



Guy Bovet

Ein neues Konzert für Orgel und Orchester von Camille Saint-Saëns

auf der Grundlage seiner 3. Symphonie op. 78

Die «im Andenken an Franz Liszt» komponierte 3. Symphonie von Saint-Saëns ist ein bemerkenswertes Meisterwerk. Die Organisten, die einmal ihren Orgelpart gespielt haben, sind aber immer etwas frustriert: Nur mit einer gehörigen Portion schlechten Gewissens verneigen sie sich zusammen mit dem Dirigenten, wo sie doch nur einige Akkorde gespielt haben, viel weniger als irgendein anderer Musiker des Orchesters.

Darum habe ich die Idee gehabt, vom Werk eine Bearbeitung anzufertigen und es mit einer echten Orgel-Solopartie auszustatten. Dazu kommt, dass das von Saint-Saëns verlangte Orchester sehr gross und darum sehr teuer ist. Die Orchestrierung ist dick: Es ist selten, dass eine Melodie nicht von zwei oder sogar drei Instrumenten unisono gespielt wird, was die Klänge unklar macht und ihnen ihre charakteristische Farbe nimmt. Deshalb habe ich mich für ein kleineres Orchester entschieden: 2 Flöten (Piccolo), 2 Oboen (Englischhorn), 2 Klarinetten (Bassklarinette), 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Schlagzeug ad libitum (Becken, Triangel, grosse Trommel), Solo-Orgel, Streicher. So wird es viel einfacher sein, das Werk aufzuführen¹, und die Orchestrierung ist – ganz im Geist von Saint-Saëns – leichter und farbiger.

Die Orgel, für welche die Solopartie geschrieben wurde, ist ein normales romantisches, neoklassisches oder modernes Instrument: Sie sollte genug Substanz haben, damit man die Mixturen nur im äussersten Tutti oder für gewisse Spezialeffekte (wie die original dem Klavier zugewiesenen Arpeggien) gebrauchen muss.

¹ Die Partitur des Werkes wird auf Anfrage an bovet.aubert@bluewin.ch gratis zugeschickt. Das Orchester-material ist ebenfalls dort zu erwerben.

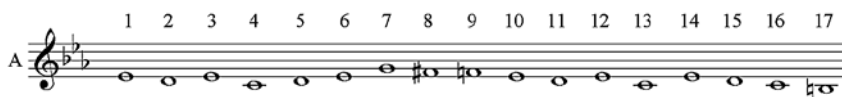
Leichter und
farbiger.

Die Originalversion der 3. Symphonie

Saint-Saëns wollte Liszt die Ehre erweisen, indem er auf ein Verfahren zurückgriff, das dem ungarischen Meister lieb und teuer war: das Stück auf die Grundlage eines Hauptthemas zu setzen, von dem alle vorkommenden Themen und Motive abgeleitet sind.

In der Folge wird sich zeigen, mit welchem Geschick der Komponist dieses Verfahren angewendet hat. Überwältigend auch, wie trotz dieser bewundernswerten Technik – und der thematischen Ökonomie (Anm. des Übersetzers) – Inspiration und Erfindungsreichtum in jedem Augenblick präsent sind.

Das Hauptthema von 17 Noten ist das folgende:



Das Werk beginnt mit einer neapolitanischen Sexte in einer kurzen **Adagio-Einleitung**, in welcher die Streicher (auf den Tönen 7 bis 9 des Hauptthemas) ein Motiv von mehreren Bläsern (Noten 4 bis 7) stützen.

Attacca folgt ein **Allegro moderato**, in welchem die Streicher das Hauptthema als Ganzes in einer Art rhythmisch verschobenem Tremolo spielen, welches ihm einen eigenartig unruhigen Charakter verleiht, ohne dass der Hörer den wahren Grund erkennen kann. Dieses Thema wird durch das Motiv der Bläser fortgesetzt, welches man eben gehört hat (Noten 4 bis 7). Immer noch vor dem Hintergrund des unruhigen Streichergewebes erscheint ein neues Motiv:



welches zu einem Fortissimo führt, das diese Exposition beendet:



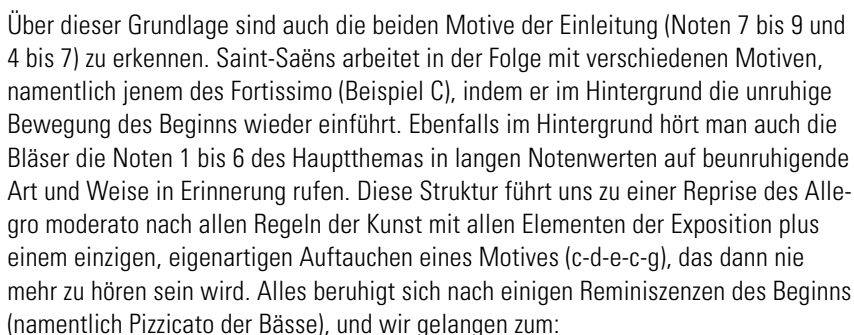
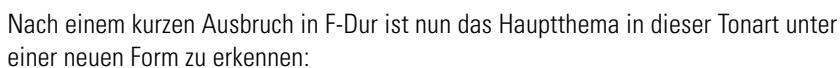
Nach einigen Takten, die an den Anfang des Allegro moderato erinnern, hört man eine As-Dur-Version des Hauptthemas (Noten 1 bis 12), welche zu einem sehr schönen neuen Gedanken führt, der die Besonderheit besitzt, eine unausgesprochene Koppelungsmöglichkeit mit dem Hauptthema aufzuweisen, ohne dass dieses in irgendeinem Instrument tatsächlich präsent wäre. Diese «Geister-Verbindung» sähe so aus:



Später, als der Komponist schon mit daraus abgeleiteten Motiven spielt, hört ein aufmerksames Ohr vielleicht in den Fagotten das fast heimliche Zitat des Hauptthemas in der folgenden Form (Noten 1 bis 6):

Ein einziges
Hauptthema.

Virtueller
Kontrapunkt.

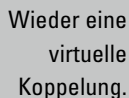


Erster Auftritt
der Orgel.

Hier kommt nun die Orgel als feierliche Begleiterin der Streicher ins Spiel, die ein ganz neues Thema von grosser Schönheit und Würde vorstellen, mit einem genialen *pp subito* in der Mitte:



Dieses Thema wird mehrmals exponiert, die Bläser gesellen sich dabei zu den Streichern und zur Orgel, und wir gelangen zu einem reichlich bizarren Abschnitt mit Sechzehnteln in den Geigen, die immer schlecht klingen, wahrscheinlich wegen der ungewohnten Tonart Des-Dur:



Dieser Abschnitt besitzt eine andere Eigenheit: Wie im Beispiel D enthält er eine virtuelle Koppelungsmöglichkeit – also eine, die nicht ausgeschrieben wurde – mit dem Thema des Adagio. Man kann sich fragen, ob Saint-Saëns nicht ganz einfach vergessen hat, die Melodie zu schreiben:



Nach dieser Episode verdichtet sich die Textur unter Beizug von Material, das aus der Form F des Hauptthemas abgeleitet ist (zuerst pizzicato in den Bässen eingeführt), dann gelangt wieder die Melodie des Adagios über verschiedenartige Begleitungen an die Oberfläche, und wir bewegen uns in Richtung eines Schlusses, der von einem absteigenden chromatischen Thema angekündigt und dann auch ausgeführt wird, das man mit den Noten 7 bis 11 des Hauptthemas in Verbindung setzen kann.

Nach diesem zauberhaften Augenblick wird der Hörer von einer Art Scherzo brüsk in die Realität zurückversetzt.

Allegro moderato

Das thematische Material leitet sich ohne Zweifel aus den Noten 4 bis 7 des Hauptthemas ab:



Auf jeden Fall tritt das Hauptthema sogleich expressis verbis in dieser Form auf:



Nach einem kurzen Spiel mit diesen beiden Elementen, dem sich weitere Ideen freier Erfindung zugesellen, gelangen wir zu dem, was die Rolle eines Trios einnimmt (**Presto**). Hier finden sich die berühmten Einwürfe des Klaviers in spektakulären Arpeggien und Tonleitern sowie die paar wenigen Triangelschläge, die dazu zwingen, einen Schlagzeuger anzustellen, der, wie der Pianist, im ganzen Rest der Symphonie nichts zu tun hat. Man könnte, wenn man die Sache an den Haaren herbeiziehen wollte, eine Verwandtschaft zwischen einigen der neuen Gedanken, die hier auftreten, und dem Hauptthema sehen, aber sie wäre nicht wirklich offensichtlich. Das Trio wird von einem fast identischen da capo des Hauptteils gefolgt. Aber statt den Satz gleich seinem Ende zuzuführen, wiederholt Saint-Saëns das Trio mitsamt den Klaviereinwürfen, den Triangelschlägen und dem ganzen Rest. Allerdings fügt er all dem ein Thema in der Art eines Ricercares bei (Posaunen und Tuba pp), welches aus den Noten 5 bis 8 des Hauptthemas abgeleitet ist:



Dieses Ricercare nimmt vom Trio gewissermassen Besitz, das sich aber doch noch behaupten und mit einem gewissen Glanz zu Ende gehen kann. In diesem Augenblick übernehmen die Streicher im piano das Ricercare und führen es zur Dominate von C-Dur (d. h. G-Dur) mit der zweifachen Reminiszenz der Noten 1 bis 12 des Hauptthemas im pianissimo.

Unterbeschäftigte
Pianisten
und Schlagzeuger.

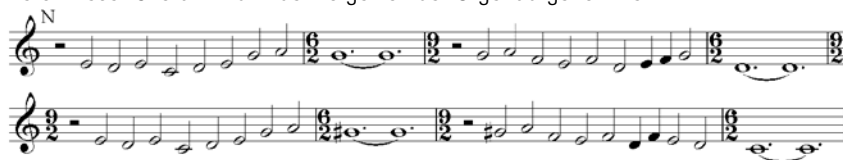
Die drei
berühmten
Akkorde.

Maestoso

Der Augenblick des so sehr erwarteten Auftretens der drei grossen Orgel-Akkorde (C-Dur, G-Dur, C-Dur) ist gekommen. Die Akkorde werden von kurzen kontrapunktischen Sequenzen über eine Variante des Ricercare-Themas abgelöst:



Dann ist das Hauptthema (Noten 1 bis 7 mit einer modifizierten Fortsetzung, um eine Art Choral zu formen) zu vernehmen, umgeben von Arpeggien des vierhändigen Klaviers. Dieser Choral wird in der Folge von der Orgel aufgenommen:



und von einem Fugato über das Hauptthema in C-Dur in seiner vollen Länge weitergeführt:



Während dieser Sequenz gelangt eine neue Idee an die Oberfläche, die ohne Zweifel aus den Noten 5 bis 8 des Hauptthemas abgeleitet ist,



sowie eine weitere, vollkommen neue, die dank ihrer Eleganz und ihren reizvollen Harmonieverbindungen den ganzen Schluss des Werkes aufhellen wird:



Aufhellendes
Element.

Das Fugato wird fortgeführt und nunmehr mit dem Ricercare gekoppelt, der Choral sowie das Thema P tauchen wieder in einer leicht modifizierten Form auf, das Ganze von fröhlicheren, auf dem Motiv Q basierenden Episoden unterbrochen. Ein auf dem Hauptthema basierendes motorisches Element gesellt sich zu der schon reichlich bewegten Szenerie:



und der Choral in verschiedenen rhythmischen Varianten erhält mehrere Auftritte. Es geht dem Ende zu, und das Tempo wird rascher. Eine kurze Episode mit den Noten 7 bis 12 des Hauptthemas beschleunigt die Sache noch, bevor ein kurzes Auftauchen des Themas P im vollen Orchester die triumphale Coda mit ihren Tonleitern und Bläserfanfaren einleitet.

Die Einrichtung als Orgelkonzert

Die grösste Herausforderung bei dieser Arbeit war die Erarbeitung einer Orgelpartie, die genügend reich und brillant ist, um eine lohnende Aufgabe für den Spieler zu ergeben. In zwei Sätzen der Symphonie (Einleitung-Allegro, Scherzo-Trio) hat Saint-Saëns die Orgel überhaupt nicht vorgesehen. Hier musste also der Orgelpart aus dem Orchestermaterial gewonnen werden.

In der Einleitung war es nicht schwer, die Melodien der Oboe und der Flöte auf die Orgel zu übertragen. Im Allegro hingegen stellen sich verschiedene Probleme, nebst der Wahl der Passagen, die dem Soloinstrument zugewiesen werden sollten. Wie zum Beispiel soll die omnipräsente Streicherfigur für Orgel übersetzt werden?



In der Tat eignen sich ja schnelle repetierte Noten gar nicht für die Orgel, und man kann sie darum nur in Ausnahmefällen wörtlich übertragen. Wir haben es in einem einzigen Fall getan und nur für einen relativ kurzen Abschnitt (Takte 50 bis 54). Aber im Allgemeinen ist das überhaupt nicht machbar, und wir haben deshalb als Ersatz zwei Schemen angewendet:



oder auch:



Ein ähnliches Problem stellt sich, wenn man die Orgel Passagen spielen lassen möchte, bei denen zum Beispiel die Bläser eine Melodie in Akkorden spielen, während die Streicher eine Bewegung in Arpeggien oder repetierten Noten dazu ausführen. In diesem Fall müssen die Akkorde in Arpeggien aufgelöst werden, wie wir es in den Takten 74f. und 217f. getan haben:



Schwierige
Aufgabe.

Eine andere Möglichkeit: die Melodien im Orchester belassen und für die Orgel eine schnelle Bewegung von einer gewissen Virtuosität schreiben (Takte 181f.):



Der langsame
Satz bleibt (fast),
wie er ist.

Im langsamen Satz hingegen haben wir den Gebrauch der Orgel respektiert, den der Komponist vorgesehen hat. Der Solist hat schliesslich das Recht, sich nach den Aktivitäten des Anfangs etwas auszuruhen.

Allerdings haben wir bei der berühmten Passage der Takte 403f., die in den Streichern so schlecht klingt, die inhärente Themenkombination ausgeschrieben, die Melodie in die Orgel gelegt und die Arpeggien der Flöte und Oboe zugewiesen. Dass Saint-Saëns uns verzeihen möge!



Wir gelangen nun zum Scherzo. Es war nicht nötig, einen Trick zur Übertragung der repetierten Noten zu finden, da der Satz genug andere Motive liefert, die für ein Tasteninstrument günstig liegen. Dazu kann man das Paukenmotiv des Beginns aufführen, das auf folgende Weise orgelpedaltauglich gemacht wurde:

II. Allegro moderato $\text{♩} = 80$

Im Trio war es klar, dass die Klavierarpeggien und -tonleitern auf die Orgel übertragen werden mussten (trotz dem kleinen Problem mit dem Klaviaturnumfang). Im Übrigen konnte die Orgel sehr gut die Blechbläser an jener Stelle ersetzen, wo sich das *Ricercare* zu entwickeln beginnt. Die Passage gegen Ende, wo es *pianissimo* in den Streicher gespielt wird, wurde beibehalten, um dem Effekt der drei Orgelakkorde größtmögliche Wirkung zukommen zu lassen.

Das Finale stellte uns nur vor eine echte Schwierigkeit: die Übertragung der vierhändigen Klavierepisode. Die schlussendlich gefundene Lösung (die Arpeggien wurden den geteilten Streichern zugewiesen, wobei einige im Flageolett spielen) haben wir noch nicht hören können. Unsere Streicherfreunde versprechen aber, dass der Abschnitt so spielbar ist. Hoffen wir, dass die Zukunft ihnen recht geben wird. Wir haben uns erlaubt, ab Takt 1010 eine kleine Orgelkadenz anzufügen, durch die sich das Werk also um einige Minuten verlängert.

Überlegungen

Etwas ist klar: Wenn Saint-Saëns selber die Komposition eines Orgelkonzertes unternommen hätte, wäre das Werk anders als unsere Übertragung herausgekommen. Aus der Feder des Komponisten hätten wir wahrscheinlich eine klassischere Form erhalten. Die Widmung «im Gedenken an Liszt» ist in diesem Zusammenhang besonders interessant: Saint-Saëns verwendet lisztsche Verfahren in der Behandlung des thematischen Materials, aber die Form der 3. Symphonie ist, wenn auch recht ungewöhnlich, doch dem Wesen nach traditionell. In einem romantischen Solo-Konzert übernimmt aber üblicherweise der Solist das Thema nach seiner (manchmal mit Einwüfen des Solisten gespickten) Vorstellung im Orchester, umspielt es oder lässt es (dies vor Allem in langsamen Sätzen) über eine orchestrale Begleitung singen. Die Soli sind im Allgemeinen stärker entwickelt, und der Solist hat mehr Gelegenheit, sich auszudrücken und seine Seele und Musikalität sprechen zu lassen.

Das Werk von Saint-Saëns, seinem Wesen nach symphonisch und ohne Solist, erlaubt eine Überführung in diese Form nicht wirklich, wenn man sich nicht vollständig vom Original entfernen und ein neues Stück komponieren möchte. Will man eine Bearbeitung machen, welche die Struktur des Originals respektiert, wird das Werk im Wesentlichen symphonisch bleiben.

Da wir bis auf eine Ausnahme (der Ansatz einer Kadenz im Finale) die äusseren Dimensionen der 3. Symphonie strikte respektiert haben, wurde das Material des Solisten aus dem Orchestermaterial gewonnen, vor allem dort, wo die Orgel sich eine Phrase aneignet, die einer anderen Instrumentengruppe zugeteilt war, und sie auf ihre Weise hören lässt. Das Ergebnis ist, dass die Orgelsoli nie sehr lang sind. Wir haben es viel eher mit einem Dialog zwischen Orgel und Orchester zu tun, vergleichbar demjenigen innerhalb des Orchesters in Abschnitten, wo die einen die anderen begleiten und umgekehrt. Natürlich, die Orgel ist mit einer gewissen Brillanz behandelt, und der Solist hat reichlich Gelegenheit, sich in Szene zu setzen, aber um realistisch zu sein: Diese Symphonie bleibt eine Symphonie.

Orgel übernimmt Klavierpart.

Ein Trick für die Klavierarpeggien.

Hinzufügung einer kleinen Kadenz.

Klassische Konzertstruktur hier nicht möglich.

Es bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit eine Lücke im Repertoire für Orgel und Orchester schliesst und ihrertwegen das grossartige Werk von Saint-Saëns häufiger in Konzerten gespielt wird.

Übersetzung E. J.

*Guy Bovet (*1942 in Thun) war Orgelschüler von Marie Dufour in Lausanne, Pierre Segond in Genf und Marie-Claire Alain in Paris. Als einer der bedeutendsten Konzertorganisten unseres Landes gibt er jährlich etwa sechzig Konzerte auf der ganzen Welt. Sein Repertoire umfasst Musik des Mittelalters, frühe spanische und französische Musik wie auch Werke von Johannes Brahms, Franz Liszt, César Franck, Jehan Alain und Johann Sebastian Bach. Er spielte über fünfzig Schallplatten und CDs überwiegend an historischen Orgeln ein.*

Bovet komponierte neben Orgelmusik sinfonische Werke, Konzerte, Opern, Kammermusik und zahlreiche Filmmusiken, daneben trat er als Herausgeber der Werke von Francisco Correa de Arauxo, José Lidón sowie von Komponisten der Abtei Einsiedeln hervor. Von 1989 bis 2007 war er Professor an der Musikhochschule Basel, wo er eine Vielzahl bedeutender Schüler ausbildete, die ihrerseits Hochschullehrer oder Domorganisten geworden sind. Daneben unterrichtete er an zahlreichen anderen Institutionen und Universitäten, unter anderem in Berlin, Hamburg, Wien, Helsinki, Oslo, Warschau, Moskau und London, und in Kursen und Orgelakademien in ganz Europa, Japan und Mexiko sowie, last but not least, an «seinem» berühmten Orgelkurs im waadtländischen Romainmôtier.

Von 1989 bis 2009 war er Organist an der Collégiale in Neuenburg, deren neue Orgel er 1996 konzipierte. Bovet setzt sich für die Erhaltung historischer Orgeln ein; unter anderem sorgte er für die Wiederherstellung der Orgel der Familie Alain, für die Jehan Alain seine Kompositionen geschrieben hatte. Legendär sind seine Sprachbegabung und sein Wissen auf unglaublich vielen Gebieten. Schon fast seit Menschengedenken ist er zudem Redaktor unserer Schwesterzeitschrift «La Tribune de l'orgue».