

Charles Koechlin

Oeuvres choisies pour Orgue

Ausgewählte Orgelwerke

Selected Organ Works

Volume 1 / Band 1

Choral op. 90b

Choral „La Charité“ op. 49/2

Choral „Final du Requiem“ op. 161

Trois Sonatines op. 107

Vocalise I et II op. 212b

Édité par / Herausgegeben / Edited by
Wolf Kalipp

ED 9781

ISMN 979-0-001-1371-1

Volume 2 / Band 2

ED 20075

PREVIEW
Low Resolution

Préface

Eléments biographiques

Charles Koechlin (1867-1950) faisait partie de la génération de Debussy, de Satie et Ravel, mais il survécut de plusieurs décennies à ces compositeurs. Né le 27 novembre 1867 à Paris, il descendait d'une famille extrêmement ramifiée d'inventeurs, d'ingénieurs, d'industriels et d'artistes, domiciliée depuis des siècles à Mulhouse. Il commença à prendre des cours de piano à l'âge de six ans, et entreprit de premiers essais de composition à douze ans. En 1887, Koechlin commença des études à l'Ecole Polytechnique à Paris. Voulant tout d'abord devenir astronome, il abandonna cette idée en 1889. Il choisit la musique, et commença ses études au Conservatoire de Paris en 1890, sous la direction d'Antoine Taudou, d'André Gedalge et de Jules Massenet. Lorsque Massenet se retira en 1895, Koechlin devint l'élève de Gabriel Fauré, qui fit de lui son assistant en 1898. C'est avec Fauré, Maurice Ravel, André Messiaen et quelques autres que Koechlin fonda en 1910 la « Société Musicale Indépendante » (SMI), qui organisait et finançait particulièrement pour la représentation de musique contemporaine. A partir de 1917, quelques années de crises financières croissantes le contraignirent à assurer l'existence de sa famille en donnant des cours de piano et de composition. De 1918 à 1937, il entreprit quatre voyages prolongés aux USA et au Canada pour y donner des conférences magistrales à diverses universités. Humaniste gauchiste, Koechlin ressentit le début de la deuxième Guerre mondiale comme une catastrophe inconcevable : son inspiration créatrice fut pratiquement complètement paralysée pendant plus de deux ans à partir de la fin de l'année 1939. Pendant cette période, il travailla, outre le maniement de compositions antérieures, à l'écriture de son *Traité de l'orchestration* en 4 volumes, dont les deux dernières décennies de sa vie apportèrent à Koechlin une riche récolte de commandes pour orchestre : *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 et *Le Docteur Fabricius* op. 202 (1931 de 1931 de 1950), dont il mourut dans sa maison du Canadel, sur la Côte d'Azur.

Otfried Nies

Introduction : Charles Koechlin et l'orgue de la fin de siècle

Koechlin peut être considéré comme un des plus grands compositeurs français de la première moitié du XX^{ème} siècle. Pour l'auditeur, l'attrait de son œuvre – à partir de ses premières œuvres – est loin d'être simple, pour l'interprète, cependant, l'expérience de son œuvre est passionnante et enrichissante. Jusqu'ici, Koechlin est resté dans l'ombre de ses contemporains comme Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Honegger ou Poulenc.

Koechlin était une personnalité complexe et brillante, un esprit libre à la vision du monde globale. Incroyablement productif, il a écrit 226 œuvres, dont 100 sont subdivisées, sans compter les arrangements les plus divers, études de fugues et de contrepoints, œuvres chorales, conférences. La palette stylistique de ses compositions est large, s'étendant du classique au romantisme, du néo-classicisme à l'expressionnisme et au travail sur la technique dodécaphonique. Ses intérêts artistiques s'étendaient du cinéma parlant (encore jeune), en passant par les techniques de contrepoint baroque et les techniques de l'harmonie française, à la littérature, au domaine non musical, ses intérêts étaient tout aussi concrets : la photographie, le cinéma, le théâtre, la littérature, le *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling, auquel il consacre quelques grands passages symphoniques et trois œuvres pour orchestre. Des expériences de mystique naturelle viennent s'ajouter à sa passion pour la photographie d'art, de géométrie, dont il tente d'exploiter les possibilités de contrastes dans ses œuvres photographiques métriques, françaises et orientales.

Œuvres pour orgue

Quiconque désire maîtriser avec succès la présente sélection devra obligatoirement tenir compte du caractère exceptionnel de Koechlin et l'individualité de son esthétique de composition. Quelques notions fondamentales à ce sujet :

Les œuvres pour orgue (à part l'opus 49 n° 2 et les *Pièces pour orgue* sans numéro d'opus, de 1908-11) virent le jour à partir des années 20 à l'occasion d'une étude intense de l'œuvre de Bach, de diverses techniques de contrepoint et de l'édition de méthodes pédagogiques sur ce sujet (entre autres *Précis des règles du contrepoint* [1926], *Traité de l'harmonie* [1927/28/30], *Étude sur l'écriture de la fugue d'école* [1934], *Abrégé de la Théorie de la musique* [1935]).

Koechlin n'était pas organiste, mais un excellent pianiste, et sa manière de penser en tant que compositeur était large et orchestrale. Les présentes œuvres pour orgue doivent donc être considérées comme une nouveauté et un phénomène d'exception au sein de leur genre et pour leur époque, tout comme les sonates pour orgue de Paul Hindemith.

mith, écrites presque parallèlement. A la différence de ses contemporains Widor, Messiaen, Alain etc., qui écrivaient spécialement pour l'orgue, Koechlin a certes eu des velléités d'arranger ces compositions pour l'orgue symphonique français de l'époque, issu de la tradition de Cavallé-Coll et de Merklin (seuls les op. 161 n° 6 et op. 212b comportent des mentions de jeu explicites), mais elles se présentent pour la plus grande part sans aucune mise en relation à un type d'orgue spécifique. Cependant, l'instrument et l'église devraient correspondre à l'usage symphonique de la musique de Koechlin afin de permettre un épanouissement correct des proportions de la facture contrapuntique et l'expressivité du coloris.

On remarquera la différenciation dynamique imposée par le compositeur au sein des jeux fondamental (16', 8' et 4'), le traitement prudent des mutations (Corne), des anches (Cromorne, Clarinettes, Basses, Trompes, Chœur). Mais, bien dans l'esprit de la liberté de pensée et de l'indépendance de son époque, Koechlin encourage aussi l'interprète à emprunter une voie individuelle dans l'interprétation de ses œuvres pour orgue aux conditions et circonstances respectives.

Il est donc recommandé, avant de passer à l'étude des compositions pour orgue de se familiariser d'abord sur les pièces symphoniques de Koechlin (par exemple les mises en musique du *Requiem* op. 161, *La Méditation de Purun Bhagat* op. 159, *La Loi de la jungle* op. 175, le poème symphonique *Le Désert* op. 171 [d'après un épisode du roman *Jean Christophe* de Rom. Rolland], *Le Désert* op. 172, et surtout *l'Offrande musicale sur le nom de Bach* op. 187 [12 phrases pour orchestre] pour en saisir l'esprit entendu sur ses nombreuses œuvres de musique de chambre et ses lieder.

Choral en fa mineur op. 90^{bis}

Cette œuvre vit le jour en 1924 et fut représentée pour la première fois par le jeune Olivier Messiaen dans le cadre des concerts de la Schola Cantorum de Paris. Elle est la seule composition de Koechlin parue sous forme imprimée. Cette œuvre est une « pièce en forme de sonate (à trois mouvements) » par référence à la technique de composition évolutive rigoureuse des Trois Chorals (1920) de Debussy, « commentant par un passage ressemblant à un *ricercare* à huit mesures du style *stile antico* la musique de Debussy, puis, dans un tonal, la musique est chromatiquement changeante, en *fa mineur*, et aboutit aux limites de la tonalité. Les motifs séquencés, inspirés de la *Marche* de Debussy, aboutissent à un climat d'accords au jeu composé (mesure 58).

Choral La Charité op. 41

Écrite dès 1909, cette composition est le fruit de l'orientation de Koechlin vers le modèle de Franck que de l'attitude religieuse de la fin de son siècle, l'esprit de la « souffrance » (Koechlin). *La Charité* resta non orchestrée au cours des années 1910, puis fut orchestrée en 1920/21, et suit l'intention d'un « prélude choral » (Koechlin) « une attitude fondamentale d'improvisation » (Orledge).

Le modèle de Franck est ici soigneusement arrangé pour l'orgue et agrémentée d'indications relatives à son jeu. Avant de la présente publication, l'écriture des hampes aux têtes de notes dans les passages chromatiques, trinitaire au premier abord, souvent traitée de manière non systématique (par exemple dans les passages chromatiques au pédalier) témoigne de l'intention du compositeur de rendre transparents les mouvements chromatiques et de faire du traitement des voix importants à ses yeux. Une attention particulière est à porter sur la voix passant souvent de la main gauche au pédalier supérieur, et sur la succession de tonalités correspondantes au jeu de pied pour éviter les ruptures tonales.

Requiem op. 161

Cette œuvre de dynamique chorale nuancée, utilise une variante mélodique du cantus firmus *Requiem aeternam, dona* de Palestrina, et la traite dans diverses techniques rigoureusement canoniques.

Trois Sonates pour orgue op. 107

Olivier Messiaen et Maurice Duruflé jouèrent en 1935 et 1939 pour la première fois en public sur des orgues parisiens ces œuvres écrites pour la plus grande part pendant les séjours de Koechlin aux USA en 1928-29. Ces sonates reflètent, dans des mouvements plutôt esquissés, la légèreté du savoir-faire compositionnel. Elles sont le résultat d'une heureuse collaboration avec son élève, la compositrice et cantatrice américaine Catherine Uner (1891-1942), qui fit ses études auprès de Koechlin de 1919 à 1933 et encadra également ses activités de conférence durant ses

années passées aux USA. Koechlin était fasciné par son don d'inventer des mélodies, qu'ils harmonisaient ensuite à tour de rôle dans ce que l'on appelle des *réalisations* (cf. également Orledge: Koechlin, Répertoire des œuvres).

I^{ère} Sonatine

Le pédalier du 1^{er} mouvement requiert l'attention : le coloris devrait être identique à celui de la main gauche au début du domaine ténor/basse étant traité comme un mouvement de quatuor à cordes. La mention de jeu au début peut également être comprise comme un bourdon 8' + hautbois.

Au 3^{ème} mouvement, les jeux des flûtes correspondent sur les deux claviers. Traitement de Malier (cf. 3^{ème} mouvement).

II^{ème} Sonatine

1^{er} mouvement, mesure 13 et suivantes : traitement et intégration du pédalier dans le jeu (cf. 1^{er} mouvement parallèles dans les œuvres pour orgue de Jehan Alain). Le mouvement est peut-être une première dans ce genre de part de manière contrapuntique en musique de chambre.

5^{ème} mouvement : un morceau modèle des cours de contrapuntique de Koechlin (cf. 5^{ème} mouvement de la conduite des voix).

III^{ème} Sonatine

3^{ème} mouvement : une fugue disposée à titre exemplaire à l'orgue (cf. 3^{ème} mouvement de la conduite des voix), contrapuntiques, quasiment en facture de quatuor à cordes.

Deux Vocalises op. 212b

Ces deux transcriptions pour orgue (n^{os} 3 et 4 de la série op. 212b, cf. 3^{ème} mouvement de la conduite des voix) présentent des techniques de composition mélodique contrapuntique très denses.

Vocalise I rappelle « Ravel » allégé en musique d'orgue (cf. 1^{er} mouvement de la conduite des voix) contre la volonté de Koechlin de développer ses œuvres à partir d'une technique mélodique d'orgue (cf. 1^{er} mouvement de la conduite des voix) et la formation fluide de périodes sont parfaitement respectées.

Vocalise II est sans doute la plus dense (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix) présentée ici. Commencant tout d'abord en phrase pour trio (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix), les couches complexes émanent au cours du morceau de la formation tout d'abord rigide (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix), couches laissant pressentir les techniques de composition de Schönberg. Les trois premières mesures (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix) de douze sons, formée à partir de la transposition de la mesure 1 (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix) est analogue aux techniques sérielles est récupérée de manière partielle par les mesures suivantes (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix) s'ajoutent à la « série de douze sons » diverses couches (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix) à partir de la mesure 27), une série de douze sons chromatisés (cf. 2^{ème} mouvement de la conduite des voix) à la mesure de départ.

Il est un plaisir de voir les éditions Schott avoir publié pour la première fois au cours des dernières années un ouvrage de ce genre de musique de chambre et d'œuvres symphoniques de Koechlin. La présente édition de ses œuvres est le fruit de ce travail pionnier posthume pour ce compositeur dont l'importance a été sous-

estimée par Monsieur Otfrid Nies, Directeur des Archives Koechlin de Kassel, qui m'a apporté à tout moment toutes les formes son soutien le plus *désintéressé* dans le cadre de mes recherches. La présente édition n'aurait été possible sans lui. Je remercie également Monsieur Yves Koechlin, Paris, pour les précieuses informations reçues lors de ma visite de l'ancien appartement de Charles Koechlin à Paris, qui reflète aujourd'hui encore l'esprit artistique du compositeur. Furent également une aide précieuse le personnel du *Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de Paris*, qui m'ont permis de me procurer les sources, Monsieur Christian Müller, Paris, dans le cadre de mes recherches complémentaires, et le Prof. Wolfgang Baumgratz, Brême, qui me conseilla pour les questions techniques touchant à l'orgue. La *Fondation Maria Strecker-Daelen/Mayence* a apporté son soutien généreux aux recherches nécessaires à la présente édition. Je remercie enfin cordialement le Dr. Rainer Mohrs, lecteur en chef des éditions Schott de Mayence, dont l'impulsion et le cordial soutien ont permis la réalisation de ce projet.

Wolf Kalipp
Traduction Martine Paulauskas

PREVIEW
Low Resolution

Vorwort

Biographisches

Charles Koechlin (1867-1950) gehörte zur Generation von Debussy, Satie und Ravel, überlebte diese Komponisten allerdings um Jahrzehnte. Koechlin wurde am 27. November 1867 in Paris geboren. Er entstammte einer weit verzweigten Familie von Erfindern, Ingenieuren, Industriellen und Künstlern, die über Jahrhunderte im elsässischen Mulhouse ansässig war. Mit sechs Jahren bekam er Klavierunterricht, erste Kompositionsversuche unternahm er mit 15 Jahren. Koechlin begann 1887 ein Studium an der École Polytechnique/Paris. Die Absicht, Asthmatiker zu werden, gab er 1890 auf. Er entschied sich für die Musik und begann 1890 seine Studien am Pariser Conservatoire unter der Leitung von Gabriel Fauré, Georges Gedalge und Jules Massenet. Als Massenet sich 1896 zurückzog, wurde Koechlin Schiffsverwalter und wurde von ihm 1898 zu seinem Assistenten machte. Zusammen mit Fauré, Maurice Ravel, André Coeurot und anderen gründete Koechlin 1910 die „Société Musicale Indépendante“ (SMI), eine Organisation, die sich besonders für Neuerungen zeitgenössischer Musik einsetzte. Zunehmende finanzielle Probleme zwangen ihn 1911, um die Existenz seiner Familie durch Unterrichtstätigkeit und durch musikschriftstellerische Arbeit zu sichern. Zwischen 1918 und 1937 unternahm er vier ausgedehnte Reisen in die USA und nach Kanada, um Vorlesungen an verschiedenen Universitäten zu halten. Den Beginn des Zweiten Weltkrieges erlebte der links Humanist Koechlin als unfassbare Katastrophe: Seine kompositorisch-schöpferische Inspiration kam während der Kriegsjahre für mehr als zwei Jahre fast völlig zum Erliegen. In dieser Zeit widmete er sich, neben der Überarbeitung seiner Kompositionen, der Niederschrift seines vierbändigen *Traité de l'orchestration*. Die beiden letzten Lebensjahre des Koechlin brachten insgesamt eine reiche Ernte an Orchesterwerken, darunter *Offrande musicale au nom de Debussy* op. 201 und *Le Docteur Fabricius* op. 202. Am 31. Dezember 1950 starb Koechlin in seinem am Montmartre gelegenen Haus in Le Canadel.

Otfrid Nies

Einführung: Charles Koechlin und der Geist der Zeit

Koechlin darf als Ausnahmeerscheinung in den Reihen der Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewertet werden. Die Annäherung an ihn durch moderne Hörer – abgesehen von seinen frühen Werken – nicht einfach, für den Intellektuellen aber erfahrungsgemäß faszinierend und gewinnbringend. Bislang stand Koechlin im Schatten seiner Zeitgenossen Fauré, Debussy, Ravel, Milhaud, Honegger oder Poulenc.

Mit Koechlin tritt uns eine faszinierende, geistig unabhängige Persönlichkeit mit ganzheitlichem Weltbild entgegen. Er war ein unglaublich fleißiger Komponist mit 226 Opuszahlen, z.T. noch untergliedert, dazu Bearbeitungen und Transkriptionen unterschiedlichster Art, Fugens- und Kontrapunktstudien, theoretische Werke, Vorträge. Die stilistische Breite seiner Konzeption ist groß: sie reicht von der Gregorianik über barocke Kontrapunkttechniken und die Einflüsse des französischen Impressionismus bis zu expressionistischen und realistischen Ausdrucksmitteln und schließlich zur Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik und der Musik für den (noch jungen) Tonfilm ein. Außerdem war Koechlin ebenso geographisch orientiert: klassische Mythologie zieht ihn ebenso an wie die „Bible“ des „Bibleyard“ des „D-Engelbuch“, dem er jeweils sinfonische Dichtungen und drei Orchesterlieder widmet. Naturwissenschaftliche Themen verbinden sich mit seiner Leidenschaft für die stereometrische künstlerische Fotografie, deren Kontextlichkeiten er in mediterranen und orientalischen Fotodokumenten auszuschöpfen versucht.

Orgelwerke

Die außergewöhnlicher Charakter und seine individuelle kompositorische Ästhetik sollten unbedingt berücksichtigt werden, wenn der Interpret die vorliegende Auswahl erfolgreich meistern möchte. Dazu einige grundlegende Hinweise:

Die Orgelwerke (bis auf op. 49 Nr. 2 und die *Pièces pour orgue* ohne Opuszahl von 1908-11) entstehen ab den 1920-er Jahren im Zuge einer intensivierten Beschäftigung mit dem Werk Bachs, mit unterschiedlichen kontrapunktischen Techniken und der Herausgabe von diesbezüglichen Unterrichtswerken (u.a. *Précis des règles du contrepoint* [1926], *Traité de l'harmonie* [1927/28/30], *Étude sur l'écriture de la fugue d'école* [1934], *Abrégé de la Théorie de la musique* [1935]).

Koechlin war kein Organist, wohl aber ein versierter Pianist und dachte als Komponist weiträumig und orchestral. Die vorliegenden Orgelwerke sind daher als Novum und Ausnahmeerscheinung innerhalb ihrer Gattung und für ihre Zeit anzusehen, wie die nahezu parallel zu ihnen entstandenen Orgelsonaten Paul Hindemiths. Anders als bei seinen

