

Zur Harmonik Charles Koechlins

L'harmonie de Charles Koechlin
d'après «Paysages et Marines» pour piano

Zur Harmonik Charles Koechlins

Zum Beispiel der «Paysages et Marines» für Klavier

Unter anderem weil er sich stilistisch nicht leicht einordnen liess, blieb Charles Koechlin lange Zeit im Verborgenen. Er war eigentlich immer unzeitgemäss, kam entweder zu früh oder zu spät. Geboren 1867, wenig später als Debussy, gestorben erst 1950, als der Serialismus gerade begann, konnte er sich ein Bild machen von der Vergänglichkeit der Stile. In den «Paysages et Marines» von 1915/16 schreibt er einen äusserst vielschichtigen, von zwei Händen kaum zu bewältigenden Klaviersatz. Im Spiel mit den Resonanzen des Klaviers, das durch die starke Pedalisierung unterstützt wird, stellen «Paysages et Marines» ein wichtiges Bindeglied zwischen Debussy und Messiaen dar. Angesichts der Vielschichtigkeit der Stücke drängt sich eine Betrachtung auf, welche die Harmonik und ihre Wechselwirkung mit der Polyphonie ins Zentrum rückt.

L'harmonie de Charles Koechlin
d'après «Paysages et Marines» pour piano
Entre autres parce qu'il est inclassable, Charles Koechlin est resté longtemps dans l'obscurité. Il n'était au fond pas de la bonne époque, étant toujours demeuré en avance ou en retard sur son temps. Né en 1867, peu après Debussy, et mort en 1950, au début du sérialisme, il avait pu se faire une idée de la fugacité des styles. Dans les «Paysages et Marines» de 1915/16, il exige des deux mains du pianiste une superposition de strates à peine maîtrisable. En jouant sur les résonances de l'instrument, accentuées par une pédaliation fréquente, «Paysages et Marines» représente un lien important entre Debussy et Messiaen. Etant donné la complexité de ces morceaux, il vaut la peine de les considérer sous l'angle de l'harmonie et de ses incidences sur la polyphonie.

Von Theo Hirsbrunner

Man ist versucht, die Harmonik eines Komponisten dort zu suchen, wo Melodik und Rhythmik zurücktreten. Doch diese Methode greift bei Koechlin nicht, da er ein grosser Kontrapunktiker war. Den Kontrapunkt wiederum nur aus der linearen Energie der Stimmführungen erklären zu wollen, bringt auch keinen Erfolg. Denn auch dort, wo die Stimmen scheinbar unabhängig voneinander sind, gibt es doch gewisse Gesetze der Vertikale, die sorgfältig berücksichtigt werden, mögen auch viele Komponisten nach dem Ersten Weltkrieg die Dissonanzen den Konsonanzen vorgezogen haben, ein Verfahren, das ebenso wählerisch dem Zusammenklang gegenübersteht wie der traditionelle Kontrapunkt. Die Präferenzen haben sich nur in ihr Gegenteil verkehrt: statt Konsonanzen nun Dissonanzen, die sich kaum mehr auflösen müssen. Der Terzenaufbau der Akkorde ist nur noch eine von verschiedenen Möglichkeiten. Daneben gibt es Quartenakkorde und noch viel dissonantere Gebilde, die sich von ihrer ursprünglichen Bedeutung als Ausdruck des Schmerzes und aller negativen Welterfahrungen gelöst haben. Ja, man kann sie, was Koechlin betrifft, durchaus als schön und interessant empfinden.

Die musikalischen Väter

Die *Paysages et Marines* wurden zum Teil von Darius Milhaud in einem

Konzert der Société Musicale Indépendante am 5. Mai 1919 uraufgeführt. Claude Debussy, dessen Ballett *Khamma* (1911–1912) Koechlin noch orchestriert hatte, war gegen das Ende des Krieges gestorben. Unter dem Wortführer Jean Cocteau kam eine neue Musik herauf, die die klare Linie ohne alle Farb- und Fülltöne bevorzugte. Koechlin war Schüler von Gabriel Fauré gewesen, der rund um den Ersten Weltkrieg eine neue Wendung seines Schaffens hin zu einem ausgezehrten, asketischen Klavierklang vollzog. Er hatte aber auch bei André Gédalge Unterricht im Kontrapunkt genommen, genauso wie Maurice Ravel und später Milhaud und Arthur Honegger. Gédalge studierte mit seinen Schülern schon am Anfang des 20. Jahrhunderts so kühne Werke wie Mozarts Fuge in c-moll KV 426; er legte dabei grosses Gewicht auf das Erfassen der akkordfremden Töne, auf ein anarchisches Element im Stile des sonst als so abgeklärt geltenden Klassikers. Die Entwicklung hin zu dem, was man später als Neoklassizismus bezeichnen sollte, begann schon sehr früh und ohne dass das breite Publikum der Belle Epoque viel davon merkte. Nicht zu unterschätzen ist auch der Einfluss von Maurice Emmanuel, der die antiken Modi und Rhythmen erforschte und seine Kenntnisse während der zwanziger Jahre noch an Olivier Messiaen weitergab.



Koechlin hat neben seinen Kompositionen und rein pädagogischen Arbeiten auch eine lange Reihe von Artikeln veröffentlicht. Darunter finden sich solche über Fauré, Modest Mussorgsky, Erik Satie, Gédalge, den Retour à Bach und im September 1927 in den Cahiers d'Art Nr. 9 ein Aufsatz über *Le contrepoint chez Debussy*. Der Titel mag erstaunen. Gerade in den Jahren, wo das Erbe dieses Komponisten endgültig ausgelöscht zu sein schien, widmete sich Koechlin einem ungewöhnlichen Aspekt in den Werken dieses Musikers, den man etwas voreilig einen Impressionisten gescholten hatte. Dass sich auch in *Paysages et Marines* die Freiheit ihres Autors gegenüber allen kurzlebigen Trends zeigt, hat schon Emile Vuillermoz bemerkt, der am 14. Januar 1921 in *Le Temps* über diese Klavierstücke schrieb:

«Ce théoricien n'en tire pas avantage pour discréditer le délicieux style harmonique d'un Fauré, d'un Debussy ou d'un Ravel, comme le font trop souvent les contrapuntistes spécialisés. Il n'hésite pas à se servir, à côté des accords formés de tierces superposées, des agrégations harmoniques si riches et si troublantes que l'on obtient par la superposition des quartes et par celle des quintes... il a dû dissocier les plans harmoniques pour obtenir de la profondeur... Vous constaterez... que la polytonalité n'est pas toujours un vain divertissement d'écoliers irrévérencieux, mais au contraire une ressource d'écriture précieuse entre les mains d'un compositeur inspiré.»

Vuillermoz verkennt nicht die kontrapunktische Seite in Koechlin's Werk; er nennt ihn ja auch einen Theoretiker, betont daneben aber die verschiedenen harmonischen Ebenen, die der Musik Tiefenwirkungen verleihen, wie man sie gerade bei Debussy antrifft.

Noch genauer hat Michel Dimitri Calvocoressi den Charakter von Koechlin's Klavierklang erfasst, wenn er im ersten Halbjahr 1924 in *La Musique de Chambre* schreibt: «A l'époque précise où d'aucuns se plaignent que trop de compositeurs oublient que le piano est avant tout un instrument de percussion, Koechlin en exploite surtout les multiples résonances, qu'il sait à merveille découvrir et choisir.»

Vuillermoz und Calvocoressi gehörten schon am Anfang des Jahrhunderts zum Club der Apachen, der sich um Ravel versammelt hatte. Sie waren beide auf

das beste vertraut mit den neuesten Tendenzen der französischen Musik, die von Palestrina, dem russischen Mächtigen Häuflein, der exotischen Musik der Weltausstellung von 1889 und der neuen Einfachheit Erik Satie beeinflusst wurde. Es bleibt noch anzufügen, dass die «multiples résonances», die Calvocoressi erwähnt, in den *Préludes* des jungen Messiaen schon in den Jahren 1928 bis 1929 zusammen mit symbolistisch anmutenden Titeln wieder auftauchen. Das Klavier, das klingt «wie eine Nähmaschine», war nur eine kurze Episode in der französischen Musik; daneben herrschte die Klangsinnlichkeit eines Debussy und Ravel weiter. Vielleicht gelingt es einmal, die Geschichte jener Epoche neu zu schreiben und Komponisten wie Koechlin, die nicht so oft wie die vom Jazz begeisterten *Six* in die Schlagzeilen kamen, ganz entschieden aufzuwerten.

Modalität

Schon am Anfang der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts übten die Auführungen von Renaissance-Musik, die Charles Bordes mit den Chanteurs de Saint-Gervais veranstaltete, einen grossen Eindruck auf Debussy aus. Paul Dukas berichtete darüber und bemerkte, dass man nun nach J.S. Bach die Kunst Josquins, Palestrinas, Lassos und Vittorias neu entdeckt habe. Doch eigentlich

selten Bordunquinten. Er geht also auf noch ältere, primitivere Schichten zurück und evoziert volkstümliche Musizierpraktiken, wie sie zu seiner Zeit in ländlichen Regionen Frankreichs noch lebendig waren. Doch oft hebt er diese Musik auf ein höheres Niveau wie im dritten Stück *Promenade vers la mer*, aus *Paysages et Marines* (Beispiel 1). Es beginnt mit einer einstimmigen Melodie von grösster Einfachheit. Am Anfang stehen nur grosse Sekunde und Quarte, denen einige kurze Tonleiterausschnitte folgen, um mit einer Quarte und einer grossen Sexte zu schliessen. Jedes verminderte oder übermässige Intervall fehlt. Was nach dem Doppelschritt in meist vierstimmigem Kontrapunkt folgt, ist genau daraus abgeleitet. Die Stimmführungen der einzelnen Stimmen halten sich an das Vorgegebene; neben Quarten und Tonleiterausschnitten kommt nichts vor, was den zu Anfang aufgestellten Rahmen sprengen würde. Ja sogar die Harmonik hält sich daran. Selbstverständlich tauchen Dreiklänge auf – sie sind durch die drei letzten Töne der einstimmigen Melodie vorbereitet –, daneben aber stehen Quart- und Quintenakkorde mit grossen Sekunden (oder ihren Umkehrungen und Oktavversetzungen). Kleine Sekunden werden nur flüchtig im Durchgang berührt. Tritoni oder verminderte Quinten fehlen; die lydische

Beispiel 1

© Salabert, Paris

hatte dazu schon Franz Liszt den Anstoss gegeben, der den Pensionären der Villa Medici in Rom – unter ihnen Debussy – von dieser lange halb vergessenen Musik erzählte hatte. Nach dem Chromatismus Richard Wagners schien die schlichte Diatonik der frühen Vokalpolyphonie ein Jungbrunnen für alle, die nach etwas Neuem suchten.

Bei Koechlin finden sich viele modale Melodien, mit pentatonischen Elementen wie im gregorianischen Choral. Ausserdem verwendet er dazu nicht

Quarte Ais tritt nie in eine direkte Beziehung zum Grundton E, wie das auch dem lydischen Modus des Mittelalters entspricht. Nebenseptakkorde und Quart- und Quintenakkorde stehen gleichberechtigt nebeneinander; vom rein akustisch-sensualistischen Standpunkt aus besteht zwischen ihnen für ein heutiges musikalisches Ohr auch kein so grosser Unterschied, was Paul Hindemith dazu bewegen hat, sie beide in ein und dieselbe Klasse von Akkorden einzuordnen und zugleich noch Quintenparallelen zu er-

lauben. Koechlin tut dasselbe, schreibt aber einen harmonischen Stil von grösster Sanftheit, der seine Entsprechung beim späten Fauré findet. Kontrapunkt wird nicht bewusst durch Konflikte zwischen den Stimmen, die harte Dissonanzen herbeiführen. Es ist deshalb falsch, seine Technik nur auf J.S. Bach zurückzuführen, wie das Vuillermoz an einer andern, hier nicht zitierten Stelle getan hat. Es handelt sich bei Koechlin mehr um ein indifferentes Klangspiel, das die mittleren Lagen des Klaviers zur Geltung bringt. Solche Klangspiele erscheinen sehr oft in Verbindung mit der halbtönen Pentatonik. Man denke an *Pagodes* aus den *Estampes* von Debussy. Auch bilden die Haupttöne von Koechlin's Stück eine pentatonische Tonleiter (d-e-g-a-c'), die gelegentlich durch f und h zur Diatonik aufgefüllt wird. Die Harmonik hält sich zum grossen Teil an dasselbe Prinzip. Horizontale und Vertikale kommen zur Deckung. Ein makellostes, ausgefeiltes Metier ist nötig, um eine solche Musik zu schreiben, die bis in die letzte Note reflektiert und verantwortet ist.

Auf der Suche nach Vorläufern zu diesem Stück müsste man zuerst an die

Polytonalität

Hindemith hat über das Spiel mit zwei gleichzeitig erklingenden Tonarten nur gespottet. Er übersah oder überhörte, dass dadurch faszinierende Raumwirkungen entstehen können, ganz abgesehen davon, dass es sich dabei ja nicht unbedingt um ein mechanisches Nebeneinander von zwei oder mehreren ganz konventionellen Tonarten handelt. Bei Koechlin jedenfalls sind es nur Bruchstücke des traditionellen Dur oder Moll, die frei miteinander kombiniert werden, um oft auch noch diesen Rahmen zu verlassen. In einer Zeit wie der nach dem Ersten Weltkrieg, als die Linearität vorherrschend zu sein schien, musste das anachronistisch anmuten. Man misstraute dem reichlichen Pedalgebrauch Debussys und Ravels, erst Messiaen und Pierre Boulez sollten ihn wieder in sein Recht einsetzen. Koechlin bildete da ein oft übersehenes, wertvolles Bindeglied zwischen dem Klavierstil vom Anfang des Jahrhunderts und den letzten Jahrzehnten. Das vierte Stück, *Le chant du chevrier*, aus *Paysages et Marines* ist dafür ein kostbares Exempel (*Beispiel 2*). Der Notentext zeigt auf drei Systemen Elemente ver-

The image shows a musical score for 'Le chant du chevrier' by Koechlin. It consists of two systems of music. The first system has a piano part on the left and a flute part on the right. The piano part starts with a tempo marking 'Tempo I? le'est a dire = = precedente!' and a dynamic marking 'cresc. m. d.'. The flute part starts with a dynamic marking 'mf' and a performance instruction '(le double plus vite)'. The second system continues the piano part with a dynamic marking 'f rapido' and the flute part with a dynamic marking 'dim. mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 2

Promenade aus Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* denken. Auch dort finden sich pentatonische Elemente und Antiphonien zwischen ein- und mehrstimmigen Abschnitten. Der Russe arbeitet ebenso mit Primitivismen wie Quintenparallelen und Taktwechseln, doch mit mehr «aplomb» als Koechlin, der gar keine Taktstriche mehr zieht und den Rhythmus in der Schwebelässt, was eher wiederum auf den gregorianischen Choral hinweist oder auf Erik Satie. Vor Koechlin hat nur Debussy im letzten Bild von *Le Martyre de Saint Sébastien* dieselbe Schwerelosigkeit erreicht.

Die Fortsetzung von *Promenade vers la mer* wird selbstverständlich komplexer, der Satz wird dichter bis zu dem Punkt, wo er kaum noch von zwei Händen eines Pianisten befriedigend zum Klingen gebracht werden kann. Darin gleicht Koechlin dem jungen Messiaen, der oft in dieselbe Masslosigkeit verfällt.

schiedener tonaler Provenienz. Das oberste repräsentiert ganz offensichtlich den Gesang des Ziegenhirten oder besser sein Improvisieren auf einer Flöte, wie es schon in Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* auftritt. (In Koechlin's eigener Bearbeitung des Zyklus' für Flöte, Klarinette, Streichquartett und Klavier ist dieses Stück für Piccoloflöte und Klavier gesetzt.) Wie bei Debussy, so fehlt auch in *Le chant du chevrier* eine genaue tonale Fixierung, die Melismen teilen sich in unserem Beispiel vielmehr in zwei verschiedene Regionen: unten das Tetrachord b'' - c''' - d''' - es''', oben eine Ganztonleiter von es''' bis dis'''. Nur das zweitletzte Viertel e''' ist neu, wohl um einen beruhigenden Abschluss auf d''' herbeizuführen. So frei dieser Gesang auch scheint, er ist doch genau strukturiert, ohne in ein althergebrachtes Muster zurückzufallen.

Das mittlere und das unterste System

enthalten nur Akkorde, die zum grössten Teil bekannt sind: Dreiklänge, Dominantseptimenakkorde, zwei übereinander gelagerte Quinten und Nebenseptimenakkorde. Die zwei untersten Töne bilden im ganzen Stück ausnahmslos reine Quinten, die schon von sich aus sehr dazu neigen, auf dem Klavier eine Reihe von Partialtönen zum Mitschwingen zu bringen. Dazu kommen aber nun die Akkorde des mittleren Systems, die zu den erwähnten Quinten quer zu stehen scheinen. Doch sind sie nichts anderes als Farbklänge, die den

le *nœud vital* de toute une atmosphère harmonieuse d'ondes surentendues.» Jolivet lässt in *Mana* sehr oft den Grundton weg, um nur mit den Obertönen zu spielen. Darin unterscheidet er sich von Koechlin, der manchmal allzu stereotyp die reinen Quinten in den Bass setzt. Doch hat er ohne Zweifel während der dürren Jahre des Neoklassizismus unbeirrt der sinnlichen Präsenz der Harmonik ihren Platz gesichert, den erst die jüngeren Komponisten, freilich mit mehr Bravour, wieder einnehmen sollten. Nach Messiaen sind es vor allem

unmerklichen Bewegungen in den oberen Regionen des Tonsatzes. Damit stellt sich Koechlin ausserhalb der herrschenden Tendenzen seiner Zeit, die eine weit strengere Vorstellung von der Unabhängigkeit der Stimmen besass, denen in Fugen und Sonaten ein markantes Profil gegeben wurde. Koechlin nimmt hier die wuchernden Linien des jungen Messiaen voraus. Er blieb eigentlich immer unzeitgemäss, kam entweder zu früh oder zu spät, und seine Stilkopien, zum Beispiel in *Les Bandar-Log* (*Scherzo des Singes*), einer symphonischen Dichtung nach dem *Dschungelbuch* von Rudyard Kipling, haben ihm zwar den Respekt vor seinem Handwerk eingetragen, zugleich aber die Frage aufgeworfen, wo denn nun sein persönlicher Standort sei, von dem aus er ganz von innen heraus spreche. So konnte man noch im April 1935 in *Le Monde Musical* lesen: «Koechlin modal, Koechlin poète de la nature, Koechlin mélodiste, Koechlin descendant de Bach, Koechlin polytonal. Tous ces aspects, l'on put les applaudir dans leur variété merveilleuse et dans leur unité non moins remarquable.»

Worin denn nun aber diese Einheit besteht, will uns der Berichterstatter nicht sagen: Sie war wohl auch nicht beabsichtigt. Dass man sie aber stillschweigend voraussetzte, gründete auf der noch heute herrschenden Annahme, ein Komponist müsse einen unverwechselbaren Stil kultivieren. Koechlin sah aber in der Musik nur ein Mittel zu einem guten Zweck, was ihn, den von den Idealen der Freiheit und Gerechtigkeit Besessenen, dazu brachte, während der Ära des Nationalsozialismus einen Revolutionsgesang *Libérez Thaelmann* zu schreiben. Nichts war ihm ferner als das *l'Art pour l'Art*, obwohl *Paysages et Marines* noch in dieser Richtung zu deuten scheinen. Geboren im Jahre 1867, kaum viel später als Debussy, gestorben erst 1950, als der Serialismus gerade begann, konnte er sich ein Bild machen von der Vergänglichkeit der Ismen. Im Mai 1943 erklärte Arthur Honegger in *Comoedia*: «Koechlin est le compositeur français le plus systématiquement boycotté par les orchestres symphoniques.»

Dabei ist es geblieben. Will man aber nicht den schematischen und vorsehnlichen Einteilungen in Epochen glauben und vielmehr die Kontinuität in der Entwicklung der französischen Musik hervorheben, dann ist Koechlin's Rang ein sehr beachtlicher. Ende 1932 oder Anfang 1933 schrieb er einen sehr langen Brief an Henry Prunières, um seinen Standpunkt zu verteidigen. Einige der letzten Sätze lauten: «Je sais bien qu'il est tentant pour un historien de classer par époques et pour chacune de ces époques de conclure à la même orientation de tout un ensemble d'artistes: mais vous même avez fort bien discerné qu'encore aujourd'hui je reste un «éclectique», un indépendant, qui ne pratique pas la musique dite «musique pure».»

Theo Hirsbrunner

Beispiel 3

Tonraum vibrieren lassen, entferntere Teiltöne, die frei erfunden worden sind oder, wenn man Messiaen's *Technique de mon langage musical* von 1944 glauben soll, doch eine «natürliche» Grundlage besitzen. Messiaen spricht nämlich dort vom 11. Partialton, dem sogenannten Alphorn-Fa, das einen – etwas zu kleinen – Tritonus zum Grundton, zum «ton générateur», wie Jean-Philippe Rameau gesagt hätte, bildet. Messiaen behauptet, diesen Oberton noch zu hören, und da jeder Oberton wiederum Obertöne generiert, liegt nichts näher, als zwei Dreiklänge im Tritonus-Abstand übereinander zu lagern. Schon Igor Strawinsky entschloss sich dazu und schuf den sogenannten *Petruschka*-Akkord, eine Kombination von C-Dur und Fis-Dur; Debussy folgte ihm darin gerade im Ballett *Khamma*, das Koechlin, wie erwähnt, orchestriert hat. Hier, in *Le chant du chevrier*, findet sich dasselbe Phänomen: Auf der zweiten Zeile von Beispiel 2 treffen wir auf die Überlagerungen von Es-Dur und A-Dur, von Des-Dur und G-Dur und von H-Dur und F-Dur. Durch das Pedal wird die Wirkung dieser Klänge enorm gesteigert, ein Verfahren, das Messiaen in seinen *Préludes* wieder aufnehmen sollte, um es in den folgenden Werken noch zu vertiefen. Nicht vergessen sei hier André Jolivet, der in seinen Klavierstücken mit dem Titel *Mana* von 1935 ähnlichen Experimenten nachhängt. Gerade Messiaen hat zu *Mana* ein Vorwort geschrieben, in dem Sätze stehen, die auch auf Koechlin zutreffen könnten: «Mais la grande originalité de ce style réside surtout dans une certaine conception de l'espace sonore. Les registres graves ou aigus s'opposent, se mélangent, se compénètrent, se séparent dans un constant changement... De telles sonorités semblent être le centre,

Gérard Grisey in *Partiels* von 1975, Tristan Murail und Hugues Dufourt, die den Vibrationen der Klänge nachgespürt haben, freilich mit wissenschaftlichen Methoden, von denen Koechlin nicht einmal zu träumen wagte.

Polymelodik

Nicht immer lässt sich seine Harmonik so genau aus der Melodik ableiten, wie es anhand von Beispiel 1 dargestellt wurde. Ebenso wenig tritt immer die Melodik und auch die Rhythmik hinter die Akkorde zurück wie in Beispiel 2. Daneben erscheinen in *Paysages et Marines* auch Abschnitte, die weder kontrapunktisch im strengen Sinne des Wortes noch rein harmonisch sind.

In unserem Abschnitt aus dem zweiten Stück, *Matin calme* (Beispiel 3), erscheint der Klaviersatz aufgelöst in einzelne Figuren von Achteln und Sechzehnteln, die aber im untersten System durch langsamer fortschreitende Bässe zusammengehalten sind. Diese bilden das Fundament, das in chromatisch aufsteigender Linie von As-Dur über D-Dur, Es-Dur, E-Dur und F-Dur führt, wobei mit D-Dur und E-Dur auch die hier schon erwähnte lydische Quarte auftritt. Dennoch haben wir es nicht mit einem rein harmonischen Satz zu tun, da die oberen Stimmen sowohl rhythmisch wie auch melodisch genau definiert sind, aber ohne sich als Kontrapunkt aufzudrängen. Der Hörer nimmt nur ein dichtes Figurenwerk wahr, das den Akkorden ein inneres Leben verleiht. Das ist es wahrscheinlich, was Vuillermoz in einer hier nicht zitierten Stelle seiner Kritik unter «polyméodie» versteht: ein Gewirr von Stimmen, die eine gewisse Selbständigkeit behaupten, aber doch in den harmonischen Fortgang eingebettet sind. Dieser bleibt primär, wäre aber banal und simpel ohne die fast