



Edition Schott

Organ · Orgel

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 Sonatinas op. 107
Vocalise I et II op. 212b

Édité par / Herausgegeben von / Editionné par / Éditeur
Wolf Kalipp

ED 9781
ISBN 979-0-801-13711-1

Volume 2 / Band 2
ED 201075

PREVIEW
Low Resolution

www.schott-music.com

 SCHOTT

Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto

© 2009 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Printed in Germany

© 2009 SCHOTT MUSIC S.A., Paris for France

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 dix ans. En 1887 Koechlin commença des études à l'Ecole Polytechnique à Paris. Voulant tout d'abord devenir astrophysicien, il abandonna cette idée en 1889. Il choisit la musique, et commença ses études au Conservatoire de Paris avec Louis d'Antoine Taudou, d'André Gedalge et de Jules Massenet. Lorsque Massenet se rendit à New York, Koechlin devint l'élève de Gabriel Fauré, qui fit de lui son assistant en 1898. C'est avec Fauré, Maurice Delibes, André Messager et quelques autres que Koechlin fonda en 1910 la « Société Musicale Indépendante » (SMI), organisation qui s'engageait particulièrement pour la représentation de musique contemporaine. A partir de 1917, les problèmes financiers croissants le contraignirent à assurer l'existence de sa famille en donnant des cours de piano et d'écriture. De 1918 à 1937, il entreprit quatre voyages prolongés aux USA et au Canada pour y donner des cours et des masterclasses magistraux à diverses universités. Humaniste gauchiste, Koechlin ressentit le début de la Seconde Guerre mondiale comme une catastrophe inconcevable : son inspiration créatrice fut pratiquement complètement stoppée pendant plus de deux ans à partir de la fin de l'année 1939. Pendant cette période, il écrivit, entre autres, un manuel de compositions antérieures, à l'écriture de son *Traité de l'orchestration* (en 4 volumes) et l'enregistrement des deux dernières décennies de sa vie apportèrent à Koechlin une riche récolte d'œuvres pour orgue dans son *Offrande musicale sur le nom de BACH op. 187 et Le Docteur Fabricius op. 202*. Le 31 décembre 1950, Charles Koechlin mourut dans sa maison du Canadel, sur la Côte d'Azur.

Otfried Nies

Introduction : Charles Koechlin et l'écriture de la ligne

Koechlin peut être considéré comme un des derniers grands compositeurs français de la première moitié du XX^e siècle. Pour l'auditeur, l'ambiance de son œuvre – à part ses premières œuvres – est loin d'être simple, pour l'interprète cependant, l'expérience est toujours, elle est passionnante et enrichissante. Jusqu'ici, Koechlin est resté dans l'ombre de ses contemporains tels que Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Honegger ou Poulenc.

Koechlin était une personne complexe, intelligente, un esprit libre à la vision du monde globale. Incroyablement productif, il écrivit 226 opéras (sous diverses formes), subdivisés, sans compter les arrangements les plus divers, études de fugues et de contrepoints, ouvrages didactiques, conférences... La palette stylistique de ses compositions est large, s'étendant du charme néorégional au lyrisme d'expression et expressionnistes et réalistes et au travail sur la technique dodécaphonique et sur la écriture pour film parlant (encore jeune), en passant par les techniques de contrepoint baroques et les expériences du modernisme français. Dans le domaine non musical, ses intérêts étaient tout aussi nombreux : la nature, la vie des animaux l'attire tout autant que le *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling, auquel il consacre quatre grands poèmes symphoniques et trois lieux pour orchestre. Des expériences de mystique naturelle viennent s'ajouter avec sa passion pour la photographie d'art stéréométrique, dont il tente d'exploiter les possibilités de contrastes dans ses documents photographiques mêlant africains et orientaux.

Œuvres pour orgue

Le musicien désirant 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'largeur symphonique que de la musique de Koechlin afin de permettre un épanouissement correct des proportions, de la texture et trapuntique et l'expressivité du coloris.

On remarquera la différenciation dynamique imposée par le compositeur au sein des jeux fondamentaux (8', 16', 8' et 4'), le traitement prudent des mutations (Cornet), des anches (Crusor, Trompette, Trombone, Tuba, Chœur). Mais, bien dans l'esprit de la liberté de pensée et de l'indépendance de l'artiste dans la création d'une œuvre, Koechlin encourage aussi l'interprète à emprunter une voie individuelle dans l'interprétation des 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 avec les œuvres pour les pièces symphoniques de Koechlin (par exemple les mises en musique du Poème de l'Air op. 100, La Symphonie op. 95, La Méditation de Purun Bhagat op. 159, La Loi de la jungle op. 175, le poème symphonique Le Roi Roland op. 171 [d'après un épisode du roman Jean Christophe de Roméo Rolland], Le Désert op. 172, et surtout l'Offrande musicale sur le nom de Bach op. 187 [12 phrasées pour orchestre et orgue]). Cela aidera l'interprète à s'orienter 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 à Paris par le jeune Olivier Messiaen dans le cadre des concerts de la Schola Cantorum de Paris. Il s'agit d'un choral pour orgue et choeur, composition de Koechlin parue sous forme imprimée. Cette œuvre est une « pièce en forme de sonate » (Koechlin) – par opposition à la technique de composition évolutive rigoureuse des Trois Chorals op. 48 – et se déroule dans un style tonal. Bien qu'il y ait quelques éléments chromatiques, par un passage ressemblant à un ricercare à huit mesures (mesure 22), et que la tonalité soit brisée au cours d'un tonal, la musique est chromatiquement changeante, en particulier dans la partie pour orgue, et atteint les limites de la tonalité. Les motifs séquentiels, inspirés de la liturgie chrétienne, sont traités par Koechlin en utilisant des enchaînements d'accords au jeu composé (mesure 58).

Choral La Charité op. 48

Ecrite dès 1909, cette composition pour orgue et choeur, dans le style de Franck que de l'attitude religieuse de l'auteur, est dédiée à l'ordre des Trinitaires. Elle fut jouée pour la première fois par le coro, orchestré en 1920/21, et suit l'intention d'un « prélude à chaque partie » (Koechlin) et « une attitude fondamentale d'improvisation » (Orledge).

Le motif principal est une mélodie chromatique, séquentiellement arrangée pour l'orgue et agrémentée d'indications relatives aux pieds et aux doigts, servant de base à la présente publication. L'écriture des hampes aux têtes de flûtes, dans les deux dernières parties, diffère au premier abord, souvent traitée de manière non systématique (par exemple, dans la partie pour orgue au pédalier) témoigne de l'intention du compositeur de rendre transparents les rapports entre les voix et le décalage du traitement des voix importants à ses yeux. Une attention particulière est accordée à la partie pour orgue au thalamus, où la voix passant souvent de la main gauche au pédalier supérieur, et vice versa, et où sont indiquées les tonalités correspondantes au jeu de pied pour éviter les ruptures tonales.

Requiem op. 161

Le Requiem op. 161, de dynamique chorale nuancée, utilise une variante mélodique du cantus firmus *Requiem aeternam, dona eis requies*, et la traite dans diverses techniques rigoureusement canoniques.

Trois Sonatines 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 sonatines 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 Urner (1891-1942), qui fit ses études auprès de Koechlin de 1919 à 1933 et encadra également ses activités de conférence durant ses séjours aux USA.

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^e Sonatine

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

Au 3^e mouvement, les jeux des flûtes correspondent sur les deux claviers. Traitement du pédalier comme dans le 1^e mouvement.

II^e Sonatine

1^e mouvement, mesure 13 et suivantes : traitement et intégration du pédalier dans le style de la main droite, avec des couches parallèles dans les œuvres pour orgue de Jehan Alain). Le mouvement est presque une partie de manière contrapuntique en musique de chambre.

5^e mouvement : un morceau modèle des cours de contrapuntique de Koechlin (l'œuvre est presque une étude de la conduite des voix).

III^e Sonatine

3^e mouvement : une fugue disposée à titre exemplaire pour l'écriture de l'œuvre. Les deux parties sont complètement contrapuntiques, quasiment en facture de quatuor à cordes.

Deux Vocalises op. 212b

Ces deux transcriptions pour orgue (n° 3 et 4 de l'œuvre) sont destinées à l'orgue à l'origine et présentent des techniques de composition mélodique contrapuntiques très élaborées. Elles sont destinées à l'orgue, mais contre la volonté de Koechlin de développer ses œuvres à partir d'une technique de composition musicale unique et la formation Buidide de périodes sont parfaitement conservées.

Vocalise I rappelle « Ravel » allégé en mélodie et rythme, mais avec une densité de couche et de texture qui démontre l'opposition entre la volonté de Koechlin de développer ses œuvres à partir d'une technique de composition musicale unique et la formation Buidide de périodes sont parfaitement conservées. Vocalise II est sans doute la plus dense et la plus complexe de toutes les œuvres pour orgue présentées ici. Commencant tout d'abord en phrase pour trio, la mélodie se décompose en couches complexes émanant au cours du morceau de la forme tout entier et aboutissant à la « mélodie du timbre », couches laissant pressentir les techniques de composition de ces œuvres. Ces couches sont alors combinées avec une autre source de ladite « mélodie du timbre » de Schönberg. Les trois premières mesures sont une séquence de douze sons, formée à partir de la transposition de la mesure 1 relative à l'ensemble de la mesure 2. Une autre analogie aux techniques sérielles est récupérée de manière similaire pour la mesure 27, où une nouvelle séquence s'ajoute à la « série de douze sons » diverses couches de la forme. La dernière mesure de la « mélodie du timbre » (à partir de la mesure 27), une série de douze sons chromatiques avec une résonance thématique dans la mesure de départ.

Il est à noter que lorsque j'ai commencé à écrire ces œuvres, il n'y avait pas encore été publié pour la première fois au cours des dernières années un seul volume de l'œuvre de Charles Koechlin. La présente édition de ses œuvres pour orgue complète ainsi de ce travail pionnier posthume pour ce compositeur dont l'importance a été sous-

estimée pendant longtemps. Je tiens à remercier en particulier Monsieur Otfried Nies, Directeur des Archives Koechlin de Kassel, qui m'a apporté à tout moment toutes les formes de soutien le plus désintéressé dans le cadre de mes recherches. La présente édition ne pourrait avoir été réalisée sans lui. Je remercie également Monsieur Yves Koechlin, Paris, pour les précieuses informations sur la vie et l'œuvre de mon grand-père. À l'occasion de ma visite de l'ancien appartement de Charles Koechlin à Paris, qui reflète aujourd'hui encore l'esprit et l'ambition du compositeur. Furent également une aide précieuse le personnel du Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, 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 pratiques 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, Astronom zu werden, gab er 1891 auf. Er entschied sich für die Musik und begann 1890 seine Studien am Pariser Conservatoire unter Jean-Baptiste Gedalge und Jules Massenet. Als Massenet sich 1896 zurückzog, wurde Koechlin Schülervorsteher des Conservatoire. Von ihm 1898 zu seinem Assistenten machte. Zusammen mit Fauré, Maurice Ravel, André Gide und Paul Valéry gründete Koechlin 1910 die „Société Musicale Indépendante“ (SMI), eine Organisation, die sich die Förderung und Aufführungen zeitgenössischer Musik einsetzte. Zunehmende finanzielle Probleme zwangen ihn 1914 zu Flucht. Er und seine 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 zu Ende, er starb 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 verbrachte Koechlin in Brachten insgesamt eine reiche Ernte an Orchesterwerken, darunter *Offrande musicale à la mémoire de Debussy* op. 201 und *Le Docteur Fabricius* op. 202. Am 31. Dezember 1950 starb Koechlin in seinem am Meer gelegenen Haus in Le Canadel.

Otfried Nies

Einführung: Charles Koechlin und der Geist der Moderne

Koechlin darf als Ausnahmeerscheinung in der französischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewertet werden. Die Annäherung an ihn ist schwierig, da er – abgesehen von seinen frühen Werken – nicht einfach, für den Interpreten aber erfahrbare Formen aufweist und gewiss eingängig. Bislang stand Koechlin im Schatten seiner Zeitgenossen Fauré, Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Honegger oder Poulenc.

Mit Koechlin tritt uns eine außergewöhnlich faszinierende, geistig unabhängige Persönlichkeit mit ganzheitlichem Weltbild entgegen. Er war ein unglaublich fruchtbarer Komponist mit 226 Opuszahlen, z.T. noch untergliedert, dazu Bearbeitungen und Arrangements unterschiedlichster Art, Fugen- und Kontrapunktstudien, theoretische Werke, Vorträge. Die stilistische Breite seiner Kompositionen ist groß: sie reicht von der Gregorianik über barocke Kontrapunkttechniken bis hin zu Einflüssen des französischen Impressionismus bis zu expressionistischen und realistischen Ausdrucksmitteln und schließlich zur Autodidakt-Verarbeitung mit der Zwölftontechnik und der Musik für den (noch jungen) Tonfilm ein. Auch in seiner Orgelwerke ist Koechlin ebenso geistiglich orientiert: klassische Mythologie zieht ihn ebenso an wie Rudyard Kiplings „Büchlein“, dem er drei große sinfonische Dichtungen und drei Orchesterlieder widmet. Nahezu mystische Motive, die in Verbindung stehen mit einer Leidenschaft für die stereometrische künstlerische Fotografie, deren Kontinuitätsmöglichkeiten er in mediterranen und orientalischen Fotodokumenten auszuschöpfen versucht.

Orgelwerke

Die ungewöhnlichen, 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 1920er 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 orchesterlich. 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

orgelgerecht schreibenden Zeitgenossen Widor, Messiaen, Alain etc. hat Koechlin die Kompositionen zwar in Ansätzen für die damalige, aus der Tradition von Cavallé-Coll und Merklin hervorgegangene französisch-sinfonische Orgel eingerichtet (explizite Registrierangaben nur in op. 161 Nr. 6 und op. 212b), sie präsentieren sich aber überwiegend frei von einer Bindung an einen spezifischen Orgeltyp. Instrument und Kirchenraum sollten dennoch Koechlins sinfonisch weiträumiger Musik entsprechen, damit sich die Proportionen zwischen kontrapunktischer Faktur und expressiver Farbigkeit richtig entfalten können.

Auffällig ist die vom Komponisten vorgeschriebene dynamische Differenzierung innerhalb der beiden 8'- und 4'-Grundregister bei vorsichtiger Behandlung von Aliquoten (Cornet), Zungen (Cromorne, Jeux d'airs und Tuba) (Grand Chœur). Im Sinne einer sein gesamtes Œuvre prägenden gedanklichen Freiheit und Elastizität ermutigt Koechlin den Interpreten aber auch, individuelle Wege bei der Einrichtung zu gehen, die auf die jeweiligen Verhältnisse zu gehen.

Empfehlenswert ist daher, sich vor dem Einstudieren der Orgelkompositionen unbedingt mit dem Werk des Komponisten auseinanderzusetzen (z. B. den Dschungelbuch-Vertonungen *La Course de l'éléphant* op. 158, *Le Poème de la jungle* op. 159, *La Loi de la jungle* op. 175, dem sinfonischen Gedicht *Le Roi des Indes* op. 180 [Musik aus dem Roman „Jean Christophe“ von Romain Rolland], mit *Le Désert Fabrice* op. 181 [Musik aus dem Roman „Fabrice“ von André Gide], *Offrande musicale sur le nom de Bach* op. 187 [Musikalisches Opfer über den Namen Bach, Schauspiel für Orgel und Klavier]), selbstverständlich auch mit seinem reichen Kammermusik- und Vokalrepertoire.

Choral en fa mineur op. 90^{bis}

Das Werk entstand 1924 und wurde 1935 vom jungfräulichen Chor der Pariser Schola Cantorum-Konzerte uraufgeführt. Es handelt sich um eine der wenigen reinen Chorwerke im gesamten Kompositionen-Koechlins. Das Werk ist eine *Pièce en forme de progression* (Koechlin) – eine Art von Fortschreitendem Durchkompositionstechnik der *Trois Chorals* (1890) von César Franck und gleichzeitig eine Anspielung, die auf den klassischen Anfangsteil im Stil des 17. Jahrhunderts aus. Die Musik besteht aus zwei Teilen, die durch eine vordeutliche Durchführungs-technik chromatisch frei changieren und heftig die Melodie auf. Die zweite Hälfte ist eine inspirierte, sequenziende Motivik (ab T. 50) mündet schließlich in einen finalen Chor (T. 580).

Choral La Charité op. 102

Bereits 1909 komponierte Koechlin ein Choralwerk, das stilistisch sowohl im Vorbild Franck als auch die religiöse Attitude von „Glauben und Hoffnung“ („Glaube wohnt und nach dem Leiden“) (Koechlin). *La Charité* blieb unorchestriert („G. zu Klavier“), obwohl es für die „Sinfonie und Chor“ (F. für die 1920/21 orchesteriert wurden, und folgt der Idee eines „altchristlichen Chorals“ mit „einer klangvoller Grundhaltung“ (Orledge)). Das Stück besteht in vier Sätzen, die zweimal ungestoppt in ihren Registrierangaben und Interpretationshinweisen für Orgel und Chor verzeichnet sind. Die in allen Stücken zu beobachtende, zunächst irritierende, dann aber einleuchtende Haltung der Notenköpfe (hier z.B. am Anfang des Stückes in der Tenor-Stimme) ist eine charakteristische Abschrift des Komponisten hin, melodische Linien und für ihn wichtige Akkorde. Die Orgel sollte hierbei möglichst wenig zu tun haben, insbesondere der Stimmführung, die von der linken Hand oft mehrfach überdeckt wird. Die rechte Hand soll dabei mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Wichtig ist die Auswahl von entsprechenden Registeren, um längere Brüche zu vermeiden.

Chorale pour orgue op. 161

Ein weiteres charakteristisch dynamische Stück verwendet eine melodische Variante des cantus firmus *Domine dona eis requiem* und verarbeitet sie in verschiedenen streng kanonischen Techniken.

Sonatinas pour orgue op. 107

Die Amerikaner und Maurice Duruflé spielten die überwiegend während Koechlins USA-Aufenthalten 1928-29 entstandenen Werke 1935 und 1939 erstmals öffentlich auf Pariser Orgeln. Die Sonatinen spiegeln die Leichtigkeit kompositorischen Kontrasts in eher skizzenhaft angelegten Sätzen wider. Sie sind das Ergebnis einer glücklichen Zusammenarbeit mit seiner Schülerin, der amerikanischen Komponistin und Sängerin Catherine Urner (1891-1942), die von 1919-1933 bei Koechlin studierte und auch seine Vortragstätigkeit in den USA-Jahren betreute. Koechlin war fasziniert von ihrer Begabung in der Erfindung von Melodien, die beide dann wechselseitig in einer Fülle von sog. *réalisations* harmonisierten (vgl. auch Orledge: Koechlin, Werkverzeichnis).