

## IL SINFONISMO DEL SECONDO OTTOCENTO, DA BRAHMS A MAHLER

### 38.1 Storia di 'progressisti' e 'conservatori'

Una forza di convincimento esercitata dai neotedeschi, con una fitta produzione musicale e una campagna di stampa quasi aggressiva, sembrava inarrestabile: veramente l'avvenire pareva destinato alla loro musica 'progressista'. Ma nel 1854 fu pubblicato a Lipsia un volumetto di estetica che sosteneva tesi radicalmente opposte, coagulando idealmente attorno al suo autore le sparse energie di tutti i 'conservatori'.

Si trattava del saggio *Vom Musikalisch-Schönen (Del bello nella musica)* di Eduard Hanslick, critico, musicologo ed esteta boemo di origine tedesca. La posizione di Hanslick, detta poi formalismo, era molto semplice: la bellezza della musica non consiste nel sentimento che essa eventualmente vorrebbe esprimere (e tantomeno in programmi letterari o testi poetici), ma è interna alla musica stessa. «Il bello della musica è un bello 'specificatamente musicale', giacché la musica non ha altro contenuto che «i suoni e il loro artistico collegamento», cioè «forme sonore in movimento». Le idee che la musica esprime sono esclusivamente «idee musicali».

Organo principale del loro pensiero era la rivista lipsiense «Neue Zeitschrift für Musik», che dopo le dimissioni del suo fondatore Schumann era diretta da Franz Brendel, acceso sostenitore dei neotedeschi (tra i quali egli includeva non solo Wagner e l'ungherese Liszt, ma anche il francese Berlioz).

EDUARD HANSLICK, *Il bello musicale*, Firenze, Giunti Martello, 1978, pp. 48-49. Per illustrare il suo concetto di bellezza come «pura forma», senza alcun contenuto, Hanslick ricorre ad alcuni paragoni: l'arabesco (e nella musica si tratta di un arabesco mobile, continuamente cangiante) o, più prosaicamente, il giocattolo infantile detto caleidoscopio. Inoltre, egli fa acutamente notare che la bellezza di contorni e di colori del corpo umano può essere apprezzata indipendentemente dal suo contenuto, cioè l'anima spirituale. La concezione estetica di Hanslick risale comunque al primo Romanticismo: in Tieck, Novalis e Schelling, ad esempio, si trovano espressioni da lui riecheggiate quasi letteralmente, tra cui la definizione di musica come pura forma e lo stesso paragone

controcultura: nel 1860 un piccolo gruppo di musicisti decise di firmare un manifesto per dichiarare pubblicamente la propria indipendenza dai neotedeschi, i quali rischiavano ormai di apparire l'unica corrente compositiva esistente in Germania. Tra questi giovani, accanto al celebre violinista Joseph Joachim, vi era un compositore amburghese non ancora trentenne ma già piuttosto noto, perché segnalato fin dal 1853 da un articolo quasi profetico di Schumann: Johannes Brahms.

#### BRAHMS, IL 'CONSERVATORE'



Fig. 38.1 - Johannes Brahms in età giovanile, foto (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde).

Johannes Brahms (1833-97), dopo aver compiuto nella natia Amburgo seri studi di contrappunto e composizione con il famoso didatta Eduard Marxsen, aveva appena vent'anni quando intraprese una tournée pianistica attraverso la Germania, lungo la quale conobbe anche Liszt a Weimar. Ma fu l'incontro con i coniugi Schumann durante la tappa a Düsseldorf ad imprimersi in modo indelebile nella sua vita. La stima e l'amicizia concessagli subito dal grande compositore gli fornirono non solo un preziosissimo conforto personale, ma anche un concreto appoggio presso gli editori, nonché, grazie al famoso articolo schumanniano *Neue Bahnen (Vie nuove)* v. par. 34.1), una precocissima consacrazione quale nuovo, geniale astro della musica tedesca.

Dal canto suo, l'affezione di Brahms per la più matura Clara fu per lui un punto di riferimento costante lungo tutta l'esistenza; e forse non del tutto casualmente egli non si sposò mai e morì meno di un anno dopo la morte di lei.

Come anticipato nel par. 34.1, non possiamo pronunciare sulla natura del rapporto che li legava. Sembra però che Brahms abbia atteso la morte di Schumann per dichiararsi a Clara nel 1857.

Eppure, a un così fulgido avvio seguì un periodo di crisi creativa: per trovare le sue vere 'vie nuove' Brahms aveva bisogno di profonda riflessione. Al contrario di Wagner, il suo sguardo non si protese in avanti, nella speranza di scorgere il profilo della musica dell'avvenire: esso si rivolse invece all'indietro, studiando con intensità proprio la musica del passato per estrarre da essa la linfa che gli era necessaria.<sup>4</sup> Da questa immersione Brahms riaffiorò negli anni '60 con uno stile musicale personale e solidissimo, che confermava nettamente le sue intuizioni giovanili.

Interrompiano dunque per un momento l'esposizione delle sue vicende biografiche per tentare di definire a grandi linee lo stile del Brahms maturo. Se vogliamo sintetizzarlo con una formula, possiamo affermare che l'autore amburghese riuscì a coniugare l'insegnamento di due tra i maestri più eccelsi, Bach e Beethoven, costituendo davvero l'unione dei 'tre grandi B':<sup>5</sup> nella sua musica, infatti, il contappunto di stampo bachiano diventa un mezzo quasi onnipotente per realizzare il principio beethoveniano dell'elaborazione motivico-tematica (elaborazione che, come si vedrà nell'Approfondimento, Brahms applica alla totalità della composizione e non solo allo sviluppo, come era abitudine prima di lui). Questo intenso lavoro compositivo, che nello stile classico era tipico soprattutto della musica da camera, viene esteso da Brahms anche alla musica sinfonica, sinfonico-corale e perfino al *Lied* con pianoforte, genere musicale di tutt'altra tradizione. Si potrebbe dire, esagerando un poco, che in Brahms non vi sia alcuna nota 'indifferente': tutto - perfino le parti di accompagnamento - è estratto dal materiale di base, in un'estrema economia compositiva che collega l'intera composizione in una fittissima rete di relazioni motiviche.

<sup>4</sup> Tra l'altro, nel corso della sua vita Brahms partecipò come curatore a molte edizioni critiche: da C.P.E. e W.F. Bach, Händel, Couperin e Mozart fino a Schubert, Schumann e Chopin. Egli fu anche socio della Bach-Gesellschaft (Società bachiana), abbonandosi anche all'edizione integrale delle opere di Bach da essa pubblicata a partire dal 1850.

<sup>5</sup> D. Brahms, *Die Kunst des Fortschrittlichen*, cit., p. 272.

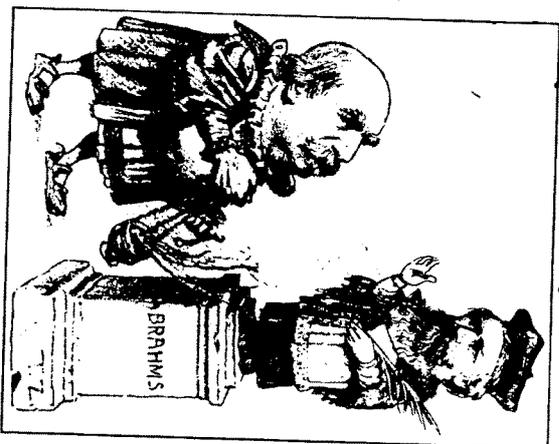


Fig. 38.2 - Caricatura di Hanslick che incrina 'Son Giovanni' (cioè Johannes Brahms), pubblicata sul 'Figaro' di Vienna nel 1890 (Berlino, *Arbno für Kunst und Geschichte*).

A ben vedere, anche se egli parte da premesse totalmente differenti da quelle dei neotedeschi (trifida qualunque stimolo extramusicale per le sue composizioni strumentali, non abbandona la struttura sinfonica in quattro movimenti e non si dedica mai al teatro musicale), Brahms giunge a risultati assai simili a quelli di Costoro; ciò tanto dal punto di vista fraseologico - ricordiamo la 'prosa musicale' e la 'melodia infinita' propugnate da Wagner - quanto anche dal punto di vista armonico.<sup>6</sup> In realtà, è tutta la sua epoca ad andare solidalmente nella stessa direzione, in un processo che conduce da una 'forma architettonica' ad una forma 'logica'. Non più, dunque, una forma puramente

'architettonica', costruita attraverso la contrapposizione di frasi, periodi o gruppi di periodi dal rapporto gerarchico ben definito (che fungono quasi da pilastri, o da architravi, o da volte di copertura, o da rivestimenti ornamentali e così via). Il secondo Ottocento tende invece ad una forma 'logica' che, come un discorso, sviluppi 'logicamente' le premesse di partenza, facendo scaturire una frase dall'altra in un flusso ininterrotto e coerente.

In una celebre conferenza del 1933, il compositore novecentesco Arnold Schönberg definì l'amburghese *Brahms il progressivo*, conferendo proprio a lui e non ai suoi avversari la palma di iniziatore della modernità; tuttavia, nella sua epoca Brahms non venne affatto percepito così.<sup>7</sup> Malgrado i neote-

<sup>6</sup> Il musicologo Christian Schmidt (v. bibliografia) evidenzia però una differenza di fondo tra la concezione armonica di Wagner e quella di Brahms: secondo lui l'armonia di Wagner è centrifuga, perché cerca di sfuggire dal suo centro tonale di partenza; quella di Brahms è invece centripeta perché, per quanto possa allontanarsi dalla tonalità d'impianto facendola quasi sparire dall'orizzonte, alla fine tende comunque a farvi ritorno.

<sup>7</sup> Cf. CARL DANIHAUS, *La musica dell'Ottocento*, cit., p. 272.

<sup>8</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Brahms, der Fortschrittliche*, pubblicato in inglese nel 1950 con il titolo di *Brahms the Progressive*, e Berlin.





Fig. 38.3 Johannes Brahms fotografato nel 1883, all'età di cinquant'anni (Berlino, Archiv für Kunst und Geschichte).

chiscono la sua produzione di quegli anni: la cantata *Rinaldo* per tenore, coro maschile e orchestra (1863-68; forse l'unica sua composizione in cui è avvertibile un influsso della vocalità italiana), la *Rhapsodie (Rapsodia, 1869)* per contralto, coro maschile e orchestra, lo *Schicksalslied (Canto del destino, 1868-71)* per coro e orchestra e il *Triumphlied (Canto trionfale, scritto in occasione della proclamazione dell'impero tedesco e dedicato all'imperatore Guglielmo I), sempre per coro e orchestra, a cui più tardi si aggiunsero la Nänie (Nenia, 1880-81) e il Gesang der Parzen (Canto delle Parche, 1882), entrambi per coro e orchestra*.<sup>14</sup>

Fu però la pubblicazione di composizioni assai meno ambiziose, le *Ungarische Tänze (Danze ungheresi, 1869)*, ai primi due fascicoli ne seguirono altri due pubblicati nel 1880) per pianoforte a quattro mani, poi orchestrate, che allargò ancora di più la platea degli ammiratori di Brahms. Il definitivo suggerì lo alla sua fama giunse con le *Variazioni su un tema di Haydn* per orchestra, composte ed eseguite a Vienna nel 1873, anno in cui completò anche i due *Quartetti per archi* op. 51.

Era giunto il momento di approdare alla *sinfonia*: la sua Prima sinfonia in *do min.* vide finalmente la luce nel 1876, dopo più di vent'anni da quando aveva iniziato a lavorarvi. Occorreva comunque molto coraggio per presentare una composizione che si riallacciava in modo palese all'eredità beethoveniana, senza apparentemente rinnovare nulla, ad un pubbli-

<sup>14</sup> I testi del *Rinaldo*, della *Rapsodia per contralto e del Gesang der Parzen* sono tratti da Goethe; il testo dello *Schicksalslied* è di Hölderlin, quello della *Nänie* è di Schiller e quello del *Triumphlied* è tratto dall'*Apokalisse*.

<sup>15</sup> Il tema principale del finale di questa Prima sinfonia è una chiara eco dell'*Ode alla gioia* della Nona sinfonia di Beethoven, e come Decima di Beethoven la sinfonia brahmsiana fu salutata da Hans von Bülow.

tanto musica a programma e indottrinato sulla necessità di un progresso musicale ad ogni costo. Tanto più che dal 1850, anno della Terza sinfonia di Schumann (la sua ultima in ordine cronologico), non era stata più scritta alcuna grande composizione di musica assoluta.

Così, due furono le accuse che vennero ripetutamente rivolte a Brahms: quella di essere 'accademico' e quella di scrivere musica difficile, solo per intenditori (invece la sinfonia, secondo la concezione dell'epoca, doveva essere un genere musicale rivolto al grande pubblico). Proprio negli anni '70-'80, tuttavia, si assistette ad una seconda fioritura della sinfonia: preceduto da Bruckner (lo vedremo tra poco), Brahms fu poi seguito da Čajkovskij, Borodin, Dvořák, Sinding, Sibelius, Franck, anche se le sinfonie di costoro furono spesso contaminate da elementi programmatici o strutture cicliche.

Una volta 'sciolti il ghiaccio' con il genere sinfonico, seguirono per Brahms anni di intensa produttività. L'anno seguente, il 1877, venne scritta una Seconda sinfonia in *re magg.*; nel 1878 fu la volta del Concerto per violino e orchestra, sempre in *re magg.*.<sup>16</sup> Nel 1880 scrisse due *ouvertures* per orchestra: quella detta *Accademica* (scritta in ringraziamento della laurea *honoris causa* conferitagli dall'Università di Breslavia) e quella detta *Tragica*. Dopo un secondo Concerto per pianoforte e orchestra in *sb. magg.* terminato nel 1881, altre due sinfonie: la Terza, in *fa magg.* (1883), e la Quarta, in *mi min.* (1884-85; v. Approfondimento)<sup>17</sup>. L'ultima grande composizione con orchestra è il Concerto in *la min.* per violino e violoncello del 1887.

<sup>16</sup> La sua prima esecuzione (Lipsia 1879) vide Joachim solista e Brahms direttore; esattamente il contrario della prima esecuzione del Primo concerto per pianoforte, nella quale Brahms fu il solista e Joachim il direttore.

<sup>17</sup> Dal 1881 al 1885 Brahms ebbe a disposizione l'eccellente orchestra del duca di Meiningen per provarvi liberamente le sue composizioni orchestrali. E fu proprio il clarinetista di tale orchestra a stimolare la tarda produzione brahmsiana per clarinetto, di cui si parlò fra poco. L'amichevole rapporto con il duca e la duchessa continuò sino alla fine della vita di Brahms, che dedicò al duca varie composizioni.

Anche le musiche da camera si arricchiscono di capolavori: segnaliamo in particolare quelle scritte per pianoforte (Fantasie op. 116, Intermezzi op. 117, *Clavierstücke* [Pezzi per pianoforte] op. 118 e 119) e le composizioni con clarinetto, strumento mai trattato in precedenza da Brahms come solista (Trio con violoncello e pianoforte op. 114, Quintetto con archi op. 115, due Sonate per clarinetto e pianoforte op. 120).

Non va dimenticato, però, che il compositore il cui nome è maggiormente associato alla musica da camera (e le cui composizioni sinfoniche sono comunque trattate con una sottigliezza cameristica) ha riservato più della metà delle sue pubblicazioni alla musica vocale, tanto per una o più voci e pianoforte, quanto per coro con o senza accompagnamento.<sup>18</sup> E proprio i *Vier ernste Gesänge* (Quattro canti seri, su testi tratti dalle sacre scritture) furono la sua ultima pubblicazione, mentre la sua ultima opera in assoluto consistette negli *Undici preludi corali* per organo. Pur se dedicati al celebre pittore Max Klinger (che aveva realizzato 41 disegni e acquaforti intitolati *Fantasia su Brahms*), i *Quattro canti seri* vennero composti a ridosso della notizia della malattia mortale che aveva colpito Clara: il terzo di essi, in *mi min*, inizia con le medesime note della Quarta sinfonia, associate alle parole «O Tod, o Tod» («O morte, o morte»).

## TRAMONTO DELL'OTTOCENTO: GUSTAV MAHLER E RICHARD STRAUSS

L'Ottocento stava ormai tramontando: dietro i baggioni della *belle époque*, sfavillante di operette e di valzer, germinevano in

modo spesso oscuro i fermenti di una crisi profonda, destinata a deflagrare in quel buio periodo che va dal 1914 al 1945.<sup>22</sup>



Fig. 38-6 - Gustav Mahler fotografato a Roma nel 1907. Il 1907 fu forse l'anno più difficile della sua vita: dovette dare le dimissioni dall'Opera di Vienna, gli morì la figlia Maria Anna e scoprì di avere lui stesso una grave malattia al cuore.

Queste crepe furono messe in lucidissima evidenza nella musica di **Gustav Mahler** (1860-1911). Le sue sinfonie sono percorse da frequenti squarci di musica 'bassa': fanfare o marce militari, motivetti da orchestra zingana, ballabili alla moda, canti popolari o musiche da birreria, e addirittura suoni di natura quasi il verso del cuculo o i campanacci degli armenti, uniti a motivi più 'nobili', ma che comunque danno una netta impressione di 'già sentito'. Tutto un mondo 'triviale' che non avrebbe dovuto trovare posto nel genere 'alto' per antonomasia quale era ancora considerata la sinfonia: in Mahler l'arte, e quindi il 'bello', si appropria anche del 'brutto' o del banale (accostandolo però a pagine di bellezza davvero pura e sublime), proprio per rendere in musica la totalità del mondo, con tutta la sua ipocrisia e le sue laceranti contraddizioni. Ma il pubblico dell'epoca non era preparato ad accogliere un atteggiamento così nuovo e quasi provocatorio: esso fu inteso come una stranezza di un grande direttore d'orchestra (quale effettivamente egli era), invece di comporre musica del tutto originale, non sapesse far altro che cucire assieme frammenti sparsi dal suo repertorio e dal mondo sonoro.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> L'operetta è un genere di teatro musicale, di carattere leggero, in cui dialoghi parlati si alternano a numeri musicali. L'operetta viennese, il cui massimo fulgore si registra tra gli anni '70 dell'Ottocento e i primi del Novecento è rappresentata principalmente da Franz von Suppé, Johann Strauss junior (sono tuttora celeberrimi i suoi valzer) e Franz Lehár. Nella seconda metà dell'Ottocento il regno dell'operetta era invece Parigi, soprattutto per merito del tedesco Jacques Offenbach.

<sup>23</sup> Gustav Mahler, boemo di origine ebraica benché di religione cattolica, era infatti ben più conosciuto come direttore che come compositore: dopo gli studi presso il Conservatorio di Vienna, fu nominato direttore dei più importanti teatri d'opera europei (tra cui quelli di Lubiana, Kassel, Praga, Lipsia, Budapest e Amburgo), fino a reggere per un decennio (1897-1907) l'Opera di corte di Vienna. Ma la sua presenza in tale carica suscitò aspre polemiche, fomentate anche dal diffuso antisemitismo (a suo favore, invece, si schierarono intellettuali del calibro di Karl Kraus, Arthur Schnitzler e Sigmund Freud). Nel 1907 dette dunque le dimissioni e si trasferì a New York, insieme alla moglie Alma Schindler, per dirigervi il Metropolitan e poi la Philharmonic Orchestra; ritornava comunque periodicamente in Europa per tenere con-

Agli occhi dei contemporanei, per di più, l'eterogeneità dei materiali musicali impiegati da Mahler non era riscattata neppure da espliciti programmi letterari, per quanto egli non ne fosse del tutto alieno. Le sue prime quattro sinfonie erano dotate di una specie di programma, ma l'autore in seguito lo eliminò: egli sottolineava piuttosto la necessità di un «programma interno», di «oscure sensazioni» che possono essere rese in musica solo quando è impossibile esprimerle con le parole. Quanto al «programma esterno», secondo Mahler può fornire all'autore solo un impulso iniziale per avviare una composizione, e nulla più; per il pubblico, poi, esso può servire solo come una serie provvisoria di «segnali stradali», utili a indirizzarlo solo nei primi tempi, finché esso non si sia familiarizzato con tale tipo di musica.<sup>25</sup>

Di natura del tutto diversa è la presenza all'interno delle sinfonie di testi cantati o di impresiti tematici da suoi precedenti *Lieder* per voce e orchestra, che fanno parte dell'infima essenza della composizione. La Prima sinfonia (1884-88)<sup>26</sup>, per sola orchestra, utilizza temi dei suoi *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Canti di un giramondo*, 1883-85); la Seconda sinfonia (1888-94), detta comunemente *Resurrezione*, impiega anche due voci femminili e il coro, e attinge tra l'altro ai suoi *Lieder* su testi da *Des Knaben Wunderhorn* (*Il come meraviglioso del fanciullo*, 1892-98<sup>27</sup>) e a un inno di Klopstock; la Terza sinfonia (1893-96), per contratto, coro femminile, coro di voci bianche e orchestra, oltre che allo stesso *Wunderhorn* si rifà ad un testo di Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (*Così parlò Zarathustra*); e anche la Quarta sinfonia (1892-1900), che prevede la presenza di un soprano, utilizza testi del *Wunderhorn*. La Quinta sinfonia (1901-02), la Sesta (1903-04) e la Settima (1904-05) sono invece per sola orchestra, negli

<sup>25</sup> Dopo la negativa reazione del pubblico alla prima esecuzione della sua Prima sinfonia (Budapest 1889, essa era denominata *Poema sinfonico*), Mahler venne convinto dagli amici - così riferisce lui stesso - ad allegare ad essa un programma e un titolo (*Titan*, da un romanzo di Jean Paul); entrambi risalgono dunque a un momento successivo. Ma dall'esecuzione effettuata a Berlino nel 1896 in poi Mahler eliminò titolo e programma, poiché si era reso conto che essi portavano a grossolani fraintendimenti della sinfonia.

<sup>26</sup> Si fornisce qui la data di composizione; quasi tutte le opere di Mahler, tuttavia, subirono rimaneggiamenti in anni successivi.

<sup>27</sup> Dell'antologia poetica da cui sono tratti i testi si è parlato nell'introduzione

stessi anni (1901-04) Mahler scrisse i celeberrimi *Kindertotenlieder* (*Canti dei bambini morti*) per voce e orchestra, su testi di Rückert. Con l'Ortra sinfonia (1906) si ritorna all'uso di un testo (il *Veni creator Spiritus* attribuito a Rabano Mauro, del IX secolo, e la scena conclusiva del *Faust* di Goethe); si assiste anche ad un vero e proprio gigantismo dell'organico vocale e strumentale (soli, due cori, coro di voci bianche e orchestra), che ha guadagnato a questa composizione l'epiteto di *Sinfonia dei mille*. Tra il 1908 e il 1909 Mahler scrisse *Das Lied von der Erde* (*Il canto della terra*, sempre, come i precedenti, con orchestra; anzi, è addirittura una «sinfonia per tenore, contratto e orchestra» su poesie cinesi tradotte in tedesco) e la Nona sinfonia per orchestra sola. Assieme all'Adagio di ur/incompiuta Decima sinfonia (1910), queste ultime composizioni vengono spesso considerate come una sorta di lucidissimo e mesto commiato dal mondo: nel 1911 Mahler morì, stroncato da una malattia cardiaca di cui era ben cosciente.

Anche se alcuni tratti della sua produzione sono fortemente indebitati con l'atmosfera tardo-romantica (grandi proporzioni di organico e di durata, volontà di estrinsecare un contenuto interiore), per altri versi Mahler fu salutato da compositori del Novecento, quale Arnold Schönberg, come loro maestro e capofila. Questo non solo perché Mahler incoraggiò lo stesso giovane Schönberg e promosse l'esecuzione di alcune sue musiche, ma perché vari caratteri della musica mahleriana sono anticipatori delle nuove tendenze. Non si tratta solo del suo atteggiamento dissacratorio di cui si è detto sopra, della sua scrittura di tipo più polifonico che armonico o della sua orchestrazione estremamente raffinata e tersa, quasi cameristica; ma il suo appartenere alla Musica Moderna si rivela soprattutto nel situarsi al di fuori dell'estetica romantica, la quale ricercava l'originalità dell'invenzione. Mahler invece si serve di materiali precostituiti (tanto di tipo melodico quanto di tipo formale) assemblandoli insieme, sovrapponendoli, giustapponendoli con evidenti fatture stilistiche: un comporre 'musica sulla musica', 'musica al quadrato', che ebbe amplissima eco nel secolo che stava

tendenze della Nuova Musica novecentesca (nei confronti della quale la prematura morte gli impedì di prendere partito), un altro compositore di quegli anni, invece, si ritirasse sgomento quando queste tendenze cominciarono a germogliare: Richard Strauss (1864-1949). Eppure, negli ultimi anni del diciannovesimo secolo la sua musica contribuiva davvero a formare quella che era percepita come Musica Moderna: egli si dedicò soprattutto al poema sinfonico, anche se respingeva la concezione di una musica costruita esclusivamente su un programma, giacché sosteneva che la forma musicale deve avere fondamento in se stessa, senza puntelli esterni.

Tra i suoi più famosi poemi sinfonici citiamo *Don Juan* (Don Giovanni, 1888-89), *Tod und Verklärung* (Morte e trasfigurazione, 1888-89), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (I tiri burleschi di Till Eulenspiegel, 1894-95; di questo poema sinfonico sappiamo con certezza che il programma fu redatto dopo la partitura), *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra, 1895-96), *Don Quixote* (*Don Chisciotte*, «variazioni fantastiche su un tema di carattere cavalleresco», 1896-97), *Ein Heldenleben* (Una vita d'eroe, 1897-98). L'atmosfera espressiva di Strauss è fortemente diversa da quella di Mahler: in Strauss domina un acceso e intenso vitalismo, una concezione della composizione come robusto artigianato; il tutto temperato però da una vena di satira graffiante, ben lontana dall'aura di misticismo wagneriano che imperveritava all'epoca e che Strauss avrebbe potuto assorbire avendo diretto anche a Bayreuth molta musica di Wagner.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Dal punto di vista professionale, si può quasi affermare che Strauss non conobbe veri ostacoli, poiché la sua carriera direttoriale si svolse sempre ai massimi livelli: iniziò come sostituto di Bilow a Meiningen, inserendosi nella corrente neodesca, per poi divenire in breve direttore dell'Opera di corte di Monaco e dell'Opera di corte di Berlino; dopo la prima guerra mondiale fu la volta dell'Opera di corte di Vienna. Negli anni '30 il settantenne musicista si lasciò attrarre nell'orbita del nazismo, che gli conferì incarichi ufficiali e servì a fini propagandistici: nel 1933, ad esempio, Strauss diresse il *Parisiál* a Bayreuth al posto di Arturo Toscanini, dimessosi per protesta contro le leggi razziali naziste. Essendosi però opposto alla discriminazione di un suo librettista di origine ebraica, cadde in disgrazia e si appartò da ogni ufficialità. Dopo la guerra andò a vivere in Svizzera, subendo un processo (poco più che formale) per collaborazionismo. Assolto, poté tornare in patria in tempo per assistere alle celebrazioni per il suo ottantacinquesimo compleanno.

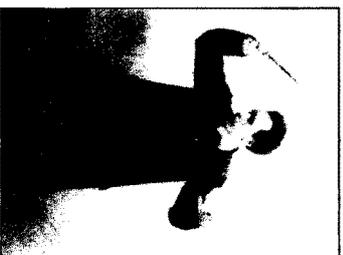


Fig. 38.7 - Richard Strauss da giovane, fotografato in posa da direttore d'orchestra.

moderno. Le sue opere dei primi anni del Novecento (*Salome*, Dresda 1905, e *Elektra*, Dresda 1909, entrambe in un solo atto) si servono della tecnica dei *Leitmotive*, ma creando con essi una trama fitissima e praticamente inestricabile: quasi più un commento psicoanalitico alla vicenda che una struttura percipibile razionalmente. La sua modernità si riflette anche nella scelta e nell'uso dei testi: rispettivamente di Oscar Wilde (tradotto in tedesco) e di Hugo von Hofmannsthal, essi non sono alterati da alcun intervento 'librettistico' (vengono soltanto abbreviati), ma lasciati quali erano, cioè drammi in prosa.<sup>29</sup> Per di più, si tratta di drammi dal contenuto estremamente scandaloso per la morale dell'epoca: entrambe le protagoniste sono divorate da una brama sensuale insaziabile, che le spinge all'omicidio e alla quale infine soccombono.

Ma quando, negli anni '10 del nuovo secolo, la Musica Moderna andò imboccando le vie atonali della Nuova Musica (lo vedremo assai presto), Strauss non interruppe quella strada, ritirandosi in una scrittura di tipo sempre più accademico e tradizionale.

La svolta inizia con *Der Rosenkavalier* (Il cavaliere della rosa, Dresda 1911) e diventa evidenzissima con *Die Frau ohne Schatten* (La donna senz'ombra, Vienna 1919) e tutte le opere successive (citiamo *Arabella*, Dresda 1933, e *Daphne*, Dresda 1938).

I suoi ultimi capolavori (*Metamorphosen*, «studio per 23 strumenti ad arco», 1945 e *Vier letzte Lieder* [Quattro ultimi Lieder], per voce e orchestra, 1948) testimoniano la sua assoluta lontananza dalle profonde rivoluzioni che avevano squassato il mondo musicale in quegli anni così terribili.

<sup>29</sup> Si veda nel prossimo capitolo che questa prassi era già stata avviata da autori russi quali Dargomizskij e Musorgskij. I musicologi di lingua tedesca definiscono le opere tratte da capolavori della letteratura senza modifiche *Literaturoper*.