

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

Anno: I
N° 3

Periodo: maggio/giugno
2015

FeBaSi

Federazione
Bande
Siciliane

Magazine

In questo numero:

Masterclass di direzione e
concertazione con il
M° Jo Conjaerts

La notazione mensurale
del XIII e XIV secolo

...e tanto altro!!!

FeBaSi

Agenda

2015

10° C.E.M.

Campus Estivo Musicale 2014

S.M. di Licodia (Ct)

luglio 2015

Masterclass

2015

dal 9 al 12 luglio

Con i maestri:

Claudio Romano, Eros Sabbatani e Giuseppe Mangiameli

Kuhlmann

(Brasil)

Corso di propedeutica musicale

attraverso l'uso dei TUBOING (tubi sonori)

S. Maria di Licodia

13/14 luglio 2015



SOMMARIO

FeBaSi **NEWS**

pag. 2 - Concluso il 2° corso di direzione con il M° Tralongo.

pag. 3 - “Dalla concertazione alla direzione” - Masterclass di direzione per banda con Jo Conjaerts.

pag. 4 - Il festival bandistico “Maggio in festa” a Valverde.

pag. 5 - Il 16° Festival Bandistico Internazionale di Besana in Brianza.

Musica *& dintorni*

pag. 6 - 11 Problemi che si possono affrontare con la musica.

pag. 8 - L'insegnamento del solfeggio. (Parte seconda).

pag. 12 - La notazione mensurale del XIII e XIV secolo.

pag. 16 - La mimica come linguaggio.

Fe.Ba.Si. Magazine Periodico della Federazione Bande Musicali

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:
Carlo Delfrati
Adriano Taibi
Eleonora Buoncuore
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)

Concluso il 2° corso di direzione con il M° Tralongo



Il II corso di Direzione di Orchestre di Fiati per la Sicilia Orientale, si è appena concluso è stato articolato in tre giornate molto dense di studio e preparazione.

Nel primo incontro, avvenuto l'11 gennaio ad Aci Sant'Antonio, è stato presentato il programma e le sue finalità, dal docente M° Salvatore Tralongo e dal Presidente della Febasi M° Alfio Zito.

Il corso, nonostante la sua brevità, ha consentito a persone già abituate alla direzione e a direttori in erba come il sottoscritto ad apprendere la tecnica base di questa meravigliosa e complessa arte.

La mia prima impressione, così, credo come quella degli altri corsisti, è stata molto positiva sin dai primi momenti.

La semplicità, indice di una grande esperienza e preparazione del docente, con la quale venivano affrontati e trattati gli argomenti ci hanno sin da subito rapiti e coinvolti.

All'aspetto meramente teorico è stata sin dal primo incontro affiancata la pratica.

Prima di passare allo studio delle partiture proposte per il corso, il M° Tralongo ha curato sin da subito la nostra postura e gesto, affinché non assumessimo comportamenti erronei che con il tempo si possono tramutare in "vizi"; tenere in mano la bacchetta ad esempio, potremmo credere sia facile, in realtà ci siamo accorti del contrario, oppure dividere in due, in tre o in quattro, cercando di avere una buona postura e una simmetria nei movimenti, spesso risultava alquanto complicato per chi non lo ha mai fatto. Nel secondo e terzo incontro, tenuti l'8 e 22 febbraio, abbiamo avuto la possibilità ed il piacere di conoscere e dirigere due bellissime realtà del nostro territorio che si sono prestate come Bande Laboratorio del suddetto corso: la Banda Città di Pedara e la Banda

Giovanile dell'Associazione Musicale "Janzaria" di San Michele di Ganzaria.

Un doveroso plauso e ringraziamento va da parte mia e dei miei colleghi corsisti alle rispettive bande e direttori che le hanno sapientemente preparate.

Dirigere per la prima volta e addirittura un gruppo di musicisti che non conoscevo, è stata per me una grande esperienza che mi ha messo alla prova, ma soprattutto un grande momento di emozione.

Durante le nostre prove di direzione il docente osservava scrupolosamente il singolo corsista, dispensando a piene mani consigli utili per avere come risultato l'idea musicale e il suono che ci eravamo prefissato nella fase di studio preliminare della partitura.

Concludo citando due delle frasi dette dal nostro docente e che ricorderò per sempre:

"Direttori non si ci improvvisa, bisogna sempre essere adeguatamente preparati, sta a noi trovare la soluzione migliore o il gesto ottimale dopo uno studio minuzioso e certosino della partitura"

ed ancora

"bisogna sempre dare per poi avere, non possiamo sperare di ottenere il risultato sperato senza umiltà e abnegazione e senza che noi in prima persona ci siamo spesi".

Un caloroso ringraziamento va ovviamente alla Febasi che, grazie ai suoi numerosi corsi di alto livello che continuamente si tengono nel nostro territorio, ci consente di migliorarci ed aggiornarci senza gravare pesantemente sulle nostre finanze e di promuovere e salvaguardare un prezioso patrimonio, la Cultura.

F. Mazza

“Dalla concertazione alla direzione”

Masterclass di direzione per banda con Jo Conjaerts



In primavera il noto docente e direttore olandese è stato ospite in Sicilia per un masterclass dal titolo “dalla concertazione alla direzione”. E’ già il secondo anno consecutivo che la Febasi organizza degli incontri con il maestro Conjaerts: l’anno scorso un solo weekend a San Marco D’Alunzio (ME), quest’anno ben due appuntamenti, il primo tenutosi ad Aci Sant’Antonio (CT) l’11 e il 12 aprile, il secondo a Santa Maria di Licodia (CT) dal 15 al 17 maggio. Al corso hanno partecipato diversi direttori di banda provenienti da ogni parte della Sicilia, molti dei quali erano presenti già l’anno

scorso, e quasi tutti provengono da un percorso avviatosi qualche anno fa con i corsi di direzione livello base organizzati dalla federazione.

Non capita tutti i giorni di avere a che fare con un personaggio del calibro di Conjaerts, considerato uno dei massimi esperti in Europa del mondo bandistico, nonché uno dei più apprezzati docenti di direzione di banda.

Il maestro Conjaerts, infatti, esprimendosi a metà fra italiano ed inglese, è riuscito a far entrare i corsisti in una dimensione ed una visione della banda totalmente all’avanguardia, non solo per ciò

che riguarda la preparazione tecnica, ma anche per quella culturale che dovrebbe avere di un direttore e per il ruolo e l’importanza che hanno (o dovrebbero avere) i complessi bandistici.

Nel primo incontro teorico-pratico, per più di 12 ore il docente ha impartito metodi e consigli dandone immediata prova di efficacia sulla pratica, quest’ultima uno dei concetti rimarcati più volte dal maestro: “parlare poco e comunicare con il gesto”. Sono stati gli stessi corsisti a comporre un ensemble di fiati, diretto a turno da ognuno di loro, a cimentarsi in una miriade di esercizi didattici



ci, sia cantati che suonati, diversi brani per banda o di origine corale, fino a musica di autori importanti come per esempio la Toccata e fuga in re minore di J. S. Bach, o l'Adagio per archi di Samuel Barber.

Nel secondo incontro invece, si è avuta l'opportunità di assistere alla concertazione, da parte dello stesso docente Conjaerts, di un repertorio di difficoltà elevata. Il maestro infatti ha diretto per ben 3 giorni l'Orchestra Giovanile di Fiati FEBASI, provando il Divertimento for Band di Vincent Persichetti, Bulgarischer Tanz del compositore ceco Zbysek Bittmar, e per finire il bellissimo brano ispirato alla cultura e musica

ebraica, Yiddish Dances di Adam Gorb.

Nel provare questo difficile repertorio (grado di difficoltà 5), il maestro ha subito evidenziato i problemi che sorgevano di volta in volta, dando prova di saper individuare e risolvere eventuali difficoltà tecniche degli strumentisti. Inoltre ha dato spazio anche ai direttori corsisti, i quali hanno così avuto l'opportunità di cimentarsi nella direzione di brani di elevata difficoltà esecutiva, avendo la prova che con una buona base tecnica di direzione, si riescono a dirigere anche brani molto complessi. I direttori sono stati continuamente stimolati dal docente a tirar fuori dalla musica sempre qualcosa di

nuovo, per migliorarla, per renderla più fluida, più bella.

Il maestro Conjaerts, a conclusione della masterclass, si è espresso positivamente per ognuno dei direttori corsisti, i quali hanno dato prova di saper gestire una prova e tenere sotto controllo l'orchestra, dimostrando di mettere in atto le correzioni o i consigli dati dal docente in pochissimo tempo.

Infine si è complimentato con la Febasi per l'ottima organizzazione del corso e per gli obiettivi che negli anni sta perseguendo e raggiungendo, permettendo una crescita tecnica e culturale delle bande siciliane.

Adriano Taibi

Il festival bandistico "Maggio in festa" a Valverde

Giorno 24 maggio il Comune di Valverde (CT) in collaborazione con la Febasi ha organizzato un "Festival Bandistico", inserito nel cartellone della manifestazione "Maggio in Festa". Da come esplicitato dal titolo si è svolta una festa per tutte le domeniche di maggio, con visite guidate, degustazioni e musica live. E proprio quest'ultima non poteva che essere espressa nel migliore dei modi con dei gruppi bandistici. Infatti, due bande, il Complesso Bandistico Associazione JANZARIA di San Michele Di Ganzaria (CT) e il Complesso Bandistico "A. Giunta" di Calascibetta (EN) si sono esibite dapprima con una parata e successivamente con un concerto in Piazza del Santuario. Il primo gruppo, diretto dal M° Adriano Taibi, ha eseguito brani originali per banda di autori come Erickson, Carnevali, Mangani, Ferran. L'altra banda, diretta dal M° Carmelo Capizzi, ha invece spaziato dal classico Verdi ad autori contemporanei, come De Haan e Ortolano. Il pubblico, presente in piazza, seppur non molto numeroso, ha molto apprezzato la musica proposta dalle due bande protagoniste del festival.

Eleonora Buoncuore



Il 16° Festival Bandistico Internazionale di Besana in Brianza.

L'orchestra rappresentativa Fe.Ba.Si. è la più alta espressione del lavoro, delle attività e della programmazione svolta in Sicilia in questi ultimi anni, da parte di chi ha creduto fortemente in questo progetto. In primo luogo il presidente, maestro Alfio Zito, che insieme al maestro Salvatore Tralongo sin dall'inizio, si è impegnato per la sua crescita. E poi di tutti coloro - direttivo, staff, soci delle bande federate e musicisti tutti - che indirettamente hanno contribuito con il loro apporto alla sua evoluzione musicale. Dobbiamo guardare tutti con orgoglio a quest'orchestra, prodotto ed espressione musicale delle varie attività programmate dalla Federazione: attraverso i vari C.E.M. (campus estivi musicali), giunti non a caso, alla loro decima edizione, le attività di formazione dei docenti di musica con i molteplici corsi di propedeutica musicale e body percussion, la formazione dei maestri direttori con i numerosi corsi per direttori di banda, e la moltitudine di masterclasses per strumenti vari (flauto, clarinetto, tromba, corno, tromboni e percussioni) tenuti da docenti illustri.

Dal lontano 2006, in occasione del Festival Internazionale per Bande Musicali di Alatri (FR) ad oggi 2015, l'orchestra giovanile, così come si chiamava allora, ne ha fatto di strada, è cresciuta in tutti i sensi, diventando un gruppo formato da musicisti sempre più bravi e selezionati. Non si fa mancare nulla, nel 2013 partecipa al Concorso Internazionale per Bande di Sinnai (CA) in Sardegna, vincen-

do il primo premio nella prima categoria, risultato che la inserisce di diritto, e in modo naturale, tra le Orchestre più importanti del panorama nazionale e internazionale.

Infatti, tra meno di un mese prenderà parte al 16° Festival Bandistico Internazionale di Besana in Brianza. Una sorta di raduno dove s'incontrano complessi bandistici provenienti da tutto il mondo e che ha luogo con cadenza biennale in questo paesino di 12.000 abitanti, situato a circa trenta chilometri a nord di Milano. Quest'anno la manifestazione, che si svolgerà dal 1 al 5 luglio 2015, sarà animata da importanti gruppi, come l'Orchestra Giovanile del Festival e poi la Banda Senior di Besana in Brianza. Il 2 luglio sarà la volta della nostra Orchestra Fiati Regionale Siciliana Fe.Ba.Si. (questo il nome che ha voluto dare l'organizzazione del festival alla nostra formazione) che dividerà il palco con l'Anyang Wind Orchestra, proveniente dalla Corea del Sud.

L'indomani toccherà alla Banda Simfónica de la Societat Filharmónica Alteanense di Alicante, in Spagna e subito dopo sarà la volta della più vicina Orchestra d'Harmonie della Valle d'Aosta. Si continua il 4 Luglio con l'Orchestra di Fiati della

Svizzera Italiana, mentre nella seconda parte della serata si esibirà la Filarmonica Mousiké di Gazzaniga.

La serata finale, quella di Domenica 5 Luglio, sarà realizzata come di consueto con la Besana Festival Orchestra Fiati, composta dai migliori elementi di tutte le formazioni partecipanti. Per l'occasione, si attende ancora il nome del direttore che guiderà questa particolare formazione, e secondo alcune indiscrezioni pare sia essere un nome prestigioso che orbita nei pressi della Filarmonica della Scala di Milano. Inoltre, ogni mattina, dal 2 al 5 Luglio, ci saranno le prove a sezione per i membri della Besana Festival Orchestra Fiati, guidati da una schiera di professionisti d'altissimo livello, quali i musicisti: Francesco Tamiami per le trombe, Roberto Miele per i corni, Mike Quinn per le percussioni, Daniele Berdini, per i sassofoni, Daniele Scanziani per le doppie ance, Maurizio Saletti per i flauti, Giuseppe Grandi per i tromboni, Laura Magistrelli per i clarinetti.

E' importante precisare che a questo evento si accede solo su invito, riservato ad importanti orchestre europee e non, al quale con orgoglio ci pregiamo di appartenere e di partecipare.

Salvatore Tralongo



11 Problemi che si possono affrontare con la musica.

Non c'è situazione che la canzone giusta non possa accompagnare. La musica sa "caricarci", consolarci, tenerci allegri. Ma può trovare anche diverse applicazioni scientifiche, perché agisce sulle zone più remote e primitive del cervello. Ecco le più curiose.

NASCITE PREMATURE. La musica può costituire un dolce sottofondo per i lunghi soggiorni a cui sono costretti i bebè nati prima del termine. Ricercatori canadesi hanno osservato che far ascoltare musica a neonati prematuri aiuta i piccoli a sopportare meglio il dolore e incoraggia migliori abitudini alimentari, favorendo l'aumento di peso. I generi preferiti? La musica classica - spesso Mozart - e suoni che ricordino il battito cardiaco della madre e i rumori ovattati dell'interno dell'utero: questi ultimi favorirebbero il sonno nei piccoli in ospedale.

PIANTE DEPRESSE. Oltre alla crescita dei neonati, la musica incoraggerebbe quella delle piante. Almeno è quello che sostengono alcune teorie raccolte in un volume del 1973, intitolato *The Sound of Music and Plants*, scritto dalla professoressa universitaria del Colorado Dorothy Retallack. In uno dei suoi esperimenti, Retallack fece ascoltare a due gruppi identici di piante due diversi generi musicali: musica rock e musica lounge di sottofondo. Dopo 2 settimane, le piante che avevano ascoltato musica rock apparivano cresciute, ma curve e con le foglie cupe e ingiallite, lontane dagli altoparlanti. Le piante del secondo gruppo erano cresciute in modo uniforme e apparivano verdi e rigogliose, quasi protese verso la fonte musicale.

LESIONI CEREBRALI. La musica è un importante strumento di riabilitazione cognitiva per chi ha subito lesioni cerebrali, o affronta le conseguenze di malattie neurodegenerative. L'ascolto della musica preferita può migliorare l'umore e la collaborazione di pazienti colpiti da ictus; stimolazioni ritmiche sonore possono aiutare nel recupero di alcune funzioni linguistiche e sonore. Nei pazienti con Parkinson, servono da coadiuvanti negli esercizi volti al recupero dell'equilibrio.

COLLANTE (O REPELLENTE). La musica funziona da catalizzatore sociale, regalando un'identità comune a molti gruppi di giovani. Questo è noto da tempo, ma forse non tutti sanno che può sortire anche l'effetto opposto: può anche allontanare dai luoghi in cui risuona chi non apprezza quel tipo di melodia. Lo sanno bene alcuni negozi eleganti, biblioteche silenziose e hall degli alberghi che attraverso la musica classica allontanano la clientela indesiderata (per esempio un'audience troppo giovane che non sempre gradisce il genere). Quando il cervello ascolta qualcosa che non apprezza, inibisce la produzione di dopamina, un ormone che ci fa sentire appagati. Così, si andrà a cercare altrove melodie che ci facciano stare bene.

UDITO. In certi casi, l'ascolto continuativo di musica può prevenire i naturali problemi di perdita dell'udito legati all'età. Uno studio condotto su 163 adulti, metà dei quali musicisti professionisti, ha dimostrato come i cultori di musica riuscissero a processare i suoni meglio dei soggetti di controllo, con una discrepanza che aumenta con l'età. Un musicista 70enne riesce in media a distinguere i suoni in un ambiente rumoroso con la stessa efficacia di un 50enne non musicista.



CUORE A PEZZI. E non ci riferiamo alle pene d'amore, ma alle patologie cardiache. È stato dimostrato che una musica rilassante può risultare utile nella convalescenza di pazienti che hanno subito operazioni cardiache o sono reduci da infarto, perché abbassa la pressione sanguigna, riduce il battito cardiaco e aiuta a ridurre l'ansia. Una musica allegra e dinamica, specie se gradita, fa espandere i vasi e intensifica la circolazione del sangue, favorendo la salute del cuore.



PERFORMANCE SPORTIVE. Uno studio britannico del 2005 ha dimostrato che l'ascolto di musica può migliorare del 20% le prestazioni sportive. L'equivalente legale del doping, solo che questo non fa male alla salute.

TEENAGER TERRIBILI. Non è solo la melodia di un brano a sortire effetti positivi. Anche il suo contenuto può dare benefici importanti. Uno studio inglese del 2008 ha dimostrato come l'ascolto di brani con un messaggio sociale positivo (come "Heal the World" di Michael Jackson) incoraggi comportamenti collaborativi negli adolescenti (che durante l'esperimento si prestarono più volte a raccogliere una matita lasciata "accidentalmente" cadere dagli sperimentatori). Lo stesso effetto non si ottiene con brani "neutrali".

ALFABETIZZAZIONE. Alcune orchestre organizzate nei luoghi più disagiati del mondo hanno il merito di togliere i ragazzi dalla strada e indirizzarli verso un nuovo obiettivo comune. Ma la musica può agire in un modo ancora più concreto. Uno studio americano del 2009 ha dimostrato che imparare a leggere la musica e riconoscere le note musicali in età scolastica potenzia anche le abilità di lettura generali, contribuendo all'alfabetizzazione.

PROMOZIONI SUBLIMINALI. Dalle grandi cause sociali passiamo al più concreto mondo degli affari. Si è visto che la musica di sottofondo fatta risuonare in un negozio incoraggia certi tipi di acquisti. Far ascoltare musica francese in un negozio di vini spingerà all'acquisto di bottiglie d'Oltralpe. Far ascoltare musica tedesca, farà fare incetta di vini tedeschi (per quelli italiani ci auguriamo basti il profumo).

ALTERAZIONI DEL GUSTO. Restando in tema di vini, la musica può contribuire anche al modo di percepire il sapore di quello che abbiamo nel bicchiere. Anche il vino rosso più economico, assaporato con un brano caldo e profondo di sottofondo, potrà sembrare più corposo del 60%; lo stesso effetto di "priming" (condizionamento) interessa il vino bianco: assaporatelo con una canzone allegra e frizzante nelle orecchie e vi sembrerà più fresco e fruttato.

Elisabetta Intini

L'INSEGNAMENTO

del solfeggio

(PARTE SECONDA)
di Carlo Delfrati

7. Uno sguardo al passato: dalla solmisazione al solfeggio (relativo)

Il richiamo a Rousseau fa capire che l'idea non è certo nuova. La querelle sorta anche in Italia negli ultimi lustri a proposito del cosiddetto "do-mobile" ce ne fornisce un caso illuminante. La querelle non è che l'ultimo episodio di una vicenda pluri-secolare, che ha avuto nello stesso Rousseau uno dei più fieri contendenti. Ripercorriamola rapidamente. Dal tempo di Guido d'Arezzo (ma anche da molto prima la pratica era conosciuta, in tutto l'Oriente e in Grecia), ogni suono possedeva una doppia denominazione: in quanto altezza "assoluta", in quanto tasto particolare (clavis), era designato con una lettera dell'alfabeto (da A a G); in quanto grado della gamma (vox) era designato con una delle sillabe guidoniane (ut, re ecc.). Per cui per esempio il suono G (e il nostro occhio corre subito a un tasto del pianoforte, o a una posizione delle dita sul flauto; e l'orecchio di chi abbia appunto un "orecchio assoluto", sente un suono preciso), il suono G poteva chiamarsi ut se su quello s'impiantava la gamma, oppure sol se era usato come quinto grado di una gamma impiantata sul C, oppure re se era usato come secondo grado di una gamma impiantata sull' F. Continuo a chiamare i suoni assoluti, le claves, con le lettere dell'alfabeto (secondo l'uso straniero, non latino). Pian piano, via via che si praticano gamme su altre fondamentali (a partire da D, B molle, ecc. :cioè via via che si integrano le coniunctae al sistema ternario degli esacordi, naturale, duro, molle: già dal XII secolo, con Theinred of Dover), il nostro G poteva essere chiamato a secondo dei casi fa (quarto grado di D), o la (sesto grado di B molle), ecc. Lo stesso avveniva per qualsiasi altro suono, A, B, C ecc. Insomma, nelle pratiche medievali (della solfatio e poi della solmisatio), ogni suono era cantato su una sillaba variabile in funzione del grado della gamma che il suono ricopriva. Ora, ecco un buon quiz per uno studente di Didattica (o di Teoria, o di Storia...): "perché per i sette suoni della gamma, che erano chiamati con le sette lettere, c'erano a disposizione originariamente solo sei sillabe?"

La regola era rigorosa: "sopra il la non si sale, sotto l'ut non si scende"! La risposta ci porta al cuore del problema che c'interessa. Sei erano le sillabe, perché sei erano i "tipi di suono", i "quadri mentali", gli "affetti", quindi i gradi della gamma che l'orecchio percepiva e riconosceva. Una scala come questa sarebbe stata cantata allora con le sillabe scritte sotto:

[ESEMPIO MUSICALE 1]

Ut Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol La Sol Fa Mi Re Ut Fa Mi Re Ut

In questo esempio, il suono B non si sarebbe presentato come un "affetto" nuovo, in aggiunta ai sei; acquistava invece gli stessi connotati di uno dei sei: più precisamente i connotati del mi. L'intervallo B-C era sentito anche come responsabile di una "modulazione", diremmo noi, più propriamente di una "mutazione", da una gamma fondata sul C a una gamma fondata sul G. E se G è la fondamentale, cioè ut, B-C

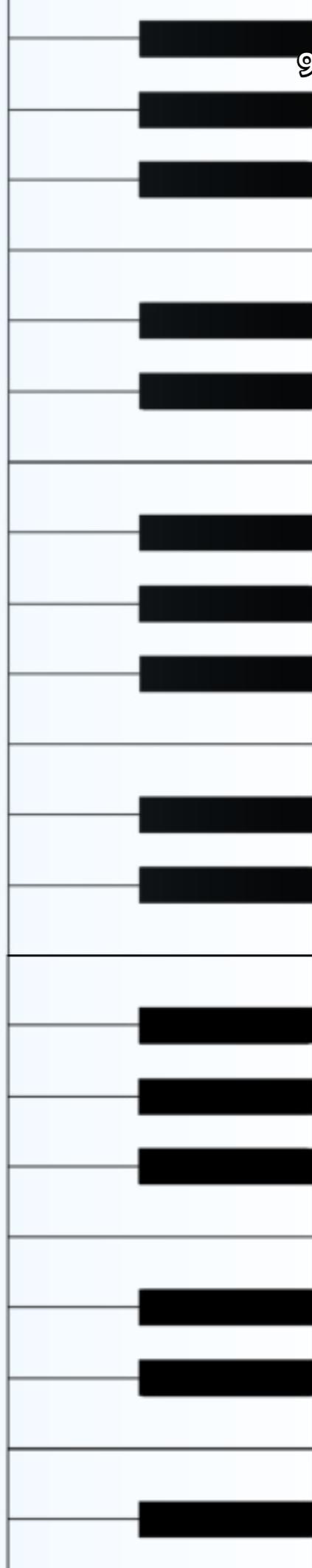
sono il terzo e quarto grado, cioè mi-fa. Detto in altre parole: mentre la musica più recente è basata su modelli percettivi di sette suoni (l'ottavo ripete il primo), la musica medioevale era basata su modelli esacordali : gli esacordi originari naturale (su C), duro (su G), molle (su F) e successivamente gli esacordi "finti", quelli delle coniunctae (sugli altri suoni). Mutazione era appunto il passaggio, nel corso di una melodia, da un esacordo all'altro. Nel Cinque-Seicento il sistema si evolve. Cambia la sensibilità musicale. Cambia il linguaggio. Si passa da Josquin a Monteverdi, dalla prima alla "seconda pratica", dalla modalità alla tonalità, dal modello esacordale a quello otto-cordale. La nomenclatura per i gradi della gamma si evolve. Si sente la necessità di una settima sillaba, perché si sente, nel suono contiguo al la (poniamo, nel B dell'esempio precedente) un carattere nuovo, ben distinto da quello del mi: il carattere, si dirà poi, di "sensibile". Banchieri, Burmeister, Nivers, Le Maire sono tra i sostenitori della necessità di una settima sillaba. Che sarà, definitivamente, il si. Nasce così il solfeggio moderno. Lo chiamo solfeggio relativo, per distinguerlo da quello assoluto che vedremo tra poco. Ogni suono può ricevere ora non sei nomi, ma sette. Il suono C è detto ut (poi do) se è tonica, sol se è dominante (in tonalità di F), si se sensibile (in tonalità di D bemolle), ecc. Questo solfeggio prese piede soprattutto in Francia, non in Italia, nonostante i tentativi d'introdurvelo. I trattati italiani fra Sette e Ottocento sono illuminanti. Nel Primo dizionario lessicografico in lingua italiana si legge, alla voce "Sistema di Monsignor Maire spettante il solfeggio": "L'anno 1620 monsignor Maire propose il nuovo monosillabo si per apporsi alla settima corda della scala. Questo si fu abbracciato, e tal modo di solfeggiare fu detto alla francese [...]. Molti attaccati all'antico sistema non adottano questa maniera, la quale, però è comunemente abbracciata perché più facile e comoda... 2

E alla voce "Solfeggiare": "Il padre Banchieri aggiunse il bi, alle sei sillabe do re ecc. e fu del 1599. Questa regola di solfeggiare fu poco adottata dagli Italiani, ma non così dai Francesi".

E il Gervasoni:

"Sònovi... due diverse maniere di solfeggiare, l'una detta all'Italiana, per essere stata inventata in Italia circa il 1024 dal celebre Guido d'Arezzo: l'altra appellata alla Francese, per essersi ritrovata in Francia dopo che l'erudito Mr. Lemaire nel 1620 aggiunse alle sei sillabe di Guido la sillaba si, per nominare il settimo suono della scala. Il modo di solfeggiare all'Italiana egli è il più difficile, a motivo delle varie mutazioni che in quello si praticano, le quali consistono nel rendere l'intonazione delle medesime note con diverse sillabe, secondo la diversa maniera di giugnere all'ottava, secondo la posizione de' due semitoni di esse, e secondo che per la medesima si ascende o si discende. Questa maniera di solfeggiare è tutt'ora in uso per 2 2 P. Gianelli, Dizionario della musica sacra e profana, Venezia (1801), 18303, Vol. VII, pp. 12-14. La citazione successiva è a p. 42. apprendere il Canto Gregoriano, nel quale riesce di non volgare vantaggio, per essere una tal sorta di canto ordinato col sistema degli Esacordi. Il modo di solfeggiare alla Francese è più naturale, più breve e più facile da apprendersi; poiché in questo ciascuno de' sette suoni della scala ha sempre il suo nome proprio, e riconoscendosi così la giusta proporzione nelle ottave, come si ascende egualmente, si discende ancora" 3 .

Il Gervasoni fa un'osservazione importante: la solmisazione è vantaggiosa per leggere il canto gregoriano, è inadeguata per la musica tonale. Possiamo generalizzare: un sistema di decodifica non può essere universale, è sempre congruente con il codice per il quale è usato. Oggi la



musica a-tonale non saprebbe che farsene del solfeggio relativo, proprio come quella tonale non sa che farsene della solmisazione. Ma in Italia il solfeggio relativo, tanto più coerente con la musica del tempo, la musica tonale, non prende piede. Nell'insegnamento di base si continua a praticare la solmisazione, senza il si. E' un esempio storico clamoroso dell'arretratezza della scuola rispetto alla realtà: che nel caso in questione è verosimilmente legata al fatto che gli studi musicali iniziavano in ambiente e su materiali ecclesiastici. Lo stigmatizzava il Fétis, nella *Revue Musicale* del 1827: la solmisazione "fu abbandonata da tutti i popoli d'Europa, con l'eccezione degli italiani, che per un'inspiegabile testardaggine, si sono ostinati a conservare questo metodo gotico".

8. Dal solfeggio relativo al solfeggio assoluto

Gianelli diceva che il sistema francese (a sette sillabe invece di sei) era "più facile comodo". Dal suo punto di vista aveva perfettamente ragione: l'introduzione del si eliminava la necessità di ricorrere al complicato meccanismo della mutazione tutte le volte che la melodia saliva oltre il la o scendeva sotto il do. Questa semplificazione, ripeto, era coerente con la nuova sensibilità tonale, e quindi era didatticamente funzionale. Ma poco per volta finì per tirarsene dietro un'altra, di per sé innocua, ma con conseguenze stavolta negative nell'insegnamento del solfeggio. Nel corso del Settecento, in Francia, le sillabe vengono usate non più (non più solo) per designare un grado della gamma, un carattere, un affetto, ma l'altezza assoluta del suono. La differenza fra altezza assoluta e relativa, tra *clavis* e *vox*, tra lettere e sillabe, si va annebbiando poco per volta, non nella coscienza dei teorici, s'intende, ma nella prassi quotidiana e nella scuola. C e Do ve nivano a significare la stessa cosa. La doppia denominazione dei suoni saltava.

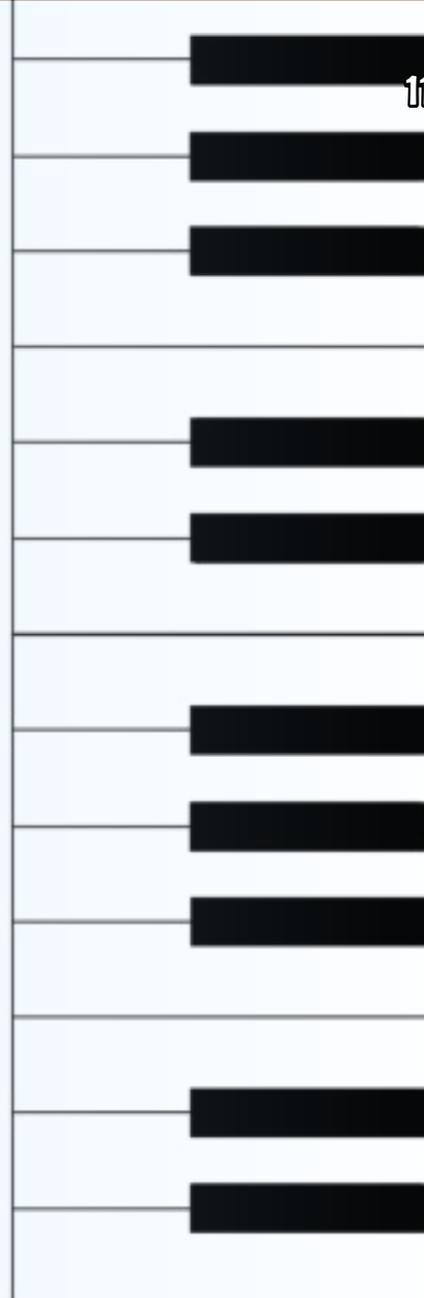
2 P. Gianelli, *Dizionario della musica sacra e profana*, Venezia (1801), 18303, Vol. VII, pp. 12-14. La citazione successiva è a p. 42.

3 Carlo Gervasoni, *La Scuola della Musica*, Orcesi, Piacenza 1800, pp. 197-198.

In realtà erano le sillabe a mettersi addosso (per un processo di metonimia) il significato proprio delle lettere, e quindi a perdere il proprio. Il significato più "facile" (do è il suono dato da quel tasto particolare; anzi è quel tasto stesso!) cacciava il più "difficile" (do era il suono fondamentale, in qualunque tonalità: quindi qualunque tasto). Ma questo significato in tanto era più "difficile" in quanto pretendeva dallo studente un'attenzione e una consapevolezza percettive a cui l'altro poteva lasciare indifferenti. Chiamare do quello che era semplicemente e soltanto un C allentava nello studente l'impegno a "capire", a "sentire", che cosa fosse in realtà un do, cioè una tonica. La formazione di un "quadro mentale" della gamma, di ciascuno dei suoi gradi, è la condizione per arrivare a decifrare vocalmente i segni sul pentagramma, si diceva. Le sillabe guidoniane erano nate come sussidio prezioso per fissare quel quadro. Perdere il significato originario delle sillabe apriva, sulla strada della didattica, un pericolo: lo studio meccanico, basato - più che sulla necessaria presa di consapevolezza delle funzioni tonali - sulla ripetitività, sull'apprendimento "per associazione", a furia di prova e riprova. Nella mente dell'allievo il "quadro mentale" rischiava di venire a costituirsi - quando si costituiva! - solo dopo un lungo, demotivante lavoro di ricalco, invece che per "crescita dall'interno" (il ricalco non era anche la tecnica didattica privilegiata nel disegno?): una tecnica pavloviana,

che non a caso prende piede nell'Ottocento, in piena affermazione della cultura positivista. Si può dunque considerare il passaggio dal significato "relativo" delle sillabe al significato "assoluto" - e quindi dalla pratica del solfeggio relativo a quella del solfeggio assoluto - come un effetto indesiderato del passaggio dalla solmisazione (a sei sillabe) al solfeggio (a sette). Non è che i didatti più sensibili non se ne rendessero conto. Sentiamo ancora Rousseau: "C e A designano suoni fissi invariabili, resi sempre dai medesimi tasti. Ut e la son tutt'altra cosa. Ut è costantemente la tonica d'un modo maggiore, o la medianta d'un modo minore. La è costantemente la tonica d'un modo minore, o la sesta nota d'un modo maggiore. Così le lettere indicano i termini immutabili dei rapporti del nostro sistema musicale, e le sillabe indicano i termini omologhi dei rapporti simili in tonalità diverse. Le lettere indicano i tasti dello strumento, e le sillabe i gradi del modo. I musicisti francesi hanno stranamente imbrogliato queste istinzioni; hanno confuso il senso delle sillabe con il senso delle lettere; e, raddoppiando inutilmente i segni dei tasti non ne hanno lasciati per esprimere i gradi dei toni. Sicché per loro ut e C son sempre la stessa cosa; il che non è, e non dev'essere, altrimenti a che servirebbe il C? La loro maniera di solfeggiare è d'una difficoltà eccessiva senza essere di alcuna utilità, senza recare alcuna idea chiara allo spirito, perché con questo metodo queste due sillabe ut e mi, per esempio, possono ugualmente significare una terza maggiore, minore, eccedente o diminuita. Per quale strana fatalità il paese in cui si scrivono sulla musica i libri più belli e precisamente quello in cui la s'impara con maggior difficoltà?"⁴

Continua...



Seguici su...



NEWSLETTER del portale febasi.com

GRUPPI: Fe.Ba.Si. - Federazione Bande Siciliane

PAGINE: Febasi Magazine

Orchestra di Fiati FE.BA.SI.

FEBASI CHANNEL: www.youtube.com/febasi2

INSTAGRAM: [fe_ba_si](https://www.instagram.com/fe_ba_si)

LA NOTAZIONE MENSURALE DEL XIII E XIV SECOLO

Le prime forme di notazione mensurale risalgono al 1230-1240, periodo di transizione antecedente alla notazione dell'epoca franconiana (dal 1260 in poi).

Nel trattato *Discantus positio vulgaris* ritroviamo le regole adoperate per questo tipo di scrittura.

Una differenza sostanziale fra questa scrittura e la notazione modale, descritta nel precedente articolo, consiste nell'impiego di due segni ben definiti: la Longa e la Brevis.

A questi si aggiunge la semibrevis, come suddivisione della brevis, che doveva essere utilizzata come gruppo di note e mai come nota isolata.

Andandosi sempre più consolidando la mensura della scrittura, si precisò ben presto il concetto di "perfezione".

La perfezione consisteva nel suddividere la longa in tre brevis, mentre la longa cosiddetta imperfecta veniva suddivisa in due longhe, secondo il pensiero medioevale con il quale il numero tre rappresenta Dio unico e trino e quindi per tale motivo perfetto.

Per lo stesso principio, la brevis poteva essere perfetta o imperfecta.

I modi vennero ancora conservati e le *ligaturae* rimangono, ma distinte in:

1. *ligaturae cum proprietate*
2. *ligaturae sine proprietate*
3. *ligaturae cum opposita proprietate*

Descrizione	Forma disc.	Forma asc.	Valore
<i>Cum Proprietate et cum perfectione</i>			Brevis + longa
<i>Sine Proprietate et cum perfectione</i>			Longa + longa
<i>Cum proprietate et sine perfectione</i>			Brevis + brevis
<i>Sine proprietate et sine perfectione</i>			Longa + brevis
<i>Cum opposita proprietate</i>			Semibrevis + semibrevis

Le prime hanno mantenuto la forma originale che deriva dal canto gregoriano, cioè con la coda rivolta in basso, quelle "sine proprietate" trasformano una longa in una brevis, o viceversa, togliendo o aggiungono impropriamente la stanghetta, infine il terzo tipo presenta una stanghetta rivolta all'insù sulla prima nota a sinistra.

Con lo sviluppo della polifonia assieme alla prima definizione del valore delle note comincia ad essere precisato il valore delle pause.

Nome	Nota	Pausa relativa
<i>Maxima</i>		
<i>Longa</i>		
<i>Brevis</i>		
<i>Semibrevis</i>		
<i>Minima</i>		
<i>Semiminima</i>		
<i>Fusa</i>		
<i>Semifusa</i>		

Analogamente alla scrittura gregoriana le pause vengono indicate con dei tratti verticali più o meno grandi a seconda del valore, queste hanno anche il ruolo di determinare il passaggio da un modo ritmico all'altro.

Francone da Colonia con il suo trattato *Ars Cantus Mensurabilis* ed altri teorici anteriori o contemporanei, furono i veri iniziatori del mensuralismo: Giovanni da Garlandia (1195) nel suo trattato *De Musica Mensurabili Positio*, dove viene spiegata la combinazione dei modi anche in senso verticale; nel trattato dello Pseudo-Aristotele vengono definite le misurazioni delle note in legatura, dove la Longa viene classificata come *Perfecta* (3 tempi) ed *Imperfecta* (2 tempi), la *Brevis in Recta* (1 tempo) e *Altera* (2 tempi) ed infine, la *Semibrevis Minor* e *Maior*, $1/3$ e $2/3$ della *Brevis recta* rispettivamente.

Nel periodo di notazione pre-franconiana si sviluppa il Mottetto arcaico, costituito da tre voci (tenor, motetus e triplum).

Nella maggior parte dei manoscritti a noi pervenuti le tre parti del mottetto venivano disposte in una o due pagine.

Francone da Colonia riassume nel suo trattato teorico le leggi che regolano l'andamento della musica e precisa le forme delle note isolate.

La notazione franconiana ebbe vita breve, a causa del veloce sviluppo di nuovi modelli che determinò la nascita della cosiddetta *Ars Nova*.

Nel famoso *Roman de Fauvel* e nei fascicoli 7 e 8 del codice di Montpellier sono presenti manoscritti in notazione franconiana.



L'*Ars Nova* prese piede nel XIV sec., si distinsero due scuole, quella italiana e quella francese, sebbene queste presentassero delle differenze, si possono considerare continuatrici dell'opera di Francone.

Il rappresentante di spicco dell'*Ars Nova* francese fu Philippe de Vitry, così il teorico e compositore Marchetto da Padova è considerato l'iniziatore dell'*Ars Nova* italiana.

Il *Pomerium musicae mensuratae*, scritto da Marchetto attorno al 1320, è contemporaneo infatti ai trattati dell'*ars nova* francese, il più importante fra questi l'*Ars Nova Musicae* di Vitry.

La scuola arsnovistica italiana prende spunto non solo dalle idee di Francone da Colonia ma anche dalle teorie di Petrus de Cruce; fu un compositore del XIII secolo, teorico e studioso, Petrus de Cruce nacque, molto probabilmente, ad Amiens o nelle sue vicinanze, nel centro-nord della Francia. Poco si sa sui primi anni della sua vita se non che era attivo attorno al 1290 e che probabilmente studiò all'università della Sorbona a Parigi e che fu allievo di Francone da Colonia. Il teorico musicale Jacopo di Liegi disse di lui: "quel musicista pratico e degno che compose così tanti bei pezzi di polifonia mensurale seguendo i precetti di Francone da Colonia."

Le due scuole presentano delle forti analogie riguardanti la codificazione di segni mensurali e dei diversi rapporti di misura; un'unica differenza fra le due consiste nel fatto che nella scuola francese, in cui il valore della longa poteva essere accorciato o prolungato grazie all'utilizzo dell'imperfezione o dell'alterazione, con la scrittura petroniana invece, il valore della longa rimaneva fisso.

Nella scuola francese vengono impiegati gli stessi segni della notazione italiana, sia per indicare le note sia per le pause.

I rapporti tra le note sono i seguenti:

1. Modus: rapporto tra la maxima e la longa e tra la longa e la brevis
2. Tempus: rapporto tra brevis e semibrevis
3. Prolatio: rapporto tra semibrevis e minima

Divisione perfetta		Divisione imperfetta	
Maxima		Maximodus perf. imp.	
Longa		Modus p. i.	
Brevis		Tempus p. i.	
Semibrevis		Prolatio major minor	
Minima			
Seminima			

modus perfectus	
modus imperfectus	
tempus perfectum	
tempus imperfectum	
prolatio major	
prolatio minor	

Per indicare il modo, il tempo e la prolazione Vitry adoperò dei segni grafici posizionati all'inizio del rigo.

Il passaggio da una suddivisione ternaria ad una binaria viene definita emiola, Philippe de Vitry escogitò l'uso dell'inchiostro rosso quando si voleva effettuare il cambio di prolazione.

Le principali caratteristiche della notazione italiana furono:

1. l'impiego del punctum divisionis per distinguere i gruppi di semibrevis che formavano la misura, quindi con la stessa funzione della stanghetta moderna
2. la preferenza dell'esagramma a differenza dei francesi che preferivano il pentagramma
3. l'uso di 8 lettere per indicare la suddivisione adottata

La scrittura ideata da Marchetto da Padova prevede la divisione della breve, che può essere perfetta (divisione ternaria) o imperfetta (divisione binaria), fino a 12 parti uguali:

I simboli posti all'inizio o tra una sezione e l'altra della composizione rappresentano le iniziali della suddivisione adoperata

Tempus e prolatio

- Tempus Imperfectum cum prolazione imperfecta (tempus e prolazione imperfetta)
- Tempus Imperfectum cum prolazione perfecta (tempus e prolazione perfetta)
- Tempus perfectum cum prolazione imperfecta (tempus e prolazione imperfetta)
- Tempus perfectum cum prolazione perfecta (tempus e prolazione perfetta)

NOTAZIONE	VALORI
Tripla	
Binaria	
Quaternaria	
Quintaria (septima)	
Quintaria (sexta)	
Sextaria	
Septaria	
Octava	

Grazie alla scuola francese ed italiana le composizioni diventano sempre più elaborate e le tecniche contrappuntistiche molto complesse e raffinate.

In Francia si diffondono:

1. l'hoquetus, detta anche tecnica "a singhiozzo": una voce tace quando l'altra canta e viceversa.
2. la caccia, in cui una voce ripete in ritardo ciò che l'altra voce ha appena cantato (tecnica del canone).
3. il chiasmo, in cui due voci si scambiano, incrociandosi, due motivi.
4. il canone cancrizzante (o retrogrado) in cui una voce canta la melodia dell'altra voce partendo dalla fine (all'indietro): l'esempio più famoso il brano "La mia fine è il mio inizio e il mio inizio è la mia fine" di Machaut.

Rispetto all'Ars Nova francese, la forma italiana risulta più semplice e meno contrappuntisticamente intricata, si diffondono le seguenti forme compositive:

1. mottetto: Si ricordano tre mottetti scritti da Marchetto da Padova, uno di Jacopo da Bologna e altri frammenti di mottetti composti in onore di dogi veneziani.
2. madrigale: è un componimento a forme fixe, strofico; era solitamente a due voci. Importanti autori di madrigali sono Giovanni da Cascia, Piero, Jacopo da Bologna.
3. caccia: a tre voci, nei suoi testi si presentano scene di caccia, gare, giochi all'aperto, mercato.
4. ballata: è una forme fixe monodica destinata ad accompagnare danze collettive; per questo ogni stanza (strofa) viene divisa in due piedi (o mutazioni), intonati su uno stesso motivo. Il maggior esponente di questo genere fu Francesco Landini di Firenze.

Francesco Mazza

10°

CCEM

Campus Estivo Musicale

luglio 2015

S.M. di Licodia - CT

Info: www.febasi.com

La mimica come *linguaggio*

Continuiamo la nostra panoramica sulla figura del direttore d'orchestra, dopo l'articolo che abbiamo presentato nel precedente numero del nostro giornalino. Approfondiamo l'argomento parlando di un aspetto molto importante sull'arte del dirigere:

«La mimica come linguaggio».

Fissiamo innanzi tutto un punto basilare del nostro discorso: quello che stabilisce la «necessità» di un direttore, affinché l'interpretazione possa manifestarsi. Coloro che, ingenuamente, fossero convinti del contrario, e considerassero il direttore come un «dipiù», superfluo («perché tanto chi suona sono i professori dell'orchestra»), dimostrerebbero, appunto, la loro ingenuità.

Si rifletta sulla natura e sulla consistenza di quella compagine di suonatori che è l'orchestra. La musica per essa scritta è disposta su molti rigli sovrapposti, i quali, considerati nella loro verticalità (secondo una linea che va dal basso all'alto del foglio), indicano la contemporaneità dei suoni. Di quei rigli però ogni suonatore ha davanti solo quello che reca la sua parte, e non è in grado quindi di conoscere la parte degli altri. Vi sono poi molti suonatori che debbono intervenire per "File" (la Fila dei primi violini, quella dei secondi, quella dei violoncelli, e così via), e che sono tenuti a raggiungere una compattezza e una concordia nel fraseggio, tali da risultare a chi ascolta quasi uno strumento solo, sia pur potenziato nell'intensità; e come riuscirvi, senza l'intervento di un «coordinatore»?

Ecco il direttore d'orchestra è prima di tutto un «coordinatore». La sua azione riveste importanza specifica anche in ciò che concerne le diverse «entrate» dei vari strumenti; è vero che ogni professore vede prescritto, sulla sua parte, il numero delle «Battute vuote» (o «d'aspetto») che lo riguardano, e che è tenuto a contare; ma è vero altresì che un gesto del direttore, a lui rivolto al momento della sua «entrata», è tale da rinfrancarlo e da rendere più significativo il suo intervento.

Di più: il direttore colui che dosa le sonorità dei diversi strumenti, e che sovrintende agli intrecci delle varie parti, per concatenarli ai fini di un risultato unitario. Per far questo deve tener conto non soltanto della potenza di suono di ogni strumento, e delle sue attitudini alle sfu-



mature e ai coloriti; ma anche della situazione della sua orchestra, così come l'avete disposta davanti a sé. Questo punto, di capitale importanza nell'arte di dirigere l'orchestra, è relativo alla velocità, tutt'altro che fulminea, con cui il suono si propaga nell'aria, che è di 342 m/s. Si ponga mente alla dislocazione degli strumenti di una grande orchestra sinfonica; si rifletta sulla notevole quantità di spazio di cui l'orchestra ha bisogno per disporsi, e sulla distanza, anch'essa notevole, che intercorre fra gli strumenti meno vicini. Si rifletta, ancora, sulle distanze assai varie, che esistono fra i singoli gruppi strumentali e la sala, ove è situato il pubblico. Tutto questo groviglio di problemi, collegati con la non istantanea propagazione del suono nell'aria, porta fatalmente a due conclusioni: Che ciò che il direttore «sente» dal podio non è esattamente ciò che sente il pubblico in sala, Eppure il direttore deve volere ottenere solo ciò il pubblico sentirà; e che i gesti del direttore, per suscitare le entrate dei diversi strumenti, debbono essere non soltanto anticipati di una frazione di secondo rispetto al sorgere dei suoni; ma diversamente anticipati, a seconda dei gruppi strumentali, più o meno distanti, a cui siano diretti.

E finalmente, il direttore è colui che «muove» la musica. L'arte dei suoni è arte che si manifesta, si distende e procede nel tempo; e questo accade perché il dipanarsi dei suoni si verifica secondo una «velocità», o meglio secondo una serie di «velocità», le quali debbono essere poste in efficace rapporto reciproco. Ciò che è «lento» può essere seguito da ciò che è ancor più lento; ciò che è «veloce» può essere paragonato con ciò che è più veloce ancora. Scegliere di volta in volta le velocità pertinenti, al fine di una visione complessiva dell'opera d'arte che sia appunto interpretazione, e proporle (o magari imporle) a tutti i suonatori, in modo che ciascuno di essi assuma nel contesto non solo la parte che gli spetta ma anche quella velocità nell'eseguirla che sia «giusta» nella serie dei rapporti reciproci: questo è il compito primario del direttore d'orchestra, adempiendo al quale egli manifesta il meglio delle sue qualità di musicista, e si qualifica davvero come «interprete».

Coordinatore dei diversi interventi strumentali, dosatore delle varie parti in ogni intreccio e in ogni sfumatura d'intensità, motore primo del fluire dei suoni ciascun episodio dell'opera d'arte, il direttore, così essendo e così agendo, viene a possedere, per il tramite dei suoi suonatori, un contatto ideale con tutti gli strumenti dell'orchestra, al punto da potersi ritenere che l'orchestra tutta sia il suo «strumento», docile sotto la sua bacchetta com'è docile un pianoforte sotto le dita di un pianista.

Tale contatto è «ideale» perché si attua «per interposte persone»; ma non per questo è meno vero. Potremmo paragonare il direttore d'orchestra a un generale che vinca la sua battaglia emanando ai suoi soldati gli opportuni ordini di combattimento; o, se le metafore militaresche non vi sono gradite, potremmo assimilarlo a un legislatore saggio, che con le sue prescrizioni prova il benessere dello Stato. Ciò che però ora a noi interessa è di specificare a quale genere di linguaggio il direttore-generale-legislatore si affidi per impartire i propri ordini. Tale linguaggio è quello del gesto: l'arte direttoriale è un'arte «mimica». È pur vero che ogni esecuzione di una musica per orchestra e preceduta da «prove» (nella fase detta della «concertazione»), durante le quali il direttore illustra a parole le proprie volontà ai suonatori; ma tale fase non riveste ancora, se non nelle intenzioni, carattere di «interpretazione», e appartiene piuttosto a quel particolare tipo di attività che si definisce «didattica». La vera interpretazione si ha al momento in cui la musica viene offerta al pubblico: che è proprio il momento nel quale al direttore non è più lecito di parlare.

L'arte di dirigere l'orchestra, negli ultimi cento anni, è stata dominata dai concetti esposti nel fondamentale saggio di Richard Wagner, intitolato *Del dirigere* (1869). Ma, in proposito, occorre citare anche un altro saggio wagneriano, mirabile, seppur meno ricordato, *Attori e cantanti* (1872). In questo scritto, definendo la natura del «mimo», Wagner avverte che sotto quel termine è intende comprendere non soltanto l'«attore» e non soltanto il «cantante»; ma anche il musicista esecutore-interprete, e specialmente il direttore d'orchestra. Costui, infatti, nel momento supremo dell'arte sua, ha a disposizione, per esprimersi, solo il gesto; e solo a quello può affidarsi. Il musicista deve, lui, trasmutarsi in mimo.

Non sarebbe del tutto errato un paragone fra l'arte del dirigere e l'arte della danza; purché si notasse che mentre la mimica del danzatore nasce dalla musica, è la musica stessa, invece, a manifestarsi e a fluire come conseguenza, della mimica del direttore. Il «rapporto» è simile; la direzione in cui esso si manifesta, i due casi, è diametralmente opposta.

Federazione
**Bande
Siciliane**

Masterclass

2 0 1 5



Masterclass
Percussioni

9/11 luglio



Claudio Romano

Timpanista dell'Orchestra
Sinfonica della RAI



Masterclass
Trombone
Euphonium

10/12 luglio

Giuseppe Mangiameli

Trombonista dell'Orchestra
Teatro Massimo "V. Bellini" di Catania



Masterclass
T u b a

10/12 luglio

Eros Sabbatani

Docente di Tuba presso il Conservatorio
di musica "G. Verdi" di Milano

* INFO: Febasi.com