

Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel

Autor(en): **Piccardi, Carlo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **19 (1999)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835174>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel

Carlo Piccardi

Quando nel 1966 resi visita a Wladimir Vogel nella sua casa di Zurigo per un'intervista in occasione del suo settantesimo compleanno, vi arrivai ben preparato come si conviene a un neofita della critica musicale quale ero allora. Alla domanda circa il suo impegno nell' "Arbeiter-sängerbewegung" nella Berlino degli anni Venti (suscitatami da un disco che un amico mi aveva portato da Berlino Est in cui figurava un pezzo di Vogel accanto ad altri brani propagandistici di Eisler ed altri autori ristampati da registrazioni d'epoca), egli rispose di non aver mai composto nulla di simile, deviando il discorso sulle sue più recenti prove nel genere del "dramma-oratorio" che considerava l'apice del suo percorso artistico. D'altra parte nella monografia che Hans Oesch diede alle stampe l'anno successivo, un lavoro che purtroppo si presenta come una biografia autorizzata (in pratica come un'autobiografia per interposta persona in cui figura ciò che il musicista ha inteso lasciare come immagine di se stesso), non vi è fatta menzione di questa attività: né il catalogo delle opere contempla i pezzi dichiaratamente politici di allora, né il rapporto con Hanns Eisler e Stefan Wolpe va al di là della loro considerazione in quanto membri della Novembergruppe.¹ Solo nell'edizione dei suoi scritti nel 1977, curata da Labhart dieci anni dopo, nel catalogo delle opere, compare *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion*, ma non ancora *Sturmbezirk Wedding* e *Jungpionierschritt* pubblicati a Mosca nel 1932, che testimoniano della militanza sul fronte comunista. Si tratta di composizioni sulle quali il compositore mai spese una riga negli anni svizzeri, composizioni che per la prima volta appaiono nel suo catalogo annesso al saggio dedicatogli dal Labhart nel 1982, in cui pure per la prima volta si fa cenno all'impronta che nel trio della *Ritmica scherzosa* (di canone in forma di hoquetus) è lasciata dalla contemporanea *Sturmbezirk*, composizione concepita per festeggiare il quindicesimo anniversario della Rivoluzione di Ottobre.² Ne risultano elementi sufficienti ad ipotizzare in Vogel l'azione di una coscienza rimossa che nel tempo è timidamente riemersa come un

1 Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern-München 1967, p. 31.

2 Walter Labhart, *Wladimir Vogel. Konturen eines Mitbegründers der Neuen Musik*, Zürich 1982, p. 13, p. 45.

controcanto, a metà strada tra il casuale e l'intenzionale, nella misura in cui comunque quelle informazioni integrative provenivano dalla sua disponibilità ad allargare lo sguardo sul tempo passato lasciando filtrare i fatti nuovi. È come se verso la fine della sua vita egli avesse inteso lanciare cauti segnali che inducessero a risalire all'origine della sua vicenda esistenziale ad individuare aspetti rimasti in ombra, o che ragioni non ancora chiare l'avevano indotto ad occultare.

La sensibilità di Vogel per la dimensione politica e sociale del fare artistico in verità veniva da lontano ed era maturata negli anni della sua formazione in Russia, su cui egli ci ha ragguagliato per quanto riguarda la filiazione dall'estetica radicale di Skryabin, ma senza nulla dire dei contraccolpi della Rivoluzione d'Ottobre a cui fu confrontato. Ed è significativo che il musicista non abbia considerato meritevole di apparire nell'edizione completa dei suoi scritti l'articolo *Neue Musik und Arbeiter* pubblicato nell'ottobre 1928 su "Musikblätter des Anbruch", in cui egli si rivela come partecipe, oltre che attento informatore del pubblico tedesco, dell'evoluzione della musica nella Russia sovietica impegnata a porsi problemi fondamentali di relazione con il pubblico proletario.³

Ci troviamo quindi di fronte a un compositore dichiaratamente esposto sul fronte del radicalismo politico di sinistra, che fa suo l'orientamento estetico emerso in URSS con l'avvento del bolscevismo e che a Berlino fece da tramite informativo e formativo tra le sperimentazioni moscovite e l'avanguardia berlinese. Questo suo ruolo, a cui lo predisponava l'origine russa, era incentivato dalla crescita d'interesse che soprattutto nella capitale tedesca rimaneva accesa per le progressive sorti del primo paese comunista. Gli scambi tra Mosca e Berlino subirono un incremento proprio a livello di intellettuali ed artisti, da parte orientale come risultato delle aperture introdotte dalla NEP e da parte occidentale come riconoscimento di una fratellanza rivoluzionaria in base all'ambigua dimensione traslata della Novemberrevolution. La grande sensazione suscitata dalla presentazione de *La Corazzata Potëmkin* di Ejzenstein a Berlino nel 1926 costituì il momento emblematico di rapporti che, oltre il cinema, si estendevano ad altre discipline.⁴

Interpretando Berlino come un avamposto dell'URSS, Vogel vi svolse una funzione di antenna che viene ad essere rivelata dalla scoperta della sua attività di critico musicale del giornale "Die Welt am Abend", quotidiano di

3 Wladimir Vogel, "Neue Musik und Arbeiter", in: *Musikblätter des Anbruch* 10 (1928), p. 302.

4 John Willet, *The New Sobriety, Arts and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, London 1978 (trad. ital. Roma 1983, pp. 116-118).

grande tiratura chiaramente schierato sul fronte socialista. Attività completamente taciuta dall'autore e totalmente rimossa dagli scritti, essa è invece documentata in decine di articoli che vanno dal 27 ottobre 1928 al 14 febbraio 1933, sull'arco degli anni che videro il trionfo delle manifestazioni dell'idea di progresso ed insieme il loro declino, in un quadro in cui le contraddizioni cominciavano a scoppiare⁵. In un ventaglio di interventi, che dalla normale vita concertistica (indicata come "Der bürgerliche Konzertbetrieb", sottolineandone l'aspetto amministrativo-affaristico) attraverso le esperienze dell'avanguardia ("Neue Musik") integra molti contributi sulle attività musicali di classe ("Arbeitermusikbewegung"), Vogel si distingue dagli altri corrispondenti per la frequente attenzione concessa agli avvenimenti in URSS ed alle iniziative berlinesi coinvolgenti artisti russi, di cui riferiva con convinzione e con competenza.

La coscienza rivoluzionaria di Vogel, inizialmente nutrita dagli eventi di cui poté essere diretto testimone nel 1917, maturò quindi soprattutto a Berlino, nella misura in cui i rapporti tra Germania ed URSS fiorivano proprio a livello culturale ed artistico, e nella misura in cui a partire dalla metà degli anni 20 nella Repubblica di Weimar prende forma una musica di militanza. Questa musica si sviluppa sull'arco che, dalla diretta pratica agitatoria di gruppi quali "Das rote Sprachrohr", arriva alle aggressive musiche di scena di Edmund Meisel per il teatro politico di Piscator o per i film di Eizenstein, Rasumny, Twardowski e Trauberg⁶, a disegnare un quadro d'azione del tutto nuovo, sollecitante un impegno artistico calato nella quotidianità, con tutto quanto ciò poteva rappresentare come difficile equilibrio tra necessità imposte dalla comunicazione di massa e ricerca sperimentale. A tale stadio che in parte si presenta

5 L'identificazione di Wladimir Vogel come critico musicale di *Die Welt am Abend* è stata, per quanto mi riguarda, avventurosa. Nel libro di Manfred Grabs, *Wer war Eisler* (Berlin 1983), sono riportati in facsimile tre resoconti tratti dal giornale berlinese, relativi ad esecuzioni di cori operai di Eisler ed alla prima esecuzione di *Die Massnahme*. Due risultano firmati con la sigla "W.V.", uno con la semplice "V". Nelle riproduzioni del ritaglio dell'articolo del 19 giugno 1929 ("Grosser Erfolg der Arbeitersänger" [Ibid., p. 51]), accanto alla sigla "W.V.", Hanns Eisler ha annotato a penna "Wladimir Vogel". Di lì è partita l'operazione di riscontro sul giornale che ha rivelato la frequente presenza del musicista su quella testata, spesso con apparizione del nome a tutte lettere, in un rapporto di regolare collaborazione. – Ultimamente Friedrich Geiger (*Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*, Hamburg 1998, pp. 16–17) è giunto a chiarire definitivamente questo ed altri casi di coinvolgimento di Vogel nella militanza comunista berlinese dell'epoca.

6 Eckhard John, "Vexierbild 'Politische Musik'", in: *Berlin–Moskau 1900–1950* (catalogo dell'esposizione) a cura di I. Antonova e J. Merkert, München–New York 1995, p. 240.

come riscoperta delle origini, nel processo evidentemente tormentato che l'aveva indotto a cercare la sua via estetica in Occidente, Vogel giunse ad assumere la responsabilità della sezione musicale nella "Gesellschaft der Freunde des neuen Russland", che a partire dal settembre 1926 organizzò a serie irregolari vari concerti di nuova musica sovietica.⁷

La scelta di schieramento è quindi netta, al punto da indurre Vogel non solo a marcare sistematicamente la presa di distanza dalla pratica concertistica borghese, ma anche ad ammettere un distinto posizionamento sul versante stesso della produzione di musica politica che sempre più impegnava la sinistra in quel volgere di decennio. La riscossa dei movimenti conservatori era ormai in atto e, per quanto riguarda la musica, era manifesta almeno fin dal 1926, cioè da quando l'"Allgemeiner Deutscher Musikverein", dopo il periodo in cui grazie a Scherchen e ad Hindemith aveva visto dominare la nuova musica nelle sue forme neo-oggettivistiche ed atonali, vide di nuovo prevalere i rappresentanti della tradizione tardoromantica e tedesco-nazionale. Nel momento in cui l'equilibrio si trovò minacciato, la sinistra non tardò a spaccarsi in due tronconi, l'uno moderato e l'altro radicale, in un modo che Vogel registrava inequivocabilmente nell'illustrazione delle fasi distinte in cui ormai si profilava l'esperienza dei cori operai:

Le serate corali dei cantori operai tenute in quest'annata concertistica hanno mostrato come la stessa musica proletaria si trovi in uno stadio ancora embrionale. Essa si basa sulle associazioni corali tradizionali che tentano di garantire il rapporto con il proletariato e la concezione proletaria mediante i testi. Parole dal contenuto rivoluzionario, canti della quotidianità proletaria, colgono solo in rari casi la vera gestualità rivoluzionaria, il ritmo delle masse e lo stile collettivo. Così molti cori ed elaborazioni corali di Heinz Tiessen, Hermann Scherchen, Walden, ecc. erano solo in parte nati dalla sensibilità artistica proletaria. Essi si basavano piuttosto sui modelli della musica classica e preclassica e solitamente dello stile popolare. Un tentativo di manifestare uno stile corale proletario-rivoluzionario fu intrapreso da Heinz [sic] Eisler, già menzionato prima. Questi – ancora un caso isolato – attraverso la scelta qualificante del compositore per l'ancor lungo processo di sviluppo della musica proletaria sarà di importanza decisiva per l'educazione sia degli esecutori sia delle masse di ascoltatori, che poi gradualmente costituiranno la base dell'attività musicale.⁸

Il grado di radicalismo di Vogel, era pronto a salutare negli accenti categorici della musica per *Die Massnahme* di Brecht "un'opera che apre una nuova era nella storia del movimento corale proletario" rivelatrice di "uno stile d'esecuzione del tutto nuovo", in cui si potevano cogliere i "caratteri di un

7 Martin Thrun, *Neue Musik in deutschen Musikleben bis 1933*, vol. II, Bonn 1995, p. 526.

8 W.V. (Wladimir Vogel), "Bilanz der Musiksaison", in: *Die Welt am Abend*, Jg. 7 n. 174 (29 luglio 1929), 1. Beilage, p. 2.

genere scenico-concertante di nuovo conio, che grazie alla sua popolarità forse diventerà la futura formula artistica proletaria e sarà in grado di sostituire la morente forma di concerto borghese”⁹. Di conseguenza constatiamo la presenza del suo nome fra le prime personalità guida della “Kampf-gemeinschaft der Arbeitersänger”, costituita nella Pentecoste del 1931 allo scopo di prevenire l’espulsione dell’ala estrema del “Deutscher Arbeiter-Sängerbund”, accanto ad Eisler, Ernst Hermann Meyer, Karl Rankl, Stefan Wolpe, Karl Vollmer, Gerhard.¹⁰

A questo punto si impone una rilettura *ab imo* di un lavoro quale l’oratorio *Wagadu* (1926–1929), l’opera sua che maggiormente ha lasciato il segno nella storia della musica moderna, soprattutto per l’impianto corale integrante il coro parlato. La dimensione epica della vicenda, ispirata a una parabola africana (la liberazione del canto dall’espiazione del peccato di vanità legato al potere), ha indotto a porre tale formulazione corale in rapporto con la funzione del coro nel teatro antico. Non per niente Darius Milhaud si era già avvalso dei cori parlati in *Les Choéphores* ed in *Les Euménides*, benché Vogel tendesse a negare questa dimensione allo scopo di sottolineare il prevalere delle ragioni musicali su quelle epiche e drammatiche.¹¹

Vogel stesso ha testimoniato l’alto grado di differenziazione espressiva esercitata attraverso poesie, brani di prosa, ballate popolari in una varietà capace di sfruttare i singoli caratteri vocali (ad esempio in base all’età) mirando a costruire più dei ruoli che dei tipi¹². Orbene di fronte a tutte queste fonti, il compositore non ha mai speso una parola relativamente all’azione dei vari “Sprechchöre” di impiego teatrale abbastanza frequenti nel mondo tedesco, ma che in Germania costituivano il modello di una pratica agitatoria cresciuta nel sarcasmo del cabaret come esercizio di sfrontatezza, scendendo contemporaneamente nelle strade a mettere la sferzante forza delle parole al servizio della causa collettiva. Fra i gruppi più noti sono da ricordare i berlinesi “Das Rote Sprachrohr” e “Rote Raketen”¹³. L’adozione del coro parlato in *Wagadu* non poteva quindi essere neutrale in una tempe che non lasciava spazio al dubbio e di fronte al dispiegamento di tutte le possibili risorse espressive in una lotta in cui i prodotti della creazione artistica erano chiamati in prima fila a sostenere l’urto della battaglia di idee.

9 V. (Wladimir Vogel), “Die Massnahme”, in: *Die Welt am Abend*, Jg. 8 n. 292 (15 dicembre 1930), 1. Beilage, p. 2.

10 Inge Lammel, *Arbeitermusikultur in Deutschland 1844–1945*, Leipzig 1984, p.165.

11 Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, a cura di W. Labhart, Zürich 1977, p. 76.

12 Ibid.

13 Lammel, *Arbeitermusikultur*, pp. 100, 103, 108.

Proprio nel momento in cui il compositore perveniva ad imporsi con gli *Etüden für Orchester* all'establishment concertistico, il suo impegno sul fronte proletario si dichiarava sempre più determinato. In tale situazione apparentemente scissa, in alternativa alla scelta eisleriana di contrapporsi in forma radicale alla pratica concertistica borghese, Vogel sceglieva in verità una modalità altrettanto carica di testimonianza. Le sue smaglianti realizzazioni concertistiche rivelano cioè la funzione di “cavallo di Troia” di un messaggio contrabbandato nella cittadella borghese tra le righe di un doppio registro, di un doppio livello di decodificazione che faceva appello al grado di coscienza dell'ascoltatore.

Lo riteniamo desumibile dal modo in cui si profila la *Ritmica ostinata*, sicuramente la composizione sua che dopo la prima esecuzione al Deutsches Theater di Praga il 28 novembre 1932 sotto la direzione di Georg Szell, fece immediatamente il giro delle più importanti sale di concerto (Königsberg, Krefeld, Francoforte, Leningrado, Berlino, Darmstadt, Graz, Milano, ecc.).¹⁴

Ora proprio la composizione di Vogel, che più facilmente conquistò la scena delle grandi città, nacque in una prima versione come *Sturmmarsch* (marcia d'assalto) per orchestra d'ottoni (4 trombe, 6 tromboni, tuba, fanfara ad libitum e percussioni) eseguita in un concerto “monstre” diretto da Hermann Scherchen all'Opera di Stato di Berlino. Inserita in un programma che affratellava questa composizione ed altre di Milhaud e Malipiero ai clangori di musiche barocche, affidata ad una vasta compagine di strumenti a fiato provenienti dalla “Berliner Posaunisten-Vereinigung”, la sua presentazione assumeva rilevanza come manifestazione di un movimento di massa tanto più travolgente quanto più caricato delle trafitture dissonanti del martellante impianto ritmico, all'altezza di un'espressione in grado di coniugare il livello esigente delle testimonianze più avanzate con la necessità di aderire all'orizzonte medio in cui si riconoscevano i lavoratori. Il fatto fu perfettamente riscontrato dalla recensione di Heinrich Strobel per il “Berliner Börsenkurier”.¹⁵ Nella versione da concerto gli stessi livelli si integrano, mettendo in luce una fungibilità che sul fronte della critica praghese era in qualche modo adombrata già al primo impatto: “Una costruzione sonora su solida base ed audace nella simmetria dell'architettura [...]. Le forze elementari del ritmo hanno perfettamente portato allo sfondamento e condotto al

14 —, “Uraufführungen und neue Werke”, in: *Musikblätter des Anbruch*, Jg. 14 (1932), p. 222.

15 “Il pungente, quasi minaccioso ritmo di marcia argina il rovesciarsi dell'armonia dissonante, a cui Vogel si attiene anche in un brano così chiaramente orientato a fini pratici” (Oesch, *Vogel*, pp. 54–55).

successo la breve composizione attraversata da un forte temperamento musicale” (“Bohemia”), mentre la “Prager Presse” nella densità pregnante dei temi contrappuntati, pur senza decifrarne l’origine, riscontrava una “sicurezza visionaria”¹⁶.

In verità lo stesso anno la *Sturmarsch* veniva pubblicata a Mosca, in un’elaborazione per coro all’unisono con accompagnamento di ottoni (2 trombe, 3 tromboni, tuba e percussioni) col titolo di *Sturmbezirk* con testo tedesco di Hans Schwalm e versione russa di D. Usov e contemporaneamente ad un adattamento per voce sola e pianoforte (*Sturmbezirk Wedding*) con lo stesso testo tedesco ed una diversa versione russa di Boris Timofeev-Eronkin¹⁷, ambedue dedicati al quindicesimo anniversario della Rivoluzione d’Ottobre. È un momento quindi in cui Vogel si trova esposto su due fronti, addirittura contrapposti ed inconciliabili. A livello politico tale grado si caricò di significati tragicamente esistenziali dopo l’avvento del nazismo, nella condizione di esilio in cui sotto la cappa di una repressione incombente gli spazi sottintesi diventarono la condizione di sopravvivenza, della coscienza critica prima ancora che della persona stessa. A questo proposito è significativa la sua prima sortita pubblica fuori di Germania, nel quadro dell’iniziativa varata da Hermann Scherchen a Strasburgo sotto il motto “15 anni di nuova musica”. Vogel partecipò alla sua preparazione nei pochi mesi in cui fu ospite del direttore d’orchestra che allora aveva fissato la sua prima residenza svizzera a Riva San Vitale (sul Lago di Lugano). Svoltasi tra il 19 giugno ed il 31 agosto del 1933, questa prima “Arbeitstagung” (convegno che riuniva musicisti e musicologi in due corsi di direzione d’orchestra ed in altri incontri a cui Vogel collaborò) si distinse per la concezione aperta a forme inedite di concerto che videro la *Sturmarsch* di Vogel risuonare grazie agli ottoni del locale corpo dei pompieri¹⁸. La sua presenza a Strasburgo, grazie ad una comune amica, propiziò la prima esecuzione francese della *Ritmica ostinata* da parte di Charles Münch, che la inserì con successo nell’ottavo concerto d’abbonamento della Société Philharmonique de Paris. La sua ambizione rimaneva dunque vincolata a forme di comunicazione alternative in qualche modo identificabili anche al di là del Reno, benché in una situazione precaria ed assolutamente non paragonabile alle condizioni che, in fatto di edificazione di un distinto circuito culturale ed artistico, il movimento operaio era riuscito a conseguire nella Berlino degli inizi degli anni

16 Cfr. *Musikblätter des Anbruch* cit. in nota 14.

17 Wladimir Vogel, *Verzeichnis der musikalischen Werke*, a cura di M. Geering e P. Ronner, Zürich 1992, pp. 93–94.

18 Oesch, *Vogel*, p. 59.

Trenta. Orbene, è significativo che la data “Strasbourg Juni 1934” figuri in calce al manoscritto di *Parole* (con il titolo alternativo di *Lösungswort*, *Lösung*) per ottoni (2 trombe, 3 tromboni, tuba) e percussione¹⁹. Chiaramente si tratta di una composizione che, per l’organico e soprattutto per la concezione, si colloca nel filone della musica applicata che in quegli anni innovava la sua stessa produzione ufficiale, oltre a spingere il musicista ad assumere un ruolo protagonista nell’apertura di un nuovo fronte estetico rivolto alle esigenze della classe operaia. Friedrich Geiger avanza l’ipotesi che la versione cantata di questa composizione, datata 1935, sia risuonata nell’ambito della prima Olimpiade musicale internazionale dei lavoratori (“Internationale Arbeitermusik-Olympiade”) svoltasi a Strasburgo appunto tra l’8 ed il 10 giugno 1935 con lo scopo di contribuire alla creazione di un fronte unico delle forze lavoratrici contro il fascismo e la guerra e per la difesa dell’URSS²⁰. Questo appuntamento, aperto da un concerto che adunava 2000 persone nell’Orangerie con l’esecuzione da parte di Ernst Busch di *Das Lied des SA-Mannes* e di *Die Moorsoldaten* di Eisler, era patrocinato da un comitato d’onore in cui figuravano Jean Richard Bloch, Bertolt Brecht, Egon Erwin Kisch, André Malraux, Martin Andersen Nexö, Erwin Piscator, Friedrich Wolf. Data la risonanza non poteva non esserci qualche relazione tra una tale manifestazione ed il musicista allora gravitante appunto tra Strasburgo e Basilea. Indipendentemente dall’eventuale presenza del brano composto in quella città nel programma dell’olimpiade musicale di Strasburgo, *Parole*, che in una seconda versione datata luglio 1934 è designata anche come *Devise*, rivela un chiaro titolo di battaglia: parola d’ordine. In verità il soggetto di cinque note che vi sta alla base (sol–do–re–sol–la) nell’illustrazione dello stesso autore “percorre il brano come un filo rosso”²¹ imponendosi per l’essenziale capacità comunicativa in una composizione dove il ritmo di marcia detta un’energica spinta, un carattere affermativo, una determinazione, ottenuti proprio grazie alla simbolica evidenza dell’elemento tematico fondamentale, profilato in modo da apparire appunto come il fattore orientante in uno slancio equivalente ad un atto di fede.

In verità vi si legge in trasparenza l’impianto di passacaglia che ne assicura il carattere struggente, moltiplicato nell’impatto dalla sferzante sonorità dei fiati. La composizione è significativa proprio per la coniugazione di due livelli, quello esplicitante l’impeto della militanza e quello della concentrazione di energia ottenuta grazie alla rigorosa condotta del discorso. Orbene, anche se allo stato di frammento, come abbiamo già detto esiste una

19 Vogel, *Verzeichnis*, p. 30.

20 Geiger, *Dramma-Oratorien*, p. 55.

21 Vogel, *Schriften*, p. 132.

versione per coro a quattro voci di *Devise* su un testo probabilmente dello stesso Vogel (“Schliesst die Einheitsfront”)²², che inequivocabilmente la colloca nella situazione di lotta politica di quel periodo. La circostanza della sua prima esecuzione in certo qual modo provvede a dare adeguata risposta alla doppia valenza che innervava la composizione. *Devise* fu eseguito il 19 aprile 1936 come brano d’apertura del concerto domenicale della celebre “Banda Municipal” diretta da Joan Lamote de Grignon nell’ambito del XIV Festival della “Società Internazionale di musica contemporanea” (SIMC) che si tenne a Barcellona. Sul senso della presenza di un’occasione bandistica in un festival di musica nuova rendeva conto Erich Steinhard riferendo della “fenomenale orchestra di fiati di 88 esecutori” alla cui matinée domenicale al “Palau Municipal des Belles-Arts” i cittadini potevano accedere liberamente. Anche nella circostanza di un programma impegnativo come quello proposto dall’associazione dei compositori del presente, l’entusiasmo non mancò:

Le masse correvano e si accalcavano in rumorose schiere verso l’edificio, prendevano d’assalto l’entrata, gesticolavano e gridavano, eravamo portati a credere di essere capitati in una moltitudine che si dirigeva verso un raduno politico popolare o perlomeno in un palazzo dello sport.²³

È importante inoltre considerare gli avvenimenti di quell’anno che avevano portato nel governo repubblicano le sinistre in uno slancio rigeneratore in grado di mobilitare tutte le forze creative ai vari livelli.²⁴ Proprio la tempesta che si sarebbe scatenata su quel paese, con lo scoppio della guerra civile, indica il fondamento delle ragioni che muovevano Vogel nella dimensione di lotta espressa nella sua composizione, la quale, senza essere stata espressamente predisposta, veniva ad intersecare le coordinate della storia là dove, in condizioni che sarebbero presto precipitate, più drammatico sarebbe stato

22 Vogel, *Verzeichnis*, p. 19. Il coro inizia con questi versi:

“Schliesst die Einheitsfront	Serrate il fronte unito
Schliesst die Einheitsfront!	Serrate il fronte unito!
Arbeiter aus Stadt und Land	Lavoratori della città e della campagna
reicht euch fester die Hand	tendetevi salda la mano
Federstrich und Hammerschlag vereint!”	Tratto di penna e colpo di martello uniti!

23 Cit. in Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, p. 245.

24 Nel contesto del Festival della SIMC un concerto della sezione spagnola (con musiche di Esplà, E. Halffter, de Falla, Turina, Albeniz, Pedrell, ecc.) riunì addirittura un pubblico di 7500 persone (ibid., p. 433).

il confronto con le forze negatrici della democrazia. Significativo è il fatto che, nel momento di cercare un'adeguata destinazione editoriale alla composizione, la prospettiva più immediata fosse quella delle edizioni Musgis di Mosca²⁵, che aveva assicurato a Vogel la pubblicazione dei precedenti canti politici.

È accertata quindi la prosecuzione del rapporto privilegiato con la Russia a conferma dell'organico inserimento in una pratica di musica d'uso alternativa al circuito concertistico borghese e nel contempo adombrante un messaggio di natura politica. Anche se l'edizione moscovita non andò in porto, il destino volle che *Devis* rimanesse associata all'Unione sovietica. In verità sul programma della manifestazione di Barcellona il nome di Vogel è indicato come rappresentante dell'URSS²⁶, più esattamente "URSS-Zürich".

Il suo orientamento politico era quindi esplicito, anche se la ragione di associare il suo nome al primo stato comunista della storia in parte poteva essere considerata come un ripiego di fronte all'impossibilità di qualificarsi in quanto tedesco, data l'uscita ormai irrimediabile della Germania hitleriana dalla SIMC. In verità la tumultuosa scena di quegli anni che bruciarono una speranza dopo l'altra, mutò in breve tempo anche le sue aspettative al punto che nel cartellone della diciassettesima edizione del Festival a Varsavia-Cracovia (14-21 aprile 1939), Wladimir Vogel era menzionato come "indépendant"²⁷. Se poi colleghiamo tale dichiarata indipendenza al fatto che a Varsavia egli figurasse in programma con il finale del *Violinkonzert*, in cui era rivelato il passaggio alla dodecafonia, ne ricaveremo una ragione di indipendenza conquistata anziché subita. In verità le circostanze dovettero portarlo a percepire come le condizioni in URSS, artistiche prima ancora che politiche, non gli avrebbero mai consentito di svolgere i suoi principi estetici, per cui uno schieramento palese in favore di quel fronte non era più possibile.

Era il primo segno di una forma di emigrazione "interna", normalmente rilevata nelle manifestazioni degli artisti direttamente confrontati con le censure dello stato totalitario, costretti a ripiegare nell'interiorità di fronte alla pericolosità di una dichiarata posizione dissociata dalle norme imposte, e che per Vogel si configura come condizione legata ai dubbi sempre più pressanti che venivano ad inficiare il suo posizionamento di artista militante sul fronte di sinistra, ormai privato del riferimento organico ad un contesto che politicamente lo giustificasse. In tale fase sospensiva si determinarono le premesse per cui la scelta dodecafonica gli si impose come sbocco logico.

25 Cfr. lettera di Vogel ad Hermann Scherchen da Comolengo (6 gennaio 1936).

26 Haefeli, *Internationale Gesellschaft*, p. 247.

27 *Ibid.*, p. 247. Si veda la locandina della manifestazione.

Nata come espressione di una ricerca condotta al riparo dei condizionamenti del sociale, la dodecafonia era destinata a diventare la lingua franca degli emarginati, degli emigrati.²⁸ Se per altri il processo maturò come svolta (ad esempio Ernst Krenek), Vogel, come già nella sua precedente esperienza berlinese tra espressionismo e neo-oggettivismo, agì dialetticamente, cioè evidenziando il significato della nuova fase proprio attraverso i ritorni ed i ripensamenti delle fasi precedenti, in un confronto (per non dire addirittura una coesistenza) di stadi di scrittura a volte presenti nella stessa composizione come livelli di coscienza coniuganti l'evidenza con la realtà rimossa. È ciò che riscontriamo nell'opera sua più significativa composta negli anni dell'esilio, *Thyl Claes*, nella prima parte già compiuta il 16 gennaio 1939 a Parigi²⁹, il cui taglio stilistico segna il netto recupero della scrittura di stampo agitato. L'azione, situata nei Paesi Bassi all'epoca della dominazione spagnola, della repressione dei moti contadini e della persecuzione degli eretici, prefigurava l'oppressione fascista dell'Europa e la sua tragica conclusione. Dopo la perdita del materiale per la prima esecuzione, prevista a Bruxelles ma impedita dall'invasione nazista del Belgio nel maggio del 1940, la seconda versione del lavoro terminata il 28 agosto 1942 reca la dedica "Au génie du peuple belge à la mémoire des victimes de l'oppression"³⁰, ormai confrontato non solo con la memoria storica ma con un dramma in atto che fa assurgere la composizione ad un manifesto di denuncia e di appello a resistere alla repressione che ormai pesava su gran parte dell'Europa. La centralità di tale oratorio epico nell'esperienza di Vogel è triplice: biografica, stilistica, concezionale. Nella condizione di solitudine in cui l'opera venne composta, a Comolengo, nel silenzio delle montagne della Valle Onsernone in cui aveva trovato rifugio e dove sopravvisse durante la guerra in una specie di confino, lo stile agitato dei cori parlati emergeva dalla sua memoria come il fantasma di un'esperienza rimossa. Ciò si evidenzia nei termini semplificati che caratterizzano il profilo espressivo dell'opera, anche per quanto riguarda la seconda parte, che dalla libera atonalità passa alla dodecafonia senza che l'astratta regola architettonica prevalga sull'impatto diretto degli ostinati su cui il lavoro si regge e i quali, più che a dotte forme

28 Carlo Piccardi, "Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonicisti a congresso", in: *Norme con ironie (scritti per i settant'anni di Ennio Morricone)*, a cura di S. Miceli, Milano 1998, p. 214. Tale tematica relativa a Vogel è stata sviluppata da Gianmaria Borio ("L'emigrazione 'esterna' e 'interna' di Wladimir Vogel", in: *La musica nella Germania di Hitler, 1933-1945: l'emigrazione interna*, a cura di R. Favaro e L. Pestalozza, Quaderni di Musica/Realtà, Lucca 1996, pp. 79-96).

29 Geiger, *Dramma-Oratorien*, p. 87.

30 Ibid., p. 97.

antiche (alle quali potrebbe alludere la lirica *Chaconne d'amour*), rimandano alla fermezza di un atteggiamento antagonista collaudato nella realtà politica degli anni Venti, qui risorgente in funzione resistenziale. Il motto di fanfara con cui si apre l'opera è solo una delle tante cifre sonore che la innervano e che rivelano tale ascendenza, così come il vasto intreccio tessuto dai cori parlati che alla determinazione ritmica devono la forza drammatica, benché una distanza sia ormai tracciata tra questa chiave rappresentativa e la funzione di denuncia che caratterizza lo "Sprechchor" politico weimariano. I cori parlati di *Thyl Claes* tuttavia traducono l'energia offensiva di un popolo non già finalizzata al suo riscatto, ma in preda alla superstizione, che si alimenta nell'intolleranza e nella vendetta, che lo porta ad incalzare i giudici sollecitati ad infierire sugli eretici. È come se tale minaccioso brulicare di voci mettesse in scena le masse accecate dalla propaganda fascista che in quegli anni dilagava nei termini di un male assoluto, in un affresco sonoro di monumentale evidenza didascalica, in cui la denuncia filtra attraverso la dimensione iperbolica della rappresentazione.

Thyl Claes fu iniziato nell'imminenza della guerra, che vi viene prefigurata nell'estrema tensione drammatica, e venne compiuto a guerra ormai entrata nel pieno della sua devastazione. Esso fu composto quasi interamente a Comologno, residenza estiva di Aline Valangin, la donna a cui Vogel si unì nel 1936 quando, nella casa di Zurigo che allora divideva col marito Wladimir Rosenbaum, si potevano incontrare personalità culturali di rilievo condannate, a causa di tragici eventi nei propri paesi, all'esilio in Svizzera: Toller, Tucholsky, Brentano, Ignazio Silone, Hans Curjel, Erich Mendelssohn, Elias Canetti.³¹ Punto di riferimento per gli spiriti antifascisti, l'impegno di Rosenbaum nella lotta contro i Franchisti durante la guerra di Spagna fu punito nel 1937 con la condanna per aver esportato armi in favore dei Repubblicani e con l'interdizione dell'esercizio dell'avvocatura.³² Lo stato di precarietà che ne conseguì, parallelamente alla separazione da Aline a cui l'ex marito poté lasciare solo la casa di Comologno, costrinse Vogel a guerra scoppiata in uno stato quasi di domicilio coatto in quel villaggio ticinese di montagna, al limite dell'indigenza. L'insicurezza era totale, esposto com'era alla minaccia di espulsione per il rinnovo periodico ma non garantito del permesso di residenza.

Le premesse erano tutt'altro che buone ed egli ne aveva fatto le spese fin dal 1934, fin dal primo tentativo di ottenere il permesso di soggiorno a

31 Oesch, *Vogel*, p. 61.

32 Peter Kamber, *Geschichte zweier Leben – Wladimir Rosenbaum & Aline Valangin*, Zürich 1990, p. 232.

Basilea, negatogli dalla polizia degli stranieri con il pretesto dell'eccesso di stranieri ("Überfremdung")³³. Le ragioni vere erano altre, come ha testimoniato Harry Goldschmidt, allora giovane promessa della musicologia svizzera, il quale ha ricordato la fama di "criptocomunista" che circondava il personaggio anche a causa della sua origine russa.³⁴

Wladimir Vogel fu in verità una delle numerose vittime della politica d'asilo allora praticata dalla Svizzera, particolarmente sospettosa nei confronti delle personalità intellettuali. Relegato in un villaggio di montagna, beneficiante di un visto turistico che lo esponeva al pericolo di essere rimandato in qualsiasi momento al confine, limitato da restrizioni amministrative che non gli permettevano di lasciare il distretto di Locarno senza l'autorizzazione di polizia, soprattutto il divieto di esercitare attività lucrativa rendevano la sua condizione altamente precaria. Di fronte alla rigidità vessatoria della burocrazia elvetica la sopravvivenza gli era data solo attraverso il ripensamento in forma traslata della motivazione sociale acquisita negli anni weimariani. L'esperienza di musicista calato nelle manifestazioni artistiche di classe del ben organizzato movimento operaio tedesco aveva forgiato una personalità alla ricerca di una ragion d'essere nelle urgenze del reale. La situazione svizzera dell'esercito mobilitato alle frontiere, schierato ad arginare l'eventuale attacco dell'imperialismo fascista e nazista, cioè del nemico (comune al borghese democratico come al militante comunista), risvegliava in lui lo stesso senso di appello alla lotta dettato dall'appartenenza politica a un fronte rivoluzionario:

Sulla via da Solduno a Comolengo, sono stato perseguitato incessantemente da una melodia. Sono così arrivato all'idea di chiederle di inviarmi testi e canzoni militari che Lei ritiene buoni. Anche testi del Servizio Complementare Femminile o simili, che siano adatti. Credo di poter fare il tentativo di comporre semplici canti di marcia o cose simili.³⁵

33 Walter Labhart, "Vom Überleben der Musik in finsternen Zeiten. Wladimir Vogel in der Schweiz (1933–1948)", in: *Swiss Made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt*, a cura di B. Schläpfer, Zürich 1998, p. 251.

34 Si veda la dichiarazione di Goldschmidt nel documentario realizzato dallo scrivente nel 1988 per la Televisione della Svizzera italiana (Lugano) dal titolo "Wladimir Vogel, Itinerario di un compositore europeo" (in versione tedesca col titolo "Stationen eines europäischen Komponisten").

35 Lettera a Marguerite Hagenbach, 16 ottobre 1940. Parte di questa corrispondenza è stata da me già resa nota nel documentario "Wladimir Vogel, itinerario di un compositore europeo". Ringrazio la Signora Idmarie Vogel, vedova del compositore per avermi consentito l'accesso all'epistolario del musicista.

Il riferimento al “Servizio complementare femminile”, cioè alle soldatesse senz’armi dell’esercito svizzero operanti nei servizi delle retrovie, assume un che di patetico nella marginalità e nell’inefficacia della situazione rispetto all’enormità di quanto accadeva altrove, ma proprio per questo è sintomo di un bisogno che prevaleva sulla forzata inattività ad indicare quanto profonda fosse in lui ancora la necessità di saggiare l’utilità sociale del suo lavoro. Nella volontà di testimoniare il dissenso rispetto agli eventi sopraffattori d’allora, ecco il compositore ritornare non a dar forma a un messaggio che nella scrittura stessa recasse i segni della lacerazione (come dimostrava la dodecafonia che si era imposta in *Thyl Claes*), bensì nei termini della semplificazione programmata in funzione dell’azione immediata, sperimentata negli anni berlinesi. La differenza è che a tale atteggiamento non corrispondeva più una reale situazione di militanza, bensì un’assenza, una mancanza di rapporti che lo condannava a rimanere simbolico, a manifestarsi come gesto sospeso senza diretti interlocutori, quasi nella forma privata di un diario. Dopo d’allora l’espressione della sua responsabilità politica sarebbe stata individuabile solo a questo livello traslato e, benché sottile, avrebbe costituito un filo parallelo al filone principale legato al suo orientamento dodecafonico diventato definitivo.

Quasi a testimoniare una continuità sotterranea, a distanza di due decenni *Devise*, rielaborata da Vogel in forma di cantata, riprese il suo cammino di metamorfosi. Lo spunto gli venne da Hermann Scherchen, invitato a dirigere i complessi musicali in occasione del Congresso delle “Jeunesses Musicales” ad Hannover nel 1954. Cosa poteva significare la ripresa del vecchio pezzo “d’assalto”, reintitolato *An die Jugend der Welt*³⁶ per coro e orchestra, nel contesto di una festa in cui tradizionalmente la musica era chiamata a svolgere una funzione decorativa?

Ovviamente la composizione svolge bene la sua funzione anche in quest’ambito di generica celebrazione dello slancio vitalistico rappresentato dalla gioventù convenuta a dichiarare la sua fede nella musica. Ma dietro questa parvenza una considerazione va fatta sul possibile collegamento con le varie occasioni che nel dopoguerra riunivano i giovani per dare un senso alla ricostruzione, e soprattutto ai “Festival della Gioventù” lanciati dal movimento comunista internazionale. Evidentemente l’ideale di fratellanza attraverso la musica propugnato dalle “Jeunesses Musicales”, benché sorto nel clima rigeneratore di quegli anni, non corrispondeva a un programma politico, ma, correndo parallelo a un movimento propagandisticamente centrato sulla forza propulsiva delle speranze giovanili allo scopo di scardinare

36 Vogel, *Verzeichnis*, p. 20.

il sistema borghese-capitalistico, poteva anche costituire tentazione di identificarvi il senso di quello slancio da parte di un compositore il quale già era stato indotto dagli eventi a vivere il suo radicalismo politico a livello traslato.

Ne fanno testo le parole intonate:

Giustizia, spirito, forza: con loro sarà creata la nostra parola d'ordine [Losungswort]

tratto di penna e colpo di martello [Federstrich und Hammerschlag],

il richiamo vale per tutti.

C'è ancora la miseria della guerra

Gente senza pane

Donne inconsolate

e bambini nudi nel gelo

malati e mai sazi

[...]

Giovani di tutto il mondo uniti [Jugend aller Welt in Einigkeit]

Anche se il contesto non era politico, l'impronta di questa immagine è inequivocabile e rimanda allo storico appello marxiano. All'evocazione dei lavoratori che minacciosi si aggirano per il continente subentra quella meno torva di una gioventù sospinta dalla leggerezza di un'età radiosa, svincolata dall'appartenenza di classe e proiettata genericamente nell'identificazione del fiore dell'umanità. Scompare quindi il riferimento al "fronte unito" alluso nei versi della versione per coro di *Devise* parallela alla versione per banda, ma da quel testo degli anni Trenta è ripresa l'immagine del "tratto di penna e colpo di martello", dell'unità di lavoro intellettuale e lavoro manuale, traccia eloquente di una matrice politica ormai lontana ma ancora agente nella coscienza dell'artista.

Sotto l'azione della memoria, anche a fronte di scelte estetiche che l'avevano spinto in posizione riservata a meditare da individuo autonomamente pensante sul destino dell'uomo, dal passato emergeva dunque ad intermittenza un livello sopito di consapevolezza del ruolo critico che l'artista poteva esercitare nella società in modi e forme direttamente coinvolgenti.

Non stupisce quindi sorprendere Vogel nel 1968 in un ruolo dichiaratorio, se non proprio di denuncia, di fronte a una realtà di nuovo in fermento. Attirato dal *Manifest* di Herbert Meier che si poneva criticamente di fronte agli eventi radicali del momento egli ne meditò la stesura musicale che, con *Losungen*³⁷ (parole d'ordine), ritrovava la via del coro parlato, soprattutto nei termini perentori di una ritmica agente con la determinazione della scrittura messa a punto negli anni della militanza politica berlinese.

L'affioramento di tale coscienza nascosta non si ferma a questa tappa. Dal 1980 è una successiva composizione di Wladimir Vogel ugualmente anomala, nel senso di situarsi spazzata rispetto alla continuità del filone seriale a cui rimase sostanzialmente fedele fino alla fine. Giunto ormai agli ultimi anni della sua vita egli compone *Friede?*³⁸, una piccola opera vocale (baritono, 2 trombe, 2 tromboni e archi). Prima della morte seguiranno due o tre altre composizioni, ma questa è l'ultima su testo cantato. *Pace?* (è il titolo in italiano che Vogel volle ufficializzare nella traduzione del testo a cura di Rosanna Faloppa) assume quindi un significato quasi programmatico, testamentario, alla luce dell'importanza che il musicista sempre attribuì alla parola. Orbene, anche qui il messaggio ritrova la dimensione politica e sociale. Evidentemente ciò avviene in termini non schierati con nessun partito politico, secondo una scelta dettata da tempo. È un porsi sopra le righe anche in virtù dell'età, del sentirsi ormai spinto oltre il tempo, in una visione dall'alto, stupita, attonita, costellata di punti interrogativi:

38 Ibid., p. 40.

37 Ibid., p. 67.

Pace, pace
dove trovarla?
Sui campi di battaglia della terra?
Pace nelle sedi degli uomini?
Sui campi dell'abbondanza?
Sul terreno della fame?
Nelle giungle dei profughi?
Pace?
Fra le braccia delle madri affamate,
nei cuori degli abbandonati ed esiliati?
Pace?
Sulle dune di nevi eterne,
nel ghiaccio eterno del Polo?
Nelle navicelle del cosmo?
Su inesplorati pianeti?
Pace?
In oscure cripte delle chiese,
in semidistrutte orme del passato?
Nella compiuta opera d'arte?
Pace?
Nell'anima del bimbo?
Nei pensieri del vegliardo?
Nelle calcolate formule scientifiche?
In nuovi trovati elementi?
Pace nell'ignoranza?
Presso l'insicura abbagliata gioventù?
Pace nella speranza?
Pace in se stessi,
nell'appagamento?
Pace nell'illusione?
Pace in momenti felici?
Dov'è la pace?
Cosa è la pace?

Handwritten signature/initials

264 701

Sturmbezirk. Штурмквартал.

Deutscher Text von Hans Schwalm.
Немецкий текст Ганса Швальма.
Russischer Text von D. Ussov.
Русский перевод Д. Усова.

Mus. Wladimir Vogel.
Муз. Владимира Фогель.

**Темп марша.
Tempo di marcia.**

Tr. tc I (Трубы)

Tr. tc II

I.

Pos. II (Тромбоны)

III

Tuba (Туба)

10

20

30

40

4

50

Chor.

1. Kampf.be.reit sind die Pro. le. ten Kampf.be.reit zum
 1. Будь на стра. же, про. ле. та. рий! Сам. ший про. з. ный
 2. Au. uezlich in sei. nen Tü. gen trägt er frie. dl.
 2. Пусть пред.и. о. з.н.а бе. зо. руж. ны и си. ло. е.и

80

KlassenKrieg, Sturmbezirk jetzt an-ge-tre-ten, rotes Ber- lin kämpft um den Sieg! Blut-rot ist der
 шар бойцов? По-вра-гу силь-ней у-да-рим! Красный Бер-лин всер-да го-тов! Кро-вью вы-мет
 -ches Gesicht, doch der äuss- re Scheinkanntrüger, darum, ihr Scher- gen, täuscht euch nicht. Mor- gen kann der
 каждый дом, но обман-чив- лик на-руж-ный; близок уж час, ро-ко-чет гром. Там, где кам-ни

No-ri-vont Reih-e dich ein — eruft Rot- Front! 3. Spr- ren von den Mai-ge-sche-ssen
 го-ри-зонт. Дружно ва-ды, зо-вет Рот- Фронт! 3. Гра-дом нудь до-на на-ры-ем,
 to-te Stein des Weddings Ba-ri-ka, de sein.
 стей мол-чат, вырастут сот-ни бар-ри-над.

