

Charles Koechlin

1867–1950

---

# Danses pour Ginger

opus 163

für Klavier / Klavier-Duo  
for Piano / Piano Duet

Herausgegeben von / Edited by / Edité par  
Otfrid Nies

---

ED 8941

ISMN M-001-12667-0



**SCHOTT**

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto

© 2002 Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

## Vorwort

Charles Koechlin (1867-1950) gehörte zur Generation von Debussy, Satie und Ravel, überlebte diese Komponisten allerdings um Jahrzehnte. 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. Mit sechs Jahren bekam er Klavierunterricht, erste Kompositionsversuche unternahm er mit 15 Jahren. Koechlin begann 1887 ein Studium an der Ecole Polytechnique/Paris. Die Absicht, Astronom zu werden, gab er 1889 auf. Er entschied sich für die Musik und begann 1890 seine Studien am Pariser Conservatoire bei Antoine Taudou, André Gedalge und Jules Massenet. Als Massenet sich 1896 zurückzog, wurde Koechlin Schüler von Gabriel Fauré, der ihn 1898 zu seinem Assistenten machte. Zusammen mit Fauré, Maurice Ravel, André Caplet und anderen gründete Koechlin 1910 die „Société Musicale Indépendante“ (SMI), eine Organisation, die sich besonders für Aufführungen zeitgenössischer Musik einsetzte. Zunehmende finanzielle Probleme zwangen ihn ab 1917, die Existenz seiner Familie durch Unterrichtstätigkeit und durch musikschriftstellerische Arbeit zu sichern. In der Zeit zwischen 1918 und 1937 unternahm er vier ausgedehnte Reisen in die USA und nach Kanada, um Vorlesungen an verschiedenen Universitäten zu halten. Den Beginn des Zweiten Weltkrieges erlebte der linke Humanist Koechlin als unfassbare Katastrophe: Seine kompositorisch-schöpferische Inspiration kam ab Ende 1939 für mehr als zwei Jahre fast völlig zum Erliegen. In dieser Zeit widmete er sich, neben der Überarbeitung früherer Kompositionen, der Niederschrift seines vierbändigen *Traité de l'orchestration*. Die beiden letzten Lebensjahrzehnte Koechlins brachten insgesamt eine reiche Ernte von Orchesterwerken. Am 31. Dezember 1950 starb Koechlin in seinem am Mittelmeer gelegenen Haus in Le Canadel.

### Die filminspirierten Kompositionen Koechlins

In Koechlins Kompositionsschaffen ist die Periode der Jahre 1933 bis 1938 durch Werke gekennzeichnet, deren Entstehung der Anregung durch das Medium Film zu verdanken ist. Zu Beginn des Jahres 1933 sah Charles Koechlin zum ersten Mal den Film *Der blaue Engel* (1930; Regie Josef von Sternberg) mit Marlene Dietrich und Emil Jannings in den Hauptrollen. Koechlin war wie verzaubert und wurde zum leidenschaftlichen Kinogänger. Die Filmmusik, die Koechlin als zu oberflächlich, oft nichtssagend, banal oder vulgär kritisierte, konnte ihn allerdings, von Ausnahmen abgesehen, nicht zufrieden stellen. Sie sei im Film das schwächste Glied und spiele die Rolle der verarmten, missachteten Tante. Die 1933 in nur wenigen Wochen komponierte *Seven Stars' Symphony* op.132 markiert mit ihren sieben Sätzen den Beginn von Koechlins musikalischer Auseinandersetzung mit dem Film. Kompositionen, nicht als Auftrag zu einem bestimmten Film geschrieben, sondern durch Filmenerlebnisse ausgelöst: Koechlin, der sich 1934 auch in verschiedenen Essays mit dem Thema „Komposition für den Film“ auseinandergesetzt hatte, ist damit in der Geschichte der Filmmusik ein bemerkenswerter Sonderfall.

Die von Koechlin unvollendet hinterlassenen *Cinq danses pour Ginger* op.163 (1937/39) stehen in Zusammenhang mit den Filmen von Fred Astaire und Ginger Rogers, insbesondere mit *Swing Time* (1936; Regie George Stevens). Die Sequenz *La danse sous les étoiles* [Der Tanz unter dem Sternenhimmel] ist eine Episode aus *Swing Time*, die Koechlin die Anregung zu Stück IV gab. Schon 1938 verlor Koechlin mehr und mehr das Interesse an durch den Film inspiriertem Komponieren, das ihn ab dem Jahre 1933 so intensiv beschäftigt hatte. Die Kompositionen der Orchesterwerke *Le buisson ardent* op.171 und *Les bandar-log* op. 176 in den Jahren 1937 bis 1939 verdrängte die Weiterarbeit an den *Dances pour Ginger* weitgehend. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und die damit verbundenen politischen Entwicklungen taten ein Übriges. Als Koechlin schließlich gegen Ende des Jahres 1941 seine Kompositionstätigkeit wieder aufnahm, standen Orchesterwerke wie *Offrande musicale sur le nom de BACH* op.187 (1942-46) und *Le Docteur Fabricius* op.202 (1941-46) im Mittelpunkt seiner Arbeit, die Stücke III und V der *Dances pour Ginger* blieben hingegen weiterhin in fragmentarischem Zustand. Gleichwohl führt Koechlin sein op.163 in einer 1949 erstellten Liste von noch zu vollendenden und eventuell zu orchestrierenden Werken auf.

## Zur Ergänzung und Fertigstellung der Danses pour Ginger

Die vollständig erhaltenen Quellen zu Koechlings op.163 belegen, dass die Komposition der Stücke I, II und IV in ihrem musikalischen Ablauf weitgehend abgeschlossen ist, die Stücke III und V weisen dagegen erhebliche Lücken auf. Die Quellen sind in weiten Teilen ohne Bezeichnung der Dynamik, die sich jedoch aus dem musikalischen Ablauf relativ leicht erkennen lässt. Auch Ligaturen sowie Vortrags- und Artikulationsbezeichnungen sind äußerst unvollständig. Für die Ergänzung und Fertigstellung bot sich eine Version für zwei Klaviere an – mit der Möglichkeit, Färbung und Position der beiden räumlich separierten Klangquellen musikalisch sinnvoll einzusetzen. Die Stücke I und II sind von Koechlin weniger dicht gesetzt und lassen sich daher von einem Klavier darstellen. Diese beiden Stücke können durchaus einzeln oder auch in Folge aufgeführt werden. Dagegen sollten die Stücke III bis V, die nur mit zwei Klavieren realisiert werden können, nicht allein, sondern immer nur im Zusammenhang I bis V gespielt werden.

### Quellen

*Quelle A:* Music Library of the University of California at Berkeley, USA, Shatto-Urner bequest, MSS 68-77, „brouillons“ [Skizzen], 37 Seiten. Datierungen: 25./26.2.37 und 15. bis 21.6.37, Revision 4. bis 6.7.37, 14.8.37, 16. bis 19.8.37. Skizzen aller fünf Stücke, einige längere Passagen bereits im Ablauf, einige Passagen mehrfach und in unterschiedlichen Stadien der Kompositionsarbeit.

*Quelle B:* Bibliothèque Nationale, Paris, MS 15415, 26 Seiten. Datierung der Abschrift: 20.8.37. 1. Fassung der Stücke I bis V im Ablauf, nicht in allen Partien ausgeführt, sondern in Teilen ohne Tonhöhenangaben nur rhythmisch skizziert, dies vor allem in den Stücken III und V. Datierungen der Ausarbeitung: 1.9.37 (Stück III), 2.9.37 (Stücke III, IV und Beginn V), 3./4.9.37 (Stück V). Datierungen der Überarbeitung: 8.9.37, 13.8.39 und 21.8.39.

*Quelle C:* Abschrift von 1939, im Nachlass bei M. Yves Koechlin, Paris, 32 Seiten. Datierungen: 15.9.39 (Stücke I, II und IV) und 16.9.39 (Stücke III und V). Grundlage der Abschrift: Quelle B. Keine wesentliche Weiterführung der in B nur skizzierten Partien; Quelle C ist ein Resümee der bisherigen Arbeit Koechlings an den Stücken op.163 und gleichzeitig Dokument seiner letzten Beschäftigung mit diesem Opus und mit filminspirierter Komposition überhaupt.

### Anmerkungen

- 1.) In Quelle C gibt es insgesamt sechzehn ganz offensichtliche Schreib- oder Übertragungsfehler, die mit Hilfe der Quellen A und B eindeutig korrigiert werden konnten.
- 2.) Koechlin macht sonst ausgiebigen Gebrauch von Vortragsbezeichnungen. In den *Danses pour Ginger*, so wie sie vom Komponisten hinterlassen wurden, sind diese Bezeichnungen eher sparsam gesetzt. Eine Ergänzung erschien notwendig. Für die Fertigstellung wurden nur Termini verwendet, die Koechlin selbst gebraucht. Die Anweisung *soutenu* verwendet Koechlin immer nur im Sinne von nachdrücklich, nie für eine Modifikation des Tempos (Auflistung und Übersetzung der Vortragsbezeichnungen siehe Glossar).
- 3.) Es gibt ganz vereinzelt Instrumentationsangaben Koechlings in den Quellen, eine Orchestrierung der *Danses* war beabsichtigt, die Absicht hat Koechlin aber nicht umgesetzt. In Stück IV (bei Takt 4) finden sich in allen Quellen Hinweise auf *Flûte ou plutôt Ondes Martenot* [Flöte oder eher noch Ondes Martenot] für den *Chant* [Melodiestimme]; der erste Begleitakkord trägt die Notiz *Hp?* [Harfe?]. Aus letzterem ergaben sich für die Fertigstellung die teilweise arpeggierten Akkorde. Für die Annäherung an die Klangcharakteristik der Ondes Martenot erschienen dem Herausgeber Doppeloktaven (mit rechtem Pedal und „Pedalvibrato“), die die eigentlich gemeinte Tonhöhe aussparen, am geeignetsten. Wie bei Ondes Martenot soll der Nachklang etwas länger im Raum bleiben und in den Konturen leicht verschwommen sein. Um ihn nicht abzunutzen, ist dieser Effekt allerdings sparsam und nicht durchgängig verwendet.

\* Ondes Martenot: Dieses monodische Instrument ist eine 1928 erstmals vorgestellte Erfindung des französischen Ingenieurs Maurice Martenot (1898-1980). Das auf der Basis von elektronischen Röhren arbeitende Instrument zeichnet sich aus durch ein fast irreales Klangbild und durch die damals völlig neuartigen Resonanz- und Echoeffekte.

- 4.) Für die von Koechlin mit *percussion* [Schlagzeug] bezeichneten und lediglich andeutungsweise skizzierten Stellen wurden Hilfslösungen (Pianist mit Schlaginstrument oder Schläge auf den Flügelkorpus) nicht in Erwägung gezogen. Für einen eigenständigen Schlagzeugpart in einer Fassung mit zwei Klavieren wiederum bieten die Quellen zu wenig Material. Deshalb sind alle mit *percussion* bezeichneten Passagen in die Klavierparts integriert.
- 5.) Sehr oft sind die Taktinhalte bei Koechlin von ganz unterschiedlicher Dauer. Koechlin's Musik vermeidet allzu klare Symmetrien, die weitgespannten Bögen erreichen dadurch eine besondere Art von Schwebezustand. In seinen Kompositionen für Soloinstrument oder Kammerbesetzungen verzichtet Koechlin trotz ständiger Taktwechsel fast durchwegs auf die Vorzeichnung der Taktart. In seinem Sinne wurden daher Taktarten in der Fertigstellung der *Danses* ebenfalls nicht angegeben. Einigen der für Koechlin typischen besonders langen Takte wurden allerdings aus Gründen der Übersichtlichkeit gestrichelte Taktunterteilungen hinzugefügt.
- 6.) Die Metronomangaben für die Stücke I bis IV in Quelle C stammen nicht von Koechlin's Hand, sie sind teilweise sogar mit blauem Kugelschreiber notiert, den es 1939 in Frankreich wohl noch nicht gab und der von Koechlin auch Ende der 40er Jahre jedenfalls nie verwendet wurde. Diese Metronomangaben sind teilweise irreführend und stammen mit großer Wahrscheinlichkeit von Koechlin's Schüler Pierre Renaudin, der ab 1952 den Nachlass sichtete und die Zeitdauern der noch nicht registrierten Kompositionen Koechlin's für die Anmeldung bei der SACEM berechnet hat. Man sieht das deutlich auf Seite 7 (Quelle C): Renaudin hat die Viertel durchgezählt und auf Seite 7 unten am Rand die Zahl 63 notiert, Seite 7 enthält insgesamt 63 Viertel. Im Allgemeinen metronomisiert Koechlin nur dann, wenn er befürchtet, der Interpret könnte ohne eine solche Bezeichnung ein völlig falsches Tempo wählen. Dies gilt sicherlich auch für Stück V mit Koechlin's Tempoangabe ♩ = 90-100; ein schnelleres Tempo ist hier vom Komponisten ausdrücklich nicht gewollt. Apotheose bei Koechlin ist viel eher nach innen gerichtetes Nachsinnen, nicht so sehr rauschhaft-triumphale Fanfare. *Apothéose de la danse*, wer denkt dabei nicht an den von Wagner dem Finale von Beethovens Siebenter aufgeprägten Begriff! Ganz anders bei Koechlin: Der Abschlussteil der *Danses pour Ginger* hat schreitenden Charakter, ist „Promenade“ und betrachtend-nachforschender Epilog. Für die Sätze I-IV möchte der Herausgeber die nachfolgenden Tempoempfehlungen geben, immer bezogen auf den Beginn der jeweiligen Stücke:
- I. L'élan ♩ = 192-208  
 II. Danse lente ♩ = 80-88  
 III. Les tourbillons ♩ = 108-120  
 IV. La danse sous les étoiles ♩ = 40-48
- 7.) In den Quellen, ganz besonders in Quelle C, finden sich viele Anmerkungen Koechlin's, die für Ergänzung und Fertigstellung der *Danses pour Ginger* von entscheidender Bedeutung waren. Es folgt eine Auflistung der wichtigsten Anmerkungen:

#### I. L'élan

Quelle C, Seite 6, T.63: *enchaînement à revoir* [Anschluss (zu Stück II) überprüfen]. In Quelle A notiert Koechlin Cis im Bass als Abschlusston von Stück I, in Quelle B hingegen den Ton E. In Quelle C ist die Tonhöhe dieses Abschlusstons nicht genau definiert, sondern lediglich als halbe Note unter dem unteren Rastral geschrieben. Dem Herausgeber erscheint es sinnvoll, beide Versionen anzubieten: Das Cis für den Fall, dass Stück I allein gespielt wird, den Ton E hingegen als Anschluss für Stück II; umgedeutet als Fes ist dieses E Leitton zu Es, mit dem Stück II beginnt.

Quelle B: Die Anmerkung Koechlin's in Quelle B zum Übergang von Stück I zu Stück II: *Transition en annonçant le rythme de la Danse lente* [Die Überleitung kündigt den Rhythmus der *Danse lente* an] ist für das Verständnis dieser Überleitung hilfreich und wurde daher in die Edition übernommen.

#### II. Danse lente

Quelle C, S. 9, Übergang T. 9 zu T.10: ♩ = ♩ . Die Bezeichnung ♩ = ♩ (oder Vergleichbares) bei Tempowechsel gebraucht Koechlin fast immer im Sinne von Neues Achtel = Vorangegangenes Viertel.

Ganz eindeutig ist aber an dieser Stelle in op.163,II das Gegenteil gemeint: Dauer eines Achtels der langsameren Takte 1 bis 9 = Dauer eines Viertels im Scherzando ab Takt 10.

### III. Les Tourbillons

Quelle C, S. 14, Notiz unter T. 18: *et trilles à voir* [und Triller noch festlegen]; dies ist in Quelle B sogar mit Violinschlüssel als Mittelstimme angedeutet. Dadurch war klargestellt, dass die Trillerkette nicht noch unter die vorhandene Unterstimme in tiefer Lage gesetzt werden soll. Quelle C allein könnte da in die Irre führen.

### IV. La danse sous les étoiles

Quelle C, S. 25, Notiz über T. 23: *ped. fa# en haut?* [gehaltenes fis in der Oberstimme?] hat in der Fertigstellung zum *fis''-fis'''*-tremolo geführt. Ähnliches gilt für die Takte 43/44 in Stück V (Quelle C, S. 28): *étincelant et des ♯* [strahlend/gleißend und verschiedene ♯]. Tremoli dieser Art – aus pianistischer Sicht nicht gerade der Weisheit letzter Schluss – verwendet Koechlin in seiner Klaviermusik des Öfteren (z.B. in *Paysages et Marines* op.63, I. *Sur la falaise*). Koechlin's orchestral orientierte Klangvorstellung geht dabei in die Richtung sehr dichter Streichertremoli.

### V. Final – Apothéose de la danse

Quelle C, S. 31, Notiz jeweils zu den Takten 68, 71 und 75: *accord?* [Akkord?] bzw. *accords?* [Akkorde?]. Klarheit bestand darüber, dass die von Koechlin in den Takten 73 bis 75 angedeuteten Akkorde in Viertelbewegung bis gegen Schluss von Stück V weitergeführt werden müssen; eine gleichlaufende Viertelbewegung wäre in dieser Schaffensperiode allerdings sehr untypisch für Koechlin, daher entschied sich der Herausgeber für die Überbindungen und rhythmischen Verschiebungen in der Weiterführung der Akkorde ab Takt 76. In die Takte 68, 71 und 72 wurden Akkorde, Koechlin's Notiz entsprechend, noch eingefügt.

Quelle C, S. 32, Notiz für den Schluss des Stückes: *fin à rev.[oir]* [Schluss noch überarbeiten] und *finir sur si ou si et fa#* [enden auf h oder h und fis]. In Quelle B notiert Koechlin für den Schluss von V noch: *finir ff* [*ff* enden].

### Zur Ergänzung, Fertigstellung und Einrichtung für zwei Klaviere

Die Ergänzungsarbeit war eher die des sensiblen Einpassens als eine Neuerfindens. Auf eine Kennzeichnung der Ergänzungen wird in der vorliegenden Ausgabe aus spielpraktischen Gründen bewusst verzichtet. Das ARCHIV CHARLES KOECHLIN (c/o Otfrid Nies, Sängeweg 3, D-34125 Kassel; Tel.:0561/872151, Fax:0561/8708522) stellt auf Wunsch den detaillierten Arbeitsbericht sowie Kopien der autographen Quellen A, B und C zur Verfügung.

Der Arbeitsprozess der Ergänzung und Fertigstellung der *Danses pour Ginger* vollzog sich in folgenden Schritten:

- a) Studium der Originalmanuskripte der Quellen B und C während mehrfacher Aufenthalte in Paris 1995 bis 1998, Studium der Quelle A anhand einer Photokopie.
- b) Weitgehende Entzifferung und erste Bearbeitung des gesamten Quellenmaterials für einen provisorischen Notensatz; erneutes Studium der Originalmanuskripte, u.a. zur Feststellung der Chronologie der Niederschrift Koechlin's; Herstellung einer ersten Fassung mit Ergänzungen für die unvollendeten Stücke III und V (1998/99).
- c) Durchsicht und Diskussion der bisherigen Resultate mit dem Pianisten und Musikwissenschaftler Dr. Robert Orledge. Orledge lehrt an der University of Liverpool, seine umfangreichen Veröffentlichungen über Fauré, Debussy, Koechlin und Satie gehören zu den Standardwerken über diese Komponisten. Einbeziehen von Anregungen Orledges in die Ergänzungsarbeit; Einbeziehung von Anregungen des Klavierduos Tal & Groethuysen für pianistische Details; Fertigstellung der Ergänzung; Disposition und Reinschrift der Klavierpartitur für den definitiven Notensatz (1999).

Die *Danses pour Ginger* op.163 von Charles Koechlin wurden in der ergänzten Fassung vom Klavierduo Yaara Tal & Andreas Groethuysen während der 50. Berliner Festwochen am 11. September 2000 in den Sophiensälen in Berlin uraufgeführt. Als Ersteinspielung auf CD ist der Zyklus bei SONY MUSIC GERMANY unter der Nr. 501785 2 erschienen (Koechlin, *The Music for 2 Pianists*, SMK 89618, 2001, Duo Tal & Groethuysen; Suiten op.6 und op.19, *Quatre sonatines françaises* op.60, 5 Stücke aus *Le portrait de Daisy Hamilton* op.140, *Danses pour Ginger* op.163).

Die Fertigstellung und Herausgabe der *Danses pour Ginger* op.163 von Charles Koechlin war möglich durch die freundliche Unterstützung der Maria Strecker-Daelen Stiftung PRO MUSICA VIVA. Zu danken ist Madeleine Li-Koechlin (1911-1997), der Tochter des Komponisten. Sie hat unermüdlich und über Jahrzehnte hin die kaum überschaubare Vielzahl der unveröffentlichten, handschriftlichen Texte, Briefwechsel, Tagebücher u.v.a.m. als Typoskript (viele tausend Schreibmaschinenseiten) zugänglich gemacht und damit in unschätzbare Weise den Einblick in Koechlins Schaffen ermöglicht. Ihre Gastfreundschaft bleibt unvergessen.

Zu danken ist ebenfalls Yves Koechlin, dem Sohn des Komponisten. Er verwahrt den musikalischen Nachlass Koechlins und gewährt mit größter Hilfsbereitschaft jederzeit Einblick in die Manuskripte. Dem Klavierduo Yaara Tal & Andreas Groethuysen gilt Dank für die engagierte Beschäftigung mit Koechlins Musik und deren überzeugende und eindrucksvolle Interpretation sowie für wertvolle pianistische Hinweise.

Ganz besonderer Dank geht an Robert Orledge für einen bereits langjährigen Austausch, für seine einfühlsame und kritische Beratung sowie für Anregungen und Vorschläge bei der Fertigstellung der vorliegenden Ausgabe.

Otfrid Nies

## Préface

Charles Koechlin (1867-1950) faisait partie de la génération de Debussy, de Satie et Ravel, mais il survécut de plusieurs décennies à ces compositeurs. Né le 27 novembre 1867 à Paris, il descendait d'une famille extrêmement ramifiée d'inventeurs, d'ingénieurs, d'industriels et d'artistes, domiciliée depuis des siècles à Mulhouse. Il commença à prendre des cours de piano à l'âge de six ans, et entreprit de premiers essais de composition à 15 ans. En 1887, Koechlin commença des études à l'Ecole Polytechnique à Paris. Voulant tout d'abord devenir astronome, il abandonna cette idée en 1889. Il choisit la musique, et commença ses études au Conservatoire de Paris en 1890, auprès d'Antoine Taudou, d'André Gedalge et de Jules Massenet. Lorsque Massenet se retira en 1896, Koechlin devint l'élève de Gabriel Fauré, qui fit de lui son assistant en 1898. C'est avec Fauré, Maurice Ravel, André Caplet et quelques autres que Koechlin fonda en 1910 la «Société Musicale Indépendante» (SMI), organisation qui s'engageait particulièrement pour la représentation de musique contemporaine. A partir de 1917, des problèmes financiers croissants le contraignirent à assurer l'existence de sa famille en donnant des cours et par des travaux d'écriture. De 1918 à 1937, il entreprit quatre voyages prolongés aux USA et au Canada pour y donner des cours magistraux à diverses universités. Humaniste gauchiste, Koechlin ressentit le début de la Deuxième Guerre Mondiale comme une catastrophe inconcevable: son inspiration créatrice fut pratiquement complètement paralysée pendant plus de deux ans à partir de la fin de l'année 1939. Pendant cette période, il se consacra, outre au remaniement de compositions antérieures, à l'écriture de son *Traité de l'orchestration* en 4 volumes. Dans l'ensemble, les deux dernières décennies de sa vie apportèrent à Koechlin une riche récolte d'oeuvres pour orchestre. Le 31 décembre 1950, Koechlin mourut dans sa maison du Canadel, sur la Côte d'Azur.

### Les compositions de Koechlin inspirées par des films

Dans l'oeuvre de composition de Koechlin, la période de 1933 à 1938 fut caractérisée par des oeuvres inspirées par le média du film. Au début de l'année 1933, Charles Koechlin vit pour la première fois le film *L'ange bleu* (1930, réalisateur Josef v. Sternberg), avec Marlene Dietrich et Emil Jannings dans les rôles principaux. Koechlin fut comme enchanté, et devint un cinéphile passionné. Mais les musiques de film, dont Koechlin critiquait le caractère trop superficiel, insignifiant, banal ou vulgaire, ne le satisfaisaient aucunement, à quelques rares d'exceptions près. Pour lui, la musique restait le maillon le plus faible du film, ne jouant que le rôle d'un parent pauvre et dédaigné. *The Seven Stars' Symphony* op. 132, composé en quelques semaines seulement en 1933, marque, avec ses sept mouvements, le début du travail musical de Koechlin sur le film. Ces compositions ne correspondaient pas à des commandes pour un film précis, mais étaient bien plus le résultat de l'expérience vécue de certains films. En cela, Koechlin – qui, en 1934, avait également rédigé divers essais sur le thème de la «Composition pour le film» – reste un cas particulier remarquable dans l'histoire de la musique de film.

Les *Cinq danses pour Ginger* op. 163 (1937/39), restées inachevées, ont vu le jour en rapport avec les films de Fred Astaire et de Ginger Rogers, en particulier *Swing Time* (1936; réalisateur George Stevens). *La danse sous les étoiles* est un épisode de *Swing Time* qui inspira à Koechlin le numéro IV. Dès 1938, Koechlin s'intéressa de moins en moins au travail de composition inspiré par le film, sur lequel il s'était penché si intensément pourtant à partir de 1933. La composition des oeuvres pour orchestre *Le buisson ardent* op. 171 et *Les bandar-log* op. 176, de 1937 à 1939, repoussa à l'arrière-plan la poursuite du travail aux *Danses pour Ginger*. L'éclatement de la Deuxième Guerre Mondiale et les événements politiques y étant liés firent le reste. Lorsque, à la fin de l'année 1941, Koechlin reprit finalement ses activités de compositeur, son travail se centra sur les oeuvres pour orchestre *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 (1942-46) et *Le Docteur Fabricius* op. 202 (1941-46), les morceaux III et V des *Danses pour Ginger* restèrent par contre à l'état de fragments. Pourtant, Koechlin mentionne son op. 163 dans une liste, établie en 1949, d'oeuvres en cours et devant éventuellement être orchestrées.

## Le complément et l'achèvement des Danses pour Ginger

Les sources, entièrement conservées, de l'op. 163 de Koechlin montrent que la composition des morceaux I, II et IV était pratiquement achevée dans leur déroulement musical, les morceaux III et V présentant par contre d'énormes lacunes. Pour une grande part, les sources ne comportent pas de mention d'éléments dynamiques, ceux-ci pouvant toutefois être identifiés relativement facilement à partir du déroulement musical. De même, les ligatures ainsi que les indications relatives à l'interprétation et à l'articulation sont extrêmement incomplètes. Pour le complément et l'achèvement de l'oeuvre, une version pour deux pianos s'offrait – permettant d'utiliser de manière musicalement judicieuse le coloris et la position des deux sources musicales séparées. Koechlin a composé les morceaux I et II avec moins de densité, et ils peuvent donc être interprétés par un seul piano. Ces deux morceaux peuvent tout à fait être représentés individuellement ou en suite. Par contre, les morceaux III à V, qui ne peuvent être réalisés qu'avec deux pianos, ne devraient pas être joués seuls, mais toujours en relation avec les morceaux I à V.

### Sources

*Source A:* Music Library of the University of California at Berkeley, USA, Shatto-Urner bequest, MSS 68-77, «brouillons», 37 pages. Dates: 25 et 26/2/37 et 15-21/6/37, révision 4-6/7/37, 14/8/37, 16-19/8/37. Brouillons des cinq morceaux, quelques passages relativement longs déjà à l'état de déroulement, quelques passages en travail à plusieurs reprises et dans des stades de composition divers.

*Source B:* Bibliothèque Nationale, Paris, MS 15415, 26 pages. Date de la copie: 20/8/37. Version des morceaux I à V dans leur déroulement, toutes les parties n'étant pas notées, mais seulement esquissées rythmiquement par bribes, sans indications de hauteurs, ceci surtout dans les morceaux III et V. Dates du travail d'élaboration: 1/9/37 (morceau III), 2/9/37 (morceaux III, IV et début de V), 3-4/9/37 (morceau V). Dates du remaniement: 8/9/37, 13/8/39 et 21/8/39.

*Source C:* Copie de 1939, dans les oeuvres posthumes chez M. Yves Koechlin, Paris, 32 pages. Dates: 15/9/39 (morceaux I, II et IV) et 16/9/39 (morceaux III et V). Base de la copie: source B. Pas de poursuite notable des parties esquissées en B. La source C est un résumé du travail effectué jusque-là par Koechlin sur les morceaux de l'op. 163, et, en même temps, un document de son dernier travail sur cet opus et sur la composition inspirée du film en général.

### Remarques

- 1.) La source C comporte en tout seize fautes d'écriture ou de copie tout à fait manifestes qui ont pu être corrigées sans équivoque à l'aide des sources A et B.
- 2.) Normalement, Koechlin fait un usage abondant des indications d'interprétation. Dans les *Danses pour Ginger*, telles qu'elles nous ont été laissées par le compositeur, celles-ci sont plutôt utilisées avec économie. Il parut nécessaire de les compléter. Pour leur achèvement, seuls des termes utilisés par Koechlin lui-même ont été employés. Koechlin n'utilise toujours l'indication «soutenu» qu'au sens de «avec insistance», et jamais pour une modification du tempo (liste des indications d'interprétation, voir glossaire)
- 3.) Il existe quelques mentions d'instrumentation isolées de Koechlin dans les sources, une orchestration des *Danses* était prévue, mais Koechlin n'a pas réalisé ce projet. Dans le morceau IV (à la mesure 4), toutes les sources font référence à la *Flûte ou plutôt Ondes Martenot\** pour le *Chant*; le premier accord d'accompagnement porte la note *Hp* ? [harpe ?]. Il en résulta, pour l'achèvement, les accords pour une part en arpège. Pour approcher des caractéristiques sonores des Ondes Martenot, l'éditeur a préféré des octaves doubles (avec la pédale droite et le vibrato de la pédale) évitant la tonalité proprement dite. Comme avec les Ondes Martenot, la résonance du son doit rester relativement longtemps dans l'espace et avoir des contours légèrement flous. Cependant,

\* Ondes Martenot: cet instrument monodique est une invention de l'ingénieur français Martenot (1898-1980), présentée pour la première fois en 1928. Cet instrument, travaillant à base de tubes électroniques, se distingue par un son presque irréel et des effets de résonance et d'écho entièrement nouveaux à l'époque.



pour ne pas en user jusqu'à l'ennui, cet effet n'a été utilisé qu'avec économie et non de manière constante.

- 4.) Pour les parties marquées par Koechlin avec le terme de *percussion* et seulement vaguement esquissées, il n'a pas été envisagé d'avoir recours à des solutions auxiliaires (pianiste muni d'un instrument à percussion ou coups frappés sur le corps du piano). Les sources n'offrent pas de matériel suffisant de leur côté pour une partie de percussion propre dans une version à deux pianos. C'est pourquoi les passages marqués du terme de *percussion* ont été intégrés dans les parties pour piano.
- 5.) Très souvent, les contenus des mesures, chez Koechlin, sont de durée très différente. La musique de Koechlin évite les symétries trop claires, les liaisons amples parviennent ainsi à une sorte d'état aérien tout particulier. Dans ses compositions de musique de chambre ou pour instrument solo, Koechlin renonce presque systématiquement, malgré les changements de mesures constants, aux indications de mesures à la clé. Dans l'esprit de Koechlin, les mentions de mesures n'ont donc pas été ajoutées non plus lors de l'achèvement des *Danses*. Cependant, pour des raisons de clarté, quelques barres de mesure en pointillés ont été ajoutées dans certaines mesures particulièrement longues, typiques de l'écriture de Koechlin.
- 6.) Les indications métronomiques pour les morceaux I à IV de la source C ne sont pas de la main de Koechlin, elles sont même notées pour une part au stylo-bille bleu, qui n'existait pas en France en 1939, et que Koechlin n'a jamais utilisé même à la fin des années 40. Ces indications métronomiques peuvent pour une part induire en erreur et ont très vraisemblablement été notées par un élève de Koechlin, Pierre Renaudin, qui a classé les oeuvres posthumes à partir d'environ 1952 et calculé les durées des compositions de Koechlin n'ayant pas encore été enregistrées afin de les déclarer à la SACEM. On le voit bien à la page 7 (source C): Renaudin a compté les noires et noté au bas de la page 7 le nombre 63, la page 7 comportant 63 noires en tout. En général, Koechlin n'apporte des indications métronomiques que s'il craint que leur absence puisse entraîner l'interprète à choisir un tempo totalement erroné. C'est certainement le cas pour le morceau V, où Koechlin a mentionné  $\text{♩} = 90-100$ ; le compositeur voulait expressément que le tempo ne soit pas plus rapide. Chez Koechlin, l'apothéose est bien plus une réflexion tournée vers l'intérieur, et moins une fanfare triomphale et acclamante. *Apothéose de la danse* – qui ne pense pas là à l'expression apposée par Wagner au final de la septième de Beethoven! C'est tout le contraire chez Koechlin: la partie finale des *Danses pour Ginger* a un caractère de marche lente, c'est une promenade et un épilogue contemplatif et attentif. Pour les pièces I-IV, l'éditeur recommande les indications métronomiques suivantes, toujours rapportés au début des morceaux correspondants:
  - I. L'élan  $\text{♩} = 192-208$
  - II. Danse lente  $\text{♩} = 80-88$
  - III. Les tourbillons  $\text{♩} = 108-120$
  - IV. La danse sous les étoiles  $\text{♩} = 40-48$
- 7.) Les sources, en particulier la source C, comportent de nombreuses remarques de Koechlin qui furent d'importance décisive pour le complément et l'achèvement des *Danses pour Ginger*. Voici la liste des notes les plus importantes:

#### I. L'élan

Source C, page 6, mesure 63: *enchaînement à revoir*. Dans la source A, Koechlin note do dièse à la basse pour la note finale du morceau I, dans la source B par contre la note mi. Dans la source C, la hauteur de cette note finale n'est pas clairement définie, mais seulement écrite sous forme de blanche sous la portée inférieure. L'éditeur considère qu'il est judicieux de proposer les deux versions: le do dièse, si le morceau est joué seul, le mi par contre en liaison avec le morceau II; interprété en fa bémol, ce mi est la note menant au mi bémol par lequel commence le morceau II.

Source B: La remarque de Koechlin dans la source B pour le passage du morceau I au morceau II – *transition en annonçant le rythme de la Danse lente* – est une aide précieuse pour la compréhension de cette transition et a donc été reprise dans la présente édition.

## II. Danse lente

Source C, page 9, transition de la mesure 9 à la mesure 10: ♩ = ♩ . Koechlin utilise presque toujours l'indication (ou comparable) lors d'un changement de rythme au sens de nouvelle croche = ancienne noire. A cet endroit de l'op. 163 II cependant, il est clair qu'il veut dire exactement le contraire: durée d'une croche des mesures plus lentes 1 à 9 = durée d'une noire dans le scherzando à partir de la mesure 10.

## III. Les tourbillons

Source C, page 14, note au-dessous de la mesure 18: *et trilles à voir*; ceci est même déjà esquissé dans la source B avec la clé de sol en voix moyenne. Ceci montre nettement que la chaîne de trilles ne doit pas être placée aussi sous la voix inférieure existante au registre grave. La source C seule pourrait amener à cette conclusion erronée.

## IV. La danse sur les étoiles

Source C, page 25, note au-dessus de la mesure 23: *ped. fa# en haut?* a amené au trémolo fa dièse<sup>4</sup>-fa dièse<sup>5</sup>. Ceci est également valable pour les mesures 43/44 dans le morceau V (source C, page 28): *étincelant et des ♯*. Koechlin utilise souvent dans sa musique pour piano des trémolos de ce type – qui ne sont pas vraiment la panacée du point de vue pianistique –, par exemple dans *Paysages et Marines* op. 63, I. *Sur la falaise*. L'idée que Koechlin se fait alors du son, orienté vers l'orchestration, va vers des trémolos de violon très denses.

## V. Final - Apothéose de la danse

Source C, page 31, note touchant respectivement aux mesures 68, 71 et 74: *accord?* ou *accords?*. Il était clair que les accords esquissés par Koechlin aux mesures 73 à 75 doivent être poursuivis en mouvements de noires jusque vers la fin du morceau V; cependant, un mouvement de noires régulier serait très atypique pour Koechlin durant cette période de création; c'est pourquoi l'éditeur a choisi les enjambements et les décalages rythmiques dans la poursuite des accords à partir de la mesure 76. Aux mesures 68, 71 et 72, des accords correspondant à la note de Koechlin ont été ajoutés.

Source C, page 32, note pour la fin du morceau: *fin à rev[oir]* et *finir sur si ou fa#*. Dans la source B, Koechlin note encore pour la fin de V: *finir ff*.

## Complément, achèvement et arrangement pour deux pianos

Le travail de complément fut plutôt celui d'une adaptation, d'intégration sensible que d'une réinvention. Pour des raisons relevant de la pratique de l'interprétation, la présente édition renonce consciemment à un marquage des passages complétés. L'ARCHIV CHARLES KOECHLIN (chez Otfrid Nies, Sangerweg 3, 34125 Kassel, Allemagne; tél.: 00.49.561.872151, fax: 00.49.561.8708522) met à la disposition des personnes intéressées un rapport de travail detaille concernant l'achèvement des *Dances pour Ginger*, ainsi que des copies des sources autographes A, B et C.

Le travail de complément et d'achèvement des *Dances pour Ginger* a comporte les étapes suivantes:

- a) Etudes des manuscrits originaux des sources B et C à l'occasion de plusieurs séjours à Paris de 1995 à 1998, étude de la source A à l'aide d'une photocopie.
- b) Déchiffrement pousse et premier traitement de l'ensemble des sources pour une notation provisoire; nouvelle étude des manuscrits originaux, visant entre autres à fixer une chronologie de l'écriture de Koechlin; élaboration d'une première version comportant des compléments pour les morceaux inacheves III et V (1998/99).

c) Tri et discussion des résultats obtenus jusque-là avec le pianiste et musicologue Dr. Robert Orledge. M. Orledge enseigne à l'université de Liverpool, ses nombreuses publications sur Fauré, Debussy, Koechlin et Satie font partie des ouvrages standard sur ces compositeurs. Prise en compte des suggestions de M. Orledge dans le travail de complément; prise en compte des propositions du duo de pianistes Tal & Groethuysen pour les détails pianistiques; achèvement des compléments; disposition et mise au propre de la partition pour piano pour la partition définitive (1999).

Les *Danses pour Ginger* op. 163 de Charles Koechlin ont été représentées pour la première fois dans leur version complétée par le duo de pianistes Yaara Tal & Andreas Groethuysen, le 11 septembre 2000, dans les Sophiensäle de Berlin, à l'occasion des 50<sup>ème</sup> Berliner Festwochen 2000. Le premier enregistrement du cycle sur disque compact a été publié par SONY MUSIC GERMANY sous le numéro 501785 2 (Koechlin, *The Music for 2 Pianists*, SMK 89618, 2001, Duo Tal & Groethuysen; Suites op. 6 et op. 19, *Quatre sonatines françaises* op. 60, 5 pièces de *Le portrait de Daisy Hamilton* op. 140, *Danses pour Ginger* op. 163).

L'achèvement et l'édition des *Danses pour Ginger* op. 163 de Charles Koechlin a été possible grâce au soutien de la fondation Maria Strecker-Daelen PRO MUSICA VIVA.

Nous remercions Madeleine Li-Koechlin (1911-1997), fille du compositeur. Par son travail infatigable de plusieurs décennies, elle a rendu accessible sous forme de scripts (de plusieurs milliers de pages tapées à la machine) le nombre quasi incommensurable des textes manuscrits inédits, la correspondance, les journaux intimes de Koechlin, permettant ainsi une connaissance inappréciable de son oeuvre. Son hospitalité est inoubliable.

Nous remercions également Yves Koechlin, fils du compositeur. Il conserve les oeuvres posthumes de Koechlin et permet à tout moment, avec une grande serviabilité, de consulter les manuscrits.

Il convient de remercier aussi le duo Yaara Tal & Andreas Groethuysen pour leur engagement et leur travail sur la musique de Koechlin, leur interprétation convaincante et impressionnante, ainsi que pour leurs précieux conseils pianistiques.

Un remerciement tout particulier doit être adressé à Robert Orledge pour de longues années d'échange d'idées, pour ses conseils critiques prodigués avec une grande sensibilité, ainsi que ses suggestions et ses propositions dans le cadre de l'achèvement de la présente édition.

Otfrid Nies

Traduction Martine Paulauskas

## Preface

Charles Koechlin (1867–1950) belonged to the generation of Debussy, Satie and Ravel, although he survived these composers by decades. Koechlin was born in Paris on 27 November 1867. He came from an extensive family of inventors, engineers, industrialists and artists, who had lived in Mulhouse (Alsace) for centuries. He was given piano lessons at the age of six and made his first attempts at composition when he was 15. Koechlin commenced his studies at the Ecole Polytechnique in Paris in 1887 but in 1889 he gave up his intention of becoming an astronomer. He opted for music, and in 1890 entered the Paris Conservatoire where he studied under Antoine Taudou, André Gedalge and Jules Massenet. When Massenet resigned in 1896, Koechlin became a pupil of Gabriel Fauré, who appointed him as his assistant in 1898. In 1910, together with Fauré, Maurice Ravel, André Caplet and others, Koechlin founded the "Société Musicale Indépendante" (SMI), an organization which was particularly active in promoting performances of contemporary music. In 1917 increasing financial problems compelled him to secure his family's livelihood by teaching and writing about music. During the period from 1918 to 1937 he made four extended visits to the USA and Canada, where he lectured at various universities. For Koechlin, who was a left-wing humanist, the outbreak of the Second World War was an incomprehensible disaster. From the end of 1939 onwards his inspiration as a creative composer dried up almost entirely for more than two years. During this period, in addition to revising earlier compositions, he devoted himself to writing his four-volume *Traité de l'orchestration*. Taken as a whole, the last 20 years of Koechlin's life yielded a rich harvest of orchestral works. Koechlin died on 31 December, 1950 in his house in Le Canadel on the Mediterranean.

### Compositions by Koechlin inspired by film

In Koechlin's output as a composer the period 1933–1938 is marked by works which owed their inspiration to the medium of film. At the beginning of 1933 Charles Koechlin saw for the first time the film *The Blue Angel* (1930, directed by Josef von Sternberg) with Marlene Dietrich and Emil Jannings in the leading roles. Koechlin was spellbound and became a passionate cinema-goer. But film music, with some exceptions, did not satisfy him. He criticized it as superficial, often empty, banal or vulgar, calling it the weakest element of a film, playing the part of a despised poor relation. *The Seven Stars' Symphony* in seven movements, Op. 132, which he composed in just a few weeks in 1933, marks the beginning of Koechlin's musical concern with the medium of film. Compositions not written to order for a particular film but triggered off by cinematic experiences, make Koechlin, – who in 1934 had also devoted various essays to the topic of "composing for the cinema" – a notable special case in the history of film music.

The *Cinq danses pour Ginger* Op. 163 (1937–39) are connected with the films of Fred Astaire and Ginger Rogers, especially *Swing Time* (1936, directed by George Stevens). The sequence *La Danse sous les étoiles* [The Dance Beneath the Stars] is an episode from *Swing Time* which suggested Piece IV to Koechlin. By 1938 Koechlin was increasingly losing interest in composing under the inspiration of film, which had occupied him so intensively since 1933. The composition of the orchestral works *Le buisson ardent* Op. 171 and *Les bandar-log* Op. 176 during the period 1937–39 meant that the continuation of work on the *Danses pour Ginger* was to a large extent pushed aside. The outbreak of the Second World War and the attendant political developments also played their part. When Koechlin finally began to compose again, towards the end of 1941, orchestral works such as *Offrande musicale sur le nom de BACH* Op. 187 (1942–46) and *Le Docteur Fabricius* Op. 202 (1941–46) were uppermost in his mind, whereas Pieces III and V of the *Danses pour Ginger* continued to remain fragments. Even so, Koechlin included his Op. 163 in a list which he drew up in 1949 of works that were to be completed and possibly orchestrated.

## Amplification and completion of the *Danses pour Ginger*

The sources for Koechlin's Op. 163, which are extant in their entirety, show that Pieces I, II and IV were to a large extent musically complete compositions. There are substantial gaps, on the other hand, in Pieces III and V. In the sources large stretches have no dynamic markings; these can, however, be deduced relatively easily from the musical context. Ties and slurs, along with indications of expression and phrasing, are extremely incomplete. For the purposes of amplifying and completing the pieces a version for two pianos seemed appropriate, providing an opportunity for making meaningful musical use of the colour and positioning of the two spatially separated sources of sound. Koechlin's setting of Pieces I and II is less dense and can hence be played on a single piano. It is perfectly possible for these two pieces to be performed separately or in sequence. Pieces III–V, on the other hand, which can only be adequately presented using two pianos, should not be played separately but only ever within the sequence I–V.

### Sources

*Source A:* Music Library of the University of California at Berkeley, USA, Shatto-Urner bequest, MSS 68–77, "brouillons" [sketches], 37 pages. Dates: 25/26.2.37 and 15–21.6.37, revision 4–6.7.37, 14.8.37, 16–19.8.37. Sketches for all five pieces, some longer passages already in outline, some passages in more than one form and at various stages of composition.

*Source B:* Bibliothèque Nationale, Paris, MS 15415, 26 pages. Copy dated 20.8.37. First version of Pieces I–V, in outline, not fully worked out in all sections, but in places merely rhythmically sketched without indications of pitch, especially in Pieces III and V. Dates by which the pieces were worked out: 1.9.37 (Piece III), 2.9.37 (Pieces III, IV and the beginning of V), 3/4.9.37 (Piece V). Dates of revision: 8.9.37, 13.8.39 and 21.8.39.

*Source C:* Copy made in 1939, in the estate of M. Yves Koechlin, Paris, 32 pages. Dates: 15.9.39 (Pieces I, II and IV) and 16.9.39 (Pieces III and V). The copy was made from source B. No substantial further work on the sections merely sketched in B. Source C is a résumé of Koechlin's work on the pieces of Op. 163 up to that point, while at the same time documenting the last occasion on which he worked on this opus and in general on music inspired by film.

### Notes

- 1.) In source C there are a total of 16 mistakes which are quite obviously slips that arose during writing or copying. It was possible with the help of sources A and B to correct them quite unequivocally.
- 2.) Koechlin otherwise makes considerable use of performance markings. In the *Danses pour Ginger*, in the form in which the composer left them at his death, such markings are used relatively sparingly. It seemed necessary to add to them. In completing the music only such terms were employed as used by Koechlin himself. The instruction *soutenu* was only ever used by Koechlin in the sense of emphatic, never to indicate a change of tempo (for a list of the performance markings, with translations, see Glossary.)
- 3.) In the sources there are very occasional indications by Koechlin of instrumentation. He intended to orchestrate the *Danses* but did not carry out this intention. In Piece IV (at bar 4) there are references in all the sources to *Flûte ou plutôt Ondes Martenot* [Flute or rather Ondes Martenot<sup>\*</sup>] for the *Chant* [melody]. The first accompanying chord is annotated *Hp?* [harp?] This led to the choice of the partially arpeggiated chords in the completed version. To come as close as possible to the characteristic sound of the Ondes Martenot<sup>\*</sup>, it seemed to the editor that the best solution would be to play the part both an octave above and an octave below, omitting the part that the composer originally wrote and using the right hand pedal with "pedal vibrato". As with the Ondes Martenot the sound should die away rather slowly, with slightly blurred contours. This effect, however, has been used sparingly, in order not to overwork it.

<sup>\*</sup> Ondes Martenot: This monodic instrument was invented by the French engineer Maurice Martenot (1898–1980) and first presented to the public in 1928. The instrument works by way of electronic valves and is characterized by an eerie, almost unreal sound and by its resonance and echo effects, which were completely new at the time.

- 4.) For the passages, only roughly sketched, where Koechlin indicated *percussion*, no makeshift solutions – such as giving the pianist a percussion instrument or instructing him/her to strike the body of the piano – were considered. On the other hand there is insufficient material in the sources for an independent percussion part within a version for two pianos. Therefore all the passages marked *percussion* have been integrated into the piano parts.
- 5.) In very many cases Koechlin's bars are of widely differing duration. In his music Koechlin avoids any too obvious symmetry. This gives his long arching phrases a special kind of floating quality. In his compositions for solo instrument or chamber group, Koechlin, despite his constant changes of time, dispenses almost entirely with time signatures. In this same spirit, therefore, time signatures have not been given in the completed *Danses*. However, for the sake of clarity, some of the particularly long bars that are typical of Koechlin have been subdivided by means of broken lines.
- 6.) The metronome markings for Pieces I-IV in source C are not in Koechlin's hand. Indeed, in some cases they are written in blue ballpoint pen, which probably did not as yet exist in France in 1939 and which even in the late 1940s Koechlin never used. Some of these metronome markings are misleading; they were most probably provided by Koechlin's pupil Pierre Renaudin, who from 1952 onwards examined Koechlin's unpublished manuscripts and calculated the duration of such compositions as had not as yet been registered, in order to have them listed by SACEM (French copyright collecting society). This can be clearly seen on page 7 (source C): Renaudin has counted all the crotchets and noted the number 63 at the lower margin of page 7; there are indeed a total of 63 crotchets on page 7. In general Koechlin only provided a metronome marking when he was afraid that without it the performer might choose a completely wrong tempo. This certainly also applies to Piece V with Koechlin's tempo marking ♩ = 90–100, an explicit rejection by the composer of any faster tempo. For Koechlin, apotheosis does not so much signify an ecstatic, triumphant fanfare, but is much more a matter of an inward, reflective mood. *Apothéose de la danse* – who does not associate these words with the phrase which Wagner coined for the Finale of Beethoven's Seventh! But things are quite different with Koechlin. The concluding part of *Danses pour Ginger* proceeds at a walking pace, it is a "Promenade", a lingering, contemplative epilogue. For Pieces I-IV the editor would like to recommend the following tempos, which all refer to the openings of the particular pieces:
- I. L'élan ♩ = 192–208
  - II. Danse lente ♩ = 80–88
  - III. Les tourbillons ♩ = 108–120
  - IV. La danse sous les étoiles ♩ = 40–48
- 7.) In the sources, in particular source C, there are many annotations by Koechlin to be found which were of decisive importance for the amplification and completion of the *Danses pour Ginger*. The following is a list of the most important of them:

#### I. L'élan

Source C, page 6, bar 63: *enchaînement à revoir* [linking (with Piece II) to be checked]. In source A Koechlin noted C# in the bass as the final note of Piece I, but in source B he wrote the note E. In source C the precise pitch of this final note is not clearly indicated, it is simply written as a minim beneath the bottom staff. It seems appropriate to the editor to offer both versions: the C# for performances of Piece I only, and the E to provide a link with Piece II. Enharmonically converted to F flat, this E becomes the upper leading note of E flat, the note with which piece II begins.

Source B: Koechlin's comment in source B on the transition from Piece I to Piece II: *transition en annonçant le rythme de la Danse lente* [Transition announcing the rhythm of the *Danse lente*] is helpful for the understanding of this transition and has therefore been included in this edition.

## II. Danse lente

Source C, p. 9, transition bar 9 to bar 10: ♪ = ♪. The marking ♪ = ♪ (or a comparable marking) at changes of tempo is almost always used by Koechlin in the sense of "new quaver = preceding crotchet". But it is perfectly clear that at this point in Op. 163, II the opposite is meant: the duration of a quaver in the slower bars 1 to 9 = duration of a crotchet in the *Scherzando* from bar 10.

## III. Les tourbillons

Source C, p. 14, annotation beneath bar 18: *et trilles à voir* [and trills to be decided]; in source B a treble clef at this point even suggests an inner voice. This makes it clear that the chain of trills is not intended to be set in a low register beneath the existing lower voice. Taken by itself, source C could be misleading here.

## IV. La danse sous les étoiles

Source C, p. 25, the annotation above bar 23: *ped. fa# en haut?* [pedal-note F# in the upper voice?], has been realized, in the completed version, as a tremolo f##'-f##'''. Similarly at bars 43/44 in Piece V (source C, p. 28): *étincelant et des* [glittering/twinkling and separate]. Although, pianistically speaking, tremolos of this kind do not exactly constitute the ultimate wisdom, Koechlin often used them in his piano music (e.g. in *Paysages et Marines* Op. 63, I. *Sur la falaise*.) In these cases Koechlin's orchestraly oriented sound world pointed him in the direction of fast string tremolos.

## V. Final - Apothéose de la danse

Source C, p. 31, annotation at bars 68, 71 and 75: *accord(s)?* [chord(s)?]. It was clear that the chords suggested by Koechlin at bars 73-75 had to be continued as a series of crotchets to near the end of Piece V. However, a steady progression of crotchets would be highly untypical of Koechlin during this period of his creative life. For the continuation of the chords from bar 76 onwards, therefore, the editor decided to use tied-over chords and syncopated rhythms. Chords were also added at bars 68, 71 and 72 as indicated by Koechlin.

Source C, p. 32, annotation regarding the conclusion of the piece: *fin à rev.*[oir] [conclusion to be revised], and *finir sur si ou si et fa#* [end on B or B and F#]. In source B Koechlin also noted for the conclusion of V: *finir ff* [end *ff*].

## Amplification and completion of score, and arrangement for two pianos

Completion was more a matter of sensitive amplification than the invention of new material. In the present edition there are deliberately – as a practical measure for the sake of the performers – no indications as to where material has been added. The CHARLES KOEHLIN ARCHIVE (c/o Otfried Nies, Sangerweg 3, D-34125 Kassel, Germany, Tel. 0561/872151, Fax: 0561/8708522) will provide on request a detailed account of the completion process along with copies of the autograph sources A, B and C.

The task of amplifying and completing the *Danses pour Ginger* was carried out in the following stages:

- a) Study of the original MSS of sources B and C during a number of visits to Paris between 1995 and 1998; study of source A using a photocopy.
- b) Deciphering, to a large extent, and preliminary arrangement of the entire source material as a provisional score. Further study of the original MSS in order, among other reasons, to ascertain the chronology in which Koechlin wrote the music down. Production of a first amplified version of the incomplete pieces III and V (1998/99).
- c) Scrutiny and discussion of the results achieved to date with the pianist and musicologist Dr Robert Orledge. Orledge is Professor of Music at the University of Liverpool and his substantial output of publications on Fauré, Debussy, Koechlin and Satie are among the standard works on these composers. Inclusion of Orledge's suggestions regarding amplification. Inclusion of proposals put

forward by the piano duo Tal & Groethuysen regarding pianistic details. Completion of the task of amplification. Layout and fair copy of the piano score for the definitive text (1999).

The completed version of the *Danses pour Ginger* Op. 163 by Charles Koechlin was premiered by the piano duo Yaara Tal and Andreas Groethuysen during the 50th Berlin „Festwochen“ 2000, on 11 September 2000 in the Sophiensäle in Berlin. The first CD recording of the cycle was released by SONY MUSIC GERMANY with the No. 501785 2 (Koechlin, *The Music for 2 Pianists*, SMK 89618, 2001, Tal & Groethuysen Duo: *Suites* Op. 6 and Op. 19, *Quatre sonatines françaises* Op. 60, 5 pieces from *Le portrait der Daisy Hamilton* Op. 140, *Danses pour Ginger* Op. 163).

Completion and publication of the *Danses pour Ginger* Op. 163 by Charles Koechlin was made possible through the kind support of the Maria Strecker-Daelen Foundation PRO MUSICA VIVA. Thanks are due to the composer's daughter Madeleine Li-Koechlin (1911–1997). Tirelessly and over decades she made available in typescript the enormous number of unpublished handwritten texts – correspondence, diaries and much more besides (many thousands of typewritten pages) – and thereby made it possible in an invaluable way to gain insight into Koechlin's creative processes. Her hospitality will not be forgotten.

Thanks are also due to the composer's son Yves Koechlin. Koechlin's unpublished compositions are in his safe keeping, and he has been most helpful in making the MSS freely available for scrutiny. Thanks are likewise due to the piano duo Yaara Tal and Andreas Groethuysen for their committed concern with Koechlin's music, their convincing and impressive performances, and their valuable pianistic comments.

Very special thanks go to Robert Orledge for an exchange of ideas that has now lasted for many years, for his sensitive and critical advice and for thought-provoking suggestions during the preparation of the present edition.

Otfrid Nies  
Translation David Jenkinson



# Danses pour Ginger

Cinq pièces en hommage à Ginger Rogers

Charles Koechlin  
1867 - 1950  
op. 163 (1937/39)

## I. L'élan

**Allegro**

Piano I

*mf* *f* *mf*

(Piano II tacet)

*f*

*animez*

*animé et soutenu*

*f*

*toujours très animé*

*f*

16

*mp* *leggiero*

21

26

31

35 *mp* *mf*

Musical score for measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. It starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a series of chords and a melodic line. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated later in the system. The lower staff continues the harmonic accompaniment with various chordal textures.

39 *mf* *p subito*

Musical score for measures 39-43. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic and harmonic development, showing a shift in dynamics from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p subito*). The lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

44 *f*

Musical score for measures 44-47. The system consists of three staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic of forte (*f*). A first ending bracket labeled '1' spans measures 46 and 47. The middle and lower staves provide harmonic support with chords and bass lines.

48 *f solide*

Musical score for measures 48-51. The system consists of two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *solide*. The music features a strong, sustained melodic line in the upper register, supported by a rhythmic accompaniment in the lower register.

*céder un peu*

54

*p* *dolciss.* *p*

58

*pp* *mf* *rall.*

61

*lento et très clair* *pas trop lent ici* *court* *d'un trait*

*mp* *leggiero* *p* *m. d.* *mp* *m. g.* *p*

63

*transition en annonçant le rythme de la "Danse lente"* *retenir un peu*

*m. g.* *pp*

*Red.*

\*) *ossia:* à utiliser lorsque le 1er mouvement est joué seul  
als Abschluss, wenn der 1. Satz für sich allein gespielt wird  
use only when ending with this first movement

## II. Danse lente

Soutenu et très lié

Piano II

*pp*

(Piano I tacet)

Musical score for Piano II, measures 1-2. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with chords. The key signature has two flats.

Musical score for Piano II, measures 3-4. The right hand continues the melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with chords. The key signature has two flats.

*dolciss.*

Musical score for Piano II, measures 5-6. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with chords. The key signature has two flats.

*plein*

Musical score for Piano II, measures 7-8. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with chords. The key signature changes to three sharps.

*Scherzando*

10

Musical score for measures 10-12. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the treble clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 12 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

13

Musical score for measures 13-15. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 15 features a piano (*p*) dynamic marking in the treble clef.

16

Musical score for measures 16-17. Measure 16 includes an 8-measure rest (*8<sup>me</sup>*) in the treble clef. The dynamic is mezzo-piano (*mp*). Measure 17 features a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the treble clef. The instruction *soutenu* is written below the treble clef.

18

Musical score for measures 18-20. Measure 18 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble clef and a piano (*p*) dynamic in the bass clef. The instruction *plein* is written below the treble clef. Measure 19 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble clef and a piano (*p*) dynamic in the bass clef. The instruction *presque f* is written below the treble clef. Measure 20 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble clef and a piano (*p*) dynamic in the bass clef. The instruction *sans retenir* is written above the treble clef.

$\text{♩} = \text{♩}$   
Tempo I

19



*p*

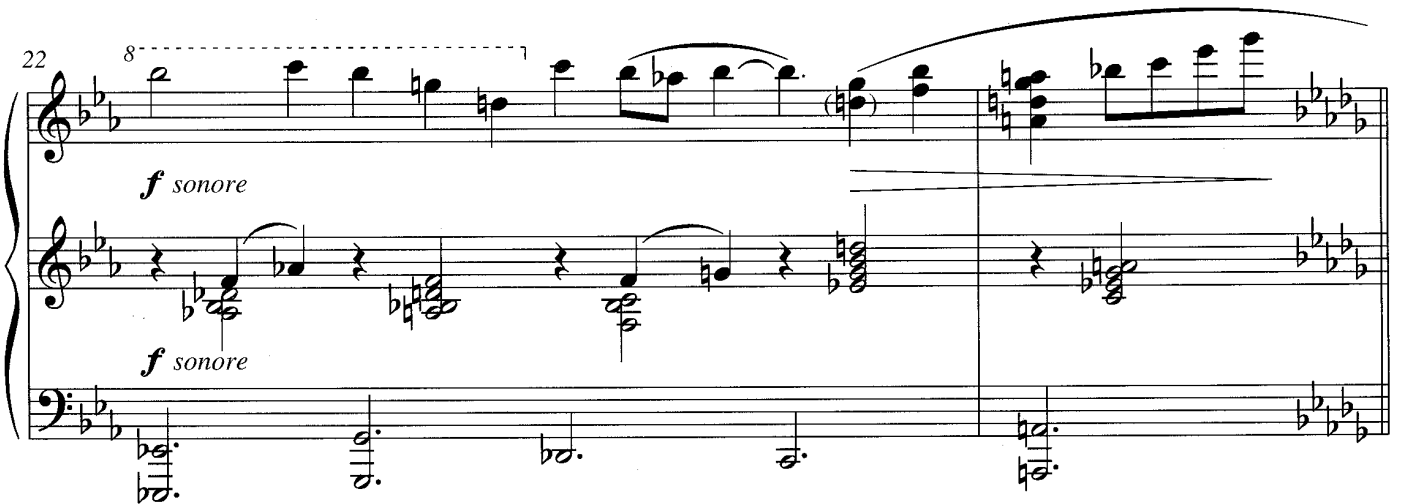
(21)



*mf*

22

8



*f* *sonore*

*f* *sonore*

24 *mp* *très lié*

2d plan \*)

*pp*

*mp*

8---7 8---7

29

8---7

*p*

33 *marcher*

*mp* *mf* *encore mf*

*clair*

38 *p* *pp*

*pp*

40

*pp*

*enchaînez III*

\*) 2d plan = im Hintergrund, Nebenstimme  
= in the background



## III. Les Tourbillons

**Allegro agitato***agitato presque tragique et qui se continuera joyeux et bitonal*

Piano I

Piano II

*non legato*  
*f* 3

3

*souple, presque lié*

*mp* *presque f*

6

*ff clair* *f*

*non legato* 3 *ff* *f* *mf* *f* 3

The musical score is arranged in three systems. The first system shows Piano I with a whole rest and Piano II with a melodic line starting with a triplet of eighth notes marked 'non legato' and 'f'. The second system continues Piano II's melodic line, marked 'souple, presque lié', with dynamics ranging from 'mp' to 'presque f'. The third system features Piano I with a melodic line marked 'ff clair' and 'f', and Piano II with a complex rhythmic pattern including triplets and sixteenth notes, with dynamics 'non legato', 'ff', 'f', 'mf', and 'f'. The score includes various musical notations such as rests, triplets, slurs, and dynamic markings.

8

9

*ff* *ff* *p* *p*

3 5 7 *cresc.*

*presque lié*

8

11

*cresc.* *(cresc.)* *ff*

7 7 7 7

*presser* *con fuoco*

(13)

8

*ff* *solide*

(15)

Musical score for measures 15-16. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. Measure 15 features a complex melodic line in the right hand with a dotted rhythm and a trill-like figure. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 16 continues the melodic development with dynamic markings *ff* and *p*. The left hand accompaniment includes chords and moving lines with dynamic markings *ff*, *f*, and *mf*.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. Measure 17 shows a melodic line in the right hand with a dotted rhythm and a trill-like figure. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 18 continues the melodic development with dynamic markings *p* and *mf*. The left hand accompaniment includes chords and moving lines with dynamic markings *p* and *mf*.

18

Musical score for measures 19-20. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. Measure 19 features a complex melodic line in the right hand with a dotted rhythm and a trill-like figure. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 20 continues the melodic development with dynamic markings *p* and *mf*. The left hand accompaniment includes chords and moving lines with dynamic markings *p* and *mf*.

20

mf

p

mf

f

8<sup>7</sup>

8<sup>7</sup>

Detailed description: This system contains measures 20 and 21. The top staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The middle staff (treble clef) has a piano accompaniment with slurs and accents, marked *p*. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents, marked *mf*. Measure 21 includes a first ending bracket over the final two measures, marked *f*. The measure numbers 20 and 21 are indicated at the start of their respective staves.

22

mf

p

mf<sup>3</sup>

p

mp<sup>3</sup>

8<sup>7</sup>

8<sup>7</sup>

Detailed description: This system contains measures 22 and 23. The top staff (treble clef) has a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The middle staff (treble clef) has a piano accompaniment with slurs and accents, marked *p*. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents, marked *mp<sup>3</sup>*. Measure 23 includes a first ending bracket over the final two measures, marked *p*. The measure numbers 22 and 23 are indicated at the start of their respective staves.

(23)

*schierzando*

*leggiere*

*cresc. poco a poco*

8<sup>7</sup>

4:3

4:3

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. The top staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked *leggiere*. The middle staff (treble clef) has a piano accompaniment with slurs and accents, marked *cresc. poco a poco*. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents. Measure 24 includes a first ending bracket over the final two measures, marked *4:3*. The measure number 23 is indicated at the start of the first staff.

24

mf *f* *ff*

*mf* *f solide* *mf*

(25)

*f*

*ff* *ff* *f*

27

*mf* *cresc.*

*mf* *cresc.*

29 *éclatant, presser* *retenu*

*f* *ff*

(30) *presser*

*fff* *presser*

32 *con fuoco*

*ff*

*ossia:*

*con fuoco*

*gliss. sur les touches noires* *gliss. sur les touches noires*

*ff*

3 3



*un peu retenu*

(39) <sup>8</sup>

*joyeux*

*cresc.* *ff* *mf* *ff en dehors*

*gliss. sur les touches blanches*

*un peu retenu*

*ff* *f*

41 <sup>8</sup>

*mf* *ff en dehors* *f*

44 *presser* <sup>8</sup>

*très emballé* *en animant toujours*

*ff* *solide*

*presser* *très emballé* *en animant toujours*

*ff*



*tourbilloner* *très animé*

46

*mf (sub.)*

*m. g.*

8ba

8

*très animé*

*tourbilloner* *mf (sub.)*

(47)

*cresc.*

8

*cresc.*

49

*fff*

*f*

*mf*

*p*

*pp*

*sans retenir*

*ff dim.*

8

*fff*

3ème Red.

*enchaînez IV*

## IV. La danse sous les étoiles

(d'après un épisode de "Swing Time")

Lent dolcissimo

*ppp*

Lent dolcissimo

*très lié*

*pp*

*soutenu, subtil et profond*

2

*pp*

*sempre legatissimo*

*pp*

(3)

*toujours extrêmement lié*

*mp*

*un peu retenu*

(3)

*mp sostenuto*  
*un peu retenu*

4

*pp*  
*m. g.*  
*leggero 5*  
*m. g.*  
*céder un peu*  
*quasi Ondes Martenot*  
*cristallin et lumineux*  
*céder un peu*  
*pp* *ped. (vibrer)*

(5)

*a tempo*  
*pp*  
*soutenu*  
*a tempo*  
*mp très soutenu*  
*à l'aise*

8

(5)

*Très calme*

*p dolce*  
*pp*

*Très calme*

*pp*

Musical score for system (5) featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with a fermata and a triplet. The left hand has a bass line with triplets and a fermata. Dynamics include *p dolce*, *pp*, and *pp*. A *Très calme* instruction is present. A dashed line with the number 8 is above the first measure.

(6)

Musical score for system (6) featuring a grand staff. The right hand has a melodic line with a fermata and a sextuplet. The left hand has a bass line with a sextuplet and a triplet. A *Très calme* instruction is present.

(6)

*soutenu*

*mp*

*rall.*

*Sba*  
*pp*

*rall.*

Musical score for system (6) featuring a grand staff. The right hand has a melodic line with a fermata and a triplet. The left hand has a bass line with a sextuplet and a triplet. Dynamics include *mp*, *pp*, and *pp*. *soutenu* and *rall.* instructions are present. A dashed line with the number 8 is above the first measure.

7 *a tempo (pas trop lent ici)*

pp

*a tempo (pas trop lent ici)*

pp cristallin et lumineux

p dolciss.

12

*m. g.*

p

ppp

pp

mp

*m. g.*

mp espr.

p lumineux

17

*en dehors*

pp

p

p dolciss.

lumineux

p dolciss.

étéint

comme une **ppp** timbale lointaine

22

8

*pp* clair et lumineux

*ppp* Calme

*dolciss.*

*mp* soutenu

*pp*

8ba

Detailed description: This system contains measures 22 and 23. Measure 22 features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a similar rhythmic pattern. Measure 23 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line with triplets. Dynamics include *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *mp* (mezzo-piano), and *pp*. Performance instructions include 'clair et lumineux', 'Calme', 'dolciss.', and 'soutenu'. A section marker '8' is at the top, and '8ba' is at the bottom.

(23)

8

*sempre ppp*

*très éteint*

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. Measure 23 has a treble clef with a few notes and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 24 features a treble clef with a sustained chord and a bass clef with a triplet of eighth notes. Dynamics include *sempre ppp* and *très éteint*. A section marker '8' is at the top.

(23)

8

*smorzando*

*pp*

*pp*

8ba

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. Measure 24 has a treble clef with a sustained chord and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 25 features a treble clef with a sustained chord and a bass clef with a triplet of eighth notes. Dynamics include *smorzando* and *pp*. A section marker '8' is at the top, and '8ba' is at the bottom.

# V. Final - Apothéose de la danse

Moderato (♩ = 90 à 100)  
con moto, mais assez large et d'une sonorité très soutenue  
bien chanté

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand with a *f* dynamic and *plein* articulation, and a bass line with *f* dynamics. A *cresc.* marking is present. The second system (measures 5-8) begins with a *(cresc.) ff sans dureté* marking and includes the instruction *nourri* for the right hand and *soutenu* for the bass line. The third system (measures 9-12) starts with a *f* dynamic and includes a *8* measure repeat sign. The key signature changes from three sharps to two flats.

15

*mf*

*en dehors*

*f*

*mf*

8

20

*f* très plein

*solide*

*solide*

*f* très plein

clair et solide

allant

8

25

*clair et solide*

*allant*

*allant*



*un peu retenu*

30

Musical score for measures 30-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 30 starts with a fermata over a chord. Measure 31 has a fermata over a chord. Measure 32 has a fermata over a chord. The dynamic marking *moins f* is placed above the bass staff in measure 31. A dashed line with the number 8 is above the first two measures.

*un peu retenu*

8

Musical score for measures 31-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 31 has a fermata over a chord. Measure 32 has a fermata over a chord. The dynamic marking *moins f* is placed above the bass staff in measure 31. A dashed line with the number 8 is above the first measure.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 33 has a fermata over a chord. Measure 34 has a fermata over a chord. Measure 35 has a fermata over a chord. Measure 36 has a fermata over a chord. The dynamic marking *très solide* is placed above the bass staff in measure 36. The dynamic marking *mf* is placed below the bass staff in measure 36.

*très solide*

*mf*

*très solide*

*mf*

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 37 has a fermata over a chord. Measure 38 has a fermata over a chord. Measure 39 has a fermata over a chord. Measure 40 has a fermata over a chord. The dynamic marking *allant* is placed above the bass staff in measure 38. The dynamic marking *cresc. poco a poco* is placed below the bass staff in measure 38.

*allant*

*cresc. poco a poco*

*allant*

*cresc. poco a poco*

*un peu retenu  
étincelant*

8

42

Musical score for measures 42-43. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a piano accompaniment, and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked *un peu retenu étincelant*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 42 and 43. The dynamic marking *ff* is present in the middle treble staff.

*un peu retenu  
étincelant*

8

Musical score for measures 44-45. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a piano accompaniment, and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo/mood is marked *un peu retenu étincelant*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 44 and 45. The dynamic marking *ff* is present in the middle treble staff.

*allant*

8

Musical score for measures 46-47. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a piano accompaniment, and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo/mood is marked *allant*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 46 and 47. The dynamic marking *mf* is present in the middle treble staff, and *presque f* is present in the bass staff.

*allant*

Musical score for measures 48-49. The system consists of three staves: a treble staff with a piano accompaniment, a middle treble staff with a piano accompaniment, and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo/mood is marked *allant*. The dynamic marking *mf* is present in the middle treble staff.

8

Musical score for measures 50-51. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a piano accompaniment, and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo/mood is marked *clair et f*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 50 and 51.

*en dehors (comme une trompette)*

*clair et f*

Musical score for measures 52-53. The system consists of three staves: a treble staff with a piano accompaniment, a middle treble staff with a piano accompaniment, and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo/mood is marked *clair et f*. The dynamic marking *clair et f* is present in the middle treble staff.

50

*moins f (sub.)*

*f en dehors  
bien marqué (comme un appel de cor)*

8

*ff*

*mf*

*en dehors  
bien marqué (comme un appel de cor)*

54

*f*

*moins f*

8

*plein*

*mf*

*f en dehors  
bien marqué  
(comme un cor)*

60

*la basse bien soutenue*

8

*f*

*sans dureté*

*mf*

sans presser

66 *bien chanté et soutenu* *sans dureté*

*f* *mf* *presque f* *f bien marqué*

*en dehors* *sans presser*

*f* *presque f*

73 *largement chanté et sans dureté*

*ff* *solide, très soutenu* *toujours bien marqué*

*les accords très pleins et bien accentués jusqu'à la fin*

*ff* *solide, très soutenu*

*la basse très soutenue*

80 *sans retenir* *sec*

*fff* *plein*

*sec*

*8ba. 1*

*sans retenir* *fff* *fff plein* *sec*

## Glossaire/Glossar/Glossary

à l'aise	bequem, frei, Zeit lassen, ausspielen	comfortably, free, take time, play out
allant	gehend, vorwärtsdrängend	andante, pressing forward
animez; animé; très animé	im Tempo belebend; belebt; sehr belebt	animando; animato; molto animato
au 2d. plan, 2d. plan	Nebenstimme, nebensächlich, im Hintergrund	secondary voice, incidental, in the background
bien chanté	gesungen, sehr gesänglich	molto cantabile
bien lié; très lié; toujours extrêmement lié	gut gebunden; sehr gebunden; immer sehr gut gebunden	legato; molto legato; sempre legatissimo
bien marqué; toujours bien marqué	gut akzentuiert; immer gut akzentuiert	marcato; sempre marcato
céder un peu	im Tempo etwas nachgeben	un poco meno mosso
clair	klar, hell	clear, bright
comme un appel de cor	wie ein Hornruf	like a horn call
comme une timbale lointaine	wie ferne Trommelschläge	like distant drumbeats
comme une trompette	wie ein Trompetensignal	like a trumpet
cristallin	kristallklar	crystal clear
d'un trait	in einem Zug, ohne abzusetzen	in one go, without a break
éclatant	durchdringend, schallend, blendend	piercing, blaring, dazzling
emballé; très emballé	hingerissen, ausbrechend; wild ausbrechend	agitato; molto agitato
en dehors	hervortretend, führend, Hauptstimme	prominent, leading, principal voice
éteint; très éteint	erlöschend, ausdruckslos; ganz erloschen	smorzando; molto smorzando, dying, faint
étincelant	strahlend, gleißend, glänzend, blitzend	sparkling, glittering
joyeux	heiter, voller Freude, ausgelassen	joyously
la basse très soutenue	die Basslinie sehr nachdrücklich	bass line very prominent
largement chanté	breit gesungen	sostenuto e cantabile
les accords très pleins et bien accentués jusqu'à la fin	die Akkorde sehr klangvoll und bis zum Schluss gut akzentuiert	the chords very full and marcato through to the end
lointain	von ferne, kaum wahrnehmbar	in the distance, hardly perceptible
lumineux	leuchtend, verklärt	luminous, transfigured
marcher	vorwärts, etwas beschleunigen, drängend, nicht zögern	poco accelerando, without hesitation
moins <i>f</i>	weniger laut	less loud, less <i>f</i>
nourri	voll, ausdrucksvoll	expressive
pas trop lent ici	hier nicht zu langsam	not too slowly here
plein	kraftvoll, klangvoll, offen, kräftig	full, vigorous
presque <i>f</i>	fast gebunden	almost <i>f</i>
presque lié	eilen, beschleunigen	almost tied
presser	ausdrucksvoll, innig, tief empfunden	accelerando
profond	im Tempo zurückgehalten; etwas zurückgehalten	expressive, deeply felt
retenu; un peu retenu	ohne Härte	ritenuto; poco ritenuto
sans dureté	ohne zu verlangsamen	without hardness
sans retenir	trocken, kurz	non ritenuto
sec	kraftvoll, fest	dry, short
solide	klangvoll	firm, vigorous
sonore	geschmeidig, schmiegsam	sonorous
souple	nachdrücklich, herausgehoben	supple, agile
soutenu	fein, zart, einschmeichelnd	prominent
subtil	wirbeln, umherwirbeln, stürmisch-turbulent sich überstürzend	subtle, delicate
tourbilloner	die Überleitung kündigt den Rhythmus der Danse lente an	turbulent, tempestuous
transition en annonçant le rythme de la Danse lente		transition announcing the rhythm of the Danse lente