

**La Banda:  
la sua storia,  
il suo ruolo di sviluppo culturale  
e di aggregazione per i ceti popolari.**

“Uomini, vicende, attività”

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA**

**FACOLTÀ DI LETTERE FILOSOFIA**

**CORSO DI LAUREA IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI**

**TESI DI LAUREA**

**La Banda:  
la sua storia,  
il suo ruolo di sviluppo culturale  
e di aggregazione per i ceti popolari.**

Relatrice

Prof.ssa **ELISA GROSSATO**

Laureando:

**TOMISLAV MAGGINI**

ANNO ACCADEMICO 2008- 2009

# Sommario

## **I. STORIA**

- 1.1: Banda o Orchestra di fiati? Quale definizione?
- 1.2: L'organico bandistico, problematiche, prospettive.
- 1.3: Strumentazione, elaborazione, trascrizione, riduzione, revisione orchestrazione.
- 1.4: I caposcuola della banda italiana dell'XIX-XX sec.
- 1.5: Le prime formazioni dal XIII al XVIII sec.
- 1.6: La banda nel XIX sec. e nel XX sec.

## **II. STORIA DELLA BANDA CITTADINA DI BRESCIA**

- 11.1: La Banda Cittadina di Brescia e la sua storia dalle prime testimonianze di formazioni musicali primitive fino al XX sec.
- 11.2: L'apporto del pensiero e dello studio del Maestro Giovanni Ligasacchi per la crescita e la rinascita della Banda Cittadina nel secondo dopoguerra.
- 11.3: L'aspetto sociale ed educativo della banda e della scuola annessa, volto alla crescita dei ragazzi meno agiati del Carmine.

## **III. TESTIMONIANZA E RIFLESSIONI FINALI**

# I. STORIA

## 1.1. Banda o Orchestra di fiati? Quale definizione?

Il termine "banda" spesso è stato oggetto di ricerca, finalizzata a cercare una definizione precisa, chiara e soddisfacente, che non sminuisca la rispettabilità del complesso stesso; ancora oggi questa discussione è viva. Esso viene eluso con altre definizioni, sulla cui fondatezza si potrebbe discutere. Gli stessi operatori del settore, per attribuirgli una maggiore validità, utilizzano, tra i vari *escamotage*, quello di "orchestra di fiati".

Ciò crea una idea errata e stereotipata della formazione bandistica. I musicisti ne ignorano il significato reale, cioè di "complessi musicali formati da strumenti a fiato" soffermandosi solamente sulla convinzione che la musica per banda sia di serie "B" e che coloro i quali si dedicano alla suddetta non siano più che amatori, privi di una reale professionalità ed una maturità, sia tecnica che espressivo- esecutiva. Tale situazione, però, è supportata dalla presenza massiccia di complessi dallo scarsissimo valore musicale, dalla facilità con cui molti arrivano alla direzione di una banda senza un'adeguata preparazione e dalla presenza, per tradizione, di gruppi bandistici a sagre paesane, feste, commemorazioni, avvenimenti culturali, celebrazioni. Vedendo quale è il suo campo d'azione diventa semplice avere come conseguenza una sua svalutazione, in quanto il partecipare a tali eventi, a carattere popolare, viene concepito come una forma bassa di far musica e spesso si può sentire a commento di una o più esecuzioni la espressione di stupore del pubblico: "Che brava, sembra un'orchestra"<sup>1</sup>.

Ma tornando al termine "orchestra di fiati" si può capire il perché del suo costante utilizzo, proprio per sfuggire ad una scarsa considerazione e stima. Esso può essere considerato un neologismo; infatti su nessuna partitura compare tale indicazione e le opere che potrebbero essere ricondotte ad essa, in realtà sono state scritte per banda, si veda: *"La Sinfonia in Sib, per concert band di Hindemith, le due Suites op. 28 for military band di Holst, le variazioni op. 43 for band di Schonberg ecc"*<sup>2</sup>.

Si può dire che una reale differenza tra l'organico bandistico e quello dell'orchestra di fiati non sussiste, soprattutto perché, in entrambe, parte degli strumenti suonano raddoppiandosi e per classi. Perciò sarebbe opportuno continuare a sostenere il termine banda, in quanto esplicativo di una struttura formale e di un repertorio mirato, particolare e soprattutto non di serie "B".

Altra definizione che ha creato e crea confusione e pressappochismo è quella di "fanfara". Tale termine in Italia designa l'insieme di ottoni, di varia estensione, timbro e con l'eventuale aggiunta di strumenti a percussione. Il suo repertorio prevede pezzi tipici o da concerto. Ogni qual volta si senta un passo orchestrale affidato a squilli e ritmi militareschi, si riconosce la fanfara. La sua struttura è diversissima da quella della banda; non sono presenti, come in quest'ultima, strumenti ad ancia e flauti.

Conviene aprire una piccola parentesi che affronti le influenze delle bande militari sulla musica per banda.

Odiernamente l'organizzazione della "musica militare", in Italia, comprende numerose fanfare dislocate nel territorio nazionale di cui sei con sede a Roma. Esse sono state in passato le matrici, le custodi di tutta la tradizione bandistica italiana e possiamo dire che le formazioni civili hanno preso molto da esse, in particolare nel criterio di suonare e la qualità delle esecuzioni. Diversamente per l'organico: è assai difficile eseguire una partitura destinata ad una formazione militare con un insieme di strumenti diverso da esso. Va, inoltre, considerata la differenza di repertorio. La musica per banda ha come maggiori rappresentanti autori stranieri, lasciando nel dimenticatoio, la folta produzione nazionale, eseguita spesso dalla fanfara. Un cambiamento avviene quando un componente di un complesso militare, terminato il servizio, si dedica alla direzione di altri complessi. Da ciò nascono spesso frutti positivi. Se supportati da un ambiente ricettivo possono cambiare la mentalità generale della banda, in riferimento alla cosiddetta musica "ufficiale".

Tuttavia vi è ancora confusione e la ricerca della corretta denominazione delle varie formazioni musicali e delle loro caratteristiche continua.

---

<sup>1</sup> Vedi Fulvio Creaux, *Banda e Dintorni: Raccolta di scritti sulla Banda*, Casagiove, Santa Barbara editore s.a.s., Marzo 1997, p. 9; pp. 123-125.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10., (vedi appendice per gli spartiti musicali di questi autori)

Abbiamo notato come il termine "banda" ed "orchestra di fiati", in realtà, siano sinonimi. Ora bisogna vedere, nella storia della musica, come i vari autori hanno interpretato questa problematica e come l'hanno risolta.

Già Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ed Franz Joseph Haydn (1732-1809) o Richard Strauss (1864-1949) scrissero per banda, Igor Stravinskij (1882-1971) utilizzò per le due versioni della *Sinfonia di Fiati*<sup>3</sup>, dedicate a Claude Debussy (1862-1918), un organico simile a quello di una banda, anche se va detto che queste formazioni non avevano nulla a che fare con quelle bandistiche. Lo stesso discorso vale per tutti gli altri compositori che hanno scritto semplicemente per insiemi di vari strumenti a fiato.

Si può dire che:

*"Vi è una linea di demarcazione che può spiegare e mettere chiarezza su tale difficoltà e si articola in tre punti, anche se due di questi non sono legati a fattori determinanti:*

- 1°- *Il numero degli esecutori richiesti. La maggioranza delle musiche scritte per gruppi di fiati, richiede un numero di esecutori non inferiore ad otto, altrimenti si rientra nella musica da camera, o superiore a quindici, in caso ci si avvicina alla banda;*
- 2°- *Il contenuto musicale del repertorio. Se il repertorio è semplice, ballabile e marciabile allora può essere definibile per banda, altrimenti se è complesso, articolato e quindi impegnativo si può parlare di musiche per gruppo di fiati. Ciò non risponde, però, alla realtà e quindi come affermazione non è completamente veritiera;*
- 3°- *L'esigenza che le parti strumentali siano ricoperte da un esecutore ciascuna o da più di uno*<sup>4</sup>.

Le partiture per fiati si differenziano da quelle per banda proprio perché richiedono di essere suonate da un solo esecutore e non da più (raddoppio).

## 1.2. L'organico bandistico, problematiche, prospettive

L'organico bandistico, sin dall'Ottocento, fu argomento di discussione. Esso era, soprattutto, composto da ottoni ed ance.

Con i cambiamenti apportati da Ivan Muller<sup>5</sup> e Hyacinthe Eleonor Klosé<sup>6</sup> ai clarinetti (li resero più agili) e l'invenzione dei cilindri negli ottoni (permise il cromatismo<sup>7</sup>), la divisione ance-ottoni divenne più equilibrata, permettendo una maggiore gamma di colori<sup>8</sup>. L'organico bandistico si indirizzò verso due modelli ideali: quella del Vessella e quello della *Symphonic Band*. A tali si rifacevano le bande nella loro organizzazione formale, scegliendo repertori adeguati. Onde rendere comprensibile le differenze tra i due modelli è opportuno presentarli nella loro struttura formale:

### Organico della Symphonic Band:

- Ottavino;
- Flauto I e II;
- Oboe I e II;
- Fagotto I e II;
- Clarinetto piccolo;
- Clarinetti in Sib I, II, III;
- Clarinetto contralto;
- Clarinetto basso;
- Sax contralto;
- Sax tenore;

<sup>3</sup> Composizione del Maestro Igor Stravinskij in memoria di Debussy, considerata uno dei capolavori del '900. Esiste in due versioni, una del 1920 ed una del 1947, prevedeva l'utilizzo dei seguenti strumenti: 3 flauti; 2 oboi; corno inglese; 3 clarinetti; 2 fagotti; controfagotto; 4 corni; 3 trombe; 3 tromboni; tuba.

<sup>4</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 15.

<sup>5</sup> Ivan Muller costruì un clarinetto dalle caratteristiche rivoluzionarie; aveva tredici chiavi con un nuovo tipo di cuscinetti e con i fori cigliati. È stato il primo clarinetto a poter suonare in tutte le tonalità.

<sup>6</sup> Hyacinthe Eleonor Klosé il produttore del clarinetto "sistema Boehm" portando a diciassette le chiavi ed inserendo gli anelli.

<sup>7</sup> Procedimento stilistico musicale che utilizza alterazioni semitoni di una scala diatonica

<sup>8</sup> Accentuata anche dalla introduzione di strumenti come i flicorni e i saxofoni da Adolphe Sax (1814-1894), che a sua volta cambiò la composizione degli organici.

- Sax baritono;
- Contrabbasso a corda;
- Percussioni;

#### **Organico vesselliano:**

- 2 Flauti (con l'obbligo dell'ottavino);
- 2 Oboi;
- 1 Clarinetto piccolo in Lab;
- 2 Clarinetti piccoli in Mib;
- 8 Clarinetti soprani in Sib primi;
- 8 Clarinetti in Sib secondi;
- 2 Clarinetti contralti in Mib;
- 2 Clarinetti bassi in Sib;
- 1 Saxofono soprano in Sib;
- 1 Saxofono contralto in Mib;
- 1 Saxofono baritono in Mib;
- 1 Contrabbasso ad ancia;
- 4 Corni in Mib;
- 2 Cornette in Sib;
- 2 Trombe contralto in Mib;
- 2 Trombe basse in Sib;
- 2 Trombe tenori;
- 1 Trombone basso in Fa;
- 1 Trombone contrabbasso in Sib;
- 1 Flicorno sopranino in Mib;
- 2 Flicorni soprani in Sib;
- 3 Flicorni contralti in Mib;
- 1 Flicorno tenore;
- 2 Flicorni baritoni;
- 2 Flicorni bassi gravi in Fa;
- 2 Flicorni contrabbassi in Sib;
- 1 Timpanista;
- 1 Tamburino;
- 1 Cassista;
- 1 Piattista<sup>9</sup>.

Si nota che nel sistema vesselliano domina l'evoluzione massima dell'organico bandistico. Ogni strumento è presente in tutta la sua famiglia, ogni timbro si estende dal grave all'acuto, gli strumenti sono divisi in classi, gli ottoni sono distinti tra timbro chiaro e scuro.

Il sistema della Simphonic Band è, invece, diverso. Non abbiamo l'idea di classe strumentale, né viene evidenziato il contrasto tra timbro chiaro e scuro. Da questa relazione non dobbiamo ricavare una visione distorta. Tali differenze, non sono carenze, ma minori offerte al compositore; questi organici fondano la loro struttura su una strumentazione profondamente antitetica e sono strutturate per composizioni completamente diverse.

Diversità si rilevano relativamente al numero degli esecutori e alla loro disposizione.

Il modello vesselliano è quello delle bande militari, formate da centodue- centotre elementi<sup>10</sup>.

*"Per far sì che una banda sia organizzata secondo un criterio preciso, bisogna tener conto di tre punti fondamentali:*

- 1- *Cosa si intende suonare;*
- 2- *Dove si svolge il concerto ed i relativi problemi di acustica;*
- 3- *Difficoltà del programma*"<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 48.

<sup>10</sup> Questa struttura mastodontica non può essere utilizzata per le odierne bande, in quanto, oltre ad essere fisicamente proibitive, snaturerebbero il repertorio tradizionale: Gioachino Rossini, Ludvig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart e Giuseppe Verdi.

<sup>11</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 51

Si deciderà che formazione adottare, quanti strumentisti e come disporli. Si adotteranno soluzioni consone alla situazione, in caso di sproporzione nell' organico tra le classi o le parti.

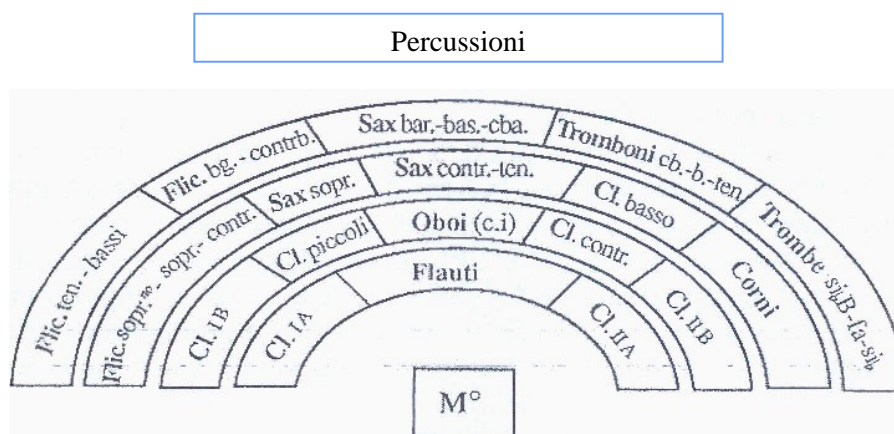
La proporzione tra strumenti ed esecutori è fondamentale, così come la disposizione degli strumentisti nell' "orchestra".

Molteplici problemi possono intercorrere durante la distribuzione dell'organico: la logistica del palco, la zona dove viene installato (piazze, scalinate, prati, portici, logge), il materiale stesso del palco.

In Italia, l'unico esempio che ben può rappresentare le caratteristiche della grande banda ad organico completo è quello che risponde al seguente impianto:

*"le anze sono disposte al centro della banda; alla sinistra (del direttore) si trova il timbro scuro (flicorni), alla destra il timbro chiaro (trombe, tromboni e corni). Ogni fila degli ottoni dall' acuto al grave, mentre i due strumenti più gravi delle rispettive famiglie (flic. G.b e trb. C.b.) sono situati simmetricamente. I clarinetti sono disposti ai due lati del direttore e raggruppano gli altri strumenti come i flauti, gli oboi, i clarinetti contralti sono il seguito dei secondi e si completano con i bassi; i saxofoni seguono lo stesso criterio. Questa disposizione permette ad ogni famiglia di strumenti, d'amalgamarsi ed isolarsi, creando effetti "stereofonici" o di "doppio coro" e dà la caratteristica peculiare di suono e timbro della banda italiana, che vede tutta la fonte sonora convergere al centro"<sup>12</sup>.*

Fig. 1



Entrambi i modelli: vesselliano e *Symphonic Band*, non possono essere completamente seguiti come linea guida ideale. Nella realtà, ogni banda deve modificarsi, tenendo conto della realtà socio- ambientale e culturale in cui si trova ad operare.

### 1.3 Strumentazione, elaborazione, trascrizione, riduzione, revisione orchestrazione

Nella esposizione precedente, relativa alla banda, si è indagato su: le diverse definizioni, la struttura interna, l'organico, le disposizioni, l'utilizzo e la quantità degli strumenti. Ci soffermeremo, ora, sulla definizione di: strumentazione, elaborazione, trascrizione, revisione, orchestrazione. Termini che, spesso, rischiano d'essere confusi o usati in modo poco preciso ed erraneo.

*"Analizzando il termine 'strumentazione', si indica l'affidamento a strumenti di una idea, di un progetto musicale"<sup>13</sup>. Essa, insieme al termine *orchestrazione* (riduzione), va a indicare quel procedimento che si attua per una banda o per un' orchestra, col quale si decide e si organizza l'insieme degli strumenti musicali, al fine di conseguire una esecuzione consona alla composizione che si vuole proporre. Spesso si cade nell'errore, confondendo o sostituendo questi termini<sup>14</sup> con trascrizione. Quest'ultima non esclude la strumentazione, ma è comunque diversa.*

<sup>12</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., pp. 52-55.

<sup>13</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 60

<sup>14</sup> Orchestrazione in caso si parli di un'orchestra sinfonica e di strumentazione nel caso di una banda.

Altro errore è relativo al termine riduzione, che spesso viene applicato alle composizioni per pianoforte, successivamente rielaborate per orchestra o banda.

Il termine trascrizione va relazionato con quello di elaborazione. Questo, a differenza del precedente, implica un cambiamento abbastanza rilevante del pezzo, tramite delle aggiunte brevi, delle omissioni, delle varianti in alcuni elementi (armonia, ritmo). Diventa difficile stabilire quando inizi e quando finisca questo procedimento; ciò che deve trasparire è l'origine del brano, evitando che l'elaborazione possa diventare un meccanismo prettamente commerciale e scarsamente artistico.

Altro termine: revisione.

Il compito fondamentale del revisore è quello di rendere *"intelligibile un testo musicale, sarà importante a tal fine avere una consolidata coscienza critico-storiografica. Si può vedere nella figura del revisore un filologo che garantisce, protegge la veridicità del contenuto di un'opera"*<sup>15</sup>.

Ora, ci si può concentrare sull'importante concetto di trascrizione.

In precedenza ho già parlato di essa, ma un'analisi più precisa e dettagliata è doverosa.

In primo luogo, per trascrizione si intende: *"l'operazione che si compie per trasferire un'opera nata per uno strumento od organico (strumentale o vocale) ad un altro strumento od organico. Tale tecnica, si può esplicitare attraverso tre punti cardine:*

1. *Il passaggio più o meno letterale da uno strumento ad un altro;*
2. *Il passaggio che tiene conto delle diverse peculiarità tra lo strumento (od organico) di partenza e di quello a cui è destinata la composizione;*
3. *Il passaggio "ricreativo"*<sup>16</sup>.

Per quanto concerne il repertorio contemporaneo, il problema è più semplice, grazie alle migliorie apportate agli strumenti ed alla maturazione di una nuova idea di organico, permettendo la diffusione di un repertorio nazionale. Grandi autori, come Hindemith, Schonberg, Milhaud sono stati incentivati a scrivere per banda. Purtroppo queste composizioni, per la loro difficoltà, risultano profondamente proibitive per la maggior parte dei complessi. Ne risulta una loro bassissima diffusione e conoscenza. Tralasciando, questa produzione inarrivabile, rimangono le solite composizioni, dal carattere prettamente operistico.

Le musiche provenienti dall'estero non si poggiano sulla tradizione operistica, come in Italia, ma sono risultati di mescolanze di generi, stili, colori; in esse non si ritrovano germi di novità né di collegamenti con un passato, trasmettono un senso di indifferenza se non addirittura noia negli esecutori stessi e in chi ne fruisce. Sono, quindi, preferibili le trascrizioni, perché riconducono a musiche pregnanti di significato ed emozioni.

La strada da percorrere è l'adozione di repertori, sia del passato, sia attuali, come avviene per i più importanti complessi (orchestra sinfonica), rappresentanti della cosiddetta "musica ufficiale", che eseguono trascrizioni e musiche originali. Ogni banda deve trovare la propria identità, senza cadere nel pregiudizio o nella presunzione che esistano musiche di "serie A" e musiche di "serie B". Devono maturare l'idea di suonare ciò che al meglio le può rappresentare, esprimendo la loro sensibilità, in quanto proporzionata alle capacità degli strumentisti.

#### **1.4. I caposcuola della banda italiana tra il XIX sec. ed il XX sec.**

In questo *excursus*, verranno presentati i caposcuola della banda italiana fino al secondo dopoguerra:

- 1- Alessandro Vessella;
- 2- Raffaele Caravaglios;
- 3- Antonio D'Elia.

Di questi tre grandi rappresentanti, Vessella è colui che viene maggiormente riconosciuto come il fautore del rinnovamento, del cambiamento del mondo bandistico italiano. Egli fu attivo tra il tramonto di un'epoca ed il sorgere di un'altra e così poté fungere da simbolo, da punto di riferimento.

---

<sup>15</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., pp. 61-62.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63



Alessandro Vessella nacque a Alife (Ce) il 31/03/1860 e morì a Roma il 06/01/1929. Studiò al Conservatorio di Napoli pianoforte, armonia e composizione.

Nel 1883 passò da Roma per andare a Milano e, lì, venne a conoscenza di un concorso per Direttore della Banda Comunale, vi partecipò e lo vinse. Nel 1885, il Duca Leopoldo Torlonia, allora sindaco di Roma, lo nominò direttore della banda municipale.

La carriera del maestro Vessella iniziò in quest'anno, quando diresse il suo primo concerto in Piazza Colonna, suscitando grande clamore per la scelta delle composizioni. Altri momenti significativi si ebbero nel 1887 in presenza del Re Umberto, nel 1894 durante la *tournee* in Germania, nel 1903 in Inghilterra, nel 1906 con i concerti a Milano e Firenze. Dal 1918 al 1921, guidò la Banda della Marina col grado di Capitano. Nel 1921 ritornò nuovamente alla guida della Comunale, con la quale si esibì a Valencia e a Barcellona. Il 4 Luglio del 1925 concluse la sua carriera con un concerto nel quale figurava il Poema sinfonico *Morte e trasfigurazione*<sup>24</sup> di Richard Strauss, da lui trascritto.

Parallelamente alla attività direttoriale, Vessella sviluppò quella di studioso, scrivendo quelle opere che diventeranno i capisaldi della sua riforma del 1901. Egli aveva, già nel 1891, iniziato delle pubblicazioni tra le quali le più significative furono: *Studi di Strumentazione per banda e La banda*<sup>25</sup>.

Scrisse molte composizioni e trascrizioni: "*le prime sono catalogate col N° 31, per la maggioranza marce ed inni. Le composizioni di tipo sinfonico (o da concerto) sono otto; le seconde, invece, raggiungono i 559 titoli*"<sup>26</sup>. Il brano più significativo della sua produzione è sicuramente la *Rapsodia Britannia*, scritta nel 1903, durante la permanenza in Inghilterra, in onore del Re Edoardo.

Si può, qui, descrivere la situazione musicale a Roma negli ultimi vent'anni dell'Ottocento e come Vessella vi si è relazionato. All'epoca, la musica che circolava, era quella operistica. Non esisteva una tradizione sinfonica in Italia e tanto meno era conosciuto il sinfonismo d'oltralpe. Vi erano pochissimi ambienti dove si poteva ascoltare tale musica e per lo più essa veniva coltivata da illuminati musicisti. Conseguentemente, non deve stupire se la maggior parte delle composizioni eseguibili ed eseguite erano ballabili, marce od insiemi di temi operistici. Questa abitudine venne interrotta proprio dal Vessella.

"Ciò avvenne col primo programma che comprendeva:

- 1- Vessella: 'Campidoglio', Marcia Trionfale;
- 2- W A Mozart: 'Il flauto magico', Ouverture;
- 3- G. Meyerbeer: 'Seconda marcia', aux flambeaux;
- 4- Vessella : ' Casamicciola', Ouverture;
- 5- F, M(nd)/ssohn : 'Ruy Blas', Ouvertwe;
- 6- E. Waldteufel: 'Grande vitesse', Galop;
- 7- R. Wagner: 'Marcia dal TannhaOser'"<sup>27</sup>

L'operato del maestro Vessella fu incentrato sulla diffusione della cultura sinfonica e le trascrizioni erano parte determinante affinché se ne creasse il gusto. La banda era un tramite eccellente per la propagazione di tale nuovo repertorio nell'ambiente del popolo.

I brani più importanti che Vessella trascrisse e fece eseguire, provenivano dalle grandi produzioni di autori come Beethoven, Brahms, Liszt, Mendelsshon, Mozart, Schubert, Schumann, Strauss, Weber, Wagner. Queste composizioni andavano ad amalgamarsi con il repertorio italiano e Vessella riuscì magistralmente a creare un equilibrio tra queste parti, permettendo che il pubblico accettasse l'introduzione di tali novità musicali.

Altro Cambiamento significativo fu la necessità di attribuire ad ogni strumento una propria qualità timbrica che fino ad allora era stata omessa nelle partiture. Vessella distinse gli strumenti per famiglie, in base al timbro: "chiaro" e "scuro"; diede nuovi nomi a molti di essi in base all'estensione; modificò il rapporto numerico, le proporzioni dell'organico: 60% ance, 40% ottoni.

Questo nuovo tipo di impostazione dell'organico verrà adottato, a partire dal 1901, dalle bande militari, per volere del Ministro della Guerra. Si suddividerà in tre tipologie: trentacinque

<sup>24</sup> Composizione del 1889, del Maestro Richard Strauss. E' caratterizzata dall'esperato cromatismo e le pulsioni ritmiche in rallentando che rappresentano il fermarsi del battito cardiaco.

<sup>25</sup> Questo fu il primo studio approfondito, almeno in Italia, sulle origini e sull'evoluzione degli organici bandistici e del loro repertorio.

<sup>26</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 163

<sup>27</sup> 27 *Ibid.*, p. 164

elementi per la banda piccola, cinquantaquattro per la banda media, ottanta per la banda grande (fissate dallo stesso Vessella).

Molti sostengono che la sua riforma non sia stata diffusa pienamente. In realtà, essa, funse da modello, almeno fino ad una decina di anni fa, quando entrò in gioco l'editoria straniera e nacquero concrete possibilità di allontanarsi dall' organico precedente. Effetto incentivato dalla difficoltà di reperire strumenti e dalla loro scarsità di utilizzo nelle bande.

Inoltre, Vessella aveva la convinzione che fosse necessaria l'unificazione della partitura per banda a livello internazionale. Egli attribuiva alla banda grandi potenzialità di estrinsecazione dei pensieri musicali, al pari dell'orchestra, attuabili solo rispettando l'ambientazione e la specificità del carattere della musica, diversificandosi, così, dalle peculiarità dell'orchestra.

Diciamo ora qualcosa sul secondo importante personaggio cioè Raffaele Caravaglios.

Nacque a Castelvetro nel 28/12/1864 e morì a Napoli nel 29/11/1941. Compì i suoi studi presso il conservatorio di Palermo, dove si diplomò in violino e composizione nel 1884. Proveniva da una famiglia di musicisti, suo padre era direttore della Banda Municipale di Castelvetro. Molto probabilmente il suo interesse per la banda nacque in questo clima.

Nel 1892 vinse il primo premio ad un concorso indetto a Palermo per bande siciliane.

Nel 1896 fu chiamato dal sindaco di Napoli per riorganizzare la Banda Cittadina, in occasione delle feste celebrative di Vittorio Emanuele III. Il suo complesso si pose subito in luce, a livello di quello di Vessella. Come si confermò a partire dalla sua prima apparizione nel 1899, in forma riservata ad un pubblico *d'élite*, al Teatro San Carlo e poi ripetuto nei giardini della Villa Comunale.

"Il programma eseguito fu il seguente:

- 1- Mancine/li: *'Cleopatra', Ouverture*
- 2- D'Arenzio: *'Tema concertato'*;
- 3- Van Westerhout: *'Polacca'*;
- 4- Saint-Seans: *'Oriente ed occidente'*;
- 5- Platania: *'Spartaco', Poema sinfonico*;
- 6- Beethoven: *'Adagio (andante cantabile), dalla Patetica'*
- 7- Piccini: *'Intermezzo ballabile, dall'Orlando'*;
- 8- Mendelsshon: *'Le retour au pays'*<sup>28</sup>

Come si può vedere, i brani eseguiti non erano meno difficoltosi di quelli di Vessella e non vi era nulla di carattere operistico. Caravaglios ebbe un grande successo, senza contestazioni come era accaduto all'esordio di Vessella. Il differente risultato è da attribuire non tanto alla distanza di tempo delle esecuzioni, ma al gusto maggiormente evoluto del pubblico napoletano.

Caravaglios, con la Banda Comunale, partecipò successivamente al "Festival Musicale" di Torino nel 1899 e a un concerto a Roma nel 1901.

Di grande importanza furono i "Concertoni", in particolare quelli dedicati al centenario della nascita di Garibaldi nel 1907 e al centenario di Verdi nel 1913. Significativi furono pure i due Concerti tenuti a Roma nel 1929 e nel 1932<sup>29</sup>. Vi erano brani di Mascagni, la sinfonia del *Guglielmo Tell*, il finale della sinfonia *Dal nuovo mondo* e la sinfonia da *Torvaldo e Dorlisca* di Rossini<sup>30</sup>.

Caravaglios proseguì la sua attività con la Banda di Napoli fino al 1938, anno in cui dopo l'addio del maestro, il complesso si sciolse. In questa città fu alla guida dell'orchestra del San Carlo, dove diresse i balletti, che all' epoca si alternavano tra i vari atti delle opere liriche.

Da compositore scrisse la *Sinfonia Roma* nel 1895 e la *Fantasia Originale Disillusione*.

Nel periodo precedente il debutto al San Carlo (nel 1899), troviamo la composizione: *Tristezza e Zingaresca* e successivamente brani di scarso interesse, costituiti soprattutto da marce ed inni. Annotiamo anche una produzione di cento temi di marcia ed un trattato di strumentazione e orchestrazione per banda del 1922.

Caravaglios e Vessella hanno una caratteristica in comune: il profondo ed impegnato lavoro di trascrizione, a discapito della figura di interprete e direttore. Caravaglios trascurò le musiche operistiche ed i brani sinfonici tradizionali per affrontare una serie di autori e di pagine

<sup>28</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 170.

<sup>29</sup> Nel programma di quest' ultimo, si può capire l'intento divulgativo ed educativo di queste manifestazioni.

<sup>30</sup> Vedi partiture di questo autore in appendice a pp. 54-55-56-57-58.

poco noti come ad esempio: *Fonderie d'acciaio* di Mossolow e la *Suite Romantica* di Alfano, affermandosi come innovatore per il repertorio bandistico a cavallo tra l'Ottocento ed il Novecento.

Il terzo caposcuola è Antonio D'Elia. Nacque a Mirabella Eclano (Av) il 26/08/1897 e morì a Roma nel 09/05/1958.

Iniziò i suoi studi all'età di undici anni col clarinetto e con il violino. Nel 1910 entrò al Conservatorio di Napoli, dove ottenne il diploma in clarinetto, in strumentazione per banda, in composizione e in pianoforte. Nel 1924 vinse il concorso come maestro direttore della Banda Musicale Comunale di Catania, riorganizzandola secondo l'organico vesselliano. Nel 1925 diresse oltre duecento concerti che prevedevano un repertorio di tipo operistico, con l'aggiunta straordinaria ed unica di musiche del compositore R. Wagner.

Grande cambiamento nella sua vita artistica avvenne quando partecipò al concorso per la direzione della Banda di Roma, che era stata diretta in precedenza dal Vessella. Debuttò nel 1926 con un programma particolare, diviso in due parti: la prima monografica distinta per autore e per nazione; la seconda incentrata sui grandi compositori italiani. *"Ecco la struttura del concerto:*

#### • **Parte prima**

1. L. van Beethoven: 'Corio/ano', Overture;
2. L. van Beethoven: 'V Sinfonia';

#### • **Parte seconda**

1. E. Wolf-Ferrari: 'Preludio e Intermezzo da I Quattro Rusteghi';
2. A. D'Elia: 'Inno funebre';
3. A. D'Elia: 'Il trionfo di Bellerofonte';
4. R. Zandonai: 'Cavalcata da Romeo e Giulietta';
5. G. Verdi: 'I vespri siciliani', Sinfonia<sup>31</sup>.

Sempre in questo periodo, D'Elia eseguì alcuni concerti dall'importante valore pedagogico, educativo per la diffusione della musica nei sobborghi, nelle borgate e nella periferia di Roma.

Nel 1928, la Banda di Roma si sciolse ed il Maestro colse l'occasione per trasferirsi a Venezia, alla guida della Banda Civica, con la quale riscosse grandissimo successo fino al 1932-'33, anno in cui ritornò a Roma per partecipare al concorso indetto dalla Banda della Guardia di Finanza.

Il lavoro di riorganizzazione fu impegnativo e non privo di ostacoli, ma egli in breve tempo riuscì ad affermarsi non solo in ambito nazionale, ma anche internazionale. Importante è capire la figura artistica, il pensiero del maestro e metterlo in relazione con i suoi predecessori.

Egli si colloca in un periodo storico che ha visto Vessella e Caravaglios apportare grandi cambiamenti nella forma e nella concezione della banda. Con questi ultimi definì l'organico, i nuovi concetti di strumentazione; introdusse grandi sinfonisti e le composizioni di Wagner. Sia a Roma che a Napoli, vennero presentate grandi pagine di musica della moderna avanguardia.

Quale era la strada che percorreva D'Elia? *"In un'intervista, disse che il suo intento muoveva le basi dal lavoro del suo illustre predecessore Vessella, che aveva condotto la Banda di Roma a dei livelli altissimi di cultura musicale e di qualità sonora ed esecutiva, portando nelle piazze musiche estremamente sofisticate e mai in precedenza ascoltate"*<sup>32</sup>.

Iniziò, così, il suo impegno per sostenere il ruolo della banda come mezzo fondamentale di diffusione della musica tra il popolo, che, per motivi economici o di lavoro non poteva frequentare luoghi come i teatri. A tal fine, essa doveva essere in grado di riprodurre qualsiasi opera sinfonica o lirica, tenendo conto, ovviamente, delle diverse esigenze di sonorità che la piazza richiedeva. La trascrizione dei brani, quindi, doveva rispettare questi principi per essere fedele all'originale orchestrale.

D'Elia introdusse altri nuovi e diversi timbri, così da poter avere una maggiore gamma coloristica che gli permettesse di affrontare autori ancora sconosciuti al pubblico. Egli si interessò, in particolar modo, alla diffusione della musica impressionistica nel suo progetto educativo, con

<sup>31</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 173

<sup>32</sup> Vedi Fulvio Creaux, op. cit., p. 175.

riguardo soprattutto per i pezzi concepiti e scritti appositamente per banda come: *Inno funebre* e *Impressioni sinfoniche sul Bellerofonte*. Tra le trascrizioni più rappresentative ricordo quella del brano di Debussy: *La mer*, oppure quelle delle composizioni del maestro Respighi: *Pini di Roma*<sup>33</sup>, *Feste Romane*, *Suite Rossiniana*, *Suite da Belkis*, *La Regina di Saba*, *Suite Gli Uccelli*. D'Elia presenta particolarità che lo differenziano dai suoi due predecessori; differenze che si identificano con la ricerca esasperata della sonorità (in contrasto con le possibilità di estensione) e di tecnica dello strumento.

Nelle sue trascrizioni, D'Elia sembra lottare con i limiti degli strumenti, sfruttandoli al massimo e, spesso, a causa di questa ricerca, essi hanno una sonorità aspra e stridente, con problemi di intonazione.

Al di là di tali particolarità, di queste esasperazioni, il maestro riuscì ad esprimere al meglio il suo valore di musicista, direttore, sperimentatore nelle musiche originali che rispecchiavano il linguaggio musicale della sua epoca. La composizione più celebre del periodo è sicuramente il Trittico sinfonico (o impressioni sinfoniche): *Mondo astrale*, scritta nel 1957 ed eseguita per la prima volta nel 1958, in occasione del suo 25° anniversario di direzione. In essa si denota la forza creativa del maestro, il grande impegno costruttivo e l'avanzata concezione armonica, spingendo all'estremo limite tecnico ogni strumento e sfruttandone ogni singola qualità sonora e timbrica (i clarinetti raggiungono inusitati virtuosismi sugli acuti).

Celebri, inoltre, sono i suoi inni, marce e brani religiosi.

Concludendo questa indagine sulla banda, su i diversi significati e denominazioni, sulla sua struttura, sul suo organico, sul repertorio, su i suoi maggiori rappresentanti e sulla sua evoluzione nel tempo, possiamo dire che quest'ultimo autore, oltre a concludere.

Il paragrafo dedicato ai caposcuola della banda italiana, chiude un periodo fondamentale. Un periodo storico determinante per la banda finisce e inoltre termina la funzione che fino ad allora essa aveva avuto.

La generazione successiva si dovrà muovere su un terreno profondamente dissestato ed in crisi di identità e di funzione, stretto tra il passato (impossibile da riproporre) ed il futuro che nulla dà di ben delineato.

L'avvento dei grandi *mass-media* come la televisione, la radio, il cinema, hanno modificato il repertorio della banda e, cosa più grave, hanno sottratto pubblico offrendogli, forse, più gratificanti occasioni di svago.

E' solo negli ultimi dieci anni che la situazione sta lentamente virando verso una strada che può riportare in alto la musica bandistica e riavvicinare la gente a tale tradizione culturale. Ora necessita ricercare repertori adatti alla società odierna, per dare un nuovo volto e nuova funzione ad un vettore culturale che tanto è stato importante nel passato per la diffusione popolare della musica e che lo è ancora oggi.

## 1.5. Le prime formazioni dal XIII al XVIII sec.

"-Quali sono le origini, le radici e gli antenati delle bande odierne?-".

Cercherò di fornire una risposta partendo dalle grandi civiltà del passato (egizia e romana), fino al Novecento, secolo determinante per lo sviluppo della musica per banda, soprattutto in terra anglo-americana (con grande afflusso della cultura europea) e di altre grandi correnti musicali come il *Jazz*, il *Blues*, il *Regtime*, lo *Swing*.

La genesi, quindi, è da ricercare nelle antiche civiltà egizia e romana. In questa ultima, forte fu la necessità e lo scopo militare a dettare le caratteristiche delle formazioni. Si avevano gruppi di ottoni (buccina, liuto, tuba) e gruppi di percussioni, che si esibivano per feste in onore di imperatori vittoriosi in campagne militari per eventi o ricorrenze come l'apertura dei giochi o le lotte dei gladiatori.

---

<sup>33</sup> Ottorino Respighi scrisse tra le più famose opere orchestrali la cosiddetta "Trilogia romana", composta dai poemi sinfonici "Le fontane di Roma" (1916), "I pini di Roma" (1924) e "Feste romane" (1928), lavori questi in cui si notano chiaramente le peculiarità del linguaggio maturo del compositore: su un impianto di fondo spesso modale, vengono fatte gravitare armonie cromatiche tipiche del primo Novecento, nelle quali si possono riconoscere influenze specifiche di Debussy, Richard Strauss e Stravinskij.

A seguito della caduta dell'Impero Romano, la musica per fiati cedette il passo alla musica sacra, per poi rinascere solamente intorno al XIII sec., quando i Comuni e le Signorie, nel rincorrere le proprie ambizioni di supremazia e autocelebrazione, conferirono linfa a questi complessi che venivano impiegati non solo in battaglia, ma anche con funzione di accompagnamento ai banditori nelle piazze. Probabilmente a ciò si deve il nome Banda, che deriva dal termine gotico *Bandwa* cioè "bandiera" o "insegna".

Accanto a tale definizione, la banda, come entità italiana, assunse una valenza ed uno scopo tutt'altro che pacifico. Andava ad identificarsi con tutte quelle formazioni militari che imperversavano e devastavano il frammentato territorio italiano.

Sempre in questo periodo, ma in tutt'altra zona geografica, l'Impero Ottomano aveva creato il corpo militare dei "Giannizzeri", con annesse le bande. Queste suonavano continuamente durante le battaglie; erano formate, da quanto si conosce, da almeno cinquanta strumentisti che suonavano oboi, trombe, percussioni.

Ma fu con il periodo rinascimentale che si ebbe la nascita della banda come insieme di stessi strumenti a fiato con taglio diverso. Tali *ensembles* erano considerati meno nobili rispetto agli insiemi ad arco, in quanto imitavano e ricordavano la voce umana. Il loro nome in Inghilterra era "*Consort*" e così in Francia, Concerti in Italia e "*Concentus*" in Germania dove, inoltre, videro la nascita le: "*Stadtppifer*", formazioni di cittadini (non militari) che suonavano trombe e cornamuse.

Si può affermare, in netto contrasto con la convinzione odierna, che la banda fosse nata prima dell'orchestra e fosse considerata superiore dai musicisti del Rinascimento. Abbiamo svariati compositori famosi che hanno composto per gruppi di fiati (antenati della banda) come:

Giovanni Gabrieli (1557-1612).

*"Egli scrisse per organico di ottoni, che erano utilizzati sia nelle piazze a Venezia sia nelle piazze per la musica antifonale, sia nelle chiese così da sfruttare la sonorità e i riverberi"*<sup>34</sup>.

Thoinot Arbeau (1519/1520-1595).

*"Fu il primo ad utilizzare la forma musicale della Marcia, per tamburi e pifferi. Così fece anche:*

William Byrd (1542-1623).

*Scrisse una collezione di brani per virginale dal titolo My Ladye Nevells Booke', entro il quale si possono trovare diverse marce, che segnano l'effettiva nascita di questa forma musicale,*<sup>35</sup>.

Per tutto il XVII sec., si avranno ad opera di grandi autori come Henry Purcell, composizioni di marce per tastiera, poi trascritte per gruppi di fiati, da utilizzare in manifestazioni all'aperto che prevedessero il camminare.

Jean Batiste Lully (1632-1687).

*"Fiorentino di nascita, naturalizzato francese, lavorò presso il t Re Sole' alla 'Académie Royale de Musique' dove scrisse marce per insieme di flauti, oboi, fagotti, tamburi e percussioni"*<sup>36</sup>. Questi brani andavano ad accostarsi a quelli con finalità liturgica che erano stati composti per archi.

Nacque, in conseguenza a questa produzione di musica per fiati, un gruppo che si esibiva soprattutto all'aperto ed in manifestazioni o ricevimenti ufficiali. Era il *Grande Ecurie*.

Anche l'Inghilterra si adeguò alle innovazioni portate dalla cultura francese della corte di Luigi XIV con Henry Purcell (1659-1695), che introdusse trombe e tromboni e Georg Philipp Telemann (1681-1767), che scrisse delle *Suite* per fagotti, flauti, oboi, corni e trombe.

Altro importante rappresentante fu Georg Friedrich Handel (1685-1759) con il suo capolavoro *Musica per i Fuochi d'Artificio* del 1749, scritto in occasione della pace d'Aquisgrana.

*"La composizione era destinata per una massiccia formazione di fiati: 9 trombe divise in tre parti, 9 corni, 24 oboi divisi anch'essi, 12 fagotti divisi in due parti, 6 timpani con una sola parte"*<sup>37</sup>. L'esecuzione, a volte, avvenne con un numero maggiore di strumenti per ogni sezione rispetto all'originale. Perciò si può affermare che in questo organico si potesse vedere il primo, vero, antenato delle moderne bande<sup>38</sup>.

*"Verso l'fine del XVII sec. autori come Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), scrissero delle*

<sup>34</sup> Cfr. Lorenzo della Fonte, *La Banda: orchestra del nuovo millennio, storia della letteratura originale per l'orchestra e l'ensemble di fiati*, Sondrio, Animando Edizioni Musicali S.a.s., finito di stampare nel 2003, p. 20

<sup>35</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 20

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>38</sup> Ancora oggi tale composizione viene inserita nei programmi da concerto di molte bande, vedi partitura in appendice a pp. 59-60-61-62.

'*Harmoniemusik*' per ottetti di fiati: 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni, 2 fagotti, con la possibile aggiunta di uno o due flauti, oppure tromba o corno inglese, corno di bassetto, controfagotto"<sup>39</sup>.

In questo periodo molte delle loro composizioni erano destinate a formazioni che avevano lo scopo di allietare ed intrattenere il pubblico e non solo destinate ad occasioni militari o religiose. Da questa nuova pratica e destinazione del far musica, si avrà un cambiamento rivoluzionario.

L'organico verrà standardizzato dall'imperatore Giuseppe II<sup>40</sup>, che tratterà le linee guida per gli ottetti di fiati destinati ad intrattenimenti a corte o pubblici.

Ben presto, in tutta Vienna, i più importanti rappresentanti dell'aristocrazia costituirono una propria formazione da esibire durante i propri eventi.

La musica da banda stava pian piano entrando nell'immaginario e nelle composizioni dei grandi autori del tempo, modificando ed apportando grandi novità, sia timbriche, che espressive.

"Mozart scrisse dodici Divertimenti per varie formazioni ad esempio:

1- 2 flauti, 5 trombe e timpani K 187 e 188;

2- 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni inglesi, 2 corni K 166 e 186"<sup>41</sup>;

Beethoven scrisse *'l'Ottetto in Mib Maggiore op. 103*.

La questione più evidente ed importante che trapela da questo rinnovamento è che la musica per banda entrò nel repertorio "Maggiore". Basti sentire la *Sinfonia n° 100*<sup>42</sup> (militare) di Haydn, composta per dodici fiati più timpani, triangolo, grancassa e piatti, oppure l'ouverture del *Ratto del serraglio* di Mozart, per sfatare quel pregiudizio che vedeva tale musica inferiore alla grande tradizione classica.

Dopo questa panoramica sullo sviluppo degli insiemi di fiati, va indicata, come genesi della banda, la Rivoluzione Francese. Essa ne segnò una nuova funzione sociale, e la sua nuova organizzazione formale. Gli organici si ampliarono a tal punto da diventare mastodontici, vi erano anche mille esecutori tra strumentisti e coro. Ciò rispondeva ad una logica non solo musicale, ma anche di propaganda politica. Tali formazioni erano costituite per farsi sentire da folle immense e dovevano impressionare e "istruire" il popolo rappresentando e portando nella loro immagine e presenza gli ideali politici, culturali, sociali, ideologici del periodo storico. I cambiamenti sociali che si crearono con la Rivoluzione portarono ad una produzione musicale enorme: inni, chansons, lamenti funebri, ouvertures e marce. *L'Hymne Funebre sur la mort du General Hoche* e *'l'Hymne a la Victoire*, di Luigi Cherubini (1760-1842); sono ritenute le composizioni più importanti di tutto il periodo e le migliori opere con coro.

Come composizioni per strumento solo, abbiamo brani dalla grande forza sonora e dalle importanti novità, introdotte nell'organico. Si praticò la sostituzione dell'oboe con il clarinetto, considerato troppo aristocratico, si utilizzarono degli ottavini, dei flauti, dei clarinetti, delle trombe e dei corni, dei tromboni, dei fagotti e bassi, dei timpani e delle percussioni.

Queste modifiche furono molto importanti per il cambiamento della banda, anche se la sua presenza era legata solamente alle "feste repubblicane". Molte delle esecuzioni erano destinate ad eventi politici, militari; si parlava ancora di musica d'occasione ed il repertorio ne era molto influenzato.

Si componevano ed eseguivano in particolar modo, inni patriottici come: *Loffrande a la Libertè* di François Gossec (1734-1829) che all'interno contiene la famosissima *Marseillaise*, ora inno nazionale francese.

La politica e l'ideologia condizionarono i testi che contenevano i concetti di libertà, di sovranità del popolo, di Nazione, di Essere supremo, di Ragione, di Natura, di Matrimonio. Le autorità cominciarono a dare molta importanza alla banda, la riconobbero mezzo di divulgazione politica e volta all'educazione del popolo. A seguito di questo riconoscimento, nel 1792, Bernarde Sarette (1765-1858) fondò la Banda della Guardia Nazionale (ancora oggi attiva), diretta da Gossec ed Catel. Nel 1795 fondarono insieme il Conservatorio Nazionale di Musica.

<sup>39</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 22.

<sup>40</sup> Giuseppe II commissionò al compositore Wolfgang Amadeus Mozart *Le nozze di Figaro* (1786) e *Così fan tutte* (1789).

<sup>41</sup> Cfr. Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 23

<sup>42</sup> Sinfonia composta nel 1794 e facente parte delle cosiddette "Sinfonie Londinesi".

## 1.6. La banda nel XIX e nel XX secolo.

La prima metà del XIX sec. venne segnata da nuove tecniche di costruzione degli strumenti musicali a fiato che trasformarono radicalmente l'aspetto della banda, mutandone anche il repertorio. Ciò diede maggiori capacità espressive e di suono agli strumenti, così anche il modo di eseguire i brani cambiò radicalmente.

Il clarinetto in Do venne sostituito da quello in Sib, il clarinetto piccolo in Mib sostituì quello in Fa. David Buhl perfezionò i corni e le trombe, riuscendo ad utilizzare al minimo le ritorte trasportatrici<sup>43</sup>. Fin dall'epoca barocca, trombe e corni potevano suonare solo posizioni aperte della serie degli armonici, limitando così il loro utilizzo. Le melodie diatoniche erano eseguite solamente nel registro più acuto, dove gli armonici sono più vicini<sup>44</sup>. Ciò, però, non permise di migliorare e sviluppare l'insieme di ottoni.

Questo problema fu superato con l'avvento dei grandi costruttori come Joseph Halliday che nel 1810 sperimentò il f1icorno a cinque chiavi, chiamato "Kent",. Si strutturava su un caneggio conico e poteva cambiare suoni, aprendo e chiudendo i fori coperti da chiavi, simili a quelle del saxofono.

Tra il 1810 ed il 1820, il cornista Heinrich Stolzel ed il fabbricante viennese Friedrich Bluhmel misero a punto un sistema a pistoncini che permetteva agli ottoni di eseguire una scala cromatica.

Il belga Adolphe Sax<sup>45</sup> (1814-1894) perfezionò il sistema a cilindri ruotanti e, soprattutto, ideò il saxhorn ed il saxofono. Questi nuovi strumenti non entrarono immediatamente nell'organico delle bande, in quanto avevano bisogno di perfezionamenti ulteriori.

In Francia, nel 1845, si attuò la riorganizzazione delle bande militari in conseguenza della riforma di Sax, mentre in Inghilterra e negli Stati Uniti nacquero le *Brass Band*: complessi formati da soli ottoni, destinati sia all'ambito militare che amatoriale.

Tra gli autori che scrissero per insieme di fiati, ottetti o bande ricordo: Johann Simon Mayr (1763-1845), Franz Schubert (1797-1828), Johann Nepomuk Kummel (1778-1837), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).

Kummel scrisse, per banda militare, *Drei Marsche* nel 1820 e Mendelssohn contribuì in modo determinante alla letteratura per fiati. Con la sua composizione più importante *L'Ouverture fur Harmoniemusik op. 24*<sup>46</sup>, l'organico acquistò la forma di una vera e propria banda, infatti troviamo ventitre fiati più percussioni, grancassa e piatti.

Con le composizioni magnifiche del periodo viennese di Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, abbiamo antecedenti delle odierne formazioni bandistiche.

Con Thomas Attwood Walmisley (1814-1856), si avrà la prima composizione destinata ad una formazione militare, pur non essendo una marcia e non corrispondendo affatto alle esigenze dell'esercito.

Importante per la identità della banda, soprattutto, in prospettiva del XX sec. fu il compositore Hector Berlioz (1803-1869), al quale nel 1840 fu commissionata, da parte del governo francese, la composizione di una musica che celebrasse i caduti della Rivoluzione di Luglio<sup>47</sup>. Questa sinfonia doveva essere grandiosa e raffinata. "*L'organico era così composto: 4 ottavini, 5 flauti, 5 oboi, 6 clarinetti piccoli, 26 clarinetti, 2 claroni, 8 fagotti, 12 corni, 8 trombe, 4 cornette, 10 tromboni e 1 trombone solista, 6 oflicleidi (tube basse), timpani, gran cassa, cappello cinese, 8 tamburi, 6 piatti, tam-tam*"<sup>48</sup>. Nacque, così, la *Symphonie Funèbre et Triomphale*, divisa in tre tempi: *Marcia funebre, Orazione funebre e Apoteosi*. In tale opera monumentale, della durata di ben quaranta minuti, Berlioz affronta tutte le capacità d'estensione ed espressività dei nuovi strumenti, evidenziandone, le qualità. Fu il primo a capire l'importanza del timbro degli strumenti e delle loro famiglie, esaltando li nelle loro peculiarità e non mescolandoli in un tutt'uno privo di qualità sonora e di identità. In ciò anticipò la visione della banda del Novecento. Fu un precursore particolare e controcorrente rispetto ai tanti compositori dell'epoca che, ancora, relegavano la

<sup>43</sup> Alcuni brani erano arrivati ad una tale complessità da essere difficoltosi per gli strumenti tradizionali.

<sup>44</sup> Questa tecnica venne utilizzata in particolar modo da Bach e da altri importanti compositori.

<sup>45</sup> Atonie-Joseph Sax, detto Adolphe (Dinat, 6 novembre 1814-Parigi, 7 febbraio 1894), inventore e costruttore di strumenti musicali belga. Deve la sua fama soprattutto all'invenzione del sassofono.

<sup>46</sup> Vedi partitura in appendice a pp. 63-64-65.

<sup>47</sup> Con la Rivoluzione di Luglio, avvenuta a Parigi nelle giornate del 27, 28 e 29 luglio 1830, Carlo X, ultimo sovrano della dinastia dei Borbone, venne rovesciato e sostituito da Luigi Filippo, il re della Monarchia di Luglio

<sup>48</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 36

banda ad interventi musicali mirati e non autonomi, legati ad un impianto tematico preesistente, come nel caso di Ciaikovskij. Nel 1880, il maestro scrisse la *Sinfonia* 1812. La banda che interveniva nel finale, nonostante fosse massiccia nel suo organico e con grandi potenzialità sonore ed espressive, veniva relegata ad un insieme unitimbrico. Tutti gli strumenti sia che fossero ad ancia semplice, doppia o bocchino, sia che fossero legni, ottoni, chiari o scuri, partecipavano allo stesso modo alla scrittura orchestrale, limitando le proprie caratteristiche timbrico- espressive. Il corpo bandistico doveva essere un "effetto speciale", colto nella sua globalità, senza tener conto delle qualità insite in ogni strumento ed in ogni sezione.

Altro compositore importante attivo nell'Ottocento fu Johann Strauss padre (1804-1849), che dirigeva la banda dello Reggimento Cittadino di Vienna, con la quale nel 1848 eseguì la *Radetzky Marsch*<sup>49</sup>,

Anche Gioachino Rossini (1792-1868) compose per gruppi di insiemi a fiato, pur trattandosi sempre di musica d'occasione, La prima opera del 1837 si intitola: *Trois Marches militaires pour le Mariane de le Due d'Orleans*. Prevedeva nell'organico:

"ottavino, clarinetto piccolo, 3 parti di clarinetto, fagotto, 4 corni, 4 trombe (in Sib, Mib, Reb e Lab), 2 cornette con pistoni, 3 tromboni, oficleide, tamburo, cassa e piatti"<sup>50</sup>.

Nikolai Rimskij-Korsakov (1844-1908) fu un altro illustre esponente della musica per banda e strumenti solisti. Egli compose soprattutto nel periodo di Kronstadi. Conobbe importanti concertisti che facevano parte dei ranghi militari e ciò lo spinse a scrivere. L'opera più importante è sicuramente il: Concerto per Trombone e Banda in Sib magg., del 1877, diviso in tre parti: allegro vivace, andante cantabile, allegro. "L'organico, profondamente europeo, prevedeva: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, clarinetto piccolo in Mib, 3 parti di clarinetti, 2 corni di bassetto (in Fa e in Sib), 2 fagotti, 2 cornette, corno basso (sorta di tromba bassa), 2 trombe in Fa e una in Sib, 2 corni in Fa e 2 in Mib, 3 tromboni, 2 bassi, percussioni"<sup>51</sup>. L'anno successivo scrisse altre due composizioni per strumento a fiato solista e per banda: "Pezzo da Concerto per Clarinetto e Banda in Mib magg.' e 'Variazioni per Oboe e Banda in Sol min."<sup>52</sup>.

Camillo De Nardis (1857-1951) scrisse, nel 1878, un'opera significativa per il repertorio bandistico. Compose Il Giudizio Universale, poema sinfonico, che rimase sconosciuto fino al 1934, quando venne scoperto da un direttore italiano: Antonio Caffarella, che lo orchestrò per poi essere pubblicato. In esso si riscontra uno stile profondamente melodrammatico, derivante dalle tinte dei grandi operisti italiani.

La seconda metà del XIX sec. vede grandi avvicendamenti nel mondo bandistico internazionale. Gli strumenti vengono perfezionati, modificati; si capisce e si cerca di evidenziare l'importanza del timbro dei singoli strumenti evidenziandone le capacità sonore. ed espressive.

La strada, però, è ancora molto lunga e tortuosa. Molti compositori scrivono per banda, intendendola solo come mezzo particolare e speciale da relegare ad eventi altrettanto particolari. Non c'è una ricerca di autonomia del repertorio e di conseguenza di identità.

Il Novecento, quindi, si apre con molte aspettative di risoluzione a certe problematiche (repertorio e distinzione delle varie formazioni musicali). Questo secolo vede affacciarsi ed imporsi l'America come nuova patria della musica, in tutte le sue espressioni. Qui nascono le grandi correnti come il Jazz, il Blues, lo Swing. Nasce il nuovo movimento bandistico, che (già nel 1835 avviò alle Brass- Band) con influssi europei darà vita alla struttura della banda, come oggi la conosciamo.

Bisogna, però, fare un salto indietro nel tempo per capire come si è radicata nella società americana questa cultura degli insiemi di fiati e precisamente risalire al periodo della Rivoluzione Americana (1775-1783).

Le formazioni militari, imitando quelle inglesi, avevano per ogni reggimento due pifferai e due tamburini. Successivamente erano cresciuti gli insiemi strumentali, diventando dei veri e propri ensembles.

---

<sup>49</sup> Vedi <http://www.youtube.com/watch?v=BSKKLROWqOI>.

<sup>50</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 39.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 43-44

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 44.



"Il Presidente della Confederazione Thomas Jefferson (1743-1826) aveva nella sua villa un insieme di strumentisti che costituirà il primo nucleo della U. S. Marine Band con 2 clarinetti, 2 oboi, 2 corni, 2 fagotti e tamburini"<sup>53</sup>.

Queste realtà musicali vennero, ben presto, assimilate in tutto il paese, come simbolo della indipendenza dalla madre patria.

"L'organico venne ampliato ad opera di William Webb che pubblicò nel 1820 un 'Grand Militay Divertiment': un insieme, di ventiquattro brevi pezzi per un ensemble fatto di tredici esecutori"<sup>54</sup>.

Nel secondo decennio del XIX sec., gli strumenti ad ancia vennero gradualmente abbandonati, almeno temporaneamente, a favore di nuovi come il flicorno a chiavi. La parità, tra queste due parti dell'organico bandistico, si ottenne solo nel 1835, quando anche gli ottoni furono utilizzati per le parti melodiche principali. Siamo nell'anno della nascita della Banda d'ottoni, che prevedeva un organico ripartito "tra 2 f1icorni in Mib, 1° e 2° corno (senza valvole), 1 corno di posta, 1 tromba in Mib, 1 trombone in Sib a coulisse, 1 trombone in Fa a pistoni, 1° e 2° oficleide (ottone a bocchino con chiavi ideato nel 1821 dal francese Ha/ary) e 1 o 2 serpentoni (strumento di legno, anch'esso a bocchino con chiavi), più piatti, tamburo e grancassa"<sup>55</sup>.

Il grande successo che riscosse la nuova banda fu talmente forte che, per la prima volta (1884) nella storia del repertorio bandistico, si composero musiche apposite, sotto forma di libretti di facile utilizzo, (senza il leggio da terra).

Altro evento importante fu la pubblicazione della Brass Band School, nel 1853, ad opera di Thomas Dodworth. Era una sorta di percorso musicale- didattico che permetteva ai dilettanti di avvicinarsi facilmente alla musica.

Con il fenomeno delle migrazioni dall'Europa, arrivarono nuovi influssi e stili che si fondarono con quelli americani. L'Italia ebbe un importante ruolo in ciò. Infatti la prima banda italiana, di cui si ha notizia negli Stati Uniti d'America, ebbe come patrocinatore nientemeno che il presidente Jefferson, il quale propose un viaggio in Italia per reclutare musicisti, per fondare una nuova orchestra. Fu individuata la banda di Catania, diretta da Gaetano Caruso. Questa formazione arrivò a Washington il 19 Settembre 1805 e divenne la seconda banda della Marina, ponendo le basi per la futura Navy Band. Nel 1836 la orchestra di fiati siciliana Comet intraprese una tournée in America, inaugurando, così, una tradizione che durerà per più di cent'anni ed introdurrà nelle brass-band l'uso esteso dei clarinetti (come accadeva nelle bande italiane), migliorando sostanzialmente i colori.

Compositore importante in questo periodo fu Francesco Scala (1819-1903), clarinetista napoletano, che nel 1841 si arruolò nella marina americana come "musicista di terza classe" sulla fregata Brandywine. Egli, arrivato in America, entrò nella Marine Band come strumentista e successivamente solista. Nel 1859 fu nominato direttore della Banda dei Marines. In questa formazione impose il clarinetto come strumento solista al posto della cornetta in Mib, consacrando definitivamente la consuetudine bandistica italiana. Passò alla storia come il primo direttore della più famosa banda militare americana.

Altro compositore fu Patrik Sarsfield Gilmore (1829-1892), direttore di due importanti bande: la Boston Brigade Band e la Salem Brass Band. Nel 1859 introdusse la famiglia dei clarinetti: clarinetti piccolo, soprano e basso.

La fine del XIX sec. vide lo sviluppo delle Bande Professionali americane che, nel periodo dal 1880 al 1930 (denominato *The Golden Age of Bands*), costituirono una parte importante della cultura americana.

John Philip Sousa (1854-1932) diresse la più importante orchestra di fiati dell'epoca:

*The Sousa Band*. Scrisse un vastissimo repertorio di marce importantissime per lo sviluppo delle bande in America ed in Europa. Nel 1880 entrò come direttore nella banda dei Marines e continuò per dodici anni; nel 1892 fondò una formazione professionale, civile, che prese il suo nome. Egli alleggerì l'organico della banda, eliminando i flicorni; compose non solo marce, ma anche musica originale, di carattere leggero, tra cui *suites*, 20 valzer, poemi sinfonici e brani virtuosistici per solisti. Lo stile di Sousa è una fusione tra la tradizione europea portata in America e la vivacità e vitalità dello spirito statunitense.

<sup>53</sup> Cfr. Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 48

<sup>54</sup> Cfr. Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 48

<sup>55</sup> Cfr. Lorenzo della Fonte, op. cit., p.

Il repertorio, eseguito da queste orchestre di fiati, era per lo più costituito da trascrizioni (fatte dagli stessi direttori) di opere sinfoniche ed operistiche e di qualche pezzo originale.

L'influsso delle *Brass Band* coinvolse anche l'Inghilterra, nazione importante per la storia della banda e per la letteratura bandistica.

Si sviluppò, inoltre, la *Wind-Orchestra*, che nella struttura assomiglia alla precedente, ma senza i flauti.

Le bande di ottoni inglesi, a differenza di quelle americane, erano composte per la maggior parte da dilettanti e venivano sostenute dalle fabbriche che organizzavano veri e propri concorsi ai quali partecipavano folle enormi di spettatori. Ciò, secondo alcuni, contribuiva anche ad evitare che gli operai potessero maturare una coscienza sociale e rivendicare diritti tramite gli scioperi.

Le bande ripartivano le prove durante l'orario di lavoro e, spesso, superavano in qualità quelle militari.

A Londra, nel 1856, venne fondata la *Royal Military School of Music (RMSM)* che promosse, da subito, una politica di divulgazione e di sviluppo bandistico.

Nel 1902 fu indetto un concorso di composizione per banda. Il fatto era particolare, perché, all'epoca, il repertorio delle formazioni militari era composto prevalentemente da marce tradizionali o trascrizioni.

Nel 1909, in occasione di un'altra competizione, troviamo citato, tra i vari brani: *First Suite in Eb for Military Band* di -Gustav Holst<sup>56</sup> (1874-1934). Quest'ultimo era ed è considerato tra i più importanti compositori di musica per banda. Il brano è una delle pietre miliari del repertorio bandistico.

Le composizioni di questi grandi autori cercavano infatti di evidenziare come la banda traesse le sue origini dal mondo popolare e allo stesso tempo miravano a nobilitarla, essendo considerata la "sorella minore" dell'orchestra. Si cercava di conseguire ciò con l'esecuzione di brani originali, estremamente colti e raffinati, mescolati con ritmi e melodie folcloristiche.

A tale proposito, riprendendo la produzione di Holst, si ricorda: *Six Choral Folk Songs, op. 36* per coro in cui troviamo tre esempi di musica *folk* (*Swansa Town, I'll Love my Love* e *Song of the Blacksmith*).

Sempre negli Stati Uniti, ad un solido futuro della banda, contribuì in modo determinante Percy Aldred Grainger (1882-1961). Studiò al conservatorio di Francoforte nel 1885 e diede concerti in tutto il mondo, diventando un grande interprete di musica contemporanea. Grainger utilizzò per primo un fonografo per registrare e raccogliere le melodie popolari (soprattutto inglesi), per poi orchestrarle. Nel 1914 si trasferì definitivamente a New York e nel 1917, quando venne richiamato per l'avvento della Prima Guerra Mondiale, svolse servizio militare. Suonò l'oboe nella *Coast Artillery Band*, divenendone direttore e studiando orchestrazione e strumenti. Questo periodo influì profondamente nella sua vita artistica. Le sue più importanti composizioni: *Children's March, Over the Hills and Far Away* del 1919 e *Molly on the Shore* del 1920, ne sono la testimonianza. La sua opera più popolare resta: *Irish Tune*. L'autore ne fece addirittura sei versioni per organici differenti. Quello per banda consta di: "2 parti di flauto, 2 oboi, clarinetto piccolo in Mib, 4 parti di clarinetto, clarinetto alto (contralto) e basso, 2 fagotti, 2 sax alti, sax tenore e baritono, 4 parti di cornetta, 4 corni, 3 tromboni, euphonium, tuba, contrabbasso e piatto sospeso"<sup>57</sup>, acquistando così la fisionomia per una *Symphonic Band*.

Concludendo, con i due più importanti compositori Holst e Grainger, si può dire che la storia della banda volta decisamente pagina.

Da qui in poi si parlerà legittimamente di *Symphonic band* (banda sinfonica) nel vero senso dell'aggettivo.

Essi furono i primi a capire che l'organico bandistico era una formazione come qualsiasi altra, a cui dedicarsi con grande impegno.

"Grainger in un'intervista disse che tutta la musica che ascoltiamo da un'orchestra di fiati è stata composta per altri complessi (orchestra sinfonica, pianoforte, coro ecc.), e poi arrangiata anche per banda. Ma allora, si chiese, perché tutta questa freddezza nei confronti della banda? Essa nel suo organico, vario e completo, con tutta la famiglia dei saxofoni difficile da trovare e degli ottoni, non è uguale agli altri 'medium'. Non è anch'essa un ottimo e particolare veicolo di diffusione della musica e di espressione?"<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Vedi partiture in appendice a pp. 66-67-68-69-70.

<sup>57</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 65.

<sup>58</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p.56

Con tali quesiti si chiude questa parte della ricerca e se ne apre una nuova che si affaccerà sul XX sec.

Il nuovo secolo vede come ispiratori per il futuro Gustav Mahler (1860-1911), Igor Stravinskij (1882-1971), Paul Dukas (1865-1935), Julius Fucik (1872-1916).

Del primo abbiamo un *Mitternacht* per soprano, accompagnato da un gruppo di diciotto fiati più arpa, pianoforte, percussioni. "Inoltre vi sono 2 flauti, 2 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba. Si può dire che sia come un vero organico bandistico con la sola esclusione dei saxofoni. Mahler fu uno dei primi a conferire ai fiati, all'interno dell'orchestra sinfonica, un ruolo autonomo dagli archi"<sup>59</sup>.

Per quanto riguarda Igor Stravinskij, con *Chants des Bateliers du Volga*, abbiamo un curioso approccio alla banda, con un organico composto da: "ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani e percussioni"<sup>60</sup>. Questa composizione insieme alla *Symphonies d'instruments à vent*, del 1920, delinea una nuova idea d'orchestra di fiati, tramite l'uso di venticinque strumenti.

Paul Dukas scrisse, nel 1911, un'opera che è considerata, a tutti gli effetti, una composizione per banda: *la Fanfara La Peri*, per organico di: "4 corni, 3 trombe, 3 tromboni e tuba"<sup>61</sup>.

Giulius Fucik studiò con Antonin Dvorak e nel 1891 entrò nella banda militare di *St. Polten*. Il suo stile assomiglia molto a quello di Sousa. Ci lascia trecentoventi composizioni di musica leggera, ouverture, marce. Le più celebri sono: *Florentiner Marsch*, *Grande Marcia Italiana* (1906) e *Einzug der Gladiatoren* (1901) per organico militare.

Contemporaneamente, negli U.S.A., dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, andò sempre più crescendo la popolarità delle bande professionistiche e militari. Di conseguenza aumentò la domanda di strumenti musicali a fiato. L'industria si prodigò istituendo la *Band Instrument Manufacturing Association*, allo scopo di promuovere il movimento bandistico, anche non professionale.

Si crearono scuole che proponevano l'attività bandistica agli allievi come parte di quelle materie extracurricolari di cui si avvertiva la necessità anche per socializzare. Vennero indetti dei concorsi per le orchestre di fiati, universitarie e dei *collages*, che divennero ben presto un fattore determinante nell'istruzione musicale. Tramite questi concorsi, l'opinione pubblica e le amministrazioni si resero conto dell'esistenza di tali gruppi musicali nell'ambito scolastico. Questo ebbe come conseguenza l'istituzione di corsi di perfezionamento per istruttori e direttori. Successivamente vennero formulati programmi universitari specifici per queste nuove figure professionali.

Gli editori musicali trovarono nuova vita, perché la grande domanda di musica per banda portò molti compositori verso l'orchestra di fiati. "Questa situazione in Italia non si verificò per il dominio della musica operistica e della popolarità del melodramma"<sup>62</sup>.

Negli U.S.A., gli anni '20 si aprirono con grandi cambiamenti che indebolirono la figura tradizionale della banda (iniziò l'era del Jazz<sup>63</sup>); le bande professionali persero pian piano la loro funzione di diffusione della musica e sparirono nel decennio successivo, lasciando spazio alle formazioni scolastiche.

Tale periodo si aprì con Ralph Vaughan Williams (1872-1958), compositore inglese assai importante, legato allo stile, al gusto ed alle sonorità delle composizioni di Holst. Anch'egli, come il suo contemporaneo, si dedicò alla riscoperta dei canti, delle musiche popolari folcloristiche inglesi, trascrivendole e musicandole per banda. La sua composizione più significativa in tale settore fu *English Folk Song Suite* del 1923. "Essa assomiglia alla *Second Suite di Holst nella sua organizzazione e nella sonorità. All'interno raccoglie i temi di tre canzoni tradizionali: 'Seventeen come Sunday' (prima parte), 'My Bonny Boy' (seconda parte), 'Song From Somerset' (terza parte). La prima e la terza parte sono caratterizzate da una ritmica derivante dalla marcia, la seconda,*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>62</sup> Cfr. partiture in appendice a pp. 71-72-73-74-75-76.

<sup>63</sup> Il jazz è un genere musicale di origine statunitense nato nei primi anni del xx secolo nelle comunità afroamericane del sud degli Stati Uniti per la confluenza di tradizioni musicali africane ed europee. Caratteristiche peculiari del genere sono l'improvvisazione, la poliritmia, l'utilizzo della sincope e di note *swing* e di *blu* e *note*.

invece, è di tutt'altro stampo e si abbandona ad una dolce canzone, inframmezzata da un momento più ritmico. Tutta la composizione è una esaltazione delle qualità sonore ed dell'utilizzo appropriato del fraseggio"<sup>64</sup>. Negli anni 1930, Williams scrisse una composizione, particolarmente sentita nel mondo bandistico, la: *Flourish far Wind Band*, costituita da un breve movimento ternario, diviso in due sezioni fatte da due fanfare e da una sezione centrale fortemente lirica. Ultima composizione della sua vita artistica fu *Variationes far Brass Band* del 1957. E' un tema con undici variazioni; gli venne commissionato dalla *National Brass Band Championship of Great Britain*.

Altro compositore da menzionare è Gordon Jacob (1895-1984), allievo di Williams.

Scrisse testi sull'orchestrazione e sulla trascrizione, oltre a brani di indiscussa bellezza e importanza per la tradizione musicale bandistica. Egli contribuì a rafforzare il nuovo significato (che si stava diffondendo in Inghilterra) della orchestra di fiati. Ciò si può notare dai brani eseguiti nel 1923, in occasione del terzo centenario dalla morte del virginalista William Byrd. Jacob selezionò sei brani tratti dal *Fitzwilliam Virginal Book*, trascrivendoli per banda militare ed eseguendoli. Da questa operazione nacque la *William Byrd Suite*<sup>65</sup>. Ma è nel 1928 che si colloca la composizione più importante della carriera di Jacob:

*Original Suite*. Non era una trascrizione, bensì un pezzo pensato appositamente per banda, suddiviso in tre movimenti (marcia- intermezzo- finale).

Altro compositore da ricordare è Gorge Gershwin (1887-1937), in particolare per la sua composizione più nota ed affascinante: *Rhapsody in Blue*. Essa nacque, in origine, non per orchestra sinfonica, ma per un organico che si muoveva tra la banda e la *BigBand Jazz*, con l'uso del pianoforte. L'opera venne orchestrata dall'arrangiatore della *Paul Whiteman Band Ferde Grofé* e constava del seguente organico: "tre esecutori che si alternavano su diversi legni (sax alto, sax soprano, sax tenore, flauto, oboe e clarinetti), 2 trombe, 2 corni, 2 tromboni, basso tuba, contrabbasso, 4 o 8 violini divisi in due parti, banjo, timpani, percussioni. Ad oggi vi sono moltissime versioni di questa composizione, sia per grande orchestra di fiati che per *Wind-ensemble di grande qualità*"<sup>66</sup>.

Gli anni '20 videro, nel campo della musica per fiati, altri grandissimi autori come:

Alban Berg, Heitor Villalobos, Paul Fauket, Curt Weil, che scrissero pagine memorabili di musica per insieme di fiati, lasciando un segno indelebile nella cultura musicale bandistica mondiale.

Il periodo degli anni '30 si aprì con una nuova concezione di identità d'organico bandistico, sia in Europa (particolarmente in Inghilterra) che negli Stati Uniti.

Nei paesi anglosassoni incominciò a consolidarsi la formazione della *Simphonic Band*, "i f1icorni vengono gradualmente abbandonati così come tutti quegli strumenti poco agili come il sarrusofono (contrabbasso ad ancia), mentre assume più chiarezza la distinzione tra trombe e cornette, che fino ad allora erano state esonerate da parti importanti nel tessuto compositivo e, quindi, sonore.

Ora che i flicorni erano stati tolti dall'organico, esse potevano assumerne il posto e esprimere così le proprie caratteristiche di strumenti più agili delle trombe, tecnicamente più adatte a frasi intricate e con un suono più dolce ed accosta bile ai clarinetti.

Vengono adottati definitivamente i saxofoni in quartetto (2 alti, 1 tenore, 1 baritono) o in quintetto con l'aggiunta del sax basso.

(In Italia ed in Francia la tradizione permane e troviamo ancora la famiglia dei f1icorni)<sup>67</sup>.

Questo periodo fu dominato dagli compositori inglesi, solo nel decennio successivo apparvero decisamente i musicisti americani.

Intanto in Europa il già citato Gustav Holst - scrisse, nel 1928 e nel 1930, due composizioni: *A Moorside Suite*, *Hammersmith: Prelude and Scherzo op. 52*. "La stesura originaria era per banda di ottoni, con il seguente organico: cornetta in Mib, cornetta in Si 'solo', 3 corni in Mib, 2 flicorni baritoni, 3 tromboni, euphonium, basso in Mib, basso in Sib, percussioni e timpani"<sup>68</sup>. Successivamente egli la trascrisse per banda sinfonica e l'allievo Denis Wright ne completò l'orchestrazione per *Wind- Band*.

In Italia va citato Alfredo Casella (1883-1947). Scrisse per organico bandistico.

La sua più celebre opera è: *Introduzione, Corale e Marcia*, del 1931, composta da: "ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4

<sup>64</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 73.

<sup>65</sup> La prima parte (The Earle of Oxford Marsch) ebbe fortuna anche come brano staccato.

<sup>66</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., pp. 76-77.

<sup>67</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit p. 87

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 88

corni, 3 trombe in Do, 3 tromboni, basso tuba, timpani, 5 percussioni, pianoforte e 8 contrabbassi"<sup>69</sup>. All'interno il brano è diviso in tre sezioni: "la prima ha la introduzione, affidata alle percussioni e agli ottoni, la seconda parte è un delicato Corale per ance e trombe, l'ultima parte è una Marcia molto ritmica, con il tema che passa da uno strumento ad un altro, che si risolve in un finale in cui gli ottoni vengono utilizzati nella loro estensione più alta"<sup>70</sup>.

Oltre questi compositori si potrebbe citarne altri, provenienti dalla Francia, dalla Germania, dalla Grecia. Senza analizzarli è interessante rilevare l'inserimento di brani della tradizione popolare locale nelle loro opere.

In Europa, la produzione e l'attività bandistica si riprese solo dopo la Seconda Guerra Mondiale. In questo travagliato e problematico periodo storico le bande non ebbero sviluppo.

In alcuni casi, come in quello italiano (periodo fascista), furono sciolte.

Diversamente dal vecchio continente, gli U.S.A. videro un grande progresso, particolarmente in campo fiaticistico. Gli anni '30 americani si aprirono con la grande figura del direttore Ottorino Respighi (1879-1936). Egli, a partire dal 1932, si dedicò alla banda. Essendo a New York, durante la sua seconda *tournee*, come direttore, venne contattato da Edwin Franko Goldman (1878-1956), direttore della *Goldman Band of New York City*.

Questo personaggio fu importante per la diffusione della musica per banda sinfonica e per la sua promozione come organico e mezzo di diffusione culturale. Dalle grandi esecuzioni e interpretazioni compiute dalla *Goldman Band* molti compositori rimasero affascinati e accettarono di scrivere pezzi originali per tale formazione.

Anche Respighi accettò la commissione per la composizione di un brano, in occasione della celebrazione della figura di John Philip Sousa, morto lo stesso anno (1932). In lui troviamo un grande maestro della strumentazione, essendo stato allievo di Rimskij Korsakov, non aveva pregiudizi sull'organico a cui doveva essere destinata l'opera. Caratteristica peculiare di Respighi fu quella di mettere in musica immagini che lo avevano colpito durante viaggi e soggiorni. Si ispirò ad uno compiuto in Scozia, in un piccolo paese chiamato Huntingtower. La composizione è *Ballad for Band*. "L'organico era composto da: 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo in Mib, 3 parti di clarinetto soprano, clarinetto alto e basso, 2 fagotti, saxofoni soprano, alto, tenore, baritono e basso, 2 cornette, 2 trombe, 2 corni, 3 tromboni, f1corno baritono, euphonium, bassi tuba, contrabbasso a corde, timpani e percussioni"<sup>71</sup>,

Dietro il termine "ballata" sta l'essenza di questa composizione, infatti essa derivava dalla tradizione musicale ottocentesca, basata su testi poetici e descrittivi, strutturata in diversi episodi.

Nel 1938 troviamo attivo, per la prima volta, con una composizione per banda, Aron Copland (1900-1990). Egli, in questo anno, era intento a scrivere *Billy the Kid* (uno dei balletti che lo resero famoso), quando Alexander Richter (Presidente *High School of Music and Art di New York*) gli commissionò una composizione per l'orchestra scolastica. Nacque *An out Door Overture*, eseguita, per la prima volta nel 1938 dall'orchestra sinfonica della scuola. Di questa opera curò un'orchestrazione per banda, secondo l'organico che la *American Bandmaster Association* aveva stabilito come standard, in quel periodo. Erano presenti: "ottavino, 2 flauti, oboe, 2 fagotti, clarinetto piccolo in Mib, 3 parti di clarinetto, clarinetto alto, basso e contrabbasso, 2 sax alti, sax tenore, sax baritono e basso, 4 corni, 2 parti di cornette, 2 trombe, 3 tromboni, euphonium, bassi tuba, contrabbasso a corde, timpani, percussioni con xilofono e glockenspiel"<sup>72</sup>. Il lavoro venne terminato nel 1941. Essa non era di difficile lettura e adatta a tutte le bande, soprattutto quelle giovanili (come era in origine la sua destinazione).

Gli anni '40 videro un gran fermento nella musica per banda, nonostante l'immane tragedia della Seconda Guerra Mondiale. Si compose molto per orchestra di fiati. L'America si pose a capo di tale produzione e del movimento di educazione scolastica alla musica finalizzata alla crescita delle bande scolastiche.

Nacque la *College Band Directors National Association (CBDNA)* che si proponeva i suddetti scopi, non esistendo più le bande professionali ed essendo le bande della scuola dell'obbligo, spesso, prive di una maturità musicale.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 93-94

<sup>71</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., pp. 95-96

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 99-100

La guerra portò sul suolo americano molti musicisti, compositori e direttori, che colsero l'occasione per migliorare e sviluppare la musica bandistica.

Uno dei più importanti esponenti di questo periodo fu Morton Gould (1913-1966). Egli scrisse molti brani. Il più significativo rimane *Ballad for Band* del 1947, un classico che utilizza gli elementi e "ispirazione degli spiritual afro-americani, anche se non presenta veri e propri temi della tradizione folcloristica di questa popolazione. Contiene solo integrazione di strutture armoniche e melodiche nel tessuto orchestrale.

Sempre in questo decennio si collocano altri compositori significanti per l'evoluzione dei brani bandistici. Questi, talvolta, andavano controcorrente, suscitando scandalo.

Nel 1944 si affacciò la figura di Alfred Reed<sup>73</sup> (1921-) con la composizione *Russian Christmas Music*. Fu concepita per un organico di ottantacinque elementi, ma con l'avvento della guerra, si ridusse a cinquanta, costringendo il compositore a riscriverla. È un ritratto del Natale russo, in un solo movimento, diviso in quattro parti, dai titoli:

*Children's Carol, Antiphonal Chant, Village Song e Cathedral Chorus*. Il materiale melodico include un canto natalizio popolare originario della Russia ed alcuni inni liturgici della Chiesa Ortodossa.

Nel 1948 altro fondamentale esponente della musica per banda è *Clare Ewing Grundman*<sup>74</sup> (1913-1996). Dopo la Seconda Guerra Mondiale cominciò a scrivere musiche per spettacoli televisivi, radiofonici, cinema, teatro, balletti e banda.

Celebri sono le sue rapsodie su temi popolari americani. Le più famose sono: *American Folk Rhapsody* del 1959, la N°3 del 1970, (la più famosa), la N°4 del 1977. Scrisse oltre settanta brani per banda ed almeno sessanta dedicati alle bande giovanili. Da citare sono: *An Irish Rhapsody* del 1971, *Little English Suite* del 1957, *Little Suite for Band* del 1968.

Altri autori da ricordare sono Robert Russell Bennett (1894-1981), Ingolf Dahl (1912-1970), Herbert Owen Reed (1910-).

Essi composero in ordine: *Suite of Old American Dances, Concerto for Alto Saxophone and Wind Orchestra, Fiesta Mexicana* (tutti nel 1949).

Insieme segnarono un importante cambiamento, introducendo nel gruppo delle percussioni, non più limitate a soli timpani e batteria (grancassa, tamburo, rullante e piatti) anche le tastiere come lo xilofono, vibrafono, marimba, glockenspiel. Ciò, di conseguenza, richiese una diversa tecnica e capacità esecutiva.

Gli anni '40 andarono a segnare indelebilmente una linea che differenziava l'idea di orchestra di fiati da ensemble di fiati. Vi furono vari tentativi di suddividere i due generi in base al numero degli esecutori, ma si capì che non era il numero che faceva la qualità.

Tutto si risolse con la nascita, negli anni '50, dell' *Eastman Wind Ensemble* di Rochester ad opera di Frederick Fennell. Egli sintetizzò e superò, in qualche modo, tale questione.

In questi anni si portò a compimento una importante realizzazione: il movimento bandistico americano, nato negli anni '30 e '40 (esso prevedeva la necessità di commissionare nuova musica per banda ad eminenti compositori). Il pioniere di questa attività fu, come già detto, Edwin Franko Goldman. Contribuì alla esecuzione di importantissimi brani, sia come direttore della *Goldman Band*, sia come Presidente della *American Bandmaster Association*. Si adoperò per sviluppare il mondo musicale, incentivando la pratica delle commissioni.

Questo suo messaggio fu accolto da Francis Eugene Resta, direttore della *West Point Academy Band*. Egli scrisse una lettera a tredici importanti compositori americani, invitandoli a scrivere nuovi lavori per la sua formazione.

Altro evento importante, al fine di convincere i grandi autori colti americani ed europei a scrivere per banda sinfonica, fu la serata per il festeggiamento del duemillesimo concerto della *Goldman Band* (tenutasi a New York nel 1953). I vari esecutori chiesero pubblicamente agli amministratori di convincere importanti compositori a produrre musica originale per banda.

Inizìò, quindi, in questo periodo, un grande impegno economico e morale da parte di molti enti privati ed istituzioni, che non ebbe eguale in altre parti del mondo e che ancora oggi continua.

Vi fu, in questi anni, la nascita delle grandi case editrici musicali americane ed europee più importanti. Sorsero notevoli manifestazioni, tra le quali la *Mid-West Clinics* di Chicago (sorta di

<sup>73</sup> Alfred Reed scrisse altre composizioni importanti, vedi partiture in appendice a pp.77-78-78-80-81-82-83

<sup>74</sup> Vedi partitura in appendice a pp. 84-85-86-87

convention delle bande) fu una delle più rilevanti. Tutto questo fermento portò, ben presto, ad una sterminata produzione di musiche originali per banda, creando un'inevitabile confusione.

Tra i compositori da segnalare in questa vastità di composizioni fu, sicuramente, Vincent Persichetti (1915-1987). Nel 1949 scrisse la sua prima opera per banda sinfonica: *Divertimento for Band op. 42*, terminata nel 1950. Nel 1956 produsse un'altra significativa composizione: la *Symphony N° 6 for Band*, rappresentante il punto più alto della sua scrittura per fiati.

Altro autore da citare è Paul Hindemith (1895-1963). Nel 1951 scrisse *Symphony in Sb*, composizione assai matura e dall'organico americanizzato cioè: "saxofoni, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, clarinetto piccolo, clarinetto solo, clarinetti primi, secondi e terzi, clarinetto alto e basso, 2 sax alti, 2 sax tenore e baritono, cornetta solo, cornette prime, seconde e terze, 2 trombe, 3 tromboni, 4 corni, euphonium, tuba, timpani e percussioni.

*E' suddivisa in tre movimenti ed è la migliore costruzione contrappuntistica mai composta per orchestra di fiati, considerata il capolavoro assoluto della musica per banda di ogni tempo, dalla difficoltà estrema*<sup>75</sup>.

In America, negli anni '60, si sviluppò la pratica delle commissioni. Dopo la ripresa economica diventarono più massicce e volte anche ad altre attività culturali.

Nuovo compositore, fu Norman Dello Joio (1913-), figlio di un emigrato italiano, divenne organista a New York, studiò alla *Julliard School of Music* ed alla *Yale School of Music* con Paul Hindemith. Il suo linguaggio compositivo fu caratterizzato dalla mescolanza di stili diversi tra loro come il gregoriano, il jazz e l'opera lirica italiana. Tra le sue composizioni più conosciute ed eseguite ricordo: *Long of Abelard* del 1968, *Concertante* del 1972, *Satiric Dances* del 1975.

Altro autore è William Franco McBeth (1933-). Nel 1990 scrisse la sua composizione più significativa e particolare: *Of Sailors and Whales*, basata sul romanzo *Moby Dick* di Herman Melville. È una suite divisa in cinque parti. Ogni parte descrive un personaggio del racconto, ad esempio la balena bianca che conclude l'opera viene messa in risalto da una grande aggressività nella tessitura ritmica. Questo è il finale più frenetico scritto per banda.

Moltissimi altri musicisti costellarono questi anni con grandiose e affascinanti composizioni. Si rividero molti compositori che si erano, per un breve periodo, dedicati ad altro, nuovi nomi accrescevano il repertorio storico bandistico.

Da questo periodo (gli anni '60 e anche in buona parte i due decenni precedenti) fino ai nostri giorni, il dominio della musica per fiati fu nelle mani dei compositori statunitensi.

"Possiamo delineare una tripartizione degli autori di oggi:

- 1- *Il gruppo dei cosiddetti 'europei', la cui musica ha avuto diffusione sistematica anche nel vecchio continente, dovuto, molto probabilmente, ad un linguaggio più popolare;*
- 2- *Il gruppo degli 'americani' veri e propri, cui le strategie commerciali non hanno permesso di esportare la propria musica al di fuori del paese;*
- 3- *Il gruppo degli 'militari', compositori estremamente raffinati e complicati nel tessuto compositivo delle loro opere, che non provengono direttamente dal mondo bandistico, ma che vi sono stati introdotti a seguito delle famose e già citate commissioni*<sup>76</sup>.

"Ma oltre a questa suddivisione vi è una particolare tipologia che riguarda il modo e le finalità della loro scrittura e quindi delle loro composizioni. Ad esempio nel primo gruppo, troviamo compositori che hanno scritto per ogni grado di difficoltà, mentre nel secondo troviamo compositori che hanno scritto in previsione di esecuzioni fatte da organici maturi, nel terzo compositori incuranti delle difficoltà probabili di esecuzione"<sup>77</sup>.

Appartenenti al primo gruppo sono: Alfred Reed, Mark Williams, Thymoti Broeges; al secondo: Antony Jannaccone, Frank Ticheli; al terzo: Gorge Wilker, Frank Zappa.

Particolarmente significativo è analizzare il terzo gruppo di autori, per l'esclusività e l'eccezionalità delle loro composizioni.

Voglio, qui, ricordare la figura emblematica e carismatica di Frank Zappa (1940-1993). Fu il più importante compositore ed esecutore del *Progressive-Rock* ed ebbe molti contatti con il mondo delle bande. Scrisse, anche, molte versioni dei suoi brani per orchestra sinfonica.

<sup>75</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., pp.134-135

<sup>76</sup> Vedi Lorenzo della Fonte, op. cit., p. 215

<sup>77</sup> *Ibid.*

Commissionate dal *Netherland Wind- ensemble*, nacquero le versioni per fiati di *Dog Breath Variations* (1974) per: "2 flauti, 2 oboi, 3 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, 2 bassituba, 2 cointrabbassi, 3 percussioni (per un totale di 24 percussioni), percussioni elettroniche, chitarra elettrica, 2 pianoforti elettrici, basso elettrico, batteria. L'altra composizione, fu "*Envelopes*" (1978) per: 2 flauti, 3 oboi, 4 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, 2 contrabbassi, percussioni, piano elettrico"<sup>78</sup>.

In conclusione, mi è sembrato importante compiere queste riflessioni sul repertorio presentato affinché un direttore ne abbia piena conoscenza e valuti il repertorio adeguatamente all'organico portando le dovute modifiche e una diversa gestione. E' un processo indispensabile per migliorare.

---

<sup>78</sup> Cfr. Lorenzo della Fonte, op. cit. , p. 229-230.



## II. STORIA DELLA BANDA CITTADINA DI BRESCIA

### II.1. La Banda Cittadina di Brescia e la sua storia dalle prime testimonianze di formazioni musicali primitive fino al XX sec.

Prima di analizzare ed esporre la storia della Banda Cittadina di Brescia e della Associazione "Isidoro Capitanio", sarà interessante fare una breve premessa che racconti la tradizione musicale bresciana fin dalle origini.

*"E' documentato che le tradizioni musicali bresciane sono antichissime, risalenti addirittura alla epoca dei Camuni, come ci è testimoniato dai vari ritrovamenti archeologici o rupestri. Essi rappresentano scene di danza, di rituali e suonatori di strumenti a percussione. Altre testimonianze ci pervengono dall'epoca Romana. Abbiamo i capitelli, i fregi marmorei del Teatro Romano che raffigurano strumenti musicali del periodo come: aulos, sarin, cimbali, lire; anche nella zona di Porta Venezia, durante degli scavi archeologici, vennero ritrovati un buon numero di strumenti a fiato (tre tube, tre corni)"<sup>1</sup>.*

Bisogna aspettare il XIII sec. per trovare notizie relative alla presenza di un gruppo di musicisti, suonatori di tromba, chiamato tubete o tubicines che si esibiva durante le feste, i tornei e le giostre cavalleresche. Esso era al soldo del comune di Brescia, con l'incarico di annunciare al popolo (con squilli) la lettura delle "Grida" e presenziare alle cerimonie.

Brescia, nell'età dei comuni, non era retta da principati, ma da un folto numero di famiglie patrizie. Esse facevano a gara nell'organizzare spettacoli senza badare a spese. A tali feste partecipavano compositori e strumentisti che, oltre ad allietarle, rispondevano alla necessità di autocelebrazione di questi aristocratici.

Qui, in questo periodo, oltre costruire organi e violini<sup>2</sup> ci si era specializzati nella produzione di strumenti a fiato come cornetti, bombarde, tromboni. Accanto alle botteghe U di Gasparo da Salò e degli Antegnati ne nacquero altre di costruttori di strumenti a fiato. Perciò la città espresse grandi suonatori di questi strumenti come Francesco Turrini (1553-1600), che suonò presso la corte dell'imperatore Rodolfo a Praga, i fratelli Paride e Bernardo Dusi<sup>3</sup>, suonatori di cornette e tromboni ed infine Ludovico del Cornetto, ben conosciuto a Roma.

La storia della Banda Cittadina di Brescia iniziò nel periodo della Rivoluzione Francese.

L'esercito napoleonico entrò a Brescia il 27 Maggio 1796, data che, contemporaneamente, segnò la caduta della Repubblica di Venezia per mano dei francesi.

L'interesse di Napoleone nei confronti delle formazioni bandistiche è testimoniato da una sua disposizione, emanata durante la preparazione dell'esercito, in previsione della I campagna d'Italia. L'ordinanza napoleonica prescriveva: *"Pongano i comandi di divisione particolari cure affinché ogni mezza brigata abbia la sua musica completa"*<sup>4</sup>.

Con la presenza a Brescia delle truppe francesi, si adottarono ben presto i riti, le feste, le cerimonie della Rivoluzione. In Piazza Vecchia (oggi Piazza Loggia) venne U innalzato, come anche in Piazza Duomo, l'albero della Libertà. Il medico Giovanni Battista Avanzino, nel suo diario manoscritto: *Giornale dell'Armata Imperiale e francese in Italia*, così descrisse queste feste:

*"7 Aprile 1797. Ieri sera hanno piantato un albero in mezzo a Piazza del Duomo con sopra unna rossa berretta in segno dell' albero della Libertà"*<sup>5</sup>.

*Quest'oggi si è veduto girare una grande pattuglia con alla testa l'amazzone Ghirardi, nata a Lechi; era quella pattuglia oltre al numero grande, composta da quasi tutti i suonatori e musicisti bresciani che suonavano e cantavano allegramente per istrada il ca irà canzonetta francese (...). 12 Maggio (...). E' stato dato un pranzo nella grande piazza della libertà (ora Piazza Loggia), avendo piantato la tavola tutt'attorno all'albero della libertà, a tutti i nostri liberati prigionieri arrivati ieri sera, accompagnato questo da i suonatori che cantavano e suonavano ca irà e la Carmagnole"*<sup>6</sup>.

Questi festeggiamenti erano ben voluti dal popolo. Si sentivano le parole libertà, giustizia, uguaglianza: principi mai uditi prima.

Allietando queste manifestazioni, la musica acquistò sempre più importanza; partecipavano cantanti e suonatori ed è allora che si ebbe la notizia della costituzione di una banda musicale.

<sup>1</sup> Preso da AA.VV., Ricordando il "Maestro": omaggio a Giovanni Ligasacchi, Brescia, Brescia Musica, 2005, pp. 6-7.

<sup>2</sup> Da menzionare per tale produzione è il liutaio Giovanni Paolo Maggini (Brescia, 1582- Brescia, 1628), allievo di Gasparo da Salò.

<sup>3</sup> Musicisti nati a Brescia nel XV o XVI sec. Paride era suonatore di cornetto, Bernardo di trombone.

<sup>4</sup> Vedi <http://www.filarmonicacapitanio.it/index.htm>, p. 1. (data di accesso 9 Settembre 2009). M. Giannello, *Musiche Militari*, Touring club Italiano, N° 7, 1916, p. 395.

<sup>5</sup> Vedi partitura musicale a pp. 88-89-90-91

<sup>6</sup> Vedi <http://www.filarmonicacapitanio.it/index.htm>, p. 1.

L'annuncio fu riportato nel *Giornale Democratico del 13 Ottobre 1798*: "Si è organizzata la banda militare d'unirsi alla Guardia Nazionale Sedentaria. E' numerosa, e armoniosissima, e sono dilettevoli i bravi patrioti che la compongono. L'altro ieri si presentò la prima volta, il popolo la accompagnò in folla, e la coprse di applausi"<sup>7</sup>.

Altra testimonianza della presenza della Banda Cittadina fu riportata in un proclama, redatto il 14 Gennaio 1808 da Eugenio di Beauharnais, viceré d'Italia, che ordinava: "In tutti i luoghi di tappa dalle frontiere del Regno d'Italia fino alla loro destinazione i diversi corpi di truppa, sotto gli ordini del Generale Domenico Pino, che ritornano dalla Grande Armata dove hanno combattuto eroicamente in Prussia, vengano accolte nelle città come fratelli, figli, amici. Le autorità municipali dovranno provvedere alla sistemazione logistica della truppa presso le famiglie e a organizzare una.. cerimonia di ricevimento a Porta Torrelunga e si ordini la Banda Civica tutt'altro che può occorrere onde tale ricevimento riesca di comune soddisfazione"<sup>8</sup>.

Con la disfatta dell'esercito napoleonico in Russia (1812) e la sconfitta a Lipsia (1813), l'egemonia francese nel Nord Italia terminò e Napoleone abdicò nel 1814.

Si impose sul territorio Italiano l'impero austriaco che entrò a Brescia il 14 Aprile del 1814. Iniziò una nuova epoca politica e militare. Il sospetto, che nelle file di gruppi come la Banda Cittadina si potessero nascondere sovversivi e possibili attentatori<sup>9</sup>, fece sì che essa, come altri gruppi, si sciogliesse completamente, cessando ogni attività.

Nel 1816 la banda venne ricostituita, in occasione della visita di Francesco I, accompagnato da Metternich.

Nel 1825 si esibì nuovamente, in città, per la presenza dell'imperatore con la consorte.

Nel 1835, in occasione dei funerali dell'imperatore d'Austria, suonò in suo omaggio, l'inno nazionale austriaco: Dio conserva Ferdinando su melodia di Franz Joseph Haydn<sup>10</sup>

Nello stesso anno, in marzo, Ferdinando I venne proclamato imperatore e nel 1838, a Monza, Re del Regno Lombardo- Veneto.

Egli stabilì un'amnistia generale per tutti i reati nelle province Italiane. Fu un personaggio politicamente particolare (etichettato uomo debole dai suoi stessi consiglieri). Aveva una buona conoscenza del suo impero, come pochi all'epoca. Aveva molti interessi culturali, in particolare musicali (sapeva suonare due strumenti tipici).

Quando il 20-21-22 settembre fece visita a Brescia, accolto calorosamente dalla popolazione, la Banda Cittadina ed il coro del Teatro Grande eseguirono il brano Dio conserva Ferdinando, in suo onore.

Per tutto questo periodo storico, della attività della banda poco si sa.

Importante è, invece, l'apporto della banda militare nella trattatistica e nell'aspetto formale, che sarà fortemente seguito ed imitato da quelle civili.

*"Il trattatista fu Giuseppe Farhbach, capo musica del 45° Reggimento di fanterie di stanza a Milano, che pubblicò sulla Gazzetta musicale nel 1846, una serie di articoli nei quali spiegava e descriveva minuziosamente le caratteristiche dell'organico e le funzioni delle bande musicali militari austriache"*<sup>11</sup>.

Questi articoli troviamo dei veri e propri trattati di strumentazione che presentano vari strumenti nelle loro tonalità ed il loro numero in ogni sezione.

Grazie a Farhbach, molte bande, in Lombardia e in Veneto, si formarono seguendo questo trattato, prendendo ad esempio la strutturazione dell'organico tipo della banda di fanteria militare.

Il periodo storico che segue fu segnato da grandi rivoluzioni, da rivolte verso l'impero austriaco; alcune città entrarono, come Brescia, di diritto nell'immaginario storico Italiano, acquistando particolari meriti e appellativi che rammentano le imprese per i diritti civili, per la libertà, per l'indipendenza.

L'Austria aveva iniziato una politica di dura repressione nei confronti di qualsiasi formazione che destasse dubbio o pericolo per l'impero, perciò iniziarono i moti rivoluzionari per contrastarla.

Nel 1848, il 18 Marzo, vi furono le famose Cinque Giornate di Milano.

Brescia fu impegnata, dal 23 Marzo al 1° Aprile, nelle famose Dieci Giornate che la videro protagonista di terribili scontri e di tenaci resistenze in ogni angolo della città; per questa vicenda ebbe l'appellativo di Leonessa d'Italia.

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Infatti già nel 1809 la città diventa un fervido centro di società segrete, tra cui la loggia massonica.

<sup>10</sup> Da un resoconto del podestà data 30 Aprile 1835.

<sup>11</sup> Cfr. <http://www.filarmonicacapitano.it/index.htm>, p. 3.

In conseguenza, molte associazioni vennero sciolte e così anche la Banda Cittadina cessò la sua attività, ripresa solo nel 1851, con la visita dell'imperatore Francesco Giuseppe (1848-1916). La vera ricostituzione avvenne solo nel 1854, quando uscì il decreto dell'Imperial Regia Luogotenenza di Milano che poneva Giovanni Venturi direttore e Giuseppe Solari d'Asti delegato politico.

Grande avvenimento fu l'approvazione del regolamento della Banda Civica da parte delle autorità austriache, nel 1856. Prevedeva la presenza di trentotto suonatori e indicava le funzioni e gli scopi d'itale complesso. Così si legge nel regolamento: *“La Banda Civica presta graduatamene ad ogni richiesta dei Pii Luoghi trattandosi di spettacoli a loro beneficio e si presta pure alle domande del municipio: prende parte alla solennità civili e religiose; concorre a festeggiare gli uomini illustri nelle scienze, nelle lettere, nelle arti; accompagna al cimitero i Soci a altre personalità distinte e benemerite del paese; cerca di onorare i meriti e le virtù di qualunque genere e in qualsiasi condizione sociale; interviene a rallegrare i pubblici passeggi e convegni; e si sforzerà infine di meritarsi la stima dei propri concittadini e di quanti amano l'incremento delle belle arti con l'aggiungere un pregio di più ai molti che rendono 11 nome di questa città caro e simpatico anche alle terre più lontane”*<sup>12</sup>.

Siamo, ormai, agli sgoccioli della vicenda storico politica del Risorgimento. Dal 1859 avvennero battaglie determinanti per la caduta dell' impero Austriaco e per l'indipendenza<sup>13</sup>.

Il 17 Marzo 1861, a Torino, venne proclamata la costituzione del Regno d'Italia.

Il 13 Settembre 1862 sul Corso del Teatro (Corso Zanardelli), la Banda Cittadina ed il coro tennero un concerto diretti dal famoso violinista e compositore bresciano Antonio Bazzini (1818-1897). Nel 1863 un altro, in occasione della festa dello Statuto, con la presenza di tutte le bande della città in Piazza Duomo. *“Vi parteciparono: la Banda della Guardia Nazionale e di Brescia, diretta dal Maestro Gaetano Tosi, la Banda del Reggimento di Cavalleria diretta dal Maestro Veneziani, la Banda del 29° Reggimento di Fanteria diretta dal Maestro Del Lungo, la Banda del 300 Reggimento di Fanteria diretta dal Maestro Masani, la Banda del 710 Reggimento di Fanteria diretta dal Maestro Montanari”*<sup>14</sup>. *“Tutte insieme eseguirono il seguente programma:*

*Veneziani: I Lancieri di Firenze, Marcia;*

*Tosi: Sinfonia Originale;*

*Mercadante: La Vestale, Fantasia dall' Opera;*

*Del Lungo: Lo Statuto, Valzer;*

*Meyerbeer: Il Crociato in Egitto, Fantasia dall'opera;*

*Bonaldi: La battaglia di S. Martino e Solforino, poema descrittivo della battaglia;*

a- *L'alba del 24 Giugno 1859;*

b- *Sveglia e preghiera degli Italiani;*

c- *Marcia e coro di vivanderie e soldati;*

d- *Fuoco degli avamposti e marcia degli zuavi a passo di corsa;*

e- *Allarme, fuoco d'artiglieria, attacco;*

f- *Attacco alla baionetta, temporale e ritirata degli austriaci;*

g- *Lamenti dei feriti e ultimo attimo di vita di un eroe;*

h- *Assemblea ed inno nazionale francese;*

i- *Marcia trionfale;*

*Flotow: Marta, Sinfonia;*

*Montanari: Carolina, Polka;*

*Pacini: Saffo, Finale;*

*Masani: Il fracasso, Marcia”*<sup>15</sup>

Purtroppo problemi economici costrinsero il comune a un drastico taglio alla Banda Cittadina ed al suo finanziamento. La risposta del Direttore Faustino Gazza fu contraria, rammentando l'impossibilità e l'ingiustizia.

Nel frattempo sorsero altre attività ed iniziative musicali, tra le quali la più importante fu la fondazione dell' Istituto Musicale “Venturi” per l'istruzione musicale del “popolo”, voluta da Carlo Antonio Venturi morto nel 1864. Egli fu un grande studioso di scienze naturali e micologo. Suonò il

<sup>12</sup> Cfr. <http://www.filarmonicacapitanio.it/index.htm>, p. 1. Archivio di Stato di Brescia, Rubrica XIII i B.

<sup>13</sup> Celebri furono le battaglie di Magenta il 4Giugno 1859di S. Martino e Solforino del 24 Giugno 1859.

<sup>14</sup> Vedi <http://www.filarmonicacapitanio.it/index.htm>, p. 4.

<sup>15</sup> Ibid.

violino, (ne possedeva ventidue, una viola, cinque cetre, due violoncelli, due contrabbassi, un pianoforte). Nel testamento che lasciò comparivano molti strumenti musicali che ebbe da vari illustri liutai di Cremona e Brescia; a seguito di ciò alcuni notabili, come il musicista Costantino Quaranta, decisero, nel 1863, di promuovere la costituzione di una scuola musicale.

Negli anni successivi alla costituzione del Regno d'Italia, vi furono grandi cambiamenti politici, economici e dei diritti dei lavoratori. Al governo vi erano i liberali moderati, si andavano a costituire i primi sindacati; alleandosi con il Consolato operaio, difendevano i diritti di quest'ultimi. Il movimento operaio istituì le leghe e la società di Mutuo Soccorso, creando scuole per l'alfabetizzazione del proletariato e le filodrammatiche che diedero vita alle bande, alle fanfare ed alle società corali.

La presenza, in molti paesi della provincia, di tali formazioni fu importante a livello culturale e sociale. Esse contribuirono a far conoscere alla popolazione, composizioni di grandi autori (Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini), altrimenti ascoltabili solo nei teatri e, quindi, accessibili a una ristretta élite di fruitori. Socialmente funsero da vettore di aggregazione, di ritrovo. Svilupparono con la partecipazione a feste, le fondamenta per un senso di appartenenza sociale. Le bande, in queste occasioni, trasformavano i canti di lotta del proletariato in veri e propri simboli della ribellione per i diritti dei lavoratori.

*“La Banda di Brescia fin dal 1859 era diretta dal maestro Gaetano Tosi ed era composta da quarantacinque elementi. Essa faceva quattro prove alla settimana e due concerti il fine settimana, eseguendoli sul Corso del Teatro, partecipava a tutte le iniziative e commissioni del Comune, i componenti entravano per concorso pubblico ed erano stipendiati in base al ruolo che ricoprivano all'interno”<sup>16</sup>.*

Il repertorio spaziava dalle marce, alle composizioni di danza e alle melodie estrapolate dalle più importanti e famose opere liriche del periodo.

Nel 1882, a Brescia, si fece una manifestazione, in occasione dell'inaugurazione della statua di Arnaldo da Brescia a Porta Torrelunga, a cui parteciparono ministri e soci delle associazioni repubblicane, liberali, massoniche ed anarchiche. Per tale occasione la Banda Cittadina eseguì un brano composto da Gaetano Tosi: *Fantasia musicale per le feste di Arnaldo da Brescia*.

Nel 1886, dopo varie vicissitudini occorse all'interno della banda, venne redatto il nuovo regolamento disciplinare, ratificato dal Consiglio Comunale.

*“Il regolamento era costituito da cinque titoli e cinquantasette articoli.*

*I titoli riguarda vano:*

- 1- *Istituto e direzione del Corpo di Musica Comunale;*
- 2- *Indirizzo artistico;*
- 3- *Divise;*
- 4- *Servizio;*
- 5- *Disciplina.*

*Il titolo primo, stabiliva quanto segue: ‘E’ costituito il Corpo di Musica Municipale alle dipendenze del Municipio composto da trentasei musicanti, un Direttore, un Capo musica e un Segretario. Gli strumentisti della banda vengono assunti attraverso concorso pubblico’.*

*Inoltre il regolamento stabiliva dettagliatamente i compiti del Direttore, del Capo musica, del Segretario e dei musicanti. Il regolamento fu ampiamente riveduto nel 1889”<sup>17</sup>.*

Il periodo storico dal 1890 al 1900 fu ricco di cambiamenti politici, economici e sociali.

Sulla scena politica dominavano i movimenti progressisti di stampo zanardelliano, la situazione sociale vedeva una relativa tranquillità, anche se la disoccupazione attanagliava l'Italia.

Il 21 Agosto 1890, a Brescia, fece visita Re Umberto I per osservare il lavoro delle brugherie di Montichiari. L'evento fu occasione per festeggiamenti: si esibirono molte bande, tra cui quella Cittadina, con una marcia Reale.

Nel 1892 essa partecipò ad un concorso interprovinciale delle bande, indetto a Cremona, per l'inaugurazione del ponte sul Po. Come brano obbligatorio portò, come le altre formazioni, una fantasia di Amilcare Ponchielli, mentre come brano libero: *l'ouverture Saul* di Antonio Bazzini. Al concorso la Banda Cittadina arrivò prima, grazie alla sua “bontà” di suono ed alla migliore intonazione, come riportato in un documento dell'epoca.

<sup>16</sup> Vedi <http://www.filarmonicacapitanio.it/index.htm>, p. 6.

<sup>17</sup> Vedi <http://www.filarmonicacapitanio.it/index.htm>, p. 6. Archivio Storico civico, Banda municipale, flicone 1889.

Purtroppo, nuovi problemi economici stavano minacciando la sua attività pubblica, infatti, nel 1893, i consiglieri del partito moderato proposero il suo scioglimento a causa della mancanza di fondi. Si oppose il gruppo zanardelliano, rivendicando l'importanza sociale della banda.

La sua attività riprese tra Agosto e Settembre del 1898, quando venne richiesta per celebrare il quarto centenario dalla nascita del pittore bresciano il Moretto. L'Ottocento si concluse con grandi cambiamenti, di cui il più importante fu l'aumento del fondo economico da parte del Comune.

Il Novecento vide la Banda Cittadina protagonista nelle attività culturali indette dal Comune. Assunse sempre più un ruolo popolare e la sua presenza a feste religiose, ricorrenze patriottiche, feste popolari, cerimonie civili, la resero una istituzione vera e propria ed amata dalla cittadinanza.

Nel 1902 partecipò ad un concorso per bande, indetto dal comune di Torino: Il Grande Concorso Internazionale di Musica, conseguendo il primo premio. Questa vittoria venne accolta con grande partecipazione e calore dai cittadini e dalle autorità.

Dopo questo evento, però, il maestro Forbeck lasciò la direzione per motivi di salute. Si bandì un concorso, vinto dal maestro Alessandro Peroni.

Nel 1904 si apriva un periodo di impegni per l'esposizione bresciana delle Armi in Castello. La Banda aprì l'evento con l'esecuzione di un brano composto dallo stesso Peroni, dinnanzi al Re Vittorio Emanuele III, presente.

Il 1905 si aprì con un abbandono: il Maestro lasciò, perché nominato direttore dell'istituto Gerolamo Frescobaldi di Ferrara.

Venne sostituito temporaneamente dal maestro Forbeck (qualche anno prima aveva abbandonato la direzione), in attesa di un nuovo direttore.

Nel 1909 venne eletto il maestro cremonese Creste Riva. Egli portò la Banda, tra il 1910 ed il 1918, ad un calendario concertistico assai ricco di date, proseguendo la sua attività anche durante la Prima Guerra Mondiale.

Il 1919 vide, però, lo scioglimento dell'organico per ricostituirsi solo nel 1920. In tale anno la Banda si presentava modernizzata e riorganizzata con un organico timbricamente ben equilibrato.

Il legame tra il maestro Riva e la Banda cessò nel 1921 e, nel 1922, il municipio sciolse il complesso definitivamente.

Solamente dopo il 1945 la Banda venne rifondata per volere del Comitato di Liberazione e del Comune. Essa partecipava solo agli eventi civili e religiosi, riunendosi saltuariamente. Nel 1950 venne realmente rifondata per volontà del Comitato per l'istituzione della Banda Cittadina, formato da imminenti personalità del mondo culturale bresciano, fra le quali ricordiamo: il proff. Alberto Alberini (assessore), l'avv. Giuseppe Manziana (consigliere comunale), il maestro Luigi Vanenti (docente presso l'istituto Venturi), il proff. Vittorio Brunelli (della Società dei Concerti), il proff. Mario Conter (della Società dei Concerti), il proff. Felice Luscia (della S. Cecilia), Alfredo Gatta (critico musicale del Giornale di Brescia), il cav. Giuseppe Serena, il dott. Angelo Vitale, il proff. Aldo Ragazzoni, l'ing. Ercole Strada. Essi chiesero alla Amministrazione comunale di assegnare al Comitato Promotore un contributo di lire un 1.500.000, da stanziare nel bilancio comune dell'anno 1950.

Sempre nello stesso anno venne presentato un ulteriore progetto per il finanziamento.

*"In questo progetto l'organico della Banda venne suddiviso in quattro categorie che differivano in base alle mansioni degli strumentisti e per i compensi:*

- 1- *Solisti, compenso per ogni prestazione £400: clarinetto solista, flicorno soprano, flicorno tenore, flicorno baritono;*
- 2- *Prima categoria, compenso per ogni prestazione £230: flauto, clarinetto piccolo in Mib, primi clarinetti di fila, saxofono soprano, saxofono contralto, saxofono tenore, prima tromba in Sib, primo flicorno soprano;*
- 3- *Seconda categoria, compenso per ogni prestazione £. 215: secondi clarinetti di fila, saxofono baritono, primo corno seconda tromba in Sib, primo trombone, secondo flicorno soprano, primo flicorno contralto, secondo flicorno baritono, bassi, timpani;*
- 4- *Terza categoria, compenso per ogni prestazione £. 200: secondo corno, secondo e terzo trombone, secondo e terzo flicorno contralto, tamburo, cassa, piatti.*

*La banda da questi documenti risulta composta da 47 elementi<sup>18</sup>.*

<sup>18</sup> Cfr. <http://www.filarmonicacapitano.it/index.htm>, p. 9. Archivio Generale del Comune di Brescia, Rubrica 18/B 3/1.

Il Comune, intanto, pretese che l'Associazione venisse riconosciuta legalmente, con atto notarile e relativo regolamento. Il 20 Dicembre 1955 nacque l'Associazione Filarmonica "Isidoro Capitano" Banda Cittadina di Brescia, erede della Banda Municipale fondata nel 1798. Questo avvenimento fu estremamente importante, sia culturalmente che socialmente, perché riallacciò un discorso con la popolazione bresciana che si era interrotto durante la Seconda Guerra Mondiale.

Negli anni '50, l'apporto del musicista Carlo Bossini fu determinante per creare un complesso dignitoso e degno delle tradizioni musicali bresciane.

Negli anni '60 e '70, la "Isidoro Capitano" ottenne riconoscimenti in campo nazionale ed internazionale.

Nel 1962 la Banda, diretta del maestro Giovanni Ligasacchi partecipò al concorso interprovinciale di Boario Terme, arrivando al primo posto con medaglia d'oro.

Negli anni 1966 e 1970 partecipò al concorso internazionale di Kerkade in Olanda dove ottenne il secondo e terzo premio, misurandosi con le migliori bande europee, sempre diretta dal Maestro Ligasacchi.

Nel 1979, evento importante fu la convenzione con l'amministrazione comunale. Si crearono le condizioni per regolare i rapporti fra l'Associazione e il Comune. Quest'anno fu ricco di impegni e di iniziative per una crescita artistica ed associativa.

Molti giovani, provenienti dal Centro Giovanile Bresciano di Educazione Musicale "Gioietta Paoli Padova", del maestro Giovanni Ligasacchi, rinforzarono l'organico della banda.

Nello stesso periodo, venne fondata dall'Associazione una scuola popolare di musica, aperta a tutti i giovani della città.

La profonda tradizione della Banda, come fenomeno di genuina esperienza popolare per la diffusione della musica fra il popolo, conserva, anche nella società moderna, la sua inconfondibile funzione sociale e culturale.

Gli anni seguenti furono ricchi di iniziative e attività per l'ulteriore progresso della Associazione (la più antica istituzione musicale bresciana). Questa organizzazione sapeva raccogliere intorno a sé non solo gli strumentisti, ma tutta la popolazione.

Nel 1985, iniziò la pubblicazione del bimestrale di informazione e cultura musicale *LI Brescia Musica*, che pian piano conquistò migliaia di lettori.

Nel 1986 venne inciso un disco: *Musica della Rivoluzione Francese*, per orchestra di strumenti a fiato e coro, che ha ammagliò non solo in Italia, ma anche in Francia, in Germania, in Svizzera e negli Stati Uniti.

A seguito di questo trionfo, nel 1987, si promosse il Primo Concorso Regionale Lombardo per bande musicali, riscontrando grande successo di critica e di pubblico.

Sempre nello stesso anno, la direzione fu affidata al maestro Arturo Andreoli che sostituì il maestro Giovanni Ligasacchi, ritiratosi per motivi di salute.

Nel 1989, venne indetto il Secondo Concorso Regionale Lombardo per bande musicali e la Filarmonica "Isidoro Capitano" partecipò alla celebrazione del bicentenario della Rivoluzione Francese. La conduzione della Banda Cittadina, da parte del maestro Andreoli, proseguì fino al 2000, quando passò alla direzione il maestro Sergio Negretti che continua tutt'ora.

## **II.2. L'apporto del pensiero e dello studio di Giovanni Ligasacchi per la crescita e la rinascita della Banda Cittadina nel secondo dopoguerra**

Giovanni Ligasacchi nacque a Preseglie in Vai Sabbia, il 6 Giugno 1920. All'età di sei anni rimase orfano di entrambi i genitori.

Trascorse la sua infanzia in mezzo ai campi, lontano, dalla scuola. L'amore per la musica comparve già a sette anni, quando andava in chiesa per sentir suonare l'organo. In seguito entrò nella banda del collegio suonando il genis.

Come disse il Maestro: "Nella musica ho trovato una sorella, perché io non avevo l'affetto, non avevo più niente"<sup>19</sup>.

Cominciò la sua attività di direttore alla giovanissima età di undici anni presso l'orfanotrofio dove risiedeva.

---

<sup>19</sup> Preso da AA.VV., Ricordando il "Maestro": omaggio a Giovanni Ligasacchi, articolo di Marino Anesa, Brescia, Brescia Musica, 2005, p.28.

Giovanni Ligasacchi, dopo il collegio, frequentò, l'istituto Musicale Venturi di Brescia ed il Conservatorio di Milano, dove studiò pianoforte, armonia con Andrea Belik e Carlo Bossini, tromba con i maestri G.Ravelli e D.Vasini.

All'età di quindici anni, uscito dal collegio, ebbe come tutore il maestro Giovanni Ravelli (1888-1967), che gli procurò una occupazione lavorativa presso il cotonificio Ottolini di Villanuova sul Clisi.

Per proseguire gli studi musicali, mancando di possibilità economiche, nel 1938 a diciotto anni, partecipò al concorso per un posto di tromba della Banda Presidiarla di Milano. Vincendolo, venne arruolato nel 70 Reggimento Fanteria del 30 corpo d'armata dell'Esercito Italiano.

A vent'anni, in tempo di guerra, fu trasferito nel 63° Reggimento Fanteria ed inviato al fronte: prima in Francia, poi in Albania ed in Grecia a Samos nelle isole del Peloponneso, dove ebbe l'opportunità di conoscere due musicisti, che ridotti alla fame, davano lezioni di musica e che il Maestro ed altri pagavano con del pane. Opposti con il suo reggimento alla consegna delle armi ai tedeschi, venne deportato nel campo di concentramento (*M. Stammiager IX C*, con il N° 47714) della città di Dora, attualmente in Slovacchia.

In Germania, nel 1943, Ligasacchi lavorò come minatore, ma il legame con la musica, nonostante questo periodo traumatico, rimase sempre forte e presente. Qui conobbe un maestro di banda, suonatore di flicorno soprano, col quale iniziò delle lezioni di musica.

La domenica mattina, al campo di prigionia, si dava il permesso di far lavori extra. Il maestro Ligasacchi scelse d'andare in una chiesa protestante dall'organista, il quale gli insegnò armonia e contrappunto.

Nel 1945 ritornò (a piedi) in patria e, sempre coltivando la passione e l'attività musicale, riprese il lavoro in cotonificio. Partecipò, inoltre, alle aspre lotte sindacali del I primo dopoguerra. Da operaio attivista passò rapidamente a segretario provinciale della Cgil, a Varese, (1948) ed entrò a far parte dei quadri locali del Pci (Partito Comunista Italiano). Queste due attività, importantissime nella sua vita, si coniugarono perfettamente all'ideale di accompagnare e nutrire la crescita umana e culturale delle classi popolari.

Il rientro a Brescia fu nel 1957. Riprese gli studi musicali di teoria, armonia e storia della musica presso il Conservatorio di Parma e venne assunto come impiegato comunale presso il Comune di Brescia.

Entrato come strumentista (flicorno sopranino in Mib) nella Banda Cittadina "Isidoro Capitano", nel 1960 ne assunse la direzione. Contemporaneamente svolse le mansioni di bibliotecario presso la Pinacoteca "Tosio Martinengo" ai Civici Musei<sup>20</sup> Nello stesso anno partecipò, con la Banda di "Cazzago San Martino", al Concorso interregionale di "Darfo Boario Terme" (Bs), vincendo il primo premio e la bacchetta d'argento.

Qui tornò nel 1961, con la Banda Cittadina di Brescia, conquistando il primo premio, e anche nel 1962, primo premio e medaglia d'oro.

Nel 1965 venne chiamato ad assumere anche la direzione della Società Mandolinistica "Costantino Quaranta". Con questa partecipò a diversi concorsi europei:

- 1965 Falkenstein, Germania, primo premio in prima categoria e primo premio assoluto;
- 1966 Kerkrade, Olanda, primo premio, medaglia d'oro e medaglia d'argento per il secondo miglior punteggio assoluto

Il Maestro, con la Banda Cittadina, conseguì altri premi in quegli anni

- 1966 Kerkrade, Olanda secondo premio;
- 1968 Koslar, Germania, primo premio (222 punti su 230);
- 1970 Kerkrade, Olanda, primo premio;

*Alla fine di queste esperienze gli fu evidente che la tradizione bandistica Italiana era profondamente lontana e anacronistica rispetto alle bande americane e giapponesi. Necessitava una profonda e radicale rivoluzione formale e di repertorio.*

*La Banda di Brescia si accostava ad un suono bandistico nuovo per l'Italia, ma già collaudato all'estero (quello della Symphonic Band). Si cominciò allora a dar valore alla musica originale, per banda, a quella storica e alla contemporanea. Questo processo venne condotto con perizia ed attenzione, finché, venne accettato. Così il repertorio della Banda Cittadina mutò drasticamente, accostandosi, sempre più, ad autori Italiani, Il maestro Giovanni Ligasacchi fu il primo a presentare*

---

<sup>20</sup> La più importante biblioteca civica della città.

nei suoi concerti brani della produzione dell'editore Molenaar e ad aver contatti con altre importanti case editrici: austriache, ungheresi, francesi e statunitensi. Ne conseguirono cambiamenti, come la stesura di un repertorio internazionale.

Per Ligasacchi tutta la sua carriera di direttore fu condotta seguendo il personale principio secondo cui il direttore è come uno scultore si trova sempre di fronte ad un blocco di marmo, deve riuscire a cavarne fuori le figure. Inoltre affermava: "Dentro di me sento una banda ideale, ma nella realtà devo costruire ogni brano pezzo per pezzo, cercando di ottenere le figure migliori. Ci vogliono temperamento, capacità di comunicazione e grande sensibilità e la sensibilità fa anche male. Non c'è nessuna partitura che non mi abbia fatto soffrire"<sup>21</sup>.

Nel 1966 Ligasacchi fu fra i promotori del Concorso Internazionale per Orchestre a plectro "Città di Brescia", che vide la partecipazione nella giuria di S. Behrend, V. Hladky, E. Menichetti e G. Facchinetti; per l'occasione venne pubblicato un LP, stampato in sole cinquecento copie, dalla "Costantino Quaranta" sotto la sua direzione. Grazie a questa iniziativa venne ricostituita la Federazione Mandolinistica Italiana, con sede in Brescia, della quale Ligasacchi fu vice-presidente.

Negli stessi anni, il maestro iniziò a tenere lezioni gratuite di educazione musicale presso la Scuola Elementare "Muzio Calmi" in via delle Battaglie a Brescia.

Nacque così il "Centro Giovanile Bresciano di Educazione Musicale. Nel 1968 darà il suo primo saggio musicale pubblico nel cortile della Scuola Elementare.

L'attività didattica all'interno del "Centro", grazie alla collaborazione di alcuni esecutori della C. Quaranta e della Banda Cittadina, si estese rapidamente anche alla pratica strumentale. Si arricchì, quindi, di numerosi strumenti musicali, permettendo in breve tempo la formazione di gruppi musicali giovanili, come l'Orchestra di Mandolini e chitarre Città di Brescia.

Il maestro Ligasacchi, al fine di perfezionare sempre più questa istituzione. Del "Centro", sperimentò e compì nuove ricerche in campo didattico, affidando i programmi e i metodi d'insegnamento. Si appoggiò a grandi teorici di pedagogia e didattica come Riccardo Allorto, Vera D'Agostino Shnirlin, Gino Stefani, Roberto Goitre, Carlo Delfrati, Boris Porena. Si affiancò, inoltre, ad altri grandi autori come Emilie Jacques Dalcroze, Zoltan Kodály, Carl Orff, Paul Hindemith, Edgar Willems, dei quali approfondì i testi.

Fece arrivare dischi, libri e riviste da ogni parte del mondo, aprì così le porte su un universo mai conosciuto, completamente nuovo ed inesplorato.

L'attività del "Centro" prosegue tutt'oggi all'interno della Scuola Elementare Calini sotto la direzione della moglie Rosa Messori.

Con l'Orchestra di Mandolini e Chitarre "Città di Brescia", formata da bambini con l'età media di quattordici anni e costituitasi in associazione nel 1974, Ligasacchi ottenne il terzo posto, con medaglia di Bronzo al Festival di Kerkrade.

Nel 1976, grazie all'amicizia con S. Behrend, organizzò, per la prima volta in Italia, un corso di perfezionamento sui moderni linguaggi dell'orchestra a plectro. L'iniziativa venne coronata con un concerto finale di brani di Scwaen, Bresgen, Renoso, Fackler, Behrend, Ambrosius, Bussotti e Logothetis.

Nel 1978, sempre a Kerkrade, con la stessa orchestra, ottenne il primo premio, con medaglia d'oro; nel 1979 partecipò al Concorso Internazionale di Ferrara, vincendo il primo premio assoluto.

Giovanni Ligasacchi si distinse, quindi, nella ricerca pionieristica nel campo mandolinistico, con indagini storiche sul repertorio originale antico e moderno.

Nel 1985 promosse la "Prima Mostra Mercato" nazionale di strumenti a pizzico in Brescia, guidando l'orchestra Città di Brescia in due memorabili concerti con programmi di autori barocchi e contemporanei in prima esecuzione mondiale e curando il saggio *In Memoriam Konrad Wolki* su Bartolomeo Bertolozzi.

Nel 1986, con la stessa formazione, partecipò al festival tedesco di Schweinfurt (prima orchestra italiana inviata). Dopo questo impegno, il maestro Ligasacchi lasciò il suo incarico di direttore (motivi di salute) ad uno dei suoi allievi più promettenti: Claudio Mandonico.

Sempre in quest'anno, egli si impegnò per reperire il materiale riguardante il repertorio storico e inviò alle biblioteche di mezz' Europa la domanda di microfilm dei brani dei più grandi autori che avessero scritto per banda. Frutto di queste ricerche fu il disco: *Musica della Rivoluzione Francese*, che rappresentò un'innovazione, una rivoluzione nel campo delle incisioni bandistiche.

La sua presenza alla guida della Banda Cittadina di Brescia, durò fino al 1987; può essere descritta come un percorso coerente, di crescita collettiva. Questo musicista aveva ben chiaro il

<sup>21</sup> Preso da AA.VV., Ricordando il "Maestro": omaggio a Giovanni Ligasacchi, articolo di Marino Anesa, Brescia, Brescia Musica, 2005, p. 29.



concetto che il miglioramento individuale è importantissimo, ma è ancora più pregevole se viene messo al servizio del gruppo in cui si lavora.

L'ultimo periodo della sua vita fu segnato dalla malattia che lo tenne lontano da tutte le attività culturali, musicali. Le sue idee e i suoi progetti furono seguiti e sviluppati dai suoi più fidati collaboratori ed ex allievi.

### **II.3. L'aspetto sociale ed educativo della banda e della scuola annessa, volto alla crescita dei ragazzi meno agiati del Carmine**

Giovanni Ligasacchi, quando (1960) iniziò la sua avventura come direttore della Banda Cittadina di Brescia, trovò una situazione assai disastrosa. Urgeva la creazione di una nuova leva di strumentisti.

*“Per fare ciò, bisognava risolvere tre problematiche fondamentali:*

- 1- *Dove trovare le persone intenzionate a suonare e così incominciare quel processo di formazione indispensabile per farle creare e maturare;*
- 2- *Dove e come reperire gli strumenti musicali necessari;*
- 3- *Dove trovare i locali in cui iniziare le attività di insegnamento e di realizzazione di un progetto di aggregazione sociale (Il Centro)<sup>22</sup>.*

Gli ostacoli che si presentavano dinanzi al maestro, erano notevoli. Si adoperò con grande volontà per trovarne una soluzione.

Con una domanda al Provveditorato agli Studi chiese la concessione di alcuni locali della scuola elementare Calini. Essa era logisticamente perfetta, perché al centro del quartiere del Carmine: zona dove si concentravano i maggiori problemi di integrazione sociale di Brescia.

Tramite questa iniziativa, si volle applicare un processo di rivalutazione e aggregazione sociale.

Molte furono le difficoltà e i pregiudizi si fecero sentire da subito. Da più parti si LI pensava all'impossibilità della realizzazione di tale progetto.

Il Carmine, infatti, all'epoca era caratterizzato dalla delinquenza di piccolo e grande stampo. I ragazzini, dopo le ore a scuola, passavano il tempo per strada o nelle osterie. La situazione era molto degradata e degradante. L'impegno fu quello di proteggerli e tutelarli creando non una scuola, ma un luogo, un ambiente consona e familiare alle loro necessità.

Gli strumenti, grazie all'Assessore Mario Cattaneo, vennero acquistati presso la ditta Benasi.

Altro punto determinante, forse più complicato, si affacciava su questo progetto. Era il problema di come insegnare (questione non personale, ma nazionale).

In Italia non vi era una tradizione ben consolidata di insegnamento “popolare”, quindi, si decise, per rimediare a tale limite, di andare all'estero. Bisognava imparare, frequentando le scuole più avanzate nei metodi di insegnamento.

La moglie del maestro Ligasacchi, Rosa Messori, andò all'istituto Orff di Salisburgo, mentre il maestro in Germania ed in Ungheria alla scuola Kodaly. Mentre essi procedevano con i propri studi, alcuni componenti della Banda Cittadina e della “Costantino Quaranta” continuarono l'iniziativa del maestro Ligasacchi. Ben presto si fece sentire il problema dei locali inadeguati. Si voleva continuare le lezioni anche in ore pomeridiane, bisognava custodire gli strumenti. Con l'autorizzazione delle autorità, ci si impossessò di locali abbandonati, in disuso. Questi vennero occupati, soprattutto, dai ragazzi e dai genitori, i quali contribuirono molto per la realizzazione di questo progetto di riorganizzazione e rivalutazione sociale del quartiere.

Importante, oltre alla crescita e alla maturazione musicale dei ragazzi, era la possibilità di poter continuare, dopo le elementari, tale attività. Giovanni Ligasacchi stipulò, quindi, uno speciale “contratto” con la scuola “Mompiani”, che, all'epoca, era avviamento al lavoro.

Con il cambiare della morfologia della città, con la sua espansione, andarono a formarsi nuove circoscrizioni. Ciò comportò un'affluenza maggiore e più eterogenea al “Centro”, grazie alla mediazione di animatori, precedentemente allievi e ora aiutanti nella gestione dei ragazzi provenienti da altre zone della città.

---

<sup>22</sup> Preso da Ricordando il “Maestro”: omaggio a Giovanni Ligasacchi, articolo di Renzo Baldo Brescia, Brescia Musica, 2005, pp. 14-15.

Ruolo importante per il Centro ebbe l'Associazione "Isidoro Capitanio", fondata nel 1950, al fine di ricostituire un organismo con a capo la Banda Cittadina<sup>23</sup>. Ad essa giungevano gli strumentisti provenienti dal "Centro". Inoltre si creò una orchestra a plettro, chiamata "Città di Brescia" ed un gruppo di ottoni per l'esecuzione della musica antica, gruppo intitolato ai musicisti bresciani del '500: Paride e Bernardo Dusi.

Tutto rispondeva alla volontà di far musica, non solo d'ascoltarla, come diceva il maestro Ligasacchi; importante era suonare e tendere sempre al meglio, contro la visione di una musica solo per un gruppo elitario ed eseguibile solo da strumentisti specializzati e professionisti. La musica, doveva essere "popolare", accessibile a tutti, contrastando, però, l'etichetta di dilettantismo.

Il "Centro" ha rappresentato e rappresenta per Brescia, un forte e significativo momento di aggregazione, di sviluppo, di formazione culturale e sociale e sicuramente artistica.

L'anno che segna la nascita di un'idea, di un progetto che porta dentro di sé un modo di pensare la società è il 1967, anticipante l'emblematico '68.

Dietro questa semplice data si celano sogni, lotte, rivendicazioni, stragi, ideali di libertà, uguaglianza, indipendenza. Le donne rivendicavano la loro autonomia di scelta dalla autorità paterna; è l'anno delle rivendicazioni di costume e sessuali, l'anno delle lotte studentesche, l'anno dei diritti sociali, dell'emancipazione, dei diritti dei lavoratori (statuto dei lavoratori 1970).

Anche alla base del progetto del maestro Giovanni Ligasacchi, vi erano questi ideali, uniti alla volontà di diffonderli e possibilmente realizzarli, dove maggiori, erano le problematiche sociali.

Nel 1967 nasce, così, il "Centro", frutto della profonda sensibilità del maestro.

Esso aveva sede nel quartiere del Carmine<sup>24</sup>, ubicato all'interno di alcuni locali non utilizzati dell'allora scuola elementare Muzio Calini. Questa scuola inglobava una vastissima area del centro storico; l'ambiente era estremamente eterogeneo, si incrociavano ceti sociali completamente diversi: dal sottoproletariato all'alta borghesia. La si può definire, quindi, una scuola profondamente democratica.

Ligasacchi si prefiggeva di creare un luogo, una situazione che attutisse il disagio sociale e le tensioni di classe, dando vita in questa zona alla sua scuola. Cercò di sperimentare il potere di recupero sociale della musica, la capacità di dare una motivazione alle persone, pur svantaggiate. Vi erano, infatti, bambini provenienti da famiglie numerose, (il cui padre spesso non era presente o non aveva un lavoro), che non ricevevano un'educazione positiva. Si volle sperimentare la musica come collante in un contesto educativo difficile. L'intento era quello di sottrarre alla strada molti ragazzini che non erano protetti dalle istituzioni e che venivano trascurati, quindi facile preda della delinquenza, avendo nella strada, nella osteria e nelle nonne, ovvero le prostitute ormai in pensione, gli unici punti di riferimento.

All'epoca, nel quartiere, non vi erano zone di ricreazione, di incontro, luoghi pubblici dove fare sport, posti dove confrontarsi e costruire esperienze socializzanti. C'era solo l'oratorio di S. Faustino. Per il divertimento e il gioco libero gli spazi utilizzati erano la strada, la piazzetta, il vicolo.

Diventato direttore della Banda Cittadina di Brescia, Giovanni Ligasacchi intese crearne una scuola annessa, che operasse su e con quei bambini, che fosse al passo con i tempi nell'aspetto pedagogico e didattico della musica. Tutte le realtà associative avevano la convinzione che si potesse insegnare tale materia solo con anni di solfeggio, per passare dopo ad acquisire uno strumento ed iniziare la pratica.

In controtendenza con i metodi di allora, il Maestro sosteneva che bisognasse iniziare a suonare lo strumento da subito. Nei conservatori, tutt'ora, prima si studia il solfeggio e poi si passa alla pratica, quindi a suonare lo strumento, non curandosi delle nuove metodologie di didattica musicali.

Quando l'esperimento partì, vide l'adesione di settantasei allievi delle classi terza, quarta, quinta elementare. Subito si presentò la necessità di una maggiore conoscenza delle tecniche di insegnamento e pedagogiche. A tal fine, Giovanni Ligasacchi decise di spostarsi e viaggiare in Europa, facendo le esperienze che ho già sopra citato. I metodi appresi, affrontati e in seguito proposti si basavano sulla didattica moderna, dotata di uno strumentario semplice (strumentario Orff) e sulla conoscenza della psicologia infantile. Si cercò di far crescere le singole capacità artistiche, seguendo un processo che parte dal globale per poi arrivare all'analitico. Il bambino

<sup>23</sup> La vecchia Banda Civica era stata sciolta, come tutte le organizzazioni simili, dal fascismo nel 1920.

<sup>24</sup> Tale denominazione nel Medioevo indicava la quarta contrada.

veniva posto da subito a contatto con il materiale sonoro, corale e strumentale, in seguito procedeva allo studio delle cellule base come: il ritmo, la melodia, gli accenti.

Il primo strumento messo a disposizione era il flauto dolce nei suoi vari registri.

Giovanni Ligasacchi venne a conoscenza di altre tecniche, come quella per sviluppare l'orecchio musicale, di Edgard Willems, oppure la metodologia basata sulla coreutica, sul movimento ritmico Emile Jacques Dalcroze e il metodo Kodaly per quanto riguarda il canto corale a cappella, basato su musiche popolari, che il Maestro Ligasacchi, aiutato della moglie, adattò a brani della tradizione Italiana<sup>25</sup> ad una, due, tre voci con l'uso di strumentario Orff.

Per l'epoca egli si dimostrò molto avanzato nella didattica musicale.

Molto probabilmente, la sua intuizione più significativa fu la comprensione del ruolo determinante della motivazione nel processo di apprendimento. Con la pratica e un poco meno con la teoria, il ragazzo vede se il proprio apprendimento può avanzare e si diverte (aspetto importante). Da ciò l'idea di far suonare anche più strumenti, per potenziare la capacità dei ragazzi, la loro duttilità esecutiva e tecnica, ma soprattutto per stimolarli al proseguimento degli studi, all'impegno con un profondo interesse e piacere.

Al centro, la base pedagogica didattica fu, ed è ancora, opposta a quella dei conservatori che strutturano i propri programmi su canoni dell'Ottocento;

Al "Centro" si cercò di partire nel senso opposto, iniziando dalla ritmica e non dal solfeggio, si predilesse la pratica e meno la teoria, concentrandosi sulle basi della psicologia infantile.

La didattica d'insegnamento musicale, non solo nei conservatori, ma anche nelle bande e nelle scuole a volte si basava, come ancora oggi, su un accentuato insegnamento del solfeggio rispetto alla pratica dello strumento.

Altro limite riscontrabile in tali ambienti e che nel "Centro" si cercò di superare, era l'incapacità di molti insegnanti di suonare vari strumenti e, quindi, sviluppare una forte duttilità e capacità di muoversi con destrezza nel mondo della musica.

Nei conservatori, al di là di questa materia, altro non viene insegnato. La storia dell'arte, ad esempio, non viene contemplata e ciò è grave, perché rende gli strumentisti semplici lettori, esecutori privi di una coscienza storica, di una conoscenza del periodo e delle complicazioni socio-culturali che hanno determinato il brano che stanno eseguendo.

E' più gratificante ed incisivo partire dal pratico, non dal simbolo (concetto astratto), poiché i bambini imparano dal gioco, dall'esperienza. Essi devono percepire che stanno giocando con la musica, devono divertirsi per conseguire risultati; devono creare e soprattutto socializzare. Questi sono i punti fondamentali della didattica al "Centro".

Non servono procedimenti astrusi per insegnare in modo comprensibile lo strumento e la partitura musicale; ad esempio per far comprendere il valore di durata di una nota e la sua consecutiva esecuzione, basterà dire all'alunno che per la sua produzione deve utilizzare una determinata posizione, nel caso di uno strumento a fiato come la tromba impostare le labbra in un certo modo, così si avrà il primo suono. Infine si dirà che la nota vale un battito di piede, di mano, di gamba, sotto forma di sillaba TA<sup>26</sup>.

Per una conoscenza così primitiva, il nome del valore delle note: croma, semicroma, minima, semiminima, breve, semibreve, biscroma, semibiscroma, ecc. non è determinante; potrà venire in seguito.

Per far apprendere, ad esempio, tre note, basta un semplice rigo, dove si posiziona la nota centrale su di esso e poi una sopra ed una sotto. Già qui abbiamo un abbozzo di accordo. Il bambino potrà eseguire tre note a scelta, libere (la notazione musicale antica si basava su questa struttura)<sup>27</sup>.

Il maestro Ligasacchi e la moglie capirono da questa pratica, dalla sperimentazione quotidiana, che il bambino non riusciva ad identificare l'ascolto dell'esecuzione di una partitura musicale, con la versione scritta. Non collegava le due parti perché non ne trovava riscontro. La sua mente predilige il pratico e non l'astratto. Perciò è fondamentale, per l'apprendimento della musica, non iniziare dal solfeggio, ma dalla ritmica in quanto è estremamente pratica, istintiva, fisica.

Si inizia con la ritmica verbale e poi con quella del movimento, coinvolgendo non solo le facoltà mentali e mnemoniche, ma tutto il corpo, che partecipa attivamente a questi incipit.

<sup>25</sup> Vedi partiture di canti popolari della tradizione Italiana e bresciana in appendice a pp. 92-93-94-95-96.

<sup>26</sup> Cfr. partiture in appendice a p. 97.

<sup>27</sup> Cfr. partiture in appendice a pp. 98-99-100.

Importante è ricondurre i suoni ad oggetti, animali, persone. Il bambino deve memorizzare i suoni del mondo che lo circondano.

Ruolo importante assumono le filastrocche popolari, all'interno delle quali troviamo già una modalità di esecuzione, una ritmica di base fondata sugli accenti forti e deboli; importanti sono quei libri che raccolgono tale tradizione e che, nella loro traduzione in partitura musicale, non hanno, nella indicazione del tempo, la frazione (4/4, 3/4, 2/4, 1/4 questo discorso lo affronterò più avanti). Si inizia facendo cantare al bambino queste canzoni, poi suonarle, tenendo conto di quali note conosce.

Alla base di tutto il metodo del "Centro", vi era, e vi è la concezione che l'apprendimento infantile si divide in tre fasi:

- 1- Visione globale;
- 2- Visione analitica;
- 3- Visione di sintesi.

I metodi Orff e Kodaly ed altri permisero ed aiutarono tale processo.

Pian piano si arriva a far suonare pezzi sempre più articolati tramite essi.

Tornando alla suddivisione del tempo, non si devono mettere le frazioni, ma la nota nella zona inferiore, perché il bambino, non conosce a fondo la matematica; trova molto facile ad esempio l'addizione, meno la sottrazione, ancor più facile la moltiplicazione, molto difficile la divisione. Non è necessario iniziare da 4/4, è meglio partire dal semplice battito di 1/4 per poi moltiplicare. Con questa pratica si attua il secondo procedimento, cioè quello dell'analisi. Inizierà l'identificazione dell'alto e del basso da non intendersi acusticamente, bensì della posizione segnata.

Bisognerà fornire all'allievo il concetto di spazio, operazione assai complicata, perché non ne ha una maturazione completa come anche di quella di tempo. A tal fine, bisogna U indicargli dove deve essere posizionata la nota, in alto, in basso, a destra, a sinistra e poi fargliela cantare.

A questo punto bisogna fargli capire qual è la nota alta e quella bassa. Tali definizioni sono, però, errate, perché egli le ha memorizzate come denominazione dello spazio. Necessiterà definirle in altro modo (acuto e grave).

Alla fine di questo intricato procedimento si dovrà collegare quello che si canta con quello che è scritto, associare le due cose identificandole come la stessa parte (terza fase). Si dovrà, cantare il brano, il bambino per imitazione lo riprodurrà.

All'epoca, il maestro Ligasacchi e la moglie Messora, per sperimentare queste tecniche, si appoggiarono molto alla tradizione folcloristica tedesca, proveniente dalle ricerche di Cari Orff. La signora Messora tradusse canzoni, Il procedimento fu particolarmente difficile per la diversità degli accenti della lingua tedesca da quelli della lingua Italiana.

Ultima osservazione per un corretto apprendimento, riguarda il "veloce" ed il "lento".

Essi non devono essere confusi con piano e forte, che sono relativi ad un'altra parte della musica (dinamica sonora).

Queste fasi, successivamente codificate, furono sperimentate dal maestro Ligasacchi U e dalla moglie, istintivamente o tramite i metodi citati.

Ad esempio per portare alla comprensione dei bambini il valore ritmico delle note, si procedeva facendo pronunciare la sillaba TA, che a seconda dei casi, poteva variare la lunghezza dell'ultima vocale. Venivano inserite parti in cui non comparivano solamente note, ma anche pause. Queste venivano fatte pronunciare con la parola silenzio o pausa, si creavano, così, varie soluzioni ritmiche<sup>28</sup>.

Successivamente si doveva concretizzare tale studio tramite la pratica reale, suonando quello che si cantava. Venivano utilizzati tamburi, percussioni, i triangoli. Poi si poteva passare all'esecuzione col proprio strumento, dopo aver appreso tutte le note, quindi il pentagramma.

Ad oggi, il metodo del "Centro" non è cambiato. Si cerca, però, d'averne come bacino d'utenza, bambini già scolarizzati, perché ad età inferiore, l'approccio è troppo improntato sul gioco. Si insegnano ancora la pratica e la ritmica prima del solfeggio, quasi inesistente.

Tutto il sistema metodologico adottato al "Centro" consiste in un insieme di tanti metodi, come il Kodaly, Montessori, Bassi, Orff, Daicroze.

---

<sup>28</sup> Vedi partiture in appendice a pp. 101-1 02-1 03.

L'elaborazione del percorso didattico scaturisce, soprattutto, dall'assiduo impegno del maestro Ligasacchi e della moglie che, nel tempo hanno provato, riprovato e sperimentato con tanta passione, nuove possibilità di insegnamento.

Il "Centro" acquistò sfumature non solo musicali, ma di partecipazione e socializzazione, qui i bambini potevano, oltre a suonare insieme, giocare, divertirsi, fare i compiti, aiutarsi, stabilendo solidarietà tra loro e gli adulti.

Finalmente si era riusciti a creare uno spazio, diverso dalla scuola, dove esprimersi liberamente, senza pericoli, senza barriere mentali e fisiche.

Al "Centro" si imparava a condividere le proprie esperienze e renderle al bene dell'insieme, per la crescita della collettività, diversamente da oggi, dove le dinamiche che si esprimono maggiormente nei rapporti sociali sono basate sull'individualismo, sulla ricerca del bene personale e della realizzazione esclusiva dei propri fini, indipendentemente da una coscienza sociale, collettiva e civica. Propedeutico a tal fine, era la produzione di musiche d'insieme.

Ad ogni bambino, quando decideva di entrare in questa comunità, veniva posta la domanda su che strumento avrebbe voluto imparare.

Al "Centro" vi erano flauti dolci, flauti traversi, mandolini, chitarre, clarinetti, oboi, trombe, pianoforti, fagotti, violini, percussioni.

La Signora Messori insegnava mandolino, mentre dei volontari altri strumenti.

Via via che aumentavano le iscrizioni, sorse il problema degli strumenti: le possibilità economiche erano scarse e si dovette ricorrere al sistema creditizio presso il Signor Benasi<sup>29</sup>, che si adoperò collaborativamente per reperire e fornire strumenti necessari.

Spesso, però, succedeva che alcuni strumenti non fossero reperibili a Brescia o che il loro acquisto fosse troppo oneroso; così, il maestro Ligasacchi, venuto a conoscenza che a Lubiana erano in vendita a basso prezzo violini, fagotti, clarinetti, oboi, provenienti dalla Cecoslovacchia, cominciò a comprarli là.

Come già abbiamo detto, all'inizio, gli utenti del "Centro", erano i ragazzi del Carmine, molti dei quali avevano situazioni familiari fortemente critiche, con poche prospettive per il futuro. Considerata questa realtà, l'azione degli insegnanti doveva essere mirata non solo all'insegnamento puramente accademico, ma doveva trasmettere grande umanità, sensibilità, fiducia, per permettere a questi ragazzi di esprimersi al meglio e sentirsi liberi.

Ormai, il "Centro", era conosciuto ed era diventato un vero e proprio punto di riferimento per le famiglie e una istituzione capace di cambiare il tessuto sociale del quartiere. Vide entrare, in questo periodo, quattrocento bambini dalla prima alla quinta della scuola Calini.

Il maestro Ligasacchi, constatato il grande successo di queste attività, decise di aprire un percorso di animazione musicale nelle scuole materne. Prese contatto con la Scuola Materna Carboni, dove iniziò lo stesso percorso con i bambini di quattro e cinque anni.

In conclusione, egli riuscì a creare un programma di educazione musicale completo, che affrontava e accompagnava la crescita dalle materne, alle elementari, alle medie.

In definitiva, il "Centro" Ligasacchi è stato non solo una struttura fisica efficiente aperta a tutti, di maturazione musicale, ma una grande opportunità di crescita umana, di coscienza sociale, del senso della convivenza, della uguaglianza, della generosità e della speranza. Esso ha rappresentato forse una utopia immersa in una situazione sociale assai difficile, chiusa e degradata. Oggi continua ad essere mezzo di diffusione culturale e spazio dove si esprime la propria creatività, come alcuni allievi nel corso della loro vita, hanno dimostrato. Uno di questi è l'attuale maestro della Banda Cittadina di Brescia: Sergio Negretti, anche insegnante di musica di scuola pubblica. Egli, nella sua crescita musicale e nella sua pratica di direttore, ha seguito la "filosofia" del maestro Ligasacchi. Nella sua attività di insegnante adotta le tecniche, le metodologie del "Centro".

---

<sup>29</sup> Negozio di strumenti musicali tutt'ora aperto a Brescia.

Metodi seguiti al "Centro":

### **Metodo Orff:**



*La musica per bambini nasce lavorando con i bambini e lo Schulwerk vuole essere stimolo per un proseguimento creativo autonomo, infatti esso non è definitivo, ma in continua evoluzione.*

*Orff, teneva in particolare considerazione il fattore ritmico nella sua totalità, quindi la sua importanza nel movimento, nella voce e nella musica strumentale.*

*Attraverso le sperimentazioni effettuate da Orff possiamo conoscere le caratteristiche fondamentali dello Schulwerk: la ricerca dell'elementarità e la metodologia pratica. Musica elementare è musica a misura di bambino, comprensibile e accessibile attraverso l'utilizzo della scala pentatonica (ad esempio Do-Re-Mi-Sol-La).*

*Successivamente fu creato uno strumento pensato per il raggiungimento dei nuovi fini: strumenti a percussione ritmici (tamburi, tamburelli baschi, campanacci, triangoli, piatti, legni, reco reco...) e strumenti a percussione melodici (metallofoni e xilofoni) e fu prodotto del materiale popolare (detti, canzoni, filastrocche). Lo Schulwerk oggi è diventato il mezzo attraverso il quale il bambino si avvicina alla musica 'facendola', usando i mezzi da lui conosciuti, incoraggiandolo a trovare un nuovo accesso a nuove esperienze musicali sollecitando anche la sua fantasia.*

*Nello stesso tempo viene sviluppata la sua formazione generale, individuale e sociale: coordinazione motoria, fantasia, senso critico, inserimento nel gruppo, confronto non competitivo.*

*Il metodo Orff infine può essere definito come una linea pedagogica che lascia grande spazio alla inventiva personale. Nella sua idea pedagogica la musica si impara facendola, così che essa contribuisca alla nostra formazione e crescita globale.*

*La comprensione avviene attraverso: drammatizzazione, gesto, movimento, danza, scansione verbale, vocalità strumentario musicale e performance<sup>30</sup>;*

### **Metodo Jaques Daicroze:**



*"La ritmica Daicroze consente di avvicinarsi alla musica in modo creativo, globale ed effettivo. Essa sviluppa la consapevolezza corporea, le capacità di coordinamento, la musicalità, e le abilità di esecuzione vocali, strumentali e corporee.*

<sup>30</sup> Vedi Gino Vinello, Elementi di Pedagogia e didattica della educazione musicale, Padova, Ed. G.Ricordi, 1985, pp. 320-321; p. 355

Uno dei principi fondamentali della ritmica è la creazione di immagini motorie chiare e definitive mediante l'automatizzazione dei ritmi naturali del corpo, e l'identificazione delle azioni muscolari con i movimenti sonori. Quest'immagine motoria è interiorizzata soltanto dopo aver acquisito una consapevolezza corporea, raggiunta mediante una partecipazione attiva, percettiva e globale dell'allievo alle varie esperienze.

La teoria musicale si apprende partendo dalla pratica: l'analisi e la codificazione di un elemento musicale avvengono soltanto dopo averlo sperimentato e studiato attraverso il movimento.

Gli allievi acquisiscono così capacità tecniche ma anche creative ed espressive applicabili in vari campi: quello musicale (esecuzione strumentale, insegnamento), dello spettacolo (danza, teatro), della terapia (musicoterapia, logopedia, psicomotricità).

Particolare attenzione viene data all'aspetto pedagogico: l'insegnante parte sempre dall'allievo e dalle sue capacità, per fare gradualmente nuove proposte. Ogni allievo reagisce e si esprime secondo le proprie possibilità. Questo contribuisce ad instaurare un rapporto di fiducia reciproca e un'atmosfera di serenità, collaborazione e solidarietà nel gruppo.

Questo stile d'insegnamento mette gli studenti in grado di far luce sul loro pensiero, non fornendo soluzioni ma ponendo domande e proponendo particolari esercizi corporei, per sviluppare l'ascolto interiore e la capacità di sentire, di interiorizzare e proiettare pensieri, sentimenti e capacità d'insieme.

Tra gli obiettivi educativi del metodo vi è quello dell'educazione ed armonizzazione del sistema nervoso mediante esercizi definiti di:

- **reazione rapida:** la realizzazione rapida di un'azione (o di una serie di azioni) musicale su un segnale verbale dato o su uno stimolo che può essere uditivo, visivo, tattile;
- **incitamento :** l'uso di energia per stimolare ulteriormente un'azione fisica o mentale senza spezzare, interrompere o perdere il tempo (musicale);
- **inibizione:** l'uso di energia per bloccare o trattenere un processo fisiologico o mentale senza interrompere il tempo;

Questo tipo di esercizi oltre a richiedere all'allievo una partecipazione percettiva e attiva globale dove attenzione, (ciò che stimola) e intenzione (ciò che decidi di fare in rapporto allo stimolo) si adattino all'azione - in altre parole al movimento che si sta eseguendo contribuisce a creare una corrente continua tra sistema afferente, (informazione al cervello) ed efferente (Conformazione dal cervello al corpo).

- Gli obiettivi musicali generali sono: Sviluppare una comprensione degli elementi musicali quali pulsazione, tempo, ritmo, metro, durata, frase, forma ecc. mediante il movimento.
- Stabilire collegamenti tra il corpo, la mente e la sfera emotiva dell'allievo, finalizzati ad una percezione ed assimilazione profonda di tutti gli elementi musicali.

Il metodo è stato creato da Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) compositore, improvvisatore e pedagogo, le cui idee rivoluzionarie hanno influenzato la musica, la danza ed il teatro del ventesimo secolo.

Il metodo, in continuo sviluppo nei Conservatori ed Università europee e di tutto il mondo, sta trovando applicazioni non soltanto nell'ambito dell'esecuzione musicale e delle arti plastiche e visive ma anche in quello terapeutico e dell'educazione generale.

Oltre a contribuire ad accelerare e a facilitare lo studio di uno strumento, a superare le difficoltà ritmiche, tecniche e di vario tipo che lo strumento presenta - di educare quindi alla musica - la ritmica educa anche mediante la musica.

Nel mettere al centro del lavoro l'aspetto percettivo vi è la convinzione che più canali sensoriali utilizza, meglio si permette all'allievo di usare le proprie aree cerebrali di associazione, per integrare e registrare un'informazione con memorie diverse.

In altre parole, in ogni lezione di ritmica vi è la partecipazione di più aree e funzioni nell'esecuzione del compito (uditiva, motoria, visiva spazio-temporale, ecc.)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Vedi Gino Vinello, op. cit., pp. 309-314; p. 351.

## Metodo Zoltàn Kodaly:



*“Alla base del rinnovamento dell’educazione musicale, che Kodaly attuò nel metodo e nei contenuti, si pone un forte convincimento nei confronti della funzione educativa della musica, del suo valore etico e formativo, all’interno di una società nazionale; Kodaly affiancò l’azione di rinnovamento della pratica didattica con l’esposizione dei principi d’ordine civile ed educativo che l’avevano guidato.*

*Dai suoi scritti, si deduce che tali principi pedagogici sono pochi ed essenziali, riguardanti soprattutto quattro temi:*

- 1- Il fine della musica;*
- 2- L’età in cui è bene iniziare l’educazione musicale;*
- 3- Il canto popolare;*
- 4- L’elemento nazionale;*

*Il fine musicale in una società moderna deve, secondo l’autore, aiutare gli uomini a comprendersi meglio, guidarli ad arricchire il proprio mondo interiore, mettere tutti in grado di godere delle bellezze ‘che si trovano nel giardino incantato della musica’; e ancora ‘il fine della musica non è che essa venga giudicata, ma che possa farsi nostra sostanza.... Perché nell’animo dell’uomo ci sono delle ragioni che possono essere illuminate solo dalla musica’.*

*L’età in cui è bene iniziare l’educazione musicale è senza dubbio la primissima e in questo campo, la famiglia prima, la scuola poi, adempiono a una funzione insostituibile. Il canto popolare ha un valore indispensabile nell’educazione musicale.*

*In altre parole: l’educazione musicale si realizza attraverso il canto corale, e gran parte del repertorio deve essere trattato dal canto popolare. ‘L’esecuzione di canti popolari deve costituire un momento di ogni lezione di musica; non solo per sviluppare l’esercizio per il suo interesse, ma anche per mantenere una continuità, ed anche per risvegliare, sviluppare e conservare il senso delle relazioni tra la musica e il linguaggio.*

*Perché non si può negare che è proprio nel canto popolare che si incontra la più perfetta relazione tra musica e linguaggio’.*

*L’educazione musicale deve essere, dunque radicata nell’elemento nazionale e non avrebbe potuto essere diversamente per un musicista, la cui formazione intellettuale ed artistica era avvenuta all’interno di quelle correnti di pensiero che nella seconda metà dell’800 esaltavano le matrici etniche della vita e della storia dei vari popoli europei.*

*Il momento nazionale è il ‘primum’ e passa avanti anche alle espressioni universali: ‘Si può accostare ciò che appartiene a tutta l’umanità solo attraverso le proprie caratteristiche nazionali’<sup>32</sup>.*

<sup>32</sup> Cfr. Gino Vinello, op. cit., pp. 341 -344; p. 354.



### **III. TESTIMONIANZE E RIFLESSIONI FINALI**

Alla fine della conversazione con il Maestro Negretti e la Signora Ligasacchi, si è giunti ad alcune considerazioni riguardanti l'attuale educazione musicale.

Oggi la musica ha un ruolo importante nel tessuto sociale, ma è scarsamente vissuta, partecipata; questo perché la sua diffusione, così onnipresente viene vissuta in modo passivo. Vi è una generale crisi, non solo della musica classica, ma della produzione musicale in tutte le sue espressioni. Sovente le scuole non sanno dare nessun tipo di risposta o soluzione, tanto meno i conservatori, che ancora si ostinano a considerarsi luoghi elitari.

L'educazione musicale è trascurata; la scuola elementare non sa, spesso, come gestirla, organizzarla. Abbiamo un vero e proprio regresso rispetto agli anni '50 e '60, quando si verificò una più grande evoluzione, determinando cambiamenti significativi fino agli anni '90. Dopo, il declino ha segnato la scuola e "l'insegnamento della musica"

Già l'utilizzo di tale denominazione lascia intendere un concetto improprio e una svalutazione del reale significato dell' "educare alla musica". Dietro questa idea vi è una concezione filosofica che l'educatore adotta. Egli deve cercare d'essere un intermediario che inculca e lascia agli alunni un senso di quello che ha insegnato. Deve proporre un percorso logico che essi possono ricordare e seguire, offrire delle opportunità, indirizzarli verso una strada che li proietti, nel futuro, con un mestiere, una professione aperta alla crescita culturale e sociale.

Il docente-educatore deve lasciare impresso nell'allievo il proprio operato, tale da costituire parte integrante della sua esperienza e non relegarsi ad un momento privo di identità.

Attualmente, nella scuola, il progetto del ministro Gelmini ha cercato di introdurre una novità: il Corso Musicale Coreutico, di cui già si parlava una quindicina di anni fa con i ministri all'educazione e all'istruzione: Berlinguer e Moratti.

Questo dovrebbe favorire una maggiore diffusione della pratica musicale, dilatando la cultura individuale e sociale, ma le scuole, per legge organizzate in autonomia, spesso cercano un proprio programma che rischia di essere limitativo e fallimentare.

Diversamente le esperienze, qui riportate, dimostrano l'efficacia del ruolo aggregante e di grande crescita culturale ed umana della musica, quando ben vissuta, con profonda passione, dedizione e ricerca costante.

Ne sono testimonianza il Maestro Giovanni Ligasacchi e il suo "Centro".

## Bibliografia

AA.VV., Finalmente musica: rito musica e canto per la scuola elementare, ed. Suvini Zerbin, Milano, 1987, pp. 224.

AA.VV., La Banda Cittadina di Brescia compie 190 anni, Associazione Filarmonica "Isidoro Capitano" Banda Cittadina di Brescia: dal Giornale Democratico, ed. Brescia Musica, 3 Ottobre 1978.

AA.VV., Ricordando il Maestro: omaggio a Giovanni Ligasacchi, ed. Brescia Musica (Bimestrale di informazione e cultura musicale dell'Associazione Isidoro Capitano), Brescia, 2005, pp.47.

Creux Fulvio, Banda e Dintorni: Raccolta di scritti sulla Banda, ed. Santa Barbara s.a.s., Casagiove, Marzo 1997, pp. 207.

Brunelli Vittorio, Canti popolari bresciani, ed. Fausto Sardini Editore e Stampatore, Bornato in Franciacorta (Brescia), 1975.

Della Fonte Lorenzo, presentazione di Frank L. Battisti, La banda: orchestra del nuovo millennio, storia della letteratura originale per l'orchestra e l'ensemble di fiati, ed. Animando Edizioni Musicali S.a.s., Sondrio, finito di stampare nel mese di Giugno 2003, pp.237.

Gregorat Claudio, Elementi fondamentali di pedagogia musicale, ed. Carrara, Bergamo, 1997, pp. 215.

Messora Rosa (Signora Ligasacchi), Giovanni Ligasacchi: una vita per la musica, Brescia, Aprile 1999.

Stradiotti Renata, Il poema pedagogico del Maestro Giovanni Ligasacchi: documento sull'operato e sulla nascita del "Centro" Ligasacchi, s.l., s.d..

Vianello Gino, Elementi di Pedagogia e didattica della educazione musicale, ed. G. Zanibon, Padova, 1983, pp. 381.

Intervista al Maestro Sergio Negretti, La vita del Maestro Giovanni Ligasacchi, Brescia sede della Banda Cittadina, 3 Luglio 2009.

Intervista alla Signora Rosa Messora Ligasacchi, Il "Centro" Ligasacchi, Brescia abitazione della Signora Ligasacchi, 13 Agosto 2009.

## Sitografia

AA.VV., Brescia Musica (Bimestrale di informazione e cultura musicale dell'Associazione "Isidoro Capitano", Brescia, 2005, <http://www.filarmonicacapitano.it/index.htm>.