

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 3 (1909-1910)
Heft: 6

Artikel: Musique expressive et représentative : leçon d'ouverture du cours d'esthétique musicale à l'Université de Genève [suite et fin]
Autor: Monod, Edmond
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068834>

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: 18.02.2026

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* (suite et fin), EDMOND MONOD. — La musique à l'Etranger : *Angleterre*, LOUIS NICOLE; *Belgique*, MAY DE RÜDDER. — La musique en Suisse : *Suisse romande*; *Suisse allemande*, Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Calendrier musical.

Musique expressive et représentative

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

SUITE ET FIN

Nous serons ainsi amenés à envisager le problème infiniment complexe et délicat, commun à la musique et à l'art dramatique, des rapports entre la personnalité du créateur et celle des interprètes. Nous écouterons les arguments qu'on peut faire valoir pour exalter la première aux dépens de l'autre. C'est là, diront les uns, une simple question de probité artistique et de pureté du goût. L'artiste a le devoir de réaliser l'œuvre du compositeur tout entière, c'est-à-dire telle qu'elle a été conçue, et de s'entourer pour cela de toutes les garanties possibles. N'en prendre que le squelette et l'habiller à sa façon serait une parodie et un crime artistique. Le compositeur crée l'œuvre en vue de l'exécution ; s'il est obligé de se servir de signes conventionnels pour la fixer, pour le rendre abordable à d'autres que lui, ces signes ne constituent pas la matière de son inspiration. Dans son imagination d'artiste, il entend l'œuvre *exécutée*, et c'est cette exécution idéale qu'il désire voir réaliser par des interprètes dociles. Voilà pourquoi tant de maîtres multiplient dans leurs partitions les indications verbales (*crescendo*, *ritardando*, *dolce*, *risoluto*, etc.). Ils désirent assurer dans la mesure du possible une exécution conforme à celle qu'ils rêvent.

D'autres nous diront que, sauf en des cas de plus en plus rares de nos jours, l'interprète n'est pas le créateur, ni le créateur l'interprète ; qu'une collaboration s'impose ; comme on ne voit jamais qu'avec ses yeux, n'entend qu'avec ses oreilles, la personnalité de l'exécutant ne peut s'effacer complètement. Pourquoi, dès lors, chercher vainement à la supprimer ? L'original demeure, fixé par la gravure ou l'impression, et aucune exécution, si profanatrice soit-elle, ne saurait en compromettre l'intégrité. Les diverses interprétations d'une même œuvre ne constituent-elles pas une richesse ? Et ne peut-on

considérer que les divers exécutants sont, en face d'une œuvre donnée, un peu comme des peintres en face d'un même paysage? Le paysage, avec ses caractères spécifiques, se reconnaît à tous les tableaux; mais chacun reflète l'état d'âme, l'esprit, toute la personnalité de l'artiste.

Quelle que soit la solution à laquelle on s'arrête, il est clair que l'interprétation ne peut varier que dans les limites tracées par la musique écrite. Lorsque les éléments inhérents à la notation ne sont pas neutres, mais ont au contraire une valeur expressive déterminée, des modifications graves apportées à l'exécution risqueraient d'amener une disconvenance, un antagonisme immédiatement perçu par l'auditeur entre les éléments expressifs opposés. Par exemple, une valse au rythme gai et bien caractérisé, jouée d'une manière plaintive et lente, donne l'impression d'une parodie. Les exemples n'abondent que trop de telles parodies inconscientes dans la musique vocale profane et, ce qui est plus regrettable, dans celle des cantiques religieux.

Pour adapter sans contre-sens, sans risquer de produire des effets de parodie, une musique donnée et caractéristique à l'expression d'états d'âme différents, il faut — et cela suffit — lui faire subir des modifications plus profondes que celles qui relèvent de l'exécution. Les modifications sont légères — un simple changement de mode par exemple — ou prennent les proportions de la « variation » moderne, où parfois l'analyse la plus serrée a peine à découvrir ce qui reste du thème primitif.

Car vous savez, Mesdames et Messieurs, que la musique est, plus que tous les autres arts, l'art des transformations. Les étymologies les plus invraisemblables, établies après coup par certains linguistes, ne sont rien à côté des changements que le compositeur fait subir à un motif; que de fois ce motif partage le sort du fameux couteau de Jeannot dont on avait changé la lame, puis le manche, et qui, pour Jeannot, restait le vieux couteau d'antan. La présomption audacieuse avec laquelle certains compositeurs prétendent faire reconnaître un thème là où il ne reste rien de la forme originale, cette présomption n'a d'équivalent que celle des commentateurs qui veulent nous faire voir une parenté, une hérédité musicale, là où vraisemblablement il n'y a ni intention d'imitation, ni réminiscence inconsciente, mais tout simplement création nouvelle.

Une fois amassées et classées toutes les observations que nous aurons faites en cours de route, nous nous apercevrons que notre bagage expressif, imposant par le nombre et par la grandeur, ne pèse pas très lourd. Mettons sur l'un des plateaux d'une balance toutes les valeurs expressives concordantes qu'on peut emprunter aux divers éléments de la musique. Une seule « expression » verbale, un dessin en quatre coups de crayon, placés sur l'autre plateau, feront pencher la balance en faveur de la poésie ou de la peinture.

Ce sont d'abord les concepts ou les abstractions d'une part, les objets matériels d'autre part qui sont le plus réfractaires à l'expression et à la représentation par la musique. Mais les sentiments eux-mêmes le sont, au moins les sensations ou sentiments spécifiquement différenciés, comme la faim, la soif, l'espérance, le remords. Quant aux mouvements dans l'espace, plusieurs de leurs caractères intrinsèques sont accessibles à l'expression musicale; mais que nous importe, si nous ignorons la chose qui se meut, de savoir comment elle se meut? La preuve de l'indétermination foncière du contenu

expressif de notre art, c'est que jamais un compositeur, un des virtuoses de la musique descriptive, n'a tenté de peindre en musique une scène quelconque sans l'accompagner d'un programme, ou tout au moins d'un titre.

Cette indétermination a plusieurs causes. Nous verrons que les ressources descriptives, en elles-mêmes très insuffisantes, des phénomènes sonores en général sont encore diminuées par les restrictions multiples qu'imposent au compositeur les lois de notre système musical. Les maîtres modernes, me direz-vous, font bon marché des prétendues lois de l'harmonie ; il n'en est pas moins vrai que personne n'a encore osé porter la main au cœur même de cet organisme qu'est notre système tonal. Notre notation elle-même divise la ligne continue des sons possibles en compartiments séparés par des cloisons fixes, sinon absolument étanches. Si même on inventait un nouveau système de sons, il faudrait bien qu'il comptât avec les lois de la consonance et de la dissonance, ou du moins avec ce qui en elles est général et humain. En effet, si notre mentalité musicale est due en partie à des causes historiques et sociologiques, elle dépend pour une bonne part des conditions physiques de la production du son et de notre organisation physiologique. Cette part-là est commune à tout le genre humain, des Indiens de l'Omaha aux Annamites, et des Grecs ou des Hindous à Richard Strauss ou à Debussy.

Le musicien descriptif *stylise* donc toujours sa peinture sonore. Son œuvre est comparable à un ouvrage de tapisserie, où la disposition fixe et symétrique des trous du canevas oblige l'artiste à transformer en lignes brisées les lignes droites ou courbes de la nature. Nous retrouverons cette stylisation nécessaire, aggravée souvent d'un surplus de stylisation arbitraire et d'une certaine idéalisation, non seulement dans la mélodie et l'harmonie, mais dans le rythme et le timbre.

Si, en vertu de ces divers motifs, il est impossible, au moyen de la musique pure, d'intéresser l'auditeur à une action quelconque, de faire passer devant son imagination aucun tableau précis, de faire saisir à son entendement aucun concept et même de différencier nettement des sentiments, faut-il conclure avec les formalistes, sans aller d'ailleurs aussi loin que certains d'entre eux, que la forme musicale n'a jamais de contenu précis, ou que le contenu est toujours variable selon l'état d'esprit des auditeurs ? La musique descriptive est-elle une chimère, et avec elle la musique objectivement expressive, pour autant que l'expression en est nettement définie ?

Posée sous cette forme, la question paraît bien appeler une réponse affirmative, aussi longtemps qu'on reste dans le domaine de la musique *absolument pure de tout alliage étranger*. Mais rien n'empêche le compositeur, pour préciser le sens qu'il donne à sa musique, de faire appel à des ressources placées en dehors d'elle : au geste, à la peinture et surtout à la parole. Libre à certains esthéticiens intransigeants de proclamer qu'une manifestation d'art est d'autant plus élevée qu'elle est plus pure de toute manifestation étrangère, plus dégagée de toute union avec des manifestations d'un autre art. Personne n'a osé tirer de ce principe ses dernières conséquences. Il conduirait en effet à nous priver non seulement de l'opéra (que beaucoup n'hésitent pas à condamner comme un genre faux), mais de tous les inépuisables trésors de la musique vocale, depuis Okeghem et Adam de la Halle jusqu'à Brahms, Grieg, Hugo Wolf, Fauré et les autres maîtres du lied moderne ; — à moins

qu'on ne pousse le paradoxe jusqu'à affirmer que, dans cette musique, la valeur des mots s'efface toujours devant celle des sons, et qu'on pourrait sans inconvénient, dans le *Roi des Aulnes* de Schubert, remplacer les vers de Goethe par des syllabes sans signification, choisies arbitrairement, comme dans les vocalises, de manière à faire ressortir davantageusement le timbre de la voix.

Il est évident que la musique est obligée de se diminuer, en quelque sorte et dans un sens, lorsqu'elle s'allie avec un autre art. Dans l'union de la musique avec la danse, et surtout avec la poésie — il faut comme dans les unions entre humains — que chacun des conjoints abandonne une partie de son indépendance en faveur de la bonne harmonie de l'ensemble. Il y a parfois conflit entre les caractères, et les lois qui régissent certaines formes musicales les rendent incompatibles avec certains textes. Mais ce que la musique perd d'un côté, elle le regagne de l'autre. Ainsi la canalisation d'un fleuve, en s'opposant à son expansion, ne fait qu'augmenter la puissance de son cours.

Les relations changent d'ailleurs de nature selon les cas. Alliée au geste seul, danse ou mimique, l'expression des sons ne gagne guère en netteté, car le geste ne comporte pas, dans l'interprétation des états d'âme, beaucoup plus de précision que la musique elle-même. En outre, si l'artiste qui crée les danses ou les poses plastiques n'est pas le compositeur lui-même, les déterminations qu'il ajoute à la musique sont le produit de son interprétation subjective, et ne valent pas pour l'œuvre musicale prise en soi. On voit se reproduire, à un degré plus éloigné, le phénomène que nous avons observé à propos de l'exécution, la personnalité de l'interprète s'ajoutant à celle du créateur.

La parole a, cela va de soi, une valeur déterminante bien supérieure au geste. Un simple titre renseigne abondamment l'auditeur sur le contenu expressif de l'œuvre. Lorsqu'un amateur donne après coup des noms aux romances « sans paroles » de Mendelssohn, il ne fait que renseigner le public sur les images subjectives qui se présentent à son cerveau à lui, à l'audition de ces romances. Mais quand le compositeur donne lui-même à son œuvre un titre, il exclut par là-même toutes les interprétations qui ne s'accordent pas avec ce titre. Si c'est là une restriction qu'il impose au sens esthétique, c'est aussi un stimulant qu'il donne à son activité : en effet, l'expression musicale a dès maintenant un objet précis ; c'est à nous, auditeurs, qui connaissons le titre, d'apprécier l'adaptation plus ou moins habile, plus ou moins heureuse, des moyens au but poursuivi. L'expression la plus indéterminée dans la musique pure peut ainsi acquérir une valeur incalculable. Quelle n'est pas, par exemple, la valeur expressive d'une simple nuance dynamique, d'un *crescendo* bien ménagé, quand nous savons *d'autre part* ce que cette nuance signifie, c'est-à-dire le sentiment qu'elle exprime et le nom du héros qui l'éprouve ! Il en est comme d'une formule algébrique abstraite, qui acquiert toute sa valeur pratique lorsqu'elle s'adapte à la construction d'un pont ou au rendement d'une machine.

Nous verrons l'auxiliaire que la parole fournit à l'expression musicale augmenter graduellement d'importance, du simple titre au programme, du programme à la parole chantée, pour arriver enfin aux essais qui ont été tentés pour la première fois en Allemagne de réunir dans une seule œuvre autant d'arts divers que possible. Dans le *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art intégrale,

la peinture est représentée par les décors de la scène, qui peuvent tenir aussi de l'architecture ; la danse et même la sculpture par l'action dramatique, la poésie et le chant par le chant et l'orchestre. Richard Wagner, qui non seulement a écrit la théorie de pareilles constructions artistiques, mais a réalisé ces conceptions dans les œuvres colossales que vous savez, Wagner a cru porter l'expression de chaque art à son maximum en les étayant l'un par l'autre. Nous verrons dans quelle mesure il a atteint son but.

* * *

Vous le voyez, Mesdames et Messieurs, le sujet est immense. Il faudra nous défendre de nous attarder trop longuement à chacune des questions particulières qu'il comprend. Et malgré tout, il ne nous restera qu'un temps fort restreint pour étudier et critiquer les opinions des principaux théoriciens sur le sujet qui nous occupe, et pour déterminer la place que tient l'expression dans l'évolution de notre art.

Ne déplorons pas trop amèrement la nécessité où nous serons d'esquisser seulement à grands traits l'histoire de l'expression en musique. D'une part, en effet, nous demeurerons tout le long du cours en contact avec les faits, et nos déductions s'appuieront sur des exemples joués au piano et empruntés aux maîtres des diverses époques ; d'autre part, eussions-nous par devers nous plusieurs années, nous n'arriverions pas au bout de notre tâche.

En terminant, je voudrais, Mesdames et Messieurs, vous faire part d'une appréhension et vous exprimer l'espoir qu'elle ne sera pas justifiée.

Nous allons nous livrer à des investigations méticuleuses, nous allons démembrer les œuvres des maîtres classiques, disséquer ces organismes pleins de sève et de vie, en examiner les tissus au microscope de notre sèche analyse. J'ai peur que vous me fassiez le reproche qu'on n'a pas manqué de faire de tous temps aux essais de ce genre, le reproche auquel n'a pas échappé M. Pirro, malgré les précautions oratoires qu'il avait prises, et bien que chaque page de son livre respire son admiration passionnée pour le maître à l'étude duquel il a consacré le meilleur de son temps.

« Dans sa recherche minutieuse des éléments d'un vocabulaire musical, il donne un peu, a-t-on écrit, l'impression d'oublier en faveur du détail, la musique elle-même, ses grandes lignes, sa puissance et sa formidable beauté ». Nous aussi, nous recherchons les éléments du vocabulaire musical expressif. Nous aussi, comme les Gros-boutiens et Petits-boutiens de la « Foire sur la Place », nous discutons gravement pour savoir si l'harmonie, musique verticale, importe plus au point de vue expressif que le contrepoint, musique lue horizontalement, et nous avons peur qu'un Jean-Christophe ne nous crie, bouillonnant de colère et de jeunesse géniale : « La Musique ! C'est la Musique qui importe. Montrez-moi la vôtre ! ».

Mesdames et Messieurs, je ne vous montrerai pas ma musique. Vous avez mieux, vous avez celle des maîtres, et je serais navré d'avoir l'air de la diminuer à vos yeux. Si, après l'une ou l'autre de nos conférences, vous avez l'impression que je me suis perdu dans les détails, que j'ai brisé l'unité admirable des œuvres que vous aimez en vous en jouant des motifs isolés, sans lien entre eux, en les commentant avec une sécheresse scolastique, — alors, rentrés chez vous, reprenez votre *Neuvième* de Beethoven, votre *Lied* de Schu-

bert ou votre second acte de *Tristan et Yseult*, oubliez tout ce que nous avons dit, laissez les Maîtres vous parler sans intermédiaire, et subissez avec délices le joug dominateur du génie. Si j'ai contribué, même de cette manière indirecte, et pour ainsi dire par contraste, à vous procurer quelques jouissances musicales de plus, je n'aurai pas perdu mon temps. EDMOND MONOD.

La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :

WILLIAM CART : *Un pèlerinage*. Pour le 16 décembre.

La Musique à l'Etranger.

ANGLETERRE

Finira-t-on par obtenir un Opéra permanent à Londres ? Vu l'opposition des socialistes, il n'y a pas à espérer de subvention du gouvernement ou du County Council. Et pour que le grand public le soutienne, il faut que les œuvres s'y donnent en anglais. Plusieurs essais faits dernièrement, notamment par la Compagnie Moody Manners, permettent d'espérer que la question financière se résoudra d'une façon satisfaisante, si l'on s'en tient à des programmes suffisamment populaires. Par « populaire », je ne veux pas nécessairement dire de musique légère, mais que la base du répertoire soit formée d'ouvrages déjà connus et admis par le public.

En ce moment, la Carl Rosa Company donne à Covent Garden des représentations en anglais, avec des acteurs anglais, de *Carmen*, *Paillasse*, *Tannhäuser*, *Faust*, *Rigoletto*, représentations qui sont très suivies et très appréciées. Il semble surprenant qu'avec les énormes progrès que l'Angleterre a faits en musique, il ne se trouve pas, dans une grande ville comme Londres, un public suffisant pour assurer l'existence d'un théâtre d'opéra, ou même d'un théâtre mixte d'opéra et d'opéra-comique, quand on voit chaque soir les Music-Halls refuser du monde. On est bien forcé de reconnaître que le public des grands concerts et celui des opéras est formé d'un nombre restreint de personnes. A quoi cela tient-il ? Je pense à ce fait que l'éducation musicale du peuple a été aussi mal comprise que l'éducation des enfants dans les « Board Schools ». On en fait des machines qui répètent à peu près les phrases qu'ils ont apprises dans leurs livres, mais sans les comprendre et sans parvenir à s'assimiler les sujets enseignés, souvent bien au-dessus de leur portée.

On enseigne de l'Euclide, du français (et quel français ! enseigné par une maîtresse anglaise), de l'astronomie même, à des enfants qui ne savent même pas parler leur langue. Au lieu d'aller petit à petit, on a voulu suivre la « route royale », c'est-à-dire confectionner des programmes qui fussent plus avancés que ceux des écoles du continent. En musique, on a fait de même. Et j'ai entendu un des musiciens les plus en vue de Londres (quoique bien loin d'être un des meilleurs) dire dans un discours : « Voyez les programmes de nos grands concerts ; nous n'avons plus rien à envier aux autres nations ». L'ambition a été ici de mettre sur les programmes les œuvres jouées dans les grands concerts de Berlin et de Paris. Mais en Allemagne et en France, le peuple a eu une lente et une complète éducation en musique, ce qui n'a pas été le cas ici. Et ceci explique une remarque que j'ai entendue d'un monsieur sortant d'un concert à Queen's Hall où il semblait vouloir tout bisser. Un ami lui demandait s'il viendrait le lendemain au « Symphony Concert ». « Non, merci ! Je sors d'en prendre. Demain, je veux jouir. J'irai à l'« Empire » (un Music-Hall).

La majorité du public n'est pas mûre pour les programmes qu'on lui sert et va au concert plus par mode, peut-être, que par goût. Les « Promenade concerts », eux, ont vraiment été appréciés par un très grand public ; non qu'on n'y ait pas fait de bonne et sérieuse musique, mais parce que les programmes, par leur variété, s'adressaient à un plus