

METODO KODÁLY

Zoltán Kodály (Kecskemét, 16 dicembre 1882 – Budapest, 6 marzo 1967) è stato un compositore, linguista, filosofo, etnomusicologo ed educatore ungherese.

Fu uno dei primi studiosi a considerare seriamente le melodie arcaiche di tradizione orale del proprio popolo e divenne uno dei pionieri della Etnomusicologia. A partire dal 1905 visitò i villaggi più remoti per raccogliere canzoni tradizionali e nel 1906 stese la sua tesi sui canti popolari ungheresi ("Costrutto strofico nei canti popolari ungheresi"). Nello stesso periodo conobbe il compositore Béla Bartók che gli fece conoscere la musica folk della propria terra. Insieme pubblicarono numerose collezioni di musica popolare e ne furono parimenti influenzati nella loro produzione.

Fortemente convinto dell'importante e prioritario ruolo che la musica svolge nella società e nella vita dell'uomo, si interessò notevolmente al problema dell'educazione musicale scrivendo molta musica a scopi educativi per le scuole, nonché diversi libri sull'argomento che ebbero un profondo effetto nell'educazione musicale, sia nel suo Paese che all'estero. Gli studiosi parlano delle sue idee didattiche riassumendole nel titolo "**Metodo Kodály**", anche se è preferibile parlare di "**concetto Kodály**": infatti con il suo lavoro tracciò una serie di principi pedagogici da seguire nell'insegnamento della musica basati fondamentalmente sulla "*solmizzazione*" successivamente ripresa e reinterpretata da Roberto Goitre nel metodo didattico "Cantar leggendo".

I principi fondamentali sono:

1. alfabetizzazione musicale
2. importanza di un precoce inizio dell'educazione musicale
3. necessità di un'educazione sistematica e graduale
4. educazione musicale basata sulla pratica attiva del canto e sullo sviluppo dell'orecchio interno.

Attraverso l'apprendimento graduale di melodie sia folkloriche, sia tratte dalla letteratura musicale, dapprima per imitazione e poi anche per lettura, questo "metodo" ci introduce in modo naturale e semplice nel mondo dei suoni, aiutandoci a sviluppare la consapevolezza dei principali concetti musicali, come la melodia, il metro e il ritmo, che saranno estrapolati dalle canzoni e "manipolati" con le svariate e stimolanti tecniche, tipiche di questo metodo.

CENTRALITA' DELLA VOCE - La voce è lo strumento più naturale e accessibile a tutti, che permette di vivere in modo creativo l'esperienza musicale e di sviluppare l'orecchio, organo spesso trascurato nell'insegnamento scolastico. Tutte le acquisizioni passano quindi attraverso la voce; il canto favorisce, inoltre, il processo di adattamento e di socializzazione e aiuta a sviluppare un utilizzo espressivo della voce. Scopo principale è avvicinare il maggior numero possibile di persone alla musica di qualità e il mezzo attraverso il quale realizzare questo progetto è cantare in coro, l'unica attività che porti ad un approccio concreto alla musica. Prima di creare strumentisti è importante creare coristi, perché "*una cultura strumentale non può diventare cultura di massa*". La scuola pubblica, che ha il compito di diffondere la sete di cultura musicale, deve necessariamente avvalersi di docenti competenti. L'educazione musicale scolastica deve abolire l'analfabetismo musicale, perché, come non è possibile acquisire una cultura letteraria senza saper leggere e scrivere, così si rivela impossibile ottenere una pur minima cultura musicale senza la capacità di leggere e scrivere musica. Le modalità del processo educativo di Kodály si attuano attraverso il ricorso ad una serie di mezzi didattici specifici e alla scelta del materiale musicale (repertorio popolare ungherese) da utilizzare nell'insegnamento. Il suo pensiero pedagogico si concretizza in un percorso che sin dall'inizio privilegia la voce per arrivare ad acquisire progressivamente determinate strutture di categorie mentali e di procedimenti in grado di favorire una pratica consapevole e non meccanica della musica. L'uso della voce nel metodo Kodály rappresenta un'esperienza concreta sulla quale si edifica la formazione musicale. E' importante, quindi, cantare tutti i giorni: "*se a un bambino si*

permettesse di parlare una o due volte la settimana non imparerebbe mai a parlare". Così come la parola viene dapprima udita e poi codificata in segno, l'alfabetizzazione della musica si realizza nel rispetto dei processi basilari dell'apprendimento linguistico. A questo proposito, Kodály affronta un grosso lavoro dell'educazione dell'orecchio che precede il contatto con il pentagramma; la lettura sarà un'immediata conseguenza del lavoro precedente sui suoni. L'alfabetizzazione si attua acquisendo un vocabolario di parole musicali ossia formule ritmiche e melodiche. Acquisire tali formule vuol dire saperle riprodurre con la voce. Una educazione che non sia arida trasmissione di regole, non può prescindere dalla musicalità del soggetto, ossia dagli schemi presenti, anche se a livello inconscio, nella competenza di base del bambino. Tali schemi vengono favoriti dalla presenza di una madrelingua musicale che Kodály individua nella musica popolare.

FORMAZIONE RITMICA - Nel metodo Kodály il ritmo è un fatto psicologico, legato alla percezione e basato sulla capacità di segmentare il "continuum sonoro" in singole entità, riconosciute e possedute tramite analogie con schemi motori, discostandosi quindi nettamente dalla teoria divisionista del solfeggio. L'educazione ritmica di Kodály comincia con la percezione della pulsazione, sviluppando la capacità di sincronizzazione con eventi regolari e procederà, poi, fornendo al soggetto le categorie mentali per operare raggruppamenti costituiti in base alla pulsazione. Il lavoro ritmico viene svolto con maggiore efficacia grazie a una mnemotecnica che prevede l'uso di sillabe associate a formule ritmiche: **TA** per le semiminime, **TI** per le crome e **TIRI** per le semicrome.

The diagram is a vertical list of musical examples. At the top, it says 'Kodály'. Below that are several rows, each with a musical note or group of notes and a corresponding syllable:

- A single quarter note with a stem pointing up: 'Ta'
- Two eighth notes beamed together with stems pointing up: 'Ti-Ti'
- A quarter note with a stem pointing up and a horizontal line through it, followed by two eighth notes beamed together with stems pointing up: 'Ta-a (sono due Ta)'
- Four sixteenth notes beamed together with stems pointing up: 'Tiri-Tiri'
- Two eighth notes beamed together with stems pointing up: 'Ti-Tiri'
- A quarter note with a stem pointing up and a horizontal line through it, followed by two eighth notes beamed together with stems pointing up: 'Tiri-Ti'

 At the bottom, there is an 'Example' section showing a sequence of notes: a quarter note (Ta), two eighth notes (Ti-Ti), four sixteenth notes (Tiri-Tiri), and a quarter note (Ta). A small circular logo is in the bottom right corner of the diagram.

Un'attività didattica estremamente interessante è la trascrizione del dettato ritmico, partendo da una melodia tratta da un canto preferibilmente scelto dagli allievi. Si inizierà declamando il testo e camminando contemporaneamente sulla pulsazione. L'accento metrico verrà stabilito in base all'accentuazione del testo (della frase); successivamente, continuando a camminare sulla pulsazione, i bambini batteranno il ritmo delle parole con le mani. A quel punto, bisognerà sostituire il ritmo individuato con il **TA** e il **TI** e si avranno, automaticamente, le figure da scrivere. Le sequenze ritmiche potranno essere trascritte molto velocemente, attraverso un tipo di notazione (in campo aperto) che utilizza solo il gambo della nota per i valori brevi e fa ricorso alla testa quando ha valore di durata più lunga (semiminima, minima, ecc...). La lettura della sequenza ritmica ottenuta dal lavoro svolto, si potrà concertare aggiungendo ostinati ritmici con le mani o con strumenti. Gli ostinati potranno essere composti dagli alunni, basterà che combinino a loro piacimento le figurazioni che ormai conoscono. Lo studio degli ostinati permette, inoltre, di introdurre la struttura del canone: si divide la classe in due gruppi che eseguono l'ostinato a distanza di una battuta.

Kodály propone anche esercizi sulla poliritmia corporea; ad esempio: con la mano sinistra si batte un semplice ostinato ritmico e con la destra si esegue una lettura ritmica.

LA SOLMISAZIONE La percezione e il riconoscimento di una melodia (nel sistema tonale, modale e in tutte le sintassi caratterizzate da una gerarchizzazione dei suoni) non è legata alle frequenze assolute, ma dipende dalle relazioni che i suoni stabiliscono fra loro. Coerentemente a tale principio, Kodály ricorre alla solmisazione per indicare la funzione dei suoni. Questo sistema, fissato già in epoca medievale da Guido d'Arezzo, consiste nell'associare la struttura della scala alle sillabe DO, RE, MI ecc., senza considerare l'altezza assoluta dei suoni ma quella relativa. La decifrazione della musica sul pentagramma si attua chiamando DO ogni tonica maggiore e LA ogni tonica minore, in maniera tale da far coincidere i due semitoni del modo maggiore con le coppie di sillabe: MI-FA e SI-DO. Il sistema delle sillabe finalizzato alla lettura vocale perde il suo valore originario nella Francia di fine Settecento, che vide uno spostamento d'interesse dalla lettura a prima vista al virtuosismo strumentale. Da allora, i musicisti di formazione spagnola, francese o italiana utilizzano esclusivamente il sistema assoluto, mentre gli anglosassoni hanno l'abitudine di designare con le lettere A, B (o H), C, D, E, F, G, la reale altezza dei suoni e di utilizzare la solmisazione relativa per la lettura. Per scrivere le sillabe di solmisazione relativa, Kodály utilizza le iniziali minuscole: (d- r- m- f- s- l- t). Inizialmente gli esercizi di lettura vengono effettuati attraverso la notazione in campo aperto (ritmo e sillabe di solmisazione); il passaggio dalla lettura in campo aperto alla lettura sul pentagramma avviene attraverso una serie di esercizi preparatori che utilizzano dapprima solo le sillabe di solmisazione (quindi solo l'altezza delle note) poste su una linea, oppure sopra o sotto a seconda dell'altezza della nota. I gambi indicanti il ritmo vengono posti, successivamente, sopra le sillabe di solmisazione. Inizialmente Kodály sceglie delle melodie caratterizzate da una estensione limitata; aggiungendo una seconda linea, l'ambito dell'estensione si allarga. Successivamente introduce una terza linea marcandone una per indicare la posizione del DO (anticipazione di quello che sarà l'uso del DO mobile sul pentagramma). Solo dopo aver raggiunto la giusta dimestichezza con almeno tre linee, introduce il primo esercizio di lettura sul pentagramma, utilizzando la scala pentatonica (d-r-m-s-l), senza ancora inserire il ritmo. La scala pentatonica viene trascritta da Kodály ponendo DO nelle diverse posizioni anche negli spazi. La posizione del "DO mobile" viene indicata con (d). Giunti a questo punto del programma, Kodály propone all'insegnante di scrivere sul pentagramma una melodia, indicando: il metro all'inizio della battuta e i valori ritmici delle note con i gambi sopra le sillabe di solmisazione. L'insegnante chiederà agli allievi d'intonarla.

LA CHIRONOMIA Un sussidio didattico che rinforza l'interiorizzazione del carattere delle note è dato da traduzioni gestuali. Ogni nota è visualizzata con uno speciale segno della mano. Kodály utilizza i gesti che aveva pubblicato nel tardo Ottocento l'inglese John Curwen basandosi su una attività di traduzione gestuale e di lettura dai gesti. La chironomia è un supporto utile per l'orecchio e per l'inizio della lettura. Un gesto dell'insegnante corrisponde a una risposta da parte del bambino, l'insegnante deve abituare il bambino a seguire i gesti. Il lavoro iniziale viene svolto attraverso il dettato chironomico: l'insegnante canta facendo i gesti chironomici di riferimento e gli alunni rispondono per imitazione (sia con la voce che con i gesti). Si canta prima con il nome delle note e poi con una sillaba neutra, ad esempio "NU". Il fatto di non pronunciare le note, sviluppa il senso della melodia; allo stesso tempo la vocale "U" abbassa la laringe e determina una corretta posizione della bocca. Il dettato chironomico deve essere il frutto di un pensiero musicale, quindi è importante evitare di sillabare. In un primo momento l'attività si svolge utilizzando melodie nell'ambito dell'intervallo di terza minore discendente SOL -MI (in quanto fa parte del vissuto del bambino), poi viene aggiunto il LA (LA SOL MI), successivamente il DO (LA-SOL-MI-DO), si continua aggiungendo il RE ottenendo una scala pentatonica (LA-SOL-MI-RE-DO), infine i due semitoni FA e SI. La costruzione graduale della scala permette, tra l'altro, di tenere conto dell'estensione vocale dei bambini (inizialmente ridotta). Un'altra attività didattica efficace per l'avvio alla coralità e allo sviluppo del senso armonico, è l'improvvisazione a più voci usando i gesti chironomici (chironomia a due o a tre voci): si divide la classe in due o tre gruppi che improvvisano cantando contemporaneamente con i nomi delle note e

successivamente con la sillaba “NU” mentre l’insegnante li dirige. Lo stesso tipo di lavoro può essere poi condotto per sviluppare il senso armonico tonale, partendo dalla chironomia e dal dettato per giungere l’improvvisazione sui singoli accordi e poi su vari giri armonici, cominciando ad esempio dal giro di Do.



Do: pugno chiuso - sensazione di punto d’ancoraggio della tonica;

Re: mano aperta in posizione obliqua - movimento di slancio della scala;

Mi: mano aperta con il palmo verso il basso - posizione di riposo della medianta;

Fa: pugno chiuso con il pollice puntato verso il basso - attrazione verso il mi;

Sol: mano aperta con il palmo verso di sé e il pollice verso il cielo - affermazione della dominante;

La: mano apaticamente china verso terra, col polso ricurvo e molle - indifferenza della sopradominante;

Si: pugno chiuso, indice dritto verso l’alto – tensione dinamica della sensibile verso la tonica.

ALTRE ATTIVITA’ Un’ attività efficace per l’educazione dell’orecchio e per l’assimilazione della direzionalità melodica è il **piano vivente**. Inizialmente si lavora con tre note (SOL-MI-LA); si prepara il piano vivente selezionando tre allievi: il più basso per MI, il più robusto per SOL e il più alto per LA. Un quarto allievo dovrà suonare il piano vivente, indicando uno per uno (come se schiacciasse un tasto del pianoforte) i tre compagni, che risponderanno intonando ciascuno la propria nota. Sempre per l’educazione dell’orecchio e per lo sviluppo della memoria musicale Kodály utilizza il **canto interrotto**: consiste nell’interrompere un canto che i bambini continuano interiormente per riprenderlo, ad esempio, dopo due battute. Il canto interrotto si può fare anche con esercizi ritmici parlati. Un'altra attività del metodo Kodály è la scala pentatonica fatta in canone. Il canone è un mezzo efficace per l’avvio alla coralità: è facile da impartire perché tutti eseguono la stessa parte, allo stesso tempo le entrate sfalsate delle voci determinano la polifonia. E’ importante comunque curare bene il coro fin dall’inizio (quando si impartisce il brano all’unisono) in quanto il presupposto di un’ottima polifonia è un’ottima monodia.

