

DAVIDE MINISCALCO

IL MAESTRO DELL'ORCHESTRA DI FIATI

PERSONALITÀ, COMPETENZE E RUOLO DI UN LEADER

PREFAZIONE DI
FRANCO CESARINI



SOMMARIO:

| | |
|---------------------|--|
| Presentazione..... | |
| Ringraziamenti..... | |
| Premessa..... | |

CAPITOLO 1

LA FIGURA DEL MAESTRO

| | |
|--|--|
| 1.1 La personalità..... | |
| 1.2 Le tipologie di Maestri..... | |
| 1.3 Le competenze professionali e le caratteristiche Musicali..... | |
| 1.4 La retribuzione..... | |

CAPITOLO 2

IL MAESTRO E L'ORGANIZZAZIONE DELLA ASSOCIAZIONE BANDISTICA

| | |
|---|--|
| 2.1 L'analisi della situazione..... | |
| 2.2 Il rapporto con il Consiglio Direttivo..... | |
| 2.3 Il Comitato Artistico..... | |
| 2.4 La figura del vice maestro..... | |
| 2.5 I responsabili di sezione..... | |
| 2.6 L'organizzazione della scuola allievi..... | |
| 2.6.1 L'equipe di lavoro..... | |
| 2.6.2 Musica d'insieme con la Junior Band: laboratorio di ascolto e collaborazione..... | |
| 2.7 Il rapporto con i musicisti..... | |

CAPITOLO 3

LA PIANIFICAZIONE DELL'ATTIVITA'

- 3.1 La “*mission*” della associazione.....
- 3.2 Gli obiettivi a breve termine.....
- 3.3 Gli obiettivi a medio-lungo termine visione strategica e crescita sostenibile.....
 - 3.3.1 Il livello musicale.....
 - 3.3.2 La programmazione del repertorio....

CAPITOLO 4

IL MAESTRO IN AZIONE

- 4.1 La pianificazione delle prove.....
 - 4.1.1 Le prove di sezione o a gruppi: uno strumento didattico fondamentale.....
- 4.2 La preparazione delle prove: definizione degli obiettivi
 - 4.2.1 L'aspetto didattico: fondamento tecnico e pedagogico della prova
 - 4.2.2 L'aspetto metodologico: organizzazione del lavoro e trasmissione delle strategie
 - 4.2.3 L'aspetto psicologico: gestire l'energia, stimolare la motivazione
costruire benessere musicale
- 4.3 La gestione della singola prova: struttura, obiettivi e rendimento.....
 - 4.3.1 Il riscaldamento
 - 4.3.2 L'intonazione
 - 4.3.3 La concertazione: costruzione musicale, pedagogica ed espressiva del brano
 - 4.3.4 La verifica dei risultati: consolidamento, consapevolezza e motivazione
- 4.4 La comunicazione durante le prove
- 4.5 L'analisi dei risultati
- 4.6 La disposizione dell'organico
 - 4.6.1 In formazione da concerto.....
 - 4.6.2 La disposizione della banca nelle sfilate e nelle parate.....

Bibliografia

PREFAZIONE

di Franco Cesarini

Le associazioni bandistiche che si pongono concreti obiettivi di crescita artistica rappresentano purtroppo una minoranza. La maggior parte delle associazioni musicali si trascina, infatti, in un'attività dettata dalla circostanza fortuita, dal pensiero limitato all'immediato. Soltanto raramente si possono riconoscere autentiche finalità di sviluppo formativo. Volendo identificare le responsabilità di questa miope pianificazione artistico-musicale, esse andrebbero ricercate tra i direttori delle varie compagini bandistiche. C'è da chiedersi a questo punto, quali siano le reali competenze di quei direttori che non hanno una visione precisa e ben determinata del percorso da intraprendere. Percorso, questo, che deve per forza di cose abbracciare tutti gli aspetti dell'attività di una banda: dalla scelta del repertorio attraverso la pianificazione delle prove, dalle strategie per raggiungere l'organico ideale, alle tecniche più efficaci per il reclutamento e la formazione delle nuove leve. Molto spesso i maestri si trovano ostaggio dei desideri dei propri suonatori, delle esigenze dei consigli direttivi e delle aspettative del pubblico.

Chi non è in grado di dirimere la matassa di tutte queste richieste, talvolta anche contraddittorie tra loro, sarà inesorabilmente vittima di conflitti e controversie. Si richiedono quindi, anche in questo contesto, capacità progettuale e determinazione nel conseguire gli obiettivi prefissati. All'interno del panorama bandistico europeo, la situazione dei direttori italiani è del tutto particolare. Bisogna in primo luogo rilevare come, in generale, sia ancora molto diffusa la mentalità secondo la quale è sufficiente essere diplomato, per possedere automaticamente tutte le qualità necessarie per dirigere una banda. Basta un piccolo esempio per confutare questa convinzione. Nessuno oserebbe infatti pensare, che il solo diploma di clarinetto possa al contempo garantire anche una buona padronanza del pianoforte o del violoncello!

Va inoltre aggiunto che non esiste una scuola che prepari veramente i direttori di banda a...dirigere. Attualmente, purtroppo, chi frequenta uno studio di strumentazione per banda al conservatorio, acquisirà di sicuro tutte le cognizioni utili per scrivere una fuga, ma non quelle necessarie a concertare un brano del repertorio. Il direttore diplomato in strumentazione per banda si troverà a completo digiuno dei fondamenti della tecnica direttoriale, a meno che non abbia parallelamente seguito anche un corso di direzione d'orchestra.

E' noto come per i conservatori ed istituti pareggiati, si parli ormai da lontanissimi decenni di salutari riforme, ma è altresì noto come, dopo tante diatribe, tutto resti inesorabilmente immobile. Che l'Italia sia terra di controriforme più che di riforme, non occorre ribadirlo: tutta la storia sta ad attestarlo. Oltre a ciò bisogna anche rilevare come l'Italia sia ormai uno dei pochi paesi europei a trascinare ancora la discussione a proposito dell'organico. Negli altri paesi l'organico di stampo anglo-americano si è ormai imposto, a discapito degli antichi, e superati, organici storici. Se per un attimo guardiamo cosa succede nelle orchestre sinfoniche, notiamo come tutte quante eseguano la musica con lo stesso organico, pur mantenendo allo stesso tempo le loro peculiarità.

Il temperamento "latino" dell'orchestra o della banda, non dipende tanto dall'organico, quanto dal modo di suonare, dalla cultura musicale e dalla carica interpretativa. L'organico bandistico che si sta imponendo ovunque, come abbiamo detto, è quello di stampo anglo-americano. Quali sono le ragioni che danno impulso in questa direzione? Va prima di tutto rilevato che si tratta di un organico agile, trasparente, ricco di colori e di sfumature, con una ripartizione equilibrata di legni, ottoni e percussioni.

La banda “vesselliana”, per contro, era caratterizzata dalla presenza di famiglie di strumenti che andavano dall’alto al basso, come i flicorni (dal sopranino al contrabbasso). Le parti dei legni erano quasi ininterrottamente raddoppiate dagli ottoni, allo scopo di rendere più corposa la sonorità. Ciò si giustificava in previsione d’esecuzioni all’aperto, dove, dal profilo acustico, gli ottoni hanno una maggior presenza dei legni.

Inoltre, l’uso limitatissimo e scontato delle percussioni, non aiutava certo a creare una tavolozza ricca di gradazioni. Torniamo ora a concentrarci sull’organico di tipo anglo-americano: esso nasce in Inghilterra nella seconda metà dell'Ottocento. Tra le ragioni che ne hanno favorito lo sviluppo si può ipotizzare anche una causa, per così dire, climatica. Nel piovoso settentrione le bande suonavano poco all'aperto: nel caso di un’esecuzione in sala l’esigenza di raddoppi a sostegno delle parti, viene completamente a cadere.

Attualmente, non da ultimo grazie alla sempre più capillare diffusione di una letteratura originale d’assoluto valore, ci si sta muovendo in questa direzione anche nel resto d'Europa: le bande suonano sempre più frequentemente nelle sale da concerto e sempre meno all'aperto. Da qui l’esigenza di un organico adatto alle circostanze. Permettetemi ora un’ulteriore considerazione a sostegno dell’organico di stampo anglo-americano. Quali qualità specifiche contraddistinguono, nello sviluppo storico, uno strumento musicale da un altro? Quali elementi ne decretano il successo o l’abbandono? Per quale ragione il ruolo del sarrusofono non è altrettanto rilevante di quello del clarinetto? La risposta è semplice: i grandi compositori si sono interessati al clarinetto, scrivendo concerti, sonate, ecc. Il sarrusofono, invece, è stato ignorato da tutti.

Lo stesso principio si può applicare alla banda. Il 95 % del repertorio originale di grandi autori (Holst, Respighi, Milhaud, Schönberg, Hindemith, Copland, Stravinsky, ecc.) è scritto per l’organico anglo-americano. Nessuno di questi autori ha scritto per l’organico vesselliano, che non trova nessun corrispondente in campo internazionale! Va da sé che, se il 95 % del repertorio di valore artistico è scritto per un certo tipo d’organico, significa che **i compositori l’hanno selezionato come il più idoneo per rispondere alle loro esigenze**. Inutile insistere su questioni di lana caprina, sarebbe come ostinarsi a suonare un clarinetto che non permette d’eseguire il concerto di Mozart, o le sonate di Brahms! Come si può oggi (e questa affermazione mi è giunta all’orecchio di recente) sostenere ancora la legittimità di eseguire la pastorale dell'ouverture del Guglielmo Tell di Rossini con un clarinetto in mi bemolle al posto del flauto ed un sassofono soprano al posto del corno inglese?

Questo lavoro non ha certo la pretesa di essere esaustivo, al contrario, pone molte più domande di quanto non dia risposte; contiene più spunti di riflessione che soluzioni vere e proprie. Viene in ogni modo a colmare una lacuna assoluta nel campo dell'editoria in lingua italiana.

Il mio auspicio è che questo libro possa essere uno stimolo per le nuove generazioni di direttori di banda. Spero che esso possa contribuire ad accrescere la consapevolezza dell'importanza di un lavoro mirato ad un continuo perfezionamento delle qualità tecniche ed artistiche dei complessi bandistici.

Franco Cesarini

Direttore della Civica Filarmonica di Lugano

Già Professore di direzione d’orchestra di fiati alla Zürcher Hochschule der Künste e al Conservatorio della Svizzera Italiana, Lugano

1 Ottobre 2025

| | | | |
|--------------------------------------|--|------------------------------------|--|
| Collerico | Si irrita facilmente, ha scarsa pazienza | Tensione, timore | Clima instabile, fuga dei talenti |
| Invidioso | Prova astio verso i successi altrui, parla male dei colleghi | Sfiducia, divisione | Ambiente tossico, isolamento |
| Timido | Ha difficoltà a comunicare, si ritira nel confronto | Clima gentile ma incerto | Mancanza di guida, sottovalutazione |
| Suscettibile | Reagisce male alle critiche, si chiude al confronto | Imbarazzo, silenzio | Blocca il miglioramento, genera tensione |
| Sarcastico | Usa ironia pungente, sottovaluta gli altri | Disagio, insicurezza | Rottura del rapporto maestro-gruppo |
| Insolente | Ostenta competenze e successi, usa linguaggio snob | Frustrazione, senso di inferiorità | Allontanamento, perdita di coesione |
| Noioso, privo di temperamento | Mostra disinteresse, è privo di iniziativa | Apatia, demotivazione | Decadenza dell'associazione |



Che tipo di maestro sono?

L'elenco delle tipologie problematiche di maestri, pur evidenziando criticità e comportamenti inefficienti, offre preziosi spunti di riflessione. Non si tratta solo di una catalogazione di difetti, ma di una mappa che, se letta con intelligenza e sensibilità, può diventare uno strumento di crescita. Infatti, partendo da questi fattori problematici, è possibile immaginare un percorso di trasformazione: ogni limite può essere rielaborato, ogni debolezza può diventare una risorsa, se affrontata con consapevolezza e orientata positivamente. Miscelando con equilibrio le caratteristiche emerse anche quelle più controverse e sublimandole attraverso un processo di maturazione personale e professionale, si può delineare l'ideale figura del **"Maestro perfetto"**. Non un essere infallibile, ma un musicista-leader capace di evolversi, di mettersi in discussione e di trasformare la propria esperienza in energia creativa per il gruppo. Il maestro perfetto è colui che non smette mai di migliorarsi, che vive la musica come una vocazione e non come una semplice mansione. È un individuo capace di trasmettere entusiasmo autentico, alimentato da un ottimismo naturale che diventa contagioso. La sua fiducia nei confronti dei musicisti e la sua forte personalità gli permettono di organizzare le prove con efficienza, ma anche con vivacità, rendendo ogni incontro un'occasione di crescita e di scoperta. Le prove non sono mai routine, ma momenti di costruzione collettiva, dove ogni musicista si sente valorizzato e coinvolto. Il maestro perfetto sa dosare rigore e leggerezza, sa ascoltare e guidare, sa correggere senza umiliare, sa entusiasmare senza forzare. Essere maestro **non può e non deve mai essere vissuto come un'alternativa casuale ad altri mestieri**, né tantomeno come una scelta dettata da motivazioni puramente economiche. È una responsabilità profonda, che implica dedizione, sensibilità e una visione ampia del proprio impatto umano e culturale. Il maestro perfetto è, in definitiva, un costruttore di bellezza, un tessitore di relazioni, un custode dell'arte che sa far vibrare le corde dell'anima attraverso la musica.

1.3 LE COMPETENZE PROFESSIONALI E LE CARATTERISTICHE MUSICALI

Un buon Direttore dovrebbe possedere non solo titoli accademici, ma anche un insieme articolato di conoscenze, competenze e qualità personali che gli permettano di guidare con efficacia e sensibilità artistica. In particolare, dovrebbe possedere:

- a. **Il diploma di strumento** (con possibili esperienze nella musica da camera, sinfonica, operistica e bandistica) rappresenta una tappa fondamentale nella formazione di un Direttore d'orchestra o di ensemble. Non si tratta soltanto di un riconoscimento accademico, ma di un percorso che plasma il musicista nella sua dimensione più concreta e sensibile. Lo studio approfondito di uno strumento musicale consente infatti di acquisire, fin dai primi anni, una serie di competenze pratiche e teoriche che si riveleranno decisive nella futura attività direttoriale, quali:
 - **Consapevolezza dell'articolazione**, ovvero la capacità di modellare il suono in funzione del fraseggio e del contesto stilistico.
 - **Padronanza delle dinamiche**, che permette di comprendere le sfumature espressive e di gestire con sensibilità il volume e l'intensità sonora.
 - **Fraseggio musicale**, inteso come costruzione del discorso sonoro, con attenzione alla respirazione e alla tensione.
 - **Interpretazione stilistica**, che implica la conoscenza dei linguaggi musicali e delle prassi esecutive legate ai diversi periodi storici.

Queste competenze, radicate nell'esperienza strumentale, costituiscono la base per affrontare con competenza l'analisi e la concertazione di una partitura, trasformando il Direttore in un interprete consapevole e comunicativo.

- b. Esperienza d'ensemble come palestra formativa.** La partecipazione a gruppi musicali, sia durante che dopo il percorso accademico, amplifica e rafforza queste competenze.

In particolare:

- **La musica da camera** rappresenta spesso il primo contesto di musica d'insieme. In assenza di un Direttore, i musicisti sono chiamati a sviluppare:
 - Ascolto attivo e reciproco
 - Precisione negli attacchi
 - Controllo dell'intonazione e dell'equilibrio sonoro
 - Responsabilità condivisa nell'interpretazione

Questa esperienza, guidata inizialmente da un docente esperto, abitua il futuro Direttore a cogliere le dinamiche interne di un gruppo, a percepire le esigenze collettive e a valorizzare il dialogo musicale.

- **L'orchestra sinfonica o l'orchestra di fiati** rappresenta un ulteriore salto qualitativo poiché implica l'assunzione di nuove responsabilità artistiche, l'inserimento in un contesto professionale più strutturato e l'opportunità di confrontarsi con repertori di maggiore complessità tecnica ed espressiva. Questo passaggio segna una tappa fondamentale nel percorso formativo del musicista, consolidando competenze interpretative, capacità di ascolto collettivo e disciplina orchestrale.

Il musicista entra in contatto con il **grande repertorio**, imparando a riconoscere le strutture formali, le scritture orchestrali e le logiche timbriche. Vive l'esperienza di **essere diretto**, osservando da vicino il gesto del maestro, la sua capacità di trasmettere intenzioni musicali, di gestire l'energia del gruppo e di modellare l'esecuzione.

L'orchestra come laboratorio di interpretazione.

Questa fase è cruciale: il futuro Direttore, avendo vissuto il ruolo dello strumentista, sarà in grado di **immedesimarsi** nei suoi musicisti, formulando richieste tecniche ed espressive con chiarezza, rispetto e efficacia.

- c. Una buona tecnica di direzione e capacità di comunicazione.**

Le competenze strumentali, per quanto fondamentali, non esauriscono il profilo del Direttore. Egli deve possedere:

- Una **tecnica gestuale sicura**, che coniughi chiarezza, incisività, espressività e carisma.
- Una **presenza scenica** capace di trasmettere energia positiva, coinvolgendo musicisti e pubblico.
- Una **comunicazione non verbale efficace**, fatta di movimenti, sguardi, espressioni, che creano sintonia e fiducia.

- **La mimica facciale** è uno strumento espressivo fondamentale per il direttore d'orchestra, che rafforza la comunicazione non verbale con i musicisti e contribuisce alla coesione interpretativa dell'ensemble.

d. Una buona padronanza nel suonare il pianoforte per l'analisi della partitura.

Lo studio del pianoforte dovrebbe essere parte integrante della formazione del Direttore.
La sua versatilità consente:

- una **lettura completa della partitura**, grazie alla possibilità di riprodurre simultaneamente più voci;
- una **visualizzazione armonica** immediata;
- un **supporto alla concertazione**, utile nelle prove e nella preparazione individuale

e. Una conoscenza tecnica e timbrica degli strumenti e di strumentazione per banda.

Il Direttore deve conoscere:

- Le **estensioni** reali degli strumenti, per evitare scritture impossibili o innaturali.
- Le **caratteristiche timbriche**, che influenzano l'equilibrio e il colore dell'ensemble.
- Le **tonalità di trasposizione**, essenziali per leggere correttamente le parti e per scrivere arrangiamenti efficaci.

Queste competenze sono indispensabili non solo per la direzione, ma anche per l'**arrangiamento** e la **trascrizione** di brani, operazioni che richiedono grande sensibilità e precisione.

In particolare, il Direttore deve tenere conto:

- della **scelta degli strumenti**, affinché i timbri si amalgamino in modo equilibrato e coerente con lo stile del brano;
- del **bilanciamento sonoro** tra le sezioni, evitando sovrapposizioni e squilibri che compromettano la chiarezza dell'esecuzione;
- di un **uso consapevole delle potenzialità tecniche e timbriche** degli strumenti, rispettandone le caratteristiche naturali e valorizzandone l'espressività.

f. Una conoscenza tecnica e timbrica delle sordine.

Le sordine negli strumenti ad ottone sono dispositivi fondamentali per modificare il timbro, attenuare il volume e creare effetti espressivi di grande varietà e suggestione. Il loro impiego, che consente al musicista di ampliare la tavolozza sonora e di adattarsi a differenti contesti stilistici, è diffuso sia nella musica classica che nel jazz e nella musica contemporanea, dove vengono utilizzate per ottenere colori timbrici specifici, atmosfere evocative e contrasti dinamici.

Esse generano infatti:

- **una modifica timbrica:** alterano il colore del suono, rendendolo più cupo, nasale, metallico o ovattato;
- **il controllo del volume:** alcune sordine (da studio) servono per ridurre la potenza sonora durante lo studio individuale;
- **un effetto espressivo:** usate per creare atmosfere particolari, tensioni drammatiche o effetti comici.

g. Una solida base teorica di armonia e storia della musica.

La direzione musicale non si limita alla gestualità o alla concertazione, ma implica una profonda comprensione del linguaggio musicale. Lo studio dell'**armonia**, delle **forme musicali** e della **storia della musica** costituisce il fondamento indispensabile per affrontare con consapevolezza e competenza l'analisi di una partitura. Analizzare una partitura significa entrare nel cuore del pensiero compositivo dell'autore.

Si tratta di un processo che va ben oltre la semplice lettura delle note: una vera e propria "*radiografia*" del brano, che consente al Direttore di:

- individuare la **forma compositiva** (sonata, rondò, fuga, tema con variazioni, ecc.), per comprenderne la struttura e la logica interna;
- riconoscere la **tonalità di base**, le **modulazioni** e le **progressioni armoniche**, elementi che influenzano la tensione e l'espressività;
- analizzare la **natura degli accordi**, la funzione armonica e il loro ruolo nel discorso musicale;
- suddividere il brano in **frasi e semifrasi**, per costruire un fraseggio coerente e respirato;
- stabilire i **punti di respiro**, fondamentali per la gestione del fiato e per l'articolazione del discorso musicale;
- scegliere con cura le **articolazioni** (staccato, legato, ecc.) in base al carattere del brano;
- evidenziare le **entrate strumentali**, per sottolineare i momenti significativi.

Tutti questi elementi, una volta integrati, devono formare un gesto che non sia solo tecnico, ma espressivo, e permettere ai musicisti un'interpretazione chiara, coinvolgente e completa, ma un pilastro della formazione del direttore: la lettura della partitura da semplice documento musicale a mappa per la prova e l'esecuzione. Solo attraverso questa interpretazione si può davvero realizzare una direzione musicale autentica.

h. Una conoscenza del repertorio e dei diversi organi.

La formazione culturale sugli strumenti a fiato e a corda è completa se non viene integrata dalla conoscenza degli organi strumentali, ovvero degli organici musicali che sono storici e funzionali differenti. Questa competenza è necessaria per esprimere le dinamiche interne e le esigenze tecniche di ciascun ensemble, e per poter dirigere, trascrivere o arrangiare con consapevolezza. Conoscere le formazioni strumentali: un requisito imprescindibile.



Tra le principali formazioni che il maestro dovrebbe conoscere, si possono citare:

- la Symphonic Band
- la Brass Band
- la Fanfara
- la Marching Band

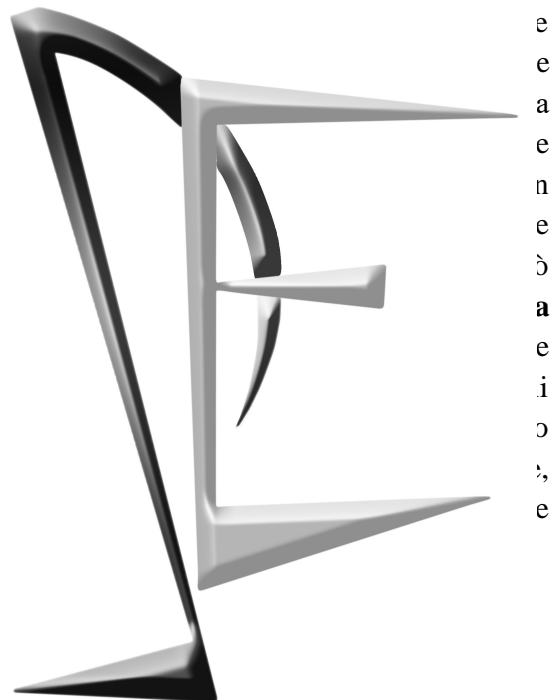
Grazie all'analisi condotta in questo studio, è possibile acquisire una conoscenza dettagliata e articolata degli organici strumentali impiegati nelle diverse formazioni musicali, con particolare attenzione alla loro composizione, alla distribuzione timbrica e alla funzione di ciascuno strumento all'interno dell'ensemble. Inoltre, lo studio consente di individuare il repertorio più rappresentativo e coerente per ogni tipologia di formazione, evidenziando le scelte stilistiche e le prassi esecutive che ne caratterizzano l'identità musicale. E' opportuno precisare che il presente volume non si propone di offrire una trattazione esaustiva e sistematica di tali tematiche, le quali richiederebbero un approfondimento specialistico e multidisciplinare. Per una disamina completa e rigorosa dell'argomento, si rimanda pertanto alla consultazione di testi e studi monografici appositamente dedicati.

Il presente lavoro si limita invece a fornire un quadro sintetico e funzionale dell'organologia relativa a ciascuna formazione strumentale, delineandone le principali caratteristiche strutturali e funzionali, con l'obiettivo di offrire uno strumento di riferimento chiaro e accessibile per la comprensione delle configurazioni strumentali più ricorrenti e significative.

Le principali caratteristiche:

1. La Symphonic Band

rappresenta una delle formazioni musicali più versatili di fiati. Si tratta di un **organico completo** costituito da **ottoni** e **percussioni**, talvolta arricchito da strumenti come il pianoforte, a seconda delle esigenze del repertorio. È sensibilmente in base al contesto e alla disponibilità. **minimo di circa 40 elementi**, sufficiente per garantire sezioni. Nelle formazioni più estese, soprattutto in contesti di grandi dimensioni, si può arrivare a **oltre 100 musicisti**. Questa tipologia **timbrica**, la **potenza espressiva** e la **flessibilità** in un repertorio vastissimo: dalle trascrizioni di opere sinfoniche per banda, passando per colonne sonore, musica contemporanea e folklorico. Il maestro che la dirige deve possedere una spiccata sensibilità musicale e **una forte capacità** di gestire un gruppo numeroso e diversificato, sia dal punto di



discussione le proprie convinzioni artistiche. Il dialogo diretto con colleghi e docenti stimola una riflessione più profonda sul proprio percorso, favorendo l'apertura mentale e l'arricchimento del proprio approccio musicale.

Sviluppare nuove idee e progetti

L'esposizione a stimoli culturali e artistici consente al maestro di ampliare la propria visione, integrando linguaggi, idee e pratiche provenienti da ambiti diversi. Questo arricchimento si traduce nella capacità di ideare progetti creativi, come concerti tematici che dialogano con la letteratura, le arti visive o la storia, oppure percorsi didattici che coinvolgono nuove tecnologie o approcci interdisciplinari. Un maestro aggiornato sa intercettare le esigenze del pubblico e dei musicisti, proponendo attività stimolanti che favoriscono l'interesse, la partecipazione e la crescita artistica collettiva.



Progettare

Rafforzare la propria identità professionale

La costante volontà di perfezionarsi, di mettersi in discussione e di crescere è ciò che distingue il maestro dilettante dal vero professionista. È questa attitudine che lo rende credibile, autorevole e capace di guidare con competenza e passione. Frequentare corsi di aggiornamento non è un'opzione, ma una necessità per chi vuole esercitare il ruolo di maestro con serietà, efficacia e visione. È un investimento che si riflette nella qualità del lavoro, nella ricchezza del repertorio, nella vitalità dell'ensemble e nella capacità di essere un punto di riferimento culturale nel proprio territorio.

1.4 LA RETRIBUZIONE

All'interno di un'associazione musicale, il maestro non è semplicemente un musicista o un direttore d'orchestra: è una figura polivalente, capace di incarnare ruoli molteplici e complementari. È leader, perché guida il gruppo con visione e carisma; è pianificatore, perché organizza attività, repertori e percorsi formativi; è comunicatore, perché sa trasmettere idee, emozioni e obiettivi in modo chiaro e coinvolgente; è punto di riferimento costante, perché rappresenta stabilità, competenza e dedizione. In sintesi, **il maestro è il fulcro** attorno al quale ruota la vita musicale, educativa e relazionale dell'associazione. Una tale complessità di funzioni richiede non solo competenze artistiche, ma anche **capacità gestionali, relazionali e pedagogiche**. Il maestro deve saper dialogare con i membri del gruppo, motivarli, risolvere conflitti, proporre soluzioni, adattarsi alle diverse esigenze e mantenere sempre alta la qualità del lavoro. È chiamato a essere presente non solo durante le prove e i concerti, ma anche nella progettazione delle attività, nella formazione dei giovani, nella promozione dell'associazione e nella costruzione di relazioni con il territorio. Proprio per questo, un'attività così variegata e impegnativa non può essere considerata come un semplice **“volontariato artistico”**. È necessario che venga riconosciuta anche sul piano economico, attraverso una retribuzione adeguata e proporzionata alle responsabilità assunte. La remunerazione del maestro non è un privilegio, ma un atto di giustizia e di rispetto professionale. Essa rappresenta il riconoscimento concreto da parte dell'associazione del valore del lavoro svolto, e deve essere commisurata non solo alla quantità, ma soprattutto alla qualità, all'efficienza e all'efficacia dell'azione del direttore. Questo riconoscimento economico genera un circolo virtuoso: da un lato, il maestro si sente valorizzato e motivato a investire energie, tempo e competenze con maggiore entusiasmo e continuità; dall'altro, l'associazione si dota di una guida stabile e qualificata, capace di condurre il gruppo verso traguardi sempre più ambiziosi. Una retribuzione equa diventa così un investimento strategico, che favorisce **la crescita artistica e organizzativa dell'intero sodalizio**. Dal punto di vista del maestro, ricevere un compenso adeguato significa vedere riconosciute le proprie competenze e il proprio impegno.

È un incentivo a migliorarsi, a formarsi continuamente. In vista dell'associazione, prevedere una retribuzione che segna di maturità gestionale e di rispetto per la professione, significa dare dignità al maestro. Il maestro non è solo un interprete musicale, ma un professionista anche economicamente, significa dare dignità all'associazione musicale solida, credibile e capace di crescere e generare, ha bisogno di guide competenti e merita il **riconoscimento del lavoro svolto**.



o di
è un
nere
ie, il
lore,
di
vero
so il

- ricerca di sponsorizzazioni
- attivazione di contributi pubblici o privati
- riorganizzazione delle attività per ottimizzare i costi

L'obiettivo è evitare che la mancanza di fondi comprometta la realizzazione di progetti artistici validi e significativi, capaci di generare valore culturale e sociale per la comunità. In questo contesto, **il Comitato Artistico assume un ruolo centrale**: non solo come organo consultivo, ma come vero e proprio laboratorio di idee, in cui si elaborano visioni, si valutano proposte e si costruiscono strategie sostenibili. E' un motore creativo che alimenta il dinamismo dell'ensemble e un alleato strategico del direttore, con cui condivide responsabilità e prospettive. La presenza attiva del Comitato favorisce una programmazione musicale più consapevole e partecipata, in cui ogni scelta rispecchia i valori e gli obiettivi dell'associazione. Questo approccio collaborativo contribuisce a rafforzare l'identità artistica del gruppo, rendendola riconoscibile e coerente nel tempo, e promuove una cultura musicale viva, inclusiva e di qualità, capace di dialogare con il territorio, coinvolgere nuovi pubblici e rispondere alle sfide del presente con creatività e competenza.



Il Comitato Artistico

2.4 LA FIGURA DEL VICE MAESTRO

Una guida silenziosa delle parate e delle tradizioni

Nel contesto di una banda, il vice maestro riveste un ruolo operativo e strategico di grande importanza, soprattutto quando si tratta di parate e sfilate civili e religiose. Se il maestro è la voce artistica della banda, il vice maestro è il passo che la guida, il gesto che la coordina, la presenza che la rende ordinata e coerente.

Un ruolo pratico e cerimoniale

Durante le uscite pubbliche, il vice maestro è responsabile dell'organizzazione del corteo musicale. Cura la disposizione dei musicisti, gestisce il ritmo della marcia, coordina le entrate nei momenti liturgici e civili. È lui che garantisce che la banda si muova con precisione, rispetto e decoro, adattandosi alle esigenze del percorso e del cerimoniale.

Competenze tecniche e relazionali del vice maestro

Per svolgere questo ruolo, il vice maestro deve possedere:

- padronanza del repertorio tradizionale (marce, inni, brani liturgici);
- capacità di direzione in movimento;
- sensibilità verso il contesto religioso o istituzionale;
- abilità nel gestire il gruppo con fermezza e discrezione.

La sua leadership non è scenica, ma funzionale: guida con lo sguardo, con il passo, con la presenza. È il punto di riferimento per i musicisti, soprattutto nei momenti di transizione, nei cambi di ritmo, nelle pause rituali.

Custode della tradizione

Le sfilate religiose e civili sono momenti di forte identità simbolico e musicale, e si fa garante della loro riuscita solennità, quando il silenzio è parte integrante del ritmo sovrastare. Il vice maestro, nelle parate e nelle sfilate in movimento, il custode della tradizione, il volto operativo del gruppo, incarna l'equilibrio tra tecnica e rispetto, tra musica e tradizione.

alore
con
non
del
sua

2.5 I RESPONSABILI DI SEZIONE

Per garantire un funzionamento fluido ed efficace dell'attività musicale, il maestro individua all'interno dell'organico alcune figure chiave: i responsabili di sezione, i **caposezione** e i **leader**. Questi incarichi non sono solo responsabilità operative, musicali e relazionali che si riferiscono al gruppo, ma anche di guida e di riferimento. Il caposezione è il punto di riferimento per i colleghi della sezione. Egli incarna un modello di comportamento e di impegno verso il gruppo e alla qualità del lavoro musicale.

itale
uolo
e di
e. Il
del



L'AUTORE

Davide Miniscalco ha conseguito il **diploma in corno** presso il Conservatorio “G. Nicolini” di Piacenza e il **diploma in Direzione di Orchestra di Fiati e Strumentazione** presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano.

Nel corso della sua carriera ha diretto numerose formazioni sinfoniche e bandistiche, tra cui l’*Orchestra Sinfonica “Mihail Jora” di Bacau (Romania)*, l’*Orchestra Sinfonica Giovanile della Nuova Scuola di Musica di Cantù* e l’*Orchestra Sinfonica del Lario*.

Ha inoltre diretto la *Ticino Young Band*, la *Junior Band della Civica Filarmonica di Lugano* e ha ricoperto il ruolo di **direttore artistico** del *Gruppo Cornisti Svizzera Italiana*.

Ha collaborato come direttore ospite con l’**Orchestra di Fiati del Conservatorio di Como** e ha diretto un’orchestra sinfonica di oltre 600 giovani strumentisti provenienti da licei musicali italiani nel progetto **“Music for Pope”**.

Come **cornista**, ha collaborato con prestigiose orchestre sinfoniche italiane e internazionali, tra cui l’*Orchestra della RAI di Milano* e l’*Orchestra del Teatro Municipale di Piacenza*.

La sua attività discografica come strumentista comprende produzioni quali l’opera “Le Blanc, le Rouge et le Noir” per l’**Ente Autonomo del Teatro alla Scala di Milano**, il CD “Musica Presente” (**Edizioni Ricordi**), il CD “Il sogno di Galileo” per **Rai Trade**.

Ha ideato e condotto la masterclass **“Il Corno nell’Orchestra di Fiati”**.

È stato docente nel *Corso di Direzione* organizzato dalla *Libera Accademia di Musica “A. Vivaldi” di Darfo Boario Terme*, docente **della Classe di Corno** e **direttore dell’orchestra sinfonica** presso il *Liceo Coreutico Musicale “Giuditta Pasta” di Como*. Ha inoltre ricoperto il ruolo di **docente principale** del *Corso Internazionale di Direzione d’Orchestra di Fiati*, organizzato dal *Club Culturale Musica Viva di Triuggio*.

Tiene regolarmente conferenze e seminari su tematiche musicali e gestionali, affrontando argomenti quali: *Gli strumenti dell’orchestra*, *L’orchestra di fiati: evoluzione dell’organico e del repertorio*, *Banda giovanile: un’esperienza internazionale*, *Ruoli e competenze in un’associazione musicale* e *La pianificazione dell’attività di una Orchestra di Fiati*, quest’ultima promossa da ANBIMA Friuli Venezia Giulia, ANBIMA Monza e Brianza, in collaborazione con ANBIMA Lombardia e dalla *Federazione Bande Musicali della Sardegna*.

Ha pubblicato arrangiamenti e testi didattici per orchestra di fiati con le case editrici Animando, Wicky e Scomegna.

Attualmente dirige la **Filarmonica Pregassona Città di Lugano**, il **Corpo Musicale “S. Damiano e S. Albino” A.P.S.** di Brugherio, la **Brugherio Junior Band**, il **Corpo Musicale “D.A.C. Giussano Musica” A.P.S.** di Giussano e la **Banda Giovanile** dell’**Associazione Musicale S. Cecilia** di Besana in Brianza. E’ docente di Educazione musicale nella Scuola secondaria di I Grado.