

lo que no es del todo descaminado, puesto que Janáček admiraba al autor italiano y, de hecho, *Madama Butterfly* le motivó su *Kátia Kabanová*. Obra enigmática y singular, se beneficia de una viva pintura de personajes y una ponderada construcción.

*Desde la casa de los muertos* (1927), con libreto propio, sobre la novela de Dostoievski *Memorias desde la casa de los muertos*, trabajada sobre el original ruso, no debe considerarse incompleta, aunque el autor la tuviera todavía a la vista al morir y hubiera hecho acaso pequeñas correcciones. La plantilla instrumental primitiva era más bien de cámara, pero sus discípulos Osvald Chlubna y Bretislav Bakala realizaron una orquestación más amplia y, lo que es peor, añadieron un inadmisiblemente final optimista; el original fue recuperado por Mackerras. Janáček realizó este descenso a los infiernos con el convencimiento de que aun en las mentes de los criminales había «una chispa de Dios». Sin apenas acción dramática en sentido tradicional, estas escenas situadas en 1860 de la vida de una prisión siberiana se han convertido –luego de Treblinka y Auschwitz– en un símbolo lacerante de toda privación de libertad para el espectador occidental de comienzos del siglo XXI. El realismo cobra cuerpo en una obra áspera y dura, con el recitativo continuo como expresión óptima de un mundo de sufrimientos.

El *Diario de un desaparecido*, para tenor, contralto, tres voces femeninas y piano (1920), no pertenece, obviamente, a su producción operística, pero tiene una relación mucho mayor con la escena que con los ciclos de *Lieder* de la tradición romántica alemana. El tema lo extrajo Janáček del periódico popular *Lidové noviny*, que publicó en mayo de 1916 unos poemas anónimos sobre un joven que se enamoró de una gitana, con la que se dio a la fuga. Lo que sedujo al compositor de esta ingenua anécdota fue seguramente que ejemplificaba a las mil maravillas su obsesión por la ruptura con las convenciones sociales. Janáček anotó mínimas indicaciones escénicas: la penumbra debe rodear a los cantantes, la muchacha ha de entrar y salir y las tres voces femeninas situarse fuera de la vista.

Escrita en plena gran guerra, la rapsodia para orquesta *Taras Bulba* (1915-1918), basada en el cuento de Gogol, es una partitura de claro contenido programático. Muy probablemente, no se trata tanto de cantar la épica del atamán de cosacos ucraniano del título, como de enaltecer a Rusia, en su calidad de defensora de la causa de los pueblos eslavos oprimidos. A pesar de la fuerte carga dramática, la obra parece mostrarse optimista de cara al futuro; sobre si éste habría de ser de carácter democrático –como se ha especulado–, es una conclusión que

excede por completo el contenido del poema sinfónico. En el cierre de la rapsodia, dispone Janáček una sonoridad orquestal membruda y gigantesca, que incluye órgano y campanas. El detallismo de la escritura, la precisión de cada gesto compositivo, en absoluto sujeto a lo que hubiera sido una ilustración prosaica y apegada al relato, se corresponden con una orquestación no efectista pero extraordinariamente personal. Y, sin embargo, lo que podría denominarse la «constante de Janáček» se dio con motivo del estreno dirigido por Václav Talich en 1921, quien introdujera numerosos retoques en la instrumentación, incluso con el beneplácito del compositor. El hecho de que Janáček estuviese dispuesto a sacrificar algunos de los elementos más característicos y novedosos de su obra sólo puede ser explicado como una postura pragmática, la única posible para abrir brecha a la introducción de su música.

*La balada de Blaník* (1919) ofrece nuevamente un contenido poético, esta vez acerca de la leyenda de los husitas, que ya sugiriese obras a Smetana y Fibich. Janáček sigue la versión de un poema de Jaroslav Vrchlický que da al tema un giro utópico: la montaña de Blaník se abre todos los Viernes Santos, Jíra penetra en ella y ve a los espectrales guerreros husitas provistos de sus armas; un golpe seco y el monte se cierra bruscamente. El protagonista se adormece: cuando despierta han pasado cien años y los husitas, en vez de armas, sujetan herramientas de paz. Símbolos que responden por igual a la fundación de la República Checoslovaca y al deseo de paz universal tras los desastres de la Primera Guerra Mundial (la guerra que hubiera debido acabar con todas las guerras). El «plan pacifista» del poema es difícilmente perceptible, al ser puesto en música. Las alusiones más claras son un himno de pasión, relativo al Viernes Santo, la evocación de los sonidos del bosque y la aparición de los fantasmales guerreros y está muy claro el chasquido de la roca al cerrarse la montaña. En su brevedad, la *Balada* sigue un curso simétrico, por medio de un toque realista, que coloca cantos de pájaros al comienzo y al final.

La *Sinfonietta* (1926) aporta una muestra muy elocuente y representativa del lenguaje del último Janáček, un estilo que ha venido a ser llamado «primitivo» y que ciertamente no es comprensible en toda su entidad sino como reacción al neoclasicismo de Stravinski, un creador, no hay que olvidarlo, que irrumpió con fuerza en la escena internacional con la expresión musical de la Rusia bárbara y pagana. La obra, estrenada por Václav Talich en Praga el mismo año de su alumbramiento y cuando ya el compositor gozaba del reconocimiento unánime de sus compatriotas, carece del programa explícito de *Taras Bulba* o *La bala-*

*da de Blaník*. No obstante, un cierto barniz literario recubre el origen y el contenido de la *Sinfonietta*, que ciertamente se aleja de la tradición sinfónica estricta de raíz occidental. De un lado, se relaciona con Kamila Stösslová, el idealizado amor de la ancianidad del músico; de otro, es obvio el ejemplo de las bandas militares como fuente de inspiración. Ambos motivos confluyen, pues la experiencia de la escucha de una experta banda tuvo lugar junto a Kamila en el verano de 1925. La exaltación patriótica tampoco está ausente, pues se trataba de celebrar el inminente décimo aniversario de la República Checoslovaca. Finalmente, la «idea» que el propio Janáček aseguró haber expresado en su música sería la del coraje y determinación del hombre libre de su tiempo. Pensó Janáček en escribir una *Sinfonietta militar*, pero del proyecto inicial no permanece en la obra que conocemos más que la fanfarria de apertura. Este sorprendente pasaje para once trompetas y dos tubas bajas, más el subrayado rítmico de los timbales, cuyo retorno al final de la obra –si bien ya con la orquesta al completo– confiere a ésta una impronta unitaria, fue destinado por el maestro checo al festival gimnástico de Sokol de 1926. La fanfarria no es la única sección que presenta una instrumentación atípica. El supuesto elemento «militar», en cambio, cede ante los contrastes líricos, los dibujos de danza y los materiales, más o menos estilizados, procedentes del folclore. Los temas no son desarrollados, reaparecen de idéntica manera o con leves variaciones. Las pequeñas figuras, las células, que se repiten o consumen instantáneamente, se enmarcan con una lógica musical –no ortodoxa para la época, pero irrefutable al fin– en secciones más amplias, lo que otorga al conjunto la apariencia de un organismo vivo.

La *Misa glagolítica* (1926), para solistas, órgano, coro y orquesta, ha provocado un largo debate que afecta más a cuestiones de intención y de creencias personales que a la música. Subyace el agnosticismo del compositor, algo que por su condición de creencia resulta además inaccesible al estudio. Janáček reconoció que se había basado más en la naturaleza que en la iglesia para escribir la *Misa*. La obra es muy poco convencional, con introducciones orquestales, solos de órgano y una notable fuerza dramática, rasgos que se corresponderían muy difícilmente con un acto litúrgico en sentido estricto. El texto cantado está en glagolítico, antiguo alfabeto no cirílico, aplicable a las lenguas eslavas más occidentales y que se supone inventado por Cirilo y Metodio de Salónica. Ya sea pasión humana, rito confesional o ejercicio abstracto, Janáček funde en esta página maestra cantos populares con melodías litúrgicas; adopta actitudes de ópera en el expansivo canto solista y en-

treaza un denso polifonismo. El resultado, de tonalidad muy ampliada, es de una modernidad radical, en lo que es una de las piezas sinfónico-corales determinantes del siglo XX.

En el campo de la música de cámara, compuso Janáček tan sólo dos cuartetos de cuerda, pero sumamente importantes. Es probable que su *Cuarteto n.º 1 «Sonata a Kreutzer»* (1923) contenga un programa secreto; lo cierto es que su autor lo entendía como una suerte de enfrentamiento sin palabras entre personajes. Se ha especulado sobre ese hipotético programa, que los biógrafos checos de Janáček entienden como alegato –se supone que en contra– relacionado con Tolstoi, quien justificaba el asesinato de la mujer adúltera. Sin documentos de ningún tipo, es imposible pronunciarse acerca de algo así en el terreno de la música pura que es el cuarteto de cuerda. El *Cuarteto «Sonata a Kreutzer»* es una obra aguijoneada por la urgencia, que el compositor construyó muy probablemente sobre partes de un trío con piano homónimo (1908), del que no ha quedado rastro alguno. Música basada en células mínimas, polimelódica, de una discontinuidad controlada. El *Segundo Cuarteto* (1928), escrito muy poco antes de morir, se subtitula «Cartas íntimas» y desde luego es muy plausible que contenga una confesión amorosa hermética o sublimada a Kamila Stösslová, a la que escribió seiscientas cartas. Janáček pensó incluso en sustituir la viola normal del cuarteto por una *d'amore*; la técnica *sul ponticello* aplicada al instrumento tradicional, finalmente escogido, puede verse como una reminiscencia de la posibilidad primera. Domina a lo largo de toda la página una expresión apasionada y una tímbrica refinada, enmarcadas ambas en una forma rapsódica.

Otras composiciones camerísticas tienen menos trascendencia, pero sobresale la *Sonata para violín y piano* (1914, revisión de 1922), su tercer intento en el género, pero el único acabado. Página muy madura y elaborada, los numerosos cambios rítmicos contribuyen a crear una sensación de ansiedad. Es probable que contenga, como otras obras instrumentales de su autor, una proclama a favor de Rusia como liberadora de los pueblos eslavos. De discurrir muy libre es *Pohádka* (Cuento de hadas), para violonchelo y piano (1910), compuesta a partir del relato *Cuento del zar Berendei* de Zhukovski. *Mládi* (Juventud, de 1924), escrita desde la nostalgia de los setenta años, es un sexteto de vientos que se aproxima un tanto al modelo de la suite y extrae los temas de canciones de Moravia, sometidas a variaciones y permutaciones rítmicas.