

Periodico d'informazione  
musicale e bandistica  
della Federazione Bande  
Siciliane.

Anno: I  
N° 2  
Periodo: marzo/aprile 2015

# FeBaSi

Federazione  
Bande  
Siciliane

# Magazine

## **In questo numero:**

La scrittura musicale  
medioevale: dal IX sec.  
all'Ars Antiqua

Gestione ed amministrazione  
con la dott.ssa Borghisani

...e tanto altro!!!

## SOMMARIO

- pag. 2 - Rivisitando la discografia di un Abbado ottantenne
- pag. 7 - La bacchetta magica
- pag. 11 - Gestione ed amministrazione con la dott.ssa Borghisani.
- pag. 10 - La scrittura musicale medioevale: dal IX sec. all'Ars Antiqua
- pag. 13 - L'insegnamento del solfeggio. (Parte prima)

## Fe.Ba.Si. Magazine

Periodico della Federazione Bande Musicali Siciliane

**Direttore responsabile:**  
Salvatore Di Salvo

**Direttore editoriale:**  
Alfio Zito

**Editore:**  
Associazione Fe.Ba. Si. (Federazione Bande Musicali Siciliane)  
Sede Via Romeo, 19 – Acireale (CT)

**Grafic Designer:** Carmelo Galizia

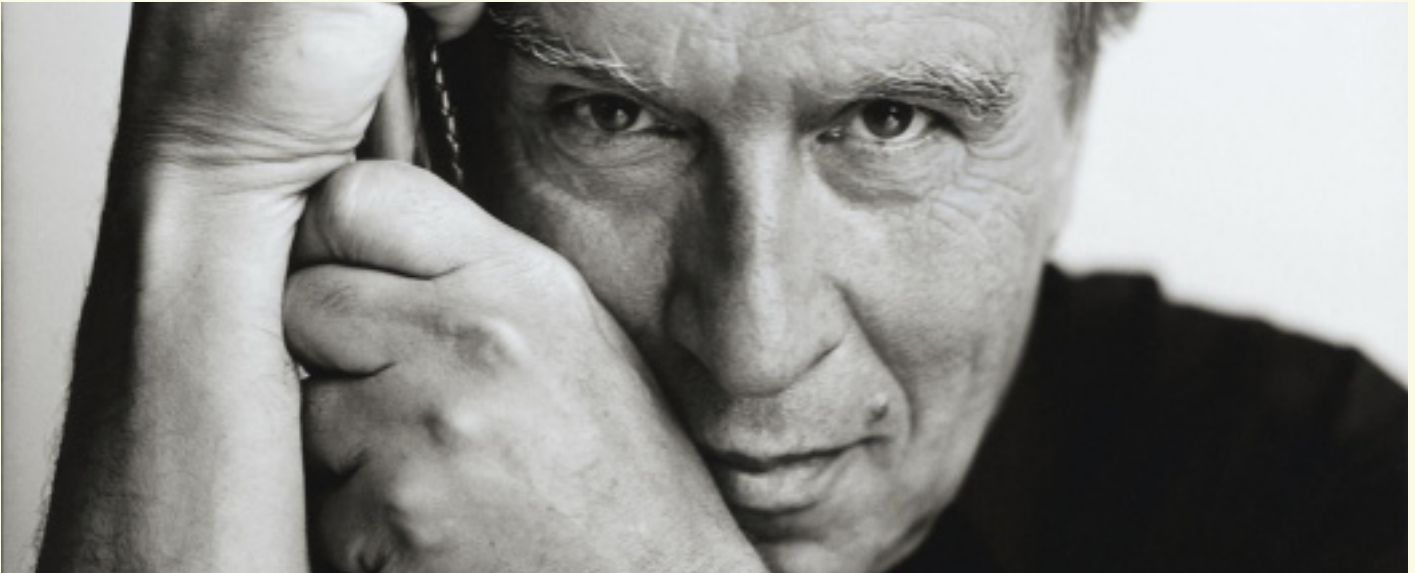
**Stampato presso:** Tipografia Massimino Snc – Via Cavour, 50 Acireale (CT)

**Direzione, Redazione e Amministrazione:**  
Via Romeo, 19 Acireale (CT)

**Hanno collaborato per questo numero:**  
Alfio Platania  
Serena Drago  
Salvatore Tralongo  
Francesco Mazza

FeBaSi Magazine - Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Catania il 15/12/2014 – n.21.  
Manoscritti, articoli e fotografie anche se non pubblicati non si restituiscono.  
Periodico spedito in abbonamento ai soci dell'Associazione Fe.Ba.Si.  
Titolare del trattamento dei dati è l'Associazione Fe.Ba.Si.  
(Federazione Bande Musicali Siciliane)

## Rivisitando la discografia di un Abbado ottantenne

*Musica e dintorni...**Riproponiamo questo articolo, scritto nel 2013, al fine di continuare a celebrare la magnificenza del M° Abbado.*

Dal 26 giugno scorso Claudio Abbado è ufficialmente «eighty years old»; o meglio, come taluni argutamente hanno scritto, «eighty years young». Gli «Abbadiani itineranti» hanno celebrato l'evento presentando a Milano – nel foyer dell'Auditorium dell'Orchestra Verdi – un volume dal titolo «Over 3400», che rende disponibile a studiosi e appassionati la concertografia completa del Nostro dagli ormai lontani esordi fino all'inizio del 2013: più di tremila e quattrocento date, appunto. Fra i messaggi d'auguri spicca l'omaggio di Daniel Harding, che sintetizza ciò che rende l'arte abbadiana degli anni più recenti tanto preziosa: «Per me oggi non esiste nessun altro che possa ottenere il meglio da un'orchestra con tale facilità, attraverso un gesto estremamente rilassato, capace di suscitare incredibile tensione musicale senza compromettere mini-

mamente la qualità del suono o il bilanciamento fra le sezioni.

Claudio rappresenta il modello del musicista di suprema eleganza, non sforza mai la musica o gli esecutori: con lui tutto suona perfettamente naturale ed eloquente, ma – quando necessario – devastante nel suo oscuro pessimismo o, viceversa, fonte d'ispirazione inesauribile nella sua carica positiva. Auguri! Sei il più giovane e il più curioso di tutti noi».

Se il grande pubblico apprezza Abbado soprattutto in virtù dei maggiori bestsellers operistici e sinfonici (Rossini e Verdi, Beethoven e Mahler), la cerchia dei musicofili ne conosce in lungo e in largo l'attività discografica e concertistica ben prima che i contratti con le majors venissero siglati. È da ricordare fra l'altro che l'esordio assoluto in campo discografico non vede il musicista sul podio bensì alla tastiera, eseguendo il Concer-

to in Sol maggiore op. 15 n. 3 di Cambini con l'Orchestra d'Archi di Milano diretta dal padre Michelangelo.

La registrazione, effettuata alla Maison de la Mutualité di Parigi, risale al 26 ottobre 1954 ed è contenuta in un Long Playing Columbia/Pathè con sigla FCX 369. Le varie testimonianze pervenuteci circa la bravura del giovane pianista ricevono qui ampia conferma. Nel 1962 ecco il primo 33 giri come direttore, alla guida della rimpiantata Orchestra dell'Angelicum di Milano, con tre lavori di Giuseppe Tartini: il Concerto in Re maggiore c. 79 e il Concerto in Fa maggiore c. 63 – solista Franco Gulli – più il Concerto grosso in La maggiore; interpretazioni fugacemente ricomparse sul CD Sarx 97029.

Degli anni di formazione sopravvivono pure vari documenti radiofonici: il più risalente nel tem-

po è datato 28 marzo 1958, e trova Abbado alla guida d'un gruppo di colleghi del Conservatorio di Milano, fra i quali Bruno Canino: Sonata da camera di Petrassi e Kammermusik n. 1 di Hindemith. C'è poi il concerto del 3 dicembre '59 (Orchestra Sinfonica di Milano della Rai), con la curiosa Fantasia Brasileira di Mignone – eseguita anche da Toscanini alla NBC nel '43 – più il Concerto per strumenti di Brero e il primo cimento rossiniano, l'Ouverture da La cambiale di matrimonio. Interessanti anche gli «assaggi» di Shostakovich (Concerto per pianoforte e tromba op. 35 con Eli Perrotta e l'Orchestra Haydn, 1962), Busoni e Liszt (Ouverture Giocosa con l'Orchestra Sinfonica di Milano della Rai, 16 febbraio '62, Romanza e Scherzoso più Malè diction con Pietro Scarpini e l'Orchestra Sinfonica di Torino della Rai, 20 marzo 1964).

Tutto ciò per rilevare le robuste doti di partenza: studio accanito, evidente predisposizione e una significativa dose di curiosità intellettuale. Ma il primo grande autore servito con una lucida caparbietà che lascia intravedere scintille di genio è Prokofiev: il debutto operistico a Trieste (L'Amore delle tre Melarance) non ci è purtroppo conservato, ma la Cantata Alexander Nevsky op. 78 (Margareta Lilowa, Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della Rai, 13 marzo 1964) e la Terza Sinfonia (Orchestra Sinfonica di Torino della Rai, 30 marzo 1964) parlano chiaro.

Non a caso proprio nel segno di Prokofiev si apre la breve ma intensa collaborazione del giovane

maestro con la Decca (e poco più tardi il sodalizio ben più duraturo con DG: un memorabile Concerto n. 3 accanto alla giovane leonesa Martha Argerich sul podio dei Berliner, giugno 1967). Le prime sedute di registrazione si tengono alla Kingsway Hall l'11-12 febbraio 1966, con nove dei dodici brani che compongono la suite op. 21b dal balletto Chout, scritto nel 1915 e profondamente rimaneggiato nel 1920-21. Pur lavorando con una fra le più versatili compagini del mondo, per un direttore esordiente è difficile far digerire agli orchestrali una partitura completamente sconosciuta, nonchè lo stile più sarcastico e aggressivo di un autore all'epoca frequentato con relativa parsimonia: Abbado, però, ci riesce. La puntigliosa concertazione è il vero punto di forza di questa lettura, stilisticamente centratissima nel suono aguzzo e cattivo degli archi come in quello aspro degli ottoni. Pochi giorni dopo è la volta di una selezione da Romeo e Giulietta, aperta e conclusa dai due estratti più celebri (Montecchi e Capuleti, Morte di Tebaldo); siamo lontani dall'eleganza sofisticatissima della più ampia selezione incisa con i Berliner nell'aprile 1996, ma anche in questo caso lo spirito essenziale di Prokofiev c'è tutto. La Sinfonia «Classica» non è invece musica per interpreti inesperti: la lettura abbadiana dell'ottobre '69 è disarmante nella sua freschezza e innocenza, ma solo il distacco della maturità rende capaci di assaporare le ambiguità della partitura con un sapiente sorriso fra il mesto e il sornione che mette al riparo da trappole e doppi

fondi (vedi le antitetiche eppur splendide incisioni di Koussevitzky, Celibidache, Karajan o dello stesso Abbado anni ottanta). Nella Terza Sinfonia (4-8 ottobre '69) risulta invece già assolutamente appropriato l'equilibrio fra incandescenza espressiva e sovrano controllo intellettuale.

A fronte di tali risultati si resta non poco perplessi ascoltando la lettura piatta e farragginosa della Settima di Beethoven incisa con i Wiener Philharmoniker nella Sofiensaal fra 27 e il 29 aprile 1966. L'introduzione, fiacca e carente di atmosfera, sfocia in un'esecuzione del primo tempo inerte e poverissima di contrasti dinamico-espressivi; le cose non migliorano nell'Allegretto, compitato in modo quasi scolastico, e negli altri due movimenti, alquanto slentati e pesanti (si ascoltino gli accordi ruvidi e sgarbati dell'orchestra nel Finale): è senz'altro una delle prove più modeste mai fornite dal direttore milanese in sala di registrazione, ma ciò non di meno resta un documento di qualche interesse; se non altro perchè ci consente di apprezzare ancor meglio l'enorme evoluzione della sua arte già a partire dal ciclo beethoveniano realizzato con la medesima orchestra nella seconda metà degli anni ottanta, fino ai supremi raggiungimenti berlinesi dei primi anni 2000.

Di spessore ben diverso è peraltro già l'Ottava – sempre con i Wiener – catturata dai microfoni due anni e mezzo più tardi, in particolare nel secondo tempo Allegretto scherzando (condotto con garbo e leggerezza), nel delizioso Trio del Tempo di menuetto

e in un Allegro vivace conclusivo che comunica fin dalle primissime misure un coinvolgente senso di eccitazione. Nella «Scozzese» e nell'«Italiana» di Mendelssohn impressionano favorevolmente la naturalezza dei trapassi fra le sezioni e l'individuazione già molto precisa dei punti culminanti. Le incisioni della Cantata Rinaldo op. 50 di Brahms e della Prima di Bruckner – partiture scarsamente eseguite ancor oggi – sono esempi della curiosità a tutto campo di Abbado e della sua mai nascosta passione per i «tavoli zoppi».

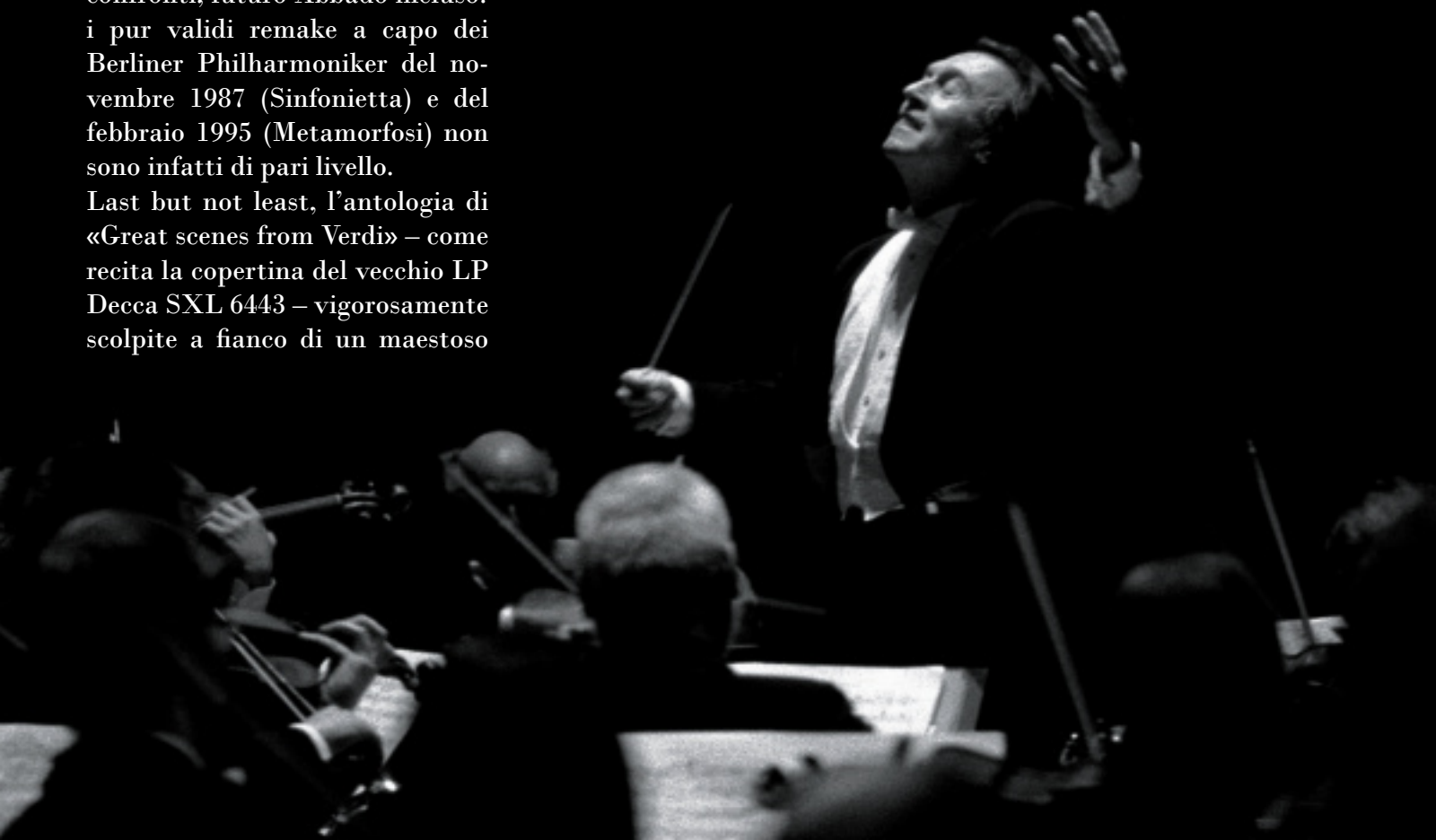
Gli esiti più alti dell'intero box si raggiungono comunque nella Sinfonietta di Janàcek e nelle hindemithiane Metamorfosi Sinfoniche su temi di Carl Maria von Weber. Esecuzioni tanto virtuosistiche, elettrizzanti e divertite – l'equilibrio fra puntuti modernismi e giocosa narvetè in Janàcek è da manuale – da temere ben pochi confronti, futuro Abbado incluso: i pur validi remake a capo dei Berliner Philharmoniker del novembre 1987 (Sinfonietta) e del febbraio 1995 (Metamorfosi) non sono infatti di pari livello.

Last but not least, l'antologia di «Great scenes from Verdi» – come recita la copertina del vecchio LP Decca SXL 6443 – vigorosamente scolpite a fianco di un maestoso

e vocalmente intatto benchè non sommamente espressivo Nicolai Ghiaurov, con l'ausilio degli eccellenti Ambrosian Singers e ancora della LSO: le sedute d'incisione si tennero a Londra nel gennaio 1969, poche settimane dopo il primo 7 dicembre scaligero abbandiano, consumatosi nel segno del Don Carlo (con lo stesso Ghiaurov nei panni di Filippo II). Cinque gli estratti in programma: «Gli arredi festivi... Sperate o figli... D'Egitto là sui lidi» e «Va, pensiero... Oh, chi piange?... Del futuro nel buio disceso» da Nabucco, «Chi v'impose unirvi a noi?... Come dal ciel precipita» da Macbeth, «O patria... O tu, Palermo» da I vespri siciliani e «A te l'estremo addio... Il lacerato spirito» dal Simon Boccanegra. I primi venti minuti d'ascolto bastano e avanzano per rendersi conto di come l'autorevolezza, la concentrazione, la profondità e l'istinto del di-

rettore verdiano di razza siano già tutti lì: nell'asciutta e fremente eloquenza del coro di Ebrei, Leviti e Vergini che apre il Nabucco, nell'accompagnamento sobrio e scorrevole alla scena di Zaccaria, nella condotta semplice e toccante del coro degli schiavi, sottratto ad ogni facile retorica patriottarda. Ciascun disco viene riproposto con la copertina originale della prima uscita in LP; il libretto di accompagnamento, di quarantaquattro pagine, include un puntuale e documentato saggio di David Gutman, i testi cantati e alcuni rari scatti d'epoca.

Ben altrimenti corposo e artisticamente significativo è il cofanetto DG che raccoglie il nucleo delle avventure sinfoniche compiute dal maestro italiano in collaborazione con l'etichetta gialla. La scelta delle versioni da inclu-



dere in caso d'incisioni multiple (vedi i tre cicli Beethoven, i due cicli Brahms e gli svariati cimenti mahleriani) è stata compiuta dopo aver interpellato nel merito lo stesso Abbado e privilegia le interpretazioni

più recenti: alcune perplessità sui criteri di selezione del materiale, tuttavia, restano. Se la rinuncia a un accordo con la Sony per colmare la vistosa lacuna rappresentata dalle Sei Sinfonie di Ciaikovski registrate sul podio della Chicago Symphony fra il 1984 e il 1991 non può dar luogo a particolari obiezioni, suscita un certo disappunto la mancata inclusione nel box delle nn. 2, 4, 5 e 6 incise per DG fra il '68 e il '75, così come della stilizzatissima «Classica» di Prokofiev con la Chamber Orchestra of Europe, della nervosa e sulfurea Fantastique di Berlioz immortalata a Chicago nel febbraio 1983 o dell'agile e antiretorica Nona di Dvorak (Berlino, maggio 1997) pubblicata a suo tempo accanto a una versione mozzafiato dell'Ouverture Othello op. 93. Allo stesso modo colpisce in negativo l'assenza del Grand Duo D 812 nell'orchestrazione di Joseph Joachim, originariamente incluso nell'«integrale» schubertiana – sempre con la Chamber Orchestra of Europe – e qui curiosamente espunto a favore delle musiche di scena per Rosamunde, Furstin von Zypern. Ancora, risulta arduo giustificare l'omissione dell'Adagio della Decima di Mahler (quando troviamo invece un CD riservato alle due Serenate di Brahms); tanto più se si considera che a fronte di un'eventuale

insoddisfazione del maestro nei confronti del vecchio live viennese – giugno 1985 – sarebbe stato più che logico e opportuno pubblicare l'interpretazione scavata e tesissima dell'estremo torso mahleriano offerta alla Philharmonie di Berlino il 18 maggio 2011, nel centesimo anniversario della morte del compositore. Fatte salve tali riserve, l'antologia di cui ci occupiamo – considerato anche il prezzo irrisorio: meno di due euro a disco – si raccomanda praticamente da sola.

Il cofanetto si apre nel segno di Mozart: otto Sinfonie (nn. 29, 33 e 35-41) incise dal vivo con l'orchestra omonima fra il 2005 e il 2009. Chi ricorda ancora le generiche e un pò legnose nn. 40 e 41 con la LSO (1980) non potrà fare a meno di domandarsi se questo è davvero lo stesso direttore. La palingenesi abbadiana già evocata in riferimento a Beethoven trova qui la sua apoteosi, con un brutto anatrocchio mutato in qualcosa di più che un cigno: l'enigmatico senso di sospensione, di carezzevole mistero, di affettuosa eppur distante umanità, di una semplicità inafferrabile anche se a portata di mano, di una grazia quotidiana e al tempo stesso ultraterrena rimandano – con tutti i possibili e immaginabili distinguo – all'incantata e struggente saggezza di un Bruno Walter.

Voltando bruscamente pagina si passa a Haydn, autore quasi del tutto estraneo agli orizzonti abbadiani: la presente selezione di sette Sinfonie «Londinesi» più la Concertante e l'ouverture dall'opera Il mondo della luna esau-

risce infatti – con l'aggiunta del Concerto per tromba in Mi bemolle inciso con Adolf Herseth a Chicago nei primi anni ottanta – l'esiguo excursus discografico dedicato dal Nostro al genio di Rohrau in mezzo secolo. Sono letture piuttosto eleganti, ben tornite e «senza errori», ma a parte qualche momento innegabilmente felice (primo tempo della n. 96, Adagio della n. 98) prive di soverchio interesse. L'orchestra suona costantemente in modo brillante e preciso, l'aggiornamento stilistico rispetto al «movimento filologico» è palese e – addirittura – talvolta fin troppo esibito; tuttavia, a fronte d'una pletera d'interpreti più inventivi, convinti e coinvolti sia tra gli «storici» (da Beechame Szell a Jochum e Dorati) sia tra gli «attuali» (da Harmusica 249, settembre 2013 37 noncourt e Bruggen a Minkowski e Fey), ci si chiede quale sia il senso di un approccio tanto occasionale quanto poco convinto.

L'appello al criterio della necessità risulta vieppiù stringente a contatto con il famoso Beethoven «romano» del febbraio 2001, doverosamente fatto oggetto di pubblicazione in CD e DVD nonostante la vicinanza con il ciclo «ufficiale» inciso poco tempo prima a Berlino. L'eccezionalità di quei concerti risultò immediatamente chiara a tutti: nel corso delle trasmissioni in diretta su Radiotre – premiate da inusitati picchi d'ascolto – si affermò giustamente che nella Capitale dai tempi del Ring di Furtwangler non si era udito nulla di simile; lo stesso Abbado, notoriamente

poco incline all'autocelebrazione, in seguito ebbe modo di esprimere a più riprese la propria completa soddisfazione in merito a quelle magiche serate.

Imperdibili anche le «integrali» sinfoniche di Schubert con la Chamber Orchestra of Europe (1986-87) e di Mendelssohn con la London Symphony Orchestra (1984-86): se è vero che quanto ai capolavori più celebri («Scozzese», «Italiana» e «Riforma», «Incompiuta» e «Grande») il disco ci conserva innumerevoli alternative di pregio, risulterebbe arduo indicare raccolte complessivamente meglio riuscite di quelle abbadiane. In particolare le sinfonie giovanili di Schubert non vengono qui caricate di soverchie responsabilità (come accade ad esempio nelle letture troppo serie di Wand, Böhm e soprattutto Karajan), godendo di restituzioni scorrevoli, fresche e accattivanti; per contro la densa elaborazione, l'afflato romantico e l'intensa espressività delle pagine più mature e impegnative – su tutte una «Scozzese» di Mendelssohn trasparente e imponente al tempo stesso – ricevono completa valorizzazione.

Il ciclo brahmsiano con i Berliner pubblicato ancora «a puntate» tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta (quando ancora non imperava la mania del «tutto e subito» che oggi impone perfino a maestri affermatissimi quali Barenboim, Bruggen, Chailly e Thielemann d'incidere Beethoven in blocco) raccolse in sede critica favori quasi unanimi; a distanza di vent'anni e oltre,

tale giudizio entusiastico va almeno in parte ridimensionato.

A un attento riascolto, questo Brahms appare sì nervoso, arrovellato e per tanti versi affascinante, ma tutto sommato interlocutorio: non vi si avverte la parola decisa, forte e saggia pronunciata nel Ventunesimo Secolo a proposito di Mozart, Beethoven, Bruckner e Mahler. L'ovvio auspicio è che in quel di Lucerna si prepari un ritorno su queste partiture, certamente foriero di sorprese e novità. Appunto Lucerna è stata la sede, dal 2003 in poi, delle rivisitazioni mahleriane e bruckneriane che hanno rappresentato in quest'ultimo decennio il fulcro dell'attività – sempre più rarefatta – del maestro. Qui sono invece raccolte le incisioni viennesi delle nn. 4, 5, 7 e 9 di Bruckner (1990-96) e quelle berlinesi delle nn. 1, 3-9 di Mahler (1989-2005), più la Sinfonia «Resurrezione» proposta al pubblico è etico nell'agosto 2003 e soprattutto un ghiottissimo inedito: la Prima Sinfonia di Bruckner eseguita sempre a Lucerna l'estate scorsa. Adottando per la prima volta la revisione viennese del 1891 (nell'edizione curata da Günther Brosche), Abbado ci consegna una lettura incalzante e focosa della partitura, per nulla preoccupato di occultarne difetti e bizzarrie: anzi, la sottolineatura puntigliosa di irregolarità ritmiche, aspre dissonanze e sortite strumentali inattese rappresenta il sale di quest'esecuzione adrenalinica, poderosa e a tratti autenticamente selvaggia. Sin troppo fredde e cerebrali sono al contrario le vecchie versioni

della «Romantica», della Settima e della Nona; solo nel caso della Quinta

l'approccio analitico del direttore, applicato al severo impianto contrappuntistico della pagina, trova parziale giustificazione.

Sul Mahler di Abbado tantissimo si è detto e scritto anche sulle pagine di *MUSICA* – complici le uscite a cadenza regolare di nuovi CD e DVD puntualmente recensiti sulla rivista – e per un'analisi approfondita dei singoli capitoli che compongono questo avvincente romanzo interpretativo si rimanda il lettore ai numeri precedenti; tuttavia, esaminando «a volo d'uccello» non soltanto le versioni selezionate per questa «Symphony Edition» ma l'intero percorso che dalla Seconda immortalata il 14 agosto 1965 al Festival di Salisburgo (debutto con i Wiener, su CD Hunt fuori catalogo) arriva fino ai dischi di Berlino e ai video di Lucerna, la certezza di trovarsi di fronte a uno fra gli esploratori più completi e profondi dell'universo mahleriano trova conferma in alcuni dati essenziali: la capacità di non ripetersi mai, la voglia inesausta di sperimentare e la consapevolezza di affrontare un work in progress destinato a proseguire indefinitamente, anche a dispetto delle apparenze di compiutezza che accompagnano le esecuzioni più riuscite e appaganti.

Paolo Bertoli

## La bacchetta magica

Di Teodoro Celli

*Musica e dintorni...*

Nel suo libro intitolato *L'interpretazione musicale e gli interpreti* (1951) il nostro illustre musicologo Andrea Della Corte (1883-1968) racconta di aver udito Arrigo Boito esclamare: «Beate le arti che non han bisogno di interpreti!»

L'amarezza, implicita in tali parole, era ed è tutta da riferire alla musica; amarezza suscitata forse nel Boito da tristi esperienze nell'esecuzione di proprie composizioni, per opera d'interpreti inadeguati. È innegabile, infatti, che proprio all'arte musicale, per cause implicite nella sua natura, tocchi la «servitù» del doversi manifestare per il tramite di un intermediario, l'interprete, appunto. È pur vero che chiunque si pone davanti ad una qualsiasi opera d'arte, per goderne coi sensi, con l'intelligenza, con l'esperienza e col gusto, è di fatto anche un interprete; Ma se per le «arti statiche» - pittura, scultura, architettura - è sufficiente che ciascuno sia, per così dire, interprete a se stesso, per la musica questo non basta. Il testo musicale prodotto dall'autore contiene, come tutti sanno, l'«opera d'arte» solo in condizione «virtuale»; esso è, insomma, un documento simbolico, redatto sulla base di parametri desunti dal disegno e dalla matematica; ed è compito di uno speciale personaggio, che noi designiamo a tutta prima come «esecutore», il tradurre i «segni» di quella simbologia nei suoni di un pianoforte, o di un violino, o di un'intera orchestra; in quei suoni appunto in cui l'opera d'arte compiutamente si dispiega e si manifesta. Ma che altro significa «tradurre», se non «interpretare»? L'esecutore puro, che non sia contemporaneamente interprete, è mera astrazione concettuale, che nella realtà della vita musicale non esiste. Parliamo di «interprete», e saremo nel vero.

È proprio della musica, dunque, il dovere sottostare alla servitù dell'interpretazione; e ciò può procurare risultati amari, come quelli in cagione dei quali Arrigo Boito se ne uscì nell'esclamazione su riportata; ma può produrre, e produce, infatti, una caratteristica esaltante, che della musica è anch'essa propria: quella dell'essere offerta al «fruitore», ogni volta, nell'istante del suo sbocciare alla vita, come palpitante concatenazione di suoni, in cui l'opera d'arte





si dimostra vera all'atto stesso nel quale emerge dal silenzio. Di più, e ancora: l'evento è di tal natura da poter essere ripetuto all'infinito, per quante volte un interprete intervenga a dare validità sonora alla virtualità di un testo. Così considerata, la servitù dell'interpretazione si svela allora per l'autentico privilegio della musica: quello di potere di nascere di volta in volta, nelle condizioni di libertà e di rischio dell'esistenza.

Ciò, ben s'intende, a patto che l'interprete sia sempre devoto al «documento simbolico» che s'impegna a tradurre; e sia preparato, storicamente documentato, sensibile e tecnicamente esperto quanto basta, perché la sua volontà possa compiutamente manifestarsi di modo che seppure egli sia fatalmente un artifex additus artifici, lo sia con scrupolosa fedeltà. Il ché, per quanto non sempre si verifichi, si manifesta però, puntualmente, in quegli interpreti che appunto per questo non giudichiamo «grandi».

Immaginiamo dunque un grande pianista, o un grande violinista (ma il discorso non muta, se si tratta d'interpreti che si valgono d'altri strumenti), il quale «legge» il documento in cui è contenuta virtualmente l'opera d'arte di un dato autore; lo legge magari fino ad impararlo a memoria in tutta la sua congerie di segni simbolici (con ciò l'esperienza non cambia, perché sempre di lettura si tratta, anche se trasferita nel «foro interiore» dell'interprete); e poi, dopo acconcia meditazione sulle caratteristiche di quel testo, si accinge a tradurre canzoni, dispiegando tutta la propria amorevole sensibilità.

Egli dovrà trasferire quanto avrà letto, fino a calarlo nell'adeguato moto delle braccia e delle mani, cosicché le dita gli s'impegnino sui tasti, o sulle corde dello strumento, nella successione voluta e nella velocità atta a suscitare i suoni, come l'autore di prescisse.

Potremmo dire, con un po' di approssimazione, che quella data musica, pervenuta alla mente dell'interprete per la via degli occhi e adunatesi in concetti,

gli esce fuori dalle mani in pratico impulso, tale da generare il suono secondo le caratteristiche di quel dato strumento. Così, all'inizio della «operazione» abbiamo un testo scritto, che virtualmente contiene una data musica; alla fine abbiamo i suoni che quella data musica realizzano: e nel mezzo sta l'interprete come entità psicofisica, che quel risultato ottiene, in stretta simbiosi col suo strumento, e col sussidio di tutta la propria abilità tecnica conquistata in anni ed anni di studio.

Ma vi è un caso d'interpretazione in cui tutto il discorso che abbiām fatto non vale o non basta; un caso che costituisce la grande e per taluni aspetti misteriosa eccezione, nell'arte di interpretare: il caso del direttore d'orchestra. Egli è un musicista che si è preparato attraverso anni di studio, che ha meditato il suo testo (ed è un testo che è il più intricato e complesso che esista, e che si chiama «partitura d'orchestra») e lo ha imparato a memoria, fino a possederlo in lucidi concetti mentali. Poi, che fa? Sul podio, armato di bacchetta, si agita davanti ai professori dell'orchestra, cioè a coloro che veramente suonano; ma lui non suona: non ha contatto fisico con strumento alcuno, non influisce direttamente su tasti, su corde o su tubi capaci di risuonare. È, anch'egli, un «mediatore», come lo è il pianista o di violinista che suona il suo strumento? Certo che lo è; ma è un mediatore che si vale di altri mediatori, dispiegando una coscienza del testo da interpretare, che influisce su altre coscienze.

Come ciò possa avvenire – attraverso quali vie, quali modi, quali tecniche la «doppia mediazione» s'avveri e produca i suoi ammirevoli risultati – e come ciò si sia manifestato storicamente, con l'attività di taluni grandissimi maestri della direzione d'orchestra: ecco l'argomento esteticamente affascinante, ed anche umanamente appassionante, che in questo studio cercherò di illustrare al lettore.

(Fonte: Musica Dossier - Giunti Editore)

**Gestione ed amministrazione con la dott.ssa Borghisani.** *Corsi & Stage*


La Fe.Ba.Si. è la Federazione delle Bande Siciliane. Nasce nel 2003 con l'obiettivo di raggruppare le realtà musicali e le associazioni bandistiche della Sicilia, al fine di perseguire lo scopo comune di far musica insieme, e ad un certo livello, ed occupare un ruolo di primo piano nel panorama musicale italiano.

Naturalmente per fare ciò è necessario lavorare sia sul piano musicale, che sul piano culturale e amministrativo. La Federazione si è assunta questo non facile compito, ed organizza corsi di formazione a tutto tondo: ai maestri sono dedicati i corsi di direzione di banda e formazione orchestrale con il Maestro Salvatore Tralongo, e i corsi di propedeutica musicale con la Prof.ssa Laura Fermanelli; per i giovani musicisti organizziamo corsi di potenziamento e studi full-immersion, come il CEM (Campus Estivo Musicale), a cadenza annuale tenuto dai maestri Alfio Zito e Salvatore Tralongo, con l'ausilio di direttori ospiti, di indubbia preparazione.

Ma un'associazione musicale, per funzionare correttamente e crescere nel tempo, ha bisogno di una guida seria, responsabile e soprattutto amministrativamente preparata. Questo compito la Federazione cerca di assolverlo grazie alla collaborazione della Dott.ssa Chiara Borghisani, Commercialista, che è un'autorità nel settore, esperta nella consulenza fiscale alle associazioni no profit, che collabora con IPSOA per la rivista specifica "Terzo Settore". Insieme alla collega Dott.ssa Elisa Mariotti, hanno affrontato negli anni, gli argomenti più diversi: da

cosa è un'associazione no profit, a come deve essere stilato uno statuto, da come compilare una domanda di ammissione a socio a come redigere un verbale, a quanto tempo prima si indice una riunione e alle corrette modalità per farlo. Ci hanno spiegato qual è il filo sottile che separa l'attività svolta dall'associazione per i soci e quando questa può diventare attività commerciale, da come si redige un bilancio a quali sono le spese da includere nei vari capitoli.

Anche quest'anno, si è svolto quello che ormai è diventato un appuntamento fisso, tenuto dalla Dott.ssa Elisa Mariotti, commercialista e consulente del lavoro, specializzata nell'ambito degli enti no profit, dal 28 febbraio al 1 marzo 2015, presso l'Hotel Paradise a Biancavilla. Il Master ha toccato argomenti di tutto rispetto: dalla riforma del terzo settore, all'inquadramento dell'attività commerciale nelle associazioni culturali, agli adempimenti fiscali in capo alle associazioni, dalla fattura elettronica obbligatoria per i rapporti con la pubblica amministrazione, alle opportunità che offrono le associazioni di promozione sociale, quali la detraibilità delle erogazioni liberali, fatte nei loro confronti e al 5x 1000. Gli intervenuti al Master, che hanno elogiato questo incontro, sia per la quantità che per la qualità dei lavori, delle informazioni, della disponibilità della relatrice, provenivano da ogni provincia della Sicilia, da Trapani a Messina, da Siracusa a Palermo, e poi Agrigento, Enna, Catania. Inoltre è già stata richiesta una successiva edizione.

## La scrittura musicale medioevale: dal IX sec. all'Ars Antiqua

*La musica nella Storia*

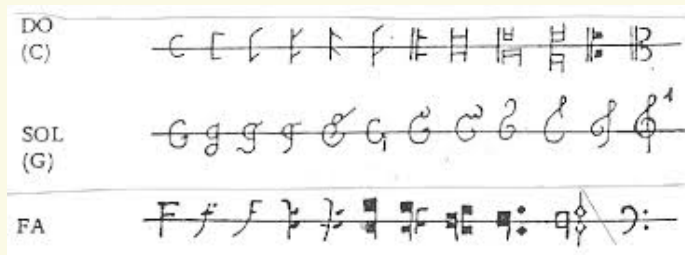
Il canto liturgico romano fiorì dopo il 313 D.C., anno in cui fu emanato dall'Imperatore Costantino l'Editto di Milano, con il quale veniva concessa la libertà di culto, si deve attendere la riforma gregoriana per il completo sviluppo e per la nascita degli "scrittori" nei monasteri sparsi in tutta Europa.

Nel precedente numero è stato trattato il processo evolutivo che determinò la nascita della scrittura neumatica aquitana tra il IX ed il XI sec.

In questi tre secoli furono scritti dei trattati riguardanti la scrittura musicale del tempo, ad opera dei teorici musicali Nokter Balbus (840-912), Oddone di Cluny (-940) ed il celebre Guido D'Arezzo (995-1050).

Tra le innovazioni apportate ritroviamo: le chiavi e le alterazioni.

Vi siete mai chiesti da dove derivano le chiavi mu-



sicali e perchè hanno la forma che noi conosciamo?

La risposta alla domanda va ricercata dall'applicazione più diretta della notazione alfabetica (coeva a quella neumatica), derivante dall'antica notazione greca.

Le chiavi musicali venivano poste all'inizio del rigo per definire il suono di riferimento, la trasformazione nei secoli delle lettere gotiche ha determinato la forma che noi oggi conosciamo.

Nei tetragrammi gregoriani troviamo principalmente la chiave di C o di Do, posta sulla terza o quarta riga e quella di F o di Fa, posta sulla seconda o terza riga.

Già dalla fine del X sec. e l'inizio dell'XI sec. grazie al perfezionamento del rigo musicale si era ottenuto un grosso passo in avanti nella determinazione assoluta dell'altezza dei suoni; la linea tracciata a secco venne sostituita dal rigo colorato (rosso, giallo, ver-

de) che a seconda del monastero o della regione europea definiva l'altezza stessa della nota da cantare. Dall'unica linea colorata ben presto se ne associarono altre colorate con diverso inchiostro fino ad ottenere il tetragramma: la riga rossa era il Fa2, la riga gialla o qualche volta verde il Do3, successivamente a queste due fu frapposta una riga per il La2 e alla riga gialla del Do3 si sovrappose quella del Mi3.

Sempre dalla notazione alfabetica provengono il bemolle ed il bequadro, rispettivamente dalla b rotonda o molle e dalla b quadrata o dura. Come nella nostra scrittura questi segni venivano adoperati per definire l'intervallo di semitono, il b molle abbassava di un semitono il suono, invece il b duro lo innalzava.

Secondo la tesi più accreditata, quella di Dom Moquerau, il ritmo gregoriano è libero, cioè privo di mensura e quindi legato alla scansione sillabica. Pur non avendo una divisione metrica l'andamento del canto ed il fraseggio venivano in qualche modo scanditi dalle stanghette:

- il quarto di stanghetta, rappresentava un piccolo respiro, serviva a chiudere un inciso
- la mezza stanghetta, indicava la fine di un membro musicale, formato da due o più incisi musicale
- la stanghetta intera, si trovava alla fine di una frase musicale o permetteva di respirare alla Schola Cantorum nei salmi responsoriali, dove il salmo era intervallato dal canto dell'Assemblea
- la doppia stanghetta, così come quella odierna, aveva il significato di fine del brano.

I neumi possono essere considerati i primi veri precursori delle odierne figure musicali; si possono raggruppare in due gruppi: neumi principali (1, 2-3 note) e neumi derivati (flexi, subpunctati e resupini).

I neumi derivati sono ottenuti aggiungendo ulteriori suoni ai neumi principali.

Fanno parte della scrittura neumatica anche alcuni elementi complementari come l'apostropha, la distropha, la tristropha, l'oriscus, il pressus ed il segno di quilisma.

I segni di apostropha, distropha e tristropha, sono così chiamati per il fatto che venivano scritti originariamente con degli apostrofi, indicavano una specie di sfumatura vocale; nella scrittura gregoriana moderna vengono segnati come semplici punti.

L'oriscus era un suono che si congiungeva con l'ultima nota del neuma precedente e doveva essere cantato con un'intensità di suono leggermente inferiore rispetto agli altri suoni.

Il pressus fondeva due suoni della stessa altezza appartenenti allo stesso neuma o di neumi diversi.

Il segno di quilisma rappresenta il precursore dell'attuale mordente, era un segno quadrato con una dentellatura. L'esecuzione del quilisma prevedeva una fioritura della voce sulla nota segnata.

Contemporaneamente allo sviluppo della notazione quadrata e nei secoli successivi cominciano a prendere vita i primi esperimenti di Polifonia vocale; nacque così l'esigenza di impiegare segni che, oltre a definire l'altezza della nota, dovevano indicarne la durata, per un esatto intreccio tra le diverse voci.

Il periodo storico dove si hanno questi progressi della scrittura musicale in tal senso è compreso tra il IX sec. ed il XIII sec., ovvero tra la nascita della primitiva polifonia e l'Ars Antiqua.

Secondo lo storico Reese si distinguono tre periodi:

1° periodo: (IX-XII sec.) vengono adoperati simboli che non indicano nessun valore di tempo, i valori lunghi e brevi si desumono dalle parole del testo

2° periodo: Nascita della scrittura modale; i valori sono accennati dalle cosiddette "ligaturae"

3° periodo: Nascita della scrittura mensurale da Francone di Colonia in poi; i valori sono espressi da simboli direttamente corrispondenti.

La nascita della polifonia è coeva al canto gregoriano, le prime testimonianze dove si accenna alla musica a più voci risalgono al IX sec. nel *De harmonica institutione*, trattato scritto da Ubaldo di St. Amand (840-930).

In questo trattato viene spiegata la "consonantia", ovvero la combinazione calcolata tra due voci, "virilis" e "puerilis"; questa forma di canto venne definita "canto organisatio", da cui deriva il termine "organum".

Un'ampia descrizione delle quattro forme di organum la ritroviamo nel *Musica Enchiriadis*, un trattato scritto ad opera di un anonimo.

I primi organum erano costituiti da una melodia aggiunta ad un canto gregoriano

pre-esistente; la prima forma di scrittura adottata per questo tipo di polifonia primitiva consisteva nel disporre le sillabe delle due voci su una griglia di righe, dove le voci procedevano parallelamente. L'intonazione veniva indicata dalle sigle "S" (semitono) e "T" (tono) e dai simboli della notazione Dasiana, che definivano quale tetracordo degli antichi modi greci doveva essere impiegato.

L'organum rappresentò per moltissimo tempo, nell'ambito della musica sacra, la forma nella quale si fanno esperienze e nuove acquisizioni contrappuntistiche importantissime per l'evoluzione della pratica polifonica. Dalla pratica del punctum contra punctum, ovvero nota contro nota (da cui deriva il termine contrappunto), che prevedeva che ad ogni nota del canto ne corrispondesse una della nuova voce, la polifonia si evolve verso una maggiore autonomia delle voci, come ci viene testimoniato da Guido d'Arezzo nel suo *Micrologus*

Le prime raccolte di canti polifonici risalgono all'XI sec. e alla prima metà del XII sec., tra i più importanti citiamo il *Tropario di Winchester* ed il famoso *Codex Callistinus*, conservato nella biblioteca del santuario di Santiago de Compostela. La scrittura dasiana era funzionale solo per i primi organum, cioè per due voci che procedevano per quinte parallele, con il passare degli anni si ha una progressiva evoluzione della polifonia.

Il duplex, ovvero la seconda voce che accompagnava la melodia gregoriana, il Tenor, divenne negli anni sempre più complessa, spesso arricchita da melismi, ovvero cambi di nota su una stessa sillaba.

Leoninus e Perotinus, della cosiddetta scuola di Notre Dame (XII- XIII sec.) adottarono la scrittura modale, che permise di avere una migliore sovrapposizione ed intreccio delle parti; gli organa divennero a tre o quattro voci.

Il Tenor procedeva per ampi valori, il superior, il duplex ed il triplex eseguivano melodie sempre più ardite e virtuosistiche; l'elaborata struttura polifonica richiedeva una notazione dove fosse regolata la durata relativa dei suoni.

Questo sistema si rifaceva ai piedi della metrica della poesia classica greca, basata su due valori fondamentali relativi, la longa ( - accento lungo) e

la brevis (/ accento breve).

Ogni modo era composto da una sequenza di note lunghe e brevi che potevano assumere la disposizione seguente:

1° longa brevis (trocheo)

2° brevis longa (giambo)

3° longa brevis brevis (dattilo)

4° brevis brevis longa (anapesto)

5° longa longa o longa longa longa (spondeo o molosso)

6° brevis brevis brevis (tribraco)

La combinazione tra questi due valori definiva degli schemi ritmici fissi.

La notazione modale, essendo una notazione di tipo melismatico, si avvaleva, più che di note singole, di determinati raggruppamenti di due, tre e talvolta di quattro o cinque suoni, chiamati *ligaturae*.

Nelle *ligaturae* binarie generalmente il primo suono veniva considerato una brevis, con il tempo divenne prassi considerare la longa di durata doppia rispetto alla brevis.

I compositori sceglievano la formula base, che poteva essere ripetuta prima di passare ad un altro schema. Il suddetto schema veniva chiamato *Ordo*, il passaggio ad un diverso *ordo* veniva segnato da un trattino verticale, chiamato *divisio modi* e che aveva la funzione di pausa.

In conclusione si può affermare che l'interpretazione e la trascrizione di brani scritti con questo tipo di scrittura risultava abbastanza semplice, inoltre la notazione modale era più precisa ritmicamente rispetto alla scrittura gregoriana priva di ogni forma di *mensura*.

Francesco Mazza

dalla  
*Concertazione*

alla  
Direzione

# MASTER *Class*

Direzione per Banda

Acireale

11 - 12 aprile

S. M. di Licodia

15 - 16 - 17 maggio



INFO: [www.fevasi.com](http://www.fevasi.com)

DOCENTE

M° *Fa Conjaerts*

## L'insegnamento del solfeggio. (Parte prima)

di Carlo Delfrati

*Musica e dintorni...*

Un programma di educazione alla lettura può essere impostato tecnicamente in modo rigoroso, anzi in tanti modi, ugualmente rigorosi. Ma è dubbio che possa dare frutti se è pensato senza riferimento al quadro formativo più ampio - integrale - degli studi musicali.

Prima di considerare questioni propriamente metodologiche relative alla lettura, è bene ribadire alcuni principi a monte.

Superamento della scissione educazione-istruzione

L'opposizione tra un insegnamento "per tutti" (l'educazione) e uno per pochi dotati (l'istruzione specialistica) è di vecchia data; diventò nel 1962 una bandiera utile a far includere la musica nella nuova scuola media unificata di cui allora si stavano fissando i programmi.

In realtà fini col diventare un alibi a due tendenze divergenti e complementari :

a. da parte degli "educatori", una didattica spontaneistica, immobilistica, dove l'esperienza

musicale dell'allievo è tenuta ferma sulle abilità iniziali, elementari: quelle che l'allievo già possedeva accedendo alla scuola media;

b. sollevato da responsabilità educative, il mondo dell'istruzione si sentiva autorizzato a ogni forma di tecnicismo, fino al caso limite, purtroppo non raro, di contrabbandare per "dura necessità dell'apprendimento specialistico" la pratica di metodologie astruse o aberranti; o addirittura l'assenza di metodologie, la metodologia del "caso", dell' "arrangiati", del "fai come faccio io".

2. Unicità del processo d'apprendimento

Rifiutare questa contrapposizione significa rivendicare una superiore strategia: quella che sanziona l'unicità sostanziale, l'omogeneità, del processo di apprendimento disciplinare, dalle fasi iniziali (quelle del gioco infantile o del diletto amatoriale) alle fasi avanzate (quelle del professionismo). In altri termini:

a. l'educazione non è tale se non rispetta la disciplina, nel nostro caso la musica.

Anche a livello di scuola materna, si può parlare di educazione musicale solo quando il bambino musi-

calmente cresce, affina le proprie abilità d'intervento sul suono.

b. una metodologia tecnicistica è improduttiva anche nell'istruzione, anche negli studi conservatoriali.

3. Graduazione dei livelli

Le differenze sono piuttosto nei livelli di complessità, di articolazione, dell'esperienza musicale; quindi nei traguardi da assegnare a ciascun ambito scolastico: alla materna rispetto alla media; alla media di tutti rispetto alla media del conservatorio.

Una distinzione tra gli obiettivi terminali di queste due scuole (media dell'obbligo conservatorio)

si può forse realisticamente ipotizzare. Credo invece che una distinzione tra gli obiettivi della scuola interna al conservatorio e della scuola a orientamento musicale sia mistificatoria. Può servire forse a difendere privilegi corporativi, di salario e d'orario, ma non credo che abbia un qualche senso curricolare.

4. Superamento del settorialismo

Una formazione musicale non ancora professionalizzante, com'è quella dell'età che c'interessa, fino ai 14 anni, non può essere finalizzata a un solo aspetto dell'esperienza musicale, ma deve in qualche modo contemplarli tutti. Contro il settorialismo, l'integrità.

Per aspetti dell'esperienza musicale intendo fondamentalmente quello esecutivo riproduttivo, ma anche quello ideativo (l'improvvisazione, la composizione, l'esprimersi con i suoni), quello analitico-interpretativo (l'ascolto intelligente, la comprensione...).

Piste da percorrere: quelle che costruiscono sì abilità strumentali, con le connesse abilità di lettura:- ma anche vocali, percettive, ideative, analitiche.

E questo sia nella scuola dell'obbligo sia in quella conservatoriale. Qui come lì - ribadito che la professione non è lo scopo immediato - rimane una specie di traguardo ideale questo: imparare ad essere ("un po' di più rispetto al momento di partenza") strumentista, cantante, compositore, musicologo...

In quest'ottica, i programmi dei corsi di teoria e solfeggio (quello conservatoriale, e quello dell'orientamento musicale) sono di una povertà angosciante.

Lo puntualizza bene il documento elaborato dalla Commissione per la riforma del corso di teoria e solfeggio (un documento rimasto purtroppo lettera morta): “I programmi del corso di Teoria, Solfeggio e Dettato musicale [sono] riduttivi e parziali sotto molteplici aspetti: per la separazione della concreta esperienza del fare e

del sentire musica; per l'esclusiva attenzione al fatto grafico, a scapito di quelli cui la grafia è subordinata, nella normale attività musicale: il fatto percettivo, quello espressivo, quello cognitivo; per l'abnorme privilegiamento dell'aspetto ritmico, spinto a livelli incongruenti con i reali bisogni esecutivi non solo dei corrispondenti anni di pratica strumentale, ma di quasi tutta la futura attività scolastica dell'allievo, e ai danni degli altri aspetti del linguaggio musicale - melodico, armonico, timbricodinamico, formale - oggetto di scarsa o nulla educazione; per la settorialità del codice musicale considerato, rigidamente limitato al sistema tonale classico e in particolare chiuso ai sistemi contemporanei; per l'incuria in cui è lasciata l'educazione della voce; per il non previsto collegamento con il parallelo studio strumentale; per l'impostazione nozionistica e verbalistica dello studio teorico...”<sup>1</sup>.

Obiettare che il tempo a disposizione è poco per tutte queste attività, è fuorviante. Può venir sempre buono l'apologo di Menenio Agrippa: l'esperienza musicale autentica, sensata, è come un'organismo unitario; le diverse aree d'attività come gli organi: uno funzionale all'altro, uno necessario all'altro.

Immaginate questa logica applicata all'educazione fisica: dispongo di sette ore la settimana? educa tutto il corpo; ne ho solo tre? scelgo le gambe e il collo; ne ho solo una? educo le braccia e basta... E' ridicolo. Ho un'ora sola! Educo tutto il corpo per quel che posso in un'ora. Ma tutto il corpo.

Ho un'ora sola di musica? Educo tutto il “corpo” dell'esperienza musicale per quel che si può; dandomi traguardi realistici, pur minimali.

Un curriculum organico - non settoriale - non solo non può rivelarsi un freno alla formazione musicale; ma è la prima risposta all'esigenza di una produttività migliore, di risultati più soddisfacenti.

Una buona prestazione musicale al violino non si raggiunge segregando il bambino e il suo strumento in un bunker dove non si distraiga ad ascoltar altra

musica, a giocare inventivamente sulle corde, a cantare...; ma all'opposto ferdandogli un attimo quella mano che non ascolta, non inventa, non sa orientarsi nel mondo vivo dei suoni, impedendogli - un attimo - di suonare come una macchinetta inconsapevole; per aprirlo a un'esperienza autentica e globale della musica.

Quando riprenderà in mano il suo violino sarà musicalmente un altro, più maturo.

In questo quadro, quale metodologia per la lettura?

### 5. La pratica prima della grammatica

Abbiamo tutti sotto gli occhi un tipo di lezione sbrigativa, del genere “imparo a suonare in ventiquattr'ore senza maestro”. All'allievo si propone per prima cosa un segno musicale; se ne dà quindi il nome e la definizione verbale; dopodiché si invita a metterlo in pratica: “Questo segno si dice punto di valore: posto a destra di una nota ne aumenta di metà la durata. Eccoti un esercizio contenente il punto, ora leggilo...”. Ossia: dal segno alla definizione alla pratica. Che è il processo

opposto a quello con cui apprendiamo qualunque cosa. Anche quel che abbiamo imparato quando con noi è stato usato quell'itinerario, lo abbiamo imparato non grazie, ma nonostante quell'itinerario; o meglio, per conto nostro abbiamo poi ripristinato, con un feed-back più o meno rapido, il processo inverso: dall'esperienza posseduta al segno, attraverso non una definizione verbale, ma un lavoro di concettualizzazione, come vedremo meglio. La pratica prima della grammatica. Il che significa che per poter leggere il segno del punto, devo saper prima eseguire - con la voce, con il corpo - un ritmo puntato. Il corpo deve conoscere prima quello che poi conoscerà l'intelletto.

<sup>1</sup> E' riprodotto in musica domani n. 46, giugno 1982, p. 119.

### 6. Primato dell'orecchio

La pratica prima della grammatica significa un'altra cosa, un altro principio, da difendere e ribadire energicamente: l'esecuzione senza lettura, a orecchio. Sia strumentalmente sia vocalmente. La metodologia tradizionale c'inchioda invece a una “rigodipendenza”: “non cantare, non suonare, senza lo spartito davanti”. A ciò va probabilmente la responsabilità principale dell'incapacità di improvvisare.



Eppure, l'improvvisazione non è solo una fondamentale abilità musicale; è anche utile - di ritorno - per rinforzare l'abilità di lettura. Un atteggiamento che ha avuto illustri antesignani è quello che attribuisce all'udito una funzione passiva nel costituirsi della nostra esperienza, a differenza dell'occhio cui si assegna una fondamentale funzione attiva. Non è un caso che i termini connessi con l'orecchio siano spesso connotati negativamente ("è un orecchiante"...), quelli connessi con l'occhio valori superiori ("la sua visione della vita"...). Qualunque formazione musicale deve porsi come primo obiettivo il riscatto dell'orecchio, la sua valorizzazione come organo fondamentale nella costruzione dell'esperienza. L'orecchio è attivo; non subisce, fa. In un programma scolastico possiamo dunque a diritto parlare di "attività uditive", quindi di "formazione uditiva". Non solo possiamo programmarla, ma programmarla come il fondamento su cui impiantare tutte le altre forme di attività musicali. I nostri occhi sono educati a distinguere e a riconoscere le più piccole varianti di forme, di colori, di linee, di piani di profondità. Sanno nominarli, richiamarli alla mente. Il vocabolario della visione è ricco e articolato. E' su queste abilità basilari che si costruisce qualsiasi attività fondata sul visuale, dalla geometria alla logica e beninteso alle arti appunto visuali. Al confronto, la nostra abilità uditiva è estremamente rudimentale; siamo scarsissimamente padroni di strutture, di schemi di riferimento a cui riferire gli eventi sonori. Ci manca un lessico. Addirittura il lessico che possediamo è di un'ambiguità intollerabile (alto può significare altezza o intensità); forte può significare intensità o velocità. Per non parlare poi di parole come tempo o ritmo...). Non è possibile impiantare un'educazione musicale su un terreno così paludoso. La prima preoccupazione didattica dovrebbe essere allora quella di programmare una robusta e sistematica educazione percettiva. Così robusta da poterla virtualmente pensare come un curriculum in sé completo. Che comporta l'attivazione di più abilità (distinzione, riconoscimento, seriazione, memoria...) sull'asse della temporalità (fatti ritmici) della qualità (fatti timbrico-dinamici), della spazialità diastematica (fatti melodici-armonici). E' solo un orecchio così scaltrito che può guidare la voce e la mano (il corpo) nella produzione del suono, gui-

dare la fantasia nell'invenzione, guidare il pensiero nella comprensione dei fatti musicali. Rendiamo l'orecchio protagonista di qualunque esperimento con i suoni. Arriviamo a controllare, discriminare, individuare, catalogare, organizzare... gli eventi sonori, dai più semplici ai più complessi, esclusivamente per forza di sensibilità uditiva, a prescindere dal sussidio della notazione, quasi come se questo sussidio - naturalmente prezioso - nemmeno esistesse. Prendiamo per esempio la modulazione. Arriverà l'allievo a riconoscere solo con l'orecchio in quale tonalità il brano è modulato? Ecco, fra l'altro, un esempio di livello di complessità: non è detto che tre anni di insegnamento musicale possano portare il nostro allievo a questo livello, anzi! E allora, a quale livello? Proviamo a retrocedere, sempre in questo lavoro per l'orecchio. Saprà riconoscere per esempio quando il brano modula alla dominante e quando alla sottodominante? Retrocediamo ancora: sa riconoscere se modula o non modula a una tonalità vicina? E ancora: se modula o no a una lontana? E ancora (sempre a ritroso): sa riconoscere la tonica in un frammento ascoltato?... Non c'è limite alla progressione o alla regressione, nel programmare le abilità; come non c'è limite nell'ulteriore segmentazione delle abilità, tra l'uno e l'altro dei livelli accennati, o che si potrebbero pensare. Quale che sia il livello raggiungibile, alla fine della terza media o del corso di alta composizione, il principio che intendo sottolineare è questa centralità del lavoro uditivo, percettivo. L'abilità di leggere vocalmente il pentagramma non può sottrarsi a questa priorità dell'udito. Essa sarà tanto più avanzata quanto più l'orecchio sarà stato abituato a cogliere somiglianze e differenze sempre più articolate tra i suoni. E' in questo processo, dalla pratica del suono al segno, che il momento intermedio della concettualizzazione diventa determinante. L'evento trascritto (la nota sul rigo, la figura di durata, gli altri segni) diventa decifrabile quando me ne son fatto un quadro mentale, chiaro e solido, quando lo sento nella sua individualità, nella sua particolare fisionomia, nel suo carattere, nel suo affetto, come avrebbe detto Gian Giacomo Rousseau. Arriveremo a costruire un edificio di abilità musicali nella misura in cui gli porremo a fondamento un insieme sistematico di quadri mentali, relativamente agli eventi sonori.

(Continua...)

**10°**
**CEM**
**Campus Estivo Musicale**
**luglio 2015**
**S.M. di Licodia - CT**
**Info: [www.febasi.com](http://www.febasi.com)**
**Seguici su...**

**NEWSLETTER** del portale [febasi.com](http://febasi.com)
**GRUPPI:** Fe.Ba.Si. - Federazione Bande Siciliane

**PAGINE:** Febasi Magazine

Orchestra di Fiati FE.BA.SI.

**FEBASI CHANNEL:** [www.youtube.com/febasi2](http://www.youtube.com/febasi2)
**INSTAGRAM:** [fe\\_ba\\_si](https://www.instagram.com/fe_ba_si)

FeBaSi

# Agenda

2015

**Corso di direzione con il Maestro**  
**JO CONJAERTS**

- livello avanzato -  
Acireale e S. M. di Licodia  
Aprile - Maggio 2015

Giornate di  
*Classificazione*

Milazzo, 26 aprile 2015

**10° C.E.M.**

Campus Estivo Musicale 2014

S.M. di Licodia (Ct)

luglio 2015

## Kuhlmann

(Brasil)

Corso di propedeutica musicale  
attraverso l'uso dei TUBOING (tubi sonori)

S. Maria di Licodia

13/14 luglio 2015

# Giornate di *Classificazione*

## 2015

COLLESANO (PA)

**Complesso Bandistico  
"P. L. da Palestrina"**

Direttore: Antonino Fustaneo

3<sup>a</sup> categoria  
ore: 10,30

VIAGRANDE (CT)

**Complesso Bandistico  
città di Viagrande**

Direttore: Lucio Pappalardo

2<sup>a</sup> categoria  
ore: 11,15

FLORIDIA (SR)

**Xiridia wind band**

Direttore: Salvatore Tralongo

3<sup>a</sup> categoria  
ore: 12,00

BUSETO PALIZZOLO (TP)

**Complesso Bandistico  
"G. Candela"**

Direttore: Nicolò Scavone

3<sup>a</sup> categoria  
ore: 16,00

PARTINICO (TP)

**Complesso Bandistico  
"Arturo Toscanini"**

Direttore: Francesca Cuspolici

3<sup>a</sup> categoria  
ore: 12,45

S.M. di GANZARIA (CT)

**Complesso Bandistico  
Associazione "Janzaria"**

Direttore: Adriano Taibi

2<sup>a</sup> categoria  
ore: 16,45

SALEMI (TP)

**Complesso Bandistico  
"V. Bellini"**

Direttore: Rosario Rosa

3<sup>a</sup> categoria  
ore: 17,30

BIANCAVILLA (CT)

**Orchestra di Fiati  
"Arturo Toscanini"**

Direttore: Carmelo Galizia

1<sup>a</sup> categoria  
ore: 19,00

S. ANGELO di BROLO (ME)

**Complesso Bandistico  
"V. Bellini"**

Direttore: Cannitelli Giuseppe

3<sup>a</sup> categoria  
ore: 18,15

**GIURIA  
ESAMINATRICE**

LORENZO PUSCEDDU  
ANDREA FRANCESCHELLI  
ARTURO ANDREOLI

**26 Aprile**

Teatro Trifiletti  
**Milazzo** (MESSINA)

\* ingresso libero