

Charles Koechlin

Charles Koechlin (1867-1950)

Organ Works

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Choral en Fa op. 90bis (Moderato) | 5'53 |
| | Deux Vocalises op. 212b | 9'03 |
| 2 | Vocalise I Allegretto ben moderato | 2'03 |
| 3 | Vocalise II Adagio | 3'08 |
| 4 | Choral Final du Requiem op. 161 (Très calme) | 3'52 |
| | Sonatine op. 107 No. III | 3'43 |
| 5 | Large et soutenu | 1'28 |
| 6 | Allegretto scherzando | 0'39 |
| 7 | Allegro - solide (style fugué - pour un final du Sonatine) | 1'36 |
| | Quatre Chorals op. 98 | 10'21 |
| 8 | Moderato allant et bien lié | 1'16 |
| 9 | Un peu plus calme (que I) et très expressif | 1'30 |
| 10 | Très Adagio | 3'12 |
| 11 | Offertoire | 4'23 |

12	Pièce pour orgue op. 226 (Allegro moderato)	3'53
13	Fugue op.133 II (Andante très calme)	6'40
14	Adagio pour Grand-orgue op. 201	7'47
	Sonatine op. 107 No. II	8'06
15	Pastorale - Fanfare (Clair, joyeux)	1'11
16	Allegro vivace (non troppo)	0'58
17	Calme et doux	2'08
18	Andante (non troppo lento)	1'48
19	Andante quasi Adagio	2'01
20	Adagio op.211	3'31
	Sonatine op. 107 No. I	4'58
21	Allegretto	1'55
22	Allegretto	1'59
23	Pastorale (Allegro moderato - Quasi Allegretto)	1'04
24	Fugue modale op. 204b	3'30

T.T.: 67'40

Christian Schmitt, Neue Goll-Orgel 2007/09
Marktkirche Hannover

Marktkirche H A N N O V E R (IV/64)
Neue Goll-Orgel: Disposition

I Rückpositiv C-a3
 Principal 8' **
 Rohrflöte 8'
 Quintadena 8'
 Praestant 4' **
 Blockflöte 4'
 Nasat 2 2/3
 Octave 2' *
 Waldflöte 2'
 Quinte 1 1/3
 Sifflet 1'
 Scharf 1'
 Sesquialtera *
 Dulcian 16'
 Cromorne 8'
 Tremulant

II Hauptwerk C-a3
 ** Principal 16'
 * Praestant 8'
 ** Bordun 8'
 Viola da Gamba 8'
 Doppelflöte 8'
 * Octave 4'
 Gemshorn 4'
 * Quinte 2 2/3
 * Octave 2'
 Mixtur minor 1 1/3
 * Cornett 8'
 * Trompete 16'
 * Trompete 8'

III Schwellwerk C-a3
 Bourdon 16'
 Geigenprincipal 8' **
 Principal maris 8' **
 Cor de nuit 8'
 Gambe 8' *
 Vox coelestis 8'
 Octave 4' *
 Traversflöte 4'
 Nasat 2 2/3' *
 Octave 2' *
 Terz 1 3/5' *
 Mixtur 2' **
 Basson 16'
 Trompette harm. 8' *
 Hautbois 8' *
 Hautbois 8' *
 Clairon 4' *
 Tremulant

IV Echo C-a3
 * Holzgedacht 8'
 Flauto amabile 8'
 Salicet 4'
 Fernflöte 4'
 Flageolet 2'
 * Vox humana 8'
 Klarinette 8'
 Tremulant

Pedal C-f1
 Untersatz 32'
 * Principal 16'
 Violonbass 16'
 * Subbass 16'
 * Octave 8'
 ** Gedacktbass 8'
 Violon 8'
 * Octave 4'
 * Hintersatz 2 2/3
 Kontraposaune 32'
 * Posaune 16'
 * Trompete 8'
 * Klarine 4'

I-II, III-II, III-I, I-P, II-P, III-P
 rein mechanische Spieltraktur
 doppelte Registertraktur (mech. und elektr.)
 elektronischer Setzer
 * ganzes Register oder
 ** teilweise mit bestehendem Pfeifenmaterial
 Gehäuse-Entwurf Prof. Dieter Oesterlen 1954
 Einweihung: Pfingsten 31. Mai 2009

Besonderer Dank gilt Herrn Ulfert Smith, Organist der Marktkirche Hannover und künstlerischer Leiter der dortigen internationalen Orgelkonzerte, Orgelbau Goll Luzern sowie Offrid Nies, Leiter des »Archivs Charles Koechlin« in Kassel. Darüberhinaus danke ich auch Mathieu Kuttler, Dr. Wolf Kalipp, Herausgeber des Orgelwerks von Koechlin (Schott-Verlag) sowie der Spieltischassistenz Iris Duwensee und Maximilian Schnaus.

Christian Schmitt



Neue Goll-Orgel (© Dennis Götte & Hans-Werner Herbst)

Marktkirche H A N N O V E R: neue Goll-Orgel 2007/09

- Gehäuse Entwurf von Prof. Dieter Oesterlen (Architekt Wiederaufbau Kirche)
 Ausführung 1954 Emil Hammer und Rudolf von Bekkerath
 steht unter dem Schutz der Denkmalpflege

- Ausmasse Höhe 12m, Breite 6m, Tiefe (HW) 2.4m, Tiefe (Pedal) 3.6m
 neu 40cm mehr Tiefe im Gehäuse: 12 cm nach hinten (1 Steintiefe),
 28cm grössere Auskrugung nach vorne

- Stahlkonstruktion Einbau von 11 neuen Doppel-T-Trägern (8 unten, 3 oben)

- Innenteile komplett neue Innenkonstruktion (Gerüste, Windladen, Trakturen, Spieltisch, Windanlage, ...)

- Pfeifen 64 Register, davon 38 ganz oder teilweise aus der Vorgängerorgel (53% neues und 47% altes Pfeifenmaterial)
 total 4'215 klingende Pfeifen, davon 422 aus Holz, zusätzlich 21 blinde Pfeifen im Prospekt

- Spieltraktur 4 Manuale (C-a3) und Pedal (C-f1) rein mechanisch, inkl. alle Koppeln

- Registertraktur mechanisch mit zusätzlichen Elektromagneten für die Ansteuerung via Setzer (Doppeltraktur)

- Setzer Vorprogrammierung von Registrierungen (10'240 Kombinationen)

Möglichkeit der Abspeicherung auf USB-Stick

- Windversorgung 3 Gebläse mit total 2.75 PS und einer Windleistung von 56m³/min.

- Gewicht ca. 14 Tonnen

- Bauablauf Vertragsunterzeichnung 22. Dez. 2005

- Planungsphase Mitte 2006 - Mitte 2007

- Abbau Gehäuse und alte Orgel 16. - 27. Juli 2007

- Werkstattarbeiten in Luzern August 2007 - Mai 2008

- technische Montage 13. Okt. - ca. Ende Nov. 2008

- Intonation Januar - ca. Anfang Mai 2009

- Arbeitsaufwand total ca. 20'000 Arbeitsstunden

- Einweihung Pfingsten 31. Mai 2009

- Ausführung ORGELBAU GOLL AG, Luzern

Zum Instrument

Die Orgel der Marktkirche mit ihrem singulären Prospekt wurde 1953/54 als eine der ersten großen Nachkriegsorgeln Norddeutschlands erbaut; die barocken Bauprinzipien setzten sich im Orgelbau damals erst langsam wieder durch:

- Mechanische Schleifladen und Trakturen,
- deutlich sichtbarer Werkcharakter (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk sowie das Rückpositiv, welches schräg seitlich angeordnet wurde)
- neobarocke Disposition und Intonation.

Es verwundert bei diesem Instrument mit seinem besonderen Aufstellungsplatz im Seitenschiff und z.T. dadurch bedingten Bauprobleme nicht, dass es schon bald sowohl technisch als auch klanglich nicht befriedigend war. Der grundtonarme und obertonreiche Klang wurde seit den 70er Jahren schrittweise modifiziert, auch im technischen Bereich fanden mehrfache Umbauten statt (Windladen, Trakturen, größere Prospekt Pfeifen u.a.).

Von 2007 bis 2009 wurde von der Firma Orgelbau Goll ein neues Instrument gebaut – unter Beibehaltung bzw. Rekonstruktion des denkmalgeschützten Gehäuses von 1954 und unter Verwendung eines Teiles des vorhandenen Pfeifenmaterials. Die stilistische Mitte sollte der mitteldeutsch/norddeutsche Orgelbau des 18. und 19. Jahrhunderts sein, wobei insbesondere das Rückpositiv in die ältere Musik und das Schwellwerk (Oberwerk) in die französische Sinfonik hineinragt.

So kann die neue Goll-Orgel durch ihr Klangkonzept und ihrer charaktervollen Intonation eine große Bandbreite der Orgelliteratur abdecken. Dem Negative Image des Begriffs „Universalorgel“ – im Sinne einer Kompromisslösung – kann mit diesem Instrument etwas entgegengesetzt werden.

Charles Koechlin Orgelwerke

Biografisches

Charles Koechlin (27.11.1867 – 31.12.1950) wurde in Paris als Sohn einer weit verzweigten, aus dem elsässischen Mulhouse (Mühlhausen) stammenden Familie von Erfindern, Ingenieuren, Industriellen und Künstlern geboren. Bereits als Sechsjähriger erhielt er Klavierunterricht, Kompositionsversuche sind seit seinem 15. Lebensjahr bekannt. 1887 begann er an der École Polytechnique in Paris zunächst ein Studium der Astronomie, das er jedoch zugunsten der Musik bereits schon 1889 aufgab und sich 1890 am Pariser Conservatoire einschrieb. Antoine Taudou (Harmonielehre), André Gedalge (Kontrapunkt und Fuge) und Jules Massenet (Komposition) waren seine ersten Lehrer. 1896, nach dem Ausscheiden von Massenet, trat Gabriel Fauré an dessen Stelle und machte Koechlin 1898 zu seinem Assistenten. Zusammen mit Fauré, Maurice Ravel, André Caplet und anderen gründete Koechlin 1910 die *Société Musicale Indépendante* (SMI), welche sich insbesondere für Aufführungen zeitgenössischer Musik einsetzte. Zunehmende finanzielle Probleme des bislang durch Familieneigentum gut ausgestatteten Koechlin veranlassten ihn, die finanzielle Sicherung seiner Familie ab 1917 verstärkt unterrichtend und musikpublizierend zu gewährleisten. Zwischen 1918 und 1937 bereiste Koechlin viermal die USA und Kanada und hielt Vorlesungen an verschiedenen Universitäten. Der Beginn des Zweiten Weltkriegs erschien dem freiheitlich linksorientierten und humanethisch ambitionierten Komponisten als unfassbare Katastrophe. Seine kompositorische Tätigkeit kam ab 1939 für mehr als zwei Jahre fast vollständig zum Erliegen. Er überbrückte diese Zeit

durch Überarbeitung früherer Werke sowie das Verfassen seiner Orchestrierungslehre, des vierbändigen *Traité de l'orchestration*. In seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten erschienen dann so bedeutsame Orchesterwerke wie die *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 (Musikalisches Opfer über BACH) und *Le Docteur Fabricius* op. 202. Koechlin wohnte zeitlebens in Paris, starb jedoch in seinem Haus in Le Canadel am Mittelmeer, das ihm auch als Kompositionsrefugium diente.

Aufführungspraktische Annäherung

Charles Koechlin und der Geist der Freiheit

Koechlin darf durchaus als Ausnahmeerscheinung unter den französischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewertet werden. Die Annäherung an ihn und sein Werk ist für den Hörer – abgesehen von seinen frühen Werken – nicht einfach, für den Interpreten aber erfahrungsgemäß fesselnd und gewinnbringend. Das hat bislang einer repräsentativen Verbreitung seiner Werke im Weg gestanden, die bislang im Schatten der Kompositionen seiner Zeitgenossen Fauré, Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Honegger, Poulenc etc. standen.

Koechlin war eine komplexe, faszinierende und unabhängige Persönlichkeit, die ein ganzheitliches Weltbild in sich vereinte, dazu ein unglaublich fruchtbarer Komponist (226 Opuszahlen, z.T. noch untergliedert, dazu Bearbeitungen und Arrangements unterschiedlichster Art, Fugen- und Kontrapunktstudien, theoretische Werke, Vorträge). Die stilistische Breite seiner Kompositionen ist nahezu umfassend und durchaus gegensätzlich: sie reicht von der Gregorianik über barocke Kontrapunkttechniken, von Einflüssen des fran-

zösischen Impressionismus bis zu expressionistischen und neorealistischen Ausdrucksmitteln und schließt auch die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik und der Musik für den noch jungen Tonfilm mit ein. Außer-musikalisch ist Koechlin ebenso gegensätzlich orientiert: klassische Mythologie zieht ihn ebenso an wie Rudyard Kiplings „Dschungelbuch“, dem er vier große sinfonische Dichtungen und drei Orchesterlieder widmet. Naturmystische Erfahrungen verbinden sich mit seiner Leidenschaft für die stereometrische künstlerische Fotografie, deren Kontrastmöglichkeiten er in mediterranen und orientalischen Fotodokumenten auszuschöpfen versucht.

Zu seinen Orgelkompositionen

Dieses außergewöhnliche Charakterbild samt seiner kompositorischen Ästhetik sollte 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 Kompositionen in 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, spiegeln also eine

ähnliche Situation wie die nahezu parallel zu ihnen entstandenen Orgelsonaten Paul Hindemiths wider. 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 der Konzeption Koechlins als sinfonisch weiträumig denkendem Komponisten entsprechen, damit sich die Proportionen zwischen kontrapunktischer Faktur und expressiver Farbigkeit richtig entfalten können.

Auffällig ist die vom Komponisten vorgeschriebene dynamische Differenzierung innerhalb der überwiegend disponierten labialen 16', 8' und 4'-Grundregister bei vorsichtiger Behandlung von Aliquoten (Cornet), Zungen (Cromorne, Jeux d'anches) und Tutti (Grand Chœur). Im Sinne einer sein gesamtes Œuvre prägenden gedanklichen Freiheit und liberalen Unabhängigkeit ermutigt Koechlin den Interpreten aber auch, individuelle Wege bei der Einrichtung und Anpassung der Orgelwerke an die jeweiligen Verhältnisse zu gehen.

Empfehlenswert ist daher, sich vor einem bewussteren Hören und Einstudieren der Orgelkompositionen unbedingt mit der Sinfonik Koechlins auseinanderzusetzen (z. B. den Dschungelbuch-Vertonungen *La Course de printemps* op. 95, *La Méditation de Purun Bhagat* op. 159, *La Loi de la jungle* op. 175, dem sinfonischen Gedicht *Le Buisson ardent* op. 171 [nach einer Episode aus dem Roman „Jean Christophe“ von Romain Rolland], mit *Le Docteur Fabricius* op. 202 und vor allem mit *Offrande musicale sur le nom de Bach* op. 187

(Musikalisches Opfer über den Namen Bach, 12 Sätze für Orchester, Orgel und Klavier), selbstverständlich auch mit seinem reichen Kammermusik- und Liedschaffen.

Die Werke dieser CD

Neu- und Ersteinspielung

Choral en fa mineur op. 90bis

Bei dem 1924 komponierten und 1935 vom jungen Olivier Messiaen im Rahmen der Pariser Schola Cantorum-Konzerte uraufgeführten Werk handelt es sich um eine der wenigen im Druck erschienenen Kompositionen Koechlins. Es ist eine *Pièce en forme de progression* (Koechlin) – in Anlehnung an die fortschreitende Durchkompositionstechnik der *Trois Chorals* (1890) von César Franck – und geht von einem achttaktigen, *Ricercare*-ähnlichen Anfangsteil im Stil des 17. Jahrhunderts aus, zwar tonal fixiert, jedoch in kontrapunktischer Durchführungstechnik chromatisch frei changierend und die Grenzen der Tonalität aufhebend. Die *Dies irae*-geladene, sequenzierende Motivik (ab T. 50) mündet in eine Klimax von Mixturakkorden (T. 58).

Deux Vocalises op. 212b

Diese beiden Orgeltranskriptionen (Nr. 3 und 4 aus *Quatre vocalises* op. 212 für Violine und Klavier) bieten sehr unterschiedliche melodisch-kontrapunktische Kompositionstechniken:

Vocalise I erinnert an einen kammermusikalisch aufgelockerten „auf die Orgel übertragenen Ravel“ und zeigt Koechlins Bestreben, seine Werke neben allersatztechnischen Meisterschaft stets aus einer melodi-

schen Spannung heraus zu entwickeln. Das frankophon-musikalische Element in seiner flüssigen Periodenbildung ist hier unüberhörbar.

Vocalise II ist wohl eines seiner dichtesten und kontemplativsten der hier vorgelegten Orgelwerke. Zunächst als „klassisches“ Orgel-Trio für 2 Manuale und Pedal beginnend, erwachsen im Verlauf des Stückes aus der zunächst strengen Form mit Solo-Cornet in der Oberstimme komplexe Klangfarbenschichtungen, die Satztechniken sowohl des späten Messiaen vorausahnen lassen als auch Einflüsse von Schönbergs sog. „Klangfarbenmelodie“ zeigen. Die ersten 3 Takte bieten in der Oberstimme eine Zwölftonreihe, gebildet aus der Transposition von Takt 1 jeweils um einen Ganzton nach unten. Diese Anlehnung an serielle Techniken wird aber tonal abgefangen durch 2 nicht-serielle Kontrapunktstimmen. Die der hier gewählten „Zwölftonreihe“ eigene melodische Kraft erfährt bis zu Takt 26 verschiedene Schichtungen aus dem Material der „Reihe“ und den beiden Kontrapunkten. Die Schlusstakte (ab 27) vereinen eine chromatisch aufsteigende Zwölferreihe mit der thematischen Substanz des Anfangstaktes.

Choral Final du Requiem op. 161

Das in differenzierter chorischer Dynamik angelegte Stück führt eine melodische Variante des c.f. über *Requiem aeternam, dona eis requiem* in verschiedenen streng kanonischen Techniken durch.

Trois Sonatines pour orgue op. 107

Olivier Messiaen und Maurice Duruflé spielten 1935 und 1939 die überwiegend während Koechlins USA-Aufenthalten 1928–29 entstandenen Werke erstmals öffentlich auf Pariser Orgeln. Die Sonatinen spie-

geln sowohl die Leichtigkeit kompositorischen Könnens in eher skizzenhaft angelegten Sätzen wider als auch die glückliche 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. Sie besaß eine Koechlin faszinierende Begabung in der Erfindung von Melodien, die beide dann wechselseitig in einer Fülle von sog. *réalisations* harmonisierten (vgl. auch Orledge, Robert: *Charles Koechlin (1867–1950). His Life and Works*, Harwood Academic Publishers GmbH, 2. Auflage, Luxembourg 1995).

Auffällig ist in der kompositorischen Faktur der *Trois Sonatines* die teils klavieristische Ausgangssituation, die aber stets kammermusikalisch eingebunden ist und sowohl Streichquartett-ähnliche Passagen (1. Sonatine, 1. Satz) als auch kontrapunktische Finessen à la Bach (z.B. 3. Sonatine, 3. Satz) aufweist. Koechlin-typisch ist auch hier immer wieder die Integration der Pedalstimme in den Registerzusammenhang der Manuale (Parallelen dazu tauchen in den zeitgleich entstandenen Orgelwerken von Jehan Alain auf).

Quatre Chorals op. 98

Ausgangspunkt dieser vier Stücke sind Harmonielehre- und Kontrapunktstudien, denen ein Bassthema der Koechlin-Schülerin Renée Philippart zugrunde liegt. Sie sind unmittelbar aus Koechlins Kompositionsunterricht hervorgegangen. Wie sein geistiger Mentor J. S. Bach wurde Koechlin durch kontrapunktische Arbeit immer wieder zu neuen musikalisch-expressiven Gestaltungen inspiriert, die das rein Handwerkliche weit hinter sich lassen.

Der Erstdruck von op. 98 zeigt sowohl eine durchgehende Bezifferung des Basses als auch Bezeichnungen im Notentext zur thematischen und harmonischen Analyse (mit ausdrücklichem Hinweis Koechlings auf seinen *Traité de l'Harmonie* von 1927/28/30 auf S. 3 der Erstausgabe).

Koechlin arbeitet auch hier – wie schon in den *Choral*-Kompositionen op. 49/2 und op. 90bis (vgl. Vol. I, Schott ED 9781) – mit einer fortschreitenden Verdichtung der kontrapunktisch-harmonischen Faktur unter gleichzeitiger besonderer Betonung der lyrisch-expressiven Melodieführung.

Pièce pour orgue op. 226

Koechlings letzte Komposition zeigt in ihrer skizzenhaften Faktur sein Bestreben nach Ausgewogenheit zwischen der ihm eigenen individuellen Harmonik und Kontrapunktik. Beide durchdringen sich und ermöglichen erfrischend neue, abgeklärte geistvolle Ausdrucksebenen.

Der Widmungsträgerin von op. 226 scheint er zu ihrer Trauung ein am gregorianischen Hymnus *Veni, creator spiritus* („Komm, Schöpfer Geist“) orientiertes Motto mit auf den Weg geben zu wollen (T. 38). Dieses könnte – gleichsam epigrammatisch und symbolhaft – für Koechlings künstlerische Botschaft stehen, die von Naturempfinden und Spiritualität erfüllt ist.

Fugue pour instruments à cordes (sur un sujet de Catherine Urner) en forme d'expositions successives. Transcription pour orgue op. 133 II

Das Stück dürfte als Unikum in der gesamten Literatur für Orgel gelten, verlangt es doch von beiden Ausführenden die aufmerksamste (!) spieltechnisch-analytische Durchdringung eines ursprünglich für sinfonischen Streicherapparat konzipierten, komplexen Fugensatzes. Das Stück steht gleichzeitig als Musterbeispiel für Koechlings integrales kontrapunktisches Denken.

Die auch hier (wie schon in op. 49/2) erneut zu beobachtende, zunächst irritierende, oftmals inkonsequent gehandhabte Halsung der Notenköpfe weist auf eine besondere Absicht des Komponisten hin, melodische Linien und für ihn wichtige Stimmführungsdetails transparent werden zu lassen. Insbesondere der von der linken Hand oftmals in die obere Pedalstimme wechselnden Stimmführung und die Auswahl dementsprechender, keine klanglichen Brüche provozierender Fußtonlagen sei besondere Beachtung gewidmet.

Adagio pour Grand-orgue op. 201

Diese dreiteilige rhapsodische Fantasie in improvisatorischer Grundhaltung zeigt eine sehr orgelgerechtere, quasi motettische Auffächerung der zunehmend kontrapunktisch gehandhabten Stimmführung mit Umkehrungs- und Engführungstechniken (Mittelteil, ab T. 42). Charakteristisch ist wieder die in transzendente Klangwelten führende, in kontemplativer Weise Spieler und Hörer suggestiv in ihren Bann ziehende Innenspannung. Hier ereignet sich genau das, was Koechlin 1949 als entscheidendes Ergebnis seiner Ästhetik des Komponierens wie folgt beschreibt: Er halte zwar die musikalische

Form für notwendig, jedoch sei sie letztlich nicht das Ziel. Ausschlaggebend sei für ihn nur das Erschließen musikalisch-essentieller Tiefendimensionen und die daraus resultierenden Gefühlsebenen (Orledge, Koechlin, S. 291/92).

Adagio op. 211

Das an impressionistischer Melodik (Fauré) orientierte Charakterstück entwickelt im vorliegenden Orgelsatz durch seinen quasi „mystischen Charme“ die für Koechlin typische, transzendent-verhaltene Grundstimmung, die sich auch in vielen seiner Klavier- und Liedkompositionen findet. Auffällig sind wieder (wie in vielen seiner Werke) die kompositionstechnisch-„handwerklichen“ Parallelen zu Paul Hindemith (z.B. in dessen 3 Sonaten für Orgel von 1937/40).

Fugue modale op. 204bis

Die vokal-kontrapunktische Anlage des Stückes, quasi *in stile antico* (wie schon beim *Choral* op. 90bis), beinhaltet aufeinander folgende Expositionsteile in verschiedensten Fugentechniken.

Dr. Wolf Kalipp
Mathieu Kuttler

Christian Schmitt – Konzertorganist und Dozent

Christian Schmitt (*1976) zählt nach Einladungen der Stiftung Berliner Philharmoniker, des Lucerne Festival und der Kölner Philharmonie zu den gefragtesten Konzertorganisten seiner Generation. Er studierte in Saarbrücken Kirchenmusik (A-Examen) und Konzertreife (mit Auszeichnung), sowie Orgel bei James David Christie (Boston) und Daniel Roth (Paris). Der Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Deutschen Stiftung Musikleben ist Preisträger bei mehr als zehn nationalen und internationalen Orgel- und Musikwettbewerben, so in Atlanta, Brügge, Calgary, Philadelphia und Tokio wie auch 2001 beim Deutschen Musikwettbewerb. 2003 wurde er mit dem Solistenpreis der Europäischen Kulturstiftung „Pro Europa“ ausgezeichnet.

Christian Schmitt konzertiert weltweit – darunter im KKL Luzern, in der Tonhalle Zürich, in der Berliner Philharmonie und im dortigen Konzerthaus, im Gewandhaus zu Leipzig und im Konzerthaus Wien. Er konzertiert mit den Bamberger Symphonikern, dem Orchester der Beethovenhalle Bonn und führenden Rundfunkorchestern (BR, NDR, MDR, SR u. RSB). Dabei arbeitet er mit Künstlern wie Juliane Banse, Sibylla Rubens, Martin Grubinger, Michael Gielen, Wen-Sinn Yang, Reinhard Goebel, Roy Goodman, Christoph Poppen, Sir Roger Norrington oder Marek Janowski.

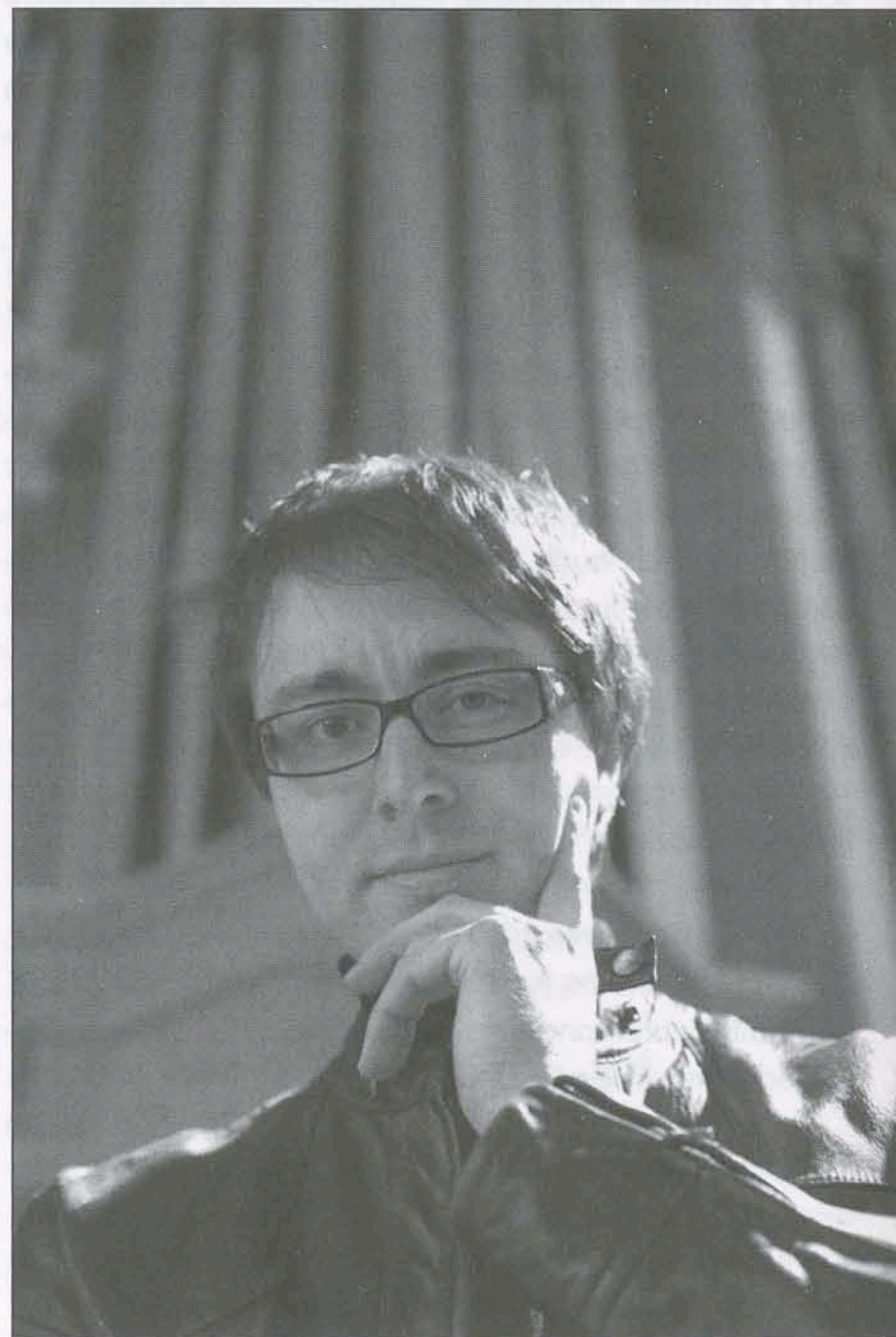
In der kommenden Spielzeit 2011 gibt er sein Debut im Mozarteum Salzburg, beim NDR-Chor und bei den Händelfestspielen Göttingen, ferner stehen Wiedereinladungen im Konzerthaus Wien sowie Konzertreisen nach Australien, Japan, Neuseeland und Südafrika auf dem Programm.

Christian Schmitt hat einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Saar inne und nimmt regelmäßig Gastdozenturen an Musikhochschulen in Boston, Cremona, Oslo, Mexiko, Moskau, Seoul, Taschkent, und – zum wiederholten Male – in Bogota wahr. Im Sommersemester 2011 wird er im Rahmen einer Lehrstuhlvertretung die Klasse von Prof. Jürgen Essl an der Musikhochschule Stuttgart unterrichten. Er gehört den Jurys des Bundeswettbewerbs „Jugend Musiziert“, des Wettbewerbs „Soli Deo Gloria“ in Moskau und des Deutschen Musikwettbewerbs 2010 an.

Seine Diskographie umfasst über 20 CD-Einspielungen als Solist sowie Mitschnitte für sämtliche Rundfunkanstalten der ARD. Durch seine Aufnahmen von modernen, wissenschaftlichen Gesamtausgaben der Werke G.F. Händels (Hg. T. Koopman) und F.X. Brixis (Butz-Verlag) fördert er ein Orgelspiel, das die Erträge der musikwissenschaftlichen Forschung mit der musikalischen Praxis vereint. Zuletzt hat er mit den Bamberger Symphonikern mehrere Werke Charles-Marie Widor für Orgel und Orchester eingespielt. Für das Label **cpo** arbeitet er an Gesamteinspielungen von Koechlin, Widor, Gubaidulina und Pachelbel (Hg. M. Belotti).

Mit der Sopranistin Juliane Banse und dem Cellisten Wen-Sinn Yang hat Schmitt mehrere Werke von Liszt und aus dessen Umkreis für einen Musikfilm eingespielt, der 2011 aus Anlass des 200. Jahrestags des Komponisten auf ARTE zu sehen sein wird.

Internet: www.christianschmitt.info



Christian Schmitt (© Simon Reich)

The Instrument

The organ in the Marktkirche (Market Church) with its singular front was built during 1953-54 as one of the first grand postwar organs in Northern Germany. At the time the baroque principles of design were only gradually reestablishing themselves in organ building: mechanical slider chests and actions, a clearly visible Werk character (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk, and Rückpositiv, which was positioned off to the side), and neobaroque disposition and intonation.

Given the organ's special location in the side aisle and building problems in part occasioned by this position, it is not surprising that it soon became unsatisfactory in technical matters as well as in tonal respects. The sound poor in fundamentals and rich in overtones began being modified little by little in the 1970s, and a number of changes were also made in the technical field (wind chests, actions, larger front pipes, etc.).

From 2007 to 2009 the Goll Organ Building Company built a new instrument while retaining or reconstructing the case from 1954, which enjoys the status of a historical monument, and using part of the existing pipe material. The stylistic mean was supposed to be the Central German/Northern German organ design of the eighteenth and nineteenth centuries, with the Rückpositiv in particular extending into earlier music and the swell organ (Oberwerk) into French symphonic music.

It is thus that the new Goll organ features a sound design and a characterful intonation covering a wide spectrum within the organ literature. This instrument does its part to counter the negative image of the term »universal organ« (in the sense of a compromise solution).

Charles Koechlin Organ Works

Biographical Sketch

Charles Koechlin (b. 27 November 1867, d. 31 December 1950) was born in Paris to a wide-branching family tracing its origins to the Alsatian town of Mülhouse (Mühlhausen) and counting inventors, engineers, industrialists, and artists among its members. He began receiving instruction in piano at the age of six, and initial attempts at composition are documented for the fifteenth year of his life. He enrolled as an astronomy student at the École Polytechnique in Paris in 1887 but abandoned this program for music already in 1889 and entered the Paris Conservatory in 1890. His first teachers were Antoine Taudeu (harmony), André Gedalge (counterpoint and fugue), and Jules Massenet (composition). In 1896, after Massenet had left the conservatory, Gabriel Fauré filled his position and made Koechlin his assistant in 1898. In 1910 Koechlin founded the Société Musicale Indépendante (SMI), a society focusing its efforts on the promotion of performances of contemporary music, with Fauré, Maurice Ravel, André Caplet, and others.

After 1917 increasing financial difficulties occasioned Koechlin, who had previously been able to rely on revenues from family properties, to secure his livelihood more and more by teaching and offering his services as a journalist in the field of music. Between 1918 and 1937 Koechlin traveled throughout the United States and Canada four times and held lectures at various universities. The beginning of World War II seemed to the composer, who was a free-minded individual with leftist sympathies and of humanist ethical aspirations, to be an incomprehensible catastrophe. His compositional

activity came to an almost complete standstill for more than two years following 1939. He bridged this time by occupying himself with the reworking of earlier compositions and the writing of his orchestration manual, the four-volume *Traité de l'orchestration*. During the last two decades of his life important orchestral works such as the *Offrande musicale sur le nom de Bach* op. 187 (Musical Offering on the Name of Bach) and *Le Docteur Fabricius* op. 202 were published. Koechlin had resided in Paris throughout his life, but he died in his house in Le Canadel, which was located on the Mediterranean Sea and had also offered him a compositional place of retreat.

Performance-Practice Approximation

Charles Koechlin and the Spirit of Freedom

Koechlin may very much be assigned the status of an exceptional phenomenon among the French composers of the first half of the twentieth century. Apart from his early compositions, the approximation to him and his music is not easy for the listener, but for the interpreter it is enthralling and rewarding – as experience teaches. This has so far stood in the way of widespread dissemination of his works, which have stood in the shadow of the compositions of contemporaries of his such as Fauré, Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Honegger, and Poulenc.

Koechlin was a complex, fascinating, and independent personality who combined in his person a holistic worldview and was also an incredibly productive composer (226 opus numbers, some of them subdivided into individual pieces, reworkings and arrangements of all sorts of different kinds, fugue and counterpoint studies, theoretical works, lectures). The

stylistic breadth of his compositions is practically all-encompassing and is thoroughly contradictory: it ranges from Gregorian chant through baroque contrapuntal techniques, from influences from French impressionism to expressionist and neorealist expressive means, and also does not exclude occupation with twelve-tone technique and music for what was then the new sound film. Apart from the musical sphere, Koechlin was just as much a man of oppositions: he was attracted to classical mythology and in equal measure to Rudyard Kipling's *Jungle Book*, to which he dedicated four major symphonic poems and three orchestral songs. Experiences in nature mysticism are combined with his passion for stereometric artistic photography, whose contrastive possibilities he attempted to exploit in Mediterranean and Oriental photographic documents.

Koechlin's Organ Compositions

This extraordinary character portrait of Koechlin together with his compositional aesthetic absolutely has to be taken into consideration by the interpreter who would like to master the present selection with success. A few basic points of orientation follow:

Koechlin composed his organ works (apart from op. 49/2 and the *Pièces pour orgue* without opus number from 1908-11) beginning in the 1920s during the course of his intensified occupation with Bach's music, compositions in all sorts of contrapuntal techniques, and the editions of instructional works relevant in this connection (e.g., *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 was not an organist but was certainly a well-versed pianist and as a composer thought in broad

and orchestral dimensions. The present organ works are therefore to be regarded as a novelty and an exceptional case within their genre and for their time and thus reflect a situation similar to Paul Hindemith's organ sonatas, which were composed at practically the same time. Unlike the case with his contemporaries Widor, Messiaen, Alain, and others, who wrote in an organ-correct style, Koechlin in some respects may have designed his compositions for the then current French symphonic organ issuing forth from the tradition of Cavallé-Coll and Merklin (explicit register prescriptions only in op. 161/6 and in op. 212b), but they present themselves in the main as free works without a binding connection to a specific organ type. The instrument and the church space were nevertheless supposed to correspond to Koechlin's conception of things as a composer thinking in symphonic large dimensions, so that the proportions between contrapuntal texture and expressive coloration can properly unfold.

What stands out is the dynamic differentiation prescribed by the composer within the predominantly deployed labial 16', 8', and 4' foundation stops together with the cautious treatment of aliquots (Cornet), reeds (Cromorne, Jeux d'anches, and tutti (Grand Choeur). In the context of the freedom of thought and liberal independence stamping his entire oeuvre, Koechlin also challenges the interpreter to pursue individual paths in the adjustment and adaptation of the organ works to the particular circumstances.

It is therefore recommendable to occupy oneself by all means with Koechlin's symphonic music prior to a more informed listening and rehearsal of his organ compositions (e.g., the *Jungle Book* settings *La Course de printemps* op. 95, *La Méditation de Purun Bhagat* op. 159, and *La Loi de la jungle* op. 175, and the symphonic poem *Le Buisson ardent* op. 171 [after an episode

from the novel *Jean Christophe* by Romain Rolland], with *Le Docteur Fabricius* op. 202, and above all with the *Offrande musicale sur le nom de Bach* op. 187 (Musical Offering on the Name of Bach, twelve compositions for orchestra, organ, and piano), and of course also with his rich body of chamber and vocal works.

The Works on this CD

New and First Recordings

Choral en fa mineur op. 90bis

This work composed in 1924 and premiered by the young Olivier Messiaen in the Schola Cantorum Concerts in Paris involves one of the few compositions by Koechlin to appear in print. It is a »pièce en forme de progression« (Koechlin) borrowing from the progressive through-composed technique of the *Trois Chorals* (1890) of César Franck and proceeds from an eight-measure, *ricercare*-like introductory part in the style of the seventeenth century. Although it is tonally fixed, in its contrapuntal expositional technique it freely changes chromatically and crosses over the borders of tonality. The *Dies irae*-laden, sequencing motivic work (from m. 50) leads to a climax with chord parallels (m. 58).

Deux Vocalises op. 212b

These two organ transcriptions (Nos. 3 and 4 from the *Quatres vocalises* op. 212 for violin and piano) offer very different melodic-contrapuntal compositional techniques. *Vocalise 1* recalls a »Ravel transferred to the organ« and is lent chamber-musical relaxation. It reflects Koechlin's aspiration always to develop his works of compositional-technical mastery on the basis

of melodic tension. The Francophone musical element in its flowing periodic formation is clearly audible here.

Vocalise II is certainly one of the most tightly constructed and most contemplative of the organ works presented here. It initially begins as a »classical« organ trio for two manuals and pedal, but then in the course of the piece complex tone-color layers growing out of what is initially the strict form with solo cornet in the upper voices foreshadow compositional techniques of the late Messiaen and display the influences of Schönberg's *Klangfarbenmelodie*. The twelve-tone row presented in the upper voice in the first three measures has been formed in each case by the transposition of the first measure down by a whole tone. This borrowing from serial techniques is checked tonally by two nonserial contrapuntal voices. The melodic power proper to the »twelve-tone row« selected here undergoes various layerings of the material from the »row« and the two counterpoints until the twenty-sixth measure. The concluding measures (from 27) unite a chromatically ascending twelve-tone row with the thematic substance of the initial measure.

Choral Final du Requiem op. 161

This piece designed in nuanced choral dynamics expounds a melodic variant of the cantus firmus on *Requiem aeternam, dona eis requiem* in various strictly canonic techniques.

Trois Sonatines pour orgue op. 107

Koechlin composed these works mostly during his stays in the United States during 1928-29, and Olivier Messiaen and Maurice Duruflé first performed them publicly on Paris organs in 1935 and 1939. The sonati-

nas reflect the facility of Koechlin's compositional talent in rather sketchily designed pieces as well as his happy collaboration with his pupil, the American composer and singer Catherine Urner (1891-1942), who studied with him during 1919-33 and also organized his activity as a lecturer in the United States. She possessed what was for Koechlin a fascinating talent in the invention of melodies that both then reciprocally harmonized in a wealth of compositions termed *réalisations* (cf. also Robert Orledge, *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works*, Harwood Academic Publishers, second printing, Luxembourg, 1995).

The compositional texture of the *Trois Sonatines* stands out for what is in part a piano-like initial situation that nevertheless is integrated in the manner of chamber music and exhibits passages in the string-quartet manner (first sonatina, first movement) as well as contrapuntal finesses à la Bach (e.g., third sonatina, third movement). The integration of the pedal part in the register system of the manuals (parallels to this occur in the organ works of Jehan Alain written during the same period) is also typical of Koechlin here.

Quatre Chorals op. 98

The point of departure for these four pieces is formed by the harmony and counterpoint studies founded on a bass theme by the Koechlin pupil Renée Philippart. They were produced directly in connection with Koechlin's composition classes. Like his spiritual mentor Johann Sebastian Bach, Koechlin was constantly inspired by contrapuntal work to form new musical-expressive designs leaving the purely technical aspect far behind them.

The first edition of op. 98 exhibits a continuous figuring of the bass and indicates items pertaining to the

thematic and harmonic analysis in the text of the music (with an express reference by Koechlin to his *Traité de l'Harmonie* of 1927/28/30 on p. 3 of the first edition). As already in the choral compositions op. 49/2 and op. 90bis (cf. Vol. 1, Schott ED 9781), here too Koechlin works with a progressive thickening of the contrapuntal-harmonic structure while at the same time lending special emphasis to the lyrical-expressive leading of the melody.

Pièce pour orgue op. 226

Koechlin's last composition displays a sketchy texture pointing to his striving for balance between the individual harmony and counterpoint proper to him. Both are mingled and enable refreshingly new, clarified, brilliant expressive levels. He seems to have presented the dedicatee of op. 226 with a motto drawing on the Gregorian hymn *Veni, creator spiritus* (Come, Holy Ghost) on the occasion of her wedding (m. 38). This might stand – epigrammatically and symbolically – for Koechlin's artistic message filled with natural feeling and spirituality.

Fugue pour instruments à cordes (sur un sujet de Catherine Urner) en forme d'expositions successives. Transcription pour orgue op. 133 II

The piece may be regarded as a unique case in the whole of the organ literature since it requires from both instrumentalists the most attentive (!) playing technical and analytical pervading of a complex fugue structure originally designed for a symphonic string apparatus. At the same time it is a model example of Koechlin's integral compositional thought. The often inconsistent

stemming of the note heads again to be observed here (as already in op. 49/2) is initially irritating but points to the composer's special intention to render transparent melodic lines and the details of part writing important to him. The voice leading often shifting from the left hand into the upper pedal part and the selection of corresponding foot-note registers without occasioning any tonal breaks in particular are given special attention.

Adagio pour Grand-orgue op. 201

This three-part rhapsodic fantasy in a basic improvisation stance displays a fanning out of the increasingly contrapuntally treated part writing with inversion and stretto techniques (middle part from m. 42) that is very proper to the organ and the voice and almost of the nature of a motet. The inner tension leading into transcendent tone worlds and contemplatively and suggestively drawing the player and hearer under its spell is again characteristic. What occurs here is precisely what Koechlin in 1949 described as the decisive result of his aesthetic of composing: he regarded musical form as necessary but it was in the end not the goal. What was decisive for him was only the gaining of musically essential deep dimensions and the resultant emotional levels (Orledge, *Koechlin*, pp. 291-92).

Adagio op. 211

The present organ composition is a character piece oriented toward impressionistic melodism (Fauré). With its quasi »mystical charm« it develops the basic transcendent and reserved stance typical of Koechlin and also encountered in many of his piano and song compositions. The parallels in compositional technique and »musical craftsmanship« to Paul Hindemith (e.g., in his

three Sonatas for Organ of 1937-40) again stand out.

Fugue modale op. 204bis

The vocal-contrapuntal design of the piece, quasi in *stile antico* (as already in the Chorale op. 90bis), contains expositional parts following in sequence amid a great many different fugue techniques.

Dr. Wolf Kalipp

Mathieu Kuttler

Translated by Susan Marie Praeder

Christian Schmitt concert organist and instructor

After invitations from the Berlin Philharmonic Foundation, Lucerne Festival, and Cologne Philharmonic, Christian Schmitt (b. 1976) now numbers among the most sought-after concert organists of his generation. He studied church music (A Examination) and concert performance (with distinction) in Saarbrücken and organ with James David Christie (Boston) and Daniel Roth (Paris). He received scholarships from the Studienstiftung des deutschen Volkes and the Deutsche Stiftung Musikleben and was a prizewinner at more than ten national and international organ competitions (e.g., in Atlanta, Bruges, Calgary, Philadelphia, and Tokyo) as well as at the German Music Competition in 2001. In 2003 he was awarded the soloist's prize of the »Pro Europa« European cultural foundation.

Christian Schmitt concertizes worldwide with performances at European venues such as the KKL in Lucerne, Tonhalle in Zurich, Philharmonic Hall and Konzerthaus in Berlin, Gewandhaus in Leipzig, and Konzerthaus in Vienna. He has performed with the Bamberg Sympho-

ny, Beethovenhalle Orchestra of Bonn, and leading radio orchestras (BR, NDR, MDR, SR, and RSB) and worked with artists such as Juliane Banse, Sibylla Rubens, Martin Grubinger, Michael Gielen, Wen-Sinn Yang, Reinhard Goebel, Roy Goodman, Christoph Poppen, Sir Roger Norrington, and Marek Janowski.

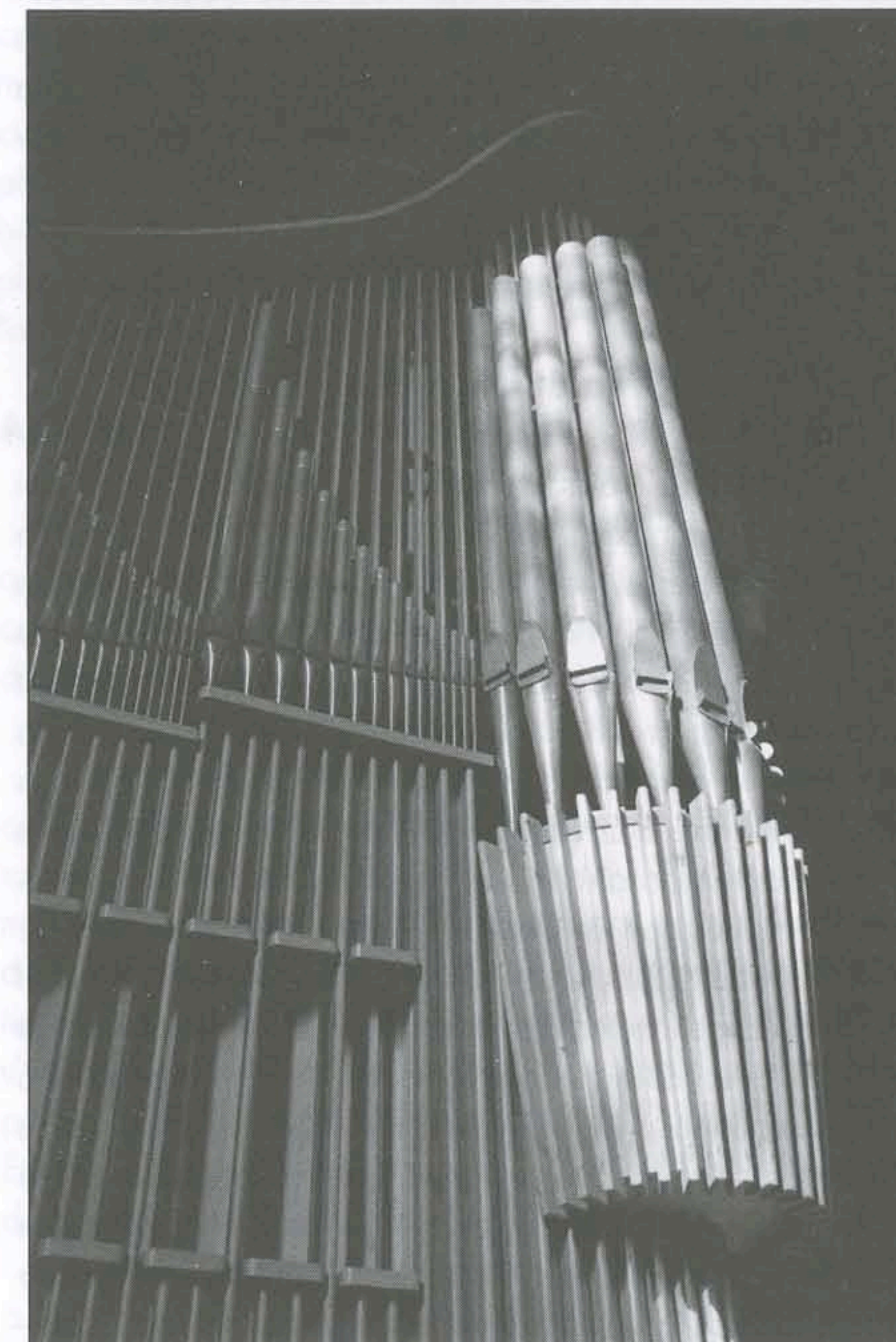
During the coming 2011 season Schmitt will debut in the Mozarteum in Salzburg, with the NDR Chorus, and at the Göttingen Handel Festival. His program will also include new invitations to the Konzerthaus in Vienna and concert tours to Australia, Japan, New Zealand, and South Africa.

Christian Schmitt holds an instructorship at the Saar College of Music and regularly accepts guest lecture-ships at colleges and conservatories in Boston, Cremona, Oslo, Mexico, Moscow, Seoul, Tashkent, and (repeatedly) in Bogotá. During the summer semester 2011 he will teach Prof. Jürgen Essl's class at the Stuttgart College of Music, filling a professorship as a substitute. He has been a member of the juries at the »Jugend musiziert« German national youth music competition, the »Soli Deo Gloria« music competition in Moscow, and the German Music Competition (2010).

Schmitt's discography includes more than twenty CD recordings as a soloist and live recordings for all the radio affiliates of the ARD. With his recordings of modern scholarly complete editions of the works of G. F. Handel (ed. T. Koopman) and F. X. Bixi (Butz-Verlag) he lends his support to organ playing combining the findings of musicological research with musical practice. He recently recorded a number of works for organ and orchestra by Charles-Marie Widor with the Bamberg Symphony. For the **cpo** label he is currently working on complete recordings of Koechlin, Widor, Gubaidulina, and Pachelbel (ed. M. Belotti).

Schmitt recorded a number of works by Liszt and his circle with the soprano Juliane Banse and the cellist Wen-Sinn Yang for a film score presented on ARTE on the occasion of the two hundredth anniversary of the composer's birth in 2011.

Internet: www.christianschmitt.info



Neue Goll-Organ (Detail)
(© Dennis Götte & Hans-Werner Herbst)

A propos de l'instrument

L'orgue de la Marktkirche, avec sa façade assez singulière, fut fabriqué en 1953-54. C'est un des premiers grands orgues qui furent construits en Allemagne du nord après la guerre, à une époque où s'amorçait le retour aux principes de la facture baroque, à savoir:

- sommiers et tractions mécaniques
- éléments constitutifs clairement visibles (grand orgue, récit, pectoral ainsi que positif de dos disposé latéralement, de biais)
- disposition et intonation néobaroques.

Comme on pouvait s'y attendre, cet instrument, du fait de son emplacement étonnant dans une nef latérale et des problèmes de construction que ce choix avait entraînés, s'est rapidement révélé peu satisfaisant, tant du point de vue technique que sonore. Depuis les années 1970, sa sonorité pauvre en fondamentales mais riche en harmoniques a été progressivement modifiée. De nombreuses modifications techniques ont également été entreprises (sommiers, tractions, tuyaux de façade plus longs, etc.).

Entre 2007 et 2009, un nouvel instrument a été construit par la firme de facteurs d'orgue Goll - moyennant la conservation et/ou reconstruction du buffet de 1954, protégé au titre de monument, et la réutilisation d'une partie des tuyaux existants. Stylistiquement, on s'est inspiré de la facture d'orgue d'Allemagne centrale et du nord aux 18^e et 19^e siècles, avec un positif de dos qui permet d'interpréter la musique plus ancienne tandis le récit expressif permet une incursion dans la musique française pour orgue symphonique.

Ainsi, le nouvel orgue Goll, par sa conception sonore et son intonation pleine de caractère, permet de couvrir une large part de la littérature pour orgue. Cet instrument contribuera à corriger quelque peu l'image

négligence du concept «orgue universel» - dans le sens d'une solution de compromis.

Charles Koechlin œuvres pour orgue

Notes biographiques

Charles Koechlin (27 nov. 1867 - 31 déc. 1950) est né à Paris dans une famille aux nombreuses ramifications, dont le berceau se situait à Mulhouse (Alsace) et qui comptait des inventeurs, des ingénieurs, des industriels aussi bien que des artistes. Il prit ses premières leçons de piano à l'âge de six ans et s'essaya à la composition dès l'âge de 15 ans. En 1887, il entreprit des études d'astronomie à l'École polytechnique de Paris mais les abandonna en 1889 pour s'inscrire au Conservatoire de Paris en 1890. Ses premiers professeurs furent Antoine Taudou (harmonie), André Gedalge (contrepoint et fugue) et Jules Massenet (composition). En 1896, Gabriel Fauré remplaça Jules Massenet, après la démission de celui-ci. En 1898, il prit Koechlin comme assistant. En 1910, Koechlin fonda avec Gabriel Fauré, Maurice Ravel, André Caplet et d'autres encore, la Société Musicale Indépendante (SMI), dont l'objectif premier était la promotion de la musique contemporaine. A partir de 1917, Koechlin, qui avait jusqu'alors vécu dans l'aisance grâce à l'argent de sa famille, fut confronté à des problèmes financiers de plus en plus graves qui l'obligèrent à se consacrer davantage à l'enseignement et à la publication musicale. Entre 1918 et 1937, Koechlin se rendit à quatre reprises aux États-Unis et au Canada, où il donna des conférences dans différentes universités. Le début de la deuxième guerre mondiale fut une véritable catastrophe pour ce compositeur de gauche, épris de liberté, à

l'éthique humaniste. Il semble que son inspiration se soit tariée en 1939 et pour plus de deux ans. Il combla ce vide en remaniant des œuvres anciennes et en rédigeant son *Traité de l'orchestration* en quatre volumes. Au cours des deux dernières décennies de sa vie parurent des œuvres aussi importantes que l'*Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 et *Le Docteur Fabricius* op. 202. Koechlin vécut tout sa vie à Paris mais mourut dans sa maison du Canadel, sur les bords de la Méditerranée, qui lui servait également de refuge pour composer.

A propos de la pratique d'interprétation

Charles Koechlin et l'esprit de la liberté

Koechlin se détache comme une exception parmi les compositeurs français de la première moitié du 20^e siècle. Si sa personnalité et son œuvre ne sont pas d'un abord facile pour l'auditeur - exception faite de ses œuvres de jeunesse - à l'expérience, elles se révèlent fascinantes et gratifiantes pour l'interprète. Mais ceci a constitué un obstacle à la large diffusion de ses œuvres qui sont restées à ce jour dans l'ombre des compositions de ses contemporains Fauré, Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Honegger et Poulenc, pour ne citer qu'eux. Koechlin était une personnalité complexe, fascinante et indépendante, qui avait une perception holistique du monde - et un compositeur incroyablement fécond (226 numéros d'opus, dont certains sont subdivisés, auxquels s'ajoutent des adaptations et des arrangements de toute nature, des études de fugue et de contrepoint, des œuvres théoriques, des exposés). L'éventail stylistique de ses compositions est pratiquement complet et totalement antagoniste: il va du grégorien, en passant par les techniques du contrepoint baroque et les influences de

l'impressionnisme français jusqu'aux moyens d'expression expressionnistes et néoréalistes, sans oublier l'incursion dans la musique dodécaphonique et le genre encore tout neuf de la musique pour films parlants. Les centres d'intérêt extra-musicaux de Koechlin sont tout aussi opposés: la mythologie classique l'attire autant que le *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling auquel il consacre quatre grands poèmes symphoniques et trois mélodies avec orchestre. Des expériences de mysticisme naturel s'allient à sa passion pour la photographie stéréométrique artistique dont il exploite les possibilités de contraste dans des documents photographiques réalisés en Orient et sur les bords de la Méditerranée.

A propos de ses compositions pour orgue

Cette personnalité hors du commun et son esthétique de composition devaient absolument être pris en compte par l'interprète qui souhaitait maîtriser le choix d'œuvres retenues pour ce disque.

Voici quelques indications de base:

Les œuvres pour orgue (sauf l'op. 49 n°2 et les Pièces pour orgue sans numéro d'opus de 1908-11) ont toutes été écrites à partir des années 1920, suite à un travail intense sur l'œuvre de Bach qui se traduit par des compositions dans les techniques contrapuntiques les plus diverses et la publication d'œuvres théoriques s'y rapportant (notamment *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]).

Si Koechlin n'était pas organiste, c'était un pianiste à la formation solide et un compositeur qui pensait de façon orchestrale, en vastes plans. Il convient donc de considérer les œuvres pour orgue que nous présentons

ici comme une nouveauté et une exception dans leur genre et pour leur époque. Elles reflètent une situation analogue à celle des Sonates pour orgue de Paul Hindemith qui furent écrites pratiquement en parallèle. Contrairement à ses contemporains qui écrivaient pour l'orgue (Widor, Messiaen, Alain, etc.), Koechlin a certes pensé ses compositions en partie en fonction de l'orgue symphonique français de l'époque, issu de la tradition de Cavallé-Coll et Merklin (indications de registration explicites uniquement dans l'op. 161 n°6 et l'op. 212b), mais elles se présentent le plus souvent comme libres de toute attache à un type d'orgue spécifique. Mais l'instrument et l'espace intérieur de l'église choisis devaient correspondre à la conception symphonique, en vastes plans sonores, du compositeur pour que les proportions entre facture contrapuntique et coloration expressive puissent se déployer correctement.

On est frappé par la différenciation de nuances prescrite par le compositeur entre les jeux à bouche de 16' - 8' - 4' majoritaires dans les jeux de fond, et par le traitement prudent des jeux de mutation (cornet), d'anches (cromorne, jeux d'anches) et du tutti (grand chœur). Dans la ligne de la liberté de pensée et de l'indépendance libérale qui imprègnent toute son œuvre, le compositeur encourage l'interprète à suivre également sa propre voie en ce qui concerne l'arrangement et l'adaptation des œuvres pour orgue aux conditions existantes.

Pour une écoute et une étude plus éclairées des compositions pour orgue, il est donc fortement recommandé de se confronter au préalable avec la vision symphonique de Koechlin (par exemple, dans les adaptations musicales du *Livre de la jungle*: *La Course de printemps* op.95, *La Méditation de Purun Bhagat* op. 159, *La Loi de la jungle* op. 175; le poème symphonique *Le Buisson ardent* op. 171, d'après un épisode du

roman *Jean Christophe* de Romain Rolland; *Le Docteur Fabricius* op. 202 et surtout, *l'Offrande musicale sur le nom de Bach* op. 187, 12 pièces pour orchestre, orgue et piano) mais également avec son abondante production de musique de chambre et de mélodies.

Les œuvres de ce CD

Premier enregistrement et nouvel enregistrement

Choral en fa mineur op. 90 bis

Cette œuvre composée en 1924 et créée en 1935 par le jeune Olivier Messiaen, dans le cadre des concerts parisiens de la Schola Cantorum, est une des rares compositions de Koechlin à avoir fait l'objet d'une publication. C'est une «pièce en forme de progression» (Koechlin) - inspirée par la technique évolutive des *Trois Chorals* de César Franck (1890) - qui part d'une section initiale de huit mesures, proche d'un *ricercare*, dans le style du 17^e siècle, avec une tonalité fixée mais qui, par une technique de développement contrapuntique, se modifie dans un chromatisme libre et supprime les limites de la tonalité. Les motifs de *dies irae* en séquence (à partir de la mes. 50) débouchent sur un point culminant d'accords des mixtures (mes. 58).

Deux Vocalises op. 212 b

Ces deux transcriptions pour orgue (les n° 3 et n° 4 des *Quatre Vocalises* op. 212 pour violon et piano) proposent des techniques de composition mélodico-contrapuntique très différentes. La *Vocalise I* évoque un «Ravel transposé à l'orgue», plus aéré, à la façon d'une musique de chambre, et témoigne de la volonté de

Koechlin, en plus de toute sa maîtrise compositionnelle, de toujours développer ses œuvres à partir d'une tension mélodique. Il est impossible de ne pas entendre l'élément musical francophone dans sa construction de périodes fluides.

La *Vocalise II* compte parmi les plus denses et les plus contemplatives des œuvres pour orgue enregistrées sur ce disque. Elle commence par un trio d'orgue «classique» pour 2 claviers et pédalier. Au cours de la pièce, des couches de couleurs sonores se constituent, d'abord à partir de la forme stricte avec cornet solo à la voix supérieure, qui préfigurent les techniques d'écriture de Messiaen dans sa maturité ainsi que l'influence de la «mélodie de timbres» de Schönberg. Les trois premières mesures proposent une série dodécaphonique à la voix supérieure, construite à partir de la transposition de la mesure 1, un ton entier plus bas. Cet emprunt aux techniques sérielles est pourtant contrebalancé au niveau tonal par deux voix de contrepoint qui ne sont pas sérielles. Jusqu'à la mesure 26, la propre force mélodique de la «série dodécaphonique» choisie ici s'étoffe de diverses couches constituées du matériau de la série et des deux contrepoints. Les dernières mesures (à partir de 27) unissent une série dodécaphonique chromatique ascendante avec la substance thématique de la première mesure.

Choral final du Requiem op. 161

La pièce aux fines nuances chorales poursuit une variante mélodique du *cantus firmus* sur «Requiem aeternam, dona eis requiem» dans diverses techniques en canon strict.

Trois Sonatines pour orgue op. 107

En 1935 et 1939, Olivier Messiaen et Maurice Duruflé ont joué pour la première fois devant le public et sur des orgues parisiens ces œuvres que Koechlin avait composées principalement pendant ses séjours aux États-Unis, en 1928-29. Les *Sonatines* reflètent aussi bien la légèreté de son savoir-faire compositionnel dans des mouvements écrits plutôt comme des esquisses que la collaboration réussie avec son élève, la compositrice et chanteuse américaine Catherine Urner (1891-1942). Elle avait étudié avec Koechlin de 1919 à 1933 et s'était occupée de ses conférences aux États-Unis. Koechlin était fasciné par le don qu'elle avait d'inventer des mélodies. Ils les harmonisaient ensuite en une multitude de ce qu'ils appelaient des «réalisations» (Voir à ce sujet Orledge, Robert: *Charles Koechlin (1867-1950). His Life and Works*, Harwood Academic Publishers GmbH, 2^e édition, Luxembourg 1995).

Ce qui frappe dans la facture compositionnelle des *Trois Sonatines*, c'est la situation de départ, partiellement pianistique, mais qui est constamment intégrée dans une musique de chambre et propose aussi bien des passages qui semblent tirés d'un quatuor à cordes (1^e Sonatine, 1^{er} mouvement) que des subtilités contrapuntiques à la Bach (p.ex. 3^e Sonatine, 3^e mouvement). L'intégration de la voix de pédale dans la sélection des jeux des claviers est également typique de Koechlin (à cet égard, on trouve un parallèle dans les œuvres pour orgue de Jehan Alain, écrites à la même époque).

Quatre Chorals op. 98

Le point de départ de ces quatre pièces est constitué par des études d'harmonie et de contrepoint basées

sur un thème de basse écrit par l'élève de Koechlin Renée Philippart. Ils sont en lien direct avec ses activités d'enseignement de la composition. Comme pour son mentor spirituel, J.S. Bach, le travail contrapuntique inspira toujours à Koechlin de nouvelles formes d'expression musicale qui sont bien plus que le simple fruit d'un savoir-faire.

La première édition imprimée de l'opus 98 se singularise aussi bien par le chiffrage de la basse de bout en bout que par des indications à propos de l'analyse thématique et harmonique dans la partition elle-même (avec renvoi explicite de Koechlin à son *Traité de l'Harmonie* de 1927/28/30 en page 3 de la première édition). Ici aussi - comme dans les chorals op. 49/2 et op. 90 bis (cf. Vol. I Schott ED 9781) - Koechlin travaille en densifiant progressivement la facture contrapuntique et harmonique et en accentuant en même temps la conduite lyrique et expressive de la mélodie.

Pièce pour orgue op. 226

La dernière composition de Koechlin montre, dans sa facture en style d'esquisse, un désir d'équilibre entre l'harmonie qui lui est propre et le contrepoint. Les deux s'interpénètrent et créent judicieusement de nouveaux plans expressifs d'une fraîcheur neuve, pleine d'esprit, sereine. A la mesure 38, il semble offrir en cadeau de noces à la dédicataire, pour l'accompagner sur son chemin, une devise empruntée à l'hymne grégorien «Veni creator spiritus» (Viens esprit créateur). Cette devise pourrait également - à la fois épigramme et symbole - constituer le message artistique de Koechlin, marqué par la communion avec la nature et la spiritualité.

Fugue pour instruments à cordes (sur un sujet de Catherine Urner) en forme d'expositions successives. Transcription pour orgue op. 133 II

Cette pièce est certainement unique dans toute l'histoire de la littérature pour orgue car elle exige des deux exécutants l'attention la plus extrême pour réaliser l'interpénétration de l'analyse et de la technique d'interprétation d'une écriture fuguée complexe, conçue à l'origine comme un mouvement symphonique pour cordes. Cette pièce est également l'exemple type de la pensée contrapuntique «intégrale» de Koechlin. Ici, comme dans l'opus 49/2, on remarque, d'abord avec irritation, que Koechlin «tient les têtes de notes en laisse» d'une façon qui semble souvent inconséquente, révélant l'intention particulière du compositeur de rendre transparents les lignes mélodiques et des détails de la conduite des voix qui sont importants pour lui. On accordera une attention particulière à la conduite des voix, qui passe souvent de la main gauche à la pédale aiguë, ainsi qu'à la sélection de hauteurs de notes correspondantes pour la pédale, afin d'éviter toute rupture sonore.

Adagio pour Grand-Orgue op. 201

Cette fantaisie rhapsodique en trois parties, au caractère d'improvisation, quasi en forme de motet, propose un déploiement très vocal, bien adapté à l'orgue, de la conduite des voix, dans un traitement de plus en plus contrapuntique utilisant les techniques du renversement et de la strette (section médiane, à partir de la mes. 42). La tension interne qui conduit à des mondes sonores transcendants et plonge aussi bien l'interprète que l'auditeur dans la contemplation, est à nouveau

caractéristique. Ici s'accomplit exactement ce que Koechlin, en 1949, décrivait comme le résultat déterminant de son esthétique de la composition: s'il considère effectivement la forme musicale comme nécessaire, elle n'est toutefois pas un but en soi. Ce qui est déterminant, pour lui, c'est de mettre en lumière des dimensions profondes musicales fondamentales et les niveaux émotionnels qui en résultent (Orledge, Koechlin p. 291/92).

Adagio op. 211

Cette pièce de caractère inspirée des mélodies impressionnistes de Fauré développe, dans une écriture pour orgue au charme «quasi mystique», une atmosphère à la fois transcendante et retenue, typique de Koechlin, que l'on retrouve également dans nombre de ses pièces pour piano et mélodies. On sera également frappé (comme dans un grand nombre de ses œuvres) par les parallèles avec Paul Hindemith, au niveau de la technique de composition et du travail «artisanal» (notamment dans les Trois Sonates pour orgue de ce dernier, datant de 1937/40).

Fugue modale op. 204 bis

La structure en contrepoint vocal de la pièce, quasi dans le stile antico (comme c'était déjà le cas pour le Choral op. 90 bis) comprend des sections d'exposition qui se succèdent, dans les techniques de fugue les plus diverses.

Dr Wolf Kalipp
Mathieu Kuttler

Traduction: Sophie Liwszyc

Christian Schmitt – organiste de concert et chargé de cours

Christian Schmitt (*1976) compte, depuis qu'il a été invité par la Fondation du Philharmonique de Berlin, par le Festival de Lucerne et la Philharmonie de Cologne, parmi les organistes de concert les plus demandés de sa génération. Il a étudié à Sarrebruck la musique sacrée («A-Examen») et l'orgue de concert (avec distinction), ainsi que l'orgue auprès de James David Christie (Boston) et de Daniel Roth (Paris). Boursier de la «Studienstiftung des deutschen Volkes» et de la «Deutsche Stiftung Musikleben», il est également lauréat de plus de dix concours nationaux et internationaux d'orgue et de musique, notamment à Atlanta, Bruges, Calgary, Philadelphie et Tokyo, et au Concours allemand de musique en 2001. En 2003, il a reçu le Prix de soliste de la Fondation culturelle européenne «Pro Europa».

Christian Schmitt se produit dans le monde entier – entre autres au KKL Lucerne, à la Tonhalle de Zurich, à la Philharmonie et au Konzerthaus de Berlin, au Gewandhaus de Leipzig et au Konzerthaus de Vienne. Il joue avec le Symphonique de Bamberg, l'Orchestre de la Beethovenhalle à Bonn et avec les principaux orchestres radiophoniques allemands (BR, NDR, MDR, SR et RSB). Il a ainsi travaillé avec des artistes du rang de Juliane Banse, Sibylla Rubens, Martin Grubinger, Michael Gielen, Wen-Sinn Yang, Reinhard Goebel, Roy Goodman, Christoph Poppen, Sir Roger Norrington et Marek Janowski.

Durant la saison 2011, il fait ses débuts au Mozarteum de Salzbourg, avec les Chœurs de la NDR et au Festival Haendel de Göttingen, est réinvité au Konzerthaus de Vienne et effectue des tournées en Australie, au Japon, en Nouvelle-Zélande et en Afrique du sud.

Christian Schmitt est chargé de cours à l'École supérieure de musique de la Sarre et est régulièrement invité à enseigner aux conservatoires de Boston, Crémone, Oslo, Mexico, Moscou, Séoul, Tachkent et Bogota. Durant le semestre d'été 2011, il remplace le professeur Jürgen Essl à l'École supérieure de musique de Stuttgart. Il est membre du jury du concours fédéral «Jugend musiziert», du concours «Soli Deo Gloria» à Moscou et du Concours allemand de musique 2010.

Sa discographie englobe plus de 20 enregistrements en soliste et des productions en direct pour toutes les maisons de la radio de l'ARD. En présentant l'enregistrement des éditions intégrales modernes et scientifiques des œuvres de G.F. Haendel (éditeur T. Koopman) et de F.X. Brisi (Butz-Verlag), il propose un style d'orgue qui associe les résultats de la recherche musicologique à la pratique musicale. Tout récemment, il a enregistré avec le Symphonique de Bamberg plusieurs œuvres de Charles-Marie Widor pour orgue et orchestre. Il travaille pour le label cpo à l'intégrale des œuvres de Koechlin, Widor, Gubaidulina et Pachelbel (éditeur M. Belotti).

Christian Schmitt a enregistré avec la soprano Juliane Banse et le violoncelliste Wen-Sinn Yang plusieurs œuvres de Liszt et de son entourage pour un film musical qui paraîtra sur ARTE en 2011 à l'occasion du 200^e anniversaire de la naissance du compositeur.

www.christianschmitt.info