Charles Kœchlin

Musicien lyrique français

MUSICIEN lyrique, voilà bien, dira-t-on, un pléonasme ! Mais, si l'on songe au développement qu'a pris, au cours du siècle dernier, et spécialement pendant la période romantique, la poésie lyrique, on peut comprendre qu'il soit permis d'assigner au mot « lyrisme » une signification toute particulière, qui ne rappelle que de fort loin ses origines antiques. C'est ainsi que le lyrisme se définit en général, aujourd'hui, comme étant l'expression d'un sentiment individuel dans une forme personnelle. Une telle manière d'être, si elle a pu se faire jour d'assez bonne heure en poésie, n'était point aussi aisée en musique. La musique est, en effet, avant tout, un art plastique, où les formes sonores peuvent, doivent même peut-être, dans une certaine mesure, se rechercher pour leur seule beauté intrinsèque. L'imprécision du langage musical rend assez difficile une conception différente :

c'est pour cette raison que nous voyons les anciens maîtres s'attacher principalement à la perfection de la forme, et, quand il leur arrive de nous laisser découvrir leur sentiment intime, c'est bien plus par une sorte de suggestion qu'ils y atteignent, que par une expression véritablement directe. Nous n'avons pas à rechercher ici si ce sont eux qui suivirent le plus sûr chemin : nous devons constater simplement que l'art musical a évolué progressivement vers le lyrisme, dont nous pouvons constater l'apparition pour la première fois en Allemagne, concurremment au romantisme littéraire, avec Beethoven, Schubert, Weber, et, en France, avec Berlioz et Chopin. C'est chez ces divers auteurs que l'on trouve la matière sonore, organisée, non plus seulement en vue de la réalisation d'un idéal abstrait, mais encore pour servir à l'expression concrète de l'âme même de l'artiste. La musique agrandit son domaine vers celui de la pensée et du sentiment, qui semblait jusqu'alors l'apanage exclusif de la poésie, et s'enrichit, par le fait même, d'une foule de tournures nouvelles nées de ce besoin d'expansion. Le musicien veut désormais exprimer ses idées, décrire ce qu'il voit, chanter ses joies et ses peines. Il ne lui suffit plus d'assembler les sons, pour en former, suivant la formule consacrée, « un ensemble agréable à l'oreille ». D'objectif qu'il était l'art devient subjectif : le lyrisme musical est né.

Je voudrais essayer de montrer ici que Charles Kœchlin n'est point seulement, comme on l'a pu parfois entendre dire, un savant polyphoniste et un harmoniste subtil, mais que son œuvre est tout imprégnée de ce lyrisme, qui nous a valu en France, depuis un siècle bientôt, une si belle lignée de musiciens. L'importance et la valeur de cette œuvre ont été maintes fois soulignées (1). Mais elle mériterait d'être connue davantage,

(1) Parmi les récentes monographies parues sur Charles Kœchlin, il faut signaler un important feuilleton du *Temps* du 14 janvier 1921, sous la signature de M. Émile Vuillermoz (recueilli dans *Musiques d'aujourd'hui*), une conférence de M. H. Woollett, reproduite dans le *Monde musical* (déc. 1921), un article de E. H. Oliphant sur « Les mélodies de Ch. Kœchlin » *(Musical Quarterly*, avril 1921) et trois article de M. N. D. Calvocoressi *(Musical Times*, oct.-nov.-déc. 1921).

car elle laisse à qui a été à même de l'étudier d'un peu près, une empreinte profonde par son caractère de sincérité, d'originalité, et de haute et sereine poésie. Malgré le nombre relativement considérable des compositions actuellement publiées de ce remarquable musicien, nous devons regretter cependant que la plus grande partie, la plus importante peut-être, demeure encore inédite, ce qui fait qu'elle n'a pu encore atteindre ce que l'on est convenu d'appeler le grand public. Combien, d'ailleurs, la carrière du compositeur n'est-elle pas chose ingrate, quand il ne se sent point attiré par les succès faciles du théâtre ! Or Kœchlin n'a presque rien écrit pour la scène : on ne peut citer de lui, en ce genre, qu'un petit acte, *Jacob chez Laban*, et deux ballets, *la Divine Vesprée* et la *Forêt païenne*, dont l'essence est probablement plus symphonique, qu'à proprement parler chorégraphique.

Le goût de la musique s'éveilla de bonne heure chez Kœchlin. A la maison d'éducation où il faisait ses études, le pianiste de Bériot avait organisé des auditions de musique classique avec conférences explicatives, initiative excellente, dont l'exemple devrait être suivi plus souvent. Notre jeune artiste s'y intéressait avec passion, et dès l'âge de treize ou quatorze ans, s'essayait à noter ses idées musicales, cela sans connaissances spéciales, d'ailleurs, car il avait à poursuivre d'autres études. Ces études furent, au surplus, brillantes, puisque, peu d'années après, nous le retrouvons à l'École Polytechnique. Mais l'uniforme et le galon ne tentaient point ce rêveur. La Muse l'appelait : elle fut la plus forte. A sa sortie de l'École il démissionne pour entrer au Conservatoire, où il étudie l'harmonie avec Taudou, la composition avec Massenet, André Gedalge, et Gabriel Fauré, et où il se trouve être le camarade de M. Henri Rabaud, à qui il dédie l'une de ses mélodies.

Les premières œuvres d'un artiste sont toujours intéressantes à étudier, car elles contiennent les semences qui doivent, plus tard, porter leurs fruits. Tout au début de sa carrière, en 1890, Kœchlin publie des œuvres exclusivement vocales (1). Ceci accuse nettement cette tendance au lyrisme que

(1) *Premier Recueil de Rondels de Théodore de Banville et de Ch. d'Orléans*, paru chez Baudoux, actuellement chez Rouart-Lerolle.

nous essayons de montrer ici. Le texte paraît chose nécessaire au musicien. Pour l'expression complète de son sentiment, il lui faut un objet précis. Le lyrisme que nous rencontrons dans ce recueil est, du reste, d'un caractère simplement aimable : impressions ressenties lors du retour des saisons, lors d'une partie de chasse, ou encore surgies de la contemplation d'un bibelot précieux (1). Mais ce qui est important à noter, c'est que la ligne mélodique est élégante et facile dans son contour, un peu, comme de juste, à la manière de Massenet, que l'on ne sent ni effort ni recherche, et que l'expression est simple et directe. Rien d'abstrait, rien qui évoque le mathématicien rompu aux mystères du calcul intégral, qu'est l'auteur. C'est une sensibilité délicate et charmante qui se révèle à nous, dans tout son caractère jeune et expansif.

Il nous faut suivre, maintenant l'évolution de ce lyrisme déjà éclos, au travers d'une œuvre importante et variée, où les genres les plus divers ont été traités, avec ces mêmes qualités d'expression spontanée, qui, à notre sens, en font la valeur. Charles Kœchlin a abordé tous les grands thèmes d'inspiration lyrique. Le premier, le plus universel de tous, le problème métaphysique, lui a inspiré deux de ses œuvres capitales : *l'Abbaye* et *la Forêt païenne*, où s'expriment, en s'opposant en quelque sorte, la conception chrétienne et la conception antique.

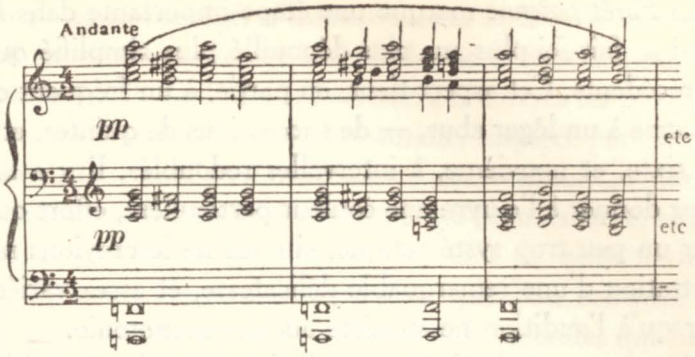
L'*Abbaye* peut être, je crois, considérée comme le chef-d'œuvre de son auteur. Cet ouvrage, malheureusement en grande partie inédit (2), est d'une véritablement puissante originalité d'inspiration. Le texte qui lui sert d'épigraphe en précise nettement les intentions philosophiques et poétiques :

(1) Voyez le rondel *Le Thé* (recueil précité).

(2) La première partie seule de la partition a été publiée par les soins de l'auteur (En dépôt chez Joanin et Cie, 22, rue des Saints-Pères).

« L'Ancienne Abbaye disparaît, ensevelie sous la Forêt nouvelle. Mais souvent près de ces ruines, l'Homme songe au passé, aux voix qu'on entendait parmi ces pierres : voix naïves, confiantes et fidèles, voix sincères, ferventes et graves, langage d'une vrai foi, chants des anciens cloîtres, voix des Primitifs, voix très pures.... »

Dans la première partie, sans utiliser d'autres ressources que les textes de la liturgie sacrée, l'auteur nous fait assister au mystère de la Rédemption de l'homme. L'orchestre, l'orgue et les voix se répondent suivant une alternance savamment ordonnée, ce qui donne à cette vaste fresque symphonique l'aspect de variété nécessaire. Après un court prélude orchestral, aux cadences mystérieuses et aux rythmes flottants, où intervient, par deux fois, l'appel de la cloche qui convie les fidèles à la prière, l'*Ave Maria* s'élève, chanté à l'unisson, comme par de lointaines voix angéliques, puis toutes les forces orchestrales et chorales se concentrent dans la nuance *pianissimo*, sur les paroles du *Kyrie* et du *Requiem*, symbolisant la douloureuse lamentation de l'humanité souffrante. Un prélude d'orgue calme et apaisant répond à ces plaintes : c'est le présage de la venue du Christ. L'*Ave verum* qui suit est un pur chef-d'œuvre d'expression et de style, de même que l'*O Salutaris* où l'attaque, dans la pleine force, de l'ensemble des chœurs sur les mots *Da robur, fer auxilium*, doit être d'un effet d'autant plus saisissant que la nuance *forte* n'avait point encore, pour ainsi dire, paru jusque-là. Cette première partie se termine par un *Benedictus* et un *Sanctus*, dans un sentiment d'une infinie douceur extatique. La deuxième partie, conçue dans un esprit analogue, comporte, notamment, le magnifique *Choral* pour cuivres, que l'on a entendu aux Concerts Colonne l'avant-dernière saison, et un *Finale*, très développé, pour orchestre.

L'*Abbaye* est, comme il convient dans un pareil sujet, conçue dans un style d'essence particulièrement polyphonique. Kœchlin y témoigne d'une connaissance approfondie de l'art du contrepoint à toutes les périodes de son évolution, depuis le naïf *déchant* du Moyen-Age, jusqu'aux riches floraisons sonores des maîtres du XVI^e^ siècle. Mais l'esprit de l'œuvre est entièrement personnel et les moyens sont souvent complètement nouveaux. Voyez, par exemple, le début du prélude :

La première mesure donne une impression nettement polytonale : les accords des parties supérieures appartiennent, avec leur *fa dièze*, à la tonalité de *mi mineur* (sans sensible), tandis que le *fa naturel* de la basse semble indiquer la sous-dominante du ton de *la mineur*. La troisième mesure offre un *contrepoint d'accords*, en notes de passage. Ce sont là modes d'écriture certainement très nouveaux et hardis, pour l'époque où ils furent conçus (1899).

Je n'ai cité cet exemple que pour montrer le constant souci de recherche expressive qui est la caractéristique du style de Kœchlin. Que l'on veuille bien ne point y voir un vain étalage de science. L'on se tromperait grandement : œuvre d'un artiste libre et indépendant, profondément originale de forme, quoique respectueuse de la tradition, et des textes sacrés qu'elle interprète, *l'Abbaye* est, en effet, avant tout, empreinte d'un mysticisme dont il faut aller chercher loin la source, chez les Primitifs eux-mêmes. Ici, toutefois, aucune imitation, rien d'artificiel : tout est sentiment. Kœchlin ne fait point le Primitif, il en a réellement l'âme, et ceci mérite d'être noté, je crois, pour une chose aujourd'hui vraiment tout-à-fait exceptionnelle.

Postérieure de près de vingt ans à *l'Abbaye*, la *Forêt païenne* (1) s'y oppose, par le fait qu'on peut y voir une peinture de la métaphysique antique, avec son caractère panthéiste et voluptueux. Le point de départ en est le poème d'Albert Samain qui forme le texte de la mélodie *Soir*

(1) Œuvre inédite. Les trois premières parties en ont été jouées aux concerts Koussevitzky à l'Opéra en 1922.

païen (1). La *Forêt païenne* marque une étape importante dans le style de l'artiste, qui se fait ici plus nu, plus dépouillé, plus simplifié que dans les ouvrages précédents. Cet aspect tient, en partie, à un fréquent emploi, — peut-être même à un léger abus, — de successions de quintes, et d'accords de quinte, sixte, et neuvième, à intervalles redoublés. Il y a là un effort évident pour donner à l'œuvre une couleur particulière, effort qui pourrait passer pour un peu trop systématique, si nous ne le croyions racheté par une orchestration d'une remarquable délicatesse, et assez variée dans ses effets, pour qu'à l'audition ne subsiste aucune monotonie.

La *Forêt païenne* est destinée, en principe, à la chorégraphie, et, sans nul doute, on pourrait en faire une intéressante adaptation scénique. Mais elle nous paraît se suffire à elle-même, symphoniquement parlant. Les trois premières parties évoquent les jeux charmants des Nymphes, dans les clairières d'une forêt située au bord de la mer. Je citerai, en particulier, la deuxième, danse dont le rythme grave et noble s'expose d'abord à la flûte seule. Mais la partie la plus importante et la plus intéressante, est le finale (2). Une danse vive et preste s'établit, que l'apparition du dieu Pan fait bientôt dégénérer en une fuite éperdue : après un instant d'accalmie, le motif reprend avec adjonction aux « bois », d'un thème large que l'on avait déjà entendu dans le *Prélude*. Nouveau temps de repos, et nous revoici dans le mystère de la Forêt, qu'évoquent des successions d'accords polytonaux dans l'extrême douceur, de l'effet le plus curieux et le plus pénétrant. Pendant ce temps le rythme de la danse, qui avait persisté de façon presque imperceptible, scandé par les harpes, le piano et le célesta, s'est peu à peu agrandi pour amener un thème nouveau : voici Diane et Endymion, dont les figures symbolisent l'Amour et la Volupté antiques. La danse reprend alors, plus vive, pour aboutir à son plein épanouissement. Elle s'alanguit enfin progressivement et vient s'éteindre sur une grande gamme descendante. Quelques accents rythmiques s'entendent encore dans le lointain, puis le groupe des deux amants s'efface et disparaît, tandis

(1) Cette mélodie figure au 4e *recueil de Mélodies* (les 4 recueils sont édités chez Philippo, boulevard Poissonnière). L'auteur y a pris quelques-uns des thèmes de la *Forêt païenne*.

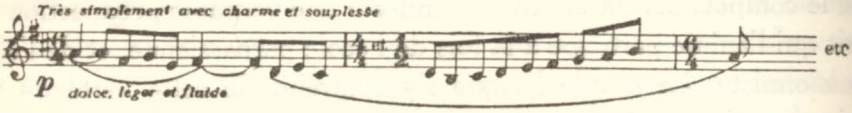
(2) Ce finale n'a point encore été joué en public.

que l'on perçoit encore les légers frémissements de la brise sur les feuilles, et que la nuit descend envelopper les bois de son silence apaisant.

On peut dire que la *Forêt païenne* est une des œuvres les plus caractéristiques de la manière particulière de son auteur. Inspirée par Samain, pour lequel le compositeur paraît avoir manifesté une véritable prédilection (1), l'esprit qui l'anime participe à la fois de l'école parnassienne, et de l'école impressionniste. Le souffle lyrique s'y empreint de cette fierté un peu hautaine, et de cette expression contenue, que l'on retrouve chez les poètes de la première de ces écoles. Quant à la seconde, qui fut surtout une école de peintres, elle a enseigné à Kœchlin l'art de transposer, si l'on peut dire, la couleur en musique. Mais, dans ce dernier domaine, nous le voyons rechercher plutôt une certaine unité de coloris, par l'emploi de chatoyances harmoniques et orchestrales appropriées, qu'une couleur distincte pour chaque objet. C'est ce qui, à notre avis, différencie nettement sa manière de celle de Debussy, chez qui les images visuelles semblent se traduire immédiatement et successivement en images musicales : d'où cette expression parfois un peu morcelée et dispersée, qui a déconcerté maint auditeur du début.

Après la Divinité, c'est la Nature qui est la grande inspiratrice des lyriques. Mais, là, je me sens vraiment embarrassé : c'est qu'il faudrait citer pour ainsi dire tout entière l'œuvre de Kœchlin, car la Nature y est partout. Nous la retrouvons, avec ses insondables mystères, dans les *Paysages et Marines* (2), et dans l'admirable *Villanelle* d'après Leconte de Lisle (3) ; accueillante et douce aussi, dans telle et telle page des *Sonatines* (4), et dans ces délicieuses *Petites pièces* pour piano (5), si pleines de fraîcheur et de spontanéité. Nul ne sait, mieux que Kœchlin, rendre par la musique le charme d'une fraîche matinée de printemps, la paix d'un beau

(1) Albert Samain lui a fourni les textes de très nombreuses mélodies.
(2) Pour piano, A. Z. Mathot, éditeur (2 recueils).
(3) *Premier recueil de Mélodies*, page 30 et sq.
(4) *Cinq sonatines pour piano*, A. Z. Mathot, éditeur.
(5) Senart, éditeur : 2 recueils : *Dix petites pièces faciles*, et *Douze petites pièces*.

soir d'été. Il n'est pas jusqu'à sa musique de chambre même, où l'on ne sente cette présence constante de la nature, confidente des peines et des joies de l'homme. Le premier mouvement du *Premier Quatuor à cordes* (1), avec son rythme ondoyant et souple, d'une conception si neuve et si imprévue,

n'est-il point une douce rêverie au bord d'un clair ruisseau, dont l'onde fuit sans cesse, légère et insaisissable ? Et l'allure si primesautière de la dernière partie de ce même quatuor n'évoque-t-elle pas, d'une façon tout à fait vivante, l'allégresse de cheminer libre et seul à travers la campagne ? Avec le très curieux *Scherzo* de la *Sonate*, op. 64 (1) pour piano et violon, nous voici encore transportés dans une de nos belles forêts de France, qu'anime tout un peuple de fées et d'enchanteurs aux noirs maléfices... Arrêtons ici la liste de ces exemples : le lecteur pourra l'accroître à l'infini lui-même, en feuilletant simplement les recueils de mélodies et de pièces de piano, la *Sonate pour piano et flûte* (1), la très intéressante *Sonate pour deux flûtes* (1), et bien d'autres pages encore. Ajoutons, enfin, que la peinture que nous fait le musicien des spectacles qui s'offrent à ses yeux n'est jamais une imitation directe, mais bien plutôt l'expression des sentiments que ces spectacles éveillent dans son âme. Et c'est en quoi l'on peut dire qu'elle est d'ordre essentiellement lyrique. Comme l'a fort élégamment noté M. Émile Vuillermoz (2), Kœchlin est « profondément imprégné de la sagesse des arbres qui l'entourent, et il a voué son âme et son art au culte de la nature avec tant de sincère ferveur, que la nature, pour le récompenser, lui a confié quelques-uns de ses plus précieux secrets. »

Parmi les thèmes généraux d'inspiration lyrique, il n'en n'est pas de plus souvent traités que ceux de l'Amour et de la Mort. C'est à dessein que

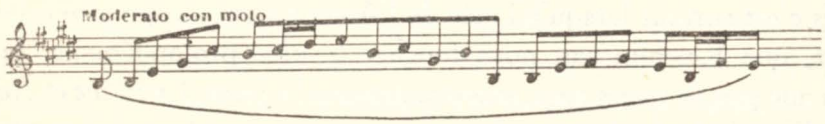
(1) Senart, éditeur.
(2) *Op cit.*

je les réunis ici, car ils se mêlent souvent l'un à l'autre. L'amour courtois, celui de nos trouvères et troubadours et de nos chansons de gestes, l'amour « volcanique », mais cependant d'essence plutôt cérébrale, d'un Berlioz, ne sont point de ces sentiments dont l'expression paraisse avoir tenté Kœchlin. C'est plutôt à la peinture de l'amour sensuel et païen qu'il semble s'être attaché. Il suffit d'ouvrir ses recueils de mélodies pour en trouver des exemples. C'est, alors, davantage, la beauté des gestes, la grâce des attitudes qui le séduisent, qu'à proprement parler le sentiment lui-même. C'est ainsi que nous voyons le sentiment de l'amour se rattacher chez lui, par ce côté, directement à celui de la nature. Qu'on veuille bien relire, le *Soir païen*, le *Sommeil de Canope* ou *Rhodante* (1) et l'on s'en convaincra. C'est pourquoi Albert Samain a mieux inspiré le compositeur, en général, que le Verlaine de la *Bonne chanson*, par exemple.

Mais c'est surtout lorsqu'à l'idée de l'Amour vient s'adjoindre celle de la Mort, que Kœchlin sait nous toucher le plus profondément. Je ne connais que peu de pages aussi émouvantes que la *Jeune Tarentine* et *Néère*. A plus d'un siècle de distance, le musicien se montre digne interprète de la pensée de Chénier, poète immortel de la Jeunesse fauchée en sa fleur par la Parque impitoyable. C'est encore la même dualité de sentiments qui pénètre une autre œuvre fort belle : je veux parler de ce *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes* (2). Il faudrait, je crois, remonter jusqu'à ces deux chefs-d'œuvre de Berlioz, qui s'appellent le *Convoi funèbre de Juliette* et la *Mort d'Ophélie*, pour trouver, en musique, l'équivalent des accents de cette tendresse si mélancoliquement et si profondément humaine.

Il est des thèmes lyriques de caractère moins général que ceux dont nous venons de parler. Parmi ceux que Kœchlin a abordés avec bonheur il faut citer les travaux rustiques, qui nous ont valu, notamment, ce riche,

(1) Mélodies du 4e Recueil.
(2) Inédit. Joué il y a deux ans aux concerts F. Delgrange et récemment par la « Société des grandes auditions symphoniques ».

somptueux et truculent poème symphonique : *les Vendanges* (1). Mais je n'aurais garde d'oublier, surtout, la peinture des sentiments de l'enfance, qui s'épanouit avec une si touchante sincérité dans les *Sonatines* et les *Petites pièces* pour piano. Écrire de la musique pour les enfants est une chose qui a tenté bien des compositeurs depuis Schumann. Mais combien peu ont réussi en ce genre ? Sans doute Debussy a-t-il noté avec beaucoup de finesse, dans *Childrens Corner*, l'exquise gaucherie des gestes puérils. Mais, comme l'a très bien fait ressortir M. Vuillermoz (2), Debussy, en présence de l'enfant, n'a vu que le côté extérieur, et n'a point su oublier assez qu'il était lui-même un homme. Quelle différence avec Kœchlin dont l'âme voisine si familièrement avec celle des petits, que tels de ses thèmes pourraient fort bien avoir été conçus par l'un d'eux ! Au hasard je tombe sur celui-ci (3) :

Tant de grâce fraîche et ingénue ne doit-elle point aller tout droit à l'âme de l'enfant ?

Si les *Sonatines* (4), tout en étant destinées aux enfants par le fonds même de leur substance, ne sont accessibles qu'à des pianistes exercés, il n'en est pas de même des *Petites pièces* pour piano, où l'auteur n'a point dédaigné de se mettre à la portée des petites mains. Je suis bien assuré que, dès à présent, bon nombre d'entre elles font leurs délices de la *Jolie fleur*, de *la Maison heureuse*, du *Ruisseau limpide* ou du *Retour du printemps*. Ces titres, eux-mêmes, dans leur simplicité charmante, ne sont-ils pas propres à évoquer dans le cœur des jeunes exécutants mille images gracieuses et familières, dont le souvenir ne sera pas perdu pour plus tard ? Et un artiste qui contribue ainsi à l'éveil de l'imagination et de la sensibilité chez les générations à venir, n'est-il point en droit d'être, à juste titre, fier de lui-même ?

(1) Inédit. Joué à la S. M. I.
(2) *Op. cit.*
(3) *Dix petites pièces pour piano*, nº 2, page 4, *la Jolie fleur*.
(4) Dédiées aux enfants de l'auteur.

Le style musical de Kœchlin s'est constamment modelé sur ce besoin d'expansion lyrique, qui en est l'essence même. C'est ce qui en explique les modifications progressives, que l'on peut aisément suivre à travers les quatre recueils de mélodies, parus successivement. De la *Villanelle* aux *trois poèmes* extraits du *Livre de la Jungle*, d'après Kipling, l'écriture évolue sans cesse dans le dessein de se rapprocher d'une expression toujours plus directe et sensible. Que de chemin parcouru, que de recherches, que d'innovations ! Dès l'époque de l'*Abbaye* nous voyons le compositeur s'affranchir de la symétrie rythmique des mesures régulières. Plus tard il supprimera toute indication de mesure. Mais il n'usera de ces moyens que lorsqu'il aura besoin de faire rendre à la musique toute la fluide souplesse dont elle peut être capable. Et, lorsqu'il le faudra, il saura, tout aussi bien, dans des œuvres beaucoup plus récentes, adopter des coupes parfaitement symétriques. Il a pénétré dès longtemps tous les secrets de la polytonalité et de l'atonalité qu'une école beaucoup plus jeune croit avoir découverts : mais il connaît aussi toute la valeur d'une tonalité bien affirmée.

Ce style affecte des formes très variées : il n'est pas juste de dire qu'il est uniquement polyphonique. Kœchlin n'est point seulement le maître-contrepointiste, à qui nous devons une savante étude sur les notes de passage, et de si belles réalisations de chorals. Combien de fois ne voyons-nous pas, dans son œuvre, la mélodie jaillir seule et pure, dépouillée si je puis dire, de tout lien terrestre, soutenue à peine par des harmonies, dont le caractère simplifié, parfois même un peu fruste, et d'une saveur très à lui, tend à en laisser ressortir toute la grâce abondante et diverse !

Charles Kœchlin n'a jamais écrit de symphonie proprement dite, et n'a abordé que relativement tard la musique de chambre. C'est que, respectueux des traditions de ses devanciers, il a dû lui sembler longtemps que le lyrisme ne pouvait s'épancher en ces formes d'art, aussi librement que dans les œuvres vocales ou dans les poèmes symphoniques. Il a cependant résolu le problème, et sachant, tout à tour, selon les besoins de l'ex-

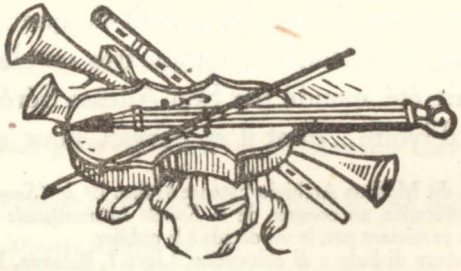
pression, rompre avec la tradition ou s'y conformer, il a réussi à créer une musique de chambre neuve et originale, et ses productions en ce genre occupent certainement une place importante parmi celles de l'école contemporaine, par le fait même de l'émotion lyrique qui en est la source. Ces qualités d'émotivité, qui font, à juste titre, estimer la *Sonate*, le *Quatuor*, et le *Quintette* de César Franck, nous les retrouvons chez Kœchlin, sinon avec autant d'intensité, du moins avec une variété beaucoup plus grande. C'est que, au contraire du lyrisme de Franck qui est tout intérieur, et qui nous retrace toujours les mêmes luttes contre les passions, et le même triomphe de la foi religieuse, celui de Kœchlin sait revêtir une foule d'aspects divers. Rien de ce qui est humain ne paraît lui être étranger, chose tout à fait remarquable à une époque où nous voyons trop d'artistes se cantonner dans un cercle étroit d'impressions, dont il semble qu'ils soient incapables de sortir.

Ce n'est pas sans intention que j'ai, au titre même de cette étude, qualifié Kœchlin de musicien français. Il ne doit en effet presque rien à ceux que l'on appelle les classiques allemands. Schumann paraît être le seul d'entre eux, dont, dans quelques passages, assez rares d'ailleurs, il paraisse porter l'empreinte. Son ancêtre le plus direct semble être Berlioz, le premier, et le plus grand, de nos musiciens lyriques. Il y a, dans les œuvres de début de Kœchlin, une certaine prédilection pour les successions de septièmes diminuées, pour les modulations enharmoniques, pour les modes antiques, toutes choses qu'affectionnait Berlioz. Plus tard, il a su retenir de Berlioz, le caractère primesautier du rythme et des développements, et la transparence limpide d'un orchestre sans inutiles surcharges, où dominent les timbres purs.

On pourrait, sans doute, aussi trouver quelques analogies, par moments, entre le style de Kœchlin et celui de Gabriel Fauré : nous croyons cependant qu'elles existent plus dans le sentiment que dans la forme même. Debussy lui a révélé l'impressionnisme : mais nous avons vu, à propos de la *Forêt*

païenne, que la façon dont il peut, parfois, se montrer impressionniste est fort différente de celle de Debussy. L'impressionnisme est, d'ailleurs, chez lui, plutôt une rareté. On ne peut guère citer comme se rattachant à ce genre, au milieu d'une œuvre considérable, où, la plupart du temps, les riches ressources de la rhétorique musicale sont utilisées dans le but d'exprimer des sentiments bien plus que des sensations, que les *Paysages* et *Marines*, et les seize images orchestrales des *Heures persanes* (1). Mais la manière très personnelle de l'auteur des *Paysages* n'offre que fort peu de ressemblances avec celle de l'auteur des *Estampes*, et cela est particulièrement intéressant à noter, en un temps où la place de ce dernier fut si prépondérante. Quoi qu'il en soit du caractère plus ou moins affirmé de ces diverses influences, on voit qu'elles sont toutes françaises.

Mais le style de Kœchlin est essentiellement français encore par son élégance sobre et discrète, par sa claire logique aussi, par sa robuste santé enfin. En dépit de sa forme parfois très hardie, de ses recherches très poussées vers le domaine de la nouveauté harmonique, on n'y retrouve rien de ces égarements névropathiques où semblent se complaire quelques musiciens des écoles étrangères actuelles. Vivant loin du tumulte des villes, ce noble et pur artiste a su se garder des courants néfastes qui tendent aujourd'hui à industrialiser l'art, et son œuvre, fleur éclose sur notre sol natal, a droit au juste tribut de notre estime pour tout ce qu'elle nous apporte de vivant et de profondément humain.

ÉTIENNE ROYER.

(1) Inédites. Deux de ces pièces ont été exécutées aux concerts Golschmann. Trois autres viennent d'être jouées au théâtre des Champs-Élysées sous la direction de M. Walther Straram. Nous avons rendu compte ici même de cette exécution (voir le n° précédent de la *Revue Musicale*).