

**Simone Zacchini*****Ludwig van Beethoven. Un modello musicale per il giovane Nietzsche***

Peer-reviewed Article. Received: September 05, 2018; Accepted: January 02, 2019

Abstract: The relationship between Nietzsche and music is first and foremost the relationship with music composition. Although he don't follow an ordered course of study, young Nietzsche leaves a considerable amount of works. This article explores the influence of Beethoven on the earliest compositions, from the attempt challenge himself with the sonata-form till the imitation of melodies. This article also tries to establish connections between Nietzschean compositions and some Beethoven's sonatas, that he surely knew thanks to Krugs, up to track down actual quotes.

Il rapporto tra Nietzsche e la musica è innanzitutto il rapporto con la composizione musicale. Pur non seguendo un corso di studi ordinato, Nietzsche lascia in età giovanile una notevole quantità di opere. Questo articolo esplora l'influenza di Beethoven sulle prime composizioni, dal tentativo di misurarsi con la forma-sonata all'imitazione delle melodie. Tenta inoltre di stabilire alcuni rapporti diretti tra composizioni nietzscheane e alcune sonate di Beethoven, che Nietzsche sicuramente conosceva grazie ai Krug, fino a rintracciare a vere e proprie citazioni.

**Keywords:** *Music, Compositions, Beethoven, Sonatas, Gustav Krug***Parole chiave:** *Musica, Composizioni, Beethoven, Sonate, Gustav Krug*

\*\*\*

È noto quanto il rapporto che Nietzsche ha avuto con la musica di Beethoven sia complesso e stratificato<sup>1</sup>. Sicuramente è stato uno dei pochi, e non solo tra i compositori, che è durato per tutta la vita del filosofo, dalle prime sonatine eseguite da un Nietzsche dodicenne alla vita semiosciente degli anni Novanta, quando l'unica attività rimasta era quella di suonare l'op. 31 n. 2, la cosiddetta *Tempesta*<sup>2</sup>.

Meno noto è quanto Beethoven abbia condizionato e indirizzato i primi anni di studio della musica di Nietzsche. Quanto, cioè, nonostante la formazione religiosa, la musica da chiesa e la massiccia presenza di corali luterani in ogni angolo di casa, sia stato proprio Beethoven a dare a Nietzsche il senso della composizione, dell'improvvisazione<sup>3</sup> e del modo di suonare il pianoforte in generale. A chiarire meglio questo punto, prendendo in esame il decennio 1854-1864 (dai dieci ai vent'anni di Friedrich Nietzsche), è dedicato il presente contributo.

<sup>1</sup> Cfr. G. Mourin, *Nietzsche et Beethoven*, in "Documents rew. des questions allemandes", XXV/6, 1970, pp. 72-82; A. Arbo, *Metamorfosi del tragico. Beethoven fra Nietzsche e Michelstaedter*, in *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Trauben, Torino, 2000.

<sup>2</sup> Mi permetto di rimandare ad un mio lavoro: S. Zacchini, *Al di là della musica. Friedrich Nietzsche nelle sue composizioni musicali*, FrancoAngeli, Milano 2000. Cfr. anche il capitolo *Musica in Nietzsche* a cura di Maurizio Ferraris, Editori Laterza, Roma-Bari, 1999.

<sup>3</sup> È risaputo che Beethoven, come tutti i musicisti del tempo, fin da bambino fosse anche un grande improvvisatore. Già nel 1791 stupì il famoso pianista Sterkel improvvisando una serie di variazioni; cfr. J. Kerman, A. Tyson, *Beethoven*, "The New Grove", Ricordi/Giunti, Milano, 1986, p. 15. Del resto, come detto, tutti i pianisti dell'epoca usavano improvvisare in pubblico su temi proposti dagli ascoltatori: «si potrebbe dire anzi che in un certo senso, per i pianisti-compositori, l'improvvisazione era una specie di... singolare interpretazione della musica altrui [...]. L'improvvisazione fu comunque uno dei 'numeri' più graditi del pubblico, e rimase in uso fin verso la metà dell'Ottocento, sopravvivendo poi solo sporadicamente» P. Rattalino, *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*, Ricordi/Giunti, Milano, 1983, p. 17.

Sugli inizi dello studio della musica di Friedrich Nietzsche si sa poco, a parte qualche leggendaria informazione riportata dalla sorella Elisabeth<sup>4</sup>. Si sa che in casa Nietzsche, finché il padre era in vita, la musica era sempre stata in primo piano. Il padre Ludwig aveva la fama di essere un buon pianista e un fine improvvisatore. Su questa attività occorre intendersi: improvvisare non significa creare dal nulla un pezzo di musica. Fino a metà Ottocento, l'improvvisazione consiste principalmente in una serie di variazioni su un tema. Nietzsche lo dice chiaramente fin dalla sua prima autobiografia parlando proprio del padre: «le sue ore libere erano occupate dalle belle lettere e dalla musica. Aveva un notevole talento per il pianoforte, soprattutto per le libere variazioni»<sup>5</sup>. Improvvisare significa elaborare, *variare liberamente*, modificare un tema secondo la fantasia e l'estro del momento, tuttavia seguendo precise regole armoniche, di modulazione e risoluzione degli accordi.

Al 1851 risale la notizia che la madre Franziska, da poco vedova e da poco trasferitasi a Naumburg, dava al figlio i primi rudimenti di musica, immaginiamo al pianoforte. Negli anni 1853-1854 Nietzsche inizia sia una scuola strutturata ed impegnativa, passando dall'istituto del candidato Weber al Ginnasio della scuola del Duomo, sia lo studio più approfondito della musica, con un maestro, il Kantor G. Fr. M. Steeger, organista, su cui esprimerà in seguito un giudizio poco lusinghiero.

Da questi scarni riferimenti si deduce una sola cosa, che il suo corso di studi non è mai stato, fin dall'inizio, guidato da un metodo pianistico consolidato, ma procede in modo piuttosto rapsodico. Più importanti, invece, gli ascolti. Per l'Ascensione del 1854 sente l'*Alleluja* dal *Messia* di Haendel e ne resta travolto. Il 25 maggio 1855 è tutto 'fuoco e fiamme' per un intrattenimento musicale dai Krug<sup>6</sup>. Non si sa cosa abbia ascoltato, ma i ricordi di Nietzsche su casa Krug sono sempre molto vivi e profondi. Di questi anni abbiamo qualche melodia e qualche esercizio. Il senso è difficile da reperire, ma resta il gesto. Nietzsche è un costruttore, non un mero imitatore e per questo sarà un grande improvvisatore e non un vero pianista: non può e non riesce a passare il tempo suonando semplicemente qualcosa. Deve anche vedere come sono fatte le cose rifacendole. Un atteggiamento di pensiero che maturerà e si esplicherà lentamente, ma che fin da questi anni è presente proprio nel suo rapporto con la musica.

Dal punto di vista pianistico è difficile sapere quale metodo possa aver usato Steeger per insegnargli a suonare il pianoforte. Un organista di solito non ha una tecnica di agilità ma in compenso ha un grande senso dell'armonia. Questo significa pensare la musica non nel suo sviluppo temporale e melodico, ma in quello spaziale e per accordi. Il che comporta due cose: da una parte le fondamenta teoriche per il senso dell'improvvisazione, che, come detto, non è semplicemente suonare una bella melodia così come viene, ma cercare relazioni tra accordi e variare su un tema dato; e in secondo luogo che ciò che suona ha più il carattere del pezzo marcato, ritmato, solenne che non quello dell'agilità o virtuosismo, dunque trascrizioni, marcette e sonatine anziché esercizi di tecnica pianistica e scale. Un frammento del 1855 può essere interpretato come l'indice di un libro di musica formato da trascrizioni di pezzi d'opera (arie, ouvertures, cavatine) che probabilmente usava per

---

<sup>4</sup> Cfr. C.P. Janz, *Vita di Nietzsche. Il profeta della tragedia (1844-1879)*, vol. 1, Ghibli, Milano, 2014, pp. 30-31.

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *Scritti giovanili 1856-1864*, tr. it. Adelphi, Milano, 1998, p. 16. Il testo tedesco usa letteralmente *freien Variiren*.

<sup>6</sup> Cfr. la lettera che Franziska Nietzsche scrive ai parenti di Pobles, citata in F. Nietzsche, *Epistolario 1850-1869*, Adelphi, Milano, 1976, note a p. 716. Racconta tuttavia nell'autobiografia del 1858 che il padre di Gustav Krug «possedeva uno stupendo pianoforte a coda (*Flügel*), che mi attirava a tal punto che sovente me ne stavo davanti a casa sua e porgevo orecchio alla sublimi melodie di Beethoven» F. Nietzsche, *Scritti giovanili 1856-1864*, cit., p. 26.

imparare a suonare<sup>7</sup>. Si può immaginare che questo fosse il terreno di apprendimento della musica, del senso del ritmo e delle prime regole armoniche. E ancora una volta il quattordicenne Nietzsche che si racconta è piuttosto chiaro: dopo la folgorazione dell'*Alleluja*, quando inizia a scrivere accordi (*Akkord*, accordi, non melodie), ritiene che lo studio delle leggi dell'armonia dia notevoli vantaggi perché insegna «a suonare a prima vista»<sup>8</sup>. Il che significa a prendere uno spartito e leggerlo suonando, dunque trascrizioni e complessi armonici e non studi e brani virtuosistici, che difficilmente possono essere suonati *a prima vista*.

Il 1856 invece, è l'anno di Beethoven. Un abbozzo di lettera del 12 agosto 1856 costituisce la prima documentazione della presenza di Beethoven nella giornata musicale del giovane Friedrich. A Pöbels «gli zii hanno suonato per me anche parecchie sonate di Beethoven, tra le quali mi è piaciuta molto la sonata in la bemolle maggiore»<sup>9</sup>. Ed hanno suonato anche la seconda sinfonia a quattro mani, ovvero nella più classica delle trascrizioni ad uso familiare. Nella stessa lettera ci informa di aver comprato una Sonata di Beethoven a Lipsia. Una sonata in sol maggiore il cui numero d'opera è illeggibile.

Potrebbe riferirsi all'op. 49 o all'op. 79<sup>10</sup>. Per tentare di sciogliere questo dubbio, possiamo prendere in considerazione alcune fonti indirette. Nell'agosto 1856 Nietzsche passa un periodo di vacanza, lo dice nella stessa lettera, vicino a Lipsia, dove la madre custodisce una casa mentre i proprietari sono fuori. Si tratta di una casa importante, con grande giardino, giochi ed un pianoforte che attrae subito l'attenzione del piccolo Friedrich («c'è anche un pianoforte per 600 talleri»). Dunque durante una gita a Lipsia, entra nel negozio Clemm e compra una sonata, qualcosa che possa studiare ed eseguire probabilmente subito nel bel pianoforte.

Il negoziante, non conoscendo il livello, probabilmente propone la *Sonatine pour le pianoforte* par L.v. Beethoven in sol maggiore op. 79<sup>11</sup>. Perché dunque la lettera di riferisce a questa e non all'op. 49? Intanto perché la sonata in sol op. 49 si chiama *Sonata facile* e poi perché in realtà quella in sol è l'op. 49 n. 2, essendo composta l'op. 49 da due sonate, pubblicate a Vienna nel 1805<sup>12</sup>. Ma una prova più incisiva viene da due composizioni di Nietzsche che sono datate qualche mese dopo: 6 novembre 1856. Si tratta della prima volta che Nietzsche si cimenta con la forma sonata e queste due sonate costituiscono un banco di prova impegnativo, naturalmente non superato vista l'insufficienza di conoscenze a disposizione. Tuttavia quello che risalta è la tonalità della seconda sonata, sol maggiore, e il tema iniziale:

---

<sup>7</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Nachgelassene Aufzeichnungen. Anfang 1852-Sommer 1858*, W. De Gruyter, Berlin-New York 1995, p. 112 (1 [85] 1854-anfang 1856).

<sup>8</sup> F. Nietzsche, *Scritti giovanili 1856-1864*, cit., p. 32.

<sup>9</sup> eKGWB/BVN-1856,12. Probabilmente si tratta dell'op. 26, visto che è l'unica, insieme all'op. 110 in questa tonalità. Ma la difficoltà della Sonata op. 110 la rende particolarmente disagevole per un dilettante. Per di più che l'op. 26 contiene una celebre *Marcia funebre* particolarmente nota all'epoca.

<sup>10</sup> Sebbene graficamente possa sembrare più un '4' che un '7', comparando questa scrittura ad un inequivocabile '7' di una lettera successiva si può benissimo considerare la macchia d'inchiostro nel tratto che spezza in due la linea verticale alla stregua del tratto che ritorna nel '4'.

<sup>11</sup> Così il frontespizio dell'edizione che poteva aver acquistato Nietzsche, stampata presso la prestigiosa casa editrice Breitkopf & Härtel di Lipsia nel 1810 (la sonata è stata composta nel 1809).

<sup>12</sup> L'editore è Bureau des Arts et de l'Industrie, le sonate sono state composte nel 1797-1798 la sonata in sol minore, n. 1 e nel 1795-1796 quella in sol maggiore, n. 2. L'eventuale edizione nietzscheana doveva averle entrambe. Come detto, il frontespizio recita: *Deux Sonates Faciles pour le pianoforte composees par Louis Van Beethoven. Op. 49*. Interessante che nella citata lettera, Nietzsche si riferisca allo strumento usando proprio '*Pianeforte*' (sic.).

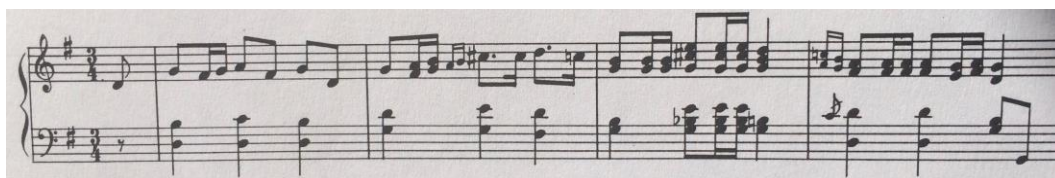


Fig. 3 inizio della *Sonate G-dur*

e soprattutto un episodio, da battuta 28 fino alla fine. Il tema utilizzato è inequivocabilmente quello dell'inizio del terzo tempo dell'op. 79:

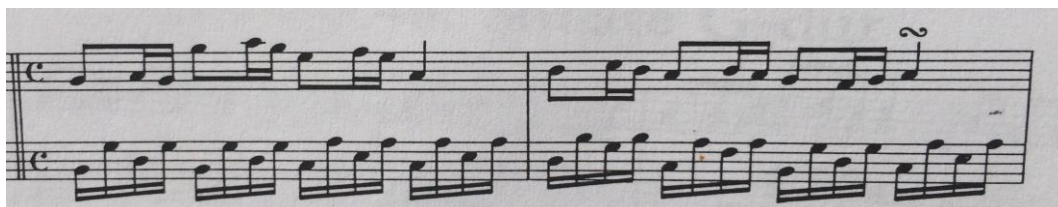


Fig. 4 *Sonate G-dur*, battute 28-29

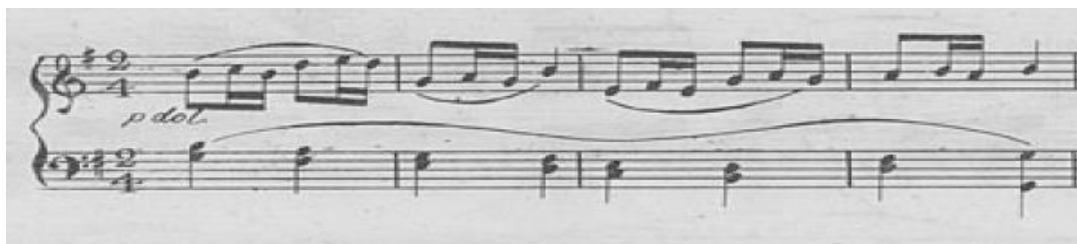


Fig. 5 Beethoven, sonata op. 79, inizio terzo movimento

La struttura ritmica e le minime variazioni melodiche sono evidenti anche ad un ascolto senza partitura. Così come altri episodi della sonata alludono al terzo tempo beethoveniano:

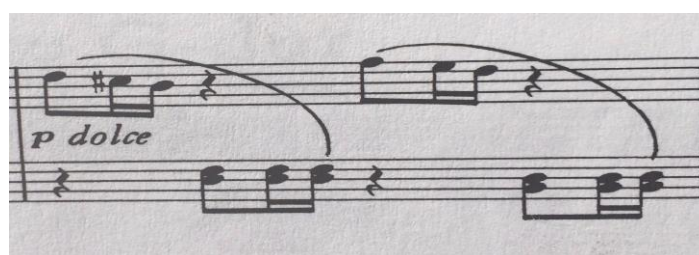


Fig. 6 *Sonate G-dur*, battuta 33

Che in Beethoven suona praticamente con melodia rovesciata:

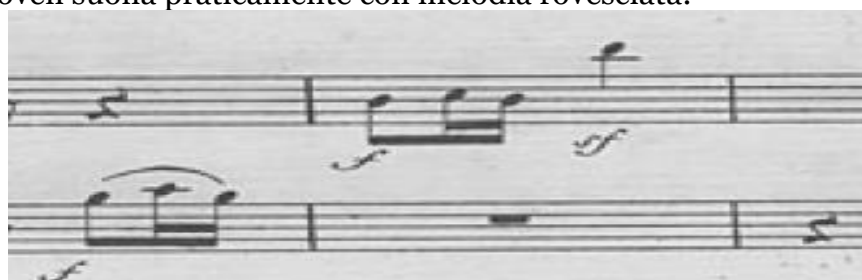


Fig. 7 Beethoven sonata op. 79, terzo movimento

Sono solo scarni esempi, ma sufficienti a pensare che l'opera acquistata a Lipsia sia la 79. Il che non esclude che Nietzsche abbia studiato anche l'op. 49, essendo tra l'altro questa composizione conservata presso l'Archivio. Forse in seguito, quando di fronte alla difficoltà della sonata acquistata, il suo maestro magari gli consiglierà di prendersi pezzo più alla sua portata, come le *sonate facili* op. 49. E proprio durante una lezione, mercoledì 24 dicembre 1856, Nietzsche dice di aver suonato una *Sonata facile* («eine *Sonata facile*») di Beethoven. Sia il richiamo alla dicitura francese dell'edizione, sia il titolo completo fanno intendere che si tratti proprio dell'op. 49.

Nella stessa lezione della vigilia di Natale, Nietzsche dice di aver suonato anche le 'variazioni', probabilmente sempre di Beethoven. Se di Beethoven si tratta, possiamo avanzare una congettura anche in questo caso, seguendo il metodo indiretto di cercare nelle composizioni nietzscheane stili e andamenti che ne richiamino l'originale studiato. Val la pena di ricordare che Nietzsche non studia composizione, ma si cimenta nella scrittura musicale da perfetto autodidatta, seguendo dunque gli stimoli più vicini e non un corso ordinato di lavoro. Sembra pertanto perfettamente plausibile che ciò che suona funga da modello per ciò che compone.

Se prendiamo l'abbozzo di sonata di Nietzsche catalogata da Janz con il numero 44 (*Sonatine op. II*) in uno dei tanti temi scritti senza connessione con il resto, compare l'incipit delle 24 variazioni di Beethoven WoO 65 su tema di Righini:

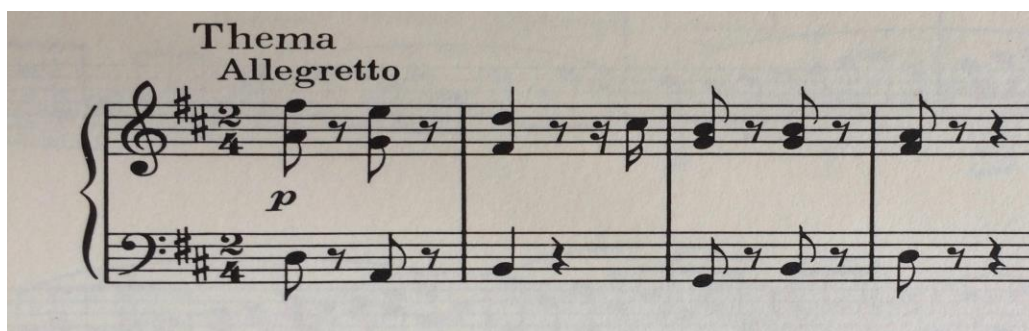


Fig. 8 Beethoven

Così diventa in Nietzsche:

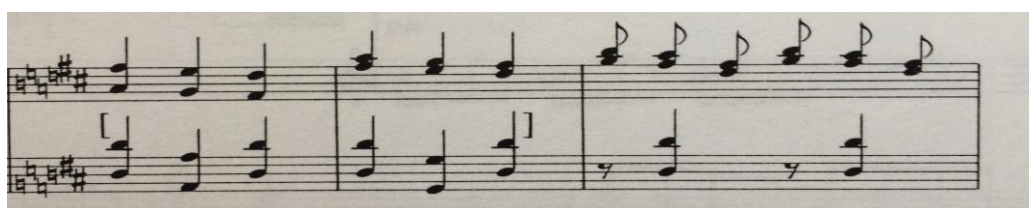


Fig. 9, Nietzsche

Certo non è una prova, semmai un indizio<sup>13</sup>. Resta il fatto che questo tentativo di composizione è coevo delle sonate un po' più strutturate (nn. 45 e 46 di Janz già viste in precedenza) e dello studio dell'op. 79, dell'op. 49 n. 2, dell'ascolto dell'op. 26 e di queste difficilmente identificabili variazioni. Tutto Beethoven, dunque. Tant'è che nel 1857, in una lettera del 1° novembre indirizzata ai nonni di Pobles come ringraziamento dei regali per il

<sup>13</sup> Storicamente è anche piuttosto difficile che sia questa perché al tempo di Nietzsche ne esisteva solo una stampa del 1791, pubblicate a Mannheim presso Götz. Ma ovviamente le vie attraverso la quali potevano pervenire le note beethoveniane a Nietzsche sono tante e difficilmente ricostruibili, ad esempio un prestito del suo docente, oppure dalla biblioteca di casa Krug.



compleanno, Nietzsche racconta che i suoi amici Wilhelm e Gustav gli hanno regalato «alcune sonate di Beethoven»<sup>14</sup>.

È lecito domandarsi da dove provenga tutto questo interesse per Beethoven. Probabilmente non tanto dal suo insegnante, l'organista, quanto dalla frequentazione di casa Krug. Come detto, si suonava spesso Beethoven e a casa Krug si ritrovavano tutti i musicisti di passaggio, compreso Felix Mendelssohn, amico di famiglia nonché padrino al battesimo del piccolo Gustav. Una tradizione classica, non esclusivamente religiosa, che si affaccia ad un romanticismo non problematico come quello di Mendelssohn, che si fonda in gran parte proprio sulla lezione beethoveniana.

Il padre di Gustav Krug, Gustav Adolf Krug (1805-1874) è sicuramente la figura di collegamento tra Nietzsche e Beethoven. Più che il figlio violinista, con il quale invece parlerà di Wagner, Schumann e Liszt, autori del resto poco graditi al padre. Gustav Adolf Krug era un eccellente pianista, interprete della tradizione più classica di Bach, Mozart e Beethoven, nonché dell'amico Mendelssohn. E non amava affatto Richard Wagner<sup>15</sup>.

Così, fino al marzo del 1861, quando ascolterà per la prima volta il *Tristano e Isotta*, Nietzsche resta ancorato a Beethoven, modello di composizione, esempio di tecnica pianistica, monumento alla libertà creativa e alla fantasia musicale. E sempre non a caso, i riferimenti a Beethoven nascono da ascolti in casa Krug, che il giovane violinista amico di Nietzsche riferisce per lettera. In particolare da due lettere del 1861 che Krug spedisce a Nietzsche i riferimenti toccano opere importanti come la *Missa solemnis* o le *Variazioni per violoncello e pianoforte*. Per Pasqua di quell'anno in un appunto di Friedrich Nietzsche compare per la prima volta la sonata in re minore op. 31 n. 2 soprannominata *Tempesta*.

Nel frattempo la breccia che l'ascolto del *Tristano e Isotta* apre è notevole e d'un colpo spazza via i precedenti riferimenti, in particolare religiosi e corali. Il compositore degli anni 1861-1864 sarà inequivocabilmente Robert Schumann, mentre lentamente Haendel, Haydn, Mozart (a parte il *Requiem*) ed altri compositori minori scivolano fuori dall'interesse nietzscheano. Tutto questo stravolge e cambia il modo di comporre musica, di cui qui non possiamo occuparci<sup>16</sup>.

Ciò che invece preme rimarcare è la costante presenza di Beethoven che anche in questi anni, sebbene non direttamente citato, risuona inequivocabilmente nelle composizioni nietzscheane, segno di un interesse mai sopito e di una passione che mai cesserà fino alla fine dei suoi giorni. Un esempio per tutti è il Lied del 1864, intitolato *Ungewitter*, la *tempesta* che nella sua parte finale richiama nel basso il brontolio di nuvoloni di pioggia che si allontanano dopo aver scaricato il loro scroscio, proprio come alla fine del primo tempo dell'op. 31 n. 2 di Beethoven si può ascoltare<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> eKGWB/BVN-1857,16

<sup>15</sup> Cfr. M. Pernet, *Friedrich Nietzsche über Gustav Krug, seinen 'ältesten Freund und Bruder in Arte Musica'*, «Nietzsche-Studien», 19, 1990, pp.490-492. Tra l'altro, Krug padre, proprio elencando nel suo diario i suoi autori preferiti (Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn) si scopre una certa assonanza con quanto Nietzsche scrive nella sua autobiografia: «Me ne derivò anche un odio inestinguibile per tutta la musica moderna e per tutto quanto non era classico: Mozart e Haydn, Schubert e Mendelssohn, Beethoven e Bach: ecco le uniche colonne sulle quali la musica tedesca e io ci fondavamo», F. Nietzsche, *Scritti giovanili 1856-1864*, cit., p. 33.

<sup>16</sup> Un tema questo che ho trattato in S. Zacchini, *Una instabile armonia. Gli anni della giovinezza di Friedrich Nietzsche*, Ets, Pisa, 2016.

<sup>17</sup> Il rapporto tra Nietzsche e Beethoven resterà molto intenso anche negli anni successivi, dalle analisi del coro della Nona sinfonia in *La nascita della tragedia*, all'uomo di rottura, analizzato in *Umano, troppo umano* al musicista anti-tedesco e anti-wagneriano dei *Frammenti postumi* di fine anni Ottanta. Per un elenco esaustivo di passi, cfr. la voce *Beethoven* in *Nietzsche. Atlante della sua vita e del suo pensiero*, a cura di G. Penzo, Rusconi, Milano, 1999.