

- 15 Brünnhilde erzählt davon ihren Walküren-Schwester in der Walküren-Szene des I. Aktes von *Siegfrieds Tod*. Vgl. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Wolfgang Golther, Bd. 2, Leipzig 1907, S. 184f.
- 16 Ebd. S. 227.
- 17 Daß Wagner über diese Lösung einen gewissen Stolz empfand, ist aus einer Tagebucheintragung von Cosima Wagner vom 30. Januar 1877 zu erkennen, wo es heißt: „R. spricht auch darüber, daß niemand ein Wort der Freude darüber hätte, daß er Wotan als Wanderer erscheinen ließ.“ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1, hrsg. von Dietrich Mack und Martin Gregor-Dellin, München / Zürich 1976, S. 1082.
- 18 Wagner, *Sämtliche Briefe*, (1986), a.a.O., S. 69. – Zur Figur des Wanderers vgl. auch Reinhold Brinkmann, „Drei der Fragen stell' ich mir frei“: Zur Wanderer-Szene im I. Akt von Wagners *Siegfried*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 5, 1972, S. 120–162.
- 19 Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1982, S. 67ff.
- 20 Wagner, *Skizzen und Entwürfe* (1930), a.a.O., S. 127. – Erst im Zusammenhang mit der 1856 begonnenen Komposition ersetzte Wagner die direkte Nennung von Siegfrieds Namen durch die Wendung „nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu“ (*Siegfried*, Vers 710–712).
- 21 Wagner, *Skizzen und Entwürfe* (1930), a.a.O., S. 174.
- 22 Ebd. S. 173.
- 23 Eine ergänzende Notiz mit den etwas kryptischen Stichworten „Brünnhildes bedeutung: Siegfried's ahnen“ (ebd. S. 67) scheint Wagner für die Szene nicht ausgewertet zu haben.
- 24 Die Vaternache an Hunding ist in der ersten Fassung von *Siegfrieds Tod* (Siegfrieds Erzählung in der 3. Szene von Akt III) als erste Tat des Schwertes genannt. Als die entsprechende Phase von Siegfrieds Leben aus der reinen Erzählung in die Dramatisierung übergang, verzichtete Wagner aus verständlichen Gründen darauf; und um sie überflüssig zu machen, ließ er Hunding nach Siegmunds Tod ebenfalls auf dem Schlachtfeld umkommen. Die Rache an Wotan ist eine Art Ersatz für dieses Handlungselement.
- 25 Wagner, *Skizzen und Entwürfe* (1930), a.a.O., S. 187. – Diese Erzählung wurde 1852 bei der Revision des *Jungen Siegfried* gestrichen.
- 26 Szenische Anweisungen; zit. nach Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (1907), a.a.O., S. 57f.
- 27 Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 11, hrsg. von Martin Dürer, Wiesbaden 1999, S. 329 (Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859).
- 28 Wagner, *Sämtliche Briefe* (1986), a.a.O., S. 69.
- 29 Ebd.
- 30 Wagner, *Mein Leben* (1969), a.a.O., S. 315f.
- 31 Die an früherer Stelle in *Mein Leben* (ebd. S. 115f) stehende Schilderung einer Nürnberger Begebenheit im Jahre 1835 scheint jedoch darauf hinzudeuten, daß die Straßenprügelei nicht ‚konstruiert‘ ist, sondern ein Erlebnis verarbeitet.
- 32 Allerdings hat Wagner bei der anschließenden Revision von *Siegfrieds Tod* (später: *Götterdämmerung*) die neue Situation dazu ausgenutzt, in der Erzählung Waltrautes (Szene 3 des I. Aktes) den desolaten Zustand Wotans und seiner Götterfamilie zu illustrieren: „Jüngst kehrte er heim; / in der Hand hielt er / seines Speeres Splitter: / die hatte ein Held ihm geschlagen.“
- 33 Vgl. dazu Porges (1896), a.a.O.

CLAUDIO TOSCANI

Seduzioni d'Oriente

Lakmé di Léo Delibes

Rappresentazione dell'Altro e dell'Altrove, prodotto dell'immaginario di un'Europa in piena fase coloniale, *Lakmé* di Léo Delibes sembra essere l'emblema perfetto di un gusto e di un'età, l'opera che risponde in pieno alle aspettative di una nazione e di un'ampia classe sociale traducendone, al tempo stesso, le pulsioni più profonde e nascoste. Vi si incontrano i personaggi, le scene e i temi più diffusi dell'orientalismo ottocentesco, consegnati nel corso del secolo dalla letteratura, dalla musica, dalle arti figurative a un pubblico sempre più allargato. Vi convergono tutti i miti e i luoghi comuni dell'esotismo occidentale: *Lakmé* è interpretabile come una delle estreme declinazioni del mito antico del buon selvaggio, che postula l'innocenza dei popoli primitivi (e tradisce, così facendo, l'ansia della fuga dalla civiltà); né vi manca l'idea fascinosa dell'Oriente come terra di passioni sfrenate, lussuria, fanatismo, crudeltà.¹ L'intreccio presenta tutti gli elementi tipici del plot di un'opera orientalista: un giovane europeo (rappresentato da un tenore), impulsivo e spavaldo, è affascinato dal mondo misterioso (incarnato da un appassionato soprano) che la sua nazione ha colonizzato, e si spinge al punto di mettere in discussione il suo onore, la sua lealtà verso i connazionali e persino l'appartenenza alla propria civiltà. La sua condotta suscita le ire di un capo nativo (impersonato da un basso o un baritono), intransigente e dispotico, attorniato e sostenuto da una schiera di correligionari fanatici. Con qualche variante, è la trama dell'*Africaine*, di *Aida*, di *Lakmé*, di *Madama Butterfly*: come in ogni opera d'ambientazione esotica, il mondo civilizzato europeo è contrapposto al misterioso universo spirituale dell'Oriente; l'Occidente è mostrato nella sua frivolezza sentimentale e nel suo scetticismo, mentre l'Oriente lo è nelle sue credenze profondamente radicate, nelle sue passioni brucianti e fatali. Anche il testo poetico di *Lakmé* attinge ampiamente al vocabolario diffuso, all'epoca, dai resoconti di viaggio e dalla letteratura esotica: il libretto cita con abbondanza i nomi di divinità, di classi sociali e religiose, di oggetti e luoghi (i templi, i fiori e le piante esotiche, il Gange, la foresta lussureggiante) che gli europei associano al mondo indiano. La veste linguistica corrisponde dunque all'ambientazione e contribuisce, amplificando l'effetto scenografico, a creare l'illusione della lontananza geografica e culturale. La musica collabora anch'essa nel determinare l'impressione esotica complessiva. Lo fa, beninteso, nei modi tipici dell'opera

in musica ottocentesca, che si serve perlopiù di un linguaggio esotico artificiale, fatto di danze caratteristiche, di inflessioni modaleggianti, di timbri e melodie particolari, senza farsi scrupolo di intrecciare questi elementi coloristici e ,devianti' a romanze perfettamente tonali, alle forme e al linguaggio più tradizionali dell'opera occidentale.²

Proprio per questa concentrazione di luoghi caratteristici dell'esotismo, *Lakmé* è parsa per molto tempo un prodotto assai tipico della sua età. Un'opera dal seducente ,profumo' orientale, che la rende gradita al pubblico dell'epoca e le assicura – complice un innegabile fascino melodico – una perdurante popolarità. *Lakmé* incarna un'epoca nella quale l'esotismo non è più la manifestazione di un gusto elitario, espressione di quell'estetismo, sensibile al fascino di paesi e civiltà remoti, che scaturisce dalla ricerca di una bellezza lontana dal mondo comune; in Europa, l'esotismo è divenuto ormai fenomeno di massa. L'Oriente d'evasione, l'Oriente fantastico nel quale regnano la sensualità, il lusso, la barbarie (non meno del loro contrappeso: l'austerità cenobitica, l'ascetismo, la concentrazione mistica), l'Oriente che sovente è proiezione di fantasie erotiche e di desideri altrimenti inappagabili, suscita brividi di trasgressione in più larghi strati della popolazione urbana, in particolare nel pubblico borghese che cerca evasione nei teatri parigini. Ma come spesso accade, i motivi che assicurano all'opera il consenso dei contemporanei sono gli stessi che la misero, in seguito, fuori gioco. *Lakmé*, come il resto della produzione di Delibes, fu rapidamente archiviata tra le cose gradevoli ma fuori moda, tra gli oggetti del buon tempo antico che si osservano con amabile condiscendenza, ma non si prendono troppo sul serio; e il suo particolare esotismo sopravvisse per qualche decennio ancora, ulteriormente volgarizzato, solo nell'operetta e poi nel cinema. Per comprenderne le ragioni, non sarà inutile mettere meglio a fuoco il particolare rapporto tra quest'opera e un fenomeno, quello dell'esotismo, che appare come uno dei tratti più caratterizzanti del teatro musicale europeo fin de siècle.³

Gli anni in cui vede la luce *Lakmé* cadono nell'età aurea dell'esotismo letterario, musicale e pittorico europeo. Scegliendo un soggetto orientale, Delibes si inseriva in una tradizione teatrale ormai consolidata: in Francia il gusto si era manifestato – per limitarci ai casi più recenti – con *Jaguarita l'Indienne* di Halévy, *L'Africaine* di Meyerbeer, *Le Roi de Lahore* di Massenet, per tacere della composizione che più di ogni altra aveva costituito il modello linguistico per l'esotismo musicale, *Le Désert* di David.⁴ Il soggetto di *Lakmé* fu suggerito a Delibes da due collaboratori di vecchia data, che stesero poi il libretto: Philippe Gille – che lavorava con Delibes dai tempi delle partiture ,leggere' per i teatri parigini d'operetta – ed Edmond Gondinet, drammaturgo di un certo nome anch'egli antico collaboratore di Delibes. Loro era stata l'idea di approfittare del successo di un recente racconto di Pierre Loti. Scrittore e ufficiale di marina, autore di romanzi avventurosi apprezzati da un ampio pubblico sensibile al fascino di paesi lontani e misteriosi, Loti (pseudonimo letterario di Louis Marie Julien Viaud) aveva narrato le vicende della tahitiana Rarahu nel racconto *Le Mariage de Loti*,

pubblicato nel 1880 sulla *Nouvelle Revue*. Gille e Gondinet erano stati senza dubbio allettati dalla possibilità di mettere in scena una passione estrema e selvaggia, che si scontra con la civiltà occidentale; in più, avrebbero potuto approfittare delle doti di Marie van Zandt, ritagliando su di lei il ruolo principale: all'epoca il giovane soprano americano, sull'onda del successo ottenuto con *Mignon* di Thomas nel 1880, era personaggio al centro dell'attenzione mondana. La fonte letteraria fu adattata in modo molto libero; i due librettisti mantennero sì l'elemento centrale dell'intreccio – costruito intorno agli amori di un'indigena e di un europeo – ma ne cambiarono l'ambientazione, trasferendolo da Tahiti all'India, e accentuarono il motivo politico dell'opposizione autoctona all'occupazione inglese. Diverso, in *Lakmé*, è anche il nucleo drammatico, dal momento che la tragedia è causata dall'incompatibilità tra due culture e da un sacrilegio che la vittima, incolpevole, finisce per espiare: si tratta della nuova versione di un archetipo drammatico, quello dell'amore impossibile tra due amanti appartenenti a comunità in conflitto (ciò che equivale, in ultima analisi, a una lontana variante della storia di Giulietta e Romeo).

La trama di *Lakmé* è dunque sostanzialmente diversa da quella del racconto di Loti; i punti di contatto che si riscontrano tra i due testi sono piuttosto generici, e accomunano un po' tutti i lavori dell'epoca d'argomento esotico. Somiglianze meno superficiali, invece, sussistono tra il libretto di *Lakmé* e gli scritti del viaggiatore erudito Théodore Pavie (1811–1896). Fra le sue traduzioni di storie e testi orientali, i racconti, gli studi, si trovano le *Scènes et récits des pays d'outre-mer*, pubblicate nel 1853, che comprendono dodici racconti, tre dei quali si svolgono in India.⁵ Fu soprattutto in questi ultimi che Gille e Gondinet trovarono ispirazione: colsero idee qua e là, ripresero alla lettera (o quasi) descrizioni, situazioni, personaggi. Utilizzarono poi tutto questo materiale per costruire una trama che seguisse gli schemi tradizionali del teatro in musica, e lo calarono nelle forme poetiche e nelle convenzioni strutturali di un libretto d'opera.⁶ Delibes, che aveva letto più volte con attenzione il racconto di Loti e si era entusiasmato per il soggetto, si accinse alla composizione nel luglio 1881, rinunciando a un *Jacques Callot* progettato in precedenza, e terminò il lavoro nel giugno 1882. *Lakmé* andò in scena il 14 aprile 1883 al Théâtre de l'Opéra-Comique, dove ottenne un successo immediato e duraturo che si estese, negli anni successivi, alle scene internazionali.

Il luogo della prima rappresentazione non è casuale. Mentre il Théâtre de l'Opéra si trasformava lentamente in un museo del repertorio operistico ,ufficiale', fossilizzandosi su pochi titoli ricorrenti, nella Parigi degli anni Ottanta il Théâtre de l'Opéra-Comique diveniva il luogo privilegiato di un certo sperimentalismo. Accanto ai titoli tradizionali vi si rappresentavano pièces di carattere intermedio come *Carmen*, *Manon* e, appunto, *Lakmé*. In ciascuna di esse i confini determinati dal genere di appartenenza sono piuttosto sfumati, anche se nessuna abbandona i tratti formali tipici dell'opéra comique: i dialoghi recitati alternati ai pezzi musicali e la suddivisione dell'opera in ,numeri' chiusi (couplets, chœurs, ensembles

intonati dai solisti). D'altra parte era tutto il teatro musicale francese a marciare in una precisa direzione, che andava verso il superamento della tradizionale divisione nei due generi d'opera fondamentali: il grand opéra sceglieva ambientazioni private e non solo temi storico-politici, ed esplorava le sfumature del sentimento; l'opéra comique, a sua volta, adottava un linguaggio e strutture musicali sempre più complessi e affrontava, oltre ai tradizionali soggetti leggeri, temi sentimentali o addirittura tragici.

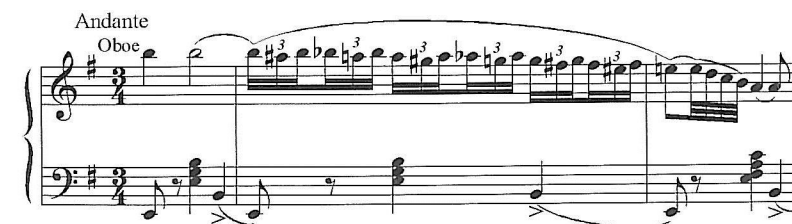
Per molti aspetti, con *Lakmé* Delibes torna alle vecchie tradizioni dell'opéra comique, per quanto negli anni Ottanta l'operazione possa apparire retrospettiva. L'assetto formale del libretto, la versificazione, l'articolazione in «numeri» musicali chiusi, le forme simmetriche dei pezzi canori rispondono tutti agli schemi convenzionali, come pure un'azione largamente prevedibile, che segue rigorosamente i canoni dell'opéra comique. Vi si trovano, al loro posto regolare, anche i luoghi obbligati del genere: l'aria tenorile di carattere sentimentale, l'aria virtuosistica del soprano, il duetto delle due voci femminili, le danze di carattere; e un linguaggio eclettico – che fa ugualmente parte della tradizione comica francese – che si manifesta, ad esempio, nella compresenza di due stili nettamente differenziati, con il gruppo degli inglesi che adotta il linguaggio verbale e musicale del genere buffo e gli indiani che invece si esprimono in uno stile canoro nobile ed elevato.

L'esotismo di *Lakmé* si inserisce anch'esso nel solco della tradizione francese del secondo Ottocento. Delibes non sfrutta l'ambientazione esotica solo per uno scopo decorativo, come un facile appiglio per creare pagine caratteristiche: al pari di altri compositori di teatro suoi connazionali, ne fa invece un elemento sostanziale del dramma. Il linguaggio orientalista definisce, infatti, l'opposizione fra gruppi etnici e fra i personaggi che rappresentano i gruppi rispettivi. Il motivo dell'inconciliabilità tra diverse culture – che era già almeno nell'*Africaine* di Meyerbeer – ha un ruolo decisivo in *Lakmé*, dove segnala l'esistenza di una diversa realtà psicologica, che in quanto tale è all'origine del conflitto drammatico centrale: è questa inconciliabilità che costituisce la causa ultima della conclusione tragica dell'opera.⁷

Se focalizziamo ora l'attenzione sullo specifico linguaggio esotizzante di *Lakmé*, vi noteremo tutto l'arsenale del più tipico orientalismo europeo della seconda metà dell'Ottocento. Per ricreare l'effetto di una musica esotica è sufficiente inserire nel linguaggio tonale coevo stilemi estranei a quelli della tradizione colta occidentale. Si tratta di procedimenti stereotipi, ai quali anche Delibes attinge largamente: le quinte vuote, i cromatismi, gli intervalli melodici alterati, le inflessioni modali, le scale difettive, gli ostinati ritmici e i pedali, in generale le successioni che realizzano fasce sonore statiche, che negano o sospendono il moto armonico verso una meta.⁸ Non sono dunque elementi linguistici che riflettono pratiche musicali specifiche del paese in cui l'opera è ambientata ad assicurare l'effetto «dépaysant»: a far sì che un passo venga percepito come esotico è la deviazione rispetto a una tecnica compositiva o a una norma estetica; è un'anomalia integrata nel linguaggio musicale dell'Occidente. Queste deviazioni

stilistiche – costituite da un lessico irrigidito in una serie di clichés – vengono applicate, in genere, senza distinzione per l'area geografica in questione. Il luogo in cui l'opera è ambientata è secondario: gli stessi procedimenti possono connotare musica ebraica, araba o egiziana in un'opera, musica indiana o persiana in un'altra. Ed è altrettanto indifferente che un compositore utilizzi un tema originale, adattandolo a un contesto linguistico che gli è estraneo, o crei lui stesso i suoi temi, conferendo loro caratteristiche che li fanno sembrare esotici: la funzione del frammento citato è indipendente dalla sua genuinità etnografica. Lo stile orientalista non si rifà tanto a pratiche musicali di paesi esotici, quanto ad altri, precedenti stili orientalizzanti.

Dunque anche il vocabolario esotico impiegato da Delibes è geograficamente indefinito, e si adatta all'India come ad altri luoghi genericamente orientali: consiste, oltre che nei procedimenti già ricordati, in arabeschi decorativi, in armonizzazioni non ortodosse, in ritmi sincopati, oppure in melodie diatoniche sorrette da armonie che ne compromettono il contorno; non mancano effetti timbrici misteriosi, ottenuti spingendo gli strumenti in registri anomali, né tonalità inconsuete, cariche di diesis o bemolli, che «velano» la sonorità orchestrale. Questo generico linguaggio orientaleggiante si manifesta, in *Lakmé*, con accenni estremamente localizzati. I suoi luoghi d'elezione sono il preludio e gli entr'acte, che si ergono a formare una sorta di sipario sonoro, quasi a rafforzare l'effetto delle scene presentate allo spettatore all'inizio di ogni atto. Altri luoghi obbligati sono, ovviamente, i momenti rituali e magici, con le danze delle bayadere del secondo atto al primo posto (l'illusione fu accresciuta, all'epoca, da ballerine abbigliate all'indiana e da una piccola orchestra di strumenti esotici che fingeva di suonare sulla scena). Delibes rappresenta in questo luogo una festa popolare indiana, con danze autoctone (Terâna, Rektah) e una danza persiana (Persian); nessun motivo autentico vi è impiegato, e il linguaggio musicale – con le sue quinte vuote, le formule ritmiche ostinate, le allusioni modali, i timbri strumentali «caratteristici» – percorre la via dell'esotismo più generico e convenzionale. Ne è un esempio, nell'ultima danza, la melopea orientaleggiante dell'oboe, che riprende movenze archetipiche dell'esotismo musicale d'Occidente (allo stesso modello si rifà, tra i numerosi esempi, *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov):

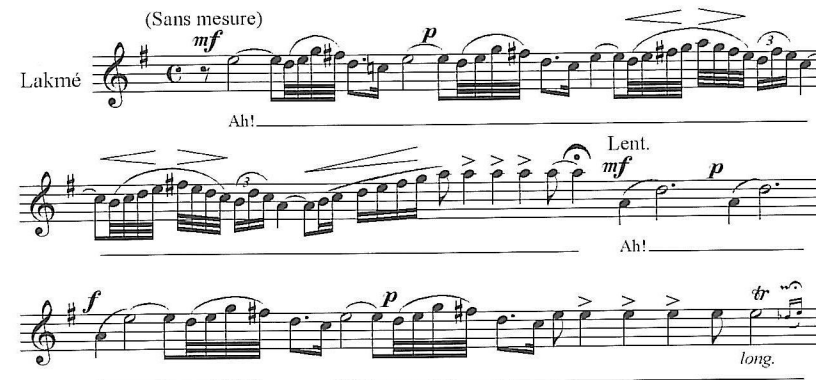




Non meno emblematico, all'inizio del primo atto, è il coro „A l'heure accoutumée“, con cui gli indiani salutano l'aurora e invocano la vendetta degli dei sugli occupatori inglesi; qui il colore esotico si manifesta tramite una melodia pentatonica e un'armonia statica:



L'introduzione alla *Légende de la fille du paria*, il brano dallo straordinario virtuosismo vocale che costituisce la pagina più celebre dell'opera, è un altro luogo nel quale Delibes fa ricorso agli stereotipi dell'orientalismo occidentale. La folla fa circolo intorno a Lakmé, attirata dal suo canto che si alza, dapprima, senza alcun accompagnamento orchestrale:



La linea fortemente melismatica (annotata senza stanghette di battuta), le formule improvvisatorie, i giri ornamentali attorno a una nota centrale, fanno tutti parte del 'codice' orientalista: che in questo caso è piegato a una funzione drammatica e non solo decorativa, dal momento che il canto di Lakmé fa appello al potere della musica di muovere le emozioni in assenza di contenuti verbali (un'idea che gli europei associano costantemente all'Oriente, contrapponendolo al loro mondo).

In *Lakmé* non manca, peraltro, qualche luogo in cui il linguaggio orientalista è caratterizzato con maggiore precisione etnografica. Ciò vale soprattutto per i temi che contraddistinguono la protagonista nella sua purezza di idolo indiano, incontaminato e non ancora toccato dalla passione. Il tema della preghiera di Lakmé „Blanche Dourga“, che ritorna più volte nell'opera, non si limita ad adottare movenze genericamente orientalescanti – un ritmo morbido e flessibile, un andamento melismatico e quasi improvvisatorio della linea vocale – ma utilizza una scala del tutto particolare, che imita un raga indiano:⁹



Pâ - le Si - va! Puis - sant Ga - ne -

ça! Ô vous, que cré - a Brah - ma!

pp

Scelte di questa natura sono senza dubbio indicative: all'epoca di *Lakmé* l'esotismo occidentale, anche se non ricerca necessariamente l'autenticità della citazione musicale, ha ormai raggiunto una fase in cui i codici dell'orientalismo non sono più così facilmente intercambiabili. Non stupisce, dunque, l'effetto prodotto dall'opera sui contemporanei, i quali ebbero l'impressione che Delibes avesse restituito, con tutta la fedeltà possibile, musica indiana e persiana autentica.¹⁰

Per il resto, Delibes fa uso di un linguaggio fondamentalmente tonale, che non esclude qualche momento di singolare sincretismo come nella scena del mercato, dove ai tratti occidentali si mescolano pennellate orientalescanti – le solite quinte vuote e qualche alterazione che dà alle scale un colore esotico – per creare un quadro di animata vivacità. In genere, tuttavia, i due stili restano distinti: il contrasto, che rispecchia lo scontro tra due civiltà, è infatti funzione dell'azione drammatica. Il dualismo stilistico è già presente nel prelude; ma anche per buona parte del primo atto i due mondi vengono contrapposti: al coro rituale degli indiani, alla preghiera di Lakmé, al trasparente duetto tra la protagonista e Mallika rispondono il quintetto degli inglesi e l'aria appassionata di Gérard. Anche la musica fuori scena possiede una precisa caratterizzazione simbolica: nel terzo atto, ad esempio, da una parte risuona la voce dell'amore e dell'oblio, che fa da sfondo alla processione degli amanti che vanno ad attingere l'acqua alla fonte sacra dell'amore eterno, dall'altra la voce del dovere e del ritorno in sé, rappresentata dalla musica militare inglese che da lontano richiama Gérard alla realtà.

Andrà comunque notato che benché Delibes ponga in scena un conflitto tra razze e culture,

tra l'India religiosa e l'Inghilterra colonialista, la contrapposizione tra personaggi europei e orientali non corrisponde a una didascalica contrapposizione di stili musicali. Gli elementi sentimentali e passionali della storia sono accomunati da un'identica musica espressiva, avvolgente, indifferente all'appartenenza etnica dei personaggi coinvolti. Quando Nilakantha depone la sua rituale rigidità e si rivolge alla figlia con la tenerezza di un padre, le sue 'stances' („Lakmé, ton doux regard se voile“) non hanno assolutamente nulla di esotico: la linea del canto è morbida ed è sostenuta da armonie perfettamente tonali, il brano è intenso e intimistico, nel più puro stile francese. In numerosi altri luoghi il linguaggio tradizionale dell'opera occidentale coesiste, per un motivo drammatico, con quello esotizzante: avviene ad esempio nella scena („Ô toi qui nous protèges“) che segue l'aria di Gérard nel primo atto, cioè nel momento in cui i due mondi, rimasti separati sino a quel momento, iniziano lentamente a compenetrarsi. Il dualismo stilistico, sottilmente sfruttato per ragioni drammatiche, è ancora più evidente nel duetto di Lakmé e Gérard del secondo atto. L'opposizione tra i due mondi è significata, inizialmente, dallo slancio lirico e dall'appassionato canto tenorile di Gérard da una parte, dalle ripulse di Lakmé dall'altra, che respinge il focoso ufficiale servendosi di inflessioni modalescanti. Ma poco dopo, ai versi „Hélas! c'est un ennemi, / dont le souffle ardent m'effleure!“, Lakmé è guadagnata al mondo di Gérard; e più oltre, al canto sospeso della protagonista „Dans la forêt, près de nous“, lo stile vocale rivela che ora è il giovane inglese ad essere soggiogato dal sogno d'amore di Lakmé.

La contaminazione stilistica è del tutto esclusa, invece, dal quintetto degli inglesi nel primo atto, un brano puramente realistico e sin prosaico. Il quintetto ha una funzione chiave per chiarire la contrapposizione di civiltà: il suo stile brillante, da operetta, il suo efficace naturalismo rendono palese l'estraneità di questi personaggi al mondo con il quale vengono in contatto senza minimamente comprenderlo. E incrinano, mettendo alla berlina la pretesa superiorità culturale e morale dei colonizzatori, le certezze di molte opere d'ambientazione esotica dell'Ottocento, per le quali virtù e barbarie albergano in esclusiva nei gruppi nazionali contrapposti.¹¹ Ma il quintetto evidenzia anche l'estraneità degli inglesi alla dimensione fantastica e meravigliosa che avvolge l'intero racconto. *Lakmé* non presenta solo l'opposizione tra un'India misteriosa e un'Europa scettica e razionalista, ma anche quella tra un universo onirico, ricco di simboli e di legami profondi con l'inconscio, e una realtà prosaica. Che Gérard venga temporaneamente risucchiato nel primo, lo rivelano chiaramente le parole che pronuncia, prima ancora d'incontrare la sconosciuta della quale ha violato la dimora: „Fantaisie aux divins mensonges, / tu reviens m'égayer encor. / Va, retourne au pays des songes“.

Lakmé non è, tuttavia, riducibile a un semplice sogno. L'intreccio drammatico, costruito con coerenza e consequenzialità, esula dai luoghi comuni di un'opera orientalista tipica; inoltre i personaggi hanno una loro tangibile realtà e un certo grado di complessità psicologica, che non va disgiunta da una realistica ambiguità. Nilakantha è ministro intransigente e fanatico,

devoto schiavo della sua divinità assetata di vendetta; ma è anche un padre tenero e affettuoso. Gérald è soldato, ama dunque la sfida e il rischio e si comporta da conquistatore; ma si sottomette prima a un'amante imperiosa, infine al dovere militare. Lakmé è vittima e femme fatale al tempo stesso: algida dea che non si rivela ai mortali, perfettamente consapevole della sua divina superiorità, si uccide per non sacrificarsi a un uomo infedele e conservare intatto il suo potere assoluto. Ognuno dei personaggi principali è fondamentalmente ambivalente, e ciò gli conferisce quel grado di veridicità che non lo fa percepire come un'astrazione, come un semplice figurino teatrale. Rispetto alle altre è Lakmé la figura centrale, e la più umana. L'intera storia, in fondo, non è altro che la raffigurazione poetica della nascita dell'amore in una giovane donna, collocata al centro del dramma e predestinata a una fine tragica; è quanto basta a rendere Lakmé sorella di Mimì e Butterfly, a imprimerla nella memoria collettiva come altre eroine fin de siècle. Suo è il momento di maggior impegno vocale, quella *Légende de la fille du paria* che è un esempio estremo di canto puro, virtuosistico e incantatorio, e manifestazione estrema di un'estetica belcantistica assai antica. Che la grande aria di Lakmé, con tutto il suo potere seduttivo, venga realisticamente motivata (è un brano che il personaggio finge davvero di cantare), è altamente rivelatore e conferma la duplicità dei piani drammatici su cui si dipana la storia: la protagonista è figura di sogno, ma possiede tutte le apparenze del reale, poiché rappresenta una realtà più ricca, metaforica e simbolica. La dimensione onirica può forse far apparire l'opera, nel suo complesso, antidrammatica. Lakmé ha, in effetti, qualità diverse: che sono in primo luogo di natura poetica.

A questo aspetto, il pubblico dell'epoca fu certamente sensibile. Ma la fortuna di *Lakmé* si spiega anche con il particolare momento in cui l'opera giunse sulle scene teatrali francesi. La sua prima rappresentazione cadeva due mesi dopo la morte di Wagner, la cui notizia aveva scosso il mondo musicale a Parigi non meno che nel resto d'Europa. L'opera di Delibes, perciò, esordiva in un clima particolare: la scomparsa del drammaturgo tedesco rafforzò nel pubblico parigino l'impressione che *Lakmé*, rispettosa delle forme tradizionali e profondamente radicata nel linguaggio melodrammatico nazionale, si contrapponesse in modo esplicito e cosciente alla musica di Wagner.¹² Contribuivano a questa percezione il découpage affatto tradizionale dell'opera, la sua chiara articolazione in couplets, ensembles, chœurs e soprattutto la ben definita alternanza fra i tempi a rapido scorrimento dei dialoghi e dei recitativi e le sospensioni del canto lirico effusivo. È pur vero che *Lakmé* sembra far ricorso a una delle tecniche più caratteristiche del dramma wagneriano, quella del motivo ricorrente: una funzione svolta, ad esempio, dal tema militare suonato da pifferi e tamburi dell'esercito inglese, o da alcuni motivi legati alla protagonista. Ma nessuno di essi reca qualche traccia della sistematicità wagneriana; il loro impiego riflette piuttosto gli usi tradizionali dell'opera francese, all'interno della quale citazioni ricorrenti e motivi di reminiscenza sono tutt'altro che infrequenti. Delibes fece un uso raffinato di questa tradizione, ma non si mostrò interessato

ad avanguardistiche fughe in avanti. Non solo: da Wagner, Delibes prese deliberatamente le distanze. Conosceva benissimo il compositore tedesco: ne aveva studiato le partiture, si era recato a Bayreuth per assistere alla rappresentazione delle sue opere, mostrava la sua musica ai suoi allievi della classe di composizione al conservatorio di Parigi; dichiarava inoltre tutta la sua ammirazione per Wagner, e confessava l'emozione profonda provata in teatro grazie alle sue opere. Ma Delibes, cosciente della distanza che lo separava da Wagner, si rifiutò sempre di essere suo imitatore.

Era dunque naturale che *Lakmé*, con le sue radici profondamente affondate nella tradizione francese, finisse a un certo punto per diventare il vessillo del 'partito' antiwagneriano in Francia. Ed era altrettanto naturale che l'opera, accolta trionfalmente all'epoca, in seguito cadesse vittima dell'ondata wagneriana che oltralpe mise rapidamente fuori gioco tutto il repertorio dell'opéra comique: il suo linguaggio musicale parve, di colpo, troppo semplice, e *Lakmé* fu archiviata, insieme alle altre opere del suo autore, come un'opera amabile e leggera, un'opera oltremodo gradevole, ma legata a doppio filo a un'età che non avrebbe mai più fatto ritorno.

Ma ancora più importante, per capire i motivi dell'abbandono di una partitura a suo tempo così fortunata, è la frattura determinatasi ai primi del Novecento tra la vecchia generazione dei compositori francesi e la nuova, che all'esotismo attribuiva un altro significato e impiegava un diverso linguaggio orientalista. Per la nuova generazione, stimolata dalla giovane scuola russa con cui era entrata in contatto grazie ai concerti delle Esposizioni universali di Parigi, l'esotismo non era evento occasionale ed episodico, né pretesto per inserire nella musica un tocco di couleur locale con tutti i suoi stereotipi; era piuttosto uno stimolo per rinnovare dall'interno la tecnica della composizione. Ancora più decisivo, poi, fu lo sviluppo dell'etnografia, che favorì una migliore conoscenza degli oggetti e del patrimonio d'arte dei popoli orientali, mentre le colonie portavano a una conoscenza più precisa della loro cultura; l'esotismo occidentale subì allora una mutazione profonda, l'effetto dépaysant assicurato dai procedimenti tradizionali andò in gran parte perduto.¹³ A questo punto ogni tentativo di restituire il color locale o di imitare l'idioma musicale di un paese d'Oriente alla vecchia maniera fu avvertito come una contraffazione; l'esotismo di fine Ottocento, i cui stilemi avevano un contatto molto labile con l'autentica cultura musicale dei popoli orientali, fu giudicato sempre più inattuale e inadeguato. E divenne, in queste forme, fenomeno sempre più marginale. Di qui il disinteresse, se non il disprezzo, che colpì l'esotismo di *Lakmé*, un'opera nella quale le avanguardie novecentesche videro l'estrema manifestazione di quel kitsch che tanto detestavano.

La fortuna di *Lakmé*, tuttavia, non è tramontata col declino dell'età e della cultura che la videro nascere. Hanno certo contribuito a mantenerla in vita sia la predilezione delle numerose primedonne – da Lily Pons a Joan Sutherland, da Mady Mesplé a Mariella Devia e a Natalie Dessay – che ne hanno fatto un loro cavallo di battaglia, sia la profusione di belle

melodie che la rendono un'opera particolarmente amata dai melomani. Ma se *Lakmé* continua, dopo oltre cent'anni, a reggere egregiamente la scena, dimostrando una vitalità forse insospettata, non è solo per questi motivi, né per quel 'profumo d'Oriente' al quale il pubblico d'oggi non è più necessariamente sensibile. L'immagine dei paesi esotici che l'opera di Delibes ci trasmette è indissolubilmente legata a un'età passata, la visione dell'India terra di passioni assolute e di impenetrabili misteri ne fa qualcosa di datato: eppure, le qualità drammatiche e poetiche di *Lakmé* non hanno ancora oggi cessato di trasmettere il loro messaggio a chi frequenta il teatro d'opera.

- ¹ Attingendo all'ampia bibliografia sull'esotismo dell'Ottocento e sul suo significato per la cultura occidentale ci limitiamo a segnalare, tra i contributi più recenti: Fritz Kramer, *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 1981; Rana Kabbani, *Europe's Myth of Orient*, Bloomington 1986; Francis Affergan, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris 1987 (trad. it. *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano 1991); *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, a cura di Thomas Koebner e Gerhart Pickerodt, Frankfurt 1987; Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris 1992; Dorothy Mathilda Figueira, *The Exotic: a Decadent Quest*, Albany 1994.
- ² Sull'esotismo musicale europeo nel diciannovesimo secolo la bibliografia è altrettanto ampia. Si segnalano, senza pretesa di completezza: Alexander L. Ringer, *On the Question of „Exoticism“ in 19th-Century Music*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7 (1965), pp. 115–123; Hellmuth Christian Wolff, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg 1976, pp. 371–385; Peter Gradenwitz, *Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen*, Wilhelmshaven 1977; *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik (Forum musicologicum: Basler Beiträge zur Musikgeschichte 4)*, Winterthur 1984; *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini a Torre del Lago* (1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa 1985; Peter Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion*, München 1986; Ralph P. Locke, *Constructing the Oriental „Other“: Saint-Saëns's „Samson et Dalila“*, in: *Cambridge Opera Journal* 3/3 (1991), pp. 261–302; Id., *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater*, in: *Opera Quarterly* 10 (1993), pp. 48–64; Barry Emslie, *The Domestication of Opera*, in: *Cambridge Opera Journal* 5/2 (1993), pp. 167–177; Gilles de Van, *L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain*, in: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo, Atti del 2° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo* (Locarno, 7–9 ottobre 1993), a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano 1995, pp. 103–117; Carlo Piccardi, *Ricerca sull'altrove*, in: *Musical/Realtà* 50 (1996), pp. 77–95; Peter Revers, *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 41)*, Stuttgart 1997; *The Exotic in Western Music*, a cura di Jonathan Bellman, Boston 1998; Derek B. Scott, *Orientalism and Musical Style*, in: *Musical Quarterly* 82/2 (1998), pp. 309–335; Ralph P. Locke, *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East*, in: *19th Century Music* 22/1 (1998), pp. 20–53. Per un'indagine sistematica sull'esotismo nel teatro d'opera del secondo Ottocento cfr. Ragnhild Gulrich, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850–1910) unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 17)*, Anif / Salzburg 1993; in appendice al volume vengono elencate circa 200 opere esotiche rappresentate tra il 1850 e il 1910.

- ³ Su *Lakmé* si vedano Joseph Loisel, „*Lakmé*“ de Léo Delibes. *Etude historique et critique. Analyse musicale*, Paris [1924], e „*Lakmé*“, *L'Avant-Scène Opéra* 183, Paris 1998. Più in generale, sull'esotismo in Francia alla fine dell'Ottocento cfr. Wolff, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, cit. Per l'influenza della cultura e della musica indiana sui compositori francesi (con particolare riferimento alle opere di Delibes, Pierné, Roussel e Delage) si veda Jann Pasler, *India and Its Music in the French Imagination Before 1913*, in: *Journal of the Indian Musicological Society* 27 (1996) pp. 27–51, che contiene anche un elenco di composizioni francesi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che adottano soggetti indiani, o sono influenzate da musica indiana.
- ⁴ Percepita come la prima opera musicale autenticamente esotica, scritta da un autore che dell'Oriente aveva avuto esperienza diretta, l'ode sinfonica *Le Désert* di Félicien David (1844) ebbe enorme influenza: contribuì a lanciare la moda e il linguaggio orientalisti e costituì, con i suoi stereotipi poi rimasti a lungo nell'immaginario collettivo, un modello per innumerevoli composizioni. Cfr. Peter Gradenwitz, *Félicien David (1810–1876) and French Romantic Orientalism*, in: *Musical Quarterly* 62/4 (1976), pp. 471–506; Jean-Pierre Bartoli, „*Le Désert*“ de Félicien David (1844). *Contribution à l'étude de l'orientalisme dans la musique française*, mémoire de maîtrise, Paris IV – Sorbonne, 1981; Dorothy V. Hagan, *Félicien David (1810–1876): a Composer and a Cause*, Syracuse / N.Y. 1985; Ralph P. Locke, *Félicien David, compositeur saint-simonien et orientalisant*, in: *Les Saint-Simoniens et l'Orient: vers la modernité*, a cura di Magali Morsy, Aix-en-Provence 1990, pp. 135–153.
- ⁵ Théodore Pavie, *Scènes et récits des pays d'outre-mer*, Paris 1853.
- ⁶ Sull'origine e la preparazione del libretto di *Lakmé* cfr. Hervé Lacombe, *Lakmé ou la fabrique de l'exotisme*, in: „*Lakmé*“, *L'Avant-Scène Opéra* 183, cit., pp. 68–73.
- ⁷ Alle opere francesi su soggetto esotico di fine Ottocento non è neppure estraneo l'intento programmatico di rivitalizzare il linguaggio operistico grazie al canto popolare e all'elemento etnico (anche per opporre un efficace baluardo alla musica wagneriana). Non è un caso che Julien Tiersot (*Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889; facs. Genève, Minkoff, 1978) citi *Le Roi de Lahore*, *Marie Magdeleine* e *Lakmé* come opere contemporanee che inglobano elementi del canto popolare.
- ⁸ Un elenco di questi procedimenti musicali, largamente intercambiabili, è proposto da Derek B. Scott (*Orientalism and Musical Style*, cit., p. 327): „Here is a list of Orientalist devices, many of which can be applied indiscriminately as markers of cultural difference: whole tones; aeolian, dorian, but especially the phrygian mode; augmented seconds and fourths (especially with lydian or phrygian inflections); arabesques and ornamented lines; elaborate „ah!“ melismas for voice; sliding or sinuous chromaticism (for example, snaking downward on cor anglais); trills and dissonant grace notes; rapid scale passages (especially of an irregular fit, e.g., eleven notes to be played in the time of two crotchets); a melody that suddenly shifts to notes of shorter value; abrupt juxtapositions of romantic, lyrical tunes and busy, energetic passages; repetitive rhythms [...] and repetitive, small-compass melodies; ostinati; ad libitum sections (colla parte, senza tempo, etc.); use of triplets in duple time; complex or irregular rhythms; parallel movement in fourths, fifths, and octaves (especially in the woodwinds); bare fifths; drones and pedal points; „magic“ or „mistic“ chords (possessing uncertainty of duration and/or harmonic direction); harp arpeggios and glissandi [...]; double reeds (oboe and especially cor anglais); percussion (especially tambourine, triangle, cymbals, and gong); and emphatic rhythmic figures on unpitched percussion (such as tom-toms, tambourine, and triangle)“. Sui procedimenti linguistici dell'esotismo musicale ottocentesco cfr. anche Mosco Carner, *The Exotic Element in Puccini*, in: *Musical Quarterly* 22 (1936), pp. 45–67; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Firenze 1990: cap. *Esotismo, folclorismo, arcaismo*, pp. 322–330); Ivanka Stoianova, *Remarques sur l'actualité de „Turandot“*, in: *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, cit., pp. 199–210.
- ⁹ In mancanza di testimonianze dirette, è difficile precisare a quali fonti attinga un compositore che non si accontenti di un linguaggio orientalista stereotipato. Delibes, come ogni altro musicista

Die Ballade in Kvapils und Dvořáks „Rusalka“

parigino, ebbe modo di sentire musiche esotiche autentiche all'Esposizione universale del 1878 (ma già alla fine del 1838 si era esibita, a Parigi e in alcune città tedesche, una troupe di autentiche bayadere, con musicisti indiani al seguito). Ma più che l'esperienza diretta consentita dalle esposizioni universali, allestite a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento con cadenza più o meno decennale, furono alcune fonti scritte a trasmettere un'immagine della musica originale dell'Oriente. Alcuni canti dell'Indostan erano stati trascritti, all'inizio dell'Ottocento, dal barone Johann Friedrich Hugo von Dalberg (*Über die Musik der Inder: Eine Abhandlung des Sir William Jones*, Erfurt 1802), che a sua volta li aveva ripresi da William Hamilton Bird (*The Oriental Miscellany*, Calcutta 1789). In tempi più recenti avevano effettuato la stessa operazione August Willard (*A Treatise on the Music of Hindostan, Comprising a Detail on the Ancient Theory and Modern Practice*, Calcutta 1834), e soprattutto Sourindro Mohun Tagore (*Hindu Music from Various Authors*, Calcutta 1875). Alla musica indiana è dedicato anche un capitolo nel secondo volume della *Histoire de la musique* di François-Joseph Fétis (Paris 1869, pp. 187–348): vi si trova tra l'altro la descrizione, arricchita da alcuni esempi musicali, di danze quali il Rektah e il Terána. Lo riconobbe, tra gli altri, Eduard Hanslick nel suo *Musikalisches Skizzenbuch: Neue Kriterien und Schilderungen*, Berlin 1888.

È stato più volte mostrato come queste opere proponessero una visione „ideologica“ dell'Oriente, che è tuttavia semplicistico interpretare come manifestazione pura e semplice di un atteggiamento imperial-colonialista: „[...] a given work may be understood as communicating both acceptance of imperial policies and anxiety over those policies and their ramifications. For example, in Delibes's *Lakmé*, the English attempt to rule India is presented as neither heroic and admirable nor utterly vile but as something in between: necessary or at least unavoidable, though also obtuse and misguided. No doubt the French perceived the folly of colonial efforts more readily when the colonizers were their own hereditary rivals from beyond the Channel. But this does not rule out the possibility that the eager reception of *Lakmé* in the France of its day and decades thereafter also reflected some (mostly unspoken) discomfort with the costs and risks of French colonizing, notably in Algeria“, Locke (1991), cit., p. 23). L'orientalismo dell'Ottocento è fenomeno che è stato ampiamente indagato nelle sue implicazioni culturali, politiche e sociologiche. Molti tra i saggi più recenti sono nati dalle tesi provocatorie del critico letterario e musicale Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978 (trad. it. *Orientalismo*, Torino 1991); *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London 1978, rist. Harmondsworth 1985 (trad. it. *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Milano 2001); *Culture and Imperialism*, New York 1993.

Recensendo la prima rappresentazione dell'opera, Adolphe Méliot ne sottolineava, con toni polemic, la grande distanza rispetto a ciò che veniva inscenato sulla collina di Bayreuth: „[Delibes] ne s'est pas préoccupé de savoir s'il ne se compromettrait pas en intitulant ses morceaux: duos, trios, quatuors; il n'a pas cherché de grands mots philosophiques pour régenter son inspiration. Il a dit en langage excellent ce qu'il voulait dire et ce qu'il éprouvait, aussi l'a-t-il fait éprouver à ses auditeurs. Il a répandu dans son orchestre des trésors d'élégance et de science sans jamais permettre à l'orchestre d'étouffer le chant. Il n'a pas cru devoir couper les ailes aux motifs qui lui venaient sous la plume, et s'est contenté de les traiter avec art et nature. Enfin, il ne nous a pas forcés, pour être compris, à chercher péniblement dans l'orchestre, le fameux et indispensable leitmotiv destiné à nous expliquer ce que nous voyons et ce que nous entendons. Grâce lui soient rendues!“ Adolphe Méliot, *Revue musicale. Opéra-Comique. – Première représentation de Lakmé, opéra en trois actes*, in: *La Paix*, 17 avril 1883.

Sull'influenza della scuola russa in Francia alla fine dell'Ottocento cfr. André Lischke, *L'Exotisme russe en France, son apparition, ses influences*, in: *Revue internationale de musique française* VI (1981), pp. 59–66, e Richard Taruskin, „Entoiling the Falconet“: *Russian Musical Orientalism in Context*, in: *Cambridge Opera Journal* 4/3 (1992), pp. 253–280 (anche in *The Exotic in Western Music*, a cura di Jonathan Bellman, Boston 1998, pp. 194–217). Sulla nascita dell'etnografia musicale cfr. Carlo Lo Presti, „*Ethnographie musicale' ed orientalismo in Francia. Con un'appendice su Maurice Ravel*“, tesi di dottorato in Musicologia, Università di Bologna, a.a. 1994/95.

Als im Jubiläumsjahr des Komponisten Antonín Dvořák 1981 eine *Rusalka* gewidmete Abhandlung von Jürgen Schläder erschien,¹ wurde sie zum Vorzeichen einer neuen interpretatorischen Auseinandersetzung mit diesem auf einem Libretto von Jaroslav Kvapil basierenden Werk. Schläders Erörterung, ausgehend von traditionellen Deutungen und konventionellen Inszenierungen, stellte bereits mit ihrem vielsagenden Titel *Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama?* die Frage, welche Tatsachen dafür sprächen, Dvořáks Oper als ein romantisches Märchen aufzufassen, wie schon der Untertitel „lyrisches Märchen“ in Kvapils Libretto nahelegt.² Im Gegenzug wird die Frage aufgeworfen, was gegen eine solche Gattungsdefinition spricht. Schläders Ansatz geht von einer Analyse des Textbuchs aus, in der er einleuchtend darlegt, wie zum einen Kvapil das Märchengerüst aufgegriffen und dessen Stoffkreis in eine Geschichte der sich opfernden Frau umgeformt hat, die ihr tragisches Los bewußt auf sich nimmt, und wie zum anderen der Librettist die mythischen und allegorischen Märchenmotive umgewertet hat, die zu einer „metaphorische[n] Darstellung psychischer Entscheidungsprozesse werden“³, wie es dem europäischen Symbolismus am Ende des 19. Jahrhunderts entsprach. An diese Interpretation knüpften einige Autoren mit weiteren – mehr oder weniger historisch verankerten – Auslegungen an, die sich auf die Hauptperson der Oper konzentrierten und sogar dazu tendierten, das Werk Dvořáks als ein Drama menschlicher Emanzipation sowie als ein existentielles Gleichnis des menschlichen Schicksals im Kontext der Dramatik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzufassen.⁴

Der zweite Teil von Schläders Abhandlung sowie dessen Interpretationsrahmen blieben eher unbeachtet. Der Autor skizziert dort, wie Dvořák Kvapils Libretto musikalisch aufgefaßt hat; er konzentriert sich vor allem auf die symphonische Struktur des Orchestersatzes und auf die Kompositionsprinzipien, welche die Relevanz seiner vorherigen Deutung untermauern. Besonderes Augenmerk widmet Schläder den Leitmotiven und deren Funktion innerhalb der Dramaturgie des Werkes. Aus der älteren Dvořák-Literatur übernimmt er die lapidare Feststellung des Wagner-Einflusses, den er in der Anwesenheit eines dichten Geflechts von Leitmotiven sieht. Gleichzeitig weist er jedoch darauf hin, daß sich die Leitmotive Dvořáks in ihrer dramatischen Funktion und semantischen Besetzung von Wagners Technik erheblich