

Recensioni [2 · 1-5]

*Joseph Joachim (1831-1907): Europäische Bürger, Komponist, Virtuose*  
hrsg. von Michele Calella und Christian Glanz  
Wien, Mille Tre Verlag, 2008  
(Anklaenge, Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, III)  
288 pp.

Recensione a cura di **Luca Aversano**

Università degli Studi di Roma Tre  
aversano@uniroma3.it

**B**en riuscito, nell'oggetto e nella qualità della trattazione, il terzo nato del giovane annuario dell'Istituto di Analisi, Teoria e Storia della musica di Vienna (Universität für Musik und darstellende Kunst). L'occasione è recente e celebrativa: scaturisce da un congresso internazionale dedicato a Joseph Joachim nel luglio 2007, tenutosi per il centenario della morte al Museo Etnografico di Kittsee (città natale del musicista), di cui il volume raccoglie atti e testimonianze documentarie.

Prima di passare alla discussione dei singoli contributi, conviene spendere qualche parola sulla prospettiva scientifica adottata dai curatori. Il taglio, di ampio respiro, appare assai convincente, giacché l'insieme degli interventi congressuali tiene conto di aspetti diversi e reciprocamente illuminanti: il problema, al tempo stesso nazionale e internazionale, dell'"identità", etnica, culturale e musicale; il rapporto di Joachim con i giganti dell'Ottocento (Mendelssohn, Brahms, Liszt, Schumann, Beethoven); la questione della creatività musicale nel rapporto con forme e generi accademici; il violinismo di Joachim, tra composizione, performance e attività pedagogica. L'angolo ampio permette allo stesso tempo di porre sul tappeto importanti questioni di ordine storico e musicologico, nell'intento, riuscito, di contribuire alla conoscenza non solo dell'arte di Joachim, ma anche della cultura musicale del secondo Ottocento.

All'attuale problema dell'identità, prima nella fattispecie individuale, poi nella più vasta dimensione storico-sociale dell'epoca, sono consacrati i primi due saggi del volume, rispettivamente di Beatrix Borchard e Moritz Csáky. Borchard (*Als Geiger bin ich ein Deutscher, als Komponist Ungar*. *Joseph Joachim: Identitätsfindung über Abspaltung*, pp. 15-46) illustra esaurientemente le varie stazioni del percorso formativo di Joachim, un processo passato per luoghi (Pest, Vienna, Lipsia), insegnanti (Georg Hellmesberger, Joseph Böhm) e modelli diversi (tra gli altri, Franz Liszt e Felix Mendelssohn), che finì per generare una sorta di doppia, perfino multipla identità culturale e musicale, compresa tra i natali ungheresi, il sangue ebraico, la formazione austro-tedesca, la conversione al luteranesimo. Il tentativo di conciliare la nativa impronta ungherese con la *Bildung* germanica, sul piano del violinismo attivo come della composizione a tavolino, improntò l'intera parabola umana e artistica di Joachim: un conflitto che, a giudicare dalle poche registrazioni conservate del 1903, si risolve forse soltanto nel momento dell'esecuzione, in cui il virtuoso ricostruisce l'agognata integrità mediante la viva espressione di un ideale sonoro. L'identità multipla di Joachim offre a Csáky il destro per un'ampia e dettagliata disamina storica della questione identitaria nell'Europa centrale (*Komplexe Identitäten in Zentraleuropa*, pp. 47-68), che prende le mosse proprio dal luogo natale di Joachim, Kittsee: un microcosmo multi-etnico in cui si potevano ravvisare, in scala minore, i caratteri dell'Ungheria dell'epoca: quella complessa eterogeneità che, possiamo dire, segnerà il destino stesso del musicista. Dalla passata convivenza di culture, lingue e popoli diversi, conclude a ragione Csáky, noi moderni dovremmo trarre valido insegnamento.

Reinhard Kapp affronta il rapporto di Joachim e Brahms con l'accademismo musicale (*Joachim, Brahms und der musikalische Akademismus*, pp. 69-93), etichetta, quest'ultima, di cui l'autore fornisce un preliminare scrutinio semantico, ripercorrendo il significato del termine "accademia" e dei relativi derivati linguistici nella cultura europea (senza però ricordare la corrente valenza in area italiana, ossia l'impiego nel senso di concerto pubblico, semipubblico o privato frammisto di brani staccati, vocali e/o strumentali). Knapp ripercorre anche le difficoltà del rapporto di Joachim con il ruolo del compositore, in cui costui – ancora una volta alle prese con un problema identitario – non riuscì mai a calarsi pienamente, alla pari di Brahms, scegliendo piuttosto d'incarnare la figura del violinista-virtuoso, realizzato "accademicamente" nell'insegnamento istituzionale. Nel campo della didattica musicale, compresa dunque la composizione, Joachim contribuì a creare una sorta di conservativismo classicista che Brahms riconobbe quale rassicurante base formale da cui muovere le più radicali sperimentazioni linguistiche. All'approdo classico Joachim era tuttavia giunto non senza aver toccato, nella sua breve ma intensa stagione compositiva, i lidi preferiti del romanticismo. Di questo tratta il saggio di Gerhard Winkler (*Schauspielmusik - Konzertouvertüre - Tondichtung. Joseph Joachim im Weimarer Gegenlicht*, pp. 95-114), dedicato alle prime tre delle sei ouvertures per orchestra scritte dal musicista: musiche di scena per l'*Amleto* e l'*Enrico IV* di Shakespeare (op. 4 e op. 7), per il *Demetrio* di Herman Grimm (op. 6). Nonostante abbiano visto la luce nel periodo di Hannover (1853-1855), le tre opere guardano agli anni appena trascorsi a Weimar. Qui Joachim intratteneva amichevoli rapporti con Liszt, dal quale si sarebbe poi distanziato. L'influsso di Liszt non si manifesta tanto nella scelta di cimentarsi nel genere della sinfonia per una *pièce* in prosa (per questo poteva valere già il modello di Mendelssohn, se non quello di Beethoven), quanto soprattutto nell'idea che sta a fondamento della composizione musicale: le ouvertures di Joachim, in senso lisztiano, desiderano cogliere il senso poetico del dramma, al di là dell'occasione scenica della rappresentazione in teatro. Il saggio propone quindi un'analisi tematica e formale delle sinfonie, non priva di qualche punta scolastica, condotta in base all'ipotesi che il giovane Joachim, partecipe attivo dell'ambiente culturale di Weimar, abbia contribuito alla definizione delle tendenze stilistiche "neotedesche": un'identità che il tardo Joachim avrebbe rinnegato.

Sulla produzione violinistica si concentrano invece i contributi di Andreas Meyer (*Zum Violinkonzert in einem Satz g-Moll op. 3*, pp. 115-137), Michele Calella (*Die Domestizierung des Zigeuners: Liszt, Joachim und das Violinkonzert "in ungarischer Weise"*, pp. 139-160), Dominik Sackmann ("*...den Stil eines Werkes in rhapsodischer Weise nachzuahmen...*". *Joseph Joachims Solokadenzen zu Beethovens Violinkonzert*, pp. 161-182). Il concerto in sol minore per violino in un unico movimento, scritto nel 1852 e oggetto dell'intervento di Meyer, costituisce un ulteriore esempio di quel tipo di composizione dal quale Joachim si sarebbe poi allontanato. La dedica a Liszt, il quale rispose titolando a Joachim la *Rapsodia ungherese*, traccia i binari stilistici del concerto, che conducono dritti all'estetica del poema sinfonico. Meyer offre una precisa analisi dell'opera e del significato del

concerto violinistico nell'economia della produzione joachimiana: in tale genere, e – aggiungiamo – secondo la solita contraddizione identitaria insita nella sua personalità, Joachim si espone al pubblico contemporaneamente da interprete e da compositore, come virtuoso brillante e come custode di un'arte spirituale, da tedesco e da ungherese, finanche come ebreo tedesco più o meno assimilato. La questione dell'identità nazionale, e in particolare il problema del rapporto tra idea di stile zingano e composizione di tradizione classica, vengono ripresi nel contributo di Calella, dedicato al concerto op. 11 “alla maniera ungherese”. Diversamente da Liszt, che faceva coincidere lo zingaresco con l'assenza di norme e regole, Joachim rivisita il tratto ungherese imbrigliandolo nell'architettura della forma, utilizzandolo cioè in senso strutturale. L'opera trovò grande riscontro nel pubblico dell'epoca, prediletta com'era dai maggiori virtuosi del secondo Ottocento. Caduta poi in dimenticatoio, probabilmente per la sua lunghezza (45 min. ca.) e le sue estreme difficoltà tecniche, la composizione mantiene comunque una valenza storica e culturale. Eduard Hanslick vi leggeva il tentativo di compendiare e integrare tre elementi estetici diversi: la fedeltà nazionale, l'interesse musicale, le prerogative del virtuoso. Una convivenza, questa, di cui l'analisi di Calella mostra in conclusione l'effettiva precarietà. La categoria dello stile ungherese è al centro anche del contributo di Sackmann, intitolato alla presenza dell'elemento “rapsodico” nelle cadenze scritte da Joachim per il concerto per violino di Beethoven. La disamina approfondita di Sackmann, condotta pure in comparazione con le precedenti abitudini concertistiche tra il XVIII e la prima metà del XIX secolo, mostra come Joachim segni un punto di svolta nella storia della cadenza solistica, in senso compositivo, tecnico e perfino editoriale (le cadenze, con l'opera di Joachim, incominceranno a essere commerciate separatamente da partitura e parti). Lo stesso significato estetico della cadenza viene modificato: non più spazio rapsodico-improvvisativo per la fantasia del virtuoso, bensì luogo di confronto misurato con le idee e lo spirito della composizione.

L'idea che le composizioni abbiano un contenuto spirituale, e che questo debba essere rivelato attraverso l'esecuzione musicale, si può considerare il comune denominatore dei temi trattati negli ultimi tre saggi del volume: “... *Das Erfassen des geistigen Gehalts eines Musikstückes*”. *Joseph Joachims pädagogische Schriften*, di Hartmut Krones (pp. 183-204); *Joachim's performance style as reflected in his editions and other writings*, di Clive Brown (pp. 205-224); *Joseph Joachim: Evoking his Style and Practice in Historically-Informed Performance*, di David Milsom (pp. 225-236). Krones illustra le caratteristiche della concezione pedagogica di Joachim, basata sulla tradizionale trasmissione *ex cathedra* maestro-allievo. Sulla scorta della scuola violinistica in tre volumi pubblicata insieme con Moser (1905), vengono poi esaminati gli aspetti specifici della didattica, che viene ricondotta storicamente ai modelli classici francesi e, di qui, agli esponenti delle antiche scuole barocche italiane. Il successivo intervento di Brown muove dal riconoscimento della stessa eredità francese, giunta a Joachim attraverso la lezione di Böhm. Brown dimostra come il violinismo di Joachim sia originariamente ispirato ai modelli classici di Viotti e

della triade Baillot-Rode-Kreutzer, ma risenta poi anche dell'influsso di Ferdinand David, allievo di Ludwig Spohr e buon amico di Mendelssohn. Il contributo di Milsom rievoca infine gli elementi tipici dello stile violinistico di Joachim in rapporto alle moderne tendenze verso una prassi esecutiva storicamente informata. Degni di nota appaiono, tra l'altro, l'impiego discreto del vibrato e un tipo di archeggiamento tendenzialmente vicino alle corde, che evita il ricorso frequente agli spiccati. Al di là dei fatti tecnici, l'aspetto più interessante della prospettiva joachimiana, su cui i musicisti odierni dovrebbero meditare, pare risiedere in un atteggiamento generalmente più libero nei confronti della notazione musicale, che deriva dalla concezione dell'esecutore quale soggetto-interprete: allo stesso tempo intenditore e medium dello spirito della musica.

La pubblicazione si chiude con una sezione *Literatur* in cui, accanto a recensioni e resoconti di varie attività musicologiche, sono da segnalare due contributi dedicati al tema del virtuosismo: il primo trascrive un'interessante conversazione di Michele Calella con il violinista Ernst Kovacic (*Virtuosität einst und heute*, pp. 245-253); il secondo contiene un'acuta e utile riflessione di Herbert Lachmayer sulla storia del fascino del virtuoso (*Unglaubliche Augenblicke fürs Ohr. Zur Faszinationsgeschichte des Virtuosen*, pp. 255-262).

A prescindere dalla ricorrenza giubilare, la scelta di mettere prismaticamente a fuoco la figura di Joachim si rivela, a conti fatti, quanto mai azzeccata. Dopo la pubblicazione orientata in senso documentario della Borchard, che nel 2005 licenziava una monografia dedicata ad Amalie e Joseph Joachim (*Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien-Köln-Weimar, 2. Auflage 2007), recensita tra l'altro in questo volume da Annegret Huber nella citata sezione *Literatur* (pp. 239-241), era opportuno riguardare al virtuoso e al compositore alla luce delle relazioni con la società, il pensiero, i personaggi e la cultura musicale della sua epoca. Ne emerge la figura di un artista oscillante tra poli etnici, culturali e musicali diversi se non opposti; comunque salda abbastanza da lasciare una forte impronta personale sulla realtà del tempo, producendo opere significative, marcando la scena concertistica, intrattenendo rapporti con compositori e strumentisti di primissimo rango, proponendo modelli di stile esecutivo e d'interpretazione dei quali, a dispetto di un oblio imposto troppo in fretta dal corso novecentesco, il nostro nuovo secolo farebbe bene a ricordarsi.

---

**Luca Aversano** si è addottorato all'Università di Colonia, e attualmente è ricercatore presso l'Università degli Studi Roma Tre. È stato membro del comitato direttivo della Rivista Italiana di Musicologia, ha collaborato all'Edizione nazionale delle opere di Niccolò Paganini e all'*Handbuch der musikalischen Gattungen* della casa editrice Laaber.

**Luca Aversano** holds a doctorate from the University of Cologne and is a lecturer at the Università Roma Tre. He has been a member of the editorial board of the *Rivista Italiana di Musicologia*, and has contributed to the *Edizione Nazionale* of the works of Niccolò Paganini and to the *Handbuch der musikalischen Gattungen* (Laaber).