

R. Voix céleste et Gambe soli, (Bourdon 16)  
 P. Cor Anglais 16  
 G. Flûte 4, (Bourdon 8)  
 Ped. Fonds doux 32-16-8

Andante  $\text{♩} = 88$

Orgue

## Frédéric Champion

# Die «Trois Danses» Op. 6 von Maurice Duruflé

### bearbeitet für Orgel

*Die Bearbeitung von Werken, die ursprünglich für Orchester geschrieben wurden, für Orgel hat mich seit jeher fasziniert. Dank Louis Robilliard, meinem ersten Orgellehrer, der selber durch die wunderbare Cavaillé-Coll-Orgel von 1880 in der Kirche Saint-François-de-Sales in Lyon inspiriert wurde, kam ich sehr früh in Kontakt mit dieser Kunst. Sie erfordert einerseits, sich in das Denken und den Orchestrationsstil eines Komponisten mithilfe von Analyse und klanglichem Vorstellungsvermögen hineinzuversetzen. Andererseits muss dies auf die Orgel in überzeugender Weise übertragen werden, ein entscheidender Punkt ist hier eine weitreichende Kompetenz in Fragen der Registrierung. Diese Herausforderung motivierte mich, so dass ich in den folgenden Jahren mehrere Orchesterwerke vom 17. bis ins 20. Jahrhundert transkribierte.*

### Die Kunst der Transkription – persönliche Beweggründe

Die Transkription erfordert neben der «Neukomposition» des Werkes für Orgel und den Fragen der Registrierung oder des Klangs auch eine Beachtung bestimmter physiologischer und morphologischer Gegebenheiten des Interpreten (Fingerproportion, Dehnbarkeit der Gelenke usw.). Selbst so «banale» Details wie die Form oder Art der «Orgelschuhe» (die zum Beispiel das Spiel mit dem Absatz erlauben oder den «stummen Fusswechsel» auf den Pedalobertasten) spielen dabei eine Rolle.

### Transkription der *Trois Danses* von Maurice Duruflé

Das grossartige Orgelwerk von Maurice Duruflé besteht leider nur aus einigen wenigen Kompositionen: Die Klarheit und Präzision seiner Werke lassen uns den künstlerischen Anspruch des Komponisten erahnen. Die meisten Konzertorganisten haben

das Gesamtwerk Duruflés in ihrem Repertoire. Damit einher geht oft eine gewisse Melancholie: Hat man wirklich schon «alles gespielt»? Dieses etwas traurige Grundgefühl ist in der Orgelwelt wohl sehr verbreitet.

Schon als Student wurde ich auf die *Trois Danses* op. 6 aufmerksam. Vor einigen Jahren dann suchte ich ein passendes Stück, um ein Konzertprogramm für Orgel und Perkussion fertigzustellen, somit bearbeitete ich den zweiten Tanz *Danse lente* für Orgel. Da das Resultat sich als befriedigend erwies, fuhr ich in den folgenden Jahren mit der Transkription fort, zunächst mit *Tambourin*, dann 2015 mit *Divertissement*, ein Werk, das starke Parallelen zum berühmten *Scherzo* op. 2 für Orgel aufweist.

Bei jeder öffentlichen Aufführung wird natürlich eine gewisse Modifikation der bestehenden Version notwendig. Neben dem musikalischen Aspekt (Tempi, Artikulationen), der zum Beispiel auch von der Akustik des Raumes beeinflusst wird, ist es wesentlich, die Transkription an die Gegebenheiten der jeweiligen Orgel anzupassen: Tonumfang in Manualen und Pedal, Änderung der Manualaufteilung, Korrektur der Registrierung. Selbstverständlich ist diese Herangehensweise generell bei Orgelwerken angebracht, man denke hier insbesondere auch an das Repertoire für Pedalklavier.

Wir wissen, dass die Uraufführung der *Trois Danses* 1936 durch das Orchester Colonne unter der Leitung von Paul Paray den Höhepunkt einer circa zehnjährigen Arbeit darstellte, bei der Duruflé selber viele Stunden Arbeit investierte, um die Einzelstimmen des Orchestermaterials zu erstellen. Verschiedene eigene Bearbeitungen des Komponisten erschienen Jahrzehnte später: 1962 eine erste Transkription für Klavier für zwei Hände, gefolgt von einer weiteren Bearbeitung für zwei Klaviere und einer dritten Version für Klavier vierhändig.

Offenbar stellte das Klavier für Duruflé das Idealinstrument für Orchesterbearbeitungen dar, noch dazu da er selbst ein exzellenter Pianist war. So schrieb Marie-Madeleine Duruflé im Vorwort zur Ausgabe der *Trois Danses* (1997), das Klavier sei «... der König der Instrumente, mit seinen wunderbaren dynamischen Möglichkeiten, dem durch das Pedal noch verstärkten Klangreichtum und der Subtilität des Anschlags...». Es besteht kein Hinweis darauf, dass Duruflé selbst eine Bearbeitung der Tänze für Orgel vorsah. Bei anderen Werken ist dies durchaus der Fall – man denke nur an das *Requiem* Op. 9 oder die *Messe Cum júbilo* Op. 11, die sowohl in Versionen für Orchester bzw. Kammerensemble als auch Orgel existieren. Interessant ist auch der Fall des *Andante et Scherzo* Op. 8 für Orchester (1940) – das Scherzo ist eine Orchestration des 1926 komponierten *Scherzo* Op. 2 für Orgel! Es existieren also gute Gründe zu der Annahme, dass Duruflé die Orgel in gewissen Fällen als «Orchesterersatz» betrachtete und kompositorisch auch so einsetzte. Allerdings: Eine bereits stark von der neobarocken musikalischen Ästhetik geprägte Orgelklangkultur, in der der sinfonische Charakter kaum mehr eine Rolle spielte, trugen sicher dazu bei, eine Orgelbearbeitung von weiteren Orchesterwerken für Duruflé unattraktiv zu machen. Dazu kam die mangelnde Flexibilität in Bezug auf Spielkomfort und Registrierung, trotz signifikanter Versuche auf diesem Gebiet (wie etwa das elektrische System Acibes des Orgelbauers Ruche in Lyon). Zwischenzeitlich konnten auf diesem Terrain grosse Fortschritte erzielt werden, jedoch erst Jahre später mit dem Aufkommen der

Höhepunkt einer zehnjährigen kompositorischen Arbeit Duruflés.

elektronischen Setzeranlage: In vielen Fällen ist man als Organist nun endlich nicht mehr auf einen Registranten angewiesen! Was den klanglichen Aspekt betrifft, sind wir allerdings noch weit vom Ziel entfernt. Eine Orgeltranskription drängt sich auf.

Dennoch: Wenn man einen Blick auf die Orchesterpartitur wirft, versetzt uns der Beginn des Werkes in die mystische Stimmung des *Scherzos* op. 2, aber mit einer zusätzlichen Dimension, die an die Atmosphäre gewisser Orchesterwerke von Debussy, Florentz oder Robin erinnert. Welches andere Instrument als die Orgel könnte diese Klangfarben besser zum Ausdruck bringen?

## Transkription für Orgel solo?

Einige meiner Bearbeitungen habe ich explizit für Orgel vierhändig und vierfüßig geschrieben: Eine sehr dichte Orchestrierung wie beispielsweise bei Strawinskys *Sacre du Printemps* bietet beiden Ausführenden nicht nur die Möglichkeit, jeweils eine der beiden Schwelltritte zu bedienen, sondern auch das Spiel auf drei und mehr Manualen gleichzeitig. Der klangliche Effekt wirkt dadurch natürlich sehr orchestral und authentisch.

**TROIS DANSES**  
pour orchestre  
I - DIVERTISSEMENT

Maurice DURUFLE  
*Op. 6*

*Transcription pour orgue par Frédéric Champion*

R. Voix céleste et Gambe soli, (Bourdon 16)  
P. Cor Anglais 16  
G. Flûte 4, (Bourdon 8)  
Ped. Fonds doux 32-16-8

Andante  $\text{♩} = 88$

G.  
mf

P.  
mg mg

R.  
dim.

Orgue

R. Bourdon 8, Flûte 4, Nasard 22/3  
F. Bourdon 8, Flûte 4, Flûte 2  
G. Bourdon 8  
Ped. Flûte 8

G.R.

Vivace  $\text{♩} = 120$

P.  
p *leggiero*

Rit.

G.R.

Ped. G.R.

Beispiel 1

Im Beispiel 1 (Anfang des *Divertissement*) scheint die Partitur auf den ersten Blick den Einsatz einer dritten Hand zu erfordern. Wenn man von Anfang an die Klangfarbe und Registrierung beachtet (beispielsweise durch den Einsatz einer Klarinette), ist es möglich, diese Mittelstimme durch eine geschickte Aufteilung zwischen linker und rechter Hand überzeugend darzustellen.

Bei Duruflé  
immer zwei  
Schwellwerke.

Im weiteren Verlauf rechtfertigt sich eine Bearbeitung für zwei Hände und zwei Füße von selbst. Wenn man eine Analogie zu dem Orgelwerken Duruflés herstellen möchte, deren Hauptmerkmale eine grosse Leichtigkeit und Beweglichkeit sind, so kann man sich die *Trois Danses* gut in einer Version für drei Manuale und Pedal vorstellen (Tastenumfang bis c4, Pedalumfang bis g1).

So wie auch bei den originalen Orgelwerken Duruflés das Vorhandensein zweier schwellbarer Manuale erwünscht ist, kann man sich bezüglich der Registrierung ebenfalls am Komponisten orientieren. Es sei hier angemerkt, dass Duruflés Registrierangaben sich immer auf Orgeln mit zwei Schwellwerken (Récit und Positif) beziehen, obwohl er selbst in Saint-Etienne-du-Mont in Paris (vor dem Umbau der Orgel 1956) nur über ein schwellbares Manual verfügte. Die Orgeln in Louviers (Abbey, 1894) und in der Kathedrale von Rouen (restauriert durch Merklin) besaßen ebenso nur ein Schwellwerk, es ist jedoch naheliegend, dass der junge Maurice stark von den impressionistischen Klangfarben dieser Instrumente geprägt wurde.

129 (R.) Tempo 1<sup>o</sup>  
a piacere  
(P)

131

132

133

134

135

136

137

R. Gambe 8, Hautbois 8  
G. Bourdon 8, Salicional 8  
Ped. Bourdon 16-8

leggiere  
G.R. p  
f  
Ped. P.

Beispiel 2

Im folgenden Beispiel 2 (*Tambourin*) sei das Bemühen um dynamische Flexibilität illustriert: Die Benutzung der zwei Schwelltritte ist wärmstens empfohlen, obwohl auch eine fein abgestimmte Registrierung eines Crescendos einen schönen Effekt erzeugen kann – im besten Falle bediene man sich beider Möglichkeiten!

## Spezielle Fragen der Bearbeitung

Die Transkription für Orgel wurde auf Basis der Orchesterpartitur erstellt und nicht als Potpourri der verschiedenen Bearbeitungen für Klavier zwei- oder vierhändig. Hierin liegt meines Erachtens der Schlüssel für ein auf der Orgel klanglich befriedigendes Ergebnis. Jedoch habe ich mich in gewissen Ausnahmefällen von Elementen aus den Klavierarrangements inspirieren lassen.

In der Gesamtkonzeption der Bearbeitung spielen Tempofragen eine entscheidende Rolle. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Tempi an der Orgel ein wenig unter den originalen Orchester tempi liegen. Dies hat zum einen mit der Akustik zu tun, jedoch auch mit der jeweiligen Orgeltraktur, die den Organisten oft zu einer Anpassung des Tempos zwingt. Wobei es selbstverständlich immer wünschenswert ist, sich dem Original so weit als möglich anzunähern, u.a. durch eine geschickte Registrierung. Die Metronomangaben für Orgel (oder Orchester) werden meistens am Klavier erstellt, was dazu führt, dass diese häufig in ihrer Bedeutung überschätzt werden. Im *Divertissement* wird die punktierte Viertel im «Scherzo vivace» bei 120 angegeben (für Orchester und Klavier) – auf der Orgel dürfte das Tempo für eine überzeugende Ausführung bei ungefähr 104 liegen.

Die Interpretation der *Trois Danses* auf der Orgel erlaubt ein grosses Spektrum an Agogik und Rubato. Gewisse originale Nuancen wurden etwas modifiziert, da sich einige orchestrale Effekte nicht ohne Weiteres auf die Orgel übertragen lassen. So wird man etwa das Decrescendo im *Divertissement* in der Orgelbearbeitung erst später ausführen als in den Orchester- und Klavierversionen, wo Duruflé dieses bereits im Takt 228 beginnen lässt. Auf der Orgel wird man dagegen noch bis Takt 232 im Crescendo bleiben. (Beispiele 3 und 3a)

Grosses Spektrum an Agogik und Rubato.

The image displays two pages of a musical score for organ. The left page, numbered 23, shows a complex arrangement of staves for various instruments and voices, including Flute I, Flute II, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Organ. The right page, numbered 74, continues the score and includes a tempo marking 'Tempo vivace' with a metronome symbol. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Beispiel 3

Beispiel 3a

### Grössere Virtuosität?

«Thumbing»-  
Technik.

Zu Zeiten der grossen englischen Transkripteure wie William Thomas Best und Edwin Lemare entwickelte sich unter anderem das «Thumbing» (welches von Best «erfunden» und von Lemare weitergeführt wurde) zu einer beliebten Technik – sie besteht darin, zwei Manuale mit nur einer Hand zu spielen, der Daumen wird dabei jeweils für das darunterliegende Manual benutzt. Auch bei den grossen Improvisatoren auf der Orgel ist diese Spielweise weithin anzutreffen und hat sich auch dahingehend weiterentwickelt, dass nicht nur der Daumen, sondern mittlerweile auch die anderen Finger in dieser Art eingesetzt werden.

Beispiel 4

Auch die Pedalpartie zeigt sich virtuoser und beweglicher als gewöhnlich. (*Danse lente*, Beispiel 4)

Tempo vivace

f

dim. .(III)

III Bourdon 8, Flûte 4, Nasard, Octavin

p

f

dim.

(II Bourdon 8, Flûte 4)

poco a poco

Beispiel 5

Ped. G.-Anches -Mixtures

P.-Anches -Mixtures

R.-Anches -Mixtures

R. Bourdon 8, Flûte 4, Nasard 2 2/3, Octavin 2

P. Flûtes 8-4-2

G. Bourdon 8

Ped. Flûte 8

Tempo vivace

P.R.

Ped. G.R.

R. + Hautbois 8

P. + Clarinette 8

G. + Trombe 8

P. p

G.R.

Beispiel 5a

Was die Registrierung anbelangt, darf man sich von den Orgelwerken Duruflés inspirieren lassen, hier verdient ein Ausschnitt aus dem *Divertissement*, der dem *Scherzo* op. 2 ähnelt, einige Beachtung: (Beispiele 5 und 5a)

Als Registrierung ist hier sicher die von Duruflé im *Scherzo* verzeichnete Angabe (8'-Stimmen, 4', 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>' und 2') empfehlenswert.

mus. 1<sup>re</sup>  
Fl. 1<sup>re</sup>  
Hautb.  
Cor A.  
Clar. en La  
CLB. en Sib  
Bass.  
Tromp. en Ut  
Saxop. en Mi b  
Tromb.  
Tubo E.  
Caisse cl.  
Wood-bl.  
Tamb.  
Xylo.  
Harpe  
Viol. I  
Viol. II  
Vcllo  
C.B.

Solo (1<sup>re</sup> Clar. à 5<sup>te</sup> C.)

Beispiel 6

R. Fonds 8-4  
F. Flûtes 8-4  
G. Flûtes 8-4

G.R.

R. = Nasard 2 2/3,  
Tierce 1 3/5

R. = Hautbois 8, Octavin 2  
F. = Clarinette 8, Flûte 2

R. = Anches 8-4  
F. = Anches 8  
G. = Fonds 8-4, Anches 8

P.R.

G.P.R.

Ped. G.P.R.

Beispiel 6a



Vereinfacht wird die Transkription in vielen Fällen auch durch die Zuhilfenahme gewisser Aliquotstimmen der Orgel – so können die Register Nasard und Tierce als Transpositionsregister etwa für die Flötenstimmen hinzugezogen werden (eine ähnliche Schreibart findet sich u.a. auch in Maurice Ravel's Boléro, (*Tambourin*, Beispiele 6 und 6a).

## Schlussfolgerung

Da die *Trois Danses* seit ihrer Uraufführung nur sehr wenig Beachtung in den Konzertprogrammen der internationalen Klangkörper fanden, so steht doch zu hoffen, dass dieses majestätische Werk durch die Orgelbearbeitung vielleicht einem grösseren Publikum zugänglich gemacht werden kann. Diese neue Version bietet dafür eine exzellente Möglichkeit.

## Nachwort: auf welcher Orgel?

Es sei hier nochmals betont, dass der Instrumentenbau zu allen Zeiten und bis heute die Hauptrolle bei der Konzeption und Aufführung von Transkriptionen spielt. Je nachdem, auf welcher Orgel das Werk gespielt wird, wird die Bearbeitung jedes Mal etwas anders sein. Wenn wir die momentane Orgelbausituation sowohl in Europa als auch weltweit analysieren, müssen wir leider (immerhin zum Beginn des 21. Jahrhunderts!) eine weitgehende Gleichförmigkeit bei den Neubauten konstatieren (von einigen Ausnahmen abgesehen). Die Dispositionen gleichen sich oft wie ein Ei dem anderen, egal ob es sich um Kirchen- oder Konzertsaalorgeln handelt. Man versucht Instrumente zu bauen, auf denen man «alles spielen kann», die jedoch schliesslich weder für das eine noch das andere Repertoire wirklich geeignet sind: Für die Interpretation der Alten Musik fehlen etwa die Feinheit des Anschlags, der flexible Wind und gegebenenfalls eine historische Stimmung, für das romantische und sinfonische Repertoire mangelt es u.a. an orchestralen Klangfarben.

Das weitere Ausloten der sinfonischen Klangaspekte der Orgel steht auf der Tagesordnung – dies würde die bisherigen Konzeptionen stark verändern, gleichzeitig würde die Orgel massgeblich an Ausdruck hinzugewinnen. Die werkweise Anordnung der Register gehört zur grossen Tradition des Orgelbaus. Die Bedeutung dieser Tradition ist nicht grundsätzlich infrage zu stellen, sie stellt jedoch im Kontext der Transkription eine Quelle von Problemen dar – man denke nur daran, dass sobald man ein einziges Register z.B. des Schwellwerks als Solostimme benutzen möchte, alle anderen Register dieses Werkes unbenutzbar werden. Auch was die Wahl der Traktur betrifft, wäre es wünschenswert, neue Wege zu gehen. Die mechanische Traktur stellt (besonders auf eher sinfonisch disponierten Instrumenten) nicht unbedingt das Non-plus-ultra dar, eine gute elektrische Traktur wäre in diesem Falle aus meiner Sicht einer mangelhaften mechanischen allemal vorzuziehen!

Ein Umdenken im Instrumentenbau erscheint mir hier unvermeidlich, hin zu innovativeren Konzeptionen, die das gesamte Klangpotenzial der Orgel hörbar werden lassen.

Neue Wege  
wünschbar.

*Frédéric Champion ist Organist der reformierten Kirche Männedorf. Er wurde 1976 in Lyon geboren und studierte Orgel, Hammerklavier, Cembalo und Improvisation in Lyon, Paris, Toulouse und Basel. Zahlreiche Auszeichnungen bei renommierten Orgelwettbewerben legten den Grundstein für eine internationale Karriere als Konzertorganist. Sein besonderes Interesse gilt der Transkription von Orchesterwerken für Orgel, speziell auch für das Duo «Tête-à-Tête» in vierhändiger und vierfüssiger Besetzung. Daneben entstanden Bearbeitungen berühmter Werke für Chor und Orchester (z.B. Brahms Requiem, Fauré Requiem, Debussy Nocturnes u.a.). Als Hammerflügel-spezialist und glücklicher Besitzer der Kopie eines Fortepianos nach Johann Andreas Stein (1788) spielt er regelmässig in diversen Formationen.*