



AIKEM

**ASSOCIAZIONE KODÁLY ITALIANA
per l'Educazione Musicale APS**

EDUKODÁLY

**Rivista Italiana Kodály a cura di
Associazione Italiana Kodály per l'Educazione Musicale**

5

Maggio 2026

SOMMARIO

EDITORIALE

Maurizio Bovero
Presidente dell'AIKEM

3

LA COLLANA DIDATTICA AIKEM

Novità editoriali

di Maurizio Bovero e Giusi Barbieri

5

L'ACCADEMIA MUSICALE RONDÒ DI NUVOLERA: DOVE LA MUSICA DIVENTA LINGUAGGIO COMUNE

Tra due tradizioni

di Anna Cominelli e Cristiana Manessi

21

CANTARE E SUONARE AL VIOLONCELLO

Creare un legame ed esprimere la propria emotività attraverso il canto

di Alice Andreani

27

PRINCIPI FONDANTI E CONTESTI MUTEVOLI PROSPETTIVE GENERATIVE PER UN'EREDITÀ VIVA

Il nesso tra Kodály e la musica popolare

di Anna Panozzo

37

Editoriale

di Maurizio Bovero

Presidente dell'AIKEM

Il 2025 è l'anno del XXVII International Kodály Symposium svoltosi a Kecskemét (HU), in occasione del cinquantennale della fondazione dell'International Kodaly Society (IKS), l'associazione internazionale il cui intento è quello di riunire le forze di coloro che sono attivi nel mondo nello spirito di Z. Kodaly. Questo significa, a mio modo di vedere, riferirsi ed ispirarsi in maniera ideale al pensiero kodályano, sviluppando proposte pedagogiche autonome e mirate al proprio contesto, non ponendosi come obiettivo di ripetere in maniera pedissequa e acritica l'esperienza ungherese.

Questo è stata l'ottica nella quale ci siamo posti scrivendo il nostro manuale di pedagogia Kodály, il primo italiano, uscito a dicembre 2025 e che ci porremo per ogni pubblicazione della nostra collana editoriale.

L'anno formativo ha visto lo svolgimento della Formazione Kodály Italiana nella sede di Torino, della Curvatura Kodály inserita nel Biennio Superiore di Didattica della Musica presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e del Corso Estivo, tenutosi a Verrès in Valle d'Aosta, docente ospite Árpád Tóth, già docente del Kodály Institute (HU) e formatore internazionale.



Un importante successo è stato il convegno *Venezia risuona: la visione pedagogica di Kodály nella scuola contemporanea*, organizzato a Venezia dal 17 al 19 ottobre 2025 e che ha visto lo svolgimento di workshop, da parte di docenti italiani ed internazionali, Teresa Sappa, Alberto Odone, Maurizio Bovero, Anikó Novák, Katalin Körtvési, Edit Ács e Tamas Tóth, concerti corali e della tavola rotonda *Dialoghi a Venezia: Musica per tutti!* che ha puntato la propria attenzione sulle prospettive future dell'educazione musicale nella scuola italiana, ospitata dalla Fondazione Ugo e Olga Levi e tra i cui relatori hanno figurato Annalisa Spadolini, rappresentante del MIM, la compositrice Elisa Gastaldon dell'ASAC Veneto, Paolo Somigli dell'Università di Bolzano, il compositore Andrea Basevi, Stefania Lucchetti del Conservatorio B. Marcello, Maurizio Bovero dell'AIKEM e Incoronata D'Ambrosio dell'USR Veneto. Il convegno è stato seguito da un gran numero di ospiti italiani e stranieri.



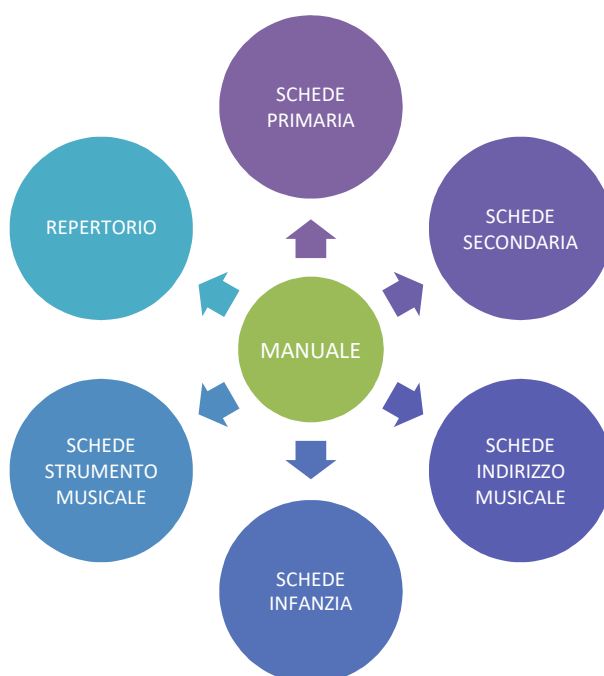
Maurizio Bovero

LA COLLANA DIDATTICA AIKEM

Novità editoriali

di Maurizio Bovero e Giusi Barbieri

Nel luglio 2022 varcammo la soglia della Volontè & CO. in corso Venezia a Milano, accolti dal compianto Gianni Rugginenti e da Marco Volontè per discutere del nuovo progetto editoriale la "Collana Didattica AIKEM". Entrambi furono immediatamente molto interessati al progetto, che prevede attorno alla pubblicazione del manuale italiano di pedagogia Kodály, una serie di volumi operativi ad esso legati che ne specificano i contenuti e danno applicazione ad essi in vari ambiti:



Finalmente, dopo anni di lavoro, nel dicembre 2025 vede la luce il testo del manuale: *Educare alla musica attraverso la pedagogia Kodály*, pubblicato nell'ambito della *Collana Didattica AIKEM* dall'editore Rugginenti, del gruppo Volontè e Co.: il primo manuale italiano sulla pedagogia Kodály con l'obiettivo di aprire una porta su un sistema educativo diffuso in molti paesi del mondo, ancora da noi poco cono-

sciuto e compreso nei suoi fondamenti di base.

Gli autori, *Edit Ács*, *Giusi Barbieri*, *Maurizio Bovero*, *Teresa Sappa*, *Tamás Endre Tóth*, collaborano da molti anni nell'ambito della Formazione Kodály Italiana promossa dall'AIKEM, Associazione Italiana Kodály per l'Educazione Musicale, sperimentando tale approccio in contesti scolastici e musicali diversi.

Nell'immaginare tale collana didattica, ci siamo resi conto di come, al di là

di alcuni materiali operativi ungheresi tradotti nella nostra lingua e corredati da alcune guide per gli insegnanti, dei libri risultati dalla rielaborazione goitriana e del materiale di Giovanni Mangione, che ha avuto una limitata diffusione, mancasse un vero progetto articolato in manuali e volumi operativi dedicati alle diverse fasce di età e ai diversi contesti dell'insegnamento.

La conoscenza del "Metodo Kodály" in Italia è veicolata dal *Metodo Corale Kodály*, ossia quell'insieme di materiale didattico musicale scritto dal compositore ungherese ed in parte tradotto nella nostra lingua, per essere usato nel processo educativo. Non solo, anzi, nel nostro paese essi vengono fatti coincidere.

Da tale erronea considerazione derivano una serie di fraintendimenti, per cui, il metodo è considerato adatto solo per i suoi aspetti legati al canto, quindi nell'educazione dei "bambini" oppure per essere usato unicamente nelle realtà corali. In realtà l'utilità della sua applicazione coinvolge ogni aspetto del fare ed insegnare la musica, compreso l'ambito dell'insegnamento strumentale e lo sviluppo della musicianship.

L'idea principale non è quella di importare tout court il sistema così come applicato nel paese di origine, ma, partendo dalla condivisione dei principi fondamentali della filosofia del compositore

magiaro, trovare una via italiana per la sua applicazione.

In tale prospettiva, come è avvenuto ed avviene tuttora in altri paesi del mondo, l'ottica è quella di fornire le coordinate per la formazione di insegnanti e musicisti *Kodály-Inspired*.

La sua grande intuizione, potentemente rivoluzionaria, è stata quella di immaginare e credere nella realizzazione di un sistema che potesse offrire a tutti l'accesso alla musica, sin dalla più tenera età, senza alcun tipo di distinzione o selezione.

Per la realizzazione di tale progetto, immaginò una metodologia, frutto di una riflessione profonda sui processi di apprendimento, in linea con gli studi della psicologia del tempo e i cui strumenti didattici permettessero il raggiungimento di tale scopo. Fra questi, il focus cadde sul canto, in quanto tramite che induce ad immaginare la musica prima che essa venga prodotta.

È possibile oggi, nel nostro paese, approcciarsi a tale progetto? Ovviamente sì, perché esso non è limitato ad un tempo o ad un luogo: ben lungi dall'essere la rigida applicazione di un *metodo*, la strada proposta contiene strategie e percorsi che permettono, attraverso l'esperienza viva e attiva della musica, di scoprire gradualmente e di arricchire la propria dimensione musicale.

Educare alla musica attraverso la pedagogia Kodály

Il libro inizia con una bellissima prefazione di *Árpád Tóth*, formatore di fama internazionale, già insegnante del *Kodály Institute* della Liszt Academy ed ora docente presso importanti università come la *Ludovica University of Public Service - István Nemeskürty Faculty of Teacher Training, NKE-NITK* di Budapest-HU, in qualità di Kodály expert assistant professor e la *Partium Christian University, PKE* di Oradea-RO.

Nel primo capitolo troviamo un'articolata sezione introduttiva di stampo storico-metodologico (Es.1).

LA PEDAGOGIA KODÁLY 

Da questo momento, in cui sono portati a coscienza i principali pattern ritmici, potremo giungere alla notazione ritmica (stick notation) (Es.1):



Esempio 1: Esempio di Stick Notation

Nel frattempo, il processo di astrazione melodica, gradualmente iniziato negli anni precedenti attraverso i giochi sull'altezza, potrà giungere alla fase della coscienza, conducendo l'attenzione dei bambini su una relazione melodica particolare, solitamente *sol-mi* (naturalmente non i suoni assoluti SOL e MI, ma le funzioni s-m, ossia V e III in un contesto di tipo maggiore), quanto di più vicino alle lallazioni infantili, un universale secondo il musicologo ed etnomusicologo J.J. Nattiez, ed essi diventeranno (Fig.12):

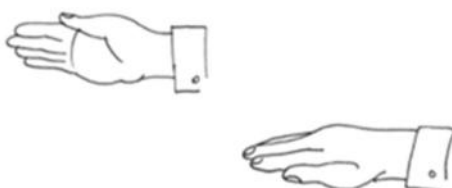


Figura 12: s-m

Esempio 1

Nei capitoli seguenti è possibile trovare proposte operative e un gran numero di materiali ed esempi pensati per le diverse fasi dell'apprendimento della musica e per ogni fascia d'età, con il costante riferimento alla realtà italiana.

Per quanto riguarda la scuola dell'infanzia, viene delineato un quadro unitario ed articolato a partire dall'esigenza intrinseca per i bambini di tale età di fare musica, in cui

lo sviluppo delle capacità musicali si relaziona continuamente con lo sviluppo psicologico. (Es.2)

 EDUCARE ALLA MUSICA ATTRAVERSO LA PEDAGOGIA KODÁLY



Figura 20

L'obiettivo è quello di ricomporre un piccolo pensiero musicale collegandolo alle immagini. Il canto è formato da otto battute, la forma del ritmo è AABB, ma le figure

Esempio 2

In seguito l'attenzione viene concentrata sui diversi contesti scolastici a partire dalla scuola primaria, grande assente nella realtà italiana, includendo nelle attività anche aspetti importanti come lo sviluppo dell'orecchio polifonico, l'improvvisazione e la creazione (Es.3).

Verranno in seguito modificati i parametri chiedendo anche di improvvisare in maniera tale da agire contemporaneamente sul ritmo e sulla melodia (Es.39).

Esempio 39

L'improvvisazione e la composizione sono due aspetti altamente interconnessi: nel secondo caso il pensiero musicale estemporaneo viene fissato e prende forma definitiva. A partire dalle strutture più semplici incontrate nel percorso dai nostri allievi, potremmo chiedere in primo luogo di modificare una singola frase, sino ad arrivare a comporre un piccolo brano chiedendo di rispettare una struttura formale data, muovendosi in un ambito definito. (Es.40-42).

Esempio 3

Nella scuola secondaria di primo grado ampio spazio è dato alla ricerca del repertorio adeguato, a partire dalla musica folklorica proveniente dalle diverse culture del mondo sino alla musica d'arte (Es.4).

Esempio 43

Esempio 4

Uno spazio importante è destinato alla scuola secondaria di I grado ad indirizzo musicale. In esso, tra i tanti argomenti, un occhio di riguardo è riservato al collegamento tra il sistema relativo con quello assoluto, al collegamento tra i materiali per lo sviluppo della musicalità e quelli della pratica di insieme, con una considerazione particolare per l'uso dell'improvvisazione e della creazione, e per lo sviluppo dell'orecchio armonico (Es.5 e 6).

EDUCARE ALLA MUSICA ATTRAVERSO LA PEDAGOGIA KODÁLY

Oltre che di improvvisare possiamo richiedere anche di comporre, fornendo i criteri da utilizzare. Il nostro percorso ci aiuterà a delimitarli di volta in volta. In questo caso stiamo affrontando la relazione *m-r-d*, che ci aiuterà a puntare l'attenzione sulla sensazione di sospeso e concluso, e l'osservazione delle forme ci permetterà di formulare un richiesta chiara: qui A - B (ossia diverso da A, ma sospeso) - A' (ossia la variazione di A) - B' (ossia la variazione di B ma questa volta con un senso di conclusione) (Es.100):



Esempio 100

L'improvvisazione può, chiaramente, rivestire lo stesso ruolo anche nell'ambito della lezione di strumento e di quella di orchestra. In tale contesto potremo realizzare brani che prevedano parti di improvvisazione libera, se non veramente aleatori,

Esempio 5

APPLICAZIONE DELLA PEDAGOGIA KODÁLY NEI DIVERSI CONTESTI

Frase 1

		9	
-	-		-
o	o		o
λ	λ	λ	λ

Frase 2

-	-	-	-
o	o		o
λ	λ	λ	λ
		# □	

Esempio 6

Torna al sommario

Ai contesti su esposti sono affiancati approfondimenti per ciò che riguarda l'ascolto attivo, il movimento ed il repertorio.

Nel capitolo sull'ascolto attivo vengono delineate le linee guida per un percorso che parta dai tre anni in avanti, mentre in quello sul movimento si esplora l'uso di questo media fondamentale per lo sviluppo della musicalità, il rapporto tra voce e corpo dai giochi di percezione sino allo sviluppo delle funzioni melodiche e armoniche in un contesto polifonico, dalla percezione della forma sino all'uso della danza (Es.7).

APPLICAZIONE DELLA PEDAGOGIA KODÁLY NEI DIVERSI CONTESTI 

Il lavoro sull'associazione tra gesto e cellula ritmica potrà proseguire nella scrittura e lettura con i nomi ritmici. Le cellule possono diventare ostinati anche poliritmici che accompagnano il canto o per creare con esse una forma di rondò con sezioni di improvvisazione della body percussion (Es.141).



Esempio 141

Un'attività sul metro irregolare in polimetria può essere proposta attraverso la body percussion con la sovrapposizione polimetrica di metri regolari e irregolari, come possiamo osservare nell'esempio tratto dall'esercizio n°270 dei 333 *de Esercizi di lettura* di Kodály.⁹² L'attività ha inizio con la memorizzazione per lettura, con contemporanea conduzione del metro anche attraverso il canto interiore. Quindi potrà essere proposta la pratica di ostinato con la body percussion sulle crome, prima sul metro regolare e quindi su quelli irregolari, prima 5/8 e poi 7/8. La gestualità agirà sinergicamente sulla

Esempio 7

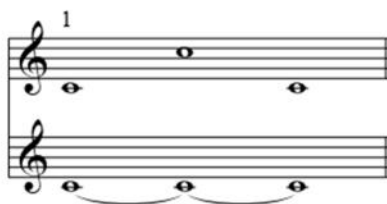
Un capitolo importante è riservato alla didattica del coro, con approfondimenti su diversi argomenti tra cui il coro come luogo di relazione ed educazione, il ruolo della lettura musicale, l'ascolto polifonico, il canto interiore e la memoria musicale, l'intonazione corale, l'educazione della voce, l'improvvisazione corale, la disposizione e la spazializzazione, la pianificazione delle lezioni, la scelta e l'elaborazione del materiale (Es.8 e 9).



Esempio 149

La prima serie di esercizi riguarda i primi suoni: l'ottava, la quinta e la terza. Come suggerisce Zsuzsanna Kontra le voci non devono essere forzate, ma guidate nel trovare un suono naturale, non costrette in particolari dinamiche ma esplorandone diverse ad ogni sessione.

Nel primo esercizio l'insegnante intonerà il primo suono senza l'ausilio di uno strumento. La voce inferiore dovrà sostenere la fondamentale con sicurezza e stabilità. La voce superiore, dopo aver cantato all'unisono, ad un attacco del direttore canterà il salto di ottava con *legato* dopo averlo immaginato come un suono armonico, parte del suono fondamentale e, in quanto tale, sarà eseguito in modo più leggero così come l'unisono finale dovrà essere cantato un po' più leggero di quello iniziale (Es.150).



Esempio 8

È possibile destrutturare il materiale lasciando liberi i cantori di scegliere i motivi che possono essere ripetuti, cambiati o variati nella melodia e nel ritmo sovrapponendosi aleatoriamente e creando nuove strutture polifoniche e armoniche (Es.202).



Esempio 202

L'ambito pentatonico anemitonico, privo di seconde minori, permette sovrapposizioni mai tense dando vita a una materia sonora particolarmente plasmabile dal punto di vista improvvisativo.

Esempio 9

Nell'ultimo capitolo vengono esplorati i parametri per la definizione di un repertorio che possa essere non solo valido artisticamente, ma avere anche un'utilizzazione didattica all'interno del percorso, dai canti di origine popolare, ai canti gioco, alle drammatizzazioni, alle conte sino al repertorio tratto dalla musica d'arte (Es.10).

 EDUCARE ALLA MUSICA ATTRAVERSO LA PEDAGOGIA KODÁLY

46. *Kullan Ylistys* - modo minore melodico

Prima Edizione: K. Collan, *Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja*, vol.3 n°10, G. W. Edlund Helsinki, 1871(originale SI minore)



Mi-nun kul-ta-ni kau-nis on, Vaikk'on kai-ta-lui-nen, Mi-nun kul-ta-ni kau-nis on, Vaikk'on kai-ta-lunen,
 Hei lu-li-a il-lal-la, Vaikk'on kai-ta-lui-nen, Hei lu-li-a il-lal-la, Vaikk'on kai-ta-lui-nen.

47. *Jean Philippe Rameau, Gavotte* - modo minore, scala di Bach

J. Ph. Rameau, *Gavotte da Le Premier livre de pieces de clavecin*, Roussel Foucaut, Paris 1735, originale LA minore



1 sil fi mi

Esempio 10

Conclude il manuale una nutrita bibliografia.

Tutto il manuale è percorso trasversalmente da continui riferimenti alle neuroscienze, che oggi confermano ciò che Kodály intuì ai suoi tempi.

Non può mancare nella libreria di tutti coloro che si occupano dell'apprendimento musicale in ogni contesto e che vogliono agire con profonda coscienza attraverso le più efficaci strategie didattiche.

La musica popolare italiana nella didattica kodályana

Il secondo volume della "Collana Didattica AIKEM" è stato in realtà pubblicato prima, perché ne era stata accettata la presentazione al *27th INTERNATIONAL KODÁLY SYMPOSIUM* che si è svolto in Ungheria a Kecskemét dal 4 all'8 agosto 2025. Per questo motivo, e per il possibile interesse dei docenti kodályani non italiani, nel libro è inserita anche la traduzione in inglese.

Il volume contiene una raccolta di 300 brani che offrono un ampio sguardo sulla straordinaria varietà del patrimonio musicale italiano, testimone delle numerose culture che si sono succedute nel territorio.

Ringrazio il Dr. James Cuskelly, penultimo presidente della International Kodály Society, per la prefazione in cui ricorda tra l'altro il fatto che *"Kodály esortava gli educatori musicali di tutto il mondo a raccogliere, analizzare e organizzare le proprie canzoni popolari per utilizzarle nell'educazione musicale in un contesto specifico. (...) Kodály riteneva che fosse importante utilizzare i materiali della propria cultura nella classe di musica e, così facendo, permettere agli studenti di sperimentare la ricchezza e le peculiarità del proprio popolo."*

Le dodici lingue minoritarie ufficialmente riconosciute e i vari dialetti presenti in Italia possono costituire, per al-

cuni canti, una difficoltà di esecuzione: il volume contiene perciò indicazioni di validi ascolti reperibili sul web. Il fatto che i brani siano ordinati in base alla difficoltà ritmica e melodica e la presenza di due indici separati e progressivi di queste difficoltà facilita invece la scelta dei brani da utilizzare per le attività di lettura musicale.

Devo dire che non è stato possibile scrivere i brani rispettando anche una progressione delle difficoltà di lettura nelle varie tonalità. Volendo evitare l'uso di troppi tagli addizionali, è stata considerata l'estensione vocale delle melodie senza preoccuparsi della quantità di alterazioni in chiave. Ciò non rende più complicata la lettura in solmizzazione, mentre introducendo la lettura in assoluto è opportuno prevedere l'inserimento graduale delle varie tonalità. (Rimando per questo argomento al Manuale *Educare alla musica attraverso la pedagogia Kodály*).

Le partiture presentate nella raccolta quindi sono scritte in assoluto, ma la progressione delle difficoltà riguarda la lettura in solmizzazione: è possibile ignorare la chiave e le alterazioni della tonalità e indicare la posizione della funzione che funge da tonica fino a quando si introdurrà gradualmente la lettura in assoluto.

27. Ponte ponente – *s m r d*

Pon - te po nen te pon te pi tap - pa tap - pe ru - gia,
 pon - te po-nen - te pon - te pi tap - pe tap - pe ri!

Utilizzando il pentagramma relativo non è obbligatorio cantare all'altezza del corrispondente assoluto in chiave di violino.

Esempio 11

Il percorso didattico

Dopo una breve introduzione che richiama le modalità di lettura in solmisazione, che si possono approfondire nel Manuale, la prima parte della raccolta è dedicata alla pentatonica. Devo confessare di non aver approfondito molto questa sezione di 36 brani che è praticamente limitata alla presentazione delle cinque funzioni.

Al numero esiguo di esempi pentatonici che ho inserito nel libro ha contribuito anche una certa difficoltà nel reperimento di melodie pentatoniche italiane.

La mia raccolta procede con l'inserimento dell'intervallo di semitono, che amplia la varietà degli intervalli presenti nelle melodie: dapprima si introduce solo la funzione *f* seguita poi da pochi esempi della funzione *t*.

I brani successivi sono ordinati per estensione e presenza di intervalli di maggior difficoltà di intonazione (sesta e settima maggiore e minore, intervalli diminuiti o eccedenti): dapprima i brani in modo maggiore, poi in modo minore (divisi tra minore naturale, armonico e melodico).

Si prosegue con alcuni esempi di musica modale (solo modo lidio e modo dorico) per concludere con brani contenenti alterazioni transitorie e infine con alcuni esempi di modulazioni.

Gli indici

Come già anticipato, per facilitare ai docenti la ricerca di brani con particolari aspetti ritmici o melodici sono stati creati due indici separati, dato che nello stesso brano si possono trovare livelli diversi di difficoltà nei due ambiti. Nella progressione didattica è previsto l'utilizzo di brani di preparazione in cui l'elemento in oggetto venga sperimentato e praticato senza la necessità di condurlo a livello cosciente: se ne deduce che in un brano si possa portare a consapevolezza l'aspetto melodico limitando quello ritmico alla semplice imitazione, o viceversa.

Indice degli aspetti melodici

Per la pentatonica l'indice presenta le funzioni melodiche e il metro dei brani.

PENTATONIA				
1	Lombardia	Pin pin cavalin	2/4	s m
2	Marche	Cavallino arrì arrò	6/8	
3	Emilia Romagna	Leva leva le scudèl	6/8	
4	Trentino-A.A.	Nina nana bel popin	6/8	
5	--	Piove – la gatta	4/4	ls m
6	Lombardia	Le belle statuine	6/8	
7	Lombardia	Giuanin pipeta	2/4	
8	Lombardia	Spusa linusa	2/4	
9	Toscana	Staccia buratta	6/8	
10	Lombardia	Trata borata	2/4	
11	--	Pim pom d'oro	4/4	
12	Lombardia	Ghiringhì	2/4	
13	Molise	Truppe truppe truppìte	6/8	
14	Lombardia	Aulì aulè	2/4	

Esempio 12

Il passaggio alla diatonica avviene con l'introduzione prima della funzione **f** e successivamente della funzione **t** (la sensibile del modo maggiore). I brani sono in ordine di estensione con l'indicazione della presenza di intervalli superiori alla 5 giusta.

INTRODUZIONE DEL SEMITONO				Estensione intervalli >5ª	
37	Abruzzo	Tutte le fontanelle	3/4	4	
38	Trentino-A.A.	Fera fera pè	2/4		
39	Sardegna	Nanneddu meu	4/4		
40	Piemonte	Il grillo e la formica	2/4		
41	Lombardia	Trenta quaranta	4/4	5	
42	Lombardia	L'è chè l'è sò..	6/8		
43	Piemonte	Jè passà la crava	2/4		
44	Sardegna	Mariner bon mariner	6/8		
45	Marche	Io son contadinella	3/4		
46	Marche	Zucca pelada	6/8		
47	Piemonte	O Pinota	2/4		
48	Canto di risaia	Sciur padrun	2/4		
49	Lombardia	Tre raari	6/8		
50	--	Al castello	2/4. 6/8		
51	Liguria	Fa nanà popon de pessa	6/8	6	
52	--	C'era un'oca	6/8		
53	Friuli-V.Giulia	Anzuline	2/4		
54	Sicilia	Chianta la fava	6/8		
55	Lombardia	Tre ure ante dè	6/8		

64	Piemonte - Occitano	Se chanto	3/4	8	
65	Lombardia	El postium	6/8		6ªM
66	Lombardia	Ninin popò	6/8		
67	Piemonte	Bella che dormi	2/4		
68	Veneto	Fa la nana	3/4		
69	Toscana	Filastrocca senese	2/4		
70	Trentino-A.A.	Nina! Va'n leto e dormi	4/4		
71	Lombardia	La bella la va al fosso	2/4.3/4		
72	Veneto	No stà a piangere	6/8		
73	Valle d'Aosta -	Il était un petit navire	2/4		6ªM
74	Valle d'Aosta -	Auprès de ma blonde	6/8	9	

80	Corsica	Ninna nanna corsa	6/8	S O L O t	5	
81	Lombardia	La Balilla (magg)	2/4			
82	Sicilia	Olé olé olagna(magg)	2/4			
83	Sardegna	Tristu passirillanti(min)	3/4			
84	--	Madama Dorè (magg)	6/8.9/8			
85	Friuli-V.Giulia	A planc cale il soreli (magg)	3/4	6	6ªM	

Esempio 13

Dopo l'introduzione delle due funzioni che comportano l'intervallo di semitono si trovano 112 brani di modo maggiore, senza alterazioni transitorie. I brani sono sempre ordinati in base all'estensione, appaiono anche gli intervalli diminuiti o eccedenti.

MODO MAGGIORE				Estensione intervalli	
86	Friuli-V.Giulia	Al ciant el gjal	3/4	5	
87	Veneto	C'eran due giovani	6/8		
88	Abruzzo	Teneva na palummella	6/8		
89	Puglia	Lu rusciu de lu mare	6/8		4 ^a +
90	Friuli-V.Giulia	Sdrindulaile	4/4		4 ^a +
91	Canto di risaia	Amore mio non piangere	6/8		

192	Friuli-V.Giulia	Stelutis alpinis	3/4	10	6 ^a M 6 ^a m
193	Lombardia	Canta la scigada	6/8		6 ^a M
194	Trentino-A.A. Ladino	Ciant de jäger	3/4		6 ^a M 4 ^a +
195	Piemonte	Invito al ballo	3/4	>10	
196	Sicilia	Ciuri di ciuri	3/4		6 ^a m
197	Veneto	I me dise che 'l tempo	6/8		7 ^a m

Esempio 14

Con dettagli simili sono catalogati i 40 brani di modo minore dapprima naturale, poi armonico e infine melodico. Seguono alcuni esempi di modo lidio e dorico e 50 brani di modo maggiore o minore con la presenza di alterazioni transitorie.

La raccolta si conclude con alcuni esempi di modulazioni.

Indice degli aspetti ritmici

Gli indici ritmici sono organizzati in base ai metri, divisi in semplici e composti, e alla successiva apparizione delle cellule ritmiche. Le cellule indicate con la casella grigia indicano che il brano potrebbe essere utilizzato per il momento della presentazione, cioè per portare a consapevolezza un elemento già sperimentato in precedenti brani appresi ad imitazione. La situazione migliore è quella in cui l'elemento appare un'unica volta ed è quindi facilmente individuabile: si potrà a questo punto cantarlo sostituendo il testo con la sillabazione ritmica.

	tetico	2/4*											
	anacrusico	2/4											
	acefalo	2/4 A											
1	Pin pin cavalin	2/4*	x										s m
5	Piove – la gatta	2/4*	x										ls m
7	Giuanin pipeta	2/4*	x										ls m

Esempio 15

Come già anticipato, si evidenzia nell'esempio seguente che il livello di difficoltà melodica e quello ritmico possono essere molto diversi nello stesso brano. Confrontate il brano n.6 e il numero 300 ... La presenza dei due indici separati aiuta a trovare il brano adatto per l'aspetto che si desidera approfondire.

	tetico anacrusico acefalo	2/4* 2/4 2/4 A										
203	Jere sera	3/4	solo ta									minore- 5 dim
6	Le belle statuine	2/4	x	x								ls m
38	Fera fera pè	2/4*	x	x								solo f
198	Gri o bel gri	2/4*	x	x								minore
300	Fronni d'alia	4/4*	x	x								frigio M

Esempio 16

Il volume si conclude con un indice delle regioni di provenienza dei brani, uno relativo agli argomenti dei testi e una accurata bibliografia delle fonti.

Sicilia – 54, 59, 82, 92, 93, 196, 204, 215,
221, 231, 248, 250, 263, 265, 269, 272,
277, 282, 285, 290, 291.

Toscana – 9, 15, 16, 32, 33, 35, 69, 100,
109, 125, 131, 135, 151, 160, 161, 175,
183, 256, 261, 297, 299.

Canti di risaia

48, 91, 137

Canti di filanda

99, 136, 165, 193

Artigiani

45, 60, 75, 112, 123, 160, 163, 173,
187, 207, 233, 260, 264, 277, 284, 292

Esempio 17

1 Pin pin cavalin

- Leydi Roberto e Sanga Glauco (a cura di)
Mondo Popolare In Lombardia Como e il suo territorio Silvana. Milano 1978
- Teche.rai.it *Archivio del folklore musicale italiano* Bergamo 108
- In *Ricerca valli bergamasche: "gioco del vuoto e pieno"* aess. regione.lombardia.it

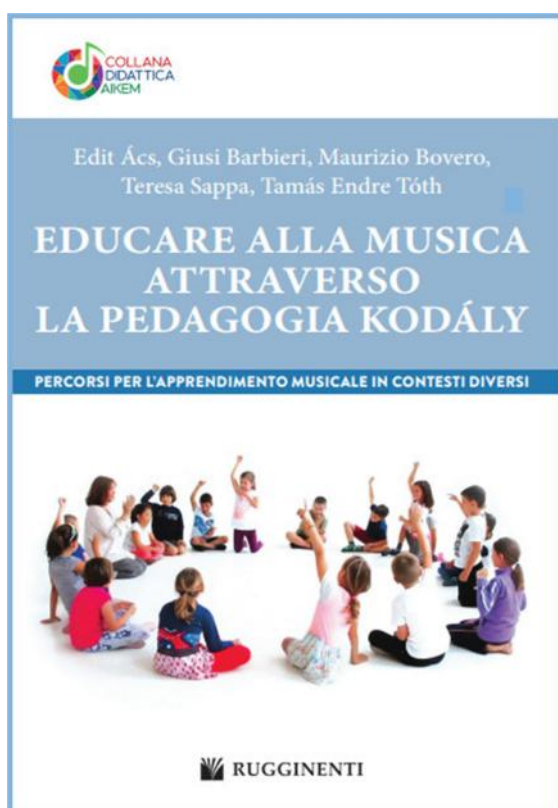
2 Cavallino arri arrò

- Petrocchi Policarpo
Novo dizionario della lingua italiana Fratelli Treves. Milano 1912
- Oddone Elisabetta *Cantilene popolari dei bimbi d'Italia* Istituto Italiano d'Arti grafiche. Bergamo 1920
- Svampa Ottorino *Canti etnofonici dei bambini piceni* Lares Vol. 8, No. 1, Olschki editore. Firenze 1937

Esempio 18

Il volume appartiene alla Collana didattica dell'AIKEM, ed effettivamente io ho iniziato il progetto sul repertorio popolare italiano pensando ai docenti di musica. Devo dire che gli aspetti storici e culturali apparsi man mano durante il lavoro di ricerca mi hanno appassionato tanto quanto la varietà musicale degli esiti che ho potuto raccogliere.

Penso che il volume possa essere utile non solo a chi si occupa di didattica, ma anche a chi è interessato al patrimonio musicale della cultura popolare del nostro territorio.



L'Accademia musicale Rondò di Nuvolera: dove la musica diventa linguaggio comune

di Anna Cominelli e Cristiana Manessi

Il modello pedagogico e l'eccellenza dell'approccio Kodály

Nuvolera non è solo un punto sulla mappa della provincia bresciana; per chi si occupa di pedagogia musicale e di didattica strumentale, è una sorta di "capitale silenziosa". Qui, tra le colline e il marmo, sorge l'Accademia Musicale Rondò, una scuola che ha saputo dimostrare come la periferia possa trasformarsi in un centro d'irradiazione culturale di livello provinciale. Non si tratta di una semplice scuola di musica, ma di un laboratorio vivente dove il suono si trasforma in educazione, comunità e, infine, eccellenza.

Il progetto educativo dell'Accademia: dalla direzione alla pedagogia Kodály

L'identità dell'Accademia Rondò è strettamente legata alla figura del suo direttore: il maestro Cesare Maffei, che ha impresso alla scuola una direzione artistica ed etica precisa. La sua visione didattica, condivisa da tutti gli insegnanti dell'Accademia, parte dal presupposto concreto che l'insegnamento della musica debba integrare la padronanza dello strumento con una profonda attenzione alla crescita personale dell'allievo.

Per questo motivo, la pedagogia Kodály è il carburante che ormai da diversi anni alimenta l'Accademia. Basata sul pensiero del compositore e pedagogo ungherese Zoltán Kodály, questa filosofia parte da un presupposto fondamentale: "La musica appartiene a tutti".

All'Accademia Rondò, la pedagogia Kodály non è una formula astratta, ma una pratica quotidiana che trasforma l'apprendimento della musica in un processo naturale, quasi biologico. Si parte dalla voce, lo strumento che ognuno di noi possiede dalla nascita. Attraverso il canto corale, la solmizzazione e l'uso dei segni chironomici (i gesti delle mani che rappresentano le note), i bambini di Nuvolera imparano a "parlare" e a "leggere" la musica prima ancora di toccare uno strumento.

I risultati di questa scelta metodologica sono tangibili. Gli allievi dell'Accademia sviluppano un orecchio relativo straordinario e una capacità di lettura a prima vista che lascia sbalorditi i docenti dei conservatori tradizionali. Ma l'aspetto

più profondo è sociale: cantare insieme secondo i dettami di Kodály significa imparare l'ascolto dell'altro, il rispetto dei

tempi e la coordinazione. La musica, in questo senso, diventa la più alta forma di educazione civica.

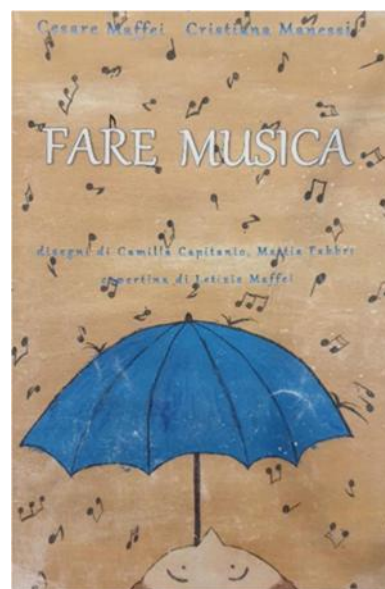
La formazione degli insegnanti: seminare per raccogliere

Un'accademia di eccellenza si riconosce dalla qualità dei suoi maestri. L'Accademia Rondò ha investito massicciamente nella formazione permanente degli insegnanti, nella convinzione che un docente che smette di imparare smette di essere un buon maestro.

Per questo motivo, Nuvolera è diventata negli anni un polo di attrazione per seminari di aggiornamento pedagogico. Insegnanti provenienti da tutta la provincia giungono qui per apprendere come applicare le tecniche Kodály confrontandosi con esperti di livello internazionale. Questa "scuola per i maestri" ha creato una rete di professionisti che portano il nome di Nuvolera e dell'Accademia Rondò in contesti accademici riconosciuti.

L'investimento sulla classe docente ha garantito una continuità didattica rarissima: l'allievo che inizia il percorso a tre anni con la propedeutica trova lo stesso rigore e la stessa coerenza metodologica durante tutto il suo percorso di studi.

Da questo processo di formazione è nato anche il libro *Fare Musica*, scritto a quattro mani dai docenti Cesare Maffei e Cristiana Manessi, che raccoglie otto unità, ognuna suddivisa in quattro lezioni. Il libro, che contiene canti, esercizi tecnici e di ascolto, costituisce una indicazione per gli insegnanti, mostrando loro l'intento educativo da perseguire e da sviluppare, ma è anche un ottimo sussidio per gli allievi dei primi anni.



La copertina del libro *Fare Musica*



Gli insegnanti durante un seminario Kodály.

I numeri di un successo radicato nel territorio

Se la visione è l'anima, i numeri sono la prova della solidità di questo progetto. In un comune di circa 4.750 abitanti, l'Accademia conta ben 150 allievi: una proporzione sbalorditiva che testimonia come la musica sia diventata un elemento identitario per l'intera comunità.

A guidare questa crescita è un corpo docente di 17 insegnanti altamente qualificati, la cui efficacia è confermata dai

risultati accademici: negli ultimi anni l'Accademia ha celebrato numerosi diplomati in sax, clarinetto, tromba, trombone e corno. A questo si aggiunge il costante flusso di ammissioni ai Conservatori e alle Scuole Medie a Indirizzo Musicale, consolidando il ruolo della scuola come vera e propria rampa di lancio per i professionisti di domani.

La musica come Bene Comune: la sinergia con il territorio

Il principio kodályano secondo cui "la musica deve appartenere a tutti" si è tradotto, negli ultimi anni, in una collaborazione con la scuola primaria locale, attraverso un progetto di musica strutturato in orario curricolare. Questa sinergia ha generato un impatto positivo e significativo su più fronti: l'impostazione delle

lezioni, basate sul canto e sulla coralità, ha permesso a ogni bambino – indipendentemente dalle attitudini di partenza o dalle possibilità economiche – di vivere la musica come un'esperienza naturale e collettiva. L'inserimento di un'impostazione pedagogica seria e rigorosa fin dai primi anni della primaria ha reso l'ora di

musica un momento di reale crescita intellettuale e relazionale. Il successo del progetto si è infine riflesso nel desiderio spontaneo di alcuni alunni di approfondire lo studio di uno strumento. Questo "ponte" tra scuola e Accademia ha non solo arricchito il percorso dei singoli ragazzi, ma ha anche rinvigorito la nostra comunità accademica con nuove iscrizio-

ni. Collaborare con le istituzioni locali significa, per noi, abbattere le barriere d'accesso alla cultura. L'Accademia smette di essere un'isola per diventare un punto di riferimento aperto, dove la passione scoperta tra i banchi di scuola può trasformarsi in un percorso duraturo.

Dai banchi di Nuvolera ai Berliner Philharmoniker

L'efficacia di un metodo si misura dai suoi frutti. E se parliamo di frutti, l'Accademia Rondò può vantare un palmarès d'eccezione. Il caso più recente e clamoroso è quello di **Francesco Maffei**, cresciuto tra le mura dell'Accademia e recentemente ammesso all'Accademia dei **Berliner Philharmoniker**. Vedere un talento nato e svezzato musicalmente a Nuvolera entrare a far parte dei "titani della musica" mondiale è la conferma definitiva della validità del progetto. Francesco non è solo un fuoriclasse; è il prodotto di un sistema educativo che

funziona. La sua ammissione a Berlino non è un colpo di fortuna, ma il risultato di anni di formazione solida, basata su quella consapevolezza ritmica e melodica che solo il metodo Kodály, applicato con la disciplina, può dare. Ma il successo non è solo quello delle grandi orchestre: è in ogni ex allievo che oggi è un cittadino che sa ascoltare un concerto con competenza, in ogni insegnante che ha trovato a Nuvolera la propria strada, e in ogni bambino che, grazie all'Accademia, ha scoperto di avere una voce.

Le voci degli allievi: "Cosa ti piace di più delle lezioni qui in Accademia?"

"Mi piace molto quando impariamo un canto e dobbiamo battere la pulsazione e il ritmo contemporaneamente, magari girando per la stanza" (Emma).

"È bello cercare di capire i suoni di un brano che abbiamo appena imparato" (Anita).

"Mi piace quando ascoltiamo un brano e dobbiamo capire quali sono gli strumenti musicali che suonano e le parti in cui è suddiviso" (Anastasia).

“Una delle cose che ci piace di più fare sono le danze” (Eleonora, Giulia e Melany).

“È bello quando ci alziamo, magari ci muoviamo per la stanza e facciamo un lavoro insieme” (Isabel).

“Mi piace molto cantare un brano a canone” (Mattia).

Queste sono solo alcune delle risposte dei nostri allievi che, oltre ai corsi di strumento, ogni settimana partecipano a lezioni di Coro – Solfeggio, che molto si discostano dal solfeggio tradizionale.

I loro pensieri lasciano trasparire un entusiasmo che avvalora e dà senso all'idea educativa della nostra Accademia. La varietà delle esperienze proposte

(canto corale, ascolto consapevole, movimento, stare insieme nella musica) permette ai nostri allievi, piccoli o grandi che siano, di fare esperienza del linguaggio musicale in maniera profonda, acquisendo una consapevolezza sempre maggiore della sua complessità e vitalità; imparando, passo dopo passo, a “parlarlo”.

Le voci dei genitori: “Perché scegli l'Accademia Rondò per tuo figlio?”

“La decisione di iscrivere nostra figlia al corso di propedeutica musicale qui in Accademia Rondò nasce dal desiderio di fornirle gli strumenti per imparare un linguaggio nuovo, nel rispetto dei ritmi e dei tempi del suo essere bambina, senza forzature. Siamo certi che queste conoscenze arricchiranno il suo bagaglio culturale e l'aiuteranno, nel corso degli anni, a sviluppare una sensibilità all'ascolto, con l'augurio che in mezzo a tanto frastuono sappia sempre riconoscere la Musica”.

(Silvia, mamma di Adele).

“Ho scelto l'Accademia Rondò memore della mia esperienza: ho studiato pianoforte, teoria e musica d'insieme dalla quarta elementare fino alla quinta supe-

riore, ricevendone un grande arricchimento. Ho deciso quindi di iscrivere mia figlia al corso di propedeutica: credo fermamente che la musica aiuti a creare nuove connessioni neuronali, favorisca le performance scolastiche e permetta di rilassarsi imparando il ritmo con tutto il corpo. È un'esperienza unica in una realtà ben strutturata, conosciuta e ricca di proposte innovative. Iscriverò con entusiasmo anche mio figlio di 4 anni, sensibile al ritmo, alle percussioni e al pianoforte. L'Accademia Rondò è una realtà completa e in evoluzione, che si avvale di insegnanti giovani, preparati e appassionati. Credo molto in questa istituzione anche come luogo di sana aggregazione sociale, capace di unire sinergia, discipli-

na e un rigore sempre gioioso e giocoso". (Adina, mamma di Diana).

Queste testimonianze ci ricordano che siamo chiamati a impegnarci perché

la musica diventi per ogni allievo che da qui passa un bagaglio culturale per la vita, un esercizio di disciplina gioiosa e, soprattutto, un linguaggio universale per crescere insieme.

Conclusioni: il futuro della memoria

Oggi l'Accademia Musicale Rondò guarda al futuro con la consapevolezza di chi ha radici profonde. In un mondo che corre verso la digitalizzazione e la semplificazione, Nuvolera risponde con il tempo lento dello studio, con la fisicità del canto e con la profondità della relazione umana.

L'Accademia non è solo una scuola di musica; è un presidio di civiltà. Finché ci sarà un bambino che intona una melodia seguendo il gesto della mano del suo maestro, finché ci saranno genitori disposti a dedicare la vita alla bellezza, e finché la comunità di Nuvolera continuerà a sostenere questo orgoglio locale, la musica continuerà a fiorire.

Perché, come diceva Kodály: *"Spesso una singola esperienza musicale può illuminare la vita di un bambino in modo tale che l'intera sua esistenza ne risulti cambiata"*.

E a Nuvolera, questa illuminazione accade ogni giorno.



CANTARE E SUONARE AL VIOLONCELLO

Creare un legame ed esprimere la propria emotività attraverso il canto

di Alice Andreani

Uno dei pilastri fondamentali della filosofia di Kodály è il ruolo del canto nell'educazione musicale. La voce è uno strumento musicale naturale, innato, che tutti possiedono e che può essere utilizzato senza affrontare le iniziali difficoltà tecniche di uno strumento; grazie al canto lo sviluppo musicale può iniziare per tutti fin dall'infanzia. In modo particolare, attraverso il canto a cappella, lo studente può iniziare ad acquisire competenze essenziali per l'approccio dello studio di uno strumento: percezione uditiva, memoria musicale, udito interiore, intonazione corretta e percezione armonica.

Gli insegnanti di strumento formati secondo i principi Kodály considerano queste abilità come prerequisiti fondamentali per lo studio strumentale ad ogni livello. Kodály scrisse che ogni nostra manifestazione musicale deve essere guidata da una concezione interiore, dall'ascolto e dall'immaginazione, tutte cose che si sviluppano attraverso il canto: "il canto libero, senza alcuno strumento, è la vera e profonda scuola delle capacità musicali." Un bambino non dovrebbe avvicinarsi allo studio di uno

strumento prima di aver ricevuto almeno una formazione nel canto; quando lo studio strumentale viene introdotto, il canto dovrebbe continuare a essere praticato e idealmente non dovrebbe mai cessare.

"L'ascolto libero e l'immaginazione devono continuare a svilupparsi e i corsi di solfeggio devono accompagnare lo studio strumentale", poiché "la musica è la materia principale, e lo strumento soltanto la materia secondaria."

Nella visione di Kodály non è pertanto nemmeno necessariamente indispensabile imparare a suonare uno strumento: un'educazione musicale che non sfoci nello studio strumentale è comunque significativa e necessaria, poiché il mondo ha bisogno non solo di esecutori competenti, ma anche di ascoltatori consapevoli.

Oggi, quando si intraprende lo studio di uno strumento musicale, uno dei principali problemi dell'insegnamento risiede nel fatto che canto e pratica strumentale vengono considerati come due ambiti separati. I principi fondamentali della filosofia Kodály possono e dovrebbero essere integrati

nell'insegnamento strumentale creando un collegamento tra l'udito interiore e l'esecuzione strumentale attraverso il canto. Gli studenti dovrebbero prima interiorizzare la musica nella mente e nel corpo, muoversi con essa, cantarla, scriverla e, come fase finale, suonarla. Le sillabe di solmisazione possono essere applicate al canto, contribuendo a creare relazioni d'altezza tra i suoni sia nel canto sia poi nell'esecuzione strumentale. Il ritmo può essere inizialmente battuto e pronunciato, prima di essere eseguito sullo strumento.

Sono stati sviluppati diversi metodi ispirati a Kodály per il violoncello; tra questi, merita una menzione il metodo Colourstrings, attualmente il più diffuso tra i metodi per violoncello ispirati alla filosofia kodályana.

L'educazione musicale di uno studente dovrebbe concentrarsi su due ambiti distinti:

- lo sviluppo delle competenze musicali (musicianship);
- lo sviluppo delle competenze strumentali (tecnica).

Le competenze musicali devono svilupparsi in parte anche attraverso lo studio di uno strumento; tuttavia, quando vengono allenate in modo specifico e separato, si pongono le basi per un miglioramento strumentale di più alto livello. Per sviluppare le competenze musicali si possono intraprendere diverse attività, sia individuali sia di gruppo. Le attivi-

tà mirate allo sviluppo della musicalità (musicianship) funzionano generalmente meglio in gruppo, mentre quelle rivolte allo sviluppo delle abilità strumentali risultano più efficaci a livello individuale. Esistono tuttavia ambiti intermedi, che svolgono un ruolo di transizione tra lo sviluppo della musicalità e quello delle abilità strumentali: il percorso educativo basato sull'integrazione del canto nella pratica strumentale si colloca proprio in questa area di transizione.

Il motivo per cui cantare e suonare insieme è così importante risiede nel fatto che questa pratica sviluppa competenze specifiche che favoriscono una coordinazione profonda, abilità essenziale per affrontare livelli avanzati di esecuzione strumentale. Quando si canta intonati, lo studente è attivamente e costantemente impegnato nell'identificazione delle proprietà tonali coinvolte in ogni funzione melodica e armonica; Kodály affermò che il canto connesso alla musica e al movimento è un fenomeno molto più antico e, allo stesso tempo, più complesso rispetto a un semplice canto.

Per questo motivo, combinare il canto (già di per sé un'attività complessa) con l'esecuzione strumentale, porta a uno sviluppo significativo del controllo e della coordinazione. Allenare il controllo e la coordinazione rende possibile potersi concentrare non solo sulle difficoltà tecniche di un passaggio strumentale, ma anche su timbro, colore, e fraseggio,

abilità indispensabili per tutti gli strumentisti di alto livello.

Nella prefazione dei 44 esercizi a due voci di Kodály, l'editore suggerisce che, invece di essere cantati, gli esercizi a due voci possano essere suonati da due strumentisti in forma di duetto. A partire da questa idea si può fare un ulteriore passo avanti: invece di eseguire gli esercizi a due voci con due esecutori, un solo musicista può cantare e suonare contemporaneamente. Nella prefazione dei 50 canti per bambini si afferma che i vantaggi della pratica a due voci - siano le due voci eseguite da due parti diverse o dalla stessa persona cantando e suonando - sono i seguenti:

1. Si sviluppa una maggiore indipendenza nel canto grazie alla necessità di concentrarsi su una parte in relazione all'altra.

2. Intonazione e ritmo, perché posti in relazione attiva fra le due parti eseguite, diventano più accurati quando si comprende che eventuali errori compromettono la coerenza musicale.

3. Di conseguenza, i principi fondamentali del canto a più voci vengono assimilati attraverso un'esperienza pratica costante e una disciplina progressiva.

4. Sperimentando direttamente l'intreccio di linee melodiche diverse, lo studente riconoscerà quanto questo fenomeno sia presente in ogni forma di musica d'insieme. Suonare in orchestra, cantare in un coro, o suonare musica da

camera sono tutte attività che richiedono un costante ascolto attivo del prodotto musicale nel suo complesso e una interazione continua tra gli esecutori.

La pratica di una sola voce risulta insufficiente: "i gruppi di note devono essere analizzati in relazione alla tonalità, al ritmo e ai rapporti reciproci". I benefici che derivano dall'esperienza di cantare a due voci risultano essere maggiori quando a cantare e suonare a due voci è un'unica persona.

Come violoncellista e insegnante di violoncello, mi sono posta una domanda: come integrare i principi della filosofia Kodály nelle lezioni individuali di strumento e come includere attività che prevedano il canto e l'esecuzione strumentale simultanea? Molti bambini, quando iniziano a suonare il violoncello, considerano le diteggiature stampate sullo spartito e premono le dita corrispondenti senza essere consapevoli del significato delle note che stanno eseguendo in termini di funzione melodica e armonica. Anche se, alla fine, la melodia può risultare corretta, l'approccio rimane molto passivo (l'esecutore non sa in anticipo come suonerà una melodia osservando lo spartito).

Il violoncello, essendo uno strumento a intonazione non fissa, presenta maggiori difficoltà quando si richiede di cantare e suonare contemporaneamente, rispetto a strumenti a intonazione fissa come, ad esempio, il pianoforte. Suona-

re il violoncello richiede un'attenzione attiva all'intonazione; anche se esistono posizioni e diteggiature, eseguire una nota nella posizione corretta con il dito previsto non garantisce che essa sia intonata. Per questo motivo, cantare e suonare il violoncello assomiglia, in un certo senso, a "cantare e cantare" insieme a sé stessi.

Kodály sottolinea l'importanza di introdurre il sistema pentatonico (pentacordo pentatonico) per melodie e canti che possono essere facilmente eseguiti sui tasti neri del pianoforte, in modo da poter suonare quello che si canta, o poter cantare e suonare la stessa melodia contemporaneamente. "Sebbene i canoni con notazione alfabetica possano essere eseguiti in qualsiasi tonalità, è comunque consigliabile rimanere sui tasti neri. La scala pentatonica non necessita di spiegazioni sui tasti neri. Se introdotta in seguito, essa può apparire solo come

una formula difettosa e incompleta." Solo gli insegnanti che hanno applicato questi principi per un periodo considerevole, sono in grado di valutarne i risultati. Secondo la mia esperienza, essi sono molto più utili rispetto al consueto e prolungato utilizzo dello strumento secondo un'impostazione tradizionale che privilegiava, più per motivi teorici che pedagogici, il prolungato uso della tonalità di DO maggiore.

Ho cercato quindi di individuare diverse posizioni sul violoncello in cui sia possibile eseguire il pentacordo pentatonico (d-r-m-s-l); ero alla ricerca dei "tasti neri" del violoncello. Combinando canto e strumento, la diteggiatura può essere scelta in modo da adattarsi al meglio all'estensione vocale della melodia. Nella tabella sottostante, sono presentate le diverse posizioni del pentacordo pentatonico d-r-m-s-l al violoncello.

<i>d-r-m-s-l</i>	Diteggiature	Legenda
Diteggiatura base senza corde vuote	1 x 2 4 -> 1 x 2	-> passaggio alla corda adiacente più acuta
Diteggiature che prevedono l'uso di corde vuote (in prima posizione)	0 1 3 -> 0 1	<- passaggio alla corda adiacente più grave
	4 -> 0 1 4 -> 0	^ passaggio a posizione più alta
	2 4 -> 0 2 4	x estensione
Diteggiatura che prevede l'uso di armonici naturali	1 -> x 2 <- 4 -> 1 -> x2	
Diteggiatura che prevede passaggio di posizione	1 x 2 4 ^ 2 x 4	
Diteggiatura base in posizione del pollice	0 1 x 2 -> 0 1	

È interessante osservare che, essendo il violoncello accordato per quinte, le diteggiature che non prevedono l'uso di corde vuote possono essere eseguite partendo da qualsiasi nota. Gli armonici naturali del violoncello si rivelano efficaci per ottenere ed eseguire i suoni del pentacordo pentatonico (e suonare melodie che ne utilizzino la struttura melodica). L'insieme di armonici naturali ottenuto dalla diteggiatura

1 -> x 2 <- 4 -> 1 -> x2

oltre a far parte di un sistema pentatonico, è relativamente facile da eseguire e può essere introdotto nei primi stadi nell'insegnamento del violoncello. Ciò è dovuto al fatto che la mano sinistra non deve premere le corde ma solamente toccarle (la mano rimane rilassata), non vi sono problemi di intonazione (poiché gli armonici naturali risultano sempre intonati) e la qualità del suono è facilitata dalla risonanza naturale degli armonici.

Il violoncello, oltre ad avere quindi diverse posizioni fisse per il pentacordo pentatonico d-r-m-s-l, proprio come i tasti neri del pianoforte, si presta inoltre perfettamente, grazie alla sua estensione grave, ad accompagnare il canto. Semplici melodie possono essere cantate e, grazie al fatto che il violoncello è accordato per quinte, le corde vuote possono assumere la funzione di tonica, sottodominante e dominante (le corde RE, SOL, LA oppure SOL, DO, RE). Questo

rende possibile cantare e accompagnarsi con una linea di basso fin dalle primissime lezioni, quando l'uso della mano sinistra non è ancora stato introdotto.

Da notare inoltre che, generalmente, le melodie in RE (e che quindi utilizzano le corde RE, SOL e LA come tonica, sottodominante e dominante) sono in equilibrio con l'estensione vocale di un bambino, che quindi non deve sforzarsi per raggiungere note troppo acute o gravi nel canto.

Prima di cantare e suonare insieme, lo studente dovrebbe essere in grado di cantare senza problemi la melodia ed eseguire la parte del violoncello separatamente. In un contesto didattico, l'insegnante dovrebbe diversificare l'approccio introducendo nuove attività, mantenendo un graduale sviluppo delle complessità prima di suonare e cantare contemporaneamente:

- Cantare la melodia con le sillabe di solmisazione sol-fa e gesti
- Cantare la melodia con una sillaba neutra (ad esempio lu lu lu - la la la - etc.) e gesti
- Cantare la melodia battendo la pulsazione
- Battere il ritmo e pronunciare le sillabe sol-fa
- Cantare la melodia mentre si esegue il ritmo della parte del violoncello

L'esecuzione a memoria può offrire ulteriori possibilità di variazione:

- L'insegnante mostra i gesti e lo studente canta di conseguenza
- L'insegnante batte il ritmo della melodia e lo studente la ripete cantando (con sillaba neutra o con le sillabe di solmisazione sol-fa)

Di grande valore sono anche i canoni: si può cantare e suonare una stessa voce in canone; Kodály afferma che "l'immaginazione musicale è maggior-

mente stimolata se si suonano canoni a due voci su un unico pentagramma. Se la melodia è scritta su due pentagrammi, il bambino spesso non si rende nemmeno conto che entrambe le mani stanno suonando la stessa melodia", poiché prevale l'azione simultanea e, nella simultaneità della realizzazione delle parti, prevale la lettura verticale. "È di grande utilità se una melodia viene cantata e l'altra suonata".

I seguenti sono esempi di esercizi che ho scritto per violoncello e voce, utilizzando diversi tonset e incorporando diverse tecniche violoncellistiche.

1.1

Andante

The score consists of two systems. The first system shows the beginning: the voice part starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note 's', a quarter note 'm', and a quarter rest. The cello part starts with a quarter note 's', followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The second system continues the voice part with 'm s m', 'm s s m', and 'm s s'. The cello part continues with a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest.

2.1

Moderato

l s m

Voice

2/4

s m s l s

Cello

m s s m l s s m

3.3

Moderato

Canon

s m d

Voice

2/4

Cello

4.2

Moderato

m r d
 Voice
 3/4
 m r d
 Cello
 d
 d m r
 m r m

5.1

Moderato

l s m r d
 Voice
 3/4
 m l s m r
 Cello
 m s d r m
 m r l s m r m m

6.2

Adagio non troppo

J. Brahms - Symphony No.2, Op.73, Mov II

Questi sono gli aspetti che ho preso in considerazione nella scrittura degli esercizi:

- Il canto dovrebbe essere eseguito in solmisazione.
- I diversi toneset dovrebbero essere introdotti gradualmente, fino ad affrontare varie strutture e sistemi pentatonici, per poi estendersi e svilupparsi verso altri sistemi.

- La notazione può essere introdotta progressivamente (dalla notazione sol-fa alla notazione su pentagramma).
- L'utilizzo e la realizzazione dei canoni possiede un valore significativo.
- Il canto deve adattarsi all'estensione vocale dello studente.
- Gli esercizi devono lasciare spazio alla variazione, favorendo l'utilizzo di diverse tecniche del violoncello (diversi colpi d'arco, armonici naturali, cambi di posizione, differenti dinamiche).

Vorrei concludere sottolineando l'importanza del canto, che dovrebbe essere sempre evidenziato nell'insegnamento. È responsabilità dell'insegnante non trascurare lo sviluppo delle competenze musicali, oltre a quelle strumentali, al fine di creare il miglior ambiente possibile per la crescita musicale dello studente.

Bibliografia

- Dobszay, L. (1972). The Kodály method and its musical basis. Akadémiai Kiadó.
- Furka, B. (n.d.). *Home*. Kodalyhub. Retrieved February 5, 2023, from <https://kodalyhub.com/main-principles-of-kodaly-s-music-pedagogy/29-the-kodaly-concept>
- Eersel, W. van. (2016, September 5). *Perspectives on Kodály Cello teaching*. KC Research Portal. Retrieved February 5, 2023, from <https://www.researchcatalogue.net/view/222456/278845#279412>
- Houlahan M., & Tacka, P. (2015). Chapter 3: 3 Developing Creative Expression in the Elementary Classroom viii Through Singing, Movement, and Playing Instruments. In *Kodály today: A cognitive approach to elementary music education*. essay, Oxford University Press.
- Howard, P. M. (1996b). Kodaly Strategies for Instrumental Teachers. *Music Educators Journal*, 82(5), 27–33. <https://doi.org/10.2307/3398929>
- Kodály Z. (1963). Choral method: 333 Elementary Exercises.
- Kodály Z. (1974). *Fifty nursery songs*. preface, Boosey & Hawkes.
- Kodály Z. *44 2-part exercises (2-part)*. preface, Boosey & Hawkes. (n.d.). Retrieved February 5, 2023, from <https://www.boosey.com/shop/prod/Zoltan-Kodaly-44-2-part-Exercises-2-part-2-part/604482>
- Kodály Z. (1964). *24 Little canons on the Black Keys*. Boosey & Hawkes.
- Parncutt, R., & McPherson, G. (2002). Chapter 7 - From Sound to Sign. In *The science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for teaching and learning*. essay, Oxford University Press.
- Rowley A. (1942). Review of *Practical Musicianship*, by A. Rowley. *The Musical Times*, 83(1187), 20–21. <https://doi.org/10.2307/921941>
- Russell-Smith, G. (1967). Introducing kodály principles into elementary teaching. *Music Educators Journal*, 54(3), 43–45. <https://doi.org/10.2307/3391185>
- Salzer, F., & Schenker, H. (1982). Part II, Chapter I. The Scope of Elementary Theory. In *Structural hearing: Tonal coherence in music*. essay, Dover.
- Szilvay, C. (2007). *Cello Abc*. Fennica Gehrman.
- Szónyi Erzsébet. (1978). Chapter 1. In *Musical reading and writing*. essay, Boosey & Hawkes.
- Winters, G. (1970). The Kodály Concept of Music Education. *Tempo*, 92, 15–19. <http://www.jstor.org/stable/943178>

PRINCIPI FONDANTI E CONTESTI MUTEVOLI: PROSPETTIVE GENERATIVE PER UN'EREDITÀ VIVA

Riflessioni dal 27° International Kodály Symposium - 50 years of excellence: core principles in changing contexts - dell'International Kodály Society.

di Anna Panozzo

Dal 4 all'8 agosto 2025, la città ungherese di Kecskemét ha ospitato il 27° International Kodály Symposium, appuntamento di particolare rilievo nel panorama pedagogico-musicale internazionale, reso ancor più significativo dalla concomitanza di importanti ricorrenze celebrative: il cinquantesimo anniversario della fondazione della International Kodály Society e del Kodály Institute di Kecskemét, nonché i centocinquant'anni dalla nascita della Liszt Ferenc Academy of Music.

1. Un simposio tra memoria e futuro

Il Simposio si è configurato come un momento privilegiato di riflessione, ampia e articolata, sull'attualità del pensiero pedagogico kodályano, interrogandosi sulla capacità dei suoi principi fondanti di mantenere vitalità e forza generativa all'interno di scenari culturali, educativi e sociali in continua trasformazione. Esso si è posto, quindi, non solo come occasione celebrativa, ma come spazio di confronto nel quale condividere esperienze, prospettive di ricerca e pratiche educative ispirate all'eredità di Zoltán Kodály, intrecciando efficacemente prospettive storiche, pedagogiche ed interculturali. Tali direttrici tematiche hanno trovato chiara espressione nelle pubblicazioni presentate in occasione del Simposio, che hanno restituito in modo si-

gnificativo la pluralità degli ambiti di riflessione affrontati. Tra queste figurano il volume *The History of the International Kodály Society. 1975–2025*, dedicato alla ricostruzione storica dell'attività della Società nei suoi primi cinquant'anni; la pubblicazione *Zoltán Kodály and Dance*, incentrata sul rapporto tra pensiero musicale e dimensione coreutica; l'edizione ungherese di una monografia dedicata a Géza e Csaba Szilvay, che approfondisce l'influenza del pensiero kodályano sullo sviluppo della pedagogia strumentale in Finlandia.

A queste si è aggiunta la pubblicazione celebrativa *Golden Jubilee*, una raccolta di composizioni corali commissionate dalla International Kodály Society a compositori di fama internazionale

tra il 1979 e il 1987, testimonianza tangibile della vitalità artistica e progettuale che ha accompagnato il percorso dell'associazione nel corso della sua storia.

L'evento ha riunito studiosi, docenti e musicisti provenienti da diversi continenti, offrendo uno spazio di condivisione sulle pratiche didattiche attuali e sulle prospettive future della pedagogia kodályana.

I principi cardine che la caratterizzano sono stati costantemente richiamati nelle diverse proposte del Simposio, tanto nei momenti di riflessione teorica quanto nei workshop e negli spazi laboratoriali. Il nucleo identitario non negoziabile del pensiero kodályano — si pensi, ad esempio, alla centralità dell'esperienza vocale, alla necessità dello sviluppo dell'orecchio interiore attraverso un apprendimento progressivo e sequenziale ispirato ai principi dell'arte pedagogica maieutica, all'impiego della

chironomia e della solmisazione, alla pratica corale quale esperienza primaria tanto sul piano musicale quanto su quello sociale, nonché al valore attribuito al repertorio popolare come patrimonio privilegiato di riferimento — è stato presentato e vissuto come un linguaggio pedagogico vivo e dinamico.

I partecipanti al Simposio hanno avuto modo di sperimentarne direttamente l'applicazione concreta durante la visita programmata alla Kodály School di Kecskemét, occasione nella quale è stato possibile osservare l'incarnazione quotidiana di tali principi nella pratica educativa.

In questa prospettiva, le diverse proposte del Simposio hanno mostrato con chiarezza come il pensiero kodályano possa essere declinato e adattato a differenti contesti culturali e formativi, senza per questo smarrire la propria coerenza interna né compromettere la solidità del proprio impianto pedagogico.

2. Cinquant'anni di trasformazioni:

continuità, cambiamenti e prospettive interculturali

Uno dei temi centrali emersi dal Simposio riguarda la tensione tra la stabilità dei principi fondanti e il mutamento dei contesti educativi e culturali. Negli ultimi cinquant'anni, infatti, l'educazione musicale ha attraversato trasformazioni profonde, determinate dall'evoluzione dei

paradigmi pedagogici, dai cambiamenti sociali e culturali, nonché dall'emergere di nuove esigenze formative e nuove modalità di fruizione musicale. In questo scenario, l'approccio kodályano assume il ruolo di un autentico "ancoraggio pedagogico", capace di mantenere viva

l'attenzione sul valore del corpo, della voce e dell'esperienza diretta del suono nei processi di apprendimento: tale funzione può tuttavia conservarsi solo a condizione che essa venga compresa in profondità, vigilando sul rischio di una sua applicazione meramente formalistica e riduttiva, limitata all'impiego meccanico di procedure tecniche prive di autentica consapevolezza pedagogica.

Le proposte presentate durante il Simposio hanno affrontato in maniera articolata e integrata i diversi ambiti fondamentali della pedagogia musicale. Particolare attenzione è stata dedicata al repertorio, alla sua selezione e alla sua integrazione all'interno di percorsi didattici progressivi e strutturati, nonché alla pratica vocale e strumentale. Attraverso l'analisi di casi di studio e la presentazione di applicazioni del metodo in differenti contesti educativi, è stato possibile osservare la flessibilità dell'approccio kodályano e verificarne l'efficacia in situazioni formative eterogenee.

Sono stati inoltre approfonditi aspetti specificamente pedagogici, quali, ad esempio, questioni riguardanti l'integrazione e l'inclusione, la gestione della muta vocale, l'avvicinamento graduale al canto polifonico, lo sviluppo della consapevolezza armonica e la acquisizione dei principali elementi teorici del linguaggio musicale. Nel loro insieme, tali contributi hanno consentito di integrare dimensione teorica e pratica in

un quadro unitario, evidenziando la centralità dell'esperienza musicale attiva, partecipata e consapevole quale fondamento imprescindibile dei processi di apprendimento.

Un elemento di particolare rilievo emerso nel corso del Simposio riguarda la diffusione globale dell'approccio kodályano e la sua affermazione quale autentico linguaggio pedagogico internazionale. In contesti geografici e culturali profondamente differenti — dall'Asia orientale al Nord e Sud America, fino all'Europa occidentale — esso è stato infatti reinterpretato e adattato in funzione di specifiche esigenze culturali, istituzionali e formative, dimostrando una notevole capacità di dialogo con sistemi educativi eterogenei senza rinunciare alla propria identità metodologica.

In tale prospettiva, il repertorio popolare, elemento centrale nella concezione originaria del pensiero di Kodály, assume un ruolo particolarmente delicato: se da un lato esso costituisce il fondamento culturale attraverso cui radicare l'apprendimento musicale in una tradizione identitaria specifica, dall'altro richiede una costante opera di reinterpretazione e adattamento nei contesti multiculturali contemporanei, affinché possa mantenere la propria efficacia educativa senza perdere rilevanza e pertinenza rispetto agli ambienti nei quali viene proposto.

Particolarmente significativo, in questo senso, è stato il contributo offerto da Giusi Barbieri attraverso la presentazione del volume *La musica popolare italiana nella didattica kodályana*, dedicato alla riscoperta, catalogazione e valorizzazione del repertorio popolare italiano in prospettiva pedagogica. L'opera, che propone una raccolta sistematica di trecento canti popolari italiani, rappresenta

un esempio concreto di come sia possibile rileggere e valorizzare il patrimonio musicale tradizionale secondo i principi kodályani, affrontandone con consapevolezza critica anche le eventuali problematiche e offrendo strumenti operativi per la loro risoluzione, affinché tale repertorio possa essere efficacemente e autenticamente integrato nei contesti educativi contemporanei.

3. Tra fedeltà e innovazione

Dalle molteplici prospettive emerse nel corso del Simposio si è delineata con chiarezza una tensione costante tra la fedeltà ai principi originari della pedagogia kodályana e la necessità di una loro attualizzazione nei differenti contesti educativi contemporanei. Tale tensione non deve tuttavia essere interpretata come elemento di contraddizione o di frattura interna, bensì come una dinamica strutturale intrinseca allo stesso pensiero kodályano, da sempre orientato alla ricerca di risposte educative pertinenti, concrete e coerenti con i bisogni reali dei soggetti in formazione.

In tal senso, è emersa con particolare forza la necessità di un costante ritorno alle fonti originarie del pensiero di Zoltán Kodály — ai suoi scritti, ai suoi discorsi e ai documenti che ne testimoniano direttamente la riflessione pedagogica — quale condizione imprescindibile per preservarne l'autenticità teorica e meto-

dologica. Solo attraverso un confronto continuo con le radici del pensiero kodályano appare infatti possibile evitare il rischio di fraintendimenti, semplificazioni o interpretazioni parziali, superficiali e talvolta distorte della sua visione educativa.

Lo stesso Kodály, nella conclusione della prefazione ai suoi *24 Little Canons on the Black Keys* (1946), afferma: «*Let us look for new pathways if we want music to become universally valued, not confined to a privileged few*». In queste parole si coglie con chiarezza l'invito a una costante disponibilità ad interrogarsi rispetto ai bisogni delle persone che incontriamo nel nostro percorso educativo, facendo nostra una vera e propria visione pedagogica fondata sulla relazione dinamica tra voce, corpo, cultura e contesto.

Proprio tale affermazione offre inoltre una chiave interpretativa significativa

per comprendere il concetto di *excellence* richiamato nel titolo del Simposio. In questa prospettiva, esso non rimanda all'idea di una élite ristretta o di una formazione riservata a pochi, bensì al pieno sviluppo delle potenzialità musicali di ogni individuo attraverso un approccio rigoroso, maieutico, sistematico e profondamente umano.

L'eccellenza, per Kodály, non costituisce dunque un traguardo destinato a una minoranza selezionata, ma rappresenta la naturale conseguenza di un principio fondante nella sua visione pedagogica: la musica è un diritto di tutti. Essa si concretizza attraverso un sistema educativo capace di permettere a ciascun individuo di costruire una relazione autentica e consapevole con la musica, raggiungendo il massimo livello possibile di competenza musicale in un orizzonte di accessibilità universale.

In tale prospettiva, l'eccellenza coincide con la qualità del processo educativo e dell'esperienza formativa più che con il mero risultato performativo: essa, attraverso la centralità della voce e del canto, promuove la costruzione di un ascolto interno stabile e favorisce una crescita organica, coerente e progressiva delle competenze musicali, integrando

armonicamente dimensioni cognitive, percettive e sensoriali.

Quanto emerso con particolare evidenza dal Simposio conferma dunque che, nella prospettiva kodályana, *excellence* significa educazione musicale di alta qualità per tutti: un ideale profondamente democratico, orientato alla valorizzazione integrale della persona e, al contempo, altamente esigente, poiché richiede massimo rigore metodologico senza mai subordinare l'importanza della relazione educativa e dell'interazione umana.

In questo senso, sebbene gli strumenti digitali possano rappresentare un valido supporto all'azione didattica, il nucleo fondante del pensiero pedagogico kodályano resta irriducibile a ogni forma di mediazione tecnologica: la qualità della relazione umana, l'esperienza condivisa e l'ascolto diretto rimangono elementi insostituibili del processo educativo. L'arricchimento emotivo che deriva dall'esperienza del canto, assieme allo sviluppo di sensibilità, fiducia ed empatia che si accrescono con la pratica musicale, rappresentano così un fondamentale processo educativo, capace di sostenere in modo significativo la crescita integrale delle nuove generazioni.

4. Conclusione: il futuro di un'eredità viva

Il Simposio *50 Years of Excellence: Core Principles in Changing Contexts* ha evidenziato come la International Kodály Society continui a svolgere un ruolo fondamentale nel mantenere vivo il dialogo internazionale attorno alla pedagogia musicale e nel promuovere occasioni di confronto critico tra ricerca, pratica educativa e riflessione metodologica. L'eredità di Zoltán Kodály non appare dunque come un sistema da custodire in forma statica e immutabile, bensì come un patrimonio dinamico e generativo, che continua a rinnovarsi nell'esperienza didattica quotidiana, nella ricerca pedagogica e nel dialogo interculturale.

In un'epoca segnata da trasformazioni rapide, complesse e talvolta disorientanti, il pensiero kodályano continua a offrire una visione educativa di straordinaria attualità, riaffermando con chiarezza il valore della musica quale esperienza umana primaria, fondata sulla voce, sull'ascolto, sulla relazione e sulla condivisione. Proprio in questa capacità di coniugare radicamento nei principi e apertura al cambiamento risiede forse la più autentica vitalità della sua eredità: non nella semplice conservazione di un metodo, ma nella continua rigenerazione di una visione pedagogica che, rimanendo fedele ai propri fondamenti, sa interrogare il presente e orientare il futuro.

L'esperienza della partecipazione al Simposio, vissuta integrandola con la frequenza al 34° International Kodály Seminar presso il Kodály Institute e con la partecipazione al concerto celebrativo per il centocinquantenario della fondazione della Liszt Ferenc Academy of Music sotto la direzione del M° Péter Erdei, sembra trovare profonda risonanza nelle parole sincere e appassionate del Dott. Árpád Tóth, nella sua prefazione alla pubblicazione della Collana Didattica Aikem *Educare alla musica attraverso la pedagogia Kodály. Percorsi per l'apprendimento musicale in diversi contesti*, recentemente edita da Rugginenti.

Si desidera qui riportarle poiché esse rappresentano con particolare efficacia la sintesi concreta di quanto vissuto e sperimentato durante questa esperienza formativa:

«Come insegnanti abbiamo [...] la responsabilità di far conoscere a tutti la gioia e il piacere di fare musica. [...] Il compito più grande, come insegnanti di orientamento kodályano, è il seguente: tirare fuori da noi stessi il massimo talento musicale, cercare e ricercare continuamente, sviluppare i nostri materiali didattici e i nostri metodi, rinnovandoli giorno dopo giorno con consapevolezza, per diventare musicisti e insegnanti di musica sempre migliori».

Si delinea in queste parole una prospettiva di impegno professionale continuo, fondata sulla ricerca, sulla formazione permanente e sulla crescita condivisa, nella quale la portata educativa e umana dell'agire pedagogico permane quale valore prioritario e imprescindibile. La musica vi appare non soltanto come oggetto di insegnamento, ma come dono relazionale e strumento di umanizzazione, capace di generare legami significativi, di nutrire la crescita personale e collettiva e di costruire comunità educanti in ogni contesto, in ogni luogo e in ogni tempo.

Raccogliere l'eredità viva del pensiero pedagogico di Zoltán Kodály diviene, dunque, un compito prioritario per ogni insegnante. Essa non si configura come un semplice deposito di nozioni, tecniche o attività didattiche, bensì come una realtà dinamica che continua a respirare attraverso coloro che la ricevono e la incarnano. Non va intesa come un oggetto da possedere, ma come un'esperienza relazionale con cui entrare in dialogo, in un processo continuo di appropriazione critica e trasformazione.

Ciò che ereditiamo, infatti, ci trasforma nel momento stesso in cui siamo chiamati a trasmetterlo: un'eredità viva non si conserva inalterata nel passaggio da una generazione all'altra, ma si modifica, si traduce, si rinnova nei linguaggi e nelle sensibilità, senza tuttavia tradire la propria identità profonda. La sua vitalità

risiede proprio in questo equilibrio fragile tra continuità e cambiamento, tra fedeltà e reinvenzione. In questo senso, parlare di eredità viva significa riconoscere che non siamo meri destinatari di una tradizione, ma suoi custodi attivi e responsabili, chiamati a interpretarla e a renderla nuovamente significativa nel presente.

L'immagine del "custodire" rimanda, in ultima istanza, a una dimensione dell'apprendimento e della trasmissione culturale strettamente collegata a ciò che la natura ci consegna ogni giorno: ciò che è vivo cresce, si ramifica, attraverso fasi di forza e di fragilità, e talvolta si rigenera proprio nei momenti di maggiore trasformazione. Un'eredità viva, pertanto, non è mai definitivamente garantita, ma richiede cura costante, attenzione vigile e disponibilità al cambiamento: essa continua ad accadere anche attraverso di noi, nella misura in cui ci rendiamo disponibili a lasciarci trasformare da ciò che trasmettiamo.

Ed è proprio in questo "noi" che sembra condensarsi il senso più profondo dell'esperienza vissuta a Kecskemét: giorni intensi, abitati da volti, sorrisi, nuove amicizie, parole di incoraggiamento e silenzi carichi di significato, fino a giungere a momenti di profonda commozione nel riconoscersi, insieme, parte di una medesima visione educativa fondata sulla speranza, sull'umanità e sulla condivisione



Budapest - Grand Hall - Liszt Ferenc Academy of Music - 7 agosto 2025
Concerto del 27° International Kodály Symposium per il 50° della IKS
Coro del Seminario, Kecskemét Symphony Orchestra, diretti dal Maestro Péter Erdei



Kecskemét – Piazza del Municipio



**Rivista di pedagogia e didattica musicale
ispirata al Concetto Kodály**

Rivista esente dall'obbligo di registrazione al tribunale (legge 103-2012 artt. 3 e 3 bis)

AIKEMaps - Strada San Martino 6 - 10020 Casalborgone (TO)