



# Musica

Storia, analisi  
e didattica

*Ars docendi et discendi*  
tra metodologia e ricerca

a cura di  
Patrizia Balestra e Valeria Lalli



VII | I Quaderni del Conservatorio  
| Umberto Giordano di Foggia



# *Musica*

*Storia, analisi e didattica*

*Ars docendi et discendi*  
tra metodologia e ricerca

a cura di  
Patrizia Balestra e Valeria Lalli

VII/2021



Claudio Grenzi Editore



Ministero dell'Istruzione  
Università e Ricerca



## I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia VII/2021

### *Comitato di redazione*

Francesco Montaruli  
Direttore del Conservatorio  
'U. Giordano'

Patrizia Balestra  
Docente di Storia della musica  
Coordinatrice

Lilly Carfagno  
Docente di Bibliografia e  
biblioteconomia musicale

Augusta Dall'Arche  
Docente di Pedagogia musicale  
per Didattica della musica

Valeria Lalli  
Docente di Poesia per musica e  
Drammaturgia musicale

Leonardo Miucci  
Docente di Storia della musica

Agostino Ruscillo  
Docente di Storia della musica  
per Didattica della musica

### Conservatorio di Musica 'Umberto Giordano'

Piazza Nigri, 13  
71121 Foggia  
Tel. 0881.723668 - 773467  
Fax 0881.774687

redazionequaderni@conservatoriofoggia.it  
www.conservatoriofoggia.it  
www.facebook.com/conservatorioUG/

ISBN 978-88-8431-803-9

© 2021 Claudio Grenzi Editore

Tutti i diritti riservati.  
Nessuna parte di questa pubblicazione  
può essere tradotta, ristampata o riprodotta,  
in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo,  
elettronico, meccanico, fotocopie, film,  
diapositive o altro senza autorizzazione  
degli aventi diritto.

Printed in Italy

Claudio Grenzi sas  
Via Le Maestre, 71 · 71121 Foggia  
info@claudiogrenzieditore.it  
www.claudiogrenzieditore.it

La rivista scientifica «I Quaderni del  
Conservatorio» è una pubblicazione  
periodica senza fini di lucro a cura del  
Conservatorio Umberto Giordano di  
Foggia. La redazione di questo numero è  
stata chiusa nel mese di ottobre 2021.









Pier Canosa, *Fogia, somnium Federici*, 2021. Acquerello e foglia d'oro, cm 50 x 70. Collezione privata.  
Foto di Saro Ferrara





# Indice

## 11 Presentazione

Saverio Russo  
*Presidente del Conservatorio  
di Musica 'Umberto Giordano'*

Francesco Montaruli  
*Direttore del Conservatorio  
di Musica 'Umberto Giordano'*

## 13 Premessa

*Patrizia Balestra e Valeria Lalli*

## 25 *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn.*

**La cornetta a pistoni e il suo  
profeta, Joseph Jean-Baptiste  
Laurent Arban**

*Lilly Carfagno Dario Savino Doronzo*

## 49 Il fenomeno delle bande da giro.

**I regolamenti delle bande  
in Puglia dal 1827 al 1842**

*Mariangela Milone*

## 63 La musica in scena nel melodramma italiano del primo Ottocento

*Raffaella Milone*

## 85 *Thème et variations* di Olivier Messiaen: note di un compositore visionario

*Giovanna Sevi*

## 103 «Cercando un suono nel silenzio...». *Analisi dei Sei Sonetti per Violino e Pianoforte di Eduard Toldrà* *Irene Tripodi*

## NOTE D'ARCHIVIO

## 125 **Aladino Di Martino.** **Un compositore fra tradizione e avanguardia**

*Francesco Saverio Fasano*

## 143 **Il sinfonismo del giovane Di Martino**

*Michele Gravino*

## TESI

## 157 **La valenza didattica della sonorizzazione**

*Antonella De Santis*

## 169 **L'operatore musicale: per una nuova musica e per una nuova formazione musicale Innovare le proposte formative musicali**

*Alessandra Palladino*



# Presentazione

Siamo estremamente lieti di presentare, all'inizio del nuovo anno accademico, che ci auguriamo segni la piena rinascita artistica e culturale delle attività didattiche, il settimo volume dei *Quaderni del Conservatorio* "Umberto Giordano" di Foggia, una pubblicazione nata nel 2013, su sollecitazione del Dipartimento di Ricerca musicale, nell'ambito delle numerose iniziative editoriali realizzate dal Conservatorio per mettere in rilievo i migliori esiti della riflessione teorica, che nelle nostre aule affianca sempre la prassi strumentale.

Desideriamo ringraziare il Comitato di Redazione per il difficile lavoro di selezione dei contributi e rivolgere un particolare ringraziamento alle professoresse Patrizia Balestra, co-coordinatrice del Dipartimento di ricerca e docente di Storia della musica, e Valeria Lalli, docente di Poesia per musica e Drammaturgia musicale, per il prezioso lavoro di curatela del volume, svolto con competenza, grande impegno e dedizione.

Saverio Russo  
*Presidente del Conservatorio  
di Musica 'Umberto Giordano'*

Francesco Montaruli  
*Direttore del Conservatorio  
di Musica 'Umberto Giordano'*





# Premessa

*Patrizia Balestra e Valeria Lalli*

La collana *Musica. Storia, analisi e didattica*, che raccoglie i *Quaderni del Conservatorio “Umberto Giordano” di Foggia*, giunta ormai alla settima edizione, è nata con l'intento di divulgare la ricerca musicologica e musicale svolta all'interno del Conservatorio “Umberto Giordano”. Uno strumento di valorizzazione della ricerca interna, *in primis*, che, tuttavia, ha sempre accolto e diffuso anche i risultati delle ricerche di studiosi esterni all'Istituzione, per offrire un quadro di più ampio respiro su tutte le declinazioni e le implicazioni della musica nella realtà contemporanea.

Questo numero dei *Quaderni* esce con incolpevole ritardo a causa delle restrizioni imposte dalla terribile pandemia che ha sconvolto il mondo intero e di cui ancora patiamo le conseguenze.

Abbiamo voluto celebrare in questo numero il rapporto tra Maestro e Allievo, docente e studente, un rapporto che affonda le sue radici nell'antichità e molto ha sofferto nel corso dell'ultimo anno, rischiando in qualche momento di interrompersi, ma per fortuna non si è mai interrotto, grazie alle lezioni a distanza, che spesso si sono trasformate in vere e proprie lezioni di vicinanza.

La lezione in presenza rimane certamente insostituibile, ma l'esperienza che tutti abbiamo vissuto nei mesi scorsi ha visto i veri maestri riuscire a trasformare la didattica a distanza in didattica di vicinanza, rimanendo sempre vicini ai loro studenti con grande passione educativa. L'attrazione verso il sapere dipende dal modo in cui il docente entra in relazione con i propri allievi e può avvenire in ogni luogo in un'aula o in un cortile, ma anche, come ora sappiamo, attraverso uno schermo. Quando la pandemia sarà stata finalmente debellata per sempre e per tutti, potremo forse dire di aver scoperto nuove modalità di fare lezione, che certamente si potranno rivelare utili.

Le arti e gli atti dell'insegnamento, come ha sottolineato George Steiner, sono

dialettici. «Il maestro impara dal discepolo ed è modificato da questa interrelazione in quanto essa diventa, idealmente, un processo di scambio.»<sup>1</sup>

Se insegnare è un'arte, un'*ars magna* sicuramente, e lo è sin dall'antichità. essere discepoli lo è altrettanto, un'arte che implica la capacità di cambiare, di trasformarsi, di andare fuori dal proprio sé precedente, precedente all'incontro paideutico, per acquisire un proprio sé trasfigurato dalla relazione duale, è un divenire sé stesso attraverso l'altro.

La storia della filosofia dell'Occidente, così come la storia della letteratura e quella della musica, sono disseminate di figure di maestri e di relazioni determinanti maestro-discepolo<sup>2</sup>.

Nella storia di questa relazione paideutica duale, è possibile rileggere tante immagini famose di maestri e allievi: Virgilio e Dante, Abelardo e Eloisa, Thyco Brahe e Giovanni Keplero, Gabriel Fauré e Nadia Boulanger, Martin Heidegger e Hannah Arendt.

Il Maestro, tuttavia, non esiste come entità in quanto tale, diventa tale solo se l'allievo ne dà testimonianza, esiste solo nella misura in cui l'allievo ne dà conto.

Proprio la *Commedia* di Dante Alighieri, di cui in questo anno che ormai volge al termine si celebra il settecentesimo anniversario della morte è, secondo George Steiner, l'«anatomia di quel rapporto»<sup>3</sup>

Dante stesso era un allievo di primo rango di quella scuola siciliana fiorita alla corte di Federico II, dei trovatori provenzali, di predecessori immediati e di contemporanei come Guinizzelli e Cavalcanti, ma «il contributo radicale e determinante di Dante fu di fare dell'autore dell'*Eneide* la guida del Pellegrino, la figura esemplare del padre. La vicinanza elettiva tra maestro e discepolo diventa l'asse del viaggio [...] Che il Pellegrino si ponga come allievo è detto sin dall'inizio: tu sei lo mio maestro e 'l mio autore<sup>4</sup>»<sup>5</sup> *Tu sei solo colui da cui io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore*<sup>6</sup> prosegue Dante nella stessa terzina, introducendo il motivo del viaggio (la scrittura) e l'esigenza di non compierlo da solo, poiché troppo spaventosi sono gli ostacoli pronti a sbarrargli il passo e a impedirgli il cammino se mai egli si avventurasse da solo.

1 - G. STEINER, *La lezione dei maestri*, Milano, Garzanti, 2003, p. 13.

2 - Cfr. L. PALUMBO, *Didaskalos. Sulla relazione tra allievi e maestri nell'antichità*, in ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΑΡΕΤΗ. Bellezza e virtù. Studi in onore di Maria Brabanti, a cura di R. L. CARDULLO e D. IOZZIA, Acireale-Roma, Bonanno, 2014, A. NEVOT (sous la direction de), *De l'un à l'autre. Maître et disciples*, CNRS Éditions, Paris 2013; C. NOACO, C. BONNET, P. MAROT, C. ORFANO (sous la direction de), *Figures du maître. De l'autorité à l'autonomie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

3 - G. STEINER, *op.cit.* p. 52.

4 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, I, 85. N.d.A.

5 - G. STEINER, *op. cit.*, p. 51 e ss.

6 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, I, 86-87.

Come ha avuto modo di sottolineare la Ministra della Giustizia, Marta Cartabia, professoressa ordinaria di Diritto Costituzionale e Presidente emerita della Corte Costituzionale, nei momenti, che forse sono più di uno, della vita di uno studente, in cui la fiamma dell'entusiasmo per lo studio intrapreso si affievolisce, fin quasi a spegnersi, cedendo il passo alla noia o al disinteresse, e in quelli in cui l'enormità dell'impresa e il senso di sproporzione sembrano provocare come un senso di paralisi, impedendo di procedere oltre, e non serve appellarsi alla forza di volontà, la figura di un maestro ha il potere di riaccendere la fiamma, grazie alla capacità di coinvolgere insieme la dimensione intellettuale e quella affettiva.<sup>7</sup> «Sempre più spesso» ha affermato la Ministra «è una mancanza di interesse e di desiderio, una inspiegabile noia, a interrompere un percorso di studi.»<sup>8</sup>

Nella finzione della *Commedia*, in cui, per volere dello stesso Dante, Virgilio è il maestro e Dante l'allievo, il poeta fiorentino «narra con potenza evocativa insuperata la paura e lo smarrimento generati da una situazione ignota e avversa, che appartiene alla esperienza umana in ogni luogo e in ogni tempo»<sup>9</sup> e comprende che per proseguire nel suo cammino deve permettere che Dio intervenga, deve disporsi all'ascolto, deve esercitare la virtù dell'obbedienza:

*Allor si mosse, e io li tenni dietro*<sup>10</sup>

*Io ch'era d'ubidir disideroso*<sup>11</sup>»<sup>12</sup>

L'aiuto, anche intellettuale, che il maestro Virgilio offre all'allievo Dante, impedisce a quest'ultimo ogni possibilità di sbandamento:

*E poi che la sua mano a la mia puose  
con lieto volto, ond'io mi confortai,  
mi mise dentro a le segrete cose.* »<sup>13</sup>

Virgilio risponde a tutti i dubbi di Dante, anche quando Dante non li formula, intuisce dalla sua espressione quello che il poeta vorrebbe chiedergli e, con infinita pazienza, come ogni buon maestro, gli toglie ogni incertezza, lo sprona, lo incoraggia a proseguire nel suo cammino:

---

7 - Cfr. MARTA CARTABIA, *Per l'alto mare aperto. Lectio magistralis* tenuta il 9 dicembre 2020 in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico della Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa, che le ha conferito il Dottorato Honoris Causa in Diritto.

8 - *Ibidem*.

9 - *Ibidem*.

10 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, I, 136.

11 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, X, 43.

12 - F. ZANCOTTI, *Virgilio. La nozione di "maestro" nella Commedia di Dante*, Milano, Il club di Milano editore, 2014, p. 11 (*ebook*).

13 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, III, 19-21. In F. Zancotti, *op.cit.*

*Lo buon maestro a me: “Tu non dimandi  
che spiriti son questi che tu vedi?”<sup>14</sup>  
Or vo’ che sappi, innanzi che più andi,*

*E ’l buon maestro, senza mia dimanda,  
mi disse<sup>15</sup> [..]*

*Vien dietro a me, e lascia dir le genti:  
sta come torre ferma, che non crolla  
già mai la cima per soffiar di venti;  
[..]”  
Che potea io ridir, se non “Io vegno”?<sup>16</sup>*

La natura e l’estensione del debito di Dante nei confronti del suo maestro sono testimoniate dalle innumerevoli riprese di temi, motivi, suggestioni creative, strutture narrative, citazioni esplicite: «novanta citazioni da Virgilio nell’*Inferno*, trentaquattro nel *Purgatorio*, solo tredici nel *Paradiso*. Questo *diminuendo*<sup>17</sup> così minuziosamente misurato calibra il venir meno della dipendenza del discepolo dal suo maestro, dei debiti della *Commedia* con l’*Eneide*.»<sup>18</sup>

Come ha messo in luce Fabiola Zancotti, il viaggio di Dante nel *Paradiso* è l’artificio con cui Dante si accinge «a dare indicazioni, a formulare domande neppure pensabili senza aver prima compiuto questa traversata. [..] La *Commedia* è la scrittura dell’esperienza dantesca»<sup>19</sup> Esperienza che non sarebbe stato possibile vivere senza un maestro, l’*altri* dei versi che seguono:

*Fai come quei che la cosa per nome  
apprende ben, ma la sua quiditate  
veder non può se altri non la prome.<sup>20</sup>*

Agli studenti di oggi il futuro si presenta con contorni indeterminati, a loro che stanno progettando e lavorando per costruire il loro posto nel mondo, a loro, per riprendere le parole della *Lectio Magistralis* della Ministra Cartabia, occorre offrire una strada, o almeno una rotta o una mappa, un punto di riferimento per orientarsi in queste condizioni così nebulose.

All’origine di quel formidabile viaggio che Dante ha consegnato all’intera umanità

14 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, IV, 31-33.

15 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XVIII. 82-83.

16 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Purgatorio*, V, 13-19.

17 - In italiano nel testo. N.d.A.

18 - G. STEINER, *op. cit.*, p. 52.

19 - F. ZANCOTTI, *op. cit.* p. 34.

20 - DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Paradiso*, XX, 91-93.

nella *Commedia*, troviamo un incontro decisivo: è la presenza del maestro Virgilio a permettere a Dante di liberarsi dalla paura e dal disorientamento. Il maestro è un elemento fondamentale del *ben ch'io vi trovai* (*IfI* 8), come dice Dante nel momento più tenebroso della sua esistenza: è lui che lo rassicura e lo rimette in cammino; meglio: lo accompagna nel cammino, non solo mostrandogli una strada, una direzione, una via percorribile, ma mettendosi in moto con lui: *Allor si mosse ed io li tenni dietro* (*IfI* 136), si legge nell'ultimo verso del primo canto dell'*Inferno*. È nell'incontro con un vero maestro che si aprono nuovi orizzonti, è lì la sorgente della motivazione che abilita al cammino, qualunque sia la condizione data. La presenza del maestro rende la selva oscura occasione irripetibile per una esplorazione inimmaginabile: non risolve l'avversità esterna, ma ti fa sicuro, vince la paura, perché sa suggerire una via percorribile per quanto ardua. Se c'è qualcosa che può contrastare lo scoramento di questa epoca è la presenza di qualcuno nelle cui orme possiamo posare il piede, *dietro a le poste de le care piante* (*IfXXIII* 148).<sup>21</sup>

Se per gli antichi romani il supremo ideale della poesia epica era quella omerica, per gli uomini del Medioevo, che non conoscevano il greco, era Virgilio, il sommo poeta per eccellenza. Virgilio visse prima della nascita di Cristo, ma la sua poesia toccò i vertici di una altissima spiritualità, e, grazie all'interpretazione profetica di un passo della IV Egloga delle *Bucoliche*, che annunciava la venuta di un bambino (*puer*) che avrebbe riportato l'età dell'oro, al poeta fu attribuito in epoca medievale il ruolo di profeta di Cristo. In realtà, il poeta mantovano era stato a sua volta allievo a Napoli, lungo la via per Pozzuoli, ai piedi della collina di Posillipo, ove poi avrebbe trovato sepoltura, della scuola di Sirone, maestro austero e dignitoso, da cui aveva appreso i fondamenti del pensiero epicureo, e, oltre all'epicureo Sirone e alla sua villa di Posillipo, aveva sicuramente frequentato il circolo di Filodemo a Ercolano. In quell'ambiente di pace, di astrazione e di indifferenza per la vita pubblica, sarebbero state composte le *Bucoliche*.<sup>22</sup>

I paesaggi campani avrebbero ispirato, poi, anche le *Georgiche* e l'*Eneide* e il poeta sarebbe rimasto vivo nella coscienza del popolo napoletano, venerato come patrono e protettore della città, come un vero e proprio santo pagano, sino a quando la Chiesa avrebbe imposto la sua sostituzione con la figura del vescovo Ianuario, diventato in seguito il celeberrimo San Gennaro.<sup>23</sup>

Proprio per la lunga tradizione culturale e il legame che la città ha sempre avuto con la figura di Virgilio, al punto da essere definita *urbs Vergiliana*, l'imperatore del Sacro Romano Impero e re di Sicilia Federico II nel 1224 scelse la città partenopea

---

21 - MARTA CARTABIA, *op. cit.*

22 - Cfr. MARCELLO GIGANTE, *Virgilio e i suoi amici tra Napoli e Ercolano*, in *Altre ricerche filodemee*, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, 1998.

23 - Cfr. A. PALUMBO, M. PONTICELLO, *Misteri, segreti e storie insolite di Napoli*, Roma, Newton Compton, 2018.



come sede del suo *Studium* (oggi Università), la più antica università laica e statale del mondo, la Federico II, dal nome del suo fondatore.

Per quel generale desiderio di sapere che, per natura, tutti gli uomini hanno, per quello speciale godimento che alcuni ne derivano, prima di assumere l'onore del regnare, fin dalla nostra giovinezza, abbiamo sempre cercato la conoscenza, abbiamo sempre amato la bellezza e ne abbiamo sempre, instancabilmente, respirato il profumo. Dopo aver assunto la cura del regno, sebbene la moltitudine degli affari di Stato richieda la nostra opera e le cure dell'amministrazione esigano grande sollecitudine, tuttavia quel po' di tempo, che riusciamo a strappare alle occupazioni che ormai ci sono divenute familiari, non sopportiamo di trascorrerlo nell'ozio, ma lo spendiamo tutto nell'esercizio della lettura, affinché l'intelletto si rinvigorisca nell'acquisizione della scienza, senza la quale la vita dei mortali non può reggersi in maniera degna di uomini liberi, e voltiamo le pagine dei libri e dei volumi, scritti in diversi caratteri e in diverse lingue, che arricchiscono gli armadi in cui si conservano le nostre cose più preziose.<sup>24</sup>

Con questa *Encyclica* - che è un vero e proprio manifesto culturale - accompagnata da opere in greco e in arabo di Aristotele e di altri filosofi, tradotte in lingua latina per volontà dell'imperatore, Federico II si rivolgeva ai *magistri in philosophia docentes* per invitarli a trasmettere ai loro giovani discepoli quei testi essenziali per la rifondazione della conoscenza. Due anni dopo, l'imperatore avrebbe comunicato a tutti gli studenti dello *Studium* di Bologna che lo Studio di Napoli era pronto ad ospitarli e avrebbero potuto *sub securitate et protectione* trasferirsi lì alle calende di settembre.<sup>25</sup>

Poco tempo prima della fondazione dello Studio di Napoli, nel 1221, l'Imperatore Federico II era arrivato a Foggia, che ben presto sarebbe divenuta centro strategico della sua politica imperiale, il luogo ideale per dedicarsi alla tanto amata arte venatoria, e la città d'arte, in cui avrebbe scelto di trascorrere i mesi invernali del suo lungo regno, preferendo per la stagione estiva luoghi montani non lontani dal Tavoliere, come narra la *Nova Cronica* di Giovanni Villani<sup>26</sup>.

Gli spostamenti del sovrano, ricostruiti attraverso la documentazione, furono molto frequenti tra il 1221 (anno in cui è attestata per la prima volta la sua presenza in Capitanata, proprio a Foggia) e il 1250 (anno del decesso, avvenuto a Fiorentino di Puglia) a causa della natura itinerante della sua corte, i passaggi in Puglia sono frequenti e, fra quelli in Capitanata, spiccano, per il numero, i soggiorni a Foggia, che superano i trentacinque.<sup>27</sup>

24 - FEDERICO II, *Encyclica*, 1232.

25 - Cfr. M. OLDONI, *La promozione della scienza. L'Università di Napoli*, Studies in the History of Art, vol. 44, Symposium Papers XXIV, *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, National Gallery of Art, 1994, pp. 251 ss.

26 - Cfr. GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, I, Parma, Guanda, 1990.

27 - Cfr. G. MASSIMO, *Note sul Palazzo di Federico II e sulla Cappella Palatina di Foggia*, in

Foggia fu la città in cui Federico visse più a lungo durante il suo periodo di regno. Arrivato a Foggia nel febbraio del 1221, pochi mesi dopo l'incoronazione a imperatore, avvenuta a Roma, il 22 novembre 1220, nel giorno di Santa Cecilia, aveva subito compreso che Foggia era la «sua» città, la sede ideale in cui stabilirsi, per la posizione geografica, al centro di una vasta pianura, circondata da boschi, laghi, colline e monti, non lontana dal mare, in una posizione più centrale rispetto ad altri territori dell'Impero, ma soprattutto per il fatto di essere libera dall'influsso di precedenti dinastie e meno assoggettata all'autorità papale di altre località del Sud Italia. Il *Puer Apuliae* si fece subito erigere in città alcune dimore, fra cui la *domus Pantani*, la sua casa di caccia, ubicata tra Foggia e San Lorenzo in Carminiano<sup>28</sup>, e nel 1223 diede ordine di costruire il magnifico palazzo, circondato da una maestosa vegetazione e arricchito come di consueto da giardini, fontane, sculture e scuderie, che divenne immediatamente una delle sue residenze privilegiate e in cui si stabilì, sia pur con frequenti assenze, fino al 1250, anno della sua morte<sup>29</sup>.

Secondo le testimonianze dei cronisti del tempo, il palazzo, che copriva una notevole superficie ed era idoneo ad accogliere la sua nutrita corte internazionale, si tro-

---

*Atti del 40 ° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria – Storia della Daunia*, San Severo 15 - 17 novembre 2019, Tomo secondo, STORIA, Archeoclub di San Severo, 2020, p. 3.

28 - Cfr. FRANCESCO VIOLANTE, *Foggia e Federico II tra storia e leggenda*, in *Foggia tra Medioevo e Età Moderna. Lezioni di storia* a cura di SAVERIO RUSSO, Fondazione Banca del Monte Domenico Siniscalco Ceci – Foggia, [www.fondazioneclariforli.it](http://www.fondazioneclariforli.it).

29 - Sulla *domus* di Foggia esiste una ricca bibliografia: A. HASELOFF, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, a cura di M. S. CALÒ MARIANI, Bari, Adda, 1992 (ed. orig. *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, Leipzig 1920), pp.68-78; M. BELLUCCI, *Il palazzo imperiale di Foggia*, in "Archivio storico pugliese", IV, 1951, pp. 121-136; D. LEISTIKOW, *Die Residenz Kaiser Friedrichs II. in Foggia*, in "Burgen und Schlösser", XVIII, 1977, 1, pp. 1-12 (trad. it. *La residenza dell'imperatore Federico II a Foggia*, in "La Capitanata", XIV, 1976, pp. 192-219); Id., *Bemerkungen zum Residenzpalast Friedrichs II. in Foggia*, in A. KNAACK (a cura di), *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. Von Hohenstaufen*, 2. Akten des zweiten Internationalen Kolloquiums zur Kunst und Geschichte der Stauferzeit (Bonn, 1995), München-Berlin 1997, pp. 66-80; C. DE LEO, *Il Palazzo di Federico II di Svevia a Foggia. Pozzo Rotondo, L'Aquila e la Pianara*, Foggia, Comune di Foggia, 1990; Id., *Il palazzo di Federico II. Dalle testimonianze scritte alla ricognizione sul terreno*, in M. S. CALÒ MARIANI (a cura di), *Foggia medievale*, Foggia 1997, pp. 165-175; Id., *Il palazzo di Federico II di Svevia a Foggia: tracce e fonti*, Foggia 2012; G. M. RADKE, *The Palaces of Frederick II*, in W. TRONZO (a cura di), *Intellectual life at the court of Frederick II Hohenstaufen*, Hanover University Press of New England, 1994 ("Studies in the history of art", 44), pp. 179-186 : 180-183; M. S. CALÒ MARIANI, *Architettura residenziale federiciana, in Foggia medievale...*, pp. 149-154; V. MARCHESIELLO, *Quel magnifico palazzo. La residenza federiciana a Foggia*, 1998; G. DE TROIA, *Federico II. L'urbe Foggia sia regale inclita sede imperiale*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2012; *Foggia sotterranea*, a cura di I. M. MUNTONI e C. GRENZI, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019; G. MASSIMO, *Note sul Palazzo di Federico II e sulla Cappella Palatina di Foggia*, in *Atti del 40 ° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria – Storia della Daunia*, San Severo 15 - 17 novembre 2019, Tomo secondo, STORIA, Archeoclub di San Severo, 2020.

vava, come nella maggior parte dei casi, al margine dell'insediamento urbano, nei pressi delle mura e della Porta Grande, un po' decentrato rispetto al nucleo religioso (chiesa matrice) e civile (piazza pubblica dove si svolgeva il mercato), secondo uno schema già affermato in epoca normanna. Doveva essere straordinariamente bello e, soprattutto, adeguato alla funzione della città, scelta da Federico per diventare *regalis sedes inclita imperialis*, "gloriosa regale sede imperiale", come si legge nell'epigrafe murata sulla parete laterale del Museo Civico di Foggia, voluta proprio dall'Imperatore, insieme a cui è stato murato anche l'archivolto, finemente scolpito a foglie d'acanto e sorretto da due aquile, che rappresentava l'ingresso del Palazzo imperiale.

Come ha posto in luce Francesco Gangemi «Il testo racchiuso nello specchio epigrafico, scritto in caratteri ampi e leggibili, è l'equivalente di un diploma di fondazione: in esso si proclama che l'impresa architettonica è stata avviata nel giugno 1223 dietro ordine dell'imperatore.»<sup>30</sup> Non è dato sapere invece quanto siano durati i lavori o quando siano terminati, poiché molti studiosi ipotizzano che la vicenda architettonica si sia conclusa nel 1225 in concomitanza con il ritorno di Federico II in Capitanata, dopo due anni trascorsi in Sicilia a sedare le rivolte saracene, ma è invece probabile che proprio a partire dal 1225, in presenza del sovrano, i lavori alla *domus* si intensificassero. Nell'epigrafe è indicato anche il nome del responsabile del cantiere (*protomagister*): Bartolomeo. Questa mansione direttiva e progettuale non comportava una contestuale attività come scultore; pertanto, appare oggi, superata l'ipotesi che egli sia artefice anche del cornicione e di alcuni capitelli della cattedrale.<sup>31</sup>

Archivolto ed epigrafe, visibili nella piazzetta antistante l'ingresso del Conservatorio, sono tutto ciò che rimane del palazzo di Federico II: saccheggi, distruzioni, guerre e ben quattro terremoti hanno nei secoli ridotto in macerie il palazzo imperiale e privato Foggia dell'orgoglio di essere stata, ottocento anni fa, una vera capitale.

La perdita della *domus* foggiana costituisce una lacuna fondamentale, per il suo probabile ruolo di incunabolo dell'arte imperiale, ma se si aggiunge che oltre al palazzo di Foggia anche le altre imprese avviate da Federico II nel primo decennio di regno sono andate perdute, è ovvio che le reliquie della *domus* sono «strumenti eccezionali per valutare i primi orientamenti della committenza imperiale»<sup>32</sup>.

Ricorrono proprio quest'anno gli ottocento anni dall'arrivo a Foggia dell'imperatore fondatore della prima università laica, che seppe accogliere e divulgare anche la musica nella sua corte destando come sempre grande stupore nei contemporanei, e,

---

30 - F. GANGEMI, *Il palazzo di Federico II a Foggia: la testimonianza epigrafica*, in *Il potere dell'arte nel medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. GIANANDREA, F. GANGEMI, C. COSTANTINI, Roma, Campisano Editore, 2014, p. 482.

31 - Cfr. G. MASSIMO, *op. cit.*, p. 5.

32 - *Ibidem*, p. 491.

come riconosce con ammirazione Salimbene da Parma, sapeva egli stesso “*legere, scribere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire*”<sup>33</sup>, e non potevamo non celebrare con questo numero dei *Quaderni* anche questa ricorrenza, così strettamente intrecciata a quella dantesca, attraverso il filo prezioso della Scuola Siciliana e della *Commedia*<sup>34</sup>, considerato anche che, a breve, verrà collocata in Piazza Nigri, proprio accanto al Conservatorio “U. Giordano”, davanti al Portale della Pianara, a poca distanza dall’Archivolto del Palazzo imperiale, una stele commemorativa dell’evento.<sup>35</sup>

Questo volume, che segna la ripresa artistica dopo l’interruzione pandemica, si è concentrato, quindi, in particolare, come il titolo vuole indicare, sull’esercizio dello spirito critico, sull’*Ars docendi et discendi*, che ha preso forma nella verifica dei metodi e delle tecniche con la disciplina del mestiere.

Sono stati, perciò, privilegiati i saggi di giovani studiosi e inaugurate due nuove sezioni: *Note d’archivio*, che contiene studi che valorizzano la conoscenza del patrimonio della biblioteca del Conservatorio di Foggia, e una sezione, dal titolo *Tesi*, riservata alla pubblicazione di estratti delle migliori tesi di laurea di primo e secondo livello discusse presso il Conservatorio “Umberto Giordano”.

Un *Quaderno* di allenamento alla riflessione sui vari aspetti che circondano la musica, sulle questioni storiche e storiografiche, analitiche, critiche e interpretative,

33 - SALIMBENE DA PARMA, *Croniche*, a cura di Gianni Scalia, Bari, Laterza, 1966. Federico II si circondò di strumentisti e cantori in varie e frequenti occasioni e il francescano Salimbene de Adam da Parma ci ha testimoniato l’uso durante alcune cerimonie di vari strumenti, tra cui comparivano le trombe e il liuto “arabo” o “indiano”. L’ansia di sapere, il bisogno di sperimentare, la stupefacente capacità di padroneggiare in eguale misura la vita filosofica-contemplativa e quella pratica-politica, il desiderio imperioso di grandiosità e di stupire il mondo che riflettevano la sua politica e il suo stile di vita. portarono Federico II ad essere egli stesso un poeta e addirittura un musicista. Cfr. Stefano Rapisarda, *Federico II*, in *I poeti della scuola siciliana*, Volume secondo *Poeti della corte di Federico II* Edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008 (I Meridiani).

34 - Dante incontra Federico II nel sesto cerchio dell’inferno, in una pianura disseminata di archi sepolcrali scoperte in attesa del giorno del giudizio e affocate da fiamme che vi ardono intorno, dove si trovano, come spiega Virgilio al poeta, gli iniziatori dei movimenti eretici con i loro seguaci (*Inf.* IX, 124-131. Il luogo in cui Dante è condotto è, infatti, riservato a Epicuro e a “tutti i suoi seguaci / che l’anima col corpo morta fanno” (*Inf.* X, 13-15). A segnalare a Dante la presenza di Federico II nell’inferno è Farinata degli Uberti, che, quando Dante lo prega di dirgli “chi con lui istava”, risponde: “qua dentro è ‘l secondo Federico / e ‘l Cardinale [Ottaviano degli Ubaldini]; e de li altri mi taccio” (vv. 116-120). Nel *De vulgari eloquentia* (I, xii, 4), tuttavia Federico II e suo figlio Manfredi sono detti *heroes illustres*, poiché “seppero esprimere tutta la nobiltà e dirittura del loro spirito, e finché la fortuna lo permise si comportarono da veri uomini, sdegnando di vivere da bestie”, col risultato che la reggia siciliana era divenuta il punto di riferimento e di raccolta degli uomini di lettere italiani *corde nobiles atque gratiarum dotati*.

35 - Cfr. DANIELA IANNUZZI. «Foggia (fu) capitale del mondo ai tempi di Federico II», *Lo Stato Quotidiano*, 27 giugno 2020.

pedagogiche; un tentativo di dare un nuovo senso comune agli studi musicali perché la ricerca ci impone di pensare diversamente, di ripartire in modo diverso, di riorganizzare il pensiero intorno alla musica.

Gli argomenti dei saggi raccolti in questo numero dimostrano la varietà e la vitalità della ricerca svolta all'interno del Conservatorio di Foggia, spaziando dalla metodologia didattica alla storia della prassi esecutiva, dalla drammaturgia operistica alla storia della cultura musicale popolare.

La ricerca di Lilly Carfagno e Dario Savino Oronzo, *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn. La cornetta a pistoni e il suo profeta, Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban*, impostata sull'analisi e il confronto di fonti documentarie del XIX secolo, ci offre un quadro storico e critico sulla metodologia didattica e la prassi esecutiva nel periodo della nascita del nuovo strumento musicale, la cornetta a pistoni.

Il lavoro di Mariangela Milone, *Il fenomeno delle bande da giro. I regolamenti delle bande in Puglia dal 1827 al 1842*, concentra l'attenzione sulla storia e la normativa bandistica nella nostra regione, attraverso la disamina di fonti documentarie del periodo trattato, mentre il saggio di Raffaella Milone, *La musica in scena nel melodramma italiano del primo Ottocento*, propone una riflessione su questioni drammaturgiche attraverso l'analisi di alcuni brani delle opere di Verdi e Rossini.

Gli studi di Giovanna Sevi, *Thème et variations di Olivier Messiaen: note di un compositore visionario*, e Irene Tripodi, «*Cercando un suono nel silenzio...*». *Analisi dei Sei Sonetti per violino e pianoforte di Eduard Toldrà*, ricostruiscono, attraverso una dettagliata analisi estetica e formale, i tratti peculiari dello stile compositivo degli autori presi in considerazione, offrendo anche interessanti spunti sul momento esecutivo, che possono rivelarsi preziosi per gli interpreti ai fini di una adeguata ricezione dell'opera.

I due contributi presentati in *Note d'Archivio*, di Francesco Saverio Fasano, *Aladino Di Martino. Un compositore fra tradizione e avanguardia*, e Michele Gravino, *Il sinfonismo del giovane Di Martino*, sono il frutto di un lavoro di ricerca sulle fonti manoscritte custodite presso la nostra Istituzione. I lavori ricostruiscono e analizzano tre brani inediti composti da Aladino Di Martino negli anni della sua ultima formazione presso il Conservatorio "San Pietro a Maiella" di Napoli.

Una ricerca storica e filologica (per la *recensio* e la *collatio* delle fonti), che ha seguito le vicende dei brani negli anni successivi alla loro composizione, per tutto il periodo in cui Di Martino è stato direttore del Liceo musicale di Foggia. Ma lo studio ha anche messo in evidenza legami interdisciplinari tra la storia della musica e della filologia e altri settori musicologici, quali l'analisi musicale e l'interpretazione, da cui sono scaturite interessanti riflessioni sulla circolazione e la ricezione delle forme prese in esame e, più in generale, della musica strumentale nel primo Novecento.

La sezione *Tesi*, infine, raccoglie due lavori sulla metodologia della didattica musicale, una disciplina sempre più attenta ai risultati delle scienze cognitive. In particolare, Antonella De Santis, *La valenza didattica della sonorizzazione*, ha indagato e



valutato i nuovi e più efficaci metodi dell'insegnamento musicale, mentre Alessandra Palladino, *L'operatore musicale: per una nuova musica e per una nuova formazione musicale. Innovare le proposte formative musicali*, si è occupata nel suo lavoro di tesi della formazione dell'educatore.

L'imprevisto, il trauma e la consapevolezza della precarietà che ne deriva tendono a determinare la percezione di una chiusura del futuro in una solitudine disperata, ma possono anche permettere la riapertura di orizzonti inesplorati, offrendo l'occasione di un impulso nuovo, rimettendo in moto energie bloccate, destando una capacità di proiettarsi oltre il già noto. Serve un punto di appoggio perché le nuove generazioni possano protendersi con slancio verso questo futuro ancora inimmaginabile e sprigionare quelle energie di creatività e costruttività indispensabili alla vita personale e sociale. [...] Per questo oggi, più di sempre, la risorsa fondamentale a cui tutti guardano, su cui tutti contano è – per usare una espressione in voga – il «capitale umano». È nel soggetto e dal soggetto che può scaturire l'energia capace di contrastare la paura che paralizza, l'incertezza che mortifica le ambizioni e demoralizza ogni slancio.<sup>36</sup>

I contributi che compongono questo settimo numero dei *Quaderni* vogliono essere proprio la testimonianza di questo slancio, che può superare qualsiasi ostacolo.

*Foggia, ottobre 2021*

---

36 - Cfr. MARTA CARTABIA, *op. cit.*



---

# *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn.* La cornetta a pistoni e il suo profeta, Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban

Lilly Carfagno\* · Dario Savino Doronzo\*\*

L'opportunità di avere fra le mani un esemplare della prima edizione del *Grande Méthode* di Jean Baptiste Arban ci ha suggerito molteplici spunti di studio e di ricerca sulla figura del grande musicista e didatta parigino, sui contenuti del metodo, destinato a riscuotere un impareggiabile successo internazionale già dalla sua prima pubblicazione, e sui relativi sviluppi editoriali, senza trascurare di indagare gli elementi particolari legati al nostro volume.

L'esemplare in questione è firmato alla pagina 244 da un tal Conseil, cognome francese che abbiamo riscontrato essere abbastanza diffuso a partire dal XV secolo fino a oggi. Lo stesso cognome è presente anche su due liste di allievi della Scuola militare riportate su due piccoli fogli conservati accuratamente fra le pagine (cfr. figura n. 1). Una delle due liste è un permesso per gli allievi del 38° Reggimento di linea firmato dal professore di musica, l'altra invece non contiene indicazioni oltre all'elenco di nomi. Essendo di certo il Conseil uno studente militare, non ci sembra azzardato supporre che il possessore del nostro volume sia stato allievo dello stesso Arban, che, come vedremo più avanti, fu per circa un decennio professore alla Scuola militare annessa al Conservatorio di Parigi.

La monografia di Jean Pierre Mathez dedicata a Jean Baptiste Arban,<sup>1</sup> che riporta importanti documenti d'archivio della Maison Courtois, dell'editore Leduc, della Bibliothèque nationale et des archives de France, etc., contiene tra l'altro una copia anastatica del Regolamento<sup>2</sup> per gli allievi della Scuola militare annessa al Conserva-

---

\* - Docente Bibliotecario presso il Conservatorio Statale di Musica "Umberto Giordano" di Foggia.

\*\* - Docente di Tromba e Tromba jazz presso il Conservatorio Statale di Musica "Alfredo Casella" de L'Aquila.

1 - JEAN-PIERRE MATHEZ, *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban 1825-1889*, Vuarmans, Bim, 1977.

2 - Id., p. 13.

torio di Parigi, firmato dall'allora direttore del Conservatorio Daniel Auber e datato 13 ottobre 1862, del quale riportiamo di seguito la traduzione dal francese di alcuni articoli:

#### ARTICOLO 1

Gli Allievi dovranno essere arrivati prima dell'apertura della classe e non lasciarla che all'uscita del Professore.

#### ARTICOLO 3

L'appello sarà fatto dal sorvegliante di classe dopo l'arrivo del Professore. La lista degli assenti senza autorizzazione sarà inviata giornalmente da un sottoufficiale all'ufficiale incaricato della sorveglianza degli Allievi militari

#### ARTICOLO 6

È fatto divieto agli Allievi di lasciare la classe durante la lezione, sia per andare ai corsi, sia per uscire dall'istituto.

Gli Allievi obbligati ad assentarsi dalla lezione, per ragioni di servizio, dovranno essere muniti di un'attestazione dell'Ufficiale incaricato della loro sorveglianza.

Scrive in proposito Jean-Pierre Mathez:<sup>3</sup>

È in questa scuola, al centro di un'atmosfera molto rigida, complicata da un regolamento draconiano, che Arban elabora e concepisce il suo *Grande Méthode* [...] E allo stesso tempo Arban prepara con cura una battaglia decisiva: il proprio ingresso al Conservatorio, ossia la consacrazione suprema. [...]

Il *Grande Méthode de Cornet à Pistons et de horn. Composée pour le Conservatoire et pour l'Armée* di Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban fu pubblicato a Parigi dall'editore Léon Escudier<sup>4</sup> per i tipi di Morris et Comp.<sup>5</sup>, con ogni probabilità non più tardi del 1859, quando Arban era già al secondo anno di insegnamento come professore di *saxhorn*<sup>6</sup> della Scuola militare annessa al Conservatorio di Parigi.<sup>7</sup> La Biblioteca Digital Hispánica riporta nell'area della pubblicazione addirittura la data

3 - Id., p. 12.

4 - Casa editrice musicale parigina fondata dai fratelli Marie e Léon Escudier intorno al 1840 al n. 21, rue de Choiseul. (cfr. scheda dell'editore in Bnf, Catalogue général, permalink <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14816424v>).

5 - La tipografia Morris père et fils, attiva a Parigi negli anni 1850-1890 al n. 64, rue Amelot (Cfr. scheda in Bnf, Catalogue général, permalink <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14957561k>) dà alle stampe anche *L'Histoire du Conservatoire Impérial de music et de déclamation* di Théodore Lassabathie, Paris, Michel Lévy frères, 1860. (cfr. Internet archive: <https://archive.org/details/histoireduconser00lass/page/n3/mode/2up>).

6 - Strumento aerofono di ottono simile al flicorno. Come questo ha bocchino a forma di tazza e tubo interamente conico, r avvolto su se stesso. Fu ideato e brevettato nel 1845 da Adolphe Sax. (Cfr. *La nuova enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti 1983, p. 635).

7 - Cfr. MATHEZ, *op. cit.*, p. 12.

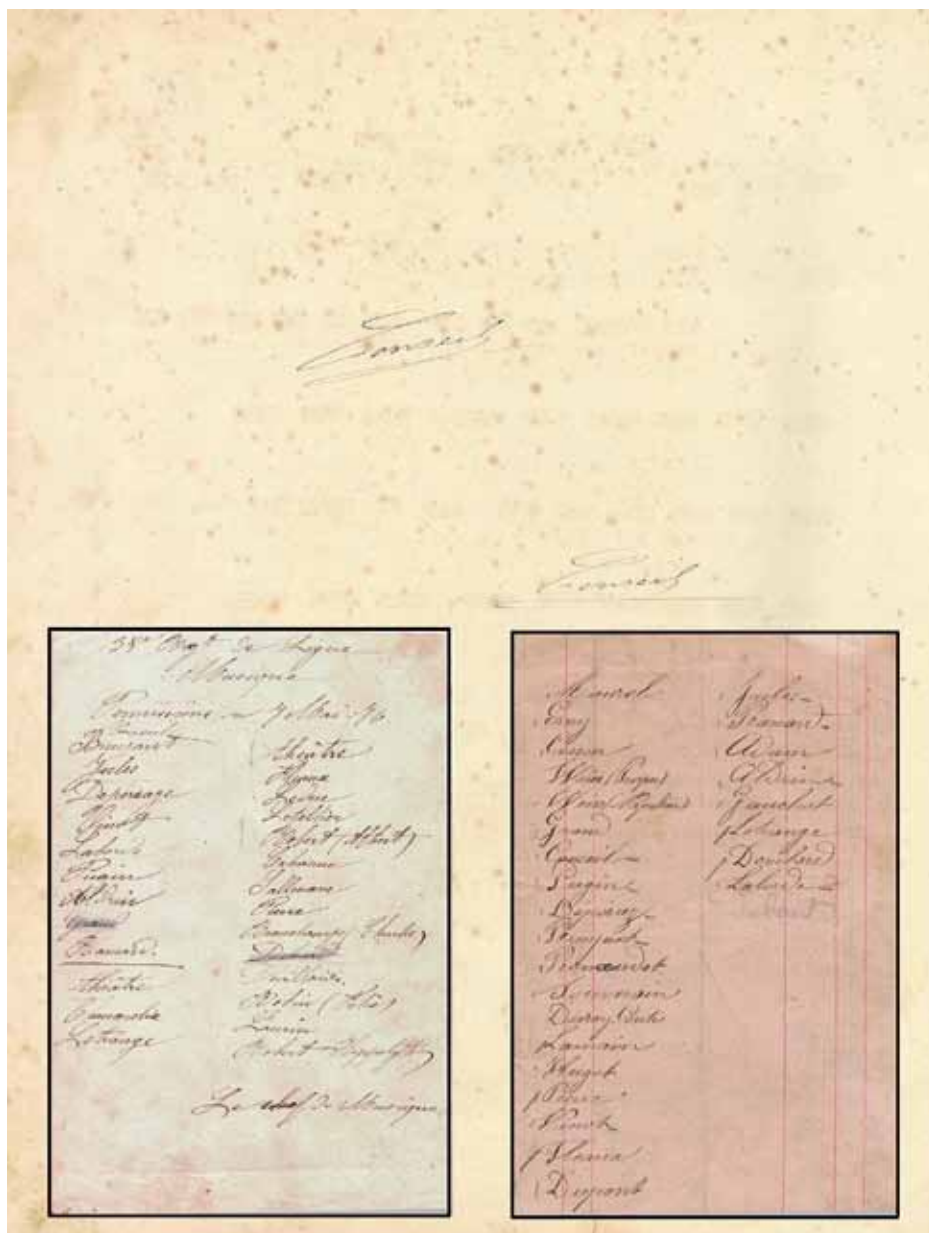


Figura 1. Jean Baptiste Arban, *Grande Méthode*, riproduzione fotografica della pag. 244 sulla quale è presente ripetuta la firma di Conseil e - sovrapposti - i due fogli contenenti le liste dei nomi degli allievi militari, fra i quali quello di Conseil è riportato al primo posto nel primo e al sesto posto nel secondo elenco.



del 1853, citando come fonte della datazione il *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, (1988). Anche se nella prima edizione non sarebbe fornita alcuna data, l'anno '185-' sarebbe indicato come data di pubblicazione in una copia conservata presso la Library of Congress. Tale deduzione è stata probabilmente determinata dal fatto che la quarta edizione, che risulta essere la successiva esistente, sarebbe datata 1864.<sup>8</sup>

L'esemplare preso in esame per il nostro studio è stato recentemente restaurato dalla dott.ssa Maria Rosa Borraccino, la quale ha certificato che «[...] il volume in oggetto appartiene alla prima edizione, editata dalla casa Escudier et Cie, attraverso la comparazione visiva degli spartiti, degli indici e della tipografia che si occupò della stampa. [...]».

Nel certificato di originalità rilasciato dalla Borraccino si precisa inoltre:

[...] L'esemplare si mostra identico a quello conservato nella biblioteca nazionale spagnola [Biblioteca Nacional de Espana] datato al 1853 (data attribuita per deduzione), e all'esemplare presente presso la biblioteca nazionale francese [Bibliothèque nationale de France, département Musique - BNF Gallica], alla quale non è attribuita alcuna data, editati da Escudier et Cie e stampato presso la tipografia Morris et Comp. Di Parigi (riportata nella prima pagina del volume - nel rapporto di comitato - e al di sotto dell'indice in ultima pagina).

Per quanto riguarda la fortuna editoriale del *Grande Méthode*, proprio per essere stato ben presto considerato come straordinariamente innovativo, a partire dalla prima edizione di Escudier, è noto che si sono succedute molteplici edizioni e numerose revisioni. L'edizione originale fu ripresa da Alphonse Leduc, che aveva rilevato buona parte del catalogo di Escudier, e che tutt'oggi continua a pubblicarla.<sup>9</sup>

Come riferisce il periodico newyorkese del tempo «Music: A Review»

Alla seconda vendita dei manoscritti musicali di Escudier le competizioni sono state molto più accese che nella prima [...] Il famoso "Metodo" di Arban è stato venduto alla Leduc per 33.500 franchi e il Metodo per contrabbasso di Bottesini è stato acquistato da Lemoine per 4.500 franchi [...]<sup>10</sup>

E, come riportato da Mathez

Le tirature sono impressionanti: dal 1882 al 1950, le sole edizioni Leduc ne hanno

8 - Cfr. CHARLES REGINALD GATES, *An examination of Jean Maire's edition of J. B. Arban's Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn (c. 1859) and its contribution to modern trumpet pedagogy*, Degree Doctorate of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University, 1992, p. 16 [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1302723971](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1302723971) (ultima consultazione del 13/07/2021).

9 - Cfr. JEAN PIERRE MATHEZ, *cit.*, p. 7.

10 - «Music: A Review», Vol. 2, n. 1, April 01, 1882, New York, NY: American News Company, p. 8 (traduzione dal testo inglese).

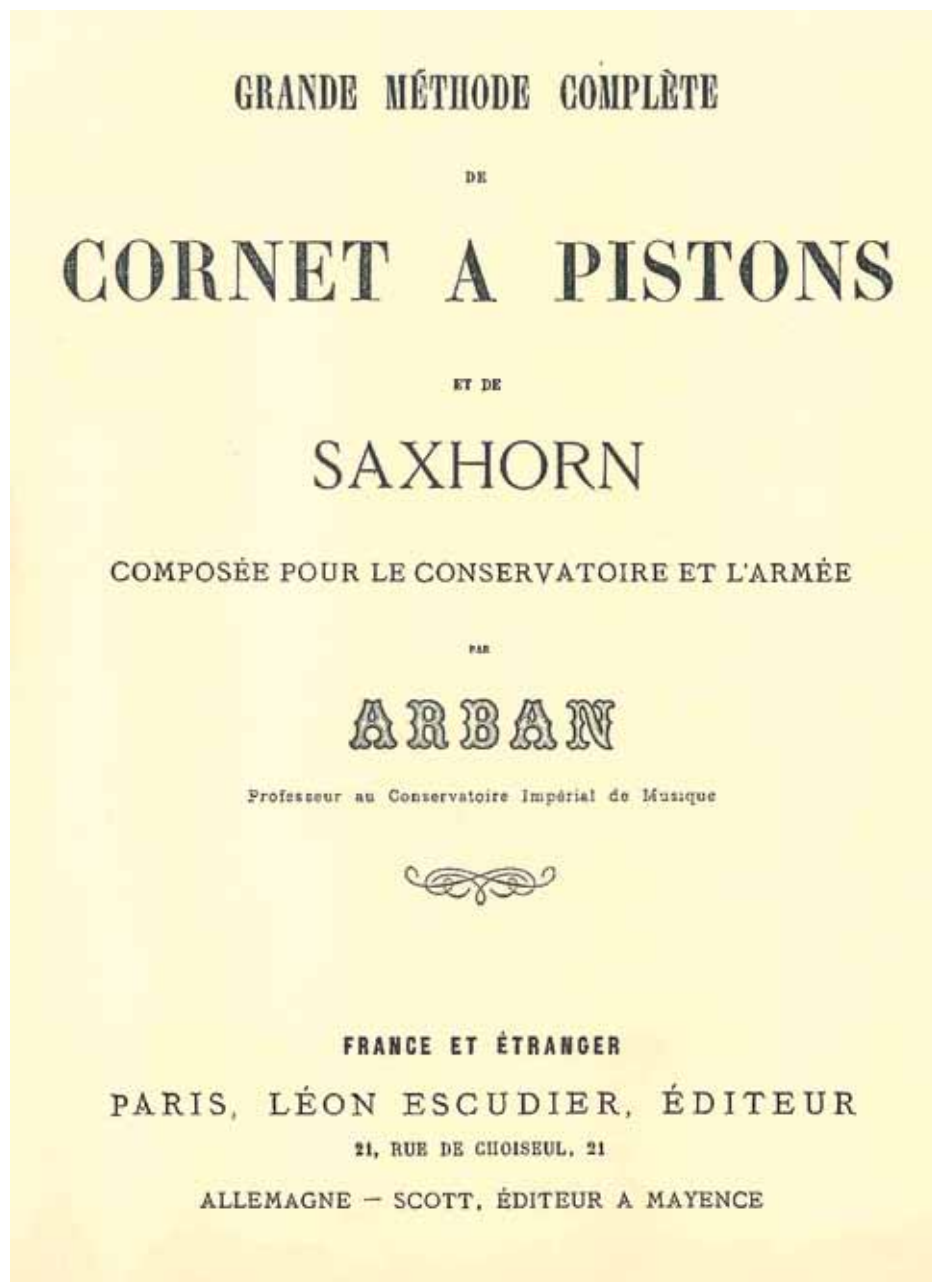


Figura 2. Frontespizio del *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Léon Escudier.

stampato 45.000 copie. Da quando l'opera è diventata di dominio pubblico una decina di grandi editori diffondono questo *best-seller* in tutti i paesi del mondo.

Il *Méthode Arban* è stato pubblicato anche in notazione braille dalla Clarke Library, USA (inf. David Hickman).<sup>11</sup>

Vi sono inoltre testimonianze molteplici nella stampa periodica dell'Ottocento. Tra gli altri il «Dexter Smith's» di Boston dedica un'intera pagina alla pubblicità degli editori Messrs Thomson & Odell di Boston per una nuova edizione completa del Metodo originale (vol. 12 n. 3, September 1877), nonché l'intero sommario del *Metodo* nel volume 2 n. 3 del settembre 1882. Anche il «Folio», periodico di musica, arti e letteratura di Boston, pubblicizza il Metodo Arban (vol. 26, n. 2, August 1884).

Il dipartimento di musica della Bibliothèque Nationale de France ha messo online (BNF Gallica) due diverse edizioni del *Méthode* e precisamente:

- *Grande méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn* in edizione francese/tedesca di Escudier-Scott (Paris, Mayence), con il numero di lastra J.B.A.1, ossia l'acronimo del nome dell'autore seguito dal n. 1 (permalink <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb428176987>);
- *Extrait de la grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn: composée pour le Conservatoire et l'armée*, nell'edizione parigina di Léon Escudier del 1864, con il numero di lastra J.B.A.2, ossia l'acronimo del nome dell'autore seguito dal n. 2 (permalink <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42817700z>).

Una delle edizioni recenti più accreditate è sicuramente quella pubblicata da Leduc nel 1956,<sup>12</sup> a cura di Jean Maire, che è suddivisa in tre parti contenenti le istruzioni per l'apprendimento progressivo del metodo: il primo volume contiene le basi tecniche che consentono la conoscenza delle peculiarità dello strumento, il secondo sviluppa tutti gli studi tecnici e infine il volume terzo contiene 12 studi di stile, 14 studi caratteristici, 12 arie variate e 27 studi moderni.

La larga diffusione dell'opera deriva senz'altro dal lavoro accurato con cui Arban si era impegnato nell'elaborazione di un metodo originale e completo, da poter utilizzare non solo per la cornetta ma, come da lui stesso precisato, anche per altri strumenti di ottone. La sua originalità, che lo ha reso una vera e propria pietra miliare nello studio della cornetta, della tromba e strumenti congeneri, sta nell'aver delineato con grande semplicità l'approccio agli studi tecnici. Il metodo consta di una parte teorica (con l'esposizione della materia, delle difficoltà a essa connesse, oltre ai consigli su come affrontarle dal punto di vista tecnico) e di una parte pratica, con una serie di

11 - MATHEZ, *op. cit.*, p. 7, testo tradotto dal francese.

12 - JEAN BAPTISTE ARBAN, *Célèbre méthode complète de trompette, cornet à pistons et saxhorn*, nouvelle édition en trois parties entièrement refondue [...] par Jean Maire, Paris, Leduc, 1956.

esercizi graduali, dal più semplice al più complesso. Inoltre, prima della parte pratica, che è sicuramente predominante rispetto alle altre, è presente una parte teorica in cui il grande cornettista cerca di fornire una conoscenza basilare dei concetti chiave, delle teorie e dei modelli legati allo studio dello strumento. Il testo contiene spiegazioni minuziose su svariati modelli di cornette, strumenti congeneri e bocchini, oltre alla presentazione degli studi armonici e indicazioni per l'uso del metronomo. Per completare la parte teorica Arban si sofferma anche sulla corretta postura da tenere durante l'esecuzione e sugli esercizi di respirazione utili per una piena padronanza dell'uso del diaframma e del ritmo respiratorio, collegati inscindibilmente alle peculiarità intrinseche dello strumento a fiato. Nella parte pratica Arban si sofferma in maniera approfondita sullo studio dello staccato e dello staccato-legato appena accennato, prevalenti nel fraseggio della tromba naturale, sui suoni ribattuti, sui ritmi, sul trasporto e sull'estensione del registro acuto. «Lo studio del legato appare verso la metà del libro, sempre per grado congiunto. Seguono esercizi su scale e arpeggi. Finalmente appaiono le prime legature su armonici sul finire del libro». <sup>13</sup> Dopo la prima parte pratica di base, seguono altri aspetti della tecnica trombettistica come «scale, cromatismi, tecnica delle dita, abbellimenti, trilli, mordenti, intervalli, arpeggi tonali e di settima; infine doppio e triplo staccato. Se si escludono le legature su armonici e pedali (sviluppati più tardi nel Novecento), tutto lo scibile della tecnica trombettistica è qui compreso». <sup>14</sup>

Nella terza parte dell'opera, infine, Arban parla dello stile e dell'interpretazione nello studio della tromba, inserendo composizioni del repertorio classico solista dell'Ottocento.

È interessante leggere l'*avant-propos*<sup>15</sup> al *Méthode* - che di seguito proponiamo nella traduzione dal francese - in cui l'autore sottolinea l'assoluta necessità di dare dignità al 'nuovo strumento' che ha dato prove di eccellenza al pari di altri strumenti tradizionali. Arban motiva il proprio percorso di ricerca e i propri obiettivi descrivendo tutti i vantaggi che la nuova cornetta presenta. Esprime infine quella che per lui è una certezza - più che un mero auspicio - che i giovani artisti possano riconoscere la perfezione dei meccanismi di questo nuovo strumento, pur prevedendo al contempo le difficoltà da affrontare perché la cornetta a pistoni possa essere considerata a pieno titolo alla pari di altri strumenti classici:

---

13 - GIANMARIO BONINO, *La tromba nella storia*, Gran Bretagna, Lulu, 2014, p. 110.

14 - *Ibidem*.

15 - JOSEPH JEAN-BAPTISTE LAURENT ARBAN, *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn. Composée pour le Conservatoire et l'Armée*, Paris, Escudier, [1864], p. 1.

### Premessa

L'obiettivo costante delle mie ricerche è stato sempre rivolto al perfezionamento che potesse raggiungere la precisione assoluta sugli strumenti a pistone. All'inizio della mia carriera artistica io mi servivo già della coulisse di accordo, azionandola con il pollice della mano sinistra per arrivare a rendere giuste le note gravi dello strumento, le quali, come spiegherò più avanti, sono completamente difettose. Tutti i costruttori di strumenti hanno fatto anch'essi numerosi sforzi per raggiungere meccanicamente un risultato analogo: alcuni aggiungendo agli strumenti dei pistoni ascendenti o discendenti, altri cercando di ottenere con mezzi diversi l'allungamento delle coulisse, ma nessuno di essi è riuscito a ottenere risultati concreti. Più fortunato di questi costruttori e, conoscendo perfettamente il terreno sul quale indirizzare le mie ricerche, sono giunto a trovare un sistema grazie al quale la cornetta è divenuta uno strumento perfetto quanto il flauto, l'oboe o il clarinetto, anzi direi ancor più perfetto in quanto su questo nuovo strumento si possono avere due o tre modi differenti di emettere la stessa nota, cioè i diesis, i bemolli e le note diatoniche assolutamente giuste e si possono rendere le modulazioni più delicate con altrettanta precisione di quanto sia possibile farlo sul violino. Questo nuovo strumento possiede una maggiore estensione della cornetta tradizionale: i trilli maggiori e minori si possono eseguire su tutti i gradi; si eseguono tanto agevolmente tutte le note e gli accordi più difficili possono essere arpeggiati con diteggiature semplici; in una parola tutto ciò che è ineseguibile sull'antica cornetta diviene facile su questa nuova cornetta dal timbro accattivante sulla quale l'emissione del suono diviene oltremodo facile. Lo studio di questo nuovo strumento è semplice; bastano pochi giorni per impostare la nuova diteggiatura; inoltre questa cornetta può essere suonata alla vecchia maniera, servendosi solo dei tre primi pistoni, essendo il perfezionamento racchiuso tutto nel quarto pistone e nel sistema che questo pistone aziona al momento del suo utilizzo. Come sempre accade quando si presenta una nuova invenzione, sono consapevole che sarà difficile appianare le ombre nelle quali si trascina pensosamente la battaglia dei veterani della routine; così un tale progresso non si rivolge che agli artisti del futuro: sono i giovani che raggiungeranno la perfezione così a lungo cercata seguendo la strada che la mia esperienza mi ha messo in condizioni di tracciare. È questa generazione che farà scomparire gli ultimi pregiudizi che il mondo aveva contro la cornetta a pistoni, sarà questa che farà dimenticare i vecchi adepti della scuola in cui, con inesplicabile testardaggine, si persiste a suonare male come facevano anticamente i conservatori del flauto a cinque chiavi. Pur avendo brevettato l'invenzione della *Cornet-Arban*, lascio a tutti i costruttori la libera facoltà di fabbricarla senza rivendicare alcun profitto; ciò che ho voluto è il progresso. Troppo onorato d'avervi potuto contribuire nei limiti delle mie attitudini, mi riterrò sufficientemente ricompensato se avrò potuto rendere un servizio all'Arte francese, aggiungendo alle mie

opere per l'insegnamento il felice perfezionamento che fa della cornetta a pistoni uno strumento veramente classico il cui impiego sarà indispensabile nelle orchestre.

Nella prima e nelle successive edizioni del metodo, alla pari di un didatta dei nostri giorni, Arban sottoscrive l'assoluta necessità di formare in maniera semplice e concreta l'allievo attraverso esercizi ed esempi volti a superare difficoltà e problemi tecnici, con l'obiettivo di rendere quanto più gradevole possibile lo studio dello strumento, permettendo allo studente di eseguire con sentimento e stile le melodie più virtuose.

La relazione dei membri del Comitato del Conservatorio di Parigi per lo studio della musica, fra i quali leggiamo autorevoli nomi come quelli di Auber, Meyerbeer, A.Thomas, Benoist, Dauverné, Vogt, pubblicata nelle pagine preliminari del *Méthode*, approva l'adozione del testo per l'insegnamento in conservatorio elogiandone il lavoro, in cui riscontra la presenza di ricchi consigli istruttivi per il graduale perfezionamento tecnico dello strumentista. Ne esalta inoltre il metodo accuratamente ideato e ingegnosamente spiegato attraverso esercizi per gradi di difficoltà crescente. Il Comitato lo ritiene pertanto meritevole di una menzione particolare, definendolo «[...] il risultato delle conoscenze acquisite dall'autore grazie alla lunga esperienza come professore e come esecutore: una consacrazione scritta dei risultati eccezionali da cui è stata segnata la sua carriera di virtuoso».<sup>16</sup>

### *Dalla tromba naturale alla cornetta a pistoni*

La trattatistica della tromba moderna fonda le sue origini nei primi anni del XIX secolo, con l'invenzione dei pistoni, la cui funzione è quella di modificare la lunghezza dello strumento. Prima di allora la tromba 'naturale', che produceva soltanto suoni armonici, era comunemente conosciuta come 'diritta o a squillo' ed era già nota alle antiche civiltà e impiegata soprattutto in ambito militare, in cerimonie religiose o in spettacoli di danza. Alla semplicità della sua costruzione, consistente in un tubo metallico di varie dimensioni, provvista di un'estremità inferiore a forma di campana e di un bocchino all'estremità superiore, si contrapponeva la difficoltà nell'emissione del suono. L'avvento della tromba storta, corta, doppia o ricurva, di cui gli storici assicurano l'esistenza anteriormente al 1500, era funzionale al superamento di questa problematica. Tuttavia tali costruzioni non risolsero l'assillante problema della scala cromatica, di cui la tromba era priva. E non mancarono di essere pubblicati nel XVII secolo testi per lo studio dello strumento. Nel 1614 il veronese Cesare Bendinelli<sup>17</sup> raccolse nel volume *Tutta l'arte della trombetta* composizioni, non solo proprie, con

---

16 - *Ibidem*.

17 - Cesare Bendinelli (ca. 1542-1617), noto trombettista e compositore veronese esercitò la sua professione a Schwerin (1562-1565), Vienna (1567-1580) e Monaco (1580-1617).

Rapport du Comité des Études musicales du Conservatoire, sur la Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn  
de M. ARBAN

Le Comité des études musicales a examiné la Méthode qui lui a été soumise par M. Arban.

Cet ouvrage, comportant des développements considérables, repose sur d'excellentes doctrines et n'omet aucun des enseignements propres à former un bon cornettiste.

C'est, en quelque sorte, le résumé des connaissances acquises par l'auteur, au moyen d'une longue pratique comme professeur et exécutant, et une consécration écrite des résultats exceptionnels dont a été marquée sa carrière de virtuose.

Les différents genres d'articulations, les divers coups de langue, les notes d'agrément, les *staccati* sont sérieusement abordés, ingénieusement analysés et heureusement résolus; les nombreuses leçons qu'y consacre l'auteur ont droit à une mention toute particulière.

Dans la riche série d'enseignements où sont traitées toutes les autres questions musicales, on remarque également une intelligence approfondie des difficultés et un tact parfait à en triompher. La dernière partie de l'ouvrage renferme une longue suite d'études aussi intéressantes par le fond que par la forme, et se termine par une collection de solos qui sont comme la mise en œuvre de ce qui a été enseigné précédemment; dans ces études et dans ces solos brillent les qualités éclatantes et solides à la fois dont l'auteur a si souvent fait preuve.

En conséquence, le Comité, rendant hommage au mérite et à l'utilité de la Méthode dont M. Arban est l'auteur, n'hésite pas à l'approuver, ainsi qu'à l'adopter pour l'enseignement au Conservatoire.

AUBER,  
MEYERBEER, KASTNER, A. THOMAS, REBER, BAZIN,  
BENOIST, DAUVERNE, VOGT, PRUMIER, EMILE FERRIN,  
EDOUARD MONNAIS, A. DE BRAUCHESNE,  
Commissaire Impérial. Secrétaire.

Figura 3. Relazione del Comitato per gli studi musicali del Conservatorio di Parigi nel *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Léon Escudier.

## TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages.		Pages
Avant-Propos.....	1	Études préparatoires sur le <i>Gruppetto</i> .....	91
Tablature.....	2	De <i>Gruppetto</i> .....	99
Étendue du Cornet à pistons et du Saxhorn.....	3	De la double Appoggiature.....	104
Cornet en ut.....	3	De l'Appoggiature simple.....	106
Deuxième Tablature.....	4	De l'Appoggiature brève ou petite note.....	106
Emploi de la machine d'accord.....	4	De l'Portamento.....	110
Position de l'embouchure sur les lèvres.....	5	De Trillo.....	114
Manière d'attaquer le son.....	6	De Mordant.....	120
Manière de respirer.....	6	Études sur les Intervalles.....	125
De Style.....	7	Des Octaves et des Dixièmes.....	131
Explications sur les premières Études.....	9	Études sur les Triplets.....	132
Premières Études.....	11	Études en doubles Croches.....	137
Études sur les Spécies.....	23	De l'Accord parfait majeur et mineur.....	142
Études sur les Croches pointées suivies de doubles Croches.....	25	De l'Accord de Septième dominante.....	147
Études sur les Croches et les doubles Croches.....	28	De l'Accord de Septième diminuée.....	149
Études sur la mesure $\frac{3}{8}$ .....	32	Points d'Orgue.....	152
Explications des Études sur le Coulé.....	37	Explications sur le Coup de Langue.....	153
Études sur le Coulé.....	39	De Coup de Langue en staccato ternaire.....	156
Des Gammes majeures.....	59	De Coup de Langue en staccato binaire.....	170
Des Gammes mineures.....	70	De Coulé dans le staccato binaire.....	183
Des Gammes chromatiques.....	76	De Coup de Langue de Trompette.....	188
Études sur les Triplets chromatiques.....	80	Quatorze Études caractéristiques.....	190
Explications sur les notes d'agrément.....	88	Deux Fantaisies et Airs variés.....	208

Paris. — Typ. Morris et Comp., rue Ancher, 64.

Figura 4. Sommario del *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Léon Escudier.



le regole per l'improvvisazione. Nel 1638 Girolamo Fantini<sup>18</sup> di Spoleto nel suo *Modo per imparare a sonare di tromba, tanto di guerra, quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo e ogn'altro strumento* affrontò tematiche relative al modo di suonare in guerra e, approfonditamente, la prassi esecutiva del 'clarino' da concerto.

L'applicazione delle valvole sugli ottoni (pistoni e altri meccanismi analoghi) che comparvero negli anni venti del XIX secolo determinarono una vera e propria rivoluzione, inizialmente non accolta benevolmente dagli strumentisti dell'epoca, fedeli alla tradizione e scettici rispetto alle novità. Eppure tale congegno consentiva di allungare e accorciare con facilità il caneggio della tromba, aumentando la gamma degli armonici per ogni combinazione di pistoni, così da coprire cromaticamente l'intera estensione sonora dello strumento.

Le prime notizie riguardanti questa innovazione furono pubblicate nel 1815 sul «Allgemeine musikalische Zeitung»,<sup>19</sup> uno dei più autorevoli periodici del XIX secolo, che riportava la notizia di Heinrich Stölzel, suonatore di *waldhorn* presso l'orchestra del principe von Pless, che aveva applicato al corno due 'pistoni tubolari' per assicurare l'omogeneità del suono nell'ambito cromatico di tre ottave.

Nel 1816 Friedrich Blühmel, artigiano e suonatore in una banda di minatori, rivendicò tuttavia la paternità dell'invenzione, presentando una tromba e un corno con due pistoni a cassetta di sezione quadrata. La contesa continuò fino al 1819, quando fu riconosciuto un brevetto ex-aequo a entrambi. Il meccanismo, tuttavia, non era perfezionato in quanto riprendeva il principio del sistema applicato agli ottoni. Fu lo stesso Stölzel a creare successivamente dei pistoni a sezione cilindrica per la *trompette* (sorta di cornetta), riscuotendo enorme successo, tanto che il suo procedimento di costruzione si affermò e sopravvisse fino alla fine del secolo. Nel 1826, il brevetto di Stölzel arrivò in Francia grazie al compositore italiano Gaspare Spontini (direttore musicale presso la corte del re di Prussia) che lo fece pervenire al noto trombettista francese François Georges Auguste Dauverné.

Come riporta Gianmario Bonino<sup>20</sup>

Il primo strumento su cui fu sperimentata l'applicazione delle valvole fu il corno, probabilmente perché esso era più facilmente predisposto per un tale cambiamento. Il corno infatti non fu assolutamente modificato nella sua struttura naturale: sul corpo

18 - Girolamo Fantini (ca. 1600-1675) trombettista, compositore e teorico della musica. Prestò servizio presso la corte del granduca Ferdinando II de' Medici. Musicista di singolare maestria, capace di eseguire sulla tromba dell'epoca suoni intermedi agli armonici naturali che coprivano l'intera scala cromatica, nonostante lo strumento ne fosse fisicamente privo.

19 - *Allgemeine musikalische Zeitung* [AMZ] 1798-1848 poi 1866- Lipsia, 1882, Breitkopf & Härtel.

20 - BONINO, *Op. cit.*, pp. 25-26.

del corno naturale in FA (o Mib) furono ‘semplicemente’ inserite le valvole senza null’altro modificare. [...] Contemporaneamente al corno le valvole furono però applicate anche ad un altro strumento normalmente utilizzato dai cornisti, il *posthorn* (corno da posta o da caccia). [...].

Con l’applicazione dei pistoni il *posthorn* acquisì caratteristiche tecniche ed espressive tali da essere presto diffuso in Germania e soprattutto in Francia, dove prese il nome di *cornet*.

Tabella 1. Le più importanti fasi evolutive-costruttive della cornetta<sup>21</sup>

DATA	FASE COSTRUTTIVA
Ca. 1825	Il corno da posta viene dotato di due valvole
Ca. 1829	Périnet sperimenta la prima cornetta a tre valvole
Ca. 1839	Périnet brevetta la cornetta a tre pistoni perfezionata tecnologicamente
Ca. 1842	Adophe Sax fabbrica la cornetta ideata da Périnet
Ca. 1855	Courtois e Besson si aggiudicano vari premi per i loro prototipi di cornetta
Ca. 1960	La cornetta viene prodotta in America con l’utilizzo di valvole rotative
Ca. 1870	Besson e Desideratum producono cornette dotate di pompe intercambiabili per l’utilizzo con corista alto (452 Hz) e basso (440 Hz)
Ca. 1880	La cornetta Courtois ‘artist’ diviene il simbolo standard della cornetta ‘vittoriana’
Ca. 1990	Le cornette acquisiscono meccanismi per il cambio repentino di chiave (Do-Sib, Sib-La)
Ca. 1900-1917	La Conn ed altre case costruttrici americane di strumenti sperimentano cornette di diverso <i>design</i>
Ca. 1917	La cornetta Holton-Clarke ideata e progettata esteticamente come una tromba
Ca. 1920	L’utilizzo sempre più presente della tromba nelle bande porta al disuso della cornetta
Ca. 1980	Ritorno in auge della cornetta classica

Oltre che nelle bande militari, come precisa Bonino<sup>22</sup>

[...] la *cornet* fu presto utilizzata (1830) in Francia anche nelle orchestre, affiancandola alla tromba naturale. Quando nel 1839 Périnet applicò allo strumento il *gros piston* di sua invenzione, questo prese il nome di *cornet à piston*, spesso abbreviato in *piston*.

21 - Schema liberamente tratto da: MATTEO FILIPPI, *La sonata per cornetta e piano op. 18 di Thorvald Hansen: Un’occasione di ricerca sulle alterne fortune della tromba e della cornetta quale strumento solista*, Tesi di Laurea, Perugia, Conservatorio di Musica, 2015, p. 9-10.

22 - *Ibidem*.

In principio la tonalità di questo strumento fu in Fa o Mi bemolle, per poi attestarsi sul modello più corto in Si bemolle\La.

L'evoluzione tecnica ottenuta con l'applicazione dei pistoni ebbe inizialmente una fortuna settoriale poiché gli strumentisti si opponevano alla sperimentazione, forse troppo ardita per la loro preparazione; al contrario fu molto apprezzata dalle fanfare militari, che accolsero con grande entusiasmo la possibilità di creare una musica alternativa attraverso uno strumento molto più dinamico. Inoltre, già verso la fine del '700 questi reggimenti si erano evoluti musicalmente, tanto da includere nella sezione solitamente riservata alle trombe, anche tromboni e serpentoni nell'estensione grave. Come sottolinea Bonino: «La sezione delle trombe si arricchì con l'impiego simultaneo di vari gruppi di modelli 'tagliati' in diverse tonalità, che consentivano modulazioni e maggiore varietà armonica». <sup>23</sup> Insomma fu un piano di ricerca che si creò attraverso la sperimentazione sul 'campo' come dimostra la pubblicazione di un articolo del rinomato maestro tedesco di fanfara di cavalleria Wilhelm Wieprecht, che nel 1845, su una rivista musicale di Berlino, delineava il percorso evolutivo della tromba a pistoni.

### *Il declino della tromba naturale e l'ascesa della cornetta: Dauverné e Arban*

L'identità della tromba cominciò a cambiare con l'applicazione dei pistoni all'inizio del 1800, quando iniziava ad affermarsi la cornetta, lo strumento moderno destinato a prendere il suo posto. Come scrivono John Wallace e Alexander McGrattan <sup>24</sup>

*Cornet* significa "piccolo corno", e alcuni dei primi i solisti della cornetta a pistoni erano cornisti. Intorno al 1840, tuttavia, emersero cornettisti, alcuni dei quali, come Jean Baptiste Arban, avevano iniziato i propri studi con la tromba. Ma molti compositori che hanno scritto musica colta per la tromba a pistoni erano piuttosto conservatori al riguardo, rimanendo aggrappati al modello della tromba naturale con il suo linguaggio di guerra, di trionfo, di eroismo e nobiltà.

La cornetta non fu accolta con entusiasmo dal mondo accademico: Hector Berlioz ad esempio la riteneva più adatta alla musica da ballo, alle contraddanze, ai galops, etc., considerandone il suono privo della nobiltà del corno e della fierezza tipica della tromba. <sup>25</sup>

Il definitivo affermarsi della tromba moderna nella scena europea è legato indissolubilmente al nome di François Georges Auguste Dauverné (Parigi, 16 febbraio 1799 - Parigi, 4 novembre 1874), trombettista francese, autore di molteplici metodi

23 - BONINO, *op. cit.*, p. 24.

24 - Cfr. JOHN WALLACE-ALEXANDER McGRATTAN, *The trumpet*, New Haven-London, Yale University Press, 2011, p. 2 (traduzione dal testo inglese).

25 - Cfr. HECTOR BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schöenberger, [1843], p. 197.

didattici sulla tromba e a quello del suo allievo Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban. Dauverné fu un talento naturale tanto che, poco più che adolescente, venne scelto come trombettista nel corpo delle Guardie del re di Francia e successivamente nell'orchestra dell'Accademia reale di musica. Nel 1826 riuscì a ottenere una tromba in Fa dotata di pistoni e, incuriosito dal nuovo congegno, iniziò a collaborare con vari costruttori dell'epoca per sfruttare le potenzialità di questo nuovo strumento, divenendo promotore, oltre che uno dei primi esecutori della nuova tromba a pistoni già nel 1827.

Nonostante i pregiudizi, alcuni compositori inserirono il nuovo strumento nelle loro musiche. Citiamo qui alcuni esempi, come la *Waverley Overture* op. 1 (1828) e *Les Francs-Juges Overture* op. 3 (1828) dello stesso Berlioz, il *Guillaume Tell* di Gioachino Rossini (1829), *La Juive* di Fromental Halévy (1835) e *Les Huguenots* (1836) di Giacomo Meyerbeer. Già dal 1833 (primo anno in cui la tromba fu inclusa come strumento solista negli esami di conservatorio), Dauverné cominciò a scrivere materiale didattico e brani di repertorio per la nuova tromba a pistoni. Tra i metodi di studio da lui pubblicati in quegli anni citiamo la *Théorie ou tablature de la trompette à pistons* (1827-1828), il *Méthode de trompette à pistons* (1834-1835), il *Méthode théorique & pratique du cornet à pistons ou cylindres* (1846), il *Méthode pour la trompette* (1857).

Dal 1835 fino al 1869, anno del suo pensionamento, Dauverné fu titolare della classe di tromba del Conservatorio di Parigi. Molti furono i suoi allievi e alcuni di essi raggiunsero una fama non inferiore a quella del maestro, come Jules Henri Louis Cerclier (1823-1897), che gli succedette come professore di tromba del Conservatorio; Louis Antonie Saint-Jacome (1830-1898), che pubblicò nel 1870 il *Grand Method for Trumpet or Cornet* e il nostro Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889).

Ammesso alla classe di tromba a soli sedici anni, vincitore di un primo premio al concorso del Conservatorio nel 1845, Jean Baptiste Arban cominciò a studiare da autodidatta la cornetta a pistoni. Il Conservatorio gli impose un percorso di studi tradizionale con la tromba, ma egli si affermò - con il suo particolare talento - come virtuoso solista di fama internazionale della cornetta, dirigendo personalmente numerose orchestre nelle principali sale parigine ed europee. Particolare successo riscuoterà un suo concerto diretto nello stesso Conservatorio di Parigi per il quale fu letteralmente acclamato dopo aver eseguito alcune composizioni per flauto, tra cui la celebre e difficilissima *Air pour flute* di Theobald Boehm. Oggi si definirebbe un *climax* ascendente quello che coinvolse Arban nel successo personale e soprattutto nel progetto di promuovere l'istituzione della classe di cornetta a pistoni presso il Conservatorio di Parigi.

Fra le altre esperienze fu di certo molto importante la sua collaborazione con Adolf Sax, la direzione di numerose orchestre, prima fra tutte quella dell'Opéra e, nel 1857, la nomina come professore di *saxhorn* all'École Militaire annessa al Conservatorio (Gymnase militaire fino al 1855). Qualche anno più tardi pubblicò il suo *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn, composée pour le Conservatoire*



Figura 5. Ritratto di François Dauverné.

*et pour l'Armée*, presto diffuso e apprezzato in tutto il mondo, considerato ancor oggi il più completo testo didattico di riferimento per la tromba.

Proponiamo qui la traduzione dall'inglese di un sintetico ma significativo estratto dal profilo di J.B. Arban, riportato sul *booklet* di un CD monografico di musiche per cornetta del maestro:<sup>26</sup>

Arban era considerato ai suoi tempi un sognatore, ma con le sue idee musicali e la sua esperienza artistica egli fece della cornetta uno strumento solista pari in popolarità, a quel tempo, al flauto, al clarinetto, al violino e alla voce. Con i suoi viaggi in Francia, Germania e Inghilterra, egli perorò la causa della cornetta, provando che essa poteva competere con gli strumenti più popolari.

Finalmente, come riportato da Mathez,

Il 23 gennaio 1869, per decreto ministeriale, M. Arban, artista musicista, è nominato professore titolare di cornetta a pistoni al Conservatorio Imperiale di Musica e di Declamazione.<sup>27</sup>

---

26 - BERNARD VAN MEURS, *Jean Baptiste Arban 1825-1889*, in «The Arban collection II», Solo Cornet Russell Gray Orchestra Leyland Band Conductor Michael Fowles, U.K., Chandos Records, 2010.

27 - MATHEZ, *op. cit.*, p. 23. (traduz. dal testo francese).



Figura 6. Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban.

Tabella 2 Docenze del Conservatorio di Parigi, delle classi di cornetta e tromba fino al 1955<sup>28</sup>

CLASSE DI TROMBA	PERIODO	CLASSE DI CORNETTA	PERIODO
François Georges Auguste Dauverné	1833-1869	Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban	1869-1874
Jules Henri Louis Cerclier	1869-1894	Jacques-Hippolyte Maury	1874-1880
Merri Jean Baptist Franquin	1894-1929	Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban	1881-1889
Pierre-Joseph Vignal	1928-1941	Jean-Joseph Mellet	1890-1910
Eugène Foveau	1925-1955	Alexandre Petit	1911-1925
Raymond Antoine Sabarich	1947-1966	Eugène Foveau	1925-1955
Ludovic Vaillant	1957-1974	LE CLASSI VENGONO ACCORPATE	
Maurice André	1966-1979		
Pierre Thibaud	1975-1994		
Antoine Marcel Lagorce	1979-1988		
Antoine Curé	1988-		
Clément Garrec	1994-		

Egli lascerà la sua cattedra negli anni dal 1874 al 1880 perché impegnato in qualità di solista e direttore d'orchestra alla corte dello zar di Russia, in particolare a San Pietroburgo. Nel 1880 Arban decideva di lasciare le *tournées* e la direzione d'orchestra per consacrarsi all'insegnamento. Facendo appello al prestigio acquistato in patria grazie ai suoi successi internazionali - era stato nominato 'Ufficiale d'Accademia' (titolo onorifico riservato a personalità distinte in attività meritorie esercitate nei settori delle arti e delle scienze) - egli presenterà domanda al direttore del Conservatorio, allora Ambroise Thomas, per riprendere la propria titolarità della classe di cornetta a pistoncini. Sostenuto dallo stesso Thomas, riuscì a ottenere quanto richiesto grazie a un nuovo decreto ministeriale del 13 ottobre 1880<sup>29</sup> e, fino alla sua morte, avvenuta a Parigi nel 1889, si dedicò con passione all'insegnamento, allo studio di nuove composizioni, oltre che al perfezionamento e al brevetto della cornetta (*cornet Arban*-1883). Per mezzo di un meccanismo da lui ideato, questa cornetta, come riportato nel *DEUMM*

[...] poteva suonare in ogni tonalità; inoltre poteva essere impostata anche in Sib, in SI naturale e in LA e potenziava il registro grave. Questo strumento, che Arban tentò più volte di far adottare in Conservatorio per i suoi allievi, senza però ottenerne

28 - FILIPPI, *op. cit.*, p. 18.

29 - Cfr. MATHEZ, *op. cit.*, p. 45.

l'autorizzazione, fu perfezionato dall'ingegnere Bouvet (*cornet Arban-Bouvet*) nel 1885<sup>30</sup>

In Italia la didattica per tromba inizia a diventare importante solo a partire dalla metà del XIX secolo. John Wallace e Alexander McGrattan, nella monografia dedicata alla tromba, ne tracciano un quadro significativo,<sup>31</sup> citando tra gli altri Raniero Cacciamani, prima tromba dell'Opera Reale di Parma, autore del *Metodo d'istruzione per Tromba a Macchina* (Milano, Ricordi 1853), Domizio Zanichelli, autore del *Metodo di perfezionamento per Tromba a macchina*, (Milano, Lucca, 1855); Gustavo Rossari, professore di corno e poi di tromba al Conservatorio di Milano, autore del *Metodo per cornetto, flicorno, basso flicorno in Sib, clavicorno o genis in Mib : op. 109* (Milano, Ricordi [1890]).

Wallace e McGrattan dedicano particolare attenzione ai concerti di Ponchielli:

[...] Sostanziali opere solistiche, due Concerti, uno in fa e l'altro in mi bemolle, op. 198, furono scritte da Amilcare Ponchielli, compositore de *La Gioconda*, quando era maestro di banda negli anni Sessanta dell'Ottocento, prima a Piacenza, poi a Cremona. Il Concerto in fa [...] è stato eseguito per la prima volta in un contesto simile ai concerti a solo di Arban a San Pietroburgo, in piazza Garibaldi a Cremona all'aperto, il 14 aprile 1866.<sup>32</sup>

Citiamo inoltre Domenico Gatti (1816-1891), docente di tromba presso il Regio Conservatorio di Musica di Napoli, impegnato stabilmente come 'capo musica' della banda comunale, autore del *Gran metodo teorico pratico progressivo per tromba, cornetta in si e per qualunque altro strumento d'ottone*, Napoli, T. Cottrau, pref. 1868, adottato nel Real Collegio di S. Pietro a Majella di Napoli, in quello di Palermo e nei principali Stabilimenti Musicali delle Province Meridionali.<sup>33</sup>

### *I metodi tradizionali e la cornetta nel '900*

Oggi la valenza formativa e orientativa della musica ci induce a una riflessione attenta e analitica sui principali indirizzi della pedagogia musicale moderna; Zoltán Kodály<sup>34</sup>,

---

30 - Cfr. la voce 'Arban, Jean-Baptiste' in *DEUMM, Le biografie*, I, Torino, UTET 1985, p. 128.

31 - Cfr. WALLACE E MCGRATTAN, *op. cit.*, pp. 208-209.

32 - Id., p. 208 (traduzione dal testo inglese).

33 - Cfr. OPAC SBN permalink: <http://id.sbn.it/bid/MUS0099090>.

34 - Cfr. GIOVANNI MANGIONE, *La pedagogia della musica secondo Zoltán Kodály*, Trento, UNI Service, 2007, pp. 69-85.



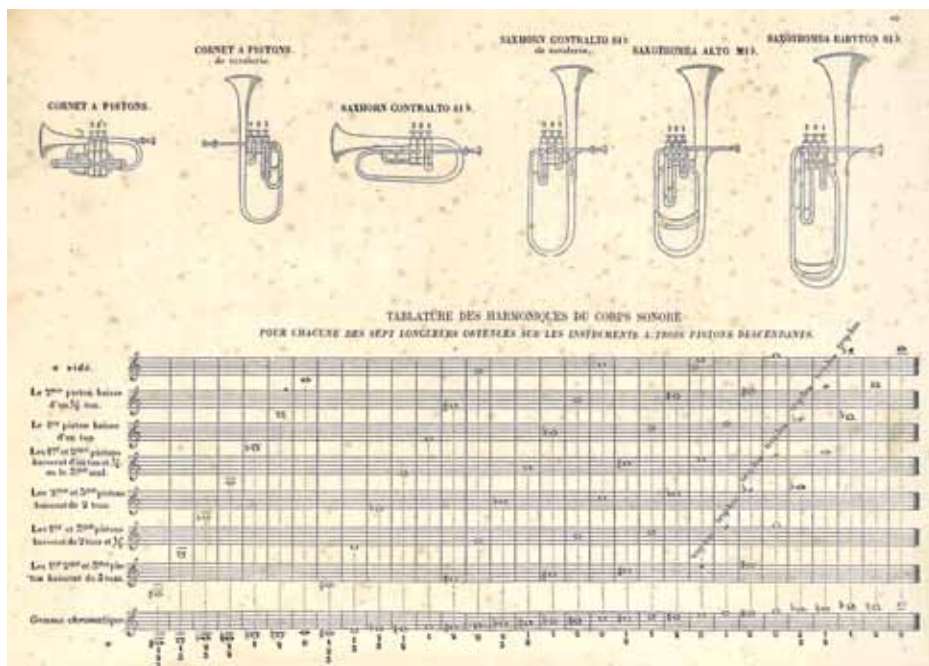


Figura 7. Tabella del *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Léon Escudier.

Émile Jacques-Dalcroze<sup>35</sup>, Carl Orff<sup>36</sup> e altri hanno sperimentato la didattica strumentale per gli alunni più piccoli in modo del tutto nuovo rispetto al passato.

È doveroso chiarire che metodo e pedagogia sono due ambiti che viaggiano su binari paralleli, entrambi indispensabili per la formazione musicale ma non assimilabili. Per dirla con Giovanni Piazza il metodo è «un insieme conchiuso, con precisi obiettivi tecnici e teorici, percorsi obbligati, regole e priorità da rispettare pedantesamente»<sup>37</sup> e pertanto impone una preparazione strumentale meccanica che esclude aprioristicamente un confronto con la partecipazione consapevole e soprattutto creativa delle nuove linee metodologiche musicali. Eppure il metodo di Arban appare geniale e soprattutto indispensabile per la diffusione dell'arte musicale presso il grande pubblico.

Inoltre, analizzando i programmi in vigore nei conservatori dell'Ottocento, e in particolare di quello parigino, si può notare che in fondo il percorso non è da consi-

35 - Cfr. SUSANNE MARTINET, *Esplorare il pensiero di Jacques-Dalcroze*, Mercatello sul Metauro, Progetti Sonori, 2008, pp. 11-15.

36 - Cfr. GIOVANNI PIAZZA, *Orff-Schulwerk. Musica per bambini. Manuale*, Milano, Suvini Zerboni, 1979, pp. 1-70.

37 - Id., p. XXI.

derarsi così antiquato. Per gli alunni dagli 8 ai 13 anni di età si prevedeva uno studio musicale articolato in tre fasi, delle quali la prima dedicata prevalentemente al solfeggio, la seconda alla pratica del canto e degli strumenti, e la terza alla parte teorica e allo sviluppo delle abilità strumentali o vocali.<sup>38</sup>

Il percorso non sembra così lontano da quello dei nostri conservatori di musica, dove il solfeggio e la lettura musicale sono considerati una base imprescindibile per un apprendimento professionale dello strumento. In effetti, escludendo quelle pratiche musicali amatoriali che fanno riferimento ai linguaggi del corpo come la ritmica, lo studio della pratica corale e strumentale costituisce la base della propedeutica musicale. La lettura e scrittura musicale si integrano nell'aspetto visivo-uditivo, così da permettere la lettura e interpretazione del linguaggio musicale.

Ovviamente il testo di Arban, come altri metodi da ricondurre al medesimo filone didattico, da quello di Herbert Lincoln Clarke<sup>39</sup>, a quello di Max Schlossberg<sup>40</sup>, di James Stamp<sup>41</sup> e al più recente di Vicent Cichowicz,<sup>42</sup> necessitano di una lettura che si rapporti opportunamente ai relativi contesti storici.

Parallelamente al successo incontrastato del *Méthode* l'evoluzione della tromba e della cornetta porterà i due strumenti a incanalarsi in due differenti e distinti percorsi, determinando la definitiva scissione della loro identità nell'ambito della grande famiglia degli ottoni.

Già dai primi decenni del '900 si assiste a un cambiamento di 'tendenze' all'interno delle orchestre e in particolar modo di quelle italiane. La tromba, perfezionata nella tonalità d'impianto e nell'intonazione, prende il sopravvento, con la conseguente emarginazione della cornetta. «Addirittura nelle orchestre italiane si arriverà al controsenso di eseguire anche le previste parti di cornetta con la tromba, determinando sia un errore storico che un appiattimento del gusto timbrico».<sup>43</sup>

Diversamente dalla tromba la fortuna della cornetta è rimasta una costante nelle parate militari e in ambito popolare, come anche nelle *brass band*, 'bande di ottoni' di origine anglosassone il cui organico è solitamente composto da 26 strumenti di ottone, tra i quali la cornetta e due o tre percussionisti.

A conclusione di questo nostro contributo, con l'auspicio d'aver suscitato curiosità

---

38 - Cfr. JOHANNELLA TAFURI, *L'educazione musicale. Teorie metodi e pratiche*, Torino, EDT, 1995, pp. 60-74, 114-125.

39 - Cfr. HERBERT LINCOLN CLARKE, *Technical Studies for the Cornet*, Milano, Volontè & Co, 2009, p. 2.

40 - Cfr. MAX SCHLOSSBERG, *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*, New York, M. Baron Company, 1959, pp. I-III.

41 - Cfr. JAMES STAMP, *Warm-ups + Studies. Trumpet*, Vuarmarens, Bim, 2005, pp. 2-3.

42 - Cfr. VINCENT CICHOWICZ, *Flow studies volume 1*, United States of America, Studio 259 Productions, 2013, pp. 5-8.

43 - BONINO, *op. cit.*, p. 32.

e interesse per la straordinaria vicenda biografica, artistica e didattica di Jean Baptiste Arban, così inscindibilmente legata a un momento cruciale per la storia della tromba, e di aver suggerito spunti di studio, di riflessione e di ricerca sull'argomento, ci affidiamo alle parole scritte dal Nostro nella premessa alla *dernière partie* della prima edizione del *Méthode* <sup>44</sup>

[...] Qui finisce naturalmente il mio compito di professore, soprattutto di professore che usa la scrittura al posto della parola. Vi sono cose che si possono trasmettere a viva voce, ma che non potrebbero essere affidate alla carta senza generare confusione e oscurità, o senza cadere nell'infantilismo.

Vi sono altre cose ancora di un ordine così elevato e sottile da sfuggire all'interpretazione della parola quanto a quella della scrittura. Si sentono, si intuiscono, non si esprimono. Queste cose costituiscono l'alto stile, la grande Scuola che ho la nobile ambizione di voler fondare per la cornetta a pistoni, così come esse esistevano già per il canto e per la maggior parte degli strumenti. [...].

---

44 - ARBAN, *op. cit.*, p. 192 (traduzione dal testo francese).

## BIBLIOGRAFIA

- JOSEPH JEAN-BAPTISTE LAURENT ARBAN, *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn: Composée pour le Conservatoire et l'Armée*, Paris, Escudier, [1864].
- JEAN BAPTISTE ARBAN, *Célèbre méthode complète de trompette, cornet à pistons et saxhorn*, nouvelle édition en trois parties entièrement refondue [...] par Jean Maire, Paris, Leduc, 1956.
- JOSEPH JEAN-BAPTISTE LAURENT ARBAN, *Célèbre Méthode Complète de Trompette, Cornet à Pistons et Saxhorn*, Paris, Leduc, 2009.
- 'ARBAN, JEAN BAPTISTE' (voce) in: *DEUMM, Le biografie*, I, Torino, UTET 1985, p. 128.
- «Dexter Smith's» (Boston, MA) vol. 12 n. 3, September 1877
- «Dexter Smith's» (Boston, MA) vol. 2 n. 3, September 1882.
- CARLO ARFINENGO, *La tromba e il trombone*, Ancona, Bèrben, 1973.
- ANTHONY BAINES, *Gli ottoni* (a cura di RENATO MEUCCI), Torino, EDT, 1991.
- ROBERT BARCALAY, *The Art of the Trumpet Maker*, Oxford, Clarendon, 1992.
- PHILIP BATE, *The trumpet and trombone*, London, Benn, 1978.
- CESARE BENDINELLI, *Tutta l'arte della trombeta*, Verona, 1614.
- HECTOR BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schöenberg, [1843].
- FRANCESCO PAOLO BONANNO, *La tromba. Nascita ed evoluzione nel tempo*, Ribera, Momenti 2020.
- GIANMARIO BONINO, *La tromba nella storia*, Gran Bretagna, Lulu, 2014.
- DANIELE BRANCA, *L'importanza dell'educazione musicale: risvolti pedagogici del fare bene musica insieme*, <https://core.ac.uk/download/pdf/228532902.pdf> (ultima consultaz. 12/07/2021).
- GABRIELE CASSONE, *La tromba*, Varese, Zecchini, 2002.
- ALESSANDRO CAZZATO (a cura di), *Crossing Music. Studi interdisciplinari sui linguaggi della musica moderna e contemporanea*, Roma, Aracne, 2015.
- ALESSANDRO CAZZATO (a cura di), *Il groviglio musicale. Saggi, studi e ricerche dall'antichità al mondo contemporaneo* Bari, Florestano, 2017.
- VINCENT CICHOWICZ, *Flow studies volume 1*, United States of America, Studio 259 Productions, 2013.
- HERBERT LINCOLN CLARKE, *Technical Studies for the Cornet*, Milano, Volontè & Co, 2009.
- IGINO CONFORZI, *Girolamo Fantini "monarca della tromba": nuove acquisizioni biografiche*, Lucca, LIM, Recercare, vol. 2, 1990.
- GUIDO CORTI, *Il corno*, Varese, Zecchini, 1998.
- FRANÇOIS GEORGES AUGUSTE DAUVERNÉ, *Méthode théorique & pratique du cornet à pistons ou cylindres*, Paris, Lemoine, 1864.
- GIROLAMO FANTINI, *Modo per imparare a sonare di tromba tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalò, e ogn'altro istrumento*, Francoforte, 1638.
- MATTEO FILIPPI, *La sonata per cornetta e piano op. 18 di Thorvald Hansen: Un'occasione di ricerca sulle alterne fortune della tromba e della cornetta quale strumento solista*, Tesi di Laurea, Conservatorio di Musica "F. MORLACCHI", Perugia, 2015.
- «Folio» Vol. 26, no 2, Boston, August 1884.
- ENRICO FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino 1973.
- CHARLES REGINALD GATES *An examination of Jean Maire's edition of J. B. Arban's Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn (c.1859) and its contribution to modern trumpet pedagogy*, Degree Doctorate of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University, 1992, p. 16 [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu\\_1302723971](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu_1302723971) (ultima consultaz. 13/07/2021).

- GIOVANNI MANGIONE, *La pedagogia della musica secondo Zoltán Kodály*, Trento, UNI Service, 2007.
- SUSANNE MARTINET, *Esplorare il pensiero di Jacques-Dalcroze*, Mercatello sul Metauro, Progetti Sonori, 2008.
- JEAN-PIERRE MATHEZ, *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban 1825-1889*, Vuarmarens, Bim, 1977.
- BERNARD VAN MEURS, *Jean Baptiste Arban 1825-1889*, in «The Arban collection II», Solo Cornet Russel Gray, Orch. Leyland Band, Conduct. Michael Fowles, U.K., Chandos Records, 2010.
- «Music: A Review», Vol. 2, n. 1, April 01, 1882, New York, NY: American News Company.
- GIOVANNI PIAZZA, *Orff-Schulwerk. Musica per bambini. Manuale*, Milano, Suvini Zerboni, 1979.
- ‘Saxhorn’ (voce) in: *La nuova enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti 1983, p. 635.
- MAX SCHLOSSBERG, *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*, New York, M. Baron Company, 1959.
- JOHANNELLA TAFURI, *L'educazione musicale. Teorie metodi e pratiche*, Torino, EDT, 1995.
- EERO TARASTI, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni* (a cura di PAOLO ROSATO), LIM, Milano 2010.
- EDWARD HANKINS TARR, *La trompette*, Lausanne, Payot, 1977.
- EDWARD HANKINS TARR, *Girolamo Fantini. Modo per imparare a sonare di tromba*, Vuarmarens, Bim, 2009.
- EDWARD HANKINS TARR, *Cesare Bendinelli. Tutta l'arte della trombetta*, Vuarmarens, Bim, 2011.
- JOHN WALLACE-ALEXANDER MCGRATTAN, *The trumpet*, New Haven-London, Yale University Press, 2011.
- GIUSEPPE ZEOLI, *La tromba. Storia e letteratura*, Acerra, Fratelli Capone, 2017.

#### ABSTRACT

*The repertoires of instrumental teaching methodology and performance practice manuals have expanded considerably over the centuries, but historical methods such as that of J.B. Arban, although dutifully revised and updated, are still considered today the spearheads for teaching in music conservatories. This contribution, starting from the analysis and study - conducted jointly according to the different disciplinary fields of the authors - of a copy of the first edition of Arban's "Grande Méthode", is inspired by the figure of the great Parisian musician and teacher and by highly innovative contents of his method, which has deservedly met with unparalleled success all over the world since its first appearance, as evidenced by the numerous editions, revisions and reprints of the work, as well as the rich bibliography of monographs, periodicals and sound recordings produced up to now.*

---

# Il fenomeno delle bande da giro. I regolamenti delle bande in Puglia dal 1827 al 1842

*Mariangela Milone*

Il mio scritto vuole essere un omaggio all'arte bandistica, considerata da secoli una delle attività più importanti del patrimonio artistico pugliese.<sup>1</sup>

La nostra cultura popolare è stata caratterizzata, sin dagli inizi del XV secolo, da uno stretto rapporto con la tradizione delle bande musicali e da allora svolge un ruolo determinante nelle varie realtà a partire da quella locale.

Il termine “banda” deriva dal latino medioevale *bandum* e dal gotico *bandwō*, termine che aveva il significato di “segno”, “stendardo” e indicava il simbolo che distingueva i vari corpi di soldati, riuniti sotto lo stesso vessillo per marciare. La sua funzione in campo militare era quella di infondere coraggio alle truppe, incitare alla marcia e tenere su di morale i soldati, facendo leva sulla forte carica emotiva sprigionata dalla musica.

La banda ha di fatto un'origine legata agli antichi eserciti, fin dai primi popoli orientali: indiani, persiani, ebrei, egiziani e romani. Nel Medioevo il termine “banda” assume il significato di un gruppo musicale strumentale, di numero esiguo, che prestava servizio presso le Corti e le Signorie con compiti artistici e di parata legati alle manifestazioni che a quel tempo si tenevano, ma in realtà, si ritiene di poter parlare di banda solo a partire dal XIX secolo, poiché a partire da allora la banda subì, col graduale perfezionamento degli strumenti a fiato, un processo di trasformazione.

In modo determinante contribuirono, allo sviluppo dell'arte bandistica, l'introduzione e l'uso dei pistoni<sup>2</sup> negli strumenti di ottone, il perfezionamento del clarinetto<sup>3</sup>

---

1 - Si ringrazia il personale dell'Archivio di Stato di Foggia per la cortese disponibilità.

2 - Nel 1838, il direttore generale delle bande militari prussiane, Guglielmo Wieprecht, inventò il «pistone» negli strumenti di ottone, adoperandosi per una prima riforma dell'organico bandistico costituito da 47 esecutori.

3 - Il clarinetto, inventato dal costruttore tedesco di strumenti a fiato J.C. Denner, nel 1812, con Iwan Muller ebbe un cambiamento che portò ad un punto di svolta per lo sviluppo della banda pro-

grazie ai nuovi sistemi Muller e Böehm e le invenzioni: del saxofono e del saxhorn<sup>4</sup> nel 1841 da parte di Adolfo Sax; del sarrusofono<sup>5</sup> nel 1856 da parte di Pierre Auguste Sarrus e dei pelittoni<sup>6</sup> (bassi e contrabbassi in ottone) nel 1846 da parte di Giuseppe Pelitti<sup>7</sup>.

Nel XIX secolo, mentre la banda militare continuava la sua lenta trasformazione, quella civile, ormai diffusa in gran parte del territorio europeo, si dirigeva sempre di più verso l'innovazione e il progresso. Il fenomeno bandistico italiano, nella prima metà del XIX secolo, fu, infatti, caratterizzato dalla comparsa di molte bande civili influenzate da quelle militari.

Benché la musica militare abbia contribuito in misura rilevante allo sviluppo della banda, è tuttavia importante specificare come la musica per banda non è necessariamente a carattere militare ed è più esatto associare quella militare alla *fanfara*, intesa come gruppo strumentale costituito da un organico limitato ai soli ottoni e percussioni.

Le bande e le fanfare reggimentali erano attive soprattutto nel centro e sud Italia e vivevano una intensa attività musicale a servizio della collettività. Esse favorirono l'ampliamento dell'organico strumentale adottando nuovi strumenti e contribuendo in maniera decisiva al rinnovamento di un nuovo repertorio.

La banda deve essere considerata e studiata come entità autonoma, con una propria storia e con le caratteristiche che la rendono indipendente da qualsiasi altra formazione strumentale.

Dopo l'unità d'Italia l'aspetto musicale della banda e delle fanfare si ritrovò davanti

piamente detta. Muller presentò a una commissione di clarinettisti al Conservatorio di Parigi il suo clarinetto *omnitonique* a tredici chiavi invece delle solite cinque o sei fino ad allora conosciute; questo è il modello strumentale ancora oggi, salvo i vari perfezionamenti, adottato dai musicisti.

4 - Il fabbricante belga, Adolphe Sax, sfrutta l'invenzione dei pistoni creando tipi di strumento che da lui si chiamarono: saxhorn, saxotromba, saxtuba, ecc., oltre il saxophone, segnalando un punto di svolta per lo sviluppo delle bande. Fin da principio Sax diede un impulso determinante sia con gli ottoni, migliorando la funzione delle "valvole" e spostando il meccanismo in posizione più comoda per l'esecutore, sia con l'adozione dell'intera famiglia dei saxofoni, che garantivano il legame tra i legni e ottoni.

5 - Il sarrusofono, ideato da W. Sarrus nel 1856, fu costruito da Gautrot nel 1863. È uno strumento ad ancia doppia formato da un tubo conico in ottone, in forma dritta, per le taglie soprano e soprano, ed in forma parabolica, ripiegato su sé stesso, per le taglie contralto, tenore, baritono, basso e contrabbasso. Il Gatti, primo in Italia a trattare questi strumenti e ad operarli in banda, elenca una famiglia composta da dieci membri.

6 - Il pelittono, nato come "controficleide", era un bombardone inventato da Giuseppe Pelitti nel 1847. Cfr. MEUCCI RENATO, *Una famiglia di costruttori di ottoni: i Pelitti a Milano nel XIX secolo*, «I Fiati», II; n. 9, pp. 52-59.

7 - Per maggiori approfondimenti consultare: GALLI AMILCARE, *Manuale del Capomusica*, Milano, Ricordi, 1889; TINTORI GIAMPIERO, *Gli strumenti musicali*, Torino, UTET, 1976, voll. I-II.

al problema dell'uniformità organica. La sfida alla risoluzione di questo problema partì nel 1864, in occasione del Primo Congresso Musicale Italiano, svolto a Napoli dal 15 settembre al 5 ottobre. In questa sede venne accolto il concetto che distingueva le bande militari dalle fanfare e fu proposto il seguente organico strumentario:

Per la banda:	Per la fanfara:
1 Ottavino	1 Sopranino in <i>Mi bemolle</i>
1 Flauto	2 Primi Biucoli in <i>Si bemolle</i>
2 Oboi	2 Secondi Biucoli in <i>Si bemolle</i>
1 Piccolo Clarino in <i>Mi bemolle</i>	2 Prime Trombe in <i>La bemolle</i>
8 Clarini in <i>Si bemolle</i> uno solista	2 Seconde Trombe in <i>La bemolle</i>
2 Biucoli in <i>Si bemolle</i>	2 Bombardini in <i>Si bemolle</i>
2 Cornetti in <i>La bemolle</i>	3 Clavicorni in <i>Mi bemolle</i>
1 Saxofono <i>Soprano</i>	3 Clavicorni in <i>Si bemolle</i>
1 Saxofono <i>Contralto</i>	3 Tromboni
1 Saxofono <i>Tenore</i>	2 Bombardini
1 Saxofono <i>Baritono</i>	2 Bombardoni in <i>Mi bemolle</i>
1 Saxofono <i>Basso</i>	
4 Clavicorni in <i>Mi bemolle</i> uno di canto	
4 Corni	
3 Tromboni	
2 Trombe in <i>Mi bemolle</i>	
3 Bombardini uno di canto	
2 Bombardoni in <i>Mi bemolle</i>	
3 Contrabbassi in <i>Si bemolle</i>	
1 Tamburo	
2 Paia di piatti	
1 Gran Cassa	
1 Sistro	
Totale 48 strumenti	Totale 24 strumenti

Successivamente, Alessandro Vessella, nel suo libro *Di un più razionale ordinamento delle musiche militari italiane* (1894), propose un organico bandistico simile a questo con alcune differenze. In sostanza suggerì la sostituzione di due saxophones (tenore e baritono) al posto dei claroni e, per l'organico della fanfara, la sostituzione



delle trombe in mi bemolle e del clavicorno in mi bemolle con altri strumenti<sup>8</sup>. Il fine della sua riforma era quello di elevare la banda a forma d'arte e, a tale scopo, Vessella intraprese un'elaborazione graduale del repertorio nelle sue trascrizioni. Il 1901 è l'anno della famosa riforma di Vessella, il quale si occupò poi della riorganizzazione delle fanfare di fanteria e cavalleria. Tutte queste innovazioni portarono ad indirizzare verso un altro e più completo organico bandistico.

Nel 1911, in occasione del Congresso Internazionale di Scienze Storiche, Vessella presentò uno schema per l'unificazione della partitura bandistica e una proposta di organico per banda piccola, media e grande. La principale differenza negli organici è data dalla presenza dei flicorni (nella grande banda vesselliana è prevista l'intera famiglia dal contrabbasso al soprano) che nella banda sinfonica si è ridotta al solo eufonio. I flicorni portano ad un bilanciamento diverso del suono. Altre differenze timbriche della grande banda vesselliana (ora estesa a 102 elementi per effetto del D. Lgs n. 79 del 1991) sono dovute anche per presenza di clarinetti in la bemolle e saxofoni soprani tra le ance.

La riforma vesselliana fu accolta favorevolmente anche all'estero e prevedeva un'unica partitura divisa per famiglie di strumenti: ance, ottoni dal timbro chiaro (trombe e tromboni) e scuro (corni e flicorni) e percussioni<sup>9</sup>. Grazie a questa riforma le bande civili si moltiplicarono e rappresentarono un fenomeno sociale vivo: espressione culturale di una realtà collettiva e parte integrante della storia popolare.

### *La banda da giro*

Le bande "civili" ebbero un ruolo determinante per la diffusione della cultura musicale, per la costruzione dell'identità del popolo e per la funzione di aggregazione e partecipazione dei cittadini alla vita sociale.

In Italia, le 'bande da giro' si diffusero soprattutto nel sud Italia ed erano così chiamate perché giravano per i vari paesi in occasione di celebrazioni religiose e importanti eventi civili. Di fatto, esse 'giravano' e girano tuttora di festa in festa, da una località all'altra, come una specie di 'nomadi dell'arte'.

Quando si parla del panorama musicale dell'Italia meridionale e delle sue tradizioni, l'arte musicale è associata alle bande musicali, che, ancor prima dell'Unità d'Italia, entrarono a far parte della realtà locale e artistica di molti comuni italiani.

Questi complessi musicali lavorano nel periodo estivo che va, generalmente, da

---

8 - Per maggiori approfondimenti, si consulti CRAGNOLIN WALTER, *La trascrizione da grande banda vesselliana a banda sinfonica*, «Risveglio musicale», n.3, Maggio/Giugno 2017.

9 - C'erano state tante altre proposte di organici per banda: quella di Wieprecht (1838), Krakamp (1863), Lucarini (1872), Carini (1872), Gatti (1878), Brunetto (1900), Pucci e Amendola (1909), Longo (1913), Preite (1936), Sax (1945) e Brandaleone (1949).

Pasqua fino a metà novembre per un periodo dai 100 ai 130 giorni l'anno. Si tratta di grandi formazioni che, accanto ad un ampio repertorio di marce sinfoniche e musiche religiose, eseguono, sui tipici palchi chiamati "casse armoniche", repertorio sinfonico e trascrizioni di opere liriche, fino ad arrivare alle composizioni originali.

La banda ha un grosso valore divulgativo della musica colta (parliamo di musica operistica e sinfonica di difficile fruizione), è un mezzo per diffondere una nuova forma di spettacolo, caratterizzato dall'aver la piazza e la strada come scenario principale.

Le esibizioni sono divise in due tipologie: *Matinée* e *Soirée*.

Il *Matinée* prevede l'esecuzione di una sinfonia e una fantasia operistica non troppo impegnativa. Il *Soirée* prevede l'esecuzione di ben cinque numeri musicali e precisamente: una marcia sinfonica (rigorosamente eseguita senza direttore), un brano sinfonico, una prima fantasia operistica (della durata dai 45 ai 65 minuti), una seconda fantasia operistica di durata inferiore (di solito dai 30 ai 45 minuti) e infine un brano di musica leggera o in alternativa il gettonatissimo *Bolero* di Ravel. L'esecuzione dell'intero concerto prevede l'inserimento di intervalli fra i vari brani per dar modo ai musicisti di riposarsi.

Oltre al *Matinée* e al *Soirée*, la banda da giro esegue un programma nell'arco della giornata veramente faticoso, che possiamo così riassumere:

ore 7.00: arrivo della banda e sistemazione in scuole, palazzetti dello sport o locali vuoti adibiti per queste occasioni;

ore 8.30: giro del paese con marce sinfoniche per annunciare l'inizio della festa;

ore 10.30: *Matinée*, se previsto;

ore 11.30: eventuale processione;

ore 18.00: esecuzione marce sinfoniche;

ore 18.30: processione, se prevista

ore 20.30: *Soirée*.

Al termine del servizio musicale, che a secondo delle usanze può concludersi a mezzanotte o addirittura all'alba, come accade in alcuni paesi del Salento, la banda accompagna il comitato feste allo spettacolo pirotecnico al ritmo della marcia di Radetzky.

Viaggio di parecchie ore, sfilata, *matinée*, processione, concerto serale: si tratta di un impegno notevole, che talvolta si ripete per giorni e giorni, senza tregua. Questo è il mondo delle bande da giro: estenuante, faticoso, ma allo stesso tempo festoso e fraterno. Tutti i bandisti condividono la stessa voglia di fare musica, sottolineando l'alta funzione educativa e culturale delle bande, che in molte realtà hanno rappresentato, per lungo tempo, il più importante, se non l'unico "luogo" di fruizione della musica.

La banda per questo motivo fu definita la “l’orchestra dei poveri” perché a questi, per le ristrettezze economiche, non era consentito l’accesso ai teatri lirici. Il popolo ascoltava *La traviata*, *Il trovatore*, *Il barbiere di Siviglia* e altre opere liriche e sinfoniche attraverso la banda che appassionava, coinvolgeva, emozionava e univa l’intero paese in una sorta di sacralità collettiva.

### *I regolamenti delle bande in Puglia dal 1827 al 1842*

La diffusione, a tutti i livelli, dei complessi bandistici è un aspetto che interessa la realtà locale di ogni regione italiana. In Puglia, il fenomeno dell’arte bandistica, ha dato vita ad una cultura musicale significativa. Le bande musicali hanno rappresentato e rappresentano tuttora, per tanti paesi, una sorta di “vessillo” intorno al quale l’affetto e il patrimonio ideale delle popolazioni si raccolgono e si mobilitano. Ciascuna di esse, oltre che essere motivo d’orgoglio ed elemento rappresentativo delle varie municipalità, attesta come l’arte dei suoni sia uno dei fenomeni più importanti della cultura popolare.

Il fenomeno bandistico affermatosi nei secoli scorsi in Puglia è patrimonio saldamente acquisito della coscienza e della tradizione per un numero cospicuo di città: Acquaviva delle Fonti, Altamura, Andria, Bari, Barletta, Bitonto, Cerignola, Conversano, Foggia, Gioia Del Colle, Ischitella, Lecce, Martina Franca, Monte Sant’Angelo, Polignano a Mare, San Marco in Lamis, Sansevero, Taranto e molte altre realtà pugliesi.

I complessi pugliesi del XIX secolo erano formati da un “corpo musicale” che, a parte i solisti chiamati “professori”, consisteva in prevalenza di persone che nella vita facevano tutt’altro: fabbri, calzolari, falegnami, barbieri, contadini eccetera. Costoro conducevano una doppia vita: d’inverno, fino a quando il sole lo permetteva, lavoravano nelle loro botteghe artigiane o nei campi e la sera si dedicavano alle prove musicali per l’intensa attività bandistica che iniziava in primavera.

Nella storia di ogni banda si torna a rivivere un mondo ancora poco conosciuto, quello che ruotava intorno alla musica e alle feste paesane. È il racconto del mondo vissuto dai bandisti, ossia quegli umili e celebri personaggi che, da veri protagonisti, animavano della loro passione una forma di artigianato artistico in cui si poté egregiamente esprimere l’anima musicale dell’arte bandistica.

Infatti, quando si parla delle bande e delle sue tradizioni, l’arte bandistica è associata alle feste patronali.

Nelle varie realtà pugliesi non c’è festa patronale senza la banda, che acquisisce un ruolo importante nei giorni in cui si onora il Santo Patrono o la Madonna (Patrona del paese).

La banda appassiona, coinvolge, emoziona ed unisce l’intero paese in una sorta di sacralità collettiva. Attraverso queste celebrazioni, la banda mette la “grande musica”

alla portata di tutti, come mezzo efficace per l'educazione e per la diffusione della cultura musicale.

Per questi motivi voler accostare alla Puglia il concetto di "regione musicale" non è affatto fuori luogo. Di fatto, il nesso tra questa regione e l'intensa attività musicale bandistica è sempre stato molto forte.

La formazione dei primi complessi bandistici risale al primo Ottocento, con prodromi già nel Settecento<sup>10</sup>; questi complessi potevano contare sul sostegno delle autorità comunali e a volte dei "nobili" del paese che condividevano le stesse passioni musicali.

Con l'inizio del XIX secolo la banda, specchio della realtà storica, culturale e sociale dell'epoca, si eleva ad una forma d'arte in grado di essere un fondamentale veicolo di propaganda delle idee democratiche diffuse dalla rivoluzione giacobina. La banda diventa simbolo di cambiamento: forma di musica popolare antielitaria ed espressione genuina di idee patriottiche.

A causa di questo clima, la polizia borbonica, intuendo che tra i complessi dilettantistici si potevano celare covi carbonari e divulgatori di idee rivoluzionarie, cominciò a schedare tutti i bandisti delle varie formazioni, indicandone le attività e gli spostamenti.

L'amministrazione borbonica decise infine, per rendere "regolare e convenevole" l'esibizione delle bande, di regolamentarle, inserendole nella Guardia Urbana, corpo paramilitare attivo nel Regno delle Due Sicilie già dal 1827.

L'apice della normalizzazione avvenne parallelamente all'emanazione di un decreto, nel 1841, che creò una vera e propria anagrafe ufficiale dei bandisti-urbani, disciplinando gli spostamenti dei musicanti sotto l'attento occhio della polizia borbonica. Il decreto pubblicato il 22 aprile 1841 dal Ministero del Real Segreteria di Stato della Polizia Generale fissò i canoni a cui le bande dovevano attenersi.

In esso veniva disposto di rilasciare alla banda una patente nella quale venivano inseriti dei dati relativi ai componenti: nome, età (non inferiore ai 21 anni) e professione. Ogni spostamento della banda da un comune all'altro doveva essere autorizzato dalla polizia locale e i componenti dovevano indossare la divisa approvata dall'Intendenza della Provincia di appartenenza.

---

10 - Tramite un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Foggia, Cfr. ASFG, *Intendenza, governo e prefettura di Capitanata*, Atti di polizia, s. II, b. 265, 7029, emerge che nel 1852, nella Provincia di Capitanata esistevano già 12 bande musicali: Foggia, Cerignola, Vieste, Lucera, Roseto, S. Bartolomeo, Sannicandro, San Marco La Catola, Bovino, Panni, Troia, Orsara. La più antica risulta essere quella di Roseto, intorno al 1750.

Si riporta, qui di seguito, il regolamento delle bande musicali conservato nell'Archivio di Stato di Foggia:

Art. I. Allorchè dopo la ministeriale approvazione vien composta una banda musicale, tutt'i componenti di questa debbono far parte della Guardia urbana del comune, cui la banda appartiene, ricevendone ogni individuo la rispettiva patente.

Art. II. Nella patente rilasciata al capo della banda verranno additati i nomi di tutti i componenti di essa, con l'indicazione dell'età, della professione di ognuno, e vi sarà apposto un numero progressivo conforme all'ordine cronologico dell'autorizzazione ottenuta da ciascuna banda della provincia, dovendo questo numero cominciare dalla più antica e terminare dalla più recente.

Art. III. Nel caso che una banda si rechi da un comune all'altro, il Capo di essa dovrà presentarsi al Funzionario di polizia locale, e farsi riconoscere mostrando la patente.

Art. IV. Trovandosi nello stesso luogo più di una banda, la più antica avrà la precedenza, giusta il numero progressivo apposto alla patente del Capo della banda, e di cui si è parlato nell'articolo precedente<sup>11</sup>

Art. V. Quando in un medesimo luogo ci sono due bande appartenenti a provincie diverse, avrà la precedenza la banda della provincia nella quale si trovano.

Art. VI. Le patenti degli individui dei componenti della banda, le quali verranno rilasciate gratis, dovranno rinnovarsi ogni anno, al quale oggetto le patenti antiche saranno dal Funzionario di polizia locale inviate all'Intendente della provincia.

Art. VII. Ogni qualvolta occorrerà fare alcun cambiamento d'individui di una banda, ciò non si potrà senza esserne precedentemente demandato ed ottenuto il permesso dell'Intendente della provincia, in una colla della patente del novello ammesso.

Art. VIII. Gl'individui componenti della banda volendosi vestirsi di una divisa, non potranno fare uso di altra che di quella superiormente approvata dal modello trovasi dal presso l'Intendenza della provincia rispettiva.

Art. XIX. Non potrà la banda recarsi in un'altra provincia anche se fosse limitrofa, senza permesso dell'Intendente della provincia propria, e di quella nella quale intende recarsi.

Art. X. Ove facciano parte nella banda individui minori di 21 anni, costoro saranno annotati come memoria, al fine dei piedi lista delle Guardie urbane, per farne, in somiglianza alle altre, parte subito che toccheranno l'anno ventunesimo.

Art. XI. I controventori a ciò che è scritto nel presente regolamento perderanno la facoltà di far parte della banda, oltre alle pene, che, a seconda dei casi potessero meritare, in conformità a ciò che è scritto nel decreto del 27 novembre 1827 sulle Guardie urbane<sup>12</sup>.

---

11 - Dal regolamento sulle bande urbane, in particolare dall'Art. IV, si evince che molte bande erano state autorizzate ancor prima di questo decreto dal Sovrano il 18 settembre 1829.

12 - ASCh, Atti dell'Intendenza di Abruzzo Citeriore, Anno 1841, vl. XXXVII, Chieti.

Nell'Archivio di Stato di Foggia è conservato il fascicolo, datato 6 maggio 1841, che contiene questo regolamento<sup>13</sup>.

## INTENDENZA DI CAPITANATA

### REGOLAMENTO DELLE BANDE MUSICALI.

**S.** E. il Ministro Segretario di Stato della Polizia Generale con Ministeriale de' 22 Aprile prossimo scorso, 3. Ripartimento N. 1002 à emesso il seguente regolamento per le Bande musicali.

Essendo d' uopo che le Bande Musicali già formate o che saranno per formarsi ne' diversi Comuni del Regno, ricevano un ordinamento uniforme, ed in armonia col Decreto de' 24 Novembre 1827, riguardante le Guardie Urbane, e che vagano rimossi gli inconvenienti sorti talvolta per l' ordine di precedenza, in dove più bande sono state chiamate nel medesimo luogo, vien prescritto quanto siegue.

#### ARTICOLO 1.

Allorchè dopo la ministeriale approvazione vien composta una Banda Musicale, tutti i Componenti di questa debbono far parte della Guardia Urbana del Comune, cui la Banda appartiene, rivendendo ogni individuo la rispettiva patente.

#### ARTICOLO 2.

Nella patente rilasciata al Capo della Banda, verranno additati i nomi di tutti i Componenti di essa, con l' indicazione dell' età e della professione di ognuno, e vi sarà apposto un numero progressivo, conforme all' ordine cronologico dell' autorizzazione ottenuta da ciascuna Banda della Provincia, dovendo questo numero cominciare dalla più antica, e terminare alla più recente.

#### ARTICOLO 3.

Nel caso che una Banda si rechi da un Comune all' altro, il Capo di essa dovrà presentarsi al Funzionario di Polizia locale, e farsi riconoscere, mostrando la patente.

#### ARTICOLO 4.

Trovandosi nello stesso luogo più di una Banda, la più antica avrà la precedenza, giusta il numero progressivo apposto alla patente del Capo della Banda, e di cui si è parlato nell' articolo precedente.

#### ARTICOLO 5.

Quando in un medesimo luogo siano due Bande appartenenti a Province diverse, avrà la precedenza la Banda della Provincia nella quale si trovano.

#### ARTICOLO 6.

Le patenti degl' Individui Componenti la Banda, le quali verranno rilasciate gratis, dovranno rinnovarsi ogni anno; al quale oggetto le patenti antiche saranno dal Funzionario di Polizia locale inviate all' Intendente della Provincia.

#### ARTICOLO 7.

Ogni qualvolta occorrerà fare alcun cambiamento d' individui in una Banda, ciò non si potrà, senza essersene precedentemente dimandato, ed ottenuto il permesso dell' Intendente della Provincia, in un colla Patente del novello ammesso.

#### ARTICOLO 8.

Gl' individui componenti la Banda, volendo vestirsi di una divisa, non potranno fare uso di altra, che di quella superiormente approvata, il cui modello trovasi presso l' Intendenza della Provincia rispettiva.

#### ARTICOLO 9.

Non potrà la Banda recarsi in altra Provincia ancorchè fosse limitrofa, senza permesso dell' Intendente della Provincia propria, o di quella nella quale intende recarsi.

#### ARTICOLO 10.

Ove facciano parte della Banda individui minori di anni 21, costoro saranno annuati, come memoria, alla fine del p. edizista della Guardia Urbana, per farne parte a simiglianza degli altri, subito che toccheranno l' anno ventunesimo.

#### ARTICOLO 11.

I contravventori a ciò che è prescritto nel presente regolamento perderranno la facoltà di far parte della Banda, oltre alle pene, che a seconda de' casi potessero meritare. in conformità di ciò che è prescritto col Decreto de' 24 Novembre 1827 sulle Guardie Urbane.

I Sullintendenti, il Commessario, e gl' Ispettori di Polizia, i Giudici Reggi, e Sindaci sono incaricati della esecuzione del presente regolamento.

Foggia 6 maggio 1841.

L' Intendente

CAV. LOTTI.

Il Segretario Generale

G. FRADANI.

Il 2 aprile 1853 si delinea un modello unico di uniforme ad uso di tutte le bande del Regno di Napoli. L'uniforme di colore blu aveva: collaretto e passamani rossi, bottoni di metallo bianco, cappello tondo con una falda alzata e piume bianche a forma di salice, calzoni bianchi o blu, una sciabola da indossare durante le parate e sul cinturino di cuoio del cappello doveva essere indicata la Provincia alla quale la banda apparteneva.

Sempre presso l'Archivio di Stato di Foggia è consultabile il manifesto di una mostra tenutasi nel 2013 che raffigura le divise dell'epoca.







L'inquadramento nella Guardia Urbana porta a ricavare presso i vari archivi provinciali, interessanti informazioni anche sugli strumenti adoperati da queste formazioni.<sup>15</sup>

Polizia  
N. 3582.

Banda musicale

Clarin	10
Quartino	1
Terzino	1
Ottavino	1
Trombe	12
Violino	1
Organi	4
Tromboni	6
Alfieri	5
Terzino	1
Fagotti	2
Gran Caba	1
Piastini paja	2
Cappelli Cines	2
Tamburo d'ottone	1
Bullante	1

Torona 6 Agosto 1840 -  
Foggia li 25 luglio 1840

L'Espresso

Gli strumenti ~~adoperati~~ <sup>appartenenti</sup>  
alla banda musicale di questo  
Capoluogo, e dei Diparti di Vieste, Vi-  
gna, e Santeramo, sono quelli de-  
scritti in margine. Sicuro che  
darsi tutti simili, non che alla  
ne faccia seguire una spaba-  
voluzione nello stato in cui si  
attualmente trovano, perche  
all'uso degli stessi faceva  
Salvatore Adelmaner, e Prefetto  
Jobel - Questa operazione  
fatta sollecitamente, e con la  
sollecitudine che ne farò  
Prepulvato.

L'averse che gli strumenti deb-  
no esser consegnati completi di  
bocchini, e forchini, e tutt'altro che  
va loro unito, non che di pezzi  
di musica che la banda suonava.

L'Espresso

Sp. Com. di Polizia



Presso l'Archivio di Stato di Foggia è possibile consultare vari documenti relativi agli strumenti da utilizzare e che dovevano essere categoricamente di ottone e non di legno per favorire l'amplificazione del suono negli spazi aperti <sup>16</sup>.

Di fatto, nel corso dell'Ottocento, la creazione di nuovi strumenti portò nel mondo bandistico a svariate discussioni sugli organici da adottare e inevitabilmente nuovi repertori da eseguire.

Tutto l'organico revisionato, amplificato e nuove famiglie di strumenti musicali aggiunte alle preesistenti, come i saxofoni, gli strumenti ad ancia, le trombe a squillo, gli strumentini in doppia serie, piccoli in *la bemolle*, etc., portarono ad un repertorio ricco e vario.

L'azione capillare delle bande costituiva il tessuto connettivo della cultura musicale ottocentesca, diffondendo soprattutto il grande repertorio del melodramma italiano

Difatti è nel corso del XIX secolo che si afferma la comparsa in repertorio di brani tratti da opere liriche: Bizet, *Carmen* e *L'Arlesienne (II Suite)*; Gounod, *Ave Maria* e *Il Faust*; Leoncavallo, *Pagliacci* e *Gavotta*; Mascagni, *Cavalleria Rusticana*, *Iris (Inno al sole)* e *Amico Fritz*; Massenet, *Thais* e *Il Re di Lahore*; Meyerbeer, *Gli Ugonotti*, *Roberto il diavolo* e *Le pardon de Ploërmel (Valzer)*; Mozart, *Il Flauto Magico*, *Inno Massonico* e *Marcia Turca*; Puccini, *La Bohème* e *Madama Butterfly*; Ravel, *Boléro*; Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, *Semiramide* e *Guglielmo Tell*; Verdi, *Aida*, *I Masnadieri*, *La Traviata*, *Otello*, *Il Nabucco*, *I Lombardi della prima crociata*, *Inno delle nazioni* e da altre opere. Compagno, inoltre, in repertorio brani sinfonici di Beethoven, *Adagio sostenuto* e *Allegretto in do diesis min. op. 27 n°2*; Mendelssohn, *Ruy Blas*; Mussorgsky, *Boris Godunoff*; Saint-Saens, *Marcia d'Incoronazione*; Schubert, *Momento Musicale*; Schumann, *Marcia dei Croati*.

Il repertorio, così costruito, raggiungeva l'obiettivo di rendere la "grande musica" alla portata di tutti, mentre fino ad allora era stato privilegio di pochi. La banda, "l'orchestra dei poveri", doveva così elevarsi ad una forma di arte in grado di investire diversi compiti: educativi, sociali, religiosi e ricreativi.

La banda, organismo saldamente radicato nella storia a partire da tutte le realtà locali, è un mezzo efficace per la formazione della cultura popolare.

---

16 - ASFG, *Intendenza, governo e prefettura di Capitanata, Affari comunali*, s. II, b. 286, fasc. 908.

## ABSTRACT

*This work is intended as a tribute to the art of bands considered for centuries one of the most important activities of our artistic heritage. Popular Apulian culture has been characterized, since the beginning of the 15th century, by a close relationship with the tradition of musical bands and since then it has played a decisive role in the various realities starting from the local one.*

*The diffusion, at all levels, of bands is an aspect that affects the local reality of every Italian region. In Puglia, the phenomenon of band art gave birth to a significant musical culture. The formation of the first bands dates back to the early 1800s, with beginnings as early as the 1700s. The band, a mirror of the historical, cultural and social reality of the time, is elevated to a form of art capable of being a fundamental vehicle for the propaganda of democratic ideas spread by the Jacobin revolution. The musical bands, until 1841, followed the order for the city guards, issued by decree of November 24, 1827.*

---

# La musica in scena nel melodramma italiano del primo Ottocento

*Raffaella Milone*

## *La musica in scena: definizioni e distinzioni*

La musica in scena è una risorsa drammaturgico-musicale che i compositori d'opera della prima metà dell'Ottocento impiegavano come un mezzo per definire la situazione teatrale.

È risaputo come nell'opera tutto il dramma si realizzi attraverso la musica: il compositore, per convenzione, rappresenta musicalmente non solo gli eventi che sarebbero tali nella realtà (serenate, feste da ballo ecc...), ma anche quelli che fuori dal genere operistico non lo sarebbero. La musica in scena, invece, traduce azioni che sono sonore sia nella vita vera che nel teatro; gli eventi inscenati si trasformano così in momenti di rappresentazione diretta della realtà.

La musica in scena non è immediatamente individuabile, poiché le note riprodotte dall'orchestra nel golfo mistico (come anche il canto eseguito sul palco) fanno da cornice al dramma rappresentato e la musica in scena si colloca all'interno di questo quadro. Le funzioni di questi elementi sonori si intrecciano, pur rimanendo su due piani d'azione differenti: l'orchestra esprime l'attività e i pensieri interiori dei personaggi dell'opera, mentre la musica in scena viene inclusa nel 'presente' dell'azione drammatica. Possiamo dunque definire la musica in scena come «un frammento di vera realtà che dall'esterno penetra nella sfera del teatro, oppure [...] una finzione dentro la finzione»<sup>1</sup>. Si legga quanto scrive Marco Beghelli a questo riguardo

[...] nella più estesa categoria drammaturgica del 'teatro nel teatro', o per meglio dire della 'scena nella scena', un antico procedimento mimetico secondo il quale la finzione espressa in palcoscenico non è più diretta al solo pubblico in sala, ma in primo luogo

---

1 - CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 2005, pp. 57-58.

a un pubblico di personaggi presenti sulla scena stessa, attraverso gli occhi dei quali si presuppone che lo spettatore in platea veda e interpreti gli eventi inscenati dall'azione di secondo grado<sup>2</sup>.

Seguendo questo procedimento metamusicale il pubblico si distacca dal punto di vista del compositore e vede gli eventi come li vede il personaggio (o i personaggi) sulla scena. In questo modo, lo spostamento dell'asse narrativo<sup>3</sup> sottrae temporaneamente al compositore il suo stato di onniscienza. Lo spettatore e il protagonista sincronizzano quindi le loro percezioni, adottando lo stesso punto di vista e vivendo la medesima vicenda. Si intravede così una realtà musicale che, a differenza dell'espressione verbale, non può accedere alla dimensione passata/remota (se non attraverso alcune tecniche, come il *Leitmotiv*), ma può solo manifestarsi nel 'puro presente'.

Gli interventi della musica in scena all'interno del teatro d'opera sono, come si è detto, come frammenti del mondo esteriore.

Per far sì che lo spettatore colga questo 'richiamo', è possibile individuare dei segni metalinguistici che distinguono la scena di prima grado da quella di secondo grado. Per capire quali suoni e quali voci sentono i personaggi in scena, bisogna individuare i segni visivi, verbali e musicali che il compositore utilizza: la dimensione visiva è facile da realizzare, mettendo alla vista del pubblico strumenti (o voci) sul palco che indicano un intervento di musica in scena; l'aspetto verbale si palesa quando i personaggi in scena annunciano o esplicitano l'utilizzo di una fonte sonora; l'elemento musicale svolge una funzione essenziale dal momento che «lo stacco di registro musicale che viene a prodursi fra il livello espressivo generale e l'inserimento metamusicale [...] funziona come citazione di un corpo estraneo»<sup>4</sup>. Queste citazioni prendono quindi in prestito tratti della vita reale e li riportano sulla scena operistica, arricchendo l'ambientazione teatrale e definendo la situazione drammatica in cui si svolge l'azione<sup>5</sup>. La musica in scena assume perciò il compito di rappresentare e sottolineare l'elemento storico-geografico, la *couleur locale*. Secondo la definizione di Lorenzo Bianconi:

[...] la *couleur locale* designa l'insieme degli elementi che caratterizzano in senso pittoresco un ambiente, un'epoca, una regione, un paese più o meno esotici o remoti. Il

2 - MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, p. 552.

3 - La narrazione procede lungo degli assi, attraverso i quali si possono assumere diverse prospettive. Per «spostamento dell'asse narrativo» si intende quindi una tecnica di focalizzazione (come lo slittamento del punto di vista del pubblico sopra descritto).

4 - MARCO BEGHELLI, *La retorica*, op. cit., p. 559.

5 - «La musica può esprimere, commentare e addirittura descrivere una scena, ma può anche alienarsene, esserne indifferente ed entrare in conflitto con essa» (LUCIANO BERIO, *Dei suoni e delle immagini*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», LII (1998), pp. 67-71).

teatro d'opera può alimentare il color locale (oltre che nei soggetti, nella messinscena, nei costumi) mediante elementi sonori riconosciuti tipici di una tradizione culturale o etnica o storica individuata<sup>6</sup>.

La definizione della *couleur locale* viene spesso affidata alla musica in scena che, tuttavia, assolve anche a molti altri utilizzi. In un suo contributo Luca Zoppelli individua le principali funzioni associate alla musica in scena<sup>7</sup>; questa assume generalmente una funzione denotativa, atta a tradurre un evento, una situazione, una didascalia, ma può anche averne una connotativa che rimanda ad un significato e ad una realtà altra (ad esempio il suono dell'organo come simbolo di un contesto sacro). Non di rado la musica in scena viene impiegata anche in funzione emblematica per rappresentare un gruppo, un'ideologia, dei valori drammatici o delle situazioni esistenziali; inoltre essa permette uno slittamento dal punto di vista onnisciente a quello del personaggio (o dei personaggi); tale spostamento determina a sua volta l'adozione di una prospettiva differente anche nello spettatore che ora vede la vicenda drammatica con gli occhi del personaggio e si identifica con esso.

In ultima istanza, la funzione temporale determina un'alterazione dello scorrere del tempo che può essere dilatato (ma anche ridotto, in casi più sporadici) rispetto al tempo che quello stesso evento avrebbe avuto nella realtà. In particolare, episodi che normalmente si sarebbero risolti in un recitativo di durata relativa, possono essere ampliati attraverso l'inserimento di momenti di musica in scena che aumentano sensibilmente lo spazio e il tempo ad essi dedicati. In tal modo, questa risorsa drammatico-musicale riesce anche a collocarsi all'interno delle strutture melodrammatiche e a modificarne l'impianto, ovvero i numeri musicali.

Non è un caso, infatti, che la musica in scena si inserisca più frequentemente in quelle parti in cui l'azione avanza: non solo i recitativi, ma anche le sezioni cinetiche dei numeri chiusi. La musica in scena, quindi, oltre a focalizzare la prospettiva di un personaggio in particolare, evita un abbassamento del livello stilistico e permette all'azione di procedere.

### *Voci fuori e dentro la scena*

La categoria più semplice di musica in scena è quella realizzata dalle voci: brevi esclamazioni, grida di dolore, esortazioni alla guerra e urla di vittoria. In sostanza si tratta di particolari episodi vocali, realizzati all'interno dei numeri chiusi, che possono avere una fonte sonora collocata dietro le quinte o sul palcoscenico.

---

6 - *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263: 213, 214.

7 - LUCA ZOPPELLI, "Stage Music" in *Early Nineteenth-Century Italian Opera*, «Cambridge Opera Journal», II,1, trans. Gross Arthur and Parker Roger, 1990, pp. 29-39.

Al fine di mettere in luce le caratteristiche di questa tipologia di musica in scena, prendiamo in considerazione un caso in cui le voci rimangono fuori scena, come nei *Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi<sup>8</sup>, dove l'intervento dietro le quinte si configura come una chiamata alle armi. Nella terza scena del terzo atto crociati e cavalieri, in cammino verso la terra santa di Gerusalemme, giungono alla Valle di Giosafat. Giselda, fuggita dalla tenda del padre, ritrova Oronte che credeva morto; nel corso del duetto d'amore tra i due («Teco io fuggo») si odono le grida distanti dei Lombardi<sup>9</sup>.

The image shows a musical score for a chorus. It is labeled 'CORO' and 'Allegro'. The tempo is 'Allegro' and the marking is 'Ten. (di dentro)'. The score is in 4/4 time and features two vocal parts: Tenors (di dentro) and Basses. The lyrics are 'Al - far - mil'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score includes a dynamic marking of 'f' (forte) and a fermata over the final note of the phrase.

Esempio 1. Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Atto III, scena 3, bb. 260-270.

L'effetto di questo semplice richiamo alla guerra è quello di enfatizzare la tensione tra Giselda e Oronte; entrambi avvertono la compresenza di due emozioni forti: la felicità di essere di nuovo insieme e l'impazienza di fuggire da quel luogo. L'intromissione delle urla dei Lombardi provoca l'interruzione dello slancio amoroso tra i protagonisti e li fa precipitare in uno stato d'angoscia per la nuova imminente separazione. L'espedito sonoro delle voci fuori scena interrompe il tempo dell'amore, forzando i personaggi a rientrare in quella dimensione reale da cui si sono temporaneamente estraniati. Dal punto di vista formale il grido «All'armi! All'armi!» segna l'inizio del tempo di mezzo, secondo una procedura piuttosto tipica. Più particolare è il trattamento che il compositore riserva a questo verso nel seguito del numero; Verdi sceglie infatti di riprendere le parole «All'armi! All'armi!» all'interno della stretta finale. Quest'ultima ha già di per sé una configurazione particolare dal momento che è caratterizzata da una insolita brevità, motivata sul piano drammatico dall'urgenza di fuga dei personaggi. La musica in scena in questo momento dei *Lombardi* influenza la comprensione temporale dell'evento: a causa dell'urgenza che Giselda e Oronte hanno di scappare, i due avvertono il tempo scorrere rapido; allo stesso modo il pubblico, influenzato

8 - I LOMBARDI | ALLA PRIMA CROCIATA | DRAMMA LIRICO | DI TEMISTOCLE SOLERA | POSTO IN MUSICA | DAL SIG. MAESTRO GIUSEPPE VERDI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | IL CARNEVALE MDCCCXLIII | MILANO | PER GASPARE TRUFFI | MDCCCXLIII.

9 - GIUSEPPE VERDI, *I Lombardi alla prima crociata*, Ricordi, Milano, s.d., n. ed. 129545 – Atto III, p. 40.

da quanto succede in scena, percepisce il tempo reale restringersi. Lo spettatore si focalizza quindi sulla prospettiva dei due personaggi, sintonizzandosi con il loro punto di vista. Di conseguenza, lo scorrere del tempo viene percepito allo stesso modo dal pubblico che, oltre l'aspetto temporale, mette a fuoco anche le emozioni dei protagonisti.

Si prenda ora in esame l'opera *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi<sup>10</sup>, in cui l'intervento di musica in scena si svolge esclusivamente sulla scena. La situazione drammatica è la seguente: Giovanna, segretamente osservata da Giacomo, prega la Vergine Maria di poter combattere per la Francia; al termine della preghiera si addormenta su una pietra ed è raggiunta in sogno da spiriti malvagi e spiriti eletti. Giovanna si ridesta, sicura sulla decisione da prendere e incoraggia Carlo, giunto nel frattempo, a seguirla in battaglia.

Il coro di demoni prova ad ammaliare la protagonista con le gioie di un amore mortale attraverso un ironico e accattivante valzer in *Allegro moderato* («Tu sei bella»). Il successivo coro degli angeli contrasta subito le potenze infernali con una mistica melodia in *Adagio* («Sorgi! I celesti accolsero») allo scopo di incoraggiare la protagonista a combattere per l'amata Francia, rinunciando all'amore terreno. Questi interventi di musica in scena nel Finale Primo (Prologo, 5) dell'opera hanno un significato fortemente simbolico: sono la manifestazione onirica del dualismo interiore che caratterizza l'animo della protagonista: innocente pastorella e coraggiosa guerriera. Al contempo, i due gruppi di spiriti rappresentano la contrapposizione tra le vicende terrene e la sfera ultraterrena, tra le passioni umane e il dovere morale.

In questa partitura Verdi raffigura l'aspetto soprannaturale – cosa che farà poi per le streghe del *Macbeth* – come appare nell'immaginazione di Giovanna: gli spiriti infernali sono grotteschi, come quelli presenti nelle bolge dantesche, mentre gli spiriti eletti sono sublimi e angelici.

La funzione dell'effetto è senz'altro connotativa: il testo ha il compito di rendere drammaticamente chiara l'opposizione dei due concetti, ribadita anche da un contrasto timbrico di derivazione tardo cinquecentesca: ance 'infernali' e idiofoni per i maligni (l'armonium invece del regale monteverdiano, col triangolo e il sistro), strumenti 'angelici' per gli eletti (arpe e fisarmonica)<sup>11</sup>.

Il dualismo che rappresentano i due cori si concretizza anche scenicamente: il cielo, prima nero e tempestoso durante la melodia demoniaca, si dirada al canto risoluto degli spiriti eletti e il chiarore della luna illumina la foresta.

---

10 - GIOVANNA D'ARCO | DRAMMA LIRICO | DI TEMISTOCLE SOLERA | DA RAPPRESENTARSI | nell'I. R. Teatro alla Scala | Il Carnevale del 1845 | Milano | PER GASPARE TRUFFI | Due Muri n. 1034.

11 - MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, in «Studi Verdiani», VI, 1990, pp. 95-145: 111.



### Canzoni

Una particolare tipologia di musica in scena è quella della canzone; con questo termine generico si fa riferimento a diverse tipologie di brani che vengono designati in partitura con un titolo particolare (Canzone, Romanza, Ballata, Preghiera, Inno, Serenata...). Questa musica in scena viene percepita dallo spettatore come un prodotto non più attribuibile al compositore perché, sul piano drammatico, la canzone è il frutto della scelta del personaggio di iniziare a cantare. In questa categoria, infatti, analizziamo solo dei brani acusticamente separati dal suono dell'orchestra nel golfo mistico.

Prendiamo in esame *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini<sup>12</sup>: su una piazza della città di Siviglia nelle ore che precedono l'alba, il Conte d'Almaviva canta una serenata («Ecco ridente il cielo» - I,1) per conquistare Rosina; la ragazza però, segregata in casa del vecchio tutore Bartolo, non si affaccia dal balcone. Dopo il fallimentare tentativo, il Conte è raggiunto da Figaro, e Rosina lascia cadere dal balcone un biglietto in cui chiede al Conte di procurarsi «con qualche mezzo ingegnoso, d'indicarmi il vostro nome, il vostro stato e le vostre intenzioni»<sup>13</sup>. Allora Figaro presta al giovane la sua chitarra e lo esorta ad intonare «una canzonetta, | così, alla buona»<sup>14</sup>. Nella nuova serenata («Se il mio nome saper voi bramate» - I,4) il Conte, consigliato da Figaro, si finge un giovane squattrinato di nome Lindoro. Da dentro l'abitazione Rosina ripete il ritornello della canzone e il Conte, incoraggiato, prosegue la sua dichiarazione d'amore.

Per le prime scene (I, 1 - 4) del *Barbiere di Siviglia* Rossini compone due canzoni correlate tra loro, come i vari aspetti del protagonista. I due brani hanno una configurazione musicale diversa, motivata sul piano drammatico dal fatto che nella prima il Conte si presenta come nobile quale è, mentre nella seconda è travestito da Lindoro, e adotta, conformemente al suo travestimento, uno stile musicale adatto alla nuova estrazione sociale. «Ecco ridente il cielo» si configura come il canto di un aristocratico: benché accompagnato da musicisti assoldati per strada, il Conte canta, in un italiano aulico, una melodia elaborata e ricca di abbellimenti. La prima serenata tradisce quindi l'origine altolocata del giovane, risultando agli occhi di Rosina distaccata e poco persuasiva.

L'assetto di «Se il mio nome saper voi bramate» è all'opposto caratterizzato da una maggiore semplicità che traduce in termini musicali l'estrazione popolare di Lindoro.

---

12 - ALMAVIVA | O SIA | L'INUTILE PRECAUZIONE | COMMEDIA | DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS | Di nuovo interamente versificata, e ridotta ad uso dell'odierno teatro Musicale Italiano | DA CESARE STERBINI ROMANO | DA RAPPRESENTARSI | NEL NOBIL TEATRO | DI TORRE ARGENTINA | NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816 | Con Musica del Maestro | GIOACCHINO ROSSINI | ROMA | Nella Stamperia di Crispino Puccinelli | presso S. Andrea della Valle. | Con licenza de' Superiori. Di qui in avanti BARBIERE<sup>1816</sup>.

13 - BARBIERE<sup>1816</sup>, p. 14.

14 - BARBIERE<sup>1816</sup>, p. 15-16.

Il travestimento del Conte è dunque qui, prima ancora che scenico, musicale: fa parte del gioco drammatico (sempre sorvegliatissimo e mai banale) il fatto che sul cuore di Rosina abbia assai più efficacia questa semplice canzone che la sfarzosa cavatina di apertura, e soprattutto la constatazione che, almeno in prima battuta, costei si innamori non tanto del Conte, ma del suo mascheramento<sup>15</sup>.

La canzone ha una melodia in minore, semplice e senza ornamenti, accompagnata solo da alcuni arpeggi di chitarra<sup>16</sup>. L'uso di questo strumento cordofono, tipico del canto di strada e «simbolo di ibridazione sociale»<sup>17</sup>, aiuta a definire lo scenario in cui avvengono le due serenate. In questo contesto l'ibridazione, processo che rinvia a un fenomeno naturale e biologico, esprime una condizione di sospensione tra le due "personalità" del Conte. L'incrocio tra i travestimenti del protagonista viene espresso attraverso la chitarra che diviene il mezzo di comunicazione musicale per entrambe le canzoni. Sia il nobile aristocratico (il Conte), sia il povero squattrinato (Lindoro) utilizzano la chitarra che diventa lo strumento transitorio in cui i due ruoli si intrecciano.

*Strumenti: ottoni, percussioni, cordofoni a pizzico e organo*

La tipologia più comune di musica in scena è quella prodotta dai soli strumenti. Quest'ultimi non sono collocati in orchestra, ma, come accadeva per le voci, dietro le quinte o sul palcoscenico. Gli strumenti emergono, infatti, dalla massa orchestrale e, per mezzo di una scrittura idiomata, cessano di essere un suono fra tanti e assumono una connotazione specifica. In pratica, gli strumenti usati come musica in scena sono effetti sonori che traducono in termini musicali l'imminente verificarsi di un evento drammatico. Il rullo di un tamburo, lo squillo di una tromba, il rintocco di una campana, gli accordi di un organo o di un'arpa vengono impiegati in modi differenti, generalmente allo scopo di rappresentare «qualcosa di notevole che arriva, che entra, che comincia»<sup>18</sup>.

Da sottolineare è la collocazione spaziale che occupa la musica in scena: essa non

---

15 - *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera*, a cura di STEFANO PIANA, La Fenice prima dell'Opera, 3, 2008, pp. 47- 106: 61.

16 - Nell'edizione critica dell'opera Alberto Zedda scrive: «Nella Canzone Conte «Se il mio nome saper voi bramate» Rossini si limita a scrivere qualche accordo, non esente da imprecisioni, nelle poche battute di recitativo che collegano la prima alla seconda strofa. Stando alla partitura e al libretto lo stesso Conte dovrebbe improvvisare un accompagnamento allorché Figaro pronuncia la frase «Ecco la chitarra: presto andiamo», seguito dalla didascalia riferita al Conte: «Prende la chitarra e canta accompagnandosi». Non aver composto per esteso la parte della chitarra, che venne abbozzata da un'altra mano, lascia intendere il desiderio che lo strumentista accompagni liberamente il canto, secondo suo estro, come una vera serenata popolare» (Ivi, p. XLVII).

17 - SERENA FACCI, «Una canzonetta, così alla buona», La Fenice prima dell'Opera, 3, 2008, p. 46.

18 - MARCO BEGHELLI, *La retorica, op. cit.*, p. 252.

è eseguita in buca dagli strumentisti dell'orchestra, ma da musicisti che intervengono sulla scena (o dietro le quinte), e che acquisiscono almeno temporaneamente lo status di personaggi che agiscono nel dramma. Come chiarisce a questo proposito Michele Girardi, «lo specifico concetto di musica in scena implica perciò un' ulteriore fonte sonora rispetto all' orchestra in sala o in buca e quindi da essa acusticamente distinta, sia se nascosta sia se posta alla vista dello spettatore»<sup>19</sup>.

Consideriamo, in prima istanza, l'impiego degli ottoni che vengono generalmente usati per eseguire musica in scena allo scopo di «segnalare con estrema autorevolezza un evento»<sup>20</sup> come l'avvicinarsi della caccia, il sopraggiungere di un personaggio, l'annuncio di una battaglia imminente e altri. Le trombe vengono di solito associate alla figura di un messaggero o di un araldo che entra in scena con un annuncio; è il caso, ad esempio dei *Due Foscari* di Giuseppe Verdi<sup>21</sup> (III,3), dopo la regata delle gondole («Tace il vento, è queta l'onda), in cui gli squilli delle trombe in Do accompagnano l'uscita dal palazzo Ducale di Messer Grande e di due trombettieri<sup>22</sup>.



Esempio 2. Giuseppe Verdi, *I due Foscari*, Atto III, scena 3, bb. 155-157.

Il popolo festante si ritira, lasciando spazio alla «giustizia del leone»<sup>23</sup>, mentre ar-

19 - MICHELE GIRARDI, *Per un inventario*, p. 102. Lo studioso individua qui un'altra importante caratteristica relativa alla gestione spaziale della musica in scena, ossia il fatto che essa possa trovare posto sia sul palcoscenico che dietro le quinte. L'ubicazione degli strumentisti è generalmente specificata nelle partiture attraverso indicazioni quali 'internamente', 'sul palco' o 'di dentro' per la realizzazione sul palcoscenico, mentre 'fuori scena' o 'distanti' (oppure in lontananza) per gli interventi eseguiti da strumentisti non visibili dal pubblico. La musica in scena, oltre ad essere indicata nella partitura, è tendenzialmente individuabile anche nei libretti attraverso varie indicazioni: le didascalie d'ambiente per delineare le caratteristiche dello spazio sul palcoscenico e quindi le relative mutazioni sceniche, le didascalie prossemiche per descrivere la gestualità e il dinamismo dei personaggi all'interno del dramma, oppure le denominazioni poste tra parentesi e unite al nome del personaggio.

20 - MICHELE GIRARDI, *Per un inventario*, op. cit., p. 119.

21 - I DUE FOSCARI | Tragedia Lirica | DÌ | FRANCESCO MARIA PIAVE | POSTA IN MUSICA | DAL MAESTRO | GIUSEPPE VERDI | PEL TEATRO DI TORRE ARGENTINA | L'Autunno del 1844 | ROMA | TIPOGRAFIA AJANI.

22 - GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, G. Ricordi & C., Milano, s.d., n. ed. 128184-III, p. 32.

23 - La Repubblica di Venezia scelse la figura del leone alato quando le reliquie dell'evangelista Marco, a cui l'iconografia cristiana attribuì la forma dell'animale leonino, arrivano proprio a Venezia. Il leone alato esprimeva il coraggio, la forza e la grandezza della Serenissima. In particolare il leone

riva la galera che porterà Jacopo a Creta. In questo caso, le trombe interrompono l'atmosfera di serenità e riportano l'attenzione, sia del pubblico in sala che dei personaggi in scena, sulla tragica condizione del protagonista, Jacopo. Il compositore dipinge le fosche tinte del potere veneziano rinascimentale e raffigura un popolo che – a differenza di altre opere verdiane – resta imbellito davanti alle vicende sociali. Bastano infatti degli squilli di tromba per far disperdere la folla e far svanire il clima festoso, fatto di gondole e gente allegra.

Oltre alle trombe, i corni assolvono alla funzione emblematica di strumento da caccia; esempi di questa tipologia di musica in scena abbondano nel repertorio operistico: l'uso idiomático dei corni serve a rievocare l'ambiente venatorio e diventa un "gesto" rappresentativo del *topos* della caccia<sup>24</sup>. Un caso diverso è invece quello dell'*Ernani* di Giuseppe Verdi<sup>25</sup>: Ernani è innamorato di Elvira che lo ricambia, ma è promessa sposa allo zio Silva; nel finale del secondo atto il protagonista confessa a Silva che anche Carlo è innamorato di Elvira, e lo esorta così a vendicarsi. I due uomini stringono allora un patto, suggellato da un corno da caccia: se Silva lo suonerà tre volte Ernani si toglierà la vita. Alla fine dell'opera (IV, 4) durante le nozze tra Ernani ed Elvira, Silva, mascherato tra gli invitati, aspetta il momento propizio per attuare la sua vendetta. Mentre i due innamorati si scambiano parole d'amore, si sente il suono lontano di un corno, seguito poi da un altro più vicino. Silva allora si svela e ricorda ad Ernani il patto stipulato; i tentativi di dissuaderlo sono inutili e Ernani tiene fede al suo giuramento uccidendosi con un pugnale. Il corno viene usato per connotare l'atmosfera dell'opera: misteriosa nel Preludio, quando appare per la prima volta il tema del corno, poi minacciosa nell'ultimo atto, quando decreta la morte del protagonista. Al suono *mf* del corno in Sol l'eroe è costretto ad uccidersi e a tener fede al patto pronunciato con Silva. Entra in gioco il concetto d'onore, una componente presente in sordina in tutto il dramma; in quest'ottica il corno diviene come il simbolo dell'integrità morale e della dignità di Ernani.

Come gli ottoni, anche le percussioni possono essere utilizzate per produrre musica in scena: tamburo, timpani, tam-tam e altri collocati fuori dall'orchestra, realizzano momenti musicali che indirizzano l'attenzione del pubblico su uno specifico gesto che

---

veniva raffigurato con un libro, simboleggiante cultura e pace, con l'aureola, figurante devozione e spiritualità, e con una spada, indicante forza e giustizia; era difatti ricorrente il leone nelle rappresentazioni, antropomorfe e no, della (divinità) Giustizia.

24 - Tra i casi in questione, in cui il corno simboleggia l'atto venatorio, vanno ricordate ad esempio *Maria Stuarda* e *Anna Bolena* di Donizetti, *La Straniera* e *I Puritani* di Bellini, *La donna del lago* di Rossini e *Luisa Miller* di Verdi.

25 - ERNANI | Drama Lirico | IN QUATTRO PARTI | VERSI | DI FRANCESCO MARIA PIAVE | MUSICA DEL MAESTRO | GIUSEPPE VERDI | DA RAPPRESENTARSI | NEL GRAN TEATRO LA FENICE | NEL CARNOVALE E QUADRAGESIMA | 1843-44. | VENEZIA | DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI | In Rugagiuffa San Zaccaria N. 4879.

normalmente introduce o anticipa un evento del dramma. Nel Finale del *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti<sup>26</sup> Elena confessa al marito, Faliero, di aver amato Fernando. Il protagonista la perdona e si avvia al patibolo; il suono di tamburo e di tam-tam annunciano l'avvenuta esecuzione di Faliero, così Elena cade a terra svenuta. L'uccisione di Faliero avviene dietro le quinte, mentre sulla scena il tempo si dilata e l'attesa per Elena si amplifica fino a quando suona il rullo di un tamburo seguito dal colpo di un tam-tam (oppure di un gong); le percussioni, in questo tragico epilogo, connotano la morte: la scure che tronca la testa a Faliero. Il duetto termina prima del tempo, troncato sul tempo di mezzo e mancante della stretta; l'uscita del protagonista motiva drammaticamente questa anomalia formale del duetto che manca appunto della sezione conclusiva. Di conseguenza, il suono del tamburo e del tam-tam nell'ultima scena di Elena si configurano come «un'appendice verista, uno squarcio di puro teatro al di fuori della cornice melodrammatica»<sup>27</sup>.

Possono essere considerate delle percussioni anche le campane che rientrano nella famiglia degli idiofoni a percussione; molto spesso la loro realizzazione è prescritta in modo sommario e affidata alla libertà del percussionista. «Le campane di stanza nell'opera sono quasi sempre campane religiose – di campanili, chiese, monasteri – che toccano le ore, suonano a stormo per sottolineare particolari eventi pubblici, segnalano l'inizio di cerimonie religiose o ne scandiscono lo svolgersi»<sup>28</sup>; nella terza scena del primo atto della *Luisa Miller* di Giuseppe Verdi<sup>29</sup>, gli abitanti sono chiamati dal suono delle campane a recarsi in chiesa.

L'arpa, appartenente alla famiglia dei cordofoni a pizzico, impiegata per la musica in scena, ha il compito di accompagnare l'esecuzione di canzoni, romanze o simili. Come l'organo, anche l'arpa può diventare simbolo di «una sacralità tutta terrena e umana [...], sia di certa soprannaturalità d'ispirazione cristiana»<sup>30</sup>, ebraica o pagana.

Nel *Maometto II* di Giacchino Rossini<sup>31</sup> la componente religiosa riveste una notevole importanza e perciò l'arpa dietro le quinte accompagna momenti significativi

26 - MARINO | FALIERO | AZIONE TRAGICA | IN TRE ATTI | PAROLE DEL SIGNOR | GIOVANNI EMANUELE BIDERÀ | MUSICA DEL SIGNOR MAESTRO | GAETANO DONIZETTI | RISTAMPATA IN BOLOGNA | 1836 | NELLA TIPOGRAFIA DELLE BELLE ARTI.

27 - GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, in *La Fenice prima dell'opera 2002-2003*, 8, Fondazione teatro La Fenice, p. 50.

28 - MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale*, op. cit., p. 194.

29 - LUISA MILLER | Melodramma Tragico | IN TRE ATTI | ATTO I. AMORE. ATTO II. INTRIGO. ATTO III. VELENO | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO S. CARLO | NAPOLI | Dalla Tipografia Flautina | 1849.

30 - MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale*, op. cit., p. 202.

31 - MAOMETTO SECONDO, | DRAMMA PER MUSICA, | RAPPRESENTATO | LA PRIMA VOLTA IN NAPOLI | NEL REAL TEATRO S. CARLO | nell'Autunno 1820. | NAPOLI, | dalla Tipografia Flautina | 1820, p. 29.

del dramma. Nella terza scena del primo atto, Anna si inginocchia davanti al tempio e pronuncia, seguita dal coro di donne, una preghiera («Giusto Ciel in tal periglio»)³²; il brano, un *Andantino* in Fa diesis minore, è «una implorazione di pietà al giusto cielo che momentaneamente interrompe il flusso inesorabile degli eventi, una sorta di oasi all'interno di una situazione scenica di costante alta drammaticità»³³.

Andantino

Arpa sul palco

A.

A.

Esempio 3. Gioacchino Rossini, *Maometto II*, Atto I, scena 3, bb. 366-379.

Tutta la prima sezione della preghiera, fino all'intervento del coro che ripete integralmente la prima strofa, è accompagnata solo dall'arpa sul palco. Nell'intensa preghiera l'arpa esegue «un rarefatto e delicato arpeggio di suoni che avvolge con discrezione le volute melodiche della protagonista»³⁴; Anna infatti, «nonostante la grandio-

32 - GIOACCHINO ROSSINI, *Maometto II*, edizione critica a cura di Claudio Scimone, Fondazione Rossini Pesaro, Ricordi, Milano, 1985, pp. 157-162. Il brano è interrotto dal rullo di un tamburo sul palco che annunciava l'arrivo dei soldati.

33 - *Maometto II libretto e guida all'opera*, a cura di Stefano Piana, La Fenice prima dell'Opera, 4, 2004-2005, p. 82.

34 - GIUSEPPE IEROLLI, *Mosè e Maometto: da Napoli a Parigi*, Tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, a.a. 1989/90, relatore prof. Renato Di Benedetto, p. 19.

sità dell'affresco storico»<sup>35</sup>, rappresenta l'aspetto intimo e personale all'interno di un'opera politica e sociale.

L'arpa che accompagna la preghiera crea nel *Maometto II* un effetto assai suggestivo funzionale al dramma, connotando la dimensione spirituale e interiore dell'opera.

La chitarra, come l'arpa, viene impiegata come strumento che accompagna il canto dei personaggi. Se all'arpa viene principalmente affidata l'accompagnamento legato alla sfera religiosa e sacrale, alla chitarra è associata la sfera popolare. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, prendendo dalla tradizione spagnola, la chitarra diviene lo strumento tipicamente impiegato per accompagnare il canto popolare urbano. Per questo motivo era invalsa la consuetudine nel melodramma del XIX secolo di affidare alla chitarra (solista o insieme ad altri strumenti a corde come il mandolino, il violino, il colascione, ecc..) l'esecuzione in scena di musiche e canti accompagnati. Di conseguenza, alla chitarra è assegnato il compito di definire il contesto del canto di strada. Per esempio, nella seconda scena del primo atto della *Matilda di Shabran* di Gioacchino Rossini<sup>36</sup> «si ascolta un preludio di ghitarra spagnuola ad uso degli improvvisatori; indi si ascolta di lontano Isidoro e poi si vede dal bosco avanzarsi cantando nel castello»<sup>37</sup>. Isidoro arriva nel castello di Corradino cantando alcuni versi tratti dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso («Intanto Erminia»), accompagnandosi con una chitarra<sup>38</sup>.

---

35 - ALBERTO ZEDDA, *Maometto II: un autografo singolare e prezioso*, in *Maometto II*, Rossini Opera Festival, 2008, p. 64.

36 - MATILDE | SHABRAN | O SIA BELLEZZA, | E CUOR DI FERRO | MELODRAMMA GIOCOSO | DA RAPPRESENTARSI | NEL TEATRO DI APOLLO | NEL CARNEVALE DELL'ANNO MDCCCXXI. | PAROLE DI GIACOMO FERRETTI. | MUSICA DI GIOACCHINO ROSSINI. | In ROMA: nella stamperia di Crispino | Puccinelli vicino la piazza di S. Andrea della Valle num. 53. Di qui in avanti MATILDE<sup>1821</sup>.

37 - MATILDE<sup>1821</sup>, ivi, p. 10.

38 - GIOACCHINO ROSSINI, *Matilde di Shabran*, Partitura manoscritta Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di Napoli. Sala Rossini 21.3.42/43, pp. 48-49.



Esempio 4. Gioacchino Rossini, *Matilde di Shabran*, Atto I, scena 2, bb. 560-579.

Nel melodramma del XIX secolo, l'organo è associato all'elemento sacro e liturgico ed è spesso impiegato come veicolo di espressione della libertà di culto: la sua presenza è legata ai «tratti più caratteristici della religiosità del tempo quali: la speranza, l'aperta fiducia nella Provvidenza, l'adesione al piano di Dio, la libertà d'azione, la sentimentale partecipazione, la gioia chiassosa di retaggio barocco»<sup>39</sup>. Nella maggior parte dei casi, l'organo accompagna un brano, come un inno o una preghiera, che molte volte contrasta una situazione drammatica di spiccata crudeltà. È quanto succede nella terza scena del primo atto dei *Lombardi alla prima crociata*<sup>40</sup> – «opera che si candida al primato per quantità di effetti previsti»<sup>41</sup> – in cui l'organo accompagna il coro di suore che arriva da fuori scena<sup>42</sup>.

39 - GIOSUÈ BERBENNI, *Storia dell'organo*, in *Gli organi storici dell'antica diocesi di Guastalla*, a cura di Andrea Carmeli, Marco Ferrarini, Federico Lorenzani, Guastalla (Reggio Emilia), 2007, p. 20.

40 - LOMBARDI<sup>1843</sup>.

41 - MICHELE GIRARDI, *Un aspetto del realismo nella drammaturgia di "Stiffelio": la musica da fuori scena*, in *Tornando a "Stiffelio". Popolarità, rifacimenti, sperimentalismo, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi "romantico"*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985), a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1987, p. 231.

42 - GIUSEPPE VERDI, *I Lombardi alla prima crociata*, Ricordi, Milano, s.d., n. ed. 129545-125233, p. 100.





Esempio 5. Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Atto I, scena 3 («A te nell'ora infausta»), bb. 504-507.

Nel frattempo, sul palco giunge Pagano che intona un'aria di vendetta e malvagità, a cui si contrappone la sacra melodia delle claustrali. Su questo momento dei *Lombardi* Paolo Giorgi scrive:

Per questa primissima comparsa dell'organo Verdi sceglie di usarlo per rappresentare un momento della liturgia in maniera pseudo-realistica: la placida melodia del coro femminile (diviso in quattro voci) si fonde con l'organo per dipingere in poche battute un'atmosfera di intimo raccoglimento, sfondo contro il quale i foschi propositi di Pagano acquistano ancora più risalto<sup>43</sup>.

La presenza dell'organo sul palcoscenico operistico non è generalmente praticabile, a causa delle dimensioni dello strumento che creano evidenti difficoltà di collocazione dello stesso sul palco. Molto spesso si opta per delegare ad un gruppo di strumenti, tendenzialmente fiati e in particolare i legni, l'imitazione della sonorità dell'organo: così accade in apertura dei *Puritani* (I,1) in cui l'organo (prescritto in partitura "sul palco") viene generalmente sostituito da clarinetti, fagotti e corni.

Gli strumenti qui considerati, impiegati per realizzare musica in scena, assumono nel melodramma del primo Ottocento uno specifico ruolo (con un significato e un significante). Gli ottoni e le percussioni hanno lo scopo di assumere una funzione fàtica e servono per segnalare il verificarsi imminente di un evento. In particolare, le trombe associate alla figura dell'araldo, i corni alla caccia, i tamburi alla dimensione marziale, le campane a quella religiosa e il cannone a quella militare. L'organo, l'arpa e la chitarra hanno il compito di accompagnare il canto in scena; con la differenza che i primi due definiscono l'ambiente sacro e l'ultimo quello popolare.

### *Banda: atti bellici, feste e riti sacri*

Nel corso dell'Ottocento la banda riveste un ruolo importante all'interno della

43 - PAOLO GIORGI, «L'Onda De' Suoni Mistici»: La Presenza Dell'Organo Nelle Opere Di Giuseppe Verdi, in «L'organo ch'io suonai fanciullo»: l'organo di Giuseppe Verdi a Roncole, Guastalla, Associazione "G. Serassi", 2015, pp. 93-130: 101.

società, impiegata in differenti contesti e occasioni, tra cui anche il teatro<sup>44</sup>. In breve tempo, passa dall'eseguire gli intermezzi di uno spettacolo, all'essere impiegata nel corso del XIX secolo come una presenza fissa all'interno delle scene liriche italiane, utilizzata sistematicamente per eseguire musica in scena. Inserita per accompagnare la marcia di un esercito, lo svolgersi di un ballo o di una celebrazione sacra, la banda sul palco viene usata per replicare sul palco contesti e occasioni che la vedevano protagonista anche nella realtà (nel campo di battaglia, in chiesa e in piazza).

L'impiego della banda per delineare contesti bellici e militari è dovuto all'importanza politico-sociale che essa ricopre dalla Rivoluzione francese<sup>45</sup>. Tra i primi esempi di questa tipologia di musica in scena troviamo il *Maometto II* di Gioacchino Rossini, in cui la banda militare rappresenta proprio lo stato di appartenenza ("banda" deriva infatti dal latino medievale *bandum* ossia l'"insegna") sotto la quale si riuniscono le truppe. La situazione drammatica è la seguente (II,2): Maometto, giunto nella piazza della città, «ingombra di Soldati che si aggirano in disordine con le spade ignude»<sup>46</sup>, avanza fra i guerrieri e li incita a ritornare con lui a combattere sulla rocca di Venezia (due cori, uno fuori e uno dentro la scena, pronunciano «All'armi»). Al suono crescente di un tamburo i soldati, richiamati sull'attenti, si schierano in fretta. Dopo che Maometto ha consegnato ad Anna il sigillo imperiale che le garantisce l'immunità contro i musulmani, i Duci annunciano che l'esercito è pronto a partire. Prima di avviarsi, Maometto intona un'aria "di guerra" («All'invito generoso»)<sup>47</sup>, in cui loda il coraggio e la gloria dei suoi guerrieri. Alla prima sezione dell'aria – un *Maestoso* in mi bemolle

---

44 - La prima marcia bandistica in teatro la inserì Simon Mayr nell'opera *Zamori, ossia l'eroe delle Indie* per l'apertura nel 1804 del nuovo Teatro Comunale di Piacenza. Il fatto che Piacenza, tra tutti i luoghi, teatro di minore importanza, abbia voluto utilizzare tutte le risorse musicali della città per un'occasione particolarmente memorabile sembra del tutto plausibile, ma può anche essere un riflesso delle pratiche performative dell'epoca (Cfr. JÜRGEN MAEHDER, «Banda sul palco». *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongressbericht Stuttgart 1985*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1987, II, pp. 293-310).

45 - Prima della Rivoluzione le bande militari, anche se a volte numericamente consistenti, erano, formate da pochi strumenti. La banda moderna, come la concepiamo oggi, nasce con la Rivoluzione Francese e si presenta al pubblico il 14 luglio 1790, in occasione della festa organizzata nel primo anniversario della presa della Bastiglia. In questo periodo vengono composti oltre centocinquanta lavori per banda sola o per banda e coro e migliaia di inni che vengono portati in giro nelle città e nei paesi. La libertà, l'uguaglianza e la giustizia si spiegano attraverso le canzoni.

46 - MAOMETTO<sup>1820</sup>, p. 29.

47 - Nella versione napoletana la scena e aria di Maometto era collocata subito dopo il duetto Maometto-Anna. L'aria si chiude con la banda militare. Nella versione veneziana la scena e aria vengono tagliate, ma non la banda turca che "si intromette" nella cabaletta del duetto, interrompendolo bruscamente.

maggiore –, segue un *Andante mosso* in sol minore<sup>48</sup> – eseguito solo dal tremolo degli archi. La rapida sezione conclusiva dell'aria inizia «con un tema enunciato dalla banda sul palco che, fino alla fine del pezzo, accompagnerà il canto di Maometto e gli interventi del coro, sui quali si distende la voce (a parte) di Anna»<sup>49</sup>. La musica eseguita dalla banda, un *Allegro marziale* in 2/4 in mi bemolle maggiore<sup>50</sup>, irrompe nella cabaletta e accompagna l'aria alla sua conclusione: ad una prima parte strumentale segue, sulla scena, il coro dei soldati. Maometto, con gesto emblematico, prende lo stendardo, mentre «l'esercito prosiegue a sfilare fra canti guerrieri, e lo strepito della musica militare»<sup>51</sup>.

Nel *Maometto II* la componente politico-militare è un elemento essenziale all'interno del dramma: lo scontro rappresentato tra veneziani e turchi viene tradotto musicalmente da Rossini attraverso l'impiego di stilemi diffusi in Europa a partire dal Seicento. In particolare, per la rappresentazione del popolo islamico, sempre raffigurato arretrato e barbaro, Rossini sceglie di impiegare non l'intera compagine orchestrale, ma solo gli strumenti strettamente essenziali. In questo modo, la «riduzione volontaria del vocabolario compositivo [è] volta di fatto a negare i progressi civilizzatori della musica colta europea»<sup>52</sup>. L'intervento di questa musica in scena svolge all'interno di questo momento operistico una funzione drammaturgico-musicale emblematica, descrivendo quindi sia i musulmani che i cristiani: la banda sul palco diventa strumento caratterizzante di un gruppo – quello islamico – ed è funzionale anche alla rappresentazione del popolo veneziano, che si definisce per contrasto attraverso la linea di Anna.

L'impiego operistico della banda “civile”, cioè che esegue la sua attività musicale nelle piazze<sup>53</sup>, deriva dall'opera francese dell'Ottocento, in cui la rappresentazione di situazioni festive accompagnate da musica in scena era diventata un *topos* drammatico ricorrente. Sulla scena, il momento della festa rappresentava uno «scorcio di vita

48 - Nell'opera si percepisce una tinta caratteristica che conferisce alla civiltà turca un «colorito musicalmente esotico. [...] Come elemento particolarmente vistoso di questa tinta saltano più che mai all'orecchio i frequenti ripiegamenti in minore entro un contesto inequivocabilmente maggiore», cosa che succede proprio in quest'aria di Maometto (si veda ANSELM GERHARD, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine del melodramma: l'importanza della tinta turca nel Maometto II di Rossini, La Fenice prima dell'Opera 2004-2005*, Fondazione Teatro la Fenice di Venezia, pp. 9-25).

49 - GIUSEPPE IEROLLI, *Mosè e Maometto*, op. cit., p. 32.

50 - GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, edizione critica a cura di Claudio Scimone, Fondazione Rossini Pesaro, Ricordi, Milano, 1985, pp. 642-663.

51 - MAOMETTO II<sup>1820</sup>, p. 31.

52 - ANSELM GERHARD, *Lo scontro delle civiltà*, p. 14.

53 - L'attività bandistica si svolgeva prevalentemente nelle piazze, infatti Antonio Carlini la definisce «cassa di risonanza perfettamente adeguata per la trasmissione al 'popolo' del messaggio ideologico dapprima rivoluzionario, quindi restaurativo» (ANTONIO CARLINI, *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento*, p. 89).

paesana qualunque; ricco di echi popolari e quotidiani; dove le situazioni, non caricate a priori, trovano comicità e veridicità nel continuo confronto con le azioni altrui»<sup>54</sup> (la sfera pubblica).

È ciò che accade nell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, in cui, all'inizio del secondo atto, sono in corso i festeggiamenti e i preparativi delle imminenti nozze tra Adina e Belcore. All'interno della fattoria è apparecchiata una tavola intorno alla quale tutti gli abitanti del villaggio bevono e cantano. Sono presenti anche i suonatori del reggimento che, «montati sopra una specie d'orchestra», suonano i loro strumenti. Per la festa in onore degli sposi, i popolani invocano in coro «Cantiamo, facciam brindisi»<sup>55</sup>. L'intera prima scena del secondo atto è costituita da musica in scena: la festa nuziale è infatti seguita da una Barcarola a due voci, intonata da Adina e Dulcamara («Io son ricco, e tu sei bella»<sup>56</sup>). Una breve introduzione orchestrale dà avvio alla musica eseguita dalla banda sul palco<sup>57</sup>, un *Allegretto* in 2/4, cui segue l'ingresso del coro che intona un tema marziale in Do maggiore; si uniscono infine Giannetta e Dulcamara, «mentre Belcore espone il tema principale in La, come per distinguersi con la sua tronfia morale («compensan d'ogni affanno / la donna ed il bicchier»), che ripete fino alla sazietà. Adina si limita a cantare, fra sé, quattro battute dal tono lamentoso. In questo modo mostra la sua completa estraneità alla festa: ella intende dare uno smacco a Nemorino, non sposare Belcore»<sup>58</sup>.

In questo contesto, la banda sul palco ha lo scopo di sottolineare il profilo e le posizioni dei personaggi, con particolare riferimento ad Adina che canta (a parte) la vendicativa decisione di anticipare le nozze per fare ingelosire Nemorino. La scena nuziale – in contrasto con la chiusura del primo atto, con l'aria solistica di Nemorino «Adina credimi» – accompagna l'allegria del popolo contadino, dipingendo lo svolgimento di un'abituale festa paesana. La banda sul palco contribuisce a definire il contesto delle nozze tradizionali e a mettere in luce l'ambiente del villaggio in cui si svolge la vicenda.

54 - ANGELO FOLETTI, «*Tu non sai qual cuor sta sotto a sì semplice vestito*», in *L'Elisir d'amore*, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 2013, p. 69.

55 - L'ELISIR | D'AMORE | MELODRAMMA GIOCO IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA CANOBIANA | LA PRIMAVERA DELL'ANNO 1832 | MILANO | PER GASPARE TRUFFI E COMP. | cont. Del Cappuccio n. 5433, p. 25. Di qui in avanti ELISIR<sup>1832</sup>.

56 - ELISIR<sup>1832</sup>, p. 26.

57 - GAETANO DONIZETTI, *L'Elisir d'amore*, G. Ricordi & C., Milano, s.d., n. ed. P. R. 42, pp. 348-349. L'organico della Banda sul palco previsto in partitura è il seguente: Flauto, 2 Clarinetti in Sib, 2 Corni in Mib o 2 Flicorni contralti in Mib, 2 Trombe in Sib, Trombone o Bombardino, Trombone Basso, Tamburo, Gran Cassa.

58 - *L'Elisir d'amore: libretto e guida all'opera*, a cura di Giorgio Pagannone, in *L'Elisir d'amore*, La Fenice prima dell'Opera, 6, 2010, p. 58.

La banda è inserita anche in contesti sacri: il rito religioso più spesso accompagnato dalla banda è il corteo funebre, *topos* ricorrente nell'opera italiana di questo periodo. Un esempio per questo utilizzo si trova all'inizio della parte quarta (*L'idolo infranto*) del *Nabucco* di Giuseppe Verdi<sup>59</sup>. Alla fine della parte terza Nabucco, frastornato e delirante per essere appena stato spodestato dalla figliastra (Abigail), firma un decreto che condanna a morte tutti gli ebrei, infliggendo così questa stessa pena anche alla figlia Fenena, convertita all'ebraismo. In apertura della quarta parte, Nabucco è prigioniero in una reggia babilonese e viene destato dagli incubi da grida e voci che ripetono il nome della figlia. Si affaccia allora alla finestra e vede Fenena in catene condotta al patibolo e prova ad uscire per cercare di salvarla. Dopo una interruzione nel momento in cui Nabucco chiede perdono al dio degli ebrei e riceve le armi da Abdallo, la banda torna a suonare «una musica cupa e lugubre [che] annuncia l'arrivo di Fenena». Lentamente il corteo degli Ebrei condannati a morte passa sulla scena, accompagnato dalla banda che riprende la marcia funebre precedentemente eseguita<sup>60</sup>.

Attraverso questo utilizzo della musica in scena, Nabucco viene a conoscenza dell'imminente morte della figlia e la scoperta della tragica notizia rende possibile far focalizzare il pubblico con il punto di vista e la prospettiva narrativa del protagonista. In questo contesto la banda, portavoce della condanna di Fenena, prende il posto delle informazioni che sarebbero fornite in modi diversi e perciò garantisce continuità drammatica all'interno dell'opera<sup>61</sup>.

---

59 - Nabucodonosor | Dramma lirico | in quattro parti | di | Temistocle Solera | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I.R. TEATRO ALLA SCALA | IL CARNEVALE DEL 1842 | Milano | PER GASPARE TRUFFI | M.DCCC.XLII. Di qui in avanti NABUCCO<sup>1842</sup>.

60 - L'organico della banda previsto in partitura è il seguente: Clarinetto piccolo in Mib; 2 Clarinetti in Sib; 3 Corni in Fa; 3 Trombe in Sib; 3 Tromboni; 2 Bombardini; 2 Bassi; Tamburo; Gran Cassa; Campanelli. La ripetizione della marcia funebre viene eseguita dalla banda senza la Gran Cassa e senza i Campanelli.

61 - GIUSEPPE VERDI, *Nabucodonosor*, G. Ricordi & C., Milano, s.d., n. ed. 128083-IV, pp. 54-55.

**Nabucco**  
(Atto IV - Scena 1)

Guida Banda

Marcia funebre  
Allegro mod. assai

G. Verdi

Clarinetto in Mib

Clarinetto in sib 1

Clarinetto in sib 2

Corno in Mib

Cornetta in Sib 1

Cornetta in Sib 2/3

Trombone 1

Trombone 2/3

Bombardino 1/2

Bassi

Tamburo

Cassa

Campanelli

Esempio 6. Giuseppe Verdi, *Nabucco*, Atto IV, scena 1, bb. 161-164<sup>62</sup>.

62 - Vengono contate quattro battute perché per questa marcia funebre la partitura orchestrale e lo spartito della guida banda presentano una differenza: la quest'ultima prevede la ripetizione delle prime due battute affidate a corni, corneette e trombone I.

Le voci udite dal protagonista provengono da dietro le quinte e sono accompagnate da una melodia funebre eseguita dalla banda, il cui incipit è riportato nell'esempio (soprastante).

La musica lugubre che accompagna il corteo connota l'azione dell'esercito invasore dei babilonesi, ora guidati da Abigail. Il passo cadenzato della musica bandistica che scandisce la marcia di Fenena al patibolo, un *Allegro moderato assai* in Sol maggiore, raggiunge Nabucco nella stanza-prigione: Verdi crea un effetto sonoro che gli consente di dipingere simultaneamente due situazioni (la processione di Fenena e il rianimarsi di Nabucco) attraverso l'allargamento del «campo sonoro del palcoscenico in profondità»<sup>63</sup>.

Dagli esempi riportati è possibile evincere come la musica in scena fosse una preziosa e peculiare risorsa del teatro d'opera dell'Ottocento. La scelta di analizzare in particolare le opere di questo periodo storico è dovuta all'uso specifico che veniva fatto della musica in scena in quegli anni, più consapevole rispetto al secolo precedente, in cui comunque qualche compositore, come Mozart ad esempio, aveva fatto uso di questo strumento drammatico.

È, tuttavia, nel corso del XIX secolo che i compositori prestano un'attenzione particolare alla musica in scena, anzi si può affermare che il ricorso a tale pratica si sia consolidato proprio con il melodramma ottocentesco. Negli autori italiani più importanti del tempo l'uso della musica in scena mostra una crescita esponenziale e ciò è evidente già a partire da Rossini, primo a livello cronologico, che componeva per la musica in scena nei suoi drammi solo una linea melodica, come quella scritta per la banda nel *Maometto II*, oppure solo qualche battuta iniziale, come nel caso della chitarra nel *Barbiere di Siviglia*. La situazione evolve gradualmente in Bellini e in Donizetti, fino ad arrivare a Verdi, il compositore che più di tutti fa uso della musica in scena (come è possibile osservare nei *Lombardi alla prima crociata*, opera che tra tutte vince il primato per la quantità di impieghi previsti). Di conseguenza, a partire dal primo Ottocento, questa risorsa acquista importanza, fino a diventare uno strumento "fisso", consueto, nella maggior parte delle opere italiane (in maniera minore anche in quelle di autori non presi qui in considerazione, come Mercadante e Pacini).

In conclusione, si può affermare che la musica in scena acquista nel melodramma italiano della prima metà dell'Ottocento significati inequivocabili: la banda che accompagna le celebrazioni festive o religiose, le trombe che segnalano l'ingresso di un messaggero o di un re, i tamburi che rullano al passaggio di un esercito o prima di un'esecuzione, l'arpa e la chitarra che accompagnano il canto realistico di un personaggio, i corni che suonano prima e durante una battuta di caccia e tanto altro, tutti *topoi* creati dalle differenti situazioni drammatico-musicali realizzate proprio dalla musica in scena.

---

63 - MICHELE GIRARDI, *Nabucodonosor e le attese di un compositore democratico*, in *La Fenice prima dell'Opera*, 2008, p. 17.

## ABSTRACT

*Stage music is a dramaturgical-musical resource that opera composers of the first half of the nineteenth century used to enrich the theatrical environment and to define the dramatic situation in which the action takes place. This peculiar instrument musically translates events that would be sound even in real life, becoming in effect a fragment of the real world that penetrates the sphere of melodrama from the outside; the staged actions are thus transformed into moments of direct representation of reality. Following this metamusical procedure, the audience detaches itself from the composer's point of view and perceives the drama as the character (or characters) on stage sees them; stage music therefore deprives the composer of his state of omniscience. The various types of music on stage identified and examined are as follows: voices from inside, behind the scenes or on stage; songs; instruments (brass, percussion, plucked cordophones and organ); band, engaged in acts of war, festivals and sacred rites.*





---

# *Thème et variations* di Olivier Messiaen: note di un compositore visionario

Giovanna Sevi

*“Douce fleur sans abeille et sans rosée au front,  
Ma sève te parcourt et te prête son âme ;  
Cependant l’étendue avare te réclame  
Et te fait tressaillir dans mon petit giron.”*

“Dolce fiore senz’ape e senza rugiada in fronte, | la mia linfa in te scorre e ti presta la sua anima; | tuttavia avara la vastità del mondo ti reclama | e ti fa sussultare nel mio piccolo grembo.” Con questi versi Cécile Sauvage, poetessa francese e madre di Olivier Messiaen, si rivolge al figlio ancora in grembo nella raccolta di poesie intitolata *Prières*. La meraviglia e lo stupore di fronte alle creature della natura che la poetessa manifesta nei suoi scritti si rifletteranno qualche anno più tardi nell’indole musicale del figlio. Grazie alla sensibilità ereditata dalla mamma e al forte senso religioso del padre, Olivier Messiaen dà vita ad una musica visionaria. Lontano dalla concezione panteistica della natura di Cécile Sauvage, il suo linguaggio è animato da richiami celesti, allusioni all’eternità del tempo e immagini ricorrenti, come quella dell’arcobaleno.

Situato in una sorta di «terra di mezzo»<sup>1</sup> fra i compositori nati alla fine dell’Ottocento (Debussy, Stravinsky, Bartók, Schoenberg) e quelli nati all’inizio degli anni Venti (Boulez, Maderna, Stockhausen), Messiaen pubblicò nel 1942 un trattato in cui sintetizzava i problemi compositivi da lui affrontati fino a quel momento. Nel primo capitolo Messiaen introduceva il concetto di *charme des impossibilités*, ossia il fascino delle impossibilità. Su questa idea si basano alcuni dei motivi ricorrenti nell’estetica del compositore francese: i ritmi non retrogradabili e la teoria dei modi a trasposizione limitata. I non retrogradabili sono dei ritmi palindromici, ovvero ritmi che,

---

1 - ROBERTO FABBI, *La musica di Messiaen*, I Teatri, Reggio Emilia, Reggio Emilia Festival, 2013, p. 3.

letti da sinistra a destra o da destra a sinistra, rimangono identici a se stessi. I modi a trasposizione limitata<sup>2</sup> sono scale che possono essere trasposte solo per un numero limitato di volte per non ottenere sempre la stessa successione di note<sup>3</sup>. I modi sono organizzati secondo gruppi simmetrici che si ripetono. Messiaen descrive così la sensazione e il fascino che scaturiscono da questo sistema: «Sembrano pensati in più tonalità alla volta, senza l'utilizzazione della politonalità, essendo il compositore libero di rendere predominante una di queste tonalità o di lasciare l'impressione tonale ondeggiante»<sup>4</sup>. I modi realizzano in verticale (trasposizioni) quello che i ritmi non retrogradabili realizzano in senso orizzontale (retrogradazione). Certo, l'ascoltatore non avrà tempo in concerto di riconoscere la non-trasposizione o la non-retrogradazione, tuttavia, come scrive Messiaen, egli «subirà suo malgrado il particolare fascino delle impossibilità: un effetto di ubiquità tonale nella non-trasposizione, una certa unità di movimento nella non-retrogradazione. Sarà dunque progressivamente introdotto all'ascolto di questa sorta di *arcobaleno teologico*»<sup>5</sup>.

Nella pagina successiva, sono riportati i sette modi e il numero delle trasposizioni possibili per ognuno.

---

2 - Questi modi non hanno nulla a che fare con i sistemi modali della Grecia Antica.

3 - Le trasposizioni possibili di questi modi non sono dodici come nel sistema tonale.

4 - OLIVIER MESSIAEN, *Tecnica del mio linguaggio musicale*, a cura di L. Ronchetti, Paris, Leduc 1999, p. 87.

5 - Ivi, p. 18.

## MODES OF LIMITED TRANSPOSITIONS

1) whole tone scale 2 transpositions

2) half/whole 3 transpositions

3) whole/half/half 4 transpositions

4) half/half/m3/half 6 transpositions

5) half/M3/half 6 transpositions

6) whole/whole/half/half 6 transpositions

7) half/half/half/whole/half 6 transpositions

Tabella 1. OLIVIER MESSIAEN, *Tecnica del mio linguaggio musicale*, a cura di L. Ronchetti, Paris, Leduc 1999, p. 87<sup>6</sup>.

6 - I segni grafici e le annotazioni non sono del compositore (N.d.A.).

Il *Thème et variations* per violino e pianoforte risale all'epoca del matrimonio di Messiaen con la violinista Claire Delbos, a cui è dedicato questo insolito regalo di nozze.

Eseguito per la prima volta nel 1932, *Thème et variations* è un esempio di come il giovane Messiaen combinasse una tecnica compositiva sofisticata con un forte senso della melodia e un'espresività diretta. In quest'opera, ogni variazione ha una sua connotazione e si sviluppa a partire da un elemento tratto dall'intero materiale tematico. Progressivamente, Messiaen si discosta dal tema, che diventa prima una fuga, poi una litania in cui la ripetizione di cellule uguali a se stesse crea un effetto ipnotico, una frettolosa scalata all'acuto e infine una pomposa declamazione. Nel succedersi delle variazioni vi è una graduale accelerazione dei tempi e un incremento della brillantezza strumentale.

Il *Thème* è costituito da 4 periodi: a1, a2, b e c. Il primo periodo è costituito da sette misure (4+3 come si evince dalla parte del pianoforte), un numero irregolare rispetto ai periodi di otto misure del repertorio tradizionale. La componente religiosa e mistica nel repertorio di Messiaen è molto forte e questo potrebbe spiegare la scelta del numero sette, che è anche un numero primo<sup>7</sup>. Il carattere del *Thème* è statico e sospensivo per via della presenza delle semibrevi nella parte del pianoforte e delle note lunghe in quella del violino. Nel primo periodo vengono esposti i tre incisi X, Y e Z:

Esempio 1. OLIVIER MESSIAEN, *Thème et variations pour violon et piano*, Paris, Leduc, 1934, batt. 1-7<sup>8</sup>.

7 - Potrebbe non essere un caso anche il numero complessivo delle battute di questo brano, ovvero duecento tre (numero primo, derivante a sua volta dalla somma di due numeri primi).

8 - Y: le prime due note sono una diminuzione di metà dei valori della prima parte di X; Z: la prima parte è speculare rispetto a Y; la seconda misura di Z presenta la stessa scansione metrica della prima parte di X.

BATTUTA	MODO	STRUTTURE ARMONICHE	STRUTTURE RITMICHE	INCISI	PERIODI
da 1 a 4	3°	accordi di quinta aumentata e accordi per quarte; movimento ascendente del basso	 e la sua diminuzione (violino)	X e Y	prima metà di a1
			 (m.d. piano)		
da 5 a 7	3°	accordi per quarte; movimento discendente del pedale	 derivante da X	Z	seconda metà di a1
da 8 a 14	3°			X, Y, Z	a2
da 15 a 20	2°	frammenti di scala armonizzata (accordi di dominante con la sesta aggiunta e accordi in quarta e sesta con la quarta aumentata aggiunta)	variante ritmica di Y (per aumentazione); ribattuti per aumentazione in sincope (2 brevi 1 lunga)	X e Y	b
da 22 a 28	3°	accordi per quarte e triadi maggiori; movimento discendente del pedale		X e Z	c

Tabella 2. *Analisi armonica e formale del tema.*

Gli intervalli prediletti da Messiaen sono la quarta aumentata e la sesta maggiore, che, insieme alla quinta aumentata, sono molto presenti nel tema, come appare evidente nell'esempio 2.

Esempio 2. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 10-12.

In b viene sviluppato l'inciso Y e riproposto sei volte, la prima (\*) con variante melodica e la seconda (\*\*) con variante ritmica (es. 3).



Esempio 3. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 15-16.

L'ultimo periodo invece ripete due volte X e una volta Z; l'inciso Y è assente. La linea melodica è affidata al violino su un ritmo in semiminime scandito dalla mano destra del pianoforte. Le semiminime sono raggruppate a due a due e si muovono in direzione ascendente alternando accordi di quinta aumentata e accordi per quarte<sup>9</sup>. Ciò avviene su un pedale al basso che si muove in direzione ascendente in a1 e a2 e discendente in c. Nello sviluppo (b) il pianoforte interviene con ribattuti (per aumento rispetto all'inizio) sincopati. Gli accordi si susseguono nell'ordine di due brevi e una lunga, che corrisponde al retrogrado della seconda parte di X. Questo è il momento del tema in cui il violino raggiunge il massimo della sua sonorità. Da c alla fine del tema il violino segue la linea discendente del pianoforte, passando per tutti i gradi della scala del 3° modo fra il mi bemolle ed il la bemolle.

Per Messiaen, la melodia rappresentava l'aspetto più importante da preservare, come si evince da queste affermazioni contenute nel primo capitolo del suo trattato musicale: «La melodia sarà il nostro punto di partenza. Che abbia sempre la priorità»<sup>10</sup>. Dunque, non saranno i ritmi e l'armonia a dettare l'andamento della melodia, e anzi il loro compito sarà quello di assecondarla. In questo brano, la frase musicale<sup>11</sup> è in forma di Frase-Lied, ovvero articolata in quattro periodi: antecedente del tema (a1), conseguente del tema (a2), periodo medio (b), periodo conclusivo (c).

### *1<sup>re</sup> Variation – Modéré*

La prima variazione sviluppa l'elemento tematico esposto dal violino nella battuta 7. Le quattro semiminime che procedono per grado subiscono un processo di diminuzione e retrogradazione.

9 - L'accordo per quarte è un accordo per quarte aumentate o giuste.

10 - OLIVIER MESSIAEN, *Tecnica del mio linguaggio musicale, op. cit.*, p. 8.

11 - I termini 'frase' e 'periodo' non vengono usati da Messiaen nella valenza tradizionale.

The image shows two musical examples. On the left, two staves are shown: the top one has a melodic line with a slur over it, and the bottom one has a piano accompaniment with a complex, non-retrogradable rhythm. On the right, a larger musical score is shown, labeled 'Pf.' and 'Modéré'. It features a piano part with a complex, non-retrogradable rhythm in the lower register, and a violin part (Vln.) with a melodic line in the upper register. The piano part is marked with dynamics like 'pp', 'p', and 'f express.', and includes a triplet of notes. The violin part is marked with 'f express.' and includes a triplet of notes.

Esempi 4 e 5. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 7 e 29.

Nel pentagramma inferiore del piano compare un ritmo non retrogradabile (croma – semiminima – croma). Il violino fa la sua comparsa solo dopo sette misure (in corrispondenza di a2), riproponendo la linea melodica superiore esposta prima dalla mano destra del pianoforte. Il pianoforte accompagna la melodia con cumuli di accordi che si ripetono per sette misure. Rappresentano dei ‘gruppi-pedale’.<sup>12</sup>

The image shows a musical score for Example 6. It features a violin part (Vln.) and a piano part (Pf.). The violin part plays a melodic line with a slur over it, and the piano part provides accompaniment with complex, non-retrogradable rhythms. The piano part is marked with dynamics like 'pp', 'p', and 'f express.', and includes a triplet of notes. The violin part is marked with 'f express.' and includes a triplet of notes.

Esempio 6. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 36-37.

Nello sviluppo (b) il pianoforte suona frammenti di scala armonizzata.

12 - Un ‘gruppo-pedale’ è un frammento musicale ripetuto, al posto di un’unica nota tenuta, che procede indipendentemente da ciò che avviene al di sopra o al di sotto di esso.



43

Vln.

Pf. *pp*

Esempio 7. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 43.

L'armonizzazione di una scala viene fatta da Messiaen mediante l'alternanza di due tipi di accordi: l'accordo di quarta e sesta con la quarta aumentata e l'accordo di settima di dominante con la sesta aggiunta.

Nelle battute 45 e 46, la mano sinistra imita il fraseggio del violino nelle due misure precedenti.

Nella battuta 55, compare nel pentagramma inferiore del pianoforte un ritmo composto da due crome e una semiminima, che nella misura seguente subisce un processo di aumentazione (inesatta) di metà dei valori.

Pf.

8

+1/8

Esempio 8. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 55-56.

La prima è la variazione che rimane più fedele al tema, sia nell'andamento che nel numero di battute; differisce dal tema per l'andamento più dinamico degli ottavi rispetto alle semiminime iniziali. Anche la successione di note del pedale è identica a quella del tema.

### 2<sup>e</sup> Variation – *Un peu moins modéré*

Nella seconda variazione il tema (a1), compreso in due battute, diventa il soggetto

di una fuga a tre voci. L'andamento è scandito da terzine in un tempo di 12/8 ed è costruito sul 7° modo nella terza trasposizione.



Esempio 9. 7° modo, terza trasposizione.

Il controsoggetto è caratterizzato dalla figurazione di una semiminima seguita da una croma. La risposta compare nella battuta 61 a distanza di una quinta diminuita e la terza voce interviene nella 63 riproponendo il soggetto.

Nella battuta 65 iniziano i divertimenti: al piano è affidata una progressione armonica con entrate simmetriche di quinta in quinta su frammenti estrapolati della testa del soggetto; al violino compare una discesa impostata sulla testa del controsoggetto.

Nella battuta 67 del pianoforte vi è un esempio di 'litanìa armonica'<sup>13</sup>, costruita sui gruppi A, B e C, D (es.10); questi ultimi entrano a distanza di tre ottavi, creando un effetto di sfasatura.

Esempio 10. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 67-68.

In queste due misure (67 e 68), inoltre, è possibile intravedere la maestria con cui Messiaen adotta le regole contrappuntistiche. I criteri sorti all'interno del sistema tonale vengono qui riadattati al sistema dei modi a trasposizione limitata. Sul terzo movimento della battuta 67 la mano sinistra dovrebbe suonare si bemolle, come prima la mano destra (A), invece ha un si bequadro perché altrimenti suonerebbe come nota estranea all'armonia delle altre voci.

13 - Una 'litanìa armonica' è un frammento melodico di due o più note ripetute con una loro armonizzazione indipendente dal contesto, ovvero in questo caso non partecipano alla progressione ascendente del violino.

Nella battuta 71, vi è uno stretto a triplo canone a distanza di un ottavo (es.11).

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pf.) in 12/8 time. The Vln. part is on a single staff, and the Pf. part is on two staves. In measure 71, there is a triple canon. The Vln. part has a red box around the first note (F#4). The Pf. part has red boxes around the first notes of the upper and lower staves (F#4 and F#3 respectively). The piano accompaniment consists of a group of triplets in the right hand and a single triplet in the left hand, all marked with 'p'.

Esempio 11. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 71.

Questo si ripete sull'ottava inferiore nella battuta 75 ed è seguito dal tema iniziale del violino portato nel tempo di 12/8 in cui sono ben riconoscibili le cellule X e Y. In questo caso la parte del piano presenta ancora un accompagnamento basato su un gruppo-pedale. Questo tipo di struttura del tema al violino accompagnato da frammenti reiterati del piano era già comparso nella prima variazione. Nella battuta 80 ha inizio una coda di quattro misure in cui viene ripreso l'incipit del soggetto.

### 3<sup>e</sup> Variation – *Modéré, avec éclat*

Dalla terza variazione Messiaen inizia ad abbandonare le strutture evidenziate nel tema; di conseguenza i contorni delineanti a1, a2, b e c appaiono sfumati, meno netti. Messiaen qui sembrerebbe agire come nello sviluppo di una tradizionale forma-sonata, rielaborando i materiali fin qui esposti. Ad esempio, l'esordio del violino nella quinta trasposizione del 6° modo è un'ulteriore diminuzione della cellula X, come già era avvenuto nella seconda variazione.

Esempio 12. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 84-85.

Nella prima misura del violino vi è un esempio di come il compositore ricorresse al processo di ‘interversione delle note’<sup>14</sup>: posta una serie di note (in questo caso fa diesis, sol diesis, mi), le dispone secondo un ordine e poi le inverte l’una con l’altra.

Nelle quattro battute seguenti è riconoscibile la cellula Y negli intervalli si-la diesis-mi e do-si bemolle-mi. Anche nella parte del pianoforte vi è uno sviluppo dei materiali di partenza: la quartina di biscrome in levare non è altro che la diminuzione e la retrogradazione delle quartine di crome della prima variazione; i quattro accordi in quarta e sesta di semicrome a specchio (batt.86) sono anch’essi una diminuzione delle semiminime di accompagnamento del tema con inversione delle due centrali; infine, i gruppi-pedale presenti nelle battute 87-89 sono di nuovo una reminiscenza delle prime due variazioni. Nelle battute 86 e 91 di 5/8 troviamo un esempio dell’uso da parte del compositore dei ‘valori aggiunti’.<sup>15</sup> In tali misure il valore aggiunto rispetto alla metrica di base è un ottavo: nella 86 è il quarto ottavo del piano e nella 91 sono il quinto e sesto sedicesimo della misura.

14 - Dato un gruppo di note, Messiaen in base al processo di ‘interversione’ cerca di presentare le note in un gran numero di varianti. Spesso moltiplica le combinazioni per mezzo dei valori aggiunti o dell’aggiunta del punto.

15 - Il ‘valore aggiunto’ è un valore breve (una nota, una pausa o il punto di valore) che si aggiunge ad un ritmo già comparso nel brano.

Esempio 13. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 86.

Il collegamento fra a2 e b avviene nelle battute 95 e 96, in cui la figura discendente del violino nel 7° modo è accompagnata dalla cellula Y affidata al pianoforte (batt. 96).

Il periodo b è costruito su una variante melodica (e ritmica, cioè per sottrazione di una croma col punto) della cellula Z e vi è un gioco di imitazioni per moto contrario fra i due strumenti. Nella mano sinistra è presente un 'gruppo di passaggio'<sup>16</sup> che è posto in progressione ascendente (es. 14). Dopo questo breve sviluppo vi è una ripresa della parte iniziale nella sesta trasposizione del 7° modo (es. 15).

Esempio 14. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 97-99.

<sup>16</sup> - I 'gruppi di passaggio' sono gruppi di note che si riproducono simmetricamente in progressione ascendente o discendente.



Esempio 15. 7° modo, sesta trasposizione.

Nella parte del pianoforte, nelle battute 110, 111 e 112 sono presenti dei frammenti di scala ascendente nella seconda trasposizione del 2° modo in triadi maggiori con la quarta aggiunta, che si presentano nella forma aumentata ritmicamente delle quattro biscome in levare.

#### 4<sup>e</sup> Variation – *Vif et passionné*

In questa Variazione è presente un progressivo aumento di tensione e di sonorità. L'incalzare dei due strumenti è scandito da rapide terzine, che ricordano l'andamento in 12/8 della seconda variazione. Il piano esegue dapprima un gruppo-pedale di due misure, che viene ripetuto quattro volte. A questo seguono dei gruppi di passaggio della durata di una misura e dal movimento cromatico discendente. Intanto, il violino sviluppa la cellula Y. Già nella prima misura in cui interviene, avviene un processo di interversione delle note sol-fa diesis-do che compongono la cellula. Dalla battuta 121 esegue un 'pedale ritmico'<sup>17</sup> che dura due misure: questo pedale non è altro che la retrogradazione e diminuzione della seconda misura della cellula X.

Esempio 16. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 121-122.

Inoltre, fra le battute 123 e 124, la figurazione del violino riprende l'inciso Y per aumentazione. In maniera fedele al tema, il periodo a2 si conclude con la cellula Z (dalla b.124 alla 126). Nella battuta 136, vi è un nuovo pedale ritmico del violino,

17 - Il 'pedale ritmico' è un ritmo che si ripete in 'ostinato' e che può accompagnare una musica dal ritmo completamente differente.

ossia l'aumentazione del pedale precedente; gli intervalli sono quelli di Y e del suo inverso.

Esempio 17. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 138-139.

Dalla battuta 141 (che potrebbe corrispondere al periodo c), le terzine compaiono anche nella parte del violino, che assume dinamicità e slancio. Qui il pianoforte alterna due gruppi di passaggio: il primo (batt.141-142) modula dalla prima alla seconda trasposizione del 3° modo; il secondo, dalla terza alla seconda trasposizione del 2° modo. Dalla battuta 148, inizia un'ascesa dei due strumenti, che viene interrotta tre volte prima di poter giungere al culmine. La mano sinistra del pianoforte suona un pedale di fa diesis che durerà fino alla fine della variazione (per 16 battute); la mano destra realizza gli accordi di armonizzazione della scala del 3° modo. L'ultima scala del violino (2° modo) dal punto di vista ritmico deriva ancora una volta dalla cellula X, se si considera la scansione lunga-breve delle note.

Esempio 18. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 148-149.

La scala termina su un trillo acuto del violino sorretto dagli accordi nel 6° modo del pianoforte. Questo si ripete per cinque battute, creando un effetto di stasi: «Ripetizione e stasi si equivalgono»<sup>18</sup>, scrive Messiaen.

18 - OLIVIER MESSIAEN, *Tecnica del mio linguaggio musicale, op. cit.*, p. 83.

*5<sup>e</sup> Variation-Très modéré*

Nell'ultima variazione vi è un'apoteosi del tema, che viene esposto in un registro molto acuto dal violino. Messiaen aveva usato l'espedito della trasposizione all'ottava superiore anche sul finire della seconda variazione nelle ultime riprese del soggetto. La parte del piano appare più ricca e fitta con triadi maggiori in quarta e sesta che scandiscono ogni movimento. Vi è inoltre un aggravamento dei tempi nel passaggio dal *Modéré* al *Très modéré*. Nel primo periodo (a1), il pianoforte ha un movimento discendente. Nel primo accordo della battuta 170, le appoggiature si bemolle e mi bemolle risolvono nell'accordo successivo. Nel secondo periodo (a2), ritorna il pedale iniziale con la stessa successione di note.

Esempio 19. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 173-174.

Questa volta il pedale (la voce inferiore in entrambi i pentagrammi del piano) non appare in forma di semibreve, bensì come una serie di quattro semiminime (es.19). Nella battuta 178 dove ha inizio il crescendo del pianoforte, è presente un accordo di settima di dominante con la quarta aumentata aggiunta.



Esempio 20. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 178.

Nell'ultima frase (c), ritorna il terzo modo. La mano destra del pianoforte imita la parte del violino scendendo ogni movimento e alla mano destra ritornano le semibreve dell'inizio che costituiscono un pedale discendente. Le battute 194-195 presentano quasi una reminiscenza dei collegamenti pretonali fra gli accordi (es.21): si susseguono gli accordi di re maggiore, do maggiore, sol minore, fa diesis maggiore. Messiaen crea sulla linea discendente del violino che inizia sul fa diesis (proprio come nell'esordio del brano) un effetto straniante rispetto all'inizio: viene meno qui il carattere sospensivo che assumeva il fa diesis iniziale del violino. Dunque, l'ascoltatore percepirà la tonalità come elemento estraneo al sistema modale, impianto armonico del brano.

Esempio 21. OLIVIER MESSIAEN, *op. cit.*, batt. 194-195.

Nella coda del brano, il clima si distende fino a raggiungere la dinamica del *ppp*. La cellula X ritorna nella battuta 196 e compare un ritmo non retrogradabile fra le battute 198 e 199.

ELEMENTO FORMALE	BATTUTA INIZIALE	BATTUTA FINALE	NOTE
Tema	1	28	Frase-Lied divisa in 4 periodi (a1, a2, b e c)
1a variazione	29	58	Diminuzione e retrogradazione dei ribattuti del pianoforte nel tema
2a variazione	59	83	Fuga
3a variazione	84	114	Reminiscenza dello sviluppo in una forma sonata
4a variazione	115	165	Ritorno dell'andamento in terzine, pedali ritmici del violino, scalata verso l'acuto
5a variazione	166	203	aggravamento dei tempi, apoteosi del tema nel registro acuto, collegamenti pretonali

Tabella 3. *Analisi formale dell'opera.*

Il linguaggio di Messiaen, che va oltre le semplici suggestioni esotiche, appare molto personale.

Nelle sue infinite sperimentazioni, Messiaen esplorò anche la possibilità di un serialismo integrale nell'opera *Mode de valeurs, et d'intensités*, in cui il compositore francese applica i criteri del sistema seriale non solo all'altezza delle note, ma anche al ritmo, al timbro, alle dinamiche, alle articolazioni.

Per il suo enorme lavoro di ricerca e la sua pratica di stili molto lontani fra loro, Messiaen ha diritto ad un posto di rilievo nel vastissimo *milieu* novecentesco.

La sua musica, spesso difficile da eseguire, perché a volte priva di indicazioni metriche e formulata secondo un criterio di divisione delle battute del tutto singolare, richiede una buona conoscenza dell'autore e uno studio attento dello stile per poter essere eseguita con consapevolezza ed efficacia.

## BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA

ROBERTO FABBI, *La musica di Messiaen*, I Teatri, Reggio Emilia, Reggio Emilia Festival, 2013.

GABRIELE GARILLI, *I suoni dell'apocalisse*, Canterano (RM), Aracne, 2017.

IRCAM, <http://brahms.ircam.fr/olivier-messiaen>, ultima visita 10/06/2021.

OLIVIER MESSIAEN, *Thème et variations*, Paris, Leduc, 1934

OLIVIER MESSIAEN, *Tecnica del mio linguaggio musicale*, a cura di L. Ronchetti, Paris, Leduc, 1999.

PIERRE REVERDY, PABLO PICASSO, *Le chant des morts*, Parigi, Gallimard, 2016.

CÉCILE SAUVAGE, *Le vallon: poèmes de la mère de Messiaen*, Nordestedt, BoD, 2020.

## ABSTRACT

*Olivier Messiaen deserves a privileged place in the variegated scenery of the 20th century for his profuse research work and his several experimentations. In 1942 he publishes a treatise in which he summarizes some of the composition issues he tackled with until then. Since the first chapter he introduces one of the most important principles of his aesthetics: the *charme des impossibilités*, i.e. the charm of impossibilities, which the non retrogradable rhythms and the modes of limited transpositions are based on. Some of the peculiarities of his musical style are shown in the *Thème et variations* for violin and piano, written at the time of his marriage with the violinist Claire Delbos. This unusual wedding present is an example of how the young Messiaen combined a sophisticated technique with a strong expressiveness and the sensibility for the melody. In this work every variation has its own connotation and develops one element taken by the whole thematic material. Progressively Messiaen departs from the theme, that becomes first a fugue, then a litany in which the repetition of identical cells creates a hypnotic effect, a hurried climb to the top register and finally a pompous declamation.*

---

«Cercando un suono nel silenzio...».  
Analisi dei *Sei Sonetti* per Violino e Pianoforte  
di Eduard Toldrà

*Irene Tripodi*

*Eduard Toldrà pertanyia a una categoria de persones que solen  
aparèixer, per un misteri, quan un poble pren consciència d'ell mateix,  
de qui és i d'allò que vol, i que quan desapareixen sense deixar successió,  
tot queda novament a les fosques.*<sup>1</sup>

ROSSEND LLATES

*Una vita per la musica*

Eduard Toldrà (1895-1962) fu un violinista, compositore e direttore d'orchestra catalano. La sua figura e la sua attività sono esemplificative della volontà di libertà, indipendenza e sviluppo culturale della Catalogna, sentimenti che appartenevano già da secoli agli abitanti del nord-est della penisola iberica, depositari di un bagaglio culturale ricchissimo grazie all'influenza greca, latina, moresca, francese e spagnola.<sup>2</sup> L'amore di Toldrà per la musica si esprime anche nell'attività di pedagogo e di direttore d'orchestra: il suo gesto viene, infatti, descritto come straordinariamente naturale; la sua persona ispirava fiducia nell'intera orchestra.<sup>3</sup> Nel 1944 fondò l'Or-

---

1 - «Eduard Toldrà apparteneva ad una categoria di persone che solitamente appaiono, per mistero, quando un popolo prende coscienza di sé, di chi è e di ciò che vuole, e quando scompaiono senza lasciare successione, tutto torna nuovamente al buio». Traduzione italiana a cura dell'autrice.

2 - Per approfondire il tema dell'indipendenza e della lingua catalana, cfr. JOSEP GRAU, *La Lliga Regionalista i la llengua catalana, 1901-1924*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 108-117. Per approfondire l'epoca storica in cui si inserisce la vita di Toldrà cfr. JOSEP MARIA ROIG I ROSICH, *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992; cfr. ENRIQUE MORADIJELLOS, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 96.

3 - Cfr. MANUEL CAPDEVILA I ROVIRA, *Eduard Toldrà, Música*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 272.

*questra Municipal de Barcelona* (poi *Orquestra Ciutat de Barcelona i Nacional de Catalunya*). La figura di Toldrà è quasi completamente sconosciuta al di fuori della Catalogna, anche a causa del suo animo mai interessato al denaro e alla pubblicità, quanto alla voglia di fare musica, di scriverla e di viverla (come ha rivelato la sua unica figlia Narcisca Toldrà in un'intervista). Le sue opere, composte in maggior parte tra il 1914 e il 1941, sono numerose e prevalentemente dedicate alla voce e alla *cobla*;<sup>4</sup> tuttavia, risultano di prezioso interesse le composizioni cameristiche e orchestrali, ancora oggi eseguite ed apprezzate.

Tra i suoi lavori, spicca la predilezione per la composizione vocale, certamente legata alla passione, maturata fin dalla più tenera età, per la letteratura. L'ispirazione musicale, dunque, prende forma soprattutto di fronte ai componimenti in versi dei poeti catalani, come Josep Carner (1884-1970), Magí Morera i Galicia (1853-1927), Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), Joan Maragall (1860-1911), con i quali intratteneva stretti rapporti d'amicizia che avrebbero dato l'impulso per una delle più iconiche composizioni della sua produzione: i *Sis Sonets* (1922) per violino e pianoforte. Ciascun brano reca in calce un *sonetto* catalano le cui immagini vengono trasposte in musica e affidate ora al violino, ora al pianoforte, ora all'unione dei due strumenti, con l'abile maestria di chi, conoscendo bene le difficoltà tecniche del suo strumento (appunto, il violino), riesce comunque a farlo risuonare come la voce umana. La raccolta rappresenta il connubio perfetto tra l'uso di melodie d'ispirazione popolare, formule armoniche iberiche mutate dalla tradizione e lirismo di stampo romantico, l'influenza degli impressionisti francesi e l'amore per la letteratura della propria terra.<sup>5</sup> Le pure e semplici immagini descritte dai poeti prendono vita nel mondo dei sensi, in forme melodiche ora delicate e quasi impalpabili, ora vive ed intense, costruite all'interno di strutture formali talmente semplici da mettere in ombra la complessa trama armonica.

### *Poesie in musica*

La Catalogna dei secoli XIX e XX è stata un centro artistico di prim'ordine in Europa. Il *Noucentisme*, ovvero il movimento artistico principale dell'epoca, si sviluppò come affermazione di una cultura del Mediterraneo, desiderosa di allontanarsi dagli ideali estetici dei simbolisti e degli impressionisti, per dare un valore di eternità

---

4 - Formazione musicale tradizionale catalana di strumenti per lo più a fiato, tra cui la *tenora*, discendente catalana ad ancia doppia della ciaramella medievale, utilizzata nei festival e specialmente in occasioni in cui è ballata la tradizionale *sardana*.

5 - Per approfondire la produzione musicale dei compositori della scuola nazionale spagnola cfr. FERNÁNDEZ-CID, ANTONIO, *La música y los músicos españoles en el siglo XX*, Madrid, Cultura Hispánica, 1963, pp. 37-41.

alla propria cultura.<sup>6</sup> In altri termini, vuol dire «tornare alla tradizione dell'arte propria delle terre mediterranee» per «vedere questo mare con i suoi occhi: gli ulivi e i pini, il vigneto, gli aranci, questo blu del cielo, e soprattutto l'uomo di qui, la religione, le feste, la vita».<sup>7</sup> A tal proposito, Josep Maria Junoy (1887-1955), figura chiave dello sviluppo artistico catalano, affermava che i valori alla base degli artisti *noucentistes* dovevano essere la semplicità e l'essenzialità, in piena opposizione con la prolissità dell'epoca romantica.<sup>8</sup>

In questo contesto prende forma la musica di Eduard Toldrà, considerata, a buon diritto, l'essenza del *Noucentisme*.<sup>9</sup> Toldrà è il più importante compositore di Lied catalano, un genere che unisce le caratteristiche sonore tipiche della regione alla lingua e ai soggetti dei poeti catalani. Nascono così le canzoni, le *sardanes*, l'opera comica *El Giravolt de Maig* (1928), il ciclo di canti amorosi *La rosa als llavis* (1935). Sono composizioni che in comune hanno elementi propri delle terre mediterranee:

- la melodia è elaborata e ben definita; si muove principalmente per gradi congiunti, anche se non mancano salti che enfatizzano la retorica del testo;
- le combinazioni ritmiche sono ispirate ai canti popolari quali la *sardana*, il *flamenco*, o la *jota*;<sup>10</sup>
- le armonie sono legate all'influenza della tradizione, perciò non manca l'uso della modalità, di sensibili che non risolvono sulla tonica, di soluzioni armoniche tipiche del Cinquecento spagnolo (ad esempio la *Folia de España*, tema musicale di origine portoghese caratterizzato dalla sequenza armonica i-V-i<sub>b</sub>-VII<sub>b</sub>-III<sub>b</sub>-VII<sub>b</sub>-i-V-i), e risulta evidente anche l'influenza dei contemporanei francesi, dato l'ampio uso delle scale pentatonica ed esatonale;<sup>11</sup>
- non mancano, inoltre, l'uso libero del VI grado, che ha la funzione di «significante pastorale»<sup>12</sup> e l'uso di armonie secondarie addolcite dall'impiego di gruppi penta-

6 - Cfr., ENRIC, JARDÍ, *El Noucentisme, cultura de la Mediterrània*, in *Catalunya, Nació Mediterrània*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1993, p. 36.

7 - JOAQUÍM TORRES GARCÍA cit. in JAUME VALLCORBA, *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig Minor, pp. 39-40, cit. in LAURA GENÉ HIJOS, *El context de la música culta en el Noucentisme*, «Sonograma. Revista de pensament musical», VII, 2010, p. 6 e sgg.

8 - Cfr. JAUME VALLCORBA, *op. cit.*, pp. 39-40.

9 - Per approfondire cfr. CÉSAR ALCALÁ, *Un paradigma noucentista*, «Revista Musical Catalana», XXXI, maggio 1987, p. 19.

10 - Cfr. LAURA GENÉ HIJOS, *op. cit.*, p. 10.

11 - Per approfondire la produzione degli impressionisti francesi: cfr. MARIO BARONI (et al.), *Storia della musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1999, pp. 449-450; cfr., ELVIDIO SURIAN, *Manuale di storia della musica IV: Il Novecento*, Milano, Rugginenti, seconda edizione riveduta, 2002, pp. 32-54.

12 - Jeremy Day-O'Connell descrive come sia cresciuta l'importanza del VI grado nel corso degli

tonici – anziché dalla tensione esercitata dall'accordo di settima – come la tensione secondaria rappresentata da  $V_p/IV-IV$ , anziché da  $V_7/IV-IV$ .<sup>13</sup>

In questo contesto, dunque, si inseriscono i *Sis Sonets*, composti tra giugno e agosto 1922.

I brani non furono composti per un'occasione particolare, tuttavia valsero all'autore la vittoria al III Concorso di Composizione della Fondazione "Patxot i Llagustera", e tutt'oggi sono tra i suoi brani più diffusi e conosciuti, soprattutto nel mondo iberico.

I sei brani della raccolta saranno di seguito analizzati singolarmente sia dal punto di vista *armonico* che dal punto di vista *tematico*, ovvero evidenziandone i caratteri principali in relazione al contesto culturale e letterario. Vale la pena di sottolineare che, per tale analisi inter-disciplinare, verranno utilizzate categorie tematiche differenti tra loro ma *trasversali*, poiché si ripresentano costantemente, in maniera più o meno evidente, in tutti i Sonetti, quali:

- l'accostamento alla musica descrittiva per mezzo dell'allusione alla cultura catalana in senso naturalistico;
- riferimenti a questioni storiche – in particolare alla cultura e all'indipendenza catalana;
- amore non corrisposto;
- fusione del sacro e del profano;
- femminilità – ingenuità e purezza da un lato, gioia e allegria dall'altro;
- ritorno al Classicismo.

### *Soneti de la Rosada (Juny 1922)*

Il primo brano è basato sul testo romantico di Trinitat Catasús e idealizza la femminilità paragonandola alla purezza e all'innocenza del mondo della natura: «Queda l'hora extasiada / de veure el món tant brillant, / i es fa tota palpitant / en el si de la rosada. // Cada gota un diamant / On retroba sa mirada / La joia meravellada / Del

---

ultimi 200 anni di musica occidentale; il "significante pastorale" si riferisce all'uso di tale armonia da parte degli ultimi classicisti (Beethoven e Schubert) per rievocare la musica folklorica ed evocare immagini rurali. Cit. JEREMY DAY-O'CONNELL, *The Rise of 6 in the Nineteenth Century*, «Music Theory Spectrum», XXIV, 1, 2002, pp. 35-67.

13 - Vale ricordare anche che le dissonanze – seconde, settime, none, undicesime, tredicesime, etc. – in un contesto pentatonico, invece che diatonico, fungono da consonanze: è per questo motivo che è difficile avvertire l'ampia attività armonica che sarebbe stata percepita come dissonante nel contesto della pratica comune. Cfr., ERIC EDWARD KOONTZ, *Eduard Toldrà: an exploration of the language, text and music in the Sis Sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola*, tesi di laurea, University of North Carolina, Greensboro, 2009, p. 77.

que li és al voltant. // Mars, muntanyes, firmament, / ço que mou i frisa el vent, / ço que res no mou ni altera. // Tot quant amb l' hora somriu / S'encanta, s'irisa i viu / Dintre una gota lleugera». <sup>14</sup>

Dal punto di vista armonico, la tonalità d'impianto (mi maggiore) dona al brano un senso di pace e allegria, innanzitutto perché il *mi* è la corda vuota più acuta del violino, e ciò permette che lo strumento risuoni in modo più chiaro.

Per ciò che concerne la struttura, si può parlare di un Lied ternario (ABA) con una breve Coda, in cui il canto è sostituito dal violino.

sezione A <i>Esposizione</i> (bb. 1-42)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>a</i> (bb. 1-13);</li> <li>• <i>b</i> (bb. 14-29);</li> <li>• <i>b</i><sub>1</sub> (bb. 30-42);</li> </ul>
sezione B <i>Sviluppo</i> (bb. 42-71)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>c</i> (bb. 42-48);</li> <li>• <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 47-51);</li> <li>• progressione ascendente per terze <i>a</i><sub>2</sub> (bb. 52-55; 56-59; cambio enarmonico 60-63; 64-71);</li> </ul>
sezione A <sub>1</sub> <i>Ripresa e Coda</i> (bb. 72-129)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ripresa di A (bb. 72-111)</li> <li>• <i>d</i> (bb. 112-115);</li> <li>• <i>e</i> (bb. 116-118);</li> <li>• <i>e</i><sub>1</sub> (bb. 119-121);</li> <li>• Coda (bb. 122-129).</li> </ul>

Tabella 1. E. Toldrà, *Soneti de la Rosada*.

Il tema *a* della sezione A è il nucleo fondante dell'intero brano e, in forme diverse, si presenta nella sezione B, in forma di progressione per terze, e, infine, nella breve Coda finale. Il tema, per la sua elaborazione e il suo movimento – prevalentemente per gradi congiunti –, ricorda un motivo gregorianeggiante, che accelera in direzione della prima PAC (*Perfect Authentic Cadence*) alla b. 13 (V<sub>7</sub>-I).

14 - «Rimane l'ora incantata | di vedere il mondo così brillante, | e si fa tutta palpitante | nel seno del mattino. // Ogni goccia un diamante | dove ritrova lo sguardo | la meravigliata gioia | di ciò che la circonda. // Mari, montagne, firmamento, | questo che muove e avvolge il vento, | questo che non muove né altera. // Tutto quanto con l'ora sorride | ama, ride e vive | dentro una goccia leggera». Traduzione italiana a cura dell'autrice.





Esempio 1. E. Toldrà, *Soneti de la Rosada*, bb. 1-4.

Il primo tema *a* funge da introduzione al canto della frase *b*, che rappresenta il momento di contemplazione, interrotto dall'instabile re naturale (settima di mi magg.) che conduce a sol diesis minore, relativa della tonalità d'impianto, e molto più nostalgica.

Il cambio di tonalità è introdotto da un accordo aumentato di si (si, re diesis, fa doppio diesis), tipico delle armonie impressioniste.



Esempio 2. E. Toldrà, *Soneti de la Rosada*, b. 20.

Prima che il motivo in *b* sia ripetuto, il pianoforte procede con una serie di cambi di tonalità, ricalcando il canto già esposto dal violino: alla b. 26 in la bemolle maggiore (variante maggiore enarmonica di sol diesis minore), alla b. 27 in fa minore (relativa minore di lab maggiore), alla b. 28 in sib maggiore (sottodominante di fa minore), alla b. 29 in sol maggiore (variante maggiore della relativa minore di sib maggiore), alla b. 30 in mi maggiore (variante maggiore della relativa minore di sol maggiore).

L'elemento *b*<sub>1</sub> rappresenta il filo conduttore per la sezione B, introdotta dal pianoforte con un netto cambio di tonalità verso do maggiore (elemento *c*). Dopo due bat-

tute, il violino introduce degli arpeggi di do maggiore pentatonica. Lo stesso elemento *c* viene ripresentato in forma *c*<sub>1</sub> in sol maggiore pentatonica (dominante di do maggiore) e cadenza alla sua dominante (re maggiore).



Esempio 3. E. Toldrà, *Sonetti de la Rosada*, bb. 26-30.

Inizia, dunque, la seconda sezione di B, in cui l'elemento *a* viene presentato più volte in forma di progressione per terze, procedendo verso le tonalità di re minore (variante minore della dominante di sol maggiore), poi di fa minore (variante minore della relativa maggiore di re minore), sol diesis minore (enarmonia di la bemolle, relativa maggiore di fa minore), e si minore (variante minore della relativa maggiore di sol diesis minore). Alla b. 67 si raggiunge l'apice della sezione B, su un lungo pedale di Do<sub>9</sub> (VI di mi maggiore, b. 68) che conduce alla Ripresa (sezione A<sub>1</sub>).

La sezione A<sub>1</sub> ripropone, esattamente come nella sezione A, il materiale tematico, raggiungendo, a b. 112, l'inizio della Coda del brano. È importante soffermarsi sulle bb. 116-120, in cui il violino presenta un motivo, che già il pianoforte aveva esposto alla mano destra nelle bb. 42-43 e 47-48 della sezione B, ma questa volta nella tonalità d'impianto; nella seconda ripetizione, precisamente nelle bb. 120-121, il motivo termina con un II- (il grado Napoletano), tanto caro a Franz Schubert.

A questo punto si ripropone per l'ultima volta l'elemento *a* e, con una serie di arpeggi di mi maggiore pentatonico al violino, il *Sonetti de la Rosada* chiude sul mi sovracuto di entrambi gli strumenti.

*Ave Maria (Juliol 1922)*

Il secondo brano rappresenta la fusione del sacro e del profano, tema particolarmente apprezzato dai letterati iberici, soprattutto evidente negli scritti di San Juan de la Cruz (1542-1591) e Santa Teresa de Ávila (1515-1582). Il paesaggio descritto è quello del monastero di Santa Maria de Montserrat, cuore geografico e culturale della Catalogna. La visione sensuale come parte dell'adorazione religiosa è di matrice tipicamente pagana, e si lega alla religione cristiana grazie al riferimento biblico della Chiesa come sposa di Cristo. Il testo di Joan Alcover recita: «Miràvem el crepuscle d'encesa vermellor: | més un secret desfici tos ulls enterbolia, | cercant en el silenci que terra i mar omplia | un so per exhalar-s'hi la fonda vibració. || I, rodolant, llavors del bosc a l'horitzó, | baixà de l'ermitatge el toc de Ave-Maria. | Sa veu trobà natura, i el cor sa melodia, | expandiment de l'hora prenyada d'emoció. || Jamai d'un vas més tendre, la plenitud de vida, | el plor de l'inefable defalliment vessà; | jamai fores tan bella, o dona beneïda! || Jamai en el món nostre ni el món d'allà d'allà, | mon llavi, qui eixugava ta galta esblanqueïda, | un glop de més divina dolçura fruità».<sup>15</sup>

I lenti sincopati del pianoforte, che introducono il canto di preghiera, rappresentano lo scampanio che precede l'ora dei Vespri e la preghiera alla Madre.

sezione A <i>Introduzione</i> (bb. 1-30)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• intro pianistica <i>a</i> (bb. 1-14);</li> <li>• <i>b</i> (batt. 15-18, <i>b</i><sub>1</sub> bb. 19-30);</li> </ul>
sezione B <i>Canto</i> (bb. 31-77)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>c</i> (in progressione: bb. 30-39; 40-47; 48-59; 60-69);</li> <li>• <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 70-77);</li> </ul>
sezione C <i>Ripresa e Coda</i> (bb. 77-98)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>b</i> (bb. 77-83);</li> <li>• <i>b</i><sub>2</sub> (bb. 84-91);</li> <li>• <i>d</i> (bb. 92-98).</li> </ul>

Tabella 2. E. Toldrà, *Ave Maria*.

15 - «Guardavamo il crepuscolo che ardeva incorporato: | ma un segreto desiderio annebbiava i tuoi occhi, | cercando nel silenzio che terra e mare riempiva | un suono per esalare la profonda vibrazione. || E, rotolando, quindi dal bosco all'orizzonte | scese dall'eremo lo scampanio dell'Ave-Maria. | La sua voce era natura, e il cuore sana melodia, | espansione dell'ora piena di emozione. || Mai da un vaso più tenero, la pienezza della vita, | il pianto dell'ineffabile svenimento fluì; | mai fosti tanto bella, o donna benedetta! || Mai nel nostro mondo né nel mondo al di là, | le mie labbra, che asciugavano le tue guance pallide, | assaporeranno un sorso di più divina dolcezza». Traduzione italiana a cura dell'autrice.

Di nuovo, il brano è in mi maggiore. Al pedale tonica-dominante, che genera un senso di dondolio nelle prime battute, si associa il IV grado, con cui si anticipa il movimento pentatonico del violino, che presenta una prima frase in mi maggiore e poi in in sol maggiore – tonalità particolarmente sonora sul violino, per via della presenza sullo strumento delle corde vuote sol e re, rispettivamente tonica e dominante in questo frammento.

Una breve progressione al pianoforte, che ricalca il motivo del violino, conduce alla sezione centrale, il vero e proprio *canto*, nella tonalità di sol maggiore.

È forse il brano più intimo dell'intera raccolta, e probabilmente anche il più lirico: Toldrà presenta il canto spirituale al violino nelle bb. 31-39, in un continuo *crescendo* dinamico, progredendo per terze – da sol maggiore a si minore alla b. 39 (relativa minore della dominante di sol), dunque a re maggiore alla b. 47 (dominante di sol), crescendo verso il sol diesis minore alla b. 60 (relativa minore del VI grado di re maggiore e relativa minore di mi maggiore), e poi verso si maggiore alla b. 69 (VI grado di re e dominante di mi) – tessendo una forte tela di base al pianoforte che sostiene la melodia mentre essa, nel frattempo, si muove su una tessitura sovracuta, in un «*animant i creixent mica en mica*» che conduce all'apoteotica b. 69, su un si sovracuto che scivola all'ottava inferiore, iniziando poi il *retenint* che riconduce al *Temps primer* alla b. 77, di nuovo in mi maggiore.

A questo punto il pianoforte e il violino ripresentano le idee tematiche della sezione A che si aggrappano all'ultimo *forte* delle bb. 92-93, prima di scivolare su un lento ritiro meditativo indicato dal *pianississimo* del pianoforte.

### *Les Birbadores [Le spigolatrici] (Juliol 1922)*

Con il terzo sonetto, che chiude il primo libro della raccolta, si presenta un nuovo elogio della femminilità, questa volta rappresentato dalle donne che felicemente tornano a casa dopo una giornata di lavoro nei campi, un tema caro ai pittori catalani e francesi realisti, naturalisti, ma anche impressionisti. Il testo di Magí Morera i Galícia recita: «Les he vistes passar com volciada | de cantaires ocells quan trenca el dia, | i del tendre llampec de sa alegria | ne tinc l'ànima alegre i encisada. || Al cap i al pit, roselles; la faldada | entre herbatges i flors se'ls sobreixia, | i en cara i ulls i en tot lo seu lluïa | del jovent la ditxosa flamerada. || Passaren tot cantant!...La tarda queia... | i esfumant-se allà lluny encara les veia, | lleugeres, juvenils, encisadores... || com si am llum de capvespre cisellades | sobre marbre boirós, les birbadores | fossin el fris d'algun palau de fades».<sup>16</sup>

16 - «Le ho viste passare come volassero | degli uccelli canterini all'ora del ristoro, | e del tenero lampo della loro allegria | ne ho l'anima allegra e incantata. || Sul capo e sul seno, papaveri; la gonna | tra erbe e fiori che si sparpagliavano, | e sul viso e negli occhi e nel tutto brillava | della gioventù il beato

È proprio *Les Birbadores* a presentare la prima struttura formale differente nell'intera raccolta. Non si può parlare di un Lied ternario (ABA), quanto piuttosto di un brano in forma ABCB.

sezione A (bb. 1-60)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• introduzione (bb. 1-4);</li> <li>• <i>a</i> (bb. 5-13) ripetuto svariate volte in tonalità differenti (bb. 5-60);</li> </ul>
sezione B (bb. 61-92)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>b</i> (bb. 61-70), <i>c</i> (bb. 71-77), <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 78-83), <i>b</i> (bb. 84-89);</li> <li>• pedale di dominante (bb. 89-92);</li> </ul>
sezione C (bb. 93-127)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>d</i> (bb. 93-100; 101-108; 109-115 in fa# maggiore pentatonico; 117-124 cambio <i>enarmonico</i> da la# a sib; 125-128 <i>enarmonico</i> su la#);</li> </ul>
sezione B e Coda (bb. 128-189)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>b</i> (bb. 128-136), <i>c</i> (bb. 137-143), <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 144-149), <i>b</i> (bb. 150-156);</li> <li>• <i>e</i> (congiunzione bb. 157-160);</li> <li>• <i>a</i> (bb. 161-163), <i>b</i> (bb. 170-175);</li> <li>• riproposizione dell'introduzione e cadenza finale.</li> </ul>

Tabella 3. E. Toldrà, *Les Birbadores*.

Già l'indicazione agogica *Viu* indica il carattere allegro del brano, che inizia acéfalo con una serie di volatine, al pianoforte - in fa diesis minore - in crescendo dal *pianissimo*, e al violino – su un arpeggio di settima di si minore - dal *forte* verso il *fortissimo*, che confermano la tonalità d'impianto, ovvero re maggiore.

**Viu** (♩. = 72)

Esempio 4. E. Toldrà, *Les Birbadores*, bb. 1-4.

bagliore. || Passarono tutte cantando! ... la sera giungeva... | e mentre sfumavano lontano ancora le vedo, | leggere, giovani, incantatrici... || come se, circondate dalla luce del tramonto | sul marmo nebbioso, le spigolatrici | fossero il fregio di qualche palazzo di fate». Traduzione italiana a cura dell'autrice.

Viene quindi presentato il primo tema *a* nella tonalità d'impianto per due volte, poi un tono sopra dalla battuta 13 (mi minore), con una cadenza perfetta alle bb. 20-21 su re maggiore. A questo punto, l'episodio virtuosistico del violino, che ricorda ritmicamente il *Fandango de Huelva*, viene ripetuto - generando con questa ciclica ripresentazione motivica l'atmosfera tipica della *Jota* spagnola - muovendosi però verso le tonalità di si minore (b. 25), poi la maggiore (b. 29), scendendo di semitono verso la bemolle maggiore (b. 37), quindi verso fa maggiore (variante della relativa minore di la bemolle, b. 41).

Alla battuta 45 si cadenza di nuovo in re maggiore, e il motivo del violino segue una serie di scale che toccano differenti tonalità e riconducono ad un pedale di dominante costruito su do diesis (la tonalità è qui fa diesis maggiore), che conduce di nuovo a re maggiore alla battuta 61, facendo ascendere di semitono la quinta do diesis sol diesis al pianoforte verso la quinta re-la.

Esempio 5. E. Toldrà, *Les Birbadores*, bb. 60-61.

Conclusa questa prima sezione A virtuosistica, inizia la sezione B – che si articola in quattro frasi: *b*, *c*, *c*<sub>1</sub>, *b* – in cui il pianoforte incalza il ritmo di semicrome su un pedale di tonica (re maggiore), mentre il violino accenna a dei motivi *b* e *c*, molto simili tra loro, che ricordano i canti popolari catalani, e che, data la presenza delle corde doppie – le terze e le seste sulle quali si sviluppa il canto – suggeriscono lo spirito tipico delle allegre danze spagnole della zona mediterranea.

Il pedale di tonica di re maggiore alle bb. 89-92 si trasforma in pedale di dominante, e confluisce nella sezione C del brano, nella brillante tonalità di sol maggiore, accennando ad un ennessimo ritmo di danza *d* al violino, ripreso dal pianoforte in tonalità di fa diesis maggiore (bb. 109-115), poi di nuovo dal violino in si bemolle

maggiore (variante enarmonica del III di fa diesis), quindi di nuovo in fa diesis maggiore, per ricadenzare in re maggiore alla b. 128 e ripresentare l'intera sezione B.

Alla battuta 159 il pianoforte accenna il motivo *c* e preannuncia il trillo distribuito re-do diesis (bb. 168-169) che il violino suonerà nelle bb. 173-185, quando finalmente gli strumenti torneranno sul motivo introduttivo del brano e cadenzeranno su un *fortissimo* re maggiore conclusivo.

### *Oració al Maig [Invocazione al Maggio] (Agost 1922)*

Il sonetto di Josep Carner è un'invocazione al mese di maggio da parte di un innocente innamorato, il cui sentimento non è corrisposto: «Fes, Maig (que potser jo no gosaria | d'anar-li en seguiment pel corriol), | que per grat de l'atzar la trobi un dia | tot arran de mon cor que vol i dol, || que hi hagi molts d'ocells damunt la via | (tots cantadissos, amagats del sol) | que ofeguin mon batec, i a ma agonia | ofreni un glop de pau al fontinyol, || que, sense veure'm ella ni escapar-se, | jo em trobi als dits sa cabellera esparsa, | a frec del meu el llavi seu rogenic, || i que ella estigui amb les parpelles closes | i, encara, dins l'encanyissat de roses. | (Tot perquè jo no sigui temorenc)». <sup>17</sup>

Analizzandolo più profondamente, il componimento sembra suggerire la reticenza catalana ad intraprendere un'azione definitiva (ad esempio, è presente un'espressione di esitazione «*vol i dob*» al verso 4) per giungere ad un obiettivo importante, forse in riferimento alla volontà dei catalani di manifestare la propria identità culturale e l'autonomia politico-economica rispetto al Regno di Spagna.

La melodia del violino è molto cantabile, il suono è caldo e gli spostamenti espressivi, come risulta evidente dalla registrazione dello stesso autore:<sup>18</sup> è un'espressione sonora che riflette l'ammirazione di Toldrà per il violinista Fritz Kreisler (1875-1962).

La struttura formale ricorda quella di *Les Birbadores*, poiché presenta una configurazione ABCB.

17 - «Concedi, Maggio (ma forse non rischieri | di seguirla per il sentiero), | che per volontà del caso la incontri un giorno | tutto a causa del mio cuore che arde e duole, || che ci siano tanti uccellini sulla via | (tutti canterini, nascosti dal sole) | che soffochino i miei battiti, e che per la mia agonia | offrano un po' di pace alla fonte, || che, senza che mi veda o che fugga, | io mi ritrovi tra le dita i suoi capelli sciolti, | vicino alle mie labbra quel vermiglio, || e che resti con le palpebre serrate | e, ancora, al di sotto delle rose. | (Tutto perché io non sia timido)». Traduzione italiana a cura dell'autrice.

18 - Eduard Toldrà (violino), Enriqueta Garreta (pianoforte), *Historic Violin Recordings: La mà de Guido* [LMG 3061-2004], registrazione fuori commercio, 1932.

sezione A (bb. 1-20)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>a</i> (bb. 2-8; 9-11; 12-20);</li> </ul>
sezione B (bb. 21-54)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>b</i> (bb. 23-26; 27-30);</li> <li>• <i>c</i> (bb. 31-34), <i>c<sub>I</sub></i> (bb. 35-42), <i>c</i> (bb. 43-46);</li> <li>• <i>b</i> (bb. 47-54);</li> </ul>
sezione C (bb. 55-78)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>d</i> (bb. 55-58; 59-62);</li> <li>• <i>e</i> (bb. 62-69; 70-73);</li> <li>• <i>f</i> (bb. 74-75; 76-78);</li> </ul>
sezione B e <i>Coda</i> (bb. 79-115)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>c</i> (bb. 79-82), <i>c<sub>I</sub></i> (bb. 83-90), <i>c</i> (bb. 91-93);</li> <li>• <i>volatine</i> (bb. 94-98);</li> <li>• <i>b</i> (bb. 99-102), <i>a</i> (bb. 102-107);</li> <li>• <i>Coda</i> (bb. 108-115).</li> </ul>

Tabella 4. E. Toldrà, *Oració al Maig*.

**Moderat expressiu; amb senzillesa (♩ - 60)**

The image shows the first three measures of the piece. The top staff is for the violin, the middle for the piano, and the bottom for the bass. The tempo is marked 'Moderat expressiu; amb senzillesa' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano). Several notes are circled in red in the original image, indicating specific melodic or harmonic points of interest.

Esempio 6. E. Toldrà, *Oració al Maig*, bb. 1-3.

Il brano inizia in fa maggiore, con l'anacrusi del pianoforte do-fa discendente, ripetuta al violino in senso ascendente nella battuta successiva, acefala.

La tonalità di fa maggiore, rispetto alle precedenti re maggiore e mi maggiore, è una tonalità molto più opaca ed introversa, anche più dolce, principalmente perché si trova in una tessitura più bassa e perché né fa né do (dominante) risuonano come corde vuote del violino.



Dopo la prima esposizione di *a*, nelle bb. 6-8 si presenta una modulazione con l'utilizzo della settima di dominante della dominante, costruita su *si*, che cadenza sulla dominante *mi* e sulla nuova tonica, ovvero la minore. A questo punto viene presentato il primo frammento di *a* in la minore (bb. 9-11), poi in do maggiore (bb. 12-13), e si sviluppa poi nella tonalità di la minore naturale (VI di do maggiore e III di fa maggiore) che, sfruttando il II° grado napoletano, cadenza in la maggiore all'inizio della sezione B.

Se la sezione A è contemplativa, la sezione B dà l'impressione di trovarsi in un sogno, o in un ricordo felice: il motivo *b* ricorda il cinguettio degli uccellini della seconda strofa della poesia. Un secondo elemento *c* viene presentato sempre in la maggiore (bb. 31-34) e sviluppa per giungere alla b. 41 su *si* minore (*c*), per tornare su *b* in la maggiore e terminare la sezione B alla b. 54.



Esempio 7. E. Toldrà, *Oració al Maig*, bb. 22-26.

La sezione C, *quasi recitativu*, accenna un elemento tematico *d* che riflette la disperazione di un amore non corrisposto. Il modo frigido del pianoforte, data la presenza del II°, dona un senso di tristezza (bb. 55-60),

Esempio 8. E. Toldrà, *Oració al Maig*, bb. 54-46; bb. 58-60.

che culmina nel pessimismo del *planyívol* delle bb. 62-73 (*e*), funge da collegamento per il nuovo elemento *f* (bb. 74-75), che cresce e modula verso *si* bemolle maggiore pentatonico, nella riproposizione della sezione B. Approda quindi al pedale di dominante (do) *e*, con una serie di volatine del violino, è ripristinato il fa maggiore della tonalità d'impianto, con la riesposizione degli elementi tematici *b* e *a*.

Alla battuta 109 si inserisce, dunque, la breve *Coda* conclusiva.

*Dels Quatre Vents (Agost 1922)*

Questo brano è l'ultimo ad essere stato composto e, per la precisione, fu scritto la notte prima che i *Sis Sonets* fossero sottoposti al giudizio della commissione del III Concorso della Fondazione "Patxot i Llagustera".

Il componimento di Mossèn Anton Navarro recita: «Dia fervent d'agost era aquell dia..., | sota la volta de l'atzur serena, | com una copa d'or d'hidromel plena | la vall de Lys de llum se sobreixia. || Flama dels camps, la palla refulgia | com l'escuma del mar damunt l'arena | i l'eral ple de fruits de tota mena | tota sa glòria al vent serè expandia. || Ella'm mostrava les triomfals moneres | de la flor del forment, com nova Ceres | sorgida allí per art de meravella, || i allà d'enllà cantaven les cigales, | passaven dos coloms de blanques ales | i sonaven remors d'ègloga vella».<sup>19</sup>

Riprendendo le tematiche tipiche del *Noucentisme*, il poema presenta immagini di antichità – quali la figura di Cerere, i canti dei pastori, l'idromele – combinate alla visione della Valle di Lys, un tempo parte della Catalogna del Nord.

Il primo elemento degno di nota è dato dal fatto che la parte del violino è scritta in maniera tale da poter essere suonata dall'inizio alla fine sulla quarta corda (corda di sol). È una melodia dai valori lunghi, molto espressiva e *sempre forte*, accompagnata da statici accordi del pianoforte.

Il brano è in si maggiore, e l'utilizzo della quarta corda genera un suono particolarmente caldo, dato l'ampio *vibrato* – necessario per la proiezione del suono – su una tonalità ancora più brillante che mi maggiore.

Il brano è *Molt lent*: nella prima parte (bb. 1-18) è quasi puramente diatonico, nella seconda parte (bb. 18-26) è ricco di settime e accordi pentatonici, in un lento e regolare ritmo armonico che conduce ad un'estesa cadenza che termina nella tonalità d'impianto dopo il pedale di settima di dominante (fa diesis) delle bb. 21-23.

Un'attenzione particolare meritano le bb. 18-19 del pianoforte, in cui, con partenza acefala, si ritarda di volta in volta l'entrata sul tempo debole del 4/4, generando un carattere intenso e trionfale, dato anche dalla melodia ad arco che sale lentamente su una figurazione di croma e precipita sulle terzine discendenti che poggiano sull'accordo di si maggiore (b. 20).

---

19 - «Giorno fervente di Agosto era quel giorno... | sotto la volta di azzurro sereno, | come una coppa d'oro d'idromele piena | la valle di Lys di luce brillava. || Fiamma dei campi, la paglia risplendeva | come la spuma del mare sopra la riva | e il terreno pieno di frutti di ogni tipo | tutta la sua gloria al vento sereno diffondeva. || Ella mi mostrava le vette trionfali | fatte di fiori e grano, come se una nuova Cerere | fosse lì apparsa per arte di meraviglia, || e di qua in là cantavano le cicale, | passavano due colombe dalle bianche ali | e suonavano rumori di antichi canti pastorali». Traduzione italiana a cura dell'autrice.



Esempio 9. E. Toldrà, *Dels Quatre Vents*, bb. 18-19.

Il brano non presenta alcuna indicazione dinamica, ma semplicemente dei respiri, che suggeriscono un utilizzo del pedale di risonanza tenuto da una frase all'altra, in modo da riprodurre musicalmente l'immagine del vento, come suggerito dal titolo del componimento.

### *La Font (Agost 1922)*

L'ultimo componimento poetico è fonte d'ispirazione per una musica descrittiva che ricorda la maniera impressionista, ad esempio i *Jeux d'eau* (1901) di Maurice Ravel o le *Images* (1894) di Claude Debussy.

La particolarità di questa musica è data da una ricerca del colore molto più attenta, rispetto alla semplice descrizione dell'immagine.

Nel sonetto di Joan Maria Guasch, l'immagine della fonte è un'allusione alla cultura catalana, nata nel periodo in cui ancora non si poteva neppure parlare di Regno di Spagna: «Recó tranquil, recó guarnit de molsa, | recó dels arbres vells, mig desmaiats, | la font que hi veig té una naixença dolça, | no té el dolor dels naixements forçats. || Brolla gentil i alegrement devalla; | la filla de la neu mai defalleix; | meitat cançó i altra meitat rialla | és una vida en flor que resplandeix. || Jo quan baixo dels cims a l'hora santa, | cerco el recó tranquil, la font que canta | el misteri sagrat del fill del glaç || i veig d'un tros lluny que ja m'espera | com una dona fresca i riallera | portant el càntir ple sota del braç».<sup>20</sup>

Il componimento unisce immagini sacre e profane, maschili e femminili – *la figlia della neve, il figlio del gelo, una donna, leggera e sorridente* – e il tono è complessivamente ottimistico, simbolo di speranza di affermazione dell'identità nazionale catalana.

20 - «Tranquillo rifugio, angolo adornato di muschio, | angolo di alberi antichi, per metà scialbi, | la fonte che vedo ebbe dolce creazione, | non possiede il dolore del parto forzato. || Sgorge gentile e allegramente scende; | la figlia della neve che mai è esausta: | metà canzone e un'altra metà più allegra | è una vita in fiore che risplende. || Io quando scendo dalle vette all'ora santa, | cerco l'angolo tranquillo, la fonte che canta | il sacro mistero del figlio del gelo || e vedo da lontano che già mi attende | come una donna, leggera e sorridente, | che porta la brocca piena sotto il braccio». Traduzione italiana a cura dell'autrice.

La struttura formale segue il modello  $ABA_1B_1$ .

sezione A (bb. 1-31)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>a</i> (bb. 1-6; 7-10; 11-14), <i>a</i><sub>1</sub> (bb. 15-18), <i>a</i><sub>2</sub> (bb. 19-22);</li> <li>• <i>b</i> (bb. 23-24, 25-26, 27-28, 29-31);</li> </ul>
sezione B (bb. 31-69)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>c</i> (bb. 34-37; 38-41; 42-45; 46-51), <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 51-57), <i>c</i><sub>2</sub> (bb. 57-60), <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 61-65);</li> <li>• <i>elemento di commessione</i> (bb. 66-69);</li> </ul>
sezione A <sub>1</sub> (bb. 70-98)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>a</i> (bb. 70-73; 74-77; 78-81), <i>a</i><sub>1</sub> (bb. 82-85), <i>a</i><sub>2</sub> (bb. 86-89);</li> <li>• <i>b</i> (bb. 90-91, 92-93, 94-95, 96-99);</li> </ul>
sezione B <sub>1</sub> e Coda (bb. 99-145)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>c</i> (bb. 102-105; 106-109; 110-113; 115-118), <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 119-124; 125-129), <i>c</i><sub>2</sub> (bb. 129-133), <i>c</i><sub>1</sub> (bb. 133-137);</li> <li>• <i>Coda</i> (bb. 137-145).</li> </ul>

Tabella 5. E. Toldrà, *La Font*.

All'interno della sezione A, il motivo *a* del violino (bb. 2-6) – prima presentato alla tonica (sol maggiore pentatonica) e poi alla dominante (re maggiore pentatonica) – sembra ricordare il movimento libero dell'acqua che sgorga dalla sorgente, mentre il pianoforte accompagna con un costante movimento che ricorda lo scorrere incessante e immutabile del tempo. Va sottolineato il fatto che il pianoforte segue chiaramente il ritmo ternario, mentre il tema del violino è prevalentemente binario. È quindi un ritmo *tre contro due* che non ammette *rubati* o cambi di tempo.

Esempio 10. E. Toldrà, *La Font*, bb. 1-6.

Un secondo elemento *b* è esposto nelle battute 23-24, con una serie di *arabesques* pentatonici di si maggiore e mi minore alternati, che conducono alla cadenza della battuta 31 su sol maggiore pentatonico.



Esempio 11. E. Toldrà, *La Font*, bb. 23-24.

Ritmicamente interessanti sono alcune *hemiole* del violino (b. 17 e b. 84 segnalate con accenti per assicurare la scansione ternaria e non binaria; poi anche bb. 40, 48-50, 108, 116-119).

La situazione ritmica si differenzia nella sezione B, dove il pianoforte accompagna con una serie di arpeggi di semicrome la melodia *c* del violino (bb. 34-41), caratterizzata dalla presenza del VII<sup>°</sup> (che ricorda il “gusto armonico” iberico); la stessa melodia *c* è riproposta in fa diesis maggiore pentatonico dalle battute 42-50, poi in forma variata in si maggiore pentatonico (bb. 51-61).



Esempio 12. E. Toldrà, *La Font*, b. 17.

Con un breve elemento di raccordo (bb. 65-69) si ripresenta la sezione A, questa volta in forma *A*<sub>1</sub> perché l'elemento *b* conduce alla tonalità di mi bemolle maggiore pentatonico per dare inizio alla riproposizione della sezione B. Il motivo puntillistico *c* del violino è in tessitura sovracuta (prima in mi bemolle maggiore pentatonico, poi in re maggiore pentatonico), e scende in tessitura centrale solo nel momento in cui si modula a sol maggiore pentatonico (b. 119).

Una breve *Coda* (bb. 137-145) chiude il pezzo con un *piano* di entrambi gli strumenti e, in particolare, il *pizzicato* del violino con la cadenza sulla quinta re-sol.

## BIBLIOGRAFIA

CÉSAR ALCALÁ, *Un paradigma noucentista*, «Revista Musical Catalana», XXXI, maggio 1987.

MARIO BARONI (et al.), *Storia della musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1999.

MANUEL CAPDEVILA I ROVIRA, *Eduard Toldrà, Música*, Barcelona, Edicions 62, 1996.

JEREMY DAY-O'CONNELL, *The Rise of 6 in the Nineteenth Century*, «Music Theory Spectrum», XXIV, n1, april 2002, pp. 35-67.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID, *La música y los músicos españoles en el siglo XX*, Madrid, Cultura Hispánica, 1963.

LAURA GENÉ HIJOS, *El context de la música culta en el Noucentisme*, «Sonograma. Revista de pensament musical», VII, 2010, p. 6.

JOSEP GRAU, *La Lliga Regionalista i la llengua catalana, 1901-1924*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

ENRIC JARDÍ, *El Noucentisme, cultura de la Mediterrània*, in *Catalunya, Nació Mediterrània*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1993.

ERIC EDWARD KOONTZ, *Eduard Toldrà: an exploration of the language, text and music in the Sis Sonets for violin and piano, accompanied by a transcription of the work for the viola*, Tesi di laurea, University of North Carolina, Greensboro, 2009.

ENRIQUE MORADIELLOS, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000.

JOSEP MARIA ROIG I ROSICH, *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

ELVIDIO SURIAN, *Manuale di storia della musica IV: Il Novecento*, Milano, Rugginenti, seconda edizione riveduta, 2002.

JAUME VALLCORBA, *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig Minor.

## FONTI MUSICALI

EDUARD TOLDRÀ

*Sis Sonets* [manoscritto autografo], Barcelona, famiglia di Narcisa Toldrà.

*Sis Sonets*, Barcelona, Ed. Francisco Martí, 1929

*Seis Sonetos, I. Cuaderno*, Madrid, Unión Musical Ediciones S.L., 1992.

*Seis Sonetos, II. Cuaderno*, Madrid, Unión Musical Ediciones S.L., 1994.

EDUARD TOLDRÀ-ENRIQUETA GARRETA, *Historic Violin Recordings: La mà de Guido* [LMG 3061-2004], registrazione fuori commercio, 1932.

## ABSTRACT

*This study is focused on the analysis of the Sis Sonets (1922) composed by Eduard Toldrà [1895-1962], in the field between words and music. The collection for violin and piano connects together descriptive music and lyricism of the Catalan noucentista poets' works, like J. Carner, J. Alcover, J. Maragall, J. Salvat-Papasseit, all in a friendly relation with Toldrà. The references to Mediterranean nature, to love, to pictures of purity and classicism, are also evident. On the way to the increase in value of the eclectic cultured and popular Catalan musical legacy, as illustrated by the composers of the Spanish National School (founded by F. Pedrell), Toldrà creates a new kind of music: in the Sis Sonets, the inspiration comes back to the ancient music and popular's writing style, working through the violin's lyricism and the piano's huge tone complexity, without forgetting the influence of the contemporary music and the exotic musical taste. This is the first study in the Italian language about this violin and piano work, written in order to spread the sincerity and the softness of this author, unfortunately often unknown.*

# Note d'archivio





---

# Aladino Di Martino.

## Un compositore fra tradizione e avanguardia\*

*Francesco Saverio Fasano*

Negli Anni Trenta del Novecento, un'intera generazione di giovani musicisti cercò di superare le posizioni tardo-romantiche in cui restava arroccata la musica italiana, aprendola alle innovazioni e alle sperimentazioni del nuovo secolo. Tra questi artisti, emerge la figura di Aladino Di Martino che ricevette e seppe mettere a frutto la poderosa eredità della Scuola musicale napoletana sia nel campo della composizione che in quello dell'insegnamento.

Di Martino nacque a San Pietro Avellana, un paesino ameno fra i monti del Molise, nella provincia di Isernia, il 13 novembre 1908<sup>1</sup>. Mostrò fin da bambino una musicalità ed un amore per la musica fuori dal comune e a otto anni suonava già il clarinetto nella banda del paese.

Di umili origini - il papà Luigi emigrò in cerca di lavoro in America dopo avergli insegnato i primi rudimenti di musica - fu allevato insieme a quattro fratelli più piccoli dalla mamma, Giacinta di Giacomo, che manteneva la famiglia facendo la sarta.

Fu proprio la mamma, consapevole del talento del figlio, a decidere di mandarlo a studiare musica a Napoli subito dopo la licenza elementare, prima presso il Convitto "Giuseppe Verdi" e successivamente, dal 1923, presso il Conservatorio "San Pietro a Majella".

La scelta fu appropriata: in quel Conservatorio, diretto dal 1915 al 1935 dal grande compositore Francesco Cilea, il giovane musicista ebbe l'opportunità di crescere in un ambiente ricco di stimoli e di frequentazioni internazionali.

---

\* - *L'analisi dei manoscritti è stata svolta con la supervisione della professoressa Patrizia Balestra, nell'ambito di una ricerca volta alla valorizzazione delle fonti d'archivio conservate presso la Biblioteca del Conservatorio di Foggia.*

1 - Un primo, fondamentale, lavoro biografico sulla figura artistica e la produzione di Aladino Di Martino è stato realizzato da PAOLA DE SIMONE, *Il Signore della musica Aladino Di Martino (1908-1989)*, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2009.

Si diplomò in Composizione nella sessione autunnale del 1931 e il semestre successivo, nel giugno del 1932, in Strumentazione per banda. Quell'anno stesso cominciò ad insegnare e, su segnalazione dello stesso Cilea, ricevette l'incarico a Foggia presso l'allora Scuola di musica, a cui era stato dato il nome dell'illustre compositore Umberto Giordano. Si trattava di un Ente morale istituito con R. D. del 20/12/1928, finanziato soprattutto dal Comune e dalla Provincia di Capitanata<sup>2</sup>.

Iniziò così un lungo sodalizio con la città pugliese alla cui crescita musicale il giovane Maestro diede un importante contributo, fino al trasferimento nel 1958 a Napoli dove venne chiamato ad insegnare composizione presso il Conservatorio "San Pietro a Majella" di cui sarebbe stato direttore negli ultimi anni della sua lunga carriera didattica.

Nel 1979, l'anno del pensionamento, ricevette dall'allora Presidente della Repubblica Sandro Pertini l'onorificenza dell'ordine del Merito della Repubblica Italiana, suggello di una carriera di musicista e di docente.

Libero da impegni istituzionali e di lavoro, continuò a comporre e ad insegnare fino alla morte che lo colse serenamente, dieci anni più tardi, nel suo paese natale, il 16 luglio 1989.

### *Il didatta e l'artista*

Spesso per la semplice ragione di possedere delle competenze in una qualsiasi materia si è convinti di poter insegnare. Niente di più falso. L'insegnamento, oltre alle competenze nella materia, necessita di molto di più: è necessario essere in grado di intuire le inclinazioni degli alunni e di valorizzarle, di motivare ed incoraggiare, di relazionarsi con gli altri, di saper ascoltare, di saper consigliare, di provare un autentico interessamento per i propri studenti e di nutrire il desiderio di vederli conseguire a pieno quei traguardi per cui lottano, avere una grande disponibilità (che non si esaurisce nell'ora di lezione) e la capacità di creare un gruppo in cui l'affetto regni insieme agli interessi comuni di studio.

In virtù di tutto ciò, Aladino Di Martino può essere considerato a buon titolo un grande insegnante. Grazie ai suoi allievi, molti dei quali sono diventati esimi musicisti, abbiamo ricevuto una descrizione del maestro come una persona di grande bontà, gran signore nei modi e ottimo insegnante.

Un numero considerevole di suoi alunni seppe sviluppare al massimo il proprio potenziale e affermarsi grazie al suo insegnamento: per tutti loro il Maestro nutrì un

---

2 - Per maggiori dettagli sulla storia del Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia, si vedano ATTILIO TIBOLLO, *Il Liceo musicale pareggiato "U. Giordano" di FOGGIA*, Firenze, Felice Le Monnier, 1959 e PATRIZIA BALESTRA, *Il Conservatorio «U. Giordano» di Foggia*, «Musica e Scuola», Anno IV, nn. 3, 4 e 5, 1990, pp. 77-80, 81-83, 85-91.

affetto speciale che gli consentì di mantenere vivi i rapporti, anche dopo molti anni, per tutti loro Aladino Di Martino fu maestro di vita oltre che insegnante di composizione:

Ancora oggi gli sono grato per le basi strepitose che mi ha dato: ne conservo ben vivo il ricordo quando andavo a casa sua al Vomero, e quando, insegnando, canticchiava felice... Quando partii per Milano provai una profonda tristezza nel lasciare Napoli e il Maestro... Se ancora oggi posso fare affidamento su un metodo d'analisi così ferreo, lo devo proprio a lui. Ad Aladino Di Martino.<sup>3</sup>

Queste parole di Riccardo Muti, forse il più famoso dei suoi alunni (per il grande pubblico), descrivono bene le caratteristiche dell'insegnante e dell'uomo: rigore e competenza coniugati ad una bonomia e ad una visione serena della vita che lasciavano un ricordo di accoglienza e affetto.

### *Il compositore*

Di Martino fu sempre attento ai nuovi fenomeni artistici e alle variegata evoluzioni, che caratterizzarono la musica di un secolo fecondissimo come il Novecento, riuscendo a coniugare novità e tradizione.

Si dedicò a tutti i generi musicali ottenendo sempre grandi consensi di critica e di pubblico. Come ha già argutamente affermato uno dei suoi allievi, Vincenzo De Gregorio<sup>4</sup>, Di Martino era dotato di «una vena compositiva aperta a tutte le novità e sperimentazioni del tempo, ricca sempre di straordinaria e prorompente ispirazione che nella sapienza della strumentazione sapeva sorgere sempre fresca, affascinante, intrigante».<sup>5</sup>

Nelle sue parole vengono sintetizzate efficacemente le caratteristiche della sua musica:

- apertura 'a tutte le novità e sperimentazioni del tempo': il compositore, infatti, dopo aver scritto in giovinezza pagine dal sapore impressionista ispirate a Debussy, ha continuato la sua ricerca approfondendo anche il linguaggio atonale e seriale e, so-

---

3 - Testimonianza di Riccardo Muti rilasciata in occasione del centenario della nascita di Aladino Di Martino, riportata in PAOLA DE SIMONE, *Il Signore della musica*, op. cit., pp. 46-47.

4 - Monsignor Vincenzo De Gregorio, prima direttore del Conservatorio di Avellino, poi di quello di Napoli, dal 2012 è stato preside del Pontificio Istituto di musica sacra. Ha collaborato a lungo con l'Orchestra Alessandro Scarlatti della RAI e con l'Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli. Nato ad Anacapri nel 1946, ha studiato Organo e Composizione a Napoli presso il Conservatorio "San Pietro a Majella" e poi a Roma presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra. Nel 1970, divenuto presbitero, ha proseguito gli studi umanistici presso l'Università Federico II di Napoli, conseguendo l'abilitazione per l'insegnamento di lettere moderne. È stato anche docente di Organo e Canto Gregoriano.

5 - VINCENZO DE GREGORIO, *Prefazione*, in PAOLA DE SIMONE, *Il Signore della musica*, op. cit., p. 10.

prattutto tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, ha sperimentato alcune innovazioni armoniche del primo Novecento, tra cui le tecniche delle quarte sovrapposte;

- grande eleganza e ‘sapienza della strumentazione’;
- ispirazione ‘sempre fresca ed affascinante’.

### *Aladino Di Martino e la città di Foggia*

La città di Foggia ha sempre avuto una buona tradizione musicale. Volendo restringere l’ambito di indagine agli ultimi due secoli dello scorso millennio, quando faceva parte del Regno di Napoli, la città vantava un’interessante stagione lirica soprattutto nel mese di maggio, in concomitanza con la Fiera, una delle più importanti del territorio. In quei giorni si riversavano nella città mercanti svizzeri, francesi, tedeschi, genovesi legati al commercio del grano e della lana, oltre a grandi proprietari di greggi, massari e signori ben forniti di denaro intenzionati a divertirsi.

La città ha avuto negli anni diversi teatri, prima quello esistente presso il Palazzo della Dogana, poi numerosi altri, quali il Teatro Vecchio e il Teatro Maria Carolina, fino ad arrivare nel 1828 all’inaugurazione del Regio Teatro Ferdinando, progettato e realizzato dall’ingegnere Oberty, che, dopo l’unità d’Italia, prese il nome di Teatro Dauno. Le compagnie più importanti che si esibivano al Teatro San Carlo di Napoli facevano tappa anche a Foggia, riscuotendo un notevole successo di pubblico.

Nel 1928, mentre Di Martino stava ancora completando gli studi a Napoli, la città di Foggia intitolò il Teatro Dauno al suo musicista più famoso, talento riconosciuto a livello internazionale, Umberto Giordano.<sup>6</sup> Certamente Di Martino, formatosi nello stesso Conservatorio in cui aveva studiato il musicista foggiano, e sotto la direzione di un altro grande operista quale Francesco Cilea, era tra gli ammiratori di Giordano, che proprio in quegli anni scriveva la sua ultima opera, *Il Re* (1929) e questa ammirazione lo portò nel 1932, appena terminati gli studi, ad accettare con entusiasmo l’incarico di insegnante presso la Scuola musicale di Foggia e a legare la sua attività di musicista alla città pugliese per più di venti anni<sup>7</sup>.

Aladino Di Martino ebbe soprattutto il merito di portare a termine l’importantissima opera di qualificazione della Scuola di musica locale per il riconoscimento a Liceo musicale pareggiato, passo indispensabile per il successivo passaggio a Conser-

6 - Cfr. ANTONIO VITULLI, *I Teatri di Foggia nei secoli XVIII e XIX*, Foggia, Daunia Editrice, 1993.

7 - A Foggia, Di Martino conobbe la prima moglie Luisa De Paola, morta prematuramente (a metà degli anni ’40) da cui ebbe due figli, Luigi e Maria Pia. Originaria di Lucera, Luisa De Paola era diplomata in canto e docente di Canto presso il Conservatorio di Pesaro. Anche la seconda moglie, con cui si risposò nel 1960, Maria Assunta Di Rienzo, era una cantante lirica ed era di Foggia. Dal loro matrimonio nacquero tre figli Gianluca, Grazia e Patrizia.

vatorio di Stato, ma segnò anche la vita musicale della città nel suo ruolo di Direttore artistico degli Amici della Musica.

*Il Trio in sol maggiore per violino, violoncello e pianoforte:  
confronto tra la versione del 1932 e quella del 1934*

Il Trio in sol maggiore per violino, violoncello e pianoforte è una composizione giovanile di Di Martino scritta a Napoli nel febbraio del 1932, pochi mesi prima che il giovane maestro arrivasse a Foggia come insegnante di composizione presso la Scuola musicale “U. Giordano” di Foggia.

Il compositore, come facevano molti giovani compositori tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, si era impegnato a ornare con decori le pagine iniziali del manoscritto.



Figura 1. Aladino Di Martino, prima pagina della partitura autografa del Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte.

Di Martino arrivò a Foggia come insegnante di composizione nell'ottobre del 1932 e portò con sé il Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, che aveva finito di scrivere pochi mesi prima, nel mese di febbraio.

Nel capoluogo pugliese, tra i vari colleghi, incontrò il violoncellista Osvaldo Pirani col quale strinse amicizia e al quale avrebbe dedicato, pochi anni dopo, nel 1935, la *Sonata per pianoforte e violoncello* (1935), una delle sonate più difficili mai scritte per questo strumento.<sup>8</sup>

È molto probabile che dalla frequentazione tra i due musicisti sia nata l'idea di eseguire il Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, in una manifestazione interna alla Scuola stessa, di cui, però, non abbiamo riscontri certi, forse a causa dei bombardamenti di Foggia del 1943, in cui andarono distrutti innumerevoli documenti del Liceo Musicale. Questa ipotesi potrebbe giustificare l'esistenza di due versioni del Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, Di Martino, infatti, potrebbe aver rivisto la sua composizione al fine di mettere maggiormente in risalto l'esecuzione virtuosistica dell'amico violoncellista.

È interessante notare che il Trio, nella versione completa dei tre movimenti, è rimasto inedito. Infatti, quando, molti anni più tardi, nel 1952, il compositore decise di darlo alle stampe, ne espunse il primo movimento e lo pubblicò come *Adagio e Allegro* per Trio. Si potrebbe trovare una spiegazione al motivo di questa scelta nella dedica che compare sulla partitura: "Alla memoria di mia Madre".

Il Maestro scelse il Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte per ricordare la madre morta pochi mesi prima e alla quale era molto legato. L'inizio malinconico del secondo movimento si presta molto bene all'occasione, inoltre i due ultimi tempi del *Trio* sembrano essere quasi un unico pezzo in contrapposizione al lungo *Allegro* iniziale.

Certamente, questa evidenza non era sfuggita a Di Martino che decise di pubblicare gli ultimi due tempi del Trio sotto forma di un pezzo unico, appunto l'*Adagio e Allegro* per Trio.

L'edizione a stampa del 1952 rispecchia fedelmente la versione originale del 1932 e questo conferma l'ipotesi che la versione del 1934 sia stata una versione adattata per un'occasione particolare, deve cioè intendersi come una variante d'autore e non una revisione e modifica della prima versione, la quale è da considerarsi la versione definitiva del Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte.

La fonte del 1932, conservata presso il Conservatorio "U. Giordano" di Foggia,

---

8 - Il Maestro Pirani, che era di un paio di anni più giovane di Di Martino, appena diplomato al Conservatorio di Pesaro era stato chiamato all'insegnamento a Foggia. Violoncellista di formazione francese (aveva studiato con Pau Casals) e virtuoso dello strumento, gestiva particolarmente bene il violoncello nel registro acuto. Nella sua lunga attività di insegnante ha formato molti violoncellisti e scritto varie composizioni per questo strumento.

che reca l'autografo dell'autore vergato in rosso sulla prima pagina pentagrammata, è in tre tempi:

- Allegro (260 misure nel tempo ternario di  $\frac{3}{4}$ ), il movimento più corposo dell'intera composizione, nella tonalità di sol maggiore;
- Adagio (126 misure, sempre nel tempo di  $\frac{3}{4}$ ) nella tonalità di do minore;
- Allegro (126 misure in  $\frac{4}{4}$ ) nella tonalità di sol maggiore.

L'elegante atmosfera francese della partitura è percepibile fin dalle prime battute in cui violino e violoncello, alla distanza di due ottave, iniziano il primo tema con la scala pentafonica maggiore discendente di sol, confermata dalle armonie di sesta, dall'uso di none e di accordi semidiminuiti che caratterizzano l'intero *Trio*.

Due anni più tardi, nel settembre del 1934, l'autore scrisse una nuova versione autografa di questo Trio. Anche questa versione è in tre tempi:

- Allegro (262 misure nel tempo ternario di  $\frac{3}{4}$ ), il movimento più corposo dell'intera composizione, nella tonalità di sol maggiore;
- Adagio (124 misure ancora nel tempo di  $\frac{3}{4}$ ) nella tonalità di do minore;
- Allegro (153 misure in  $\frac{4}{4}$ ) nella tonalità di sol maggiore.

Entrambe le fonti manoscritte sono composte da 32 carte, con dimensioni, quella del 1932 di 331x239 mm., e quella del 1934 di 325x240 mm. I documenti sono in ottimo stato di conservazione: la prima fonte si presenta con una copertina in cartone con effetto marmorizzato, color bordeaux, la seconda, con una copertina color prugna con dorso in nastro telato dello stesso colore. Le carte pentagrammate interne sono rilegate, in entrambe le fonti, con filo bianco.<sup>9</sup>

Sebbene non siano presenti modifiche sostanziali rispetto alla versione precedente, la versione del 1934 presenta variazioni che meritano una certa considerazione e che sono qui di seguito illustrate brevemente.

In generale, si può affermare che ambedue le partiture sono scritte con una grafia elegante e in più parti presentano errori, dimenticanze, imprecisioni e cancellature probabilmente dovuti all'attività di copiatura da parte dello stesso autore. Spesso, nella stesura del 1934 vengono modificati elementi musicali come le indicazioni di dinamica, la pedalizzazione del pianoforte, talvolta le arcate, sia del violino che del violoncello, e le armonie.

---

9 - Si ringrazia per la cortese disponibilità la Bibliotecaria del Conservatorio Umberto Giordano, prof.ssa Lilly Carfagno.



*Trio in sol magg.*

Aladino Di Martino  
1934 - A.XII - E.F.

Allegro

*Crescendo*  
*Diminuendo*  
*Pizz.*

Esempio 1. Aladino Di Martino, Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1934, bb. 1-7.

The image shows a handwritten musical score for a Trio in G major by Aladino Di Martino. It consists of three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Pianoforte (Piano). The music is in 3/4 time and begins with a first-measure rest (1/). The piano part features a complex harmonic structure with many chords and intervals, including some marked with '4' and '5'. The violin and cello parts have melodic lines with some triplets and slurs. The score is written in ink on aged paper.

Esempio 2. Aladino Di Martino, Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1932, bb. 1-7.

Confrontando le prime tre battute dell'Allegro iniziale della versione del 1934 (es. 1) con la precedente del 1932 (es. 2), si vede come Di Martino già al primo accordo del pianoforte modifichi un poco l'armonia arricchendola con 'note aggiunte' ad intervallo di seconda. Così come già nelle prime quattro battute si evidenziano differenze nei segni di dinamica.

In altre occasioni, il compositore modifica l'accompagnamento del pianoforte, per esempio alla misura 119.

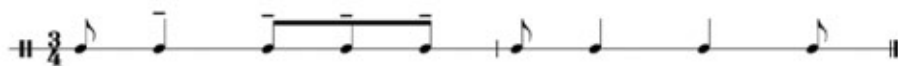
Musical score for Example 3, showing three staves (Violin, Viola, and Piano) with complex rhythmic patterns and dynamics. The score is in G major and 3/4 time. The piano part features a prominent bass line with a sixteenth-note pattern.

Esempio 3. Aladino Di Martino, Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1934, bb. 119-120.

Musical score for Example 4, showing three staves (Violin, Viola, and Piano) with complex rhythmic patterns and dynamics. The score is in G major and 3/4 time. The piano part features a prominent bass line with a sixteenth-note pattern.

Esempio 4. Aladino Di Martino, Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1932, bb. 119-120.

Gli interventi musicali un po' più rilevanti, nella versione del 1934, sono alle misure 126 e ss., quando la modifica del disegno ritmico del basso sembra voler creare un nuovo modulo ritmico di due misure (v. es. 5).



Esempio 5. Modulo ritmico usato da Di Martino.

A handwritten musical score for a Trio in sol. The score is written on four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, and the bottom two are for Violoncello and Pianoforte. The music is in G major and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings like *pp.* and *arco*. The score is marked with a 'J' at the beginning and a '12' at the end of the first system.

Esempio 6. Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1934, bb. 125-132.

The image displays a page of handwritten musical notation for a Trio in G major. The score is arranged in three systems, each with two staves. The top system features a violin part with a complex melodic line and a viola part with a more rhythmic accompaniment. The middle system shows the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand providing a steady bass line. The bottom system continues the piano part with intricate textures. The manuscript includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). A small circular stamp with the number '130' is visible in the middle system. At the bottom left of the page, there is a small decorative emblem.

Esempio 7. Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1932, bb. 124-130.

Lo stesso fenomeno è visibile nella ripetizione delle bb. 184-185 nelle due misure successive (es. 8), prima di proseguire il discorso musicale.

The image displays a musical score for three instruments: violin, viola, and piano. The top two staves (violin and viola) show melodic lines with slurs and accents. The bottom staff (piano) features a series of chords and arpeggios, with some notes marked with 'V' for accents. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Esempio 8. Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1934, esempio di battute ripetute (bb. 186-187).

Il secondo movimento, in forma tripartita, presenta anch'esso nelle due versioni alcune differenze. Ad esempio, nella versione del 1934, l'entrata del pianoforte, che, dopo il tema malinconico presentato dal *violoncello solo*, ne riprende le prime tre note all'ottava bassa, è scritta un'ottava sopra.

Anche in questo tempo vi sono ripensamenti nella dinamica, in alcune scelte ritmiche (ad esempio, la cellula *due semicrome-croma*, in qualche occasione sostituita con una *terzina di crome*, o le due *semicrome seguite da una terzina di semicrome* riscritte come *quattro semicrome*) e nei segni di articolazione dei vari strumenti.

La differenza più evidente si presenta dopo la battuta 87: nella versione del 1934, vengono eliminate due misure (la b. 88 e la b. 89) e modificato l'accompagnamento, raccogliendo in un accordo di minima puntata del pianoforte, l'arpeggio della versione precedente.

The image displays a handwritten musical score for a Trio in G minor. It consists of four staves: Violin (top), Viola (second), Piano (third and fourth, grand staff). The key signature is G minor (three flats). The score shows a sequence of chords and melodic lines. The 1932 version includes a complex, multi-measure passage in the piano part, while the 1934 version is simpler. Handwritten annotations include 'ped.' and 'piano'.

Esempio 9. Battute presenti nella versione del Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte del 1932 ed eliminate in quella del 1934.

Il terzo movimento è quello che ha subito interventi per dare maggiore rilievo alla parte del violoncello, che spesso raddoppia il violino o ne esegue parti ad esso destinate nella stesura precedente. Questa maggiore presenza dello strumento è visibile fin dall'inizio del movimento:

The image shows a handwritten musical score for the third movement of Aladino Di Martino's Trio in G major for violin, viola, and cello. The score is written on multiple staves, with the title "Tirace (108 ♩)" and the Roman numeral "III" at the top. The music features complex rhythmic patterns and dense textures, particularly in the lower staves.

Esempio 10. Aladino Di Martino, Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1934, Terzo movimento, bb. 1-4.



The image displays a handwritten musical score for the Trio in G major for Violin, Viola, and Piano, 1932, Third Movement, measures 1-4. The score is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Allegro Vivace". The first system shows the Violin (V.), Viola (V.), and Piano (P.) parts. The second system continues the same parts. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings like "f piaz.", "Pizz.", and "arco".

Esempio 11. Trio in sol per violino, violoncello e pianoforte, 1932, Terzo movimento, bb. 1-4.

Nella versione del 1934, emerge, inoltre, la netta volontà del compositore di non lasciare all'esecutore la libertà di esecuzione dei trilli, poiché l'autore li sviluppa indicandone con precisione ogni nota.

In questa versione sono state aggiunte, anche, diverse altre battute, tanto che il movimento alla fine conterà 153 misure, ventisette in più della versione del 1932.

## ABSTRACT

*This essay is divided into two parts. In the first, is briefly outlined the biography of the composer Aladino Di Martino and his relations with the city of Foggia and the “U. Giordano” Conservatory. It is also illustrated, through the testimonies of his former students such as Riccardo Muti and Vincenzo De Gregorio, his figure as a man, teacher and composer.*

*In the second part, a comparison is made between the autographed manuscripts of the Trio in G major for violin, cello and piano from which Di Martino will draw the Adagio and Allegro for Trio published in 1952 by the Casa Musicale A. De Santis in Rome.*

*The differences between the two manuscripts and Di Martino’s choice to publish the second and third movements of the 1932 manuscript in 1952, suggests that the 1934 version of the Trio was a version adapted for a particular occasion, and must be understood as an author variant and not as a revision and modification of the first version, which is to be considered the definitive version of the Trio.*



---

# Il sinfonismo del giovane Di Martino\*

*Michele Gravino*

Oggetto di questo studio sono due lavori giovanili del compositore Aladino Di Martino, nello specifico il Notturmo op. 1 per orchestra e *In una giornata piovosa nel bosco (Libera Trascrizione)*<sup>1</sup>, trascrizione per orchestra dell'omonimo brano pianistico di Pizzetti.<sup>2</sup>

I manoscritti autografi di entrambe le composizioni sono conservati nella Biblioteca del Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia.

Il Notturmo in sol bemolle maggiore, di cui esistono due differenti versioni, è composto da 12 carte, con dimensioni di 335 x 245 mm: entrambe le partiture manoscritte, del 1928 e del 1929, hanno le stesse dimensioni e sono costituite da un movimento unico di 56 battute. L'organico è costituito da: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in sib, 2 fagotti, 2 corni in fa, celesta, arpa, archi.

La fonte di *In una giornata piovosa nel bosco* è una partitura manoscritta, con dimensioni di 348 x 245 mm., composta da 10 carte (recto e verso) e da 16 parti staccate. La composizione, datata 1930, è costituita da un movimento unico di 77 battute. Organico: 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in si bemolle 2 fagotti, 2 corni in fa, celesta, pianoforte, arpa, archi.

I manoscritti sono in ottimo stato conservativo e sono privi di sostanziali corre-

---

\* - *L'analisi dei manoscritti è stata svolta con la supervisione della professoressa Patrizia Balestra, nell'ambito di una ricerca volta alla valorizzazione delle fonti d'archivio conservate presso la Biblioteca del Conservatorio di Foggia.*

1 - Lo stesso Di Martino cita in copertina Ildebrando Pizzetti come coautore, con la formula Pizzetti-Di Martino.

2 - Le fonti sono state catalogate in OPAC catalogo SBN. Per la consultazione e la riproduzione di questo materiale, si ringrazia la gentile collaborazione della bibliotecaria del Conservatorio di Foggia, Lilly Carfagno, e del personale tecnico dell'Istituzione, nonché la sollecita disponibilità della collaboratrice di biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano.

zioni in itinere, questo fa pensare che l'Autore stesso li abbia riportati in bella copia, magari per un esame o una esecuzione. Questa ipotesi sembra avvalorata anche dalla rilegatura e dalla stampa in copertina.

Pur non essendo edite, queste partiture sono perfettamente utilizzabili e anche la grafia si presenta perfetta.

Entrambi i lavori riportano come luogo della genesi compositiva Napoli, risalendo, infatti, agli ultimi anni di formazione del compositore nel Conservatorio partenopeo. È possibile che queste composizioni giovanili fossero particolarmente care all'Autore, tanto da conservarle e portarle con sé negli anni foggiani.

Anche se non disponiamo di molti dati sull'origine e sul contesto esecutivo di queste composizioni, vale comunque la pena cercare di riassumere alcuni passaggi cruciali legati alle esecuzioni delle musiche di Aladino Di Martino.

Negli anni in cui il compositore stava completando i suoi studi al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli, i lavori degli studenti dei Corsi superiori di composizione erano eseguiti dall'orchestra del Conservatorio, ma spesso venivano inseriti in cartellone anche nella stagione concertistica della celebre Orchestra Scarlatti della Rai di Napoli. Il rapporto con quest'ultima si dimostra sicuramente privilegiato, infatti, anche negli anni successivi, troviamo spesso Di Martino tra i compositori inseriti nei programmi. Celebre, ad esempio, rimane tuttora l'esecuzione della sua *Suite* per violino e orchestra nel 1977, con Giuseppe Prencipe solista e dedicatario e Franco Caracciolo alla guida della compagine napoletana.

Di certo molte musiche sinfoniche di Di Martino furono eseguite anche a Foggia, in quanto il compositore fu tra i primi docenti a investire nella creazione di *ensemble* strumentali, anche attraverso la scrittura di nuovi lavori. Infatti, come spesso accade, molte sue composizioni cameristiche sono state influenzate dalla conoscenza, umana e musicale, degli esecutori, ai quali, spesso, i brani sono dedicati. Lo stesso è possibile supporre per i lavori con un organico più ampio, considerando gli strumenti a disposizione in quegli anni.

Purtroppo, non si hanno notizie certe di esecuzioni di questi lavori, perché moltissimi documenti sono andati perduti sia a Foggia, sia a Napoli, il che ha reso impossibile dimostrare l'effettiva realizzazione di eventuali spettacoli.

### *Lo strano caso del Notturmo Op. 1: confronto tra le fonti*

Per quanto riguarda il Notturmo op. 1, il lavoro di confronto è stato effettuato tra le due copie autografe, datate, rispettivamente, febbraio 1928 e gennaio 1929.

Già nell'impaginazione si notano alcune differenze: nella prima edizione ogni strumento è riportato su un rigo, mentre nell'altra, prime e seconde parti sono sullo stesso rigo, come avviene solitamente (es. 1).

The image shows a handwritten musical score for the first page of the Notturmo by Aladino Di Martino, revision of 1929. The score is written on 13 staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments listed are: Flauto (Flute), Oboe, Clarinetto solista (Solo Clarinet), Fagotto (Bassoon), Corni (trabocchi) (Trumpets), Celeste, Arpa (Harp), Violini 1<sup>o</sup> (Violins I), Violini 2<sup>o</sup> (Violins II), Violenze (Violas), Celli (Cellos), and Bassi (Basses). The score is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. The first measure of the score is marked with a double bar line and a fermata. The second measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The third measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The fourth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The fifth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The sixth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The seventh measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The eighth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The ninth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The tenth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The eleventh measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The twelfth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The thirteenth measure is marked with a dynamic of *pp.* (pianissimo). The score is written on a page with a white background and black ink.

Esempio 1. Aladino Di Martino, prima pagina del manoscritto del Notturmo, revisione del 1929, bb. 1-2.

Non sono presenti differenze sostanziali, fatte salve alcune revisioni, soprattutto nelle articolazioni, come legature più corte che vanno a privilegiare un'articolazione più precisa rispetto a delle indicazioni fraseologiche.

Dal punto di vista tematico, non vi sono aggiunte e, se compaiono, si tratta solitamente di colori orchestrali o contrappunti interni. Accade, ad esempio, nella sezione centrale, dove alla battuta 35 si ritrova una indicazione *Più mosso*, assente nella prima edizione. Mancano però alcune indicazioni di arcate presenti nella prima stesura (es. 2).

*Più mosso*

The image displays a handwritten musical score for a piano piece. At the top, the tempo marking *Più mosso* is written in a cursive hand. The score consists of several staves. The upper staves contain melodic lines with various note values and rests. The lower staves include bass lines and dynamic markings such as *rit.*, *crusc.*, and *più*. The notation is dense and characteristic of early 20th-century manuscript notation.

Esempio 2. A. Di Martino, Notturmo, bb. 33-35, versione del 1929.

Nel manoscritto del 1929, i contrabbassi guadagnano maggiore indipendenza dai violoncelli, rispetto alla prima versione, inoltre vengono aggiunte le lettere maiuscole per una più comoda divisione dei periodi musicali e delle macrostrutture, operazione che veniva fatta soprattutto per l'estrazione delle parti staccate.

Sono proprio questi elementi ad avvalorare l'ipotesi che questa musica sia stata eseguita, e che Di Martino abbia riportato in partitura le correzioni o i cambiamenti, magari inseriti durante la concertazione del *Notturmo*, quindi dopo averne avuto un riscontro pratico.

La cosa strana di questo lavoro è che non compare in nessun catalogo, né tantomeno nella biografia dell'Autore: nel suo catalogo, l'op. 1 è lo Scherzo per orchestra<sup>3</sup>, mentre l'op. 2 risulta essere lo *Scherzo per pianoforte*<sup>4</sup> dedicato a Francesco Cilea, all'epoca direttore del Conservatorio di Napoli.

La tonalità di sol bemolle maggiore, poco usuale, permette di avanzare l'ipotesi di un omaggio a Giuseppe Martucci<sup>5</sup>, infatti, il celebre *Notturmo per orchestra* op. 70 n.1 di Martucci, oltre a condividere con il brano di Di Martino tonalità, forma e altri aspetti caratterizzanti, come il sincopato ostinato di celli e bassi, presenta anche lo stesso organico, con l'aggiunta della celesta nella composizione di Di Martino.

Pur essendo stato composto da Martucci presumibilmente all'inizio del Novecento, sicuramente si trattava di un lavoro ormai inserito nel repertorio comune. Basti pensare alla grande modernità di questa composizione, scritta in anni in cui il melodramma in Italia regnava sovrano.

Probabilmente Di Martino decise di non includere il suo Notturmo nel catalogo, o comunque di non considerarlo come la sua opera prima, in quanto composto negli anni di studio e non per presunte valutazioni relative alla qualità musicale.

Il testo musicale rimane comunque una pregevole testimonianza delle innate doti compositive di Di Martino, col merito di offrirci sicuramente un quadro più completo di quel periodo di studi nella città partenopea.

Dal punto di vista stilistico il Notturmo suscita interesse, perché ha un 'sapore' francese per l'utilizzo delle armonie e per la condotta delle parti, con l'uso di scale esatonali e pentatoniche, come nel frammento tematico iniziale del clarinetto alla battuta 2 (es. 3).

---

3 - A. DI MARTINO, Scherzo op. 1 per orchestra, Ed. S. Simeoli, Napoli, 1929.

4 - A. DI MARTINO, Scherzo op. 2 per pianoforte, Ed. S. Simeoli, Napoli, [19..].

5 - GIUSEPPE MARTUCCI (Capua, 6 gennaio 1856 – Napoli, 1° giugno 1909), compositore, pianista e celebre direttore d'orchestra, nel 1880 ricoprì la cattedra di pianoforte presso il Conservatorio di Napoli e fu successivamente nominato direttore del Conservatorio di Bologna. Tra i suoi allievi, Ottorino Respighi.





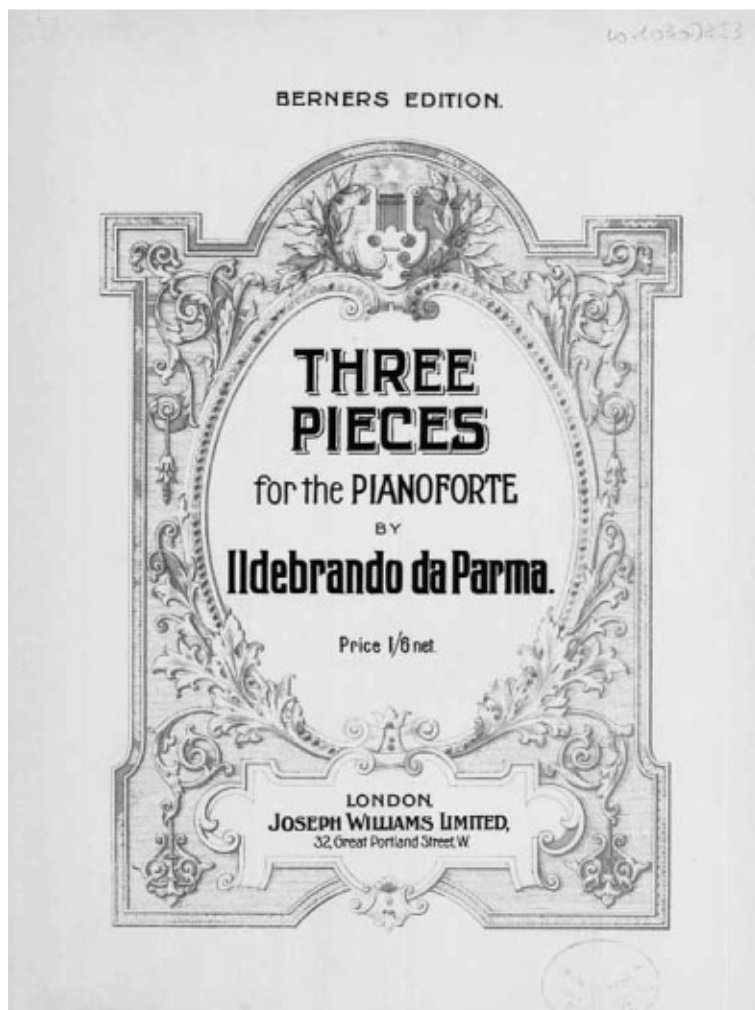


Figura 1. Copertina delle tre composizioni pianistiche di Pizzetti.

*In una giornata piovosa, nel bosco*<sup>8</sup> di Ildebrando Pizzetti è un brano meditativo, quasi rapsodico, in cui la cantabilità italiana è unita ad una ricerca timbrica ed armonica mai banale.

---

della prima pagina di musica: *From a far off Autumn: three pieces for the pianoforte*, anche in italiano. - Contiene: 1. *Sole mattutino sul prato del roccolo*; 2. *In una giornata piovosa, nel bosco*; 3. *Al Fontanino*.

8 - È curioso osservare come Di Martino, forse per differenziare il proprio brano da quello di Pizzetti, abbia mantenuto lo stesso titolo del predecessore, eliminando, però, la virgola.

Per ricreare questa atmosfera eterea, l'Autore ha utilizzato gli armonici artificiali degli archi insieme con arpa e celesta, permettendo così ai fiati di poter cantare su di un tessuto cristallino (es. 4).

*In una giornata piovosa nel bosco*  
(Libera Trascrizione)

*Piccetto - A. Martino*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "In una giornata piovosa nel bosco" (Libera Trascrizione) by A. Martino. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauto, Oboe, Clarinetto Inglese, Clarinetto, Fagotti, Corni, Celeste, Pianoforte, Arpa, Violini, Viola, Violoncelli, and Bassi. The music is in 6/8 time and features a "Solo" section for the English Clarinet. The score shows a melodic line for the English Clarinet and sustained chords for the strings, with celesta and harp accompaniment.

Esempio 4. A. Di Martino, copertina e prima pagina del manoscritto di *In una giornata piovosa nel bosco* (Libera Trascrizione), bb. 1-5.

Interessanti alcune indicazioni di Pizzetti: *Lento, stanco; un po' più mosso e chiaro*, ad avvalorare l'ipotesi che, come spesso accade, non si tratti di semplice scrittura pianistica, ma di un vero e proprio pensiero orchestrale. Vale la pena di confrontare le bb. 41–46 della composizione pianistica di Pizzetti e quelle della libera trascrizione di Di Martino (esempi 5 e 6).

Esempio 5. Ildebrando Pizzetti, *In una giornata piovosa, nel bosco*, bb. 41-46.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and strings. The notation is spread across several systems of staves. The top system consists of five staves, with the first two containing dense chordal textures and the lower three showing more melodic lines. A prominent dynamic marking 'ff' (fortissimo) is visible in the lower part of the first system. The middle system features a grand staff (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns and some markings that appear to be 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The bottom system consists of five staves, with the first two showing complex chordal structures and the lower three showing more melodic lines. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Esempio 6. Pizzetti-Di Martino, *In una giornata piovosa nel bosco* (Liberata Trascrizione), bb. 41-44.

Forse è proprio questa caratteristica ad aver attirato l'interesse di Di Martino nei confronti della composizione di Pizzetti e ad averlo convinto a lavorarci.

Nell'organico orchestrale pensato da Di Martino c'è, infatti, anche il pianoforte, che viene integrato come un vero e proprio colore. Non si tratta di una semplice orchestrazione, ma, appunto, di una libera trascrizione, dove il pianoforte viene ad interagire come un colore all'interno della tavolozza utilizzata.

Questo lavoro ha, dunque, una duplice valenza: artistica e di stimolo per una ricerca strumentale e timbrica.

Probabilmente anche questa composizione faceva parte dei lavori studenteschi, poiché, all'epoca di Di Martino, gli ultimi anni del vecchio corso di composizione prevedevano effettivamente l'orchestrazione, ma non per questo si tratta di un brano di scarso valore, o di un semplice esercizio compositivo, anzi il brano testimonia le capacità musicali dell'Autore e ci dona un'altra visione del suo *modus operandi*: l'orchestrazione, come nella traduzione, tocca corde estremamente intime e palesa la sensibilità del revisore, talvolta superiore alla stessa composizione di musica originale.

Dall'analisi di questo manoscritto, è, inoltre, scaturita una riflessione su alcuni indizi che, in qualche modo, ritornano.

Pizzetti è stato uno dei massimi esponenti della "generazione dell'Ottanta", insieme con Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella e Ottorino Respighi, il cui insegnante fu proprio Martucci. Il loro intento era quello di creare una sorta di indipendenza della musica strumentale italiana, e sicuramente Di Martino ha continuato a procedere nella stessa direzione.

Non si comprende il motivo che ha portato il Notturmo e *In una giornata piovosa nel bosco (Libera Trascrizione)* a rimanere inediti, nonostante il positivo rapporto del compositore con gli editori che hanno pubblicato i suoi lavori, da Simeoli di Napoli fino alle Edizioni Curci.

Una delle doti più rilevanti di Di Martino è stata sicuramente la curiosità, che lo ha portato a cimentarsi con i sistemi armonici più conosciuti, dalla tonalità, alla atonalità, alla pantonalità.

Le due composizioni qui analizzate consentono, infatti, di tracciare con maggior chiarezza il percorso e il ritratto di uno dei compositori e didatti più proficui del Novecento italiano e potrebbero, forse, portare a una riscoperta di uno degli ultimi Maestri della Scuola Napoletana.

## ABSTRACT

*I focused my attention on the analysis of two compositions for orchestra of the Aladino Di Martino's earlier period, unpublished, preserved at the Conservatorio "U. Giordano" of Foggia. Both works date back to the final years of the composition course.*

*They are interesting for compositional refinement within the particular historical and musical context. They do not appear in the catalogue of the composer's works.*

*The hypotheses presented also concern the Neapolitan School of those years, with the hope of giving new life to forgotten works, as too often happens.*

Tesi





---

# La valenza didattica della sonorizzazione\*

*Antonella De Santis*

«Lo scopo della pedagogia musicale è di sviluppare le capacità degli scolari in modo che essi arrivino a comprendere il linguaggio della musica»<sup>1</sup>. Per raggiungere tale obiettivo, risulta del tutto inutile fare musica in maniera cieca e fine a sé stessa. È necessario, seguendo l'ottica suggerita dagli psicologi Piaget e Bruner, concretizzare l'esperienza con una conoscenza diretta, pratica ed espressiva per favorire un'educazione musicale non illusoria. «Il restringersi a coltivare la sola pratica degli strumenti e del canto rappresenta una scelta angusta e scarsamente formativa»<sup>2</sup>, proprio per questo la didattica deve impegnarsi nella ricerca di modalità di lavoro sempre più efficaci e creative, in modo da costruire su misura, per ciascuno.

Le tradizionali tecniche d'insegnamento si basano sull'illusoria credenza che un linguaggio possa essere appreso attraverso un astratto studio grammaticale. Un metodo, tuttavia, che porta allo «stillicidio di nozioni (chiave, pentagramma, durata, legatura e via dicendo) avulse da qualsiasi contesto concreto»<sup>3</sup>. Un'impostazione che fa riferimento alla pratica di un esercizio meccanico e di un 'addestramento' fine a sé stesso, che punta alla progressiva e quasi esclusiva acquisizione lineare e cumulativa di singoli elementi che non considera, o prende in esame solo marginalmente, la corporeità, l'emotività, l'affettività: tutti elementi che contribuiscono allo sviluppo delle capacità interpretative, le quali, spesso, risultano essere più importanti rispetto alle capacità tecniche.

---

\* - *Sintesi della Tesi di laurea triennale discussa il 30 ottobre 2020 presso il Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia, relatrice prof.ssa Augusta Dall'Arche.*

1 - THEODOR W. ADORNO, *Dissonanzen*, Göttingen, 1958, trad. it. a cura di Giacomo Manzoni, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 131.

2 - MAURIZIO DELLA CASA, *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola, 1974, p. 132.

3 - Ivi, p. 133.

La pedagogia d'oggi, invece, si sta dirigendo in una direzione diversa: le nozioni teoriche non sono un punto di partenza, ma piuttosto l'arrivo di un percorso nel quale l'alunno è protagonista e assume la responsabilità della propria formazione (modelli di impostazione costruttivista); l'insegnante fornisce i mezzi per proseguire il percorso formativo, o per dirla con Bruner, una 'cassetta per gli attrezzi'<sup>4</sup>; non è più «dispensatore monologante di dati da incasellare»<sup>5</sup>. Già Vygotskij affermava che «la passività dell'alunno rappresenta la maggior pecca da un punto di vista scientifico, dal momento che essa si basa sul principio erroneo secondo cui l'insegnante è tutto e l'alunno non è nulla»<sup>6</sup>. Ciò non vuol dire semplificare l'educazione musicale, puntando tutto sulla risorsa dell'imitazione e della memoria acustica, eliminando la notazione e respingendo tutte le questioni che fanno capo alla logica e razionale individuazione degli elementi del linguaggio sonoro, ma piuttosto significa avvicinarla all'esperienza pratica e concreta, capace di coinvolgere globalmente i discenti.

Le attività di sonorizzazione, che consistono nell'accostare intenzionalmente suoni ad ambienti, a testi, a immagini, ad azioni, offrono la possibilità di cercare il senso dei suoni e di rivestirli di significato in modo da lasciare spazio all'interpretazione, alla creatività e alla fantasia espositiva. La sonorizzazione, infatti, offre la possibilità di ricercare le sfumature di suono che più si adattano alla situazione, le connessioni emotive, oltre che supportare i noiosi esercizi di tecnica con simpatici espedienti: con un po' di fantasia, la ripetizione estenuante di un passaggio tecnico può diventare un'occasione ludica. Con il supporto del racconto, ad esempio, un passaggio da velocizzare può diventare più semplice se si pensa a delle formiche che corrono veloci sulla tastiera rispetto al pensiero del metronomo pedante o dell'insegnante che richiede risultati.

Con la sonorizzazione, inoltre, è possibile stabilire un contatto diretto con brani musicali di diversa provenienza, favorendo la graduale conquista della capacità espressiva sperimentata tra mezzi diversi, quali il suono, ma anche la parola, l'azione (pantomima), le immagini (lavori che uniscono suoni e immagini).

Maurizio Della Casa, nel suo libro *La comunicazione musicale e l'educazione*<sup>7</sup>, consiglia alcune attività, come ad esempio la sonorizzazione di poesie, la costruzione di documentari sonori, la sceneggiatura e la sonorizzazione di racconti, la realizzazione

4 - La 'cassetta degli attrezzi' è una metafora utilizzata da Bruner per indicare i mezzi che una cultura e la relativa azione educativa possono offrire a ogni individuo per produrre significati e interpretazioni durante la propria vita. Cfr. JEROME BRUNER, *The Culture of Education*, Harvard University Press, Cambridge 1996, trad. it. *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Milano, Feltrinelli, 2004.

5 - MAURIZIO DELLA CASA, *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola, 1974, p. 133.

6 - LISBETH DIXON-KRAUSS, *Vygotskij nella classe: potenziale di sviluppo e mediazione didattica*, trad. di Loiacono Gabriele, Trento, Erickson, 2000, p. 253.

7 - MAURIZIO DELLA CASA, *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola, 1974.

di colonne sonore per spettacoli teatrali, di filmati, di brani sonori privi di parlato, in cui il mezzo sonoro è assoluto protagonista, con la possibilità di coordinare le attività proposte in un quadro organico e multidisciplinare.

Molto funzionale, ad esempio, è la sonorizzazione di testi. La narrazione<sup>8</sup> nel contesto educativo assume particolare rilevanza in quanto consente di esplorare e comprendere il mondo interno ed esterno degli individui, situazioni problematiche di difficile interpretazione, permette di costruire significati e facilitare processi di cambiamento sociale e organizzativo. Si tratta di una modalità d'insegnamento-apprendimento che trasmette un sapere pratico, un tipo di conoscenza che va oltre l'aspetto analitico-descrittivo del testo: colui che ascolta o legge è chiamato in causa nella totalità delle sue attitudini e abilità soggettive, di tipo cognitivo, ma anche affettivo, emotivo e pratico. L'operazione di accostare consapevolmente parole e suoni fa riferimento alla dimensione simbolica che permette di creare contatti motivati tra linguaggi diversi, come nel gioco simbolico piagetiano. L'elaborazione di idee musicali rispetto a racconti e storie, soprattutto nel caso esse siano inventate, consente un approccio alla notazione più efficace e motivato. Inoltre, i rapporti di natura simbolica che si instaurano tra parole e musica sviluppano il linguaggio espressivo, fondamentale per la formazione esecutivo-interpretativa, che si concretizza nella capacità di produrre senso attraverso la produzione sonora. In quest'ottica, lo strumento musicale non è più il fine ma diventa il mezzo, il facilitatore, il complice espressivo.

Un valido spunto pedagogico che opera in tale direzione nel primo approccio allo strumento è il testo *La suona-téla*<sup>9</sup>, un metodo per l'insegnamento del pianoforte e del linguaggio sonoro destinato ai bambini, i quali imparano a suonare esplorando la tastiera, associando il suono a personaggi e situazioni di storie fantasiose e divertenti. Un angolo didattico per sviluppare l'immaginazione musicale e la fantasia dei bambini attraverso l'invenzione narrativa, la composizione creativa e l'improvvisazione.

### *“Musiche tascabili: dizionario ragionato di piccoli frammenti musicali”*

Nella sonorizzazione la scelta dei suoni risulta la fase più complessa in quanto non esiste un prestabilito 'vocabolario' musicale, non ci sono formule connotative immutabili e ricorrenti dalle quali estrapolare i suoni più adatti in funzione di sensi e valori.

---

8 - Secondo Bruner il pensiero narrativo è uno dei modi principali di pensiero con cui gli esseri umani organizzano e gestiscono la loro conoscenza del mondo e strutturano la loro stessa esperienza immediata; egli, infatti, esorta le scuole a non dar per scontate le capacità narrative degli alunni, le quali al contrario devono essere coltivate e sviluppate. JEROME BRUNER, *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Milano, Feltrinelli, 2004, (*Campi Del Sapere*).

9 - AUGUSTA DALL'ARCHE, *La suona-téla gioco-lavoro per giovanissimi pianisti*, Torino, Musica Pratica, 2011.

Maurizio Della Casa fa notare che, a differenza del linguaggio verbale, i ragazzi generalmente non acquisiscono competenze adeguate per comunicare o manifestare le proprie esperienze con i suoni: «il ragazzo saprà enunciare frasi del tipo “mi sento triste”, o disegnare figure malinconiche, ma non è in grado di costruire una sequenza di suoni che a quello stato d’animo si riallaccino»<sup>10</sup>. Si presenta necessario, quindi, promuovere la sensibilità e un’attenta curiosità per la natura dei materiali sonori.

Per educare, guidare e invogliare gli alunni all’analisi dei suoni ho elaborato il progetto didattico *Musiche tascabili: dizionario ragionato di piccoli frammenti musicali* con l’obiettivo di approfondire le caratteristiche del suono (durata, timbro, intensità, altezza), partendo dalle esperienze provate in prima persona, cioè dalle «connotazioni psico-emotive più evidenti»<sup>11</sup> che vengono evocate durante l’ascolto di brani, per arrivare ad una classificazione delle stesse. Il confronto tra le caratteristiche del suono e le emozioni suscitate è un’attività chiave in quanto richiede un lavoro di analisi e di affinamento percettivo che comprende le operazioni di distinguere, riconoscere, classificare, ordinare e seriare.

I frammenti catalogati nel dizionario possono essere brani d’autore, ma anche suoni registrati di qualunque genere: un archivio che può essere arricchito e ampliato in funzione dell’attività, degli obiettivi da raggiungere, degli alunni ai quali si propone il lavoro. I parametri di organizzazione del dizionario ragionato partono dalle connotazioni psico-emotive più evidenti strettamente legate alle immagini e alle sensazioni che il frammento musicale suggerisce in relazione alle emozioni (rabbia, gioia, tristezza, ecc.), all’andatura nello spazio (velocità, leggerezza/pesantezza, frequenza, ecc.) e allo svolgimento di azioni (nuotare, annusare, cadere, alzarsi, ecc.) per arrivare alla classificazione delle caratteristiche del suono (altezza, timbro, intensità e durata), oltre a guidare un’analisi più accurata alla ricerca dell’andamento, dell’organico, della forma/struttura e dell’articolazione del suono.

Il dizionario raccoglie e archivia frammenti musicali, i quali possono essere reperiti con praticità e rapidità ed essere utilizzati durante le attività musicali, come nel caso delle sonorizzazioni. L’intento è quello di facilitare la scelta dei brani all’occorrenza e di rendere l’ascolto il più fruibile possibile. Il dizionario di frammenti musicali non sostituisce l’esperienza dell’ascolto ma al contrario stimola la ricerca di elementi ed immagini utili per incrementare l’archivio.

Di seguito lo schema con alcuni esempi:

---

10 - MAURIZIO DELLA CASA, *La comunicazione musicale e l’educazione*, Brescia, La Scuola, 1974, p. 306.

11 - Ivi, p. 245.

MUSICHE TASCABILI. DIZIONARIO RAGIONATO DI PICCOLI FRAMMENTI MUSICALI										
Compositore	Titolo e sezione considerata	Connotazioni	Ambienti / Situazioni / Azioni	Dinamica/ Intensità	Tessitura/ Altezza	Timbro	Organico/ Strumenti	Andamento/ Velocità	Forma/ Struttura	Articolazione del suono
		Esempi: tristezza, caos, allegria, noia, paura, ansia, decisione, meraviglia, ecc.		Esempi: piano, medio, forte, crescendo, diminuendo, ecc.	Esempi: acuto, medio, grave, ascendente, discendente, ecc.	Esempi: chiaro, scuro, brillante, liscio, ruvido, aspro, dolce, ecc.	Esempi: archi, fiati, percussioni, voce, strumento solista, ensemble, orchestra, ecc.	Esempi: grave, largo, moderato, allegretto, allegro, vivace, ecc.	Esempi: ripetizioni, contrasti, trasformazioni, elemento melodico, ecc.	Esempi: suoni legati, suoni staccati, marcati/ accentati, agglomerati, ecc.
Stockhausen K.	Gruppen per 3 orchestre 0.00' - 1.45'	Caos, ansia	Fuga disperata, tempesta urbana	Comincia mezzo forte, poi forte e poi fortissimo	Da medio-grave a medio-acuta	Prima scuro e poi chiaro	Pianoforte, percussioni, ottoni	Da moderato ad andante	Contrasti, suoni singoli, agglomerati, accenti	Agglomerati
Bach J. S.	Concerto Brandeburghese n. 5, I Movimento 0.00' - 0.20'	Serenità	Festa aristocratica	Medio	Medio-acuto	Chiaro, brillante	Archi	Allegro	Elemento melodico	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, La primavera 0.30' - 1.01'	Allegria	Volo degli uccellini	Medio	Medio-acuto	Chiaro, brillante	Archi	Allegro	Elemento melodico	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, La primavera 3.38' - 4.10'	Tristezza	Pianto singhiozzante	Medio	Medio-grave	Scuro con il tema più chiaro	Archi	Largo	Ripetizioni e elemento melodico	Suoni legati

### *Due proposte operative*

Durante la mia formazione ho avuto l'opportunità di sperimentare e apprezzare concretamente la valenza didattica e la vasta gamma di opportunità operative che la musica offre, in particolar modo attraverso le attività di sonorizzazione. Di seguito riporto due esperienze condotte con attività di sonorizzazione in contesti completamente differenti tra loro: la prima in ambito scolastico; la seconda in contesto di didattica speciale.

Il primo spunto operativo che propongo è legato al laboratorio *L'emozione dei suoni*, il quale è stato elaborato in occasione della mia esperienza tirocinio del corso di Diploma Accademico di Primo Livello di *Didattica della musica* con la voglia di sperimentare sul campo le potenzialità del progetto "Musiche tascabili. Dizionario ragionato di piccoli frammenti musicali", che, come detto, consente di reperire con praticità frammenti di musica d'autore e suoni per realizzare attività di ascolto, di analisi e di sonorizzazione. Le attività laboratoriali sono state proposte a due gruppi classe di quarta primaria, 4<sup>A</sup> e 4<sup>B</sup>, della scuola "Manzoni-Radice" di Lucera durante l'anno scolastico 2019/2020 ed hanno avuto la durata di 12 ore distribuite in 4 incontri.

Le connotazioni psico-emoive legate a ciò che si percepisce durante l'ascolto sono

state veicolo per guidare gli studenti alla discriminazione delle caratteristiche del suono. Per contestualizzare e dare valenza a quanto sperimentato con l'ascolto, i frammenti sonori sono stati utilizzati per sonorizzare la versione di Roberto Piumini della storia di "Hansel e Gretel"<sup>12</sup>. Punto d'arrivo del percorso è stato, infatti, la produzione di un melologo<sup>13</sup> con l'utilizzo di frammenti di musica d'autore, nello specifico estratti da *Le quattro stagioni* di Antonio Vivaldi<sup>14</sup>, ma anche di suoni prodotti con oggetti sonori, con la *body percussion* e con la voce.

Lo schema che segue presenta l'archiviazione, secondo il modello proposto nel progetto *Musiche tascabili*, di brevi frammenti (pur essendo brevi sono unità di senso compiuto) utilizzati durante le attività laboratoriali:

---

12 - ROBERTO PIUMINI, *Fiabe per occhi e bocca*, Einaudi Ragazzi, Torino 1995.

13 - Il Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM) definisce il melologo come un genere musicale che unisce la musica con il parlato «nel quale i passaggi che hanno maggiore accento emotivo vengono sottolineati da un accompagnamento musicale». Cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), *Il lessico*, III, dir. Alberto Basso, Torino, UTET, 1984, p. 92.

14 - La scelta di utilizzare *Le quattro stagioni* di Vivaldi non è stata casuale: i quattro concerti offrono numerosi spunti tematici differenti tra loro che si prestano all'interpretazione emotiva; inoltre, sono vicini all'esperienza degli alunni in quanto i brani sono usati frequentemente in pubblicità televisive (esempi sono il jingle del 2011 sul tema de *La Primavera* per il Twix, quello del Gran Ragu Star con il finale de *L'Inverno* del 2012, oppure la Fiat Bravo con il finale rapido e tempestoso de *L'Estate* nel 2014); nel caso specifico, inoltre, gli alunni avevano già utilizzato il tema de *La primavera* per altre attività con l'insegnante di musica.

MUSICHE TASCABILI. DIZIONARIO RAGIONATO DI PICCOLI FRAMMENTI MUSICALI										
Compositore	Titolo e sezione considerata	Connotazioni	Ambienti / Situazioni / Azioni	Dinamica/ Intensità	Tessitura/ Altezza	Timbro	Organico/ Strumenti	Andamento/ Velocità	Forma/ Struttura	Articolazione del suono
		Esempi: tristezza, caos, allegria, noia, paura, ansia, decisione, meraviglia, ecc.		Esempi: piano, medio, forte, crescendo, diminuendo, ecc.	Esempi: acuto, medio, grave, ascendente, discendente, ecc.	Esempi: chiaro, scuro, brillante, liscio, ruvido, aspro, dolce, ecc.	Esempi: archi, fiati, percussioni, voce, strumento solista, ensemble, orchestra, ecc.	Esempi: grave, largo, moderato, allegretto, allegro, vivace, ecc.	Esempi: ripetizioni, contrasti, trasformazioni, elemento melodico, ecc.	Esempi: suoni legati, suoni staccati, marcati/ accentati, agglomerati, ecc.
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, La primavera 0.30' - 1.01'	Allegria	Volo degli uccellini	Medio	Medio-acuto	Chiaro, brillante	Archi	Allegro	Elemento melodico	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, La primavera 3.38' - 4.10'	Tristezza	Pianto singhiozzante	Medio	Medio-grave	Scuro con il tema più chiaro	Archi	Largo	Ripetizioni e elemento melodico	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, La primavera 5.40' - 5.48'	Allegria, spensieratezza	Ballo	Medio	Medio-acuto	Chiaro	Archi	Allegro	Elemento melodico lineare	Suoni legati e staccati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'estate 0.00' - 0.24'	Noia	Camminata trascinata	Medio	Medio-grave	Scuro con il tema più chiaro	Archi	Largo	Elemento melodico e pause	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'estate 6.03' - 6.23'	Solitudine	Stanza vuota	Piano	Medio-grave	Scuro con il tema più chiaro	Archi	Largo	Elemento melodico	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'estate 9.21' - 10.12'	Rabbia	Dialogo animato	Medio-forte	Medio	Scuro con il tema aspro	Archi	Allegro	Ripetizioni e elemento melodico	Suoni marcati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'autunno 3.06' - 3.28'	Allegria	Festeggiamenti di una vittoria	Medio	Medio-acuto	Chiaro	Archi	Allegro	Elemento melodico	Suoni staccati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'autunno 3.36' - 4.36'	Tristezza	Pianto	Piano	Medio-grave	Scuro con il tema più chiaro	Archi	Largo	Elemento melodico	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'autunno 7.13' - 7.43'	Energia	Marcia trionfale	Medio	Medio-acuto	Chiaro	Archi	Allegro	Elemento melodico	Suoni staccati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'inverno 0.00' - 0.47'	Paura	Corsa per scappare	Crescendo	Medio-acuto	Scuro con il tema più chiaro	Archi	Allegro	Ripetizioni e elemento melodico	Suoni accentati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'inverno 3.36' - 3.59'	Tranquillità	Passaggiata	Medio	Medio-acuto	Chiaro, brillante	Archi	Largo	Elemento melodico	Suoni legati
Vivaldi A.	Le quattro stagioni, L'inverno 8.02' - 8.43'	Rabbia	Persona che parla animatamente	Crescendo	Medio-grave	Scuro con il tema più chiaro	Archi	Allegro	Ripetizioni e elemento melodico	Suoni marcati

Tabella 2. Nello schema sono stati presi in considerazione temi tra i più rappresentativi di ciascuno dei tre movimenti che compongono i quattro concerti di Vivaldi: *La primavera*, Concerto n. 1 in mi maggiore, opera 8, RV 269; *L'estate*, Concerto n. 2 in sol minore, opera 8, RV 315; *L'autunno*, Concerto n. 3 in fa maggiore, opera 8, RV 293; *L'inverno*, Concerto n. 4 in fa minore, opera 8, RV 297. Io ho analizzato le versioni registrate da *The New Classical Consortium*, disponibili su YouTube.

Il laboratorio ha avuto inizio con attività 'propedeutiche' per condurre gli alunni alla sonorizzazione del testo in maniera più consapevole durante la scelta e la ricerca dei suoni, per poi approdare all'analisi dei suoni e del testo scelto e alla sonorizzazione



dello stesso. Le fasi del laboratorio sono state: discussione guidata sulle emozioni; attività di riconoscimento delle emozioni attraverso la mimica facciale e l'espressione corporea; ascolto di frammenti di musica d'autore da associare alle diverse emozioni, associazione di brevi video senza audio, rappresentanti le emozioni, ai frammenti ascoltati; analisi delle caratteristiche musicali in relazione alle emozioni associate; lettura della fiaba; divisione in sequenze; esplorazione dei mezzi sonori a disposizione (corpo, voce, frammenti sonori, oggetti sonori) e ricerca di suoni adeguati; scelta dei suoni in relazione al testo; montaggio testo-suoni; registrazione del melologo e riascolto critico del prodotto.

Tali attività hanno portato al raggiungimento di obiettivi disciplinari, tra i quali: favorire l'esplorazione sonora di oggetti d'uso quotidiano; sviluppare l'immaginario sonoro in relazione all'immaginario narrativo; sviluppare la consapevolezza della ricchezza della dimensione acustica della realtà; sviluppare la percezione uditiva; potenziare il senso ritmico con la sincronizzazione motoria collettiva; associare emozioni a frammenti musicali facendo riferimento alle caratteristiche dei suoni; conoscere e discriminare i parametri fondamentali della musica attraverso risposte motorie funzionali; conoscere il concetto di timbro, di sovrapposizioni di suoni e parole, di variazioni dinamiche, agogiche e di silenzio come opportunità espressiva; ampliare le capacità di invenzione e improvvisazione attraverso l'utilizzo della voce, degli strumenti e dei frammenti musicali d'autore con l'ausilio delle nuove tecnologie sonore in modo creativo. Oltre agli obiettivi legati agli aspetti musicali sono stati raggiunti anche obiettivi transdisciplinari, cioè trasversali, tra i quali: stimolare le competenze di ascolto, concentrazione, comprensione e verbalizzazione; stimolare la creatività; sviluppare e migliorare la capacità di svolgere attività di gruppo; promuovere il piacere alla lettura; guidare ad un uso consapevole delle tecnologie.

Il secondo spunto operativo è legato al progetto *Sperimento attraverso i suoni*, un ampio programma indirizzato a bambini con disturbo dello spettro autistico, al cui interno ho inserito un'attività di sonorizzazione di immagini che sono state utilizzate per comporre un libro digitale sonoro.

Il progetto *Sperimento attraverso i suoni* è stato realizzato in collaborazione con l'associazione iFun<sup>15</sup> di Foggia con l'intento di affiancare e supportare le terapie cognitivo-comportamentali, svolte quotidianamente dagli utenti dell'associazione, con attività musicali e musicoterapiche.

Tale proposta operativa si discosta dalla prima in quanto gli obiettivi prefissati non fanno riferimento ad acquisizioni teoriche, ma piuttosto fanno leva sulle diverse funzioni positive che i suoni offrono a favore dello sviluppo personale e interpersonale:

---

15 - Associazione di genitori di bambini autistici che ha l'intento di supportare le famiglie con bambini autistici, ma anche ai loro compagni di scuola e alle famiglie di tutti i bambini, facendo informazione e aiutando ad affrontare con leggerezza i pesi che sembrano enormi.

l'elemento sonoro favorisce e promuove le **relazioni sociali** e, quindi, facilita l'interazione con gli altri bambini; sollecita la **creatività** in quanto i bambini vengono coinvolti in una serie di proposte diverse che li stimolano a muoversi, a giocare con la propria voce e con gli strumenti, a improvvisare sequenze sonore, a ideare situazioni; aiuta a **esprimersi in maniera più libera e liberatoria** ma, allo stesso tempo, abitua alle **regole**, contribuendo anche allo sviluppo dell'autocontrollo; favorisce lo sviluppo delle abilità motorie; infine, aiuta nella **conquista dell'autonomia**; sollecita l'attenzione; sviluppa strategie di *problem solving*.

Durante alcuni incontri individuali che ho tenuto con Luciano (nome di fantasia), un bambino solare e vitale di cinque anni con disturbo dello spettro autistico, ho introdotto la sonorizzazione di alcune immagini raffiguranti i personaggi della favola sinfonica "Pierino e il lupo"<sup>16</sup> di Prokofiev. I frammenti audio utilizzati per l'attività sono stati ripresi direttamente dalla composizione originale, utilizzando anche alcune improvvisazioni eseguite direttamente da Luciano. Il prodotto finale realizzato è consistito in un libro digitale sonoro che raccoglie le immagini sonorizzate. Ciascuna pagina dell'arte-fatto è composta da una frase e da una traccia musicale di breve durata (le prime durano circa 15 secondi, man mano si allungano fino ai 30 secondi) che 'commenta' l'immagine.

Le fasi del laboratorio sono state: presentazione della fiaba e analisi delle immagini; ascolto di brevi frammenti musicali selezionati dalla composizione originale di Prokofiev; produzione di improvvisazioni musicali e registrazione degli stessi; associazione dei frammenti musicali alle immagini; costruzioni del libro digitale sonoro; lettura del libro sonoro tramite l'utilizzo di un tablet.

Le attività svolte con la fiaba musicale sono state molto efficaci in quanto hanno permesso di lavorare sull'attenzione, sull'attesa, hanno stimolato la curiosità, la lettura attiva, oltre ad essere occasione positiva per svolgere attività con il fratello maggiore di Luciano, il quale è intervenuto per leggere il libro con il fratellino e per ascoltare la musica insieme.

### *Conclusioni*

La sonorizzazione si presta ad avvicinare positivamente al mondo della musica, offrendo infinite combinazioni per realizzare attività perfettamente comprensibili, adeguate e didatticamente razionalizzabili che possono dar vita a prodotti sempre differenti.

---

16 - *Pierino e il lupo* è una composizione del musicista russo Prokofiev, scritta nel 1936. È una favola sinfonica scritta per l'infanzia, su testo dello stesso Prokofiev. Per l'esecuzione è richiesta la voce di un narratore e l'accompagnamento dell'orchestra. Nonostante lo scarso successo iniziale, oggi è diventata un classico apprezzatissimo da adulti e bambini.

Strutture sonore semplici diventano la base nella quale inserire rumori, suoni, passi musicali e parlato, elementi in grado di sollecitare nei discenti la capacità di scelta, di espressione, di strutturazione personale e ragionata, oltre a favorire l'affinamento dell'attenzione acustica e della facoltà discriminativa. Si tratta di semplici attività, facilmente realizzabili, che possono favorire l'avvicinamento alle nozioni musicali di base in forma ludica e allo stesso tempo possono intervenire nello sviluppo cognitivo, emotivo, percettivo, relazionale, motorio, investendo il soggetto nella sua globalità ed esaltandone le specificità.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), *Il lessico*, III, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1984.

THEODOR W. ADORNO, *Dissonanzen*, Göttingen, 1958, trad. it. a cura di Giacomo Manzoni. *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959.

HANS C. ANDERSEN, *Il brutto anatroccolo. Fiaba in musica*, Roma, Anicia Edizioni, 2007

JEROME BRUNER, *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Milano, Feltrinelli, 2004, (*Campi Del Sapere*).

JEROME BRUNER, *La mente a più dimensioni*, trad. di R. Rini e M. Carpitella, Bari, Laterza, 2013.

JOHN CAGE, *Silenzio*, Milano, Shake Edizioni, 2010

AUGUSTA DALL'ARCHE, *La suona-téla gioco-lavoro per giovanissimi pianisti*, Torino, Musica Pratica, 2011.

AUGUSTA DALL'ARCHE, *Sviluppare le capacità espressive fin dai primi suoni: una proposta metodologica per un approccio 'significativo' alla pratica strumentale*, in «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia. Musica. Storia, analisi e didattica», 1, 2013.

CARLO DELFRATI, *I colori della musica. Capire la musica*, Milano, Principato, 2003.

CARLO DELFRATI, *Musica in scena: il teatro musicale a scuola*, Torino, EDT, 2003.

MAURIZIO DELLA CASA, *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola, 1974.

MAURIZIO DELLA CASA, *La musica e l'uomo*, Brescia, La Scuola, 1972.

LISBETH DIXON-KRAUSS, *Vigotskij nella classe: potenziale di sviluppo e mediazione didattica*, trad. it. di Gabriele Loiacono, Trento, Erickson, 2000.

MICHEL IMBERTY, *La musica fra narritività, espressività e drammaticità*, «Musica & Terapia», 31, Torino, Edizioni Cosmopolis, 2015, (*Quaderni italiani di musicoterapia*).

CARL GUSTAV JUNG, *Il libro rosso*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

JEAN PIAGET, *La formazione del simbolo nel bambino*, trad. di Scandicci, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

ROBERTO PIUMINI, *Fiabe per occhi e bocca*, Torino, Einaudi Ragazzi, 1995.

GIANNI RODARI, *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 2013.

LEV VYGOTSKIJ, *Pensiero e linguaggio*, trad. it. di L. Mecacci, Bari, Laterza, 1990, (*Biblioteca Universale Laterza*).

CESARE SCARTON, *Il melologo: una ricerca storica tra recitazione e musica*, Città di Castello, Edimond, 1998.

## SITOGRAFIA

<https://www.youtube.com/watch?v=RnwuFMCRuo>  
ultima consultazione del 15/07/2021

<https://www.youtube.com/watch?v=KYfNaL9jODs>  
ultima consultazione del 15/07/2021

[https://www.youtube.com/watch?v=zqx37cBz\\_no](https://www.youtube.com/watch?v=zqx37cBz_no)  
ultima consultazione del 15/07/2021

<https://www.youtube.com/watch?v=eH4oGJcCzdM>  
ultima consultazione del 15/07/2021

## ABSTRACT

*One of the didactic activities that allows students to be the protagonists of their training path, in line with the approach taken by today's pedagogy, is sound reinforcement, which consists in intentionally combining sounds with environments, texts, images, shares.*

*These activities offer the opportunity to cover the sounds with meaning in order to leave space for interpretation, creativity and exhibition imagination. The sound system leads to the analysis and exploration of musical pieces of different origins, favoring the gradual conquest of expressive capacity.*

*Two operational proposals enrich the theoretical discussion, specifically the laboratory *L'emozione dei suoni* and the project *Sperimento attraverso i suoni*: both united by the use of sound reinforcement. The difference between the two is given by the different context in which they were proposed: the first in the school environment and aimed at fourth grade class groups; the second addressed to children with autism spectrum disorder in the context of special teaching.*

---

# L'operatore musicale: per una nuova musica e per una nuova formazione musicale

## Innovare le proposte formative musicali\*

*Alessandra Palladino*

La formazione musicale oggi avviene ancora solo entro le mura delle aule scolastiche? Oppure anche al di fuori di esse accade qualcosa? Sono solo le scuole, i Licei Musicali e i Conservatori ad occuparsi di istruire le generazioni di studenti che desiderano 'incontrare' la musica, oppure esistono luoghi 'altri' che avviano ai saperi musicali? Se sì, a quali luoghi ci stiamo riferendo? L'insegnante 'seduto alla cattedra' è l'unico detentore del sapere musicale? Oppure esistono altre figure professionali cui fare riferimento per la formazione musicale? Se sì, quali sono e quali competenze possiedono? I momenti della formazione musicale sono solo quelli che avvengono nell'età scolare e in quella dell'eventuale formazione accademico-universitaria? Oppure è possibile intraprendere percorsi formativi musicali anche in età 'avanzata'? Se sì, esiste un limite d'età? Questo contributo tenterà di rispondere a queste e a tante altre domande, aprendo l'orizzonte a nuove prospettive per l'educazione musicale. È importante e doveroso, oggi, ipotizzare una formazione musicale fuori dalla scuola dell'obbligo, con nuove figure professionali capaci e preparate, immaginando una formazione che vada al di là dell'età considerata 'di studio'.

*Imparare sempre e ovunque: gli attuali luoghi di apprendimento*

Con il termine 'cattedra' siamo soliti indicare, all'interno dell'aula scolastica, un tavolo con una sedia, a volte fornita di comodi braccioli, collocata (specie in passato) su di una pedana. Da questa posizione strategica, la cattedra, l'insegnante impartisce le sue lezioni agli alunni, parlando con quella competenza che gli è propria e per la quale ha 'conquistato' la cattedra stessa. Col tempo la scuola si è evoluta, e con essa

---

\* - Sintesi della Tesi di laurea magistrale discussa il 28 ottobre 2020 presso il Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia, relatrice prof.ssa Augusta Dall'Arche.

ne sono usciti profondamente trasformati anche il ruolo dei docenti e degli studenti. Lo studente è chiamato ad essere attore del proprio apprendimento, un soggetto attivo; il docente, non più strettamente connesso alla sua superata e vetusta posizione 'in cattedra', funge da facilitatore, guidando gli alunni verso la conoscenza. La didattica odierna, lungi dall'essere di tipo impositivo ed addestrativo, prevede di sostenere il processo di insegnamento-apprendimento sulla base della teoria del costruttivismo sociale, con interventi non soltanto rivolti alle tecnologie didattiche, ma anche riferiti all'uso degli spazi, da ripensare in funzione di nuovi modi di promuovere la conoscenza.

Negli ultimi decenni si è aperto un grande dibattito sulla dimensione dei luoghi e dei contesti dell'educazione, con il conseguente superamento della centralità della scuola. Più luoghi concorrono, così, a tratteggiare lo scenario delle diverse opportunità di apprendimento: famiglia e rete relazionale più prossima, realtà associative in diversi ambiti (culturale, musicale, sportivo, sociale, economico, religioso, ecc.), organizzazioni di lavoro, ambienti virtuali. Tale pluralità di contesti di formazione implica una diversificazione significativa di orientamenti formativi, di stili e di modalità di insegnamento.

Nel tentativo di rappresentare la pluralità degli attuali luoghi dell'educazione, il glossario più diffuso utilizza la nota tripartizione tra contesti formali, non formali ed informali. Per apprendimento formale si intende quello che avviene in un contesto organizzato e strutturato, in un'istituzione scolastica o formativa, ed è esplicitamente pensato e progettato come apprendimento che conduce ad una qualche forma di certificazione. L'apprendimento non formale è quello connesso ad attività pianificate, ma non esplicitamente progettate come apprendimento e che non prevedono il traguardo di una certificazione. L'apprendimento informale, infine, è il risultato delle molteplici esperienze derivanti dalle attività della vita quotidiana legate al lavoro, alla famiglia, al tempo libero; esso non è organizzato e non conduce ad alcuna certificazione. Delle tre forme di apprendimento, quello informale risulta essere il meno organizzato e consapevole, dal momento che può avvenire in qualunque contesto, in qualsiasi frammento della giornata ed in qualunque momento della vita.

Ecco come il ventaglio di possibilità, per la formazione, si espande notevolmente: non più solo a scuola, non più soltanto attraverso l'insegnante 'seduto alla cattedra', ma ovunque, nei contesti più disparati e variegati, con la possibilità di interfacciarsi con una figura esperta che sappia attirare, appassionare, sensibilizzare e formare. Riconoscere questa ricchezza equivale ad affermare la validità degli apprendimenti non formali ed informali, e prendere atto di questa realtà significa comprendere la complessità di sistemi attraverso cui si forma, oggi, l'identità dell'individuo. Gli scettici e i tradizionalisti non ammetterebbero facilmente questa verità, ma ormai non si può più negare o ignorare: la formazione passa per una grande miriade di canali.

### *Il 'Lifelong Lifewide Learning' e la necessità di proposte musicali da 0 a 100 anni*

La comprensione della molteplicità e della varietà dei luoghi e dei tempi di formazione costituisce un elemento di connotazione specifica dell'educazione permanente; non meno importante è il riconoscimento di ritmi e intensità differenti che, nel corso della vita di ognuno, scandiscono diverse fasi formative.

La diversificazione dei tempi è connessa al succedersi, spesso imprevedibile, di momenti di opportunità o di frattura professionale o esistenziale, alle transizioni sempre più frequenti tra condizioni di vita: da non lavoro a lavoro, da un lavoro a un altro, verso il non lavoro, verso una nuova famiglia, in occasione di separazioni, nei momenti di nascita dei figli, nelle malattie o nelle perdite di persone vicine. Questi momenti implicano tempi di disorientamento, incertezza e, talvolta, anche di profonda sofferenza. Sono i tempi nei quali si intensificano i bisogni di comprensione di sé e della realtà; costituiscono le fasi della vita nelle quali la quotidianità ci risulta problematica e pone interrogativi ai quali non riusciamo a dare risposta. La vulnerabilità che in questi momenti proviamo presenta situazioni potenzialmente formative, che non è semplice trasformare in apprendimenti; quando però ciò accade, quel tempo – anche dolorosamente vissuto – è tempo intensamente formativo. La varietà delle transizioni che gli adulti vivono implica la moltiplicazione e frammentazione dei tempi educativi, il superamento definitivo delle organizzazioni di vita, studiate monoliticamente prima intorno all'istruzione e alla preparazione professionale, quindi all'esercizio della vita attiva.<sup>1</sup>

Il *Lifelong Learning* (apprendimento permanente) è il processo individuale di acquisizione di competenze, che permette di aggiornare ed adeguare la propria formazione rispetto a nuovi bisogni sociali, lavorativi, professionali e personali. Non va confuso con il normale ed inevitabile accumularsi, nel corso degli anni, delle esperienze che accrescono il bagaglio personale di capacità e abilità: il principio del *Lifelong Learning* si riferisce ad un processo intenzionale che ha come motore principale l'individuo stesso, il quale, proattivamente, cerca le opportunità formative più adatte ai suoi obiettivi prossimi e alle sue esigenze. Il *Lifelong Learning*, perciò, rappresenta il superamento di una dimensione temporale ben definita (il tempo dell'istruzione iniziale) che una volta rappresentava, per l'esistenza dell'individuo, l'unica porzione di vita dedicata all'apprendimento.

Per fornire una definizione più completa dell'apprendimento permanente, occorre parlare anche di *Lifewide Learning*, ovvero l'espressione che si riferisce alla dimensione

---

1 - PIERGIORGIO REGGIO, *Imparare sempre e ovunque. Tempi e luoghi dell'educazione degli adulti*, <http://www.metisjournal.it/metis/eda-nella-contemporaneita-teorie-contesti-e-pratiche-in-italia-052015/153-saggi/785-imparare-sempre-e-ovunque-tempi-e-luoghi-delleducazione-degli-adulti.html>, ultima consultazione 28/06/2021.



orizzontale dell'apprendimento, che fa riferimento a tutti gli ambiti della vita, rappresentando il superamento dei luoghi deputati alla formazione, con la conseguente valorizzazione di ogni esperienza del soggetto. L'espressione completa diviene, allora, *Lifelong Lifewide Learning*, in cui tempi e spazi dell'apprendimento si allargano al punto da comprendere ogni ambito di vita ed ogni 'tempo' dell'individuo.

I vantaggi dell'apprendimento permanente sono molteplici: anzitutto, la crescita dell'individuo stesso, perché, quando si è impegnati ad apprendere, si stanno acquisendo e sviluppando altre preziose abilità che possono migliorare anche la vita personale. Formarsi costantemente migliora il funzionamento della mente, rendendola flessibile ed aperta all'acquisizione di nuove competenze. Il *Lifelong Learning*, inoltre, aiuta a migliorare la propria autostima e la socializzazione: diventare più qualificati ed informati può aumentare la visione positiva di sé, ed apprendere stimola la condivisione ed il coinvolgimento sociale che nasce dall'incontro con gli altri.

Perché scegliere di intraprendere una formazione musicale per tutta la vita? La musica fa parte di ogni individuo da prima che egli nasca, prima ancora che egli possa esprimersi con i versi o con le parole, egli è sommerso in un mondo sonoro che percepisce, subisce e con cui interagisce in modo sempre più consapevole. La musica deve accompagnare l'intero arco della vita, contrassegnando e seguendo le naturali inflessioni ed esigenze individuali. La scuola, anche se in modo frammentario e limitato, fornisce questa opportunità, ma è giusto e doveroso 'cercare' la musica altrove: essa sarà pronta ad essere una compagna di avventure dalle inesauribili sorprese.

### *L'operatore musicale tra animazione, formazione e divulgazione*

Una figura professionale molto interessante, nell'ambito dell'educazione musicale, è quella dell'operatore musicale, ancora molto sconosciuta e poco regolamentata dal punto di vista giuridico. È interessante conoscerla meglio, al fine di comprendere come possa inserirsi ed agire nella formazione musicale dell'individuo. Si passerà, dunque, dal suo identikit, per delinearne nei suoi aspetti più salienti e nei dettagli del suo impiego, allo studio delle differenze che intercorrono tra operatore e animatore musicale, profondamente diversi ma costantemente confusi, nell'immaginario collettivo. Infine, a chiudere queste riflessioni e questo contributo, saranno riportati alcuni esempi di eventi in cui l'operatore musicale ha sapientemente 'agito' la musica, offrendola ai propri interlocutori in una veste particolarmente accattivante.

### *L'identikit dell'operatore musicale*

Chi è l'operatore musicale? È una figura professionale che ha l'abilità di cogliere gli interessi e le esigenze del gruppo e/o dei singoli, ed è capace di trasmettere cultura e di offrire strumenti di partecipazione attraverso l'elaborazione e la realizzazione di

progetti musicali studiati *ad hoc*. Con il suo lavoro, l'operatore musicale svolge l'importante compito di intessere relazioni e di progettare azioni sociali di cambiamento tramite la musica. L'operatore musicale ha l'importante e delicato compito di assicurare un apprendimento (seppur senza verificarlo), quindi di proporre sempre interventi di carattere educativo che insegnino qualcosa, che penetrino nella sensibilità di ognuno, proponendo momenti formativi qualitativamente validi.

Quali sono le caratteristiche che devono contraddistinguere l'operatore musicale? Egli deve possedere una grande plasticità e flessibilità mentale, per carpire ed assecondare il più possibile i gusti, le richieste e le esigenze degli interlocutori. Nella fase della progettazione delle sue proposte, l'operatore deve essere sognatore, organizzatore, progettista, promotore, propagandista, creatore di modelli originali di intervento culturale; deve occuparsi, quindi, della progettazione e della stesura, deve trovare la *location* e l'utenza giusti, stabilire la metodologia da adoperare, l'eventuale contributo economico da richiedere ai partecipanti, l'organizzazione logistica degli spazi e dei mezzi, la promozione dell'intervento. Durante gli incontri deve, inoltre, svolgere un ruolo di guida consapevole: un buon operatore è colui che non parla molto, ma predilige ascoltare, facilitare, osservare, rendendo la sua figura una sorta di presenza-assenza. Deve porsi ad una giusta distanza fisica ed emotiva, astenendosi da critiche e giudizi gratuiti; questo, però, non significa che l'operatore non debba monitorare ciò che accade durante i propri interventi: un modo efficace di gestire il lavoro potrebbe essere quello di utilizzare diari di bordo, resoconti scritti e/o verbali e griglie di osservazione, ed avvalersi dei riscontri di questionari anonimi proposti ai partecipanti. L'operatore deve sempre assicurarsi di promuovere dinamiche positive, per garantire un apprendimento più consapevole, profondo e duraturo; deve, perciò, riuscire a far instaurare un rapporto di curiosità ed interesse tra ogni partecipante e l'attività proposta. Infine, un buon operatore è capace di risolvere i conflitti in modo diplomatico, usando un linguaggio in prima persona per dare il buon esempio e per farsi coinvolgere dall'azione formativa.

Quali obiettivi devono assolvere gli interventi proposti dall'operatore musicale? Generalmente gli obiettivi variano e si modulano in base alle proposte, ma si possono elencare una serie di obiettivi che ogni intervento musicale può e deve perseguire. Sviluppo del senso critico, dell'ascolto attento, della vocalità, del senso ritmico, melodico ed armonico; promuovere la sensibilizzazione nei confronti del patrimonio musicale; sviluppare la possibilità di prendere la parola sulla musica, facendo partecipare il pubblico in modo attivo alla fruizione delle opere; incoraggiare la produzione sonora con materiali vari (non solo con strumenti musicali propriamente detti); sviluppare il senso di autonomia, contrastare la timidezza e le difficoltà nelle relazioni sociali, incrementare il senso civico ed il rispetto verso gli altri e le altrui idee; perseguire, attraverso la musica, la ricerca del benessere.

Quali sono le caratteristiche e le metodologie degli interventi musicali proposti

dall'operatore musicale? Un intervento musicale efficace deve suscitare forte interesse nei destinatari; deve essere altamente coinvolgente, con attività improntate soprattutto sulla pratica; deve partire dalla cosiddetta 'competenza musicale di base', che rappresenta il terreno fertile su cui costruire nuove conoscenze; deve possedere una 'spendibilità' immediata nella vita quotidiana, per avviare all'autonomia e alla padronanza delle proprie scelte musicali; non deve avere il tipico tono formale di un seminario di studio o di una lezione universitaria, ma va coltivato, perciò, un clima accogliente, in cui ognuno possa sentirsi libero di esprimersi senza il timore di essere giudicato; deve presentare in modo sintetico e mediante un linguaggio semplice ed immediato le proposte, in modo da evitare incomprensioni; deve prevedere gruppi eterogenei, composti da individui diversi per sesso, razza, età, provenienza, formazione: in questo modo sarà garantita una inaspettata ricchezza e produttività; deve 'lasciare il segno', instillando nei partecipanti la voglia e la curiosità di approfondire autonomamente, oppure mediante altri corsi, la conoscenza della musica.

Di quali metodologie si avvale l'operatore musicale per i suoi interventi musicali? Tra le metodologie da prediligere rientrano quella euristico-guidata, i lavori di gruppo, le attività laboratoriali e il metodo induttivo.

Quali sono i luoghi, gli spazi e i contesti degli interventi musicali? L'operatore musicale può svolgere i laboratori in tutti i contesti che egli ritiene opportuni, o semplicemente nei luoghi di aggregazione. Si parla, perciò, di interventi 'preparati', in cui il gruppo si riunisce appositamente per vivere un'esperienza musicale (con luogo, orario e prezzo preventivamente stabiliti e pubblicizzati), e di interventi 'improvvisati', in cui l'operatore agisce senza preavviso, coinvolgendo chi si trova in quel preciso momento nel luogo designato. I luoghi in cui si possono condurre interventi musicali sono i più disparati, ed il seguente schema ne propone un elenco a puro titolo esemplificativo e non esaustivo.

Ambito culturale	Centri culturali Biblioteche Pro Loco Circoli Librerie Teatri Associazioni Agenzie musicali Musei
Ambito educativo	Ludoteche Centri di rieducazione Case circondariali Università della terza età Centri sociali

Ambito assistenziale	Centri territoriali per la prevenzione Strutture residenziali Case di riposo per gli anziani
Ambito sanitario	Ospedali Centri per lungodegenti Centri di salute mentale
Ambito scolastico	Scuole di ogni ordine e grado Laboratori opzionali
Altri ambiti	Supermercati Uffici Postali Palestre Ristoranti, Pizzerie e Pub Parrocchie Web

Tabella 1. Ambiti e luoghi degli interventi dell'operatore musicale.

*Quando due persone comunicano intensamente e felicemente, i loro corpi sono impegnati in una sorta di sinfonia audio-visivo-cinetica, in cui la ritmicità, la rispondenza, l'ordine, l'organizzazione prevalgono sulle fluttuazioni causali, sulle turbolenze, sul disordine. I gesti dell'uno vengono ripresi da quelli dell'altro, c'è rispecchiamento nella postura, nel tono, nel tempo-ritmo, c'è empatia (emozione condivisa), frutto di ascolto e calibrazione reciproca (attenzione ai segnali dell'altro), c'è produzione di novità nella concatenazione degli scambi, ovvero assenza di stereotipi e ripetizione ossessiva; in sintesi, c'è la condivisione di un progetto espressivo (sul versante esterno) e autoesplorativo (sul versante interno).<sup>2</sup>*

### *Operatore e Animatore musicale: due figure a confronto*

Anche se i termini 'operatore' e 'animatore' possono risultare affini o, addirittura, sinonimi, in realtà celano molte differenze, dando vita a due professioni diverse. L'animatore musicale è la figura professionale chiamata ad organizzare feste e spettacoli musicali, ad intrattenere l'utenza con la sua simpatia; la sua mansione può richiederli di essere più 'persone' insieme: musicista, ballerino, cabarettista, cantante, DJ, fotografo, e qualunque altra figura sia necessaria. Lo scopo più immediato del lavoro dell'animatore musicale è far divertire i propri destinatari, rendere gradevole la loro permanenza nel luogo di 'incontro', fare in modo che tutti socializzino e si divertano, servendosi della musica; per questo, gli sono richieste doti comunicative, entusiasmo

2 - MAURO SCARDOVELLI, *Il dialogo sonoro*, Bologna, Cappelli, 1992, p. 52.

e capacità di coinvolgere. L'operatore musicale, invece, è una figura profondamente diversa, che condivide poco e niente con il collega animatore.

Le caratteristiche delle due professioni saranno riportate nella tabella seguente, che descrive, attraverso dei parametri specifici, i tratti salienti del modo di operare delle due figure.

PARAMETRO	OPERATORE MUSICALE	ANIMATORE MUSICALE
Senso della professione	Il termine 'operatore' sottintende la volontà di agire e di forgiare la musica, offrendola agli interlocutori in una veste divertente e ricreativa ma che, allo stesso tempo, favorisca formazione.	Il termine 'animatore' si riferisce alla capacità di dare vitalità, vivacità, energia. Questa professione ha il compito di far divertire e svagare, creando momenti ricreativi e di benessere per l'utenza mediante la musica.
Finalità e obiettivi	Creare momenti di benessere con la musica, che perseguano, al contempo, l'aspetto qualitativo e formativo.	Divertire l'utenza offrendo un momento di svago attraverso la musica.
Metodologie	Le metodologie più utilizzate sono quella euristico-guidata e quella induttiva, preferendo attività laboratoriali, di gruppo, di cooperazione, ma anche per piccoli gruppi e lavori individuali.	Questo tipo di lavoro tende a non seguire una metodologia specifica. La metodologia di esecuzione è dettata dal caso, dalle circostanze, dalla tipologia di richiesta che al momento proviene dall'utenza o dalla tipologia di proposta che si sta attuando.
Verifica degli interventi	Pur non essendoci un momento specifico per la verifica dei contenuti, è possibile coltivare un dialogo di reciproco ascolto con gli interlocutori, attraverso il quale desumere l'indice di gradimento della proposta realizzata, le possibili migliorie da apportare e i contenuti recepiti.	Questa tipologia di interventi non contempla la presenza di momenti di verifica, ma tiene conto di feedback estemporanei relativi essenzialmente al gradimento della proposta.

Tabella 2. Operatore e animatore musicale a confronto.

In definitiva, un'attività proposta da un operatore musicale deve essere costantemente integrata da momenti di riflessione e rielaborazione; ciascun partecipante deve sentirsi coinvolto in prima persona, riconoscendosi come protagonista attivo del percorso formativo. L'operatore, perciò, non può prescindere dalle caratteristiche del gruppo, costituito dalle singole individualità, con storie e vissuti personali. La finalità ultima è quella di permettere ai propri interlocutori di liberare potenzialità espressive e comunicative e di attivare processi di crescita consapevoli attraverso la musica, intesa come esperienza artistica, umana e sociale.

### *Alcuni esempi di modalità virtuose di agire la musica*

Di seguito, sotto forma di intervista,<sup>3</sup> viene riportata la testimonianza della professoressa Augusta Dall'Arche, docente di Pedagogia Musicale presso il Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia, promotrice attiva e protagonista di due eventi musicali che offrono un'interessante riflessione sulla figura dell'operatore musicale in relazione alla possibilità di creare momenti di divulgazione della musica: mi è sembrato opportuno riproporli in questa sede.

Partiamo dal primo evento in ordine cronologico: "Vexations di Erik Satie", realizzato nella città di Putignano (BA), luogo di residenza della professoressa Dall'Arche, con inizio alle ore 9.00 del 6 gennaio 2017. Vexations è un pezzo per pianoforte, composto da Erik Satie, costituito da un unico motivo musicale ripetuto 840 volte, per una durata di esecuzione di circa diciotto ore. Con il concerto "Vexations di Erik Satie", svolto a Putignano, si è voluta realizzare una sorta di "installazione sonora" in un locale situato in un luogo di passaggio, che permettesse visibilità ai pianisti e che favorisse la partecipazione libera da parte del pubblico, mettendolo in condizione di decidere quando e per quanto tempo ascoltare. Com'è nata l'idea di proporre questo spettacolo? Innanzitutto Erik Satie è un autore che amo molto. Ero a conoscenza di questo particolare brano, che considero una vera e propria "provocazione". Era nei miei intenti, già da un po' di tempo, realizzarne un'esecuzione. Spesso tendiamo a vivere un evento artistico in maniera a se stante: ad esempio, ci preoccupiamo poco dello spazio nel quale lo proponiamo, non ci interessiamo di immaginare l'impatto che può avere sul pubblico, della diversità di persone che potranno essere presenti al concerto; questo limita un po' la nostra capacità di agire nella realtà che ci circonda.<sup>4</sup> *Il pubblico le è sembrato interessato a questa iniziativa così fuori dal comune?* Decisamente! Pensa che una persona si è presentata proprio alle nove di mattina, al preciso orario di inizio dello spettacolo. Il 6 gennaio, scelto per questo evento, è un giorno particolare, ricorre l'Epifania. Eppure, questo signore non ha potuto resistere alla

---

3 - Cfr. ALESSANDRA PALLADINO, *Lo spazio fuori di noi, vince e traduce le cose. I luoghi plasmato l'esperienza musicale*, «Musicheria.net», 31 Maggio 2020, pp. 1-19.

4 - *Ivi*, p. 2.

curiosità, si è recato in sala e si è trattenuto per un'oretta abbondante. Ancora oggi mi fermano per strada persone che hanno un ottimo ricordo di quell'evento che, effettivamente, è stato qualcosa davvero al di fuori del comune. Quando un evento non usuale riesce ad appassionare, ci si può considerare pienamente soddisfatti.

*In cosa si configura e caratterizza, secondo lei, uno spettacolo così strutturato e così diverso rispetto ad uno spettacolo normale?*

Penso sia stato un insieme di tanti fattori. La nostra scelta di allestire un luogo intorno alla musica, in cui il pubblico potesse agire, ha reso l'esperienza ancora più viva. Non c'era, tra l'altro, molta distanza tra il pianista e il pubblico, come spesso succede in teatro o nelle sale da concerto. Il pianoforte era posto al livello del pavimento, e penso che anche questo, visivamente ma anche psicologicamente, non abbia creato il distacco: il pubblico si è sentito tutt'uno con l'esecutore.<sup>5</sup>

*Può affermare che questa modalità di concerto possa rappresentare una formula vincente?*

A differenza dei classici concerti dove il musicista è disposto in un luogo, con il pubblico di fronte, creare un ambiente con così varie possibilità di interazione, può essere davvero una fonte di attrazione importante. Alcune persone hanno liberamente prodotto degli scritti sulle proprie sensazioni durante l'ascolto, altri hanno spontaneamente usato colori e pennelli per lasciare il segno del loro passaggio in quel luogo. Non abbiamo mai chiesto loro di fare tutto ciò, ed in questo senso c'è stato un feedback immediato. All'orario stabilito, lo spettacolo è iniziato, e da quel momento non è stato necessario aggiungere alcuna parola.<sup>6</sup>

*Secondo lei, quindi, è importante che il musicista si occupi non solo degli aspetti puramente musicali, ma anche dell'organizzazione dell'evento?*

Occuparsi di tutto è sempre difficile e significa complicarsi la vita, ma credo che noi musicisti dobbiamo smettere di avere un po' la puzza sotto il naso. Il musicista non può "solo" suonare, sia perché chi organizza, spesso, non ha le competenze per scegliere, ad esempio, il pianoforte giusto, sia perché il musicista deve occuparsi anche della formula dell'organizzazione degli eventi. Se continuiamo a distinguere in maniera così netta il ruolo dell'esecutore da quello dell'organizzatore, perpetuiamo sempre gli stessi schemi.<sup>7</sup>

Il racconto di un altro evento, dal titolo "Musica. Concerto diffuso nelle chiesette del centro storico di Putignano", realizzato il 27 ottobre 2019, riportato nella medesima intervista, permetterà di immedesimarsi ancor di più nel mondo dell'operatore musicale.

---

5 - *Ivi*, pp. 6-7.

6 - *Ivi*, p. 7.

7 - *Ivi*, p. 8.

*'Una lenta umiltà penetra nella camera  
che abita in me nel palmo del riposo'*

*Questi semplici versi del poeta Tristan Tzara esprimono l'essenza del progetto 6 musica: invitare il pubblico ad abitare 6 piccoli spazi (le chiesette del centro storico di Putignano) ove ciascuno possa collocarsi "nel palmo del riposo", cioè raccogliersi su se stesso facendo sì che l'intimità del luogo diventi la propria intimità. La chiesetta è un luogo piccolo, ristretto, dove tutto sembra a portata di mano, dove il silenzio può accogliere i suggerimenti delicati, sottili, fragorosi, energici delle musiche proposte e favorire un ascolto trasparente".*

È con queste parole che si apre la presentazione inserita nella brochure del concerto "6musica": una serie di sei concerti di musica classica, in sei diverse chiesette del centro storico di Putignano, con sei ripetizioni di ciascun concerto, per la durata complessiva di sei ore di musica. Il pubblico ha avuto la possibilità di spostarsi da un luogo all'altro, "componendo" liberamente il proprio concerto, scegliendo in base agli orari e/o in base al programma proposto, supportato da una brochure dell'evento in cui, oltre ai programmi dei singoli concerti, dei curricula dei musicisti, delle indicazioni storico-stilistiche sulle chiesette, ha trovato delle pagine dedicate alle "Istruzioni per l'uso", corredate di orari di ogni concerto e delle relative repliche, e di una utile mappa delle chiesette coinvolte in questo evento.<sup>8</sup>

*Il pubblico come ha accolto questa bizzarra ed inusuale proposta di partecipare ad un concerto diffuso?*

La chiesetta in cui si realizzava il mio concerto, che conteneva circa trenta posti, era già stracolma alle quattro di pomeriggio; nelle esecuzioni successive, poi, è stato un continuo crescendo di pubblico. Alla fine di un'esecuzione, sono riuscita ad uscire e a fare due passi: in giro c'era veramente tanto fermento, e ne sono stata più che sorpresa. Vedere i miei concittadini, notoriamente poco sensibili agli eventi culturali, aspettare il proprio turno in fila fuori dalle chiesette ed in modo disciplinato, tra l'altro per ascoltare un concerto di musica "colta", mi ha lasciata davvero a bocca aperta.<sup>9</sup> *Colui che si occupa delle varie fasi dell'organizzazione di un evento musicale, diviene a tutti gli effetti un "ibrido" tra il musicista e l'organizzatore. Potremmo definirlo "operatore musicale", impegnato a 360° nel creare ed attuare il suo progetto. Lei crede che possano esserci degli sviluppi per questa figura professionale così innovativa?*

Non saprei dare una risposta certa. Bisogna essere innovativi nelle formule, abili nel comprendere in quale luogo agire e cosa attuare, innovativi anche nel costruirsi una propria figura professionale. Chi vuole vivere svolgendo il lavoro dell'operatore musicale, deve diventare abile nella ricerca delle risorse economiche. Posso anche affer-

---

8 - *Ivi*, p. 12.

9 - *Ivi*, p. 14.



mare che queste formule innovative e queste piccole esperienze hanno evidenziato un forte interesse da parte del pubblico.

*Forse, da parte delle istituzioni, non esiste la giusta consapevolezza su quanto sia importante promuovere la musica classica e probabilmente non si immagina neanche l'interesse che può suscitare.*

Purtroppo è vero. Troppo spesso, ad esempio, gli assessori non sono veramente esperti ed intenditori di cultura. In quel caso, l'azione divulgativa e di sensibilizzazione deve avvenire prima nei confronti di queste persone, che rappresentano l'istituzione con cui bisogna relazionarsi. La *mission* dell'operatore musicale è anche quella di cambiare un po' la mentalità, proporre delle cose nuove e dimostrare che funzionano, tornando sempre all'assalto con pazienza, tenacia e determinazione.<sup>10</sup>

### *Conclusioni*

Questi appena riportati sono alcuni esempi che dimostrano che, con competenza, volontà e pazienza, è possibile creare momenti di divulgazione della musica capaci di appassionare, coinvolgere e sensibilizzare il pubblico attraverso proposte originali, creative e fuori dall'ordinario. L'operatore musicale è una figura professionale oscurata ancora da molte ombre, poco tutelata a livello istituzionale e giuridico; la sua formazione, poi, lascia spazio a numerosi dubbi, in quanto mai nessuno si è preoccupato di definire un percorso di studi *ad hoc* per questa professione tanto misteriosa, quanto complessa ed impegnativa.

Una cosa è certa: di questa figura professionale dai contorni ancora molto sfocati non si può fare a meno. La spinta propulsiva di cui necessita la musica per potersi 'propagare' deve provenire dal lavoro dell'operatore musicale.

Svincolarsi dalla visione dell'educazione musicale rappresentata da stucchevoli saggi di fine anno o da sterili 'giornate della musica', così come 'disintossicarsi' dall'ascolto di musica 'commerciale', non è facile: il compito dell'operatore musicale sta proprio nel far comprendere l'importanza del fare musica in prospettiva di una formazione integrata e permanente, rendendo l'esperienza musicale un catalizzatore di incontri per pensare nuove dimensioni di vita.

L'operatore musicale, nella sua specificità professionale, ha il chiaro intento di coniugare l'ascoltare, l'osservare, il manipolare, il creare, il fantasticare con mente e corpo, per permettere ad ognuno di riuscire a comporre, grazie alle pratiche musicali, il proprio 'voler essere', in quel determinato luogo, in sé, per e con gli altri.

---

10 - *Ivi*, pp. 15-16.

## BIBLIOGRAFIA

ALESSANDRA ANCeschi, *La formazione degli insegnanti di musica. Il tirocinio tra prassi didattica e riflessione teorica*, Napoli, Liguori Editore, 2006.

DANIELE BRANCA, *L'importanza dell'educazione musicale: risvolti pedagogici del fare bene musica insieme*, «Studi sulla formazione», I, 2012, pp. 85-102.

CARLO DELFRATI, *I bisogni formativi dei docenti di educazione musicale*, «Musica Domani», 136, 2005, pp. 31-34.

ROSALBA DERIU, *Capire la forma. Idee per una didattica del discorso musicale*, Torino, EDT, 2004.

FRANCA FERRARI, *Unicità delle discipline e specificità della musica*, «Musica Domani», 132, 2004, pp. 3-5.

FRANCA FERRARI, *Lavorare con la musica*, «Musica Domani», 175, 2016, pp. 86-87.

ANNA MARIA FRESCHI (a cura di), *Insegnare uno strumento*, EdT, Torino, 2002.

LUCA MARCONI, *Educazione musicale, pensiero flessibile e plasticità*, «Musicheria.net», 7 Dicembre 2010.

CARLA MELAZZINI, *Insegnare al principio di Danimarca*, (a cura di Cesare Moreno), Palermo, Sellerio Editore, 2011.

LORENZO MILANI *Lettera a una professoressa*, (a cura di Scuola di Barbiana), Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1996.

ALESSANDRA PALLADINO, *Voce del verbo Divulgare*, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», III, 2015, Foggia, Claudio Grenzi Editore, pp. 59-81.

ALESSANDRA PALLADINO, *Lo spazio fuori di noi, vince e traduce le cose. I luoghi plasmano l'esperienza musicale*, «Musicheria.net», 31 Maggio 2020.

MARIO PIATTI, *Apprendimento pratico della musica e Indicazioni*, «Musicheria.net», 12 Aprile 2008.

MARIO PIATTI, *Fare musica tutti: tra realtà e utopia*, «Musicheria.net», 4 Febbraio 2010.

MARCO ROSSI-DORIA, *Di mestiere faccio il maestro*, Napoli, l'Ancora del Mediterraneo s.r.l., 1999.

MAURO SCARDOVELLI, *Il dialogo sonoro*, Bologna, Cappelli, 1992.

GINO STEFANI, *Progetti sulla musica*, Milano, Ricordi, 1983.

MAURIZIO VITALI, *Verso un'operatività musicale di base*, Bologna, Cappelli, 1991.

## SITOGRAFIA

GIULIA CALLINO, *Cosa si insegna nelle scuole italiane durante le ore di musica?* 31/07/2020, <https://www.rockit.it/articolo/scuola-italia-ore-musica-insegnamento>, ultima consultazione 03/07/2021.

PAOLO DAMIANI, *Fare musica a scuola*, <http://paolodamiani.com/scritti-fare-musica-a-scuola/>, ultima consultazione 22/06/2021.

*Forum nazionale per l'educazione musicale*, <https://forumeducazionemusica.it/>, ultima consultazione 22/06/2021.

*L'importanza della musica nello sviluppo affettivo e cognitivo del bambino*, <https://web.archive.org/web/20120526102049/http://www.natiperlamusica.it/img/Importanza%20della%20musica.pdf>, ultima consultazione 29/06/2021.

*Musica a scuola*, <http://www.indire.it/progetto/musica-a-scuola/>, ultima consultazione 04/06/2021.

PIERGIORGIO REGGIO, *Imparare sempre e ovunque. Tempi e luoghi dell'educazione degli adulti*, <http://www.metisjournal.it/metis/edana-nella-contemporaneita-teorie-contesti-e-pratiche-in-italia-052015/153-saggi/785-imparare-sempre-e-ovunque-tempi-e-luoghi-delleducazione-degli-adulti.html>, ultima consultazione 28/06/2021.

## ABSTRACT

*The purpose of this document is to outline the contours of a new professional figure, that of the music operator, highlighting the need to get to know it in all its facets and to include it among the 'music professions'. After analysing the figure of the music operator, which is still little known and often confused with apparently similar professions, the main objectives of his work, the areas in which he can act and the characteristics of his interventions are defined. It is also necessary to open a reflection on the current places of learning and on the need for everyone to have an experience with music, hoping for a permanent music education, adapted to all ages and contexts. The analyses and reflections in this contribution lead to the conclusion that it is necessary to form competent professional figures, capable of educating and sensitising wisely to music, with the realisation that music education, like other knowledge, deserves to be divulged with professionalism and passion. The report also contains the story of some experiences in which the music operator has wisely acted, offering to the audience the opportunity to approach music without fear. This short text closes with a reflection on the need to make the profession of music operator more ordinary and present in today's society.*



Finito di stampare  
nel mese di novembre 2021  
per conto di  
Claudio Grenzi Editore



Ministero dell'Istruzione  
Università e Ricerca



Conservatorio  
di musica  
**Umberto  
Giordano**  
FOGGIA



Association Européenne des  
Conservatoires, Académies de  
Musique et Musikhochschulen

I Quaderni del  
Conservatorio  
**Umberto Giordano**  
di Foggia

*In copertina*

Pier Canosa, *Foggia, somnium Federici*,  
2021 (particolare)

Acquerello e foglia d'oro, cm 50 x 70.

Collezione privata.

Foto di Saro Ferrara

I SBN 978-88-8431-803-9



9 788884 318039 >