

**Zeitschrift:** La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère  
**Herausgeber:** Association des musiciens suisses  
**Band:** 2 (1908-1909)  
**Heft:** 6

**Artikel:** Causeries pédagogiques: une réforme à tenter  
**Autor:** Monod, Edmond  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068795>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

**SOMMAIRE :** *Une réforme à tenter*, EDMOND MONOD. — *Concerts d'orgue* (suite et fin), GEORGES HUMBERT. — *Misé Brun*, drame lyrique en quatre actes, poème et musique de Pierre Maurice, GUSTAVE DORET. — La musique en Suisse : Suisse romande ; Suisse allemande. — La musique à l'Etranger : *Allemagne*, MARCEL MONTANDON ; *Belgique*, MAY DE RÜDDER. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Calendrier musical.

## CAUSERIES PÉDAGOGIQUES

### UNE RÉFORME A TENTER

On est à peu près d'accord, aujourd'hui, pour reconnaître que la culture musicale théorique doit marcher de pair avec l'étude d'un instrument ou de la voix. Ce n'est guère qu'en Amérique qu'on trouve encore des adeptes de la pratique pure, qui croient pouvoir se passer de toute connaissance théorique. Plusieurs élèves, à qui je recommandais de prendre des leçons d'harmonie, m'ont aussitôt répliqué : « A quoi cela me servira-t-il ? » Et après m'avoir fait avouer que leur quatrième doigt de la main gauche n'en deviendrait pas plus indépendant, que la diminution du temps qu'ils mettraient à apprendre un morceau compenserait probablement à peine des heures passées à enchaîner les accords, ils ont préféré en faire à leur tête et aller, comme ils disaient, « droit au but ».

Je ne chercherai pas, cela va sans dire, à justifier de pareilles prétentions. Nous savons depuis longtemps, en Europe, et on commence à admettre généralement aussi de l'autre côté de l'Atlantique que l'utilité de telle ou telle discipline ne se pèse pas à la balance, ne s'évalue pas en *dollars* et en *cents*, surtout en matière d'art. A notre époque, où la spécialisation à outrance est un danger, il est bon de le rappeler au musicien : s'il veut être un artiste, dans la pleine acception du terme, il faut que ses connaissances s'étendent de tous côtés au-delà du cadre étroit qui limite son activité propre. De son côté, l'amateur, dont le rôle consiste essentiellement à connaître des œuvres et à les juger, doit s'entourer de tous les secours que lui offre la théorie.

En revanche, je ne donnerais pas volontiers raison à cet humaniste, pour qui l'argument le plus fort en faveur du maintien des études grecques et latines était précisément qu'elles ne servent à rien dans la vie de tous les jours. L'enseignement théorique donné aux professionnels comme aux amateurs (chanteurs ou instrumentistes) doit, pour être fécond, s'adapter le mieux pos-

sible aux exigences pratiques. Si, aux dépens des connaissances qui leur sont indispensables, il chargeait leur mémoire de celles qui ne le sont pas, si surtout le travail qu'il exige d'eux devait demeurer stérile, vu leur défaut d'aptitudes spéciales, il serait à réformer. Examinons donc sans parti-pris ce qui en est, et si l'enseignement théorique de la musique, tel qu'il est pratiqué un peu partout, ne donne pas un semblant d'excuse à ces Américains qui refusent délibérément de s'y soumettre, et aux très nombreux amateurs ou même futurs professionnels de nos pays qui acceptent le joug, mais de mauvaise grâce, avec une envie mal déguisée de le secouer.

Dans les écoles de musique, les études qu'on peut appeler théoriques<sup>1</sup>, et qui sont en général rendues obligatoires, comprennent presque toujours le solfège et l'harmonie (basse chiffrée, etc.), parfois le contrepoint, la fugue et la composition, le solfège dit *supérieur*, l'histoire de l'art musical et des cours pédagogiques.

Le terme de *solfège* est devenu vague. Nous le prendrons au sens où il signifie la théorie et la pratique de la *solmisation*, et en général de la lecture musicale. Il comprend à ce titre (il devrait comprendre partout) l'explication de tous les signes quels qu'ils soient et de tous les termes employés dans l'écriture musicale, et de nombreux exercices pratiques correspondants. Cet enseignement est, sauf exceptions, fort bien donné en France, en Suisse, en Belgique. Trop souvent, dans d'autres pays, il ne fait pas l'objet d'une étude spéciale, et cette lacune se fait toujours sentir après coup. — Presque toujours on joint au solfège proprement dit les rudiments de la théorie musicale en général, et il s'en faut que cette partie de l'enseignement vaille l'autre. Fréquemment, soit par routine, soit sous prétexte de simplification (prétexte en général mal fondé), le maître se met en contradiction avec les résultats les plus universellement acceptés des sciences musicales. On enseignera, pour ne prendre qu'un exemple, que le fondement de notre musique est le demi-ton, faussant ainsi par avance la conception générale de l'harmonie.

Les cours pédagogiques devraient être partout obligatoires, sauf peut-être pour certains chanteurs, presque tous les instrumentistes étant, de par la force des choses, des professeurs.

L'histoire de la musique (depuis la Renaissance) est, elle aussi, indispensable aux exécutants. Pour bien interpréter une œuvre, il faut la *situer* dans son époque, se pénétrer de l'esprit de son temps. Il serait à désirer que, comme l'histoire littéraire bien comprise, cette histoire de la musique consistât de plus en plus à faire entrer les élèves en contact vivant avec les œuvres (par des auditions diverses ; — les professeurs se heurtent souvent, il est vrai, à des difficultés d'ordre pratique), et qu'elle se bornât le moins possible à leur exposer des appréciations et des considérations qui les laissent froids, s'ils n'ont pu admirer eux-mêmes les beautés dont on leur parle. L'histoire détaillée des musiques grecque et médiévale doit rester facultative, au même titre que les *sciences musicales* (parties de l'acoustique et de la psychophysiologie se rapportant à la musique).

Je m'occuperai plus loin du solfège supérieur, cours relativement rare

---

<sup>1</sup> En réalité, aucune étude pratique n'est pure de toute théorie, et l'étude de toute théorie comprend des exercices pratiques.

encore dans les conservatoires. C'est par l'organisation de cours en partie analogues que pourrait s'opérer la réforme que nous voudrions voir s'introduire dans l'enseignement.

Reste la filière classique des études d'harmonie, puis de contrepoint, de fugue et de composition. Elles sont absolument nécessaires aux organistes, professionnels de l'improvisation, et aux chefs-d'orchestre, appelés souvent par la force des choses à introduire de légers changements dans l'orchestration des œuvres. De même, on ne se représente guère un pianiste moderne incapable d'écrire avec correction, sinon avec originalité, ou d'improviser un honnête accompagnement. C'est un avantage pour tous les musiciens que de savoir composer; heureux donc ceux à qui leurs aptitudes permettent de suivre ces cours sans trop de peine; nous ne pouvons que les encourager à la persévérance.

Mais les autres! Les autres, c'est-à-dire la grande majorité des amateurs de tout genre, auxquels se joignent presque tous les professionnels du chant, beaucoup de violonistes et d'instrumentistes divers, et bon nombre de pianistes du beau sexe (car ce sont surtout les femmes qui s'égarent sans espoir dans les labyrinthes du contrepoint); tous ceux, toutes celles qui ont depuis leur enfance voué une haine implacable aux mathématiques et aux jeux de combinaison, — et qui ont pourtant de l'intelligence, un amour sincère de leur art, l'oreille juste, une sensibilité délicate, enfin plusieurs de ces dons divers qu'on est convenu de rendre par ce qualificatif vague : *musicien* (*musikalisch*), — tous ceux-là, que va-t-on en faire?

Faut-il maintenir au programme des examens une épreuve obligatoire de composition? Ils se traineront péniblement à travers les classes, perdant leur temps à un travail mal fait. L'examen final sera détestable, on peut le prévoir à coup sûr. Il n'empêchera d'ailleurs pas à lui seul les élèves bien doués d'obtenir un diplôme, car les conservatoires n'ont pas intérêt à retenir indéfiniment une brillante violoniste sous prétexte qu'elle ne sait pas écrire une fugue.

Faut-il donc rendre facultatif pour ces jeunes gens tout enseignement théorique? Et dans l'enseignement libre, les professeurs doivent-ils se résigner à voir leurs élèves ignorer tout ce qui touche à l'harmonie et à la composition? C'est ainsi, trop fréquemment, que les choses se passent. Les élèves abandonnent l'harmonie qui aux trois quarts, qui au premier tiers. Et comme bien souvent aucun enseignement nouveau ne vient combler les lacunes, la plupart d'entre eux se résignent à ne pas comprendre à fond les œuvres; ils terminent parfois leurs études sans savoir exactement ce qu'on appelle un *retard*, une *note de passage*, un *stretto*, un *développement* de sonate.

Notre conception de l'enseignement théorique est encore entachée de survivances d'un autre âge, de l'époque lointaine où le musicien était essentiellement compositeur, et se servait de son instrument avant tout pour transmettre aux autres ses idées à lui. Nous avons l'air parfois de confondre les domaines distincts de la science et de l'action, de nous imaginer que pour comprendre il faut pouvoir créer. Tout le monde sait qu'il n'en est rien. L'ingénieur qui contrôle le travail de l'ouvrier doit en connaître exactement les phases, il n'est pas nécessaire qu'il acquière son habileté de main. Pour critiquer avec sagacité, pour expliquer savamment une tragédie de Racine, pour



en jouer un rôle en acteur consommé, point n'est besoin d'être capable d'en écrire de semblables. Les examens de déclamation ont-ils jamais comporté la composition d'une scène de comédie ? Pour analyser *harmoniquement* une symphonie de Beethoven sans laisser une seule note inexpliquée, serait-il indispensable de savoir éviter les quintes parallèles, ou d'être à même d'écrire un bon contre sujet ?

Il faudrait se décider une fois pour toutes à séparer nettement deux sortes d'enseignement ; d'une part celui qui poursuit la compréhension et l'analyse des œuvres, d'autre part celui qui a pour but la création d'œuvres nouvelles. Le premier serait imposé à tous ; on se garderait de soumettre au second ceux que leur défaut d'aptitudes tient nettement à l'écart de la composition.

Les cours excellents de solfège supérieur pourraient être, avons-nous dit, le joint par lequel s'introduirait la réforme. Mais ils ne sont pas organisés, comme les cours d'harmonie et de composition, en filière régulière ; leur nom est vague, leur programme n'est pas nettement défini ; chaque professeur y fait entrer ce qu'il croit bon des innombrables connaissances théoriques utiles à un musicien. Le champ est, en effet, illimité ; les travaux des spécialistes du rythme, du phraser, de l'expression contribuent à l'élargir chaque jour davantage. Tout est intéressant, tout est bon à savoir. Mais comme tout le monde ne peut pas tout apprendre, il faudrait que l'enseignement à créer (solfège supérieur obligatoire, théorie analytique, qu'on l'appelle du nom qu'on voudra) eût pour but unique et avoué l'intelligence des œuvres, et comprît — ce n'est pas le cas pour les cours à nous connus — des exercices fréquents et gradués d'analyse.

Cet enseignement comporterait deux parties principales :

1. **Harmonie.** Etude théorique de toute l'harmonie, dans laquelle on comprendrait les appoggiatures, notes de passage, anticipations, pédales. Au lieu d'écrire des suites d'accords, les élèves apprennent à les reconnaître : on avance ainsi cinq ou dix fois plus vite que dans l'étude de l'harmonie courante, car ce qui retarde la plupart des élèves, c'est uniquement la difficulté qu'ils éprouvent à éviter les fautes d'écriture. — A cet enseignement correspondraient des exercices d'analyse *harmonique*, depuis celle des plus simples « Volkslieder » (accords de tonique et de dominante) jusqu'à des œuvres compliquées de musique moderne.

2. **Forme.** Enseignement de tout ce qui concerne la structure musicale des œuvres. Cet enseignement, dont la partie théorique indispensable n'est pas très considérable, pourrait commencer dès que l'élève est à même de mener à bien l'analyse *harmonique* d'œuvres faciles, et se poursuivrait ensuite concurremment avec l'autre ; le principal travail consisterait ici dans les exercices pratiques d'analyse. Le maître se rendrait compte que rien n'a échappé à l'élève, ni une imitation, ni une *rentrée* intéressante, ni un artifice de rythme ou d'accentuation, ni une diminution ou augmentation de la longueur d'une période, ni une adroite superposition de thèmes — enfin aucune de ces variations de la forme, ruses habiles ou inspirations géniales des compositeurs, qui font le charme d'un art comme le nôtre, où aucune réalité extérieure à copier ne vient gêner le libre et capricieux essor de la fantaisie.

Dans les conservatoires, les examens comporteraient des épreuves d'analyse. Le morceau choisi pour l'examen de lecture à vue pourrait, en même temps, servir de texte à expliquer.

Au cours des études, ces exercices d'analyse, portant sur les œuvres les plus diverses de toutes les époques, constitueraient tout naturellement la meilleure illustration des leçons d'histoire de la musique.

Le professeur appellerait spécialement l'attention de l'élève sur les particularités du style propre à l'instrument qu'il cultive (du style vocal s'il est chanteur), en lui faisant voir comment le style procède directement de la constitution même de cet instrument. (Beaucoup de pianistes, par exemple, et de compositeurs jouent, enseignent ou écrivent comme s'ils ignoraient totalement les conditions essentielles de la production du son au piano).

L'élève ainsi préparé ne serait-il pas mieux équipé pour interpréter les œuvres anciennes, pour juger sainement des nouvelles, qu'après avoir peiné longtemps pour arriver à se tirer fort mal d'un choral à harmoniser ? Ceux-là même qui voient un avantage à ces efforts, fussent-ils en partie infructueux, m'accorderont du moins, je l'espère, qu'à côté de cet enseignement pratique, — où les élèves peu doués n'avancent qu'en trébuchant, et souvent s'arrêtent en route, — il y a lieu de faire dans les études musicales à l'enseignement théorique analytique, qui procède beaucoup plus rapidement, une place très large, beaucoup plus large encore que celle qu'on a pu ici ou là lui réserver jusqu'à ce jour.

EDMOND MONOD.



La *Vie Musicale* publiera dans son prochain numéro un article de M. GEORGES HUMBERT : *Une nouvelle lettre de L. van Beethoven au prince N. de Galitzin.*

Fac-similé complet et inédit de la lettre du 13 décembre 1823.



## Concerts d'orgue

SUITE ET FIN<sup>1</sup>

Il y a bien des années, comme j'entrais un jour dans la « Hofkirche » de Lucerne, je fus frappé de percevoir distinctement, mais comme venant d'une chapelle à demi-close, les paroles de l'adorable motet de Mozart : *Ave verum corpus...* Les voix semblaient avoir avec la pureté un peu de cette rigidité que donne une longue pratique de la musique liturgique... Mais non, M. F.-J. Breitenbach était seul au banc de l'orgue. Il évoquait de ses dix doigts les douces sonorités mozartiennes et leur donnait, avec l'aide de la boîte expressive, cet accent de vérité et de vie qui m'avait fait prendre pour un chœur une simple *vox humana* — la meil-

<sup>1</sup> Depuis mon premier article (V. la *Vie Musicale* du 15 octobre 1908), des matériaux me sont parvenus de tous genres, de toutes parts, en nombre considérable. Remerciements et réclamations, félicitations d'avoir lutté pour la « bonne cause » et protestations sans nul fondement esthétique, programmes isolés de concerts annuels ou accidentels, de grandes ou de petites localités : Genève, Nyon, Morges, Lausanne, Montreux, Yverdon, Bienne, Zurich, Schaffhouse, Aarau, Wald, etc., etc. Enfin des séries imposantes de programmes des trois villes de la Suisse allemande où les concerts d'orgue sont une vraie *institution* : Lucerne, Berne, Bâle. Il va de soi que je ne puis, dans cette étude, m'occuper que de ces derniers et que je n'ai point la prétention d'être complet. G.H.