

# RICHARD STRAUSS

**Compositore e direttore d'orchestra tedesco (Monaco di Baviera -  
1 VI 1864 - Garmisch Partenkirchen, Baviera 8 IX 1949)**

Il padre Franz era un comunista conosciuto ed apprezzato da Wagner e la madre proveniva dalla grossa borghesia. Richard incominciò a prendere lezioni di musica a quattro anni e a 6 anni già era in grado di comporre una polka ed un canto natalizio sotto la guida del suo primo insegnante, F. W Meyer.

Frequentò normalmente la scuola sino all'università, ma non vi conseguì la laurea perché la abbandonò nel 1883 dopo il primo anno. Già verso la conclusione degli studi medi superiori ci furono importanti riconoscimenti musicali: l'esecuzione di alcune sue composizioni come il Quartetto che porta il numero d'opera 2 e che gli venne eseguito nella primavera del 1881 dal quartetto di B. Walter, che fu anche suo maestro, ed una sua Sinfonia in re minore diretta addirittura da H. Levi, uno dei massimi direttori dell'epoca.

Lasciata l'università, si trasferì a Berlino, dove strinse amicizie con H.von Bulow, che eseguì diverse sue composizioni e lo iniziò alla carriera direttoriale.

Nel 1885, infatti, von Bulow fece nominare Strauss suo sostituto a Meiningen e quando abbandonò quest'incarico lo designò come suo successore.

La carriera direttoriale di Strauss non influì sulla sua attività di compositore, che fu però almeno sino al 1885 fortemente influenzata da Brahms. È con la fantasia sinfonica *Aus Italien* che la vera personalità musicale di Strauss, o meglio quella personalità che gli ha assicurato durante tutto l'arco della vita continui e crescenti successi, si manifesta compiutamente.

I biografi, sulla falsariga delle indicazioni del compositore stesso, attribuiscono la grande svolta alla sua amicizia col filosofo e musicista A. Ritter, vagneriano convinto ed entusiasta sostenitore del poema sinfonico lisztiano.

*Aus Italien* apre la via alla stagione dei grandi poemi sinfonici di Strauss e precede immediatamente il *Don Giovanni* che costituisce di questa

originale forma del romanticismo musicale l'espressione più celebrata. I successi dei poemi sinfonici fecero di Strauss il più eseguito compositore tedesco del suo tempo, e non soltanto nel suo paese. Annoveriamo fra queste notevoli composizioni: *Macbeth*, *Morte e trasfigurazione*, *I tiri burloni di Till Eulenspiegel*, *Così parlò Zarathustra*, *Don Chisciotte*, *Vita d'eroe*, *Sinfonia delle Alpi*. Egli si presentò quindi agli inizi del secolo nelle più ideali condizioni per affermarsi come l'erede della tradizione wagneriana ed affrontare il difficile terreno del melodramma che col *Parsifal* sembrava aver chiuso definitivamente la propria esistenza.

## RICHARD STRAUSS



Preceduta da due tentativi che alla critica presentano tuttavia notevoli interessi, *Salome*, dramma in un atto da O. Wilde, colloca Strauss in condizioni di assoluta preminenza in Europa e nel Nord-America. *Salome* fu composta proprio quando era terminata la *Symphonia domestica*, che può considerarsi l'ultimo dei poemi sinfonici.

Il poema sinfonico quindi è per Strauss la fase di preparazione al melodramma. Al grande successo di *Salome* segue quello di *Elektra*, tragedia in un atto che segna l'inizio della sua proficua collaborazione con H. von Hofmannsthal, il drammaturgo tedesco che per un quarto di secolo non fornì al compositore solo libretti, ma anche idee, amicizia ed un fruttuoso rapporto intellettuale. Mentre i melodrammi si susseguivano ed i successi crescevano, in ispecie con *Il cavaliere della rosa* commedia musicale in tre atti rappresentata nel 1911, *Arianna a Nasso*, opera in un atto rappresentata nel 1912, e *La donna senz'ombra*, opera in tre atti compiuta nel 1918, tutte su testo di Hofmannsthal, l'attività direttoriale di Strauss non conobbe praticamente soste, in Germania ed all'estero, se si eccettua l'anno 1891, durante il quale egli fu costretto a curarsi una grave malattia e a trascorrere l'anno seguente in Egitto, in Germania ed in Italia.

Fu per numerosi anni direttore alla corte di Weimar, successivamente a quella di Monaco di Baviera e dal 1898 primo maestro della Regia Cappella Prussiana presso l'Opera di Berlino dove aveva esordito con *Tristano e Isotta*.

Diresse le più importanti orchestre del mondo e concluse praticamente la sua attività di direttore d'orchestra, in quanto attività primaria dal punto di vista professionale, quando chiuse la sua collaborazione permanente con l'Opera di Vienna nel 1924. Da quell'epoca in avanti diresse occasionalmente, ma visse completamente libero da impegni professionali.

Aveva sposato nel 1894 Pauline de Ahna, stimata cantante che interpretò anche alcune sue opere. Fino allo scoppio della seconda guerra mondiale Strauss viaggiò continuamente. Aderì al nazionalsocialismo quando Hitler giunse al potere nel 1933 ed accettò la carica di presidente della Reichsmusikkammer.

Ma la sua collaborazione con i nazisti non durò a lungo ed entrò profondamente in crisi per la sua amicizia con S. Zweig, lo scrittore ebreo che alla morte di Hofmannsthal era divenuto suo collaboratore letterario e col quale aveva lavorato a *Die schweigsame Frau*, e per il

fatto che il figlio Franz si era imparentato con una famiglia ebrea. Il partito nazista non volle rotture clamorose, l'utilizzazione politica di Strauss fu troncata, il maestro uscì dalla vita della capitale e si ritirò nella sua villa di Garmisch. Qui infatti lo colse la resa della Germania nazista e qui, dopo un altro lungo soggiorno pressoché ininterrotto in Svizzera sino all'inizio del 1949, morì l'8 settembre dello stesso anno.

**MANIFESTO PER LA “SETTIMANA  
DEDICATA AL TEATRO LIRICO DI  
R. STRAUSS” CHE SI SVOLSE NEL  
GIUGNO DEL 1910**



Strauss fu definito da Mahler: "Il grande attuale"; il giudizio di questo suo comportamento è oggettivamente esatto, ma soggettivamente ambiguo. E questa ambiguità è tipica del carattere di Mahler, poiché anche in questa occasione non si capisce bene se la grande attualità di Strauss sia in rapporto alle esigenze musicali reali del suo tempo o non voglia piuttosto costituire un giudizio di opportunismo.

È un'ipotesi che non può venir lasciata cadere. Poiché Mahler per primo riconobbe l'alta maestria, la felicità di ispirazione e l'estrema padronanza dei mezzi espressivi di Strauss e poiché quella sua definizione di Strauss mirava a sottolineare la inattualità della propria musica, egli intuì essere "la musica del futuro". Accanto al giudizio quasi unanime che fa di Strauss un musicista perfettamente aderente al modo della borghesia della Germania guglielmina, il giudizio di Mahler va profondamente mediato. Ed il senso di questo giudizio va cercato nell'opera di Strauss.

Abbiamo visto che biograficamente la grande svolta inizia dai rapporti con Ritter, che avrebbe indotto Strauss a portare a fondo l'esperienza wagneriana dell' "opera d'arte teatrale" anche nel campo del sinfonismo puro. È innegabile, e d'altronde ottant'anni di cultura oltre che di storia musicale lo hanno confermato, che il poema sinfonico ha costituito una parte decisiva nella musica degli ultimi dieci anni del XIX sec. ed una parte preponderante nella prassi concertistica della prima metà del nostro secolo. *Don Giovanni* è un capolavoro indiscusso che anche chi non ama Strauss nella globalità della sua produzione non può non riconoscere affascinante per la sua perfezione formale, per l'efficacia dei suoi effetti sonori, per l'ottimismo trascendente che esalta quanto di più genuinamente libertino è nello stile liberty.

Non a caso questa pagina sinfonica viene realizzata nell'ambito di quella *Mozart-Renaissance* della quale lo stesso Strauss fu uno dei protagonisti. Anche se l'ispirazione letteraria gli viene da Lenau, l'eroe del cuore straussiano vive musicalmente la stessa esperienza di smisurata fiducia in sé fino all'accettazione dell'estrema conseguenza che è il trionfo della paura della morte caratteristica del *Don Giovanni* mozartiano. Ma l'irriverenza del personaggio di Mozart non si è trasformata nell'arco di un secolo nella prosopopea del borghese tedesco che pensa ormai di avere in pugno il mondo?

Il ripensamento di un altro importante poema sinfonico, *Tod und Verklarung*, di appena un anno successivo, potrebbe indurre a credere che Strauss, approfondendo a ritroso l'itinerario culturale wagneriano,

abbia spostato la propria attenzione da Nietzsche a Schopenhauer. Ma non è la morte ad essere trasfigurata quanto piuttosto il pessimismo, che nella trasfigurazione appunto finisce per diventare, per trasformarsi in un inno alla vita.

## MANIFESTI INAUGURALI PER “ELEKTRA – SALOME”



Strauss volle sempre fermamente credere nel proprio mondo, nella cultura di cui era stato rigorosamente nutrito, nella illimitata potenza dell'individuale e nella preminenza assoluta dell'azione. I suoi biografi ci dicono ch'egli doveva sempre immaginare sè stesso, coinvolgere sè stesso nell'eroe musicalmente rappresentato: e poiché la sua divisa era l'ottimismo, anche *Tod und Verklarung* non poteva non finire in gloria.

*Till Eulenspiegel lustige Streiche* segna un'altra memorabile tappa sulla via dell'ascesa di Strauss; in questo magistrale rondò tutto quanto di sanguigno, aggressivo, grassamente umoristico poteva condensare la musica tedesca del secolo che volgeva al tramonto, si ritrova puntualmente disposto alla più evoluta eleganza formale.

"Liberamente da F. Nietzsche", come indica l'autore stesso, è tratto il poema sinfonico *Also sprach Zarathustra*: alta retorica orchestrale, come

giustamente si addice all'eccellente retorica dell'opera letteraria e filosofica che meglio individua la presunzione, alle volte obiettivamente non ingiustificata, della "belle époque" tedesca.

L'opera presenta aspetti interessanti per certi tentativi politonali che commentano il capitolo nietzschiano sulle scienze. Il vasto poema sinfonico *Don Quixote* è probabilmente il meno spontaneo, ma il più raffinato risultato della ricerca sinfonica di Strauss.

Le difficoltà di rendere musicalmente la psicologia di don Chisciotte sono qui superate ponendosi dal punto di vista di Sancho Panza: ne risulta straordinariamente dilatata la grandezza fantastica dell'eroe, una grandezza presente anche là dove lo sbigottimento spesso si dissolve nell'ironia.

*Ein Heldenleben*, poema sinfonico su note autobiografiche, celebra il trionfo del compositore sui suoi avversari, ed in effetti il compositore, aveva ben ragione di cantare il proprio trionfo, poiché la sua causa, la causa della grandezza tedesca, del "Kitsch", aveva davvero vinto, e con essa la causa di una visione gioialmente provinciale e familiare della vita.

L'ultimo dei poemi sinfonici può essere considerata la *Symphonia domestica*, esaltazione appunto della vita familiare dell'autore, che però nelle relazioni tra i membri della famiglia trova pretesto per sviluppare preziosi e raffinatissimi contrappunti.

Risolto così il problema sinfonico, e risolto nella direzione della musica a programma, Strauss affrontò il teatro. La prima è la più celebrata delle sue opere, quella *Salome* che dovette lottare contro pregiudizi e censure prima di poter conoscere il successo.

Tuttavia l'opera di maggior rilievo è probabilmente *Elektra*. In essa Strauss forza i limiti della tonalità, avventurandosi in sonorità allora ancora inconsuete: ma è bene ricordare che quei punti di rottura non sono l'indice di una ricerca verso nuove vie della musica, bensì una volontà di esprimere stati patologici dei protagonisti.

Da ciò è facile dedurre che l'atonalismo e le nuove esperienze musicali della sua epoca furono vissuti da lui come fenomeni patologici. La sua chiusura verso la scuola di Vienna fu infatti totale e i benpensanti collocarono la sua musica proprio come pietra di paragone per definire l'"altra via" come quella dell'arte degenerata.

Anche *Il cavaliere della rosa* gode ancor oggi di buon prestigio; la grazia e la finezza di questa commedia musicale sono un grande tributo alla

tradizione dell'opera viennese. Ma bisogna riconoscere che il successo del *Cavaliere della rosa* va distribuito in parti uguali al musicista e all'autore del libretto. Non si può dire che dopo *Il cavaliere della rosa* il linguaggio melodrammatico straussiano proceda molto oltre, eccezione fatta per *Friedenstag*, su testo di J. Gregor, e per *Capriccio*, su testo di C. Krauss, che sono però prodotti della tarda maturità.

## **BOZZETTO DELL'OPERA** **“DIE LIEBE DER DANAE”**





Strauss compose inoltre balletti e musiche di scena, composizioni per strumenti a fiato, per strumenti solisti ed orchestra, musica da camera, composizioni corali e moltissimi Lieder, nella tradizione borghese del Kunstlied.

E se la sua vita artistica si fosse chiusa con la seconda guerra mondiale, sui suoi definitivi contorni di "grande attuale" non vi sarebbero ragioni di dubbio. All'apice della sua gloria egli dovette assistere al tracollo di quella Germania che aveva appassionatamente dipinta e cantata, al fallimento di quegli ideali che aveva condiviso forse esclusivamente solo perché erano gli ideali della Germania.

Nella sua solitudine ricercò la purezza e la semplicità tanto difficili e tanto complicate della scrittura mozartiana nei due concerti per corno e per oboe, i cui tratti si ritroveranno anche preannunziati nel *Capriccio*. Noi non possiamo affermare che egli si sia reso conto che qualcosa d'altro stava dietro la facciata di quella sua musica che aveva conquistato tutto un mondo che stava rovinando. Noi no; ma *Metamorphosen* e i suoi ultimi Lieder per soprano ed orchestra sembrano davvero accreditare la validità di una interpretazione critica della definizione di Mahler. Fu Strauss musicalmente un grande opportunista?

Si servì del suo genio, poiché di genio indubbiamente si tratta, per compiacere le classi dominanti, per avere vita facile e successi, o credette realmente nella validità della sua visione musicale? *Metamorphosen* sembra una grande confessione. Il compositore chiamò questa che non è solo la sua più grande opera, ma una delle pagine musicali più alte del nostro secolo "studio per 23 strumenti ad arco solisti".

Confessione in convinta umiltà che solo, come dice Wittgenstein, allo scoprire della vita si è in grado di cogliere il senso del problema della vita. In *Metamorphosen* i critici hanno visto il grande lamento della Germania distrutta, sui teatri tedeschi spariti sotto i bombardamenti alleati quasi a seppellire l'epoca dei trionfi straussiani.

Hanno voluto vedere nella citazione del tema della marcia funebre dell' "Eroica" di Beethoven un doloroso, dignitoso "in memoriam" della sua Germania. Si tratta di una forzata interpretazione wagneriana dell'ultimo Strauss. In *Metamorphosen* c'è un grande recupero bruckneriano, vi si trovano le atmosfere dell'ultimo Mahler, citazioni esplicite della marcia funebre e dell'adagio della *Sesta sinfonia* di Bruckner e, nella parte centrale, una puntuale citazione dello scherzo della *Quinta* di Mahler.

Con insistenza straordinaria tutto il pezzo è percorso dal soggetto di fuga del corale 705 di Bach, dal titolo *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*. Ci troviamo in presenza del linguaggio per simboli di fronte alla morte. Attraverso *Metamorphosen*, Strauss diviene attuale quando i grandi inattuali hanno raggiunto finalmente il loro momento di attualità. E nell'ultimo dei suoi lieder, *Nel crepuscolo*, egli raccolse gli ultimi folgoranti bagliori di quel mondo musicale mahleriano che preannunciavano giorni più profondi pur nella nostalgia di quanto di grande aveva dato il passato.

## **ELENCO DELLE OPERE**

### **IN ORDINE DI COMPOSIZIONE**

<b>GUNTRAM</b>	<b>( 1894 )</b>
<b>FEUERSNOT</b>	<b>( 1901 )</b>
<b>SALOME</b>	<b>( 1905 )</b>
<b>ELEKTRA</b>	<b>( 1909 )</b>
<b>DER ROSENKAVALIER</b>	<b>( 1911 )</b>
<b>ARIADNE AUF NAXOS</b>	<b>( 1912/1916 )</b>
<b>DIE FRAU OHNE SCHATTEN</b>	<b>( 1919 )</b>
<b>INTERMEZZO</b>	<b>( 1924 )</b>
<b>DIE AGYPTISCHE HELENA</b>	<b>( 1928/1933 )</b>
<b>ARABELLA</b>	<b>( 1933 )</b>
<b>DIE SCHWEIGSAME FRAU</b>	<b>( 1935 )</b>
<b>FRIEDENSTAG</b>	<b>( 1938 )</b>
<b>DAPHNE</b>	<b>( 1938 )</b>
<b>DIE LIEBE DER DANAE</b>	<b>( 1940 )</b>
<b>CAPRICCIO</b>	<b>( 1942 )</b>