

cpo DIGITAL RECORDING

Charles
KOECHLIN

Paysages et Marées op.63
Nocturne chromatique op.33
L' Ancienne Maison de Campagne op.124

Deborah Richards, Piano

Paysages et marines op.63 (1915-1916) pour piano
Landschaften und Meeresbilder / Landscapes and Seascapes

1er Recueil:

- | | | | |
|---|--|------|------|
| 1 | Sur la falaise / Auf den Klippen / On the rocky coast | | 1'58 |
| 2 | Matin calme / Ruhiger Morgen / Calm morning | 2'43 | |
| 3 | Promenade vers la mer
Spaziergang zum Meer / Promenade to the Sea | | 2'41 |
| 4 | Le chant du chevrier
Das Lied des Ziegenhirten / The song of the goatherd | | 2'20 |
| 5 | Soir d'été (d'après la lithographie d'Henri Rivière)
Sommerabend (nach der Lithographie von Henri Rivière) /
Summer evening (after the lithograph by Henri Rivière) | | 3'36 |
| 6 | Ceux qui s'en vont pêcher au large, dans la nuit
Die, die in der Nacht zum Fischfang auf das offene Meer hinausfahren /
Those who go out to fish on the open sea | | 2'32 |

2eme Recueil:

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 7 | Soir d'angoisses / Banger Abend / Night of anxieties | | 1'26 |
| 8 | La chanson des pommiers en fleurs
Das Lied von den blühenden Apfelbäumen / The song of the apple trees
in bloom | | 1'04 |
| 9 | Paysage d'Octobre / Oktoberlandschaft / October landscape | | 2'32 |
| 10 | Chant de pêcheurs / Lied der Fischer / Song of fishermen | | 1'28 |
| 11 | Dans les grands champs
Auf den weiten Feldern / In the open fields | | 2'26 |
| 12 | Poème virgilien / Gedicht von Vergil / Vergilian Poem | | 3'44 |

- | | | | |
|----|--|--|-------|
| 13 | Nocturne chromatique op. 33 (1907)
pour harpe chromatique où piano
Chromatisches Nocturne / Chromatic Nocturne | | 12'38 |
|----|--|--|-------|

L'ancienne maison de campagne op.124 (1923-1933) - Suite pour piano
Das alte Landhaus / The old country house

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | L'accueil de la maison | 1'59 |
| | Der Empfang im Haus / Being received at the house | |
| 15 | D'un vieil album I - Les fiancés de 1830 | 3'20 |
| | Aus einem alten Album I - Die Verlobten 1830 | |
| | From an old album - The fiancés of 1830 | |
| 16 | D'un vieil album II - Reliques de deuil | 2'28 |
| | Aus einem alten Album II - Reliquien der Trauer | |
| | From an old Album II - Relics of mourning | |
| 17 | Les collines, et la vie tranquille | 1'47 |
| | Die Hügel und das beschauliche Landleben / The hills, and the peaceful life | |
| 18 | La leçon de piano | 1'10 |
| | Die Übungsstunde am Klavier / The piano lesson | |
| 19 | La terrasse Louis XV (au-dessus du lac) | 1'10 |
| | Die Terrasse im Stil Louis XV. (oberhalb des Sees) / | |
| | The Louis XV Terrace (above the lake) | |
| 20 | La vieille fontaine / Der alte Brunnen / The old fountain | 4'44 |
| 21 | Jeux / Spiele / Games | 1'19 |
| 22 | En ramant sur le lac / Rudern auf dem See / Rowing on the lake | 2'05 |
| 23 | Matin dans le bois (Courses dans la jungle) | 3'24 |
| | Morgen im Wald (Laufen durch den Dschungel) | |
| | Morning in the woods (Runs in the jungle) | |
| 24 | La veille du départ | 4'39 |
| | Am Vortag der Abreise /The day before the departure | |
| 25 | Promenade d'automne / Herbstspaziergang /Autumn promenade | 2'29 |
| 26 | La jeunesse vue du seuil de la vieillesse | 1'27 |
| | Die Jugendzeit, betrachtet von der Schwelle des Alters / | |
| | Youth viewed from the threshold of old age | |

"Am Ende meines Lebens gebe ich mir Rechenschaft darüber, daß die Verwirklichung meiner Künstlerträume, so unvollständig sie auch sei, mir die innere Befriedigung gibt, meine Zeit auf Erden nicht vergeudet zu haben. Das Leben des Künstlers, der vor allem anderen über die Schönheit nachdenkt, ist beneidenswert. Es erlaubt, sich auf ein Ideal hin zu bewegen. Ein solches Leben schenkt Freiheit. Diese Freiheit, das ist 'Ganz du selbst sein', zu schreiben in deinem Elfenbeinturm, der ein Leuchtturm für die Welt werden kann."

Charles Koechlin 1947

Otfrid Nies: Gedanken zu Charles Koechlin

Charakteristisch für Koechlins Kompositionen ist die helle Klarheit seiner Musiksprache. Der Klangaufbau ist bis in die letzten Feinheiten ausbalanciert. Ein Verfahren, das Koechlin selbst "éclaircissement progressif" nennt, bezieht sich einerseits auf den allgemeinen Entwurf vieler Kompositionen ("Durch Nacht zum Licht"), findet sich andererseits auch in musikalischen Details im Sinne einer "fortschreitenden Durchleuchtung oder Aufhellung" der klanglichen Erscheinung. Der Zuhörer erlebt dann, wie einem sehr zarten, hellen Klangegebäude noch weitere Glanzpunkte

hinzugefügt werden, bis ein Aufbau von nicht mehr zu übertreffender Schönheit entstanden ist. Man wird an die von Koechlin oft beschriebenen Lichteindrücke gleißblendender Sommertage in Süd-frankreich oder Griechenland erinnert.

Koechlins Musik fehlen - bei aller Klarheit der Aussage - die eingängigen Formeln, die das erste Hören erleichtern könnten. Seine Musik ist vielschichtig und permanenter Veränderung unterworfen; nur selten finden sich genaue Wiederholungen oder symmetrische Periodenbildungen. Alles ist vielmehr in fließender Entwicklung. Solche Entwicklungen vollziehen sich sehr allmählich und erfordern den langen Atem des Zuhörers, dessen Geduld aber dann, nicht zuletzt bei mehrmaligem Anhören eines Werkes, durch reiche Entdeckungen belohnt wird.

Koechlins kompositorisches Schaffen umfaßt über zweihundert Werke; mit Ausnahme der Oper sind alle musikalischen Gattungen vertreten; darunter mehr als vierzig große Orchesterwerke, über fünfzig Kammermusikwerke, mehr als einhundert Lieder, zahlreiche Stücke und Zyklen für Klavier sowie Orgel- und Chorkompositionen.

Koechlin bezog seine Inspiration aus Werken von Romain Rolland, Heinrich Heine, André Gide, H.G. Wells oder Rudyard Kipling, aus Gedichten von Paul Verlaine

oder Albert Samain, aus Reiseberichten von Pierre Loti und Arthur-Joseph Comte de Gobineau, aus den Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht.

Landschaften und Naturbetrachtung, mediterrane Helligkeit und Sternenhimmel, die Zauberwelten der Nacht und der Träume beflügeln Koechlin's Phantasie. Gegenpol zu solchen "Reisen in erträumte Welten" ist die leidenschaftliche Anteilnahme an aktuellen Entwicklungen und sein politisch-soziales Engagement. Dies wird deutlich mit der 1934 komponierten Kantate "Libérons Thälmann" und in der 1938 entstandenen Musik zu Henri Cartiers Film "Victoire de la vie", ein Film, der den Kampf gegen das faschistische Regime in Spanien zum Thema hat.

Koechlin, der geistige Freiheit als das eigentliche Fundament seines Lebens, Denkens und seiner Musik ansah, ließ sich niemals durch nationalistische Ideologien, religiöse Bindungen, Zugehörigkeit zu Parteien oder "Schulen" in seiner Freizügigkeit eingengen. Dies geht einher mit sehr entschiedenen vertretenen und in der Form von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln veröffentlichter Stellungnahme, nicht nur zu kulturellen Themen, sondern auch zu aktuellen politischen Fragen.

In vielen Aufsätzen, nicht zuletzt in den dreißiger Jahren für die kommunistische "L'Humanité" verfaßten Artikeln, weist

Koechlin auf die soziale Verantwortung der Kunst hin. Er wendet sich gegen die Verdummung des Hörers durch seichte, oberflächliche Kino- oder Operettenmusik und gegen billige Effekte, die sich mit dem Argument "Das Volk will es so und versteht nichts anderes" rechtfertigen. "Das Publikum hat besseres verdient", setzt Koechlin dem entgegen. Der Elfenbeinturm des Künstlers wird sinnvoll, wenn er als Leuchtturm Wegweiser in eine bessere Zukunft sein kann.

Mit Aufgeschlossenheit und großem Interesse verfolgte Koechlin während seines ganzen Lebens die musikalische Entwicklung nicht nur in Frankreich. In Abhandlungen, Vorlesungen und Zeitschriftenartikeln kommentierte er Ereignisse wie die Uraufführung von Strawinskis "Le sacre du printemps" oder die französische Erstaufführung von Schönbergs "Pierrot lunaire". Für dessen Musik hatte er sich schon vor 1915 eingesetzt; er schließt seine Pierrot-Besprechung von 1922 mit dem Satz: "Die Klassiker der Zukunft, sie sollen leben!" Darius Milhaud hat 1915 den avantgardistischen Aspekt von Koechlin's Musik in einem Brief an den fünfundzwanzig Jahre älteren Koechlin treffend charakterisiert: "Angesichts Ihrer Kompositionen habe ich den Eindruck, es mit der Musik eines Zauberers zu tun zu haben, der der Generation nach mir selbst angehören könnte."

Der Komponist Charles Koechlin läßt sich nicht in eine der bequemen Schubladen einsortieren. Er hat viel vom unabhängigen Außenseiter; andere Beispiele in unserem Jahrhundert für solche Unabhängigkeit, über die die Entwicklung zunächst hinweggeht, wären Charles Ives, Leos Janáček, Erik Satie oder Conlon Nancarrow. Koechlin als Bindeglied zwischen Debussy und Messiaen zu sehen, mag teilweise richtig sein, zumal im Hinblick auf Harmonik und Orchesterbehandlung.

In der Zeit von 1890 bis 1908 komponierte Koechlin hauptsächlich Lieder und unternahm erste symphonische Versuche. Die musikalische Substanz ist bei diesen frühen Orchesterwerken noch nicht voll tragfähig; es herrscht eine gewisse Unbeweglichkeit, die bedingt ist durch liegende Harmonik und Pedaltöne. Erst in der Zeit nach 1908 verfügt Koechlin mehr und mehr über seine "technique du développement", seine "Technik der musikalischen Fortspinnung", und er befreit sich von den engen Fesseln. Ausgewogenheit zwischen Harmonik und Stimmführung, Vereinfachung und Klarheit der Instrumentation, Weglassen von Überflüssigem sind Zeichen der gewonnenen Freiheit. Dabei kommt den Klangfarben des Orchesters zunehmend Bedeutung im Sinne von Verdeutlichung musikalischer Strukturen zu.

Als Komponist eher ein Spätentwickler,

fand Koechlin in den Jahren nach 1910 - im Alter zwischen vierzig und fünfzig Jahren - zu einer eigenen unverwechselbaren Musiksprache. Es ist die Zeit in der er sich nach eigener Aussage "befähigt fühlt, das gefährliche Gebiet der Kammermusik zu betreten". Durch Weiterentwicklung seiner neuen Möglichkeiten gelangt er um 1913 hin zu Polytonalität und zu tonal nicht mehr fundierter Musik. Bis zum Jahre 1921 entstehen in dieser für Koechlins Schaffen äußerst fruchtbaren Periode in sich überschneidenden Arbeitsphasen mehr als fünfzig Werke, vorwiegend Sonaten für Klavier und ein Melodieinstrument, aber auch Lieder, Klavierzyklen, drei Streichquartette und ein Klavierquintett.

Der zwölftellige Klavierzyklus "**Paysages et marines**" op.63, komponiert 1915 und 1916, gehört, zusammen mit dem Zyklus "Les heures persanes" op.65 (1913-1919), zu Koechlins wichtigen Werken für Klavier aus dieser reichen Zeit. Im Gegensatz zu den "Persischen Stunden", die der Komponist sich nicht durch ein Reiseerlebnis, sondern in erster Linie durch Pierre Lotis Bericht "Vers Ispahan" vermittelte, spiegelt sich in den "Landschaften und Meeresbildern" eigene sinnlich-visuelle Erfahrung der Koechlin von Kindheit an wohlvertrauten Küstenlandschaften der Normandie und der Bretagne.

Die "Paysages et marines" gliedern sich in

zwei Halbkreise von jeweils sechs Stücken. Mit "Sur la falaise" (I) wird der Hörer zum Ort des Geschehens geleitet. Die Stücke II bis V zeichnen einen Tagesablauf nach, bevor die Szene der bei Nacht auf das hohe Meer hinausfahrenden Fischer (VI) den ersten Halbkreis beschließt. Der "Bange Abend" (VII) knüpft an die Thematik des ersten Teils an, dann allerdings verläßt der zweite Halbkreis die tageszeitliche Zuordnung. Mit "Oktoberlandschaft" (IX) wird Jahreszeit gestreift, das abschließende "Gedicht von Vergil" (XII) entrückt den Hörer nach den als Gegenwart erlebten Fischer- und Hirtenszenen (X/XI) in die Antike. Gegen Ende dieses letzten Stücks zitiert Koechlin im Notentext die Schlußzeile aus Vergils erstem Hirtengedicht "Tityrus": "Maioresque cadunt altis de montibus umbrae ..." ("Größer fallen die Schatten der ragenden Berge, und dunkler ...") [zitiert nach der deutschen Übertragung von Theodor Haecker]. Das Bild des Sonnenunterganges greift hier die Thematik des ersten Halbkreises auf, und so spiegelt dieser Abschied die von den Felsklippen fallenden Schatten in der entrückten Zeit. Viele Kompositionen Koechlins sind orchestral imaginiert. Von nicht wenigen Werken in kleiner Besetzung oder für Klavier entstanden Parallelfassungen für Orchester, beispielsweise von "Les heures persanes" oder vom zweiten Streichquartett, das zu einer Symphonie umgestaltet wurde. Dem

intimeren Stil der "Paysages et marines" entsprechend, instrumentierte Koechlin diesen Klavierzyklus für Kammerensemble in der Besetzung Flöte, Klarinette, Streichquartett und Klavier.

Gustave Lyon, Direktor der französischen Instrumentenbaufirma Pleyel, hatte in der Zeit um die Jahrhundertwende eine chromatische Harfe entwickelt, die, im Gegensatz zur gebräuchlichen Pedalharfe, unbeschränkten modulatorischen Spielraum zuließ. Lyon erteilte Koechlin im Jahre 1907 den Auftrag zu einer Komposition, die die Möglichkeiten des neuen Instruments und dessen chromatische Flexibilität voll ausnutzen sollte. Koechlin, sinnvollen Neuerungen gegenüber immer aufgeschlossen, nahm diesen Auftrag bereitwillig an und komponierte das "**Nocturne chromatique**" op.33. Im Wissen um die Schwierigkeiten bei der Durchsetzung neuartiger Instrumente sah er allerdings als Alternative zur chromatischen Harfe das Klavier vor. Dies bleibt heute, da die chromatische Harfe nur museal überleben konnte, die einzige Möglichkeit der Darstellung des "Nocturne", abgesehen von einer durchaus denkbaren Bearbeitung für zwei oder drei Pedalharfen. In einem unveröffentlichten Kommentar zu seinem "Nocturne" op.33 schreibt Koechlin: "[...] Es ist unmöglich, die unterschiedlichen Gefühle in diesem Stück zu 'beschreiben', das aber dennoch seine Einheit zu

haben scheint. Es gibt in bestimmten Momenten sehr viel Düsternis, so wie in einigen Passagen meines Liedes "Le Nénuphar" [op.13, Nr.3], sehr leuchtend und fast feenhaft sind andere Stellen - man kann es mit Worten kaum ausdrücken. Ich denke daran, das Stück irgendwann zu orchestrieren und dabei bestimmte Teile auszuweiten." Diese Absicht hat Koehlin dann jedoch nicht weiterverfolgt.

Die Klaviersuite "**L'ancienne maison de campagne**" op. 124 entstand in den Jahren 1923 bis 1933; sie thematisiert Koehlins Erinnern an längst entrückte Zeit des eigenen Lebens, an die Sommerfreuden des Fünfzehnjährigen. Nachfolgend sei der dem Notentext der Klaviersuite vorangestellte Kommentar des Komponisten zitiert. Koehlin schreibt: "Diese Suite ist eine Erinnerung an die Wochen, die ich 1882 in Wädenswil am Züricher See auf dem Landgut meines Großvaters verbrachte. Als Motto könnte sie den Titel des letzten Stücks tragen: Die Jugendzeit, betrachtet von der Schwelle des Alters.

I. Der Empfang im Haus. - Eines dieser ausgedehnten Häuser von früher, nicht luxuriös und sehr einfach, aber behaglich und seinen Gästen wohlgesonnen. Und da wird in mir auch die Erinnerung wach an die große Familie, die es beherbergte.

II. Aus einem alten Album. - Beim Durchstöbern der hintersten Winkel der Bibliothek mit ihren verglasten Mahagonimöbeln fanden wir dieses Album voller vergilbter und anrührender Erinnerungen.

III. Die Hügel, und das beschauliche Leben. - Am Dorfrand kamen wir oft an den Bauernhöfen vorbei und stellten uns dabei das von J.-J. Rousseau gepriesene natürlich-friedvolle Leben vor.

IV. Die Übungsstunde am Klavier. - Im Halbdunkel des Eßzimmers übt dieser zukünftige Musiker, fast noch ein Kind, mit Beflossenheit seine 'Geläufigkeit' (um dem vortrefflichen und so geduldigen Herrn Natter keinen Kummer zu bereiten). Aber da draußen, im strahlenden Sonnenschein, das ist die Natur, die Freiheit, die lebendige Musik ... Und dann den von den dürren Themen erlösten Gedanken freien Lauf zu lassen, träumen von tausend anderen Dingen, die schöner sind, als diese öden 'klassischen' Sonatinen.

V. Die Terrasse. - Aus älterer Zeit als das Familienanwesen stammend, war dies ein Überrest des vormaligen Schlosses. Ein einladender Balkon aus Schmiedeeisen ließ durch seine Ornamente im Stil Louis XV hindurch den Blick frei auf den See und seine fruchtbaren Ufer.

VI. Der alte Brunnen. - Bis zum Rand stand das Wasser, tief, kristallklar und eiskalt. Ich wollte hier auch, ganz unwirklich, die Stimmung von [Debussys] 'Pelléas et Mélisande' beschwören.

VII. Spiele. - Barlauf, Fangen, Bäumchen-wechsle-dich, was fällt mir noch ein? Einen Riesenspaß hatten wir!

VIII. Rudern auf dem See. - Das kleine Boot glitt dahin in opalisierendem Schimmer. Fauré und Milhaud mögen mir die Anspielungen auf 'Berceaux' und auf 'Foire de Bordeaux' vergeben ...

IX. Morgen im Wald. - Er war nicht sehr ausgedehnt, dieser Wald, aber die jugendliche Einbildungskraft ließ ihn so dicht werden, daß man sich in den Tiefen eines undurchdringlichen Dschungels verloren glaubte.

X. Am Vortag der Abreise. - Im zarten Licht der letzten Augusttage, ausgestreckt im Gras, die Stunden verrinnen allzu schnell, während man 'den Wolken, den wunderbaren Wolken' in der Unendlichkeit des Firmaments nachschaut ... Und die Beklemmung der bevorstehenden Abreise vermischt sich mit der lichten Heiterkeit des Himmels.

XI. Herbstspaziergang. - Ein Oktobernach

mittag im selben Jahr, voll der Erinnerungen an den Sommer.

XII. Die Jugendzeit, betrachtet von der Schwelle des Alters. - Dies ist der Abschluß und gleichzeitig das Resümee der ganzen Suite."

Seit Beginn der dreißiger Jahre interessiert sich Koechlin zunehmend für das Medium Film. Zwar stört ihn die Oberflächlichkeit vieler Filme und gerade auch der Filmmusik. Aber trotz aller Skepsis faszinieren ihn die Möglichkeiten des neuen Mediums und beflügeln seine Phantasie. Er entwirft Film-szenarios und schreibt dazu die Musik. Der - wie er es nennt - "anmaßenden Schönheit bestimmter Filmstars" huldigt er in vielen seiner Kompositionen.

Die Vertonung verschiedener Episoden aus Kiplings Dschungelbüchern beschäftigt Koechlin fast sein Leben lang. Erste Skizzen zu "Les bandar-log", dem Affenscherzo aus dem Dschungelbuch-Zyklus, datieren von 1899; das Stück wurde allerdings erst in den Jahren 1939 und 1940 in der endgültigen Form komponiert.

Es ist eine Legende, daß Koechlin nur wenig Interesse an Aufführungen seiner Musik hatte, oder daß er sich aus Bescheidenheit nicht um solche Aufführungen bemüht habe. Ganz im Gegenteil hat er noch bis ins hohe Alter die äußerst mühsame und

zeitraubende Arbeit des Herausschreibens von Orchestermaterial auf sich genommen, wenn dadurch die Aufführung seiner Musik möglich wurde.

Er scheute auch weite Reisen nicht, um bei Proben und Konzerten anwesend sein zu können. Gelungene Aufführungen vergaß er seinen Interpreten nie. Im Hinblick auf die doch recht seltenen Aufführungen seiner Musik schrieb Koechlin gegen Ende seines Lebens: "Mir bleibt die Hoffnung, daß man eines Tages von selbst darauf kommen wird, und wenn ich noch einige Jahre lebe, werde ich vielleicht meine 'Of-frande musicale sur le nom de Bach' und meine symphonische Dichtung 'Le buisson ardent' noch hören können."

Dieser Wunsch ging nicht in Erfüllung.

Notiz zur Biographie

Charles Koechlin wurde am 27. November 1867 in Paris als Kind elsässischer Eltern geboren. Astronomie, Mathematik, Naturwissenschaften und Philosophie beschäftigten - neben der Musik - sein jugendliches Interesse; erste Kompositionsversuche unternimmt er im Alter von fünfzehn Jahren. Die Entscheidung zugunsten der Musik fällt im Jahre 1890; Koechlin beginnt sein Musikstudium am Pariser Conservatoire und wird Kompositionsschüler von André

Gedalde, Jules Massenet und Gabriel Fauré, dessen Assistent er von 1898 bis 1901 ist. Zusammen mit Fauré, Maurice Ravel, André Caplet und anderen gründet er 1910 die Société Musicale Indépendante (S.M.I.). Seinen Lebensunterhalt bestreitet Koechlin durch private Lehrtätigkeit und, vom Jahre 1937 an, als Dozent der Schola Cantorum, Paris. Er hält Gastvorlesungen an Universitäten in den USA und in Kanada. Sein Lebenswerk umfaßt weit über zweihundert Kompositionen sowie reiche musikschriftstellerische Arbeit.

Charles Koechlin starb am 31. Dezember 1950 in Le Canadel, Departement Var, Südfrankreich.

Weitere Informationen durch:
Archiv Charles Koechlin (c/o Otfried Nies,
Sängerweg 3, D-3500 Kassel).

Deborah Richards,

geb. 1949 in Edwardsville, (Illinois, USA), studierte an der "Eastman School of Music" in Rochester (New York) sowie mit Hilfe eines Fulbright-Stipendiums an der Kölner Musikhochschule. Seit 1976 konzertiert sie in Europa, Nordamerika und Asien, vor allem als Kammermusikerin und Liedbegleiterin. Mit Nachdruck setzt sie sich für das zeitgenössische Musikschaffen ein sowie für vernachlässigte Komponistinnen und Komponisten der Vergangenheit. In diesem Zusammenhang interpretierte sie einige Klavierwerke auf historischen und nachgebauten Hammerflügeln, darunter auf einer Kopie nach Walter (Wien, ca 1790) von Monika May (Marburg, 1991). Als Pianistin des "Clementi-Trio Köln" unternahm sie zahlreiche Konzertreisen, machte Rundfunkproduktionen und spielte Schallplatten und CDs ein mit Klaviertrios von Fanny Hensel (geb. Mendelssohn), Rebecca Clarke, Arnold Schönberg, Alexander Zemlinsky, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Nikolai Roslavetz, Dimitrij Schostakowitsch und Walter Zimmermann. Klavierduos von Charles Ives und John McGuire nahm sie zusammen mit Herbert Henck für die Schallplatte auf. Mit der Altistin Hilke Helling machte sie eine CD-Einspielung von Erik Saties "Socrate". In "Ende der Romantik", einem im Auftrag des Westdeutschen

Fernsehens produzierten Fernsehfilm der Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler, spielte sie die Rolle der Clara Schumann, deren Lieder und Liederzyklen sie mit der Sopranistin Isabel Lippitz für eine CD aufnahm.

"At the end of my life I find some justification in the fact that the realization of my dreams as a creative artist, as incomplete as this may be, gives me the personal satisfaction that I have not wasted my time on earth. The life of the creative artist, who contemplates beauty above all else, is enviable. This allows one to orient oneself toward an ideal. Such a life bestows freedom. This freedom, the freedom of being 'all that you are,' to write in your ivory tower, which may become a lighthouse for the world."

Charles Koechlin, 1947

Otfrid Nies: Concerning Charles Koechlin

Charles Koechlin's compositions are characterized by a musical language of bright clarity. The proportions of the total musical structure are worked out to the last detail. A process which Koechlin himself termed "éclaircissement progressif" applies to the overall plan of many of his compositions ("From Darkness to Light") and also occurs in the musical details as a progressive brightening or illumination of the tonal picture. Thus the listener is party to a process by which additional highlights are incorporated into a very delicate, bright tonal construction until a structure of all-surpassing beauty has been formed. Here one is reminded of the light impressions of the glar-

ing, glistening summer days in Southern France or Greece often described by Koechlin.

For all its clarity of expression, Koechlin's music lacks the catchy formulas that might be of assistance to the listener in a first hearing. His multilayered music undergoes uninterrupted change; exact repetitions and symmetrical periodicity are rare. Instead everything is in a state of flux. Such developments take place very gradually and require the listener's full attention. Her or his patience will be rewarded, however, by rich discoveries during the second, third, and further hearings of a particular work.

Koechlin's compositional oeuvre embraces over two hundred works. All the musical genres are represented with the exception of the opera. His works include more than forty major orchestral compositions, over fifty chamber works, more than one hundred songs, numerous pieces and cycles for piano, and works for organ and choir.

Koechlin took his inspiration from works by Romain Rolland, Heinrich Heine, André Gide, H.G. Wells, and Rudyard Kipling, poems by Paul Verlaine and Albert Samain, travelogues by Pierre Loti and Arthur-Joseph Comte de Gobineau, and tales from *The Thousand and One Nights*. Landscapes and observations of nature, Mediterrea

nean brightness and the stars of the sky, and the enchanted worlds of dreams and the night engaged his imagination. Such journeys into never-neverlands stood in direct contrast to his pas-sionate interest in current events and his political-social involvement. Such concerns were apparent in his 1934 cantata "Libérons Thälmann" and in his 1938 music for Henri Cartier's *Victoire de la vie*, a film featuring the struggle against the fascist regime in Spain.

Koechlin, who regarded intellectual freedom as the very foundation of his life, thought, and music, never let his personal freedom be constrained by the nationalistic ideologies, religious ties, or membership in parties or schools of thought. This went along with the firmly stated positions he took in articles published in newspapers and magazines and on cultural themes as well as contemporary political issues.

In many articles, most notably in the articles he wrote for the communist *L'Humanité* during the thirties, Koechlin took up the subject of the social responsibility of art. He opposed the stultification of the listener through shallow, superficial film and operetta music and cheap effects justified by the argument that "The people want it this way and do not understand it any other way." "The public deserves better" was Koechlin's counterargument. The ivory

tower of the creative artist served a practical purpose provided that it functioned as a beacon showing the way to a better future.

Koechlin followed musical developments with open-mindedness and great interest throughout his life - and not only developments in France. In commentaries, lectures, and magazine pieces he remarked on such events as the premiere of Stravinsky's *Le sacre du printemps* and the first French performance of Schönberg's *Pierrot lunaire*. He had supported the latter's music since 1915 and concluded his *Pierrot* review of 1922 with the sentence, "Long live the classicists of the future!"

Darius Milhaud fittingly characterized the avant-garde aspect of Koechlin's music in a 1915 letter to the same, a man twenty-five years his senior, "In regard to your compositions have the impression that they involve the music of a magician who could even belong to the generation after mine."

The composer Charles Koechlin does not admit of easy classification. There was much of the independent outsider about him, and Charles Ives, Leos Janáček, Erik Satie, and Conlon Nancarrow might be named as other examples of such independence in our century who were initially left to the side by the general course of development. It may be in part correct to re

gard Koechlin as a link between Debussy and Messiaen, especially in view of harmony and orchestration.

During the period from 1890 to 1908 Koechlin composed songs above all else and undertook his first symphonic efforts. These early orchestral works were still somewhat lacking in the necessary musical substance, and a certain immobility dictated by the flat harmonies and pedal tones prevailed. It was only after 1908 that Koechlin came to master his "technique du développement," a technique of musical elaboration that allowed him to move beyond his narrow confines. A balance between harmony and part writing, simplification and clarity of instrumentation, and the elimination of nonessential elements were the signs of his newly won freedom. In addition, greater importance was assigned to orchestral tone color as a means for elucidating musical structures.

Something of a late bloomer as a composer, Koechlin did not attain to his own unmistakable musical style until after 1910, when he was already between forty and fifty years old. In his own words, this was the period during which he "felt competent enough to venture into the dangerous territory of chamber music." The further development of his new potential led him to polytonality and to music without a tonal basis

by about 1913. The period following to 1921 was an extraordinarily productive one for Koechlin. He wrote more than fifty works - mostly sonatas for piano and a melody instrument but also songs, piano cycles, three string quartets, and a piano quintet - during these years of overlapping projects.

The twelve-part piano cycle *Paysages et marines* op. 63 was composed during 1915 and 1916 and together with the cycle *Les heures persanes* op. 65 (1913-19) numbers among Koechlin's most important works for piano from this productive period. *The Persian Hours* were not based on the composer's own travels but on material obtained primarily from Pierre Loti's *Vers Ispahan*. In contrast, *Landscapes and Seascapes* reflects sensory, notably visual impressions which Koechlin had gathered from his childhood on in the familia coastal settings of Normandy and Brittany.

Paysages et marines is divided into two half cycles of six pieces each. "Sur la falaise" (I) introduces the listener to the setting. Pieces II to V depict the course of the day, and the scene with the fisherman sailing out by night to the open seas (VI) concludes the first half cycle. "Soir d'angoisses" (VII) draws on the themes of the first half, but then the second half moves beyond the daily routine. "Paysage d'Octobre" (IX) touches on the seasons, and after the

scenes with fishermen and shepherds (X-XI) the concluding "Poème virgilien" (XII) transports the listener from the present day back into the ancient world. Toward the end of this last piece Koechlin quotes the final verse spoken by Tityrus in Vergil's first eclogue in his musical text, "Maioresque cadunt altis de montibus umbrae" ("And shadows descend, broader, darker, from the high mountains"). Here the image of sunset returns to the themes of the first half cycle, and the farewell with the shadows falling from the rocky cliffs reflects a bygone, poetic era.

Many of Koechlin's compositions display an orchestral imagination, and he supplied not a few works for ensemble or piano with parallel versions for orchestra; for example, *Les heures persanes* or his second string quartet, which was reworked in the form of a symphony. In keeping with the more intimate style of *Paysages et marines*, Koechlin instrumented this piano cycle for chamber ensemble with flute, clarinet, string quartet, and piano.

Around the turn of the century Gustave Lyon, the director of the French instrument-building firm of Pleyel, developed a chromatic harp. This instrument, in contrast to the usual pedal harp, accommodated an unlimited modulatory range. In 1907 Lyon commissioned Koechlin to write a composi-

tion that would draw on the full resources of the new instrument and its chromatic flexibility. Koechlin, who was always open to well-founded innovations, welcomed the commission and composed his **Nocturne chromatique op.63**. Aware of the difficulties attached to the acceptance of new instruments, however, he prescribed the piano as an alternative to the chromatic harp. Since the chromatic harp has survived only in museums, the piano version today remains the only means for realizing the performance of the nocturne - apart from what would be a thoroughly conceivable arrangement for two or three pedal harps.

In an unpublished commentary on his *Nocturne chromatique* Koechlin wrote: "It is impossible to 'describe' all the different feelings in the piece, but it nevertheless does seem to have its unity. At certain moments there is a great deal of gloom, just as in some passages in my song 'Le Nénuphar' [op. 13, no. 3]; other passages are very bright and almost fairylike - it can scarcely be expressed in words. I am thinking of orchestrating it at some point and while so doing to expand certain parts." Koechlin did not follow up on these plans.

Koechlin composed the piano suite **L'ancienne maison de campagne op.124** during the years from 1923 to 1933. Memo-

ries of bygone days from his own life, of the joys of summer he had experienced as a fifteen-year-old, form the theme. The commentary cited below precedes the music in Koechlin's text of the piano suite. He wrote: "This suite is a remembrance of the weeks I spent on my grandfather's country estate in Wädenswil on Lake Zurich in 1882. It could take as its motto the title of the last piece: Youth Viewed from the Threshold of Old Age.

I. Being Received at the House. - One of those spacious houses of yesteryear, not luxurious and very simple, but comfortable and kindly to its guests. And then I remember very clearly the large family it lodged.

II. From an Old Album. - While rummaging through the remotest corners of the library and its glass-doored mahogany furniture we came upon an album full of faded but touching memories.

III. The Hills, and the Peaceful Life. - We often passed by the farms at the edge of the village and thought of the peaceful natural life praised by J.-J. Rousseau.

IV. The Piano Lesson. - In the dim light of the dining room this future musician, still almost a child, diligently practiced his 'dexterity' (so as not to cause distress to the excellent and so patient Mr. Natter). But

outside in the radiant sunshine, there was nature, freedom, and living music ... And then giving free rein to thoughts redeemed from the dry themes, dreaming of a thousand other things more beautiful than those bleak 'classical' sonatinas.

V. The Terrace. - Predating the family estate, the ruins of a former castle. There was an inviting balcony of wrought iron and through its ornaments in the style of Louis XV one had an unobstructed view of the lake and its fertile shores.

VI. The Old Fountain. - The water came up to the rim - deep, crystal clear, and ice cold. Here too I intended to evoke, as unreal as it may be, the mood of [Debussy's] 'Pelléas et Mélisande'.

VII. Games. - A barrier run, tag, running from tree to tree, and what else? We had loads of fun!

VIII. Rowing on the Lake. - The small boat glided in the opalescent shimmer. May Fauré and Milhaud pardon my allusions to 'Berceaux' and 'Foire de Bor-deaux' ...

IX. Morning in the Woods. - It was not very extensive, that forest, but youthful imagination made it so dense that we thought we were lost in the heart of an impenetrable jungle.

X. The Day before the Departure. - In the delicate light of the last days of August, stretched out in the grass, the hours going by all too quickly, while one gazed up to 'the clouds, the wonderful clouds' in the infinity of the firmament ... And the anguish caused by the imminent departure was mingled with the bright cheerfulness of the sky.

XI. Autumn Promenade. - An October afternoon of the same year, full of memories of the summer.

XII. Youth Viewed from the Threshold of Old Age. - This is the conclusion and at the same time the resumé of the whole suite."

Although he was troubled by the superficiality of many films and film music in particular, Koechlin became increasingly interested in the film medium from the beginning of the thirties on. All his skepticism notwithstanding, the new medium fascinated him and engaged his imagination. He drew up film scenarios and wrote the music for them. In many of his compositions he paid homage to what he termed the "arrogant beauty of certain film stars."

Koechlin worked on the setting of various episodes from Kipling's *The Jungle Book* throughout almost the whole of his life. His first sketches for "Les bandar-log," the apescenarios from the jungle book cycle,

date to 1899, but the work did not receive its final compositional form until 1939-40.

There is no truth to the claims that Koechlin showed but little interest in performances of his music or that reasons of modesty kept him from troubling himself with such performances. To the contrary, even in his old age he would take on the extremely toilsome and time-consuming task of writing out orchestral material when he knew that a performance of his music would result. Nor did he avoid long journeys in order to attend rehearsals and concerts, and he was always grateful to the interpreters of his music for their successful performances. Toward the end of his life Koechlin wrote of the quite rare performances of his works: "I continue to hope that someday it will occur to someone to perform my music; and if I live a few more years, maybe I will have the opportunity to hear my 'Offrande musicale sur le nom de Bach' and my symphonic poem 'Le buisson ardent'." This wish was not fulfilled.

Biographical Note

Charles Koechlin was born in Paris on 27 November 1867; his parents were from Alsace. Astronomy, mathematics, the natural sciences, and philosophy, along with

music, were the chief interests of his youth, and he undertook his first compositional efforts at the age of fifteen. He decided in favor of a musical career in 1890 and enrolled as a student at the Paris Conservatory. He studied composition with André Gedalge, Jules Massenet, and Gabriel Fauré and was Fauré's assistant from 1898 to 1901. Together with Fauré, Maurice Ravel, André Caplet, and others, he established the Société Musicale Indépendante (S.M.I.) in 1910. Koechlin earned his living from private instruction and from 1937 on as an instructor at the Schola Cantorum in Paris. He was also a guest lecturer at universities in the United States and Canada. His oeuvre includes upwards of two hundred compositions and rich array of publications on the topic of music. Koechlin died on 31 December 1950 in Le Cannadel, Département Var, in Southern France.

Additional Information:

Archiv Charles Koechlin (c/o Otfried Nies, Sängeweg 3, D-3500 Kassel, Germany)

Deborah Richards,

born 1949 in Edwardsville, Illinois (USA), studied at the Eastman School of Music in Rochester, New York, and at the Cologne Musikhochschule in Germany on a Ful-

bright scholarship. Since 1976 she has concertized in Europe, North America and Asia, especially as a chamber musician and vocal accompanist. She is noted for supporting contemporary music as well as neglected female and male composers of the past. In this context she has interpreted some piano works on historical and contemporary fortepianos, especially Monika May's copy of a Walter (Vienna, ca. 1790) made in Marburg, Germany and completed in 1991. As pianist of the "Clementi-Trio Cologne" she went on numerous concert tours, made radio productions and recorded LPs and CDs with piano trios by Fanny Hensel, nee Mendelssohn; Rebecca Clarke; Arnold Schönberg; Alexander Zemlinsky; Darius Milhaud; Germaine Tailleferre; Nikolai Roslavetz; Dmitry Shostakovich and Walter Zimmermann. She made recordings of piano duos by Charles Ives and John McGuire with Herbert Henck. With Hilke Helling, alto, she recorded Erik Satie's "Socrate" on CD. In "Ende der Romantik", a television film by the musicologist Eva Weissweiler and commissioned by the West German Television ("WDR"), she played the role of Clara Schumann, whose songs and cycles she recorded on CD with the soprano Isabel Lippitz.

Translated by Susan Marie Praeder

"Au soir de ma vie, je me rends compte que la réalisation de mes rêves d'artiste, pour incomplète qu'elle soit, m'a donné la satisfaction intime de n'avoir pas perdu mon temps sur la terre. La vie de l'artiste, qui songe avant tout à la beauté, est l'une des plus enviables qui soient. Somme toute, elle nous laisse libres, et elle nous permet de nous élever vers l'idéal. Cette liberté c'est 'd'être soi', d'écrire pour soi dans sa tour d'ivoire d'ou rayonnera, comme d'un phare, la lumière projetée au loin sur le monde".

Charles Koechlin 1947

Otfrid Nies: quelques réflexions sur Charles Koechlin

Les œuvres de Charles Koechlin se distinguent par la clarté et la précision de son langage musical. L'équilibre de la construction sonore est contrôlé jusque dans les moindres détails. Le plan général de nombreuses compositions est soumis à un processus que Koechlin lui-même nomme "éclaircissement progressif" ("Traverser la nuit pour parvenir à la lumière"); par ailleurs on retrouve également cette manière de procéder dans les détails musicaux et nous avons alors l'impression d'assister à une "radiographie ou bien un éclaircissement progressif" de la manifestation sonore.

L'auditeur assiste alors au phénomène suivant: de nouveaux éléments brillants viennent s'ajouter à une construction sonore très douce, très claire, jusqu'à ce qu'un ensemble, dont la beauté ne peut être surpassée, ait vu le jour. Nous nous souvenons ici de l'effet que produisait sur Koechlin la lumière des jours d'été, brillants et aveuglants, dans le sud de la France ou bien en Grèce et dont il nous a souvent fait la description.

La musique de Koechlin n'utilise pas les formules courantes, qui pourraient en faciliter la première audition - en dépit de toute la clarté de ce qu'elle exprime. Sa musique est compliquée et continuellement soumise au changement; on n'y trouve que rarement des répétitions rigoureuses ou bien des passages symétriques. Il s'agit bien plus d'un développement mouvant. De telles évolutions se produisent très progressivement et exigent de l'auditeur une grande endurance; sa patience est alors récompensée par de nombreuses découvertes et pour cela il est nécessaire qu'il ait écouté l'œuvre plusieurs fois.

L'œuvre de Koechlin comprend plus de deux cents compositions; tous les genres musicaux y sont représentés, exception faite de l'opéra; on y dénombre plus de quarante grandes œuvres pour orchestre, plus de cinquante pièces de musique de chambre, plus d'une centaine de mélodies,

de nombreux morceaux et cycles pour piano ainsi que des compositions pour orgue et pour chœur.

Koechlin puisa son inspiration dans des œuvres de Romain Rolland, Heinrich Heine, André Gide, H.G. Wells ou bien Rudyard Kipling, dans des poèmes de Paul Verlaine ou bien Albert Samain, dans des récits de voyages de Pierre Loti et Arthur Joseph Comte de Gobineau, dans les contes "Les mille et une nuits".

Les paysages et la contemplation de la nature, la luminosité et les ciels étoilés de la Méditerranée, les mondes enchantés de la nuit et des rêves donnent des ailes à la fantasia de Koechlin. Son intérêt passionné pour les évolutions de son temps et son engagement politique et social s'opposent à de tels "voyages dans des mondes imaginaires". Nous le voyons nettement dans la cantate "Libérons Thälmann", composée en 1934, et dans la musique écrite en 1938 pour le film "Victoire de la vie" d'Henri Cartier, qui a pour thème le combat contre le régime fasciste en Espagne.

Koechlin, qui considérait la liberté intellectuelle comme la véritable base de sa vie, de sa pensée et de sa musique, n'accepta jamais que son indépendance soit entravée par des idéologies nationalistes, des liens religieux, l'appartenance à des partis ou bien des "écoles". Cela passe par une prise de position qui se manifeste de diverses

manières et notamment, sur le plan public, sous forme d'articles dans des journaux et des revues, qui portent non seulement sur des thèmes culturels, mais également sur des questions politiques d'actualité.

Dans de nombreux articles, et pas seulement dans les articles rédigés dans les années trente pour le journal "L'Humanité", Koechlin attire l'attention sur la responsabilité sociale de l'art. Il s'insurge contre l'"abêtissement" de l'auditeur par le biais d'une musique de film et d'opérette insipide et superficielle et contre les effets faciles, que l'on justifie " ... sous le prétexte que c'est 'ce que veut le public' et que 'le peuple ne comprend pas autre chose' ". Koechlin réplique: "le public a droit à mieux". La tour d'ivoire de l'artiste n'a un sens que s'il peut, pareil à un phare, servir de guide sur le chemin menant à un avenir meilleur.

Durant toute sa vie Koechlin suivit, avec une grande ouverture d'esprit et un grand intérêt, l'évolution de la musique, et pas seulement en France. Il commenta, dans des traités, des cours et des articles pour des revues, des événements comme la création du "Sacre du printemps" de Stravinsky ou bien la première représentation en France du "Pierrot lunaire" de Schönberg. Il s'était déjà engagé en faveur de sa musique avant 1915; il conclut son commentaire du "Pierrot lunaire" avec la phrase:

"Vivent les classiques de l'avenir!". En 1915 Darius Milhaud a défini d'une manière très pertinente le côté d'avant-garde de la musique de Koechlin, dans une lettre qu'il adressa à ce musicien, de 25 ans son aîné: "En face de votre musique j'ai l'impression d'être devant la musique d'un magicien appartenant à la génération qui viendra après la mienne".

Il n'est pas facile de faire entrer le compositeur Charles Koechlin dans une catégorie bien définie. Par bien des côtés il est indépendant et se tient à l'écart des courants; si nous devons donner d'autres exemples, dans notre siècle, d'une telle indépendance, il nous faudrait citer Charles Ives, Leos Janáček, Erik Satie ou bien Conlon Nanarrow, des musiciens dont l'évolution ne tient tout d'abord pas compte. Il est peut-être juste de voir en Koechlin comme un lien entre Debussy et Messiaen, surtout si l'on considère son harmonie et sa manière de traiter l'orchestre.

Entre 1890 et 1908, Koechlin composa surtout des mélodies et il fit ses premiers essais dans le domaine de la symphonie. Dans ces premières œuvres orchestrales, la substance orchestrale n'atteint pas encore une grande portée; il y règne encore une certaine immobilité, due à une harmonie stagnante et à des notes utilisées comme pédales. C'est seulement après 1908 que

Koechlin se sert de plus en plus de sa "technique du développement musical" et qu'il se libère ainsi des liens qui l'enlagent. L'équilibre entre l'harmonie et la conduite des voix, la simplification et la clarté de l'instrumentation, la suppression de ce qui est superflu sont la marque d'une liberté conquise. En outre, les sonorités de l'orchestre jouent un rôle de plus en plus important, en faisant apparaître plus clairement les structures musicales.

En tant que compositeur Koechlin se développe assez lentement et ce n'est qu'après 1910 - alors qu'il avait entre quarante et cinquante ans - qu'il trouva son propre langage musical, à aucun autre comparable. C'est l'époque à laquelle, selon ses propres dires, il se sent "capable d'aborder le domaine périlleux de la musique de chambre". Grâce au perfectionnement de ses nouvelles possibilités, il parvient, vers 1913, à la polytonalité et à une musique qui ne se fonde plus sur la tonalité. Jus-qu'en 1921, durant cette période extrêmement féconde pour la production de Koechlin, plus de cinquante œuvres voient le jour, durant des phases de travail qui se chevauchent; il s'agit en majorité de sonates pour piano et un instrument mélodique, mais également de mélodies, de cycles pour piano, de trois quatuors à cordes et d'un quintette avec piano.

Le cycle pour piano "**Paysages et mari**

nes” op.63, composé entre 1915 et 1916, en même temps que le cycle “Les heures persanes” op. 65 (1913-1919), comprend douze parties; il appartient aux œuvres les plus importantes de cette période fertile. Contrairement aux “Heures persanes”, œuvre pour laquelle le compositeur ne s’inspira pas d’un voyage qu’il aurait fait, mais en premier lieu du récit de Pierre Loti “Vers Ispahan”, “Paysages et marines” nous renvoie l’expérience sensible et visuelle faite par Koechlin en présence des paysages côtiers de la Normandie et de la Bretagne, qui lui étaient si familiers depuis l’enfance.

Le cycle “Paysages et marines” se divise en deux ensembles comprenant chaque fois six pièces. Avec “Sur la falaise” (I) l’auditeur est conduit sur le lieu où se déroulent les événements. Les pièces II-V décrivent le cours d’une journée, avant que la scène VI, dans laquelle les pêcheurs quittent le port de nuit, par une mer agitée, ne vienne clore cette première série. La pièce “Soir d’angoisses” (VII) renoue avec les thèmes de la première partie, ensuite, bien sûr, cette seconde série ne décrit plus le déroulement de la journée. La pièce “Paysage d’octobre” évoque discrètement une saison; le morceau final, “Poème virgilien”, transporte l’auditeur dans l’antiquité, après les scènes des pêcheurs et des bergers, vécues au présent. Vers la fin de ce dernier morceau, Koechlin cite dans le texte

musical la dernière ligne de la première églogue de Virgile “Tityrus”: “Maiorque cadunt de montibus umbrae ...” (“les ombres, qui descendent des montagnes d’alentour, vont en s’allongeant et en s’obscurcissant ...”). L’image du coucher de soleil s’inspire ici du thème contenu dans la première série et, ainsi, cet adieu n’est que le reflet des ombres qui tombent des falaises durant la saison enchantée.

Beaucoup de compositions de Koechlin ont été conçues de manière orchestrale. Bien des œuvres écrites pour une petite formation ou bien pour le piano furent également orchestrées; c’est par exemple le cas des “Heures persanes” ou bien du deuxième quatuor à cordes, qui fut transformé en symphonie. Koechlin réalisa l’instrumentation du cycle pour piano “Paysages et marines” pour une formation de chambre comprenant une flûte, une clarinette, un quatuor à cordes et un piano, mieux adaptée au style plus intime de cette pièce.

Gustave Lyon, le directeur de la firme de facture instrumentale Pleyel, avait élaboré au début du siècle une harpe chromatique qui, contrairement à la harpe à pédales couramment utilisée, permettait une marge de modulations illimitée. En 1907 Lyon demanda à Koechlin de composer une œuvre utilisant au maximum les possibilités de ce nouvel instrument et sa souplesse chromatique. Koechlin, qui fut toujours

ouvert aux innovations rationnelles, accepta cette commande avec empressement et composa le **“Nocturne chromatique” op. 33**. Conscient des difficultés que l'on rencontre en tentant d'imposer un nouvel instrument, il jugea préférable de prévoir le piano comme alternative à la harpe chromatique. Etant donné que la harpe chromatique ne survécut que comme pièce de musée, c'est aujourd'hui la seule possibilité que nous ayons pour exécuter ce “Nocturne”, abstraction faite d'un arrangement tout à fait concevable pour deux ou trois harpes à pedales.

Dans un commentaire inédit qu'il écrivit au sujet de son “Nocturne” op. 33 Koechlin écrit: “[...] Il est impossible de ‘définir’ les sentiments divers de ce morceau, qui me paraît cependant avoir son unité. Très sombre à des moments, comme certains passages de ma mélodie “Le nénuphar” [op. 13, N° 3], assez éclairci et presque féérique à d'autres - on ne peut en dire davantage avec des mots. Je compte l'orchestrer en développant un peu plus certains passages.” Mais Koechlin ne put cependant pas mener à bien ce projet.

La suite pour piano **“L'ancienne maison de campagne” op. 124** fut composée entre 1923 et 1933; son thème est le suivant: Koechlin se souvient d'une période de sa vie, bien loin maintenant, des joies estivales du jeune homme de 15 ans qu'il était.

Voici le commentaire que le compositeur plaça en tête du texte musical de cette suite pour piano: “Cette suite est un souvenir des semaines passées en 1882 dans la propriété de mon grand-père, à Wädenswil, au bord du lac de Zurich. Elle pourrait avoir pour titre celui du dernier morceau: ‘La jeunesse vue du seuil de la vieillesse’.

I. L'accueil de la maison. - Une de ces vastes demeures d'autrefois, sans luxe, très simple, mais confortable, et bienveillante à ses hôtes. Et ce m'est aussi l'évocation de la nombreuse famille qu'elle abritait.

II. D'un vieux album. - En fouillant au fond de la bibliothèque d'acajou vitrée, nous avions trouvé cet album de souvenirs vieillots et attendrissants.

III. Les collines, et la vie tranquille. - Souvent, à la lisière du village, nous longions des fermes où l'on imaginait l'existence paisible tant prônée par J.J. Rousseau.

IV. La leçon de piano. - Dans la pénombre de la salle à manger, ce futur musicien - encore presque un enfant - travaille avec zèle son ‘mécanisme’ (pour ne pas faire de peine à l'excellent M. Natter, qui a tant de patience!) Mais au dehors, les rais de soleil, c'est la nature, la liberté, la musique vivante et de rêver alors, au travers de

leurs thèmes arides, à mille autres choses qu'à ces ennuyeuses sonatines 'classiques'!

V. La terrasse. - D'un siècle plus ancienne que la maison familiale, c'était un reste du précédent château. Un charmant balcon de fer forgé laissait voir, au travers de ses festons Louis XV, le lac et ses rives fertiles.

VI. La vieille fontaine. - Elle était, jusqu'au bord, pleine d'une eau profonde, cristalline et très froide. Aussi me fallut-il, même purement imaginaire, évoquer l'ambiance de 'Pelléas et Mélisande'.

VII. Jeux. - Les barres, chat-perché, les quatre coins, que sais-je encore? Mais c'était si amusant!

VIII. En ramant sur le lac. - La petite barque glissait dans un mirage d'opale. Que Fauré, que Milhaud me pardonnent les allusions aux 'Berceaux' et à la 'Foire de Bordeaux' ...

IX. Matin dans le bois. - Il n'était pas grand, ce bois, mais si touffu qu'avec l'imagination du jeune âge, l'on s'y croyait perdu au fond d'une jungle impenétrable.

X. La veille du départ. - Dans la tendre lumière de cette fin d'août, étendus sur l'herbe, l'heure trop brève s'écoulait en re

gardant là-haut dans le bleu du ciel, au loin, 'les nuages, les merveilleux nuages' ... Et l'angoisse du départ se mêlait à la sérénité céleste.

XI. Promenade d'automne. - La même année, par un après-midi d'octobre, pleine des souvenirs de l'été.

XII. La jeunesse vue du seuil de la vieillesse. - C'est la conclusion et le résumé de toute la suite."

Depuis le début des années trente Koechlin s'intéresse de plus en plus au cinéma. Certes le manque de profondeur de beaucoup de films, et précisément aussi de la musique de film, l'irrite. Mais, en dépit de son grand scepticisme, les possibilités offertes par ce nouveau moyen de communication le fascinent et donnent des ailes à sa fantaisie. Il esquisse des scénarios de films et les met en musique. Dans beaucoup de ses compositions il rend hommage à "l'insolente beauté de certaines stars" - comme il le dit lui-même. L'adaptation musicale de différents épisodes du "Livre de la jungle" de Kipling occupe Koechlin durant presque toute sa vie. Les premières ébauches de "Les bandar-log", ce Scherzo du "Livre de la jungle" qui met en scène les singes, datent de 1899; en fait c'est seulement dans les années entre 1939 et 1940 que ce morceau reçut sa forme définitive.

La rumeur selon laquelle Koechlin se serait peu intéressé aux représentations de ses œuvres, ou bien en raison de sa modestie n'aurait pas fait de démarches en ce sens, est en fait une légende. Bien au contraire, il s'est donné la peine, et cela jusqu'à un âge avancé, de recopier le matériel destiné à l'orchestre, lorsque cela permettait de faire représenter ses œuvres; il s'agit là d'une tâche extrêmement pénible, qui demande beaucoup de temps.

Il n'avait pas peur non plus d'entreprendre de longs voyages, afin d'assister à des répétitions et des concerts. Il fut toujours reconnaissant envers ses interprètes lorsque les représentations étaient réussies. Compte tenu du fait que ses œuvres furent cependant très rarement jouées en concert, Koechlin écrivit vers la fin de sa vie: "Laissez-moi espérer qu'on y arrive tout de même, et que, si je vis encore quelques années, j'entendrai 'l'Offrande musicale sur le nom de Bach' et mon poème symphonique 'Le buisson ardent!'" Malheureusement ce souhait ne put se réaliser.

Quelques notes biographiques

Charles Koechlin, issu de parents alsaciens, vint au monde le 27 novembre 1867, à Paris. Dans sa jeunesse il s'intéressa - parallèlement à la musique - à l'astronomie, aux mathématiques, aux sciences naturelles et à la philosophie; il fit ses premiers

essais dans le domaine de la composition à l'âge de 15 ans. C'est en 1890 que son choix se porte définitivement sur la musique; Koechlin entame alors ses études musicales au Conservatoire de Paris et il commence à suivre les cours de composition de André Gedalge, Jules Masse-net et Gabriel Fauré, dont il est l'assistant de 1898 à 1901. En 1910 il fonde la "Société Musicale Indépendante" (S.M.I.) avec Fauré, Maurice Ravel, André Caplet et quelques autres. Koechlin gagna sa vie en donnant des cours particuliers de musique puis, à partir de 1937, en tant que chargé de cours à la Schola Cantorum à Paris. Il est invité à donner des cours dans des universités aux USA et au Canada. Il écrira dans sa vie bien plus de deux cents compositions, ainsi qu'une abondante œuvre littéraire portant sur des sujets musicaux. Charles Koechlin mourut le 31 décembre 1950 à Le Canadel, dans le département du Var, situé dans le sud de la France.

Complément d'information

S'adresser à: Archiv Charles Koechlin (c/o Otfried Nies, Sängeweg 3, D-3500 Kassel).

Deborah Richards,

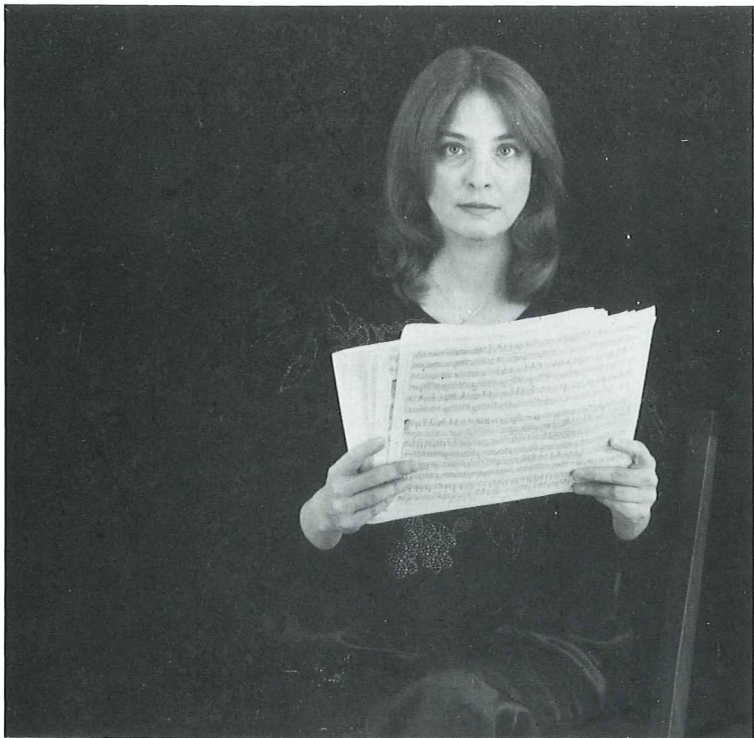
née à Edwardsville (Illinois, USA) en 1949, fit ses études à la "Eastman School of Music" à Rochester (New York) ainsi qu'à l'Académie Supérieure de Musique de Cologne, avec l'aide d'une bourse de la Fondation Fulbright. Depuis 1976 elle donne des concerts en Europe, en Amérique du Nord et en Asie; elle se produit surtout dans des concerts de musique de chambre et en tant qu'accompagnatrice de lieder. Elle prend énergiquement fait et cause pour les oeuvres de musique contemporaine ainsi que pour des compositeurs (hommes et femmes) du passé, qui ont été négligés. C'est pour cette raison qu'elle interpréta quelques oeuvres pour piano sur des pianoforte historiques et reconstitués, parmi lesquels figure une copie réalisée d'après Walter (Vienne, env. 1790) par Monika May (Marburg, 1991). En sa qualité de pianiste du "Clementi Trio" de Cologne, elle fit de nombreuses tournées, participa à des productions radiophoniques et enregistra des disques et des CDs avec des trios avec piano de Fanny Hensel (née. Mendelssohn), Rebecca Clarke, Arnold Schoenberg, Alexander Zemlinsky, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Nikolaï Roslavetz, Dimitrij Chostakovitch et Walter Zimmermann. Elle enregistra sur disque, avec Herbert Henck, des sonates pour deux pianos de Charles Ives et John

McGuire. Elle enregistra également sur CD l'oeuvre "Socrate" d'Erik Satie, avec l'alto Hilke Helling. Elle joua en outre le rôle de Clara Schumann, dont elle enregistra sur CD les "Lieder" et les "Liederzyklen" avec la soprane Isabel Lippitz, dans "Ende der Romantik", un téléfilm réalisé par la musicologue Eva Weissweiler, à la demande de la "Westdeutsches Fernsehen", dialectique de ces deux éléments formels, les événements isolés se comportent aussi.

Traduction: Sylvie Gomez



*Charles Koechlin
(Foto: Lipnitzki, Paris; Fotonachweis: Archiv Charles
Koechlin, Kassel)*



Deborah Richards

(Foto: Romain D'Ansembourg Fotografie)

cpo 999 054-2

Charles Koechlin (1867-1950)**Piano Works**

- | | |
|---------|--|
| 1 - 12 | Paysages et marines op. 63 (1915-1916) 28'05
pour piano
<i>Landschaften und Meeresbilder</i>
<i>Landscapes and Seascapes</i> |
| 13 | Nocturne chromatique op. 33 (1907) 12'38
pour harpe chromatique où piano
<i>Chromatisches Nocturne</i>
<i>Chromatic Nocturne</i> |
| 14 - 26 | L'ancienne maison de campagne op. 124 (1923-1933) 32'01
Suite pour piano
<i>Das alte Landhaus</i>
<i>The Old Country House</i> |

T.T.: 73'14**Deborah Richards, Piano****gpo** 999 054-2

Production: Radio Bremen 2/91

Producer: Peter Schilbach

Recording Supervisor: Andreas Heintzeler

Recording Engineer: Frauke Schulz

Recording Technician: Christine Potschkat

Cover Photo: Peter Witkuhn (from »Foto Creative«)

Design: Carrée 53

gpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1992 - Made in Germany


**RADIO
BREMEN**

DDD

LC 8492



7

61203 90542

3