

Presso i Centri didattici cantonali si possono ottenere, con la sola spesa del materiale, copie di radiolezioni su cassette. Inoltre il Centro didattico di Bellinzona fornisce al prezzo di fr. 25. — l'intero corso «Musica insieme no. 1», registrato su 7 cassette e corredato dello speciale bollettino didattico con i testi e le musiche delle canzoni trasmesse.

Riguardo alle telelezioni, i Centri didattici e l'Ufficio cantonale degli audiovisivi posseggono diverse registrazioni su cassetta di trasmissioni già diffuse, pure ottenibili in prestito.

4. Informazioni varie

a) Cartella dei programmi: è distribuita a tutti i docenti, tramite le direzioni scolastiche.

b) Documentazione: le trasmissioni sono completate con bollettini destinato in linea di massima ai docenti (in certi casi anche agli allievi), pubblicati in collaborazione con l'Economato dello Stato e con il Centro didattico cantonale.

c) Modifiche dei programmi: la RTSI e il DPE si riservano di modificare i programmi annunciati.

d) Segreteria e coordinazione generale della Radiotelescuola: Silvano Pezzoli, 6648 Minusio (tel. 093/334641-332102).

nate a piccoli complessi strumentali aveva al suo servizio un'editoria molto sviluppata che alimentava un consumo domestico di musica in cui va riconosciuta quella disposizione mentale tipica dell'area austro-tedesca che nella musica da camera celebra il momento privilegiato di compartecipazione dell'ascoltatore.

Carls Ditters von Dittersdorf, compositore viennese nato nel 1739 e morto nel 1799, nella sua autobiografia parla addirittura di una «*Wiener Methode*» cioè di un criterio tipicamente viennese il quale aveva introdotto la consuetudine per gli esecutori di suonare seduti anziché in piedi, capovolgendo quindi il rapporto che, abolendo la posizione di riverenza verso il pubblico, concentrava ormai l'attenzione sull'atto esecutivo in sé. In questo contesto va considerata la fioritura di trii, quartetti, sinfonie che diedero vita al cosiddetto stile classico viennese (Haydn, Mozart, Beethoven): una concezione del discorso che non a caso si fa risalire al quartetto prima ancora che alla sinfonia.

Quando Haydn nel 1781 compone i sei *Quartetti op. 33* (detti «*Quartetti Russi*») in quanto dedicati al Granduca Paolo di Russia) si rende conto di aver gettato le basi di un nuovo linguaggio, di «una maniera particolare e affatto nuova» come dirà nella prefazione all'edizione stampata nel 1782.

Grazie alla pratica cameristica che nei decenni precedenti a Vienna era cresciuta enormemente aumentando il numero dei dilettanti capaci di affrontare anche impervie difficoltà esecutive, Haydn aveva trovato l'*humus* adatto a sviluppare un linguaggio complesso. Il primo violino rinunciava all'egemonia che per tradizione vantava sulle altre voci, mentre il quartetto cessava definitivamente d'essere un'orchestra ridotta per diventare organismo autosufficiente. Le voci strumentali «secondarie», che lo stile galante aveva relegato a ruolo d'accompagnamento si ridestano a svolgere un lavoro di primo piano entro uno schema compositivo che recuperava l'equilibrio delle parti e la loro capacità d'interazione presente nell'antico contrappunto, mantenendo a ogni singolo tema quel profilo caratterizzante e quelle implicazioni armoniche che lo stile settecentesco aveva ormai codificato.

Da quel momento in poi al nuovo ideale si adegua anche la sinfonia e non sarà un caso se la svolta fondamentale nell'opera di Mozart avverrà per indiretta ispirazione di Haydn. L'anno stesso in cui appare l'edizione a stampa dei *Quartetti Russi* Mozart compone il *Quartetto in sol minore* in cui immediatamente dimostra di recepire il valore della proposta di Haydn: l'individuazione di un linguaggio moderno, denso di dottrina quanto quello degli antichi ed espressivamente articolato alla misura di un pubblico dalla cultura musicale straordinariamente elevata attraverso una pratica assidua delle forme cameristiche, intime e riflessive. Così quando Mozart nel 1785 pubblicherà i sei quartetti dedicati ad Haydn, li farà precedere da una prefazione significativa: «Che ti piaccia quindi accoglierli con benevolenza ed essere il loro padre, la loro guida, il loro amico. Da questo istante ti cedo i miei diritti su di essi».

La paternità di Haydn in verità può essere riconosciuta a tutta la tradizione cameristica nella misura in cui fino al Novecento i progressi del trio, del quartetto, del quintetto e

Telescuola della Svizzera italiana

PROGRAMMA B
4°/5° ginnasiali, SMS

Diffusione:
il martedì, ore 09.00
Ripetizione, ore 10.00

Musica da camera

scelta da Carlo Piccardi

1	30.10.1979	Franz Joseph Haydn Quartetto in do magg. op. 33 no. 3 Esecuzione del Tokyo String Quartett Produzione POLYTEL-colore
2	6.11.1979	Wolfgang Amadeus Mozart Quartetto in si bem. magg. KV 458 «La caccia» Esecuzione del Wiener Streichquartett Produzione TSI - colore
3	13.11.1979	Ludwig van Beethoven Quartetto in la min. op. 132 Esecuzione del Quartetto Juillard Produzione TELEPOOL-colore
4	20.11.1979	Robert Schumann Quartetto in la magg. op. 41 no. 3 Esecuzione del Quartetto Schumann Produzione TSI - colore
5	27.11.1979	Johannes Brahms Quintetto in fa min. op. 34 Quartetto di Sidney Produzione TSI - colore
6	4.12.1979	Bela Bartók Quartetto no. 3 Esecuzione dello Jowa Stradivarius Quartett Produzione TSI - colore

Al di fuori dell'area di cultura tedesca la musica da camera è ritenuta ancor oggi genere di difficile ascolto, nettamente distanziato per quanto riguarda le preferenze dalla musica orchestrale e dall'opera teatrale. Ciò è vero soprattutto in Italia (e quindi anche da noi), dove i grandi compositori dell'Ottocento non produssero che opere, dedicando qualche attenzione alla composizione cameristica solo in privato (i quartetti di Donizetti ad esempio o il quartetto di Verdi) ben sapendo che non era ormai più per quella via che era possibile conquistare il pubblico. Eppure l'Italia aveva conosciuto un glorioso passato di musica strumentale: nel Settecento aveva lanciato il concerto vi-

validano come meteora attraverso tutta Europa e nella pratica strumentale molto spazio era occupato dalla musica clavicembalistica, dal duo e dalla sonata a tre. Il concerto moderno di musica da camera prese corpo invece nei paesi tedeschi o, più precisamente, nel contesto multinazionale dell'impero degli Asburgo che faceva capo a Vienna, descritta nel Settecento dalle cronache come città animata da una febbre di musica capace di coinvolgere ogni casa, ogni ritrovo. Vienna fu la capitale europea che per prima assisté all'avvento del pianoforte, alla fine del secolo diffuso ormai in ogni casa borghese, e la quale per tale strumento e per tutte le attività musicali desti-



Quartetto di Sydney e Alexandre Golovine al piano.

di tutte le forme che fanno capo a complessi di pochi strumenti, sono stati attuati tenendo presente l'esempio di Haydn, vale a dire la serrata elaborazione tematica cala in un contesto contrappuntistico attivo in ogni sua parte. Tale concezione rivive superbamente in Beethoven il quale, dopo averla interpretata fedelmente nella sua prima maniera, durante il periodo della maturità la porta ad elaborazioni ulteriori. A partire dall'*op. 127* (1822-25) infatti il quartetto beethoveniano, senza nulla negare alle premesse strutturali della concezione classica viennese, tende sempre più a sottrarre il discorso all'immediatezza. Per mezzo di una scrittura aspra e angolosa, spogliata di ogni residuo orpello di graziosa ridondanza, il suo discorso trova la via dell'astrazione, di una forma ridotta a sostanza, a percezione del momento costitutivo del linguaggio in un'operazione di potente sollecitazione del pensiero chiamato a proiettarsi ben al di là del semplice livello di ascolto.

In verità la lezione beethoveniana rimase inascoltata per quasi un secolo: tranne rari casi di comprensione, oltretutto parziale (Wagner, Liszt), gli ultimi suoi quartetti attraversarono l'Ottocento come messaggio consegnato a una bottiglia.

La musica da camera romantica, impegnata nella fondamentale operazione riplasmante delle forme classiche, alla ricerca di uno spazio che garantisca il prevalere del sentimento sui vincoli imposti dalla forma, non poteva non venire in conflitto con l'assetto razionalistico che Haydn aveva lasciato in eredità al quartetto.

Un compositore come Schumann ad esempio si troverà più a suo agio nella libera composizione pianistica che nella musica da camera per soli archi. I suoi pezzi per pianoforte sono musica dell'attimo assaporato, di un'espressione a cui basta la sensazione e che rifugge dalle elaborazioni sul dato temute come nemiche dell'autenticità del sentire. In questo senso è già rivelante la sproporzione tra l'enorme produzione pianistica e i tre soli quartetti d'archi composti da Schumann nel 1842. Anche se il quartetto in Schumann si presenta come soluzione di compromesso, dove prepotentemente ogni voce tende ad isolarsi per svettare in una sciolta cantabilità, esso non può venir meno a un impianto strutturale di equilibrata compenetrazione di parti.

Nell'Ottocento solo Brahms fu colui che riuscì a sintetizzare nella musica da camera per archi il determinante principio della tradizione con la sensibilità romantica. Intensamente interessato alla musica antica, rigoroso nelle scelte (da cui escluse ad esempio l'opera per concentrarsi quasi esclusivamente sulla pratica strumentale), Brahms aveva individuato nel modello classico viennese un ideale insostituibile; e nella profondità di quell'insegnamento si immerse, come dimostra la sua musica cameristica appunto dove, più che in ogni altro autore ottocentesco, trova spazio l'elaborazione motivica e l'ambizione costruttivistica, senza con ciò negare la componente più moderna

(Continuazione da pag. 5)

Il concordato sulla coordinazione scolastica

Nella Svizzera orientale la collaborazione si è soprattutto concentrata sulla formazione continua e sul perfezionamento degli insegnanti nel campo della matematica e della seconda lingua nazionale. Due cantoni si sono pronunciati contro le raccomandazioni della CDIP sull'insegnamento della seconda lingua nazionale.

Appare pertanto evidente che, nella Svizzera tedesca, la coordinazione si trova in fasi diverse secondo le regioni e c'è da temere che la formazione di blocchi regionali renda ancora più difficile o comunque rallenti una coordinazione estesa a tutta la Svizzera. Queste difficoltà non sono da attribuire soltanto a ragioni d'ordine storico e a diversità esistenti fra le tradizioni dei diversi cantoni; spesso esse dipendono da condizioni di base radicalmente diverse contemplate dalle legislazioni scolastiche.

È difficile trovare un cantone dove la «democrazia scolastica» sia spinta come nel canton Zurigo: ne consegue che il problema della coordinazione non è una questione di volontà, bensì piuttosto di possibilità. Da un punto di vista generale, ciò vale per tutta

della sua personalità, cioè il lato patetico che pur emerge dal profilo melodico e da quello coloristico che non a caso spesso accoppia agli archi la sonorità prospettica del pianoforte, come nel *Quintetto in fa minore op. 34* (1863-64).

Il quartetto, che per Haydn può veramente essere considerato fucina di un nuovo linguaggio, non poteva non ritrovare questa sua funzione nel Novecento. In questa dimensione lo sorprendiamo nell'opera capitale di un Bela Bartok, che se ne avvale per saggiare le risorse di un linguaggio esteso poi in modo fecondo alla composizione sinfonica e vocale. I sei quartetti di Bartok coprono infatti un periodo che va dal 1908 al 1940, sviluppando un linguaggio a cui significativamente approda il messaggio di Beethoven che nessuno aveva raccolto nell'Ottocento. La ricerca dell'astrazione, presente nel modello, viene portata da Bartok a un livello parossistico: egli lavora soprattutto sul dato timbrico, già reso diafano dall'esperienza beethoveniana, e che nella sua audace concezione scava all'interno della sonorità degli archi in uno sforzo quintessenziale, spinto al di là della materialità del suono stesso.

Se la ricerca di Bartok ha potuto sondare, come qualcuno ha affermato, «l'assoluta interiorità espressiva che attinge ai più riposti abissi dell'anima», le sue soluzioni strumentali sono rimaste un punto di riferimento essenziale della musica più recente, significando con ciò il riconoscimento di un ampio arco che non solo collega il principio classico alle moderne esperienze, ma che ne riconosce anche la continuità.

Carlo Piccardi

la Svizzera tedesca, mentre nella Svizzera romanda e nel Ticino è ancora possibile «governare». Persino la Confederazione incontrerebbe molte difficoltà nel coordinare e unificare sul piano culturale e scolastico. Il fatto che la coordinazione progredisce a rilento nella Svizzera tedesca non dovrebbe indurre la Svizzera romanda a trarre una conclusione nel senso che ciò costituisce un freno ai suoi sforzi. Essa non dovrebbe d'altra parte partire alla garibaldina senza preoccuparsi degli altri, bensì cercare di non mettere in pericolo la coordinazione nell'insieme del Paese, almeno nel limite del possibile.

Nel corso della discussione sul rapporto «Verso una scuola romanda», uno dei relatori ha esclamato: «Siamo in primo luogo Svizzeri, poi Romandi!». C'è da augurarsi che questa opinione prevalga, poiché soltanto l'unità nella diversità ci permetterà di salvaguardare il nostro patrimonio culturale.

Occorre tuttavia che, da parte nostra, ci sia il coraggio di affrontare nuovamente temi scottanti, come la coordinazione dell'inizio dell'anno scolastico, l'armonizzazione delle strutture scolastiche, la libera circolazione degli insegnanti, ecc. Probabilmente ne deriverebbero stimoli e impulsi nuovi ai nostri sforzi. È in ogni caso indispensabile una condizione di partenza: la stretta collaborazione tra le autorità che presiedono alla politica scolastica, i responsabili dell'amministrazione e l'intero corpo insegnante.

Eugène Egger