

## La musica moderna alla radio svizzera

Nel 1936 sulla «Schweizerische Musikzeitung» Karl Heinrich David apriva un'inchiesta sui problemi posti dalla radiofonia relativamente alla musica. Egli riconosceva un ruolo importante alla radio come 'datore di lavoro' di artisti-interpreti, ma nel contempo rilevava la posizione di coloro che esprimevano scetticismo sulla sua pretesa di agire come istituzione culturale, vista piuttosto come sostitutiva e di secondo rango rispetto a quelle consolidate.<sup>1</sup> Hans Ehinger propugnava l'elevazione della musica di intrattenimento a buon mercato in alternativa alla canzone di successo [Schlager], al *Salonstück* e ai pezzi caratteristici.<sup>2</sup> Rudolf Moser non mancava di porre in rilievo la possibilità data dai programmi svizzeri di riscoprire opere di valore dimenticate e di avvicinarsi a composizioni contemporanee interessanti.<sup>3</sup> Heinrich Sutermeister raccomandava al critico radiofonico l'umiltà e la necessità di porsi in una posizione non da specialista in materie umanistiche ma vicina al punto d'osservazione della maggioranza degli ascoltatori.<sup>4</sup> Erich Schmid sollecitava l'impegno a considerare la qualità fin negli aspetti della «musica popolare primitiva» e del repertorio leggero, allo scopo di distanziarsi dall'usuale «divertimento da osteria».<sup>5</sup> Paul Sacher denunciava la passività dei musicisti-interpreti nel considerare la radio come un mezzo di semplice propaganda e, in un'ottica di dichiarato centralismo, proponeva una «Radio Schweiz» provvista di un'orchestra di prima qualità con ottanta esecutori, articolata in sottoformazioni per tutte le esigenze, uscendo dalla logica provinciale degli studi regionali.<sup>6</sup> Gli si contrapponevano Roger Vuataz – che rilevava l'importanza di una radio svizzera aperta in primo luogo ad autori svizzeri allo scopo di garantire una specificità dell'offerta («couleur locale») nel concerto internazionale<sup>7</sup> – ed Ernst Isler, il quale nel federalismo non coglieva solo gli svantaggi ma anche i vantaggi, visti nella specializzazione degli studi regionali in compiti differenziati.<sup>8</sup>

In verità, non stupisce più di tanto l'instabilità di giudizio per quanto riguarda la radio negli anni Trenta. Prima ancora che fossero operative le stazioni sorte in varie città del paese, il nuovo mezzo consentiva già l'ascolto dei programmi esteri, aprendo le porte alla dimensione di massa della cultura ma anche alle influenze esterne. Nella tesa situazione politica europea, di regimi contrapposti interessati a estendere la loro sfera d'influenza, la radio nazionale si impose quindi subito come strumento di difesa della specificità della Confederazione nei suoi valori sociali, politici e culturali. È evidente che la presenza di musica svizzera nei programmi radiofonici svizzeri fosse rilevante, sicuramente più di quanto non lo fosse nella programmazione delle istituzioni concertistiche in cui operavano orchestre cittadine. È significativo che tale problema venisse sollevato dall'Associazione dei Musicisti Svizzeri (AMS) proprio in relazione ai pro-

<sup>1</sup> Cfr. *Umfrage über den Rundfunk I*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXVII/3, 1937, p. 57.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>5</sup> Cfr. *Umfrage über den Rundfunk II*, *ivi*, LXXVII/4, 1937, pp. 87-88.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>7</sup> Cfr. *Umfrage über den Rundfunk I*, *ivi*, LXXVII/3, 1937, pp. 63-64.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 65.

grammi radiofonici. Ciò avvenne nel 1938 con un intervento polemico sulla «Schweizerische Musikzeitung», in cui si rimproverava al primo Kapellmeister dell'Orchestra di Radio Zurigo di aver eseguito ben centododici composizioni russe nello spazio di soli sei mesi, trascurando il repertorio nazionale. La replica dei dirigenti della stazione zurighese, oltre a ridimensionare quella cifra, riportava invece una proporzione decisamente più favorevole ai musicisti svizzeri (presenti con un 9,8 % contro il 90,2 % di composizioni straniere nel secondo semestre del 1936) rispetto alla prassi delle orchestre cittadine, laddove solo San Gallo e Ginevra si avvicinavano a quel livello (rispettivamente con il 9,3 % e l'8,5 %), mentre a Zurigo la Tonhalle non superava il 6,1 %, Basilea il 5,8 %, Berna il 3,8 % e Winterthur il 2,3 % (nella stagione 1937-38).<sup>9</sup>

Era soprattutto il carattere nazionale dell'istituzione, e non più locale e regionale, a sollecitare un livello di responsabilità capace di mobilitare le forze disponibili verso la nuova frontiera di un'offerta musicale che la «Schweizerische Musikzeitung» ufficializzò fin da subito con l'apertura di una rubrica (*Radio*) concepita come osservatorio dell'attività degli studi radiofonici soprattutto per quanto riguardava gli aspetti innovativi della creazione. Nel 1932 Radio Zurigo viene segnalata per una «Schoeck-Abend», per una serata con giovani e anziani compositori zurighesi, per il Concerto per violoncello op. 44 di Rudolf Moser (1929; solista Julius Bächli) e per la prima esecuzione del Concerto per pianoforte n. 2 op. 33 di Albert Moeschinger (1931; solista Walter Frey) diretti da Hermann Hofmann.<sup>10</sup> Il fatto per esempio di rilevare nel 1933 una serie di serate intere di musica svizzera moderna (Moser, Müller von Kulm, Hans Haug, Hans Huber) con varianti addirittura monografiche (una dedicata a Werner Wehrli con la *Romanza* per violoncello op. 34 del 1932, la *Sonatina* per pianoforte del 1932 e il ciclo liederistico *Neues Hoffen* op. 27 del 1930, l'altra a Honegger con la *Sonatina* per clarinetto del 1921-22 e il *Concertino* per pianoforte e orchestra del 1924) mostra un impegno senza precedenti rispetto ad altre istituzioni nella promozione degli artisti viventi.<sup>11</sup> Nel 1935 è segnalata una «Settimana svizzera» elogiata per il fatto di togliere dall'ombra i compositori svizzeri.<sup>12</sup> Decisamente la stazione zurighese sotto l'impulso di Hermann Hofmann mostrava un dinamismo senza pari che induceva a concepire serate tematiche dedicate alla musica contemporanea di vari paesi, di Francia e Belgio (Fauré, Debussy, Ravel, Canteloube, Roussel, Milhaud, Poot),<sup>13</sup> Scandinavia (Harald Saeverud, Yryö Kilpinen, Olav Valen, Carl Nielsen, Johansen) con introduzione di F. Gysi,<sup>14</sup> Russia e Polonia (Mjaskovskij, Šostakovič, Prokof'ev, Stravinskij, Nikolaj Lopatnikov, Karol Rathaus introdotti da W. Lütshg).<sup>15</sup> Tale fatto rivela abbastanza chiaramente come le intenzioni alla base dell'offerta musicale radiofonica fossero di tipo formativo, mirassero cioè a creare una cultura musicale presso il pubblico generico e non necessariamente presso i frequentatori delle sale di concerto. A quel tempo la radio, che in Svizzera raggiungeva già i 418.500 utenti alla fine del 1935,<sup>16</sup> veniva celebrata proprio per la capacità di estendere la sua azione presso

<sup>9</sup> Cfr. *Radio*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXVIII/14-15, 1938, pp. 396-398.

<sup>10</sup> Cfr. *Radio*, *ivi*, LXXII/22, 1932, p. 699.

<sup>11</sup> Cfr. *Radio*, *ivi*, LXXIII/7, 1933, p. 254.

<sup>12</sup> Cfr. *Radio*, *ivi*, LXXV/1, 1935, p. 28.

<sup>13</sup> Cfr. *Radio*, *ivi*, LXXIV/1, 1934, p. 29.

<sup>14</sup> Cfr. *Radio*, *ivi*, LXXIV/11, p. 403.

<sup>15</sup> Cfr. *Radio*, *ivi*, LXXIV/10, p. 352.

<sup>16</sup> Cfr. Otto Pünter, *Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision 1931-1970*, Berne, Société Suisse de Radiodiffusion, 1971, p. 47.

un pubblico vergine al di là del raggio urbano, in ogni focolare, in ogni ceto sociale. Nel mirare all'ascoltatore generico si riteneva quest'ultimo libero da quei pregiudizi nei confronti della musica contemporanea che gravavano sulla componente conservativa dominante nella cerchia borghese.

In questo senso la radio veniva a costituire lo stadio più avanzato della tradizione 'festiva' svizzera, dei raduni di massa che coinvolgevano la popolazione senza distinzioni di ceto nel rituale del Festspiel, inteso come rappresentazione del popolo per il popolo tipica di un paese con una cultura politica fondata sul senso di responsabilità comunitaria e sul principio della partecipazione. Non meraviglia quindi che Radio Basilea nel 1936 festeggiasse i dieci anni della propria esistenza con una serata strutturata a mo' di Festspiel, a partire dall'apertura affidata alle campane della cattedrale.<sup>17</sup> Il parallelo anniversario di Radio Berna fu festeggiato nella stessa maniera con numerose trasmissioni, tra cui un concerto della Bernische Musikgesellschaft diretta da Luc Balmer (Fantasia per orchestra d'archi op. 40 del 1934 di Willy Burkhard e il Concerto per violino op. 40 del 1935 di Albert Moeschinger), a cui facevano da contorno il Berner Männerchor, la Stadtmusik della capitale (con la *Festliche Ouverture* di Stephan Jaeggi) e il Berner Streichquartett col pianista Franz Joseph Hirt nel Quintetto con pianoforte sul tema popolare bernese «Es isch ke settige Stamme», composto su incarico per il giubileo radiofonico.<sup>18</sup>

Di vero e proprio Festspiel si deve invece parlare a proposito delle spettacolari iniziative di Radio Monteceneri che qualche anno dopo videro la stazione radiofonica della Svizzera italiana impegnata a sviluppare una tradizione da poco attecchita a sud delle Alpi.<sup>19</sup> Ovviamente alla fine del decennio esso si inquadrava nel principio acquisito della «difesa spirituale del paese» di cui la radio nazionale si fece carico a più livelli, anche e soprattutto musicale. La prima realizzazione di questo genere prodotta dalla stazione radio luganese nell'ambito delle manifestazioni della Fiera svizzera fu la «commedia lirica» *Casanova e l'Albertolli* (1938) di Guido Calgari, dove il celebre personaggio settecentesco – che effettivamente soggiornò a Lugano nel 1769 per stampare un suo libro polemico – veniva sceneggiato nell'ambiente storico dominato dal governatore von Roll.<sup>20</sup> Per l'aspetto musicale, a marcare la novità assoluta di questo genere teatrale epico-storico, l'incarico fu dato al compositore di Solothurn Richard Flury pur rischiando di affrontare un esito poco convincente a causa della musica 'poco italiana'. Lo sforzo maggiore profuso in questo campo da Radio Monteceneri fu l'allestimento nel 1941 del Festspiel *Vita ticinese*, su libretto di Vinicio Salati con la musica di Otmar Nussio, nell'ambito dei festeggiamenti per il 650esimo della Confederazione.<sup>21</sup>

Particolarmente attivo sul fronte dell'impegno patriottico negli anni della mobilitazione generale fu lo Studio di Losanna. Qui spiccò la personalità di un autore di teatro, William Aguet,<sup>22</sup> il quale in occasione del 650esimo della Confederazione replicò *Premier août*, creata l'anno prece-

<sup>17</sup> Cfr. *Radio*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXVI/23, 1936, p. 690.

<sup>18</sup> Cfr. *Radio*, *ivi*, LXXVI/1, pp. 26-27.

<sup>19</sup> Cfr. Ottavio Lurati, *Dell'identità svizzera e dei suoi segni formalizzati*, «Folclore svizzero», LXXV, 1985, p. 50.

<sup>20</sup> Cfr. Mario Agliati, «L'impresa d'un libretto e d'uno spettacolo», in Guido Calgari, *Sacra terra del Ticino*, Bellinzona-Lugano, Istituto Editoriale Ticinese, 1980<sup>2</sup>, p. X.

<sup>21</sup> Cfr. Gian Piero Pedrazzi, *50 anni di Radio della Svizzera italiana*, [Lugano], Ed. della Radiotelevisione della Svizzera italiana, 1983, pp. 81-82.

<sup>22</sup> William Aguet (1892-1965), nato a Parigi ma originario di Lutry, si affermò come attore e autore di teatro nella capitale francese già prima di essere chiamato in Svizzera nel 1939 dalla mobilitazione. Dal 1940 alla morte realizzò per la Radio de la Suisse Romande (RSR) non meno di centoventi lavori, fra cui il popolare feuilleton *Eustache et le bourdon BZZ* (cfr. Roger Francillon, *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol. 3, Lausanne, Payot, 1998, pp. 201-202).

dente, la cui partitura era firmata da Jean Binet (Catalogo, n. 162, cfr. p. 424). In un linguaggio poetico immaginifico, spesso sospinto da sovrabbondanza espressiva, l'enfasi retorica era generalmente contenuta (se non proprio evitata) proprio in virtù della differenziazione espressiva, dell'articolazione della vicenda narrata sui vari piani sonori in cui, oltre alla musica, intervenivano citazioni di canti regionali e suoni reali. L'efficacia del montaggio di situazioni – in grado di intendere la realtà radiofonica come un film di sole immagini sonore – assicurava al prodotto una dimensione nettamente originale e un grado di modernità capace di riscattare l'eccessiva ridondanza del testo.

La fertile immaginazione di Aguet conobbe il suo momento più alto con *Christophe Colomb*, denominato «jeu radiophonique», presentato il 17 aprile 1940 nello studio di La Sallaz.<sup>23</sup> La musica di Arthur Honegger, diretta da Ernest Ansermet, metteva a disposizione le sue facoltà atte a illustrare una concezione drammatica diramata su più piani, con rotture dei livelli spazio-temporali, tenuti assieme dalla figura del narratore, il *Magicien* – interpretato con foga dallo stesso Aguet –, non un semplice recitante ma un appassionato mediatore fra la fantasia dell'ascoltatore e l'enormità degli accadimenti che sfilano davanti alla sua mente. La forma didascalica del mistero è certamente indotta dallo stesso mezzo radiofonico, rivolto a una vasta platea sollecitata dalla parte più ingenuamente incline ad apprezzare la varietà degli effetti descrittivi; ma l'aspetto sacrale è pure legato al fascino della realtà mediata dalla cavernosa acustica dell'altoparlante, non ancora completamente esorcizzata nel rapporto con l'ascoltatore.

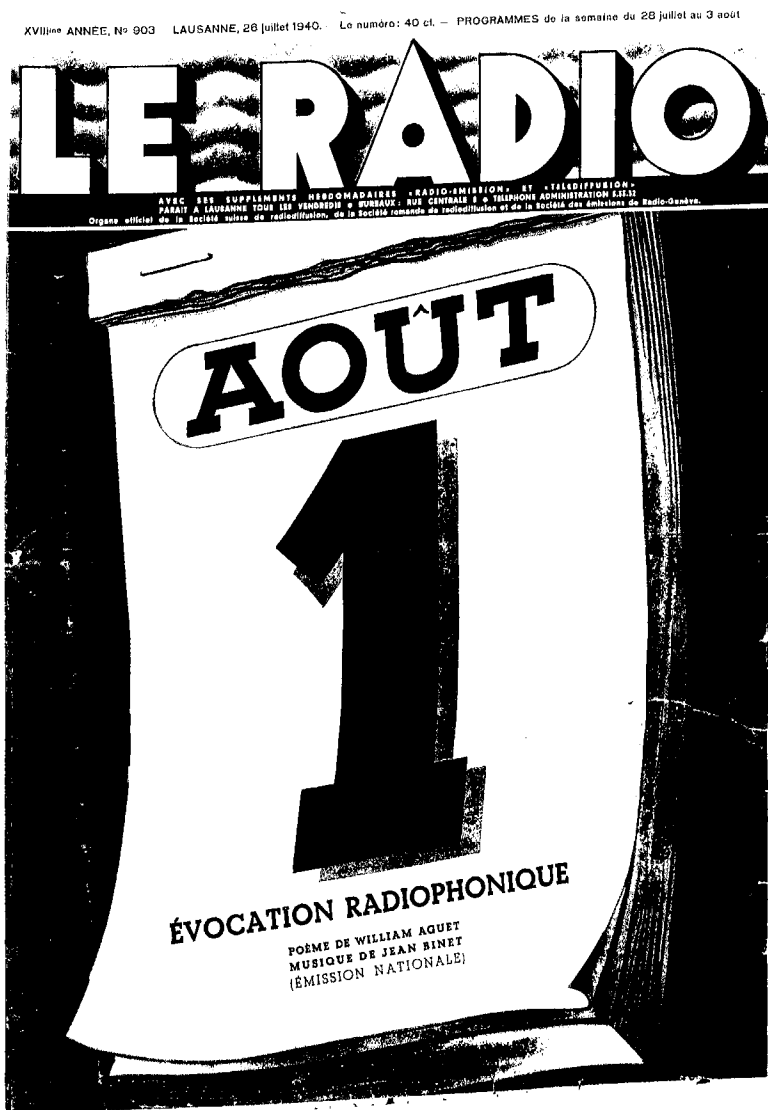
La storia di quella che a Radio Losanna fu una fucina creativa di grande originalità è ancora tutta da scrivere. Qui la si può semplicemente abbozzare attraverso alcuni titoli, a partire da uno dei più interessanti lavori di Aguet, *Barbe bleue* (1940), con la musica di Jean Binet di derivazione cinematografica e operettistica (Catalogo, n. 35, cfr. p. 126). Frank Guibat è autore della musica di alcuni lavori che evocano l'ambiente contadino della regione, e perciò realizzati con i mezzi e lo stile della tradizione corale romanda: *Le joli jeu du vin nouveau* del 1961 (testo di Géo Blanc e Emile Gardaz) e, nello stesso anno, il più interessante esito de *La noce à Thomas* (testo di Émile Gardaz) dove, oltre al coro, la caratterizzazione musicale si avvale di un'orchestra di fiati, pianoforte e chitarra. Ammiccanti alla maniera popolare, ma rivelatori di una ricerca di linguaggio più originale, con esiti tendenti alla parodia e al grottesco, sono le realizzazioni di Julien-François Zbinden che incontrò Aguet nel 1955 (*Il court, il court, le furet*), e proseguì nella composizione di «fantaisies radiophoniques» con il vivace *Microbus 666* (1955, testo di Roger Nordmann e Géo Blanc) e con il poetico *Le petit garçon de l'autobus* (1958), una storia di Emile Gardaz.<sup>24</sup> Altri autori romandi di musica per il teatro radiofonico: Carlo Hemmerling, Pierre Kaelin, Boris Meresson, Roger Vuataz, Pierre Wissmer.

A spiegare l'assetto articolato del «jeu radiophonique» concorre la varietà musicale a cui era esposta la radio come servizio al pubblico. Non

<sup>23</sup> Cfr. José Bruyr, *Honegger et son œuvre*, Paris, Corrêa, 1947, p. 200.

<sup>24</sup> Cfr. Claude Tappolet, *Julien-François Zbinden. Compositeur*, Genève, Georg, 1995, pp. 166-172.

«Le Radio», organo ufficiale della Società Suisse de Radio-diffusion, della Società Romande de Radiodiffusion e della Société des Émissions di Radio Ginevra, edizione del 26 luglio 1940 (XVIII/903). Copia a stampa, prima di copertina con l'annuncio dell'«évocation radiophonique» Premier août (1940) di Jean Binet in occasione della Festa nazionale svizzera (Fondo Jean Binet).



per niente il primo vero e proprio lavoro di Honegger per il nuovo mezzo fu *Radio panoramique* (Catalogo, n. 34), composizione per piccola orchestra, soprano, tenore e coro eseguita il 4 marzo 1935 sotto la direzione di Hermann Scherchen su commissione di Radio Ginevra per il suo decimo anniversario. Si tratta di una composizione che ironicamente documenta lo scenario sonoro spalancato dalla radiofonia nelle possibilità date all'ascoltatore di sintonizzarsi sulle offerte più varie semplicemente girando un bottone. Senza soluzione di continuità vi sfilano frammenti di un corale di Bach, momenti jazzistici, suoni esotici, passaggi virtuosi di un concerto per pianoforte, una melodia di caffè concerto, movimenti di valzer viennese e una grande aria d'opera.<sup>25</sup>

In realtà tutto nell'attività radiofonica concorreva all'incontro e persino alla contaminazione tra generi diversi, non solo dal punto di vista dell'ascoltatore ma anche dell'integrazione di pratiche diverse richiesta al musicista.<sup>26</sup> Lo sviluppo di una scrittura capace di ricavare forza drammatica dalla contrapposizione di situazioni stilistiche distinte trovò nel contesto radiofonico la sua ragion d'essere. Ne è vistoso esempio *Die schwarze*

<sup>25</sup> Cfr. Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 223.

<sup>26</sup> La varietà di spunti era determinata anche dalla pratica esecutiva, come risulta dalla testimonianza di Hans Haug sul suo ruolo di direttore: «Il lavoro di un direttore d'orchestra radiofonico è a dir poco assai variato, poiché, con il piccolo organico della radio svizzera, egli deve fare di tutto. Dalla *Principessa della czarda* fino a una sinfonia di Mozart gli tocca dirigere di tutto. Nessuno se la prenderà con lui per il fatto di preferire la seconda. Egli deve padroneggiare tutto, dal valzer al Concerto Brandeburghese, e dovrà esser grato alla sua sana costituzione se non gli verrà meno l'amore per la

This is a handwritten musical score for a radio drama. The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Staff 1:** Features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Annotations include "piano", "8a", "clar.", "V. A. X. 10", "clarinette", and "Vclle".
- Staff 2:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Trotte" annotations.
- Staff 3:** Includes a bass part with "Bass.", "Modéré 80-84 = ♩", and "5".
- Staff 4:** Contains a piano part with "Piano", "Trotte", "clar.", "xylo", and "Piano".
- Staff 5:** Features a vocal line with "Vclle a Te Von" and "Trotte".
- Staff 6:** Shows a piano part with "Piano" and "Trotte".
- Staff 7:** Includes a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 8:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 9:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 10:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 11:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 12:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 13:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 14:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 15:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 16:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 17:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 18:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 19:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 20:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 21:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 22:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 23:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 24:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 25:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 26:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 27:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 28:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 29:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 30:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 31:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 32:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 33:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 34:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 35:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 36:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 37:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 38:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 39:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 40:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 41:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 42:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 43:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 44:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 45:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 46:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 47:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 48:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 49:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".
- Staff 50:** Shows a xylophone part with "xylo" and "Piano".

*Spinne*, la «Wort-Oper» commissionata da Radio Berna nel 1935 a Heinrich Sutermeister. Lo capiamo già dal primo momento, in cui Christina confessa in chiesa l'infamante abbraccio ricevuto dal diavolo sullo sfondo del suono di campane e di un *Gloria* gregorianeggiante con coro e organo. Evidentemente l'autore ha scelto una rappresentazione per immagini sonore. L'uscita dalla chiesa è mimata dall'harmonium e dal pianoforte percosso come campana. La danza degli abitanti del villaggio che festeggiano la scomparsa della peste è un *Ländler* al rallentatore, sfigurato dal suono tagliente della tromba. *Die schwarze Spinne* in questo senso è un'opera esemplare per la storia della radiofonia, anche per la radiogenicità dell'orchestrazione che si garantiva la trasparenza adatta al microfono attraverso un insolito organico composto da flauto (ottavino), clarinetto (clarinetto basso), tre trombe, tre tromboni, violino, viola, violoncello, percussioni, pianoforte, celesta, harmonium e organo.

Il problema della radiogenicità era centrale in quegli anni. La sessione dedicata alle composizioni per la radio dalla Deutsches Kammermusikfest di Baden-Baden nel 1929, il libro di Hans Bredow, gli articoli di Alfred Szendrei, di Ernst Latsko, di Franz Warschauer su «Melos» e su «Anbruch» non passarono inosservati, e portarono Hans Ehinger (anche in assenza di realizzazioni significative in Svizzera) alla conclusione secondo cui «la radio si adatta bene allo stile della composizione contemporanea, nella misura in cui anche per sé esige la trasparenza della concezione musicale».<sup>27</sup>

In verità, già allora era percepito un nesso tra il contesto d'ascolto radiofonico e l'estetica musicale neo-oggettivistica dapprima, e dichiaratamente neoclassica poi. I limiti della tecnica microfónica, che penalizzavano gli impasti timbrici complessi ed esaltavano i timbri puri, predestinavano alla miglior resa proprio il repertorio classico (Mozart, Haydn), la musica nuova nata sulla scia dell'oggettivismo stravinskiano e il jazz, inducendo la radio a diventarne il maggior vettore.<sup>28</sup> La ricerca della trasparenza, posta come un'esigenza acustica, veniva a costituire un obiettivo estetico che fece della radio il luogo di affermazione di una concezione che dominò dagli anni Venti agli anni Quaranta. Le riflessioni di Hans Haug sulle differenze di tecnica esecutiva che contraddistinguevano il musicista dell'orchestra radiofonica da quello di un'orchestra di concerto sono significative.<sup>29</sup> Non per niente l'assetto cameristico delle orchestre radiofoniche del tempo corrispondeva agli organici delle *Kammermusiken* che via via erano state composte da Hindemith. Quando nel 1944, dopo le tormentate fasi della ristrutturazione delle orchestre delle tre regioni radiofoniche svizzere, la Société Suisse de Radiodiffusion (SSR) affidò a Hermann Scherchen l'Orchestra di Radio Beromünster, essa era composta di trentotto esecutori (tredici violini, quattro viole, quattro violoncelli, due contrabbassi, legni doppi, due corni, due trombe, un trombone, arpa e percussioni).<sup>30</sup> La scelta di Scherchen era sicuramente significativa sia per il ruolo del direttore tedesco sul fronte della promozione della musica contemporanea, sia per la sua esperienza radiofonica maturata nella temperie weimariana come direttore del dipartimento musicale

musica. Solo il tempo dirà fino a quando potrà sopportare questo mestiere, poiché la radio è solo all'inizio della sua evoluzione» (Hans Haug, *Radio und Tonfilm*, nota contenuta in un dossier dattiloscritto dal titolo *Die Musik im Leben des Menschen* [Ferienkurs Braunwald 1941], conservato nel Fondo Paul Bellac presso l'Archivio della SRG SSR Idée Suisse a Berna). Hans Haug, dopo aver diretto l'Orchestra dello studio di Losanna, fu nominato direttore dell'Orchestra di Radio Zurigo l'1 novembre 1938 (cfr. *Radio*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXVIII/20, 1938, p. 485).

<sup>27</sup> Hans Ehinger, *Rundfunk und Musik*, «Schweizerische Musikzeitung», LXIX/23, 1929, p. 779.

<sup>28</sup> Cfr. Carlo Piccardi, *L'eterogeneità allo specchio. La musica nel laboratorio della radiofonia*, «Musica/Realtà», XIV/40, 1993, pp. 54-55.

<sup>29</sup> Le raccomandazioni di sostituire il «Portatenspiel» con un fraseggio di staccati, di curare l'esattezza dei pizzicati affinché la resa sonora non sconfinasse nel rumorismo, di adottare un vibrato più rapido che in sala di concerto, indicavano un condizionamento del gusto nella direzione di una concezione sonora che condivideva i principi della musica moderna sul versante neoclassico (cfr. Hans Haug, *Aufgaben und Möglichkeiten eines Radioorchesters*, «Blätter für Theater und Konzert», settembre 1943, pp. 11-12, c. *ivi*, ottobre 1943, pp. 11-12).

<sup>30</sup> Cfr. Hansjörg Pauli, *Hermann Scherchen 1891-1966*, Zürich, Kommissionverlag Hug & Co., 1993 («Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich», 179), p. 39.

dell'Ostmarkenfunk di Königsberg dal 1928 al 1931.<sup>31</sup> Tale interesse rimase primario anche dopo il forzato esilio dalla Germania, tanto che già nel 1935 l'incontro a Ginevra con il direttore del locale studio radiofonico Félix Pommier portò al progetto e alla creazione di un'orchestra di quindici solisti concepita appunto sul principio della funzionalizzazione dell'esito microfónico.<sup>32</sup> Quanto alla problematica musicale radiofonica Scherchen fu quindi colui che concretamente fece in Svizzera da tramite con la situazione tedesca, sicuramente più evoluta a livello della sperimentazione ma poi frenata dall'avvento del nazismo. Non per niente egli intese il suo insediamento a Radio Beromünster come occasione da accompagnare con un atto fondativo. Programmaticamente denominato *Professione di fede nella radio*, esso parte dalla constatazione secondo cui «la radio è la maggiore rivoluzione nella vita spirituale dei popoli dopo l'invenzione della stampa».<sup>33</sup> Per il direttore d'orchestra tedesco l'attività che gli si prospettava nello studio zurighese era la continuazione dell'esperienza di Königsberg, affrontata secondo lo stesso schema ideologico.<sup>34</sup> Innanzitutto vi era esaltato il fattore del progresso sociale, della musica alla portata di tutti al di là delle classi, delle generazioni, delle distinzioni geografiche,<sup>35</sup> e al di là delle distinzioni culturali;<sup>36</sup> in secondo luogo vi si leggeva la fiducia nel progresso tecnico fomentatore di nuove condizioni estetiche.<sup>37</sup> Il rapporto con l'acustica secca dello studio radiofonico, capace di profilare i corpi sonori nella loro plasticità, assumeva una posizione privilegiata in funzione dell'orientamento estetico neo-oggettivistico che vi stava alla base. L'orchestra di trentotto elementi impegnata sul fronte di vari repertori non era intesa come un compromesso dettato da motivi economici, bensì come sfida in cui il mezzo microfónico veniva chiamato a compensare col suo effetto moltiplicatore la riduzione dell'organico. Nello studio di Zurigo Scherchen attuò fin dal principio una serie di tentativi di disposizione degli strumenti in funzione della risonanza e della captazione da parte dei microfoni, rimettendo in discussione ogni abitudine acquisita. Tale lavoro, testimoniato da Silvia Kind, indica come la preoccupazione del maestro tedesco affinché fosse garantita «la più perfetta udibilità possibile di tutta la musica orchestrale trasmessa»<sup>38</sup> – vale a dire: «affinché sia reso *udibile* tutto ciò che è stato scritto dai compositori»<sup>39</sup> – corrispondesse in realtà a un ascolto strutturale che mirava a una concezione costruttivistica in cui il suono detiene un significato in quanto evidenza plastica.

Al di là del semplice aspetto di servizio, Scherchen individuava inoltre nel giovane strumento di comunicazione un fattore essenziale di sviluppo sociale e culturale, in grado soprattutto di abbattere i pregiudizi che stabilivano gradi di gerarchia e di esclusione all'espressione artistica. Il suo principio partiva dal riconoscimento di un denominatore che, a prescindere dagli strati sociali, delle classi di età e delle professioni, identificava l'ascoltatore nella comune esigenza di «intrattenimento, ricreazione e arricchimento spirituale», approdando all'evidenza secondo cui «la musica è l'unica arte che possa realizzare queste esigenze. I suoi ritmi incantano la fantasia, le sue melodie approfondiscono il sentimento, le

<sup>31</sup> Cfr. *ibid.*, p. 23.

<sup>32</sup> Cfr. Hermann Scherchen, *... alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten 1920 bis 1939*, hrsg. von E. Klemm, Berlin, Henschel, 1976, pp. 238-239 e p. 245.

<sup>33</sup> Hermann Scherchen, *Bekanntnis zum Radio. Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio*, Bern (9 agosto 1944), dattiloscritto (documento SRG SSR 2619) pubblicato in *Hermann Scherchen Musiker 1891-1966*, hrsg. von H. Pauli und D. Wünsche, Berlin, Hentrich, 1986, p. 74, nonché in Hermann Scherchen, *Werke und Briefe*, Band 1 (*Schriften 1*), hrsg. von J. Lucchesi, Berlin et al., Peter Lang, 1991, p. 124.

<sup>34</sup> Gli scritti di Scherchen di quel periodo che trattano il tema della musica radiofonica (*Musik und Rundfunk, Der Rundfunk in seinen Beziehungen zu Musikpflege und Musikerziehung, Arteigene Rundfunkmusik*) sono stati ripubblicati in H. Scherchen, *Werke und Briefe*, cit., pp. 57-73.

<sup>35</sup> «Tutti i limiti della velocità sono annullati: l'ascoltatore in una sala di concerto di Bruxelles sente le note qualche frazione di secondo dopo quello di Stoccolma [...]. La solitudine e dunque indirettamente il problema delle generazioni sono eliminati: grazie alla radio, così come il cinema, la persona resta abbinata all'attualità immediata, genitori e bambini partecipano alla stessa esperienza spirituale» (Hermann Scherchen, *Bekanntnis zum Radio. Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio*, Bern [9 agosto 1944], in H. Scherchen, *Werke und Briefe*, cit., p. 124).

<sup>36</sup> «Con la radio è emerso per la prima volta il fenomeno di una musica popolare internazionale: perfino il jazz viene danzato contemporaneamente a Saigon, a Chicago, Zurigo o in un villaggio tedesco [...]. La radio non livella la cultura. Come potrebbe essere livellata la cultura presso coloro che, grazie alla radio, la scoprono per la prima volta?» (*idem*).



Da sinistra a destra: Carl Vogler, Friedel Beck, Conrad Beck, Frank Martin, Maria Martin, Jean Binet, Leopoldo Casella nella Festa dei Musicisti Svizzeri, Locarno, inizio giugno 1941. Fotografia di M. Galopin, Ginevra (Fondo Conrad Beck).



sue forme raffinano lo spirito». <sup>40</sup> L'altro motivo che ne raccomanda la presa in considerazione come strumento formativo privilegiato è la realtà del XX secolo, dove i nuovi mezzi tecnologici (disco, cinema e radio) hanno trasformato l'uomo nella sua totalità in ascoltatore («La radio concerne in primo luogo la massa inarticolata degli ascoltatori»). Da tale constatazione egli deriva l'opportunità di riservare alla musica 'leggera' le trasmissioni più importanti e più curate. <sup>41</sup>

Fu forse quella l'epoca in cui era ancora possibile affermare una visione integrata dei vari livelli nella programmazione radiofonica, quando l'ascoltatore attraverso un solo programma era effettivamente messo a confronto con le varie sfaccettature della realtà musicale. Quando negli anni Cinquanta la SSR introdusse in ogni regione il secondo programma riservato alle trasmissioni culturali e alla musica classica (più recentemente organizzato come rete specifica nelle strutture di DRS 2, Espace 2, Rete 2) si aprirono certo notevoli spazi di sviluppo per le espressioni musicali contemporanee. Ma l'alternativa che esso rappresentava rispetto alla prima rete generalistica era fittizia, in quanto la sua scelta mirava ad affrontare il pubblico non nel suo insieme bensì in base a specifici orientamenti. L'unico fattore di sintesi riguardante la musica rimaneva ancora lo spazio di trasmissione comune delle tre emittenti regionali. Sicuramente determinato all'inizio dalla necessità di completare la programmazione che nessuno studio era in grado di assicurare sull'intero arco della giornata, le trasmissioni musicali in comune svolsero una funzione di integrazione culturale importante tra le regioni del paese. <sup>42</sup> Innanzitutto ciò

<sup>37</sup> «L'esecuzione avviene in un'atmosfera che può essere regolata con precisione, grazie alla separazione dello studio dal pubblico; gli esecutori sono finalmente in grado di ottenere un risultato artistico largamente esente da accidenti, grazie al controllo del lavoro di prova e con l'aiuto della registrazione. / Le trasmissioni prodotte in studio hanno qualcosa di definitivo, esse concernono l'opera nella sua stessa costituzione formale: l'esecuzione in concerto è legata ad aspetti relativi, mentre alla trasmissione dallo studio spetta l'obbligo di realizzare l'assoluta» (*ibid.*, p. 126).

<sup>38</sup> Silvia Kind, *Mikrofon, Orchester, Hörer. Grundlagen und Prinzipien der Neu-Aufstellung des Studio-Orchesters Bernmünster*, «Jahrbuch vom Zürichsee», 1946/47, pp. 99-113.

<sup>39</sup> Hermann Scherchen, *Probleme der orchestralen Studio-sendungen*, dattiloscritto, Fondo Bellac dell'Archivio della SRC-SSR Idée Suisse di Berna.

indusse i singoli studi a forme di specializzazione. Berna si indirizzò verso le opere rare e da camera, disponendo di un quartetto vocale di qualità in cui spiccavano come liederisti il soprano Elsa Scherz-Meister e il tenore Erwin Tüller. Anche Zurigo disponeva di un quartetto vocale (Salvati) e dell'orchestra, particolarmente impegnata nel repertorio dei secoli XVII e XVIII. Basilea faceva largo spazio alla Basler Kammerorchester di Paul Sacher. Radio Sottens, tra Ginevra e Losanna, si dedicava intensamente alla produzione di opere e operette prodotte direttamente in studio e a musiche di scena affidate a giovani autori. Radio Monteceneri rappresenta il caso più appariscente di studio che, concepito nel 1932 per servire la regione svizzera di lingua italiana, diventò strumento di diffusione di cultura italiana nell'intero paese proprio attraverso l'orientamento delle sue produzioni musicali. Fin dall'inizio vi fu attiva una piccola orchestra diretta da Leopoldo Casella, il quale continuò a operare come secondo maestro a fianco del grigionese Otmar Nussio, nominato primo maestro nel 1938 (e rimasto in carica fino al 1968). Nel 1936 il musicologo saggalese Edwin Loehrer vi fu assunto per creare il coro, che si distinse subito per il lavoro pionieristico nel campo dell'antica musica italiana,<sup>43</sup> subito allargato anche agli autori contemporanei (Malipiero, Petrassi, Dallapiccola) che egli coltivò fino agli ultimi anni della sua attività in uno sforzo di aggiornamento non comune. Bussotti, Nono, Flavio Testi sono autori che incontriamo nelle sue realizzazioni degli anni Settanta, mentre in gran parte volte alla musica del nostro tempo erano le produzioni che Francis Travis (divenuto successore di Loehrer nel 1981) curò già dagli anni Cinquanta a Lugano (fin dai primi contatti con lo studio di Scherchen a Gravesano).<sup>44</sup> Da parte sua Otmar Nussio – dopo l'azione di Leopoldo Casella, impegnato fin dagli inizi a presentare col suo complesso programmi a carattere nazionale nelle trasmissioni rivolte anche agli ascoltatori di Sottens e Beromünster<sup>45</sup> –, egli stesso compositore formato in Italia, divenne punto di riferimento per programmi orchestrali in cui i compositori svizzeri e quelli dell'Europa settentrionale (Bartók, Stravinskij, Hindemith, il «Groupe des Six», ecc.) si equilibravano con gli autori italiani del momento non ancora conosciuti o poco noti nel nostro paese (Casella, Ghedini, Marinuzzi, Mortari, Mulè, Pedrollo, Pizzetti, Petrassi, Porrino, Sinigaglia, Togni, ecc.). In questo senso la piccola stazione radiofonica di Lugano si trovò a svolgere una funzione importante di mediazione culturale tra nord e sud, offrendo programmi di musica moderna e di varie direzioni a vantare scelte decisamente più articolate sul campo europeo rispetto ai programmi allora piuttosto autarchici che la radio italiana affidava alla sua importante orchestra di Torino.<sup>46</sup> La funzione svolta da Radio Monteceneri nel dare il suo necessario contributo alle trasmissioni delle radio svizzere elevò immediatamente la vita musicale della Svizzera italiana. Il 3 febbraio 1938 sul podio dell'Orchestra della Radio della Svizzera italiana (RSI) – in un concerto che sfarzosamente riuniva al Teatro Apollo di Lugano cittadinanza e notabili – saliva Pietro Mascagni a dirigere i più famosi brani delle sue opere.<sup>47</sup> Nel 1947 Honegger fu al centro di un Festival a lui dedicato. In quattro serate

<sup>40</sup> Hermann Scherchen, *Probleme der musikalischen Programmgestaltung*, «Schweizer Radio-Zeitung», XXII/32, 1945, p. 2.

<sup>41</sup> Cfr. *idem* (anche per la precedente citazione nel testo).

<sup>42</sup> «[...] nelle trasmissioni comuni delle undici e delle diciassette, almeno due volte a settimana, spesso ancora ad altre ore, possiamo ascoltare le nostre tre emittenti alla perfezione» (Ed[ouard] Platzhoff-Lejeune, *Cœuvres musicales rares à la Radio*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXXIII/5, 1943, p. 159).

<sup>43</sup> «Ma l'apice delle *performances* luganesi era il ciclo dei madrigali di Monteverdi, suonati e cantati con un brio e una maestria ragguardevoli se si tiene conto delle difficoltà di uno stile a cui noi non siamo più abituati. I solisti vocali si esibiscono spesso soli, a due, a tre e in quartetto. Fedele alla tradizione italiana, le arie d'opera occupano sempre un posto preponderante, e possiamo ascoltarvi molti brani che non figurano nel nostro repertorio abituale, estratti per esempio da *Fedora* o dall'*Andrea Chénier* di Giordano, da *Romeo e Giulietta* di Zandonai, da *Chatterton* e dalla *Bobème* di Leoncavallo, dall'*Arlesiana* e dall'*Adriana Lecouvreur* di Cilea e dalla *Wally* di Catalani; ma anche da opere rare di compositori conosciuti, come l'*Ernani* e il *Nabucco* di Verdi. L'orchestra, che suona tutto il repertorio corrente di sinfonie e fantasie d'opera e *Overtures*, concerti, ecc., ci propone comunque molto spesso alcune opere classiche dell'antica musica italiana che per noi sono delle vere prime esecuzioni. La canzone ticinese e italiana, nel gusto popolare, ha il suo posto rilevante e, non occorre sottolinearlo, Malipiero e Respighi o Wolf-Ferrari non sono dimenticati. Il quartetto vocale (le signore Caula e de Landi e i signori Bermanis e Corena) è, incontestabilmente, il migliore della Radio svizzera in quanto a bellezza e fusione delle voci. Ma soprattutto i suoi programmi sono per noi altri svizzeri una vera rivelazione di tesori

musicali da noi pressoché sconosciuti» (*ibid.*, p. 160).

<sup>44</sup> È all'iniziativa di Loehrer, in quanto produttore, che risalgono i concerti a cappella del Coro della Radio della Svizzera Italiana (RSI) del 5 aprile 1973, diretto da Clytus Gottwald (Webern, Nono, Lachenmann, Cerba, Holliger, Kagel), e del 15 novembre 1973, diretto da Werner Bärtschi (Stockhausen, Bussotti, Schnebel, Martin Derungs).

<sup>45</sup> Il 19 febbraio 1935 fu trasmesso un concerto di compositori svizzeri col seguente programma: Hans Haug, *Don Juan in der Fremde* (Ouverture); Frank Martin, *Pavane couturier du temps*; Orthmar Schoeck, *Serenade* op. 1; Rudolf Moser, *Variations* op. 42 n. 2; Arthur Honegger, *Pastorale d'été*; Richard Flury, *Fastnachtssymphonie* (Cfr. S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Chœur de la Radio de la Suisse italienne* 1933-1939, dissertazione di diploma in musicologia, Genève, 1999, p. 70).

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

<sup>47</sup> Cfr. Mario Agliati, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1967, pp. 550-555.

<sup>48</sup> Cfr. G.P. Pedrazzi, *50 anni di Radio della Svizzera italiana*, cit., pp. 109-110.

<sup>49</sup> Cfr. Otmar Nussio, *Suoni e fortuna*, (30), «Rivista di Lugano», XLVIII/15, 12 aprile 1985, p. 12; e *ivi*, (34), XLVIII/20, 17 maggio 1985, p. 16.

<sup>50</sup> Cfr. Otmar Nussio, *Suoni e fortuna*, (32), *ivi*, XLVIII/18, 3 maggio 1985, pp. 20-21.

<sup>51</sup> Cfr. Willi Schuh, *Richard Strauss' "Duett-Concertino" für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXXVIII/5, 1948, pp. 208-209.

<sup>52</sup> Cfr. corrispondenza da Lugano (*Strawinsky-Konzert*), «Schweizerische Musikzeitung», XCIV/6, 1954, p. 251.

<sup>53</sup> Cfr. Willi Schuh, *Strawinsky in Lugano*, «Schweizerische Musikzeitung», XCV/6, 1955, pp. 248-249.

organizzate da Radio Monteceneri dal 23 marzo al 5 aprile, oltre al compositore in veste di direttore d'orchestra, pianista e commentatore della sua musica, furono impegnati formazioni da camera, il Coro e l'Orchestra della RSI diretti da Ernest Ansermet, Hermann Scherchen ed Edwin Loehrer.<sup>48</sup> Nel 1947 Radio Monteceneri fu di nuovo al centro dell'attenzione per l'ospitalità offerta a Richard Strauss che, durante il lungo soggiorno svizzero, si trattenne a Lugano dal 29 marzo al 13 giugno.<sup>49</sup> Dopo il concerto da lui diretto nel piccolo studio del Campo Marzio il giorno del suo compleanno (11 giugno),<sup>50</sup> il grande compositore prese l'impegno di dedicare all'Orchestra della RSI il *Duett-Concertino* op. 147 per clarinetto, fagotto e piccola orchestra, composizione dalla trasparenza rococò significativa per la distillazione formale perseguita nei suoi ultimi anni, presentata da Otmar Nussio in prima esecuzione il 4 aprile 1948.<sup>51</sup> Al merito di Nussio va ricondotto l'invito di Igor Stravinskij ai «Giovedì musicali di Lugano», fondati nel 1953 dalla RSI. Alla testa della locale orchestra radiofonica, il grande musicista si esibì il 29 aprile 1954 con un programma in cui figurava la prima esecuzione svizzera del *Settimino* (1952-53),<sup>52</sup> e il 28 aprile 1955 in un concerto che praticamente esauriva la presentazione delle sue composizioni per piccola orchestra.<sup>53</sup> Il 16 aprile 1957 fu la volta di Paul Hindemith che vi diresse *Nobilissima visione* (1938). Nella sua ambizione di recitare un ruolo al di là della regione, la RSI dedicò subito la massima attenzione agli artisti che soggiornavano nella Svizzera italiana. Il caso di Ernst Křenek è il più rilevante poiché egli figurava in programma il 4 marzo 1937 come direttore di alcune sue composizioni, tra cui l'intermezzo da *Karl V.* op. 73 (1932-33) – opera che sarebbe stata rappresentata a Praga solo l'anno successivo – preceduto da pochissime esecuzioni di brani singoli (quindi una primizia).<sup>54</sup>

Erano gli anni della persecuzione nazista, che aveva bandito dai paesi tedeschi le espressioni artistiche avanzate. La Svizzera si trovava quindi nel ruolo di portabandiera delle espressioni più ardite e le sue stazioni radiofoniche furono lo strumento per assicurare loro un'eco internazionale. Fu attraverso la radio che Luigi Dallapiccola a Firenze poté ascoltare il 2 giugno 1937 la *Lulu* di Alban Berg nella sua prima esecuzione al Juni-Festspiele di Zurigo.<sup>55</sup> Indipendentemente dalla propria produzione e trasmettendo dai Festival in cui fu sempre più capillarmente presente, la radio svolse quindi un'importante funzione nella formazione culturale e del gusto musicale. E come negli anni bui della dittatura in Europa fu la radio della libera Svizzera a fungere da faro per gli altri paesi, nei decenni successivi (negli anni Cinquanta e Sessanta soprattutto) fu la stessa radio svizzera a portare attraverso i collegamenti con i Festival internazionali (Donaueschingen, Darmstadt, La Rochelle, Venezia, ecc.) le opere della generazione postweberniana, dando la scrollata definitiva all'impianto conservatore della vita musicale del nostro paese e aprendola, anche se con ritardo, alle correnti innovative. Erich Schmid detenne sicuramente un ruolo importante come direttore principale dell'Orchestra di Radio Beromünster tra il 1957 e il 1970. Oltre ai

compositori della Scuola di Vienna, costituenti il suo orizzonte formativo e da lui sostenuti per indicare la strada del rinnovamento, egli aprì i suoi programmi concertistici agli autori moderni di tutte le latitudini e ai contemporanei svizzeri – tra questi spiccano la prima esecuzione a Berna dell'oratorio *Soliloquia* di Klaus Huber nel 1962 e, due anni dopo, l'esecuzione integrale delle sue opere nello studio di Zurigo.<sup>56</sup> Schmid vi organizzò spesso i programmi con criterio didattico, per esempio articolandoli per tematiche di generi: la variazione da Bach a Webern, danze e modi popolari dei paesi dell'est (Skalkottas, Seiber, Lang), quadri (*Il castello di Barbablù* di Bartók, *Quadri da un'esposizione* di Musorgskij).<sup>57</sup>

In verità, proprio negli anni Cinquanta e Sessanta la radio visse un momento formativo di prima linea come veicolo principale della nuova musica, promossa non solo attraverso la diffusione delle creazioni più recenti, accessibili grazie allo scambio di registrazioni dalle rassegne concertistiche internazionali a cui la SSR poteva accedere, ma soprattutto attraverso programmi di musica commentata. Particolarmente attivo si dimostrò lo Studio di Ginevra che fin dagli anni Cinquanta si era dimostrato aperto ai nuovi linguaggi della musica, al punto da organizzare un ciclo intitolato *Aspects de la musique au XX<sup>e</sup> siècle* (1962-63), dedicato alla musica concreta, elettronica, stocastica, seriale, ecc.

D'altra parte il 24 febbraio 1959 fu fondato, nei locali della sede di Boulevard Carl-Vogt, il Centre de Recherches Sonores de la Radio Suisse Romande (RSR),<sup>58</sup> la cui attività era però già iniziata nel 1956 per la produzione di «décors sonores» destinati alle *pièces* radiofoniche. Ciò dimostra la continuità in Svizzera romanda tra i «jeux radiophoniques» degli anni Quaranta e lo sfruttamento della tecnologia elettronica consentito dalle attrezzature messe a punto nei laboratori di fonologia attivi da quasi un decennio. Non a caso André Zumbach, responsabile artistico del Centre accanto al responsabile tecnico Pierre Walder, dopo aver iniziato l'attività radiofonica a Ginevra come regista musicale, nel 1959-1960 fece un viaggio di studio nei centri di ricerca più importanti d'Europa (a Milano nello Studio di Fonologia della RAI, istituito da Luciano Berio e Bruno Maderna, all'ORTF di Parigi, alla WDR di Colonia e altrove). Dai primi esperimenti di musica applicata ai lavori drammatici, che videro impegnati principalmente André Zumbach e Roland Sassi, si passò presto a composizioni autonome che diedero modo di esprimersi, accanto a Zumbach, a Werner Kaegi, Yehoshua Lakner, Jean Derbès, Eric Gaudibert, Yves Herwan, Bernard Schulé, Jacques Wildberger, Heinz Marti, Arié Dzierlatka, Jacques Guyonnet, Jean Laisné, Boris Mersson, Michel Tabachnik, per l'equivalente di una cinquantina di lavori prodotti fino al 1973.

È sempre al merito di André Zumbach che va ascritta la creazione del Diorama de la Musique Contemporaine, la cui prima edizione si tenne dal 23 al 29 settembre 1964 e il cui scopo era quello di presentare un panorama della musica contemporanea dalla generazione di Stravinskij, Bartók, Berg, Webern, Honegger, Hindemith a quella dell'avanguardia:

<sup>54</sup> Cfr. S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Chœur de la Radio de la Suisse italienne 1933-1939*, cit., p. 89.

<sup>55</sup> Cfr. Fiamma Nicolodi, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 263.

<sup>56</sup> Cfr. Kurt von Fischer, *Erich Schmid*, Zürich, Kommissionsverlag Hug & Co., 1992 («Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich», 179), p. 28.

<sup>57</sup> Cfr. *ibid.*, p. 18 e p. 35.

<sup>58</sup> Cfr. Claude Tappolet, *La vie musicale à Genève au vingtième siècle. I. 1918-1968*, Genève, Georg Éditeurs, 1979, p. 223.

Conrad Beck (1901-1989):  
Sigla *St. Jakob an der Birs* per  
ensemble di ottoni e timpano  
(1944). Sigla per la trasmis-  
sione «St. Jakob» della Società  
Radiofonica Svizzera, Studio  
di Basilea. Redazione finale  
della partitura, [p. 31] (Deposito  
Schweizer Radio DRS, Basilea).

$\text{♩} = 64$

Carpeniter Papier No. 120, Systeme Suisse, Genéve



Penderecki, Baird, Kelterborn, Englert, Guyonnet, Mariétan, Tabachnik.<sup>59</sup> Coordinando l'impegno dei complessi che vi facevano capo (l'Orchestre de la Suisse Romande diretta da Pierre Colombo, l'Orchestre de chambre de Lausanne diretta da Victor Desarzens, il Choeur de la Radio Romande diretto da André Charlet e il Collegium Academicum di Ginevra diretto da Robert Dunand), la Radio della Svizzera romanda veniva altresì a unificare le iniziative che da anni sul territorio ginevrino svolgevano una funzione innovativa, dal Centre des Premières Auditions, alla Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC), dallo Studio de

<sup>59</sup> Cf. *ibid.*, p. 224.

Musique Contemporaine fondato nel 1961 da Jacques Guyonnet ai Concerts de Merlinge. Oltre a figurarvi innumerevoli prime esecuzioni dei compositori più avanzati a livello internazionale, con ospiti d'onore di primaria importanza (Stockhausen nel 1969, Berio e Maderna nel 1970, Pousseur nel 1971), nei cicli del Diorama sono state proposte prime rappresentazioni operistiche e l'estensione del quadro di programma alla musica elettronica e al jazz. Nel 1972 il Diorama registrò la presenza di Pierre Boulez alla testa dell'Orchestra sinfonica della BBC con due concerti (a Ginevra e a La Chaux-de-Fonds), e presentò ben trentasei prime esecuzioni per sottolineare il cinquantesimo anniversario della Radio della Svizzera romanda (RSR). Fu quello l'apice di un ciclo che si protrasse fino agli anni Ottanta e che, anche dopo aver perso la cadenza annuale, mostrò la posizione di primo piano della RSR come motore di promozione della musica contemporanea, non solo nella propria regione ma in tutto il paese. Ancora oggi Espace 2 (il programma culturale e musicale della RSR) è la sola stazione radiofonica svizzera ad attribuire incarichi di composizione agli artisti.

A fronte dell'avanzata iniziativa ginevrina, le altre stazioni svizzere rimasero in posizione arretrata. Per la Radio della Svizzera italiana si deve addirittura parlare di occasione mancata per quanto riguarda lo Studio di musica elettroacustica fondato da Scherchen a Gravesano. Benché fin da subito i responsabili dello studio radiofonico luganese stabilissero contatti di collaborazione con il geniale artefice, venuto nel 1954 a insediarsi nel villaggio alle porte della città, vi rimasero fondamentalmente semplici osservatori. Per quanto ai vari congressi organizzati dal maestro tedesco si registrasse la presenza di esponenti della vicina radio, interessati soprattutto agli aspetti tecnici, alla morte del musicista nel 1966 il suo istituto fu chiuso e le apparecchiature andarono disperse senza che la RSI prendesse in considerazione la possibilità di continuarne l'azione, sia in funzione di proprie esigenze di programma sia per conquistarsi una posizione di rilievo nel campo della produzione artistica con mezzi elettroacustici.

Cionondimeno, proprio nell'auditorio della RSI fu data a Scherchen l'occasione di realizzare l'ultima sua impresa radiofonica, quella di presentare in sei concerti – tra il gennaio e l'aprile del 1965 – le nove Sinfonie di Beethoven accoppiate ad altrettante composizioni di fresca creazione o addirittura in prima esecuzione, quali quelle di Humphrey Searle (*Scherzi* op. 44, 1964), Iannis Xenakis (*Polla ta dhina*, 1962), Albert Moeschinger (*Capriccio per fagotto e orchestra*, 1964), Leon Schedlowsky (*Elegia*), Tona Scherchen (*Tsuv*, 1964), Darius Milhaud (*Caroles* op. 402, 1963). Tali proposte di Scherchen, che portavano a Lugano alcuni compositori dell'ultima generazione, furono di stimolo negli anni successivi a dare spazio alla musica d'avanguardia fino a quel momento emarginata.

Con l'arrivo nel 1969 di Marc Andrae in qualità di direttore stabile della locale orchestra, la stagione radiofonica fu arricchita dal concerto «Musica Viva», completamente riservato ad autori viventi e in seguito, allo scopo di non ghezzare la nuova musica, integrando brani contem-

poranei ai normali programmi, in cui trovarono posto una serie ragguardevole di prime esecuzioni di opere commissionate ad autori importanti: Hans Ulrich Lehmann (1979), Vinko Globokar (1979), Morton Feldman (1981), Salvatore Sciarrino (1983), Sylvano Bussotti (1984), Robert Suter (1985), Luca Lombardi (1989).<sup>60</sup>

L'apporto maggiore della radio in favore della musica contemporanea oltrepassa però l'attività di programma. Le registrazioni effettuate dalle stazioni radio svizzere fin dagli anni Quaranta sono state fondamentali per la documentazione discografica nazionale, qualitativamente e quantitativamente di tutto rispetto a confronto con la produzione degli altri paesi. Nel 1964 la SSR, l'AMS, l'Unione Svizzera degli Artisti Musicisti (USDAM), la SUISA [la società per i diritti d'autore svizzera], la Schweizerische Interpreten Gesellschaft [Società svizzera degli interpreti] e la Turicaphon diedero vita alla *Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse* che fu in grado di realizzare per l'Expo di Losanna una prima tornata di trenta dischi mono dell'Antologia della Musica Svizzera, a cui vennero ad aggiungersi fino al 1972 trenta dischi stereo per un totale di duecentocinquasette composizioni di centoquarantadue compositori, di cui centootto contemporanei.<sup>61</sup> Tale *Communauté*, a cui si associò la Pro Helvetia, indirizzò poi i suoi sforzi al sostegno della serie «Musica helvetica» del servizio di onde corte della SSR, il cui impegno fu quello di diffondere i dischi con le registrazioni di musica svizzera presso le emittenti straniere.<sup>62</sup> A partire dal 1978 essa ha dato vita a una serie di ritratti di singoli compositori, dapprima su vinile e in seguito su Compact Disc, che hanno permesso a decine di artisti svizzeri di mostrare il meglio della propria creatività, sempre documentata grazie all'impegno costante della produzione degli studi radiofonici nazionali.

Nonostante la cura della SSR nel garantire la presenza regolare delle sue radio agli eventi societari canonici dell'AMS (l'annuale Festa dei Musicisti Svizzeri) e il Festival internazionale della SIMC (che si tenne a Zurigo nel 1991), dagli anni Sessanta in poi i media elettronici hanno conosciuto uno sviluppo che, nella progressiva divaricazione tra pubblico di riferimento maggioritario e pubblici mirati, ha vieppiù emarginato l'area della composizione musicale avanzata. L'affermarsi della televisione e la concorrenza fra programmi al livello della gradevolezza d'ascolto, ha determinato l'imporsi di un concetto di servizio pubblico che, da un'offerta culturale che implica un compito educativo, è passato a proposte culturali selezionate in base al grado di accessibilità presso il pubblico. A tale nuovo orientamento è da far risalire la conseguente scelta di separare la funzione di programma da quella produttiva, che ha portato in pochi anni la SSR ad abbandonare una serie di compiti istituzionali che deteneva per tradizione nel campo della musica e ad assumere una pura funzione sussidiaria. Quella che negli ultimi due decenni appare come una svolta strategica della radiotelevisione di servizio pubblico, la cui immagine direttrice evidenzia il principio dell'adeguamento alle esigenze del pubblico maggioritario,<sup>63</sup> è stata tuttavia anche il risultato dell'atteggiamento passivo degli ambienti professionali della musica che hanno prevalente-

<sup>60</sup> Altri autori di opere commissionate dalla RSI: Paolo Castaldi (1973), Andreas Pflüger (1974), Claudio Cavadini (1978), Luigi Quadranti (1978, 1987), Ermano Maggini (1978, 1987), Francesco Hoch (1978, 1987), Gerhard Wimberger (1982), Alessandro Lucchetti (1986), Josef Haselbach (1986), Paul Glass (1987), Renzo Rota (1987), Christian Bänninger (1988), Carlo Florindo Semini (1990), Denise Fedeli (1991), Giorgio Koukl (1991), Mario Pagliarani (1991), Sergio Menozzi (1996).

<sup>61</sup> Cfr. *Tendances et Réalisations*, volume commémoratif publié à l'occasion du septante-cinquième anniversaire de l'Association des Musiciens Suisses (1900-1975), Zürich, Atlantis, 1975, pp. 108-111.

<sup>62</sup> Cfr. C. Cardinaux, *La Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse a dix ans*, «Revue Syndicale Suisse», LXV/1, 1973, pp. 38-39.

<sup>63</sup> «La SSR intende realizzare programmi stimolanti, divertenti, accessibili ed essenziali, nel quadro del suo mandato e nel rispetto dei bisogni del pubblico» (Leo Schürmann, *Musique et media*, «Schweizerische Musikzeitung», CXXI/6, 1981, p. 346).

mente considerato la radio come uno strumento di promozione e non come luogo di creazione originale. Il *Manifesto sulla politica svizzera dei media*, promulgato nel 1981 dall'AMS,<sup>64</sup> rappresenta una risposta essenzialmente rivendicativa di una minoranza che cerca di garantirsi uno spazio nei programmi, intesi come semplice giurisdizione di una propria area di influenza distinta rispetto agli altri, senza porsi il problema di quali contributi i musicisti abbiano dato alla radio come nuove e originali forme adeguate al mezzo, al di là dell'uso della radio come diffusore di prodotti concepiti nei luoghi tradizionali della vita concertistica. Sicuramente la SRG SSR, per ciò che le incombe in quanto servizio pubblico, continuerà a svolgere questa funzione, ma sarebbe auspicabile che tutte le parti in causa si interrogino sulle ragioni per cui la logica dell'«ordinaria amministrazione» e del «basso profilo» si è imposta in un campo che in passato, anche nel nostro paese, ha conosciuto momenti degni di essere ricordati e studiati per la fiducia nelle prospettive aperte dal mezzo e per la qualità e l'originalità delle realizzazioni.

<sup>64</sup> «Noi riscontriamo in particolare che la SSR si mostra sempre più incline a trascurare il dovere culturale che la concessione le impone e a cedere alle pressioni di certi ambienti per i quali la ricerca dell'interesse generale non è la preoccupazione maggiore» (*Manifeste sur la politique suisse en matière des media*, *ivi*, CXXI/2, 1981, p. 98).