



32

AÑO 19 N° 32
ENERO-DICIEMBRE 2024

situArte

Revista Arbitrada de la
Facultad Experimental de Arte
Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Beethoven secondo d'Indy e la politicizzazione della musica

Beethoven según d'Indy y la politización de la música

Recibido: 17-06-23
Aceptado: 23-08-23

Letizia Miglietti

Università degli Studi di Pavia
Cremona, Italia
letizia.miglietti94@gmail.com

Riassunto

Questa ricerca si focalizza sulla Biografia critica di Beethoven scritta da Vincent d'Indy, indagando il significato che ricopre per il compositore francese la figura beethoveniana attraverso una ricostruzione storico-critica testuale e contestuale in cui si evidenziano delle incongruenze narrative tra quanto sostenuto da d'Indy e dalla storiografia musicale tradizionale. Contributi teorici fondamentali sono quelli di Fulcher (1999a, 1999b), Hart (2006, 2014) e Solomon (1998). L'indagine mette in luce il tentativo di riappropriazione storica di Beethoven da parte di d'Indy, il quale reinterpretò la figura del compositore tedesco sotto la lente dell'ideologia politica personale. Si conclude con una riflessione sui processi discorsivi con i quali la produzione musicale di un compositore può essere permeabile nei riguardi del contesto storico nel quale viene considerata, risentendo dunque di eventuali manipolazioni ermeneutiche per fini extramusicali.

Parole chiave: Ludwig van Beethoven, Vincent d'Indy, biografia, ideologia, riappropriazione storica.

Resumen

Esta investigación se centra en la Biografía crítica de Beethoven escrita por Vincent d'Indy, indagando la importancia de la figura beethoveniana para el compositor francés mediante una reconstrucción histórico-crítica textual y contextual en la que se ponen de relieve las incoherencias narrativas entre las afirmaciones de d'Indy y la historiografía musical tradicional. Las principales contribuciones teóricas son las de Fulcher (1999a, 1999b), Hart (2006, 2014) y Solomon (1998). El estudio arroja luz sobre el intento de reapropiación histórica de Beethoven por parte de d'Indy, quien reinterpretó la figura del compositor alemán bajo el prisma de la ideología política personal. Concluye con una reflexión sobre los procesos discursivos por los cuales la producción musical de un compositor puede ser permeable por el contexto histórico en el que se considera, viéndose así afectada por posibles manipulaciones hermenéuticas con fines extramusicales.

Palabras clave: Ludwig van Beethoven, Vincend'Indy, biografía, ideología, reapropiación histórica.

Introduzione

Carl Dahlhaus (1980), nel primo capitolo della sua opera *Fondamenti di storiografia musicale*, enumera le criticità che ostacolano un'obiettivo ricostruzione storiografica musicale: tra queste vi è l'illusione della "continuità storica" (p. 12), relativa alla creazione di un concatenamento di eventi che prende la forma di una narrazione in cui non sono ammesse lacune nella sua ricostruzione. Secondo Johann Gustav Droysen (citato in Dahlhaus, 1980, p. 12), ciò è impossibile in quanto la ricostruzione storiografica necessariamente deve tener conto di eventuali falle: soltanto secondo lo "schema organizzante" (p. 13), un ordine in cui i fatti si dispongono spontaneamente, funzionale all'idea sostenuta dallo storico, il disordinato insieme di fatti assume senso.

Il concetto di continuità viene riproposto e ampliato nel quarto capitolo della stessa opera del musicologo tedesco (Dahlhaus, 1980), affermando che la maniera di ricostruire storicamente gli eventi affonda le sue radici in ambito letterario, in quanto i critici dell'Ottocento si rifanno ai modelli letterari della loro epoca (in cui si prediligeva la narrazione continua), mentre quelli del Novecento, influenzati dalla scrittura discontinua tipica del romanzo moderno, smettono di andare alla ricerca di un senso di continuità, mettendo volontariamente in luce la sconnessione degli eventi ed evitando che diverse prospettive si adattino tra loro, con l'accettazione del caso in cui queste entrino tra loro in contraddizione.

La storiografia (compresa quella di tipo musicale) ha mutuato dal genere biografico l'elemento della narrazione, ponendo al centro dell'attenzione il compositore come soggetto garante della narratività; solo secondariamente lo è la musica. Se invece è quest'ultima ad assumere centralità all'interno della narrazione, il metaforismo biografico inquadra lo stile musicale in analogia alla divisione dell'età di una persona: Dahlhaus (1980) infatti fa riferimento alle "tre maniere" individuate inizialmente da François-Joseph Fétis e poi codificate da Wilhelm von Lenz: giovinezza, maturità e riflessione.

Nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in Francia non mancarono gli sconvolgimenti politici e si fece strada l'esigenza di individuare il significato di "essere francese", tentando di definire la Francia come nazione e andando alla ricerca dei valori fondamentali su cui basare il concetto di identità nazionale. Lo scenario politico e sociale si polarizzò in due fazioni: repubblicani e monarchici. La scissione ideologica risuonò all'interno della dimensione politica, sociale, finanche culturale, non risparmiando la sfera musicale. Quest'ultima non fu estranea alle riflessioni che il binomio monarchici-repubblicani portava inevitabilmente con sé: nel 1871 fu istituita la *Société nationale de musique française* (i cui membri erano, tra gli altri, Saint-Saëns, Lalo, Massenet, Franck e Bizet), il cui intento era quello di incentivare la rinascita e la valorizzazione del repertorio strumentale

contemporaneo nazionale e di rifiutare l'influenza tedesca nella cultura francese (così sfociando nella tendenza all'"antigermanesimo") e quindi l'egemonia musicale di Richard Wagner.

La frattura del panorama musicale francese fu testimoniata dai numerosi scritti di accusa e difesa del compositore tedesco¹ e la *Société nationale* non fu immune a diverse critiche e dissensi a causa delle opinioni contrastanti sulla concezione di "identità nazionale" riflessa nella musica. L'evidenza della spaccatura ideologica emerse ulteriormente con lo scoppio dell'*Affaire Dreyfus* in 1894, il caso che vide coinvolto un capitano alsaziano di origine ebraica, Alfred Dreyfus, accusato di tradimento e di spionaggio, dividendo così i sostenitori della sua innocenza (dreyfusardi) da coloro che insistevano sulla sua colpevolezza (antidreyfusardi). In questo contesto spicca la figura del compositore francese antidreyfusardo Vincent d'Indy (1851-1931), protagonista di un processo di politicizzazione della musica francese del periodo non solo grazie al suo lavoro compositivo, ma anche attraverso il suo importante impegno didattico e il corpus di scritti a sostegno della sua ideologia.

È in questa categoria (scritti ideologici) che appare la *Biografia critica di Beethoven*. Nel parlare di Ludwig van Beethoven, d'Indy (2020) mette in relazione la vita del compositore e la sua produzione musicale. L'opera si articola in tre parti corrispondenti ai tre periodi della vita di Beethoven, ciascuna delle quali si divide a sua volta in due sezioni: una dedicata alle vicende biografiche e l'altra alle opere paradigmatiche composte nell'arco temporale considerato. Questa struttura non è volta a una mera scansione cronologica, ma mette in luce il cammino evoluzionistico del compositore che procede sempre più verso l'interiorità, vale a dire verso la spiritualità. Quali sono i motivi per cui d'Indy ha concentrato la sua attenzione su un compositore di un'epoca tanto distante dalla sua e, inoltre, di una diversa area geografica? Beethoven, per d'Indy, è stato un mero modello musicale o una figura che va oltre questo paradigma?

1. La politicizzazione della musica nella Francia del primo Novecento

Lo scenario politico francese negli anni compresi tra la sconfitta nella guerra franco-prussiana e la Prima guerra mondiale furono caratterizzati da una grande instabilità dovuta a un acceso conflitto politico che non riusciva a risolversi in una maggioranza di consensi: quello tra i sostenitori della repubblica e i sostenitori della monarchia. Furono anni contraddistinti da riforme, crisi e scandali come quello dell'*Affaire Dreyfus*, il quale

¹ Si veda in particolare *Germanophilie* di Saint-Saëns, una raccolta di scritti in cui accusa Wagner di essere "una macchina da guerra contro la Francia" (Schmid, 2008, p. 79).

fece emergere esasperatamente l'antisemitismo, sfondo dell'intero contesto. Il caso fu un'ulteriore lotta ideologica sui fondamentali valori politici e morali su cui il concetto di identità francese doveva fondarsi. Il suo impatto si estese anche alla dimensione musicale, dividendo ideologicamente i compositori dell'epoca: in generale, gli intellettuali furono chiamati alla ribalta dalle leghe e dai gruppi politici di entrambe le fazioni per firmare i loro manifesti.

Gervasoni (2014) considera celebre alcuni documenti tra cui il "manifesto degli intellettuali" a favore di Dreyfus, apparso nel quotidiano «l'Aurore», firmato da compositori quali Charles Koechlin e Alfred Bruneau (insieme ai letterati Emile Zola e Marcel Proust). Sempre in difesa del capitano Dreyfus e di stampo repubblicano, si trova il manifesto della *ligue des droits de l'homme*, firmato dal compositore dreyfusardo per eccellenza: Camille Saint-Saëns. Sul versante opposto, come firmatario del manifesto nazionalista, tra gli altri, vi è il compositore Vincent d'Indy. Comparvero poi manifesti di posizione "centrista" a favore della conciliazione dei due estremi dove appare la firma di Claude Debussy e di Gustav Charpentier.

La provata innocenza di Dreyfus si tradusse in una sconfitta dei nazionalisti nella lotta ideologica; tuttavia questi non si arresero nella diffusione del loro credo politico, creando due leghe (la *ligue de la patrie française* e *Action française*) che condividevano gli ideali di destra con altre leghe già esistenti in Francia durante l'Affaire (la *ligue de patriotes* e la *ligue de l'anti-semitisme*). Il loro obiettivo era quello di destabilizzare il governo, sostenendo l'abolizione dei partiti (colpevoli di dividere troppo la società e l'opinione popolare) e un'azione diretta che coinvolgesse le masse; inoltre, si distinguevano in particolare per un forte sentimento antisemita (elemento essenziale dell'ideologia nazionalista) che prendeva di mira gli ebrei, considerati dalla *ligue de l'anti-semitisme* come una delle cause del declino della Francia.

Con la *ligue de la patrie française*, che vantava al suo attivo personaggi di spicco anche nell'ambito artistico, l'ideologia nazionalista, già rimbombante nella letteratura e nelle arti figurative, cominciò a echeggiare nell'intero panorama artistico e culturale, utilizzando come mezzi riviste, case editrici e alcuni celebri salotti parigini, in modo da impregnare sottilmente le arti con il vocabolario e le metafore mutate dal regno politico: Fulcher (1999a) sostiene che esse divennero delle potenti casse di risonanza in grado di influenzare gli standard critici e, in generale, l'estetica dell'arte.

Quest'aggressione culturale coinvolse più da vicino anche il mondo musicale che si polarizzò ulteriormente in due fazioni tra loro rivali non solo in quanto istituzioni, ma anche in ambito ideologico: da un lato si conta il "repubblicano" *Conservatoire Nationale*, l'istituzione statale che si occupava della formazione dei musicisti, controllando l'educazione e limitandola, escludendo cioè tutto quel repertorio di compositori banditi dalla scena

musicale francese. Sul versante opposto si conta la *Schola Cantorum*, fondata nel 1894 da tre compositori dell'epoca, tra cui lo stesso Vincent d'Indy, membro importante della *ligue de la patrie française*. Monarchico, nazionalista, antidreyfusardo, credente nell'autorità collettiva, in quella ecclesiastica e nell'esercito, all'epoca d'Indy raggiunse l'apice della sua reputazione professionale.²

Fulcher (1999a) ritiene decisivo il suo incontro con Cesar Franck e l'inizio della frequentazione dei suoi studenti: «[...] un gruppo la cui estetica viene descritta dai contemporanei come aristocratica, conservatrice e *bien pensant*» (p. 22). Esso diviene il circolo primordiale dei musicisti reazionari e antidreyfusardi (promotori delle tradizioni sociali aristocratiche) che scindevano "la grande musica" (opere in cui si riflettono i concetti di "intelligenza" e "ideale") e la musica volta solo al successo finanziario (come quella di Mendelssohn, Rossini e Meyerbeer).

La *Schola Cantorum*, diretta da d'Indy, nacque con l'intento di riabilitare tutta quella musica esclusa dai programmi del conservatorio: furono proprio i limiti pedagogici dell'istituzione statale l'elemento su cui far leva per la legittimazione della *Schola*, in aggiunta all'uso a proprio vantaggio del prestigio e delle risorse della lega. Quest'ultima, a sua volta, considerava l'istituzione nazionalista come importante «veicolo di divulgazione della sua dottrina» (Fulcher, 1999a, p. 16).

Attraverso l'istituzione di d'Indy, in cui vennero codificati generi, stili, repertori e tecniche compositive associandoli a valori musicali considerati nazionalisti, continua Fulcher (1999a), si ottenne la penetrazione tra estetica musicale e politica; questa fusione coincise altresì con l'inevitabile unione tra la storia della musica francese e la storia di Francia. La musica fu così inserita all'interno dell'aggressiva lotta ideologica, rivelandosi una dimensione ideale da sottoporre a un'operazione di simbolizzazione a causa della sua natura astratta, dunque in grado di sfuggire al controllo della critica, potendo essere così sfruttata per le battaglie ideologiche.

Anche i programmi pedagogici previsti dalle due istituzioni musicali corrispondevano alle rispettive ideologie politiche: la *Schola Cantorum* si basava sulla concezione

2 Vincent d'Indy nacque da una famiglia aristocratica e fu cresciuto secondo i valori della tradizione e dell'aristocrazia francese. Dopo la morte della madre per parto, fu allevato dalla nonna, ammiratrice di Napoleone, la quale gli trasmise la fede negli ideali del socialismo utopico e l'amore per la musica. In questo ebbe importanza anche lo zio, compositore amatore di operette, che introdusse d'Indy nel mondo dei concerti e del teatro. I suoi studi musicali furono guidati dall'appena diplomato Albert Levesnag (più tardi anche professore di Debussy), tra gli altri, seguendo dunque i programmi di studio convenzionali del conservatorio. Un grosso impatto sulla vita del compositore francese fu esercitato dalla breve esperienza militare nel 105° battaglione della Guardia Nazionale, grazie alla quale d'Indy trasferì la disciplina militare anche nel suo ideale pedagogico (Fulcher, 1999a).

medievale di collaborazione tra maestro e allievo, fondata su rispetto e fede, e perseguì la realizzazione di «una missione educatrice» (Fulcher, 1999a, p. 1), proponendosi di formare “artisti” (al contrario della competitività del conservatorio, più focalizzato sulla preparazione di “professionisti”) e di diffondere l’ideale dell’arte come elevazione dello spirito dell’umanità, «risvegliando nelle giovani intelligenze l’entusiasmo per la Bellezza» (d’Indy, 1927, p. 2). Il programma didattico prevedeva lo studio del repertorio del passato, in particolare la musica sacra (che rifletteva l’opposizione allo spirito anticlericale della repubblica), Palestrina e Monteverdi;³ erano fondamentali in generale lo studio della storia della musica, dell’analisi, del contrappunto e dell’estetica. A livello pratico, esso poneva l’accento sullo studio delle forme tradizionali quali la fuga, la suite e la sonata; le forme d’insieme predilette erano la *sinfonia* (considerata un esercizio post-diploma dall’istituzione avversaria),⁴ il poema sinfonico e il concerto (Hart, 2006; Fulcher, 1999a).

Dacché il Conservatorio guardava con sospetto l’autorità e la tradizione e credeva nel principio della meritocrazia, istituzionalizzando concorsi su cui si basava l’avanzamento di ogni allievo, e questo era un metodo verso cui d’Indy provava avversione (Fulcher, 1999a), lo stesso d’Indy (1927) riflette:

Spirito di fedeltà, spirito di devozione e di carità, queste sono le basi fondamentali su cui si regge l’edificio della Schola Cantorum, che continua a salire incurante degli spregevoli attacchi con cui vengono scalfite le sue mura. E se a volte persone, studenti o anche insegnanti (si è visto), privi di questo spirito caritatevole, riescono a infiltrarsi tra noi, si eliminano dopo poco tempo, sentendo che la nostra atmosfera artistica non ha nulla a che vedere con l’aria stantia di pubblicità e successo nonostante tutto, che costituisce la loro atmosfera naturale. Lasciamo dunque parlare la gente e lavoriamo (p. 3)

Inoltre, protagonista nel mondo istituzionale del Conservatorio fu il compositore Théodore Dubois, il cui approccio pedagogico enfatizzava lo studio dell’armonia più che del contrappunto, al contrario di d’Indy, poiché «L’armonia aveva una connotazione fortemente scientifica, risalente all’Illuminismo e a Rameau. Il contrappunto portava con sé associazioni clericali, considerate minacciose per un’istituzione repubblicana» (Fulcher, 1999a, p. 27). Inoltre il Conservatorio, essendo più focalizzato sulla

pratica, dava maggiore importanza al repertorio dell’epoca piuttosto che a quello del passato, continua Fulcher, motivo per cui la classe di storia della musica era facoltativa e poco frequentata. Hart (2006) spiega:

Il conservatorio si concentrava solo sulla meccanica e ignorava lo sviluppo spirituale degli studenti; i laureati realizzavano opere ricche di tecnica ma povere di anima. Il suo programma [della Schola Cantorum], invece, si proponeva di ‘formarne lo spirito, l’intelletto, e il cuore affinché le capacità fossero adoperate in un lavoro sano ed elevato’. (p. 240)

2. La sinfonia secondo d’Indy

Vincent d’Indy distingueva la “musica pura” e la “musica applicata alle parole”: la prima era strumentale e di natura astratta, la seconda era vocale e di natura concettuale (Hart, 2006, p. 241). Richard Wagner, di cui d’Indy era profondo ammiratore dello stile e del pensiero, influenzò il compositore francese sia sul piano musicale che su quello ideologico; fu innalzato a modello per quanto riguarda il genere operistico, pregnante di un potere comunicativo in grado di elevare gli animi attraverso dei messaggi morali. La loro presenza era rintracciabile anche in un genere musicale considerato “inferiore” dal Conservatorio, al contrario di Vincent d’Indy, per il quale rappresentava l’apice della cosiddetta “musica pura”: la sinfonia. Quest’ultima era ritenuta «il genere più espressivo di tutti – in grado di esprimere sia sentimenti che idee [...], un genere oratorio [...] che poteva migliorare la società» (Fulcher, 1999a, p. 31).

Nonostante il suo fervente nazionalismo, d’Indy, a differenza di altri compositori a lui contemporanei, non screditava l’influenza tedesca sulla musica. Questo paradosso trova la sua risoluzione nel riconoscere il merito dei compositori tedeschi di aver creato una tradizione a cui necessariamente i compositori francesi dovevano rimanere legati per poi superarla successivamente. In questo obiettivo finale, la sinfonia era un genere su cui poter sconfiggere i tedeschi «sul loro stesso terreno» (Fulcher, 1999a, p. 31).

Vincent d’Indy insisteva molto su quest’ultimo al punto da, come accennato poc’anzi, includere la sinfonia nei programmi pedagogici della sua *Schola Cantorum*: inoltre, l’importanza del genere sinfonico nelle lezioni di d’Indy, da cui poi sarà tratto il materiale per il suo scritto *Cours de composition musicale* (1912), risiedeva nel fatto che, secondo il compositore, esso potesse essere divulgatore di un messaggio politico di stampo antirepubblicano e antimaterialista e di valori fondamentali quali l’eroismo, la purezza della razza e l’importanza della gerarchia sociale. Egli poneva l’accento sullo studio dei compositori del Classicismo viennese, in quanto emblema di disciplina, obbedienza, abnegazione, ordine e regolamentazione morale (Fulcher, 1999b, p. 201). Inoltre d’Indy dava molta importanza allo studio di un altro modello tedesco: quello

3 Alla Schola Cantorum si deve il merito di aver fatto rivivere opere del passato, quali alcuni drammi di Rameau, di Gluck, e l’Orfeo e l’Incoronamento di Poppea di Monteverdi; ha inoltre incluso nei programmi di concerti le cantate e i poemi religiosi di J.S. Bach (d’Indy, 1927).

4 «Molti studenti evitavano la sinfonia e quelli che la frequentavano tendevano a scrivere symphonies d’école, cioè sinfonie accademicamente corrette» (Hart, 2006, p. 245).

di Ludwig van Beethoven e in particolare della Sinfonia n. 5 in Do minore, soffermandosi sul conflitto tra buio (associato a elementi negativi quali male, dubbio, tristezza, paura) e luce (simbolo di bontà e fede), in cui il primo si risolve nel secondo.

I due modelli compositivi di riferimento per d'Indy furono inseriti all'interno di un pensiero basato sull'archetipo della dialettica hegeliana, così coinvolgendo i suoi tre idoli musicali, «[...] I cui lavori esprimevano fede, amore cristiano e tradizione» (Hart, 2006, p. 251): Beethoven rappresentava il momento della tesi (musica pura, astratta e dunque indeterminata, libera) e Wagner quello dell'antitesi (musica legata alle parole, concettuale, dunque determinata, vincolata). La sintesi era rappresentata da César Franck e la sua sinfonia ciclica, dove il *leitmotiv* wagneriano entra nel campo della musica pura in un preciso piano tonale (metodo beethoveniano). Attraverso la combinazione Wagner-Beethoven, la sinfonia viene rinnovata e, grazie al compositore francese, riesce a superare quella tedesca:

Per una reazione del tutto naturale [contro il "maltrattamento" tedesco della sinfonia] ... la moderna Scuola Francese, fondata dall'opera immortale di César Franck, procedette a riprendere i metodi beethoveniani – fraintesi o dimenticati dalla maggior parte di coloro che si credevano suoi successori – per arricchirli di conseguenze impreviste: e la Sinfonia pura procedette a ricevere un nuovo impulso in questa Scuola, mentre tendeva a perdere ogni sua caratteristica distintiva nei paesi che l'hanno aiutata a nascere e in maniera ammirabile a perpetuarsi. (Hart, 2006, p. 242)

Dato il ruolo centrale che la *Schola* conferiva alla sinfonia, il Conservatorio iniziò a includerla nei suoi programmi pedagogici, iniziando a rivaleggiare con essa anche sulla concezione del genere, proponendo modelli sinfonici diversi. Secondo i compositori dell'istituzione statale, la sinfonia si basava esclusivamente sulla chiarezza formale e la costruzione logica e razionale di un percorso musicale; essa era inoltre legata al piacere e allo stimolo intellettuale: *musique-contemplation*, secondo le parole di Hart (2014); per gli "scholisti" e gli ex allievi di Franck, la sinfonia era portatrice di sentimenti e concetti, sollecitando la riflessione nell'ascoltatore; essa poteva essere un potente *medium* in grado di mettere in contatto l'ascoltatore con l'ideologia (*musique-discours* o, come la chiama Hart, *sinfonia-messaggio*).

Per quanto sia infantile cercare di rappresentare le cose del mondo esterno con i suoni, è invece assolutamente ragionevole scegliere il linguaggio immateriale della musica per tradurre modi di sentire, stati d'animo, o le idee di una filosofia superiore. Possiamo pensare in musica così come lo possiamo fare in prosa o in versi. (Hart, 2014, p. 74)

Per una sua corretta comprensione, la sinfonia-messaggio non poteva essere ascoltata passivamente e superficialmente, ma richiedeva una partecipazione attiva da parte dell'ascoltatore: essendo la musica astratta, era necessario che egli seguisse le indicazioni interpretative del compositore, il quale rendeva espliciti i concetti attraverso commenti e citazioni musicali che guidavano l'ascoltatore nell'interpretazione del messaggio. Hart (2014) spiega ancora che essa si basava sulla mutuazione di convenzioni proprie sia della musica pura che di quella a programma, e veniva unificata dalla ciclicità. Il passaggio dalle tenebre alla luce era possibile attraverso un'elaborazione tematica e infine, attraverso un corale, si affermava la definitiva vittoria della luce.

Il procedimento di inclusione di un messaggio nella sinfonia non rappresentava una novità, giacché altri prima di d'Indy, tra cui Beethoven stesso, realizzarono questo intento. La novità di d'Indy consistette però nel fatto che la natura dei suoi messaggi era polemica, per cui la sinfonia fungeva da vero e proprio pamphlet musicale. Rimangono quindi emblematiche la *Symphonie sur un chant montagnard français* (*Symphonie cévenole*) per pianoforte e orchestra op.25, composta nel 1886 ed eseguita ai Concerts Lamoureux il 20 maggio 1887; la Sinfonia n. 2 in Si minore op.57 (1902-1903); e la Sinfonia n.3 (*Symphonie brevis* «de bello gallico») op.70 (1916-1918), espressione di un più ampio sentimento nazionale (Hart, 2014, p. 253). Tra i sostenitori delle due tipologie di sinfonia, non mancarono certamente alcuni tra gli altri compositori francesi che rifiutarono il genere sinfonico in generale: Claude Debussy, ad esempio, lo accusava di essere inutilmente sfarzoso, sostenendo che

La vera musica è soltanto una e ha in sé stessa il diritto di esistere, sia che prenda a prestito il ritmo di un valzer (anche quello da caffè-concerto) o che assuma le forme imponenti di una sinfonia. E perché poi non ammettere che tra i due casi, il buon gusto si trova sempre dalla parte del valzer, mentre la sinfonia faticherà a non rivelarsi per quella che è: un pomposo ammasso di mediocrità. (Hart, 2014, p. 71)

La sua avversione era rivolta anche alle sinfonie di Beethoven, "colpevole" di aver raggiunto l'apice della realizzazione del genere, dettandone le regole (secondo la critica) e divenendo dunque un modello insuperabile a cui necessariamente rifarsi, criticandole in questi termini:

Assegniamo troppa importanza ai metodi, alle formule e al mestiere! Cerchiamo idee in noi stessi quando dovremmo cercarle fuori di noi. Amalgamiamo, costruiamo, concepiamo temi che devono esprimere idee, li sviluppiamo, li modifichiamo facendoli incontrare con altri temi che esprimono altre idee. Questa non è musica, è metafisica. La musica deve essere registrata

spontaneamente dall'orecchio dell'ascoltatore e non deve costringerlo a ricavare dai meandri di un tortuoso sviluppo il significato di concetti astratti. (Hart, 2014, p. 83).

3. La figura di Beethoven secondo d'Indy

Una recente monografia di Lockwood (2020) ripercorre la storia delle biografie su Beethoven da dopo la morte del compositore fino a oggi. Durante il ventesimo secolo, sia scrittori inglesi sia francesi si dedicarono alla figura del compositore tedesco, rappresentandola in modi diversi a seconda dello scenario musicale nazionale nel quale erano immersi. Per quanto concerne il panorama francese, di rilievo sono le biografie di Romain Rolland e Vincent d'Indy, i quali narrano la figura di Beethoven secondo due diversi approcci.

Romain Rolland era il personaggio intellettuale più di rilievo nella Francia del suo tempo: vinse il premio Nobel per il suo romanzo in dieci volumi *Jean Christophe* (1904-1912), il cui protagonista è un talentuoso compositore tedesco di origine belga (allusione a Beethoven?) che vive nel periodo della *fin de siècle* e si trova a dover affrontare molteplici difficoltà di natura diversa. Fu la sua biografia, *Vie de Beethoven* (1903-1907), ad avere grande influenza sui suoi contemporanei, dipingendo Beethoven come un rivoluzionario laico.

Il saggio di Vincent d'Indy, *Beethoven. Biographie critique* (opera commissionata nel 1905 ma pubblicata nel 1911) non ebbe molto successo, probabilmente perché costretta a rivaleggiare con la biografia scritta da un personaggio vincitore del premio Nobel. La sua attendibilità venne da subito messa in discussione, poiché il compositore francese fornisce un'immagine differente di Beethoven da quella che si è abituati a ricevere. Contrariamente a Rolland, d'Indy non narra di un Beethoven eroico, intrepido, che affronta solitario il proprio tumultuoso destino con un'audacia fuori dal comune. La sua *Biografia critica* si allontana dal dipingerlo come un titano o un eroe romantico. Secondo d'Indy (2020), la versione riferita da Rolland sarebbe colma di inesattezze: non riporta la figura del vero Beethoven, ma solo di un personaggio riconducibile al suo Jean Christophe o a Rolland stesso (Huebner, 2008).

Entrambi i lavori biografici dedicano una sezione all'analisi delle opere del compositore: circa metà della *Biografia critica* è composta da essa. Lo scritto è organizzato secondo tre periodi, seguendo una classificazione non comune mutuata da Franz Liszt: *il giovane* (1785-1801), in cui il compositore è vincolato ancora alla tradizione; *l'uomo* (1801-1815), dove il compositore si libera dalle "catene del passato" e va alla ricerca di una sua personale espressione; infine si trasforma nel *dio* quando giunge il momento della musica pura e comincia ad aspirare alla vera Bellezza. Le opere di questo periodo sono intrise di Arte, Fede e Amore. La particolarità della *Biografia critica* è che d'Indy considera il periodo eroico (l'uomo) come un periodo di transizione;

è l'ultimo periodo che viene privilegiato e, con esso, viene celebrato lo stile tardo, in quanto Beethoven abbandonava le sperimentazioni della seconda maniera per riavvicinarsi a uno stile più tradizionale. Non si assiste più, come nel secondo periodo, a un'esteriorizzazione dei sentimenti ma, al contrario, al lavoro tutto interiore di una riflessione del genio su sé stesso, all'interno di un animo chiuso ai suoni e alle contingenze esterne.

Il Beethoven di d'Indy (2020) è una figura più tradizionalista, un devoto cattolico «di nascita e d'educazione. Egli resta, nella sua vita e nei suoi lavori, un credente» (p. 129). Nel periodo di transizione, la Sinfonia n. 6 in Fa maggiore «Pastorale» si riferisce al sentimento di amore di fronte alla natura che non ha nulla a che vedere con la filosofia di Jean-Jaques Rousseau, né con i romantici: in essa, come in numerose altre opere che condividono lo stesso tema, Beethoven non mirava a una rappresentazione realistica, imitativa, della natura; il suo obiettivo era quello di cogliere il sentimento che si prova dinanzi a essa e lo spirito a essa intrinseco, convertendolo in costruzioni sonore. Secondo d'Indy (2020), la contemplazione di Beethoven della natura coinciderebbe con la contemplazione del Dio Cattolico, poiché la natura è una manifestazione sensibile di Dio:

Sicuramente sì, Beethoven amò ardentemente la natura e seppe mostrarcela attraverso il prisma di un cuore d'artista, di un cuore pieno di tenerezza e bontà che ha un solo obiettivo: elevarsi e, attraverso l'amore per la creazione, penetrare fino al Creatore: «Nel campo mi sembra di udire ogni albero dire: Santo, Santo, Santo!» (p. 83)

La maggior parte dei capolavori del compositore è rintracciabile nel periodo tardo in cui Beethoven conduce una vita del tutto meditativa e rivolta verso l'interiorità: in questo periodo si trovano opere che d'Indy considera in omaggio a Dio, tra cui la Sinfonia n. 9 in Re minore per soli, coro e orchestra op. 125, inno alla carità, alla preghiera e all'amore reciproco. Qui l'opposizione tra buio e luce, dubbio e fede, raggiunge i suoi massimi livelli e si risolve nell'*Inno alla Gioia*, momento in cui la Fede e l'Amore vincono definitivamente sul dubbio e l'inquietudine. Un altro grande capolavoro di questo periodo, uno dei più grandi mai composti, la *Missa Solemnis* in re maggiore op. 123, considerata da d'Indy (2020) come musica religiosa «[...] e per di più essenzialmente cattolica» (p. 145).

Oltre al sentimento religioso, all'interno della *Biografia critica*, d'Indy rintraccia nel lavoro compositivo di Beethoven anche il sentimento d'amore per la patria (sia verso la Germania che verso l'Austria), manifestato artisticamente attraverso le marce. Secondo d'Indy (2020), la Sinfonia n. 3 "Eroica", emblematica del periodo Eroico, appunto, cioè quello di transizione da "gioventù a maturità", era in realtà lontana dalle implicazioni politiche con cui veniva interpretata: «Testimoni Czerny o il dr. Bertolini [...] che vi vedevano la rappresentazione della battaglia navale

di Aboukir, o la glorificazione dell'ammiraglio Nelson e del generale Abercrombie» (pp. 93-94). La marcia funebre non è dedicata alla morte dell'eroe, ma composta per la glorificazione di tutti i combattenti caduti in guerra.

Quanto alla famosa dedica a Napoleone, poi strappata dal frontespizio, come testimoniato dall'amico e primo biografo di Beethoven, Ferdinand Ries, d'Indy sostiene che era in realtà una risposta all'invasione francese dell'Austria nel 1805, anziché una reazione all'incoronazione del generale francese nel 1804 (Huebner, 2008). Infine Beethoven, al contrario dell'immagine fornita da Rolland, godette della relazione con l'aristocrazia che lo introdusse nel mondo della musica e che lo protesse sempre, insistendo molto su un rapporto di reciproci rispetto, ammirazione e gratitudine.

Un ultimo aspetto che spicca nella *Biografia critica di Beethoven* di Vincent d'Indy è quello dell'accentuato antisemitismo con cui il compositore francese colora gli ideali di Beethoven il quale, secondo lui, sarebbe un «dichiarato antisemita» (d'Indy, 2020, p. 63).

È opportuno, a questo punto, soffermarsi su una riflessione: certamente il compositore tedesco è stato per d'Indy un modello musicale imprescindibile (in particolare riguardo al genere sinfonico), ma l'impressione che si può avere è che la vita di Beethoven sia stata da lui riletta sotto la lente della sua posizione ideologica: come se, attraverso la *Biografia critica*, egli tentasse di appropriarsi della figura di Beethoven, utilizzandola come riflesso della sua persona e della sua ideologia politica.

In verità d'Indy fu un fervente antisemita. Influenzato dagli scritti di Wagner, che attaccava duramente i compositori ebrei al parlare dell'esistenza di uno «stile melodico giudaico» (Fulcher, 1999a, p. 32), egli li accusava di essere servi di Satana, artisticamente inferiori, superficiali nella composizione e mercificatori della musica al fine di trarne profitto finanziario (d'Indy, 2020). Beethoven visse nel periodo di un'importante rivoluzione politica e sociale, i cui echi ebbero ampia diffusione anche nell'ambito intellettuale. Immerso in questo contesto, le sue composizioni sono dunque pregnanti degli ideali della rivoluzione francese (libertà, uguaglianza e fraternità).

Secondo d'Indy, verso i compositori a lui coevi, Beethoven rivolgeva il suo disprezzo, in particolare contro Meyerbeer e Moscheles (ebrei); in realtà, mentre verso Meyerbeer Beethoven non nutriva entusiasmo, con Moscheles, suo ammiratore, ebbe un rapporto di stima reciproca, come testimoniato dalla loro regolare corrispondenza (Miller, 2000). Inoltre Beethoven non guardava con sdegno la musica ebraica, ma anzi ne era attratto al punto da esserne influenzato in maniera più evidente nel periodo tardo, per cui Miller ipotizza che potesse aver fatto degli schizzi ispirati a melodie ebraiche liturgiche.

Per quanto concerne la Sinfonia Eroica, è ormai noto che essa fu inizialmente intitolata "Bonaparte" in omaggio a Napoleone, incarnazione dell'idea di eroismo e

difensore degli ideali che emersero durante la Rivoluzione francese. Appresa però la notizia della sua proclamazione a imperatore nel 1804, Beethoven realizzò che Napoleone era un comune tiranno assetato di potere e le sue speranze si frantumarono; come testimoniato da Ferdinand Ries, in uno scoppio d'ira, il compositore strappò il frontespizio dell'opera e cancellò la dedica (Stebelin, 2006). In seguito, nella prima edizione del 1806, la sinfonia riportava semplicemente il titolo «Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo» e fu dedicata al Principe Franz Joseph von Lobkowitz, il quale pagò per fare il primo uso della sinfonia, come riportato da Kerman et al. (2001).

Esistono diverse ipotesi su chi sia l'eroe rappresentato nella Terza Sinfonia; esse vanno dalla morte del compositore ai nostri giorni. Come già accennato, e come rammenta lo stesso d'Indy, secondo Carl Czerny (allievo di Beethoven) e l'amico di lunga data Dr. Bertolini, la natura della composizione è legata alla battaglia navale di Aboukir e alla celebrazione della morte dell'ammiraglio Horatio Nelson e del generale Ralph Abercrombie; tuttavia non sembra che nella Vienna del tempo ci siano state molte notizie sulla morte di Abercrombie, ma solo una breve menzione; dunque la ricostruzione di Czerny e di Bertolini, secondo diversi studiosi, è poco probabile e non trova riscontro (Stebelin, 2006). La domanda su chi sia il vero eroe della Sinfonia Eroica è una questione ancora dibattuta.

I contemporanei di Beethoven avevano la tendenza a identificare quest'eroe con un personaggio fisico realmente esistito, secondo la stessa Steblin; tuttavia, la teoria più condivisa, anche dagli studiosi odierni, è quella avanzata da Richard Wagner, secondo il quale non si tratterebbe di un personaggio particolare, ma della rappresentazione di un'idea filosofica, un'idea platonicamente intesa di eroismo in tutte le sue forme. Fu sempre Wagner ad avanzare l'idea, anche questa sposata anche dagli studiosi, che l'eroe di Beethoven sia lui stesso: egli affronta il suo avverso destino (in riferimento alla sua sordità) a testa alta, audacemente (Stebelin, 2006).

Per quanto concerne il rapporto con Dio e con la religione, sappiamo che Beethoven è cresciuto all'interno della Chiesa Cattolica; la sua famiglia era credente, ma poco si sa se fosse praticante o meno. Come riferisce Solomon (1998) nella sua monografia sul compositore tedesco, Beethoven ricevette un'educazione cattolica, tuttavia non sposò completamente i suoi principi e poco si sa delle sue convinzioni religiose, soprattutto negli anni giovanili e della maturità, mentre nel periodo tardo certamente la sfera religiosa trovò più spazio, sebbene egli non si abbandonò mai al mero misticismo.

Il contesto nel quale fu immersa la vita e l'opera di Beethoven è quella della corrente dell'*Aufklärung*, i cui principi cardine erano la ragione e la moralità. L'esaltazione della razionalità portava con sé anche una tendenza antidogmatica che consisteva nel rifiuto dell'atteggiamento devozionale con cieca accettazione dei severi dogmi della

religione; tuttavia ciò non equivaleva al rifiuto *a priori* di quest'ultima, se concepita come universale e umanitarista.

Nel suo studio, Hershey Brundage (2011) mette in luce come questa ricerca proseguiva di pari passo con il desiderio di verità fondato sul pensiero razionale, quest'ultimo nutrito con una quantità di opere filosofiche, tra cui soprattutto quelle di Immanuel Kant, il quale, osservando l'ordine nel quale si organizza la natura nonostante il caos, riconosceva l'esistenza di un'entità nell'universo inspiegabile dalla scienza; in secondo luogo spicca il nome di Christian Sturm, sostenitore dell'Illuminismo che indirizzava il suo pensiero ad una conciliazione tra la corrente illuminista e la religione e che concepiva la natura come luogo in cui l'uomo potesse incontrare Dio.⁵ Specialmente, secondo Sturm, la qualità divina della natura era rintracciabile attraverso le passeggiate in campagna, meta che per Beethoven costituì un rifugio contrapposto al frastuono della città e che ispirò la composizione della Sinfonia n. 6 «Pastorale», concepita e composta nell'arco temporale che va dal 1806 al 1808.

L'idea della coincidenza di Dio e natura cominciò nel 1798, e sopravvisse negli scritti di Beethoven anche negli anni successivi, continua Hershey Brundage (2011). Dopo il soggiorno a Heiligenstadt, quegli anni videro fiorire composizioni sacre quali l'oratorio *Cristo sul monte degli ulivi* op. 85 e dei *Lieder su poesie religiose di Gellert* op. 48, così come quella del *Lied Der Wachtelschlag* WoO 129. Sono opere che si riferiscono alla meditazione e alla contemplazione di sentimenti e stati d'animo: la figura del Cristo sul monte degli ulivi esprime ad esempio la condizione di solitudine di Cristo (allegoria dell'uomo comune) di fronte alle avversità che deve affrontare, mentre si trova immerso nella natura, come ipotizza Rizzuti (2014); i *Lieder su poesie religiose di Gellert*, prosegue Rizzuti, più che preghiere consistono in meditazioni ispirate a un umanitarismo religioso estraneo ad ogni confessionalismo dogmatico.

Considerata sotto la luce della filosofia di Sturm su Dio e natura, la *Pastorale* può essere interpretata effettivamente come opera che riflette i sentimenti religiosi di Beethoven (Solomon, 1998); tuttavia, come afferma lo stesso Beethoven, si tratta di un'opera che essenzialmente riflette i sentimenti del compositore davanti alla natura, esprimendo dunque la sua interiorità.

Per quanto riguarda invece la Nona Sinfonia e la *Missa Solemnis*, esse sono state concepite quasi simultaneamente e infatti presentano alcune somiglianze: la più rilevante è l'intreccio tra stili diversi appresi dallo studio della musica antica (forte fu l'ammirazione per Bach, Händel, Gluck, Haydn e Mozart) così come di elementi moderni rispetto a elementi considerati più tradizionali, il che rispecchia il tentativo da parte di Beethoven di conciliare gli ideali illuministici che aveva sposato con la fede in Dio.

Questo aspetto diventa più forte proprio nel periodo tardo, ed è in quest'arco temporale che entrambe le opere sono state composte. Se è vero che la *Missa Solemnis* è

l'opera che esprime maggiormente la fede del compositore e con essa, come sostiene Hershey Brundage (2011), Beethoven dichiarò di voler instillare sentimenti religiosi sia negli ascoltatori che negli interpreti, è anche vero che non si può affermare con certezza che tale composizione volesse essere un omaggio a Dio. È possibile però rintracciare tra i due lavori un messaggio comune: che l'uomo può aspirare alla sua condizione ideale solo nel momento in cui riconosce la grandezza di Dio.

Soprattutto la Nona Sinfonia è l'emblema della risoluzione del buio nella luce, con l'esplosione improvvisa, abbagliante, dell'*Inno alla Gioia*, così immensa nel suo messaggio di fratellanza e nell'espressione della Gioia che il Tutto abbraccia. Come recitano alcuni versi scelti dall'ode di Schiller (citato in Pestelli, 2016, p. 200), è la gioia che rende gli uomini tutti fratelli e li innalza sino alla volta celeste «dove deve abitare un Padre amorevole»; essa è la «bella scintilla divina» capace di riunire tutti gli uomini in un sentimento di fratellanza che eleva l'uomo ad una sfera divina dove può conciliarsi con Dio. La gioia così diviene la «scala di Giacobbe» di questa Sinfonia, il ponte che collega la dimensione terrestre e la dimensione divina.

Conclusione

Alla luce di queste considerazioni, emerge quanto la figura di Beethoven sia stata manipolata e personalizzata dal compositore francese, conferendogli aspetti e sfumature a lui non realmente appartenenti o che, in ogni caso, non gli si possono attribuire con certezza. Facendo rivivere la figura di Beethoven, d'Indy sembra utilizzarla come uno specchio in cui rivedere sé stesso, la sua ideologia e il suo presente. Inoltre, è possibile interpretare la *Biografia critica* come strumento utilizzato a scopi di propaganda politica.

Si può dunque affermare che la *Biografia critica di Beethoven* sia un caso di riappropriazione della figura di Beethoven, poiché questa interpretazione operata da d'Indy si configura come un esempio paradigmatico di come la musica possa essere strumentalizzata a fini politici e culturali, trasformando un patrimonio artistico universale in un emblema di identità nazionalista e spirituale esclusivista. La lettura ideologica di d'Indy, che fonde estetica, morale e politica, evidenzia come la musica, lungi dall'essere un linguaggio neutro, diventi un campo di battaglia simbolico in cui si negoziano visioni del mondo e rapporti di potere. Ciò mette in luce anche i limiti epistemologici della storiografia musicale tradizionale, spesso incapace di riconoscere l'influenza delle dinamiche sociopolitiche nella costruzione delle narrazioni artistiche. Tuttavia, un'analisi critica contemporanea invita a recuperare la complessità dell'opera beethoveniana, liberandola da interpretazioni riduttive e ideologiche e valorizzando la sua tensione dialettica tra razionalità e spiritualità. Il caso d'Indy ci ammonisce così sull'importanza di mantenere uno sguardo critico e pluralista nei confronti della storia della musica per

5 Frase che peraltro Beethoven copiò nei suoi appunti nel 1818 (Hershey Brundage, 2011).

evitare che l'arte venga ingabbiata in schemi predefiniti che ne negano la ricchezza e la vitalità universale.

Riferimenti

D'Indy, V. (1927). *Schola Cantorum*. Paris: Librairie Bloud & Gay.

D'Indy, V. (2020). *Biografia critica di Beethoven* (G. Caprioli, Cur.). Ivrea: LeMus Edizioni.

Dahlhaus, C. (1980). *Fondamenti di storiografia musicale* (G. A. De Toni, Trad.). Fiesole: Discanto.

Fulcher, J. F. (1999a). *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. New York: Oxford University Press.

Fulcher, J. F. (1999b). The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, 17(2), 197-230. <https://doi.org/10.2307/763888>

Gervasoni, M. (2014). Introduzione. In J. F. Fulcher, B. Hart, C. Potter, R. Orledge, *Musica e ideologia nella Francia di Debussy e altri saggi* (E. Cimatti, Trad.) (pp. VII-XV). Faenza: Carta Bianca Editore.

Hart, B. (2006). Vincent d'Indy and the Development of the French Symphony. *Music & Letters*, 87(2), 237-261.

Hart, B. (2014). Debussy e la sinfonia. Le sue opinioni sul genere e i primi giudizi della critica su *La Mer*. Un contesto. In J. F. Fulcher, B. Hart, C. Potter, R. Orledge, *Musica e ideologia nella Francia di Debussy e altri saggi* (E. Cimatti,

Trad.) (pp. 71-92). Faenza: Carta Bianca Editore.

Hershey Brundage, M. (2011). *Credo: Beethoven's Faith as reflected in Missa Solemnis*. South Hadley: Mount Holyoke College.

Huebner, S. (2008). D'Indy's Beethoven. In B. L. Kelly (Ed.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939* (pp. 95-111). New York: University of Rochester Press.

Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S. G., Johnson, D., e Drabkin, W. (2001). *Beethoven, Ludwig van*, Oxford Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026> (ultima consultazione: 30/08/2023)

Lockwood, L. (2020). *Beethoven's lives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Miller, M. (2020). Beethoven and His Jewish Contemporaries. *Shofar*, 18(4), 48-61.

Pestelli, G. (2016). *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*. Roma: Donzelli Editore.

Rizzuti, A. (2014). *Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immaginario pastorale*. Torino: Aracne.

Schmid, M. (2008). À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I. In B. L. Kelly (Ed.), *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939* (pp. 77-92). New York: University of Rochester Press.

Solomon, M. (1998). *Su Beethoven. Musica, mito, psicanalisi, utopia*. Torino: Einaudi.

Steblin, R. (2006). Who died? The Funeral March in Beethoven's "Eroica" Symphony. *The Musical Quarterly*, 89(1), 62-79.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 19. N° 32_____

www.luz.edu.ve

www.serbi.luz.edu.ve

www.produccioncientificaluz.org