

Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau, dir. 2010.
***Charles Koechlin : Compositeur et humaniste.* Édité par**
Marie-Hélène Benoit-Otis. Paris : Vrin, coll. « MusicologieS ».
609 p. ISBN 978-2-7116-2316-7

Christopher Moore

Volume 31, numéro 2, 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013220ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013220ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Moore, C. (2011). Compte rendu de [Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau, dir. 2010. *Charles Koechlin : Compositeur et humaniste.* Édité par Marie-Hélène Benoit-Otis. Paris : Vrin, coll. « MusicologieS ». 609 p. ISBN 978-2-7116-2316-7]. *Intersections*, 31(2), 125–132.
<https://doi.org/10.7202/1013220ar>

Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau, dir. 2010. *Charles Koechlin: Compositeur et humaniste*. Édité par Marie-Hélène Benoit-Otis. Paris: Vrin, coll. « MusicologieS ». 609 p. ISBN 978-2-7116-2316-7.

« Extrémiste de la liberté » : c'est ainsi que Philippe Cathé, l'un des directeurs de cet imposant ouvrage collectif, décrit à la fois la pensée, l'action et l'esthétique musicale du compositeur Charles Koechlin (1867–1950), ce grand méconnu du paysage musical français de la première moitié du XX^e siècle. Créateur prolifique, essayiste infatigable, pédagogue de renom, théoricien brillant, Koechlin fut, pendant plus de cinq décennies, extrêmement actif au sein de la vie musicale française et du développement du modernisme musical. L'image d'auteur de traités austère et de vieux professeur poussiéreux, qui, jusque dans les années 1980, a adhéré à cet homme pourtant épris de beauté, de rêve et d'humanité, est pour le moins injuste quand on pense qu'il a été l'élève de Massenet et de Fauré, l'ami et l'orchestrateur de Debussy, l'un des fondateurs de la Société musicale indépendante (SMI), le collègue de Darius Milhaud, d'Erik Satie et de Maurice Ravel, le professeur de Henri Sauguet et de Francis Poulenc, en plus d'être le compositeur de plus de deux cents opus dévoilant une personnalité musicale distincte, indépendante et intègre. Il a fallu attendre les travaux de Robert Orledge pour réviser ce portrait et pour nous dépeindre le compositeur dans toute sa richesse et toute sa complexité. En effet, la biographie qu'a signé Orledge en 1989 établit de solides assises aux études qui ont suivi et a contribué à faire découvrir la musique de Koechlin à de nombreux interprètes parmi lesquels certains continuent à graver, à un rythme soutenu, et souvent en première mondiale, des œuvres tirées de son immense catalogue¹. Depuis dix ans, notre connaissance de Koechlin s'est approfondie davantage grâce à la publication de deux recueils de ses écrits esthétiques et sociologiques, d'une biographie en langue française ainsi que de plusieurs articles spécialisés². Comme le soulignent Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau dans l'introduction de cet ouvrage de vingt-sept contributions, l'énorme corpus d'écrits théoriques, esthétiques, philosophiques, littéraires, autobiographiques, ainsi qu'une correspondance pour la plupart inédite, font de Charles Koechlin « un sujet d'étude parfait » (p. 13). Le fonds Charles Koechlin, déposé à la Médiathèque Gustav Mahler à Paris, de même que la collection de ses manuscrits musicaux (brouillons, épreuves et partitions éditées) au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, forment un ensemble documentaire très complet pour ancrer des recherches sur ce « sujet » qui, en dépit des études importantes parues ces dernières années, est loin d'avoir révélé tous ses secrets.

Ce recueil est le fruit de trois différents colloques ayant eu lieu à Montréal et Paris entre 2003 et 2008, qui ont réuni les efforts du Centre de recherche « Langues musicales » de l'Université de Paris-Sorbonne et du Réseau international d'étude des écrits de compositeurs, un laboratoire de recherche attaché

¹ Particulièrement intéressants à cet égard sont les nombreux enregistrements parus depuis le début des années 2000 chez Hänssler Classic dans la « Charles Koechlin Series ».

² Voir par exemple Charles Koechlin (2006, 2009) et Aude Caillet (2011).

à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) de l'Université de Montréal. Le livre est divisé en sept sections : « Introduction », « Musique et société », « Esthétique et composition », « Langage musical », « Cinéma et films imaginaires », « Le musicien et ses contemporains » et enfin, « Témoignages ». Malgré le grand nombre d'articles réunis, les éditeurs ont su éviter les redondances auxquelles on aurait pu s'attendre tout en soulignant, par l'organisation des différentes sections et par des notes infrapaginales, la présence d'importants thèmes transversaux.

Bien que le chapitre d'introduction écrit par les trois membres du comité scientifique ne s'attarde pas sur la notion « d'humanisme » énoncée dans le titre du volume, l'ensemble des articles tendent à justifier l'usage de ce terme pour qualifier l'activité créatrice du compositeur. Comme le propose Michel Duchesneau dans son article sur la pensée de Koechlin face au rapport entre la musique et le peuple, l'homme demeure « au centre de la réflexion du musicien » pour qui « les valeurs humaines dominent l'ensemble des sphères de la pensée » (p. 131). Ainsi Koechlin, comme il nous est donné de le constater à maints endroits dans ce volume, n'hésite pas, tout au long de sa carrière, à dénoncer la mécanisation, le sectarisme, les mots d'ordre et tout ce qui chercherait à faire valoir les volontés (esthétiques ou politiques) d'une majorité privilégiée au dépens de la liberté de l'individu. Les contributions d'Aude Caillet et de Liouba Bouscant, qui ouvrent le volume en se penchant sur le travail considérable que le compositeur a effectué en tant que conférencier, confirment cette attitude et montrent à quel point Koechlin n'a jamais cessé d'œuvrer en faveur de la musique de son temps et de défendre une vision personnelle et syncrétique de l'histoire de la musique tout en restant fidèle à son « *credo* » préconisant la liberté de l'artiste (p. 109). C'est cette orientation intellectuelle qui influença, par exemple, sa prise de position durant l'entre-deux-guerres quand il se vit confronté aux deux modèles dominants de l'écriture musicale moderne, soit ceux de Stravinski et de Schoenberg. Comme l'indique Danick Trottier dans un article intitulé « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », le compositeur exprime publiquement sa désapprobation envers ses collègues français qui collent trop au modèle stravinskien et le soi-disant « retour à Bach » des années 1920. Koechlin, rapporte Trottier, reconnaissait l'importance de « tenter de comprendre ce qu'a réalisé Stravinski » mais mettait les jeunes de cette génération en garde contre la tentation d'imiter le compositeur russe « au prix d'adhérer à des étiquettes vides de sens » (p. 310). Plus tard, Koechlin formulera une mise en garde similaire au sujet de la musique de Schoenberg, et ce malgré le fait qu'à partir de 1916 le compositeur autrichien a servi « d'exemple moral » et de modèle d'autonomie musicale et d'esthétique pour le compositeur français. Ce n'est qu'au moment où Koechlin s'aperçut que la figure de Schoenberg commençait, elle aussi, à faire « école » à la fin des années 1930 que son enthousiasme tiédit, menant Koechlin à parodier ouvertement le style atonal de Schoenberg dans le « Scherzo des singes », du poème symphonique *Les Bandar-log*, op. 176 (1939), deuxième partie de son *Livre de la jungle*. Comme l'explique Trottier, la déception que Koechlin éprouve graduellement face à l'exemple de Schoenberg n'est pas seulement liée à sa frustration envers certains acolytes zélés comme René

Leibowitz, qui propose d'ériger le système du compositeur autrichien comme modèle d'écriture en France, mais tient aussi au fait que Koechlin « a bien du mal à comprendre le chemin poursuivi par Schoenberg en direction d'une musique où la technique supplante la sensibilité créatrice. » (p. 324).

Pour un compositeur craignant la rigidité des systèmes et priant ses collègues de ne pas succomber à une vision étroite des possibilités techniques et expressives que pourrait incarner la musique moderne, l'imposante œuvre pédagogique de Koechlin peut, au premier abord, sembler paradoxale. En effet, que proposent habituellement les traités si ce ne sont des règles et des contraintes héritées du passé ? Les sept traités de Koechlin, écrits à partir des années 1920 par « nécessité de gagner sa vie et celle de sa nombreuse famille » (Koechlin, 1981, p. 56) révèlent explicitement cette tension entre la liberté compositionnelle et le respect des règles d'écriture léguées par le passé. Comme le signale Philippe Cathé, les traités de Koechlin présentent « un schéma argumentatif commun » : les propositions initiales de Koechlin renforcent celles des traités antérieurs pour ensuite donner lieu à une argumentation, s'appuyant sur des exemples musicaux du passé, du présent, et de lui-même, qui finit par ruiner « l'édifice scolastique auquel (le compositeur) a feint d'adhérer » (p. 359). Ainsi, les traités du compositeur « relativisent absolument toutes les règles » (p. 355), ce qui pourrait être considéré, comme l'écrit Denis Huneau dans son article sur le *Traité de l'harmonie* (1927), une « contradiction inouïe dans le cadre d'un ouvrage didactique » (p. 388). Pour Huneau, le *Traité de l'harmonie* de Koechlin constituerait donc un échec sur le plan pédagogique, mais non sur le plan esthétique (p. 390). Le grand nombre « d'exceptions » proposées en exemple par Koechlin, les fréquentes « digressions » de l'auteur, et la difficulté qu'il ressent parfois à expliquer exactement pourquoi tel ou tel effet est à sanctionner ou à célébrer font de son traité, d'après Huneau, une œuvre qui n'a atteint que partiellement son objectif. Pour Cathé cependant, cette organisation originale n'est pas une tare ; au contraire, elle participe à l'articulation des convictions humanistes les plus profondes du compositeur et, les abondantes « exceptions » aux règles d'école que Koechlin prend plaisir à dénicher un peu partout dans le répertoire (chez Bach, Mozart ou Beethoven, entre autres), servent à « enrôler les maîtres dans son combat contre le conservatisme » (p. 361) de l'époque moderne.

La liberté individuelle, une notion amarrée au cœur de la pensée humaniste, constitue donc un thème majeur de cette collection d'essais. Comparant les idées de Koechlin au sujet de la musique pour le peuple avec celles de Romain Rolland et Léon Tolstoï, Michel Duchesneau démontre justement à quel point la pensée de Koechlin en la matière ne peut être facilement assimilée aux idéaux socialistes du début du XX^e siècle, et ce malgré l'évidente prédilection intellectuelle du compositeur pour les postulats de la gauche politique. D'après le compositeur, l'espoir de Rolland et de Tolstoï de voir l'art émancipé du contrôle des « esprits pervers » des classes supérieures afin de mieux incarner l'essence religieuse de « l'art vrai » du peuple est illusoire, effarant même (p. 135-136). Pour Koechlin, « le peuple » ne peut être assimilé à la notion de « la masse » prolétarienne, pas plus que la recherche de la beauté (le but ultime

de l'art, selon le compositeur) ne peut être la prérogative d'une seule classe sociale. Critiquant Tolstoï, qui construit ses arguments autour d'un antagonisme quasi-marxiste des classes, Koechlin propose que la communauté qui défend la beauté soit constitué d'une « infime partie... de toutes les couches de la société » (p. 137). La beauté de la musique et des arts s'adresserait aux « meilleurs », ceux qui possèdent des « âmes artistiques » et qui, contrairement à l'analyse de Tolstoï et de Rolland, sont « disséminés dans toutes les classes de la société » (p. 138)³. Pour Koechlin, c'est la responsabilité d'une élite, qu'il n'hésite pas à appeler « aristocratique », de garantir que toutes ces « âmes » aient accès à l'art en dépit des grandes difficultés posées par les contraintes économiques et sociales de la vie moderne.

C'est cette « combinaison paradoxale d'universalisme et d'élitisme » (p. 147) qui ressort également de l'article de Liouba Bouscant sur l'engagement politique du compositeur durant les années 1930, période où il prend position en faveur des revendications culturelles du Front populaire. Soulignant la continuité avec les prises de position qu'il avait adoptées avant la fin de la Première Guerre mondiale, Bouscant explique que malgré ses « sympathies » pour les communistes proches du Front populaire, le compositeur a su garder « une indépendance de fer » (p. 150) à l'égard du mouvement. Bouscant affirme que l'engagement du compositeur s'articule à la fois autour des axes sociaux et politiques. Son engagement purement politique reste « discret et ponctuel » (p. 171) et est inspiré non par quelque orthodoxie politique mais plutôt par sa conscience morale. Ainsi se trouverait justifiée son association avec les différentes organisations luttant contre l'antifascisme et l'anti-bellicisme, ainsi que l'inspiration de son chant *Libérons Thaelmann!*, écrit en 1934 à l'intention de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) pour dénoncer le national-socialisme allemand. L'engagement social du compositeur est, par contre, surtout façonné par des « convictions esthétiques » (p. 158). Son activité au sein de la Fédération musicale populaire, organisation dont il devint le président en 1937, est mue par un ambitieux projet d'éducation musicale joint à une volonté de créer et de promouvoir une musique pour « le peuple » constituée d'œuvres modernes et anciennes. Ainsi que l'affirme Bouscant, l'engagement de Koechlin converge avec certaines revendications communistes et participe aux enjeux politiques du Front populaire entourant la question de la culture de masse tout en restant fidèle à ses convictions intellectuelles profondes.

La rencontre explicite des sphères politiques et esthétiques dans l'œuvre de Koechlin se manifeste une fois de plus dans sa collaboration artistique avec le réalisateur Henri Cartier-Bresson pour le film *Victoire de la vie*, examiné ici par Jérôme Rossi. Ce documentaire, porté à l'écran en 1938, constitue la seule contribution achevée de Koechlin au genre de la musique de film. La passion qu'il a entretenue pour le cinéma à partir de 1933, surtout depuis la révélation de l'actrice Lilian Harvey qu'il vit pour la première fois en 1934 dans *Princesse, à vos ordres!*, lui inspireront tout au long des années 1930 des œuvres évoquant ces

³ Charles Koechlin, « Discussion des idées de Tolstoï et Romain Rolland sur la musique pour le peuple (et l'art) », conférence du 17 mars 1917, reprise dans Charles Koechlin (2009, p. 81-93).

« stars » du cinéma parlant de même que diverses réflexions sur les rapports entre musique et cinéma. Encore une fois, le sujet du film de Cartier-Bresson, qui nous éloigne manifestement de l'atmosphère divertissante des métrages dans lesquels figurait Harvey, en est un qui n'aurait su laisser Koechlin indifférent. Consacré à « l'entraide médicale au service de l'Espagne républicaine » (p. 450) dans le contexte de la guerre civile espagnole, le propos du film s'inscrit nettement dans le projet antifasciste et internationaliste des communistes français de l'époque. Comme le démontre Rossi, la musique que Koechlin compose pour ce film demeure fidèle au style d'écriture musicale qu'on lui connaît et semble même parfois s'inspirer d'œuvres conçues en parallèle comme *Le Buisson ardent*, op. 171 (1938) et *La Loi de la jungle*, op. 175 (1939). Ce souci de liberté d'expression face au nouveau médium qu'est le film parlant est aussi examiné par Audrée Descheneaux qui, pour ce faire, replace les écrits de Koechlin sur le sujet dans le contexte des débats entourant les rapports entre musique et cinéma durant les années 1930. Descheneaux signale la prédilection du compositeur pour une musique de film s'inscrivant dans une tradition de musique pure (p. 484). Pour Koechlin, la musique de film doit unifier l'image en approfondissant « le sentiment global sous-tendu par la scène » (p. 478), tout en résistant à la tentation de proposer une traduction mimétique des images et des paroles. L'intérêt de la musique de film pour Koechlin est doublé d'une prise de conscience de la dimension sociale qu'elle pourrait comporter. En tant que divertissement de masse, le cinéma offre, selon Koechlin, une opportunité exceptionnelle de présenter une musique nouvelle à un vaste public évoluant complètement à l'écart des cercles fermés de la musique moderne. Dénonçant la tendance à astreindre la musique au cinéma « au rôle de petite chanson, niaisement sautillante » (Koechlin, 2009, p. 399), Koechlin cherche, comme le souligne Descheneaux, « à s'allier le cinéma dans le but de régénérer le goût musical populaire selon les normes esthétiques en lesquelles il croit » (p. 480).

Une fois de plus, universalisme et individualisme se rencontrent dans cette passion du compositeur pour le cinéma, et il est permis de se demander si ses théories humanistes sur le rôle social de la musique de film ne servent pas à masquer quelque peu le plaisir coupable (et fervent) que le compositeur ressent en la présence virtuelle des « stars ». Comme nous l'indique Robert Orledge, l'intérêt que revêt Lilian Harvey aux yeux du compositeur se développe au cours des années 1930 en une « quasi-obsession » (p. 494). L'article d'Orledge se concentre sur l'important corpus musical et littéraire comportant des cycles, tels les deux *Album de Lilian*, op. 139 (1934) et 149 (1935), les *Sept Chansons pour Gladys*, op. 151 (1935), *Le Portait de Daisy Hamilton*, op. 140 (1934-1938), ainsi qu'un scénario de film du même titre, inspiré de cette actrice qu'il admirait — et de loin — plus que toute autre. La description par Orledge du « film imaginaire » *Le Portait de Daisy Hamilton* nous montre Koechlin tirant son inspiration à la fois du rêve incarné par son égérie du grand écran, ainsi que de la réalité de sa propre vie de compositeur sexagénaire, dans laquelle la présence de l'actrice aurait sans doute été vivement souhaitée. Comme le propose Barbara Urner-Johnson, ce film ne fait pas seulement état de sa passion pour l'actrice, mais pourrait aussi être interprété comme un ensemble d'allusions

à peine voilées à la relation amoureuse qu'il a entretenue avec sa jeune étudiante américaine, Catherine Urner⁴. D'après Urner-Johnson, certaines scènes du film évoquent des thèmes ou des images qui se rapportent aux expériences partagées entre professeur et étudiante. Cette interprétation est d'autant plus crédible lorsque l'on constate que Koechlin a commencé à s'intéresser au cinéma et à Lilian Harvey au moment même où Urner faisait un retour quelque peu précipité aux États-Unis après quatre ans d'un difficile « ménage à trois » (p. 572) au sein du foyer parisien des Koechlin. Ainsi, peut-on conclure à partir de ces articles que le scénario du *Portrait de Daisy Hamilton*, de même que le cycle de 89 pièces du même nom récemment édité par Orledge chez Schott Music en 2007, émergent de cette discussion comme des documents nostalgiques, passionnés et poignants, des éloges à la beauté féminine, aux souvenirs américains du compositeur, et à sa sensibilité pour le cinéma parlant qui marqua de façon indélébile son œuvre musicale des années 1930⁵.

La musique de film de Koechlin, consistant souvent en des scènes de quelques minutes chacune, s'accorde avec aisance avec sa conception de la forme musicale à grande échelle, souvent élaborée à base de petites parties inspirées d'idées ou de thèmes particuliers. Dans l'article de Patrick Otto sur le processus compositionnel du compositeur, cette tendance est clairement établie en rapport avec *La Course de printemps*, op. 95, œuvre symphonique ambitieuse écrite sur une période de presque trente ans (1899–1927). Bien qu'il soit difficile de suivre l'argument d'Otto selon lequel la forme de cette œuvre, élaborée bien avant l'éveil de l'intérêt du compositeur pour le cinéma, nous renvoie au scénario filmique (p. 247), les nombreuses didascalies qui la ponctuent et l'ordonnent attestent de l'importance des scènes et des images du *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling pour la structure de son discours musical (p. 255–256). Ce processus, qualifié par Otto de « patchwork », pourrait expliquer en partie l'hésitation du compositeur devant le genre de la symphonie, thème auquel Gérard Hugon consacre sa contribution au volume. En effet, ayant écrit plusieurs œuvres symphoniques, Koechlin n'a donné, au final, qu'une « symphonie » achevée, la *Seconde*, op. 192 de 1943–1944 (la *Première*, une orchestration du *Quatuor à cordes n° 2*, op. 57 est restée à l'état de brouillon). Critique de la forme sonate, et surtout des exigences formelles de la réexposition (p. 259), Koechlin fit montre d'une indépendance envers ce genre qui ne devrait pas nous surprendre et qui expliquerait le peu d'orthodoxie structurelle que nous retrouvons dans des œuvres comme *The Seven Stars' Symphony*, op. 132 ou la *Symphonie d'hymnes*. La *Seconde Symphonie* est aussi représentative de ses prédilections formelles : organisée en cinq mouvements, la forme sonate y est évitée pour donner place à la fugue et au choral (p. 271) tandis que le finale est structuré sans référence à ses formes habituelles (p. 294). L'article de Hugon se termine par une analyse détaillée de cette œuvre, qui présente une description linéaire appuyée par plusieurs tableaux nous informant sur maints détails de son organisation (le nombre de mesures, les

4 Pour une étude approfondie de cette relation, voir Barbara Urner-Johnson (2003).

5 Sur les opinions de Koechlin sur l'Amérique, pays qu'il visite en 1918, 1928, 1929 et 1937, voir Christopher Moore (2012).

tempi, l'orchestration, les modes, l'organisation des fugues). Ce genre d'analyse descriptive, fastidieux à force de méticulosité, se retrouve à d'autres endroits dans le volume, par exemple dans l'article de Florence Doé de Maindreville sur les quatuors à cordes de Koechlin, dans celui également de Stéphan Etcharry traitant des différentes versions du « Colibri », soit celle de Koechlin (1898–1899) et celle d'Ernest Chausson (1882), et même dans celui de Jérôme Rossi sur la musique pour le film *Victoire de la vie*. Une approche comme celle de François de Médicis, dont l'article sur l'harmonie des quartes de Koechlin fait montre d'une focalisation analytique exemplaire, semble plus efficace (p. 213–226). Se concentrant sur la mélodie « Améthyste », op. 35, n° 2, écrite entre 1905 et 1908, l'auteur nous révèle en quelques pages la spécificité de cet aspect du langage koechlinien et nous démontre en quoi il contraste avec d'autres exemples d'écriture par quartes (comme celle que l'on trouve dans *Pour les quartes*, de Claude Debussy) de la même époque.

L'article d'Otfrid Nies, grand défenseur de la musique de Koechlin, propose une périodisation chronologique de la production du compositeur qui convainc par son organisation générale en six parties distinctes, mais qui révèle néanmoins des limites dès que l'on songe aux œuvres conçues et écrites sur une très longue durée, telle que la *Course de printemps*, œuvre que Nies considère comme étant représentative de la quatrième « période » de la vie de Koechlin (1922–1932) (p. 40–42). Cette périodisation artificielle ne rend pas suffisamment compte de la permanence de certaines influences esthétiques dans le travail du compositeur. L'article de Christophe Corbier souligne, par exemple, l'importance du modèle grec pour Koechlin, à commencer par son engouement pour l'« hellénomanie » des années 1890 (p. 327) jusqu'à la composition, des *Chœurs pour Alceste*, op. 169, écrits en 1938. Corbier insiste avec raison sur le fait que Koechlin s'inspire de « la pérennité de la beauté grecque » (p. 332) dans certaines de ses œuvres, et que ses appréciations de Fauré et Debussy, qu'il qualifie de grecs, païens ou panthéistes, sont fondées sur une vision esthétique profondément marquée par la Grèce antique (p. 337). Des clichés superbes des Propylées de l'Acropole d'Athènes et du Trésor des Athéniens à Delphes (et non un « temple » comme l'indique le titre de l'illustration) servent d'ailleurs à introduire le court « témoignage » de Marc Lérique-Koechlin, petit-fils du compositeur, sur l'intérêt que son grand-père avait pour la photographie. Les 32 illustrations reproduisant l'art photographique de Koechlin proposées ici nous plongent au cœur de la sensibilité du compositeur avec des prises de vues intéressantes et soignées des villes et des campagnes, tels des « paysages et marines » si chers à son imaginaire musical⁶.

Porté davantage vers la pureté « dorique » (p. 343) qu'il perçoit dans la musique de son cher maître, Gabriel Fauré, le langage musical de Koechlin se trouve, du reste, peu imprégné d'hispanisme, malgré l'amitié qui s'étendra sur plus de vingt ans avec Manuel de Falla et que nous décrit l'article de Chris Collins. Deux autres articles se penchent sur des relations précises que le compositeur a entretenues avec d'autres musiciens : Christophe Branger analyse celle d'Alfred

⁶ Voir son cycle pour piano, *Paysages et Marines*, op. 63 (1915–1916).

Bruneau et de Koechlin à la lumière des conférences publiques de ce dernier et de la correspondance inédite avec Suzanne Puaux-Bruneau, fille du compositeur. Enfin, Philippe Gonin nous propose une lecture de la relation entre Koechlin et son élève Émile Goué. Les articles sur Goué et de Falla souffrent un peu des limitations intrinsèques au sujet : l'estime mutuelle qui existait entre Koechlin et le compositeur espagnol ne s'est jamais traduite en termes d'influences musicales ou esthétiques, et la documentation proposée sur sa relation avec Goué ne nous convainc pas entièrement de l'influence directe que Koechlin aurait eu sur le *Cours d'esthétique musicale* de son élève⁷. Cet intérêt pour les relations « musicales » s'explique facilement, mais le volume aurait peut-être gagné à tenter d'examiner les relations que Koechlin entretenait avec certains écrivains (Romain Rolland, Georges Duhamel), amis (Jules Guieysse, Jeanne Herscher), critiques (Henry Prunières, Émile Vuillermoz), ou même compositeurs (Paul Dupin, Max d'Ollone) qui semblent avoir eu, pour leur part, un impact plus conséquent sur sa vie et sa pensée.

Ce volume, élégamment présenté, minutieusement édité par Marie-Hélène Benoit-Otis, contenant un grand nombre d'exemples musicaux, de tableaux et d'illustrations, se recommande aux chercheurs et aux interprètes de la musique de la première moitié du vingtième siècle. Les incursions multiples de Koechlin dans des débats d'ordre esthétique, sociologique, politique, pédagogique et technique, et son travail de créateur dans des genres variés (mélodie, symphonie, musique de chambre, musique de film), rendent ce livre indispensable à tout lecteur désireux de mieux comprendre l'attrait historique et les complexités certaines de cette époque musicale.

RÉFÉRENCES

- Caillet, Aude. 2011. *Charles Koechlin (1867-1950): L'art de la liberté*. Paris: Séguier.
- Goué, Émile. 1998. *Cours d'esthétique musicale*. Paris: Les Amis d'Émile Goué.
- Koechlin, Charles. 1981. « Étude sur Charles Koechlin par lui-même », *La Revue musicale*, n^{os} 340-341 : 41-72.
- . 2006. *Esthétique et langage musical*. Écrits présentés par Michel Duchesneau, vol. I. Wavre: Mardaga.
- . 2007. *Le portrait de Daisy Hamilton, op. 140 (1934-1938)*. Mainz et New York: Schott.
- . 2009. *Musique et société*. Écrits présentés par Michel Duchesneau, vol. II. Wavre: Mardaga.
- Moore, Christopher. 2012, à paraître. « Charles Koechlin's America ». Dans *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900-2000*. Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert et Anne C. Shreffler (dir.). Woodbridge (UK): Boydell Press.
- Orledge, Robert. 1989. *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works*. New York: Harwood Academic Publishers.
- Urner-Johnson, Barbara. 2003. *Catherine Urner (1891-1942) and Charles Koechlin (1867-1950): A Musical Affaire*. Aldershot: Ashgate.

7 Voir Émile Goué (1998).