

# Leos Janáček, el revolucionario ingenuo

*Enrique Martínez Miura*

La fortuna crítica de la figura de Leos Janáček ha pasado por numerosas vicisitudes; su obra tuvo que sufrir, en su propio país, el trance del olvido o aun de la traición, pues mucha de su música padeció arreglos ignominiosos. Sólo en los últimos decenios se ha conseguido avanzar en el respeto a lo realmente compuesto por el músico moravo. Desde luego, el que una parte sustancial de su logro creativo se diera en el campo de la ópera y lo hiciera con obras escritas en checo, con estructuras nada convencionales y en varios casos con argumentos que escapaban por completo al canon dramático de los grandes teatros internacionales no hizo sino complicar la aceptación de la magnífica herencia janáčekiana. Todavía en la actualidad no son raros los montajes de óperas suyas en inglés o alemán, algo que sería por completo impensable aplicado a otros creadores salvo, claro está, en el seno de circuitos muy especializados.

No pocas de las dificultades de implantación de su originalísimo idioma estético cabe entenderlas como derivadas de la biografía: su inmadurez primera, que reflejaba el estilo nacionalista de su país, generado en las postrimerías del romanticismo europeo, con la obra de Dvorák como uno de esos paradigmas, fue muy larga, y Janáček se movió en un medio provinciano, absolutamente inapropiado para la difusión de novedades. La tardía cristalización del estilo es significativa en un compositor —era sólo cuatro años más joven que Fibich— que hubiera podido pertenecer a la generación de los nacionalistas checos.

En las obras orquestales o las óperas de vejez, produjo sonidos que no son encontrables en ningún otro compositor coetáneo; lo que proviene de una precisión extrema de la escritura instrumental, que indujo a Janáček a demandar de algunos instrumentos prestaciones que parecían imposibles. Pero, como ha defendido el director de orquesta Charles Mackerras, en la teoría y en la práctica —en su calidad de uno de los máximos intérpretes del compositor—, es imperativo respetar lo establecido por Janáček, por arduo que sea, rechazando los numerosos arreglos, soluciones acomodaticias y reinstrumentaciones por las que sus obras han pasado, si verdaderamente se quiere ser fiel a un artista único

y comprender el alcance de su legado. Sólo así pueden recobrase elementos fundamentales de su estilo, como el humor mordaz, los trazos de feísmo o las pinturas grotescas, que ocasionalmente sustentan una crítica de tipo social.

La obra de Janáček puede dividirse, a efectos prácticos, en cuatro períodos: el romántico, muy influido por Dvorák, 1872-88; el de la investigación folclórica, que habría de culminar con *Jenufa*, 1888-1906; el de madurez, donde se trasciende el folclorismo, 1906-18, y el final, más rico, personal y avanzado, 1918-28. Ya desde sus obras corales de los años setenta se propuso Janáček liberar la armonía de lo que consideraba las reglas tiránicas de la tonalidad. Por cierto que ha de recordarse que Janáček fue también un teórico eminente y que, en tal sentido, las obras de su último período pueden interpretarse como realizaciones prácticas y artísticas de sus postulados teóricos. Sin embargo, aunque ensanchara los límites tonales no cabe afirmar que su música sea atonal, aunque, como algo heredado del folclore, tienda a superar la dicotomía entre los modos mayor y menor. La música de Janáček se caracteriza por las escalas insólitas y una estructura armónica abierta; los ritmos son irregulares, con acentos desplazados y compases desiguales. Se sirve igualmente de contrastes dinámicos súbitos. En sus obras, no hay propiamente desarrollo, sólo la repetición, bajo diversos aspectos tímbricos —sus mezclas atípicas de instrumentos son características— o armónicos, de unas mismas células melódicas o rítmicas, así como la sucesión interminable de nuevas ideas. Su música suele basarse en la impresión de una experiencia vivida, por lo que aun las composiciones instrumentales poseen el sentido de dramas en miniatura. Aspecto que confluye a veces con su postura de revolucionario político, como en la *Sonata para piano 1.X.1905*, que recuerda a un obrero muerto en una manifestación.

Su primera ópera, *Sárka* (1887, pero con revisiones en 1888, 1918 y 1924-25), de tema heroico, no presenta todavía un estilo personal, sino que se asocia con nitidez a Smetana y Dvorák. La huella de éste, incluso, es perceptible en la obra, pues Janáček le envió el manuscrito y luego aceptó las correcciones que le indicara. De hecho, el libretista, Julius Zeyer, prefería a Dvorák para que pusiera música a su leyenda checa. Lo cierto es que esta breve ópera, inmersa en dudas y vacilaciones, pues hasta la orquestación fue compartida con Osvald Chlubna, no se estrenaría, en Brno, hasta 1925, con motivo del septuagésimo aniversario del compositor.

Tampoco el intento de ópera romántica *El comienzo de un romance* (1891, estrenada en Brno en 1894), con libreto de Jaroslav Tichy a partir de un cuento de Gabriela Preissová, puede considerarse conseguido. Con todo, es una obra que no carece de interés dentro de la evolución artística de Janáček, pues marca el comienzo de la utilización de materiales folclóricos en su creación dramática. Ya desde 1885, el músico había empezado –junto a Frantisek Bartos, quien previamente sólo anotaba los textos– el estudio de danzas y canciones folclóricas. Pero aquí la aparición igualmente de materiales reutilizados y lo endeble del argumento –un alegato contra los matrimonios interclasistas–, y la estructura tradicional de números separados ahoga la incipiente originalidad janáčekiana. También relacionada con la colección de Bartos aparece una pieza orquestal, las *Danzas lachianas* (1889-90), la obra maestra del folclorismo estricto de Janáček, quien homenajea con ellas a su patria chica y, en lo estilístico, sobrepasa a Dvorák. Plantean las *Danzas* una opción, la del realismo, que toma la forma del folclore como manifestación antitética del romanticismo, que alcanzará en la siguiente ópera su formulación madura.

Es ésta *Jenufa*, con libreto del músico y Gabriela Preissová, que tuvo una gestación muy larga (1894-1903) y supuso el trabajo operístico más sólido de su autor hasta esa fecha y el que le lanzaría internacionalmente. Sin embargo, fue rechazada por el Teatro de Praga, donde finalmente se programó –el 26 de mayo de 1916–, tras una revisión a fondo del propio Janáček, luego del estreno en Brno en 1904. Con todo, sufrió los cortes y la reorquestación de Karel Kovarovic, el director del teatro. Sólo gracias a Mackerras, que acudió al manuscrito, se ha podido recuperar *Jenufa* en toda su auténtica dimensión, con sus violentas texturas y ácidas sonoridades. Ensaya aquí Janáček su idea de la melodía como reflejo de la curva del habla, consiguiendo su obra maestra en el terreno del drama realista. Uno de sus rasgos fundamentales, su pesimismo radical, cobra aquí carta de naturaleza, el individuo y sus aspiraciones son salvajemente aplastados por los convencionalismos sociales.

*Osud* (*Destino*, subtitulada «tres escenas novelescas») fue compuesta por Janáček en 1903-4 y revisada en 1906-7, sobre un libreto propio en colaboración con Fedora Bartosová, pero no llegaría a ver la obra sobre la escena, pues no se estrenaría, en Brno, hasta octubre de 1958. Es la obra menos tradicional de la lírica janáčekiana, decididamente experimental, con su temática sobre arte –acaso autobiográfica–, donde el creador aplicaba a fondo su teoría de la melodía musical forjada en

las cadencias del habla del idioma checo. Pese a sus muchas dificultades, ha empezado a programarse fuera de la República Checa; por ejemplo, en el Teatro Real de Madrid la pasada temporada. La siguiente ópera, *Las excursiones del señor Broucek* (libreto del compositor y Frantisek Serafinsky Procházka, 1912-18), es la página de argumento más extravagante y mordaz. La peripecia se divide en dos oníricos viajes de ciencia ficción –el primero ya no, obviamente, desde el Apolo XI– de los desplazamientos del cándido personaje a la Luna y al siglo XV, de más evidente mensaje moral éste. La clave alegórica e irónica es por demás evidente, aunque para comprender la ópera a fondo sea necesario, como probablemente en ninguna otra de Janáček, estar al tanto de la realidad política y social de la recién nacida República Checa. La pieza supone, en cualquier caso, una sátira hiriente del burgués egoísta, totalmente ajeno a las necesidades de la sociedad en que vive, y al que, muy significativamente, le horroriza la vanguardia artística.

*Kátia Kabanová* se basa en un libreto propio, sobre la obra teatral *La tormenta* de Ostrovski, que a Chaikovski le inspirase su poema sinfónico de 1864. Escrita en 1919-21, la trama es la más convencional de las óperas de la época final de Janáček, pero el retrato de la protagonista –inspirado en el amor que éste sentía por Kamila Stösslová, mucho más joven que él– es uno de los más humanos de toda su producción escénica. Con respecto a *Jenufa*, el lenguaje de Janáček es aún más brutal y directo. No hay nada que parezca un aria, aunque sí, ciertamente, picos dramáticos y gloriosos momentos musicales, en especial en el tratamiento de la orquesta. La construcción de la ópera es probablemente la más medida de todas las composiciones líricas de Janáček.

Más vanguardista es *La zorrilla astuta* (1922-23), con libreto propio, a partir de la novela de Rudolf Tesnohlídek –basada a su vez en los dibujos de Stanislav Lolek para el periódico *Lidové noviny*–, una visión de la naturaleza, donde la vida y la muerte son contempladas como partes inseparables del gran ciclo de lo existente. Las sonoridades onomatopéyicas y el clima general convierten esta ópera en la más alegre de su autor.

*El caso Makropulos* (1923-25), con libreto del compositor sobre la comedia fantástica de Karel Capec, plantea como una demostración al absurdo lo imperativo de la muerte del ser humano, pues la protagonista fallece en la adaptación del músico, a diferencia del original. La cantante Emilia Marty es en realidad una mujer del Renacimiento que ha vivido varios cientos de años; lo curioso es que este papel para soprano dramática ha sido comparado con los de Tosca o Turandot de Puccini,