



GUIDA ALL'ASCOLTO

# ***COSÌ PARLÒ ZARATHUSTRA***

di Richard Strauss

a cura di  
**Giuseppe Buzzanca**

QUADERNI DI MUSICA

Guida all'ascolto  
*Così parlò Zarathustra*  
di Richard Strauss

a cura di  
Giuseppe Buzzanca

QUADERNI DI MUSICA

© 2023 GiBuzz' handbooks

In copertina: *Piramide 38° parallelo*, di Mauro Staccioli (foto Gi Buzz')

Il poema sinfonico per grande orchestra *Also sprach Zarathustra op. 30*, scritto da Richard Strauss nel 1896, mostra una sorta di duplice articolazione: la prima è quella di tipo poetico-letterario, scandita dal succedersi delle diverse sezioni del testo di Nietzsche cui la partitura fa esplicito riferimento; l'altra è un'articolazione di tipo musicale, creata dal susseguirsi di «episodi» differenti e di «sviluppi» da essi derivati, secondo una logica prettamente musicale. Ma le due articolazioni non coincidono, si sovrappongono l'una all'altra, e solo occasionalmente mostrano dei punti di contatto.

[1] Prologo di Zarathustra (01.39), con esposizione del tema-motto del Superuomo.

*«Compiuto ch'ebbe il trentesimo anno, Zarathustra abbandonò patria e lago natio, e andò sulle montagne. Ivi godé del suo spirito e della sua solitudine e non se ne stancò per dieci anni. Ma alla fine il suo cuore si cangiò, e un mattino, levatosi con l'aurora, si mise di fronte al sole e così gli parlò: O grande astro! Che ne sarebbe della tua felicità se non avessi a chi risplendere?... Sai, mi è venuta a noia la mia sapienza...*

*Vorrei donare e distribuire, finché i saggi tra gli uomini fossero ridivenuti lieti della loro follia, e i poveri della loro ricchezza.*

*Perciò debbo ora discendere, come tu fai la sera quando scomparisci dietro il mare... Al pari di te, io debbo tramontare...!».*

Il brano inizia con l'esposizione del famoso tema-motto, eseguito dalle trombe che emergono al di sopra di un fremito quasi inudibile nel grave affidato a contrabbassi, organo, grancassa e controfagotto. L'immagine musicale è quella dell'aurora, del sorgere della luce dalle tenebre, con i significati sia letterari che simbolici che «l'aurora» possiede nel Preludio (la *Vorrede*) del testo di Nietzsche. Ma il tema-motto è esso stesso carico di simboli: le prime tre note (do - sol - do)

disegnano un puro ascendere, al di fuori di qualsiasi riferimento, ai meccanismi di attrazione tonale e alle caratteristiche espressive del modo maggiore o minore; mentre le due note successive (mi - mi bemolle, fatte esplodere da tutta l'orchestra), con la loro contrapposizione istantanea maggiore/minore, luce/buio, aurora/tramonto, danno al tema un alone di ambiguità e di incertezza che permane anche quando la seconda volta il tema viene riproposto con le ultime due note in ordine invertito (do - sol - do - mi bemolle - mi).

[2] Degli uomini di un mondo ultraterreno (03.58)

*«Un giorno anche Zarathustra proiettò la propria illusione oltre gli uomini, come tutti i credenti nell'aldilà. Il mondo mi parve allora l'opera di un Dio sofferente e crucciato. Il mondo mi parve un sogno, e l'invenzione di un Dio; un fumo variopinto agli occhi di una scontentezza divina.*

*Bene e male, e gioia e pena, e io e tu mi sembravano vapori colorati dinanzi agli occhi d'un creatore. Il creatore volle distogliere gli occhi da sé, e allora credè il mondo...*

*Così proiettai pur io la mia illusione oltre gli uomini, come tutti gli allucinati. Oltre gli uomini veramente?*

*Ah, fratelli, questo Dio che creai era opera umana e umana illusione come tutti gli dèi! ...».*

Si apre una nuova sezione «Degli uomini di un mondo ultraterreno», ma dal punto di vista musicale siamo ancora nel Preludio introduttivo: ascoltiamo ai fagotti una sorta di modificazione del tema-motto, nella quale l'ascesa nell'ambito dell'ottava non viene percorsa attraverso la quinta vuota, ma con il normale arpeggio dell'accordo tonale; e troviamo quindi i corni che espongono la citazione di un *Credo gregoriano*. [Citazione liturgica (*Credo in unum Deum*)]

L'ambito religioso non poteva essere più chiaro, e il primo episodio della struttura musicale [Primo episodio, a mo' di corale], che ha inizio subito dopo, ci propone infatti un teso e religiosissimo corale, affidato alla sonorità degli archi e dell'organo. È da notare, per la carità

simbolica che ciò comporta, il fatto che la citazione liturgica del *Credo* è affidata ai corni prima del corale, e non all'organo presente nel corale stesso: la religiosità di questo passaggio non è quella cattolica, bensì quella di Zarathustra.

[3] Del gran desiderio (02.11) Primo sviluppo.

*«O anima mia, io ti insegnai a dire 'oggi', come 'una volta', e 'allora', e a danzare la tua ridda sopra ogni qui, e là, e laggiù.*

*O anima mia, ti liberai di ogni recesso, allontanai da te la polvere, i ragni e la penombra.*

*O anima mia, tolsi da te il meschino pudore e la virtù ritrosa e ti persuasi a mostrarti nuda agli occhi del sole...».*

La nuova sezione, «Del gran desiderio», coincide con il primo sviluppo dell'articolazione musicale: vi ritroviamo infatti quell'arpeggio ascendente conosciuto all'inizio di , e lo udiamo trasformarsi in una serie di veri e propri slanci sempre più travolgenti; ma vi troviamo anche una parentesi lenta [Nuova citazione liturgica (*Magnificat*)] nella quale si intrecciano la quinta vuota del tema-motto (do - sol - do), una nuova citazione liturgica tratta dal *Magnificat* (e affidata questa volta all'organo) e il *Credo* dei corni che già conosciamo.

[4] Dei piaceri e delle passioni (02.11). Secondo episodio.

*«Fratello, se possiedi una virtù, e questa virtù è tua, tu non l'hai in comune con nessun altro.*

*Ma tu vuoi chiamarla per nome e accarezzarla: vuoi prenderla per le orecchie e trastullarti con lei.*

*Ed ecco! Ora hai in comune con gli altri il suo nome, e sei divenuto popolo e gregge con la tua virtù!...*

*L'uomo va superato: e perciò tu devi amare le tue virtù: perché perirai per opera loro».*

Nella quarta traccia incontriamo la nuova sezione, «Dei piaceri e delle passioni», che viene a coincidere con un nuovo episodio musicale: si tratta in effetti ancora degli slanci incontrati nella sezione precedente, ma qui essi si compongono in una forma tematicamente riconoscibile e plasticamente articolata, e sono dunque trattati musicalmente come un vero e proprio «tema». Attacca poi il Tema del *taedium vitae* esposto dai tromboni, nel momento culminante dell'elaborazione di questo episodio, entrano marcatissimi i tromboni con una nuova modificazione plastica del tema principale di [4]: si tratta di una modificazione che avrà nel seguito una vera e propria vita autonoma, e che è stata definita dai commentatori il tema dell'*über druss* o del *taedium vitae*.

[5] Il canto funebre (02.45). Secondo sviluppo.

*«Laggiù è la silenziosa isola dei sepolcri; laggiù è pure il sepolcro della mia giovinezza. Là voglio portare una corona di semprevivi della vita. Così risolvendo in cuor mio, attraversai il mare. Oh, visioni e immagini della mia giovinezza! Oh, voi tutti, sguardi d'amore, istanti divini... Io ripenso a voi, oggi, come ai miei morti... Sì, tu sei ancora per me colei che infrange tutti i sepolcri: salve, mia volontà! Solo dove ci sono sepolcri sono possibili le resurrezioni».*

«Il canto funebre» è realizzato dal punto di vista musicale come uno sviluppo dell'episodio [4]: trascorsi i clamori e il turbine passionale della sezione precedente, sono ora in primo piano la nostalgia e il ricordo, come sappiamo proprio dalle parole di Nietzsche, ma è ancora il tema di [4] a essere protagonista assoluto dal punto di vista musicale.

[6] Della scienza (04.21). Terzo episodio (fuga).

*«Perché l'istinto fondamentale, il retaggio inalienabile dell'uomo è la paura; colla paura si spiega tutto, anche il peccato originale e le virtù ereditarie. Dalla paura derivò anche la mia virtù, che ha nome scienza».*

*La paura, intendo, delle belve, la quale più a lungo venne coltivata nell'uomo, compresa la bestia che egli cela, in sé, e teme, e che Zarathustra chiama: la bestia interiore. Questa antica paura, affinata, spiritualizzata, diventata religiosa, oggi, se non erro, si chiama scienza».*

Con la sezione «Della scienza», ci allontaniamo dalla possibilità di ritrovare parallelismi piuttosto stretti tra evoluzione musicale e significati letterari, parallelismi che fino a questo punto ci avevano accompagnato disegnando un ritmo quasi narrativo della composizione. Da questo punto in avanti, invece, l'elaborazione musicale procederà abbastanza liberamente per la propria strada, le sezioni assumeranno dimensioni più ampie, e i riferimenti incrociati tra suggestioni letterarie e sviluppi musicali appariranno meno puntuali e circostanziati.

La «raffigurazione» musicale della scienza è affidata a questo punto a una grande fuga, e cioè alla forma più alta del magistero compositivo della tradizione occidentale. Ma ci accorgiamo subito che il soggetto di questa fuga è ancora una volta derivato dal tema-motto del *Superuomo*: inizia infatti proprio con il do - sol - do, riflette poi a specchio questo inciso, mutandone la direzione e deformandolo, e procede in questo modo sino alla fine, arrivando a disegnare uno straordinario nucleo tematico che non a torto è stato definito dodecafonico, dato che tocca tutti e dodici i suoni della scala cromatica nell'arco delle quattordici note di cui è formato.

La fuga emerge gradatamente dalle oscure profondità degli archi più gravi, riproducendo in tutt'altro contesto quell'effetto «aurorale» dell'inizio [1], che è in ultima analisi un richiamo più o meno esplicito all'apertura del wagneriano *Oro del Reno*. Ma poi si espande in uno sviluppo [Terzo sviluppo] che abbandona il contrappunto serrato per tornare a una movimentatezza di tipo più vitalistico. Ancora ritorna il contrappunto [Contrasto tra il tema del *Superuomo* e il tema del *taedium vitae*] però questa volta, anche se non con il rigore e la densità della fuga, per porre a contrasto i due temi fondamentali di tutto il lavoro: il do - sol - do del *Superuomo* e quel tema del *taedium vitae* che avevamo conosciuto a [4].

[7] Il convalescente (05.50)

*«Tutto va, tutto ritorna; la ruota dell'esistenza gira eternamente. Tutto muore, tutto rifiorisce; le stagioni dell'esistenza si susseguono eternamente... Ahimè! Sempre l'uomo ritorna! Torna sempre il piccolo uomo!*

*Li avevo visti nudi una volta, l'uomo più piccolo e quello più grande: troppo simili l'uno all'altro, troppo umani, anche il più grande!... Ecco la mia nausea d'ogni esistenza!...*

*Non continuare, convalescente! — gli risposero i suoi animali, — ma esci di qui, va' dove il mondo t'attende come un giardino.*

*Va' incontro ai rosai, alle api e agli stormi di colombe! Va' soprattutto dagli uccelli canori, perché t'insegnino il canto! Poiché il canto s'addice ai convalescenti! ...».*

Ed è proprio quest'ultimo tema a prendere il sopravvento, e a divenire protagonista all'inizio della sezione [7], «Il convalescente». Dal punto di vista musicale, però, siamo ancora nell'ambito dello sviluppo che aveva avuto inizio a [6], e a ricordarcelo è proprio il soggetto della fuga, eseguito marcato dai bassi degli archi e dal trombone al di sotto del tema del *taedium vitae*. E sarà soprattutto il soggetto di fuga a guidare il grandioso crescendo di tutta l'orchestra, che sfocerà nel primo grande culmine espressivo di tutto il poema sinfonico, segnato dalla giustapposizione netta dei due temi (*taedium vitae* e *Superuomo*) e da una grande pausa di tutta l'orchestra [Momento culminante, con accostamento netto dei due temi e grande pausa].

Inizia proprio a questo punto un nuovo sviluppo [Quarto sviluppo], basato soprattutto sul Tema del *taedium vitae*, e che ben presto si configura come una lunga pagina di preparazione all'ingresso della sezione successiva, «Il canto della danza».

[8] Il canto della danza (08.55). Quarto episodio (valzer).

*«Una sera Zarathustra percorreva il bosco con i suoi discepoli; ed ecco che, cercando una fontana, giunse a un verde prato circondato*

*d'alberi e di silenziosi cespugli: e sul prato alcune giovinette danzavano...*

*Non smettete la danza, o graziose giovinette!... Non vi sdegnate con me belle danzatrici, se castigherò un poco il piccolo Dio!*

*Griderà e piangerà, ma piange ancora chi vuol ridere!*

*E con le lacrime agli occhi vi pregherà di un ballo; e io stesso accompagnerò la sua danza col canto: Una canzone di danza e di scherno contro lo spirito della gravità, il mio altissimo e potentissimo demone, di cui si dice sia il padrone del mondo».*

Dal punto di vista musicale il valzer di questo «Canto della danza», affidato alle allucinate evoluzioni di un violino solista, rappresenta l'ultimo episodio della composizione, e si sviluppa con un'ampiezza che non ha confronto con la veloce e serrata articolazione formale dell'inizio del poema sinfonico. Ma i collegamenti tematici (e dunque anche simbolici) con quanto precede non sono certo interrotti: il tema del valzer emerge da un tappeto di accompagnamento che altro non è se non il tema-motto del *Superuomo*; e le sue evoluzioni lo portano addirittura a un momento culminante [Dalla melodia del valzer emerge come trasfigurato il

tema del *taedium vitae*] in cui l'orchestra all'unisono si ritrova a intonare il tema del *taedium vitae*, trasfigurato e quasi irriconoscibile a causa della velocità molto rallentata e dell'afflato lirico di cui viene caricato.

Inizia quindi il Quinto sviluppo, un ultimo sviluppo musicale, anch'esso di ampie dimensioni, nel quale ritroviamo il violino solista del valzer e il solito tema del *taedium vitae*: uno sviluppo che giunge a un possente momento culminante, poco prima di [9], quando le trombe irrompono riproponendo il do - sol - do del *Superuomo*.

[9] Il canto del nottambulo (05.29)

*«Porgi l'orecchio, o uomo!*

*Che dice la profonda mezzanotte? Io dormivo, dormivo Mi risvegliai da un sonno profondo: Profondo è il mondo, Più profondo che non credesse il giorno. Profondo il suo dolore, Ma più profonda del dolore la sua gioia: Dice il dolor: trapassa! Ma ogni gioia vuol l'eternità, Vuol profonda, profonda Eternità!».*

Il «Il canto del nottambulo», fa ancora parte di quest'ultimo sviluppo, e si conclude con la Coda finale [Coda conclusiva] dell'intero poema sinfonico: è lo spegnersi, il tramonto, la conclusione simmetrica rispetto all'aurora dell'inizio; ma con in più l'insanabile sovrapposizione politonale tra il Si maggiore del *taedium vitae* e il Do maggiore del *Superuomo*.

#### L'ORCHESTRA DI *COSÌ PARLÒ ZARATHUSTRA*

1 flautino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, 1 clarinetto in mi bemolle, 2 clarinetti, 1 clarinetto basso, 3 fagotti, 1 controfagotto, 6 corni in fa, 4 trombe in do, 3 tromboni, 2 tube, 4 timpani, 2 arpe, percussioni, glockenspiel, organo, archi.

#### ANNOTAZIONI E CREDITS

La durata delle 9 tracce, in parentesi tonda, è riferita alla registrazione del CD allegato alla rivista Amadeus. *Georges Prêtre* dirige la *Philharmonia Orchestra*. La registrazione (BMG) è del 20-30 giugno 1983.

La guida all'ascolto, tratta dalla rivista Amadeus (1992), è di Franco Sgrignoli.