

SWR»music

hänssler
CLASSIC

A black and white portrait of Charles Koechlin, an elderly man with a full white beard and mustache, wearing a dark suit and tie. He is looking down at a document he is holding. The background is a blue-tinted image of musical notation on a staff.

**CHARLES
KOECHLIN**

*«... des horizons
lointains...»*

Piano Music
Œuvres pour piano
VOL. 3

Michael Korstick
piano

Ch. Koechlin



Foto von | *Photograph by* | Photographie de Charles Koechlin (Zinal/Suisse, 1905)

Mit Dank an | *Special thanks to* | Avec nos remerciements à M. Yves Koechlin, Paris

Verlage | *Publishing* | Éditeurs Track 1, 2: Schott Music, Mainz; Track 3–6, 22–36: Éd. Salabert, Paris (Universal Music Publishing Group); Track 7, 21: © Yves Koechlin, Paris/Archiv Charles Koechlin, Kassel; Track 8–20: Oiseau-Lyre (vergriffen | *out of print* | épuisé)/Archiv Charles Koechlin, Kassel

Œuvres pour piano | VOL. 3

- Dances pour Ginger op. 163**
(1937/39)
- 1 I. L'Élan (Allegro) [01:43]
2 II. Danse lente (Soutenu et très lié) [04:09]
- Sonatine op. 59 N° 3** (1915–16)
- 3 I. Allegro moderato [01:09]
4 II. Assez animé [00:58]
5 III. Allegretto (assez tranquille) [01:27]
6 IV. Final. Allegro con moto [01:20]
- 7 **Andante con moto** (1896)* [06:35]
- L'Ancienne Maison de campagne | The old country house**
op. 124 (1923–33)
- 8 I. L'Accueil de la maison | *Der Empfang im Haus* | Welcome to the house [02:04]
II. D'un vieil album | *Aus einem alten Album* | From an old album
- 9 1 Les Fiancés de 1830 | *Die Verlobten von 1830* | The fiancés of 1830 [02:51]
2 Reliques de deuil | *Reliquien der Trauer* | Mourning relics [02:07]
- 11 III. Les Collines, et la Vie tranquille | *Die Hügel und das beschauliche Leben* | The hills and the peaceful life [01:46]
- 12 IV. La Leçon de piano | *Die Übungsstunde am Klavier* | The piano lesson [01:06]
- 13 V. La Terrasse Louis XV (au-dessus du lac) | *Die Terrasse im Stil Louis XV. (oberhalb des Sees)* | The Louis XV terrace (above the lake) [00:56]
- 14 VI. La Vieille Fontaine | *Der alte Brunnen* | The old fountain [04:43]
15 VII. Jeux | *Spiele* | Games [01:07]
16 VIII. En ramant, sur le lac | *Rudern auf dem See* | Rowing on the lake [01:39]
- 17 IX. Matin dans le bois (Courses dans la jungle) | *Morgen im Wald (Lauf durch den Dschungel)* | Morning in the woods (Runs in the jungle) [02:24]
- 18 X. La Veille du départ | *Am Vorabend der Abreise* | The day before leaving [04:26]
- 19 XI. Promenade d'automne | *Herbstspaziergang* | Autumn walk [02:50]
- 20 XII. La Jeunesse vue du seuil de la Vieillesse | *Die Jugendzeit, betrachtet von der Schwelle des Alters* | Youth viewed from the threshold of old age [01:23]
- 21 **Pièce pour piano op. 83 bis**
(Adagio très calme) (1923)* [02:21]
- Sonatine op. 59 N° 2** (1915–16)
- 22 I. Molto moderato [02:30]
23 II. Sicilienne [03:16]
24 III. Andante [01:57]
- Douze Esquisses op. 41**, première série (1905–15)
- 25 I. Assez calme (à la blanche) [01:49]
26 II. Allegretto e dolce [01:59]
27 III. Allegro moderato con moto [01:09]
28 IV. Andante moderato [01:30]
29 V. Andante con moto (quasi moderato) [00:59]
30 VI. Allegro molto moderato [00:56]
31 VII. Adagio [02:05]
32 VIII. Moderato tranquillo ma non lento [01:11]
33 IX. Andante (non troppo lento) presque « moderato » [01:42]
34 X. Andante con moto, quasi moderato [01:47]
35 XI. Andante quasi adagio (non troppo) [02:32]
36 XII. Allegretto con moto quasi allegro [01:57]
- TOTAL TIME** [76:39]
[+] WORLD PREMIERE RECORDING

Horizonte, fern und entrückt

„Bereits im Samenkorn ist der Baum angelegt, im Kind schon der Erwachsene. Das, was ich (in einem erfüllten Leben) gefühlt, ausgedrückt und mir erträumt habe, gab es im Keim bereits in meinen frühen Phantasien, als – noch in der Kindheit – eine Verbindung von Akkorden in mir Bilder hervorrief von Silbermächten im Mondschein, von Landschaften auf dem Meeresgrund mit verzauerten Wäldern aus meinem teuren 20 000 Meilen unter den Meeren [Jules Verne], – oder etwas später diese so sehr geliebte *Kleine Meerjungfrau* [Hans Christian Andersen], die ich mit fünfzehn Jahren in Musik setzen wollte. – Im Grunde habe ich mich nicht verändert seit dieser so fernen Epoche. Die Träumereien des Jugendlichen beim Anblick des Sternenhimmels sind später eingegangen in das ausgedehnte und 1933 beendete *Nocturne*¹ (so wie auch in *Le Docteur Fabricius*², einer Komposition aus jüngster Zeit); und es ist kein so langer Weg von meinem Traum von den *Sirènes* von Andersen bis zu jener *Cerceuse phoque*³ nach Kipling, die ich etwa zwanzig Jahre später komponiert habe. [...] Dieser Traum ist immer der gleiche geblieben, von Beginn an, mit einer Hinwendung zu den irrationalen, fernen Horizonten, zur Unendlichkeit, zu den Geheimnissen der Nacht und zu den überwältigenden Ausbrüchen des Lichts⁴.“

Charles Koechlin, 1947

- ¹ *Vers la Voûte étoilée* op. 129 (1923–33); händsler CLASSIC 93.106; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Leitung Heinz Holliger
- ² *Le Docteur Fabricius* op. 202 (1941–46); händsler CLASSIC 93.106; RSO Stuttgart, Heinz Holliger
- ³ N° 1 aus *Trois Poèmes de la jungle* op. 18 (1899–1904)
- ⁴ Charles Koechlin: *Koechlin par lui-même, La Revue Musicale*, n° 340–341, 1981; im Original ist der zitierte Text in der dritten Person verfasst.

Ende Juni 1933 in einem Pariser Lichtspieltheater: Ein Mittsechziger lässt sich durch den Film *Der blaue Engel*⁵ in Bann ziehen – einige Tage später sieht er den Film erneut, dann Mitte Juli ein weiteres Mal. Bereits da scheint er zu ahnen, wie Filmergebnisse seine Arbeit als Komponist befruchten könnten. Erste, vereinzelte Begegnungen mit dem noch jungen Medium – so 1912 und 1927, also zur Zeit des Stummfilms – riefen solch nachhaltige Wirkungen nicht hervor. Nun aber begann Charles Koechlin fast unmittelbar nach dem bedeutungsvollen Erlebnis seine erste durch Filmgeschehen inspirierte Komposition: Von Juli bis Oktober 1933 entstand *The Seven Stars' Symphony* op. 132, ein Orchesterwerk, dessen sieben Sätze die Filmstars Douglas Fairbanks sen., Lillian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings und Charlie Chaplin porträtierten.

Es blieb nicht dabei: Für Koechlin wurde der frühe Tonfilm zur feurigen Leidenschaft, seine täglichen Kalendereintragen belegen für 1933 und die darauffolgenden Jahre unzählige Kinobesuche. „Sieh mal an, der verkalte Fugenschreiber wandelt auf den Spuren von Monsieur Le Trouhadec und entpuppt sich als alter Schwerenöter“⁶, so malte Koechlin sich nicht ohne Selbstironie aus, wie Kollegen und Freunde seine unerwartete Verführung durch den Reiz der „gefährlich-zweifelhaften Welt des Films“ kommentieren würden.

- ⁵ UFA 1930, Regie Josef von Sternberg, mit Marlene Dietrich und Emil Jannings
- ⁶ Charles Koechlin, *En marge de The Seven Stars' Symphony*, unveröffentlichter Text, 1934, *Médiathèque Musicale Mahler*, Paris. – Dieser Le Trouhadec, ein angegrauter Schürzenjäger, ist der Titelheld der Satire *Monsieur Le Trouhadec, saisi par la débauche* aus dem Jahre 1923 von Jules Romains.

Hinter dem Horizont

Eigentlich sollte man vermuten, dass unser Horizont sich mit der Entdeckung neuen Repertoires stetig und zusage proportional erweitert – nun gut, so weit zumindest die Theorie. In der Praxis jedoch macht sich gern ein ganz anderes Phänomen bemerkbar, nämlich Neues und Ungewohntes zu bereits Bekanntem in Bezug setzen und in vertraute Kategorien einordnen zu wollen – weniger vornehm ausgedrückt: das Phänomen des Schubladendenkens. Wenige Komponisten unterlaufen dieses Schema so stark wie Charles Koechlin, und es spielt dabei überhaupt keine Rolle, ob er dies bewusst oder unbewusst tut.

So fühlt man sich – um nur ein paar Beispiele anzuführen – zu Beginn von *L'Ancienne Maison de campagne* unwillkürlich an das berühmte Promenadenthema aus Mussorgskis *Bildern einer Ausstellung* erinnert, so rufen die *Danses pour Ginger Gershwin-* und *Satie*-Assoziationen hervor, so denkt man beim dritten Satz der *Sonatine Nr. 3* sofort an Ravels *Le Tombeau de Couperin* und bei einigen der *Esquisses* an die Bach'schen *Inventionen*. Aber immer wenden sich diese Assoziationen schnell und überraschend ins Unerwartete, öffnen sich sofort neue und erweiterte Horizonte.

Fast programmatisch wirkt hier das kleine Stück *La Leçon de piano*, welches einen Klavierschüler beim Üben von Clementis berühmter Sonatine porträtiert, der immer wieder unvermittelt aus der pianistischen Realität in eine Traumwelt der Fantasie ausbricht, wodurch sich auch sein eigenes Verhältnis zu seinem Übematerial verändert, welchem er sich zunächst „trocken und akademisch“, sodann „brav und ein wenig traurig“ und schließlich „zart und mit Charme“ nähert.

Natürlich spielen Assoziationen auch bei der Gestaltung einiger der Stücke auf dieser CD eine Rolle, manchmal als Analogie, manchmal im Sinne

einer Antithese. So sind in einigen der *Esquisses* Bach-Analogien unüberhörbar, etwa in den Nummern 5, 7 und 9, und so ergreift man mit Freuden die Gelegenheit, diese so zu spielen, „wie man Bach schon immer spielen wollte, es aber nicht zu tun wagte“...

Die *Esquisse Nr. 4* wiederum erinnert mich stark an den frühen Skrjabin, und tatsächlich gewinnt das auf den ersten Blick wenig ergiebige Stück plötzlich einen starken Charakter, wenn man sich von der Vorstellung eines sanften französischen Aquarells trennt und gleichsam ein Ölbild in entsprechend satten pianistischen Farben malt. Bei *Esquisse Nr. 10* wiederum ergibt sich eine gänzlich andere, aber nicht minder interessante Situation: die rieselnden Begleitfiguren der rechten und die charakteristische aufsteigende Sexte der linken Hand beschwören vor dem inneren Ohr sofort Chopins *F-Dur-Prélude* herauf – nur: Wenn man sich durch die imaginäre Chopin-Analogie verleiten lässt, auch hier die Elemente von logischer Fortspinnung und Entwicklung zu erwarten, geht man völlig fehl und wird zwangsläufig bitter enttäuscht. Als Konsequenz aus dieser Erkenntnis muss das Stück folgerichtig auch pianistisch als Gegenentwurf zu Chopin angelegt werden, nämlich absolut richtungslos und als Folge von Farbflächen – und sofort öffnet sich eine endlose statische Landschaft mit schimmernden Lichtreflexen und zarten Düften, deren Horizont nicht mehr wahrnehmbar ist.

Koechlin eröffnet dem Spieler wie dem Hörer aber nicht nur „weite Horizonte“ – diese würden ja immer noch eine Grenze bedeuten –, sondern durch ein aktives Eintauchen in diese zugleich hochartifizielle und unverstellt-naive Klangwelt eine Perspektive auf das, was hinter dem Horizont und in uns selbst liegen mag.

Michael Korstick

nach weit über hundert Jahren aus der Schublade gezogenen *Andante con moto* von 1896 kann man sogar von einer Uraufführung sprechen. Gerade in dem Moment, als das Stück zur Aufnahme anstand, hatte sich eher zufällig ergeben, dass die Beteiligten am Koechlin-Projekt von SWR Stuttgart und hängsler CLASSIC im Studio zusammengekommen waren. Michael Korstik ließ sich von diesem ad-hoc-Publikum zu einer spannungsvollen Live-Aufführung inspirieren; sie ist so, mit nur minimalen Änderungen, auf der vorliegenden CD zu hören. Koechlin geht zwar, insbesondere im Bereich der Harmonik, in den zwischen 1890 und 1906 entstandenen Orchesterliedern¹⁰ weit über das Klavierstück von 1896 hinaus, aber auch in diesem *Andante con moto* finden wir bereits all das, was die suggestive Atmosphäre und die harmonische Dichte seiner Musik ausmacht.

Bei *Pièce pour piano* op. 83 bis (*Adagio très calme*) handelt es sich um eine „Gelegenheitskomposition“, ein Vom-Blatt-Spiel-Stück für die Pariser Klavierklasse Robert Schmitz. Die Komposition entstand wie in einem einzigen Atemzug am 27. Juni 1923, sie fordert dem Prüfling einiges ab an Fähigkeiten „auf den ersten Blick“.

Koechlins Kompositionstätigkeit vollzog sich auf höchst unterschiedliche Weise: Während etwa die Ausformung des Klavierzyklus 'Les Heures persanes' op. 65¹¹ viele Jahre intensiver Arbeit beanspruchte, sind andere Stücke sehr spontan und

10 Charles Koechlin, *Œuvres vocales avec orchestre*; Doppel-CD hängsler CLASSIC 93.159; Juliane Banse, Sopran; Vokalensemble und RSO Stuttgart des SWR, Leitung Heinz Holliger

11 *Les Heures persanes* (1913–19); Klavierversion op. 65, hängsler CLASSIC 93.246; Michael Korstik; Orchesterversion op. 65 bis, hängsler CLASSIC 93.125; RSO Stuttgart, Leitung Heinz Holliger

Die Frage nach der künstlerischen Bedeutung von Musik im neuen Medium Film beschäftigte Koechlin ab 1933 für mehrere Jahre. In verschiedenen Essays hat er sich mit dem Thema Filmmusik intensiv auseinandergesetzt, so auch in dem Artikel *Le Problème de la musique de cinéma*, veröffentlicht im Oktober 1934 in *Le Monde Musical*. Aus seiner Sicht war es eine ernüchternde Erkenntnis, dass sich künstlerischer Anspruch und kommerzielle Praxis hier nur schwer auf einen Nenner bringen ließen. Vielleicht war dies – neben der immer bedrohlicheren weltpolitischen Lage – ein Grund dafür, dass Koechlins Leidenschaft für den Film sich im Laufe des Jahres 1939 merklich abkühlte. Als er im November 1941 seine kompositorische Tätigkeit nach einer durch den Kriegsausbruch verursachten, fast zweijährigen Pause wieder aufnahm, standen Orchesterwerke wie *Offrande musicale sur le nom de BACH*⁸ und *Le Docteur Fabricius* im Mittelpunkt seiner Arbeit. Sowohl *Le Portrait de Daisy Hamilton* wie auch die *Dances pour Ginger* blieben, was die Instrumentierung und verschiedene Details betrifft, unvollendet. Gleichwohl führt Koechlin diese Kompositionen in einer 1949 erstellten Liste von noch zu vollendenden Werken auf, konnte seine Absichten aber nicht mehr umsetzen. Der Verfasser dieser Zeilen hat die Ginger-Tänze in den Jahren 1999/2000 nach den Autographen ergänzt, für Klavier bzw. Klavierduo bearbeitet und in einer Druckausgabe veröffentlicht⁹.

Zwei Stücke aus Koechlins Nachlass werden hier als Weltersteinspielung vorgestellt. Im Falle des

8 *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 (1942–46) + *Les Bandar-log* op. 176 (1939–40); hängsler CLASSIC 93.221; RSO Stuttgart des SWR, Leitung Heinz Holliger

9 Charles Koechlin, *Dances pour Ginger* op. 163 (1937/39); Edition Schott ED 8941

*de Lilian*⁷ op. 139/op. 149 (1934/1935), die ihre Entstehung der Schauspielerin Lilian Harvey – sie war gleichzeitig eine begabte Tänzerin – verdanken. Ihre Filme sah Koechlin immer wieder und stand mit ihr sogar über einige Zeit im Briefwechsel. Lilian selbst fand es „wahnsinnig aufregend“, dass ein ganzer Kranz von Kompositionen durch sie inspiriert worden war. Sie äußerte die Hoffnung, diese Stücke eines Tages hören zu können. Zu einer persönlichen Begegnung von Star und Komponist kam es aber nicht.

Die *Dances pour Ginger* op. 163 (1937/39) stehen in Zusammenhang mit den Filmen von Ginger Rogers und Fred Astaire, insbesondere mit *Swing Time* (1936; Regie George Stevens), den Koechlin im November 1936 erstmals sah. Er, dem mondäne Eleganz von seinem Naturell her völlig fremd war, ließ sich hier – wie schon im Fall der Lilian-Harvey-Filme – von der fast schwerelosen Beweglichkeit des Tänzerpaars Astaire/Rogers ein weiteres Mal bezaubern und zu einer Komposition inspirieren.

Im Gegensatz zu den Stücken I und II für Soloklavier sind die Teile III, IV und V der fünf Ginger-Tänze für Klavierduo konzipiert. Die ersten beiden Sätze *L'Élan* und *Danse lente* sind musikalisch eng verzahnt, sie ergänzen sich in ihrer Gegensätzlichkeit von schneller und ruhiger Bewegung. Wie durch einen mit Elan emporgezogenen Vorhang, so öffnet sich uns zu Beginn die verzauberte Bilderwelt in schwingvoller Geste. Zur *Danse lente* führt am Ende des ersten Tanzes ein geschmeidiger Übergang, das vorausgenommene Einpendeln in den Puls des ruhigen Walzers.

7 Die sechs Klavierstücke aus op. 139/op. 149 auf hängsler CLASSIC 93.220; Michael Korstik

So überraschend war diese Hinwendung zur Welt des Visuellen dennoch nicht, denn bereits zu der Zeit, „als die Bilder gerade laufen lernten“, hatte Koechlin sich intensiv und durchaus professionell mit Photographie beschäftigt. Das *Vérascope Richard*, ein 1891 patentierter stereoskopischer Apparat, erlaubte es ihm, bei seinen zahlreichen Reisen und bei vielen anderen Gelegenheiten Bilder aufzunehmen. In mehr als 40 Jahren sind so weit über 3000 Photographien von hohem künstlerischem Anspruch entstanden. Diese Doppelaufnahmen auf Glasplatten können mithilfe entsprechender Geräte in räumlicher Vollkommenheit betrachtet werden. Sie zeigen, in welcher Weise sich bei Koechlin Bild- und Klangvorstellung wechselseitig befruchtet haben. Sein gebannter Blick auf die „fernen Horizonte“ spiegelt sich nicht nur in diesen Aufnahmen, sondern auch darin, wie er sich seit dem Schlüsselerlebnis *Der blaue Engel* in den darauffolgenden fünf Jahren durch den irrealen Horizont der Filmleinwand kompositorisch inspirieren ließ.

Die Filmmusik allerdings, die Koechlin als zu oberflächlich, oft nichtssagend, banal oder vulgär kritisierte, konnte ihn, von Ausnahmen abgesehen, kaum zufriedenstellen. Sie sei im Film das schwächste Glied und spiele „die Rolle der verarmten, missachteten Tante“. Bei seinen Filmbesuchen hatte er deshalb immer Stoppuhr und Notizblock zur Hand, um anschließend zur eigenen Freude anhand seiner Aufzeichnungen eine anspruchsvollere Musik für bestimmte Filmsequenzen zu komponieren.

Neben einer ganzen Reihe von Instrumentalstücken und Liedern – darunter *Le Portrait de Daisy Hamilton* op. 140 und *Sept Chansons pour Gladys* op. 151 – sind es vor allem die beiden Suiten *Album*



Foto von | Photograph by |
Photographie de X © Indivision
Koechlin (Charles Koechlin,
1879)

wie zur Erholung geschrieben. Zu letzteren Werken gehören auch die *Sonatinen* op. 59, I – V und die beiden Hefte *Esquisses* op. 41. Zu den fünf 1915 bis 1916 komponierten *Sonatinen* op. 59, die trotz zuweilen nicht geringer Schwierigkeiten auch auf Lernende zielen, schrieb der Komponist:

„Ich konnte die Erfahrung machen, wie schwer es ist, Musik für Jugendliche zu komponieren, wenn man dabei gleichzeitig der Versuchung erliegt, jeder Idee den Kommentar des ‚reifen Mannes‘ beizufügen. Insbesondere habe ich das festgestellt, als ich bei einigen meiner Sonatinen Themen meines Sohnes Jean-Michel [geboren 1904] verwendete, von mir notiert, als ich sie von ihm gesungen hörte. Das zeigt, diese Themen sind genau der Ausdruck seiner Gefühlswelt, ganz instinktiv aus ihm gekommen, – und ich spüre sehr genau, dass es nicht die meinen sind. Die *Sonatinen* I und III sind auf Themen von Jean-Michel komponiert, ebenso das *Andante* der *Sonatine* V.“¹²

Die Sammlung der insgesamt zweimal zwölf *Esquisses* stammt aus den Jahren 1905 bis 1915. Die zwölf Stücke des ersten Hefts fühlen sich in ihrem abgeklärten Charakter der Welt von Koechlin's Lehrer Gabriel Fauré verbunden. Ihren Atem schöpfen sie – darin den *Inventionen* Johann Sebastian Bachs vergleichbar – aus den harmonischen und kontrapunktischen Verdichtungen innerhalb ihres Verlaufs. (Das zweite Heft *Esquisses* op. 41 und die *Sonatinen* op. 59 I, IV und V sollen ebenso wie die *Pastorales* op. 77 auf einer weiteren CD der Klavierwerke Koechlin's veröffentlicht werden.)

Die Klaviersuite *L'Ancienne Maison de campagne* op. 124 entstand in den Jahren 1923 bis 1933; sie thematisiert Koechlin's Erinnern an eine längst

12 Charles Koechlin, *Commentaires sur mes compositions*; unveröffentlichter Text, in *Médiathèque Musicale Mahler*, Paris; Kopie im *Archiv Charles Koechlin*, Kassel

entrückte Zeit des eigenen Lebens, an die Sommerfreuden des Fünfzehnjährigen. Gewidmet ist sie dem Andenken seines Großvaters Jean Dollfus.

Übrigens verwendet Koechlin im siebten Stück von op. 124 wiederum ein „Kinderthema“: das tänzerische Motiv von *Jeux* hat er 1926 notiert, es stammt von Yves, seinem 1922 geborenen Jüngsten.

Nachfolgend sei der dem Notentext der Klaviersuite vorangestellte Kommentar des Komponisten zitiert. Koechlin schreibt:

„Diese Suite ist eine Erinnerung an die Wochen, die ich 1882 in Waedensweil [seit 1903 Wädenswil] am Züricher See auf dem Landgut meines Großvaters verbrachte. Als Motto könnte sie den Titel des letzten Stücks tragen: Die Zeit der Jugend, betrachtet von der Schwelle des Alters.“

- I. **Der Empfang im Haus.** – Eines dieser ausgehenden Häuser von früher, nicht luxuriös und sehr einfach, aber behaglich und wohlthuend für seine Gäste. 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[ean]-J[acques] Rousseau gepriesene natürlich-friedvolle Leben vor.
- IV. **Die Übungsstunde am Klavier.** – Im Halbdunkel des Esszimmers übt dieser zukünftige Musiker, fast noch ein Kind, mit Beflissenheit seine ‚Geläufigkeit‘ (um dem vortrefflichen und so geduldigen Herrn Natter keinen Kummer zu bereiten!). Aber da draußen, im strahl-

„Als ich die Ehre hatte, Saint-Saëns vorgestellt zu werden, sagte er zu mir: ‚Komponist wollen Sie also werden? Das ist ein Beruf für Märtyrer!‘ Ja, man muss damit rechnen, nicht wenig Ärger und Schwierigkeiten zu bekommen und oft missverstanden zu werden – insbesondere von den Musikkritikern. Dennoch, ich möchte mein Leben nicht gegen ein anderes tauschen. Hätte ich es von neuem zu beginnen, ich würde es wieder so machen. Diese Existenz ist wie die eines Wolfs, der frei im Wald lebt, während es die Hunde in ihrer Gefangenschaft leicht haben. Aber die Freiheit ist wertvoller als alles andere. [...] Gegen Ende meines Lebens darf ich erkennen, dass die Verwirklichung meiner künstlerischen Träume – sei sie auch noch so unvollständig – mir die tiefe Befriedigung gewährt, meine Zeit auf Erden nicht vergeudet zu haben.“¹⁵

Otfrid Nies | Archiv Charles Koechlin, Kassel

¹⁵ Auszug aus einem Hörfunkinterview von Radio-Diffusion Française vom 29. Dezember 1947

der besten Spezialisten auf diesem Gebiet) konnte ich feststellen, dass eine derartige leichte Veränderung in bestimmten Fällen tatsächlich zur vollkommenen Übereinstimmung mit der Bedeutung des Akkords führt, beispielsweise in *La Vieille Fontaine* aus meiner Klaviersuite *L'Ancienne Maison de campagne*. Indem man die beiden höchsten Töne um einen Viertelton erhöht, wird der Akkord in ein ganz eigenes Licht gestellt, was hier genau meinen Vorstellungen entspricht.“

Charles Koechlin wurde am 27. November 1867 in Paris geboren, er entstammte einer weitverzweigten Familie von Erfindern, Ingenieuren, Industriellen und Künstlern, die über Jahrhunderte im elsässischen Mulhouse ansässig war. In einem Rundfunkinterview vom 29. Dezember 1947 – einem einzigartigen Tondokument mit seiner Stimme und drei Jahre vor seinem Tod aufgenommen – äußerte er sich im Rückblick:

Michael Korstick Piano

Michael Korstick, 1955 in Köln geboren, studierte u. a. bei Hans Leygraf in Hannover und Tatiana Nikolaieva in Moskau, bevor er seine Ausbildung mit einem siebenjährigen Studienaufenthalt an der New Yorker Juilliard School bei Sascha Godnitzki abschloss. Er ist Preisträger bedeutender internationaler Klavierwettbewerbe und konzertiert weltweit mit einem Repertoire von 110 Klavierkonzerten und Solowerken aus allen Epochen. Darüber hinaus hat er sich mit zahlreichen preisgekrönten CD-Einspielungen einen Namen als einer der führenden deutschen Pianisten erworben. Neben seinen zyklischen Aufführungen sämtlicher Klavierkonzerte von Bartók, Beethoven,

xii. Die Jugendzeit, betrachtet von der Schwelle des Alters. – Dies ist der Abschluss und gleichzeitig das Resümee der ganzen Suite.“

Seine kompositorische Arbeit und sein Leben seien immer auch dem „Gesetz der Gegenseitlichkeit“ gefolgt, schrieb Koechlin selbst. In diesem Sinne verwendet sein musikalischer Rückblick auf die eigene Jugend und den „unvergesslichen Sommer des Jahres 1882“ auch Mittel, die kompositorisch in die Zukunft weisen. Ein bemerkenswertes Beispiel ist das sechste Stück *La Vieille Fontaine*: Die aus Septimen und Nonen gebildeten, kristallinen Harmonien sind als Klangvision schon eindrucksvoll genug. Koechlin's ursprüngliche Idee ging hier jedoch noch wesentlich weiter. In einem der Vierteltonmusik gewidmeten Kapitel seines *Traité de l'orchestration*¹³ lesen wir:

„Das ist ein bis jetzt nur wenig erforschtes Gebiet, vor allem in der Orchestermusik. Stellen wir uns einmal für einen Moment vor, man habe die praktische Lösung gefunden, für ein Orchesterwerk Intervalle zu schreiben, die kleiner als ein Halbton sind. Bestimmte Harmonien (polytonale oder selbst klassische) bekommen mehr Würze, wenn manche Töne um einen Viertelton (oder auch lediglich um ein Komma) erniedrigt oder erhöht werden. Ich denke, dass in diesem Fall die Klangwirkungen dann *überzeugend homogen* sein werden, wenn sie bestmöglich das Auskosten dieser Würze erlauben; Klangwirkungen, die für manche Ohren *falsch* oder zumindest *bizar* erscheinen mögen, deren Eigenart insgesamt aber ebenso überzeugend werden könnte, wie dies bei den uns bereits vertrauten Dissonanzen der Fall ist. Am Vierteltonklavier (mit zweifacher Klaviatur) des russischen Musikers Wichnegradsky¹⁴ (einem

¹³ Charles Koechlin, *Traité de l'orchestration*, Band IV, S. 237; Éd. Max Eschig, Paris

¹⁴ Ivan Wichnegradsky, russischer Komponist (1893–1979)

lenden Sonnenschein, das ist die Natur, die Freiheit, die lebendige Musik ... Und dann den von den dünnen Themen erlösten Gedanken freien Lauf zu lassen, von tausend anderen Dingen zu träumen, die schöner sind, als diese öden ‚klassischen‘ Sonatinen.

- v. **Die Terrasse im Stil Louis XV (oberhalb des Sees).** – 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 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, ganz märchenhaft, auch die Stimmung von [Debussys] *Pelléas et Mélisande* beschwören.
- vii. **Spiele.** – Barlauf, Fangen, Bäumchen-wechselsdich, 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 (Lauf durch den Dschungel).** – 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 Vorabend 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 Wehmut der bevorstehenden Abreise vermischt sich mit der lichten Heiterkeit des Himmels.
- xi. **Herbstspaziergang.** – Ein Oktobernachmittag im selben Jahr, voll der Erinnerungen an den Sommer.



Foto von | Photograph by | Photographie de
Charles Koechlin (Saas Fee/Suisse, 1899)

Beyond the horizon

Theoretically, we should expect our horizons to expand constantly in proportion to our discovery of new repertoires. In practice, however, a quite different phenomenon makes its presence felt, that of wanting to set what is new and unusual in relation to what is already known and assign it to familiar categories – or, to put it less elegantly, the need to put things into pigeon-holes. Few composers escape from this stereotypical approach as much as Charles Koechlin, and it makes no difference whether he did it consciously or unconsciously.

Hence, one feels reminded of the famous promenade theme from Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* at the beginning of *L'Ancienne Maison de campagne*, or the *Danses pour Ginger* awaken associations with Gershwin and Satie; while the third movement of *Sonatine No. 3* reminds us immediately of Ravel's *Le Tombeau de Couperin*, or some of the *Esquisses* are reminiscent of Bach's *Inventions*. However, all these associations suddenly turn into unexpected surprises, and we instantly see new, broader horizons.

In this sense, the small piece *La Leçon de piano* seems almost programmatic. It portrays a piano pupil practicing Clementi's famous *Sonatina*, who often and suddenly breaks away from the reality of his piano playing into a dream world of the imagination. In so doing, he also changes his own relation to his practice material, which he first approaches as being "dry and academic", then "dutifully and a bit sadly", and later "tenderly and with charm".

Of course, associations play a part in the styling of several pieces on this CD, sometimes as an analogy, sometimes in the sense of an antithesis. For instance, analogies to Bach are unmistakable in several of the *Esquisses*, such as Nos. 5, 7 and 9,

and so one leaps with delight at the chance to play them "as one has always wanted to play Bach, but never dared to..."

Esquisse No. 4 in turn reminds me strongly of early Scriabin. Indeed this piece, which seems rather unrewarding at first glance, suddenly gains in power when you disconnect it from the idea of a mellow French watercolor and, in a manner of speaking, start to paint with oils in lush pianistic colors. *Esquisse No. 10*, on the other hand, produces an entirely different, yet no less interesting situation: the rippling accompaniment figures in the right hand and the characteristic rising sixth in the left hand immediately conjure up Chopin's *F Major Prelude* in the mind's ear. However, if you let yourself be seduced by the imaginary Chopin analogy, expecting the elements to follow a similarly logical sequence and development, you will go completely astray and inevitably be disappointed. Consequently, the piece must be understood and played as far as possible from Chopin, that is, as a sequence of expanses of colour without direction – and immediately an endless, static landscape appears, with shimmering reflections of light and soft scents, whose horizon can no longer be perceived.

Koechlin not only opens up "broad horizons" to performer and listener alike – for this would still imply some sort of boundary – but by immersing us in this musical realm, which is at the same time highly artificial and naively sincere, he gives us a perspective on what may lie beyond the horizon, and within ourselves.

Michael Korstick

Horizons, distant and unreal

“The tree grows from the seed. The child is father to the man. What I dreamed, felt and expressed (throughout a very full life), was all in embryo in my childhood visions, when a succession of chords evoked for me silvery moonlit nights, the imaginary forests of the underwater depths in my beloved *20,000 Leagues under the Sea* [Jules Verne] – or later on that *Little Mermaid* [Hans Christian Andersen] I loved so much, and whom I tried to illustrate in my music around the age of 15. – Even now I have not essentially changed since that already distant time. The dream of the adolescent beneath the starry night was finally realised in the great *Nocturne*¹ completed in 1933 (as also in the recent *Docteur Fabricius*²); and it is not far from my vision of Andersen’s *Mermaids* to the *Berceuse phoque*³ inspired by Kipling about twenty years later. [...] My dream remained constant, always having had the sense of distant unreal horizons – of the infinite, of the mysterious night, and the brilliant triumphs of light⁴.”

Charles Koechlin, 1947

- Vers la Voûte étoilée* op. 129 (1923–33); hänsler CLASSIC 93.106; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart of the SWR; Heinz Holliger, conductor
- Le Docteur Fabricius* op. 202 (1941–46); hänsler CLASSIC 93.106; RSO Stuttgart, Heinz Holliger
- N° 1 from *Trois Poèmes de la jungle* op. 18 (1899–1904)
- Charles Koechlin: *Koechlin par lui-même, La Revue Musicale*, n° 340–341, 1981; in the original, the text cited here is written in the third person.

At the end of June 1933, a man in his mid-sixties becomes spellbound watching *The Blue Angel*⁵ in a Paris movie theater – a few days later he sees the film again, then once again in mid-July. Already he seems to guess that films could enhance his work as a composer. His first, sporadic confrontations with the still youthful medium – as in 1912 and 1927, i.e. during the silent film era – had not had such a compelling effect. Now, however, almost on the heels of this significant experience, Charles Koechlin began his first composition inspired by film: between July and October 1933 he wrote *The Seven Stars’ Symphony* op. 132, an orchestral work whose seven movements portray the film stars Douglas Fairbanks senior, Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings and Charlie Chaplin.

And it did not end there. The early talkies became Koechlin’s passion, and his daily diary entries document innumerable visits to the cinema in 1933 and the following years. “Well, well, the austere composer of fugues has now become a philanderer, on the path of Monsieur Le Trouhadec⁶” – this is how Koechlin imagined, not without self-irony, how his friends and colleagues would comment his unexpected seduction by the “formidable world of the cinema”.

However, there was nothing really surprising in Koechlin’s interest in the visual arts in a time when “pictures were just learning to move”, for

- UFA 1930, director Josef von Sternberg, with Marlene Dietrich and Emil Jannings
- Charles Koechlin, *En marge de The Seven Stars’ Symphony*, unpublished, 1934, *Médiathèque Musicale Mahler*, Paris. – The figure of Le Trouhadec, a greying philanderer, is the eponymous hero of the satirical picture *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche*, 1923, by Jules Romains.



Vérascopes-Fotos von | *Vérascopes Photographs* by | Photographies Vérascopes de Charles Koechlin (Le Canadel/France, 1914)

ready find all the elements which make up the suggestive atmosphere and the harmonic density of his music in this *Andante con moto*.

Pièce pour piano op. 83 bis (*Adagio très calme*) is an “occasional composition”, a piece to be sight-read at the Robert Schmitz piano class in Paris. Written in a single draft on 27 June 1923, it makes considerable demands on any candidate who has to play it “at first sight”.

Koechlin’s methods of composition varied considerably from piece to piece. While the piano cycle *Les Heures persanes* op. 65¹¹ was many years in the making, other pieces are very spontaneous and were written as if for recreation. These last include the *Sonatinas* op. 59, I–V and the two series of *Esquisses* op. 41. The composer wrote the following about the *Sonatinas* op. 59, composed between 1915 and 1916, which are aimed at young pianists despite some quite difficult passages: “I know from experience how difficult it is to write works for children, when at every moment one would like to add the commentaries of the ‘mature man’ to the underlying ideas. I have chiefly observed this when, for some of my sonatinas, I used themes that I had taken down from hearing them sung by my son Jean-Michel [born in 1904]. These themes are indeed the exact expression of his feeling, coming from him instinctively, – and I feel very well that they are not my own. *Sonatinas* 1 and 3 are based on themes of Jean-Michel, as is the *Andante* of the *Fifth Sonatina*.”¹²

11 *Les Heures persanes* (1913–19); piano version op. 65, hänssler CLASSIC 93.246; Michael Korstick; orchestral version op. 65 bis, hänssler CLASSIC 93.125; RSO Stuttgart; Heinz Holliger, conductor

12 Charles Koechlin, *Commentaires sur mes compositions*; unpublished, in *Médiathèque Musicale Mahler*, Paris; copy in the *Charles Koechlin Archive*, Kassel

tral works such as *Offrande musicale sur le nom de BACH*⁸ and *Le Docteur Fabricius*. Both *Le Portrait de Daisy Hamilton* as well as the *Dances pour Ginger* remained incomplete as far as the instrumentation and various other details are concerned. Nonetheless, Koechlin included these in a list he compiled in 1949 of works yet to be completed, but was no longer able to fulfill his intention. The author of these lines completed and published the *Dances for Ginger* in 1999–2000 following the autograph manuscripts, in arrangements either for piano or for piano duo, depending on the case⁹.

Two pieces from Koechlin’s legacy are presented here for the first time in recorded form. In the case of the *Andante con moto* of 1896, which had lain in a drawer for longer than a hundred years, we can even speak of a world première. As chance would have it, those involved in the Koechlin Project from SWR Stuttgart and hänssler CLASSIC came together in the studio just as the piece was to be recorded. This inspired Michael Korstick to give an exciting live performance before this ad-hoc audience; and it is this version which can be heard on this recording, with only a few minor changes. In the area of harmony, even if Koechlin’s orchestral songs¹⁰ composed between 1890 and 1906 go far beyond the piano piece of 1896, we al-

8 *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 (1942–46) + *Les Bandar-log* op. 176 (1939–40); hänssler CLASSIC 93.221; RSO Stuttgart of the SWR; Heinz Holliger, conductor

9 Charles Koechlin, *Dances pour Ginger* op. 163 (1937/39); Edition Schott ED 8941

10 Charles Koechlin, *Œuvres vocales avec orchestre*; double CD hänssler CLASSIC 93.159; Juliane Banse, soprano; Vokalensemble and RSO Stuttgart of the SWR; Heinz Holliger, conductor

expressed hope that she might one day hear the pieces, but a face-to-face meeting of star and composer never came to pass.

The *Dances pour Ginger* op. 163 (1937/39) are related to the films of Ginger Rogers and Fred Astaire, especially *Swing Time* (1936; directed by George Stevens), which Koechlin first saw in November 1936. Although such sophisticated elegance was entirely foreign to his nature, he was once again enchanted – as in the case of the Lilian Harvey films – by the near weightless agility of these two dancers which inspired him to compose this work.

In contrast to pieces I and II for solo piano, parts III, IV and V of the five *Ginger dances* are conceived for two pianos. The first two movements, *L’Élan* and *Danse lente*, are closely related musically; they complement each other in their contrast between fast and calm movement. Like a theatre curtain pulled up with élan, a world of enchanted pictures opens up for us at the beginning, with a rousing gesture. A smooth transition at the end of the first dance leads to the *Danse lente*, anticipating the pulse of a serene waltz.

The artistic significance of music in the new medium of film was to occupy Koechlin for several years, beginning in 1933. Koechlin also devoted a number of essays to the topic of film music, for example the article *Le Problème de la musique de cinéma*, published in October 1934 in *Le Monde Musical*. In his view, it was a sobering conclusion that artistic quality and commercial practice could rarely be reconciled. Perhaps this was one reason – along with the ever more threatening situation in global politics – that Koechlin’s passion for film cooled considerably during the course of 1939. When he began composing again in 1941, after a hiatus of nearly two years caused by the outbreak of the war, he focused on orches-

Koechlin was already an ardent and very professional photographer. The *Vérascopes Richard*, a stereoscopic apparatus patented in 1891, enabled him to take pictures on his many travels and on numerous other occasions. He thus took more than 3,000 photographs of high artistic quality in the course of more than forty years. With the aid of the proper devices, these double photographs on glass plates can be viewed in full perspective. They show how Koechlin’s ideas of image and sound enhanced each other. His gaze, fixed on “distant horizons”, is not only reflected in these pictures, but also in the way his crucial experience with *The Blue Angel*, on the unreal horizon of the motion picture screen, inspired his compositions in the following five years.

He was, however, hardly enamoured of film music, give or take a few exceptions, and criticised it as being superficial, banal and vulgar. He considered music the weakest element of film and described it as playing “the role of an impoverished and ignored aunt”. That is why he always had a stopwatch and a notepad with him when he went to the movies so that he could use his notes later on to compose more ambitious music for certain film sequences for his own satisfaction.

Along with a number of instrumental pieces and songs – including *Le Portrait de Daisy Hamilton* op. 140 and the *Sept Chansons pour Gladys* op. 151 – the two suites entitled *L’Album de Lilian*⁷ op. 139/ op. 149 (1934/1935) owe their existence to the actress Lilian Harvey – who was also a talented dancer. Koechlin watched her films again and again, and even carried on a correspondence with her for a time. Lilian was “simply thrilled” that she had inspired a whole cycle of compositions. She

7 Six pieces for piano, extract from op. 139/op. 149, hänssler CLASSIC 93.220; Michael Korstick



Foto von | *Photograph by* |
Photographie de X © Indivision
 Koechlin (Das Landhaus von
 Jean Dollfus in Waedensweil am
 Zürichsee | *The old country
 house of Jean Dollfus in Wa-
 edensweil on Lake Zurich* | La
 maison de campagne de Jean
 Dollfus à Waedensweil sur les
 bords du lac de Zurich)

The two sets of twelve *Esquisses* were written between 1905 and 1915. The serene character of the first twelve show their kinship to the musical world of Koechlin's teacher, Gabriel Fauré. Like the *Inventions* of Johann Sebastian Bach, they draw their life from the combination of harmony and counterpoint. (The second series of *Esquisses* op. 41 and the *Sonatines* op. 59 I, IV and V as well as the *Pastorales* op. 77 will be part of a future release of Koechlin's piano works.)

Koechlin composed the piano suite *L'Ancienne Maison de campagne* op. 124 between 1923 and 1933, inspired by his youthful memories of the joys of summer which he had experienced as a fifteen-year-old. It is dedicated to the memory of his grandfather, Jean Dollfus. Koechlin again uses a "children's theme" in the seventh piece of op. 124: he had jotted down the dance-like motif of *Jeux* in 1926 after hearing it sung by his youngest son, Yves (b. 1922).

The commentary cited below prefaces the music in Koechlin's manuscript, and as he says:

"This suite is a remembrance of the weeks I spent on my grandfather's country estate in Waedensweil [Wädenswil since 1903] on Lake Zurich in 1882. The title of the last piece – 'Youth viewed from the threshold of old age' – could be applied as a motto to the suite as a whole.

- I. **Welcome to the house.** – One of those spacious mansions of the old days, not luxurious, very simple, but comfortable and generous to its guests. And I also clearly remember the large family it lodged.
- II. **From an old album.** – While rummaging through the remotest corners of the library and its glass-doored mahogany bookcases, 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 so much praised by J[ean-J[acques] 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 ever-patient Mr. Natter!). But outside in the radiant sunshine, there was nature, freedom, living music, and the opportunity to dream of a thousand other things beyond those dry, boring 'classical' sonatinas.
- V. **The Louis XV terrace (above the lake).** – A century older than the family home, it was the remains of an earlier castle. Through the ornaments of the charming Louis XV-style wrought iron balcony, one had a 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 I wanted to evoke, as unreal as it may be, the mood of [Debussy's] *Pelléas et Mélisande*.
- VII. **Games.** – 'Prisoner's base', 'Off-ground', 'Puss-in-the-corner', and what else? We had so much fun!
- VIII. **Rowing on the lake.** – The small boat glided in the opalescent shimmer. May Fauré and Milhaud pardon my allusions to [Les] *Berceaux* and *Foire de Bordeaux*...!
- IX. **Morning in the woods (Runs in the jungle).** – It was not big, that wood, but so dense that in our youthful imagination we thought we were lost in the heart of an impenetrable jungle.
- X. **The day before leaving.** – 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 blue distance... And the anguish of the imminent departure was mingled with the heavenly calm of the sky.

- xi. Autumn walk.** – 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 summary of the whole suite.”

Koechlin himself wrote that his composing and his life always followed the “law of opposites”. In this sense, his musical retrospection on his own youth and the “unforgettable summer of 1882” also makes use of compositional techniques which point to the future. A remarkable example is the sixth piece, *La Vieille Fontaine*: the crystalline harmonies made up of sevenths and ninths are impressive enough as a musical vision in their own right. However, Koechlin’s original idea went substantially further here. In a chapter of his *Traité de l’orchestration*¹³ devoted to quarter-tone music, we read:

“This is a world that has been little explored until now, at least in orchestral music. Let us imagine for a moment that one has found the *practical* solution to writing intervals smaller than the semitone in a symphonic work. Certain harmonies (polytonal, or even classical) gain additional zest when certain notes are raised or lowered by a *quarter-tone* (or simply by a *comma*). In this case I think that *the most homogeneous* sonorities would be those that would allow us best to relish this zest which some ears would find *out of tune*, or at the very least *bizarre*, but whose strangeness might, in short, be as justified as even that of already known dissonances.

I have verified on the (double-keyboard) quarter-tone piano of the Russian musician Wichnegradsky¹⁴ (one of the leading specialists in this field) that this slight alteration produces, in certain

¹³ Charles Koechlin, *Traité de l’orchestration*, vol. IV, p. 237; Éd. Max Eschig, Paris

¹⁴ Ivan Wichnegradsky, Russian composer (1893–1979)

cases, an effect entirely in harmony with the intention of the chord concerned, for example in *La Vieille Fontaine* in my piano suite *L’Ancienne Maison de campagne*. By raising the two topmost notes by a quarter-tone, the chord acquired a very special luster, which was exactly what I wanted.”

Charles Koechlin was born on 27 November 1867 in Paris. His was a large family tree full of inventors, engineers, industrialists and artists, who all had been resident in the Alsatian town of Mulhouse for centuries past. Looking back in a radio interview of December 29, 1947 – a rare recording of his voice, made three years before his death – he said:

“When I had the honour of being introduced to him, Saint-Saëns said to me: ‘You want to be a composer? It’s a martyr’s profession!’ I must admit that one has many vexations, many obstacles, and that one is often misunderstood – especially by music critics. However, I would not change my life for any other. And if I could do it all again, I would do it the same way. This existence is that of the wolf, free in the forest, while the captive dogs have the easy life. But liberty is more precious than anything. [...] At the end of my life, I realize that the achievement of my artistic dreams, incomplete as it may be, has given me the inner satisfaction of not having wasted my time on earth.”¹⁵

Otfrid Nies | Charles Koechlin Archive, Kassel

¹⁵ During an interview on Radio-Diffusion Française on 29 December 1947.

Michael Korstick, born in Cologne in 1955, studied among others with Hans Leygraf in Hanover and Tatiana Nikolaieva in Moscow before he completed his training with seven years of study with Sascha Gorodnitzki at The Juilliard School in New York City. A prizewinner of several important international competitions, he concertizes worldwide with a repertoire of 110 piano concerti and solo works from all periods. Numerous award-winning CD recordings have won him a reputation as one of Germany’s leading pianists. While giving cyclic performances of the complete concerti of Bartók, Beethoven, Brahms, Prokofiev and Rachmaninoff, Korstick has been ceaselessly championing lesser-known works as well. At the core of his repertoire remains the cycle of the 32 Piano Sonatas of Ludwig van Beethoven, which Korstick has performed publicly on several occasions and which he is currently recording for Oehms Classics. Critics are attesting him to be setting “new interpretative standards” (Stereoplay) and pronounced him “one of the most important Beethoven performers of our time” (Fono Forum).





Foto von | Photograph by | Photographie de
Charles Koechlin (Zinal/Suisse, 1905)

Au-delà de l'horizon

On pourrait supposer que notre horizon s'élargit en permanence à mesure qu'on découvre de nouveaux répertoires – disons, au moins en théorie. Pourtant, dans la pratique, on constate souvent un tout autre phénomène, à savoir la volonté de relier le nouveau et l'inhabituel au déjà connu et de les classer dans des catégories habituelles, soit, en termes moins élégants : on veut les ranger dans des boîtes toutes faites. Peu de compositeurs échappent à ce schéma aussi clairement que Charles Koechlin, et qu'il l'ait fait consciemment ou inconsciemment n'a aucune espèce d'importance.

Ainsi – pour ne donner que quelques exemples – le début de *L'Ancienne Maison de campagne* évoque-t-il inmanquablement le célèbre thème de la promenade des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, les *Danses pour Ginger* éveillent des réminiscences de Gershwin et de Satie, tandis que dans le troisième mouvement de la *Sonatine n° 3*, on pense aussitôt au *Tombeau de Couperin* de Ravel et pour certaines *Esquisses*, aux *Inventions* de Bach. Mais à chaque fois, ces associations se muent rapidement et de manière surprenante en quelque chose d'inattendu, ouvrant aussitôt des horizons nouveaux et élargis.

La petite pièce intitulée *La Leçon de piano* intervient ici presque comme une œuvre à programme. En effet, elle dresse le portrait d'un apprenti pianiste travaillant la célèbre sonatine de Clementi et s'évadant sans cesse et soudainement de la réalité pianistique vers un monde onirique imaginaire. Et ce faisant, son rapport au matériau qu'il travaille se transforme, tout d'abord « sec et scholastique », il devient « sage[ment] et un peu triste », et finalement « doux et avec charme ».

Les associations jouent bien entendu aussi un rôle dans l'approche de certaines pièces de ce CD, par-

fois par analogie, parfois comme une antithèse. Ainsi, dans quelques unes des *Esquisses*, les analogies avec les *Inventions* de Bach ne peuvent-elles être ignorées, notamment dans les numéros 5, 7 et 9, et ainsi saisit-on avec joie l'occasion de les jouer « comme on a toujours eu envie de jouer Bach, sans avoir jamais osé le faire »...

L'Esquisse n° 4 quant à elle me rappelle fortement les premières œuvres de Scriabine. En effet cette pièce, peu gratifiante au premier abord, gagne tout à coup en puissance si l'on s'écarte de l'image d'une douce aquarelle à la française pour, en quelque sorte, peindre un tableau à l'huile aux couleurs pianistiques saturées. La situation est entièrement différente bien que non moins intéressante dans le cas de *L'Esquisse n° 10* : les motifs d'accompagnement ruisselants de la main droite et la sixième ascendante caractéristique de la main gauche évoquent aussitôt pour l'oreille intérieure le *Prélude en fa majeur* de Chopin. Cependant, qui se laisse entraîner par cette analogie imaginaire avec Chopin et attend ici les éléments d'une trame et d'un développement logiques se fourvoie totalement et s'expose à une inévitable déception amère. Il en résulte que la pièce doit être comprise et jouée aux antipodes de Chopin, c'est à dire sans aucune direction, comme une suite d'aplats de couleurs – et aussitôt, s'ouvre un paysage statique infini aux doux reflets lumineux et aux parfums délicats dont l'horizon n'est plus perceptible.

À l'interprète comme à l'auditeur, Koechlin ouvre non seulement de « larges horizons » – qui impliqueraient malgré tout une limite – mais, en nous immergeant dans ce monde sonore à la fois très artificiel et sincèrement naïf, il nous offre une perspective sur ce qui se trouve au-delà de l'horizon et en nous-mêmes.

Michael Korstick

149 (1934/1935) doivent leur existence à l'actrice Lilian Harvey – également danseuse de talent. Koechlin allait régulièrement revoir ses films et il entretint même pendant un temps une correspondance avec elle. L'actrice était « follement excitée » à l'idée d'avoir inspiré un cycle entier de compositions. Elle émit le vœu de pouvoir un jour entendre ces pièces, mais la rencontre effective entre la star et le compositeur n'eût jamais lieu.

Les **Danses pour Ginger** op. 163 (1937/39) évoquent les films de Ginger Rogers et Fred Astaire, en particulier *Swing Time* (1936, de George Stevens) que Koechlin vit pour la première fois en novembre 1936. Lui que son naturel rendait totalement étranger à l'élégance mondaine, tomba là encore – comme déjà avec les films de Lilian Harvey – sous le charme des mouvements aériens, presque en apesanteur, du couple de danseurs Astaire/Rogers qui lui inspirèrent cette œuvre.

Contrairement aux pièces I et II écrites pour piano solo, les parties III, IV et V des cinq danses pour Ginger sont conçues pour deux pianos. Les deux premiers mouvements, **L'Élan** et **Danse lente**, sont musicalement étroitement imbriqués, complémentaires dans l'opposition de mouvements calmes et rapides. Au début, dans l'élan d'un levé de rideau, s'ouvre à nous un monde de tableaux merveilleux, dans un geste plein de fougue. À la fin de la première danse, une transition tout en souplesse mène à la **Danse lente**, anticipant la pulsation de la valse sereine.

À partir de 1933 et pendant plusieurs années, Koechlin s'est intéressé à la question du rôle artistique de la musique dans le nouveau média qu'était le cinéma. Il a également abordé le thème de la musique de film dans divers essais, et notamment dans un article intitulé *Le Problème de la musique de cinéma*, paru en octobre 1934 dans

Son intérêt pour le monde visuel n'avait pourtant rien de si surprenant dans la mesure où dès l'époque « où les images apprenaient tout juste à marcher », Koechlin s'était adonné intensément et de manière très professionnelle à la photographie. Le *Vérascopie Richard*, appareil photo stéréoscopique breveté en 1891, lui permit de prendre des photos au cours de ses nombreux voyages ainsi qu'en de multiples autres occasions. Ainsi plus de 3 000 photographies de grande qualité artistique furent-elles réalisées sur une période de plus de quarante ans. Ces doubles prises de vues sur plaques de verre peuvent être regardées en relief dans des appareils spéciaux et témoignent de la façon dont, chez Koechlin, les images visuelles et sonores se sont mutuellement enrichies. Son regard fasciné sur les « horizons lointains » ne se reflète pas seulement dans ces prises de vues, mais aussi, au cours des cinq années suivant l'expérience cruciale de *L'Ange bleu*, dans les compositions inspirées par l'horizon irréal de l'écran de cinéma.

Pourtant les musiques de films ne satisfaisaient pas Koechlin, à quelques rares exceptions près ; il en critiquait le caractère trop superficiel, insignifiant, banal ou vulgaire. Pour lui, la musique restait le maillon faible du film, jouant seulement « le rôle d'un parent pauvre et dédaigné ». Ainsi, lorsqu'il allait au cinéma, emportait-il toujours un chronomètre et un bloc-notes afin de composer ensuite à l'aide de ses notes, pour son plaisir personnel, une musique plus ambitieuse pour certaines séquences de films.

Outre toute une série de pièces instrumentales et de mélodies – dont *Le Portrait de Daisy Hamilton* op. 140 et les *Sept Chansons pour Gladys* op. 151 –, les deux recueils de *L'Album de Lilian*⁷ opp. 139 &

⁷ Six Pièces pour piano, extraites des opp. 139/149, hänssler CLASSIC 93.220 ; Michael Korstik

Horizons lointains et irréels

« Dans la graine l'arbre est en germe. L'homme l'est dans l'enfant. Ce que j'ai (au cours d'une vie bien remplie) rêvé, senti, exprimé, il y avait en puissance tout cela dans mes visions d'autrefois, lorsqu'un enchaînement d'accords m'évoquait, tout enfant, des nuits argentées de lune, des fonds sous-marins avec d'irréelles forêts de mon cher *20 000 Lieues sous les mers* [Jules Verne], – ou plus tard cette *Petite Sirène* [Hans Christian Andersen] si aimée, que je cherchais à commenter par ma musique, vers l'âge de quinze ans. – Or, dans le fond je n'ai pas changé depuis ce temps déjà lointain. Les rêveries de l'adolescent devant la nuit étoilée se sont enfin traduites dans le grand *Nocturne*¹ (ainsi que dans le récent *Docteur Fabricius*²) ; et il n'y a pas si loin de mon rêve des *Sirènes* d'Andersen à cette *Berceuse phoque*³ d'après Kipling, écrite quelque vingt années plus tard. [...] Mon rêve est demeuré le même, avec le sens, depuis toujours, des horizons lointains, irréels, – de l'infini, de la nuit mystérieuse, et des triomphes éclatants de la lumière⁴. »

Charles Koechlin, 1947

Fin juin 1933, dans un cinéma parisien : un homme d'environ soixante cinq ans tombe sous le charme de *L'Ange bleu*⁵ – il retourne voir le film quelques jours après, et encore une fois mi-juillet. Il semble qu'à ce moment là, il ait déjà pressenti combien ses expériences cinématographiques pourraient enrichir son travail de compositeur. Ses premières rencontres occasionnelles avec ce média encore naissant – en 1912 et en 1927, c'est à dire au temps du cinéma muet – ne l'avaient pas impressionné aussi durablement. Mais Charles Koechlin, puisqu'il s'agit de lui, commença sa première composition inspirée d'un film presque aussitôt après l'expérience décisive de *L'Ange Bleu* : entre juin et octobre 1933, il écrivit *The Seven Stars' Symphony* op. 132, une œuvre pour orchestre dont les sept mouvements dressent le portrait des stars de cinéma Douglas Fairbanks senior, Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings et Charlie Chaplin.

Et les choses n'en restèrent pas là : les premiers films parlants devinrent pour Koechlin une passion véritablement dévorante, les notes quotidiennes portées sur son carnet de l'année 1933 témoignent d'innombrables séances de cinéma. « Allons, voilà l'austère fuguiste devenu vieux marcheur, sur les traces de Monsieur Le Trouhadec⁶ », ainsi Koechlin imaginait-il, non sans humour, les commentateurs de ses confrères et amis sur sa fascination inattendue pour les charmes du « royaume redoutable du cinéma ».

⁵ UFA 1930, direction Josef von Sternberg, avec Marlene Dietrich et Emil Jannings

⁶ Charles Koechlin, *En marge de The Seven Stars' Symphony*, texte inédit, 1934, Médiathèque Musicale Mahler, Paris. – Le Trouhadec était un vieux Don Juan, héros de la satire de Jules Romains, *Monsieur Le Trouhadec, saisi par la débauche*.

¹ *Vers la Voûte étoilée* op. 129 (1923–33) ; hänssler CLASSIC 93.106 ; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart de la SWR, dir. H. Holliger

² *Le Docteur Fabricius* op. 202 (1941–46) ; hänssler CLASSIC 93.106 ; RSO Stuttgart, dir. H. Holliger

³ Charles Koechlin : n° 1 des *Trois Poèmes de la Jungle* op. 18 (1899–1904)

⁴ Charles Koechlin : *Koechlin par lui-même, La Revue Musicale*, n° 340–341, 1981 ; d'après le texte original de 1947, écrit à la troisième personne.

Voici le commentaire que le compositeur a écrit en tête de la partition de cette suite pour piano : « Cette suite est un souvenir des semaines passées en 1882 dans la propriété de mon grand-père, à Waedensweil [Wädenswil depuis 1903], 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 vieil album.** — En fouillant au fond de la bibliothèque d'acajou vitrée, nous avons 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[ean]-J[acques] 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 sonates 'classiques' !
- v. **La Terrasse Louis XV (au-dessus du lac).** — 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.

que instant ajouter à la pensée des commentaires d'"homme mûr". Je l'ai surtout remarqué lorsque, pour certaines de mes sonatines, j'ai employé des thèmes que j'avais notés, les ayant entendus chanter par mon fils Jean-Michel [né en 1904]. C'est que ces thèmes sont l'expression exacte de son sentiment, instinctivement sortis de lui, — et je sens très bien que ce ne sont pas les miens. Les *Sonatines* n° 1 et n° 3 sont sur des thèmes de Jean-Michel ainsi que l'*Andante* de la *Sonatine* n° 5. »¹²

Rassemblant en tout deux fois douze *Esquisses*, le recueil date des années 1905 à 1915. De par leur caractère serein, les douze pièces du premier cahier témoignent de leur filiation avec l'univers de Gabriel Fauré dont Koehlin a été l'élève. Elles puisent leur souffle — comparables en cela aux *Inventions* de Jean-Sébastien Bach — dans les densifications harmoniques et contrapuntiques au cours de leur déroulement. (Le second cahier des *Esquisses* op. 41, les *Sonatines* op. 59 I, IV et V ainsi que les *Pastorales* op. 77 feront l'objet d'un nouveau CD des œuvres pour piano de Koehlin.)

La suite pour piano *L'Ancienne Maison de campagne* op. 124 fut composée entre 1923 et 1933 ; elle repose sur le thème suivant : Koehlin se souvient d'une époque de sa vie désormais bien lointaine, et des joies estivales du jeune homme de 15 ans qu'il était alors. Elle est dédiée à la mémoire de son grand-père Jean Dollfus. Dans la septième pièce de cet op. 124, Koehlin utilise d'ailleurs à nouveau un « thème enfantin » : le motif dansant de *Jeux* qu'il a noté en 1926 et dont Yves, son dernier fils né en 1922, est à l'origine.

12 Charles Koehlin, *Commentaires sur mes compositions* ; texte inédit, *Médiathèque Musicale Mahler*, Paris ; en photocopie aux *Archives Charles Koehlin*, Kassel

interprétation captivante qui est celle proposée sur ce CD, à quelques légères modifications près. D'un point de vue harmonique, même si dans ses mélodies avec orchestre¹⁰ composées entre 1890 et 1906 Koehlin va bien au delà de la pièce pour piano de 1896, on trouve déjà dans l'*Andante con moto* tout ce qui concourt à l'atmosphère suggestive et à la densité harmonique de sa musique.

En ce qui concerne la *Pièce pour piano* op. 83 bis (*Adagio très calme*), il s'agit d'une « composition de circonstance », d'un morceau de déchiffrement destiné à la classe de piano parisienne de Robert Schmitz. Écrite d'un seul jet le 27 juin 1923, elle met quelque peu à l'épreuve les capacités de « lecture à vue » du candidat.

Chez Koehlin, le processus d'écriture pouvait être totalement différent selon les cas : alors qu'il a consacré plusieurs années de travail intensif à la mise en forme de la suite pour piano *Les Heures persanes* op. 65¹¹, d'autres pièces ont été composées très spontanément, comme pour se détendre. Parmi ces dernières comptent notamment les *Sonatines* op. 59, I à V et les deux cahiers des *Esquisses* op. 41. Voici ce qu'écrivit le compositeur au sujet des cinq *Sonatines* op. 59 composées entre 1915 et 1916, et qui, malgré certaines difficultés non négligeables, s'adressent également aux jeunes pianistes : « J'ai éprouvé comme il est difficile d'écrire des œuvres pour les enfants, quand on voudrait à cha-

10 Charles Koehlin, *Œuvres vocales avec orchestre* ; double CD hänsler CLASSIC 93.159 ; Juliane Banse, soprano ; Vokalensemble et RSO Stuttgart de la SWR, dir. Heinz Holliger

11 *Les Heures persanes* (1913–19) ; version piano op. 65 : hänsler CLASSIC 93.246 ; Michael Korstick ; version orchestrale op. 65 bis : hänsler CLASSIC 93.125 ; RSO Stuttgart, dir. Heinz Holliger

Le Monde Musical. Son point de vue fait le constat désenchanté qu'exigences artistiques et pratiques commerciales sont difficilement conciliables en ce domaine. C'est peut-être pourquoi — outre les menaces croissantes de la politique mondiale — la passion de Koehlin pour le cinéma s'affaiblit notablement au cours de l'année 1939. Lorsqu'il se remit à la composition en novembre 1941, après une interruption de presque deux ans due au déclenchement de la guerre, ce sont des œuvres pour orchestre comme l'*Offrande musicale sur le nom de BACH*⁸ et *Le Docteur Fabricius* qui furent au cœur de son travail. *Le Portrait de Daisy Hamilton*, tout comme les *Dances pour Ginger* sont restés inachevés, pour leur instrumentation et sur divers autres détails. Cependant, en 1949, Koehlin inclut ces compositions dans sa liste d'œuvres à terminer, un projet qu'il ne put malheureusement pas mener à bien. L'auteur de ces lignes a complété les *Dances pour Ginger* en 1999 — 2000 à partir des manuscrits autographes, les a adaptés soit pour piano, soit pour duo de piano, selon le cas, et les a fait éditer⁹.

Deux pièces de l'héritage de Koehlin figurent ici dans leur premier enregistrement mondial. Dans le cas de l'*Andante con moto*, daté de 1896 mais sorti des tiroirs plus de cent ans plus tard, on peut même parler d'une création. Il se trouve qu'au moment où cette pièce devait être enregistrée, les participants du projet Koehlin de la radio SWR Stuttgart et hänsler CLASSIC se sont retrouvés presque par hasard dans le studio. La présence de ce public ad hoc a inspiré à Michael Korstick une

8 *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 (1942–46) + *Les Bandar-log* op. 176 (1939–40) ; hänsler CLASSIC 93.221 ; RSO Stuttgart de la SWR, direction Heinz Holliger

9 Charles Koehlin, *Dances pour Ginger* op. 163 (1937/39) ; Édition Schott ED 8941



Foto von | Photograph by | Photographie de X © Indivision Koechlin
(Familie | Family | Famille Jules Koechlin, 1872, ganz vorn in der Mitte | assis au premier plan, au milieu | sitting in the foreground, in the middle Charles Koechlin)

- 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* [de Claude Debussy].
- vii. Jeux.** – Les *Barres*, *Chat-perché*, les *Quatre coins*, que sais-je encore ? Mais c'était si amusant !
- viii. En romant, 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 (Courses dans la jungle).** – 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 impénétrable.
- 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 regardant 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 une 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. »

Selon les propres termes de Koechlin, son travail de compositeur et sa vie personnelle ont toujours suivi la « loi des contraires ». Ainsi, du point de vue de l'écriture, ce retour musical sur son enfance et sur « l'été inoubliable de l'année 1882 » utilise des moyens tournés vers l'avenir. Le sixième morceau, *La Vieille Fontaine*, en constitue un exemple remarquable : les harmonies cristallines constituées de septièmes et de neuvièmes produisent déjà une vision sonore assez impressionnante. Pourtant l'idée initiale de Koechlin allait bien au delà.

Dans un chapitre consacré à la musique en quarts de tons de son *Traité de l'orchestration*¹³, on peut lire :

« C'est un domaine peu exploré jusqu'ici, du moins à l'orchestre. Admettons pour l'instant qu'on ait trouvé la solution *pratique* d'écrire, pour une œuvre symphonique, des intervalles plus petits que le 1/2 ton. Certaines harmonies (polytonales ou mêmes classiques) ont davantage de *savoir* lorsque telles notes sont abaissées ou élevées d'un *quart de ton* (ou simplement d'un *comma*). Je pense que dans ce cas les sonorités *les plus homogènes* seront celles qui permettront le mieux de goûter cette saveur que certaines oreilles trouveront *fausse, bizarre* tout au moins, mais dont l'étrangeté peut être, en somme, aussi motivée que celle même des dissonances déjà connues. J'ai constaté, sur le piano à 1/4 de tons (double clavier) du musicien russe Wichnegradsky¹⁴ (l'un des meilleurs spécialistes en la matière) que cette légère altération produit, dans certains cas, un effet tout à fait en harmonie avec la signification de l'accord, par exemple celui de *La Vieille Fontaine* de ma suite pour piano *L'Ancienne Maison de campagne*. En élevant d'un 1/4 de ton les deux notes supérieures, l'accord prit un éclat tout particulier, qui répondit exactement à ce que je souhaitais. »

Né le 27 novembre 1867 à Paris, Charles Koechlin descendait d'une grande famille d'inventeurs, d'ingénieurs, d'industriels et d'artistes établie depuis des siècles à Mulhouse, en Alsace. Rétrospectivement, dans une interview radiophonique du 29 décembre 1947 – un des rares enregistrements de sa voix, réalisé trois ans avant sa mort – il s'exprime ainsi :

13 Charles Koechlin, *Traité de l'orchestration*, vol. IV, p. 237 ; Éd. Max Eschig, Paris

14 Ivan Wichnegradsky, compositeur russe (1893–1979)

« Saint-Saëns me disait lorsque j'eus l'honneur de lui être présenté: 'Vous voulez être compositeur ? C'est un métier de martyr !' Il faut avouer qu'on a bien des ennuis, bien des difficultés, et qu'on est souvent incompris – surtout par les critiques musicaux. Pourtant, je ne changerais pas ma vie contre une autre. Et si c'était à refaire, je la referais ainsi. Cette existence est celle du loup, libre dans la forêt, tandis que les chiens captifs ont la vie facile. Mais la liberté est plus précieuse que tout. [...] 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. »¹⁵

Otfrid Nies | Archives Charles Koechlin, Kassel

15 Extrait de l'interview du 29 décembre 1947 pour la Radio-Diffusion Française

Aufnahme | Recording | Enregistrement
09. – 12. 11. 2009 im Kammermusikstudio
SWR Stuttgart

**Künstlerische Aufnahmeleitung, Digitalschnitt |
Artistic Director, Digital editor | Directeur artistique,
Montage numérique** Roland Rublé, SWR
Toningenieur | Sound Engineer | Ingénieur du son
Friedemann Trumpp, SWR

Producer SWR Dr. Marlene Weber-Schäfer
**Künstlerische Mitarbeit und Einführungstext |
Artistic support and programme notes |
Coopération artistique et texte de présentation**
Otfrid Nies (Archiv Charles Koechlin, Kassel)

Michael Korstick Piano

Michael Korstick, né en 1955 à Cologne, a fait ses études entre autres auprès de Hans Leygraf à Hanovre et de Tatiana Nikolaïeva à Moscou avant d'achever sa formation par un séjour d'étude de sept années à la Juilliard School de New York auprès de Sascha Gorodnitzki. Il est lauréat de concours internationaux de piano de renom et se produit en concert dans le monde entier avec un répertoire de 110 concertos pour piano et œuvres pour soliste de toutes les époques. Par ailleurs il s'est fait un nom comme l'un des pianistes allemands les plus éminents avec de nombreux enregistrements sur CD primés. Au-delà de ses productions cycliques de tous les concertos pour piano de Bartók, Beethoven, Brahms, Prokofiev et Rachmaninov, Korstick s'est aussi engagé sans relâche pour des œuvres rarement jouées. Le cycle de 32 sonates pour piano de Ludwig van Beethoven représente un temps fort du répertoire de Korstick qui l'a interprété plusieurs fois en public et qui l'enregistre actuellement sur CD pour le label Oehms Classics. La critique confirme que ses enregistrements posent de « nouveaux jalons au niveau interprétation » (Stereroplay) et le considère comme l'un « des interprètes de Beethoven les plus importants de notre époque » (Fono Forum).

Übersetzung | Translation | Traduction
Dr. Miguel Carazo, Michaëla Rubi, Otfrid Nies,
Robert Orledge, Marc Lérique-Koechlin
Fotos | Photographs | Photographies
Cover: © Studio Lipnitsky – Roger-Viollet,
Charles Koechlin, Montage: doppelpunkt; Inlay,
Booklet Seite | Pages 21, 32: Michael Korstick
© Marion Koell; Booklet Seiten | Pages 2, 12, 15, 22,
31: © Charles Koechlin; Seiten | Pages 8, 18, 28:
X © Indivision Koechlin



Foto von | Photograph by | Photographie de
Charles Koechlin (Saas Fee/Suisse, 1899)

SWR»music

hänssler
CLASSIC



PIANO

Foto |
Photograph |
Photographie
Michael Korstick
© Marion Koell