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

Risveglio Musicale

n. 4 - Luglio / Agosto 2021

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

anbima

www.anbima.it

Edizioni Musicali Eufonia

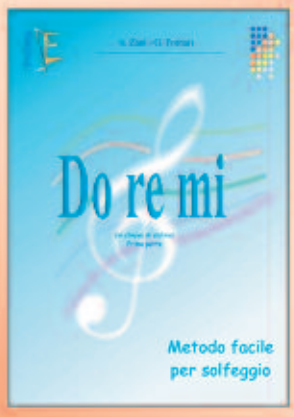
Via Trento, 5 - 25055 Pisogne (BS) Tel. 0364 87069 www.edizionieufonia Tel. 0364 87069

2500 titoli pubblicati

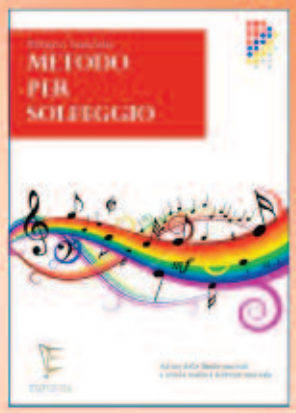
Libretti

Basta con le pagine che si sporcano!
e pesano la metà
dei libretti tradizionali !!

un libretto di 15 pagine (30 facciate) ora pesa gr. 96



Metodo per solfeggio disponibile anche in biclavio.



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

news per clarinetto

GUALDI COLLECTION

per clarinetto e pianoforte
con QR code delle basi a cura di M. Mangani

Michele Negrini
24 STUDI
IN TUTTE LE TONALITA'
con QR code per il download
delle esecuzioni di 24 famosi clarinettisti

Roberto Guastella
DIVERTIAMOCI CON IL CLARINETTO
Metodo progressivo con QR code per il download di 80 basi

BANDA GIOVANILE

98 composizioni dedicate alle Junior Band

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

Ance di qualità Made in France

Per bande giovanili, di MICHELE MANGANI
Junior in Concerto - Play Simple

GestBand Nuovo software per la completa gestione della Banda Musicale
Nuova versione!!

La squadra bandistica

Dopo tanti incontri e tanti confronti, resi più frequenti grazie ai sistemi telematici che hanno reso i rapporti di comunicazione, a causa della pandemia, più frequenti e utilizzati dai più, ho ritenuto opportuno fare un intervento sul significato di gruppo e su come una squadra debba lavorare in una banda, anche se quanto mi appresto a esporre vale anche per altre forme associative a noi affini a qualsiasi livello.

Con il Codice del Terzo Settore e l'introduzione di una filosofia associativa più inclusiva, il significato di "gruppo" diviene più pregnante e acquista un valore unico, fondante e imprescindibile per la vita associativa.

Realizzare un'associazione che includa tutti i soci, specialmente i più giovani, e che possa essere funzionale a se stessa e per la società richiede che tutti gli associati siano e si sentano parte della stessa "famiglia".

L'inclusione, il cardine di un'associazione, dovrà essere perseguito facilitando e agevolando gli associati che hanno difficoltà d'inserimento a entrare nel "gruppo", ascoltando sempre ogni singolo socio e confrontandosi con lo stesso e con l'associazione tutta, sfruttando e promuovendo le professionalità dei singoli soci e coinvolgendoli anche nelle attività non solo descritte come d'interesse generale ma anche nell'organizzazione, nella gestione e in tutto quanto spesso serve supporto, promuovendo sempre i risultati raggiunti dai soci tutti ma anche dei singoli.

Non si dovrà più pensare che se un socio viene "solo a suonare", come spesso mi è stato risposto, non possa partecipare in forma diversa alla vita associativa, anche perché la musica è una delle espressioni e forme integrate sviluppate nelle nostre associazioni, coinvolgendolo in attività funzionali alla necessità della "famiglia" e affini alle professionalità del singolo.

Il "gruppo" composto di associati che possono sviluppare anche altre capacità sicuramente sarà più coeso e unito e permetterà uno sviluppo associativo unitario e distintivo senza generare, come a volte accade, situazioni di conflitto o di gelosia che nuocciono in maniera importante alla vita associativa.

E' chiaro che una trasformazione del genere richiederà una "educazione" e una formazione associativa diversa da quella comune a molte associazioni attuali, ma credo fortemente che senza questo importante nuovo passo il futuro associativo registrerà grosse difficoltà di crescita e sviluppo futuri.

Ogni gruppo dirigenziale dovrebbe, fin da ora e a qualsiasi livello, coinvolgere e formare a queste attività i soci più giovani e coinvolgere i soci che hanno professionalità adatte alla gestione, all'organizzazione, alla programmazione e a quanto altro sia fondamentale alla vita associativa in un'ottica di crescita e realizzazione presente e futura.

Ognuno dovrà ragionare con "intelligenza associativa" mettendo al primo posto non la realizzazione personale ma la crescita del "Gruppo" e la realizzazione degli scopi associativi per far vivere la propria realtà nel presente e lasciare alle future generazioni un sistema e un'educazione di "Gruppo" in grado di far crescere sempre la nostra associazione al di là delle singolarità che spesso danno l'illusione di sembrare positive nel breve termine ma che a lungo portano sempre a vuoti strutturali nel momento in cui il singolo lascia l'associazione.

Andrea Romiti

Segretario Nazionale Anbima

risveglio musicale

già **Risveglio Bandistico**
dal **1946**

Rivista ufficiale dell'Anbima
(Associazione Nazionale delle Bande Italiane Musicali Autonome, Gruppi Corali e Strumentali e Complessi Musicali Popolari)

Anno 40 - nuova serie
Luglio - Agosto 2021

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:

Gerardo Chirichiello, Oscar Bandini, Guerrino Tamburrini, Franco Bassanini, Giuseppe Testa, Roberto Bonvissuto, Andrea Romiti, Massimo Folli e Salvatore Farina

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:
STR Press s.r.l.
Via Carpi 19
00040 Pomezia (RM)
Email: info@essetr.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.

SOMMARIO
del n.4/2021

3 *La squadra bandistica*

4 *Editoriale*

6 *Joaquín Rodrigo - Adagio para Orchestra de Instrumentos de Viento*

12 *La Divina Commedia di Salvatore Schembari*

14 *La Banda Musicale della Guardia di Finanza*

20 *Le Interviste di Giuseppe Testa: Elisa Marchetti*

28 *Le campane: un mito del passato, del presente e del futuro*

31 *Recensione del Film TV "La piccola grande voce"*

32 *L'Oratorio di San Filippo Neri*

39 *Congresso Regionale Emilia Romagna*

40 *Nicolosi ospita il Majorettes Day*

42 *Amici per la… musica!*

44 *175 anni di storia e non poterli festeggiare!*

45 *"Licusati in festa", una grande eredità culturale per la banda di Cittiglio (VA)*

46 *Si conclude a Saint Vincent, con gli esami finali, il Corso Biennale di Direzione di Banda*

Chiuso per la tipografia il 31/07/2021

Editoriale

Che bella stagione l'estate. La voglia di uscire la sera per una pizza, una cenetta romantica cui far seguire la partecipazione a qualche evento concertistico, teatrale, di danza è irresistibile. Soprattutto dopo i mesi scorsi, che ci hanno visto nuovamente protagonisti a sfondare i divani e le poltrone di fronte alla tv o al computer a causa della pandemia. Un po' meno trovano irresistibile questa condizione, coloro che si trova dall'altra parte della "barricata" o meglio, in "trincea". Cioè, chi con irriducibile entusiasmo cerca di preparare gli eventi spettacolistici che con la bella stagione cercano di restituire una ritrovata "normalità". Quest'anno ancora più marcatamente a spegnere quest'euforia, i volonterosi hanno trovato ad attenderli una montagna d'incombenze e permessi in carta bollata. Documenti da produrre almeno trenta giorni prima della data dello spettacolo agli uffici competenti debitamente firmati; con la consapevolezza che tutte le responsabilità, (di qualsiasi tipo) gravano sulla stessa persona che la firma la appone in calce alla domanda.

Solitamente le richieste di collaborazione per organizzare questo tipo di festival e rassegne, per la maggior parte, provengono alle associazioni operanti sul territorio dai comuni tramite l'assessorato alla cultura e/o manifestazioni. Purtroppo la tendenza, da parte delle amministrazioni pubbliche, è sempre quella di fare, con i fondi raschiati dal barile del precedente bilancio d'esercizio, (lo chiamano "tesoretto"), degli spettacoli che a basso costo se non addirittura nullo, possano far credere alle associazioni che vi aderiscono, di avere visibilità fruendo di una "vetrina" per mostrare a tutti le loro specifiche attività statutarie.

Da sempre è riconosciuto che "fare le nozze con i fichi secchi" non porta a risultati soddisfacenti, anzi, il più delle volte ci si rende ridicoli volendo realizzare qualcosa con eccessiva economia, oppure senza avere i mezzi necessari. Non tutti gli amministratori pubblici hanno ancora capito che, in realtà, la percettibilità prodotta da questi eventi è tutta per loro, è a beneficio delle loro azioni e decisioni politiche se condotte con etica, e non solamente a vantaggio di chi artisticamente esegue lo spettacolo.

Tornando un attimo indietro, parliamo delle responsabilità che sono addossate ai presidenti delle varie compagini a suo tempo invitate e convocate a partecipare in veste di attori alle rassegne con questa piccola frase: "Si precisa, che l'eventuale licenza di pubblico spettacolo sarà a carico del soggetto organizzatore". In realtà l'ente organizzatore è il comune, che aveva chiesto la collaborazione a chi lo spettacolo lo mette in scena. Tutto questo, spesso succede a giochi fatti, cioè quando la possibilità di tirarsi indietro vengono meno, (se si decide di farlo annullando l'adesione all'iniziativa e andando contro corrente, si è sospesi "a divinis" da altre possibili trattative con la pubblica amministrazione per molto tempo) quindi gli artisti si vedono costretti a caricarsi con documentazioni e moduli preparati a doc dai burocrati, di tutte le accortezze possibili e immaginabili.

Chi è che agisce indisturbato creando queste imbarazzanti situazioni? Senza mai metterci la propria faccia e, quasi mai, sporcandosi le mani, sfruttando la copertura assicurata dalla figura (in tutti i sensi) degli amministratori? Avete indovinato? Sono i vari funzionari e dirigenti che occupano le scrivanie degli uffici a tutti i livelli appartenenti alla macchina statale. Sono loro che pur di non assumersi alcuna malleveria, ultimamente, obbligano i legali rappresentanti delle associazioni coinvolte negli spettacoli a firmare al loro posto. Una prassi consolidata, adottata dalla "nuova" classe dirigenziale. Tempo fa, chi cercava di offrire la propria collaborazione (nel nostro caso – artistica) alle amministrazioni pubbliche trovava nei vari uffici seduti alle loro scrivanie, impiegati con alti livelli di coscienziosità che si assumeva l'onere per cui percepiva lo stipendio. Vi erano interlocutori che con la loro parola e la firma sugli atti necessari allo svolgimento delle manifestazioni calendarizzate si esponevano in prima persona come richiesto dalla mansione lavorativa che si erano scelti. Ora la prassi del "fare scarica barile" è consolidata, nessuno vuole più prendersi queste incombenze, è molto più comodo e meno rischioso passare ad altri questi doveri. Solamente una cosa è rimasta invariata per questi filibustieri, lo stipendio il ventisette di ogni mese.

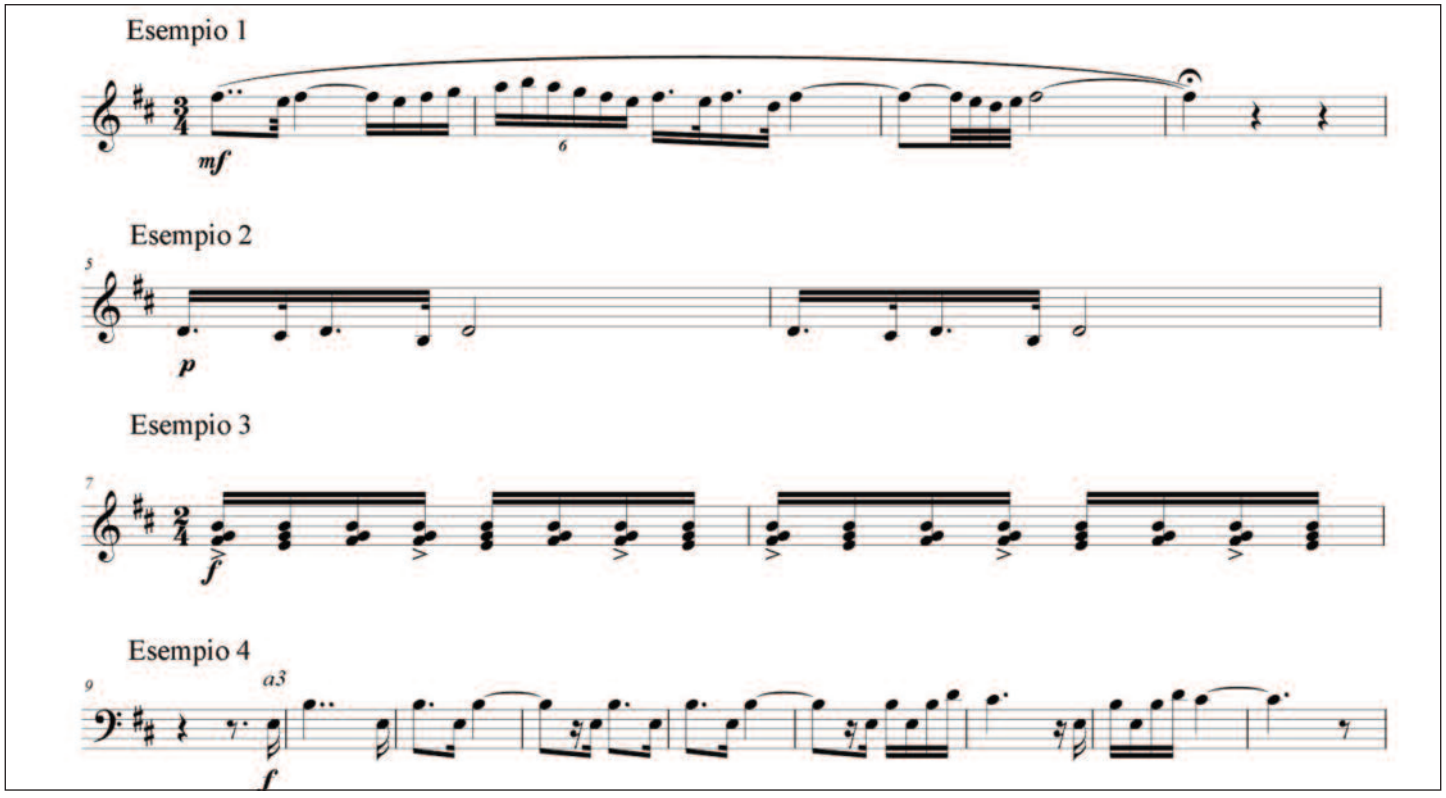
Massimo Folli

Joaquín Rodrigo - Adagio para Orchestra de Instrumentos de Viento

di Salvatore Farina

Aspetti formali e caratteristiche generali
Il brano si apre con la *Parte A* (Adagio, dalla battuta 1 alla battuta 51), che ha carattere libero e rapsodico, con l'alternanza di vari strumenti solisti. Alla parte più propriamente fantasiosa e libera, a partire dal N° 19 si passa ad una parte per lo più identica nei soli, ma obbligatoriamente "misurata", per la presenza di due nuovi elementi: un accompagnamento del Clarinetto e una "fascia armonica" degli Ottoni.

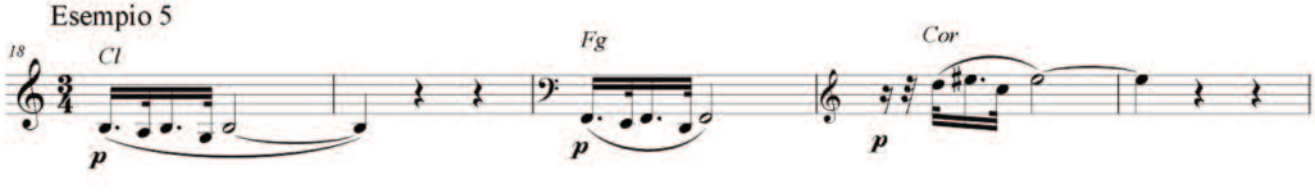
Questo tema lo chiameremo Tema A. (Vedi esempio 1)
S'intuisce subito che tono generale è quello di Si (scala minore naturale, altrimenti definita Eolia). Le frasi che vengono riprese nell'alternanza non hanno la stessa lunghezza e nell'alternarsi tra loro si ripetono e si raccordano una con l'altra fino alla conclusione della prima parte. Queste frasi si accorciano sempre più, fino a divenire una sola cellula. (Vedi esempio 2)
Segue la *Parte B* (Allegro moderato in 2/4, dalla battuta 52 alla battuta 92), introdotta dal timpano con una figurazione estrapolata dal primo tema (batt. 51), che ha carattere ritmico; il susseguirsi degli accenti spostati delle semicrome, che creano un effetto di 3 + 3 + 2, coincide con un ritmo da alcuni studiosi definito "ritmo bulgaro"[1] (Vedi esempio 3); è evidente la contrapposizione col carattere melodico dell'inizio. In questa parte notiamo da subito come il trombone introduce un nuovo elemento (Tema B), al quale l'inciso ripetuto costantemente sull'intervallo di quinta conferisce un carattere squillante, in sintonia con la specificità dello strumento. (Vedi esempio 4).
In questa parte il tono sembra trasferirsi nella sfera di Mi minore; dopo otto battute in questo



[1] Tratto dal libro di B. Bartok il cosiddetto ritmo bulgaro, nei suoi scritti sulla musica popolare Torino, Enaudi, 1955.

tono, il disegno viene ripreso dai corni per sei battute trasposto in Sol e poi ancora dalle trombe (per dieci battute) trasposto in Fa; la successiva entrata delle Ance, alla battuta 86, riprende la seconda semifrase del tema B, alla quale sono aggiunte delle scale discendenti e un accordo eseguito da trombe e tromboni che ci portano al Poco Più Moderato.
La *Parte B* si divide in due sottoparti; a quella appena descritta fa, infatti, seguito il Poco più moderato (battute 93, 129) basato su un nuovo carattere, determinato da più elementi:
dal cambio tematico;
dal cambio di colore, con la presenza dei soli ottoni;
dal cambio ritmico, con figure che hanno come riferimento non più la semicroma, ma la croma e le sue trasformazioni.
Con l'entrata del Tamburo (battuta 93) si crea un effetto quasi di rottura con quanto precede, per il sommarsi dell'elemento a semicrome (Timpani) con quello più ritmico del Tamburo, che riprende l'elemento ritmico che era già stato del timpano.
Dopo una breve ma significativa presenza delle sole percussioni, sul ritmo incessante di queste il tutto prosegue con un progressivo incremento delle entrate strumentali (vedi pag. 31 e 33). È proprio da quest'ultima pagina che l'intensificarsi del materiale giunge a creare la sovrapposizione dello stesso fino a farci trovare sei diversi elementi ritmici sovrapposti; all'intensificarsi ritmico del materiale corrisponde anche il momento di massima "velocità", data dalle scale discendenti delle ance.
Ricollegandosi con quella che era stata una caratteristica della musica per Fiati sin dalle sue origini (Marche Lugubre di Gossec, Sinfonia di Berlioz) improvvisamente ci si trova di fronte a una parte (dalla battuta 121) nella quale gli strumenti sembrano rimanere all'unisono[2], fino alla conclusione di questa parte dove un accordo collega il tutto col Tempo I.
Tutta questa fase, che si trova all'incirca alla metà della composizione, potrebbe essere vista (guardando all' intensità di scrittura e alla presenza di tutti questi diversi elementi) come il Climax del brano, anche se l'impressione derivante dall'ascolto non procura, almeno nella percezione personale, analoga sensazione.
Torna poi la prima parte (A1, I Tempo, dalla battuta 130 alla battuta 170) dal già descritto carattere, con le uniche varianti di rilievo consistenti nel fatto che ai soli di Flauto e Clarinetto si aggiungono il Corno e l'Oboe che, in seguito, suona in raddoppio al Flauto. Il tono di impianto è di nuovo quello di Si.
Questo ritorno all'atmosfera iniziale comincia questa volta, in *A1*, direttamente dalla parte "misurata"; essa è preceduta da alcune battute di raccordo (130/135), basate sulla prima cellula tematica, ripetuta (con ritmo più stretto e con doppia ripetizione dell'inciso), da vari strumenti in tre ottave diverse.
(Vedi esempio 5).
In questo punto le note lunghe degli Ottoni s'identificano in una "vera armonizzazione" e non, come in precedenza, nelle citate fasce sonore.
La distanza del dialogo tra i soli si fa sempre più stretta, con brevi ma evidenti elementi d'imitazione (136/139).
Torna poi, per la seconda volta, la *Parte B* (Allegro moderato, da 171 a 193); non si ha, però, l'immediata sensazione di questo ritorno, perché il "ritmo bulgaro" che prima la caratterizzava sin dall'inizio, arriva solo dopo alcuni squilli di tromba sul citato intervallo di quinta (Tromboni, batt.55 e seg.), ma questa volta in Si (171/2/3) (Tema B).
Il ritorno della *Parte B*, che, ripetiamo, è percepito solo nel momento in cui tornano le semicrome con la pulsazione 3 + 3 + 2 (questa volta affidate unicamente alle Ance), i corni suonano una cel-

Esempio 5



[2] In effetti gli strumenti suonano in ottava, ma il fatto che suonino ciascuno in un simile registro conferisce una sensazione simile a quella descritta nel testo principale.

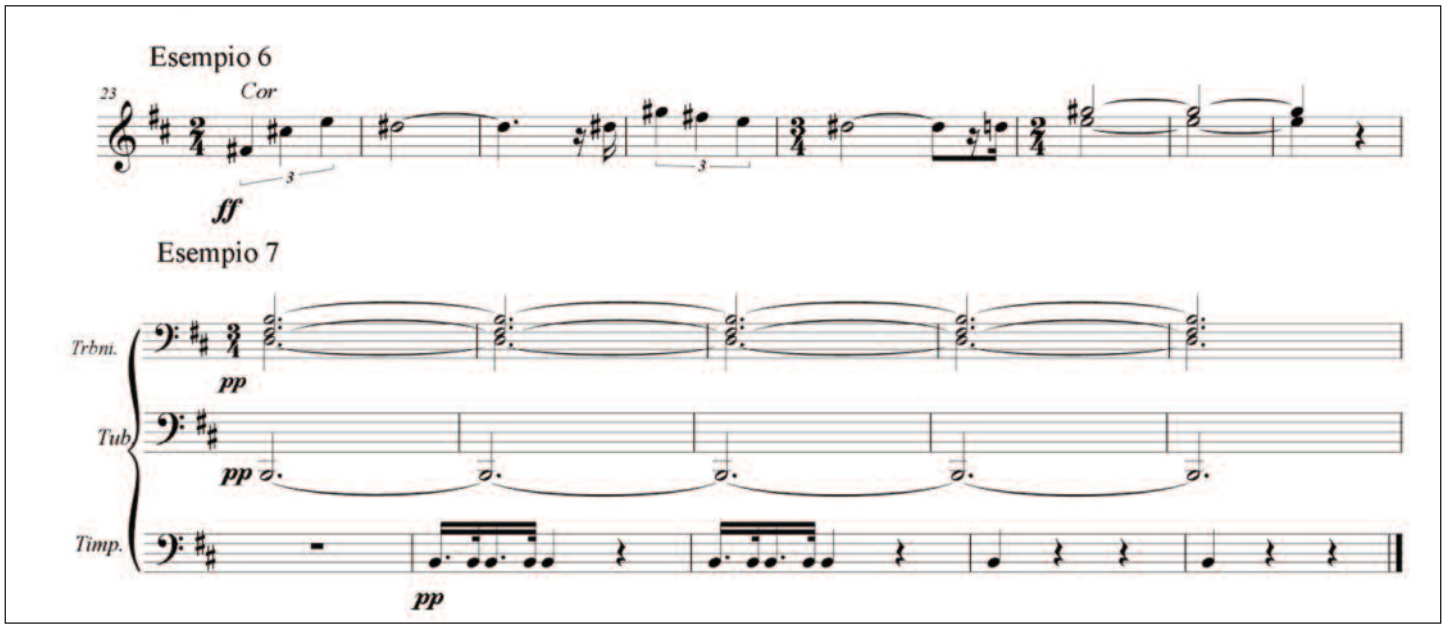
lula tematica esposto dalla tromba battuta 80/1, ma dilatato e distribuito su suoni lunghi (aggravato). (Vedi esempio 6).
Dalla battuta 183 abbiamo il ritorno dello squillo della tromba, per poi – con frammenti del tema aggravato riproposti da corni e fagotti (battute 189/193) – terminare con una fascia armonica di Ottoni e Percussioni che introducono il ritorno della parte iniziale Parte A2 (battuta 193).
Essa torna per la terza volta dalla battuta 193 alla battuta 220, caratterizzata da ulteriori lievi varianti nel dialogo tra i diversi solisti, per poi terminare con un accordo di Si minore lungo, affidato ai Tromboni e alla Tuba, mentre il Timpano riprende la cellula ritmica già nota, che contribuisce, dando una sensazione di unitarietà costruttiva, al dissolvimento con cui si conclude il brano. (Vedi esempio 7).

Aspetti tonali/modali

Il Brano ha un'impostazione che è chiaramente percepita come tonale, con momenti di modalità dati dalla mancanza della sensibile, dovuto all'ampio uso della scala minore naturale.
La convivenza tra queste due situazioni si nota particolarmente alla battuta 25, dove vediamo la melodia col 7° grado non alterato e le armonie con la presenza della sensibile.

Tipologia dell'organico

La definizione da attribuire a un Organico Strumentale di Fiati è sovente a tutt'oggi oggetto di discussioni e vede una non comunanza di pareri tra vari studiosi.
Se vogliamo fare un distinguo che ci esonera da ogni discussione, lo possiamo fare su un aspetto evidente: nelle cosiddette "Bande" e/o "Orchestre di Fiati" gli strumenti suonano, almeno in alcune sezioni, "raddoppiandosi"; in questo brano ci troviamo di fronte, invece, a una pagina scritta palesemente per essere eseguita da singoli strumentisti, uno per ogni strumento indicato in partitura.
Questo non permette di ascrivere la composizione a una vera pagina per Banda/Orchestra di Fiati, ma piuttosto a una pagina per un "ensemble di fiati", nel quale ogni esecutore ha una responsabilità individuale.
Il fatto che Rodrigo abbia scritto Adagio "para Orchestra de Instrumentos de Viento" (istintivamente traducibile come "Orchestra di Fiati") non ci deve trarre in inganno, perché, non essendo sicuramente il Rodrigo uno specialista della materia, ha dato questo nome, che da un lato è pur valido, ma dall'altro non coincide necessariamente con il significato corrente dato oggi all'organico di una Orchestra di Fiati.
La cosa più evidente, anche se non determinante in relazione al discorso appena fatto, è che nell'*Adagio per orchestra di strumenti a fiato,* scritto nel 1966, l'autore non utilizza sassofoni, clarinetto basso, cornette, eufonium e, volendo, contrabbasso a corde.
Questo, che non è da intendersi certamente come un difetto, ma come la ricerca di una specifica sonorità per questi precisi strumenti (probabilmente



dettata da quelli che aveva a disposizione o dall' eventuale richiesta di chi può aver commissionato il pezzo); è comunque l'ulteriore conferma che ci troviamo di fronte a una partitura appartenente alla tipologia della "musica da camera (sia pur allargata) per strumenti a fiato".

LA STRUTTURA DELLE FRASI E PERIODI MUSICALI

ASPETTI FORMALI GENERALI E LORO CARATTERISTICHE SALIENTI					
Parte A (Adagio) 01/51	Parte B (Allegro moderato) 52/92	Parte B (Poco più moderato) 93/129	Parte A1 (I° Tempo) 130/170	Parte B (Allegro moderato) 171/193	Parte A2 193 0 194/220
Divisa in due parti prima parte Carattere libero e rapsodico, con alternanza di vari strumenti solisti (Tema A) Batt. 1/ 19 Seconda parte misurata Batt. 19/ 51.	carattere ritmico 3+3+2 in contrapposizione con la prima parte (Tema B)	La presenza dei soli ottoni + percussioni il Climax del brano.	Ritorno del carattere iniziale, ma ai soli Flauto e Clarinetto si aggiungono negli "a solo" Corno e Oboe, La distanza del dialogo tra i soli si accorcia e si avvicina, con palesi brevi elementi di imitazione (batt. 136/139) Ritorno della parte misurata battuta 142	Inizio con la Tromba, Ritorno del ritmo 3+3+2 questa volta affidate unicamente alle Ance, i corni esposto cellula tematica del (Tema B) dilatato e distribuito su suoni lunghi (aggravato)	(l'indicazione "I° Tempo" è evidentemente dimenticata nella Partitura) Il terzo ritorno della parte iniziale è caratterizzato da ulteriori lievi varianti nel dialogo tra i diversi solisti per terminare con un accordo di Si minore lungo

IMPOSTAZIONE TONALE					
Parte A (Adagio) batt. 01/51	Parte B (Allegro moderato) batt. 52/92	Parte B (Poco più moderato) batt. 93/129	Parte A1 (I° Tempo) batt. 130/170	Parte B (Allegro moderato) batt. 171/193	Parte A 2 (l'indicazione "I° Tempo" è evidentemente dimenticata nella Partitura) batt. 220
Al tono di Si (scala minore naturale) o scala eolia modale	Tema B al tono di Mi minore poi trasposto al tono di Sol - Fa	Inizia con la presenza delle sole percussioni	al tono di Si (scala minore naturale) o scala eolia modale		al tono di Si (scala minore naturale) o scala eolia modale

ALTRI ASPETTI					
Parte A (Adagio) batt. 01/51	Parte B (Allegro moderato) batt. 52/92	Parte B (Poco più moderato) batt. 93/129	Parte A (I° Tempo) batt. 130/170	Parte B (Allegro moderato) batt. 171/193	Parte A (l'indicazione "I° Tempo" è evidentemente dimenticata nella Partitura) batt. 220
Alla parte più propriamente Raspodica e interpretivamente "libera", a partire da 19 si passa ad una parte pressoché identica nei soli, ma "misurata", per la presenza di due nuovi elementi: a) un disegno accompagnamento del Clarinetto b) una "fascia armonica degli Ottoni			Il ritorno all' atmosfera iniziale di A1 comincia direttamente dalla parte "misurata", che è preceduta da alcune battute di raccordo (130/135), basate sulla cellula prima cellula tematica, ripetuta, (con ritmo più stretto e doppia ripetizione), da vari strumenti in tre ottave diverse. In questo caso le note lunghe degli Ottoni si identificano in una "vera armonizzazione" piuttosto che, come in altri punti, nelle citate fasce sonore		

ORGANICO STRUMENTALE	
Piccolo	3 Trombe in Do
2 Flauti	3 Tromboni
3 Oboi	Tuba
3 Clarinetti	Timpani
2 Fagotti	Piatti
4 Corni in Fa	Tam-Tam
	Tamburo

JOAQUÍN RODRIGO (1901-1999)

Joaquín Rodrigo Vidre nacque in Spagna a Sagunto, Valentia il 22 novembre del 1901 e morì il 6 luglio del 1999 a Madrid.
A soli sei anni perse parzialmente la vista a causa di un'infezione di difterite. Ciò, non gli impedì di intraprendere lo studio della musica imparando a suonare il violino e il pianoforte. All'età di 16 anni presso il conservatorio di Valentia iniziò gli studi di armonia e composizione. Nel 1927, com'era consuetudine dei compositori spagnoli, anche lui si trasferì a Parigi. Qui, presso l'École Normale de Musica studiò con maestri importanti come Paul Dukas. Conobbe Maurice Ravel, Darius Milhaud e altri importanti compositori del periodo. Sempre a Parigi conobbe la moglie, una pianista di origine turca, Victoria Kamhi con la quale si sposò nel 1933. Continuò a studiare a Parigi e lavorò anche in Germania, Austria e Svizzera, fino a ritornare definitivamente in Spagna nel 1939 a causa di difficoltà economiche e familiari (perdita di un figlio alla nascita) e delle difficoltà politico – sociali legate all'inizio del secondo conflitto mondiale. Aveva con sé solo una valigia con all'interno il *Concerto per chitarra e orchestra* che lo rese famoso consentendogli di superare le difficoltà economiche e di ottenere importanti incarichi artistici.
La sua produzione artistico - musicale può essere suddivisa in tre fasi: la prima comprende opere giovanili; la seconda è relativa al periodo francese che comprende tra le altre sue composizioni, la *Sonata de adiós* scritta in memoria del maestro Dukas; la terza fase è quella del ritorno in Spagna e della sua maturità che si caratterizza per la vastità e varietà delle sue produzioni alle quali appartiene l'*Adagio Para Orquesta de Instrumentos de Viento*.
Vinse numerosi concorsi musicali. Nel 1983 gli fu conferito il premio nazionale di musica di Spagna. Nel 1991 re Juan Carlos I di Spagna gli conferì il titolo di Marqués de Los Ardjnes de Aranjuez. Ricevette moltissime altre onorificenze. La figlia Cecilia fondò nel 1989 una casa editrice e alla morte del padre una fondazione a lui dedicata. Il Conservatorio Superiore di Valentia porta il suo nome e, tuttora, numerosi sono i festival di chitarra a lui dedicati.
(Per approfondimenti consiglio di visitare il sito joaquín-rodrigo.com).

Con riferimento all'accordo tra la Casa Editrice M. Boario e l'Anbima, al fine di venire incontro alle Bande Musicali seriamente danneggiate dalla Pandemia di Coronavirus, **La Casa Editrice M.Boario**, specializzata in Musica per Banda dal 1923, è lieta di comunicare la seguente scontistica valida per tutte le Bande iscritte all'Anbima.

50% di Sconto per l'acquisto di due o più brani da concerto

35% di Sconto per l'acquisto di un brano da concerto

per brano da concerto si intendono i brani originali o le trascrizioni di ogni genere; non sono contemplate **le marce che invece hanno il 20% di sconto indipendentemente dalla quantità.**

La scontistica di cui sopra è valida solo per i brani editi dalle Edizioni M.Boario e per tutto il 2021.

Per avere diritto a tale scontistica le bande devono mandare una mail a davide.boario@gmail.com

con l'indicazione dei brani scelti dal sito della Casa Editrice M.Boario www.mboario.com

specificando nell'oggetto della mail: **Scontistica Edizioni BOARIO - ANBIMA 2020 / 2021**

Verrà quindi applicato lo sconto dal prezzo indicato sul sito!

Segnaliamo inoltre che, in occasione delle celebrazioni beethoveniane, la Casa Editrice M. Boario propone interessanti trascrizioni di celebri brani ed un medley molto accattivante di L.V. Beethoven: "Beethoven Fantasy" che potrete trovare sulla home page del sito www.mboario.com

La Divina Commedia di Salvatore Schembari

di Roberto Bonvissuto

Quest'anno si celebrano i 700 anni dalla morte del "padre" della lingua italiana, ossia Dante Alighieri. Questuomo, spinto dall'amore per Beatrice, ha creato questa poema allegorico-didascalico scritto in terzine incatenate di endecasillabi in lingua volgare fiorentina. Non fu un lavoro semplice ma per amore lo ha fatto.

L'amore per la musica e la divulgazione della cultura bandistica ha invece spinto il maestro Salvatore Schembari ad ispirarsi a questo capolavoro "dantesco" e a metterlo in musica. Si tratta di un poema sinfonico per voce recitante, coro e orchestra di fiati. Composto nel 1998 (quando il maestro Schembari aveva appena 26 anni) questo poema sinfonico è diviso in tre movimenti: Inferno, Purgatorio e Paradiso.

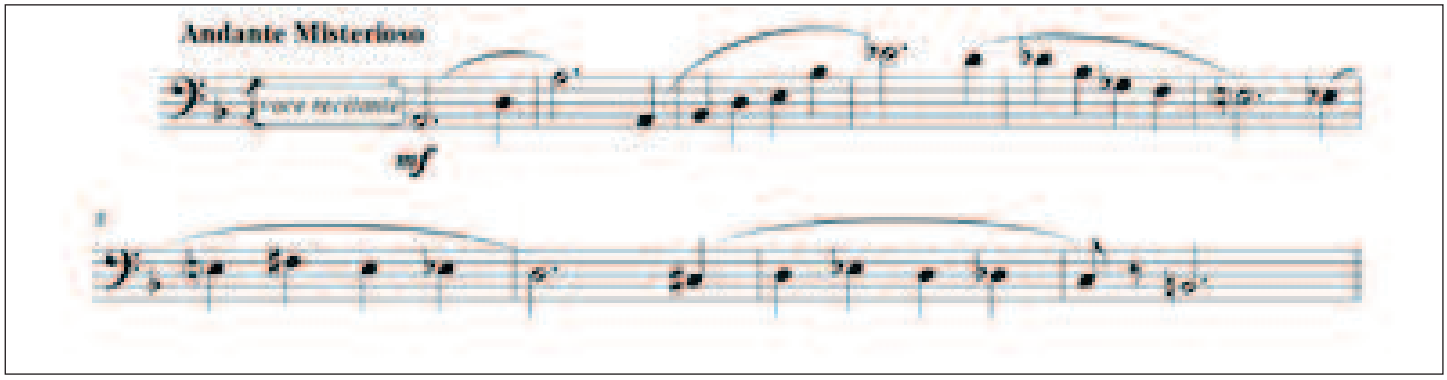
Il poema inizia con il tema di Dante, affidato agli strumenti gravi, che farà da *leitmotiv* per tutta la durata dell'opera. Esso sarà sempre proposto da strumenti e sezioni diverse.

Questo tema si presenta, a volte, in maniera monodica e a volte rivestito di armonie che descrivono il momento, ora al grave ora all'acuto.

A condurre l'ascoltatore nel fantastico viaggio dantesco è un attore che interpreta il sommo poeta. La musica alterna brani di estrema dolcezza a brani di grande energia e drammaticità e sottolinea i vari momenti e personaggi che Dante incontra durante il suo viaggio. Ovviamente le atmosfere descritte dalla musica vanno da quelle cupe e tenebrose dell'inferno alle sfolgoranti, grandiose e monumentali che descrivono l'empireo. Il brano è concepito in maniera che dalle cupe armonie infernali, sottolineate dalle tonalità minori e armonie dissonanti, si passa, attraverso il purgatorio, alle smaglianti armonie del paradiso.

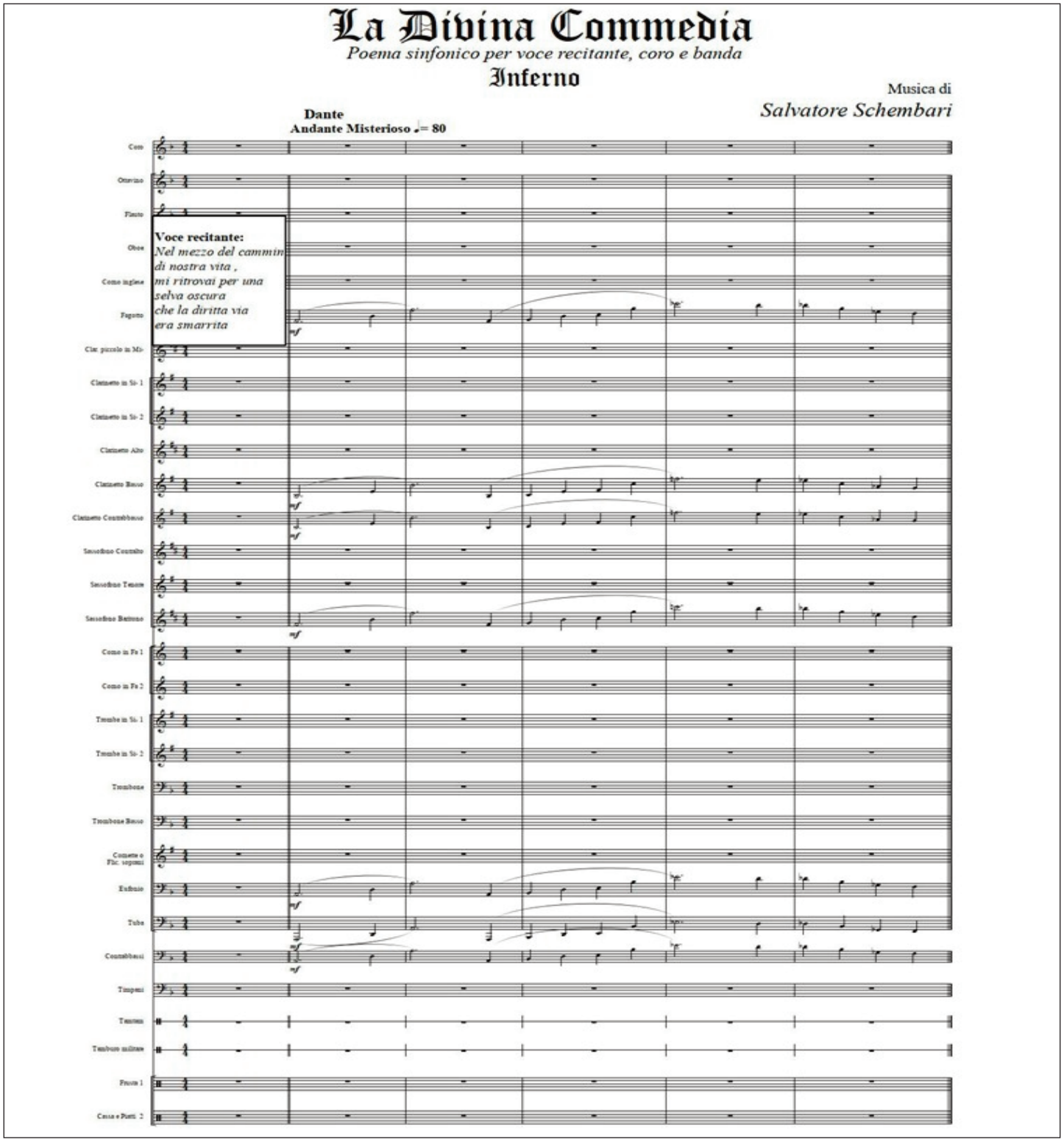
Anche la strumentazione si fa via via più ricca di colori che sfoceranno in un grandioso *Te Deum* conclusivo che sottolineerà la potenza e la grandezza di Dio e della Trinità. Tra i personaggi scelti da Schembari, che ovviamente non poteva musicare l'intera commedia, sono: Dante, Virgilio, Caronte, i giganti, Paolo e Francesca, Aracne, Lucifero, Beatrice, San Francesco, la Vergine, Cristo e Dio.

Un ruolo di primissimo piano è affidato al coro che è protagonista indiscusso dell'opera e che rafforza e ne caratterizza i momenti più drammatici. Esso appare quando Dante arriva da Lucifero e si sentono le strazianti grida dei dannati. Lo ritroviamo quando si arriva in Purgatorio ed è protagonista indiscusso del Paradiso dove canterà una



bellissima *Ave Maria* e un monumentale *Te Deum* di ispirazione gregoriana.

La prima rappresentazione di questo poema sinfonico è avvenuta nel 2000 presso il Teatro Tenda di Ragusa con la partecipazione del grande attore Ugo Pagliai, del coro polifonico "Il pentagramma" di Ragusa, diretto dal Maestro Peppe Arezzo, e della grande orchestra di fiati "Unione Musicisti Iblei" diretta dallo stesso Salvatore Schembari. Quanta passione e quanto amore ha usato il compositore per questa opera, forse quello stesso «amore, che move il sole e l'altre stelle» che ispirò il sommo Dante.



Bande musicali delle Forze Armate e di Polizia.

La Banda Musicale della Guardia di Finanza

(...continua dal numero precedente)

Come si diceva a conclusione dell'articolo precedente, l'attuale Maestro Direttore della Banda, il Colonnello Leonardo Laserra Ingrosso è subentrato a Gino Bergamini il 16 aprile 2002. Sotto la sua guida, il Complesso sta portando avanti una graduale ma profonda opera di ripensamento delle sue stesse strutture organizzative e della sua attività artistica, recependo i profondi cambiamenti che sono intervenuti nel tessuto socio-culturale dei nostri giorni. Fino alla metà del secolo scorso, infatti, la banda, come organismo musicale in sé considerato, ha svolto in Italia un meritorio e importantissimo ruolo culturale: quello di diffondere la musica a livello popolare, specialmente nei piccoli centri dove l'assenza di teatri o di sale da concerto, in un momento in cui l'apporto dei *mass media* era minimo o nullo, delegava di fatto alle bande musicali il compito di divulgare la conoscenza dei principali brani del repertorio lirico-sinfonico tardo ottocentesco tra la popolazione: non era raro il caso in cui il teatro più vicino era anche a 150 km di distanza da un paese e, quindi, difficilmente raggiungibile.

Oggi la presenza sempre più massiccia e "invasiva" dei moderni mezzi di comunicazione di massa, ha portato, invece, a una radicale trasformazione del ruolo e della funzione della banda, che se da un lato ne ha messo in crisi gli assetti più tradizionali (repertorio e canali comunicativi in modo particolare), dall'altro ha favorito un significativo processo di rinnovamento di questo particolare gruppo strumentale, preziosa testimonianza della vivacità e ricchezza della Nostra cultura musicale.

La valorizzazione della produzione originale per

banda e la preferenza accordata a formazioni strumentali più duttili e leggere, come la *symphonic band*, costituiscono probabilmente le strade più comunemente battute per realizzare tale rinnovamento, al quale la Banda Musicale della Guardia di Finanza ha attivamente e regolarmente contribuito nei programmi dei suoi concerti, percorrendone entrambi gli indirizzi. Tuttavia negli ultimi anni, la Banda del Corpo si è concentrata principalmente su una "terza via": lo svecchiamento del repertorio tradizionalmente proposto con brani tratti per lo più dalla musica dei nostri giorni, che - per novità di sonorità e di strumentazione - potessero proporsi come opere di fatto assolutamente "nuove" nell'ambito del repertorio bandistico, rispondendo così alle aspettative e alla sensibilità di un pubblico oggi in possesso di una maggiore familiarità con il fenomeno musicale complessivamente inteso. A brani appartenenti al tradizionale repertorio bandistico, si affiancano, pertanto, pezzi originali per banda e pagine della produzione musicale più recente, con non infrequenti escursioni nell'ambito del jazz, della musica da film e della "grande" musica leggera.

Così facendo, il Maestro Laserra Ingrosso non solo è riuscito ad abbattere quell'invisibile barriera che a volte s'interpone tra ascoltatori ed esecutori, coinvolgendo maggiormente l'attenzione del pubblico, ma ha anche cambiato l'essenza stessa del concerto bandistico, che da momento di scambio di esperienze puramente musicali è divenuto "evento", al quale sono chiamati a concorrere tutti i suoi protagonisti: direttore, interpreti, repertorio e ascoltatori. La musica è uno straordinario strumento comunicativo tra esecutore e fruitore del messaggio sonoro e una delle principali preoccupazioni di ogni musicista dovrebbe essere quella di porre particolare attenzione a questo particolare tipo di rapporto.

Un secondo importante cambiamento riguarda la stesura dei programmi musicali, che, lungi dall'essere calati "astrattamente" dall'alto, sono concepiti in maniera del tutto nuova, ispirandosi, nella scelta dei vari brani, alle tradizioni storiche, geografiche, sociali e culturali del pubblico di una determinata località, in modo da trasformare, come si accennava poco prima, l'arrivo di una banda militare da "semplice" con-

certo, in vero e proprio evento. Questo fa sì che la Banda del Corpo non ripeta mai uno stesso concerto in piazze differenti, ma preferisca assumere come irrinunciabile punto di riferimento la specifica realtà di ogni singola "piazza". Il Complesso, del resto, oggi è nelle condizioni di eseguire qualsiasi tipo di musica di qualsiasi genere musicale, in un armonico equilibrio fra tradizione e innovazione. La Banda del Corpo, infatti, è strutturata secondo i criteri del più ampio organico vesselliano. Per questo motivo, non si tralascia mai di eseguire nei concerti la trascrizione di un brano musicale che si rifaccia a quel tipo di strumentazione; ma, nello stesso tempo, non si fa mai mancare il brano originale per banda, che prevede un organico di minori dimensioni, o l'arrangiamento più vicino alla musica di largo consumo. Così facendo, il pubblico - alla fine di un concerto - non solo è sempre soddisfatto perché ha potuto apprezzare la capacità degli esecutori della Banda nel riuscire a spaziare tra brani musicali tanto differenti tra loro, ma è anche maggiormente coinvolto nell'evento artistico, in quanto a ciascun ascoltatore si è offerta la possibilità di riconoscersi nel genere musicale a lui più familiare, venendo incontro anche a chi non ha particolare dimestichezza con la cosiddetta "musica classica", o non è abituato ad ascoltare un intero programma di musica lirico-sinfonica.

L'organico vesselliano, testimonianza preziosissima e unica della Nostra cultura musicale - quale ci è stata tramandata in pregevolissime trascrizioni e opere originali, che la Banda Musicale della Guardia di Finanza possiede in notevole quantità nei suoi archivi - offre al Complesso la possibilità di affrontare trascrizioni dove la massa strumentale, i timbri e l'impasto sonoro sono difficili da ricomporre, come quelle wagneriane per esempio; ma nello stesso tempo, mettendo da parte una trentina di esecutori, permette di presentare un concerto strutturato secondo i criteri della *symphonic band*, modellata su un organico decisamente più snello. Si ha quindi la possibilità di inter scambiare gli esecutori secondo le situazioni: questa è la differenza più evidente e discriminante fra la tradizione italiana e quella nord europea o americana. L'organico vesselliano per alcuni è superato, elefantiaco...; al contrario, costituisce un grande vantaggio, perché in questo modo è possibile eseguire realmente qualunque brano, di qualsiasi genere o tradizione musicale. Concertare con una banda vesselliana, armonizzarne le molteplici situazioni coloristiche, è affascinante, ma estremamente difficile. Tuttavia, con questo organico, si ha l'opportunità di mettere in evidenza anche le minime sottigliezze, giocando, per esempio, con estrema libertà tra timbri chiari e scuri degli ottoni e dell'intera famiglia dei flicorni, o sfruttando un maggior numero di strumenti nelle gamme sonore più estreme. Nell'organico della grande banda vesselliana, per concludere, si ha la possibilità di sfruttare un ventaglio sonoro decisamente più ampio, individuando il colore e l'impasto che si avvicina maggiormente al colore strumentale originale.

Altro nodo importante è il superamento dell'eterno dilemma: trascrizioni o opere originali per banda? Secondo il Maestro Laserra Ingrosso, l'alternativa, semmai, è un'altra: quella di scegliere tra buona e cattiva musica, a prescindere dalla sua impronta "genetica"; anche perché una trascrizione di altissimo livello, come I *Pini di Roma* di Antonio D'Elia, ha di fatto, se non di diritto, tutti i caratteri di una creazione completamente nuova per sonorità e carattere! È essenziale, infine, che - in sede di concerto - si spieghi al pubblico presente le motivazioni delle scelte esecutive che stanno alla base di ogni specifico programma musicale, in modo da far risultare in maniera ancora più evidente questo ricercato "collante" tra passato e futuro. La banda può e deve aprirsi allo spirito di rinnovamento sopra descritto; così facendo avrà un ottimo futuro, altrimenti rimarrà ancorata al passato - musicalmente e socialmente parlando - ricoprendo un ruolo sempre più marginale nella vita culturale del nostro Paese.

Da questo punto di vista è estremamente significativo lo studio del rapporto tra musica e cinema, inquadrato nell'ambito di un genere musicale, quello delle colonne sonore, nel quale già da una decina d'anni il Complesso strumentale del Corpo è stato un indiscusso pioniere, offrendo all'ascolto elaborazioni bandistiche di grande fascino e forza espressiva. Non si può non ricordare, a questo riguardo, il particolare format elaborato in collaborazione con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, riproposto sempre con il medesimo successo ormai da diversi anni presso l'Auditorium "Parco della Musica" di Roma, nel quale la Banda del Corpo esegue

musica da film contestualmente alla proiezione delle corrispondenti sequenze cinematografiche. Un'esperienza del tutto diversa, dunque, dal "semplice" concerto, riproposta, sia pure in forme meno complesse, in molte delle esibizioni del Complesso, in modo da offrire qualcosa di nuovo e del tutto inaspettato al pubblico presente.

Altro significativo aspetto dell'attività artistica del Complesso di questi ultimi anni è l'esecuzione di brani musicali presso le scuole, introdotti e commentati "didatticamente" per dare ai ragazzi la possibilità di approfondire meglio il messaggio musicale; aspetto tanto più rilevante se inquadrato nel problema più generale della crisi che affligge attualmente il mondo musicale italiano nella sua interezza, derivante principalmente dalla disattenzione del sistema scolastico che in Italia non dà la possibilità di avere effettivamente la musica come elemento formativo di primaria importanza; la banda, da questo punto di vista, può costituire un modello, per dare l'opportunità di pensare e credere che nella scuola la musica debba assolutamente essere considerata una componente essenziale del sistema educativo.

Naturalmente, tali cambiamenti sono stati possibili non solo per le idee innovative maturate dal Maestro Laserra Ingrosso, ma anche perché egli ha avuto ed ha a disposizione un Complesso dei musicisti eccezionali, accuratamente selezionati attraverso concorsi nazionali fortemente selettivi, ai quali è possibile partecipare solo se in possesso sia del diploma nel proprio strumento, sia della licenza di scuola media superiore, il che equivale a una laurea di secondo livello. Gli esecutori della Banda sono degli straordinari professionisti, capaci di eseguire un concerto solistico dall'oggi al domani, si può dire senza quasi provare. Non è un caso che spesso alcuni di loro vengano chiamati a collaborare come aggiunti nelle principali orchestre lirico-sinfoniche italiane, oppure intere sezioni del Complesso partecipano come rinforzo in particolari pagine del repertorio sinfonico (*Ouverture 1812* di Caikovsky, su esplicita richiesta di Zubin Metha) o intervengono come banda di palcoscenico in alcune rappresentazioni liriche (*Norma* di Bellini, *Macbeth* di Verdi). Ma, in aggiunta a ciò, ed è questa una delle caratteristiche che maggiormente contraddistingue la Banda Musicale della Guardia di Finanza, c'è da sottolineare che la maggior parte di questi esecutori ha maturato straordinarie esperienze

nell'ambito musicale: chi nella musica barocca, chi in quella classica, chi nel jazz, chi nella musica sud-americana, chi nella musicologia, chi nella strumentazione bandistica, chi nell'ambito multimediale; e queste esperienze sono state messe a disposizione dell'intero Complesso che le ha rapidamente e profondamente recepite, quasi per osmosi, sovrapponendole alle esperienze personali di ogni musicista, il che ha elevato notevolmente il livello professionale e artistico non solo del singolo esecutore, ma anche dell'intero Complesso, capace oramai di affrontare qualsiasi sfida.

Sono queste, quindi, le chiavi del successo che accompagna costantemente le ultime esibizioni della Banda del Corpo: dai concerti al Teatro

dell'Opera di Roma o all'auditorium "Parco della Musica" di Roma in occasione dell'annuale di fondazione del Corpo - sistematicamente pubblicati in CD/DVD, oltre che teletrasmessi dalla RAI - a quelli tenuti al San Carlo di Napoli (2002 e 2006), agli Arcimboldi di Milano (2003), al Petruzzelli di Bari (2009) o al Morlacchi di Perugia (2010 e 2013); da quelli eseguiti al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (2007 e 2017) o alla Fenice di Venezia (2008), a quelli tenuti al Bellini di Catania (2005 e 2008), al Teatro Massimo di Palermo (2008) e al Donizetti di Bergamo (2006, 2017, 2018 e 2019); da quelli eseguiti al Politeama di Lecce (2005) o allo Sferisterio di Macerata (2004), a quelli tenuti annualmente a Sanremo dal 2003 al 2006; nei concerti di apertura e di chiusura della rassegna di concerti bandistici a Piazza S. Ignazio a Roma, solo per citare alcuni esempi.

Tra le più recenti esibizioni della Banda, alcune in particolare hanno riscosso uno straordinario successo, sia in termini artistico-musicali, sia di positivo ritorno d'immagine per il Corpo: nell'ottobre del 2002, la rinnovata partecipazione del Complesso alle celebrazioni per il *Columbus Day* a New York (ripetuta nel 2007) con un concerto a *Ground Zero*, luogo simbolo della coscienza nazionale americana, dove fino ad allora si era esibita la sola Boston Symphony Orchestra; nel giugno del 2003, il concerto organizzato per l'apertura del semestre italiano della Presidenza del Consiglio dell'Unione Europea, eseguito nel cortile del Palazzo delle Finanze alla presenza dell'allora Capo dello Stato Azeglio Ciampi; nel novembre del 2005, l'applauditissimo concerto tenuto ad Abu Dhabi in occasione del 34° anniversario di fondazione degli Emirati Arabi Uniti di fronte alle più alte cariche dello stato emiratino; nell'ottobre del 2007 e del 2009, la presenza della Banda Musicale del Corpo al Festival Verdiano a Parma; la doppia partecipazione del Complesso alla 56ª e alla 60ª edizione del Festival dei Due Mondi a Spoleto, nel 2013 al Teatro Romano e nel 2017 a Piazza Duomo; e, per finire, il concerto tenuto a Torre del Lago per l'inaugurazione della stagione lirica del 2016, contestualmente alle celebrazioni del 90° Anniversario di fondazione della Banda del Corpo.

Nuovi programmi musicali, dunque, più funzionali assetti organizzativi e maggiore attenzione agli aspetti comunicativi, sociali e culturali dell'esibizione musicale sono i caratteri più evidenti di un radicale ripensamento del "fare musica" proposto in questi ultimi anni dalla Banda Musicale della Guardia di Finanza; rinnovamento che avrà anche un significativo "riscontro logistico" nella costruzione di un nuovo moderno auditorium, ideato sulla base dei più sofisticati criteri costruttivi architettonici e fisico-acustici, i cui lavori sono in via di rapida ultimazione.

Le Interviste di Giuseppe Testa:
Elisa Marchetti

*In questo numero parliamo un po' con **Elisa Marchetti**, concertista, didatta e insegnate di clarinetto alla Musikschle Brittnau e alla Musickscuhule Aarberg. Elisa ha molte cose da dirci, iniziamo subito la nostra chiacchierata.*

Maestra Elisa Marchetti, dove e quando inizia il suo cammino per arrivare oggi ad essere docente presso diverse Musikschule, le scuole di musica svizzere? Perché questa scelta?
Il mio percorso inizia ormai più di vent'anni fa in maniera non dissimile da quello di molti strumentisti a fiato: nella scuola di musica della banda del paese. Nel 2009 mi sono diplomata al conservatorio di Novara e quando, due anni dopo, ho terminato il biennio, in Italia non c'era ancora la possibilità di iscriversi ai percorsi di studi Master, così ho guardato all'estero. Mi è stato fortemente consigliato di studiare all'Hochschule der Künste di Berna con Ernesto Molinari, che avrebbe potuto seguirmi molto bene sia sul clarinetto che sul clarinetto basso. Con Ernesto ci siamo piaciuti fin da subito: lui in me ha visto grande potenziale, io ho avuto una sensazione molto positiva, anche come modo di lavorare, e ho capito che potevo affidarmi a lui per proseguire la mia crescita musicale. Subito dopo aver conseguito il secondo Master, quello in pedagogia musicale, ho iniziato a fare supplenze più o meno lunghe in Svizzera e oggi ho le mie due classi di clarinetto in altrettante scuole. È passato davvero pochissimo tempo fra la fine degli studi e la prima chiamata a scuola; l'ambiente dove lavoro mi piace molto, ho colleghi molto dinamici e motivati e insegno a dei fantastici allievi che mi danno tante soddisfazioni.

La banda ha avuto un ruolo importante nella sua vita? Se si, quale?
La banda è stata fondamentale nella mia vita. L'ho vissuta in diversi momenti: prima come allieva della scuola di musica poi come insegnante dei corsi, l'ho vissuta da musicista e da direttrice. Sono nata e cresciuta in questo ambiente e ne parlo sempre molto volentieri. La banda ormai mi accompagna da 22 anni e mi ha fatto fare tante esperienze musicali e sociali, mi ha fatto affrontare diversi tipi di repertorio e mi ha permesso di misurarmi per la prima volta col pubblico come solista, mi ha fatto viaggiare tanto e delle innumerevoli trasferte, con tutto ciò che contorna la musica, conservo bellissimi ricordi. È un'esperienza che consiglio sempre a chiunque, perché formativa sia a livello musicale che umano: è un momento di grande socialità anche intergenerazionale e interculturale.
Grazie alla banda ho condiviso per diversi anni le prove e i concerti con mio padre: lui ha imparato a leggere la musica e a suonare le percussioni accompagnandomi a lezione quando non avevo ancora la patente, e così ha iniziato a suonare in banda con me. Ho stretto importanti legami di amicizia che si sono trasformati in tante piacevoli serate in compagnia condivise anche al di fuori della musica; legami che continuano tuttora. Ultimo, ma assolutamente non ultimo, nel mondo delle bande ho conosciuto colui che da diversi anni è il mio compagno. Insomma, musica e formazione, ma anche socialità, amicizia e amore.

Quanto è importante il contatto con il pubblico sin da piccoli, per diventare un concertista?
I bambini sono straordinari: se hanno voglia di ballare, ballano, anche in mezzo alla strada o sotto la pioggia, e se hanno voglia di cantare, lo fanno anche a squarciagola, stonando, senza preoccuparsi di cosa pensino gli adulti intorno a loro. Sono liberi dai preconcetti e dalle ansie delle aspettative personali proprie di noi adulti, quindi sicuramente approcciarsi al pubblico in tenera età può essere un facilitatore per la carriera da concertista. In realtà non è però così scontato: facendo due esempi concreti, i bambini timidi possono fare molta fatica a volersi "esporre" così tanto, e avere un insegnante che fa vivere negativamente l'esibizione pubblica all'allievo, come fonte di stress e ansia, è sicuramente penalizzante. A volte può essere un primo passo in questo percorso quello di salire sul palco insieme agli allievi particolarmente piccoli o insicuri, magari eseguendo insieme un bel duetto. Sicuramente cosa invidio, e cosa forse dovremmo imparare un po' dai bambini, è la loro freschezza, la loro spontaneità: il calcare la scena felici di suonare per

noi e per gli altri, di esprimerci liberamente.

Consiglierebbe oggi a un giovane di studiare musica? E il clarinetto?
Assolutamente sì, consiglierei a chiunque, indipendentemente dall'età, di avvicinarsi allo studio della musica e ai giovani in particolare. Non necessariamente bisogna diventare poi musicisti. Non voglio dilungarmi qui su tutti i benefici che porta lo studio della musica nello sviluppo delle connessioni neuronali, della memoria e della personalità ad esempio, perché si trovano ottimi materiali in rete e io stessa ho registrato alcuni brevi video su questo argomento visibili sui canali Facebook, Instagram e Youtube di "Quinta Corda". Studiare musica ci regala però anche tanti momenti di socialità e svago. Proprio parlando di svago porto una piccola constatazione di attualità. Nei recenti periodi di lockdown i ragazzi hanno intensificato notevolmente il loro rapporto con lo strumento: erano sempre molto felici di poter partecipare a qualche video a distanza o di suonare in duo con le tracce audio che noi insegnanti registravamo per loro. La musica è diventata un momento di gioiosa evasione da tutte le limitazioni imposte.
Consiglio vivamente poi lo studio del clarinetto. Al di là del fatto che mi accompagna ormai da due terzi di vita, è uno strumento musicalmente molto versatile; ha un suono molto simile alla voce umana, con un timbro caldo e pastoso, e si adatta bene a contesti musicali anche molto diversi fra loro. Vi regalerà davvero tantissime soddisfazioni!

Quale suggerimento sente di darci per avvicinare un bambino a questo strumento?
I bambini si avvicinano a qualcosa perché ne sono attratti, perché sono curiosi e perché lo percepiscono alla loro portata, quindi mi sentirei di consigliare di rapportare il clarinetto alla dimensione del bambino, sfruttarne al massimo il lato ludico. A supportare questo delicato lavoro è fondamentale che l'insegnante abbia anche solide competenze pedagogiche.
Ho insegnato e insegno a diversi allievi di 7 e 8 anni ai quali racconto tante storie musicali per spiegare loro l'impostazione e la tecnica di base. A distanza di settimane i bambini si ricordano di quei brevi racconti e basta un breve accenno a queste storie perché correggano subito gli errori sulla tecnica di base collegata.
Ho visto anche brillare gli occhi a bambini in età prescolare durante la semplice presentazione del clarinetto, perché presentandolo imitavo i versi degli animali: l'anatra, il gabbiano, l'uccellino, il gatto... Alcuni di questi versi poi hanno uno scopo didattico ben preciso nello sviluppo delle competenze di base, e quindi a lezione ritaglio uno spazio di tempo in cui i piccolini, giocando con questi versi, apprendono. Credo quindi che oltre all'importanza di rispettare lo studio serio della musica, questo vada rapportato a un mondo che i bambini conoscono, che sentono vicino a loro: a volte mi stupisco ancora di quanto in fretta progrediscono lasciandoli "giocare" con lo strumento!

Dal fiato alla musica. Suggerimenti per una corretta respirazione. Chi più di lei?
La respirazione è una tematica che ho approfondito tanto nel corso degli ultimi anni perché sapevo che era un aspetto assolutamente

Elisa Marchetti

migliorabile del mio modo di suonare, e il miglioramento portato da una corretta respirazione è stato tangibile. Il suggerimento più facile e allo stesso tempo più difficile che dò sempre è quello di ascoltare il proprio corpo. È il nostro corpo stesso, se lo ascoltiamo con attenzione, a suggerirci come respirare in maniera fisiologica, col diaframma che si contrae verso il basso, i muscoli intercostali che espandono la gabbia toracica e i muscoli trapezio e sternocleidomastoideo che alzano la spalla permettendo ai polmoni di riempirsi interamente fin dalla base. Questa percezione interna si sviluppa generalmente a partire dall'adolescenza e si può acuire tantissimo, con un po' di abitudine, nel periodo post-adolescenziale.
Appoggiate una mano sul vostro torace e l'altra sull'addome e ascoltatevi respirare: cosa sta succedendo all'interno del vostro corpo? Quale zona si gonfia? Per una corretta respirazione, sentite il movimento che parte dall'addome e si sposta verso l'alto al torace. Sembra una cosa complessa, ma in realtà respirare bene è quasi l'arte del "non fare": di tutto quanto dobbiamo apprendere per suonare uno strumento musicale, respirare è forse l'unica cosa innata.
Sottolineo ancora un termine che ho usato poco sopra: "fisiologico". Più si rispetta il proprio corpo, la sua struttura e i suoi meccanismi fisiologici e più è facile respirare bene, senza alcuno sforzo da parte nostra. Pensate poi di trasformare in musica l'aria che inspirate, come un cantante. Lo strumento musicale proprio dell'uomo è la voce, il canto, ed è proprio da questa capacità innata, il cantare, che dobbiamo partire.

Esiste l'insegnante ideale? Data una corretta impostazione, cosa rimane da insegnare?
Spesso tendiamo a confondere il concetto di insegnante ideale con l'insegnante che, da studenti, prediamo come modello; credo invece che l'insegnante ideale, in realtà, siamo noi stessi. Noi siamo l'insegnante con cui studiamo per la maggior parte del tempo e, con gli anni, con la pratica e con tanta onestà verso di noi possiamo davvero arrivare ad essere il nostro insegnante ideale. Chi meglio di me conosce i pregi, i difetti, le debolezze, i punti di forza e le esigenze di Elisa Marchetti? Nel nostro percorso di studi si possono incontrare degli insegnanti buoni, persone meno capaci o meno preparate, insegnanti più o meno sensibili alle esigenze dell'allievo, e con un bravo professionista possiamo certamente riuscire a creare un ambiente di lavoro ottimale, ma l'insegnante ideale credo vada cercato dentro di noi.
Dopo aver impostato correttamente un allievo si parte a lavorare, per così dire. O meglio, dopo aver impostato correttamente un allievo si inizia una nuova fase didattica; c'è tutto un mondo da scoprire attraverso il quale il nostro insegnante ci guida. Per portare un esempio concreto vorrei ricordare uno dei miei insegnanti, il M° Sandro Tognatti. Sandro mi ha fatto lezione durante il Biennio in conservatorio, quindi la mia formazione di base era già conclusa da diversi anni. Da lui ho imparato ad esempio come essere espressiva facendo "meno", sgrezzando la mia espressività musicale, spesso alleggerendo le linee tematiche. A volte gli studenti pensano che per essere espressivi si debba fare per forza qualcosa nella musica, e così facendo si appesantisce l'esecuzione, che a volte diventa manierata. Con Sandro abbiamo lavorato tanto in quei due anni sulla semplicità esecutiva, eppure allo stesso tempo sul far musica, sul dare espressività ai brani che eseguivo senza per forza risultare pesante o esagerata in quello che facevo. Si potrebbe quasi dire che dopo l'impostazione, che rappresenta le nostre fondamenta, si può partire a costruire il grattacielo.

Nei conservatori italiani ci sono bravi insegnanti, ma per vincere i concorsi nelle orchestre sembra che sia necessario studiare con grandi concertisti. Come mai secondo lei?
È vero, nei conservatori italiani ci sono tantissimi insegnanti bravi e preparati. Io ho avuto la fortuna di preparare i passi d'orchestra con insegnanti che a loro volta li avevano già suonati in orchestra e che quindi ne conoscevano i minimi dettagli e le malizie. Addirittura alcuni passi, laddove era importante farlo, li abbiamo suonati insieme, con il mio insegnante che suonava l'altra linea del clarinetto o del clarinetto basso, come ad esempio per il *Sacre du Printemps* di Stravinsky.
Studiando con un concertista si va ancora oltre. Il concertista è un professionista che suona regolarmente in un'orchestra e ne conosce il suono e l'espressività, magari viene chiamato a collaborare con altre orchestre e sicuramente ha suonato con diversi direttori: tutto ciò gli permette di

portare a lezione un'esperienza diversa, maggiore in questo ambito, più specificamente indirizzata verso quel mondo. Ho trovato concertisti che a lezione hanno condiviso molto volentieri i loro segreti nello studio dei passi ed elargito tantissimi suggerimenti "di fino". Inoltre facilmente il concertista si trova in giuria a concorsi e audizioni e può quindi dare consigli più precisi e mirati sulla preparazione e su come approcciare quel tipo di situazione, musicalmente e psicologicamente. La guida di un concertista è sicuramente un plus molto importante della preparazione di chi affronta un concorso.

L'abilità tecnica per un clarinettista è un punto d'arrivo o di partenza?
Non è né l'una né l'altra cosa: l'abilità tecnica è solo una delle qualità richieste al musicista. Ci sono i clarinettisti bravissimi, tecnicamente perfetti ma che trasmettono poco quando suonano, e ci sono musicisti che anche solo con una nota lunga sanno trasmettere tanto e ci affascinano. La tecnica è sicuramente importante e imprescindibile, ma non va vista come un fine ultimo limitato a sé stesso. Penso che l'abilità tecnica vada sempre messa al servizio della musica, altrimenti rischiamo di diventare "atleti dello strumento" ma senza una reale finalità musicale. La musica trasmette emozioni, a chi la fa e a chi la ascolta: sarebbe impensabile credere di emozionare, ed emozionarsi, di fronte ad un mero sfoggio tecnico scevro di qualsiasi musicalità. Abilità tecnica, musicalità ed espressione, sensibilità sono tutte doti del buon musicista.

Con quale strumento suona? Perché ha scelto di suonare questo modello? Ne evidenzi almeno tre pregi.
Suono una coppia di clarinetti Buffet Crampon Tosca da più di dieci anni, e prima suonavo un buonissimo RC. Del modello Tosca mi è piaciuta molto l'emissione: la cameratura interna di questo modello, un po' più stretta rispetto a quella della serie RC, mi permetteva di gestire l'aria con maggiore facilità. È poi un clarinetto che mi tiene "a casa", che limita un po' il mio "dare tanto" quando suono ed evita che il mio suono, già di per sé importante, diventi troppo. Tosca ha una bella tavolozza di colori timbrici, mi sento molto a mio agio e libera se voglio fare un *pianissimo* improvviso o se devo suonare un *forte* sostenuto piuttosto che schiarire/scurire il timbro. Inoltre il suono ha una buona proiezione, grazie alla forma interna della campana, e questo aiuta molto in sala da concerto; all'epoca era una novità rispetto al modello RC, quindi avevo percepito subito una grande differenza. Meccanicamente trovo molto agili tutti gli strumenti della famiglia Tosca: dal clarinetto piccolo in Mib al clarinetto basso. Le chiavi e i piattelli leggermente arrotondati che accompagnano quasi le dita rendono la meccanica molto ergonomica.

L'ancia e il bocchino sono l'anima dello strumento, almeno così dicevano i vecchi maestri. Quali sono le caratteristiche ideali che devono possedere per lei?
L'ancia e il bocchino devono farci sentire a nostro agio durante l'esecuzione. Ci sono bocchini con svariate aperture e di diversi materiali: accanto ai classici ebanite e cristallo, ad esempio, il legno e le leghe con l'ottone. Io per anni ho suonato un bocchino in lega con del carbonio. Ogni materiale e apertura dà una risposta diversa e bisogna avere tanta voglia e curiosità di sperimentare e di conoscere il proprio modo di suonare, con le orecchie sempre ben aperte, magari facendosi aiutare da qualche registrazione fatta con un apparecchio professionale. Sicuramente in un bocchino è importante la facilità, l'agevolezza dell'emissione, ma anche il colore che dà al suono e la ricchezza degli armonici che ci permette di trovare in esso. Un bocchino di emissione agevole, ma con un colore timbrico molto chiaro e magari pochi armonici, ad esempio, per me non è affatto il materiale ideale. Quelle citate sono tre caratteristiche che sicuramente vanno salvaguardate nella scelta del materiale più adatto a noi.
Senza una buona ancia però vanifichiamo questo lavoro di ricerca e selezione. Io per abitudine ho cinque ance selezionate nel porta-ance, di durezze diverse. Insieme ad ance con una durezza per me ottimale, ho sempre anche qualcosa di un po' più leggero e un po' più resistente, per adattarmi meglio alle condizioni della sala dove mi troverò a suonare: per esperienza è sempre bene avere con sé ance selezionate di durezza variabile. È importante poi la stagionatura del legno: le ance con una canna molto giovane, "verde" hanno una vibrazione completamente diversa dalla canna ben stagionata, e tendenzialmente si flettono molto. Legno ben stagionato, buona com-

pattezza del suono e reattività sullo staccato, uniti a una durezza non eccessiva né troppo tenera, sono sicuramente alcuni fra gli elementi che cerco sempre nelle ance.

Lo staccato e il legato perfetto, studi consigliati.
Tutto ruota intorno all'aria. È l'aria che ci permette di avere una buona qualità sul legato e, sembra strano dirlo, ma lo staccato è una questione più di aria che di lingua: senza aria, lo staccato non scorre. Bisogna lavorare tanto sulla propria emissione: un buon legato dipende dalla velocità dell'aria, dalla differenza di pressione fra le diverse note, ma anche dal saper non far cambiare il colore al suono fra una nota e l'altra. Consiglio quindi di studiare lentamente ascoltandosi tanto e rimanendo critici (in senso positivo!) su quanto si ascolta, evitando almeno all'inizio dinamiche estreme come il *pianissimo* e il *fortissimo*: quelle vengono dopo. Inoltre legature molto ampie all'inizio risultano problematiche, quindi partire studiando intervalli piccoli e poi man mano ampliare le legature. I passaggi di registro meritano uno studio mirato, soprattutto in relazione alla differenza di pressione fra le note. Concentratevi su un obiettivo ogni volta che studiate: il registro grave, quello acuto, il passaggio di registro per collegarli, etc.
Anche per lo staccato vale il discorso della cura dell'emissione: registri diversi hanno emissioni e necessità tecniche diverse. Consiglio di studiare cercando la giusta emissione, il giusto peso e posizione della lingua per ogni registro: per esempio al grave serve un peso leggermente maggiore rispetto all'acuto per ottenere la stessa qualità dell'articolazione. Inoltre, di studiare diversi tipi di articolazione: da uno staccato tenuto, molto lungo, fino a uno staccato molto corto e articolato, con le diverse sfumature che troviamo nel mezzo. È importante avere a disposizione diversi tipi di articolazione più o meno lunga per rispettare quanto il compositore richiede o, semplicemente, per adattarsi all'acustica della sala. In generale poi più il movimento della lingua è elastico e leggero, più lo staccato riesce a essere rapido. In una serie di note staccate non tutte le note sono "importanti", e la lingua non ha bisogno di muoversi rigida su ogni singola nota. Il mio consiglio è di pensare di articolare ad esempio la quartina o la sestina intere: la prima nota è quella che guida il movimento, come un pallone che tocca terra, e le successive, quasi come il rimbalzo del pallone, quelle che servono per arrivare alla sezione dopo. Un movimento armonico, leggero ed elastico.

Si è da sempre parlato della scuola clarinettistica francese e tedesca, noi in Italia abbiamo sempre avuto grandi strumentisti e docenti, ma ieri come oggi, possiamo parlare di una scuola clarinettistica italiana? Può citare dei nomi?
Credo che i fatti parlino da soli: molti clarinettisti italiani della mia generazione e di quella prima ricoprono ruoli importanti in diverse orchestre straniere. Per citarne solo alcuni, penso a Kevin Spagnolo, che oltre alla bellissima vittoria al Concours de Genève nel 2018 oggi è primo clarinetto della Swedish Chamber Orchestra, a Giovanni Punzi, tra le altre cose primo clarinetto della Filarmonica di Copenhagen, ad Antonio Capolupo, primo clarinetto del Teatro La Monnaie di Bruxelles, e nella stessa città vantiamo anche Maura Marinucci, che dopo diverse vittorie oggi è primo clarinetto della Brussels Philharmonic, o ancora a Gianluigi Caldarola, primo clarinetto dell'Opera Royale Wallonie di Liegi. La nostra generazione è figlia di grandi solisti e didatti come Fabrizio Meloni, Alessandro Carbonare, Calogero Palermo, Paolo Beltramini e Corrado Giuffredi, per portare alcuni esempi. A loro volta, loro sono stati figli di una grande scuola clarinettistica fatta di tecnica solida e cura del suono. Se dovessi citare alcuni nomi sicuramente penso a Primo Borali, Paolo Budini, Giuseppe Garbarino, Emo Marani e Luigi Amodio, ma tutte e tre queste liste potrebbero continuare. Possiamo e dobbiamo parlare di una scuola clarinettistica italiana. Al mio arrivo in Svizzera nel 2012 mi sentii dire che essendo una clarinettista italiana, sicuramente suonavo bene: abbiamo una scuola indubbiamente di alto livello, anche confrontata con quelle di altri Paesi, i suoi meriti vengono ampiamente riconosciuti all'estero e i clarinettisti italiani sono musicisti sempre molto apprezzati.

Suona come parli. Secondo lei esiste una connessione tra parola e suono, dovuta ai diversi modi di produrre le vocali? Come arrivare al bel suono?
Quello della vocalità è un mondo tutto da scoprire che arricchisce notevolmente il nostro sapere tecnico. Se proviamo a intonare, anche

cantando la stessa nota, le cinque vocali, sentiamo come l'interno della nostra bocca modifichi anche sostanzialmente la sua posizione. Possiamo cantare inoltre ogni vocale in diversi modi: possiamo spostare la pronuncia molto in alto, pensate a una "i" con una pronuncia nasale, oppure renderla "piena", come una "o" cercata in fondo alla bocca, con un timbro più scuro e rotondo. Questo lavoro cambia in maniera sostanziale anche il nostro suono: non dobbiamo solo ascoltare quanto emettiamo dallo strumento lasciandoci guidare dal nostro orecchio nella ricerca di un bel suono, ma anche imparare a usare le diverse vocali, capire magari come cambiarle durante l'esecuzione per ammorbidire il suono, modificarne il colore, o aiutarsi in qualche legatura particolarmente complessa. Ognuno ha le proprie vocali di riferimento e una propria nota di intonazione confortevole per portare la cosiddetta "maschera", concetto rubato ai cantanti, nella giusta posizione.
La produzione del suono non inizia con lo strumento, ma parte da una corretta respirazione. Fra la corretta respirazione e lo strumento c'è ancora una fase intermedia che è quella del cavo orale: la gola rilassata, di solito diciamo "aperta", e l'interno della bocca. I bambini prima di imparare a parlare, cantano; un lavoro sulla vocalità svolto sulla fisicità propria di ognuno di noi è sicuramente un valido aiuto nella ricerca del bel suono.

È compito dello strumentista saper emettere il suono che è richiesto dalla musica che si sta eseguendo o bisogna avere un suono proprio per ogni genere di musica?
La musica è una lingua: si parla spesso infatti di "linguaggio musicale". Ogni lingua ha una sua fonetica, una sua pronuncia particolare e un suo carattere: pensiamo all'italiano, molto amato nel mondo per la pronuncia piena e calda, oppure al tedesco, molto più consonantico, una lingua dura con una pronuncia molto secca, al francese che viene parlato con le vocali tutte quasi pronunciate in punta di labbra, e al giapponese, molto veloce, chiaro e netto. La musica segue esattamente queste regole: ogni epoca, ogni nazione, addirittura ogni compositore a volte, hanno il proprio linguaggio e compito dell'interprete è quello di essere come un camaleonte, flessibile, per suonare ogni brano con il suo carattere, il suo suono, la sua articolazione. È impensabile eseguire il Concerto di Mozart come si suonano i "3 Pezzi per clarinetto solo" di Stravinsky. Oltre a ciò, nell'ambito del bel suono e della prassi esecutiva propria del brano, il grande interprete è colui che riesce ad avere il proprio suono, chiaramente riconoscibile e distinguibile fra mille altri, come una firma che impreziosisce una bella esecuzione.

Oggi e per il futuro, bisogna ricercare suoni nuovi, non ancora sentiti o pensati sul clarinetto?
Questo non è esattamente il mio ambito ma conosco diversi colleghi che lavorano instancabilmente in questa direzione cercando nuovi suoni, "osando" tantissimo con un clarinetto preparato, ed è un lavoro che rispetto infinitamente e ammiro. Porto l'esempio di Chiara Percivati e del suo bel lavoro sul clarinetto basso preparato. Personalmente credo sia importante affiancare a un linguaggio propriamente classico e a quanto già attualmente conosciamo in materia di "nuovi suoni" una parte di sperimentazione, di evoluzione, fatto in maniera seria, mai manierata. Il linguaggio musicale non è un sistema statico ma una realtà dinamica e la sperimentazione è sempre di più all'ordine del giorno, quindi è giusto secondo me continuare a sperimentare in una direzione costruttiva e vedere quante possibilità sonore ancora non abbiamo scoperto o considerato.

Com'è il suono di Elisa Marchetti?
Il mio suono tendenzialmente riempie bene gli spazi: non si può dire che io abbia un suono piccolo, anzi. È compatto, centrato e non troppo scuro, frutto di diversi anni di ricerca e perfezionamento, anche con personaggi di riferimento delle scuole clarinettistiche francese e tedesca. Questo mi ha permesso di trovare un suono che sento personale.

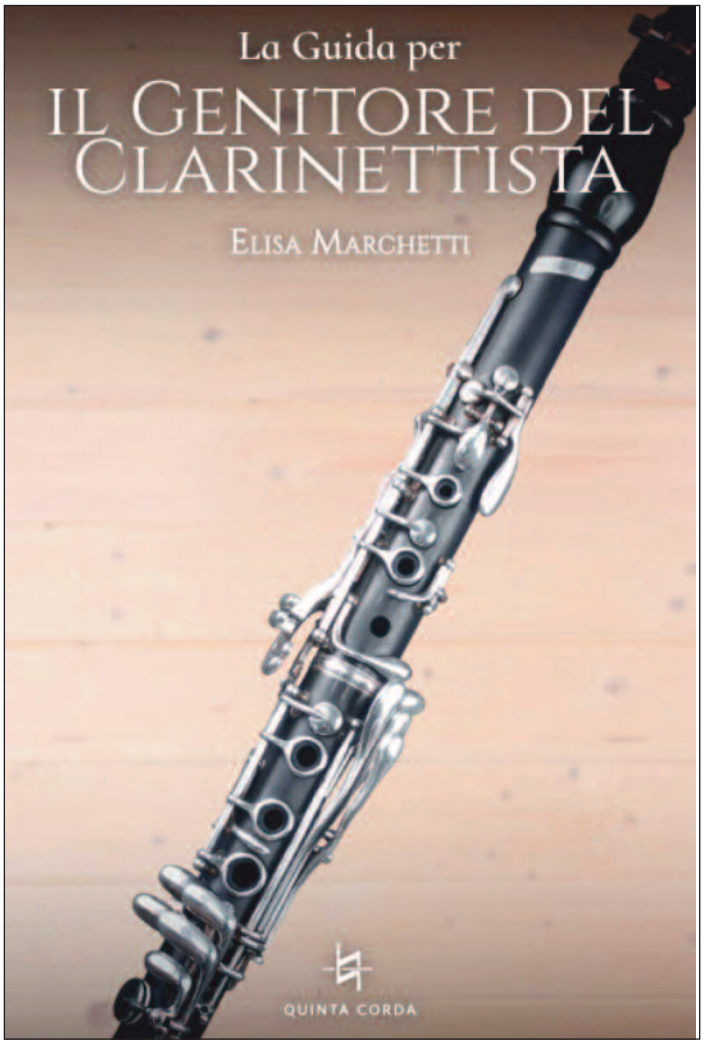
Quale repertorio predilige?
Adoro suonare musica da camera: negli anni ho avuto due progetti stabili, Quatuor Chouette e Tandem Duo, rispettivamente un quartetto di clarinetti e un duo con chitarra, con cui abbiamo spaziato fra diversi generi. Ho sempre partecipato volentieri ai progetti di musica da camera quando studiavo e da parecchi anni collaboro con diversi ensemble. Spazio molto volentieri dal repertorio classico e romantico fino alla musica contempo-

ranea e minimalista. Uno dei miei brani preferiti e che ho anche avuto la fortuna di eseguire più volte negli ultimi anni è sicuramente *Histoire du Soldat* di Stravinsky, e recentemente ho avuto modo di divertirmi molto con il "Giovannin senza paura" per cinque strumentisti e attore composto da Gabrio Taglietti e basato sulle "Favole Italiane" di Italo Calvino. Sicuramente mi trovo maggiormente a mio agio con musica scritta in un linguaggio classico, ma mi misuro sempre volentieri anche con composizioni contemporanee che richiedono l'uso delle tecniche estese e di suoni particolari.

Qual è il suo rapporto con i compositori e la musica contemporanea?
Negli ultimi anni ho avuto la possibilità di lavorare a stretto contatto con diversi compositori europei. Credo che la collaborazione più lunga sia quella con Andrea Vezzoli che dura ormai dal 2013, e che ha dato vita a diversi brani per clarinetto basso solo, quartetto di clarinetti e per clarinetto e orchestra. Nel 2017 ho organizzato anche un Call for Scores per opere originali per quartetto di clarinetti, conclusosi a Milano con un workshop dove i compositori hanno presentato i loro brani e un concerto finale.
In generale questa è una parte del mio lavoro che mi piace sempre molto. Durante il lockdown della primavera 2020 ho avuto modo ad esempio di conoscere i lavori di Giuseppe Testa, Giovanni Mattaliano, Ugo Raimondi e Dario Bortolato e alcuni li ho anche registrati; per altri lavori, al momento, manca purtroppo il giusto tempo da dedicare. Mi piace soprattutto lavorare insieme, ricevere tanti nuovi spunti e stimoli dai compositori e a volte (poche…) poter dare qualche consiglio "da strumentista": trovo interessante e proficuo sviluppare l'esecuzione dei brani a contatto con chi li ha scritti.

Provi a descrivere l'emozione che prova quando sente suonare bene i suoi allievi.
Quando assegno o consiglio qualche nuovo pezzo per le esibizioni, spesso sono brani che vogliono portare i ragazzi un passettino più avanti nella loro crescita musicale, e quindi vanno studiati e ben preparati: non sono mai brani facili o scontati. Quando sento i miei allievi suonare bene provo un misto di tante emozioni. Sicuramente prima di tutto c'è grandissimo orgoglio nei loro confronti perché vedo gli allievi cresciuti, hanno raggiunto uno degli obiettivi che si sono posti e hanno imparato ad affrontare determinate difficoltà tecniche o musicali: sono usciti dalla loro zona di comfort e l'hanno ampliata. Sono poi molto felice per loro, perché suonare bene è comunque sempre una soddisfazione personale e quindi li vedo contenti. Infine sono orgogliosa di me stessa, perché mi rendo conto che ho dato all'allievo i giusti mezzi e i giusti consigli perché potesse arrivare a raggiungere quell'obiettivo: ho svolto bene il mio compito di insegnante, ho guidato bene un allievo nella sua crescita e questo non sempre è facile.

Progetti futuri?
Sono reduce dalla pubblicazione qualche mese fa del mio primo libro, "La Guida per il Genitore del Clarinettista" e ho voluto prendermi un periodo di pausa per recuperare un po' di energie. Per il futuro, in particolare per il 2022, c'è già qualche progetto in cantiere ma per scaramanzia, come sempre, non ne parlo.



FINALE guida operativa
Autore: **Beppe Bornaghi**
Editore: Casa Editrice Curci Midimusic
Pagine: 170 - Costo: €20,00

E' dura recensire una pubblicazione del genere anche perché prevalentemente tecnica ma comunicherò le argomentazioni più importanti. Diciamo che finalmente il programma di scrittura Finale è a portata di mano. Si tratta però di Finale dal 2014, Finale 25, Finale 26 e successivi. Parliamo di 17 capitoli, 164 pagine descrittive ed oltre 200 argomenti affrontati. Anche l'impostazione garantisce di trovare immediata e chiara risposta ad ogni dubbio sul software, ovviamente in italiano. Teniamo conto che si tratta del programma più usato in Italia. Si trovano informazioni sulla gestione dell'audio, sul Midi, sull'utilizzo e la programmazione di librerie oltre ad informazioni sul basso cifrato, sul pianoforte a tre pentagrammi, sulla notazione slash col punto. Non mancano consigli, scorciatoie, trucchi e la risoluzione di problemi più comuni che si possono presentare in ambiente Windows o Mac. Il testo è corredato da decine di video consultabili on-line con accesso riservato **CurciCode**.
A questo punto mi limito ad indicare i capitoli:
Configura e crea documenti; Comincia a scrivere; Aggiungi dettagli e simboli; Cambia, imposta, nascondi; Testo cantato o di servizio?; Trasponi senza problemi; Impagina la musica; Tocca, ritocca ed aggiungi dettagli; Esporta ed importa; La chitarra, gli strumenti a pizzico; La batteria e percussioni; Fatti aiutare dai plug-in; Gli script; Midi, audio, video; Vai oltre; Tips and tricks. Il tutto con 145 sotto capitoli.
E' chiaro che trattasi di un testo indirizzato a chi scrive musica ma che non necessariamente deve essere un compositore. Chiunque conosca la notazione ed un minimo di teoria viene messo in grado di utilizzarlo per evitare la scrittura a mano.

COMUNICATO

Si informa che il Congresso Nazionale Anbima programmato per il mese di marzo 2021 a seguito del perdurare della crisi pandemica è stato posticipato alla data del

2 e 3 ottobre 2021

come deliberato dal Consiglio Nazionale nella seduta del 23 gennaio u.s.

Le campane: un mito del passato, del presente e del futuro

di Franco Bassanini

Quando sento o leggo che alcuni cittadini si rivolgono al giudice per togliere il suono delle campane mi vengono i brividi ed un moto di rabbia. Siccome ci sono i cellulari è troppo comodo pensare di fare senza quando non molti anni fa scandivano la vita dei paesi e delle città segnalando anche i pericoli. Molti parroci comunque, per evitare quanto sopra, hanno già deciso **motu proprio** di silenziarle nel periodo notturno.
Prima però vediamo due altri tipi di campane, quelle tubolari e quelle tibetane.
Le **campane tubolari** sono certamente molto conosciute nel nostro ambiente bandistico. Le orchestrazioni moderne spesso le prevedono. Il set completo con carrello per sostegno e spostamento è di 13 campane, ovvero una per ogni semitono dell'ottava. A volte se ne usa solo una o due a seconda dello spartito. Sono **dette idiofoni a percussione diretta ed a suono determinato**. Il suono si ottiene usando un martelletto di plastica o cuoio L'invenzione è attribuita a **John Hampton** nel 1886. Celebre l'uso nella *Sinfonia Fantastica* di Berlioz, nell'*Ouverture 1812* di Tchaikovsky, nella *Nona* di Mahler, nella *Notte sul Monte Calvo* di Mussorgsky, nel "Te Deum" della *Tosca* di Puccini ed in altre decine di brani. Lo stesso Morricone spesso ne ha fatto uso nelle colonne western. Corre l'obbligo di citare uno dei più grandi solisti in proposito, Lionel Hampton.
Le **campane tibetane** sono antichi strumenti della cultura pre buddista poi diffusi in tutta l'Asia. Oggi sono prodotte soprattutto in Nepal. Molto usato nella costruzione il bronzo ma, udite udite, anche i **sette metalli Planetari.** L'argento per la Luna, il ferro per Marte, il mercurio per l'omonimo pianeta, lo stagno per Giove, il rame per Venere, il piombo per Saturno e l'oro ovviamente per il Sole. **Sette metalli primari come sette sono le note.** Possono essere impiegati però fino a 12 metalli.
La campane, in decine di forme diverse, vengono appoggiate e non appese, non hanno il batacchio e vengono strofinate o percosse in vari modi nella parte esterna. Tecnicamente sono definiti **idiofoni a frizione**. Avendo **effetti particolari sulla mente umana** vengono usati a scopo terapeutico. Il suono ottenuto si espande in movimenti circolari ed agisce sui blocchi energetici agevolandone lo scioglimento. Da quasi 5000 anni curano corpo, mente e spirito. Praticamente servono come musicoterapia, contro lo stress ed il dolore. **Le onde sonore intervengono sul cervello** attraverso le onde Alfa (da 8 a 12 Hz da ricordare) Theta, Delta (tristemente famose anche se non c'entrano col Covid). Diminuiscono anche la pressione e la frequenza cardiaca. La frequenza ottimale prodotta è di 7,8/8 Hz con i multipli (è udibile da 16 Hz), che corrisponde a quelle della

Terra, della natura, del corpo umano soprattutto del DNA, della Scala Aurea, della matematica, della vita in generale, dell'Universo ma diventa un argomento troppo lungo da trattare. Certo non con l'accordatura ISO 16 standard internazionale con il LA a 440 ma quella scientifica a 432 e con il DO a 256. Noi però continuiamo imperterriti a non usufruire dei benefici delle giuste frequenze. Bene, potete curarvi con le campane tibetane che costano anche pochissimo. Verificatele su You Tube.

Campane e campanili. Breve storia e curiosità
Di questo magnifico strumento se ne sono occupati moltissimi musicisti sia nelle loro composizione sinfoniche che nelle colonne sonore. Se ne sono occupati anche gli scrittori come il Manzoni nei "Promessi sposi" o Hemingway nel romanzo "Per chi suona la campana". Gli esempi sono a centinaia. Hanno avuto origine circa nel 3000 a.C. quindi sono tra noi da quasi **5000 anni**. Sono sempre state un punto di riferimento per l'individuo, per tutta la gente e per la spiritualità ma non solo. La vera diffusione è avvenuta con la religione cristiana dopo l'editto di Costantino che ha concesso la libertà di culto. In latino era chiamata **Tintinnabula** ma poi, verso il 400 d.C. la produzione principale si è concentrata in Campania con la Vasa Campana in bronzo e quindi è arrivato a noi il termine **Campana**. Erano appunto come vasi, non esteticamente formate come oggi. Inoltre suonavano singolarmente. Per avere il **primo trattato** sulla costruzione delle campane dobbiamo aspettare un monaco di origine tedesca, **Teofilo**, verso il XII secolo. Risale al 1497 la colossale campana "gloriosa" ad Erfurt, fusa dall'olandese De Wou, da 10 tonnellate, ancora oggi considerata una delle più belle. Ha influenzato le successive anche per il timbro particolarmente gradito. Comunque, dopo l'anno 1000 con il proliferare dei campanili è aumentata la produzione in quanto come spazio ne può ospitare diverse. In Italia si sono susseguite molte dinastie di celebri costruttori. Vediamo come esempio quella **Pontificia.** Parliamo della Fonderia Marinelli o meglio **fonderia Pontificia Marinelli** che fabbrica campane dal **1339** ma esisteva già prima. La sede si trova ad Agnone (Isernia). Pensate che è stata dichiarata **Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO.** Ha fuso tra l'altro per il Santuario della Beata Vergine del Rosario di Pompei, di Montecassino dopo la seconda guerra mondiale dove l'abbazia è stata distrutta inutilmente, per la Cattedrale di Buenos Aires, per il Giubileo 2000 ecc. oltre alle Campane del Dovere di antiche scuole militari. E' stata visitata anche da Alberto Angela per la trasmissione "Ulisse il piacere della scoperta". E' annesso anche il museo della campana.

Vediamo sommariamente come si procede alla fabbricazione
Si parte con la costruzione dell'anima con mattoni poi cosparsa di argilla. Una volta essiccata si crea il mantello e si bagna con cera liquida dopodiché si creano le figure e si ricopre il tutto di argilla. Nell'ultima fase nel foro lasciato nei mattoni vengono inseriti tizzoni ardenti coprendo il vuoto e facendo sciogliere la cera. Dopo ulteriori interventi sul mantello si riempie l'intercapedine di bronzo e stagno. Estratta e pulita viene sistemata la testa e collegato il battaglio o battacchio. Al termine un esperto verificherà il **diapason** ovvero l'esatta nota della campana. Il **Bronzo**, usato anche per altri strumenti musicali quali i piatti o cimbali, il gong, la campanella della scuola ecc. è una lega composta principalmente da **rame** (90%) ed il resto soprattutto da **stagno**; a seconda dei risultati che si vogliono ottenere possono essere aggiunti il piombo, il berillio, lo zinco, il nichel, l'arsenico, il fosforo che servono in particolare per regolare durezza e colore. La lavorazione e l'uso di questo metallo è iniziata nel 3400 circa a.C. con la cosiddetta "Età del Bronzo" considerata fino al 600 a.C. in particolare per monete, medaglie, armi e protezioni.
Il suono dipende dallo spessore, dal materiale e dalla forma. Di solito le note prodotte sono **prima, terza, quinta e ottava**. La quinta può essere diminuita e la terza maggiore o minore. Mediamente da 1 a 2 campane si trovavano negli oratori, cappelle, conventi e monasteri. Da 3 in su in quasi tutte le chiese italiane. Fino ad 8 nelle basiliche, santuari e parrocchie particolari. Ci sono le campane fisse o a slancio o battaglio volante e controbilanciate. Quando si parla di **campane a distesa** trattasi di rintocchi casuali. Non mancano ovviamente le organizzazioni, società, federazioni di campanari sia per l'aspetto tecnico che culturale come la gestione dei musei ed arte campanaria. Da rilevare che a volte erano gli stessi sagrestani che tiravano le corde, se non addirittura un gruppo di chierichetti.

Uso religioso e civile delle campane

Uso civile: per annunciare l'arrivo dell'esattore delle tasse, per l'avvio della scuola, per le riunioni o consigli comunali, come allarme per calamità, per scacciare le tempeste, per il patrono, per gli anniversari come il 4 novembre o 25 aprile, come coprifuoco, per le pestilenze, le incursioni. Praticamente segnalavano tutti gli avvenimenti importanti della comunità civile. **Uso religioso:** nascite, (ora se vengono segnalate), campane a morto con rintocchi lenti e gravi. Anni fa si seguiva questo criterio: nel caso di un bambino o un giovane pochi rintocchi. Per l'uomo 3 rintocchi e per la donna 2 con la campana mezzana. Attualmente si tende ad usare un solo metodo per tutti. Per le Solennità a concerto o a bicchiere. Campane a festa con percussione interna o con una tastiera tipo pianoforte nella cella campanaria oppure comandate elettricamente. Una campana a distesa per messe feriali, angelus mattino feriale, mezzogiorno e sera. In alcune parrocchie sempre al venerdì alle 15 in ricordo della morte di Gesù Cristo. Nelle messe festive le campane più grosse solo per grandi feste. Angelus festivo, nelle messe solenni con concerto di tutte le campane. Alle lodi, vespri, adorazioni, ecc. con una o più campane a distesa. Battesimi con suono a festa ed a distesa come i matrimoni. Benedizione eucaristica con tastiera a distesa e campana maggiore. Teniamo conto che quanto sopra può variare in base alle regioni, alle diocesi ed alle usanza o tradizioni.

Resta il fatto che ci accompagnano per tutta la vita. Cominciano annunciando la nostra nascita e ci salutano quando lasciamo, purtroppo, questo mondo.

Campane simbolo

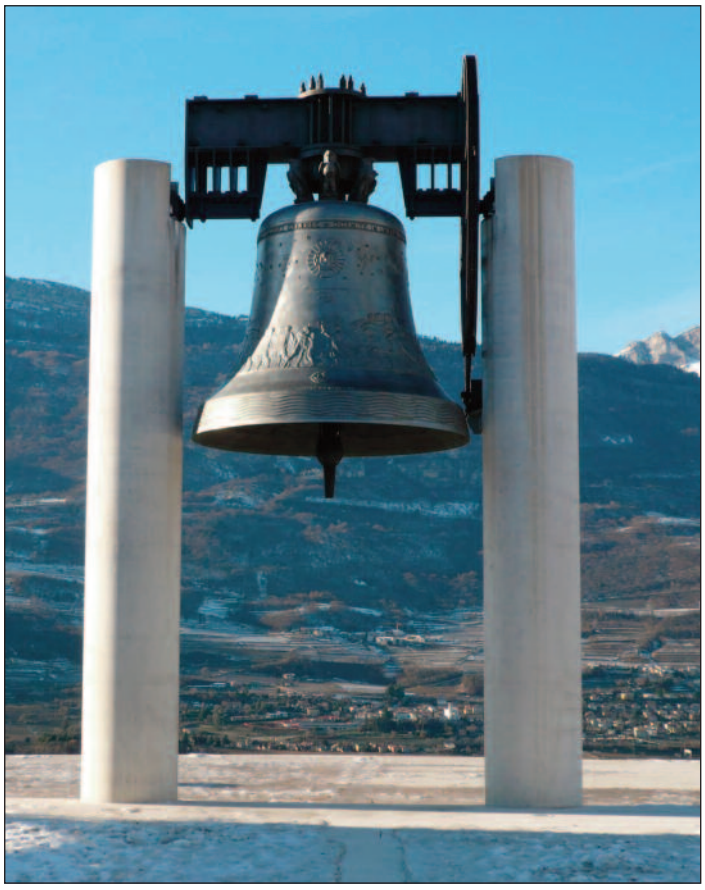
Sono a centinaia sparse per il mondo, ognuna legata a qualche particolare evento civile, di guerra, religioso. Hanno un alto valore artistico e musicale anche per la loro allocazione. Pensiamo solo da noi a Roma, Milano, Firenze. Venezia, Torino, Napoli, Pisa ecc. Mi limito ad alcune segnalazioni particolari. Il **Big Ben** di Londra, costruita dal 1834 al 1858 e posata nella grande Torre orologio alta 96 metri, pesa 14 tonnellate. Produce un **Mi** di **118 dB** con un martello da 200 kg. Sotto ce ne sono 4 più piccole che suonano ogni 15 minuti con le note **Sol, Fa#, Mi e Si**. E' stata superata nel 1881 da quella di 17 tonnellate che si trova nella cattedrale di San Paolo, chiamata **Great Paul**. Il Big Ben è pressoché spento fino al 2022 per manutenzione. Se volete visitarlo costa 30 euro.

In Russia abbiamo la **Campana dello Zar** in mostra al Cremlino. E' la più grande esistente e pesa ben 216 tonnellate.

La **Pummerin,** la più grande che c'era in Austria, costruita col bronzo di 180 cannoni turchi. E' andata distrutta durante un bombardamento nel 1945. La **Campana dei Caduti a Rovereto**, costruita con il bronzo dei cannoni delle 19 nazioni che hanno partecipato al conflitto della prima guerra mondiale. Fabbricata dalla ditta Capanni, un'altra celebre ditta italiana, pesa circa 23 tonnellate, produce la nota **Si a distesa** ed è la quinta al mondo. Si trova sul colle di Miravalle.

Pure nei film di Peppone e Don Camillo troviamo inserita la celebre grande campana che crolla in testa a Peppone ma che per fortuna non aveva il battacchio (a proposito, sembra che sia stato inventato in Italia).

Concludo con una celebra massima: «*Un paese senza banda è come un campanile senza campane*». Quindi, siamo sullo stesso piano.



Recensione del Film TV “La piccola grande voce”

di Massimo Folli

“La piccola grande voce” è un film per il piccolo schermo che Rai Premium sul canale 25 del digitale terrestre ha trasmesso di recente. Il film è una produzione tra Germania e Austria della durata di un’ora e trenta minuti. Il genere è drammatico, la storia è ambientata nella seconda metà degli anni cinquanta. Il cast degli attori presente nel tv-movie è composto da: Wainde Wane, David Rott, Miriam Stein (Maximilian – il gioco del potere e dell’amore), Karl Merkatz, Tyron Ricketts, Erwin Steinhauer, Philipp Hochmair e Branko Samarovski. La regia è di Wolfgang Murnberger.
Il titolo originale è “Kleine Grosse Stimme”. Le riprese si sono svolte prevalentemente in Austria, in particolare a Vienna, e nella Bassa Austria.
La critica ha giudicato il film troppo sentimentale, ma l’ha ritenuto adatto a un pubblico anche familiare nonostante affronti argomenti difficili.

La storia del protagonista, il piccolo Benedict, è immaginaria ma ha molti addentellati con la vita quotidiana di bambini austriaci che negli anni ’50 erano emarginati dai compagni di classe.
La trama del film è incentrata su Benedict, un bambino di quasi dieci anni. Siamo nel 1955 e il piccolo cresce con i nonni in un villaggio della Bassa Austria. È il figlio di un soldato dell’equipaggio austriaco che ha partecipato a molte azioni militari in collaborazione con gli USA. La madre è scomparsa quando aveva quattro anni.
Il piccolo ha già cominciato a subire sulla propria pelle l’intolleranza razziale, non solo dai suoi coetanei ma addirittura anche dal nonno. Il vecchio, infatti, era stato colpito da un proiettile americano nel corso della Seconda Guerra Mondiale.
Benedict ha due sogni: il primo è recarsi negli Stati Uniti per cercare finalmente il padre. Il secondo è entrare a far parte del coro dei piccoli cantori Viennesi. Alla fine riesce nel suo intento e si fa accettare nel coro per la sua voce eccezionalmente chiara e acuta. Ma la direzione del piccolo coro non può tollerare un “negro” tra i cantori.
Il finale positivo è assicurato e il destino di Benedict subirà una svolta improvvisa. Non prima di dover ancora subire angherie. Il ragazzo, infatti, presto comprende che non avrà vita facile. Oltre al colore della sua pelle, viene anche ghettizzato perché è uno degli ultimi arrivati nell’ensemble vocale. E perciò è trattato con tolleranza.
Alla fine Benedict riuscirà a sapere dove si trova suo padre. L’uomo è molto intristito perché gli è sempre mancata la famiglia. Il piccolo non si scoraggia dinanzi a nessun pericolo e non teme neanche di affrontare il pubblico quando si esibisce per la prima volta nel coro dei ragazzi di Vienna. Benedict interpreta una canzone molto cara a suo padre. È un motivo che sua madre gli cantava sempre. Il concerto è un grandissimo successo. Il padre di Benedict è presente tra il pubblico e il ragazzo finalmente può abbracciarlo. (Recensione dal web).
Una pellicola che alla fine fa riflettere su di un tema che è sempre attuale, quello del razzismo, dell’intolleranza, dell’invidia. La magia della musica e in questo caso il canto, aiuta il protagonista della storia a sconfiggere l’ignoranza e il pregiudizio che costantemente serpeggia e insidia l’animo umano.

L'Oratorio di San Filippo Neri

di Guerrino Tamburrini

L'Oratorio nasce come un piccolo luogo di culto, concepito da San Filippo Neri intorno alla metà del Cinquecento, dove preti secolari e fedeli si riunivano per pregare, ascoltare la parola di Dio e cantare; infatti, il termine oratorio deriva dal latino *orare* che vuol dire pregare.
Lo scopo del Santo era quello di formare una comunità di religiosi e laici, uniti in un vincolo di mutua carità, sull'esempio della prima comunità degli apostoli. All'inizio gli incontri avvenivano nell'abitazione del Santo, presso la chiesa di San Girolamo a Roma. In seguito vennero costruiti oratori più efficienti con la collaborazione di architetti famosi, tra i quali Francesco Borromini.

Guido Reni - San Filippo Neri in estasi

Il fiorentino ***Filippo Neri*** (1515-1595) intorno ai 20 anni si trasferì a Roma, dove iniziò la sua opera a favore di poveri, bisognosi e pellegrini, cercando di aiutarli ad essere più vicini a Cristo. Della sua giovinezza conosciamo ben poco; sappiamo dalla sorella Elisabetta che *era di carattere allegro e altruista, tanto da essere soprannominato Pippo il buono*. Frequentò i corsi di teologia e filosofia alla Sapienza di Roma e fece esperienza spirituale e mistica visitando le catacombe e le antiche basiliche romane. Nel 1551 venne consacrato sacerdote ed entrò nella comunità dei preti della chiesa di San Girolamo della carità, dove iniziò la sua attività pastorale verso le classi meno abbienti, come direttore spirituale, confessore ed esegeta delle Sacre Scritture. San Carlo Borromeo, che spesso s'incontrava con San Filippo Neri e San Felice da Cantalice nelle stanze di San Girolamo per conversare e pregare, ci racconta che lo stile oratoriano era *semplice ed immediato, finalizzato più a muovere et accendere la volontà et affetto delle cose spirituali, che a pascere l'intelletto con le scientie et dottrine.*
A Roma nel 1558 Filippo Neri fondò una nuova Congregazione, gli Oratoriani, in seno alla quale svolse la sua opera evangelizzatrice, servendosi dell'arte e della musica nella lingua parlata dal popolo, utilizzando la forma della Laude, dalla quale, successivamente, si svilupperà la forma musicale dell'Oratorio. Egli scelse una musica semplice, per il popolo, ma non una musica sciatta e di poco

valore, perché si circondò di importanti musicisti del tempo, che vedevano in lui una guida e un padre spirituale. Le sue chiese risuonarono sempre di grande musica e risplendettero di arte, perché la vera gioia cristiana per lui non era *sciatteria, né mediocrità e banalità, ma gusto del bello e del giusto*.
I biografi attribuirono a San Filippo Neri i titoli di "Santo dell'allegria", "Profeta della gioia", "Cuore della letizia cristiana", "Buffone di Dio", proprio per sottolineare la sua caratteristica indole spirituale, contraddistinta da una serena gioiosità, insolita nel vasto panorama della Controriforma.
Nel 1575 papa Gregorio XIII approvò la "Congregazione dell'Oratorio" assegnando a San Filippo Neri la chiesa di ***Santa Maria in Vallicella*** di Roma. Qui il Santo riuniva uomini comuni e di cultura per ascoltare la lettura della Bibbia e i suoi sermoni e qui si dedicava all'educazione dei ragazzi abbandonati. Accanto alle attività rigorosamente edificanti venivano organizzati anche momenti ricreativi e di intrattenimento e una delle principali attività di divertimento era il canto corale, con l'esecuzione di laudi spirituali e canzoni popolari.

La ***Lauda*** è una forma monodica, non liturgica, che affonda le sue radici nel medioevo, al tempo di San Francesco d'Assisi: era una composizione a carattere sacro e spirituale in lingua volgare. A Firenze sorse alla fine del XII secolo la *Compagnia di Laudesi*, che nel 1225 prese il nome di *Compagnia Maggiore*. Alla fine del XIII secolo si affermo la *Compagnia delle Laudi*, con un proprio statuto, i cui soci si riunivano nelle principali piazze e chiese fiorentine per cantare inni e laudi; queste Compagnie diedero vita alle prime Confraternite di uomini e donne secolari. Alla forma della lauda si rifanno il "Cantico delle creature" di San Francesco d'Assisi e il testo drammatico "Donna del Paradiso" di Jacopone da Todi. Con l'avvento della polifonia la lauda si arricchì di elementi armonici e divenne a più voci, pur mantenendo una forma semplice e omofona. Nel 1400 la lauda venne inserita nelle *Sacre rappresentazioni* e sotto il Savonarola subì la trasformazione dei *travestimenti spirituali*, nei quali ad un noto brano profano venivano adattati testi di carattere morale e spirituale.
Nella seconda metà del Cinquecento la ***Lauda filippina*** diventa un efficace mezzo di propaganda religiosa: nelle riunioni dei fedeli San Filippo Neri faceva alternare i sermoni e le preghiere con il canto delle laudi spirituali, che avevano carattere strofico, in genere a tre o quattro voci e in andamento accordale, seguendo la nuova sensibilità tonale. La melodia principale, affidata alla voce superiore, era contrappuntata *nota contro nota*; in pratica era un'aria armonizzata ritmicamente. Il testo della lauda, che all'inizio aveva un carattere lirico, meditativo e di pura preghiera (*lauda semplice),* diventa allegoria di episodi biblici (*lauda allegorica*), racconto di sacre leggende (*lauda narrativa)* o realizzazione di fatti drammatici e commoventi (*lauda drammatica*). Talora vi venivano intercalati dialoghi immaginari di carattere ascetico, con preghiere e meditazioni (*lauda dialogata*).
La lettura e il commento di un testo morale o edificante San Filippo Neri lo volle articolare fin da subito sulla musica per raggiungere meglio il vero scopo dell'iniziativa, che era quello di elevare il popolo e *consolare e recreare li animi stracchi da discorsi precedenti*. Al termine dell'incontro tutti i partecipanti cantavano insieme una lauda, sotto lo sguardo compiaciuto di San Filippo.
Il canto delle laudi serviva a San Filippo per interrompere la monotonia delle preghiere e delle conversazioni religiose, serviva ad attrarre creature a Gesù; per lui la musica era una *pescatrice di anime* e gli serviva a *tirar con dolce inganno i peccatori alli esercizi*. Entrata quasi in punta di piedi negli esercizi dell'oratorio, la lauda ne divenne ben presto la maggiore attrazione e ne assunse un ruolo determinante. Questi semplici canti eseguiti al termine degli esercizi oratoriani diedero vita a una nuova forma di musica religiosa. La fioritura del genere avvenne tra l'altro in un momento critico non solo per la Chiesa (La Controriforma), ma anche per la trasformazione che stava avvenendo nel linguaggio musicale: il passaggio dalla polifonia alla melodia accompagnata.
Chiarificatori, in questo senso, sono il lavoro compiuto dalla Dott.ssa Maria Teresa Bonadonna Russo, nella sua relazione intitolata *Musica e devozione nell'Oratorio di San Filippo Neri* e il volume *La musica di Dio: San Filippo Neri* di Louis Bouyer.
Verso la fine del Cinquecento alla lauda tradizio-

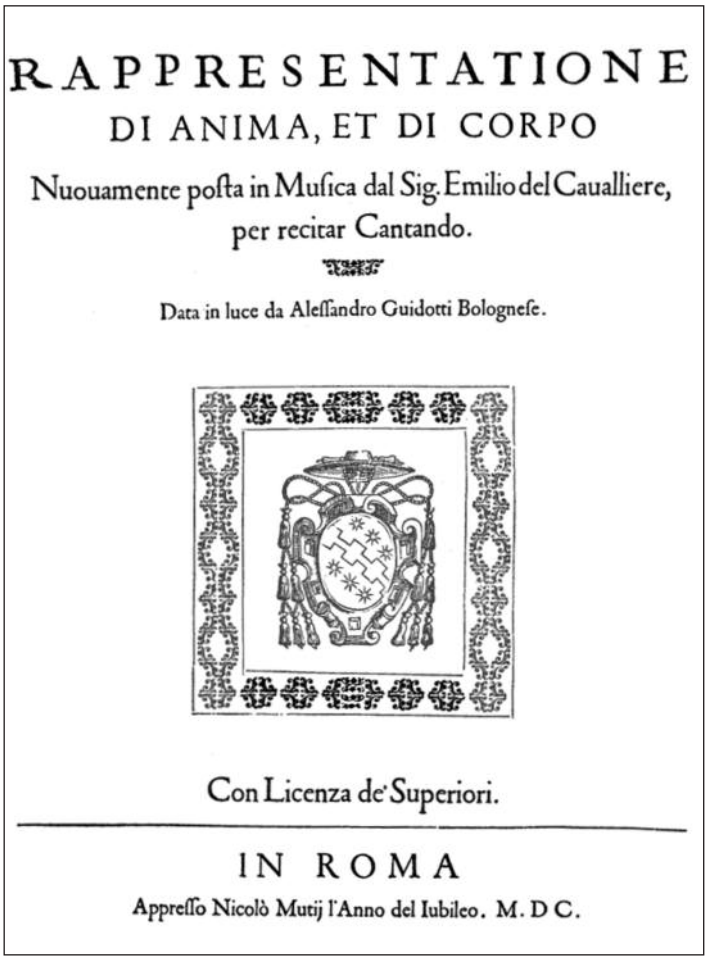
nale vennero aggiunte, in forma narrativa, rappresentazioni senza realizzazioni sceniche; siamo ormai davanti a melodrammi non rappresentati, ma solo ascoltati, che nel Seicento prenderanno il nome di *Oratori*, proprio dal nome degli edifici di preghiera creati da San Filippo.
Le ***Laudi filippine***, dunque, bel presto uscirono dai locali di San Girolamo e vennero diffusi per le vie di Roma dagli stessi frequentatori delle riunioni. Nella seconda metà del Cinquecento troviamo il maestro laico ***Giovan Leonardo Ceruso*** (1551-1595), penitente e seguace di Filippo Neri, soprannominato il "letterato" per aver insegnato in una scuola di grammatica, che proponeva lo studio delle laudi filippine ai suoi ragazzi abbandonati e il frate questuante cappuccino ***Fra Felice da Cantalice*** (1515-1587), grande amico di Filippo Neri, che le insegnava alle dame romane, sue benefattrici, e alle loro damigelle.
Piano piano gli esercizi dell'Oratorio, concepiti da San Filippo come *reti per pescare anime*, divennero sempre più efficaci e si divisero in *Piccolo Oratorio*, dove la parte musicale perse progressivamente la sua importanza e in *Grande Oratorio*, dove la musica diventerà sempre più importante, anche se non ostacolerà il raggiungimento dei fini voluti dal Santo.
L'Oratorio divenne un cenacolo che riuscì a coinvolgere papi, cardinali, vescovi, preti e semplici fedeli, non perché dovessero essere inseriti nella vita di un ordine religioso, ma perché vivessero al meglio la loro vita cristiana.
Molti musicisti del tempo divennero amici e penitenti del Santo, come Maurizio Anerio, che sarà il capostipite di una celebre famiglia di musicisti e i fratelli Nanino. Lo stesso Giovanni Animuccia approderà all'oratorio e proprio all'oratorio dedicherà buona parte della sua produzione musicale; due suoi libri di Laudi sono conservati nell'Oratorio della Vallicella. Non è da escludere che anche Palestrina abbia lavorato all'oratorio, ma certamente lo conosceva, sia perché gli oratoriani abitavano vicino alla sua casa e sia perché sua moglie, la ricca vedova Virginia Dormoli, era molto amica di San Filippo.
Altri musicisti invece, attratti dalle musiche che venivano eseguite a San Giovanni dei Fiorentini dagli oratoriani, entrarono all'interno della congregazione dei filippini. Il primo fu ***Francisco Soto de Langa*** (1534-1619), uno spagnolo che cantava nella Cappella Pontificia (forse il primo castrato), che nel 1566 San Filippo convinse ad entrare nella sua congregazione, dove rimase fino alla morte (1619), cantando non solo in chiesa, dove *attirava sempre gran concorso di gente*, ma anche nell'Oratorio, dove riusciva a richiamare molti giovani. In tutto questo periodo lo spagnolo

Alessandro Scarlatti

rimase legato da profonda amicizia a San Filippo Neri, divenne il principale interprete della musica oratoriana, che in seguito venne raccolta in Cinque libri di *Laudi e Canzonette spirituali* dal fiorentino ***Giovanni Animuccia*** (1514-1571), il quale non fece mancare il suo contributo componendo le *Laudi spirituali*: famosa la sua lauda a tre voci su testo del Savonarola: *Giù per la mala via, l'anima mia s'en va, s'ella non ha soccorso, presto morta sarà.*

Questi Cinque libri di ***Laudi e Canzonette spirituali*** abbracciano un arco di trent'anni, durante i quali lo stile passò da quello molto semplice del Primo a quello sempre più complesso dei Libri successivi, che dovettero adeguarsi alle nuove esigenze e a quello che succedeva nel mondo profano, dove imperava il madrigale drammatico e cominciava ad affermarsi la melodia accompagnata da strumenti. Così alle Laudi di meditazioni e di esortazione vennero aggiunte quelle in stile recitativo e drammatico, e alle arie di derivazione popolare, tanto care al san Filippo, vennero alternate quelle di provenienza profana che allora erano in voga, naturalmente adattate al contenuto sacro.

Questo lavoro di trasformazione e di adattamento del *pestifero veleno delle maledette canzoni pro-*

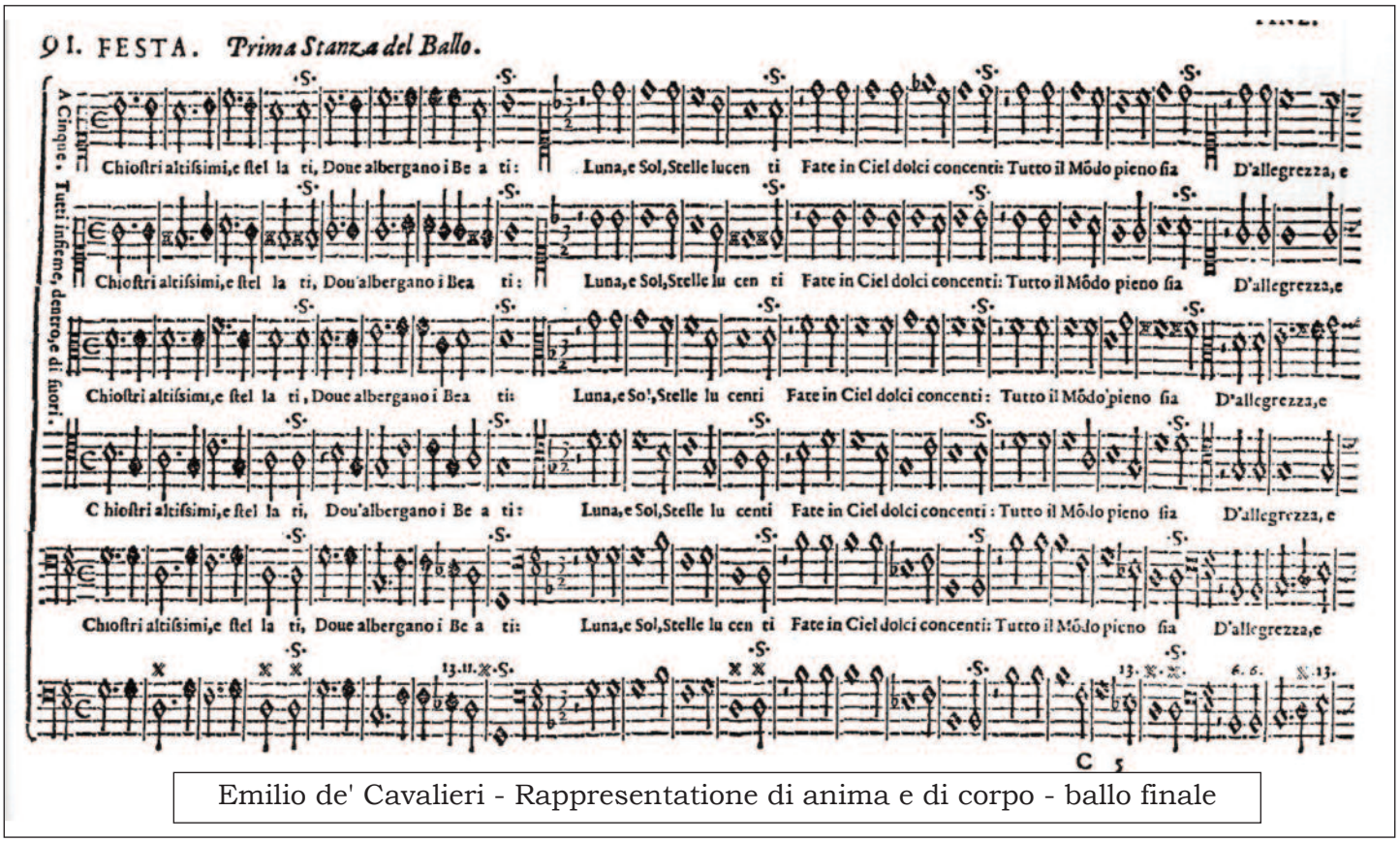


RAPPRESENTATIONE
DI ANIMA, ET DI CORPO
Nuouamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Caualliere,
per recitar Cantando.

Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese.

Con Licenza de' Superiori.

IN ROMA
Appresso Nicolò Mutij l'Anno del Iubileo. M. D C.



9I. FESTA. *Prima Stanza del Ballo.*

A Cinque. Tutti insieme, dentro, e di fuori.

Chioſtri altiſſimi, e ſtel la ti, Doue albergano i Be a ti: Luna, e Sol, Stelle lucen ti Fate in Ciel dolci concenti: Tutto il Mõdo pieno ſia D'allegrezza, e

Chioſtri altiſſimi, e ſtel la ti, Dou'albergano i Bea ti: Luna, e Sol, Stelle lu cen ti Fate in Ciel dolci concenti: Tutto il Mõdo pieno ſia D'allegrezza, e

Chioſtri altiſſimi, e ſtel la ti, Doue albergano i Bea ti: Luna, e Sol, Stelle lu centi Fate in Ciel dolci concenti: Tutto il Mõdo pieno ſia D'allegrezza, e

C hioſtri altiſſimi, e ſtel la ti, Dou'albergano i Be a ti: Luna, e Sol, Stelle lu centi Fate in Ciel dolci concenti: Tutto il Mõdo pieno ſia D'allegrezza, e

Chioſtri altiſſimi, e ſtel la ti, Doue albergano i Be a ti: Luna, e Sol, Stelle lu cen ti Fate in Ciel dolci concenti: Tutto il Mõdo pieno ſia D'allegrezza, e

C 5

Emilio de' Cavalieri - Rappresentatione di anima e di corpo - ballo finale

fane, lascive e sporche (come le considerava San Filippo) venne affidato al piemontese ***Giovenale Ancina*** (1545-1604), che, con una meticolosità quasi certosina, lavorò per vent'anni, con forbici, striscioline di carta e colla, per eliminare quanto di profano fosse in quei canti e restituire loro una dignità edificante. Il suo *Tempio armonico della Beatissima Vergine* del 1599 è una raccolta di testi mariani musicati da autori del suo tempo come Orlando di Lasso e Giovanni Francesco Anerio.
L'Ancina voleva offrire una valida alternativa alle cose *lascive, dishoneste e scandalose* che venivano cantate anche nei luoghi pii e si auspicava che la sua opera venisse apprezzata non sono all'Oratorio, ma anche nei Collegi e nei Seminari romani. Ma il suo progetto di pubblicare tre Libri di composizioni polifoniche fino a dodici voci non ebbe grosso seguito e, dopo la sua morte, nessuno pensò di portarlo a termine. La sua battaglia moralizzatrice di testi forse non incontrò neanche il favore di San Filippo, che, equilibrato com'era, si dilettava nell'eseguire anche balli paesani e ascoltava volentieri, come ci riferisce Emilio de' Cavalieri, la cantante Vittoria Archilei, che eseguiva *spagnole e galanterie*.
Ma non tutti i musicisti che lavoravano nell'Oratorio filippino erano così severi e rigorosi come lo fu l'Ancina. Vi troviamo, per esempio, l'umbro ***Agostino Manni*** (1547-1618), predicatore, scrittore e poeta, dal carattere sereno ed equilibrato. In questo ambiente nasce anche il testo della *Rappresentatione di anima et di corpo*, attribuito ad Agostino Manni e adoperato per i quotidiani esercizi dell'oratorio fin dal 1577. Messa in musica da ***Emilio de' Cavalieri***, (1550-1602), già noto per le *Lamentazioni di Geremia profeta* e i *Responsori*, scritti per la Corte Medicea in occasione della Settimana Santa, la *Rappresentatione di anima et di corpo* venne rappresentata nel febbraio dell'anno giubilare 1600 alla Vallicella.
L'azione scenica della ***Rappresentatione di anima et di corpo***, che venne presentata con cantanti in veste teatrale, può essere considerata l'anello di congiunzione tra la lauda filippina, l'oratorio e il melodramma. Nella Prefazione Ca-

Chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma - Navata centrale

Ambrogio Figino - Ritratto del cardinale Carlo Borromeo

valieri dà consigli che hanno carattere di avvertimenti e non di prescrizioni, lasciando spesso libertà di esecuzione; l'importante per lui era che la musica muovesse *diversi affetti* e che l'esecuzione riflettesse il *recitar cantando*. Nonostante la fama dell'autore, l'esecuzione dell'opera non doveva assumere, per gli oratoriani, alcuna rilevanza straordinaria, ma essere una ordinaria manifestazione, anche se, alla prima esecuzione, vi parteciparono una ventina di cardinali.

Per i Padri Filippini i loro trattenimenti musicali non dovevano diventare una rappresentazione teatrale di stampo profano. Infatti, diedero incarico a ***Giovanni Francesco Anerio*** (1567-1630) di comporre il *Teatro armonico spirituale* (1619), dove i personaggi nei passi lirici si esprimevano monodicamente, mentre il coro, con mottetti e dialoghi concertati, aveva la funzione di commentare i passi narrativi. In realtà il *Teatro armonico* dell'Anerio può essere considerato il primo vero oratorio italiano.

La fama della *Rappresentazione di anima et di corpo* non durò più di due anni perché nel 1602 entrò alla Vallicella il severo e tradizionalista fiammingo ***Francesco Martini*** (1566-1626), dotto contrappuntista, che si mantenne fedele al vecchio tipo di laude prediletta da San Filippo, il quale sosteneva che la bellezza nelle feste, più che nella magnificenza degli apparati consistesse nella *divotione e spirito dei fedeli*. Nei suoi ven-

t'anni di servizio come maestro di cappella alla Chiesa Nuova, Martini riuscì a riportare gli esercizi dell'Oratorio e le musiche di chiesa allo stile primitivo, componendo egli stesso *salmi vari, mottetti e antifone*. Ma, nonostante i suoi sforzi, ormai lo stile della laude filippina si avviava ad accogliere elementi drammatici presenti nella musica sacra del tempo. Il repertorio veniva ormai tratto dalla nuova raccolta intitolata *Selva armonica* del 1616 di Giovanni Francesco Anerio, comprendente mottetti, madrigali, canzonette, dialoghi e arie e a quella successiva del 1619, intitolata non più *Tempio armonico*, come aveva fatto vent'anni prima l'Ancina, ma *Teatro armonico spirituale,* con l'intento di offrire all'istituto oratoriano uno strumento più moderno e più idoneo per continuare l'opera di attirare *con un dolce inganno* i peccatori agli esercizi santi dell'oratorio.

La Congregazione continuava ad opporsi ad ogni apertura profana e mondana, richiamandosi sempre alla semplicità della musica e dei sermoni, ma ormai la musica che intercalava i sermoni in chiesa e all'oratorio era eseguita da una vera e propria orchestra, che si esibiva in concerti e sinfonie, ben lontane dalle musiche semplici del tempo filippino. Spesso addirittura succedevano litigi e contrasti tra i predicatori e i suonatori, perché questi, per accordare gli strumenti, provocavano disturbo e disordine.

Alla Vallicella la situazione era decisamente cambiata quando la direzione della musica era passata dall'austero Martini a quella del castrato ***Girolamo Rosini*** (1581-1644), celebre cantore della Cappella Pontificia e sacerdote filippino, dalla eccezionale voce di soprano, che lo aveva reso noto in tutta Europa. Il talento e le doti musicali del Rosini fecero sì che l'Oratorio divenne nel Seicento uno dei centri più vivaci del mondo musicale romano. ***Pietro della Valle*** (1586-1652), finissimo intenditore di musica, scrittore e infaticabile viaggiatore, scelse l'ambiente dell'oratorio per diffondere il nuovo stile musicale propugnato dall'amico teorico fiorentino, ***Giambattista Doni*** (1594-1647), che si rifaceva alle teorie di Vincenzo Galilei e nel 1640 offrì al Rosini il suo nuovo Oratorio dedicato alla *Purificazione*.

Finalmente la validità dello stile inventato da San Filippo e affermatosi attraverso la lunga attività dei suoi seguaci ottenne il dovuto riconoscimento: per la prima volta vengono chiamati ***Oratori*** le due composizioni musicali che il palermitano ***Francesco Balducci*** (1579-1642), prima di morire, intitolò *La Fede*, ovvero "Il sacrificio di Abramo" e il *Trionfo*, ovvero "L'Incoronazione di Maria", composte probabilmente proprio per la Vallicella. Esse costituiscono i primi esempi di oratorio completi e pienamente sviluppati.

Per tutto il Seicento l'atteggiamento della Congregazione si mantenne a metà strada tra la tendenza a mantenersi fedeli alla semplicità originaria e quella a tenere il passo coi nuovi tempi e quindi cercare maestri di cappella sempre più bravi ed esecutori di livello artistico sempre più elevato. D'altra parte un ritorno all'antico avrebbe significato inevitabilmente la decadenza dell'oratorio vallicelliano, mentre, seguendo la musica del tempo, l'oratorio filippino continuerà a figurare degnamente nel panorama musicale romano per tutto il Seicento.

Nel 1659, all'esecuzione di un Oratorio di ***Giacomo Carissimi*** (1605-1674), parteciparono cantanti castrati del calibro di Giovanni Battista Vulpio (contralto) e Bonaventura Argenti (soprano), nomi famosi nel firmamento musicale romano, capaci di suscitare entusiasmi deliranti con le loro purissime voci.

Tra i prestigiosi musicisti che legarono il proprio nome alla Vallicella ricordiamo anche **Alessandro Scarlatti** (1660-1725) maestro di Cappella alla Chiesa Nuova e autore di un Oratorio intitolato *San Filippo Neri*, eseguito nel secondo centenario della nascita del Santo (1715).

In tempi più recenti ricordiamo la stima per le manifestazioni oratoriane che ebbero compositori come ***Lorenzo Perosi*** (1872-1956) e ***Raffaele Casimiri*** (1880-1943), ultimi testimoni della ricca tradizione di musicisti oratoriani.

Alla figura di San Filippo sono legati il film di Lugi Magni *State buoni se potete* (1983), con l'omonima canzone di Branduardi, e lo sceneggiato TV di Giacomo Campiotti *Preferisco il Paradiso* (2010), interpretato da Gigi Proietti, scomparso lo scorso 2 novembre.

Questa breve e sintetica trattazione intende rendere omaggio alla grande e vitale opera svolta da San Filippo Neri a favore della musica sacra, il cui Oratorio non è stato solo un centro di edificazione e di educazione cristiana, ma la culla di una nuova ed importante forma musicale e sede di un'attività divulgativa e culturale che continua la sua opera ancora oggi.

Congresso Regionale Emilia Romagna

di Oscar Bandini

IMOLA – Si è svolto lo scorso 11 luglio nella bella e funzionale sede della Banda musicale città di Imola e dell'Anbima Emilia Romagna il congresso regionale. Uno delle ultime assise a livello nazionale prima dello svolgimento dell'appuntamento congressuale conclusivo di Rimini. Un congresso caratterizzato dall'assenza dello storico presidente dell'associazione, Antonio Caranti, scomparso lo scorso 24 marzo e che, nella sua lunga presidenza, aveva di fatto 'rifondato' l'Anbima regionale e al quale i delegati hanno voluto dedicare il giusto tributo.

E' stato poi il segretario Franco Camaggi che dal 2011 ha affiancato quotidianamente l'operato di Caranti a tenere la relazione congressuale dopo l'insediamento e l'inizio dei lavori sotto la guida del presidente del congresso Andrea Brugnettini di Rimini. La scheda fornita sullo stato di salute dell'Anbima Emilia Romagna è la seguente: presenti 43 delegati UdB su 85 aventi diritto, solo 2/3 delle bande risultavano iscritte al 30 giugno, 2 bande infine hanno cessato l'attività. Camaggi ha ricordato le più importanti problematiche aperte tra le quali il rinnovo della convenzione per il finanziamento delle scuole di musica da parte della Regione Emilia Romagna all'interno dell'accordo Anbima - Assonanza, la situazione della Formazione giovanile, l'attivazione delle procedure per l'iscrizione delle bande al Registro Unico del Terzo Settore e la messa in opera delle misure di sicurezza anti Covid19.

Sotto la guida attenta del segretario nazionale Andrea Romiti che è stato ringraziato perché ha voluto essere presente nonostante il grave lutto famigliare che lo aveva colpito, alla fine si è proceduto alla elezione degli organi all'unanimità. Presidente è stato eletto Alessandro Ricchi di Imola, 25 anni, diplomato al Conservatorio Martini di Bologna e direttore della banda di Castel del Rio; vice presidente: Andrea Pulga (Concordia s/Secchia); consiglieri: Ballandi Alberto (Minerbio), Bandini Oscar (Santa Sofia), Buscaroli Giuseppe (Imola), Comati Massimo (Busseto), Luberto Nicola (Felino), Mancini Onofrio (Ravenna). Consigliere nazionale: Leoni Pietro (Rimini). Delegati al congresso nazionale: Leoni Pietro, Comati Massimo, Lavacchini Sauro, Giacomozzi Daniela, Baldini Antonio, Buscaroli Giuseppe, Bandini Oscar. Il verbale del Congresso e le nomine sono state poi ratificate dalla Presidenza Nazionale lo scorso 19 luglio. Romiti ha risposto ai quesiti chiesti dai delegati e tra gli interventi si segnala quello di Pietro Leoni di Rimini. «Con la nomina di Ricchi la nostra associazione compie un deciso passo in avanti verso il ringiovanimento e l'innovazione. Sono certo che Alessandro, giovane pieno di talento e di volontà di fare, saprà dare un forte impulso alla crescita dell'associazionismo delle Bande Musicali e al potenziamento della rete della formazione musicale delle giovani generazioni. Per l'universo delle bande regionali si preannuncia una nuova primavera. Ringrazio il direttivo uscente e in particolare Franco Camaggi, vero motore del mondo bandistico regionale che ha dato la sua disponibilità ad accompagnare lo start up della presidenza Ricchi. Grazie per l'esempio che è stato, per la fiducia, e soprattutto per aver sempre tenuto lo sguardo rivolto verso i giovani». Emozionato e felice il neo presidente, che ha ringraziato per la fiducia accordatagli confermando anche la voglia di dare un impulso forte alle bande della Regione cercando di recuperare quelle ancora non iscritte e facendo sentire la sua presenza nei territori in questa fase difficile di ripartenza.

Nicolosi ospita il Majorettes Day

Si è svolta a Nicolosi (CT) la terza edizione del Majorettes Day, manifestazione dedicata esclusivamente al mondo Majorette.
Nella splendida cornice della piazza V. Emanuele, sovrastata dal Vulcano attivo più alto d'Europa (l'Etna) temporaneamente calma e sonnecchiante, la kermesse voluta fortemente dal Presidente dell'Anbima Sicilia e dal suo responsabile regionale per il settore Majorettes, ha visto la partecipazione di tre gruppi tra cui quello di casa.
Quest'anno ad impreziosire l'evento è stata la presenza del gruppo Majorettes di Casperia guidato dalla sua Presidente Roberta Gennari nella sua doppia veste (Vicesindaco del proprio comune e Presidente), che sono stati accolti presso l'aula consiliare del comune denominato "La porta dell'Etna", dal Vicesindaco Maria Grazia Torre e dall'Assessore alla Cultura Salvo Mazzaglia.
Dopo una breve presentazione della manifestazione e il benvenuto ai partecipanti, si è passati alla consegna di targhe ricordo e brochure.
Un piccolo rinfresco ha preceduto l'inizio dell'esibizione molto apprezzata dal pubblico presente.
Entusiasmo e voglia di crescere per una manifestazione di settore che si presta a diventare un appuntamento fisso per il sud Italia e per la Sicilia in particolare.
Un arrivederci al prossimo anno con la speranza di poter vivere momenti intensi e gioiosi con alti gruppi Majorettes.

Amici per la... musica!

di Roberto Bonvissuto

Ti aspetteresti, quando vai ad ascoltare un concerto di una banda, musica originale o arrangiamenti da film e brani folcloristici? Ti aspetteresti un presentatore o presentatrice che spiega il brano che stiamo per ascoltare? Ti aspetteresti un concerto diretto da un maestro che volta le spalle al pubblico?

Questa sarebbe la premessa di un concerto che mi aspettavo di ascoltare il 20 giugno al Teatro Moderno di Grosseto. Invece l'Associazione Culturale Musicale "Amici per la Musica" ha presentato un concerto, con la sua Jazz Workshop Orchestra, nata nel 2010 e diretta dal maestro Michele Makarovic, con un tributo a Frank Sinatra.

L'idea è venuta dalla famiglia del Presidente dell'associazione, Mauro Mancianti, e da sua moglie Tiziana Makarovic, ispirandosi alla Mille Miglia.

L'Associazione Culturale Musicale "Amici per la Musica" di Grosseto, ha all'interno varie formazioni strumentali che variano camaleonticamente in base allo spettacolo che devono eseguire. Come La "JW Orchestra" che è composta da Francesca Birardi (flauto), Andrea Coppini, Mauro Innocenti, Lucio Labate (sax), Michele Makarovic, Emanuele Barbetti, Franco Gianni, Mauro Mancianti (tromba), Massimiliano Santella, Francesco Cafaggi (trombone), Dino Cocco (chitarra), Marco Sorresina (pianoforte), Daniele Baldi (basso), Francesco Vinciarelli (batteria), oppure la "Abbey Road Dixie Band" che è composta da Klaus Lessmann (Clarinetto e arrangiamenti), Michele Makarovic (Cornetta), Paolo Acquaviva (Trombone), Mirco Sonetti (Sousafono) e Riccardo Galardini (Banjo). Poi c'è l'orchestra di fiati, nata nel 2020 dal progetto "Maremmusica", composta da 30 elementi, che esordisce con un concerto in onore dei 160 anni del Museo Archeologico della Maremma eseguendo musiche di Rossini, Morricone, Abreu e Schulte. Ma non ti aspetteresti anche i nomi di grandi strumentisti a suonare insieme a loro, come **Andrea Tofanelli**, trombettista specializzato soprattutto nel campo delle note acute e docente presso il Conservatorio di Modena; **Emilio Soana**, prima tromba RAI dell'ex orchestra di musica leggera di Milano; **Aldo Bassi**, docente di tromba e trombone jazz e musica d'insieme jazz al conservatorio di Frosinone; **Marco Tamburini**, trombettista e docente del Conservatorio di Rovigo; **Rudy Migliardi**, primo trombone RAI dell'ex orchestra di musica leggera di Milano; **Franco Piana** trombettista e musicista RAI dell'orchestra di musica leggera di Roma; **Dino Piana** trombonista e musicista RAI dell'orchestra di musica leggera di Roma; **Giancarlo Ciminelli**, trombettista famoso soprattutto nel campo della musica Latino-Americana; **Claudio Cesar Corvini**, trombettista famoso in campo Jazzistico.

Ma torniamo al pomeriggio del 20 giugno dentro il Teatro Moderno. Tanti i solisti della serata, come il maestro Marco Guidolotti che ha suonato magistralmente, alternando, il clari-

netto e i sax contralto e baritono. Poi le voci soliste di Lorenza Baudo e Valentina Toni che hanno ulteriormente arricchito il programma musicale che già così era ricco ed interessante. Ti aspetteresti che il concerto sarà così fino alla fine. Invece entra in scena l'ospite d'onore della serata che porta il nome di **Gianluca Guidi**. Su di lui sappiamo tante cose, che ha cantato a Sanremo, che è attore e che ha collaborato con grandi attori quali Nino Manfredi, Gigi Proietti, Giampiero Ingrassia e altri ancora. Suo padre è Johnny Dorelli. E Gianluca Guidi ha condotto la serata, presentando i brani che si dovevano ascoltare con molta ironia e con grande padronanza del palcoscenico, si alternava con Makarovic a dare gli "attacchi" all'orchestra e cantando abilmente canzoni molto difficili per la loro estensione vocale. Verso la fine dello spettacolo, il sindaco di Grosseto Antonfrancesco Vivarelli Colonna ha preso la parola ringraziando gli artisti per la bella serata auspicando per una ripartenza del mondo dello spettacolo.
Gianluca Guidi ha poi preso parola agganciando le parole del sindaco con *«… il mondo dello spettacolo sta soffrendo. Da 16 mesi che i teatri sono chiusi e da 3 mesi che i lavoratori come i fonici, tecnici delle luci, le maschere e altri non ricevono il sussidio. Un mio fonico l'ho visto lavorare per una ditta di consegne a domicilio per poter continuare a vivere».*
Questo è stato l'unico momento di serietà della serata. Poi lo spettacolo è ripreso nell'allegria fino a giungere al termine della serata. Molto soddisfatta è stata la presidente Anbima Grosseto Luigina Scotto che ha parlato bene dell'Associazione "Amici per la Musica" al presidente Anbima Toscana Roberto Bonvissuto augurandosi che possa ripetersi uno spettacolo come quello. E succederà perché la musica jazz e la musica anni '40 sono in programma per tutto il 2021. Insomma, ti aspetteresti che un'associazione bandistica riesca a tenere uno spettacolo del genere? Loro ci sono riusciti e sinceramente non me lo aspettavo proprio.

175 anni di storia e non poterli festeggiare!

di Franco Bassanini

Già, proprio così. Aspetti lo storico avvenimento, lo organizzi, arriva la pandemia e distrugge tutto, bloccando anche l'attività della banda. Un anno, il 2020, da dimenticare. La **Filarmonica Castiglionese** ha debuttato, da come risulta nel cronicon parrocchiale, il **30 maggio 1845** in Castiglione d'Adda, paese di 4600 anime in provincia di Lodi (prima in quella di Milano).
Paesino sì ma con una grande storia. Forse è nato col nome di Castrum Legionis o Castrum Stiliconis in quanto vi ha dimorato il generale romano Stilicone. Tutto intorno, il Lago Gerundo. Si susseguono sul suo territorio personaggi del calibro di Federico Barbarossa, Matteo Visconti, Gian Galeazzo Visconti, i Vistarini, Carlo V imperatore di Spagna, Eugenio di Savoia, Carlo Emanuele re di Spagna, Napoleone Bonaparte e Giuseppe Garibaldi.

Il via musicale alla banda ed alla corale lo dà **Giosafatte Caffi** seguito dai figli Antonio Caffi, amico di Amilcare Ponchielli che lo onorava mandandogli partiture da visionare, quindi il fratello Rinaldo Caffi. Seguono il maestro Fratti, Serafino Donati dal secolo scorso poi Angelo Bettoni, Mario Ferri. Don Bruno Ferrari già diplomato in strumentazione per banda, Alessandro Bettoni e per 30 anni il m° Raffaele D'Avanzo clarinettista anche della celebre banda dell'ATM di Milano. Ormai sono tutti scomparsi. La bacchetta passa poi a Franco Bassanini (per 40 anni istruttore degli allievi) fino al 2010. Seguono Claudio Montironi, Eva Patrini e l'attuale Simone Porcellini. Anche il nome subisce variazioni. Inizia con Società Filarmonica poi Corpo Musicale, Corpo Bandistico, Corpo Musicale Serafino Donati, Corpo Musicale Donati-Bettoni, Corpo Musicale Castiglionese e, dal 1979, Filarmonica Castiglionese. Meritano sicuramente di essere citati i presidenti, tra l'altro tutti musicisti, del dopoguerra: Luigi Bettoni o Gino più volte confermato, Agamennone Amiti o Mino dal 1995 più volte confermato, Uggè Saverio, Matteo Marconi ed attualmente Mariano Marzatico per la seconda volta. L'avventura musicale ha portato la Filarmonica ad esibirsi due volte in Svizzera a Lugano e Morcote, sul campo di San Siro, due volte a Forte dei Marmi, due giorni ad un Carnevale di Viareggio, cinque anni alla rassegna di Monterosso, a Roma nel 50° Anbima, al ricevimento del Papa Giovanni Paolo II a Lodi ed in un centinaio di altri posti. La qualità consente di affrontare ogni genere di brani musicali cercando di soddisfare sia l'esigenza del pubblico che quella dei musicisti, molti dei quali diplomati o che hanno studiato diversi anni in Conservatorio. Ne fa testo il CD prodotto per il 170°. Tutte le tradizioni sono state mantenute compresa la scuola per gli allievi. Questo 2021 ha visto il cambio della sede ora nel centro culturale Madre Rachele, più consona e rispettosa di una storica associazione sicuramente vanto del paese.

“Licusati in festa”, una grande eredità culturale per la banda di Cittiglio (VA)

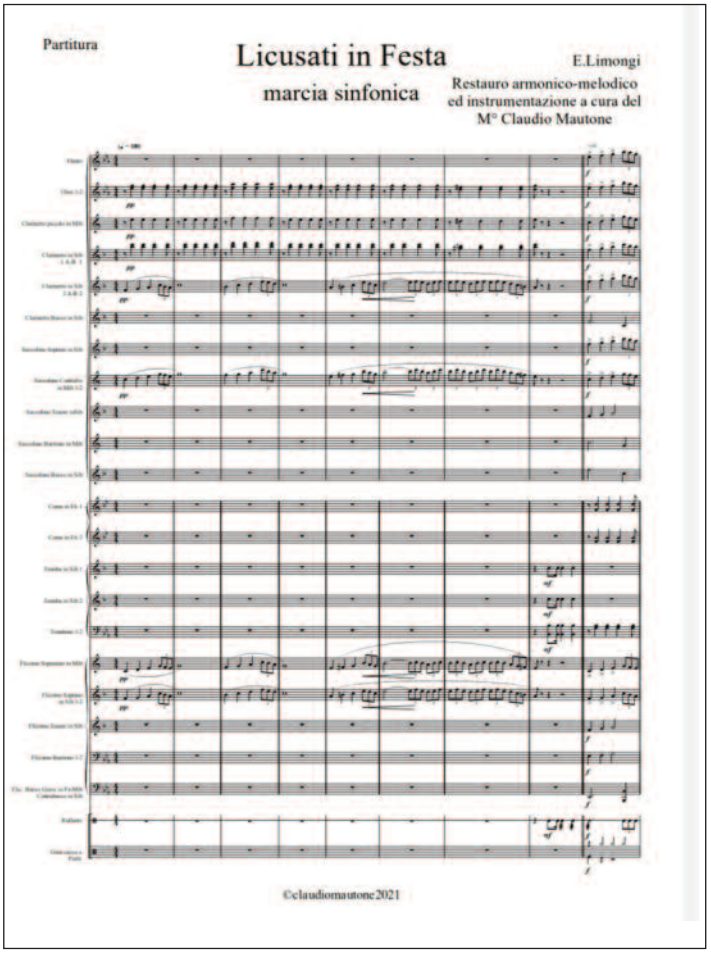
di Gerardo Chirichiello

Grazie alla magistrale opera di restauro del M° Claudio Mautone, docente del Liceo musicale di Sapri (SA), la cittadina di Licusati, frazione di Camerota, gemellata con Cittiglio (VA), ha potuto riascoltare la brillante marcia sinfonica *Licusati in festa*, scritta nel 1947 dal noto maestro Edoardo Limongi, direttore del corpo musicale di Licusati. Il restauro, è stato possibile grazie al M° Mautone e a dei foglietti manoscritti, tratti dal libretto del secondo clarinetto, contenenti anche il ritornello. Camerota, con Licusati, vanta una lunga tradizione di cultura musicale e bandistica, annoverando eminenti musicisti sparsi in tutta Italia e in varie formazioni bandistiche e teatri.

Dal 2005, i Comuni di Camerota e Cittiglio sono stretti da un legame di gemellaggio, grazie al quale si sono stabiliti rapporti di reciproco scambio delle rispettive tradizioni. Gli amministratori e le Associazioni si sono, inoltre, impegnati per promuovere, negli anni, visite di cortesia, scambi culturali, turistici ed economici. Con questo spirito e grazie al Consigliere Comunale di Cittiglio prof. Gerardo Chirichiello, con delega alla Cultura, P.I. e Gemellaggio, originario di Licusati, la marcia sinfonica viene offerta al Corpo Musicale “Amici della Musica” di Cittiglio affinché possa entrare, a pieno titolo, nel proprio repertorio. Grande soddisfazione ed entusiasmo hanno espresso i vertici della banda nelle rispettive persone di: Luca Colantuono, direttore artistico, Giovanni Teri, capobanda e Otello Stocco, Presidente.

Gli stessi garantiscono l’esecuzione della marcia nella imminente stagione artistica 2021/2022.

Grande entusiasmo ha espresso anche Luciano Spigolon, Consigliere Nazionale Anbima, per l’importante iniziativa di cultura musicale sottolineando la necessità delle bande, come momento affine alla cittadinanza attiva e di aggregazione trasversale a tutte le età.


Partitura

Licusati in Festa

marcia sinfonica

E.Limongi

Restauro armonico-melodico ed instrumentazione a cura del M° Claudio Mautone

©claudiomautone2021

M° Claudio Mautone

M° Edoardo Limongi

Si conclude a Saint Vincent, con gli esami finali, il Corso Biennale di Direzione di Banda

di Massimo Folli

Nell'ultimo fine settimana del mese di giugno u.s. a Saint Vincent (AO), presso la sede dell'Orchestre d'Harmonie du Val d'Aoste, si sono svolti gli esami finali del Corso Biennale in Direzione di Banda reso possibile grazie alle sinergie tra Regione Autonoma della Valle d'Aosta, Fondazione "Maria Ida Viglino" per la Cultura Musicale, il Comune di Saint Vincent e la stessa Orchestre d'Harmonie. Il corso, iniziato nel mese di settembre 2018, doveva terminare a giugno del 2020, ma, a causa della pandemia, si è protratto di un anno, causando non pochi disagi agli iscritti e al docente, il maestro elvetico Franco Cesarini. L'obiettivo e la finalità del corso erano incentrati a sviluppare l'attività esecutiva in modo professionalizzante: allo studio della tecnica direttoriale si affiancava lo studio degli elementi della composizione e della strumentazione per fiati. La peculiarità dei repertori storici, dei grandi autori e dei differenti stili, ha coinvolto i numerosi iscritti provenienti per la maggior parte dal nord della nostra penisola. Gli incontri prevedevano lezioni teoriche relative a tutto ciò che comporta la direzione di banda: consigli di programmazione, psicologia delle prove, realizzazione e conduzione delle stesse e dei concerti, perfezionamento, formazione. Analisi delle partiture originali per banda con le differenti possibilità interpretative della stesse. La pratica di direzione è stata eseguita con bande musicali del territorio e con gruppi cameristici. Le partiture affrontate sotto l'aspetto analitico e alcune anche con la messa in pratica, partendo dal grado quattro, raggiungendo il grado sei di difficoltà esecutiva, sono state: *Symphonic Suite* di Clifton Williams, *Of Saylors and Whales* di Francis Mc Beth, *From Every Horizon* di Norman dello Joio, *Saga of the Clouds* di Fischer Tull, *Incantation and Dance* di John Barnes Chance, *Armenian Dance* (parte I) di Alfred Reed, *Symphonic Songs* di Robert Russel Bennet, *Conflict and Confluences* (Symphony nr. XV) di Henk Badings, *Danze Pazze* e *Nuclear Warrior* di Federico Agnello, *Blue Shades* di Frank Ticheli, *Give Us This Day* di David Maslanka, *Sonoran Desert Holiday* di Ron Nelson, *Ballet Sacra* di David Holsinger. Avendo come docente il Maestro Cesarini, si sono analizzati molti suoi lavori compositivi: *Dynamic Overture*, *The Withe Thrill*, *The Archangels* (sinfonia n. 1), *Wiews of Edo* (sinfonia n.2), *Urban Landscapes* (sinfonia n. 3), *Bulgarian Dances* (parte I), *Bulgarian Dances* (parte II), *Huckleberry Finn suite*, *Arizona*, *Colorado*, *Greek Folk Song Suite*, *Pastorale de Provence*, oltre a molte trascrizioni, sempre curate dallo stesso maestro, di brani appartenenti al repertorio storico della banda musicale. Otto i candidati ammessi all'esame finale dei quattordici che avevano iniziato il percorso di studi: Riccardo Armari, Jacopo Challanchin, Davide Enrietti, Massimo Folli, Ivano Longo, Mattia Roscio, Piermario Rudda, Denise Selvo. La commissione esaminatrice era presieduta dal maestro Marcello Rota – direttore d'orchestra, ex cornista dell'orchestra della Rai di Torino (commissario esterno), dal Maestro Franco Cesarini (docente del corso) e dal Maestro Lino Blanchod (direttore artistico dell'Orchestre d'Harmonie du Val d'Aoste). Le prove d'esame si sono svolte con una formazione da camera costituita da musicisti dell'Orchestre d'Harmonie formata da: un flauto, un oboe, due clarinetti, un fagotto, due corni. Il repertorio prevedeva le *Romanian Folk Dances* di Bela Bartok, *La Suite Française* di Francis Poulenc, *La Seconda Suite in Fa* di Gustav Holst, *La Petite Suite* di Jacques Ibert. Ogni candidato ha presentato per la parte teorica tre programmi, a propria discrezione, di musica originale per banda con difficoltà da grado tre a grado sei, riguardanti i seguenti temi: Mare, Montagna, Città. Un'esperienza formativa di qualità che ha lasciato il segno e che ha fatto scoprire ai partecipanti molta letteratura originale, compositori rimasti nell'ombra, arrangiatori e trascrittori che sanno fare il loro mestiere e ha talvolta messo in discussione tanti "miti" appartenenti a questo immenso mondo che è la banda musicale.

SCUOLA POPOLARE DI MUSICA DONNA OLIMPIA

ENTE ACCREDITATO
ALLA **FORMAZIONE**
PER IL **MINISTERO DELL'ISTRUZIONE** E
PER IL **PIANO DELLE ARTI**
(MINISTERI ISTRUZIONE E CULTURA)

anbima

SCONTO PER GLI ASSOCIATI ANBIMA
AI SENSI DEL PROTOCOLLO DEL 26 OTTOBRE 2019

CORSI AGGIORNAMENTO 2021/2022

METODOLOGIA E PRATICA DELL'ORFF-SCHULWERK
CON GIOVANNI **PIAZZA**
DIRETTORI: CHECCO **GALTIERI** E CIRO **PADUANO**

CORSO BASE **OTTOBRE – DICEMBRE** 2021 — **ID 26***
CORSO AVANZATO **OTTOBRE** 2021 – **GENNAIO** 2022 — **ID 1060***
CORSO INTERMEDIO **OTTOBRE – DICEMBRE** 2021 — **ID 1057***

MUSICA IN CULLA
DIRETTRICE: PAOLA **ANSELMI**

1 LIVELLO **OTTOBRE** 2021 – **APRILE** 2022 — **ID 1061***
2 LIVELLO **NOVEMBRE** 2021 – **APRILE** 2022

DIDATTICA PIANISTICA
DIRETTORE: WALTER **FISCHETTI**
FEBBRAIO – APRILE 2022

CARTA del DOCENTE

*** CERCA IL CORSO CON L'ID ASSEGNATO**

SEMINARI STRAORDINARI MONOGRAFICI SU INCLUSIONE, ATTIVITÀ INTEGRATE, CORALITÀ E ALTRI
OTTOBRE 2021 – **APRILE** 2022

XXXI ANNUALITÀ

INFO E ISCRIZIONI
SCUOLA POPOLARE DI MUSICA DONNA OLIMPIA

VIA DONNA OLIMPIA, 30 - 00152 ROMA
TEL. **06/58202369**
INFO@DONNAOLIMPIA.IT
WWW.DONNAOLIMPIA.IT

IN AUTUNNO AL VIA LA PIATTAFORMA DONNA OLIMPIA!
FORMAZIONE.DONNAOLIMPIA.IT • MATERIALI, TUTORIAL, DISPENSE, WEBINAR E TANTO ALTRO.

OSI

in collaborazione con
l'OSI Orff-Schulwerk Italiano

Musica in Culla

e con la Rete Internazionale
Musica in Culla

Member of the
INTERNATIONAL ORFF-SCHULWERK FORUM SALZBURG

Accordo Wicky - Anbima

per la tutela del patrimonio musicale italiano*

Legale è Meglio

Lascia ai ragazzi della banda un patrimonio legale di spartiti

sconto del
50%
per gli associati Anbima

al momento dell'ordine, inserisci nel carrello i codici promozionali

anbi2150

sconto del 50% sui prodotti bandistici
esclusa la didattica

anbi2130

sconto del 30% su altri prodotti,
inclusa la didattica, escluso il noleggio

WICKY EMW edizioni musicali

The Ambassadors of the NEW Italian Music

anbima

www.wickymusic.com

*l'accordo non riguarda il materiale musicale a noleggio