



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



La Fenice: prima dell'opera 2002-2003 3

Janáček ^{VLEOS}
Káťa Kabanová



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

GRAN T
LA F

Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

GRAN T
LA F

aprilia

arneg



Banca Popolare del Veneto

IntesaBd

UNILE COLOURS OF INVENTION



Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura Venezia



BANCA DI LEGNANO

Deltagas



Eni



INDUSTRIALI VENEZIA



Stefanel

coin

italgas

Marzotto



STARWOOD

STARWOOD HOTELS & RESORTS WORLDWIDE, INC.

MANA spa

GRAN CANAL



Associazione Comitati Mangiar

BANCA MEDITERRANEA

GRUPPO CARRARO

comed

elettrastudio

elettrastudio

everap



FEDERAZIONE ITALIANA SPORTIVE



FEDERAZIONE ITALIANA SPORTIVE

PAM

Industria Italiana del Tessuto



Industrie Legnano Santa Margherita spa



RUBELLI

LUXOTTICA GROUP

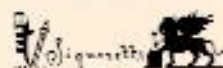
Marsilio



MO.TA - COMPAGNIA DI NAVIGAZIONI S.P.A.



Roberta di Camerino



IL GAZZETTINO

Abbonati sostenitori



San Marco Hotels



Histotonic
La Colombe

coin



CONSORZIO VENEZIA NUOVA SPA

IL GAZZETTINO



VENETIAN SERVICES INTERNATIONAL

BANCA DI ROMA
CANTIERI GESTO GARLIGU



CONCOOPERATIVE
Unione Provinciale di Venezia



Messico della Autostazione di Venezia e Padova

BAUER

VXXXXX



CREA DI SERRAVALLE DI VERONA SPA



italgas

HPH
HUNGARIA
PALACE
HOTEL



Hotel/Club/Resort/Restaurants



Associazione delle Camere
di Commercio, Industria,
Artigianato e Agricoltura
di Venezia e Padova



HOTEL
SATURNIA & INTERNATIONAL
VENEZIA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Armando Peres
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

Giampaolo Vianello
sovrintendente

Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente
Adriano Olivetti
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

GRAN T
LA F

The background of the page is a light beige color with a faint, gold-embroidered pattern. A prominent feature is a banner with the words "TEATRO VENICE" in gold capital letters. The banner is draped and has a decorative, fringed edge. The overall aesthetic is classic and elegant, typical of a theater program cover.

Káťa Kabanová

La Fenice prima dell'Opera 2002-2003 3

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Káťa Kabanová

libretto e musica di

Leoš Janáček

(1921)

PalaFenice

venerdì 17 gennaio 2003 ore 20.00 *turni A-L*
domenica 19 gennaio 2003 ore 15.30 *turni B-M*
martedì 21 gennaio 2003 ore 20.00 *turni D-O*
venerdì 24 gennaio 2003 ore 20.00 *turni E-H-P*
domenica 26 gennaio 2003 ore 15.30 *turni C-I-N-V*



Janáček in un ritratto fotografico del 1904, l'anno di *Jenůfa*.

Sommario

- 7 La locandina
- 9 *Káťa Kabanová*, una tragedia in riva al Volga
di Michele Girardi
- 11 *Káťa Kabanová*, libretto e guida all'opera
a cura di Riccardo Pecci
- 63 *Káťa Kabanová* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 65 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 75 Alessandro Roccatagliati
«No, no! Volevo dirti un'altra cosa!»: *Káťa Kabanová*,
ossia L'inesprimibile torrido della solitudine
- 93 Paul Wingfield
Alla scoperta di un enigma di Janáček: le origini
armoniche della canzone 'dell'attesa' di Kudrjáš
- 113 Due scritti di Leoš Janáček
Il silenzio (1919); *Inizio di un romanzo* (1922)
- 119 David Pountney
Appunti per un'interpretazione registica di *Káťa Kabanová*
- 123 Riccardo Pecci
Bibliografia
- 129 *Online*: Felix Leoš
a cura di Roberto Campanella
- 135 Leoš Janáček
a cura di Mirko Schipilliti

NÁRODNÍ DIVADLO V BRNĚ

Káťa Kabanová

Opera o 3 jednáních v 6 proměnách. Dílo A. N. Ostrovského „Bouře“
v překladu V. Červinky napsal a hudbu složil Leoš Janáček. Jeviště
vybavil šéf výpravy V. Hrnka. Dekorace maloval Č. Jandl.

Dirigent: František Neumann.

Režisér: Vladimír Marek.

Ševc Prokofjevův Iskák, bohatý kupce	Rudolf Koubek
Boris Grigorjevič, jeho synovec	Karel Zastel
Marfa Ignatjevna Kabanová, vdova, bohatá kupcová	Marie Hladíková
Tichon Ivanovič, její syn	Pavel Jeraš
Káťa, jeho žena	Marie Veselá
Váňa Kudrjáv, učitel, chemik a mechanik	Valentín Šindler
Varvara, učovanka v domě Kabanovych	Jaroslava Pustínková
Kuligin, druh Kudrjávův	Benoš Milan
Olga, 1 sluzka u Kabanovych	Lidka Šebestová
Feklusa, 1 sluzka u Kabanovych	Ludmila Kravčíková
Žena	Radana Hořká
Rybář	Václav Šindler
Opilec	Josef Topol

Místnost a lid obouhrobo podlavi.

Děj se odehrává v městě Kalinově na břehu Volhy v letech 1860.

Měsí II. a III. jednáním uplyne 10 dní.

Po druhém jednání delší přestávka.

La locandina della prima rappresentazione.

Káťa Kabanová

opera in tre atti

libretto e musica di

Leoš Janáček

Nuova edizione a cura di Sir Charles Mackerras

Universal Edition, Vienna

in lingua originale con sopratitoli in italiano

personaggi ed interpreti

<i>Marfa Ignatěvna Kabanová (Kabanicha)</i>	Karan Armstrong
<i>Tichon Ivanyč Kabanov</i>	Christoph Homberger
<i>Katěrina (Káťa)</i>	Gwynne Geyer
<i>Varvara</i>	Julia Gertseva
<i>Savěl Prokofjevič Dikoj</i>	Feodor Kuznetsov
<i>Boris Grigorjevič</i>	Clifton Forbis
<i>Váňa Kudrjáš</i>	Peter Straka
<i>Glaša</i>	Larissa Demidova
<i>Fekluša</i>	Silvia Mazzoni
<i>Kuligin</i>	Davide Pelissero
<i>Una donna tra la folla</i>	Misuzu Ozawa
<i>Un passante</i>	Roberto Menegazzo

maestro concertatore e direttore

Lothar Koenigs

regia

David Pountney

regista collaboratore

Nicola Raab

scene

Ralph Koltai

costumi

Sue Willmington

light designer

Mimi Jordan Sherin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Joice Fieldsend
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente scenografo</i>	Jane Alexander
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo, Maria Cristina Vavolo, Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Ilaria Maccacaro
<i>responsabile macchinisti</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene e attrezzeria</i>	Decor Pan (Treviso)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Calzature Epoca (Milano)
<i>parrucche</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>proiezioni immagini</i>	Ideogamma (Rimini)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Kát'a Kabanová, una tragedia in riva al Volga

Siamo al terzo appuntamento della stagione 2002-2003 alla Fenice, e per la terza volta, dopo la sacerdotessa di Venere Thaïs, 'redenta' e santa, e la *demi-mondaine* Violetta Valéry, il sipario si spalancherà su un personaggio femminile di straordinario interesse. Molto diversa dalle altre due, Katěrina o Kát'a, non solo perché è situata geograficamente lontano, ad Est (sul Volga) e parla il ceco, ma anche perché chiude volontariamente la propria esistenza in violenta antitesi col mondo che la circonda. «Intorno, silenzio e pace. Che incanto! E io devo morire?», queste le ultime parole pronunciate, prima di cercare la sua tomba nel grande fiume, utopica pace della natura contro l'orrore di una vita trascorsa come prigioniera di convenzioni sociali meschine, bigotte, autoritarie. Quando il suo corpo verrà ripescato dal Volga, la sua implacabile torturatrice Kabanicha (quasi un mostro 'espressionista', come la Kostelnička del primo successo, *Jenůfa*) rivolge ai presenti, inchinandosi in ogni direzione, la cinica battuta conclusiva: «Grazie, brava gente, vi ringrazio per il vostro aiuto!».

Kát'a Kabanová è uno dei capolavori di Leoš Janáček, tra i sommi drammaturghi in musica di tutti i tempi, certo uno dei più originali. Prese le mosse dalla realtà sociale e linguistica morava, in cui era nato e cresciuto, per consegnare gli intrecci più disparati all'opera europea *fin-de-siècle*, dal genere 'eroico' (*Šárka*) al fantastico (*La volpe astuta*, *Brouček*) fino al *suspence* modernista intriso di magia (*Il caso Makropoulos*). Ma fu sempre attento a immettere nel proprio teatro, e più generalmente in tutta la sua musica, quei tratti di aderenza alla realtà che erano stati tra le caratteristiche fondamentali degli scrittori russi ottocenteschi: da Dostoevskij viene l'ultima opera (*Da una casa di morti*), e da Ostrovskij, drammaturgo caro anche a Čajkovskij, la nostra *Kát'a Kabanová*. Realtà significava per lui, in primo luogo, la trasfigurazione delle inflessioni del parlato in tessuto melodico, tanto che, per quanto scrupolosa, nessuna traduzione può rendere il senso di una lingua fondante l'espressione musicale.

In questo volume si possono leggere due brevi scritti del compositore, intento a cogliere e a trasferire su carta i suoni della vita, dal belato alle conversazioni spicciole, che la coscienza poi elabora. Ottima penna, Janáček aveva esercitato a lungo la critica musicale, e prodotto scritti teorici di rilievo. A Brno si era imbattuto in *Cavalleria rusticana*, di cui aveva lodato la «modernità armonica»,¹ apprezzamento che rivela la sua conoscenza del panorama musicale coevo al di là di ogni barriera e di ogni pregiudizio. Si veda qui (nell'*Inizio di un romanzo*) il garbato ammicco a Puccini: «aspettava in piedi, che lui arrivasse o non arrivasse? Butterfly?», ma si rifletta sul fatto che sia Kát'a sia Cio-Cio-San sono protagoniste di storie di solitudine. Altère ri-

¹ *Cavalleria rusticana* (1892), in FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993, pp. 287-88: 287, l'unico, ma fondamentale contributo italiano, sul compositore.

spetto alla realtà che le circonda e incompresa nel loro stesso *milieu* – e si legga, a questo proposito, il bell'articolo che apre la sezione saggistica, firmato da Alessandro Roccatagliati –, entrambe sono al centro di una sintassi del tragico modernamente rivissuta sino al suicidio conclusivo, vero e proprio sacrificio con cui le eroine rendono al mondo l'equilibrio, sconvolto dal loro agire; e un senso: quello della bellezza delle loro anime come della musica che le racconta (cui accenna anche Pountney, regista dell'attuale produzione). Si consideri, inoltre, la situazione del finale II di *Káta Kabanová*, dove la coppia felice e spensierata, Varvara e Kudrjáš, fronteggia in una sorta di quartetto che è, in realtà, un doppio duetto, quella degli amanti seri e tormentati, Katěrina e Boris: come non pensare al finale III di *Bohème*?

Janáček, del resto, fu detto il Puccini ceco, per l'affascinante lirismo e l'intensa teatralità delle sue melodie, ma l'analogia tra i due è ben più profonda: entrambi miravano al ruolo di operista 'popolare', senza rinunciare agli esperimenti musicali, obiettivo che li portò ad attuare soluzioni linguistiche insospettabilmente avanzate. Per capire sino a che punto si spinga Janáček, pubblichiamo un secondo saggio, dove Paul Wingfield conduce un'analisi tutta centrata sull'applicazione di un insieme di altezze, quello ottatonico, in quella che è una semplice musica di scena, la canzone 'dell'attesa' di Kudrjáš in apertura del secondo quadro dell'atto II. Chi avrà la pazienza di seguire il ragionamento scoprirà di quali 'arditezze' segrete sia fatta una drammaturgia viva e comunicativa, e di quali significati, destinati all'inconscio dello spettatore, sia latrice una scelta 'tecnica'.

Riccardo Pecci, autore della guida musicale all'opera, ha curato contestualmente l'edizione di un libretto che, come lui stesso spiega (e Roccatagliati ribadisce poco oltre), è nato dalla partitura, poiché Janáček prelevò direttamente dalla traduzione ceca dell'*Uragano*, di cui si servì, le battute dei personaggi e le didascalie. Per questa sezione e per l'argomento abbiamo mantenuto la traslitterazione adottata da Sergio Sablich, brillante traduttore del libretto in occasione delle recite fiorentine della *Kabanová* (1989), mentre altrove abbiamo scelto la grafia originale dei nomi cechi. Dato il contenuto semantico dell'ouverture, pubblichiamo come premessa al libretto un'ampia analisi di questo pezzo, dove si ode *in nuce* la parabola drammatica della protagonista, e «il destino della sposa di Tichon, – come osserva Pecci – insomma, è segnato».

«Fu felice Leoš?», si chiede con ironico affetto il nostro Caronte informatico Roberto Campanella: certo ora è finalmente venuto il suo tempo nei teatri di tutto il mondo, dove i suoi lavori sono acclamati dal pubblico di ogni latitudine.

Michele Girardi

Janáček^{LEOŠ} Káťa Kabanová

Libretto di Leoš Janáček (1921)

Edizione a cura di Riccardo Pecci,
con guida musicale all'opera



Vasilij Grigorevič Perov (1833-1882), ritratto di Ostrovskij (1823-1886), Mosca, Galleria Tretjakov. Dal dramma di Ostrovskij *Groza* (*L'uragano* o anche *Catastrofe*; 1859) è tratto il libretto di *Káta Kabanová*. *Groza* diede origine a diversi altri libretti (il primo è l'omonimo musicato da Vladimir Nikitiš Kašperov nel 1867), tra i quali *L'uragano* di Lodovico Rocca (Milano, Scala, 1952).

Kát'a Kabanová, libretto e guida all'opera a cura di Riccardo Pecci

La presente edizione del libretto ceco di *Kát'a Kabanová* si fonda sul testo pubblicato dalla Universal Edition.¹ Nondimeno si è tenuto debito conto delle lezioni attestate dalla partitura dell'opera,² fonte tutt'altro che trascurabile (e a maggior ragione visto il peculiare metodo di lavoro di Janáček, che compose la *Kát'a* trasferendo direttamente in partitura le frasi prescelte dalla sua copia della traduzione di Červinka, senza giovare cioè della mediazione di un libretto).

La traduzione italiana del libretto è quella preparata da Sergio Sablich per il Teatro Comunale di Firenze (© 1989), riutilizzata in anni recenti dal Massimo Bellini di Catania, nella stagione d'opera e balletto 1998-99. Si tratta di una versione elegante e funzionale, caratterizzata da una resa piuttosto libera della prosa ceca – una libertà che è ormai quasi una tradizione, nell'approccio dei traduttori ai libretti janáčekiani, inaugurata dalle autorevoli ma deliberatamente 'infedeli' versioni in lingua tedesca di Max Brod. Ed è una peculiarità che abbiamo inteso sostanzialmente rispettare; si è ritenuto tuttavia necessario apportare qualche ritocco e integrazione al lavoro di Sablich, in modo da offrire al lettore una versione che rispondesse più puntualmente al testo ceco da noi stabilito. Il lavoro di revisione è stato svolto in stretta collaborazione con Marta Vergani, che ha messo a disposizione dello scrivente la sua conoscenza della lingua ceca ed ha a sua volta suggerito diverse rettifiche. Un ringraziamento va anche a Michele Girardi per alcuni preziosi suggerimenti.

L'assetto grafico dell'edizione potrebbe risultare in qualche modo insolito all'occhio del nostro lettore: la ragione risiede nel fatto che il libretto della *Kát'a Kabanová* è *in prosa* (con le ben circoscritte eccezioni rappresentate dai canti del second'atto), e come tale viene pubblicato.

Le cifre in esponente che compaiono nel libretto ceco si riferiscono alla guida all'ascolto. Quest'ultima vuole essere un discreto accompagnamento attraverso la musica, si spera non troppo invadente. Non uno statico elenco di 'bei momenti', in ogni caso: piuttosto, il tentativo di dipanare il filo della narrazione musicale tessuto con sopraffina maestria da Janáček. Un'appendice fornirà infine qualche ragguaglio sulla composizione dell'orchestra e sulle voci.

Buona lettura e buon ascolto.

¹ © 1922 by Universal Edition AG Wien, Copyright renewed 1950.

² Ci siamo serviti della partitura pubblicata dalla Universal (Wien, © 1992, UE 7070, 3 voll.), edizione rivista sulle fonti di Sir Charles Mackerras.

Indice

«Una donna di animo dolce e gentile [...], un alito di vento la spazzerebbe via»: l'ouverture della <i>Káťa Kabanová</i>		p. 15
ATTO PRIMO	<i>Quadro primo</i>	p. 19
	<i>Quadro secondo</i>	p. 26
ATTO SECONDO	<i>Quadro primo</i>	p. 35
	<i>Quadro secondo</i>	p. 39
ATTO TERZO	<i>Quadro primo</i>	p. 47
	<i>Quadro secondo</i>	p. 53
APPENDICE:	<i>Orchestra e Voci</i>	p. 60

«Una donna di animo dolce e gentile [...], un alito di vento la spazzerebbe via»: l'ouverture della *Káťa Kabanová*

Janáček alza il sipario sulla tragica vicenda di Káťa Kabanová con una pagina strumentale che – lungi dall'essere un mero preludio al primo quadro – si configura come una vera e propria ouverture all'opera nel suo complesso: nei cinque minuti del suo decorso il cono di luce dell'orchestra pare stabilmente rivolto ad esplorare i movimenti della coscienza inquieta di Káťa, analizzando il conflitto che vi si agita, fino a prefigurarne eloquentemente l'esito mortifero. Varrà dunque la pena di soffermarvisi in dettaglio. L'indagine prende le mosse da un sommesso *Moderato* (in 2/2) che funge da introduzione lenta e si apre su un espressivo disegno intonato da violoncelli con sordina, emergente dal timbro opaco degli archi gravi (bb. 1-5):

esempio 1



Dopo un prolungato indugio sulla tonica Sib , il profilo s'inarca raggiungendo su un piccolo crescendo la sopratonica Do , per poi flettersi rassegnato in diminuendo fino al $La\flat$ e infine alla dominante Fa , in un cedimento contrastato da un estremo sussulto cromatico (il $La\sharp$ della penultima battuta). Un passo ascendente, due passi discendenti, di nuovo un passo ascendente: con questa sorta (per parafrasare Janáček) di vivida 'melodia parlante' siamo di fronte alla matrice di quegli spezzoni che si aggirano nervosamente e senza posa attorno a una nota-cardine che popoleranno la partitura e per i quali potremmo parlare – agostinianamente – di immagini dell'*inquietum cor* di Káťa, dei diagrammi della sua angosciosa inquietudine, pure qui ancora molto rattenuta.

Immediata la risposta, e per il momento altrettanto pacata: sui toni cupi di tuba e tromboni ovattati dalla sordina, i timpani battono otto distanziati colpi isocroni, equamente spartiti tra le due note dell'intervallo di quarta $Fa-Sib$:

esempio 2



I legni riformulano allora la domanda di Káťa (es. 1), rendendola leggermente più trepidante ed interrogativa, ma vengono accolti dalla testuale ripetizione del blocco di timpani, tuba e tromboni. Il significato dell'es. 2 può essere stabilito una volta per tutte: è la voce imperturbabile della «vecchia Russia», il simbolo (per risalire ad Ostrovskij) del detestabile *samodurstvo* degli anziani di Kalinov, di quel loro autoritarismo che soffoca nella morsa ottusa delle usanze ogni palpito vitale e che, introiettato da Káťa, ne gela l'istinto di autoaffermazione. Udrete l'es. 2 pietrificato in questa forma lungo tutta la partitura; e già in queste prime battute si viene delineando la dialettica fondamentale della musica composta da Janáček – quella tra la mobilità vivente, organica dei materiali associati alla coscienza di Káťa e la fissità quasi inorganica degli emblemi sonori della «vecchia Russia», relitti atavici sottratti allo scorrere del tempo. A ribadire questa atemporalità, l'es. 2 appare – nella sua cinquantina circa di occorrenze – regolarmente estraneo al metro circostante, estraneità confermata dal fatto che in molte di queste occorrenze Janáček lo ha catapultato nel tessuto musicale addirittura solo in un secondo momento, sovrapponendolo alla musica scritta in precedenza.

Nelle battute successive il livello dello scontro si alza: riposte progressivamente le sordine, il tema dell'*inquietudo* di Káťa inizia la sua salita verso tessiture più acute in perorazioni sempre più dolenti e scomposte (il metro volge a un asimmetrico 5/4), zittite alfine dalla brutale ripresa dell'es. 2, che sfocia direttamente in un *Allegro* nel quale la quarta archetipale dell'es. 2 si trasforma – velocizzata e trasferita all'acuto – nell'*incipit* del primo tema dell'ouverture, affidato al timbro secco dello staccato degli oboi:

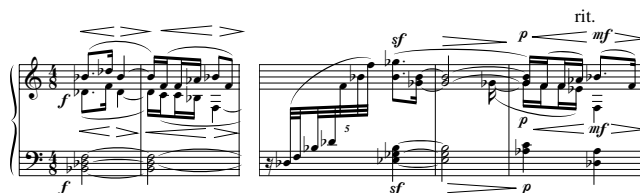
esempio 3



Riudremo questa musica nel secondo quadro del primo atto, allorché l'obbediente Tichon si appresterà a partire alla volta di Kazan: agevolato da un tocco di realismo materiale (i sonagli vi mimano appunto il tintinnio della bardatura dei cavalli), l'effetto complessivo è quello di una perfetta colonna sonora all'incedere monotono di una *troika* nel paesaggio della steppa russa. Ma la partenza di Tichon è soprattutto – come vedremo – una partenza fortemente ritualizzata, ed è dunque (come chiarisce la metamorfosi subita dall'es. 2) una declinazione dello spirito della «vecchia Russia» – nello specifico quella cruciale che segnerà la svolta nella coscienza di Káťa.

Sotto la fitta coltre generata dalla ripetizione ostinata e accelerata di un paio di frammenti dell'es. 3, e disturbate dai colpi dell'es. 2, emergono poi a fatica le due metà complementari di un secondo tema:

esempio 3



Un pensoso antecedente modaleggiante bloccato sulla triade di tonica di Si bemolle minore e un conseguente che s'impenna verso l'acuto per poi cadenzare nel relativo maggiore Re bemolle: con queste note (impresiosite nel conseguente dal timbro inconsueto della viola d'amore) vedremo rivestito nel primo quadro l'«animo dolce e gentile», «così delicato [...] così tenero, così sensibile» di Káťa (come lo tratteggiava Janáček alla sua Kamila Stösslová in un paio di lettere del 1920), vittima inerme delle sevizie psicologiche inflitte dalla Kabanicha sulla via del ritorno.

La lirica dolcezza dell'es. 4 riaffiora ripetutamente in orchestra librandosi sull'ostinato e alimentando le speranze, ma l'ouverture si congela con una riaffermazione perentoria e schiacciante del motivo dei timpani (es. 2), coadiuvata da un potenziamento dell'ostinato proveniente dal tema della partenza (es. 3).

Il destino della sposa di Tichon, insomma, è segnato.

K á ě a K a b a n o v á

opera o 3 jednáních

PODLE

A. N. OSTROVSKÉHO

Bouře

v překladu

VINC. ČERVINKY

HUDBU A LIBRETO SLOŽIL

LEOŠ JANÁČEK

OSOBY

Savjol Prokofjevič D i k o j, kupec	<i>Bas</i>
B o r i s Grigorjevič, jeho synovec	<i>Tenor</i>
Marfa Ignatěvna Kabanová (K a b a n i c h a), bohatá kupcová, vdova	<i>Alt</i>
T i c h o n Ivanyč Kabanov, její syn	<i>Tenor</i>
K a t ě r i n a (Káťa), jeho žena	<i>Soprán</i>
V á ě n a K u d r j á š, učitel, chemik-mechanik	<i>Tenor</i>
V a r v a r a, schovanka v domě Kabanových	<i>Mezzosoprán</i>
K u l i g i n, druh Kudrjášův	<i>Baryton</i>
G l a š a, F e k l u š a, služebné	<i>Mezzosoprán</i>
P o z d n í c h o d e c	<i>Mluvená role</i>
Ž e n a (z lidu)	<i>Alt</i>
Obyvatelé města obojího pohlaví	

Děj se odehrává v městě Kalinově na břehu Volhy v 60tých letech 19. století.
Mezi II. a III. jednáním uplynou dva týdny.

K á ě a K a b a n o v á

opera in tre atti

DA

A. N. OSTROVSKIJ

L'uragano

nella traduzione di

SERGIO SABLICH

LIBRETTO E MUSICA DI

LEOŠ JANÁČEK

PERSONAGGI

Savël Prokofjevic D i k o j, mercante	<i>Basso</i>
B o r i s Grigorjevic, suo nipote	<i>Tenore</i>
Maria Ignatevna Kabanová (detta la K a b a n i c h a), ricca vedova di un mercante	<i>Contralto</i>
T i c h o n Ivanyc Kabanov, suo figlio	<i>Tenore</i>
Katèrina (K á ě a), sua moglie	<i>Soprano</i>
V á n a K u d r j á s c h, maestro, chimico, meccanico	<i>Tenore</i>
V a r v a r a, figlia adottiva in casa Kabanov	<i>Mezzosoprano</i>
K u l i g i n, amico di Kudrjásch	<i>Baritono</i>
G l a s c h a, F e k l u s c h a, domestiche	<i>Mezzosoprano</i>
Un passante	<i>Ruolo muto</i>
Una donna del popolo	<i>Contralto</i>
Borghesi d'ambo i sessi	

L'azione si svolge nella cittadina di Kalinov, sulle rive del Volga, negli anni Sessanta dell'Ottocento. Fra il secondo e il terzo atto passano due settimane.

PRVNÍ JEDÁNÍ

ATTO PRIMO

QUADRO PRIMO

Veřejný sad na vysokém břehu Volhy; daleký výhled do kraje. Vpravo dům Kabanových. Lavičky na cestě sadu. Keře. Odpolední slunce.

Parco sulla riva alta del Volga: al di là del fiume, un ampio panorama. A destra la casa dei Kabanov. Un viale con panchine e cespugli. Pomeriggio assolato.

KUDRJÁŠ¹

(sedí na lavičce, dívá se na Volhu.)

Zázrak!

(Glaša přichází z domu Kabanových.)

Vskutku, třeba říci, že zázrak, Glaso! Vidíš, brachu, dvacetpět let už denně se dívám za Volhu a nemohu se vynadívat.

GLAŠA

(ledabylye)

Nu, a co?

KUDRJÁŠ

Neobyčejný pohled! Ta krása! Duše se raduje.

GLAŠA

To je toho!

KUDRJÁŠ

Rozkoš! A ty jen: „To je toho!“ Měla bys jen přihlédnout, jaká krása tají se v přírodě!

GLAŠA

Nu, arci! Jaká s tebou řeč! Jsi učitel, chemik, mechanik!

KUDRJÁŠ

(ukazuje stranou)

Podívej se, kdo to tam tak rozkládá rukama!

GLAŠA

To Dikoj, vadí se se synovcem.

KUDRJÁŠ

To si našel místo!

GLAŠA

Najde si je všude. Upadl mu do rukou Boris Grigorjevič.

KUDRJÁSCH

(seduto su una panchina, contempla il fiume.)

Un miracolo!

(Glascha esce dalla casa dei Kabanov.)

Bisogna proprio dire che è un miracolo. Glascha, vedi, cara, sono già trent'anni che ogni giorno contemplo il Volga e non mi sono ancora stancato!

GLASCHA

(indifferente)

E con ciò?

KUDRJÁSCH

È uno spettacolo! Che bello! Ti scuote l'anima!

GLASCHA

Tu sei matto!

KUDRJÁSCH

Che incanto! E tu dici che son matto! Se tu guardassi un po' quant'è bello questo paesaggio!

GLASCHA

Va bene! Hai sempre ragione tu! Sei un maestro. Un chimico, un meccanico.

KUDRJÁSCH

(accennando in disparte)

Guarda quello, come si dimena e strepita!

GLASCHA

È Dikoj, che sgrida suo nipote!

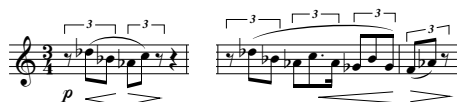
KUDRJÁSCH

Ha trovato proprio un posto adatto!

GLASCHA

Per lui tutti i posti sono adatti, quando gli capita a tiro Boris Grigorjevic.

¹ Tutta la conversazione tra Kudrjásch e la domestica Glascha è sorretta in orchestra da un duttile motivo di quattro note, passibile di continuo sviluppo, che avevamo incontrato la prima volta in una sorta di malinconico episodio pastorale sul finire dell'ouverture, fianco a fianco del tema di Káťa (es. 4), come decelerazione di una scheggia dell'ostinato: es. 5



È un flessibile modulo ritmico-intervallare che allaccia musicalmente il primo quadro all'ouverture e che si rivelerà assai prolifico nel corso dell'atto. Efficace strumento di coesione tematica, più problematico è tentare a tutti i costi di circoscriverne il significato, proprio in ragione di questa inesauribile capacità metamorfica.

KUDRJÁŠ
 Tak si na něm pojezdí! Jako by od se řetežu utrhl!
(Dikoj a Boris se blíží. Glaša odběhne k domu.)
 Pojďme mu s cesty! Ještě by se na nás chytil.
(popojde do sadu.)

DIKOJ²
(k Borisovi)
 Darmochlebe! Přišel jsi sem lelky chytat? At' se mi ztratíš!

BORIS
 Co budu doma dělat, Je svátek!

DIKOJ
 Najdeš si práci, jenom chtít! Řekl jsem ti už, jednou, dvakrát, třikrát: „Nechod' mi na oči! Nechod' mi na oči!“ Ale všechno marno! Máš snad málo místa? Kam se zvrtnu, všude tě potkám. Fuj, proklatče! Co tu stojíš? Mluvím k tobě či ne?

(Podívá se na Borise.)

BORIS
 Vždyt slyším! Co mám dělat?

DIKOJ
 Aby ses propadl!
(Jde k domu Kabanových, ke Glaši, jež stojí na zápraží.)

Vida ho, jak se na člověka věší! Je baryňa doma?

GLAŠA
 Je v sadu!
(Dikoj si odplovne a zajde do sadu.)³

KUDRJÁŠ
(popojde k Borisovi)
 Copak s ním máte za jednání? Nemůžu toho pochopit, že se vám chce žít u něho a snášet nadávky.

BORIS
 Kdež by se mi chtělo! Musím!

KUDRJÁŠ
 Ale pročpak musíte, že se tak ptám?

KUDRJÁSCH
 Quel vecchio cerbero! Sembra proprio un cane arrabbiato!
(Dikoj e Boris si avvicinano. Glascha corre verso casa.)
 Andiamo via! Altrimenti se la prenderà anche con noi!
(va verso il parco.)

DIKOJ
(a Boris)
 Buono a nulla! Sempre a zonzo, giorno e notte! Sei la mia rovina!

BORIS
 Che cosa dovrei fare in casa? È festa.

DIKOJ
 Quando si vuole, il lavoro si trova! Te l'ho già detto, una, due, cento volte: «Stammi lontano, non capitarci sotto gli occhi!»
 Ma io parlo al muro! Tutto il giorno in giro! Dovunque vada, ti trovo fra i piedi! Maledetto parassita! Che fai lì, adesso? Parlo con te, o no?

(Guarda Boris.)

BORIS
 T'ascolto! Che devo fare?

DIKOJ
 Vattene al diavolo!
(Si dirige verso la casa dei Kabanov. A Glascha, che sta sulla soglia.)

Che peso, non fa che starmi appiccicato! La signora è in casa?

GLASCHA
 È uscita nel parco!
(Dikoj sputa e va verso il parco)

KUDRJÁSCH
(a Boris)
 Che faccende avete con lui? Io non capisco come riusciate a sopportare quell'energumeno là! È a tollerare le sue insolenze!

BORIS
 E che ci posso fare? Devo!

KUDRJÁSCH
 Ma perché, se la domanda non vi dà noia?

² L'aggressione verbale dell'infuriato Dikoj al nipote Boris è commentata dagli strumenti con una sorta di grottesca danza punteggiata da caricaturali interiezioni del primo corno, che si basa su varianti del modulo (es. 5).

³ Alla sgarbata uscita di scena del mercante una tenera frase degli archi (*Andante* – 2/4), che ingentilisce i materiali musicali della danza (e dunque varia a sua volta il modulo), ritrae un Boris smarrito e forse già assorto nel dolce ricordo dell'immagine di Káťa. Da questo momento la musica rimarrà focalizzata sul mondo interiore del nipote di Dikoj.

<p>BORIS⁴ Proč bych neodpověděl? Znal jste moji babičku?</p>	<p>BORIS Tanto vale che vi racconti la storia. Vi rammentate di mia nonna?</p>
<p>KUDRJÁŠ Anfisu Michajlovnu?</p>	<p>KUDRJÁSCH Anfisa Michajlovna?</p>
<p>BORIS Ta neměla tatínka ráda, protože si vzal šlechtičnu. Z té příčiny žili v Moskvě. Maminka říkávala, že nemohla ani tři dny s rodinou se snésti.</p>	<p>BORIS Prese in odio mio padre perché aveva sposato una nobile. Perciò vivevano a Mosca. La mamma diceva sempre: non riesco a stare tre giorni con la parentela.</p>
<p>KUDRJÁŠ Darmo mluvit!</p>	<p>KUDRJÁSCH Lo capisco bene.</p>
<p>BORIS Vše jí připadalo tak kruté!</p>	<p>BORIS Diamine! Sembravano tutti talmente brutali.</p>
<p>KUDRJÁŠ To by si člověk musil příliš zvykat.</p>	<p>KUDRJÁSCH Avrebbero richiesto di farci un po' l'abitudine.</p>
<p>BORIS Rodiče nás v Moskvě dobře vychovali, ničeho pro nás nelitovali. Mne dali do obchodní akademie a sestru do pensionátu. Ale potom oba zemřeli na cholera a já se sestrou jsme zůstali sirotami. Potom slyším, že také babička tady zemřela a zanechala závět, aby nás strýc vyplatil, až budeme plnoletí, s podmínkou –</p>	<p>BORIS A Mosca abbiamo frequentato le migliori scuole, non ci hanno fatto mancare nulla. Hanno mandato me all'accademia del commercio e mia sorella in un collegio. Ma un giorno il colera li ha uccisi tutti e due... e io e mia sorella siamo rimasti soli. Poi abbiamo saputo che qui era morta anche la nonna e che per testamento l'eredità ci sarebbe toccata solo da maggiorenti... sempre che...</p>
<p>KUDRJÁŠ Jakou?</p>	<p>KUDRJÁSCH Sempre che?</p>
<p>BORIS – budeme-li k němu uctíví.</p>	<p>BORIS Fra lo zio e noi si andasse d'accordo.</p>
<p>KUDRJÁŠ Tak, to vaše záležitost špatně dopadá!</p>	<p>KUDRJÁSCH Oh! Perbacco! Questa proprio non ci voleva!</p>
<p>BORIS Kdybych já byl sám, nechal bych vše a ujel bych. Ale sestry je mi líto. Už pro ni psal, ale maminiční příbuzní jí nepustili. Jaký byl by to pro ni zde život?</p>	<p>BORIS S'io fossi solo, da un pezzo me ne sarei già andato! Ma mi dispiace per mia sorella. Dovrebbe venir qui; ma quei nobili parenti non la lasciano partire. E anche se venisse qui da noi...</p>
<p>KUDRJÁŠ Ó, je!</p>	<p>KUDRJÁSCH Oh Dio!</p>
<p>BORIS To pomyslení je mi strašlivé!</p>	<p>BORIS Solo a pensarci mi vengono i brividi.</p>
<p>KUDRJÁŠ Jaký neurvalec!⁵</p>	<p>KUDRJÁSCH Con quel tipaccio!</p>

⁴ La mestizia della narrazione di Boris trova sponda in orchestra in un rassegnato motivo in 3/8 chiaramente mutuato dalla linea melodica inferiore del tema di Káťa (antecedente dell'es. 4: Re \flat – Do – Do – Si \flat – Fa); il motivo si impossessa interamente della scena fino all'evocazione della figura della sorella, che sollecita una ripresa struggente della frase dell'*Andante* avvalorandone l'associazione muliebre (la sorella come Káťa?).

⁵ Un attimo prima che Fekluscha si mostri, attirando l'attenzione dei presenti (e dunque anche di Boris) sui fedeli che abbandonano la chiesa, i violini i espongono in ottave un'ennesima riformulazione del modulo, che va ad iscriversi sullo sfondo indeciso e provvisorio di una triade aumentata e si rivelerà una tappa decisiva nella germinazione delle varianti:

*(Glaša přistoupí k přichozí Fekluše.)**(Glascha raggiunge Fekluscha che entra in scena)*

KUDRJÁŠ
Copak je? Snad už nechodí lidé z večerní bohoslužby? Nuž sbohem, půjdu těž.

KUDRJÁSCH
Che cos'è? La gente esce di chiesa, forse i Vespri sono finiti? Ora vado anch'io!

BORIS
Posečkej! Posečkej ještě!
(stísněně)

BORIS
Restate ancora un po'!
(angustiato)

Hubím svoje mládí. Ó, hubím svoje mládí!

Rovino la mia giovinezza! Io qui mi rovino!

FEKLUŠA
(ke Glaši)
Krása je to, má milá! Krása! Spanilost!

FEKLUSCHA
(a Glascha)
Che abbondanza! Tutto intorno, guarda! Qui c'è il ben di Dio!

BORIS
Jará léta, jen strádání, jen strádání! A radost života?

BORIS
Gli anni passano senza gioia, monotoni! Di gioia qui non ce n'è!

FEKLUŠA
Nač o tom mluvit! Nač o tom mluvit!

FEKLUSCHA
Perché dite così?

BORIS
Hledej ji v blednoucích červáncích!

BORIS
Essa è svanita ormai col sol che muore!

FEKLUŠA
Jací lidé bohobojní, štědrí, ti Kabanových.

FEKLUSCHA
Qui poi tutti son devoti... specie... la Kabanicha!

BORIS
(vzrušeně)
Kabanových?

BORIS
(ascoltando)
La Kabanicha?

*(Fekluša zajde s Glašou do domu.)**(Fekluscha e Glascha entrano in casa.)*

KUDRJÁŠ
Je to svatoušek, žebráky poděluje, ale domácí by k smrti ukousala.

KUDRJÁSCH
Una bigotta! Aiuta i poveri, ma coi suoi è dura peggio di un'arpia!

BORIS
Chodím jak omámený. Nač to ještě? Zamilovat se ještě!

BORIS
Sono stregato! Santo cielo! Sono forse innamorato?

KUDRJÁŠ
A do koho?

KUDRJÁSCH
E di chi mai?

BORIS
Do vdané! Hle, tady jde s mužem a tchýně s nimi. Nuž, nejsem-li hlupák? Nejsem-li hlupák?

BORIS
È sposata! Eccola là! Sta venendo qui, è col marito. Non sono uno stupido? Uno scapestrato?

segue nota 5

es. 6



Nelle occorrenze immediatamente successive, che ne dilatano o restringono gli intervalli, essa sostituirà al disegno in sedicesimi una più incisiva quartina e – in questa forma – accompagna Boris sino alla visione di Káťa, assecondandone la crescente esaltazione e precisandosi man mano tonalmente.

KUDRJÁŠ
Toho musíte nechat, nechcete-li ji zahubit.

BORIS
Podívejme se na ni za rohem!
(*Ustoupí s Kudrjášem za roh domu.*)

(*Z protější strany přicházejí k domu Kabanových: Katěrina, Varvara, Kabanicha s Tichonem.*)⁶

BORIS
A potom běž domů. Cha! cha! cha! cha!
(*Zmizí s Kudrjášem za rohem.*)

KABANICHA⁷
(*k Tichonovi tvrdě*)
Chceš-li matky poslechnout, pojeděš na trh do Kazaně, kam otec vždy jezdíval, a to dnes!

TICHON
Nu, jak vás neposlechnout!

KABANICHA
Věřila bych ti, kdybych vlastníma očima neviděla, na vlastní uši neslyšela; už dávno vidím, že je ti žena matky milejší! Už od těch dob, co jsi se oženil, nepozorují dřívější lásky.

TICHON
V čempak to shledáváte?

KUDRJÁSCH
Quella non la toccare, non metterti nei guai.

BORIS
Di là dietro possiamo guardarla meglio!
(*Si nasconde assieme a Kudrjášch dietro la casa.*)

(*Káťa, Varvara, la Kabanicha e Tichon giungono dall'altro lato della scena.*)

BORIS
E poi via a casa! Ha, Ha, Ha, Ha.
(*Parte con Kudrjášch*)

LA KABANICHA
(*a Tichon, dura.*)
Se dai ascolto a tua madre, te ne andrai a Kazan per la fiera come faceva tuo padre oggi stesso!

TICHON
Vi ubbidisco, mamma!

LA KABANICHA
Ti crederei... se non avessi veduto con i miei occhi, se non mi fossi accorta tante volte che preferisci tua moglie a tua madre! Da quando ti sei sposato, so che tu non mi vuoi più bene!

TICHON
Ma come potete pensarlo?

⁶ Ad avvisarci che lo sguardo di Boris ha finalmente incontrato l'amata è una coppia di flauti che adagia *dolcissimo* sui tremoli degli archi e sui ribattuti dei corni una versione di trasognato lirismo dell'es. 6 (*Adagio*), che una progressione s'incarica di rendere sempre più radiosa:

es. 7



È impossibile sottrarsi a un'impressione di *déjà vu*: in effetti quest'ultimo frutto della metodica variazione del modulo dell'es. 5 ci ha inaspettatamente ricondotto a patenti seppur vaghe affinità con il tema di Káťa dell'es. 4. Janáček ci abituerà a fenomeni del genere nel maneggiare i materiali legati alla sua protagonista: raramente permetterà di stabilire tra di essi rapporti precisi di filiazione, eppure non farà mai mancare loro il collante di una certa qual 'aria di famiglia', per quanto elusiva all'occhio.

⁷ Una profonda frattura attraversa il tessuto musicale: per ritrarre la durezza implacabile della vedova Maria Ignatevna Kabanová Janáček deforma il modulo in un gesto angoloso, cui affianca un guizzante disegno in semicrome che assomiglia a una fulminea stoccata:

es. 8



Entrambi possiedono i colori freddi della scala per toni interi, tanto più raggelanti se comparati al calore avvolgente dell'es. 7.

<p>KABANICHA Ve všem! Co nevidím očima, o tom poví srdce!</p> <p>TICHON Ale maminko, co vás napadá!</p> <p>KATĚRINA ⁸ (<i>klidně</i>) Pro mne jste vy, maminko, jako rodná matka, co vás napadá, a Tichon má vás také rád!</p> <p>KABANICHA Ty bys mohla mlčet, mohla mlčet. Nikdo se tě neptal. Nezastávej se ho. Vždyť ti ho neubude...</p> <p>VARVARA ⁹ (<i>pro sebe</i>) Našla si místo pro svoje kázání.</p> <p>KABANICHA Vždyť je to také můj syn! Co jsi vyskočila? Do očí sebou zavrtět. Aby viděli snad, jak máš muže ráda?</p> <p>KATĚRINA To mi říkat nemusíte. Proč mne urážíte? Trpět pro nic za nic. Ať před lidmi či bez lidí, vždycky jsem stejná. (<i>Hrdě odchází a vejde do domu.</i>)</p> <p>KABANICHA Vida, vážný ptáček! Hnedle se urazila. (<i>k Tichonovi</i>)</p>	<p>LA KABANICHA Certo! Quel che non vedono gli occhi, lo dice il cuore!</p> <p>TICHON Ma che dite mai, mamma cara?</p> <p>KATĚRINA (<i>calma</i>) Io vi voglio bene quanto a mia madre. Ve lo assicuro! E pure Tichon vi vuole bene!</p> <p>LA KABANICHA Ti conviene star zitta! Zitta, dico. Chi t'ha chiesto niente? Perché lo difendi?</p> <p>VARVARA (<i>fra sé</i>) Ora ha trovato pane per i suoi denti!</p> <p>LA KABANICHA Gli ho forse fatto un torto? E pur sempre mio figlio! Perché ti metti in mezzo? Perché lo guardi così... Perché tutto il mondo veda quanto l'ami?</p> <p>KATĚRINA Non dovete dire questo! Voi mi offendete. Senza alcun perché! Con altri, o sola... io sono sempre la stessa! (<i>Entra in casa con gesto altero.</i>)</p> <p>LA KABANICHA Si dà grandi arie! Ora s'è pure offesa! (<i>A Tichon</i>)</p>
--	--

⁸ Káťa pronuncia la sua vana difesa alle accuse lasciate cadere con perfida *nonchalance* dalla Kabanicha sulla melodia (*dolce* e finalmente ricomposta) dell'es. 4: un antecedente che ne cattura il pudore e la compostezza, cui risponde un conseguente pieno di slancio in cui il represso desiderio di sfogo (accentuato rispetto ai luoghi corrispondenti dell'ouverture) regala a sorpresa uno dei picchi emotivi dell'intera partitura. La musica parla in queste pagine due lingue sensibilmente diverse, specchio delle due personalità che si stanno affrontando: in orchestra, agli spigoli e alla qualità prosastica, spezzettata della musica della vedova (es. 8) si contrappongono la mesta dolcezza e la sintassi piuttosto regolare, il gioco delle simmetriche risonanze di frasi di due battute della musica di Káťa (es. 4); così come – sul piano della condotta vocale – al sostanziale recitativo della prima fa riscontro l'arioso dolente della seconda. Fino al sipario – e dunque anche quando la figura di Káťa non sarà più presente fisicamente in scena, bensì nelle parole degli astanti – la musica avvicinerà i due registri, alludendo ora all'uno ora all'altro polo della discordia familiare.

⁹ Unico elemento estraneo che si incunea in questo conflitto è il tema della figlia adottiva Varvara, presentatoci dal fagotto sugli accordi in contrattempo della celesta e dei quattro flauti:
es. 9



Orditura melo-armonica e veste strumentale di questo grazioso temino ammiccante al folklore seguiranno immutate Varvara lungo tutta l'opera, indizio di una minore ricchezza di sfaccettature rispetto alla complessa psicologia della protagonista dell'opera. Senza lasciare nel contempo alcun dubbio sulla collocazione del personaggio all'interno della disputa che scuote i Kabanov: con la sua piana regolarità, le sue frasi di due battute, il tema schiera subito la sorella adottiva nel campo di Káťa, «indifesa e buona», contro la prosa scostante, l'eloquio frammentario della Kabanicha. Laddove però la semplicità esibita di questa struttura, ciclicamente ritornante su se stessa (preludio alla stroficità dei canti popolari o popolari del secondo atto), e lo stesso ingenuo tono folkloristico che la permea (la melodia pare strettamente imparentata con il canto popolare russo che fornirà le parole della ballata di Kudrjásch del secondo atto) chiariscono che ben diverso è lo spessore delle due donne.

Možná, žes měl matku rád, dokuds byl sám, ale teď, co máš ženu...

TICHON

Jedno druhému nepřekáží; obě mám rád.

KABANICHA

Tak tedy ženu za matku měníš? A pak se tě má bát, když po tvójim se ženou všeho jen s láskou? Ani pohrozit? Ať si má třeba milence?

TICHON

Ale maminko, vždyť mě má ráda!

KABANICHA

To snad také nic není? Ani okřiknout?

TICHON

(výhrůžkou)

Ale maminko!

KABANICHA

No mluv, to také nic není?

TICHON

Ale – na mou duši!

KABANICHA

Hlupáku! Jen pro hřích! Jdu domů.

(Vzdychne si a chvatně odchází do domu.)

TICHON

(k Varvaře)

Tak vidíš, pořád jen pro ni!

VARVARA

(rozhodně)

Copak za to může? Matka ji pronásleduje, a ty také! A pak ještě říkáš, že ji máš rád.

(prudce)

Co stojíš, přešlapuješ? Na očích ti vidím, co bys rád: zpít se!

(Tichon beze slova odvrávorá.)

VARVARA

Je mi jí líto.

(u vchodu do domu v rozpacích, má-li vejít.)

Toť se ví, že líto. Mám ji ráda.

(na prahu domu)

Proč bych ji neměla mít ráda?

Opona rychle padá.¹⁰

Forse finché eri scapolo volevi bene a tua madre, ma da quando ti sei sposato...

TICHON

Non si può voler bene a tutte e due? È un male?

LA KABANICHA

Scambi la moglie per la madre? E chi ti dovrà temere, se ti vedono... schiavo di tua moglie? Pronto a sopportare persino un altro amante!

TICHON

Ma che dite mai? Lei mi vuoi bene!

LA KABANICHA

E per questo le risparmi ormai ogni rimprovero?

TICHON

(con violenza)

Ma... quale rimprovero?

LA KABANICHA

Oh, nulla, dico per dire...

TICHON

Cos'è, l'accusate?

LA KABANICHA

Stupido, taci! È inutile parlare... si fa peccato e basta! Io vado a casa.

(Entra rapidamente in casa.)

TICHON

(a Varvara)

Vedi, sempre per causa sua!

VARVARA

(decisa)

Káťa non ha colpa! La mamma ce l'ha con lei... e tu pure! E poi dici ancora che le vuoi bene!

(Con rabbia)

Ora che fai? Che cosa aspetti? Ti si legge in volto quel che vorresti: bere!

(Tichon parte senza dire parola.)

VARVARA

Lei, poverina... quanto mi fa pena!

(Indecisa, sulla soglia di casa)

Tanto indifesa e buona!

(Sulla soglia)

Come si fa a non volerle bene?

Il sipario cade rapidamente.

¹⁰ La partitura pubblicata dall'Universal Edition nel 1922 terminava rapidamente il quadro all'insegna di Káťa, con un *Presto* costruito su una deformazione iterata e segnata da cromatismi dell'*incipit* dell'antecedente dell'es. 4, bilanciato da un

PROMĚNA¹¹

Pokoj v domě Kabanových. Vpravo a uprostřed dveře, nalevo výklenek. Katěrina a Varvara při ruční práci.

KATĚRINA
(odkládá vyšívání.)
Víš, co mi napadlo?
VARVARA
Co?
KATĚRINA
Proč lidé nelétají.
VARVARA
Nechápu, co pravíš!
KATĚRINA
Povídám – proč lidé nelétají, tak jako ptáci nelétají. Víš, zdává se mi někdy, že jsem pták. Tak mě to láká vzlétnout! Chci to zkusit!
(*Chce létat.*)
VARVARA
Co vyvádíš?
KATĚRINA
(*vzdychajíc*)
Jaká jsem bývala rozpustilá! A u vás jsem docela uvadla.

QUADRO SECONDO

Una camera nella casa dei Kabanov. A destra e al centro porte. A sinistra una nicchia.

KATĚRINA
(*deponendo un ricamo*)
Sai a che cosa sto pensando?
VARVARA
Che cosa?
KATĚRINA
Perché gli uomini non possono volare?
VARVARA
Non capisco quel che vuoi dire.
KATĚRINA
La gente dovrebbe... saper volare come fanno gli uccelli... Sai, qualche volta mi sembra di essere un uccello che sa volare in cielo! Vuoi vedere?
(*Fa come se volasse*)
VARVARA
Oh, che idea!
KATĚRINA
(*sospira*)
Oh, quanto ero felice un dì!... Ora invece sono cambiata, sono un'altra...

segue nota 10

Adagio che ne riprende il conseguente (nella versione intensificata che aveva accompagnato le prime parole della protagonista). Soluzione leggermente diversa quella proposta dall'*Intermezzo 1* (*Allegro* – 2/8), primo dei due interludi composti da Janáček nel 1927 per facilitare il cambio di scena tra i quadri dei primi due atti e riscoperti da Sir Charles Mackerras: ad uscirne sensibilmente alterato è il *Presto*, espanso e trasfigurato in una pagina di disperata virulenza, con il quale Janáček ora incornicia l'*Adagio* originario. Il proposito sembra quello di enfatizzare l'entità devastante e ormai critica delle tensioni psichiche, tenute sempre più faticosamente a bada dagli argini dell'autocontrollo, che la protagonista cela sotto la maschera del «gesto altero» con il quale ha preso congedo dai familiari.

¹¹ Un brusco scarto ci separa dai toni desolati dell'*Intermezzo*. Quasi mimando l'attività di Káťa sulla scena, i violini con sordina ricamano insistentemente nella tessitura acuta un veloce arabesco che allude al cinguettio di quegli uccelli in volo che occupano i pensieri della silenziosa protagonista (*Andante* – 2/8), concise melodie in miniatura alle quali un affascinato Janáček munito di cronoscopio avrebbe dedicato alcuni articoli proprio a ridosso del lavoro di composizione della *Kabanová*:
es. 10



La figurazione lascia puntualmente dietro di sé come sua palpabile traccia l'aggregato evidenziato nella seconda battuta dell'es. 10, in una interessante compenetrazione di dimensione orizzontale e verticale della scrittura. Un accordo che dà il tono a queste pagine, ed è ottenibile per sovrapposizione di tre quarte: intervallo che per Janáček 'significava davvero qualcosa', per parafrasare una sua polemica annotazione alla *Harmonielehre* di Schönberg, e che è destinato ad assumere un ruolo molto esposto in numerose pagine della partitura come pietra angolare della costruzione armonica. Il clima sembra aver riguadagnato serenità: pure va attirata l'attenzione sugli inopinati trasferimenti al grave della leggiadra figurazione dei violini, che zavorrano con il loro peso il discorso musicale e che sulle corde degli archi gravi (*forte* e senza sordina) perdono ogni leggiadria – trasparente metafora dell'impossibilità per Káťa di spiccare con successo il volo.

VARVARA
Myslíš, že toho nevidím?

KATĚŘINA
Ach, byla jsem zcela jinší!¹² Žila jsem, po ničem netoužíc,
jako ptáče na svobodě! Maminka duše ve mně netušila,
(*se smíchem*)

strojila mě jak panenku! Víš, jak jsem žila za svobodna?
Hned Ti to povím. Vstávala jsem časně. Bylo-li to v létě,¹³
vyšla jsem ke studánce a umyla se. Pak přinesu si vodičky
a všechny, všechny květinčky v domě zaleju.

VARVARA
U nás je to zrovna tak!

KATĚŘINA
Potom jsem šla do kostela. Já k smrti ráda chodila do
kostela. Bývalo mi, jak bych stoupala do ráje. Nikoho
nevidím, neslyším, času nevnímám, ani když bohoslužby
končí.

(*v stále větším vytržení*)
Maminka říkávala, že na mne všichni hleděli, co se to se
mnou děje! A víš – za slunečního dne,¹⁴ když z kopule
padal takový světelný sloup a v něm valil se dým jako
oblaka a stávalo se mi, že jsem v tom sloupu vidala lítat
anděly a zpívat. –

(*Ztíší se.*)

VARVARA
Credi che non me ne sia accorta?

KATĚŘINA
Era un'altra vita! Tutto era diverso, ahimé. Ero un
passerotto gaio! La mamma aveva l'animo sereno.
(*Ridendo*)

Mi vestiva come una bambola! Ah, si viveva spensierati!
Eran bei tempi. Mi alzavo presto, era piena estate, correvo
alla fontana per lavarmi... Poi riempivo il secchio e
annaffiavo i fiori intorno alla nostra casa!

VARVARA
Come fai tuttora qui!

KATĚŘINA
Poi andavo alla messa. Oh, quanto amavo andare in
chiesa! Mi sembrava di essere in paradiso... Non avvertivo
più... né gente, né tempo, né la fine delle preghiere.

(*In estasi crescente*)
La mamma mi diceva che tutti mi guardavano, assorta
com'ero! E poi, nelle giornate di sole, tutta la cupola
risplendeva d'una luce d'oro, e una nube d'incenso la
riempiva: mi sembrava di volare e di scorgervi una schiera
di angeli che cantavano.

(*calmandosi.*)

¹² Il rimpianto per l'«altra vita» si traduce in un *Adagio* in 3/16 (*sic!*) nel quale prende forma un altro dei «biglietti da visita» musicali (Stuart) escogitati da Janáček per Káťa – indici, nella loro connessa molteplicità, di una psicologia in evoluzione quale quella dell'eroina –: una legata melodia agli oboi e violini I, che ripropone in ordine sparso stilemi degli ess. 4, 6 e 7 e rinnova pertanto la persistente sensazione di *déjà vu* che ci assale quando siamo alle prese con la musica associata alla protagonista.

¹³ Tutta la scena tra Káťa e Varvara – che secondo alcuni tradisce l'efficace lezione della scena della lettera dall'*Evgenij Onegin* di Čajkovskij – costituisce una prova ispirata di mediazione tematica, non indegna della wagneriana *Kunst des Überganges*. La commossa rievocazione dei di dell'infanzia si appoggia a coppie di aggregati di tre suoni (nell'es. 11 La₁-Si₁-Mi₂/La₁-Do diesis₂-Si₂), il primo dei quali è contenuto (come si preoccupa di farci ascoltare lo stesso Janáček) nella 'traccia' dell'es. 10. Ed è su una versione dilatata della coppia (ora Re_{b3}-Mi_{b3}-La_{b3}/Re_{b3}-Fa₃-Mi_{b4}) che flauti e clarinetti traggono poi dalle stesse due armonie una cellula ostinata in semicrome che dilaga per diverse pagine di partitura: es. 11



Su questo tappeto pentafonico ondeggiante il corno fa udire una melodia chiaramente nell'orbita dei temi di Káťa (ess. 4, 6 e 7, note 3 e 12), che realizza finalmente la latente vocazione alla pentafonia dell'es. 4.

¹⁴ Ci avviciniamo ormai all'ammissione dell'inconfessabile «peccato mortale» della moglie di Tichon – l'attrazione adulterina per Boris –, e la musica di Janáček esibisce uno stringente parallelismo con quanto era accaduto nel corso della confessione del nipote di Dikoj nel quadro precedente. Qui come allora, la musica mima in tempo reale l'affioramento alla coscienza del sentimento amoroso utilizzando un materiale ritmico-intervallare inizialmente indeciso, embrionale, che si muove in un sistema scalare circoscritto (scala per toni interi, pentafonia) e quindi in un certo senso a bassa intensità emotiva, per acquistare solo man mano contorni più definiti fino ad individuarsi come tema lirico, che si effonde nella pienezza e nella libertà di movimento offerte dallo spazio tonale. Nel primo quadro il punto di partenza era stata la variante del modulo dell'es. 6, un tracciato che si agitava nello spazio assai angusto della triade aumentata; punto d'arrivo, l'es. 7. Ora,

A já padnu na kolena a pláču; a já sama nevím, proč modlím se a pláču. – Tak me tam našli. – A jaké sny se mi zdávaly, jaké sny! Jak bych viděla zlaté, vysoké chrámy a hory a stromy, a bylo mi, jak bych létala, vysoko létala – a všude zpívají hlasy neviditelné!

VARVARA

Káto, co je s tebou?

KATĚRINA

(ve vzrůstajícím rozchevění)

A cypříše voní –

VARVARA

Co je s tebou?

KATĚRINA

(chytne Varvaru za ruku – s úzkostí.)

Nějaký hřích na mne jde! Jako bych stála nad propastí – někdo mě do ní strkal a já nemám za co se chytit –

VARVARA

Co se s tebou děje?

*(vyděšena)*Jsi zdráva?¹⁵

KATĚRINA

Zdráva... Raději bych byla nemocna. Taková divná touha do hlavy mi leze a nikam nemohu jí uniknout. Začnu přemýšlet a nemohu myšlenky sebrat. Jazykem přemílám slova, ale na mysl mi tane něco jiného. Jako by mi d'ábel našeptával – a samé takové nedobré věci, až je mi hanba před sebou samotnou! A v noci...

VARVARA

Co se ti zdává?

Ed io cadevo in ginocchio, piangendo; io non so perché... piangendo pregavo ancora. E così mi trovavano. E quali sogni stupendi, quali sogni! Templi d'oro vedevo, alti, lucenti, e monti, e boschi, sospesi nei cieli; come volavo, volavo!... Udivo canti e voci misteriose!

VARVARA

Káta, che ti succede?

KATĚRINA

(sempre più esaltata)

Cipressi immensi...

VARVARA

Che ti succede?

KATĚRINA

(prende Varvara per la mano, come impaurita.)

Sopra di me... s'abbattono! Dinanzi a me l'abisso si spalanca e mi attira, mi chiama e io non so dove aggrapparmi...

VARVARA

Che cosa ti succede?

(spaventata)

Ti senti male?

KATĚRINA

Male? No, sto bene, grazie al cielo. Ma sento una tale strana nostalgia e non riesco a celarla... Poi, se penso, i miei pensieri mi tormentano, mi si confondono le idee, e comincio a dire una cosa per un'altra... Sembra il maligno mi sussurri, mi suggerisca cose impure, e mi vergogno innanzi a me stessa! Di notte...

VARVARA

Anche di notte?

segue nota 14

all'interno del campo pentafonico affermato dall'es. 11, viole e clarinetti introducono un motivo in sedicesimi, che cresce fino a raggiungere nella voce del violino solo il definitivo assetto melodico e tonale, in un raggianti Re bemolle maggiore: es. 12

VI. solo
mf

Ob.
pp

Don Quixote, Introduction, bb. 25 e segg.

È un tema struggente, che ha una gestualità piuttosto straussiana e, nello specifico, sembra riecheggiare alla lontana un altro amore – quello donchisciottesco per Dulcinea – cantato da un diverso strumento solista (l'oboe, e in Sol maggiore) nel poema sinfonico *Don Quixote* di Richard Strauss.

¹⁵ Il vero punto di svolta nella confessione è reso da una delle più geniali soluzioni di strumentazione allineate in questa partitura da Janáček: alla domanda preoccupata di Varvara («Ti senti male?») un *tutti* orchestrale rinforza fino al *fortissimo* il secondo aggregato di tre suoni dell'es. 11, sul quale guizza un ipnotico ostinato derivato dalla figurazione dell'es. 10, per poi abbandonarlo all'apice della curva dinamica con un *pianissimo subito* nelle mani delle sole viole divise, degli oboi e clarinetti. È uno straordinario, ineffabile effetto di denudamento: da questo momento Káta non ha più schermi, e aprirà davvero il suo cuore alla sorella.

KATĚRINA	KATĚRINA
Varjo! Nemohu spát. Pořád mně zní v uchu takové našeptávání. Kdosi se mnou tak laskavě mluví, jak když holub vrká, jak by mě objímal, tak vřele, tak vřele, horoucně, jak by mě někam vedl a...	Varja! Non posso dormire! Mi pare di sentire uno strano mormorio, una voce dolcissima parla con accenti soavi, e mi avvolge... m'incanta e mi seduce..., par che mi porti via con sé!
VARVARA (<i>chvatně</i>)	VARVARA (<i>vivacemente</i>)
Nu a?	E tu?
KATĚRINA	KATĚRINA
A já jdu, a jdu – za ním! (<i>Náhle se vzpamatuje.</i>)	E io... la seguo! (<i>Improvvisamente, tornando in sé.</i>)
Ale nač tobě to vykládám? Jsi dívka! Ale nač tobě to vykládám? Jsi dívka!	Ma perché ti racconto queste cose? Tu sei una ragazza. Perché mai ti vado raccontando tutto questo?
VARVARA (<i>oblížeje se.</i>)	VARVARA (<i>guardandosi attorno.</i>)
Ó, povídej! Jsem horší než ty! Horší než ty! Povídej!	Continua! Io sono peggio di te! Peggio di te! Parla ancora!
KATĚRINA	KATĚRINA
Nuž, co povídat? Stydím se!	E che debbo dirti? Mi vergogno!
VARVARA	VARVARA
Není třeba se stydět! Nač bych já tě soudila! Mám svoje hříchy.	Non c'è da vergognarsi! Non spetta a me giudicarti: ho anch'io i miei peccati!
KATĚRINA	KATĚRINA
Vždyť je to takový hřích, ¹⁶ když miluji jiného! Co si počnu? Kam se poděju?	Ma è peccato mortale... amare un altro! Che cosa debbo fare? Dove debbo andare?
VARVARA	VARVARA
Možná, že se udá s ním se vidět?	Forse potresti incontrarlo un giorno?
KATĚRINA (<i>prudce</i>)	KATĚRINA (<i>con violenza</i>)
Ne, ne! Co myslíš? Chraň Pán Bůh!	No, no, no! Oh, no! Giammai! Che dici? Dio me ne guardi!
VARVARA	VARVARA
Nu což!	Perché?
(<i>Tichon vstoupí z pravých dveří, nastrojen k cestě.</i>)	(<i>Tichon entra dalla porta di destra, pronto per il viaggio.</i>)
KATĚRINA (<i>vrhá se k Tichonovi a objímá jej.</i>)	KATĚRINA (<i>si butta al collo di Tichon.</i>)
Tišo!	Tichon!

¹⁶ Il dolce «peccato mortale» di Káta trova espressione in un motivo carezzevole destinato a cospicua fortuna nel secondo quadro dell'atto successivo, consegnato dapprima ai violini e poi – *dolcissimo*, appunto – ai soli di clarinetto ed oboe: es. 13



Il motivo si innesta ripetutamente sulla ripetizione della prima frase del tema di Varvara (es. 9) alle viole, e con questa stretta condivisione dello spazio sonoro è come se la musica accogliesse il segnale di complicità dato a Káta dalla sorella («ho anch'io i miei peccati!»).

Zbláznila jsi se!	VARVARA <i>(odběhne)</i>	Dio mio, che fai?	VARVARA <i>(esce di corsa)</i>
Tišo! Neodjížděj!	KATĚRINA <i>(Glaša a Fekluša vstupují z pravých dveří, vynášejí zavazadla.)¹⁷</i>	Tichon, non partire!	KATĚRINA <i>(Glascha e Fekluscha entrano dalla porta di destra, caricando il bagaglio.)</i>
Na dlouho jede?	FEKLUŠA <i>(ke Glaše)</i>	Parte per molto?	FEKLUSCHA <i>(a Glascha)</i>
Ne na dlouho.	GLAŠA <i>(Vyjdou prostředními dveřmi.)</i>	Due settimane.	GLASCHA <i>(Escono tutte e due dalla porta di mezzo.)</i>
Tišo, neodjížděj! Holoubku můj! Neodjížděj!	KATĚRINA	Tichon, non partire! Mio amore, non partire!	KATĚRINA
Nelze, Káto! Jak nepojedu, když maminka posílá!	TICHON	No, così non va. Come posso rimanere? È la mamma che me l'ha ordinato!	TICHON
Vezmi mě také s sebou! Vezmi mě!	KATĚRINA	Allora portami con te... con te!	KATĚRINA
Není to možné!	TICHON <i>(vynínuje se z jejího objetí.)</i>	Ma non posso.	TICHON <i>(liberandosi dal suo abbraccio.)</i>
Proč by nebylo možné? Cožpak už mne nemáš rád?	KATĚRINA	E perché non puoi? Tu non mi ami più!	KATĚRINA
Ne, mám tě rád! Ale z takové otročiny člověk by utekl od ženy krasavice nevím jaké – a má-li člověk po celý život takhle žít – uteče i od ženy!	TICHON	No, t'amo! Ma quando si è così legati... ti vien la voglia di scappare nonostante una sposa bellissima! Una vita così... ti fa esasperare! E un bel giorno te ne vai... pianti e casa e moglie!	TICHON
Jak tě mám pak mít ráda, když taková slova mluvíš? ¹⁸	KATĚRINA <i>(zaražena)</i>	Come posso amarti ancora ... se dici queste cose?	KATĚRINA <i>(sgomentata)</i>

¹⁷ L'ingresso di Glascha e Fekluscha con il bagaglio di Tichon, prova inoppugnabile dell'imminente partenza del marito di Káta, con tutte le sue presentite conseguenze, è suggellato dalla riapparizione – in veste immutata – del rigido tema staccato e dei sonagli dell'es. 3.

¹⁸ L'infelice uscita di Tichon, che ne denuncia tutta l'insensibilità e la grettezza di fondo, rivelandolo degno figlio della Kabanicha, ferisce in modo irreparabile l'animo di Káta, più ancora che le continue vessazioni della suocera: e Janáček trova per questo colpo infertole da Tichon – e per la ferita che ne è risultata – un gesto lancinante che suona come una variante altamente drammatizzata dello spigoloso primo motivo della ricca vedova (vedi es. 8):

es. 14



TICHON Slova sem, slova tam! Kdo se v tobě vyzná?	TICHON Ma che vuoi, ma che vuoi? Chi ti capisce ancora?
KATĚŘINA (pláče.) Kam se já, ubožka, poděju? Kdo se mne zastane?	KATĚŘINA (piange.) Chi mi starà accanto nel dolore? Chi potrà salvarmi?
TICHON Přestaň!	TICHON Non piangere!
KATĚŘINA (přistoupí k mužovi a přivíne se k němu.) Tišo, holoubku, kdybys zůstal doma, nebo mě vzal s sebou, tolik bych tě měla ráda, (laská ho) tak bych tě laskala! Tišo, komu mě tady necháš?	KATĚŘINA (stringendosi a Tichon.) Tichon, sentimi, se rimani a casa o se mi porti con te... (accarezzandolo) sarò tanto, tanto buona. Oh, tanto... tanto buona! Tichon, pensa con chi mi lasci!
TICHON Nevyznám se v tobě, Káťo. Jindy člověk slova z tebe nedostane, a teď?	TICHON Io non ti capisco, Káťa! Tante volte non sai dire una parola... e ora?
KATĚŘINA Tišo, komu mě zanecháš?	KATĚŘINA Tichon, pensa con chi mi lasci.
TICHON Vždyť víš, že jinak nelze. Jaká tedy pomoc.	TICHON Tu sai che devo andare. Che cosa posso fare?
KATĚŘINA Tišo, stane se bez tebe neštěstí! Stane se neštěstí. (náhle)	KATĚŘINA Se tu parti accadrà una disgrazia! Una disgrazia! (all'improvviso)
Víš tedy, co? Žádej ode mne nějakou strašlivou přísahu...	Sai, che ti dico: fammi giurare una cosa... tremenda!
TICHON Jakou přísahu?	TICHON Giurare?
KATĚŘINA ¹⁹ Nu takovou – že za tvou nepřítomnosti za žádnou cenu s nikým cizím ani nepromluví, nikoho nespátím, že ani pomyslet neopovázím se, kromě na tebe –	KATĚŘINA Giurare... che durante la tua assenza io non veda mai nessun estraneo... e non parli con nessuno fuori dei nostri, e ch'io non pensi mai a nessuno fuori che a te...
TICHON Ale nač to? Nač to?	TICHON Santo cielo, perché?
KATĚŘINA Pro pokoj mojí duše, prokaž mi tu milost!	KATĚŘINA Per la pace dell'anima, fammi questa grazia!
TICHON Jakpak můžeš za sebe ručit?	TICHON Ma come puoi giurare queste cose?

¹⁹ L'ossessionante presentimento che il commiato del marito è l'atto che schiude le porte alla «disgrazia» – si identifica anzi con l'incombente disgrazia stessa – e che dunque la spinge a cercare invano nel giuramento un'estrema difesa dall'inevitabile, si materializza in una distorcute e minacciosa armonizzazione sulla scala per toni interi di un frammento del tema della partenza (contenuto nel seguito dell'es. 3) affidata a tromboni e tuba con sordine:
es. 15



<p>KATĚŘINA (<i>padá na kolena.</i>)</p> <p>Abych ani otce, ani matky vícekrát nespatriła! Abych bez pokání umřela, jestliže...</p> <p>TICHON (<i>zdvihá ji se země.</i>)</p> <p>Nu, copak? Co děláš? Vzdyť je to takový hřích!</p> <p>KABANICHA (<i>za scénou</i>)</p> <p>Je čas, Tichone!²⁰</p> <p>(<i>Katěrina a Tichon jako přimrazení.</i>)</p> <p>KABANICHA (<i>vstoupí</i>)</p> <p>Nu tak! Všecko je hotovo, koně už dojeli.</p> <p>TICHON (<i>nerozhodně</i>)</p> <p>Ano, prosím, bude čas, maminko!</p> <p>KABANICHA</p> <p>Nu tak, copak stojíš?</p> <p>TICHON</p> <p>Co poroučíte?</p> <p>KABANICHA</p> <p>Copak neznáš pořádku? Naříd' žeňe, jak se chovat za tvé nepřítomnosti.</p> <p>TICHON</p> <p>Však ona jistě sama ví...</p> <p>KABANICHA</p> <p>Žádné odmlouvání! Rychle nařizuj, abych i já slyšela, co nařizuješ! A pak, až se vrátíš, zeptáš se jí, zda všecko splnila.</p>	<p>KATĚŘINA (<i>cade in ginocchio.</i>)</p> <p>Ch'io non veda più... né mio padre, né mia madre... e ch'io muoia dannata... se dovessi... se dovessi...</p> <p>TICHON (<i>solleva Katěrina, che sta per accasciarsi al suolo.</i>)</p> <p>Ma che dici? Che cos'hai? Questo è un grave peccato!</p> <p>LA KABANICHA (<i>dietro la scena</i>)</p> <p>È ora, Tichon!</p> <p>(<i>Katěrina e Tichon si guardano rigidi, con freddezza.</i>)</p> <p>LA KABANICHA (<i>entra</i>)</p> <p>Su, Tichon! Tutto è pronto di là, la carrozza attende!</p> <p>TICHON (<i>indeciso</i>)</p> <p>Bene, mamma. Ora vengo subito.</p> <p>LA KABANICHA</p> <p>E allora che cosa aspetti?</p> <p>TICHON</p> <p>C'è dell'altro ancora?</p> <p>LA KABANICHA</p> <p>Non conosci forse gli usi? A tua moglie vorrai ricordare i suoi doveri...</p> <p>TICHON</p> <p>Lei li conosce molto bene!</p> <p>LA KABANICHA</p> <p>Non facciamo storie! Senza indugio, voglio sentire anch'io... quel che disponi. E poi, al tuo ritorno, le chiederai il resoconto...</p>
---	---

²⁰ Il mortificante rito della partenza imposto dalla Kabanicha, ultimo e risolutivo affronto alla coscienza lacerata di Káťa, è aperto in orchestra da una riaffermazione dell'es. 3 e aderirà poi anche nella musica a una organizzazione formale abbastanza rigida, riflesso della soffocante struttura della cerimonia: ogni enunciazione di un dovere da parte della vedova sarà accompagnato negli archi dal primo gesto dell'es. 8, mentre la sua ripresa da parte di Tichon vedrà la ricomparsa nel timbro dei legni e della viola d'amore di una frase espressiva di due battute, che rappresenta una variazione particolarmente spoglia della linea superiore dell'antecedente dell'es. 4 (con inversione del contenuto intervallare della seconda battuta), su caratteristico ritmo speculare (un espediente frequentemente attestato dal folklore moravo): es. 16



Stando a questo disadorno profilo pentafonico, Káťa non è mai parsa tanto avvilita come sotto questa tortura (al termine della quale difatti «si accascia»). L'atto si chiude simmetricamente con il ritorno dell'es. 3, sul quale si conficca l'es. 14 con il suo urto semitonale (richiamo al fatto che il punto di non ritorno è stato ormai oltrepassato da Káťa). All'estrema battuta Janáček riserva prevedibilmente l'intervento dei timpani, che scandiscono con tre *f* la simbolica quarta dell'es. 2.

TICHON <i>(nerozhodně)</i>	TICHON <i>(esitando, a Katèrina)</i>
Poslouchej maminku!	Ubbidisci alla mamma!
KABANICHA	LA KABANICHA
Řekni jí, aby nebyla hrubá.	Le dirai d'essere sempre garbata!
TICHON	TICHON
Nebud' hrubá...	Sii garbata...
KABANICHA	LA KABANICHA
Aby ctíla tchýni jak rodnou matku.	Che mi onori come la propria madre.
TICHON	TICHON
Kaťo, cti matičku jako rodnou matku...	Onora mia madre come la tua!
KABANICHA	LA KABANICHA
Ať neseď se založenýma ručičkama.	E che non rimanga inoperosa!
TICHON	TICHON
Pracuj něco za mojí nepřítomnosti...	Fa' qualcosa, mentre sarò assente...
KABANICHA	LA KABANICHA
Ať nebloumá očima z oken.	Che non stia a guardare la gente.
TICHON <i>(vybuchne.)</i>	TICHON <i>(scoppiando.)</i>
Ale maminko!	Senti, mamma.
KABANICHA	LA KABANICHA
Bude to?	Finiscila!
TICHON	TICHON
Nedívej se z oken...	Non guardar la gente!
KABANICHA	LA KABANICHA
Ať po mladých lidech nekouká.	E in special modo gli uomini!
TICHON <i>(prudce)</i>	TICHON <i>(con violenza)</i>
Ale maminko, na mou duši!	Mamma, ti prego, per Dio!
KABANICHA	LA KABANICHA
Jen žádné okolky! Je lépe všechno přikázat!	Niente discorsi! Parliamo chiaro, siamo intesi?
TICHON	TICHON
Nedívej se na mladíky.	Non guardare gli altri uomini
<i>(Katèrina zhroucena.)</i>	<i>(Katèrina si accascia.)</i>
KABANICHA <i>(odchází, na zápraží se zastavuje.)</i>	LA KABANICHA <i>(sulla soglia.)</i>
A teď si spolu promluvte.	E ora potete dirvi addio!
<i>(Odhází.)</i>	<i>(Esce.)</i>
TICHON	TICHON
Hněváš se na mne?	<i>(a Katèrina)</i>
KATÈRINA	KATÈRINA
Ne!	No!
<i>(tvrdě)</i>	<i>(dura)</i>

Sbohem!

KABANICHA
(se vrací a s ní Varvara a Glaša.)

Nu, Tichone, už máš čas. Jeď, sbohem!
(Posadí se.)

Sedněte všichni!
(Všichni usednou.)

Nuž s bohem!
(Povstane a všichni za ní povstanou.)

TICHON
(přistoupí k matce.)

Sbohem, maminko!

KABANICHA
(posunkem ukazuje k zemi.)

K nohám, k nohám!
(Tichon pokloní se až k nohám, potom se líbá s matkou.)

KABANICHA
Se ženou se rozluč!
(Katěrina jde zvolna k Tichonovi – padne mu okolo krku.)

KABANICHA
Nestydatá! Loučíš se s milencem?

TICHON
Sbohem, sestřičko! Sbohem, Glašo!
(Vyběhne rychle.)

Opona pomalu padá.

Addio!

LA KABANICHA
(entra con Varvara e Glascha.)

Ora, Tichon, vai con Dio. Buon viaggio.
(Si siede.)

Sedetevi tutti!
(Tutti si siedono.)

Andiamo.
(Si alza, con lei tutti gli altri.)

TICHON
(avvicinandosi alla madre.)

Mamma, addio!

LA KABANICHA
(indicando per terra.)

Inginocchiati!
(Tichon si china ai suoi piedi, poi la bacia.)

LA KABANICHA
Saluta tua moglie!
(Katěrina va verso il marito e lo abbraccia.)

LA KABANICHA
Svergognata! Neanche fosse il tuo amante!

TICHON
Addio a tutti, Varvara, Glascha.
(Esce rapidamente.)

Il sipario cade lentamente.

DRUHÉ JEDÁNÍ²¹

ATTO SECONDO

QUADRO PRIMO

Útulný výklenek pracovní v domě Kabanových. Z výklenku dveře dozadu; v pokoji šero. Odpoledne, v podvečer. Kabanicha, Katěrina a Varvara vyšívají.

Camera da lavoro con una porta in fondo e a destra. È quasi buio. Attraverso la finestra penetrano gli ultimi raggi del tramonto. La vecchia Kabanicha, Katěrina e Varvara stanno ricamando.

KABANICHA

Vida, chvástala jsi se, jak máš muže ráda! Jiná pořádná žena, když muže doprovodí, půldruhé hodiny naříká, na podsíní leží. Ale ty, jakoby nic!

KATĚRINA

Není proč! Není proč! Ani toho nedovedu. Pročpak bych měla být na posměch lidem?

KABANICHA

Kdybys měla muže ráda, naučila by ses tomu! A když to nedoveđeš, kdyby ses aspoň pokusila; bylo by slušnější. Svět nezná teď než plotky a nesvár. Půjdu! Nevyrusíte mě!

(Odchází.)

VARVARA

(stoupne si před zrcadlo a upravuje si šátek na hlavě.)²²

Půjdu též se projít... Glaša nám ustele v zahradě. Za malinami jsou vrátka, maminka vždycky je zavírá na zámek a klíč schovává –

(se smíchem)

LA KABANICHA

Vedi, sostieni sempre d'amare tuo marito! Altre donne sposate, quando il marito è lontano, piangono tutto il giorno, giacciono nell'atrio. Tu invece come se niente fosse!

KATĚRINA

Non servono i lamenti. Io non so fingere. Perché far ridere la gente?

LA KABANICHA

Se amassi veramente tuo marito, impareresti a comportarti come fanno le altre, o per lo meno ci proveresti! Per salvare le apparenze, sarebbe meglio. Sai com'è fatto questo mondo. Basta! Sappiti regolare!

(Esce.)

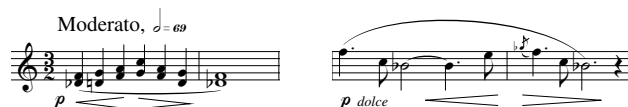
VARVARA

(si aggiusta davanti allo specchio.)

Vado a divertirmi un po'... Glascha ci preparerà i letti nella casetta del giardino. Dietro i cespugli dei lamponi c'è quella porticina che la mamma chiude con un lucchetto, di cui tiene nascosta la chiave...

(ridendo)

²¹ Larga parte della musica di questo quadro è dominata dai due motivi subito introdotti dai legni sul pizzicato degli archi, entrambi in Si bemolle minore/maggiore:
es. 17



Il primo, ai flauti (notato in 3/2 ma in realtà in 6/4), consta di una spedita alternanza di terze maggiori e quarte e suona emotivamente neutro, come la scena di lavoro domestico che si presenterà al nostro sguardo al levarsi del sipario; il secondo (che, rispettando il 3/2, implica un cambio di metro), nel timbro dell'oboe, insinua invece da subito una nota di malessere e di fatto – con quella dolente terza diminuita Mi – Sol bemolle a circoscrivere la dominante Fa – cita testualmente l'*incipit* del terzo di quegli spezzoni che nelle prime battute dell'ouverture ci raccontavano l'*inquietudo* di Káťa (vedi nota sull'ouverture), e che il secondo quadro riporterà presto al centro dell'attenzione. Degno di nota è il trattamento che i due elementi subiranno nel corso del quadro. Malleabili nelle sue mani, con essi Janáček produce (e già a sipario calato, per proseguire poi con i crudeli rimproveri della Kabanicha) una inesauribile varietà di costrutti, per assecondare le varie gradazioni dell'intensità dei turbamenti di Káťa – costrutti in qualche caso molto diversi per l'occhio che si posi sulla partitura, legati invece per l'orecchio da una continuità di deduzioni immediatamente afferrabile.

²² Il tocco di vanità femminile di Varvara sprona l'orchestra a riprenderne il tema leggero (es. 9), reso ancora più civettuolo da un trillo e da un vezzoso ricciolo in levare. Accompagnerà (unitamente al motivo dei flauti dell'es. 17) tutta l'opera di persuasione di Varvara ai danni della confusa Káťa, che oppone le disperate esternazioni agli archi del motivo dell'oboe (sempre dell'es. 17), destinate a moltiplicarsi quando la donna resterà sola in scena con la chiave che le 'arde' tra le mani.

– schovává! Vzala jsem si ho a dala místo něho jiný, aby si ...nascosta! Ma da un pezzo c'è una chiave di ricambio, e
toho nevyšla. – Uvidím-li ho, řeknu mu, aby přišel k quella ce l'ho io... Ora vedrai! Gli ho detto di venire!
vrátkům.²³

<p>Nač to?</p> <p style="text-align: center;">KATĚRINA</p> <p style="text-align: center;"><i>(Varvara podává klíč Katěrině)</i></p> <p style="text-align: center;">KATĚRINA</p> <p style="text-align: center;"><i>(Ulekne se, odmítá klíč.)</i></p> <p>Není třeba! Nechci!</p> <p style="text-align: center;">VARVARA</p> <p>Tobě není třeba a mně se hodí. Jen si ho vem, však tě neukousne!</p> <p style="text-align: center;">KATĚRINA</p> <p>Cos to natropila, ty svůdnice! Cožpak je to možné? Zbláznila jsi se! Opravdu zbláznila!</p> <p style="text-align: center;">VARVARA</p> <p>Nemiluj mnoho řečí. Nemám teď na to kdy.</p> <p style="text-align: center;"><i>(Rychle odchází.)</i></p> <p style="text-align: center;">KATĚRINA²⁴</p> <p style="text-align: center;"><i>(pohlíží na klíč.)</i></p> <p>Vida! Neštěstí! Tady je te neštěstí!</p> <p style="text-align: center;"><i>(Chvátá k oknu.)</i></p> <p>Zahodit klíč! Zahodit daleko do vody. Abych ho nikdy nenašla!</p> <p style="text-align: center;"><i>(Přemýšlí.)</i></p> <p>Pálí mne jako žhavý uhel... Někdo přichází!</p> <p style="text-align: center;"><i>(Rychle schová klíč.)</i></p> <p style="text-align: center;">KABANICHA</p> <p style="text-align: center;"><i>(za scénou k Dikému)</i></p> <p>Přišel jsi s něčím, pak mluv pořádně! Nekřič!</p>	<p style="text-align: center;">KATĚRINA</p> <p>A che serve?</p> <p style="text-align: center;"><i>(Varvara porge la chiave a Katěrina)</i></p> <p style="text-align: center;">KATĚRINA</p> <p style="text-align: center;"><i>(Rifiuta spaventata la chiave.)</i></p> <p>No, no! Non mi serve! Tienti la chiave!</p> <p style="text-align: center;">VARVARA</p> <p>Se non serve a te, può servire a me. Prendila, non morde mica, e nascondila bene!</p> <p style="text-align: center;">KATĚRINA</p> <p>Ma che cosa vai tramando? Perché mi tenti? Hai un bel coraggio! Non temi nulla, non temi il peccato?</p> <p style="text-align: center;">VARVARA</p> <p>Non fare tante storie! Non perder tempo, su!</p> <p style="text-align: center;"><i>(Esce di corsa.)</i></p> <p style="text-align: center;">KATĚRINA</p> <p style="text-align: center;"><i>(contempla la chiave rimastale in mano.)</i></p> <p>Dio! Per pietà! Salvami, proteggimi...</p> <p style="text-align: center;"><i>(Corre verso la finestra.)</i></p> <p>La butto via! La butto giù... nel fiume. Così nessuno la trova!</p> <p style="text-align: center;"><i>(Pensosa.)</i></p> <p>Brucia... come un carbone ardente! Viene qualcuno!</p> <p style="text-align: center;"><i>(Nasconde rapidamente la chiave.)</i></p> <p style="text-align: center;">LA KABANICHA</p> <p style="text-align: center;"><i>(a Dikoj, ancora fuori scena)</i></p> <p>Spiegati meglio, parla piano! Piano!</p>
---	---

²³ Comprendiamo che l'ostentata fermezza della protagonista s'è definitivamente incrinata quando la sorella le annuncia l'arrivo di Boris intonando quella che dovrebbe essere l'inoffensiva frase di due battute del suo tema (es. 9): in realtà, una sbalorditiva metamorfosi (complice una certa analogia di intervalli e di ritmi) le fa assumere le pericolose fattezze e il languore irresistibile dello Straussiano es. 12, e Káťa accusa il colpo. Mentre respinge sdegnata l'offerta tentatrice della chiave l'orchestra ci offre uno spaccato della sua anima: prima con oboi e fagotti distanziati di due ottave che si precipitano *a tempo mosso* attraverso un'allucinata versione del motivo dell'oboe dell'es. 17, poco dopo con una non meno stralunata ed ossessiva folata dei corni con sordina sugli intervalli di terza e quarta del primo motivo dello stesso es.

²⁴ Il soliloquio di Káťa simula a sorpresa architetture formali di tipo tradizionale: una sorta di Scena (*Adagio* – 6/16) ci conduce lungo le tormentate riflessioni della protagonista, sovrapposte – o più spesso alternate – al secondo motivo dell'es. 17 e a una tetra versione in *forte* nei tromboni del primo che ne svela l'eloquente affinità con l'es. 15. Le improvvise parole della Kabanicha che gelano Káťa facendone esplodere il timore d'essere scoperta e la susseguente rassicurazione provocano infine uno sfogo 'belcantistico', un periodo regolare e cantabile di otto battute («No, no! Nessuno.»: *Andante*) che potrebbe funzionare egregiamente come innesco di un'affannosa aria solistica. Che però non c'è: dopo altre quattro battute compatibili con il modello e una zona formalmente ambigua, il vibrante motivo dell'oboe torna a prendere il sopravvento, il canto si depotenzia in arioso e ci porta alla risoluzione («Devo vedere Boris!»). Le terze e le quarte del motivo dei flauti (es. 17) esposte nuovamente a raffica sopra il tremolo degli archi salutano infine l'uscita di scena di Káťa.

KATĚRINA

Ne, ne! Nikdo. Tak mi srdce přestalo bít! – Ne, nikdo! Jak jsem se polekala! A klíč jsem schovala! – Je vidět, osud tomu chce! A jakýpak hřích, když na něho pohlédnu, třeba zdaleka? Třeba s ním pohovořím, to všechno není ještě neštěstí! Ale co mluvím, čím se obelhávám? Aťsi třeba zemru, jen když ho uvidím! Jen uvidím! Buď jak buď, uvidím Borise! Jen kdyby už byla noc!

(Přehodí bílý šátek přes sebe a odejde zadními dveřmi.)

(Kabanicha vstoupí se světlem a se zákusky do pokoje, za ní Dikoj. Výklenek tmavý, pokoj osvětlený.)

KATĚRINA

No, no! Nessuno. Mi son sentita mancare il cuore! Credevo di morire dallo spavento! La chiave è al sicuro! Si vede che è destino. Sarebbe meno grave se lo guardassi da lontano! Però gli devo parlare, allora mi sentirò più tranquilla. Che sto dicendo? Perché cerco d'ingannarmi? Sarà la mia fine! Ma devo vederlo! Sì, devo vederlo... Sia come sia! Devo vedere Boris! Oh, venisse presto la notte!

(Si copre le spalle con uno scialle bianco ed esce dalla porta in fondo.)

(La Kabanicha, seguita da Dikoj, entra con un lume in mano, acceso. Una nicchia scura, la stanza illuminata.)

DIKOJ²⁵

Nic zvláštního, jenom jsem trochu nachmelen.

(Usedá.)

KABANICHA

Tedy jdi spát!

DIKOJ

A kam mám jít?

KABANICHA

Domů! Kam bys šel?

DIKOJ

Ale když nechci domů!

KABANICHA

(měkčeji)

Nu, čeho si přeješ ode mne?

DIKOJ

Ebbene... comare... sono un po' brillo...

(Si siede.)

LA KABANICHA

Vattene a letto!

DIKOJ

Dove vado?

LA KABANICHA

A casa, devi andare!

DIKOJ

Non voglio andare a casa!

LA KABANICHA

(più dolce)

Su, dimmi allora, che cosa vuoi?

²⁵ La chiave di lettura di questa scena – intrisa di sottintesi – tra l'anziana vedova e il mercante alticcio è probabilmente l'ironia; e la musica non rinuncia a dare il suo apporto alla satira dell'attempata coppia, facendo ricorso al fecondo strumento della parodia. A cominciare dal motivetto che scorre ininterrottamente sotto le mascherate effusioni dei due:
es. 18



Non è infatti che un travestimento della variante del secondo motivo dell'es. 17 che compare in apertura dell'*Adagio* del monologo di Káta: all'inizio non privo di una sua ostentata nobiltà, che però perde rapidamente rivelandosi piuttosto *gros-sier*, una caricatura del sublime gesto che nella scena precedente ritraeva gli spasimi della protagonista. Una messa in bur-la, insomma, dei turbamenti senili e delle ipocrisie della Kabanicha e di Dikoj. Che peraltro ricorda molto da vicino uno dei temi sussidiari legati alla figura di Scarpia nella *Tosca*, soprattutto nel suo ripercuotersi ad altezze diverse cadendo verso il grave. Movimento di ripercussione nel corso del quale – stando alle indicazioni apposte da Janáček in partitura – il tono deve virare subito dall'adulazione (il «tutto miele» del libretto) all'asprezza.

Hned ti to povím!	DIKOJ (<i>lichotivě</i>)	Te lo dico subito!	DIKOJ (<i>adulatorio</i>)
Domluv mi přeče –	(<i>kňouravě</i>)	Parla dunque,	(<i>piagnucoloso</i>)
– aby moje srdce se uklidnilo.	(<i>Rozplývá se.</i>)	per assicurare il mio cuore!	(<i>Tutto miele</i>)
Ty jediná v celém městě mě dovedeš rozebrát.	KABANICHA	Tu sei l'unica, qui intorno, che sa consolarmi un po'!	LA KABANICHA
Chtěli na tobě zase peněz?	DIKOJ	T'hanno chiesto altri quattrini?	DIKOJ
Dám, dám! Ale nadám! Mukneš o penězích, nic jinak, nic jinak, jak bys mi vnitřnosti páčil!	KABANICHA	Ecco, ma invano! Quando mi chiedono soldi m'infurio... che posso farci, è come se mi bruciassero le budella!	LA KABANICHA
Nemáš nad sebou starších, proto si troufáš!	DIKOJ	Siccome sei il più anziano qui, te ne approfitti!	DIKOJ
Mlč, kmotra! Kdysi – o velikém postě kál jsem se a postil, kál jsem se a postil. Vtom nějaká nečistá síla namane mi mužíka do cesty. Dříví vozil, pro peníze přišel. Čert ho pro hřích v takovou dobu přinesl! Zhřešil jsem! Nadal jsem mu, div neztloukl.	(<i>Měkkce přisedá blíže ke Kabaněše.</i>)	No, comare, taci. Ascoltami, invece. Una volta, durante la Quaresima, mentre digiunavo, proprio allora... un qualche demonio malsano mi manda un contadino a casa, coll'idea di chiedermi i quattrini per aver portato della legna! Che vuoi? Io per poco non gli rompo il collo!	(<i>Con dolcezza si avvicina alla Kabanicha.</i>)
Vidíš, jaké mám srdce! Potom jsem ho prosil za odpuštění. K nohám jsem se mu skláněl. Vidíš, kam mě až srdce přivádí! Vidíš, kam mě až srdce přivádí.	(<i>Padá Kabaněše k nohám.</i>)	Vedi come son fatto! Dopo l'ho pregato di perdonarmi, mi sono inginocchiato. Vedi che ho il cuore tenero! Sono proprio un pezzo di pane!	(<i>Cade ai piedi della Kabanicha.</i>)
V blátě na zemi jsem k nohám padl! V blátě! Oh!	(<i>Žebrouí.</i>)	In presenza di tutti, lì, nel fango, cado ginocchioni! Pensa! Oh!...	(<i>Implorante.</i>)
Posaď se! Nemuč se! Ale dbej dobrých mravů, dobrých mravů!	KABANICHA (<i>odmítá Dikého.</i>)	Siediti! Calmati! Ti conviene star buono, sempre... buono!	LA KABANICHA (<i>allontanandolo.</i>)
<i>Opona.</i> ²⁶		<i>Sipario.</i>	

²⁶ Nella partitura pubblicata nel 1922 la farsa di questo incontro si chiudeva su una versione in *pianissimo*, di arcana suggestione, delle folate di terze e quarte che l'avevano immediatamente preceduta, quasi a preparare lo spettatore alla ben altrimenti significativa «Notte d'estate» che lo attende nell'incipiente secondo quadro. Anche per il cambio di scena in questione, però, Janáček approntò nel 1927 un interludio (vedi nota 10). Questo *Intermezzo 2* sforbicia e rallenta ulteriormente questa pagina, accentuandone il carattere onirico, e le premette una impetuosa marcetta burlesca (*Allegretto – 2/8*) che ben ne enfatizza per contrasto il senso di mistero. A ciò si aggiunga che nel motivo della marcia pare di poter intravedere un'eco distorta e farsesca di un frammento dell'es. 12, da poco rievocato dalla voce incantatrice di Varvara (vedi nota 23). Si direbbe insomma che ci troviamo di fronte all'ultima freccia scoccata dalla satira di Janáček contro il convegno notturno (in pieno svolgimento) della Kabanicha e di Dikoj, prima di voltare decisamente pagina.

PROMĚNA²⁷

Rokle zarostlá křovím; nahore plot zahrady Kabanových a v něm vrátka. Shora po svahu pěšinka. Letní noc.

QUADRO SECONDO

Fra rocce e cespugli si denota, sul fondo in alto, il muro di cinta della casa dei Kabanov, con il cancello, dal quale discende un sentiero. Notte d'estate.

KUDRJÁŠ²⁸

(s kytarou)

Nikoho tu není! To si zazpíváme z dlouhé chvíle.

(určitě)

KUDRJÁSCH

(con una chitarra in mano)

Qui non c'è nessuno! Canterellando... s'ammazza il tempo.

(sicuro)

²⁷ Dopo essersi divertita a fustigare la doppiezza del moralismo della Kabanicha e di Dikoj, la musica del preludio (*Moderato*) che precede l'apertura del sipario sulla fatale «Notte d'estate», su Kudrjásch e la sua chitarra, torna invece a investigare i moti della coscienza – questa sì autenticamente morale, e dunque tormentata – della nuora della prima e del nipote del secondo. La pagina è infatti imperniata sull'avvicendamento di due idee di ben diverso tenore che materializzano la mescolanza (l'altalena) di paura e di desiderio nei pensieri di Káta e Boris, alle soglie del loro primo *rendez-vous* presso il cancelletto del giardino della casa dei Kabanov:

es. 19

Moderato, $\text{♩} = 72$
 pp
 con sord.
 f
 p dolce
 $\text{♩} = 72$
 espressivo

Inquieta e contratta su se stessa, la figura sinuosa degli archi con sordina all'unisono è una copia piuttosto fedele degli spezzoni su note-perno che dominavano l'introduzione dell'ouverture (figli dell'es. 1), già evocati dal motivo dell'oboe dell'es. 17 nel primo quadro dell'atto (si noti anche qui la presenza della terza diminuita). È la voce dei timori, dei sensi di colpa e dei foschi presagi che attanagliano l'esitante Káta (ma anche Boris). Il melodizzare *dolce* ed *espressivo* – quasi da romanza – in 6/16 dei violini in ottave sembra invece dare finalmente la stura a quel desiderio impellente di canto spiegato che era stato tenuto a freno per tre quadri, e la sua struttura musicale alimenta il gioco ormai familiare dei rimandi incrociati tra i temi che hanno delle implicazioni con la figura e i sentimenti di Káta. In esso fluisce tutta la voglia di abbandono di Káta e Boris, destinata ad inverarsi tra breve. Particolare tutt'altro che secondario, che mette ancora una volta in luce la mirabile padronanza janáčekiana della *Kunst des Überganges*: la seconda idea è davvero – tecnicamente parlando – una variante espansiva e decontratta della prima, come Janáček stesso si sforza di farci sentire attraverso una piccola transizione di qualche battuta che finisce col mettere fianco a fianco nella stessa ottava il primo motivo e il suo derivato.

²⁸ Il movimento pendolare tra i due motivi dell'es. 19 si interrompe all'apertura del sipario per lasciare il campo ad un'anticipazione della melodia della cinica ballata di Kudrjásch. Le strofe del tenorile canto cosacco del «maestro, chimico, meccanico» Vána («Un mattino la biondina»: *Allegro* – 2/4) si snodano sull'accompagnamento della sua chitarra, imitata dall'arpa e dai periodici pizzicati degli archi:

es. 20

Allegro
 Po - za - hrád - ce dě - vu - cha již
 mf

In questo primo inserto di una forma in sé conclusa nel tessuto declamatorio della *Kabanová*, quel principio della ciclicità che il motivetto di Varvara (es. 9) aveva esemplificato su piccola scala viene ora proiettato dalla micro- alla macrostruttura: dalla conformazione scalare della melodia, fondata sulla monotona alternanza delle direzioni e dei toni e semitoni, si estende alla regolarità e simmetria dei periodi di otto battute, fino alla rigida struttura strofica complessiva (congelata per un istante all'esatta metà da un moto d'impazienza del giovane Vána, in attesa di una Varvara ritardataria), come già l'impaginazione della partitura mostra con evidenza. A ciò si aggiunga l'incedere uniforme in semiminime del canto sullo sfondo di uno statico Re bemolle minore dal sapore vagamente esotico (dovuto innanzitutto al peculiare meccanismo di rotazione delle seconde minori e maggiori cui abbiamo ora accennato, che dà luogo a insiemetti ottatonici: si veda il saggio di Paul Wingfield, qui alle pp. 93-112). Ma non siamo di fronte a un reperto con mere funzioni di colore locale. L'adozione di uno stile folklorico, 'popolare' è infatti per Janáček una precisa opzione drammaturgica: prefigurate dal temino di Varvara nel primo atto, stasi, uniformità, ritorno ciclico descrivono musicalmente (e ancor più si presteranno a descrivere nel corso del quadro) la sicurezza interiore ma anche l'incapacità di crescere della coppia edonistica, 'amorale' Kudrjásch-Varvara, contrapposta all'irrequietudine irrisolta della coppia Káta-Boris, tale da impedire addirittura alla prima (lo abbiamo visto) la relativa stabilità di un'aria.

„Po zahrádce děvucha již
ráno se procházela,
do potoka na své líce
často pohlížela!
Chodí za ní, chodí za ní
šohajíček švarný,
drahé dárky kupované
vždy on nosí za ní.
Za dukáty za červené
svoje dárky volí,
sukénky to, šátečky to,
botečky sobolí.“
Copak dělá, že neprichází?

(Sedne si.)

“Ej, půjdu já, mladušinka
na trh pohlédnouti,
a co se mi líbit bude,
koupím na své pouti.
Ej, koupím já, mladušinka,
voňavé dvě máty,
zasadím já obě máty
podle svojí chaty.
Nedepťej jich, švarný šohaj,
pod mýma oknama,
ne pro tebe sadila já,
aniž zalívala!”

(Vstoupí Boris, Kudrjáš shlédne ho.)

Vida, taky si vyšel na toulku!

BORIS

To jste vy, Kudrjáši?

KUDRJÁŠ

Ano, Borisi Grigorjiči!

BORIS

A proč jste tady?

KUDRJÁŠ

Já? Patrně mám proč. Pro nic za nic bych sem nechodil. A copak vás sem vede?

BORIS

Hleď, Kudrjáši, oč jde?

(Oblíží se kolem pátravě, tajemně.)

Mně je třeba tady zůstat. Nebyl bych přišel, kdyby mně nebylo uloženo.

KUDRJÁŠ

A kdo vám co uložil?

BORIS

Nějaká dívka řekla mi na ulici, abych přišel sem, na stráň zahrady Kabanových, kde je pěšinka.

«Un mattino la biondina
nel giardino a spasso andò,
nella fonte risplendente
di buon'ora si specchiò.
Tutto allegro un bel ragazzo
a lei dietro si slanciò,
le portava tanti doni
che a gran prezzo le comprò.
Bei quattrini aveva speso
per la sua felicità:
camicette colorate,
scarpe, scialli in quantità.»
Come mai non arriva?

(Si siede.)

«Sì, ci vado anch'io, ragazze,
al mercato, se mi par,
a comprar quel che mi piace
tutto il giorno posso star.
Due piantine profumate,
sì, ragazze, comprerò:
qui davanti alla mia casa
tutte e due le planterò.
State attenti, giovanotti,
che venite qui a ronzar;
non per voi le ho coltivate,
né per farle a voi schiacciar!»

(Entra Boris. Kudrjášch lo scorge.)

Ehilà, anche voi da queste parti?

BORIS

E voi qui, Kudrjášch?

KUDRJÁSCH

Proprio io, Boris Grigorjevic!

BORIS

Perché siete qui?

KUDRJÁSCH

Evidentemente c'è una ragione! Se non ci fosse, non sarei venuto. Ma voi, piuttosto?

BORIS

Ebbene, vi dirò!

(Si guarda intorno, poi a voce bassa)

Io devo aspettare qui. Non sarei qui... senza un perché ben preciso!...

KUDRJÁSCH

Avete un appuntamento?

BORIS

Una ragazza m'ha detto per strada di venire qui, dietro il cancello dei Kabanov, dove c'è il sentiero.

<p>KUDRJÁŠ Vždyť jsem vás varoval; zamilovat se nerozvázně!</p> <p>BORIS Ano, to je moje hoře.</p> <p>KUDRJÁŠ Tak do té vdané?</p> <p>BORIS Ano.</p> <p>KUDRJÁŠ To ji chcete zahubit?</p> <p>BORIS Prosím tě, nestraš mě!</p> <p>KUDRJÁŠ A má ona vás ráda?</p> <p>BORIS Nevím! Pouze jednou jsem ji uviděl u strýce. Jinak vídávám ji v kostele. Ach, Kudrjáši, kdybys viděl, jak se modlí, jaký andělský úsměv hrá jí na líci! A z líce jak by světlo zářilo!</p> <p>KUDRJÁŠ To je tedy Kabanová!</p> <p>BORIS Ano.</p> <p>KUDRJÁŠ Tak vida, vida!</p> <p>VARVARA²⁹ <i>(vystoupí z vrátek a zpívá.)</i> „Za vodou, za vodičkou, můj Váňa stojí, za vodou, za vodičkou, můj Váňa stojí.“</p> <p>KUDRJÁŠ <i>(vpadne do zpěvu, popojde k Varvaře)</i> „Tovar nakupuje carevně svojí, tovar nakupuje carevně svojí.“</p> <p>VARVARA „Nech jsem já i děvucha, to z izby temné, nech jsem já i děvucha, to z izby temné.“</p> <p>KUDRJÁŠ „To láska zrobila carevnu z tebe, to láska zrobila carevnu z tebe.“</p>	<p>KUDRJÁSCH Vi ho avvisato, non perdetes la testa!</p> <p>BORIS Ebbene sì, questo è il mio cruccio!</p> <p>KUDRJÁSCH Si tratta di quella sposata, eh?</p> <p>BORIS Sì.</p> <p>KUDRJÁSCH Volete rovinarla?</p> <p>BORIS Ma che dite? Volete spaventarmi?</p> <p>KUDRJÁSCH Ma sapete... se v'ama?</p> <p>BORIS Non lo so! Io l'ho vista una sola volta da un parente e poi qualche volta in chiesa. Ah, Kudrjásch! Se la si vede quando prega, con quel sorriso angelico sul volto. Quel volto che s'accende tutto!</p> <p>KUDRJÁSCH È proprio la Kabanova!</p> <p>BORIS Certo!</p> <p>KUDRJÁSCH Che guaio! Che guaio!</p> <p>VARVARA <i>(esce cantando dal cancello.)</i> «Dietro il fiume il mio bel Vána già mi attende, dietro il fiume il mio bel Vanuska m'aspetta...»</p> <p>KUDRJÁSCH <i>(si unisce al canto muovendole incontro.)</i> «Porta cose belle alla sua diletta...»</p> <p>VARVARA «Sono una contadinella, vivo nel casale...»</p> <p>KUDRJÁSCH «Or sei principessa bella e regale.»</p>
---	---

²⁹ Che la ciclicità (con il suo significato drammaturgico) sia la regola, riverberata su tutti i livelli, della musica della coppia Kudrjásch-Varvara è cosa che trova una conferma ancora più eloquente all'ingresso in scena di Varvara: la donna esce dal cancello canticchiando la ben familiare frase di due battute a lei associata dal primo quadro dell'opera (es. 9), e non tardiamo ad accorgersi che in realtà questa frase lieve che la caratterizza così efficacemente proviene da uno squadrato pezzettino folkloristico di appena due strofette («Dietro il fiume il mio bel Vána»: *Allegretto* – 6/16), nel quale Kudrjásch interviene con un gaio *refrain* in 3/8; è anzi il mattone di costruzione di questa canzone in miniatura.

<p>VARVARA <i>(sejde dolů po pěšince, zakryje si tvář sátkem, přistoupí k Borisovi.)</i></p> <p>Ty, mládenče, počkej! Dočkáš se! <i>(ke Kudrjášovi)</i></p> <p>Pojďme k Volze! <i>(Zajde s Kudrjášem.)</i></p> <p>BORIS Ta noc! Písně, dostaveníčko! Jdou zavěšeni, veselí. Také já čekám. Ale nač čekám, nevím, ani představit si nedovedu! Srdce mi bije. Nevím, co jí řeknu... Tu jde!</p> <p><i>(Katěrina blízí se tiše po pěšince, oči k zemi klopíc. – Pomlka.)³⁰</i></p> <p>BORIS <i>(nejistě)</i></p> <p>Jste to vy, Katěрино Petrovno? <i>(Katěrina mlčí.)</i></p> <p>Ani nevím, jak vám děkovati... <i>(Katěrina mlčí.)</i></p> <p>Ach, kdybyste, Katěрино Petrovno, kdybyste věděla, jak vás mám rád! <i>(chce ji uchopit za ruku)</i></p> <p>KATĚRINA <i>(s úlekem, ale oči nepozdvihajíc.)</i></p> <p>Nedotýkej se mne, ach nedotýkej se mne! Jdi ode mne pryč!</p> <p>BORIS Jak vás mám rád! Jak vás mám rád!</p> <p>KATĚRINA Vždyť víš, že toho hříchu neodčiním, nikdy neodčiním. Vždyť mi jako kámen padá na duši, jako kámen!</p> <p>BORIS Neodhánějte mě, neodhánějte mě od sebe!</p> <p>KATĚRINA Proč jsi přišel, proč jsi přišel! Vždyť jsem vdaná žena, vždyť mám až do hrobu žít se svým mužem... Co to na sebe chystám? Ty chceš mojí zkáze?</p> <p>BORIS Proč bych chtěl vaší zkáze? Když vás miluji³¹ víc než všechno na světě!</p>	<p>VARVARA <i>(scende per il sentiero, si copre il viso con uno scialle e dice a Boris)</i></p> <p>Tu, giovanotto, aspetta! Ora viene! <i>(A Kudrjášch)</i></p> <p>Andiamo al Volga! <i>(Partono.)</i></p> <p>BORIS Che notte! Canti! Sembra un sogno! Se ne vanno quei due, tanto sono felici! E anch'io attendo. Ma non so... che cosa. E non oso neppure pensarci! Che batticuore! Non so... cosa dirle! Eccola!</p> <p><i>(Katěrina si avvicina lentamente, con gli occhi fissi a terra – Pausa.)</i></p> <p>BORIS <i>(incerto)</i></p> <p>Siete voi, Katěrina Petrovna? <i>(Katěrina tace.)</i></p> <p>Non so neppure come ringraziarvi... <i>(Katěrina tace.)</i></p> <p>Ah... se sapeste, Katěrina Petrovna, se sapeste... quanto vi amo!</p> <p>KATĚRINA <i>(spaventata, ma senza alzare lo sguardo.)</i></p> <p>Non mi toccare! Oh, non mi toccare! Vattene via!</p> <p>BORIS Come mi siete cara! Come mi siete cara!</p> <p>KATĚRINA Tu sai... quale peccato commettiamo, quale peccato mortale! Sento un tremendo peso sul cuore... tremendo...</p> <p>BORIS Non mi respingere, oh non mi respingere ormai!</p> <p>KATĚRINA Perché sei venuto, dimmi, perché... Sono sposata, e debbo vivere con mio marito fino alla tomba... Che cosa sto facendo? Tu vuoi la mia rovina!</p> <p>BORIS Come potrei volere la vostra rovina? So di amarvi tanto. Più d'ogni cosa sulla terra! Oh, sì, d'amarvi più... d'ogni cosa sulla terra!</p>
---	--

³⁰ La fase di superamento dell'esitazione, degli ultimi pudori, delle ultime schermaglie verbali ripercorre in orchestra – amplificandoli – i binari già rodati nel preludio (vedi nota 27), trascorrendo dal timore all'abbandono voluttuoso (es. 19).

³¹ Da questo punto la trama strumentale è egemonizzata dal motivo languido del «peccato mortale» (es. 13), che dalla capitolazione di Káťa («Sono schiava del tuo volere») trova accenti estatici in un *Maestoso* dove si disegna su un fondo mobilissimo, in cui pulsano contemporaneamente terzine regolari e sincopate, e armonicamente fluttuante, destinato ad essere disturbato dal ritorno dell'altra coppia di amanti.

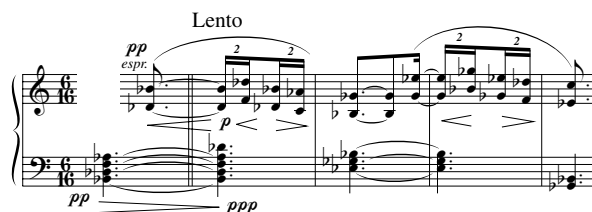
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Chceš sebe zahubit, nás zahubit?	Vuoi... rovinarci tutti e due?...
BORIS	BORIS
<i>(vpadá.)</i>	<i>(interrompendola.)</i>
Vaší vůli!	La vostra volontà!
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Že jsem domov opustila, v noci přišla za tebou – nemám svobodné vůle! Kdybych měla svobodné vůle, nebyla bych přišla za tebou! Co nevidíš?	Ho lasciato la mia casa di notte solo per te! Non sono più padrona di me stessa! Se lo fossi, non sarei mai venuta qui per incontrarci! Ah, non lo vedi?
<i>(Pozdvihne oči a zadívá se na Borise – se stoupajícím rozchevřením.)</i>	<i>(Alza gli occhi e guarda Boris con crescente emozione.)</i>
Tvoje vůle nade mnou vládne! Což to nevidíš?	Sono schiava del tuo volere! Non lo vedi?
<i>(Vrhne se Borisovi kolem krku.)</i>	<i>(Cade fra le braccia di Boris.)</i>
Živote můj!	Oh, vita mia!
BORIS	BORIS
Živote můj!	Oh, vita mia!
<i>(Oba zůstávají v objetí.)</i>	<i>(Rimangono abbracciati.)</i>
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Tak se mi zachtělo zemřít...	Così vorrei morire!
BORIS	BORIS
Pročpak umírat, když je nám krásně žít?	Perché morire? Ora che la vita è tanto bella?
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Nikoli, mně nelze žít!	Non posso più vivere!
BORIS	BORIS
Neříkej mi takových slov! Nemuč mě! Což mi tebe není líto?	Oh, non dirmi cose simili! Non rattristarmi. Come potrei non avere pietà di te?
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Nač mě litovat? Nikdo není vinen, já sama, sama přišla za tebou. Nelituj mě, zahub mě, ať všichni vědí, všichni vidí, co dělám!	Non compatirmi! Non è colpa tua. Io stessa, io ti ho cercato!... Non compatirmi, uccidimi! Che tutti vedano, tutti sappiano quel che facciamo!
BORIS	BORIS
Nač na to pomýšlet!	Non ci pensare!
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Když jsem pro tebe se hříchu dopustila, proč netrpět!	Già che ho deciso di darmi al peccato, non temo più nulla!
BORIS	BORIS
Nač na to pomýšlet!	Perché pensate a ciò?
<i>(Objímají se prudce.)</i>	<i>(Si abbracciano appassionatamente.)</i>
VARVARA	VARVARA
<i>(vrací se s Kudrjášem.)</i>	<i>(ritornando con Kudrjášch.)</i>
Nuže, shodli jste se?	E allora, vi siete messi d'accordo?
BORIS	BORIS
<i>(překvapen)</i>	<i>(sorpreso)</i>
Shodli!	Oh, sì!

<p>VARVARA Tak projděte se! Váňa vás zavolá, až bude třeba. <i>(Katěrina s Borisem odcházejí.)</i></p>	<p>VARVARA Andate, allora! Vána vi chiamerà... se occorre! <i>(Katěrina e Boris si allontanano.)</i></p>
<p>KUDRJÁŠ³² <i>(k Varvaře)</i> To jste si vymyslily pěknou věc! Lézt skrz zahradní vrátka! <i>(usedne s Varvarou na kámen.)</i></p>	<p>KUDRJÁSCH <i>(a Varvara)</i> Che bell'affare hai combinato! Brava! Scambiare la chiave... <i>(Kudrjásch e Varvara si siedono sulla pietra.)</i></p>
<p>VARVARA To všechno já! KUDRJÁŠ To ti je podobno. Ale nepřijde-li na to maminka? VARVARA Eh, ani jí na mysl nepřijde! Prvý spánek bývá tvrdý. KUDRJÁŠ Přece však, pojednou jí čert nedá spát. VARVARA Co na tom, ze dvora vedou vrátka, která se zevnitř zavírají. Bude klepat... odejde... Ráno jí řeknu, že jsme tvrdě spaly.</p>	<p>VARVARA Sono stata io. KUDRJÁSCH Me l'immaginavo! Ma la mamma non potrà insospettirsi? VARVARA Non le verrebbe neppure in mente! E poi dorme come un ghiro. KUDRJÁSCH Qualche volta il diavolo la tiene pur sveglia! VARVARA Può darsi che qualcuno bussi al cancello che è chiuso dal di fuori, busserà invano e se ne andrà! E al mattino diremo d'aver dormito sodo...</p>
<p>KATĚRINA <i>(z dálky)</i> Už dávno jsem tě znala!</p>	<p>KATĚRINA <i>(da lontano)</i> Da sempre ti conosco!...</p>
<p>BORIS <i>(z dálky)</i> Už dávno jsem tě znal!</p>	<p>BORIS <i>(da lontano)</i> Da sempre ti conosco!...</p>
<p>VARVARA A pak, Dikoj je u ní návštěvou. Takoví hrubci a rozumější si! Ostatně na stráží stojí Glaša. Kdyby se něco šustlo, zavolá.</p>	<p>VARVARA Poi c'è Dikoj che viene a trovarla... Vanno d'accordo e chiacchierano sempre! E infine c'è Glascha che monta la guardia e ci darà l'allarme in caso di pericolo!</p>
<p>BORIS <i>(z dálky)</i> Zdá se mi, že kraj světa šel bych za tebou!</p>	<p>BORIS <i>(da lontano)</i> Andrei così con te fino alla fine del mondo!</p>
<p>VARVARA Ostatně, bez nebezpečí to nejde! Než se naděješ, padneš do neštěstí! Kdybychom věděli, kolik je hodin?</p>	<p>VARVARA Poi senza pericolo non c'è mai nulla! In men che pensi ci sei bell'e cascato! Chissà che ora abbiamo fatto!</p>

³² Con il rientro di Kudrjásch e di Varvara, ormai appagati e pronti ad intrattenersi per il tempo restante in prosaiche discussioni, e il contestuale allontanamento di Boris e Káťa, che vanno invece solo ora a consumare fuori scena la loro passione, la musica si trova a gestire un interessante sdoppiamento che durerà quasi fino alla conclusione del quadro: un amore fuori campo e chiacchiere sul palcoscenico. Janáček risolve la situazione rispolverando la combinazione del motivo del «peccato mortale» (es. 13) con la frase di Varvara (es. 9) di cui si era già servito nel secondo quadro del primo atto (vedi nota 16). Una combinazione nota per un effetto che è però prezioso e del tutto inedito: questa volta infatti le duine del motivo di Varvara si sovrappongono ad una tenue ed eterea orchestrazione dell'es. 13 basata sui suoni armonici e sui tremoli sul ponticello degli archi, quasi un'eco portata dalla brezza degli amplessi degli amanti invisibili. Ad essa si unisce il canto delle voci *da lontano* in unisono (Boris e Káťa: «Da sempre ti conosco!...»).

Jedna!	KUDRJÁŠ	L'una!	KUDRJÁSCH
Jak víš?	VARVARA	Come fai a saperlo?	VARVARA
Ponocný tloukl... ³³	KUDRJÁŠ	Il guardiano notturno ha appena suonato l'ora!	KUDRJÁSCH
Živote můj! Kraj světa šla bych, šla bych za tebou!	KATĚRINA (z dálky)	Vita mia! Vorrei vivere così per tutta l'eternità!	KATĚRINA (da lontano)
Živote můj!	BORIS (z dálky)	Vita mia!	BORIS (da lontano)
Je čas! Zavolej na ně!	VARVARA	Avanti, chiama quei due!	VARVARA
Kraj světa, živote můj!	BORIS (z dálky)	In capo al mondo, vita mia!	BORIS (da lontano)
„Všecko domů, domů, všecko domů, domů! A já domů nepůjdu!“ ³⁴	KUDRJÁŠ (volá zpěvem)	«Ora andate tutti a casa, ora andate tutti a casa, che io a casa non andrò!»	KUDRJÁSCH (chiamando)
Slyším!	BORIS (za scénou)	Ehilà!	BORIS (da dietro le quinte)
(Kudrjáš s Varvarou stoupají po pěšince k vrátkům.)		(Kudrjášch e Varvara si avvicinano lentamente al cancello.)	

³³ Il passaggio del guardiano notturno viene evocato da rintocchi affidati al timbro dello xilofono che, lungi dall'ottenere un effetto realistico, sul tappeto di armonici steso dal motivo del «peccato mortale» (es. 13) suonano ancora più visionari. Gli ultimi momenti concessi alle effusioni di Boris e Káťa sono suggellati da un *Lento espressivo* di mahleriana intensità che srotola morbide seste sugli arpeggi spaziatì dell'arpa e sembra voler procrastinare all'infinito il tempo del distacco:
es. 21



Inutile sottolineare la parentela discreta con i temi di Káťa.

³⁴ Le quattro battute del richiamo di Kudrjášch (che sprona irresistibilmente al parallelo con quello dell'ancella Brangäne – «Habet acht!» –, custode di un altro famoso convegno adulterino «nella magnificenza crepuscolare della notte», quello di Tristano e Isotta avvinti nel giardino della rocca regale di re Marke in Cornovaglia, sia pure con una inversione di luoghi: nella Kalinov di Janáček il vigilante è in scena e gli amanti ne sono fuori) sono ancora una volta un piccolo manifesto di ciclicità, e insistono sullo stesso ritmo e sugli stessi intervalli di Varvara (es. 9 e nota 29).

KUDRJÁŠ³⁵
 „Chod' si dívka do času,
 do večerního času,
 aj, leli, leli, leli,
 do večerního času.“

VARVARA
 „A já dívka jsem mladá,
 a já raděj do rána,
 aj, leli, leli, leli,
 do ránička, do rána.“

KUDRJÁŠ
 „A jak zora vstávala,
 já se domů sebrala,
 aj, leli, leli, leli,
 já se domů sebrala.“

(*Katěrina s Borisem rychle vstoupí*)

VARVARA
 (*volá k nim.*)
 Zdalipak se rozloučíte?

(*Katěrina jde sama po přišince naboru, těžce. Boris zůstává dole stát.*)

Opona.³⁶

KUDRJÁSCH
 «Vieni a casa, bel tesor,
 si fa sera, dolce amor!
 Ei, leli, leli, leli,
 si fa sera dolce amor!»

VARVARA
 «Io non voglio ritornar,
 ma con te voglio sognar!
 Ei, leli, leli, leli,
 ma con te voglio sognar!»

KUDRJÁSCH
 «E col primo albeggiar,
 ti dovetti alfin lasciar
 Ei, leli, leli, leli,
 ti dovetti alfin lasciar!»

(*Katěrina e Boris giungono a passo spedito.*)

VARVARA
 (*chiamandoli.*)
 Non avete capito che è ora di lasciarvi?

(*Katěrina si avvia da sola, con passo pesante. Boris rimane indietro.*)

Sipario.

³⁵ Il richiamo di Kudrjásch sfocia quasi insensibilmente nella melodia dell'ultimo canto popolare del quadro, un ennesimo canto strofico («Vieni a casa, bel tesor»: *Allegretto* – 6/16) giocato sull'alternanza delle due voci di tenore e di mezzo-soprano di Kudrjásch e Varvara (della quale dal secondo periodo di otto battute in avanti udiamo in sottofondo l'inconfondibile 'biglietto da visita', la frase dell'es. 9 sostenuta dai soliti accordi ai flauti e alla celesta):

es. 22



Il profilo è largamente strutturato dalla ricorrenza della formula intervallare definita (a cavallo delle prime due battute) dalla successione $Re\flat - La\flat - Sol\flat$ (quarta - seconda maggiore), che si presenta anche come conglomerato simultaneo nell'accompagnamento, coordinando asse verticale ed orizzontale della costruzione sonora. La riaffermazione in chiusura della cifra stilistica della ciclicità da parte della coppia di amanti più superficiale, che si riallaccia idealmente al canto di Kudrjásch che aveva aperto il quadro, serve a far spiccare una volta di più la profonda alterità di Boris e Káťa: ci conferma che, mentre Kudrjásch e Varvara sono vittime di una sorta di coazione a ripetersi, nel loro caso noi abbiamo invece assistito ad una crescita, scandita dalle tappe degli ess. 19, 13 e 21.

³⁶ I passi di Káťa vengono inaspettatamente sottolineati dall'orchestra con una riaffermazione 'urlata', di mascagnana intensità, del tema dell'es. 21. Poche battute più avanti, violini I e flauti sgranano lentamente in ottave gli intervalli della figura tortuosa dell'es. 19, sospendendoli delicatamente nella tessitura acuta e neutralizzando la tensione incorporata nella terza diminuita, che viene portata a risolvere. Su questa sognante e finalmente paga versione dell'es. 19 – in cui l'ombra della dolcezza e dell'abbandono appena trascorsi sembrano confondersi con la prefigurazione di due settimane di intimità, complice l'assenza di Tichon – la musica di questa «Notte d'estate» si estingue in *ppp*.

TŘETÍ JEDÁNÍ³⁷

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

V popředí galerie, klenutí staré, rozpadávající se budovy. Tu a tam tráva a keře. Za oblouky břeh a vyhled za Volhu. Poprchává. Šero, jako za deštivého počasí. K večeru. – Za oblouky vidět několik procházejících se obojího pohlaví.

In primo piano una galleria a volte di un vecchio palazzo semidistrutto. Qua e là cespugli e arbusti. Oltre le volte si scorgono le rive del Volga. Pioviggina. Tardo pomeriggio. Al di là delle volte si vedono alcuni passanti.

KULIGIN
Krápe!
(Vakází s Kudrjášem pod klenbu.)

KUDRJÁŠ
Příjde bouře.

KULIGIN
Dobře, že je kde se schovat!

KUDRJÁŠ
A co lidu na bulváru!

KULIGIN
Zdá se, že se všechno nahrne sem!
(Pod klenutím procházející se utíkají.)

KUDRJÁŠ
Kupcové jdou naporáděné.
KULIGIN
A vida! Tady je vymalováno! Místy je to znát.
(Rozhlíží se po stěnách.)

KUDRJÁŠ
Vyhořelo! –

KULIGIN
Piove!
(Si rifugia sotto la volta con Kudrjášch.)

KUDRJÁŠCH
Un temporale!

KULIGIN
Per fortuna ci possiamo riparare!

KUDRJÁŠCH
Quanta gente a passeggio sul viale!

KULIGIN
Vedrai che verranno tutti qui!
(Passanti entrano di corsa.)

KUDRJÁŠCH
Gran parata di pescecani.

KULIGIN
Guarda! Qui era dipinto! Qua e là si scorge ancora.
(Guarda la parete)

KUDRJÁŠCH
S'è bruciato!

³⁷ Gli scrosci di pioggia che battono le rovine in cui trovano riparo Kuligin e Kudrjášch strappano a Janáček una robusta caratterizzazione pentafonica, che mette in risalto l'intervallo di quarta:
es. 23



Caratterizzazione musicalmente magnifica quanto apparentemente sfocata, almeno per alcuni versi. A ben vedere, infatti, i mezzi armonici e figurati con i quali Janáček imbastisce la pagina non sono poi così dissimili da quelli con cui aveva suggerito il cinguettio dei volatili all'inizio del secondo quadro del primo atto. In realtà, lo scrupoloso annotatore del «rabbioso linguaggio delle cascate di Kolbach» (*I monti Tatra*, 1921), nonostante i «tuoni in lontananza» che accoglieranno Káťa, sembra qui assai poco interessato a una realistica resa del fenomeno atmosferico: e in questo caso, come già per l'esordio del monologo della protagonista del primo atto, si è tentati di parlare di un uso «impressionistico» dei costrutti di quarte come generico e versatile «linguaggio della natura», proprio nel senso dell'abborrita *Harmonielehre* di Schönberg: «questi accordi esprimono atmosfere naturali, in quanto sembra proprio che attraverso loro parli la natura». Resta peraltro anche il sospetto che Janáček abbia preso di mira più la tempesta interiore che quella esteriore, in sintonia con l'ambiguo titolo del dramma di Ostrovskij (*Groza* vale difatti anche come «terrore»).

	KULIGIN		KULIGIN
Je to Gehenna, pekelný oheň?		È la Geenna, il fuoco infernale?	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Po požáru neopravili.		Dopo l'incendio non l'hanno restaurato!	
	KULIGIN		KULIGIN
Všeho druhu lidé do něho padají!		Gente d'ogni sorta che vi precipita dentro.	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Tak, brachu milý!		Già, adesso vedo!	
	KULIGIN		KULIGIN
Všech důstojností!		E d'ogni grado!	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Tak, tak dobře's to pochopil.		Si, hai detto proprio bene...	
	KULIGIN		KULIGIN
Také mouřenínové!		Ci sono anche dei negri!	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Taky, taky mouřenínové.		Certo! Anche dei negri!	
	<i>(Vstoupí Dikoj. Všichni se před ním uklánějí a uctivě se před něho stavějí.)³⁸</i>		<i>(Giunge Dikoj, tutti lo salutano rispettosamente e si mettono davanti a lui.)</i>
	DIKOJ		DIKOJ
Celého mne to pokropilo!		Mi son bagnato anche le ossa!	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Savjole Prokofjiči!		Savěl Prokofjevic!	
	DIKOJ <i>(dojde ke Kudrjášovi.)</i>		DIKOJ <i>(a Kudrjášch.)</i>
Odraz ode mne! Odraz! Co na mne lezeš? Možná, že nechci s tebou ani mluvit! Přímo rypákem se žene do hovoru!		Via, scansati, bestia! Lasciami in pace! Con te non voglio avere a che fare! Con un ceffo come te non voglio parlare.	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Bouře zde často bývají –		Qui scoppiano spesso gli uragani.	
	DIKOJ		DIKOJ
Nesmysl!		Come sarebbe?	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Hromosvodů nemáme!		E siamo senza parafulmini!	
	DIKOJ		DIKOJ
Nesmysl! – Nu, a jaképak máš ty hromosvody?		Cosa vuoi dire? Eh? Che cosa sarebbero questi parafulmini?	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁŠCH
Ocelové!		Stanghe d'acciaio!	
	DIKOJ <i>(zlostně)</i>		DIKOJ <i>(adirato)</i>
Co dál?		Cosa?	

³⁸ A partire dall'ingresso di Dikoj la partitura (nella quale continua a spandersi la figurazione dell'es. 23) comincia ad essere solcata da un disegno pregnante simile ad un'onda che – ora più svelto ora più posato – conserverà la fluidità di un gesto assumendo via via un'immensabile molteplicità di fogge diverse, per coagularsi infine nel fatale «sospiro del Volga» (es. 25).

Ocelové tyče –	KUDRJÁŠ	Stanghe d'acciaio, dico.	KUDRJÁSCH
Slyšel jsem, že tyče.	DIKOJ	Ho capito. E allora?	DIKOJ
Spustí se tyče.	KUDRJÁŠ	Si piantan sui tetti.	KUDRJÁSCH
	<i>(Ukazuje, jak se spouštějí.)</i>		<i>(Mostra con gesti come si piantano per far capire.)</i>
Co dál? Co dál?	DIKOJ	E poi? E poi?	DIKOJ
Nic víc!	KUDRJÁŠ	Poi basta!	KUDRJÁSCH
A co je bouřka po tvým rozumu?	DIKOJ	E un temporale che cos'è, secondo te?	DIKOJ
	<i>(podka sává se.)</i>		<i>(adirandosi sempre più.)</i>
Elektrína!	KUDRJÁŠ	Una scarica elettrica!	KUDRJÁSCH
	DIKOJ		DIKOJ
	<i>(zlostně zadupá nohou.)</i>		<i>(furioso, pestando col piede.)</i>
Jakápak elektrína? Jaká elektrína? Vida! Potom nejsi loupežník!	KUDRJÁŠ	Una scarica elettrica? Scarica elettrica? Stupido! Lo vedi, che sei un brigante?	KUDRJÁSCH
	<i>(přesvědčivě)</i>		<i>(Con convinzione)</i>
Bouře je za trest na nás, abychom moc boží pociťovali! A ty chceš tyčemi nebo rožni nějakými proti ní se bránit? Co jsi ty? Jsi Tatar? Tatar? Nu, mluv! Tatar?	KUDRJÁŠ	Il temporale... lo manda Iddio, come castigo per i nostri peccati! E tu vorresti difendertene con quelle tue stanghe o che so io! Sei forse un tartaro? Cosa sei? Bestia!	KUDRJÁSCH
Savjole Prokofjiči! Vaše slovnosti! Děržavin praví: „Mé tělo rozpadne se v prach, však rozum hromem svlád!“	KUDRJÁŠ	Savël Prokofjevic! Così dice il grande poeta Derzavin: «Il mio corpo si consuma in polvere, ma lo spirito comanda al fulmine!».	KUDRJÁSCH
	DIKOJ		DIKOJ
	<i>(divocě)</i>		<i>(con forza selvaggia)</i>
Velectění, co to povídal?	KUDRJÁŠ	Ah, sentite, come bestemmia!	KUDRJÁSCH
	<i>(Kudrjáš mávne rukou a chce odejít.)</i>		<i>(Kudrjásch saluta Dikoj e fa per andarsene.)</i>
Podržte ho! Takový falešný mužíček!	DIKOJ	Fermatelo, quel vagabondo impunito!	DIKOJ
	<i>(Náhle se obrátí k lidu kolem stojícímu.)</i>		<i>(Alla gente che guarda.)</i>
Darmo, proklatci, člověka ve hřích uvádíte!	DIKOJ	State tutti qui come impalati! Bestie! Buoni a nulla!	DIKOJ
	<i>(zlostně ke Kudrjásovi.)</i>		<i>(A Kudrjásch, rabbioso.)</i>
Přestalo přšet?	KUDRJÁŠ	Ha smesso di piovere?	KUDRJÁSCH
	<i>(ledabyle)</i>		<i>(con disinteresse)</i>
Zdá se!	DIKOJ	Pare.	DIKOJ
	<i>(napodobuje Kudrjáše.)</i>		<i>(imitando Kudrjásch.)</i>
Zdá se!		Pare?	

	<i>(zlostně)</i>		<i>(con rabbia)</i>
Jdi a podívej se! A to si řekne: „Zdá se!“		Vai un po' a vedere! Sta qui come uno scemo e dice «Pare!».	
	KUDRJÁŠ <i>(vyjde zpod klenutí.)</i>		KUDRJÁSCH <i>(ridendo.)</i>
Přestalo!		Ha smesso.	
	<i>(Nevrací se.)</i>		<i>(Ancora lontano.)</i>
<i>(Díkoj odchází, všichni za ním. Scéna je nějakou chvíli prázdná. Pod klenutí hbitě vstoupí Varvara, přikrčuje se a vyblíží ven. Boris jde mimo v hloubi scény a zastavuje se s Kudrjášem.)</i>		<i>(Díkoj parte, seguito da tutti. La scena rimane vuota. Poi entra Varvara, di fretta, guardandosi attorno. Boris sta per entrare, quando viene trattenuto in fondo da Kudrjásch.)</i>	
	VARVARA <i>(kývá na Borise)</i>		VARVARA <i>(facendo cenni a Boris)</i>
Psst! Psst! Zdá se, že je to on!		Psst! Psst! Mi sembra proprio lui!	
	<i>(Boris přijde k ní.)</i>		<i>(Boris si avvicina.)</i>
	VARVARA <i>(s chvatem)</i>		VARVARA <i>(agitata)</i>
Co si počnem s Katěrinou?		E come faremo ora con Katèrina?	
	BORIS <i>(ustrasěn)³⁹</i>		BORIS <i>(spaventato)</i>
Co se děje?		Che è successo?	
	VARVARA		VARVARA
Ale, hotové neštěstí! Nic jinak! Muž se jí vrátil, víš už o tom?		Un guaio, un guaio grosso! È ritornato il marito, non lo sapevi?	
	BORIS		BORIS
Nevím!		No, non lo sapevo!	
	VARVARA		VARVARA
A Katèrina je prostě nesvou!		E Katèrina è fuori di sé!	
	BORIS		BORIS
Ach, to jí už nespátřím!		Oh, non la vedrò mai più!	
	VARVARA <i>(prudce)</i>		VARVARA <i>(repentinamente)</i>
Ach, ty! Poslyš mě přece! Celá se chvěje, jak by jí zimnice lomcovala! Je bledá, potácí se po domě, jak by něco hledala! Oči má jak šilená! Dnes ráno začala plakat, stále vzlykat: „Ach! Báťušky! Co si mám počít?“ Takových věcí natropí –		Ah, come sei! Stammi a sentire: trema tutta come se avesse la febbre... Tutta pallida gira per la casa come se cercasse qualcosa, con lo sguardo di una pazza. Stamane s'è messa a piangere, a singhiozzare forte: «Dio mio, cosa debbo fare?». Che cosa accadrà adesso? Ho una gran paura...	
	BORIS		BORIS
Ach Bože! Co si počít?		Oh Dio, che sventura!	

³⁹ Alla reazione turbata di Boris una rapida figura ai violini con un ritmo a specchio (semiminima puntata - croma / croma – semiminima puntata) s'inerpica in crescendo per tre volte sui tremoli sul ponticello degli altri archi. È un segnale quasi impercettibile, ma rappresenta il debutto di un motivo che si legherà inestricabilmente all'addio di Boris e Káťa (es. 26). Nell'attesa, dopo una breve assenza dal discorso orchestrale, fa in tempo a diffondersi ancora (anche se per l'orecchio continua ad essere solo un flebile, indecifrabile guizzo) sia sul colloquio di Varvara e Boris, prima che l'arrivo di Káťa li costringa ad interromperlo bruscamente, che su alcune delle parole più angosciate della protagonista («Io muoio!» ecc.).

<p>VARVARA Že, pravím ti... že praští s sebou o zem a všechno mu poví.</p>	<p>VARVARA ...che cada in ginocchio davanti al marito e gli racconti tutto.</p>
<p>BORIS <i>(ulekne se.)</i></p> <p>Je-li možná?</p>	<p>BORIS <i>(Perplesso.)</i></p> <p>Ma è possibile?</p>
<p>VARVARA U ní je všechno možné! Maminka si toho všimla, pořád na ni kouká, jako zmije kouká – a jí je z toho hůř! Tu jdou! Maminka jde s nimi! Schovej se!</p> <p><i>(Boris vyjde z podloubí. Ustoupí do pozadí vedle Kudrjáše. Hřmí z dálky. Vstoupí několik osob různého pohlaví.)</i></p>	<p>VARVARA Da lei c'è da aspettarsi di tutto! La mamma se n'è accorta, le gira attorno e la spia come un serpente, e la guarda di traverso! Arriva! Con la vecchia appresso. Nasconditi!</p> <p><i>(Boris esce da sotto il loggiato. Si porta sul fondo di fianco a Kudrjásch. Tuoni in lontananza. Entrano uomini e donne.)</i></p>
<p>KATĚRINA <i>(vběhne, chopí Varvaru za ruku a drží křečovitě.)</i></p> <p>Ach, Varvaro!</p> <p><i>(Zahřmí.)</i></p> <p>Moje smrt!</p>	<p>KATĚRINA <i>(entra correndo, aggrappandosi alla mano di Varvara.)</i></p> <p>Oh, Varvara!</p> <p><i>(Tuona.)</i></p> <p>Io muoio!</p>
<p>ZLÁ ŽENSKÁ Nějaká ženská náramně se bojí!</p> <p>VARVARA <i>(ke Katěrině.)</i></p> <p>Nu dosti, dosti!</p>	<p>UNA DONNA Che strana donna. Sembra impaurita.</p> <p>VARVARA <i>(a Katěrina.)</i></p> <p>Basta ti prego!</p>
<p>HLASY <i>(tenorové)</i> Vida, krasavice!</p> <p>HLASY <i>(basové)</i> Co komu souzeno, tomu neutče!</p>	<p>VOCI <i>(tenori)</i> Che spettacolo!</p> <p>VOCI <i>(bassi)</i> Non ci si può appellare a ciò che è stato giudicato!</p>
<p>VARVARA Vzmuž se!</p>	<p>VARVARA Forza, coraggio!</p>
<p>KATĚRINA Nemohu –</p>	<p>KATĚRINA Non posso, sento che muoio!</p>
<p>VARVARA Vzparnatuj se!</p>	<p>VARVARA Ricordati dove ti trovi!</p>
<p>KATĚRINA Srdce mě bolí!</p>	<p>KATĚRINA Mi duole talmente il cuore!</p>
<p>KUDRJÁŠ <i>(vesele)⁴⁰</i></p> <p>Čeho se bojíte, prosím vás?</p> <p><i>(V pozadí za Kudrjášem je Boris.)</i></p>	<p>KUDRJÁŠCH <i>(a Katěrina, scherzoso)</i></p> <p>Non c'è motivo di spaventarsi.</p> <p><i>(Dietro a Kudrjásch c'è Boris.)</i></p>

⁴⁰ Il tentativo di sdrammatizzare di Kudrjásch dà vita a un vivace disegno in modo maggiore in seste che stempera i toni più corrucciati delle pagine precedenti e si cromatizzerà assai presto pur continuando a suonare come una bonaria, tranquillizzante stilizzazione (a tratti quasi danzante) dei fenomeni temporaleschi. Ed è quindi tanto più sinistro vederlo improvvisamente incupirsi in un profetico La bemolle minore all'ingresso di Dikoj, Tichon e della Kabanicha.

	HLASY		CORO
Ej, krasavice!			<i>(fuori scena)</i>
		Che spettacolo!	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁSCH
Každé kvítko raduje se – a vy se schováváte?		Ogni fiore si rallegra e voi avete paura?	
	KATĚRINA		KATĚRINA
	<i>(zblédne Borise.)</i>		<i>(scorge Boris.)</i>
Ach, co tu ještě chce?		Oh!... Lui che vuole qui?	
	<i>(Přikloní se k Varvaře a vzlyká.)</i>		<i>(Si china su Varvara e piange.)</i>
Či je mu toho ještě málo? Či je mu toho ještě málo, jak já se mučím?		Gli sembra forse poco ancora? Gli sembra forse ancora poco il mio tormento?	
	VARVARA		VARVARA
Utiš se, poklekni, pomodli se!		Calmati, prega un po' e stai tranquilla!	
	<i>(Vstupuje Dikoj s Kabanichou a Tichonem.)</i>		<i>(Entrano in scena Dikoj, la Kabanicha e Tichon.)</i>
	DIKOJ		DIKOJ
	<i>(ke Kabaně, ukazuje na Katěrinu.)</i>		<i>(alla Kabanicha, indicando Katěrina.)</i>
Jaképak může mít zvláštní hříchy?		Quali saranno i suoi peccati?	
	KABANICHA		LA KABANICHA
Cizí duše – temnota!		Quante anime fosche!	
	<i>(Blesky)</i>		<i>(Lampi)</i>
	KATĚRINA		KATĚRINA
	<i>(náhle padá na kolena.)⁴¹</i>		<i>(di colpo cade in ginocchio)</i>
Maminko! – Tichone! – Hříšná jsem před Bohem, před vámi! Hříšná jsem! Což jsem se vám nezapřísáhla,		Mamma! Tichon! Sono colpevole dinanzi a Dio e a voi! Colpevole sono! Non ho forse giurato	
	<i>(v dálce hřmí)</i>		<i>(tuoni in lontananza)</i>
že se na nikoho ani nepodívám za tvé nepřítomnosti? A víš-li co jsem, nemravná bez tebe udělala? Hned první noc...		di non guardare nessuno, di non parlare con nessuno mentre tu eri assente? E sai quel che ho fatto, mentre eri lontano? Subito, dalla prima notte...	
	TICHON		TICHON
Mlč, není třeba!		Zitta, non parlare!	
	VARVARA		VARVARA
Neví, co mluví!		Non sa quel che dice!	
	KATĚRINA		KATĚRINA
...jsem z domu utekla...		Sono uscita di casa...	
	KABANICHA		LA KABANICHA
No mluv, mluv, když jsi již začala!		Su, parla, già che hai deciso!	

⁴¹ L'elemento di maggiore novità apportato dalla rivelazione dell'adulterio è il ritorno massiccio ed eloquente in orchestra del tema dei timpani con la sua quarta (es. 2); ed è difficile a questo punto reprimere del tutto la suggestione esercitata dall'ipotesi – invero fantasiosa – di André Lischke, secondo il quale gli otto (4 + 4) colpi del tema dei timpani nascerebbero come scansione simbolica delle sillabe del nome della protagonista ($Ka_1-i\grave{e}_2-ri_3-na_4$ sul Fa, $Ka_{1(5)}-ba_{2(6)}-no_{3(7)}-va_{4(8)}$ sul Si_b), dalle valenze – aggiungiamo noi – chiaramente inquisitorie e minacciose. Sia come sia, la voce arcigna della «vecchia Russia» martella in *forte* o *fortissimo* per ben una decina di volte lungo queste ultime pagine la sua inappellabile sentenza di condanna di Káta; l'ultima ripetizione porta a conclusione il quadro addirittura con un *ffff*.

KATĚŘINA
...a celých deset nocí s ním se toulala.
(Vzlyká, Tichon chce ji obejmout.)

KABANICHA
S kým? S kým?

DIKOJ
S kým?

VARVARA
Vždyť ona lže, neví, co mluví!

KATĚŘINA
S Borisem Grigorjičem!
(Blesky a údery hromu. Katěrina padne beze smyslu v náruč muzovu. Boris vytratí se z pozadí.)

KABANICHA
(k Tichonovi; plna zloby)
Synku, dočkal jsi se!

TICHON
Katěрино!
(Blěsky, údery hromu.)

(Katěrina se náhle vzpřímí, vytrhne se Tichonovi a vběhne do bouře. Všichni zmateně prchají. Dikoj hrozí do větru.)

Opona.

PROMĚNA

Volha; osamělé místo na břehu hustý soumrak přechází v noc. Silně se setmělo. Tichon, vyběhne a rozlíží se, za ním Glaša s lucernou.⁴²

TICHON
Ach, Glašo! Co může být horšího! Utlouci ji, to je málo! Maminka povídá: „Do země za živa ji zakopat, aby svou vinu smyla!“ – Ale já jí mám rád, líto je mi jenom prstem se jí dotknout!

(Odbíhá.)

KATĚŘINA
...e per dieci notti di fila sono stata con lui!
(Singhiozza. Tichon la vuole abbracciare.)

LA KABANICHA
Con chi? Con chi?

DIKOJ
Con chi?

VARVARA
Non dice la verità, sta delirando!

KATĚŘINA
Con Boris Grigorjevic!
(Lampi e tuoni. Katěrina cade svenuta tra le braccia dell'uomo. Boris scappa verso il fondo)

LA KABANICHA
(a Tichon, con ira)
Ecco! Te lo dicevo io!

TICHON
Katěrina!
(Lampi e tuoni.)

(Katěrina si alza all'improvviso, si strappa dalle braccia del marito e corre via nell'uragano. Tutti si disperdono confusi.)

Sipario.

QUADRO SECONDO

Luogo solitario sulle rive del Volga. Crepuscolo che già cede alla notte. Quando il sipario si apre, è buio. Tichon seguito da Glascha, che porta una lanterna e si guarda attorno.

TICHON
Oh, Glascha! Che cosa ci può essere di peggio? Ucciderla sarebbe poco! La mamma dice che bisognerebbe seppellirla viva, per cancellare l'onta! Ma io l'amo ancora, mi fa pena toccarla anche soltanto con un dito.

(Esce.)

⁴² L'affannosa ricerca di Káťa da parte del marito e della domestica si volge su una figura che ritocca e traduce in veste strumentale l'invocazione lanciata da uno sbigottito Tichon alla fine del quadro precedente («Katěrina!»). L'impressione è quella di un'orchestra che 'gridi' ininterrottamente il nome della scomparsa, unendosi alle ripetute invocazioni dei due («Katěrina!»), sempre sullo stesso motivo:
es. 24



	GLAŠA <i>(rozblíží se, volá.)</i>		GLASCHA <i>(si guarda intorno, chiama)</i>
Katěřino!	<i>(Odbíhá za Tichonem.)</i>	Katèrina!	<i>(si allontana da Tichon)</i>
	<i>(Kudrjásch chvatně vstoupí, za ním Varvara.)</i>		<i>(Kudrjásch entra rapidamente, seguito da Varvara.)</i>
	VARVARA		VARVARA
Na zámek mě zavírá, týrá! Řekla jsem jí: „Nezavírejte mě, bude zle! Bude zle! Bude zle!“ – Pouč mě, jak mám teď žít?		Mi chiude a chiave... mi tormenta. Le ho detto: «non mi rinchiudere, per pietà! Per pietà! Per pietà!». Dimmi, che cosa posso fare?	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁSCH
Jak žít? Teď utéci!		Che so? Fuggire, fuggir di qua!	
	VARVARA		VARVARA
Utéci?		Fuggire?	
	KUDRJÁŠ		KUDRJÁSCH
V Moskvu – maticčku!		Andiamo a Mosca!	
	VARVARA		VARVARA
V nový, veselý život!		Verso una nuova vita felice!	
	<i>(Rychle zajdou.)⁴³</i>		<i>(Escono rapidamente.)</i>
	TICHON <i>(z dálky)</i>		TICHON <i>(da lontano)</i>
Katěřino!		Katèrina!	
	GLAŠA <i>(z dálky)</i>		GLASCHA <i>(da lontano)</i>
Katěřino!		Katèrina!	
	KATĚŘINA <i>(volně vyjde z protější strany.)</i>		KATÈRINA <i>(entra lentamente dal lato opposto.)</i>
Ne! Nikdo tu není, co as, chudák dělá?		No, qui non c'è nessuno! Che farà lui poverino?	
	<i>(jako v zapomenutí)</i>		<i>(Come assente)</i>
Vidět se s ním, rozloučit – pak třeba zemřít! Vždyť mi tím není ulehčeno! ⁴⁴ Tak jsem sebe zahubila... sebe o čest připravila! – Ano! Sebe o čest, jemu pokoření!		Vederlo ancora, una volta sola... e poi morire! La confessione della mia colpa non m'ha dato alcun conforto, mi ha soltanto disonorata! Così ho rovinato me stessa! Eh, sì! Il disonore a me, e la condanna eterna a lui!	
	KULIGIN <i>(zblízka za jevištěm)</i>		KULIGIN <i>(da dietro le quinte, avvicinandosi)</i>
La-la-la-la! La-la-la, la-la-la...		La-la-la-la! La-la-la, la-la-la...	

⁴³ Al breve colloquio di Kudrjásch e Varvara il 'grido' strumentale dell'es. 24 si fa inizialmente più incalzante, ma alla proposta di fuga l'orchestra si concentra sulla coppia sospendendo per qualche battuta l'invocazione del nome della protagonista. In esse si fa largo una versione leggermente più carica della frase di Varvara (es. 9), cui non manca l'abituale e inconfondibile tocco della celesta e il frivolo trillo del primo quadro del secondo atto (vedi nota 22). Alla rapida uscita di scena verso un futuro di libertà la musica continua a baloccarsi per un poco con il superficiale 'biglietto da visita' della figlia adottiva, sovrapponendolo alla ripresa del motivo del 'nome' (es. 24) e alle voci sconsolate «da lontano» di Tichon e Glascha. Ed è quasi un confronto di destini divergenti: da una parte la comoda evasione perseguita – coerentemente con le premesse psicologiche – dalla coppia 'amorale' Kudrjásch-Varvara, dall'altra l'imminente olocausto di Káťa.

⁴⁴ La musica torna a distillare l'angoscia della protagonista con una cellula che indugia sulle tre note racchiuse nell'espressivo intervallo di terza diminuita Mi – Sol \flat che – passando per l'es. 17 (e senza dimenticare l'es. 19) – arriva dagli spezzoni dell'*inquietudo* di Káťa dell'introduzione all'ouverture. Nel proseguimento la cellula si velocizza e s'indurisce in raffiche di trentaduesimi con dinamica *forte*, che scuotono l'orchestra come brividi improvvisi e violenti.

(Přejde, zadívá se na Katěrinu.)

La-la-la-la!

KATĚRINA

(přikrčí se)

Vzpomenu si, jak ke mně hovořil? Jak mě litoval?

(prudce)

Nevzpomenu! Ach, ty noci, jak jsou mi těžké! Všichni jdou spát – tak lehce, i já jdu! Ale, jak bych se do mohyly kladla. Ta hrůza potmě! – Nějaký hluk!

*(Z dálky tichý zpěv bez textu.)⁴⁵**(Passa osservando a lungo Katěrina.)*

La-la-la-la!

KATĚRINA

(rammicchiandosi)

Potessi ricordare quello che mi diceva, come mi consolava...

(Con impeto)

Non ricordo più nulla! Oh, queste notti, quanto mi pesano! Tutti vanno a dormire, indifferenti, e anch'io mi corico: ma per me è come se stessi in una fredda tomba! Che buio orribile! Sento uno strano rumore!

(Coro in lontananza, che vocalizza senza testo)

A to zpívání! – Jako by někoho pochovávali! – A člověk je rád, když konečně je světlo!

(Přejde podnapilý chodec, zadívá se na ni.)

Proč se tak chovají? Říká se, že takové ženské zabíjeli! – Kdyby mě tak vzali a hodili do Volhy! Ale tak žij, žij! Žij, žij!

(zoufale)

A muč se se svým hříchem! Však už jsem zmučena! – A dlouho-li mám se mučit? – Nu, nač mám tu ještě žít? Nu? – Nač? – Nic nepotřebuji. Nic mi není milo! – Ani to boží světlo mi není milo. – Ale smrt nepřichází! Toužíš po ní – ona nepřichází! Ať vidím cokoli, ať slyším cokoli, jenom tady

(ukazuje na srdce)

tady to bolí! Snad kdybych s ním mohla žít,⁴⁶ bych ještě nějakou radost zažila... jak se mi po něm stýská! Když tě už nevidím, kdybys aspoň z dáli mě uslyšel!

(v zanícení)

KATĚRINA

E anche cantare! Suona come una cerimonia funebre! Ognuno è felice quando, finalmente, torna la luce del giorno!

(Un passante ubriaco attraversa la scena, guardandola fisso.)

Perché mi trattano così? Dicono che un tempo per donne come me c'era la condanna a morte... Allora m'avrebbero presa e gettata nel Volga! Invece io devo vivere! Vivere!

(disperata)

E tormentarmi con il rimorso del mio peccato! Ma non ne posso più! Fino a quando dovrò soffrire? Perché debbo continuare a vivere! Perché? Perché? No, non ho più bisogno di nulla. Nulla mi è caro. Neppure la luce di Dio può più rallegrarmi. Ma la morte non viene. Io la chiamo: essa non mi ascolta! Qualunque cosa veda... o senta... sempre un dolore...

(Premendosi il cuore)

Sempre un dolore qui! Se potessi vivere con lui, forse proverei ancora un po' di gioia... Come, come mi manca! Se non ti vedrò più, potessi almeno ascoltarmi da lontano!

(Estaticamente)

⁴⁵ Il vocalizzo in *pianissimo* di soprani, contralti e tenori «in lontananza» aggiunge il tassello mancante alla tragedia di Káťa: es. 25



Nel suo profilo oscillante attorno alla tonica Mi bemolle si rapprende quella mobilissima corrente di gesti ondulatori di cui avevamo parlato nella nota 38. Come chiarisce una didascalia successiva, è il «sospiro del Volga», cornice e sfondo di tutta la vicenda, che con il suo richiamo funereo ma ammaliatore offre all'eroina una via d'uscita alla sua sofferenza.

⁴⁶ Man mano che Káťa viene rapita dalla memoria di Boris, dalla pienezza del ricordo dei loro incontri, riprende corpo in orchestra quel motivo di una battuta articolato sulla scansione semiminima puntata – croma / croma – semiminima puntata che si era affacciato alla ribalta nel quadro precedente (vedi nota 39), che ora si gonfia e si espande fino a generare una frase nostalgica in Mi bemolle maggiore di due misure:

Vy větry bujné! Doneste mu žalostný můj stesk! – Ach, báťušky, stýská se mi!

(Přistoupí ke břehu a volá ze všech sil.)

Živote můj, radosti moje, duše má, jak tě mám ráda! Ozvi se! Ach, ozvi se!

BORIS

(vystoupí, nevidí ji zpočátku.)

Vždyť je to její hlas!

KATĚŘINA

Ozvi se, ach, ozvi se!

(Přiběhne k Borisovi.)

BORIS

Káto!

(Padají si do náruče.)

KATĚŘINA

Přece tě ještě vidím!

BORIS

Přece tě ještě vidím!

(Katěřina pláče na jeho hrudi; zůstanou v němém objetí. Po chvíli se vzpamatují.)

BORIS

Svedl nás Bůh!

KATĚŘINA

Nezapomněls na mne?

BORIS

Jak bych měl zapomnět, co myslíš?

KATĚŘINA

(prudce)

Ne, ne! Chtěla jsem něco, jiného říci... Nezlíbíš se na mne?

Venti impetuosi! Oh, portate a lui la mia angoscia! Ah, quanto mi manca!

(Sulla riva, chiamando con tutta la sua forza.)

Oh, vita mia, gioia mia, anima mia, io ti amo! Rispondimi! Ah, rispondimi!

BORIS

(entra in scena, dapprima senza scorgerla.)

La sua voce!

KATĚŘINA

Rispondi, ah, rispondimi!

(Correndogli incontro.)

BORIS

Káta!

(si abbracciano)

KATĚŘINA

Ecco che ti rivedo ancora!

BORIS

Ecco che ti rivedo ancora!

(Katěřina piange sul suo petto, mentre rimangono abbracciati a lungo. Poco dopo si placano.)

BORIS

Iddio ce lo ha concesso!

KATĚŘINA

Non mi hai dimenticata?

BORIS

Come potrei dimenticarti, cosa dici?

KATĚŘINA

(con forza)

No, no! Volevo dirti un'altra cosa! Non sei in collera con me?

segue nota 46

es. 26

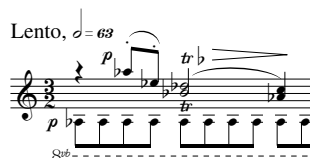


È un gioco di immagini riflesse: alla ritmica a specchio si aggiunge infatti il contrappunto tra l'arco ascendente-discendente disegnato dai densi accordi dei violini (una rielaborazione-intensificazione del motivo del dolce «peccato mortale», es. 13) e il tracciato speculare (discendente-ascendente) della viola d'amore raddoppiata da clarinetto e corno inglese. Lo stesso Janáček ebbe a confessare che in questa «melodia» aveva riversato tutta l'«afflizione» destata in lui nel 1915 dalle lacrime di Kamila Stösslová, separata dal marito soldato dalle vicende della guerra. E poco più avanti sarà proprio da questa frase – negli archi con sordina – che Janáček ricaverà la pagina strumentale che fa da sottofondo all'abbraccio silenzioso della coppia e al pianto di Káta, mentre incombe il loro addio.

BORIS	BORIS
Proč bych se měl zlobit?	Perché dovrei essere in collera con te?
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Nechtěla jsem tvého zia! Nebyla jsem sebe mocna, když jsem všechno prozradila. Ale ne, ale ne! Chtěla jsem ti něco jiného říci.	Non volevo accusarti! Ero fuori di me, non sapevo quello che dicevo! Ma no, ma no! Volevo dirti un'altra cosa!
<i>(Rychle se vzpomíná.)</i>	<i>(Riflette rapidamente.)</i>
Co budeš dělat? Co bude s tebou?	Che farai ora? Dove andrai?
BORIS	BORIS
Strýc mě vyhání až na Sibiř! Do obchodu v Kjachťě!	Lo zio mi manda lontano, in Siberia... al confine con la Cina!
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Vezmi mě s sebou!	Portami con te!
<i>(náhle)</i>	<i>(all'improvviso)</i>
Ach ne! Jeď sbohem, netrap se pro mne.	No, no! Parti con Dio, non pensare a me!
BORIS	BORIS
Což já, jsem volný pták! Což bych já o sobě uvažoval! Ale co bude s tebou? A co tchýně?	Per me non c'è da temere! Io sono libero come un uccello! Ma tu, tu che farai! Che cosa ti fa tua suocera?
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Mučí mě, zavírá! Na mne všichni se dívají, do očí se mi smějí, tebe mi vyčítají –	Mi tormenta, mi tiene chiusa in casa... Tutti mi stanno addosso, e mi scherniscono, rinfacciandomi quel che ho fatto per te...
BORIS	BORIS
A co tvůj muž?	E tuo marito?
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Chvillemi je laskav, hned se zas zlobí. Pije! Mne bije!	Qualche volta è tenero, qualche volta s'infuria. Beve! E mi batte!
<i>(Zamyslí se.)</i>	<i>(Pensosa.)</i>
Ale ne! Vždyť mluvím stále něco jiného! Chtěla jsem ti něco jiného říci...	Ma no! Non era questo che volevo dirti, volevo dirti un'altra cosa...
<i>(teple)</i>	<i>(Intensamente)</i>
Stýskalo se mi po tobě – a hle, nyní jsem tě opět увидěla!	Avevo una grande nostalgia di te. E ora..., ora ti ho rivisto finalmente!
<i>(dětinsky)</i>	<i>(Con aria infantile)</i>
Počkej, počkej, co jsem ti chtěla říci... V hlavě se mi to plete...	Aspetta, aspetta, che cosa volevo dirti? Tutto mi si confonde in testa...
BORIS	BORIS
Už mám čas!	Debbo partire!
KATĚŘINA	KATĚŘINA
Na nic si nemohu vzpomenout – počkej, hnedle ti to povím!	E io non riesco a ricordarmi più nulla... Ora te lo dirò subito!
<i>(mírně)</i>	<i>(Calmandosi)</i>
Až půjdeš cestou, dej každému žebráku almužnu, žádného neopomeň!	In viaggio dai un'elemosina a ogni mendicante che incontri, non dimenticarne nessuno!
<i>(Setmělo se docela.)</i>	<i>(Si è fatto completamente buio)</i>
<i>(Z dálky zaznívá táhlý zpěv beze slov. Zpívá se hláskou polo U, polo O, jako vzdech Volhy.)</i>	<i>(Si ode il coro dietro la scena, che vocalizza sulla «o» di Volga, come un sospiro.)</i>

<p>KATĚŘINA A nyní dej se na sebe podívat naposledy! – Co to zpívají? ... Buď sbohem! Nuž jdi! Buď sbohem!</p>	<p>KATĚŘINA Lascia che ti guardi per l'ultima volta negli occhi! Chi canta? Ora va! Che Iddio ti accompagni! Addio!</p>
<p>BORIS Ó, kdyby věděli, jak těžko se loučím! Jak těžko se loučím! (<i>Zachází.</i>) Jak těžko se loučím! Těžko! (<i>Doznívá z dálky zpěv beze slov.</i>)</p>	<p>BORIS Se tu sapessi il dolore che provo! Quanto mi è difficile lasciarti! (<i>Parte.</i>) Quanto mi è difficile lasciarti! Quanto difficile! (<i>Si spegne in lontananza un canto senza parole.</i>)</p>
<p>KATĚŘINA (<i>prudce</i>) A ještě zpívají! (<i>Přiblíží se na pokraj břehu.</i>) Ptáčci přiletí na mohyly,⁴⁷ vyvedou mláďata... a kvítka vykvetou, červeňoučká, modroučká, žluťoučká...</p>	<p>KATĚŘINA (<i>risoluta</i>) E cantano ancora! (<i>Si avvicina alla riva.</i>) A primavera gli uccellini verranno sulla mia tomba, con i loro piccoli... e nasceranno fiori di tanti colori, rossi, azzurri e gialli.</p>
<p>(<i>Blíží se k řece.</i>) Tak ticho, tak krásně! Tak krásně!... (<i>Zkříží ruce.</i>) A třeba umřít! (<i>Skočí do řeky.</i>)</p>	<p>(<i>Va verso il fiume.</i>) Intorno, silenzio e pace. Che incanto! (<i>Incrocia le braccia.</i>) E io devo morire? (<i>Si getta nel fiume.</i>)</p>
<p>KULIGIN (<i>za scénou na druhém břehu</i>) Nějaká ženská skočila do vody!</p>	<p>KULIGIN (<i>dall'altra sponda</i>) Una donna si è gettata nel fiume!</p>
<p>CHODEC (<i>na druhém břehu</i>) Hej, loďku sem!</p>	<p>UN PASSANTE (<i>dall'altra sponda</i>) Presto, aiuto!</p>
<p>DIKOJ (<i>Přichvátá s lucernou.</i>) Kdo to volá? (<i>Odběhne na druhý břeh.</i>)</p>	<p>DIKOJ (<i>Accorrendo con una lanterna.</i>) Chi è che chiama? (<i>Corre sull'altra sponda.</i>)</p>

⁴⁷ La proiezione nel futuro dei pensieri di Káťa è salutata dai violini (raddoppiati dai legni in alternanza) con un disegno cinguettante nel quale la quarta discendente appoggiata con leggerezza pare davvero un mahleriano «suono della natura» (*Naturlaut*), ed anzi suscita spontanee associazioni col verso del cucù del primo tempo della Prima Sinfonia: es. 27



Ma esemplarmente mahleriana – e in un senso molto più profondo di questo accostamento esteriore – è qui soprattutto la lacerante combinazione dei contrari, di visione di un futuro finalmente pacificato e richiamo alla crudezza del momento presente: ben due ottave sotto questo delizioso scorcio primaverile, impreziosito da un amabile trillo, pulsano infatti – sordi ma implacabili – i timpani sulla nota tenuta di violoncelli e contrabbassi, quasi urgendo la protagonista al compimento del suo destino sospeso. Che viene infine fulmineamente adempiuto, quindici battute più tardi, su una versione coronata del trillo senza parossistica dall'escursione dinamica (dal *fortissimo* crolla bruscamente al *piano*, poi recupera in crescendo fino a *3 f*).

<p>Hej, loďku sem!</p> <p style="text-align: center;">(Z různých stran chvátají lidé s lucernami.)</p>	<p>Aiuto, presto!</p> <p style="text-align: center;">(Da ogni parte accorre gente con lanterne)</p>
<p>Ó, baťušky, baťušky, to je jistě ona!</p> <p style="text-align: center;">(Kabanicha přichází za Dikým; zadržuje Tichona.)</p>	<p>Mio Dio, ma è lei, certamente!</p> <p style="text-align: center;">(Entra la Kabanicha dietro a Dikoj; ella afferra Tichon per un braccio.)</p>
<p>Pusťte mě!</p> <p style="text-align: center;">KABANICHA</p> <p>Nepusťím! Stálo by za to sebe zničit!</p>	<p>Lasciatemi!</p> <p style="text-align: center;">LA KABANICHA</p> <p>Non ti lascerò andare! Non è degno che tu rischi la vita per lei!</p>
<p>Vy jste ji zahubila! Vy, vy jen samotná!</p> <p style="text-align: center;">KABANICHA</p> <p>Co ty? Nejsi při smyslech? – Nevíš, s kým mluvíš?⁴⁸</p> <p style="text-align: center;">(Dikoj přináší mrtvou Katěrinu.)</p>	<p>Voi l'avete uccisa! Voi l'avete ammazzata!</p> <p style="text-align: center;">LA KABANICHA</p> <p>Come? Sei impazzito? Non sai con chi parli?</p> <p style="text-align: center;">(Dikoj entra portando il cadavere di Katěrina.)</p>
<p>Zde máte svou Katěrinu!</p> <p style="text-align: center;">TICHON</p> <p style="text-align: center;">(padá na Katěrinu a vzlyká.)</p> <p>Káto! Káto!</p> <p style="text-align: center;">(Dikoj odchází rozrušen.)</p>	<p>Ecco qua la vostra Katěrina.</p> <p style="text-align: center;">TICHON</p> <p style="text-align: center;">(cade singhiozzando sul corpo esanime di Katěrina.)</p> <p>Káto! Káto!</p> <p style="text-align: center;">(Dikoj parte agitato.)</p>
<p style="text-align: center;">KABANICHA⁴⁹</p> <p style="text-align: center;">(uklání se na všechny strany.)</p> <p>Děkuji vám, děkuji vám, dobří lidé, za úslužnost!</p> <p style="text-align: center;">(Lid s hrůzou se dívá na mrtvolu.)</p> <p style="text-align: center;">Opona rychle padá.</p> <p style="text-align: center;">KONEC OPERY.</p>	<p style="text-align: center;">LA KABANICHA</p> <p style="text-align: center;">(inchinandosi profondamente in ogni direzione)</p> <p>Grazie, brava gente, vi ringrazio per il vostro aiuto!</p> <p style="text-align: center;">(La gente guarda inorridita la salma.)</p> <p style="text-align: center;">Il sipario si chiude velocemente.</p> <p style="text-align: center;">FINE DELL'OPERA.</p>

⁴⁸ Alterate dalla nota beffarda data dal raddoppio della tromba con sordina, tornano all'oboe le prime quattro battute del tema della partenza (es. 3), rese simbolo ancora più astratto della tirannia assassina della tradizione dalla scomparsa del tocco realistico dei sonagli, ormai fuori luogo. Il tema si installa in orchestra per accompagnare fino alla fine la scena concitata che ruota attorno all'ingresso della salma della protagonista.

⁴⁹ Di fronte ai singhiozzi di Tichon perfino il tema della partenza (in Si bemolle) aveva esibito una smorfia di dolore, in un *Adagio* esitante che ne spezzetta gli elementi costitutivi (e sostituisce il primo, modale La bemolle con un toccante La bequadro). Ma è un cedimento passeggero ed insignificante: ed è la Kabanicha, con la sua gelida, ritualizzata reazione alla vista del cadavere, a restituirlo prontamente alla sua natura. Impossessatasi della quarta misura del tema, che solo ora comincia a svelare la sua latente – ed inquietante – parentela con l'*incipit* del *Dies iræ* gregoriano, vi cantilena sopra i suoi ringraziamenti; e la riconsegna all'orchestra, che scatena il tema della partenza in una «galoppata diabolica» (Muller) in *Prestissimo rubato* polarizzata appunto da queste quattro note, che ci precipita al sipario. Ma a prendere congedo dal corpo esanime di Káťa sono anche la melopea del «sospiro del Volga» (es. 25) e gli otto colpi lapidari dei timpani (es. 2). Ed è come avere tutti insieme sotto gli occhi la diagnosi della malattia e il referto della morte di un'anima «dolce e gentile».

L'orchestra

4 Flauti (III e IV anche Ottavini)	4 Corni in Fa
2 Oboi	3 Trombe in Fa
Corno inglese (anche Oboe III)	3 Tromboni
2 Clarinetti in Si bemolle	Tuba
Clarinetto basso in Si bemolle (anche Clarinetto III in Si bemolle)	
3 Fagotti (III anche Controfagotto)	
Violini I	Timpani
Violini II	Xilofono
Viola d'amore	Campanelli
Viola	Rolníčky (sonagli)
Violoncelli	Piatto sospeso
Contrabbassi	Gran Cassa
	Celesta
	Arpa

Con i suoi legni a tre (ma i flauti sono quattro) e una compagine proporzionata di ottoni, l'orchestra della *Káta Kabanová* aderisce senza forzature alla prassi del suo tempo. Un discorso a parte merita l'allargamento dell'organico degli archi con la viola d'amore: uno strumento piuttosto inusuale, affine alla viola, da cui la distinguono il numero delle corde di ottone o minugia (di solito sette, senza intonazione fissa) e soprattutto la presenza di corde metalliche di risonanza (in numero pari o superiore), destinate a vibrare per oscillazione simpatica. Janáček incontrò la viola d'amore nell'inverno 1879-1880 compulsando il *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843) di Hector Berlioz, una delle bibbie degli studenti di composizione della seconda metà dell'Ottocento e del Novecento. Né l'interesse per questo strumento, che lega la sua fortuna all'età barocca, era allora meramente antiquario: nel corso del XIX secolo e all'inizio del XX esso aveva infatti conosciuto un modesto ma lusinghiero revival proprio in ambito operistico, facendo capolino tra l'altro dalle partiture de *Les Huguenots* (1836) di Giacomo Meyerbeer, della *Louise* (1900) di Gustave Charpentier, *Le jongleur de Notre-Dame* (1902) di Jules Massenet, *Madama Butterfly* (1904) di Giacomo Puccini. Sappiamo che all'epoca della stesura della *Káta* Janáček aveva già assistito, tra Brno e Praga, ad esecuzioni delle tre opere di Meyerbeer, Charpentier e Puccini. Difficile però accertare con precisione quando abbia potuto integrare la conoscenza libresco della viola d'amore con l'ascolto del suo suono, giacché era prassi abbastanza diffusa quella di sostituirla in simili occorrenze con una comunissima – e meno onerosa – viola (John Tyrrell avanza l'ipotesi che Janáček si sia familiarizzato con lo strumento grazie a Rudolf Reissig (1874-1939), violinista e violista attivo a Brno che praticava volentieri la viola d'amore).¹ D'altronde non disponiamo neppure di fonti che documentino in modo inequivocabile l'uso dello strumento negli allestimenti di *Káta* che Janáček ebbe modo di seguire di persona, e i passi affidatigli dal compositore non hanno oltretutto nulla di particolarmente idiomático, sembrano quasi già concepiti nella prospettiva di un possibile rimpiazzo. Senza tacere che quand'anche vi fosse stata utilizzata, la viola d'amore – lo osservava già Berlioz nel *Traité* – accompagna alla dolcezza del timbro un suono piuttosto fioco, che per di più Janáček non si perita di far raddoppiare ad altri strumenti più 'invadenti'.

¹ JOHN TYRRELL, *Janáček and the viola d'amore*, in *Leoš Janáček: Káta Kabanová*, a cura di John Tyrrell, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 154-161.

Non è dunque un caso che sia stata un'incisione discografica – quella storica con la direzione di Sir Charles Mackerras per la Decca del 1977 – a ripristinare lo strumento dimenticato e a restituirgli un posto nella buca orchestrale e negli impasti timbrici della *Káta Kabanová*. Ci troviamo infatti di fronte ad una di quelle problematiche soluzioni janáčekiane che hanno largamente beneficiato dello studio di registrazione e delle inedite possibilità di bilanciamento del suono che esso offre, al punto che l'autorevole Mackerras ha a suo tempo esortato i colleghi a un uso intelligente del microfono nelle esecuzioni dal vivo della *Káta*, al fine di salvaguardare al meglio la volontà d'autore.

Inevitabile porsi la domanda sul significato che lo 'scomodo' strumento abbia potuto rivestire per Janáček, che lo introdusse ostinatamente anche in altri lavori affidandogli in genere – come nella *Káta* – quelle «melodie sognanti», od atte ad esprimere «sentimenti estatici», che raccomandava il citato trattato di Berlioz. Ebbene, sembra lecito stabilire in molti, se non in tutti questi casi un legame 'cifrato' tra la viola d'amore e la figura di Kamila Stösslová: lo strumento avrebbe insomma agito nell'ispirazione di Janáček come una sorta di catalizzatore capace di provocare virulente reazioni creative, per poi – esaurito il suo vero compito – lasciare flebile traccia di sé nella partitura, sulla quale aleggia quindi come una sorta di 'presenza-assente', un poco nel senso – verrebbe da dire – della *innere Stimme* della *Humoreske* di Schumann.

Le voci

The image shows a musical score for the vocal parts of the opera *Káta Kabanová*. It consists of ten staves, each representing a different character. The characters listed on the left are: Káta, la Kabanicha, Tichon, Boris, Varvara, Kudrjásch, Dikoj, Kuligin, Glascha, and Fekluscha. Each staff contains a musical line with a treble clef (except for Dikoj and Kuligin, which have bass clefs). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Il ruolo di Káta fu creato da Marie Veselá, che si attirò le lodi della stampa convenuta a Brno ad assistere alla *premiere* dell'opera. Evidentemente la cantante seppe coniugare in misura soddisfacente le due connesse difficoltà poste dal ruolo: padroneggiare vocalmente le sottili escursioni di un linguaggio che oscilla tra le irregolarità da 'melodia parlata' del declamato di Janáček e l'arioso, ed offrire nel contempo una persuasiva prova attoriale. Quanto infatti una «buona recitazione, naturale e fedele alla realtà» dovrebbe compenetrare il canto risulta eloquentemente da una lettera del compositore ad Ostrčil (3 marzo 1922); e sarà proprio la carente prestazione «come attori» che di lì a poco Janáček rimprovererà a Kamila Ungrová ed al resto del cast della prima praghese (novembre 1922), imputandola peraltro alla loro formazione di cantanti e ai difetti della «vecchia scuola».

Convincente è inoltre la tesi di Tyrrell secondo cui la coppia dei tipi vocali di Káta e Varvara – combinazione di soprano 'serio' e di mezzosoprano 'leggero, frivolo' – sarebbe almeno in parte modellata su quella di Tatjana ed Ol'ga dell'amato *Eugenij Onegin* di Čajkovskij.

Per quanto riguarda il reparto maschile della *Káta Kabanová*, va sottolineata la marcatissima preponderanza delle voci acute: alla isolata voce di basso di Dikoj fanno infatti da contrappeso ben tre tenori (Boris, Tichon, Kudrjásch) e non basta certo il ruolo baritonale di Kuligin, di fatto circoscritto all'inizio del primo quadro dell'atto terzo, a riequilibrare l'uso dello spazio sonoro nell'opera.

Kát'a Kabanová in breve

a cura di Gianni Ruffin

Il vivo interesse di Janáček per la cultura russa, già manifestato con il Trio con pianoforte del 1908-9, ispirato alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, e con il richiamo a Gogol' della rapsodia per orchestra *Taras Bulba* (1915-1918), avrebbe avuto modo di emergere anche nel campo del teatro in musica con due degli ultimi capolavori concepiti negli anni Venti: *Kát'a Kabanová*, ispirata al dramma *Groza* (*L'uragano*, ma il termine è traducibile anche con «terrore» o «disastro») scritto nel 1859 di Ostrovskij e l'ultima opera, *Da una casa di morti* (1927-28), tratta da Dostoevskij.

La proposta di comporre un'opera su di un soggetto tragico, che contrappone la delicata e sensibile donna al moralismo gretto ed ipocrita dell'ambiente mercantile del Volga, era stata avanzata a Janáček dal direttore del teatro di Brno, Václav Jirikovskij. Essa ebbe facile esito non solo in quanto il compositore da tempo conosceva ed amava il testo di Ostrovskij, ma anche perché la stessa tarda esperienza biografica di Janáček trovava dei riscontri nella figura della protagonista Kát'a, nella quale egli sublimò la figura dell'amata Kamila Stösslová, cui comunicò, all'inizio della gestazione, il ritratto della protagonista:

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.

La riduzione librettistica fu opera dello stesso Janáček: i cinque atti del dramma di Ostrovskij furono compresi a tre tramite l'eliminazione di alcuni episodi e personaggi e concentrando ancor più l'attenzione sul nucleo fondamentale della vicenda, scandita nelle sue componenti fondamentali: partenza del marito e descrizione del cupo ambiente familiare, adulterio, ritorno del marito e catastrofe risolutiva. Rappresentata il 23 novembre 1921 presso il Teatro Nazionale di Brno, l'opera ottenne un grande successo, che fruttò immediate riprese a Praga e Bratislava. Solo di recente, per opera del direttore Sir Charles Mackerras, sono stati reinseriti nelle rappresentazioni i brevi interludi ideati nel 1927 da Janáček per facilitare le mutazioni sceniche all'interno degli atti primo e secondo e questa oggi è la veste ritenuta dai più come definitiva.

Kát'a Kabanová è in fondo un'opera prevalentemente al femminile: femminili ne sono infatti tutti i principali ruoli. Donna è la protagonista, donna la gioviale e vitale sorellastra e amica Varvara, donne sono tanto l'antagonista per così dire 'esteriore' (la suocera Kabanicha) quanto quella 'interiore' (Kát'a medesima); femminile è, soprattutto, il ricco mondo interiore che la partitura analizza con spettroscopica precisione e sottile duttilità, realizzando con l'orchestra il fondamentale tessuto connettivo del discorso musicale. All'interno di questo s'inserisce, con modalità estrema-



Frontespizio dello spartito. Bakala (1897-1958), che aveva studiato composizione con Janáček, e direzione d'orchestra con František Neumann, diresse la prima rappresentazione (postuma), di *Da una casa dei morti* (1930).

mente differenziate, l'ideazione melodica vocale, modellata sul parlato. Non mancano nell'opera i motivi ricorrenti, perlopiù anticipati dall'Ouverture, legati alle principali immagini del conflitto drammatico: fra queste la morte (col tipico motivo 'esogeno' affidato alle terzine ribattute dei timpani) ed i temi più lirici e squadrati (sovente accompagnati da indicazioni agogiche come *pianissimo* o *dolcissimo*) che descrivono la vitalità interiore di Káťa. I motivi non sono però adoperati in maniera del tutto univoca, e ciò illumina ancor più l'idea di fondo di questa drammaturgia, entro la quale alla musica spetta sì il sondaggio del profondo, ma senza appunto ridurlo alla logica *clarté* d'una visione interamente razionalizzata.

Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

Argomento

Nella cittadina di Kalinov, sulle sponde del Volga. 1860.

ATTO PRIMO

Scena prima. In un bel pomeriggio di sole il chimico professor Vána Kudrjásch si gode la giornata all'aria aperta, vicino al fiume. Vuol condividere l'emozione con Glascha, domestica dei Kabanov, ma la serva non dimostra altrettanto entusiasmo. L'attenzione dei due è sviata dall'irruzione in scena del mercante Savël Dikoj, che biasima il nipote Boris e si allontana. Kudrjásch apostrofa Boris chiedendogli come faccia a sopportare la compagnia di una persona così aggressiva. Boris gli risponde che obbedisce perché lo impone il testamento della madre, altrimenti egli e la sorella sarebbero diseredati. Glascha, a colloquio con un'altra domestica, Fekluscha, parla dei Kabanov, sviando l'attenzione dei due uomini: secondo Kudrjásch «la vecchia» (la ricca vedova Kabanicha, donna dal carattere molto forte che ha assunto il ruolo di capofamiglia), pur misericordiosa con i mendicanti, con i servi è invece non meno che terribile. Boris allora si dà coraggio e confida di essere innamorato di una donna sposata, che si sta avvicinando proprio in quel momento. Kudrjásch gli suggerisce prudenza: la sola cosa che può sortire da una simile situazione è un grave danno all'amata. Entrambi si rivolgono allora a guardare i concittadini di ritorno dal vespro; fra questi è anche la famiglia dei Kabanov: il mercante Tichon, sua madre Kabanicha, sua moglie Káťa e la giovane trovatella Varvara.

Kabanicha consiglia a Tichon di partire subito per il mercato di Kazan; il figlio sembra accondiscendente, ma ella rimprovera il comportamento troppo affettuoso. A Káťa, che, mite, s'interpone rassicurandola sul loro affetto, Kabanicha intima di non immischiarsi in cose che non la riguardano. Dopo aver reagito con fierezza all'aggressività immotivata della suocera, la giovane donna entra in casa con fierezza, mentre Kabanicha continua a redarguire il figlio, prima d'allontanarsi. Varvara allora rimprovera Tichon, accusandolo di non aver difeso la moglie; quindi, mentre lui prende la strada dell'osteria, si congeda rimarcando fra sé il dispiacere per Káťa, alla quale vuole un gran bene.

Scena seconda. In una stanza di casa, Káťa e Varvara sono intente a cucire. Káťa esprime il proprio desiderio di evasione da una vita monotona, nella quale, dopo il matrimonio, ogni cosa è cambiata in peggio; ricorda con rimpianto il passato, quando anche le cose più semplici la riempivano di felicità. D'improvviso la gioia si tramuta in terrore: ella confessa d'essere preda di strani pensieri e desideri, che la assalgono in continuazione, al punto da non riuscire più a dormire. Sogna una persona che la stringe teneramente fra le braccia e la porta via con sé, è sconvolta perché non desidera altro. Quando entra Tichon, in partenza per Kazan, Káťa lo tratta con affetto esagerato, e lo supplica di non partire o almeno di portarla con sé. Lo avverte che qualcosa di terribile accadrà durante la sua assenza e lo implora di obbligarla ad un «terribile giuramento»: durante la sua assenza ella non dovrà rivolgere la parola ad alcun estraneo; ma tutte le preghiere all'insensibile marito si dimostrano inutili. Per giunta sopraggiunge Kabanicha, che obbliga il figlio a ripetere una serie di istruzioni mortificanti per Káťa, culminanti nell'ordine di non ricambiare lo sguardo dei giovanotti. Rimasti soli, i due sposi non riesco-

no a dirsi più nulla. Kabanicha ritorna con Varvara e Glascha; compiuto il rituale dell'addio, la madre impone al figlio d'inginocchiarsi di fronte a lei, quindi redarguisce Káťa per averlo salutato con un abbraccio «come fosse un amante».

ATTO SECONDO

Scena prima. Le tre donne di casa Kabanov sono intente a cucire. Kabanicha rimprovera la nuora per l'indifferenza, nei confronti dell'assenza del marito. Uscita di scena la vecchia, Varvara espone a Káťa un piano: ella stessa si è impossessata della chiave del cancello del giardino, scambiandola con un'altra in modo che la Kabanicha non se ne accorga. Per la sera avrà fatto preparare, nel giardino stesso, i letti ove lei e Káťa dormiranno: se Varvara vedrà Boris, lo inviterà ad avvicinarsi al cancello. Così dicendo, ella consegna la chiave a Káťa che, in estrema agitazione – e ben consapevole di cosa ciò comporti –, finisce per accettarla; prende perciò la decisione: andrà incontro al proprio destino; nasconde la chiave in tasca quando sente le voci di Kabanicha e Dikoj, ubriaco.

Scena seconda. Presso il cancello del giardino, di notte, giunge Kudrjásch, che attende Varvara intonando una canzone. Sopraggiunge anche Boris, che lo informa di avere un appuntamento con una ragazza. Intuendo i reali termini della situazione, Kudrjásch lo ammonisce ancora; ma giunge Varvara, che, prima di accomiarsi insieme a Kudrjásch, dice a Boris di aspettare. Con grande trepidazione il giovane rimane in attesa, finché giunge Káťa, che gli confessa il suo amore e lo abbraccia. Tornano Kudrjásch e Varvara; quest'ultima propone a Káťa e Boris una passeggiata insieme. Mentre i due si allontanano Varvara spiega al suo accompagnatore che Kabanicha non li disturberà, fornendo due spiegazioni contraddittorie: innanzitutto perché è immersa in un sonno profondo, in secondo luogo perché Dikoj è andato a farle visita; inoltre Glascha sta vegliando, pronta ad avvertire tutti. Le due coppie si abbandonano all'amore. All'una di notte giunge il momento della separazione; Kudrjásch e Varvara cantano gioiosamente, mentre Káťa è preda di un profondo conflitto interiore.

ATTO TERZO

Scena prima. Due settimane dopo, in un malandato edificio sul Volga, Kudrjásch e l'amico Kuligin, presto seguiti da una gran folla, trovano riparo dalla tempesta che sta infuriando. Sulle pareti dell'edificio sono raffigurate alcune scene infernali. Nel riparo fortuito giunge anche Dikoj, che non capisce le spiegazioni scientifiche dei temporali e dei parafulmini date da Kudrjásch e sostiene che le tempeste sono punizioni mandate da Dio. Mentre il temporale sembra placarsi, arriva Varvara, in cerca di Boris, al quale vuol raccontare di Káťa: dal ritorno di Tichon è in preda ad un terribile stato d'animo, che ha reso Kabanicha molto sospettosa; Varvara teme che intenda confessare tutto. D'improvviso irrompe Káťa, sconvolta dalla tempesta, che ha ripreso a turbinare; Kudrjásch cerca di alleviare la sua pena cantandole una canzone; Varvara le consiglia di pregare; ma Káťa cade in ginocchio e confessa a Kabanicha e Tichon, frattanto sopraggiunti, la propria colpa, rivelando che nel periodo di assenza del marito ha passato ogni notte con Boris; quindi fugge nel mezzo della tempesta.

Scena seconda. In un luogo solitario presso il Volga, all'imbrunire, Tichon e Glascha cercano Káťa. Tichon dice di amarla ancora, a differenza dalla madre, che vorrebbe vederla sepolta viva. Mentre i due continuano a cercare, appaiono Kudrjásch e Varvara, che racconta delle persecuzioni subite da Kabanicha; i due decidono di fuggire a Mosca. Quando anch'essi scompaiono alla vista, appare Káťa, decisa a trovare Boris per vederlo un'ultima volta, prima di morire. Combattuta tra la voglia di vivere, la coscienza che l'atto compiuto è irreparabile e l'amore per Boris, ella teme la notte, dal cui buio affiorano canti, persone, rumori. Finalmente appare Boris; dopo un lungo abbraccio silenzioso egli afferma di non essere arrabbiato per la confessione di Káťa; per ciò che è accaduto, tuttavia, lo zio ha deciso di allontanarlo, mandandolo a lavorare in Siberia. Káťa racconta delle violenze subite in famiglia; nel momento del congedo ella si ricorda di raccomandare a Boris di fare la carità ad ogni mendicante in-

contrato nella lunga strada verso la Siberia. Una volta rimasta sola, dopo aver contemplato la natura circostante, Káťa incrocia le braccia e si getta nel fiume. Il rumore attira molte persone, fra cui Tichon, che vorrebbe raggiungerla, ma viene trattenuto da Kabanicha. Egli accusa la madre di essere la vera responsabile di quella tragedia: dapprima spaventata, Kabanicha reagisce e promette di fare i conti a casa. Dikoj depone allora il corpo senza vita di Káťa, appena recuperato dai flutti del Volga; con grande freddezza, Kabanicha s'inchina davanti ai presenti e li ringrazia.

Argument

Dans la petite ville de Kalinov, sur les rives de la Volga. 1860.

PREMIER ACTE

Premier tableau. Dans un beau après-midi de soleil, le chimiste professeur Vána Koudriach goûte sa journée au grand air, près du fleuve; il veut faire part de son émotion à Glacha, la domestique des Kabanov, mais elle ne s'enthousiasme pas autant. L'attention des deux est détournée par l'irruption en scène du marchand Dikoj, qui houspille son neveu Boris et part. Koudriach demande à Boris comment il fait pour supporter un individu si agressif; Boris lui répond qu'il obéit parce qu'il y est obligé par le testament de sa mère, autrement sa sœur et lui seraient déshérités. Glacha, en faisant la causette avec une autre domestique, Fekloucha, parle des Kabanov et attire ainsi l'attention des deux hommes: selon Koudriach, «la vieille» (c'est-à-dire la riche veuve Kabanikha, une femme de fort caractère qui a assumé le rôle de chef de famille), même si elle est charitable envers les mendiants, est par contre terrible avec ses domestiques. Boris se donne alors du courage et confie qu'il s'est épris d'une femme mariée, qui est en train d'arriver juste à ce moment-là. Koudriach lui conseille la prudence; la seule chose qui peut s'ensuivre d'une pareille situation est un grave dommage à la femme qu'il aime. Les deux se retournent alors à regarder leurs concitoyens qui reviennent des vêpres; entre eux il y a aussi la famille des Kabanov: le marchand Tikhone, sa mère Kabanikha, sa femme Katia et la jeune Varvara, une orpheline adoptée.

Kabanikha ordonne à Tikhone de partir immédiatement pour le marché de Kazan; le fils paraît condescendant, mais elle lui reproche d'être moins affectueux. Katia essaye doucement de la rassurer de leurs sentiments envers elle, mais Kabanikha lui intime de ne pas se mêler de ce qui ne la regarde pas. Après avoir réagi avec fierté à l'agressivité injustifiée de sa belle-mère, la jeune femme rentre à la maison, pendant que Kabanikha continue à gronder son fils, avant de partir. Varvara reproche alors à Tikhone de ne pas avoir défendu sa femme; ensuite, pendant qu'il se dirige vers la gargote, elle aussi s'en va, en manifestant à part soi son regret pour Katia, qu'elle aime beaucoup.

Deuxième tableau. Dans une chambre de la maison, Katia et Varvara sont occupées à coudre. Katia exprime son désir de s'évader de sa vie monotone, où tout, après le mariage, a changé en pire, et rappelle avec regret le passé, quand même les choses le plus simples la comblaient de bonheur. Tout à coup la joie se transforme en terreur: elle avoue qu'elle est devenue la proie de désirs et pensées étranges, qui la saisissent sans cesse, à tel point qu'elle ne peut plus dormir. Elle rêve d'un homme qui la serre tendrement dans ses bras et l'emmène avec lui, et est bouleversée puisqu'elle ne désire que ça. Quand Tikhone vient prendre congé avant de partir pour Kazan, Katia le traite avec une gentillesse exagérée et le supplie de ne pas partir ou au moins de l'emmener avec lui. Elle le prévient que quelque chose de terrible se passera pendant son absence et l'implore de l'obliger à prêter un «terrible serment»: pendant son absence elle ne devra adresser la parole à aucun étranger, mais toutes ses prières à son insensible mari se révèlent inutiles. En outre arrive Kabanikha, qui oblige son fils à répéter une série de consignes mortifiantes pour Katia, qui se conclut avec l'ordre de ne pas répondre aux regards des jeunes

hommes. Restés seuls, les deux époux ne parviennent à se dire plus rien. Kabanikha revient avec Varvara et Glacha; quand le rituel de l'adieu a été accompli, la mère oblige son fils à s'agenouiller devant elle, puis réprimande Katia pour l'avoir salué en l'embrassant «comme s'il était un amant».

DEUXIÈME ACTE

Premier tableau. Les trois femmes de la maison Kabanov sont occupées à coudre. Kabanikha reproche à sa bru d'avoir montré de l'indifférence à Tikhone à son départ. Après la sortie de la vieille, Varvara expose à Katia son plan: elle s'est emparée de la clef de la grille du jardin, en l'échangeant avec une autre pour que Kabanikha ne s'en aperçoive pas. Le soir, elle fera préparer dans le même jardin les lits où elle et Katia dormiront; si Varvara verra Boris, elle l'invitera à s'approcher de la grille. Ainsi disant, elle donne la clef à Katia qui, en grand émoi – et savant bien ce que cela signifie – finit par l'accepter. Elle la cache dans sa poche quand elle entend les voix de Kabanikha et de Dikoj, ivre, puis elle prend sa décision: elle ira à la rencontre de son destin.

Deuxième tableau. La nuit, Koudriach arrive près de la grille du jardin et attend Varvara en entonnant une chanson. Boris arrive lui aussi et communique à son ami qu'il a un rendez-vous avec une jeune fille. Koudriach devine les termes réels de la situation et le met en garde encore une fois, mais Varvara arrive et avant de s'éloigner avec Koudriach, elle dit à Boris d'attendre. Le jeune homme reste dans l'attente, le cœur battant, jusqu'au moment où Katia arrive, lui avoue son amour et l'embrasse. Koudriach et Varvara reviennent; celle-ci propose à Katia et à Boris de faire une promenade ensemble. Tandis qu'ils s'en vont, Varvara explique à son amoureux que Kabanikha ne les dérangera pas, en lui donnant deux explications contradictoires: premièrement parce qu'elle est plongée dans un profond sommeil, en second lieu parce que Dikoj est venu lui rendre visite; de plus, Glacha est en train de veiller, prête à alerter tous. Les deux couples se livrent à l'amour. À une heure du matin il faut qu'ils se quittent; Koudriach et Varvara chantent joyeusement, tandis que Katia est en proie à un profond conflit de sentiments.

TROISIÈME ACTE

Premier tableau. Deux semaines après, Koudriach et son ami Kouliguine cherchent un abri contre la tempête, qui est en train de faire rage, dans un bâtiment délabré près de la Volga et sont bientôt suivis par une grande foule. Les murs du bâtiment sont décorés de fresques qui représentent des tableaux d'enfer. Dikoj aussi se réfugie dans cet abri provisoire; il ne comprend pas les explications scientifiques des orages et des paratonnerres données par Koudriach et soutient que les tempêtes sont des punitions divines. L'orage a l'air de s'apaiser lorsque Varvara arrive à la recherche de Boris; elle lui rapporte que Katia, depuis le retour de Tikhone, est dans un état d'âme épouvantable, qui a éveillé en Kabanikha beaucoup des soupçons. Varvara craint qu'elle n'ait l'intention de tout avouer. Soudainement Katia fait irruption, bouleversée par la tempête, qui a recommencé à faire rage; Koudriach essaye de soulager son chagrin en lui chantant une chanson, Varvara lui conseille de prier; mais Katia se met à genoux et confesse à Kabanikha et Tikhone, qui entre-temps sont arrivés eux aussi, sa faute. Elle dévoile que pendant l'absence de son mari elle a passé toutes les nuits avec Boris, puis s'enfuit au fort de l'orage.

Deuxième tableau. Dans un endroit désert auprès de la Volga, au déclin du jour, Tikhone et Glacha cherchent Katia. Tikhone dit qu'il l'aime encore, contrairement à sa mère, qui voudrait la voir enterrée vive. Pendant qu'ils continuent à chercher, Koudriach arrive avec Varvara, qui raconte les persécutions que Kabanikha lui a fait essuyer; les deux décident de se rendre à Moscou. Après leur départ paraît Katia, qui souhaite rencontrer Boris une dernière fois, avant de mourir. Elle est déchirée entre l'envie de vivre, la conscience de l'irréparabilité de ce qu'elle a commis et son amour pour Boris; et elle a peur de l'obscurité de la nuit, dont des chants, des personnes et des bruits affleurent. Finalement Boris paraît; après un long baiser silencieux il dit



Un'immagine del Volga. La presenza del grande fiume si avverte sin dalla prima battuta (Kudrjáš) dell'opera: «Un miracolo! Bisogna proprio dire che è un miracolo.»

à Katia qu'il n'est pas fâché avec elle pour son aveu; cependant, à cause de ce qui s'est passé son oncle a décidé de l'éloigner, en l'envoyant travailler en Sibérie. Katia lui raconte ce qu'elle a dû subir au sein de sa famille; au moment du congé elle recommande à Boris de faire la charité à tous les mendiants qu'il rencontrera au cours de la longue route vers la Sibérie. Restée seule, après avoir contemplé la nature tout autour d'elle, Katia croise ses bras et se jette dans le fleuve. Le bruit fait accourir plusieurs personnes, entre lesquelles se trouve Tikhone, qui voudrait la rejoindre, mais en est retenu par Kabanikha. Il accuse alors sa mère d'être la véritable responsable de la tragédie; tout d'abord Kabanikha paraît effrayée, ensuite elle réagit et promet à son fils qu'il recevra son compte à la maison. Dikoj dépose le corps inanimé de Katia, qui vient d'être arraché aux flots de la Volga; avec une suprême froideur, Kabanikha s'incline devant les présents et les remercie.

Synopsis

In the small town of Kalinov, on the banks of the Volga. 1860.

ACT ONE

Scene one. It is a beautiful sunny afternoon and the chemistry Professor Kudrjash is enjoying an afternoon outdoors, near the river. He wants to share his feelings with Glasha, Kabanov's servant but the latter shows a distinct lack of enthusiasm. They are interrupted by the sudden arrival of the merchant Savel Dikoi who is complaining about his nephew Boris before going away. Kudrjash asks Boris how he can bear to be around such an aggressive person. Boris replies that he obeys him because of the terms of his mother's will; otherwise he and his sister will be disinherited. Glasha is talking about the Kabanovs with another servant, Feklusha, attracting the two men's attention. According to Kudriash, the «old woman» (i.e. Kabanikha, a

rich merchant's widow with a very strong personality who has now become the head of the family) is very generous to beggars, but treats the servants terribly. Boris then takes courage and confesses that he is in love with the married woman who is approaching at that very moment. Kudriash tells him to be careful. The only thing that can result from such a situation is harm to the woman in question. They both turn to watch the villagers returning from church. Amongst them is the Kabanov family: Tikhon, the merchant, his mother Kabanikha, his wife Katya and the young foster-child Varvara. Kabanikha advises Tikhon to set off for the market at Kazan immediately and her son seems to agree but she tells him off for being less affectionate than he once was. When Katya also gently claims to love her mother-in-law, the latter turns on her and tells her not to meddle in things that do not concern her. The young woman reacts to this unmotivated aggressiveness by proudly entering the house, while Kabanikha continues to reproach her son before she leaves. Varvara then scolds Tikhon for not having defended his wife while he heads for the nearby inn. They take their leave, Varvara voicing her sympathy for Katya, whom she is extremely fond of.

Scene two. In one of the rooms in the house, Katya and Varvara are busy sewing. Katya expresses the desire to escape from her life of monotony – since her marriage everything has changed for the worse. She laments her past when even the simplest things filled her with happiness. Her joy suddenly turns to terror – she confesses that she is haunted by strange thoughts and desires that do not leave her alone so that she can no longer sleep at night. She dreams of someone who holds her tight at night and takes her with him, and is distraught because that is all she wants. When Tikhon, who is about to leave for Kazan, enters Katya treats him with exaggerated politeness and begs him not to leave, or at least to take her with him. She warns him that something terrible is going to happen while he is away and begs him to make her swear a «terrible oath» not to see or speak to a stranger while he is away. All her prayers are in vain and he flatly refuses to do any such thing. Kabanikha then arrives and tells him to give mortifying orders to his wife, including the prohibition against seeing other young men. Once alone, the young married couple have nothing else to say to each other. Kabanikha returns with Varvara and Glasha and once they have said goodbye, the mother makes her son kneel before her and admonishes Katya for having thrown her arms around him «as if he were her lover».

ACT TWO

Scene one. The three women in the Kabanov household are busy sewing. Kabanikha scolds her daughter-in-law for the indifference she showed to Tikhon when he left. Once the old woman has left, Varvara tells Katya her plan – she has got hold of the key to the garden gate, replacing it with another one so that Kabanikha does not notice. She has prepared two beds in the garden and that very night the two of them are to sleep there – if Varvara sees Boris, she will tell him to come to the gate. With this, she gives Katya the key. The latter is extremely agitated, well aware what this means, but accepts it nevertheless: she makes up her mind to accept her destiny. She is hiding the key in her pocket when she hears the voices of Kabanikha and a drunken Dikoi.

Scene two. It is night and Kudriash is singing a song while waiting for Varvara at the garden gate. Boris also arrives and tells him he is meeting a young girl. Immediately understanding the situation, Kudriash warns him once more, but Varvara arrives and tells Boris to wait before leaving with Kudriash. Boris waits with growing excitement until Katya finally arrives, falls into his arms and confesses her love for him. Kudriash and Varvara return. The latter suggests they go for a walk together. Once the couple are in the distance, Varvara tells her companion that Kabanikha will not bother them, giving two contradictory explanations. Once because she is sleeping very deeply, and secondly because Dikoi has gone to visit her. Furthermore, Glasha is keeping watch, ready to warn them all. The two couples surrender to their love. At one in the morning it is time for them all to take their leave. Kudriash and Varvara sing joyously while Katya is overcome with conflicting feelings.

ACT THREE

Scene one. Two weeks later in a derelict building on the Volga, Kudriash and his friend Kulin are taking shelter from a violent storm. A large crowd soon follows them. Scenes of hell can be seen on the walls. Dikoi also arrives in search of shelter but does not understand the scientific explanations Kudriash gives for storms and lightening-conductors. He believes they are a punishment sent by God. Just as the storm is beginning to abate, Varvara arrives in search of Boris, wanting to tell him about Katya. Ever since Tikhon's return she is in a terrible state, making Kabanikha very suspicious. Varvara is afraid that she is on the verge of confessing everything. Katya suddenly arrives, frightened by the storm starts all over again. Kudriash tries to calm her by singing a song. Varvara tells her to pray. But Katya falls on her knees and confesses everything to Kabanikha and Tikhon who have now arrived. She tells them of her guilt and that she spent every night with Boris when her husband was away before fleeing out in to the storm.

Scene two. Night is falling and Tikhon and Glasha are looking for Katya in an isolated spot near the Volga. Tikhon declares he still loves her, unlike his mother who would like to see her buried alive. While the two continue their search, Kudriash and Varvara appear, telling them of the suffering they endured at the hands of Kabanikha. They decide to flee to Moscow. When they have both disappeared Katya appears. She wants to see Boris for the very last time before she dies. She is torn between the wish to live, the knowledge that what has taken place cannot be undone and her love for Boris. The thought of the night with its darkness, songs and sounds fills her with terror. Boris finally appears. After silently holding her in his arms, Boris tells her he is not angry with her for confessing. However, in his anger his uncle has decided to send him away to work in Siberia. Katya tells him of how she has been punished by the family. When they say goodbye, Katya tells him to give generously to any beggar he meets on his long journey to Siberia. Once she is left alone, she gazes at the countryside around her, crosses her arms and throws herself into the river. Many people hear the noise and come running; amongst them is Tikhon who tries to reach her but is held back by Kabanikha. He accuses his mother of being responsible for the tragedy. Frightened, she promises to deal with him when they get home. Dikoi carries Katya's cold and lifeless body up on to the bank and with great coldness; Kabanikha thanks those present for their kindness.

Handlung

Im Städtchen Kalinoff am Ufer der Wolga. 1860.

ERSTER AKT

Erste Szene. An einem schönen sonnigen Nachmittag genießt der Chemiker Professor Wanja Kudrjasch den Tag im Freien in der Nähe des Flusses. Er möchte dieses Gefühl mit Glasha, dem Hausmädchen der Kabanows, teilen, aber das Dienstmädchen erwidert seine Begeisterung nicht. Die Aufmerksamkeit der beiden wird durch den plötzlichen Auftritt des Kaufmanns Sawjol Dikoj abgelenkt, der seinen Neffen Boris tadelt und sich entfernt. Kudrjasch ruft Boris zu sich und fragt ihn, wie er es schaffe, die Begleitung eines so aggressiven Menschen auszuhalten. Boris antwortet ihm, daß er gehorche, weil dies das Testament seiner Mutter bestimme, andernfalls würden er und seine Schwester enterbt. Im Gespräch mit einem weiteren Hausmädchen, Fekluscha, spricht Glasha über die Kabanows, wobei sie die Aufmerksamkeit der beiden Männer ablenkt: Laut Kudrjasch ist die «Alte» (die reiche Witwe Kabanicha, eine Frau mit starkem Charakter, welche die Rolle des Familienoberhaupts übernommen hat) zwar barmherzig zu Bettlern, zur Dienerschaft jedoch regelrecht schrecklich. Da faßt Boris Mut und bekennt, in eine verheiratete Frau verliebt zu sein, die sich just in diesem Moment nähert. Kudrjasch rät ihm zur Besonnenheit: das einzige, was in einer solchen Situation herauskommen

kann, ist ein schwerer Schaden für die Geliebte. Nun wenden sich beide der Beobachtung ihrer Mitbürger zu, die aus der Abendandacht zurückkehren; unter ihnen befindet sich auch die Familie Kabanoff: der Kaufmann Tichon, seine Mutter Kabanicha, seine Frau Katerina und das kleine Findelkind Warwara. Kabanicha rät Tichon, sofort zum Markt in Kazan aufzubrechen; ihr Sohn scheint entgegenkommend, doch sie wirft ihm vor, er sei weniger zärtlich. Katerina, die sich mildernd einschaltet, um Kabanicha ihrer Zuneigung zu versichern, wird von dieser angeherrscht, sie solle sich nicht in Dinge einmischen, die sie nichts angehen. Nachdem sie der unbegründeten Aggressivität ihre Schwiegermutter mit Stolz begegnet, betritt die junge Frau stolz das Haus, während Kabanicha ihrem Sohn weitere Vorwürfe macht, ehe dieser sich entfernt. Nun wendet sich Warwara gegen Tichon, wobei sie ihn beschuldigt, seine Frau nicht verteidigt zu haben, und während dieser den Weg zum Gasthaus einschlägt, verabschiedet sie sich, bei sich bemerkend, daß ihr Katerina, die sie sehr lieb hat, leid tue.

Zweite Szene. In einem Zimmer des Hauses sind Katerina und Warwara im Begriff, zu nähen. Katerina äußert ihren Wunsch nach einer Flucht aus dem monotonen Leben, in dem sich seit der Hochzeit alles zum Schlechten gewendet hat, und erinnert sich voller Schmerz an die Vergangenheit, als sie selbst die einfachsten Dinge mit Glück erfüllten. Plötzlich wandelt sich die Freude in Schrecken: sie bekennt, das Opfer seltsamer Gedanken und Gefühle zu sein, die sie andauernd befallen und sie um den Schlaf bringen. Sie träumt von jemandem, der sie zärtlich in den Armen hält und sie mit sich nimmt, und ist bestürzt darüber, daß sie nichts anderes begehrt. Als Tichon eintritt, der sich im Aufbruch nach Kazan befindet, behandelt ihn Katerina mit überschwenglicher Höflichkeit und fleht ihn an, nicht aufzubrechen oder sie wenigstens mitzunehmen. Sie spürt, daß während seiner Abwesenheit etwas Schreckliches geschehen wird, und bekniet ihn, ihr einen «schrecklichen Schwur» abzuverlangen: während seiner Abwesenheit dürfe sie zu keinem Fremden sprechen. Aber alles Bitten und Betteln zu ihrem unsensiblen Gatten erweist sich als vergeblich. Zudem tritt Kabanicha hinzu, um ihren Sohn zu anzuhalten, eine Reihe für Katerina beschämender Anweisungen zu wiederholen, die im Befehl enden, die Blicke der Jünglinge nicht zu erwidern. Wieder alleine, sind die Ehepartner nicht mehr imstande, sich noch irgendetwas zu sagen. Kabanicha kehrt mit Warwara und Glasha zurück; als das Abschiedsritual beendet ist, heißt die Mutter ihren Sohn vor ihr niederknien und wirft Katerina vor, ihn mit einer Umarmung verabschiedet zu haben, «als sei es ein Liebhaber».

ZWEITER AKT

Erste Szene. Die drei Frauen des Hauses Kabanoff sind im Begriff, zu nähen. Kabanicha macht der Schwiegertochter Vorwürfe wegen der Gleichgültigkeit, mit der sie Tichon bei der Abreise begegnet sei. Als die Alte die Szene verlassen hat, unterbreitet Warwara Katerina einen Plan: sie selbst hat sich des Schlüssels zum Gartentor bemächtigt, den sie, um sicherzugehen, daß Kabanicha nichts bemerkt, mit einem anderen vertauscht hat. Für den Abend will sie die Betten, in denen sie und Katerina schlafen sollen, im Garten bereiten lassen: wenn Warwara Boris sehen sollte, will sie ihn auffordern, sich dem Tor zu nähern. Mit diesen Worten überreicht sie den Schlüssel Katerina, welche ihn in höchster Erregung und im vollen Bewußtsein, wozu dies führen wird, schließlich annimmt: Sie versteckt ihn in der Tasche, als sie die Stimmen Kabanichas und des betrunkenen Dikoj hört, und fast einen Entschluß: Sie wird dem eigenen Schicksal entgehen.

Zweite Szene. Nachts am Gartentor tritt Kudrjasch auf, der, ein Lied anstimmend, auf Warwara wartet. Auch Boris kommt hinzu, der ihn davon unterrichtet, ein Stelldichein mit einem Mädchen zu haben. Da Kudrjasch die tatsächlichen Umstände der Situation erahnt, ermahnt er ihn noch einmal, doch da erscheint Warwara, die Boris auffordert zu warten, bevor sie sich mit Kudrjasch verabschiedet. Voller Angst wartet der junge Mann, bis Katerina erscheint, die ihm ihre Liebe beichtet und ihn umarmt. Kudrjasch und Warwara kehren zurück; letztere schlägt Katerina und Boris einen gemeinsamen Spaziergang vor. Während sich die beiden entfernen, erklärt Warwara ihrem Begleiter, daß Kabanicha sie nicht stören werde, wofür sie zwei wider-

sprüchliche Erklärungen vorbringt: erstens da sie tief und fest schlafe, zweitens da Dikoj sie besuchen gekommen wäre. Glasha paßt auf und ist bereit, alle zu warnen. Die beiden Paare geben sich der Liebe hin. Um ein Uhr nachts ist der Moment der Trennung gekommen; Kudrjasch und Warwara singen fröhlich, während Katerina in einen tiefen sentimental Konflikt gerät.

DRITTER AKT

Erste Szene. Zwei Wochen später, in einem heruntergekommenen Gebäude an der Wolga, Kudrjasch und sein Freund Kuligin, denen bald eine große Menschenmenge folgt, finden Zuflucht vor dem wütenden Sturm. Auf den Wänden des Gebäudes sind einige Höllenszenen abgebildet. Auch Dikoj erreicht den zufälligen Unterschlupf; er begreift die von Kudrjasch gelieferten wissenschaftlichen Erklärungen für Gewitter und Blitzableiter nicht und behauptet, Gewitter seien gottgesandte Strafen. Während sich das Unwetter zu legen scheint, kommt Warwara auf der Suche nach Boris, dem sie von Katerina erzählen möchte, hinzu: seit der Rückkehr Tichons befinde sie sich in einer schrecklichen Gemütsverfassung, die Kabanicha sehr mißtrauisch gestimmt habe; Warwara befürchtet, daß Katerina alles gestehen will. Plötzlich tritt Katerina auf, die vom Gewitter, das von neuem tobt, erschreckt ist; Kudrjasch versucht, ihre Pein zu mildern, indem er ihr ein Lied vorsingt; Warwara rät ihr, zu beten; aber Katerina fällt auf die Knie und beichtet Kabanicha und Tichon, die in der Zwischenzeit hinzugekommen sind, ihre Schuld, indem sie ihnen eröffnet, daß sie während der Abwesenheit ihres Mannes jede Nacht mit Boris verbracht hat; schließlich flüchtet sie in den Sturm.

Zweite Szene. An einem einsamen Ort an der Wolga, in der Abenddämmerung, Tichon und Glasha suchen Katerina. Tichon sagt, er liebe sie immer noch, im Gegensatz zur Mutter, die sie lebendig begraben sehen wolle. Während die beiden mit der Suche fortfahren, erscheinen Kudrjasch und Warwara, die von den durch Kabanicha erlittenen Verfolgungen berichten; die beiden beschließen, nach Moskau zu fliehen. Als auch diese beiden ausser Sichtweite sind, erscheint Katerina, die entschlossen ist, Boris zu finden, um ihn vor dem Tod ein letztes Mal zu sehen. Hin- und hergerissen zwischen ihrem Lebenswillen, der Einsicht, daß das Getane nicht wiedergutzumachen ist, und ihrer Liebe zu Boris, fürchtet sie sich vor der Nacht, aus deren Dunkelheit Gesang, Menschen und Geräusche dringen. Endlich erscheint Boris; nach einer langen stummen Umarmung erklärt er, wegen Katerinas Beichte nicht böse zu sein; dennoch habe sein Onkel entschieden, ihn wegen des Vorgefallenen zu entfernen, indem er ihn zur Arbeit nach Sibirien schickt. Katerina berichtet von den Gewalttätigkeiten, die sie in der Familie erlitten hat; im Moment des Abschieds kommt es ihr in den Sinn, Boris zu bitten, zu jedem Bettler mildtätig zu sein, dem er auf dem langen Weg nach Sibirien begegnen sollte. Als sie wieder allein ist, kreuzt Katerina, nachdem sie die umstehende Natur bewundert hat, die Arme und stürzt sich in den Fluß. Das Geräusch macht viele Menschen aufmerksam, unter ihnen Tichon, der ihr hinterherspringen möchte, jedoch von Kabanicha zurückgehalten wird. Er klagt seine Mutter an, die wahre Schuldige der Tragödie zu sein: zunächst erschrocken, reagiert Kabanicha und verspricht, zu Hause mit ihm abzurechnen. Darauf bahrt Dikoj den leblosen Körper Katerinas auf, den er gerade den Fluten der Wolga entrissen hat; mit äußerster Gefühlskälte verneigt sich Kabanicha vor den Anwesenden und dankt ihnen.



Rudolf Heinrich, figurino per Káťa (allestimento di Stoccolma, 1976-1977)

Alessandro Roccatagliati

«No, no! Volevo dirti un'altra cosa!»: *Káťa Kabanová*, ossia L'inesprimibile torrido della solitudine

Quando un dramma viene preso e rifatto come testo da musicare in forma d'opera, le tappe del lavoro di trasformazione sono spesso assai significative. È compito delegato, di tradizione, a un letterato. Non così però per Leoš Janáček, su *Káťa Kabanová*. Fu lui stesso a procurarsi *Groza* (*L'uragano*, 1860) di Aleksandr Nikolàevič Ostrovskij nella nuova, prima traduzione in ceco di Vincenc Červinka (1918); a selezionare, condensare e rimontare parti a suo piacimento (inverno 1919-20: l'edizione coi suoi interventi autografi si conserva ancora); a stenderle infine direttamente in partitura con le parole già fattesi note canore (senza cioè l'usuale preliminare confezione d'un vero e proprio 'libretto'). A maggior ragione perciò, lungo questo percorso, vale la pena distinguere le scelte compiute: vi risalta nitida, tutta e sola, la volontà drammatica del musicista.

Atto terzo, scena avanti l'ultima. Insuperato, estremo incontro fra *Káťa*, ormai perduta a sé e agli uomini, e Boris, suo dolce quanto evanescente amante. Altrove Janáček ha sistematicamente espunto, sezionato, liofilizzato dialoghi monologhi e materiali drammatici originari (al punto che interi personaggi risultano o cassati – una vecchia profeta di sventure – o ridotti a fuggevoli comparse – *Fekluša* – o confluiti in altri – *Kuligin* tecnico di paese reincarnato in *Kudrjáš* chimico-meccanico). In questo stesso quadro ha riconfigurato e sintetizzato le due sezioni del monologo di *Katěrina*, prima e dopo l'incontro d'addio fra i due (in specie la seconda, con due diversi 'pensieri' omessi rispetto ad Ostrovskij). Eppure, nel dialogo fra gli amanti, anch'esso smagrito, Janáček intensifica e fa ridondare ben più che nel dramma, cinque volte anziché tre, un motivo: *Káťa* sente di sbagliarsi a dire, vorrebbe dir altro, non ricorda bene cosa intendesse dire, stenta a mettere a fuoco in parole il suo sentire. «No, no! Volevo dirti un'altra cosa!»: l'immagine assume peso, si imprime nell'attenzione, pervade l'atmosfera tutta. Impossibile crederla una casualità.

Anni fa è stato lo slavista Vittorio Strada a leggere in Ostrovskij una *Katěrina* che soprattutto, «gettandosi nel Volga, espia la sua solitudine, una solitudine che tanti altri [...] conoscono, cercando nella morte l'esito estremo alla propria irrealizzabile volontà di vita». D'altro canto, la critica musicale ha teso spesso a sottolineare vuoi le caratteristiche di «romantica storia d'incomunicabilità, solipsismo, rassegnazione e debolezza» (Pulcini) della *Káťa Kabanová* nel suo insieme, vuoi l'isolamento profondo che tutto grava sulla protagonista eponima («*Madame Bovary* russa [...] donna romantica che non riesce a sopportare l'oppressione di un ambiente ostile e gretto», Brod; «quasi una tragedia della indegnità, per come *Káťa* dà il suo amore a un uomo che non lo merita», Ewans). Ma la traccia qui evidenziata in una concreta scelta di lavorazione, che Janáček compie in netta controtendenza rispetto al segno generale della procedura d'adattamento, induce a scavare di più. Senso dell'inesprimibile, solitu-

dine, vero e proprio ‘non detto’, evasioni irrefrenabili dalla gretta realtà, torridi accessi visionari ed emotivi: l'impressione è che tutto si tenga, nella concezione teatrale dell'autore musicista. Converrà quindi ampliare lo sguardo – dal particolare d'altre sue scelte strutturali nell'opera a più generali questioni di drammaturgia e di tecniche compositive – prima di poter cogliere dappresso, in alcune pagine chiave, come la partitura da inscenarsi risolvesse quell'insieme di suggestioni in efficace riuscita drammatico-musicale.

C'è un principio di ricerca che vale, come per la storia, anche nella comprensione delle cose teatrali: per capire un fenomeno occorre cogliere la questione, la ‘domanda’, cui il fenomeno stesso ha dato in origine ‘risposta’. Nel ristrutturare Ostrovskij ai propri fini, Janáček fece in *Káťa Kabanová* un'altra doppia scelta, ben più vistosa di quella descritta, che a sua volta merita un simile esercizio d'interpretazione. Quale esigenza avrà indotto il musicista, nel quadro secondo del primo atto, a saldare una dopo l'altra senza soluzione di continuità – contrariamente alla *pièce*, ove stanno addirittura in atti distinti, con intervallo di mezzo – la scena del primo dialogo-racconto fra Katěrina e Varvara e quella della partenza di Tichon? E come mai, entro quest'ultima, invertì la sequenza, che nel dramma vedeva *prima* l'intervento coercitivo della Kabanicha e *poi* le presaghe implorazioni della moglie al marito? Certo, la risposta che spesso si dà è quella più ovvia (al limite però della tautologia): a Janáček necessitava la sintesi. Quanto all'inversione, è stato sottolineato giustamente come essa generi il violento paradosso di un Tichon che infine esegue, su ordine della madre, proprio ciò che ha appena rifiutato di fare su fervida richiesta della moglie (cioè ordinarle di non vedere alcun estraneo, uomini in specie, durante la sua assenza). La sensazione è però che si rischi di essere riduttivi, a leggere in questi interventi del musicista mere scelte di funzionalità scenica, piccole buone trovate giovevoli a plot e fulmineità teatrale. Assai improbabile, per un creatore uso ad individuare proprio nel ‘quadro drammatico’ l'unità formale significativamente primaria (anzitutto per la composizione musicale), che il disegno artistico stesse tutto lì.

Torna utile guardare ad Est. Le inclinazioni culturali panslave e in particolare filorusse del moravo Janáček sono note, ma forse non sempre soppesate e considerate a dovere. Fondatore del circolo di cultura russa di Brno e suo presidente per più d'un decennio (1909-1921, salvo la chiusura negli anni bellici decretata, con gli zaristi sul fronte opposto, dal governo austro-ungarico), il musicista aveva fatto più viaggi in Russia (dove il fratello František visse per anni), ne conosceva la lingua e ne amava la letteratura; varie volte vi si ispirò nel suo stesso lavoro: Ostrovskij a parte, basti menzionare Gogol' (la rapsodia sinfonica *Taras Bulba*), Dostoevskij (*Da una casa di morti*) e Tolstoj (*Primo quartetto* per archi; gli abbozzi per un'*Anna Karenina* opera, concepita in russo). All'altezza del 1920-21 peraltro, con repubblica cecoslovacca e stato dei soviet fattisi realtà, la lezione del grande Realismo russo di fine e inizio secolo era ormai consolidata e radicata anche in Occidente, nonché già base praticabile per ulteriori acquisizioni in campo estetico (si pensi solo alla *Teoria della prosa* di Viktor Sklovskij, o alla stessa restituzione espressionistica della dostoevskiana *Casa di morti* da parte di Janáček). È dunque plausibile che anche la trasposizione operistica d'un dramma ormai di repertorio come *Luragano*, frutto precoce di quella stagione letteraria, potesse essere segnata da quanto era trascorso di mezzo sul piano della recezione culturale.



Ilja Efimovič Repin (1844-1930), ritratto (1882) della celebre attrice Pelageja Strepetova (1850-1903)
Mosca, Galleria Treŕjakov.

Le scelte operate da Janáček in *Káťa Kabanová* rispetto alla stesura drammatica originaria si possono allora forse ripensare alla luce di una visione ‘classica’ di quale sia stato l’apporto degli scrittori russi al Realismo letterario europeo fra Otto e Novecento. La parola ad Erich Auerbach (dal suo fondamentale *Mimesis*):

La nota più essenziale di questo moto interno, quale è documentato dal Realismo russo, consiste [...] nell’illimitatezza e nella veemenza degli uomini rappresentati. [...] Una forte vibrazione morale o spirituale scuote subito i loro istinti più profondi, e in un istante essi cadono da una condizione relativamente tranquilla, talvolta quasi vegetativa, negli eccessi più mostruosi sia nel campo pratico, sia in quello spirituale. Sembra che il pendolo del loro carattere, delle loro azioni, dei loro pensieri e delle loro sensazioni, oscilli più ampiamente che nel resto d’Europa [...]. Spessissimo questi cambiamenti avvengono nello stesso uomo quasi senza trapasso, con fluttuazioni violente e imprevedibili, e con ciò i personaggi si offrono interi, sicché nelle loro parole e nei loro atti si rivelano caotiche profondità dell’istinto, che certamente non erano ignorate nemmeno nei paesi occidentali, ma che in questi si rifuggiva dall’esprimere per freddezza scientifica, per senso della forma e del decoro. Quando vennero conosciuti in Europa i grandi scrittori russi, e specialmente Dostoevskij, la tensione enorme di quelle anime e l’immediatezza dell’espressione fece nei lettori l’effetto d’una rivelazione, che sembrò portare a compimento per la prima volta la mescolanza del realismo e del tragico.¹

Gran parte del lavoro di ristesura attuato da Janáček punta a far sì, è stato notato da molti, che i riflettori si concentrino massimamente sulla protagonista femminile. La stessa riconversione del titolo è emblema del fatto che quanto soprattutto muoveva l’intenzione creativa dell’autore – una volta rimossi tutti i riferimenti all’oppressivo contesto sociale della provincia russa, ridotte quando non tolte le parti drammatiche che ad esso davano corpo, mantenute negli altri personaggi principali le sole funzioni essenziali al nucleo della peripezia di Katěrina – era la tragica figura centrale, come testimoniano fra l’altro le lettere inequivocabili inviate dal sessantaseienne musicista all’amata, giovane, già coniugata signora Kamila Stösslová durante la composizione dell’opera.

Ma se appunto si concentra l’obiettivo sul diagramma interno del secondo quadro dell’atto primo, per come esso vien fatto risultare da Janáček con quei due interventi di rimontaggio e adattamento, ci si accorge che il personaggio di Káťa è venuto ad assumere una fisionomia ben più fratta, con «cambiamenti [...] senza trapasso» e con «fluttuazioni violente e imprevedibili», più di quanto non avesse originariamente concepito Ostrovskij. Lungo l’inedita sequenza di scene ‘montata’ in quadro unico, già nell’assetto solo verbale, il sismografo emozionale – tutto davvero imperniato sulla protagonista – registra, quasi senza stasi, picchi ad amplissimo spettro. Katěrina passa infatti dalla fantasia naturalistica al dolce ricordo della spensieratezza infantile, dalla religiosità rivissuta sotto mistica luce dorata alla visione terrificata di spaventevoli abissi e cataclismi, dalle suggestioni notturnamente sensuali d’un amore inconfessabile alla vergogna del peccato; e poi via via di seguito all’implorazione del co-

¹ ERICH AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1949; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956, rist. 1999, II, p. 300.

niuge, al soccombere sotto le umiliazioni della suocera, al ribellarsi tutto espressivamente concentrato nel secco e pur eloquentissimo «No! Ora va'!» rivolto a Tichon, al muto abbraccio dell'epilogo. Del resto, combinati con la radicale riorganizzazione del duplice confronto Katěrina-Tichon-Kabanicha, contribuiscono all'effetto complessivo anche ritocchi più minuti, di impatto scenico però non trascurabile. Ad esempio, mentre nell'*Uragano* bastava a Varvara un solo richiamo per ricondurre alla realtà una Káťa trascesa molto meno nel visionario, e mentre l'addio sottomesso della moglie al marito prendeva la foggia patriarcal-tradizionale della genuflessione dinanzi a lui (appena dopo l'altra analoga di lui verso la madre), Janáček sceglie invece di rimarcare con la massima energia l'estasi paurosa di Katěrina (scossa tre volte dall'interlocutrice prima di riaversi) e di omettere il suo inginocchiarsi finale, concentrando l'effetto visivo ultimo su un disperato abbraccio tacito al marito (la cui emozione non mancherà di scolpire in forma sonora). Anche grazie a ciò, nel personaggio, il «pendolo di [...] carattere [...] azioni [...] pensieri [...] e sensazioni» giunge a descrivere, in stringatissima successione, archi assai più ampi e tesi. Un risultato, vien da dire, fortemente voluto.

Con questo connotato drammatico la Katěrina di Janáček agisce per tutta l'opera (si pensi, ancora, ai sussultori trasalimenti suoi nella scena della chiave o durante il primo incontro con Boris). Lo stesso carattere distintivo genera però anche, là dove si coniuga con ulteriori scelte del musicista nell'adattamento di Ostrovskij, l'altra impronta indelebile che il personaggio di Káťa reca su di sé e scolpisce nell'immaginario dello spettatore: il senso d'una sua profonda solitudine umana, nutrita soprattutto di incomunicabilità con chi la circonda, di torrido tormento interiore per una condizione al fondo inesprimibile poiché agli altri, in fondo, incomprensibile.

Numerosi, a considerare di nuovo la riduzione del dramma nel suo insieme, gli elementi rilevanti in questo senso. Se l'impossibilità di comunicare con la suocera stolidi e violenta già era motivo fondante dell'*Uragano*, è un fatto che alcune delle scelte poco sopra citate – ad esempio la rimozione di tematiche e personaggi di contorno sociale – contribuiscono ad accrescere l'impressione d'una protagonista femminile dalla vita tutta a sé. Anche i dialoghi coi suoi interlocutori, per la maggior parte resi privi d'ogni divagazione e al minimo della funzionalità di plot, scontano rarefazione negli scambi e impoverimenti tematici, il che accentua la sensazione d'una Káťa intenta soprattutto a parlare con e su se stessa. Le sue scene a solo, d'altra parte, appaiono attentamente condotte da Janáček verso un'elevazione tragica del personaggio, integrale e dai marcati tratti solipsistici: lo si può osservare bene là dove nelle frasi che ella pronuncia viene eliminato ogni tratto o argomento più 'plebeo' (ad esempio nel momento in cui la sconvolge e insieme la tenta il possesso della chiave d'accesso alla possibile alcova d'adulterio); oppure nei frangenti in cui la sua fralezza d'essere umano derelitto sconfina in vertiginoso sgomento di fronte ai segni concretati del soprasensibile (le 'voci' lontane, poi sonorizzate dal coro) o del grandioso naturale (l'uragano, il fiume Volga). Né va ovviamente dimenticato quanto si constatava all'inizio sul senso di confusa 'inesprimibilità' dei sentimenti, di quasi afasia emozionale che pervade la scena dell'addio a Boris; segnata fra l'altro, nella prima sezione a monologo, dalla smarrita e desolata constatazione di Káťa fra sé e sé – già in Ostrovskij ma ora, nell'insieme, ancor più struggente – della propria incapacità di rammentare persino cosa l'amante le dicesse durante le loro poche felici ore d'amore rubato.

Ma anche per questo particolare tratteggio della protagonista attuato da Janáček v'è ragione di chiedersi se e quanto il musicista poté ispirarsi ad esempi recentemente venuti di Russia. Il nome da evocare è stavolta quello di Anton Čechov, cui inducono a guardare sia suggestioni della critica sia un piccolo indizio forse rivelatore. Trattando del suo teatro nella *Teoria del dramma moderno*, Peter Szondi evidenziò caratteristiche sulle quali, alla luce di quanto osservato per *Káťa Kabanová*, riesce qui difficile sorvolare indifferenti, considerato anche come alcuni tratti della drammaturgia čechoviana (le dislocazioni nella provincia russa, i ritratti della locale piccola borghesia, la grettezza di molte figure, ecc.) non fossero certo distanti dall'autorevole modello realistico di Ostrovskij, di appena una generazione precedente:

Nei drammi di Čechov gli esseri umani vivono nel segno della rinuncia. Soprattutto li caratterizza la rinuncia al presente e alla possibilità d'incontrarsi. [...] Rinunciare al presente significa vivere nel ricordo e nell'utopia; rinunciare a incontrarsi significa solitudine. [...] Ciò che isola gli uomini è il peso del passato e la loro insoddisfazione nel presente. [...] Il dialogo è senza peso, come un pallido colore di fondo da cui si staccano, come pennellate più vive, i monologhi [...], in cui si condensa il significato del tutto. [...] Le parole sono pronunciate in presenza degli altri, non quando il personaggio è solo; ma sono proprio esse ad isolare chi le pronuncia. Così, quasi impercettibilmente, un dialogo inessenziale trapassa in una serie di soliloqui essenziali. Essi non rappresentano monologhi isolati, inseriti in un'opera dialogica; in essi, anzi, l'opera nel suo complesso abbandona il piano drammatico e si fa lirica. [...] Quando non c'è più nulla da dire, quando qualcosa non può venir detto, il dramma tace. Nella lirica, invece, anche il silenzio diventa linguaggio. [...] Il linguaggio čechoviano deve il suo fascino a questo continuo trapasso dalla conversazione alla lirica della solitudine.²

Si tratta di spunti da maneggiare con cautela, a cavallo fra autori e generi teatrali differenti, in particolare per l'estrema delicatezza d'impiego sia del vocabolo «lirico» – inteso da Szondi letterariamente, in accezione assoluta – sia del concetto di «silenzio che si fa linguaggio», visto che essi identificano entità ben distinte nel teatro di parola da un lato e nel teatro per musica dall'altro. Tuttavia risulta difficile credere la lezione čechoviana del tutto estranea alla prospettiva di Janáček, per come egli profila la sua *Káťa* sulle misure di una «attitudine rassegnata e dolente di fronte a un ineluttabile sempre sottinteso» e di una «sorta di estraniamento che [...] rende incapaci di parlarsi» (sarà un caso che le definizioni si possano trarre da un altro compendio critico su Čechov?), nel comune approccio realistico poggiato «sul tragico quotidiano, cioè sulle minute pene dell'esistenza umana». Né manca, vi si accennava, un piccolo episodio di lavorazione all'opera forse rivelatore d'una trama di riferimenti tale da riaffiorare anche in maniera banale e irriflessa.

Capitò infatti che nell'ottobre 1921 Max Brod, precocemente alle prese con la traduzione tedesca per le edizioni di partitura e 'libretto' di *Káťa Kabanová* (andata in scena la prima volta a Brno il 23 novembre seguente), facesse osservare a Janáček che v'era un'inelegante ripetizione là dove nell'ultimo quadro dell'opera Varvara e Kudrjaš compaiono di sfuggita e dichiarano l'intenzione di abbandonare insieme il paese. Scri-

² PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956: trad. it.: *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 24-25.

veva il traduttore al compositore: «“Fuggiamo” è ripetuto quattro volte. Suggerimento: “Fuggiamo!” Varvara: “Ma dove?” Kudrjáš “A San Pietroburgo” Varvara “Sì, verso una vita nuova, più felice!”». Janáček accolse l’osservazione, per un piccolo episodio col quale s’era voluto differenziare, ponendolo in scena, da Ostrovskij (che della fuga dei due solo narra). Salvo un particolare: in partitura definitiva scelse di porre, invece del suggerito accenno alla capitale degli zar, «V Moskvu matičku», ossia le diverse sei sillabe «Andiamo a Mosca!»; cosa che sarebbe ben bizzarra coincidenza non avesse proprio nulla a che fare con l’insistito vagheggiamento di Irina e Olga nelle *Tre sorelle* di Čechov, visto fra l’altro che in entrambi i casi le invocazioni sono metafora della medesima speranza di futura pienezza vitale e di libertà dalle costrizioni dell’ottusa provincia russa.

Ci si è soffermati sin qui solo su aspetti della confezione del testo verbale di *Káťa Kabanová*, col rischio di eccedere in una distinzione fin troppo laboratoriale, soprattutto dinanzi a un artefice teatrale come Janáček che nel riconfigurare di persona, come s’è visto, la traduzione di Červinka da Ostrovskij già concepiva gran parte di quelle parole incarnate in ritmi, toni e disegni musicali. Ma forse non è inutile ragionare il più a fondo possibile su come si sostanziasse, anche nei modelli letterari di riferimento, quella dimensione di moderno realismo che sempre è stata riconosciuta nel teatro del compositore moravo. Tanto più che giusto di ‘realismo musicale’ si dovrà discorrere di qui in poi, quale aspetto nodale della sua drammaturgia, alla base della quale, innanzitutto, sta proprio il trattamento musicale su misura dei testi librettistici in prosa – affrancati cioè dalla stilizzazione da impianto metrico verseggiato, necessario alle tecniche della composizione operistica dalle origini a fine Ottocento – secondo quel modello di cosiddetta *Literaturoper* che egli seppe coniugare in accezione tanto personale.

È infatti l’insieme delle soluzioni compositive da lui messe a punto per servirsene sulla scena che appare, oggi come allora, peculiare e di personalissima ideazione. Lo caratterizzarono certo gli elementi che un qualsiasi dizionario menziona, sotto la voce Janáček: la cosiddetta «prosa musicale», le cellule motiviche derivate dalle flessioni parlate della lingua ceca, l’originale invenzione melodica (dai tratti spesso modali), i motivi ricorrenti-caratterizzanti (e non *Leitmotive*, chi parli dei quali dimostra superficialità). Ma l’approccio interpretativo più proficuo, quando si tratta di musica per il teatro, è sempre quello che si chiede e mostra come i mezzi compositivi siano stati resi funzionali alla comunicazione drammatica; e non tanto in generale, quanto nello specifico di scopi teatrali che variano di opera in opera e come tali richiederanno ogni volta una specifica ‘piegatura’ o calibratura dei mezzi stessi. Tre perciò le domande da porsi. Alle opzioni drammatiche particolari innescate nel nuovo testo *Káťa Kabanová*, delle quali s’è detto, come diede corpo Janáček in musica? *Che cosa*, sul piano dei procedimenti compositivi, usò? E per ottenere *che cosa*, in termini di resa scenica?

Le risposte non possono che venire da letture di dettaglio di alcune pagine musicali, che è quanto si farà di qui a poco. Un quadro di riferimento cui ancorare le analisi puntuali è però necessario. D’ordine drammaturgico, prima di tutto, poiché furono certo le visioni di Janáček teatrali a guidare la mano di Janáček compositore. Di fatto, esse appaiono contrassegnate in *Káťa Kabanová* – ma non nella *Volpe astuta*, per dire, o nella giovanile *Šarka* – da un atteggiamento d’impronta strutturalmente realistica, nettamente antiromantico per come ritrae le soggettività dei personaggi,

modernissimo e tutto novecentesco nella maniera in cui ottiene il coinvolgimento emotivo dello spettatore. A venire adottato è infatti un registro espressivo che tende alla oggettività, ad un «far parlare da sé le cose che accadono» senza commenti o interventi d'autore, ad una sorta insomma d'osservazione precisa e distaccata che appositamente vuole distanziare l'artista creatore dalle sue creature. La qual cosa però – come sa bene ogni estimatore di Flaubert e Zola, per non dire ancora di Čechov – non smorza affatto nell'animo di chi assiste, o ascolta, o legge, l'emozione da partecipazione e compassione, ma piuttosto le appicca scabri incendi, la trasduce ad alti voltaggi proprio per via di potentissima 'nudità'.

Quali mezzi musicali il musicista ponesse poi al servizio d'un tal tipo di drammaturgia, l'ha spiegato magistralmente anni fa Carl Dahlhaus, nel suo libro *Il realismo musicale* (che non a caso quasi culmina nel capitolo dedicato al teatro di Janáček). Alla base del tutto sta l'impiego congiunto della «prosa musicale» (ossia della «accumulazione di frasi musicali di lunghezza irregolare e costantemente variabile [con] rinuncia alla 'quadratura ritmica'») e di un tipo di «costrutto compositivo coerente e saldo» che, muovendo «da una melodia operistica basata sulle cadenze della lingua parlata», la fa trapassare e propagare in «tutta la struttura formale» (ritmica, armonica, dinamica delle parti, ecc.), tanto da venirne caratterizzato e rendersi così funzionale per intero ai contenuti drammatico-narrativi che la melodia stessa, là dove si fa parola, a mano a mano veicola. Per via di questi presupposti, ed in particolare di questo idioma compositivo che per la prima volta sa rendere la scrittura orchestrale intrinsecamente omogenea ad una melodia vocale strutturalmente 'prosastica', e non più ad essa solo complementare (qui anche la differenza fondamentale fra il realismo musicale di Janáček e quello di Musorgskij), risorse inedite divengono disponibili per l'uso teatrale.

Per un verso, ad esempio, la 'melodicità' declamatoria della parte vocale può in quel contesto assumere tanta flessibilità da generare una serie di motivi atti a configurarsi come altrettante – sono parole di Janáček stesso – «istantanee di un'anima»; il che del resto equivaleva a rendere proficuo mezzo operistico, nella trasfigurazione che il musicista non manca mai d'attuare, le suggestioni di quelle 'melodie parlate' da lui raccolte accanitamente per ogni dove e per tutta la vita (trascrivendosele all'impronta, in note, via via che le 'udiva' nelle cadenze di frasi pronunciate da chiunque, per strada o durante lezioni universitarie, letture di poesie, colloqui). D'altro canto – e meglio di Dahlhaus è di nuovo difficile dire – «il procedimento di trasporre inflessioni vocali nell'ambito strumentale è [...] un mezzo di straniamento tangibilmente connesso a quell'obiettività nella rappresentazione musicale dei processi interiori da sempre ammirata nella musica di Janáček»; il quale infatti, a differenza dell'ultimo Wagner (onnipresente «commentatore partecipante» della vicenda svolta in melodie cantate, tramite la scrittura orchestrale a *Leitmotive* simbolico-strutturali), di norma «lascia che il dramma musicale si dipani senza intervenire di persona, senza far sentire la propria voce, comportandosi piuttosto come un osservatore che si cela inavvertito dietro una realtà descritta così come essa si presenta».

Lungo questo percorso, fu naturale per lo studioso tedesco giungere ad una conclusione che a questo punto non potrà stupire il nostro lettore:

Nella situazione postwagneriana degli anni '90 [il riferimento specifico è a *Jenůfa*, n.d.a.], la differenza fra l'identificazione sempre evocata da Wagner e il distacco mantenuto da

Janáček è così vistosa che non pare né astratto né arbitrario parlare di un'intima affinità di stile fra Janáček e i realisti francesi e russi.³

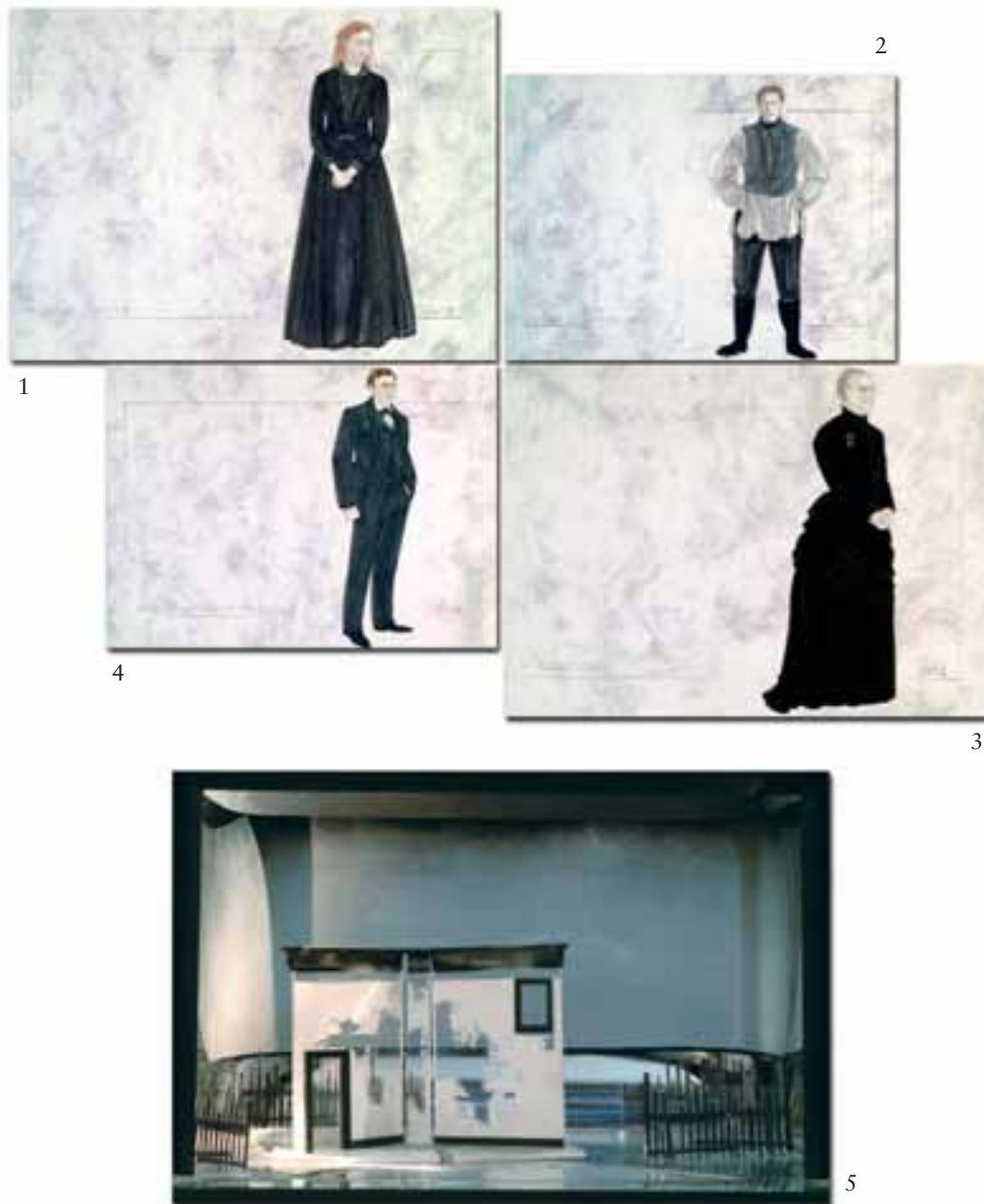
Resta solo da osservare, rileggendo alcune fasi cruciali di *Káťa Kabanová*, come certe visioni drammatiche del compositore v'assumessero, in musica, concreta veste teatrale.

Indagare soprattutto il nucleo tragico di *Káťa Kabanová*, cioè i momenti chiave in cui tumulto di passioni e solitudine umana conducono via via la protagonista al suicidio, è quanto fatto sin qui e quanto va fatto anche guardando alla musica. È indubbio però che nell'opera agiscano anche altre componenti, certo complementari ma non per questo meno significative, né sul piano contenutistico né per ciò che riguarda l'interesse delle relative soluzioni drammatico-musicali. Sarebbe infatti sbagliato trascurare quanto Janáček volle conservare sia di ritratto sociale circa i soffocanti costumi d'una provincia russa piccolo-borghese e mercantile (ciò che tanto era stato a cuore di Ostrovskij), sia di schietta tinta popolare slava legata all'altra, più tradizionale dimensione della ruralità est-europea (da lui conosciuta a fondo durante le campagne etnografico-musicali d'una ventina d'anni prima in Moravia). Concentrò quasi per intero l'un aspetto nelle figure di Kabanicha e dello zio di Boris, l'avarò mercante Dikoj, l'altro nel secondo quadro dell'atto II, la scena appena fuori il retro del giardino domestico dei Kabanov (dove col favore della notte le due coppie, Varvara e Kudrjáš sereni *habitués*, Boris e Káťa lacerati novizi, fanno l'amore).

A volerla definire con due parole sole, la sgradevolezza della Kabanicha e del Dikoj di Janáček è miscela di violenza e petulanza. Confezionata in musica, ovviamente. Soprattutto con dispositivi di tre tipi: linee vocali presso che sempre ancorate a disegni e scansioni 'parlanti'; estrema concisione delle cellule strumentali d'accompagnamento; loro impiego sequenziale in forma di ostinati, insistiti o spezzati. Il discorso vale un po' per tutte le apparizioni dei due personaggi. Dirompente il primo alterco fra zio iracondo e nipote giocoforza arrendevole, appena iniziata l'opera, su un omogeneo 6/8 *Con moto* letteralmente martellato dall'impennarsi e scalpitare delle figure puntate in orchestra. Ossessiva poi la nevrosi della Kabanicha verso figlio e nuora fin dal suo primo apparire, tutta annidata com'è fra le fulminanti frasette da lei intonate e il loro involucro ritmico-orchestrato su unica battuta, di sedicesimi rapidi a salti accentati discendenti/ascendenti; né la sua fisionomia vocale muta, su diversa ma omologa cellula d'accompagnamento, là dove tramite Tichon maramaldeggia di perbenismo su Káťa, nel finale dell'atto primo. Basta perciò appena di più, nella scena un po' squallida che ritrae i due anzianotti soli e forse lubrichi (a fine primo quadro atto II, inserita da Janáček all'ultim'ora), per profilare meglio la pochezza se non altro del personaggio maschile: mentre pulsa in orchestra, canonico, un motivo ostinato, le rare increspature melodiche di frasi canore poco più articolate servono a scolpire un'ubriachezza piagnucolosa quanto misera.

Più accentuato non potrebbe essere, dunque, lo scostamento espressivo che si viene a creare coi canti popolareggianti di Kudrjáš e Varvara, a melodie spiegate sfrontatamente strofiche e simmetriche, che risuoneranno in palcoscenico di lì a poco. (Un

³ CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it.: *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 134.



1-4. Sue Willmington, figurini di Káťa (1), Tichon (2), Kabanicha (3), Boris (4) (*Káťa Kabanová*, Venezia, Teatro La Fenice al Malibran, gennaio 2003) © M. Crosera.
 5. Ralph Koltai, modellino per *Káťa Kabanová* (Venezia, Teatro La Fenice al Malibran, gennaio 2003) © M. Crosera.

effetto forse non casuale, se si considera come Janáček preferisse pensare i quadri dell'opera senza soluzioni di continuità intermedie, e ci tenesse ad evitarle: chiese e ottenne indicazioni in merito nelle edizioni a noleggio, compose tre nuovi interludi orchestrali per dare più tempo ai cambi di scena che auspicava fulminei, fu contentissimo quando nel 1928, per la ripresa di *Káťa Kabanová* al Teatro Tedesco di Praga, il direttore d'orchestra Steinberg riuscì addirittura a rappresentare di seguito primo e secondo atto interi.) D'altro canto, la critica è da sempre concorde sul fatto che l'eccezionale riuscita dell'incantevole quadro degli amoreggiamenti dipenda proprio dal felice accostamento, per contrasto, fra la matrice musicale etnica dei brani dei due giovani più spensierati e il pieno, lussureggiante 'stile Janáček' – frasi canore di taglio variabile, omogeneità dei materiali fra voci e orchestra, variazione continua – che caratterizza schermaglia e idillio erotici di Katěrina e Boris.

Ora, proprio qui sta il punto, qui risiede la valenza generale d'una lettura pur di volo delle scene ove il personaggio di Káťa non grandeggia su tutti. Di fatto anche in esse, come ovunque in quest'opera, il linguaggio compositivo di Janáček pretende d'essere interpretato a partire sempre e principalmente da un livello: la logica che governa l'invenzione melodica e ritmica, ossia che regola la concezione lineare d'una musica pensata – spesso muovendo dalle parole – prima nel tempo (via via che si svolge dipanandosi nelle voci come nello strumentale) e poi, di conserva, nel suo insieme (con l'uso delle dimensioni armoniche utili a scandire tensioni e distensioni, continuità e fratture). È logica che ha per fondamento soprattutto tre componenti del bagaglio tecnico di Janáček, messe a frutto appieno, in complementarità, dalla sua scrittura teatrale.

Per un verso, in un contesto ove la «prosa musicale» è divenuto principio base al posto della tradizionale «quadratura periodica» regolare delle frasi musicali (vocali e/o strumentali), la dialettica fra i medesimi due principi diviene impiegabile come mezzo di effetti drammatico-musicali: optare per una maggiore o minore articolazione simmetrica delle frasi, o per una loro regolarità metrica più o meno accentuata, è scelta di notevole incidenza, in particolare ove si accostino i procedimenti. (È stato notato da Tyrrell, ad esempio, che la diversità irriducibile fra nuora e suocera viene scolpita con tali mezzi appena le due escono sulla scena: Janáček giustappone a contrasto l'eloquio canoro frammentario della Kabanicha e le frasi metricizzate, su battute a coppie, di Katěrina.) Una seconda risorsa ha invece a che fare con la maestria del musicista nella tecnica della variazione tematico-motivica continua, tramite la quale è in grado di derivare, apparentare o combinare le proprie diverse invenzioni melodiche sia nel giro di pochi momenti sia su tempi più dilatati, e che risulta arricchita dalla correlata capacità di infondere con pochi tocchi – d'ordine intervallare, timbrico, ritmico, ecc. – caratteri ben distinguibili in materiali anche strettamente omologhi; e questi divengono mezzi teatralmente utili tanto alla concatenazione realistica degli eventi sul piano della temporalità quanto al trapasso fra stati e stati dei personaggi, graduale o repentino che sia. Su un terzo piano infine (che s'interseca, va da sé, col precedente) sta la somma sensibilità di Janáček per il trattamento del particolare vocale minuto, per ogni dimensione melodico-ritmica dell'umano intonare: che egli derivava, è chiaro, dalla pluriennale pratica d'ascolto-annotazione delle 'melodie parlate', ma che soprattutto gli consentiva di differenziare con precisione e gradualità sismografiche un enunciato melodico dall'altro, trasformando le diversità stesse in raffinate risorse d'espressione drammatica.

Se dunque nella situazione fuori dal giardino sopravviene presto la prima canzone-serenata di Kudrjáš a tipizzare un termine di confronto, con la regolarità plebea del suo unico motivo di quattro battute reiterato (e inconfondibilmente slavo, nel minore modale e nell'omogenea circolarità ritmica), è emblematico del modo di procedere di Janáček com'egli, appena prima, apra la scena in tutt'altra temperie, su uno spunto tematico-variativo che avrà forte ruolo poco più avanti. Ancora a sipario chiuso, l'atmosfera è infatti segnata da un motivo di nemmeno una battuta – quasi uno spasmo – che s'avvoltola su sé in valori uguali, entro l'estensione d'una quarta diminuita percorsa digradando, ma all'insù prima aperto e poi chiuso rispettivamente da un semitono e una terza diminuita. In pochi attimi tuttavia la cellula s'intensifica, trasportata all'acuto in accelerando e crescendo, fino a trasfigurarsi: acquista quadratura, col profilo ritmico articolato su frase distesa in quattro battute; e insieme acquista diatonismo, con effetto sonoro rifulgente, dato dalla trasmutazione della curvatura melodica, che 'apre' gli intervalli primo e ultimo – ora un tono e una terza minore – del medesimo profilo ascendente-discendente-ascendente, e lo corona chiudendolo su possente cadenza una quinta sotto, a perorare un chiaro La bemolle che è lampo tonale momentaneo (destabilizzato di nuovo appena un attimo dopo). Sarà questo stesso procedimento trasformazionale, poco più in là, a caratterizzare la dimensione emotiva del primo incontro di Katěrina e Boris, tutta differente da quella beatamente carnale dei rotondi canti di Kudrjáš e Varvara: il motivo spasmodico iniziale torna e ritorna assillante per tutta la prima fase d'approccio, fra Boris che trabocca intimidita passione e Káťa ancora chiusa su sé; e il rigoglio della trasfigurazione tematica, quando giunge, ha in sé qualcosa di fatale: sta là dove la donna apre il primo varco e più non respinge Boris, volgendosi a lui con domande che sono fenditura donde filtra percepibilmente, appena prima di prorompere, quella passione ancora per lei indicibile. La quale si palesa invece di lì a poco, prima di tutto, in gesti vocali: al tenore e poi al soprano Janáček dà soprassalti melodici qui finora 'inauditi', per come s'impennano, in particolare, su isolati ed ampi salti all'acuto recuperati più gradatamente a scendere. Ma quanto più conta è che questo gesto melodico, assumendo un abbrivo ritmico gravitante sui controtempi d'un metro in 4/2, da canoro si fa subito orchestrale e diviene la fibra principale del tessuto strumentale; ed è per via della sua continua riproposizione cangiante – attraverso trasposizioni, diversificazione delle ampiezze del salto all'acuto, timbrico trascolorare fra archi legni e ottoni, e infine riduzione al solo inciso caratteristico – che viene reso man mano incandescente il deliquio nel quale infine, su poche decisive parole ma con due intensissimi abbracci silenziosi, i due amanti sprofondano. Risultato magnifico di Janáček è poi che, per buona parte del resto del quadro, l'azione manifesta (Varvara e Kudrjáš in primo piano a far trascorrere un po' di tempo) e quella evocata in suoni (Katěrina e Boris s'amano fuori scena e l'eco dei loro languori prende forma per noi udibile) si fondono su un'orchestra che combina, senza strutturazione apparente, lacerti del tema caratteristico di Varvara e una versione del motivo estatico-amoroso resa quasi trascendente (tremoli «al ponticello» e armonici negli archi, compresa la viola d'amore). E quando da questo sonoro magma notturno emergono articolati e corposi, e pur in piena atmosfera, lo struggente spunto melodico dell'estremo darsi reciproco degli amanti e l'ultimo canto popolareggiante con cui gli altri li richiamano, la diversità dei destini dei quattro pare farsi plasticamente musica: non sarà un caso se

quando la nuova coppia riappare, muta, per subito lasciarsi, è già tempo che l'emblema sonoro del peccato appena goduto riecheggia incombente mentre Káťa, sola, «si avvia con passo pesante», quasi subito distante da quel Boris cui altro non è dato che restarsene, immobile, indietro.

Questa immagine che chiude l'atto secondo rimanda, quasi ovvio dirlo, al nucleo tragico dell'opera e all'isolata centralità che vi ha il profilo della protagonista, la cui sfaccettata foggia musicale diviene più semplice osservare ora sulla scorta di quanto mostrato sin qui. Nel farlo, del personaggio Káťa vanno appunto considerate le tre caratteristiche che prima, indotti dalle scelte librettistiche di Janáček, si lumeggiavano: l'inclinazione al trapasso emozionale vertiginoso, la profonda solitudine, l'incomunicabilità causa ed effetto dell'isolamento stesso. Luoghi elettivi dell'indagine, va da sé, le due grandi pagine che il musicista più manipolò rispetto a Ostrovskij, per tagliarle a misura propria.

Durante i venti e più minuti del secondo quadro dell'atto primo Katěrina non solo è ininterrottamente in scena ma è fulcro d'ogni passaggio drammatico. In particolare, fino all'arrivo della Kabanicha (che avviene non molto prima dell'epilogo) sono soprattutto le sue espressioni a dettare il passo degli accadimenti, per lo più, d'ordine emotivo. Le singole fasi, già alla lettura del libretto, risultano ben distinte, e non stupisce perciò che la scelta musicale fondamentale di Janáček sia tutto sommato lineare: abbassata l'intensità d'applicazione della reiterazione variativa dei motivi, i diversi momenti vengono fatti scandire da nuclei tematici via via ben differenziati, nonché ideati, tipicamente, in modo da potersi attagliare insieme a voci e orchestra. Li accomuna, fra l'altro, una peculiarità della raffigurazione musicale di Káťa: le sue espressioni si articolano non di rado su coppie, quaterne o comunque sequenze regolari di battute musicali, giacché la sua parte è certo quella in cui Janáček fa maggiormente uso d'una certa 'liricizzazione' della prosa musicale. Detto questo, i particolari sono però ciò che più conta.

È vero, ad esempio, che materiali distinti contrassegnano le prime tre confidenze che Káťa fa a Varvara, quelle più innocenti che riguardano il suo sogno ingenuo di poter volare (risuona in orchestra insistito un rapido e frastagliato motivo quasi naturalisticamente imitativo), lei stessa bimba di campagna spensierata ed entusiasta di poter essere in chiesa a pregare (su una sequenza di frasi ove voce e corni cantano in intima scambievolzza su lunghi pedali dei bassi), il suo spontaneo commuoversi dinanzi a Dio fino alla genuflessione piangente (reso dal culminare d'una melodia di grande intensità ai violini e poi ai violoncelli). Va colto però come Janáček sfoderi repentinamente la tecnica variativa per rendere appena dopo l'infervorarsi di Katěrina sul filo di propri pensieri, fino ad una sorta di visione mistico-estatica: prendendo forse spunto da suggestioni che accomunano quei ricordi – Káťa torna più volte sia sull'idea del «volare» sia su immaginati canti di voci sovranaturali – il musicista combina materiali sonori provenienti da tutte e tre le fasi, in crescendo dinamico e d'organico, fino allo zenit da cui Varvara fatica a scuotere l'interlocutrice. Più rilevanti ancora sono però i contrasti che si danno subito dopo. Visioni sfolgoranti e visioni spaventevoli si sono come toccate, al culmine di quella specie d'allucinazione. Da lì, l'animo di Káťa precipita sul versante opposto. Pensieri tormentati, suggestioni impure del maligno, inesplicabili nostalgie trovano ora tutt'altra foggia sonora: quanto aperti e solari erano i motivi precedenti, tanto umbratile e chiusa su se stessa

è la frase che spicca due volte nel timbro del corno inglese. Un nuovo soprassalto viene però alla donna da qualcosa o qualcuno d'indefinito che nella veglia la incanta, seduce, trascina a farsi seguire; e qui ad imporsi non è già più il motivo tornito, che pure si staglia in *Adagio* Si maggiore, bensì il suo frammentarsi che s'intensifica via via fra voce e strumenti, crescendo e accelerando, fino ad un acme ulteriore. Subitaneamente di nuovo il ripiegare, appena però il tempo – dichiaratesi ambedue peccatrici – perché Katěrina perda ogni freno nella confessione che più brucia: «Amo un altro uomo» canta, mentre violino acutissimo, e poi flauto, e incalzando clarinetto e oboe, in assoli dei primi, sgranano un ennesimo folgorante spunto melodico di quattro battute, che pare bruciare nel volgere di brevi attimi. È Varvara ad evocare sorniona – lo dice il suo motivo balzellante, accennato ma caratterizzatissimo – una soluzione pratica che spenga tanto incendio, ossia un possibile incontro con l'amato; e un'ultima impennata emotiva Káťa l'ha sotto forma di reazione fin troppo sdegnata, mentre già il marito Tichon sta entrando nella stanza.

Anche nel dialogo col nuovo interlocutore, più equilibrato del precedente per importanza dei rispettivi ruoli, l'altalenarsi radicale di emozioni in Katěrina non viene certo meno. Ma altro sembra ora premere di più a Janáček, e mezzi musicali altri che non la discrepanza tematica gli tornano utili. Di fatto, il nocciolo drammatico, intorno al quale ruota tutto il resto del quadro, è la progressiva perdita di comunicabilità dei sentimenti fra moglie e marito, e si direbbe che il musicista abbia voluto corrispondervi agendo soprattutto su un ordine di congegni musicali: la maggiore o minore compiutezza fraseologica delle idee melodiche via via impiegate, coniugata sia con una taratura più o meno torrida della loro espressività sia con la presenza o assenza di canto e parole. Se infatti il tono di fondo della scena lo fissa, subito e coi suoi puntuali ritorni, il tintinnante tema che sembra sonorizzare i preparativi del viaggio cui Tichon s'accinge – e dal cui inizio su doppia ripercussione di quattro valori uguali a distanza di quarta ascendente deriva il principale tema ricorrente dell'opera (inserito da Janáček in punti chiave come le fini d'atto primo e terzo sulla partitura già quasi terminata, nonché reso protagonista dell'ouverture) – ben udibili rispetto ad esso risaltano a sbalzo, grazie a quei dispositivi, le peripezie sentimentali dei personaggi e di Káťa in particolare. Che dapprima è in grado di dare piena voce alla propria debolezza di moglie: Tichon non sa rispondere che in frenetico 'parlante' alle sue richieste di seguirlo (mentre appunto pulsa il motivo d'una partenza preta di destino), prima in improvviso *Adagio* lei gli chiede conferma del suo amore su un arco melodico dolcissimo di due battute (subito echeggiato da violoncelli e corni nelle due seguenti), poi addirittura, per implorare il non distacco promettendogli ogni bene, scioglie l'unica sua melodia d'otto battute continue e compiute (quasi di taglio ottocentesco, per come dispone internamente antecedenti e conseguenti nonché per la stessa dilatazione terminale sull'acuto). Ma presto, là dove la sordità d'animo di Tichon suscita il timore d'una prossima disgrazia e il desiderio di giurargli fedeltà, anche il canto di lei si fa spezzato e teso su corda recitativa, mentre la stessa orchestra prende a saettare icastici motivi, tanto nelle rapide cellule *fortissimo* in levare-battere del *Poco più mosso* quanto, e soprattutto, nel livido porsi dirimpetto, sul *Largo* 6/4, d'uno stesso inciso di cinque note a due opposte facce: ossessiva quando si dà per quarti accentati a ottoni e viole, inquietante quando su celesta e primi violini in quintina fulminea. C'è tempo ancora per un tentativo estremo, e l'implorazione ulti-



1



2



3

1. *Káťa Kabanová* allo Schauspielhaus di Zurigo nel 1973, con le scene di Josef Svoboda (1920-2002) e la regia di Harry Buckwitz.
2. *Káťa Kabanová* al Nazionale di Praga nel 1964, con le scene di Josef Svoboda.
3. *Káťa Kabanová* (protagonista Clarry Bartha) alla Deutsche Oper di Düsseldorf nel 1996 (regia di Stein Winge, scene e costumi di Timian Alsaker).

ma risuona due volte con la stessa limpidissima frase del ricordo d'una bimba pregante e piangente, prima in canto e parole, poi dilatata del doppio, rallentando, all'orchestra sola, mentre Káťa, ammutolita, trepida. Ma Tichon continua a non comprendere – lo denuncia un grottesco sberleffo cromatico dei corni – quanto la moglie nemmeno riesce più a dirgli; e se anche lei tenta comunque, praticamente sola di fronte a sé, il giuramento che il marito non vuol sentire, la concitazione musicale su cui lui violentemente glielo impedisce è già tutta segnata dal dirompente arrivo in scena della suocera.

Già si diceva dell'usuale ossessività, in microcellule strumentali e secchi frammenti parlanti, che caratterizza anche in questo frangente la Kabanicha; ma quanto più conta è che fronteggiando il suo autoritario impazzire è ora Tichon a passare nelle sue espressioni dal frammentario all'articolato: gli adempimenti dei secchi ordini che piovono sono caratterizzati da un semplice motivo di due battute in orchestra, dalla struttura ritmica 'a specchio' ben distinguibile pur nelle varie torsioni intervallari. Non a caso, solo là dove per un attimo il succube pare volersi ribellare questo motivo viene sostituito dalla medesima accidiosa cellula della Kabanicha. Ma si tratta d'un attimo, e ciò che appena dopo accade è insieme semplice e drammaticamente potentissimo: quando Tichon compie per volere della madre quanto ha negato fino all'ultimo alla moglie, il motivo esplode, espandendosi su quattro battute per ripetizione fiorita, in *Andante*, scagliato all'acuto dei flauti; ed è ora la volta del marito a ristarsene impietrito mentre l'orchestra, sola, perora ai violini quel torrido culmine di intensità tematica, sul quale, nel perdurante mutismo, Katěrina crolla. Nulla più lei può dirgli, se non i pochi monosillabi che negano, confermandola, la catastrofe interiore avvenuta. E quando la poco festevole ridda del tema della partenza si riaccende, ed è tempo di addii definitivi, sull'ultimo, non ortodosso, censurato, sgomento, muto avvinghiarsi della moglie al marito, Janáček fa rimbombare l'emblema melodico di quanto – inesprimibile – già li ha irrimediabilmente disgiunti l'uno dall'altro. Preda, ognuno, della sua inesorabile solitudine.

Qualche critico ha creduto di dover apprezzare, in sé, come Janáček seppe sostenere con gran varietà di mezzi la presenza in scena ininterrotta di Katěrina nel quadro ultimo dell'opera, fino al suicidio. È considerazione sensata, ma anche piuttosto ingenua. La 'resa dei conti' definitiva con se stessi è scena capitale nel teatro tragico d'ogni tempo e la forma-monologo che le si attaglia contempla per tradizione l'altalenarsi di pensieri e stati emozionali aspramente 'confliggenti'. Se poi si considera che l'opera in musica ha da sempre suoi mezzi specifici – si pensi solo a certi monumentali recitativi accompagnati händeliani o verdiani – per esaltare simili diagrammi espressivi, e che Janáček pare proprio aver voluto acuire in Káťa i tratti della violenta mutevolezza emotiva, meriterà cogliere nella sua invenzione drammatico-musicale, ben oltre l'aspetto della mera varietà, quello della potenza teatrale conseguita, passo dopo passo.

Sull'argine del Volga, Katěrina fuggitiva si dibatte fra molte angosce, trapassando dall'una all'altra in una sorta di flusso di coscienza. Ma queste, a ben guardare, altro non sono che manifestazioni diverse di un'unica condizione: la sua abissale solitudine. Si seguano i passaggi del monologo. Káťa è sola per l'assenza di Boris, che va cercando e vorrebbe rivedere (da lui il pensiero muove, a lui tornerà infine). Sola di fronte alla sua coscienza: la confessione non le ha dato conforto alcuno. Sola in famiglia,

ove di notte gli altri vanno a dormire indifferenti ai suoi tormenti. Sola nel consorzio civile, fra gente che la guarda senza dire una parola. Sola di fronte al pensiero della morte, vista come liberazione. E ormai abbandonata anche da Dio, l'adorato Dio della fanciullezza, nella cui luce non sa più trovare consolazione. Ora, a queste varie dimensioni del senso d'isolamento Janáček sembra voler dare in musica massima profondità reciproca con le escursioni più drastiche. Ogni mezzo compositivo gli torna buono. C'è il passaggio dalla melodia periodata alla frammentarietà, come all'inizio, fra il pensiero che va a Boris (due volte una frase cantabilissima a violini e legni acuti echeggiata dalla voce) e lo sgomento per l'inutilità della confessione (un segmento viene derivato del tema per esser torto e ritorto, nel ritmo e poi nell'andamento intervallare). Mentre un ubriaco passa canterellando, un'inquieta cellula trafigge la timbrica scura (archi e legni gravi) per poi sostenere, passata ai violini, il pensiero che va alla notte; ma quell'oscurità, nell'immagine del letto solitario che sa di tomba, prende repentinamente le fattezze d'un motivo a scendere che, prima cantato, si reitera e a mano a mano deforma a tutt'orchestra, sempre più in forte, con l'apporto tellurico dei tromboni. Katěrina sente di nuovo, ora, voci misteriose, materializzate in un inedito tema intonato dal coro maschile fuori scena (poco importa se eco di canti di sepoltura lontani – come per Ostrovskij e Brod – o sonorizzazione del Volga, lettura invalsa). Ma subito il pensiero si sposta a come i paesani la trattino da appestata, e prende la lena d'un tema orchestrale in 6/4, *Con moto*, reso incalzante dal ritmo puntato che movimenta la sequenza di valori uguali. Tema reiterato a lungo e intensificato, fintanto che monta il relativo sgomento, per essere infine condotto ad una rottura improvvisa: in *Adagio* si dà una fulminea deviazione introspettiva, al «Non ho più bisogno di nulla (nella vita)». E quando Janáček appena dopo lo fa risuonare ancora, appesantito nel *Molto ritenuto*, è per preparare la più cospicua frattura di continuità del brano: si rimane su un lungo Mi bemolle in unisono, sforzato, che potentemente sottolinea come la donna abbia perso anche l'aiuto di Dio. Radicale, ancora, il passaggio di clima successivo – violini e oboi acuti, rarefatti, a punteggiare i frammenti canori – sul nuovo pensiero della morte che, invocata, non giunge; e poi ancora sul medesimo *Adagio*, dolente, si avvia un breve ma intensissimo dialogo melodico fra voce e strumenti, nel richiamo del dolore profondo che Katěrina ha ormai sempre in cuore.

Qui, non a caso, il suo pensiero torna a Boris. Qui, non per nulla, il panorama drammatico-musicale muta. Prima in orchestra prende forma, sul *Lento 2/2*, un suggestivo motivo arpeggiante (a salire e subito, con risposta, a scendere, già la terza volta impreziosito dall'arpa), e ad esso fa da *pendant* il gesto melodico memorabile della voce (raddoppiata da corni e violini) in *Maestoso 4/2*, là dove Káťa invoca la venuta dell'amato. Così, appena prima che Boris compaia davvero, viene scolpito lo smarrimento profondo del loro ritrovarsi. E sono questi materiali orchestrali, quasi sempre abbinati in sequenza, a costituire il tessuto connettivo comune – qui il massimo scarto rispetto al carattere rapsodico della sezione precedente – di gran parte della grande scena a due seguente. La qual cosa, però, non comporta linearità e assenza di soprassalti, in quel confronto. Anzi, proprio rispetto al comune 'tono medio' tematicamente così stabilito, più rilievo ancora assumono gli sbalzi teatrali fattisi musica. Quanto più importa, però, è che questi scarti seguono le oscillazioni della diversa 'traccia' teatrale che ora assume rilevanza: nevralgico, lo sappiamo, è qui il

sapere o il non saper dire, il potere o il non potere comunicare, l'enunciare o il tacere, il parlare o lo starsene in silenzio. Non stupirà dunque che, per l'ennesima volta, l'esposizione più ampliata e sinfonicamente reiterata del doppio tema chiave stia a suggellare con grande impatto – orchestralmente, in 'sonoro silenzio' – il muto e lungo abbraccio fra i due amanti. Coerente, poi, che l'unico tratto di conversazione non emozionalmente stravolta possibile fra loro – i racconti su cosa sta loro accadendo in famiglia, fra trasferimento forzato di lui e miserie della vita di lei – sia anche l'unico ad assumere un suo andamento musicale ben distinto, e precisamente conchiuso, rispetto al 'tono' tematico di fondo. Ma molto importante è come Janáček tratta i trasalimenti di Káťa là dove lei si rende conto di non riuscire a mettere bene a fuoco cosa sia importante dire o non dire (da lì si son prese le mosse, si ricordi): in un contesto ove la musica procede per lo più per frasi continue inanellate, tutti quei frangenti si staccano, come frammenti canori poco espressivi, o su incisi orchestrali brevissimi o addirittura a voce lasciata sola. Paradigmatica la scelta fatta dal musicista per dipingere il primo stacco, dal dire all'indicibile: l'orchestra prende solo la seconda metà degradante del motivo tematico in 2/2, la isola, e soprattutto la deforma con l'inversione drastica delle dinamiche (non più dal *mezzoforte* al *piano* com'era quasi sempre stato sin lì, ma dal *piano* al *forte sforzato*). Rende un gesto netto e fratto, insomma, quella languida metà d'un cullarsi che il motivo era stato sin lì.

L'ultima sezione del dialogo, invece, vira all'epilogo tragico, e trova nerbo in altro materiale sonoro: tutto deriva ora dal motivo delle «voci lontane», reintonato dal coro, subito riforgiato in cellule apparentate che risuonano da un lato negli archi e alla celesta, dall'altro – come inciso rapido e deformatissimo – ai corni, infine ripreso anche da Boris che se ne va. Káťa è di nuovo sola, all'ultima tappa. Il suo pensiero va ora alla sua futura tomba. Che immagina ridente, e frequentata da uccellini, e ornata di fiori multicolori, e pacificamente silenziosa. L'idea sonora che Janáček trova qui è folgorante: sotto i trilli iridescenti di violini e legni chiari, il timpano pulsa continuo, e cresce d'intensità, fino alla deflagrazione del *forte* su cui Katěrina si lancia nel fiume. Ora che la morte è finalmente venuta, ora che la solitudine è ricomposta nell'abbraccio con la natura, ora che un gesto estremo ha detto a tutti tutto quanto era impossibile dire, attorno al corpo inanimato di Katěrina il suo piccolo mondo di paese ricomincia a girare come sempre. Che sia la Kabanicha a suggellare la cosa, che lo faccia su frasi di raggelante perbenismo e che Janáček impassibile, in musica, esalti l'orrore col reimpiego dell'inciso terminale del tema del viaggio di Tichon (prima vocale alla megera, poi meccanicamente parossistico all'orchestra) figura come un richiudersi delle acque su un grande naufragio umano collettivo. Rintocca, estremo, quel timpano che già più volte aveva detto del destino della derelitta Káťa.

Paul Wingfield

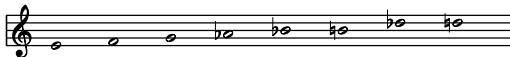
Alla scoperta di un enigma di Janáček: I e origini armoniche della canzone 'dell'attesa' di Kudrjás*

L'analisi della musica di Janáček si è focalizzata tendenzialmente sul modalismo e su altri elementi derivati presumibilmente dal popolare. Di conseguenza, per quanto il suo uso dell'insieme esatonale abbia ricevuto qualche limitata valutazione,¹ il suo sostanziale dispiegamento di quello ottatonico è stato del tutto ignorato. Il presente saggio vuole dimostrare, con particolare riferimento all'opera *Káťa Kabanová* (1919-21), che l'insieme ottatonico rappresenta di fatto un elemento cruciale di un linguaggio armonico così personale, come quello di Janáček.

L'insieme ottatonico, che corrisponde al secondo dei modi di Messiaen di trasposizione limitata, fu inizialmente descritto in quanto tale da Arthur Berger.² Pieter van den Toorn ne ha studiato le caratteristiche, in particolare nella musica di Stravinskij,³ e recenti studiosi si sono occupati della sua occorrenza in lavori di Liszt, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Skrjabin, Debussy e altri compositori tra fine Ottocento e primo Novecento.⁴ Ci sono tre tipi di insieme, proposti nell'es. 1 e corredati delle denominazioni di van den Toorn (oggi comunemente usate) come «insieme I», «insieme II» e «insieme III»:

esempio 1

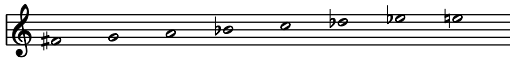
Insieme I



Insieme II



Insieme III



* Si pubblica qui, nella traduzione di Cecilia Palandri, il saggio *Unlocking a Janáček Enigma: the Harmonic Origins of Kudrjás's 'Waiting' Song* di Paul Wingfield («Music & Letters», vol. 75, n. 4, 1994, pp. 561-575): si ringraziano autore ed editore per aver concesso la stampa di questo scritto. Le citazioni italiane del libretto sono tratte dalla traduzione di Sergio Sablich, qui alle pp. 19-59. *n.d.a.*: Sono molto grato a Julian Rushton e John Tyrrell per i loro commenti ad una precedente stesura di questo saggio.

¹ Vedi, per esempio, ZDENĚK SADECKÝ, *Celotónový charakter hudební řeči v Janáčkově «Lišce Bystroušce»* [Il carattere esatonale del linguaggio musicale ne «La volpe astuta» di Janáček], «Živá hudba», II, 1962, pp. 95-163.

² In *Problems of Pitch Organisation in Stravinskij*, «Perspectives of New Music», II, 1962, pp. 11-42.

³ PIETER VAN DEN TOORN, *The Music of Igor Stravinskij*, New Haven & London, Yale University Press, 1983.

⁴ Vedi, per esempio, JAMES BAKER, *The Music of Alexander Skrjabin*, New Haven/London, Yale University Press, 1986; ALLEN FORTE, *Liszt's Experimental Music and Music of the Early Twentieth Century*,

La scala ha due disposizioni correlate per inversione – «1-2» (semitono-tono) e «2-1» (tono-semitono), – denominate «Modello A» e «Modello B» da van den Toorn e spesso chiamate «scala armonica» e «scala melodica». L'insieme ottatonico può essere usato come una scala, oppure suddiviso in una serie di sottoinsiemi 'congiunti' e/o 'disgiunti'. Inoltre, come Allen Forte segnala, sembra che alcuni compositori, sensibili alla problematica ottatonica, abbiano spesso considerato sette classi di altezze dell'ordine come 'surrogato' per l'intero insieme di otto note.⁵ Forte giustifica questa tendenza in termini di teoria prestabilita, ma per lo scopo del presente saggio bisogna osservare solo che, in posizione congiunta, ogni sottoclasse di sette elementi dell'insieme delinea i primi sette gradi di entrambe le scale, «armonica» e «melodica», e fortemente sottointende, pertanto, un completamento con l'ottavo elemento mancante. Infine, un passaggio che combina due diversi tipi di insieme ottatonico è normalmente indicato come «ciclo ottatonico»; un ciclo non costruito interamente dall'insieme completo è normalmente designato come «implicito».

Quella ottatonica è una componente vitale per tutte le opere di Janáček a partire da *Jenůfa* (1894-1903), per molti dei suoi lavori sacri, corali o a programma (per esempio l'incompiuta Messa del 1908-09, la ballata corale *Kašpar Rucký* del 1916 e il poema sinfonico *La bambina del suonatore* del 1912-13). Certamente anche alcune sue pagine pianistiche attingono all'insieme ottatonico: l'ottavo pezzo (intitolato *Tormento infinito*) del ciclo *Sul sentiero di rovi* (1901-8) contiene interazioni particolarmente sofisticate di armonia ottatonica, tonale e diatonica; e quella ottatonica vi assume il ruolo di insieme fondamentale. In ognuno di questi titoli, il campo ottatonico si relaziona principalmente al male e al soprannaturale, e tali associazioni sono poi particolarmente evidenti in *Káťa*. Qui la sfera ottatonica si manifesta principalmente in scoperte, brevi esplosioni nei momenti chiave del dramma, che stabiliscono un legame con il male, la notte, il presagio, l'inevitabilità del fato e la frustrazione della volontà individuale. Il ruolo più sostanziale diventa, prevedibilmente, quello di sottolineare le tappe principali nello sviluppo dell'amore rovinoso fra *Káťa* e Boris. Pertanto appare già rilevante nel quadro iniziale, quando Boris sente per la prima volta il nome di *Káťa* pronunciato da Fekluša: vedi p. 25, bb. 1-10 dello spartito (d'ora in poi CP).⁶ Ciò avvia un ciclo ottatonico implicito su scala ridotta, che riguarda gli insiemi I e III, e che alle bb. 11-14 cede ad un passaggio riconducibile ad un esacordo per toni interi: Re♭, Mi♭, Fa, Sol, La, Si (tali giustapposizioni di insiemi ottatonici simmetrici e esatonali rappresentano una caratteristica decisiva dello stile compositivo di Janáček).⁷ L'improvviso cambio di tempo, armatura di chiave, dinamica, contenuto motivico e

«Nineteenth Century Music», x, 1986-87, pp. 209-28; ID., *Musorgskij as Modernist: the Phantasmic Episode in Boris Godunov*, «Music Analysis», ix, 1990, pp. 3-45; ID., *Debussy and the Octatonic*, «Music Analysis», x, 1991, pp. 125-69; RICHARD S. PARKS, *The Music of Claude Debussy*, New Haven/London, Yale University Press, 1989; GEORGE PERLE, *Stravinskij's Self-Analyses*, «Music Analysis», iii, 1984, pp. 101-24; RICHARD TARUSKIN, *Chernomor to Kaschei: Harmonic Sorcery; or Stravinskij's «Angle»*, «Journal of the American Musicological Society», xxxviii, 1985, pp. 72-142; e ID., *Chez Pétrowschka: Harmony and Tonality chez Stravinskij*, «Nineteenth Century Music», x, 1986-7, pp. 265-86.

⁵ FORTE, *Debussy and the Octatonic* cit., p. 127.

⁶ LEOŠ JANÁČEK, *Káťa Kabanová*, riduzione per canto e pianoforte, Wien, Universal Edition, 1922c (UE 7103).

⁷ L'interazione di ottatonico e esatonale è anche segno distintivo della tecnica compositiva di Debussy (cfr. FORTE, *Debussy and the Octatonic* cit., p. 136).

tessitura, all'inizio del passaggio, sono notevoli tanto quanto il materiale motivico stesso. Il predominante ostinato di quattro note (es. 2)

esempio 2



richiama l'altezza della quarta battuta di uno dei due principali motivi ricorrenti (e interconnessi) dell'opera, noto come «motivo della partenza» o «del viaggio» (l'altro è normalmente chiamato «motivo del fato»): esposto una prima volta nel preludio (CP, p. 6, bb. 13-22), esso ricompare nei momenti più rilevanti, come la partenza di Tichon per Mosca (CP, pp. 55-56, 62-63, 68) e il recupero del corpo di Káťa dopo il suicidio (CP, pp. 163-165).⁸ La sua intersezione con l'ambito ottatonico all'evocazione del nome di lei nel primo quadro dell'atto I, istituisce un potente legame fra i due segnali sonori più importanti dell'opera. Ma non meno significativa è qui l'associazione dell'ottatonico con Fekluša, ruolo che Janáček era obbligato, per ragioni di economia, a ridurre essenzialmente a quello di inserviente della famiglia Kabanov. Tuttavia, nel dramma di Ostrovskij su cui si basa l'opera, la sua funzione è ben più sinistra, come osserva Cynthia Marsh:

Si tratta di una rappresentante pittoresca della visione ignorante, superstiziosa e gretta di una Russia dominata dalla religione popolare [...]. È descritta come una «strannitsa», una nomade o pellegrina. Simili religiosi devoti dipendevano dalla carità dei credenti ortodossi [...]. Essi esercitavano anche un'influenza formativa sull'animo di chi, come Katěrina, aveva quell'intensa passionalità necessaria per cambiare. La loro enfasi nella superstizione e nel male, tuttavia, incanalò questo potenziale nella direzione sbagliata; e in Katěrina diventa infine distruttivo.⁹

Con l'allineamento di Fekluša alla sfera ottatonica dell'opera, Janáček ne evoca l'influenza maligna attraverso la musica, nonostante la scarsità di indicazioni esplicite in tal senso, nel libretto.

Poco oltre nella stessa scena, Boris confessa a Kudrjáš che è innamorato di «una donna sposata» (CP, p. 26, bb. 10-11), commentando, con riferimento all'insieme III, «Non sono uno stupido?» (Si_b, Re_b, Mi_b, Fa_b, Sol_b, Sol). La confessione parallela di Káťa a Varvara, in apertura del secondo quadro dell'atto I – che non riesce a dormire di notte perché continua a pensare a un innominato (Boris naturalmente) –, è evidenziata da una cadenza autentica in Si maggiore, particolarmente bella e intonata ottatonicamente (le chiusure cadenzali sono un fenomeno relativamente raro nell'opera). L'accordo enarmonico di settima di dominante qui circonda sette note dell'insieme III, che gli infondono una luminescenza mortifera (vedi es. 3; CP, p. 49, bb. 14-21). Quanto al momento drammaticamente cruciale dell'opera – la confessione pubblica di Káťa della sua infedeltà, nel quadro iniziale dell'atto III –, ossia quando

⁸ John Tyrrell elenca le occorrenze dei «temi della partenza/viaggio» e «del fato» nella sua *Introduzione a Leoš Janáček: Káťa Kabanová*, a cura di John Tyrrell, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 (Cambridge Opera Handbooks), pp. 1-36: 22-23.

⁹ CYNTHIA MARSH, *Ostrovskij's play «The Thunderstorm»*, *Ibid.*, pp. 38-47: 42-43.

lei raggiunge il punto di non ritorno nel pronunciare le parole «Subito, dalla prima notte» (CP, p. 134, b. 5), un motivo strumentale già ascoltato in combinazione col tuono in distanza all'inizio della dichiarazione (CP, p. 132, bb. 2, 4, ecc.) prorompe in una variante agitata che evoca l'insieme III (es. 4):

esempio 3

(Meno mosso)

Kát'a *p rit.* Adagio (♩ = 58)

A v no - ci Var - jo! Ne - mo - hu spát.

Varvara *rit.* *3*

co se ti zdá - vá?

pp *7* *dolcissimo* *pp*

Insieme III (Si \flat , Do, Re \flat , Mi \flat , Fa \flat , Sol \flat , Sol, [La])

esempio 4

(Più mosso)

ff

Insieme III (Mi, Fa \sharp , Sol, La, Si \flat , Do, Re \flat , [Mi \flat])

L'impatto di questa improvvisa incursione è ulteriormente amplificato dallo sviluppo nella linea melodica di un esacordo ottatonico per gradi congiunti, poggiato su una settima diminuita: segue nuovamente un esacordo per toni interi (Fa, Sol, La, Si, Do \sharp , Re \sharp), che stavolta coincide con il tentativo di Varvara e di Tichon di impedire a Kát'a qualsiasi ulteriore divulgazione di informazioni (CP, p. 134, bb. 6-8). Poiché lei, ostinata, continua invece la sua confessione – «Sono uscita di casa... e per dieci notti di fila sono stata con lui» – l'insieme III ritorna con insistenza: due sequenze di sette note cedono a una intera di otto (CP, p. 135, bb. 1-2). Quindi, nel quadro finale, le frammentarie speculazioni solitarie di Kát'a sul suicidio sono ripetutamente intercalate da interpolazioni ottatoniche, la più potente delle quali quando lei protesta, «Ma non ne posso più! Fino a quando dovrò soffrire?» (con riferimento all'insieme I; CP, p. 147, bb. 3-4) e quando dichiara disperatamente «Perché debbo continuare a vivere! Perché? Perché? No, non ho più bisogno di nulla. Nulla mi è caro» (varie sottoclassi che completano l'insieme III; CP, p. 147, bb. 12, 17 e p. 148, bb. 1-6).



1. André Jobin (Boris) e Anja Silja (Káťa; atto II, quadro II) in un allestimento dell'Opera di San Francisco (1983; regia di Gerald Freedman, scene di Günther Schneider Siemssen). Foto D. Powers.

2. Nadine Secunde (Káťa), Walter Raffeiner (Tichon) e Anny Schlemm (Kabanicha; finale dell'atto I) in un allestimento della Staatsoper di Amburgo (1985; regia di Peter Ustinov, scene di William Orlandi). Foto F. Peyer.

3. Nadine Secunde (Káťa; atto III, quadro II) in un allestimento della Staatsoper di Amburgo (1985; regia di Peter Ustinov, scene di William Orlandi).

4. Robert Hosfalvy (Tichon) e Nadine Secunde (Káťa; atto I, quadro II) in un allestimento dell'Opera di Colonia (1985; regia di Harry Kupfer, scene e costumi di Reinhart Zimmermann e Reinhard Heinrich). Foto P. Leclaire.

Altrove in *Káťa*, l'ottatonico urta con i mondi armonici di Dikoj e Kabanicha, descritti da John Tyrrell come «le due principali forze del male» nell'opera.¹⁰ Questi due caratteri incarnano la «tirannia e oppressione» della società provinciale che soffoca le aspirazioni della protagonista e che alla fine la distrugge.¹¹ Molte delle loro dure azioni di vittimizzazione sono sostenute da armonie ottatoniche. Già nel quadro d'inizio (CP, p. 16, bb. 9-13), quando Dikoj rimprovera Boris per la sua presunta indolenza, la sequenza di otto note al completo dell'insieme I appare come scala armonica discendente nella tessitura orchestrale (questa è la prima occorrenza dell'ottatonico nell'opera, che è in grado di motivare la sua presentazione elementare in forma di scala). A sua volta, la condanna maligna di *Káťa* da parte di Kabanicha, nel primo quadro dell'atto II (CP, p. 72, bb. 4-6), per un comportamento presumibilmente infedele dopo la partenza del marito (tuttavia fino a quel momento effettivamente senza colpa), è evidenziata da una sequenza di sette note dell'insieme I (Fa, Sol, Sol \sharp , La \sharp , Si, Do \sharp , Re).

L'ulteriore oppressione su *Káťa* esercitata dalla Kabanicha è riferita da Varvara a Kudrjáš nel primo quadro dell'atto III – «La mamma se n'è accorta, le gira attorno e la spia come un serpente, e la guarda di traverso!» (CP, p. 127, bb. 5-7) – e questo passaggio evidenzia ancora l'ottatonica nella forma di un esacordo dell'insieme III (Si \flat , Do, Re \flat , Fa \flat , Sol \flat , Sol). Inoltre, il climax della descrizione di Varvara a Kudrjáš nel quadro successivo della propria prigionia da parte di Kabanicha – che incomincia con «Mi chiude a chiave... mi tormenta» e culmina con la sua disperata supplica «Dimmi, che cosa posso fare?» – allude alla sequenza di otto note completa dell'insieme I (CP, p. 140, bb. 1, 4-9).

Ma l'episodio ottatonico più esteso si trova all'inizio del secondo quadro dell'atto II. Kudrjáš aspetta, solo, all'imbrunire, sulla riva del fiume: è lì per incontrare Varvara. Mentre l'attende, canta accompagnandosi alla chitarra una canzonetta: racconta di un giovane che porta regali a una ragazza innamorata in realtà di un altro. Come finisce la canzone, lo raggiunge non la tanto sospirata Varvara ma Boris, giunto a sua volta nello stesso luogo per un illecito (e disastroso in definitiva) *rendez-vous* amoroso con *Káťa* (CP, p. 87-90). Il testo della canzone 'dell'attesa' di Kudrjáš ha suscitato commenti molto dotti, mentre la musica ha ricevuto scarsa attenzione, nonostante la posizione di spicco nell'opera e il suo carattere 'esotico'.

Nella corrispondente scena del dramma su cui Janáček basa il libretto, *L'uragano* (1859) del russo Alexander Ostrovskij (1823-86), Kudrjáš canta una canzone macabra (III, 2): racconta di un Cosacco che sta meditando di ammazzare la moglie.¹² Lo scrittore ha forse pescato questo canto in uno dei viaggi di ricerca etnografica intrapresi nella regione del Volga; certamente non era mai apparso a stampa prima.¹³ Come osserva John Tyrrell, «il tema sinistro offre un ulteriore esempio della sua [di Ostrovskij] dote di immaginare atmosfere attentamente calcolate».¹⁴ Janáček ne adatta solo i primi quattro versi, nella prima versione di *Káťa*:

¹⁰ TYRRELL, *Introduzione* cit., p. 20.

¹¹ MARSH, *Ostrovskij's play* cit., pp. 39-41.

¹² Una traduzione inglese del dramma di Ostrovskij è stampata (con il titolo *Thunder*) in *Four Russian Plays*, a cura di Joshua Cooper, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 319-94. Tyrrell esamina la relazione fra l'originale e il libretto (*The Libretto*, in *Leoš Janáček: «Káťa Kabanová»* cit., pp. 48-69).

¹³ *Four Russian Plays* cit., p. 393.

¹⁴ TYRRELL, *The Libretto* cit., p. 58.

Un cosacco del Don è venuto ad abbeverare il suo cavallo,
 È un bel giovane. Sta davanti al cancello
 E mentre sta davanti al cancello ha pensato un pensiero
 E il pensiero che ha pensato è di dare la morte a sua moglie.

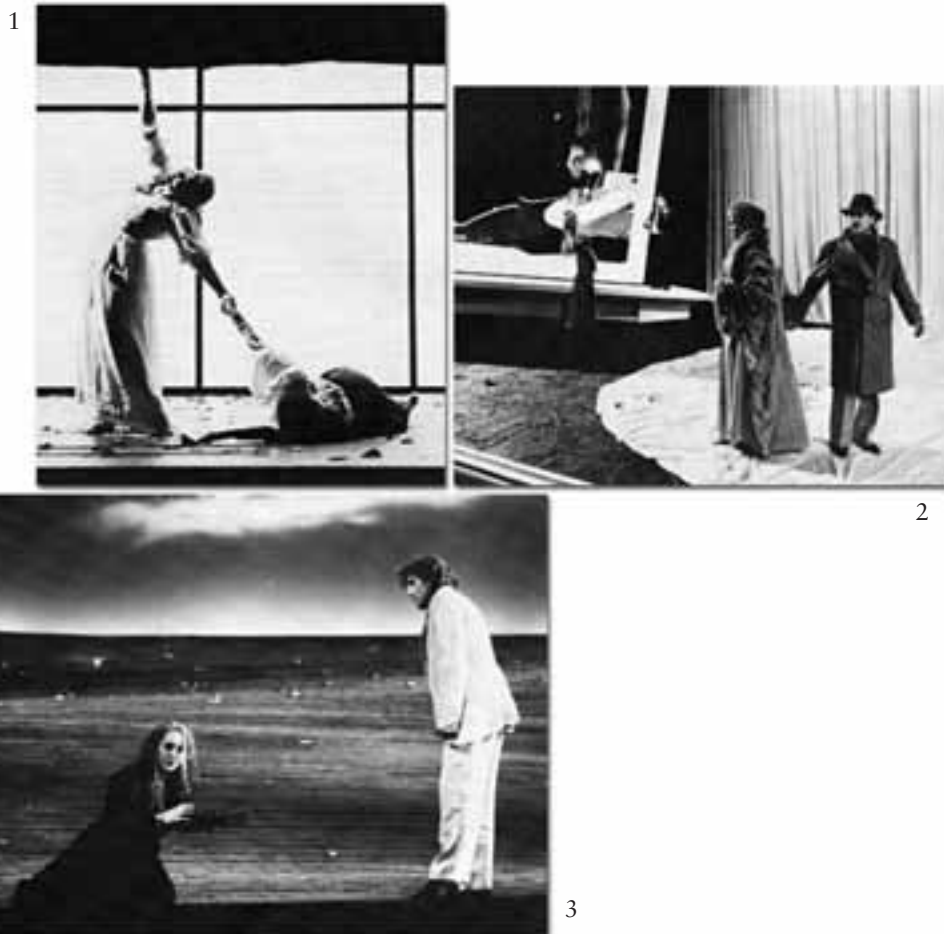
In questa fase della genesi dell'opera, il brano si trovava leggermente prima, quasi alla fine del primo quadro dell'atto II, dopo che Varvara ha dato a Káťa la chiave del cancello del giardino e poco prima della risoluzione impetuosa di incontrare Boris ad ogni costo («Oh, venisse presto la notte!»; CP, p. 80, bb. 18-20). Inoltre il canto era inizialmente concepito per essere ascoltato da fuori scena, «da lontano». In seguito Janáček modificò l'episodio, inserendo un breve dialogo fra Kabanicha e Dikoj, e spostò la canzone di Kudrjáš, ora intonata sul palcoscenico, all'inizio del quadro successivo. Un'ulteriore modifica dell'ultimo momento riguardò la sostituzione del testo originale di Ostrovskij con la versione ucraina di una canzone popolare russa, proveniente da una famosa raccolta.¹⁵ Le nuove parole sembra siano state tradotte in ceco per Janáček dal poeta Petr Bezruč:

Un mattino la biondina
 nel giardino a spasso andò,
 nella fonte risplendente
 di buon'ora si specchiò.
 Tutto allegro un bel ragazzo
 a lei dietro si slanciò,
 le portava tanti doni
 che a gran prezzo le comprò.
 Bei quattrini aveva speso
 per la sua felicità:
 camicette colorate,
 scarpe, scialli in quantità.
 Sì, ci vado anch'io, ragazze,
 al mercato, se mi par,
 a comprar quel che mi piace
 tutto il giorno posso star.
 Due piantine profumate,
 sì, ragazze, comprerò:
 qui davanti alla mia casa
 tutte e due le planterò.
 State attenti, giovanotti,
 che venite qui a ronzar;
 non per voi le ho coltivate,
 né per farle a voi schiacciar!!¹⁶

Tyrrell osserva che «la canzone sostituita potrebbe sembrare più appropriata per il canto d'attesa di Kudrjáš, il quale aspetta la spensierata, indipendente Varvara»; tuttavia, come invece Wilfrid Mellers suggerisce, il suo colore «cinico» esprime ancora

¹⁵ I. PRACH, [J. G. Pratsch], *Sobraniye narodnykh russikikh pesen s ikh golosami* [Raccolta di canzoni popolari russe con parti vocali], 4ª edizione, San Pietroburgo, 1896, n. 56. Per un resoconto più completo della genesi di questa canzone, vedi TYRRELL, *The Libretto* cit., pp. 58-60.

¹⁶ Si veda il testo ceco qui, a p. X



1. Un momento («Cipressi immensi...») dello scambio (atto I, quadro II) tra Káťa (Karan Armstrong) e Varvara (Ruthild Engert) nell'allestimento alla Deutsche Oper di Berlino (1986; regia di di Günther Krämer, scene di Andreas Reinhardt). Kranichphoto.

2. Felicity Palmer (Kabanicha) e Jerome Pruett (Tichon; atto I, quadro II) in un allestimento dell'Opera di Amsterdam (1988; regia di Philippe Sireuil, scene di Jean Claude Bemels). Foto B. Niemhuis.

3. L'addio di Káťa (Karan Armstrong) e Boris (Barry McCauley; atto III, quadro II) nell'allestimento dell'Opéra di Parigi (1988; regia di Götz Friedrich, scene e costumi di Hans Schavernoch e Lore Haas). Foto C. Masson/Kipa.

esempio 6

The musical score is divided into several sections, each with specific harmonic annotations:

- Introduzione (CP, p. 87, bb. 6-13):** Annotated with *Insieme I*. Includes notes *lab* and *Ins. II*.
- Blocco 1 (bb. 19-34):** Annotated with *Insieme III*. Includes notes *reb* and *Ins. I*.
- Blocco 2 (p. 88, bb. 1-14):** Annotated with *Insieme I*. Includes notes *lab* and *Ins. II*.
- Blocco 3 (bb. 15-22):** Annotated with *Insieme III*. Includes note *reb*.
- Blocco 4 (bb. 23-30):** Annotated with *Insieme III*. Includes notes *Ins. I* and *Solb*.
- Interpolazione (bb. 31-36):** Annotated with *Insieme III*.
- Blocco 5 (p. 88, b. 40 sino a p. 89, b. 12):** Annotated with *Insieme III*. Includes note *reb*.
- Blocco 6 (p. 89, bb. 13-26):** Annotated with *Insieme I*. Includes notes *Ins. I* and *lab*.
- Blocco 7 (bb. 27-34):** Annotated with *Insieme III*. Includes notes *Ins. II* and *reb*.
- Blocco 8 (p. 89, b. 35 sino a p. 90, b. 2):** Annotated with *Insieme III*. Includes note *Solb*.
- Dialogo (p. 90, bb. 3-15):** Annotated with *Insieme I*.

L'esempio 6 riassume le classi di altezze della canzone, compresi: l'introduzione strumentale separata, l'interpolazione di Kudrjáš fra il primo e il secondo distico della strofa centrale («Come mai non arriva?») e l'inizio del dialogo successivo fra Kudrjáš e Boris (corrispondente a CP, p. 87, bb. 6-13, 19-34; pp. 88-89, e p. 90, bb. 1-15).²² Le parentesi tonde identificano classi di altezze che rimangono fuori da un insieme ottatonico specifico, le parentesi quadre contengono invece elementi dell'insieme che sono chiusi. La canzone vera e propria si divide in due parti identiche, separate dalle sei battute interpolate dell'impaziente Kudrjáš. Queste due parti sono a loro volta suddivise in quattro blocchi (classificati nell'es. 6): i primi due comprendono un'intera strofa ciascuno, e gli altri due sono distribuiti su mezza strofa. Ogni blocco è vincolato essenzialmente ad un'armonia singola di controllo. La linea melodica è estremamente ripetitiva, sia all'interno dei singoli blocchi che fra l'uno e l'altro. O meglio, la struttura intervallare dell'unità melodica fondamentale, di quattro battute (segnata con *x* nell'es. 5), è reduplicativa: comprende cinque altezze distinte e adiacenti, che alternano toni e semitoni. Questa sequenza di intervalli è una caratteristica della scala melodica minore ascendente, dal sesto al terzo grado. E dal momento che il quinto grado di questa scala è reiterato, nell'accompagnamento, ogni

²² In CP non compaiono tutte le classi di altezze realmente usate nella partitura del 1971 curata da Sir Charles Mackerras (UE 7070; partiturina, UE 30532).

volta che x compare, l'ovvia interpretazione tonale di Mellers appare pertanto lontana dall'essere confermata. Tuttavia, è necessaria maggiore flessibilità rispetto a Mellers per una lettura tonale dell'intera canzone. Solo i blocchi 1, 3, 5 e 7 sono circoscritti alle note della scala melodica minore ascendente di Re bemolle: i blocchi 2 e 6 sono annoverabili ad una sottoclasse di sei note, dello stesso tipo, in La bemolle, equivalente per trasposizione; e i blocchi 4 e 8 proiettano un insieme di otto note con classificazione non convenzionale, che chiude su una triade di Sol bemolle maggiore.

Un'interpretazione di tipo tonale potrebbe procedere come segue. La canzone, con la sua introduzione, definisce tre centri tonali di quinte correlate: $La\flat$, $Re\flat$ e $Sol\flat$. Le due parti della canzone finiscono con una discesa in due fasi, attraverso il circolo delle quinte da $La\flat$ a $Re\flat$ a $Sol\flat$; ciascuna delle prime due triadi di tonica minore sembra retrospettivamente comportarsi come una dominante minore del successivo centro tonale nella sequenza. La nota ($Re\flat$), chiusa dall'insieme minore melodico ascendente in La bemolle nell'introduzione e nei blocchi 2 e 6, diventa la tonica dei blocchi successivi (1, 3, 7), la cui classe di altezze mancante ($Sol\flat$) diviene centrale nei blocchi 4 e 8. Di conseguenza, la triade di Sol bemolle maggiore, che conclude ogni parte, pare l'obiettivo di una progressione prolungata $V/v-v-I$. Questa interpretazione sembra suffragata dalle altezze più gravi dei blocchi 2-3 e 6-7, di cui ogni coppia delinea una settima di dominante di Sol bemolle (es. 7).

esempio 7



Questa lettura tonale rimane comunque problematica sotto diversi aspetti. Per esempio, da un esame più rigoroso dell'introduzione emergono risultati inquietanti. A parte l'evidente difficoltà che questa ipotetica scala minore melodica ascendente in La bemolle sia usata all'interno di una linea complessivamente discendente, è dubbio che la priorità di classe di altezze sia assegnata a La bemolle: dopo tutto, questo blocco è preceduto non da una settima di dominante di quel tono, ma da ciò che sembra essere una nona maggiore di dominante di Sol bemolle (CP, p. 87, bb. 1-2), e da un'ascesa cromatica all'unisono da $La\flat$ a $Fa\flat$ (*ibid.*, bb. 3-5), che privilegia il $Mi\flat$ della sonorità iniziale del blocco. Inoltre, sebbene le bb. 1-3 e 5-7 dell'introduzione sembrino prolungare la triade di tonica di La bemolle minore in prima inversione (Sol e $Si\flat$ ricorrono solo come note di passaggio in tempi deboli), le battute 4 e 8 chiudono ogni gruppo di quattro battute con un tetracordo ($Do\flat$, $Mi\flat$, Fa , $La\flat$), forse tendenziosamente classificabile come primo rivolto di una triade di La bemolle minore con una sesta aumentata aggiunta. E sorgono ulteriori problemi. La linea melodica delinea una triade diminuita $Fa-La\flat-Do\flat$ e, benché il $La\flat$ sia in asse di simmetria, il Fa è accordato con più enfasi: viene usato come una finale, e il $Do\flat$ nel basso vi crea un adattamento simmetrico più ampio. Come risultato, il tetracordo conclusivo dell'introduzione possiede molteplici priorità di classi di altezze.

La canzone stessa è indeterminata in modo simile. I blocchi 1, 2, 5 e 6 riuniscono la triade dell'accompagnamento, reiterata in posizione stretta, in un registro più acuto, e raddoppiata in posizione lata al basso nei blocchi 3 e 7; in nessuno di questi passaggi una classe di altezze rivendica la supremazia (le settime di III^a specie che conclu-

dono i blocchi 1, 2, 5 e 6 sono particolarmente ambigue se viste in termini tonali). Ogni relazione funzionale proposta fra blocchi adiacenti può solo essere ellittica o obliqua, come, per esempio, Π^7 -[V]-I fra i blocchi 1 e 2 e 5 e 6. Più imbarazzante ancora è il contenuto totale della classe di altezze dei blocchi 4 e 8: certamente essi finiscono per apparire come triadi di tonica di Sol bemolle maggiore, ma questa ‘triade’ non ha funzione di tonica e la sensibile del tono non è in evidenza in nessun punto. Sicuramente, l’insieme di otto note (cfr. es. 6) si sottrae ad una descrizione convenzionale: rimuovendo il $Si\flat\flat$, produrrebbe la scala acustica «Vachaspati» (con la sua quarta diesizzata e settima bemollizzata) in Sol bemolle; e riorganizzando l’insieme in Re bemolle si potrebbe creare una scala minore armonica con sesta aumentata aggiunta. Ma nessuna di queste due interpretazioni è sostenibile: il $Si\flat\flat$ è una delle più importanti classi di altezze dell’insieme e Re bemolle minore non ha funzione di primo grado. In realtà, i blocchi 4 e 8, come tutti gli altri, incorporano un conflitto fra centri tonali potenzialmente antagonisti: $Sol\flat$ è l’obiettivo di una reiterata progressione nel basso in guisa di dominante-tonica; $Si\flat$ conclude le quattro esposizioni orchestrali di x , e $Re\flat$ è evidenziato dalla linea vocale che finisce ogni parte della canzone con un nuovo gruppo, culminante in un’enfatica discesa da $La\flat_3$ a $Re\flat_3$ (cfr. es. 8). Date queste tensioni all’interno dei blocchi 4 e 8, l’apparente arpeggio della settima di dominante di Sol bemolle dalle note più gravi dei blocchi 2-3 e 6-7 (cfr. es. 7) finisce per non avere nessun evidente significato tonale su larga scala. Evidentemente vale almeno la pena di tentare un’altra interpretazione della canzone ‘dell’attesa’ di Kudrjáš.

Tornando al nucleo melodico di base (x), il suo schema intervallare ripetuto 2-1 è, naturalmente, una caratteristica della scala ottatonica: vista in quest’ottica la canzone diventa molto meno intrattabile. Nell’introduzione, la linea melodica espone cinque note congiunte riferibili all’insieme I (Fa, Sol, $La\flat$, $Si\flat$, $Do\flat$). Questo gruppo è giustapposto ad una triade minore che contiene due classi di altezze ($Do\flat$ e $La\flat$) riconducibili all’insieme I, e una ($Mi\flat$) che non lo è. Il blocco nella sua interezza rappresenta un esacordo non-ottatonico ($Mi\flat$, Fa, Sol, $La\flat$, $Si\flat$, $Do\flat$). Tuttavia, il tetra-cordo diatonico nelle bb . 4 e 8 ($Do\flat$, $Mi\flat$, Fa, $La\flat$) – che combina le quattro più importanti classi di altezze del blocco – è anche attribuibile all’insieme II: perciò l’introduzione contiene un’interazione di inferenze tonali e ottatoniche. In modo significativo, le altezze strutturali del motivo «che gira su se stesso» di Kudrjáš – Fa, $La\flat$ e $Do\flat$ – sono le uniche condivise dalle forme complete degli insiemi I e II e dalla scala melodica ascendente minore di La bemolle. Tale interpretazione dell’introduzione è sicuramente più penetrante della lettura tonale esposta sopra.

I blocchi 1, 2, 3, 5, 6 e 7 della canzone assomigliano nella struttura all’introduzione: 2 e 6 usano esattamente lo stesso sottoinsieme ottatonico, laddove 1, 3, 5 e 7 – trasposti di cinque semitoni – usano sottoinsiemi correlati per trasposizione degli insiemi III e I. Come risultato, la canzone sottintende un ciclo ottatonico completo. Una forma complessiva è data a ognuna delle sue parti dalle modifiche basate sulle altezze nei blocchi 4 e 8, inclusa l’introduzione di un nuovo nucleo melodico (es. 8) nella linea vocale. Il gruppo di otto che domina questi blocchi non è interamente ottatonico, ma ne contiene uno di sette riferibile all’insieme III ($Si\flat\flat$, $Si\flat$, Do, $Re\flat$, $Mi\flat$, Fa, $Sol\flat$): questo è il primo gruppo di sette ottatonico nella canzone. Inoltre, la classe di altezze ($La\flat$) che resta estranea all’insieme III ricorre solo tre volte in ogni blocco: due come nota di passaggio non accentata in una parte interna, e una come nota

forse quella «primitiva», ma nei suoi primi due blocchi un riferimento all'ordine ottatonico è assolutamente inalterato. La trascrizione del contenuto di altezze del blocco, nell'es. 9 (equivalente ai blocchi 1, 3, 5 e 7 della versione finale) è interamente riconducibile ad un sottoinsieme di sette dell'insieme III, mentre la voce svolge un tetracordo disgiunto (La \sharp , Do \sharp , Re \sharp , Mi), i flauti delineano un esacordo congiunto (La, Sib, Do, Do \sharp , Mi \flat , Fa \flat) e i fagotti e le viole aggiungono un Fa \sharp (Janáček aveva persino scritto in lettere i nomi delle note nelle parti del flauto alle bb. 1-2, per evitare ogni malinteso dovuto alla sua scrittura disordinata). In modo simile, il secondo blocco (equivalente all'introduzione e ai blocchi 2 e 6 della versione definitiva) è limitato a un gruppo di sette note dell'insieme III (Fa \flat , Fa, Sol, La \flat , Sib, Do \flat , Re \flat). Solo nel terzo blocco (equivalente ai blocchi 4 e 8) la musica assume un orientamento tonale. In definitiva, la versione originale della canzone contiene due aperti passaggi ottatonici e, nel momento in cui è meno ricercata di quella definitiva, il trattamento più sapiente degli insiemi conferma inequivocabilmente la consapevolezza ottatonica di Janáček.

esempio 9

Con moto cis es fes es
 a b c b

The musical score for Example 9 consists of several staves. At the top, there are vocal lines for 'cis a', 'es b', 'fes c', and 'es b'. Below these are the instrumental parts: Flute 1 and 2, Fagot 1 and 2, Kudrjás (voice), Violin I and II, Viola, and Violoncello. The Flute and Fagot parts have a dynamic marking of *mf*. The Kudrjás part has a dynamic marking of *mf* and a note marked '(z dálky)'. The Viola part has a dynamic marking of *pizz.*. The Violoncello part is empty.

In apparenza il compositore voleva fin dall'inizio marcare la condizione di musica di scena della canzone 'dell'attesa', ponendola sotto l'influenza dell'ottatonico. Inoltre, le alterazioni successive, che creano interazione fra ottatonico e diatonico, allineano l'episodio con altri ampi passaggi del genere in opere di Janáček, a partire dal *Viaggio del Signor Brouček* (1908-17).

Anche una considerazione della canzone di Kudrjás nel suo contesto originale è istruttiva. Come abbiamo visto, inizialmente era collocata verso la fine del primo quadro dell'atto II, prima delle parole di Káťa «Oh, venisse presto la notte!» (CP p. 80, bb. 18-20). L'affermazione è seguita in entrambe le versioni da un ostinato orchestrale (bb. 20-24) riconducibile a un gruppo di sette note dell'insieme I (es. 10).

Nach dem Theater besucht man das Restaurant Glanz, I. Schottengasse 7

K. k. Hof-Operntheater

10 Heller Samstag, den 16. Februar 1918 10 Heller

Zum ersten Male:

Jenufa

Spec aus dem mährischen Bauernleben in drei Akten von Gabriele Preis.
Uebersetzung von Max Brod, für die Bühne. Hofoper sorglich eingerichtet von
Gugo Reichenberger. — Musik von Leoš Janáček.

Regie: Dr. v. Symetal. Dirigent: Dr. Reichenberger.

Die alte Buryja	Fr. Mittel
Vaca Klemen ihre Enkel	Dr. Raibl
Stewa Buryja ihre Enkel	Dr. Leuz
Die Älfterin Buryja	Fr. Weidt
Jenufa ihre Tochter	Fr. Jeritza
Klatschell	Dr. Wiedemann
Faufrichter	Dr. Markhoff
Seine Frau	Dr. Pilgermann
Karolka ihre Tochter	Fr. Jovanovic
Eine Magd	Fr. Saterényi
Barona eine Wälferrnagd	Fr. Ortner
Nano Schäferjunge	Fr. Schöne
Eine Bäuerin	Fr. Pohlner

Küchlen, Dorfsohl.
I. Akt in der Mühle der Buryja, II. u. III. Akt in der Stube der Älfterin.
Zwischen dem I. u. II. Akt liegt ein halbes Jahr, zwischen dem II. u. III. Akt zwei Monate.
Nach dem 2. Aufzug eine größere Pause.

Raffo-Öffnung vor 1/7 Uhr	Anfang 7 Uhr.	Ende vor 10 Uhr
Sonntag, den 17 (1/7 Uhr): Der Gaukler unserer lieben Frau. Die Jahreszeiten der Liebe.		
Montag, den 18. (1/7 Uhr): Othello.		
Dienstag, den 19. (7 Uhr): Die verkaufte Braut. (Sant: Dr. Carl Högler vom Opernhaus in		
Hamburg a. M. a. O.) Mittwoch, den 20. (1/7 Uhr): Die Hochzeit des Figaro.		
Donnerstag, den 21 (7 Uhr): Jenufa. Freitag, den 22. (7 Uhr): Der Barbier von Bagdad. Klein		
das Elmsa Samstag, den 23. (7 Uhr): Die Fiedlermann. (Sängerin: Dr. E. Högler a. O.)		
Sonntag, den 24. Nachmittags: (1/2 Uhr): Die roten Schuhe Faun und Nympha. Die Puppenfee.		
Abends: (7 Uhr): Jenufa.		

Druck K. O., Wien, VII., Wollgasse 21.

Theaterkartenbureau E. Haushold Nachf. I., Kärntnerstraße 44,
Richard Lányi Tel. 111 2021 u. 111 2022

Manifesto per la prima esecuzione viennese di *Jenufa*, data in tedesco nella traduzione di Brod. Protagonista è il celebre soprano Maria Jeritza (Marie Jedlizka; 1887-1982). Lucie Weidt (circa 1880-1940), l'interprete di Kostelnička in *Jenufa*, fu tra l'altro una famosa Leonore (*Fidelio*) e una nota cantante wagneriana, e prese parte (nel ruolo della Amme) alla prima esecuzione di *Die Frau ohne Schatten* (Vienna, 1919).

L'ostinato è una tripla diminuzione all'esatta altezza delle parti del flauto, nel secondo blocco della prima versione della canzone (la forma «fondamentale» di questo motivo è fissata per la prima volta in CP, p. 71, b. 1, dove appare in semiminime, dopo le quali è ripetuta più volte in una serie di varianti ampiamente elaborate). Quando Janáček inserì nella scena il dialogo fra Kabanicha e Dikoj (CP, p. 80, b. 26, fino a p. 85, b. 10), aggiunse ulteriori esposizioni dell'ostinato ottatonico per concluderla (CP, p. 85, bb. 11-19).²⁵ Pertanto, nella versione originale dell'opera ci sono collegamenti armonici e motivici immediati ed espliciti fra la sinistra canzone di Kudrjáš e la partenza di Káťa per il suo incontro notturno con Boris. Tali collegamenti esistono ancora in modo essenziale nella versione pubblicata, ma sono meno evidenti: l'introduzione orchestrale al secondo quadro dell'atto II separa la canzone, i cui versi sono ora più apertamente ottimisti, dalla musica che la genera.

esempio 10

Insieme I (Fa♭, Fa, Sol, Lab, Sib, Si, Reb, [Re])

Nel 1927, Janáček aggiunse un interludio fra i due quadri dell'atto I e dell'atto II per consentire più tempo al cambio di scena.²⁶ L'interludio dell'atto II contiene principalmente reminiscenze musicali di *Da una casa di morti* (1927-8), su cui egli stava lavorando in quel periodo.²⁷ Tuttavia, nelle due battute finali del brano ricompare l'ostinato ottatonico (es. 10), come si può vedere nell'es. 11. Esistono molti altri richiami tra la canzone di Kudrjáš e il resto dell'opera nella versione definitiva: il più evidente di tutti è il passaggio verso la fine del secondo quadro dell'atto II.

esempio 11

Insieme II (Mi, Fa, Sol, Sol♯, La♯, Si, Do♯, [Re])

Dopo il loro incontro, Boris e Káťa si ritirano, dietro le quinte, mentre Kudrjáš e Varvara discutono i problemi pratici, su come nascondere la loro relazione alla Kabanicha. Il loro dialogo è inframmezzato dalle appassionante dichiarazioni da fuori scena

²⁵ CP (ma non la partitura) contiene tre infelici errori di stampa a p. 85 b. 11: ci dovrebbe essere un bequadro prima del *f*, sulla seconda biscroma di ognuna delle tre sestine.

²⁶ Vedi THEODORA STRAKOVA, *The Interludes*, in *Leoš Janáček: «Káťa Kabanová»* cit, pp. 134-143. Gli interludi sono stampati solo nella partitura UE del 1971.

²⁷ JOHN TYRRELL, *Janáček Operas: a Documentary Account*, London & Boston/Princeton, NJ, Faber-Princeton University Press, 1992, p. 279.

di Boris e Káťa, che culminano (CP, p. 110, bb. 7-9) con l'eco parziale, notevolmente evidenziata, della loro prima reciproca dichiarazione d'amore: «Andrei così con te fino alla fine del mondo!» (es. 12). A questo punto, Boris rievoca, un'ottava sopra, l'esatta sequenza di classi di altezze della linea melodica dell'introduzione e dei blocchi 2 e 6 della canzone di Kudrjáš (Fa, Sol, La \flat , Sib, Do \flat), finalmente scendendo a Do \flat ₂ (la nota più grave dell'introduzione: es. 6). L'orchestra sostiene gli impeti di Boris con un tetracordo di 'settima diminuita' (Sol \sharp , Si, Re, Fa), con una nota di passaggio ripetuta (Do \sharp), che estende questa configurazione a un gruppo di cinque note dell'insieme I. In totale, sette sequenze di classi di altezze dell'insieme I sono rappresentate in queste battute (Mi è chiusa). Nel momento in cui Káťa e Boris irrevocabilmente e fatalmente si affidano l'un l'altro, il portentoso canto di Kudrjáš è rievocato e la sua interazione tonale-ottatonico cede via via al puro ottatonico.

esempio 12

(Meno mosso $\text{♩} = 50$)

Boris (*da lontano*)

(pp) Kraj své - ta, ži - vo - te muj!
(In capo al mondo, vita mia!)

Insieme I (Fa, Sol, La \flat , Sib, Si, Do \sharp , Re, [Mi])

Il ruolo decisivo dell'insieme ottatonico in *Káťa* suggerisce una domanda ovvia: da dove viene l'adozione del compositore di questo campo armonico? Una risposta dettagliata non può essere formulata qui, ma posso suggerire una linea di ricerca potenzialmente decisiva. Ogni indicazione ci guida in Russia dove, dopo tutto, *Káťa* è ambientata. Come Richard Taruskin ha dimostrato in uno studio convincente,²⁸ i principali compositori russi del diciannovesimo secolo – specialmente Rimskij-Korsakov – usarono l'ottatonico in relazione con il male, il magico, il fantastico e il soprannaturale: queste associazioni persistono nella produzione di Janáček fino alla sua ultima opera, *Da una casa di morti*. Un'altra indicazione va individuata nel dispiegamento di Janáček dell'insieme ottatonico, specialmente nei lavori successivi al 1907, che per molti aspetti è caratteristico di un compositore russo con cui egli ebbe molto altro in comune, Musorgskij. Diversamente da Rimskij-Korsakov, il cui trattamento dell'insieme (come osservano sia Taruskin che Forte) è largamente meccanico e si attiene principalmente a forme congiunte,²⁹ Musorgskij sfrutta l'ottatonico con grande finezza, utilizzandolo

²⁸ Cfr. TARUSKIN, *Chernomor to Kaschei* cit.

²⁹ *Ibid.*, pp. 128-9; FORTE, *Debussy and the Octatonic* cit., p. 157.



Janáček a Venezia in occasione del Terzo Festival della Società Internazionale per la Musica Contemporanea (1925); si eseguì il suo primo Quartetto per archi.

sia come una 'scala' ordinata, sia come una riserva di altezze da cui selezionare i suoi materiali lineari, essendo con questo lontano dalla pratica più comune.³⁰

Forte osserva, a proposito del passaggio nell'atto II di *Boris Godunov* in cui il Principe Šuiskij informa lo zar delle novità a proposito del pretendente al trono polacco:

In maniera caratteristica, il compositore costruì ogni struttura verticale come una triade maggiore in posizione fondamentale, sopra la sua nota ottatonica al basso; in questo modo assicurò pertanto regolarità di progressione, diede ugual peso a ciascun accordo e, nello svolgimento, creò una progressione armonica non funzionale, che fosse controllata dalla struttura lineare della sua voce più esterna. Dal punto di vista estetico, la progressione è completamente determinata, proprio mentre è una sequenza armonica in musica tonale, riflettendo senza dubbio l'inevitabilità del fato che pervade il dramma e che è così eloquentemente evidente in quel momento dello sviluppo.³¹

Intriga non poco il fatto che progressioni così costruite sono una caratteristica saliente di *I viaggi del Signor Brouček sulla luna*: quantitativamente parlando, il lavoro più ottatonico di Janáček. D'altronde, l'associazione dell'ottatonico con il fato compiuta da Musorgskij è fortemente redolente dell'uso dell'insieme ottatonico stesso in *Káťa*.

La dimostrazione di contatti di Janáček con musica di Musorgskij è tutt'altro che facile, tuttavia sembra che egli prima del 1909 si fosse procurato una copia della riduzione per canto e pianoforte del *Boris*, nella revisione di Rimskij-Korsakov (1908) come attesta lo studioso ceco Jan Racek che, nel 1938, dichiarò di averla vista.³² L'affermazione è apparentemente corroborata da quelle di un allievo di Janáček, Václav Kaprál, il cui sommario delle letture del compositore alla Scuola di organo di Brno – dal 1909, a sua detta – include un numero di commenti analitici a proposito di *Boris*.³³ Se Janáček avesse posseduto uno spartito di *Boris* nel 1908, le estese esplorazioni ottatoniche contenute nei suoi lavori, da *Brouček* in poi, sarebbero spiegate. Questo, però, lascia ancora da chiarire una sperimentazione alquanto più sobria dell'insieme in *Jenůfa* (1894-1903). Sfortunatamente, è impossibile dimostrare che Janáček affrontasse il *Boris* prima del 1908 nonostante la non provata dichiarazione di molti studiosi secondo la quale egli venne introdotto ai lavori di Musorgskij al più tardi nel 1900.³⁴ Abram Gozenpud, tuttavia, accumula una cospicua quantità di informazioni a proposito delle possibili esperienze di Janáček di musica russa in generale negli anni Novanta dell'Ottocento e nel primo Novecento, e sposta l'attenzione sui suoi numerosi amici e conoscenti, molti dei quali avevano interessi e legami col mondo russo e facilmente avrebbero potuto prestargli qualche spartito.³⁵ A tali spe-

³⁰ FORTE, *Musorgskij as Modernist* cit., p. 40.

³¹ *Ibid.*, pp. 11-12.

³² JAN RACEK, *Leoš Janáček: poznámky k toúřčímú profilu* [Osservazioni per un profilo di Janáček come artista creativo], Olomuc, 1938, pp. 72-73.

³³ VÁCLAV KAPRÁL, *Janáčkoviúv poměr k opeře* [L'attitudine di Janáček per l'opera], «Hudební rozhledy», I, 1924-5, pp. 63-66: 65.

³⁴ Vedi, per esempio, JAN RACEK, *Leoš Janáček: člověk a umělec* [Leoš Janáček], Brno, Krajské, 1963, p. 189; e MILOS STEDRON, *Janáček, verismus a impresionismus*, «Časopis Moravského musea: vědy společenské», LIII-LIV, 1968-9, pp. 125-54: 143.

³⁵ ABRAM GOZENPUD, *Janáček a Musorgskij*, «Opus musicum», XII/4, 1980, pp. 101-9; XII/5, pp. I-IV, VII-VIII.

culazioni dettagliate e persuasive, si potrebbero aggiungere alcune informazioni più concrete che mettano in relazione Janáček con l'insieme ottatonico, quanto prima nel 1896. In quell'anno, egli recensì la *première* a Brno dell'opera di Čajkovskij *La dama di picche* (1890), commentando principalmente la scena della caserma (atto III, scena 1), che dispiega in modo notevole ed efficace entrambi gli insiemi, esatonale e ottatonico. Quindi la sua conoscenza della scala ottatonica potrebbe essere stata risvegliata attraverso il contatto con *La dama di picche*, e sviluppata più tardi in modo considerevole attraverso la conoscenza del *Boris*. Certamente, per quanto riguarda *Káťa*, l'ispirazione russa a monte delle sue componenti ottatoniche sembra ragionevolmente fuori di dubbio.

Le probabili origini russe della conoscenza di Janáček dell'ottatonico dissipa il mistero che circonda la canzone 'dell'attesa' di Kudrjáš. La mia prima questione – se il compositore valutasse che la portata negativa delle parole di Ostrovskij fosse radicata nella musica stessa – può ora trovare risposta affermativa. Infatti, indipendentemente dalle intenzioni consapevoli di Janáček, la canzone articola un messaggio di rovina attraverso la sua occupazione di un dominio ottatonico, che all'epoca della composizione dell'opera rendeva pertinente un'associazione con il male maturata nel corso di più di cinquant'anni. La velata risonanza di questo spazio armonico distrugge completamente la gioia superficiale del nuovo testo della canzone, le cui anomalie etnografiche risultano pallide fino all'insignificanza. In conclusione, si può osservare che gli studiosi finora sono stati incuranti dell'orientamento ottatonico della canzone 'dell'attesa' di Kudrjáš, per una preoccupazione ottusa, relativa alla marginale questione etnografica. Come *Káťa* apre il cancello del giardino e va al suo fatale appuntamento segreto con Boris, Kudrjáš con la sua chitarra evoca un mondo sonoro misterioso e ricco di riferimenti, in debito non tanto con la sua fedeltà al canto popolare, quanto piuttosto alla fertile tendenza della musica europea. Solo ora, più di settant'anni dopo che *Káťa Kabanová* venne composta, la portata di questo mondo sonoro può essere pienamente apprezzata.

Due scritti di Leos Janáček

Il silenzio (1919)¹

Nel basso Odřejnica, sul sassoso Kamenec di Hukvaldy, si vede solo acqua. Non c'è anima viva, né pesce, né rana. Il sole è alto, l'aria è calda ma vuota. Non ronzano mosche e calabroni, né libellule dai grandi occhi azzurri misurano la distanza da riva a riva. Ogni giorno alla fattoria arriva in volo un tordo; socievole e mansueto saltella dietro al pollame. Le spighe sul campo, risucchiate dalla pioggia ininterrotta, non suonano più. Ma ancora brilla l'erba di un verde lussureggiante, come se non potesse maturare. Come è silenziosa e trasognata quest'estate! Anche i pensieri divengono silenziosi, interrotti da pause sempre più lunghe – e nel mio orecchio qualcosa inizia a 'suonare'. Dal dolce tremolo scelgo il suono superiore:



Ad esso si associano l'ottava superiore e quella inferiore, e perfino l'accordo. Sono i suoni sulla via del pensiero musicale. Una via oscura, in cui il sangue suona sui più raffinati fra gli strumenti. La risonanza si percepisce solo in se stessi, altrimenti niente da fare. Penso che la musica della vita si trovi in quel punto, in quella svolta ove si trasforma in lavoro spirituale. Sempre essa 'risuona' e la si sente, ma solo con silenzio di morte, quando anche l'attività dello spirito è paralizzata e le corde della sensibilità allentate. Avete mai sentito questa musica singolare? Noi la percepiamo dal di dentro, come una spinta centrale. Ma regna intorno a noi un silenzio di tomba! È forse il ribollire del sangue che circola e confluisce nella regione del nostro pensiero? Non è quel suono di cui si dice che qualcuno ci pensa. «In quale orecchio risuona?» «Indovinato. Lei pensa a te!». E neppure il suono doloroso di Smetana [allusione al Quartetto n. 1, *n.d.t.*]. È il suono del silenzio, dell'inerzia creativa; dell'inattività e del vuoto; della stanchezza e dello sprofondamento in sé. È il pedale musicale che solo il risveglio alla vita interrompe e mette in fuga.

Un campo di trifoglio protetto da un basso recinto per oche e galline. Cosa non è per una capretta un simile recinto! Con un salto è in mezzo al trifoglio, mentre le corre dietro la spaventata pastorella. Abbracciando le quattro zampe dell'animaletto, lo porta via dal campo di trifoglio. «Ti può gonfiare!» E la capra sta appena in piedi, che è di nuovo fra il trifoglio, e la pastorella la porta ancora via.

¹ I due scritti seguenti, la cui traduzione dal ceco è a cura dell'autore stesso, sono tratti da FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993, pp. 291-296. Si ringraziano l'autore e la casa editrice per averne consentito la riproduzione su queste pagine.

Come un bambino viziato la capretta si vuole liberare dall'abbraccio. Gira la testa verso il volto della pastorella, la lecca e la colpisce e – non appena è ancora una volta in piedi – si getta su di lei con le sue piccolissime corna! Una scenetta tutta da ridere! Ancora più comico è il pensiero: perché la capretta si è difesa tacendo? Eppure dispone di una così chiara 'm' nasale, oltre ad un'eccellente 'e' ben articolata. L'uomo non è certamente in grado di emettere un 'mee' così bello! E il piccolo animale si è indispettito solo dimenandosi. Quando l'articolazione verbale dell'uomo è studiata scrupolosamente, dice ben poco della fonetica della lingua. Quando, per quale motivo e in quanti centesimi di secondo noi articoliamo una sillaba? Non basta seguire i movimenti degli organi di fonazione. L'articolazione trae origine da moti dell'animo estremamente raffinati. L'articolazione della lingua va studiata sulle aeree finezze della sensibilità. E non si può prescindere dal motivo centrale di questo ornato dei moti del sentimento. Si osservi l'organo di fonazione nell'involontaria espressione diversamente sollecitata da paura, serenità, pianto, riso, e così via. E pure l'interdipendenza dell'articolazione con la mimica, con l'atteggiamento nel complesso. Altrimenti non si comprenderebbe perché la capretta 'dice' solo m-e-e-e, anche se possiede una linguetta che sarebbe in grado di pronunciare altrettanto bene r-r-r o l-l-l! Ci si potrebbe anche spiegare perché la capretta bela il suo m-e-e-e su una sola nota. Nella *Fonetica slava* di O. Broch ho apprezzato particolarmente quelle righe in cui l'insieme delle nazioni slave viene spiegato come insieme di gruppi fonetici simili. In essi ho l'impressione di scorere un preciso carattere emotivo comune.

Che sfacciataggine! Come in una marcia d'ocche, arriva, attraverso le terre del castello di Hukvaldy, un gruppo di persone di Thusneld, accompagnate da adolescenti. Con 'chitarre' ornate di nastri e canti sulle labbra. Vi si unisce una schiera di bambini. «Su, suonate!», motteggiano i piccoli, ridendo. Si pensi: da Podzámčí i gitanti vanno a Podboří, alla riserva di caccia; da qui tornano indietro solo per cantare una serenata davanti alla 'cucina del principe'! No, non ci sono né l'organizzazione Sokol né la guardia civica a moderare tali ospiti domenicali – ovunque i bambini strillano: «Suonate!». Vorranno venire persino le signorie di Nový Jičín a vedere questa situazione! Attraverso il fitto bosco con i suoi faggi imponenti salgo fino al cucuzzolo del monte, dove c'è il castello. I tigli centenari sono silenziosi con i loro fiori lindi; non c'è in giro un'ape! In alto, nel cielo trasparente, sfreccia una rondine; un uccello scuro dal becco nero saltella a tratti e trova posto su una pietra. Le ocche del custode arrancano pigre verso casa e strappano steli qui e là dai gambi dell'erba alta.

Gli occhi vagano sulla campagna. La nebbia si mescola così densa al fumo delle ciminiere di Vítkovice, che la torre di Brušperk sembra quasi doverla bucare. Là i tetti di Příbor splendono al sole, che per un istante si sporge curioso sulla contrada. È come se la tetra Kazničov fosse stata verniciata con colori molto spessi. Silenzio... Mi viene in mente il Conservatorio di Brno. Tra un mese inizierà l'anno scolastico – e questo silenzio! Riverbera ancora il suono del silenzio, dell'inattività, del vuoto? O della stanchezza e della riflessione?

Presso Hukvaldy, 15 agosto 1919

(da LEOŠ JANÁČEK, *Musik des Lebens*, Leipzig, Reclam, 1979, pp. 124-27.)



Janáček che «ascolta le voci», caricatura di Eduard Milén (1891-1976).
Milén disegnò le scene e i figurini per la prima esecuzione della *Volpe astuta*.



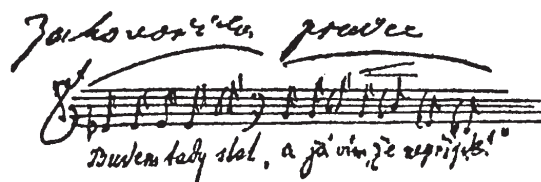
Janáček nel giardino della sua casa di Brno (1927).

Inizio di un romanzo (1922)

Era il 15 febbraio 1922 verso sera. Al crepuscolo, dalle ore diciotto, alla stazione.

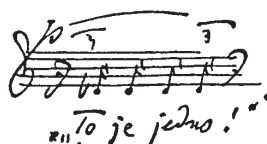
Sul marciapiede un po' rialzato *la più alta* dalle guance rosee in una giacca invernale rosa si è mossa.

Ha iniziato bruscamente a parlare:



(«Restiamo qui, anche se so che non viene!»)

La sua compagna dalle guance pallide in una povera giacchetta scura è entrata nell'ultimo suono con l'eco oscura di un animo intristito:



(«Fa lo stesso!»)

E non si è mossa, in parte per aspettare, in parte per la rabbia!

Sono passato di lì e ho portato via nella mente – e già annotato e misurato – questo breve discorso.

Da lontano mi sono voltato; nella nebbia le due compagne si sono unite in un'ombra scura e indistinta sulla neve bianca.

Voglio indovinare: prenderanno i romanzi esistenziali di ognuna di loro *una via diversa?*

Accentuo la bellezza dei suoni del discorso:



(«Restiamo qui, anche se so che non viene! – Fa lo stesso!»)

Non eravate coscienti, compagne, della bellezza dei suoni della vostra lingua. Non avete il presentimento che la vostra intimità si è scoperta, e quanto altro ancora!

Nel processo compositivo tutto è già ben chiaro – fino al mistero dell'*impulso centrale*.

È possibile individuarlo nel suono, *sinché è inconscio*, e il suono nello stadio inconscio è nel *linguaggio parlato*.

Misuro ora con diligenza la lunghezza di tutto il discorso.

Poiché ho, per la gentilezza del Dott. Vladimír Novák, lo strumento di *Hipp!* Il calcolo fatto con il mio metodo coincide con quello del HCh [Cronoscopio di Hipp, *n.d.t.*].

Tutto il discorso è durato 4029/1000 di secondo.

Non è difficile calcolare la lunghezza della 'croma' di tutti e venti i discorsi [le note, *n.d.t.*]. Tengo conto dei fruscii delle sillabe verso il suono; hanno con esso la stessa posizione.

Siamo sul sentiero verso l'*impulso centrale*.

Se non ci fossero questi suoni, avvolti da più diversi fruscii, creati innumerevoli nel linguaggio eppure *inconsci*, il compositore non saprebbe renderli nella composizione.

E la triste delle due compagne?

«Fa lo stesso!» aspettava in piedi, che lui arrivasse o non arrivasse? Butterfly?

Quale sorte le è toccata?

(da LEOŠ JANÁČEK, *Fejetony z Lidových Novin*, Krajské Nakladatelství v Brně, Brno, 1958, pp. 83-85; già in «Lidové noviny», xxx, 17 marzo 1922).

David Pountney

Appunti per un'interpretazione registica di *Káťa Kabanová*

In *Káťa Kabanová* Janáček drammatizza il conflitto tra l'animo libero e idealistico e i dettami, repressi e corrotti, di una società grezza, che si riflette nello scambio incessante tra il mondo naturale, simboleggiato dal fiume, e i limiti 'ibseniani' della famiglia Kabanov, dominata dalla sua spietata matrona.

Il conflitto è enunciato sin dalla scena iniziale, in cui il fantasticare estatico di Kudrjáš sulla bellezza del fiume viene interrotto dal meschino tiranno Dikoj (il cui nome significa «bestia selvaggia») che fa il prepotente col nipote Boris recatosi là per vedere Káťa all'uscita dalla Chiesa.

L'idea di 'bellezza libera' incarnata dal fiume continua nella squisita frase musicale che accompagna l'entrata di Káťa. Questo sentimento viene, ancora una volta, spezzato dalla Kabanicha che, senza perder tempo, inizia subito a tiranneggiare il figlio Tichon e la nuora Káťa.

Nel secondo quadro l'azione si sposta poi, logicamente, all'interno della prigione domestica, che sta all'opposto di quel mondo libero sulle sponde del fiume. Qui Káťa parla dei suoi sentimenti di estasi religiosa, del suo desiderio di volare come un uccello e, infine, di come questi struggimenti si amalgamino in una pericolosa inclinazione alla frustrazione erotica.

Ne consegue un terrificante crescendo di tensione tra le mura domestiche, che causa la partenza di Tichon per un viaggio d'affari. Si chiude così il prim'atto, anche se l'opera verrà eseguita senza intervalli per conservare il fluire inesorabile della tensione. (Questa soluzione sarebbe stata gradita al compositore, che approvò entusiasticamente quando Steinberg eseguì di seguito i primi due atti, a Praga nel 1928.)

Il second'atto inizia ancora all'interno della casa, con una scena in cui Varvara, la giovane che vive da figlia adottiva con la famiglia Kabanov e che simpatizza con Káťa per la sua situazione, porge a quest'ultima la chiave del cancello del giardino per permetterle di incontrarsi con Boris.

Gli oscuri segreti di questo represso interno domestico vengono ulteriormente esplorati nell'episodio successivo, quando Dikoj si reca a far visita alla Kabanicha. L'uomo, completamente ubriaco, le chiede di punirlo per i suoi peccati, in una scena bizzarra con un sottofondo sado-masochistico.

Vale la pena di rilevare a questo punto che *Káťa Kabanová* è costruita intorno a queste tre coppie, ognuna delle quali incarna atteggiamenti sociali e sessuali diversi. I due giovani, Kudrjáš e Varvara, sono – per così dire – al di sotto dell'età dei pericoli e delle responsabilità, e godono d'un ampio spazio di libertà. Il loro atteggiamento è spensierato e prammatico: «va tutto bene fino a che non ci prendono». I vecchi Dikoj e Kabanicha sono totalmente corrotti, impongono meschine costrizioni di conformismo domestico ai loro sottoposti e, nel contempo, indulgono tra di loro in



Tichon (Kenneth Woollam) si getta sul cadavere di Káfa (Eilene Hannan), mentre Kabanicha (Ann Howard) pronunzia l'ultima battuta dell'opera: «Grazie, brava gente, vi ringrazio per il vostro aiuto»: allestimento dell'English National Opera, (1985; regia di David Pountney, scene di Stefanos Lazaridis). Foto C. Ashmore.

una relazione perversa e contorta. Káťa, per la quale Boris ormai non rappresenta più altro che una figura di contrasto, è la pura fiamma per la quale l'amore si accende in un attimo ardente di appassionata onestà, e poi si spegne. È lei che rifiuta ogni compromesso e, avendo peccato con tutta se stessa, null'altro può fare che confessare e morire.

Nel quadro successivo – la scena d'amore accanto al fiume – ci troviamo ovviamente di nuovo nel mondo grande e libero della natura ma è importante che ci sia anche una traccia della casa – una sola finestra, forse a ricordarci che Dikoj e la Kabanicha sono ancora insieme. Janáček è molto chiaro sul fatto che nel mezzo di questo quadro – più o meno a metà dell'opera stessa – le tre coppie siano insieme. Káťa e Boris, dall'esterno, cantano estaticamente il loro amore. In scena Kudrjáš e Varvara amoreggiano con naturalezza, ma Varvara spettegola sulla visita di Dikoj alla Kabanicha: «cosa staranno combinando quei due?».

Anche il terz'atto inizia sul fiume ma la scena è dominata anche da un edificio, una chiesa in rovina con affreschi sbiaditi dell'inferno. Questo edificio dovrebbe essere riconoscibile come l'interno della casa dei Kabanov che è stata danneggiata e devastata. L'inferno è il paesaggio domestico degenerare. Durante questa scena scoppia il temporale (*L'uragano* è il titolo del lavoro di Ostrovskij da cui Janáček ha adattato il suo libretto) a proposito del quale Dikoj e Kudrjáš hanno un'alterco comico ma di fondamentale importanza. Per Dikoj il tuono è la voce di Dio che maledice gli uomini per i loro peccati, per Kudrjáš è solo elettricità.

L'ironia dell'opera sta nel fatto che Káťa, pur ribellandosi contro la repressione familiare, crede in una visione fondamentalista e la incarna. A differenza di Dikoj e della Kabanicha è del tutto onesta: per lei non esistono compromessi, scaltri e pragmatici: nel bel mezzo del temporale crolla e confessa l'adulterio.

Il quadro finale, ancora accanto al fiume, è accentrato sul lento cammino di Káťa verso il luogo dove potrà uccidersi congiungendo se stessa alle acque del fiume, uno scorrere infinito di forza naturale. Come per gran parte dell'opera si tratta di una scena dura e brutale, sostenuta da una musica di grande bellezza lirica. La presenza della bellezza in una società ristretta e tirannica è un elemento importantissimo dell'intero lavoro e rammenta che Janáček nutriva una grande fiducia nella bellezza innata dell'animo umano. L'ambientazione deve rendere lo scambio continuo tra interno ed esterno, ed esprimere sia il libero scorrere della bellezza del mondo fluviale, sia l'oppressione cupa e squadrata del mondo domestico in una cornice, però, che ci permetta di credere che la condizione umana, seppur repressiva, possa sempre essere toccata dallo spirito della bellezza.

Salisburgo, 13 luglio 2002 (traduzione di Francesca Piviotti Inghilleri)



Jenûfa (protagonista Gitta Maria Sjöberg) al Teatro Reale di Copenhagen nel 1999
(regia di David Radok, costumi di Tazeena Firth).

Riccardo Pecci

Bibliografia

Non è davvero un lauto pasto quello che l'editoria di casa nostra offre al musicofilo italiano stuzzicato dalla figura e dall'opera di Janáček. L'unica monografia consacrata al compositore moravo – dalla duplice angolatura della biografia e dell'analisi dell'opera – è quella di Franco Pulcini,¹ specialista della musica slava, che si impone pertanto quale inevitabile punto di partenza del nostro itinerario. Ad ideale complemento del suo saggio Pulcini ha curato inoltre una piccola, curiosa pubblicazione dedicata all'iconografia janáčekiana, che segnaliamo egualmente al nostro lettore.² Tutt'altro che numerosi sono a tutt'oggi anche gli interventi di una qualche estensione reperibili in volume, tra i quali va ricordato lo *Janáček come cattivo lettore* firmato all'inizio degli anni Ottanta da Mario Bortolotto.³ Non resta che compulsare le riviste ed affini: dall'ampio tentativo di inquadramento affidato da Pestalozza alle pagine de «L'Approdo musicale» ormai quarant'anni fa – l'unico precedente italiano alla monografia di Pulcini, un autentico pezzo di storia della ricezione nostrana di Janáček –⁴ ai saggi con i quali lo stesso Pulcini ha esplorato a partire dagli anni Settanta – e continua tutt'oggi ad esplorare – l'universo del compositore slavo.⁵ In coda, e limitatamente al teatro janáčekiano, segnaliamo infine l'aggiornato sussidio fornito dalle voci del dizionario operistico di Gelli.⁶

Se – come probabile – questo parco menù non sazia gli appetiti, bisogna fare affidamento sulla propria conoscenza delle lingue straniere.⁷ Come prima mossa, rinviemo il lettore, desideroso di un'informazione puntuale ed *up to date* sullo stato attuale della ricerca, alla recente bibliografia che compare a conclusione della voce «Janáček» di John Tyrrell nella nuova edizione del Grove,⁸ certi che troverà modo di soddisfare le sue curiosità. Per quanto ci riguarda, invece, ci accontenteremo nelle righe che seguono di tracciare una rassegna senza pretese di completezza e condizio-

¹ FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993. Il volume è arricchito da un'appendice in cui figurano un'interessante antologia di scritti e un elenco delle opere di Janáček.

² *Leoš Janáček* (20 dicembre 1992 – 24 maggio 1993, Conservatorio Giuseppe Verdi – Piazza Bodoni – Torino), a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 1992.

³ In MARIO BORTOLOTTI, *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 45-63.

⁴ LUIGI PESTALOZZA, *Leoš Janáček*, «L'Approdo musicale», n. 10, 1960, pp. 3-74 (tutt'altro che superfluo è l'allegato V. FELLEGARA, *Prospetto cronologico della vita e delle opere*).

⁵ Per brevità ci limitiamo a segnalare un contributo sulla nostra *Káťa*: FRANCO PULCINI, «*Káťa Kabanová*», *uno struggente adulterio in alfabeto morse*, pubblicato nel volume con cui il Teatro Comunale di Firenze ha accompagnato il suo allestimento del novembre 1989.

⁶ *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001², 2002³.

⁷ Visto lo scopo contingente e limitato della presente bibliografia, eviteremo però lo snobismo di citare l'abbondante letteratura disponibile esclusivamente in lingua ceca...

⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001².



1. František Hlavica, bozzetti scenici per la prima esecuzione (postuma) di *Da una casa di morti* (Brno, 1930). Moravske Museum, Brno.

2. *Da una casa di morti* alla Fenice di Venezia nel 1985, data in italiano, nella versione ritmica di Giovanni Morelli (regia di Franco Però, scene e costumi di Antonio Fiorentino, ideazione pantomimica di Marina Spreafico). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith.

3. *Da una casa di morti* alla Fenice di Venezia nel 1973 (regia di Ladislav Stros, scene di Vladimír Nyvlt, costumi di Marcel Pokorný). Foto Giacomelli.

nata da preferenze soggettive, ispirata al criterio della fruibilità e – ove possibile – della qualità della proposta. In un paio di casi, con un comprensibile occhio di riguardo per *Káťa Kabanová*.

Inevitabile menzionare innanzitutto due fondamentali strumenti di lavoro per accostare la produzione del compositore, teorico musicale, pubblicista ceco: l'edizione critica delle opere e il catalogo, comprensivo della mole non indifferente degli scritti janáčekiani.⁹ La prima (*Souborné Kritické vydání děl Leoše Janáčka / Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček*), affidata alle cure di Jiří Vysloužil, Leoš Faltus, Rudolf Pečman, Theodora Straková e Miloš Štědroň, ha dato i primi frutti già nel 1978, e viene pubblicata congiuntamente da Bärenreiter, Kassel e Supraphon, Praga; il secondo – dal quale fa di nuovo capolino il nome di Tyrrell –¹⁰ si è reso invece disponibile solo negli ultimi anni. Ed è proprio il nome di Tyrrell a campeggiare nel mondo con maggior costanza a fianco di quello di Janáček negli studi in lingua inglese pubblicati negli ultimi trent'anni. Dei risultati delle sue frequentazioni janáčekiane ci sentiamo di raccomandare caldamente almeno *Czech Opera*, articolata ed informata panoramica sulle vicende del teatro musicale in lingua ceca da Smetana a Janáček che – utilizzato come lettura preliminare – funziona da antidoto a troppo frettolose archiviazioni delle radici nazionaliste del lavoro di quest'ultimo.¹¹ Sua è poi la curatela (oltre che di pagine importanti, tra le quali l'ampia introduzione) del volume dedicato dalla collana dei «Cambridge Opera Handbooks» alla *Káťa Kabanová*, imprescindibile punto di riferimento per ogni discorso sull'opera.¹²

Ma facciamo un passo indietro. Per una visione congiunta di vita ed opera disponiamo di un discreto ventaglio di monografie, alcune facilmente reperibili e consultabili: dal lavoro fortunato e meritevole di Jaroslav Vogel,¹³ che davvero non può mancare all'appello, a quello più recente di Kurt Honolka,¹⁴ passando per Hans Hollander.¹⁵ Un contributo notevole ad una migliore conoscenza dell'intreccio di vita ed opere di Janáček viene naturalmente dalla lettura degli epistolari, una limitata parte dei quali è accessibile in lingue diverse dal ceco.¹⁶ Un capitolo cruciale della carriera

⁹ Di questi ultimi è disponibile una scelta tradotta in lingua inglese: *Janáček's uncollected Essay on music*, selected, edited and translated by Mirka Zemanová, London Marion Boyars Publishers, 1989.

¹⁰ NIGEL SIMEONE-JOHN TYRRELL-ALENA NEMCOVÁ, *Janáček's works: a catalogue of the music and writings of Leoš Janáček*, Oxford, Clarendon Press, 1997. Strumento correlato è il volume del solo NIGEL SIMEONE, *The First Editions of Leoš Janáček: A Bibliographical Catalogue with Reproductions of Title Pages*, Tutzing, Schneider, 1991 («Musikbibliographische Arbeiten», 11).

¹¹ JOHN TYRRELL, *Czech Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 («National traditions of opera»).

¹² *Leoš Janáček: Káťa Kabanová*, a cura di John Tyrrell, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 («Cambridge Opera Handbooks»). Tra i volumi da lui curati di grande importanza è anche *Janáček's Operas: A Documentary Account*, London & Boston/ Princeton, NJ, Faber-Princeton University Press, 1992.

¹³ JAROSLAV VOGEL, *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Kassel, Alkor-Edition, 1958 (trad. inglese: *Leoš Janáček: His Life and Works*, London, P. Hamlyn, 1962).

¹⁴ KURT HONOLKA, *Leoš Janáček: sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Stuttgart, Belser, 1982.

¹⁵ HANS HOLLANDER, *Leoš Janáček; his life and work*, London/New York, J. Calder, 1963. Approfondimenti su vita ed opera sono resi possibili da *Leoš Janáček-Materialien: Aufsätze zu Leben und Werk*, a cura di Jacob Knaus, Zurich, Leoš Janáček-Gesellschaft, 1982.

¹⁶ LEOŠ JANÁČEK, *Letters and Reminiscences*, [selected by] Bohumír Štědroň, Prague, Artia, 1955; *Janáček-Neumarch Correspondence*, a cura di E. Zdenka Fischmann, Rockville, Kabel, 1986; LEOŠ JANÁČEK, *Briefe an die Universal Edition*, herausgegeben und kommentiert von Ernst Hilmar, Tutzing,

di Janáček – quello del rapporto con Max Brod – è stato oggetto di un libro di Charles Susskind.¹⁷

E veniamo alla letteratura che s’impegna in modo specifico sul terreno della critica e dell’analisi della produzione musicale. Cominciando ovviamente dall’area meglio rappresentata, quella degli studi sul teatro.

La classica ricognizione dei titoli operistici janáčekiani, tuttora di lettura godibile e proficua, resta forse quella compiuta alla fine degli anni Settanta da Michael Ewans,¹⁸ sulla scia di Erik Chisholm.¹⁹ Entrambi andrebbero integrati con il *Documentary Account* di Tyrrell.²⁰ Ad investigare singole opere s’è dedicata con acribia scientifica, come s’è visto, la serie dei «Cambridge Opera Handbooks»²¹; lo stesso obiettivo – ma con taglio invece divulgativo – è stato (ed è tuttora) perseguito dal periodico francese «L’Avant-Scène Opéra».²² Più circoscritti orizzonti di ricerca sono stati indagati da un già discreto (e comunque in incoraggiante crescita) numero di saggi: si va così da studi sulla genesi della *Jenůfa*,²³ a discussioni della delicata questione del realismo,²⁴ ad analisi della struttura dei «finali o conclusioni d’atto» delle opere (è l’immane Tyrrell),²⁵ fino a problemi altamente specifici quali l’armonia della canzone ‘dell’attesa’ di Kudrjáš nella *Káťa Kabanová* di Paul Wingfield, che si segnala anche per aver curato una recente miscellanea su Janáček di particolare interesse.²⁶

Decisamente esiguo è il numero dei saggi finora riservati alla produzione non operistica di Janáček.²⁷ Tra questi, corre l’obbligo di ricordare almeno uno dei volumi inclusi nei «Cambridge Music Handbooks».²⁸

Un ulteriore gruppo di studi focalizza le premesse estetiche, lo stile, le procedure compositive del musicista moravo, attingendo i propri materiali dall’intero *corpus*

Schneider, 1988; LEOŠ JANÁČEK, *‘Intime Briefe’ 1879/80 aus Leipzig und Wien*, kommentiert und ergänzt von Jakob Knaus, Zürich, Leoš Janáček-Gesellschaft, 1985; *Intimate Letters: Leoš Janáček to Kamila Stösslová*, a cura di John Tyrrell, London/ Princeton, NJ, Faber-Princeton University Press, 1994.

¹⁷ CHARLES SUSSKIND, *Janáček and Brod*, foreword by Sir Charles Mackerras, New Haven, Yale University Press, 1985.

¹⁸ MICHAEL EWANS, *Janáček’s Tragic Operas*, London, Faber & Faber, 1977.

¹⁹ ERIK CHISHOLM, *The Operas of Leoš Janáček*, Oxford, Pergamon Press, 1971.

²⁰ Vedi nota 12.

²¹ Vedi nota 12.

²² Alla *Káťa Kabanová* è dedicato il n. 114, 1983; ricordiamo anche *La petite renarde rusée* (n. 84, 1986), *Jenůfa*, (n. 102, 1987), *De la maison des morts* (n. 107, 1988). Va citato inoltre il volume della serie «English National Opera Guide», curata da Nicholas John: *Jenůfa/Káťa Kabanová: Leoš Janáček*, London, 1985.

²³ BOHUMÍR ŠTĚDRŮ, *Zur Genesis von Leoš Janáček’s Oper Jenůfa*, Brno, Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1968.

²⁴ GERALD ABRAHAM, *Realism in Janáček’s Operas*, in *Slavonic and Romantic Music: Essays and Studies*, London/ New York, Faber/ St Martin’s Press, 1968, pp. 83 e segg.

²⁵ JOHN TYRRELL, *The cathartic slow waltz and other finale conventions in Janáček’s operas*, in *Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 333-352.

²⁶ È l’interessante saggio di Paul Wingfield *Unlocking a Janáček Enigma: the Harmonic Origins of Kudrjáš’s ‘Waiting’ Song*, «Music & Letters», vol. 75, n. 4, 1994, pp. 561-575, che potete leggere in traduzione italiana in questo stesso numero de «La Fenice prima dell’Opera», pp. 93-112; la miscellanea si intitola: *Janáček Studies*, a cura di Paul Wingfield, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

²⁷ Coerentemente con gli assunti della presente bibliografia, non teniamo conto delle tesi finora non pubblicate.

²⁸ *Janáček: Glagolitic Mass*, a cura di Paul Wingfield, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 («Cambridge Music Handbooks»).

1



2

1. *La volpe astuta* al PalaFenice di Venezia nel 1999. Bystrouška (Lívía Ágh) arringa le galline («Amiche, sorelle, abolite l'ordine antico!»), che subito dopo, con un'astuzia, uccide una dopo l'altra.

2. *La volpe astuta* al PalaFenice di Venezia nel 1999 (Il sogno di Bystrouška; secondo quadro del primo atto; la ballerina è Jane Anders). Allestimento della Welsh National Opera (regia di Davide Pountney, scene e costumi di Maria Bjørnson). Con questo spettacolo la Fenice ha vinto il premio Abbiati 1999, per regia, scene e costumi.

janáčekiano e dunque attraversando in continuazione i confini di genere. Un esempio relativamente precoce (anche se certamente non il primo) di attenzione fortemente ‘tecnica’ per la scrittura di Janáček è la monografia di Dietmar Ströbel, incentrata sul «Melos ‘motivico’» nei lavori della decade 1894-1904.²⁹ Rispetto a questo testo estremamente specializzato, ampio e variegato è invece – come di consueto – lo spettro di tematiche coperto dai saggi raccolti nel numero del periodico «Musik-Konzepte» dedicato a Janáček.³⁰

Tema vasto, complesso e indubbiamente affascinante è quello del rapporto instaurato da Janáček con il folklore, che viene toccato con inevitabile regolarità dagli studi sul compositore moravo: non potevano dunque mancare esercizi di critica espressamente votati a sviscerare questo argomento, come quello di Adelheid Geck-Böttger.³¹ Argomento che viene trattato (o perlomeno sfiorato) anche in alcuni interventi confluiti in due ampi volumi di atti a cura di Rudolf Pečman, sui quali concludiamo la nostra veloce rassegna.³²

Con un auspicio, che speriamo il lettore condivida: che il prossimo appuntamento della Fenice con il teatro di Janáček veda queste note bibliografiche ampiamente superate dal rigoglio della ricerca scientifica e – non meno – della buona divulgazione. Non potremmo che rallegrarcene, giacché questa sorte indicherebbe l’ulteriore potenziamento degli attuali livelli di attenzione di critica e pubblico verso la figura e l’opera del compositore della *Káťa Kabanová*.

²⁹ DIETMAR STRÖBEL, *Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenůfa- Werkgruppe Leoš Janáčeks: Untersuchungen zum Prozeß der kompositorischen Individuation bei Janáček*, München-Salzburg, Katz-bichler, 1975 («Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft», 6).

³⁰ Leoš Janáček, «Musik-Konzepte», 7, Munich, Edition Text + Kritik, 1979.

³¹ ADELHEID GECK-BÖTTGER, *Das Volksliedmaterial Leoš Janáčeks. Analysen der Strukturen unter Einbeziehung von Janáčeks Randbemerkungen und Volksliedstudien*, Regensburg, G. Bosse Verlag, 1975 («Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», 26).

³² *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea* (Brno, 1968), a cura di Rudolf Pečman, Brno, Mezinárodní hudební festival, 1970; *Colloquium Leoš Janáček ac Tempora Nostra* (Brno, 1978), a cura di Rudolf Pečman, Brno, Janáčková společnost, Sekce České hudební společnosti, 1983.

Online

a cura di Roberto Campanella

Felix Leoš

Fu ‘felice’ Leoš Janáček? Se pensiamo a certi avvenimenti della sua vita – ad esempio l’abbandono del suo villaggio natale da bambino o la morte della figlia Olga a soli vent’anni – così come se consideriamo la tragicità dei soggetti di alcune sue opere – *Jenůfa*, la stessa *Káťa Kabanová* – saremmo propensi a dare una risposta negativa. Eppure, valutando nel complesso l’esperienza umana ed artistica del compositore ceco e, in particolare, la sua fase più matura, appare chiaro che egli fa parte di quel gruppo di musicisti in cui l’amore per le tradizioni culturali e le bellezze naturali del proprio paese si coniuga ad una padronanza magistrale dei mezzi espressivi, esercitando un’influenza positiva e feconda sia sul piano della creazione artistica sia su quello dell’impegno nella realtà. Da questo punto di vista, dunque, Janáček fu un *auctor felix* (almeno nel senso primo dell’aggettivo, cioè ‘fertile, fecondo’), in quanto provò la gioia di ‘creare’, cimentandosi in molti generi e inventando un linguaggio altamente originale, ma pur sempre radicato nell’*humus* della sua gente; un linguaggio immediato e cordiale, che rivela una visione, tutto sommato, positiva della realtà, un atteggiamento di incrollabile fiducia nell’uomo, a dispetto di ogni tentazione di chiusura regressiva, di ‘devoluzione’ dall’universale al particolare.

L’universalità del compositore è, del resto, comprovata dalle molte Associazioni Leoš Janáček sparse per il mondo e dall’alto numero di siti web a lui dedicati, anche se la maggior parte di essi non sfugge alla tendenza, già sottolineata per altri autori, ad una trattazione troppo semplicistica, spesso schematica, frammentaria, senza un minimo di equilibrio tra le parti, fornendo un’immagine alquanto parziale e, nello stesso tempo, convenzionale del musicista, che non va al di là dei cosiddetti ‘luoghi comuni’. Solo alcune pagine si segnalano per il contenuto più ricco ed interessante, presentando, in modo estremamente sintetico, ma tuttavia dignitoso, le diverse sfaccettature che caratterizzano l’uomo, il musicista, l’instancabile raccoglitore di canti popolari. Troviamo, ad esempio, un fascicolo della rivista virtuale «Travers-son»,¹ consultabile all’interno del sito belga (francofono) *La Médiathèque*, un’associazione ‘no profit’, che dal 1956 – udite, udite! – si dedica al prestito di media audiovisivi in Vallonia e a Bruxelles. La breve monografia, realizzata da Pierre Dupont, infatti, illustra con intelligenza ed equilibrio vari aspetti, legati alla vita e all’attività artistico-culturale di Janáček,² con opportuni cenni anche al contesto storico e musicale di riferimento.³ Completa la trattazione un’ampia selezione di incisioni discografiche relative alle più importanti composizioni del Maestro⁴ (che *La Médiathèque* mette a disposi-

¹ http://www.lamediatheque.be/travers_sons/janaceksommaire.htm.

² http://www.lamediatheque.be/travers_sons/janacekbio.htm.

³ http://www.lamediatheque.be/travers_sons/janacekmorave.htm.

⁴ http://www.lamediatheque.be/travers_sons/janacekdisco1.htm.

zione dei suoi fortunati iscritti) assieme ad un breve repertorio di registrazioni di canti popolari moravi⁵ (ugualmente disponibile per il prestito). Chi volesse consultare la discografia completa delle opere di Janáček, esistente presso *La Médiathèque*, può visitare un'altra sezione del sito, parimenti dedicata al musicista ceco:⁶ per ogni composizione troverà un gran numero di edizioni elencate in ordine alfabetico con relative note informative, ma purtroppo senza l'indicazione della casa discografica (disponibile solo per le incisioni inserite nella selezione, di cui sopra).⁷

Una maggiore ufficialità contraddistingue, ovviamente, alcuni siti, collegati a varie istituzioni culturali cèche, che promuovono – generalmente con entusiasmo, ma senza troppa retorica – l'immagine di Janáček nel mondo. Tra essi segnaliamo *Nadace Leoše Janáček*,⁸ il sito (consultabile anche nella versione inglese) della Fondazione Leoš Janáček, nata nel 1991, con sede a Brno, e avente come finalità la pubblicazione delle partiture, di cui cura anche l'edizione critica, e di altro materiale come registrazioni di qualità, testi letterari e trattati dello stesso Janáček, lettere e documenti vari. Inoltre promuove concerti e rappresentazioni teatrali, studi e ricerche, che illustrino la vita e le opere del Maestro.⁹ Tra le varie attività di questa istituzione, vi è anche la conservazione dell'Archivio Janáček –¹⁰ composto dai manoscritti delle composizioni e degli altri testi prodotti dal musicista – presso il Dipartimento di storia della musica del Museo moravo, ospitato nell'ex Scuola di organo, quella che egli istituì nel 1884 (si veda la foto). La stessa Fondazione custodisce con cura (come mostrano altre immagini) anche la casa di Hukvaldy e quella di Brno,¹¹ che sorge proprio in prossimità della sede dell'Archivio. Un'altra sezione del sito è dedicata alle celebrazioni previste per il 2004, in occasione del centocinquantenario della nascita del Maestro (che coincide anche con il centenario della *première* di *Jenufa* e della morte di Dvořák).¹²

Argomenti analoghi a quelli appena menzionati sono contenuti nel sito inglese, curato da Gavin Plumey – *Leoš Janáček, The Operas, Links/Credits* –¹³ che presenta, in particolare, la riproduzione del manifesto relativo alle celebrazioni del 2004 e una fotografia della statua del compositore a Brno, insieme ad altre immagini (recenti) della città.¹⁴ Oltre ad una rapidissima guida per principianti,¹⁵ a una breve biografia¹⁶ e alla storia del sodalizio con Kamila Stösslová,¹⁷ musa ispiratrice nell'ultima fase creativa del

⁵ http://www.lamediatheque.be/travers_sons/Janacekdisco2.htm.

⁶ <http://www.lamediatheque.be/TCHEQUIE/JANACEK.htm>.

⁷ <http://www.lamediatheque.be/TCHEQUIE/JANACEKE.htm>. Per quanto riguarda *Káťa Kabanová*, sono disponibili tre edizioni discografiche: J. Krombholc (dir.), D. Tkalova (Káťa), L. Komancova (Kabanicha), I. Mixova (Varvara), B. Vich (Tichon), Z. Kroupa (Dikoj), B. Blachut (Boris), V. Koci (Kudrjáš), R. Jedlicka (Kuligin), Ch. et Orch. Th. Nat. de Prague; C. Mackerras (dir.), G. Beňačková (Káťa), E. Randová (Kabanicha), D. Peckova (Varvara), M. Kopp (Tichon), L. Vele (Dikoj), P. Straka (Boris), J. Kundlák (Kudrjáš), Z. Harvánek (Kuligin), Ch. et Orch. Th. Nat. de Prague, Orch. Philh. Tchèque (Supraphon); C. Mackerras (dir.), E. Söderström (Káťa), P. Dvorský (Boris), N. Kniplová (Kabanicha), L. Márová (Varvara), V. Krejčík (Tichon), D. Jedlička (Dikoj), Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philh. (Decca, 1976-1978).

⁸ <http://www.janacek-nadace.cz/>.

⁹ http://www.janacek-nadace.cz/envers/e-o_nad.htm.

¹⁰ <http://www.janacek-nadace.cz/envers/e-hmotny.htm>.

¹¹ <http://www.janacek-nadace.cz/envers/e-hmotny2.htm#pamatnikLJ>.

¹² http://www.janacek-nadace.cz/envers/e-janackuv_jubilejni_rok.htm.

¹³ <http://www.leosjanacek.co.uk/>.

¹⁴ <http://www.leosjanacek.co.uk/brno.htm>.

¹⁵ <http://www.leosjanacek.co.uk/begin.htm>.

¹⁶ <http://www.leosjanacek.co.uk/biography.htm>.

¹⁷ <http://www.leosjanacek.co.uk/stosslova.htm>.

Maestro (tutte un po' di maniera, anche se corredate da belle immagini d'epoca), esso contiene anche informazioni sulle opere teatrali,¹⁸ accompagnate da una dettagliata sinossi, arricchita da foto di scena, da una bibliografia e da altre indicazioni relative alle edizioni della partitura e alle incisioni discografiche. Nel caso di *Káta Kabanová*¹⁹ le foto si riferiscono ad una rappresentazione dell'opera al Royal Opera House, avvenuta nel 1994, con Elena Propina nel ruolo della protagonista; è anche possibile leggere un interessante commento sull'opera dello scrittore Max Brod²⁰ – traduttore del libretto in tedesco, nonché autore del primo importante studio sul compositore – oltre ad un frammento di un più ampio studio comparativo di Gavin Plumey, relativo a *Jenůfa* e *Káta Kabanová*.²¹ Il sito contiene, poi, una bibliografia 'generale', ma non troppo.²²

Chi vuol sapere qualcosa di più sul Museo moravo e in particolare sull'Archivio Janáček può visitare un'apposita sezione del sito riguardante tale istituzione,²³ che propone, tra l'altro – oltre ad una biografia complessivamente abbastanza equilibrata –²⁴ alcuni documenti contenuti nell'archivio stesso: un'interessante (ma invero frammentaria) raccolta di lettere²⁵ e una galleria di immagini,²⁶ comprendente varie fotografie, che ritraggono il compositore, la moglie Zdenka e altre persone a lui legate (peraltro di difficile riconoscimento, in quanto mancano quasi sempre le didascalie); troviamo, inoltre, facsimili di manoscritti, lettere, articoli e altri documenti, nonché qualche foto della casa di Brno (almeno così pare, data, anche in questo caso, la mancanza di qualsiasi indicazione). Seguono una bibliografia «molto incompleta»²⁷ e una buona serie di immagini d'epoca della città di Brno (datate 1927).²⁸ Più accurata per quanto riguarda le didascalie la galleria fotografica che si trova all'interno di un altro sito ugualmente dedicato al Museo moravo, divisa in varie sezioni: *Ritratti e fotografie di Leoš Janáček, La famiglia, La casa, Documenti*.²⁹ Significativa e di agevole consultazione è anche la raccolta fotografica, a cura dell'olandese Eric de Geus, contenuta in un sito monografico (presente nel portale *Yahoo! GeoCities*) per altri versi abbastanza singolare: nella pagina iniziale,³⁰ ad esempio, definisce Janáček «il Puccini ceco» e, poco dopo, lo considera uno dei principali rappresentanti della musi-

¹⁸ <http://www.leosjanacek.co.uk/opeas.htm>.

¹⁹ <http://www.leosjanacek.co.uk/kata.htm>.

²⁰ <http://www.leosjanacek.co.uk/brod.htm>. L'autore analizza questa composizione dal punto di vista della vicenda drammatica (soffermandosi, in particolare, sul tema dell'adulterio, in un confronto tra *Madame Bovary* e l'opera di Janáček), nonché del linguaggio musicale, cogliendone l'evoluzione rispetto a *Jenůfa*.

²¹ <http://www.leosjanacek.co.uk/dissertation.htm>. Studio piuttosto interessante, in quanto tenta di chiarire, tra l'altro, il rapporto 'ossessivo' del musicista con le donne sia nelle sue opere che nella vita quotidiana.

²² Per consultare una bibliografia molto più ricca si visiti il sito *A Memoir: Bibliography of Janáček* al seguente indirizzo: <http://pseudo-poseidonios.net/pedant/janacek.htm>. Vi si troverà un nutrito elenco di libri dedicati al musicista: raccolte di scritti del Maestro, biografie, analisi delle composizioni. Per la *Káta Kabanová* viene segnalato il saggio di JOHN TYRRELL, *Leoš Janáček: Káta Kabanová*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982. Si veda inoltre *Books on Czech Music and Leoš Janáček* (<http://www.czechmusic.co.uk/>).

²³ <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Janacek/>.

²⁴ <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Janacek/zivot.html>.

²⁵ <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Janacek/Letters/index.html>.

²⁶ <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Janacek/Pictures/Janacek/index.html>.

²⁷ <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Janacek/bibliog.html>.

²⁸ <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Janacek/brnimage.html>.

²⁹ <http://www.mzm.cz/engmzm/jan.htm>.

³⁰ <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/4873/>.

ca cèca romantica, avvicinandolo *tout court* a Smetana e Dvořák, come se nulla fosse accaduto nel frattempo soprattutto in termini di linguaggio musicale e di rapporto con la cultura popolare. *Transeat*: godiamoci le belle foto³¹ e ascoltiamo qualcuno dei frammenti musicali, disponibili in formato MP3.³² Sempre nell'ambito di *Yahoo! Geo-Cities*, è possibile visitare altre pagine piuttosto 'intriganti' (come pare si dica nella buona società), dedicate alla relazione tra l'ormai maturo compositore e la giovane Kamila Stösslová, verso cui egli provava una passione amorosa, manifestata – quanto meno nelle lettere, di cui vengono presentati vari frammenti – senza falsi pudori.³³

Un altro sito notevole per le foto (ma non solo)³⁴ è inserito nella sezione *Autour de Dvořák*, realizzata da Alain Chotil-Fani per *La Médiathèque de Musique Tchèque et Slovaque*, un'associazione senza scopo di lucro, fondata nel 1992 da Eric Baude. Vi troviamo (a cura di Joseph Colomb) una serie di immagini del villaggio di Hukvaldy, riguardanti luoghi e personaggi cari al Maestro, corredate da puntuali note esplicative, che ci fanno rivivere l'atmosfera serena e forse un po' sonnacchiosa, ma sempre feconda sul piano artistico, in cui amava immergersi, quando soggiornava nel 'natio borgo', attorniato dall'affetto di parenti ed amici; esse permettono di compiere un breve, ma significativo 'itinerarium mentis' nella vita privata di un musicista, scevro da qualsiasi atteggiamento estetizzante, che si fa amare financo per le sue umanissime debolezze.³⁵ Il sito offre anche un saggio, intitolato *L'impressionisme de Janáček* –³⁶ dove Jan Racek analizza i rapporti tra la musica di Debussy e quella del compositore moravo, di cui, peraltro, si sforza di mettere in risalto gli elementi impressionistici originali – oltre ad un breve testo di Joseph Colomb, che delinea un sintetico profilo del musicista, ripercorrendo le tappe della sua travagliata affermazione a livello internazionale (*L'étrange destin de Janáček*).³⁷

³¹ <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/4873/index0.html>. Le immagini d'epoca comprendono una caricatura e alcuni ritratti fotografici di Janáček (del 1874, 1895 e 1928); un altro ritratto del Maestro con la moglie Zdenka; un fotografia 'rivelatrice', in cui lo si vede nell'atto di annotare il suono delle onde (Olanda, 1926); il ritratto della madre, Amalia Grulichova e quello di Pavel Krizkovsky (monaco del convento di St. Augustin, uno dei maestri di Janáček in campo musicale); le foto di alcuni luoghi cari al compositore: la scuola di Hukvaldy, una veduta della città di Brno, il convento di St. Augustin e la scuola normale per istitutori di Brno, il suo studio.

³² <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/4873/index0.html>.

³³ <http://www.geocities.com/Paris/Parc/9893/leos.html>.

³⁴ <http://perso.wanadoo.fr/alain.cf/jeujanintro.htm>.

³⁵ <http://perso.wanadoo.fr/alain.cf/hukvaldy.htm>. Cliccando sulla piantina di Hukvaldy in corrispondenza dei numeri, si possono vedere varie fotografie: la scuola, in cui venne alla luce e dove si compì la sua prima formazione, grazie anche agli insegnamenti del padre Jiří; la chiesa, dove quest'ultimo e poi anche lo stesso Leoš suonavano l'organo; il palazzo episcopale, residenza estiva, negli anni Venti, dell'arcivescovo di Olomouc, Leopold Precan, cui dedicherà la *Messa glagolitica*; il 'Piccolo circolo sotto l'acacia', un gruppo di appassionati di musica popolare della regione, tra cui il Maestro e la figlia Olga; l'Hôtel Micanič, dove nel 1926 vennero eseguite alcune sue composizioni; la casa della famiglia Jung, che egli frequentava, essendo amico di Ludvik Jung e soprattutto – almeno così si può presumere, data l'attrazione compulsiva del musicista nei confronti dell'altro sesso – delle sorelle di lui, Maria (cui dedicherà le *Danze Valacche*) e Frantiska, entrambe appartenenti al 'Piccolo circolo'; la casa di Vincenc Sladek, il guardiacaccia, dove per parecchi anni trascorse le vacanze estive, studiando la melodia del linguaggio di Ludmila (la nipote degli Sladek), e facendo tesoro delle conoscenze naturalistiche, apprese da Vincenc (che utilizzerà, poi, nella composizione de *La volpe astuta*); la casa che Leoš acquistò dalla vedova del fratello František nel 1921 e in cui abitò spesso negli ultimi anni della sua vita; il Castello di Hukvaldy, sede di frequenti riunioni degli amici del 'Piccolo circolo'; una scultura in omaggio al Maestro e ad una sua famosa eroina, la volpe astuta; la tomba di famiglia, dove riposano i genitori e il fratello František.

³⁶ <http://perso.wanadoo.fr/alain.cf/janimp.htm>.

³⁷ http://perso.wanadoo.fr/alain.cf/janacek_destin.htm.



Boris Michajlovič Kustodiev (1878-1927), illustrazione per *Groza* di Ostrovskij.

Quanto a *Káta Kabanová*, è possibile accedere ad un'ampia sintesi dell'opera in italiano, visitando il sito *Del Teatro*,³⁸ mentre per acquisire il testo del libretto, nella traduzione tedesca, occorre collegarsi alla sezione *Libretti* del *Kern Konzepte*³⁹ (il libretto di *Jenůfa* viene fornito in cèco, insieme a qualche file audio, da Karadar).⁴⁰ Qualche notizia (in italiano) su Aleksandr Ostrovskij, l'autore del dramma *L'uragano*, fonte letteraria dell'opera, è disponibile, consultando il sito del *Gruppo editoriale Cesil*,⁴¹ o la rubrica *Antenati* della rivista 'online' *Girodivite*⁴² o, ancora, il sito intitolato *Teatro di ventura*, presente nel portale *Lycos*, che offre anche un'immagine dell'autore.⁴³

³⁸ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1647.

³⁹ <http://www.impresario.ch/libretto/libjankat.htm>.

⁴⁰ http://www.karadar.it/Librettos/janacek_jenufa.html.

⁴¹ <http://www.cesil.com/cesil99/manzit.htm>.

⁴² http://www.girodivite.it/antenati/xixsec/_ostrovs.htm.

⁴³ http://utenti.lycos.it/teatro_di_ventura/id60.htm.



Veduta di Hukvaldy (tedesco Hochwald), il paese natale di Janáček
(litografia di August C. Haun; 1815-1894).



Veduta di Brno (tedesco Brünn, italiano Bruna), con la chiesa dei SS. Pietro e Paolo
e, sullo sfondo, lo Špilberk (tedesco Spielberg).

Leos Janáček

a cura di Mirko Schipilliti

Tutti i misteri melodici e ritmici della musica trovano la loro spiegazione nella melodia e nel ritmo dei motivi musicali del linguaggio parlato.

LEOŠ JANÁČEK

- 1854 Leos Janáček nasce il 3 luglio a Hukvaldy, nella Moravia settentrionale, quinto di nove figli di Jiří Janáček (1815-1866), maestro di scuola, direttore di coro e violinista dilettante, sposato dal 1838 con l'organista Amalie Grulichová.
- 1866 Dal 1865 frequenta il collegio dei monaci agostiniani presso il monastero nella città vecchia di Brno, ricevendo un'educazione musicale fondata sul canto e su una ferrea disciplina. Muore il padre: gli studi vengono sostenuti anche grazie all'intervento dello zio.
- 1869 Riceve una borsa di studio per l'istituto magistrale reale ceco che frequenterà per tre anni.
- 1872 Conclude gli studi diplomandosi in Magistero, con particolare distinzione in musica, storia e geografia, e inizia il praticantato presso l'Istituto magistrale. Prende il posto di direttore di coro al monastero di Brno.
- 1873 Diventa direttore della società corale maschile Svatopluk, fondata nel 1868, per cui scriverà molti brani, sacri e su temi popolari, come *Orání (Aratura)*.
- 1874 Riceve il diploma finale in magistero. Si reca a Praga per intraprendere il corso di tre anni alla Scuola d'organo.
- 1875 Nell'ambiente praghese incontra Dvořák, e collabora con le riviste «Cecilie» e «Moravská orlice». Assiste alla prima esecuzione del poema sinfonico *Vltava* di Smetana. In condizioni economiche assai precarie lascia la capitale e torna a Brno, riprendendo l'insegnamento e la direzione di coro. Inizia a studiare il russo.
- 1876 Fino al 1879 si interessa di fisio- e psicoacustica, a partire dagli scritti di Helmholtz.
- 1877 L'offertorio *Exaudi Deus* è la prima composizione pubblicata. Nella corale Svatopluk costituisce un coro misto, guidandolo successivamente nel *Requiem* di Mozart e nella *Missa Solemnis* di Beethoven. Si esibisce anche come pianista nei concerti per pianoforte di Mendelssohn e Saint-Saëns. Amico e allievo di Dvořák, suo compositore preferito, trascorre con lui un periodo di vacanze in Boemia, dedicandosi allo studio e alla diffusione delle sue musiche. Compone la Suite per archi, seguita da *Idyll* nel 1878.
- 1879 Si iscrive al conservatorio di Lipsia per un anno. Nascono i primi progetti per fondare una scuola organistica a Brno.
- 1880 Esegue a Lipsia le *Variazioni di Zdenka* per pianoforte, dedicate a Zdenka



Janáček e Zdenka Schulzová,
fotografati poco prima del matrimonio
(celebrato il 13 luglio 1881).



La figlia Olga (1882-1903).

- Schulzov (1865-1938), fidanzata e futura moglie, sua allieva di pianoforte, e figlia del direttore dell'Istituto magistrale di Brno. Si trasferisce a Vienna per frequentare il conservatorio, ma senza soddisfazione. Diventa quindi docente dell'istituto magistrale di Brno, dove insegnerà canto corale, violino e organo. Si dedica alla composizione di pezzi brevi da camera (perduti), fra cui due sonate, per pianoforte e per violino e pianoforte, e un Quartetto per archi con cui partecipa al concorso per la medaglia d'onore al conservatorio di Praga, senza successo.
- 1881 Sposa Zdenka Schulzov. Viene nominato direttore della neonata Società per la promozione della musica sacra in Moravia di Brno, scuola di composizione e di organo, dove è docente di teoria musicale e composizione, ma per quattro anni non scriverà un rigo.
- 1882 È sempre informatissimo sugli sviluppi della musica contemporanea e intensifica la direzione di coro. Dirige con successo lo *Stabat Mater* di Dvořák. Nasce la figlia Olga. Le tensioni con la moglie portano a una separazione di due anni.
- 1884 Fonda il giornale musicale «Hudební listy» (Fogli musicali), pubblicato dalla società Beseda, edito fino al 1888. Scriverà anche sulla rivista «Moravské Listy». Muore la madre.
- 1886 Fino al 1902 insegnerà canto al ginnasio di Brno. Conosce František Bartoš, che lo coinvolge definitivamente nello studio del folclore.
- 1887 Inizia la composizione dell'opera *Šárka*, su un libretto di Julius Zeyer – inizialmente per Dvořák – e la completa l'anno seguente (sarà poi sottoposta a due successive revisioni ed eseguita per la prima volta nel 1925). Scrive un trattato sul «Concetto di tonalità».
- 1888 Insieme a Bartoš inizia la raccolta di canti popolari della Moravia settentrionale, aspirando a «compilare un libro di canti popolari di tutte le nazioni slave, per fornire il quadro completo della musica popolare slava». L'esperienza di studio del folclore musicale confluisce nella suite *Lašské tance (Danze dei Lachi)* nel 1890. Si ritira dall'insegnamento presso il monastero della città vecchia di Brno. Nasce il figlio Vladimír (morirà nel 1890 per scarlattina).
- 1891 Compone l'opera *Počátek Romnu (Inizio di un romanzo)*, rappresentata nel 1894.
- 1894 L'approfondimento delle risorse musicali popolari lo porta alla composizione di *Její pastorkyňa (La sua figliastra)*, più nota come *Jenůfa*, fondamentale opera d'intensa drammaticità.
- 1896 Si reca in Russia, «madre di tutti gli Slavi», poi in Polonia: passa per San Pietroburgo e Mosca; assiste all'Esibizione d'arte e dell'industria russa a Novgorod. Ritornato a Brno, vi fonda un circolo russo, attivo fino alla fine della prima guerra mondiale.
- 1897 Compone la cantata *Amarus*. Formula le prime teorie sulla 'melodia parlata' e scrive importanti saggi per l'Accademia ceca delle Scienze e delle Arti, compreso il volume *La combinazione degli accordi e le loro risoluzioni*.
- 1901 L'Accademia ceca pubblica il secondo volume della serie curata da Janáček e Bartoš *Canti popolari moravi nuovamente raccolti*, contenente 2057 melodie morave.

- 1903 Organizza in Moravia la sezione folklorica dell'Esposizione Panslava a San Pietroburgo. Muore la figlia Olga, trasferitasi in Russia nel 1902.
- 1904 La prima di *Jenůfa* al Teatro nazionale di Brno è un successo. Si licenzia da docente dall'istituto magistrale e rifiuta la direzione del conservatorio di Varsavia, intensificando l'impegno alla conduzione della Scuola organistica di Brno. La sua fama di insegnante gli viene riconosciuta per l'instancabile passione e dedizione agli studenti, la generosità e la capacità comunicativa, la valorizzazione del patrimonio folklorico. Fra gli allievi il padre dello scrittore ceco Milan Kundera. Si occupa della sezione musicale degli Amici del club dell'arte. Condivide le idee dei movimenti intellettuali patriottici, maturate nella scelta oculata di alcuni librettisti.
- 1905 Completa la nuova opera *Osud* (Destino), iniziata un anno prima e riveduta nel 1907 (ma eseguita solamente postuma nel 1938 alla radio, e rappresentata a Brno nel 1958). Impressionato dalla morte di un giovane operaio durante i tumulti fra cèchi e autorità tedesche, compone la sonata per pianoforte *1 October 1905, Z Ulice (1 Ottobre 1905, Nella strada)*.
- 1906 Completa la versione per coro femminile e pianoforte dei *Lidová nokturna (Notturmi folklorici)*.
- 1908 Dopo aver visionato numerosi soggetti letterari, incluso *Anna Karenina* di Tolstoj, inizia la nuova opera *Věleť Páne Brouckovy* su libretto proprio, dal romanzo omonimo di Svatopluk Čech (*Il viaggio del signor Brouček sulla luna*): ultimata nel 1917 dopo molti rimaneggiamenti, verrà allestita nel 1920 al Teatro Nazionale di Praga. Inizia a scrivere un trio con pianoforte, ispirato a *La Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, finito nel 1909 (perduto), confluito tuttavia nell'omonimo Quartetto per archi n. 1 del 1923.
- 1914 Assiste alla prima cecoslovacca di *Parsifal* di Wagner a Praga.
- 1916 *Jenůfa* va in scena all'Opera nazionale di Praga con successo, subito acquistata dalla viennese Universal, d'ora in poi sua casa editrice. Conosce Richard Strauss, che aveva assistito a una delle repliche praguesi dell'opera nei mesi successivi. La versione in tedesco viene apportata dallo scrittore Max Brod, successivamente traduttore di tutte le opere di Janáček, nonché suo biografo.
- 1917 Stringe forte amicizia con Kamila Stösslová (1892-1935), più giovane di trentotto anni, di cui finisce per innamorarsi (documenta la loro relazione in un diario).
- 1918 Completa la rapsodia sinfonica *Taras Bulba*, tratta da un racconto di Gogol' e iniziata nel 1915, ispirata a temi patriottici. La prima viennese di *Jenůfa* è un nuovo successo.
- 1919 Conclude la cantata *Zápisník zmizelého (Diario di uno scomparso)*, iniziata nel 1917. Lascia la direzione della Scuola organistica di Brno, che è ora, insieme alla scuola Beseda, il nuovo conservatorio; continua tuttavia l'attività didattica, con la nomina a docente di perfezionamento in composizione al conservatorio di Praga, sede staccata a Brno fino al 1925.
- 1921 Completa *Káťa Kabanová* (iniziata due anni prima), che debutta al Teatro Nazionale di Brno il 23 novembre. Inizia la stesura dell'opera *Přihody Lišky Bystroušky (La volpe astuta)*. Nella seconda edizione del suo *Trattato di armonia* inserisce apporti da *Principles of Physiological Psychology* di Wilhelm



Kamila Stösslová (1892-1935) nel 1917, l'anno in cui Janáček la conobbe nella stazione termale di Luhačovice.



Janáček insieme col pittore Alfons Maria Mucha (1860-1939).

- Wundt. Acquista una villa presso la città natale, Hukvaldy, sede di villeggiatura negli anni successivi. Nella residenza concentrerà l'attività compositiva, terrà incontri di società. Soffre di reumatismi.
- 1922 La prima tedesca di *Káta Kabanová* viene diretta a Colonia da Otto Klemperer.
- 1923 Termina la *Volpe astuta* (debutterà a Brno nel 1924) e inizia quella del *Več Makropulos* (*L'affare Makropulos*). Inizia a scrivere il ciclo di quattro poemi sinfonici *Dunaj* (*Danubio*). Partecipa al Secondo Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Salisburgo con una revisione della Sonata per violino e pianoforte scritta nel 1913.
- 1924 Scrive e il sestetto per fiati *Mládi* (*Gioventù*). La prima berlinese di *Jenůfa* viene diretta da Erich Kleiber (l'opera verrà allestita anche al Metropolitan di New York).
- 1925 Per il settantesimo compleanno riceve un dottorato *ad honorem* dall'Università Masaryk di Brno. *La volpe astuta* viene presentata a Praga al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea. La sezione per la musica da camera si svolge al Teatro La Fenice di Venezia, dove si reca per l'esecuzione del Quartetto per archi n. 1, rimanendone affascinato.
- 1926 Compone la *Sinfonietta*, commissionatagli dal festival ginnico di Sokol, dedicata alle forze armate cecoslovacche e a Rosa Newmarch, che lo invita in Inghilterra, dove partecipa a un concerto con proprie musiche alla Wigmore Hall. Compone anche la Messa Glagolitica. Alla prima berlinese di *Káta Kabanová* assistono anche Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Franz Schreker ed Erich Kleiber. *L'affare Makropulos* debutta a Brno.
- 1927 Viene eletto membro dell'Accademia delle Arti di Prussia, insieme a Schönberg e Hindemith. Klemperer dirige la *Sinfonietta* a Berlino e New York, mentre la Messa glagolitica debutta a Brno. Inizia la composizione dell'opera *Z mrtvéhe domů* (*Da una casa di morti*), tratta da Dostoevskij, cui lavorerà fino alla morte. Partecipa al simposio letterario su Beethoven nelle riviste tedesche «Vossische Zeitung» e «Die literarische Welt» insieme a Křenek, Ravel, Auric.
- 1928 Compone il Quartetto per archi n. 2 *Listý důvěrné* (*Lettere intime*), ispirato dalla passione per la giovane Kamila. Riceve molte proposte di libretti per una nuova opera, mentre al teatro tedesco di Praga William Steinberg dirige *Káta Kabanová*, e *Makropulos* va in scena per la prima volta al Teatro Nazionale. L'Esposizione di Cultura Contemporanea a Brno si apre con l'esecuzione della *Sinfonietta*. Dopo un trattamento termale torna nella villa di Hukvaldy per lavorare al terzo atto di *Da una casa di morti*. Viene raggiunto dalla famiglia dell'amica Kamila. Dopo un'escursione si ammala di polmonite: portato all'ospedale di Moravsk Ostrava vi muore il 12 agosto. Il 15 agosto si celebrano i funerali a Brno, per l'occasione viene eseguita l'ultima scena della *Volpe astuta*. Il Quartetto n. 2 viene eseguito postumo, così pure l'opera *Da una casa di morti* (1930). Dopo la morte della moglie, nel 1938, i manoscritti del compositore sono stati acquisiti dall'Università Masaryk di Brno per poi confluire nell'archivio Janáček del Museo Moravo.

AREA ARTISTICA

Marcello Viotti
direttore musicale

Fortunato Ortombina
direttore della programmazione artistica

Sandra Pirruccio
responsabile dei servizi musicali

Giuseppe Marotta *
direttore musicale di palcoscenico

Maestri collaboratori

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo¹ Raffaele Centurioni¹ Maria Cristina Vavolo¹

Pierpaolo Gastaldello¹
maestro rammentatore

Ilaria Maccacaro¹
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Gisella Curtolo
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viola d'amore

Luca Ronconi •¹

Viole

Daniel Formentelli •
Gabriele Croci •¹
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Federico Romano •¹
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
Loris Balbi¹

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Ennio Dalla Ricca
Massimo Frison
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Federica Bacchi¹

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Gabriele Falcioni¹

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Fabio Pellegrino¹
Enrico Roccato¹

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli •¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti

¹ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Annamaria Branconi ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Antonio Ivano Costa ¹
Miguel Angel Dandaza ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Marcello Viotti
direttore musicale

Fortunato Ortombina
direttore della programmazione artistica

Tito Menegazzo
direttore amministrativo

Paolo Libettoni
*direttore del personale
e dello sviluppo organizzativo*

Bepi Morassi
*direttore di produzione
e dell'organizzazione scenico-tecnica*

Cristiano Chiarot
direttore marketing e comunicazione



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

S t a g i o n e 2 0 0 2 - 2 0 0 3

o p e r a

b a l l e t t o

c o n c e r t o

Thaïs

comédie lyrique in tre atti e sette quadri

libretto di Louis Gallet

musica di Jules Massenet

personaggi ed interpreti principali

Thaïs Eva Mei

Athanaël Michele Pertusi

Nicias William Joyner

Palémon Christophe Fel

Crobyle Christine Buffle

Myrtale Elodie Méchain

Prima ballerina Letizia Giuliani

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia

Gheorghe Iancu

light designer

Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Guillaume Tourniaire


in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

Teatro Malibrán

venerdì 22 novembre 2002 ore 20.00 turni A-Q

domenica 24 novembre 2002 ore 15.30 turno B

mercoledì 27 novembre 2002 ore 20.00 turni D-R 

venerdì 29 novembre 2002 ore 20.00 turni E-F-T

domenica 1 dicembre 2002 ore 15.30 turni C-G-S-U

La traviata

melodramma in tre atti

libretto di Francesco Maria Piave

musica di Giuseppe Verdi

personaggi ed interpreti principali

Violetta Valéry Elena Mosuc

Alfredo Germont Giuseppe Filianoti (15-17-20-22/12)

Marcelo Alvarez (27-29-31/12, 2/1)

Stefano Secco (4/1)

Giorgio Germont Lado Ataneli (15-17-20-22/12)

Roberto Servile (27/12, 2-4/1)

Leo Nucci (29-31/12)

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia

Giancarlo Sepe

scene

Carlo De Marino

costumi

Shizuko Omachi

light designer

Fabio Baretton

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Guillaume Tourniaire

nuovo allestimento

Teatro Malibrán

domenica 15 dicembre 2002 ore 17.00 turni A-Q

martedì 17 dicembre 2002 ore 20.00 turni D-R

venerdì 20 dicembre 2002 ore 20.00 turni E-H

domenica 22 dicembre 2002 ore 15.30 turno B

venerdì 27 dicembre 2002 ore 20.00 fuori abb.

domenica 29 dicembre 2002 ore 15.30 fuori abb.

martedì 31 dicembre 2002 ore 15.30 fuori abb.

giovedì 2 gennaio 2003 ore 20.00 fuori abb.

sabato 4 gennaio 2003 ore 15.30 turni C-I-V

Káťa Kabanová

opera in tre atti
libretto e musica di **Leoš Janáček**

personaggi ed interpreti principali

<i>Marfa Ignatěvna Kabanová</i>	Karan Armstrong
<i>Tichon Ivanyč Kabanov</i>	Christoph Homberger
<i>Katěrina</i>	Gwynne Geyer
<i>Varvara</i>	Julia Gertseva
<i>Savěl Prokofjevič Dikoj</i>	Feodor Kuznetsov
<i>Boris Grigorjevič</i>	Clifton Forbis
<i>Váňa Kudrjás</i>	Peter Straka

maestro concertatore e direttore

Lothar Koenigs

regia

David Pountney

scene

Ralph Koltai

costumi

Sue Willmington

light designer

Mimi Jordan Sherin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Piero Monti**

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

PalaFenice

venerdì 17 gennaio 2003 ore 20.00 turni A-L
domenica 19 gennaio 2003 ore 15.30 turni B-M
martedì 21 gennaio 2003 ore 20.00 turni D-O
venerdì 24 gennaio 2003 ore 20.00 turni E-H-P
domenica 26 gennaio 2003 ore 15.30 turni C-I-N-V

L'elisir d'amore

melodramma giocoso in due atti
libretto di **Felice Romani**
musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi ed interpreti

<i>Nemorino</i>	Giuseppe Filianoti (23-25/2)
	Antonino Siragusa (27/2, 1-4/3)
<i>Adina</i>	Cinzia Forte
<i>Belcore</i>	Franco Vassallo
<i>Il dottore Dulcamara</i>	Bruno Praticò
<i>Giannetta</i>	Paola Francesca Natale

maestro concertatore e direttore

Roberto Rizzi Brignoli

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Maurizio Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Piero Monti**

nuovo allestimento

Teatro Malibran

domenica 23 febbraio 2003 ore 17.00 turni A-Q
martedì 25 febbraio 2003 ore 20.00 turni D-R
giovedì 27 febbraio 2003 ore 20.00 turni E-F-T
sabato 1 marzo 2003 ore 15.30 turno B
martedì 4 marzo 2003 ore 17.00 turni C-G-S-U

Ariadne auf Naxos

opera in un prologo e un atto
libretto di Hugo von Hofmannsthal
musica di Richard Strauss
personaggi ed interpreti principali
Ariadne Elizabeth Whitehouse
Bacchus Ian Storey
Zerbinetta Sumi Jo
Der Componist Hermine May
Der Musiklehrer Peter Weber

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia

Paul Curran

scene e costumi

Kevin Knight

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con soprattitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

Teatro Malibran

mercoledì 26 marzo 2003 ore 20.00 turni A-Q

venerdì 28 marzo 2003 ore 20.00 turni E-F-T

domenica 30 marzo 2003 ore 15.30 turno B

mercoledì 2 aprile 2003 ore 20.00 turni D-R

sabato 5 aprile 2003 ore 15.30 turni C-G-S-U

«...Altre Danze...»

Rassegna internazionale
di danza contemporanea

Teatro Malibran

Guangdong Modern Dance Company

(Repubblica Popolare di Cina)

coreografia di

Gaoe Chengming, Xing Liang,

Long Yunna, Shen Wei

giovedì 10 aprile 2003 ore 20.00 turni A-Q-Z

Rennie Harris - Puremovement

(USA)

Rome & Jewels

coreografia di

Rennie Harris

domenica 13 aprile 2003 ore 15.30 turni B-Z

Foofwa d'Imobilité et Thomas Lebrun

(Svizzera - Francia)

Le Show

coreografia di

Foofwa d'Imobilité e Thomas Lebrun

giovedì 17 aprile 2003 ore 20.00 turni E-H-Z

Compagnie Bernardo Montet

(Francia)

O. More

coreografia di

Bernardo Montet

Musicisti Gnawa

giovedì 24 aprile 2003 ore 17.00 turni C-I-V-Z

Urban Tap

(USA)

Full Cycle

coreografia di

Tamango

giovedì 29 aprile 2003 ore 20.00 turni D-R-Z

Andrea Chénier

dramma in quattro quadri
libretto di Luigi Illica
musica di Umberto Giordano

personaggi ed interpreti principali
Andrea Chénier Fabio Armiliato
Carlo Gérard Alberto Gazale
Maddalena di Coigny Daniela Dessi
Bersi Rossana Rinaldi
Madelon Olga Alexandrova
La contessa di Coigny Marta Moretto
Un 'Incredibile' Luca Casalin

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia, scene e costumi

Corso di laurea specialistica in scienza e tecnica
del teatro, IUAV Facoltà di design e arti

docenti responsabili

Henning Brockhaus *per la regia*

Antal Csaba *per le scene*


Nanà Cecchi *per i costumi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

nuovo allestimento

PalaFenice

sabato 19 aprile 2003 ore 20.00 turni A-L 
martedì 22 aprile 2003 ore 20.00 turni D-O
giovedì 24 aprile 2003 ore 20.00 turni E-F-P-T
domenica 27 aprile 2003 ore 15.30 turni B-M
martedì 29 aprile 2003 ore 17.00 turni C-G-N-S-U

The Mikado

comic opera in due atti
libretto di William Schwenck Gilbert
musica di Arthur Sullivan

personaggi ed interpreti principali
Mikado of Japan Richard Angas
Nanki-Poo Bonaventura Bottone (31/5, 1-5-6/6)
Todd Wilander (7/6)
Ko-Ko Richard Suart
Pooh-Bah Ian Caddy
Pish-Tush Riccardo Simonetti
Yum-Yum Sally Harrison
Katisha Frances McCafferty

maestro concertatore e direttore

Mark Shanahan

regia

Jonathan Miller

ripresa da David Ritch

scene

Stefanos Lazaridis

costumi

Sue Blane

coreografia

Anthony Van Laast

ripresa da Stephen Speed

progetto luci originario

David Cunningham

light designer per la ripresa Paul Henry Taylor

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice


direttore del Coro Piero Monti

in lingua originale con sopratitoli in italiano

allestimento English National Opera

prima rappresentazione a Venezia

PalaFenice

sabato 31 maggio 2003 ore 20.00 turni A-L 
domenica 1 giugno 2003 ore 15.30 turni B-M
giovedì 5 giugno 2003 ore 20.00 turni D-O
venerdì 6 giugno 2003 ore 20.00 turni E-H-P
sabato 7 giugno 2003 ore 15.30 turni C-I-N-V

Marino Faliero

tragedia lirica in tre atti
libretto di Giovanni Emanuele Bidera
musica di Gaetano Donizetti

personaggi ed interpreti principali
Marino Faliero Michele Pertusi
Israele Bertucci Roberto Servile
Fernando Rockwell Blake
Steno Simone Alberghini
Elena Mariella Devia

maestro concertatore e direttore
Bruno Campanella

regia
Daniele Abbado

scene
Gianni Carluccio

costumi
Carla Teti

coreografia
Giovanni Di Cicco

light designer
Guido Levi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti

allestimento Teatro Regio di Parma

Teatro Malibran
venerdì 20 giugno 2003 ore 20.00 turni A-Q
domenica 22 giugno 2003 ore 15.30 turno B
martedì 24 giugno 2003 ore 20.00 turni D-R
venerdì 27 giugno 2003 ore 20.00 turni E-H
domenica 29 giugno 2003 ore 15.30 turni C-I-V

Die Fledermaus

nuova creazione coreografica di
Roland Petit
musica di Johann Strauss jr

**Corpo di Ballo
della Fondazione
Teatro alla Scala di Milano**

prima ballerina étoile Alessandra Ferri

direttore
da definire

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
prima esecuzione italiana

PalaFenice
mercoledì 17 settembre 2003 ore 20.00 turni A-L
giovedì 18 settembre 2003 ore 20.00 turni D-O
venerdì 19 settembre 2003 ore 20.00 turni E-F-P-T
sabato 20 settembre 2003 ore 15.30 turni C-G-N-S-U-Z
domenica 21 settembre 2003 ore 15.30 turni B-M



S t a g i o n e S i n f o n i c a

S t i l i e i n t e r p r e t i

PalaFenice

sabato 30 novembre 2002
ore 20.00 turni A-B

OTTORINO RESPIGHI
Belfagor
ouverture

FRANZ LISZT
Totentanz
per pianoforte e orchestra

EGON WELLESZ
Sinfonia n. 3 in la maggiore op. 68

direttore

Marcello Viotti

pianoforte Alessandro Dolci
Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 7 dicembre 2002
ore 20.00 turni A-B

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Die Weihe des Hauses op. 124
(*La consacrazione della casa*)
ouverture

GEORGES BIZET
Roma
suite per orchestra n. 3

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107
"La Riforma"

direttore

Pinchas Steinberg

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 1 febbraio 2003
ore 20.00 turni A-B

LEOŠ JANÁČEK
Sinfonietta

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

direttore

Yoram David

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 8 febbraio 2003
ore 20.00 turni A-B

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Serenata in re maggiore KV 204

BOHUSLAV MARTINŮ
The Epic of Gilgamesh
oratorio per voce recitante, soli,
coro e orchestra

in lingua originale
con sopratitoli in italiano

direttore

Guennady Rozhdestvensky

soli da definire

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

Teatro Malibran

sabato 8 marzo 2003
ore 20.00 turno A

domenica 9 marzo 2003
ore 20.00 turno B

GEORGES BIZET
Sinfonia n. 1 in do maggiore

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Christus am Ölberge op. 85
(*Cristo al Monte degli ulivi*)
oratorio per soli, coro e orchestra

in lingua originale
con sopratitoli in italiano

direttore

Marc Minkovsky

soprano da definire

tenore da definire

basso Daniel Borowski

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

Chiesa SS. Giovanni e Paolo

venerdì 4 aprile 2003
ore 20.00 turni A-B

ALEXANDER VON ZEMPLINSKY
83. Psalm
per coro e orchestra

in lingua originale
con sopratitoli in italiano

LUIGI NONO

Due espressioni per orchestra

GIOACHINO ROSSINI
Stabat mater

per soli, coro e orchestra

in lingua originale
con sopratitoli in italiano

direttore

Marcello Viotti

soprano Mariella Devia
mezzosoprano Sonia Ganassi
tenore Giuseppe Sabbatini
basso Michele Pertusi

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

PalaFenice

domenica 4 maggio 2003
ore 20.00 turni A-B

EDVARD GRIEG
Peer Gynt op. 23
per voce recitante, soli, coro e
orchestra

*in lingua originale
con sopratitoli in italiano*

direttore

Guillaume Tourniaire

voce recitante Lino Toffolo
soprano Elena Monti
baritono Andreas Scheibner

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

Teatro Malibran

venerdì 9 maggio 2003
ore 20.00 turno A

sabato 10 maggio 2003
ore 20.00 turno B

ISAAC ALBÉNIZ
Triana da Iberia
(trascrizione per orchestra di
Enrique Fernández Arbós)

MANUEL DE FALLA
El sombrero de tres picos
suite

HECTOR BERLIOZ
Symphonie fantastique op. 14

direttore

Jesus Lopez-Cobos

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 23 maggio 2003
ore 20.00 turno A

sabato 24 maggio 2003
ore 20.00 turno B

RALPH VAUGHAN WILLIAMS
Dona nobis pacem
cantata per soli, coro e orchestra

*in lingua originale
con sopratitoli in italiano*

EDWARD ELGAR
Sinfonia n. 1
in la bemolle maggiore op. 55

direttore

Jeffrey Tate

soprano Joan Rodgers
baritono da definire

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

*in lingua originale
con sopratitoli in italiano*

Sinfonia n. 3 in la maggiore op. 56

direttore

Sir Neville Marriner

contralto Bernadette Manca Di
Nissa

tenore Herbert Lippert

baritono Andreas Schmidt

basso da definire

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

Teatro Malibran

sabato 5 luglio 2003
ore 20.00 turno A

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Die erste Walpurgisnacht op. 60
(*La prima notte di Valpurga*)
ballata per soli, coro e orchestra

A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.

«La Fenice prima dell'opera» 2002-2003 3

Responsabile musicologico: Michele Girardi
Redazione: Michele Girardi, Cecilia Palandri,
con la collaborazione di Pierangelo Conte
Ricerche iconografiche: Luigi Ferrara
Progetto e realizzazione grafica: Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

stampa

L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di gennaio 2003

€ 10,00