

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère

Herausgeber: Association des musiciens suisses

Band: 3 (1909-1910)

Heft: 5

Artikel: Musique expressive et représentative : leçon d'ouverture du Cours d'Esthétique musicale à l'Université de Genève [à suivre]

Autor: Monod, Edmond

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068833>

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: 11.01.2026

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 : *Musique expressive et représentative*, EDMOND MONOD. — La musique à l'Etranger : *Allemagne*, MARCEL MONTANDON ; *France* (Lettre de Paris), PAUL LANDORMY ; *Italie*, IPPOLITO VALETTA. — La musique en Suisse : *Suisse romande*, GEORGES HUMBERT. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Calendrier musical.

Musique expressive et représentative.

Leçon d'ouverture du Cours d'Esthétique musicale à l'Université de Genève.

Après avoir remercié le Département de l'Instruction publique et la Faculté des Lettres d'avoir accueilli favorablement à l'Université de Genève la musique, si longtemps bannie de l'enseignement supérieur en langue française, le nouveau privat-docent esquisse à grands traits l'histoire de la lutte séculaire entre l'élément *Forme* et l'élément *Fond* (ou *Contenu*) de la musique, montre que le débat n'est pas moins actuel aujourd'hui qu'il ne l'était en 1600, ou à l'époque de Gluck et de Piccini, ou encore à celle de Wagner et de Hanslick. Il explique ensuite qu'il se bornera, dans la leçon d'ouverture, à donner de son cours un aperçu général. Nous laissons ici la parole à M. Edouard Monod :

« La Musique expressive et représentative ». Pourquoi ce titre est-il double ? Est-ce, Mesdames et Messieurs, de deux fonctions distinctes de la musique que je désire vous entretenir ? J'espère vous prouver le contraire. Si je n'ai pas trouvé, pour caractériser la fonction nettement définie de la musique que nous étudierons ensemble, un terme unique et adéquat, c'est que je ne pense pas que ce terme existe.

Pour préciser l'objet du cours, il nous faudra rattacher l'expression en musique à l'expression en général ; à cet effet nous serons obligés de faire d'abord un peu de psychologie, de cette psychologie spéciale dont s'occupent les esthéticiens. En effet, dans la philosophie de la musique on ne peut faire abstraction ni de la philosophie, ni de la musique. Et si cette branche du savoir a été peu cultivée jusqu'ici dans les pays de langue française, c'est parce qu'elle suppose à la fois des connaissances philosophiques et des connaissances musicales.

Or les artistes méprisent la philosophie ; et ils font bien de la mépriser, ou du moins, s'ils s'y adonnent, de l'oublier lorsqu'ils créent. L'art procède de la libre inspiration, non de l'application de théories préconçues. L'esthétique s'élabore d'après les œuvres d'art, et non l'œuvre d'art d'après la théorie esthétique.

D'autre part les philosophes possédant une culture musicale approfondie ne sont pas légion. Or si l'esthétique du dessin, de la danse, de la sculpture n'exige que l'acquisition de connaissances techniques élémentaires, il n'en est pas de même en musique. On ne peut parler avec compétence des fondements de la musique sans être initié à tous les secrets de cet art. Autant vaudrait disséquer sur la littérature et la grammaire anglaises sans connaître un mot d'anglais ; encore l'anglais est-il (tant bien que mal, il est vrai) traduisible en une autre langue ; tandis qu'aucune explication ne saurait donner une idée d'une modulation, ou des différentes résolutions d'un accord de septième diminuée à ceux qui n'ont pas étudié et ressenti les effets produits par la succession d'harmonies diverses.

Nous verrons que les données de l'expérience sensible provoquent une double activité de notre esprit, qu'il y a influence directe et influence indirecte.

L'influence directe est le plaisir ou la peine que nous procurent les excitations venues du dehors, les réflexes qu'elles déterminent, les états de conscience qu'elles suscitent en nous indépendamment de toute association avec ce qui n'est pas elles. Exemple : la gaité ou la tristesse dues à l'absorption de l'alcool. Cette action directe ne constitue pas, comme telle, l'objet de nos recherches. Pourtant, nous ne refuserons pas aux phénomènes de ce genre le qualificatif d'*expressifs*, afin de ne pas violenter le sens des termes consacrés par l'usage. Mais nous parlerons alors d'expression directe, pour distinguer nettement ce genre d'expression de celui que nous comptons étudier.

L'influence indirecte dépend des associations de tout genre qui se forment nécessairement entre les diverses données sensibles. La présence de quelques sensations d'un groupe suscite en nous l'image du groupe tout entier. Les perceptions sensibles s'associent ainsi de mille manières soit entre elles, soit avec des sentiments, des idées, des volontés, des appétits. Ainsi, quand nous voyons à une fenêtre apparaître une tête, nous n'hésitons pas à conclure que cette tête se prolonge par un buste, des bras, des jambes, bref un corps humain. De même les sourcils froncés, les gestes violents, la rudesse de la voix évoquent en nous l'idée, l'image affective de la colère, et même un sentiment atténué de colère, par suite de la tendance qu'ont les images à s'objectiver. Dans tous les cas de ce genre on peut dire par extension que les perceptions sensibles *expriment* ce dont elles évoquent en nous l'idée ou l'image. Pour distinguer ce genre d'expression de l'autre, nous le nommerons *expression indirecte* ou *par association*, faute d'un terme mieux approprié.

Nous verrons comment, dans la pratique, l'expression directe se joint à l'autre pour la renforcer, et comment, à ce titre, elle peut prendre place dans le cadre de notre étude.

Une fois terminée cette analyse un peu abstraite de l'expression en général, nous aurons à en appliquer les résultats à la musique.

Nous nous occuperons d'abord de l'expression directe — et ici nous aurons à nous avouer que nous marchons encore, à bien des égards, dans les ténèbres. — Malgré les expériences de plus en plus nombreuses et précises qu'on entreprend dans les laboratoires de psychologie expérimentale, — expériences pour lesquelles le laboratoire de Genève possède déjà quelques

appareils — nous ne savons presque rien du mécanisme physiologique par lequel la musique influe sur nos états d'âme. Nous ignorons, par exemple, pourquoi certaine musique nous prédispose à la tristesse, indépendamment de toute association discernable avec d'autres phénomènes. Pourtant, le caractère de généralité, sinon d'universalité, des effets de ce genre est suffisant pour leur assurer une place dans l'art et légitimer leur interprétation objective. Nous verrons que d'autres, par contre, sont essentiellement variables, individuels, et par conséquent ne peuvent être regardés comme le résultat normal de l'action exercée par une musique donnée.

Passant ensuite à l'expression indirecte, nous verrons jouer un rôle en musique à toutes les causes d'associations — ressemblance, habitude, lien de cause à effet, etc. — que nous aurons vues à l'œuvre en étudiant l'expression en général.

D'abord les associations par analogie, ou les représentations. La musique imite les phénomènes sonores plus ou moins exactement. Des autres phénomènes elle reproduit certains caractères, surtout le *dynamisme*, c'est-à-dire la force ou la douceur, la rapidité ou la lenteur des mouvements, le repos ou l'action, l'hésitation. Ainsi, pour peindre une branche flexible qui se balance, elle imitera non la branche, mais son balancement léger, régulier. Les sentiments étant toujours mus par des liens étroits aux phénomènes moteurs, nous verrons comment on a pu appeler la musique le dynamomètre de la vie affective.¹

Viendront ensuite les associations par succession constante ou simultanéité, très fréquentes en musique, mais valables parfois seulement pour une société, pour un groupe d'auditeurs donnés. Ainsi le son du cor ne fait songer à la chasse que les familiers de ce sport, et ceux qui ont appris à y associer le timbre particulier de cet instrument.

Pour les autres, toute velléité d'éveiller dans un poème symphonique, l'idée de la chasse par le son du cor demeure nécessairement vaine; de même la simple imitation partielle du bruit régulier des pas ne suffirait pas à donner l'idée d'une marche militaire à ceux qui n'auraient jamais vu défiler des soldats, musique en tête. Si, par impossible, nos descendants ne devaient plus se servir, pour les déplacements de troupes, que de chemins de fer, d'automobiles et d'aéroplanes, l'effet d'une marche militaire serait perdu pour ceux d'entre eux qui ne seraient pas familiarisés avec l'histoire. Ils ne sauraient plus l'interpréter.

Quant aux signes conventionnels, ils jouent en musique un rôle d'importance extrêmement variable selon les divers genres de musique.

Dans les pays où cet art était l'apanage d'une caste, les notes avaient chacune sa signification, connue seulement des initiés; et le choix en était dicté non par l'inspiration, mais par le but pratique qu'on se proposait d'atteindre en utilisant la magie des sons.

Chez nous, européens modernes, l'exemple le plus connu de l'emploi,

¹ Expression de Jules Combarieu : *La Musique, ses lois, son évolution*. Paris, Flam marion, 1908.

en musique, de signes conventionnels est le *Leitmotiv* wagnérien. On retrouve il est vrai toujours un lien de parenté naturelle (d'imitation) entre le *Leitmotiv* et son objet, mais cette parenté ne saurait suffire à faire surgir l'image de l'objet dans l'esprit de l'auditeur. Le motif de l'épée de Siegfried a bien quelque analogie avec une lame longue, forte, lisse et affilée ; mais si nous pensons en l'entendant à l'épée de Siegfried, c'est que Wagner a associé ce motif, très nettement, aux *expressions verbales* désignant cette épée.

Quand nous aurons ainsi admis l'expression directe, expliqué l'expression indirecte de la musique, il nous faudra examiner dans le détail comment la technique musicale se plie aux divers genres d'expression ; comment s'y prennent les compositeurs lorsqu'ils veulent exprimer les sentiments ou peindre avec les sons. A cet effet nous analyserons chacun à part, puis en groupes, les divers éléments de la musique.

Nous commencerons par examiner les qualités expressives liées à la hauteur du son, puisqu'aussi bien le bruit sans hauteur déterminée n'a, chez aucun peuple, suffi à constituer l'art musical. Nous constaterons, par exemple, que les qualificatifs *hauts* et *bas*, par lesquels on désigne souvent les sons *aigus* et les sons *graves*, sont communs à toutes les langues ou à peu près. Nous chercherons les raisons plausibles de ces dénominations, qui entraînent à elles seules une corrélation nécessaire de la musique, art du temps, avec l'idée d'espace. — Comme les mouvements dans l'espace sont eux-mêmes expressifs, et comme l'aperception de la forme même des objets, des relations statiques entre leurs divers points, n'est jamais indépendante des mouvements musculaires, la corrélation établie entre l'idée d'espace et la musique ouvre un vaste champ à l'expression et à la représentation par les sons.

Nous étudierons ensuite l'intensité et le timbre, que tous les esthéticiens rangent au nombre des éléments de la musique.

Nous n'omettrons pas le mouvement, ni le rythme, élément commun à la musique, la poésie, la danse, et auquel participent d'ailleurs tous les phénomènes naturels. M. Charles Lalo le passe sous silence sous prétexte qu'il n'est pas spécifique. Mais la raison alléguée ne paraît pas péremptoire, puisque M. Lalo accorde une place à l'intensité, bien moins spécifique encore. L'intensité *du son* n'est pas l'intensité en général ; de même le rythme *musical* n'est pas le rythme du pendule, ni le rythme musculaire, ni le rythme poétique. C'est l'un des facteurs les plus puissants de l'expression musicale. Ce n'est pas par hasard que le rythme joue un si grand rôle dans le livre de M. Mathis Lussy consacré à l'expression¹. De même, c'est à la suite de ses travaux sur la gymnastique rythmique que M. Jaques-Dalcroze établit aujourd'hui les bases d'une plastique expressive alliée à la musique, — art qui paraît reposer sur les mêmes principes que celui de Madeleine et d'Isadora Duncan ; il n'y a pas ici succession fortuite, mais enchaînement logique. Ce sont précisément les rapports entre le rythme musical et les rythmes de la nature qui constituent sa richesse expressive.

Enfin l'élément qui nous retiendra le plus longtemps, c'est celui que nous désignerons, faute de mieux, par le mot d'*harmonie*, pris dans un sens

¹ Mathis Lussy, *Traité de l'Expression musicale*. Paris, 1873.

très général ; nous entendons par là tous les phénomènes relatifs aux rapports harmoniques des sons entre eux, intervalles consonants ou dissonants formés par des sons simultanés ou successifs, accord, tonalité, etc. C'est à bon droit qu'en ce sens large on a pu considérer l'harmonie comme l'élément principal de la musique. Rameau disait déjà que la mélodie procède de l'harmonie, et non l'harmonie de la mélodie. Sans harmonie, en effet, la gamme même n'existe pas ; la mélodie est informe, fuyante, impossible à fixer dans la mémoire ; et les arides graphiques des physiciens enregistrant le nombre des vibrations à la seconde, sont le seul moyen que nous ayons de la fixer sur le papier. C'est l'harmonie qui, sur la ligne vague et continue de la mélodie, établit des jalons à des distances variables ; et tandis que nous n'avons qu'une idée très vague de la *distance* mélodique comme telle, nous pouvons assigner une place à des sons quelconques grâce à un certain nombre de sons fixés d'avance et établis selon les lois de la consonance. Nous aurons à envisager, aussi brièvement que possible, les diverses théories émises pour rendre compte de la consonance, les accords, les modes. Nous ne pourrons, sur tous les points, formuler des conclusions catégoriques. Ainsi nous constaterons à la fois l'importance expressive de notre mode mineur, et l'insuffisance des hypothèses proposées pour son explication.

Au cours de cette revue des éléments, nous aurons constaté qu'ils sont tous capables d'expression. Tous aussi, pris à part ou réunis, peuvent être envisagés en eux-mêmes et dans leurs rapports réciproques, indépendamment de toute relation avec ce qui est étranger à la musique ; et l'existence d'une beauté musicale toute de forme, sans expression par association, est indéniable.

Mais l'importance relative de ces divers éléments varie considérablement, selon qu'on se place à l'un ou à l'autre de ces deux points de vue.

Soit d'abord le point de vue de l'expression. Ici le mouvement (le *tempo*, comme disent les Italiens), les licences de mesure (*accelerando*, *ritardando*, *rubato*), les relations d'intensité ont presque toujours une valeur capitale dont il est difficile de faire complètement abstraction. L'harmonisation et le rythme sont souvent caractéristiques, parfois plus ou moins indifférents.

Quant aux variations de hauteur des sons, à moins que la mélodie ne procède par sauts, qu'elle ne passe subitement d'un registre à l'autre, elles sont le plus souvent neutres, presque dénuée de valeur expressive.

Considérée au contraire du point de vue formaliste, notre échelle des valeurs se trouve complètement bouleversée. Ce qui est essentiel ici, spécifique, ce qui constitue la matière d'une composition musicale, ce qui permet de la distinguer nettement des autres, c'est le dessin rythmique et mélodique principal, c'est ce que nous appelons le thème. C'est lui qui se grave dans la mémoire, lui qu'il suffit de chanter pour désigner nettement une œuvre à un interlocuteur. Certes, il est possible d'imaginer une musique où aucun thème ne ressortirait nettement ; cette musique existe, et *Pelléas et Mélisande* en est un charmant exemple ; mais dans la grande majorité des œuvres musicales, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours — et malgré une éclipse au temps de la polyphonie pure — l'essentiel est le dessin de la mélodie principale, c'est-à-dire les rapports de hauteur, de durée et d'accentuation entre les sons. L'harmonisation en est souvent partie intégrante, mais souvent elle est accessoire, et le compositeur revêt lui-même son thème de vêtements harmoniques

divers. Quant au mouvement et aux relations d'intensité, elles ont paru si peu essentielles à certains maîtres, qu'ils se sont passé de toute indication à cet égard.

Si cette double classification des éléments aux deux points de vue expressif et formaliste s'était toujours présentée nettement à l'esprit des théoriciens, elle eût contribué à leur épargner bien des dissertations oiseuses. Elle explique en effet tout naturellement comment il est possible qu'une musique donnée s'applique, moyennant des modifications plus ou moins profondes, à des contenus expressifs différents ou même contraires, et cela sans que les formalistes puissent en tirer un argument en faveur de la négation de toute expression. En effet, il existe des morceaux de musique où les seuls éléments possédant une valeur expressive déterminée sont l'intensité et le mouvement. Les intervalles, la mesure, les relations entre les longueurs des notes, l'harmonisation, le timbre sont neutres, c'est-à-dire que leur valeur expressive approche de l'indifférence. Or l'intensité et le mouvement sont des facteurs indépendants des notes écrites, ils ressortissent uniquement à l'exécution. Il en résulte qu'on peut adapter les morceaux sans y changer une seule note, à l'expression de sentiments divers et même contraires ; on pourra sans contre-sens par exemple chanter sur une mélodie de ce genre plusieurs couplets, alors que la signification change totalement d'un couplet à l'autre.

Là ne s'arrêtent pas les conséquences de la constatation que nous avons faite. Si telle peut être, au point de vue expressif, l'importance de l'exécution, on voit que le musicien exécutant est un véritable créateur, et non un simple reproducteur ; que, dans les cas extrêmement nombreux où les notes écrites n'imposent pas d'une manière absolue une interprétation unique, c'est lui qui coule l'expression dans le moule livré par le compositeur, qui infuse la vie à la forme plus ou moins inerte en elle-même.

A suivre.

EDMOND MONOD.

La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :

EDMOND MONOD : *La musique expressive et représentative*. Leçon d'ouverture du Cours d'esthétique musicale, à l'Université de Genève (suite et fin).

La Musique à l'Etranger.

ALLEMAGNE

6 Novembre.

Grâce à la ténacité très tchèque et au louable patriotisme de Mlle Emmy Destinn, on a assisté ce 10 octobre, à l'Opéra royal de Berlin, à la reprise de *Dalibor*. Et je ne sais s'il faut admirer davantage les efforts de la cantatrice à imposer en Prusse l'œuvre de Smetana ou l'humeur accueillante et la réelle impartialité des Berlinois, pour cet opéra, musicalement jailli du fond même de l'âme tchèque, mais de formes vieillies, sans situations ni caractères, mi-Fidelio, mi-Lohengrin, tristement dépassé et d'un charme presque inadmissible aussitôt franchie les frontières bohèmes. Interprétation des plus soignées avec MM. Blech, au pupitre, E. Kraus, Hoffmann, Mmes Destinn et Hempel et d'excellents