

VOGEL WLADIMIR
RUDOLFOVIC

**Compositore russo-tedesco naturalizzato svizzero
(Mosca 29 II 1896 – Zurigo 19 VI 1984)**



Contemporaneamente agli studi ginnasiali in un istituto moscovita, iniziò quelli musicali (pianoforte e teoria) con insegnanti privati. Venuto a contatto, intorno al 1912, con Scriabin, fu da questi avviato alla composizione ed incoraggiato a proseguire una formazione musicale più specifica. Dopo un periodo d'internamento civile (perché d'estrazione tedesca) a Birsk, negli Urali, durante la guerra del 1914-1918, si trasferì a Berlino nel 1918.

Qui si impiegò e poté così proseguire gli studi con H. Tiessen, completandoli dopo il 1920, nella locale Akademie der Schönen Künste, nel corso istituito da Busoni.

In quegli anni si legò strettamente all'ambiente artistico berlinese d'avanguardia ed intrattenne rapporti d'amicizia con diversi artisti ed intellettuali, tra l'altro con W. Jaekel, del quale sposò poi la nipote.

Intorno al 1925 intraprese l'attività di critico e di compositore, segnalandosi presto tra gli autori più interessanti della Germania. Dal 1931 al 1933 insegnò composizione a "radiogenetische Interpretation" nel conservatorio Klindworth-Scharwenka.

L'avvento del nazismo lo costrinse a lasciare la Germania e, dopo aver vissuto per qualche tempo a Strasburgo, a Bruxelles, a Parigi ed a Londra, nel 1935 prese residenza ad Ascona, divenendo più tardi cittadino svizzero.

Ai primi anni ticinesi risale il suo secondo matrimonio con la poetessa Aline Valangin, dalla quale si separò circa trent'anni più tardi. Nel 1964 si è trasferito a Zurigo dove attualmente vive.

Membro dell'Accademia filarmonica romana (dal 1955), dell'Accademia di Santa Cecilia (dal 1958), dell'Accademie der Künste di Berlino (dal 1959), ha ricevuto vari altri riconoscimenti, fra cui un premio del Congresso internazionale "Per la libertà della cultura" (Roma 1954) ed un premio della città di Berlino (1960).

Nel 1954 ha organizzato a Locarno il primo Congresso internazionale sulla dodecafonia. All'attività di compositore ha affiancato da tempo quella privata di didatta.

Tra i suoi allievi figurano R. Liebermann, J. Wildberger, R. Suter, E. Bergman, U. Meriläinen, E. Rautavaara e M. Karkov.

Nel 1970 è stato invitato a tenere il corso di perfezionamento in composizione all'Accademia chigiana di Siena. Parecchie sue composizioni sono andate perdute per l'internamento in Russia, quando poi dovette abbandonare la Germania nazista, e per la guerra civile

spagnola.

L'oratorio *Wagadu*, di cui andarono distrutti partitura e materiale durante il secondo conflitto mondiale, è stato dallo stesso Vogel ricostruito nel dopoguerra, sugli abbozzi.

Intorno al 1921 Busoni presentava Vogel suo allievo, in questi termini: "In lui, accanto ad un senso di ribellione contro tutto ciò che è stabilito e codificato, dato dalla sua origine russa, vivono un'anima trepidante ed una sensibilità personale.

Quando tutta la classe ricevette il compito di musicare *Die Bekehrte* di Goethe, la soluzione di Vogel risultò, se non la più perfetta, certo quella che più si staccava dall'ordinario. In ogni caso la più idonea fra tutte a figurare qui come esempio caratteristico di nuove strade della musica".

La lungimiranza di Busoni coglieva perfettamente nel segno ed individuava nello scolaro un musicista che attentamente andava impostando una personale ricerca sonora fuori dalle tipiche coordinate del tempo.

Così Vogel, durante l'apprendistato e la sua prima attività compositiva, evitò il comodo appoggio al neoclassicismo allora in voga, per polarizzarsi sull'espressionismo viennese, al quale era stato introdotto (sin dal primo soggiorno berlinese) da H. Tiessen, che per questo occupa un posto rilevante nella sua formazione, quasi pari a quello di Busoni.

Per merito di Tiessen, Vogel penetrò nelle nuove ed inquietanti problematiche portate da Schonberg, e da questa iniziazione rimarrà segnato l'intero suo cammino d'artista, predisponendolo all'influenza notevolissima che, più tardi, esercitò su di lui quella grande figura di musicista e d'intellettuale che fu H. Scherchen.

Non va poi dimenticato come in quegli anni formativi Vogel sia venuto a trovarsi in stretto contatto con gli ambienti avanguardistici berlinesi (con il gruppo "Sturm" e col "Novembergruppe") e come a ciò si debba senz'altro accreditare la pronta estensione delle sue prospettive artistiche. Tuttavia l'identificazione di Vogel con l'espressionismo non si realizzò integralmente (solo più tardi, ad es., Vogel adottò la tecnica dodecafonica, secondo un'affatto personale e riduttiva concezione), ma risultò comunque un polo d'attrazione sensibile della sua intera produzione.

Natura mite, incline all'espansione lirica, anche se versato alla ricerca instancabile ed in profondità, Vogel non sentì i più urgenti motivi storici ed ideologici che maturarono la triade Schonberg, Berg e Webern, cioè le

travagliate condizioni germaniche postbelliche: queste infatti restarono in lui inerti, perché, in definitiva, egli proveniva da un mondo diverso e possedeva non pochi caratteri russi.

Non si trovano mai nella sua opera l'angosciato *Urschrei* espressionista di sconvolgimenti, le lacerazioni portate da atteggiamenti violentemente eversivi e radicalmente rivoluzionari.

Da Busoni, invece, Vogel derivò tratti che meglio rispondevano alla sua natura, ivi compresi il gusto per la chiarezza e l'equilibrio delle forme, lo stimolo faustiano all'esperire sono secondo l'inquieto e sincretito sentire moderno.

La Junge Klassicitat busoniana si fa in lui vettrice di un travaglio elaborativo che tende al superiore dominio di una materia e di un linguaggio sconvolti, ma assoggettabili mediante l'atto tutto nazionale dell'artista, proprio dei tempi nuovi e segno di una riconquistata dimensione umanistica.

Più evidente l'influenza busoniana nelle opere del periodo 1925-1930, i cui risultati maggiori stanno nella sofferta ed acra *Sinfonia fugata*, in memoria di Busoni stesso.

Nel 1930 iniziò la prima grande composizione vocale-strumentale, l'oratorio *Wagadu*. Derivato da una leggenda della tribù africana dei Cabili, il racconto svolge la prima parte di un emblematico divenire del regno di Wagadu, "quattro volte caduto per colpa degli uomini, una per vanità, una per tradimento, una per avarizia, una per discordia", ma destinato a risorgere sempre. Finché, risorgendo "per la quinta volta, sarà così forte nell'animo degli uomini che non potrà cadere mai più".

Tematica, com'è evidente, allora appena propostasi all'umanità, ma di lì a poco resa attualissima dall'anelito liberatorio delle popolazioni negre; ed inoltre tematica che s'appropria della moderna idea della dialettica: nella caduta è la premessa indispensabile al riscatto.

Ma l'universalità dell'assunto sta anche nell'affermazione dell'indistruttibilità di Wagadu dopo la quarta caduta, perché Wagadu è la "forza che vive nell'anima dell'uomo", dunque spirito, libertà. Lo svolgimento musicale è ancora nel solco busoniano, come attestano il rifarsi a forme tradizionali (quali la fuga ed il canone) e l'inveramento di una pregnante dimensione poetica che tutta poggia sul canto: un canto che (secondo l'ideale di Busoni) proviene dal "rinnovato impiego della melodia quale dominatrice di tutte le voci, di tutti gli impulsi, supporto dell'idea e generatrice dell'armonia, in breve: della polifonia sviluppata

(ma non complicata) al massimo".

Anche per ciò la condizione classica dell'oratorio è superata e Vogel si riallaccia piuttosto ad un momento primitivo ed antirealistico del genere: i solisti non incarnano più personaggi ma, sia che seguono la strada della recitazione, sia che il libretto nelle ampie volute del canto, propongono puri valori musicali.

Vogel rifugge pure dai comodi ricorsi ai tipici dati della "negritude" anche se, nel concretare un'opera di sconvolgente drammaticità, molto confida nella varietà e nell'incisività dell'elemento ritmico.

Ma la grande novità risiede nel coro parlato che Vogel sa adoperare come duttile strumento di costruzione e d'espressione. Pur non essendo una sua invenzione (oltre a Schönberg in *Mosé e Aronne*, ne fece uso Milhaud nell'*Orestide* e nella *Mort d'un tyran*), tale impiego corale assume qui dimensioni affatto singolari: così da conseguire particolare efficacia e da proporsi come avvio di un'inedita possibilità espressiva da cui sarebbe derivato (secondo l'asserzione del musicista) "un nuovo genere d'arte, che si basa su leggi particolari del linguaggio e sui suoi principi fonetici, trattati dal punto di vista musicale e non letterario-drammatico", tanto da conferirgli poi un'autonoma autorità estetica.

La multiforme capacità corale di *Wagadu* consente d'individuare le forze prime del linguaggio, della poetica, del sentire umano e morale del musicista, attestando al tempo stesso il suo spirito di ricerca, che si mostra anche nel ridotto strumentale (5 saxofoni), trattato in maniera variatissima. L'altra grande opera di Vogel, separata dalla precedente dall'interessante serie di *Etuden* orchestrali degli ultimi anni berlinesi, è *Thyl Claes*, oratorio epico che germinò nel corso di otto anni ed apodittico dell'evoluzione del musicista.

Nella prima delle sue due parti la scrittura segue ancora libero atonalismo, mentre nell'altra si ha l'adozione della dodecafonia, che dopo di allora fu un elemento costante della sua musica.

Il divario stilistico è però più apparente che sostanziale ed all'ascolto minima risulta la differenziazione.

Della qual cosa si conferma la consequenzialità dell'evoluzione: il trapasso avviene con tutta naturalezza, secondo necessità intimamente sentite, a lungo incubate e, per di più, come una svolta che parecchi sintomi (quali la scienza e l'articolazione dei materiali) lasciavano presagire. Tuttavia Vogel non rinunciò alle sue costanti stilistiche e cioè all'ampia, incisiva sagomatura melodica, all'intensità ritmica, alla

saldezza delle strutture.

A queste anzi piegò la nuova tecnica, cui impresse uno slancio effettivo nella direzione lirica, che è poi quella che nel *Thyl Claes*, come in lavori affatto diversi (quelli cameristici, come le *Variétudes*, e pianistici, come il notevole *Epitaffio per Alban Berg*) ci definisce meglio la personalità del musicista.

Va infine richiamato del *Thyl Claes* il carattere di denuncia che lo fa essere (come il *Survivor from Warsaw* e l'*Ode to Napoleon* di Schonberg, i *Canti di prigionia* di Dallapiccola, la *Mort d'un tyran* di Milhaud) saggio tra i più notevoli di *protest-music*.

Vogel, traendo la materia dell'oratorio dal capolavoro della letteratura fiamminga, il *Thyl Ulenspiegel*, s'impegnò ben altrimenti che in una retrospettiva condanna del terrore politico e confessionale instaurato dagli Spagnoli di Carlo V nelle Fiandre: con largo margine sugli eventi storici, presagì il tragico destino dell'Europa devastata dalla folle ondata nazista e lanciò un "j'accuse" appassionato, di rilevante valore etico.

Così pure, nella seconda parte, si fece interprete della grandiosa esperienza della Resistenza europea, cogliendola nella sua globale significazione di evento politico, civile, culturale e morale.

La musica aderisce drammaticamente al testo ed il ricorso al coro parlato è davvero determinante: l'uso è ancor più nettamente musicale, ordinandosi cioè la parola entro ritmi musicali ed in un tessuto polifonico; nella seconda parte, la straordinaria pluralità di andamenti e di espressioni rende al massimo l'epica grandezza degli avvenimenti, della narrazione.

Successivamente al *Thyl Claes*, le premesse che stanno nella parte conclusiva di quest'opera, trovano coerente sviluppo.

Soprattutto interessante continuò ad essere l'esperienza nell'ambito del coro parlato che fece nascere l'ottimamente sagomato edificio d'*Arpiade*, dove la coralità è piegata a nuovi e sorprendentemente suggestivi effetti che ben aderiscono al surrealismo testuale.

Sempre dalla presenza del coro parlato è illuminata un'altra importante opera degli anni Cinquanta, *Jona ging doch nach Ninive*, prima parte, biblica, d'una trilogia.

In essa e nella successiva *Flucht* si assiste all'ulteriore puntualizzazione dei mezzi compositivi, d'altronde altrettanto doviziosi e razionalmente controllati nella serie di opere per un solo coro, parlato o cantato che sia.

In tale progressione tecnica ed espressiva ravvisiamo il tradursi in realtà

del motto che sovrintende l'attività di Vogel: "È proprio dell'arte non fermarsi mai sulle posizioni conquistate".

Il procedere instancabile della ricerca (anche se non si rinnovarono gli alti conseguimenti di *Wagadu* e di *Thyl Claes*, prodotti entrambi di particolari congiunture del sentire umano, civile ed artistico di Vogel con tematiche universali) esterna quello che è uno dei suoi contributi indubbi all'arte ed all'intellettualità moderna.

Non soltanto se lo osserviamo impegnato nella crescita del coro parlato come (sono sue parole) "genere d'arte compiuto, autonomo ed insostituibile", reale arricchimento dei mezzi disponibili al musicista di oggi e di domani; ma anche quando ci appare impegnato ad indagare possibili nuove forme.

Come nella *Meditazione sulla maschera di Modigliani*, singolare saggio di cantata che persegue un particolare rapporto fra testo e musica e che trova soluzioni individuali nel suo divenire secondo intenzioni non precostituite, ma seguendo le urgenze testuali, nel modo di un'ampia forma "aperta": in quest'opera (che dimostra anche per ciò il vasto orizzonte vogeliano), l'autore ha inteso "raggiungere un avvicinamento fra l'effetto sonoro e l'aspetto grafico della partitura attraverso i tipici tratti dei quadri di Modigliani".