



Edition Schott

Charles Koechlin

(1867-1950)

# Le Portrait de Daisy Hamilton

opus 140

Volume 7 : Dix Pièces pour sextuor à cordes

Heft 7: Zehn Stücke für Streichsextett

Volume 7: Ten Pieces for String Sextet

2 Violons, 2 Altos, 2 Violoncelles / Violin, Cello and Double Bass

2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli / Violin, Cello and Double Bass

2 Violins, 2 Violas, 2 Cellos / Cello and Double Bass

(1934-38)

Édité et arrangé pour sextuor à cordes

Herausgegeben und bearbeitet von Otfried Nies

Edited and arranged for String Sextet by

Otfried Nies

ED 2075  
ISMN 979-0-2278-0755-5

PREVIEW  
Low Resolution

[www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)

 SCHOTT

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

© 2010 SCHOTT-MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

# Le Portrait de Daisy Hamilton oder Der frühe Tonfilm als Inspirationsquelle

## Vorwort

„Sieh mal an, der verkalkte Fugenschreiber wandelt auf den Spuren von Monsieur le Trouhadec und schreibt darüber einen maliziös komentieren würde. Dieser Trouhadec, ein angegraute Schürze, ist übrigens der Vater des berühmten Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche (1923) von Jules Romains. Im selben Jahr wurde er zum ersten Mal Josef von Sternbergs Film *Der blaue Engel* mit Marlene Dietrich und Emil Jannings in einer sehr berührt und zum leidenschaftlichen Kinogänger machte. Die Filmmusik jedoch, die er als zu einfach und vulgär kritisierte, konnte ihn, von Ausnahmen abgesehen, nicht zu einem weiteren Glied und spielen die Rolle der „verarmten, missachteten Tante“.

Ebenfalls 1933 erhielt Koechlin den Auftrag, zu einer bestimmt *Le portrait de Daisy Hamilton Croisières avec l'escadre* die Musik zu schreiben. Zu der entsprechenden Tanzszene, die von einer Zigeunerin komponierte er im November 1933 ein prägnant-temperamentvolles symphonisches Stück unter dem Titel *Mandalous dans Barcelone* (op. 134). Die Komposition der innerhalb von nur einer Woche entstandenen „Tanzmusik“ für eine „orchestration espagnole“ bereitete ihm nach eigenem Bekunden ein enormes Vergnügen. Allerdings war es Koechlin nicht möglich, diesen Auftrag, das anscheinend auf wenig Gegenliebe: als nämlich Koechlin im Juni 1934 in einem Artikel über den Film zu schreiben bekam, war seine Musik überraschenderweise durch eine jüngste einschlägige Presseartikel mehrmals lobend hervorgehoben worden. Trotz aller Enttäuschung ging Koechlin der Sache nicht weiter nach, sondern schrieb weiterhin seine Musik, die für den Geschmack der Auftraggeber wohl zuviel eingespielt war.

In verschiedenen Essays beschreibt Koechlin sich mit dem Thema Filmkomposition. So in dem Artikel *Le problème de la musique de cinéma* aus dem Jahr 1934 in *La revue musicale*. Aus seiner Sicht war es eine ernüchternde Erkenntnis, dass die Kompositionen für Filmmusik nicht korrespondierte Praxis auf diesem Gebiet nur schwer auf einen Nenner zu bringen. Erst nachdem Koechlin seiner eher durchlängigen Beschäftigung mit dem Thema eine Vielzahl eigener Kompositionen gewidmet und die Möglichkeit und die Notwendigkeit einer Kinosinfonie zu verdanken: Kompositionen, die nicht als Filmmusik gedacht waren, sondern als Kompositionen zu gelten würden. Koechlins feurige Leidenschaft verflog allerdings im Laufe der nächsten Jahre unter dem Druck der bedrohlichen weltpolitischen Lage.

Le Porträt de Daisy Hamilton ist eine unvollendete Reinschrift auf zwei bis vier Systemen zeigt die im Skizzenteil des Autographs eine Komposition der Stücke 1 bis 65 sowie 89, dies jedoch ohne Angaben zur Artikulation und zur Dynamik. Bezieht sich der Dynamik, der Ligaturen und der Artikulation, eine Modifizierung des Autographs auf Koechlin nicht vorgenommen. Vortragsanweisungen dieser Art ergeben sich zum Teil aus dem Autograph aus dem künstlerischen Ablauf und wurden so ergänzt. Die Stücke 66 bis 88 hat der Komponist ebenfalls in einer ersten Skizzenversion hinterlassen; die Arbeit an den Stücken 79 und 87 war immerhin so weit fortgeschritten, dass eine Ergänzung und Veröffentlichung sinnvoll erschien. In welche Richtung Koechlin die Autograph weiterentwickelt hätte, bleibt dennoch rätselhaft. Meine Versuche einer Harmonisierung einzelner Monodie führen – ebenso wie eine Ergänzung durch Gegenstimmen imitierender oder kanonischer Art – auf die Vorlage Koechlins nicht zu befriedigenden Ergebnissen. Meine Bearbeitung will das Original in seiner ursprünglichen Gestalt wiedergeben und beschränkt sich daher darauf, den harmonischen Aspekt dieses weiten Spannungsbogens durch Haltetöne oder Pedaleffekte anklingen zu lassen. Die den Einführungstexten beigelegte Reproduktion des Autographs erlaubt den Vergleich der Skizze des Komponisten mit meiner Bearbeitung.

Die Herausgabe und Instrumentierung der zehn Stücke für Streichsextett erfolgte auf der Basis der Reinschrift Koechlins, die sich im Nachlass in Paris bei Yves Koechlin, dem Sohn des Komponisten, befindet. Bei einigen Unklarheiten dieses Notentextes wurden die in der Bibliothèque Nationale de France unter MS 14371 (1-2) befindlichen Skizzen Koechlins zu Rate gezogen; die sich daraus ergebenden minimalen Korrekturen wurden stillschweigend vorgenommen. Photokopien der Autographen können im ARCHIV CHARLES KOECHLIN (Kassel) eingesehen werden.

Koechlin's eigene Notationsweise wurde weitgehend übernommen; sie erscheint zuweilen unorthodox, dient aber immer interpretatorischen Absichten. Beibehalten sind auch die zahlreichen Sicherheitsvorzeichen, sie erweisen sich innerhalb eines freien Musikstils in komplexer Chromatik und mit oft weiträumigen Taktstrukturen als hilfreich. Die ruhigeren Stücke sollen sehr einfühlsam gespielt werden, mit den von Koechlin bevorzugten langen Phrasierungen und in verhaltener Dynamik, dabei ohne romantisches Rubato, soweit Tempoänderungen dieser Art nicht angegeben sind. Die Anweisung *soutenu* verwendet Koechlin immer nur im Sinne von *hervorgehoben* oder *drücklich*, nie für eine Modifikation des Tempos (Auflistung und Übersetzung der Vortragsbezeichnungen siehe Glossar).

Obwohl die verschiedenen Stücke aus *Le Portrait de Daisy Hamilton* in chronologischer Reihenfolge aufgeführt werden, haben Robert Orledge und ich die einzelnen Bände jeweils als abwechselndes Programm konzipiert. Es ist durchaus möglich, Stücke separat zu spielen oder andere Abfolgen zusammenzustellen. Der Titel der Sextettstücke soll dem besseren Verständnis dienen:

- 14. Schlittschuhlaufen
- 23. „Darf ich bitten ...“
- 2. Das kluge Mädchen
- 10. Marsch dieser Herren Militärs
- 18. Die Dame des Hauses
- 19. Im Badekostüm (nach [dem Film] „Calais – Douvres“)
- 87. Beklemmende Angst (die Nachricht über den Autounfall, 7. Februar 1936)
- 43. Ergebenheit in das Schicksal
- 61. Um Ihre Bitterkeit zu besänftigen (nach einer Szene aus dem Film „Calais – Douvres“)
- 89. „Rückkehr der Unbekümmertheit“

Im Titel von Stück 19 verweist Koechlin auf den 1936 in den USA unter Regie von Sam Wood, unter der Kameraleitung von Harry Harvey in der Hauptrolle, die Regie führte Anatol Litvak – Der Zusatz im Titel von „Badekostüm“ auf „Calais – Douvres“ ist eine Verwechslung und entstand am 7. Februar 1936 in Paris-midi, durch die Koechlin von einer schwere Grippe betroffen war. Das nach am selben Tag skizzierte Stück bringt seine tiefe Sorge um die Schauspielerin zum Ausdruck. In Stück 43 verdeutlicht Koechlin den Verlauf der melodischen Linien durch die Bezeichnungen *Chant* (Haupstimme) und *Chant accessoire* (wichtige Nebenstimme). Hierfür verwenden die Komponisten die durch die Schönberg-Schule eingebürgerten Zeichen H. 7 für Haupstimme und H. 8 für Nebenstimme. Wie der Aufruf in Takt 5 von Stück 61 knüpft der Komponist einen Bezug zur Atmosphäre des Films an: „... dans une grotte, dans un Qumblit, dans un arbre et cordes op. 80 (1908-21), dieser Satz trägt den Titel „Grotte calme“.

Innenstimmern der Bass- und Kontrabassgruppe kommt der Herausgeber bei den beiden tiefen Instrumenten die Alternative zwei Violoncelli oder zwei Kontrabässe zu, so auch in der Version mit zwei Celli über die entsprechenden Töne in Bass- und Kontrabassgruppe. Dieser Vorschlag muss für das rechte Cello das Herunterstimmen der C-Saite um einen Ganzton genommen werden. Ein entsprechender Zeichenbetrug gilt für die gesamte Suite. Zur Erleichterung ist in der Instrumentalstimme von Koechlin die entsprechende Alternative an den jeweiligen Stellen die Griffnotation beigelegt. (Übrigens muss diese Griffnotation von Sklaventypus Gebrauch, so auch in seiner *Sonate pour piano et alto op. 53* und in dem *Concerto pour piano et orchestre op. 100*. Die Version mit Cello und Kontrabass weicht geringfügig von derjenigen mit zwei Celli ab, es sind wenigen Modifikationen für den Kontrabass finden sich lediglich in der Instrumentalstimme des Kontrabassos, nicht jedoch in der Partitur. In den Takten 23 bis 26 von Stück 87. *Angoisse* ist dem Kontrabass eine Terzlageoctave, nicht jedoch der Terzlageoctett eine fest geöffnete (eine Oktave tiefer als die Flageoletts klingende) Alternative

Zur Veröffentlichung von insgesamt 68 Stücken aus *Le Portrait de Daisy Hamilton* op. 140 in sieben Bänden sind alle Kompositionen Koechlins aus dem Umfeld des frühen Tonfilms zugänglich. Mein Dank gilt Noémie und Yves Koechlin für jahrzehntelange Freundschaft und unermüdliche Hilfe bei der Bereitstellung der autographen Quellen, Robert Orledge für die intensive und stets so erfreuliche Zusammenarbeit, Wolfgang Wagner für seine unschätzbar Kompetenz beim Notensatz, Marc Lerique-Koechlin sowie der Maria Strecker-Daelen Stiftung PRO MUSICA VIVA, durch deren freundliche Unterstützung diese umfangreiche Edition ermöglicht wurde.

Kassel, im Januar 2010  
Otfried Nies (ARCHIV CHARLES KOECHLIN)

## Einführung

Die Musik Charles Koechlins wird in ihrer Bedeutung seit einigen Jahren zunehmend entdeckt, nicht zuletzt durch ihre Verbreitung auf Tonträgern. Der visionäre Hintergrund der komplexen symphonischen Dichtungen Koechlins erschließt sich zumeist erst nach mehrmaligem Hören, die CD bietet hierfür ideale Möglichkeiten. Gedenkerwärts sind zu Lebzeiten Koechlins nur wenige seiner wichtigeren Werke mehr als ein einziges Mal aufgeführt worden: den 1930er Jahren wurde der Komponist vor allem als Verfasser theoretischer Abhandlungen über die progressive Lehrer bekannt. Durch seine kompromisslose Integrität und Unabhängigkeit geriet er dabei nicht selten mit der etablierten Pariser Musikwelt in Konflikt. Aus dieser Lebensphase stammt *Le Portrait de Daisy Hamilton*, komponiert in den Jahren 1934 bis 1938. Tatsächlich war Koechlin in erster Linie Komponist mit humanistischem Hintergrund, mit lebhafter Fantasie und einem subtilen Sinn für

Im Alter von 66 Jahren sah Koechlin in einem Pariser Filmtheater am späten Mittag eine Aufführung, die in Großbritannien geborene Schauspielerin Lilian Harvey (1906–1968) als Prinzessin Daisy Hamilton in *Le Portrait à Vos ordres*. Vom ersten Moment an war er wie verzaubert, ein Zeichen dieses für einen Menschen so ungewöhnlichen und durchaus empfänglichen Naturells. Noch am selben Abend sah Koechlin dann in einem weiteren Film von ihr eine weitere sogleich das erste von insgesamt 113 Musikstücken für Lilian Harvey geschriebene Klavierstücke, die Valse-Cadence nach einem kleinen Text mit dem Titel *Tout va bien (Album de Lilian I, op. 139, Nr. 9)*. Das Stück besteht aus 79 Phrasen, die Koechlin dann kontierte pour une Princesse de film (Klavierstücke, Band 1) aus *Le Portrait de Daisy* (op. 139). Am nächsten Tag, nach dem nächsten Besuch im Juni 1935 die inspirierende Wirkung dieses Films noch nicht abgenommen hatte, schrieb Koechlin eine Suite am frühen Tonfilm war bereits im vorangegangenen Sommer erwacht und seinen ersten Film mit dem Titel *Start Symphony op. 132*, deren sieben Sätze die Leinwandstars Douglas Fairbanks, Jr., Van Heflin, John Wayne, Clark Gable, Gary Cooper, Boris Karloff, Marlene Dietrich, Emil Jannings und Charlie Chaplin porträtierten. Aber schon nach kurzer Zeit wieder verwandelte sich dieses Interesse in Leidenschaft. Erwähnt sei, dass die Leidenschaft von Koechlin in der Leidenschaft gipfelte: Lilian Harvey – eine begabte Tänzerin, Sängerin und Schauspielerin – war einer unbeschreiblichen Leidenschaftsfestnahme, die die Begeisterung einer Marion Gish – zwischen 1930 und 1933 sowohl in deutschen Operetten- als auch in französischen Revuen versuchte. Von Versionen beachtliche Erfolge feierte. Insbesondere ihre heimliche Schwäche und Leidenschaft für Koechlin galt. Seine zunehmende Schwärmerei für die Schauspielerin Lilian Harvey ist in einer Novelle zur Karriere Lilian Harveys: der Glanz konnte die Zeit ihrer ersten Engagements in Hollywood nicht aufhalten. „Sie kann nicht aufhören zu überzeugen“, schreibt Koechlin in seinen zahlreichen Briefen an Lilian Harvey, „sie kann nicht aufhören zu überzeugen, dass sie immer noch großen Erfolgen ihrer Filme in Pariser Kinos bedarf hätte, zu riesigen Erfolgen, die sie in diesem Art von Aussiedlung dringend bedurfte“, wie sie ihm schrieb. Da war sie gerade mal 29 Jahre alt.

Die Filme mit Lilian Harvey waren für Koechlin nicht nur auch eine Freude aus dem Alltag, in erster Linie war ihm aber der durch das Medium Film gegebene Arbeitsplatz höchst willkommen; die beiden Suiten *Album de Lilian I op. 139* (1934–35) und *Album de Lilian II op. 149* (1935–36) sowie die Suite mit 89 Stücken *Le Portrait de Daisy Hamilton* (alias Lilian Harvey) op. 140 (1934–36), die diesen Film untertitelten, ließen Koechlin noch eine Novelle mit gleichlautendem Titel schreiben, wobei das Szenario eine gut ausständige Filmaufgabe in 20 Szenen. Darin erscheint der Komponist selbst in einer Operette, die er zusammen mit jüngeren Mäler mit Koechlin eigenen Kurstidealen, dem es nach einer stürmischen Beziehung zu einer anderen Frau gelungen war, eine neue zu gewinnen, und als der eigentliche Charles Koechlin, einem in Ehren ergraute Weltwart, der in den USA verweilte, der Daisy auf einer Reise von Japan kommend einen Besuch in Hollywood machte, um mit ihr zusammen zu fliehen. Daisy empfand große Zuneigung für „ihren alten Musiker“ und bittet ihn, mit ihr zusammen zu dürfen, dies sollte ein sehr realer Wunsch Koechlins, der aber keine Erfüllung fand.

Koechlin hat in seinem Szenario Hintergrund, Rollen sowie Regie- und Beleuchtungsanweisungen in seinem Szenario akribisch festgelegt, was er später schreibt, wie er selbst anmerkte, bewusst, dass kaum Aussicht auf eine filmische Umsetzung bestand. Der Handlungsstoff diente Koechlin wohl nicht zuletzt als erträumte Gegenwelt zu seiner damaligen, unglücklichen Situation. Einen Großteil der im Szenario enthaltenen Fakten hatte er aus Zeitschriften wie *Ciné-Scénario* oder der von der Nouvelle Librairie Française herausgegebenen Reihe *Collection Hollywood* bezogen, deren letzte Ausgabe Lilian Harvey von J.M. Aimot verfasst war. In diesen Quellen fand Koechlin Photographien Lilian Harveys, die dann einige der Stücke aus *Le Portrait de Daisy Hamilton* inspiriert wurden, so das Klavierstück 26 aus Band 1 sowie die Stücke 17, 20 und 40 aus Band 2 für Klavier. Im Dezember 1934 berichtete Koechlin dem Dirigenten Roger Désormière, seinem Freund und ehemaligen Schüler, dass er die bereits komponierten 65 Stücke als gut gelungen einschätzte und er, auch wenn sich das eine oder andere durchaus in der Atmosphäre der „leichteren Muse“ bewege, dabei dennoch nicht den geringsten Kompromiss eingegangen sei. Für die von Werner R. Heymann, einem der erfolgreichsten Filmkomponisten dieser Zeit, zu den Harvey-Filmen geschriebenen, ziemlich banalen Melodien konnte Koechlin sich nicht begeistern. Ihm ging es nicht zuletzt darum, die künstlerische Rolle von Filmmusik zu definieren. Es erstaunt daher nicht, dass er während seiner Filmbesuche immer Stoppuhr und Notizblock zur Hand hatte und anschließend anhand dieser Aufzeichnungen selbst Stücke für verschiedene Filmsequenzen komponierte, die das platten Original ersetzen sollten. Überraschenderweise sind insgesamt nur sieben Musikstücke aus *Le Portrait de Daisy*

*Hamilton* in Koechlins Szenario eingebunden oder nehmen darauf Bezug, als eine dieser sieben Kompositionen eröffnet Nr. 8 *Hymne à Daisy* den ersten Band der Klavierstücke.

Bei der Veröffentlichung dieser umfangreichen Sammlung, die von der einfachen Monodie bis zur symphonischen Dichtung in Miniaturformat reicht, sahen sich die Herausgeber vor verschiedenen Problemen. Zum einen sind die späteren Stücke ab Nr. 66 mit Ausnahme von Nr. 89 *Retour de l'insouciance* (Band 7, Streichquintett) von Koechlin mehr oder weniger unvollendet hinterlassen worden; die letzten acht Takte der betörenden *Sicilienne pour une princesse de film* (Nr. 79, Klavierstück Band 1) wurden so anhand der ausführlichen Skizzen des Komponisten ergänzt. Viele seiner Kompositionen begann Koechlin, darin Berlioz vergleichbar, zuerst mit einer Melodie und einer melodischen Linie, dem „Chant“. Erst dann – und dies manchmal Wochen oder sogar Monate später – kam die Harmonisierung, die „Réalisation“. In diesem Stadium eines melodischen Entwurfs entstanden die endeten Stücke 66 bis 88. Koechlin hatte Lilian Harvey eine Auswahl seiner durchweg sehr ausdrucksstarken Miniaturen geschickt, als diese sich für die Verfilmung von *Roses noires* im April 1930 interessierte. Aufgrund einer Reaktion von ihrer Seite wartete er vergeblich, möglicherweise hat diese Erwartung die Arbeit des Komponisten wenig gebremst. Gravierender ist der Umstand, dass Koechlin sich nie für eine definitivere Ausarbeitung seines ausdrucksreichen Daisy-Porträts entschieden hat. Zwar berichtete er im Juli 1930 vom Komponieren eines Klavierstücks, das er als „Vielleicht orchestriere ich sogar einen Teil der Stücke.“ Diese Aussage hat Koechlin dem Herausgeber nicht mitgeteilt. Die Herausgeber haben sich in den Stücken für Flöte/Piccolo und Klavier (Band 4) sowie für Flöte/Piccolo, Klarinette und Klavier (Band 5) an den so angedeuteten Absichten des Komponisten gehalten. Das Klavierstück Nr. 100 ist eine komplexe Daisy-Stücke, die von Ofrid Nies für Klavierquintett (Band 6) sowie für zwei Klaviere und Streichquintett komponiert und instrumentiert wurden.

Koechlins Autographen zeigen aber auch ganz deutlich, dass er eine grobe Strukturierung der Komposition von rund 30 der Daisy-Kompositionen, die in der Form von Klavierstücken ebenso wie in den Klavierquintetten vorkommen, auf einer dichteren Struktur eines Teils dieser Stücke legte. Eine Bearbeitung dieses Teils für zwei Klaviere ist in Koechlins Autograph Nr. 32 (Band 3) zusammenfassend festgelegt, der auch die beiden nach realen Filmsequenzen komponierten Klavierstücke Nr. 15 *La Course dans la neige* und 54 *Canon humoriste* sowie das bezaubernde Klavierstück A von Nr. 77 *Dans les bois* umfasst. Ofrid Nies hat Koechlin in Klavierstück Nr. 12 *Spéciale* eine für zwei Klaviere aus Koechlins Daisy-Portrait sind in einer handschriftlichen Notiz als „Klavierstück Nr. 12 Speciale“ bezeichnet. Ein Klavierstück Nr. 12 Speciale Koechlins beeindruckende Vision des turbulenten Lebens in Hollywood, so wie es in den Filmen war, ist eine wahre Meisterleistung. Dieses Klavierstück Nr. 12 Speciale Koechlins, deren harmonische Ablauf er von einem an festgelegten Punkten angelegten X-Knoten durchlaufen den kompletten Quintenzirkel, die Abfolge der Hauptakkorde, die sich in einer Art Kretta bis zum abschließenden C-Dur. Wie Nr. 15 *La Course dans la neige* und Nr. 77 *Dans les bois* gehört es ebenfalls auch Spezial in die Kategorie der überschäumenden, extrovertierten Toccaten.

Die Filme und ihre Handlung und ihre gesamte Atmosphäre dienten Koechlin als nahezu unerschöpfliche Quelle. Sein musikalisches Werk ist von diesen entfalteten kreativen Chronologien abhängig, ganz so wie er sich zu einem bestimmten Zeitpunkt durch einen Film oder eine Filmparade inspirieren ließ. Nachbetrachtung hatte schon immer einen starken Einfluss auf Koechlin. Kompositionen und Erinnerungen und Eindrücke dieser Art werden nun auch mit Lilian assoziiert, beispielsweise in Nr. 15 *La Course dans la neige* (Band 3) und Nr. 7 *Dans les Prés* (Band 2). Einen besonders schönen Abschluss bildet Nr. 100, das sich nah Koechlin die Möglichkeit, die Vielschichtigkeit einer Filmerzählung ebenso wie die Fähigkeit, sie zu überbrücken, erkennt ist dafür ein sehr typisches Beispiel.

Für den Herausgeber war diese rege Koechlin die Vorliebe, die bis in das Jahr 1898 zurückreicht, als er im Auftrag der Opéra-Comique die Suite dessen Schauspielmusik zu *Pelléas et Mélisande* orchestrierte; hier steht eine Sicilienne für zwei Klaviere. Diese Tantzformen dieser Art finden sich vielfach im Daisy-Portrait, ganz besonders in Band 1 und Band 2. Das Klavierstück Nr. 18 *Calinerie* aus Band 1 stellt eine Quintessenz des harmonischen Stils Faurés dar, in Nr. 40 *Le Rêve* aus Band 2 gibt es subtile Anspielungen auf den Liedzyklus *La Bonne Chanson* von Fauré und auf Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande*.

Im Sommer 1935 äußerte Koechlin gegenüber dem belgischen Pianisten Paul Collaer die pessimistische Einschätzung, dass die Chancen einer Aufführung seiner Daisy-Sammlung stünden tausend zu eins. Die Herausgeber hoffen, dass die nun vorliegende Veröffentlichung hier Abhilfe schafft. Mehr als siebzig Jahre nach ihrer Entstehung harrt eine ganze Reihe der Stücke aus *Le Portrait de Daisy Hamilton* noch ihrer Uraufführung.

Den folgenden Personen gilt mein Dank für ihre werbvolle Hilfe: Ofrid Nies (Gründer und Leiter des ARCHIV CHARLES KOECHLIN, Kassel), Wolfgang Wagner, Yves und Noémie Koechlin, Marc Lerique-Koechlin sowie Charles McFeeeters.

Brighton, im Januar 2010  
Robert Orledge  
(Übersetzung: Ofrid Nies)

# Le Portrait de Daisy Hamilton or Early sound films as a source of inspiration

## Preface

"Well, well, the fossilised composer of fugues has followed the path of Monsieur le Trouhadec and his wife, and he has come to himself as a philanderer." With thieving delight and a touch of self-mockery, this was how Koechlin's contemporaries' malicious commentaries would sound on the subject of his unexpected seduction by the "exotic and mysterious world of film". The figure of Trouhadec, a greying philanderer, is the eponymous character in the film *Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche* (1923) by Jules Romains. Koechlin, however, was not a philanderer, but a film enthusiast. He had seen the film *Der blaue Engel* with Marlene Dietrich and Emil Jannings in June 1933. It was his first contact with the new medium, which transformed him into a passionate filmgoer. He was however far less enamoured of film than most of his contemporaries; with a few exceptions, and criticised it as being superficial, banal and vulgar. He considered music the true language of film and described it as playing the role of an "impoverished and ignorant servant".

It was also in 1933 that Koechlin received the commission to compose the musical score for a sequence of the documentary film *Croisières avec l'escadre*. In November of the same year, he composed a short, multi-movement symphonic scherzo entitled *L'Andalouse dans Barcelone* (op. 134) for the film's second sequence, depicting a young Andalusian gypsy. The composition of the resulting „petite fantaisie“ (signale) took place in a short space of time. In one of these weeks, had by his own account afforded him great pleasure. It appears, however, that Koechlin's enthusiasm for the commission had displayed far less enthusiasm for the music: when Koechlin saw the film's final version in June 1934, he was astonished to find that his music had been replaced by another piece by a composer named Béjart. Despite intense disappointment, Koechlin did not pursue the matter further and, in his eyes of his commissioners possessed too great an individual character.

Koechlin also devoted himself in a number of other projects to the task of film music. For example the article *Le problème de la musique de cinéma*, published in October 1933, in which he argued that musical film music, in view, it was a disappointing realisation that artistic demands and technical necessities may be brought together as a common denominator. Nevertheless, it was more his theoretical preoccupation with film music that gave rise to the composition of numerous independent works which exude a striking lightness and playfulness. Very likely these compositions were not originally written as film music, but were composed at the moment when Koechlin's enthusiasm evaporated however during the year of 1939, at least due to the effects of the changing international political situation.

For this reason, the ten pieces of music remain unfinished. Koechlin's fair copy written on two to four staves includes the first movement of the symphonic sketches of the titles 1 to 65 and 89, but lacks any instrumental specifications of dynamics, tempo, and frequency. The indications of dynamics, ligatures and articulation. The majority of the movements of the sketch have only survived in a preparatory sketch version by the composer, his work on pieces 70 to 77. The sketches are already advanced for these movements to be completed and published. Nevertheless, how Koechlin has developed his sketch for Angoisse (No. 87) remains an enigma. My attempts at harmonising this sketch – as well as trying to complement it with imitative counterpoint or canon – did not lead me to any satisfactory solutions compared with Koechlin's sketch. My arrangement in no way seeks to falsify the original sketch, nor to suggest harmonic aspects of this soaring melody through ties and pedal effects. The reproduction of the autograph in the foreword will allow the reader to compare my arrangement with the composer's sketch.

The editing and instrumentation of the ten pieces for string sextet were made from Koechlin's fair copy from the composer's estate in Paris, which is currently in the possession of Yves Koechlin, the composer's son. The preparatory sketches in the Bibliothèque Nationale de France (MS 14371/1-2) have also been consulted in cases of textual ambiguity, though the few minor changes that resulted do not merit the inclusion of a separate critical commentary. Photocopies of the autographs can be examined in the ARCHIV CHARLES KOECHLIN (Kassel). Wherever possible, Koechlin's layout and notation have been preserved because, although it is sometimes unorthodox, it invariably has an interpretative goal. His excess of precautionary accidentals has also been retained, being especially valuable in the free, barless and

often chromatically complex music he preferred. The slower pieces are best played as sensitively as possible, preserving the long phrases and restrained dynamics favoured by Koechlin, but avoiding Romantic fluctuations of tempi unless these are indicated. Koechlin only utilises the instruction *soutenu* in the sense of *sustained* or *intense* and never as a tempo modification (see glossary for a list and translation of performance instructions).

Although they can be played in numerical order, Robert Orledge and I have arranged each volume of *Le Portrait de Daisy Hamilton* into a varied suite of pieces. Individual pieces can also be performed separately, or in any combination the performer desires. A translation of the individual titles of the sextet movements is intended to help performers understand the music:

- 14. Skating
- 23. "If you would be so kind ..."
- 2. The well behaved young lady
- 10. March of those military men
- 18. As the lady of the house
- 19. In beach pyjamas (after [the film] "Calais-Dover")
- 87. Anxiety (at the news of the car accident on 7 February 1936)
- 43. Resignation
- 61. To soften her bitterness (after a strange photography of Lilian Harvey)
- 89. "The return of nonchalance"

In the title of Piece 19, Koechlin refers to the UK film "Calais-Dover" (also known as "Calais—Dover") starring Lilian Harvey, a German-French co-production made in 1931 and directed by Gustav Ucicky. — The element to the title of Piece 87 refers to a press report from 7 February 1936 in the *Paris-Soir* newspaper which Koechlin learned of a serious car accident involving Lilian Harvey. The piece which he sketched out at the same time expresses his concern about the fate of the actress in the automobile accident. Koechlin highlights the progress of the melodic lines with the indications *Chant* (principal voice) and *Contre-chant* (subordinate voice). For this purpose, the current edition utilises the signs  $E$  and  $N$  for principal voice, and  $\bar{E}$  and  $\bar{N}$  for subordinate voice. — In the first note to bar 5 of Piece 87, Koechlin attaches a link with the atmosphere of the third movement of his Quintet for four pianos and strings op. 213; this movement is entitled "La Nature consolatrice" (Nature, the console).

The editor provides two instrumentations for the string sextet arrangement: two violoncellos or violoncello and double bass. The version for two cellos is the customary tuning; the second cello must be tuned down a whole tone to play the lowest notes of the piece. This tuning applies to the entire suite. To facilitate playing the retuned part for second cello (with the notes of the bassoon and double bassoon parts from pieces 1 & 20), tuning indications have been added at appropriate points under the relevant staves. (Koechlin also occasionally utilises scordatura elsewhere, for example in his Sonate pour piano op. 80, and in the already mentioned Piano Quintet op. 80.) The version for cello and double bass has a different instrumentation with two cellos. The few small modifications for double bass are only noted in the dynamic markings for Cello & Contrebasse and not in the score. As an alternative for the harmonics at a third in bars 14, 15, 20 and 21 of the bass part of Piece 87, Angoisse, normally stopped notes are also noted (sounding an octave above the harmonics at a third).

The present volume of *Le Portrait de Daisy Hamilton* op. 140 in a total of seven volumes provides access to all of Koechlin's chamber music connected with early sound films. My thanks go to Noémie and Yves Koechlin for the decades of friend-ship and their continuing help in the provision of autograph sources, to Robert Orledge for his intensive and always friendly work on the edition, to Wolfgang Wagner for his inestimable competence in musical notation, and to Marc Lerique-Koechlin and the Maria Strelker-Duelen Foundation PRO MUSICA VIVA whose friendly support enabled this substantial edition to be produced.

Kassel, January 2010

Otfried Nies (ARCHIV CHARLES KOECHLIN)  
(Translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht, Robert Orledge)

## Introduction

It is largely thanks to the development of modern recording techniques that the true extent of Koechlin's visionary genius has recently become recognised. His complex symphonic poems in particular need repeated hearings before they can be fully appreciated, and their ideal vehicle is the compact disc. Sadly, during his lifetime few of Koechlin's major works were performed more than once, and by the 1930s he was becoming better known for the written theoretical treatises and as an enlightened teacher, whose independence and uncompromising integrity often put him at odds with the Parisian musical establishment. It was in this situation that he composed *Le Portrait de Daisy*, op. 140 in 1934–38. But in reality, Koechlin was a composer first and foremost, a man of the people, a humanist with a vivid imagination and a lively sense of humour.

Koechlin also had strong human emotions, and at the age of 66 he came across the special person who would change his life forever, Lilian Harvey (1906–68), when he saw her as Princess Marie-Christine in *Theodora* at the Théâtre des Champs-Elysées on the afternoon of 7 August 1934. He was so enchanted that he went to see her again straight away. A sketch in piano no. 79 (piano, Volume 1) shows that he was still being inspired by it on his ninth visit in June 1935. On returning home on the fateful evening of 7 August 1934, Koechlin wrote the first of many pieces he was to compose for and about Lilian Harvey, a "Valse-Caprice" (to his own lyrics) entitled *Tout va bien* (Album de Lilian, p. 16). The sketch in piano no. 79 may also show your interest in the early sound movie had actually begun during the previous summer, when he had composed *La Symphonie* op. 132 (the seven movements of this symphonic suite are dedicated to Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings and Charlie Chaplin), and when Princess Marie-Christine, whom he had first met at a party that turned his interest into an infatuation. And it should be remembered that Lilian Harvey, the actress he fell in love with, was a talented actress, singer and dancer who achieved considerable success in the United States and their rich cover-versions between 1930 and 1933, radiating an innocence and beauty like that of a young girl. It was her youthful beauty, grace and apparent naivety that appealed so strongly to Koechlin; these qualities, however, were declining, although in 1934–35 ran parallel to the decline of Harvey's career, which did not last long. Her move to Hollywood in 1933. Indeed, the single reply Koechlin received in December 1934 from his beloved "Liliane" seems to have been prompted by telling her how popular she still was in Paris, at a time when she was "no longer very much in vogue". She was then just 28 years old.

For Koechlin, Lilian's beauty also provided an outlet for the realities of everyday life, and his worship from afar unleashed in him a flood of creative energy. In 1934–35 he wrote two suites titled *L'Album de Lilian* (opp. 139 and 149) of 1934–35, and the 89 pieces of *Le Portrait de Daisy Hamilton* (alias Lilian Harvey) of 1934–38. He also wrote a novel, and a 65-movement scenario for a film that he called *Le Portrait de Daisy Hamilton* in September 1934. Here, Koechlin appears, in just a few pages, as a jaded, disillusioned man with all Koechlin's artistic ideals who, after a stormy relationship, finally succeeds in winning back his beloved "Daisy" (as Charles Koechlin himself, now an internationally famous composer, visiting his good friend and former pupil, the young Daisy, gave Daisy laconic advice. Daisy shows great affection for "her old musician" and on various occasions asks him to play some music (as Koechlin hoped she would in real life).

When he came to work out timings, lighting and stage directions for his scenario, Koechlin knew that there were many difficulties in such production, and it rather represents a dream of his ideal situation at the time, with musical critics and film-criticism coming from contemporary magazines such as *Ciné-Monde*, or from the *Collection* of the *Nouvelle Librairie Française*, in which the volume on Lilian was contributed by J.M. Aimot. Most of the pieces in *Le Portrait de Daisy Hamilton* were inspired by publicity photos of Lilian that Koechlin found from such sources (like no. 26 in Volume 1, and nos. 17, 20 and 40 in Volume 2 for piano solo); he told his conductor friend, Roger Désormière, in December 1934 that he held the 65 pieces he had already composed "in very high regard", and that if "some of them were of the familiar atmosphere of easy-listening music", [they were] "not conceived", "however, without the least concession on my part". Above all, they enabled him to clarify in his mind what ideal film music could and should achieve, and he was not above taking a stopwatch and note-pad with him to the cinema so that he could compose replacement sequences when he returned home. Predictably, he had a very low opinion of the banal songs and dances provided by Lilian's main screen composer in this period, Werner R. Heymann. So it is perhaps a surprise to find that only seven pieces from *Le Portrait de Daisy Hamilton* actually feature (are referred to) in Koechlin's scenario, though one of these, the *Hymne à Daisy* (no. 8), opens the first volume of selected piano pieces.

PREVEW  
Low Resolution