



L'œuvre de Charles Kœchlin

La personnalité musicale de Ch. Kœchlin apparaît dès l'abord très difficilement classable. Les moyens d'expression ultra-modernes coudoient dans son œuvre, l'emploi d'accords traditionnels, de telle sorte qu'il faut bien se contenter de ranger leur auteur parmi les grands Indépendants.

Cette indépendance, toutefois, est pétrie d'un grand amour du passé, nourri de la tradition de « notre père Bach » jusqu'à l'assimilation la plus parfaite.

Mais ici l'on songe à cette jolie image de Montaigne, comparant l'œuvre d'art au miel des abeilles, si différent des fleurs, et tout composé cependant de leur seul nectar. Ce que l'on peut affirmer hautement, en tous cas, c'est que les chorals de Bach et ceux de Kœchlin, de caractère si divers pourtant, se placent sur un plan d'égale beauté dans la perfection de l'écriture et dans l'expression.

Mélodique, avec une richesse d'invention qui n'a d'égale que la souplesse de la ligne, on trouve en cette musique, par ailleurs, une complexité extrême. Tantôt elle est diaphane et transparente comme un cristal, dans une succession de fraîches consonances ; tantôt elle est franchement polytonale,

solide ou rugueuse, suivant le cas, et d'après le sentiment intime et profond qui anime l'œuvre.

Toutefois, malgré cette diversité d'expression, malgré la richesse d'un vocabulaire qui emprunte tour à tour des formes si variées, il y a dans la personnalité de Ch. Kœchlin une telle force que deux mesures de sa musique, qu'elles soient prises dans une grande œuvre d'orchestre ou dans une de ses « pièces enfantines », le révèlent aussitôt.

Et cette personnalité si marquée réside, à n'en pas douter, dans le caractère profondément humain de cette œuvre qui jamais ne s'abaisse à aucune concession ni à aucune fraude, mais va jusqu'au bout d'une sincérité totale, sans souci de plaire, ni de viser au succès.

Cette sincérité, Kœchlin l'a puisée non seulement en lui-même, mais aussi dans un contact qu'il a toujours cherché à rendre aussi fréquent que possible avec la nature et en particulier avec la montagne dont il n'a jamais cessé d'être un fervent amateur, non seulement en raison de la qualité des paysages, mais aussi de la valeur de l'effort que la montagne exige pour la conquérir et la comprendre.

Une autre raison de cette sincérité et de sa profondeur, c'est le grand amour pour la nuit étoilée que Kœchlin a puisé dans l'astronomie, l'une des recherches les plus attachantes de sa vie. Peut-être faut-il voir aussi dans ses aspirations vers la voûte nocturne, la raison du côté parfois lointain de cette musique, musique loin de la Terre, mais non loin de la Vie, dit-il. Elle peut alors sembler à certains, vague et austère, mais seulement à ceux qui, précisément, ne savent pas s'arracher de certaines étroitesse conventionnelles, propres à notre vie moderne centrée sur la terre matérielle où notre agitation évolue si souvent dans l'indifférence des causes profondes.

Beaucoup d'œuvres de Kœchlin possèdent nettement cette empreinte du sens de la Nuit depuis *la Lampe du Ciel*, les *Clairs de Lune*, *Nox*, le *Sommeil de Canope*, jusqu'au beau nocturne, *Vers la voûte étoilée*, dédié à C. Flammarion.

Il importe de signaler en outre, dans la musique de Charles Kœchlin, une grande indépendance *modale* que l'on ne remarque pas toujours suffisamment, bien qu'elle soit la principale raison pour laquelle ses œuvres paraissent « vagues » ou « grises » à ceux qui ne vivent que pour le majeur et le mineur classiques, ces « tyrans » comme l'a écrit M. Emmanuel. Dès les plus anciennes compositions de Kœchlin, cette tendance vers les modes exempts de sensible se manifeste ; on la retrouve ensuite dans l'*Abbaye* ;

elle est plus nette encore dans le *Finale* de la *Sonate pour piano et violon*, les *Cinq chorals dans les modes du Moyen âge*, les *Fugues modales*, les *Chansons Bretonnes* pour violoncelle et orchestre, etc.

Besoin constant, en tout cela, d'évasion, non seulement des formules, mais encore de la tyrannie du « mode d'*ut* » et même de la tonalité, parfois, dans certaines pièces tel, le *Chant du Chevrier* par exemple, (dans les *Paysages et Marines*) qui parvient, jusque dans l'atonalité absolue des accords, à donner une impression aussi équilibrée et sobre que pourrait offrir le plus solide majeur ; mais, avec une poussière diaprée de couleur, et une subtile justesse d'expression qu'il eût été impossible, sans doute, de réaliser par d'autres moyens.

L'œuvre de Ch. Kœchlin (dont cette étude fera mesurer l'étendue) est loin d'être jouée aussi souvent qu'il le faudrait. Nous serions tentés de croire, tout d'abord, que cela tient à la difficulté d'exécution de certains morceaux, d'harmonies et de rythmes complexes (1). Mais, au fond, la raison n'est guère valable, car chez Strawinsky, chez Fl. Schmitt ou chez M. Ravel, on rencontre d'aussi grandes difficultés, et, d'ailleurs, nombre de pièces, plutôt faciles, de Kœchlin ne sont jouées que rarement. Disons plutôt qu'il y a dans cette œuvre quelque chose d'assez hautain, de peu soucieux du public et de l'effet ; comme aussi chez l'artiste lui-même, une sorte de réserve anti-mondaine, presque de sauvagerie ; enfin disons-nous que la surproduction dont témoigne son activité n'est pas faite pour faciliter une diffusion commerciale.

Néanmoins, au cours des trente dernières années on a pu entendre une assez grande quantité de poèmes ou suites symphoniques de Kœchlin notamment :

Les Vendanges, à la S. M. I. ; *la Forêt païenne* (intégralement), à l'Exposition des Arts Décoratifs (sous la direction de W. Straram) et en fragments aux concerts Koussevitzky ; *la Nuit de Walpurgis classique* et le *Chant funèbre à la mémoire des Jeunes femmes défuntes*, aux séances intéressantes de « Pro Musica » conduites par F. Delgrange ; les *Heures Persanes*, les *Sonates françaises*, le *Poème pour cor et orchestre*, le *Premier choral pour orgue et orchestre*, le *Nocturne : Vers la plage lointaine*, etc... Et, récemment, (Novembre 1932) les fervents de Kœchlin ont eu la joie d'un festival de quelques-unes de ses plus grandes œuvres, notamment la *fugue symphonique*, les trois poèmes du livre de la *Jungle*, la *Course de Printemps*, donné par

(1) Ainsi la *Course de Printemps*, la *fugue symphonique* ou bien encore : à travers les rues des *Heures Persanes*.

l'O. S. P. à la salle Rameau, sous l'admirable direction de Roger Désormière. N'oublions pas non plus ce final des *Études Antiques* : la *Joie païenne*, de grand développement et de vaste sonorité, qui remporta le Prix annuel du *Hollywood Bowl* (Société de concerts en plein air), qui fut joué (août 1929) dans ce splendide cirque naturel, conduit par Eug. Goossens.

La plupart de ces morceaux n'ont eu, d'ailleurs, qu'une seule audition ce qui reste tout à fait insuffisant pour les bien comprendre. D'autres (qui sont parmi les plus caractéristiques) tels que le *Choral final des Saisons*, la *Symphonie*, l'*Hymne au Soleil*, n'ont jamais été joués.

On aurait bien des pages à écrire sur la qualité de l'orchestre de Kœchlin qui est à la fois d'une extrême variété, d'une clarté absolue, et d'une grande puissance. Mais il faut se limiter car voici maintenant la liste si longue de ses œuvres de musique de chambre, avec notamment :

Les *Trois quatuors à cordes*, le *Quintette*, (joué à Bruxelles au printemps dernier), les *Sonates*, (violon, alto, violoncelle, flûte, cor, hautbois, clarinette, basson), sans oublier celle pour *deux flûtes seules*.

Il y a aussi la série considérable des œuvres vocales. J'ai mentionné plus haut le *Final des Saisons*, grand choral pour orchestre, orgue et double chœur, sorte de Psaume moderne composé pendant la guerre et dont Kœchlin écrivit lui-même les paroles ; citons encore l'*Abbaye*, suite pour chœur, orchestre et orgue, très caractéristique par sa manière si sobre et si moderne d'exprimer le sentiment religieux ; *Midi* (sur le poème de Leconte de Lisle) donné en 1^{re} audition en décembre 1933 au Conservatoire de Namur ; les *Trois Poèmes* extraits du *Livre de la Jungle* et de nombreux *chorals a Capella*, parmi lesquels tous ceux réalisés sur les thèmes donnés par G. Fauré, aux Concours de Contrepoint du Conservatoire de 1906 à 1920. Il y a également toutes les mélodies écrites sur des poèmes de Verlaine, Samain, Haraucourt, Banville, Hérédia, d'Humières, et, dans le *Livre de la Jungle*, cette *Berceuse phoque* qui évoque de façon féérique le tendre jeu de la mère et du petit, parmi les longs flots diaprés. Puis, les *Cinq Chansons de Bilitis* (dont les proses et la musique diffèrent extrêmement de celles de Debussy), enfin deux recueils sur des poèmes humoristes, tendres, rêveurs, de la *Schéhérazade* de Tristan Klingsor.

Ouvrons maintenant les pages nombreuses des pièces pour le piano : il en est de tout ordre, depuis l'*École du Jeu lié* (exercices de contrepoint qui forment des pièces pour les débutants) jusqu'à la *Ballade pour piano et orchestre*, en passant par les *Paysages et marines*, ces gemmes étonnantes, et les *Pièces faciles pour enfants* ou les *Sonatine à quatre mains*. Dans tout

cela, on retrouve la même marque indélébile, à savoir cette souplesse de ligne et cette science du contrepoint si parfaite qu'on l'oublie tant elle se met naturellement au service de l'expression juste.

On y retrouve aussi, et surtout peut-être, cette claire lumière vraiment hellénique qui existe aussi (mais d'une manière si différente) chez notre admirable et regretté maître, Gabriel Fauré. Les rivages méditerranéens où Kœchlin a si souvent vécu, travaillé, et sa culture classique, nous ont valu d'en savourer le reflet dans la transmutation de son œuvre.

Il y a aussi, n'en doutons pas, une autre cause de cette limpidité : c'est la connaissance lucide et le grand amour de l'âme enfantine. On a souvent, et beaucoup, écrit des pièces pour les enfants ; la plupart du temps, cependant, ces pièces sont faites d'après les impressions ressenties par les grandes personnes, devant des actes enfantins dont on n'a guère pénétré la portée, parce que bien rarement on se donne la peine de cette recherche. Dans sa vie familiale, Kœchlin a vraiment pénétré l'âme des petits, et c'est ce qu'a si justement exprimé Vuillermoz écrivant, à propos des Sonatines, les lignes suivantes que je ne résiste pas au plaisir de citer : « Chez Kœchlin, aucune gêne, aucune hésitation sur le ton à garder, aucun souci de dignité paternelle, aucune coquetterie d'homme d'esprit. Une exquise candeur de pensée et d'expression, le miracle d'un rajeunissement total par la force de la tendresse et du souvenir. Aucune œuvre ne pouvait peindre plus exactement cette curieuse figure de savant austère et affectueux, d'anachorète à la rude barbe grise et aux yeux tendres, de philosophe sévère à la voix douce et nuancée ».

Vuillermoz dit bien : cette figure de savant... c'est qu'en effet, ne l'oublions pas, nous sommes ici en présence d'un grand musicien, mais qui n'est peut-être un grand artiste que parce qu'il est aussi une puissante intelligence étendue aux domaines les plus divers.

Mathématicien accompli autant qu'humaniste nourri de culture antique, Ch. Kœchlin ne pouvait se consacrer à la musique que d'une façon totale, c'est-à-dire en poussant la technique aussi loin qu'elle pouvait aller.

Grâce à cette tendance, le « savant austère et affectueux » nous a dotés, en outre, des livres les plus incomparables au point de vue de l'enseignement de notre art. Je ne crains pas d'affirmer en connaissance de cause, que le *Précis des règles du Contrepoint*, l'*Étude sur le choral d'École*, celle sur l'*écriture de la Fugue*, et le volumineux *Traité de l'Harmonie* (1)

(1) Max Eschig, édit.

sont venus combler une lacune immense. Jusqu'ici l'on s'est battu, dans l'enseignement de la musique, contre l'impossibilité d'inculquer *l'attrait* du travail avec des ouvrages dont la platitude devait d'autant plus rebuter l'élève qu'il était mieux doué. Il est permis, à présent, (il est même recommandé) de promettre aux débutants eux-mêmes qu'ils feront de la vraie musique, et déjà œuvre d'artistes, dans le plus humble devoir d'école, dans la fugue la plus strictement privée de toute « liberté ». Kœchlin, comme maître et comme pédagogue, a donc ouvert une nouvelle page devant nos yeux. Il nous a montré à tous comment on pouvait allier le sens de la liberté au respect de la tradition et au désir de l'invention nécessaire.

Comment n'a-t-on pas eu la pensée de faire profiter, par une classe au Conservatoire, une pléiade de jeunes musiciens, de cet étonnant enseignement? C'est ce dont on reste confondu.

Toujours est-il qu'après la mort de notre maître André Gedalge, lorsque la candidature de Kœchlin fut posée pour le remplacer, *deux voix* seulement dans le Conseil supérieur du Conservatoire, furent pour : tous les autres membres (plus de 20) votèrent *contre*, parce que, disait-on, Ch. Kœchlin était le porte-parole des musiciens de la jeune école...

C'est avec des raisonnements de cet ordre, allant vainement à l'encontre du flux de la vie qui marche, que l'on diminue ou que l'on neutralise tant d'influences salutaires, précisément parce qu'il faut savoir suivre la course du flambeau ; qu'il faut le faire avec une claire lucidité, au lieu de fausser l'esprit de la jeune génération par un stérile esprit de dénigrement du présent, mais qu'il importe de suivre le Flambeau avec cette prudence qui précisément le rallumera des lumières fidèles du passé : celles-là devront éclairer nos routes nouvelles, et faire naître les vérités de demain.

Nul ne pouvait, certes, mieux aider à cette tâche que Ch. Kœchlin, grâce à cette sympathie réelle (qu'on lui reproche) pour la jeune génération ; sympathie qui n'est cependant faite d'aucun aveuglement, d'aucun engouement surtout, pour une mode ou une « chose actuelle » mais bien de clair discernement, et d'un sens critique extraordinairement sûr, auquel je me propose de revenir tout à l'heure.

Mais auparavant, je voudrais dire ici quelques mots des ouvrages récents de Kœchlin, parce qu'ils marquent une étape assez curieuse de son évolution, et qui montre très bien la manière dont « le savant austère » s'accommode de notre temps et le juge.

On pourra trouver paradoxal que Ch. Kœchlin, peu fervent, en somme, du cinéma tel qu'il est, ait écrit en 1933 une suite symphonique intitulée : *The Seven Star's Symphony* — l'auteur, ayant souvent « déploré l'agitation dit-il, les changements brusques souvent inutiles, les gros effets comiques, le tragique à grands cris et aussi certains moyens douteux vraiment trop « cousus de fil blanc » destinés à aguicher le public, sans parler de l'infériorité de la valeur littéraire et surtout de la valeur musicale des films.

« C'est que cependant, tel qu'il est, le cinéma nous offre parfois des éléments de beauté, non seulement par les photographies souvent très belles, mais par les interprètes dont certains nous réconcilient avec cet art qui, dans la plupart des films, aurait encore tant de progrès à faire à bien d'autres égards ».

La *Seven Star's Symphony* est en hommage à Ch. Chaplin, Douglas Fairbanks, E. Jaunings, Marlène Dietrich, Clara Bow, Lilian Harvey, Greta Garbo.

Signalons encore que cette évolution vers le cinéma nous a valu en 1934 une petite suite pour piano, flûte et voix de femme, dédiée plus spécialement à l'une des sept stars : je veux parler de l'*Album de Lilian* (pour Lilian Harvey).

Dans cette œuvre, de l'aveu même de Ch. Kœchlin, la musique ne fait aucune concession, ni de réalisation, ni de pensée, mais reste fidèle à l'image de Lilian, légère, spirituelle et distinguée. Résolution charmante du problème délicat que présente la musique du cinéma, ou plutôt ce qu'elle devrait être.

Dans le même ordre d'idées se trouvent deux ouvrages récents de Kœchlin : la petite partition composée pour le scénario (2) sur les *Confidences d'un joueur de Clarinette*, par Erckmann-Chatrian, et le *Portrait de Daisy Hamilton*, cahier d'esquisses pour un film imaginaire (3).

Au cours de cette même année 1933 où naquit la *Seven Star's Symphony*, Ch. Kœchlin a écrit un *Hymne au Soleil* en forme de Choral fugué (forme employée parfois par Bach notamment pour « *Aus tiefer Noth* et le premier morceau de la cantate « *Christ lag in Todesbanden* »). Cette œuvre est destinée, de préférence, à une exécution collective, et de plein air, car elle est toute de joie et de lumière. Elle complète l'ensemble des *Trois*

(1) Fragment d'une lettre à Mme J. H.-C.

(2) Le scénario est aussi de Ch. Kœchlin.

(3) Sur un scénario également de Ch. Kœchlin, mais qui, ayant beaucoup de chances de n'être point pris à l'écran, restera, sans doute, « imaginaire ».

Hymnes dont les deux premières sont l'*Hymne à la Vie* et l'*Hymne à la Nuit*.

Mais revenons à ce sens si exact de lucidité que Kœchlin ne devait pas apporter seulement à son activité musicale comme compositeur et comme professeur.

Il devait aussi la mettre au service de son jugement très sûr de critique (je l'ai déjà signalé au sujet de son enseignement).

Je ne puis que citer au passage, et trop brièvement, les collaborations nombreuses de Ch. Kœchlin à l'*Encyclopédie de la Musique*, à la *Revue Musicale*, au *Monde Musical*, au *Ménestrel*, sans oublier ses deux livres sur *Debussy* et sur *Gabriel Fauré* (1).

Chaque article signé de Kœchlin éclaire la question traitée, d'un jour exact et profond. Avec humour, il remet les choses au point, redresse un jugement faux ou raille une mode ridicule. Car, avec son universalité, Kœchlin a un sens très aigu du comique et lorsque les snobs lui passent sous les yeux, il est rare qu'il les épargne. Cela est fait sûrement, et avec esprit — deux armes infailibles sous une plume française. Mais d'une façon générale, ce qui domine avant tout, dans l'œuvre de Kœchlin comme critique et comme écrivain, c'est un sens profond d'éclectisme et un impérieux besoin de justice. Cela est vrai non seulement lorsqu'il parle de ceux qu'il aime et défend le mieux, qu'il s'agisse de Berlioz, de Fauré ou de Debussy, mais cela est vrai encore lorsqu'il parle de Moussorgsky, de Schoenberg, d'Erik Satie ou des musiciens plus récents dont il a toujours été l'ami et le défenseur, chaque fois qu'ils avaient vraiment quelque chose à dire. — Je voudrais, à dessein, terminer cette esquisse sur ce bel aspect de l'indulgence avertie, non aveuglée, de mon maître et ami — et il me semble que rien n'a mieux résumé la synthèse de son caractère et sa diversité de production, que les lignes suivantes, de Calvocoressi : « Dans ses écrits critiques, il reste bien tel que nous le révèle sa musique — un artiste sensitif, scrupuleux, droit et clairvoyant, qui n'a aucune théorie à défendre, aucune attitude à maintenir, ne se rattache à aucune école et n'obéit à aucun mot d'ordre ».

J. HERSCHER-CLÉMENT.

Paris, décembre 1934.

(1) Outre ces écrits ayant trait à la musique et les deux scénarios mentionnés plus haut, il existe un certain nombre d'études écrites par Kœchlin sur des sujets étrangers à son art (Études sur l'*Amérique*, sur le *Maroc*, etc...) Elles sont inédites, ainsi que plusieurs *Contes* et *Nouvelles*, et quelques poésies.