

AIKEM

Bollettino

della

Associazione Italiana Kodály per l'Educazione Musicale

n.9

2020



Redazione

Teresa Sappa, Maria Santarcangelo, Geny Eva.

Redattore tecnico: Giusi Barbieri

Il bollettino dell'AIKEM pubblica articoli che sono stati letti e valutati dal comitato di redazione

INDICE

| | |
|--|--------|
| - Attività della associazione nel 2019 | |
| <i>Maurizio Bovero</i> | pag.5 |
| - Il dettato: l'inizio di un percorso | |
| <i>Maurizio Bovero</i> | pag.11 |
| - La filosofia Kodály nelle terre del Borneo | |
| <i>Teresa Sappa</i> | pag.17 |
| - M. Montessori - Z. Kodály | |
| Un incontro possibile | |
| <i>Geny Eva</i> | pag.23 |
| - La musica appartiene a tutti | |
| Applicazione dell'approccio kodályano nell'ambito della disabilità: riflessioni ed esperienze | |
| <i>Federica Poletti</i> | pag.33 |
| - Tre elaborazioni di Lajos Bárdos di una famosa melodia ungherese | |
| <i>Andrea Basevi</i> | pag.49 |

Gli articoli sono pubblicati su gentile concessione degli autori

Le attività dell'AIKEM 2019

di Maurizio Bovero

L'anno formativo della Formazione Kodály Italiana (FKI) trova la sua conclusione nelle due sedi, quella di TORINO e quella di ROMA. Oltre ai normali insegnamenti che la caratterizzano sono stati proposti nell'anno workshop con docenti ospiti: nella sede romana Maria Santarcangelo *L'improvvisazione nella didattica pianistica Kodály* e Luciana Dal Col *Metodo Lichtenberg – Fisiologia vocale applicata*, mentre a Torino Arnolfo Borsacchi, dell'Audiation Institute *La "Music learning theory di Edwin E. Gordon"* e Roberta Guidi, anch'essa con un seminario sul *Metodo Lichtenberg – Fisiologia vocale applicata*. La sede di Torino ha visto anche quest'anno la partecipazione dei ragazzi Liceo Musicale di Torino nell'ambito del Progetto Scuola-Lavoro e, per qualcuno dei partecipanti degli scorsi anni, l'esperienza è stata oggetto del colloquio d'esame di maturità. Le sessioni di esami di giugno e luglio hanno chiuso la serie degli appuntamenti.



Contemporaneamente, a Venezia, è stata portata a termine la prima annualità del Biennio Superiore di Didattica della Musica con Curvatura Kodály, presso il Conservatorio Benedetto Marcello, con lo svolgimento degli esami di giugno.

Elisa Cogliandro e Pietro Cioffi hanno vinto ex aequo l'International Kodály Society Scholarship, la borsa di studio promossa dall'IKS con l'intento di promuovere la partecipazione a corsi di Formazione Kodály di alta qualità organizzati nel mondo per l'anno 2019, che contribuirà a coprire i loro corsi di iscrizione al III Livello della FKI nella sede di Torino per il prossimo anno accademico.

Il 22 e 23 Marzo l'AIKEM è stata invitata alla terza edizione del Convegno "Solfeggiare Oggi" promosso dal Conservatorio Francesco Cilea di Cosenza. Maurizio Bovero ha partecipato come relatore alla giornata di confronto tra le metodologie didattiche ed ha tenuto inoltre un workshop dimostrativo.

In aprile l'VIII Borsa di studio intitolata a Giovanni Mangione, per la partecipazione al Seminario Internazionale di Kecskemét (HU), è stata assegnata ad Antonella Terzo che ha partecipato in luglio alla XXX edizione del suddetto seminario.

Il 2-3 maggio ha avuto luogo a Roma il Convegno Internazionale "Musica nella scuola dell'infanzia. Verso un sistema integrato 0-6". Per noi hanno partecipato Miriam Pupini, già maestra presso l'I.C. di Cividale del Friuli e Tamas Endre Toth (Associazione UTREMI, affiliata AIKEM) entrambi referenti per l'AIKEM presso il Tavolo musica 0-6, con un intervento dal titolo "Esperienza musicale: parte integrante del processo educativo dai 3 ai 6 anni nella scuola d'infanzia".



Dal 5 al 9 di agosto Maurizio Bovero e Teresa Sappa hanno partecipato alla XXIV edizione dell'International Kodály Symposium, svoltosi a Kuching, capitale del Sarawak nel Borneo malese, tenendo un workshop dal titolo "Choir is Listening".

Si è svolto dal 20 al 25 agosto, nella suggestiva cornice della città di Bobbio PC, il XXI Corso Estivo *La Pedagogia Kodály*, con docenti Giusi Barbieri e Andrea Basevi (Elaborazione e Pratica del Repertorio Didattico), Maurizio Bovero (Metodologia Kodály), Teresa Sappa (Musicianship e Coro Laboratorio), Edit Ács e Tamás Endre Tóth (Musica nella scuola della infanzia e Ascolto Attivo).



L'AIKEM è stata poi nuovamente invitata in settembre, nella persona di Teresa Sappa, a svolgere un Seminario formativo sulla Metodologia Kodály presso la rete di Scuole con capofila l'IC Ferrari di Parma, ed in ottobre a partecipare al Convegno "Girotondo a scuola con la canzone d'autore" organizzato dal Conservatorio L. Refice di Frosinone, dove Teresa Sappa e Maurizio Bovero hanno condotto un seminario metodologico.

Il 14 settembre ha avuto luogo presso il Conservatorio Statale di musica Benedetto Marcello di Venezia, un incontro informativo e formativo in vista dell'apertura del nuovo anno Accademico del Biennio superiore di didattica della musica con curvatura Kodály, che ha visto l'attivazione dei gruppi di I e II livello, le cui lezioni sono iniziate in dicembre con l'intervento dei docenti Teresa Sappa e Maurizio Bovero.



Da ottobre è iniziato con l'Open Day l'anno formativo 2019-2020 della Formazione Kodály Italiana.

Per quanto riguarda le associazioni affiliate, l'Accademia Rondò di Nuvolera (Brescia), ha promosso un corso biennale di Formazione, con la partecipazione dei docenti formatori AIKEM la cui finalità ha consistito nella ricerca di una linea metodologica comune. In giugno si è conclusa la prima annualità con gli esami di passaggio.

Durante l'anno è proseguita con regolarità l'attività dell'AIKEMChoir, formato da allievi ed insegnanti della Formazione e dei Corsi Kodály che si tengono sul territorio, e diretto da Teresa Sappa. I coristi arrivano da diverse parti d'Italia dando vita ad una

formazione che si riunisce su progetto. I due concerti di quest'anno hanno avuto luogo il 29 giugno, presso la fantastica Sacra di San Michele (Sant'Ambrogio – TO), e il 7 Dicembre ospiti della bellissima Chiesa di San Tommaso a Torino in collaborazione con

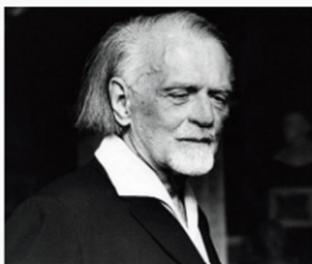


l'Associazione *Accorciamo le distanze Onlus*, con intento benefico a favore dei bambini della Guinea Bissau.

L'anno si è concluso il 21 dicembre con il Seminario sulla Pedagogia Kodály tenuto presso il Conservatorio N. Paganini di Genova da Maurizio Bovero, su invito del Maestro Andrea Basevi Gambarana.



Metodologia KODALY



Sabato, 21 Dicembre, 2019 - da 10:00 a 13:00

Sala della Biblioteca del Conservatorio

INCONTRO SULLA METODOLOGIA KODALY

Il dettato: l'inizio di un percorso

di Maurizio Bovero

In un'ottica di continuo sviluppo delle capacità di ascolto, il percorso del dettato inizia da subito. Sin dai primi momenti sarà nostra cura sviluppare nei nostri allievi la curiosità di osservare come è fatta la musica. Dapprima in maniera inconscia, attraverso il movimento e attraverso il canto ed, in seguito, in maniera conscia attraverso quelli che diventeranno nuovi strumenti per relazionarsi con la realtà musicale e darne conto, quelli di lettura e scrittura musicale, inviteremo continuamente i nostri allievi ad osservare ciò che ascoltano.

In una prima fase il movimento, come ad esempio la modifica del senso di rotazione che descrive l'andamento formale oppure il seguire le diverse altezze contenute nel brano attraverso la raffigurazione spaziale di queste attraverso il corpo, oppure anche il semplice battere il ritmo cantando la melodia, costituisce una presa di coscienza di tali elementi che non richiede una mediazione di termini musicali.



Strumenti come la solmisazione e la sua raffigurazione spaziale che è la chironomia, la scrittura ritmica, il riferimento continuo al senso formale con l'introduzione dei concetti logici fondamentali di confronto tra le parti, forniranno, in seguito, un set di tools necessario e fondamentale per riuscire a descrivere la realtà musicale.



In tal modo, dapprima osservati come separati, l'andamento melodico oppure quello ritmico oppure la scansione formale, in seguito si uniranno per la definizione di un fatto musicale unitario e univoco. E così la scrittura ritmica e la chironomia si uniranno con il metro nella scrittura in campo aperto ed il pentagramma relativo e poi assoluto forniranno lo strumento diastematico per visualizzare il tutto.



Avremo ora strumenti per chiedere ai nostri allievi conto di ciò che stanno ascoltando. Dapprima semplici elementi ritmici oppure melodici attraverso un semplice dettato chironomico. Poi frammenti sempre più lungo di due motivi oppure in seguito di quattro. In seguito potremo scriverli dapprima in campo aperto e poi sul pentagramma relativo.



Figura 1: Dettato chironomico lunghezza un motivo

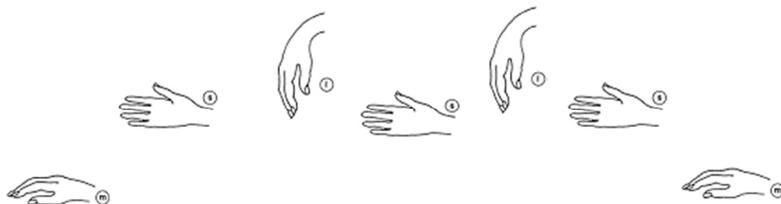


Figura 2: Dettato chironomico lunghezza due motivi

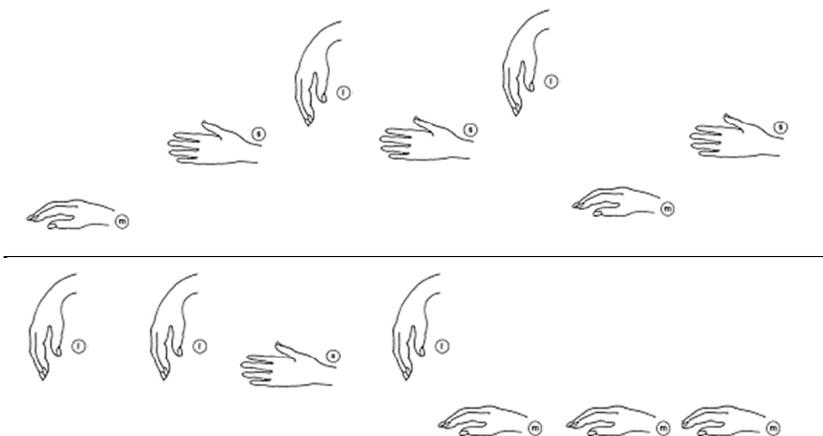


Figura 3: Dettato chironomico lunghezza quattro motivi

Nel frattempo lavoreremo sulla memoria musicale, sempre attraverso l'osservazione continua del fenomeno musicale e attraverso l'aiuto delle macro strutture formali. In questa maniera sarà semplice per i nostri allievi memorizzare un canto dopo un solo ascolto.

Così potremmo arrivare al dettato scritto che si svolgerà anch'esso in forma di osservazione. In un primo momento gli elementi da

osservare saranno molteplici, dal numero di frasi alla loro relazione, all'altezza dei primi e ultimi suoni di queste, all'andamento del metro o quello ritmico, ma, successivamente, questi si potranno ridurre avendo ormai creato l'abitudine ad una presa di coscienza immediata nei loro confronti.

Ad esempio la seguente melodia potrà venire ascoltata e percepita riconducendola alla relazione domanda/risposta delle due componenti formali di cui è composta, unendo la componente armonica a quella formale.

The image shows a musical score in 2/4 time. The top staff contains the full melody. Below it, the melody is split into two phrases. The first phrase, labeled 'Fraser 1', consists of the first six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. A question mark '?' is placed above the final note (A4). The second phrase, labeled 'Fraser 2', consists of the next six notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3. An exclamation mark '!' is placed above the final note (B3).

In seguito potremo differenziare il nostro lavoro allargando il campo a diversi tipi di ascolto, da quello monodico a quello polifonico, e, in questo primo periodo, a seconda del livello dei nostri allievi inserendo aiuti di diverso tipo che riterremo più opportuni.

Ad esempio, con la seguente melodia potrà essere dettata, dopo un primo ascolto totale frase per frase, inserendo aiuti se ritenuti necessari.

The image shows a musical score in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains the full melody. Below it, the melody is split into two phrases. The first phrase, labeled 'Fraser 1', consists of the first six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. A question mark '?' is placed above the final note (A4). The second phrase, labeled 'Fraser 2', consists of the next six notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3. An exclamation mark '!' is placed above the final note (B3).

In questo caso sono stati inseriti due aiuti per ogni frase: il primo suono del primo e del terzo motivo.

The image shows a musical score in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains the full melody. Below it, the melody is split into two phrases. The first phrase, labeled 'Fraser 1', consists of the first six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. A question mark '?' is placed above the first note (G4). The second phrase, labeled 'Fraser 2', consists of the next six notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3. An exclamation mark '!' is placed above the first note (G4).

Qui sotto il medesimo esempio veicola un ascolto di tipo polifonico, unendo melodia e ritmo.

A musical score for a polyphonic exercise in 2/4 time, D major. It consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The right hand part is a simple melody: D4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The left hand part is a rhythmic accompaniment: D3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter). The score is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Anche qui con l'inserimento di alcuni aiuti strategici:

A musical score for a polyphonic exercise in 2/4 time, D major, similar to the one above but with strategic aids. It consists of four staves. The right hand part is mostly empty, with only a few notes: D4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The left hand part is the same as in the previous score: D3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter). The score is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

In quest'ultimo esempio la melodia è accompagnata da un basso armonico:

A musical score in 2/4 time, key of D major (two sharps). It consists of four staves. The top staff is the melody, starting on G4 and ending on G4. The second staff is a bass line with a constant eighth-note accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics 'S' above it, following the melody. The fourth staff is a bass line with a constant eighth-note accompaniment, identical to the second staff.

Qui nella versione con gli aiuti:

A musical score in 2/4 time, key of D major (two sharps). It consists of four staves. The top staff is the melody, starting on G4 and ending on G4. The second staff is a bass line with a constant eighth-note accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics 'S' above it, following the melody. The fourth staff is a bass line with a constant eighth-note accompaniment, identical to the second staff.

24th International Kodály Symposium 2019 Embracing a New Era: Nurturing the Kodaly Philosophy Around the World

La filosofia Kodály nelle terre del Borneo

di Teresa Sappa



Il Simposio Kodály è un evento biennale promosso dall'International Kodály Society, dedicato alla filosofia e alla pedagogia kodályana, un luogo d'incontro di educatori, musicisti, insegnanti, ricercatori provenienti da ogni parte del mondo.

La ventiquattresima edizione si è svolta dal 5 al 9 agosto 2019 in Malesia, nella città di Kuching, capoluogo del Sarawak ed è stata organizzata dalla Young Choral Academy (YCA), la prima accademia malese dedicata alla musica corale, sotto la sapiente guida di Susanna Saw, una delle più brillanti didatte e musiciste dedite alla diffusione dell'educazione musicale nel sud est asiatico.

Il Simposio del 2019 è stato un vero trait d'union tra idee, energie ed esperienze diverse e affini, incontratesi nel meraviglioso contesto del Borneo Malese.

Il tema di questa edizione, *Embracing a New Era: Nurturing the Kodály Philosophy Around the World*, ha puntato l'attenzione sulla validità e sull'attualità della filosofia kodályana che, nata nel secolo scorso, ha trovato in molti paesi del mondo, la sua contestualizzazione ai giorni nostri.

Susanna Saw ci dice: “Continuiamo a imparare molto dall'occidente, ma al contempo esso si arricchisce. Nel Simposio 2019 l'Est incontra l'Ovest”.

E' questo il senso più profondo di questa edizione del Simposio Kodály: l'incontro fra due mondi sicuramente diversi nelle reciproche ricchezze, che si spingono oltre il dialogo e trovano la coesione in una filosofia che porta con se valori privi di confini.

Più di cinquecento sono stati i partecipanti fra delegati, relatori, coristi e musicisti provenienti da molti paesi di tutti i continenti, fra i quali Cina, Korea, Giappone, Filippine, Singapore, Taiwan, Indonesia, Malesia, Australia, USA, Canada, Nuova Zelanda, Ungheria, Belgio, Scozia, Germania, Italia, Grecia, Inghilterra.



**24th International
Kodály Symposium
2019**

Durante i giorni del simposio si sono susseguiti seminari, workshop, dimostrazioni, sessioni di pedagogia con diverse tematiche, per diversi livelli d'apprendimento e fasce d'età, corallità, folk music di varie parti del mondo, singing e coral games, approfondimenti su aspetti innovativi della didattica e naturalmente, sessioni dedicate alla musica tradizionale malese e alla sua preservazione, come il workshop di Pek Lin Chong sui canti e le danze del Sarawak e quello di Ramona Mohn Tahir che ha presentato un affascinante progetto di conservazione e di utilizzo nell'insegnamento di strumenti di bamboo.

Oltre alla variegata possibilità di esperienze musicali, didattiche e formative, occasioni preziose di confronto e reciproco arricchimento, il simposio ha programmato una serie di concerti tenuti da interpreti malesi ma anche di provenienza internazionale, fra i quali le stupende performaces del Children's Choir of the Staatsoper unter Den Linden (Berlin State Opera, Germany) e del Hail Mary the Queen Children's Choir (Philippines).

Quest'ultimo, mirabilmente diretto e preparato da Maria Theresa Vizconde-Roldan, ha mostrato, con un'esibizione di rara bellezza vocale e musicale, quanto la coralità nei paesi dell'est asiatico, a partire da quella delle voci bianche, sia in costante evoluzione.

La spontaneità, la naturalezza e la grande coesione musicale ed emotiva di questo coro di bambini hanno lasciato un segno potente negli ascoltatori.



**Hail Mary the Queen Children's Choir,
Direttore Maria Theresa Vizconde-Roldan**

Il Simposio ha voluto inoltre includere anche temi inerenti all'educazione di bambini con bisogni speciali, alla ricerca nel campo delle neuroscienze e alla musicoterapia (Kodály-Music Therapy) come strumento di integrazione nella comunità, come presentato nell'intervento di Indra V. Selvarajah *The Kodály Approach at Intersection of Music Therapy in Malaysia*.

Con l'intento di valorizzare il patrimonio della musica di tradizione in un'ottica di scambio fra culture, Gilbert De Greeve, ex presidente di IKS, ha tenuto un concerto di melodie popolari malesi assieme a cantanti locali e la pianista ungherese, Anikó Novák si è esibita insieme alla violoncellista malese, Khoo Wan Ru.

Il Simposio nel Sarawak non è stato solo un'immersione a tutto tondo nella musica e nei suoi aspetti pedagogici ed educativi. Malgrado l'antropizzazione e le grandi aree purtroppo deforestate e convertite a coltivazioni, in Malesia sono presenti diversi siti dichiarati patrimonio dell'Umanità sia per la tutela dell'ambiente sia per la preservazione del patrimonio multiculturale.

Il programma del Simposio ha previsto una visita al Villaggio Culturale del Sarawak, un excursus alla scoperta della cultura malese dove si sono susseguiti workshop sulla musica tradizionale del Borneo, con esperienze attive fra canti, danze e musiche con strumenti tipici.



**Workshop in Iban longhouse in Sarawak Cultural Village
con Jude Bautista Roldan & Maria Theresa Vizconde-Roldan**

Il Simposio in Borneo è stato per me una straordinaria e indimenticabile esperienza, fatta assieme a Maurizio Bovero.

Il nostro apporto si è espresso con la proposta di un workshop dedicato alla coralità dal titolo *Choir is Listening! Improvvisation, Choral Games and Mouvement for an Active Choral Experience*: un percorso dove il canto, il movimento, l'improvvisazione, diversi aspetti fondamentali del far musica si coniugano nell'ottica di un'esperienza corale attiva e formativa.

Il materiale, tratto da canti di tradizione europea, italiana e dal repertorio colto, è stato oggetto di elaborazioni, spazializzazioni, improvvisazioni su alee strutturate e libere, giochi su elementi ritmici e melodici e attività per lo sviluppo dell'intonazione naturale.



**Workshop *Choir is Listening! Improvvisation, Choral Games and Mouvement for an Active Choral Experience*
Teresa Sappa e Maurizio Bovero**

Durante il Simposio si è svolta l'Assemblea Annuale dell'International Kodály Society nella quale è stato eletto il nuovo consiglio direttivo con Jerry Jaccard (USA) Presidente, Susanna Saw (Malesia) Vice Presidente, Miriam Factora (Filippine) e Anikó Fehér

(Ungheria), Direttori. Lucinda Geoghegan e Katherine Hickey rimarranno nel consiglio di amministrazione, così come László Norbert Nemes e il dott. James Cuskelly. In questo contesto Maurizio Bovero, Presidente dell'AIKEM ha esposto una dettagliata relazione sull'attività dell'associazione nell'anno 2018. In occasione del simposio si sono inoltre svolte le attività del Board di Coordinamento dell'IKS alle quali abbiamo potuto partecipare.

Il Comitato organizzativo curato da Susanna Saw è stato impeccabile non solo nell'organizzazione ma anche nell'accoglienza e nella profonda dedizione dei ragazzi della Young Choral Academy, che hanno dato davvero anima e corpo perché questo evento potesse realizzarsi nel migliore dei modi. Il risultato, encomiabile, è stato un simposio di alto valore pedagogico, musicale e umano.

Per concludere questa breve panoramica sul Simposio in Malesia, mi sembrano significative le parole di László Norbert Nemes, direttore dell'International Kodály Institute of the Liszt Academy e di James Cuskelly, ex presidente dell'International Kodály Society: “l'adattamento della filosofia Kodály nel sud-est asiatico ha mostrato caratteristiche uniche” e “le risposte sono qui, nel nuovo mondo, perché qui, si adattano ai cambiamenti molto più rapidamente. È la dimostrazione che la filosofia Kodály presenta una flessibilità tale da adattarsi ai nostri tempi”.



**Comitato Organizzatore e Presenters
del 24th International Kodály Symposium 2019**

M. Montessori - Z.Kodály

Un incontro possibile

di Geny Eva



Gli studi intrapresi da Maria Montessori agli inizi del 900 hanno avuto una portata rivoluzionaria. Il modello educativo proposto, infatti, si scontra pesantemente con schemi e consuetudini dell'epoca. Questo non ha impedito, in ogni caso, che le sue idee si diffondessero in tutto il mondo, lasciando un segno indelebile ancora molto attuale.

Maria Montessori nasce nel 1870 a Chiaravalle e si laurea nel 1896 in Medicina. terza donna in Italia ad ottenere questo titolo, discute una tesi sperimentale ad indirizzo psichiatrico. Manifestando da subito un interesse per le condizioni dei bambini delle classi sociali più disagiate, indirizzerà le sue ricerche future in quest'ambito e dirige sempre più la sua attenzione sul versante educativo. Dopo aver osservato i comportamenti di molti bambini, Maria Montessori arriva ad elaborare un percorso educativo con cui ottiene risultati stimolanti con i bambini ortofrenici, che poi verrà applicato a tutti i bambini nelle *Case dei bambini*.

Nelle sue scuole la Montessori organizza gli spazi mettendo i bambini nelle condizioni di sperimentare liberamente. A questo scopo viene elaborato un materiale idoneo alla manipolazione e che dia al bambino la possibilità di auto correggersi. Infatti l'infanzia è un periodo ricco di creatività in cui il bambino, libero di muoversi nello spazio e scegliere l'attività che più lo attrae, assimila le

caratteristiche dell'ambiente che lo circonda senza sforzo cognitivo. Si parla quindi di *mente assorbente*: attraverso la capacità di apprendere in maniera inconsapevole il bambino costruisce la memoria e matura le abilità per capire e ragionare. L'imitazione quindi in questo percorso fornisce un canale di apprendimento privilegiato.

“Noi infatti ci proponiamo due scopi nell'educazione generale: uno biologico e uno sociale; quello biologico consiste nell'aiutare il naturale sviluppo dell'individuo, quello sociale nel preparare l'individuo all'ambiente[...]. L'educazione dei sensi è infatti importantissima da entrambi i lati: lo sviluppo dei sensi precede quello delle attività superiori intellettuali, nel bambino da tre a sei anni esso è nel periodo della formazione” (M. Montessori La scoperta del bambino, Milano, Garzanti, 1999).

L'educazione nella prima infanzia, quindi, si caratterizza per *aiutare il naturale sviluppo del bambino* attraverso l'affinamento delle sue capacità di discriminare gli stimoli. In questo contesto si colloca anche l'educazione musicale che per la Montessori riveste notevole importanza nel potenziare le capacità sensoriali.

Ecco perché nell'analisi dello sviluppo del linguaggio che la Montessori propone in *“La mente del bambino”* assume grande rilevanza l'acquisizione della componente musicale della lingua madre. Attraverso l'udito il bambino capta i suoni propri della lingua parlata e in seguito li organizza per sollecitare i movimenti per la riproduzione.

“Non il possesso del linguaggio in sé, ma il possesso di questo meccanismo per la creazione del proprio linguaggio distingue l'umanità; così le parole sono il risultato di una specie di elaborazione fatta dal bambino grazie al meccanismo a sua disposizione.[...] Se ricordiamo le grandi forze propulsive che creano e conservano la vita, possiamo capire come le creazioni provocate da questa musica rimangano eterne e come lo strumento di questa eternizzazione siano i nuovi esseri che vengano al mondo.”

M. Montessori La mente del bambino, Milano, Garzanti, 1999.

La Montessori conclude evidenziando come sia perciò necessario creare intorno al bambino un ambiente sociale che lo metta in contatto con *il miglior linguaggio in una chiara dizione*.

In questo contesto di educazione globale (cognitiva, sensoriale, morale e psichica) la Montessori attribuisce alla musica un ruolo determinante.

“L'attività musicale deve mirare inizialmente alla formazione generale del bambino, ovvero contribuire al suo sviluppo percettivo, intellettuale e creativo, all'affinamento delle facoltà psicomotorie, alla sua crescita sociale” I. De Napoli, Dal silenzio alla musica col Metodo Montessori Roma, Opera Nazionale Montessori, 2017.

Inizialmente quindi la musica viene utilizzata come mezzo per incrementare alcune facoltà del bambino: attenzione, concentrazione, manualità, linguaggio, coordinazione e socialità e successivamente si approda alla comprensione dei sistemi che regolano il linguaggio musicale. Parallelamente come avviene per il linguaggio verbale, prima il bambino fa esperienza e poi inizia a leggere e scrivere, così il bambino dopo avere cantato, suonato e danzato imparerà ad attribuire un significato al codice musicale. Questo percorso che parte dall'esperienza è indubbiamente riconoscibile anche nella didattica kodályana che parte da una dimensione ludica, motoria ed esperienziale a cui ancorare i concetti più astratti.

Tanti sono quindi i punti condivisibili tra Montessori e Kodály, partendo dall'importanza della madrelingua culturale e musicale, dalla grande importanza attribuita alla pratica del canto, dalla necessità di iniziare l'educazione musicale nella primissima infanzia (età sensoriale), dall'importanza del movimento e del respiro e non ultimo dal pensiero che il percorso educativo vada scrupolosamente organizzato calibrando le proposte in maniera graduale.

Così come scopo di Kodály è abolire l'analfabetismo musicale, anche Montessori ritiene che solo passando attraverso la conoscenza del linguaggio musicale nelle sue componenti intellettuali, l'individuo matura nella sua completezza.

L'importanza del movimento per Maria Montessori si evidenzia anche da come vengono organizzate le attività nelle scuole che

seguono il suo metodo. I bambini, durante la giornata, sono liberi di muoversi nella stanza per scegliere i materiali con cui vogliono giocare, materiali che sono studiati appositamente per sviluppare le loro facoltà.

I bambini acquisiscono con il tempo la capacità di muoversi in maniera ordinata, controllata e guidata a seconda delle diverse attività che vogliono seguire. La volontà e la libertà saranno quindi i motori per l'auto-apprendimento.

“Montessori ha affrontato anche l'argomento del movimento sulla musica, usando a tale scopo il “camminare sul filo”. Il filo è un'ellisse disegnata sul pavimento sulla quale si eseguono esercizi di difficoltà crescente, che hanno come obiettivo primario rendere sicuro l'equilibrio del bambino e perfezionare il movimento indispensabile per l'esecuzione di ogni esercizio ritmico successivo: il camminare. Prima di poter eseguire movimenti ritmici, il bambino deve essere in grado di muoversi con fluidità e continuità nello spazio, deve quindi avere controllo del suo peso e del suo equilibrio.” I.De Napoli. Idem

La prima volta che compare una pubblicazione in cui si parla del metodo di educazione musicale nei testi della Montessori, è il 1914, in *“Own Hand-book” (Londra, Heinemann, 1914)*.

In seguito, nelle seguenti edizioni del *Metodo*, l'autrice apporterà alcuni ampliamenti e modifiche e degli ampliamenti anche in virtù dei successivi studi e esperimenti effettuati da Maria Maccheroni.

Allieva della Montessori e anche pianista, la Maccheroni lavora in una delle prime *Case dei bambini* aperte, quella di S. Lorenzo a Roma dove intanto inizia a utilizzare il materiale specifico musicale fatto realizzare dalla Montessori. Fanno parte di questo primo materiale:

1) *i cilindri dei rumori*, contenuti in due scatole rettangolari di colore differente: ogni cilindro ha un suo gemello che produce lo stesso suono, quindi possono essere accoppiati. Una delle attività è quindi proprio quella di trovare il cilindro con lo stesso suono prodotto dall'insegnante o dal bambino stesso.

2) *i campanelli*, anche questi costituiti da due serie di tredici campanelli ciascuna, in cui sono presenti tutti i semitoni compresi in un'ottava.

3) *un grande pentagramma* su un supporto di legno, con degli incavi in cui incastrare dei dischetti con su scritto il nome delle note e dei numeri. La grande intuizione della Montessori fu di numerare le posizioni sul pentagramma da 1 a 7, seguendo l'alternanza di riga e spazio, e non utilizzare la divisione riga/spazio per imparare in maniera meccanica le posizioni.

“Il materiale deve avere i caratteri generali del materiale sensoriale, cioè che gli oggetti differiscono in una sola qualità, quella destinata a stimolare il senso che vuole educare.” M.Montessori, L'autoeducazione, Milano, Garzanti, 2000



Tavolo per la musica- Materiali Montessori

Nel libro sopracitato, e ancor di più nell'articolo della Maccheroni *“Orecchio, voce, occhio, mano”* pubblicato nella rivista *“Vita dell'infanzia”* nel 1952 vengono descritte molte attività da svolgere con questi materiali seguendo i tre criteri cari a tutto il percorso sensoriale :

- 1) *“identità”*, riconoscere i cilindri o i campanelli con lo stesso suono;
- 2) *“il contrasto”*, riconoscere suoni differenti per arrivare al terzo gradino,

3) “la gradazione” nel caso della musica, attraverso il confronto dei suoni, costruire la scala.

L'incipit della Maccheroni è il seguente:

“[...] Resta inteso che ci deve essere la musica nella giornata, indipendentemente dagli esercizi che verremo esponendo. Per esempio i bambini cantano un inno, una canzone, una preghiera”

Anche qui quindi ritroviamo un concetto caro a Kodály sulla necessità di una esposizione quotidiana alla musica e con persone preparate a tale scopo. Famosa è l'affermazione per cui la formazione musicale di un bambino inizia nove mesi prima della nascita...della madre!

Nelle *Case dei Bambini* la Maccheroni per prima inizia con una intuizione dalcroziana a suonare il pianoforte mentre i bambini eseguono l'esercizio del filo.

Ripetendo costantemente questa pratica, nota che, con il tempo, i bambini si sincronizzano sull'andamento musicale, assumendo delle posture, delle movenze che ricalcano alcuni aspetti della musica suonata: il carattere, il metro, il fraseggio.

“E' importante notare come è un errore il suonare battendo forte il tempo, ossia suonando forte la nota che cade sulla divisione del tempo. Si deve suonare con tutta l'espressione che la melodia richiede, sicuri che la cadenza ritmica (probabilmente intendendo la metrica ndr) si fa manifesta appunto dalla melodia. È necessario suonare con esattezza, con sentimento, cioè con una interpretazione quanto più possibile buona. Ne risulta allora un tempo musicale che come ognuno sa non è il tempo meccanico del metronomo.”
L'autoeducazione.

La fiducia che il bambino ben guidato potrà arrivare, con i suoi tempi, ad affinare le sue capacità è totale. A tale scopo viene anche elaborato un repertorio per sviluppare diversi aspetti, utilizzabile anche con le attività di ascolto: Racconti, Descrizioni, Motivi passionali (Allegria, Contentezza trepida, Grido passionale, Angoscia, Minaccia, Motivo seducente, Buffonerie, Un invito, Mite dolore di sacrificio, Meditazione) e poi troviamo anche Canzoni e

danze regionali popolari. Quindi oltre ai brani tratti principalmente dall'opera italiana (Verdi, Puccini) troviamo anche i grandi autori quali Beethoven e il canto gregoriano per la pratica vocale e viene espressamente dato molto spazio all'utilizzo della musica regionale popolare sia nell'ascolto sia nella pratica corale. Questo incontra certo il favore di quanti si occupano di didattica secondo il concetto Kodály!

Chiaramente è difficile essere esaustivi sul pensiero filosofico-educativo di due figure così rappresentative del '900 ma con questo articolo si vuole sottolineare come questi due personaggi abbiano tanti punti di contatto, malgrado non si sappia niente di eventuali contatti reali.

Sicuramente entrambi sono stati dei precursori e hanno intuito delle connessioni che solo ricerche scientifiche molto successive hanno confermato, per esempio l'importanza dell'apprendimento su imitazione, confermato poi dalla scoperta dei neuroni a specchio.

Per entrambi la voce è lo strumento elitario con cui attuare l'educazione musicale che passa attraverso il movimento, l'ascolto e lo sviluppo della sensorialità.

Entrambi attribuiscono alla musica il potere di esplorare un universo spirituale che rimarrebbe inesplorato senza il coinvolgimento della musica.

Alla musica viene attribuita la capacità di contribuire al benessere dell'individuo e solo attraverso l'alfabetizzazione si può godere a pieno dei benefici che essa può recare. Questa alfabetizzazione viene costruita attraverso un percorso graduale in cui i saperi si innestano l'uno sull'altro in maniera che ogni nuovo elemento sia l'unico sconosciuto e costituisca un nuovo appoggio per le successive acquisizioni.

Il repertorio va scelto con cura e deve essere di un riconosciuto valore artistico.

Entrambi, inoltre hanno dato vita a un pensiero filosofico in evoluzione e suscettibile di adattamenti.

Vorrei concludere con un piccolo gioco. Riporterò alcune citazioni, provate ad attribuirle all'area montessoriana o all'area kodályana prima di leggere la fonte!



Musica in una scuola dell'infanzia Montessori

1) *Il nodo centrale della pedagogia di [...] sta nell'importanza attribuita, in un progetto educativo, alla formazione del pensiero musicale, inteso come struttura di categorie mentali e di procedimenti in grado di favorire, come avviene per tutti i linguaggi, un uso consapevole e non meccanico della musica. (Vedi bibliografia n°2)*

2) *Tutti gli esercizi fatti fin qui hanno come base e come punto di partenza gli esercizi sensoriali; è l'orecchio che riconosce i suoni fondamentali, quello che ha permesso una vera educazione musicale. Tutto il resto, come la scrittura, ecc, non è musica. (Vedi bibliografia n°6)*

3) *La musica, se si vuol credere ch'essa esiste ed è un luogo espressivo, consiglia tutto ai bambini liberi, ritmo e interpretazione del pensiero musicale con atteggiamenti e movimenti del corpo e dell'anima!(Vedi bibliografia n°6)*

4) *La musica , per essere tale, deve essere innanzitutto non “suono” ma insieme di rapporti sonori e deve risultare subito a chi la legge come pensiero sonoro che, in primo luogo e come ogni pensiero, deve trovare la sua prima espressione per mezzo della voce. (Vedi bibliografia n°4)*

5) *La sua genialità si riassume sostanzialmente in due fattori: suggerire l'inizio dell'apprendimento musicale nei primissimi anni di vita del bambino, attribuire all'educazione musicale una funzione essenziale inerente. Non solo allo sviluppo cognitivo ma alla formazione globale del bambino anche dal punto di vista psichico. (Vedi bibliografia n°1)*

6) *La musica sembra essere uno dei modelli archetipi contenuti nell'inconscio. [...] Gioco, forma e musica costituiscono un tutto unico in quanto affondano le loro radici nel patrimonio genetico dell'uomo. G. Mangione, (Vedi bibliografia n°4)*

7) *Ma tutto ciò non sarebbe forse come mettere in circolazione delle edizioni popolari di Dante, in un popolo di analfabeti? È l'educazione che occorre prima, senza essa, ecco un popolo di sordi, cui è negato ogni godimento musicale. (Vedi bibliografia n° 6)*



Bibliografia

- 1) I. De Napoli, *Dal silenzio alla musica col Metodo Montessori* Opera Nazionale Montessori, Roma 2017
- 2) A. József, M. Szmrecsányi *Corso Preparatorio di musica, Guida per l'insegnante* Ed. Italiana Davide D'Urso, Carisch, Milano 1993
- 3) M. Maccheroni “*Orecchio, voce, occhio, mano*” pubblicato nella rivista “*Vita dell'infanzia*” nel 1952
- 4) G. Mangione, *La riscoperta della musica*, Acquafresca editrice, Chiasso 1981
- 5) M. Montessori *La mente del bambino*, Garzanti, Milano 1999
- 6) M. Montessori, *L'autoeducazione*, Garzanti, Milano 2000
- 7) M. Montessori, *La scoperta del bambino*, Garzanti, Milano 1999

La musica appartiene a tutti

Applicazione dell'approccio kodályano nell'ambito della disabilità: riflessioni ed esperienze

di Federica Poletti

L'approccio di Zoltán Kodály alla musica e all'educazione hanno avuto negli anni un grande impatto sulla didattica musicale in tutto il mondo, e questo è un fatto ormai riconosciuto.

La sua rivoluzione muove in prima istanza da un concetto onnicomprensivo della musica e dell'uomo. La musica non è più pensata come un contenuto appartenente ad un ambito strettamente didattico o come espressione puramente estetica, ma come strumento per migliorare la società. Come Kodály stesso afferma, “la vera arte è una delle più potenti forze nell'evoluzione dell'umanità e chi la rende accessibile al maggior numero di persone possibili è un benefattore dell'umanità” (Kodály, 1974, p.175).

Si ampliano così i confini dell'educazione musicale, che “contribuisce alle molteplici capacità del bambino, influenzando non solo attitudini musicali ma in generale le sue abilità di ascolto, concentrazione, i suoi riflessi, il suo orizzonte emotivo e lo sviluppo fisico” (Kodály 1941/2007a, p. 93).

La musica è qui dunque intesa come strumento di costruzione della propria identità personale: Kodály attribuisce grande importanza al ruolo che la musica gioca nell'evoluzione intellettuale, emotiva, fisica, sociale e spirituale dell'individuo (Tiszai, 2015).

Ma la musica e il canto in particolare, così come intesi da Kodály, diventano anche occasione di coesione sociale e rinforzano il senso di appartenenza culturale. La musica è dunque una risorsa comune, che ha il potere di ridefinire una comunità, creare legami, potenziare i gruppi e promuovere il cambiamento sociale (Elefant, 2010; Ruud, 2004).

Da questa concezione nasce la fondamentale ricerca etnomusicologica di Kodály sui canti tradizionali, che punta alla riscoperta delle radici più profonde della dimensione socio-culturale e dell'identità individuale.

In aggiunta a queste considerazioni, la grande flessibilità che caratterizza quello che non possiamo considerare semplicemente un metodo, ma una vera e propria filosofia, rende l'approccio kodályano adatto ad essere applicato anche in altri ambiti, quali quello della disabilità e dell'educazione speciale. La perfetta sintesi di questo incontro, e punto di partenza della nostra riflessione, nasce da un concetto cardine dell'idea di Kodály: "La musica appartiene a tutti" (Kodály, 1952/2007b, p. 7.)

La necessità di porre l'accento sul contesto socio-culturale di appartenenza nell'ambito di qualsiasi esperienza musicale a scopo educativo, attingendo quindi dal repertorio di musiche e strumenti musicali tradizionali, ha come obiettivo ultimo il consolidamento del senso di appartenenza e coesione, al di là di qualsiasi limite o fragilità.

Kodály considerava infatti la musica come una parte essenziale della conoscenza umana, perciò era contrario a qualsiasi forma di discriminazione tra gli studenti (Tiszai, 2016a).

Inoltre, la flessibilità del pensiero kodályano, a cui prima si accennava, consente ad educatori e insegnanti di individuare e sviluppare liberamente le idee, proposte e attività educative più adatte al contesto in cui si trovano ad operare, personalizzando il loro intervento in funzione delle necessità di ciascuno, elemento fondamentale nell'approccio al mondo della disabilità.

Da queste riflessioni si sono concretizzate negli ultimi anni alcune esperienze che hanno evidenziato la validità di un simile approccio nell'ambito sia dell'educazione speciale o inclusiva sia di progetti rivolti alla disabilità al di fuori del contesto scolastico. Questi ultimi (in ambito ungherese) fanno riferimento in particolare al contesto della Community Music Therapy, che condivide con la filosofia di Kodály alcuni principi cardine, tra cui l'importanza dell'utilizzo della letteratura musicale tradizionale, l'approccio alla musica come

risorsa per migliorare la società, e l'obiettivo finale di rendere la musica accessibile a chiunque, senza eccezioni né limiti. La Community Music Therapy inoltre non riconosce un confine netto tra educazione e terapia, cosa che la mette in contrapposizione con il pensiero della Musicoterapia "tradizionale".

ESPERIENZE E RICADUTE

Un interessante progetto in ambito scolastico viene descritto in *The Oxford Handbook of Philosophical and Qualitative Assessment in Music Education* (Devito et. al., 2019).

Il progetto nasce dalla collaborazione tra Megan Sheridan, didatta certificata nell'approccio kodályano, e Donald DeVito, docente di musica presso il Sidney Lanier Centre di Gainesville (Florida), una scuola statale per bambini e adulti tra i 4 e i 22 anni con gravi disabilità, tra cui autismo, Sindrome di Down e di Prader Willi, schizofrenia e gravi deficit fisici e cognitivi.

L'obiettivo del progetto di Megan Sheridan era quello di ideare attività ed esperienze musicali che permettessero a studenti con bisogni speciali di entrare in contatto con la musica, partendo da un repertorio di canzoni tradizionali del folklore americano, attraverso il canto e l'utilizzo di strumenti musicali che consentissero anche un graduale processo di alfabetizzazione musicale.

Il percorso proposto è stato studiato in base alle specifiche esigenze di ciascuno dei 20 studenti adolescenti con disabilità appartenenti ad una classe della scuola di DeVito. Nel corso di 7 lezioni nell'a.s. 2016-2017, Megan Sheridan ha lavorato sul raggiungimento di alcuni obiettivi specifici dell'approccio kodályano, adeguati ovviamente alle reali potenzialità di ciascun partecipante, tra cui l'abilità di cantare tutto o parte del repertorio musicale proposto, saper eseguire un ostinato in accompagnamento alla melodia, saper distinguere consapevolmente l'esecuzione della pulsazione da quella di un ostinato o di un'improvvisazione nella sezione libera di un brano, comprendere l'origine e la trasmissione prevalentemente orale del repertorio proposto, saper riconoscere e gestire la struttura di un brano a partire dalle forme più elementari (call and response form), e

trasferire le conoscenze apprese attraverso il canto su uno strumento musicale.

In questo particolare percorso la specifica flessibilità dell'approccio kodályano ha permesso di adeguare obiettivi e modalità di approccio e valutazione alle specifiche necessità dei singoli studenti, rendendo così ogni esperienza musicale accessibile e soddisfacente per ciascuno. L'uso del canto o semplicemente la voce (in caso di assenza della componente verbale) ha concesso a ciascuno dei ragazzi un accesso privilegiato alla musica, consentendo anche di accordare un'impronta assolutamente personale al proprio contributo nel lavoro di gruppo.

Anche la selezione del materiale musicale proposto, che ha seguito i criteri di adeguatezza dei contenuti all'età dei ragazzi, unita alla semplicità dell'aspetto melodico per favorire l'interiorizzazione del brano, e la decisione di attingere al repertorio della tradizione folklorica americana, quindi di particolare pregnanza per il gruppo già abituato a confrontarsi con musica popolare, hanno favorito e reso più significativo l'approccio dei ragazzi alla musica e alle attività proposte.

L'*Acoustic schedule* costituisce invece un esempio di come la musica possa costituire un valido supporto nel favorire la comprensione e l'interazione con l'ambiente sociale da parte di persone con disabilità. Questo interessante metodo nasce dalla constatazione che i bambini fin da piccoli sono in grado di decodificare il mondo e le esperienze che li circondano attraverso stimoli acustici, con un alto valore di predittività. Il rinforzo di questa capacità attraverso una componente musicale e la pratica attraverso l'esperienza acquistano dunque un potenziale valore di risorsa per persone con handicap, per i quali spesso la difficoltà di interpretare e prevedere le situazioni e il mondo che li circonda è fonte di grande ansia e senso di inadeguatezza. Il metodo dell'*Acoustic Schedule* propone quindi l'associazione nel tempo di una determinata musica (la *schedule song*) a ciascuno dei momenti della giornata (vestirsi, lavarsi, fare colazione, ...). Questo permette un maggior orientamento spaziotemporale e l'acquisizione di una ritmicità e regolarità nella scansione della propria giornata, generando un senso di sicurezza e la

riduzione dell'ansia laddove il contesto sociale diventa comprensibile e prevedibile. La musica aggiunge pregnanza cognitiva e affettiva all'intero processo: la possibilità che le canzoni e le brevi melodie siano cantate dai rispettivi caregivers consente la creazione e il rinforzo di legami affettivi, aumentando l'efficacia di questa pratica.

Tornando ora al pensiero da cui è nata la nostra riflessione, ossia l'obiettivo di concretizzare una accessibilità universale al mondo della musica, è interessante scoprire la particolare sperimentazione di Klára Kokas, un metodo ricettivo per permettere a persone con disabilità anche grave di sviluppare una connessione spontanea e profonda con la musica attraverso il movimento. L'idea è quella di far ascoltare ripetutamente frammenti di brani famosi tratti dal repertorio classico: i partecipanti a questa esperienza esprimono poi le loro emozioni attraverso movimenti liberi che Kokas chiama "danze". L'analisi dettagliata di queste danze ha permesso poi di individuare la connessione dei movimenti con diversi elementi musicali (ritmo, melodia, dinamica, cambiamenti di tempo). Lo studioso ungherese Luca Tiszai (2016b) crea un collegamento tra le connessioni che si verificano a livello affettivo, cognitivo e motorio in queste particolari esperienze descritte da Kokas con il fenomeno delle "sintonizzazioni affettive" descritte da Daniel Stern, derivate dall'osservazione dell'interazione madre-bambino: esse consistono in "cambiamenti dinamici istante per istante nel comportamento dei due partner della comunicazione" (Tiszai, 2016b). Altro interessante concetto sempre di derivazione Sterniana è quello degli "affetti vitali", descritti come forme espressive che "accordano un profilo temporale e d'intensità al contenuto, e con esso il senso di vitalità che accompagna l'esecuzione" (Stern, 2011). Stern afferma che "tutti noi abbiamo vissuto momenti in cui siamo stati catturati o commossi dalle forme vitali evocate da una rappresentazione artistica", descrivendo così la fondamentale influenza esercitata dagli affetti vitali sulle nostre vite e in particolare sulle nostre esperienze con qualsiasi forma d'arte. Tali riflessioni conferiscono nuova luce e maggior interesse alla sperimentazione del metodo di Klára Kokas, che consente una profonda connessione e comprensione della musica, offrendo ai partecipanti forme dinamiche e creative di espressione artistica e personale, e promuovendo "significative e soddisfacenti

possibilità di comunicazione” che rinforzano il senso di appartenenza. Oltre a soddisfare le loro spesso dimenticate necessità da un punto di vista estetico, queste sessioni aiutano persone con grave disabilità a sviluppare una connessione emotiva con la musica, a ridurre comportamenti problematici e a incentivare le interazioni sociali e la Consapevolezza di Sè attraverso risposte motorie alla musica. “ (Tiszai, 2018).



Orchestra Sinfonica Inclusiva “La nota in più”

ORCHESTRE SPECIALI L’esperienza ungherese e italiana

Un esempio di esperienza orchestrale “speciale” nasce da *ULWILA - Coloured Notes*, un metodo di apprendimento musicale ideato dal tedesco Heinrich Ullrich e riadattato poi in ambito ungherese da Anna Veto.

Ullrich, direttore di una scuola di educazione speciale per 70 persone a Gernsheim, in Germania, ideò questo metodo per consentire anche a persone con disabilità di poter apprendere la lettura musicale e conseguentemente suonare insieme in un gruppo orchestrale. Il

metodo ULWILA prevede la sostituzione del pentagramma con un sistema di colori e simboli per rappresentare ogni suono della scala. In questo modo, nell'esperienza di Ullrich, dopo un periodo di training di lettura la partitura risulta intuitiva e accessibile anche nei casi in cui sussista un ritardo mentale di grado medio. Gli strumenti più comunemente usati per la musica ULWILA, e contrassegnati con i rispettivi colori, sono fischi, metallofoni di vari tipi e timbri, xilofoni, carillon, archi, cetra, chitarra a corda singola, contrabbasso a due corde. Gli strumenti di accompagnamento hanno accordi maggiori e/o minori completi, anch'essi contrassegnati a colori. Il metodo ha conosciuto una grande diffusione in Germania e, successivamente al lavoro di Anna Veto, anche in Ungheria, portando alla creazione di numerose band in grado di esibirsi in pubblico, la più conosciuta delle quali in territorio ungherese è la Parafonia Orchestra.

In accordo con lo stile educativo di Zoltán Kodály, anche l'approccio didattico di Ullrich parte dal canto, al quale è riconosciuto un ruolo fondamentale. L'educazione musicale è legata poi allo sviluppo del senso ritmico, ai giochi, all'ascolto della musica e alla danza, oltre ovviamente all'approccio strumentale, e pone l'accento sull'importanza dell'apprendimento in gruppo piuttosto che attraverso lezioni individuali.

Questa proposta, nelle esperienze di Ullrich e Veto, ha ricadute importanti sul benessere dei partecipanti, perché permette di fare esperienza non solo della musica, ma anche di "creatività, senso di appartenenza, e apprezzamento all'interno della propria comunità"(Tiszai, 2016b). Inoltre, "le esibizioni pubbliche giocano un importante ruolo nel processo di inclusione sociale" (Tiszai, 2016b).

Un'altra esperienza rilevante di Orchestra "speciale" è quella della Nádizumzum Orchestra, fondata nel 2017 da Luca Tiszai presso la "Saint Elisabeth nursing home", un centro residenziale per adulti con gravi disabilità in Ungheria presso Ipolytölgyes. L'orchestra nasce come sviluppo inaspettato all'interno di un progetto che aveva come obiettivo iniziale solo quello di trovare un'attività di intrattenimento nel tempo libero per i residenti della struttura, ma che vista la risposta

estremamente positiva dei partecipanti si è poi trasformata in una formazione stabile che ha preso parte a numerose esibizioni pubbliche, riscuotendo grande successo.

L'idea di Tiszai parte da quelle che egli stesso definisce “risposte inconsce ed automatiche all'ascolto della musica” (Tiszai, 2016a), rilevate dalle osservazioni delle risposte motorie spontanee dei partecipanti durante sessioni di ascolto musicale. Tali risposte si accordavano spontaneamente alle caratteristiche dinamiche delle musiche proposte, in accordo con il concetto di espressione degli affetti vitali descritti da Stern, di cui abbiamo già parlato in precedenza. Tiszai ha adattato e modificato diversi strumenti perché si adattassero ad ogni specifico movimento mostrato spontaneamente dai partecipanti, cosicché ciascuno avesse un proprio strumento personalizzato per contribuire alla produzione musicale del gruppo. Questo particolare approccio sviluppato da Luca Tiszai è profondamente radicato nel pensiero e nella ricerca di Kodály, soprattutto per quanto riguarda l'accento sulla tradizione. Il repertorio selezionato da Tiszai è tratto infatti dalla musica cantata tradizionale ungherese, e il metodo si basa sull'utilizzo di quella che viene chiamata *Bagpipe-bass*, che è “un fenomeno tradizionale della musica popolare Ungherese”. La base dell'orchestra è lo *Zither* (cetra) ungherese. Questo strumento è composto da poche corde, sulle quali viene generalmente suonata la melodia principale” (Tiszai, 2016b). Fondamentale quindi in questo contesto è il riferimento alla tradizione ungherese, che permette di rafforzare il senso di appartenenza al contesto socio-culturale da parte dei partecipanti a questo progetto. Altre ricadute estremamente positive sono il senso di efficacia e lo sviluppo del senso del Sè derivanti dal grande apprezzamento riscosso nelle esibizioni pubbliche dell'orchestra. Tali esibizioni costituiscono inoltre una fondamentale occasione di inclusione sociale, fornendo lo spunto per andare oltre i banali stereotipi e riflettere sulla disabilità come risorsa anziché come limite. Questo apre nuove strade di miglioramento della società e possibilità di cambiamento nel modo di rapportarsi alla disabilità, alla quale viene data nuova voce.

Queste ultime riflessioni mi forniscono l'aggancio per raccontare della mia personale esperienza con le numerose orchestre “speciali”

nate in territorio italiano in seno al centro di clinica, ricerca e formazione per il disagio psichico e mentale Esagramma® di Milano, una realtà sviluppatasi a partire dall'inizio degli anni '80 dal pensiero della Dott.ssa Licia Sbattella e di Monsignor Pierangelo Sequeri e che in quasi 40 anni di ricerca e sperimentazione ha dato vita a diverse metodologie per il coinvolgimento in contesti artistici complessi di persone con disabilità intellettiva, ma anche professionisti senza competenza musicale o studenti che vogliono scoprire le voci degli strumenti dell'orchestra.



Orchestra Sinfonica Inclusiva Esagramma

Esagramma® ha posto al centro della propria attività la passione per le potenzialità del linguaggio musicale, nella convinzione che la crescita personale, la cura, l'inclusione, e la bellezza siano diritti inalienabili per ciascun individuo.

Pur senza esplicite connessioni con il modello kodályano, queste idee ci rimandano immediatamente ad una comunanza di intenti con l'obiettivo fondamentale della filosofia di Zoltán Kodály che ha guidato fino a questo punto la nostra riflessione: "La musica appartiene a tutti" (Kodály, 1952/2007b, p. 7.).

Le Orchestre Sinfoniche Inclusive a Metodo Esagramma®, nate all'interno dei 14 centri satellite sorti in Italia e in Francia a partire dal centro di Milano, sono contesti di stampo semi-professionale, che vedono suonare fianco a fianco musicisti con e senza disabilità. Esse costituiscono il punto di arrivo del percorso di

MusicoTerapiaOrchestrale[®], in cui psicologi, educatori e musicisti formati alle Metodologie Esagramma guidano bambini, giovani e adulti con disabilità intellettiva anche complessa alla conquista di competenze strumentali sempre più raffinate, ma anche sfumature relazionali e di esposizione di sé preziose dal punto di vista del reinvestimento personale (Sbattella et al., 2013).

Al termine di questi percorsi, i ragazzi possono quindi accedere al progetto dell'Orchestra Inclusiva, una formazione stabile nella quale educatori, psicologi, musicisti professionisti e giovani con disabilità suonano insieme. La musica utilizzata è quella tratta dal repertorio classico, rielaborata appositamente perché risulti accessibile ed efficace per persone con difficoltà oppure senza una precedente competenza musicale. Il metodo Esagramma[®] pone infatti alla sua base l'utilizzo degli strumenti prestigiosi quali quelli dell'orchestra sinfonica (violini, violoncelli, contrabbassi, arpe, grandi e piccole percussioni) e la scelta di musica di grande qualità, ricchezza e complessità, nella convinzione che la dimensione estetica abbia un forte valore educativo e motivante per la persona nella sua interezza, nonché di valorizzazione della relazione umana. Tra i musicisti speciali e i loro affiancatori si crea così un importante legame di fiducia reciproca, che assume maggior valore alla luce del contributo dato da ciascuno al prodotto musicale del gruppo orchestra.

È questo un altro chiaro rimando al pensiero di Zoltán Kodály, secondo il quale “è impossibile ottenere un risultato di alto valore musicale senza un progressivo piacere, ed è anche impossibile aspettarsi un qualche miglioramento personale senza l'utilizzo di musica del più alto valore artistico” (Tiszai, 2015). Come afferma Kodály stesso, “solo l'arte di un intrinseco valore è adatta ai bambini!” (Kodály, 1929/2007c, p. 41), confermando il ruolo altamente motivante del valore estetico in qualsiasi rapporto con il mondo della musica, sia in ambito pedagogico che terapeutico.

In quest'ottica dunque, come afferma Tiszai in accordo con il pensiero della Community Music Therapy, il processo di apprendimento musicale e il suo prodotto di evoluzione personale attraverso la musica non sono separabili tra loro, ma entrambi sono

egualmente importanti sia per l'educatore che per il terapeuta che orientano il loro lavoro in un ambito sociale.

Allo stesso modo, nel metodo Esagramma®, la tensione verso una performance musicale di qualità sempre più alta corrisponde ad una eguale tensione nel processo di evoluzione individuale di ciascuno, verso una costruzione più solida della propria identità attraverso la propria personale possibilità di espressione artistica.

In questi ultimi undici anni ho avuto la possibilità di collaborare in particolare con tre Orchestre Inclusive: quella del centro Esagramma® di Milano e le rispettive orchestre dei centri satellite "La nota in più" di Bergamo e "Euphonia" di Brescia. Tutte queste Orchestre si esibiscono da anni in moltissimi contesti e in palchi importanti sia a livello nazionale che internazionale (ad esempio al Parlamento Europeo di Bruxelles, la Georgetown University di Washington DC, la Basilica di San Pietro a Roma).



Orchestra Sinfonica Inclusiva Euphonia

Attraverso la mia personale esperienza, ho potuto constatare le numerose ricadute positive che questo tipo di esperienza genera sui ragazzi, sulle famiglie, e sul pubblico che ha la possibilità di assistere ad un nostro concerto.

L'appartenenza ad un gruppo stabile permette nei ragazzi la crescita di un forte senso di appartenenza al gruppo. La loro immagine di sé si evolve attraverso lo sperimentarsi abili in un'attività di alto valore artistico, del quale sono fortemente consapevoli, indipendentemente dal grado di disabilità e compromissione fisica o intellettiva. Ognuno è consapevole del contributo cruciale che anche il più piccolo dei loro gesti dà alla musica del gruppo, e questo costituisce un elemento di forte gratificazione che va a rinforzare l'autostima e la fiducia in se stessi. L'appartenenza al gruppo genera e rafforza ovviamente anche molti legami affettivi, sia con i compagni che con gli educatori che li affiancano, e la condivisione di un momento di creatività di alto livello aggiunge ulteriore valore e consapevolezza a questi legami.

Lo stesso circolo di energia positiva investe anche le famiglie dei nostri ragazzi, tra i quali si crea spesso una rete di supporto molto importante in famiglie provate dalla fragilità e purtroppo spesso segnate dall'indifferenza sociale. L'esperienza orchestrale dà inoltre ai genitori l'occasione di vedere i loro figli in una nuova luce di riconquistata potenzialità e autonomia. Leggere l'orgoglio negli occhi delle mamme, dei papà, delle intere famiglie dei nostri ragazzi durante una loro esibizione è un'esperienza altamente gratificante per tutti noi, ma in special modo per i nostri musicisti speciali.

Ogni nostro concerto inoltre, come abbiamo già avuto modo di osservare in precedenza nell'esperienza delle altre orchestre "speciali" più sopra descritte, dà l'opportunità a tutto il pubblico di vivere un intenso momento di inclusione sociale, offrendo l'occasione di guardare con occhi diversi al mondo della disabilità: un mondo ricco di risorse a volte nascoste, invisibili, ma che può essere scoperto con un percorso di fiducia, accoglienza, supporto, empatia, e soprattutto disponibilità a farsi conoscere e a conoscere l'altro. La musica diventa così strumento per dare voce a chi spesso, a causa dell'indifferenza della società, rischia di rimanere nell'ombra.

CONCLUSIONI

Scrivo questo articolo dal paese in cui abito nella provincia bergamasca, una delle più colpite dall'emergenza sanitaria mondiale causata dal virus Covid-19. Il lockdown forzato ha privato tutti noi di alcune libertà fondamentali, come quella di una semplice passeggiata

in uno dei tanti assolati pomeriggi primaverili di cui stiamo godendo. Ma è stata anche occasione di verificare personalmente quanto le riflessioni che ho appena descritto in questo articolo abbiano valore, soprattutto dal punto di vista umano. Ho parlato di legami, di senso di appartenenza, e mai come ora tutti questi aspetti appaiono veritieri, evidenziati dalla distanza che ci separa.

In queste settimane le attività in presenza dei centri Esagramma® sono ovviamente sospese, situazione difficile da gestire per tutte le famiglie, ma in particolare per quelle che quotidianamente devono fronteggiare le sfide della fragilità e del disagio, anche al di fuori della quarantena. È una situazione difficile da spiegare e difficile da capire. Così in questi giorni tutti noi educatori abbiamo dato sfogo alla nostra creatività attraverso videochiamate, videomessaggi e attività musicali da proporre, per mantenere un contatto con queste famiglie e i nostri ragazzi, perché non si sentissero soli. Nel corso di queste videochiamate i genitori ci hanno raccontato di come i ragazzi chiedano sempre di noi e dicano di voler tornare a fare musica. Alcuni si preparano con il loro strumento, un violino piuttosto che le bacchette della marimba, per “andare a musica” nel giorno abituale dell’attività....quale segno più evidente del senso di appartenenza di cui abbiamo parlato?

Ci raccontano inoltre di come i ragazzi provino sollievo e grande piacere nel rivedere i video delle esibizioni dell’orchestra, nel rivedersi all’opera con il proprio strumento, segno evidente della costruzione e del rafforzamento del loro senso di identità personale: tutti loro si riconoscono infatti nel ruolo di musicisti effettivi della nostra orchestra.

Le riflessioni ed esperienze descritte in questo articolo non fanno altro che rinforzare la convinzione delle immense potenzialità che la musica ha tanto in campo riabilitativo/terapeutico che educativo. Molto lavoro è stato fatto, ma ancora moltissimo resta da fare.

Abbiamo qui testimoniato come la filosofia di Zoltán Kodály e il suo lavoro possano dare un valido contributo in questa ricerca, per ampliare i campi di conoscenza in tutti gli ambiti correlati alla musica, compresi quello dell’educazione speciale e delle attività musicali nell’ambito della disabilità.

Bibliografia

- DeVito D., Sheridan M.M., Chen-Edmunda J.-J., Edmund D., Bingham S. (2019), Alternative assessment for music students with significant disabilities. In David J. Elliott, Marissa Silverman, Gary E. McPherson, *The Oxford Handbook of Philosophical and Qualitative Assessment in Music Education* (pp. 225-230) Oxford University Press
- Elefant C. (2010). Musical inclusion, intergroup relations, and community development. In: B. Stige, G. Ansdell, C. Elefant, & M. Pavlicevic, (Eds.). *Where music helps: Community music therapy in action and reflection.* (pp. 75–92) Burlington: Ashgate.
- Kodály, Z. (1974). *The selected writings of Zoltán Kodály.* (L. Halápy & F. Macnicol, Trans.) London: Boosey & Hawkes.
- Kodály, Z. (2007a). Zene az óvodában [Music in preschool]. In F. Bónis (Ed.), *Visszatekintés* [In retrospect I]. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Kodály, Z. (2007b). Legyen a zene mindenkié [Music should belong to everyone]. In F. Bónis (Ed.), *Visszatekintés I* [In retrospect I]. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Kodály, Z. (2007c). Gyermekkarok [For Children's Choir]. In F. Bónis (Ed.), *Visszatekintés I* [In retrospect I]. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Lassus, M.-P., LePiouff, M., & Sbattella, L. (2015). *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté.* Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Ruud, E. (2004). Foreword Reclaiming music. In M. Pavlicevic & G. Ansdell (Eds.), *Community music therapy.* Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Sbattella, L. (2006). *La mente orchestra. Elaborazione della risonanza e autismo.* Milano: Vita e Pensiero.
- Sbattella, L. (2013). *Ti penso dunque suono.* Milano: Vita e pensiero.

- Sbattella, L., Cordaro, G., Tarantino, B., & Tedesco, R. (2013). *OrchestralMusicTherapy and Autism: The Application of the OMT Observation Protocol to Evaluate the Cognitive and Relational Development of Four Aautistic Children*. In *ICERI* (pp. 1–9).
- Sbattella, L., Cordaro, G., Pagliardini, C., Rubino, G., & Vergani, F. (2015). *Music, English and Dyslexia. Orchestral and Prosodic Multimodal Pathways to Support the Second-Language Learning of Students with Specific Learning Difficulties*. In *ICERI*. Seville: IATED.
- Stern, D.N. (2011). *Le forme vitali: l’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Stern, D.N. (2005). *Il momento presente in psicoterapia e nella vita quotidiana*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Tiszai, L. (2015). *Kodály Approach in the Crossroad of Education and Therapy. Voices: A World Forum for Music Therapy, 15(2)*. <https://doi.org/10.15845/voices.v15i2.804>
- Tiszai, L. (2016a). *Music Belongs to Everyone: Moments of Progress in Community Music Therapy with Musicians with Severe Disabilities. Voices: A World Forum for Music Therapy, 16(3)*. <https://doi.org/10.15845/voices.v16i3.853>
- Tiszai, L. (2016b). *The Spirit of Zoltán Kodály in Special Education: Best Practices in Hungary*. *Musica Est Donum*
- Tiszai, L. (2017). *Consonante, the barrier-free method: Orchestral work with individuals with severe disabilities*. *Journal of Art for Life*
- Tiszai, L. (2018). *Therapeutic Application of The Kokas-Method in Music Therapy for People with Severe Disabilities*. *Journal of Russian & East European Psychology* (vol.55, pp. 85-105)
<https://doi.org/10.1080/10610405.2018.1491241>
- Ullrich, H. & Vető, A (1996). *ULWILA színeskotta*. Budapest: Down Alapítvány.

Vergani, F., Rubino, G. R., & Sbattella, L. (2018). *Involving Students In Inclusive Orchestras and Technologically Supported Radio Dramas To Develop Their Soft Skills*. In ICERI (pp. 3555–3565). Seville: IATED.

Sitografia

- Centro di clinica, ricerca e formazione per il disagio psichico e mentale Esagramma® (Milano)

<https://www.esagramma.net/it/>

- Centro di MusicoTerapia Orchestrale® a Metodo Esagramma® “La nota in più”

<http://www.lanotainpiu.it/>

- Centro di MusicoTerapia Orchestrale® a Metodo Esagramma® “Euphonia” (Roncadelle - Brescia)

<http://www.euphonia-mto.it/>

Tre elaborazioni di Lajos Bárdos di una famosa melodia ungherese

di Andrea Basevi

L'analisi verte su tre elaborazioni della stessa melodia ungherese, un canto popolare molto famoso, ad opera di Lajos Bárdos (1899 – 1986) grande direttore di coro ed importante compositore di musica vocale a cappella o con strumenti. La melodia è in primo modo gregoriano dorico ed appartiene, secondo l'analisi di Béla Bartók delle melodie ungheresi, al secondo stile. Il primo stile, antico, è quello in cui la melodia viene ripetuta una quarta sopra e poi ritorna al punto di partenza, il secondo, stile moderno, è quando si aggiunge una seconda idea musicale alla prima, il terzo stile infine non ha una caratteristica omogenea. Nel nostro caso la forma è AABB: **A** è ripetuto due volte con testo diverso, la melodia è piana; **B** a suoni vicini più mossa, si ferma con una ripetizione sul 2° grado e la seconda volta chiude in tonica. Se facciamo un confronto con le melodie del resto dell'Europa, in Italia per esempio troviamo melodie popolari vicine al primo stile, cioè un'unica melodia ma senza spostamento alla quarta superiore, o vicine al secondo però con la ripetizione del motivo principale, cioè un A B A che sconfinava nella forma lied. In Germania esistono melodie popolari con un unico tema diviso in due parti, come nel caso della melodia ungherese, per esempio le melodie che Mozart compone sullo stile popolare nei lieder *Die kleine Spinnerin* Kv 531 o *Sensucht nach dem Frühlinge* Kv 596. La stessa melodia si ritrova in alcune elaborazioni di Bartók.

Bárdos usa la melodia esaminata per due elaborazioni, in una usa il testo *Szellő Zúg, Canto della sera*, mentre nell'altra il testo *A mia mamma* in ungherese *Édesanyámhoz*.

Non deve stupire trovare due testi diversi per la medesima melodia, ricordiamo che la musica popolare è a trasmissione orale quindi è possibile che, tramandata la melodia ad una persona, venga cambiato il testo per adattarla a varie esigenze pur mantenendo, e questo è

molto importante, il significante. Infatti sia *Canto della sera* che *A mia mamma* parlano di bambini in attesa di riabbracciare la propria mamma.

Bárdos elabora *Szellő Zúg* per coro a tre voci pari e per coro a quattro voci miste, *Édesanyámhoz* è invece elaborato a tre voci pari, ma il profumo che l'autore ci regala le accomuna in un unico afflato emotivo.

Di solito non si conoscono gli autori dei testi popolari, in questo caso nella canzone *Szellő Zúg*, che nella versione per coro misto viene chiamata *Tábortűznél*, è segnalato come autore del testo, scritto nel 1921, il prof. Márkus Miklós.

Inizierò ad analizzare la versione di *Szellő Zúg* per coro misto e poi confronterò le due versioni per coro di voci pari che secondo me sono molto vicine come intenzione.

https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Giz7vmnnn_4

Alcuni elementi musicali accomunano le elaborazioni:

1. in ognuna è presente il pedale,
2. nelle due versioni a voci pari viene inserito un dolce controcanto nelle parti superiori al centro dell'elaborazione che contrappunta il tema affidato ai contralti.

Delle tre elaborazioni la versione per coro misto è la più semplice, molto lineare. La melodia viene ripetuta due volte sempre affidata ai soprani. La prima volta i bassi cantano il pedale sulla vocale U di *zúg*, scendendo poi con il movimento frigio che ritorna su se stesso, così come accade nella versione a voci pari. Nella seconda ripetizione della melodia su testo diverso, i tenori prima e i bassi dopo, imitano le campane con suoni onomatopeici utilizzando le sillabe *Bimm-bamm* Il basso continua con questi suoni sul movimento frigio in discesa ed in salita, mentre i tenori si aggiungono alle voci femminili cantando il testo. L'elaborazione termina senza coda sull'accordo minore, rispetto alle due elaborazioni per coro femminile che terminano con la cadenza piccarda.

Le due elaborazioni per voci femminili differenziano per durata, *A mia mamma* dura 73 battute *Canto della sera* 29 battute, vero è che quest'ultima è scritta in quattro quarti rispetto ai due quarti di *A mia mamma*.

Incominciamo a guardare *Szellő Zúg* perché, come abbiamo notato, ha stretti legami con la versione a quattro voci miste.

Questa elaborazione inizia con un'introduzione di quattro misure a bocca chiusa, prima la terza voce con un salto di quinta che chiude scendendo sulla tonica insieme alla seconda voce che a canone ripete le prime due battute della terza.

A questo punto inizia la prima strofa a due voci con il pedale della terza voce sulla vocale U e poi sulla A entrando col testo alla battuta 9 con il giro frigio che poi risale.

Una battuta vuota, però di soli due quarti, come un piccolo silenzio colmo di attese, apre ad un raccordo in cui il pedale con le sillabe onomatopoeiche *Bimm - Bamm* è giocato tra la seconda e la terza voce mentre la prima per quattro misure canta la seconda strofa.

9

lágý szel - lő or - go - na - ág - hoz.

La terza voce intona il giro frigio senza risalire questa volta.

Il contrappunto si fa più serrato nella ripetizione del motivo di otto crome dell'originale (parte B), prima intonato dalla terza voce poi da tutte.

fon - te del - la vi - ta mi - a, o yun - que si - a ron - di - ne mi - gran - te a te ri -
 ron - di - ne mi - gran - te a te ri -
 Fon - te del - la mi - a vi - ta ron - di - ne mi - gran - te

Seguono tre battute di raccordo alla ripresa della melodia, su altra strofa, questa volta affidata alla terza voce. Il controcanto delle due voci superiori risulta molto più espressivo.

Anche in questo caso nella parte B della canzone la melodia si spezza passando dalla prima alla terza voce e poi a tutte e tre assieme. Altre tre battute di raccordo aprono alla terza ed ultima ripresa del motivo come la prima volta, cioè con la melodia affidata alla prima voce e le altre due con note lunghe. Il testo è diverso ma l'armonizzazione risulta simile. Le ultime 12 misure sono la coda introdotta dalla seconda e terza voce e poi dalla prima con un controcanto di note discendenti.

62

Gra - to ti sa - rò fin -
 Gra - to ti sa - rò fin - ché
 Gra - to ti sa - rò Gra - to ti sa -

L'armonizzazione si conclude anche questa in modo maggiore con un lungo accordo diminuendo. In questa elaborazione non sono presenti i suoni onomatopeici.

Fonti:

- BÁRDOS Lajos - *Szellő Zúg* Editio Musica Budapest 1966
- BÁRDOS Lajos – *Tábortüznél* da Tizennégy Vegyeskar pag.8 - Editio Musica Budapest 1959
- BÁRDOS Lajos - *A mia mamma (Édesanyámhoz)* da Cinque composizioni a due e tre parti per coro di voci bianche, versione ritmica dall'ungherese di Roberto Goitre pag.14 – ESZ Milano 1996
- BARTÓK Béla – Scritti sulla musica popolare a cura di Diego Carpitella – Einaudi Torino 1955

- *Szellő Zúg* <https://youtu.be/Un4rzWmy61o> eseguito da un coro di bambini

- *Tábortüznél* https://www.youtube.com/watch?v=Giz7vmnnn_4

- *Édesanyámhoz* <https://youtube/1rVLSofqsCs> eseguito da un coro di bambini

<https://youtu.be/xQX00bWaXU0> eseguito da tre voci femminili



della
Associazione Italiana Kodály per l'Educazione
Musicale

Bollettino

Tutti i soci in regola con la quota annuale riceveranno il bollettino e potranno accedere alla pagina riservata del sito, nella quale saranno pubblicati articoli, recensioni e materiale didattico relativi al *concerto Kodály*.

Quote associative:

- Socio ordinario €20
- Socio ordinario con iscrizione anche alla IKS €50
- Associazione corale, musicale o Istituto scolastico €50
- Socio sostenitore qualunque importo pari o superiore a €50

Metodo di pagamento

- bollettino sul conto corrente postale 23623507 intestato a (ASSOCIAZIONE ITALIANA KODALY EDUCAZIONE MUSICALE) A.I.K.E.M.
- bonifico bancario IBAN: IT46G 07601 02800 0000 236 23507
- Tramite carta di credito con PayPal dal sito <http://aikem.it/iscrizione.htm>

Il termine per l'invio di articoli relativi ad attività kodályane è per l'edizione primaverile il 31 gennaio, per quella autunnale il 30 settembre.

AIKEM - Piazza Carlo Bruna n°14 - 10020 Casalborgone (TO)

www.aikem.it



info@aikem.it

Per tenersi aggiornati è possibile iscriversi alla newsletter, inviando una mail a segreteria@aikem.it con oggetto "newsletter"