

## DA UNA CASA DI MORTI

### Analisi musicale di Harry Halbreich (da ASO)

#### INTRODUZIONE

La redazione di questa analisi si è scontrata con problemi molto seri, che mi hanno impedito di ottenere tutta la precisione alla quale sono abituato. In due parole: la partitura originale di Janáček non è edita. L'opera è accessibile solo in una versione considerevolmente rimaneggiata. Per effettuare la prima, e finora la sola registrazione conforme alla volontà del compositore, Sir Charles Mackerras, partendo da documenti manoscritti, si è confezionato una partitura di lavoro personale, della quale attualmente non esiste alcuna copia. Sessanta anni dopo la morte di Janáček, non è stata ancora intrapresa alcuna edizione critica della sua opera. Ed è questa che si dovrà attendere per effettuare un'analisi veramente precisa. Il lavoro che segue, molto arduo, è il frutto di un confronto costante fra la partitura disponibile e la registrazione di Mackerras. Per spiegare le ragioni di questo stato di cose, mi pare indispensabile tornare alla genesi dell'opera e, più generalmente, sul metodo di lavoro di Janáček.

#### Genesi e metodo di lavoro

I manoscritti autografi di Janáček sono di lettura eccezionalmente difficile: egli scriveva in modo estremamente veloce, d'un sol getto, e spesso su un foglio bianco, sul quale tracciava egli stesso le righe del pentagramma (a mano, senza riga) a seconda dei suoi bisogni, per una preoccupazione di spoglio e di economia. Un pentagramma vuoto, diceva, era un invito a riempirlo, mentre lo sforzo fisico necessario per tracciare un pentagramma faceva pensare almeno due volte prima di fare entrare un nuovo strumento! In oltre, egli utilizzava il primo pezzo di carta che gli capitava sottomano, qualunque ne fosse il formato! È così che ha scritto la maggior parte dei suoi lavori, ma non le sue opere, scritte su carta da musica «normale». A eccezione di *Da una casa di morti*. C'è una spiegazione plausibile a questa eccezione.

Nel novembre del 1925, Janáček aveva concluso la sua penultima opera, l'*Affare Makropulos*. Il 1926 fu un anno senza opera, il primo dopo il 1918, ma il settantenne infaticabile e giovanile non rimase disoccupato più di tanto: la *Sinfonietta*, la *Messa Glagolitica*, il *Capriccio* e le *Rikadla (Filastrucche)* videro la luce successivamente, poi, verso la fine dell'anno, Janáček cominciò un *Concerto per violino*, che avrebbe dovuto intitolarsi *Il pellegrinaggio dell'anima*. Il progetto fu abbandonato, ma la musica già scritta divenne l'Ouverture della nuova opera, *Da una casa di morti*, della quale il compositore concepì il progetto senza dubbio poco prima della fine del 1926, e della quale cominciò la composizione il 6 febbraio 1927. Avendo cominciato il Concerto progettato su carta libera, egli avrebbe semplicemente continuato sul pentagramma già disegnato...

Fortunatamente, Janáček aveva a disposizione dei copisti di fiducia, abituati

alla sua scrittura, e con i quali lavorava a stretto contatto. Essi non intervenivano del resto che al secondo stadio del lavoro, quando l'opera aveva raggiunto uno stadio semi-definitivo. Il compositore allora rivedeva con loro la partitura copiata, aggiungendovi correzioni e modificazioni, e solo a quel momento essa poteva essere inviata all'editore. Ma non era raro che il compositore continuasse a migliorare il proprio lavoro, e spesso gli apportava gli ultimi ritocchi anche durante le prove o durante le repliche, addirittura dopo la prima rappresentazione. Per *Da una casa di morti*, noi sappiamo che egli non ebbe più tempo. La partitura è datata 8 giugno 1828, ma essa corrisponde a uno stadio già avanzato. In effetti, la corrispondenza di Janáček ci fa sapere che già il 2 dicembre 1927 l'opera era quasi finita, e che il 4 gennaio 1928 egli comunica alla sua cara amica Kamila Stösslova che l'opera è completata. Il 10 dello stesso mese egli segnala a Max Brod che essa è già nelle mani dei copisti. E il 29, incomincia la composizione del *Quartetto per archi "Lettere intime"*, creato in un sol getto e terminato il 19 febbraio come ultimo omaggio d'amore a Kamila. Trascorre allora qualche mese, necessario ai copisti per portare a termine il loro duro lavoro, e anche all'autore per prendere un po' di distacco prima delle aggiunte e dei rimaneggiamenti. Il 23 maggio, i due fedeli copisti Václav Sedláček e Josef Kulhanek hanno terminato il loro lavoro. Janáček li convoca e lavora con loro per un mese, pulendo e ripulendo la sua opera. Il 20 giugno, la può rivedere. Ma egli si porta via la partitura corretta quando va, per tutto il mese di luglio, alle terme di Luhacoviče per curarsi i reumatismi, e là sottopone i primi due atti a un'ultima revisione. Il 1 di agosto, si reca nel suo villaggio natale di Hukvaldy, in compagnia di Kamila e del suo giovane figlio. Ha portato con sé la partitura del terzo atto. Dodici giorni più tardi muore per una polmonite fulminante, senza avere potuto portare a termine la revisione di questo atto. A giudicare dagli altri due, non avrebbe modificato che dei dettagli minimi, concernenti soprattutto la strumentazione.

Quando due fedeli discepoli di Janáček, il compositore Osvald Chlubna e il direttore d'orchestra Bretislav Bakala, si accinsero a preparare la prima rappresentazione postuma dell'opera, essi furono completamente sviati dalla sua novità, che andava in effetti ben oltre rispetto a tutto quello che il compositore aveva scritto fino ad allora. Al carattere apparentemente frammentario del libretto, al quale manca una trama vera e propria, corrisponde l'aspetto di un autografo su carta libera che, nella sua forma estremamente spoglia, poteva far pensare a un abbozzo piuttosto che a un'opera effettivamente completata. Chlubna e Bakala decisero quindi che era necessario «completarla», compreso il testo, del quale incaricarono colui che avevano previsto per la messa in scena, Ota Zítek. E fu questa versione che il pubblico di Brno ascoltò il 12 aprile 1930 e che fu pubblicata dalle Edizioni Universali a Vienna, sia come partitura per orchestra, sia nella versione per canto e piano. E questa fu la sola partitura conosciuta per circa trent'anni. *Da una casa di morti* non è certo la sola opera di Janáček che ebbe a soffrire dello zelo, senza dubbio ben intenzionato, di certi adattatori. Ricordiamo

che Karel Kovařovic, allora onnipotente direttore del Teatro Nazionale di Praga, aveva posto come condizione, per rappresentare *Jenůfa*, di poter apportare importanti ritocchi. A questi ritocchi si aggiunsero quelli di Václav Talich, che influenzarono ugualmente le opere successive, e in particolare la *Kát'a Kabanová*. Non è che molto tempo dopo la fine della seconda guerra mondiale che si ritornò gradualmente alle partiture originali di Janáček, ma tranne alcune eccezioni, non esistono ancora delle edizioni accessibili al pubblico.

Simili disavventure erano capitate anche ad altri compositori, colpevoli solo di essere troppo originali e troppo avanzati rispetto alla sensibilità e il gusto della loro epoca. Si pensa immediatamente a Bruckner o a Musorgskij. Per l'uno come per l'altro, e anche per Janáček, si trattava di correggere delle sedicenti goffaggini di scrittura, in realtà di limare gli angoli e le asperità, di attenuare, di sopprimere certi urti dissonanti, o quanto meno di arricchire l'orchestra per rendere l'ascolto più «confortevole», di raddrizzare asimmetrie nei discorsi periodici, brevi, di banalizzare l'ascolto rendendolo più appiattito. La cura degli adattatori, lodevole in sé, era quella di affrettare l'accettazione delle opere da parte del grande pubblico e il loro inserimento nel repertorio: generazioni ulteriori avrebbero sempre potuto tornare all'originale secondo l'evoluzione del gusto... E questo si produsse effettivamente per Bruckner, mentre lo spirito della routine che prevale nei teatri lirici rese la cosa più lenta e più aleatoria per Musorgskij. Quanto a Janáček, ora che è entrato nel pubblico dominio, è urgente realizzare un'edizione critica delle sue opere, con priorità per quella di cui si parla qui, che per le ragioni che abbiamo esposte, ha sofferto più gravemente delle altre.

### **Bilancio dei danni e ritorno alle fonti**

I cambiamenti sono di diversi ordini. Per quanto riguarda le voci, si tratta di una parte di piccole modifiche di ripetizioni (potevano variare da uno o due tempi a due o tre battute), ciò che ha come effetto di alterare la prosodia, quindi l'articolazione e la struttura ritmica nel senso di una simmetrizzazione. Certe parole sono cambiate (quelle del monologo di Luka nel primo atto lo sono totalmente), ma soprattutto, Ota Zitek ha aggiunto numerose ripetizioni là dove il silenzio imposto alla voce sembrava troppo prolungato a Chlubna e Bakala. Lasciando a volte suonare l'orchestra da sola, Janáček sapeva perfettamente perché lo faceva, come per esempio per esprimere la rabbia muta e impotente del comandante quando Petrovič gli dichiara di essere prigioniero politico. In alcuni episodi, più rari, Zitek al contrario ha tolto delle ripetizioni o delle parti di ripetizioni. Questi cambiamenti sono i più visibili a prima vista, ma non sono i più gravi fatti da Chlubna e Bakala, senza toccare sostanzialmente le strutture armoniche della musica, modificandone spesso il senso con i loro ritocchi orchestrali. Questi ritocchi, a causa del timore che la strumentazione originale fosse troppo sottile e non abbastanza sonora per il teatro, consistevano non solo in raddoppi abusivi e fastidiosi, che offuscavano i colori puri che piacevano a Janáček, ma miravano soprattutto a riempire il fosso consapevolmente scavato dal compositore fra registri estremi.

Questa tecnica, i cui primi esempi risalgono al *Requiem* di Berlioz, amplifica considerevolmente la sensazione di spazio e di vuoto, e serve a Janáček (che la utilizzò spesso anche in precedenza, ma mai in modo così incalzante come qui) per suggerire il freddo, il vuoto e la totale miseria fisica che regna dentro il campo di lavoro siberiano. «Rivestire» questi vuoti distrugge completamente il clima voluto dal compositore. D'altra parte il ruolo invadente attribuito da Chlubna e Bakala all'arpa sembra affatto fuori luogo. I raddoppi di registro trascinano fatalmente raddoppi nell'armonia e attenuano considerevolmente la violenza di certi urti. Qua e là, gli arrangiatori hanno anche aggiunto o soppresso alcune battute, iniziative inutili e a volte molto dannose: per esempio quando una interpolazione di otto battute d'orchestra impedisce la giustapposizione emozionante, voluta da Janáček, del brutale ordine della guardia «*Do prace! – Al lavoro!*», al motivo della sofferenza (es. 5), dopo la scena con l'aquila nel primo atto. Ma tutto questo pesa poco rispetto a quello che gli arrangiatori hanno fatto nella scena finale!

In Janáček, dopo il volo dell'aquila e la partenza di Petrovič liberato, i prigionieri, su un triplo appello della guardia («*Marrrrrche!...*»), riprendono il cammino nella loro prigione su una musica di scalpiccio già sentita brevemente al momento del cambiamento di scena precedente a questo ultimo quadro. E la musica si arresta bruscamente, senza una vera e propria conclusione: audace fine «aperta» che non si è mancato di paragonare a quella del *Wozzeck*, poiché nei due casi la vita (ma quale vita?) continua. I realizzatori del 1930 hanno trovato questo finale a sua volta troppo negativo e non abbastanza spettacolare e hanno scelto di terminare con un'amplificazione dell'inno alla libertà dei prigionieri che salutano l'aquila. La «musica di scalpiccio», della fine della partitura originale, è stata rimandata a prima di alzare il sipario dell'ultimo quadro, per arricchire la musica del cambiamento di scena, effettivamente nell'originale molto corta (ma questa brevità è voluta da Janáček, e il tempo troppo ristretto riguarda evidentemente il problema del cambiamento di scena non i musicisti). In seguito, Chlubna e Bakala hanno composta dodici battute d'epilogo orchestrale fastoso e grandioso, che combina contrappuntisticamente due temi (es. 12 ed es. 5). In compenso, alcune battute di Janáček non sono state utilizzate. Pur condannando il punto di vista psicologico e drammatico di questo finale, occorre riconoscere che i suoi autori sono riusciti nel loro proposito con uno stretto numero di aggiunte. Resta tuttavia che il senso dell'opera nella sua interezza viene totalmente cambiato, e questo è inammissibile.

Nel 1958, in occasione dei trent'anni dalla morte di Janáček, l'Universal Edition pubblicò una nuova ristampa della partitura per pianoforte e canto, che portava *in appendice* il finale originale. E, nel 1961, questo editore operò delle modifiche nella partitura orchestrale, seguendo il lavoro di Rafael Kubelik, che aveva studiato il manoscritto originale. Quell'anno Kubelik fece sentire in concerto a Monaco questa nuova edizione, nella quale si era accontentato a dire il vero, di ricoprire con strisce di carta bianca incollata la maggior parte della aggiunte

e dei raddoppi di Chlubna e Bakala. Nient'altro era stato modificato (particolarmente nelle parti cantate), e la scena finale originale era sempre mancante. Questa partitura rimane l'unica che ci si possa procurare ancora oggi, e dunque quella a partir dalla quale devo realizzare la presente analisi (corretta solamente dall'ascolto del disco di Mackerras). Costui, qualche anno fa, si è rifatto alla fonte più autentica e definitiva, che non è evidentemente il manoscritto, ma la copia effettuata da Sedlacek e Kulhanek, arricchita da tutti i ritocchi e le correzioni operate da Janáček praticamente fino al giorno della sua morte. Senza ritornare mai ai raddoppi di Chlubna e Bakala, questa versione arricchisce comunque l'orchestrazione in rapporto al manoscritto del 1927. Mackerras ha restituito preziosi dettagli, in particolare la presenza della tuba nella lite fra il Grande e il Piccolo prigioniero all'inizio del primo atto, o ancora quella degli armonici dei violini al ritorno del tema dell'Ouverture sempre alla fine del primo atto: due passaggi che dovevano sembrare pericolosi sessanta anni fa, e che quindi avevano spaventato gli arrangiatori. Soprattutto Mackerras ha integralmente ricostituito le parti vocali dell'originale. Apparsa un anno dopo, nel 1979, la registrazione ceca di Václav Neumann presenta un curioso compromesso: segue la partitura della versione Kubelik, ma riproduce fortunatamente il finale originale (l'altro sembra a buon diritto definitivamente abbandonato!), conservando la versione «lunga» dell'interludio precedente l'ultimo quadro del terzo atto (Chlubna, battute 892-986).

### **Il libretto: una sfida, una scommessa vinta**

La scelta del soggetto dell'ultima opera di Janáček si spiega da vari punti di vista: se il compositore moravo è, con Alban Berg, il più grande maestro dell'"opera della compassione sociale", cioè a dire, colui che è incline alla tenerezza, ma con vigilanza, verso le vittime di un ordine sociale ingiusto (che si tratti di Jenufa, di Kat'a e di Bystruska, la volpe), nessun romanzo poteva coinvolgerlo maggiormente dello sconvolgente resoconto autobiografico del giovane Dostojevskij, che descrive la sorte dei più miserabili paria della società, uomini ammucchiati nella peggiore delle anticamere dell'Inferno. Ricordiamo, di passaggio, che il titolo del libro è sempre mal tradotto in francese: vorrebbe dire: *Dalla casa morta*, e se si è convinto che ciò non suoni bene, a rigore: *Dalla casa della morte* o *Dalla casa di morte*. Nondimeno l'uso ha prevalso, anche se gli abitanti di questo luogo sinistro sono per loro disgrazia ben vivi... L'umanità profonda di Janáček gli ha fatto avvicinare questi diseredati non solo con simpatia, ma con amore, un amore che si iscrive a torto contro le sue reiterate e violente dichiarazioni di ateismo. In realtà egli lo rivendicava solamente rispetto alla Chiesa che si dimostrava troppo spesso chiusa a questo amore di cui egli traboccava; troppo spesso complice dell'ingiustizia in nome dell'ordine, quando non esiste peggiore *disordine*, o mani di Goethe!... L'epigrafe che ha iscritto sopra la partitura: «*In ogni creatura una scintilla divina*» (ammiriamo la scelta della parola "creatura", di una ampiezza tutta francescana!) si ricongiunge a quella sconvolgente del Vecchio Prigioniero alla morte di Luka («*Anche lui è nato da una madre*») come espressione della più

alta Carità.

D'altra parte, la profonda russofilia di Janáček (all'epoca in cui i Cechi dipendevano dall'impero tedesco degli Asburgo, i Russi erano i grandi fratelli slavi garanti di una prossima liberazione, e c'è voluto il 1968 per spegnere la russofilia di questo popolo!) ha ugualmente giocato un ruolo determinante nella scelta dei suoi soggetti: *Kat'a Kabanova* si ispirava al *Temporale* di Ostrovsij; la Rapsodia per orchestra *Taras Bulba* all'omonima opera di Gogol, il *Primo quartetto per archi* alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, del quale Janáček aveva ugualmente progettato di utilizzare *Anna Karenina* per un'opera... Il compositore parlava e scriveva il russo, ed ha scritto egli stesso il suo libretto a partire dall'originale, e non dalla traduzione ceca. Questo libretto è d'altra parte pieno di espressioni russe o ukraine che Ota Zitek si incaricò di eliminare in gran parte.

Ora, il libro di Dostojevskij non sembrava per nulla prestarsi a un'opera, dato che non aveva una trama di base, né personaggi principali, ad eccezione del grande personaggio collettivo: l'insieme dei carcerati. È fatto di lunghe descrizioni, di osservazioni e di riflessioni diverse sulla vita nel penitenziario di Omsk, e anche di una serie di racconti con i quali i diversi condannati spiegano come sono arrivati fin là. Janáček ha scelto e concentrato all'estremo, senza esitare ad amalgamare diversi personaggi in uno solo per ridurre il numero dei cantanti. La maggior parte di loro esce dall'ombra per rituffarvicisi terminato il racconto, e rari sono quelli che restano presenti sulla scena dal principio alla fine. Ma il drammaturgo compositore ha giocato un ruolo da maestro di dialettica fra passato e presente, e i rari punti d'intersezione fra questi due strati temporali sono anche brevi parossismi di tensione. E poi vi è un terzo piano: il teatro nel teatro, nel corso della rappresentazione data dai prigionieri nel secondo atto.

Come nel libro di Dostojevskij, l'unità d'azione è assicurata dalla presenza di Alexandre Petrovič Gorjančikov (che ora noi chiameremo Petrovič come i suoi compagni nell'opera), narratore e doppio dello scrittore, che si distingue dagli altri prigionieri per la sua classe sociale (aristocratico o grande borghese), ma di cui Janáček, fondendolo con un altro personaggio del romanzo, ne fa un prigioniero politico, ciò che dà una risonanza accresciuta alla sua liberazione. L'arrivo e la partenza di Petrovič delimitano lo svolgimento dell'opera come quello del libro, e il feroce comandante del Campo non appare che in questi due momenti cruciali. Una sola relazione umana si sviluppa, e anche si illumina, nel corso della permanenza di Petrovič: quella che lo lega al suo protetto, il giovane tartaro Aljeja, al quale insegna a leggere e a scrivere. Questo Aljeja, un adolescente di diciassette anni, risalta fra i suoi colleghi detenuti per la sua dolcezza e la sua delicatezza, e questo contrasto è sottolineato dalla scelta di Janáček di farne un *en travesti*. Non bisogna vedervi alcuna connotazione sessuale (non più di quanto accada nel caso della giovane volpe maschio che sposa Bystruska, soprano pure lui, e contrariamente a quanto accade in Richard Strauss o Mozart, per esempio), ma una scelta necessaria dal punto di vista musicale: a parte la prostituta, che non

ha che qualche breve intervento alla fine del secondo atto, l'opera non comporta nessun ruolo femminile.

I soli altri personaggi «permanenti» (al di fuori del Coro, ben inteso) sono quelli di Luka Kuzmič (che alla fine si rivela essere Filka Morozov), la cui morte sopravviene alla sommità di un lungo procedimento drammatico, e Skuratov, che sprofonda nella follia. In alternativa, gli altri due «narratori», Šapkin e Šiškov, non intervengono che al momento dei loro racconti, molto tardi nello svolgimento dell'opera, ciò che è paradossale nel caso di Šiškov, il cui ruolo è il più lungo di tutti! Due dei narratori (Skuratov e Šiškov), quelli il cui racconto è il più sviluppato, hanno un modo di «farlo valere» con domande e riflessioni (rispettivamente del prigioniero Ubriaco e di Čerevin) presenti solo in questo punto.

Le azioni drammaturgiche del «presente» non sono tantissime: al di fuori dell'arrivo e della partenza di Petrovič, se ne contano solo due: l'aggressione del Piccolo Prigioniero che ferisce Aljeja alla fine del secondo atto, e la morte di Luka, nel quale, proprio in quel momento, Šiškov identifica il responsabile di tutte le sue disgrazie, Filka Morozov. Questo dettaglio è proprio di Janáček, che non dà alcuna spiegazione sulla ragione per cui Šiškov non ha mai riconosciuto Filka in passato, ma è un colpo di teatro molto efficace, uno dei due punti di intersezione drammatica fra passato e presente. L'altro si pone alla fine del primo atto, quando il ritorno di Petrovič mezzo morto sotto i colpi di knut interrompe il primo racconto, quello di Luka, nello stesso istante in cui egli, nel corso del racconto, si descrive battuto selvaggiamente.

Janáček ha molto abilmente ripartito i diversi elementi del suo libretto nello svolgimento temporale dei tre atti: ai quattro racconti, o evocazione del passato, (uno per ciascun atto, salvo nel terzo, che ne comporta due, ma quello di Šapkin è molto più corto degli altri) si oppongono i dialoghi che mostrano le diverse relazioni fra i detenuti, o, per due volte, fra Petrovič e il comandante. Tre di questi dialoghi mostrano l'evoluzione dell'amicizia fra Petrovič e il suo protetto Aljeja, compreso il loro addio, che è il più intenso di tutti, anche se Aljeja non dica che qualche parola.. Due altri dialoghi sono delle liti, come il caso fra il Grande e il Piccolo Prigioniero, all'inizio del primo atto, che mostra il grado di tensione che regna in questo ambiente inumano (Dostojevskij fa notare che, senza la costrizione al lavoro forzato, i prigionieri si divorerebbero l'un l'altro come dei ragni in un boccale!) Il dosaggio di questi diversi elementi è molto giudiziosamente calcolato, anche nella loro alternanza: i racconti occupano un gran terzo del lavoro, i dialoghi un piccolo quarto. In quanto ai Cori, sono sempre presenti (salvo durante le due Pantomine, ovviamente), ma non hanno che un solo intervento di una qualche durata per ogni atto (attorno all'aquila, nel primo, prima della festa nel secondo, e proprio alla fine del terzo), e qualcuno dei tre non arriva alle trenta battute. Con un'articolazione così agile e ramificata, Janáček ha dunque fatto l'impossibile per evitare la staticità in un'opera del tutto priva di un intrigo, e, da questo punto di vista, non gli si può negare di esserci riuscito.

Ugualmente, in un'opera in cui la *narrazione* occupa un così grande posto, il compositore è stato notevolmente economo di *parole* (al punto che i suoi arrangiatori hanno creduto di doverne aggiungere!), e in molte riprese, è l'orchestra sola che si esprime, e con quale intensità! È così che l'opera comincia con un'Ouverture ampiamente sviluppata, e che la rappresentazione teatrale del secondo atto, quasi tutta mimata, si estende su circa 400 battute in totale. E questo ci introduce a parlare della musica.

### **La musica: di una modernità stupefacente.**

Le opere di Janáček si distinguono per la loro estrema concisione, e *Da una casa di Morti*, tenendo conto del suo contenuto, rappresenta un vertice assoluto in questa direzione. Dura poco di più di un'ora e mezza, ouverture compresa, e la sua durata è paragonabile a quello delle tre opere precedenti dello stesso autore, che sono a loro volta equivalenti alla durata del *Wozzeck*.

Ognuno dei tre atti si divide in alcuni numeri di «sequenze», una ventina in totale, che si possono raggruppare a loro volta in «scene» o «quadri» (quattro per atto). Musicalmente una «sequenza» è fatta generalmente dalla successione, per «montaggio» di un piccolo numero di «sezioni», ciascuna che sviluppa fino all'esaurimento un motivo unico. Le combinazioni di motivi sono rare, come lo sono i ritorni d'un motivo da un quadro all'altro o da un atto all'altro. Non si trovano quindi che pochissimi leitmotiv nel senso abituale del termine (anche se certi motivi presentano fra di loro delle affinità biologiche così evidenti che si potrebbe parlare di trasformazione per filiazione), ma non sono che più avvincenti. E si potrebbe parlare di «leit-timbri», o anche di «leit-colori». Per di più, ogni atto ha una sua propria atmosfera, ed è una risorsa supplementare di Janáček per sfuggire alla monotonia o alla staticità. Il primo atto, il più concentrato, il più teso e il più duro, si svolge d'inverno, e si percepisce il freddo terribile. Dostojevskij ha collocato d'inverno anche la festa, e più precisamente a Natale. Janáček invece le colloca a Pasqua, e questo gli permette di farla svolgere all'aperto. Ma in Siberia gli inverni sono lunghi e le primavere tardive, e l'ambiente evocato da questo secondo atto richiama piuttosto l'estate nordica, con i suoi lunghi e chiari crepuscoli. In tutta logica, il terzo atto deve succedere subito dopo il precedente, poiché Aljeja, ferito, è ricoverato in ospedale. Il compositore non ci dice come abbia appreso a leggere e scrivere dopo l'atto precedente, e d'altra parte, secondo Dostojevskij, la liberazione di Petrovič avviene d'inverno, come il suo arrivo. Al prezzo di queste piccole contraddizioni, per di più poco gravi, Janáček ci dà un terzo atto che si pone in estate, come il precedente, ma i contrasti fra i due atti qui sono quelli della notte che succede al giorno, e quello del dell'ambiente chiuso dell'ospedale rispetto all'ambientazione all'aperto. Il breve quadro finale, finalmente, ritrovando l'ambientazione del primo atto, chiude il cerchio.

Il lavoro sul motivo è alla base di tutta la tessitura musicale, come la sua motricità, e l'animazione ritmica della musica non è uno dei suoi pregi minori. Ma

soprattutto essa si iscrive in un clima, un colore, frutti dell'armonia e del timbro congiunti.

Janáček è rimasto fino alla fine della sua vita un compositore tonale, almeno nel senso più ampio del termine, colui che ingloba il richiamo alle scale modali più variate, preesistenti o inventate. Ed egli ha «emancipato la dissonanza» proprio all'inizio del secolo, non esitando a rivendicare la sua indipendenza e la sua priorità nei confronti di Debussy in questo campo. All'epoca di Schönberg e dei suoi primi discepoli, era quello l'aspetto che definiva «tradizionale» la sua musica. Ma oggi, sono almeno trenta anni che la modernità di una musica non si definisce più per il suo grado di atonalità o di dissonanza. Quest'ultima raggiunge, soprattutto in *Da una casa di morti*, un'acuità che non ha nulla da invidiare ai cadetti più estremisti del nostro autore, di cui si è sempre stupefatti di ricordare che era più vecchio di otto anni di Debussy, e di tutta una generazione di quella di Stravinsky e di Bartok. Per la sua concezione di un'armonia-colore frutto di scale modali, come anche per la sua estrema libertà della sintassi ritmico-temporale, la sua musica è molto più vicina a quella di Olivier Messiaen, mentre per le sue disposizioni strumentali, la sua utilizzazione dei registri estremi, trattati in complessi molto dissonanti, evoca anche Edgard Varèse. Il colore orchestrale della sua ultima opera è di un'audacia e di una novità prodigiosa, degno di servire da modello ai più giovani ancora al giorno d'oggi. È questo che ha sviato i tentativi di restauro di Chlubna, Bakala e altri.

Come quella di Debussy, come quella di Messiaen, la musica di Janáček modula poco, e i movimenti armonici cromatici vi sono rari; questo lo pone agli antipodi dei viennesi e dell'eredità post-wagneriana. Come Debussy e Messiaen, egli dispone di ben altre risorse per assicurare il rinnovamento e la varietà del discorso. Ma in *Da una casa di morti*, la fissità tonale ha una funzione tutta particolare, di ordine drammatico. Se l'Ouverture e quasi tutto il primo atto restano senza l'ossessione del la bem. min. (la tonalità preferita di questo amante delle zone più riccamente bemollizzate del ciclo delle quinte, assai tipico per lui come il sol minore lo è per Mozart o Purcell!) è per meglio mostrare la raccapricciante vita dei detenuti, prigionieri anche nella concatenazione a una tonalità. Modulare questa tonalità è un lusso impensabile quanto sfuggire alla loro sbobba quotidiana. Le principali tonalità dell'intera opera ruotano attorno a delle quinte discendenti dal mi bem. al mi naturale: mi bem. (magg. e min.), la bem. (magg., ma soprattutto min.), re bem. magg., sol bem. magg. (a volte min.), si magg., mi min. Se il primo atto, carcerario e invernale, è in la bem. min., il secondo, estivo e all'aperto, è in re bem. magg. Il terzo rimane il più ambiguo e sottile, dopo una partenza in sol min. Il finale posticcio di Chlubna e Bakala lo fa finire in un si magg. eclatante, quello dell'inno all'aquila liberata. Il finale vero, quello di Janáček, è in re bem. magg., tonalità «carceraria» come la bem. min., vicino al ciclo delle quinte, ma meno cupa, legata all'«all'aperto» dell'atto centrale. Certo, i prigionieri ritornano alla loro geenna, ma la liberazione del politico Petrovič per loro rappresenta una

speranza, lontana e vaga, senza dubbio, ma non di meno ineluttabile per l'uomo di progresso Janáček: ecco una sfumatura che, mi sembra, è sfuggita a tutti i commentatori che non fanno che sottolineare il pessimismo senza ricorsi della sua ultima opera lirica...

Nel corso dell'analisi che segue, vi saranno pretesti per ritornare sulla concezione Janáčekiana, così nuova per l'epoca, dell'armonia-timbro generatrice di colore. La scelta delle tessiture è essenziale da questo punto di vista, e gli abissi che si spalancano a volte fra i registri dell'orchestra sono là consapevolmente, per evitare ogni conforto dell'ascolto, ogni «culinarizzazione» in senso brechtiano del termine, là dove è inopportuna. Quelli che sono urtati da questa affermazione non hanno altro che da ascoltare *Il Cavaliere della rosa*...

### Ouverture

Ricordiamo che essa fu concepita prima del resto dell'opera e all'inizio era destinata a una *Concerto per violino*: alcuni brevi, ma pericolosi *assoli* di violino sono le vestigia di questo progetto. Tranne un richiamo al suo primo tema alla fine del primo atto e certi gesti archetipici (salti di quarta), essa non presenta legami musicali con l'opera, di cui non ha la terribile asprezza di tono e di colore: il brutale inizio del primo atto concatenandosi direttamente non può essere più avvincente. Questa Ouverture si può decomporre in otto sezioni che si raggruppano in tre elementi di equilibrio molto asimmetrico. Le cinque prime sezioni formano una specie di rondò che fa alternare il tema iniziale con gli sviluppi che ne sono la conseguenza; la sesta sezione, molto più estesa, abbandona questo tema fino a quel momento onnipresente e introduce un altro elemento importante; la settima e l'ottava sezione, alla fine, costituiscono una ripresa molto stretta dell'inizio, ma con l'aggiunta dell'elemento più importante della sesta sezione.

La tonalità principale di la bem min., che sarà anche la tonalità del primo atto, è stabilita dal tema principale



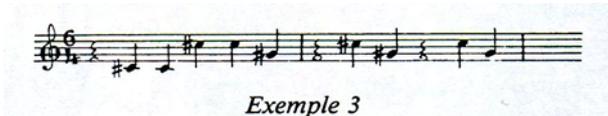
Exemple 1

esposto due volte da due violini soli in terze, poi due volte dal *tutti*. Le numerosissime riprese di questo tema saranno sempre leggermente differenti, sia per l'aggiunta di una semiminima nel gruppo iniziale, sia per lo spostamento degli accenti, sia per l'armonizzazione, senza parlare della strumentazione. All'inizio il tema posa paradossalmente sul sesto grado (fa bem.), che gli dà un carattere curiosamente instabile, «distorto», e crea di passaggio l'illusione di un fa bem. magg. Molte cadenze stremate bVI–V–bVI precedono del resto l'instaurarsi della tonalità principale.

È senza stupore che apprendiamo che questo tema è stato inventato nel 1926, perché è parente stretto del secondo tema del secondo movimento della *Sinfonietta*



Alla battuta 16, si passa a 6/16, e il tema si disintegra in una scala per toni interi alla tromba. La sezione 2 (battuta 25) introduce il violino solo nelle metamorfosi melodico-ritmiche dell'es. 1, successivamente in valori sempre più rapidi, mentre si modula verso la tonalità della dominante mi bem. Questa prima «couplet» ha il carattere di uno *scherzando*, schiarita che favorisce le tonalità maggiori. La sezione 3 (battuta 61) marca il ritorno del tema nel suo aspetto originale, in la bem. min., e punteggiato per la prima volta dalle catene che giocheranno un ruolo così importante e così terribile nel seguito dell'opera. La sezione 4 (seconda *couplet*, battuta 69) sviluppa questo tema in modo invariato, ma in differenti tonalità e con differenti colori strumentali, e si conclude con un nuovo, breve assolo del violino acrobatico. Il ritorno del ritornello nella tonalità principale (battuta 101) termina questo primo elemento. Il secondo (sezione 6, battuta 109) vede affermarsi a poco a poco il salto di quarta, spesso trattato in *ostinato*, e che accompagneremo fino alla fine dell'Ouverture



Essi daranno origine a un vigoroso tema di fanfara sugli ottoni, che esplode in mi magg. (battuta 128)



poi in si bem. e infine in si magg. Le sue crome finali si riattaccano così organicamente a quelle dell'es. 1! A partire dal *Presto* (battuta 143), le quarte rimangono sole padrone del terreno, presto punteggiate dalle catene. Il terzo elemento, molto più corto dei precedenti, fa sentire dapprima (battuta 172) l'es. 1 come all'inizio, ma punteggiato ora dalle quarte in fanfara, e durante la breve *coda* di sette battute (battuta 186), l'es. 1 si riduce alle sue tre semimine iniziali, sempre in concerto con le quarte, che terminano allo scoperto, con la rudezza abituale di Janáček.

## ATTO PRIMO

Niente, salvo la tonalità di la bem. min., ci ha preparato a questo seguito. Il tema della Sofferenza

Moderato (♩ = 80)

5 Fl. Ob. VI. Cl. (Cordes Durae) Cor. 2<sup>a</sup> Viol.

6 Ob.

Exemples 5 et 6

ci morde la faccia, e il suo freddo ci stringe il cuore. È un mondo crudele e disumano quello che evoca, con la penetrante dissonanza di seconda aumentata che urta contro la terza minore, gesto armonico fondamentale per tutta l'opera. Questi shock di seconda minore possono situarsi su diversi gradi (sensibile contro tonica; quinta contro sesta minore, etc.), ma il loro graffio darà sempre una distorsione, come una smorfia di dolore, dai gesti cadenziali più semplici. Questo tema, così breve è uno dei più potenti e dei più memorabili di tutto il repertorio lirico, con il suo salto di quinta, presto ricaduto, e la sua caduta rassegnata sul settimo grado modale (sol bem. min.). Ma è soprattutto il suo colore strumentale che accentua il suo orrore: opposizione di registri estremi, senza nulla in mezzo, e riproducenti gli stessi aggregati dissonanti a diverse ottave di distanza, con un effetto a specchio: violini sovracuti in tremolo serrato e tromboni cavernosi in seconde velenose, i Cani dell'Erebo guaiolanti il loro *Lasciate ogni speranza...*

Al bagno penale, il seguito della musica lo confermerà senza tregua, tutto fa male, tutto stride, tutto è storto, nulla è spontaneo né naturale: in assenza di ogni conforto, di ogni dolcezza, della stessa presenza femminile, noi siamo esposti alla virulenta ostilità di un ambiente disumano e assassino. Che genio quello che ci fa dire tutto questo su un tema di quattro note, subito!... È perché era indispensabile parlare di questo tema proprio prima di entrare nell'atto.

Un'osservazione di ordine generale: in Janáček tutti i temi sono per principio strumentali, e il lavoro tematico si svolge solo nell'orchestra: è la ragione per la quale quasi tutti i nostri esempi musicali sono strumentali. Il tema dell'es. 5 introduce la scena di una mattinata sordida e glaciale, da dove si stacca il lamentoso motivo sugli oboi (vedi l'es. 6).

La sua stretta parentela con il *Gospodi pomiluj* (Kyrie Eleison; Signore abbi pietà di noi) della *Messa glagolitica*

Sopr.

Gos . po . di po . mi . laj

Exemple 7

mi pare altamente simbolica! Ma è anche occultata dal brutale rullo del tamburo la cui aggressione ci colpirà frequentemente in seguito. E il sole si leva, pallido e freddoloso, in un la bem., maggiore, certo, ma disseminato di alterazioni minori

infinitamente strazianti. Ecco la «danza degli orsi» dei prigionieri incatenati



Exemple 8

che si alterna con la dolcezza dell'es. 6 (sol bem., poi la magg.), che sembra incarnare «la scintilla divina». La musica si accelera in una 3/8 vivace, nel quale si precisa ben presto un motivo in intervallo di ottava ravvivato di una penetrante dissonanza di seconda minore.



Exemple 9

Come tutto questo fa male! E, dopo non meno di 83 battute orchestrali, si termina con un arabesco di terzine di semicrome sull'oboe che segnalano l'ingresso del giovane Aljeja, ecco infine le prime battute del coro.

La lite fra il Grande e il Piccolo Prigioniero si svolge interamente in mi bem. min., in un clima di totale sterilità e nudità armonica. Si noterà la brutalità degli interventi di tuba (infelicitemente soppressi da Chlubna-Bakala). L'orchestra continua su una variante dell'es. 6, e si noterà l'insistenza sulla lunga seguita da due brevi, come di due botoli che si rifiutino di lasciare la presa. Ma l'orchestra tacerà completamente quando i due prigionieri verranno alla mani.

La lite si esaspera in un turbinio sempre più rapido sullo stesso tema. Bruscamente, sottolineato da un intervento *fortissimo* dei timpani e dei tamburi, un richiamo al tema della Sofferenza segnala l'ingresso di Alexandre Petrovič. È accompagnato da un violino solo, di una debolezza disarmante, toccante, e da una espressione di colpo calda e umana. Molto velocemente, si passa dal mi min. al la bem. min. (perché Petrovič è prigioniero, ora, fa parte del mondo carcerario!), mentre il Piccolo Prigioniero commenta il suo arrivo («*Mazi nás vedou pana – Ci conducono un Signore!*») su un richiamo delle palpitazioni dell'es. 8, dalle quali nasce, in qualche modo dai cavernosi tromboni, il tema del Comandante



Exemple 10

sviluppato in ostinato, e la cui durata (il personaggio è un brutto) non conosce né terze né seste, ma solamente quinte, quarte, seconde e settime (intervalli vare-siani!).

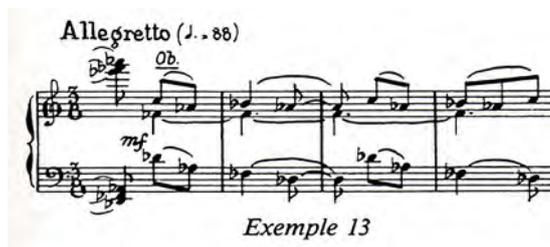
Due battute prima «*A jaké to šiněli? – che specie di mantello è questo?*», i suoi sogghigni suonano sui tromboni con orribili smorfie (es. 10 con armonie acide).

Proprio prima di «*A jak to vyhlížíš! – Cosa credi di essere con le tue arie?*» i lunghi urti di terza minore su accordi maggiori evocano *Il castello di Barbablù* di Bartok (Janáček lo conosceva?). Petrovič risponde: «*Jsem politický přestupník. – Sono un prigioniero politico*» provando a mantenere il massimo di dignità. Quando il Comandante ordina i cento colpi di frusta, si sente scatenare un ostinato di timpani in quartine di semiminime con quarta ascendente: la stessa combinazione illustrerà nel secondo atto i diavoli che assillano Don Giovanni! Mentre riprende la danza saltellante e impotente a 3/8 dei prigionieri, le grida di dolore di Petrovič dietro la scena sono punteggiate da richiami dell'es. 5 particolarmente acuti (3 ottavini, 3 tromboni, viole e contrabbassi in tremolo) e dalla danza in 3/8 che si sbriciola per finire sulle delle eco assordanti dei timpani.

La scena dell'Aquila si apre su una danza in ritmo dattilico ostinato



canta e danza saltellando, ma si sente ancora, fra l'es. 5 dell'orchestra (3 ottavini e 3 tromboni), l'eco lontano e senza parola, e ora senza ritmo, del coro dei detenuti (la bem. magg.). Al presente si afferma il tema danzante (quasi Valzer) in 3/8 della follia di Skuratov, in re bem. min. (o piuttosto dorico) e si ritroverà questo tema



Exemple 13

alla fine del primo atto (senza ragioni drammatiche propriamente dette) e anche al momento della follia definitiva del personaggio nel terzo atto. Il suo basso discendente è d'altra parte una delle cellule generatrici più importanti di tutta la partitura. La conversazione fra Skuratov e Luka a poco a poco si riscalda e si umanizza alla rievocazione di Mosca, con accenti di calda nostalgia su una variante dell'es. 13. D'altronde, tutta questa scerna offre innumerevoli varianti dell'es. 13 attraverso la modifica degli intervalli, rimanendo tuttavia invariato il ritmo caratteristico due crome-semiminima-croma. Skuratov è un personaggio gaio e affettuoso che, nella vita «normale» fu senza dubbio un buontempone: egli è al bagno solo per avere troppo follemente amato! Qui, come in seguito, l'evocazione del passato è sempre accompagnata da colori (armonie consonanti, tonalità maggiori) opposte all'universo carcerario, che è sempre in grigio e nero. Qui, la bem. magg. (così vicino a la bem. min., un'alterazione di terza fa tutta la differenza fra felicità e infelicità, grazie al genio janaceckiano dei gesti archetipi!), poi mi magg. All'improvviso Skuratov dà i numeri e si mette a danzare come un folle.



Exemple 14

(Chlubna e Bakala hanno tolto i suoi «la-la-la», che bisogna rimettere). La sua danza in re bem. lidio è evidentemente punteggiata dal sinistro rumore delle catene che l'intralciano, e delle quali Janáček non ci permette mai di scordare l'orrore con le quali si costringe un prigioniero a spostarsi. L'orchestra si gonfia, il coro commenta, e il povero Skuratov si accascia, esausto, sotto l'onnipotente tema della sofferenza.

È qui che si riallaccia il primo dei quattro grandi racconti dell'opera, quello di Luka, le cui parole originali, consapevolmente infarcite di idiomatismi ucraini da Janáček, conformemente all'originale di Dostojevskij, sono state totalmente riscritte da Ota Zitek. Quando si dice che il compositore modella strettamente la sua declamazione vocale sul ritmo naturale del linguaggio, ci si rende conto della

gravità estrema di una tale iniziativa! Questo Luka, le cui ignominie ci saranno del tutto rivelate solo nell'ultimo atto, è uno sbruffone, un giustiziere a un primo acchito simpatico, ma anche un essere impulsivo e violento. È il solo, dei quattro narratori, che merita la sua sorte, me evidentemente non è stato condannato al bagno penale per l'abominevole condotta che ne giustificerebbe la presenza... Il suo racconto si può dividere in tre grandi parti.

La prima continua sull'impeto della conversazione precedente, dalla quale il racconto prende corpo insensibilmente per dissolvenza incrociata. Questo perché esso si svolge in un'atmosfera distesa (due detenuti che conversano e che *non litigano!*), un'orchestrazione aerea e leggera inframmezzata da silenzi. Ma l'orchestra (es. 13 frammentario) ci ricorda che Skuratov giace sempre privo di sensi (dissonanze graffianti) con una eco derisoria di «*Z Bohem Moskvo! – Addio Mosca!*».

Un nuovo tema in mi min.:



Example 15

accompagna l'evocazione del crudele comandante, che non manca di punteggiare l'es. 5 e che segna l'inizio della seconda parte del racconto.: essa si svolge su questo tema (es. 15) di carattere contrastante e litigioso, il più spesso frammentato in briciole e scandito con accenti violenti e dissonanti. È un modello di libertà e di comportamento naturale nella declamazione, col suo ritmo vocale molto libero, quasi recitativo, e differente da quello dell'orchestra: ecco perché è così importante rispettare le parole originali di Janáček. Quando Luka si rivolge all'ufficiale, lo fa con argomenti umani, suscitando di conseguenza una musica consonante e tonale, con terze. Ma nel punto culminante, quando viene evocato il colpo di coltello mortale (punteggiato da due razzi discendenti dei corni tratti dalla desinenza dell'es. 15), l'es. 5 risuona a tutta forza: la sofferenza è là, e di colpo la ragione della presenza di Luka al bagno penale viene confrontata con la realtà di questa presenza. La terza parte del racconto si riallaccia immediatamente al ritorno inopinato dell'es. 1 dell'Ouverture, in un fa diesis min. nostalgico e tenero, poi in si min. con i due violini soli che giocano sugli armonici (Chlubna e Bakala hanno bestialmente soppresso questo tocco di colore essenziale!). Al secondo «*Aljeja, niti! – Aljeja, del filo!*») furioso di Luka, un nuovo tema



Example 16

fa irruzione nei corni, tema testardo e brutale che si combina molto bene in sovrapposizione con l'es. 1, le cui prime quattro note ripetute sottolineano il suo carat-

tere ostinato. Ma Aljeja non ascolta, è affascinato dalla porta posteriore dietro la quale egli sa che si trova Petrovič martirizzato.

Precisamente, Luka descrive ora il supplizio dello knut che ha dovuto subire per avere ucciso l'ufficiale, sempre sull'es. 1 e 16 combinati; l'es. 1 in frase frammentata, l'es. 16 frammentato in piccoli motivi, anzi accelerati. La tensione monta e diventa insostenibile, con il ritorno in forza dell'es. 5, quando Luka commenta «*Řvali - Urlavano tutti*». Arrivata al culmine dell'intensità, l'orchestra si interrompe bruscamente e Luka termina dicendo: «*Myslím, že umírám – Credevo di morire*». È in quel momento che Petrovič fa il suo ingresso, barcollando, mezzo morto, sostenuto da tre uomini: prima drammatica collisione del passato e del presente.

La breve scena finale si svolge interamente sull'es. 13, senza alcuna ragione drammaturgica, ma con tutte le migliori ragioni musicali! C'è una colossale gradazione orchestrale (l'es. 13 vi è anche trattato con ampliamento di intervalli), con una orchestrazione prodigiosamente colorata e potente, disgraziatamente molto edulcorata da Chlubna e Bakala, che hanno notoriamente eliminato il tema del Comandante (l'es. 10 urlante sulle trombe) e molte altre cose ancora. È necessario anche correggere una assurda indicazione di messa in scena di Zitek, fortunatamente senza alcuna conseguenza per la musica: è evidente che il gesto di rivolta disperato che egli attribuisce a Petrovič che brandisce un trincetto da calzolaio contro i suoi carnefici e lo lascia ricadere, prostrato, è totalmente contrario allo spirito del personaggio. Alla calata del sipario, l'orchestra aumenta ancora di forza, timpani e cembali si urtano, i trilli delle trombe strillano nell'acuto, e finalmente gli ultimi colpi violenti dei timpani in trillo, ultima avatar dell'es. 13, accompagnano la lacerante e catastrofica cadenza in un perfetto finale, con la sua quarta aumentata e la sua sesta minore urtante l'accordo perfetto di la bem. min. con la seconda aumentata nel grave (si sentono simultaneamente le note la bem., si bem., do bem, re, mi bem. e fa bem.!).



Il coro dei detenuti interviene con dissolvenza incrociata su un nuovo motivo:



esprime una gioia barbara che accompagna la caduta molto realistica dell'albero abbattuto a colpi di ascia, e le esclamazioni «*Prázdník!* – *Basta lavorare!*». Improvvisamente il *tutti* si arresta, si sentono in lontananza le campane, il cui tranquillo oscillare serve da sfondo al gioioso tema

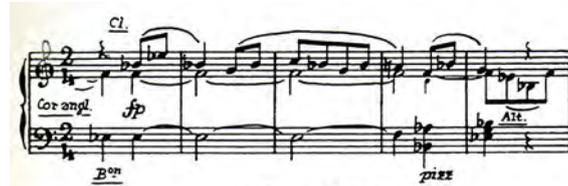


pentafonico come saranno molti dei temi del terzo atto, e d'altra parte consanguinei e discendenti da quello del *Preludio* del terzo atto di *Jenůfa*.



[Agli accenti di gioia di questo tema, i detenuti gettano i loro attrezzi, perché hanno diritto al riposo. L'es. 22 successivamente addolcisce i suoi intervalli in terze parallele dal colore campestre tipicamente ceco (due clarinetti, poi due ottavini). Poi nella pletora delle campane che risuonano dappertutto in un vero contrappunto spaziale (la partitura ne esige non meno di venticinque, molto di più che nella stessa *Tosca!*), la musica si accelera verso la pesante e sonora *Marcia* (con una piccola orchestra di scena) in la bem. magg., derivata dall'es. 21, al suono della quale il Pope benedice le vivande e il fiume. La marcia si interrompe per far di nuovo posto alle campane in dolce dondolio, ma al posto dell'es. 22, c'è ora la benedizione di pace del Pope che viene a sovrapporsi, benedizione estremamente succinta (Janáček, l'anticlericale viscerale non ne permetterebbe una più lunga), alla quale replicano i carcerati. Un breve motivo discendente, che ritrova il ritmo dell'es. 22, dal quale visibilmente proviene, accompagna il giubilo, interrotto da qualche battuta della marcia, che segnala la partenza del Pope e del Comandante. Una breve scena dialogata, molto animata, sempre su un fondo del motivo discendente, privato al momento del suo ritmo puntato (i detenuti mangiano, bevono...), porta al racconto di Skuratov (nove battute di *rallentando*).

Musicalmente, l'introduzione segue ancora sull'impeto di ciò che precede, una distensione graduale. La domanda del coro «*J sme zvedavi? – Vogliamo saperne di più!*» introduce il racconto propriamente detto, che sarà un «montaggio» di sei elementi differenti sotto forma di libero rondo asimmetrico. In totale si ha lo schema: A-B-A-B-A-C-D-A-E-A-F-E-F-A. A è il tema del ritornello.



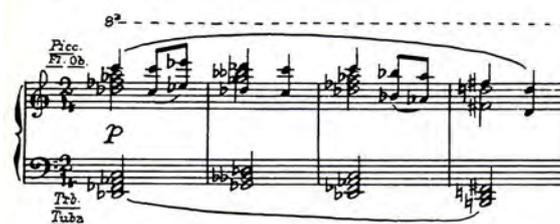
Exemple 24

B è il 9/16 nostalgico



Exemple 25

C uno sviluppo di quattro-note dell'es. 24 (le quattro crome do-si bem.-sol-si bem.), D un breve accesso di follia in semicrome, E un 3/8 che richiama l'es. 9, F un motivo nuovo.



Exemple 26

L'inizio del racconto, subito (e poi frequentemente) punteggiato da «*On lže! – egli mente!*» dell'ubriaco, mostra con tenera delicatezza il ritorno della memoria. Come un'immagine affascinante sfuggita da molto tempo, l'es. 24 emerge a poco a poco dall'oblio: dapprima l'inizio della sua melodia, poi, al «*mnoho Němců, – abitata da molti tedeschi*» la caratteristica e ossessionante cadenza lidia, con la sfumatura dolce-amara della falsa relazione fra questa quarta lidia la naturale e il la bem. dell'armonia cadenziale della dominante. A questo punto, il tema è per la prima volta completo, sul clarinetto, e nella sua tonalità di mi bem. magg., ma esso si afferma ancora meglio (perché allo scoperto) un po' più lontano, alla prima menzione del nome di Luisa. È un clima di tenerezza ma anche di *concentrazione*: Si sente che Skuratov cerca di non perdere il filo del racconto, e il filo, il filo d'Arianna è l'es. 24! Questa musica lirica e affascinante conosce un leggero aumento della passione che porta al 9/16 ardente e nostalgico dell'es. 25, in re bem. min. («*Tu Lujza jednou nepřišla – Un giorno Luisa non si fece vedere*»), col suo straordinario inciso di oboe e di corno inglese, puramente debussiano, che dà luogo in seguito a una progressione ascendente in scala per

toni interi. Essa approda a un breve ritorno del ritornello dell'es. 24 in sol bem. magg., («*Vždyt', nikdy nelhala – Ella non mi aveva mai detto una bugia*»). Ma subito ritorna l'es. 25, in un la bem. min. molto ardente e appassionato («*Když nepřijdeš? – Se non vieni da me*»), che si sviluppa per modulazioni: in questo bellissimo passaggio, c'è il grande Janáček ardente e romantico che si esprime, quello dell'Amante del *Secondo quartetto* «*Lettere intime*». Al ritorno dell'es. 24 al «*Chtěl bys mne zbavit toho štěstí? – Vorresti privarmi di questa possibilità?*»), i cromatismi discendenti che provengono dalla sezione precedente, si mescolano al tema, evocando le *lacrime* di Luisa. Queste lacrime si calmano, e il racconto prosegue («*Na druhý den – Il giorno successivo*») su una placida ondulazione di quattro crome che provengono dalla parte centrale dell'es. 24 (do-si bem.-sol-si bem.), avanzando tranquillamente su un accompagnamento che marca i tempi, mentre si aggiunge un piccolo controcampo dei legni che comprende delle semicrome. La musica rimane tenera e trasparente, ma a «*hořce zaplakal – come amaramente piansi!*») le semicrome continuano sulle viole e accelerano in un breve *ostinato* nel corso del quale Skuratov getta a terra l'ubriaco per farlo tacere, approvato dagli «*Oh! Oh!*» del coro dei detenuti, che vogliono che egli continui il suo racconto.

Allora Skuratov riprende con l'es. 24 in la bem. magg. («*Přešel den – Passò un giorno*»), poi in mi bem. e in re magg., sempre molto dolce. Un 3/8 su *ostinato* (croma-semiminima/semiminima-croma) segnala il reincontro con il pretendente detestato («*Vejdu – Entrai*»). Il ritorno dell'es. 24 in la bem. evoca Luisa tutta pallida («*Luiza zbledla – Luisa diventò pallida*»), poi un nuovo tema (es. 26), con una strumentazione molto aspra (ottavino e oboi, armonie su tre flauti, quattro corni, tre tromboni e tuba) segna l'intervento del tedesco («*Co mi libo? – Cosa posso fare per voi?*») e l'atmosfera si incupisce (tonalità minore: re bem. poi si, etc.; dissonanze; orchestrazione). Il seguito del racconto conferma questo aumento di tensione, con il breve ritorno del 3/8 a («*Ty hšatroši! – Tu, spaventapasseri!*»), e il ritorno in forza, molto scandito, dell'es. 26 in mi min. marca l'istante dell'assassinio («*Tak, tu máš! – Bene, e allora prendi su!*»). Breve cesura, Skuratov prende la fuga e si fa arrestare («*Soudili! – Fui preso e proprocessato.*») su un ultimo richiamo in la bem. dell'adorabile visione dell'es. 24. Il coro chiede: «*A Lujza? – E Luisa?*». Al tema dell'es. 24 per la prima volta *minorizzato* (la bem. min., la tonalità del bagno penale!) si mescolano già i *colori* del tema della Sofferenza (es. 5, tremolo dei violini). Skuratov dice un evasivo «*Ó Lujza. – Oh, Luisa*», e fa il segno con la mano che non *vuole* più ricordarsene.

Il tema dell'es. 26 risuona brevemente nell'orchestra in la bem. min., con due battute del coro (Chlubna e Bakala hanno completato facendo cantare la frase completa, e hanno fatto male!), poi Šapkin, che si sente per la prima volta, canta una rapida canzone alla cosacca in mi magg., quella della giumenta nera («*Cerná kobyla*»). Luka lancia un'altra canzone, vivace e selvaggia, l'orchestra riprende due battute della precedente, e bruscamente il *tutti* si interrompe: Kedril, sulla

piccola scena improvvisata, annuncia l'inizio dello spettacolo (in dissolvenza incrociata sulla canzone di Šapkin. Lo stesso Dostojevskij si è perso in congetture riguardo l'origine del nome del valletto di Don Giovanni, totalmente diversa da Leporello e altri Sganarelli abituali: Kedril è forse una deformazione di Kyril?...

Per le sonorità orchestrali dei due piccoli pezzi improvvisati dai detenuti, Janáček si è ispirato effettivamente al piccolo *ensemble* descritto da Dostojevskij nei suoi ricordi: due violini, tre balalaike, due chitarre, un tamburino e due fisarmoniche. Noi sentiamo come necessaria distensione una musica vivace e divertente, che fa rimpiangere (soprattutto nella pantomina della *Bella Mugnaia*) che Janáček non abbia mai avuto l'occasione di scrivere dei grandi balletti, mentre ne aveva il genio potenziale, almeno quanto Stravinskij o Prokof'ev...

Ecco innanzitutto *Il gioco di Kedril e di Don Giovanni*. Subito, Don Giovanni è alle prese con i diavoli, il cui chiasso dei timpani in biscrome richiama le frustate date a Petrovič al suo arrivo nel primo atto! Tutto questo primo pezzo si svolge su successioni di brevi temi strumentali trattati fino all'esaurimento secondo il metodo ben familiare di Janáček, ma non abbastanza importanti per essere citati qui. Nella seconda scena, Kedril porta Elvira, che si difende invano su un ritmo giambico ostinato in 3/8. Il Cavaliere appare precipitosamente, e ben presto le spade si incrociano (colpi realistici dei cembali). Il breve episodio con la brutta moglie del calzolaio suscita una musica ironica assai prossima a quella di Prokof'ev (nuovo tempo in 4/4 in crome legate). Il *flirt* con la donna del Pope porta un tema molto più profilato in 6/4.



Exemple 27

molto scandito, del quale una variante darà successivamente nascita all'es. 28. I diavoli tentano una nuova offensiva (fracasso dei timpani), ma Don Giovanni li sfida con il voluttuoso e insolente tema di valzer



Exemple 28

di colore Straussiano (Richard) visibilmente voluto, qui ancora disgiunto: esso non sarà definitivamente espresso e completo che alla fine della *Pantomima della*

*Bella Mugnaia*. Tuttavia, i diavoli finiscono per avere il sopravvento, e portano via Don Giovanni, sempre al suono dell'es. 28, ma coperto dal fracasso della raganella. Kedril rimasto solo fa la corte alla Popessa su l'es. 27, ma un piccolo diavolo afferra questa per il di dietro, e ciò mette fine al pezzo.

Questa fine è salutata dal coro delle risate del pubblico, breve e vivace, in 3/8, molto divertente e realistico, ma presto interrotto da Kedril, che annuncia il secondo spettacolo.

È *La pantomina della Bella Mugnaia* (così come nei veri teatri, un balletto segue un'opera!), è soggetto ben conosciuto, spagnolo come il precedente, ed evidentemente tratto da Manuel De Falla nel *Cappello a tre punte*. È interessante paragonare la musica di Janáček soprattutto con la versione primitiva dell'opera di De Falla (*El Corregidor y la Molinera*), più pantomina che balletto, e scritta per piccola orchestra. La pantomima di Janáček poggia interamente sul tema civettuolo e brioso della Mugnaia.

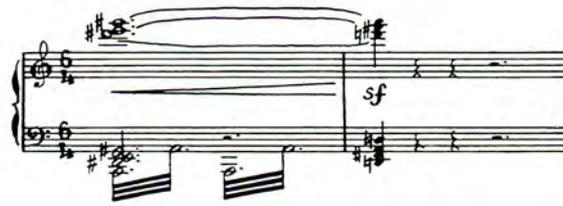


in mi min. nella sua prima esposizione al clarinetto, ma che passerà in tutte le tonalità e in tutti gli strumenti possibili e immaginabili. È una musica molto spirituale, che a volte fa pensare al Martinů di *Spalíček* (grande balletto di una serata del 1931-32): le cadenze sono tipiche di Martinů, ma le piccole figurazioni rapide di semicrome che descrivono ogni volta il panico della Mugnaia sono tipiche di Janáček. L'episodio del pubblico scrivano ricorda di nuovo Prokof'ev in modo molto divertente, con il suo tema



Exemple 30

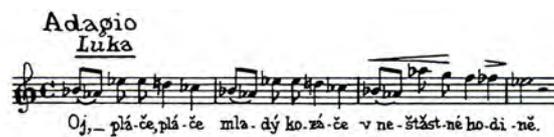
trattato in canone (era stato schizzato prima dell'ingresso del Vicino, ma si esprime completamente qui). La festa prosegue per molto tempo, interrotta improvvisamente dai violenti colpi alla porta dati dal Mugnaio che rientra in casa. La stessa tematica (es. 29 e le figurazioni di semicrome) accompagna l'estrazione degli amanti dai loro rispettivi nascondigli. Infine Don Giovanni, gettando il suo travestimento da bramino, giunge a sbarazzarsi dei suoi rivali, e del Mugnaio, e danza con la Mugnaia il valzer trionfale e insolente (es. 28) in piena gloria, in si magg., poi in re bem. magg., infine in re magg., tonalità nella quale la pantomima termina con qualche accordo sonoro, mentre il sipario cala rapidamente. Ci sono tre rapide cadenze perfette alterate, ma l'ultima volta la dissonanza è tenuta molto a lungo prima della sua risoluzione, e si rivela essere (con l'appoggio di timbri orchestrali) la cadenza dolorosa dell'es. 5.



Exemple 31

Il sol diesis sale al la, il mi al fa diesis, il re diesis scende al re naturale, il la grave sale al re. È questo uno dei passaggi di genio più stupefacenti di Janáček, un richiamo all'ordine dopo l'evasione illusoria della festa, un richiamo che fa terribilmente male! Dopo tutto i forzati hanno recitato le loro pantomime con le catene ai piedi, non bisogna scordarselo!

La fine dell'atto concatena tre scene molto corte (meno di cinque minuti in totale). Modulazioni sui flauti, poi sui violini, sulla «cadenza dolorosa», resa più stridente dalla tessitura acuta, ridiscendono dolcemente dal re magg. al re bem. magg., tonalità del mondo reale in questo atto. Aljeja commenta in modo sognante («*Pěkně hráli – Hanno recitato bene*») su dei frammenti dell'es. 28 in sol bem. magg., che restano sospesi, inconclusi... Un accordo trillato di fa diesis min. (enarmonico del sol bem.) si installa sui flauti e sui clarinetti, tocco di *freddo* improvviso per la breve scena del Giovane Prigioniero e della Prostituta, che si svolge su un flusso vocale secco e frammentato, al quale corrisponde la tematica strumentale «acuta» (staccato tagliato da silenzi, timbri estremi di flauti e clarinetti sovracuti e del fagotto grave), di un piccolo motivo di quattro note. Il solo personaggio femminile di tutta l'opera resta dunque talmente privo di tenerezza e femminilità da rendere imperativa la scelta di una voce di soprano per il ruolo di Aljeja. Questa scena non dura che 30 battute. La seguente è più breve ancora: sul fondo sonoro dei prigionieri che cantano in lontananza dentro la caserma sul dondolio della «cadenza dolorosa» (Martinů se ne ricorderà nella *Juliette!*), Šapkin apostrofa brevemente il Vecchio Prigioniero. Poi c'è il canto straziante di Luka in lontananza



Exemple 32

che sembra concentrare tutta la miseria e la tristezza senza via d'uscita del mondo, tutto come il canto dell'Innocente nel *Boris*... Ma ecco l'ultima scena.

L'ondulazione precedente, trasformata, prende un colore armonico di una nudità e di una desolazione che evocano in maniera impressionante Šostakovič (la cui madre, ricordiamolo, era siberiana!), ciò che il vuoto fra registri estremi accentua ulteriormente. L'es. 33 richiama da vicino l'atmosfera glaciale dell'inizio della *Undicesima Sinfonia (l'Anno 1905)* del maestro sovietico.

Example 33

È in questo fondo sonoro «ostile» che si sviluppa l'alterco che oppone il Piccolo Prigioniero a Petrovič e Aljeja che bevono del the, interrotto solamente dalla voce in lontananza (nella caserma) di Čekunov, che riprende la melodia dell'es. 32, ma «deragliando» alla fine cromaticamente con delle dissonanze che trapassano il cuore. L'es. 33, a poco a poco accelera e ingrandisce nei suoi intervalli, e diventa alla fine l'es. 34

Example 34

che conclude l'atto su un apice di tensione e di violenza, mentre i sinistri rullii del tamburo segnalano l'intervento delle guardie. E c'è il lungo *decrecendo* di tale svolgimento, solo, che mette il punto finale.

## ATTO TERZO

Dai cupi rumori degli archi gravi emerge una melodia lamentosa, affidata agli oboi, un violino solo e una viola sola

Musical score for Example 35, Moderato. The score is for Oboe VI (Ob. VI.) and Violin/Contra (Vel. cb.). The tempo is Moderato. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

Exemple 35

in sol min., poi, dopo un violento intervento dei timpani, in mi bem. min. Nuova raffica di timpani, e c'è un nuovo motivo

Musical score for Example 36, Moderato. The score is for Flute (Fl.) and Oboe VI (Ob. VI.). The tempo is Moderato. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

Exemple 36

che appare sui flauti, in la min., con la sua discesa cromatica caratteristica. Questo Preludio orchestrale è molto instabile tonalmente e tematicamente, ed esprime le più diverse emozioni. Lo sviluppo dell'es. 36 è improvvisamente interrotto dalla squillante fanfara di vittoria degli ottoni

Musical score for Example 37, Allegro. The score is for Flute (Fl.) and Oboe VI (Ob. VI.). The tempo is Allegro. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

Exemple 37

in do magg. (poi in mi bem. e infine in la bem. magg.), forma pressoché esatta del tema della Liberazione (es. 55) del quadro finale, che sarà di nuovo un tema pentatonico. Ma secondo lo slancio ritmico è anche esattamente assimilabile a quello del radioso e innalzante *Gloria* («*Slava vo vysních Bogu i na zeml*») della *Messa glagolitica*, con un pesante ravvicinamento di senso! Tuttavia il giubilo si interrompe, e sul tuono di un rullo di timpani si alza il sipario bruscamente sulla desolazione di una camera d'ospedale (es. 36). È soprattutto su questo tema che si svolge la breve scena fra Petrovič e Aljeja, tutta illuminata da tenerezza e da grazia. Che felicità in quel giovane musulmano che scopre il Cristo e che evoca il miracolo (d'altronde niente affatto insegnato nella Scrittura!) degli uccelli d'argilla resi viventi («*Vdechl na ni a on vzétl – soffiò sull'argilla e questi uccelli volarono via*») (sol bem. magg.), e, l'istante successivo, che esprime la sua fie-

rezza di saper leggere e scrivere (come non pensare al giovane ragazzo di fattoria nel primo atto di *Jenůfa*?!)!...

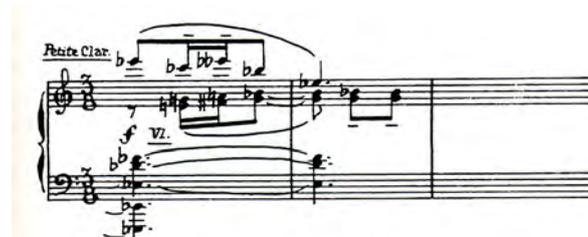
Čekunov porta del the ai due amici, ma l'atmosfera è turbata dai gemiti agonici di Luka (si passa dall'ampia misura di 6/4 a un 6/16 ansimante e nervoso), sempre sulla trasformazione dell'es. 36. Luka morendo canzona la servilità di Čekunov, la cui carità è incarnata da un nuovo tema



Exemple 38

e la lite si sviluppa sulle sue trasformazioni: forme ampie e cantabili per Čekunov, diminuzione aspra e aggressiva per Luka. Orribili accenti di tromboni in sordina punteggiano il vertice del loro alterco: la miseria dei detenuti stimola la loro cattiveria, che a sua volta provoca la loro sofferenza, questi sono i Cani dell'Erebo, quelli che mordono l'anima! Ma ecco che interviene Šapkin («*Ó bratři, ta bolest, to nic! – Fratelli, questo dolore non è nulla!*»), il cui racconto comincia così, in una vera dissolvenza incrociata.

Questo racconto, il più breve dei quattro e il più vivace, è una specie di Scherzo (Šapkin non è colpevole che di «vagabondaggio speciale!»), ma acido, perché il dolore è presente senza sosta. Dopo una breve introduzione, la transizione nella quale il tema si disegna a poco a poco, si svolge principalmente in la bem. min. Questo tema:



Exemple 39

si afferma quando Šapkin risponde «*I správník, - La polizia*» alla domanda di chi gli abbia tirato le orecchie in quel modo. Si tratta di una parola russa, che indica il magistrato presidente del tribunale di polizia nella campagne. Il racconto elabora completamente il tema (vedi il primo esempio nello schema qui sotto) in una infinità di varianti di una stupefacente ingegnosità. Erik Chisholm ne ha stilato lo schema nella sua magistrale opera sulle opere di Janáček, ed è interessante riprodurlo qui per fare almeno un esempio del procedimento di metamorfosi tematica che è alla base di tutta la musica del compositore moravo.

La douleur  
des oreilles tirées.

Punition par  
le commissaire de police.

Motif de coucou  
(les vagabonds sont  
les membres de l'armée  
du Général Coucou).

Con moto  
Le brigandage.

Allegro  
Ils courent  
et se font prendre.

T<sup>o</sup>  
Le Commissaire  
de police.

Allegro  
Les rusés vagabonds,  
malicieux et bons à rien,  
et leurs insolentes réponses.

Adagio  
Le sévère et impassible  
Commissaire  
de police.

Musicalmente questo racconto si divide in due parti principali, delle quali la seconda, che comincia «*Tvé jmeéno? – Il tuo nome?*» installa il 3/8 che si mantiene fino alla fine (Il 3/8 della Danza della Follia di Skuratov vi si collega del tutto naturalmente). È un racconto molto vivo, in parlando rapido, punteggiato da brevi e efficaci interiezioni-commenti del coro. Šapkin conduce tutto il dialogo con domande e risposte con molto spirito, fatto con rapidi ed abili montaggi delle diverse forme dell'es. 39. Si noterà la freschezza pastorale del motivo del cucù (quarto della schema), che evoca, per la durata di qualche battuta, la foresta morava della *Piccola volpe*... Nella seconda metà del racconto, a partire dall'ultima metamorfosi dell'es. 39, ci si allontana sempre di più da questo tema, nonostante che la tensione salga (accelerazione del *tempo*), ma la forma piena (quinta dello schema di Chisholm) ritorna a «*Já cmáral – continuavo a scarabocchiare*» sull'ottavino e al violoncello, assicurando così l'unitarietà del racconto. Improvvisamente ecco il ritorno dell'es. 13 del primo atto per la Danza di Skuratov diventato pazzo, che chiama la sua Luisa, in una orchestrazione limpida (legni): ciò mostra che la sua demenza lo taglia fuori ormai dalla sofferenza dell'ambiente. I suoi compagni lo fanno tacere (uno xilofono cromatico si mescola ai legni), e tutto d'un tratto ecco un'allusione glaciale al tema della Sofferenza (es. 5), sugli

archi in tremolo (lo xilofono cromatico è sempre là), punteggiato da accordi brevi e violenti dalla sonorità straordinariamente nuova e aggressiva (tre flauti acuti, due oboi, cembalo colpito).

Prima del grande racconto di Šiškov, Janáček ci dà un *Interludio* orchestrale, meravigliosamente tranquillo, con la dolcezza straziante dell'es. 40, nato dal basso dell'es. 13, con un dialogo fra violino solo, clarinetto e flauto, che poi prosegue sui violini, in alternanza con brevi richiami ai legni della danza (es. 11) del primo atto.



Exemple 40

È qui che si situa il breve pianto del Vecchio Prigioniero che non rivedrà mai i suoi bambini («*Má dětákta milá – Miei cari piccoli amici*»). Una nuova variante del basso dell'es. 13 farà nascere l'es. 41 (tema del padre di Akulka), che introduce dolcemente il racconto di Šiškov.



Exemple 41

Questo racconto, di quasi cinquecento battute (circa la metà dell'atto), il più lungo e il più drammatico di tutti (il ruolo di Šiškov, che appare solo qui, esige anche la tessitura più estesa), può suddividersi in sei grandi sezioni, numerate nella descrizione che segue.

1) Comincia in un clima sereno e felice, abbastanza debussiano, con belle ricche armonie in tonalità franche (dominante di mi, sol bem. lidio, re bem. magg., fa magg...). Il racconto di questa pacifica felicità si dispiega ampiamente su un tono narrativo che evoca Musorgskij. Anche qui il narratore alterna i personaggi attribuendo loro il dialogo in opposizione di registri. L'es. 41 fa posto a



Exemple 42

che si precisa poco a poco, formulato su un accelerando («*Po hríchu – riempio il cielo di fumo*»). L'accrescimento della tensione porta alla menzione della donna amata, Akulina (generalmente designata per tutto il seguito del racconto col diminutivo di Akulka). Il suo tema, meraviglia di tenerezza nostalgica



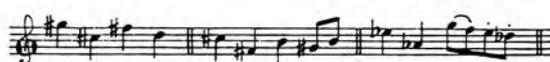
Exemple 43



Exemple 43

è esposto dagli archi divisi muniti di sordina. La sua espressione indicibilmente struggente richiama l'ultimo incontro di Kat'a e di Boris nel terzo atto della *Kat'a Kabanova*. Alla menzione dell'eseccrato nome di Filka Morozov, fra le tre apparizioni successive dell'es. 43, si sente Luka che geme.

2) Qui, il *tempo* e l'atmosfera cambiano, con l'apparizione di



Exemple 44

il tema di Filka, del quale noi mostriamo così la leggera variante più utilizzata da Janáček. È un tema di «andatura», quasi di passeggiata, deciso ma moderato, che fa progredire molto bene il racconto attraverso numerose modulazioni. Quando Filka si vanta di essere stato a letto con Akulka interviene un nuovo tema, più marcato, che proviene dal precedente



Exemple 45

[Esempio 45]

dalla sonorità molto peculiare (clarinetto, corno e archi col legno). Il tema (es. 44) ritorna alle parole «*A najen to, – E non è tutto*» e la tensione monta. Ogni volta che Čeverin, impaziente di conoscere il seguito, interrompe Šiškov, questo ripete «*Pockej, nepředbíhej! – Aspetta un momento, non correre avanti!*». Improvvisamente, lo stregante es. 43 è di ritorno all'evocazione della vergogna dell'insudiciamento della porta («*A šli jsme a namazali – E noi andammo e spargemmo catrame su di essa*»). Tutta la tenerezza della musica esprime la compassione di Janáček per la sventurata fanciulla. Qui, tocco geniale, il coro senza parole dei prigionieri addormentati (si pensi alla scena della camerata nel secondo atto del *Wozzeck*) si integra senza stridore nella musica dell'es. 43 e rimane sospeso per quattro lunghe battute a cappella.

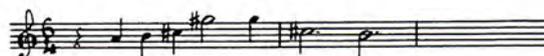
Alle parole «*A Filka křiči – E Filka grida*», l'es. 44 riprende il suo svolgimento, interrotto una volta dall'es. 43 (sempre con il coro senza parole) alle parole «*Pohlédla na mne takovýma očima – ed essa mi guardò con quei suoi grandi occhi*». Poi l'eloquio si accelera, dapprima con un movimento di crome, poi con un ritmo più complesso e una tessitura più dissonante, dalla quale nasce progressivamente il nuovo tema



Exemple 46

quello di Šiškov («*Žes Akulčin muž? – Tu marito di Akulina?*»), di sapore e di trattamento alquanto debussiano, e soprattutto impressionante per il suo ritmo che alterna tre semiminime e una quartina di semiminime. Una sospensione a corona precede la prosecuzione del racconto.

3) Questa sezione comincia con un tema discendente pentafonico su «*A já byl, bratříčku – Ero ubriaco, fratello*»), in la bem., poi in sol diesis min., passaggio armonicamente sterile. Qualche battuta che si sovrappone in 9/4 e duette in una specie di valzer che serve di transizione a dissolvenza incrociata verso il tema



Exemple 47

quello dell'Amore (in 6/4) su «*ona sedí bílá – ella si siede, pallidissima*», sulla cui trasformazione (ritmica, aggiunta di una desinenza, poi al contrario eliminazione) si svolge il seguito della musica, attraverso delle modulazioni espressive di grande bellezza (la magg., si bem. min., fa diesis min...). Erik Chisholm ha sottolineato la parentela di questo tema con l'es. 5 (il salto discendente di quinta), ed essa si applicherà anche all'es. 49.

La scoperta dell'innocenza di Akulka (esclamazione di Čeverin e commento del coro) termina con dei sospiri del violino solo (semplice desinenza della desinenza aggiunta all'es. 47): è semplicemente toccante. La musica riprende in un mi bem. magg. caldo e raggiante (*Maestoso*), dal quale emerge un nuovo motivo



Exemple 48

(l'innocente Akulka), che si ripete attraverso modulazioni magnifiche (mi bem. magg., mi min.(!), do bem. magg., sol magg, mi bem magg.). Esso si riduce a poco a poco alla sua desinenza, che si trasforma leggermente. La musica diventa luminosa, estatica («*A ona taková milá – Era così gentile*»), in un'orchestrazione diafana sotto il velo fremente dei violini in tremolo. La desinenza si trasforma per dare progressivamente nascita, mediante il rovesciamento delle ultime due note, all'es. 49, il tema della vendetta («*ruce vztyčil – e sollevai le mani*»). In una meravigliosa dissolvenza incrociata di una rara sottigliezza psicologica i due motivi coesistono fino alla fiammata di passione (tre battute di violenti colpi di scudiscio nell'orchestra) che fanno scoppiare l'es. 49, solo e scoperto, sull'esclamazione «*Potkat Filku! – Se trovo Filka!*». Questo tema si apparenta così all'es. 10 (il comandante!)



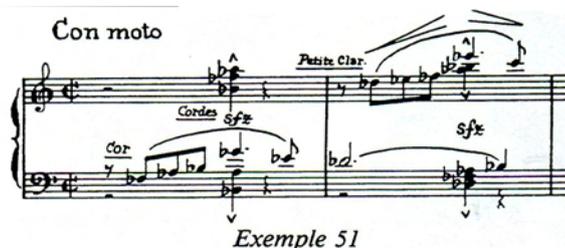
4) La musica si calma, e l'es. 49 cede progressivamente posto a un nuovo tema



(«A matka na kolenou pláče – La madre si inginocchia singhiozzando») del quale Janáček svilupperà soprattutto il gruppo di quartine di note, che, accelerato, diviene la base in *ostinato* a un legato di cromatismi nel momento in cui Filka deride la credulità di Šiškov («A Filka mi před lidmi – Filka mi apostrofò davanti agli altri uomini»). La febbre monta di nuovo per culminare in «Ubiju – finché rimase priva di sensi»). A questo punto il coro interrompe il racconto con un commento inorridito, seguito da un silenzio in corona. Bisogna dire che la stupidaggine di Šiškov è di fatto una facile preda per la perversità di Filka!...

5) Sugli archi, una semplice oscillazione ascendente e discendente, di colore lidio, rilancia il racconto con la domanda di Čerevin («S Filkou jste se opět spřátelili? – E allora tu ritornasti amico di Filka?»). Ne esce un ritmo trocaico (minima-semiminima), familiare a Janáček, che procede per ingrandimenti successivi, all'inizio di intervalli, (quarte, quinte), poi di valori ritmici (minime, semibreve) per arrivare a un arresto completo del movimento («A hluboce se jí poklonil – Si inchina profondamente davanti a lei»), dal quale si eleva, nella sua tenerezza immacolata, il tema di Akulka (es. 43), più affascinante che mai, nel momento in cui elle perdona Filka e gli chiede di perdonarla, lei! (Radioso re bem. magg.). In quel momento Aljeja, inorridito da quello che sente, manda un grido.

6) Il povero Šiškov reagisce con un accesso di collera ben comprensibile: si sente un violento e rapido tema ascendente dei corni, con salto di sesta



che proviene dagli es. 43 e 49 («A já za ní v jizbu – E io la seguii in casa»), punteggiato di accordi arricchiti nell'orchestra. Ed è allora che, sull'es. 43, stre-gante, indicibile, Akulka confessa con audacia (e con sfrontatezza) il suo amore per Filka! Šiškov reagisce con un grido di rabbia animale («Jššš-ty! – Grrr... tu!»), vero sibilo di serpente, seguita da un «ty» che assomiglia a uno sputo poi

(«*A ten den – E quel giorno*»), con il suo tema (es. 46). Il racconto prosegue, punteggiato dai gemiti di agonia di Luka e la fine dell'es. 43 in valori accelerati.

Alle parole «*Zapřahám koně – Io attaccai il cavallo*» comincia l'ultima progressione in ritmo trocaico, interamente col colore della scala per toni interi. Alle parole «*Vstávej, Akulko! Tvůj je konec! – Ci fermiamo qui, Akulka! Questa per te è la fine!*», è l'es. 5 che risuona sinistramente, con tromboni in sordina con suono cavernoso, tema di sofferenza e di morte! Da quel momento tutto scorre molto velocemente. Le quinte dei temi dell'amore e della vendetta (es. 47 e 49) sono distese in settimane maggiori stridenti, e Luka muore nello stesso momento in cui muore Akulka nel racconto di Šiškov: secondo e più formidabile scontro-incontro di due strati temporali, passato e presente, nello svolgimento dell'opera. L'orchestra si ferma, Šiškov stupefatto riconosce nell'uomo appena morta il suo persecutore («*Filko! Tos ty! – Filka! Così sei tu!*»), iniziativa di Janáček, lo sappiamo, e di cui, sotto i colpi di un'intensa emozione, (il compositore ha ben contato in proposito!), lo spettatore non si sogna neppure di criticare l'inverosimiglianza. Fra le due esclamazioni «*Filko!*» e «*Tos ty!*», le trombe si interpongono con un'ultima terza, malauguratamente soppressa da Chlubna-Bakala.

Seguono due battute di fracasso orchestrale in re bem. min, la cui frenesia è bruscamente interrotta. E c'è il commento sobrio e sconvolgente del vecchio prigioniero («*I jeho matka zrodila. – Anche lui è nato da una madre.*»), breve, ma sorprendente catarsi (è uno dei grandi momenti di nobiltà umana, come il «*Se fossi Dio avrei pietà del cuore degli uomini*» di Arkel!), da cui Šiškov ricade in il la bem. min. per maledire Luka-Filka al di là della morte, troppo sprofondato egli stesso per poter perdonare (da cui la scelta della tonalità simbolica del bagno penale). Una doppia allusione delle trombe all'es. 51 è commentata dai salti veementi e virulenti dei clarinetti sovracuti che ne allargano gli intervalli (di decima!), ma sono anche affogate nel baccano dei rulli di tamburo che segnalano l'ingresso della guardia che viene a cercare Petrovič. Si ammirerà questo "timing" di un'efficacia tutta cinematografica! Mentre Aljeja si stringe disperatamente al suo protettore, il sipario cala rapidamente.

Così come abbiamo detto, l'interludio orchestrale della versione originale è molto corto, e per il cambiamento di scena, a meno di poter disporre di un palcoscenico rotante per effettuare un cambio-scena a vista, è necessario ricorrere alla versione lunga di Chlubna e Bakala, la cui utilizzazione non impedisce d'altronde di conservare il finale originale, come mostra la registrazione di Neumann. Questo interludio è costruito soprattutto sull'es. 52, apparentato, notiamo, al tema di Filka (es. 44(!)), e le cui sonorità penetranti (legni nell'acuto, con archi che suonano simultaneamente *pizzicato* e *col legno*) sono punteggiate dal rumore delle catene e dai richiami «*Ho, ho!*» dei prigionieri.

**Con moto**  
Chœur Basses Soli

Hou, hou!

Exemple 52

In un istante ritroviamo così l'atmosfera carceraria e da incubo del primo atto. La ronda grottesca e rivoltante dei forzati mi ricorda sempre quella, celebre, dei pensionati dell'asilo di Saint-Rémy nel quadro di van Gogh! Tre battute interposte

Exemple 53

con l'allusione all'es. 22 (la Festa) e i loro rudi accordi degli ottoni di tredicesima dominante, mostrano pertanto che questi prigionieri sono indomabili, e questo si affermerà sempre di più nel corso del quadro finale.

Ben presto si alza il sipario, e l'orchestra prosegue con un motivo

Andante

Exemple 54

che proviene dalla fine dell'es. 52 (identico al «*Ho! ho!*»), e d'altronde l'es. 52 intero, in una orchestrazione stridente con ottavini e catene, continuerà a punteggiare i discorsi del comandante. Questo è visibilmente avinazzato, e l'alcol gli conferisce una umanità tanto fittizia quanto effimera, come per Puntila di Bertold Brecht! Ma nessuno ne è vittima, e già l'inizio con una scala per toni interi illustra l'inermità della sua arringa, ma meglio ancora la musica volontariamente idiota derivata dall'es. 52, di temibile efficacia nella sua ferocia satirica. Janáček porta il colpo fatale allorché il Comandante dice alla sua vittima: «*Já se s ním smířím – Io faccio la pace con quest'uomo*». In questo momento, l'es. 5 in tutto il suo orrore viene richiamato dall'orchestra! Il Comandante chiede allora a Petrovič che cosa ha sognato. L'Andante con ghirlanda di terzine di crome sul violino solo sottolinea la tenerezza di Petrovič che evoca la madre. L'impazienza per la libertà si esprime nei salti impulsivi di quinta ascendente, in contrattempo, sui legni e sull'arpa. Le catene del «politico» liberato sono svelte al suono dell'es. 5, e questo tema continua a farsi sentire mentre Petrovič si sforza di consolare Aljeja, che deve restare nel bagno penale. Ma ben presto scatta l'inno alla libertà, quando l'aquila guarita prende il volo senza ritorno

(l'es. 12 ritorna punteggiato da un unisono ciclopico, archi su cinque ottave e timpani) scendendo l'es. 55 pentafonico e ristabilendo ben presto un si magg. eclatante. A questo *tutti* esultante si mescolano anche le quarte discendenti delle trombe, ingrandimento della prima parte dell'es. 52! Quando il volo dell'aquila prende il suo sviluppo in pieno cielo («*Vidís, ani se neohlží – Vedi, non si volta neppure indietro*»), il tema un po' modificato dell'es. 55 si appoggia ai quattro corni all'unisono, dalla maschia sonorità. Lo stesso inno (es. 12 e 55 combinati) riprende il la bem magg., tonalità del bagno penale: così uno stridente rullo di tamburi punteggiava il primo «*Marrrrche!*» della guardia, presto seguito da un secondo. Mentre Petrovič canta «*Nový život – La vita riprende a scorrere*» in si magg., tonalità della Libertà, Aljeja gli fa un ultimo e straziante addio. Ma l'ultimo «*Grazie!*» del giovane tartaro è punteggiato da



Il terzo e perentorio «*Marrrrche!*» sul rullo dei tamburi porta allo sbandamento e alla disintegrazione della musica. In tre geniali battute, l'es. 55 diventa l'es. 52, e il calpestio assurdo e derisorio riprende la sua noria senza fine...

E pertanto!... Diciannove battute prima della fine, una impressionante modulazione ci strappa dal mi min. per portarci al re bem. magg. Inoltre, la seconda aggiunta all'accordo perfetto in posizione di quarta e sesta ritrova tutti gli intervalli dell'es. 12! I forzati non sono vinti che provvisoriamente. Anche in loro «brilla la scintilla divina». La libertà di Petrovič il politico è garanzia della loro. E l'opera si conclude sul fiero gesto di sfida di una quinta ascendente nei timpani allo scoperto, come un pugno alzato, che conferma il re bem magg.: un giorno anche loro, o anche i loro discendenti saranno liberi!

Questo finale è molto più forte e più bello, più vero, più *rivoluzionario* soprattutto, di quello di Chlubna e Balak, che combinano, molto abilmente bisogna dirlo, l'es. 12 e l'es. 5 modificato in modo da formare una cadenza misolidia (perfetta con una settima minore) in si magg.: questo richiama le perorazioni della *Sinfonietta* o del *Taras Bulba*. È la sofferenza trasfigurata o redentrice al posto della libertà rivoluzionaria voluta dal compositore: un concetto fondamentalmente cristiano (e dostojevskiano, non neghiamocelo!), opposto a un altro, più largamente umanistico: la scenta non è che musicale!

HARRY HALBREICH