

Rivista Ufficiale dell'Anbima - Via Cipro, 110 int. 2 - 00136 ROMA

POSTE ITALIANE - Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003 (Conv. in L. 27/02/2004, n.46)
Art. 1 Comma 1 - DCB Roma

Risveglio Musicale

n. 1 - Gennaio / Febbraio 2019



**Percy Grainger (a destra)
con il direttore di banda
Francis Resta (New York, 1918 ca.)**

www.anbima.it

anbima



Edizioni Musicali Eufonia

Via Trento, 5 - 25055 Pisogne (BS) Tel. 0364 87069 www.edizionieufonia Tel. 0364 87069

1800 titoli pubblicati



Libretti

Finalmente basta con le pagine che si sporcano!
pesano la metà
dei libretti tradizionali !!



un libretto di 15 pagine (30 facciate) ora pesa gr. 100.



Metodo per solfeggio
disponibile anche in
biclavio.



NEW
Metodo per solfeggio
completo ad uso delle bande
e delle scuole medie ad
indirizzo musicale

Giacomo Lazzeri
I COMPOSITORI PER BANDA
Il ritratto italiano

NEW



Le foto, i curriculum le opere dei più importanti
compositori di musica per banda italiani.

BANDA GIOVANILE

95 composizioni
dedicate alle
Junior Band

Sul sito è a disposizione una sezione
"MUSICA GRATIS" con numerose
marce **RELIGIOSE** e **BRILLANTI**
COMPLETAMENTE GRATUITE!

Una raccolta con 10 brani natalizi



NEW
CHRISTMAS BOOK
con organico variabile per
poter essere eseguito anche
con pochi strumentisti

E' disponibile il nuovo metodo per corno del M^o Luciano Giuliani
e numerose pubblicazioni con CD registrate dal Maestro

GestBand

Nuovo software per la completa gestione della Banda

Lo scorso 17 gennaio, la settima commissione del Senato della Repubblica Italiana, che si occupa d'istruzione pubblica e beni culturali, ha convocato in udienza la nostra Associazione Anbima nell'ambito dell'indagine in materia di Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS).

La delegazione, cui partecipavano il Presidente Nazionale M° Giampaolo Lazzeri e il Segretario Nazionale Dott. Andrea Romiti, ha illustrato ai membri della commissione la struttura dell'associazione e la distribuzione capillare sul territorio italiano della stessa. Si è rilevato come negli ultimi anni esauriti i fondi e la legge 800 del 1967, che distribuiva a pioggia poche centinaia di euro a tutte le bande musicali che ne facevano richiesta al ministero, l'Anbima sia entrata con non poche difficoltà a far parte del FUS e come la stessa proponga progetti che coinvolgono le unità di base associate affidando le risorse ottenute dal governo prevalentemente all'offerta formativa. Corsi di direzione per maestri e capibanda, master di perfezionamento per strumentisti e majorette, giornate di studio su problematiche e gestione delle unità di base, seminari sulle normative fiscali, convegni sulla riforma del terzo settore, sono alcuni degli argomenti che l'associazione promuove e approfondisce per i suoi iscritti in tutta la nostra Penisola.

Particolare attenzione è rivolta da qualche anno all'educazione musicale nelle scuole dell'obbligo, grazie in particolare ad alcuni uffici scolastici regionali che avendo fiducia verso l'Anbima promuovono con risorse economiche e bandi specifici il coinvolgimento e l'interazione sinergica tra le strutture scolastiche pubbliche e le bande musicali che convivono e operano sul territorio o nello stesso comune di appartenenza.

Da sottolineare inoltre, l'ambizioso sogno di creare una Banda Musicale Giovanile Nazionale Anbima che possa rappresentare l'Italia in importanti festival e ambiti istituzionali. La commissione del Senato al termine dell'udienza ha espresso tramite i portavoce presenti parole d'interesse verso l'operato dell'Anbima e si è dimostrata attenta alle richieste formulate durante l'incontro conoscitivo affermando che le richieste presentate saranno portate in aula per una più ampia e approfondita discussione.

Soddisfazione da parte dell'Anbima che vede riconosciuto a livello governativo il lavoro svolto a tutela e interesse delle bande musicali e l'importanza che le stesse ricoprono in Italia a livello educativo, sociale e aggregativo.

L'auspicio da parte di tutti è che ora si rendano operative le proposte avanzate e che l'iter parlamentare licenzi una legge che tuteli questo grande e unico patrimonio culturale che appartenente a tutti e sono espressione genuina e appassionata della nostra nazione.

Massimo Folli



Associato
all'Unione
Stampa
Periodica
Italiana

Direttore Responsabile:
Giampaolo Lazzeri

Caporedattore:
Massimo Folli

In redazione:

Franco Bassanini, Roberto Bonvissuto,
Franco Botticchio, Manuela Fornasiero
Gianluca Messa, Gianni Paolini Paoletti
Andrea Petretti, Guerrino Tamburrini
Anna Maria Vitulano, Ernesto Zeppa

Progetto / Realizzazione Grafica:
Andrea Romiti / Andrea Petretti

Hanno collaborato a questo numero:

Oscar Bandini, Leonardo Pecoraro
Gloria Pontoni, Andrea Petretti
Federico Peverini, Maria Teresa Rondinella
Anna Maria Vitulano, Roberto Bonvissuto
Nicolò Gulli, Adriano Bassi, Teofilo Celani
Franco Bassanini, Paolo Frizzarin
Alessio Benedetti, Gabriele Manassi

Amministrazione, Direzione e Redazione:

Via Cipro, 110 int. 2
00136 Roma - Tel/Fax 06/3720343
sito web: www.anbima.it
e-mail: caporedattore@anbima.it
ufficio.nazionale@anbima.it - presidente@anbima.it
segretario@anbima.it

Abbonamenti:

abbonamento ordinario euro 11,00
abbonamento sostenitore euro 14,00
Per abbonarsi servirsi del
c.c.p. n. 53033007, intestato a ANBIMA

Stampa:

MARIANI tipolitografia srl
20851 Lissone (MB) - Via Mentana, 44
Tel. 039 483215 r.a. - Fax 039 481264
E-mail: mariani@tipolitomariani.it
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 361/81.
Poste Italiane spa - Spedizione in Abbonamento
Postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004
n° 46) art. 1 comma 1-DCB LO/MI.
Pubblicazione solo per abbonamenti.
Pubblicità in gestione diretta.

Anno 38 - nuova serie
Gennaio - Febbraio 2019

SOMMARIO

del n.1/2019

- 5 L'editoriale di Massimo Folli
- 6 Banda e Coro: una coppia problematica
- 13 Musica in prigionia nella Prima Guerra Mondiale
- 14 Le tradizioni friulane in un percorso musicale e didattico a Pozzuolo del Friuli (Ud)
- 18 Little Bighorn 1876: due musicisti italiani a fianco del Colonnello Custer
- 21 Il senso del Ritmo
- 24 Edvard Hagerup Grieg, il ricordo del compositore norvegese
- 26 L'inno di Novaro
- 33 A Comiso la prima di "Rosmarina" una fiaba musicale di Salvatore Schembari
- 34 Concorso internazionale per clarinetto...Buona la prima, anzi ottima
- 35 In scena a Cefalù (PA) la "Prima" della Junior band Valeria Cortina
- 36 A San Giustino la tappa umbra del seminario per Majorette Trainer
- 38 Anbima Toscana: formazione musicale di base e bande giovanili
- 40 A Lignano Sabbiadoro un importante seminario di aggiornamento per Musicisti, Direttori e Dirigenti
- 41 Le Majorettes di Venzone (UD) festeggiano i loro primi 40 anni
- 42 70 candeline per la Nuova Banda di Orzano
- 44 XIV Rassegna Corale dell'Epifania: "Venite Adoremus"
- 45 Anbima Milano: riflessioni sulle attività del 2018 e prospettive future
- 46 Hai avuto un'ottima idea
- 46 Banda di Mornago - 20° compleanno

Chiuso per la tipografia il 16/02/2019

Che ne dite, sentivamo certamente la mancanza delle partite di calcio anche durante le feste natalizie vero? Nell'anno da poco finito, il calendario del campionato di calcio italiano nella massima categoria copiando dalla Gran Bretagna (per gli inglesi "Boxing Day") ha programmato gli incontri anche nel giorno dedicato al primo martire cristiano. Erano quarantasette anni che non succedeva più; la prima volta è stata nel 1948, poi nel 1954, nel 1965 e l'ultima volta prima dello scorso anno (2018), nel 1971. I giornali e le pubblicità in rete, per infervorare gli appassionati "tifosi" ad abbandonare le tavole imbandite di ogni tipo di leccornie e accorre allo stadio o a sbragarsi sul divano di casa così titolavano: «Pronostici serie A, 26 dicembre: Inter - Napoli, goal e spettacolo in arrivo». In realtà lo spettacolo di pessimo gusto c'è stato; prima, durante e dopo la partita. Pareva di essere ritornati nell'antica Roma, al Colosseo; dove i combattimenti tra belve e gladiatori divertivano e facevano passare qualche ora di "svago" agli imperatori e alla folla. Celebre è l'allocuzione del poeta Decimo Giunio Giovenale: «[...] [populus] duas tantum res anxius optat panem et circenses» - tradotto in italiano, significa: «[...] [il popolo] due sole cose ansiosamente desidera: pane e giochi circensi». Ritornando all'argomento trattato e ai fatti dello scorso 26 dicembre, nella "civilissima" Milano (l'Inter giocava in casa), nelle aree adiacenti allo stadio di San Siro, episodi di guerriglia urbana sono avvenuti tra frange delle due tifoserie e purtroppo ci è scappato anche il morto.

Non solo, quest'assurda morte ha terminato nel peggiore dei modi una serata già gravemente marcata dal razzismo della tifoseria del "Meazza" contro il difensore del Napoli, Kalidou Koulibaly. A tal proposito, consapevole che le citazioni non dovrebbero essere usate ma non potendone fare a meno, riporto una frase di Winston Churchill: «gli italiani scambiano le guerre per partite di calcio e le partite di calcio per guerre», direi che ci aveva visto lungo. Nonostante questo schifo, che regolarmente si ripete e che infanga per l'ennesima volta il nome dello sport, quello vero, il mondo del calcio (scusate, ...del denaro) non si è fermato nemmeno un attimo, nean-

che a riflettere su una morte premeditata e assurda, capitata a un appassionato che come tanti volevano godersi il "circo e i suoi addetti". Nel nostro ambiente musicale vuoi per mancanza di flussi di denaro così importanti (per fortuna) o per l'accensione obbligatoria del cervello quando la musica si produce o si ascolta, (altrimenti l'arte non funziona) certe cose non succedono. Eppure durante tutto l'anno e in particolar modo nel periodo Natalizio sono migliaia gli appuntamenti concertistici proposti dalle bande musicali, dai cori, dalle orchestre e da gruppi eterogenei che praticano la musica a tutti i livelli. Nessun incidente si è mai verificato, nessuno è mai stato insultato per il colore della pelle, persino nessun maestro, (anche se qualche volta, diciamo così, la tentazione c'è) ha strozzato qualche strumentista o corista che ha sbagliato delle note durante il concerto. Lo sappiamo, questo non fa notizia, non produce curiosità morbosa, non riempie di eccitazione gli animi frustrati, non è una valvola di sfogo per decerebrati cui arriva l'ossigeno al cervello una volta la settimana. Sono fermamente convinto che le piccole azioni che ogni giorno tracciamo indelebilmente nel corso della nostra vita, con l'appassionato lavoro di educatori e musicisti attraverso le nostre nobili attività amatoriali e non solo, ci riscattino dalla miseria, dalla grettezza e dall'ignoranza di molti personaggi che sono all'onore della cronaca (il più delle volte per azioni infami) e che queste azioni e questi personaggi non lasceranno nessun ricordo del loro passaggio su questa terra.

Massimo Folli

Banda e Coro: una coppia problematica

di Gabriele Manassi

Il presente articolo riporta le considerazioni conclusive contenute nella mia Tesi di Laurea Magistrale in Strumentazione per Banda: **“Banda e Coro: una coppia problematica”** (relatore M° Lorenzo Della Fonte, tesi discussa il 22 settembre 2017 presso il Conservatorio “G. Verdi” di Torino). L’idea di affrontare le problematiche relative al binomio Banda-Coro - problematiche su cui non esiste, a mia conoscenza, una letteratura specifica - è nata da una serie di esperienze personali compiute sul campo, trascrivendo o adattando brani dei generi musicali più disparati, dal classico al popolare, o eseguendo brani scritti o trascritti da altri autori. Ogni volta la concertazione di tali lavori ha evidenziato quanto sia difficoltoso trovare il giusto equilibrio fra gli Strumenti a Fiato e le Voci, se si vuole evitare che queste ultime soccombano in una lotta impari.

Un problema analogo non si pone di solito nella combinazione di Coro e Orchestra, ove anche il raddoppio delle parti vocali da parte degli strumenti ad arco non è mai invasivo.

Il Coro unito alla Banda, se quest’ultima non è strumentata in modo adeguato, tende invece a essere vittima soprattutto del grande numero di Ottoni, prime fra tutte Trombe e Cornette, che

spiccano per il loro timbro penetrante e per il volume di suono difficilmente controllabile, specialmente in una Banda non professionale.

E’ pur vero che oggi si può in parte sopperire allo scompenso dinamico fra Coro e Strumenti a Fiato con un adeguato impianto audio, ma sarebbe senz’altro più opportuno raggiungere un buon risultato sonoro attraverso una corretta scrittura e strumentazione, rendendo così il brano eseguibile in modo soddisfacente in qualsiasi situazione e in qualsiasi location, comprese le esecuzioni all’aperto.

L’obiettivo dello studio, rivolto ai compositori, ai trascrittori e ai direttori di Banda - specialmente a coloro che non hanno sufficiente dimestichezza con le problematiche della scrittura corale - è stato quello di analizzare nel dettaglio le problematiche su esposte e di individuarne alcune possibili soluzioni, con particolare attenzione al caso più complesso, in cui l’organico strumentale sia quello numeroso e articolato della cosiddetta Banda Sinfonica; l’abbinamento Coro e Wind Ensemble, data la natura più cameristica del complesso e l’assenza di raddoppi strumentali, è di solito più facilmente gestibile.

Lo studio è stato condotto attraverso un’analisi



dettagliata e la trascrizione brani per Coro e Strumenti a Fiato, appartenenti a epoche diverse e comprendenti varie tipologie di Coro.

Riassumo ora in estrema sintesi quali sono i parametri su cui il buon strumentatore deve agire per dare il giusto rilievo alle voci e, di conseguenza, al testo di cui esse sono portatrici, obiettivo primario di ogni composizione vocale, evitando che il Coro diventi un elemento accessorio, sopraffatto dalla preminenza strumentale della Banda.

Innanzitutto deve essere ben chiaro che la tipologia di Coro e il tipo di scrittura corale scelto o ereditato - nel caso di trascrizione - condizionano pesantemente le scelte compositive e/o di strumentazione: ad esempio, una scrittura di tipo polifonico solitamente limita il campo d'azione, specialmente nel caso di un Coro misto o Maschile, in cui la disposizione vocale può risultare già completa armonicamente. Diverso è il caso di un Coro femminile o di voci bianche, in cui la parte strumentale deve integrare il tessuto armonico ed eventualmente fornire un basso.

I vari parametri, per essere efficaci, vanno sovente usati in combinazione. Ovviamente alcuni di essi, in particolare quelli relativi al tipo di scrittura o corale o strumentale, sono applicabili solo in composizioni originali, mentre nelle trascrizioni il margine di manovra è più ristretto.

Dinamica

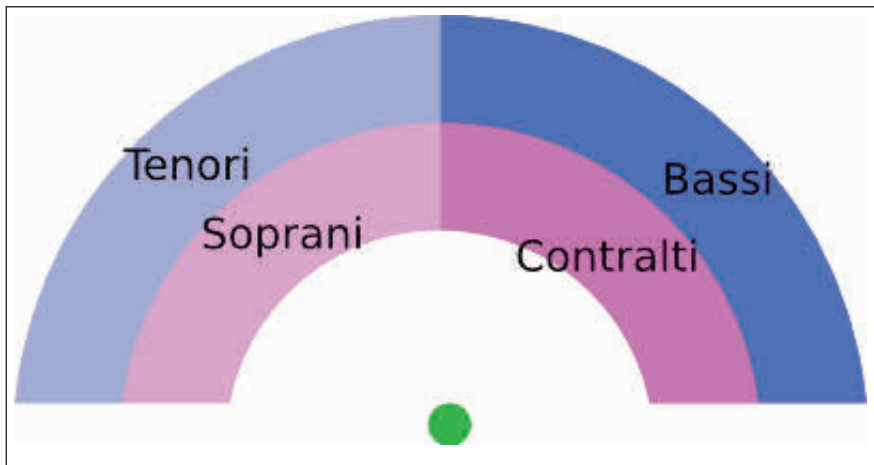
È il parametro più semplice da gestire, ma sovente è trascurato, prevalendo la tendenza semplicistica a indicare la stessa dinamica per voci e strumenti. È invece buona norma indicare in modo puntuale le dinamiche strumentali, distinguendo eventualmente anche fra parti che raddoppiano le voci e parti libere e tenendo conto che, salvo casi particolari, gli strumenti dovrebbero essere posti almeno un livello al di sotto delle voci. Ovviamente si deve tenere in considerazione anche il timbro e la dinamica relativa dei singoli strumenti, con particolare attenzione all'invasività degli Ottoni, per i quali, se del caso, non si deve esitare a usare la sordina: un *forte* prescritto per una Tromba è comunque ben altra cosa da un *forte* attribuito a un Flauto nell'ottava bassa. È importante osservare che sovente gli strumentisti non

professionisti hanno qualche difficoltà a osservare le dinamiche scritte, specialmente nel caso di Ottoni usati nel registro acuto: sarebbe meglio quindi evitare scritture a rischio, specialmente se la composizione è pensata anche per Bande di livello medio o basso. Una risorsa utile alla diminuzione della dinamica strumentale è quella dell'utilizzo ridotto delle sezioni, ad esempio, due soli primi Clarinetti invece dell'intera sezione.

Timbro

Alcuni strumenti, specialmente se usati in determinati registri, tendono naturalmente a coprire le voci, altri ad amalgamarsi bene con esse e altri ancora ad esserne sopraffatti. Ad esempio si deve usare molta cautela nell'impiegare gli Ottoni chiari e acuti specialmente nel raddoppio delle voci, mentre i Corni possono essere efficacemente usati nel piano e nel pianissimo come sostegno delle medesime e anche ottimamente per le parti libere. La sezione dei Sax e quella dei Clarinetti usati nel registro grave sono ottime risorse per il sostegno delle voci. I Flauti possono essere efficaci per raddoppi all'ottava alta, e soprattutto per





parti libere, dato il loro timbro tendenzialmente leggero; possono essere usati anche nella prima ottava per effetti particolari, ma in questo caso deve essere indicata una dinamica di una certa intensità per evitare che la parte si disperda. Le Ance doppie hanno il ben noto timbro penetrante, tuttavia, giacché si tratta di strumenti singoli o coppie e non di sezioni con molti raddoppi, possono essere usati efficacemente per raddoppiare e ancora meglio per parti libere.

Varietà nella scelta degli strumenti

Molta attenzione deve essere posta a quest'aspetto, evitando il più possibile strumentazioni massicce o comunque a grandi blocchi: in particolare il *Tutti* con il Coro deve essere usato solo a ragion veduta. Non si deve cadere nella tentazione di far suonare sempre tutta la Banda o comunque le sezioni complete, ma si può adottare anche una tecnica di tipo "cameristico", con l'intervento solo di pochi strumenti per volta, con disposizioni che valorizzino anche l'aspetto coloristico. È chiaro che un simile approccio contrasta con le strumentazioni pensate per complessi dilettantistici per sopperire all'eventuale mancanza di strumenti: queste strumentazioni sono realizzate schematicamente, attribuendo sempre ogni linea a uno strumento per famiglia; anche in questa modalità si dovrebbero comunque indicare delle alternative e, in caso contrario, queste dovrebbero essere perseguite dal maestro concertatore. Nel caso di composizione originale scritta per complesso sinfonico, è bene tenere

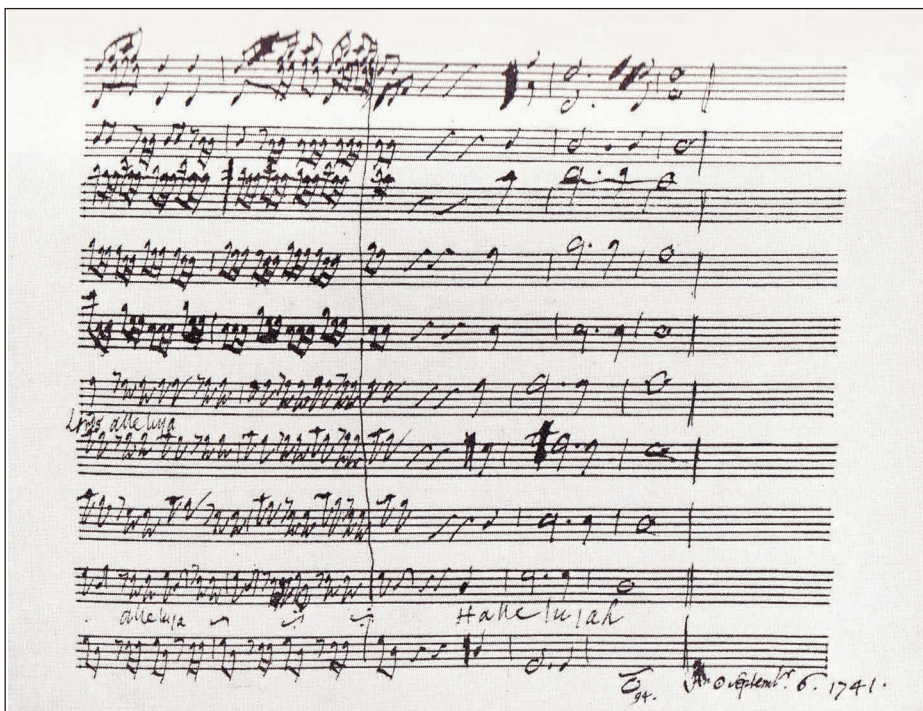
presente le Percussioni di vario genere: esse sono una risorsa preziosa per l'accompagnamento corale, proprio grazie al loro timbro che non interferisce con le voci e alla possibilità di dare nel contempo una solida base ritmica e un sostegno melodico non invasivo. Al nostro scopo sono poi funzionali anche alcuni strumenti ausiliari tipo l'Arpa che, con il suo timbro tenue e la grande estensione, può essere utilizzata efficacemente da sola o in unione con qualche strumentino, nel sostegno delle voci.

Disposizione delle parti

Particolare attenzione deve essere posta nella disposizione sia dei raddoppi che delle parti libere. Queste ultime vanno poste di preferenza esternamente al Coro, di solito al di sopra, specialmente nel caso in cui siano presenti delle voci gravi. Anche in questo caso va però valutato se il Basso del Coro è portatore del basso armonico: in caso contrario il basso armonico o comunque di sostegno va realizzato dagli strumenti. Nel caso di un Coro femminile o di voci bianche è invece necessario sicuramente integrare la parte vocale verso il basso. Una parte libera può anche eccezionalmente essere sovrapposta al tessuto corale, a patto che il timbro dello strumento sia ben distinto e l'intensità non troppo elevata. Per quanto concerne i raddoppi delle parti vocali, essi possono essere all'unisono o in ottave superiori o inferiori. I raddoppi all'unisono hanno lo scopo di sostenere le voci e pertanto si devono amalgamare



con esse senza però prevaricarle. I raddoppi alle ottave superiori servono ad arricchire il timbro quasi fossero degli armonici, quindi si devono caratterizzare per una maggiore leggerezza, ad esempio attribuendoli a strumenti dal suono tendenzialmente tenue tipo i Flauti; sconsigliabile assegnarli a Clarinetti in tessitura acuta, che tendono a diventare striduli e a coprire la parte vocale, e meno che mai agli Ottoni, salvo il caso in cui questi ultimi siano usati con sordina. I raddoppi in ottave inferiori funzionano ovviamente per la voce più grave o comunque quando il Coro procede all'unisono; negli altri casi bisogna prestare grande cura a non alterare la struttura armonica del passaggio.



Utilizzo delle pause

Una buona tecnica per lasciare emergere la parte corale pur mantenendo la completezza armonica e strumentale dell'Orchestra, senza rinunciare neppure a una dinamica corposa, è quella di usare note corte alternate con pause, mentre il Coro procede a valori mediamente più lunghi.

Alternanza Coro-Banda

Al fine di creare una certa varietà, è certamente opportuno alternare le parti vocali, accompagnate o non, con parti puramente strumentali, anche per permettere alla Banda, che nelle prime va notevolmente contenuta, di esprimersi al meglio delle sue possibilità e con completezza. È inoltre molto efficace introdurre qualche parte di Coro a cappella, il che crea un distacco netto. Va comunque tenuto presente che, se i coristi sono di livello amatoriale, esiste il rischio che non mantengano perfettamente l'intonazione e che quindi al rientro della Banda si crei uno squilibrio. Questo problema può essere evitato introducendo nella parte a cappella un minimo sostegno strumentale, magari con una leggera parte di basso.

Parti libere

Se possibile è meglio evitare di percorrere unicamente la via del mero raddoppio, ma creare nella Banda delle linee nuove, che completino e contra-

stino con le voci. Chiaramente ciò è abbastanza difficile nei casi in cui la scrittura corale sia di tipo contrappuntistico e in particolare nel fugato con tre o più voci. Anche in questo caso però qualcosa si può fare, ad esempio sottolineando con delle strappate le entrate delle varie voci. Anche il caso in cui il Coro proceda polifonicamente con una struttura tipo "corale", armonicamente completa, si può inserire qualche linea di ornamentazione molto leggera.

Tessitura delle parti vocali

Se il Coro ha un accompagnamento strumentale abbastanza pieno, è meglio evitare le tessiture vocali troppo basse, che tendono a scomparire. Se si vuole usare una disposizione vocale tendente al grave è necessario allora agire in modo raffinato sulla strumentazione evitando raddoppi o parti libere nella parte medio-grave e optando per qualche linea ornamentativa e leggera nell'acuto. Anche un Coro femminile può essere usato nel suo registro grave, ma in questo caso la cura nella strumentazione sarà ancora maggiore, dovendo complementare le voci anche verso il basso.

Scrittura corale

Dovendo scrivere un brano originale, è bene tener sempre presente che il fatto di avere a disposizione un Coro polifonico non significa necessariamente doverlo trattare costantemente a più voci.

Un utilizzo all'unisono/ottava o anche solo a due voci può essere molto più efficace di una scrittura più raffinata a tre o più voci, che, ridotte automaticamente nel numero di esecutori, rischiano solo di essere inghiottite nella sonorità generale, soprattutto per quanto riguarda le parti intermedie. Le parti polifoniche vanno dosate adeguatamente nell'economia generale della composizione e vanno magari trattate a cappella o con un sostegno minimale.

Alcuni argomenti ulteriori sono senz'altro interessanti sia per il compositore/trascrittore che per il direttore.

Amplificazione Coro con impianto audio

L'amplificazione del Coro è un'opzione praticabile e in qualche caso auspicabile, ad esempio quando si ha a disposizione solo un Coro di ridotte dimensioni, specialmente a fronte di un'esecuzione all'aperto. Se questa possibilità può essere adottata tranquillamente con brani di carattere popolare o leggero, qualche cautela in più va presa nel caso di brani classici od operistici, nei quali la qualità del suono è una componente fondamentale. Ritengo comunque che quest'opzione vada considerata un escamotage per risolvere problematiche contingenti e non debba condizionare il composi-

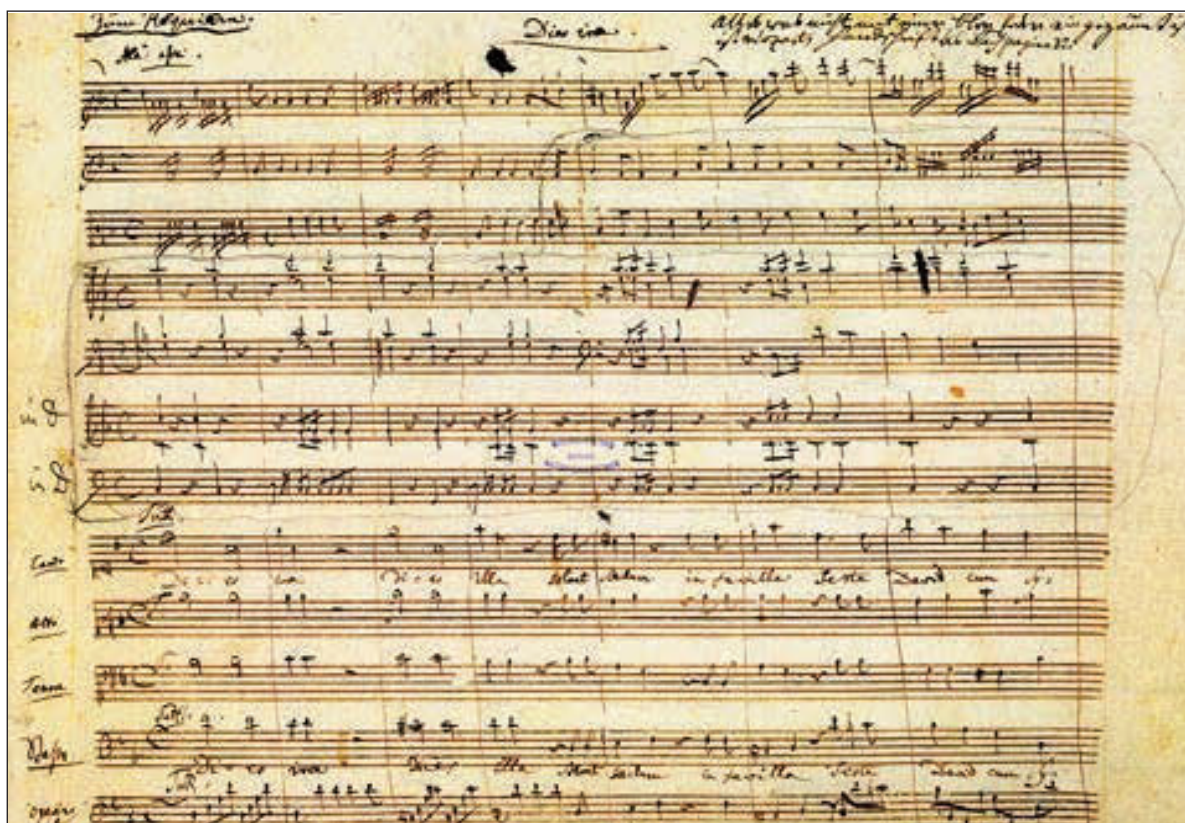
tore o il trascrittore: si dovrebbe cercare di raggiungere un risultato equilibrato con la sola strumentazione. Si potrebbe anche concepire un brano che preveda fin dall'inizio l'uso di quest'ausilio, e allora ciò dovrebbe essere indicato esplicitamente in partitura.

Coro ad libitum

Esistono trascrizioni, ma talvolta anche brani originali, in cui è specificato l'uso di Coro "ad libitum": in questo caso la parte del Coro è realizzata anche dagli strumenti, in modo che il brano sia eseguibile anche senza la presenza delle voci. In tal caso nella partitura va indicato chiaramente quali sono le parti sostitutive - preferibilmente indicando anche le note con una dimensione minore - di modo che quando il Coro è presente esse possano essere omesse o, a discrezione del concertatore, ridotte come organico. Va invece assolutamente evitato l'inserimento brutale del Coro su un brano concepito per soli strumenti senza adeguarne minimamente la strumentazione: il soffocamento delle voci sarà inevitabile; il Coro non va considerato un ingrediente che si mette e si toglie a piacimento senza alterare la pietanza.

Tonalità

Questo punto è molto importante per la resa ottimale del brano. Giova ricordare che la tonalità scelta deve in primis essere adatta alle voci, tenendo presente che esse devono essere usate prevalentemente nel loro registro centrale. Nel caso della Banda è poi sovente necessario trovare qualche compromesso che renda agevole l'esecuzione



strumentale, evitando, se possibile, alcune tonalità, come ad esempio il Mi maggiore, che prevede 5 o 6 alterazioni per la maggior parte degli strumenti traspositori, e che, al di là delle problematiche esecutive, rischia comunque di non risultare efficace, proprio per il taglio stesso degli strumenti. Va comunque usata molta cautela nella determinazione della trasposizione, soprattutto quando si ha a che fare con voci soliste, che nell'originale magari già raggiungono gli estremi della tessitura. Un problema molto evidente sorge quando si vogliono eseguire con Coro e Banda trascrizioni realizzate per Banda sola e quindi magari sottoposte a una significativa trasposizione: il più delle volte queste trascrizioni, che per la Banda funzionano benissimo, non sono assolutamente adatte all'inserimento del Coro e pertanto vanno accuratamente evitate.

Diapason

Nella trascrizione di brani antichi bisogna tenere presente che il diapason in alcuni casi era molto diverso da quello attuale. Se, dal punto di vista puramente strumentale, il fatto che i diapason antichi fossero diversi dall'attuale non è un grosso problema (a meno che non si intenda realizzare un'esecuzione storicamente informata), dal punto di vista vocale si possono manifestare delle serie difficoltà qualora si decida di conservare le tonalità originali: ricordiamo che la musica dell'epoca barocca usava diapason a 392Hz o 415 Hz e quella del classicismo 430 Hz; quindi in qualche caso arriviamo a una differenza di oltre un semitono in meno. Questo è dunque un fattore importante di cui tenere conto nella trascrizione.

Dimensioni del Coro

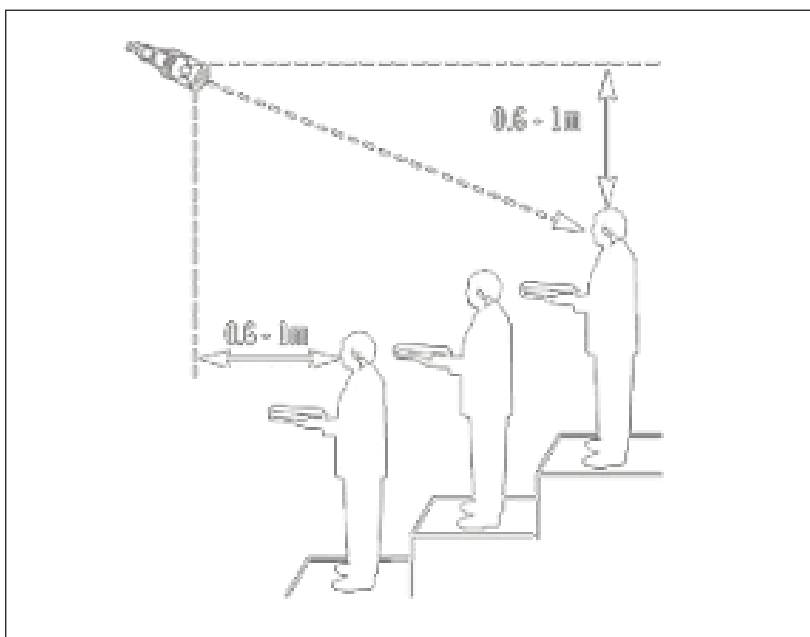
Mentre, sempre più sovente, nelle partiture si indica la composizione ottimale del complesso stru-

mentale, è un fatto inconsueto trovare indicazioni sulla numerosità del Coro. Sarebbe invece auspicabile che i compositori dessero delle indicazioni di massima anche in questo senso, magari fissando dei limiti inferiori e superiori come ha fatto la Botti in *Cosmosis*.

Alcuni compiti del concertatore

Alla luce delle cose viste sinora e, in particolare, del fatto che non sempre nei brani per Coro e Banda sono osservate le regole di una equilibrata strumentazione, è responsabilità del buon concertatore apportare eventualmente alcune correttive dettate anche dalle condizioni contingenti dell'esecuzione: tali interventi riguardano principalmente, in determinati passaggi, la riduzione di strumenti che eseguono una data parte, fino al caso estremo della soppressione di un'intera sezione, e il riequilibrio delle dinamiche, talvolta anche in contraddizione palese a quanto scritto. Un'altra decisione, come abbiamo visto, è quella di amplificare o no il Coro: in caso di amplifica-

zione il direttore dovrà collaborare con i mixeristi alla realizzazione dei corretti livelli sonori. Ogni buon direttore poi dovrebbe conoscere alla perfezione tutte le componenti del complesso che dirige; quindi, se dirige un brano per Coro e Banda, deve avere anche una competenza corale sufficiente a intraprendere eventualmente decisioni anche drastiche sulla parte vocale.



Personalmente mi è successo, in un brano trascritto per Coro Misto a 4 voci e Banda, di sopprimere completamente le voci inferiori e di far cantare tutto il Coro il tema in unisono/ottava: infatti, la realizzazione polifonica - che a stento avrebbe retto anche in un contesto a cappella, data la pessima scrittura corale in termini di tessiture e distanze fra le voci - era del tutto fuori luogo in combinazione con la Banda e richiedeva

uno sforzo smisurato da parte dei coristi, senza ottenere in cambio un risultato apprezzabile.

Banda con Coro

In questa trattazione mi sono occupato soprattutto di composizioni per Coro e Banda, in altre parole, brani o parti di brani in cui il Coro canta un testo che deve essere intelligibile e quindi riveste il ruolo principale: la Banda funge, nel caso più elementare, da accompagnamento, nei casi più evoluti integra e dialoga con il Coro. Tuttavia esiste anche la possibilità di un utilizzo del Coro meno scontato, quasi il Coro fosse un'ulteriore sezione a disposizione del complesso strumentale. Il compositore può dunque tenere conto di quest'opportunità, delegando al Coro passi vocalizzati, parlato, rumori e altri effetti particolari. In questo caso cambia radicalmente il punto di vista e la strumentazione deve rispondere ai consueti canoni di equilibrio, ma il Coro non deve necessariamente emergere.

Incisione di un CD

Finora abbiamo trattato l'argomento nell'ottica di esecuzioni dal vivo. Dovendo però incidere un disco, possono anche venire meno alcune considerazioni, in quanto, con i prodotti software oggi disponibili, è facile modificare i parametri sonori e, in particolare, portare in evidenza anche un Coro molto piccolo a fronte di un complesso strumentale consistente. Non bisogna quindi farsi condizionare dalle incisioni disponibili sulla rete, sovente manipolate, perché poi, dal vivo, le cose funzionano molto diversamente.

Concludendo questa breve trattazione, si può, in estrema sintesi, affermare che scrivere e trascrivere bene per Coro e Banda:
richiede la consapevolezza che esistono dei seri problemi di bilanciamento;
richiede una preparazione specifica sia dal punto di vista bandistico che da quello corale;
richiede l'utilizzo di tecniche di strumentazione peculiari;
è completamente diverso dallo scrivere per Coro e qualsiasi altro complesso in cui i fiati o non sono presenti o hanno un ruolo subordinato.



Musica in prigionia nella Prima Guerra Mondiale

di Alessio Benedetti

«A Mauthausen s'era anche formata una banda musicale. Composta di abili suonatori, taluni di professione e diretta da un ufficiale italiano, essa rallegrava qualche volta con buoni concerti la folla dei concentrati.» (Giuseppe Toso, 27 mesi a Mauthausen)

Mauthausen è una cittadina sul Danubio dove gli austriaci aprirono un primo campo per prigionieri per lo sfruttamento della cava di Wiener-Graben. In esso, russi, serbi, italiani raggiunsero la cifra di 40.000 internati, e circa 9.000 di loro vi persero la vita, tra i quali 1.759 italiani che vi morirono di fame e stenti. Nei diari dei prigionieri, scritti direttamente nel campo o a posteriori, non sono pochi i riferimenti all'attività artistica nei campi di prigionia. Musica, teatro, pittura e altre forme di svago servivano in qualche modo ad alleviare il dolore della lontananza, il dramma della fame, l'incertezza del domani.

Per quanto riguarda l'aspetto musicale, vi erano diverse bande (una per ogni gruppo) e orchestre. Queste ultime suonavano perlopiù all'interno del campo con rappresentazioni di operette e commedie, mentre i servizi delle bande erano diversi.

Sempre nei diari si dice che suonassero per ufficiali e cittadini, «Vi è anche una banda musicale, i cui membri hanno, per distintivo, la lira al braccio, e che va a suonare il giovedì e la domenica presso la «Baracca-Villino» del colonnello comandante del campo, ma suona pure a fianco dei reticolati che fiancheggiano la strada che mena alla campagna, per dare agio alla popolazione civile di ascoltare della buona musica senza alcuna spesa.» (Francescantonio Michele Daniele, Calvario di guerra) così come nelle baracche-ospedale «Poiché non tutti i prigionieri, date le loro condizioni, si potevano recare a teatro, si pensò di distrarli inviando nei vari reparti l'orchestra o la banda che prestava servizio per i sani. Era per gl'infermi, per i mutilati, per i tubercolosi un gran conforto che stornava la loro mente dal pensiero dai dolori passati e da quelli che purtroppo ancora li attendevano.» (Paolo Modugno,

Dal sommergibile «Medusa» a Mauthausen) e alle funzioni religiose «Il trasporto dei feretri al cimitero è, questa mane, meno semplice e modesto, poiché i dodici cadaveri vanno, all'ultima dimora accompagnati dalla banda musicale che spande al cielo le tetre note di una marcia funebre, note che sembrano grida chiedenti aiuto e riparo a tanta immane catastrofe!...» (F. M. D., op. cit.).

In una di queste bande suonava Pietro Massenzio Gilardi, di Gravedona (CO) che ebbe la lungimiranza

di salvare da perdita certa molte delle partiture utilizzate proprio all'interno del campo. Nelle sue comunicazioni a casa (la famiglia conserva più di 900 cartoline, oltre 200 lettere e diversi altri documenti) si definisce «copista di musica», ma esistono anche partiture con nomi di altri copisti. Oggi quelle preziose pagine, ricche di informazioni che vanno oltre la «semplice» musica annotata, si trovano nell'archivio del Corpo Filarmonico Gravedonese, fondato nel 1813.

Tra queste si trovano composizioni realizzate direttamente all'interno

del campo da prigionieri che nella vita precedente questa sofferta esperienza erano già impegnati in campo musicale, cosa che continuarono a fare anche al loro rientro in patria, ma anche composizioni di grandi autori, da Verdi a Lehàr a Suppé, trascritte per banda. La maggior parte di queste trascrizioni sono opera di Angelo Bertoli, di Tricesimo (UD), che nel gennaio del 1918 diventerà direttore della banda dei prigionieri succedendo a Fernando Carotti, rimpatriato in quel periodo. La documentazione conservata a Gravedona ha aperto molteplici strade che stanno portando a diverse scoperte relative a questa ricerca, unica nel suo genere. Chi avesse informazioni da fornire, anche quelle che apparentemente potrebbero sembrare di poco conto, può contattare direttamente l'autore di questa pagina (alessio.benedetti@libero.it) che si sta occupando di questa ricerca per il Centro Studi Musica e Grande Guerra di San'Illario d'Enza (RE) (musicae-grandeguerra.com).



Le tradizioni friulane in un percorso musicale e didattico a Pozzuolo del Friuli (Ud)

di Paolo Frizzarin

C'è da noi una musica di tradizione originariamente nata per la banda? Pare di no, afferma Eugene Brixel in un interessante scritto del 1997. Eppure la banda, che dal mondo popolare trae le sue origini, in molti paesi del mondo è quanto di più tradizionale ci sia e da oltre due secoli è il primo veicolo per la divulgazione e il mantenimento della musica popolare e tradizionale.

In molti cataloghi di editori europei gli arrangiamenti di musica tradizionale (in Italia specialmente napoletana, oppure ballabile, in Austria tipicamente "alpina") trovano grande considerazione; situazione poi non molto diversa da quella americana, considerato che in America la musica tradizionale per banda è rappresentata principalmente da musica originale (e anche questo spiega perché la musica bandistica abbia un'affinità alla tradizione più di qualsiasi altro genere musicale). Forse quanto di più vicino a un'idea di musica tradizionale ideata originariamente per banda sono le storiche *Suites* di Holst (la seconda) e di Vaughan Williams, composizioni originali, colte, la cui genesi fu però folclorica, ma generalmente in banda la tradizione e il folclore trovano il loro spazio nella pratica della trascrizione, dell'elaborazione, dell'arrangiamento.

La trascrizione acquista così l'eminente compito di rispettare quei preziosi tesori culturali che altrimenti verrebbero dimenticati dalle generazioni future, e diventa chiaro l'aspetto conservativo della musica per banda.

È evidente poi come il miglior luogo deputato a svolgere questo compito sia lo spazio aperto, così come situazioni ideali sono da sempre la sfilata e la sagra paesana, chiari e indiscussi contesti sociali: infatti se la banda ha sempre svolto il ruolo

di ripetitrice di programmi d'opera o comunque generi musicali che gli spettatori comuni non potevano incontrare se non all'interno dei teatri, non a tutti accessibili, nel nostro caso si trova a portare al "grande" pubblico un repertorio che già in origine era fruito dalle piccole, piccolissime masse, nelle piazze dei paesi, in Friuli anche nelle aie, accanto a un *fogolâr* (focolare).

Se è certo però che non possiamo proporre oggi una serata a tema stando accovacciati in un *toglât* (fienile) dall'aria stantia dopo una giornata di duro lavoro nei campi, nella quale pubblico e cantori si debbano mischiare credendo di sentir emergere chissà quali emozioni dalle note delle care villotte, è altrettanto chiaro che non possiamo illuderci di ricreare una rappresentazione autentica in un ambiente inautentico: in un auditorium climatizzato da 500 posti illuminato da fari a led e con i telefonini che vibrano nelle tasche degli spettatori, limitando la nostra considerazione alle note che ci sono state tramandate e a un ipotetico stile vocale, ci scopriamo

comunque a estraniare questi brani dalle circostanze storiche e sociali che diedero loro vita. In fin dei conti, cercare di tener fede solamente ai testi e alle melodie originali può essere il massimo che possiamo fare senza rischiare di incorrere in un maldestro tentativo di recupero storico, e come non abbiamo nessuna intenzione di attualizzare la nostra villotta, quello che altrettanto non vogliamo fare è tentare di storicizzarne la rappresentazione.

Siamo incoraggiati piuttosto, come afferma lo studioso Philip Gosset, a intraprendere decisioni pratiche funzionali alla realtà moderna: i giudizi estetici, la familiarità con il repertorio, le attitudini del cantante, del coro e dell'orchestra, i diversi gusti del pubblico; ma pure gli orari dei treni



Risveglio Musicale

e degli autobus, gli orari dei ristoranti vicini al teatro o alla piazza, finanche i tempi di digestione degli spettatori. Tali questioni, dipendenti o meno da chi una volta cantava le prime villotte come da chi decenni dopo ha iniziato a comporle, hanno determinato la forma di questi brani nelle prime rappresentazioni e rimangono elementi decisivi anche nella nostra attuale trasposizione. Nonostante ciò, si cerca di offrire allo spettatore (che non siede sulle balle di fieno accanto al cantore) una sensazione, un'idea, una percezione, di quello che sicuramente era il canto popolare un centinaio d'anni fa e più, nel suo tempo: questo lo si fa, oltre che portando rispetto alla melodia e al testo, anche attenendosi alla semplicità armonica e all'originale polivocalità delle antiche villotte e dei successivi canti d'autore, utilizzando con sobrietà e oculatezza le risorse orchestrali e, a Pozzuolo del Friuli, anche esibendo come divisa uno splendido costume friulano.

Stando così le cose, la trascrizione per banda oggi e nel futuro ha il compito fondamentale di mantenere i valori della tradizione: tradizione che per troppi anni è stata disprezzata o perlomeno rivestita d'indifferenza dai presunti "veri" cultori musicali (a livello globale, sia ben chiaro), i quali si sono sottratti fin troppo a questa responsabilità. Ma se è appurato che il mondo bandistico (anche friulano) d'inizio '900 rivelò un calo d'interesse verso il popolare, il ballabile, il folclore, è altresì

vero che a partire dagli anni '50 ci fu una costante ripresa in tal senso, e l'offerta commerciale dei brani riguardanti la tradizione (fuori dai nostri confini soprattutto nordica e asiatica) è ora consistente.

Da quanto ricordiamo - noi "vecchi" della banda di Pozzuolo del Friuli - ci sono sempre stati in repertorio dei brani che hanno espresso le tradizioni o più unicamente il canto friulano: abbiamo in memoria una vecchia e corposa raccolta di villotte realizzata probabilmente dall'allora direttore Giovanni Juri e la relativa riduzione in formato librettabile compilata dal maestro Savino Duca; la trascrizione completa di *Acuilêe* ("Aquilaia") di Oreste Rosso su versi di Enrico Fruch ad opera di Alcide Falzari, autore anche di altri arrangiamenti di villotte e canti friulani; la famosa piccola raccolta proposta da Antonio Marti che tutte le bande friulane hanno nel proprio libretto. E si suonano ancora oggi un pot-pourri intitolato *Slovenka* che pur dal nome tradendo l'ispirazione slava contiene chiari richiami alle villotte, e diverse raccolte o rapsodie che sono state realizzate da Fausto Rodaro e dallo scrivente (entrambi direttori della Filarmonica) appositamente per attuare questo percorso.

Insomma l'archivio come il repertorio della banda di Pozzuolo ha sempre potuto vantare una certa presenza di brani d'ispirazione tradizionale-popolare friulana, forse non diversamente dalle altre



bande della regione: ogni gruppo bandistico friulano custodisce in archivio e ha o ha avuto in repertorio varie trasposizioni da musica tradizionale friulana, e oggi la situazione non è poi molto dissimile dagli anni scorsi poiché se certi brani permangono di nuovi se ne sono aggiunti.

Recentemente diverse formazioni locali (ma anche di fuori regione e oltre i confini nazionali) hanno eseguito riuscite trascrizioni-elaborazioni ad opera di autori come lo svizzero Franco Cesarini (una suite dedicata alla banda di Vivaro), l'americano Stan Adams (su commissione dei Corsi di perfezionamento di Spilimbergo) o gli italiani Michele Mangani (brano vincitore di un primo concorso su "elaborazione di villotte friulane") e Marco Somadossi (*Ai Preât la Biele Stele* arrangiata per la cantante Antonella Ruggiero): tutti musicisti conosciuti a livello internazionale. Queste composizioni di un certo spessore si aggiungono agli ormai consolidati arrangiamenti o raccolte di Alcide Falzari, Antonio Marti, Gino Comisso, Claudio Calderari, per citarne solo alcuni, agli innumerevoli stringati ed essenziali arrangiamenti delle più famose villotte che trovano posto in maniera specifica nei singoli archivi della maggior parte delle bande friulane, ma anche a nuove proposte frutto di un concetto di trascrizione/elaborazione più attuale grazie a giovani e preparati musicisti e compositori che hanno dedicato e stanno dedicando il loro interesse a questo argo-

mento. Lasciamo pure da parte, in questa circostanza, la musica originale per banda non riconducibile alla tradizione, pur magari strettamente legata a temi storici o attuali e comunque al nostro territorio (citiamo su tutti il friulano Renato Miani).

Rimarrebbe una questione su cui investigare: molti autori di canti friulani sono stati vicini alla realtà bandistica (Claudio Noliani, Luigi Vrizz, Rodolfo Kubik, Tita Marzuttini, Luigi Garzoni di Adorgnano, tutti direttori di banda, ma anche lo stesso celebre Arturo Zardini "diplomato direttore di Banda" al Liceo Musicale di Pesaro e nominato capo musica di banda militare presso il suo 36° reggimento fanteria Pistoia); perché allora di loro non ricordiamo brani per banda, o per coro e banda? Cosa possono aver avuto in comune le bande e il canto popolare di allora alla luce dell'ipotetica possibile interazione, vista l'importante presenza di questi nomi nell'uno e nell'altro ambiente? I brani composti da Luigi Garzoni quando fu direttore a Pozzuolo, di cui qualcosa rimane nell'archivio della banda, poco o nulla hanno a che vedere con il peso artistico della sua successiva produzione corale. Cosa avrebbe potuto comporre per banda il M° Garzoni se invece di consacrarsi con successo alla composizione corale, in quegli stessi anni in cui gli inglesi Holst e Vaughan Williams concretizzavano il connubio tra tradizione e musica colta, avesse continuato a la-

1. Serenade
words & music by Arturo Zardini, 1921 arr. Paolo Frizzarin

Andante

Vocal

Flutes 1 2

Oboe

Bassoon

B♭ Clarinets 1 2 3

B♭ Bass Clarinet

4

unis.

div.

Tu âs doi voi che

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

vorare con le bande friulane?

Sarebbe da stabilire, in conclusione, appurato che la banda non è più ripetitrice di programmi d'opera laddove il pubblico non può agevolmente accedere ai teatri, se proporre pagine friulane trascritte per orchestra di fiati possa essere una proposta valida o meno, alla luce dei moderni organici, dei nuovi sistemi di fruizione, delle mutate esigenze sociali e culturali del nuovo millennio. Anche in questo caso noi a Pozzuolo crediamo di sì, ma parafrasando uno scritto di Fulvio Creux, non si creda che la risposta tocchi a chi ha lavorato a questo progetto: ognuno può trovarne una sua, positiva o negativa che sia, ascoltando, possibilmente dal vivo, delle proposte ben curate nell'esecuzione e nella scelta dei titoli trascritti.

Il caso specifico: il nostro progetto “Sunin par Furlan”

Con questo recente progetto abbiamo voluto selezionare un discreto numero di villotte popolari e brani d'autore e proporli in un'ampia raccolta per voce e banda: una serie di titoli più o meno conosciuti, spesso immediati e semplici all'ascolto come pure nell'esecuzione; canti che per intrinseche caratteristiche sonore ben si prestino ad essere trasposti per banda, e soprattutto si adattino al rigore di una voce solista. Ma altre peculiarità musicali o meno hanno giocato un ruolo importante nell'operarne una selezione: la fruibilità da parte del pubblico come da parte dei bambini nel contesto didattico; motivi di possibile divulgazione; indubbiamente una certa curiosità verso composizioni dalle caratteristiche musicali atipiche, soprattutto a livello metrico e armonico.

Si sono scelte alcune, poche, villotte popolari (per tanto di autore anonimo), il cui contenuto racchiuso e completamente liquidato in soli quattro versi dissuade la sola musica dal dilungarsi e autocostruirsi, separandosi dal breve testo. Altri brani derivano invece da quella fioritura e rielaborazione colta avvenuta durante il '900; brani in

“stile di Villotta” come hanno avuto a commentare gli studiosi descrivendo il *modus operandi*, tanto solido e infallibile quanto equivocabile nell'autenticità di quegli antichi modelli, adottato da tutti i più conosciuti autori del secolo scorso. Queste composizioni grazie a testi più lunghi e alla costruzione formale, melodica e armonica leggermente più articolata meglio si sono prestate alla trasposizione per un tale gruppo strumentale nonché per una sola specialistica voce. E non manca l'incontro con alcune riletture colte che osano coraggiosi interventi tanto nella struttura armonica quanto addirittura nella struggente natura melodica, come pure trovano posto ben più corpose composizioni *ex-novo* (per sola banda) frutto di elaborazione più o meno evidente di temi originali.

Lo spettacolo proposto dalla Filarmonica di Pozzuolo consta di una esibizione della banda in accordo alla voce tenorile di Roberto Miani, arricchita e completata grazie agli interventi poetici e narrativi dello scrittore Maurizio Mattiuzza (pozzualese d'origine) e dell'attrice Carlotta Del Bianco. È stato presentato con successo due volte nel corso del 2018 in due importanti location friulane (concerto di chiusura della “Settimana della cultura friulana” per conto della Società Filologica Friulana e concerto al Teatro Palamostre di Udine nel giorno della vigilia di Natale) e la banda lo propone a chiunque fosse interessato anche fuori dai confini regionali, per esempio nei *fogolârs furlans* di tutta Italia e all'estero.

Parte sostanziale del progetto è stato poi l'interessante percorso didattico che portando le villotte nella scuola ha permesso di affrontare i vari aspetti culturali e sociologici oltre che prettamente tecnico-musicali dei quali la tradizione è da sempre efficace veicolo. E pure importante è stata la pubblicazione “*Sunin Par Furlan*” che illustra l'ideazione, le motivazioni e la realizzazione di questo progetto.

Di questo libretto ne parleremo nei prossimi numeri di questa rivista.



La Filarmonica di Pozzuolo in costume friulano

Little Bighorn 1876: due musicisti italiani a fianco del Colonnello Custer

di Franco Bassanini

Nell'epico scontro che vide la sconfitta del 7° Cavalleria contro gli indiani, parteciparono **un maestro di banda ed un trombettiere** di origine italiana.

Prima di esaminare le loro figure è necessario un breve esame storico degli avvenimenti. Innanzitutto il principale interprete, **George Armstrong Custer**, chiamato spesso generale, di fatto lo fu soltanto durante la guerra di secessione con il grado provvisorio di maggiore generale poi revocato. All'epoca della battaglia era quindi tenente colonnello. Nato a New Rumley nel 1839 ebbe una carriera brillante ma forse più per appoggi e fortuna che per capacità militari, pur essendo uscito

dall'Accademia Militare di West Point. Di certo comunque non gli mancava il coraggio. Tra l'altro era presente alla resa del generale **Robert E. Lee** nelle mani del generale **Ulysses S. Grant** dopo la sconfitta dei sudisti. Quando venne destinato nel 1866 al 7° Cavalleria, con lui c'erano i fratelli Tom e Boston ed il cognato James Calhoun che perirono insieme nella battaglia.

Ritrovato pochi giorni dopo il massacro dei soldati, non presentava le martoriature inflitte dai pellerossa ai soldati ma soprattutto ai capi. Può darsi che non sia stato riconosciuto nonostante i capelli biondi e la casacca diversa dalla divisa, ma più probabilmente intervenne la figlia di un ex capo indiano che Custer aveva avuto come interprete (e ne era diventato l'amante), interceduta per farlo rispettare.

Dopo la sepoltura iniziale nel Montana, sul luogo della battaglia, venne portato nel West Point Cemetery. Criticato anche dai suoi subalterni (aveva avuto anche problemi in passato con la Corte Marziale, salvato dal generale Sheridan che lo proteggeva) che non lo ritenevano un comandante capace, venne sconfitto, in effetti, per tutta una serie di errori tattici. Storicamente però la sua figura è diventata mitica ed eroica. Scomparve a soli 37 anni. Inconsapevolmente ha salvato lui la vita ai nostri musicisti.

La Battaglia

Le manovre cominciarono il 17 maggio 1876 con la colonna che lasciò Fort Lincoln per andare incontro ad una formazione di indiani molto sottovalutata. **Toro Seduto**, il grande capo indiano Sioux, aveva chiamato a raccolta Cheyenne, Piedi Neri, Brulè, Santee, Yankton, Arapaho ed altri gruppi con importanti capi quali Cavallo Pazzo,



George Armstrong Custer

Coda Chiazzata e Due Lune per un totale di almeno 2000 guerrieri dotati di ogni tipo di arma sia ad arco che da fuoco. Almeno il triplo delle previsioni dei militari. I soldati, capitanati dal generale Terry, avevano una forza iniziale di circa 800 tra ufficiali e soldati ma poi la banda venne destinata al soccorso dei feriti e comunque alla fine diventarono circa 650. Il 24 giugno i primi contatti col nemico. Custer non seguì gli ordini e con i suoi quasi 300 uomini del 7° Cavalleria, peraltro stanchi ed affaticati dalla marcia, decise per l'attacco in vista del grande accampamento indiano. Divise il 7° in quattro distaccamenti affidati ai rispettivi ufficiali. La battaglia iniziò alle ore 15 del 25 giugno 1876 ma la massa dei guerrieri indiani ebbe ovunque il sopravvento e finì con un massacro.

Il colonnello Custer ad un certo punto si rese conto di non farcela e mandò il trombettiere Giovanni Martini a chiamare rinforzi. Fu l'ultimo bianco a vedere Custer vivo. Non ci fu nessun superstite delle sue Compagnie.

Il generale Terry Arrivò due giorni dopo e cercò di



Giovanni Martini

identificare le vittime, ricerca difficile a causa del caldo e delle mutilazioni. A ritrovare Custer fu l'esploratore Fred Gerald. Senza vestiti, il volto sereno e due fori di proiettile alla tempia e all'altezza del cuore con i capelli non scalpati. Tra i corpi anche quello del primo trombettiere del Reggimento Henry Voss.

Nel 7° Cavalleria è da rilevare la presenza di polacchi, messicani, tedeschi, inglesi e irlandesi; di italiani ne furono identificati una dozzina ma forse erano di più.

Vediamo quindi la storia dei nostri due musicisti.

Capo Banda Felice Vinatieri

Torino 1834, Yankton 1891. Torino era capitale del

Regno di Sardegna. La madre era arpista sposata dopo la vedovanza ad un costruttore di pianoforti quindi in un ambiente decisamente musicale. Si trasferirono a Napoli dove Felice si diplomò in violino al Conservatorio San Piero a Majella nel 1853. A 20 anni diventò il direttore della Guardia reale di Spagna, una banda militare italiana, per cinque anni. A 25 emigrò in America con la sorella Amelia, cantante lirica. Cambiò il nome come si usava in **Felix Villiet** e si inserì nell'ambiente militare come musicista nel 16° Reggimento Massachusetts. Siamo nel 1861 e partecipò alle battaglie della guerra civile. Dopo la guerra militò nella banda del 22° fanteria a New York. Il reggimento venne trasferito nel West ma lui si congedò e convolò a nozze a Yankton dove insegnò poi musica e composizione. La svolta avvenne il 9 aprile 1873 quando nella sua città arrivò Custer con il 7° Cavalleria. In occasione del ballo per ufficiali venne chiamato questo musicista italiano che aveva costituito una banda cittadina. Il colonnello ne rimase affascinato e lo convinse a seguirlo a Fort Lincoln come direttore di banda del suo Reggimento. Da qui partirà la spedizione che porterà alla battaglia di Little Bighorn. Vinatieri, con i suoi **18 componenti della banda**, fu assegnato da Custer al reparto di appoggio dislocato sul battello far West ormeggiato sulle sponde del fiume Powder con l'incarico anche di occuparsi dei feriti, così si salvò. Si congedò con una nota militare di lode per il comportamento mostrato nei giorni della battaglia. Il 18 dicembre 1876 rientrò in fa-



Felice Vinatieri

miglia e riprese la direzione della banda. Compose marce, valzer, mazurche, un paio di opere. Scomparve il 5 dicembre 1891 prima di una importante sua rappresentazione. L'archivio è conservato presso il Dakota Territorial Museum di Yankton.

Giovanni Martini

Giovanni Crisostomo Martini, Sala Consilina 28 gennaio 1852, New York, 27 dicembre 1922. **Unico sopravvissuto della colonna del colonnello Custer.**

Ci sono dei dubbi sul luogo di nascita ma si converge sul comune salernitano Sala Consilina. Giovanni venne abbandonato alla nascita e quindi allevato dalla balia Mariantonia Botta. Nel maggio 1866 a soli 14 anni, si arruolò come tamburino nel Corpo Volontari Italiani di **Giuseppe Garibaldi** partecipando ad alcune campagne. Il 1° giugno 1874 emigrò negli Stati Uniti, a New York, e cambiò il nome in **John Martin**. Si arruolò nell'esercito come trombettiere con una ferma di 5 anni. Venne assegnato allo squadrone H del capitano Benteen del 7° Cavalleria al comando del tenente colonnello Custer. Dalle note risulta che fu

un soldato disciplinato e volenteroso. Come abbiamo già visto, il 25 giugno 1876 nella battaglia di Little Bighorn ricevette l'ordine da Custer di andare a chiamare rinforzi alla colonna rimasta in retroguardia del capitano Benteen. Mentre Jhon parte a cavallo col messaggio nel guanto sente le prime scariche di fucileria e vede sbucare gli indiani alcuni dei quali cercano di colpirlo ma in un'ora raggiunse la colonna ma per Custer era già tardi. Tre anni dopo si sposò e chiamò George uno degli otto figli. Rimase nel reggimento fino al 1887 spesso intervistato dai giornalisti. Promosso sergente nel 1898 partecipò alla guerra ispano-statunitense per il possesso di Cuba. Si congedò il 7 gennaio 1904 come primo sergente maggiore e svolse vari lavori, separandosi nel 1906. Scomparve investito da un camion il 27 dicembre 1922 a 70 anni e venne sepolto nel Cypress Hill National Cemetery di Brooklin.

E' vero che gli italiani hanno lasciato l'impronta musicale un po' ovunque ma quella della presenza nella battaglia di Little Bighorn desta sicuramente scalpore.



Banda del settimo cavalleggeri

*1874 - Fort Abraham Lincoln, Dakota Territory.
Seventh Cavalry Band.
Felix Valliet Director*

Il senso del Ritmo

di Teofilo Celani

Dare una definizione compiuta di 'ritmo' è impresa ardua. Cercheremo, tuttavia, di avvicinare il concetto per dividerne il respiro.

Forma esteriore, ordine nel tempo e posizione nello spazio sono gli elementi che, interagendo tra loro, danno vita alla pulsazione/oscillazione/alternanza ritmica.

La psicologia del ritmo non può ignorare quelli biologici che influenzano tutti i processi vitali. Per ritmo biologico possiamo intendere un sistema oscillante nel quale degli eventi identici si producono ad intervalli di tempo sensibilmente eguali. L'importanza dello studio di essi ha determinato la nascita della cronobiologia, cioè lo studio della struttura temporale dei processi biologici.

L'intervallo di tempo tra due eventi identici (fasi) prende il nome di 'periodo' o 'ciclo'; il numero di periodi nell'unità di tempo determina la 'frequenza'. Nell'ambito di queste frequenze troviamo i ritmi dell'encefalo relativi alle oscillazioni elettriche dei centri nervosi, quelli del cuore, quelli della respirazione e della marcia regolare. Il cuore ha una autonomia funzionale che il sistema nervoso non possiede. Tutto avviene come se ci fosse un sistema oscillatorio avente un proprio periodo, con oscillazioni corrispondenti a fasi di tensione e di rilassamento, o di eccitazione ed inibizione. Tutti questi ritmi biologici fanno pensare alla esistenza di un "orologio biologico" e, dunque, di una "memoria biologica". La credenza che esista un rapporto tra il tempo naturale o spontaneo ed il ritmo del cuore è molto diffusa. Il corpo umano possiede, del tutto naturalmente, l'elemento essenziale del ritmo che è 'il senso del tempo'.

Oltre ai ritmi motori provocati da sensazioni/percezioni uditive, possono esserci anche reazioni ritmiche sulla base di sensazioni/percezioni visive. La luce è, essa stessa, 'pulsazione'.

Ogni volta che un comportamento ritmico diventa collettivo, esso arricchisce le proprie motivazioni grazie al gioco di nuovi rinforzi. Se si chiede ad un bambino di sincronizzare il battito di mani con un metronomo, lo farà in modo preciso. Richiedere la stessa cosa ad un gruppo di bambini, la condizione collettiva aumenta l'intensità del singolo battito e l'eccitazione di tutti. La sincronizzazione che viene a crearsi tra un mondo di stimolazioni

e l'organismo vivente, ha come conseguenza diretta di fare del ritmo una esperienza sociale e socializzante.

Tutte le arti del ritmo sono basate su strutture temporali. La lingua parlata alterna sillabe brevi, sillabe lunghe ed intervalli; in musica, le note hanno durata diversa, dalla semibreve alla bis-croma, oltre le pause. La distinzione tra tempi lunghi e tempi corti, trova nei ritmi spontanei la sua forma più pregnante.

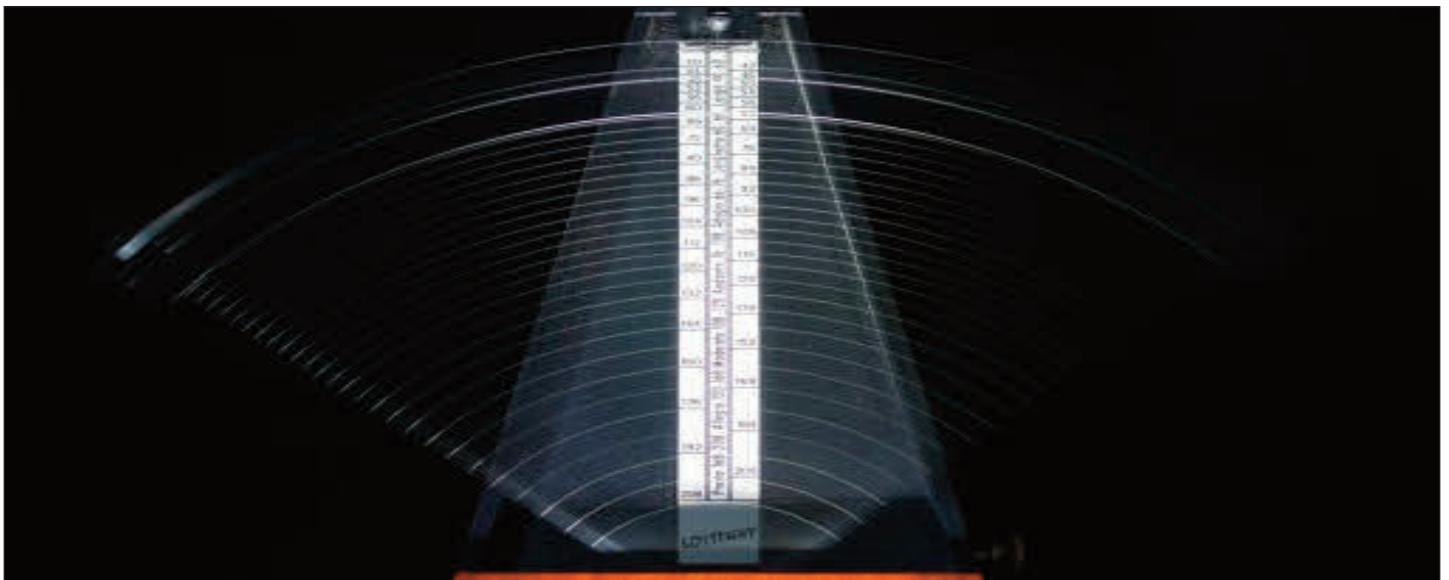
Il canto gregoriano, chiamato anche canto piano, è una espressione della liturgia romano-cattolica. Ha subito gli influssi della musica araba, tanto che nella notazione neumatica gregoriana compaiono dei melismi che derivano dalle fioriture della musica d'oriente. La contaminazione è avvenuta attraverso la chiesa di Bisanzio. Il canto gregoriano prende il nome da papa Gregorio I° che riorganizzò la liturgia romana e promosse il canto rituale in lingua latina. La notazione neumatica del canto gregoriano non reca l'indicazione della durata delle note stesse, ma solo l'altezza. Una tesi a lungo condivisa, circa la durata dei suoni, è che tutti i neumi avessero uguale durata, tranne l'ultimo. E' da ritenere, invece, più realisticamente, che i neumi del canto gregoriano debbano avere la stessa durata del suono naturale della lingua latina che sostiene. Il canto gregoriano è una forma di preghiera, pertanto la sua essenza non la si può cogliere per un tramite solamente musicale ma anche attraverso la pratica dell'orazione. Le sue formule non sono orecchiabili come le strutture simmetriche dei canti popolari, perché le sue evoluzioni, invece di limitarsi a mettere in moto le più elementari leggi dell'equilibrio, mirano a superare ogni cadenza troppo schematica; i loro archi melodici tolgono alle leggi della gravità il loro peso. Una volta compenetrati delle formule melodiche di questo canto, ci si impone il suo ritmo e subito mutiamo atteggiamento; data l'unione specificamente gregoriana della lettera e della musica, la nostra attenzione si rifugia subito in parole che inizialmente parevano di scarsa importanza. Così forte è il rilievo che la linea melodica conferisce alla lettera/orazione. E' ragionevole supporre che questo canto-preghiera racchiuda, nel suo intimo, gli archetipi dell'incon-

scio collettivo.

Esiste sempre una metrica, cioè un sistema di misura che è alla base di qualsiasi realizzazione ritmica.

Secondo Platone il ritmo è ordine nel movimento. Tuttavia un conto è l'andare a tempo, un conto è il senso del ritmo. Un conto è la divisione del tempo schematica, meccanica ed arida, un conto è la divisione viva del tempo che segni una progressione intercalata da pause di riposo. L'andare a tempo è la riproposizione dell'ordine meccanico presente nella struttura; è il rispetto quantitativo della metrica. Il senso del ritmo è il senso del divenire, della continuità, della progressione, del movimento; una dimensione qualitativa, dunque che è base di una percezione originale. Una esecuzione musicale metronomica è una scansione senza anima, senza respiro interiore ed antipoe-tica. L'andare a tempo è nel regno della Ragione; il senso del ritmo è nel regno del Cuore e del Sentimento. Nel primo si manifesta ciò che Blaise Pascal definiva *l'esprit de géométrie*, nel secondo si manifesta *l'esprit de finesse*. Nelle arti temporali ci troviamo di fronte ad una poliritmia in cui la libertà di una struttura si unisce al rigore di un'altra. Un esempio significativo è rappresentato dalla musica jazz; in cui un accompagnamento mantiene l'uguaglianza dei tempi e delle battute, mentre la melodia, che utilizza elementi binari, ternari e quaternari, moltiplica le sincopi e varia liberamente la posizione degli accenti. La ripetizione genera la soddisfazione dell'attesa oppure genera meraviglia dinanzi l'inatteso, a seconda che rinnovi l'identico o implichi variazioni. Per di più

essa può organizzare lo slancio di un movimento che prende avvio ed aumenta fino a giungere a conclusione. Oltrepassato l'ordine del movimento, si entra nell'ordine del divenire. Il senso del ritmo si manifesta sempre attraverso la comunione di unità e varietà. L'unità è propria dei ritorni più o meno periodici; la varietà, invece, appartiene all'inatteso ed all'imprevedibile; che a sua volta esiste solo in relazione al prevedibile. La suddivisione asimmetrica è infinitamente più viva di quella simmetrica. In tutta la natura vivente non esiste un solo composto attivo rigorosamente simmetrico, perché la rigida simmetria provoca inevitabilmente la paralisi. Nella sua ultima astrazione, il ritmo è il modo più profondo della vita spirituale; non è mai un fenomeno completamente cosciente. Appunto perché l'uomo è fondamentalmente inconsapevole del suo ritmo più intimo, la sua natura si rivela dal ritmo inconscio del suo linguaggio, molto meglio che dalle parole e dalle idee che egli occasionalmente esprime. Oltre alla verità o la falsità delle sue parole, riusciamo a percepire anche l'autenticità o l'artificialità del suo ritmo interiore. L'esecuzione musicale trasmette il senso del ritmo quando la successione delle battute non diano l'impressione di durezza e staticità, ma ruotino elasticamente verso il loro centro di gravità. Il ritmo è la giustapposizione dei periodi simili, dalla cui somma deriva una progressione costante; non si svolge in cerchi della medesima ampiezza, perché i cerchi stessi si saldano insieme formando una spirale. Anche nello spazio tridimensionale circostante si possono rinvenire gli elementi fondamentali del



ritmo. Da una parte le forme (e dunque le strutture) dall'altra la ripetizione delle forme, semplice o complessa.

Vitruvio scriveva:

«Quando ogni parte importante dell'edificio è per di più convenientemente proporzionata grazie all'accordo tra altezza e larghezza, tra lunghezza e profondità, e quando tutte queste parti trovano la loro collocazione giusta nella simmetria totale dell'edificio, noi abbiamo ottenuto l'euritmia».

I pitagorici hanno cercato i canoni della bellezza nella corrispondenza armoniosa dei numeri e delle cose. Particolare importanza veniva data al numero aureo o sezione aurea, pari al rapporto di 1,6180339887...; che si ottiene in una divisione lineare quando la lunghezza totale sta alla parte maggiore come la parte maggiore sta alla minore. Il ritorno di un suono, la ripetizione di strutture ritmiche ne sottolinea i caratteri sintattici e semantici in poesia, melodici ed armonici in musica. Là dove domina una regolarità sillabica e di accenti, vengono utilizzate le pause per sottolineare o variare i ritmi. Gli allungamenti delle note e/o i ritardi nell'attacco di un nuovo gruppo ritmico, intervengono per creare sfumature coloristiche.

La ritmizzazione ha come effetto, inoltre, di migliorare l'efficacia della memoria. Se viene richiesto di mandare a mente una lista di 9 cifre, si otterrà un risultato superiore presentando le cifre raggruppate per tre che non presentandole nella stessa durata totale senza raggrupparle o con raggruppamenti di dimensioni ineguali.

Ritmo e forma sono i due fattori che organizzano la melodia. Essi frenano e dividono il suo flusso secondo schemi ricorrenti, ne controllano la tensione e la distensione, e creano un equilibrio tra norma e libertà. I concetti di ritmo e forma si intrecciano e non possono essere rigorosamente separati; il ritmo è una qualità formale così come la forma è una qualità ritmica. Il ritmo ha un'origine pre-musicale. L'introduzione del ritmo è dovuta a noi stessi, al nostro corpo ed alla nostra mente.

Il linguaggio e la musica hanno le stesse origini primitive. Le prime espressioni sonore organizzate (e funzionali alla vita di relazione) furono i suoni di contatto. Arcaiche forme canore ed al contempo linguistiche, furono il 'grido di chiamata' e specularmente il 'grido di rimando'. L'uomo primitivo, per attirare l'attenzione dei suoi simili e, successivamente comunicare con gesti pregnanti, utilizzava il grido di chiamata. E' ragionevole supporre

che questo grido avesse una sua diversa modulazione significativa, tanto da costituire una forma primigenia di canto. Segnali sonori che, verosimilmente, traevano ispirazione dal canto degli uccelli. Gli uomini primitivi hanno lanciato grida e suoni di richiamo diversi fra loro, conformi e funzionali ai differenti scopi. In essi erano presenti le caratteristiche essenziali della musica: intervalli, trasportabilità, ritmo, altezza, ripetizione, escursione dinamica, timbro. Un grido poteva valere come segno di presenza, un altro come avviso di pericolo; un terzo come invocazione di aiuto e soccorso. Nel grido senza parole si può scorgere lo stadio preliminare del canto. E' dunque possibile dedurre una derivazione diretta, della musica e del linguaggio, dal primordiale grido-segnale. Per l'uomo primitivo la voce forma lo strumento più potente dell'essere poiché attraverso essa egli possiede la facoltà di imitare – e quindi possedere – i ritmi più diversi del mondo circostante.

Uno dei primi passi verso un fenomeno propriamente tonale, fu l'imitare gli animali con voce melodica, specialmente gli uccelli, che in un certo modo hanno preformato il canto degli uomini. L'osservazione dell'uomo primitivo è così fortemente emotiva perché egli percepisce, simultaneamente, la presenza di tutti i ritmi paralleli del mondo esterno; quegli stessi ritmi paralleli che diventeranno poi, attraverso l'iter procedurale dell'evoluzione, la Polifonia.

Il senso del ritmo, sin qui narrato, ci conduce, direttamente, nel cono d'ombra del concetto di 'cantabilità, danzabilità e musicalità'. Una esecuzione di musica strumentale è buona quando l'esecutore riesce a 'cantare' attraverso il proprio strumento musicale; quando riesce a far 'danzare' la musica che esegue; da qui la musicalità.

Ma questa, a ben vedere, è già un'altra storia.

BIBLIOGRAFIA:

- Paul Fraisse, *Psicologia del ritmo*, Armando Editore.
Géza Révész, *Psicologia della musica*, Editrice Universitaria Firenze.
Emile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo la musica e l'educazione*, ERI Edizioni Rai.
Marius Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi Editore.
Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri Editore.

Edvard Hagerup Grieg, il ricordo del compositore norvegese

di Adriano Bassi

La storia della musica è un crogiuolo di nomi più o meno altisonanti, ma tutti hanno in sé la peculiarità di essere andati alla costante ricerca di un proprio stile in grado di elevarli a nomi immortali della composizione. Molti sono morti senza riuscirvi, altri hanno provato l'ebbrezza del successo e della fama. Tra questi si può annoverare Edvard Hagerup Grieg (1843-1907). Compositore norvegese, iniziò a studiare pianoforte con la madre, eccellente pianista. Nel 1858, all'età di 15 anni, si iscrisse al Conservatorio di Lipsia, tenendo il primo concerto pubblico nel 1863 in Svezia.

Durante gli anni di studio compone una Sinfonia in do minore (1864) che dimostra già la particolare severità che il musicista decretava alla sua musica poiché, dopo rare esecuzioni in pubblico, fu ritirata.

Nel 1866, durante un viaggio a Roma, si cimenta ancora nella composizione orchestrale creando l'Ouverture *I Host* (In Autunno) op. 11, rivista nel 1887 con il titolo di *Concert Ouverture*.

Fu un personaggio estremamente problematico e perennemente alla ricerca di una stabilità psicologica poiché intimamente riteneva di non avere particolari doti per la composizione sinfonica, ma venne smentito con il *Concerto* per pianoforte e orchestra in la minore op 16 (1868) che gli decretò un importante successo europeo.

Da questo momento diventò conscio di avere inegabili doti, avvalorate dall'incontro con F. Liszt a Roma nell'inverno del 1869, il quale si complimentò con lui, in una lettera, per la composizione della Prima Sonata per Violino che gli valse il conferimento di una borsa di studio.

Per i più Grieg è ricordato per le musiche di scena del *Peer Gynt*, uno dei rari tentativi di avvicinarsi al teatro d'opera. Non a caso amava Verdi e Wagner.

Detto ciò la nostra attenzione si può spostare verso la produzione liederistica, che segue da vicino come quantità e qualità l'opera pianistica.

Come primo impatto si può riscontrare un accostamento con R. Schumann oppure con C. Gounod decretando un'influenza francese che si indirizza, a tratti, verso la *chanson*.

Insomma Grieg vive questa parte della musica volgendo gli occhi in varie direzioni, non trascurando di inserire, in alcuni momenti, la propria tradizione popolare, creando un prodotto nobile, elegante e molto personale.

Un esempio di quanto detto lo si riscontra nelle raccolte op. 44 e 67 *Haugtussa* dove il momento popolare viene rivissuto in modo estremamente personale anticipando sonorità ed atmosfere che saranno presenti in opere più tarde.

Nel primo quaderno dei *Lyriske stykker* (Pezzi lirici) op. 12 si ascoltano precise dimensioni popolari con venature romantiche che non debordano mai e che danno a tutta la composizione un'eleganza particolare.

In Grieg riscontriamo una vocalità discreta, quasi intimistica, che denota un carattere sensibile e quantomai attento ai risvolti sociali di quegli anni così difficili.

E' proprio questo motivo che fa diventare il compositore il personaggio chiave della musica norvegese, il quale assurge a paladino della cultura nazionale, riuscendo a non disperdere il patrimonio musicale della propria terra e non cadendo contemporaneamente in un esagerato nazionalismo.

A tal proposito possiamo ricordare i *Sex Digte* (Sei canti) del 1863/64, nei quali si riesce a cogliere questa continua eleganza formale unita ad una scelta armonica raffinata, dove la vocalità e l'uso dei temi prende spunto dalle storie locali.

Come già detto, la produzione liederistica si rivela numerosa e *Hjertets melodier* (Le melodie del cuore) sempre del 1863/64 dimostrano quasi una frenetica attività che testimonia quanto Grieg era sollecitato dai cantanti e dalle Istituzioni a creare e a produrre brani vocali.

Scorrendo gli anni dal 1863 in avanti, non v'è alcuna interruzione in questa intensa parte musicale che si spinge fino al 1900, perciò pochi anni prima della sua morte.

Nelle melodie del cuore, sopraccitate, un accenno romantico è presente, ma sempre in modo discreto, quasi nascosto nelle pieghe di un'armonia elegante e ricca anche di un ritmo popolare quantunque in perfetta sintonia con l'andamento della vicenda che vi è narrata. Da notare che il testo fu scritto da Hans Christian Andersen, famoso per le sue fiabe.

Grieg attinse parecchie volte agli scritti di Andersen, musicando, sempre nel 1864, il testo *Kjaerlighed* (Amore), continuando a ricercare quel mondo legato al sentimento e alla dolcezza del cuore.

Altre liriche con i testi dell'autore di fiabe sono

presenti negli anni futuri per terminare nel 1864 con *Romancer* (Romanze) a pochi anni dalla sua morte, che avverrà nel 1875. Da quel momento il Maestro non si avvarrà più di alcun testo di Andersen, passando ad altri poeti e scrittori, fra i quali figura H. Ibsen, poiché nel 1876 musicò altri *Sex Digte* (Sei Canti) intitolati: *Spillemaend* (Mene-strelli), *En svane* (Un cigno: arrangiato anche per voce e orchestra nel 1894), *Stambogsrin* (Verso da un album), *Med en vandlilje* (Con una ninfa), *Borte!* (Partito!), *En fuglevise* (Un cinguet-tio), oltre a scrivere per Ibsen stesso le musiche di scena del *Peer Gynt*, rappresentato il 24 febbraio 1876 al Teatro di Christiania con grandissimo successo.

Dalla composizione il Maestro ricaverà dai 23 brani che danno vita al *Peer Gynt*, due *Suites* sinfoniche.

Una nota particolare merita la raccolta di cinque *Lieder Norge* (Norvegia) del 1893/94 su testo di J. Paulsen, poiché la musica ha in sé i caratteri peculiari della classica Scuola Nazionale, in quanto Grieg si sente investito di un preciso ruolo di divulgatore della cultura norvegese. I titoli stessi decretano questa impressione: *Hiemkomst* (Ritorno a casa), *Til Norge* (Alla Norvegia), *Henrik Wergeland*, *Turisten* (Il turista), *Udvandreren* (L'emigrante).

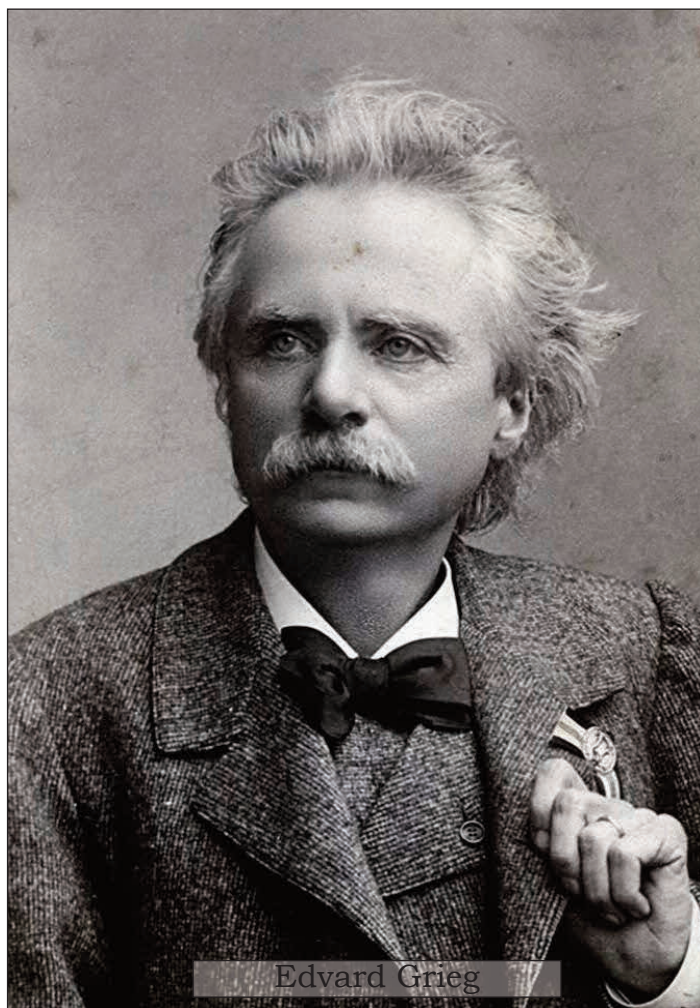
L' amore per il canto gli nacque fin dalla fanciullezza rimanendo per molti anni a contatto con la danza, altra notevole spinta per la conoscenza della cultura norvegese, soprattutto dallo *springsgar*, di ritmo ternario rapido, e dallo *halling*, di ritmo binario e più moderato, da qui egli ricevette un profondo stimolo in grado di riportare questi *input* nella parte *liederistica*.

Probabilmente la vasta produzione pianistica e *liederistica* svela il carattere intimistico di Grieg, che preferiva evitare le grandi forme orchestrali, per lasciarsi avvolgere da una dimensione quasi evanescente del suono, dove la voce impersonava il senso quasi cullante di un discorso musicale raffinato e tutto suo.

Nostalgia ed elegia sono gli elementi trainanti nelle sue composizioni, ben supportati da un uso dell'armonia che non va ad incrinare l'atmosfera lirica e drammatica da lui costruita.

Scrisse ben 144 *Lieder* che si possono dividere per i testi da lui scelti, in nordici o di carattere folk in 124 (Andersen, Paulsen, Vinje, Benzon, Bjornson, Ibsen ed altri) e in tedeschi 20 (Winther, Heine, Geibel, Chamisso, Bottger, von der Vogelweide, Goethe, Bodenstedt).

La divisione in due della sua personalità dimostra che in tutta la sua esistenza fu combattuto nelle scelte, avendo detto: "Ho studiato a Lipsia e mu-



Edvard Grieg

sicalmente sono del tutto tedesco", mentre in effetti non trascurò mai gli elementi caratterizzanti di una precisa collocazione nordica.

Inoltre, all'ascolto possiamo riscontrare un'idea quasi pittorica della musica, volle descrivere più che analizzare gettando le basi di un sottile impressionismo.

Mi piace terminare questo particolare *excursus* dedicato a Grieg con una frase di Olav Gurvin, nella quale riscontriamo tutta la personalità del Compositore e la sua sofferenza sempre presente e, a volte, limitante: "Le immagini, i paesaggi, i quadretti idilliaci e sentimentali suggeriscono un'allusione naturalistica alpestre e come rarefatta, tersa e malinconica, pungente e dolce." (1) Insomma immagini contrastanti dove tutto è presente ma tutto potrebbe essere assente. In Grieg c'è il suo presente ma anche un preciso e netto futuro e noi ora possiamo dirlo con precisione.

(1) Olav Gurvin: dalla Voce Edvard Hagerup Grieg del Dizionario della Musica e dei Musicisti (DEUMM) diretto da Alberto Basso Ed. UTET Volume Terzo (Le Biografie)

L'Inno di Novaro

di Nicolò Gullì

Inizia con questa prima parte la pubblicazione di un interessante articolo tecnico sul compositore del nostro Inno Nazionale, Michele Novaro. La ricerca è stata curata dal dott. Nicolò Gullì, che ringraziamo per la preziosa collaborazione e la disponibilità concessa per la pubblicazione su "Risveglio Musicale" (ndr).

Premessa

Una serie di circostanze del tutto fortuite mi hanno spinto, se non proprio costretto, a interessarmi del nostro Inno Nazionale.

Inizialmente sono state delle piccole curiosità a colpire e stimolare il mio interesse: perché dopo aver eseguito centinaia di volte quel brano musicale, dapprima come esecutore, anche da componente di una banda musicale militare, e successivamente come direttore, non mi sono mai accorto che nel ritornello è previsto un cambio di tempo? Perché *Inno di Mameli*, se il vero titolo è *Il Canto degli Italiani* e se l'autore della musica è Michele Novaro? Non sarebbe giusto chiamarlo eventualmente *Inno di Novaro*? Perché in tutti questi anni si è sempre avuto un inno provvisorio, diventato definitivo solo nel dicembre del 2017? Per non parlare della parte letteraria che non avevo mai approfondito, anzi per meglio dire, sconoscevo completamente. Se a tutto ciò aggiungiamo il fatto che appartengo a quella categoria di persone che provano una certa emozione nell'ascoltare il proprio inno nazionale e i cui occhi si inumidiscono con facilità, allora il quadro è completo.

Man mano che la ricerca proseguiva, mi rendevo conto che sull'argomento esisteva una cospicua letteratura, specialmente recente e legata alla celebrazione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Tuttavia, la quasi totalità degli studi era rivolta alla parte letteraria; erano stati numerosi e famosi nomi che si erano interessati al testo di Goffredo (all'anagrafe Gotifreddo) Mameli.

La parte musicale, invece, era stata sempre trascurata e trattata con una certa autosufficienza.

Molti prestigiosi musicisti hanno considerato le note di Novaro non idonee per un inno nazionale, in special modo per un paese come l'Italia che del canto è la culla. Come va anche detto che altrettanto numerosi e importanti sono quelli che le hanno sostenute e difese.

Uno scontro che periodicamente si è sempre riproposto e che ha visto coinvolti personaggi dello spettacolo (Katia Ricciarelli e Enzo Tortora), della cultura (Indro Montanelli, Massimo Mila, Luciano Berio, Michelangelo Zurletti, Lucio Villari, Giorgio Bocca) e della politica (Bettino Craxi, Umberto Bossi e Rocco Buttiglione). Non son mancate neanche le curiosità e le stranezze: negli anni '50 del secolo scorso venne bandito un concorso per un inno nazionale e negli anni '80 due trasmissioni televisive di successo proposero un referendum per valutare l'indice di gradimento di "Fratelli d'Italia".



Goffredo Mameli

Ho deciso quindi di dare un taglio netto ai miei studi ed interessarmi esclusivamente della parte musicale, tralasciando l'aspetto letterario che ritenevo esaurientemente approfondito. Tuttavia, non mi incuriosiva tanto la ricostruzione filologica dello spartito, che in fondo era cosa abbastanza semplice visto che i due manoscritti più recenti concordano tra loro. Quello che in realtà mi attirava era capire il perché, nonostante ciò, nel corso dei decenni questo canto fosse stato modificato ed avesse acquisito delle peculiarità che si distaccavano dal testo originale. Ecco, mi interessava non tanto ricostruire la partitura originale, quanto capire perché ciò fosse avvenuto e come.

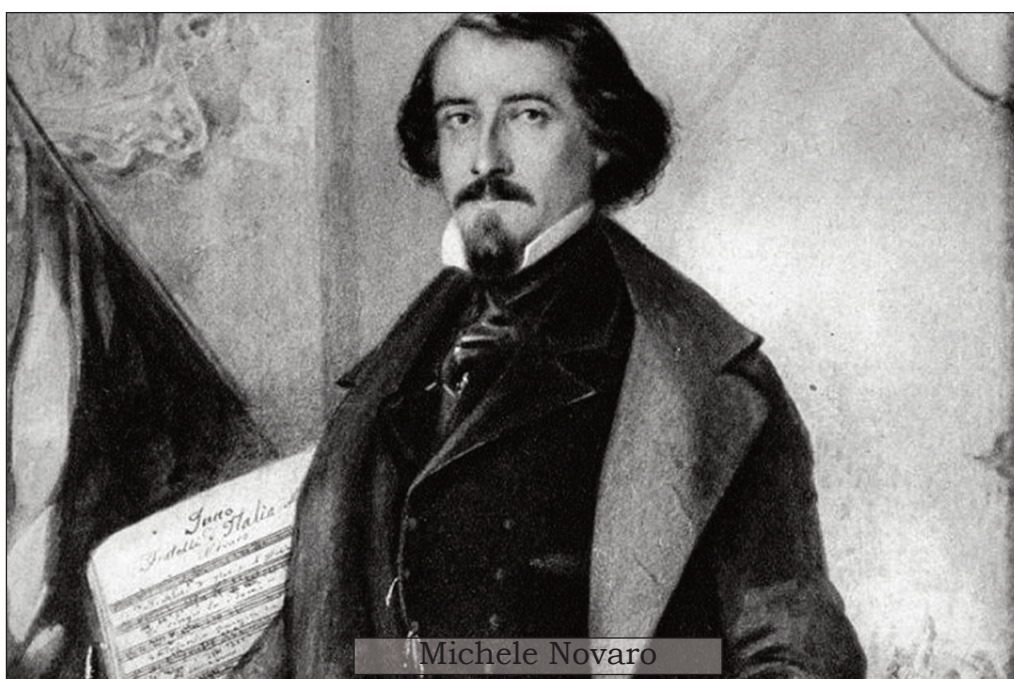
La pura curiosità che inizialmente mi aveva guidato si è poi trasformata ed evoluta in vera e propria ricerca, dando vita al presente lavoro.

L'Inno Nazionale

Tutte le controversie di cui si è precedentemente accennato vanno affrontate alla luce di una appropriata definizione di inno nazionale. Quella riportata dai manuali e dalle enciclopedie riesce a descrivere solo un aspetto formale, tralasciando la vera essenza dell'inno di un popolo, che quando non viene imposto dall'alto, come nei regimi totalitari, rispecchia lo spirito di una nazione e ne diventa, insieme alla bandiera e allo stemma, il simbolo. Ma perché ciò avvenga, è necessario che scatti quel *quid* che è in grado di trasformare una semplice canzonetta in qualcosa di molto più profondo e viscerale. In questi casi è inutile discutere di estetica, perché la vera funzione dell'inno è puramente connotativa: essere in grado di rispecchiare lo spirito di un popolo. Da questo punto di vista il nostro inno non è secondo a nessuno, anzi, come spero di poter dimostrare, il fatto di essere stato cantato per genera-

zioni e generazioni di italiani senza avere avuto mai una "ufficialità", lo ha preservato da forme di cristallizzazione e reso un *work in progress* in cui l'intervento popolare ha svolto un ruolo importante. Nato come *Il Canto degli Italiani* si è trasformato, attraverso la graduale revisione interpretativa popolare, in un "Inno nazionale", composto da Michele Novaro ed elaborato dal popolo italiano. Ritengo inoltre che il profondo legame che ha sempre unito questa "canzonetta" alla storia del nostro paese, sia dovuto più all'aspetto musicale che a quello letterario. Quest'ultimo risulta, infatti, tutt'altro che popolare, intriso com'è di rimandi e citazioni e ispirandosi a forme elaborate che sono proprie della poesia aulica. La musica invece, con il suo procedere per gradi congiunti e note di volta, è immediata e funzionale al suo scopo, che era quello di richiamare i valori risorgimentali e rivolgersi a quella gente che era pronta ad immolarsi sulle barricate in nome della libertà.

Ma per una strana ironia della sorte, il canto è passato alla storia con il nome del paroliere e la maggior parte degli italiani continua ancora oggi ad ignorare che la musica è stata scritta da Michele Novaro. Tutto ciò va detto senza nulla togliere alla figura di Goffredo Mameli, il cui nome all'epoca era più noto per aver combattuto accanto a Giuseppe Garibaldi e a Nino Bixio ed



Michele Novaro

esser morto giovanissimo (aveva solo ventidue anni) lottando per il proprio paese.

Sicuramente è stato questo uno dei motivi fondamentali che ha fatto sì che, all'inizio del secolo scorso, *Il Canto degli Italiani* si trasformasse in *Inno di Mameli*. Questo titolo, infatti, compare per la prima volta nel 1912 in una pubblicazione della Salani di Firenze con la revisione F. D'Alberth. E pensare che la prima edizione a stampa de "Il Canto degli Italiani", realizzata a Torino nel 1848 da Giuseppe Magrini, citava testualmente: "Poesia del Conte Mammelli".

Come avvenne nell'ambito della Rivoluzione francese, dove si parla di migliaia di brani, così anche in epoca risorgimentale fiorirono numerosissimi i canti di rivolta, che rappresentavano un mezzo formidabile per veicolare le idee rivoluzionarie e creare dei movimenti d'opinione. Spesso basati su versi improvvisati, utilizzavano frequentemente delle semplici melodie popolari il cui pregio artistico era poco rilevante, ma avevano il grande vantaggio di arrivare direttamente alle masse ancora prevalentemente analfabete.

Qualsiasi concessione di libertà invocate o ottenute - la Costituzione, l'amnistia, il diritto di riunione, la censura, la guardia civica, l'adozione del tricolore, e via enumerando - dava luogo a manifestazioni sulle piazze, accompagnate dal canto di inni, spesso in italiano, talvolta in dialetto, come la *Cansun del suldà piemunteis*, parole di Angelo Brofferio, l'anonimo *Dio lo vol veneziano*, *La bella Gigugin* meneghina di Paolo Giorza. Agli inni già conosciuti se ne venivano aggiungendo dei nuovi composti per l'occasione, talvolta da compositori apprezzati quali Antonio Bazzini, Teodulo Mabellini, Antonio Cagnoni, Jacopo Fioroni, talaltra da sconosciuti.¹

Concepito con ogni probabilità per celebrare il centenario dell'insurrezione contro gli austriaci, avvenuta nel 1747, *Il Canto degli Italiani* trovò subito spazio, diffondendosi rapidamente e venendo eseguito in tutte le manifestazioni patriottiche. Lo stesso Garibaldi lo cantò nella spedizione dei



mille, come lo fecero i bersaglieri durante la presa di Roma, ma soprattutto divenne il simbolo della ribellione e del riscatto, non solo nel periodo risorgimentale ma anche nelle guerre successive.

Tra coloro che non videro mai di buon occhio il canto di Novaro c'è sicuramente da annoverare Giuseppe Mazzini, che per questo motivo inviò a Giuseppe Verdi un testo dello stesso Goffredo Mameli, musicato anche da Michele Novaro con il titolo "Inno di guerra", affinché ne realizzasse un canto patriottico. Il musicista raccolse l'invito e il 18 ottobre del 1848, un anno dopo *Il Canto degli Italiani*, gli restituì lo spartito, che portava il titolo di *Suona la tromba*, accompagnandolo con le seguenti parole:

"Vi mando l'inno e, sebbene on po' tardi, spero vi arriverà in tempo. Ho cercato di essere più popolare e facile che mi sia stato possibile. Fatene quell'uso che credete: abbruciatelo anche, se non

¹ RICCARDO ALLORTO, *Goffredo Mameli e Il Canto degli Italiani*, in MICHELE NOVARO, GOFFREDO MAMELI, *Inno nazionale d'Italia*, Ricordi, Milano 2002, p. 2.



Copertine dei due spartiti con lo stesso testo di Goffredo Mameli

lo crederete degno. Se poi gli date pubblicità, fate che il poeta cambi alcune parole nel principio della seconda e terza strofa, in cui sarà bene fare una frase di cinque sillabe che abbia un senso a sé come tutte le strofe. Noi “lo giuriamo ... Suona la tromba”, ecc. ecc., poi ben s’intende, finire bisognerà far levare l’interrogativo e fare che il senso finisca con il verso. Io avrei potuto musicarli come stanno, quindi meno popolare e non avremmo ottenuto lo scopo. Possa quest’inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde. Ricevete un cordiale saluto di chi ha per voi tutta la venerazione.”²

È anche plausibile che Mazzini abbia voluto coinvolgere Verdi in quanto personalità di spicco e, volente o nolente, simbolo delle nuove idee rivoluzionarie. Ci si dimentica spesso che *Il Canto degli Italiani* era una semplice canzonetta popo-

lare, ben lontana dall’aspirare a diventare l’inno della nuova nazione, nonostante la notevole popolarità.

Ciò che è invece importante sottolineare nel testo di Verdi, è il fatto che egli è consapevole di dover scrivere qualcosa di popolare, anzi è proprio “lo scopo” principale. E il raggiungimento di questo obiettivo potrà essere dimostrato se verrà “cantato fra la musica del cannone”. Ma nonostante tutto il brano non ebbe il successo sperato, non è un caso che dei 193 inni nazionali attualmente esistenti, solo qualcuno è stato composto da un musicista professionista. Verdi ne fu pienamente consapevole, tanto che nel 1862 quando gli commissionarono un inno per la “Great London Exposition”, all’interno della sua composizione dal titolo *Inno delle nazioni*, egli inserì tre canti nazionali: *God save the Queen*, *La Marseillaise* e *Il Canto degli Italiani*, consapevole che la musica

² VITTORIO BERSEZIO, a cura di PIER MASSIMO PROSIO, *I miei tempi*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2001.

che maggiormente rappresentava l'Italia era quella dello sconosciuto Michele Novaro. Una scelta azzardata che corse il rischio, come evidenzia Paolo Petronio, di causare dei veri e propri incidenti diplomatici:

Verdi cita prima l'inno britannico (indicato erroneamente, con la tipica superficialità italiana, come inglese), e poi viene citata la *Marsigliese* per la Francia, creando il problema diplomatico relativo al fatto che nel 1862 l'inno in vigore era quello imperiale napoleonico, e *Fratelli d'Italia*, dove il problema si ripete in quanto l'inno in vigore in Italia era la *Marcia reale*.³

È anche probabile che di tutto ciò Verdi ne fosse consapevole, e che la sua sia stata una semplice e cosciente scelta provocatoria.

I nostri inni

Gli inni nazionali, o per meglio dire territoriali, antecedenti all'unificazione vengono così ricordati da Paolo Petronio.

Nel quadro delle nazioni in cui era divisa l'Italia, erano in vigore degli inni nazionali; il Regno di Piemonte-Sardegna possedeva la *Marcia reale* di Gabetti, poi divenuto inno nazionale del Regno d'Italia, come abbiamo appena visto; il Regno Lombardo-Veneto, come parte dell'Impero austriaco, vedeva in vigore l'Inno imperiale di Haydn; il Granducato di Toscana ufficialmente usava pure lui l'inno imperiale di Haydn ma era prassi comune nelle cerimonie rendere omaggio al granduca con una marcia intitolata *La Leopolda* in quanto composta in onore del granduca Leopoldo d'Asburgo; lo Stato della Chiesa adottò l'inno di Hallmayr, oggi sostituito dall'inno di Gounod nello Stato della Città del Vaticano. Infine

vi era il Regno di Napoli e Sicilia, il cui nome però risale al 1815, prima era Regno di Napoli e Sicilia. [...] Così nel 1787 il re Ferdinando IV commissionò all'allora ben noto compositore di fama europea Giovanni Paisiello (1751-1825) l'inno nazionale. In questo modo il regno napoletano fu la prima nazione italiana a disporre dell'inno nazionale.⁴

Il primo inno nazionale italiano, dopo l'unificazione del 1861, fu quindi la *Marcia Reale d'ordinanza* o *Inno Reale italiano*, composto da Giuseppe Gabetti, capo musica del "Primo reggimento Savoia". Pare che a scegliere il brano sia stato lo stesso Carlo Alberto su un paio che gliene vennero sottoposti. Durante il Ventennio gli fu affiancato "Giovinezza", scritto da Giuseppe Blanc su testo di Nino Oxilia. Nato come canto goliardico nell'ambito universitario torinese con il titolo "Il commiato", venne successivamente riadattato per diventare l'inno degli Arditi e del Partito fascista. Alla fine del secondo conflitto, con l'avvento della Repubblica, sorse

il problema del nuovo inno nazionale. In una prima fase transitoria, da giugno ad ottobre 1946, venne adottato il canto *La leggenda del Piave* (conosciuto anche come "La canzone del Piave") di E. A. Mario, pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta, musicista e paroliere napoletano, autore di canzoni di successo e considerato uno dei nomi più prestigiosi del panorama musicale partenopeo della prima metà del Novecento. Un canto estremamente popolare che i nostri soldati avevano in-



³ PAOLO PETRONIO, *Gli inni nazionali del mondo*, Zecchini editore, Varese 2015, p. 85.

⁴ PAOLO PETRONIO, *Gli inni nazionali del mondo*, cit., pp. 89-90.

tonato durante il glorioso conflitto del 1915-1918. Nella storia dei nostri inni merita anche una citazione, non fosse altro per la curiosità dell'avvenimento, il celeberrimo brano "O sole mio!" di Giovanni Capurro e Eduardo Di Capua eseguito per errore, durante una manifestazione ufficiale, come inno nazionale da una banda di uno Stato africano⁵. Il 12 ottobre 1946 in vista del giuramento delle Forze Armate, il capo del governo Alcide De Gasperi, su proposta del Ministro della guerra Cipriano Facchinetti accettò che si adottasse in via transitoria l'*Inno di Mameli*, come inno nazionale. Questo il testo:

Onorevole Cipriano Facchinetti, Ministro per la guerra - In merito al giuramento delle Forze armate avverte che sarà effettuato il 4 novembre. Quale inno si adatterà l'inno di Mameli. La formula nuova del giuramento sarà sottoposta all'Assemblea Costituente. Si proporrà schema di decreto col quale si stabilisca che provvisoriamente l'inno di Mameli sarà considerato inno nazionale. Gli ufficiali che si rifiutassero di giurare saranno considerati dimissionari. Gli ufficiali giureranno il giorno tre novembre.⁶

Con questo atto si sanciva quello che successivamente sarebbe diventato *de facto* l'inno nazionale italiano. C'è anche da osservare che il provvedimento non cita in realtà nessun titolo. Non riporta né quello originale "Il Canto degli Italiani", né mette tra virgolette "Inno di Mameli". Ciò lascia sottintendere la popolarità del brano e la ovvietà della scelta, che non ha bisogno di ulteriori precisazioni. Tra l'altro, questo atto decreta ufficialmente come valido il titolo di "Inno di Mameli" che la tradizione popolare gli aveva attribuito. Del 31 luglio 1947 è invece questa circolare del Ministero della Difesa inviata allo Stato maggiore dell'Esercito e ai vari Comandi territoriali:

«In attesa della scelta e del riconoscimento formale di un nuovo inno nazionale, all'inno nazionale del cessato regime deve essere sostituito l'inno di Mameli. Gli onori dei reparti sotto le

armi, quando dalle norme in vigore è previsto il suono nazionale, saranno resi sostituendo l'*Inno di Mameli* all'ex inno reale».

Sul perché il governo optò per un inno provvisorio, senza dar seguito alla stabilizzazione, sono state fatte diverse ipotesi, ma la più accreditata è quella di aver voluto evitare di urtare la suscettibilità di papa Pio XII, che riteneva l'inno troppo rivoluzionario. Tra i brani in lizza più autorevoli a ricoprire il ruolo di inno nazionale vanno ricordati il "Và pensiero", che aveva alle spalle un nome prestigioso come quello di Giuseppe Verdi oltre ad una grande popolarità, e "La leggenda del Piave" che in maniera provvisoria aveva già svolto questo ruolo e che i nostri valorosi soldati avevano intonato durante il primo conflitto mondiale. A dire il vero c'era anche un terzo brano: l'*Inno di Garibaldi*, ma, essendo troppo di parte poiché i politici della sinistra ne avevano fatto un loro emblema, venne subito accantonato. Alla fine la scelta, come si è detto, cadde su l'*Inno di Mameli*, e furono le sue note ad accogliere il 22 dicembre 1947 la Costituzione della Repubblica italiana. Essa nasceva senza due dei tre simboli che identificano una nazione; infatti, nell'articolo 12 della costituzione venivano stabilite le caratteristiche della bandiera, ma non veniva fatto cenno né allo stemma, né all'inno. Alla prima mancanza si pose rimedio il 5 giugno del 1948 con un decreto legislativo, mentre per la seconda si susseguirono una serie di tentativi mai andati a buon fine. Sino ad arrivare alla legge n° 181 del 4 dicembre 2017, pubblicata sulla Gazzetta ufficiale il 15 dicembre 2017 ed entrata in vigore il 30 dello stesso mese, dove si legge:

«La Repubblica riconosce il testo del «Canto degli italiani» di Goffredo Mameli e lo spartito musicale originale di Michele Novaro quale proprio inno nazionale».

Finalmente un atto ufficiale, dove comunque sono da evidenziare due piccole imprecisioni: il titolo del nostro inno non è "Canto degli italiani" bensì

⁵ Documentario: *Il Canto degli Italiani*, serie tv *Il tempo e la storia*. <http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma-puntate/inno-di-mameli/30037/default.aspx>.

⁶ XVII Legislatura, Camera dei Deputati n° 1143 - Proposta di legge Costituzionale d'iniziativa dei deputati Benamati, Bobba, Bargerò, Porta, Grassi, D'Incecco, Crimi, Valiante - Modifica all'articolo 12 della Costituzione, concernente il riconoscimento dell'inno di Mameli «Fratelli d'Italia» quale inno ufficiale della Repubblica, Presentata l'11 giugno 2013.

“Il Canto degli Italiani”, e, cosa non secondaria, non viene esplicitato a quale manoscritto, o spartito, di quelli esistenti si faccia riferimento nella legge. Tra di essi esistono, come avremo modo di vedere, differenze a volte sostanziali. Sarebbe il caso che qualcuno provvedesse a colmare anche queste lacune, possibilmente senza aspettare altri decenni.

Se per ottenere un inno nazionale definitivo l'iter giuridico è stato tortuoso e piano di difficoltà, non certo agevole è stato il cammino che lo ha accompagnato in questo secondo dopoguerra per conquistarsi un posto nell'animo degli italiani. La storia de “Il Canto degli Italiani” è stata sempre costellata di alti e bassi dovuti più a fattori politici che a disaffezione popolare. Il nostro inno è stato sempre, anche se non ufficialmente, un simbolo legato al cammino verso l'indipendenza e la libertà. È stata questa la sua forza, anche se fattori contingenti, come l'avvento del fascismo, ne hanno affievolito l'immagine. Ma il punto più basso è stato raggiunto negli anni Sessanta del secolo scorso, quando superficialmente, per non adoperare altri termini, è stato considerato come un canto reazionario e di destra. Furono tante le personalità del mondo politico e culturale che ne proposero la sostituzione, ma fortunatamente i loro appelli rimasero inascoltati. Erano comunque gli anni delle rivolte studentesche, delle ideologie che dovevano cambiare il mondo, e in quel contesto parlare di nazione, di patria e di inni era veramente anacronistico. Per diversi decenni il brano rimase relegato nella sfera dell'ufficialità senza più essere capace di coinvolgere le masse popolari. Si deve alla figura dell'ex Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi il rilancio e la valorizzazione del nostro inno, che, nel discorso di ringraziamento verso gli atleti italiani che avevano conquistato una medaglia alle Olimpiadi di Sydney del 2000, ebbe a dire:

«E' un inno che quando l'ascolti sull'

attenti ti fa vibrare dentro, è il canto di libertà di un popolo che, unito, risorge dopo secoli di divisioni, di umiliazioni.⁷».

Molti ricorderanno la sua clamorosa protesta verso il maestro Riccardo Muti che in occasione dell'inaugurazione della stagione scaligera del 1999/2000 non aveva aperto il concerto con l'esecuzione dell'inno italiano come da protocollo; in quella circostanza, il Presidente non andò in camerino a congratularsi con il direttore come voleva la tradizione. Successivamente il maestro ebbe modo di esprimere parole di elogio nei confronti dell'inno, evidenziando che il suo non era stato un atteggiamento provocatorio, ma una semplice scelta estetica, ritenendo che le note de “Il Canto degli Italiani” non fossero adeguate ad introdurre un concerto che prevedeva l'esecuzione del “Fidelio” di Ludwig van Beethoven. L'opera iniziata da Ciampi venne poi proseguita dal suo successore Giorgio Napolitano, in modo particolare in preparazione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Grazie alla loro opera è possibile oggi vedere gli atleti italiani ascoltare con attenzione e rispetto le note di Michele Novaro e soprattutto cantare le parole scritte da Goffredo Mameli, ponendo fine a certi atteggiamenti poco consoni a chi rappresenta un'intera nazione.

(continua sul prossimo numero)



⁷ GIORGIO BATTISTINI, *Quell'inno, canto di libertà*, in *La Repubblica*, giornale quotidiano del 12 ottobre, 2000

A Comiso la prima di “Rosmarina” una fiaba musicale di Salvatore Schembari

di Roberto Bonvissuto

Come anticipato nel numero 6 di Risveglio Musicale, durante l'intervista al maestro siciliano Salvatore Schembari, è arrivata una nuova fiaba musicale per banda dal titolo simpatico: **Rosmarina**.

Composta dal maestro Schembari, questa fiaba musicale è stata eseguita in prima assoluta il 28 dicembre 2018 al Teatro Naselli di Comiso ed eseguita dal Corpo Bandistico “Alfio Pulvirenti” di Comiso (RG).

Nella prima parte del concerto è stato ricordato Gioacchino Rossini, grande compositore pesarese scomparso 150 anni fa, nel 1868. Quindi sono stati eseguiti *La Corona d'Italia*, *La Cambiale di Matrimonio* (arr. Schembari), *Passo a Sei* (strum. Gardini), *Duetto buffo di due Gatti* (arr. Schembari).

Nella seconda parte del concerto è stato il turno di questa meravigliosa antica leggenda popolare siciliana, ossia Rosmarina. Gli interpreti: Biagio Barone (voce recitante), Giulia Immè (Rosmarina), Francesca Rollo (La Regina di Sicilia), Salvatore Bonaffini (Il Principe di Spagna), Salvino Vicino (Il Giardiniere), Sandro Chiaretti (Il Drago).

Poi una novità: il coro di voci bianche che interpretavano *I Fiori*, composto da Marzia Borgese, Claudia Callea, Flavia Callea, Elisea Maria Ca-

ruso, Benedetta Iemmulo, Tosca Cecilia Schembari, Alessandro Scevola e Flavia Tomasi.

Questa fiaba musicale si svolge tra la Sicilia e la Spagna. Il Re e la Regina di Sicilia non hanno figli. Nel giardino del castello, la Regina prega per poter avere figli e la sua preghiera viene ascoltata. Ma invece di nascere un bimbo, nasce una pianta di rosmarino e la Regina decide di trattarla come se fosse una bimba dandole anche il nome di Rosmarina. Il resto potete ascoltarlo e vederlo in internet, su Youtube.

In questo contesto di musica, sono d'obbligo i ringraziamenti all'amministrazione comunale di Comiso per la sensibilità dimostrata nell'aiutare la musica nuova ed originale per banda ad essere eseguita in un contesto teatrale e non solo. Il Corpo Bandistico “Alfio Pulvirenti” di Comiso è nato nel 1990 ed ha nel suo attivo una proficua attività musicale. Il complesso musicale è intitolato al maestro Alfio Pulvirenti, compositore e direttore d'orchestra, che diresse la banda di Comiso dal 1910 al 1972. La banda musicale, negli anni, si è esibita in numerosi concerti e manifestazioni in varie città della nostra penisola e all'estero riscuotendo sempre ottimi consensi. Ha anche partecipato alla manifestazione de “I Misteri di Trapani” e ai “Riti della Settimana Santa a Caltanissetta” dove è stata

sempre unanimemente apprezzata. Nel 2005 ha preso parte al VI Festival Internazionale di bande musicale e majorettes tenutosi a Malgrat del Mar (Spagna). Nel 2007 ha effettuato una tournée nel Lazio ed in Umbria esibendosi alla presenza di Sua Santità Papa Benedetto XVI. Il Corpo Bandistico, diretto dal Compositore e direttore d'orchestra Salvatore Schembari, si esibirà la mattina del 28 luglio a Firenze, in Piazza della Signoria, durante il Festival Musicale Fiorentino promosso da Anima Firenze Prato.



Concorso internazionale per clarinetto...

Buona la prima, anzi ottima

di Anna Maria Vitulano

“Buona la prima”, è il caso di dire, per il Concorso Internazionale per Clarinetto “Chalumeau” svoltosi a Maruggio (TA) 11 12 e 13 gennaio 2019, con la partecipazione di ben 33 artisti giunti dall'estero e da varie regioni italiane.

Fortemente voluto dal M° Giuseppe Pisconti, direttore artistico, il concorso è stato organizzato dall'Associazione di promozione sociale Tetragramma in collaborazione con l'Accademia Mediterranea del Clarinetto e il patrocinio di Anbima Puglia e dell'Amministrazione comunale, con l'obiettivo plurimo di contribuire alla divulgazione della conoscenza degli strumenti a fiato, promuovere la cultura musicale incoraggiando e valorizzando i giovani strumentisti e, nel contempo, valorizzare il patrimonio artistico e culturale dei luoghi che ospitano l'evento musicale.

Il concerto di apertura ha visto protagonisti 4 maestri di altissimo livello, accompagnati al pianoforte da M° Sara Lacarbonata: Giovanni Punzi (principal clarinet Copenhagen Fhilarmonic Orchestra), Antonio Tinelli (solista internazionale, docente presso il conservatorio Niccolò Piccinni di Bari e direttore artistico premio “S.Mercadante” Noci – BA), Luca Sartori (primo clarinetto Teatro San Carlo di Napoli), Alessio Vicario (primo clari-

netto della Fondazione Teatro Massio di Palermo). Gli stessi prestigiosi maestri hanno composto la commissione giudicatrice, completata dal direttore d'orchestra e di bande M° Vincenzo Cammarano.

Il concorso, suddiviso per categorie (junior, max 14 anni - young, dai 14 ai 18 – senior) si è svolto in due giorni durante i quali i clarinettisti più giovani, come da regolamento, hanno proposto un unico brano, mentre i più esperti sono stati impegnati in più prove.

Questa la classifica dei vincitori:

Cat. Junior:

- 1° Lin Chongde
- 2° Sun Yiran

Cat. Young:

- 1° Berence Bubreg
- 2° Giacomo Arfacchia
- 3° Francesca Bolognesi

Cat. Senior

- 1° Gervasio Tarragona Valli
- 2° Valentina Pennisi e Federico Martinello
- 3° Yoshua Fortunato



In scena a Cefalù (PA) la “Prima” della Junior band Valeria Cortina

di Maria Teresa Rondinella

Le prime volte sono quelle che si ricordano, perché sono proprio le prime volte che fanno la storia. Non importa che sia una storia personale o di più ampio respiro, la prima volta è sempre quella che avrà un posto speciale dentro di noi. Il 22 novembre 2018 a Cefalù una piccola folla di gente accorsa per l'occasione ha assistito al debutto della “Junior band Valeria Cortina”, coordinata e diretta dal maestro Giuseppe Testa. Il maestro Testa dirige già da anni la banda musicale Santa Cecilia di Cefalù, associazione che si distingue sempre per le numerose ed originali iniziative in ambito locale e non solo. Da una felice intuizione del maestro è nata la Junior band che coinvolge i giovanissimi musicisti dell'associazione. E così, proprio nel giorno in cui il calendario cristiano ricorda Santa Cecilia, patrona della musica, tanti piccoli musicisti si sono esibiti con l'entusiasmo della loro giovane età, con l'emozione delle prime volte e con la disciplina e la professionalità che solo il maestro Testa sa tirare fuori da ognuno di loro. I più piccoli, gli allievi di propedeutica, i quali si avvicinano gradualmente alla musica per mezzo di attività ludiche che sviluppano ritmo e coordinazione, si sono alternati in filastrocche, scioglilingua e canoni. Li accompagnava solo la loro voce e, in alcuni brani, alcuni tubi sonori colorati molto scenografici.

Poi è stata la volta del debutto della Junior band, orchestra composta da ragazzi di età compresa tra i nove e i sedici anni, che rappresenta un'importante novità nel panorama musicale cefaludese. I giovanissimi musicisti, con le loro maglie multicolore, con gli occhi splendenti come i loro strumenti, hanno dato vita ad una serata davvero emozionante, presentando al pubblico una decina di brani dal ritmo vivace, arrangiati dal maestro Testa. Alcuni dei brani presentati, inoltre, sono stati introdotti da scenette divertenti, in cui alcuni allievi interagivano col maestro e con l'orchestra tutta. Molti sono stati i momenti toccanti della serata, interamente dedicata a Valeria Cortina, musicista e straordinaria ragazza dell'associazione che è mancata da pochi mesi. E non poteva che essere così, perché d'altronde questa è anche la band di Valeria e loro sono i suoi ragazzi, i ragazzi che lei ha preparato alla musica in tutti questi anni insegnando solfeggio e che ora le dedicano tutto quello che hanno imparato, non permettendo che il suo nome venga dimenticato.

La prima volta della “Junior band Valeria Cortina” di Cefalù è stata un successo. Ma è solo l'inizio. La “piccola” orchestra ha già un fitto calendario di appuntamenti.

Ai ragazzi e ai maestri che li preparano musicalmente i nostri complimenti e ...*ad maiora semper!*



A San Giustino la tappa umbra del seminario per Majorette Trainer

di Federico Peverini

Nei giorni 18-19-20 Gennaio 2019 si è tenuto a Lama e a Selci, due frazioni del Comune di San Giustino (PG), il secondo seminario nazionale dedicato alla formazione di nuovi istruttori per gruppi di majorette.

Anbima ha infatti promosso una nuova serie di incontri in collaborazione con MWF (Majorettes World Federation), con l'obiettivo di coinvolgere e riunire le varie formazioni associate e fornendo loro una preparazione tecnica ufficiale e condivisa.

Gli incontri formativi si svolgono sotto l'attenta guida della coordinatrice Monica Rizzi, responsabile nazionale Anbima settore majorette, insieme ad una qualificata delegazione di istruttrici MWF, provenienti dalla Croazia.

Durante i corsi si svolgono lezioni teoriche che hanno il compito di divulgare in modo univoco i regolamenti ufficiali, le tecniche di base e altri aspetti legati all'insegnamento. Seguono quindi numerose ore di prove pratiche, dove le partecipanti sono chiamate in prima persona ad esercitarsi in coreografie di gruppo, provando tecniche

di esibizione.

In Umbria era già stata ospitata una tappa del primo seminario, quando nel novembre del 2016 la Filarmonica di Lama si fece carico dell'ospitalità dei gruppi partecipanti. Ma questa volta il compito sarebbe stato più arduo e complesso, perché in contemporanea al secondo seminario erano in programma ulteriori due incontri, che avrebbero richiamato un numero consistente di corsiste. Erano infatti previsti anche un seminario di aggiornamento per le trainer diplomate nel 2018 e una sessione di esami di recupero per alcune majorette che non avevano potuto precedentemente essere presenti. Sarebbero quindi serviti più spazi da dedicare ad iniziative distinte, alcuni idonei all'attività sportiva, con sufficienti spogliatoi e servizi, altri simili a sala conferenze per le lezioni teoriche.

Ma i soci della Filarmonica di Lama non si sono dati per vinti e hanno ben deciso di coinvolgere i "vicini di casa" della Filarmonica "Francesco Giabbanelli" di Selci: come dice il proverbio, l'unione fa la forza. Stiamo parlando di persone



Risveglio Musicale



di una disponibilità incomparabile, che hanno al cuore il mantenimento e la crescita dell'associazionismo bandistico e lo dimostrano con le loro stesse realtà, vanto di una tradizione ormai secolare. Ecco quindi che presso il teatro "La Filarmonica" di Selci si sono svolte alcune lezioni teoriche del secondo seminario e altre lezioni di aggiornamento per le neo diplomate trainer; presso la sala prove della Filarmonica di Lama si sono svolti gli esami di recupero parte teorica; nel palazzetto dello sport di Selci-Lama si sono infine svolte le lezioni del secondo seminario, gli esami di recupero parte pratica, le attività coreografiche che richiedevano maggior spazio, nonché l'esibizione finale della domenica pomeriggio.

Se chi sta leggendo fosse stato presente, avrebbe visto tanti colori danzare, quanti sono le divise di ciascun gruppo; le docenti che urlavano in inglese più forte della musica di accompagnamento; la coordinatrice Monica sempre cordiale e sorridente;

una moltitudine di ragazze entusiaste, attente, gioiose; amici, sostenitori accompagnatori, tutti intorno e sugli spalti. Ci sono poi i pranzi alla trattoria del musicista, le crostatine alla marmellata negli spogliatoi, le auto "sovraffollate" per il servizio navetta, gli scatti rubati del reporter Vimal Moschetti, il ronzo del drone che vola sopra le coreografie. Un continuo via vai di emozioni sotto la bandiera di Anbima: non c'è bisogno di aggiungere altro.

Durante la manifestazione sono stati costantemente presenti il presidente Giorgio Moschetti e il segretario Federico Peverini di Anbima Umbria, il presidente Lucio Urbanelli della Filarmonica "Francesco Giabbanelli" di Selci, nonché numerosi consiglieri e componenti della Filarmonica di Lama, dei quali ricordiamo per tutti il presidente Valerio Mearelli. Dopo un evento così ben riuscito, si può concludere solo con i complimenti a tutti gli organizzatori.



Anbima Toscana: formazione musicale di base e bande giovanili

di Andrea Petretti

L'Anbima Regionale Toscana ha perfezionato nel 2018 un percorso intrapreso assieme alla Regione Toscana per il sostegno alla formazione musicale di Base.

Da alcuni anni infatti la regione sostiene l'attività delle bande toscane specificatamente nella realizzazione dei corsi di musica nelle scuole delle bande. L'intervento è significativo perché permette di sostenere oltre 870 corsi di base organizzate dalle bande su tutto il territorio regionale.

«La Regione Toscana sostiene l'attività delle Bande e dei cori sia perché rappresentano un significativo presidio culturale diffuso sull'intero territorio toscano e in alcuni comuni, l'unica concreta possibilità di avvicinarsi alla musica e attraverso di essa, alla cultura, sia perché svolgono un significativo ruolo per la socializzazione attraverso la pratica comune spesso anche intergenerazionale.» ha dichiarato la prof.ssa Monica Barni vicepresidente della Regione Toscana con delega alla Cultura.

Accanto alla formazione di base erogata dalle singole bande, Anbima Toscana ha negli anni portato avanti corsi di formazione per Maestri e nel 2018 ha voluto indirizzare parte delle risorse economiche al potenziamento ed alla valorizzazione delle orchestre giovanili delle scuole di musica. Questa azione infatti servirà non tanto a creare una banda nella banda ma a stimolare i presidenti ed i consigli direttivi delle bande ad investire e potenziare una attività fondamentale per chi gestisce un'associazione: mantenere ed ampliare la base

associativa. Avere una scuola di musica che funziona permette ogni anno di avere nuovi allievi e successivamente nuovi componenti della banda garantendo di fatto l'esistenza nel futuro della associazione stessa.

Per valorizzare e potenziare le scuole di musica - oltre a sostenere i corsi di musica grazie al contributo della regione Toscana - sono stati quindi organizzati a livello provinciale dei raduni ai quali hanno aderito - per questo primo anno - le bande delle province di Siena, Grosseto, Livorno e Pisa. Anbima Toscana, tramite il responsabile della consulta artistica Massimiliano Niotta, ha individuato dei brani per Young band che sono stati acquistati ed inviati gratuitamente alle bande partecipanti permettendo così loro di iniziare a strutturare anche un archivio musicale, un repertorio ed una didattica efficace per le formazioni giovanili.

Durante questi raduni provinciali, che si sono svolti tra maggio e settembre, ciascuna scuola ha potuto esibirsi singolarmente e per ogni raduno c'è stato come momento di sintesi finale una esibizione congiunta di tutti i partecipanti.

A conclusione di questo percorso articolato nelle varie province si è poi tenuto un raduno regionale il giorno 16 dicembre 2018. L'evento si è tenuto presso l'auditorium "Enrico Caruso" presso il Gran Teatro Giacomo Puccini di Torre del Lago: una sede prestigiosa che è stata messa a disposizione dalla Fondazione Festival Puccini che - nella



Risveglio Musicale

persona del Dr. Franco Moretti - ha accolto la richiesta di ospitare questa manifestazione con grande disponibilità ed entusiasmo.

La giornata del 16 dicembre ha riproposto il modello dei raduni provinciali: con master class per famiglia di strumento al mattino, nel pomeriggio esibizioni delle singole scuole di musica delle varie bande ed una esibizione congiunta di oltre 220 allievi diretti dal maestro Mirco Pierini.

Le giornate dei raduni sono stati momenti preziosi di confronto e di socializzazione fra i ragazzi provenienti da tutta la regione.

Oltre ai già citati Massimiliano Niotta e Mirco Pierini si devono ringraziare le presidenze provinciali Anbima di Grosseto, Livorno, Pisa e Siena nelle persone di Luigina Scotto, Alessandro Burberi, Alfredo Galdieri e Marco Petrioli che si sono impegnati nella realizzazione dei raduni provinciali ed in quello regionale.

I maestri che hanno collaborato per la giornata di Torre del Lago sono stati Orlando Barsotti, Elisa Panieri, Giuseppe Baldesi, Paolo Carosi, Roberta Fantozzi, Gianni Cateni, ed Elena Zappolini. La presentazione dei vari gruppi è stata affidata ad Eugenio Leone.

«Il successo in particolare di questa giornata ma in generale del grande entusiasmo generato dai raduni provinciali, ci indicano chiaramente - afferma il Presidente Regionale Anbima Andrea Petretti - che la strada intrapresa nel sostegno e nella valo-



rizzazione della formazione sia quella giusta per aiutare le nostre associazioni a garantirsi un futuro. Dobbiamo passare dal preoccuparsi alla sopravvivenza al pensare a garantire la crescita e lo sviluppo delle nostre bande. Dobbiamo trasformare le nostre bande da 'glorioso ma polveroso baluardo del passato' in uno strumento per la crescita e lo sviluppo di una coscienza sociale e culturale dei nostri ragazzi. Sono fiducioso che per il prossimo anno, per il quale abbiamo già avuto il rinnovo del supporto dalla Fondazione Festival Puccini questo percorso potrà senz'altro crescere in termini di partecipazione da parte delle scuole delle bande e auspico che il contributo della regione Toscana sia confermato se non potenziato visti gli importanti risultati ottenuti».



A Lignano Sabbiadoro un importante seminario di aggiornamento per Musicisti, Direttori e Dirigenti

Dal 1 al 3 febbraio l'Anbima del Friuli Venezia Giulia ha organizzato un'intensa tre giorni di incontri artistici e organizzativi aperta non solo alle Bande della Regione. Si sono infatti tenuti, presso la struttura Bella Italia Village di Lignano Sabbiadoro (UD), lo stage "Brani d'obbligo dei concorsi nazionali ed internazionali" (inserito all'interno della programmazione del Corso di direzione triennale Anbima FVG), lo stage della Banda Giovanile Regionale Anbima FVG e il convegno sulle Novità del D.Lgs. 117/2017 e su ruoli, competenze e pianificazione delle attività in un'associazione musicale. Accanto al Direttore Artistico Marco Somadossi, ospite degli stage è stato il Maestro José Alcácer Durá, direttore valenciano di fama internazionale, che durante il fine settimana ha lavorato con i Maestri del corso di direzione sulle composizioni e sulle tecniche di preparazione dei brani d'obbligo per le categorie giovanili e seconda dei concorsi "AMA Calabria", "Bacchetta d'Oro" e "Flicorno d'Oro". A supporto dell'attività dello stage, la Banda Giovanile Regionale, formata da cento ragazzi, fra gli 11 e i 19 anni, provenienti dalle Bande del Friuli Venezia Giulia. Durante il corso, la formazione giovanile ha svolto un importante lavoro di approfondimento e di sostegno al corso stesso. Parallelamente ha preparato, sotto la guida del Maestro José Alcácer Durá, il concerto conclusivo dello stage. Momenti di approfondimento con il Direttore ospite si sono alternati alle lezioni con gli insegnanti di sezione e alle esercitazioni di direzione dei corsisti, in un'atmosfera di costruttivo confronto e di arricchimento reciproco. Non sono mancati poi momenti più leggeri di condivisione, sempre con un importante focus sulla didattica: vero filo conduttore del fine settimana.

Domenica 3 febbraio alle 17.00 presso il Teatro Odeon di Latisana si è poi tenuto il concerto conclusivo dello stage, diretto dal Maestro ospite, nel quale la Banda Giovanile Regionale ha eseguito i brani oggetto di studio della tre giorni. Il numeroso pubblico ha sottolineato con applausi entusiasti la performance dei giovani musicisti e parole di elogio sono arrivate dal Consigliere Regionale Bordin, dall'Assessore Comunale Lizzi e dal Presidente Anbima FVG Boldarino, presenti al concerto. Oltre a

questi importanti appuntamenti artistici, Anbima FVG ha organizzato nella giornata di sabato 2 febbraio un importante convegno, alla presenza di oltre 100 rappresentanti delle Bande della regione. I lavori sono stati introdotti dal Presidente Regionale Eugenio Boldarino e coordinati dal Vice Presidente Pasquale Moro. La prima parte, "*Le novità del D. Lgs. 117/2017*", ha visto il Segretario nazionale Anbima Andrea Romiti trattare l'importante ed attuale tematica della riforma del terzo settore, insistendo sulle caratteristiche e le novità introdotte da questa modificazione che riguarda da vicino tutte le associazioni bandistiche. A seguire, il Vice Presidente Moro ha presentato il nuovo programma gestionale prodotto da Anbima FVG e messo gratuitamente a disposizione di tutti gli associati per facilitare la gestione della contabilità, dei soci, degli archivi ed in generale dell'organizzazione. Nella seconda parte, tenutasi nel pomeriggio, il direttore e docente Davide Miniscalco ha tenuto una conferenza su "*Ruoli, competenze e pianificazione delle attività in un'associazione musicale*", a cui, oltre ai partecipanti all'intervento della mattinata, hanno preso parte i Maestri del Corso di direzione. L'Anbima del Friuli Venezia Giulia ha fortemente creduto nella realizzazione di questo convegno dal momento che le recenti novità legislative sul terzo settore e sul mondo dello sport dilettantistico hanno imposto la necessità di fare il punto sulla disciplina giuridico-fiscale di tutta l'area del non profit, individuando i soggetti iscritti o iscrivibili al nuovo registro unico del terzo settore e quelli che ne sono esclusi per scelta o per divieto. Un aspetto estremamente importante è stato, inoltre, l'analisi dei ruoli all'interno di un'associazione musicale. Un giusto organigramma e una corretta impostazione possono, infatti, facilitare la gestione operativa ed amministrativa. La suddivisione delle competenze tra quelle artistiche e quelle gestionali dovrebbe dare all'Associazione una solida base di analisi e facilitare il raggiungimento degli obiettivi.

È stato dunque un fine settimana ricco di iniziative rivolte sia alle figure artistiche che a quelle manageriali delle bande, che ha confermato l'importanza dell'aggiornamento e di un continuo confronto con i professionisti del settore.

Le Majorettes di Venzone (UD) festeggiano i loro primi 40 anni

Il gruppo Majorettes del Complesso Bandistico Venzone ha compiuto, nel 2018, i suoi primi 40 anni. Anniversario molto importante per le Majorettes di Venzone e per quanto esse abbiano saputo fare in questi anni nell'ambito delle attività della Banda stessa.

Risale al 1978 l'idea di fondare a Venzone un gruppo di Majorettes. La Banda si era da poco recata in Piemonte per suggellare un gemellaggio con la Società Filarmonica Piobesina.

Tutti i venzonesi poterono ammirare, in quella occasione, la Majorettes piemontesi che eseguivano apprezzate coreografie.

Da quell'incontro di gemellaggio Piemonte - Friuli l'allora Presidente del Complesso Bandistico Venzone Giuseppe Valent ed il maestro Claudio Calderari presero spunto per radunare un gruppo di ragazze con l'obiettivo di arricchire le esibizioni della Banda. Sebbene il Complesso Bandistico avesse alle spalle una storia quasi centenaria, da più parti si sentiva l'esigenza di dare, con l'inserimento di una componente giovanile, una ventata di freschezza che sapesse cogliere i cambiamenti in atto all'epoca nel mondo bandistico e non solo. Venzone, impegnato in quegli anni nel difficile periodo del post terremoto, accolse con curiosità e simpatia quelle ragazze che, di fatto, rappresentavano una autentica novità. L'iniziativa fu un vero successo e da allora diverse generazioni di ragazze venzonesi si sono avvicinate come componenti del gruppo. Il 40° compleanno è stato festeggiato nella piazza di Venzone dove oltre 70 majorettes (attuali ed ex) hanno dato prova della loro abilità nel proporre coreografie di raro effetto che hanno strappato lunghi applausi al numeroso

pubblico presente. Il presidente del Complesso Bandistico Venzone, Lorenzo Cracogna, nel suo intervento ha sottolineato come se da un lato le Majorettes rappresentino il "fiore all'occhiello" della Banda dall'altro si debba ricordare il grande lavoro organizzativo che sta alla base del buon esito delle iniziative del gruppo. Ha ringraziato in modo particolare tutte le ragazze che nel tempo sono state majorettes e ha indirizzato un "affettuoso grazie" a tutte le famiglie che, con la loro vicinanza, hanno fornito un indispensabile supporto esterno alle attività del gruppo.

Il Presidente Cracogna ha inoltre rimarcato come la realtà bandistica nel suo complesso (musicanti e majorettes) abbia una notevole valenza per un paese quale Venzone che conta circa 2.000 abitanti.

Daniela Pascolo (ex majorette) ha rappresentato l'amministrazione comunale alla cerimonia. Nel suo intervento, oltre a ringraziare la Banda per le attività svolte in questi anni, ha ricordato come l'istituzione del gruppo Majorette sia stata una esperienza molto positiva che aiutò anche la comunità venzone in momenti molto difficili. Ha concluso invitando tutti a sostenere l'attività della banda affinché possa essere ancora non solo elemento di coesione in ambito comunale ma una efficace ambasciatrice della cittadella medievale dove in futuro essa avrà modo di esibirsi.

L'incontro si è concluso con diversi "numeri d'insieme" delle Majorettes accompagnate dalle marce eseguite dalla Banda. Innumerevoli le foto ricordo che hanno suggellato una data molto importante per il Complesso Bandistico Venzone e le sue Majorettes.



70 candeline per la Nuova Banda di Orzano

di Gloria Pontoni



La Nuova Banda di Orzano ha compiuto 70 anni, celebrati con una triade di concerti. Il complesso bandistico fu fondato il 15 agosto 1948 nell'allora sede dell'ENAL di Orzano, piccolo paese del Comune di Remanzacco che vanta una

tradizione musicale risalente agli Anni '20. Si presentò per la prima volta alla popolazione orzanesa il 1° gennaio 1949, per un concerto itinerante lungo le vie del paese. Questo appuntamento divenne poi una tradizione per il complesso bandistico, che viene ancora onorata anno dopo anno. Dal giorno di Capodanno del 1949 l'attività del complesso bandistico, che per molti decenni ruotò attorno alla carismatica figura del suo Direttore, il Maestro Giacomo Pontoni, è stata fino ad oggi continuativa ed ininterrotta.

Il sodalizio ha infatti partecipato nel corso degli anni a manifestazioni di ogni genere, come ad esempio concerti, sfilate, feste e sagre paesane, cerimonie militari e religiose e, in generale, prestando servizi musicali a richiesta.

Nel tempo, la Banda si fa conoscere diffusamente

all'interno del Friuli, come anche al di fuori di esso, e dal 1990 la direzione artistica viene affidata al Maestro Nevio Lestuzzi.

Tra le esibizioni musicali più memorabili della Nuova Banda di Orzano si può senz'altro ricordare il concerto tenuto l'8 giugno 2001 presso la "Sala Nervi" (conosciuta anche come "Aula Paolo VI") in Città del Vaticano, in occasione della serata celebrativa per la canonizzazione di San Luigi Scrosoppi, fondatore e benefattore della "Casa delle derelitte" di Orzano.

Ricordiamo l'anno 2008 come anno molto intenso, vista l'importante ricorrenza del sessantesimo anniversario di fondazione. Oltre ai servizi musicali tradizionali, è da menzionare, infatti, la manifestazione musicale internazionale "Musica Senza Confini - Musik Ohne Grenzen - Glasba Brez Meja", che la Nuova Banda di Orzano ha organizzato per la celebrazione ufficiale del proprio anniversario, il 17 agosto 2008 a Orzano. L'evento, al quale hanno partecipato bande della nostra regione, austriache e slovene, si è concluso con un concertone finale di tutti i complessi bandistici, durante il quale quasi 250 suonatori hanno intonato contemporaneamente l'*Inno alla Gioia*.

Da quell'anno la banda ha intrapreso in maniera costante una serie di collaborazioni con varie re-



Risveglio Musicale

altà musicali e artistiche della Regione, che hanno portato all'organizzazione di eventi musicali (e non solo) significativamente originali per un complesso bandistico. Ricordiamo il concerto con il coro del Collegio del Mondo Unito dell'Adriatico di Duino e con vari cantanti e strumentisti professionisti friulani, tra i quali il fisarmonicista Sebastiano Zorza. La fusione di varie discipline artistiche, quali musica, canto e recitazione diventano pertanto forme di sperimentazione artistica molto sviluppata e apprezzata dal pubblico, grazie anche alla competenza ed esperienza trasferita al complesso bandistico dal Maestro Nevio Lestuzzi in qualità di Direttore artistico di "Per-coto Canta", famoso festival canoro tra i più importanti del Nord Italia e oltre.

Tra gli ultimi spettacoli musicali allestiti dalla Nuova Banda di Orzano vi sono il concerto celebrativo per la ricorrenza del Centenario della Grande Guerra nel 2015, riproposto in vari Comuni della Provincia di Udine e nel 2016 il concerto commemorativo per il Quarantesimo anniversario dal terremoto in Friuli, con la partecipazione dell'attore e regista friulano Dino Persello.

L'anno 2018 è stato dunque molto importante per il complesso bandistico perché si sono celebrati i 70 anni di attività. Tre i concerti significativi con

cui è stata festeggiata questa ricorrenza. Il primo, il 23 giugno, nel Parco dei Bambini a Orzano, insieme alla Filarmonica "Luigi Mattiussi" di Arterga e al Corpo bandistico musicale Città di Cividale del Friuli. In questo concerto, oltre alle colonne sonore dai più famosi musical e film, sono state eseguite villotte friulane rivisitate e due autentiche chicche: *Italia Bella*, la prima marcia suonata 70 anni fa dalla Nuova Banda di Orzano e *Romagna Mia*, celebre composizione di Casadei che era amico di Giacomo Pontoni, primo maestro della banda friulana, che nell'occasione è stato affettuosamente ricordato.

Il secondo, il 24 novembre, intitolato "C'è banda per te", ha visto in programma brani musicali che hanno ripercorso la storia e l'attività concertistica del complesso bandistico con la partecipazione di ospiti speciali: gli ex suonatori degli ultimi 30 anni della banda.

L'ultimo, ma non per importanza, è stato il tradizionale concerto "Note di Natale" il giorno di Santo Stefano.

E si ricomincia...

Il 2019 è iniziato con il tradizionale concerto di Capodanno, ma si stanno già pianificando progetti con le scuole del territorio e la partecipazione alle iniziative di ANBIMA FVG, sperando in altri 70 anni come quelli appena trascorsi!



XIV Rassegna Corale dell'Epifania: “Venite Adoremus”

di Adriana Ruggieri

Domenica 6 gennaio 2019 si è svolta nella chiesa parrocchiale di San Pio X a San Benedetto del Tronto la XIV Rassegna Corale dell'Epifania, intitolata “Venite Adoremus” e organizzata dalla locale Corale Polifonica Giovanni Tebaldini, una delle migliori formazioni canore delle Marche.

Oltre alla Corale organizzatrice ha partecipato alla Rassegna la Corale “Cesare Celsi” di Falerone (FM), una delle corali storiche del territorio fermano. Era presente alla manifestazione anche il sindaco della Città Pasqualino Piunti, il quale, al termine delle esibizioni, ha magnificato le performance delle due formazioni corali, mettendo in risalto il duro lavoro di ricerca e di miglioramento

continuo che c'è dietro ogni concerto e assicurando alla Corale Tebaldini il sostegno dell'Amministrazione comunale per tali eventi. Erano presenti anche la consigliera comunale Brunilde Crescenzi e molti direttori di corali del territorio piceno.

Ha aperto la Rassegna la Corale organizzatrice, dedicata a Giovanni Tebaldini, un compositore bresciano morto a San Benedetto del Tronto, che ha avuto come allievo al conservatorio di Parma Ildebrando Pizzetti, la quale, sotto l'abile direzione del M° Silvia Ulpiani, ha presentato un programma completamente natalizio, con canti presi dalla migliore tradizione classica natalizia nazionale ed internazionale, beando i numerosi ascoltatori presenti con una magistrale esibizione e coinvolgendoli fino alla commozione. Esaltante è stata anche l'esibizione della Corale ospite, intitolata a Cesare Celsi, un compositore dell'avanguardia italiana, allievo di Refice e Pizzetti, la quale, diretta dal M° Loredana Totò, pur non presentando un programma interamente natalizio, è riuscita ad emozionare ugualmente il pubblico. A rappresentare l'Anbima era presente il M° Guerrino Tamburrini, fondatore della Corale Giovanni Tebaldini, coordinatore artistico nazionale per il Settore corale e vicepresidente provinciale della stessa Associazione.

La Rassegna corale “Venite adoremus”, giunta ormai alla XIV edizione, che prende come spunto il messaggio dei Magi di adorare il nato Messia, chiude le festività natalizie ed è posta al termine della manifestazione “Città in Festa”, che prevede una serie di eventi culturali legati al Natale, organizzata dall'Amministrazione comunale di S. Benedetto del Tronto.



Anbima Milano: riflessioni sulle attività del 2018 e prospettive future

di Leonardo Pecoraro

L'anno appena trascorso, il 2018 appunto, come tutti noi ben sappiamo, è stato contraddistinto da numerosi eventi socio politici ed economici che hanno avuto ed avranno risonanza e ricadute anche sul settore a Noi caro della cultura, dell'arte e in particolar modo della musica espressa nelle forme che ci appassionano.

In particolare le molte scelte sin qui annunciate e le poche fatte non ci rassicurano in merito all'attenzione che certi valori dovrebbero, al contrario, essere patrimonio innovativo certo ma legato ai gioielli della nostra cultura; veri valori sempre esportabili a prescindere dalle congiunture economiche che il momento transitorio ci propone. Valori educativi positivi per i nostri giovani. Soprattutto in un anno, questo 2019 che abbiamo appena iniziato, che vede una Nostra perla, la città di Matera, essere Capitale europea della Cultura. Un grottesco nonsenso anticulturale frutto di insensibilità al sapere ed al conoscere. Specchio del tempo corrente.

E' in quest'ambito che Anbima a livello nazionale, ma anche e soprattutto locale, ha dovuto e saputo destreggiarsi fra mille difficoltà e "distrazioni" che certo non hanno giovato e non gioveranno al mondo della musica, come Noi la intendiamo, che al contrario richiede e necessita capacità di concentrazione, serenità d'animo e, concedetemelo, tranquillità economica nel poter programmare le attività che dovrebbero solo portare al "piacere" ed alla serenità dell'anima. L'essenza della musica suonata ed ascoltata insieme, prescindendo da chi ho accanto sul palco od in platea. Valori molto in contrasto con il timore del futuro, l'insicurezza (parlo di quella economica e non di quella mistificata dell'altro), sensazioni che non portano certo ad un approccio positivista alla Musica.

Malgrado questo sfondo teatrale privo di sipario e quindi ben visibile, le unità locali di Anbima, sono certo, hanno profuso ogni sforzo per dare il meglio e proporre eventi che raccogliessero interesse nei riguardi di chi, alla passione per la musica, certo non vuole rinunciare.

Verranno tempi migliori, si è sempre detto.

E quindi colgo l'occasione per rendervi partecipi di alcune, fra le tante, iniziative a firma Anbima Provincia di Milano presieduta con sempre forte

cipiglio dall'inossidabile Enzo Masutti al quale porto i ringraziamenti per il Suo operato da parte di tutti i componenti del Consiglio Provinciale di Milano.

Voglio qui ricordare il corso per Capi Banda tenutosi a Palazzolo Milanese il 19 maggio. Corso che ha riscosso notevole successo di partecipazione e positiva critica. E non posso non citare l'importante debutto della "Junior Band Milano", che tanta e faticosa gestazione ha necessitato, con l'esibizione in "prima mondiale assoluta" a Concorezzo: grande successo.

Nell'ambito delle manifestazioni estive milanesi di maggior spicco il 7 luglio, a Milano, per "Estate Sforzesca" si è svolta la sfilata delle Bande al Castello Sforzesco con la partecipazione della "4 Giugno 1859" di Magenta, la "Banda de Cernusc" di Cernusco sul Naviglio, il Corpo Musicale San Damiano e Sant'Albino di Brugherio ed, imperdonabile sarebbe il dimenticarla, la Banda della Polizia Municipale di Milano.

Mi fa piacere inoltre ricordare l'ormai classico incontro giunto alla sedicesima edizione dell'Assemblea dei Presidenti svoltasi il 16 settembre presso l'Abbazia di Mirasole nel Comune di Opera ove, tra le altre attività e pensieri espressi dagli intervenuti, abbiamo potuto ascoltare l'approfondito intervento del Relatore Dottor Andrea Romiti su uno degli argomenti più sentiti ed attuali dai gruppi musicali, corali e dalle bande in particolare: il 3° Settore e tutte le implicazioni normative e burocratiche ad esso connesse. Non voglio tediarevi troppo quindi concluderò ricordando la quindicesima Rassegna Corale svoltasi il 13 ottobre a San Vittore Olona. Anch'essa divenuta un classico appuntamento. Buon 2019 musicale a tutti!



Hai avuto un'ottima idea!

Manuale di sopravvivenza per Presidenti di Banda Musicale

È una pubblicazione utile e divertente fin dal titolo quella scritta da Andrea Pulga "Hai avuto un'ottima idea! Manuale di sopravvivenza per presidenti di banda musicale". Pulga, classe 1966, di professione ottico e bandista dal 1976 è, dal 2010, presidente della Società Filarmonica "Giustino Diazzi" di Concordia sulla Secchia e membro del consiglio regionale dell'Anbima.

È lui stesso a spiegare ai lettori il perché della pubblicazione: «Questo manuale vuole rimettere al centro della vita bandistica il Presidente ed aiutarlo nello svolgimento delle sue molteplici ed impegnative attività con suggerimenti e schemi pratici».

Detto fatto, in quasi 80 pagine che si leggono tutte di un fiato Pulga passa in rassegna le molteplici e spesso bizzarre incombenze che un presidente di banda deve affrontare lontano dai riflettori e spesso da solo o con il supporto di pochi volontari. L'autore ci ricorda che «il Presidente è il legale rappresentante dell'Associazione e, in quanto tale, il solo autorizzato a rappresentare e ad agire in nome e per conto dell'Associazione nei confronti di terzi ed in giudizio».

Responsabilità che fanno tremare le vene e i polsi e che aumenteranno a dismisura se passerà senza modifiche il decreto legislativo sul Terzo Settore. Già dall'indice si comprende come l'autore abbia scandagliato minuziosamente nei meandri dell'attività di un presidente affrontando, anche se in estrema sintesi, i vari aspetti, dai ruoli del presidente a quelli del suo vice passando per il segretario, il tesoriere, l'archivista, il presidente onorario e naturalmente il maestro/direttore perché, non a caso, una delle situazioni più difficili da gestire è proprio il rapporto tra i due pilastri sui quali si regge l'associazione bandistica: il Presidente e il Direttore.

La pubblicazione affronta gli aspetti legati al bilancio, allo statuto e al regolamento, alla organizzazione dei diversi momenti della vita associativa, alla pubblicità e alla presentazione dei concerti, alle sponsorizzazioni, ai rapporti con il Comune, enti, aziende passando alla formazione e alla crescita musicale, alle masterclass, ai corsi per maestri, ai gemellaggi e ai concorsi.

Infine il capitolo dedicato all'Anbima. «Siamo consapevoli – scrive Pulga nelle conclusioni – che le responsabilità del Presidente a volte superano i privilegi, ma le soddisfazioni nel vedere realizzate le proprie idee, le emozioni che i gruppi bandistici trasmettono al pubblico, sono e saranno sempre motivo di orgoglio e soddisfazione per chi ne è alla guida. Piacere, sono il Presidente».

Oscar Bandini



Legale è Meglio

Lascia ai ragazzi della banda un patrimonio legale di spartiti



anbima

Accordo
Wicky - Anbima
per la tutela del
patrimonio
musicale italiano*



per semplificare, sono stati generati i codici promozionali
da inserire nel carrello al momento dell'ordine

anbi1950

per lo sconto del 50%
sul materiale bandistico

anbi1930

per lo sconto del 30%
sul materiale non bandistico

www.wickymusic.com

*l'accordo non riguarda il materiale musicale a noleggio



Qualità Sartoriale
anche su misura

Riassortimenti nel tempo

Continuità prodotti nel
medio lungo termine

Tutte le taglie dal
bambino all'adulto

DIVISE E FORNITURE RUGGIERO

Corpi Musicali - Orchestre - Bande Musicali

Spedizioni esprese in Italia ed Europa

Usufruisce della Convenzione dedicata ai Soci ANBIMA Valida per il 2019

Prodotti

Giacche
Pantaloni
Camicie
Cravatte
Junior Band
Smoking - Frac
Giacconi
Maglieria
Cappelli
Accessori Divisa



Tel: 0363 91.40.84 - 0363 91.48.93 WhatsApp 347.54.87.59

Mail: info@divisefornitureruggiero.it

www.divisefornitureruggiero.it

Ruggiero
Divise e Forniture dal 1953