

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Compositore, [Bonn](#), [15 dicembre 1770](#) – [Vienna](#), [26 marzo 1827](#)



Ludwig van Beethoven (/luːtvɪç fan ˈbeːthoːfn/; [Bonn](#), [15 dicembre 1770](#) – [Vienna](#), [26 marzo 1827](#)) è stato un [compositore](#) e [pianista tedesco](#). La sua opera si estende cronologicamente dal [periodo classico](#) agli inizi del [romanticismo](#) (vedi anche [musica romantica](#)). Ultimo grande rappresentante del [classicismo viennese](#) (dopo [Gluck](#), [Haydn](#) e [Mozart](#)), Beethoven preparò l'evoluzione verso il [romanticismo musicale](#) ed influenzò tutta la musica occidentale per larga parte del [XIX secolo](#). Personalità inclassificabile («Voi mi avete dato l'impressione di essere un uomo con molte teste, molti cuori, molte anime» gli disse Haydn verso il [1793](#)), la sua arte si esprime in tutti i generi, e benché la [musica sinfonica](#) fosse la fonte principale della sua popolarità universale, è nelle [opere per pianoforte](#) e nella [musica da camera](#) che la sua influenza fu più considerevole.

Superando attraverso una ferrea volontà le prove di una vita segnata dal dramma della [sordità](#), la sua musica celebra il trionfo dell'eroismo, della fratellanza tra i popoli e della gioia, nonostante il destino gli avesse riservato l'isolamento e la miseria. Egli ha meritato nei primi anni del [Novecento](#) la celebre affermazione dello scrittore e [Premio Nobel Romain Rolland](#) «Egli è molto avanti al primo dei musicisti. È la forza più eroica dell'arte moderna.». Dedicando la creazione musicale all'azione dell'uomo libero e indipendente, la sua musica è espressione di una fede inalterabile nell'uomo e di un ottimismo della volontà. L'opera di Beethoven ha fatto di lui una delle figure più significative nella storia della musica.

«Ludwig van Beethoven è un ragazzo di otto anni dal talento assai promettente. Suona il pianoforte con molta abilità e potenza, legge molto bene a prima vista e suona soprattutto il Clavicembalo ben temperato di Sebastian Bach che il signor Neefe gli ha messo fra le mani [...] Ora gli sta insegnando composizione e per incoraggiarlo gli ha fatto pubblicare a Mannheim nove Variazioni per pianoforte scritte da lui su una Marcia di Ernst Christoph Dressler. Questo giovane genio ha bisogno di essere aiutato a continuare gli studi.»

(Valutazione dell'allievo Ludwig di Christian Gottlob Neefe, marzo 1783)

La famiglia di Beethoven era di modeste condizioni e perpetuava una tradizione musicale da almeno due generazioni. Il nonno paterno, che si chiamava anch'egli Ludwig van Beethoven ([Malines](#), [1712](#) – [1773](#)) discendeva da una famiglia [fiamminga](#) di [contadini](#) e lavoratori manuali originaria del [Brabante](#). La particella «van» non ha dunque origini nobiliari e la parola «Beethoven» deriva con ogni probabilità dalla [regione olandese](#) Betuwe situata nella [Provincia di Gheldria](#). Uomo rispettato e buon musicista, si era trasferito a [Bonn](#) nel [1732](#), diventando [Kapellmeister](#) del [Principe elettore](#) di [Colonia](#) e sposando nel [1733](#) Maria Josepha Pall. Il padre, [Johan van Beethoven](#) ([1740](#) – [1792](#)) era musicista e [tenore](#) alla Corte dell'Elettore. Uomo mediocre e brutale, dedito all'alcool, educò i suoi bambini con grande rigore. La madre, Maria Magdalena van Beethoven, nata Keverich ([19 dicembre 1746](#) – [1787](#)) era nativa di [Ehrenbreitstein](#), nei pressi di [Coblenza](#) ed era

la figlia di un cuoco dell'Elettore di [Treviri](#). I suoi antenati, con ogni probabilità, provenivano dalla [Mosella](#) e forse dal paese [Köwerich](#) da cui si deduce il cognome. All'età di 16 anni, nel [1762](#) andò sposa a un servo e cameriere del Principe elettore di Treviri, chiamato Laym, e da lui ebbe un figlio che morì abbastanza presto. A soli 18 anni, nel [1764](#), rimase vedova. Tre anni più tardi, il [12 novembre 1767](#), contrasse un secondo matrimonio con Johan van Beethoven, e il [2 aprile 1769](#) venne battezzato il loro primo figlio, Ludwig Maria van Beethoven, che morì dopo appena sei giorni. Il [17 dicembre 1770](#) nella Remigiuskirche (Chiesa di San Remigio) di Bonn il suo terzo figlio – il secondo del loro matrimonio – venne battezzato e registrato con il nome di "Ludovicus van Beethoven" nel libro di battesimo. Non è possibile documentare con certezza la sua data di nascita che rimane generalmente accettata al [16 dicembre 1770](#).

Franz Gerhard Wegeler (1765-1848), medico e amico d'infanzia di Beethoven. «*La signora Breuning aveva il più grande dominio su quel ragazzo spesso stravagante e scontroso*» dirà di lui nelle sue memorie.

L'arciduca [Maximilian Franz d'Asburgo](#) (1756-1801), il primo [mecenate](#) di Beethoven. Nel [1784](#), così lo descriverà: «dimostra buone capacità, è ancora giovane, di condotta discretamente buona e povero».

L'amico d'infanzia [Franz Gerhard Wegeler](#) scrisse nelle sue memorie: «Il nostro Ludwig era nato il 17 dicembre 1770». Il nipote Karl nei [Quaderni di conversazione](#) del [1823](#) scrisse: «Oggi è il 15 dicembre, il tuo giorno di nascita, per quanto ne so; solo non posso essere sicuro se fosse il 15 o il 17, perché non ci si può fidare dell'atto di battesimo». Quando era diventato adulto, Beethoven credeva di essere nato nel 1772, dicendo agli amici che quello battezzato nel 1770 era il fratello più vecchio Ludwig Maria. Qualche biografo asserisce che suo padre cercava di farlo passare di età molto giovane per fare di lui un bambino prodigio simile a Mozart, ma questa probabilità è stata molto discussa. I bambini in quel periodo venivano battezzati solitamente il giorno dopo la nascita effettiva, ma non esistono prove documentali che ciò sia avvenuto nel caso di Beethoven. Si conosce che i suoi familiari e l'insegnante [Johann Albrechtsberger](#) celebravano il suo compleanno il 16 dicembre. La sua casa natale, detta [Beethoven-Haus](#), oggi un museo, è situata in Bonngasse 20. Dal secondo matrimonio Maria Magdalena avrà altri cinque figli, dei quali soltanto due raggiungeranno l'età adulta e avranno un ruolo molto importante nella vita di Beethoven; Kaspar Anton Karl (battezzato l'[8 aprile 1774](#) – morto nel [1815](#)) e Nikolaus Johann (battezzato il [2 ottobre 1776](#) – morto nel [1848](#)). Descritta come donna di carattere dolce ma con frequenti cadute depressive, ella venne inizialmente amata dai figli, che in seguito la cancelleranno dal loro ricordo.

Non passò molto tempo prima che Johan van Beethoven individuasse il dono musicale del figlio e tentasse di realizzare le sue doti eccezionali traendone il meglio per sé soprattutto dal lato economico. Pensando a Mozart bambino, esibito anch'esso dal padre in concerto attraverso tutta l'Europa una quindicina di anni prima, intraprese fin dal [1775](#) l'istruzione musicale di Ludwig e dinanzi alle sue disposizioni eccezionali, tentò nel [1778](#) di presentarlo come [virtuoso](#) di pianoforte attraverso la [Renania](#), da [Bonn](#) a [Colonia](#). Tuttavia mentre [Leopold Mozart](#) aveva dato prova di sottile [pedagogia](#) nell'educazione dei figli, Johan van Beethoven sembra essere stato capace soltanto di autorità e brutalità: pare che spesso, completamente ubriaco, costringesse Ludwig ad alzarsi da letto a tarda notte, ordinandogli di suonare il pianoforte o il violino per i suoi amici. Il tentativo di trasformare Ludwig in un bambino prodigio non ebbe esito, se si eccettua un viaggio nei [Paesi Bassi](#) nel [1781](#). Parallelamente scorreva tumultuosa la sua istruzione generale: il padre lo affidò dapprima a tale Tobias Pfeiffer, suo compagno

di interessi alcolici più che musicali, e successivamente all'organista di corte Aegidius van der Aeden, al violinista Franz Georg Rovantini, cugino della moglie Maria Magdalena, al francescano Willibald Koch. L'amicizia, iniziata sin dai tempi dell'infanzia, con il medico Franz Gerhard Wegeler ([1765-1848](#)) gli schiuse le porte della casa della famiglia von Breuning, ai quali fu attaccato per tutta la vita. [Helene von Breuning](#) era la vedova di un consigliere di corte e richiedeva un insegnante di pianoforte per i propri figli. Ludwig, definito da Wegeler nelle sue memorie spesso stravagante e scontroso, venne trattato come un componente della famiglia, si ritrovò a perfetto agio e si mosse con disinvoltura in un ambiente intellettuale, fine e cordiale, dove si discuteva di arte e letteratura, e dove la sua personalità ebbe modo di svilupparsi con pienezza. Il giovane Ludwig divenne inoltre allievo del musicista e organista di corte [Christian Gottlob Neefe](#) e compose, tra il [1782](#) e il [1783](#), le sue prime opere per pianoforte. Le *Nove Variazioni* su una Marcia di [Dressler](#) WoO 63, pubblicate a [Mannheim](#) e le tre *Sonatine* dette *all'Elettore* segnano l'inizio della sua produzione musicale.

Lettera di [Waldstein](#) a Beethoven, ottobre [1792](#): «Ricevete dalle mani di Haydn lo spirito di Mozart»

« Caro Beethoven, Ella parte parte finalmente per Vienna per soddisfare un desiderio a lungo vagheggiato. Il genio di Mozart è ancora in lutto e piange la morte del suo pupillo. Presso il fecondissimo Haydn ha trovato rifugio, ma non occupazione; e per mezzo suo desidererebbe incarnarsi di nuovo in qualcuno. Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn. »

(Lettera del conte Ferdinand von Waldstein a Beethoven, ottobre 1792, citata in CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*)

Nel [1784](#) viene nominato nuovo Principe elettore l'[arciduca Maximilian Franz d'Asburgo](#), fratello dell'Imperatore [Giuseppe II](#) e Gran Maestro dell'[Ordine Teutonico](#) che, dopo aver abolito la tortura e promesso una riforma giudiziaria, si occupa della nomina del nuovo Kapellmeister. Aumentò lo stipendio a Johan van Beethoven, nonostante avesse ormai perso quasi completamente la voce, e nomina Ludwig, diventato ormai suo [mercenario](#) al ruolo di [secondo organista](#) di corte con uno stipendio annuo di 150 fiorini. Nel [1789](#) s'iscrive all'Università di Bonn, fondata tre anni prima, per soddisfare quelle curiosità intellettuali indispensabili per chi, come lui, non si sente uno stipendiato di corte ma un artista indipendente. Beethoven venne notato dal [conte Ferdinand von Waldstein](#) e il suo ruolo si rivelerà determinante per il giovane musicista. Portò Beethoven una prima volta a [Vienna](#) nell'aprile [1787](#), soggiorno durante il quale avrebbe avuto un incontro fugace con Mozart. Ma soprattutto, nel luglio [1792](#), presentò Beethoven a [Franz Joseph Haydn](#) il quale, appena reduce da una tournée in [Inghilterra](#) si era stabilito a Bonn. Dopo un concerto tenuto in suo onore, impressionato dalla lettura di una [cantata](#) composta da Beethoven (probabilmente quella *sulla morte di Giuseppe II* WoO 87 o quella *sull'arrivo di Leopoldo II*) pur essendo conscio e lucido sulle carenze avute sulla sua istruzione, Haydn lo invitò a proseguire gli studi a Vienna sotto la sua direzione. Cosciente di ciò che rappresentava a Vienna l'insegnamento di un musicista della reputazione di Haydn fu quasi costretto ad accettare. Infatti, quasi privato dei suoi legami familiari a Bonn (sua madre era morta di [tubercolosi](#) nel [luglio 1787](#), seguita in settembre da quella della sorella di appena un anno e suo padre, devastato dall'alcoolismo, era stato messo in pensione nel 1789 ed era incapace di garantire la sussistenza della famiglia), Beethoven di fatto si era assunto il compito di essere a capo della famiglia a tutela dei fratelli Kaspar e Nikolaus. Con il permesso dell'elettore – che gli promise in ogni caso di conservargli

il posto da organista e lo stipendio – e raccolti in un album gli auguri degli amici, tra i quali la ventenne allieva Leonore Breuning che gli scrive versi di [Johann Gottfried Herder](#): «Che l'amicizia con il bene cresca | come si allunga l'ombra della sera | finché sia spento il sole della vita» la mattina del [3 novembre 1792](#) lasciò definitivamente Bonn e le rive del [Reno](#) per non farvi mai più ritorno, portando con sé una lettera di Waldstein rimasta famosa, nella quale il conte gli profetizzò, come in un ideale passaggio di consegne tramite Haydn, l'eredità spirituale di Mozart. Malgrado i loro rapporti fossero a volte tesi, i due uomini si confessavano una grande stima reciproca.

Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) (ritratto di [Leopold Kupelwieser](#)) definito ironicamente da Beethoven «espertissimo nell'arte di fabbricare scheletri musicali»

« Avete molto talento e ne acquisirete ancora di più, enormemente di più. Avete un'abbondanza inesauribile d'ispirazione, avete pensieri che nessuno ha ancora avuto, non sacrificherete mai il vostro pensiero a una norma tirannica, ma sacrificherete le norme alle vostre immaginazioni: voi mi avete dato l'impressione di essere un uomo con molte teste, molti cuori, molte anime. »

(Franz Joseph Haydn in una conversazione con Beethoven, circa 1793)

Alla fine del [XVIII secolo](#), [Vienna](#) era la capitale incontrastata della musica occidentale e rappresentava la migliore possibilità per un musicista desideroso di fare carriera. Al suo arrivo, a soltanto ventidue anni, aveva già composto un buon numero di opere minori: era ancora lontano dalla sua maturità artistica, cosa che lo distingueva fondamentalmente da [Mozart](#). Benché Beethoven fosse arrivato a Vienna meno di un anno dopo la scomparsa del suo famoso predecessore, il mito del «passaggio di consegne» non poteva attendere ancora a lungo, sebbene Beethoven volesse affermarsi più come pianista virtuoso che come compositore. Quanto all'insegnamento di Haydn, per quanto di prestigio, risultò deludente sotto diversi aspetti. Infatti Beethoven si mise in testa rapidamente che il suo insegnante fosse geloso del suo talento e Haydn non tardò ad irritarsi dinanzi all'indisciplina e all'audacia musicale del suo allievo. Nonostante una stima reciproca più volte ricordata dagli storici, il padre della sinfonia non ebbe mai con Beethoven le relazioni di profonda amicizia che aveva avuto con Mozart e che erano state all'origine di un'emulazione così fertile.

Tuttavia [Haydn](#) esercitò un'influenza profonda e duratura sull'opera di Beethoven, che più tardi ebbe modo di riconoscere tutto ciò che doveva al suo insegnante. Dopo una nuova partenza di Haydn per [Londra](#) (gennaio [1794](#)), Beethoven proseguì studi sporadici fino all'inizio del [1795](#) con diversi altri professori fra cui il compositore [Johann Schenk](#) e ad altri due prestigiosi testimoni dell'epoca mozartiana: [Johann Georg Albrechtsberger](#) e [Antonio Salieri](#). Il primo, in particolare, organista di corte e Kapellmeister nella cattedrale di Santo Stefano, gli fornirà preziosi insegnamenti sulla costruzione del [contrappunto polifonico](#). Nel suo studio conobbe inoltre un altro allievo, [Antonio Casimir Cartellieri](#) con il quale stringe rapporti di amicizia che durerà fino alla morte di quest'ultimo nel 1807. Terminato il suo apprendistato, Beethoven si stabilì definitivamente a Vienna. Poco dopo il suo arrivo era stato raggiunto dalla notizia della morte del padre, avvenuta per [cirrosi epatica](#) il [18 dicembre 1792](#); la fuga improvvisa del Principe elettore di Bonn, conquistata dall'esercito francese, gli fece perdere sia la pensione del padre, che lo stipendio di organista.

Le lettere di presentazione di Waldstein e il suo talento di pianista lo avevano fatto conoscere e apprezzare alle personalità dell'aristocrazia viennese, appassionata di [opera lirica](#), i cui nomi restano ancora oggi citati nelle dediche di molte sue opere: il

funzionario di corte, barone [Nikolaus Zmeskall](#), il principe [Carl Lichnowsky](#), la contessa [Maria Wilhelmina Thun](#), il conte [Andrei Razumovsky](#), il principe [Joseph Franz von Lobkowitz](#), e più tardi l'arciduca [Rodolfo Giovanni d'Asburgo-Lorena](#), soltanto per citarne alcuni. Dopo aver pubblicato i suoi primi tre *Trii per piano, violino e violoncello* sotto il numero di [opus](#) 1, e quindi le sue prime *Sonate per pianoforte*, Beethoven diede il suo primo concerto pubblico il [29 marzo 1795](#) per la creazione del suo [Concerto per pianoforte e orchestra n° 2](#) che fu di fatto composto per primo, all'epoca di Bonn.

« Lo stupefacente modo di suonare di Beethoven, così notevole per gli arditi sviluppi della sua improvvisazione, mi toccò il cuore in modo insolito: mi sentii così profondamente umiliato nel mio più intimo essere da non poter più toccare il pianoforte per diversi giorni [...] Certo, ammirai il suo stile vigoroso e brillante, ma i suoi frequenti e arditi salti da un tema all'altro non mi convinsero affatto; distruggevano l'unità organica e lo sviluppo graduale delle idee [...] la stranezza e l'ineguaglianza sembravano essere per lui lo scopo principale della composizione. »

(Testimonianza del compositore boemo Johann Wenzel Tomásek in un concerto di Beethoven del 1797)

Nel [1796](#) Beethoven intraprese un giro di concerti che lo condusse da Vienna a [Berlino](#) passando in particolare per [Dresda](#), [Lipsia](#), [Norimberga](#) e [Praga](#). Se il pubblico lodò incondizionatamente il suo virtuosismo e la sua ispirazione al pianoforte, l'entusiasmo popolare gli valse lo scetticismo dei critici più conservatori, perlopiù rimasti seguaci di Mozart, tra i quali si segnalano quelli intransigenti come l'abate [Maximilian Stadler](#), che definisce le sue opere «assolute assurdità» e quelli più ponderati come [Giuseppe Carpani](#), che dimostrano quanto Beethoven già in queste prime prove si fosse allontanato dal modello tradizionale della forma sonata. Beethoven si immerge nella lettura dei classici greci, di [Shakespeare](#) e dei fondatori dello [Sturm und drang](#) : [Goethe](#) e [Schiller](#). Questi studi influenzarono notevolmente il suo temperamento [romantico](#), già acquisito agli ideali democratici degli [illuministi](#) e della [Rivoluzione Francese](#) che si diffondevano allora in Europa: nel [1798](#) Beethoven frequentò assiduamente l'ambasciata francese a Vienna dove incontrò [Bernadotte](#) e il violinista [Rodolphe Kreutzer](#) al quale dedicherà, nel [1803](#) la *Sonata per violino n. 9* che porta il suo nome. Mentre la sua attività creatrice si intensificava (composizione delle *Sonate per piano* n. 5 e n. 7, e delle prime *Sonate per violino e pianoforte*), il compositore partecipò almeno sino al 1800 a tenzoni musicali molto frequentate dalla buona società viennese, che lo consacrarono come il primo virtuoso di Vienna. Pianisti apprezzati come [Muzio Clementi](#), [Johann Baptist Cramer](#), [Josef Gelinek](#), [Johann Hummel](#) e [Daniel Steibelt](#) ne fecero le spese.

A conclusione di questo periodo inizia la produzione dei primi capolavori quali: il [Concerto per pianoforte e orchestra n. 1](#) (1798), i primi sei *Quartetti d'archi* (1798-1800), il *Settimino* per archi e fiati (1799-1800), la [Sonata per pianoforte n. 8](#), detta *Patetica* (1798-1799) e la [Prima Sinfonia](#) (1800). Benché l'influenza delle ultime sinfonie di Haydn fosse evidente, quest'ultima in particolare era già impregnata dal carattere beethoveniano (in particolare nel terzo movimento, detto [scherzo](#)) e conteneva le premesse e la promessa delle opere della piena maturità. Il Primo Concerto e la Prima Sinfonia vennero presentati con grande successo il 2 aprile [1800](#), data della prima Accademia di Beethoven, concerto organizzato dallo stesso musicista e dedicato esclusivamente alle sue opere. Confortato dalle entrate finanziarie costantemente versate dai suoi mecenati, per Beethoven si aprivano le porte per un percorso artistico glorioso e felice che cominciava a superare le frontiere dell'[Austria](#).

1802 – 1812: il periodo detto eroico

Dall'Eroica al Fidelio

« In questa Sinfonia Beethoven si era proposto come argomento ispiratore Bonaparte, quando quest'ultimo era ancora Primo Console. All'epoca Beethoven ne faceva un caso straordinario, e vedeva in lui l'epigono dei grandi consoli romani. »

(Testimonianza di Ferdinand Ries sulla genesi della Terza Sinfonia)

La [Sinfonia n. 3](#), detta «Eroica» segna una tappa capitale in tutta l'opera di Beethoven, non soltanto a causa della sua potenza espressiva ma anche perché inaugurava una serie di opere brillanti, notevoli per durata ed energia, caratteristiche dello stile del secondo periodo di Beethoven, detto «stile eroico». Il compositore intendeva inizialmente dedicare questa sinfonia al generale [Napoleone Bonaparte](#), nel quale vedeva il salvatore degli ideali della [Rivoluzione francese](#). Non appena apprese la notizia della proclamazione dell'[Impero francese](#) (maggio 1804), infuriato, cancellò velocemente la dedica^[14]. Infine, il capolavoro ricevette il titolo «*Grande sinfonia Eroica per celebrare la memoria di un grande uomo*». La genesi della sinfonia si estese dal 1802 al 1804 e la presentazione pubblica, avvenuta il 7 aprile 1805 smorzò gli entusiasmi: quasi tutti la giudicarono troppo lunga. Beethoven non ebbe nessun risentimento, al punto che non ne avrebbe composta nessuna della durata superiore a un'ora^[15], e doveva, fino alla composizione della Nona, considerare l'Eroica come la migliore delle sue sinfonie^[16].

Anche nella scrittura pianistica lo stile si evolveva: nel 1804 con la *Sonata per pianoforte n. 21* dedicata al conte Waldstein, colpì gli spettatori per il suo virtuosismo e per le capacità che esigeva dallo strumento. Dello stesso stampo fu la grandiosa *Sonata per pianoforte n. 23* detta *Appassionata* (1805), al quale segue il *Triplo Concerto* per pianoforte, violino, violoncello e orchestra (1804). Nel luglio 1805 il compositore incontrò [Luigi Cherubini](#) che non gli nascose la sua ammirazione.

A trentacinque anni, Beethoven affrontò il genere musicale per il quale Mozart era più portato, l'*opera*. Nel 1801 si era entusiasmato per il libretto *Léonore o l'amore coniugale* del francese [Jean-Nicolas Bouilly](#), e l'opera *Fidelio*, che portava originariamente nel titolo il nome della sua eroina, Léonore, venne iniziato fin dal 1803. Questa opera fu accolta male al debutto (soltanto tre rappresentazioni nel 1805), al punto che Beethoven si ritenne vittima di una *cabala*. Il *Fidelio* doveva conoscere non meno di tre versioni (1805, 1806 e 1814) e soltanto l'ultima ebbe un'accoglienza adeguata. Beethoven aveva composto un'opera oggi considerata fondamentale nel repertorio lirico ma questa esperienza non venne ripetuta a causa delle troppe amarezze subite, anche se studiò alcuni altri progetti tra cui un *Macbeth* ispirato all'opera di Shakespeare^[17], e soprattutto il *Faust* di [Goethe](#), verso la fine della sua vita.

L'indipendenza affermata

Beethoven verso il 1804, nell'epoca della *Sonata Appassionata* e di *Fidelio*. Risoluto ad «affrontare il suo destino alla gola», compose nel periodo dal 1802 al 1812 una serie di opere brillanti ed energiche, caratteristiche del suo stile «eroico».

« Principe, ciò che siete, lo siete in occasione della nascita. Ciò che sono, lo sono per me. Principi ce n'è e ce ne saranno ancora migliaia. Di Beethoven ce n'è soltanto uno. »

(Biglietto di Beethoven al conte Lichnowsky, ottobre 1806)

Dopo il 1805, e nonostante il fallimento artistico del *Fidelio*, la situazione di Beethoven era tornata favorevole. In pieno possesso della sua vitalità creatrice, sembrò adattarsi al suo udito difettoso e trovare, almeno per qualche tempo, una

vita sociale soddisfacente. Gli anni tra il [1806](#) e il [1808](#) furono quelli più fertili di capolavori: il solo anno 1806 vide la composizione del [Concerto per pianoforte n. 4](#), dei tre *Quartetti per archi* n. 7, n. 8 e n. 9 dedicati al conte Andrei Razumovsky, della [Quarta Sinfonia](#) e del [Concerto per violino](#). Nell'autunno di quell'anno Beethoven accompagnò il suo mecenate, il principe Carl Lichnowsky, nel suo castello di [Slesia](#) e, in occasione di questo soggiorno, diede la dimostrazione più luminosa della sua volontà di indipendenza. Poiché Lichnowsky aveva minacciato di mettere Beethoven agli arresti se si ostinava a rifiutare un'esibizione al piano per alcuni ufficiali francesi ospiti del castello (la Slesia era in quel momento occupata dall'esercito napoleonico dopo [Austerlitz](#)) il compositore lasciò il suo ospite dopo un violento litigio e gli inviò un biglietto che si commenta da solo. Fece allora domanda di impiego alla Direzione dei Teatri Imperiali, dove si impegna a consegnare annualmente un'opera e un'[operetta](#) richiedendo la somma di 2400 fiorini e una percentuale sugli incassi dalla terza rappresentazione di ciascun opera, ma la domanda non venne accolta.

Perso il finanziamento e la protezione del suo principale mecenate, Beethoven riuscì ad affermarsi come artista indipendente e a liberarsi simbolicamente dal patronato aristocratico. Ormai lo stile eroico poteva raggiungere il suo parossismo. Dando seguito al suo desiderio di «affrontare il suo destino alla gola» espresso a Wegeler nel novembre 1801^[18], Beethoven mise in cantiere la [Quinta Sinfonia](#). Attraverso il suo celebre motivo ritmico di quattro note esposto fin dal primo movimento, che irradia tutta l'opera, il musicista intendeva esprimere la lotta dell'uomo contro il destino, e il trionfo finale su di esso. L'ouverture del Coriolano, con la quale condivide la tonalità in do minore, era della medesima epoca. Composta contemporaneamente alla Quinta, la [Sinfonia pastorale](#) sembra quella più contrastata. Descritta da Michel Lecompte come «la più serena, la più ridotta e la più melodica delle nove sinfonie» e nel medesimo tempo la più atipica^[19] è l'omaggio alla [natura](#) di un compositore profondamente innamorato della campagna, nella quale ritrovava sempre la calma e la serenità propizie alla sua ispirazione. Autentica anticipatrice del romanticismo musicale, la Pastorale porta come sottotitolo questa frase di Beethoven «Espressione di sentimenti piuttosto che pittura» e ciascuno dei suoi movimenti porta un'indicazione descrittiva.

Il concerto dato da Beethoven il [22 dicembre 1808](#) fu certamente una delle più grandi Accademie della storia (con quella del [7 maggio 1824](#)). Furono eseguiti in prima assoluta la Quinta e la Sesta sinfonia pastorale, il Concerto per pianoforte n. 4, la *Fantasia corale* per piano e orchestra e due inni dalla [Messa in Do maggiore](#) composta per il principe [Esterházy](#) nel [1807](#)^[20]. Dopo la morte di Haydn nel maggio [1809](#), benché gli restasse ancora qualche avversario in campo artistico, non si poteva più contestare la posizione di Beethoven nel pantheon dei musicisti.

La maturità artistica

Beethoven non ricavò nulla di concreto dall'incontro, avvenuto nel 1812 con [Goethe](#).

« Non avevo mai incontrato un artista così fortemente concentrato, così energico, così interiore. [...] Il suo ingegno mi ha stupefatto; ma egli è purtroppo una personalità del tutto sfrenata, che, se non ha certamente torto nel trovare detestabile il mondo, non si rende così più gradevole a sé e agli altri. [...] Malauguratamente, è una personalità fortemente indotta. »

(Giudizio di Goethe su Beethoven, 1812)

Nel [1808](#) Beethoven aveva ricevuto da [Girolamo Bonaparte](#), posto dal fratello Napoleone sul trono della [Westfalia](#), la proposta per un impiego di Kapellmeister alla corte di [Kassel](#). Sembra che il compositore abbia per un momento pensato di

accettare questo incarico prestigioso che, se da un lato rimetteva in discussione la sua indipendenza fino a quel momento difesa così strenuamente, dall'altro gli garantiva una situazione economica e sociale più serena. Fu allora che ebbe un ritorno [patriottico](#) e l'occasione di staccarsi dall'aristocrazia viennese (1809). L'arciduca Rodolfo, il principe Kinsky e il principe Lobkowitz garantirono a Beethoven, qualora fosse restato a Vienna, un vitalizio di 4.000 [fiorini](#) annui, una somma notevole per l'epoca^[21]. Beethoven accettò, sperando di mettersi definitivamente al riparo dalle necessità, ma la ripresa della guerra tra la Francia e l'Austria nella primavera del 1809 rimise tutto in discussione. La famiglia imperiale fu costretta a lasciare Vienna occupata, la grave crisi economica che subì l'Austria dopo [Wagram](#) e il [Trattato di Schönbrunn](#) imposto da Napoleone rovinò economicamente l'aristocrazia viennese e rese nullo il contratto stipulato da Beethoven. Questi episodi segnarono duramente la sua vita, sempre combattuta tra il desiderio di indipendenza creativa ed il bisogno di condurre una vita economicamente dignitosa.

Nonostante questo, il catalogo delle sue opere continuava ad arricchirsi: gli anni [1809](#) e [1810](#) videro ancora la nascita di numerosi capolavori, dal brillante [Concerto per pianoforte n. 5](#) alle musiche di scena per la tragedia *Egmont* di Goethe, passando per il *Quartetto d'archi n. 10* detto «*delle Arpe*». È a causa della partenza improvvisa del suo allievo e amico, l'arciduca Rodolfo, che Beethoven compose la *Sonata per pianoforte n. 26* detta «*Les adieux*» in tre movimenti programmatici (l'*Addio*, la *Lontananza*, il *Ritorno*). Gli anni tra il [1811](#) e il [1812](#) videro il compositore raggiungere il punto massimo della sua creatività. Il *Trio per pianoforte n. 7* detto «*All'Arciduca*» e la [Settima Sinfonia](#) rappresentano l'apogeo del periodo «eroico».

1813 – 1817: gli anni oscuri

L'Amata Immortale

« Non è l'attrazione dell'altro sesso che mi attira in lei, no, soltanto lei, tutta la sua persona con tutte le sue qualità hanno incatenato il mio rispetto, i miei sentimenti tutti, la mia sensibilità intera. Quando mi accostai a lei, mi ero formato la ferma decisione di non lasciar germogliare neanche una scintilla d'amore. Ma lei mi ha sopraffatto [...] mi lasci sperare che il suo cuore batterà a lungo per me. Di battere per lei, amata J., questo mio cuore non cesserà se non quando non batterà più del tutto. »

(Lettera di Beethoven a Josephine von Brunswick, 1805)

Sul piano della vita sentimentale, Beethoven ha suscitato una notevole quantità di commenti da parte dei suoi biografi. Il compositore ebbe tenui relazioni con numerose donne, generalmente sposate, ma non conobbe mai quella felicità coniugale alla quale aspirava e della quale tesserà un'apologia nel [Fidelio](#). Nel maggio [1799](#) Beethoven divenne insegnante di pianoforte di due figlie della contessa Anna von Seeberg, vedova Brunswick, la ventiquattrenne Therese o Thesi e la ventenne Josephine o Pepi, oltre che di una cugina di queste, la sedicenne Giulietta Guicciardi (1784-1856), ispiratrice e dedicataria della [Sonata per pianoforte n. 14](#) detta *Al Chiar di Luna*. Quest'ultima è il primo amore di Beethoven: fidanzata con il conte [Wenzel Robert von Gallenberg](#), sposterà quest'ultimo il [30 ottobre 1803](#) e si stabilirà a [Napoli](#) con lui, diventato direttore dei Balletti di Corte. Faranno entrambi ritorno a Vienna nel [1821](#), dove il conte, oberato dai debiti, litigherà con il musicista, mentre sua moglie lo incontrerà un'ultima volta per ricordargli il loro passato e chiedere 500 fiorini in prestito. Anche Josephine von Brunswick (1779-1821), perennemente sorvegliata dalla sorella Therese, ebbe una relazione con il musicista che fu la più duratura: continuò dopo un primo

matrimonio con il conte Joseph von Deym, dal quale ebbe tre figli, nel gennaio 1804 e anche dopo un secondo matrimonio, avvenuto nel [1810](#) con il barone Christoph von Stackelberg, che l'abbandonerà due anni più tardi. Il [9 aprile 1813](#), con grande scandalo della famiglia, Josephine diede alla luce una bambina, Minona, affidata alla sorella.^[22]

Un po' più fugaci furono gli incontri con la contessa Anna Maria von Erdödy (1779-1837) rimasta paralizzata a causa della perdita del figlio, che rimase comunque sua intima confidente, vivrà in casa sua per qualche tempo nel 1808 e parteciperà alla ricerca di ricchi mecenati per suo conto (le dedicherà le due *Sonate per violoncello* n. 4 e 5), la cantante lirica berlinese Amalie Sebald (1787-1846), incontrata a Teplitz tra il 1811 e il 1812, e la contessa Almerie Ersterhazy (1789-1848). Nel [1810](#), con Thérèse Malfatti (1792-1851), ispiratrice della celeberrima [bagatella](#) per pianoforte *Per Elisa* WoO 59, Beethoven progettò un matrimonio che non andrà in porto, cosa che gli provocherà una delusione profonda. Un altro evento importante nella vita sentimentale del musicista fu la scrittura della celeberrima [Lettera all'amata immortale](#), redatta in tre riprese a Teplitz tra il 6 e il [7 luglio 1812](#). La destinataria resterà forse per sempre sconosciuta, anche se i nomi di Josephine von Brunswick e soprattutto di Antonia Brentano Birkenstock (1780-1869), sposata al senatore di [Francoforte](#) Franz von Brentano, che incontrò Beethoven a Vienna e a [Karlsbad](#) tra il 1809 e il 1812, sono quelle più accreditate negli studi biografici dei coniugi Massin^[23] e di Maynard Solomon^[24].

L'incidente di Teplitz (luglio 1812) dipinto di Carl Rohling, 1887. Beethoven, accompagnato da Goethe (a sinistra, in fondo), rifiuta di inchinarsi davanti alla famiglia imperiale e prosegue nel suo cammino.

« Noi, esseri limitati dallo spirito illimitato, siamo nati soltanto per la gioia e la sofferenza. E si potrebbe quasi dire che i più eminenti afferrano la gioia attraverso la sofferenza. »

(Lettera di Beethoven alla contessa von Erdödy, 1815)

Il mese di luglio [1812](#), abbondantemente commentato dai biografi, segnò una nuova svolta nella vita di Beethoven. Mentre si sottoponeva alle cure termali nelle località di Teplitz e di [Karlsbad](#) redasse l'enigmatica [Lettera all'amata immortale](#) e fece un incontro infruttuoso con Goethe con la mediazione di [Bettina Brentano von Arnim](#), giovane ed esuberante intellettuale, entusiasta di Goethe, sorella di [Clemens Brentano](#), cognata di Antonia Brentano e futura moglie del poeta Achim von Arnim. Fu questo l'inizio di un lungo periodo di scarsa ispirazione, che coincise anche con molti eventi drammatici che dovette superare in totale solitudine, avendo quasi tutti i suoi amici lasciato Vienna durante la [guerra del 1809](#).

Nonostante l'accoglienza molto favorevole riservata dal pubblico alla [Settima Sinfonia](#) e alla squillante *Vittoria di Wellington* (dicembre [1813](#)) e nonostante la ripresa, ugualmente trionfale, del *Fidelio* nella sua versione definitiva (maggio [1814](#)) Beethoven a poco a poco, perse i favori di una Vienna sempre più nostalgica di Mozart e conquistata dalla musica di [Gioachino Rossini](#). L'esibizione al [Congresso di Vienna](#), dove Beethoven venne esaltato come musicista nazionale^[25], non mascherò a lungo la caduta di consenso presso i viennesi.

Inoltre lo spirito della restaurazione che ispirava [Metternich](#) lo mise in una situazione difficile, essendo la polizia viennese da tempo al corrente delle convinzioni democratiche e liberali del compositore. Sul piano personale, l'evento più importante fu la morte del fratello Kaspar Karl nel [1815](#), a quel tempo cassiere alla Banca Nazionale di Vienna. Beethoven aveva promesso di seguire l'istruzione di suo figlio Karl per far fronte ad una serie interminabile di processi contro sua moglie – Johanna Reis, figlia di un tappezziere, considerata di dubbia moralità – per

ottenere la tutela esclusiva, finalmente guadagnata grazie a una sentenza del tribunale emessa l'[8 aprile 1820](#).^[26] Malgrado l'attaccamento e la buona volontà del compositore, questo nipote diventerà per lui, fino alla vigilia della sua morte, una sorta di tormento. L'altro fratello, Nikolaus Johann, che Ludwig non sopporta, è farmacista a [Linz](#) e sposerà dopo una lunga convivenza Therese Obermayer, la figlia di un fornaio. In questi anni difficili nel corso dei quali la sordità divenne totale, Beethoven produsse soltanto alcuni capolavori: le due *Sonate per violoncello* n. 4 e 5 dedicate alla confidente Maria von Erdody ([1815](#)) la *Sonata per pianoforte n. 28* ([1816](#)) e il ciclo pregnante di [lieder](#) *An die ferne Geliebte*, ([1815-1816](#)), tratto dai poemi di Alois Jeitteles.

Mentre la sua situazione finanziaria diventava sempre più preoccupante, Beethoven cadde gravemente malato tra il 1816 e il [1817](#) e sembrò vicino al suicidio. Tuttavia, la sua forza morale e la ferrea volontà lo salvarono ancora una volta. Sempre più chiuso nell'[introspezione](#) e nella [spiritualità](#), egli trovò la forza per superare queste prove e per cominciare l'ultimo periodo creativo che gli diede probabilmente le più grandi rivelazioni.

La fama europea e i ritratti

«Nella sua apparenza esteriore tutto è possente, rude, in molti aspetti, come la struttura ossea del viso, della fronte alta e spaziosa, del naso corto e diritto, con i suoi capelli arruffati e raggruppati in grosse ciocche. Ma la bocca è graziosa e i suoi begli occhi parlanti riflettono in ogni istante i suoi pensieri e le sue impressioni che mutano rapidamente, ora graziose, amoroso-selvagge, ora minacciose, furenti, terribili.»

(Descrizione del viso di Beethoven del dottor Wilhelm Muller, 1820)

Conquistata una fama a livello europeo, diversi pittori si offrirono di immortalare l'immagine del compositore: già ritratto da Joseph Willibrord Mähler nel [1805](#) e da Johann Christoph Heckel nel [1815](#) – i due ritratti, specie quest'ultimo, sono probabilmente i più veritieri perché privi di abbellimenti di circostanza. Il berlinese August von Kloeber lo ritrae nel [1818](#) non prima di averlo spettinato sapientemente, in modo da dargli quell'aspetto fra l'eroico e il demoniaco che ormai il mito romantico pretendeva di attribuire alla sua figura. E tale aspetto piaceva a Beethoven, che dichiara di non amare essere ritratto "tirato a lucido, come se stessi per prendere servizio a corte". Il dipinto è perduto ma ne resta il disegno preparatorio.

Nello stesso anno si fece ritrarre dall'ungherese [Ferdinand Schimon](#), che aveva già ritratto [Ludwig Spohr](#) e [Weber](#). Ne riprodusse la fronte ampia, il volto pieno e il mento a conchiglia, migliorando la forma del naso e soprattutto facendogli volgere lo sguardo scrutatore verso spazi lontani e indeterminati. Il pittore accademico di re e principesse [Joseph Karl Stieler](#), forse intimidito dal famoso "modello", costrinse Beethoven a lunghe ore di posa, immobile, per svariati giorni. Finita nell'aprile del [1820](#) l'opera, che lo rappresentava mentre componeva la sua *Missa*, benché eseguita con cura come ci si poteva attendere da un pittore alla moda, nobilitò romanticamente la figura del musicista ma non riuscì a dargli espressione e forza interiore. Un ultimo ritratto fu eseguito nel [1823](#) da [Ferdinand Georg Waldmüller](#), ma se ne è perduto l'originale. Ne resta una copia che ci trasmette l'immagine di un uomo solitario che, lontano da ogni illusione romantica, non riesce a mascherare l'amarezza.

1818 – 1827: l'ultimo Beethoven

L'addio al pianoforte, la religiosità e la Messa in re

« Voglio dunque abbandonarmi con pazienza a tutte le vicissitudini e rimettere la mia fiducia unicamente nella tua immutabile bontà, o Dio! [...] Sei la mia roccia, o Dio, sei la mia luce, sei la mia assicurazione eterna! »

(Citazione religiosa di Christian Sturm copiata da Beethoven nei Quaderni di conversazione, 1818)

Le forze di Beethoven ritornarono pienamente nel 1817, epoca nella quale scrisse una nuova opera destinata ad essere la più vasta e complessa composta fino ad allora, la *Sonata per piano n. 29* op. 106 detta *Hammerklavier*. La durata superiore ai quaranta minuti e la esplorazione oltre ogni limite di tutte le possibilità dello strumento, lasciò indifferenti i pianisti contemporanei di Beethoven che la giudicarono ineseguibile, ritenendo che la sordità del musicista gli rendeva impossibile una corretta valutazione delle possibilità sonore. Con l'eccezione della [Nona Sinfonia](#) lo stesso giudizio verrà dato per tutte le restanti opere composte da Beethoven, la cui complessità e modernità di architettura sonora erano ben note allo stesso Beethoven. Dolendosi un po' delle frequenti lamentele dei vari interpreti, nel [1819](#) dichiarò al suo editore: «Ecco una sonata che darà filo da torcere ai pianisti, quando la eseguiranno tra cinquanta anni»^[27]. A partire da allora, chiuso totalmente nella sua infermità, iniziò ad essere circondato da una corte di allievi, ammiratori, servitori che lo adulavano e spesso lo irritavano. Per comunicare con loro usò i [Quaderni di conversazione](#) scritti direttamente dal musicista o trascritti dai suoi collaboratori, i quali costituiscono una testimonianza inestimabile sull'ultimo periodo di vita del compositore.

Pur non essendo un assiduo praticante Beethoven era sempre stato credente, ma il suo avvicinamento alla fede e al [Cristianesimo](#) aumentò negli anni più duri, come testimoniano le numerose citazioni di carattere religioso che trascrisse nei suoi quaderni a partire dal 1817. Nella primavera del 1818 decise di comporre una grande opera religiosa che inizialmente prevedeva di utilizzare in occasione dell'Incoronazione dell'arciduca Rodolfo, che anelava di essere elevato al rango di [Arcivescovo](#) di [Olmütz](#) alcuni mesi più tardi. Tuttavia la colossale [Missa Solemnis](#) in re maggiore richiese al musicista quattro anni di duro lavoro ([1818-1822](#)) e fu dedicata soltanto nel [1823](#). Beethoven aveva studiato a lungo le Messe di [Bach](#) e l'oratorio [Messiah](#) di [Händel](#) al punto di ritenere la composizione della *Missa Solemnis* come «la mia migliore opera, il mio più grande lavoro». Parallelamente a questo lavoro vennero composte le ultime *Sonate per pianoforte* opere n. 30, 31, 32 e l'opera n. 111, che si chiudeva su un'arietta di variazioni di alta spiritualità. Gli restava ancora da comporre l'ultimo capolavoro pianistico: l'editore [Anton Diabelli](#) aveva invitato nel 1822 tutti i compositori del suo tempo a scrivere una [variazione](#) su un [valzer](#) molto semplice nella struttura musicale. Dopo aver studiato questo valzer^[28], Beethoven superò lo scoglio proposto e compose le 33 variazioni che Diabelli ritenne comparabili alle famose [Variazioni Goldberg](#), composte da Bach ben ottanta anni prima.

La Nona sinfonia e gli ultimi quartetti

Beethoven nel 1823, all'epoca della composizione delle [Variazioni Diabelli](#) e della [Nona Sinfonia](#). Nella sua sordità diventata totale, comunicava con il suo ambiente soltanto tramite i [Quaderni di conversazione](#).

«Il vostro genio ha superato i secoli e non vi sono forse uditori abbastanza illuminati per gustare tutta la bellezza di questa musica; ma saranno i posteri che

renderanno omaggio e benediranno la vostra memoria molto più di quanto possano fare i contemporanei.»

(Lettera del principe russo Boris Galitzin a Beethoven dopo la prima rappresentazione della Missa Solemnis, 1824)

L'inizio della composizione della [Nona Sinfonia](#) coincise con il completamento della Missa Solemnis. Questa opera ebbe una genesi estremamente complessa che si può fare risalire alla gioventù di Beethoven, e all'intenzione di mettere in musica il poema [An die Freude](#) (*Inno alla gioia*) di [Schiller](#). Attraverso l'indimenticabile finale che introduce il [coro](#), l'innovazione nella scrittura sinfonica della Nona Sinfonia appare in linea alla Quinta, come l'evocazione musicale del trionfo della gioia e della fraternità universale sulla disperazione e la guerra. Essa costituisce un messaggio umanista e universale. La sinfonia venne eseguita per la prima volta davanti a un pubblico in delirio il [7 maggio 1824](#) e Beethoven ritrovò il grande successo. È in [Prussia](#) e in [Inghilterra](#), dove la notorietà del musicista era da tempo commisurata alla grandezza del suo genio, che la sinfonia ebbe l'accoglienza più folgorante. Più volte invitato a [Londra](#), come Haydn, Beethoven ebbe la tentazione verso la fine della sua vita di stabilirsi in Inghilterra, paese che ammirava per la sua vita culturale e per la sua democrazia, in contrapposizione alla frivolezza della vita viennese, ma questo progetto non si realizzò e Beethoven non conobbe mai il paese del suo idolo Händel. L'influenza di quest'ultimo fu particolarmente sensibile nel periodo tardo di Beethoven, che compose nel suo stile, tra il [1822](#) e il [1823](#), l'ouverture [La Consacrazione della Casa](#).

I [cinque ultimi Quartetti per archi](#) (n. 12, 13, 14, 15 e 16) misero il sigillo finale alla produzione musicale di Beethoven. Con il loro carattere immaginario, che si ricollega a forme vecchie (utilizzo del modo musicale lidio nel n. 15) segnarono la conclusione della sperimentazione di Beethoven nel campo della musica da camera. I grandi movimenti lenti ad alto tasso drammatico (la [cavatina](#) del n. 13 e il *Canto di ringraziamento alla Divinità di un convalescente, in modo lidio* del n. 15) annunciavano l'inizio del periodo romantico. A questi cinque quartetti, composti nel periodo [1824-1826](#), occorre aggiungere ancora la *Grosse Fuge* in si bemolle maggiore op. 133, che era in origine il movimento conclusivo del Quartetto n. 13 ma che Beethoven separò in seguito su richiesta dell'editore. Il [15 ottobre 1825](#) si trasferì nel suo ultimo appartamento viennese, al numero 15 della Schwarzschanerstrasse, in due stanze che facevano parte di quello che era stato un convento degli Spagnoli Neri, lungo le mura della capitale austriaca.^[31] Alla fine dell'estate 1826, mentre completava il suo ultimo Quartetto n. 16, Beethoven progettava ancora numerose opere: una decima sinfonia della quale sono giunti sino a noi alcuni schizzi, una ouverture su temi di Bach, il Faust ispirato a Goethe, un oratorio sul tema [biblico](#) di [Saul](#) e [Davide](#), un altro sul tema degli [Elementi](#) e un [Requiem](#). Il [30 luglio 1826](#) suo nipote Karl tentò il suicidio sparandosi un colpo di pistola e rimanendo leggermente ferito, giustificando il gesto col fatto di non sopportare più i continui rimproveri dello zio il quale, sconsigliato, dopo aver rinunciato alla sua tutela in favore dell'amico Stephan Breuning, lo fece arruolare in un reggimento di fanteria, comandato dal suo amico barone Joseph von Stutterheim. La storia fece scandalo, e in attesa che Karl partisse per la sua destinazione a [Iglau](#), in [Moravia](#), zio e nipote andarono a trascorrere una vacanza, ospiti, dietro pagamento, del fratello Nikolaus Johann Beethoven, a Gneixendorf. Qui Beethoven compose la sua ultima opera, un Allegro per sostituire la *Grosse Fuge* come finale del Quartetto n. 13.

La malattia e la morte

« Egli sa tutto, ma non possiamo ancora capire tutto e passerà ancora molta acqua sotto i ponti del Danubio prima che tutto ciò che quell'uomo ha creato sia compreso dal mondo. »

(Franz Schubert, 1827)

Ritornato a Vienna il [2 dicembre 1826](#) su un carro scoperto e in una notte di pioggia, Beethoven contrasse una [polmonite](#) doppia da cui non doveva più risollevarsi; gli ultimi quattro mesi della sua vita furono segnati da un terribile logoramento fisico. La causa diretta della morte del musicista, secondo le osservazioni del suo ultimo medico (il dottor Andras Wawruch) sembra essere la decompensazione di una [cirrosi epatica](#). Beethoven presentava un'[epatomegalia](#), un'[itterizia](#), un'[ascite](#) (allora chiamata «[idropisia addominale](#)») nei diversi ordini dei membri inferiori, elementi di una sindrome cirrotica con [ipertensione](#), e, costretto perennemente a letto, dovette sottoporsi a un'operazione per rimuovere l'acqua accumulata.^[33] Fino alla fine il compositore restò circondato dai suoi amici tra i quali [Anton Schindler](#) e [Stephan von Breuning](#), oltre alla moglie del fratello Johann e al musicista [Anselm Huttenbrenner](#), che fu l'ultima persona a vederlo in vita. Alcune settimane prima della morte avrebbe ricevuto la visita di [Franz Schubert](#)^[34], che non conosceva e si rammaricava di avere scoperto così tardi. È al suo amico, il compositore [Ignaz Moscheles](#), promotore della sua musica a Londra, che invia la sua ultima lettera nella quale promette nuovamente agli inglesi di comporre, una volta guarito, una nuova sinfonia per ringraziarli del forte sostegno^[35]. Ma era troppo tardi.

Il 3 gennaio 1827 fa testamento, nominando il nipote Karl suo erede: il 23 marzo riceve l'[estrema unzione](#) e il giorno dopo perde conoscenza. Il [26 marzo 1827](#) Ludwig van Beethoven si spegne all'età di 56 anni. Nonostante Vienna non si occupasse più della sua sorte da mesi, i suoi funerali, svoltisi il [29 marzo](#), riunirono una processione impressionante di almeno ventimila persone. L'orazione funebre venne pronunciata da [Franz Grillparzer](#). Venne inizialmente sepolto nel cimitero di Währing, a ovest di Vienna. Nel [1863](#) il corpo di Beethoven venne riesumato, studiato e di nuovo sepolto. Il suo teschio venne acquisito dal medico austriaco Romeo Seligmann per ricavare un modello, tuttora conservato al Center for Beethoven Studies presso la San José State University in California. I suoi resti vennero sepolti nel [Zentralfriedhof](#) nel [1888](#). Il suo segretario e primo biografo [Anton Felix Schindler](#), nominato custode dei beni del musicista, dopo la sua morte distruggerà una grandissima parte dei [Quaderni di conversazione](#) e in quelli rimasti addirittura aggiungerà arbitrariamente frasi scritte di sua mano. La distruzione venne giustificata con il fatto che molte frasi erano attacchi grossolani e sfrenati ai membri della famiglia imperiale, contro l'imperatore e anche contro il principe ereditario, diventato anch'esso imperatore e con il quale aveva mantenuto rapporti stretti di amicizia, nonostante per gran parte della sua vita Beethoven fosse stato in costante rivolta contro le autorità costituite, le norme e le leggi.

Negli anni che seguirono la sua morte, furono formulate diverse ipotesi riguardanti una malattia di cui Beethoven avrebbe sofferto durante tutto l'arco dell'esistenza – indipendentemente dalla sordità, il compositore lamentava continui dolori addominali e disordini alla vista – e attualmente tendono a stabilirsi al livello di un [saturnismo](#) cronico o intossicazione severa da piombo^[37]. Il [17 ottobre 2000](#), dopo quasi 200 anni dalla morte del compositore, fu il dottor William J. Walsh, direttore del progetto di ricerca su Beethoven (Beethoven Research Project), a rivelare questa ipotesi come causa probabile del decesso. Beethoven, grande degustatore

del vino del Reno, aveva l'abitudine di bere da una coppa di cristallo di piombo, oltre ad aggiungere un sale piomboso per rendere il vino più dolce. Dai risultati delle analisi sui suoi capelli furono riscontrati importanti quantità di piombo, e questi risultati sono stati confermati dalla *Argonne National Laboratory*, nei pressi di [Chicago](#), grazie a ulteriori analisi di frammenti del cranio, identificati grazie al [DNA](#). La quantità di piombo rilevata era effettivamente il segnale di una esposizione prolungata. Questa intossicazione di piombo fu la causa dei perpetui dolori al ventre che segnarono la vita di Beethoven, nonché dei suoi numerosi e repentini sbalzi d'umore e, forse, anche della sua sordità. Non ci sono comunque legami formali stabiliti e provati tra la sordità di Beethoven e la sua intossicazione da piombo; in seguito all'autopsia, eseguita il giorno dopo la sua morte, risultò che il nervo acustico del musicista era completamente atrofizzato, pertanto nessuna cura dell'epoca poteva essere efficace.

Il [30 agosto 2007](#) il [patologo](#), ricercatore e medico legale viennese Christian Reiter rese pubblica la scoperta delle sue ricerche su due capelli del musicista. Secondo Reiter, Beethoven venne ucciso involontariamente dal suo medico Andras Wawruch durante uno dei quattro drenaggi ai quali fu sottoposto. Venne ferito con un bisturi, e per curare al meglio la ferita il medico usò un unguento al piombo, che veniva usato nell'Ottocento come antibatterico.

Beethoven è universalmente riconosciuto come uno dei grandi della musica classica [occidentale](#): occasionalmente riferito come uno delle "tre B" (insieme a [Bach](#) e [Brahms](#)) che hanno consolidato questa tradizione. È anche una figura cardine nel passaggio tra il classicismo del [XVIII secolo](#) e il romanticismo del [XIX secolo](#) e la sua influenza sulle generazioni successive di compositori sarà profonda.

Così come per Haydn e Mozart, le composizioni di Beethoven appartengono a quasi tutti i generi musicali del suo tempo: nel suo vasto catalogo ci sono nove [sinfonie](#), numerosi [concerti](#), trentadue [sonate](#) per [pianoforte](#), sonate per altri strumenti (per [violino](#) e per [violoncello](#)), [quartetti per archi](#) e altra musica da camera; due messe, un oratorio, un'[opera](#), alcuni [lieder](#), e altre composizioni di diverso genere. Dal punto di vista della forma musicale, Beethoven lavorò incessantemente sui principi della [forma-sonata](#) e sullo sviluppo dei [temi](#) e così la complessità della scrittura delle sue composizioni più ambiziose si accompagna ad una lunghezza dei movimenti non usuale per quel periodo storico^[40].

È considerato uno dei grandi maestri nella costruzione musicale, a volte schizzando l'architettura di un movimento prima di decidere il suo tema^[senza fonte]. È stato uno dei primi compositori a fare uso sistematico e consistente del collegamento di dispositivi tematici, o "motivi in germe" (*germ-motives*), per realizzare l'unità di un movimento nelle composizioni maggiori. Ugualmente notevole è l'uso di "motivi base" (*source-motives*) che ricorrono in molte composizioni e che danno una certa unitarietà alla sua opera. Ha proposto innovazioni in quasi tutte le forme musicali che ha toccato. Per esempio, egli ha "rimodellato" persino la forma ben cristallizzata del [rondò](#), rendendola molto elastica e spaziosa e portandola vicino alla forma-sonata.

Nell'intero arco della sua carriera artistica è sempre presente la tensione tra fedeltà alle strutture compositive consacrate dalla tradizione e un bisogno – che nel compositore diventa impulso – di travolgerle. Non si può però dire che abbia creato forme musicali nuove perché in effetti non pronunciò mai un addio preciso ai procedimenti e ai modelli organizzativi usati dai suoi predecessori, fatta eccezione per lo [scherzo](#) con il quale sostituì il [minuetto](#) in gran parte delle composizioni, sia cameristiche sia orchestrali.

Prima dell'avvento di Beethoven la forma-sonata, elaborata sin dai primi anni del Settecento, consisteva nell'esposizione di due temi in diverse tonalità che, articolandosi in trapassi modulanti, giungono alla riesposizione nella tonalità principale. Essa si è sviluppata quanto più si esaurirono le capacità espressive del [clavicembalo](#) e aumentarono di contro quelle del pianoforte, che al suono tintinnante e immediatamente smorzato delle corde pizzicate di quello sostituisce il suo suono colorito e prolungato. Il compositore vi aggiunse una formazione culturale di impronta illuministica, [kantiana](#) in particolare. Dal filosofo Beethoven trasse la concezione dell'esistenza, nella coscienza individuale, di una legge morale, espressa nella forma dell'imperativo categorico. Egli mise allora il risultato della propria essenziale attività, la musica, al centro della morale, inserendovi valori ideali, arricchendola di una forza emotiva che esprimesse il movimento dei sentimenti e i conflitti interiori. Dallo stesso autore dei *Fondamenti metafisici della scienza della natura* annotò questo passo: «*Nell'anima, come nel mondo fisico, agiscono due forze, egualmente grandi, egualmente semplici, desunte da uno stesso principio generale: la forza di attrazione e quella di repulsione.*» che lo portarono a individuare per analogia il "Widerstrebende Prinzip" e il "Bittende Prinzip", ossia il "principio di opposizione" e il "principio implorante", principi che nella sua opera divengono temi musicali in conflitto reciproco, il primo robustamente caratterizzato da energia ritmica e precisa determinazione tonale, l'altro piano, melodico e modulante. Nella lotta tra questi due temi scaturisce l'idea della composizione.

La carriera di compositore di Beethoven viene solitamente divisa in tre "periodi" creativi, il "Primo" (Early, 1770-1802), il "Mediano" (Middle, 1803-1814) e il "Tardo" (Late, 1815-1827). A proporre per primo tale ripartizione stilistica fu Wilhem von Lenz, e, benché possa risultare alquanto problematico distinguere nettamente i confini tra un periodo e l'altro, la tripartizione venne accolta da molti studiosi ed è usata ancora oggi. Nel primo periodo, viene visto come emulatore dei suoi grandi predecessori Haydn e Mozart, mentre simultaneamente esplora nuove direzioni espandendo gradualmente gli scopi e le ambizioni del suo lavoro. Il periodo mediano cominciò subito dopo la crisi personale del compositore centrata intorno alla scoperta della progressiva sordità. Infine il periodo tardo è caratterizzato da lavori che mostravano profondità intellettuale, un'alta e intensa personalità espressiva, e innovazioni formali in qualche caso ardite.

Decisamente contrario a tale divisione dell'opera beethoveniana fu il filosofo e musicista [Theodor Wiesengrund Adorno](#) che ravvisò, non a torto, aspetti armonici, ritmici e melodici comuni ai tre cosiddetti periodi perfino in opere definite minori o di apprendistato. Un esempio eclatante è l'inizio della Seconda Sinfonia che anticipa, per molti versi, il famoso incipit della Nona, fin nel materiale tematico e, più profondamente, nel colore, nelle riposte fibre emozionali. Inoltre, ed è forse la prova più schiacciante di quanto questa suddivisione rischi di falsare l'intera opera beethoveniana, dimostrò come il contrappunto, anima delle ultime definitive opere, sia la profonda caratteristica del pensiero compositivo beethoveniano fin dall'opus 1: i Tre Trii per pianoforte, violino e violoncello. Non si tratta solo di ovvie e superficiali "idee fisse" del compositore, ma della concezione stessa del far musica. Se si può parlare di tre periodi, nella produzione del compositore, si può farlo solamente sottolineando che appartiene più a caratteri e atteggiamenti psicologici che squisitamente musicali.

Nella storia musicale, l'opera di Beethoven rappresenta una transizione tra l'era classica (approssimativamente [1750-1810](#)) e l'era [romantica](#) (approssimativamente [1810-1900](#)). Se le sue prime opere sono influenzate da [Haydn](#) o [Mozart](#), le opere

mature sono ricche di innovazioni e hanno aperto la strada ai musicisti dal romanticismo esasperato, quali [Brahms](#), [Schubert](#), [Wagner](#) o ancora [Bruckner](#): L'*incipit* della sua [V Sinfonia](#) (1807), per di più in levare, espone un motivo violento, onnipresente nelle sue opere giovanili, che è riutilizzato durante tutti i quattro movimenti. La transizione tra lo *scherzo* e l'*allegro* finale avviene senza interruzione, mediante un "[attacca](#)".

La [IX Sinfonia](#) (1817) è la prima sinfonia ad introdurre un [coro](#), al quarto movimento. L'insieme di questa elaborazione orchestrale rappresenta una vera innovazione.

La sua [opera Fidelio](#) utilizza le voci come degli strumenti sinfonici, e questo senza preoccuparsi delle limitazioni tecniche dei coristi.

Sul piano della tecnica compositiva, l'impiego di motivi che alimentino interi movimenti è considerato come un apporto fondamentale. Di essenza squisitamente ritmica - cosa che costituisce una grande novità - questi motivi si modificano e si moltiplicano. Tra i più famosi:

Primo movimento del [IV Concerto per piano](#) (presente sin dalle prime battute);

Primo movimento della [V Sinfonia](#) (*idem*);

Secondo movimento della [VII Sinfonia](#) (dal ritmo dattilico): il turbinio sempre rinnovato che ne risulta è estremamente avvincente, all'origine di questa grande veemenza che va incessantemente alla ricerca dello spettatore.

Beethoven è anche uno dei primi a dedicarsi all'[orchestrazione](#) con tanta cura. Negli sviluppi alcune associazioni cangianti, specialmente al livello dei pulpiti in legno, permettono d'illuminare in maniera singolare i ritorni tematici, anch'essi leggermente modificati sul piano [armonico](#). Le variazioni di tono e di colore che s'inseguono rinnovano il discorso, sempre conservando i riferimenti della memoria.

Se le opere di Beethoven sono così apprezzate, è sicuramente grazie alla loro forza emozionale, caratteristica del [Romanticismo](#).

Il grande pubblico conosce soprattutto le sue opere sinfoniche, spesso innovatrici, in particolare le sinfonie «dispari» (terza, quinta, settima e nona) e la sesta, detta *Pastorale*. I suoi concerti più conosciuti sono il *Concerto per violino* e soprattutto il *Quinto Concerto per piano*, detto *L'Imperatore*. La sua musica strumentale è molto apprezzata in alcune magnifiche sonate per piano, tra le 32 che ha scritto. Dalle caratteristiche più classiche, la sua musica da camera è meno conosciuta.

[Haydn](#) ha composto più di cento sinfonie e [Mozart](#) più di 40. Dai suoi predecessori, Beethoven non ha ereditato la produttività quindi non ha composto che nove sinfonie, e ne ha abbozzata una decima. Ma con Beethoven le nove sinfonie hanno tutte una propria identità. Curiosamente, diversi compositori romantici o post-romantici sono morti dopo la loro nona (completata o no) a cui vien attaccata una fama di maledizione legata a questa cifra: Beethoven, [Bruckner](#), [Dvorak](#), [Mahler](#), [Schubert](#), ma anche [Ralph Vaughan Williams](#).

Le prime due sinfonie di Beethoven sono d'ispirazione e fattura classica. Nonostante ciò la [3ª sinfonia](#), detta «*Eroica*», segnerà un grande cambiamento nella composizione dell'orchestra. Molto più ambiziosa delle precedenti, l'*Eroica* si caratterizza per l'ampiezza dei suoi movimenti e il trattamento dell'orchestra. Il primo movimento, da solo, è più lungo della maggior parte delle sinfonie scritte fino ad allora. Quest'opera monumentale, in partenza scritta per [Napoleone](#), prima che fosse incoronato imperatore, rivela Beethoven come un grande architetto musicale e viene considerata come il primo esempio accertato di [Romanticismo](#) in musica.

Spesso considerata come più classica della precedente, e molto più corta, le tensioni drammatiche disseminate nell'opera fanno della [4ª sinfonia](#) una tappa logica del percorso stilistico di Beethoven. Vengono poi due monumenti costruiti la

stessa sera, la [5ª sinfonia](#) e la [6ª sinfonia](#). La quinta e il suo famoso motivo a quattro note, spesso detto «del destino» (il compositore avrebbe detto, parlando di questo celebre tema, che rappresenta «il destino che busca alla porta») possono avvicinarsi alla terza per il loro aspetto monumentale. Un altro aspetto innovatore è l'utilizzo ripetuto del motivo di quattro note sul quale poggia quasi tutta la sinfonia. La [6ª sinfonia](#) detta «Pastorale» evoca perfettamente la natura che Beethoven tanto amava. Oltre a momenti sereni e trasognati, la sinfonia possiede un movimento in cui la musica dipinge una tempesta delle più realiste.

La [7ª sinfonia](#) è, malgrado un secondo movimento in forma di marcia funebre, caratterizzata dal suo aspetto gioioso e dal ritmo frenetico del suo finale, giudicata da Richard Wagner come «Apoiosi della danza». La sinfonia successiva, brillante e spirituale, ritorna ad una fattura più classica.

Infine, la [9ª sinfonia](#) è l'ultima sinfonia compiuta e il gioiello dell'insieme. Lunga più di un'ora, è una sinfonia in quattro movimenti che non rispetta la forma di sonata. Ogni movimento è un capolavoro di composizione che mostra il superamento da parte di Beethoven di tutte le convenzioni classiche e che fa scoprire nuove prospettive nel trattamento dell'orchestra. Ed è al suo ultimo movimento che Beethoven aggiunge un coro ed un quartetto vocale che cantano l' [Inno alla Gioia](#), un'ode di [Friedrich Schiller](#). Quest'opera chiama all'amore e alla fratellanza tra tutti gli uomini e fa ora parte del patrimonio mondiale dell'[UNESCO](#). L' [Inno alla Gioia](#) è inoltre stato scelto come inno [europeo](#).

Oltre alle sue sinfonie, Beethoven scrisse un [Concerto per violino](#), di cui fece una trascrizione per piano chiamata *Sesto concerto*, un [Concerto triplo per pianoforte, violino, violoncello e orchestra](#) e altri cinque concerti per pianoforte. Di questi cinque concerti, il [quinto](#) è il più tipico dello stile beethoveniano, ma non bisogna dimenticare dei forti momenti, come per esempio il secondo movimento del [quarto concerto](#).

Beethoven ha ancora composto numerose [ouvertures](#) ([Leonore n. 3](#), [Le creature di Prometeo](#), [Egmont](#), [Re Stefano](#), [Coriolano](#)), [La consacrazione della casa](#), una *Fantasia per piano, coro e orchestra*, di cui uno dei temi sarà all'origine dell'[Inno alla Gioia](#).

A questi si aggiungono due messe di cui si ricorderà soprattutto la [Missa Solemnis](#), uno degli edifici di musica vocale religiosa più importante mai creato.

Beethoven sarà poi l'autore di un'unica opera, [Fidelio](#), opera alla quale terrà di più, e certamente quella che gli è costata più sforzi. In effetti quest'opera è costruita sulla base di un primo tentativo che ha per titolo *Leonore*, opera che non ha riscosso molto successo nel pubblico. Ne rimangono comunque le tre versioni d'ouverture di *Leonore*, essendo spesso la terza interpretata prima del finale di *Fidelio*.

Sebbene le sinfonie rappresentino le opere più popolari e quelle per le quali il nome di Beethoven è conosciuto dal grande pubblico, è di certo nella sua musica per piano (quanto nel quartetto d'archi) che si distingue meglio il genio di Beethoven. Riconosciuto molto presto quale maestro nell'arte del [pianoforte](#), il compositore s'interessò attentamente, nel corso della sua esistenza, a tutti gli sviluppi tecnici dello strumento al fine di sfruttarne tutte le possibilità.

Convenzionalmente si dice che Beethoven abbia scritto 32 [sonate](#) per pianoforte, ma esistono in realtà 35 sonate per piano interamente compiute. Le prime tre consistono nelle sonate per piano WoO 47, composte nel 1783 e dette Sonate all'Elettore (*Kurfürstensonaten*). Per quanto riguarda le 32 sonate tradizionali (opere di maggiore importanza per Beethoven, che attribuì un numero d'Opus a ciascuna di esse), la loro composizione avviene nel lasso di una ventina d'anni.

Questo insieme, oggi considerato come uno dei monumenti dedicati allo strumento, testimonia, ancor più delle sinfonie, il percorso stilistico del compositore nel corso degli anni. Le sonate, di forma classica inizialmente, si sganciano man mano da questa forma per non tenerne più che il nome; in esse Beethoven si diverte a cominciare o concludere una composizione con un movimento lento (come per esempio nella celebre sonata detta «al Chiaro di Luna»), a iscriverci una [fuga](#) (vedi ultimo movimento della Sonata n. 31 in La Bemolle Maggiore, Op. 110), o a chiamare sonata una composizione a due movimenti (vedi Sonate n. 19 e 20, Op. 49, 1-2).

Gradualmente le composizioni guadagnano sempre più libertà di scrittura e diventano sempre più complesse e costruite. Si possono citare fra le più celebri l' [Appassionata](#) e la [Waldstein \(1804\)](#) o [Gli Addii \(1810\)](#). Nella celebre [Hammerklavier \(1819\)](#), lunghezza e difficoltà tecniche raggiungono proporzioni tali da mettere in gioco le possibilità fisiche tanto dell'interprete quanto dello strumento, ed esigono un'attenzione sostenuta da parte dello spettatore. Essa fa parte delle cinque ultime sonate, nelle quali l'Autore abbandona il rigore della forma-sonata (che egli stesso aveva portato a compimento) e sperimenta nuove architetture sonore, come la [fuga](#) (finale opp. 101, 106 e 110) e la [variazione](#) (finale opp. 109 e 111): in questi ultimi due brani, in particolare, al dinamismo tipico del periodo "eroico" subentra una calma estatica e apparentemente atemporale. Le ultime cinque sonate costituiscono un punto culminante della letteratura pianistica. L'«ultima maniera» di Beethoven, associata all'ultimo periodo della vita del maestro, rappresenta la manifestazione più acuta del suo genio.

Accanto alle 32 sonate, non bisogna dimenticare le *Bagatelle*, tra le quali la più conosciuta è [Per Elisa](#). Infine, nel [1822](#), l'editore e compositore [Anton Diabelli](#) ebbe l'idea di riunire in una raccolta pezzi dei compositori maggiori della sua epoca intorno ad un tema musicale di sua composizione. L'insieme di queste variazioni doveva servire come panorama musicale dell'epoca; Beethoven, che non aveva scritto per piano da tempo, sollecitato stette al gioco, e invece di scrivere una variazione, ne scrisse 33, che furono pubblicate in un fascicolo a parte. Le *Variazioni Diabelli*, dalla loro invenzione, costituiscono il vero testamento di Beethoven pianista. È da tener presente che oltre a queste variazioni (Op. 120), Beethoven ha scritto altre 19 serie di Variazioni di varia importanza. Si possono ricordare quelle a cui Beethoven ha attribuito un numero d'Opus: le 6 Variazioni su di un tema originale in RE maggiore Op. 76, le "6 Variazioni su di un tema originale in FA maggiore" Op.34 (Variazioni su Le rovine di Atene), le "32 variazioni da un tema proprio" WoO 80, le "15 Variazioni e Fuga sul tema di un movimento dell'Eroica in MI bemolle maggiore", Op. 35.

Altro monumento, nella [musica da camera](#), sono i 16 [quartetti d'archi](#). È indubbiamente a questa formazione strumentale che Beethoven dedicò le sue ispirazioni più profonde. Il quartetto d'archi era stato reso popolare da [Boccherini](#), [Haydn](#) e infine [Mozart](#), ma è Beethoven il primo a massimizzarne le possibilità. I sei ultimi quartetti e in particolare la *Grande Fuga* costituiscono il vertice insuperato del genere. Dopo Beethoven, il quartetto d'archi non cessò di essere un passaggio obbligato per tutti i compositori classici, e uno degli apici più elevati fu senz'altro raggiunto da [Schubert](#). È nondimeno nei quartetti di [Bartók](#) che si rinviene l'influenza più profonda e meglio assimilata dei quartetti beethoveniani; si può dunque parlare di una linea Haydn - Beethoven - Bartók: tre compositori che condividono per molti versi la stessa concezione della forma, del motivo e del suo utilizzo, particolarmente in questo genere.

A fianco dei quartetti, Beethoven scrisse belle [sonate](#) per [violino](#) e [pianoforte](#), le prime delle quali sono retaggio immediato di Mozart, mentre le ultime se ne discostano per apparire in puro stile beethoveniano: specialmente la [Sonata a Kreutzer](#), quasi un concerto per pianoforte e violino. L'ultima sonata della serie (la [Sonata per violino n. 10](#)) riveste un carattere più introspettivo delle precedenti, prefigurando in questo senso gli ultimi quartetti d'archi.

Un ciclo meno conosciuto delle sonate per violino e dei quartetti sono le sonate per [violoncello](#) e pianoforte, che fanno parte delle opere realmente innovative di Beethoven. L'autore sviluppa in esse forme estremamente personali, lontane dagli schemi classici che si perpetuano nelle sonate per violino.

Infine, Beethoven è autore di numerosi cicli di [Lieder](#) - fra cui quello noto come *All'amata lontana* - i quali, se non raggiungono la profondità di quelli schubertiani (che Beethoven scoprirà poco prima di morire), nondimeno sono anch'essi di alta qualità.

[Johann Sebastian Bach](#). Fu alla corte del principe Maximilian Franz d'Asburgo, suo mecenate a Bonn dal [1784](#) al [1792](#), che Beethoven fece la conoscenza decisiva della musica dei Bach e dei compositori della [scuola di Mannheim](#).

Contrariamente a una diffusa credenza, le prime influenze musicali esercitate sul giovane Beethoven non furono tanto quelle di [Haydn](#) e di [Mozart](#) - dei quali, eccettuate poche partiture^[41] non scoprì davvero la musica fin quando non giunse a Vienna - quanto lo stile galante della seconda metà del [XVIII secolo](#) e dei compositori della [scuola di Mannheim](#), di cui poté ascoltare le opere a Bonn, alla corte del principe elettore Maximilian Franz d'Asburgo. Le opere di questo periodo che ci sono pervenute (nessuna delle quali appariva nel catalogo [Opus](#)), composte fra il [1782](#) e il [1792](#), testimoniano già una rimarchevole padronanza della composizione; ma la personalità di Beethoven non vi si manifesta ancora come avverrà nel periodo viennese. Nelle *Sonate all'Elettore* WoO 47 ([1783](#)), nel *Concerto per pianoforte* WoO 4 ([1784](#)) o ancora nei *Quartetti con pianoforte* WoO 36 ([1785](#)), si svela soprattutto una forte influenza dello stile galante di compositori come [Johann Christian Bach](#).

Due altri membri della famiglia Bach costituiscono d'altronde lo zoccolo della cultura musicale del giovane Beethoven: [Carl Philipp Emanuel](#), di cui eseguì le sonate, e naturalmente [Johann Sebastian](#), di cui imparò a memoria le due raccolte del [Clavicembalo ben temperato](#). Ma in entrambi i casi si tratta di studi diretti alla padronanza dello strumento piuttosto che alla composizione vera e propria.

La particolarità dell'influenza esercitata da Haydn - soprattutto in rapporto a quella di [Clementi](#) - sta nel fatto che essa oltrepassa letteralmente il semplice ambito estetico (al quale si adatta solo in via momentanea e superficiale) per impregnare, ben più, il fondo stesso della concezione beethoveniana della musica. In effetti, il modello del maestro viennese non si manifesta tanto, come troppo spesso si crede, nelle opere "del primo periodo", quanto in quelle degli anni seguenti: la stessa [Eroica](#), in spirito e proporzioni, ha che fare con Haydn ben più delle due sinfonie precedenti; analogamente, Beethoven si avvicina al suo predecessore più nell'[ultimo quartetto](#), terminato nel [1826](#), che nel [primo](#), composto una trentina d'anni addietro. Nello stile haydniano si distinguono pure gli aspetti che diverranno essenziali nello spirito di Beethoven.

Soprattutto, è il senso haydniano del motivo che influenza profondamente e durevolmente l'opera di Beethoven. Essa non conoscerà mai principio più fondante e immutabile di quello, ereditato dal maestro, di imbastire un intero movimento a partire da una cellula tematica talvolta ridotta all'estremo. E i capolavori più celebri lo testimoniano, sull'esempio del primo movimento della [Quinta](#). Alla riduzione

quantitativa del materiale di partenza deve evidentemente corrispondere un'estensione dello sviluppo; e se la portata dell'innovazione di Haydn si è rivelata così grande, su Beethoven e dunque indirettamente su tutta la storia della musica, è appunto perché il motivo haydniano ha avuto la vocazione a generare uno sviluppo tematico di un'ampiezza fino ad allora inedita.

Beethoven raccoglie da Haydn il senso del motivo. In questo modo, una cellula ritmica di due [misure](#) serve da materiale per tutto il primo movimento della Quinta sinfonia.

L'influenza di Haydn non si limita sempre al tema e al suo sviluppo, ma si estende talora fino all'organizzazione interna di un intero movimento di [sonata](#). Per il maestro [classico viennese](#), è il materiale tematico che determina la forma dell'opera. Anche qui, più che di semplice influenza, si può parlare di un vero e proprio principio destinato a farsi autentica sostanza dello spirito beethoveniano; un principio che il compositore svilupperà d'altronde molto più del maestro, nella sua produzione migliore. È quanto avviene, ad esempio, come spiega [Charles Rosen](#),^[42] nel primo movimento della [Sonata "Hammerklavier" op. 106](#): è la [terza](#) discendente del tema principale a determinare l'intera struttura (si può notare ad esempio che lungo l'intero brano le tonalità si susseguono in un ordine di terze discendenti: si bemolle maggiore, sol maggiore, mi bemolle maggiore, si maggiore, ecc.).

Fuori di questi aspetti essenziali, altri caratteri meno fondamentali dell'opera di Haydn hanno talvolta influenzato Beethoven. Anche se si potrebbe citare qualche raro esempio anteriore, Haydn è il primo compositore ad avere realmente fatto uso della tecnica di iniziare il brano in una falsa tonalità, mimetizzando la tonica. Questo principio illustra bene la propensione tipicamente haydniana a suscitare sorpresa nell'ascoltatore, tendenza che si ritrova ampiamente in Beethoven: l'ultimo movimento del [Quarto concerto per pianoforte](#), ad esempio, sembra, per qualche battuta, iniziare in do maggiore, prima di stabilire chiaramente la tonica (sol). Haydn è anche il primo a essersi dedicato alla questione dell'integrazione della [fuga](#) nella [forma sonata](#); questione alla quale ha risposto specificamente impiegando la fuga come sviluppo. In quest'ambito, prima di mettere a punto nuove metodiche (che non appariranno prima della [Sonata op. 111](#) e del [Quartetto op. 131](#)), Beethoven sfrutterà più volte le intuizioni del suo maestro: l'ultimo movimento della [Sonata op. 101](#) e il primo della [op. 106](#) ne sono probabilmente i più chiari esempi.

Dal [1800](#), l'influenza di [Mozart](#) su Beethoven appare più formale che estetica.

Più ancora di quanto fatto in precedenza, occorre distinguere nell'influenza di [Mozart](#) su Beethoven un aspetto estetico e un aspetto formale. L'estetica mozartiana si manifesta principalmente nelle opere del "primo periodo"; e in modo piuttosto superficiale, poiché l'influenza del maestro si riduce il più delle volte a prestiti di formule stereotipate. Fin circa al [1800](#) la musica di Beethoven s'iscrive più che altro ora nello stile postclassico ora nel preromantico, all'epoca rappresentato da compositori come [Clementi](#) e [Hummel](#): uno stile che imita Mozart soltanto in superficie, e che si potrebbe qualificare come "classiceggiante" piuttosto che veramente "classico" (secondo l'espressione di Rosen).

L'aspetto formale e più profondo dell'influenza di Mozart si manifesta semmai a partire dalle opere del "secondo periodo". È nel [concerto](#), genere che Mozart portò al più alto livello, che il modello del maestro sembra più presente. Così, nel primo movimento del [Concerto per pianoforte n. 4](#), l'abbandono della doppia esposizione della [sonata](#) ([orchestra](#) e [solista](#) in successione) a vantaggio di un'unica esposizione (orchestra e solista simultanei) riprende in qualche modo l'idea mozartiana di fondere la presentazione statica del tema (orchestra) nella sua presentazione dinamica (solista). Più in generale, si può notare che Beethoven, nella sua

propensione ad amplificare le [code](#) fino a trasformarle in elementi tematici a tutti gli effetti, si pone più sulla scia di Mozart che in quella di Haydn, nel quale invece le code si distinguono assai meno dalla ripresa.

Nell'ambito della musica per pianoforte, è soprattutto l'influenza di [Muzio Clementi](#) a esercitarsi rapidamente su Beethoven, dal [1795](#), e a permettere alla sua personalità di affermarsi e fiorire autenticamente. Se tale influenza non è stata altrettanto profonda di quella delle opere di [Haydn](#), la portata delle [sonate](#) per pianoforte del celebre editore non appare meno immensa nell'evoluzione stilistica di Beethoven, che le giudicava del resto superiori a quelle dello stesso [Mozart](#). Alcune di esse, per la loro audacia, la loro potenza emozionale e l'innovativa concezione dello strumento, ispirano qualcuno dei primi capolavori di Beethoven; gli elementi che, per primi, distinguono lo stile pianistico del genio [bionnese](#) provengono per buona parte da Clementi.

Infatti, dagli [anni 1780](#), Clementi sperimenta un nuovo impiego di [accordi](#) fino ad allora inusitati: le [ottave](#), soprattutto, ma anche le seste e le terze parallele. Clementi arricchisce anche sensibilmente la scrittura pianistica, dotando lo strumento di una potenza sonora inedita, che deve aver certamente impressionato il giovane Beethoven: egli infatti, dopo le prime tre sonate, integrerà presto il procedimento [clementiano](#) nel proprio stile. Inoltre, l'uso delle indicazioni dinamiche, nelle sonate di Clementi, si estende: *pianissimo* e *fortissimo* divengono frequenti, e la loro funzione espressiva assume un'importanza considerevole. Anche in questo caso Beethoven coglie al volo le possibilità dischiuse da queste innovazioni e, dalla [Patetica](#), questi principi appaiono definitivamente incorporati nel suo stile.

Un altro punto in comune fra le prime sonate di Beethoven e quelle, contemporanee o anteriori, di Clementi è la loro estensione, piuttosto significativa per l'epoca: i lavori che ispirano il giovane musicista sono in effetti opere di vasto respiro, spesso formate da ampi movimenti. Vi si trovano le premesse di una nuova visione dell'opera musicale, ormai concepita per essere unica. Le sonate per pianoforte di Beethoven sono note per essere state in qualche modo il suo «laboratorio sperimentale», quello dal quale traeva le nuove idee che estendeva in seguito ad altre forme musicali, come la [sinfonia](#). Infatti, come rimarca [Marc Vignal](#),^[43] si trovano ad esempio importanti influenze delle sonate op. 13 n. 6 e op. 34 n. 2 di Clementi nell'[Eroica](#).

Beethoven riteneva [Händel](#) (1685-1759) il più grande compositore della storia. Se ne ispirò in molte delle sue ultime opere, fra cui la [Missa Solemnis](#) e la [Sonata per pianoforte n. 32](#).

Assimilate le influenze «eroiche», intrapreso davvero un «nuovo cammino»^[44] nel quale sperava di impegnarsi, affermata definitivamente la propria personalità attraverso le realizzazioni di un periodo creativo che va dall'[Eroica](#) alla [Settima](#), Beethoven smise di interessarsi alle opere dei contemporanei, e di conseguenza cessarono le loro influenze. Fra i contemporanei solo [Cherubini](#) e [Schubert](#) lo incantavano ancora; ma in nessun modo pensava di imitarli. Sprezzando l'intera [opera italiana](#), e disapprovando fermamente il nascente [romanticismo](#), Beethoven sentì allora il bisogno di volgersi ai «pilastri» storici della musica: [Bach](#) e [Händel](#), ma anche i grandi maestri [rinascimentali](#), come [Palestrina](#). Fra queste influenze, il posto di Händel è più che privilegiato: questi non ebbe indubbiamente mai ammiratore più fervido di Beethoven, che (riferendosi alla sua intera opera, che aveva appena ricevuto) esclamò «Ecco la verità!», e che, al termine della vita, dichiarò di volersi «inginocchiare sulla sua tomba». Dall'opera di Händel, la musica dell'ultimo Beethoven prende spesso un aspetto grandioso e generoso, tramite

l'utilizzo di [ritmi](#) punteggiati — come nel caso dell'introduzione della "[Sonata per pianoforte n. 32](#)", nel primo movimento della "[Nona Sinfonia](#)" o ancora nella seconda "[Variazione su un tema di Diabelli](#)" — o anche per un certo senso dell'[armonia](#), così come mostrano le prime misure del secondo movimento della "[Sonata per pianoforte n. 30](#)", interamente armonizzata nello stile händeliano più puro.

Allo stesso modo è l'inesauribile vitalità che caratterizza la musica di Händel ad affascinare Beethoven, che può essere ritrovata anche nel fugato corale in «*Freude, schöner Götterfunken*», che segue il celebre «*Seid umschlungen, Millionen*», nel finale della "[Nona Sinfonia](#)": il tema che appare qui, bilanciato da un forte ritmo ternario, è sostenuto da una semplicità ed una vivacità tipicamente Händeliana, perfino nei suoi gravi contorni melodici. Un nuovo passo viene fatto con la "[Missa Solemnis](#)", dove l'impronta delle grandi opere corali di Händel si fa sentire più che mai. Beethoven è così assorbito dall'universo del "[Messiah](#)" da ritrascrivere, nota per nota, uno dei più celebri motivi dell' "Halleluja" nel "Gloria". In altre opere, si ritrova il nervosismo che riveste i ritmi punteggiati di Händel perfettamente integrato allo stile di Beethoven, come nell'effervescente "[Grande fuga](#)" o ancora nel secondo movimento della "Sonata per Pianoforte n. 32", dove questa influenza si vede poco a poco trasfigurata.

Infine, è anche nel settore della Fuga che l'opera di Händel impregna Beethoven. Se gli esempi del tipo scritti dall'autore del "Messie" si basano su un controllo perfetto tecniche di contrappunto, si fondano generalmente su temi semplici e seguono un avanzamento che non pretende all'elaborazione estrema di fughe di Bach. È ciò che ha dovuto soddisfare Beethoven, che da un lato condivide con Händel la preoccupazione di costruire opere intere a partire da un materiale quanto più semplice possibile, e che d'altra parte non possiede le predisposizioni per il [Contrappunto](#) che gli permetterebbe di cercare una sofisticazione eccessiva.

Il ruolo svolto dalla religione nell'opera del compositore Ludwig van Beethoven è materia di discussione tra gli studiosi. Beethoven nacque e crebbe da [cattolico](#), e compose molti lavori religiosi, tra cui la Messa in Do e la [Missa Solemnis](#). I riferimenti lirici nella sua [Nona Sinfonia](#) sono sia deistici (Cherubino, Dio) sia pagano-mitologici ([Eliseo](#)). È anche documentato che Beethoven non andava abitualmente in chiesa e che non aveva una buona opinione dei preti. Il suo maestro, Franz Joseph Haydn, disse di considerare Beethoven un [ateo](#), mentre il suo amico e biografo [Anton Felix Schindler](#) riteneva che avesse una certa tendenza al [deismo](#). Si sa anche che fu affascinato dal [Panteismo](#) descritto da [Goethe](#) e da [Schiller](#) (come è evidente nella Nona Sinfonia). Di Goethe, Beethoven ha detto: «Egli è vivo, e vuole che tutti noi viviamo con lui. Questo è il motivo per cui può esser messo in musica».

La fede di Beethoven in [Dio](#), sperimentato attraverso l'arte, è un tema ricorrente nei *Quaderni di Conversazione*, e la sua convinzione che l'arte è di per sé una forza, e che "Dio è più vicino a me che a molti altri che praticano la mia arte", lo guidò nella sua ricerca di redenzione attraverso la musica, e dentro di essa. Questa visione sembra compatibile con il Panteismo, ma il riferimento a un unico Dio, oltre alla convinzione di un destino buono per la sua vita, al di là delle prove (come emerge dal Testamento di Heilingstadt), la rende avvicinabile anche al [Cristianesimo](#).

Quando Beethoven si trovava nel suo letto, a poche ore dalla morte, i suoi amici lo convinsero a permettere che un prete gli amministrasse gli ultimi riti. Probabilmente protestò, ma alla fine acconsentì. Quando il prete, terminati i riti, stava lasciando la stanza, Beethoven disse: «Applaudite, amici, la commedia è

finita», ma non è chiaro se si riferisse ai riti o alla sua vita. Non è neanche certo che questo episodio sia accaduto davvero. Si racconta inoltre che le sue ultime parole, «Non ancora! Ho bisogno di più tempo», furono dette indicando con la mano il cielo tempestoso.

È noto che Beethoven, nei suoi ultimi anni, si riferiva alla Missa Solemnis come al "coronamento dell'opera della sua vita". Questa messa è composta rispettando gli standard delle messe cattoliche in musica: vale a dire che ha musicato l'antichissimo *Ordinarium Missae* come fecero [Schubert](#), [Bruckner](#) e tantissimi altri compositori. Tuttavia, ciò non prova che Beethoven morì da cattolico, o almeno non più di quanto l'aver scritto *Le Creature di Prometeo* dimostra che sia morto credendo nel [Pantheon](#) greco.

Secondo alcuni, Beethoven si interessò anche all'Induismo. Come si legge nel sito *A Tribute to Hinduism*, «Il primo a fargli conoscere la letteratura indiana fu l'[orientalista](#) austriaco [Joseph von Hammer-Purgstall \(1774-1856\)](#), che fondò una rivista per la divulgazione della sapienza orientale in Europa nel gennaio [1809](#)». I frammenti di testi religiosi indiani che sono stati scoperti nel diario di Beethoven *Tagebuch* sono in parte traduzioni e in parte adattamenti delle [Upanishad](#) e del [Bhagavad Gita](#).

(Da Wikipedia)



MUSICA

di Giovanni Carli Ballola

Gli specialisti indagano, le illazioni si sprecano

Ludwig van Beethoven in un ritratto di Stieler

Giorgio Pestelli ha curato per Il Mulino una raccolta di studi beethoveniani dovuti ad autori di area anglo-americana o austro-tedesca e noti sinora ai soli specialisti. I saggi, ora accessibili in serie traduzioni italiane, appaiono raggruppati secondo affinità di contenuto (dai problemi morfologici a quelli biografici, dalla verifica testuale all'ermeneutica); con un'importante eccezione, risalgono tutti all'onda lunga musicologica, succeduta al 1970, bicentenario della nascita del musicista. Autore in proprio del più bel disegno storico-critico prodotto in Italia sull'età di Mozart e di Beethoven, Pestelli si è mosso con autorità tra i materiali prescelti, che ha presentato in un'introduzione che si qualifica come ulteriore contributo alla silloge.

Lo spazio non ci consente che di fare, a nostra volta, delle scelte personali tra tanta copia di testi stimolanti. E il posto d'onore non

potrà non andare allo scritto più annoso, ma non per questo troppo dotato, dovuto a un classico come Donald F. Tovey, "Alcuni aspetti delle forme artistiche beethoveniane" (1927): una sana tirata di redini, in tempi passati — e recenti — di astrazioni formalistiche e di schenkeriane tautologie analitiche, a pro dello specifico e del verificabile in sede empirica. «Fidatevi del vostro orecchio e non del vostro occhio», è il motto ricorrente di questo vecchio fusto della musicologia: sante parole, se solo tutti i musicologi avessero orecchi affidabili.

Ripescando dall'oblio e vagliando criticamente tutte le testimonianze relative, James Webster ridimensiona la diceria sulle diffidenze che avrebbero intorbidato i rapporti tra il giovane Beethoven e il vecchio Haydn. I risultati sono analoghi a quelli di tanta esegesi biblica: i dati della "tradizione" rimangono quelli che sono né ven-

gono scossi da sconvolgenti rivelazioni; solo che emergono da un quadro circostanziato e scientificamente attendibile. Che la Marcia funebre dell' "Eroica" nasca come sublime apoteosi di un epos retorico fiorito in Francia tra Rivoluzione e Impero e tutto ribollente di gestualità celebrativa epicedica o trionfale, ce lo ricorda e documenta da par suo Claude V. Palisca. Ma perché non compiere qualche passo indietro verso quel classicismo di area gluckiana, così intriso di funerea sacralità e di "religioso" per le "egregie cose"? Con la sua grandiosa Marcia funebre, il "Giulio Sabino" di Sarti era tanto noto a Beethoven, che vi ricavò i materiali per il Terzetto op. 116.

Anche Warren Kirkendale con dovizia di dati e sfoggio di erudizione dimostra da quale folto sostrato di tradizioni retoriche puntigliosamente ottemperate tragga a filamento quell'incontestabile monumento d'individuale religiosità che è la "Missa Solemnis": atto di fede tanto più personalizzato quanto più consapevole delle proprie radici storiche. L'entusiasmo dell'investigatore porta non di rado l'autore a sollecitare alquanto il sacro testo e a costruirvi su illazioni più affascinanti che verosimili. Come quando, a proposito del celebre motto beethoveniano «dal cuore possa ritornare al cuore!» tira in ballo il Bossuet (laddove, più plausibilmente, Pestelli ricorda in nota alcuni versi del "Faust"). O come quando, commentando un celebre passo dell' "Et incarnatus est", non si perita di scrivere che «il suono chiaro del flauto non solo corrisponde alle tinte luminose della Colomba nelle pitture, ma, provenendo da uno strumento a fiato privo d'ancia, realizza il respiro fecondatore dello Spirito Santo in modo più immediato di quanto potessero fare i raggi dipinti».

G.A.P.
29/7/90

Il compositore negli «anni di transizione»

Il Quartetto delle arpe alto volo di Beethoven

di EDOARDO GUGLIELMI

L'invenzione quartettistica segue per Beethoven, come per Haydn, tutto lo sviluppo del pensiero creativo, ne segna i punti-chiave, i momenti supremi, e ne conforta ogni saggezza, sfociando nel «canto di riposo e di pace» dell'opera 135, ove il musicista di Bonn in «*giorni di immensa obbedienza nello spirito*» (Rilke) sembra già disporsi al distacco dal «*Musendienst*», dal suo servizio alle Muse, e tenta le regioni dell'Infinito, dissolvendo quasi la dialettica della forma-sonata.

Se è l'intero ciclo degli ultimi Quartetti (ai quali si associa la *Grande fuga* opera 133, destinata in origine all'opera 130) a svelare l'estremo maturarsi del pensiero beethoveniano, a trascorrere nel respiro di



Ludwig van Beethoven

una sempre più determinante consapevolezza espressiva, lavori di transizione come il Quartetto opera 74 — contemporaneo (1809) del Quinto concerto e della Sonata *Les Adieux* — mostrano pure

un forte anelito verso ogni libertà di svolgimento.

Così nelle accelerazioni e nelle imperiose contratture dell'amplissimo, demonico *Presto*, su un ritmo già dominante il primo movimento della Quinta sinfonia, e poi nel tema a valori lunghi ben raro in Beethoven.

Nota come *Hafen-Quartett* («Quartetto delle arpe») per l'insistente ricorso al «pizzicato», l'opera 74 si apre con una grave, malinconica interrogazione, quasi recitativo; nel successivo *Allegro* il primo violino non tarda a imporsi con chiara fisionomia concertante e ancora con lo slancio della giovinezza, in un fraseggiare tanto più limpido quanto più alto è il suo volo.

L'*Adagio ma non troppo*, confidente intreccio di

episodi lirici, è fra i più intimi e affascinanti di Beethoven.

Le tempeste della vita risparmiarono quasi il giovanile Elisio, mentre l'ultima misteriosa modulazione del *Presto*, ancora sostenuta da un guizzo del ritmo iniziale, trascorre senza interruzione nel finale con variazioni, luminoso e leggero come l'ultima Sonata per violino: sei brevi variazioni di tipo ornamentale, prossime a molti temi variati della maturità beethoveniana, fino all'*Andante* del Trio opera 97 («L'Arciduca»).

Vi spiccano il movimento in quartine del secondo violino e del violoncello, nella terza variazione, e il singolare dominio di una cellula ritmica irregolare, nella penultima.

Dedicato al principe



Casa Pasqualati a Vienna, dove Beethoven abitò dal 1804 al 1815.

Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, il cui nome rimane legato ad alcune fra le maggiori creazioni di Beethoven, il Quartetto opera 74 venne offerto nel febbraio 1810 alla casa Breitkopf e Härtel di Lipsia e pubblicato in novembre; un'altra edizione apparve già l'anno seguente a Vienna, presso Artaria,

a testimonianza di una fortuna che altre composizioni beethoveniane non conobbero.

Forse ha solo un valore di curiosità ricordare che l'immaginoso Arnold Schering (*Beethoven in neuer Deutung*, Lipsia, 1934) riferisce il «Quartetto delle arpe» al *Romeo and Juliet* di Shakespeare,

con minute connessioni alla notte nel giardino dei Capuleti, alla scena al balcone, a Paride e Romeo presso la tomba di Giulietta, infine alla morte di Romeo.

La presenza di indicazioni espressive insolite, come «*morendo*» (indicazione che tornerà nell'*Adagio molto e cantabile*

della Nona sinfonia), mostra un succedersi nuovo della tensione drammatica, un segno di nuova direzione dello spirito, oltre quell'ansia titanica che è prima forma dell'anelito romantico all'Infinito.

Ma la trama più fitta a quest'ordito la recherano solo gli ultimi Quartetti, specie l'opera 131 e l'opera 135.

Il manoscritto, proveniente dalla collezione Mendelssohn-Bertholdy, è dall'aprile 1909 conservato nella Deutsche Staatsbibliothek di Berlino.

In sede esecutiva, a chiarire l'intima germinazione e la ferrea struttura di un pensiero musicale, è alla lezione del Quartetto Amadeus e del Quartetto Juilliard che dovremo sempre guidare l'ascoltatore.