

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)
Rubrik: "La Svizzera: Terra d'Asilo - Die Schweiz als Asylland" : (Attit - Kongressbericht - Ascona 1998)

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Versuch einer Bilanz der musikwissenschaftlichen Exilforschung

Claudia Maurer Zenck

Lange Zeit wurde die Exilforschung fast ausschliesslich ausserhalb der deutschen und österreichischen Universitäten betrieben; schon die Publikationen, die z. T. noch während der Exilzeit von selbst Exilierten geschrieben worden waren, wurden erst nach dem Krieg in Deutschland veröffentlicht. Ein Beispiel dafür ist „La Svizzera: Terra d’Asilo – Die Schweiz als Asyl-land“ (Atti – Kongressbericht – Ascona 1998)

Eine weitere Merkwürdigkeit der Exilforschung ist, dass die ersten Kongresse, die sich mit diesem Thema befassten, 1969 bis 1972 in Schweden, Finnland und den USA stattfanden und das erste entsprechende Symposium zu diesem Thema erst 1975 in einem der Länder veranstaltet wurde, die für die Exilierung verantwortlich waren: mit dem Thema *Österreich im Exil 1934 bis 1945* in Wien.

Kurz zuvor hatte die erste staatliche Förderung der Exilforschung eingesetzt. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierte immerhin zehn Jahre lang, von 1974 bis 1983, das Schwerpunktprogramm „Exilforschung“. Bei der Abschliessung² stellte sich 1986 allerdings sehr deutlich heraus, dass die Forschung in ihrer damals beträchtlichen Breite fast ausschliesslich von *Exil*-Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern betrieben wurde. Da sie sehr gleichzeitig auch in eine akademische Institution eingebunden waren, verfügten sie im Allgemeinen auch nicht über die Mittel, um ihren Forschungsgebiet über die Publikationen hinaus durch die Medien und die Veranstaltung von Kongressen in eine breitere Öffentlichkeit zu gelangen.

Es ist daher nicht die Musik bzw. Musikwissenschaft, die als akademische Disziplin von der Exilforschung profitieren musste – und sollte – sondern vielmehr die Exilforschung selbst, die das Forschungsgebiet

Versuch einer Bilanz der musikwissenschaftlichen Exilforschung

Claudia Maurer Zenck

Lange Zeit wurde die Exilforschung fast ausschliesslich ausserhalb der deutschen und österreichischen Universitäten betrieben; schon die Publikationen, die z. T. noch während der Exilzeit von selbst Exilierten geschrieben worden waren, waren ausseruniversitär, und ebenso ist die folgenreiche Aktivität in den 60er Jahren Resultat der Anstrengungen des Privatforschers Hans Albert Walter.

Eine weitere Merkwürdigkeit der Exilforschung ist, dass die ersten Kongresse, die sich mit diesem Thema befassten, 1969 bis 1972 in Schweden, Dänemark und den USA stattfanden und das erste entsprechende Symposium zu diesem Thema erst 1975 in einem der Länder veranstaltet wurde, die für die Exilierung verantwortlich waren: mit dem Thema *Österreicher im Exil 1934 bis 1945* in Wien¹.

Kurz zuvor hatte die erste staatliche Förderung der Exilforschung eingesetzt: Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierte immerhin zehn Jahre lang, von 1974 bis 1983, das Schwerpunktprogramm „Exilforschung“. Bei der Abschlusstagung² stellte sich 1986 allerdings sehr deutlich heraus, dass die Forschung in ihrer damals beträchtlichen Breite fast ausschliesslich von ‚freien‘ Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern betrieben wurde. Da sie nicht gleichzeitig auch in eine akademische Institution eingebunden waren, verfügten sie im Allgemeinen auch nicht über die Mittel, mit ihrem Forschungsgebiet über die Publikationen hinaus durch die Lehre und die Veranstaltung von Kongressen in eine breitere Öffentlichkeit zu gehen.

Auf dem Gebiet der Musik bzw. Musikwissenschaft, die als akademische Disziplin erst auf das Thema Exilforschung gestossen werden musste – und zwar von der DFG selbst, die daran interessiert war, das Forschungsgebiet

- 1 Als Kongressbericht hg. v. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes und der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien 1977.
- 2 Zum Kongressbericht vgl. Anm. 17.

möglichst breit bearbeiten zu lassen –, gab es einen signifikanten Unterschied: Hier ergriffen, nachdem 1980 die erste einschlägige Publikation erschienen war³, im weiteren Verlauf einzelne Fachleute die Initiative und realisierten ihre Pläne bei Rundfunkanstalten und Festspielen und sicherten sich die Unterstützung von Einrichtungen auf städtischer bzw. Länderebene. Diese auf Öffentlichkeit zielenden Aktivitäten, die umso notwendiger sind bei einem Gebiet wie der Musik, die der Aufführung bedarf, seien hier in ihren Anfängen vergegenwärtigt:

1. 1983/84 sendete der Westdeutsche Rundfunk (WDR) ein dreiteiliges Feature mit dem Titel *Man verliert seine Heimat und gewinnt keine neue. Komponisten im Exil*⁴, das direkt aus der Forschung hervorging. Weiter veranstaltete der WDR Anfang 1985 in Kooperation mit dem Kulturstadamt der Stadt Köln eine Konzertreihe zu diesem Thema und lud die noch lebenden Komponisten oder ihre Angehörigen dazu ein. 1988 kooperierten alle einschlägigen Kölner Institutionen bei der Veranstaltung einer gemeinsamen Konzertreihe erstmals über einen exilierten Komponisten; es war Stefan Wolpe⁵.
2. Die Berliner Festwochen wählten für 1987 als ihren Programmschwerpunkt das Thema *Musik aus dem Exil* und finanzierten eine von Habakuk Traber und Elmar Weingarten herausgegebene, die Konzertreihe begleitende Publikation *Verdrängte Musik über exilierte Berliner Komponisten*⁶.
3. 1988 lud die Österreichische Gesellschaft für Musik in Wien zum ersten musikwissenschaftlichen Symposium über – österreichische – Musiker im Exil⁷ ein.
4. Ein Jahr später konnte Juan Allende-Blin, finanziert von der Stadt Essen und mit Unterstützung des Salomon-Ludwig-Steinheim-Instituts für deutsch-jüdische Geschichte an der Universität/Gesamthochschule Duisburg, in Essen eine Konzert- und Vortragsreihe *Besuch aus dem Exil* über exilierte Musiker und mit ihnen veranstalten⁸.

3 Claudia Maurer Zenck, *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980. – Die zwei Jahre zuvor in Berlin-Ost erschienene Publikation *Hanns Eisler im USA-Exil* von Jürgen Schebera lässt sich nicht eigentlich als Resultat von Exilforschung bezeichnen, da die Implikationen des Begriffs weder reflektiert noch analytisch zu fassen gesucht wurden.

4 Von der Verf.

5 Vgl. *Musik aus der Emigration. Eine Dokumentation*, hg. von der Stadt Köln, 8./9.3.1985, sowie *Stefan Wolpe. Von Berlin nach New York*, 14.–16.9.1988, Programmbuch hg. v. WDR Köln.

6 *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, Berlin 1987.

7 Veröffentlicht als: *Österreichische Musiker im Exil. Beiträge '90* (= Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik 8), Kassel–Basel–London 1990.

8 Publiziert als: *Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen*, Köln 1993.

5. Seit 1990 bemüht sich der von Albrecht Dümling gegründete Berliner Verein ‚musica reanimata‘ darum, mit Konzerten, Einführungen und Symposien der *Verdrängten Musik* wieder Gehör zu verschaffen. Seit 1991 gibt er eine gleichnamige Publikationsreihe heraus; sie erscheint beim Hamburger Verleger von Bockel, der sich sehr für die Bereiche „Drittes Reich“ und Exil einsetzt.

6. In seinem Verlag erscheint seit 1993 daher auch eine zweite Reihe unter dem Titel *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil*, die aus der universitären Arbeit über diese beiden eng zusammenhängenden Themen resultiert; denn immerhin bereits seit 1985 gibt es in der Musikwissenschaft auch universitäres Engagement. Damals bildete sich in Hamburg unter der Leitung Peter Petersens eine ‚Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus‘, die aus Studierenden und Absolventen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität bestand – und weiterhin besteht –; sie benannte sich 1993 in ‚Arbeitsgruppe Exilmusik‘ um. 1988 veranstaltete sie eine Ausstellung über NS-verfolgte Musiker aus Hamburg; der damals erschienene Katalog *Zündende Lieder – Verbrannte Musik* wurde inzwischen in stark erweiterter zweiter Auflage herausgegeben⁹. Und 1990 bewilligte die Universität Hamburg nach mehrjährigen Bemühungen Petersens eine einsemestrige Gastprofessur für das Thema ‚Musik im Exil‘¹⁰.

Im Zuge all dieser Aktivitäten wurde am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg seit etwa acht Jahren eine grosse Anzahl von Magisterarbeiten und Dissertationen fertiggestellt. Dieses anhaltende Interesse an der Exilforschung in einer akademischen Institution, das weiterhin gepaart ist mit dem Umsetzen in die Praxis – z. B. durch die Mitarbeit an Musikfesten, die Berthold Goldschmidt oder Paul Dessau gewidmet waren – ist umso erfreulicher, als es keinerlei spezielle finanzielle Förderung für diese Forschung dort gibt – im Gegensatz etwa zu dem Projekt, das seit mehreren Jahren an der Folkwang-Hochschule in Essen betreut wird; dieses ist auf die Aufarbeitung der Nachlässe von nach Kalifornien exilierten Komponisten zentriert und wird von der DFG gefördert. Diese archivalische Forschung ist der spurensuchenden Grundforschung hinzuzurechnen, und was im Zusammenhang mit ihr publiziert wurde, breitet vorzugsweise diese

9 1. Auflage Hamburg 1988, 2. Auflage Hamburg 1995.

10 Eingeladen dafür wurde die Verf.

Materialien aus¹¹. An der Universität Hamburg, wo es kein solches DFG-unterstütztes Projekt gibt, kann dagegen ein breiteres Spektrum an Methoden angewandt werden: Auch hier wird, allerdings in relativ geringem Masse, Grundforschung betrieben; sie kann geographisch ausgerichtet sein wie die vor zwei Jahren erschienene, umfangreiche Dissertation über exilierte Musiker in Grossbritannien¹², aber auch auf eine Musikrichtung bezogen wie eine im Entstehen begriffene Arbeit über Unterhaltungsmusik im Exil. Daneben sind vor allem zwei methodische Richtungen stärker vertreten: auf der einen Seite Untersuchungen über die Auswirkungen des Exils auf eine bestimmte Komponistenpersönlichkeit wie Stefan Wolpe, Rosy Geiger-Kulmann oder Hanns Eisler, die biographisch orientiert und zugleich auf das Werk bezogen sind, und andererseits Arbeiten, die auf die Problematik von „Exilwerken“ konzentriert sind, d. h. auf ein bestimmtes im Exil entstandenes Werk (oder Werkgattung oder -gruppe) eines Komponisten. Über die methodische Bandbreite hinaus ist überaus erfreulich, dass sich in den letzten zehn Jahren offenbar aus Verantwortungsgefühl gegenüber unserer Vergangenheit und Gegenwart immer mehr NachwuchswissenschaftlerInnen für dieses Gebiet entschieden haben.

Wenn die universitäre Musikwissenschaft auch eine schwache Sensibilität für ein wichtiges Forschungsgebiet bewiesen und die disziplinäre Exilforschung reichlich spät eingesetzt hat, so darf bei diesem immer wieder erhobenen Vorwurf¹³ doch nicht einfach ignoriert werden, dass der relativ späte Beginn auch Vorteile hatte: Dadurch konnten sowohl eine methodisch einseitige Ausrichtung als auch Beschränkungen vermieden werden, die die Anfangsjahre der allgemeinen Exilforschung, die zunächst vor allem Exilliteraturforschung war, prägten¹⁴:

1. Bis 1972 verstand sich nämlich die Exilliteraturforschung ganz selbstverständlich als Grundforschung, die im Bewusstsein der ablaufenden Zeit eine rege Sammeltätigkeit entfaltete. 1972/73 aber forderte die Literatur-

11 Vgl. Manuela Schwartz, „Zur Rezeption der Musik Arnold Schönbergs und der Wiener Schule in den USA“, in: *Verboten und vertrieben – österreichische Komponisten im amerikanischen Exil*, Wien 1999 (Druck in Vorb.).

12 Jutta Raab Hansen, *NS-verfolgte Musiker in England. Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur*, Hamburg 1996.

13 Z. B. von Horst Weber, „Betroffenheit und Aufklärung. Gedanken zur Exilforschung“, in: *Musik in der Emigration 1933–1945*, hg. v. H. Weber, Stuttgart–Weimar 1994, S. 6; oder von Stefan Hanheide, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, S. 11.

14 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Anm. 3, Kap. „Einführung“.

kritik quasi ihr Recht an der Exilforschung ein; dadurch begann eine Revision des Selbstverständnisses der Exilliteraturforschung als Grundforschung mit Konsequenzen, die den ganzen Bereich als Forschungszweig direkt angingen: Denn die Literaturkritik forderte die Auflösung in die jeweiligen Teildisziplinen, d. h. die selbstverständliche Eingliederung der im Exil geschriebenen Werke ins jeweilige ‚Fachrepertoire‘. (In unserem Gebiet werden wir darauf wohl noch eine Weile warten müssen, weil die Musik erst einmal rezipierbar, d. h. auch hörbar gemacht werden muss.) Seit diesem Zeitpunkt aber ist versucht worden, die Ausprägungen des Exils und seine Folgen in den Werken selbst aufzuspüren – ein schwieriges Unterfangen: Denn die Probleme des hermeneutischen Zirkels werden dadurch noch potenziert, dass die Kenntnis der Entstehungsbedingungen einer Komposition – und gar in dieser besonderen politischen Lage – sehr leicht dazu verführt, das Werk nur als Dokument von jenen zu verstehen; so läuft es Gefahr, dass sein ästhetischer Wert mit der politischen Haltung seines Schöpfers identifiziert und somit verkannt wird.

2. Für den Zeitraum, den die Exilforschung untersuchte, waren lange Zeit die an der Dauer des „Tausendjährigen Reiches“ orientierten Eckdaten 1933 und 1945 gebräuchlich. Dabei hatte schon 1969 der selbst exilierte Walter A. Berendsohn warnend auf den Fehlschluss hingewiesen, das Exil höre mit dem „Dritten Reich“ und mit dem Krieg auf. Am Anfangsdatum 1933 wurde erst drei Jahre später gerüttelt, als Frank Trommler es mit Recht in Zweifel zog, um es nach rückwärts zu verschieben. Aus beidem wurden die Konsequenzen bereits in der ersten musikwissenschaftlichen Publikation zur Exilforschung gezogen, die den langen Weg eines Komponisten, der sich selbst in den entscheidenden Jahren „Austriacus“ nannte, von Österreich in die USA verfolgte, einige danach entstandene herausragende Kompositionen von ihm untersuchte und das Bewusstsein dafür zu wecken suchte, dass das Kriegsende nicht auch zugleich das Ende des Exils bedeutete¹⁵. (Es endete nicht nur im Falle Ernst Kreneks überhaupt nicht zu Lebzeiten.)

Allerdings ist zu beklagen, dass diese zeitliche Öffnung des Begriffs und des Untersuchungsgegenstands sich sehr schwer durchsetzt bzw. bisher nicht durchgesetzt hat, und nicht nur in der Musikwissenschaft. Hier wird inzwischen – und mit Recht – sogar darüber nachgedacht, ob nicht auch Musiker wie Walter Levin oder Henry Meyer, beide Geiger des LaSalle-Quartetts und beide erst nach Kriegsende in die USA immigriert, als Exilierte betrachtet

15 S. o., Anm. 3.

werden sollten¹⁶. Doch auf vielen Titeln von Symposien und Publikationen zur Exilforschung – leider auch der musikwissenschaftlichen – findet sich nach wie vor die Zeitspanne der zwölf bzw. sieben Jahre der Hitler-Diktatur angegeben. In der allgemeinen Exilforschung wird zwar die zeitliche Eingrenzung inzwischen auf die dreissig Jahre zwischen 1925, der konservativen Wende der Weimarer Republik, und dem Jahr 1955, nach dem den meisten Exilierten der ersten Generation aus Altersgründen eine Rückkehr nicht mehr möglich war, ausgedehnt¹⁷. Aber auch diese Erweiterung bedeutet eine Beschränkung, und zwar die des Enddatums, und sollte abgelehnt werden.

Zwar ist um die Mitte der 50er Jahre tatsächlich oft eine gewisse Konsolidierung bei Exilierten zu beobachten. Es ist eine Konsolidierung, die die Einstellung zur alten Heimat und zur neuen „Heimat“ betrifft und die sich als Zwischenstellung beschreiben lässt. Meist konnte nicht sogleich, sondern erst mehrere Jahre nach Kriegsende der persönliche Kontakt mit Europa wieder neu geknüpft werden – welche Gründe auch immer für diese Verzögerung verantwortlich waren. Zwei Fallbeispiele sollen dies belegen:

Für Ernst Krenek war der Flug vor 1950 unerschwinglich, weil er sich seit 1947 in Kalifornien als ‚free lancer‘ zu etablieren suchte und jahrelang an Geldmangel litt. Rudolf Kolisch dagegen lebte seit 1944 in „selbstgewählter Isolation“ – durchaus keiner splendid isolation, denn sie lag geographisch in der tiefsten Provinz (Madison/Wisconsin) und entsprach auch beruflich nicht dem, was er in Europa betrieben hatte: Der neue Leiter des Pro Arte Quartetts zu sein, bedeutete für ihn nämlich nicht mehr, dass er sein ‚eigenes‘ Quartett leitete. Erst 1951 gelang es ihm nach und auch infolge von Schönbergs Tod, als dessen Sachwalter er sich nun empfand, seine Hemmung zu überwinden und mit den alten Freunden und Kollegen in Europa wieder zu kommunizieren.

Die Konsolidierung stellte sich bei beiden erst nach mehrjährigem Kontakt mit Europa ein. Beide verbrachten sogar ein ganzes Jahr dort – Kolisch 1954/55, an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt lehrend, Krenek im sich daran anschliessenden Jahr, das er teilweise im elektronischen Studio

16 So Peter Petersens Überlegungen zu Henry Meyer in seinem Vortrag „Musik im Exil. Ein Forschungsfeld gewinnt Konturen“, gehalten am 6.11.1995 in Dresden beim Kolloquium *Musik – Macht – Missbrauch* des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik. – Das führt weiter zum Problem der begrifflichen Bestimmung des Forschungsgegenstandes, s. u.

17 Vgl. Frühwalds Thesen, abgedruckt in: Manfred Briegel und Wolfgang Frühwald, „Einführung“, in: dies. (Hg.), *Die Erfahrung der Fremde. Forschungsbericht*, Weinheim 1988, S. 9.

des WDR in Köln verbrachte –, beide in der Hoffnung, dort wieder einen sinnvollen Lebens- und Arbeitskreis zu finden (Kolisch als Geiger, nicht als Quartettspieler), oder wenigstens um die Möglichkeit dazu auszuloten (Krenek).

Für beide ging diese Fühlungnahme unbefriedigend aus. Seitdem war ihnen klar, dass sie sich zwischen den beiden Welten einzurichten hatten. Dieses Resultat bedeutet jedoch nicht, dass man von einem Ende ihres Exils zu diesem Zeitpunkt sprechen dürfte: Es handelte sich um ein Abfinden mit dem und um das Einrichten im Zustand der Heimatlosigkeit.

Wenn man also das Ende – jedenfalls bei den Exilierten, die nicht in die frühere Heimat zurückkehrten, und das waren die weitaus meisten – nicht bewusst offenlässt, werden die bis in die Gegenwart reichenden Konsequenzen unserer Geschichte von der Forschung ebenso ignoriert, wie sie von einer gewissen politischen Richtung mit dem obsoleten Wort von der „Gnade der späten Geburt“ ignoriert werden. Die Exilierten haben ein Recht darauf, auch heute noch als Exilierte wahrgenommen zu werden, und an uns ist es, sie als solche nicht zu vergessen.

Über die Verwendung der Begriffe Exil und Exilierte besteht seit Jahren ein Dissens nicht nur im sozusagen alltäglichen Sprachgebrauch, sondern auch in der Forschung selbst, und wiederum nicht nur in der Musikwissenschaft¹⁸. Herbert A. Strauss, der damalige Leiter der Research Foundation for Jewish Immigration in New York und des Instituts für Antisemitismusforschung in Berlin und Mitherausgeber des *Biographischen Handbuchs der deutschsprachigen Emigration 1933 bis 1945*, vertrat 1986 auf der schon erwähnten Abschlusstagung des Schwerpunktprogramms ‚Exilforschung‘ der DFG vehement die Meinung, dass der Begriff Exil falsch sei, weil die „überwiegende Mehrzahl der jüdischen Einwanderer der Nazizeit [...] sich [...] nicht als Exilanten auf Zeit [verstand], sondern als Einwanderer bis zu ihrem Lebensende“¹⁹. Daraufhin unterschied der Germanist und damalige Präsident der DFG Wolfgang Frühwald bei derselben Gelegenheit Emigranten und Exilierte durch das Kriterium ihrer Einstellung zur alten Heimat bzw. zum Gastland: Exilierte seien vom Willen, zurückzukehren, beherrscht gewesen, während Emigranten im neuen Land eine neue Heimat zu finden hofften²⁰. (Das der ‚Exilforschung‘ folgende Schwerpunktprogramm der DFG hiess denn auch

18 Zu diesem Standpunkt vgl. Weber, „Betroffenheit“, bes. S. 6.

19 Herbert A. Strauss, „Jüdische Emigrantenverbände in den USA. Perioden ihrer Akkulturation“, in: *Die Erfahrung der Fremde*, S. 124.

20 Frühwald, „Einleitung“, S. 10.

Wissenschaftsemigration, nicht Wissenschaftsexil.) Frühwald grenzte also den politischen Begriff Exil wieder auf die im engsten Sinne politischen Flüchtlinge ein, was in der Exilforschung zuvor aus guten Gründen abgelehnt worden war. Abgesehen davon, dass für viele Vertriebene solch eine Willensentscheidung zum Zeitpunkt der Flucht gar nicht möglich gewesen sein dürfte und daher kaum als Unterscheidungskriterium herangezogen werden kann, ist es auch fraglich, ob die Flüchtlinge, auf die sich bis dahin gerade die Exilforschung konzentrierte, mit der „überwiegenden Mehrzahl der jüdischen Einwanderer der Nazizeit“ identisch waren, die Strauss in den Blick nahm. Hier soll keineswegs mit zweierlei Mass gemessen werden, aber es ist vielleicht hilfreich, noch eine dritte Stimme zu hören: Bei derselben Tagung fragte Ernst Loewy, wie Strauss selbst einst vor den Nazis geflohen, ob die Auswanderung, als die die Vertreibung damals selbst von jüdischen Hilfsverbänden deklariert wurde, nicht doch eine Austreibung gewesen sei²¹. Damit gab er einen entscheidenden Hinweis: nämlich auf eine notwendige Differenzierung zwischen dem Faktum als solchem und seiner Benennung. Für vertriebene Juden mag es im Zusammenhang mit ihrem religiösen und historischen Selbstverständnis einerseits und aus psychischen Gründen andererseits naheliegen, das Vertriebenwerden in einen gleichsam aktiven Akt der Suche nach einer neuen Heimat umzudeuten. Für Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler jedoch, die dieses Schicksal nicht teilten und sich einmal darauf einigten, dass das Selbstverständnis eines Betroffenen nicht das ausschlaggebende Kriterium für die Art der Bezeichnung sein kann, klingt der Begriff Emigration verharmlosend, da die Ursache der Verfolgung und Vertreibung darin unterschlagen wird.

Darf man sich aber in der Forschung über das Selbstverständnis der Betroffenen hinwegsetzen? Das mag Befremden hervorrufen und auch den Vorwurf, das Wort Exil sei instrumentalisiert worden: Es grenze die in ihrer neuen Heimat Integrierten erneut aus, als ob sie jetzt noch heimgeholt werden sollten²². Der Vorwurf wiegt gewiss nicht leicht. Nur zu deutlich erinnere ich mich an den im Mai 1994 an der Harvard University abgehaltenen Kongress, der die erste einschlägige Veranstaltung der US-amerikanischen Musikwissenschaft war (bezeichnenderweise aber von zwei dort lehrenden deutschen Kollegen initiiert und durchgeführt wurde): *The Cultural Migration. Austria and Germany to the United States, ca. 1930–1950*²³. In seinem

21 Vgl. Loewys Diskussionsbeitrag, in: *Die Erfahrung der Fremde*, S. 6.

22 Vgl. Weber, „Betroffenheit“, S. 6.

23 Kongressbericht erschienen als: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hg. v. Reinhold Brinkmann u. Christoph Wolff, Berkeley 1999.

Verlauf sah ein 70jähriger ‚passiver‘ Teilnehmer plötzlich sein eigenes Schicksal mit ganz anderen Augen an – und verlor darüber die Fassung. Wenn hier auf dem Exilbegriff beharrt wird, so geschieht das nicht etwa aufgrund der Anmassung, solche Einbrüche, die möglicherweise eine langjährige, aber lebensrettende Verdrängung zerstören, seien notwendig zur psychischen Gesundung eines Menschen, den wir gar nicht kennen und dem wir dabei schon gar nicht professionelle Hilfe bieten könnten. Ebenso wenig ist an (politisches) Vereinnahmen gedacht. Sehr wohl aber erscheint es notwendig, nicht auszuklammern, warum Hunderttausende in fremde Länder immigrieren mussten: Verantwortlich dafür war politische Gewalt. Es kann nicht um die politische Einstellung der Verfolgten und Vertriebenen gehen, sondern um die Ursache ihrer Flucht – und Flucht war es in jedem Fall –, und es sollte uns, also den Forschenden, die wir aus den Ländern stammen, die diese Gewalt ausgeübt haben, selbstverständlich sein, diese Ursache nicht aus dem Blick zu verlieren, sondern sie zu benennen²⁴.

Damit wird keineswegs abgewehrt, dass Exilierte wie Herbert A. Strauss oder, um zu unserem Fachgebiet zurückzukehren, Alexander L. Ringer im Einklang mit ihrem Selbstverständnis von Emigration sprechen, gerade wenn man wie Ringer darauf hinweist, dass die Emigration befreiend gewirkt habe: befreiend für die kulturelle Selbstbesinnung und die geistige Selbsterhaltung als Jude, befreiend demzufolge „von den eigenen unbewussten Bindungen an eine seit langem vom Blut-und-Boden-Mythos zehrende nationale Kultur“²⁵.

Anstatt sich also mit dem bagatellisierenden Begriff Emigration als kleinstem gemeinsamem Nenner zufrieden zu geben oder auch nur abzufinden, schlage ich einen dem diplomatischen Usus beim Übersetzen politischer Verträge vergleichbaren Wortgebrauch vor: nämlich dass mit Wissen um die Hintergründe akzeptiert wird, dass wir aus unserer deutschen und österreichischen Perspektive das Wort Exil wählen, während selbst Geflohene ‚Emigration‘ vorziehen mögen. Dazu kann auch noch ein dritter Terminus ergänzend hinzugezogen werden: die Immigration; sie mag von der Forschung in den Asylländern gebraucht werden.

24 Auch in der grossen, zweisprachigen Publikation *Vertreibung der Vernunft – The Cultural Exodus from Austria* (hg. v. Friedrich Stadler und Peter Weibel, Wien–New York 2. Aufl. 1995) wurde nachdrücklich darauf hingewiesen, dass mit Exilforschung befasste Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen die Pflicht haben, ohne Angst vor Konsequenzen Position zu beziehen (Irene Suchy, „Desiderata Regarding Research on Music in Exile“, ebenda, S. 271).

25 „Innere Rückkehr – jüdische Musiker nach der Gleichschaltung“, in: *Musik in der Emigration 1933–1945*, S. 261.

Mittlerweile ist auch in den Aufnahmeländern USA und Schweiz Interesse an diesem Forschungsgebiet erwacht – eine erfreuliche Entwicklung. Der genannte Kongress in Harvard, der eine amerikanische musikwissenschaftliche Exilforschung zu initiieren suchte, zeigte jedoch eine ähnliche Differenz der Blickrichtung auf, wie sie schon bei der Bevorzugung des jeweiligen terminus technicus zum Ausdruck kam – nun allerdings ein Perspektivenwechsel des Erkenntnisinteresses. Das lässt sich kurz am wohlbekanntem Fall Kurt Weills demonstrieren:

Die europäische Forschung hat Weills Hinwendung zum Broadway lange Zeit ausschliesslich als ästhetischen Rückschritt und Anpassung an die Unterhaltungsindustrie verstanden. Von seiten der amerikanischen Weill-Forschung wird sie dagegen – man hat oft den Eindruck: enthusiastisch – begrüsst, weil er damit die Bedingungen und Eigenarten des kulturellen Lebens seines Gastlandes akzeptiert und sie sich produktiv anverwandelt habe.

Im Falle der USA hatte das Aufnahmeland ein Musikleben, das ganz anders aufgebaut war und funktionierte als das den Exilierten gewohnte von Mitteleuropa, und die Musik wurde nicht selten sozusagen mit dem Weitwinkelobjektiv betrachtet, das es ermöglichte, Beethoven und Rachmaninoff über einen Kamm zu scheren²⁶. Daher wird es der in solch einem Land beheimateten Forschung wohl vor allem darum gehen aufzuarbeiten, wie das Gastland die Lebensumstände der Immigranten, ihre berufliche Tätigkeit, im Falle von Komponisten auch ihre ästhetische Position beeinflusste, und darum, diese Beeinflussung als Leistung dieses Landes zu verstehen und zu bejahen. Nicht ohne Grund hat der Begriff der Akkulturation im letzten Jahrzehnt an Bedeutung in der Exilforschung gewonnen²⁷. Wenn ein Asylland wie die Schweiz aber ein Kulturleben hatte, das sich von dem Deutschlands und Österreichs nicht gravierend unterschied und daher die strukturge-schichtliche Forschung von beiden Perspektiven aus womöglich nur eine eingeschränkte Rolle spielt, so fragt sich, ob es dann überhaupt noch zwei verschiedene Perspektiven gibt. Wie und zu welchem Ende betrachtet die Musikwissenschaft in der Schweiz ‚ihre‘ Immigranten?

26 Ernst Krenek, *Die amerikanischen Tagebücher 1937–1942*, hg. v. Claudia Maurer Zenck, Wien–Köln–Weimar 1992, S. 186.

27 Vgl. den in Anm. 19 genannten Titel.

Wir müssen uns klar darüber sein, dass alle Perspektiven, die deutsche und österreichische wie die aus dem jeweiligen Aufnahmeland, und die bisher zutage getretenen Haltungen, die ihnen zugrunde liegen: das Bedauern über ästhetische Veränderungen und ihre Bejahung, zusammengehören wie das Leiden am Exil und die Freude über die wiedergewonnene Freiheit. Schliesslich macht dieser Januskopf der Folgen des Exils es für uns, die wir sie untersuchen, nachvollziehbar, was alle Exilierten in mehr oder minder starkem Masse im eigenen Leben erfahren haben.

Deshalb oder Dennoch

Drei Wege kompositorischen Schaffens im Exil: Rudolf Semmler, Max Ettinger, Will Eisenmann

Sara Imobersteg

In Anbetracht der in der Schweiz erst während der letzten Jahre zäh anlaufenden Auseinandersetzung mit den Vorkommnissen um den Zweiten Weltkrieg, die mehr dem äusseren Druck als einem echten Bedürfnis zu entspringen scheint, erstaunt es wenig, dass eine so marginale Angelegenheit wie Musik in die Diskussion bisher kaum Eingang fand. Ein Blick auf den aktuellen Forschungsstand zur Musik im Exilland Schweiz fällt entsprechend ernüchternd aus. So fehlen nicht nur weitgehend Untersuchungen zu den Rahmenbedingungen, die emigrierte Musiker in der Schweiz zu erwarten hatten¹, auch an Fallstudien² ist wenig vorzuweisen. Es muss infolgedessen als eine der dringlichsten Aufgaben angesehen werden, zunächst das Feld abzustecken, das Musik im Schweizer Exil überhaupt ausmacht, d. h. Namen von Komponisten wie Will Eisenmann, Rudolf Semmler und Max Ettinger ins Bewusstsein zu rufen, die – ausser vielleicht derjenige Eisenmanns – den wenigsten geläufig sein dürften. Dieser Notwendigkeit stattgebend, soll hier auf eine ausführliche Darstellung eines einzelnen verzichtet werden zugunsten von gleich drei vornehmlich biographischen Skizzen.

Dem Leben der drei Komponisten im Exil gemeinsam ist, dass alle drei bereits in den allerersten Jahren des Nationalsozialismus in der Schweiz Zuflucht suchten, zumindest die Kriegsjahre im Kanton Tessin verbrachten und auch nach dem Krieg in der Schweiz blieben. Das Erwerbsverbot, dem ebenfalls alle unterlagen, und die nur zögernde oder gar nicht erfolgte Integration in das

1 Die Länderdarstellung bei Stephan Stompor, „Künstler im Exil“, Ffm/Bern 1994, S. 173–231, ist insofern unergiebig als sie fast ausschliesslich Bühnenschaffende berücksichtigt. Aufgrund ihrer Kürze vermag auch die Darstellung bei Habakuk Traber/Elmar Weingarten (Hrsg.), „Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil“, Berlin 1987, S. 33, nur anzudeuten, nicht zu konkretisieren. Ebenso wie Walter Labhart, „Die Schweiz. (K)ein Exil für Komponisten“, in: *Musik und Theater* Juni 1988, St. Gallen 1988, S. 48–52.

2 Erwähnt sei hier immerhin die neueste Auseinandersetzung mit Wladimir Vogel von Friedrich Geiger, „Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984“ (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 5.) Hamburg 1998.

schweizerische Musikleben bilden die unmittelbar berufsbezogenen Gemeinsamkeiten ihres Exils. Dessen ungeachtet gestaltete sich der Umgang mit Erwerbsverbot und Exilsituation bei allen völlig unterschiedlich.

Kaum beirren auf seinem Weg liess sich Will Eisenmann (3.3.1906 Stuttgart – 20.8.1992 Luzern). Er befand sich 1933 zum Studium bei Paul Dukas und Charles Koechlin in Paris. Seine wiederholt in der Öffentlichkeit geäusserte pazifistische Haltung und seine Weigerung, sich den Forderungen der Reichsmusikkammer zu unterstellen, machten eine Rückkehr nach Deutschland unmöglich.

Zwar erwies sich die Schweiz im Nachhinein als sicherer Zufluchtsort; die ersten Jahre dürften für Eisenmann und seine Familie aber nicht leicht gewesen sein, und es ist schleierhaft, wie sie trotz Erwerbsverbot ihr finanzielles Auskommen finden konnte. Dass Eisenmanns berufliche Vorstellungen nicht allein dem Komponieren galten, bekunden seine Tätigkeit als Regieassistent und Dramaturg noch in Deutschland und besonders sein pädagogisches Wirken als Gesangslehrer und Gründer von Opernstudios in Zürich und Luzern. Dies war allerdings erst ab 1950 möglich, nachdem Eisenmann endlich eine Niederlassungsbewilligung erhalten hatte und dadurch das Erwerbsverbot aufgehoben wurde³. Bis dahin sah er sich ganz aufs Komponieren zurückgeworfen und obwohl viele der in dieser Zeit entstandenen Werke erst nach dem Krieg oder sogar bis heute noch nicht aufgeführt wurden, stellt sich das erste Jahrzehnt in der Schweiz tatsächlich als seine produktivste Schaffensperiode heraus. Eisenmann schrieb in diesem Zeitraum nicht nur vergleichsweise am meisten, sondern auch seine drei grossen Bühnenwerke *Der König der dunklen Kammer*⁴, *Bethsabé*⁵ und *Leonce und Lena*⁶. Daneben entstanden auch vier Kompositionen für Alt-Saxophon und Orchester, respektive Klavier⁷, teils Aufträge des Saxophonisten Sigurd Rascher, der sie unter anderem in New York zur Aufführung brachte. Weitere Aufträge und Aufführungen verdankte Eisenmann der unentwegten Förderung durch

3 Vgl. Akte E 4264 1982/2, Band 27, Will Eisenmann, Bundesarchiv Bern.

4 Will Eisenmann, *Der König der dunklen Kammer*. Oper in 13 Bildern, Schott's Söhne Mainz, ohne Jahr [ca. 1953].

5 Ders., *Bethsabé*, Drame-pantomime-oratorio in 3 Szenen, Schott's Söhne Mainz 1953.

6 Ders., *Leonce und Lena*, Lyrische Komödie in 3 Akten, Schott's Söhne Mainz, ohne Jahr [ca. 1953].

7 Ders., *Concerto op. 24* für Alt-Saxophon und grosses Orchester, Selbstverlag Hanna Eisenmann, Schwarzenberg [HESch]; *Kleine Ballade/Nevermore op. 28* für Alt-Saxophon und Klavier (oder Orgel), Selbstverlag [HESch]; *Duo Concertante, op. 33* für Altsaxophon und Klavier, Carl Fischer-Verlag New York 1966; *Concerto da camera op. 38* für Alt-Saxophon und Streichorchester, Universal Edition Wien, ohne Jahr.

Hermann Scherchen. Mehr und mehr überwogen aber Werke für eine Singstimme mit Begleitung, für kleine Instrumentalensembles mit Klavier und für Orgel. Der Grund für die vermehrte Hinwendung Eisenmanns zur Kammermusik dürfte massgeblich in der Berücksichtigung von Aufführungsmöglichkeiten zu suchen sein. Seine Gesangsschüler sowie sein Sohn, Olivier Eisenmann, der als Klavierbegleiter und Organist auftrat, wurden die Ausführenden zahlreicher seiner Werke.

Wenn dies als Reaktion auf die gegebenen Umstände verstanden werden kann, so zeigt hingegen die stilistische Entwicklung Eisenmanns, dass der Komponist kontinuierlich die einmal eingeschlagene Richtung weiterverfolgte. Ungeachtet er selbst vom Einfluss der Impressionisten sprach, wollte er sich keiner Schule zugeordnet sehen.⁸ Nicht gerade ablehnend, aber auch nicht begeistert, stand er der Dodekaphonie gegenüber.⁹ Mit Ausnahme seines op. 66, den *Konstellationen*¹⁰, hat er die Reihentechnik denn auch nicht verwendet. Von noch jüngeren Tendenzen, wie elektronischen oder seriellen Kompositionstechniken, hat er sich hingegen entschieden distanziert¹¹. Eine eindeutige Zuordnung wäre zwar tatsächlich verfehlt, doch lässt sich die starke Prägung Eisenmanns durch den französischen Neoklassizismus nicht leugnen. Sein geradliniger, schlanker Stil ohne Pathos und Schnörkel entspricht doch vor allem der neoklassizistischen Forderung nach Beschränkung auf das Wesentliche.

Schriftlich festgehaltene oder mündlich überlieferte Aussagen Eisenmanns zu einer Auseinandersetzung mit dem Exil oder den herrschenden Zuständen in Europa sind rar. Wohl erkannte er den durch den Nationalsozialismus erzeugten Bruch in der europäischen Musikentwicklung, blieb in seinen Ausführungen jedoch dem Allgemeinen verhaftet¹². Auch kann mit ziemlicher Sicherheit von der Hand gewiesen werden, dass politisches Engagement Eingang in seine Musik fand. Einer solchen Vermutung stehen unmissverständlich Eisenmanns eigene Worte entgegen: „Ein politischer Musiker wie etwa Eisler hätte ich nie sein können“¹³.

8 Vgl. Walter Labhart/Hans Steinbeck (Hrsg.), *Schweizer Komponisten unserer Zeit*, Zürich/Freiburg 1975, S. 111.

9 Vgl. Eisenmann, „Zur Sache Hauer“, in: SMZ Heft 8/9, September 48, S. 353ff. und „Vorrede zu einem Abend zeitgenössischer Musik im Rahmen der Veranstaltungen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft in Luzern“, Typoskript ohne Ort und Datum [HESch].

10 Ders., *Konstellationen op. 66* für Klavier, Heinrichshofen-Verlag Wilhelmshaven, ohne Jahr.

11 Vgl. ders., „Typoskript zur Sendung von Radio DRS am 3.3.1971“, ohne Ort und Datum, S. 1f. [HESch].

12 Vgl. ebd.

13 Zitiert nach Linus David, „Veränderung ist kein Muss von aussen her“, in: *Luzerner Nachrichten*, Nr. 49, 28.2.1981, S. 12.

Auch Rudolf Semmler (31.10.1904 Dortmund – 27.1.1988 Waldenhausen) trieb es nicht unmittelbar aus politischen, sondern aus weltanschaulichen Gründen aus Deutschland fort. Bereits während und nach seinen Gesangs- und Kompositionsstudien in München entwickelte sich eine rege und vielseitige Tätigkeit sowohl als Begleiter und Korrepetitor an Opern- und Ballettschulen, als auch als Interpret kleinerer Gesangsrollen im „Studio für moderne Opernkunst“. Zudem übernahm er die musikalische Leitung der „Rampe“, eines Forums für junge Künstler, und des von ihm mitbegründeten Kabarets „Künstlerbrettl XYZ“, welchem er auch als Komponist zur Verfügung stand.

Aus jener Zeit sind nur sehr wenige Kompositionen erhalten, möglicherweise sind sie auch nur teilweise schriftlich festgehalten worden. Mit Ausnahme der später bei Hug als op. 1 erschienenen *Fünf Lieder*¹⁴ dürften die meisten für das Programm des Kabarets entstanden sein.

Dass sich Semmler 1933, „als die von der NSDAP verordnete Kulturpolitik (Goebbels) ein weiteres Verbleiben in Deutschland unmöglich machte“¹⁵, der Schweiz zuwandte, lag wahrscheinlich in erster Linie an der Verbindung mit der Schweizerin Ida Hardmeyer. Ida Hardmeyer war unter dem Pseudonym Elve Hard als Tänzerin im „XYZ“ aufgetreten und organisierte 1933 eine Tournee unter anderem auch in die Schweiz, zu deren erfolgreicher Durchführung – wie sie den Schweizer Behörden plausibel machen konnte – Rudolf Semmler als Begleiter unentbehrlich war.¹⁶ Nach Ablauf der allein zu diesem Zwecke ausgestellten dreimonatigen Arbeitserlaubnis unterlag Semmler ab 1934 genau wie die meisten anderen Emigranten dem Erwerbsverbot. Daran änderte auch die Heirat mit Ida Hardmeyer im selben Jahr nichts. Eine Tätigkeit als ausführender Künstler war Semmler somit verwehrt, was das Ehepaar jedoch keineswegs in eine materielle Notlage versetzte, da die Familie Hardmeyer über reichliche finanzielle Mittel und Güter verfügte. So widmete sich Rudolf Semmler von nun an hauptsächlich der Bewirtschaftung und Modernisierung des landwirtschaftlichen Betriebes in Breganzona. Künstlerische Betätigung war offenbar nur noch in mehr oder weniger privatem Rahmen möglich. Nichtsdestoweniger fanden 1937

14 Rudolf Semmler, *Fünf Lieder* für eine hohe Singstimme und Klavier op. 1, Hug Zürich, ohne Jahr; ders., *Dryade* für Klavier, Autograph im Besitz von Erika Moral-Semmler, Sulz/Rickenbach [MSRi]; ders., *Hänsel und Gretel*. Märchenoper in 2 Aufzügen, Autograph des Klavierauszuges [MSRi].

15 Ders., „Biographische Notiz“, ohne Ort und Datum, S. I, Typoskript: [MSRi].

16 Die meisten biographischen Daten sind rekonstruiert aus der Akte E 4264 1989/146, Band 695, Rudolf Semmler, Bundesarchiv Bern.

Freilichtaufführungen der wohl noch bestehenden Tanztruppe und die Ur-aufführung von Semmlers Oratorium *Torquato Tasso*¹⁷ in Lugano statt. Welche Kompositionen während der Kriegsjahre entstanden, liess sich bisher nicht restlos klären, denn das erste Werk nach *Torquato Tasso*, das op. 4, *Amor Nuovo*¹⁸, trägt das Entstehungsdatum 1948. Somit hätte Semmler während der Kriegsjahre kein einziges Werk komponiert. Dazu im Widerspruch steht jedoch Semmlers eigene Aussage: „Alle äussere Wirksamkeit wurde durch den Krieg weitgehend behindert oder sogar gänzlich aufgehoben. Aus jener Zeit stammen viele Lieder, auch nach Texten in verschiedenen Sprachen, sowie vorwiegend Kammermusik.“¹⁹ Aufgrund dieses Widerspruchs liesse sich die Frage stellen, ob die Kompositionen vielleicht im Hinblick auf das Arbeitsverbot mit höheren Opuszahlen auf später datiert worden sind. *Lieder in verschiedenen Sprachen*²⁰ erscheinen nämlich beispielsweise als op. 8 und 8a im Werkverzeichnis, was allerdings das Entstehungsjahr 1953 bedeuten würde. Hier könnte nur eine akribisch genaue Analyse aller in Frage kommender Quellen – eventuell – für Aufklärung sorgen.

Nach der Einbürgerung in die Schweiz 1946 ist jedenfalls ein regelmässiges kompositorisches Schaffen verzeichnet. Schriften zur Musik²¹ und Musik-Novellen²² kamen dazu. Semmler selbst sprach von drei wesentlichen Einflüssen in seinem Werk²³. Als wichtigster kann zweifellos die Beschäftigung mit der Kultur Italiens genannt werden, was sich nicht nur in der Wahl italienischer Texte, sondern auch in der weitläufigen Bezugnahme auf Techniken der Madrigalkomposition äussert.

- 17 Semmler, *Torquato Tasso*. Oratorio da camera secondo il „Diario degli ultimi anni di vita di Torquato Tasso 1579–1595“ di Paul Hardmeyer, 1937. Autograph: [Schweizerische Landesbibliothek, Bern, FR 659 Res, Mikrofilm].
- 18 Ders., *Amor Nuovo*, Cantata per pianoforte e Mezzosoprano. Selbstverlag, Masescha Liechtenstein 1954, Autograph: [SLB FR 648 Res, Mikrofilm].
- 19 Ders., „Biographische Notiz“, S. II.
- 20 Ders., *Lieder in verschiedenen Sprachen*, Selbstverlag Masescha Liechtenstein 1955, Autograph: [SLB FR 660 Res Mikrofilm].
- 21 Ders., *Vom Einklang der Reihen. Die Superskala*, Zürich 1954 und ders.: *Mùsiché tèchné. Aus Tagebüchern eines Lebens mit Musik*, ohne Ort, entstanden 1980.
- 22 Ders., *Drei Musik-Novellen*, Zürich 1976.
- 23 Vgl. ders., „Biographische Notiz“, S. Iff.

Ein längerer Aufenthalt 1949/50 in den USA schlug sich ebenfalls in programmatischer wie musikalischer Hinsicht nieder²⁴. Blues-Einflüsse beispielsweise in den *Tre poesie di Giuseppe Ungaretti*²⁵ sind nicht zu überhören. Eine äusserst intensive Auseinandersetzung zog zudem die erst in den USA erfolgte Berührung mit der Dodekaphonie²⁶ nach sich. Semmler entwickelte eine eigene Technik, welche er in seinem Buch *Vom Einklang der Reihen. Die Superskala*²⁷ darlegte.

Als weiteres Vorbild gab Semmler das Œuvre Johann Sebastian Bachs an, vornehmlich dessen *Wohltemperiertes Klavier*²⁸. Bezüge zu Mozart und Chopin sind aber mindestens ebenso häufig festzustellen.

Das vordergründig auffälligste Merkmal von Semmlers Schaffen dürfte in der Offenheit und Neugier liegen, mit welcher er den unterschiedlichsten musikalischen Richtungen entgegentrat, und deren Techniken er in seinen eigenen Kompositionen verwendete. So finden sich Bezüge zu den verschiedensten Stilmerkmalen der Musikgeschichte, von der Renaissance bis zu den zeitgenössischen Neoklassizisten und Zwölftönern, von der Operette über den Jazz bis hin zu Einflüssen aus der Anthroposophie. Solche Rückgriffe auf ältere Gattungen oder Elemente der Unterhaltungsmusik sind keine Seltenheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Semmler bewegte sich damit ganz im Geiste seiner Zeit. Charakteristisch für ihn scheint jedoch das breite Spektrum der ‚Anleihen‘ und die Tatsache, dass er sich auf keine Richtung spezialisiert und festgelegt hatte.

Die äusserst lückenhafte Dokumentation von Semmlers Biographie gestaltet nicht nur die Beweisführung für den Exilantenstatus schwierig, sondern lässt auch die meisten Einzelheiten seines weiteren Lebens im Unklaren. So sind keine Kommentare zu seiner Lage in der Schweiz überliefert. Auch scheinen sich keine direkten Bezüge von Semmlers Musik zu den politischen Zuständen in Europa zu ergeben. Eindeutig erkennbar ist jedoch, dass mit der Auswanderung die Entwicklung des Musikers Semmler eine grundlegend andere Richtung nahm, indem der ausführende Musiker dem Komponisten und Musikschriftsteller das Feld räumen musste, was ursprünglich mit Sicherheit eine Folge der fehlenden Arbeitserlaubnis war. Keine von den in München ausgeübten Tätigkeiten erfährt eine Fortsetzung.

24 Ders., *Amerikanisches Tagebuch*, Suite für Klavier op. 7, ohne Ort und Datum, Autograph: [LBS FR 656 Res Mikrofilm].

25 Ders., *Tre poesie di Giuseppe Ungaretti*, Selbstverlag Masescha Liechtenstein 1954, Autograph: [LBS FR 653 Res Mikrofilm].

26 Vgl. ders., „Biographische Notiz“, S. Iff.

27 Zürich 1954.

28 Vgl. ders., „Cenni biografici“, ohne Ort und Datum, S. 3, Typoskript: [MSRi].

Ohnehin ist ein öffentliches Wirken Semmlers in der Schweiz – ob gezwungenermassen oder freiwillig – kaum feststellbar. Weder bei Veranstaltern, noch bei Verlegern, noch beim breiten Publikum stellte sich grösseres Interesse ein. Sowohl Drucklegungen wie Aufnahmen der Werke scheinen grösstenteils auf Semmlers Privatinitiative und -finanzierung zu beruhen. Im Dunkeln bleibt aber auch, welche Gründe für die meines Erachtens über das notwendige Mass hinausgehende Vorsicht und Isolation Semmlers verantwortlich gemacht werden könnten. Von einer Integration in das schweizerische Musikleben kann jedenfalls keine Rede sein. Die Zeichen deuten vielmehr darauf hin, dass Rudolf Semmler so gut wie nicht wahrgenommen wurde.

Max Ettinger (27.12.1874 Lemberg – 19.7.1951 Basel) schliesslich unterschied sich von seinen beiden bisher besprochenen Kollegen in zwei wesentlichen Dingen: Erstens war er Jude (was das nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz zu bedeuten hatte, kann hier nicht weiter ausgeführt werden), womit seine Emigration weder mit politischen noch weltanschaulichen Gründen in Verbindung gebracht werden muss. Zumindest in seinem Fall dürften solche Gründe zunächst auch tatsächlich nicht relevant gewesen sein. Zweitens gehörte Ettinger einer älteren Generation an als Eisenmann und Semmler. Standen die beiden Jüngeren zum Zeitpunkt der Emigration erst am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn und sahen sich durch das Exil um die Profilierung im Musikleben betrogen, so hatte Ettinger diese Hürde bereits erfolgreich genommen.

In dem Jahrzehnt vor seiner Emigration 1933 war es ihm durchaus gelungen, im deutschen Musikleben fest Fuss zu fassen. Ausser seiner Oper *Dolores*²⁹, die zwar 1936 in Österreich noch mit dem Emil-Hertzka-Preis ausgezeichnet, aber bereits nicht mehr aufgeführt worden war, gelangten seine Bühnenwerke mit Erfolg in Nürnberg und Leipzig zur Uraufführung und wurden von weiteren deutschen Bühnen übernommen. Die Verlagsrechte von deren drei erwarb die Universal-Edition Wien³⁰. Weitere Anerkennung erlangte Ettinger mit der *Alt-Englischen Suite nach Meistern des 16. Jahrhunderts*³¹ für grosses Orchester. Wilhelm Furtwängler hatte sie nicht nur in

29 Max Ettinger, *Dolores*. Oper in 3 Akten, ohne Ort und Datum. Das Material befindet sich, wie die übrigen nicht edierten Werke des Komponisten in der Bibliothek der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich [ICZ, Nachl. Ettinger].

30 So von *Judith*, Wien [ca. 1921] ; *Juana*, Wien/New York [ca.1926]; *Clavigo*, Wien/New York [ca. 1926].

31 Ettinger, *Alt-Englische Suite nach Meistern des 16. Jahrhunderts*, op. 30, F. E. C. Leuckart, Leipzig [ca. 1932].

Hamburg und Berlin erstmals aufgeführt, sondern auch in das Programm seiner England-Tournee 1932 aufgenommen³². Zudem war Ettinger 1930 als Lehrer an das Sternsche Konservatorium in Berlin verpflichtet worden, wo er unter anderem Kurse für Filmkomposition abhielt.³³ Man kann also davon ausgehen, dass er zwar nicht zu den Grossen, und schon gar nicht zu den aufrührerischen Neuerern der damaligen mitteleuropäischen Musik zählte, sich jedoch genügend Achtung erworben hatte, um in Deutschland seinen festen Platz als Komponist behaupten zu können. Mit dem 1933 erfolgten Rückzug nach Ascona vollzog sich nicht nur ein Bruch in Ettingers beruflicher Laufbahn, sondern auch in seinen kompositorischen Absichten, denn angesichts der akuten Bedrohung des Judentums sah er sich dazu veranlasst, sich in seiner Kunst bewusst zur jüdischen Kultur zu bekennen und damit einen Beitrag zu deren Überleben zu leisten. Statt Opern entstanden Oratorien und vermehrt wieder Lieder, deren Texte nun vorwiegend jüdischen Ursprungs waren. Dass Ettinger sich aber nicht allein auf die Auswahl passender Texte beschränkte, sondern auch musikalische Mittel einsetzte, lässt beispielsweise ein Titel wie *Streichquartett über chassidische Melodien*³⁴ bereits vermuten. Es ist hier nicht der Ort und nicht die Zeit, nach einer Definition jüdischer Musik zu suchen. Sie würde sich möglicherweise auch gar nicht mit der Vorstellung decken, die Max Ettinger davon hatte. Immerhin wies der Komponist in einem Vortrag, den er 1936 zum Thema hielt³⁵, selbst auf die Schwierigkeit einer solchen Definition hin und gab gleichzeitig eine der wichtigsten Quellen für das von ihm verwendete musikalische Material an: es war die zehnbändige von Abraham Zebi Idelsohn zusammengestellte Sammlung *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*³⁶. Daraus kann geschlossen werden, dass Ettinger mit dem Rückgriff auf jüdische Stoffe und

32 Die Aufführungsorte gehen teilweise aus Zeitungskritiken hervor, die sich – leider meist mit unvollständigen Erscheinungsangaben – im Nachlass Ettingers befinden [ICZ, Nachl. Ettinger].

33 Vgl. Programm eines Sommerkurses für Tonfilmlehre von Mai bis Oktober 1931 des Sternschen Konservatoriums Berlin [ICZ, Nachl. Ettinger, Dossier Materialsammlung].

34 Ettinger, *Streichquartett über chassidische Melodien*, ohne Ort 1945, Autograph: [ICZ, Nachl. Ettinger]. Das Werk wurde dank der Offenheit von Dramaturgie und Mitgliedern des Berner Symphonie-Orchesters am 13. Oktober 1998 in Bern aufgeführt. Es ist in der Struktur der Volksliedbehandlung in Kompositionen von Zoltán Kodály oder Béla Bartók vergleichbar und dem Niveau dieser Werke durchaus an die Seite zu stellen.

35 Ders., „Jüdische Musik“, ohne Ort und Datum, Typoskript: [ICZ, Nachl. Ettinger, Dossier Materialsammlung].

36 Abraham Zebi Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*. 10 Bände, Berlin/Leipzig 1914–1932.

Dichtung, auf die hebräische und jiddische Sprache sowie auf Idelsohns Melodiensammlung Werke komponierte, die seinem Verständnis nach jüdisch waren. Die musikalischen Vorlagen hat er jedoch insofern frei behandelt, als er sie mit kompositorischen Mitteln der Kunstmusik verarbeitete, ohne sie ihr jedoch nach romantischer Manier einzuverleiben und zum Idealbild zu stilisieren. Dadurch bleibt diese Musik lebensnah, was ein Ziel Ettingers gewesen sein dürfte.

All dies legt die Feststellung nahe, dass Ettinger vom Zeitpunkt seiner Emigration an engagierte Musik schrieb. Wie politisch Verfolgte in ihrer Kunst teilweise ihre politische Haltung auszudrücken versuchten, so Ettinger, ähnlich dem späten Schönberg, jedoch konsequenter, seine jüdische Identität. Sein musikalisches Bekenntnis wird dadurch um so auffälliger, als die Werke aus den Jahren vor der Emigration keine derartigen Spuren aufweisen. Auch wenn der Gedanke an Aufführungsmöglichkeiten mit einer Rolle gespielt haben könnte – die meisten Aufführungen wurden im weitesten Sinne von der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich (ICZ) organisiert –, waren Gründe der Weltanschauung für den Wandel massgebend. Dabei sollte man indessen im Auge behalten, dass Ettinger neben jüdischer Musik der Art, wie sie oben dargestellt wurde, weiterhin auch andere in der Linie seiner früheren Werke stehende Kompositionen schrieb. Ihre Zahl bleibt jedoch verhältnismässig gering. Dass kein im Exil entstandenes Werk mehr eine Opuszahl trägt, wirft allerdings auch die Frage auf, ob im Verhältnis Ettingers zu seinen eigenen Werken eine entscheidende Veränderung eingetreten war.

Jedenfalls ging mit der Emigration Ettingers sein Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben einher, in Deutschland gezwungenermassen, in der Schweiz vorerst durch die Konzentration auf jüdische Musik, der sich nur ein enger Wirkungskreis erschloss. Für eine umfassendere Eingliederung des über Siebzigjährigen in das Schweizer Musikleben war die kurze Zeitspanne zwischen Kriegsende und Ettingers Tod 1951 gewiss zu kurz. Heute kennt Ettingers Namen kaum noch jemand. Dass dieser Komponist – hätte er noch länger gelebt – besser integriert worden wäre als Will Eisenmann und Rudolf Semmler, darf hingegen bezweifelt werden.

Damit ist ein Punkt erreicht, der heute noch nicht behandelt werden kann, da umfassende Forschungsergebnisse fehlen, der aber in Zukunft mit Sicherheit zu beschäftigen hat: der Widerstand, welcher der Integration der Exilkomponisten von Seiten der schweizerischen Kulturschaffenden und Berufsverbände entgegengesetzt wurde.

Doch wirft man den Blick nochmals zurück auf die drei Wege kompositorischen Schaffens im Exil, kann immerhin festgestellt werden, dass ‚Deshalb und Dennoch‘ – *comme les extrêmes se touchent* – näher beieinanderliegen als der normale Sprachgebrauch gemeinhin vermuten lässt. Dies zeigen die Beispiele der drei vorgestellten Komponisten. Alle wurden durch

das Erwerbsverbot in empfindlichem Masse daran gehindert, sich aktiv in der Öffentlichkeit für ihr Werk einzusetzen. Dennoch schufen sie, selbst auf die Gefahr hin, für die Schublade zu schreiben, Werk um Werk. Ja, es ist sogar mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass gerade aufgrund dieses Erwerbsverbots Will Eisenmann eine erhöhte Produktivität an den Tag legte und Rudolf Semmler sich überhaupt deshalb erst intensiv mit Komponieren zu beschäftigen begann. Noch eklatanter tritt der Sachverhalt bei Max Ettinger zutage, der, obwohl seine Musik dort, wo sie zuvor mit Beifall aufgenommen worden war, von einem Tag auf den andern verachtet und verboten wurde, dennoch an dieser Musik festhielt und sie in einer Richtung weiterführte, die das ‚Deshalb‘ in ein ‚Jetzt-erst-recht‘ wandelte.

Auch unabhängig von allen Diskussionen um die Schweiz als Exilland, wäre es an der Zeit, diesen Komponisten wenigstens posthum ein Forum zu eröffnen, so dass allein die kompositorische Qualität und die Aufnahme durch ein neugieriges Publikum darüber entscheidet, ob sie weiterhin im Dunkeln zu stehen haben oder nicht.

Hermann Scherchen: das Exil eines „glücklichen Emigranten“

Hansjörg Pauli

Der vielleicht etwas befremdliche Titel dieses Beitrags zum Kongressthema „Die Schweiz als Asylland“ nimmt Bezug auf das dem Dirigenten Hermann Scherchen gewidmete Kapitel der Studie *Exil in der Schweiz*, die Werner Mittenzwei 1978 als Band 2 der von den beiden Akademien der ehemaligen DDR gemeinsam realisierten Schriftenreihe *Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945* herausbrachte. Besagtes Scherchen-Kapitel nämlich schliesst mit den Worten:

Hermann Scherchen wie auch Jo Mihaly gehörten zu jenen Künstlern, die trotz erschwelter Existenzbedingungen im Exil glückliche Emigranten genannt werden konnten. Ihre Arbeit und ihr Kampf blieben nicht ohne Erfolg. Ihr künstlerisches Talent konnte sich entfalten und zur Reife gelangen. Weit häufiger jedoch waren die tragischen Schicksale. Das Exil liess Künstler auch nicht zur Ruhe, zur Arbeit kommen. Gejagt von einem Ort zum anderen oder zermürbt durch eine Verunsicherung nach der anderen zerfiel ihre Schaffenskraft, ihr Talent, ihr Leben. Ein solches Schicksal widerfuhr in der Schweiz Albert Ehrenstein, Robert Musil und Georg Kaiser.¹

Die Gründe, die Scherchen dazu bewogen hatten, sich in die Schweiz abzusetzen, benannte Mittenzwei ebenso klar und schnörkellos:

Von den Nazis wegen seines politischen Engagements für die revolutionäre Arbeiterbewegung wie für die moderne Musik gleichermassen gehasst, musste er Deutschland verlassen. Die Übersiedlung in die Schweiz lag nahe, da ihn bereits seit 1922 das Musikkollegium Winterthur als ständigen Gastdirigenten verpflichtet hatte. Dieser Aufgabe widmete er sich im Exil mit grosser Hingabe.²

Gegen diese Darstellung ist höchstens einzuwenden, dass sie der Annahme Vorschub leisten könnte, Scherchen sei nach der Übernahme der Macht durch die Nazis geradewegs nach Winterthur gezogen, um dort das Ende der braunen Herrschaft abzuwarten. So aber war es nicht. Scherchen hat nie

1 Werner Mittenzwei, *Exil in der Schweiz* (=Reclams Universal-Bibliothek Bd. 768), Leipzig 1981 (zweite Auflage), S. 283.

2 Ebda., S. 281.

in Winterthur selber gewohnt. Man schätzte dort seitens des Musikkollegiums zwar seine Fähigkeiten als Orchestererzieher, hielt aber ansonsten auf Distanz und befürchtete, allzu grosse Nähe würde sich insbesondere für die Orchestermusiker zur Belastung auswachsen.³

Nicht sehr hilfreich für die Rekonstruktion von Scherchens Weg ins Exil ist die Eidesstattliche Erklärung, die Scherchen auf Wunsch seiner Ex-Gattin Auguste Maria Jansen am 11. November 1958 in Lugano ausfertigen liess. Nicht sehr hilfreich, weil mehrheitlich fehlerhaft.

Im Herbst 1932 verliess ich zusammen mit Frau Jansen Deutschland, da ich grosse berufliche und persönliche Schwierigkeiten wegen der von mir vertretenen Kunstrichtung hatte. Anlass dazu war insbesondere die Tatsache, dass seinerzeit die Deutsche Rundfunk-Gesellschaft von mir schriftlich verlangt hatte, keine jüdischen Komponisten mehr aufzuführen, wessen ich mich aber geweigert habe. Mir ist ferner bekannt, dass Frau Jansen in Berlin wiederholt jüdische Flüchtlinge bei sich beherbergt hatte. Sie ist deswegen denunziert worden, worauf die Polizei bei ihr eine Hausdurchsuchung vorgenommen hat. Auch diese Tatsache ist Anlass dafür, dass wir Deutschland in den darauffolgenden Tagen verlassen haben. Wir verbrachten den Winter 1932 bis 1933 zusammen in Strassburg (Elsass). [...] Darüber hinaus war für unsere Flucht vor allem auch noch der Umstand massgebend, dass man mich seitens der Nationalsozialisten fälschlicherweise für einen Juden hielt.⁴

Zu der Dringlichkeit, die Scherchen hier nachträglich im doppelten Wortsinn beschwor, in eklatantem Gegensatz steht, was er seinerzeit Werner Reinhart zu Händen der Vorsteherschaft des Musikkollegiums mitgeteilt hatte:

Ich bin [...] nicht in die Schweiz gegangen, um hier eine „Zuflucht“ zu haben. Dazu liegt erstens nicht der geringste Grund vor, wie ich denn auch beabsichtige, vielleicht im Anschluss an das Amsterdamer Musikfest nach Deutschland zu fahren.⁵

John Woolford (d.i. Wulff Scherchen) indessen bestätigt⁶, dass seine Eltern mit ihm ziemlich Hals über Kopf aus Berlin abgereist seien, allerdings nicht Richtung Strassburg, sondern erst nach Basel, und danach weiter ins Tessin.

3 Für eine gründlichere Darstellung der Beziehungen Scherchens zu Winterthur und umgekehrt vgl. Hansjörg Pauli, *Hermann Scherchen* (= 177. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1993), Zürich 1993.

4 Eidesstattliche Erklärung, datiert Lugano 11.11.1958, signiert „Scherchen“. Kopien dieses Dokuments sowie aller weiteren im vorliegenden Text zitierten Schriftstücke im Privat-Archiv des Verfassers.

5 Hermann Scherchen an Werner Reinhart am 9.4.1933 aus Riva San Vitale.

6 Mündliche Mitteilung im Umfeld der Ausstellung *Hermann Scherchen. Musiker. 1891–1966*. Akademie der Künste, Berlin 1986.

Als auslösendes Moment für die überstürzte Abreise mag durchaus eine Meinungsverschiedenheit über die Opportunität der Aufführung von Musik jüdischer Komponisten eine Rolle gespielt haben. Um ein formelles Aufführungsverbot kann es sich indessen nicht gehandelt haben, hatte doch der Berliner Sender der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, an den Scherchen vertraglich gebunden war, noch am 22. Dezember 1932 ein weiteres jüdisches Werk im Programm stehen, und nicht nur eine unauffällige kleine Kammermusik oder ein bescheidenes Orchesterstück, sondern gleich was man im Jargon heute eine grosse Kiste heissen würde, eine sehr aufwändige Produktion also: die Uraufführung der Oper *Jürg Jenatsch* von Heinrich Kaminski. Dirigent war übrigens Hermann Scherchen.⁷

Scherchens erste Station im Schweizer Exil war Riva San Vitale am Lago di Lugano. Er selber sah das Exil zwar nicht als solches. Am 15. März 1933 schrieb er Auguste Maria Jansen:

Ich finde auch, dass doch die Wohnung [in Berlin-Halensee] gehalten werden sollte; ich kann diese Mehrausgabe sicher aufbringen, umsomehr als ich auch hierher [nach Strassburg] bestimmt wiederkomme. Und dann hat Mutter es leichter, für die jede grosse Veränderung heut doch schon recht schwer ist, und wir selber sind in Riva unabhängiger und müssen nach den Ferien [!] in Berlin nicht erst eine neue Wohnung aufbauen.⁸

Im Oktober 1933 übersiedelte Scherchen nach Strassburg. 1937, nach einem längeren Aufenthalt in Rhode Saint-Genèse (Brabant) kehrte er in die Schweiz zurück, nahm Wohnsitz in Neuchâtel, von wo aus er seinen Konzert- bzw. Lehrverpflichtungen in Winterthur und Bern nachging, bis ihn 1945 seine 1944 erfolgte Berufung ans Deutschschweizer Radio dazu veranlassete, nach Zürich zu ziehen.

Gastdirigate in Prag und ein Auftritt als begeistert die Errungenschaften des kommunistischen Umschwungs in der ehemaligen Tschechoslowakei preisender Referent im Rahmen tschechoslowakischer Kulturwochen in Basel lösten eine vor allem vom Presseorgan der liberalen Partei der Stadt Basel

7 Für eine kritische Auseinandersetzung mit weiteren von Scherchen schriftlich oder auf Tonträger überlieferten Äusserungen zu den Umständen seiner Exilierung vgl. Hansjörg Pauli, „Hermann Scherchen. Nazigegner und Exponent der Moderne“, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen (=Fischer Taschenbuch 10907), Frankfurt am Main 1993, S. 52–71. Dasselbst einige Daten weiterer Scherchen-Dirigate auf deutschem Boden nach dem Herbst 1932.

8 Hermann Scherchen an Auguste Maria Jansen am 15.3.1933 aus Venedig.

alimentierte Polemik aus, die Scherchen alsbald seine Stellung als musikalischer Oberleiter des Radioorchesters kostete, (dies, nachdem er im Vorfeld seiner Berufung observiert worden war, weil man ihn verdächtigte, Kontakte zu Nazi-Deutschland zu pflegen), ihn auf längere Sicht auch für Winterthur untragbar machte⁹, weswegen er 1953 erneut umzog, nun von Zürich nach Gravesano bei Lugano.

Ein „glücklicher Emigrant“ war Hermann Scherchen ganz gewiss insofern, als die Umstände es ihm ermöglichten, seine Laufbahn als Dirigent, weiter zu verfolgen, ihn auch nicht dazu zwangen, zur blossen Sicherung seiner materiellen Existenz, Nebenbeschäftigungen nachzugehen, die ihn weit von seinen zentralen Interessen entfernt hätten¹⁰; wenn er gleichwohl, wie Briefe an Auguste Maria Jansen bezeugen, zuweilen bittere Not litt, dann lag der Grund dafür nicht primär in den Bedingungen seines Schweizer Exils, sondern im Debakel, in dem sein Versuch ohne finanziellen Rückhalt einen eigenen Verlag für (unbekannte) alte und (ungeliebte) neue Musik zu unterhalten, endete.¹¹

9 Vgl. Pauli, „Scherchen Nazigegner“, S. 58–65.

10 Ebda., S. 61f. der Versuch, Scherchens vielfältige Exil-Aktivitäten systematisch zu erfassen und einzuordnen.

11 Für eine kurz gefasste Darstellung der Vorgeschichte und des Untergangs von Scherchens erstem Ars-viva-Verlag vgl. ebda., S. 64f.

«Die gerade Linie ist unterbrochen»

L'esilio di Busoni a Zurigo: 1915–1920*

Laureto Rodoni

*Die Schweiz ist die Zuflucht all derer, die einen neuen Grundriss im Kopfe tragen. Sie war und ist jetzt, während des Krieges, der grosse Naturschutzpark, in dem Nationen ihre letzte Reserve verwahren. [...] Von hier, von der Schweiz aus wird sich Europa wieder beleben.*¹

Dallo scoppio della guerra all'arrivo in Svizzera

Ai primi di agosto del 1914 Ferruccio Busoni era a Berlino e stava lavorando all'edizione delle opere di Bach per pianoforte. Non fu subito impressionato dalla notizia dello scoppio della guerra:² soltanto nelle settimane successive

* Questo articolo, basato sulla relazione che ho tenuto il 24 ottobre 1998 al Monte Verità (Ascona) nell'ambito del Convegno su "La Svizzera Terra d'Asilo", è una piccola parte e il primo frutto di una ricerca in corso sull'esilio di Busoni a Zurigo. L'argomento è infatti di tale vastità e complessità che non è possibile una trattazione esaustiva in un ristretto numero di pagine. Ho quindi privilegiato solo alcuni aspetti, in primis e in modo approfondito il rapporto conflittuale ma nel contempo fecondo con la città che Busoni scelse come rifugio durante gli anni della guerra. Altri aspetti, come l'attività concertistica in Svizzera, il rapporto con il "Freundeskreis" zurighese e con gli amici rimasti nella loro patria, il modo con cui la critica svizzera ha accolto le sue opere e ha giudicato il suo modo di suonare, il suo repertorio pianistico in terra d'asilo sono stati soltanto introdotti o appena sfiorati: essi saranno approfonditi in pubblicazioni future. Quanto ai criteri filologici, i brani delle lettere busoniane scritte nella lingua originale sono citati nel rispetto rigoroso del testo. In particolare, si segnala che i numerosi errori ortografici che Busoni commette quando scrive in francese (consistenti soprattutto nella dimenticanza degli accenti) non sono stati corretti, anche quando la trascrizione è stata fatta a partire da copie dattiloscritte. Si è però evitato l'uso sistematico del [sic] per non compromettere la scorrevolezza del testo. Quasi sempre le sottolineature presenti negli originali sono state sostituite dal corsivo. Ringrazio gli amici che mi hanno incoraggiato e aiutato. Dedico questo lavoro a mio padre, che mi ha trasmesso l'entusiasmo per la ricerca.

1 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig 1927, appunto del 15.8.1917 pp. 185–186.

2 Com'è noto, la Germania guglielmina dichiarò guerra alla Russia il 1° agosto, dopo l'ingresso in Serbia delle truppe austriache. Il 30.8.1914 Busoni poteva ancora scrivere al medico bergamasco Augusto Anzoletti, suo grande amico: «Hier geht alles bewunderungswürdig, es herrscht die musterhafteste Ruhe und Ordnung. [...] Man ist ernst und milde, ohne die Lebensfreude zu verleugnen. Eine begründete Kultur bewährt sich zur rechten Zeit.» (Mus. ep. F Busoni 102, Busoni-Nachlass BI, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin. D'ora in poi i documenti che fanno parte del Busoni-Nachlass BI saranno citati in forma abbreviata.)

si rese conto³ dell'ampiezza e della gravità di un evento che avrebbe sconvolto la sua vita sul piano umano e, in parte, su quello artistico.⁴ Convinto antimilitarista, Busoni considerava le guerre accadimenti immorali e nefandi, massacri insensati, «orrori organizzati».⁵ La vita individuale aveva ai suoi occhi un tale valore che né lo Stato né le ideologie potevano esigerla e abbreviarla.⁶ Ripugnanza, sdegno e ribellione furono i sentimenti che a poco a poco si insinuarono nel suo animo, lacerandolo: «Dovunque volgo lo sguardo» – scrisse nel breve diario berlinese – «vedo le stesse cose. In alto avidità, in basso stoltezza, in mezzo tanta sete di sangue – bestialità scatenata.»⁷ La fede incrollabile nella missione universale della cultura e dell'arte acuì il suo sconforto: egli dovette prendere atto con dolore che esse non solo erano impotenti di fronte alla barbarie bellica, ma che intellettuali e artisti europei di primo piano sostenevano il diritto dei loro governi di schiacciare gli avversari.⁸ «In questo momento non mi sento più la forza di costruire altari; di essere architetto, sacerdote e comunità solo per me stesso e in una persona» – continua Busoni nell'appunto citato e Paul Gilbert Langevin osserva acutamente a questo proposito:

- 3 «Il veleno della situazione è penetrato lentamente nel mio animo, tanto che per tutto il mese di agosto mi sono potuto ritenere immune. Ma in settembre ha cominciato ad agire e mi ha messo a terra.» (Dall'appunto di diario, testo originale in tedesco, del 9.10.1914, in F. Busoni, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, scelta e note di Antony Beaumont [Titolo originale: *Ferruccio Busoni Selected Letters*, London 1987], edizione italiana a cura di Sergio Sablich [il carteggio Busoni-Schönberg è curato da Jutta Theurich], Milano 1988, n. 181, p. 268. Le lettere di Busoni sono tratte, salvo diversa indicazione, da questo volume. Solo quando viene menzionato per la prima volta un destinatario, si indica in quale lingua Busoni gli scrive normalmente le lettere. Quando i destinatari sono italiani, la lingua usata, salvo eccezioni sempre segnalate, è l'italiano. Se non vi sono indicazioni di luogo, è sottinteso che si tratta di Zurigo (o di Berlino se la data è anteriore al 3 gennaio 1915 e posteriore al 9 settembre 1920).
- 4 «Questa guerra per me è una vera tragedia. Bisognerebbe avere quindici anni, ora, oppure settanta, ma non cinquanta, quanti ne ho io tra poco; è come amputare a uno due gambe sane senza narcosi.» (Lett. a Emilio Anzoletti, fratello di Augusto, del 17.9.1914, n. 180, p. 266, orig. in tedesco.) Cfr. il cap. «Il leitmotiv epistolare della linea interrotta», pp. 48 ss.
- 5 Lett. a Egon Petri del 13.5.1916, n. 228, p. 327. Nel testo orig. «organisierte Schrecken». Cfr. F. Busoni, *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, a cura di Martina Weindel, Wilhelmshafen 1999, p. 256.
- 6 Cfr. «Il caso di guerra Boccioni», in Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, Milano 1977, pp. 433-435; ripubblicato con i testi originali di Boccioni, introduzione e note in: Laureto Rodoni, *Tra futurismo e cultura mitteleuropea: l'incontro di Boccioni e Busoni a Pallanza*, Intra-Pallanza 1998, pp. 112-119.
- 7 Appunto del 29.9.1914, n. 181, p. 267.
- 8 Cfr. l'appunto di diario del 10.9.1914, n. 177, p. 263 e Leo Kestenberg, *Bewegte Zeiten*, Wolfenbüttel und Zürich 1961, p. 35, in cui l'autore evidenzia la posizione dell'editore

Il se sent de plus en plus l'âme d'un philosophe et d'un prophète, mais sa parole se perd dans le désert. Cela n'a rien pour surprendre: un artiste qui fait de son art une religion d'où les considérations d'intérêt matériel sont absentes n'est qu'un illuminé s'il ne dispose d'aucun moyen de se faire entendre, mais devient un véritable danger quand il possède l'audience et le talent d'un Busoni. Le compositeur s'abstient scrupuleusement d'aucune prise de position politique, mais refuse de jouer en public dans un pays belligérant.⁹

Qualche mese prima dello scoppio della guerra Busoni aveva programmato un viaggio negli Stati Uniti. Per tutto l'autunno del '14 fu titubante. Prese infine la decisione di onorare il contratto stipulato con le istituzioni musicali americane,¹⁰ anche per avere il tempo di riflettere sul da farsi: restare in Germania, trasferirsi in Italia o esiliarsi in un paese non toccato dalla guerra? Dall'America scrisse agli amici europei lettere intrise di nostalgia, delusione, amarezza e dubbi:¹¹ questi stati d'animo non incrinarono tuttavia

P Cassirer (che fu in contatto con Busoni sia a Berlino, sia a Zurigo) nei primi anni della guerra: «Ich hatte lange nichts von Paul Cassirer gehört. Der Krieg hatte uns entfremdet, denn in den ersten beiden Kriegsjahren gehörte er, wie so viele andere, zu den Kriegsbegeisterten. Er gab auch eine kriegsbejahende Zeitschrift "Die Kriegszeit" heraus, an der viele bekannte Künstler mitarbeiten.» Cfr. infine, Stefan Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un Europeo*, Milano 1979, pp. 184 ss., in particolare p. 193: «[...] i militari e le alte cariche cercavano di prendere ai loro servizi di propaganda uomini di prestigio morale e spirituale affinché spiegassero, dimostrassero, confermassero e proclamassero che tutto il male era accumulato sull'altra sponda e tutta la verità e la giustizia apparteneva alla propria nazione.»

- 9 P. G. Langevin, "F. Busoni et son oeuvre symphonique", *Disclub* 22/23, anno IV, settembre-dicembre 1966, p. 12. A proposito del «véritable danger», basti por mente alla violenza con cui Hans Pfitzner attaccò Busoni nel *pamphlet* "Pericolo futurista" (pubblicato in S. Sablich, *Busoni*, Torino 1982, pp. 279-302). Quanto al categorico rifiuto di esibirsi come pianista nei paesi belligeranti, si ricordi l'infamante calunnia diffusa da M. Kufferath che lo ferì profondamente: secondo il musicologo belga, egli avrebbe suonato per i militari tedeschi a Bruxelles. Su questo, cfr. la lett. a José Vianna da Motta, n. 247, p. 347; Dent, pp. 232-233; Guido Guerrini, *Ferruccio Busoni. La vita, la figura, l'opera*, Firenze 1944, pp. 136-137. Infine sul disprezzo per il denaro, cfr. la lett. n. 9 nell'appendice di questo articolo "Una dozzina di lettere dell'esilio".
- 10 Sui tormentati stati d'animo dell'autunno 1914, cfr. le lettere nn. 177-184, pp. 263-270. Busoni partì precipitosamente da Berlino per Genova il 3.1.1915 (cfr. n. 184, p. 270 e Rodoni, p. 82, no. 52).
- 11 Cfr. le lettere nn. 185-203, pp. 271-298, soprattutto quella a Edith Andreae del 23.6.1915, n. 196, pp. 285-286 (orig. in tedesco). Cfr. inoltre la lett. a Isidor Philipp, Mus. ep. F. B. 302c, 5.7.1915: «[...] je souffre de ne pouvoir revoir mon habitation, qui contient tout ce que j'ai ramassé pendant 20 ans de séjour à B[erlin]; de voir interrompre l'exécution de projets bien initiés, qui représentaient le fruit d'un temps aussi longue, on peut dire le resultat d'une vie. [...] je sens le faux de ma situation et j'éprouve un invincible besoin d'émotions d'un autre ordre. J'espère donc fortement de revenir en Europe pour y trouver ce que mon âme cherche.» In un'altra lettera a Philipp del 15.5.1915 (Mus. ep. F. B. 300c) parla di «indecision orageuse et opprimante pour tous ceux qui sentent et pensent». Tutte le lettere dall'America citate sono state scritte a New York.

i fermi propositi di portare a compimento i suoi progetti artistici.¹² Durante l'estate il profondo disgusto nei confronti degli Stati Uniti¹³ gli fece prendere una decisione irrevocabile: tornare in Europa e stabilirsi in Svizzera,¹⁴ in terra d'asilo quindi.

È opinione corrente che si sia trattato di esilio volontario. Ma il problema è più complesso di quel che possa apparire a prima impressione. Busoni fu definito da Paul Bekker una «Grenznatur»,¹⁵ ossia un uomo e un artista di frontiera, al confine non soltanto tra esecuzione (l'attività di pianista e di direttore d'orchestra) e creazione (l'attività compositiva), tra il culto della tradizione (Bach, Mozart, Liszt, Verdi...) e l'anelito verso il nuovo (la politonalità, l'atonalità, i terzi di tono...), ma anche e soprattutto tra la cultura germanica e quella latina: la profonda assimilazione di queste due culture in ogni ambito (musicale, letterario, pittorico, architettonico...) non determinò, almeno in apparenza e fino allo scoppio della guerra, dissidi o lacerazioni interiori né sul piano umano, né su quello artistico; anzi, come acutamente rilevò Willi Schuh,

die Spannung zwischen romanischem und germanischem Wesen wurde in ihm ebenso fruchtbar wie die zwischen klassischer und romantischer Geistigkeit und wie manch andere noch, die dem an Widersprüchen reichen Bild seiner Persönlichkeit das Sprühend-Lebendige, das im Geistigen gleichsam Vibrierende geben.¹⁶

12 Cfr. la lett. a Philipp, Mus. ep. F B. 300c, 15.5.1915: «Néanmoins je ne desespère pas. [...] C'est curieux à voir, et même surprenant, comment l'art ne se laisse abattre, et comment, seule, elle survit les époques historiques, qui – d'elles – prennent leur noms.» Sull'attività compositiva di Busoni in America nel 1915, cfr. Marc-André Roberge, *Ferruccio Busoni in the United States*, in *American Music* (Sonneck Society) 13, n° 3 (autunno 1995), pp. 319–320.

13 Cfr. le lettere nn. 204, 205, (pp. 299–300) e 200 (ad Harriet Lanier del 6.8.1915), p. 291, orig. in inglese: «Ognuna delle cinque visite è stata una delusione, e ogni volta sono tornato con fede e aspettative rinnovate. Ho cercato di dare il meglio di me, ma l'hanno rifiutato pretendendo la mediocrità. Il risultato [...] è stato insoddisfacente per ambedue le parti.» Cfr. anche Edward Dent, *Ferruccio Busoni. A Biography*, London 1933, pp. 227–228. I soggiorni americani di Busoni sono stati mirabilmente ricostruiti da M.-A. Roberge: cfr. l'articolo citato nella nota precedente, pp. 295–332.

14 Nei primi tempi Busoni pensava che il soggiorno in Svizzera sarebbe stato di breve durata. Sul desiderio di tornare in Europa, cfr. n. 192, p. 281; n. 200, p. 291 e la lett. a Philipp del 27.5.1915, Mus. ep. F B. 301c: «Ainsi je ne pense qu'à revenir en Europe, pour travailler aux fortifications artistiques, autant qu'il m'est donné de le faire.»

15 Cfr. Sablich, p. 56.

16 Cfr. "Zu den Briefen", prefazione a F. Busoni, *Briefe an seine Frau*, a cura di F. Schnapp, Zürich–Leipzig 1935, p. VII.

Tuttavia, sebbene dichiarasse spesso, senza esitazioni e con orgoglio, di sentirsi latino nell'animo¹⁷ e fosse sempre intenso, anche se tormentato e contraddittorio, il legame con l'Italia e le sue istituzioni musicali,¹⁸ Busoni aveva maggiore familiarità con la lingua, la cultura e la *forma mentis* germaniche.¹⁹ La padronanza del tedesco (da lui stesso definita «eine Sprache in der ich mich sicherer bewege»²⁰), in particolare del registro aulico-letterario e dei sottocodici artistico-estetici, era superiore a quella dell'italiano e delle altre due lingue, francese e inglese, di cui pure aveva un'ottima conoscenza:²¹ egli scrisse infatti i saggi teorici, i libretti d'opera e gran parte delle

17 Cfr. Rodoni, pp. 13–15, dove, tra l'altro, è citata una testimonianza inedita di Dent sull'italianità di Busoni. Inoltre: Sablich, pp. 56–57 e Jakob Wassermann, “F. Busoni in memoriam”, *ibid.*, pp. 309–310.

18 Com'è noto, Busoni fu per un breve periodo direttore del Conservatorio di Bologna, tra l'ottobre del '13 e il giugno del '14. L'esperienza, che fu interrotta non solo a causa della guerra, lo deluse profondamente e non venne più ripresa. Cfr. le lettere nn. 158–161 pp. 239–244 e n. 180, p. 266; cfr. inoltre alcune lettere a Gerda, in F. Busoni, *Lettere alla moglie*, edizione italiana a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, 1955, pp. 229 ss.; Dent, pp. 205 ss. e Guerrini, pp. 123–131.

19 Cfr. l'introduzione di F. D'Amico a F. Busoni, *Lo sguardo lieto*, p. 17. Cfr. inoltre la lettera (mai spedita) a G. Verdi, n. 42, p. 105 in cui afferma che la sua giovinezza «trascorse fra studi severi, lavoro e meditazioni perseveranti, nutriti e sostenuti dalle arti e scienze germaniche» e quella a Carlo Clausetti del 21.3.1919, *Disclub* 22/23, pp. 17–18: «Ad una età ancora adolescente, il bisogno di approfondirmi nelle teorie musicali mi allontanò imperiosamente dall'Italia. Se Lei vuole ricostruirsi in memoria lo stato deplorabile in cui si trovava la Musica in Italia verso il 1883, Ella non potrà altrimenti che approvare lo sforzo d'un giovanetto serio e coscienzioso. I primi successi italiani furono troppo facili; a tal punto, che mi divennero sospetti. Anziché approfittarne comodamente, troncai risolutamente delle relazioni, che mi apparvero fatali al mio sviluppo.» Dal 1894 fino alla morte, salvo l'interruzione dell'esilio, ebbe dimora a Berlino, città che amava più di ogni altra (cfr. per esempio la lett. a E. Andreae, Londra, 30.9.1912, n. 149, p. 230), da lui definita «splendente» («prangend») e «insostituibile» («unersetzbar»; cfr. no. 115).

20 Lett. ad A. Biolley del 28.11.1918, Mus. ep. F. B. 200. Cfr. inoltre lo spezzone della lett. a Clausetti cit. nella no. 22. Rilke giudicava «veramente perfetto in sé – e straordinario, se si pensa che è un latino» il modo di scrivere in tedesco di Busoni. (Cfr. Magda von Hattingberg, *Rilke e Benvenuta*, Firenze 1949, p. 52.)

21 Secondo A. Beaumont, le numerose lingue che Busoni impiegava per comunicare possono essere ricondotte a una sola: «Busoni hat nicht auf Deutsch, nicht auf Englisch, nicht auf Französisch usw. geschrieben, sondern auf “Europäisch”. Das macht seine Briefe einerseits leicht zu übersetzen, erklärt andererseits den eleganten, cosmopolitischen Tonfall – aber es erklärt auch, warum er in jeder Sprache manchmal Fehler machte. Seine Abweichungen von der deutschen Norm (ich möchte sie eigentlich nicht als “Fehler” bezeichnen!) sind mir allerdings hundertmal lieber als “korrektes” Deutsch. Vermutlich war es mit seinem Gebrauch der italienischen Sprache nicht wesentlich anders. In Helsinki sah ich eigenhändige Briefe von ihm an Sibelius – auf Schwedisch! Wahrscheinlich auch mit “Fehlern”, aber immerhin.» Ringrazio di cuore il maestro Beaumont che mi ha permesso di citare questo paragrafo di una sua lettera a me indirizzata il 1° marzo 1999.

lettere in tedesco e non prese mai seriamente in considerazione la possibilità di tradurre in italiano i testi che avrebbe poi musicato, proprio perché la sua limitata competenza nell'ambito del linguaggio poetico non gli consentiva di raggiungere risultati esteticamente soddisfacenti.²²

Se il tedesco (lingua e tradizione letteraria) stava alla base della sua creatività, non altrettanto riconoscibile era la sua patria, poiché amava definirsi cittadino del mondo²³ o, più spesso, d'Europa.²⁴ Inoltre, seppure in maniera diversa rispetto all'amico Rilke, se non altro perché il viaggio (la tournée) era una delle componenti essenziali della sua professione di pianista, Busoni era un viandante inquieto, tormentato, incapace o non disposto a mettere radici in una patria istituzionale. Come Rilke, riteneva che il luogo della nostra nascita fosse di fatto provvisorio e che il vero luogo della nostra origine spirituale non si potesse ridurre a formule etniche,²⁵ poi-

22 Una sola volta, scrivendo all'avvocato Clausetti, stretto collaboratore di Tito Ricordi, dichiarò di essere in grado di tradurre in italiano un suo libretto (addirittura il *Doktor Faust*) ma, nel contesto del discorso, si capisce che, in cruciali momenti di trattative per il passaggio (che non avvenne mai) dei diritti da Breitkopf & Härtel a Ricordi appunto, la frase aveva soprattutto il significato di tranquillizzare il potente rappresentante della Casa milanese: «Quest'opera, basata su un mio testo di concetto indipendente da qualunque poema faustico, è scritta in lingua tedesca, alla quale – e per esercizio continuato, e per le condizioni che accompagnarono il corso della mia vita – mi sono assuefatto. – Però io stesso sarò capace di renderne la traduzione italiana.» (Lett. del 21.3.1919, *Disclub* 22/23, p. 21.) Per la traduzione di *Die Brautwahl* e di *Arlecchino* aveva chiesto, in anni precedenti, la collaborazione di Augusto Anzoletti.

23 Cfr. la lett. a H. W. Draber, Bologna, 18.4.1913, n. 158, p. 239 (orig. in tedesco) nella quale parla del «mio bel vasto mondo, in cui mi sento proprio a casa mia». Cfr. inoltre le lettere al violinista Mario Corti del 17.4.1915 e del marzo 1923, pubblicate in Gustavo Marchesi, «Alcune lettere di Busoni», *La Scala. Rivista dell'opera*, aprile 1958, n. 101, pp. 62 e 65: «La mia collezione di libri è, come Ella sa, cosmopolita ed imparziale. Per quanto ammiratore e discepolo dei grandi maestri tedeschi, Lei ha avuto occasione di constatare da vicino lo stato di opposizione in cui mi trovo (e mi esercito) contro le opinioni e le interpretazioni germanico-musicali.» – «Pur non potendo negare i miei istinti innati verso il gusto italiano, sono e rimango perfettamente estraneo ai trasporti patriottici. [...] Non vedo differenza fra le nazioni [...]». Cfr. infine l'osservazione di W. Schuh (p. VII): «Busoni stand nicht zwischen den Nationen, er stand von Anbeginn über Ihnen.»

24 «[...] questa guerra mi ha aperto gli occhi e riconosco nell'Europa una sola nazione da cui ho attinto quel poco che so e per la quale nutro tutto l'affetto di cui sono capace.» (Lett. a M. Corti del 17.4.1915, in Marchesi, p. 62.). Cfr. anche la lett. a H. Lanier del 18.7.1915, n. 198, p. 288 (orig. in francese) in cui tra l'altro afferma di sentirsi «europeo e (Dio sia lodato) più uomo tra gli uomini che virtuoso di professione» e Zweig, p. 223: «Quanto più un uomo aveva vissuto da europeo in Europa, tanto più duramente veniva colpito da quel pugno che annientava l'Europa.»

25 Cfr. l'affermazione contenuta in una lettera a M. Corti citata nella no. 23: «Non vedo differenza fra le nazioni.» In una lett. a Philipp del 30.12.1919 (Mus. ep. F. B. 315c) Busoni scrisse: «Egon Petri est hollandais, quelle misère de devoir l'ajouter!»

ché esso si compone in noi a poco a poco, grazie all'esperienza di vita, alla formazione, alla cultura ma soprattutto all'arte.²⁶

Egli, tuttavia, in tempi in cui la profetica «gefahrdrohende Miene» manniana²⁷ si era trasformata in violenza brutta, non poteva non tener conto del contesto storico in cui viveva ed era anche per lui inevitabile una «scelta di campo». Nella drammatica situazione provocata dalla guerra, il concetto di patria non gli era quindi estraneo²⁸ ed è indubbio che la quella d'elezione (la Germania) avesse per lui una rilevanza maggiore rispetto a quella istituzionale (l'Italia). Ciò non significa ovviamente riproporre la «consunta storia di una sua germanofilia»: ²⁹ significa soltanto affermare che egli, in

26 Cfr. Rainer Maria Rilke, *Diario fiorentino*, Milano 1971, p. 71: «La sua [dell'artista] vita è un universo, e più non occorrono le cose poste al di fuori. Egli è lontano e ha in sé spazio per ogni maturazione.» Questo «spazio» è poi definito «la patria... degna di lui [cioè dell'artista].» È remota la possibilità che Busoni abbia potuto leggere il manoscritto del *Diario* (scritto nel 1898 ma pubblicato postumo solo nel 1942); tuttavia ebbe certo molte occasioni di discutere di questi argomenti con l'amico poeta, a cui dedicò la sua opera teorica più importante: *l'Abbozzo di una nuova estetica della musica*. (Cfr. *infra* le note 153 e 284.)

27 Cfr. Thomas Mann, *Tod in Venedig*, Frankfurt am Main 1992, p. 9. La «gefahrdrohende Miene» è quasi sicuramente riferita all'anno 1911.

28 La parola «patria» compare infatti spesso nelle lettere scritte dopo lo scoppio della guerra, per esempio nella lett. dell'8.10.1915 a Jella Oppenheimer, n. 207, p. 302 (cfr. *infra* p. 6). Zweig (pp. 220–221) mette Busoni tra coloro che avevano due patrie «senza sapere interiormente a quale delle due appartenessero» e lo definisce «uomo anfibio» [...] «italiano per nascita ed educazione, tedesco di adozione» (pp. 221–222).

29 L'espressione è di Marchesi, p. 62. Basterebbe il brano seguente tratto da una lettera a M. Corti, oltre a quelli citati nella no. 23, per rendersi conto di quanto il problema fosse in realtà ben più complesso: «Lei sa (o non sa) che il mio soggiorno a Berlino fu ed è una lotta continuata *contro* il gusto tedesco: con ciò ho sempre affermato il mio sentimento latino e mi son creato degli avversarij tanto qui, che in Italia.» (Lett. del marzo 1923, *ibi*, p. 65.) Cfr. inoltre la lett. a Casella del 21.7.1923 (n. 383, p. 501), quella a Guido M. Gatti del 18.6.1923 (pubblicata in Fiamma Nicolodi, «Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre», in *Musica italiana del primo Novecento: "La generazione dell'80"* – Atti del Convegno, Firenze 1980, pp. 181–182), in cui Busoni, tra l'altro, scrive: «Io mi sento più italiano di loro [dei musicisti italiani che operano in Italia] e non mi stanco di combattere per la nostra causa. Se accuso i miei compatriotti, è perché soffro del loro atteggiamento.» Cfr. infine la lett. a Felice Boghen del 5.8.1920: «Se in Italia mi si conoscesse, di varie cose si meraviglierebbe. – Io sono un avversario delle aspirazioni nazionali in Musica, e sempre le ho combattute. Però faccio un [sic] eccezione con la nostra amatissima Italia, che – in Musica – troppo si è allontanata dalla sorgente, per attingere a fonti remote, che le guastano il sangue. – È fatale cosa il voler propagare contro l'istinto innato, legittimo, sincero. Creda, Bach e Wagner non fanno per "noi". Beethoven, evidentemente, non riesce ad essere "popolare". Le son cose giustificabili, anzi giustissime, ma la ragione – da noi – (se ragione si può chiamare) – si ribella contro il buon senso o a la natura, che furono sempre la nostra forza.» (Fondo F. Boghen, Centro Studi Musicali F. Busoni, Empoli.)

quel periodo storico, non avrebbe potuto vivere stabilmente in Italia,³⁰ sia per l'arretratezza culturale del suo paese,³¹ sia per il modo col quale venivano gestite le istituzioni musicali,³² sia per i gusti musicali del pubblico italiano, «mal educato alla purezza, ed incapace di riconoscere in essa la grandiosità e la perfezione»,³³ sia infine perché ciò avrebbe compromesso irreparabilmente i suoi rapporti futuri con la Germania, con Berlino in particolare.

Questa consapevolezza, unita all'intima convinzione che «l'esilio [...] non è penoso come vivere *soli* in patria»,³⁴ non soltanto lo indusse, ma lo costrinse a stabilirsi in un paese non belligerante, equidistante dalle due nazioni che ormai lo consideravano con ostilità³⁵ e dalle quali era contemporaneamente

30 Se ne rese definitivamente conto solo verso la metà di ottobre del '15. Fino quel momento lasciò, per così dire, socchiusa la porta, anche perché l'Italia non era ancora stata coinvolta nel conflitto mondiale, ma la condizione che egli pose per un suo trasferimento a Roma (incarico molto prestigioso, probabilmente la cattedra di composizione) non venne accettata dal Conte di S. Martino, presidente dell'Accademia di S. Cecilia. Cfr. *infra* p. 43.

31 Cfr. la lett. a Petri n. 134 p. 217 (Basilea, 4.5.1912) in cui scrisse anche: «È difficile concentrarsi sul futuro in un paese che deve ancora raggiungere il presente»; la lett. a Gerda del 15.10.1913, p. 234 e la lett. a Petri del 15.5.1912 (n. 136, p. 219): «Vi è [in Italia] altissima intelligenza e cultura fra le persone della *élite*, ma una proporzione di imbecilli, di indifferenza e di ignoranza terrificante.» Cfr. inoltre nella no. 77 la testimonianza di Casella.

32 Si pensi all'infelice esperienza come direttore del Conservatorio bolognese. Cfr. no. 18. Occorre dire, a questo proposito, che Busoni fece dall'America dei tentativi per tornare a Bologna, ponendo però tali condizioni che la nuova amministrazione politica della città non poté accettare. Su questo, cfr. Dent, pp. 224–225 e Guerrini, p. 133. Il seguente brano di una lettera che M. Corti scrisse a Busoni riflette senza dubbio anche il pensiero del destinatario sul problema delle istituzioni musicali italiane: «[...] quando l'arte è applicata alla burocrazia, quando è pretesto a modestissimi uomini per assurgere a dignità che madre natura non ha loro consentito, quando un istituto può essere considerato come palestra per autoglorificazione di mediocri, allora l'arte diventa una bottega speculativa dalla quale bene a ragione gli artisti veri e sani debbono stare lontani.» (Lett. del 7.12.1915, Busoni-Nachl. BII.)

33 Lett. a M. Corti del 25.1.1922, in Marchesi, p. 64.

34 Zweig, p. 190. Anche l'atteggiamento di amici come Wassermann e Hofmannsthal dovette deluderlo profondamente nei primi mesi di guerra (cfr. Zweig, p. 195). Cfr. inoltre la no. 8 e Kestenberg, pp. 16–17.

35 Cfr. la lett. ad H. Lanier del 18.7.1915, n. 198, p. 288: «Ecco che sia i tedeschi che gli italiani sono arrabbiati con me. – Almeno in qualche cosa vanno d'accordo.» . Michele Porzio sostiene a giusta ragione che «le scelte di risiedere a Berlino, di scrivere saggi e libretti d'opera in tedesco, in Italia lo fecero considerare un transfuga che aveva smarrito la lingua – anche musicale – delle vere origini; un motivo in più perché egli restasse ai margini in un periodo di accesi nazionalismi come quello successivo al primo conflitto mondiale.» («Busoni e la nuova classicità: dalle avanguardie alla musica assoluta», in M. Guattarini e M. Porzio, *Miloss, Busoni e Scelsi*, Milano 1992, p. 12.)

respinto,³⁶ come *persona non grata*. Se è esagerato definire coatto³⁷ il suo esilio, non mi sembra d'altra parte plausibile considerarlo del tutto volontario: nel caso di Busoni, queste due componenti, benché antitetiche, paradossalmente coesistono. Dipendente dalla sua volontà fu semmai la scelta del luogo in cui trascorrere gli anni della guerra. Ed egli scelse la Svizzera perché essa si trova nella "sua" Europa e non era martoriata dalla guerra: infatti, fedele alla sua tradizione secolare, «aveva notificato agli Stati belligeranti la ferma decisione di rimanere neutrale».³⁸

36 Dalla Germania forse anche ufficialmente: cfr. Tamara Levitz, *Teaching New Classicality – Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*, Frankfurt am Main 1996, p. 46: «He had hoped to return to Germany, but when Italy entered the war in 1915 German authorities had prohibited him from returning. Paradoxically, the Italian authorities also began to view him with distrust because he had spent most of his adult life as a resident of Germany.» Questa affermazione non è provata da documenti ufficiali. Ma l'entrata in guerra dell'Italia nel maggio del '15 aveva effettivamente complicato la situazione di Busoni: «Or, la situation s'est aggravée pour moi, depuis que mon pays est entré en action. Complication morale et pratique.» (Lett. a Philipp, 27.5.1915, Mus. ep. F. B. 301c.) L'espressione «complication pratique» potrebbe in parte confermare l'asserzione di T. Levitz. Cfr. anche la lett. a Hugo Leichtentritt del 15.8.1915, n. 202, p. 295, orig. in tedesco: «Che io possa restare in America ora è escluso e anche, come temo, che possa rientrare a Berlino.»

37 In una lett. a J. Oppenheimer del 19.11.1915, pubblicata sulla *Neue Zürcher Zeitung* (= NZZ) del 21.6.1931, Busoni parla di «zwingende Umstände». (Cfr. no. 51, dove l'espressione è inserita nel suo contesto.)

38 Edgard Bonjour, *Storia della neutralità svizzera*, Bellinzona-Milano 1981, p. 104. «Questo atteggiamento» – continua lo storico – «sembrò talmente ovvio che né in patria né all'estero ci si sarebbe atteso qualcosa di diverso. La Svizzera era allora l'unico stato di cui nessuno effettivamente diffidava.» Cfr. anche, sul problema dei rifugiati durante la Grande Guerra, il *Dizionario delle letterature svizzere*, a cura di Pierre-Olivier Walzer, Locarno 1991, pp. 198–199. «La fama della Svizzera, acquistata nel XIX secolo, di essere un tipico paese d'asilo, si conserva fino alla fine della prima guerra mondiale. Un'indulgente politica d'asilo rende possibile, durante gli anni della guerra, il soggiorno in Svizzera soprattutto a numerosi emigrati tedeschi appartenenti agli ambienti di sinistra e dei pacifisti: risucchiati insieme nel vortice dello storico esodo, si incontrano in gruppi eterogenei, soprattutto nella città vecchia di Zurigo. [...] L'atteggiamento liberale delle autorità svizzere autorizza la maggior parte delle pubblicazioni, sotto forma di libri o di giornali, e di nuove riviste letterarie.» Cfr. infine Marc Vuilleumier, *Immigrés et réfugiés en Suisse: aperçu historique*, Zurich-Lausanne 1989, pp. 55 ss.

Busoni lascia definitivamente gli Stati Uniti ai primi di settembre del 1915 insieme alla moglie Gerda e al secondogenito Raffaello.³⁹ Sbarca a Genova il 10 settembre⁴⁰ esausto e ammalato; si reca poi a Milano dove resta due settimane in attesa del passaporto per poter uscire dall'Italia. Nel frattempo il Conte di San Martino, presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, gli offre la nomina di professore di pianoforte a Roma. Busoni decide di non accettarla, dichiarando di non essere adatto per una tale mansione,⁴¹ ma anche di ritenerla non sufficientemente prestigiosa.⁴² In realtà, tali motivazioni sono secondarie se confrontate con quelle, in parte inconfessabili, elencate in precedenza. Ottenuto il passaporto, parte per Losanna dove Émile Blanchet, pianista e compositore, suo ex allievo, lo ospita. Ne informa subito la baronessa Jella Oppenheimer:

Ora sono qui, convalescente; sto riacquistando le forze per prendere delle decisioni. Per il momento poco posso decidere, così poco come tutti gli altri. Quanto va perso! Ma tento di fare quello che posso e a New York sono riuscito a fare alcune cose che non sono del tutto da buttar via! Infatti: che cosa, se non l'arte, sopravvive a tutte le guerre?⁴³

Avverte acutamente in questo periodo la mancanza di una patria. In una lettera scritta qualche giorno dopo da Zurigo, Busoni confida alla baronessa: «Ella dice che non ho segnato confini angusti alla mia patria, ma in realtà il risultato è che non ho alcuna patria (ne vado prendendo coscienza

39 Il primogenito Benvenuto, nato a Boston nel 1892, era invece rimasto negli Stati Uniti «nicht um seine Kultur zu bereichern – sondern: um seine Geburtsrechte wiederzugewinnen» (F. Busoni, *Briefwechsel mit Gottfried Galston*, a cura di M. Weindel, Wilhelmshaven 1999, p. 75). Raggiunse la famiglia a Zurigo soltanto nel settembre del 1919. Cfr. Dent, pp. 222–225, 228 e 241.

40 Cfr. la lett. a I. Philipp pubblicata in appendice (n. 2).

41 Lett. ad Arrigo Serato del 7.10.1915, n. 206, p. 301. Busoni fu in contatto epistolare con Serato per tutto il tempo dell'esilio: il celebre violinista fungeva anche da mediatore tra l'esule e l'editore Tito Ricordi e fu destinatario di amari sfoghi e confidenze.

42 «Ce serait 'el final de Norma' comme disent les Espagnoles» – scrisse a Philipp il 19.9.1915 (Mus. ep. F. B. 303c; corrisponde alla lett. n. 204, p. 299). Cfr. anche *infra*, pp. 43–44.

43 Lett. n. 205, p. 300 (Losanna, 27.9.1915). Cfr. anche la lett. alla stessa dell'8 ottobre, n. 207, p. 302: «[...] ho salvato portandoli indietro con me un considerevole mucchietto di lavori e per di più alcuni buoni progetti, che dovrebbero maturare in breve.» «Progetti» si riferisce soprattutto al capriccio teatrale *Arlecchino* e al *Doktor Faust*. Sulla sofferenza causata dall'esilio, cfr. *infra* il cap. «Il leitmotiv epistolare della linea interrotta», pp. 11 ss. A proposito di Losanna, aveva scritto a Petri il 29.3.1915, da Chicago: «Anche a Losanna ci si ritrova in molti. È pietoso vedere come l'umanità si rifugia su piccole isole per salvarsi dal diluvio universale. – A questo paese viene fatto così troppo onore.»

qui). Così soffro doppiamente.» Tuttavia, dopo poche righe, si nota che il suo stato d'animo, incupito dalle incertezze, comincia a rasserenarsi:

Sono stato accolto qui con grandissimo affetto e ho trovato degli *amici* in persone da cui non me lo sarei aspettato, di modo che la mia mancanza di una patria appare alleviata in un paese, in cui non avevo posto grandi speranze. [...] La mia vecchia anima, quasi scomparsa in America, vibra in me come nei tempi andati. Prendiamo questo momento come un nuovo inizio. Questa volta proprio definitivo.⁴⁴

Anche ad Arrigo Serato esprime sorpresa per il modo con cui è stato accolto: «La piccola Svizzera, a cui mi credevo perfettamente estraneo, fece a gara per rendermi omaggio, appena mi seppe soggiornante dentro i suoi confini; ne sono sorpreso e riconoscente.»⁴⁵ Questa calorosa accoglienza e la consapevolezza che la Svizzera, il primo paese in cui trovava «un atteggiamento di assoluta incomprensione di fronte alla guerra»,⁴⁶ gli avrebbe offerto tranquillità e lavoro, lo indussero a restare.⁴⁷

44 N. 207, pp. 302–303.

45 N. 208, p. 304. Cfr. anche la lett. del 13.11.1915, pubblicata in appendice al volume di Andrea Della Corte, *Arrigo Serato violinista (1877–1948)*, Siena 1950: «Qui si gode una pace relativa ed una stabilità provvisoria. È come una riconvalescenza, che promette ma non assicura la guarigione. Più o meno: l'esilio.» Cfr. infine la lett. a Kestenbergh pubblicata in appendice (n. 1).

46 Lett. dell'8.10.1915 a J. Oppenheimer, n. 207, p. 302. Cfr. anche la lett. scritta il giorno precedente a Serato: «Grazie a Dio, qui manca completamente il senso della guerra» (n. 208, p. 301).

47 Sugli anni trascorsi in Svizzera il contributo più ampio e completo è ancora il capitolo della citata biografia di Dent intitolato “The city of refuge”, pp. 226–249. Cfr. inoltre Hans-Heinz Stuckenschmidt, *Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers*, Zürich 1967, pp. 41–45; Reinhard Ermen, *Ferruccio Busoni*, Hamburg 1996, pp. 84–100; Hans Jelmoli, *Ferruccio Busonis Zürcher Jahre*, Zürich 1929, ma soprattutto Joseph Willimann, *Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae, 1907–1923*, Zürich 1994, una vera e propria miniera di informazioni sul periodo dell'esilio: cfr. in particolare l'introduzione, pp. 8–30 e i testi che collegano le lettere (“Chronik”).

I primi mesi a Zurigo

Ai primi di ottobre si trasferì a Zurigo,⁴⁸ dove affittò un appartamento in Scheuchzerstrasse 36.⁴⁹

Perché non rimase a Losanna? Perché la scelta cadde su Zurigo e non su Basilea (dove abitava l'amico musicista Hans Huber), su Ginevra (dove insegnava un altro amico, il pianista José Vianna Da Motta), su Berna (dove conosceva il compositore e direttore d'orchestra Fritz Brun) o su altre città svizzere? La risposta è contenuta in una lettera inedita all'amico parigino Isidor Philipp: «J'ai choisi Zurich pour mon séjour, la ville étant au présent

48 Nelle prime settimane la permanenza a Zurigo gli appare ancora provvisoria: cfr. la lett. a Kestenbergl del 12.10.1915, Mus. ep. F. B. 559 (il testo completo è pubblicato in appendice, n. 1). Cfr. inoltre la lett. a J. Vianna Da Motta del 1.11.1915, Dent Collection, Rowe Music Library, King's College, Cambridge: «Ich bleibe vorläufig in Zürich, wo ich manches beginnen und Anderes zu Ende führen will.»

49 Sicuramente verso o dopo la metà di ottobre. Cfr. la lett. a Serato dell'11 ottobre, in appendice a Della Corte. Nelle prime settimane fu generosamente aiutato da Albert Biolley (1857–1932), banchiere e flautista dilettante, che lo ospitò spesso nel suo appartamento in Witikonstrasse 50: «War doch das gastliche Heim an der Zürichberglehne eine Heimstätte für Busonis Kunst und Kreis geworden. Hier hatte in den ersten Zürcher Wochen der Meister ein kleines Dorado gefunden: Verständnis, Verehrung, Freundschaft, die keine Opfer scheute.» (M. H. S. Sulzberger, "Busonis ältester Zürcher Freund", nella NZZ del 17.2.1932: si tratta di un articolo scritto in memoria di Biolley.) In breve tempo questo generoso banchiere divenne, insieme a V. Andrae, a Jarnach e a Huber, una delle figure centrali dell'esilio di Busoni. Il compositore, come ringraziamento, gli dedicò l'*Albumblatt* per flauto e pianoforte (o violino con sordina) in mi min. KiV [= Kindermann-Verzeichnis, cfr. no. 135] 272 (poi ridotto per pianoforte solo, KiV 272a), e due cadenze dei concerti per flauto e orchestra di Mozart (KV 313 e 314) KiV B 11 e 12. Nella Scheuchzerstrasse abitava a quel tempo anche il giovane Elias Canetti. Alla fine degli anni Settanta, il grande scrittore austriaco immortalò questa via nel romanzo autobiografico *La lingua salvata* (cfr. no. 53). Grazie a una straordinaria testimonianza di Luening (pp. 176 ss., cfr. infra no. 53), abbiamo la possibilità di "sbirciare" all'interno della mitica abitazione zurighese di Busoni: «[...] we [Luening e Jarnach] walked to Busoni's apartment at eightthirty in the evening. Frau Busoni, a very beautiful woman, was extremely friendly and warm-hearted in her greeting as she answered the doorbell. In the music room Busoni was sitting behind his desk, smoking a cigar and drinking brandy. He rose as Jarnach brought me forward, and bowed, saying, "I've heard about you; I've heard a great many things about you; and I have heard a great many fine things [*viel schönes*] about you. Will you have a cigar?" He handed me the box. "Some cognac?" he asked, leading me to a comfortable chair. It was a princely reception. His manner was dignified, respectful, and warm. I settled down with the brandy and the cigar while Jarnach and Busoni proceeded to converse about recent musical events...» (p. 176).

la plus international de la Suisse, et parce qu'elle m'offrait plusieurs occasions artistiques.»⁵⁰ In effetti Zurigo, dopo lo scoppio della guerra, «era uscita dal suo silenzio ed era diventata da un momento all'altro la più importante città europea, centro di tutte le correnti intellettuali.»⁵¹ Lo scrittore franco-tedesco Yvan Goll, definì «aufregende Jahre» e «eine grosse bedeutende Zeit»⁵² il periodo della Grande Guerra sulle rive della Limmat, mirabilmente rievocato da insigni testimoni, quali lo stesso Goll, Stefan Zweig, Leonhard Frank, Hans Richter, Hugo Ball, Elias Canetti e Otto Luening.⁵³ Se sono ben note le efficaci e commoventi pagine che Zweig,⁵⁴ amico di Busoni, dedicò a Zurigo, meno conosciute sono le testimonianze degli altri artisti citati. Tutti mettono in rilievo la relativa, ma per quei tempi eccezionale e quindi molto apprezzata, libertà di parola e di azione di cui l'artista godeva in questa città. Scrisse per esempio Leonhard Frank:

Hier schien selbst in der Luft etwas zu sein, das es in Deutschland nicht gab, die Menschen in den Strassen hatten eine andere Haltung und blickten anders, und der Gesichtsausdruck war ruhig. Es schien, als hielten sie das Grundrecht, zu leben und zu sein, wie sie waren, für eine Selbstverständlichkeit. War es Freiheit? Auch die würgende Armut, die den Rücken krümmt und das Auge trübt, schien es hier nicht zu geben, auch der Trambahnschaffner hatte eine gesunde Gesichtsfarbe und ein klares Auge. War hier die Verteilung der Güter vernünftiger? Jedenfalls schienen hier, in der demokratischen Schweiz, die Menschen frei zu atmen. [...] Auch aus Frankreich und Deutschland trafen mehr und mehr Kriegsgegner ein, die glaubten, in der Schweiz wirksamer gegen den

57 Andreae nacque a Senna nel 1879. Dal 1906 scrisse i concerti della Zürcher-Tonhalle-Gesellschaft (dal 1914 fino al '39) fu direttore del Conservatorio cittadino. Fu anche notevole compositore, apprezzato da Busoni (cfr. no. 234). Cfr. Dent, p. 229; Guerrini, pp. 134-135; Guering, pp. 134-135; Goll, *Wolfgang, Volkmar-Andreas, Zürich*.

50 Lett. del 20.11.1915, Mus. ep. F. B. 304c. Su I. Philipp, cfr. no. 274. Le lettere nn. 2, 12 e forse 4, trascritte in appendice, sono a lui indirizzate. Cfr. anche la lett. a J. Oppenheimer del 19.10.1915 (NZZ, 21.6.1931): «Im Grunde bleibt ja der eigenen Wahl und Entscheidung wenig Spielraum; es heisst vielmehr, innerhalb der gegebenen zwingenden Umstände, sich möglichst günstig zurechtzufinden. Also fügt es sich, dass Zürich gegenwärtig als Wohnort und als hauptsächliches Tätigkeitzentrum, mit gelegentlichen Ausflügen nach anderen Schweizer Orten und nach Italien, erlesen musste.» Cfr. anche Dent, p. 228, Guerrini, p. 134 e Ermen, pp. 84-86.

51 Zweig, p. 219.

52 Cfr. no. 56.

53 L. Frank, *Links, wo das Herz ist*, München 1952, pp. 66-89; H. Richter, *Dada - Arte e Antiarte*, Milano 1966, *passim*; E. Canetti, *La lingua salvata*, Milano 1980, pp. 181 ss.; O. Luening, *The Odyssey of an American Composer*, New York 1980, pp. 118-214: questo volume autobiografico contiene moltissime informazioni sulla vita artistica zurighese durante la Grande Guerra con molti riferimenti anche a Busoni, a Jarnach, a V. Andreae, a Wolf Ferrari, all'orchestra della Tonhalle, ai dadaisti, ecc.

54 Cfr. il capitolo "Nel cuore dell'Europa", pp. 205-225.

Krieg arbeiten zu können. Die fremden Vögel, aus den verschiedensten Gründen durch den Krieg in die Schweiz gespült, hatten das Strassenbild, besonders in der eleganten Bahnhofstrasse, verändert und mit Unruhe durchsetzt. Hotels und Cafes waren überfüllt.⁵⁵

Yvan Goll, più di trent'anni dopo rievoca commosso la magica atmosfera che si creava in uno dei locali pubblici frequentati da intellettuali e artisti:

Gerade in dieser Rotunde des Café Terrasse schienen mir von allen Ecken liebe Schatten herüberzuwinken mit denen wir die aufregenden Jahre von 1914 bis 1918 durchlitten und durchlebten. Am linken Ecktisch die Else Lasker-Schüler, die ich vom Café des Westens in Berlin noch kannte, wo ich zur Schar und zum Gefolge des Prinzen von Theben gehörte: ein paar Wochen lang war ich ihr Favorit gewesen. Nicht fern von ihr der schöne prophetische Ludwig Rubiner, der Seiten aus seinem «Mensch in der Mitte» vorlas – am Abend, in der Hadlaubstr[asse]. Als unser Nachbar, gab er seine Anmerkungen in privatestem Kreise. Am Nebentisch, im Terrasse, war der gewittrige Leonhard Frank aufgestanden, dessen Buchtitel «Der Mensch ist gut» die züricher Literatenwelt verblüffte. Kam da nicht Albert Ehrenstein, seinem provisorischen Irrenhaus entsprungen, in dem er vor allen Kriegspflichten geschützt war? Hugo Ball und Emmy Hennings schauten flüchtig herein. Aber Tristan Tzara, der drüben in der Schiffflände wohnte, lancierte mit sicherem Blick seine Dada-Bewegung. Wilhelm Lehmbruck liess sich selten blicken und Elisabeth Bergner erlebte, nicht hier, aber im nahen Stadttheater, ihre ersten Erfolge. Ich wundere mich immer, warum noch niemand über diese Zeit geschrieben hat.⁵⁶

55 *Links, wo das Herz ist*, pp. 66 e 69. Tutto il cap. IV è ambientato nella Zurigo di quegli anni.

56 Lett. (inedita) a Ossip Kalenter, Metz 30.10.1949, Archivio L. Rodoni, Biasca. Yvan Goll, pseudonimo di Isaac Lang (1891 – 1950), fu scrittore tedesco di origine ebraica, ma scrisse prevalentemente in francese. Lasker-Schüler (1869–1945), poetessa tedesca di origine ebraica, tra le più grandi nell'ambito dell'espressionismo letterario; fu per 10 anni moglie del gallerista H. Walden; le prose *Der Prinz von Theben* furono pubblicate nel 1914. Su Rubiner, cfr. note 139–141. Frank, scrittore tedesco (1882–1961); *Der Mensch ist gut* è una raccolta di novelle pacifiste che ebbe risonanza mondiale: fu scritta e pubblicata a Zurigo nel 1917; cfr. il brano sopracitato tratto dalla sua autobiografia. Ehrenstein (1866–1950), scrittore austriaco, attivo nell'ambito dell'espressionismo; morì in un manicomio di New York. Ball (1886–1927) e Tzara (1896–1963) furono tra i fondatori del dadaismo zurighese. Hennings (1888–1948), poetessa e narratrice, moglie e in seguito biografa di Ball. Lehmbruck (1881–1919), scultore tedesco; morì suicida a Berlino. Bergner (nata nel 1900): attrice inglese di origine austriaca; esordì trionfalmente a Zurigo nella parte di Ofelia. Sull'ambiente culturale nella Zurigo di quegli anni, cfr. anche Gustav Huonker, *Literaturszene Zürich: Menschen, Geschichten und Bilder 1914 bis 1945*, Zürich 1985, pp. 11–48.

Non solo l'inusitato aspetto internazionale della città convinse Busoni a stabilirsi sulle rive della Limmat: anche la presenza di Volkmar Andreae,⁵⁷ insigne musicista e dinamico operatore culturale,⁵⁸ che il grande pianista conosceva superficialmente e con cui era in contatto per motivi di lavoro dal 1907, influì non poco sulla sua decisione. Infatti la citata lettera a Philipp⁵⁹ così continua: «[Zurich] m'offrait plusieurs occasions artistiques, par exemple la direction de la seconde moitié des Concerts d'Abonnements, pendant laquelle le chef d'orchestre regulier est appelé à son service militaire. (Le Dr. Andreae est commandeur de Bataillon.)»

Questo colto e lungimirante musicista, figlio di madre italiana ma di solida cultura germanica era «temperamentally attracted towards Busoni's Italian character»⁶⁰ e divenne subito, dall'ottobre del '15, un insostituibile punto di riferimento nella città del rifugio⁶¹ non solo sul piano artistico e professionale, ma anche su quello umano. «Dispregiatore di ogni meschina vanità personale», come lo definì Guido Guerrini,⁶² capì immediatamente quale importante ruolo culturale avrebbe potuto svolgere Busoni sulle rive della Limmat e, senza esitazione, si adoperò affinché l'esule fosse integrato nella vita musicale cittadina e messo nelle condizioni migliori per svolgere tutte le sue molteplici attività culturali e artistiche.⁶³

57 Andreae nacque a Berna nel 1879. Dal 1906 diresse i concerti della Zürcher-Tonhalle-Gesellschaft e dal '14 (fino al '39) fu direttore del Conservatorio cittadino. Fu anche notevole compositore, apprezzato da Busoni (ma cfr. no. 234). Cfr. Dent, p. 229; Guerrini, pp. 134-135; Luening, pp. 134-136; Franz Giegling, *Volkmar Andreae*, Zürich 1959 e soprattutto il citato carteggio tra i due artisti curato da J. Willimann. Una ventina di notevoli lettere di Busoni ad Andreae sono state tradotte e inserite nell'edizione inglese e italiana delle lettere (cfr. no. 3; l'elenco è a p. 569).

58 Cfr. Willimann, p. 7: «V. Andreae gehörte zu den bestimmenden Figuren des Zürcher Musiklebens, als sich Busoni 1915 entschloss, sein Schweizer Exil in Zürich zu verbringen. Ein Teil der 109 Schriftstücke fällt noch vor diese Zeit. Sie spiegeln insgesamt den Weg von einer anfänglich vor allem "geschäftlichen" Beziehung im Zusammenhang mit der Organisation von Konzerten bis zur Freundschaft und Übereinstimmung in künstlerischen Fragen.»

59 Cfr. no. 50 (il testo completo è pubblicato nell'appendice, n. 2) e la lett. a Serato dell'11.10.1915: «Il direttore d'orchestra Andreae ha l'intenzione di cedermi il suo posto per dopo capo d'anno, allorché sarà richiamato all'esercito come Maggiore e comandante di un battaglione.» (Della Corte, appendice.)

60 Dent, p. 229.

61 «Zürich! Stadt der Zuflucht» – scrisse a Jarnach, da Roma, il 21 aprile 1921 (Dent Collection).

62 Guerrini, p. 134.

63 Cfr. Willimann, pp. 10 ss.

Wenn ich an Ferruccio Busoni zurückdenke, erinnere ich mich vor allem [...] an den Besuch Busonis im Jahre 1915, wo er erklärte, dass er sich entschlossen habe in die Schweiz überzusiedeln, und uns Schweizer bat, ihm Obdach zu gewähren. Vorher hatte ich Busoni nur als Künstler und geistvollen Menschen gekannt. Hier kam er als Mensch, der, von den Kriegswirren gehetzt, tränenden Auges um Hilfe bat. Noch selten hat mich ein Ereignis so ergriffen und zugleich erfreut: ergriffen durch die Unbeholfenheit dieses grossen Mannes, erfreut, Busoni nunmehr den Unsrigen nennen zu können.⁶⁴

Volkmar Andreae fu una sorta di tenace ma discreto e paziente regista dell'attività di Busoni a Zurigo. Dopo poche settimane, grazie al suo carisma, non ebbe difficoltà a convincere l'orchestra della Tonhalle, di cui era direttore stabile, a eseguire informalmente una composizione che Busoni si era portato dall'America, per permettergli di affinarne l'orchestrazione.⁶⁵ Egli diresse regolarmente e con convinzione i più importanti pezzi sinfonici dell'esule, tra cui due prime assolute;⁶⁶ gli agevolò i contatti con la Tonhalle e intervenne in prima persona quando si presentavano problemi legati alle date dei suoi recital o al suo onorario. I frequenti incontri in Scheuchzerstasse 36, nella villa dello stesso Andreae,⁶⁷ nei ritrovi pubblici della città⁶⁸ e alla Tonhalle, la leale collaborazione artistica e la stima reciproca fecero nascere un profondo rapporto di amicizia che le divergenze di opinione

64 Brano di un discorso commemorativo tenuto da V. Andreae il 19 giugno 1926, cit. in Jelmoli, p. 7.

65 Cfr. la citata lett. a Philipp del 20.11.1915: «Hier j'ai pu entendre la première lecture d'un "Rondeau Harlequinesque" pour orchestre.» Il 3 dicembre ebbe luogo un'altra prova (cfr. Willimann, p. 45).

66 Il *Concertino per clarinetto e orchestra* KiV 276, il 9 dicembre 1918 e *Sarabande und Cortège* KiV 282 (dedicata allo stesso Andreae), il 31 marzo 1919 (cfr. no. seguente).

67 Cfr. Luening, p. 184 (cit. anche in Willimann, p. 75): il compositore americano, presente alla festa per il compleanno di Busoni (il giorno successivo avrebbe compiuto 53 anni) nella villa di Andreae, subito dopo l'Uraufführung di *Sarabande und Cortège*, racconta con grande efficacia i due momenti culminanti della serata: l'esecuzione da parte di Busoni della sua *Sonata n° 2 per pianoforte e violino* (con W. de Boer) e del *Mephisto-Waltz*: «The spirit of the piece was one of real Mephistophelian abandon [...]. It was the epitome of all the wild parties that had ever existed. One sensed an enormous tension between Busoni's consciousness and his subconscious drives and insights in this music. I was again astounded by Busoni's technical security. He played octaves so fast that his hands were a blur.»

68 Cfr. per esempio Jelmoli (p. 19) che ricorda le dispute attorno a Beethoven «im Bahnhofrestaurant Enge, wo die zündenden Geister des Alkohols die Attacke eines Grossen gegen einen Grössten bis zur Weissglut erhitzen.» Commenta Willimann (p. 65): «Andreae scheint in dem Disput ein Gegenspieler Busonis gewesen zu sein.»

su questioni musicali non riuscirono mai a incrinare. «Andavamo d'accordo, penso» – gli scrisse Busoni nel 1923 – «e, in fondo, abbiamo vissuto cinque anni in un'unione spirituale, che non si può cancellare dalle nostre biografie!»⁶⁹

Forse Andreae si mise in contatto con Busoni mentre questi si trovava ancora a Losanna proponendogli attività concertistiche e direttoriali piuttosto allettanti, artisticamente e finanziariamente, in tempo di guerra:⁷⁰

Mi hanno offerto un ciclo di quattro serate di pianoforte a Zurigo, e lo stesso a Basilea.⁷¹ Altro ciclo di quattro concerti sinfonici a Zurigo come direttore d'orchestra, più tre scritture regolari come solista a Zurigo, Basilea e Berna:⁷² tutte in un fascio e formando una concatenazione di mie esecuzioni musicali. E quel che vale assai: il tutto fu risolto nel corso d'una mezz'ora! Queste quindici serate comprenderebbero uno spazio di tempo dal 15 gennaio al 4 d'aprile. Io ho accettato in massima, riservandomi la libertà di ritirarmi, qualora i progetti di Roma si rivelassero più importanti.⁷³

In questo periodo non soltanto sembra attribuire maggiore importanza a impegni concertisti in Italia,⁷⁴ ma riaffiora anche il desiderio di stabilirsi nella sua patria se gli venisse offerto un incarico prestigioso, come risulta da questa lettera a Serato: «Capirai che io non verrei a Roma per far ivi una

69 Lett. del 25.4.1923, n. 375, p. 493.

70 Cfr. no. 167.

71 L'interlocutore principale a Basilea era Hans Huber (1852–1921), con cui Busoni entrò in contatto dal 1907. Questo notevole musicista e *Kultur Mensch* divenne ben presto, a partire dall'autunno del '15 una delle figure più importanti del suo esilio: egli fu infatti non soltanto un perspicace e colto collega, ma anche un saggio e devoto amico e un prezioso confidente: frequenti erano gli sfoghi amari di Busoni sulla sua condizione di esule. Le lettere di Busoni a Huber furono pubblicate da Edgar Refardt, *Briefe Busonis an H. Huber*, Zürich und Leipzig 1939. Per l'alto contenuto musicale, filosofico e umano, anche le lettere di Huber (conservate nel Busoni-Nachl. BII) meriterebbero di essere pubblicate. Su Huber, cfr. la monografia di Ernst Isler, *Hans Huber*, Zürich 1923.

72 Il primo concerto in terra elvetica ebbe luogo al Kasino di Berna il 2.11.1915. Busoni eseguì il *Concerto per pianoforte e orchestra* n. 3 di Beethoven e la *Sonata in si minore* di Liszt. Anche Da Motta si diede da fare a Ginevra. Busoni lo ringraziò e aggiunse: «Ich bin gern bereit, dort zu spielen und dirigieren» (lett. del 5.11.1915, Dent Collection).

73 Lett. a Serato del 17.10.1915, n. 208, p. 303.

74 Cfr. anche la lett. allo stesso del 13 novembre: «Naturalmente io preferirei Roma a tutto il resto, ed in caso di importanza maggiore, mi sbarazzerei anche di alcuni impegni in Svizzera.» (Della Corte, appendice.) Ciò è in palese contraddizione con le opinioni negative che Busoni nutriva nei confronti della situazione musicale del suo paese (cfr. pp. 33–35 e le note 30–33).

parte secondaria e che sarebbe peccato di sopprimere le mie capacità e possibilità artistiche, che ora si trovano nel loro pieno sviluppo.»⁷⁵ La risposta dell'amico violinista, pur sfumata, lascia però adito a poche speranze: «L'ambiente musicale che qua si va formando, lo credo abbastanza buono ma si riuscirà a dare vita a tutte le buone intenzioni?»⁷⁶ Dall'Italia Busoni si attendeva, con trepidazione, un segno di riconoscimento del suo ruolo nell'ambito del rinnovamento della musica italiana. Anche questa speranza si sarebbe ben presto rivelata un'illusione:

Mi addolora di esser tenuto lontano da un movimento di cui, per le mie massime musicali, dovrei trovarmi alla testa, mi addolora di vedere abbreviarsi di ora in ora il tempo, che la mia vita mi lascia a disposizione per un tal compito, e temo che si faccia tardi. [...] Ma l'Italia, teme essa di comprometersi, quando si accinge a rendermi un po' di giustizia, così in parentesi?⁷⁷

Sulla base dei documenti citati in precedenza, non si può escludere che Busoni, nel suo intimo, fosse consapevole del fatto che, dopo la negativa esperienza bolognese, i suoi tentativi di riavvicinamento all'Italia per svolgere un ruolo musicale di primo piano, si sarebbero rivelati vani poiché i tempi non erano ancora maturi: «le pesanti barriere delle diffidenze, degli equivoci nazionalistici» – osserva Michele Porzio – «riducevano Busoni a un alfiere appena mascherato della cultura tedesca.»⁷⁸ Dalle lettere di questo periodo si ricava inoltre l'impressione che avanzasse richieste difficilmente accettabili, come se desiderasse inconsciamente che fossero rifiutate.

Definitivamente accantonato il progetto di stabilirsi a Roma, torna a concentrare i suoi sforzi nell'organizzazione dell'attività concertistica per la

75 Lett. del 7.10, n. 206, p. 300.

76 Mus ep. A. Serato 6, Busoni-Nachl. BII (23.10.1915).

77 Lett. a Serato del 17.10.1915, n. 208, p. 304, scritta dopo esser venuto a conoscenza della nomina di Casella ad insegnante di pianoforte a Santa Cecilia. Ricorda il compositore torinese: «[...] Busoni mi lasciò mai indovinare di questo dolore che aveva arrecato al suo animo di italiano la mia nomina romana. Credo però che, anche se egli fosse stato chiamato a Roma, non vi sarebbe rimasto più a lungo che a Bologna, troppa essendo la distanza che divideva la sua mentalità così evoluta da quella dell'Italia di quei tempi.» (*I segreti della giara*, Firenze 1939, p. 172.) Si noti che Busoni aveva rifiutato questa stessa carica qualche settimana prima: un'ulteriore prova del suo atteggiamento contraddittorio nei confronti delle sue istituzioni musicali italiane!

78 Porzio, p. 16.

primavera del '16. Il 19 novembre può finalmente comunicare a Serato di essere riuscito «a distribuire le date in modo da non mancare a nessun invito». ⁷⁹

I primi mesi dell'esilio in terra elvetica si snodano quindi nello sforzo di abbattere la parete di solitudine, di isolamento e di dolore che la nuova situazione ha innalzato. Il musicista è proteso verso il futuro e aperto al mondo circostante: egli si sforza di ricreare una nuova rete di relazioni, approfondendo da una parte la conoscenza con persone che prima della guerra non appartenevano al suo *Freundeskreis*⁸⁰ (V. Andreae, H. Huber e J. Vianna Da Motta), dall'altra instaurando nuovi legami di amicizia, in particolare con il Marchese Silvio della Valle di Casanova e il musicista franco-spagnolo Philipp Jarnach.

Busoni conobbe il Marchese a Zurigo ai primi di dicembre.⁸¹ Diversi i motivi che lo indussero a entrare in contatto con questo poliedrico *Kultur-mensch*: la sua raffinata cultura germanica, il fatto che fosse pianista, allievo di Liszt a Weimar, e che possedesse una cospicua collezione di autografi lisztiani, tra i quali la prima versione della *Danse macabre*,⁸² di cui Busoni voleva curare l'edizione. Da questo breve incontro zurighese nacque una solida e profonda amicizia, fondata sulla reciproca stima, che si consolidò ulteriormente durante la permanenza di Busoni a Pallanza nel giugno del 1916, nonostante le divergenze in ambito estetico.

79 «J'ai reçu et accepté un groupe d'invitations à Rome et à Milan, de façon que mon travail se partagera entre la Suisse et l'Italie.» (Lett. a Philipp del 20.11.1915, Mus. ep. F. B. 304c.)

80 Cfr. *infra* il cap. "Il *Freundeskreis* zurighese", pp. 69 ss.

81 Cfr. Rodoni, pp. 15–21. Dello stesso autore, cfr. anche la relazione "Il carteggio tra Busoni e il Marchese di Casanova", letta nell'ambito dell'XI Convito dei Verbanisti intitolato *Villa S. Remigio centro di cultura europea* tenutosi a Pallanza, il 30 maggio 1999 e pubblicata su Internet (<http://www.rodoni.ch/busoni/>). Comparirà anche sul n. 21 della rivista *Verbanus*, Verbania-Intra 2000. La pianista Margarete Klinckerfuss propiziò l'incontro tra Busoni e il Marchese. Nel suo libro di memorie *Aufklänge aus versunkener Zeit*, Urach 1947, riferisce dei suoi incontri con Busoni (p. 93) e pubblica le tre lettere che il grande pianista le inviò (il 19.5.1918; il 30.11.1918 e il 12.8.1922, pp. 94–95 e 97–98). Sono inoltre pubblicate le lettere del Marchese di Casanova e di altri artisti con cui lei e la sua famiglia erano in contatto. Notizie sul Marchese si trovano anche in Herman Hefele, *Silvio di Casanova*, München s. d. e nel volume *Gottfried Galstons Kalendernotizen*, a cura di M. Weindel, Wilhelmshaven 1999.

82 Su cui Busoni lavorò a partire dall'estate del 1916 fino al novembre del '18.

Saputo da Carl Flesch che l'insigne pianista si trovava a Zurigo, Philipp Jarnach⁸³ gli scrisse una lettera l'8 dicembre, manifestandogli il grande desiderio di conoscerlo personalmente: «Ich hege den grossen Wunsch, Sie persönlich kennenzulernen, und würde mich unendlich freuen wenn Sie mir gestatten, Sie zu besuchen.»⁸⁴ L'incontro avvenne sicuramente nel corso dello stesso mese e fu molto importante per la vita di entrambi i musicisti, sia sul piano umano, sia su quello artistico. Jarnach divenne ben presto, nonostante la giovane età (nel 1915 aveva 23 anni) non solo un prezioso assistente del compositore,⁸⁵ ma anche una sorta di *alter ego* del maestro, sostituendo in questo ruolo il pianista Egon Petri, che abitava troppo lontano da Zurigo in quel periodo.⁸⁶ Busoni fu subito colpito dall'intelligenza del suo giovane assistente e dalla facilità con cui si destreggiava nei meandri delle sue composizioni.⁸⁷ Ne fece un efficace ritratto in una lettera a Vianna Da Motta nel giugno 1917, dopo più di un anno di amicizia e collaborazione:

È spagnolo di nascita, educato a Parigi e di mentalità tedesca, ha un'intelligenza che a una grande rapidità unisce una grande chiarezza nell'afferrare e ordinare le idee. Mi è stato di aiuto, ha fatto la riduzione per canto e pianoforte delle due opere e le insegnerà anche ai cantanti; infatti, su mia proposta, è stato assunto dal Teatro municipale di Zurigo. [...] Inoltre gli piace molto la 'teoria', e spesso spiega a me i miei lavori. Parla un francese perfetto e un tedesco da persona colta. – Voilà Philippe! (È un ottimo pianista).⁸⁸

83 Nato a Noisy nel 1892, studiò a Nizza e fu allievo, a Parigi, di A. Lavignac. Fra il '17 e il '18 fu nominato, su proposta di Busoni, *Kappellmeister* allo Stadttheater (l'odierno Opernhaus) di Zurigo; dal '19 al '21 (su invito del direttore V. Andrae) insegnò contrappunto e composizione al Conservatorio di questa città. Il prezioso carteggio, conservato nella Musikabteilung della Staatsbibliothek zu Berlin (cfr. no. 2), è ancora in parte inedito. Una ventina di lettere di Busoni a Jarnach sono pubblicate nell'edizione delle lettere citata nella no. 3. Se ne veda l'elenco a p. 571.

84 N. Mus. Depos. 56, 85.

85 Fino alla primavera del '18 si occupò di *Arlecchino* e *Turandot*: ne fece la riduzione per canto e pianoforte, collaborò alla scrittura delle varie parti, procurando a Busoni i copisti, e insegnò le due opere ai cantanti.

86 A Zakopane, in Polonia. Sui rapporti con Petri, cfr. l'introduzione di A. Beaumont all'edizione citata (nella no. 3) delle lettere di Busoni, p.11: «[Durante il periodo dell'esilio] il contatto si fa più sporadico e il ruolo di confidente viene assegnato ad altri: Philipp Jarnach, Hans Huber, Volkmar Andrae e Isidor Philipp.» Cfr. inoltre l'edizione integrale delle lettere di Busoni a Petri a cura di M. Weindel (citata nella no. 5), pp. 240–290.

87 Cfr. anche la lett. a Gerda del 21.8.1918, p. 252: «[Jarnach] ha schizzato un quadro retrospettivo della mia evoluzione come compositore, che dimostra un istinto e un'acutezza non comuni. Mi ha proprio commosso. – In quest'uomo c'è una grande ricchezza.»

88 Lett. del 21.3.1917, n. 256, pp. 356–357. Cfr. anche Dent, p. 237.

Qualche mese dopo, Jarnach inviò al maestro una lettera che documenta l'importanza del loro incontro e della loro conseguente amicizia:

Ich vergegenwärtige mir genau wie es war, als ich das erste Mal zu Ihnen kam: sie traten im entscheidenden Moment in mein künstlerischen Leben, im Augenblick wo ich, im Besitze einer gewissen Kompositionstechnik gelangt, ziemlich ratlos im Chaos jüngsten Überlieferungen hin und her schwankte. Sie lehrten mich vor allem das Eine: die unabänderlichen Wertmesser der Kunst zu erkennen. Das hätte mir aber kein Andere schenken können.⁸⁹

Alla fine del 1915, nonostante l'imponente mole di lavoro che aveva svolto⁹⁰ e le nuove amicizie che aveva allacciato, Busoni fece un bilancio amaro del primo anno di esilio. Scrisse infatti a Petri il giorno di Santo Stefano: «Dal tuo angolino tranquillo, non puoi capire che cosa significhi essere scaraventato di qua e di là! Essere privati di tutte le nostre cure, belle abitudini, interrompere quello che si era felicemente iniziato. E ancora è andata in modo relativamente tollerabile.»⁹¹ E il giorno di San Silvestro a Edith Andreae: «[...] ho trascorso ormai un anno ininterrottamente lontano dalla Sua città. Se anche non significasse altro che la rinuncia a una cara abitudine, sarebbe già molto. Ma è di più. Spero che la Sua vita non ne sia stata altrettanto sconvolta.»⁹²

89 Lett. del 23.6.1917, N. Mus. Dep. 56, 92. Cfr. anche la biografia anonima, N. Mus. Dep. 56, 315: «In dieser Zeit fällt Jarnachs Bekanntschaft mit F. Busoni, die sich trotz der grossen Alters-Unterschiede bald zu einer engen und dauernden Freundschaft entwickelte und für Jarnach zu einer Quelle unschätzbaren Anregungen wurde.» Cfr. infine N. Mus. Dep. 56, 317 e i numerosi, interessanti riferimenti a Jarnach nel citato volume di Luening, pp. 176–185. Busoni seguì il cammino di Jarnach come compositore, incoraggiandolo, lodandone i rapidi progressi ed esortandolo a studiare le partiture mozartiane, in particolare *Le nozze di Figaro*, che considerava l'opera più perfetta di Mozart. Era soddisfatto nel constatare che il suo giovane *famulus* non scimmiettava, come molti suoi contemporanei, le composizioni di Richard Strauss.

90 «Il fatto è, che ho un monte di lavoro tra le mani: si preparano nuove mie edizioni e la corrispondenza, che queste mi recano continuamente, assorbe un gran tempo.» (Lett. a Serato del 13.11, in appendice a Della Corte.) In questo periodo corregge le bozze di stampa dei 6 volumi bachiani (cfr. la lett. n. 2 in appendice) completati in America e le note alle *Suites* di Bach; studia a fondo la partitura del *Flauto Magico* e si tiene in stretti contatti epistolari con il suo primo biografo, l'insigne musicologo e compositore Hugo Leichtentritt.

91 Cart. post. del 20.12.1915, n. 212, p. 310.

92 N. 214, p. 312.

Il leitmotiv epistolare della linea interrotta⁹³

Il frammento epistolare che intitola questo articolo,⁹⁴ nel suo contesto riferito agli anni che Busoni trascorse lontano da Berlino a causa della guerra, palesa proprio questa condizione di sofferenza interiore, di disagio esistenziale, che fu sempre latente durante l'esilio e che affiorava cronicamente provocando sconsolati ripiegamenti su se stesso⁹⁵ (soprattutto quando si rendeva conto che la speranza di un rapido ritorno in Germania si affievoliva sempre più) oppure scatenando amari sfoghi epistolari o verbali dinanzi ad allievi e amici, «agghiacciati testimoni» – come scrisse Jakob Wassermann – «del suo dolore e della sua titanica ribellione contro un evento mondiale che gli appariva del tutto insensato»:⁹⁶

Der Gedanke, dass Italien, sein Vaterland, und Deutschland, seine geistige Heimat, miteinander Krieg führten, war ihm nahezu unerträglich. Er fühlte sich hüben und drüben unverstanden oder doch missverstanden und war zerrissen zwischen zwei Sehnsüchten, die sich nicht erfüllen liessen.⁹⁷

93 La metafora della linea retta compare, forse per la prima volta, in una lettera scritta da Bologna a Philipp del 22.6.1914 (Mus. ep. F B. 299c): «Jamais, depuis que j'ai réussi à suivre une *ligne droite* dans le chemin de ma vie, je me suis trouvé dans un pareil état d'initiative troublée.» Busoni spiega poi i motivi del suo turbamento, dovuto una indecisione riguardo al suo futuro: Italia, America o Berlino? La guerra non era ancora scoppiata...

94 Tratto da una lettera di Busoni al fraterno amico H. Huber (cfr. no. 71). Fu scritta l'8.10.1916: «Zwei Jahre sah ich nicht mein Haus, meine Bücher, meine Freunde, meine Gewohnheiten. *Die gerade Linie ist unterbrochen*. Der gastlichen Schweiz meine volle Dankbarkeit, aber heisst das Leben? Und in den Nebel der Ungewissheit hinein weiter, mit bald 51 Jahren?»

95 Cfr. la lett. a Serato del 7.10.1915, n. 206, p. 301: «La mia vita è troncata e quando mi sarà concesso di ritrovare l'ordine e la ragione (ora smarriti) nel mondo, io sarò divenuto vecchio.» Cfr. inoltre la lett. a Petri del 6.12.1915, n. 211, p. 309: «Sono arrivato a un punto in cui non riesco quasi a dominare la mia preoccupazione e la mia impazienza per questa vita che si esaurisce invano. Troppo spesso sono comparsi questi periodi morti e sempre, fatalmente, ad età decisive. Purtroppo la Svizzera non è dissimile dall'America; certo più colta, ma in compenso più angusta.»

96 Wassermann, in Sablich, pp. 316–317.

97 Stuckenschmidt, p. 43.

Busoni, pur trovandosi in un paese non belligerante, sentiva sulla pelle, ma anche nelle viscere la “pesantezza” di quei tempi lugubri:⁹⁸ perciò la sua angoscia non era soltanto connessa al terrore di un’afasia creativa che avrebbe potuto colpirlo, come colpì altri artisti in quel tempo, per esempio Rilke e Wolf Ferrari;⁹⁹ essa era anche, e forse soprattutto, suscitata dalla sua acuta sensibilità immersa nelle tragedie di allora:

Ah, questi benedetti nervi strapazzati dalla guerra! Ognuno ne è tocco, secondo la sua indole.¹⁰⁰ Fra i miei amici uno, a quarant’anni, ha abbandonato la sua professione di musicista e si dedica all’acquarello – un altro si è fatto psico-analitico; il poeta Rilke, che fù [sic] da me una settimana fa [sic], non ha scritto neanche un verso durante questi cinque anni; il romanziere Wassermann, che vidi ierl’altro, è inaccessibile al punto da far pena a chi lo ascolta; pur essendo rimasto attivo e lucido.¹⁰¹

Anche la miseria, conseguenza inevitabile degli eventi bellici, lo scuoteva sin nel profondo del suo animo. Fu per esempio a tal punto impressionato dagli scioperi del 1919 in Inghilterra, che scrisse ad Ettore Cosomati: «Nessuno trova la capacità di concentrarsi e d’astrarre dalle miserie che lo circondano, che lo seguono ad ogni passo della vita giornaliera.»¹⁰²

Se poi si aggiungono la forzata lontananza dall’ambiente domestico e dalle «Gewohnheiten», ossia dall’insieme delle abitudini che rendono gradevole e insostituibile un luogo; l’interruzione coatta del rapporto vivificante con la propria città, con gli amici, con i volumi della raffinata biblioteca privata; infine l’impossibilità di fare lunghi viaggi, di esplorare le grandi città,

98 Cfr. anche la lett. a Serato, Pallanza, 10.6.1916, n. 232, p. 331: «E più fuori ancora la guerra, e la guerra, senza scopo e senza risultato, fuorché quello di farmi nella più inconveniente situazione!» Inoltre: «Se questa guerra non avesse ottenuto altro scopo che quello di separare le persone nello spazio e nell’anima, ciò sarebbe già sufficientemente diabolico. Ma io cerco di resistere anche a questo effetto, come ho resistito (con qualche successo) a tutta la situazione.» (Lett. a Petri, 15.1.1918, n. 275, p. 374.) Infine: «Sperabilmente la pace creerà lo spazio necessario per l’espansione di tutto ciò che ora agisce nell’ombra. [...] Fare nel miglior modo possibile ciò che si è capaci di fare significa: dare il proprio contributo più proficuo. – Ciò vale in ogni momento, e forse più che mai nel momento presente.» (Lett. a H. Leichtentritt, n. 280, p. 379.)

99 Il primo conflitto mondiale «determinò in lui, di sangue tanto tedesco quanto italiano, una crisi che lo ridusse al silenzio per 10 anni». (Carlo Parmentola, in *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Torino 1988, vol. VIII, p. 540)

100 L’improvvisa e tragica morte di Boccioni nell’agosto del 1916, mentre il pittore prestava servizio militare, rese ancora più cupo il suo stato d’animo. Cfr. Rodoni, pp. 62–64.

101 Il testo integrale si trova in appendice (lettera n. 10).

102 Cfr. *infra* no. 346, dove il brano è inserito nel suo contesto.

appare chiaro il significato che «unterbrochen» assume se riferito alla «gerade linie» della sua vita: sul piano esistenziale l'esilio fu senza dubbio un troncamento che provocò una dolorosa lacerazione interiore. «Mein Leben hat einen Riss, und oft erkenne ich es kaum als das eigene», scrisse per esempio a Kestenbergl nell'ottobre del '15.¹⁰³ Metafore come *Riss*, *Amputation*, *wegschneiden*, *unterbrechen*, *gerade Linie*, *ligne droite*, *filo della vita*, *troncare*, *amputare* e altri vocaboli semanticamente in relazione con il concetto di "interruzione", possono essere considerati i tasselli centrali di un vero e proprio lessico dell'esilio, una sorta di sottocodice linguistico, di cui Busoni si serviva nelle parti introspettive delle lettere agli amici più cari, scritte a partire dal gennaio del 1915.

Pur avendo dichiarato con rabbia, in America, che non si sarebbe mai rassegnato alla criminale amputazione della sua vita,¹⁰⁴ le conseguenze che questo troncamento ebbe sulla sua stabilità psichica, sulla sua identità e sulla sua *Weltanschauung* furono, soprattutto nei primi tempi, devastanti: come uomo, Busoni si rese conto improvvisamente di non avere una patria in cui riconoscersi e di cui in quel tragico momento sentiva il bisogno; come *Kulturmensch* cominciò a vivere drammaticamente l'appartenenza a due culture diventate ormai antitetiche nel contesto storico in cui si trovava. «A chi appartengo?» – chiese un giorno angosciato a Stefan Zweig. – «Quando la notte sogno, mi accorgo al destarmi di aver parlato in sogno in italiano. Ma se poi scrivo, penso parole tedesche.»¹⁰⁵

Questi furono alcuni dei motivi che incrinarono sin dai primi mesi il rapporto di Busoni con la città del rifugio, sebbene essa gli garantisse tranquillità e lavoro e, come detto, la vita culturale e artistica fosse in quegli anni ricca ed effervescente come mai lo era stata prima.

L'evento culturale più importante del periodo bellico fu senza dubbio la nascita del dadaismo. Pur non condividendo i principi teorici su cui questo movimento artistico d'avanguardia si fondava,¹⁰⁶ Busoni partecipò, come spettatore, ad alcune serate ed ebbe anche l'occasione di discutere su problemi artistico-estetici con artisti dada:

103 Mus. ep. F. B. 599 (12.10.1915). Cfr. il testo completo della lett. nell'appendice, n. 1.

104 Cfr. la lett. a E. Andreae del 23 giugno, n. 196, p. 286.

105 Zweig, p. 222. L'incontro risale sicuramente al 1917. Cfr. *ibi*, 205 ss.

106 Cfr. Rodoni, pp. 82–83 e Hans Richter, *Dada profile*, Zürich 1961, p. 22: «Von Dada war er weit entfernt. Obgleich er als Mittelmeer-Mensch das Spielerisch-Skeptische bejahte, war er doch mehr von dem fanatischen Ernst Rubinens angezogen.»

Als ich ihm [...] vorgestellt wurde, sass er vor dem Hauptbahnhof in Zürich auf dem Rande des weder alten noch romantischen Kaspar Escher-Brunnens. [...] An diesem Brunnen empfing er. Wir standen um ihn herum: Rubiner, Hardekopf, Musiker und Schriftsteller, und diskutierten über Kunst und Krieg, Musik und Menschen.¹⁰⁷

Si trattò comunque di coinvolgimenti sporadici, che lo lasciarono indifferente, poiché, e il fatto è molto significativo, nelle numerosissime lettere di quel periodo non si trovano resoconti o accenni a quelle serate o agli incontri con i dadaisti.¹⁰⁸ Zurigo, unanimemente considerata in quegli anni «the international cultural center of the world»,¹⁰⁹ gli appariva troppo piccola, provinciale, prevedibile, «velata di noia».¹¹⁰ Tutta la Svizzera era ai suoi occhi

107 *Ibidem*. Ferdinand Hardekopf (1876–1954) fu poeta in stretto contatto con Hans Richter. Busoni frequentava anche Sacharoff e Clotilde von Derp e sicuramente assistette ai loro spettacoli (*ibi*, p. 23). Walter Labhart, che fu in contatto con Jean Rodolphe von Salis (1901–1996), mi ha gentilmente comunicato in una lettera del 10.4.1999 che, secondo l'insigne storico, testimone oculare, Busoni incontrò alcuni esponenti dada in uno dei loro ritrovi: in quell'occasione egli si dimostrò «grundsätzlich allen neuen Ideen im Bereich der Malerei, Dichtung und Musik gegenüber aufgeschlossen und an den Zürcher Dadaisten aufrichtig interessiert, ihnen vorsichtig genähert, mit ihnen diskutiert, dann aber den Kontakt abgebrochen, weil er sich mit ihren exzentrischen Darbietungsformen, die seiner "Klassizität" widersprachen, nicht anfreuden konnte.» Secondo l'editore e collezionista zurighese Peter Schifferli, Busoni invitò a casa sua alcuni dadaisti, coi quali ebbe violente discussioni su temi di carattere estetico. Lo scultore Hermann Hubacher, nel volume *Der Bildhauer H. H. Werke. Aufzeichnungen*, Zürich 1965, p. 12, rievoca un incontro con Busoni avvenuto nel 1917: «Ich sass vorgestern zum Kaffee 'Odeon', als unerwartet Ferruccio Busoni eintrat und, am 'Literatentisch' vorbei, auf meine kleine Ecke zukam. "Ach, guten Tag Hubacher [...] ich komme eben von einer Probe in der Tonhalle." [...] Dann sprach er von der Probe, vom Orchester und bemerkte abschliessend: "Ich spiele eigentlich gar nicht mehr mit den Händen." Vor wenigen Tagen hatten wir zusammen eine Sitzung der Dadaisten in den Tiefenhöfen besucht. Darauf kamen wir noch einmal zu sprechen. Auf meine Frage, wie ihm der Abend bekommen sei, antwortete Busoni, der für alles Neue, alles Revolutionäre einen offenen Sinn hatte: "Ich glaube, man müsste diese gestammelte Dichtung und Musik da da ca ca po po hören, um sie zu verstehen, und ein zweites Mal höre ich mir das nicht an." Dabei lachte Busoni mit eingezogenem Atem, wie nur er es konnte, dass er dröhnte; alles schaute sich nach ihm um. – Das nächste Mal treffen wir uns lieber wieder im Bahnhofbuffet, dort kennt mich niemand.» Su questo, cfr. anche Friedrich Glauser, *Dada, Ascona e altri ricordi*, Palermo 1991, pp. 27 ss.

108 L'unico esponente dada che Busoni frequentava abbastanza assiduamente in quel periodo era il pittore berlinese Hans Richter (1888–1976). I colloqui con questo artista vertevano soprattutto sul problema della trasposizione del contrappunto dal campo musicale a quello pittorico. Cfr. no. 106, Richter, *Dada – Arte e Antiarte*, p. 74 e *Dada Profile*, pp. 22–23.

109 Luening, p. 120.

110 Lett. a Petri del 4.3.1917, n. 255, p. 356.

«eine Art Sanatorium»¹¹¹ e già nel 1917 confidò a Da Motta che non aveva quasi più nulla da offrirgli.¹¹² Busoni era inoltre infastidito dalla mentalità angusta degli zurighesi e degli svizzeri in genere. Da Parigi, a guerra conclusa, scrisse infatti a Jarnach:

Dopo la vita da sanatorio di Zurigo, Parigi ha un effetto liberatorio. [...] Lo stile di vita libero e signorile è per me come un *ritorno a casa*, tanto mi è familiare e tanto a lungo mi è mancato. Qui non si tien conto di quanti anni ha una persona, né di quanto spende, né se è visto in compagnia di una signora, né se sale in automobile. Io sono stato allevato in questo stile da gran signore, e non ho mai potuto assuefarmi all'idea che sia biasimevole, come pretendono gli zurighesi. Sin da piccolo mi è stato insegnato a non dar mai a vedere se fossi ricco o povero. (Ero povero e mi ritenevo ricco). E questo calcolare fino al centesimo quanto uno possiede e come si comporta nella vita pubblica e privata, è estremamente offensivo. È una prassi normale in Svizzera, persino ufficiale.¹¹³

Lo irritavano infine il perbenismo, l'eccessiva prudenza, l'immobilismo, a proposito del quale scrisse: «[...] il cambiamento di temperatura <è> l'unico cambiamento a cui si assista qui.»¹¹⁴

Zurigo, apparendogli sotto la luce deformante dell'amarezza e della rabbia impotente, divenne una sorta di capro espiatorio del suo disagio e della sua sofferenza interiore. Solo sporadicamente appaiono nelle lettere apprezzamenti per la presenza di grosse personalità: «Alle Nationen und Berufe sind im Augenblick hier versammelt» – scrisse nell'estate del '16; – «das gibt ein gutes Publikum und ein lebhaftes Bild.»¹¹⁵ E l'anno seguente: «[...] molte eccellenti e rinomate persone sono qui riunite. In questo momento Z[urigo] è una città importante.» Ma subito dopo aggiunse un significativamente sospeso «ciò nonostante...»¹¹⁶ che rivela come la mancanza della “sua” Berlino fosse per lui incolmabile.

111 Lett. a Max Oppenheimer, 25.12.1915, Mus. ep. F. B. 55. Nella stessa lettera definisce il mondo «ein Lazareth».

112 Lett. del 20.6.1917, n. 264, p. 364.

113 Lett. a Jarnach, Parigi, 10.3.1920, n. 318, pp. 421–422, orig. in tedesco. Cfr. la lett. a Biolley pubblicata nell'appendice (n. 9).

114 Lett. a Petri del 6.12.1915, n. 211, p. 308.

115 Lett. del 6.8.1916 a E. Andreae, in *Briefe Busonis an Edith Andreae*, a cura di Andres Briner, Zürich 1976, pp. 25–26.

116 Lett. a Petri del 10.8.1917, n. 270, p. 369. Tra i personaggi citati anche lo «straordinario e caro Ludwig Rubiner» e Wedekind. In un'altra lett. a Petri (1.3.1918, n. 276, p. 376) la folta presenza di letterati stranieri in Svizzera gli permise di alludere all'assurdità della guerra (cfr. *supra*, no. 96): «Ci sono qui molti letterati, tra gli altri Werfel (ecco di nuovo un poeta tedesco!): tutta gente integra e di grande cultura. (C'è anche Frank). A Berna (al mio concerto) ho potuto vedere sedute l'una accanto all'altra persone eminenti di paesi che si combattono.»

Paradossalmente a Zurigo aveva nostalgia dei lunghi, spesso detestati viaggi a cui lo costringeva la sua attività di pianista;¹¹⁷ quei viaggi, quasi sempre sfibranti, che gli rubavano sì il tempo per la composizione, ma che gli permettevano di tanto in tanto di tuffarsi nei labirinti delle grandi città, dove a ogni momento può prodursi l'«evento»: «le due cose che amo» – scrisse nel 1912 invidiando Dickens – «sono l'esercizio dell'arte e le indagini sulla metropoli.»¹¹⁸ Il fatto che metta sullo stesso piano arte e indagine sulla metropoli credo che consenta di chiarire un altro motivo del suo disagio a Zurigo, giacché la città sulla Limmat non si poteva certo definire una metropoli a quei tempi. Soprattutto Londra e Parigi gli mancavano e non è un caso che dopo la fine della guerra scelse come meta dei suoi concerti proprio queste due città. Saprà tuttavia riconoscere, al momento della partenza per Berlino, il ruolo fondamentale che Zurigo ebbe sulla sua vita e sullo sviluppo della sua arte.

La produzione musicale, teorica e letteraria

Il lavoro era spesso la sua àncora di salvezza, nei momenti di sconforto:

Sto lavorando alla mia “opera”: ma non sono un monaco che dalla finestra della sua cella vede sempre lo stesso cespuglio – e scrive scrive. Comunque, sono contento di avere questo compagno – questa nuova opera in divenire – di cui mi posso occupare quotidianamente come mi piace, e che prende continuamente forma sotto le mie mani.¹¹⁹

117 Cfr. la lett. a J. Oppenheimer del sett. 1917, n. 271, p. 370. Inoltre la lett. a Philipp del 27.1.1917, Mus. ep. F. B. 306c: «J'ai – pour le moment – renoncé à bien des choses (à tout voyage à l'étranger par exemple) et me suis confiné moi-même à la table de travail [...] J'ai tout de même la nostalgie des grandes villes, la vie s'épuise en travail. Je n'ai pas le talent de l'“organisation” et peu d'espoir de cueillir les fruits de mes efforts. Cependant je demeure serein.»

118 Lett. a E. Andreae, Londra 30.9.1912, n. 149, p. 230. Nel testo orig. (ediz. Briner, p. 11): «Ereignis» (evento) e «Grossstadtforschung» (indagine sulla metropoli). Il 5.7.1917 (n. 267, pp. 366–367) scrisse a Petri: «[...] non ne posso proprio più e sono più che mai impaziente; desidero ardentemente un cambiamento, un grande piano definitivo, libertà di movimenti, le città con milioni di abitanti, idee e prospettive chiare e definite. Le molte amputazioni inflitte alla mia attività, ai miei desideri e alle mie speranze, mi hanno lasciato pieno di cicatrici.»

119 Lett. a J. Oppenheimer, sett. 1917, n. 271, p. 370. Il riferimento è ovviamente al *Doktor Faust*. Cfr. anche la lett. a Petri, scritta qualche giorno dopo aver appreso la notizia della morte di Boccioni (n. 240, p. 340): «Tento con tutte le forze di sostenermi col lavoro.» Cfr. infine la lett. a Petri del 15.1.1918: «Speranza e lavoro continuano ad avere un effetto benefico.»

Infatti sul piano della creazione artistica la «gerade Linie» non subì evidenti lacerazioni o interruzioni. Busoni era ben determinato a continuare con tenacia il percorso artistico iniziato con la *Wendung* (nel senso di svolta stilistica) del 1907.¹²⁰ Dagli Stati Uniti si porta l'abbozzo di un breve, intenso e rarefatto lavoro sinfonico costruito su un tema degli indiani d'America, il *Gesang vom Reigen der Geister* (KIV 269): iniziato nell'agosto del 1915, lo concluderà a Zurigo nel dicembre successivo. Con grande determinazione e impazienza riprende la composizione del capriccio teatrale *Arlecchino*. Interrotta durante il soggiorno del compositore a Pallanza nel mese di giugno,¹²¹ verrà ripresa subito dopo il rientro a Zurigo e conclusa con intima soddisfazione ai primi di agosto.¹²² In una lettera alla Klinckerfuss Busoni chiarisce meglio che altrove il significato di questa sua breve opera:

Vorgeworfen wird mir im Arlecchino, dass er hönisch und unmenschlich sei, indessen ist diese Schöpfung aus dem ganz gegensätzlichen Drang hervor entstanden: aus dem Mitleid mit den Menschen, die es sich einander schwerer machen als es sein sollte und könnte, durch Egoismus, durch eingefleischte Vorurteile, durch die dem Gefühle entgegengehaltene Form! Deswegen kommt man im Arlecchino (und diese Absicht ist erreicht) nur zu einem schmerzhaften Lachen.¹²³

All'inizio di ottobre del 1916, siccome lo Stadttheater di Zurigo poneva difficoltà alla rappresentazione del lavoro a causa della sua breve durata (circa un'ora), Busoni prese «una decisione sbrigativa»¹²⁴ per completare la

120 La prima delle *Elegie* è intitolata per l'appunto "Nach der Wendung. Recueillement": nel titolo vi è il «dichiarato annuncio di quel nuovo stile individuato e realizzato nelle *Elegie*, [...] il sottotitolo "Recueillement", ha il duplice significato di "raccolgimento interiore dello spirito" e di "raccolta delle esperienze precedenti".» (Sablich, p. 163).

121 Cfr. Rodoni, pp. 37, 50, 82–83 e 104.

122 Cfr. soprattutto le lettere a Leichtentritt, a Petri del 10 e 11.8.1916 (nn. 238–239, pp. 337–339), a Kestenberg (*infra*, in appendice, n. 3). Busoni considerava *Arlecchino* un "Intermezzo" non solo dal punto di vista musicale ma anche nell'ambito della sua produzione artistica, poiché il suo pensiero era ormai da tempo rivolto al *Doktor Faust*. (Cfr. per esempio la lett. a E. Andreae del luglio 1916, n. 237, p. 337.) Il registro prevalente in questo capriccio teatrale è quello parodistico. A Da Motta scrisse infatti il 13.4.1917 (n. 257, p. 357): «Non è forse espresso chiaramente nel mio *Arlecchino* che prendo in giro il "teatro" stesso?» E a Petri (n. 223, p. 322): «Il mio atto unico vorrebbe mettere un po' alla gogna cose del genere [riferimento a *Die toten Augen* di d'Albert]; è un'opera che si rivolge contro l'opera.» Cfr. Matthias Kassel, "Ferruccio Busoni: *Arlecchino*" in *Canto d'Amore (Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935)*, edizione in francese del catalogo della mostra al Kunstmuseum di Basilea, 1996, pp. 144–151.

123 Lett. del 19.5.1918, in Klinckerfuss, p. 94.

124 Lett. a Petri del 9.11.1916 (n. 250, p. 350).

serata: il desiderio di formare un dittico operistico che avesse validità per il futuro lo indusse a sfruttare il materiale e l'argomento della *Turandot-Suite* (KiV 248), musica di scena risalente al 1905 e destinata ad accompagnare la pièce teatrale omonima di Gozzi. Dal 13 ottobre al 13 novembre Busoni scrisse il libretto¹²⁵ e il piano musicale dell'opera.¹²⁶ Poi, con impressionante disinvoltura, adattò il testo alla musica di scena. All'inizio di marzo, la partitura era quasi terminata.¹²⁷ Il titolo che collega i due lavori teatrali è «La nuova Commedia dell'arte»: «Esso» – spiega Busoni – «si riferisce alla re-introduzione delle maschere italiane nell'azione.»¹²⁸ La prima rappresentazione delle due opere ebbe luogo allo Stadttheater di Zurigo l'11 maggio 1917: Busoni era sul podio; tra i molti amici del compositore c'era anche Ermanno Wolf Ferrari, che fu profondamente colpito da *Arlecchino*.¹²⁹

«L'errore che commettono tutti, amici e avversari», – scrisse a M. Corti quattro anni dopo, in occasione delle rappresentazioni berlinesi – «sta nel considerare le due operine come stile e risultato finale e definitivo delle mie creazioni; mentre in verità esse non sono che un “intermezzo”, quasi uno scherzo, un mio divago, un riposo, per economizzare le forze, che si accingono a un compito superiore.»¹³⁰ Alla fine di questo frammento compare un altro

125 «Da qualche settimana sono dunque impegnato nell'attività stimolante di librettista e compositore di un'opera *Turandot*. Rielaboro il testo a fondo e con la massima libertà per conferirgli un carattere fiabesco e un tono più prossimo allo scherzo teatrale. È più laborioso di quanto pensassi all'inizio, ma lavoro con facilità.» (*Ibidem.*) Cfr. anche la lett. a Huber del 16 novembre (ediz. Refardt, p. 22).

126 Lett. a Da Motta, 25.11.1916, Dent Collection.

127 «Conta circa 300 pagine di partitura ed è un buon record di composizione veloce, tenuto conto che è stata scritta con la massima cura e che è stata inframezzata da concerti di pianoforte. Non ho mai prodotto nulla tanto rapidamente.» (Lett. a Petri, 4.3.1917, n. 255, p. 356.) Cfr. inoltre la lett. a Da Motta del 15.4.1917, n. 258, p. 358.

128 *Ibidem.*

129 Subito dopo la prima rappresentazione, il compositore veneto scrisse infatti al «caro e atroce maestro» una lettera entusiastica: «[...]non credo si possa trovare altro di più “unerbittlich”: non conosco un diavolo che rida più diabolicamente del riso di questo poemetto. Non so immaginare un comico più atroce. E qui sta la perfezione: vedere e tirare nel centro – magari spaccando il cuore a se stesso. Mefistofele è “gentile” in confronto del Suo *Arlecchino*. [...] Ella ha la gioia tragica di sentirsi solo, oramai e la gusta eroicamente. Non si scrive quell'*Arlecchino* senza aver sofferto molto [...]». (Mus. ep. E. Wolf Ferrari 1, Busoni-Nachl. BII.) La critica zurighese espresse giudizi prudentemente positivi sulle due opere (cfr. Willmann, p. 59, no. 1 alla lett. n. 22). Su *Arlecchino* e *Turandot*, cfr. Claudia Feldhege, *Busoni als Librettist*, Anif/Salzburg 1996, pp. 88 ss.; Sablich, pp. 208–222; Beaumont, *Busoni the Composer*, pp. 207–248.

130 Lett. a M. Corti del 21.5.1921, in Marchesi, p. 63. Cfr. anche la lett. a Petri del 9.11.1916, n. 251, p. 350: «È un lavoro di transizione alla mia prossima (e principale) opera, il cui testo è già terminato.»

leitmotiv epistolare del periodo dell'esilio: la composizione del *Doktor Faust* intesa come «compito superiore». Quasi sempre il titolo o il tema dell'opera, soprattutto nel lungo periodo dell'elaborazione concettuale e letteraria del monumentale progetto, dal 1910 al '17, non fu mai, forse per scaramanzia, menzionato.¹³¹ Anche durante la composizione *Arlecchino*, e di altri lavori coevi, i suoi pensieri e le sue preoccupazioni erano spesso rivolti al suo Faust.¹³² Nonostante avesse concluso il libretto alla fine del '14, a Zurigo continuò instancabilmente le ricerche sul mito in ambito sia letterario sia musicale: un foglio scritto a Pallanza il 4 giugno del '16 documenta la sua pressoché perfetta conoscenza delle fonti.¹³³ Dopo aver abbozzato sulle rive del lago Maggiore il primo piano musicale dell'opera,¹³⁴ compose tre mesi dopo alcuni "Skizzen".¹³⁵ Questi primi tentativi musicali attorno alla figura di Faust furono concepiti nel dolore per la tragica morte del pittore Umberto Boccioni, a cui Busoni era legato da profonda amicizia.¹³⁶ La composizione vera e propria venne però iniziata dopo le rappresentazioni

131 Cfr. a esempio: «Non ho osato affrontare l' "Opera" (che non sarà un' "opera") nel timore che un avvio sbagliato possa distruggere il mio ultimo sostegno morale.» (Lett. a E. Andreae, 23.6.1915 n. 196, p. 286.) Inoltre: «Per fortuna vedo sorgere una prima tenue alba di una nuova giornata di lavoro, la quale, se manterrà quel che promette, dovrebbe diventare una bella giornata e durare dai due ai tre anni. Detto più prosaicamente: sto pensando alla realizzazione della mia "opera principale".» (Lett. a Petri, 9.11.1916, n. 250, p. 350.) Cfr. infine n. 255, p. 356, 4.3.1917, a Petri: «La mia "grande opera" aspetta e dovrà aspettare, e intanto *si spalanca l'abisso*.» Sulla genesi del *Doktor Faust*, cfr. il recente volume di Susanne Fontaine, *Busonis "Doktor Faust" und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel 1998, in particolare il capitolo "Chronologische Übersicht über die Komposition des *Doktor Faust*", pp. 65–71.

132 Cfr. le lettere a Serato scritte a Pallanza il 10 e il 20.6.1916 (nn. 232–233, pp. 333 e 335). A H. Leichtentritt scrisse il 24.6.1916 (n. 234, p. 333): «Ho tanta più premura di finirla [la partitura di *Arlecchino*] in quanto subito dopo voglio por mano alla mia "opera capitale e di Stato", un lavoro teatrale con musica in 5 quadri o atti, in cui finalmente deve venir dato corpo a ciò per cui mi sono preparato tutto questo tempo sperimentando e riflettendo. Ho dunque grandi progetti, perciò oggi devo essere breve.»

133 Cfr. Franco Gallini, "Busoni negli anni della prima guerra mondiale: contributo di un carteggio inedito", *Musica Università*, IV, n. 23, dicembre 1966, Roma, p. 17.

134 Cfr. A. Beaumont, *Busoni the Composer*, London–Boston 1985, p. 317.

135 Cfr. Jürgen Kindermann, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni*, Regensburg 1980, p. 400; Beaumont, *Busoni the Composer*, p. 325–326 e la lett. a J. Oppenheimer, 19.9.1916, n. 245, p. 345: «Spero di iniziarne la musica nei prossimi giorni.»

136 Sui rapporti tra Boccioni e Busoni, cfr. soprattutto Rodoni, dove è elencata un'ampia bibliografia sull'argomento.

zurighesi di *Arlecchino* e *Turandot*, a partire dal 13 luglio 1917.¹³⁷ Concluso alla fine di settembre il "Vorspiel I", in cui fece confluire parte del materiale tematico della *Sonatina seconda*, scrisse a Gerda:

Ho ripassato oggi, con tutta l'oggettività possibile, la nuova partitura e ho trovato che è tra le mie cose migliori. [...] <Essa> mi terrà aggogato per parecchio tempo, ed è per me anche il simbolo della fine della guerra. Il cerchio si chiude ancora una volta. Avrò però ancora da fare con la chiusa del libretto. Devo aspettare che mi venga l'idea felice.¹³⁸

Il «glücklicher Einfall»¹³⁹ gli sarà suggerito da Ludwig Rubiner,¹⁴⁰ appartenente al suo *Freundeskreis*. Le lunghe discussioni con il giovane e sfortunato scrittore tedesco¹⁴¹ condussero Busoni verso un finale differente rispetto a quello concepito nel 1914, finale che nacque sotto il potente influsso

148 Nell'agosto del '19 profanò a Venezia l'esecuzione in forma di concerto di alcune opere del Faust: "Vorspiel I" e "Vorspiel II". *Zeitschrift für Musik*, 1919, n. 276, p. 376.

137 Beaumont, *Busoni the Composer*, p. 326. Cfr. la lett. a J. Oppenheimer del 19.6.1917 (NZZ, 21.6.1931), dove tra l'altro Busoni scrisse: «[...] Einen Plan kann man nicht fassen und die Entschlüsse sind halb unfreiwillige. Ich stehe wieder hinter einem abgeschlossenen Kapitel und vor der Initiale eines folgenden. [...] Indessen sind mir nach allen Richtungen die Hände gebunden, ich kann keine Tätigkeit entfalten, nichts abschliessen.»

138 Lett. del 30.9.1917, pp. 248–249.

139 F. Busoni, *Briefe an seine Frau*, p. 324.

140 Su Rubiner (1881–1920), poeta, drammaturgo e pubblicista di tendenze radicali e socialiste, cfr. la monografia (con in appendice un ampio florilegio delle sue opere) di Klaus Petersen, *Ludwig Rubiner*, Bonn 1980. Sui rapporti con Busoni, cfr. in particolare p. 31: «Im Herbst 1915 zog Busoni nach Zürich, und seinen Briefen nach zu urteilen gehörte Rubiner dort zu seinen engsten Freunden. Er verehrte Rubiners Gesinnungskraft und Intelligenz [...]. Er teilte dessen Pazifismus und fand wie dieser am Dada und seiner "gestammelten Dichtung" keinen Gefallen. In Schickeles "Weissen Blättern" pries Rubiner den Freund 1916 als "den grössten Musiker unter den heute Lebenden". Der Beitrag ist mit "Tröster" überschrieben. Und er feiert hier Busoni als einen, der die Menschen in der Nacht des Krieges durch seine Musik heile: "Wer dem Riesenpfeifen der Katastrophe nicht nachläuft, wer den schrillen, schwirrenden Umlauf der Gigantenmesser nicht mitmacht, der kann unser Arzt sein. Und ist er mehr, ist er Schöpfer, so wird er uns führen." Busoni dankte Rubiner, indem er in das erste Exemplar seiner Bearbeitung der Bachschen Fugen und Präludien schrieb: "Der Tröster dem Helfer".» Per la verità, occorre dire che Busoni, pur essendo antimilitarista, non voleva affatto essere definito "pacifista": «Gli inni contro la guerra mi irritano tanto quanto quelli in cui echeggia il clangore delle armi.» (Lett. a Petri del 1.3.1918, n. 276, p. 376.) Cfr. anche Silvia Schlenstedt, "Il paesaggio letterario nella Berlino dei primi anni '20", in A. V., *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, Milano 1986, pp. 20–23, la lett. a Kestenberg del 4.7.1916 (cfr. appendice, n. 3) e Fontaine, pp. 269–274 ("Ludwig Rubiner: Die geistige Wiedergeburt"). L'importante carteggio Busoni–Rubiner sarà prossimamente pubblicato a cura di J. Theurich.

141 Morì infatti a soli 39, a causa della grave epidemia di influenza che colpì Berlino nel 1920.

delle concezioni utopiche riguardanti l'Uomo Nuovo sviluppate dallo scrittore nell'opera teatrale che stava scrivendo in quegli anni a Zurigo: *Die Gewaltlosen*.¹⁴² Lo "Szenisches Intermezzo" è datato 13 dicembre 1917. Pure conclusa in questo periodo la "Symphonia iniziale".¹⁴³ Gran parte del "Vorspiel II" fu composto nel primo semestre del 1918; di questo periodo è anche il *Lied des Mephistopheles*,¹⁴⁴ la cui musica verrà adattata a un altro testo ("Dort war ein dummer Herzog..."), pure cantato da Mefistofele, nel "Zweites Bild". Nel settembre 1918 Busoni può annunciare ad alcuni amici che metà dell'opera (1500 battute) è terminata.¹⁴⁵ Nel mese successivo viene pubblicato il libretto, con il finale suggerito da Rubiner, sulla rivista *Die weissen Blätter*, diretta dall'amico René Schickele.¹⁴⁶ All'inizio del 1919 comincia la composizione di due pezzi per orchestra *Sarabande und Cortège*,¹⁴⁷

142 Questo dramma è pubblicato nel volume di Petersen citato nella no. 143 alle pp. 167–229. Cfr. anche la lett. a Gisella Selden-Goth del 14.5.1920, n. 321, p. 427: «Ho scritto il testo [del Faust] durante il primo Natale di guerra [...] La chiusa mistica però nè stata scritta molto più tardi, in seguito alla critica di Rubiner.» Cfr. inoltre Paul Op de Coul, "Il libretto di *Doktor Faust*. Dai primi abbozzi al testo della partitura", in *Il Flusso del tempo*, pp. 305–307: «Nelle scene finali del dramma di Rubiner» – scrive lo studioso – «i pacifisti sacrificano la loro esistenza e offrono così testimonianza della forza della non-aggressione. Il loro martirio illumina il popolo e lo spinge a fraternizzare [...]. La morte dei Pacifisti e la sopravvivenza eterna del loro "spirito" e della loro "volontà" mostrano un'analogia sorprendente con la morte di Faust e la sopravvivenza della sua "volontà" in suo figlio.» (pp. 306–307). Secondo Umberto Artioli, "La Notte, il Cerchio, l'Eterno Fanciullo", *ibi*, pp. 297–298, un'altra composizione di Rubiner (*Denke!*) «anticipa nitidamente lo schema busoniano»: in essa il protagonista, un rivoluzionario che l'indomani sarà fucilato, dorme tranquillo nella sua cella, perché il suo pensiero e la sua volontà si sono trasmessi a tutti i compagni di prigionia e ai compagni di tutto il mondo. Cfr. infine Beaumont, *Busoni the Composer*, p. 324.

143 Cfr. *ibi*, p. 328. Essa venne però concepita, iniziata e quasi conclusa prima della composizione del "Vorspiel I" (cfr. la lett. a Biolley dell'8.8.1917, Mus. ep. F B. 164).

144 Beaumont, *Busoni the Composer*, p. 257.

145 *Ibi*, p. 326.

146 F. Busoni, *Doktor Faust*, in *Die weissen Blätter*, novembre 1918, pp. 11–29. Su Schickele, cfr. no. 286 e Zweig, p. 222.

147 Cfr. no. 68 e Beaumont, *Busoni the Composer*, pp. 259 ss. Cfr. anche la testimonianza di H. S. Sulzberger, che, nel 1923, rievoca le impressioni suscitate da questi due pezzi alla prima esecuzione: «Dernièrement Andraee se donna une peine réelle [...] à ressusciter les visions lumineuses et quasi transfigurées de "Sarabande et Cortège". De nouveau – comme à la première audition – j'eus cette impression étrange, troublante et profondément heureuse d'un complet effacement de la réalité.» (Lettera a Busoni del 26.2.1923, Mus. ep. M. H. S. Sulzberger 4, Busoni-Nachl. BII.)

sottotitolati “Studien zu Doktor Faust”: la *Sarabande*, infatti, costituirà, leggermente abbreviata, il secondo intermezzo dell'opera; nel *Cortège* sono già presenti quasi tutti i temi che introducono la scena alla corte di Parma.¹⁴⁸

Altre notevoli composizioni¹⁴⁹ appartengono al periodo dell'esilio: la *Sonatina in diem nativitatis Christi* 1917 per pianoforte, KiV 274¹⁵⁰ il *Divertimento per flauto e orchestra*, KiV 285¹⁵¹ e il *Concertino per clarinetto e piccola orchestra*, KiV 276: esse sono il frutto, insieme ad *Arlecchino*, della profonda riflessione teorica che culminò nella lettera aperta a Paul Bekker sulla *Junge*

148 Nell'agosto del '19 ipotizzò a V. Andreae l'esecuzione in forma di concerto di alcune scene del Faust: “Vorspiel I” e “Vorspiel II”; “Szenisches Intermezzo”; Studio per l'ultimo quadro (serenata degli studenti). A causa di impegni concertistici di Busoni a Londra, il progetto non andò in porto. Cfr. la lett. a V. Andreae del 10.8.1919, n. 300, p. 399 (orig. in Willmann, pp. 90–92) e la lett. a Cosomati, pubblicata in appendice, n. 10.

149 Ecco, brevemente, l'elenco delle altre composizioni risalenti al periodo zurighese (per maggiori dettagli si rinvia al citato volume di Kindermann e alla monografia di Beaumont): *Altoums Warnung* per orch. KiV 248b (1917); *Altoums Gebet*, aria per baritono e piccola orch. KiV 277 (prob. 1918); *Lied des Unmuts* per baritono e pf. KiV 281 (1918); *Lied des Mephistopheles* per baritono e pf. (o orch.) KiV 278a (1918); *Improvisation über J. S. Bachs Chorallied* “Wie wohl ist mir...” BWV 517, per pf. a quattro mani KiV 271 (1916); *Albumblatt* in mi min. per flauto (o violino – con sordina – e pf.) KiV 272 (1916); *Albumblatt* in mi min. per pf. KiV 272a; *Klavierübung* 1^a, 2^a e 3^a parte (1917–1918 e 1920; cfr. Kindermann, pp. 461–462); *Sonatina brevis in signo Joannis Sebastiani Magni* per pf. KiV 280 (agosto 1919); *Elegie* in mi bem. magg. per clarinetto e pf. KiV 286 (1920); *Toccata* per pf. KiV 287 (1920). Quanto alle *Bearbeitungen*, mi limito a elencarle secondo la catalogazione di Kindermann: KiV B 9, 10, 13, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 70, 71, 72, 73, 85, 87, 88.

150 Cfr. Mario Feininger, “Come si può ritrovare la tecnica di Busoni”, in *Disclub* 22/23, p. 40: «È indubbiamente un pezzo straordinario che trasmette la compassione di uno spirito superiore davanti a tanta follia, la tristezza davanti a tanto spreco, ma anche la fede nella fine dell'oscuramento dello spirito umano. Si sente perfino il rombo altissimo e lontanissimo di un aeroplano che sorvola la natura che si addormenta.». La prima esecuzione assoluta di questo pezzo avvenne, in forma privata, nell'appartamento di Biolley: «Viele von Busonis Werken aus jener Zeit wurden hier zum erstenmal gespielt: das dem Gastgeber gewidmete Albumblatt für Flöte [...], die sprühende *Carmen-Phantasie*, die *Sonatina in diem nativitatis Christi* erwachten unter Meisterhand zum ersten Klang.» (M. H. S. Sulzgerger, cfr. no. 49.) Sulla musica per pianoforte di Busoni, fondamentale il volume di Larry Sitsky, *Busoni and the piano. The Work, the Writings, and the Recordings*, New York, 1986.

151 «On 21 August 1920, Busoni's staunchest friends in Zurich, including V. Andreae, Ph. Jarnach, A. Biolley and the members of the Tonhalle Orchestra, were present at a small and unceremonious farewell – a trial rehearsal of the *Divertimento*.» (Beaumont, *Busoni the Composer*, p. 268).

Klassizität,¹⁵² un importante tassello nella storia del pensiero musicale del Novecento.

Anche la riflessione teorica sulla musica continuò a Zurigo senza soluzione di continuità. Basti pensare che la seconda, ampliata e definitiva edizione dell'*Abbozzo di una nuova estetica musicale*,¹⁵³ fu redatta e pubblicata nel '16. Del '17 è la breve ma pregnante lettera aperta a Pfitzner¹⁵⁴ che completa e precisa il suo pensiero in ambito estetico e del '20 la citata lettera a P. Bekker. Risalgono al periodo dell'esilio anche alcuni brevi saggi su Bach e Liszt,¹⁵⁵ connessi ai lavori filologici su questi autori di cui Busoni si occupava da più di un ventennio. Da menzionare infine un coraggiosissimo articolo in memoria dell'amico pittore Umberto Boccioni,¹⁵⁶ morto prestando il servizio militare nell'agosto del '16.

Sul piano letterario, come detto, rivede e finalmente pubblica il libretto del *Doktor Faust*, scrive altri tre libretti: due per sé (*Turandot* e *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende*¹⁵⁷ mai musicato); *Das Wandbild*¹⁵⁸ per Jarnach (sarà però musicato da Othmar Schoeck¹⁵⁹).

152 In Busoni, *Lo sguardo lieto*, pp. 112–115, su cui cfr. soprattutto Tamara Levitz, "Erziehung zum Menschentum: Busonis Junge Klassizität' und die Schweiz", in *Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen «10 Jahre Paul Sacher Stiftung»*, a cura di F. Meyer, Winterthur 1996, pp. 219–229; Volker Scherliess, "Torniamo all'antico e sarà un progresso. Nostalgie créatrice en musique", *ibi*, pp. 39–62; Weindel, pp. 80 ss.; Porzio, pp. 16 ss. e Schuh, pp. XX ss.

153 La prima risale al 1907. In Busoni, *Lo sguardo lieto*, pp. 39–72, su cui Weindel, pp. 17–19, Sablich, pp. 114–133 e Porzio, *passim*.

154 Scritto in risposta al pamphlet di Pfitzner "Pericolo futurista" citato nella no. 9. Cfr. Busoni, *Lo sguardo lieto*, pp. 109–111, su cui Weindel, pp. 143–148 e Sablich, pp. 121–122.

155 Cfr. soprattutto "Il Don Giovanni di Mozart e la Fantasia sul Don Giovanni di Liszt", prefazione all'edizione critica di quest'opera pubblicata nel 1918 da Breitkopf & Härtel, in Busoni, *Lo sguardo lieto*, pp. 345–350. Su questo, cfr. n. 267, p. 366 e n. 282, p. 381.

156 Cfr. no. 6. Questo necrologio, pubblicato il 31 agosto di quell'anno sulla NZZ, ebbe un'eco in tutto il mondo e, come risulta da una lettera di Schönberg 7.9.1916 (lett. n. 34 del carteggio Busoni-Schönberg, in appendice al volume delle lettere [cfr. no. 3] pp. 558–559) fece scalpore negli ambienti pacifisti, poiché anche nella neutrale Svizzera si viveva «all'insegna delle museruole» («Die Zeit steht im Zeichen des Maulkorbes», lett. ad H. Huber del 7.9.1916, ediz. Refardt, p. 18).

157 Recentemente pubblicato in Feldhege, pp. 202–227.

158 Pubblicato in *Die weissen Blätter* il 5.7.1918.

159 Busoni conobbe Schoeck nel corso del 1916. Sui loro rapporti, cfr. F. Busoni, "Briefe und Widmungen an Othmar Schoeck", a cura di W. Schuh, *Schweizerische Musikzeitung*, Mai/Juni 1966, Nr. 3, pp. 135; due lettere di Schoeck a Busoni – 5.8.1917 e 3.8.1918 sono conservate nel Busoni-Nachl. BII, Mus. ep. O. Schoek 1 e 2. Cfr. infine Walton, *Othmar Schoeck*, pp. 94–99; 101–102; 104–105; 113; 120 e 154.

L'attività concertistica

Alla fine di settembre del 1916, Hans Huber ricevette da Busoni una lettera contenente anche questa confessione: «Malvolentieri, sempre più malvolentieri mi metto al pianoforte per tenermi in esercizio [...]. La prospettiva di un ciclo impegnativo di 4 concerti a Basilea mi mette di fronte [...] a un lavoro notevole di strimpellamento, e mi distoglie per molto tempo dalla mia "alba".»¹⁶⁰ Emerge da queste righe un altro aspetto della complessa e contraddittoria figura di Ferruccio Busoni: la difficoltà a trovare un sereno equilibrio tra le molteplici attività musicali in cui era impegnato, quelle connesse alla riflessione teorico-filosofica sulla musica, al lavoro filologico, ma soprattutto alla composizione e quelle che facevano capo al pianoforte. L'insegnamento di questo strumento, lo studio per tenersi in esercizio e l'esibizione in pubblico (che comportava quasi sempre lunghi e logoranti spostamenti) lo distoglievano infatti dal lavoro di composizione, che considerava «lo scopo supremo di ogni aspirazione umana.»¹⁶¹ L'attività di concertista per Busoni occupava soltanto il quarto e ultimo gradino nella scala di coloro che praticano la musica.¹⁶² Da ormai molti anni l'inevitabilmente lungo e inteso lavoro sul pianoforte non lo arricchiva più sul piano spirituale: «Ho dovuto interrompere di nuovo la partitura della mia opera» – scrisse sei anni prima allo stesso amico basilese – «e in compenso devo arrabattarmi sui pezzi di Chopin. Non è un nutrimento nuovo e fecondo per lo spirito, e comincio a coltivare seriamente l'idea di piantare in asso il mio mestiere manuale e digitale.»¹⁶³ A questo proposito, P. G. Langevin osserva che Busoni «tout comme Liszt en 1848, considère sa carrière de virtuose comme définitivement dépassée, mais les événements lui refusent le hâvre que son grand aîné avait trouvé à Weimar.»¹⁶⁴

160 Lett. ad H. Huber del 25.9.1916, n. 246, p. 343. La metafora "alba" allude all'inizio della composizione del *Doktor Faust*.

161 "Autorecensione", in Busoni, *Lo sguardo lieto*, p. 175. A questo proposito, già nel 1899 scrisse alla madre: «Ciò che più importa è la volontà e lo sforzo di non trascurare la composizione, il "tutto" della mia vita, il definitivo scopo della mia esistenza, senza cui tutto ciò che ho realizzato fino ad ora sarebbe relativamente senza valore.» (Lettera citata in Guerrini, p. 55.)

162 Lett. a Petri, Basilea, 15.5.1912, n. 136, pp. 218–219. Al primo posto Busoni metteva la composizione, al secondo il canto, al terzo la direzione d'orchestra.

163 Lett. del 17.9.1910, n. 99, p. 173. L'opera a cui fa riferimento Busoni è *Die Brautwahl*. Il 30.12.1910 scrisse a Petri da New York (n. 103): «I 39 concerti fissati [...] non lasciano molte speranze di poter lavorare. E se anche qualche volta si avesse tempo disponibile, come trovare da un momento all'altro la concentrazione necessaria?»

164 Langevin, p. 12. Cfr. la lett. al Leichtentritt del 15.8.1915, n. 202, p. 295: «Il mio sviluppo di compositore è proceduto a scatti; dieci anni dedicati allo studio intenso del pianoforte costituiscono un taglio netto: sono durati dal 25° al 35° anno della mia vita [dal 1891 al 1901].»

Il conflitto interiore provocato dall'inconciliabilità tra pianoforte e composizione e la rabbia per il tempo sprecato sulla tastiera non gli impedirono però, soprattutto nei primi tempi, di essere intimamente soddisfatto e felice dei trionfi che il pubblico gli tributava dopo ogni sua esibizione. Ciò che scrisse a Robert Freund, conclusa la serie dei concerti appena citati, è in palese contrasto con il contenuto della lettera indirizzata a Huber: «I concerti di Basilea sono bell'e passati, fonte di grande gioia per me e per gli ascoltatori.»¹⁶⁵ Ma col passare del tempo gli amari sfoghi incentrati sulla sua poco amata attività di pianista divennero sempre più frequenti, tanto da poter essere considerati anch'essi un leitmotiv epistolare.¹⁶⁶ E la gioia per i clamorosi successi di pubblico e per le recensioni quasi sempre favorevoli e spesso osannanti non riusciva ormai più a mitigarne l'intensità.

In Svizzera avrebbe potuto ridurre l'attività concertistica, ma la sua situazione economica, molto precaria soprattutto a partire dall'estate del 1916,¹⁶⁷ non glielo consentì. Per esempio, nel settembre del 1918 Busoni chiese a Biolley un prestito perché voleva dedicarsi per 3 mesi al *Doktor Faust*:¹⁶⁸ è questa la prova inconfutabile che egli non poteva vivere senza suonare il pianoforte. I motivi dei suoi problemi finanziari non sono del tutto chiari: in primo luogo vi era certamente la difficoltà, in tempo di guerra, di

165 Lett. del 5.2.1917 (n. 254, p. 354).

166 Qualche altro esempio: «Mi sono completamente disamorato dell'insegnamento del pianoforte: è penoso per me vedere altri percorrere (più o meno faticosamente) il cammino che ho compiuto ripetute volte e ormai definitivamente; dover ascoltare per 20 minuti qualcosa che ho già riconosciuto dalle prime 10 battute.» (Lett. del 2.5.1916 a Da Motta, n. 226, p. 324.) – «Esercitarmi al pianoforte mi diventa sempre più insopportabile.» (Lett. del 23.12.1916 a E. Petri, n. 251, p. 351.) – «Ora si passa di nuovo alla trasformazione in pianista, a cui si accompagna la nausea, come nella trasformazione del dott. Jekyll – soltanto che c'è una diversità di opinioni su quale dei due sia in me Mr. Hyde.» (Lett. a E. Petri del 10.8.1917, n. 270, p. 369.)

167 Alla fine del 1915 poteva ancora scrivere a E. Andreae: «A Dio piacendo, tutto è a posto fisicamente e finanziariamente» (n. 214, p. 312). Gli onorari che Busoni percepiva erano altissimi per quell'epoca, fino a 1200 franchi per concerto. Cfr. la lett. di V. Andreae a Busoni del 27.10.1915, in Willimann, pp. 44–45 e la lett. a V. Andreae del 28.11.1915, *ibi*, pp. 49–50. Sul rapporto tra artista e denaro, cfr. la lunga lettera a Biolley in appendice, n. 9.

168 Cfr. Mus. ep. F. B. 188.

attingere al conto in banca berlinese o milanese.¹⁶⁹ La sua passione per il libro raro e raffinato (ne acquistò un migliaio¹⁷⁰ a Zurigo), il desiderio di finanziare la rappresentazione del suo Faust,¹⁷¹ l'acquisto di quadri (i Boccioni, gli Oppenheimer¹⁷²) nell'estate del 1916 e di una armonica a calici,¹⁷³ l'alto tenore di vita, la cronica incapacità di gestire razionalmente il

169 «La bella trovata della mia patria mi ha completamente isolato e anche limitato finanziariamente. [...] Perciò, per mantenermi, devo produrre qualcosa con le mie dieci dita» – scrisse ad H. Huber il 16.9.1916 (n. 243, p. 343). E qualche giorno dopo (il 25 settembre, n. 246, p. 346) allo stesso: «La situazione si è fatta ancor più ingarbugliata per me con la dichiarazione di guerra dell'Italia [il 26.8.1916] alla Germania. Di conseguenza è possibile che tutto ciò che avevo costruito in campo artistico e messo da parte in campo economico in 20 anni di lavoro vada in fumo.» La lettera così prosegue: «Se il Conservatorio di Basilea si mette in un'impresa a cui sembra tenere (e questo è per me un onore), dovrebbe anche contribuirvi in qualche modo e decidersi ad aggiungere di suo ciò che manca all'onorario proposto. Perché concerti del genere mi costano più tempo e lavoro di una scrittura normale, per la quale mi viene rimesso lo stesso cachet.» Cfr. infine la lett. a Biolley del 16.9.1917 (Mus. ep. F. B. 172): «Malheureusement [...] mes moyens seront bientôt épuisés. J'ai eu quelques dépenses extraordinaires. Cette situation m'est très pénible, à moi, qui était toujours fier de ma modeste indépendance.»

170 A Zurigo non rinunciò infatti alla sua passione per il collezionismo: «[...] je continue à collectionner. [...] Nous avons ici maintenant un beau dépôt de Crés, qui m'a fourni ces livres.» (Lett. a Philipp, 5.4.1917, Mus. ep. F. B. 307c.); «La bibliothèque [di Berlino], à laquelle je vais ajouter les milles volumes de Zurich, est en état parfait et représente, ainsi complétée, une collection respectable.» (Lett. allo stesso, 17.9.1920, Mus. ep. F. B. 335a.) Cfr. infine Dent, p. 236. La biblioteca di Busoni fu messa all'asta nel 1925: cfr. il catalogo dell'antiquario Max Perl, *Bibliothek Ferruccio Busoni*, Auktion 96 am 30. und 31. März 1925 e Guerrini, p. 173, no. 3.

171 Busoni voleva accumulare una notevole somma di denaro (circa 40.000 franchi) «pour pouvoir me presenter à un théâtre, bien armé et fourni de tous les moyens artistiques et matériels, au moment ou mon projet sera accompli. Il s'agirait d'une quarantaine de milliers, pour les copies, les décors, les costumes, les constructions d'un instrument oublié et la nécessité d'avoir à disposition un jeu de cloches. Mais je ne compte pas d'avoir terminé avant Noël 1918.» (Lett. a Biolley, 17.7.1917, Mus. ep. F. B. 162.)

172 Da una lunga e acida lettera di Guido Callegari a Busoni scritta il 21.7.1921, risulta che a quell'epoca il debito con gli eredi di Boccioni non era ancora estinto. Il cognato di Boccioni minaccia addirittura di intraprendere un'azione giudiziaria contro di lui: «Il suo contegno verso la Famiglia Boccioni [...] è veramente ingiustificabile e deplorabile e io [...] ho deciso di ricorrere, senz'altro, ai competenti tribunali [...] pur di ottenere il pagamento, da parte sua, di un'equa somma a complemento di ciò che ha già versato.» (Mus. ep. G. Callegari 2, Busoni-Nachl. BII.) Nell'agosto 1922 Busoni non aveva ancora versato la somma richiesta e propose agli eredi, per i gravi motivi finanziari in cui si dibatteva, di restituire la tela *Il lutto* acquistata nella primavera del '16 (cfr. Mus. ep. F. B. 785, lett. del 6.8.1922). Sull'acquisto di quest'opera pittorica, cfr. Rodoni, pp. 28, 90–92 e 104. Infine, sul dipinto di Oppenheimer, cfr. *ibi*, p. 94 e no. 107.

173 Cfr. Beaumont, *Busoni the Composer*, p. 347.

denaro (che disprezzava),¹⁷⁴ alcune operazioni finanziarie e contrattuali errate del suo banchiere di fiducia berlinese,¹⁷⁵ la sua innata generosità furono certamente altri motivi, che in parte giustificano il prestito, per quei tempi piuttosto ingente di 150.000 marchi (circa 21.200 franchi svizzeri) alla Kantonalbank¹⁷⁶ di Zurigo dove Albert Biolley era impiegato.

Quindi Busoni fu costretto a suonare spesso il suo strumento in terra elvetica. L'impossibilità o il rifiuto¹⁷⁷ di uscire dai confini gli fecero almeno

174 Cfr. la lett. a Biolley del 28.11.1918 (Mus. ep. F. B. 200): «Die Kunst selbst zum Zweck der Bereicherung auszuüben ist unmoralisch, in sich selbst widersprechend.» Il testo integrale della lettera è pubblicato in appendice, n. 9.

175 Cfr. la lett. del 28.9.1917 a Biolley (Mus. ep. F. B. 176): «Ça passera [la grippe] – comme tout passe. Et comme ont passé mes 25 milles L[ires] déposé à Milan. En voilà le document – auquel je ne comprend rien. Tout ça avec les meilleures intentions du monde, beaucoup de superiorité pratique, et en “ami dévoué”. – Maintenant cet ami n’a pas répondu à trois lettres que je lui avais écrites; [...] je présume – ce qui n’est pas prouvé – qu’il ait peur de se compromettre politiquement en adressant une lettre à un “ennemi” de son pays. [...] Un “beau jour” un M. Sobernheim de Berlin (mon vieil ami et directeur du “Commerz & Disconto Bank”) parût ici à Z[urich] avec le “fait accompli” de la transaction Berlin–Milano. Il s’avait [sic!] souvent occupé de mes affaires dans lesquelles il me juge un complet idiot; mais toujours avec mauvaise chance. Il m’a fait marcher sur un contrat faussé à l’Amérique (sans reconnaître l’inauthenticité du papier) et il m’a fait perdre 12 milles marques et tous les droits sur mon premier opéra, en se mêlant dans le procès. Maintenant voilà encore 25 milles perdus, ce qui fait une ronde somme d’environ 90 milles francs; qu’il me doit indirectement.»

176 Cfr. la lett. a Biolley, Berlino 11.11.1920, Mus. ep. F. B. 250: «Les impôts (Steuer) on fait leur premier assaut [...]. Mon conseiller en affaires m’a proposé de faire valoire que – à l’étranger – j’avais contracté un emprunt, et – selon la vérité – j’ai attesté que je devais 150.000 marks à la banque cantonale de Zurich.» Difficile stabilire se c’è un rapporto tra questa somma e i 100.000 marchi (14.250 franchi svizzeri) trasferiti dal “Zürich Geldinstitut” alla “Bank für Handel und Industrie” di Berlino nel giugno del 1920 (cfr. Levitz, p. 51).

177 Durante il periodo dell’esilio si recò tre volte in Italia nella primavera del 1916 (a Roma, a Milano e a Pallanza) ma, dopo la dichiarazione di guerra dell’Italia alla Germania, nell’agosto dello stesso anno e fino al settembre del 1919 non uscì più dai confini elvetici. Ci furono dei tentativi di organizzare tournées in Francia e in Spagna nel 1916 (cfr. la lett. a Philipp, 20.11.1915, Mus. ep. F. B. 304c, trascritta in appendice, n. 2) e nel 1917, ma il disgusto per i controlli doganali, lo fece recedere dai suoi propositi. Nell’autunno del 1916 impose a un amico parigino (probabilmente di nuovo Philipp) una condizione irrinunciabile per una tournée in Spagna (cfr. lett. del 7.10.1916, pubblicata in appendice, n. 4). Anche due viaggi a Milano programmati nel marzo e nel novembre del 1917 (cfr. la lett. a Biolley dell’8.8.1917, Mus. ep. F. B. 164) vennero annullati. A proposito del primo scrisse infatti a un direttore d’orchestra basilese non menzionato nell’apertura della lettera (forse Hermann Suter): «Also am 20. soll unser Abend sein? Davon wusste ich nicht, (ein Glück also, dass ich den 19. in Mailand ablehnte) – ich hatte den 12. im Kopf.» (Lett. del 21.2.1917, Archivio L. Rodoni.) Dalla lett. a Biolley del

risparmiare il tempo dei lunghi ed estenuanti viaggi attraverso l'Europa. Siccome a Zurigo viveva senza segretario e *Konzertagent*,¹⁷⁸ nei primi tempi Busoni fu impresario di se stesso; a partire dall'autunno del 1916, A. Biolley ricoprì questo ruolo con umiltà ed efficienza, senza pretendere nulla in cambio.¹⁷⁹ Egli divenne l'organizzatore dei suoi recital pianistici nelle città svizzere, soprattutto nei cantoni francesi. Al termine dell'«Odyssee helvético-pianistique 1917-1918», il grande pianista ringraziò l'amico per l'impegno profuso e, dopo averlo pregato di perdonargli le difficoltà e le seccature che gli aveva causato, concluse: «C'était une rude leçon de contre-

2.3.1917, Mus. ep. F B. 156, veniamo a sapere che Busoni aveva preteso «une condition essentielle, c'est-à-dire la garantie absolue par lettre governative de ma libre entrée et sortie à la frontière». Il 5.7.1917 scrisse ai fratelli Anzoletti (Mus. ep. F B. 132): «[...] ora non so – considerando i tempi e la stagione – se riuscirò ancora a decidermi al trasporto della mia propria persona oltre un confine spinoso.» Infine una testimonianza di Da Motta, ci informa sull'intenzione di Busoni di non più uscire dai confini elvetici prima che la guerra fosse conclusa: «Je sais bien que tu ne voulais plus sortir de ton refuge aussi longtemps que dure la guerre, mais comme ce n'est pas une tournée, tu ne perdra pas longtemps pour ton précieux travail.» (Lett. del 14.9.1917, Mus. ep. J. Vianna da Motta, Busoni-Nachl. BII.) Sullo sdegno provocato dai controlli doganali, cfr. anche la lett. a Serato del 7.10.1915, n. 206, p. 301. «La césure de 1914 - 1918 « - scrive lo storico M. Vuilleumier (p. 55) - «marque la fin d'une époque: celle de la liberté de déplacement illimitée; l'Europe où l'on pouvait voyager sans passeport est morte. Désormais, les migrations vont être étroitement contrôlées et limitées en fonction de considération économiques et politiques.»

178 «[...] ich lebe ohne Sekretär u[nd] Konzertagent u[nd] habe sonst viele Arbeit u[nd] manchen Kummer durch den Krieg (der mir wieder einen Freund [il pittore Boccioni] wegraffte.» (Lett. del 5. 9.1916, Archivio L. Rodoni.)

179 Cfr. la lett. a M. Oppenheimer, 2.10.1918, Mus. ep. F B. 59: «Was dieses Argument [l'organizzazione dei suoi recital] betrifft, das mir persönlich nicht so am Herzen liegt (das ich aber dennoch nicht abweise), so hat ein Mr. Albert Biolley in Zürich (Witikonstrasse 50) sich der Anordnung der Konzerte (zumal in der französ[ischen] Schweiz) aus Freundschaft angenommen.» Cfr. inoltre la lettera a E. Lochbrunner, 7.5.1919, Mus. ep. F B. 70: «Biolley hat in seiner vorsorglichen Güte mir einen Klavierabend in Chaux-de-Fonds eingerichtet.» Infine la lett. del 23.8.1917 allo stesso Biolley: «Puisque Vous avez établi à Churw[alden] le bureau des Concerts [...] je continue en egoïste [...] à décharger sur vos épaules le fastidieux fardeau.

point que je Vous ai donné! Je m'étonne que Vous n'avez pas pris la fuga (la fuite).»¹⁸⁰ L'attività pianistica si concentrò soprattutto a Zurigo¹⁸¹ e a Basilea.¹⁸² Ma toccò anche altre città: Berna, Sciaffusa, Winterthur, Lucerna, Ginevra,¹⁸³ Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds. Un anonimo recensore scrisse, per esempio, dopo il recital del 21 marzo 1917 in quest'ultima città:

D'une haute stature, le buste bien découpé, sa belle tête encadrée de cheveux blancs, la figure fine, où brille le feu sacré, Busoni s'avance avec majesté et prend place au piano. Et, dès la première note c'est, dans la salle archicomble, un silence religieux. La face illuminée, le maître fait pleuvoir les notes en tempête. C'est tantôt la viole d'amour qui chante, c'est tantôt l'orchestre dans sa plénitude déchaînée. Quand retentissent les dernières notes de la "Valse de Faust", dans une polyphonie formidable, l'enthousiasme, dans la salle, tient du délire. Cinq fois, le maître est rappelé. Cinq fois, il salue, sourit...

180 Lett. a Biolley, 26.4.1918, Mus. ep. F B. 184. Biolley (cfr. no. 49) fu anche un prezioso confidente nei non rari momenti di depressione del musicista e il suo consulente finanziario in Svizzera. Egli dimostrò verso Busoni un'ammirazione e un affetto sconfinati, colmandolo anche di regali molto apprezzati (formaggio, prosciutto, vino, libri...). Il grande pianista fu spesso graditissimo ospite dei Biolley nel loro appartamento zurighese. Il carteggio, ampio e interessante, fa parte del Busoni-Nachlass BI e BII e comprende complessivamente 144 lettere: 119 di Busoni e 25 di Biolley. L'autore di questo articolo ne curerà l'edizione e il commento.

181 A Zurigo, Busoni si esibì sia come solista sia come direttore d'orchestra (4 *Klavierabende* nella primavera del 1916 a cui occorre aggiungere un'esibizione con E. Lochbrunner il 18.12.1917; 6 volte come solista accompagnato dall'orchestra (una volta nel gennaio del 1916 e 5 volte nella primavera del 1919 nell'ambito del ciclo "Die Entwicklung des Klavierkonzertes". Come direttore d'orchestra sostituì 5 volte il maestro stabile V. Andrae (cfr. Jelmoli, pp. 23-28). Sui concerti zurighesi dei primi mesi del '16 scrisse a J. Oppenheimer: «Mit fünf Klavierabenden und vier Orchesterkonzerten habe ich in Zürich eine angenehme, ausgiebige und prächtig entgegengenommene Tätigkeit geübt.» (7.4.1916, NZZ, 21.6.1931.)

182 A Basilea si esibì soprattutto come solista in 11 *Klavierabende* (gennaio-febbraio del 1916 e del 1917; febbraio-marzo del 1918; cfr. Refardt, pp. 46-48).

183 Dove fu forse tenuto il concerto di cui parla Nino Piccinelli, in *Disclub* 22/23, p. 43: «Nel corso della prima guerra mondiale, la Croce Rossa Internazionale pregò alcuni solisti di grande fama di dare in Svizzera (non mi sovvieni in quale città) dei concerti il cui incasso sarebbe andato a beneficio delle opere d'assistenza dell'ente stesso, svolte a favore dei prigionieri. Fra i pianisti suonarono prima Paderewski e poi Busoni. Paderewski si era trattenuto qualche giorno allo scopo d'intendere il sommo italiano. Dopo la prima parte del concerto di Busoni, fu visto allontanarsi e allora giornalisti e curiosi gli si affollarono intorno per chiedergli il motivo della sua uscita. Paribeni [maestro di Piccinelli], che era presente, rammentava spessissimo la risposta di Paderewski: "Me ne vado, perché se rimango fino alla fine, potrei essere tentato di tornare a casa, chiudere il pianoforte e non suonarlo mai più"».

et repart au grand désappointement du public, qui eût aimé l'entendre encore. Deux heures d'un effort musculaire inouï lui valent bien de pouvoir se reposer. On a dit et redit les qualités transcendantes de Busoni, sa technique merveilleuse, la beauté de l'interprétation, la vélocité vertigineuse du doigté, et que savons-nous encore? C'est l'artiste, dans l'acception pleine et supérieure du mot. Devant un tel prodige, la critique, désarmée, écoute, admire et se tait. C'est par là que nous eussions dû commencer.¹⁸⁴

Memorabili furono le quattro serate monografiche zurighesi e basilesi nei primi mesi del '16, dedicate rispettivamente a Bach, Beethoven, Chopin e Liszt¹⁸⁵ e, tre anni dopo, il ciclo di cinque "Concerti popolari", diretti da V. Andraea, che avevano lo scopo di illustrare la storia e lo sviluppo del Concerto per pianoforte.¹⁸⁶ Un'impresa titanica, certo «non nuova ma ancor più accresciuta nelle proporzioni e nelle scelte, un'altra di quelle prestazioni eccezionali per impegno e obiettivi a cui Busoni aveva abituato i suoi contemporanei.»¹⁸⁷

184 *Le National suisse* del 23.3.1917, cit. in *100 Année, Société de Musique La Chaux-de-Fonds 1893-1993*, La Chaux-de-Fonds 1992, p. 11. I programmi dei concerti e dei recital svizzeri raccolti da Gerda e conservati a Berlino sono incompleti. Mancano soprattutto i recital nelle città di provincia menzionati nel carteggio Busoni-Biolley. È intenzione dell'autore di questo articolo compiere in futuro una capillare ricerca sui quotidiani svizzeri, al fine di ricostruire il complicato mosaico dell'attività pianistica in terra d'esilio.

185 Date e programmi in Sablich, p. 59; Willimann, pp. 48-49; Jelmoli, pp. 25-26; Refardt, p. 47.

186 Complessivamente sull'arco di circa due mesi, Busoni eseguì 15 diversi concerti per pianoforte: vi comparvero tutti i capisaldi del genere e altre opere che Busoni stimava più degne di essere affiancate ad essi. Nel I concerto (25 febbraio): il Conc. in re min. di Bach nella sua libera rielaborazione, il Conc. K. 491 di Mozart e il Conc. in si min. di Hummel; nel II (11 marzo): il 1° Conc. di Beethoven, il Conc. KV. 488 di Mozart e il 5° di Beethoven; nel III (25 marzo): il Conc. in la min. di Schumann, il 1° Conc. in sol min. di Mendelssohn, il *Konzertstück* di Weber e il 5° Conc. di Saint-Saens; nel IV (8 aprile): il 1° Conc. di Brahms, il 2° di Liszt e il 5° di Rubinstein; nel V e ultimo (29 aprile): il *Totentanz* di Liszt nella sua revisione sul manoscritto originale e, infine, il suo monumentale Concerto con coro finale op. XXXIX, KiV 247. Il conferimento del dottorato *honoris causa* in filosofia da parte dell'Università di Zurigo è certo da mettere in relazione anche con questo straordinario avvenimento. Cfr. *infra*, no. 249.

187 Sablich, p. 62. Il suo già sterminato repertorio pianistico (cfr. Dent, pp. 317-331) si arricchì ulteriormente durante il periodo dell'esilio. Bach: 6 Preludi dal *Clavicembalo ben temperato* e il *Preludio corale* "Komm Gott Schöpfer"; Beethoven: 1° Concerto; Busoni: *Sonatina ad usum infantis*; *Indianisches Tagebuch*; *Sonatina In diem Nativitatis*; Liszt: *Die Weihnachtsbaum*; *Totentanz* (1ª versione); Mozart: Concerto in re min. KV 466 e in do min. KV 491; Saint-Saëns: *Scherzo*; Liszt: *Réminiscences de Norma*; Mozart: *Sonata* KV 448; Busoni: *Improvisation über Bachs Chorale* "Wie wohl ist mir..."

A guerra conclusa,¹⁸⁸ scelse ovviamente una metropoli – Londra – per la sua prima tournée all'estero. Ma aspettò quasi un anno prima di decidersi a lasciare la Svizzera:

Vers la fin de septembre je me rendrai en Angleterre pour "recommencer" la vie interrompue. La "tournée" s'accomplira dans les conditions exactes "d'avant la guerre". De facto: rien n'a changé; les hommes n'ont pas sù tirer un enseignement de la grande leçon. Comme dans cette stupide forme de la Sonate classique, on revient, après un developement [sic] mouvementé, paisiblement à la première tonalité, au beau thème, comme si rien ne se fusse passé! Et tout se termine en des cadences conventionnelles. [...] Il y a quatre ans, que je n'ai pas revu le monde! Il y a cinq ans, que j'ai vécu en une intime hostilité envers ce monde éloigné et évité. En le jugeant devenu sauvage, je suis peut-être devenu sauvage moi-même. – D'autre part je crois que mon art s'a subtilisé, et qu'il exprime tout ce qu'il reste de "bon" en moi.¹⁸⁹

Partì da Zurigo il 18 settembre.¹⁹⁰ Fece tappa a Parigi, non per tenere dei concerti, ma per render visita al grande amico Isidor Philipp con cui aveva sempre mantenuto contatti epistolari. Il 26 settembre era sicuramente a Londra.¹⁹¹ Vi rimase fino all'11 dicembre. Si recò poi a Milano¹⁹² tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1920. All'inizio di marzo ripartì da Zurigo per Parigi.¹⁹³ Soggiornò di nuovo in Inghilterra per tre settimane da metà giugno all'inizio di luglio.¹⁹⁴ L'accoglienza fu trionfale ovunque, tranne che a Milano, dove venne anche insultato per non aver scelto di dimorare nella sua patria durante la guerra.¹⁹⁵ Ritornò poi a Zurigo senza aver ancora nulla

188 Sui motivi che lo spinsero a non uscire subito dai confini svizzeri, cfr. la lett. a J. Oppenheimer del 7.1.1918, NZZ, 21.6.1931: «[...] die ersten Friedensjahre [...] versprechen nichts Schönes.» Nella stessa lettera già pensa a un rientro a Berlino: «Der dumme Fuss will mich gern nach Deutschland tragen.»

189 Lett. a Philipp, 18.7.1919, Mus. ep. F. B. 308c.

190 Cfr. la lett. a E. Andreae, 17.9.1919, n. 302

191 Cfr. *infra* la no. 346; le lettere nn. 303–314, pp. 402–417 e *Lettere alla moglie*, pp. 258–285. Cfr. inoltre Willimann, pp. 96–112; Dent, pp. 241–243. Infine l'amara confessione a Philipp, Londra 17.10.1919 (Mus. ep. 309c): «Vous me demandez, si je suis "content". Je vous confesse que non. Le recommencement de cette existence de Saltimbanque est une Humiliation, – à mon âge et au point moral et artistique que j'ai atteints [sic] – insupportable. Et je n'en vois pas la fin. – Maintenant je ne peux pas travailler à mon Dr. Faust, ce qui me rend encore plus mécontent.» Inoltre: «Questa vita vagabonda che ho ripreso mi ha strappato dalla mia amata scrivania, alla quale sono stato diligentemente operoso nei trascorsi e per me pacifici quattro anni di guerra.» (Lett. a E. Andreae del 25.7.1920, n. 331, p. 438.) Ma cfr. note 117 e 118.

192 Cfr. lett. n. 316, pp. 418–419; Dent, p. 245.

193 Cfr. lettere nn. 317–320, pp. 425; Willimann, pp. 117–122; Dent, pp. 245–246; M.-A. Roberge, "Busoni et la France", *Revue de Musicologie* 82, n° 2, 1996, pp. 269–305.

194 Cfr. lettere nn. 325 e 327–329; pp. 430 e 433–436; Willimann, pp. 125–128; Dent, pp. 247.

195 Cfr. Rodoni, p. 118, no. 190.

deciso quanto alla sua destinazione futura. Solo alla fine di luglio accettò la nomina alla prestigiosa Akademie der Künste berlinese come professore di composizione.¹⁹⁶

Il "Freundeskreis" zurighese

Come detto, uno dei mezzi di cui Busoni si servì per mitigare gli effetti più devastanti dell'esilio (l'emarginazione, l'isolamento e la solitudine) consistette nel creare attorno a sé una ristretta cerchia di amici (svizzeri e stranieri in esilio). La sua abitazione in Scheuchzerstrasse 36 divenne sin dai primi mesi del soggiorno zurighese il punto di riferimento di insigni musicisti e intellettuali, «ein Sammel- und Brennpunkt regen und beschwingten geistigen Lebens, künstlerisch-menschlichen Erlebens» – scrisse Sulzberger, dove non di rado si incontravano «geistige und künstlerische Grössen aus aller Herren Länder». Ma, sempre secondo la testimonianza del giovane ed eccentrico musicista,

am unvergesslichsten bleiben die Stunden, da der Meister uns gehörte: die hellen Nachmittage, da er sich Bach und Liszt vorspielen liess; reich an lichtvoller Erkenntnis, an geistvollem Witz und sprudelnder Laune. Oder wenn er, einer plötzlichen Eingebung folgend, sich ans Klavier setzte [...]. Unvergessen auch die Stunden, da wir unter der Abendlampe um den runden Tisch versammelt waren [...]. Hier war die Werkstatt eines lichten, freien und beschwingten Geistes, der selbst im Nehmen der Gebende war, im Spenden aus sich schöpfte, dem das Leben und die Tage so kurz, die Kunst so lang erschien.¹⁹⁷

196 Cfr. no. 351.

197 M. H. S. Sulzberger, "Busonis Haus", Dokumentationsbibliothek W. Labhart, Endingen (CH) e Mus NL 30: Bba 6, Sulzberger-Nachlass (Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung), rivista non identificata, 1926, pp. 3 e 5. Cfr. anche, dello stesso, l'articolo in memoria di Busoni, "Ausklang", pubblicato sulla NZZ il 9.8.1924. Sulzberg lo ricorda «am Klavier, wenn er in engerem Kreise, in Geberlaune seine Schätze ausbreitete oder am runden Tisch, unter der milden Abendlampe, das "Cénacle" um ihn versammelt, über menschliche oder überweltliche Dinge sprach, gespannt, sprühenden Auges, geharnischt in Witz, Laune und Übermut, oder ergriffen, bis zu Tränen gerührt, bei Jean-Paul, Heine oder Baudelaire verweilend. Nie werde ich den Eindruck vergessen, wie er beim Lesen eines Abschnitts aus einem eigenen Manuskript, wo im Glorienschein der Verklärung Arlecchinos (Busonis) Eltern erscheinen, plötzlich mit tränenerstickter Stimme die Lektüre abbrach oder wie einmal in später Nachstunde, nach einem einsam mit ihm verbrachten Abend, als das Gespräch von Hoffmann, Edgar Poe, Villier de l'Isle Adam auf seltsam-phantastisches Selbsterlebtes übersprang, sein bleiches Antlitz ein unsichtbarer Hauch zu überrieseln schien. [...] überall war sein Urteil überraschend, intuitiv erfassend, höchste geistige Kultur spiegelnd, von kühnster Logik.» Su Sulzberger, cfr. il recente volume di Chris Walton, *Marcel H. S. Sulzberger (1876–1941): Ein Schweizer Pionier der Atonalität*, Zürich 1999.

L'importanza che Busoni attribuiva al suo *Freundeskreis*¹⁹⁸ emerge da molte lettere. Per esempio, nell'estate del '17, dopo essersi lamentato del fatto che da qualche tempo nessuno andava a trovarlo (ed elenca i nomi di quattro tra i suoi più intimi amici: Lochbrunner, Rubiner, Andreae, Jarnach), confidò a Biolley: «Il est dur de devoir tirer tout de soi-même, et j'ai peur que les fonds d'énergie s'épuisent à la fin, comme le charbon et le sucre»: ¹⁹⁹ amare parole che sottintendono il ruolo di stimolo che le relazioni d'amicizia avevano anche sulla sua vena creativa. Ben più esplicito ciò che Busoni scrisse nel 1918 a Ernst Lochbrunner (ma questo messaggio di gratitudine può essere esteso a tutti coloro che gli furono vicini alleviandogli i disagi dell'esilio): «du mildertest mir diese Passions-Jahre durch Freundschaft.»²⁰⁰ E non poteva certo mancare l'omaggio, questa volta pubblico, a colui che si adoperò con grande generosità d'animo per rendere non solo sopportabile, ma anche feconda la sua lunga permanenza in Svizzera: Volkmar Andreae, a cui scrisse una commossa lettera aperta, pubblicata sulla *Neue Zürcher Zeitung* l'8 agosto del 1919:

Es ist vorerst Ihrer künstlerischen Einsicht zu verdanken, dass es mir überhaupt möglich wurde, in Zürich eine Aktivität zu entfalten, die Sie gütigerweise als eine anregende und wohlthätige bezeichnet haben: sind Sie doch bei jeder meiner nach aussen gerichteten musikalischen Handlungen der planende und bewegende Geist gewesen. Ich werde Ihr Verhalten zu mir und zu meiner Kunstübung von nun an in meinem Herzen bewahren.²⁰¹

198 Del quale facevano parte, oltre ai menzionati Jarnach, Biolley e V. Andreae, anche Ludwig Rubiner, Othmar Schoeck, Reinhold Laquai, Marcel Sulzberger, Ettore Cosomati, Max Oppenheimer, Francesco Ticciati. Busoni ebbe contatti anche con Stefan Zweig, Yvan Goll, Franz Werfel, Frank Wedekind, Leonhard Frank, René Schickele, Hans Richter, Paul Klee, Hermann Hubacher, Richard Flury, Otto Luening, Oskar Fried, Paul Cassirer, Ermanno Wolf Ferrari, Otto Klemperer, Richard Strauss, Gisella Selden-Goth, Margarete Klinckerfuss, il Marchese di Casanova e il filosofo Ernst Bloch.

199 Mus. ep. F B. 164, 8.8.1917. Si ricordi ciò che scrisse alla baronessa Oppenheimer: «[...] non ho mai sentito propizia la «solitudine» [per la creazione artistica]» (sett. 1917, n. 271, p. 370). Cfr. anche Rodoni, p. 9 con la no. 6.

200 Mus. ep. F B. 69, 1.1.1918 (lett. n. 8 in appendice). Su Lochbrunner, cfr. no. 322. Cfr. anche la lettera a M. H. S. Sulzberger del 21.10.1920: «Überhaupt drängt es mich Ihnen zu sagen, dass ich an Ihrer liebevollen Freundschaft einen Dankbaren Trost hatte in Zürich, wo ich – das Gute anerkennend – das Bessere zu schätzen wusste» (Sulzberger-Nachlass). Su questo, cfr. anche H.-H. Stuckenschmidt, *Busoni Weihnachtssonatine 1917*, NZZ, 24/25.12.1977: «Das Leben, das er in Zürich führte, war ein Provisorium. Er gehörte der Welt und fühlte sich eingeeengt wie nie zuvor. Doch die Freundschaft und die Verehrung, die ihm zugetragen wurden, trösteten ihn.»

201 Lett. aperta a V. Andreae dell'8 agosto 1919, in Willimann, p. 89, n. 58.

Infine, ormai a Berlino da tre anni, Busoni rievocò in una lettera a Sulzberger gli anni dell'esilio e le persone che gli furono più vicine:

Je ne regrette pas d'avoir séjourné en Suisse, dont je garde des bons Souvenirs. – André [sic] fit son possible pour me rendre son pays agréable et utile. Vous, Lochbrunner, Biolley furent (et demeurent) des excellents amis. J'ai profité des favorables conditions économiques, de la liberté de pensée, pendant la guerre, qui ne réussit pas à y toucher.²⁰²

Sul piano delle relazioni umane il periodo degli *Zürcherjahre* fu dunque per Busoni di tale ricchezza²⁰³ da influire positivamente non soltanto sulla sua stabilità psichica, spesso minacciata dalle depressioni, ma anche sulla sua attività intellettuale e artistica.

Importanti furono anche i contatti con gli amici che decisero di rimanere nella loro patria e con i quali mantenne costanti rapporti epistolari.²⁰⁴ La lettera, che Busoni considerava quasi sullo stesso piano delle altre attività culturali o artistiche,²⁰⁵ fu il secondo mezzo di cui si servì per rompere l'isolamento, per effondersi verso gli altri, per uscire dalla prigionia²⁰⁶ dell'esilio, per varcare, almeno metaforicamente, i confini angusti impostigli dalla guerra. Secondo la sua stessa testimonianza, ne scrisse oltre 5000 a Zurigo

202 Lett. del 6.3.1923, Sulzberger-Nachlass.

203 «Von den friedensfreundlichen und ordnungswahrenden Zuständen abgesehen (deren Segen auch auf mich sich ausgoss), sind es vornehmlich die geistige Reife des Milieus, die hochstehende Kultur Ihrer Kreise, denen gegenüber ich der Empfangende und der Geförderte war.» (Lett. a V. Andreae, 8.8.1919, in Willimann, n. 58, p. 89.)

204 U. Boccioni, A. Serato, E. e A. Anzoletti, H. Leichtentritt, E. Andreae, I. Philipp, il Marchese di Casanova, L. Kestenberg, M. Corti, G. Tagliapietra ecc.

205 Si ricordino, a questo proposito, le acute parole di A. Beaumont contenute nell'introduzione alla sua fondamentale antologia (cfr. no. 3): «Ferruccio Busoni fu uno dei migliori e più fertili scrittori di lettere del suo tempo. Virtuoso della penna quanto del pianoforte, il suo stile epistolare maturo gli permetteva quella favolosa varietà di "attacchi" e di sfumature, quelle sottigliezze e quella flessibilità della forma per le quali è rammentato come pianista e come compositore. La vastità degli argomenti trattati nelle lettere è eccezionale. Molte di esse sono saggi in miniatura concepiti volutamente come descrizione di viaggio o autoritratto, feuilleton, reportage, dichiarazione politica e, particolarmente negli ultimi anni, protesta e lamento. [...] Per Busoni la forma di una lettera era altrettanto importante per la sua buona riuscita quanto quella di una composizione o di un programma di concerto.» (pp. 9 e 13). Cfr. anche la "Nota alla edizione italiana" di S. Sablich (pp. 15–18] in cui tra l'altro scrive; «Busoni si rivolgeva a ogni destinatario in modo per così dire fortemente personalizzato, studiando non solo la forma ma anche il tono delle sue lettere, e con cura speciale [...].»

206 «Prisoner in Switzerland» è un'espressione usata dal Dent, p. 236. Ma Busoni stesso, nella lett. a Raffaello del 6.3.1920, da Parigi scrisse: «Gerda war natürlich angegriffen, nach vier Jahren "Gefangenschaft" in Paris zu sein» (N. Mus. Nachl. 4, 138).

(circa 3 al giorno):²⁰⁷ «Que j'ai écrit de lettres! Vraiment, ma correspondance fait une partie considérable de mes oeuvres et, souvent, elle les a – forcément! – substitué.»²⁰⁸

Ma né il *Freundeskreis* né le lettere potevano alleviare quella solitudine ben più greve e profonda che emerge da questa confessione alla baronessa Oppenheimer: «Mi sento sempre più solo, pur senza essermi allontanato dalle persone.»²⁰⁹ La solitudine determinata dalle circostanze, nella quale veniva a trovarsi sporadicamente a Zurigo, si sovrapponeva quindi a una solitudine radicata nel suo animo sin dai tempi della fanciullezza, acutamente descritta da Langevin:

Dans ses relations humaines comme dans son art, Busoni fut toute sa vie un être solitaire. Au temps de son enfance, ses tournées incessantes et sa maturité trop précoce lui interdisaient déjà toute fréquentation avec la jeunesse de son âge. Lorsque la gloire lui eut apporté une audience universelle, il s'écarta délibérément du monde des virtuoses – “Je ne veux pas être, disait-il selon une formule aussi lapidaire qu'admirable, un commis-voyageur de la Campanella” – pour s'engager dans la voie d'un véritable apostolat où il ne pouvait, là encore, rencontrer que l'isolement. Sur ces hautes cimes en effet, qui peut planer, hormis les aigles?²¹⁰

Che cosa intende lo studioso francese per «véritable apostolat»? La citata lettera a Carlo Clausetti è uno dei documenti che può chiarirne il senso.

207 Lett. al Marchese di Casanova, n. 334, p. 441: «Perdoni il mio silenzio [...]. Ma il fatto che ho constatato, di aver scritto a Zurigo all'incirca 5000 lettere, La renderà forse indulgente verso la mia apparente negligenza.»

208 Lett. a Philipp dell'11.5.1920, Mus. ep. F. B. 328a. Il 5.12.1920, da Berlino, scrisse allo stesso: «J'ai dû négliger ma correspondance, quoique j'écrive de trois à six lettres par jour.» (Mus. ep. F. B. 338a.)

209 Lett. a J. Oppenheimer, sett. 1917, n. 271, p. 370. «È interessante osservare» – continua Busoni – «come moltissimi uomini che si sono rifugiati qui rimangono isolati e non fraternizzano». A questo proposito, cfr. anche H. Ball, lett. alla sorella del 28.11.1916, in *Briefe 1911–1927*, Einsiedeln 1957: «Man sieht so recht, wie krank die ganze deutsche Intelligenz ist. Fast alle sind beurlaubt in die Schweiz. (Und empfinden den Aufenthalt hier als Exil.)» Due mesi dopo ricompare il leitmotiv della solitudine (lett. a Petri del 20 novembre, n. 274, p. 373), non alleviata né dai trionfi come pianista, né dal lavoro sul *Doktor Faust*, né dal gran numero di intellettuali che si era radunato in quel periodo a Zurigo: «Il successo [del concerto dedicato a opere sue che ebbe luogo il 6.11.1917] è stato eccezionale. Il lavoro alla nuova opera procede. [...] Tuttavia: il cerchio si stringe sempre più, è sempre dalle proprie viscere che bisogna tirar fuori l'ispirazione; come se uno rosicchiasse il proprio braccio per nutrirsi. D'altro canto in questo momento è radunato qui di nuovo un gran numero di persone di primo piano, e Zurigo è un centro del tutto particolare di carattere e interesse insoliti.»

210 Langevin, p. 14.

Busoni, dopo aver dichiarato che l'abbandono dell'Italia in giovanissima età fu provocato dallo «stato deplorabile in cui si trovava la musica verso il 1883», scrive:

La mia attività a Berlino (interrotta del resto da viaggi internazionali) non fu che una continua lotta contro le restrizioni e la poca grazia germaniche; e le mie poche ed intime soddisfazioni nel vincere successivamente gli ostacoli e le opposizioni, mi guadagnarono costà una popolarità essenzialmente negativa. Arrivato tardi al posto di Bologna, le mie prime azioni furono di combattere ad alta voce un'inclinazione già troppo invecchiata verso Wagner ed altri autori stranieri (che considero contraria alla natura italiana) e di proclamare la Musica nostra. Anche questo dispiacque in una città, che, per le sue tradizioni, si confondeva volentieri con Bayreuth.²¹¹

«En tant que compositeur» – sostiene ancora Langevin – «Busoni n'a pas plus adopté l'Allemagne que l'Allemagne ne l'a adopté. Quant à son divorce d'avec la musique italienne, rien ne semblait pouvoir le combler.»²¹² Gli sferzanti giudizi sulla musica e sul gusto tedeschi,²¹³ su Wagner, sul wagnerismo²¹⁴ e sull'espressionismo,²¹⁵ così come le pesanti stroncature della musica e dei musicisti italiani, «vassalli» degli stranieri e della loro musica,²¹⁶ ebbero come

211 Lett. del 21.3.1919, riprodotta in *Disclub* 22/23, p. 18.

212 Langevin, p. 14.

213 Cfr. note 23 e 29.

214 Cfr. per esempio le lettere seguenti: a Da Motta, 20.10.1916, n.147, p. 247; ad Hans Reinhart, 15.4.1917, n. 259, p. 359, orig. in tedesco; al Marchese di Casanova, 12.8.1918, in Gallini, pp. 20–21, orig. in tedesco; allo stesso, 3.11.1918, n. 287, p. 387; a Jarnach, Londra, 2.12.1919, n. 314, pp. 415–416, allo stesso, Parigi, 22.3.1920, n. 319, pp. 422–424.

215 Cfr. soprattutto la lett. del 4.8.1920 a G. Selden-Goth, n. 332, p. 439; la lett. aperta a Fritz Windisch del 17.1.1922, in Busoni, *Lo sguardo lieto*, pp. 133–136, su cui Sablich, pp. 123–124 e “Sui tempi che corrono”, in Busoni, *Lo sguardo lieto*, pp. 141–144: «[...] già nel 1920 (a quel tempo ero a Zurigo) prevedi la fine dell'espressionismo. Dall'espressionismo abbiamo guadagnato alcune possibilità che con gratitudine vogliamo aggiungere ai mezzi utilizzabili, e di cui all'occasione vogliamo servirci. Ogni movimento di una certa ampiezza nasce da un granello di verità, l'errore consiste nell'accentuarlo in modo da pensare e agire su un piano esclusivo ed esagerato, intollerante e caricaturale.»

216 Cfr. lett. a Serato del 17.10.1915, n. 208, pp. 303–304; a Felice Boghen, Pallanza, 5.6.1916 (Fondo F Boghen, Centro F Busoni, Empoli); a Dent, 24.6.1923, n. 380, p. 498: «[...] una scuola puramente italiana, oggi, in musica, non esiste. Chi fa dello Strauss, chi del Debussy, chi un po' di Stravinsky, e Wagner rimane il Dalaj-Lama. È ben naturale che l'estero abbia più gusto ad ascoltare gli originali, che queste pallide copie.» Cfr. le lettere a Casella (Berlino, 21.7.1923, n. 383, p. 401), a M. Corti (25.1.1922, in Marchesi, pp. 64–65) e quelle pubblicate in appendice al saggio della Nicolodi citato nella no. 29), pp. 180–185.

conseguenza emarginazione ed isolamento, indifferenza e disprezzo,²¹⁷ e lo resero anche amaramente e definitivamente consapevole che egli fu sempre, in fondo, un esule (prima, durante e dopo la parentesi in terra elvetica), non soltanto come uomo, ma anche come intellettuale e come musicista. Esule quindi anche nelle sue due patrie, quella istituzionale e quella d'elezione;²¹⁸ metaforicamente esule anche sul piano del linguaggio (si ricordi il discorso iniziale sul tedesco quale lingua, forse suo malgrado,²¹⁹ privilegiata). Busoni fu infatti un musicista isolato nel suo tempo, «un aigle» per riprendere la metafora di Langevin, sia come compositore,²²⁰ sia come pianista,²²¹ sia come teorico:²²² in tutte queste attività il suo anticonformismo, la sua originalità, la strenua e nobile difesa delle sue idee lo esposero spesso alle ferocissime critiche dei suoi avversari.²²³ «Alla sua libertà di pensiero» – sostiene Michele Porzio – «Busoni pagò un prezzo altissimo, ottenendo un riconoscimento infimo rispetto all'influsso esercitato sulla “nuova musica”».²²⁴

217 «[...] mi sono creato degli avversarij tanto qui [a Berlino], che in Italia» (lett. a M. Corti, cfr. note 28 e 30).

218 Nella citata lettera a Clausetti (*Disclub* 22/23, p. 19) considera la scelta di abitare Berlino come un «Esilio».

219 Cfr. no. 22.

220 Cfr. Philipp Jarnach, «In memoria di Ferruccio Busoni», *La Rassegna Musicale Italiana*, n. 1, anno XIII, gennaio 1940, p. 59: «All'arte di Ferruccio Busoni fu sempre di remora la sua fama di inaccessibilità spirituale. Anzitutto la musica del Maestro era incomprensibile perchè le sue originalità formali sonore apparivano nuove e inconsuete, e gli astrusi problemi ch'essa presentava all'esecuzione ne rendevano difficile l'intendimento a una mente ordinaria. Ma c'era dell'altro: c'era l'estremo volatilizzarsi di ogni realtà materiale, l'atmosfera enigmatica e irrealistica che da questa musica emana, e che turba e fa stare a disagio l'ascoltatore abitudinario e amante dei propri comodi.»

221 Cfr. no. 226.

222 Cfr. ancora Jarnach, «In memoria», p. 59: «Più curioso ancora si è che gli scritti estetici di Busoni venissero male interpretati quanto la sua musica. Essi erano di continuo pretesto a violente controversie, che in pubblico finivano spesso per assumere il carattere di attacchi personali. Questo interprete dei più sublimi misteri musicali del passato, questo annunziatore di un'espressione musicale nuova e più pura, appariva agli occhi degli uni come un pericoloso distruttore e un futurista, agli altri come un romantico travestito, mentre non era né l'uno né l'altro.»

223 Cfr. il citato (no. 9) *pamphlet* di H. Pfitzner, «Pericolo futurista». «Egli ne soffriva assai» – scrisse Jarnach – «non tanto per il fatto di sentirsi personalmente incompreso, quanto perchè l'ottusa inerzia dei contemporanei gli pareva ritardare o minacciare quelle possibilità superindividuali di sviluppo che il suo spirito ardentemente auspicava.» («In memoria...», p. 59.)

224 Porzio, pp. 12–13.

Dalla sua parte ebbe sempre i numerosi amici che compresero la sua grandezza²²⁵ e il pubblico che affollava le sale da concerto in cui si esibiva come pianista e che gli tributava sempre ovazioni trionfali. Non sempre la critica che fu non di rado sconcertata dall'audacia inaudita delle sue interpretazioni.²²⁶

Della sua condizione di esule permanente anche dopo la conclusione della guerra, Busoni fu tristemente consapevole, se nel 1920 scrisse a Edith Andrae: «Ich litt für die ganze Welt und wurde – heimatlos.»²²⁷ Zurigo, il luogo concreto nel quale visse l'esperienza dell'esilio, assume allora anche il valore di simbolo di quella condizione: una metafora di tutta la sua esistenza. Le parole che Rilke dedica all'artista nel *Diario fiorentino*, sembrano attagliarsi come poche altre a Busoni: «Che l'arte nelle sue vette non possa essere nazionale, vuol dire che ogni artista è nato in terra straniera; non ha patria in altro luogo che in sé. E quelle sue opere che esprimono la lingua di questo paese sono le più sue.»²²⁸

225 Tra cui Paul Bekker, «saggista musicale tra i sommi di ogni tempo» (Beaumont, no. 1 alla lett. 290, p. 391).

226 Cfr. la magnifica lettera (1902) al critico musicale del *Courrier Musical* di Bruxelles, Marcel Rémy di cui si conserva un dattiloscritto nell'Handschriftenabteilung della Zentralbibliothek di Zurigo: «Vous partez d'une fausse prémisse en croyant que c'est mon intention de "moderniser" les oeuvres. Au contraire! En les nettoyant de la poussière des traditions je cherche à les rendre jeunes telles qu'on les sentait au moment où elles sortaient de la tête et de la plume du compositeur.» Cfr. Weindel, p. 112.

227 Cfr. la lett. a E. Andrae del 25.7.1920, ediz. Briner, p. 33 che corrisponde alla n. 331, p. 438.

228 Rilke, p. 71.

Un bilancio del soggiorno in terra elvetica

Gli anni che Busoni trascorse in Svizzera furono raramente sereni. Ma, nonostante i disagi inevitabilmente connessi alla condizione di esule, la sua produzione musicale, letteraria, teorico-estetica, filologica fu enorme, addirittura sconcertante se si tien conto dell'impegnativa attività pianistica²²⁹ e dell'intensa vita sociale nell'ambito del suo *Freundeskreis*. Busoni ne fu pienamente consapevole e orgoglioso, se, nel 1920, poté scrivere a Serato: «È rarissimo riscontrare una quercia che non si piega alla bufera; è eccezionale l'artista che, lottando contro essa, segue *diritto* il suo cammino.»²³⁰ Ricompare alla fine della guerra la metafora della «gerade Linie», quella artistica però, che non subì alcuna interruzione, come se Busoni avesse voluto, rilkianamente,²³¹ spezzare le catene della sua prigionia con la sola forza dell'arte, «cammino verso la libertà»:²³² «Oui, le séjour à Zurich a produit une jolie récolte: de ce côté je suis assez satisfait, par moment je me sens

217 «[...] mi sono creato degli avversari, uno qui [a Berlino], che in Italia» (lett. a M. Corbi, cfr. note 28 e 30).

229 È stata finora poco studiata l'attività di insegnante di pianoforte a Zurigo. Furono sicuramente suoi allievi Francesco Ticciati, Otto Strauss (cfr. Luening, pp. 174–175) e Nino Piccinelli. Cfr. la testimonianza di quest'ultimo in *Disclub*, nn. 22–23, p. 43: «A cavallo tra il 1914 e il 1915 [sic, ma si tratta quasi sicuramente degli anni '15–'16] andai a Zurigo insieme ad un amico [...] che aveva già dato dei concerti di pianoforte, per seguire un corso di perfezionamento tenuto da F. Busoni. Durò all'incirca sei mesi ed eravamo in parecchi, provenienti un po' da tutta l'Europa. Busoni dimostrò subito la sua generosità rinunciando a percepire da chi era povero il compenso dovutogli. Ricordo moltissimi particolari, anche di natura tecnica, concernenti le sue lezioni, che erano principalmente d'interpretazione. Seguiva ogni allievo come se fosse il solo, senza risparmiarci rabbuffi e sfuriate, che del resto ci meritavamo. Ma non si stancava mai d'illuminare e di chiarire autori, brani e intere composizioni, ripetendo e facendoci ripetere, a nostro beneficio, certi passaggi fin tanto che non c'eravamo compenetrati in quella musica. Un ricordo sovrasta gli altri: la meticolosità nell'insegnamento dell'uso del pedale: a mio avviso la connotazione essenziale del Busoni didatta da me conosciuto.» Forse anche Alice Landolt seguì delle lezioni di pianoforte a Zurigo (cfr. n. 270, p. 369).

230 Lett. n. 327, p. 434, Londra, 17.6.1920. Cfr. inoltre la lett. a Kestenberg del 4.7.1916 pubblicata integralmente in appendice, n. 3: «[...] zwar zögere ich noch immer vor Entschlüssen, deren Durchführung einem grauen Schicksal anvertraut werden müsste; aber das Werk schreitet vor, und an der Hand desselben werde ich weiter spinnen und (an dem Faden) die nächstliegende Knoten lösen.»

231 Ma per Rilke (cfr. *supra* p. 49), il periodo della guerra fu caratterizzato dal silenzio creativo, che si protrasse, con poche vette isolate come la 4^a Elegia Duinese, scritta nell'autunno del 1915, fino al 1920.

232 Rilke, p. 84.

même artistiquement rassuré. Mais le prolongement indefini sur ce «fertile terrain» me donne quelque inquietude.»²³³

Per riguardo verso l'amico svizzero, Busoni usa un eufemismo: in realtà, come scrisse a Philipp nel luglio del '19 non solo Zurigo ma tutta la Svizzera gli appariva ormai spiritualmente «épuisé»: «[...] la paix conclue – la ville rentre dans son état normal; je vois que, pour moi, il est temps d'en finir avec ses limites.»²³⁴ L'atteggiamento contraddittorio nei confronti di Zurigo appare in tutta la sua evidenza confrontando questo brano epistolare con uno spezzone tratto da un'altra lettera scritta solo due mesi dopo:

Tutte le persone di un certo nome sono passate di qui, vi risiedevano stabilmente un gran numero di «isolati» e gente interessante. Tra questi Lenin... R. Rolland, Paderewski... Recentemente mi hanno fatto visita Rilke e Wassermann. Qui intanto mi sono trovato bene e mi trovo sempre meglio; attività, influenza, considerazione sono continuamente aumentate e sono culminate nella nomina a dottore honoris causa presso questa università il 30 luglio scorso.²³⁵

Il paradosso, la contraddizione (o l'antitesi) e il dubbio furono certamente componenti essenziali del pensiero e della personalità di Busoni: essi contribuirono a rendere così complessa, non di rado contorta, ma nel contempo affascinante e misteriosa la sua figura di uomo e di artista. A volte si ha l'impressione che la sua somma maestria nell'arte del contrappunto trovi un riflesso anche nella «composizione»²³⁶ della sua vita, caratterizzata da alternanza o intreccio di posizioni, idee, sentimenti e impulsi contrari, non di rado sconcertanti.

Sconcertanti furono pure il valore e il significato che assunse l'esilio, soprattutto a partire dall'autunno del 1918 (Busoni rimase ancora a Zurigo per quasi due anni, dopo la fine del conflitto mondiale): pur restando

233 Lett. a Biolley, 16.6.1918, Mus. ep. F. B. 185. Cfr. anche la lett. a Kestenberg del 15.11.1916 (Mus. ep. 565a): «Mir fruchtete die Zeit; die Summe dieser zweijährigen Kriegsdauer erweist sich in der niederlegten Arbeit als grösser, als die mehrerer früher Jahre zusammen. Allein 1916 – das noch nicht zu Ende ging – brachte reiche Betätigung als Dirigent und Klavierspieler, zwei Opern und ein siebenter Band Bach.»

234 Lett. a Philipp del 18.7.1919 (Mus. ep. F. B. 308c). Cfr. la lett. allo stesso del 20.2.1923 (Mus. ep. F. B. 362a).

235 Lett. a Petri, 7.9.1919, n. 301, p. 401. Sul dottorato h. c., cfr. *infra*, no. 249.

236 Vocabolo non usato a caso: si tenga presente che spesso Busoni usa la metafora «alba» per indicare l'inizio del *Doktor Faust* e che, d'altra parte, paragonò l'esilio zurighese a un pezzo musicale: cfr. l'ultima parte del brano di una lett. a V. Andrae, citato nelle righe seguenti. Cfr. inoltre la lett. a Philipp citata a p. 23, dove Busoni paragona l'anteguerra, la guerra e il periodo post bellico alla «stupide forme de la Sonate classique».

un'esperienza dolorosa, da prigionia qual era nei primi anni, l'esilio divenne una vetta da cui gli era dato osservare il mondo circostante con perspicacia ancor più folgorante rispetto all'anteguerra. Molte lettere scritte a partire dal 1919 confermano che Busoni fu uno dei più acuti e lucidi testimoni del suo tempo.²³⁷

Nei confronti della Svizzera e degli Svizzeri Busoni fu spesso polemico e ironico,²³⁸ ma, quando prese la decisione di congedarsi definitivamente, seppe infine riconoscere con la consueta lucidità e onestà intellettuale il ruolo che le istituzioni politiche, economiche e musicali, e la gente di questa nazione ebbero sulla sua attività di musicista in senso lato. Il 23 giugno del 1920, da Londra, scrisse infatti a Volkmar Andreae:

Mi accorgo che gli anni trascorsi a Zurigo non sono rimasti senza influenza per me, all'estero; la mia posizione nel mondo musicale si è notevolmente elevata, senza intervento da parte mia; allo stesso modo come un'opera matura dentro di noi, senza che ci si pensi consapevolmente. Tanto più sono grato al Suo paese per la tranquilla attività che mi ha consentito di svolgere. Ma ora anche questo capitolo è chiuso e bisogna prender congedo, con fermezza e malinconia. Perciò il mio ritorno in luglio <Zurigo> avrà lo scopo di fare tutti i passi a ciò necessari. La separazione non sarà facile. Ma il mio senso della forma mi dice che la durata di questo pezzo non deve essere protratta oltre il limite dovuto.²³⁹

237 Cfr. soprattutto l'edizione italiana delle lettere (cit. nella no. 3), pp. 387 ss. e le *Lettere alla moglie*, pp. 254 ss.

238 Interessante il giudizio che diede sui compositori svizzeri: «Es ist mir schon einige Zeit aufgefallen, und nun steht es bei mir gleichsam als Prinzip fest, dass die Schweizer – sonst solid u[nd] bürgerlich=gewissenhaft, in der Musik (durch die Geschichte) so merkwürdig sorglos u[nd] flüchtig sind. Wenn Sie die Genealogie Raff – Huber – Andreae – Schoeck nehmen (die besten Namen), so begegnen Sie bei Allem demselben Zug einer schnellen, kritiklosen, routinen aehnlicher Produktion. Das erkärt sich, glaube ich eben daraus, dass diese Musiker – als “Künstler” – sich der bürgerlichen Solidität als enthoben fühlen. (Genau so, wie in England, der “Künstler” – wo alle in Frack kommen – glaubt, in einer Sammtjacke erscheinen zu dürfen.) Aber, das ist ein Irrtum, wie Sie perfekt wissen. Das, was ich versuchte zu beschreiben, ist der Dilettant, und nicht der Künstler. Der Künstler – ist der peinlichste Mann und immer – en grande tenue – wenn er schafft.» (Lett. a Biolley, Mus. ep. F B. 209.)

239 Lett. n. 325, p. 431; orig. in Willimann, n. 85, pp. 126–127.

Ma dove andare? Roma, Bologna, Parigi, Londra o... Berlino?²⁴⁰ Le lettere scritte dopo la fine della guerra documentano che la scelta non fu facile, anche se Berlino era la città che con maggiore frequenza usciva dalla sua penna:

Ulteriori decisioni riguardo la mia vita non sono ancora ben delineate, nemmeno per me, ma spero di arrivare a veder chiaro d'orientarmi in base alle impressioni che avrò e alle osservazioni che farò in piena coscienza. C'è molto dentro di me che parla in favore di Berlino, la quale – eccetto l'Italia – è la sola città da prendere in considerazione come sede definitiva: a meno che non dovessi decidere di rimanere in Svizzera, cosa che mi attira meno di tutto, nonostante il molto che devo a questo paese. [...] Ciò che mi dovrebbe far decidere non sono ambizione né interessi economici. Ma quell'offerta che mi potrebbe convincere non è ancora venuta, dovrebbe essere definitiva e garantirmi un'estesa attività artistica.²⁴¹

Qualche mese prima tentò, forse per l'ultima volta, un riavvicinamento all'Italia. In qualità di compositore a quel momento «indipendente e sciolto da qualsiasi legame» (era infatti scaduto il contratto con Breitkopf & Härtel), si rivolse all'avvocato Clausetti di Casa Ricordi, chiedendogli se fosse disponibile a pubblicare opere sue, tra cui il *Doktor Faust*:

Oggi ho diritto di considerarmi uno dei più distinti fra i Musicisti italiani;²⁴² e starebbe ora all'Italia di chiedersi, se la mia presenza costà potesse, o no, essere necessaria, o almeno utile. – Se l'Italia mi respinge di nuovo, sarò costretto – a mio profondo rammarico – di rinunciare a farne parte integra; dall'altro canto il sentirmi desiderato da Noi coronerebbe una vita pazientemente costruita con delle intenzioni puramente artistiche. I mezzi termini, una benevola e rispettosa tolleranza, le proverbiali acclamazioni al Pianista, non basterebbero però a restituirmi al mio paese.²⁴³

Nonostante questo ultimo, accorato e patetico tentativo di ottenere finalmente un riconoscimento dall'Italia, a mio parere, nel suo intimo Busoni non

240 Cfr. soprattutto Levitz, pp. 41–53 (“Zurich 1918–1920”) e la lett. del 31.7.1920 a Philipp, pubblicata in appendice, n. 12.

241 Lett. a E. Andreae del 17.9.1919.

242 Si ricordi che anche in una lett. a Serato il 10.6.1916, si definiva il «migliore Musicista italiano», n. 232, p. 331.

243 Lett. del 21.3.1919, *Disclub* 22/23, pp. 17–22. Cfr. Levitz, p. 45.

ebbe mai dubbi:²⁴⁴ egli non avrebbe cioè mai potuto rinunciare alla città in cui voleva ritrovare la sua *turris eburnea* e che era la sua musa ispiratrice:²⁴⁵ il luogo privilegiato, insomma, in cui, nelle sue estati laboriose e solitarie, gli era dato tendere verso lo scopo supremo della sua vita: l'opera d'arte.²⁴⁶

Busoni lasciò²⁴⁷ l'appartamento in Scheuchzerstrasse 36 il 9 settembre del '20,²⁴⁸ col titolo di dottore h.c. conferitogli dalla Facoltà di Filosofia dell'

244 «Conclusa la pace, quando riebbe quella libertà di movimento cui aveva dovuto rinunciare con ira aspra e impotente [...], quando questa prigionia in un paese che lo serrava da ogni lato circondandolo con le sue montagne come di un'alta muraglia ebbe finalmente termine, non si volse verso la nazione vittoriosa, [...] ma scelse invece quella sconfitta, atterrata, quasi proscritta, senza un attimo di indecisione, senza pensare al vantaggio e alla convenienza. Questa, mi sembra, è la sua azione umanamente più grande [...]. La povertà in cui è morto dopo aver vissuto per trent'anni come un gran signore è quasi una trasfigurazione di questo gesto.» (Wassermann, in Sablich, p. 317.) Cfr. anche Porzio, p. 16: «[...] l'idea della nuova classicità non avrebbe potuto trovare un clima più propizio di quello effervescente e internazionale offerto da Berlino all'epoca della Repubblica di Weimar; pur tra fraintendimenti, sarà questo l'ambiente in grado di accogliere e di dare eco alle sue proposte.»

245 Grazie anche al caos metropolitano che lo predisponeva al lavoro intellettuale e alla creazione artistica. Cfr. Rodoni, p. 9 con la no. 6.

246 Cfr. *supra* no. 161.

247 Non è difficile immaginare che la sua partenza lasciò un vuoto difficile da colmare. Cfr. la testimonianza di Sulzberger: «[...] on sent avec [...] intensité combien vous nous manquez, toujours et partout: votre musique, votre parole, votre figure, et l'atmosphère inspirée de votre maison. – Ceux qui furent autour de vous – à vous aimer et vénérer – Jarnach, Laquai etc. se retrouvent de temps en temps ensemble. Mais ce ne sont que des tentatives. Le cercle s'est désarticulé et le charme est brisé. D'autant plus fort nous le sentons: ce que nous vous avez donné nous reste, non pas comme un souvenir précieux, mais: comme le printemps d'une vie nouvelle, ample et rayonnante. Et dans l'atroce lutte où je suis engagé, elle reste une lumière. Merci encore et encore!» (Mus. ep. M. H. S. Sulzberger 2, B.-N., BII). Ma Busoni fu una figura d'artista stimata e ammirata e quindi rimpiaanta anche dalla gente comune: «Der grosse Musiker war damals eine stadtbekannte Figur. Täglich konnte man den auffallenden, grauhäufigen Mann durch die Bahnhofstrasse spazieren sehen, mit Interesse alle Passanten, mit Wohlgefallen die eleganten Zürcherinnen musternd. [...] Giotto [il suo cane San Bernardo] begleitete ihn auf allen Wegen. Er lag zu seinen Füßen im Bahnhofrestaurant, wo Busoni roten Tessiner Wein trank und schwermutig auf den Lärm der einfahrenden D-Züge horchte; sie kamen aus Deutschland und Italien, aus der Welt, die ihm verlorengegangen war.» (H.-H. Stuckenschmidt, cfr. no. 200.) Inoltre: «Als Künstlerfigur war Busoni in den Strassen Zürichs eine auffallende Erscheinung. Sein markanter Kopf, der Kamelhaarmantel und die grosse Dogge waren stadtbekannt. Als Mensch war Busoni von höchster Liebeshwürdigkeit. Wer ihn gekannt hat, wird sein scharmanten [sic] Wesen, seine geistreiche und kultivierte Art des Plauderns, seinen vornehmen Charakter, alle seine Eigenschaften, die nicht nur auf sein weitgereistes und weltgewandtes Leben, sondern auch auf das romanische Element in ihm zurückzuführen waren, nicht vergessen.» (L. [= Reinhold Laquai?], *Erinnerung an Busoni*, Tages Anzeiger, 27.7.1944, in Dokumentationsbibliothek W. Labhart, Endingen [CH].)

Università di Zurigo nell'agosto del 1919.²⁴⁹ L'alta onorificenza gli fu attribuita non solo per i suoi meriti artistici, ma anche per gli stimoli che con la sua perspicacia e la sua sconfinata cultura letteraria e musicale seppe dare allo sviluppo culturale in senso lato della città. «Wir wissen wohl», – gli scrisse V. Andrae – «dass Sie neben Liszt und Rubinstein der grösste Pianist aller Zeiten sind. Für uns aber noch wertvoller war Ihre ganze Persönlichkeit, Ihr künstlerisches Schaffen, Ihr hoher einzigartiger Geist.»²⁵⁰

Pochi giorni prima di partire per l'America, alla fine del '14, Busoni scrisse («tutto d'un fiato e senza esitazioni, come se fossi ispirato»²⁵¹) il testo di ciò che egli considerava il suo testamento spirituale: il *Doktor Faust*, l'opera da lui stesso definita «la somma di tutto quello che sento e che so».²⁵² Come se fosse ispirato... o come se volesse giurare sulla sua arte, drammaticamente e solennemente, che, terminata la guerra, sarebbe ritornato, a ogni costo, a

248 Sulzberger, nell'articolo scritto in memoria del maestro, ricorda la partenza da Zurigo: «Noch sehe ich ihn in der schon entrückten Umrahmung des Waggonfensters am Zürcher Bahnhof, seinen Freunden den Abschiedsgruss entbietend: das bleiche Gesicht ergriffen, bewegt und wie nach weiten Fernen ausschauend, feierlich und reise froh, jugendlich belebt und altersweise, die geschmeidig-schlanke Gestalt ritterlich und beherrscht emporgerichtet und doch in ihrer ganzen Gebärde so schlicht, wahr und gütig. Sein ganzes Wesen seltsam geeinigte harmonische Zweiheit.» (“Ausklang”, NZZ, 9.8.1924)

249 Louis Gauchat, rettore dell'Università dal 1926, così si esprime a proposito del conferimento del prestigioso titolo: «Busoni war eine wieder lebendig gewordene Renaissancefigur, der eine Kunstform zur Darstellung der Idee nicht mehr genügte. So gewaltigem Wirken durfte die Universität nicht teilnahmlos zuschauen.» Busoni esibì sempre con orgoglio questo titolo, nonostante detestasse le onorificenze: in moltissime lettere a partire dall'agosto del 1919 si firmava infatti «Dr. F. Busoni». Cfr. Dent, pp. 248–249; Gerda Busoni, *Erinnerungen an Ferruccio Busoni*, a cura di F. Schnapp, Berlino 1958, p. 22 e Willimann, pp. 86–89, dove è anche citato (p. 87) il brano di Gerda.

250 Lett. n. 56, in Willimann, p. 88.

251 Appunto del diario berlinese, 2.1.1915, n. 183, p. 270.

252 Lett. a Serato, Pallanza 20.6.1916, n. 233, p. 333.

Berlino per portarla a termine. Ed è ciò che avvenne, non senza rimpianto e commozione.²⁵³

Se la via dell'artista consiste anche nel «gettare un ponte dietro l'altro sopra gli ostacoli»,²⁵⁴ il gigantesco ponte che collegò il «prangendes Berlin» del '14 al «finsteres Berlin»²⁵⁵ del '20, scavalcando idealmente gli «ostacoli» della guerra e dell'esilio, fu proprio il monumentale progetto del *Doktor Faust*. L'America dapprima, ma soprattutto la Svizzera, Zurigo, l'appartamento in Scheuchzerstrasse 36, i ritrovi pubblici della città furono i luoghi che portarono definitivamente alla luce una profonda crisi di identità, di cui l'aspetto più evidente fu, come detto, il ritrovarsi senza patria («heimatlos»), e che dovettero sostituire l'insostituibile: l'Europa intera (le metropoli, il viaggio), la Germania, Berlino, l'appartamento in Viktoria-Luise-Platz 11, il Musikzimmer, la biblioteca²⁵⁶). Per questo gli *Zücherjahre* divennero «Passions-Jahre»,²⁵⁷ in cui il disprezzo per il luogo dell'esilio si alternava all'indifferenza, all'ironia, al sarcasmo, ma anche, come sempre paradossalmente, alla gratitudine e alla riconoscenza.

253 «Tous les changements, même les plus souhaités ont leur mélancolie» – scrisse a Biolley citando Anatole France – «car ce que nous quittons, c'est une partie de nous-même; il faut mourir à une vie pour entrer dans une autre. Et cette fois j'ai dû quitter bien de choses! [...] Je garde de bien agréables souvenirs pour [sic] Zurich!» (Mus. ep. F. B. 249, 1.10.1920.) Cfr. anche la lett. allo stesso dell'11.8.1920 (Mus. ep. F. B. 246): «On ne se sépare pas facilement du lieu, de la personne ou même de la chose auxquels on était lié pendant un lustre! Mais c'est irrevocable. Et il faut bien se résigner. La résignation est l'effort plus heroique et douloureux, dont l'âme humaine soit capable.» Infine la lett. a Sulzberger (21.10.1920, Sulzberger-Nachl.): «Ich selbst bin damit in ein neues Kapitel meines Lebens getreten und finde mich noch nicht ganz zurecht. Die Trennung von meinem Jungen, von fünfjähriger Umgebung, der Sprung in's Ungewisse: dies Alles, mit über 50 Jahren vollführt, muss mich zuerst in Urtheil und Äusserung über Dinge u. Zustände zurückhaltend machen.»

254 Rilke, p. 71. Un analogo uso della metafora del ponte artistico nella lett. di Busoni a Kestenberg del 4.7.1916 (cfr. il testo integrale in appendice, n. 4): «Dieses Werk [Arlecchino], ein Intermezzo, eine der zahlreichen Brücken, die ich mir bauen musste um über Abhänge und Abgründe zu gelangen, dürfen Sie nicht mit allzu anspruchsvollen Forderungen erwarten.»

255 Per «prangend» cfr. no. 19; per «finster» cfr. la lett. a Jarnach del 2.10.1920, Dent Collection; cfr. n. 337, p. 446.

256 Cfr. la lett. a V. Andreae, 26.5.1922, n. 363, p. 482: «Io vivo in mezzo ai miei libri, una collezione considerevole che riempie due grandi stanze. Ne ricavo gioie purissime.» Sulla sua biblioteca, che comprendeva circa 5000 volumi, cfr. la lett. a J. Oppenheimer del 6.7.1923, in NZZ, 21.6.1931.

257 Cfr. no. 200 e la lett. n. 8 in appendice.

A Berlino lo colse una grave depressione che costrinse Gerda ad anticipare la partenza da Zurigo. La città profondamente mutata fu una delle cause:²⁵⁸

C'est un aigle en effet, mais un aigle blessé qui, en 1920, reprend possession de son appartement de Berlin après avoir hésité à faire de Londres ou de Paris sa résidence. [...] Un sentiment d'irrépressible angoisse l'étreignit lorsqu'il rentra dans la ville où il devait mourir quatre ans plus tard: les conséquences de la guerre s'y faisaient partout sentir, le cours de la monnaie s'était effondré, la vie musicale était entièrement désorganisée, sa propre santé était compromise. Busoni écrit à Isidor Philipp le 7 Septembre 1920: "Mon coeur est brisé. J'ai laissé mes fils à l'étranger. A 54 ans, je m'engage dans l'inconnu!" Toute l'oeuvre des dernières années, pourtant entreprise avec un regain d'énergie créatrice,²⁵⁹ sera dominée par cette angoisse dont Busoni ne cherche pas à se défendre, et qui transparait dans toute la partition du *Doktor Faust*.²⁶⁰

Fu questa stessa angoscia che gli impedì di giungere alla fine del suo cammino artistico, alla meta tanto agognata: la rappresentazione del *Doktor Faust*.²⁶¹ Alla battuta 489 dell'ultimo quadro Busoni depose per sempre la penna e chiuse a chiave in un cassetto la partitura, dopo aver musicato i

258 Per altre cause, cfr. la lett. al figlio Raffaello del 15.9.1920, N. Mus. 4, 144: «Dieser Entschluss meines Lebens hat mich viele resignierte Kraft gekostet: nicht nur, dass ich mit einer fünfjährigen Umgebung brach um mich in eine recht unbestimmte Situation zu begeben; sondern, überdies, dass ich gleichzeitig mich von Dir und Benni [cfr. no. 271] trennte, (voraussichtlich für endgiltig) nachdem wir uns doch glücklich wieder hatten zusammenfinden können! – Dies Alles, in einem einzigen Augenblick vereint, ist – wenigstens am Anfang – nicht leicht zu ertragen.» Ma non si dimentichi che anche l'aver dovuto lasciare a Zurigo il suo cane San Bernardo, col quale volle condividere quasi tutto il periodo dell'esilio e al quale era affezionatissimo, contribuì non poco a incupire il suo umore.

259 Col passare dei mesi tornarono la serenità e la gioia di abitare a Berlino. Ecco che allora riaffiora l'idea di Zurigo come di una prigione, come di una malattia: «Mi ci son voluti sei mesi per riprendermi. (Mi dicono che son ringiovanito dei cinque anni di cui ero invecchiato là).» Lett. a Jarnach, Roma 20.4.1921, n. 344, p. 456. Jarnach gli aveva scritto il 10.4.1921 (N. Mus. Depos. 56, 124): «Der Abschied von Zürich war einfach und kurz. Wir gingen in den letzten Tagen einige Male zu Biolleys, die sehr lieb mit uns waren. Andreae schien sehr betrübt [...]. Ich freue mich [...]. Obwohl ich nie vergessen oder unterschätzen werde, was mir der – fast siebenjährige – Aufenthalt in Zürich, wertvolles und schönes gebracht hat. Liebe Freunde lassen wir dort, die uns in schwierigen Zeiten halfen, und dort wurde mir das Glück, Sie kennen zu lernen. – Aber das Fortgehen war für uns eine Befreiung.»

260 Langevin, p. 14.

261 Cfr. il carteggio inedito tra Busoni ed il pittore Ettore Cosomati (Busoni-Nachlass BI e BII). Cosomati fece alcuni disegni per il *Doktor Faust*, che non furono però mai usati per un allestimento scenico.

versi: «O beten, beten, wo, wo die Worte finden?» Se la ricerca della parola intesa in senso lato (quindi anche come espressione musicale) è metaforicamente ricerca dell'identità, era destino che Busoni non portasse a compimento l'opera della sua vita.

Marcel Sulzberger così ricorda il suo Maestro, la cui «sferzante genialità»,²⁶² che «aveva il dono di stimolare lo spirito verso abissi di immaginazione profetica»,²⁶³ contribuì non poco a irradiare di viva luce la città sulla Limmat nei cupi tempi della Grande Guerra:

Stets noch in später Nachtstunde standen die Fenster erhellt. Von der erhöhten Strasse konnte man ihn oft erblicken, wie er, ein sinnender Faust, über ein Buch gebeugt sass. Denn von ewigem Drange war er beseelt, und bei Dante, Cervantes, Edgar Poe oder Baudelaire ebenso zu Hause wie bei Anatole France, Vildrac oder Morgenstern. Als Gegenstück zu der straffen und gespannten Herrschergestalt am Flügel im Konzertsaal bleibt mir als Symbol seines tiefinnersten Wesens jenes abendliche Bild des sinnenden Denkers, in die enge Welt der vier Wände gebannt, aber über alle Weiten geneigt, im Drang und in der Sehnsucht nach dem Fernen, Unerforschten und Unbegrenzten:

“Da, wo du nicht bist, da ist das Glück!”²⁶⁴

262 L'espressione è di U. Boccioni, nella lettera a Busoni del 29.6.1916 scritta a Pallanza. Cfr. Rodoni, p. 95.

263 Cfr. Edgar Varèse, *Il suono organizzato*, Milano 1985, p. 129.

264 Sulzberger (“Busonis Haus”, p. 5), citando a memoria, mette «da» al posto di «dort». Si tratta dell'ultimo verso della poesia *Der Wanderer* di G. Ph. Schmidt von Lübeck, musicata da Schubert (op. 4, n. 1). Il verso corretto è: «Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!»

F. Busoni: una dozzina di lettere dell'esilio

Queste lettere, tutte inedite, sono strettamente legate all'articolo che le precede: esse quindi non necessitano di una approfondita contestualizzazione. Quanto all'aspetto filologico, non tutte sono trascritte dagli originali (la Staatsbibliothek zu Berlin dispone soltanto di copie dattiloscritte delle lettere di Busoni a Kestenberg e a Philipp). Si ribadisce che dei testi in francese è scrupolosamente mantenuta la grafia del musicista, non di rado errata, soprattutto a causa della mancanza degli accenti e che gli errori di quest'ultimo tipo non vengono segnalati con il [sic]. Le lettere a Kestenberg furono spedite a Berlino; quelle a Philipp a Parigi; tutte le altre ad amici (e al figlio minore) residenti a Zurigo.

I. BUSONI A LEO KESTENBERG²⁶⁵

Zürich, den 12. Okt. 1915

bei Hug & Co²⁶⁶Lieber Leo Kestenberg,²⁶⁷

Ihren Brief²⁶⁸ genoss ich durchaus und weil ich bald – nach dem Empfang desselben – reiste, beantwortete ich ihn nicht. Es wird Sie vielleicht nicht überraschen, dass die Erwiderung aus der Schweiz datiert ist: in diesem Augenblick dürfte die Nachricht meiner europäischen Landung zu Ihnen gedrungen sein. – Immerhin – ich bin genau so entfernt von Ihnen, als sonst, aber Sie sind mir näher!

Hier wurde ich herzlichst empfangen, man scheint meine Anwesenheit zu schätzen und ist gewillt, sie nicht unbenutzt verstreichen zu lassen. – Aber mein Leben hat einen Riss, und oft erkenne ich es kaum als das eigene.

265 Mus. ep. F. B. 559: non si tratta della lettera originale, ma di una copia dattiloscritta.

266 Quindi Busoni non si trovava ancora nell'appartamento in Scheuchzerstrasse 36.

267 Leo Kestenberg (1882–1962), pianista, didatta e scrittore ebreo di origine ungherese, fu allievo di Busoni a Weimar (frequentò un *Meisterkurs* nel 1900). Intensi contatti tra i due artisti si ebbero poi a partire dal 1905 a Berlino. Nel 1918 venne nominato presidente del dipartimento musicale del Ministero prussiano della Scienza, Cultura ed Educazione. Due anni più tardi ebbe un ruolo decisivo nel convincere Busoni ad accettare la direzione della classe superiore di composizione nell'Akademie der Künste berlinese. Cfr. Kestenberg, pp. 16–17, 22 e 40 ss. Sui rapporti con Busoni, cfr. anche *infra* il testo allegato alla lettera n. 3.

268 Non conservata o irreperibile. Del periodo zurighese sono conservati soltanto due telegrammi, il primo dei quali dimostra l'affetto che Leo e la moglie Grete nutrivano per Busoni. Ecco il testo del telegramma che i Kestenberg gli scrissero, da Berlino, in occasione del suo 50° compleanno (il 1° aprile 1916): «Wie wohl ist mir, o Freund der Seele, wenn ich in deiner Liebe ruh. – Heute wie immer in herzlichster Liebe. Verehrung und Dankbarkeit mit tausend Wünschen bei Ihnen, als dem Stab und der Leuchte unseres Lebens!» (Mus. ep. L. Kestenberg 4, Busoni-Nachl. B II.)

Gottlob, ich bin gesund und wach; mein Köfferchen ist mit M.M.S.S.²⁶⁹ gefüllt und mein Kopf beherbergt gute Pläne.

Ich werde froh sein, wenn Sie mir schreiben und würde glücklich sein, wenn Sie mich besuchen. Egon versuche ich durch Engagements hierher zu locken – obwohl ich nicht recht weiss, ob ihm daran liegt. (Es ist bald ein halbes Jahr her, dass ich Nichts von ihm erfahre.²⁷⁰)

Benni musste in Amerika zurückbleiben,²⁷¹ und wir sind hier zu dreien: Lello reck[en]haft aufgeschossen und fast bäurisch erstarkt.²⁷²

Für den Augenblick – und vielleicht den Winter über – lagern wir in Zürich, wenn nicht bedeutende Wendungen es anders fügen. –

Leben Sie inzwischen wohl. Wir grüssen Sie (beide) auf das Freundschaftlichste.

Ihr herzlich ergebener

Ferruccio Busoni

269 Manoscritti, soprattutto musicali.

270 Si tratta ovviamente di Egon Petri. Cfr. la no. 86.

271 Benni è il nomignolo del primogenito di Busoni, Benvenuto (cfr. no. 39). Nei primi mesi del 1917, egli dovette prestare servizio militare negli Stati Uniti. Questo fatto contribuì a rendere più profonda la depressione da cui Busoni era affetto in quel periodo. Cfr. Dent, p. 238. In una lettera all'impresario Heinecke, Benni scrisse il 6.4.1918 da Boston [Archivio L. Rodoni, Biasca]: «Vom Vater erhielt ich das letzte Wort am 5. März. Er scheint recht stark und aufrecht. Doch später schrieb mir eine Freundin, dass errecht müde sei und hat Konzerte [sic] aufschieben müssen. Und Mutter leidet an fürchterlichem Rheumatismus... Lello [cfr. nota seguente] malt im Ernst und lebensgross.» Purtroppo le lettere di Busoni al figlio Benni non sono state conservate.

272 Lello è il nomignolo del figlio minore Raffaello di 15 anni. Cfr. la lettera successiva del 13 novembre (Mus. ep. F Busoni 561): «Lello (der sich *sehr* erfreulich entwickelt) geht hier zur Schule. (Die Schulen sind in diesem Land gut und bildend). Ein Beispiel des Tones. *Der Lehrer* mit drohend erhobenem Finger gegen die Klasse: Bürschli, Bürschli! – Ihr möchtet wohl lieber Herrli, Herrli? – Aber eigentlich seid Ihr Lümpli!! – (Keiner verzieht eine Miene, Lello ausgenommen).» La lettera n. 7 di questa piccola antologia è indirizzata proprio a Raffaello.

2. BUSONI A ISIDOR PHILIPP²⁷³

Zurich, 20 N[ovembre] 1915

Cher inestimabile,²⁷⁴

Je vous ai écrit *deux* lettres de la Suisse – la seconde assez longue et détaillée – c'est déplorable qu'elle ne vous soient parvenues.²⁷⁵ – Donc je résumerai. Arrivé de l'Amérique à Gênes le 10 Septembre, très indisposé, j'ai employé 4 semaines à remettre ma santé. De ce moment j'ai recommencé à vivre en reprenant mes habitudes de travail et d'activité. – J'ai choisi Zurich pour mon séjour, la ville étant au présent la plus internationale de la Suisse, et parce-qu'elle m'offrait plusieurs occasions artistiques, par exemple la direction de la seconde moitié des Concerts d'Abonnements, pendant laquelle le chef d'orchestre regulier est appelé à son service militaire. (Le Dr. Andreae est commandeur de Bataillon.)

J'ai reçu et accepté un groupe d'invitations à Rome et à Milan, de façon que mon travail se partagera entre la Suisse et l'Italie.

J'ai terminé, resumé et envoyé à l'éditeur des oeuvres en manuscrit au nombre de six, et préparé la publication d'une édition complète, revue et augmentée de mes essais sur Bach, qui paraîtra en six volumes, y compris la seconde partie du Clavecin bien temperé. – Hier, j'ai pu entendre la première lecture d'un "Rondeau harlequinnesque" pour orchestre.

Déjà à la fin de l'année précédente, j'avais achevé un *texte* qui servira à mon nouvel opéra, dont je vais m'occuper tout de suite.²⁷⁶

273 Mus. ep. F. B. 304c: non si tratta della lettera originale, ma di una copia dattiloscritta.

274 Isidor Philipp (1863–1958) fu pianista e compositore. Insegnò pianoforte nel Conservatorio parigino dal 1893 al 1934. L'amicizia con Busoni, che divenne con gli anni molto profonda, risale al 1900. Cfr. M.-A. Roberge, "Busoni et la France", pp. 289–290.

275 Si tenga presente che tutte le lettere venivano "verificate per censura." Non di rado delle parole o frasi venivano cancellate dal "censore" di turno. Busoni ne era molto irritato, tanto che in una lettera a Serato (20.12.1916, Della Corte, appendice) si sentì costretto a rivolgersi direttamente all'impiegato addetto a questa sgradevole mansione: «Mi permetto di domandare alla rispettabile Censura il favore di far passare questa lettera, acciò non sorgano nuovi malintesi, più difficilmente rimediabili; e di questo favore La ringrazio.»

276 Il *Doktor Faust*. In realtà iniziò a comporre la musica solo nell'estate del 1917. Cfr. *supra*, pp. 56–57.

Dans mon petit coffre je garde une série de languettes d'harmonium, accordées en tiers de ton. Là dessus je commencerai une étude expérimentale.²⁷⁷

Je suis bien fortuné d'entendre, que ma Fantaisie indienne²⁷⁸ sera jouée par une de vos excellentes élèves. Presentez à cette occasion, mes hommages à Pierné.²⁷⁹ Espérons que la galerie se montrera bienveillante...! Et remerciez la jeune Dame.²⁸⁰

Vous n'avez aucune raison de douter de mon affection, – de mon invariable attachement. Vous êtes mon meilleur ami, – (permettez-moi de vous considérer ainsi) – que j'écoute attentivement comme homme et comme artiste.

Le voyage projeté à Paris présente malheureusement plus de difficultés que je m'attendais. C'est possible, qu'au printemps je passerai en Espagne par la France.²⁸¹

Je vous salue de tout mon coeur et me dis

Votre très dévoué F. Busoni

- 277 L'acquisto è annunciato già nella lett. a E. Andreae del 23.6.1915 (n.196, p. 286). Cfr. lett. al Leichtentritt del 16.1.1916 (n. 218, p. 316): «Sono rimasto sorpreso [...] dalla notizia che mi comunica delle frazioni di tono prodotte in laboratori di fisica. Perché per anni mi sono sforzato invano di dare realtà sonora ai terzi di tono. Mi è riuscito però a New York, dove un vecchio costruttore di organi italiano [...] mi ha costruito delle canne con tale intonazione, e le ho con me nella mia valigetta di lavoro. – Mi permetta anche di sollevare obiezioni contro la mescolanza, che Ella fa, di *terzi* e *quarti* di tono; inoltre rivendico a me stesso il privilegio di aver escogitato per primo, in via teorica, il sistema dei terzi di tono in due serie a distanza di un semitono l'una dall'altra! [...] Il terzo di tono offre infatti una nuova base *armonica*, mentre il quarto di tono può venir fatto risalire al semitono. Questa mi sembra la differenza essenziale. Cfr. "Relazioni sui terzi di tono", in F. Busoni, *Lo sguardo lieto*, pp. 131–132: «A New-York da un vecchio e intelligente meccanico trentino, feci adattare a un vecchio armonium a tre tastiere due serie di terzi di tono a distanza di un semitono» (p. 131). Cfr. infine Weindel, pp. 106–109.
- 278 *L'Indianische Fantasie für Pianoforte und Orchester*, op. 44, KiV 264 fu conclusa nel febbraio del 1914 ed eseguita per la prima volta il mese successivo a Berlino.
- 279 Gabriel Pierné (1863–1937), compositore e direttore d'orchestra.
- 280 Potrebbe trattarsi di Marcelle Herrenschildt, di cui parla nella lett. del 9.1.1918 (Mus. ep. F B. 305c) e in quella del 17.10.1919 (309c), e a cui dedicò le due cadenze del Concerto per pianoforte e orchestra n. 21 di Mozart KV 467 (KiV B 13).
- 281 Cfr. no. 177.

3. BUSONI A LEO KESTENBERG²⁸²

Zürich, 4. Juli 1916

M[ein] L[ieber] K[estenberg],

Seit gestern fasste ich wieder neuen Muth; Frau Gerda die gegen ihre Gewohnheit erkrankt war, ist wieder wohl; die Arbeit, die ich unter den Händen habe, und die mir unversehens matt und überflüssig vorkam, erhielt einen frischen Schwung durch den Eintritt eines (immer noch zuverlässigen) C-dur-Dreiklangles. –

Briefe kamen an von drei östlichen Frauen,²⁸³ die sämtlich in Zusammenhang stehen mit Ihnen, dem offenbaren Veranlasser dieses epistolarischen Blühens. –

Zwar findet mich der 3. Herbst vor den nähmlichen ungelösten Problemen, als wie vor 2 Jahren; zwar zögere ich noch immer vor Entschlüssen, deren Durchführung einem grauen Schicksal anvertraut werden müsste; aber das Werk schreitet vor, und an der Hand desselben werde ich weiter spinnen und (an dem Faden) die nächstliegenden Knoten lösen.

Dieses Werk, ein Intermezzo, eine der zahlreichen Brücken, die ich mir bauen musste um über Abhänge und Abgründe zu gelangen, dürfen Sie nicht mit allzu anspruchsvollen Forderungen erwarten. Es ist eine kleine Burleske, ein "theatralisches Capriccio", wie ich es unter - betitelte, eine Parodie und leichtgetöntes Bekenntnis. – Sagt Goethe im West-östlichem Divan (welcher nicht zu verwechseln ist mit dem Grunewald²⁸⁴), dass ein rechtes Gedicht: Wein, Liebe, etwas Waffengeklirr und nicht minder einen guten

282 Mus. ep. F. B. 564a: non si tratta della lettera originale, ma di una copia dattiloscritta.

283 Potrebbe trattarsi di Edith Andreae (nata Rathenau, figlia di Emil, fondatore dell'AEG e sorella di Walter, ministro degli esteri della Repubblica di Weimar, ucciso nel 1922) e di Irma Beck (ex allieva di pianoforte a Vienna e a Berlino), con le quali Busoni era in contatto nell'estate del 1916 (cfr. n. 335, p. 334–335 e n. 237, pp. 336–337). Più difficile identificare la terza «Frau»: forse è Rita Bötticher, che fu segretaria di Busoni a Berlino.

284 Il Grunewald (bosco e quartiere residenziale di Berlino) è intimamente connesso, nella biografia busoniana, al rapporto con la pianista Magda von Hattingberg (Benvenuta), ma soprattutto con il poeta R. M. Rilke. Cfr. Magda von Hattingberg (cfr. no. 20), pp. 51–77. Il collegamento con il capolavoro goethiano non è chiaro: «Die Stelle gibt keine klare Deutung ab, weil sie wohl auf einen Privatwitz zurückgeht, vielleicht sogar auf ein Wortspiel, das Busoni nur Kestenberg anvertraut hatte.» (Da una lettera di A. Beaumont del 15 ottobre 1999 a me indirizzata.)

Hass als seine Bestandteile aufweisen müsste,²⁸⁵ so fänden wir das Rezept in meinem *Arlecchino*, (ohne ihm folgen zu wollen), angewandt.

Der Text besorgte ich mir selber, und zwar von Grund aus; denn auch die lose, absichtliche marionettische Handlung, stammt aus meinem Kopfe. Die Musik dürfte etwa zwischen der Turandot und der Brautwahl stehen; tüchtiger als jene, leichter als diese. – Möglich dass aus dieser Kreuzung ein doch abweichender Typus entstanden sei; jedenfalls ein vereinfachter.

Ihren²⁸⁶ "Bildermann"²⁸⁷ genoss ich, und danke für die überraschende Zusendung. Die Zeichnungen sind oft vortrefflich. Ich wünsche solchen Blättern eine schönere Form, z. B. durch Rand-lassen; so dass sie am Ende des Jahres ein Buch darstellten.

285 Cfr. J. W. Goethe, West-Östlicher Divan ("Buch des Sängers", 'Elemente', vv. 1–2; 5–6; 9–10; 13; 17–18; 21–24), Milano 1997, pp. 62 e 64: Aus wie vielen Elementen / Soll ein echtes Lied sich nähren [...] / Liebe sei vor allen Dingen / Unser Thema, wenn wir singen [...]. / Dann muß Klang der Gläser tönen / Und Rubin des Weins erglänzen [...]. / Waffenklang wird auch gefodert, / [...] Dann zuletzt ist unerlässlich, Daß der Dichter manches hasse [...]. / Weiß der Sänger, dieser viere / Urgewalt'gen Stoff zu mischen, / Hafis gleich wird er die Völker / Ewig freuen und erfrischen.

286 Nel dattiloscritto «Ihrem», probabile errore di battitura.

287 Si tratta di una rivista di tendenze pacifiste fondata nei primi mesi del 1916 da Paul Cassirer e diretta dallo stesso Kestenber. Cfr. Kestenber, pp. 35–36: «An diesem Nachmittag [im Winter 1916] entwickelte er [P. Cassirer] in der ihm eigenen temperamentvollen und überzeugenden Weise den Plan, eine Kunstzeitschrift zu gründen, welche völlig in dem von mir vertretenen pazifistischen Geiste geführt werden und deren Redaktion ich übernehmen sollte. Ich war begeistert von dieser Aufgabe und übernahm sie gern, obgleich ich bislang noch niemals eine Zeitschrift geleitet hatte. Aber die Idee reizte mich. Max Slevogt [...] erfand augenblicklich für unsere Zeitschrift den Titel "Der Bildermann". Er entwarf sofort das ungemein witzige Titelblatt mit einem hochpostierten Plakatträger, einem Ausschreier ihm zur Seite, dem Publikum zugewandt. Cassirer und ich haben in der ersten Ausgabe am 1. April 1916 das Programm kurz dargestellt, u. a. schrieben wir: «[...] Die Not des Krieges hat uns gelehrt, dem Schrecken ruhig in die Augen zu sehen, aber sie hat auch unser Sehnen aus dem Schrecken heraus nach Reinem, Höherem wieder erweckt und innerlicher gemacht. Zweimal monatlich wird "Der Bildermann" Originallithographien von Meisterhand bringen. Slevogt, Käthe Kollwitz, Gaul, Liebermann, Walser, Kalckreuth werden neben den Jüngeren wie Barlach, Kokoschka, Pechstein, Purrmann, Meidner, Grossmann, Kirchner, Heckel u. a. an ihm mitarbeiten. Was wir bringen, sind keine Reproduktionen. Der Druck vom Stein ist ein Original. [...] Aber leider hatte sich "Der Bildermann" nur eines kurzen Lebens zu erfreuen, schon nach acht Monaten haben wir ihn begraben müssen, da das Interesse des breiten Publikums, das wir erwartet hatten [...] ausblieb. Wir hatten nur wenige Abonnenten, und deshalb verlor Cassirer die Geduld.»

Schickele,²⁸⁸ L. Rubiner,²⁸⁹ Mopp (Max Oppenheimer)²⁹⁰ sind sämtlich in Zürich, doch sehe ich die beiden ersten nie. Haben Sie Rubiner's schönen Aufsatz im Maiheft der Weissen Blätter gelesen, die mich betrifft? – Wolff-Ferrari [sic]²⁹¹ (ein sehr lieber Grübler und Idealist) ist auch hier ansässig: er begreift nicht die Zeit, und wendet sich instinktiv ab von ihr. Ich selber finde mich immer stärker im Widerspruch mit der Betonung und dem Wesen heutigen Ideals. Nur, dass ich mich nicht abwenden kann und es nicht sehen; ausser wenn ich vor dem Notenpapier sitze. Sonst tritt es ja, bei jedem Schritt, Einem wieder entgegen! –

Was macht Ihr Theater am Bülowplatz²⁹² und meine Loge an der Bülowstrasse? – Die erste der Fragen stelle ich recht ernst, und nicht ohne Absicht.

Ich grüsse Sie freundschaftlich

EB

*Allegato alla lettera n. 3: Kestenberg sul "Theather am Bülowplatz"*²⁹³

So wichtig mir auch alle künstlerisch-ästhetischen Interessen waren, so waren mir alle weltanschaulich-sozialistischen Ideale gleichermassen ans Herz gewachsen. Busoni konnte es nicht begreifen, dass Sozialismus und Musik für mich eine unlösbare Einheit bedeuteten, dass mein ganzes Menschsein und mein pianistisches Wollen, Können und Handeln auf diesen

288 René Schickele (1883–1940), scrittore tedesco. Durante la Grande Guerra raccolse attorno alla rivista *Die weissen Blätter*, edita a Zurigo, vari autori di tendenze pacifiste, tra cui Rubiner. Busoni vi pubblicò due libretti: "Das Wandbild" e "Doktor Faust".

289 Su Rubiner, cfr. note 140–142, anche per la comprensione delle righe successive.

290 Max Oppenheimer, pittore (1895–1954), visse a Zurigo tra il 1916 e il '17. Dipinse un notevole ritratto di Busoni al pianoforte nell'estate del 1916. Cfr. Oppenheimer, *Menschen finden ihren Maler*, Zürich 1938 e Glauser, pp. 27 ss.

291 Cfr. no. 128. Inoltre Luening, p. 158 (testimonianza su Wolf Ferrari direttore dell'orchestra della Tonhalle) e la lett. a E. Andreae del 6.8.1916: «Der Komponist Wolf-Ferrari haust auch in Zürich: er ist ein Träumer und Weltfremder, sympathisch, nicht uninteressant.» (Briner, pp. 25–26.)

292 Allusione al Theater am Bülowplatz, costruito tra il 1913 e il 1914; architetto era il berlinese Oskar Kaufmann. Il teatro esiste ancora oggi nella piazza intitolata a Rosa Luxemburg e ospita gli spettacoli della "Volksbühne". Nella lett. del 26.4.1924 (n. 398, p. 516) a E. Andreae, Busoni scrisse: «[...] da più di tre mesi sono di nuovo prigioniero in casa. L'ultima cosa che ho visto a Berlino è stato il tempio dell'arte costruito dal nostro locale e attuale *Palladio* [appunto O. Kaufmann] in Bülow Platz. Vi si rappresentava un immaginario spettacolo da fiera, musica di Stravinsky [*l'Histoire du soldat*]; molto ben riuscito ed eccitante, un'opera d' "arte totale" in piccolo.» Cfr. l'allegato seguente.

293 *Bewegte Zeiten*, pp. 26–27.

beiden Säulen ruhten. Bei aller meiner Verehrung und Begeisterung für Busoni verlor ich doch nie mein selbständiges Denken und Fühlen, wurde ich nie ein blinder Nachbeter alles dessen, was er verkündete und behauptete. Ich stand fest auf meinen beiden Füßen und liess mir selbst von ihm meinen sozialistischen Glauben nicht rauben, der allerdings weit entfernt war von aller dogmatisch-wissenschaftlichen Parteidoktrin. Und so habe ich mir denn auch einen neuen Weg gebahnt, der mir die Möglichkeit bot, meine Idee von der: "Erziehung zur Menschlichkeit mit und durch Musik" praktisch und unmittelbar zu verwirklichen. Mit Hilfe der sozialdemokratischen Arbeitervereine, der Gewerkschaften, der Freien Volksbühnen, des Arbeiter-Sängerbundes, des Berliner Volkschores, des Vereins für Frauen und Mädchen der Arbeiterklasse etc. etc. organisierte ich in den Jahren von 1905 an bis Februar 1933 viele künstlerische Veranstaltungen, und ich wirkte an fast all diesen Abenden sowohl als Vortragender wie auch als Pianist mit.

Einen ganz eigenartigen und ungeahnten Erfolg hatten die alle zwei Wochen veranstalteten Mittagskonzerte in der "Volksbühne" in dem im Anfang des 1. Weltkrieges vom Architekten Oscar Kaufmann aus Arbeiter-groschen erbauten "Theater am Bülowplatz", dem schönsten Theaterbau von Berlin. Dort hatte ich Gelegenheit, einen künstlerisch klaren und für ein ganzes Jahr gültigen Plan zur Durchführung zu bringen und dafür die besten in Deutschland zur Verfügung stehenden Künstler, Orchester und Chöre heranzuziehen. Jedes Konzert des grossen, 2000 Personen fassenden Hauses war bis zum letzten Platz von einer andächtig lauschenden Zuhörerschaft gefüllt, die sich hauptsächlich aus der Arbeiterschaft zusammensetzte.

Diese Veranstaltungen haben im Februar 1915 begonnen. Das erste Konzert wurde von Oscar Fried, dem bekannten Dirigenten und Komponisten des "Ernteliedes" von Richard Dehmel, geleitet, und Artur Schnabel spielte das Es-dur-Konzert von Beethoven. Es ist in diesen Konzerten neben vor-klassischen, klassischen und romantischen Orchesterwerken auch Kammermusik, die besonders häufig von der Kammermusikvereinigung der damals noch Königlichen Kapelle der Oper vorgetragen wurde, aufgeführt worden. Dabei war ich bestrebt, auch Werke zeitgenössischer Komponisten zur Geltung zu bringen, wie z. B. Strawinskys "Geschichte vom Soldaten", die Hermann Scherchen dirigierte. Die 2., 3. und 4. Sinfonie von Gustav Mahler standen ebenfalls in den Programmen der Matineen, wie auch Werke von Arnold Schönberg, dessen Kammer-Sinfonie zweimal hintereinander aufgeführt wurde.

Vorerst möchte ich die grossen Dirigenten nennen, die ich zur Leitung dieser Konzerte eingeladen hatte, an ihrer Spitze Richard Strauss, der wiederholt auch seine eigenen Werke auf unsere Programme setzte. Wir hatten die Freude, noch Arthur Nikisch in diesem Rahmen zu hören, ebenfalls Siegmund von Hausegger, Fritz Steinbach, Leo Blech, Erich Kleiber, Dr. Fritz

Stiedry, Max von Schillings und wiederholt den schon erwähnten Hermann Scherchen. [...]

Von den Solisten seien hier nur erwähnt: Wanda Landowska, die bedeutende Cembalistin, Egon Petri, der “Die Indianische Fantasie” von Ferruccio Busoni spielte. Michael von Zadora und Gottfried Galston brachten auf zwei Klavieren Busonis “Fantasia contrappuntistica” zur Aufführung.

4. BUSONI A DESTINATARIO NON MENZIONATO²⁹⁴

Z[urich], 7 O[ctobre] 1916

Mon cher, excellent ami, la condition suprême (qui décidera de mon voyage en Espagne), est: d'avoir libre entrée et sortie aux frontières. Cela ne pourrait s'effectuer que par une lettre d'une haute autorité, d'un ministre. Je ne supporterais pas d'être traité en délinquant par des sbirres ; je me connais, je sais, que facilement je me révolte contre tout procédé indigne, et peut-être j'arriverais à me nuir[e] sérieusement. Si Monsieur Dandelot²⁹⁵ est capable de me satisfaire sur ce point, la question des dates et des cachets se résoudra simplement. – Le mois d'Avril serait probablement favorable à mes desseins.

Pardonnez, cette fois, le ton décidé de ma lettre: c'est le sujet qui en a la faute. – Je vous embrasse.

Votre dévoué

Ferruccio Busoni

5. BUSONI AD ALBERT BIOLLEY²⁹⁶

Cher Monsieur et très honoré ami,
je vous avais attendu Samedi et Lundi à la Couronne²⁹⁷ avec l'espoir de pouvoir vous saluer et remercier, et l'intention de vous souhaiter les bonnes vacances. On me dit que vous êtes déjà parti pour la Campagne:²⁹⁸ jouissez

294 Si tratta quasi sicuramente, tenendo conto del tono molto confidenziale della lettera, di Isidor Philipp. Fa parte dell'Archivio Rodoni.

295 Il critico musicale e impresario Arthur Dandelot, padre del compositore Georges-Édouard.

296 Mus. ep. F. B. 162.

297 Si tratta del ristorante “Kronenhalle”, all'inizio della Rämistrasse, a pochi metri dal “Bellevue” e dall' “Odeon”. Busoni vi andava volentieri, solo o con gli amici. Non di rado passava il tempo a comporre.

298 I Biolley possedevano una casa di vacanza a Churwalden, nel canton Grigioni (CH).

donc des aménité pastorales et boucoliques, et revenez de temps en temps aux tourbillons sodomiques et gomorrhéens²⁹⁹ de la Capitale, divisez vous entre les rayons et les ombres – –

De Leipsic [sic]³⁰⁰ pas de nouvelles. Encore des polemiques contre ma pauvre esthétique (j'en ai toute une collection maintenant.)³⁰¹

Enfin un rayon de lumière: mon oeuvre commence à prendre le semblant d'une forme.³⁰²

Si ça réussie, ce sera une affaire plutôt importante.

J'avais même eu l'idée "commerciale" (étrange pour moi!)³⁰³ de préparer un *fond* d'argent pour pouvoir me présenter à un théâtre, bien armé et fourni de tous les moyens artistiques et matériels, au moment ou mon projet sera accompli.

Il s'agirait d'une quarantaine de milliers, pour les copies, les décors, les costumes, la construction d'un instrument oublié³⁰⁴ et la nécessité d'avoir à disposition un jeu de cloches.³⁰⁵ – Mais je ne compte pas d'avoir terminé avant Noël 1918 – j'ai donc du temps devant moi, néanmoins: tout devrait être prêt au moment donné.

La paix... estive est descendue sur les hommes de bonne volonté. Vous étiez mon dernier lieu à la société. Lochbr[un]ner redevient invisible.³⁰⁶

299 Forse l'espressione è da mettere in relazione con ciò che Busoni scrisse a E. Andreae il 10.1.1916 (n. 217, p. 315): «Questo qui è un paese in cui gli uomini stanno tra di loro...»

300 Leipzig (Lipsia), sede della casa editrice musicale Breitkopf & Härtel, presso cui Busoni pubblicava le sue opere.

301 Riferimento al citato *pamphlet* di H. Pfitzner (cfr. no. 6) oppure a D'Albert e a Nikitsch. Cfr. lett. a Jarnach del 16.7.1917 (n. 269, p. 368): «Ora anche Nikisch e D'Albert hanno levato la loro voce, profonda e acuta, contro di me.»

302 Aveva infatti appena iniziato la composizione del *Doktor Faust*.

303 Cfr. lettera n. 9 sul rapporto tra «Künstler» e «Geld».

304 Si tratta di un'armonica a calici. Cfr. la lett. a Biolley del 23.8.1917 (Mus. ep. F B. 169), in cui Busoni, dopo aver ricordato a Biolley di avergli già parlato di questo strumento (cfr. *supra* p. 20), scrive: «Eh bien, j'ai trouvé un tel instrument déjà prêt [...] et je l'ai acheté pour un prix relativement très modéré.» Previsto per la scena in cui Elena danza (mai composta), non fu quindi utilizzato. Cfr. Beaumont, *Busoni the Composer*, p. 347. Questo strumento (sostituibile con un vibrafono) è stato utilizzato da Antony Beaumont per la sua versione del finale del *Doktor Faust*. Cfr. A. Beaumont, "La nuova versione del finale del 'Doktor Faust' di Busoni", in *Il flusso del tempo*, p. 348.

305 Busoni aveva ordinato a una fonderia di Aarau tre campane sulle quali erano iscritti i nomi di Gerda, Benvenuto e Raffaello. Esse erano destinate alla parte finale del "Vorspiel II".

306 Cfr. la lett. a Biolley dell'8.8.1917: «Lochbrunner est invisible à la lettre. Après deux coups de telefon, deux ambassades par "les filles de la salle" et une Carte postale "express", ou [= où] il m'annonçait chaque fois sa visite, il a disparu.» Biolley gli risponde il 17.8.1917 (Mus. ep. A. Biolley 1, Busoni-Nachl. B II): «Lochbrunner est ressuscité, il m'a écrit de Einsiedeln où il est avec sa mère; il a probablement fait un petit pèlerinage pour se soulager; il m'écrit qu'aussitôt de retour à Zurich, 'werde ich ausführlich schreiben. Ich bin auf diese Ausführlichkeit sehr gespannt'.» Il 19.9.1917 finalmente Busoni scrive a Biolley che «Lochbrunner etait ici justement» (Mus. ep. F B. 174).

Rubiner s'est éloigné (je crains définitivement, sans que je puisse en imaginer la raison)³⁰⁷ – pas de femmes...³⁰⁸ Andrae se tait. (Vive la solitude et le solitarisme!)

Jarnach est ravi du libretto,³⁰⁹ mais il n'en fera rien; il ne réussit pas à se débarrasser d'un autre "machin"³¹⁰ déjà commencé.

Il est dur de devoir tirer tout de soi-même, et j'ai peur que les fonds d'énergie s'épuisent à la fin, comme le charbon et le sucre...

Travaillons et espérons encore!

Avec affection et respect Votre dévoué

F. Busoni

<Zurich, le> 17 Juillet 1917

6. BUSONI AD ALBERT BIOLLEY³¹¹

Cher Monsieur et ami,
je reçois votre bonne et belle lettre³¹² qui m'a bien touché. J'en vous remercie de tout coeur. – Les socialistes et les ouvriers italiens protesteront contre la continuation de la guerre avec une grève générale, si la garantie de la paix ne se prononce pas avant l'hiver.³¹³ Je serai assez fier, si la lumière se faisait dans mon pays, et si l'Italie «marchait à la tête de la civilisation» comme disait Napoléon III. – C'est, comme vous constaterez, la seule fois que

307 Cfr. la lett. allo stesso del 27.7.1917 (Mus. ep. 163): «Rubiner – (nouvel enfant prodige) – est revenu.»

308 Se il riferimento è a Gerda, essa potrebbe essere andata, come sua abitudine, a trascorrere le vacanze altrove. Avrebbe raggiunto i Biolley a Churwalden durante il mese di agosto. (Cfr. lett. seguente e Mus. ep. F B. 166.)

309 *Das Wandbild*. Cfr. la no. 158 e la lett. a Jarnach del 21.6.1917, n. 266, p. 365–366. Il progetto fu abbandonato, dopo che Jarnach ebbe composto il Preludio e la prima scena.

310 Si tratta del *Prolog zu einem Ritterspiel*. Cfr. lett. a Jarnach del 16.7.1917, n. 269, p. 368.

311 Mus. ep. F B. 165.

312 Non conservata o irreperibile. La prima lett. di Biolley nel Busoni-Nachl. B II è del 17.8.1917, in risposta a questa.

313 Il malcontento popolare contro il caroviveri e la guerra esplose spontaneamente durante l'estate mettendo a dura prova la classe dirigente. La crisi precipitò nell'ottobre con la disfatta di Caporetto, che ebbe conseguenze disastrose sul piano militare e diffuse negli ambienti politici insicurezza e sgomento. Cfr. E. Ragionieri, "Il paese alla prova", in *Storia d'Italia*, vol. IV, pp. 2018 ss.

je vous ecrie Politique; c'est parce que un petit frisson de patriotisme (justifié) m'a passé dans la nuque.³¹⁴

Le travail n'avance qu'à «petits pas», mais constamment: du reste chaque nouveau commencement presente d'abord des difficultés, qui me semblent insurmontables, et devant lesquelles je me sens vraiment commençant.³¹⁵

Ainsi, sans aucune intention systématique, mon petit môt «Beginnt jedesmal, als ob Ihr nie begonnen hätten»³¹⁶ devient vrai. Une fois le chemin trouvé, les «pas» grandiront; on peut suivre ce procès même dans l'écriture de mes partitions.

En general je travaille maintenant avec plus de facilité. La *fiancée*,³¹⁷ dont je me suis permis de vous presenter le libretto, m'a coûté trois ans; cette fois j'espère d'arriver au bout avec la moitié; quoique l'oeuvre soit plus importante.

J'ai assez parlé de moi et je me rejouie d'entendre ma femme me parler de Vous, quand elle sera revenue. Je suis sûr qu'elle se trouve très bien chez vous et je vous remercie de l'accueil et de mille autres amitiés.

Présentez mes souvenirs à Mme Biolley. Je vous salue avec affection et respect.

Votre F. Busoni

<Zurich, le> 11 Août 1917

314 Cfr. un precedente «frisson de patriotisme» subito dopo lo scoppio della guerra: «Se l'Italia ne rimane fuori, dovrà assumersi una grande responsabilità culturale: compiere, cioè, tutto quello che gli altri paesi saranno costretti a trascurare durante i prossimi dieci anni.» (Lett. a E. Anzoletti del 17.9.1914, n. 180, p. 266, orig. in tedesco.)

315 Leitmotiv epistolare: cfr. per esempio la lett. a Jarnach del 20.6.1917: «Anch'io tento di lavorare, ma ogni volta l'inizio è di nuovo difficile.»

316 Altro leitmotiv epistolare. Cfr. per esempio la lett. a Petri dell'8.8.1912, n. 141, p. 223:»[...] sento una ricchezza smisurata nel fatto che ogni giorno che inizia è del tutto nuovo e appartiene soltanto a noi.»

317 L'opera *Doktor Faust*, il cui libretto (1^a stesura) risale alla fine del 1914.

7. BUSONI AL FIGLIO RAFFAELLO³¹⁸Neuchâtel,³¹⁹ 14 Nov. 1917

Mein lieber Lello, die Stadt hier ist so hübsch, dass ich bedauere, dass du sie diesmal nicht mit ansiehst. Auf der Höhe steht ein bemerkenswerthes Schlossgebäude mit einer an ihm anschliessenden Kirche; diese mit Kreuzgang, u[nd] rund umher Festungswällen u[nd] Zinnen: – noch gibt es viele schöne Häuser u[nd] Landsitze, und den See der fast wie eine Meerbucht wirkt.

Das Wetter ist schön. Dieses alles tröstet mich vorübergehend dafür, dass ich nicht zu Hause in Zürich, und dass ich in Zürich nicht zu Hause bin! Dass Alles nicht ist wie es sein könnte und sollte, und dass Planlosigkeit u[nd] Unstätigkeit auf die Lebensführung drücken. Jeder hat davon zu tragen und somit auch *deine* Entwicklung, die rasch treibt und für die Umstände noch überraschend gut sich anlässt.

Es gilt aber, dieselbe in die Hand zu nehmen u[nd] bewusster zu leiten, als es in den letzten Zeiten geschieht. Dein Talent ist gut und dein Eifer, es anzuwenden, streckenweise ganz aner kennenswerth.

Auch sehe ich ein, dass du in der Wahl und dem Umgang mit deinen Kameraden einen guten Instinkt bezeigst. Ich will Dir aber – nicht als Vater – sondern als alter Künstler sagen, dass Du dich entschliessen musst gründlicher zu arbeiten, falls Du Etwas erreichen willst, regelmässiger zu leben und mit deiner jungen Zeit hauszuhalten. Diese Zeit ist entscheidend und bis zu den zwanziger Jahren – wo erst das äussere [sic] Leben seine Forderungen erhebt – unersetzbar für die Grundlegung aller späterer Bestrebungen. Nimm dir demnach ein Ziel vor, dass du innerhalb dieser Zeit vollenden willst, überlege Dir welches, und führe den Vorsatz ruhig aber folgerichtig durch.³²⁰

Ich umarme Dich herzlichst als Dein Freund

Ferruccio

318 N. Mus. Nachl. 4,136.

319 Busoni si trovava a Neuchâtel per un recital organizzato da Biolley solo due giorni prima. All'amico banchiere scrisse il 10.11.1917 (Mus. ep. F B. 179): «Je n'ai que 2 jours pour préparer 2 programmes, et je m'étais arrangé à l'idée d'avoir 6 jours pour en étudier un. Je tacherai d'y arriver, quoique ça soit une fatigue excessive; mais il serait une grande facilitation si on annonçait à Neuchâtel les 12 Etudes de Chopin au lieu des 24 Préludes.»

320 Nella lett. del 15.11.1919 (N. Mus. Nachl. 4, 137) il padre gli scrive da Londra: «Dein Plan, auf deine Vervollkommnung hin zu arbeiten, ist richtig: – aber er ist unendlich. In jedem Alter, zu jeder Zeit deines Lebens, wirst du deinen selben Plan immer wieder vornehmen: das ist also – richtig besehen – nicht ein Plan; ebenso wenig als die tägliche Nahrung und der Schlaf. Schön, dass Du Dir im Augenblick dessen bewusst bist, was Dir nothwendig ist.»

8. BUSONI A ERNST LOCHBRUNNER³²¹

Mein lieber Freund Ernst,³²²
mit Zögern u[nd] dankbar nehme ich den schönen Band Liszt in Empfang, der zu den übrigen 70 meiner Sammlung, vervollständigend, – von deiner freundlichen Hand – kommen soll. Wann werde ich diese Einreihung vollführen dürfen? Diese Frage, die uns täglich beschäftigt, drängt sich heute herrischer auf, da wir zum ersten Male 1918 schreiben. Damals, vor genau 4 Jahren, plante ich eine festigende Ruhe für mein Leben; heute stehe ich vor einem zweifelhaften Wiederbeginnen!³²³

... «vielleicht zum Heile...?» wie Faust sagt.

Wollen wir es so deuten für uns Alle, u[nd] fangen wir meinetwegen von vorne an; nur: gebt uns die Möglichkeit dazu! –

Auch Dir besonders, lieber Ernst, der Du mir diese Passions-Jahre durch Freundschaft mildertest, wünsche ich die Wendung, deines Lebens, die du ersehnt.

Der Clavier Abend³²⁴ hat Dich als ganzen Künstler gezeigt, als den besten deines Landes.

Glück auf!

Dein Ferruccio Busoni

<Zürich>, 1. Januar 1918

Deiner Frau Mutter Dank u[nd] Gruss.

321 Mus. ep. F B. 69.

322 E. Lochbrunner (1874–1923), pianista svizzero. Allievo di Diémer e di D'Albert, poi anche di Busoni a Berlino.

323 Cfr. la lett. 7.5.1919 (Mus. ep. F B. 70): «Ich bin aber auch recht in einer moralischen Klemme; weiss wirklich keinen Entschluss zu fassen, u[nd] fühle die Notwendigkeit, dass es geschehe. – Was aus “meines Lebens Rest” werden soll, weiss jemand, der besser informiert ist als ich. Wohin man schaut, steht es schief. – Zwar erhalte ich aus aller Herren Länder Aufforderungen mich hinzubegeben, (stand neulich sogar gedruckt in der “Vossichen”) aber nirgends wird mir Etwas angeboten, das mich materiell u[nd] künstlerisch ausfüllt. “Geduld u[nd] neue Karten geben” wie es in Don Quixote heisst; und auch du habe mit mir heute Geduld. Vorläufig rechne ich auf einen fruchtbaren Sommer, als Komponist.»

324 Il riferimento è al Klavier-Abend del 18.12.1917 nel Kleiner Saal della Tonhalle dove Busoni e Lochbrunner interpretarono per la prima volta in pubblico l'*Improvisation* KiV 271. Il programma comprendeva inoltre il *Concerto pathétique* di Liszt; la *Sonata in re magg.* di Mozart; l'*Andante und Variationen* di Schumann; lo *Scherzo* op. 87 di Saint-Saëns e le *Réminiscences de Don-Juan* di Liszt.

9. BUSONI AD ALBERT BIOLLEY³²⁵

Zürich, 28 Novbr. 1918

Cher Monsieur Biolley,

Erlauben Sie, dass ich auf Ihren werthen Brief vom 25.³²⁶ *deutsch* antworte; eine Sprache in der ich mich sicherer bewege, und die Sie gleich gut beherrschen. – Ihren Brief habe ich wiederholt gelesen; die Absicht, in der er abgefasst, ist eine offenbar freundliche und verpflichtet mich zu Dank; allein ich habe seinen Inhalt nicht ganz ergriffen. Soweit dieser mir klar geworden, will ich darauf erwidern.

Ihre Berechnungen – in einer Tabelle³²⁷ dargestellt – sind theoretisch korrekt und einwandlos. – Allein, in das Praktische übertragen, wecken sie ganz bestimmte Bedenken; die sind nicht weniger unanfechtbar. – Gäbe ich 70 Konzerte jährlich, – und dies für die Dauer von 10 Jahren – so träte ich mit dem 700. Konzert in mein 64. Lebensjahr, physisch u[nd] moralisch derart erschöpft, dass die angehäuften Million mir nicht mehr nützen könnte; nachdem ich somit die zehn vorausgegangenen Jahre auf eine sehr unkluge Art verausgabt hätte!

Das Ende wäre da: ein Ende, das in Widerspruch stünde mit meiner ganzen Lebensführung und dessen ich mich überdies noch zu *schämen* hätte. – Bis hierher aber, hatte ich noch nie Ursache mich schämen zu müssen, und hatte selbst Grund auf Einiges stolz zu sein.

Sie werden sagen: wenn ich Ihren Plan zurückweise, so muss ich lernen oekonomisch mich einzuschränken. Auch hierin behalten Sie theoretisch Recht. – Ihre Worte «j'estime que, pour que Vous puissiez vivre de votre petit train habituel» bedeuten – in einer unverhüllten deutschen Übersetzung –:

325 Mus. ep. F B. 200

326 Nella lettera precedente, del 22 novembre (Mus. ep. F B. 199), Busoni scrive con entusiasmo della prossima tournée in Inghilterra e ringrazia Biolley: «Comment vous remercier de toutes les grâces dont vous me comblez? Soyez donc béni. – Du crédit accordé par vous il ne me reste que 1500 francs [...] Les dépenses ont dépassé – au debout de l'automne – mes calculs. Mais enfin, et grâce à vous, le danger est conjuré.» Biolley gli risponde (Mus. ep. A. Biolley 5) forse in parte fraintendendo il senso della lettera precedente: «Puisque vous me dites que vous allez mener les choses en homme d'affaire, permettez, cher Maître, que nous calculions un peu ensemble et laissons les chiffres parler leur langue brutale mais indispensable.» Gli propone di accumulare un capitale di 1 milione (e questo in 10 anni di attività concertistica) per poi poter beneficiare, nel 1929, grazie agli interessi del 4% di un "mensile" di circa 3000 franchi.

327 Allegata alla lettera.

«wenn Sie Ihr Schlaraffenleben so weiter zu führen gedenken», so weit ich in die Sübtilitäten des französischen sprachlichen Geistes eingedrungen bin.

Und so sehr ich Ihre Freundschaft dankbarst anerkenne, cher Monsier Biolley, so muss ich doch Ihnen das Recht absprechen, eine solche Sprache zu mir zu halten. – Ausser Ihrer gütigen Besorgtheit um mich, die eine solche Sprache... verständlich macht, kommt in diesem Momente der Umstand hinzu, dass ich Ihr *Schuldner* bin;³²⁸ und ich empfinde darum Ihre Bemerkung in doppelter Stärke u[nd] Deutung.

Es ist eine Beobachtung, die anzustellen ich häufig genug Gelegenheiten hatte: dass die Gesellschaft von einem Künstler das Ungewöhnliche für die Kunst erwartet und selbst fordert, – dass sie, jedoch, sogleich daneben verlangt dass er – der Künstler – in allem übrigen sich «gewöhnlich» benehme, dem Gewohnten sich füge. Das ist natürlich unvereinbar.

Aber woraus erstet diese Forderung nach einer sochen Unterordnung? ...allein aus dem Begriffe des Geldes.– Denn gesellschaftlich und moralisch sieht man dem Künstler Manches nach – (u[nd] das Letztere ist sogar ein großes Mis[s]verständnis: weil eine grosse Kunst nur aus einer grossen moralischen Höhe sich erheben kann –) anders steht dagegen das Urtheil in Betreff von Finanzfragen.³²⁹ Der reichere Kaufherr klopft dem ärmen Künstler

328 È noto che Biolley fu sempre molto disponibile e generoso con Busoni. Cfr. no. 325 e p. 20.

329 Cfr. la lett. a H. Harriet Lanier, New York, 18.8.1915, n. 203, pp. 296–298: «Persino ammettendo che l'artista abbia realmente bisogno di un pubblico (allo stesso modo come le corde hanno bisogno di una risonanza), il pubblico a cui si rivolge nella sua immaginazione sarà sempre una piccola cerchia ristretta di persone scelte con cui ha interessi spirituali comuni, e le cui facoltà intellettuali, la cui cultura e le cui inclinazioni sono in consonanza con le Sue intenzioni e le Sue aspirazioni. Per esempio la Salle Erard, in cui Liszt si è guadagnato la sua fama storica, non conteneva più di 250 persone. Il pubblico era costituito da persone che si conoscevano fra loro e che facevano parte della migliore società, per rango o per talento – tra queste c'erano: Heine, George Sand, Meyerbeer, Rossini, Victor Hugo, Delacroix, Berlioz e altri ancora per nulla inferiori. A questo punto interviene l'uomo d'affari, che nel prestigio dell'artista vede un mezzo per arricchirsi. Egli dice a se stesso che se quest'uomo è capace di convincere le menti superiori e di suscitare la loro ammirazione, a maggior ragione farà furore tra le masse dotate di minor senso critico e meno informate. E qui nasce il *grande equivoco* nel mondo: poiché è assolutamente necessario avere gli ideali più elevati per apprezzare le cose più elevate. L'artista pertanto dovrebbe ricevere danaro per essere messo in grado di *evitare la popolarità*, perché è soltanto in un relativo isolamento che egli può continuare ad «elevarsi». La cerchia omogenea di amici intellettuali gli basta, ed è nel sostegno della loro amicizia e della loro intelligenza che trova la sua soddisfazione e l'incoraggiamento di cui ha bisogno. [...] L'artista deve venire aiutato e non può fare a meno di un'esistenza tranquilla; ma *non vuole* diventare milionario, e nemmeno ricco: cosa fatale anziché utile alla sua attività. – Ma qui sta anche la ragione per cui l'America mi sembra tanto indesiderabile. Per guadagnare debbo prostituirmi [...] Ella si lamenta per la mancanza di danaro. Ma Le assicuro che un vero artista non lo richiede affatto, se è sicuro di ottenere altre cose, migliori.»

regelmässig auf die Schulter und fühlt sich an Klugheit und in der Situation überlegen.

Nun weiss die Kunst von Gelde ebensoviel als wie ein Hund vom Sonntag, und wenn sie doch darum erfahren und wissen muss, so ist dies die Schuld jener Anderen, die dem Künstler es an= und nachrechnen.

Deshalb hielte ich dafür, dass diejenigen die das Geld ersonnen haben, die es schätzen und besitzen, – dass sie solche Menschen, die es nicht schätzen und nicht besitzen, – u[nd] die dennoch arbeiten und schaffen, – mit diesem Gelde ausstatten müssten. Es ist nicht die Schuld des Künstlers, dass die Anderen so viel werth darauf legen. Wenn ein Stadt Rath Reinlichkeit fordert, so hat er für Reinlichkeitseinrichtungen zu sorgen. Nicht der Kranke hat das Hospital zu bauen, sondern die Sanitätsbehörde.

Und, jetzt, worin besteht die moralische Überlegenheit des Reicheren? Ist es eine grössere Kunst finanziell reich zu werden, als geistig? – Es gibt so viele Millionäre und so wenige Künstler zu gleicher Zeit! – Mit anderen Worten: man kann nur auf einen der beiden Zwecke hin arbeiten – zu beiden reicht das Leben nicht – und von den beiden scheint der finanzielle Erfolg der leichtere zu sein, da er so sehr viel häufiger sich einstellt. – Die Kunst selbst zum Zwecke der Bereicherung auszuüben ist unmoralisch, in sich selbst widersprechend, – und Sie denken hierüber nicht anders.

Dieses Alles hatten wir von einander nicht erfahren, wenn der Krieg nicht ein Jedes aus der Regel gebracht hätte. Sie würden niemals über meine wirtschaftlichen Verhältnisse informiert worden und ich wäre nicht in die Nothwendigkeit gerathen, mir nach Zürcher Begriffen von Anstand und Gesetztheit billige Wahrheiten sagen zu lassen.

Von Kind auf habe ich meine Eltern, dann mich selbst, dann meine eigene Familie würdig erhalten, ohne Schulden zu machen und ohne um Hilfe zu bitten;³³⁰ und habe gleichzeitig es zu Wege gebracht, meine Begabung zu pflegen, zu entwickeln und mir einen Namen zu verdienen. So brachte ich es zu 50 Jahren, und ich glaube nicht dass ich akzeptieren darf, dass man mich jetzt bevormunde.

Ich bitte Sie, mir die unumgänglich nöthige Zeit gewähren zu wollen um unsere kleine Angelegenheit zu ordnen, worauf ich geschäftlich – aber niemals moralisch aufhören werde, Ihr Schuldner zu sein.

Ich hoffe zuversichtlich, dass es mir gelingen wird, für den Kleineren übrigen Rest meines Lebens, Sie in Keiner Weise zu enttäuschen; und dass Ihnen einige Freuden und gar keine Sorgen durch mich zu Theil werden.

Ihr herzlich und dankbar ergebener

Ferruccio Busoni

330 Cfr. il brano della lett. a Jarnach citato a p. 52.

10. BUSONI A ETTORE COSOMATI³³¹

Carissimo Professore,

Le sono riconoscente della lettera e del telegramma.³³² Quella data già dal 23 Luglio; ma anche senza rileggere la data mi sentivo colpevole d'un ritardo, che Lei scuserà benevolmente. Ebbi ed ho tante cose da terminare e molte da iniziare; l'agosto precipita verso il Settembre [sic], e la mia partenza³³³ – disabituato come sono ai viaggi – mi sembra imminente e mi rende un po' nervoso. Ah, questi benedetti nervi strapazzati dalla guerra!³³⁴ Ognuno ne è tocco, secondo la sua indole. Fra i miei amici uno, a quarant'anni, ha abbandonato la sua professione di musicista e si dedica all'acquarello – un altro si è fatto psico-analitico; il poeta Rilke, che fù [sic] da me una settimana fà [sic],³³⁵ non ha scritto neanche un verso durante questi cinque anni; il romanziere Wassermann,³³⁶ che vidi ierl'altro, è inaccessibile al punto da far pena a chi lo ascolta; pur essendo rimasto attivo e lucido.

Gli austriaci soffrono il peggio.³³⁷

Fecero bene coloro che si rifugiarono in Svizzera.³³⁸ Però Lei, in quella benedetta Zuoz,³³⁹ fra la pioggia e la neve, mi fa compassione. Speriamo che

331 Mus. ep. F B. 1737 (8.8.1919). Ettore Cosomati (1873–1960), pittore napoletano. Visse a Zurigo durante il periodo della guerra. Si stabilì in seguito a Londra. Fece alcuni disegni per il *Doktor Faust*, che tuttavia non furono mai usati per un allestimento scenico.

332 Irreperibili. Le lettere di Cosomati sono conservate a partire dall'11.11.1920 (Mus. ep. E. Cosomati 1–6, Busoni-Nachl. BII).

333 Per Londra. Cfr. Dent, pp. 241–244.

334 Cfr. la lett. a Gerda del 4.10.1919 (scritta a Londra): «Soffro di non potermi confidare con nessuno. La gente non capisce nulla, neppure che sei anni di vita e la guerra possono aver logorato un uomo.»

335 Cfr. *supra*, p. 49.

336 Non sono riuscito a identificare i primi due amici; quanto a Rilke, cfr. *supra* p. 12. Busoni conobbe lo scrittore Jakob Wassermann (1873–1934) tramite la baronessa Jella Oppenheimer (1854–1943) la quale propiziò anche l'incontro tra il musicista e Hofmannsthal. Wassermann fu il dedicatario del volume degli scritti *Von der Einheit der Musik* pubblicato nel 1922 e, alla morte di Busoni, scrisse un commosso articolo in memoria dell'amico. (Cfr. *supra*, no. 17)

337 Cfr. Zweig, pp. 226 ss.

338 Con Gerda fu più esplicito: «Son contento di aver evitato i paesi belligeranti durante la guerra. Chissà a che punto sarei oggi spiritualmente! « (Parigi, 21.9.1919, orig. in francese, in Busoni, *Lettere alla moglie*, p. 258.)

339 Capoluogo dell'Alta Engadina nel Canton Grigioni (CH), dove anche Volkmar Andreae aveva una casa di vacanza.

il tempo abbia fatto volta faccia, auguro il Caldo per il Suo fisico ed il Sole per la Sua arte. – Se mi riesce di terminare in tempo quella parte della mia partitura, che mi sono prefisso di presentare all'Andreae,³⁴⁰ verrò quasi certamente a raggiungerLa. – Siamo ben curiosi della «novità» riguardante Aldo!³⁴¹ Da anni Annorum non tenni Carte da Visita. Ora dovrò farmene fare, ed appunto avevo pensato all'Aldo per farne una cosettina artistica. Ne desidererei una concepita così:

Ferruccio Busoni

Chevalier de la Légion d'honneur³⁴²

Doctor phil. hon. causa

ed un'altra senza i titoli. –

Inviai una lettera aperta alla N. Z. Z.³⁴³ in risposta alla simpatica apostrofe dell'Andreae;³⁴⁴ ma fino ad oggi non si sono curati di stamparla.

Il «quadernino» mi sta a cuore. Se il Faust si eseguirà in forma di Concerto (il Prologo e l'Intermezzo) – il fascicolo del programma conterrà il testo, una prefazione ed i Suoi disegni (Ne parli all'occasione coll'Andreae).

In ogni caso mi rallegro di rivederla e saluto Lei ed i suoi affettuosamente.

Suo devotissimo F. Busoni

<Zurigo>, 8 Ag. 1919

340 Il riferimento è al *Doktor Faust*. Cfr. *supra* no. 148. Cfr. inoltre la lett. allo stesso del 25.6.1919 (Mus. ep. F. B. 1735): «Se il progetto d'un'esecuzione frammentaria (e di Concerto) del Faust si avverasse, io comporrei per l'occasione una piccola prefazione a quei brani del libretto, che farebbero parte della Musica presentata. E mi sembra che sarebbe un aiuto all'immaginazione di figurare nel fascicolo del Programma quelle due Scene, che Lei afferma di aver risolte con i suoi disegni, e che sono appunto le scene di cui qui si tratterebbe.»

341 Aldo Cosomati, forse figlio di Ettore. Era probabilmente scenografo. La «novità» potrebbe riguardare un nuovo allestimento teatrale.

342 Fu grazie Isidor Philipp e Charles-Marie Widor che Busoni ottenne questa onoreficenza il 17 maggio del 1913. Cfr. Roberge, "Busoni et la France", pp. 294–295.

343 Pubblicata proprio nel giorno in cui Busoni scrisse questa lettera. Cfr. Willimann, n. 58, p. 89.

344 Si tratta della lettera aperta scritta da Andreae in occasione del conferimento a Busoni del dottorato h.c. da parte dell'Università di Zurigo e pubblicata sulla NZZ il 1° agosto 1919. Cfr. Willimann, n. 56, pp. 87–88.

11. BUSONI A ETTORE COSOMATI³⁴⁵

<Zurigo>, 6 S[ettembre] 1919

Caro Professore,

Partirò probabilmente il 18³⁴⁶ di questo mese, e conto di rivederla entro i prossimi 12 giorni. – Pessime notizie dall'Italia! «Se Ella venisse» (mi scrive il Marchese di Casanova) «non potrebbe più ripartire; tutti i permessi essendo rigorosamente vietati per periodo indefinito.»³⁴⁷ – Non si capisce più niente.

Ma mio figlio Benvenuto sarà qui fra brevissimo! Che consolazione dopo tanti stenti! Non mi par vero, e non voglio ancora lasciarmi andare alla contentezza. – Spero veder il Benni avanti la mia partenza.

Saluto Lei ed i suoi con stima ed affetto Suo d[evotissi]mo

F. Busoni

345 Mus. ep. F. B. 1738.

346 Cfr. no. 328. Il 30.9.1919 (Mus. ep. F. B. 1739) da Londra, Busoni scrisse a Cosomati: «Il mondo presenta un brutto aspetto e l'avvenire è minaccioso. La disobbedienza, la superficialità divengono generali: le fisionomie presentano un non so ch  [sic] d'insolente e d'indifferente, che f  [sic] male a vedere: lo si pu  trovare tanto qui che a Parigi; con la differenza dei temperamenti; ci  che imprime al pubblico latino qualche ch  [sic] di pi  aggressivo ed inquieto. Lo sciopero in Inghilterra   ben altra cosa, che la diffilata [sic, francesismo nel senso di "sfilata"] di qualche migliaio di giovinastri a Z[urigo]. Esso qui suscita una impressione atroce e tragica; e si sente bene, che non si tratta d'una messa in scena in una commedia: i diritti dell'umanit  gridano da sotterra. – Mi par ridicolo e meschino il recarsi qui per suonare il Pianoforte. L'argomento, di portare sollievo ai migliori mediante l'arte, mi appare vano. Nessuno trova la capacit  di concentrarsi e d'astrarre dalle miserie che lo circondano, che lo seguono ad ogni passo della vita giornaliera. E poi, il Pianoforte, come lo s'intende in Inghilterra, non   arte.»

347 Lettera irreperibile, scritta dopo la seguente del 31.7.1919 (Mus. ep. S. della Valle di Casanova 11, Busoni-Nachl. II): «[...] si sta peggio di quanto sarebbe possibile dire. Impossibilit  assoluta di trovare personale di servizio, a qualsiasi prezzo. Si cerca cuoco, o cuoca da due mesi e nessuno si   presentato. Prima del nostro arrivo i mezzi di sussistenza erano scarsi, ma si trovava qualcosa, a prezzi favolosi. Il popolo, sdegnato, cominci  a saccheggiare i negozi. Il Governo, per frenare i prezzi, torn  a introdurre il razionamento e il calmiere. Allora tutto scomparve. Per il momento nel quale noi arrivammo a casa, non esagero dicendo, che non c'era da sfamarsi qua! Ora nuovo aumento di prezzi e di nuovo la merce affare, misurata, razionata, carissima.   una condizione di cose fantastica! Divieto assoluto di importare qualunque cosa dai paesi e villaggi vicini. Si figuri che Babilonia! Come si andr ? – Nessuno lo sa. Se non fosse per gli esami prossimi di Ester, noi si sarebbe gi  fuggiti ed io sarei nuovamente in Svizzera. Ma come stanno le cose, attendiamo. Credo che difficilmente ci sar  possibile aprire la casa in Sett[emb]re, vista la impossibilit  di ospitare amici ed aumentare il nostro personale. Potr  succedere un miracolo; ma in caso contrario non c'  da pensarci. A Milano si trova da stare bene nei grandi Alberghi e Ristoranti, a prezzi inauditi. Mi si dice, che non si trova stanza per la notte, a meno delle 4 o 5 lire. Tutto il resto in proporzione. Nessuno sa come vi si rimedier . Io conto i giorni per andarmene. Fra un paio di settimane nuovamente Le dir  che piega prendano le cose.»

12. BUSONI A ISIDOR PHILIPP³⁴⁸

Zurich, 31 Juillet 1920

Mon cher ami Philipp,

maintenant c'est décidé, j'irai à Berlin. – Voilà d'abord les raisons:

– mon habitation est menacée,³⁴⁹ si je ne me montre pas présent –
 – je dois assister aux répétitions de mes opéras –³⁵⁰
 – je suis débiteur d'une visite personnelle et artistique –
 – j'ai accepté la classe de maîtrise en composition à l'Académie de l'Etat:³⁵¹ donc, j'y vais, je suis obligé d'y aller; mais je considère l'entreprise toujours comme expérimental, (presque une épreuve) et déjà j'envisage la tragique possibilité d'un nouveau déménagement.

Je me suis réservé la liberté de six mois, du 1 Janvier jusqu'à la fin de Juin – pour mes projets de Paris, Londres et Rome.

348 Mus. ep. F. B. 331a: non si tratta della lettera originale, ma di una copia dattiloscritta.

349 A causa della crisi economica vi era un diffuso stato di incertezza in ogni campo, che alimentava la criminalità. Cfr. Dent, p. 251. L'appartamento di Busoni venne di tanto in tanto occupato da Rubiner a partire dal 1919.

350 *Arlecchino e Turandot* alla Staatsoper. Cfr. Dent, pp. 262 ss.

351 L'Akademie der Künste. L'incarico era molto prestigioso. Vi fu chiamato dall'ex allievo Leo Kestenberg, ma molte voci di amici ed estimatori si alzarono per convincerlo ad accettare la nomina. Cfr. Levitz, *Teaching new Classicality*, pp. 35–49. Scrive Kestenberg nelle sue memorie, pp. 52–53: «Einer meiner ersten Vorschläge [a Paul Bekker] war die Berufung Ferruccio Busonis an die Staatliche Akademie der Künste. Durch den Rücktritt von Richard Strauss war eine der Meisterklassen für musikalische Komposition verwaist, und so schlug ich dem Minister vor, Busoni an diesen Platz zu berufen. [...] Ich erhielt also den Auftrag, nach Zürich zu reisen, um mit Busoni persönlich seine Berufung nach Berlin zu besprechen. Ich verfasste einen Brief, der sich zu einer kleinen Denkschrift ausweitete und in welchem ich die Bedeutung Busonis als Komponist und insbesondere seine Bedeutung für das gesamte deutsche Musikleben mit Enthusiasmus darstellte. Busonis Ruhm galt damals hauptsächlich dem international bekannten Pianisten. Becker war so lebhaft beeindruckt von diesem Brief, dass er ihn mit nach Hause nahm und seiner Frau zeigte, wie er mir später einmal erzählte. Diese Berufung Busonis im Jahre 1920 als Vorsteher einer Meisterklasse für musikalische Komposition an die Akademie der Künste in Berlin erfüllt mich noch heute mit ganz besonderer Genugtuung, denn obwohl sie zuerst von meinen Widersachern und Feinden als eine von dem Freund und Schüler des Meisters amtlich veranlasste «Protektion» angegriffen wurde, erwies sich diese Berufung doch als grosser Erfolg, da Busoni sich seinen Schülern als Kompositionslehrer mit aller Hingabe und Verve widmete und auch sonst mit ihnen in freundschaftlich regem Verkehr stand, was ausserordentlich günstige Resonanz in der musikalischen Öffentlichkeit fand.»

J'aimerais fixer d'abord Paris, comme point de départ. Je vous prierais donc d'avoir la grande bonté et patience de vous occuper des dates. Je pense que les deux concerts à la Société du Conservatoire, les deux avec Pierné et deux ou trois récitals formeront une série plus que suffisante – si ce n'est déjà trop.

Ces jours ont été assez énervants, avec ses conférences et discussions, les doutes et les décisions. –

Jeté hors de toute possibilité de concentration; je suis incapable de travailler. Il faut vite en finir, pour – – – recommencer,³⁵² et ainsi da Capo al fine...

Nommez-moi les morceaux proposés aux concerts d'orchestre, je les ai oubliés.

Je vous souhaite un bon repos à St. Bernard. Embrassez-moi Marcelle³⁵³ (si elle est là) comme je vous embrasse (par amour ou par force).

Votre affectueusement dévoué

F. Busoni

352 Cfr. no. 253.

353 Herrenschmidt; cfr. no. 280.

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' "Arbeitersängerbewegung" 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 Comologno (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 agitatorio. 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 Comologno, 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 agitatorio 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

mp leggiero
p leggiero
sp leggiero *pp* *pp*

40

4

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three staves are the piano accompaniment. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics include *f* and *p*.

The second system of the musical score starts at measure 50, indicated by a box containing the number '50'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three staves are the piano accompaniment. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamics, including *sf* and *f*.

Chor.

The chorus section is a single staff of music, likely for a choir or solo voice, following the piano accompaniment. It contains a melodic line with various note values and rests.

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. ным
 2. Au. we. zlich in sei. nen Sü. gen trägt er frie. dl.
 2. Пусть пред. о. вы ве. ро. руж. ны и си. ло. е. и

80

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It consists of two systems of staves, with the vocal line on the top staff of each system and the piano accompaniment on the bottom staff.

KlassenKrieg, Sturmbezirk jetzt an-ge-tre-ten, ro-tes Ber- lin kämpft um den Sieg! Blut-rot ist der
 шар бойцов? По-вра-гу силь-ней у-да-ря! Красный Бер-лин всег-да го-тов! Кро-вью вы-мет
 -ches Gesicht, doch der äuss-ere Schein kann trügen, dar-um, ihr Scher-ge-n, täuscht euch nicht. Mor-ge-ka-ma-der
 каждый дом, но обман-чив-лик на-руж-ный; близок уж час, ро-ко-чет гром. Там, где ка-м-ня

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. This system includes first and second endings for both the vocal and piano parts, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The piano accompaniment features a prominent bass line.

No-ri-vont Reih-e dich ein — er-ruft Rot-Front! 3. Spr-ach von den Mai-ge-sche-nen
 го-ри-зонт. Дру-жновра-ды, зо-вет Рот-Фронт! 3. Гра-домнул до-на на-ры-цы,
 to-te Stein des Weddings Ba-ri-ka, de- sein.
 стей мол-чат, выра-стут сот-ни бар-ри-над.

