

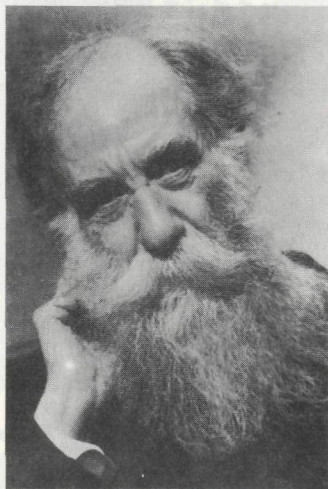
Schönheit künstlicher Paradiese

DIE MUSIK VON CHARLES KOECHLIN

Von Otfrid Nies

Charles Koechlin, 1867 als Kind elsässischer Eltern in Paris geboren, gehört der Generation von Debussy und Ravel an. Im Gegensatz zur Musik dieser Komponisten blieb sein sehr umfangreiches Kompositionsschaffen jedoch fast völlig unbekannt.

Über die Gründe hierfür lassen sich nur Vermutungen anstellen. Koechlin hat sich zwar als einer der Ersten in Frankreich für die Werke Schönbergs und seiner Schüler eingesetzt, war aber weniger bemüht, seine eigene Musik selbst zu propagieren. Zudem fehlen seiner Musiksprache die eingängig plakativen Formeln, die oft gerade das erste Hören erleichtern. Die Musik Koechlins ist sehr vielschichtig und permanenter Veränderung unterworfen; es gibt nur selten genaue Wiederholungen, alles ist in fließender Entwicklung. Diese Entwicklungen vollziehen sich in vielen seiner Stücke sehr allmählich und erfordern den langen Atem des Zuhörers. Dessen Geduld wird dann allerdings belohnt durch reiche Entdeckungen. Und gerade bei wiederholtem Hören erschließt



Erst von den Naturwissenschaften und der Mathematik, dann von der Musik begeistert: Charles Koechlin im Alter von 12 Jahren (1879) und im Jahre 1938 als greiser Komponist

sich diese Musik zunehmend. Die ersten musikalischen Eindrücke erhält Koechlin als Kind durch das Klavierspiel seiner älteren Schwester. Er hört ihr oft zu, und bestimmte harmonische Wendungen rufen in ihm – wie er es später beschreibt – Eindrücke hervor von „Nächten in silbernem Mondlicht; Abgründe tief unter den Meeren mit Märchenwäldern voller Zauberklang.“ Mit sechs Jahren bekommt er Klavierunterricht und er begeistert sich im Laufe der Jahre für Berlioz, für „Carmen“ von Bizet, für Massenet und ganz besonders für Chopin, durch dessen Musik er Klavierspielen lernte. Mit fünfzehn Jahren versucht er sich an einer Komposition nach Andersens Märchen „Die kleine Seejungfrau“. Der Schwerpunkt seiner vielseitigen Interessen liegt jedoch auf dem Gebiet der Naturwissenschaften und der Mathematik: Er möchte Astronom werden. Eine schwere Tuberkulose zwingt ihn – zwanzigjährig – im Jahre 1888 zur Aufgabe dieser Pläne. Die Krankheit wird während eines zweijährigen Aufenthalts in Algerien auskuriert. Im Jahre 1890 kehrt Koechlin nach Paris zurück und beginnt mit 22 Jahren sein Musikstudium am Pariser Conservatoire. Er wird Kompositionsschüler von Massenet, über den er später sagt: „Massenet war ein wunderbarer Erzieher – nie rechthaberisch oder reaktionär, nie schulmeisterlich; und voller Einfühlungsvermögen auch in Natur, die dem eigenen sehr fern lagen.“

Als Massenet sich 1896 zurückzieht, wird Koechlin Schüler von dessen Nachfolger Gabriel Fauré. Dieser Komponist hat die weitere Entwicklung Koechlins am nachhaltigsten beeinflusst. Fauré erkennt Koechlins Begabung rasch, macht ihn zu seinem Assistenten und betraut ihn 1898 mit der Orchestration seiner Schauspielmusik „Pelléas et Mélisande“.

Vieles harrt noch der Uraufführung

Charles Koechlins Weg als Komponist erstreckt sich über 60 Jahre, umfaßt weit über 200 Werke und beginnt ernsthaft im Jahre 1890 mit der Komposition von Liedern. Bis zum Jah-

re 1911 entstehen etwa 50 Werke – für Gesang und Begleitung, Chorwerke, Klavierstücke; sein instrumentationstechnisches Können erlaubt ihm, sich in symphonischen Werken auszudrücken. Von 1911 an fühlt er sich fähig, sich auf das – wie er sagt – „gefährliche Gebiet der Kammermusik“ zu wagen. Er komponiert Streichquartette; zahlreiche Sonaten für verschiedene Instrumente und größere Instrumentalenssembles. Im Jahre 1917 zwingen ihn die wachsenden Ausgaben für den Unterhalt seiner Familie, sich durch Unterrichten und die Abfassung von Lehrbüchern über Harmonie, Kontrapunkt, Fugensatz und Instrumentation Einnahmequellen zu verschaffen. Diese theoretischen Werke haben, besonders in Frankreich, weit aus größere Verbreitung gefunden als seine Kompositionen. 1928 erhält Koechlin, der schon 1918 einige Vorlesungen in den USA gehalten hatte, von der Berkeley University in Kalifornien einen Lehrauftrag, dann lehrt er ab 1937 an der Schola Cantorum in Paris. 1932 veranstaltet das Orchestre National de Paris in der Salle Pleyel ein Musikfest, das Koechlins symphonischen Werken gewidmet ist. Sein 80. Geburtstag im Jahre 1947 ist Anlaß zahlreicher Ehrungen. 83jährig ist Charles Koechlin am Silvestertag 1950 gestorben.

Zurückschauend und im Hinblick auf die insgesamt doch recht seltenen Aufführungen seiner Musik schreibt Koechlin gegen Ende seines Lebens: „Mir bleibt die Hoffnung, daß man eines Tages von selbst darauf kommen wird, und wenn ich noch einige Jahre lebe, werde ich vielleicht meine „Offrande musicale auf den Namen BACH“ und meine Symphonische Dichtung „Der brennende Dornbusch“ noch hören können.“ Sein Wunsch ging zwar nicht in Erfüllung, aber aus diesem Satz spricht doch das Vertrauen in sein Werk.

Die Situation heute: Viele Werke Koechlins warten noch auf die Uraufführung, vieles ist noch nicht gedruckt; manches, was in den 20er und 30er Jahren gedruckt worden war, ist vergriffen. Dringend erforderlich wäre eine Gesamtausgabe von Koechlins Kompositionen,

aber bis dahin ist noch ein weiter Weg. Unbegreiflich erscheint, angesichts der oft kritisierten Eintönigkeit unserer Konzertprogramme, daß nicht gerade auch Dirigenten sich des reichen Orchesterschaffens von Koechlin annehmen, zumal die Entdeckung dieser Musik eine dankbare Aufgabe wäre. Immerhin gab es in den letzten Jahren einige Schallplattenveröffentlichungen, und eine 1983 produzierte Aufnahme bekam gerade mehrere Preise.

Verzaubertes Spiel

Der Komponist Koechlin läßt sich nicht in eine der gängig-bequemen Stil-Schubladen – wie z. B. „Französischer Impressionismus“ – einordnen. Solche Klassifizierung wird ja ohnehin der schöpferischen Persönlichkeit nie wirklich gerecht. Hier soll also nur versucht werden, einige Merkmale seines Komponierens und Musikdenkens zu beschreiben. Charakteristisch für Koechlins Kompositionen ist die Klarheit seiner Musiksprache. Das Erscheinungsbild dieser Musik ist prägnant, nie gibt es stumpfe Klänge. Von Alban Berg kennen wir den Begriff des „Aushörens“. Gemeint ist damit, beim Zusammensetzen eines Klangs diesen bis in die letzten Feinheiten auszubalancieren. In ganz besonderer Weise macht Koechlin von solchem Verfahren Gebrauch. Seine Instrumentationskunst ist vollendet; der Reichtum seiner Palette ist jedoch nie Farbspielerei, die sich selbst genügt, sondern sie dient immer der Verdeutlichung seiner musikalischen Aussage. Sehr oft – und dies meist bei sehr leisen Stellen – hat der Zuhörer den Eindruck, daß die Klangfarben sich zunehmend aufhellen. Koechlin nennt das „éclaircissement progressif“, also „fortschreitende

Zu den Abbildungen: Charles Koechlin im Garten seines Hauses (1912). Mitte: Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Cambridge 1931. Die Mitglieder der Jury (v. l.): Charles Koechlin, Alfredo Casella, Adrian Boult, Alban Berg, Edward Dent, Gregor Fitelson und Désiré Defauw. Unten: Die Gründer der „Société Musicale Indépendante“ im Juni 1910. Am Flügel: Jean Roger-Decasse neben Gabriel Fauré; Stehend: Jean Huré, Emil Vuiller-Moz, Charles Koechlin, André Caplet, A. Z. Mathot, Louis Aubert (v. r.)



Durchleuchtung“ oder „Verklärung“. Der Hörer erlebt dann, wie einem sehr zarten, hellen Klanggebäude noch Glanzpunkte hinzugefügt werden, bis ein Aufbau von nicht mehr zu übertreffender Klangschönheit entstanden ist. Das tragische Pathos, das an den Grundfesten der Welt rüttelt, sie aus den Angeln heben möchte, ist Koechlin fremd. Seiner Musik; die vielleicht ein wunderbar verzaubertes Spiel von Leben, Liebe und Schönheit sein mag, fehlt es darum nicht an Tiefe, ganz im Gegenteil. Diese Schönheit ist nie oberflächlich, nie banal oder platt – es ist die Schönheit „künstlicher Paradiese“. Koechlins Musik ist geprägt durch die Weite seines Horizonts; er verwendet zuweilen Techniken der Renaissance und des Mittelalters. Modalität, Tonalität, Polytonalität und Atonalität sind für ihn nicht verschiedene, einander ausschließende Sprachen, sondern Aspekte ein und derselben Sprache, deren Verwendung durch ihre Ausdrucksnotwendigkeit geboten ist. Alle vorstellbaren Akkorde, alle Kühnheiten der Stimmführung sind zulässig, sofern sie durch den musikalischen Zusammenhang gerechtfertigt sind.

Eigenständiger Stil und Ton

Wer heute Koechlins Musik aufführt, wer erreichen will, daß dieser „Vergessene“ nicht endgültig verloren geht, der steht – von den Schwierigkeiten mit vergriffenen oder unveröffentlichten Werken abgesehen – vor einigen Problemen. Der Zuhörer, der die Sprache eines Komponisten nicht kennt, neigt fast zwangsläufig dazu, das Unbekannte an der Elle des schon Bekannten zu messen. Der unbekannte Komponist – zumal einer, der schon „Geschichte“ ist – gerät so in Gefahr, zum Epigonen gestempelt zu werden. Und Epigone ist Koechlin keineswegs. Die drei frühen Orchesterlieder op. 18, nach Texten aus R. Kiplings „Dschungelbuch“, 1899 bis 1901 entstanden, zeigen absolut eigenständigen Stil und Ton. Nur oberflächliches Hören läßt einen hier „Pelléas“ von Debussy

assoziiieren. Tatsächlich wurde „Pelléas et Mélisande“ erst 1902 uraufgeführt, eine Auf- führung, die Koechlin übrigens miterlebte.

Seine Einflüsse beschreibt Koechlin in einem Brief an seinen Schüler Henri Sauguet vom Jahre 1943 folgendermaßen: „... Ein paar Worte möchte ich noch hinzufügen, was Sie über mögliche Einflüsse von Debus-

sy auf meine Musik skizziert haben. Tatsächlich sind die Haupteinflüsse, die auf mich einwirkten, die von Gounod, Chopin und Bach, dann von Chabrier und Fauré gewesen. Was nun Debussy betrifft, so kannte ich um 1900, als ich meine drei „Dschungelbuch“-Orchesterlieder und die Symphonische Dichtung „L'Automne“ schrieb, nur sein „Prélude à

l'après-midi d'un Faune“ und einige Lieder. In „L'Automne“ finden sich sehr ungewöhnliche Auflösungen von Nonenakkorden, aufeinanderfolgende Nonen ebenso wie Akkorde, die denen der Grottenzene aus „Pelléas“ recht ähnlich sind, aber das habe ich geschrieben, noch bevor ich Debussys „Nocturnes“ – die „Pelléas“ vorangin- gen – kannte. Zu dieser Zeit (1898/99) lag das einfach in der Luft, an parallel geführte Akkorde und Nonenklänge zu denken... Es ist eher die Atmosphäre meiner „Samain“-Lieder, die eine gewisse Nähe zum Empfinden Debussys erkennen läßt, möglicherweise aufgrund der Art der Gedichte, ihrem subtilen und lichten Charme. Außer Zweifel steht, daß „Pelléas“ meinen Horizont ungeheuer erweitert hat, besonders in Hinblick auf die Freiheit der Modulation, der raschen Wechsel der Tonarten – in diesem Sinne verdanken wir alle Debussy sehr viel...“

Stete Entwicklung

Abschließend soll versucht werden, die verschiedenen Bereiche von Koechlins Schaffen kurz zu beleuchten. Die frühen Lieder und Chorwerke (vor 1890–1898) entstehen in einer Zeit, in der Koechlin sich noch nicht sicher genug fühlt, um Orchesterwerke oder Kammermusik zu schreiben. Diese Vo-

kalkompositionen stehen unter dem Einfluß Chabriers und André Gédalges, sie entwickeln – wie um sich von Wagner und César Franck zu befreien – den Sinn für Ausgewogenheit, Genauigkeit und Prägnanz. Frühe Versuche mit symphonischer Musik aus den Jahren 1894–96 werden nicht zu Ende geführt und verworfen. Koechlin bezeichnet diese Stücke als



Am Ende meines Lebens gebe ich mir Rechenschaft darüber, daß die Verwirklichung meiner Künstlerträume, so unvollständig sie auch sei, mir die innere Befriedigung gibt, meine Zeit auf Erden nicht vergeudet zu haben. Das Leben des Künstlers, der vor allem anderen über die Schönheit nachdenkt, ist beneidenswert. Dieses Leben gestattet, uns auf ein Ideal hin zu bewegen. Und es macht uns frei. Diese Freiheit, das ist, „Ganz du selbst sein“, zu schreiben in deinem Elfenbeinturm, der ein Leuchtturm für die Welt werden kann.“

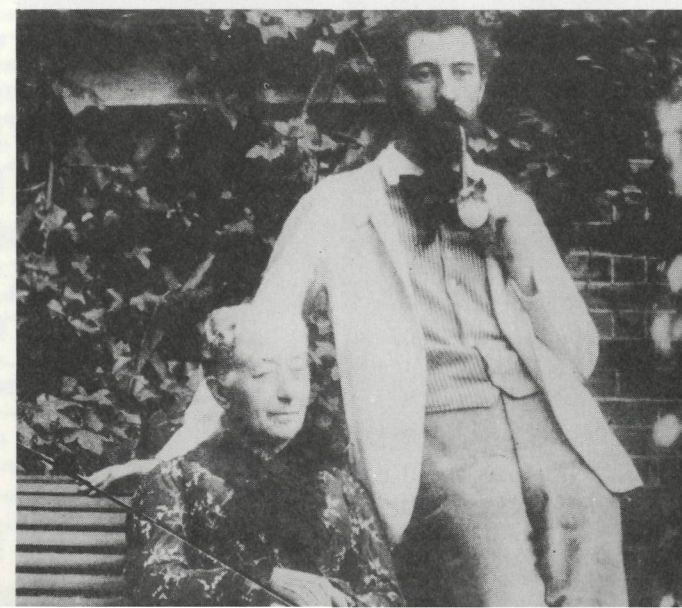
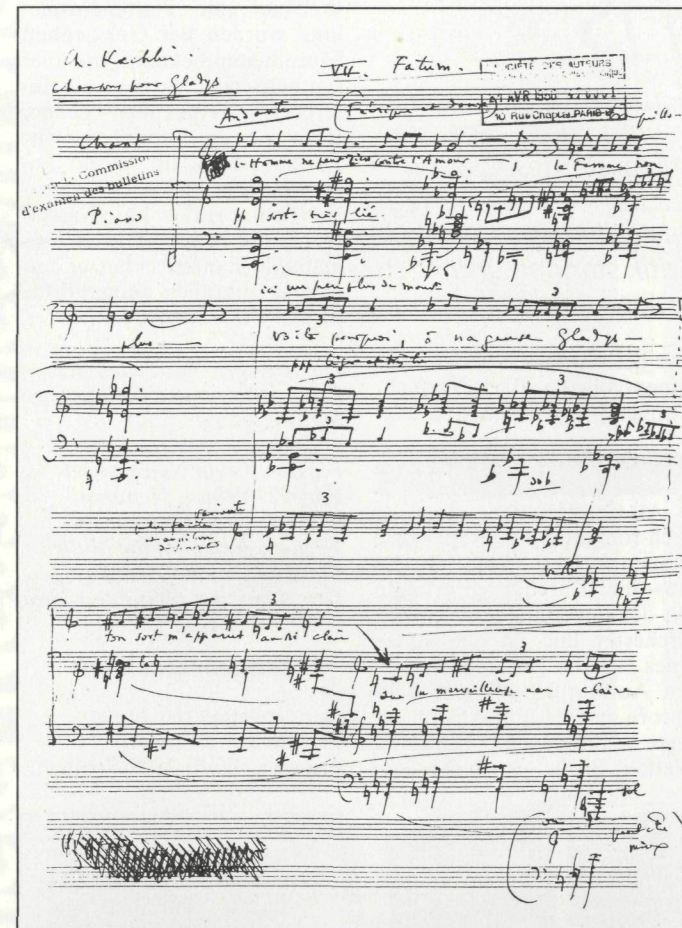
Achtzigjährig schrieb der französische Komponist Charles Koechlin im Jahre 1947 diese Worte.

Die berühmten und die Musikszene in Frankreich beherrschenden Komponisten-Kollegen von Charles Koechlin (1867–1950): Maurice Ravel (1875–1937) und Claude Debussy (1862–1918). Rechts: Koechlin mit seiner Mutter (1895); Autograph aus den Sept Chansons Pour Gladys op. 151 (1935), Nr. 7: Fatum



„viel zu lang und von einer gewissen Unbeweglichkeit“. Viele Versuche sind nötig, bis er sich instrumental auszudrücken vermag. Er spürt zwar die Notwendigkeit ausgedehnter Entwicklungen, jedoch fehlen ihm noch Erfahrung und Handwerk, um seine Phantasie entsprechend zu leiten. Die dann entstandenen Orchesterlieder op. 18 und die Symphonische

Dichtung „L'Automne“ op. 30 (1896–1906) zeigen dagegen bereits eine starke rhythmische Kraft und eine erstaunliche Freiheit in den Modulationen. In der Zeit zwischen 1905 und 1914 – einer Periode reicher symphonischer Arbeit – vereinfacht sich die Instrumentation und wird zunehmend klarer, Überflüssiges wird weggelassen, die Klangfarben behalten



jedoch eine wichtige Funktion. Kontrapunktische Arbeit, Imitationen und Kombination von Themen gewinnen an Bedeutung, die Harmonik wird weiterentwickelt, und diese Entwicklung führt bis hin zur Polytonalität und Atonalität.

Ungewöhnliche Besetzungen

Mit dem 1. Streichquartett von 1911 beginnt eine lange Reihe von Kammermusikwerken in verschiedensten und oft ganz ungewöhnlichen Besetzungen. Gleichzeitig entstehen mehrere Zyklen für Klavier, die in ihrem Charakter sehr unterschiedlich sind. Einmal die von der musikalischen Faktur her eher einfachen „Sonatines“ – drei Reihen mit insgesamt 13 Stücken –, die oft liedhafte Themen verwenden, deren Verarbeitung gleichwohl recht verschlungen ist; reizvolle und intime Musik, die sicher auch unter pädagogischen Aspekten entstand. Dann die sehr anspruchsvollen „Heures Persanes“ und die „Paysages et Marines“; hier werden alle Möglichkeiten modernen Klavierspiels ausgenutzt.

Modale (= kirchentonartige) Melodik und Polyphonie gewinnen bei Koechlin zunehmend an Bedeutung, so im letzten Satz der Sonate für Violine und Klavier von 1916, in den „Fünf Chorälen in Kirchentonarten“ für Orchester von 1931 und in vielen anderen Kompositionen. Hand in Hand damit geht eine Hinwendung zur Einstimmigkeit. Es entstehen mehrere Serien von Bläsermonodien, aber auch ein einstimmiges Orchesterstück, „La Loi de la Jungle“ op. 175 (1939). Dieses op. 175 ist eine großangelegte Orchestermonodie, in der die musikalische Phrasierung durch ständige Klangfarbenwechsel verdeutlicht wird.

Vom Film fasziniert

Seit Beginn der dreißiger Jahre interessiert Koechlin sich zunehmend für das Medium Film. Zwar stört ihn die Oberflächlichkeit vieler Filme und gerade auch der Filmmusik. Aber trotz aller Skepsis faszinieren ihn die Möglichkeiten des neuen Mediums und beflügeln seine Inspiration. Er entwirft Filmszenarios – die allerdings nie reali-

siert wurden – und schreibt dazu die Musik. Der – wie er es nennt – „anmaßenden Schönheit bestimmter Filmstars“ huldigt er in vielen seiner Kompositionen, so in der 1933 entstandenen „Seven Stars Symphony“. In den sieben Sätzen dieser symphonischen Suite porträtiert er die Schauspieler Douglas Fairbanks, Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings und Charlie Chaplin. Möglicherweise klingt diese Musik heute etwas „à la Hollywood“, man sollte aber nicht vergessen, daß manches von Ravel und Debussy, ja selbst die Quartettenfanfare aus Schönbergs erster Kammer-symphonie durch späteren kommerziellen Abklatsch in Gefahr geraten sind, verschliffen zu werden.

Koechlins Liebe zu Bach und zur Polyphonie ist eines der späten Orchesterwerke gewidmet, das „Musikalische Opfer auf den Namen B-A-C-H“ aus den Jahren 1942–46. Diese Komposition zeigt die ganze Palette von Koechlins Kunst, seine klare Sprache, die unerschöpfliche Phantasie seines polyphonen Denkens, die Virtuosität der Orchesterbehandlung: eines der Werke, um deretwillen Charles Koechlin nicht vergessen bleiben sollte.

Literatur: Ausführliches Kapitel über Charles Koechlin in: Paul Collier, Geschichte der modernen Musik, Stuttgart 1963. Verlag A. Kröner. Lexikon-Artikel „Charles Koechlin“ von Pierre Renaudin in „Musik in Geschichte und Gegenwart“. Bärenreiter-Verlag Kassel. Werkkatalog (franz.) „L'Oeuvre de Charles Koechlin“, 163 S., 1975. Editions Eschig, 48 rue de Rome, 75008 Paris. Robert Orledge, dreibändige Dissertation über Charles Koechlin, Cambridge 1972. (Von R. Orledge wird demnächst in USA ein Buch über Koechlin erscheinen.) La Revue Musicale (franz.) Nr. 340/41 („Koechlin par lui-même“), Nr. 348–350 (Koechlin, Correspondance). La Revue Musicale, 7 place Saint-Sulpice, 75006 Paris. Weitere Auskünfte: Offried Nies, Sängergeweg 3, 3500 Kassel, 0561-872151.

Der Autor ist 1. Konzertmeister beim Orchester des Staatstheater Kassel und studierte bei Max Rostal in Köln. In seiner Kammermusik-tätigkeit setzt er sich besonders für Neue Musik und wenig Bekanntes ein, so auch für die Werke von Charles Koechlin. – Auf seine Initiative wurde während der documenta 7 in Kassel die Musik für mechanisches Klavier von Conlon Nanarrow vorgestellt (siehe auch Fonoforum 7/83).

DISCOGRAPHISCHE HINWEISE: MUSIK VON CHARLES KOECHLIN

- Ballade op. 50 (1913) für Klavier und Orchester „The Seven Stars Symphony“ op. 132 (1933); Bruno Rigutto (Klavier), Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Alexandre Myrat; EMI/ASD 1731391 (AD: 1982)
- Choräle in Kirchentonarten op. 117 (1931/32) für Orchester (zusammen mit Werken von Cowell und Starer); Louisville Orchestra, J. Mester; Louisville S 682 (über Importdienste aus den USA)
- „Les Bandar-Log“ (Affenscherzo) op. 176 (1939/40) – Sinfonische Dichtung nach R. Kiplings „Dschungelbuch“ (zusammen mit Orchesterwerken von Boulez und Messiaen); BBC Symphony Orchestra, Antal Dorati; Decca-Argo/TIS ZRG 756 (AD: 1965)
- Ein wunderbares Stück in einer hervorragenden Aufnahme. Lange Zeit die einzige erhältliche Platte mit Musik von Koechlin.
- „Les Eaux Vives“ op. 160 (1936); Orchestre National de Paris, Roger Désormière; (AD: 1937)
- Septett für Bläser op. 165 (1937); Straßburger Bläserensemble, Roger Déla; (AD: 1980)
- „Chant de Kala-Nag“ op. 18 (1899–1901) nach R. Kiplings „Dschungelbuch“; Remy Corazza (Tenor), Chor des Collegium Musicum Straßburg, Charles Schwarz (Klavier), Roger Déla; (AD: 1980)
- Musicdisc Accord/TIS 140056
- Für die Weltausstellung 1937 hatte Koechlin das große Orchesterstück „Les Eaux Vives“ komponiert. Das Stück wurde während eines Lichterfestes gespielt und durch Lautsprecher ins Freie übertragen. Bei der Aufnahme handelt es sich um den Mitschnitt einer dieser Aufführungen von 1937. – Die Aufnahmen von op. 18 und op. 165 sind Mitschnitte eines Konzertes in Straßburg vom 12.2.1980.
- 7 Stücke aus „Les Heures Persanes“ op. 65 (1916–1919), „4 Nouvelles Sonatines“ op. 87 (1923/24), 2 Klavierstücke aus op. 149 und op. 163; Boaz Sharon (Klavier); Nonesuch/TIS 71413 (AD: 1983)
- Gute Einspielung eines Teils von Koechlins Klaviermusik.
- Partita für Kammerorchester op. 205 (1945) (zusammen mit Musik von Ibert); Louisville Orchestra, Jorge Mester; Louisville 736 (über Importdienste

- aus USA)
- „Paysages et Marines“ op. 63 (1916), „Pastorales“ op. 77 (1920), 1 Stück aus „Les Heures Persanes“ op. 65 (1916–19); Boaz Sharon (Klavier); (AD: 1979)
- Orion/Le Connaissieur ORS 79332
- Die erste Schallplatte mit Klaviermusik von Koechlin.
- Sonate op. 58 (1915/16) für Oboe und Klavier „Au loin“ op. 20 (1896) für Englischhorn und Klavier, 3 Stücke aus op. 179 (1942) für Oboe und Klavier, zusammen mit Werken für Oboe und Klavier von Poulenc und Roussel; Evert van Trigt (Oboe/Englischhorn), Benno Pierweier (Klavier); CRCI-Huizen (NH) 180556 (über Importdienste aus Holland)
- Sonate für Klavier und Violine op. 64 (1916), Sonate für Klavier und Violoncello op. 66 (1917); Veronique Roux (Klavier), Eric Alberti (Violine), Philippe Bary (Violoncello); Cybelia/Le Connaissieur CY 663 (AD: 1984)
- Zwei wichtige Kammermusikwerke in einer sehr guten Aufnahme.
- 4 Stücke aus den Etüden für Saxophon und Klavier op. 188 (1943) (zusammen mit Werken von Graciane Fingi, Alain Louvier und Lucie Robert); J. M. Londeix (Saxophon), L. Robert (Klavier); Golden Crest 7098 (über Importdienste aus USA)
- 7 Stücke aus op. 178 (1942) für Klarinette und Klavier, 4 Stücke aus op. 141 (1934) und op. 216 (1948) für Klarinette (zusammen mit Musik von Gade und Poulenc); Arturo Ciampi (Klarinette), Boaz Sharon (Klavier); Orion/Le Connaissieur ORS 82426 (AD: 1981)
- Trio für Flöte, Klarinette und Fagott op. 92 (1924) (zusammen mit Musik von Nowak, Piston und Stringfield); Bennington Trio; Golden Crest 4140 (über Importdienste aus USA)
- Von Koechlin instrumentierte Werke anderer Komponisten:
- Claude Debussy „Khamma“ (Ballett, 1913) – zusammen mit anderen Orchesterwerken von Debussy; Decca G. 35502 EK (4 S 30)
- Gabriel Fauré „Pelléas et Mélisande“ (1898) – zusammen mit franz. Orchestermusik von Fauré, Roussel u. Dukas; Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet; Decca G. 48120 DT (2 S 30)