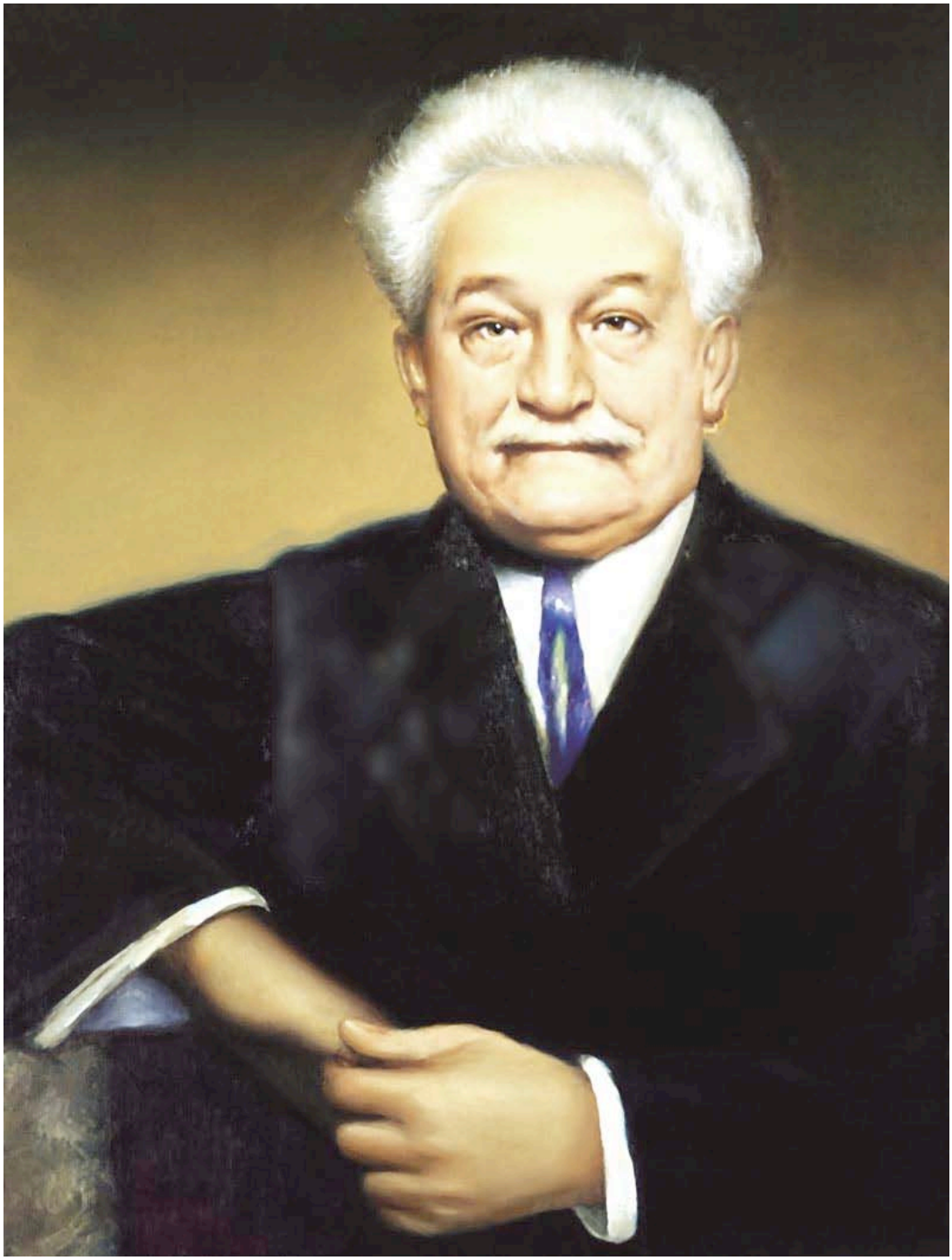
JANÁCEK LEOS

Compositore cèco (Hukwaldy, Moravia settentrionale, 3 VII 1854 - Moravská Ostrava 12 VIII 1928)



Figlio del maestro di scuola ed organista Jiri (1815-1866), compì gli studi elementari a Hukwaldy (1859-1865), entrò poi nella scuola del convento di Staré Brno (1865), dove ebbe come insegnante di musica P. Krizkovsky, e quindi nella scuola d'organo di Praga (1874-1875), allievo di F. Blazek e di F. Z. Skuherspy.
Ben presto si fece notare come direttore di coro dell'associazione artigiana Svatopluk (1873-1876) e come direttore della filarmonica Beseda Brnenskà (1876-1888), nonché come autore di alcune composizioni di stile tradizionale.
S'iscrisse poi al conservatorio di Lipsia (1879), dove studiò con O. Paul, L. Grill, E. F. Wenzel e W. Rust, e quindi a quello di Vienna (1880), nelle classi di F. Krenn e di J. Dachs.
Rientrato in patria, sposò Zdenka Schulzová ed assunse la direzione della scuola d'organo di Brno, che tenne dal 1881 al 1919, e che fu trasformata in conservatorio di Stato del 1919.
Di questa scuola egli fece il centro di divulgazione delle sue idee innovatrici nel campo della teoria musicale: la "teoria della melodia del linguaggio", base del suo stile drammatico.
Già nel 1887-1888 aveva scritto la sua prima Opera *Sárka*, ancora tradizionalmente romantica. Ma intanto, a partire dal 1886, si era dedicato, assieme al linguista F. Bartos, ad attenti studi del canto popolare moravo, tanto che nel 1895 veniva nominato segretario della sezione morava dell'Esposizione etnografica di Praga (dove fece eseguire le danze popolari morave).
La sua capacità di etnografo ebbe come conseguenza la sua nomina a presidente del comitato per il canto popolare in Moravia e in Slesia (1905) e, dopo il 1919, della sezione di Brno dell'istituto di Stato per il canto popolare, attualmente Istituto per l'etnografia ed il folclore dell'Accademia delle scienze.
Lo studio e l'utilizzazione di folclore nonché l'abbandono del romanticismo e l'adozione dell'indirizzo realistico-popolare, contraddistinguono la nuova tendenza del compositore, che si ergeva ormai contro una tradizione superata e sfruttata.
Gli elementi popolari moravi vennero trasformati ed assimilati in forma d'arte, come nella seconda Opera teatrale *Pocátek románu*, scritta nel 1891 su libretto di J. Tichy, ispirato ad un racconto di G. Preisová.
Elemento realistico-popolare si affermò veramente sovrano in *Ieji Pastorkyna*, meglio nota come *Jenufa* (1894-1903). Quest'Opera rivive

poeticamente un tragico racconto di vita popolare slavo-moravo e si inquadra nella tradizione musicale drammatica, derivata dalla musica popolare morava e dai motivi melodici della lingua parlata.
Altrettanto significativa di questo periodo fu la cantata *Amarus* (1897), su testo di J. Vrchlicky. Parallelamente alle sue ricerche etnografiche e stilistiche, Janácek non trascurò l'attività didattica e di organizzazione culturale.

LA CASA NATALE

Partecipò alla fondazione del Club degli amici dell'arte a Brno (1900), collaborò in modo molto attivo con il Circolo russo (1897-1915), partecipò all'organizzazione dell'Esposizione universale russa di Pietroburgo (1903) e, oltre che in Russia, si recò parecchie volte in Polonia, dove nel 1904 i responsabili pensavano di affidargli la direzione del conservatorio di Varsavia.

A quell'epoca risalgono la cantata *Otce nás* (1901) e l'Opera tragica *Osud* (1903-1904).
Il musicista visse da allora un periodo di amaro isolamento e di incomprensione, mentre lottava per affermare la propria estetica. Di tale battaglia sono documenti il frammento della sonata per pianoforte *Zulice I X 1905*, in memoria dell'uccisione dell'operaio F. Pavlik, ed i cori *Kantor Halfar* (1906-1923), *Marycka Magdonová* (1907) e *Semdesát tisic* (1909) su poesie di contenuto sociale di Petr Bezruc, lavori permeati d'impeto e di passione.
Dal 1908 al 1917 si dedicò alla composizione teatrale di *Vylety pána a Broucka do mesice*, dalla satira di S. Cech, audace grottesco e nuovo tipo di Opera comica.
Alla stessa epoca appartengono il poema sinfonico *Sumarovo dite* (1912-1917), la rapsodia slava *Taras Bulba* (1915-1918), nonché le cantate *Na Soláni Carták* (1911), *Vecné Evangelium* (1914) e i tre cori femminili *Hradcansaké piesnicky* (1916).
Il 1916, l'anno del trionfo di *Jenufa* (Praga, 26 V 1916), segna un punto limite. Mentre Brno diventava un importante centro musicale, la forza creatrice del musicista dilagò impetuosa nel suo ambiente politico e sociale: egli rimase però fedele alla tradizione nazionale cèca dalla quale non si distaccò mai anche se scrisse Opere di avanguardia, che dal realismo folcloristico e dall'impressionismo muovevano verso un'espressione fortemente soggettiva.
A questo terzo periodo della sua produzione, che si pose all'avanguardia del mondo intero, appartengono il ciclo di liriche *Zapisnik zmizeleho* (1919-1921), il poema sinfonico *Balada blanicka* (1920) e l'Opera *Kata Kabanová* (1919-1921), grandioso e profondo dramma sociale. Ritornò invece al genere comico con l'Opera *Priholy Lisky Bystrousky* ("La volpe astuta") (1921-1923), una delle sue creazioni più liricamente ispirate, di originale carattere impressionista, mentre nella successiva, *Vec Makropulos* (1923-1925), si giovò di moduli espressionisti per dare maggior rilievo alle scene di tragica fatalità.
Un nuovo arditissimo stile cameristico egli instaurò poi con le *Sonate n. 3* per violino e pianoforte (1913-1921), il *Quartetto n. 1* per archi, ispirato alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoi (1923), il *Sestetto* per fiati *Mládi* (1924), il *Concertino* per pianoforte e 6 strumenti (1925-1926), il *Capriccio* per pianoforte (mano sinistra) a 8 strumenti (1926) e il *Quartetto* per archi *Listyduverne* (1928).

La vivace vigoria d'ingegno, la ricchezza di invenzione e l'originalità di scrittura si mantennero inalterate anche nelle ultime opere: *Sinfonietta* per orchestra in 5 tempi (1926), *Rickadla* (1925-1927), *Glagolská mse* (1926) e soprattutto *Da una casa di morti* (da Dostoievski, 1927-1928), l'ultima Opera teatrale che rappresenta il vertice del teatro drammatico del compositore.

IL COMPOSITORE CON LA MOGLIE

Eccezionali onori ebbe Janácek in patria e all'estero: fra l'altro nel 1925 ricevette la laurea *honoris causa* dall'Università di Brno; nel 1927 fu accolto nella Preussische Akademia der Kunste e nel 1928 fu nominato membro corrispondente della School of Slavonic Studies.
La sua produzione fu più volte premiata. Dopo la morte vennero fondate a Brno la Società Janácek, l'Opera Janácek e l'Accademia Janácek per studiare e diffondere la sua Opera, nonché il Museo Janácek.
Festival Janácek furono organizzati nel 1948, nel 1954 e nel 1958 e una Esposizione Janácek nel 1948. Nel 1958 si è tenuto in Brno il primo congresso internazionale dedicato allo studio della sua produzione; nel 1965, il simposio internazionale sull'Opera drammatica (*Acta Janáckiana* Brno 1968).
I diritti d'autore delle sue Opere spettano al Fondo Leos e Zdenka Janácek della facoltà di lettere e filosofia di Brno.
Proseguendo sulla strada tracciata da Smetana e da Dvorak, Janácek deve essere considerato uno dei più originali esponenti della moderna musica cèca, ma per l'ardita novità del suo linguaggio musicale la sua produzione ha assunto un ruolo di primo piano anche in campo internazionale.
Il suo linguaggio, infatti, si differenzia da quello dei classici e dei romantici, e tuttavia s'innesta pur sempre nella tradizione musicale cèca. Nel suo primo periodo Janácek aveva aderito alla grande scuola nazionale cèca, e proprio l'influsso del realismo folcloristico di P. Krizkovsky e della sintesi classico-romantica di Dvorak e Smetana valsero ad evitargli il pericolo di insabbiarsi nel verismo naturalista europeo della fine del XIX secolo.
Il cammino che lo condusse al raggiungimento di uno stile personale è indicato dalle fasi che corrispondono ai tre periodi della sua produzione.
Muovendo della sintesi classico-romantica e dal realismo folcloristico assunto in senso psicologico, Janácek raggiunge un impressionismo ricco di effetti immediati, per conquistare alla fine l'espressione intensamente soggettiva e tragicamente possente dei suoi ultimi drammi (*Vec Makropulos* e *Da una casa di morti*).
Egli abbandonò il tradizionale e rigido sviluppo tematico, adottando invece il sistema della ripetizione ostinata di un breve tema, quasi concentrato, dal ritmo espressivo, basato sul principio della derivazione della melodia dalla lingua parlata.
L'originalità stilistica di Janácek nasce appunto dall'elaborazione artistica

dei temi melodici nati dalla lingua parlata che costituiscono la realtà fondamentale della sua melodia, richiedendo uno specifico tessuto armonico.

KAMILA STOSLOVA

In questa tendenza ebbe a predecessori Mussorgski, A. Bruneau, e G. Charpentier, dei quali non fu un imitatore in quanto il suo stile si sostanzia di elementi autoctoni cèchi.
È interessante notare come, nel terzo periodo della sua evoluzione, egli si accostò alla tecnica di Debussy.
Ed effettivamente la programmatica abolizione del tradizionale sviluppo tematico, sostituito dall'accoppiamento di due brevi temi ripetuti più volte, denota già in Janácek una concezione impressionistica. Ma se, priva del rigido svolgimento tematico, tutta la sua produzione appare come un mosaico di brevi temi, quasi di aforismi musicali tutti di eguale valore, per contro l'unità generale dell'insieme assume un carattere quasi monotematico, grazie ad alcune idee musicali centrali di ampiezza melodica tutta caratteristica della musica cèca e del suo stile in particolare.
E questo genere di espressionismo è tipico di Janácek e non ha riscontro in nessuna produzione contemporanea, come l'espressionismo dei due ultimi drammi non ha alcuna parentela con quella di Schonberg, perché è sempre di un’assoluta precisione tonale, senza indulgere né all'atonalità né alla politonalità.
Per quanto possa sembrare paradossale, anche questo è un nuovo aspetto del realismo di Janácek inteso come un suo modo personale di rivolgersi alla realtà.
La sostanza stilistica della produzione di Janácek non può essere racchiusa in stretti limiti, poiché è tutta un'aspirazione a ricerche espressive sempre più ardite per la creazione di un nuovo linguaggio musicale ricco di calda umanità.
E appunto in questa ricerca di sempre nuove vie all'espressione musicale che sta la grandezza e l'importanza della sua figura di artista.

JENUFA

"Vorrei bendare Jenufa con il nastro nero della lunga malattia e la sofferenza di mia figlia Olga e del mio piccolo Vladimir".

Tale era il ricordo che Janàcek tenne di *Jenufa* nella sua autobiografia scritta qualche anno dopo la sua composizione. *Jenufa* non è stata la prima Opera che egli ha scritto nel suo stile, il suo primo capolavoro, ne la prima Opera che lo ha reso celebre all'estero.

FOTO DI SCENA

Il suo laconico commento sottolinea soltanto la pena e il dolore che caratterizzano il suo spirito. Suo figlio era morto in tenera età alcuni anni prima che Janacek cominciasse a scriverla, ma sua figlia Olga visse per tutta la durata della composizione per morire nel momento in cui egli la terminava, a qualche mese dai suoi 21 anni.

La sua morte lo lasciò senza figli e tagliò l'ultimo legame che egli aveva ancora con sua moglie. Da allora comporre per lui ebbe una accresciuta importanza. A parte la *Petite Regarde rusée*, Janacek non trovò mai facile scrivere delle Opere, ma *Jenufa* lo mise particolarmente in

difficoltà e la sua composizione lo occupò 10 anni. Anche dopo il successo della creazione a Brno nel 1904, il musicista cinquantenne dovette aspettare ancora 12 anni prima di una seconda première a Praga che doveva aprirgli le porte dell'audience mondiale. Ma questo trionfo tardivo ed inatteso gli venne rovinato dall'umiliazione di ascoltare la sua Opera in una versione rivista ed orchestrata da un altro. Questa versione si è perpetuata fino ai nostri giorni. La registrazione che ascolteremo qui è la prima che ci restituisce il *Jenufa* originale.

La pièce di Gabriela Preissovà

Il libretto fu più o meno il solo elemento dell'Opera che non addolorò Janàcek: la pièce teatrale, *Jejì pastorkyna*, sulla quale era basato, fu meno difficile da adattare rispetto a qualsiasi altro testo drammatico che egli mise successivamente in musica. Ma sembra che sia costata cara anche al suo autore, Gabriela Preissovà. Dalla première, il 9 Novembre 1890, a Praga, i detrattori non mancarono.

Il soggetto fu giudicato indegno dell'augusta scena del teatro nazionale, tempio del nazionalismo cèco, e poco plausibile: non si facevano queste cose in campagna. La giovane Preissovà era contraria che si facesse: era vissuta nove anni nella regione in cui si svolgeva l'azione e l'aveva basata su due incidenti riferiti da un giornale locale. Fu crudelmente attaccata da partigiani di un romanticismo ritardato, che giudicavano la sua pièce una spiacevole e pericolosa "tranche de vie" realista. Ma d'altra parte, pochi "realisti" vennero in suo soccorso, a disagio davanti ai principi religiosi sottintesi nella pièce e la nota ottimista sulla quale termina.

Presa tra i fuochi incrociati di una società letteraria altamente partigiana, Gabriela Preissovà fu spaventata dalla notorietà che aveva acquistato. Non apparteneva a nessuna scuola, diceva, e scriveva solamente ciò che sentiva. Il risultato fu disastroso per lei. Per i cinquatasei anni che le restarono da vivere, continuò a scrivere pièces teatrali, storie e romanzi, ma perdette gran parte della sua sicurezza. Non doveva più produrre niente di così bello e ardito nè niente che contribuisse all' evoluzione del teatro e della letteratura cèchi. Ma *Jejì pastorkyna* e la pièce precedente, *Gazdina roba*, fecero entrambe parte di questa scuola drammatica contadina che doveva ridar vita al teatro cèco nell'ultimo decennio del XIX secolo.

Ancora ai nostri giorni si mettono in scena altre Opere importanti di questo movimento, quelle, per esempio, di Ladislav Stroupeznicky e dei fratelli Mrstik. Se le due pièces di Gabriela Preissovà sono sparite dalle principali scene cèche, è in gran parte perchè furono soppiantate dalle Opere che ne furono ricavate; *Gazdina roba* ispirò *Eva,* l'Opera meglio conosciuta tra quelle liriche di J. B. Foerster, mentre *Jejì pastorkyna* fornì a Janacek il libretto della sua terza Opera, *Jenufa* (nome sotto il quale divenne conosciuta all'estero), che lo rese celebre.

FOTO DI SCENA

Gabriela Preissovà (1862-1946) nacque in Boemia ma visitò la Moravia nella sua infanzia e vi si stabilì all'età di diciotto anni quando sposò Jan Preiss, un impiegato di una raffineria di zucchero, trasferitosi a Hodonin, piccola città del sud-est moravo. Hodonin è il centro di una regione limitrofa della Moravia e della Slovacchia, una Slovacchia morava chiamata Slovacko perchè la lingua tende allo slovacco.

E' ricca di folklore, come indicano il bel costume dei suoi abitanti, i ricami e altre arti popolari, soprattutto i canti e le danze locali. Per i cèchi in occidente, la Slovacchia e lo Slovacko possiedono il fascino di un paese praticamente straniero, malgrado la prossima parentela linguistica; ed è questo elemento "esotico" in *Jenufa* che distingue nettamente

l'Opera dal mondo folkloristico, per esempio della *Fiancée vendue*. Gabriela Preissovà passò nove anni a Hodonin, dal 1880 al 1889, iniziandosi alle persone e ai costumi e collezionando ricami. La città stessa, come la maggior parte dei centri moravi del tempo, aveva una popolazione in cui predominava l'elemento germanofono (Jan Preiss non potè mai imparare il cèco), ma Gabriela accompagnava suo marito nei paesini in cui si parlava slavo.

Scrisse le sue impressioni in una serie di racconti brevi a partire dal 1884 cominciò a pubblicarli in riviste; le riunì successivamente in una raccolta di tre volumi, *Le immagini della Slovacchia morava* (1886-1889). Una di queste sedusse Janàcek; ne fece il libretto della sua seconda Opera, *Pocatek romanu.* Un'altra, *Gazbina roba* ebbe l'attenzione di F. A. Subert, direttore del teatro nazionale di Praga, il quale propose all'autore di ricavarne una pièce. Considerevolmente rivista sotto gli occhi attenti di Subert e del drammaturgo del teatro, Ladislav Strupeznicky, scrittore di fama, la pièce fu creata nel 1889, ed ebbe un tale successo che Gabriela venne immediatamente sollecitata a scriverne un'altra.

Fu *Jejì Pastorkyna* di cui l'azione, come quella della sua precedente, si svolge in slovàcko. Il soggetto dell'azione tratta della gelosia di Laca Klemen, innamorato dall'infanzia di Jenufa sua cugina. Ma Jenufa, durante l'assenza di Laca nell'esercito, si è innamorata di Steva, il bel fratellastro di Laca e proprietario del mulino; aspetta un bambino da lui, cosa che è riuscita a nascondere fino a questo punto.

Il realismo che i contemporanei scoprivano nella pièce di Gabriela Preissovà era nello stesso tempo una critica della franchezza del soggetto ed una riconoscenza della sua evocazione accurata della vita contadina. Alcuni aspetti di quest'ultima possono essere difficili da capire per coloro che conoscono l'intreccio solo attraverso l'Opera di Janacek, il quale sottolineò soprattutto il dramma umano a spese del colore locale.

La gelosia di Laca per il suo fratellastro si spiega abbastanza chiaramente; ma le relazioni familiari al mulino sono più complesse (vedere albero genealogico). Un frammento di scena, omesso da Janacek, ci insegna che la madre di Laca, vedova ricca, si era infatuata di un Buryja, di quindici anni più giovane, e gli aveva fatto dono di tutti i suoi

beni quando lo aveva sposato. Alla morte del padre, il loro figlio Steva aveva ereditato il mulino, a spese di Laca. Steva era dunque un gran buon partito, a cui il Giudice e sua moglie miravano per la loro figlia Karolka. (In un'altra scena, anch'essa soppressa da Janacek, apprendiamo che il Giudice facilitò a Steva la successione prima dell'età di legge, e usò la sua influenza presso la commissione di circoscrizione per farlo esonerare.)

FOTO DI SCENA

Laca ha solo una piccola parte nel mulino, e deve lavorarci come apprendista agli ordini del Caposquadra (nel primo atto, si lamenta di essere trattato come un semplice mugnaio). Il suo risentimento verso il fratellastro non ha dunque per sola causa la gelosia nata da una rivalità amorosa; si radica nel suo sentimento di frustrazione che riguarda l'eredità. La nonna di Steva e di Jenufa, e per parentela di Laca, vive anche lei al mulino, ma in qualità di *vyminkarka*, cioè quella che ha ceduto i suoi diritti contro una garanzia legale di vitto e alloggio, una sorta di pensione a vita diffusa in quest'epoca, ma che comporta in egual modo una certa perdita di posizione e d'autorità (la nonna non ha proprio

voce in capitolo, ed è generalmente ignorata: nessuno dei suoi nipoti la tratta bene nel primo atto).

Del personale del mulino fanno anche parte Jenufa, venuta da poco tempo ad aiutare per i lavori di casa; una serva, Barena; ed il pastore Jano, incaricato degli animali che pascolano sui due ettari e mezzo di terra che Steva si vanta di possedere. Jenufa gli ha insegnato a leggere. La toccante scena del primo atto, nella quale Jano corre, pieno di gioia, per annunciare che sa leggere, riflette l'importanza che si conferiva allora all'educazione come mezzo di promozione del nazionalismo cèco. Per la superiorità della sua educazione, Jenufa apprende dalla sua matrigna, la Sagrestana, che, secondo le indicazioni di Gabriela Preissovà, parla e si comporta in modo più elevato rispetto ai campagnoli.

Dopo un matrimonio sfortunato con il cadetto dei Buryja, che dissipò i suoi risparmi al gioco e si uccise con del veleno, la vedova era stata costretta a vendere una parte di terra e, per sopravvivere, anche prodotti di fattoria che trasportava sulla schiena con un cesto . Riproduzioni fotografiche dell'appartamento di Gabriela Preissovà mostrano la Sagrestana con un grande cappuccio sulla schiena. La sua visita al mulino nel primo atto ha per scopo quello di riempirlo.

La dedizione e la maniera esemplare con cui la Sagrestana (vedova in seconde nozze di Tomas Buryja) allevò la sua figliastra (figlia di primo letto del detto Tomas) - la sua *Pastorkyna* - attirò l'attenzione del curato; come lei spiega in un'altra scena scartata da Janacek, poichè il Sagrestano (il sarto locale) era morto, le si domandò di svolgere le sue mansioni e di occuparsi della chiesa; da qui il titolo di Sagrestana che le viene sempre dato. Rivolgersi a qualcuno tramite la sua carica era pratica corrente in Europa centrale, e lo è ancora.

Il Giudice, sua moglie, il Caposquadra, non sono diversamente indicati nell'Opera di Gabriela Preissovà che non si preoccupa neppure di trovar loro dei nomi. Gabriela Preissovà fa del mulino il centro della vita del paese, un luogo naturale d'incontro tra un gran numero di notabili locali.

Lei dipinge la comunità in modi diversi. Sottolinea la fede semplice e sincera dei paesani: Jenufa, nella sua angoscia, prega davanti alla Madonna; la nonna benedice la giovane coppia prima del matrimonio. Preissovà descrive anche un certo numero di attività e di costumi tipicamente rurali, quelli - in particolare - che s'associano al ritorno dalla coscrizione e dalle nozze.

FOTO DI SCENA

A quelle di Jenufa, l'autore non si ferma ai tradizionali cori nuziali: riferisce dei dettagli tanto realisti come l'ispezione del corredo nuziale (che permette l'antagonismo tra la Sagrestana e la moglie del Giudice di mettersi in luce) e la perplessità della Bovara che ha dimenticato quello che deve fare prima di tutto, versare da bere e distribuire i mazzi di fiori.

Per gli spettatori, tuttavia, sono i costumi e la lingua che hanno indicato con più precisione il luogo dell'azione, il paese moravo. I due furono oggetto di critiche dettagliate sulla stampa. I costumi, sui quali era stata prodigata molta cura, furono trovati troppo belli per la vita quotidiana.

Tutto il personale del mulino - e non solamente il Caposquadra, come aveva indicato Gabriela - avrebbe dovuto indossare, non abiti contadini, ma abiti da città com'era uso nella professione. Quanto al "dialetto", non era affatto più di un cèco leggermente condito da termini pittoreschi caratteristici della Slovacchia morava. E alcuni - sostenevano personalità come il futuro presidente della Cècoslovacchia, T. G. Masaryk, che all'epoca scriveva nel periodico *Cas* sotto il velo dell'anonimato - non erano realmente della regione.

I diminutivi di Laca (Ladislav) e di Steva (Stefan o Stepan in cèco) erano desueti, si diceva, come lo era la parola dialettale *Chlapcok*, che significa "ragazzino"; e che ritornava frequentemente nell'Opera. Se queste critiche sono fondate, si rivolgono meno a Preissovà che al suo consigliere, Frantisek Bartos, la più grande autorità del tempo sulla cultura popolare morava, con il quale Janacek compose la sua raccolta di canzoni popolari morave. Gabriela Preissovà infatti maneggia con finezza e sensibilità i diversi accenti impiegati dai suoi personaggi.

La Sagrestana, donna superiore, fa meno ricorso a termini popolari rispetto, diciamo, all'umile Bovara; il vocabolario di Jenufa e di Laca nelle loro effusioni è reso ancora più lirico da frasi tratte da canzoni folkloristiche: così il *Od malicka lubil* (*Ti ho amata dall'infanzia*) di Laca alla fine del primo atto; mentre la Nonna, come si deve alla decana, semina il suo discorso di massime: come le parole con cui apre l'ensemble "...bisogna che ogni giovane coppia superi le sue pene...". La critica che ferì maggiorment Gabriela Preissovà fu quella di plagio: la sua Opera sarebbe stata semplicemente una versione morava della *Potenza delle tenebre* di Tolstoy. Le azioni si svolgono entrambe in campagna, ognuna comprende l'omicidio di un bambino, che permette a sua madre di sposarsi, ognuna mette in scena delle nozze ed una confessione pubblica.

L'Opera di Tolstoy era stata pubblicata nel 1886; tradotta in cèco, era uscita sul periodico *Ceska Thalia* nel 1887 e 1888, ma è poco probabile che Preissovà abbia avuto conoscenza dell'originale russo o della

traduzione cèca prima di scrivere la propria Opera, nel 1890. Personaggi e motivi sono tutti diversi.

FOTO DI SCENA

Il teatro nazionale di Praga, che aveva consigliato a Preissovà di scrivere *Jeji Pastorkyna* la sostiene calorosamente attraverso un'eccellente distribuzione ed una generosa rappresentazione. Non si lesinò nè sulle scene nè sui costumi. Ma davanti alla controversia sollevata all'Opera, la direzione indietreggiò e, dopo qualche rappresentazione, la ritirò dal cartellone, poi dal repertorio. Non fu più eseguita al teatro nazionale, ma fu allestita in seguito in diversi teatri di provincia, per esempio a Brno il 10 gennaio 1891, e si è mantenuta fino ai nostri giorni nel repertorio degli amatori.

Quarant'anni dopo la prima, Gabriela Preissovà ricavò dalla sua Opera un romanzo (di cui la metà si svolge prima dell'inizio dell'azione dell'Opera). E' possibile che questa rifusione abbia risvegliato l'interesse per l'Opera che condusse alle sue versioni filmate degli anni 1930.

L'Opera fu stampata poco dopo la prima del 1890 e fu rieditata senza sosta; una quattordicesima edizione uscì nel 1978. Le più recenti edizioni tengono conto della revisione di Preissovà della scena dei coscritti e di un certo numero di altri ritocchi che fanno, per esempio, della povera Bovara un ricca contadina.

L'adattamento di Janacek all'Opera

Dal febbraio 1888, mentre ancora stava rivedendo e orchestrando la sua prima Opera *Sarka*, Janacek aveva scritto a Gabriela Preissovà per chiederle un libretto d'Opera. Lei aveva declinato l'offerta, ma prese un vivo interesse alla conversione della sua novella *Pocatek romanu* in un dramma lirico, il secondo di Janacek. Nel corso della loro corrispondenza, lei rivelò al compositore che J. B. Forester stava per ricavare un'Opera dalla sua composizione *Gazdina Roba*. Nella lettera seguente, Janacek le espresse il suo desiderio di fare del suo lavoro *Jeji Pastorkyna* un'Opera. Preissovà dichiarò nella sua lettera che il soggetto non si adattava affatto alla scena lirica, Janacek non demorse. Come da sua abitudine, datò il suo esemplare di Opera: 18 marzo 1894 (primo atto); 13, 15 e 17 febbraio 1895 (diverse scene del secondo atto); 11 febbraio 1895 (terzo atto). Poichè l'Opera si legge in poche ore, queste date segnano probabilmente le tappe di un lavoro dettagliato, tagli del testo o anche inizio di schizzi.

Non disponiamo se non di informazioni frammentarie sulla composizione stessa dell'Opera, soprattutto quella del primo atto. Nella sua lunga monografia sull'Opera, Bohumir Stedron concluse che il lavoro effettivo del primo atto cominciò presto nel 1895, e che l'atto fu completato e copiato nel 1897. Poi ci fu un lungo intervallo. Questo si spiega in parte con le altre attività del compositore, la cantata *Amarus*, il suo lavoro etnomusicale, le sue numerose funzioni esterne. Doveva, diceva lui, rubare il tempo per comporre.

Era direttore di coro, organista, professore di musica alla scuola normale, direttore della scuola d'organo e dei concerti della società Besda. Gli era

difficile trovare il tempo per comporre e quindi componeva poco. Sembra aver scritto rapidamente gli ultimi due anni, poichè cominciò il secondo nel dicembre 1901 e terminò il terzo il 18 gennaio 1903.

La revisione occupò senza dubbio due mesi, secondo quanto dice una nota straziante sul suo esemplare dell'Opera: "...18 marzo 1903, tre settimane (dopo) la terribile lotta contro la morte della mia povera Olga. E' finita." Sua moglie racconta che nei suoi ricordi Janacek suonò l'Opera a sua figlia morente alla fine di febbraio: "...nel pomeriggio (del 22 febbraio 1903) siamo tutti rimasti seduti accanto a lei. Mio marito aveva appena finito *Jenufa*.

FOTO DI SCENA

Olga vi si era vivamente interessata per tutto il tempo in cui egli la componeva. Lo supplicava "Papà, suonami *Jenufa*, non l'ascolterò mai." Leos si mise al pianoforte e suonò...non resistetti ed uscii." Janacek dedicò *Jenufa* alla memoria di Olga. Adattò l'Opera tagliandone circa un terzo, più nei primi due atti che nel terzo meno prolisso.

Nonostante due scene siano completamente sparite, Janacek rispettò tutti i personaggi e tutti gli incidenti nello stesso ordine, e conservò la stessa

struttura in tre atti, dedicandosi solamente a condensare ordinatamente il testo. A parte piccolissimi ritocchi nell'ordine delle parole e nella loro forma, dettati spesso da questioni di metrica, Janacek non aggiunse nulla; il testo resta interamente quello di Gabriela Preissovà.

Il testo lega dunque la pièce e l'Opera molto più strettamente di quanto faccia negli adattamenti drammatici ulteriori di Janacek. *Katia Kabanova* con un'organizzazione di atti diversa o *L'affaire Makroupolos*, commedia satirica diventata tragedia. Come in *Katia Kabanova*, la periferia sociale dell'Opera ne soffrì, ma non allo stesso livello, perchè sembra sia stata l'evocazione della vita di un villaggio ad aver inizialmente spinto Janacek all'idea dell'Opera. I personaggi accessori sono tutti conservati, come il Giudice e sua moglie, la Bovara ed il pastore Jano, ma solo Jano può figurare in più di un atto.

Nel primo atto, Janacek soppresse una lunga scena tra la Sagrestana e la moglie del Giudice, e poco dopo, l'arrivo del Giudice con i coscritti (sua moglie s'affretta a condurlo); e nel secondo atto, una scena tra la Sagrestana e la Bovara. Ma il Giudice, sua moglie, la Bovara sono tutti presenti alle nozze di Jenufa nel terzo atto, con i ruoli ridotti ma i tratti essenziali lasciati intatti. Fu il personaggio della Sagrestana che soffrì di più di questi tagli.

Lei è l'eroina dell'Opera di Gabriela Preissovà, come indica l'aggettivo possessivo del titolo, "Jeji", "la sua" figliastra (aggiunta tardiva, ma rivelatrice di Preissovà) ed ha il ruolo più lungo. E' sulla scena durante tutto il secondo atto, salvo l'istante cruciale della sparizione del bimbo, e la maggior parte del terzo atto.

Proporzionalmente, il suo ruolo fu il più ridimensionato di tutti. Compariva nelle due scene soppresse; tutti i suoi dialoghi del secondo atto furono tagliati; e nel primo atto, la sua entrata durante l'ensemble "Neodvedli!" (non l'hanno preso!) è ora così breve e vocalmente così insignificante, che passa facilmente inosservata e che si sarebbe tentati di considerare che il suo improvviso intervento nella danza sia la sua sola

partecipazione all'atto. Una volta che Janacek ebbe tagliato il ruolo, questo divenne appena più lungo di quello di Jenufa o di Laca.

FOTO DI SCENA

E senza dubbio, sotto incitamento del titolo *Jenufa* dato dalla traduzione tedesca di Max Brod, gli ascoltatori stranieri tendono a pensare che il personaggio principale dell'Opera sia la figliastra e non la matrigna. Nell'Opera, Jenufa e Laca conservano la loro statura, crescendo visibilmente nel corso dell'azione in saggezza, maturità, compassione; la Sagrestana, al contrario, è un personaggio senza rilievo, monolita, di cui le azioni ed i motivi non vengono mai spiegati.

Nel primo atto, per esempio, il suo intervento breve ma travolgente sconvolge tutto: la danza si ferma, la speranza di Jenufa di sposare Steva per tempo è annientata. Il dispiegarsi di tutto un dramma con queste parole investe la Sagrestana di un'autorità freddamente inumana che si etichetterà a lei fin quasi alla fine. Nell'Opera e nella versione originale dell'Opera, giustifica almeno il suo veto al matrimonio ricordando la sua stessa unione sfortunata allo zio di Steva, al quale questo somiglia molto; cerca di evitare che la storia si ripeta, di salvare una figliastra amata da una sorte analoga.

Questo importante passaggio fu ugualmente soppresso da Janacek quando la partitura fu edita.. L'omissione della scena con la moglie del Giudice nel primo atto, di quella della visita della Bovara nel secondo, priva l'uditorio dell'Opera di ogni possibilità di essere messo al corrente delle opere caritatevoli della Sagrestana. Nel primo atto dell'Opera, apprendiamo che lei ha recentemente curato una piccola difterica morente; nel secondo, la Bovara, preoccupata per un marito capriccioso, sollecita il suo parere, che le è dato con una notevole larghezza di spirito: fare caso che egli non abbia troppi soldi, ma lasciargli "la flangia al collo", ed egli avrà presto ragione di ritornare.

A parte il suo servizio in chiesa, la Sagrestana ha nel paese funzione di medico, di infermiera, di consigliera e di confidente dei cuori spezzati. Non c'è traccia di queste attività nell'Opera; la vediamo matrigna della sua figliastra di cui è certamente fiera, almeno all'inizio dell'Opera, ma senza mostrare molta tenerezza nè comprensione. La sua enorme autorità morale si appoggia più su una disposizione dottorale che su una vera

bontà. E la musica di Janacek non fa niente per addolcire questo ritratto.

La Sagrestana ha la musica più declamatoria, la voce che canta meno di tutti i personaggi, con improvvisi salti d'ottava, per esempio la sua frase ripetuta, "il denaro buttato all'aria" nel suo intervento durante il primo atto; lei fa prevedere l'affinità con il personaggio interamente malevolo della Kabanicha in *Katia Kabanova*. Nel secondo atto, la Sagrestana e Jenufa sono notevolmente contrastate dai loro assoli giustapposti, quello della Sagrestana in cui lei si prepara all'omicidio del bambino, e quello di Jenufa che lo segue.

FOTO DI SCENA

Il monologo della Sagrestana si dissolve in un sorriso demente, mentre Jenufa termina la sua scena con una preghiera serena, quasi sussurrata alla Vergine. Con lo spostamento d'interesse dalla Sagrestana a Jenufa, l'azione passa dalla fervente educazione data dalla matrigna alla sua figliastra, all'evoluzione spirituale di quest'ultima. Il personaggio un pò passivo del secondo atto, che accetta senza lamentarsi la morte del suo bambino e la sua unione senza amore a Laca, diventa, nel terzo atto, una donna di un'autentica elevazione d'anima, che sperava che Laca perdonasse Steva ed invitasse quest'ultimo alle sue nozze: lei manifesta la sua crescita morale comprendendo quasi subito ciò che ha spinto la sua matrigna a commettere il suo crimine, e perdonarla.

La conclusione dell'Opera, trovata debole dai critici del tempo, è ampliata dalla musica di Janacek, al punto che diventa uno dei momenti forti della storia. La nobile musica con la quale Jenufa e Laca s'apprestano a cercare insieme il cammino della loro vita fu il modello di finali in apoteosi delle Opere ulteriori di Janacek, e sottolineò la parentela delle idee che unisce loro *Jenufa*: che il perdono e la riconciliazione possono prevenire una tragedia, che la morte implica la rinascita, che anche nella casa dei morti sopravvive la speranza.

Se la struttura dell'Opera non presentò ostacoli seri per la costituzione di un libretto d'Opera, non fu lo stesso per la prosa in cui questa era stata scritta, così per l'assenza di qualsiasi scena che permettesse numeri d'Opera, diversi da quelle dei due cori contadini. *Jenufa* era la prima Opera cèca direttamente ricavata da un'Opera teatrale. Janacek non aveva un libretto ritagliato su misura, come lo avevano avuto tutte le Opere di Dvorak, di Smetana, di Fibich. Anche per Janacek era una novità.

La sua ultima Opera, *Pocatek Romanu*, scritta nel 1891, allestita nel 1894, aveva ricevuto un libretto comandato, diviso in numeri comprendenti arie, assoli, duetti, trii, cori: il testo era per la maggior parte in versi, con la metrica regolare di lunghezza uguale, dalla struttura ripetitiva. Ma *Jeji Pastorkyna* era in prosa. Mettendo questa prosa in musica, Janacek continuava una strada già percorsa da Dargomjiski e

Moussorgski in Russia, Bruneau in Francia. Anche dopo le ultime revisioni, sussistono numerose ripetizioni di righe o di frasi che non sono adatte al linguaggio diretto, realista dell'Opera.

FOTO DI SCENA

La funzione essenziale di queste "ripetizioni in rima", come le si chiamò, era di introdurre nella prosa irregolare dell'Opera un ritmo che si avvicinasse a quello dei versi che Janacek aveva l'abitudine di mettere in musica. E Janacek non trovò nemmeno facile l'accentuazione corretta. In cèco esistono spesso nelle parole polisillabe un'opposizione tra una prima sillaba accentata ed una vocale più lunga che segue; anche in uno stadio tanto tardivo quanto le prove della divisione vocale, Janacek stava ancora trasformando numeri di "Je-nu-fa" mal accentati (la lunga "u" su un

tempo forte) in un corretto "Je-nu-fa" (lo "Je" accentato su un tempo forte), nonostante non potesse farlo in casi molto melodici, per esempio gli "Jenufa" ripetuti di Steva che esce verso la fine del primo atto.

Come abbiamo detto, vi fu un lungo intervallo tra la composizione del primo atto e quella del secondo. Janacek mise *Jenufa* da parte ed intraprese un'altra grande Opera vocale: la cantata *Amarus*. Questa sosta è curiosa e farebbe pensare che il musicista si urtasse di fronte a difficoltà immediate (*Amarus* in versi scappava almeno da una di queste). In effetti, si stava compiendo una profonda trasformazione dello stile di Janacek. Il suo primo dramma lirico, *Sarka*, fu una pallida ed un pò maldestra copia delle pere dei suoi predecessori cèchi, mescolata a ciò che lui aveva attinto dal suo anno di studi a Lipsia ed a Vienna.

La sua seconda Opera, *Pocatek Romanu* manifestava con troppa fretta il suo entusiasmo per la musica locale. In *Jenufa*, i problemi di un libretto in prosa sembrano aver incoraggiato Janacek a ritornare su se stesso; e nella risposta che emerse, si sente per la pima volta la voce unica del compositore. Fu durante il lavoro di *Jenufa*, tra la quarantina e la cinquantina, che Janacek divenne il grande compositore geniale che si conosce. *Jenufa* è l'Opera della quale disponiamo pochi dati che possono aiutarci a tracciare questa evoluzione.

Nessun manifesto autografo è sopravvissuto (Janacek dice di averlo distrutto egli stesso) e, a parte alcune note sparse sull'esemplare Opera, nel suo diario c'è solo un foglio di schizzi, praticamente illegibile. Dopo questo stadio, i più antichi documenti esistenti sono le copie autorizzate della partitura orchestrale e pianistica che servirono alla prima di Brno nel 1904. Questi sono diversi in parecchi punti dalla versione rivista della partitura vocale quando questa fu stampata nel 1908. Studiando il carattere di queste differenze, è possibile indovinare i cambiamenti che l'avevano preceduta; in altri termini, si può considerare la versione del 1908 come il compimento di un processo che non aveva cessato di svilupparsi dopo che Janacek si era messo a lavoro dell'Opera, circa quindici anni prima. La riduzione nel 1908 del numero di ripetizioni nel

testo, ci dice che ne esisteva un numero più grande nei primi stadi della composizione e che molti sparirono nella misura in cui l'Opera progrediva.

FOTO DI SCENA

I cambiamenti più radicali della revisione del 1908 sono tuttavia quelli che danneggiano i numeri previsti ed il numero di sovrapposizioni cantate nei duetti ed altri ensemble. La pièce di Preissovà contiene nel terzo atto un canto nuziale a tre versetti. E, nel primo atto, la sua citazione del primo verso di una canzone così come la presenza di musicisti attorno ai coscritti ed a Steva offrirono a Janacek l'occasione di comporre altri numeri di cui egli approfittò pienamente. Ma sono i soli numeri d'insieme virtualmente esistenti nella pièce. Tutti gli altri vengono da Janacek. C'è, per esempio, un grande "Concertato" (Kazdy Parek) di quattro solisti e del coro, che fornisce una base da cui può edificarsi un solenne apice dopo l'interdizione del matrimonio da parte della Sagrestana.

Il primo atto finisce con un ensemble in cui il rimorso sopraffatto di Laca si estende in lunghe e lente linee liriche contro il balbettio impaurito del suo entourage; e la scoperta del corpo del bimbo nel terzo atto prende

posto su un tumulto di voci che proclamano le loro diverse reazioni fino a quando vengono fermate dal grido terribile di Laca: "Vi finirò con i miei pugni nudi". Janacek creò questi ensemble dal niente, per così dire, attraverso la sovrapposizione di linee del testo in differenti parti vocali, ed attraverso un accumulo enorme di ripetizioni. Per esempio, una gran parte del tumulto nel terzo atto, si edifica a partire da una sola riga originariamente data nell'Opera ad una seconda "vecchia donna", muta peraltro, linea che viene mille e mille volte ripresa dal coro.

L'ensemble *Kazdy Parek* emerge pure da una sola frase che è una massima di saggezza popolare emanata dalla Nonna nella pièce, ma costruita nell'Opera in un bel e ricco insieme, assunto da tre nuove voci e il coro. Lo stesso, corti duetti e trii punteggiano i momenti capitali dell'azione: la Nonna caccia Steva che protesta liricamente dei suoi sentimenti per Jenufa dalle guance di pesca, su uno sfondo di chiacchiere di rimprovero della vecchia nonna, lasciando così il campo libero per il grande confronto tra Jenufa e Laca.

Nel secondo atto, l'accordo fra Jenufa e Laca è simboleggiato da un breve trio tra i due e la Sagrestana. Vi sono diversi duetti nel secondo atto fra Jenufa e la Sagrestana. Contrariamente ai duetti posteriori di Janacek, quelli per esempio dell' *Affaire Markoupolos*, non sono dialoghi dove una voce aspetta che l'altra abbia finito per cominciare, ma dei duetti in cui i due personaggi esprimono simultaneamente i loro pensieri. Lo stesso esempio vocale in Janacek non sparì con *Jenufa*: vi sono altri brevi trii simili in *Escursioni* di M. Broucek e anche un corto duetto per Katia e Tichon in *Katia Kabanova*, ma divennero rari.

Quello che sorprende tanto nei duetti, trii ed ensemble di Jenufa è apprendere, grazie alla partitura del 1908, che siamo in presenza della punta dell'iceberg. I numeri della partitura del 1904 erano molto più lunghi. Per esempio, il dialogo che apre il secondo atto, tra Jenufa e la Sagrestana, culmina in due brevi passaggi di canti simultanei, circa dodici battute in tutto: c'erano all'origine trentanove battute di sovrapposizioni vocali. Alla fine dell'atto, quando Jenufa accetta di

sposare Laca, restano solo otto battute di duo-trio di ciò che fu in origine un ensemble di ventiquattro battute, preceduto da circa trentotto battute per il solo Laca che non ne ha più di quattro.

FOTO DI SCENA

Anche i grandi ensemble sono stati ridotti; mentre "Kazdy parek" del primo atto perdeva solamente quindici battute (ve ne sono attualmente cinquantadue), il breve ensemble che lo precede, quello in cui la Nonna rinvia i musicisti con il concorso entusiasta del personale del mulino, che non è più di quattordici battute, ne aveva in partenza quarantanove. Questi numeri del primo atto, ai quali si aggiungono gli assoli delle entrate, quelli, per esempio, di Jenufa e di Laca, farebbero pensare che all'origine della struttura, come quella della sua precedente, vi era l'Opera fondata su dei numeri.

Dopo aver lasciato da parte il primo atto per diversi anni, Janacek se ne occupò in maniera un pò diversa per trattare il secondo atto, o piuttosto la maggior parte di questo atto. Non è forse troppo fantasista, infatti, porre

la cesura reale dell'Opera non tra il primo ed il secondo atto, ma, iniziando leggermente questo qui, tra il dialogo iniziale della Sagrestana e di Jenufa, in parte disposto come un duetto simultaneo alla vecchia maniera, e le due scene seguenti tra la Sagrestana e uno poi l'altro dei due fratelli concepite come dialoghi "realisti". E' solamente alla fine del secondo atto che Janacek ritorna al canto simultaneo: la parola "duo" scritta nelle sue note sul suo esemplare dell'Opera alla fine del secondo atto, mostra che egli sente a questo punto il bisogno di qualche vertice cantato.

Nel terzo atto, l'insieme è ancora più sobrio, con il canto simultaneo riservato ad occasioni precise come il divertente ritorno della delegazione giudiziaria dopo l'ispezione del corredo nuziale, nel quale tutti parlano; o il clamore alla scoperta del piccolo cadavere. Anche il trattamento del materiale popolare differisce radicalmente nel terzo atto. I cori contadini nel pimo atto presentano tratti drammatici - armonizzazione a quattro voci, orchestra al completo, mentre il coro nuziale del terzo atto è cantato in un unisono più autentico con solamente un'allusione occasionale alla polifonia nel ritornello a due voci.

Alcuni aspetti della musica

A prima vista, *Inizio di un romanzo* e *Jenufa*, seconda e terza Opera di Janacek, hanno più punti in comune di qualsiasi altra coppia delle sue opere. I loro testi hanno la stessa fonte letteraria, Gabriela Preissovà; si svolgono entrambe nel mondo rurale slovacco-moravo; offrono entrambe alla musica di questa regione le stesse possibilità di essere sfruttata. Ma differenti sono le loro qualità e i loro destini ultimi, niente colpisce più del contrasto dei modi di questo sfruttamento in ogni Opera, fornendo così una nuova prova della notevole evoluzione creatrice in Janacek durante la composizione di *Jenufa*. *Inizio di un romanzo*, scritto nel pieno fervore della musica popolare, non è più dell'espressione drammatica del pensiero che Janacek voleva allora diffondere attraverso arie del suo paese natale con orchestrazioni opulente e sciolte in forme più vaste.

FOTO DI SCENA

L'uditore moderno troverà la migliore illustrazione di questo processo nelle *Lasské Tance* per orchestra, suite di danze raccolte nella regione morava di Lassko. Ma più vicino ancora all'Opera è l'unico balletto del compositore, *Racos Racokczy* (1891), che non è più che un seguito di danze e canti popolari legati da un'azione rudimentale. Una grande parte di *Inizio di un romanzo* è fatta quindi, sia perchè Janacek adattasse i suoi arrangiamenti orchestrali di arie popolari perchè poi si adattino al nuovo libretto, sia perchè egli si accontentasse d'interpolare canzoni popolari, tali e quali, parole e musica intatti, ai buoni momenti della storia. *Jenufa* offre in due momenti un utilizzo identico della musica folkloristica: nel primo atto, la scena dei coscritti; nel terzo, il coro nuziale.

Il testo della canzone nuziale fu fornito da Gabriela Preissovà che lo

trovò in una rinomata antologia di Frantisek Susil; ma nessuna della due canzoni della scena dei coscritti - quando si avvicinano al mulino, "vanno tutti a convolare" e quando Steva li introduce in una canzone ed una danza, "lontano da qui". Siamo tentati di supporre che Janacek introdusse in questo punto un autentico materiale folkloristico. Le parole delle canzoni sono infatti tradizionali; le si trova nelle collezioni di Susil. Ma le arie differiscono. Da dove vengono? Per anni, i musicologi si sono sforzati di ritrovare gli originali folkloristici.

Ma nessuno ha sostenuto una tesi affatto convincente. La questione si complica per il fatto che Janacek ha scritto "*Deleko siroko*" sulla base di una danza, "*Ej danaj*", composta nel 1892, la quale esiste in due versioni, una solo per pianoforte, l'altra più ampia e più tardiva per coro e orchestra. Ma anche "*Ej danaj*", concludeva il professor Stedron, sembrava più una composizione nello spirito della musica folkloristica che una semplice presentazione saggia di un materiale popolare come tanti altri pezzi di Janacek del tempo, ispirati da arie locali.

In altri termini, in "*Ej danaj*", ed ancor più in *Jenufa,* Janacek cominciava ad allontanarsi dalle autentiche arie popolari che aveva usato. Anzichè prelevare materiali folkloristici virtualmente intatti come egli fece ne *L'inizio di un romanzo,* lasciò ritmi ed intervalli propri della musica morava impegnare il suo stile. In questo modo, la canzone popolare invase la sua musica in modo molto più profondo anche se diventava meno sensibile di quanto non avesse fatto fino a quel punto, permettendo così a Janacek d'integrare con tratti folkloristici senza tracce d'esotismo nè di incongruità. Per esempio il canto nuziale del terzo atto - un così buon intreccio di arie popolari che ha trovato posto nelle antologie folkloristiche - può fondersi insensibilmente nel numero seguente - la benedizione della Nonna data alla giovane coppia - unito da elementi comuni della musica morava come dallo stile proprio che Janacek iniziava a forgiarsi.

Quelli che cercano un terreno popolare più fermo in *Jenufa* che non nelle Opere ulteriori di Janacek lo troveranno probabilmente citando, per

esempio, i preludi modali del primo e secondo atto. Ma l'allargamento modale della tavolozza melodica ed armonica di Janacek prosegue nel seguito delle sue Opere, come lo fece l'uso delle canzoni folklorizzanti a versetti. Queste stregano abbastanza logicamente le foreste morave della *Petite renarde rusée*; galleggiano più curiosamente sulle steppe kirghize della *Casa dei morti.*

FOTO DI SCENA

Contrariamente alle Opere ulteriori di Janacek nelle quali è essenziale, per capirle, reperire certi temi ricorrenti, *Jenufa* non è, generalmente parlando, portata a ricordi di questa natura. Tuttavia, ve ne sono alcuni. La "Musica del bimbo", inizialmente sentita nel dialogo Jenufa - Sagrestana dell'inizio del secondo atto, è facilmente riconoscibile nel seguito dell'atto, nel momento in cui Jenufa si rassegna alla morte del suo bimbo. Un pò meno evidente è il tema orchestrale che giunge alla fine del monologo iniziale di Jenufa nel primo atto, giusto prima e dopo le parole "O Panno Maria" (O Vergine Maria).

E' una piccola aria sinuosa dal registro limitato. Nella scena dei coscritti, si adatta anche all'esclamazione desolata di Jenufa difronte all'ebbrezza

di Steva "Dusa moja, Steva, Stevusko!" (Steva, mio Steva, mio caro). Questo tema morbido, quasi ciclico, sa ammirabilmente evocare l'ansia che divora segretamente Jenufa, per esempio nel monologo iniziale o, dopo la scena di Jano, quando lei evita la lode di sua Nonna, o ancoa quando aspetta l'arrivo di Steva e dei coscritti.

Il motivo ritorna nel seguito nell'Opera: nel secondo atto della scena tra la Sagrestana e Steva, cominciando con le parole "Ja se bojim" (Ho paura), ed all'inizio del terzo atto, quando la Sagrestana si lamenta "Och, bijvaji to muka!" (Oh dei terribili dolori). Lo si sente infine nella confessione della Sagrestana, proprio prima delle parole "Più tardi ho detto a Jenufa". Molto più coinvolgente di qualsiasi ritorno melodico nel corso dell'Opera è il suono ricorrente dello xilofono nel primo atti.

Le sue note ripetute aprono l'Opera e ritornano nelle transizioni delle scene; proprio prima della conversazione tra Laca ed il Caposquadra; nel momento in cui termina l'ensemble "Kazdy parek" e comincia la scena dell'assolo tra Laca e Steva e fra questa scena e la seguente che vede il confronto finale Jenufa-Laca. Janacek specifica che il suono dello xilofono deve venire non dall'orchestra ma dal mulino sulla scena, cambiamento che faceva pensare allo sferragliare continuo delle macchine del mulino, la ruota che gira, un rumore di fondo costante percepito solamente nel momento in cui tutti gli altri suoni tacciono.

Ma si sente lo xilofono anche in altri due importanti momenti: quando il Caposquadra accetta di aguzzare il coltello di Laca ed alla fine dell'atto, quando Laca, con quello stesso coltello, s'appresta a lacerare la guancia di Jenufa, dicendo "Questo coltello potrebbe rovinartele". Attraverso le associazioni tra il coltello ed il ruolo che questo gioca nella vita di Jenufa, lo xilofono acquista un nuovo significato, meno facilmente definito - stumento musicale inserito maggiormente in questo spartito che non i misteriosi battiti di timpani uditi per tutta *Katia kabanova*.

Nello stesso modo precedente, il pastore di Tichon e Boris, lo sposo e l'amante in *Kata kabanova*., il pastore Jano, ruolo travestito, interpretato

da un soprano, presagisce i tre giovani personaggi di *M. Broucek* (il ragazzo, il bimbo prodigio, lo studente) e Alicia de *La casa dei morti*.

FOTO DI SCENA

Tipica, non solamente di Janacek ma dei compatrioti che lo precedettero, è la preminenza delle donne. Mentre *Sarka*, la prima Opera di Janacek, e le Opere successive a *Jenufa* - *Katia kabanova, La renarde, L'affaire Makropulos* - hanno tutte un personaggio femminile al centro della loro azione, *Jenufa* ne ha due, la matrigna e la figliastra. Gli uomini sono poco tratteggiati, benchè Laca sia uno dei ritratti maschili meglio caratterizzati da Janacek, ed uno dei rari personaggi che si evolvono durante lo svolgimento dell'azione.

Questi personaggi costituiscono, con Steva, tutta la distribuzione del secondo atto, il quale è essenzialmente un susseguirsi di dialoghi tra la Sagrestana e l'uno o l'altro degli altri protagonisti: Jenufa, poi Steva, poi

Laca ed infine, dopo i due grandi monologhi, di nuovo Jenufa; è solo alla fine dell'atto che le due donne sono raggiunte da Laca.

Il primo ed il secondo atto con le loro numerose distribuzioni di personaggi ed i cori forniscono lo sperato effetto di contrasto e si riuniscono attraverso numerosi altri punti. Ciascuno presenta un'intermezzo folkloristico accuratamente posto, lui stesso seguito o stoppato da un avvenimento drammatico: l'intervento della Sagrestana nel caso del primo, la scoperta del corpicino nel caso del terzo.

Ognuno con un grande apice nell'ensemble: la reazione delle persone del mulino alla lacerazione della guancia di Jenufa nel primo, la reazione della folla alla vista del cadavere del bambino nell'ultimo. Ma mentre il primo termina sul suo ensemble, quello del terzo atto è lui stesso interrotto da un nuovo incidente drammatico, la confessione dell'omicidio da parte della Sagrestana, seguita dallo shock della notizia su Jenufa e su Laca. Il punto più felice dell'Opera - primo e terzo atto riempiti di azione, di persone e di ensemble pittoreschi intorno ad un aspro atto centrale che scruta quattro cuori saturi - è di un bel disegno drammatico. Janacek lo ereditò dalla Preissovà, ma attraverso i suoi tagli ed i suoi cambiamenti lo migliorò.

La sua musica articolò di più la struttura, alleggerì l'atmosfera, approfondì e modificò anche la caratterizzazione, pur supportando alcuni punti deboli della pièce. Alla fine, per esempio, della prima scena del secondo atto del laconico "Buonanotte mamma" di Jenufa, Janacek fa un radioso interludio, inondando di calore e di tenerezza una piccola persona che, tutto sommato, nel primo atto, non aveva affatto meritato la simpatia per il suo tono acerbo e il suo egocentrismo; introducendo un tempo di arresto nello svolgimento dell'atto, l'interludio segnala, con più eloquenza di quanta ne ebbe mai Preissovà, la trasformazione che è avvenuta nel carattere della figlioletta nel corso degli ultimi cinque mesi. Nello stesso modo, la musica di Janacek rende un pò più sensibile nella sua vulnerabilità il personaggio dell'austera Sagrestana, quando lei supplica Steva di sposare la sua figliastra.

FOTO DI SCENA

Il suo assolo che inizia con le paole "Guardala anche" è uno dei momenti più liricamente commoventi di tutto l'atto. E' musicalmente fondato sullo spiegamento di due corte frasi. Anche un dettaglio tanto piccolo come la figura puntata ritmica che accompagna l'arrivo di Laca ha una funzione

che è doppia: suggerisce l'ansia, l'impazienza (ha visto Steva uscire dalla casa della Sagrestana e dubita che la sua visita abbia qualche rapporto con Jenufa) ed accelerare il passo verso la crisi. L'istante in cui la Sagrestana decide non si trova nel suo grande monologo, ma un pò prima, nella scena con Laca, dopo che egli ha detto "e io devo raccogliere il bambino di Steva?".

Le ultime quattro note di Laca vengono riprese "fortissimo" dai violini non accompagnati e trasformati in una figura accentata e vorticosa, che accelera la sua salita per incontrare il grido della Sagrestana: "Laca, la verità, la verità". E' in questo preciso istante nel quale lei mente sulla morte del bimbo che lei prende la sua atroce decisione ed è magnificamente segnalato dal suono del violino, mentre la Sagrestana "cammina febbrilmente per la stanza, tenendosi la testa tra le mani", secondo l'indicazione scenica. Poi, dopo che lei ha mandato Laca a diffondere la notizia, fa un monologo che, come abbiamo detto, non è quello in cui lei prende la sua decisione, ma quello in cui ritrovandosi sola e faccia a faccia, ora sa quello che deve fare.

Tutta un'eternità si apre davanti a lei, nel discreto fremito dell'inizio, poco a poco trasformato in un sinistro tremolio di trilli e di folgorazioni dei timbri che accompagnano il fluire convulso delle sue parole. E' un istante drammatico molto grande. La musica di Janacek ci aiuta a coglierne tutto il peso. E' difficile immaginare come, senza di lei la scena parlata non rilascerebbe un'impressione di melodramma. *Jenufa*, come tutte le altre Opere di Janacek, evita di impegnarsi in strutture tonali di lungo respiro.

E tuttavia sono i cambiamenti di tono che sottolineano alcuni degli istanti capitali del dramma, un fatto al quale sarà sensibile ogni ascoltatore, che sia dotato più o meno di esperienza musicale. Simile momento si sente, per esempio, nel grande apogeo in Do maggiore verso la fine dell'Opera, quando la Sagrestana, confessato l'omicidio e perdonata da Jenufa, lascia la scena. L'unico accordo di Do maggiore sotto l'assalto degli arpeggi dell'arpa è tenuto con una così coinvolgente lunghezza da rivestire

un'importanza tutta particolare, di cui il testo a questo punto dà la spiegazione. Do maggiore si sente per la prima volta nella scena alle parole di Jenufa" anche su di lei il Salvatore poserà il suo sguardo" che sono le ultime parole del suo perdono.

FOTO DI SCENA

Quando la Sagrestana, terminando la sua risposta, ripete le sue parole, praticamente sulla stessa linea melodica, la musica prende il suo slancio, questa volta ascendente, verso Do maggiore dove rimane, e si amplifica con una forza quasi insostenibile. E dalla scena seguente, Janacek supera l'effetto. Mentre l'Opera di Gabriela Preissovà accentuava il legame tra matrigna e figliastra, l'Opera mette in luce quello che esiste tra Jenufa e Laca. Li vediamo nel primo atto furiosi e scontenti l'uno dell'altra; nel secondo atto, con lui che si pente e lei che accetta di sposarlo; nel terzo atto che si comprendono e si stimano.

Ma come ci dice la musica, Jenufa non prova sempre amore per Laca. La fine dell'Opera segna quest'ultimo passo. Si può sentire durante l'ultimo dialogo, nella costruzione della musica la salita dell'emozione fino alla scena in cui Jenufa, sconvolta, lascia infine scoppiare il suo grido "O Laca, anima mia!" e subito il grave Do di pedale di cui la nota, ostinata, dissonante, non aveva cessato di suonare sotto tutto l'edificio, crolla come la resistenza di Jenufa e cade alla nota seguente Si bemolle.

La pressione si alleggerisce, il basso ha toccato la dominante del suo ultimo tono e conosce la strada del ritorno. Nessuna analisi saprebbe rendere la forza del momento, quello in cui la musica di Janacek trasforma la prosaica conclusione della pièce in uno dei più nobili epiloghi di qualsiasi Opera.

La carriera dell'Opera

Un anno dopo il suo completamento, *Jenufa* fu messa in scena il 21 gennaio 1904 nel piccolissimo teatro di Brno (una vecchia sala da ballo di un caffè) che serviva la comunità cèca della città. Il direttore d'orchestra era un allievo di Janacek, Cyril Metodej Hrazdira, e la sua orchestra dovette essere il suo maggior pensiero. Alla prima mancavano arpa, clarinetto, basso, corno inglese; alla fine della stagione (*Jenufa* ebbe nove rappresentazioni), malattie e rinvii avevano ridotto la cifra degli effettivi da ventinove a diciotto. Non ci si stupisce che Janacek abbia cercato, prima, di far rappresentare *Jenufa* a Praga; e dopo la calorosa accoglienza di Brno, sorprendente per un'Opera così innovatrice, non cessò di chiedere alla direzione del teatro di ascoltare l'Opera.

La freddezza di Praga aveva una ragione: il direttore artistico era anche direttore d'orchestra, Karel Kovarovic, che, durante un breve passaggio al teatro di Brno, dal 1885 al 1886, vi aveva presentato una delle sue Opere, e si era fatto schernire, non senza ragione, dal critico musicale Leos Janacek. Kovarovic aveva tanta di quell'umana debolezza che risentì del suo giudizio e in più non aveva alcuna ragione per sforzarsi in favore di

un musicista scomodo che, per quanto fosse stato maestro a Brno, era appena conosciuto al di fuori della sua provincia natale (in un'Opera sul teatro cèco uscita a Praga all'epoca della rappresentazione di *Jenufa*, in circa trecentoquaranta pagine, Jenacek occupava giusto poche righe).

FOTO DI SCENA

L'edizione della partitura vocale - era la prima Opera pubblicata da Janacek - non cambiò nulla. Non era affatto questione di profitto, perchè l'impresa era stata organizzata da una società culturale che Janacek aiutava a gestire: gli esemplari erano distribuiti gratuitamente ai membri; il teatro di Brno sostenne legalmente *Jenufa* con delle riprese dell'Opera, nel 1906, nel 1911 e nel 1913, ma anche allora queste non totalizzarono che diciannove rappresentazioni in nove anni. Evidentemente, se l'Opera doveva avere un uditorio più vasto, occorreva che fosse rappresentata dalla prima compagnia cèca del tempo, il teatro nazionale di Praga. Ma Kavarovic non voleva sentire niente.

Nel frattempo Janacek aveva scritto un'altra Opera, *Osud* (destino). Egli

si impegnò molto per farla rappresentare dal secondo teatro cèco di Praga, da poco aperto nel quartiere Vinohrady. L'Opera fu messa nei programmi delle due stagioni, ma non fu mai eseguita, ne lì ne altrove, durante la vita del compositore. E nel 1908 Janacek cominciò a comporre *Le escursioni di M. Broucek sulla luna.* Anche lì si sollevarono difficoltà riguardanti il libretto, e nel 1912, Janacek, scoraggiato dall'indifferenza che accoglieva la sua Opera drammatica, mise da parte il suo lavoro.

Fu durante la prima guerra mondiale che la sua fortuna girò, grazie in parte al coinvolgimento di amici, il dottor Frantisek Vesely e sua moglie, la cantante Maria Calma-Vesely, che trovarono disponibile Kavarovic attraverso il coinvolgimento di un amico di lui, il librettista Karel Sipek. Janacek, ora sessantenne, potè a malapena credere alla buona notizia e accettò con sollecitudine la condizione imposta dalla direzione teatrale per salvare le apparenze, quella di far rivedere l'Opera e soprattutto l'orchestrazione dal suo direttore Kovarovic.

Noto orchestratore, Kovarovic diede a *Jenufa* un fine romanticismo e dotò l'Opera di una grande apoteosi finale gonfiata in imponente conclusione canonica con dei corni giubilanti sull'evoluzione delle trombe nel momento in cui Jenufa e Laca escono insieme per affrontare un avvenire migliore.

E' con quest'ultima fanfara che *Jenufa* conquista Praga, poi il mondo intero. Nel febbraio 1918, Vienna mise in scena *Jenufa* per la prima volta in lingua straniera. In questi ultimi mesi dell'impero austro-ungarico, fu una prestigiosa occasione. Il successo fu dovuto in parte alla chiaroveggenza di Emil Hertzka, direttore di Universal Edition: aveva visto l'Opera a Praga, aveva indovinato le risorse dell'Opera e si era incaricato della stampa della parte vocale. Il critico e romanziere Max Brod aveva commentato l'Opera con molti elogi durante le rappresentazioni, e Janacek lo persuase a fare la traduzione tedesca.

FOTO DI SCENA

Fu il principio di una collaborazione fruttuosa fra musicista, critico ed editore, e Universal Edition stava per pubblicare tutte le Opere future di Janacek, con testo cèco e tedesco. Ma *Jenufa* restò il preferito. Alla morte di Janacek, nel 1928, l'Opera era stata rappresentata in più di settanta messe in scena diverse, soprattutto nei paesi germanofoni, nei quali l'entusiasmo per quest'Opera slava non si smentì neanche durante la seconda guerra mondiale. Altrove la celebrità fu più lenta a venire. Dal 1924 *Jenufa* fu rappresentata al Metropolitan Opera di New York, ma non ebbe alcun successo e fu distrutta in una critica memorabile di Ernest Newman.

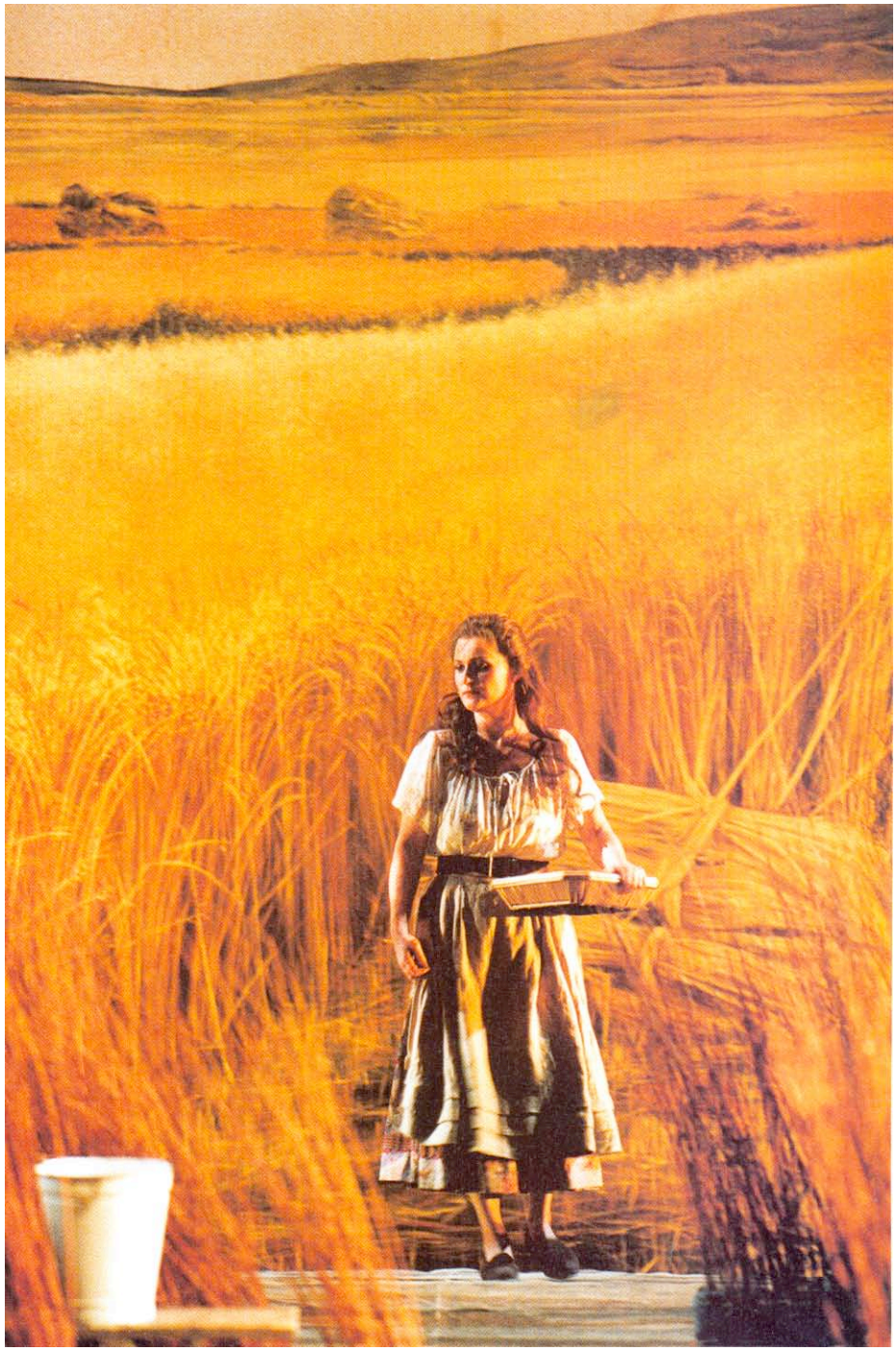
Più di trent'anni dopo, nel 1956, il Covent Garden cominciò una lunga serie di rappresentazioni, dirette in momenti diversi da Rafael Kubelik e

Charles Mackerras: l'ultima ebbe luogo nel 1976 (John Vickers era Laca). In quel periodo, l'Opera gallese e l'Opera scozzese allestirono una coproduzione di *Jenufa* che permise di mostrare l'Opera a tutta la Gran Bretagna. Nel 1981, L'Operà di Parigi allestì *Jenufa* sotto la direzione di Charles Mackerras. Fu un avvenimento considerevole, di portata storica. Per la prima volta dal 1913 si ascoltava l'orchestrazione originale di Janacek. Se ne erano già dati dei frammenti: negli anni '60, per esempio, Frantisek Jilek, che diresse per moltissimi anni l'orchestra dell'Opera di Brno, fece ascoltare alla radio cècoslovacca la conclusione originale di Janacek, prima della versione di Kovarovic, con l'aria "esplicativa" della Sagrestana (quella in cui lei spiega, per la sua stessa esperienza infelice, la sua resistenza al matrimonio della sua figliastra) che era stata soppressa da Janacek nella revisione del 1908.

Ma la versione di Kovarovic era tanto fermamante ancorata negli spiriti quanto Jilek ed il biografo di Janacek. Jaroslav Vogel (che diresse nel 1952 la prima integrale dell'Opera registrata) conclusero entrambi che questa doveva essere conservata - dopo tutto - Janacek l'aveva deciso. Questa versione fu pubblicata nel 1969 dalla Universal Edition in una bella partitura con note che spiegavano le modifiche apportate in seguito, senza rivelare parola dell'originale del musicista. Ma il clima dell'opinione pubblica cambiava.

L'orchestrazione di Talich della *Petite Renarde Rusée* era ripudiata da molto tempo; più recentemente, la registrazione Decca della *Casa dei morti* aveva giustificato il ricorso alla partitura originale. Non dobbiamo sentirci obbligati a conservare la versione di Kovarovic perchè janacek l'aveva accettata. Per dodici anni, il musicista aveva atteso di veder rappresentare la sua Opera a Praga; lo voleva fortemente - a qualsiasi prezzo - e lo disse in una lettera amara scritta apprendendo che la vedova di Kovarovic aiutò certamente a far gradire l'Opera in un periodo in cui la rude versione di Janacek avrebbe rischiato di spaventare orecchie abituate ai suoni ricercati delle orchestre di uno Strauss o di un Debussy. E' tempo di ascoltare quello che Janacek ha veramente scritto.

FOTO DI SCENA



La presente versione è fondata sulla partitura di Janacek come egli la lasciò dopo averla rivista un'ultima volta per la partitura vocale del 1908 e prima che Kovarovic l'avesse a sua volta rivista per la rappresentazione a Praga del 1916. I cambiamenti di Kovarovic, a parte il gran Finale a canone già menzionato sono di due tipi: i tagli e la riorchestrazione. Questa è generalmente destinata a facilitare l'equilibrio strumentale. Ritornando all'originale di Janacek, si toglie da questo qualche "colla" della partitura: raddoppi supplementari o fondi di corni e fagotti sostenuti.

Ne risultano generalmente linee individuali più chiare, meno fuse, ed anche un equilibrio strumentale più precario, benchè sia difficile individuare molte alterazioni nella sonorità di queste grandi orchestre moderne registrate. Gli uditori che conoscono la versione di Kovarovic dell'Opera noteranno certamente il suono molto diverso dell'orchestra soprattutto nel secondo atto, in particolare nel preludio, nel grande monologo della Sagrestana e nella conclusione. Tutti questi passaggi erano stati largamente riorchestrati da Kovarovic che, in più, cancellò alcuni dei commoventi silenzi di Janacek prima del battito dei timpani della conclusione.

Un tratto ricorrente dell'orchestrazione di Janacek è la presenza dei tromboni per i quali egli aveva un debole e che Kovarovic, conformemente alle pratiche dell'Opera, sostituì con corni più discreti (lo fece dal primo assolo di Laca nel primo atto). E si scopre una quantità di piccoli dettagli rivelatori, come per esempio l'orchestrazione inspessita di Janacek nel momento in cui Jenufa, rimproverando Steva, dice "vi saranno abbastanza rimproveri di mamma come questo"; o nel secondo atto, al "vado" di Laca, la figura al clarinetto di Janacek liberata dagli echi di flauto di Kovarovic; o, invece della nota tenuta dai violini di Kovarovic, il semplice assolo di clarinetto del "non mi dai la mano" di Laca; così come l'armonia diversa all'inizio della risposta di Jenufa "ti ringrazio Laca" quando lei cambia il soggetto.

L'importante ostinato dello xilofono nel primo atto è stato sceso di

un'ottava, come specificava Janacek, ed il suo ingresso dopo la partenza di Steva, invece di emrgere gradualmente nella misura in cui si spegne la musica, è drammaticamente ritardata alfine di cominciare qualche battuta più tardi dopo la beffarda esclamazione di Laca davanti a Jenufa. Più sensibili ancora sono i recuperi degli elementi soppressi da Kovarovic. Certi tagli danneggiano il libretto: il taglio, per esempio, all'inizio del terzo atto, della confusione della Bovara che non sa se bisogna versare da bere o distribuire dei fiori.

FOTO DI SCENA

Ma numerose correzioni, generalmente molto corte, da una a quattro battute, portarono sulle ripetizioni di frasi, le "ripetizioni in rima" di Janacek, che pure danneggiarono le linee vocali. Citiamo il "non me lo dire" del Caposquadra nel suo dialogo con Laca nel primo atto; o il "verranno insieme" del Giudice nel terzo atto. In altri casi, Kovarovic soppresse un'eco orchestrale di una frase proprio appena sentita, per esempio la ripresa da parte del violino solo in una versione abbellita de "Il figlio di Stefa" di Jenufa, poco prima del suo Salve Regina del secondo atto; o, nel terzo, la calorosa eco nell'ultima parola di Laca "alle nostre nozze". Particolarmente notevole è il cambio di andamento laddove Kovarovic aveva soppresso un "commento" dell'orchestra; per esempio, nel secondo atto, la nota della Sagrestana sulla partenza precipitata di Steva ("è scappato, il miserabile"), ora arriva quattro battute più lontano e ad altezze diverse.

Un taglio più serio fu introdotto da Kovarovic nel mezzo della confessione della Sagrestana, prima delle parole "Più tardi ho detto a Jenufa": sopprimendo qui tre battute, Kovarovic toglieva all'Opera la sua ultima citazione del grande motivo ricorrente. Kovarovic spostò spesso la parte vocale per evitare i "clusters di duo" di Janacek. Ne avviene uno al principio del primo atto, quando Jenufa pronuncia le parole "e poi tu vuoi che lei ti ami"; Janacek ne ritardò la ripetizione fino a che queste arrivano ad urtarsi contro il rimprovero della Nonna, permettendo così un bel assolo di oboe.

Non è necessario citare altri casi di tagli e di alterazioni. Questi si staccano da loro stessi e chiunque può consultare la partitura vocale cèca li troverà riprodotti insieme con le indicazioni approssimative dei cambiamenti di orchestrazione. In due punti, la presente versione ritorna allo stato precedente la revisione del 1908: accogliendo l'ouverture originale e conservando l'aria "esplicativa" della Sagrestana nel primo atto.

L'aria è interessante sia per la sua musica, mescolata al contesto immediato, per esempio il commento corale lasciato da Kovarovic "ma

quanto è dura lei", che si rivela così attaccato ad una frase ricorrente del solista, sia per l'intelligenza che il testo ristabilito ci da dei motivi della Sagrestana, determinata non da un desiderio tirannico di autorità, ma dal reale pensiero di evitare all'amata figliastra la sorte che conobbe lei stessa sposando un triste sire. Janacek, nel 1908, aveva soppresso questo passaggio.

TEATRO ALLA SCALA

INTESA SANPAOLO

Rappresentazione N. 120

STAGIONE D'OPERA E BALLETTO 2006/2007

Fuori abbonamento

DOMENICA 29 APRILE 2007 – ORE 20
PRIMA RAPPRESENTAZIONE

JENŮFA

(Její pastorkyňa/La sua figliastra)

LEOŠ JANÁČEK

LOTHAR KOENIGS

BRUNO CASONI

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

THIBAULT VANCRAENENBROECK

ALEXANDRE DE BARDIN

MARION HEWLETT

Dal punto di vista drammatico, egli aveva ragione: il passaggio ritarda l'azione in un momento grave ed indebolisce il superbo effetto teatrale dell'improvviso intervento della Sagrestana. Ma in una registrazione in cui potrà essere ascoltato ed apprezzato, il suo posto è ritrovato. L'inclusione dell'ouverture originale permette un altro scorcio storico interessante, di dieci anni prima, che risale all'epoca dell'inizio del lavoro alla composizione.

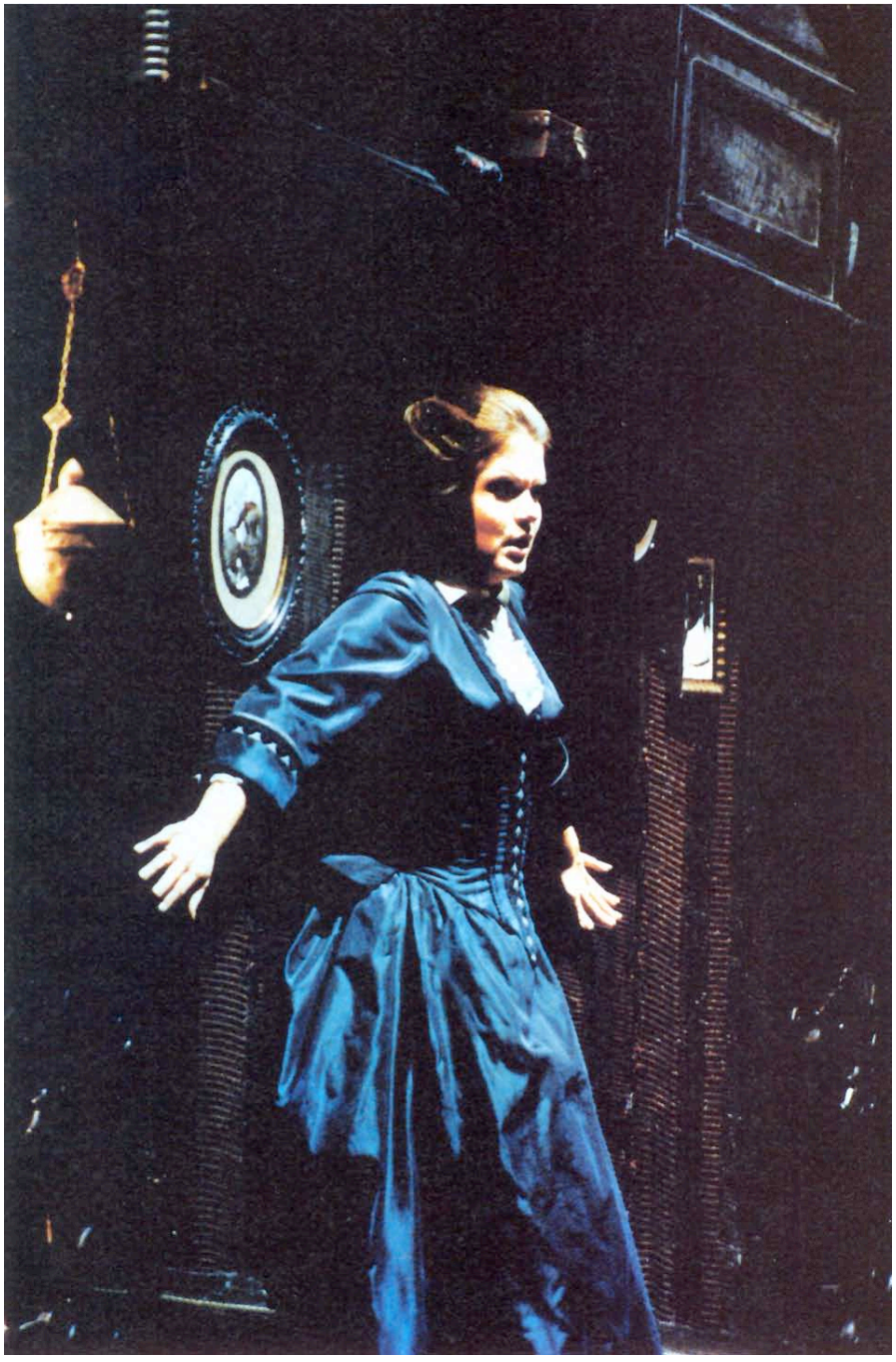
Nonostante abbia scritto l'ouverture in due versioni, una per pianoforte a quattro mani e l'altra per orchestra (queste presentano sensibili differenze tra loro), Janacek non ne stabilì mai l'uso in testa alla sua Opera. Non lo si sentì alla rappresentazione di Brno del 1904 e non figura nell'edizione della partitura vocale del 1908, quando Janacek pensò di darla alla prima di Praga del 1906 in un concerto diretto da Frantisek Newman e dall'Orchestra Filarmonica di Praga, inaugurando così una carriera indipendente che proseguì sotto il titolo di *Gelosia.* E' solo nel 1959 che questa introdusse per la prima volta l'Opera, quando il direttore d'orchestra Joachim Dietrich Link la fece ascoltare a Greiz, nella Repubblica Democratica Tedesca, in una serie di venticinque rappresentazioni. Offre con la musica dell'Opera piccole somiglianze tematiche che sono forse fortuite. Essa ricorda più lui per lo spirito.

Se si paragona la sua musica a quella del primo assolo di Laca, ci si accorge che questa ha molto del suo carattere rabbioso, ardente. La si può considerare come un ritratto musicale del giovane uomo e della gelosia che provocò la catastrofe del primo atto. Come la musica per voci maschili nella ballata popolare *Il geloso* e le due versioni *Ej Danaj* menzionate al principio del precedente capitolo, l'ouverture sembra essere uno studio preliminare dell'Opera.

Dopo la sobria versione di Janacek, la sua riorchestrazione fu così considerevole che fu necessario ricopiare le ultime pagine. Si impadronì in particolare di un tema orchestrale e, facendo riprendere in eco da strumenti diversi, una battuta dopo, producendo una versione a canone che, pur essendo certamente riuscita ed anche esaltante, può ora sembrare

all'ascoltatore non dovutamente pomposa, ed inoltre può distogliere l'attenzione dagli accordi ripetuti dei tromboni di Janacek alla fine della frase. Le due versioni sono state registrare qui, quella di Janacek come un elemento integrale della partitura, quella di Kovarovic in appendice. I personaggi dell'Opera sono indicati in grassetto.

FOTO DI SCENA



La trama

Il **primo atto** si apre nel cortile del mulino in cui Jenufa, al tramonto, attende ansiosamente il ritorno di Steva che passa davanti ad una commissione di coscrizione. Se venisse reclutato, lei non potrebbe sposarlo ne potrebbe nascondere il disonore. Due persone notano la sua inquietudine: Laca, che ne indovina in parte la causa, e la Nonna che la rimprovera di non aiutarlo. L'atmosfera tesa si alleggerisce quando arriva Jano, giovane pastore, tutto contento di saper leggere. Rimasto solo con il perspicace Caposquadra, Laca gli confida la speranza di vedere Steva arruolato e dunque allontanato.

Ma come il Caposquadra gli dice - così come ad una piccola folla che si era formata attorno a loro - Steva è stato esonerato dal servizio – Laca è preoccupato. Steva arriva presto, circondato da una truppa di coscritti accompagnati da musicisti; ma è in un tale momento di felicità che la Sagrestana, matrigna e tutrice di Jenufa, gli impone come periodo di prova un anno, durante il quale egli dovrà mostrarsi degno di Jenufa affinchè lei acconsenta al matrimonio. La folla si disperde. Laca è felice della sospensione, ma rimasto solo con Jenufa, l'atteggiamento della giovane lo rende così folle di gelosia che, deliberatamente, con una coltellata in piena guancia, egli la sfigura irrimediabilmente, facendole improvvisamente perdere l'attazione per gli occhi del frivolo Steva.

Il **secondo atto** si svolge qualche mese più tardi, in pieno inverno, a notte fonda, nella dimora isolata della Sagrestana. Otto giorni prima, Jenufa in gran segreto ha dato alla luce un bambino. Non arrivando ad ottenere da Steva che egli sposi Jenufa e riconosca suo figlio, la Sagrestana si rivolge a Laca il quale, pentito, non ha cessato, al contrario di Steva, di renderle frequanti visite, dichiarando sempre il suo amore per Jenufa. La Sagrestana gli riferisce la verità.

Egli è sconvolto sapendo che il figlio sia di Steva. Disperata, la Sagrestana gli fa credere che il bambino sia morto, poi, congedando Laca con la scusa di farlo informare sul prossimo matrimonio di Steva e della

figlia del Giudice di pace, prende la funesta decisione di uccidere il bambino; e lo porta via precipitosamente nel cuore della notte.

Durante la sua assenza, Jenufa si risveglia nella stanza vicina, da un sonno drogato; è sola e suo figlio è sparito. La Sagrestana, ritornata, le fa credere che suo figlio sia morto dopo due giorni di sofferenza. Jenufa si sottomette umilmente alla decisione del cielo e, quando Laca ritorna, accetta di sposarlo. Ma nel momento in cui l'atto finisce, la Sagrestana, in preda al rimorso, è stregata da visioni.

FOTO DI SCENA

Il **terzo atto**, due mesi dopo, si svolge ancora nella casa della Sagrestana. Il matrimonio di Jenufa e di Laca si avvicina. La Bovara è venuta ad aiutare. Arrivano il Giudice di pace e sua moglie, poi la loro figlia Karolka ed il suo fidanzato Steva, infine un gruppo di giovani che canta un rustico epitalamo all'improvviso. Prima di recarsi in chiesa, Jenufa e Laca si inginocchiano per ricevere la benedizione della Nonna, poi quella della Sagrestana.

Ma nel momento in cui la Sagrestana, pentita del suo crimine, si alza tremando, si ode un tumulto fuori. Il corpo di un bimbo è stato appena ritrovato, Jenufa riconosce gli abiti di suo figlio. L'ostilità della folla verso di lei cade davanti all'aspetto risoluto di Laca. Con stupore di tutti, la Sagrestana confessa l'omicidio. Prima spaventata, Jenufa comincia a capire l'amore che ha spinto la sua matrigna a commettere un tale gesto, e la perdona. Laca resta fermo e, quando il sipario cala, lui e Jenufa prendono in considerazione un avvenire migliore.

Trad**. Giorgio Lorenzoni**

Il senso dell'onore dei contadini cèchi

La concezione drammatica di *Jenufa* - l'Opera cèca più eseguita dopo *Prodand nevesta* di Smetana - è inconsueta per Janácek, ma non è quello l'unico caso.
I protagonisti di *Jenufa* sono soprattutto antieroi: personaggi inetti, condizionati da pregiudizi, paure ed emozioni incontrollate.
L'atmosfera psicologica è cupa, mentre la vicenda è di netto stampo veristico. L'ambiente del paese non ha nulla a che fare con l'atmosfera idilliaca e folcloristica delle Opere romantiche delle scuole nazionali del XX sec..
L'elemento folcloristico assume qui una funzione diversa.
L'articolazione dei motivi, simile a quella dei canti popolari, arricchisce l'espressività del lavoro che ne sottolinea i diversi momenti psicologici.
L'Opera si sviluppa senza soluzione di continuità: non vi è una suddivisione in pezzi chiusi, ma un susseguirsi ininterrotto di scene che va di pari passo con la crescente intensità della musica.
Sebbene Janácek non citi direttamente nessuna melodia morava, il dialetto moravo ed il colore di sfondo dei canti popolari di quella terra sono alla base delle melodie di *Jenufa*, che per questo è considerata uno dei lavori più significativi del verismo ceco.
Il successo internazionale di *Jenufa* ebbe inizio con la rappresentazione

del 1918 alla Hofoper di Vienna. In quell'occasione il ruolo della protagonista fu interpretato da Maria Jeritza, una star di Vienna, amata ed apprezzata dallo stesso Janácek anche per le sue origini cèche.
La serie delle interpreti di *Jenufa* è quasi infinita: già durante la vita del compositore, l'Opera - senza dubbio la più celebre delle sue composizioni - fu messa in scena più di settanta volte.
Nell'allestimento del 1999 al Teatro Reale di Copenaghen il palcoscenico si trasforma in un campo di grano infinito che fa quasi dimenticare la finzione scenica, come se fosse una foto scattata all'aria aperta.

FOTO DI SCENA

Osud

(Destino)

Opera in tre atti

Libretto: Leos Janácek e Fedora Bartosova

Prima rappresentazione: 25 X 1958, Brno (Teatro Nazionale)

Luogo ed epoca: Moravia, fine del XIX sec.

La trama

Atto primo

Una mattina nel parco della stazione balneare Luhacovice.

Gli ospiti dello stabilimento termale conversano piacevolmente. La favorita del gruppo è la bella Mila. Ad un certo punto sopraggiunge inaspettatamente il compositore Zivny, suo ex amante e padre di suo figlio.
Mentre il gruppo di ospiti si mette in cammino per una gita, Mila e Zivny si danno un appuntamento. I due si amano ancora e si sono dovuti separare solo per colpa della madre di Mila, che non vuole affidare la figlia a Zivny.
Quando gli ospiti tornano dalla gita, i due amanti sono già partiti insieme.

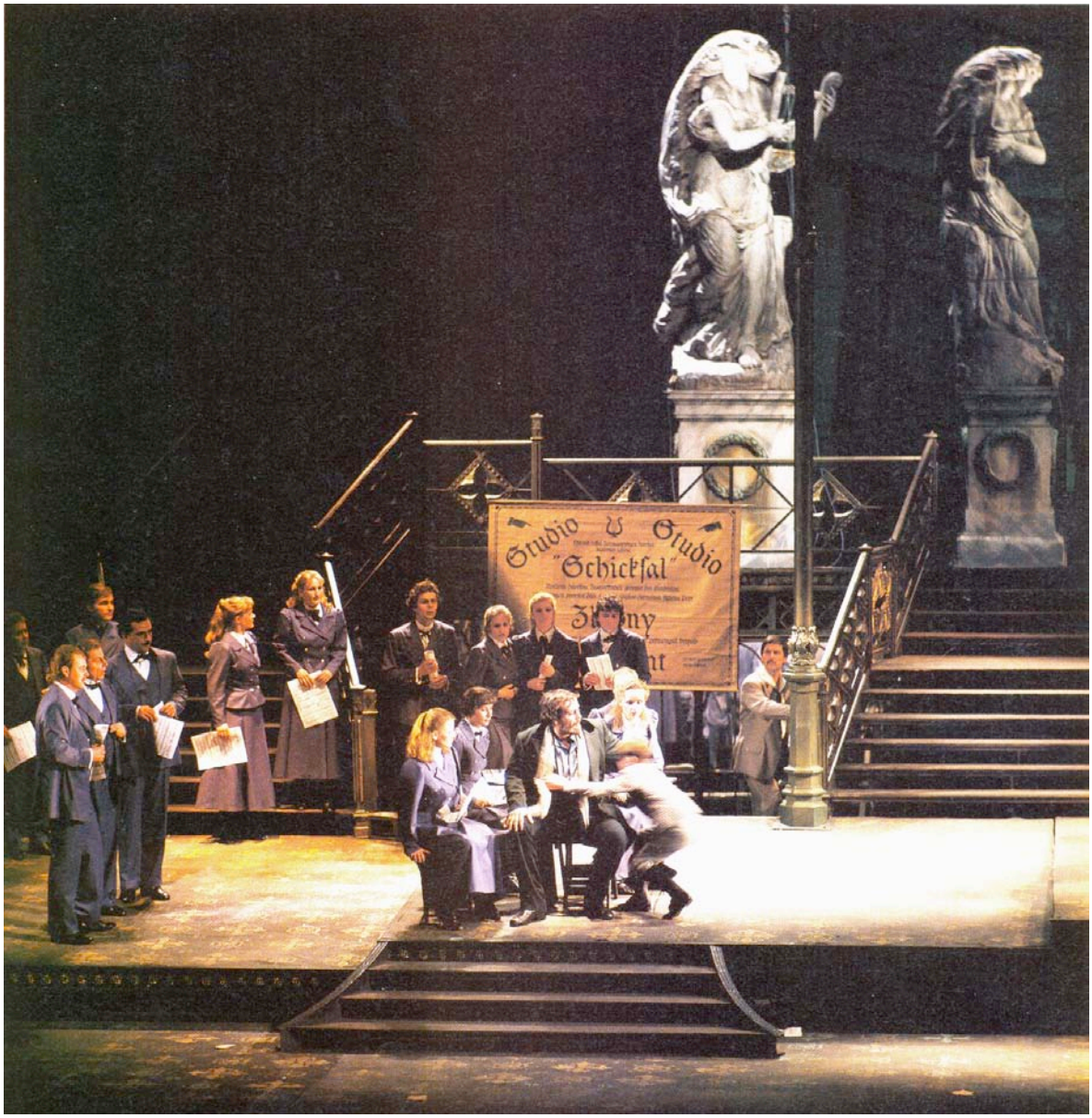
Atto secondo

Quattro anni dopo, nello studio del compositore Zivny.

Zivny ed il figlio Doubek vivono insieme. Tuttavia, la madre di Mila rende loro la vita difficile perché dubita delle doti di Zivny, come compositore e come marito.
Sfogliando insieme a Zivny la partitura di un'Opera ancora incompiuta, Mila ripensa all'inizio del suo amore e si chiede se le sue aspirazioni ed i

suoi progetti si siano realizzati.
La madre di Mila rimprovera al genero di aver reso infelice la figlia.
In preda alla pazzia, la donna salta dal balcone, trascinando nel vuoto anche la figlia che cercava di fermarla.

FOTO DI SCENA



Atto terzo

Undici anni dopo, in una torrida giornata estiva nel salone del Conservatorio.

Gli studenti preparano la prima rappresentazione della nuova Opera, ma, non comprendono il tono tragico del lavoro, trasformano la prova in parodia.
Quando chiedono a Zivny di spiegare loro l'Opera, egli si fa prendere da una crescente agitazione, in quanto si identifica con il protagonista.
Fuori, intanto, imperversa una terribile tempesta.
Durante la prova, nel momento in cui l'eroina dell'Opera muore, il figlio del compositore, anch'egli tra gli studenti del Conservatorio, pronuncia ad alta voce il nome della madre.

FOTO DI SCENA

In tal modo, tutti comprendono che è lo stesso destino di Zivny ad essere rappresentato.
Profondamente prostrato, il compositore si allontana: la sua Opera resterà per sempre incompiuta.

Un soggetto vissuto in prima persona.

Quest'Opera, mai eseguita all'epoca del compositore, rispecchia, in molti momenti, la crisi psicologica di Janácek al volgere dei cinquant'anni.
La sua depressione non era legata solo a problemi creativi, ma anche ad una tragedia familiare: la morte della figlia Olga a soli ventuno anni nel febbraio 1903.

FOTO DI SCENA

Per Janácek, il comporre rappresentava spesso un modo per evadere dalla realtà quotidiana: così, dopo aver completato *Jenufa*, si mise alla ricerca di un libretto in cui poter esprimere tutto il suo dolore. Circa sei mesi dopo la morte di Olga, egli si recò a Luhacovice, una stazione balneare morava molto di moda, per riposarsi e raccogliere le forze.
Qui ebbe modo di conoscere la ventunenne Kamila Urválková, la moglie dell'amministratore del patrimonio forestale cèco e sua futura musa ispiratrice; nello stesso luogo egli avrebbe incontrato, quattordici anni dopo, il suo ultimo grande amore, Kamila Stosslová.
L'affascinante donna avrebbe voluto intraprendere la carriera di attrice, ma la sua ricca famiglia di alto rango le aveva impedito non solo di realizzare i propri progetti artistici, ma anche di sposare Ludvik Celansky, direttore d'orchestra e compositore di talento molto popolare nell'ultimo decennio dell'Ottocento.
In seguito, quest'ultimo esternò la propria storia d'amore in un'Opera intitolata *Celansky*, che fu rappresentata per la prima volta nel 1897 al Teatro Nazionale di Praga.
Anche Janácek era affascinato dalla bellezza e dalla giovinezza di Kamila Urválokvá, la cui vicenda gli ispirò proprio l'Opera *Osud*, nella quale, tuttavia, prevale un certo scetticismo sui possibili sviluppi del matrimonio (secondo atto).

I Viaggi del Signor Broucek sulla Luna

La trama

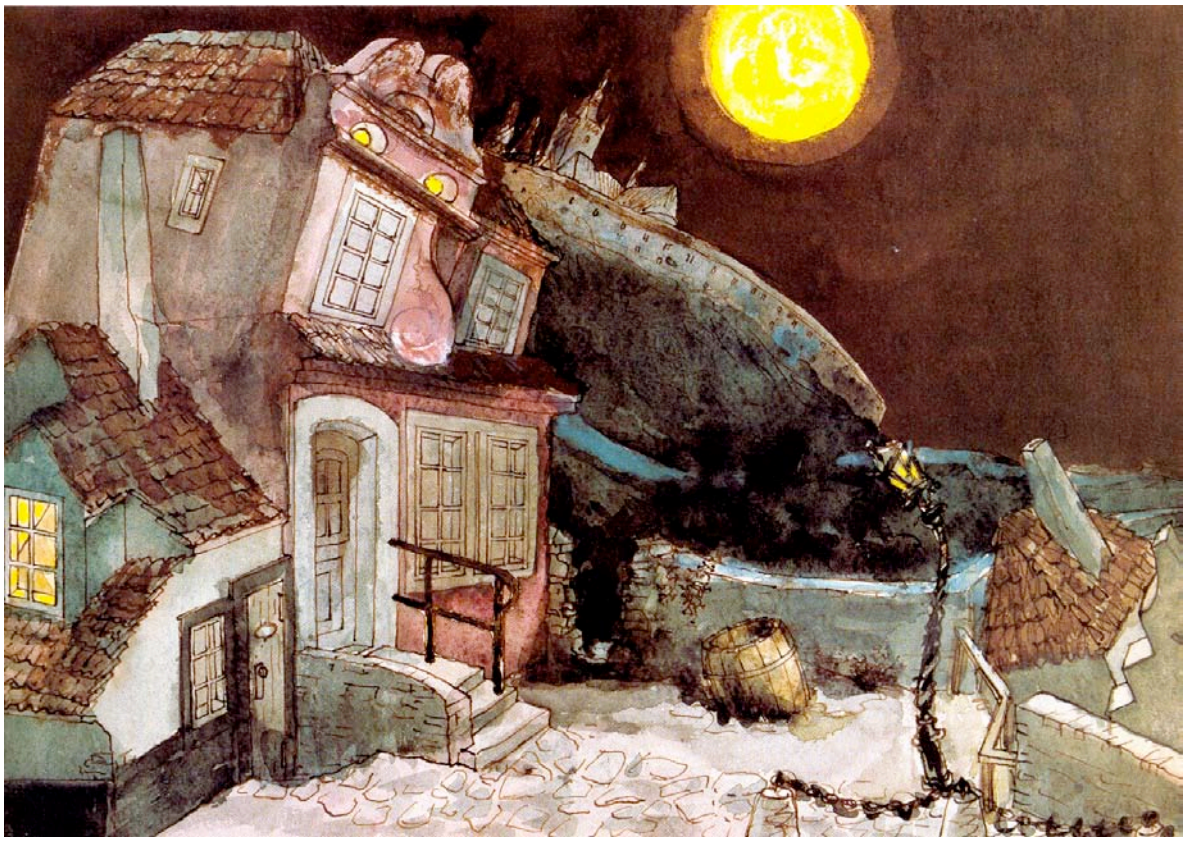
Parte prima

Quadro primo

Davanti alla locanda "Vikarka".

Broucek è un frequentatore abituale della locanda, dove spesso si incontra con il sagrestano del Duomo di San Vito. Malinka, figlia del sagrestano, va spesso alla locanda a prendere il padre, ed anche il giovane pittore Mazal, che corteggia Malinka.
Talvolta Broucek beve più del dovuto e si addormenta, facendo strani sogni.

BOZZETTO



Quadro secondo

Sulla Luna.

Nel primo dei suoi sogni, Broucek finisce sulla Luna, dove incontra i personaggi della vita quotidiana nei panni degli abitanti della Luna.
Mazalum (Mazal) gli apre nelle vesti di un inventore di missili.
Lukristan (il sagrestano) gli nega la mano di Lunamalis (Malinka) e Broucek vola via in elicottero con Lunamalis.

Quadro terzo

Nella sede del governo della Repubblica della Luna.

L'ospite, proveniente da un mondo sconosciuto, viene condotto nel cuore della Repubblica della Luna. Durante un ricevimento in suo onore, egli può ammirare immagini variopinte e sentire il profumo dei fiori.
Tuttavia, in atteggiamento sprezzante, tira fuori una salsiccia da una tasca e la mangia, con grande scandalo degli abitanti della Luna.
Ciononostante Lunamalis (Malinka) si innamora di lui.
Sebbene Broucek sappia che gli abitanti della Luna se vengono toccati muoiono, egli abbraccia Lunamalis, che svanisce nel nulla.
Broucek si sveglia.

Quadro quarto

In sogno sulla Terra.

Gli ultimi ospiti hanno lasciato la locanda ed anche Malinka torna a casa in compagnia di Mazal. Broucek continua a sognare.

Parte seconda

Quadro quinto

Sulla rupe di Barrandov, nei pressi di Praga.

Broucek si prepara a partire per la Luna su una nave spaziale.

FOTO DI SCENA

Quadro sesto

Sul Ring della città vecchia, nel 1420.

Invece di atterrare sulla Luna, Broucek si ritrova nella sua città al tempo delle guerre ussite. Il campanaro della chiesa di Teyn
(il sagrestano) lo scambia per la spia dell'imperatore Sigismondo. Broucek si fa passare per francese.

Quadro settimo

In casa del campanaro.

Il popolo si prepara alla battaglia decisiva della guerra ussita. Il campanaro presenta a Broucek la figlia Amalka (Malinka) ed il fidanzato Mazal.
Broucek si lascia trascinare in una discussione politica con loro, ma alla fine si nasconde sotto le coperte come un vigliacco, mentre gli altri affrontano la battaglia.

Quadro ottavo

Sul Ring della città vecchia.

Broucek cerca di nascondersi, ma viene riconosciuto dai soldati che rientrano dalla battaglia e viene accusato di calunnia e di diffondere dottrine false.
Solo Amalka cerca di difenderlo, peggiorando ulteriormente la sua posizione: infatti, egli viene accusato e condannato anche per immoralità. Broucek viene trascinato sul rogo ed infilato in una botte.

Quadro nono

Di nuovo davanti alla locanda "Vikarka".

Quando Broucek torna in sé, si rende conto che la situazione è davvero critica, in quanto è caduto in una botte.
Broucek scopre con sollievo di essere tornato nella propria epoca ed inizia subito a fare lo spaccone.

IL COMPOSITORE

KÁT'A KABANOVA

Introduzione

"Ho incominciato a comporre una nuova Opera. Il protagonista è una donna, di carattere molto mite...basterebbe un colpo di vento a trasportarla via, per non parlare della tempesta che si riversa su di lei".
Janácek scrisse queste parole a Kamila Stosslová il 9 gennaio 1920. Quindici mesi dopo, il 6 marzo 1921, egli era in grado di comunicarle: "...dopo un lavoro particolarmente difficile ho portato a termine la mia ultima Opera.
Non so ancora se intitolarla "*La tempesta*" oppure "*Katerina*". Per ciò che riguarda il titolo "*La tempesta*", si potrà sollevare l'argomento che esiste già un'Opera con lo stesso titolo; e riguardo a "*Katerina*", che non scrivo altro che Opere con protagonisti femminili! *Jenufa* - *Katerina*. L'ideale sarebbe di usare tre asterischi invece del titolo...".
Infine Janácek si decise a scegliere come titolo il nome della protagonista: non *Katerina* al completo (pensando che il nome suonasse troppo come Caterina la Grande), ma per il suo diminutivo Kát'a. Lungi dal lasciarsi inibire dalle somiglianze con *Jenufa*, Janácek scrisse le sue due Opere seguenti intorno ad un personaggio centrale di sesso femminile.
Questo per una ragione particolare: tutt'e tre riflettevano gli aspetti mutevoli nel suo amore per Kamila Stosslová - dal desiderio intenso nella *Kát'a* (la donna sposata che tradisce il marito durante la sua assenza) o *La volpe astuta* (ritratta come moglie e madre di famiglia felice, intraprendente, e pronta a sacrificare se stessa), fino alla rassegnazione ne *L'affare Makropulos*, dove il personaggio principale è una donna affascinante che ha l'età di 300 anni, la quale attira tutti quelli che si trovano intorno a lei, pur rimanendo lei stessa "fredda come ghiaccio".
In questa corrispondenza Janácek fece spesso riferimento all'identificazione fra le eroine della sua Opera e Kamila; nel caso della *Kát'a* era il "grande amore senza confini di Kamila" - per suo marito - che egli cercò di ritrarre.
Janácek aveva conosciuto Kamila Stosslová durante la guerra nelle terme di Luhacovice (dove egli andò a curarsi i reumatismi) e se ne innamorò. Fu un amore che durò fino alla sua morte nel 1928. Ambedue erano

sposati (Kamila aveva due figli; i due bambini di Janácek erano morti ancora molto piccoli) e la relazione fu mantenuta ad una distanza rispettosa tramite le frequenti lettere che Janácek le inviava nella cittadina boema di Pisek dove essa risiedeva.
Il numero di lettere scritte da Kamila a Janácek, il quale risiedeva a Brno, a 170 chilometri di distanza, era alquanto minore; essa era più giovane di lui di ben trentott'anni, non s'interessava in particolar modo di musica, né era veramente cosciente della sua grandezza come compositore, e ricambiò le sue attenzioni con poco calore e poca comprensione.

FOTO DI SCENA

Tutto ciò non lo scoraggiò. Tutte le sue Opere tarde, anche *Da una casa di morti* (nella quale i protagonisti sono esclusivamente uomini), contengono ritratti suoi; il secondo *Quartetto per archi* e intitolato "Lettere intime" (l'ultima sua composizione da camera, scritta pochi mesi prima della sua morte) all'origine doveva portare il titolo "Lettere d'amore" - s'intende per Kamila. Per importante che fosse Kamila quale fonte di ispirazione per le ultime Opere di Janácek, queste non sarebbero giunte alla realizzazione se non fosse stato per un fatto che lo trasformò, all'età di sessantadue anni, da piccolo compositore di provincia che era, in uno dei più importanti maestri del nostro secolo.
Fu l'accettazione, da parte del Teatro Nazionale di Praga nel 1916, per una messa in scena di *Jenufa*, ed il grande successo che vi ottenne. *Jenufa* (la terza Opera di Janácek) era stata messa in scena a Brno, capitale della Moravia, nel 1904, ma ciò che era indispensabile per lanciare l'Opera a livello internazionale era una messa in scena a Praga, e questa, per causa di rivalità locali e personali, non si poté realizzare per altri dodici anni.
Durante questo periodo Janácek perse quasi tutte le speranze.
Le sue due Opere successive, *Destino* (1903-07) e *Viaggio del sig. Broucek sulla Luna* (1908-17), rivelarono ambedue un notevole ampliamento del suo senso drammatico musicale, ma gli crearono anche molti problemi. Il *Destino* ebbe bisogno di un lavoro notevole di revisione prima che l'Opera potesse essere accettata per una messa in scena a Praga in un teatro di periferia - dove, tuttavia, la produzione subì continui contrattempi, finché non fu lasciata cadere del tutto.
Janácek iniziò parecchie volte a lavorare sul *Viaggio del sig. Broucek sulla Luna*, cercando, senza successo, di trovare un librettista adatto, e finì con lo scrivere lui stesso buona parte del testo; nel 1912 egli mise da parte l'Opera.
Le rappresentazioni di *Jenufa* avvenute a Praga ed a Vienna capovolsero tutta la situazione: nel corso di un'unica serata Janácek era divenuto una celebrità; la casa editrice viennese Universal Edition acquistò la partitura, ed una traduzione compiuta dallo scrittore praghese di lingua tedesca Max Brod, amico di Kafka, preparò la via per la messa in scena in più di settanta teatri durante il decennio seguente.
Janácek scoprì nuove e sorprendenti riserve di energia creativa. Portò a termine l'escursione "lunare" di *Broucek*, e ve ne aggiunse in fretta una seconda; fece una revisione della sua prima Opera *Sárka*, composta

trent'anni prima, ed all'età di sessantacinque anni s'imbarcò in una serie di quattro capolavori operistici che rappresentarono il culmine della sua carriera.
Scrisse *Kát'a Kabanová* (1919-21), *La volpe astuta* (1921-23) e *L' affaire Makropulos* (1923-25) seguendo un ritmo regolare di un'Opera ogni due anni, e poi nel 1927 iniziò la sua ultima Opera, basata su *Da una casa di morti* di Dostoevskij.

FOTO DI SCENA

Nell'intervallo fra una e l'altra delle ultime Opere sue, Janácek trovò anche il tempo per comporre la *Messa glagolitica* ed alcune composizioni strumentali e da camera, che furono le prime ad acquistare fama al di fuori del mondo boemo e germanico: la *Sinfonietta*, i due *Quartetti per archi* ed il *Quintetto* per fiati *Mládi* (Gioventù).
Janácek scrisse una volta di *Kát'a Kabanová* "..... è un'Opera che merita di essere messa in scena a Londra", e fu infatti la sua prima Opera ad essere eseguita in quella città - ma soltanto nel 1951, ventitré anni dopo

la sua morte. Come la maggior parte delle sue Opere, fu messa in scena a Brno il 23 novembre 1921; un anno dopo, il 30 novembre 1922, vi seguì la prima rappresentazione praghese.
In seguito alla pubblicazione da parte della Universal Edition, l'Opera girò largamente in Germania ed in Austria; la prima esecuzione in Germania fu diretta da Klemperer a Colonia nel 1922, soltanto pochi giorni dopo la prima praghese.
I predecessori di Janácek, Smetana e Dvorák, scrissero entro la tradizione nazionale del XIX sec., e la maggior parte delle loro Opere erano concepite esclusivamente per le necessità propagandistiche nazionali.
Soltanto una, *La sposa venduta*, superò questa barriera conquistando una posizione duratura nel repertorio internazionale. Janácek stesso, anche se in maniera alquanto goffa e maldestra, incominciò la sua carriera di compositore rispettando i canoni di questa tradizione: la sua prima Opera, *Sárka*, era un'Opera tragica basata sulla mitologia boema, che seguiva la linea della *Libuse* di Smetana; la seconda, *L'inizio di un romanzo*, era un'Opera comica "campestre" (fedele alla linea de *La Sposa venduta*) con un'abbondanza indigesta di musica folcloristica morava che aveva appena scoperto.
Fu soltanto con *Jenufa* che gli riuscì di rompere coi vecchi modelli, tentando un'Opera seria di genere "campestre", con la quale raggiunse un successo a livello internazionale.
In seguito Janácek non abbandonò i temi boemi, ma ne ampliò parecchio la sfera d'azione. Sia il *Destino* che *Broucek* trattano della borghesia ceca della fine del secolo: in *Destino* comprende alcuni accenni autobiografici fra i quali le terme di Luhacovice, tanto care a Janácek, una scena domestica ed una scena che si svolge in un conservatorio di musica (Janácek era direttore della scuola d'organo di Brno); *Broucek* fu ispirato da due noti romanzi satirici popolari che trattano di un volgare padrone di case praghesi che s'imbarca in "viaggi" fantasiosi che lo portano ad un confronto prima con una società artistica in decadenza e poi con la severità ed il patriottismo degli ussiti.
L’azione ne *L'affare Makropulos*, anche se fa ricorso ai soliti requisiti e luoghi contemporanei di carattere internazionale (teatri, alberghi, ecc.), si svolge tuttavia a Praga, e lo sviluppo dipende dal curioso legame con Rodolfo II, l'ultimo reggente asburgico a tenere la sua corte nella capitale boema.
Con *La volpe astuta*, la più nostalgica fra le sue opere, Janácek fa un

ritorno alla sua Moravia rurale, coi suoi boschi, la fattoria, scene che si svolgono nelle taverne tipiche ed una varietà di dialetti locali. Le due Opere "russe", *Kát'a Kabanová* e *Da una casa di morti* possono sembrare molto lontane da questo territorio "casalingo", ma solo in verità delle reminiscenze del vecchio sogno panslavo, che si ritrova alla base di molte fra le prime Opere ceche, i cui temi possono essere considerati slavi in senso largo piuttosto che specificatamente boemi.
Come tanti altri connazionali del suo tempo, Janácek era un appassionato russofilo.

FOTO DI SCENA

Fece parecchi viaggi in Russia dove fra l'altro si era stabilito suo fratello Frantisek, egli stesso imparò la lingua russa e nel 1898 partecipò alla fondazione di un circolo russo a Brno, esercitandovi la funzione di presidente dal 1909 fino alla sua chiusura causata dalla prima guerra mondiale.
Alcune fra le sue Opere strumentali devono l'ispirazione alla letteratura russa, come ad esempio il Poema sinfonico *Taras Bulba* (1915-18), basato su Gogol, ed un *Trio per pianoforte* (1908-9) ispirato dal breve romanzo di Tolstoj *La Sonata Kreutzer*.
Più tardi Janácek distrusse questo *Trio*, ma a quanto sembra ne incorporò il materiale nel suo primo *Quartetto per archi*.
In realtà egli aveva anche cominciato ad occuparsi di alcune Opere con temi derivanti da due altri lavori di Tolstoj, *Anna Karenina* (nel 1907) e l'Opera postuma *Il morto vivente* (nel 1916), ma i soggetti non gli andarono a genio, né gli sembrarono realistici dal punto di vista del loro "potenziale operistico" e Janácek li abbandonò ben presto.
Tuttavia nel 1919 egli acquistò una copia della nuova traduzione in lingua ceca di Vincent Cervinka del dramma *La tempesta* di Ostrovskij ed entro l'ottobre dello stesso anno aveva già iniziato le trattative per il suo impiego come libretto per un'Opera.
La tempesta (in titolo originale russo *Groza* può significare anche semplicemente "terrore" o "disastro") era il capolavoro ed anche il più popolare dei numerosi drammi di prosa scritti dal grande autore di teatro "realista" Alexander Nikolajevic Ostrovskij (1823-86).
Benché eseguito molte volte all'estero (per es. a Londra all'Old Vic e dalla National Théatre Company nel 1966), il dramma riscosse il più grande consenso in assoluto proprio in Russia, dove fino al 1917 fu eseguito più di 4000 volte, rimanendo a far parte del repertorio di teatro del periodo postrivoluzionario.
Come la maggior parte delle opere di Ostrovskij, il dramma contiene una documentazione particolareggiata della vita della classe mercantile e di come il comportamento autocratico dei suoi capi rifletta la struttura gerarchica dell'intera società russa.
Alcuni dei particolari realistici ne *La Tempesta* erano infatti basati su una ricerca diretta compiuta dallo stesso Ostrovskij nel 1856-57 nell'ambito di uno studio sull'economia e sull'etnologia nella valle alta del Volga (parte di uno studio organizzato dal Ministero della Marina in preparazione dell'abolizione della servitù nel 1861).

La città di Kalinov nella quale si svolge l'azione del suo dramma è immaginaria, ma rimane tuttavia rappresentativa di molte città sulle sponde del Volga visitate da Ostrovskij.
La relativa libertà goduta dalle ragazze non ancora maritate nella città di Torzhok (alla quale seguiva un severo isolamento una volta sposate), era una tradizione che gli fece una grande impressione e fornisce una spiegazione per il contrasto fra il comportamento della nubile Varvara e quello di Katerina che è sposata.

FOTO DI SCENA

La scenografia del quarto atto, l'edificio malandato dove gli abitanti della città cercano il riparo dalla tempesta, è stato ricondotto ad una storia udita a Rzhev, che narra di un passaggio sotterraneo con immagini parietali del Giudizio universale.
Come in altri drammi suoi, Ostrovskij vi inserì alcuni canti popolari tipici di quella regione.
Il ritratto dell'eroina, creato con grande effetto, era ciò che del dramma attirava di più Janácek.

Il critico russo N. A. Dobroljubov, il quale aveva già scritto su Ostrovskij sostenendo che le sue Opere trattavano del "regno delle tenebre" (il mondo autocratico dei mercanti e commercianti con le loro tradizioni rigide, i loro pregiudizi ed i falsi ed ipocriti valori morali e religiosi) scrisse di Katerina come di un nuovo elemento ottimista nell'Opera di Ostrovskij.
Per semplicità le traslitterazioni di nomi russi compiute da Janácek sono state impiegate ogni volta che viene fatto riferimento sia ai protagonisti dell'Opera sia a quelli del dramma.
"..... un raggio di luce nel regno delle tenebre", come la definì in un lungo ed autorevole saggio. Dobroljubov intese l'Opera in termini politici: il "regno delle tenebre" si avvicina alla sua fine, e perciò è tanto più ostinato e resistente.
Dotata di una dolcezza e mansuetudine disarmanti, Katerina è l'unico personaggio in grado di far fronte al "regno delle tenebre", e nonostante ciò finisca per recarle la morte, il dramma considerato come allegoria politica non è del tutto privo di speranza.
Certo si può anche prendere per il suo valore nominale, concentrandosi sull'eroina (come del resto viene suggerito dal cambiamento del titolo), ed è proprio ciò che fece Janácek.
Il dramma diventa qui la storia di una giovane donna dotata di un'eccezionale bontà di spirito ed una vivida vita interiore, legata in un matrimonio senza amore ad un marito debole (Tichon), succube di sua madre (Kabanicha).
Mentre Tichon è assente in viaggio d’affari, Kát'a, grazie all'aiuto ed all'incoraggiamento da parte di sua cognata Varvara, non resiste alla tentazione d'incontrarsi con Boris.
Egli è l'unica persona nella triste cittadina di provincia dotata di un'educazione ed una fantasia che la rendono capace di condividere l'entusiasmo ed i sogni di Kát'a. La relazione viene interrotta dal ritorno di Tichon, e Kát'a, tormentata dalla coscienza ed esausta in seguito al temporale, ammette pubblicamente il suo adulterio. Boris viene allontanato da suo zio (Dikoj) e Kát'a, dopo essersi congedata da lui si getta nel Volga.
Anche qui come in tutte le sue Opere tratte da drammi in prosa, Janácek fece il suo proprio adattamento de *La Tempesta*. Quando s'imbarcò nel progetto egli aveva già acquistato una certa esperienza in materia.
Le difficoltà che aveva incontrato alla ricerca di un librettista in grado di

adattare il racconto di Svatopluk Cech "*Viaggio del sig. Broucek sulla Luna"*, lo costrinsero ad arrangiarsi sempre di più, e così giunse a stendere i propri libretti per tutte le sue Opere tarde, sia quelle basate su drammi teatrali che su altri generi letterari (come ad esempio *La volpe astuta* oppure *Da una casa di morti*). Facendo questo Janácek diede prova di una straordinaria parsimonia.

FOTO DI SCENA

La maggior parte delle modifiche apportate nella *Kát'a* consistono in tagli (che in totale corrispondono a circa metà del dramma); dove vi era bisogno di aggiungere alcune battute, egli fu sempre restio, le inventò sempre malvolentieri e soltanto quando riteneva impossibile adattare qualche elemento tratto da un'altra parte del dramma, magari scelto anche da un contesto completamente diverso.
Gran parte dell'adattamento minuzioso, come il taglio e l'accorciamento di battute o l'aggiunta di battute nuove, lo fece mentre stava compiendo il lavoro di composizione. Le annotazioni presenti nella sua copia del dramma riguardano più i tagli sostanziosi - lunghi monologhi e sezioni intere di varie scene - anche se può sorprenderci il fatto che esse non danno alcuna indicazione sulla struttura nuova che egli conferì a queste scene.
Ostrovskij concepì il suo dramma in cinque atti, dei quali il terzo era

diviso in due scene; inoltre ogni atto era diviso in varie sezioni a seconda delle entrate in scena dei singoli personaggi - una divisione che non è stata osservata in molte traduzioni, ma che fu mantenuta nella traduzione di lingua ceca di V. Cervinka (1921), la versione impiegata da Janácek.
Egli concepì la sua Opera nella solita forma in tre atti dividendo ogni atto in due scene. Le ultime tre sezioni corrispondono in pieno a quelle di Ostrovskij: la scena d'amore all'aperto (Atto secondo, Scena II nell'Opera di Janácek) corrisponde alla seconda scena del terzo atto (diviso) del dramma di Ostrovskij, mentre le due scene del terzo atto dell'Opera corrispondono agli ultimi due atti del dramma.
L'alterazione più grande compiuta da Janácek nella struttura, fu di trasformare la partenza di Tichon in un punto culminante di fine d'atto, e di unirlo al lungo dialogo fra Kát'a e Varvara, che nel dramma di Ostrovskij conclude il primo atto. Le rimanenti due sezioni "esterne" del primo e del secondo atto del dramma diventeranno nell'Opera rispettivamente Atto primo, Scena I, e Atto secondo, Scena I.
Il vantaggio di questo adattamento è che i tre atti contengono i tre grandi avvenimenti dell'Opera: la partenza di Tichon, il comportamento di Kát'a durante la sua assenza, ed infine la crisi quando egli ritorna. Gli intervalli fra gli atti rappresentano così il passare del tempo (probabilmente qualche ora appena fra il primo ed il secondo atto, e due settimane tra il secondo ed il terzo).
Del dramma di Ostrovskij passano parecchi giorni di tempo fra gli ultimi due atti (la scena della tempesta ed il suicidio di Kát'a) ma nell'Opera questi avvenimenti si susseguono senza intervallo, creando qualche difficoltà quando Kát'a descrive a Boris il comportamento della sua famiglia dopo la sua confessione.
L'adattamento di Janácek fu fatto con grandissimo ingegno. Un maestro della "riduzione" musicale, egli non ebbe timore di ridurre il dramma di Ostrovskij ai suoi elementi essenziali, concedendosi la libertà di omettere fatti e personaggi secondari. Questi contribuiscono nel dramma a creare un'atmosfera che agisce da sottofondo all'azione, funzione alla quale si può benissimo rinunciare con l'aiuto della musica.
Ostrovskij ad esempio si preoccupò di introdurre alla fine del primo atto due presagi che fanno sconvolgere Kát'a, e servono a dare all'ascoltatore un presentimento della tragedia finale: l'apparizione di una vecchia pazza, la quale dichiara che "..... la bellezza trascina nelle acque profonde" (cioè nel Volga), ed il rombo dei tuoni.

Ostrovskij fa ritornare la vecchia nel culmine della scena della tempesta, nuovamente accompagnata da tuoni, ed ambedue hanno un tale effetto sullo stato mentale già precario di Kát'a, che essa inconsideratamente confessa subito la sua colpa.

FOTO DI SCENA

Janácek lasciò fuori completamente il personaggio della vecchia e limitò i tuoni alla scena della tempesta (infatti nell'Opera una profezia della sciagura sarebbe stata nociva: la fine del primo atto esprime la disgrazia più eloquentemente di quanto lo potrebbe fare qualsiasi testo parlato).
Personaggi minori variopinti, introdotti nel dramma in parte per creare un sollievo dall'azione principale, in parte per fornire un quadro svariato della vita di questa cittadina sul Volga, vengono sacrificati nello stesso modo, o comunque estremamente ridotti.
Ciò che rimane delle loro parti appare qualche volta imbarazzante per chi

non conosce l'originale di Ostrovskij. Feklusa, una pellegrina che narra alcune storie, viene ridotta nell'Opera ad una domestica dei Kabanov, allo stesso livello di Glasa.
Mentre l'entusiasmo di Feklusa (da pellegrina) per l'ospitalità della famiglia è perfettamente naturale, lo è molto meno quello della Feklusa da domestica, espresso nella scena introduttiva di una delle pochissime battute che le rimangono nell'adattamento di Janácek.
Janácek unì insieme le parti di Kuligin e Kudrjás (nel dramma essi addirittura conversano fra loro, come nella scena iniziale per la quale Janácek, per rimediare, fu costretto a fare comparire Glasa); ma non tutte le caratteristiche solide e le mire scientifiche dell'anziano e serio Kuligin sembrano adatte al giovane sfacciato Kudrjás (come finì per chiamarsi il nuovo personaggio creato dalla fusione dei due).
Ne è un ottimo esempio la spiegazione, artificialmente rispettosa, che egli fornisce a Dikoj nel terzo atto, sostenendo la necessità dei parafulmini; inoltre, avendo Janácek tolto gran parte del simbolismo presente nel dramma di Ostrovskij, questo passaggio, che pone in contrasto l'interpretazione superstiziosa della tempesta di Dikoj (secondo lui l'ira di Dio) con quella più prosaica di Kuligin/Kudrjás (l'elettricità), perde molto del suo effetto.
Nella medesima scena, Janácek avvertì il bisogno di un compagno per il "suo" Kudrjás, e, cauto com'era nell'invenzione letteraria, lo battezzò Kuligin, creando in tal modo una certa confusione, dato che questo personaggio non ha nulla in comune col personaggio colto ed autodidatta concepito da Ostrovskij.
Janácek lasciò pressoché intatti i personaggi principali, pur semplificandoli qua e là. Kát'a, grazie alla musica di Janácek ed all'abolizione di alcune battute nel dramma, diventa una figura più dolce e mansueta di quella creata da Ostrovskij. Ad esempio la Kát'a di Janácek non pronuncia le parole che Ostrovskij le fa recitare nel secondo atto durante il suo dialogo con Varvara: "Dio, ti prego: certamente non giungerà a questo, ma se veramente finirò per detestare questo luogo, nessuna forza al mondo saprà trattenermi. Salterò dalla finestra, mi butterò nel Volga. Se non voglio vivere qui non lo farò, non m'importa cosa farete di me".
Nell'interpretazione di Dobroljubov Kát'a sceglie la morte per sfida; tramite la musica Janácek ci suggerisce che Kát'a muoia più per amore che per provocazione.

Anche il personaggio di Kabanicha viene semplificato nell'Opera: nel dramma essa possiede ancora qualche traccia di un triste senso di humour, ma anche questo particolare, che in un certo senso la riscatta, viene sacrificato nell'immagine che ne presenta Janácek.
Nessuno è mai stato in grado di fornire una spiegazione convincente al perché Janácek abbia fatto di Varvara una protetta dei Kabanov piuttosto che (come nel dramma di Ostrovskij) la figlia di Kabanicha, e quindi sorella di Tichon.

FOTO DI SCENA

Janácek dimostrò però un abile istinto drammatico richiamando in scena alcuni incidenti che Ostrovskij si limita soltanto a descrivere. Nel dramma si apprende della fuga di Kát'a soltanto quando Glasa lo racconta a Tichon; nell'Opera invece vediamo Glasa e Tichon che la cercano. In Ostrovskij si apprende della fuga di Varvara e Kudrjás perché lo racconta Tichon; in Janácek li vediamo sulla scena mentre prendono la decisione di scappare.
Kát'a, colta dall'esitazione mentre tiene in mano la chiave che le permetterà di uscire per incontrare Boris, crede di udire delle voci, viene presa dal panico e lascia scivolare la chiave in una tasca. Janácek ci fa anche sentire le voci: sono quelle di Kabanicha e Dikoj (Janácek prese in prestito alcune parole dalla loro scena seguente per questa conversazione che avviene dietro le quinte).
Più caratteristico di tutto è il coro a bocca chiusa fuori scena, che nella scena finale viene udito non solo dalla stessa Kát'a (come nel dramma) ma anche dal pubblico. Pur non avendo modificato nulla del dramma là dove i versi gli sembravano adatti per le sue necessità, Janácek non esitò a rifare varie sezioni, spesso a loro vantaggio.
Nel dramma di Ostrovskij, ad esempio, la scena finale di Kát'a consiste in due lunghi monologhi che fungono da cornice al suo congedo da Boris.
I suoi versi sugli uccelli che voleranno sopra la sua tomba ed i fiori che vi fioriranno, si trovano all'inizio del secondo monologo ed appaiono piuttosto lontani dal momento del suicidio. Janácek spostò gran parte del secondo monologo in modo che potesse precedere l'entrata in scena di Boris, lasciando soltanto il commovente passaggio degli uccelli ed i fiori, ed è con questo stato d'animo tranquillo che Kát'a si avvia verso la morte.
Un altro esempio dell'abile giudizio di Janácek (anche questo significativamente si trova alla fine d'un atto), è il cambiamento nell'ordine degli eventi che culminano nella partenza di Tichon. Janácek eliminò gran parte della scena introduttiva Glasa-Feklusa presente nel dramma di Ostrovskij (lasciandovi solo un paio di versi sulla partenza di Tichon) ed anche tutta la scena seguente con Varvara e Kát'a. Nella versione di Ostrovskij, Kabanicha e Tichon arrivano e si uniscono a Kát'a e Varvara; Kabanicha costringe Tichon ad istruire Kát'a su come dovrà comportarsi durante la sua assenza (cioè di non guardare altri uomini).
Kabanicha quindi lascia sola la coppia, al che Kát'a dapprima supplica Tichon di non andarsene, poi di portarla con sé, ed infine di farle

compiere un "terribile giuramento"; di non parlare con nessuno durante la sua assenza.
Tichon si rifiuta di soddisfare tutte queste richieste.
Kabanicha e Varvara ritornano e dopo un breve congedo Tichon parte. La scena, tuttavia, non termina lì ma continua con alcuni elementi che forniscono il materiale per ciò che divenne la scena seguente creata da Janácek.

FOTO DI SCENA

Janácek riadattò questo materiale ponendo gran parte del dialogo che si svolge fra Kát'a e Tichon prima dell'arrivo di Kabanicha. Mentre nel dramma originale non appare logico il desiderio di Kát'a di compiere il "terribile giuramento" dopo che Kabanicha ha estratto una serie di promesse umilianti, nella versione di Janácek Kabanicha obbliga il figlio a fare ciò che Kát'a praticamente aveva già chiesto, ma che le era stato negato - aggiungendo così nella scena un elemento di feroce ironia.
Il seguente dialogo fra Kát'a e Tichon quando vengono lasciati soli dopo questa scena, ora viene ridotto alle seguenti parole: "Sei arrabbiato con me? "No. Arrivederci!".
Sarebbe difficile immaginarsi una rappresentazione più vivida del crollo

del matrimonio di Kát'a.
Molte delle ouvertures di Janácek sono soltanto dei preludi che si limitano ad annunciare la scena seguente, piuttosto che anticipare con mezzi musicali la trama dell'Opera, oppure rappresentarne i temi principali. L'ouverture di Kát'a è di stampo completamente diverso: quasi tutti i suoi temi riappaiono più tardi nell'Opera, ed in loro impiego nell'ouverture sembra voler riflettere l'opposizione delle forze sulla quale si basa tutta l'azione.
L'Adagio col quale inizia, elegiaco e stupendamente equilibrato nel modo in cui emerge dai bassi, rappresenta la musica di Kát'a, la sua atmosfera e la tonalità (Si bemolle minore) sono simili a quelli nella scena iniziale quando essa canta per la prima volta ("Pro mne jste vy, maminko"). Le due prime frasi di Kát'a vengono sottolineate da un tema minaccioso nei timpani e nei tromboni, noto come il "tema del destino".
È un motivo importante che si sente di nuovo alla fine del primo atto ed in ambedue le scene del terzo. Ritorna più volte nell'ouverture e si risente nuovamente, ben distinto, quando la musica lenta che rappresenta Kát'a giunge al suo punto culminante.
Suonato con un tempo più spedito, il tema del destino fornisce le prime otto note dell'Allegro seguente, un tema dall'aspetto simmetrico reso con un'orchestrazione ricca di colori, che, col tintinnamento dei campanelli da slitta, viene impiegato verso la fine del primo atto in relazione alla partenza di Tichon.
Questo tema viene a sua volta interrotto da quello del destino, poi da una raffica ostinata - una figura ripetuta di tre note (in realtà derivata da una parte del tema dei campanelli da slitta), ed infine dal motivo costruito su una terza minore (la prima volta appare col suono incisivo di due trombe in sordina), che balza irregolarmente su e giù di un'ottava.
Esso ritorna ancora nella scena della tempesta dove serve da accompagnamento ai fulmini. Questa è la musica alla quale è già stato fatto riferimento - le note con le quali Kát'a canta le sue prime parole nell'Opera ("Pro mne jste vy, maminko").
Prima che possa seguirvi una seconda frase (la prima frase rimane quasi sospesa in aria, ripetendo le sue ultime note come se fosse incapace di continuare) vi è un'altra ondata di interruzioni: la figura ostinata che prima era stata relegata nel sottofondo appare da sola, poi segue il tema del destino, e quindi un breve motivo di quattro note suonato da corni in sordino insieme ai violoncelli.

Quest'ultimo è a sua volta derivato dal tema dei campanelli da slitta ma le sue associazioni si estendono fin negli ultimi momenti dell'Opera, quando queste quattro note vengono cantate dalla trionfante Kabanicha mentre si pone eretta sopra il cadavere di Kát'a.
Dopo un'ondata di note ascendenti nella viola d'amore e nell'arpa (un altro elemento che si ripete nell'Opera), la seconda parte del tema di Kát'a emerge e viene di nuovo stroncato da interruzioni. La continua battaglia fra questi motivi, svolta in varie tonalità, fornisce lo schema per il resto dell'ouverture.

FOTO DI SCENA

Come in tante altre composizioni di Janácek, la tensione deriva soprattutto dalla continua opposizione fra le melodie in primo piano, ed un disturbo irregolare nello sfondo. Persino quando, verso la fine, il tema di Kát'a si ode da solo in una versione dolente, suonata dal corno inglese, esso viene immediatamente coperto dai principali elementi dirompenti (l'ostinato, i salti di terze ed il tema del destino) che appaiono in fortissimo.

Questa ouverture fu scritta in sostituzione di una iniziata precedentemente, per la quale Janácek aveva steso degli schizzi ma che non portò mai a termine; questa sua tarda creazione gli permise di attingere, cosa per lui inconsueta, dal materiale tematico del resto dell'Opera.
Solitamente Janácek usava procedere piuttosto casualmente, ed i temi che impiegava in una scena raramente giungevano oltre a quella seguente.
È insolito ad esempio che un tema come quello di Varvara, orchestrato caratteristicamente per viola accompagnata da quattro flauti e celesta, ritorni più volte attraverso tutta l'Opera.
Qualche tema viene impiegato più volte nel corso d'un atto intero, come il breve e violento motivo che crea lo sfondo rabbioso per gli scoppi d'ira di Kabanicha in ambedue le scene del primo atto, oppure il "sospiro del Volga", che appare soltanto nel terzo atto (questo motivo viene annunciato nella scena della tempesta, e nella sua versione corale, durante il coro a bocca chiusa, diventa un elemento importante nella scena del suicidio di Kát'a).
Più spesso, tuttavia, Janácek usa un tema in una forma riconoscibile soltanto per una singola scena od una sezione di essa, e grazie ad un processo di continua variazione, egli suggerisce una vasta gamma di mutamenti di umore e di atmosfera.
Persino Kát'a stessa non si può dire abbia un unico tema suo, e viene invece caratterizzata da un genere di musica ben distinto. La prima scena del secondo atto, ad esempio, è basata su due motivi che si odono all'inizio del preludio che la precede.
Ambedue vengono impiegati in duri e frastagliati accompagnamenti di sottofondo per sostenere il brontolamento di Kabanicha, ma ambedue sono anche capaci di trasformarsi ed addolcirsi per diventare le variazioni di Kát'a. Nella versione di Kát'a del secondo motivo, la sua qualità dolce viene resa ancor più evidente facendolo seguire ad una versione molto angolosa dello stesso motivo. Gli intervalli musicali nella versione di Kát'a sono più piccoli e più dolci, ed il punto culminante della frase, nella terza battuta, viene sostenuto da un caldo accordo di nona dominante. La calma radiosità della musica di Kát'a viene evidenziata dalle indicazioni dei coloriti: Pianissimo, Dolcissimo.
L'essenza di questa musica diventa ancor più chiara quando viene contrastata da altri tipi di musica dell'Opera. Quando Kabanicha (Atto

primo, Scena II) ordina a suo figlio Tichon di insegnare a sua moglie come dovrà comportarsi durante la sua assenza, le sue parole vengono adattate vivacemente ed aggressivamente in scoppi irregolari "parlati", ed accompagnate da un motivo composto soprattutto di toni interi, già sentito nella prima scena.

FOTO DI SCENA

La musica di Kát'a, per contrasto, è una melodia simmetrica di quattro battute (due battute ripetute); come in vari altri esempi della musica che accompagna Kát'a, è composta nella tonalità di Si bemolle minore e viene suonata dalla viola d'amore.
Kát'a stessa qui non canta, ma è Tichon che le parla: "Essa sa bene come ha da comportarsi"; le sue parole sono adattate alla melodia simmetrica di Kát'a, benché spostate di una battuta.
Queste parole vengono immediatamente seguite da quelle di Kabanicha (sempre sottolineate dalla musica esatonica, cioè basata su toni interi), la quale insiste perché Tichon la istruisca. Il resto dell'incontro procede con un'alternanza fra queste due immagini musicali: quella simmetrica di Kát'a, dolce e ritirata, e quella irregolare di Kabanicha, forte ed aggressiva.
Quando Tichon cessa di protestare e ripete docilmente le istruzioni volute dalla madre, egli continua a cantare accompagnato dal medesimo

tema di Kát'a, stavolta armonizzato con accordi basati sulla scala esatonica di Kabanicha, rivelandoci così la sua completa sottomissione.
È soltanto alla conclusione di questo fatto umiliante, quando le voci tacciono, che il tema di Kát'a riappare libero da queste armonie tratte dalla scala esatonica, presentandosi chiaro e radioso nel registro alto del flauto.
Questa scena è un passaggio chiave nell'Opera. Essa illustra l'impiego efficace da parte di Janácek di semplici elementi contrastanti per evocare un carattere ed un'atmosfera, e di un'armonizzazione che, come si è detto, fa ricorso alla scala esatonica, impiegata soprattutto per contrastare la consueta armonizzazione diatonica.
In altri posti Janácek fa impiego di armonie "non-funzionali" (a volte tratte dalla scala esatonica, a volte su accordi di quarte) come una specie di discreto sottofondo neutro per sostenere una narrazione importante, oppure per commentare un'azione che si svolge sulla scena.
Gran parte dell'inizio dell'Opera, per esempio, con le sue inevitabili introduzioni, si rifà a questa tecnica, come anche la scena della tempesta nella quale gli avvenimenti si susseguono con grande rapidità. Il confronto fra Kabanicha e Tichon è anche notevole per il modo in cui viene suggerita la presenza di Kát'a anche nei momenti in cui non sta cantando.
Essa rimane silenziosa anche durante altri due passaggi-chiave che proiettano con chiarezza un'immagine della sua personalità: l'esempio di partitura accompagna l'entrata in scena della famiglia Kabanov (è la prima volta che Kát'a compare in scena), mentre un altro esempio di partitura, tratto dall'ultima scena, si ode quando Kát'a, desiderosa di vedere Boris per l'ultima volta, finalmente lo incontra ed i due si fermano avvinti in un abbraccio silenzioso.
In ambedue i casi Janácek ha preparato bene l'ascoltatore: la musica che accompagna l'abbraccio è appena stata udita poco prima, offuscata dalla voce di Kát'a che stava cantando; la musica d'introduzione della prima scena domina durante quasi tutta la precedente narrazione di Boris, ma appare distorta con inflessioni esatoniche, e si avverte una gioia immessa quando la melodia, improvvisamente liberata da questa costrizione, va ampliandosi per formare un breve intermezzo, acquistando progressivamente sempre più certezza e radiosità mentre attraversa tonalità sempre più lucenti.
Col suo approccio molto soggettivo verso l'Opera, Janácek permette a

Kát'a di dominare in una maniera che supera di gran lunga l'originale di Ostrovskij.
Kát'a è l'unico personaggio dotato di una musica flessibile, caratteristica e ben spiccata, che cambia e cresce con lei nello sviluppo dell'Opera.
I due uomini della sua vita, suo marito Tichon e l'amante Boris, non possiedono una "vita musicale" indipendente e vengono assorbiti dalla musica di Kát'a (o da quella di Kabanicha e Dicoj).

FOTO DI SCENA

Persino Kabanicha rimane una caricatura bidimensionale. Essa resta tuttavia l'opposizione più grande al personaggio di Kát'a, e Janácek ne evidenzia l'importanza distribuendo in tutta l'Opera varie scene che si svolgono fra lei e Dicoj.
La scena d'inizio, per esempio, tramite due dialoghi (svolti fra Kudrjás e Glasa, e fra Kudrjás e Boris), serve a preparare il pubblico a due entrate in scena - quelle di Dicoj e di Kát'a - ma anche se, quando appare Kát'a, essa parla chiaramente ed inconfondibilmente con la sua propria voce, in questa scena è Kabanicha che domina.
Forse ci si attenderebbe che la scena della tempesta, che prepara la via alla confessione di Kát'a, fosse per lei una scena decisiva anche dal punto

di vista musicale, ma essa ha poco da fare se non confessare brevemente alla fine.
Si tratta dell'unica scena nell'Opera che manca di qualsiasi musica caratteristica per Kát'a; è come se l'eroina venisse travolta dagli avvenimenti, sui quali essa non ha alcuna influenza, avvenimenti che sembrano essere stati creati dal vecchio ordine rappresentato da Dicoj e Kabanicha, i quali controllano, separatamente, le due metà della scena.
Fu una decisione presa all'ultimo momento da Janácek di riservare la scena centrale per Dicoj e Kabanicha (Atto secondo, Scena I, seconda parte - l'unica scena dove si trovano insieme da soli). Janácek in effetti va più in là di Ostrovskij e stabilisce tra i due una specie di legame amoroso, come una sinistra carica (Atto secondo, Scena II).
Qui l'amore "serio" di Kát'a e Boris espresso alla fine della scena da frasi fluttuanti e sostenute, viene contrastato dalla musica incoerente della coppia più frivola, Varvara e Kudrjás, i cui allegri canti popolari fanno da cornice alla scena.
Il resto dell'Opera è tutto di Kát'a. Nella scena in cui vengono prese le grandi decisioni (Atto secondo, Scena I - dove Kát'a deve decidere se correre il rischio d'incontrarsi con Boris, ed Atto terzo, Scena II - dove si suicida), essa è completamente sola, e non è da sottovalutare l'abilità di Janácek, in particolare nella lunga scena finale, di saper evitare la monotonia in un'Opera talmente ancorata su un personaggio centrale. Persino nella lunga scena con Varvara (Atto primo, Scena II), Kát'a non viene per nulla aiutata dal suo compagno.
In questo racconto di Kát'a, così tipico per Janácek, lei si confessa e descrive la serenità e l'estasi religiosa nella sua infanzia, per poi spostarsi impercettibilmente verso le emozioni preoccupanti che ora minacciano di sopraffare la sua vita soffocata.
Questo andamento è un'impressionante esercizio di transizioni musicali, che senza alcuno sforzo riescono a suggerire non soltanto gli umori che mutano, ma anche la condizione quasi patologica di Kát'a, ed anche il fatto che il confine fra l'estasi religiosa e quella sessuale è molto vago davvero. Vi succedono due freddi confronti nei quali viene coinvolto Tichon: la prima, quando Kát'a, pazza dalla paura che le succederà qualcosa di terribile durante l'assenza del marito, gli fa tre richieste; la seconda, la scena descritta sopra, nella quale Kabanicha costringe Tichon ad obbedire ai suoi ordini.
Questa scena viene conclusa con uno splendido intervento dell'orchestra

che riunisce insieme gran parte del materiale tematico della seconda parte della scena. Con la sua enorme gamma di emozioni e di umori caratterizzati con grande efficacia, gli ingegnosi passaggi di transizione, e l'immensa portata emotiva, è senza dubbio la scena più stupenda fra tutte le Opere di Janácek.
Come in tutte le sue Opere mature, nella *Kát'a* Janácek comprime gli avvenimenti con notevole sicurezza. Anche se evidentemente alcuni tempi sarebbero impossibili nella realtà, essi appaiono convincenti in teatro: il senso del ritmo di Janácek e la sua abilità nel sapere riconoscere esattamente quando deve finire un atto, sono da considerare fra le sue qualità più impressionanti.

FOTO DI SCENA

Per agevolare il flusso drammatico nella composizione, creò dei brevi passaggi di transizione fra le due scene di ogni atto, e quando in alcuni teatri risultò che non vi era tempo sufficiente per i cambiamenti di scena, egli scrisse dell'altra musica da intermezzo per i primi due atti, che venne udita per la prima volta nella nuova messa in scena del Teatro tedesco a Praga nel gennaio 1928. Nel primo atto Janácek semplicemente lasciò continuare la musica già esistente nella fine della prima scena; nel secondo atto tuttavia scrisse della musica nuova per l'uscita di Kabanicha e Dicoj - una piccola marcia baldanzosa reminiscente di alcuni passaggi in *Da una casa di morti* (che non può sorprenderci, trattandosi dell'Opera alla quale stava lavorando in quel tempo - vi si trova persino una citazione diretta).
Inoltre, Janácek consigliò di eseguire i primi due atti senza intervallo, una richiesta che sembra non voglia tener conto dell'impatto enorme che può causare la fine del primo atto.
Gli intermezzi furono utilizzati per alcune messe in scena prima della guerra (nel 1933 Brno li aveva già abbandonati) e rimasero nel dimenticatoio finché non furono riscoperti e pubblicati da Charles Mackerras.

Un punto di vista soggettivo

Charles Mackerras

Quando, nell'autunno del 1947, entravo nel Teatro nazionale di Praga per ascoltare per la prima volta una rappresentazione diretta dal mio maestro Václav Talich, non avevo nessuna idea dell'enorme impatto che avrebbe avuto questa serata su tutta la mia vita musicale.
L'Opera che veniva rappresentata era *Kát'a Kabanová* ed il cast comprendeva parecchi cantanti cèchi di grande fama, quali Beno Blachut, Marta Krasová e Ludmila Cervinková.
Che rivelazione fu per me quella serata! Un compositore del quale conoscevo appena il nome, morto una ventina d'anni prima, che aveva scritto un'Opera in un linguaggio completamente diverso da tutto quello che avevo sentito fino allora: egli faceva uso della voce umana e delle inflessioni della sua strana lingua in una maniera assolutamente originale, e la sua strumentazione e le armonie creavano sonorità e colori totalmente diversi da tutto ciò che conoscevo.

Avevo suonato, da oboista, una sola composizione breve di Janácek, *Mládi* (Gioventù) scritta per sestetto di fiati. Ma questa miniatura non mi aveva preparato per l'impatto drammatico e l'ardente bellezza lirica di *Kát'a Kabanová*.

CHARLES MACKERRAS

Durante l'anno che trascorsi da studente a Praga, fu per me un'esperienza sempre emozionante quella di scoprire nuove composizioni, sia operistiche che sinfoniche, di questo grande maestro, e mia moglie ed io usavamo visitare anche altre città, in particolare Brno, per poter ascoltare il più possibile le esecuzioni di brani di Janácek.
Entro la fine di quell'anno avevo visto quasi tutte le Opere di Janácek, alcune addirittura in due o tre allestimenti scenici diversi. Feci anche la conoscenza dei diversi stili di esecuzione delle composizioni di Janácek allora vigenti in Cècoslovacchia: lo stile "praghese" che faceva capo a Talich, il quale tendeva a mettere in evidenza il dolce lirismo della sua musica, a volte persino "addolcendo" l'orchestrazione spesso volutamente aspra, concedendole dei colori più tenui, qualche volta persino straussiani; e poi lo stile che vigeva a Brno, che si atteneva

rigorosamente all'orchestrazione di Janácek come fu voluta dal compositore, "con tutti i suoi aspetti aspri e ruvidi". Nella capitale morava dove Janácek aveva vissuto e lavorato, l'aspetto ruvido e spesso quasi primitivo della sua musica veniva messo più in evidenza che nella città cosmopolita di Praga.
La mia ammirazione per la genialità di Janácek crebbe con ogni ascolto. Nel 1948 portai con me a Londra gli spartiti di numerose Opere di questo compositore allora praticamente sconosciuto, ed ebbi la fortuna di riuscire a stimolare l'interesse di Norman Tucker della Sadle's Wells Opera.
Certo, le riduzioni per pianoforte non potevano rendere neanche lontanamente l'idea di come potesse suonare la strumentazione di Janácek, e le mie descrizioni entusiaste delle sue Opere ("un insieme di Mussorgski, Debussy, Sibelius e Mahler") non potevano creare neanche in una mente esperta le immagini sonore contenute in una partitura di Janácek.
Non che Janácek fosse particolarmente "avanzato" nei suoi metodi di composizione - dopotutto Schonberg aveva scritto le *Pierrot Lunaire* prima della *Kát'a Kabanová* - ma egli possedeva tuttavia l'abilità di saper esprimere idee assolutamente nuove con mezzi apparentemente convenzionali. Mi fu possibile recuperare un nastro con una registrazione di *Kát'a* tramite la BBC, e durante l'ascolto feci una serie di commenti a Norman Tucker e Dessond Shawe-Taylor, i quali avevevano sentito molto su Janácek, ma pochissimo della sua musica.
Ambedue furono entusiasti quanto lo ero stato sempre io, e la prima esecuzione inglese di un'Opera di Janácek, (*Kát'a Kabanová*) ebbe finalmente luogo il 10 aprile 1951 al Sadle's Wells Théatre.
Oggi che Janácek è diventato un "classico" nel repertorio dei teatri d'Opera, è divertente leggere le critiche di quella prima rappresentazione londinese. La maggior parte della vecchia guardia sembrava irritata per il "fiato corto" della musica e l'apparente mancanza di lirismo.
La loro reazione fu rappresentata simbolicamente dal commento di Ernest Newman: "Janácek è un compositore che scrive in frammenti, trovando difficoltà a pensare consecutivamente per più di due o tre minuti alla volta; ma nella sua *Kát'a Kabanová*, che è stata eseguita per la prima volta in lingua inglese martedì scorso al Sadle's Wells Théatre, vi sono sufficienti momenti musicali per mantenere acceso fino alla fine l'interesse del pubblico".

I critici più giovani tuttavia sentivano che in queste frasi brevi vi era dell'ispirazione, e Desmond Shawe-Taylor scrisse nel New Statesman: "I germogli melodici incredibilmente ricchi sono spesso costruiti di ampie frasi scorrevoli, ed alcuni dei temi principali dell'Opera sono di origine strumentale.

FOTO DI SCENA

Come in tutto il meglio della sua Opera tarda, Janácek dà prova del suo caratteristico dominio della struttura, permettendo a questi brevi germogli di crescere e spargersi come un pensiero nella mente, con ogni sorta di sottigliezza armonica nuova ed espressiva, ma senza ingrandirne la struttura e senza far ricorso ad elaborazioni di genere contrappuntistico. Il risultato che ne deriva è una specie di intima eloquenza che è l'opposto della retorica: Janácek è paragonabile a quelle rare persone la cui onestà di pensiero priva di autocoscienza ci fa provare vergogna per qualsiasi forma di finta o di esagerazione. La cosa più

impressionante della *Kát'a Kabanová* non è la tecnica insolita, ma il suo vigore che non appare mai indebolito, e la purezza del sentimento umano".
Certo queste reazioni fra di loro contrastanti ricordano le esperienze avute da Janácek una quarantina d'anni prima, quando stava ancora lottando per il riconoscimento di *Jenufa* entro il suo proprio paese.
La prima rappresentazione della *Kát'a* a Londra ebbe un successo sufficiente da assicurare numerose riprese della produzione originale di Dennis Arundell, e nel 1973 la English National Opera (che succedette alla Sadle's Wells Opera) allestì una nuova produzione nel London Coliseum. Nell'intervallo tra queste due rappresentazioni della *Kát'a*, la Sadle's Wells Opera aveva messo in scena quasi tutte le altre opere di Janácek, mentre il Covent Garden aveva allestito due messe in scena di *Jenufa*.
Anche il festival di Edimburgo aveva avuto due visite di compagnie ceche per le quali Janácek rappresentava il pane quotidiano, ed il festival di Wexford fece una produzione della *Kát'a* in lingua cèca. Le Opere di Janácek godono oggi di un immenso successo in Germania, Austria, Scandinava e Stati Uniti, e senza dubbio è una misura della loro popolarità al di fuori del suo paese di origine la decisione presa dalla casa discografica Decca di incidere *Kát'a* in cèco, ma con cantanti di livello internazionale e con l'impareggiabile Orchestra Filarmonica di Vienna. La prima volta che diressi *Kát'a*, mi accorsi che, per via del modo straordinariamente disordinato e "poco pratico" di Janácek di stendere la sua musica su carta, le partiture e le parti erano zeppe di errori e di ambiguità.
Avevo notato che direttori d'orchestra come Talich avevano "lisciato" alcuni fra gli errori più grossolani di Janácek, più o meno come aveva fatto Rimskij-Korsakov con la musica di Mussorgski, ma non mi ero reso conto di quanto era difficile intuire le vere intenzioni del compositore. Per quelle prime esecuzioni della *Kát'a*, dovetti arrangiarmi come potevo e fare il meglio della situazione, affidandomi al buon senso ed all'intuito per lo stile di Janácek ogni qualvolta venivo confrontato da qualche dubbio sul testo.
Ma nel 1960 tornai in Cècoslovacchia per la prima volta dopo gli studi, e fu allora che iniziai ad occuparmi seriamente delle difficoltà riguardanti la determinazione di un testo critico per le Opere di Janácek, in particolare per *Kát'a*.

Guardando il manoscritto di Janácek, è difficile rendersi conto perché vi siano tanti dubbi sulle sue intenzioni. Anche se le sue cosiddette "belle copie" hanno più l'aspetto di abbozzi, e spesso è molto difficile capire quali siano le pagine che appartengono ad una partitura completa e quali siano invece soltanto schizzi scartati dal compositore.

FOTO DI SCENA

Un abbozzo cancellato con delle linee attraverso la pagina si trova di solito sul retro di una pagina "buona", sicché il manoscritto di una partitura di Janácek consiste, nella maggior parte dei casi, di pagine alterne di materiale "giusto" e materiale scartato.
Janácek aveva l'abitudine di lavorare su un'idea musicale per qualche tempo, alternandola e cancellandola, poi improvvisamente diventava impaziente, cancellava tutta l'idea per poi stenderne una completamente nuova, che diventava la versione finale.
Egli scriveva sempre direttamente nella partitura orchestrale passandola subito al copista, il quale copiava l'Opera intera, compresi gli errori,

facendone una bella coppia.
In seguito Janácek aggiungeva oppure cancellava spesso qualcosa nella copia, a volte (ma non sempre) correggendo anche gli errori fatti dal copista nel tentativo di leggere il suo manoscritto illeggibile. Nessuna meraviglia quindi che, sin dalle prime rappresentazioni (alle quali assistette Janácek), i direttori d'orchestra abbiano incontrato un mare di difficoltà per decidere quali siano state in effetti le intenzioni del compositore.
Quando mi trovai nel Museo Janácek di Brno davanti a tutta questa confusione, decisi che se le esecuzioni di Opere di Janácek continuavano ad aumentare col ritmo con cui lo stavano facendo negli anni Sessanta, si sarebbe presto presentata la necessità di una nuova edizione della sua Opera completa. L'inizio era stato fatto da Rafael Kubrick, il quale aveva curato la ristampa dell'Opera *Da una casa di morti*, e la casa editrice viennese Universal Edition aveva ristampato *Jenufa* in una edizione critica.
In seguito chiesero a me di curare l'edizione de *L'affare Makropulos* (che proprio allora stavo dirigendo a Londra) e più tardi di *Kát'a Kabanová*. A Brno scopersi (o meglio riscopersi) due intermezzi che Janácek aveva composto per concedere un po' più di tempo per i rapidi cambiamenti di scena in una produzione nuova, fatta nel 1928, e mi è stato possibile inserirli nella nuova edizione. Insieme a Karl-Heinz Fussl della Universal Edition impiegai quasi sette anni per correggere il gran numero di errori, ma anche dopo anni di ricerca minuziosa, mettendo a confronto le sorgenti ecc., trovammo ancora degli errori che si erano sottratti alla nostra attenzione! Durante i lavori d'incisione presso la Decca avevamo sempre con noi le fotocopie di ambedue le fonti dei manoscritti.
Persino nell'ultima seduta, quando stavamo registrando in duplice duetto amoroso (Atto secondo, Scena II), scoprimmo una nota sbagliata nella parte dell'oboe, che era scappata all'attenzione non soltanto del compositore stesso ma anche di tutti i direttori d'orchestra precedenti sin dal 1916, me compreso!
Per l'incisione, mi è stato anche possibile sbarazzarmi di quasi tutte le modifiche che sono state apportate all'orchestrazione di Janácek in passato dato che gli espertissimi tecnici della Decca erano sempre in grado di creare un perfetto equilibrio sonoro, anche là dove il compositore ne aveva resa estremamente difficoltosa la realizzazione.
Soprattutto eravamo orgogliosi di un particolare della strumentazione:

Janácek prevede spesso nelle sue Opere l'impiego della viola d'amore, specialmente nella *Kát'a*, probabilmente perché il nome di questo strumento lo ispirò ad impiegarlo per suonare i temi che rappresentano l'amore. Ma il suono della viola d'amore è troppo debole per essere udibile in un'orchestra grande, e lo era anche ai tempi di Janácek. Tuttavia le tecniche moderne di registrazione hanno reso possibile la realizzazione della volontà di Janácek, ed in questa incisione il suono lamentoso della viola d'amore è udibile in molti passaggi commoventi, concedendo un poco di "amore" non soltanto al nome dello strumento ma anche al suono della musica.

FOTO DI SCENA

La trama

L'azione si svolge verso il 1860 nella cittadina di Kalinov sulla sponda del fiume Volga

Atto primo

Scena I

Un parco sulla sponda del Volga.

Kudrjás è seduto su una panchina a godersi il sole del pomeriggio e la vista del fiume.
Chiama Glasa, una domestica di Kabanov, per far ammirare anche a lei lo spettacolo del fiume. Glasa è meno entusiasta di lui, ma presto la loro attenzione viene distratta dall'arrivo di Dikoj, un commerciante benestante.
Kudrjás e Glasa si mettono in disparte mentre entra in scena Dikoj, il quale si sta lamentando col nipote Boris: prima lo prende per un fannullone poiché non sta lavorando (anche se oggi è giornata di festa) e poi perché il giovane gli avrebbe ostacolato la strada.
Dikoj se ne va, e Kudrjás, che ha osservato l'alterco, chiede a Boris (tornato recentemente da Mosca) come fa a sopportare una situazione simile.
Boris gli spiega che secondo il volere espresso da sua madre nel testamento, lui e sua sorella potranno ereditare i beni lasciati dai genitori e dalla nonna soltanto ad una condizione: quella di prestare obbedienza allo zio Dikoj; ma Boris tollera la sua permanenza poco piacevole in provincia (presso lo zio scorbutico) soltanto per il bene di sua sorella.
La conversazione viene interrotta brevemente da Glasa e da un'altra domestica, Feklusa, le quali parlano dei Kabanov. Boris e Kudrjás sentono menzionare il nome di questa famiglia.
Ciò incoraggia Kudrjás a commentare che "la vecchia" è generosa coi mendicanti ma terribile con i suoi domestici; Boris confessa di essere innamorato di una donna sposata e che essa si sta avvicinando proprio in questo momento.
Kudrjás gli consiglia di rinunciare a quest'avventura, che secondo lui porterà solo sventura alla donna in questione. Si fermano realmente ad

osservare la gente che torna dalla chiesa, fra cui si trovano anche i Kabanov - Tichon, sua madre rimasta vedova (Kabanicha la formidabile capofamiglia), la moglie di Tichon, Katerina (Kát'a), ed una giovane ragazza, una trovatella di nome Varvara. Kabanicha consiglia a suo figlio di partire subito per il mercato di Kazan; benché Tichon sembri abbastanza condiscendente, essa lo rimprovera sostenendo che è diventato meno affettuoso da quando si é sposato.
Kát'a s'intromette e con aria calma la rassicura che ambedue, sia lei che Tichon le vogliono bene. Kabanicha ora sgrida anche Kát'a per essersi intromessa in cose che non la riguardano, e Kát'a si stacca ben presto dalla compagnia per andare a casa.
Kabanicha continua ad insultare Tichon per poi ritirarsi anche lei.
Varvara, dopo aver rinfacciato a Tichon di non aver difeso Kát'a, si congeda da lui prima ch'egli vada ad ubriacarsi. Mentre scende il sipario, essa dichiara il suo dispiacere per Kát'a e quanto le vuole bene.

FOTO DI SCENA

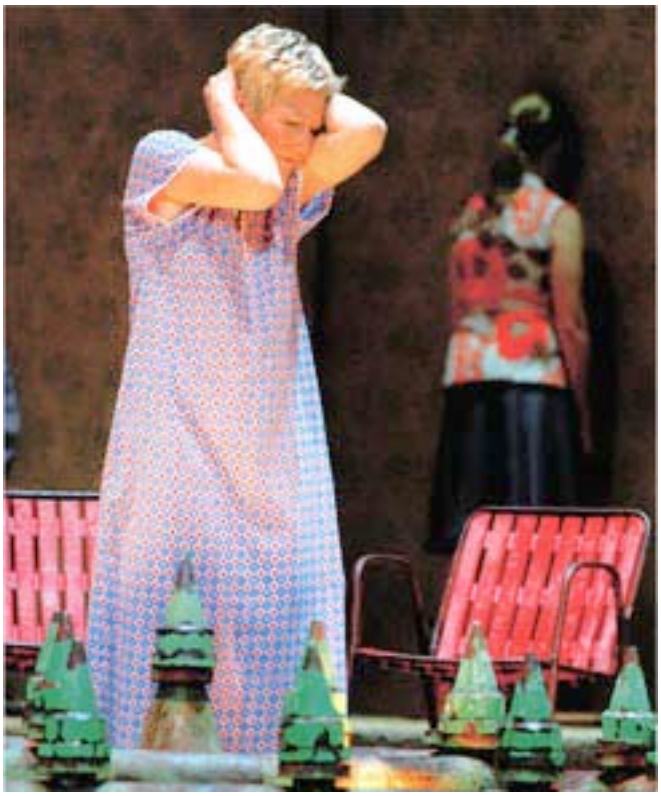
Scena II

Una stanza nella casa dei Kabanov.

Kát'a e Varvara sono sedute a cucire. Dopo aver rivelato il suo desiderio di "evadere", Kát'a incomincia a raccontare a Varvara di come è cambiata dopo il suo matrimonio.
Racconta del piacere che provava da ragazzina per le cose semplici, come quando si alzava presto la mattina per dare l'acqua ai fiori, e come amava andare in chiesa dove aveva avuto delle visioni meravigliose.
Ma la gioia che prova ricordando queste scene si trasforma in terrore: Kát'a sostiene di essere in preda ad un "peccato"; essa sente degli strani desideri che continuano a ritornare come se il diavolo le stesse mormorando negli orecchi dei pensieri terribili.
Non riesce neppure a dormire di notte e continua ad udire qualcuno che le parla dolcemente, tenendola con calore nelle sue braccia per poi condurla via, e lei non desidera altro che di seguirlo. Varvara, che non è proprio la fanciulla innocente che s'immagina Kát'a, la incoraggia nei suoi desideri. La loro conversazione viene interrotta dall'arrivo di Tichon e dei domestici. Rimasta sola con Tichon, Kát'a lo colma di cortesie esagerate scongiurandolo di non partire, e quando Tichon si rifiuta, lo prega di portarla via con sé.
L'affetto e l'amorevolezza di Kát'a diventano ancora più insistenti (lasciando sorpreso Tichon, il quale non riesce più a capirla), e lei lo avverte che qualcosa di terribile accadrà durante la sua assenza. Infine lo supplica di obbligarla a compiere un "terribile giuramento": che durante la sua assenza essa non dovrà rivolgere la parola ad alcun estraneo, e nemmeno pensare ad altre persone fuori di lui.
Le suppliche di Kát'a non servono a nulla e vengono interrotte dall'arrivo di Kabanicha, la quale annuncia che i cavalli sono pronti. Ignorando le proteste di Tichon, Kabanicha lo costringe a ripetere, dopo che le ha pronunciate lei, una serie di istruzioni umilianti per Kát'a, che concludono con l'ordine di non guardare i giovanotti.
Kát'a è avvilita. Kabanicha si allontana per breve tempo lasciando sola la coppia, ma ora essi non hanno più nulla da dirsi. Kabanicha, Varvara e Glasa ritornano, ed il gruppo osserva l'antica tradizione russa del congedo rimanendo seduti in silenzio per un attimo.
Kabanicha ordina a Tichon di mettersi in ginocchio per congedarsi da lei;

sgrida Kát'a per aver abbracciato Tichon "come se fosse un amante" e Tichon parte frettolosamente per il viaggio fatale.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Scena I

Una stanza nella casa dei Kabanov.

È tardo pomeriggio, e Kát'a, Varvara e Kabanicha stanno sedute a cucire in una nicchia riservata a questo lavoro; Kabanicha critica Kát'a perché secondo lei non ha dimostrato più ostentamente il suo dispiacere per la partenza del marito.
Kabanicha quindi esce, e Varvara racconta a Kát'a del suo piano. Varvara preparerà i letti per tut'e due nel giardino (nel frattempo si è impossessata della chiave del cancello del giardino, scambiandola con un'altra, in

modo che Kabanicha non se ne accorga), e se Kát'a vedrà "quello" (alludendo a Boris) mentre essa è fuori, le dirà di venire al cancello.
Varvara dà quindi la chiave a Kát'a ed esce di fretta. Kát'a, rimasta sola a lottare con la sua coscienza, ha paura della chiave e vorrebbe sbarazzarsene al più presto, ma proprio in quel momento sente delle voci che si avvicinano (Kabanicha che sta parlando con Dikoj) e nasconde la chiave nella tasca. Quanto le voci si sono allontanate, si rende conto di aver già preso la decisione: essa incontrerà Boris e non vede l'ora che giunga sera.
Appena se n'è andata, Kabanicha e Dikoj entrano nella stessa stanza, che ora è diventata quasi del tutto buia. Dikoj è ubriaco e prega Kabanicha (non senza un certo elemento di masochismo) di sgridarlo; egli sostiene che Kabanicha è l'unica persona in tutta la città, capace di sgridarlo e di metterlo sulla via giusta.
Ora si sente infelice, ossessionato dal denaro e sconvolto ogni volta che deve pagare qualcuno - come quando uno dei contadini è venuto da lui per farsi pagare ed egli l'ha accolto con delle bestemmie. Ma subito dopo si è inginocchiato in umiliazione davanti al contadino, chiedendo il suo perdono. La colpa è del suo cuore debole, egli sostiene, mentre si getta ai piedi di Kabanicha, concludendo così questa strana scena.

Scena II

Vicino al cancello del giardino.

È scesa la notte. Arriva Kudrjás e mentre attende Varvara canta una canzone popolare, accompagnandosi con la chitarra. Quindi entra Boris ed ambedue cercano di scoprire perché l'altro si trovi proprio lì. Dei due Boris è il più comunicativo: egli racconta a Kudrjás che una ragazza gli ha detto di trovarsi lì. Kudrjás si rende conto che Boris non può attendere che Kát'a, e lo avverte ricordandogli le conseguenze.
La loro conversazione viene interrotta improvvisamente da Varvara che canta una canzone popolare, alla quale Kudrjás risponde con un altro verso. Varvara dice a Boris di aspettare, e s'incammina verso il fiume insieme a Kudrjás.
Boris è stupefatto dell'avvenimento: "Una notte così ! Canzoni! Un appuntamento segreto!", ed il suo eccitamento cresce ancora di più quando si avvicina Kát'a. Essa è terrorizzata ed all'inizio rimane

completamente silenziosa: in seguito, piena di agitazione, essa è capace soltanto di dire a Boris di non toccarla e di andarsene; sente che questo incontro rappresenta già un peccato che lei non è in grado di cancellare.
Ma, un poco per volta, si rilassa - la musica ce lo descrive con grande abilità - e Kát'a confessa di non aver alcuna possibilità di scelta: se l'avesse avuta non sarebbe venuta.

FOTO DI SCENA

Si abbracciano, benché la loro breve gioia si offusca al forte senso di colpa provato da Kát'a. Varvara, ritornando con Kudrjás, propone che Kát'a e Boris vadano insieme a fare una passeggiata; intanto essa racconta a Kudrjás di essere stata lei ad organizzare questo incontro segreto, ed in seguito alla domanda di Kudrjás gli fornisce due risposte (contraddittorie!) sul perché Kabanicha non li disturberà: primo, perché ha un sonno molto profondo, e secondo, perché è giunto a trovarla Dikoj.
In ogni caso, Glasa la domestica è di guardia e li avvertirà se vi saranno delle difficoltà. Le loro voci si mescolano a quelle di Boris e Kát'a, e la differenza nella musica suggerisce i due livelli diversi sui quali si

svolgono queste due relazioni amorose.
È passata l'una di notte (Kudrjás, ed anche il pubblico, odono il guardiano della notte che scandisce l'ora) ed è giunto il momento per tutti di andare a casa. La scena termina con una canzone popolare cantata da Kudrjás e Varvara che si alternano, ma le ultime battute di musica suonate dall'orchestra descrivono l'opposizione presente nei sentimenti di Kát'a.

Atto terzo

Scena I

Un edificio malandato lungo il Volga.

Due settimane dopo. Kudrjás e Kuligin trovano riparo da una tempesta in un edificio malandato, e presto si unisce a loro anche una folla di gente.
L'edificio attira la loro attenzione; essi ne studiano le pareti che rappresentano alcune scene dell'inferno "con ogni sorta di gente che sta precipitando dentro". Giunge anche Dikoj, cercando riparo dal temporale e Kudrjás approfitta dell'occasione per far notare la pericolosità dei temporali e l'importanza dei parafulmini.
Dikoj non riesce a capire né la descrizione dei parafulmini fatta da Kudrjás, né la spiegazione di come avvengono i temporali; estremamente irritato, egli dichiara che le tempeste sono una "punizione mandata per farci capire il potere di Dio". Il temporale si schiarisce alquanto e la gente si disperde. Giunge Varvara che sta cercando Boris per raccontargli di Kát'a: Tichon è ritornato dal suo viaggio e Kát'a si trova in uno stato d'animo terribile. Varvara teme che Kát'a confessi tutto; inoltre Kabanicha è diventata sospettosa. Piomba in scena Kát'a, il cui stato mentale è talmente sconvolto per via della tempesta che essa attira persino l'attenzione dei passanti. Kudrjás tenta di tirarla su di morale con una canzone, ma Varvara le consiglia di pregare. Improvvisamente Kát'a cade in ginocchio e confessa a Kabanicha e Tichon di aver commesso un peccato davanti a Dio e davanti a loro. Varvara e Tichon tentano ambedue di fermarla ma Kát'a, incitata da Kabanicha prosegue rivelando che, mentre era assente il marito, ha passato ogni notte insieme a Boris. Quindi scappa nel mezzo della tempesta che infuria.

Scena II

Un luogo solitario accanto al fiume Volga.

Siamo all'imbrunire e fra poco scenderà il buio. Si odono Tichon e Glasa che stanno cercando Kát'a alla luce delle lanterne. Tichon dice che Kabanicha vorrebbe vedere Kát'a sepolta viva, ma che lui la ama ancora.
Quindi escono dalla scena e subito dopo appaiono Varvara e Kudrjás; Varvara racconta di quanto è stata tormentata da Kabanicha, ed i due decidono di fuggire per Mosca.
Anch'essi abbandonano la scena e quindi entra lentamente Kát'a, la quale sta cercando Boris; vuole vederlo per l'ultima volta, dopodiché sarà felice di morire.

FOTO DI SCENA

Ora è pentita di aver svelato la suo colpa, poiché la confessione non ha giovato a nessuno dei due. Il suo monologo viene disturbato due volte: prima da Kuligin che si sente cantare nella distanza e dopo da un uomo ubriaco che la fissa mentre sta passando. Essa ha paura della notte ("è come giacere in una tomba") e dei rumori e canti che sente (un coro a bocca chiusa posto fuori scena).

I suoi pensieri si alternano fra la voglia di vivere, la realizzazione che ciò le recherebbe soltanto dolore, e soprattutto il desiderio di rivedere Boris. Almeno quest'ultimo desiderio le viene concesso: Boris la sente chiamare, le viene incontro correndo ed i due rimangono avvinti in un lungo abbraccio silenzioso.

BOZZETTO

Boris le dice di non essere arrabbiato per via della sua confessione, anche se ciò ha indotto suo zio ad allontanarlo, inviandolo in un centro commerciale in Siberia. Kát'a racconta a Boris di come ha reagito la sua famiglia, di come è stata bastonata dal marito e perseguitata dalla suocera. Per tutto l'incontro essa ha in mente qualcosa che non riesce a ricordare bene.
Finalmente, quando Boris sta per andarsene, se lo ricorda: durante il suo viaggio Boris dovrà fare la carità ad ogni mendicante che incontrerà.
Il loro breve congedo viene accompagnato dal coro a bocca chiusa dietro la scena ("come se stesse sospirando il Volga", come è indicato nelle istruzioni di Janácek).
Rimasta sola a contemplare la scena tranquilla intorno a sé (gli uccelli porteranno i loro piccoli alla sua tomba dove spunteranno i fiori), Kát'a incrocia le braccia e salta nel fiume.
Il rumore attira subito l'attenzione della gente che si precipita in scena.
Tichon si rende conto che non può che trattarsi di Kát'a e vorrebbe andare da lei, ma viene trattenuto da Kabanicha. Si accende in lui un sentimento d'ira: "Fosti tu ad ucciderla, soltanto tu", egli dichiara a Kabanicha la quale rimane alquanto spaventata, ma tuttavia promette di fare i conti con lui a casa.
Alla fine è Dikoj a portare in scena il cadavere di Kát'a. Kabanicha s'inchina davanti alla gente che si è riunita intorno a lei, e li ringrazia per il loro "gentili servizi", mentre si ode per l'ultima volta il coro a bocca chiusa.

L'AFFARE MAKROPULOS

Il dramma di Capek ed i cambiamenti di Janácek

Janácek era sempre alla ricerca di materiale nuovo per le sue Opere. A Praga assistette ad una rappresentazione del dramma di Capek *L'affare Makropulos* con la regia dell'autore il 10 dicembre 1922, tre settimane dopo la première.
Karel Capek (1890-1938) allora aveva trentadue anni ed aveva già riscosso enormi successi locali; ben presto avrebbe raggiunto la fama in tutta l'Europa, ed in effetti fu l'unico scrittore cèco, a parte Jaroslav Hasek, il creatore del *Buon soldato Svejk*, a conquistare il riconoscimento internazionale nel periodo fra le due guerre.

FOTO DI SCENA

La maggior parte dei drammi di Capek e molti dei suoi romanzi sono basati su temi di fantascienza: scissione nucleare, il mondo che viene conquistato da tritoni giganti o da robot (quest'ultima fu una parola introdotta nel vocabolario internazionale da Capek).
La fantascienza "invecchia" con facilità, ma mentre col tempo le idee di Capek hanno forse perduto qualcosa della loro novità, lo spirito e l'abilità inventiva con cui l'autore le ha trattate hanno assicurato il continuo interesse per le sue Opere.
L'affare Makropulos è un dramma sulla longevità e fu considerato come una risposta al *Back to Methuselah* di Shaw, anch'esso apparso nel 1922, nel quale veniva proposta la teoria che un prolungamento della vita sarebbe risultato in una maggiore saggezza e felicità. Capek, il quale nel suo dramma giunse alla conclusione opposta, negò qualsiasi relazione con Shaw e nella prefazione affermò di aver avuto l'idea per alcuni anni, anche se all'origine aveva pensato piuttosto ad un romanzo.
Nella scena finale dell'*Affare Makropulos* la longevità viene discussa da alcuni personaggi del dramma.

Vitek, un impiegato dell'avvocato, ottimista e socialista, descrive gli svantaggi della durata di una vita normale:

"*Cosa può fare un uomo durante i sessant'anni della sua vita? Non puoi vivere per godere il frutto del seme che hai piantato a volte, non imparerai mai tutte le cose che l'umanità ha scoperto prima di te; non potrai completare il tuo lavoro o lasciare dietro di te il tuo esempio; muori senza nemmeno aver vissuto. D'altra parte una vita di 300 anni consisterebbe di rimanere bambino ed allievo per cinquant'anni per conoscere il mondo e vedere tutto quello che esiste; cento anni per lavorare per il bene di tutti; e poi, quando hai ottenuto tutta l'esperienza umana, altri cent'anni per vivere in saggezza, per comandare, insegnare e dare un esempio. Quanto preziosa sarebbe la vita umana se durasse 300 anni..... Ogni uomo sarebbe completo, perfetto, il vero figlio di Dio e non la sua povera imitazione".*

Il suo datore di lavoro, l'ostinato avvocato Kolenaty, è un uomo più pratico. Una vita di 300 anni, egli dichiara, sarebbe:

"Un'idea assurda dal punto di vista legale ed economico. Il nostro

sistema sociale è basato completamente sulla brevità della vita. Prenda per esempio i contratti, le pensioni, assicurazioni, gli stipendi, le omologazioni e dio sa cos'altro. E i matrimoni - perché, caro amico, nessuno si sposerebbe per 300 anni".

FOTO DI SCENA

Il Barone Prus, un aristocratico elitario, sostiene che la ricetta per 300 anni di vita dovrebbe essere riservata soltanto "ai forti ed ai più capaci":

"L'uomo normale della strada, d'intelligenza ottusa, non muore affatto; l'uomo della strada è eterno, anche senza la vostra assistenza. Egli riproduce il proprio genere, come le mosche o i topi. Soltanto la grandezza si estingue. Soltanto la grandezza muore. Muoiono soltanto la forza e l'abilità perché non v'è altro per sostituirle. Forse avremmo la possibilità di conservarle. Potremmo trovare un'aristocrazia della longevità..... Una longevità privilegiata significa il potere dispotico di pochi eletti. Significa il potere delle menti..... Gli uomini con una vita

lunga diventerebbero i padronii indiscussi dell'umanità".

Poco dopo Emilia Marty si unisce alla compagnia ed espone il suo punto di vista su una vita di 300 anni, l'unica opinione basata sull'esperienza diretta:

"Non puoi continuare ad amare per 300 anni. Non è sopportabile. Tutto diventa noioso. È noioso essere buoni ed è nocivo essere cattivi. Il paradiso e la terra in pari misura. E quindi ti rendi conto che nulla esiste. Non c'è nulla. Né peccato, né dolore, né la terra - assolutamente nulla. Le uniche cose che esistono sono quelle che hanno valore. E per te tutto ha valore..... Sei talmente vicino al tutto. Puoi scorgere una ragione in tutto. Per te tutto ha un certo valore, perché quei pochi anni che hai a disposizione non sono sufficienti per soddisfare il tuo godimento..... Imbecilli, quanto siete felici. È disgustoso pensare quanto siete felici. Ed è semplicemente dovuto alla ridicola coincidenza che dovrete morire presto. Vi interessate per tutto come le scimmie. Credete in tutto, nella virtù, nel progresso, nell'umanità ed in Dio sa cos'altro".

Capek definì il suo dramma come una "commedia". Nella prefazione scrisse che la sua intenzione era stata di “dire alla gente qualcosa che fosse appagante e di spirito ottimista. Non so se sia ottimistico asserire che è male vivere settant'anni e che sarebbe meglio viverne 300.
Semplicemente penso che sostenere che la vita di settant'anni (in media) nell'insieme sia adeguata e sufficientemente buona non è segno di un pessimismo criminale.
L'adattamento di Janácek ed il testo originale di Capek presentano alcune differenze fondamentali nel trattamento del tema.
Prima di tutto è chiaro che a Janácek non interessava la riflessione filosofica sulla longevità che invece è un aspetto essenziale del dramma di Capek: la scena in cui vengono esposte le opinioni di Vitek, Kolenaty e Prus sull'immortalità è stata eliminata, lasciando soltanto una parte del testo di Emilia Marty.
Janácek accorciò anche la fine del dramma, con la risata cinica dell'eroina mentre osserva il prezioso documento che viene bruciato. L'eroina di Capek, benché i 300 anni siano chiaramente consumati, non rivela alcun segno di una prossima morte quando scende il sipario; la Marty di Janácek cade a terra, presumibilmente morta.

Capek, scrivendo il primo luglio 1922 a Olga Scheinpflugová, sua futura moglie e la Krista della prima produzione del dramma, menzionò quanto era rimasto commosso scrivendo le ultime righe di Emilia Marty. Ciò non appare affatto evidente dalla loro dizione attenuata, quasi casuale. Una delle critiche più frequenti sollevate contro Capek, è in effetti la mancanza di eloquenza: come scrisse il suo biografo William E. Harkins, "l'intensità delle idee di Capek non viene mai uguagliata da una corrispondente intensità del linguaggio".

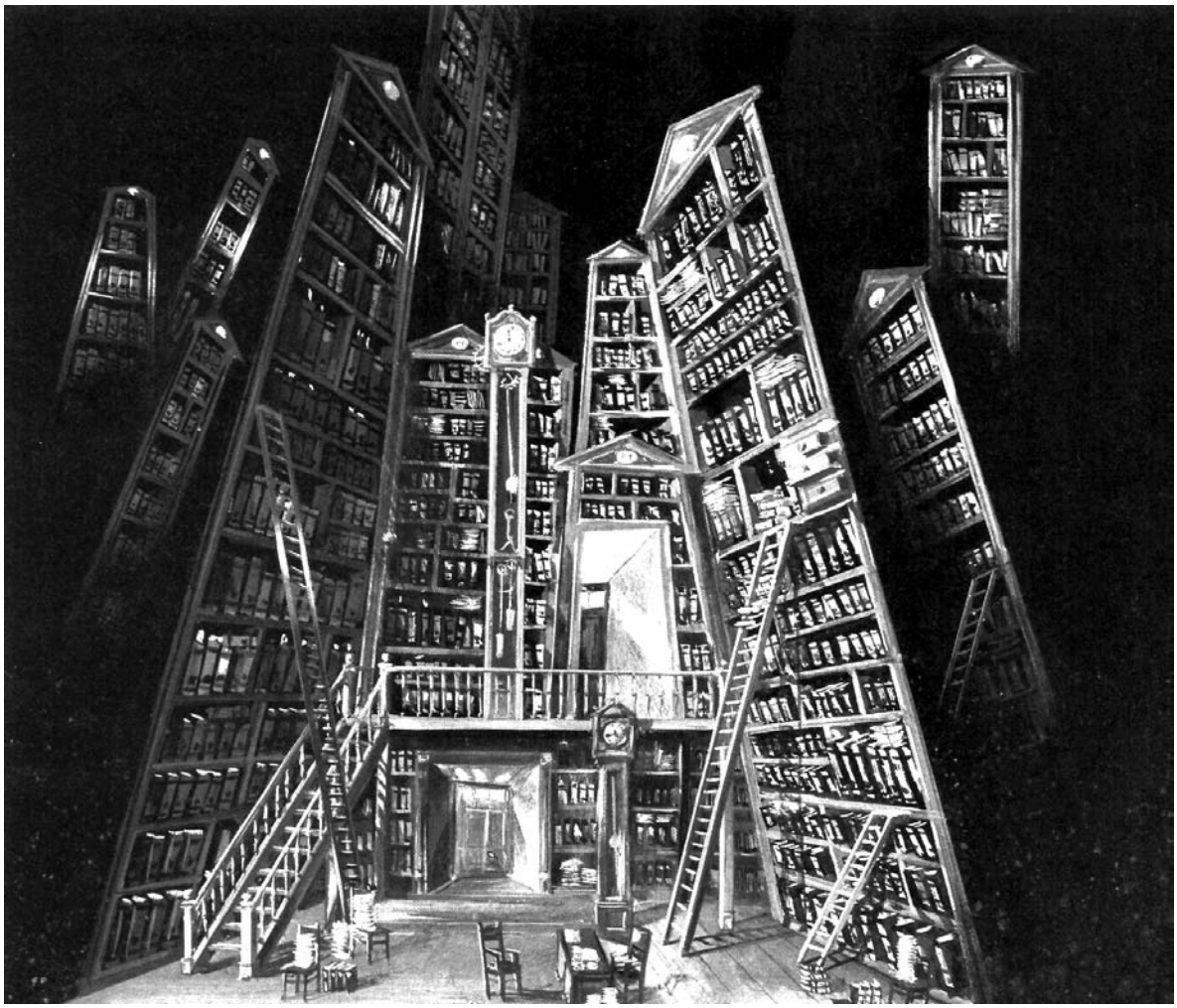
FOTO DI SCENA

Nella scena conclusiva di Emilia Marty, Janácek introdusse l'eloquenza e l'intensità mancanti, alterando radicalmente la natura del dramma.
Finché il postulato della longevità viene considerato in termini universali, con tutte le sue implicazioni esplorate attentamente anche se con ironia, il dramma di Capek è indubbiamente una commedia ottimistica. Ma appena Janácek incomincia ad identificarsi con l'eroina, cercando i mezzi per fare in modo che il pubblico provi compassione per lei, quando avvolge i suoi ultimi pensieri in una musica di una passione

ed eloquenza rare persino per lui, allora non assistiamo più ad una commedia universale, ma ad una tragedia personale.
Come in tutte le sue riduzioni teatrali di testi letterari Janácek era parsimonioso. Pur apportando piccole modifiche nel testo a favore del ritmo e spostando parte del dialogo in una sezione diversa del dramma, o addirittura assegnandolo a personaggi diversi, non inventava quasi mai dialoghi nuovi.
Alcune sezioni del testo vengono ripetute - spesso più per l'equilibrio musicale che per un'enfasi verbale - ma il suo intervento principale nell'interesse della concisione, era di eliminare alcune parti del dialogo: Janácek era un sostenitore delle Opere brevi.
Molti tagli sono stati effettuati nell'atto finale che, all'origine era il più lungo dei tre atti nel dramma di Capek, diventa il più breve; e l'atto più breve del dramma, il primo, diventa l'atto più lungo dell'Opera, soprattutto perché era impossibile eliminare le essenziali spiegazioni preliminarie. Ciononostante, Janácek effettuò anche nel primo atto qualche piccolo taglio efficace: poco dopo l'inizio del dramma entra Krista per chiedere a suo padre (Vitek) se verrà a casa per colazione, e nel mezzo della conversazione comincia a parlare con entusiasmo della Marty e del suo canto.
Nell'Opera di Janácek Krista piomba dentro con in mente soltanto la cantante ("Papà, quella donna Marty è meravigliosa" sono le sue prime parole). E la musica che accompagna la sua entrata (lenti accordi per archi solisti) interrompono lo scambio di parole fra Vitek e Gregor che stava diventando sempre più duro, trascinando l'ascoltatore in uno strano umore di mistero e tristezza - la prima impressione di Emilia Makropulos alias Emilia Marty.
Altri tagli sono quasi sempre a spese dei personaggi minori. Nel secondo atto l'incontro di Krista con Prus (il padre del suo ragazzo Janek) e l'umiliazione del figlio di Prus davanti a lei vengono eliminati, come anche la reazione di Vitek quando incontra Janek.
Gli interessi storici e sociali di Vitek risaltano di più nel dramma originale: Emilia Marty è in grado di fornire a Vitek alcuni particolari personali "di prima mano" sui suoi eroi della Rivoluzione francese: Marat (che aveva sempre le palme delle mani sudate) e Danton (che aveva i denti marci).
Di conseguenza quel poco che rimane nell'Opera della partecipazione di Vitek (ad esempio la sua recitazione in poche righe di un discorso di

Danton all'inizio dell'Opera) sembra alquanto inverosimile ed irrilevante per un ruolo talmente secondario.
La "riduzione" della parte di Hauk di Janácek sembra invece giustificata: nel terzo atto del dramma di Capek, Hauk si sofferma indugiando a lungo nonostante i tentativi di mandarlo via.

BOZZETTO



Janácek lo fa portar via elegantemente una volta che è stato sventato il suo piano di convincere Emilia Marty a fuggire con lui.
Nella trama di Janácek egli non ha più nulla da contribuire e, dopo una scena virtuosa scritta per lui nel secondo atto, vi sarebbe stato il pericolo che questo personaggio eccentrico togliesse qualcosa alla figura centrale di Emilia Marty nel grande finale.
La più grande alterazione strumentale di Janácek, a parte l'eliminazione della discussione sulla longevità, fu di togliere la divisione nel terzo atto (fra le due scene doveva trascorrere mezz'ora, per consentire ad Emilia di togliersi la vestaglia ed indossare qualcosa di più elegante per l'interrogatorio "semiufficiale" del suo passato).
Benché l'intervallo di tempo durante il quale Emilia è in grado di cambiarsi l'abito e di ubriacarsi sia troppo breve per sembrare plausibile, Janácek risolse la difficoltà sulla scena lasciando che nel frattempo gli altri personaggi effettuassero la perquisizione delle sue valigie (nel dramma avviene in presenza di Emilia), semplicemente inserendo una parte del testo che aveva omesso in un punto precedente, durante il quale Prus riconosce una parte della calligrafia. Forse è un peccato che Janácek abbia sacrificato la maggior parte dell'atmosfera da tribunale in cui viene interrogata Emilia Marty nel dramma.
La scena del tribunale, ed il tentativo di Kolenaty (nel dramma di Capek) di recitare il ruolo di padre confessore per Emilia sono potenti armi psicologiche che egli impiega cercando di estrarre da lei la verità; soltanto quando ha esaurito tutte queste possibilità ed Emilia sostiene ancora con decisione la verità della sua storia, Kolenaty giungere alla conclusione che la cantante non ha mentito.
In effetti sono le parole "sacerdotali" di Kolenaty (eliminate nell'Opera) che spingono Emilia a recitare una parte del Padre Nostro in greco (la sua madre lingua), un elemento che Janácek ha inserito nell'Opera in un contesto molto diverso ma assai efficace: verso la fine essa canta queste parole durante le domande degli altri personaggi, dando l'impressione di essere sempre più avviluppata nel proprio mondo infantile.
Nell’insieme l'adattamento di Janácek è una riduzione abile e coraggiosa. È straordinario soprattutto se si considera ch'egli non seguì un piano prestabilito ma improvvisò semplicemente man mano che procedeva il lavoro di composizione; ed il lavoro di "riduzione” continuò anche durante la fase della revisione - la sua prima stesura della musica contiene parecchie sezioni del testo che più tardi furono eliminate.

Nella copia del dramma in possesso di Janácek appaiono parecchie sezioni sottolineate nel tentativo di impadronirsi della trama, una traduzione dei tratti in spagnolo ed alcuni segni per la loro corretta accentuazione, ma nessun taglio.
Le rare indicazioni musicali si riferiscono soprattutto agli abbondanti insetti ed animali intorno a lui durante la vacanza estiva. Usò delle poche aggiunte "musicali" alla sua copia e la parola "tenor" nel mezzo del lungo dialogo fra Gregor ed Emilia Marty nel primo atto, che determina sin dall'inizio la tessitura della voce di Gregor.

FOTO DI SCENA

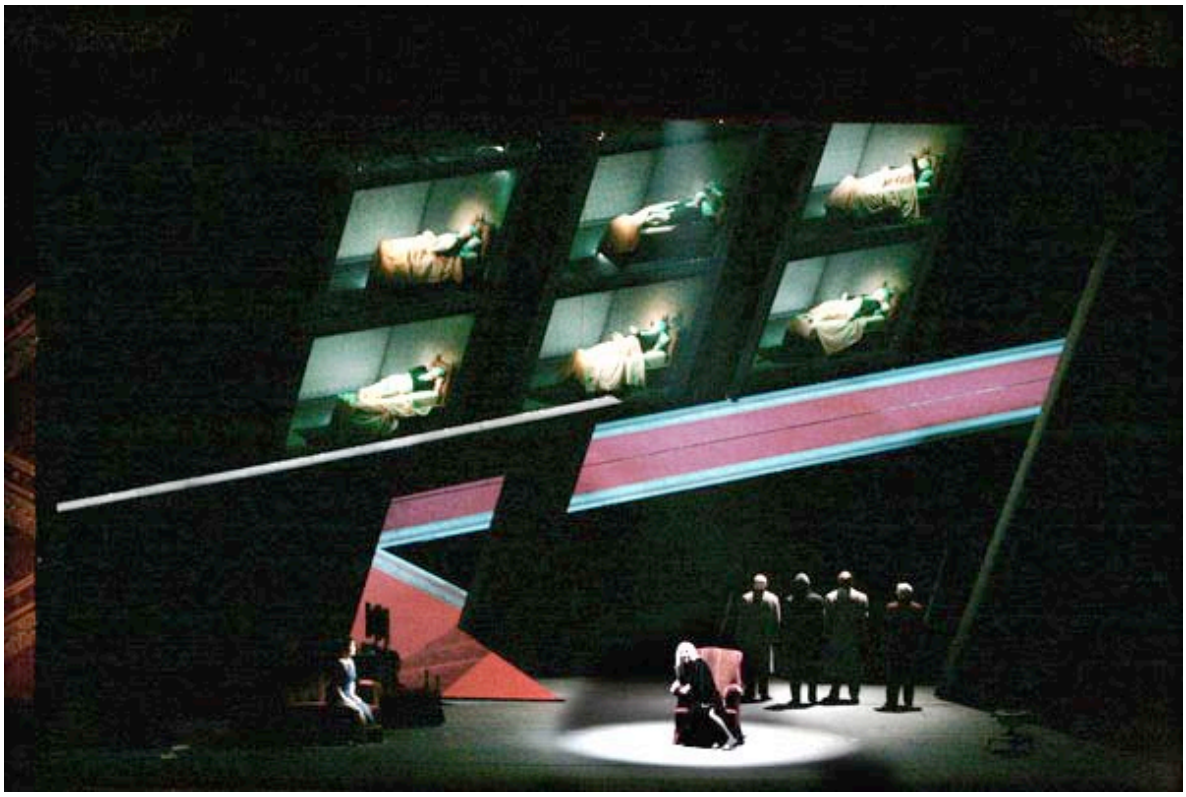
Altri ruoli subiscono invece dei cambiamenti: egli concepì Prus come basso baritonale e Kolenaty come baritono (alla fine scambiò le due voci); Emilia Marty fu concepita come soprano (e diventò poi un "soprano drammatico") mentre Vitek, nella versione finale un semplice tenore, all'origine doveva essere un "tenore d'operetta" - un tipo di voce che infine toccò a Hauk.

L'Opera, le sue convenzioni, le strutture ed i temi

Nell'adattamento del dramma Janácek non fece alcun tentativo di introdurre elementi dell'Opera a numeri chiusi, come aveva fatto nella *Jenufa* (1894-1903) ed in misura minore nelle due Opere che precedettero *L'affare Makropulos* - *Kát'a Kabanová* (1919-21) e *La volpe astuta* (1921-23).
L'affare Makropulos è l'unica Opera di Janácek senza coro, se si fa eccezione di un coro maschile fuori scena che ripete alcune frasi di Emilia Marty nella scena finale.
Questo effetto viene rispecchiato dalle voci dei solisti sulla scena, l'unica volta che nell'Opera cantano insieme come gruppo.
A parte la realistica sovrapposizione delle voci in vari punti dell'Opera, è soltanto in questa scena finale che Janácek si permette il lusso di un canto simultaneo, il cui effetto è di staccare questa scena dal resto dell'Opera. In nessun punto dell'Opera, nemmeno in questa scena, appaiono due cantanti che cantano insieme come ad esempio i due amanti nella *Kát'a* o nella *La volpe astuta*; tutti i "duetti" potenziali rimangono dialoghi, mentre tutte le "arie" potenziali rimangono monologhi o narrazioni.
Ed il punto in cui Janácek si avvicina di più alle canzoni strofiche della *Kát'a* e della *Volpe astuta* sono i motivi orchestrali ripetuti con insistenza che attraversano la scena quando il demente Hauk ricorda la sua relazione amorosa con Eugenia Montez. La *Kát'a* e la *Volpe astuta* sono divise, entro ciascun atto, da cambiamenti di scena accompagnati da musica orchestrale.
Nell'*Affare Makropulos* manca questo tipo di articolazione; in nessuno dei tre atti avviene un cambiamento scenico e non vi sono ampi interludi orchestrali.
Janácek concede appena qualche battuta di musica strumentale nel terzo atto durante le due assenze di Emilia Marty. Persino la musica

orchestrale che inizia e conclude il secondo ed il terzo atto è breve, cosa sorprendente dopo l'elaborata overture (una delle più lunghe di Janácek) e l'ampia sezione musicale quando viene calato il sipario alla fine del primo atto.

FOTO DI SCENA



Ciononostante il dramma di Capek si è prestato eccezionalmente bene per il trattamento operistico. I momenti più pericolosi sono forse nella descrizione del caso giuridico nel primo atto, durante il quale il resoconto di Kolenaty nella parte vocale viene spesso ridotto ad una recitazione su una singola nota, con il ritmo lasciato alla discrezione del cantante.
Anche qui tuttavia il sottofondo orchestrale è assai vivo; e la narrazione di Kolenaty deve essere vista insieme alle interruzioni di Emilia Marty, la cui forza musicale gradualmente domina la scena.
Questa scena viene seguita dal più splendido dei numerosi dialoghi dell'Opera, fra Emilia e Gregor; quest'ultimo viene accompagnato da una musica vigorosa ed appassionata, mentre Emilia ha l'opportunità di esibire ancora di più la gamma e la forza delle sue emozioni: uno degli

aspetti straordinari di questa scena è la maniera in cui Janácek riesce a cambiare l'umore con notevole sicurezza, senza alcun sforzo, e soprattutto senza danno per l'unità musicale dell'insieme. Il secondo atto è in realtà una successione di dialoghi: uno scambio comico fra la donna delle pulizie ed un tecnico di scena inizia l'atto nella stessa maniera incongruente con cui le riflessioni di Vitek avevano iniziato l'atto precedente; segue una deliziosa scena fra Krista ed il suo taciturno ragazzo Janek.
Capek ha abilmente impiegato Krista - un'aspirante cantante dell'Opera - come simbolo della Elina Makropulos ancora giovane. Krista alternativamente incoraggia e respinge Janek; Janácek ha accolto magnificamente questi umori diversi, riflettendo in piccolo gli umori mutevoli nel più sostanziale dialogo del primo atto tra Emilia e Gregor.
A metà dell'atto Emilia tiene corte - la scena si svolge dopo la sua rappresentazione accompagnata da successo: tutti sono riuniti intorno a lei per congratularla, ma persino in questa scena vi è un ulteriore dialogo, con il "povero e matto Hauk"; gli altri personaggi si perdono nella distanza mentre Emilia e Hauk rivivono i momenti di un altro secondo.
Quindi vi sono due incontri cruciali nei quali la maschera della Marty rischia di cadere. Il primo è fra lei e Prus, di gran lunga il più astuto fra i suoi avversari, il quale la fa trasalire menzionando per la prima volta nell'Opera il suo vero nome, Elina Makropulos.
Benché Prus si comporti con amabile cortesia (si noti il passo imperturbabile e le elaborate fioriture orchestrali della musica che lo accompagna) non vi è alcun dubbio che questo colpo ha raggiunto l'obiettivo, in modo che nella sua prossima scena, insieme a Gregor, Emilia si concentra soltanto su se stessa e, accompagnata dalla musica più dolce di tutta l'Opera, richiama il suo vecchio nome prima di cadere in un sonno ingannando persino la passione di Gregor.
L'atto termina con altri due brevi incontri, fra Emilia Marty e il figlio di Prus, Janek, e quindi ancora una volta fra Emilia e Prus quando si mettono d'accordo per l'appuntamento della sera.
La conclusione orchestrale è tanto breve quanto potente: un severo tema in due parti dominato da un fortissimo dei piatti, con la trasformazione della fioritura elegante della scena precedente (fra Prus ed Emilia) in un sinistro brontolio nei bassi, porta ad un culmine sconvolgente questo atto dall'effetto assai ben graduato, in cui Marty viene messa in risalto contro tutto il resto del cast ad eccezione di Kolenaty.

L'atto finale, una volta che sono stati effettuati i preliminari, è essenzialmente un'elaborata scena per Emilia Marty, che completa la scena del primo atto nell'ufficio dell'avvocato quando Kolenaty spiega la situazione dal punto di vista legale.

FOTO DI SCENA

Qui Emilia spiega il caso - la propria storia - dal punto di vista umano, e la musica acquista una crescente vitalità ed immediatezza. Ed è questa una delle ragioni perché l'Opera risulta così appagante: essa completa un cerchio, e Janácek propone una struttura costruita in maniera organica dall'originale di Capek. Il punto culminante della scena è indimenticabile. Gran parte è un *continuum* di musica strumentale con le linee dei cantanti, realisticamente declamate, aggiunte soltanto liberamente.
Ma qui Janácek ha modellato con cura la prosa di Capek in unità più regolari, integrandola nell'orchestra in un flusso melodico sostenuto. È una magnifica conclusione per l'Opera, non per ultimo perché sottolinea il messaggio di Capek con un'eloquenza che manca nel dramma.
L'affare Makropulos come la maggior parte della musica di Janácek, è costruita su variazioni di piccoli temi collegati fra di loro.
Tentare di fissarli cercando di assegnare a loro una funzione precisa di

leitmotiv è un compito ingrato e nell'insieme privo di senso: la maniera in cui Janácek impiega i temi ci rivela molto più di quanto non possa rivelare uno studio di motivi stessi. Tuttavia, alcuni di questi temi appaiono abbastanza spesso in una forma ben riconoscibile ed in maniera da suggerire un'identità extramusicale. Ad esempio l'entrata di Kolenaty nel primo atto viene annunciata da un tema che ritorna in seguito quasi come un ostinato per tutta la durata della descrizione della questione legale.

Esso riappare brevemente all'inizio nel successivo dialogo fra Emilia Marty e Gregor quando discutono dell'avvocato, e squilla la tromba in sordina alla fine dell'atto quando Kolenaty propone a Gregor di chiamare un altro avvocato.

Il tema appare anche nel trombone e nei contrabbassi nella scena finale dell'Opera, quando Kolenaty chiede con insistenza di sapere l'età di Emilia Marty. Quest'ultima è un'ottima illustrazione del trattamento del leitmotiv da parte di Janácek.

Il tema sembra strettamente collegato a Kolenaty, specialmente alla sua natura "giuridica", e come tale viene impiegato conseguentemente nel primo atto. Kolenaty non appare nel secondo atto e di conseguenza nemmeno questo tema. Ma il ruolo importante di Kolenaty nel terzo atto richiederebbe un impiego alquanto più generoso del tema, che invece appare una sola volta, creando l'impressione di un ripensamento.

Naturalmente le quarte e le quinte del tema possono essere collegate ad una quantità di altro materiale musicale nell'Opera - ma appaiono anche in numerose altre composizioni di Janácek (questi intervalli erano infatti, per così dire, i suoi elementi fondamentali per la costruzione musicale). Soltanto quando il tema appare con il suo ritmo ben distinto si è certi che Janácek abbia voluto stabilire un nesso extramusicale.

Appena si è ascoltato il tema di Kolenaty nel primo atto, nella battutta seguente viene annunciato un secondo tema distinto collegato ad Emilia Marty, la quale segue Kolenaty entrando in scena. Questo tema viene usato con maggiore parsimonia: durante la narrazione di Kolenaty in corrispondenza di due interruzioni da parte di Emilia (quando essa rivela che Ferdinand Gregor era il figlio di Joseph Prus, e quando spiega che Gregor non aveva conosciuto la propria madre), ed in altre due occasioni durante la scena successiva con Gregor ed Emilia, quando egli pensa che quest'ultima stia ridendo della sua passione per lei.

Il tema viene sottolineato dal tempo (alquanto più lento della musica che

lo precede) e dalla strumentazione: viene infatti assegnato ad una viola d'amore solista. Esistono alcune indicazioni che Janácek abbia ascoltato questo strumento antiquato (egli conosceva i rari casi in cui veniva impiegato nell'Opera del XIX sec. e del XX sec., e disponeva di un suonatore di viola d'amore fra il personale della Scuola d'organo di Brno); ma il suo impiego poco pratico dello strumento indica ch'egli fosse attratto più (o almeno in pari misura) dal suo nome che dal suono dolce e pastoso.

FOTO DI SCENA

Nelle rappresentazioni dell'*Affare Makropulos* e della *Kát'a* la viola d'amore viene sostituita da una viola o da violino (se non addirittura dalla sezione al completo) ed è soltanto con le tecniche d'incisione moderne che lo strumento può essere ascoltato con chiarezza.
Benché il tema della viola d'amore scompaia dall'Opera dopo il primo atto, lo strumento stesso rimane. Viene usato all'inizio del secondo atto quando Emilia Marty incanta Janek mettendolo in imbarazzo, ed in due

occasioni nel dialogo fra Gregor ed Emilia nel secondo atto, quando accompagna le parole "Já vás miluji" ("Vi amo") - una chiara indicazione dell'impiego simbolico dello strumento.
L'impiego nel terzo atto è limitato all'interludio alla fine dell'Opera, prima del cambiamento nell'apparenza di Emilia Marty accompagnato dalla suggestiva metamorfosi del tema originale per viola d'amore, un tema che continua a dominare la sezione iniziale dell'addio di Emilia.
Vi sono anche alcuni temi che appaiono in una forma stabile e riconoscibile attraverso tutta l'Opera ed il cui impiego indica decisamente delle associazioni extra-musicali.
Uno di questi è formato da quattro note, forse derivate dalle inflessioni cèche della parola "Makropulos" (i cèchi ne accentuano la prima e la terza sillaba).
Questo tema ritorna quattro volte con un collegamento diretto al nome: nel secondo atto, quando la parola viene pronunciata per la prima volta nell'Opera da Prus (al che Emilia Marty reagisce con rabbia), spiegando come ha trovato il nome negli atti di nascita mentre cercava i particolari relativi a Ferdinand Gregor - o meglio Ferdinand Makropulos; brevemente nella scena successiva quando Emilia chiede a Gregor se gli piace il nome Makropulos - il documento che essa ha consegnato a Kolenaty reca questo nome; nel terzo atto poco dopo l'arrivo di Kolenaty e degli altri la musica accompagna le loro accuse di falsificazione verso Emilia e la sua difesa; e finalmente, dopo le insistenti richieste per sapere la sua vera identità.
Emilia Marty pronuncia affannosamente il nome "Elina Makropulos" dopo che il tema è stato suonato dall'orchestra. Queste quattro apparizioni vengono "incorniciate" da altre due: l'agghiacciante momento prima dell'entrata di Hauk quando Emilia Marty sostiene che per lei assolutamente nulla ha valore; e nel finale quando l'eroina guarda indietro osservando il proprio passato - la sua vita è giunta ad una sosta, incapace di continuare, ed è priva di valore.
Queste due idee - l'identità di Emilia Marty alias Elina Makropulos e la consapevolezza che la sua vita di 337 anni è priva di significato - sono unite dalla stessa musica ed invitano l’ascoltatore a completare l'equazione.
Qui la strumentazione di Janácek è ben distinta: violini (a volte tremoli, a volte armonici acuti oppure una combinazione di entrambi) accompagnati da un rullo di tamburo alto da bambini. Il "vuoto" di

questa combinazione sonora è ossessionante, e viene sottolineato dalla staticità dell'armonia, formata da combinazione di seconde, quarte e quinte.

FOTO DI SCENA

Mentre il rullo stesso è sempre un indizio singolare, queste apparizioni sono quasi sempre molto esposte, ad esempio nei momenti in cui Emilia ha una pausa prima di pronunciare il suo nome, o prima di dichiarare che la sua vita è priva di senso.
Numerosi altri motivi vengono derivati da questo materiale, anche se non dalla sua orchestrazione specifica, come ad esempio i salti di quinta nell'orchestra quando viene bruciato il documento Makropulos. Ma in questo caso si tratta di una trasformazione ritmica della musica agitata, al cui accompagnamento Emilia consegna il documento a Krista, ed una versione melodicamente alternata ed estesa fornisce anche il commovente valzer lento che accompagna le ultime riflessioni di Emilia sulla vita.
Un secondo tema che attraversa l'Opera è una fanfara di corni, trombe e

percussione fuori scena. Viene ascoltato per la prima volta nell'ouverture e presenta immediatamente uno straordinario ed enigmatico simbolo mentre continua ad interrompere il motivo lirico dell'ouverture, che in tal modo è costretta a combattere contro l'effetto sconvolgente dei battiti sincopati della percussione della fanfara. Ad uno sguardo attento, i temi principali dell'Opera si rivelano tutti derivanti dalla fanfara, ma sono talmente caratterizzati che sarebbe erroneo ritenere che l'ouverture sia monotematica: le differenze tra le varie sezioni spiccano assai più chiaramente delle similarità.
La chiave per questa strana immagine - la lontana fanfara di ottoni e percussione con i colpi dirompenti di percussione che disturbano l'orchestra principale - viene fornita soltanto molto più tardi nell'Opera. Nel terzo atto viene chiesto ad Emilia Marty chi sia suo padre; con un accompagnamento di trilli si ode la fanfara dietro la scena mentre Emilia pronuncia il nome ed il titolo del padre: "Hieronymus Makropulos, medico personale dell'Imperatore Rodolfo II".
E verso la fine dell'atto quando ricorda suo padre e Rodolfo II prima di consegnare il segreto Makropulos a Krista, la misteriosa fanfara di ottoni risuona ancora una volta.
È come se l'antico mondo di Rodolfo II, il mondo dell'infanzia di Elina, stesse irrompendo nel presente, con la distanza degli strumenti che simbolizza la distanza del tempo.
Questa interpretazione viene sottolineata dalle battute conclusive dell'Opera quando una frase dal discorso di Emilia ormai morente viene maestosamente intonato dal tutti orchestrale, mentre le quarte e le quinte del nome "Makropulos" sembrano balzarvi incontro dalle trombe e dai corni dietro la scena; i due mondi di Marty vengono riconciliati soltanto nella morte.
Ancora una volta va sottolineato che nell'Opera appaiono molte varianti del tema di fanfara: gli accordi con i quali inizia il terzo atto, accordi che più tardi interrompono solennemente la narrazione di Emilia Marty (mentre essa descrive l'effetto della pozione), è soltanto uno degli esempi più evidenti.

Perché Janácek scelse "L'affare Makropulos"

Le scelte di Janácek per i soggetti operistici diventarono sempre più eccentriche man mano che invecchiava. Delle sue ultime quattro Opere, scritte nel decennio miracolosamente creativo prima della sua morte avvenuta nel 1928 all'età di 74 anni, soltanto la prima Opera, *Kát'a Kabanová*, ha un libretto relativamente "operistico".

FOTO DI SCENA

Le tre opere seguenti, *La volpe astuta*, *L' affare Makropulos* e *Da una casa di morti*, sono basate su temi che sono certamente da considerare come i soggetti più bizzarri nella storia dell'Opera. *La volpe astuta*, con il suo cast di uomini, animali, insetti ed uccelli, è a metà fra realismo e fantasia. *L'affare Makropulos* tratta di una donna che ha raggiunto i 337 anni d'età, e *Da una casa di morti* è ambientata in un campo di prigionia. Né il trattamento di questi soggetti può essere considerato "semplice". Per tutte queste Opere Janácek scrisse i propri libretti, ed i testi che adattò alla buona per *La volpe astuta* e *Da una casa di morti* lasciano

molte questioni aperte per un regista scrupoloso.
Con l'elegante soluzione raggiunta nell'adattamento del dramma di Capek si potrebbe desumere che le difficoltà siano minori.
Diversamente dalla successione di avvenimenti sconnessi nella *Volpe astuta* o addirittura la mancanza completa di avvenimenti nella *Casa di morti*, vi è una forte trama - praticamente un "thriller" - che mantiene insieme il pezzo.
Ma la lunga e meticolosa narrazione dei fatti avvenuti prima che si sia alzato il sipario è complicata ed allo stesso tempo essenziale; inoltre, l'ambiente e la dizione "moderni" a prima vista sembrerebbero inadatti per un trattamento operistico. In ogni caso la reazione di Capek quando venne informato dei piani di Janácek fu la seguente:

"Ho un'opinione troppo alta della musica - e specialmente della vostra - per immaginarla unita ad un dramma che ha un tono di conversazione, alquanto privo di poesia ed esageratamente loquace come il mio Affare Makropulos. Temo che abbia in mente qualcosa di diverso e di migliore di quanto non possa offrirvi il mio pezzo - a parte quel personaggio che ha 300 anni..... Ma d'altra parte, caro Maestro, nulla vi impedisce, senza riguardi verso il mio dramma, di inventare un'azione con una vita di 300 anni e le sue sofferenze come perno centrale all'interno di una cornice più appropriata di quanto non lo sia il mio dramma. Dopo tutto non si tratta di un brevetto mio: come base potreste usare l'Ahasuerus (l'Ebreo errante), la strega dal racconto di Frantisek Langer (nella raccolta Assassini e sognatori), o addirittura la signorina Makropulos, adattando l'azione in maniera del tutto indipendente e - da quanto mi avete detto della vostra ispirazione - proprio nella maniera in cui vedete voi il materiale. Dopotutto non avete bisogno di un lungo racconto su una questione legale, una formula andata perduta ed il suo impiego ecc.. Il mio testo dovrebbe subire tali alterazioni che forse sarebbe più conveniente non impiegarlo affatto e crearne uno vostro per soddisfare le vostre necessità. Ripeto che non considero la narrazione di una persona dalla vita eterna o di 300 anni come mia proprietà letteraria e che quindi non vi è nessun ostacolo se volete impiegare questo soggetto nella maniera che desiderate voi".

(Capek a Janácek, 27 febbraio 1923)

Vi furono anche alcune complicazioni legali. Nel contratto di Capek con il suo impresario era già stato tenuto conto dei diritti cinematografici e musicali per i prossimi dieci anni, e le trattative si arrestarono.

FOTO DI SCENA

Ma Janácek non si arrendeva mai facilmente. Il dramma lo aveva affascinato sin dalla prima volta che aveva assistito ad una rappresentazione; egli annotò l'avvenimento con una riga di introduzione e qualche battuta di musica nel suo diario, e poche settimane dopo, il 29 dicembre 1922, descrisse all'intima amica Kamila Stosslová:

"..... A Praga hanno dato L' affare Makropulos.

Una donna di 337 anni, ma che allo stesso tempo è ancora giovane e bellissima di aspetto. Ti piacerebbe essere così? E sai che era infelice! Noi siamo felici perché sappiamo che la nostra vita non è lunga.
Quindi è necessario sfruttarla in ogni momento, e impiegarla bene. Nella nostra vita tutto è fretta - e desiderio.

Quest'ultimo è il mio destino. Quale donna - una bellezza di 337 anni- non aveva più cuore.
Ciò è male.....".

Quell'estate, nonostante le notizie deprimenti di Capek sui diritti, Janácek portò con sé una copia del dramma da leggere durante le vacanze nella località di villeggiatura Strebské Pleso nelle montagne slovacche.
Al suo ritorno trovò notizie più incoraggianti di Capek. Il contratto era stato stipulato con un impresario americano, e non vi era alcuna obiezione se Janácek avesse adattato il testo in lingua cèca. Dato che Capek stesso non aveva tempo per il lavoro, egli autorizzò Janácek, ad effettuare tutti i cambiamenti che riteneva necessari.
Concluse la sua lettera con la caratteristica umiltà:

"Mi sarebbe piaciuto offrirvi qualcosa di meglio che questo pezzo particolare; ma se vi sentite attratto dal dramma, ne farete sicuramente qualcosa di grandioso".

(Capek a Janácek, 10 settembre 1923)

Forse Janácek fu attratto anche dal semplice fatto che due personaggi del dramma erano cantanti. Vi sono parecchi indizi nei commenti aggiunti da Janácek nelle sue copie di drammi e romanzi che indicano come le allusioni musicali, per quanto superficiali potessero essere, fossero i primi particolari a catturare la sua fantasia.
Il fatto che Elina Makropulos in realtà non "canti" mai (eccetto naturalmente all'interno della convenzione operistica) non ha importanza; sono i suoi "ornamenti" musicali che in primo luogo possono aver stimolato Janácek, come ad esempio nel secondo atto, quando viene paragonata ai grandi cantanti del passato (in realtà alle sue "contemporanee" precedenti).
Ed una volta che l'attenzione del compositore era stata catturata vi era la personalità stessa dell'affascinante Elina Makropulos.
Certamente è un ruolo straordinario, con una gamma emotiva che si estende dai sentimenti di una bambina a quelli di una imperiosa prima donna, dalla rabbia tremenda quando viene ostacolata dalla sorprendente dolcezza provata verso le figure del suo lontano passato, dal suo comportamento impulsivo da "zingara" con Hauk all'atteggiamento

materno verso Gregor; ed è coronata dalla straordinaria metamorfosi alla fine quando improvvisamente la "raggiungono" i suoi 300 anni (in una famosa messa in scena l'eroina si trasforma improvvisamente in un'incredibile vecchiaccia di 337 anni).

FOTO DI SCENA

Anche il fatto che questo personaggio pittoresco fosse da donna anziché da uomo fu di una certa importanza per Janácek. Nonostante l'ampia scelta di soggetti, la maggior parte delle sue Opere di successo sono concepite intorno a personaggi femminili.
Jenufa, il suo primo grande successo, presenta due magnifici ritratti femminili.
Le Opere più tarde, *Kát'a Kabanová*, *La volpe astuta* e *L' affare Makropulos*, sono tutte opere "femminili" (*La volpe*, nonostante tutte le caratteristiche animali, è chiaramente un personaggio femminile). Nel suo libro *Janácek's Tragis Operas* (le Opere di Janácek) Michael Ewans ha suggerito che Elina Makropulos fosse in realtà una combinazione delle coppie di personaggi femminili che appaiono in *Jenufa* ed in *Kát'a*: le erotiche e vivaci donne più giovanili (Jenufa e Kát'a) e le abili donne più anziane (Kostelnicka e Kabanicha).
Ma Elina Makropulos possiede anche qualcosa della volpe: eternamente viva (La volpe viene semplicemente sostituita da una nuova generazione; Elina ottiene la longevità tramite un elisir), cinica ed immortale (quasi tutti i personaggi femminili di *Jenufa* e *Kát'a* sono devoti).
Si può dire che il personaggio di Elina Makropulos sia una somma di tutti i ritratti femminili di Janácek, e la sua ricerca di un simile ruolo lo portò ad ignorare qualsiasi questione sull'inadeguatezza del dramma per un'Opera.
È significativo che *Kát'a* (1919-21), *La volpe astuta* (1921-23) e *L' affare Makropulos* (1923-25) sono state composte in un unico sforzo come in un lampo; appena ebbe finito un'Opera Janácek passò subito alla prossima (le pagine delle partiture sono frammischiate, con parti di un'Opera scritta sul retro delle pagine di un'altra).
È possibile anche che lo sviluppo di queste tre ultime Opere femminili rifletta l'evoluzione del suo amore per Kamila Stosslová, un amore che dominò gli ultimi dodici anni della sua vita e che fornì l'ispirazione per lo straordinario ciclo di canzoni *Il diario di uno scomparso* (1917-19), e la trilogia di Opere femminili.
Sebbene le eroine di queste Opere diventino più ciniche e senza cuore (Kamila Stosslová fu piuttosto riservata nelle sue reazioni verso l'assiduo corteggiamento e le lettere appassionate del compositore), Janácek nonostante tutto trovò una meravigliosa compassione per la sua eroina "gelida", come usava chiamarla.

"La prendono per una bugiarda, per un'impostora, una donna isterica - ed alla fine era talmente triste! Allora desidero che tutti le vogliano bene. Senza amore, per me non può funzionare".

(Janácek a Kamila Stosslová, 3 marzo 1925)

Nonostante queste tre opere femminili siano state composte praticamente senza intervallo una dopo l'altra, i loro mondi sonori sono meravigliosamente diversi fra di loro. Il mondo commovente della *Kát'a*, con la sua esplorazione di un'anima vulnerabile, fu la prima Opera ispirata da Kamila e la più appassionante: *La volpe astuta* è la visione serena della vita di un vecchio e la sua musica è fra le più nostalgiche e sentimentali mai scritte da Janácek.

FOTO DI SCENA

L'affare Makropulos, d'altro canto costituisce un brusco ritorno alla realtà: la Praga del tempo, l'ufficio di un avvocato, telefoni, teatri, alberghi; eppure tutto ciò viene pervaso da un'aria di irrealtà mentre una donna stranamente affascinante attraversa il racconto con inspiegabili segreti ed una inspiegabile conoscenza, la quale, quando finalmente viene spiegata, fa sembrare piuttosto vuote le "decorazioni" contemporanee.
Per quest'Opera Janácek attinse al suo vocabolario più aspro e più dissonante; sarebbe andato ancora un passo più in avanti nella sua Opera finale *Da una casa di morti*. Ma *L'affare Makropulos*, come la *Kát'a*, è anche colmo di una passione intensa che trova la pace solamente nella fase conclusiva dell'Opera: la musica è fra le più emozionanti mai composte da Janácek, e fra le più grandiose di questo secolo.

Composizione e storia dell'esecuzione

Il 10 settembre 1923 Capek scrisse a Janácek dandogli il permesso di musicare il suo dramma. Un mese dopo il compositore incominciò il suo lavoro. Entro il 19 febbraio 1924 aveva abbozzato il primo atto ed entro il febbraio 1925 l'Opera era completata, sebbene, come tutti i primi abbozzi di Janácek, recasse poca somiglianza con il risultato finale.
Come sempre Janácek lasciò riposare l'Opera prima di ritornarvi.
La scrisse nel 1925, completandola finalmente il 3 dicembre 1925.
Durante il 1926, dopo che era stata copiata la partitura completa, furono approntati uno spartito ed una traduzione in lingua tedesca.
La Universal Edition, l'editore viennese di Janácek, pubblicò lo spartito pochi giorni prima della première. Come era avvenuto con quasi tutte le prime delle sue Opere, la rappresentazione ebbe luogo nella città adottiva di Janácek, la capitale morava Brno, il 18 dicembre 1926 sotto la direzione di Frantisek Neumann, direttore dell'Opera di Brno, il quale aveva diretto anche le prime di *Kát'a Kabanová* e della *Volpe astuta*. Quindici mesi dopo, il primo marzo 1928, ebbe luogo la prima praghese sotto la direzione dell'illustre compositore e direttore musicale del Teatro Nazionale, Otakar Ostrcil. *L'affare Makropulos* fu l'ultima nuova Opera di Janácek diretta da lui; pochi mesi dopo, il 12 agosto 1928 Janácek morì improvvisamente di polmonite mentre stava compiendo una revisione della bella copia dell'ultima Opera, *Da una casa di morti*.
La prima rappresentazione in Germania ebbe luogo sotto la direzione di

Josef krips a Francoforte il 14 febbraio 1929, ma la prossima messa in scena dell'Opera in Germania fu possibile soltanto una trentina d'anni dopo. La prima rappresentazione in Inghilterra, sotto la direzione di Mackerras, ebbe un successo particolare e la produzione di John Blatchley al Sadle's Wells Théatre rimase a lungo in cartellone (12 febbraio 1964) con un cast straordinario nel quale figurava Marie Collier nel suo ruolo più famoso come Emilia Marty. La Collier e Gregory Dempsey, il Gregor della produzione del Sadle's Wells Théatre, apparvero due anni dopo alla première americana sotto la direzione di Jascha Horenstein a San Francisco (19 novembre 1966).

FOTO DI SCENA

In Francia l'Opera fu eseguita per la prima volta a Parigi in forma concertante con la direzione di Charles Bruck (20 febbraio 1968) ed in una messa in scena più tardi durante lo stesso anno a Marseille (30 ottobre 1968), sempre sotto la direzione di Bruck.
In entrambi i casi Emilia Marty fu interpretata dal soprano svedese Elizabeth Soderstrom. La première italiana ebbe luogo a Reggio Emilia con un cast cèco il 13 marzo 1982; seguirono nello stesso anno rappresentazioni a Parma, Modena e Piacenza.

Titolo e Trama

La *Vec Makropulos* (1923-1925) di Janácek, la sua ottava e penultima Opera, è basata su un dramma dello scrittore cèco Karel Capek rappresentato a Praga nel 1922. Il titolo, adottato senza cambiamenti, è di una semplicità ingannatrice. "Makropulos" è un cognome immaginario dal suono greco, formato dalle parole "macro" (in greco "lungo" - un riferimento alla longevità dell'eroina) e "pulos" (desinenza di molti nomi greci che significa "figlio di").
"Vec" in cèco significa "cosa", ma come la parola equivalente italiana è neutrale e può assumere vari significati a seconda del contesto.
"La cosa Makropulos", tuttavia suona talmente casuale e poco interessante che furono proposte varie alternative. Una delle prime, nella traduzione inglese di Paul Selver (1927), fu "il segreto Makropulos", che allude al documento segreto sul quale poggia il dramma, ed al segreto di Elina Makropulos - l'età di 337 anni.
D'altra parte in due produzioni dell'Opera in Inghilterra, è stato impiegato il titolo "L'affare Makropulos". Il critico del *Times* William Mann lo ritenne inadatto e propose di intitolare l'Opera "Il documento Makropulos".
Questo è infatti il significato principale con cui Capek usò il termine, ma d'altra parte questa precisione limita la molteplicità di significati secondari che il titolo è capace di evocare.
La storia di Elina Makropulos risale ad un periodo illustre della storia boema, al tempo di Rodolfo II (1576-1612), fu l'ultimo imperatore asburgico e re di Boemia a mantenere la capitale a Praga (i successori si trasferirono a Vienna).
Sotto il suo regno fiorirono l'arte e la cultura della Boemia ed il sovrano fece venire a corte musicisti, pittori, astrologi ed alchimisti: la piccola via degli alchimisti, Zlatá Ulicka (Strada d'oro) esiste ancora nelle vicinanze del castello di Praga.
Capek probabilmente aveva in mente le storie degli alchimisti alla corte di Rodolfo quando inventò il personaggio di un medico, al quale viene ordinato di produrre una pozione che consentirà all'imperatore di vivere oltre 300 anni.
Il medico è un greco originario di Creta (allora sotto il potere di Venezia) ed il suo nome è Hieronymus Makropulos. Rodolfo gli ordina di provare la pozione prima con la sua figlia sedicenne Elina, la quale si ammala

gravemente; il padre viene ritenuto un impostore ed imprigionato. Rodolfo non ha preso la pozione; egli non può immaginare, come fa notare Elina 300 anni dopo, che in realtà funziona.
Dopo essere rimasta priva di conoscenza per una settimana, Elina sì è ripresa ed è fuggita portando con sé il documento. È divenuta cantante, non solo, ma con secoli a disposizione per perfezionare la sua tecnica, è diventata una delle cantanti più grandi di tutti i tempi.

FOTO DI SCENA

Ma emozionalmente Elina sì è spenta. Ha visto tante vite e tanti morti che ha perso l'interesse per gli uomini ed ha smesso di amarli, benché, avendo consevato intatta la propria bellezza, non manca di attirare l'attenzione, ed ha lasciato dietro di sé venti figli e nove vite rovinate.
È stata in tutto il mondo ed ha mescolato la sua longevità cambiando il nome ma con le stesse iniziali: da Elina Makropulos a Eugenia Montez, da Ekaterina Myshkin a Elian MacGregor.
Per gli ultimi dodici anni (corre all'anno 1922 - ha appena raggiunto l'età

di 337 anni) è nota come Emilia Marty ed è ritornata a Praga dove era incominciato il suo straordinario destino.
Ed a Praga sente parlare per caso di un famoso processo. La questione legale è ormai andata avanti per quasi un secolo ma, proprio mentre la sua lunga vita sta per concludersi, la "causa Gregor-Prus" sta volgendo alla fine.
La causa era un tentativo da parte della famiglia Gregor di rivendicare i propri diritti sulla proprietà Loukov in Boemia, che, con l'aggiunta di una miniera redditizia, valeva milioni.
Il presente rivendicatore, Albert Gregor, sostiene che il suo antenato Ferdinand Gregor avrebbe dovuto ereditare la proprietà nel 1827 in seguito alla morte del proprietario, Barone Joseph Ferdinand Prus.
I Prus, d'altra parte, hanno contestato con successo la rivendicazione e la proprietà è rimasta nelle loro mani. Elina alias Emilia sembra interessarsi per il caso, ma allo stesso tempo è anche in grado di fornire informazioni.
Essa racconta a Gregor ed al suo avvocato Kolenaty che Ferdinand Gregor (Elian MacGregor - Elina stessa - era stata la madre) e che esiste un testamento a suo favore, conservato in una raccolta di documenti nella casa del Barone Jaroslav Prus, l'avversario di Gregor.
Gregor manda il proprio avvocato incredulo a cercare il documento. Kolenaty ritorna trionfante. Elina tuttavia non s'interessa per il testamento ma per un documento greco che vi è unito.
Essa è ritornata a Praga proprio per ritrovare questo documento, la "Vec Makropulos", che contiene la formula per 300 anni di vita. (Elina lo aveva prestato al suo amante Joseph Ferdinand Prus, ed ora, temendo la morte che sa di dover affrontare fra non molto, vuole bere ancora una volta la pozione).
Contemporaneamente alla progressiva rivelazione di questi fatti, nel dramma e nell'Opera viene descritto come Elina riesce a ritrovare la formula che le darà nuova vita.

La trama

Il **primo atto** ha luogo nell'ufficio dell'avvocato. Kolenaty espone il caso Gregor-Pruss, mentre Emilia Marty commenta sulle personalità coinvolte, facendo alcune rivelazioni sul testamento fatale. Oltre alla sua inspiegabile conoscenza, il potere di Emilia Marty di affascinare viene anch'esso ritratto in una lunga scena con Gregor e, indirettamente, all'inizio dell'atto quando Krista (Kristina), figlia dell'impiegato di Kolenaty, Vitek, ritorna dalle prove, piena di entusiasmo per l'arte e per la bellezza di Emilia.

FOTO DI SCENA

Il **secondo atto** si svolge dietro la scena del teatro il mattino dopo la rappresentazione operistica della Marty. Anche qui viene illustrata la durezza con cui l'eroina tratta le sue vittime.
Fra queste ora si trova, oltre a Gregor, Krista e Vitek, anche Janek (il ragazzo di Krista e figlio di Prus). Altri due uomini vengono trattati da lei in maniera alquanto diversa: verso l'anziano e demente Conte Hauk-Sendorf (che crede di riconoscere in lei l'amore perduto cinquant'anni prima) essa mostra una certa compassione; e con l'avversario di Gregor, Jaroslav Prus (il quale è in possesso del documento fatale) Emilia si

comporta con il debito rispetto per un avversario di pari statura.
Mentre Prus ha iniziato a sondare i segreti di Emilia , essa tenta invano di acquistare da lui i documenti. Ma dopo aver ascoltato Emilia mentre tenta di convincere il figlio a rubare il documento, Prus acconsente ad incontrarla quella sera.

Il **terzo atto** è situato nella stanza di un albergo al mattino dopo, nella quale Emilia Marty e Prus hanno trascorso la notte: in cambio essa ora è in possesso del documento.
Emilia rimane impassibile alla notizia che il figlio di Prus sì è ucciso e si prepara per andarsene con Hauk, il quale nel frattempo è entrato nella stanza.
La loro partenza viene preceduta dall'arrivo di Kolenaty e compagnia, che l'accusano di falsificazione e perquisiscono le sue valigie.
La sua storia viene ricostruita durante il seguente interrogatorio. È soltanto quando in Elina si manifestano i segni della morte che la compagnia incomincia a credere la sua storia straordinaria.
Pur essendo entrata in possesso del documento per il quale era venuta, Elina si rende conto negli ultimi istanti della sua vita che altri 300 anni non risolverebbero nulla: ha già vissuto troppo a lungo e troppo infelicemente, ed invidia i comuni mortali per le loro brevi vite nelle quali sono ancora vivi i valori ed i significati.
Mentre muore senza prendere la pozione viene bruciato il documento, la "Vec Makropulos".

DA UNA CASA DI MORTI

Questa mia Opera nera mi sta dando molto lavoro. Ho l'impressione di scendervi sempre più in basso, fino all'estremo profondo degli esseri più miserabili dell'umanità.
È pesante.

(Senza data, data postale 29 novembre 1927)

FOTO DI SCENA

Quindi stò completando una composizione dietro l'altra - come se stessi facendo i conti con la mia vita..... Con la mia nuova Opera mi stò affrettando come un fornaio che mette le pagnotte nel forno!

(30 novembre 1927)

S*to completando forse la mia Opera più grande - la mia ultima Opera - sono emozionato quasi fino al punto in cui il sangue mi sembra ribollire.*

(2 dicembre 1927)

Nessuno al di fuori di Janácek potrebbe esprimere più vivacemente il suo curioso senso di eccitamento mentre lavorava sull'Opera *Da una casa di morti*.
Nelle lettere a Kamila Stosslová egli si lamentò di come l'Opera lo tormentava e confessò di essere consapevole del fatto che sarebbe stata la sua ultima composizione:

"Sento veramente che è giunta l'ora di abbandonare la mia penna..... Non puoi immaginare di quale peso si libererà l'anima mia quando sarà terminata questa Casa di morti. È il terzo anno che mi sta opprimendo, notte e giorno..... E cosa diventerà non lo so nemmeno io. Ora note e note si ammucchiano diventando montagne; ma sta crescendo una torre di Babele. Quando crollerà su di me, verrò sepolto.

(5 maggio 1928)

L'ultima, la più grande e straordinaria Opera di Janácek fu composta negli ultimi due anni della sua vita, fra il 1927 e il 1928. Entro il suo 74º compleanno nel luglio 1928 era praticamente completata; un mese dopo Janácek era morto.
Sembra ch'egli abbia iniziato la prima versione nel febbraio 1927, ma è possibile che abbia pensato all'Opera già prima, dato che sostiene di avervi lavorato per due o tre anni.
Nella *Casa dei morti* Janácek scelse un sentiero completamente nuovo. Stranamente, vi manca l'impulso erotico delle Opere precedenti, in particolare *Kát'a Kabanová* (1919-21), *La volpe astuta* (1921-23) ed *Il caso Makropulos* (1923-25), ispirate, come sosteneva Janácek, dalla sua passione per Kamila Stosslová durante l'ultimo decennio della sua vita.
Al contrario, egli scrisse un'Opera senza ruoli femminili, ad eccezione di qualche battuta per una prostituta nel secondo atto. Ma persino in un contesto simile Janácek riuscì ad introdurre qualche pensiero su Kamila.
Nelle lettere a Kamila suggerì che essa fosse l'Akulka del racconto di

Shishkov nel terzo atto ed allo stesso tempo Alyeya, il fanciullo tartaro. Fedele alle proprie consuetudini nel trattamento dei personaggi giovani nelle Opere, Janácek, adattò quest'ultimo ruolo per voce femminile; e l'identificazione del ruolo con Kamila può fornire una spiegazione per il caldo lirismo delle scene fra Alyeya e Petrovich.

FOTO DI SCENA

Un'altra differenza radicale fra la *Casa di morti* e tutte le Opere precedenti è la mancanza di un personaggio centrale. Petrovich, il cui arrivo e partenza formano una specie di cornice per l'azione, è il ruolo che più si avvicina a quello di un vero protagonista, anche se Janácek non si preoccupò molto di sviluppare il suo personaggio, e quasi sempre la sua funzione è semplicemente quella di uno spettatore.
Essenzialmente si tratta di un'Opera corale: in effetti, contiene le più notevoli scene corali di Janácek dalle *Escursioni del signor Broucek* (1908-17) in poi; alcune parti solistiche, spesso indicate in maniera poco esplicita come "un prigioniero alto" o "il giovane prigioniero", emergono dal coro soltanto per sparire di nuovo.

Luka, la cui lunga narrazione domina la seconda metà del primo atto, nel resto dell'Opera praticamente non lo si ascolta più; Shishkov ha una narrazione ancora più lunga nel terzo atto, ma è la prima e l'ultima volta che lo si sente cantare.
La provenienza russa dell'Opera era un campo familiare per Janácek. *L'uragano* di Ostrovskij aveva formato la base per *Kát'a Kabanová*, ed egli aveva preso in considerazione l' *Anna Karenina* ed *Il cadavere vivente* di Tolstoj. Gogol e Zhukovski avevano ispirato numerose opere strumentali di Janácek.
Il suo russofilismo che risaliva a molti anni prima fu probabilmente una reazione alla Brno "tedesca" e contemporaneamente un'espressione ardita di nazionalismo slavo.
Janácek parlava e leggeva il russo, fece numerosi viaggi in Russia, battezzò i suoi due bambini con nomi russi (Olga e Vladimir) e fondò un circolo russo a Brno, la cui attività venne interrotta soltanto dalla polizia durante la prima guerra mondiale.
Le *Memorie da una casa di morti* di Dostoievski vennero pubblicate a puntate fra il 1860 ed il 1862, principalmente nel giornale Vremya che lo scrittore aveva fondato insieme al fratello Mikhail. Scritta subito dopo il suo esilio, fu la prima Opera a conquistargli la fama (la tiratura del Vremya venne raddoppiata) e fu particolarmente apprezzata da scrittori come Tolstoj e Turgenev.
Non è tuttavia un'Opera tipica dell'autore, essendo un romanzo soltanto in apparenza: con straordinaria abilità essa presenta, sotto forma delle memorie di un aristocratico, le esperienze di Alexander Petrovich Goriancikov Dostoievski nel campo di prigionia ad Omsk dove trascorse quattro anni (1850-54) per la sua partecipazione ad una cerchia rivoluzionaria.
Il distacco e la mancanza di "deformazioni" piuttosto insolita per Dostoievski sono spiegabili in parte dall'effetto negativo del passare del tempo e del suo timore della censura, la quale tuttavia trattò l'Opera con benevolenza, limitandosi a criticare il fatto che essa poteva presentare una visione troppo allettante della vita in prigionia.
In effetti si tratta di un tentativo straordinariamente moderno di *reportage*, in cui le condizioni fisiche della vita quotidiana in Siberia nella metà dell'Ottocento vengono descritte con particolari chiari e semplici.
Il testo è disposto sistematicamente piuttosto che cronologicamente.

Dopo vari capitoli sulle impressioni del primo mese di prigionia, Dostoievski dedica alcuni capitoli a personaggi individuali ed ai loro delitti. Sono capitoli riservati agli avvenimenti nelle giornate festive (il Natale, le rappresentazioni teatrali) e tre capitoli sulla vita nell'ospedale della prigione.
Un altro racconto (su Akulka) stacca quest'ultimo da alcuni capitoli separati sul "periodo estivo", sugli "animali della prigione" e così via.
La scelta del testo per un'Opera da parte di Janácek può sembrare ancora più eccentrica delle sue scelte per le ultime Opere come *La volpe astuta* con la sua eterogeneità di mobili ed animali, oppure *Il caso Makropulos* con l'intricato sfondo legale.

BOZZETTO

E tuttavia, anche in questo caso, ebbe ragione l'acuto istinto drammatico di Janácek. Le storie dei prigionieri portavano avanti una tradizione di monologhi che Janácek aveva impiegato dalla *Jenufa* in poi. Nonostante il titolo e l'ambiente, il romanzo non era del tutto lugubre e conteneva abbastanza materiale contrastante da fornire un atto centrale dall'umore che si staccava concretamente dalla cupa introduzione.
Indubbiamente Janácek fu attratto dall'enorme gamma ed intensità emozionale dei prigionieri che ricordano i terribili delitti commessi e le tremende sofferenze.
Al di sopra di tutto vi è quel senso di umanità che consentì a Dostoievski di accettare questo strano mondo. Sembra che scrivendo l'Opera Janácek abbia vissuto questo mondo con un'intensità quasi "diretta".
Egli sottolineò il messaggio di compassione e di perdono del romanzo, tema di tante sue Opere, con le parole sulla copertina della partitura:
"V kazdem tvoru jiskra bozl" - in ogni creatura vi è una scintilla divina.

L'adattamento del romanzo compiuto da Janácek

Gran parte dell'azione dell'Opera si svolge nell'ordine in cui avviene nel romanzo di Dostoievski. Le sezioni dedicate a Skuravov e Luka nel primo atto e l'intero secondo (ad eccezione delle scene con Alyeya) seguono l'ordine del libro di Dostoievski.
La divisione del romanzo in due parti corrisponde alla divisione fra il secondo ed il terzo atto.
La scena dell'ospedale nel terzo atto corrisponde ai primi capitoli della parte seconda.
Qui Janácek scelse la via meno difficile, limitando il suo lavoro principale come librettista semplicemente al compiere tagli.
Le intenzioni documentarie di Dostoievski, di presentare il più possibile delle conversazioni con un gergo che oggi risulta a volte incomprensibile, soddisfaceva alla perfezione le necessità di Janácek, dato che la maggior parte del romanzo era formata dal dialogo diretto.
Pur essendo parsimonioso come adattatore, Janácek non era affatto passivo, e là dove si rendeva necessario interveniva senza esitazioni.
Egli ridusse il grande numero di personaggi descritti da Dostoievski combinandone alcuni insieme. All'allegro Skuravov del primo atto viene assegnata la storia di Baklushin su Luisa nel secondo atto. L'entrata di Petrovich è formata da due avvenimenti diversi: alla sua entrata Janácek

aggiunse l'arrivo di un polacco sfortunato il quale suscita l'ira del comandante dichiarando di essere un prigioniero politico.
Similmente, la partenza di Petrovich combina le scuse piagnucolose del comandante (dirette al polacco) con la conversazione fra il governatore della prigione - alquanto più amichevole - ed un altro prigioniero sulla scarcerazione di quest'ultimo contenuta nel romanzo di Dostoievski.
Janácek riuscì anche a creare alcuni fili conduttori cronologici, distribuendo alcuni passaggi di Dostoievski qua e là attraverso l'intera Opera.

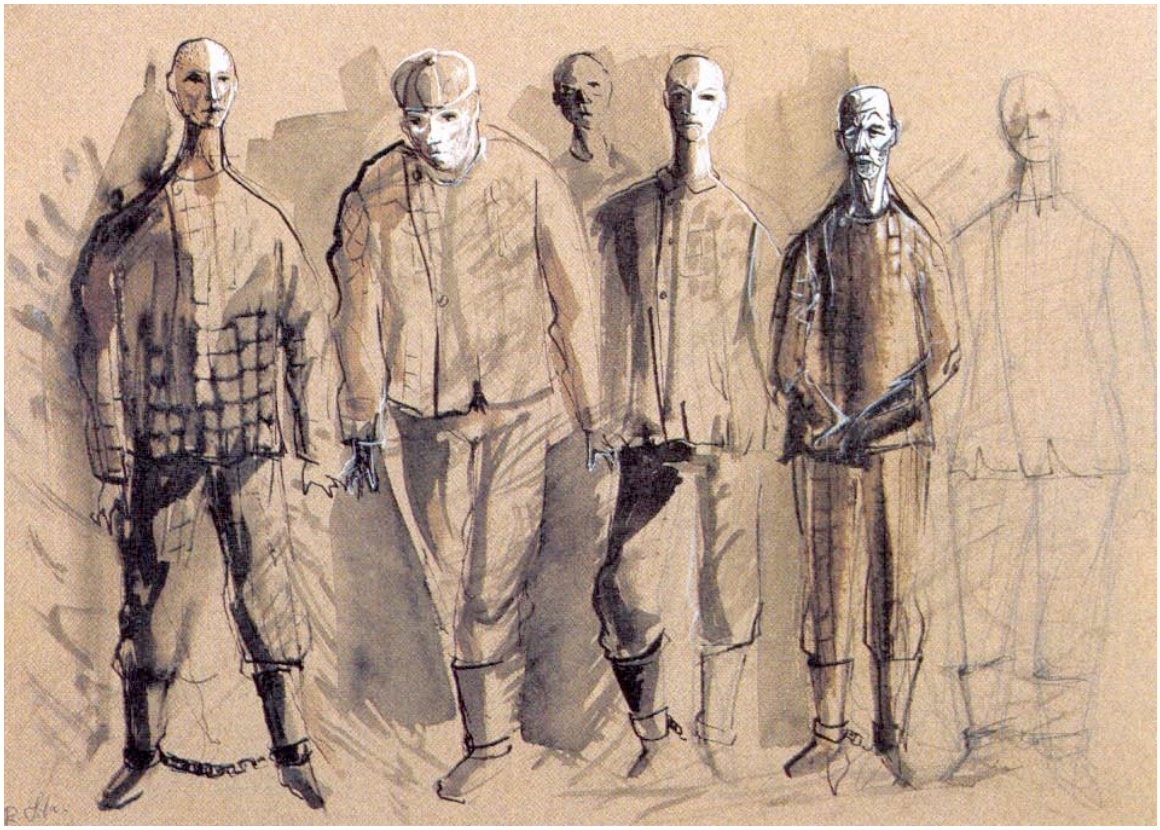
FOTO DI SCENA

Quasi tutti i riferimenti di Dostoievski ad Alyeya, ad esempio, si trovano in un'unica sezione che Janácek divise in tre: la conversazione di Petrovich con lui all'inizio del secondo atto; l'abilità, appena conquistata, di Alyeya di leggere (che emerge dalle sue parole deliranti all'inizio del terzo atto) ed il suo sincero congedo da Petrovich alla fine dell'atto.
La parte di Alyeya fu ulteriormente sviluppata con un certo numero di aggiunte di Janácek: egli fece di Alyeya il compagno con il quale Petrovich beve il tè alla fine del secondo atto e trasformò un attacco

fallito su Petrovich in un vero assalto su Alyeya - fornendo così una ragione per il ricovero del giovane in ospedale nell'atto seguente.
Similmente l'episodio con l'aquila, trattato da Dostoievski in una sola pagina nel capitolo "animali della prigione" (insieme ai cavalli, ai cani ed alle oche), viene diviso in due sezioni diverse inserite nel primo e nell'ultimo atto.
Janácek suggerì il passare del tempo con la disposizione cronologica di questi avvenimenti; oltre alla metamorfosi su Skuravov da deficiente a lunario del terzo atto, e di Luka nel moribondo Mihailov, fondamentalmente non vi è una trama e manca uno sviluppo vero e proprio. I personaggi non maturano come avviene in maniera stupenda in *Jenufa* o in *Kát'a*, e non vi è quasi mai un'intenzione fra di loro come nella *Volpe astuta* o nel *Caso Makropulos*.
Invece, Janácek intrecciò un piano quasi astratto in cui i mondi individuali dei prigionieri si incrociano a caso, un piano dominato dai drammi del secondo atto e dalle lunghe narrazioni dei prigionieri, in particolare quella di Luka nel primo atto, di Skuravov nel secondo atto, e di Shishkov nel terzo.
Da una casa di morti è in realtà una *serie* di drammi - narrarti o mimati - all'interno di un dramma, e l'intenzione fra i personaggi che alla superficie sembra mancare, in realtà è presente ad un livello più profondo nei monologhi.
Ciò significa un'immensa responsabilità per i cantanti, i quali devono rappresentare con la loro caratterizzazione vocale i vari personaggi coinvolti. (Il fatto che Janácek abbia voluto differenziare nettamente questi personaggi è evidente dal suo impiego di schiavi diversi per ciascun cantante).
La storia di Skuravov, ad esempio, contiene il dialogo diretto dello stesso Skuravov, della sua amata tedesca Luisa e del vecchio orologiaio tedesco che essa è costretta a sposare. Il racconto di Shishkov che dura ben venti minuti è ancora più complesso e difficile: l'intera famiglia di Akulina - la madre, il padre, il marito, il corteggiatore precedente, il vecchio zio e la stessa Akulina - tutti vengono magnificamente ritratti.
Una strana forma di unità viene prodotta con una serie di coincidenze e paralleli aggiunti al testo dallo stesso Janácek. Dapprima avviene fra Petrovich e l'aquila ferita.
Mentre Petrovich viene portato fuori scena e fustigato, i prigionieri tormentano l'aquila che hanno catturato. "Orel car lesu!" ("Aquila, zar

delle foreste!") cantano ironicamente, ma sono costretti ad ammirarla; infatti, diversamente da loro l'animale rimane fiero e non si lascia piegare dalla cattività.
Senza dubbio Janácek voleva suggerire che nonostante le distorsioni della crudeltà degli uomini, potenzialmente lo spirito umano era "libero come l'aria".

BOZZETTO



Questo parallelo viene sottolineato dalla liberazione dell'aquila allo stesso tempo in cui viene scarcerato Petrovich alla fine dell'Opera.
Qui Janácek lavora con un altro parallelo: Luka conclude la narrazione nel primo atto descrivendo la sua brutale condanna; alla fine Petrovich viene trascinato in scena dopo aver subito lo stesso trattamento dalle guardie fuori scena. Naturalmente mostrare il corpo di uno che era stato frustato subito dopo averne ascoltato la descrizione è un esempio dell'abile istinto teatrale di Janácek.
Ma è anche un modo per capovolgere la narrazione; vi è qualcosa come uno shock quando per un attimo s'incrociano le due dimensioni, quella

della narrazione e quella dell'azione diretta.
La carica emozionale è enorme, tanto grande in effetti da consentire a Janácek di portare ad una conclusione sconvolgente un atto che altrimenti non avrebbe una simile tensione drammatica.
Janácek impiegò un accorgimento simile per concludere la scena dell'ospedale, la prima scena del terzo atto. Il racconto di Shishkov dell'assassinio che ha compiuto di Akulina viene punteggiato non soltanto dal suo compagno che anticipa gli avvenimenti (senza dubbio li ha già sentiti tutti prima), ma anche dai lamenti di Luka che sta morendo.
Luka muore alla fine del racconto di Shishkov; Shishkov osserva meglio il morto - e scopre in lui l'odiato Filka Morosov, il malvagio del suo racconto. Se questa rivelazione melodrammatica può sembrare piuttosto inverosimile (perché Shishkov è in grado di identificarlo soltanto quando muore, specialmente se entrambi sono stati ricoverati nella medesima stanza dell'ospedale?) nondimeno rimane di grande effetto drammatico e produce lo stesso brivido di coincidenza che rende così irresistibile la fine del primo atto.
Come il primo atto, il secondo termina violentemente: scoppia un alterco fra Petrovich ed il belligerante Prigioniero basso, che risulta nel ferimento di Alyeya: all'apparenza morto, egli cade a terra. L'incidente stesso può sembrare primitivo, ma il suo passo è ben calcolato. Dopo le rappresentazioni dei drammi segue una sequenza serale di sogno, accompagnata dal canto nostalgico della steppa mentre Petrovich ed Alyeya meditano sui drammi e bevono il tè. Questo umore di tranquilla soddisfazione viene interrotto dall'improvvisa svolta degli avvenimenti: la latente violenza nella prigione - la *Casa di morti* - può scoppiare in qualsiasi momento.
La fine del terzo atto è straordinaria persino per i criteri di Janácek. Si tratta di una delle rare conclusioni operistiche che non sono un'apoteosi, come in *Jenufa* o nel *Caso Makropulos*, o melodrammatica come in *Kát'a Kabanová*. Questa fine si avvicina di più all'attenuata e bizzarra conclusione della *Volpe astuta*, anche se priva del suo calore e sentimento.
Petrovich se ne va, la guardia grida "Marcia!" e si odono i prigionieri che marciano come automi. Viene interrotta bruscamente, ma potrebbe continuare in eterno come un cerchio.
Come il sospiroso coro notturno dei prigionieri, questa potrebbe essere la risposta di Janácek al *Wozzeck* di Berg (anch'egli aveva recentemente

difeso in un'intervista) con il suo brusco finale mondano piuttosto similmente brusco.
Più di qualsiasi altra Opera di Janácek, *Da una casa di morti* appartiene al XXI sec. - una straordinaria realizzazione per un uomo di 74 anni.

La versione definitiva della partitura

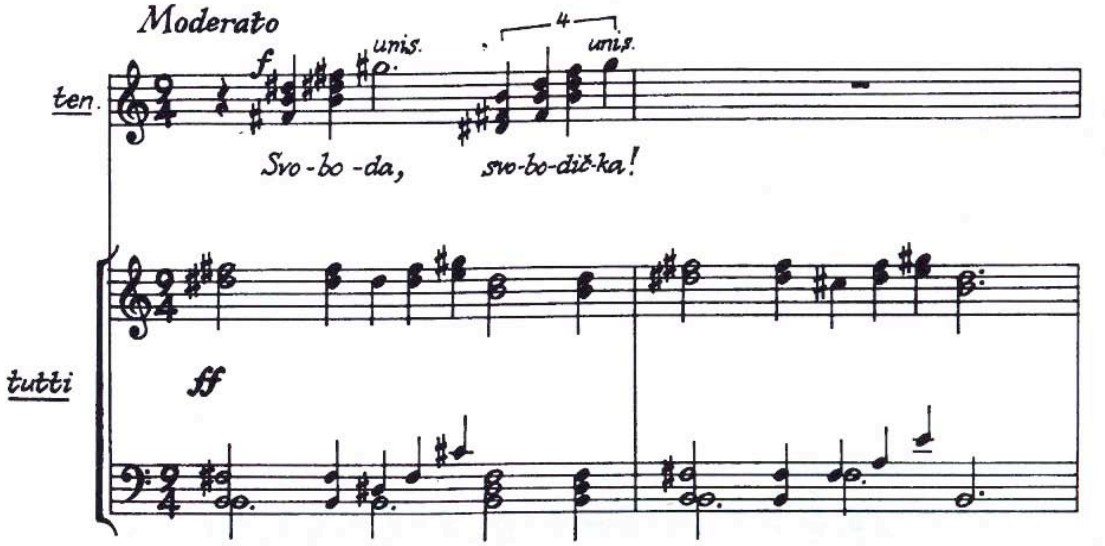
Janácek morì prima che *Da una casa di morti* giungesse sulla scena, prima che venisse completato e stampato lo spartito vocale e, come hanno sostenuto alcuni, prima di completare definitivamente l'Opera. Vi è una differenza fondamentale nell'apparenza della partitura autografa di quest'Opera rispetto a tutti gli altri manoscritti del compositore.

FOTO DI SCENA

Tutte le sue Opere precedenti erano composte su fogli grandi con pentagrammi stampati; *Da una casa di morti* è composta su piccoli fogli oblunghi di carta semplice, sulla quale Janácek disegnò il pentagramma secondo le sue necessità; questi finiscono là dove gli strumenti hanno delle pause e ricominciano quando vi è una nuova entrata.
Inoltre i pentagrammi sono schizzati a mano, contribuendo parecchio all'aspetto singolare del manoscritto anche se ben poco alla sua leggibilità.
Il metodo di Janácek di schizzare i propri pentagrammi non era nuovo: lo aveva impiegato infatti nella maggior parte delle composizioni dei primi anni del secolo, comprese Opere grandi come la *Sinfonietta* e la *Messa glagolitica*.
A parte alcuni schizzi per *Broucek*, tuttavia, fu la prima volta che lo impiegò in un'Opera. Il risultato è impressionante: per quasi tutto il tempo sono coinvolti talmente pochi strumenti che si ha difficoltà a credere che si tratti di una partitura completa.
Perchè Janácek cambiò il metodo di scrittura nella sua ultima Opera? È possibile che lo abbia fatto consapevolmente per creare una tessitura cameristica; ogni strumento nuovo che veniva aggiunto comportava la fatica di schizzare un nuovo pentagramma.
Forse vi è un'altro motivo. Il preludio nacque nel 1926 come concerto per violino (ascoltato per la prima volta in una ricostruzione nel 1988) e, come le altre Opere strumentali di Janácek, venne abbozzato su fogli oblunghi con pentagrammi disegnati a mano.
Quando ne derivò il preludio, Janácek continuò la composizione con lo stesso tipo di carta.
Qualunque sia il motivo, l'apparenza radicalmente diversa della partitura autografa e la strumentazione cameristica indussero gli allievi di Janácek, Bretislav Bakala ed Osvald Chlubna a pensare che l'Opera fosse incompiuta.
Quest'impressione può essere stata rafforzata anche dalla natura incoerente della trama e della singolarità di alcune parti del testo. Come risultato, quando l'Opera venne rappresentata per la prima volta sotto la direzione di Bakala il 12 aprile 1930, fu eseguita in una versione preparata da Chlubna e Bakala, con il testo redatto dal produttore Ota Zitek, il quale fece delle aggiunte per riempire alcuni dei passaggi più "radi" del dialogo.
Più nocivo tuttavia fu l'ispessimento romantico dell'orchestrazione di

Chlubna, con l'aggiunta di alcuni strumenti a fiato e di un'arpa persistente, ed una nuova conclusione di pessimo gusto la cui fine tersa ed inesorabilmente feroce di Janácek prima sostituita da una "apoteosi" ottimistica, con il coro dei prigionieri "svoboda, svobodicka" ("libertà") elaborato in contrappunto con il tema principale di Janácek.
Fu questa la versione pubblicata sia nella partitura completa che nello spartito della Universal Edition, ed eseguito fino agli anni Sessanta, ad esempio al Festival di Edimburgo nel 1964, dove il Teatro Nazionale di Praga rappresentò l'Opera in prima in Inghilterra (benché ripristinando il finale di Janácek).

STRALCIO DELLO SPARTITO

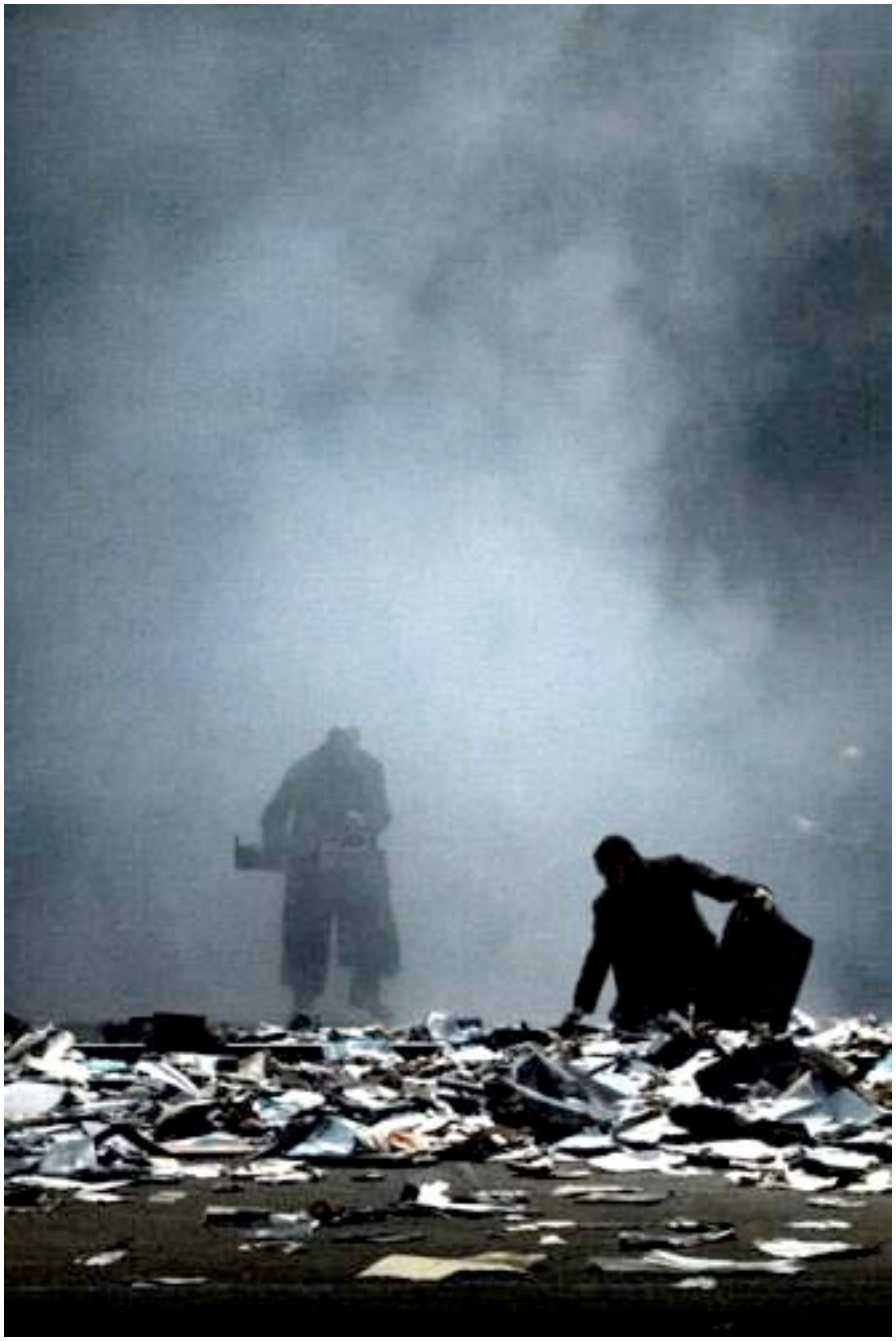


Ormai incominciavano a sollevarsi le critiche e l'anziano Osvald Chlubna, scrivendo sull'Opera nel programma-ricordo del Festival di Brno del 1958, dovette difendere la sua versione presentando una lunga lista dei cambiamenti apportati nell'orchestrazione.
All'inizio degli anti Sessanta la Universal Edition pubblicò una nuova versione della partitura completa preparata da Rafael Kubilik, in cui molte (anche se non tutte) aggiunte erano state tolte ricoprendole di nero e fotografando nuovamente il testo. Kubilik diresse questa versione in un'esecuzione concertante a Monaco di Baviera nel 1961. Fu questa versione di Kubilik che Charles Mackerras portò a Londra per la prima messa in scena inglese al Sadle's Wells Théatre nel 1965, benché, come Mackerras spiegò nelle sue note nel programma, la radezza della

strumentazione a volte era troppo trasparente per il Teatro e qua e là si rendeva necessario qualche raddoppiamento discreto.
Ciò nonostante, questa versione assai più vicina alla natura essenzialmente poco romantica del pezzo, fu una rivelazione per i critici. Fu soltanto dieci anni dopo, nel 1974, che la città natale di Janácek, Brno, poté ascoltare il capolavoro finale del maestro in forma autentica.
Se questa versione era una rivendicazione delle intenzioni di Janácek, vi erano anche forti indizi per ritenere completo il suo lavoro.
Con le sue Opere mature Janácek solitamente scriveva tre copie separate, la prima era un'improvvisazione approssimativa (seppure tormentata al completo) che aveva ben poco col risultato finale. Janácek lasciava quindi riposare l'Opera ritornandovi dopo qualche tempo.
La seconda copia si avvicinava alla forma definitiva: qualche pagina, con alcune correzioni, veniva inserita nella versione finale.
Ma ciò non escludeva che nella versione definitiva venissero aggiunte delle sezioni assolutamente nuove, anch'esse scritte dopo un intervallo di riflessione. L'abitudine di Janácek era quindi di consegnare il manoscritto completo ai suoi copisti perché ne facessero una bella copia che egli poi correggeva (disordinatamente - Janácek non era molto dotato come correttore di bozze) e, ciò che era più importante, vi faceva delle aggiunte; in genere qualche aggiustamento nelle parti vocali o qualche raddoppiamento nella strumentazione.
Dopo che era stato preparato lo spartito (generalmente questo compito veniva assegnato ad uno dei suoi allievi) la partitura completa e lo spartito venivano inviati all'editore.
Qualche volta Janácek continuava fino al momento della prima rappresentazione ad apportare modifiche, dovute alle sue esperienze nelle prove (che ascoltava con entusiasmo), alle proposte del direttore d'orchestra, o persino ai consigli del traduttore tedesco Max Brod.
Ma si trattava di cambiamenti minimi che riguardavano soltanto qualche particolare.
Una volta che l'Opera era in bella copia ed era stata corretta, Janácek la considerava finita.
Nella *Casa di morti* tutte queste fasi essenziali erano state terminate. Janácek scrisse le sue solite copie preliminari completando la partitura autografa che in seguito venne copiata simultaneamente dai suoi due copisti fedeli: Václav Sedlácek (Atto primo e prima metà dell'Atto secondo) e Josef Kulhánek (seconda metà dell'Atto secondo ed Atto

terzo). Il lavoro sostanziale dei copisti fu terminato entro il 23 maggio 1928 e Janácek incominciò a correggerlo con i copisti sempre alla mano per riscrivere certi passaggi o per aggiungere qualche particolare.

FOTO DI SCENA



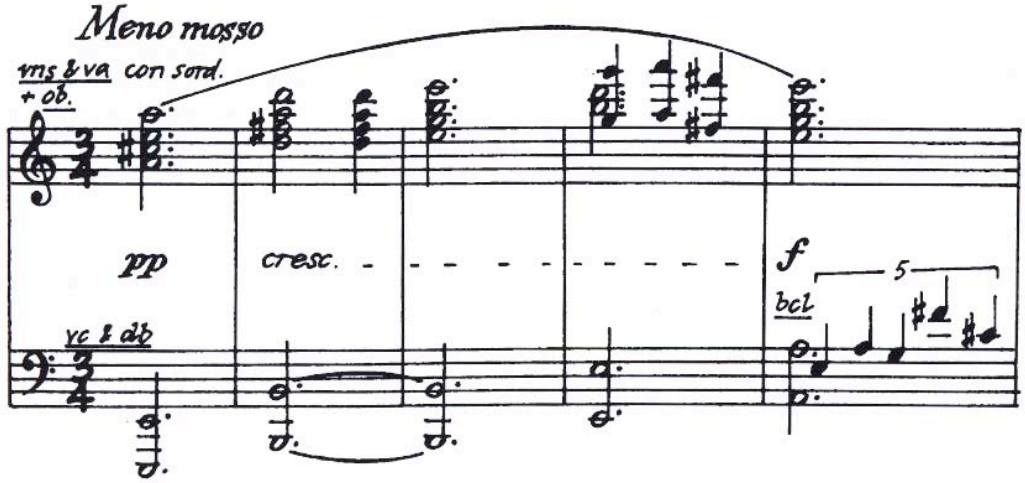
Entro il 19 giugno egli poteva scrivere a Kamila Stosslová annunciando che i copisti avrebbero finito il giorno dopo. Continuò a rimaneggiare la partitura, forse durante la sua visita alle terme di Luhacovice (dove si recò per curare i reumatismi) in luglio e fece alcune aggiunte ai primi due Atti. Entro agosto si era stabilito nella sua casa estiva di Hukvaldy in Moravia settentrionale, portando con sé il terzo Atto, che si trovava sul suo tavolo quando morì inaspettatamente di polmonite il 12 agosto.
Se Janácek avesse vissuto un altro anno avrebbe fatto qualche piccola aggiunta al terzo Atto, e forse qualche raddoppiamento strumentale, una volta che le difficoltà cameristiche dell'Opera erano state verificate in teatro (sebbene controvoglia, Janácek di solito accettava i consigli pratici degli esecutori, come aveva fatto ad esempio quello stesso anno durante le prove per il suo secondo *Quartetto per archi*).
Non vi è quindi alcuna giustificazione per la nuova orchestrazione di Chlubna e Bakala o per il Finale romanticizzato.
È un fatto curioso che la copia Sedlácek-Kulhánek con delle aggiunte di Janácek finora abbia attratto poca attenzione. Le modifiche di Chlubna e Bakala sono state aggiunte a matita, ma la scrittura dei copisti e le aggiunte di Janácek (tutte in inchiostro) sono chiaramente distinguibili. Si tratta indubbiamente della versione "definitiva" dell'Opera, più autorevole ancora della partitura autografa di Janácek.
La versione di Kubelik era basata sulla partitura autografa e non su quella copia, ricorrendo alla partitura autografa soltanto in qualche caso di dubbio. Ciò significa che abbiamo tenuto conto di numerose modifiche apportate da Janácek con l'aiuto dei copisti fra il 23 maggio 1928 (quando avevano completato la copia della versione finale autografa di Janácek) ed il 20 giugno (quando finalmente li pagò dopo un mese di intenso lavoro con loro), comprese le alterazioni che in seguito fece a mano nei primi due Atti.
Naturalmente qui non possono essere elencati gli innumerevoli aggiustamenti strumentali che sono stati incorporati. In vari punti la nostra versione è più densa della versione di Kubelik dato che nel caso di molti cambiamenti compiuti dopo la stesura della versione autografa si tratta di raddoppiamenti, anche se non totalmente numerosi e maldestri come nella versione di Chlubna e Bakala, i quali al es. si preoccuparono nervosamente di riempire il vuoto fra il registro acuto dei flauti piccoli e quello grave dei tromboni che è una caratteristica del pezzo.
Chiaramente Kubelik condivise i dubbi di Chlubna e Bakala sulla

praticabilità di alcuni passaggi. Diversamente da Kubelik, abbiamo ripristinato le tube di Janácek - piuttosto che i fiati gravi alquanto convenzionali dei redattori - per creare una linea di basso per una parte dell'alterco tra il Prigioniero alto ed il Prigioniero basso all'inizio del primo Atto.

La versione del preludio che ritorna con due violini solisti, interrompendo la narrazione di Luka nel primo Atto, qui viene suonata con i pericolosi armonici del violino specificati da Janácek.
Oltre ad eliminare l'apoteosi finale del terzo Atto, già da tempo scartata nelle rappresentazioni moderne, abbiamo tolto anche alcune brevi aggiunte di Chlubna e Bakala: ad esempio un'aggiunta di tre battute al coro dei prigionieri mentre partono per recarsi al lavoro nel primo Atto, ed un passaggio orchestrale di otto battute inserito prima di questo coro.
Il meraviglioso accostamento di Janácek "Do práce, do práce" ("Al lavoro!") della guardia con la versione interessante vibrante del tema principale, ora può essere ascoltato come lo aveva concepito il compositore.
Un altro particolare piccolo ma assai eloquente è il ripristinamento dell'inversione ritmica della figurazione degli archi durante la tortura di Petrovich. La revisione di Kubelik della partitura completa era limitata all'orchestrazione e lasciava intatte le parti vocali.
Le differenze più notevoli fra la versione di quest'incisione da parte del direttore d'orchestra Mackerras e tutto il materiale stampato disponibile stanno quindi nelle parti vocali.
In numerosi punti certe parole, espressioni o addirittura frasi intere risultano del tutto diverse; dato che i redattori Chlubna e Bakala hanno cambiato la posizione temporale delle parti vocali (ed in certi punti anche il registro) rispetto all'orchestra, alcune frasi vocali nella nostra versione incominciano prima o dopo rispetto alle partiture stampate, ed alcune - se sono state aggiunte dai redattori - addirittura scompaiono.
Ota Zitek, responsabile per la redazione del testo, non eliminò tutte le parole russe da questa versione (ne lasciò intatta qualcuna senza dubbio per la sua funzione di colorito locale) ma senza ch'egli sia stato particolarmente insoddisfatto della prima parte del racconto di Luka nel primo Atto con le sue numerose espressioni ucraine.
Questa parte del testo rimaneggiata più di tutto il resto, e di conseguenza è la sezione che nella nostra versione risulta più diversa rispetto agli altri adattamenti. Zitek cambiò non soltanto le parole ma anche il ritmo del testo, come ad esempio nel primo Atto nell'incontro fra Luka e Skuravov. Janácek spesso lasciava che una seconda voce interrompesse la prima, o semplicemente faceva cantare le due voci simultaneamente; i due redattori hanno rielaborato qua e là questi passaggi a favore di una maggiore chiarezza. Questa potrebbe essere anche la ragione perché

hanno tolto alcune grida durante la narrazione di Shishkov nel terzo Atto, ad esempio per Petrovich mentre cerca di calmare Alyeya. Janácek non ebbe timore ad inserire lunghe pause nelle parti vocali lasciando suonare l'orchestra da sola. Ciò sembra aver preoccupato molto i redattori soprattutto nei punti culminanti, nei quali aggiunsero spesso dei versi - ad esempio alla fine del secondo Atto durante l'attacco ad Alyeya.

STRALCIO DELLO SPARTITO



In questo passaggio abbiamo ripristinato l'originale di Janácek eliminando la ripetizione della relazione di Petrovich e la narrazione dei bassi del coro "zabil jej" ("l'ha ucciso"!"), che i redattori aggiunsero due volte in alternanza con "Ubijstvo!" ("Assassinio") dei tenori. La morte di Luka e la sua identificazione come Filka Morosov era un altro di questi punti. Abbiamo ristabilito la reazione di Alyeya togliendo le reazioni del coro che erano state aggiunte in vari punti.
Un notevole esempio del nervosismo dei redattori riguardo alle lunghe pause vocali è nella scena dell'interrogazione del primo Atto. Quando Petrovich spiega di essere un prigioniero politico, il comandante reagisce con "jak? Ty drzy!" ("Come? imprudenza!") e soltanto dopo la pausa di quattro lunghe battute di 9/4 egli dà istruzioni per "Sto metel!" ("Cento frustate").
L'intensità del commento orchestrale durante le quattro battute di pausa certamente giustifica il fatto che debba essere ascoltato da solo (ad esempio potrebbe ritrarre il comandante che ha perso la parola, in preda alla rabbia); i redattori aggiunsero al commento orchestrale altre due frasi

vocali che in questa incisione sono state debitamente eliminate.
Come la maggior parte delle Opere di Janácek, *Da una casa di morti* contiene numerose "canzoni" della vita reale, o almeno brevi frammenti di esse. Questo è un altro campo in cui Chlubna e Bakala si diedero da fare. Le parole della canzone di Skuravov nel primo Atto "Beze mne me ozenili ("Non c'ero quando mi hanno sposato") furono cambiate (qui è stato restituito l'originale) e quindi ripetute (abbiamo eliminato anche la ripetizione); la sua danza alla fine della sezione viene accompagnata da una canzone senza parole che i redattori fecero interrompere dopo due battute, lasciando che l'orchestra suonasse da sola; nell'incisione abbiamo ripristinato l'intera canzone.
Anche le canzoni dei prigionieri prima e dopo le rappresentazioni dei drammi del secondo Atto furono alterate. Un punto in cui non abbiamo rimesso l'originale di Janácek è il coro di rissa fra i due drammi. Abbiamo ripristinato la parte iniziale per le voci corali (anziché solistiche) come aveva specificato il compositore, ma la continuazione nella versione di Janácek è uno dei pochi passaggi che effettivamente sembrano embrionali, e di conseguenza abbiamo lasciato le parti vocali aggiunte da Chlubna e Bakala.
Un altro singolare cambiamento nelle parti corali si trova nella seconda scena dell'aquila nel primo Atto. La frase del coro "Orel! car lesu!" ("aquila, zar delle foreste!") nell'originale di Janácek, con tutte e tre le parti di tenore che confluiscono in un Si bemolle acuto all'unisono in corrispondenza della parola "zar", ha un effetto audace che conferisce un meraviglioso senso di altezza e di spazio. I redattori lo trasformarono in un accordo a tre parti.
Abbiamo restituito le versioni di Janácek in questo punto e l'imitazione dei bassi tre battute dopo.

Costruzione tematica

Gran parte della musica di Janácek è basata sul principio del tema con variazioni. In una sezione nuova viene introdotto un tema nuovo che viene trasformato secondo l'umore o l'emozione necessari, una prassi che può essere seguita chiaramente nella maggior parte delle narrazioni.
Il medesimo tema, trasformato, può suggerire situazioni completamente diverse, ed il tentativo di interpretarlo come *leitmotiv* spesso conduce a risultati ridicoli.

FOTO DI SCENA

Il caso classico di quest'Opera è presentato dal cosiddetto "tema di Skuravov" impiegato in varie forme nella sezione dedicata a Skuravov nel primo Atto e citato brevemente nel terzo Atto durante il breve sfogo del personaggio.
La tecnica impiegata da Janácek sembra effettivamente suggerire un'associazione del tema al personaggio di Skuravov. Tuttavia, l'assolo più lungo di Skuravov (una delle invenzioni più affascinanti di Janácek con un'ossessionante inflessione modale - il La naturale) si trova nel secondo Atto quando narra la storia di Luisa ed è basato su un materiale tematico completamente diverso. Una ragione evidente perché Janácek qui non abbia usato il "tema di Skuravov" è che la storia originalmente doveva essere cantata da un altro prigioniero, Baklushin, che fu eliminato dal cast e la cui parte venne fusa insieme a quella di Skuravov.
Ma ciò lascia ancora irrisolto il problema della coda del primo Atto, una grandissima perorazione inequivocabilmente basata sul "tema di Skuravov", nonostante il fatto che Skuravov sia crollato parecchio tempo prima ed ormai non svolga più alcun ruolo.
Non ha senso accusare Janácek di disattenzione come hanno fatto molti commentatori. Dato che in una versione precedente aveva terminato questo Atto con il più atteso "tema principale", è chiaro che la decisione presa più tardi di costruire la coda sul materiale di Skuravov era perfettamente intenzionale.
Dobbiamo semplicemente accettare il fatto che Janácek non impiega i temi per le loro associazioni precedenti quanto per l'umore o il sentimento che evocano in un dato momento.
Con l'emozionante propulsione ritmica che acquista verso la fine dell'Atto, il "tema di Skuravov" chiaramente viene portato avanti ben oltre l'episodio di Skuravov.
Un tema che, a quanto sembra, viene impiegato in maniera coerente, in forma riconoscibile, è il cosiddetto "tema principale".
Con questo tema ha inizio l'Opera (dopo il preludio) ed esso ritorna nei punti più rilevanti in tutto il primo Atto, ad esempio durante la tortura di Petrovich, nel punto culminante dell'episodio di Skuravov e nei tre punti culminanti nella narrazione di Luka.
In ciascun caso sembra associato al dolore, un'interpretazione rafforzata della feroce dissonanza degli accordi. Mantenendone intatta la forma, Janácek, lo presenta in una varietà di strumentazioni diverse, come nelle numerose versioni che si alternano con il coro della partenza dei

prigionieri nel primo atto.
Oltre a questi esempi in cui appare in una forma perfettamente riconoscibile, le note del tema permeano il pensiero musicale di Janácek fornendo altro materiale all'intero Atto. L'accompagnamento dell'allegra canzone di Skuravov (nel mezzo del triste coro della partenza degli altri prigionieri) è costruito con gli accordi del "tema principale"; lo stesso avviene col tema ascoltato in relazione al comandante. Il tema principale manca nel secondo Atto (nonostante le possibilità offerte dal culmine del racconto di Skuravov e dell'attacco su Alyeya) e ritorna soltanto nell'ultimo.

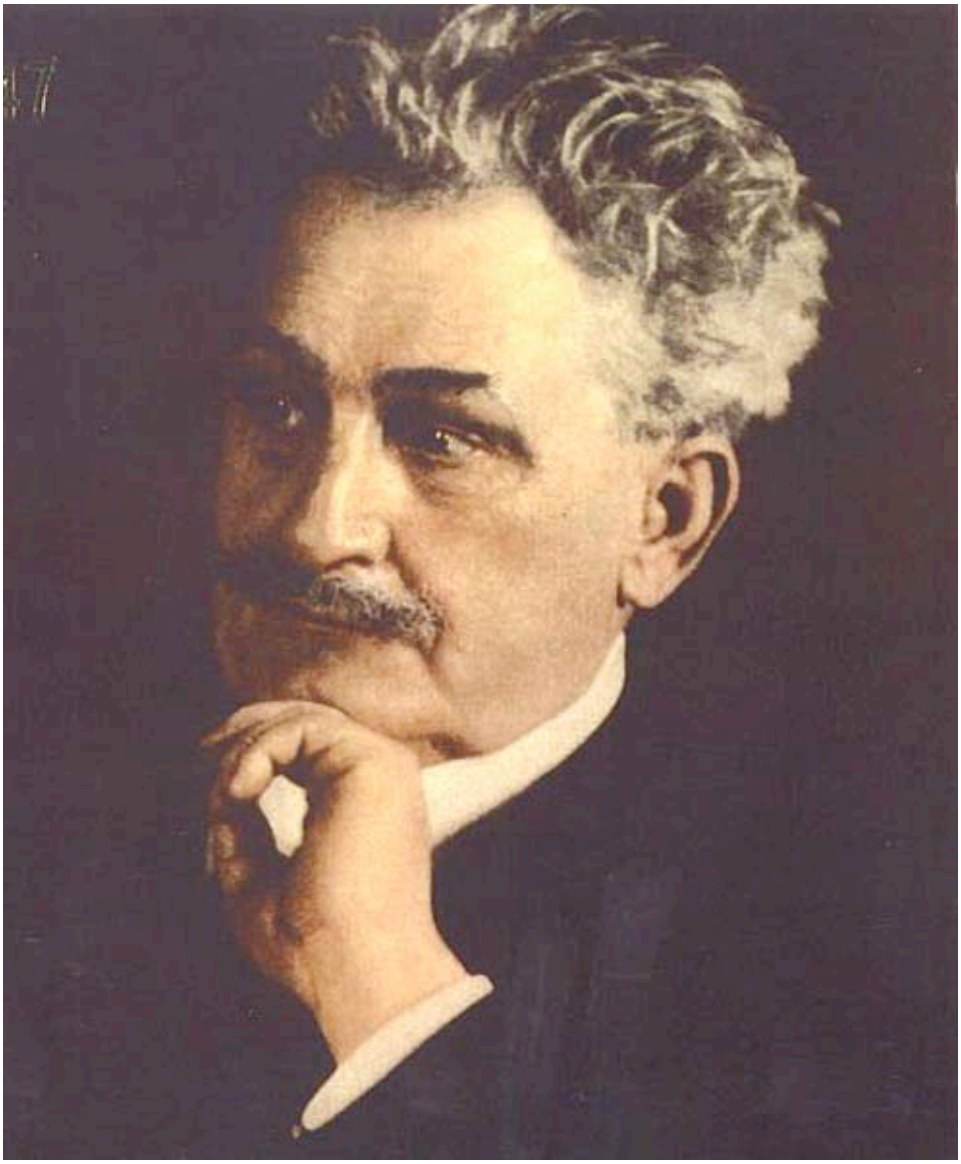
FOTO DI SCENA

Qui si ascolta nel basso verso la fine del racconto di Shapkin; in una versione impressionante insieme ad un movimento ostinato scandito dello xilofono dopo le esplosioni di Skurtov; al culmine della storia di Shishkov; e finalmente in una versione variata, nel maggiore, nell'interludio fra le due scene del terzo Atto e nel concerto fra Petrovich ed Alyeya. Un altro riferimento tematico a "lunga scadenza, si trova nel

tema dello "Svoboda svobodicka" annunciato alla fine del preludio del terzo Atto, e cantato dai prigionieri più tardi nello stesso Atto, quando Petrovich viene scarcerato, insieme al "Orel car lesu" del primo Atto.
Ma indubbiamente il riferimento più notevole di questo genere si trova nel mezzo del racconto di Luka nel primo Atto.
Avendo narrato la triste storia di come ha ucciso l'ufficiale, egli si volta con rabbia verso Alyeya, chiedendogli dell'altro filo per cucire, fermandosi prima di continuare a descrivere come è stato fustigato per il suo delitto.
A questo punto nel romanzo Dostoievski crea una distensione interrompendo il racconto con una digressione e ritornando una pagina dopo a Luka. La soluzione proposta da Janácek in questo punto è una delle più felici. Dopo l'estenuante culmine che ha già assegnato a Luka, ovviamente si rende necessaria una pausa; per ottenere questa distensione Janácek, a prima vista inesplicabilmente, ritorna al preludio (che altrimenti forma un movimento indipendente).
Il tema introduttivo nei due violini solisti ora viene suonato dai violini al completo (sulla quarta corda) e dal corno inglese. Segue una versione per violini solisti, ma questa volta con gli armonici, una reminiscenza spettrale dell'inizio del preludio.
Avendo presentato questo tema nella sua forma intatta, Janácek lo sottopone alla consueta elaborazione e senza alcuno sforzo riesce a trasformare il ricordo nostalgico nella marcia inesorabile che accompagna il passo di Luka verso il carnefice.
Il tono militare di questa marcia con gli improvvisi scoppi del tamburo è tipico del suono spesso chiassoso della partitura. Il rullo del tamburo segna l'inizio e la fine del lavoro nel campo di prigionia di Dostoievski; l'idea piacque a Janácek sin dai primi abbozzi per l'Opera.
Benché i temi attorno cambiano, i rulli del tamburo rimangono presenti in molti punti della partitura, annunciando l'arrivo e la partenza delle guardie ecc..
L'Impiego più ovvio è alla fine del secondo Atto quando, come reazione all'attacco su Alyeya, le guardie si precipitano sulla scena. Il rullo del tamburo militare che le accompagna muore progressivamente mentre scende il sipario.
Anche il primo Atto termina con un travolgente assolo dei timpani prima dell'accordo finale. Gli strumenti convenzionali formano soltanto una piccola parte della percussione impiegata da Janácek. Le catene dei

prigionieri si ascoltano nel preludio ed in altri momenti dell'Opera; gli arnesi da lavoro (una sega ed un'incudine) accompagnano l'attività all'inizio del secondo Atto; il rumore delle catene viene aggiunto alla percussione; i campanelli evocano con il loro tintinnio l'arrivo del prete ortodosso nel secondo Atto (non è l'unica reminiscenze nell'Opera della *Messa glagolitica* che Janácek aveva recentemente completato: il tema lirico dell'inizio del primo Atto è strettamente collegato all'inizio del movimento del "Gospodi porniluj" nella *Messa*.

IL COMPOSITORE



Assai brillante è la musica di Janácek per i due drammi. Benché soltanto il secondo sia indicato come "pantomima" (ed il primo - con qualche linea di canto - come "Opera") l'orchestra ha il compito di assicurare la continuità in entrambi. Con una strumentazione volutamente ridotta Janácek evoca con notevole fantasia lo spirito dell'orchestra descritta da Dostoievski e che il compositore sottolinea attentamente nella sua copia del romanzo (due violini, tre balalaiche, due chitarre, un tamburello e due fisarmoniche).
Mentre i bassi si muovono faticosamente, le melodie ingenue ed il valzer sdolcinato sono tutti elementi parodistici. Janácek in realtà non scende mai a livello della parodia e la musica vive pienamente dei propri meriti. Se il primo Atto è di un carattere sinistro senza paralleli e di una restrizione quasi da claustrofobia, il secondo, nonostante il rannuvolamento verso la fine, fornisce un contrasto assoluto nella sua evocazione della libertà della steppa infinita dall'inizio, nell'allegra musica che accompagna il lavoro, la colorita marcia festiva, il buon umore dei due drammi e persino nel lirismo del racconto di Skuratov (nonostante la sua conclusione, il più umano e commovente dei racconti). La scena nell'ospedale del terzo Atto, tuttavia, è nuovamente qualcosa di completamente diverso. In parte è di un'intensità febbrile, come vista attraverso gli occhi deliranti di Alyeya (la seconda scena straordinariamente breve potrebbe in realtà essere interpretata in questo modo); ma il resto, in particolare la narrazione di Shishkov, ha un effetto di dolce restrizione.
Il suo umore viene determinato dalla magia della musica notturna, suonata dal violino solista e dal clarinetto (poi dal flauto e dal clarinetto basso) in un contrappunto che sembra librarsi liberamente, culminando nel lamento del Vecchio prigioniero che rimpiange di non poter mai più rivedere la sua famiglia.
Il racconto di Shishkov ha una struttura simile ad un rondò, ottenuta tramite l'interruzione di un lento tema nostalgico, che per un attimo sembra riportare tutto indietro ad un umore di calma ed infinita tristezza.
Alla fine di questa narrazione, quando è stata rivelata la vera identità di Luka dopo che è morto e la salma è stata maledetta da Shishkov, vi è un breve momento di calma mentre il Vecchio prigioniero dice dolcemente "l jeho matka zrodila!" ("È nato anche lui da una madre!").
Questa seconda battuta aveva un significato speciale per Janácek come appare chiaro dalle seguenti righe, forse un abbozzo per un articolo

sull'Opera trovato presso di lui dopo la sua morte: "Perché entro nelle buie e fredde celle dei delinquenti insieme all'autore di *Delitto e castigo*? Penetro nelle menti dei delinquenti e là trovo una scintilla divina. Non si può cancellare i delitti dalla loro fronte, ma allo stesso tempo rimane inestinguibile quella scintilla divina.

FOTO DI SCENA

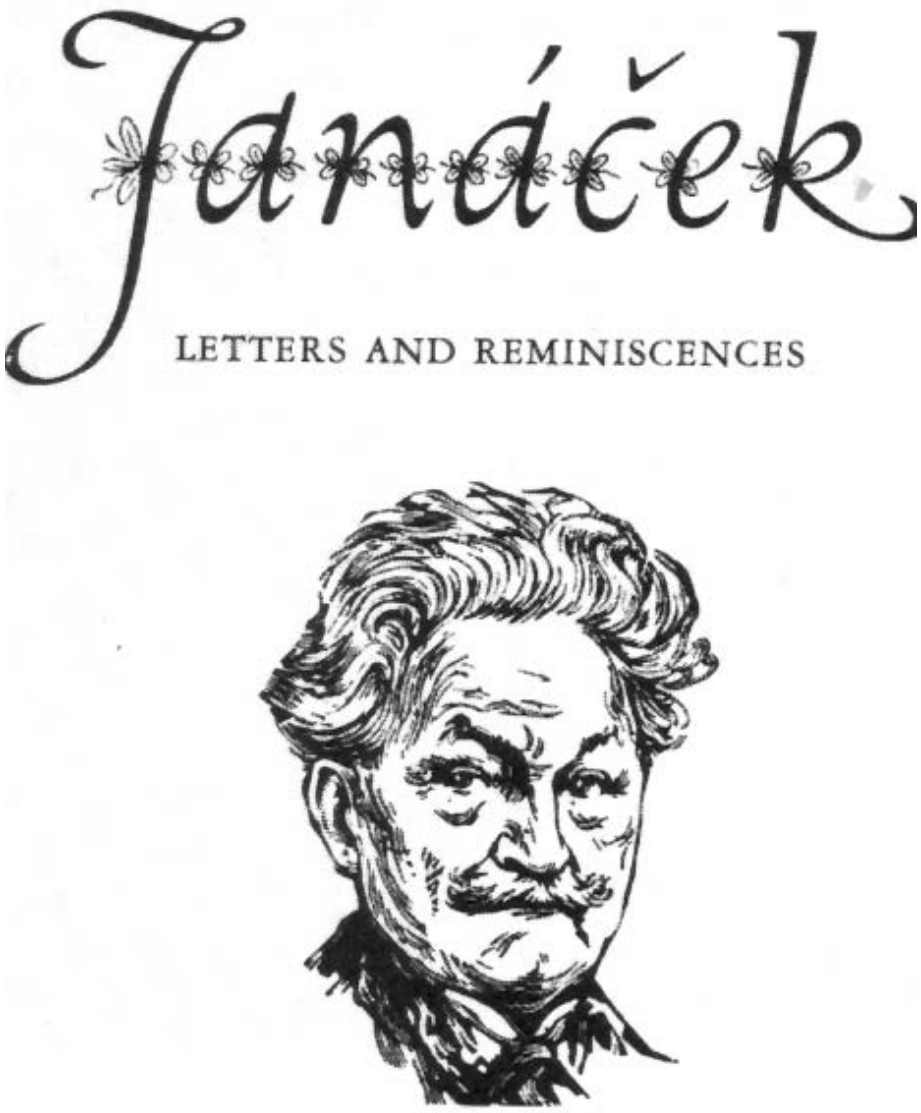
In quali profondità ciò può trascinare - e quanta verità vi è nel loro lavoro! Basti osservare come il Vecchio scivola giù dal forno, trascinandosi verso il morto, gli fa il segno della croce, e con una voce arruginita singhiozza le parole "È nato anche lui da una madre!". Questi sono i momenti luminosi nella *Casa di morti*.....".
È difficile dire perché quest'Opera abbia successo. Come può ottenere il suo potente effetto con una trama talmente sconnessa, a prima vista messa insieme a caso, con proporzioni talmente squilbrate (i racconti assorbono ampie sezioni di ciascuno Atto), il testo ha rafforzato qua e là

qualche nesso melodrammatico e la completa noncuranza verso le normali convenzioni operistiche?
Parte della risposta sta nel sincero impegno di Janácek che risulta in una musica più intensa, più dissonante e più carica di qualsiasi altra Opera precedente.
La costruzione profondamente originale, quasi cinematografica (che perfeziona un modello già sperimentato con vari gradi di successo in *Destino, Broucek* e la *Volpe astuta*, gli consentì di integrare diversi mondi con elementi completamente disparati. Nell'Opera, nonostante la cornice piuttosto lugubre, si amalgamano il lirismo di *Kát'a Kabanová*, l'humour e la saggezza della *Volpe astuta*, il misto di elementi mondani e fantastici del *Caso Makropulos*.
L'Opera rappresenta una culminazione gloriosa ed appropriata del lavoro della sua vita; assai in anticipo rispetto ai suoi tempi, essa mise in imbarazzo i contemporanei e persino i suoi allievi, i quali tentarono di addolcirne l'aspro linguaggio musicale e ne deformarono il messaggio inesorabile.
Soltanto oggi siamo in grado di ascoltarla nella versione originale, e forse di comprenderne l'importanza.

Il libretto

Entro la fine della sua vita Janácek aveva scritto tutti i propri libretti. Non aveva mai avuto difficoltà nell'adattare drammi per l'Opera.
Lo aveva fatto sin dalla sua prima Opera Sárka (1888-89) fino alla sua abile "compressione" del *Caso Makropulos* (1923-25) di Karel Capek. Ma nei casi in cui il soggetto dell'Opera non era un dramma scenico, come nell'*Osud* ("Destino", 1903-1907) oppure *Broucek* (1908-1917), Janácek cercò aiuto da fuori.
Entro la fine della sua vita, tuttavia, aveva ottenuto una tale esperienza e sicurezza che non avvertì più la necessità di una collaborazione "esterna", persino per *La volpe astuta* e *Da una casa di morti*, entrambe basate su romanzi. In queste Opere si limitò a segnare in margine nella sua copia del romanzo i passaggi che lo interessavano.
E da questi passaggi deriva il suo libretto, in forma rudimentale ma assolutamente efficace, estraendo il dialogo, aggiungendo là dov'era necessario alcune frasi tratte dal dialogo indiretto del romanzo, o frasi che (controvoglia) inventava lui stesso.

Nella *Volpe astuta* Janácek copiò questi passaggi formando un primo abbozzo del libretto prima di incominciare la composizione; nella *Casa di morti* eliminò addirittura questa fase preliminare. Come al solito aveva letto il libro parecchie volte. Vi sono numerosi passaggi sottolineati e l'occasionale commento in margine, ad esempio "Fine dell'Opera" è scritto in corrispondenza della liberazione dell'aquila.
Invece di un libretto egli preparò una breve lista degli avvenimenti con un riferimento alla pagina del romanzo, e nel romanzo stesso indicò un riadattamento del dialogo ecc..



Era inevitabile che la forma drammatica dell'Opera rimanesse mutevole nella fase in cui Janacek la stava abbozzando. Ad esempio il primo Atto originale comprendeva una scena notturna ed inoltre vi mancava l'importante narrazione di Luka.
In *Da una casa di morti* vi era un ulteriore complicazione: il testo con il quale Janácek lavorò non era in cèco ma in russo. Possedeva due copie del romanzo di Dostoievski: un'edizione originale in russo ed una traduzione cèca.
Impiegò tuttavia esclusivamente l'edizione russa, che rivela un numero assai più grande di annotazioni della copia cèca; tutti i suoi riferimenti a numeri di pagina alludono a questa edizione; la traduzione del testo nell'Opera è praticamente di Janácek e non è tratta dall'edizione cèca. La prima stesura dell'Opera nacque in effetti mentre Janácek traduceva il testo russo in cèco man mano che procedeva.
Lavorò in fretta, a volte anche negligentemente, a volte traslitterando molte parole e frasi anziché tradurle; alcune vennero lasciate addirittura nell'originale cirillico. Il progresso letterario dell'Opera attraverso le numerose versioni (comprese quelle approntate dopo la sua morte) fu accompagnato da una crescente e continua - ma mai completata - eliminazione delle parole russe. Persino nella versione finale Janácek non seppe resistere alla tentazione di scrivere il nome Petrovich con una "P" cirillica anziché latina.

La trama

Atto primo

Il cortile di un campo di prigionia siberiano. Inverno. Il mattino presto.

I prigionieri vengono dentro dalle loro baracche, si lavano e mangiano.
Nasce una disputa fra due prigionieri.
Petrovich, un "gentiluomo" e nuovo prigioniero, arriva e viene interrogato dal comandante della prigione che ordina di frustarlo. I prigionieri molestano un'aquila che ha un'ala spezzata, ma ne ammirano il coraggio in cattività.

L'improvviso ritorno del comandante pose fine a questo gioco; egli ordina ai prigionieri di lavorare. Metà dei prigionieri esce cantando per lavorare all'aperto.
Fra coloro rimasti vi è Skuratov. Il suo canto irrita Luka, il quale comincia a litigare con lui. Skuratov ricorda la vita a Mosca ed il suo vecchio mestiere. Egli incomincia una danza sfrenata e quindi crolla.
Cucendo, Luka richiama alla mente la sua precedente prigionia per vagabondaggio. Egli racconta di come aveva incitato gli altri prigionieri alla ribellione, come aveva ucciso l'ufficiale che era venuto per schiacciare da rivolta e come è stato fustigato per la sua azione.
Petrovich, che nel frattempo è stato punito in modo simile, viene ricondotto mezzo morto dalle guardie.

FOTO DI SCENA

Atto secondo

La sponda del fiume Irtish. Estate, un anno dopo.

Petrovich chiede al ragazzino tartaro Alyeya della sua famiglia e gli propone di insegnargli a leggere e scrivere.
Termina il lavoro del giorno, appaiono alcuni ospiti, un prete dà la sua benedizione in questo giorno di festa, ed i prigionieri si siedono per mangiare.
Skuratov narra di come ha ucciso l'uomo che la sua amata era stata costretta a sposare.
Su una scena improvvisata, i prigionieri rappresentano due drammi: "Kedril e Don Giovanni" e "La bellissima moglie del mugnaio".
Un prigioniero se ne va con una prostituta.
Più tardi uno dei prigionieri, irritato dal fatto che Petrovich ed Alyeya stiano bevendo del tè, attacca e ferisce il giovane.

Atto terzo

Scena I

L'ospedale della prigione. Verso sera.

Alyeya grida in preda a ad una febbre delirante.
Chekunov si prende cura di lui e di Petrovich, a dispetto di Luka il quale sta morendo.
Shapkin descrive come il sovrintendente della polizia che lo ha interrogato e gli ha quasi strappato gli orecchi.
Scende la notte; il silenzio viene interrotto dai sospiri del Vecchio prigioniero.
Shishkov, istigato da Cherevin, narra la storia di Akulka (Akulina), la ragazza che aveva sposato quando si era risaputo che era stata disonorata da Filka Morosov.
In seguito Shishkov la uccise quando scoprì che essa amava ancora Filka.
Alla fine del suo racconto Luka muore; Shishkov riconosce in lui Filka.
Il suo corpo viene portato via dalle guardie. Petrovich viene convocato.

Scena II

Come nell'atto primo.

Il comandante, ubriaco, si scusa con Petrovich davanti agli altri prigionieri e lo informa che verrà rilasciato. Arriva Alyeya dall'ospedale per congedarsi.
Quando Petrovich se ne va, i prigionieri liberano l'aquila e festeggiano la sua libertà mentre vola via. Le guardie ordinano ai prigionieri di lavorare.

FOTO DI SCENA

LA VOLPE ASTUTA

di Leóš Janácek (1854-1928)

libretto proprio, da un racconto di Rudolf Tesnóhlídek

[Príhody Lisky Bystrousky] Opera in tre atti

Prima:
Brno, Teatro Nazionale, 6 novembre 1924

Personaggi:
Bystrouska, volpe (S); la volpe da cucciolo (S, voce bianca); la volpe come giovane donna (m); la volpe dalla schiena d'oro (S); il guardiacaccia (Bar); sua moglie (A); il maestro di scuola (T); il curato (B); Harasta, venditore ambulante (B); Pasek, oste (T); sua moglie (S); Lapak, cane (Ms); la zanzara (T); il tasso (B); il parroco (B); la libellula azzurra (S, voce bianca); il grillo (S, voce bianca); la cavalletta (S, voce bianca); la rana (A); il gufo (Ms); Frankík, ragazzo (S); Pepík (S); il gallo (S); la Ghiandaia (S); Chocolka, gallina (S); Pásek, locandiere (A); Harašta, venditore di pollame (B); la signora Pásková (S)

Pare che sia stata Maria Stejskalova, la domestica che restò a servizio per ben quarantaquattro anni in casa Janácek a Brno, ad attirare l'attenzione del compositore sulle storie illustrate che nel 1920 apparivano quotidianamente sul giornale locale 'Lidove Noviny'. Vi si narrava la vicenda di una volpina catturata da un guardiacaccia, che riusciva poi a fuggire per tornare nei boschi a trovarsi un compagno e a mettere su famiglia.

La versione originale era costituita da una serie di disegni di Stanislav Lolek - quasi un fumetto senza parole - che il giornale aveva voluto corredare di un testo incaricandone uno dei propri redattori, Rudolf Tesnóhlídek. Questi, bizzarra e tragica figura di poeta, narratore e cronista giudiziario (morirà suicida), elaborò un racconto comico e malizioso, non privo di venature erotiche e ricco di argute espressioni dialettali morave, che è diventato un piccolo classico: si ristampa di continuo ancor oggi e non solo nella sua patria di origine.

Janácek incontrò Tesnóhlídek, si appassionò subitò al soggetto e volle arricchirne le suggestioni attraverso uno studio personale di abitudini, suoni e movenze degli animali. In effetti l'opera, che si colloca in quella feconda stagione conclusiva della creatività e del genio operistico di Janácek, seguita all'inizio della relazione sentimentale con Kamila Stosslova (1917), costituisce un *unicum* nella storia del teatro musicale.

FOTO DI SCENA

La trama

Atto primo

Nel bosco, il guardiacaccia fa un sonnellino mentre insetti e altri animali si dedicano a giocose occupazioni. Destatosi, il guardiacaccia cattura Bystrouska e la porta a casa. Qui la volpe deve difendersi a morsi dagli appetiti sessuali del cane e dalle molestie dei bambini, e viene quindi legata. La notte sogna di essere una ragazza, ma all'alba ridiventa volpe. Si prova ad arringare le galline con discorsi politici; poi, fingendosi disgustata dal loro conservatorismo, minaccia di seppellirsi viva. Il gallo, mandato a investigare, viene tosto eliminato, e così tutte le galline una dopo l'altra. Temendo la punizione del guardiacaccia e di sua moglie, Bystrouska strappa il guinzaglio con i denti e fugge nel bosco.

Atto secondo

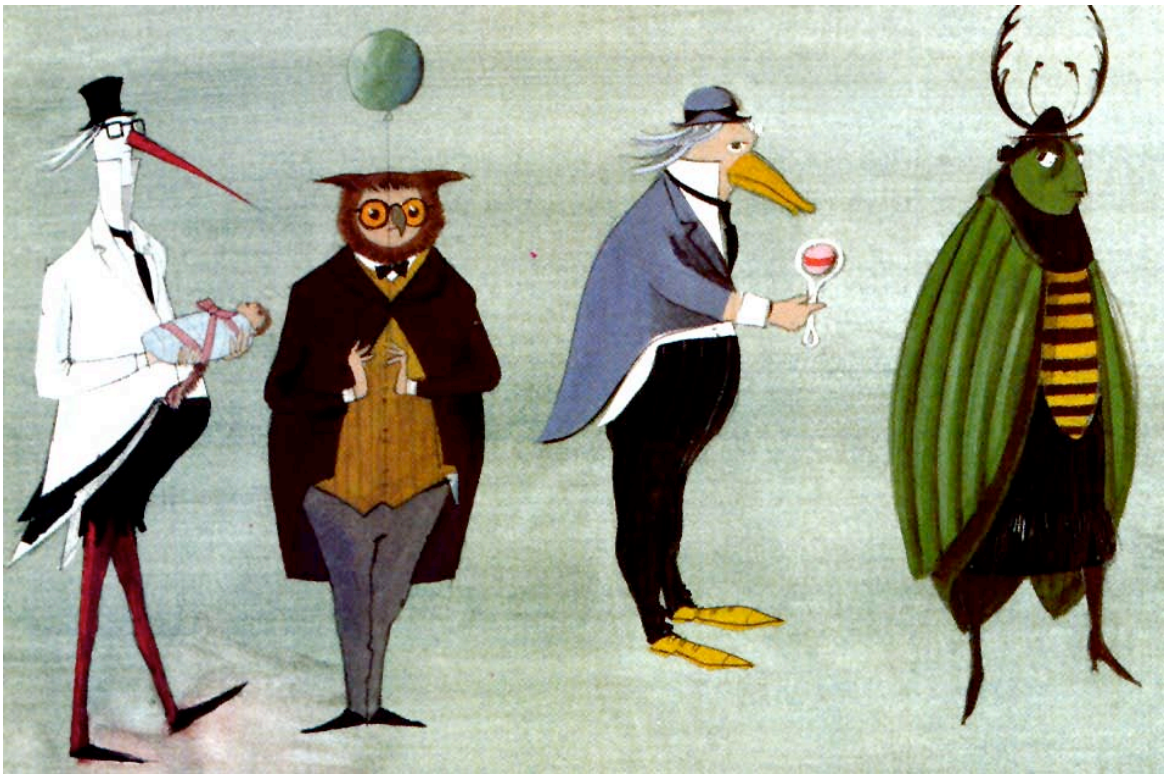
Libera nel bosco, Bystrouska scaccia un tasso dalla sua comoda tana e ne prende possesso. Alla locanda, il guardiacaccia, il maestro e il curato bevono e giocano a carte. Il guardiacaccia stuzzica il maestro a proposito della sua scarsa prestanza amatoria; il maestro si burla a sua volta del guardiacaccia per la fuga della volpe. Nella notte il maestro, ubriaco, fatica a trovare la strada di casa e scambia la volpe, nascosta dietro un girasole, per Terynka, la sua amata lontana. Il curato, anch'egli diretto a casa, ripensa a un incidente di gioventù, allorché venne accusato di aver sedotto una ragazza. Entrambi restano sorpresi dalla detonazione di due colpi di fucile, sparati dal guardiacaccia contro Bystrouska. Questa, in un'altra notte di luna, incontra un bel volpacchiotto. Si innamorano osservati da uccelli pettegoli, e presto sono costretti a sposarsi fra il giubilo degli altri animali del bosco.

Atto terzo

Harasta, venditore ambulante di polli, si avvicina ed è affrontato dal guardiacaccia, che lo sospetta di bracconaggio. Harasta gli annuncia che sta per sposare Terynka. Il guardiacaccia lascia una trappola per Bystrouska, la quale se ne fa beffe insieme al suo compagno e alla loro prole. Ritorna Harasta e Bystrouska, fingendosi zoppa, lo attira nel bosco, dove egli inciampa e cade. Mentre si occupa delle proprie ferite, Bystrouska e i suoi fanno strage di galline. Harasta, furioso, spara a Bystrouska e la uccide.

Alla locanda, il maestro piange alla notizia del matrimonio di Terynka e, insieme al guardiacaccia, si duole dell'assenza del curato. Il guardiacaccia, sentendo il peso degli anni, si avvia a casa attraverso il bosco. Contempla la bellezza del paesaggio che lo circonda e ricorda il giorno delle sue nozze; in pace con la natura e con se stesso, si assopisce. Nel sogno ricompaiono le creature viste all'inizio, compresa una piccola volpe, ma quando il guardiacaccia tenta di afferrarla, riesce solo a prendere un ranocchio. Il fucile gli cade a terra.

BOZZETTO



Secondo la definizione di Franco Pulcini, *La volpe astuta* è una fiaba filosofica sulla vita e la morte, una rappresentazione panteistica nella quale umani e animali si muovono su due piani rispettivi e separati, che però si intersecano e si ribaltano vicendevolmente producendo illuminazioni, epifanie e incidenti fatali di struggente evidenza. Il

libretto, che è stato definito 'economico' in quanto non contiene nulla di più rispetto al racconto, bensì qualcosa di meno, lascia spazio a una notevole proporzione di musica puramente strumentale, che costituisce un'autentica intelaiatura sinfonica.

La gamma delle emozioni è vasta, e svaria dalla comicità all'erotismo a una dolorosa nostalgia, fino al sublime nel monologo finale del guardiacaccia, al quale è stata attribuita persino una 'elevatezza shakespeariana'. Janácek, oltre a sfoltire il racconto originale, vi ha apportato delle modifiche non secondarie, quali la morte stessa della volpe.

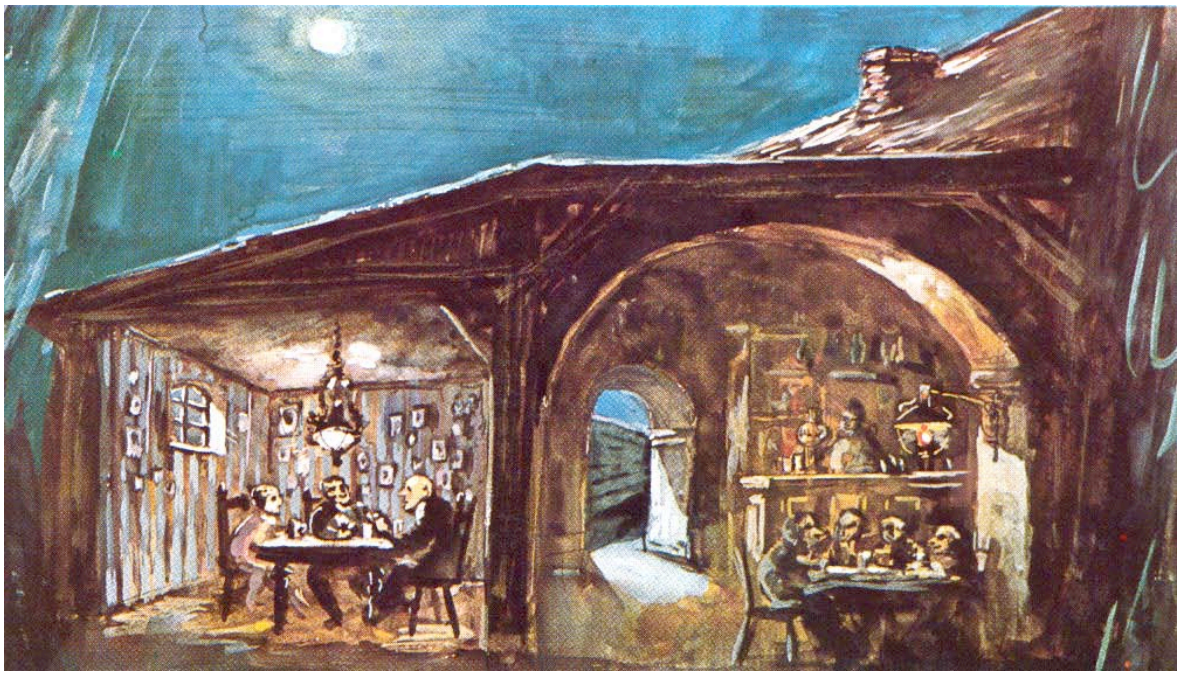
Riguardo a questi interventi esiste un interessante carteggio con Max Brod, l'amico e biografo di Kafka, nonché traduttore tedesco di questo e di altri libretti di Janácek, nel quale il letterato tende peraltro a sovraccaricare il testo di interpretazioni e di significati persino tendenziosi. Si tratta comunque di un'Opera comica nella quale la fine tragica della protagonista, la volpe, non esclude una sorte di lieto fine per il principale personaggio umano, l'anziano guardiacaccia, sullo sfondo di quelli che vanno indicati come protagonisti non marginali dell'opera: il tempo e la natura, «magico sistema di rinnovamento delle specie, grazie all'amore» (Pulcinini).

L'interazione fra il mondo animale e quello umano non intende delineare dei particolari parallelismi tra i personaggi, se non, forse, nel legame sottile e misterioso, sottolineato da Brod, fra la volpe e quello, soltanto evocato nell'Opera, della zingara Terynka, amata da quasi tutti i personaggi umani.

Dal punto di vista della forma musicale, è stata ravvisata un'influenza di Debussy (del quale Janácek conosceva bene sia *La Mer* sia *Pelléas*) sull'orchestrazione. E. Massimo Mila, recensendo nel 1957 la storica edizione dell'Opera diretta da Walter Felsenstein alla Komische Oper di Berlino, vi coglieva il nostalgico melodismo slavo di Dvorák assieme al sinfonismo 'pagano' di Richard Strauss. Mila stesso definisce la musica de *La volpe astuta* «un ininterrotto mormorio della foresta», inafferrabile e inclassificabile, nutrita di ingredienti anche diversi da quelli del sinfonismo di Strauss, e provvista di temi di assoluta originalità.

Ed anch'egli si sofferma sulla delicatezza impressionistica dell'orchestrazione, sul calligrafismo sonoro da 'Ravel campagnolo'. Sir Charles Mackerras, l'eclettico direttore d'orchestra e autorevole interprete di Janácek (del quale ha inciso la maggior parte delle opere in edizioni ritenute esemplari), definì il linguaggio musicale della *Volpe* come «una specie di sintesi tra Musorgskij, Bartók, Debussy, Sibelius e Mahler, in cui si incontrano pertanto slavismo folclorico, forza primigenia del ritmo, impressionismo simbolista, paesaggismo sinfonico e lacerazione tardoromantica».

BOZZETTO



Un malinconico "Sogno di una notte di mezza estate".

Janácek si imbattè per caso e questi personaggi del bosco, sfogliando il settimanale di Brno *Lidové noviny*, dove, a partire dall'aprile del 1920, venne pubblicato a puntate un romanzo umoristico di Rudolf Tesnohlidek con i illustrazioni di Stanislav Lolek, che fu, quindi, la fonte di ispirazione del compositore per *Prihody lisky bystrousky* ("*La volpe astuta*").

Il compositore aveva sessantatré anni quando compose quest'Opera, pervasa di un'atmosfera quasi senile. Ancora una volta la figura chiave è una giovane donna: Terynka, la zingara che turba l'esistenza di tutti.

Stranamente ella non compare in scena, ma viene rappresentata proprio dalla Volpe astuta, il cui destino è strettamente legato a quello della donna.

La volpe deve morire, affinché Terynka possa ricevere la sua pelliccia come dono di nozze.

In tal modo il guardiacaccia perde definitivamente il suo amore e, nello stesso tempo, la volpe che ne costituiva il simbolo.

Tuttavia, proprio grazie al legame misterioso tra il mondo degli esseri umani e quello degli animali, il compositore riesce ad evitare ogni traccia di sentimentalismo.

Janácek - a quel tempo innamorato di Kamila Stosslová, di trentotto anni anni più giovane di lui - riesce ad infondere umorismo e saggezza nella figura del vecchio guardiacaccia, che è capace di ridere di se stesso, risvegliandosi in piena forma dal suo "sogno di una notte di mezza estate".