

RICHARD PROULX

L'EXPRESSIONNISME ABSOLU
DE ZOLTÀN KODÀLY

R.  PROULX
r-g-proulx.com

PREMIÈRE ÉDITION

© Richard (Gérard) Proulx

Tous droits réservés

ISBN : 978-2-921023-84-9

Dépôt légal : 2^e trimestre 2022

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

IMPRIMÉ AU QUÉBEC

Logiciel de typographie musicale :  SCORE, Lelan Smith

**Polices de caractères : – Helvetica, Adobe Systems Incorporated
– Aldine 721 Adobe Systems Incorporated
– Times New Roman Berthold, The Font Company**

B. L'expressionnisme absolu de Zoltàn Kodàly

Dans son entretien avec Gilbert Tarrab, Jacques Grand' Maison nous prévient des dangers que comporte la réduction de la philosophie en éducation.

– Vous soutenez ici, si je comprends bien, que même l'activité éducative s'est absorbée dans son instrumentation, dans ses moyens techniques, au point de perdre sa mission propre, ses contenus culturels spécifiques... au point même de ne plus pouvoir dire sa philosophie de base, pour reprendre vos propres termes.

– On réduit de plus en plus l'aire de la philosophie de l'éducation, un peu comme une peau de chagrin. (Le roc et la source [1980])

Il nous apparaît donc important de préciser ici le point de vue philosophique de Zoltàn Kodàly sur la nature de l'art musical.

Kodály place l'éducation esthétique, en premier lieu la musique, au coeur de l'éducation de l'enfant parce qu'il croit que le fait de faire activement de la musique, de chanter et de développer systématiquement les facultés musicales de l'enfant rend possible l'assimilation du contenu artistique de la musique tout en développant ses habiletés musicales. L'assimilation du contenu artistique passe par la pénétration émotionnelle de la musique pour aller vers la reconnaissance consciente de ses qualités esthétiques. (Klára Kokas, Ph. D. [1977])

Ce texte, entre autres, confirme l'expressionnisme absolu de Zoltàn Kodàly, point de vue clairement présenté dans la typologie des théories esthétiques de Léonard B. Meyer *Emotion and meaning of music* (1956) qui nous permet d'affirmer que la musique est une forme sonore qui recrée les conditions de la réalité subjective.

Quand un système de relations sonores - un morceau de musique - est perçu esthétiquement, ...il produit des tensions et des résolutions [détentes] chez celui qui en fait l'expérience et ces tensions [et détentes] sont significatives parce qu'elles sont des analogues du sentiment humain. (Reimer, Bennet, 1976, p. 109)

Compte tenu de ce propos, une question se pose : Comment Zoltàn Kodàly rend-t-il compte des tensions et des détentes mélodiques?

Mélobiste passionné, Kodàly cherche un moyen de rendre compte des tensions et des détentes mélodiques. Il découvre bientôt la solmisation de Guido d'Arezzo, un outil qui répond à sa quête d'une réponse à cette question. En effet, apprendre théoriquement le nom des fonctions tonales (tonique, sous dominante, dominante, etc.) ne permet pas de percevoir auditivement le rôle que chaque degré joue dans la tonalité ainsi que le niveau de tension ou de détente qu'il génère. Mais, Guido d'Arezzo, inventeur de la solmisation relative, en donnant un nom syllabique à chaque degré (ut [do], ré, mi, fa, etc.) crée un système d'identification des degrés qui permet de rendre compte auditivement du rôle de chaque degré dans la tonalité tout en favorisant ainsi une formation de l'oreille pertinente et efficace.

Dans cet écrit, Guido déplore le fait que les chanteurs, aussi merveilleux qu'ils puissent être et même s'ils auraient chanté pendant cent ans, sont incapables de déchiffrer une antienne sans le secours d'un maître...

Dans cette lettre au moine Michel, Guido affirme que sa méthode d'enseignement permet de former un chanteur dans l'espace d'un an ou deux... Le Pape Jean, ayant entendu parler de la célébrité de notre école, voulut savoir comment, grâce à notre antiphonaire, les garçons pouvaient déchiffrer des chants qu'ils n'avaient jamais entendus. Il m'invita par l'entremise de trois émissaires. Le Pape se montra très heureux dès mon arrivée, discutant avec moi et m'entretenant sur plusieurs sujets. Après avoir examiné notre Antiphonaire et les règles qui l'accompagnent, il le considéra comme un prodige et voulut satisfaire son désir d'apprendre par lui-même à chanter un verset sans l'avoir entendu au préalable. Il découvrit [plus tard] que son expérience était vraie, osant à peine y croire.¹

Il s'agit ici, bien sûr, du système relatif [la solmisation], car la prononciation de la syllabe tonale du son perçu détermine son rôle dans la tonalité. Seul ce système peut permettre aux masses d'acquérir une culture musicale valable.

(Zoltàn, Kodàly, 1937)

Solmization is really justified by the fact that it creates a direct association between the picture and the names of the notes and the auditory image of the tonal degree.

(László, Dobszay, 1970)

L'analphabétisme musical est l'obstacle principal à la culture musicale...

(Zoltàn, Kodàly, 1929)

Le chemin qui conduit à la connaissance de la musique est ouvert à tous: c'est celui de l'alphabétisation musicale. Ceux qui savent lire et écrire la musique sont à même de connaître des expériences musicales inoubliables.

(Zoltàn, Kodàly, 1944)

There is no good musician, who does not hear what he sees and does not see what he hears.

(Zoltàn, Kodàly, 1974)

Il faut savoir que du X^e au XIV^e siècle, les jeunes choristes des églises en Europe, grâce à la méthode de Guido d'Arezzo, pouvaient chanter un verset sans l'avoir entendu au préalable et que le déclin de la dite méthode et du rôle du chef de chœur a correspondu avec l'arrivée progressive de l'orgue dans les églises au XIV^e siècle.

Faut-il le redire, la meilleure technologie physique et sociale ne saurait "humaniser" d'elle même aucun champ d'expérience, celui-ci doit toujours inventer sa touche humaine personnelle propre et sa pertinence culturelle originale. Cette révolution reste à faire.

(Le roc et la source [1980])

Richard Proulx

Richard Proulx

¹ Valade-Beaudet, Margot, *D'Arezzo, Guido*, dans *Ephphatha*, revue de l'Association Kodàly albertaine, volume 5, n^o 2, avril 1988, pages 12 à 15.

Parce que les formes que prend le sentiment humain sont naturellement plus apparentées à la musique qu'au langage, la musique révèle la nature des sentiments de façon plus réelle et plus profonde que le langage. (Langer, Suzan [Reimer, B.], 1942, p. 191)

Voici un schéma* qui représente les relations existantes entre ces différents points de vue :



* Ce schéma est tiré du livre de Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, 448 pages.

ANNEXE I

RÉSUMÉ DE LA TYPOLOGIE DES THÉORIES ESTHÉTIQUES DE LÉONARD MEYER

L'**absolutiste** affirme que pour trouver la signification et déterminer la valeur d'une oeuvre musicale, il faut étudier exclusivement les rapports qui existent entre les éléments constitutifs de l'oeuvre elle-même (les notes, les accords, etc.).

Le **référentialiste** n'est pas d'accord. Pour lui, la signification d'une oeuvre d'art se trouve à l'extérieur de cette oeuvre. Aussi, pour en connaître la signification, il faut étudier les idées, les événements, les états émotionnels, etc. auxquels la musique réfère.

Cette première dichotomie se double d'une autre dichotomie qui ne lui correspond pas. En effet, le **formaliste**, qui est nécessairement absolutiste, prétend que la signification de l'oeuvre d'art diffère de toute autre signification humaine possible. Pour le formaliste, la musique est une forme sonore, un point c'est tout.

Quant à l'**expressionniste**, il adopte le point de vue **référentialiste** si, pour lui, le sentiment auquel se réfère l'oeuvre d'art est distinct de l'oeuvre elle-même ; il épouse le point de vue **absolutiste** s'il considère que le caractère expressif est intrinsèque à l'oeuvre, c'est-à-dire les tensions et détentes (mélodiques, harmoniques, rythmiques, etc.) que génèrent les sons et qui sont en même temps le propre de la réalité subjective. Ainsi, pour l'**expressionniste absolu**, la musique est une forme sonore qui recrée les conditions de la réalité subjective.

Les structures sonores que nous appelons musique montrent une étroite similitude logique avec les formes du sentiment humain - formes de croissance et de décroissance, de courant et d'adaptation, de conflit (tension) et de résolution (détente), de vitesse, d'arrêt, d'enthousiasme terrifiant, de calme, d'activité subtile et d'oubli rêveur - pas de joie ni de tristesse peut-être, mais le piquant de l'une et de l'autre ou même les deux à la fois - le sublime et la brièveté, l'éternel défilé de tout ce qui est senti dans la vie. Tel est le modèle ou la forme logique de la sensibilité; et le modèle de la musique est cette même forme exprimée en sons simples, mesurés et en silences. La musique est un analogue sonore de la vie émotive. (Langer, Suzan [Reimer, Bennet], p. 27)

R.  PROULX

r-g-proulx.com

richapro @ yahoo.fr

Tél. : 819 771-9074

Du même auteur :

- *Chants et jeux chantés du folklore français I*
- *Illustrations de "Chants et de jeux chantés I"*
- *Jeux chantés et habiletés sociales*
- *Éducation musicale kodaliennne, manuel de l'enfant*
- *Éducation musicale kodaliennne, manuel de l'élève I*
- *Exercices de lecture, 1^{er} cahier*
- *Exercices de lecture, 2^e cahier*
- *Rythme des exercices de lecture, 1^{er} cahier*
- *Bicinia et tricinia, 1^{er} cahier*
- *Bicinia et tricinia, 2^e cahier*
- *Exercices polyphoniques, 1^{er} cahier*
- *L'enfant au piano, méthode de piano progressive*
- *L'enfant au piano, transcriptions et arrangements*
- *L'enfant au piano, études polyphoniques*
- *Messe polyphonique du "Choeur des jeunes"*
- *Fugues du "Choeur des jeunes"*
- *Suite francophone*