



Wolf Kalipp

Charles Koechlin und der Geist der Freiheit

Die Orgelwerke

Die aussergewöhnlich freiheitliche kompositorische Ästhetik Koechlins sollte unbedingt berücksichtigt werden, wenn Interpret und Hörer sich der 2005 und 2007 im Verlag Schott Musik International/Mainz erschienenen Auswahl seiner Orgelwerke erfolgreich annähern möchten. Koechlin war kein Organist, wohl aber ein versierter Pianist und dachte als Komponist weiträumig und orchestral. Hier folgen nun einige grundlegende Hinweise.

Charles Koechlins Orgelwerke (bis auf op. 49 Nr. 2 und die *Pièces pour orgue* ohne Opuszahl von 1908 bis 1911) entstehen ab den 1920er-Jahren im Zuge einer intensivierte 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]). Sie 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 usw. 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 finden sich 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 liberalen Unabhängigkeit ermutigt Koechlin den Interpreten, individuelle Wege bei der Einrichtung und Anpassung der Orgelwerke an die jeweiligen Verhältnisse zu gehen.

Empfehlenswert ist daher, sich vor dem 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.

Dynamische
Differenzierung.

Zu den einzelnen Werken

Aus dem Volume I (Schott ED 9781)

1. Choral en fa mineur op. 90^{bis}

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 Takt 50 mündet in eine Klimax von Mixturakkorden.

Uraufführung
durch Olivier
Messiaen.

2. Choral «La Charité» op. 49 Nr. 2

Bereits 1909 komponiert und mit Nr. 1 *L'Espérance* und Nr. 3 *La Foi* (beide 1920–1921 orchestriert und von Fassungen für Orgel solo ausgehend), zeigen alle drei Kompositionen sowohl die Orientierung am Vorbild Franck als auch die religiöse Attitüde von «Glauben an Leben, Hoffnung und Optimismus während und nach dem Leiden» (Koechlin). *La Charité* blieb unorchestriert und folgt der Intention eines «attraktiven Bach-Choralvorspiels mit improvisatorischer Grundhaltung» (Orledge).

Die in allen Stücken 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. Ein Klangspezifikum Koechlins ist die von der linken Hand oftmals in die obere Pedalstimme wechselnde Stimmführung und die Auswahl dementsprechender, keine klanglichen Brüche provozierender Fusstonlagen.



1912.

3. Choral «Final du Requiem» op. 161

Das in differenzierter chorischer Dynamik angelegte Stück von 1936–1937 führt eine melodische Variante des Cantus firmus über «Requiem aeternam, dona eis requiem» in verschiedenen streng kanonischen Techniken durch.

4. *Trois Sonatines pour orgue* op. 107

Olivier Messiaen und Maurice Duruflé spielten 1935 und 1939 die überwiegend während Koechlin's USA-Aufenthalten 1928–29 entstandenen Werke erstmals öffentlich auf Pariser Orgeln. Die Sonatinen spiegeln 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 sogenannten «réalisations» harmonisierten (vgl. auch Orledge: Koechlin, Werkverzeichnis). Koechlin breitet hier variable Techniken des impressionistischen Genrestücks, der Streichquartett-ähnlichen Faktur sowie kontrapunktische Finessen aus.

5. *Deux Vocalises op. 212b*

Diese beiden Transkriptionen von 1947 (ursprünglich 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» (Anm. d. Verf.) und zeigt Koechlins Bestreben, seine Werke neben aller satztechnischen Meisterschaft stets aus einer melodischen Spannung heraus zu entwickeln. Das frankophon-musikalische Element in seiner flüssigen Periodenbildung ist unüberhörbar.

Vocalise II ist wohl eines seiner dichtesten und kontemplativsten der hier vorgelegten Stücke. Zunächst als «klassisches» Orgel-Trio für zwei 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 sogenannten «Klangfarbenmelodie» zeigen. Die ersten drei Takte bieten in der Oberstimme eine Zwölftonreihe, gebildet aus der Transposition von Takt eins jeweils um einen Ganzton nach unten. Diese Anlehnung an serielle Techniken wird aber tonal abgefangen durch zwei nicht-serielle Kontrapunktstimmen. Die der hier gewählten «Zwölftonreihe» eigene melodische Kraft erfährt verschiedene Schichtungen aus dem Material der «Reihe» und den beiden Kontrapunkten. Die Schlusstakte vereinen eine chromatisch aufsteigende Zwölferreihe mit der thematischen Substanz des Anfangstaktes.

Aus dem Volume II (ED 20075)

1. *Quatre Chorals op. 98*

Ausgangspunkt dieser vier Stücke von 1927 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 Komponist arbeitet auch hier – wie schon in den Choral-Kompositionen op. 49/2 und op. 90^{bis} – mit einer fortschreitenden Verdichtung der kontrapunktisch-harmonischen Faktur unter gleichzeitiger besonderer Betonung der lyrisch-expressiven Melodieführung.

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

Das Stück, 1933 entstanden, dürfte als Unikum in der gesamten Literatur für Orgel gelten, verlangt es doch von beiden Ausführenden die aufmerksamste (!) spieltech-

nisch-analytische Durchdringung eines ursprünglich für sinfonischen Streicherapparat konzipierten, komplexen Fugensatzes. Das Stück steht gleichzeitig als Musterbeispiel für Koechlin's integrales kontrapunktisches Denken.

3. *Fugue modale op. 204^{bis}*

Die vokal-kontrapunktische Anlage des Stückes (1945), quasi in «stile antico» (wie schon beim Choral op. 90^{bis}), beinhaltet aufeinander folgende Expositionsteile in verschiedensten Fugentechniken.

4. *Adagio pour Grand-orgue op. 201*

Diese dreiteilige rhapsodische Fantasie (1945) in improvisatorischer Grundhaltung zeigt eine sehr orgelgerecht-vokale, quasi motettische Auffächerung der zunehmend kontrapunktisch gehandhabten Stimmführung mit Umkehrungs- und Engführungs-techniken. 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-essenzieller Tiefendimensionen und die daraus resultierenden Gefühlsebenen.

5. *Adagio op. 211*

Das an impressionistischer Melodik (Fauré) orientierte Charakterstück von 1947 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 *Drei Sonaten für Orgel* von 1937/40).

6. *Pièce pour orgue op. 226*

Koechlin's letzte Komposition (1950) zeigt in ihrer skizzenhaften Faktur sein Bestreben nach Ausgewogenheit zwischen der ihm eigenen individuellen Harmonik und Kontrapunktik. Der Widmungsträgerin wollte er wohl zu ihrer Trauung ein am gregorianischen Hymnus *Veni, creator spiritus* («Komm, Schöpfer Geist») orientiertes Motto mit auf den Weg geben. Dieses könnte – epigrammatisch und symbolhaft – für Koechlin's künstlerische Botschaft stehen, die von Naturempfinden und Spiritualität erfüllt ist.

Dr. Wolf Kalipp, Musik- und Kulturwissenschaftler, vielseitiges künstlerisches (Klavier, Orgel, Dirigieren) und editorisches Wirken (Schwerpunkte: Orgelwissen-schaft, Urtext-Ausgaben für Orgel, Aufsätze zur allgemeinen Musikwissenschaft, Albert-Schweitzer-Forschung, Mitherausgeber eines Lexikons über Orgelbau). Dozent für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.