

Corps, voix et instrument : la pédagogie de Carl Orff

Début juillet s'est tenu à Salzburg le Symposium international sur la pédagogie Orff – juste occasion de se souvenir de son œuvre.

Nicole Coppey

Cette année, l'événement fut encore plus parlant puisque l'Institut Orff fêtait ses 50 ans. Pour cela, les pays du monde entier étaient représentés, entre autres par leur association nationale. Les nombreux spectacles, ateliers, échanges, réflexions et autres prestations ont présenté avec « envergure » les différentes facettes de cette pédagogie.

Carl Orff, son parcours, ses rencontres

A la base du mouvement pédagogique qui porte son nom, un musicien, homme de théâtre, compositeur, improvisateur, chef d'orchestre, directeur musical, très interpellé par l'apport de la musique pour tous. Inspiré par ses diverses rencontres, Carl Orff (1895-1982) fonde en 1924 avec Dorothee Gunther, une artiste peintre fortement intéressée par le mouvement et la danse, une école de danse, la Guntherschule, où musique et mouvement sont interactifs. C'est de là que le concept du *Orff-Schulwerk* prendra naissance, concept développé avec la pédagogue Gunild Keetman et la danseuse Maja Lex. En 1961, Carl Orff fonde donc son école, l'Institut Orff, au Mozarteum de Salzburg sur ce concept du *Orff-Schulwerk* (« Schulwerk » désignant les activités en milieu scolaire – pour Orff ce milieu est propre à une progression bien soutenue).

Ce mouvement du début du 20^e siècle s'inscrit dans le courant des recherches psychopédagogiques de grands pédagogues comme Piaget, Decroly, Montessori et autres ; recherches s'inscrivant dans l'esprit où le pédagogue (chez les Grecs : celui qui guide l'enfant) suit la croissance et la maturité de l'enfant et n'opère pas uniquement pour un seul savoir. Il prend donc également en compte le respect de l'enfant, sa nature, ses possibilités d'évolution, son intérêt et sa participation à son propre apprentissage qui est alors synonyme d'expériences.

La formation des pédagogues

La pédagogie Orff est une pédagogie extrêmement artistique, dans laquelle le travail corporel, vocal et instrumental tient une place fondamentale. Cela implique que le pédagogue ait une formation pluridisciplinaire solide et exigeante. Dans le cursus formatif des enseignants, plusieurs disciplines sont abordées : pédagogie, éducation, études musicales, études instrumentales au-delà de la percussion, direction, improvisation, composition, technique vocale, technique instrumentale, technique du mouvement, improvisation du mouvement, danses folkloriques et historiques, ensemble vocal, construc-



L'instrumentarium Orff tire ses origines de différentes cultures musicales. Il constitue un ensemble complet permettant très rapidement de développer le sens harmonique, rythmique et auditif des enfants.

tion d'instruments, théâtre, marionnettes, mimes, groupes d'études, de réflexions, de projets, d'interventions spécialisées, etc. complétées par plusieurs types de spécialisation : formation à la pédagogie de la musique et de la danse, perfectionnement en musique ou en danse.

Les moyens utilisés

Le corps, premier outil dont l'enfant dispose pour explorer et découvrir le monde, reste un moyen important pour l'expression artistique. La danse et le mouvement prennent leur source au cœur même des activités, le corps est utilisé comme instrument. En pédagogie Orff, la percussion corporelle est fondamentale car elle fait appel à un travail global de grande portée : maîtrise du geste, psychomotricité, synchronisation, écoute, jeu d'ensemble, etc.

La voix constitue un autre axe d'exploration et de développement. L'utilisation du langage comme élément de l'éducation est fondamentale dans l'esprit pédagogique de Carl Orff. Le verbal est tout aussi important que le vocal car il constitue la structure de l'expression.

L'instrument enfin, principalement sous forme frappée, prolonge les percussions corporelles par ses composantes rythmiques, mélo-

diques et harmoniques, individuellement ou au sein de l'instrumentarium Orff.

Ces trois moyens de base et leurs dérivés (chant, danse, mouvement, théâtre, percussions corporelles...) aident à la progression musicale et développent la musicalité et la créativité.

L'instrumentarium

C'est avec le luthier Klaus Becker que Carl Orff fonda en 1949 le Studio 49 pour élaborer son propre instrumentarium basé sur la réduction de la percussion à la dimension des enfants afin que chacun puisse rapidement jouer en ensemble. Inspiré d'authentiques instruments de notre propre culture et de nombreuses autres cultures du monde, l'instrumentarium est un outil absolument magnifique permettant ainsi d'avoir toutes les familles instrumentales, grave, médium, aiguë accompagnées de petites percussions en peau, bois ou métal. Un ensemble complet permettant très rapidement de développer le sens harmonique, rythmique et auditif des enfants.

Comme le révèle entre autres sa cantate scénique *Carmina Burana*, Carl Orff, recourt à des inspirations pluridisciplinaires et multiculturelles (poèmes du 13^e siècle, musique élémentaire avec rythmes marqués, musique pour grand

Körper, Stimme und Instrument: Carl Orffs Pädagogik

Anfangs Juli hat das Orff-Institut Salzburg seinen 50. Geburtstag mit einem internationalen Symposium zum Orff-Schulwerk gefeiert. An dessen Ursprung steht ein Musiker, Theatermann und Komponist, der sich vehement für eine Musik für alle engagiert hat.

Die Pädagogik Orffs arbeitet mit dem Körper als einem wichtigen Mittel für den künstlerischen Ausdruck. Die Stimme ist ein anderer Weg der Erkundung und Entwicklung. Das Instrument schliesslich ist in seinen rhythmischen, melodischen und harmonischen Komponenten eine Verlängerung der körperlichen Schwingungen. Das Orff-Instrumentarium wurde auf der Basis von europäischen Instrumenten des Mittelalters und der Renaissance sowie von aussereuropäischen

Instrumenten wie afrikanischen Xylofonen, asiatischen Metallofonen, Perkussionsinstrumenten aus Südamerika etc. entwickelt. Es bildet ein vollständiges Ensemble, das Kindern schon früh eine Entwicklung ihres harmonischen, rhythmischen und auditiven Gefühls ermöglicht. Am Salzburger Symposium war die Schweiz u. a. durch die hauptsächlich in der Deutschschweiz aktiven Gesellschaft Orff Schulwerk Schweiz, aber auch durch die Musikschule Un, Deux, Trois, Musiques ... aus der Romandie vertreten. Workshops, Vorträge, Filme, Ausstellungen u. a. erlaubten einen regen Austausch. Die Koexistenz verschiedener Kulturen ist eine Konsequenz aus Orffs Offenheit und seinem differenzierten Herangehen an die Musik. PZ



Carl Orff a créé une pédagogie musicale pour tous, qui fait appel à une pratique globale et vivante de la musique, abordée en groupe.

orchestre et chœur, etc.). Dans le même esprit, l'instrumentarium a été conçu sur des modèles d'instruments du Moyen Âge et de la Renaissance européenne, comme la flûte à bec ou les carillons, et complété par ceux de cultures extra-européennes : xylophones inspirés des balafons d'Afrique, métallophones présents en Asie et plus

spécialement en Indonésie avec le gamelan. Viennent également les compléter de petites percussions en métal, bois ou peau d'origine africaine ou sud-américaine (guiro, maracas,...). Ces instruments développent l'expression, ce qui permet au pédagogue de guider le musicien dans son apprentissage et d'affiner son sens artistique.

Apprentissage collectif


Fondée sur la musique « élémentaire », cette pédagogie démontre bien que les fondements sont principaux : une musique pour tous qui fait appel à une pratique globale et vivante de la musique, abordée en groupe. L'apprentissage collectif est un facteur important et spécifique de la pédagogie Orff. L'instrumentarium qui en a découlé développe non seulement les aspects musicaux (auditifs, rythmiques, harmoniques...) de par sa large palette sonore, mais joue un rôle social considérable : respect de l'autre, écoute, enrichissement, exigence, discipline, extériorisation, etc.

Développement international

Cette pédagogie qui utilise des moyens globaux s'est étendue dans le monde entier et figure dans diverses facultés universitaires où elle fait aussi l'objet de recherches. L'Institut Orff de Salzburg quant à lui est rattaché à l'Universität Mozarteum de la cité autrichienne. Dans ce symposium, plusieurs ateliers, conférences, prestations, spectacles, films, expositions et autres ont permis aux nombreux musiciens, pédagogues et artistes de se côtoyer et d'échanger. Ce contexte

est propice pour ressentir comment chacun, selon son environnement et sa culture, s'est approprié cette philosophie et la transmet en fonction de ce qu'il est. Il en résulte une très grande richesse dans les échanges. La cohabitation de différentes cultures, issue de l'ouverture de Carl Orff et de toutes les rencontres qui l'ont inspiré est un des beaux résultats de sa conviction d'une approche différenciée de la musique. Comme Edgar Willems, Carl Orff a su rester dans l'inspiration de ces rencontres et enrichir ainsi son mouvement pédagogique.

Au symposium de Salzburg, les Suisses aussi étaient présents, notamment par l'Association Orff Schweiz, déployée surtout en Suisse alémanique, et également par l'école *Un, Deux, Trois, Musiques...*, active en Suisse romande. Le quatuor 4Ygrecs, issu de cette école, a donné un spectacle dans le cadre de la programmation du symposium international. Ces quatre musiciens formés artistiquement par la pédagogie Orff depuis leur plus jeune âge ont ainsi pu démontrer qu'une formation intégrée peut amener à maîtriser le travail instrumental, corporel et vocal. A ce jour, ils donnent en Suisse et à l'étranger des spectacles et des ateliers pédagogiques axés sur la percussion corporelle. Leurs spectacles réunissent création pour percussions corporelles et instruments classiques.

Il est rassurant de constater qu'une approche différenciée de la musique – la musique n'est pas seulement un but mais un moyen – peut ainsi non seulement bénéficier du respect de la différence, mais occuper dans le monde musical et artistique la place réelle à laquelle elle a droit. 

Suite de la page 6

tuent une troisième tradition. Pour elles, les productions culturelles reçoivent leur signification objective du contexte socio-économique de leur apparition ; elles le « reflètent » (Georg Lukács). La faiblesse, ici, tient probablement, d'une part, à la négligence des contraintes artistiques, spécifiques au champ des œuvres analysées, de l'autre, à une focalisation sur l'idéologie dont l'œuvre serait toujours – consciemment ou non – porteuse aux dépens de son langage, de sa structure esthétique propre : en un mot d'une étude *interne*, sémiologique de l'œuvre.

Rien, en principe (si ce n'est les limites de l'esprit humain), ne nous interdit de tenter d'éviter les angles morts de chaque perspective en agrégeant leurs vertus. Ce pluralisme des approches détermine même l'ampleur et, partant, la profondeur de l'interprétation des œuvres.

Une médiation à usage citoyen

On ne saurait – si ce n'est dans les plus noirs cauchemars des compositeurs ! – imaginer réserver la fréquentation des salles de concert aux seuls musicologues, aussi quittons, un instant, l'examen *savant* des ouvrages de l'art. Nul doute que l'expérience esthétique du profane s'écarte pratique-

ment de l'expertise des spécialistes ; elle s'appréhende rarement sous la forme d'une enquête cognitive traquant l'hypothétique vérité de l'œuvre, sa « réalité idéale » (Boris de Schlœzer) ou son improbable en soi. Cette expérience, toutefois, se vit dans la réception de l'actualisation phénoménale de l'œuvre, de son *analogon* (Jean-Paul Sartre), l'objet esthétique – le concert dans notre cas.

Affranchie des scrupules de l'enquête, cette réception ne saurait se résoudre en une consommation. De fait, toute œuvre ne nous propose-t-elle pas également et avant tout une jouissance et une interpellation ? La médiation ambitionnera non seulement d'intensifier, de complexifier l'expérience de la conscience *imageante* des auditeurs, mais également leur réception pour ainsi dire *psychosomatique* de ce « commun » de l'objet esthétique (étant entendu que la situation de chacun dans la salle, entre autres facteurs, nuance cette identité de l'objet). Elle ambitionnera d'interroger le mouvement de l'affection, du ravissement de soi au retour à soi – mouvement qui aiguise notre intériorité et fonde véritablement le *soi*. Elle encouragera, alors, la réaction à l'interpellation dont nous venons de parler.

Pour ce faire, et en évitant toute démagogie, elle veillera à assurer aux participants une sécurité narcissique de base, à offrir le cadre le plus

adéquat pour la suscitation et l'écoute des sentiments et des jugements spontanés du public. En parallèle, en évitant cette fois un didactisme adialectique, en tenant compte des êtres « situés » auxquels elle s'adresse et toujours avec le même tact, elle ponctuera ici et là le moment de partage d'apports théoriques. Du développement de l'échange émanera, idéalement, un affinement propice à la lecture de l'œuvre ainsi qu'à la sensibilité et à l'esprit des personnes assemblées.

Kant liait la valeur du plaisir désintéressé au fait qu'il puisse être universellement partagé. Dans l'échange des appropriations, dans la transaction collective des impressions et des « significations » sourd un communisme des interprétations au sein duquel le contraste des jugements de valeur importe moins que la mise en évidence des articulations et des représentations qui les fondent.

Une médiation ainsi envisagée se veut un exercice de citoyenneté, permettant à des sujets sociaux de quitter l'inertie à laquelle la société de consommation et la démocratie représentative les incitent le plus souvent. L'auditeur, ici, se mue en créateur d'une pensée incarnée résultant de l'exacerbation de soi et d'un partage. Insensiblement, glissera-t-on ainsi de la médiation esthétique à une forme d'expansion de la liberté. De l'esthétique à l'éthique. 