

Camille Saint-Saëns

(geb. Paris, 9. Oktober 1835 – gest. Algier, 16. Dezember 1921)

Le Déluge (Die Sintflut)

Poème Biblique in 3 Parties (Oratorium in drei Teilen)

Verglichen mit Stürmen haben Komponisten Fluten vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Doch 1876 trafen gleich zwei Überschwemmungen die Musik-Landschaft Europas – Saint-Saëns' *Le Déluge* am 5. März und Wagners *Götterdämmerung* am 17. August. Saint-Saëns selbst wohnte der zweiten Bayreuther Aufführung am 23. August bei. [Anmerkung des Übersetzers: Der Autor meint mit der Überflutung jene Stelle kurz vor Schluß der *Götterdämmerung*, bei der der Rhein über die Ufer tritt, um die auf der Welle reitenden Rheintöchter heranzubringen. Sie erhalten von Brünnhilde den Ring zurück; die Flutwelle reißt den Scheiterhaufen mit Siegfrieds Leiche hinweg; die Rheintöchter, der Ring und Hagen versinken in der Tiefe.] Trotz bedeutender Unterschiede im Musikstil, philosophischem Ansatz und dem Verlauf der Publikums-Akzeptanz (*Le Déluge* wird nach ein paar Dekaden anfänglicher Popularität nun unverdient vernachlässigt, während Aufführungen der *Götterdämmerung* in Teilen wie auch im Ganzen florieren) haben beide Werke mehr gemeinsam als Riesen, Raben und Leitmotive. Sie enthalten insbesondere die musikalische Feststellung eines psychologisch instabilen Zustands – der »Was wird nun passieren?«-Sorge nach einer Katastrophe. Wagner weist am Ende seiner Oper an, daß Männer und Frauen in großer Eile aus den Ruinen der gefallenen Walhalla zusammenlaufen und das wachsende Lodern des Himmels betrachten. Walhall- und Erlösungs-Motiv erklingen ruhmreich, doch die Hektik hält an. Die Helden sind tot, Alberich wurde nicht bezwungen. In der korrespondierenden Stelle bei Ende des zweiten Teils von *Le Déluge* bringt Saint-Saëns milde C-Dur-Klänge, doch der Chor singt von der Arche, die ziellos und voller Trauer auf dem Meer treibt, »vers l'horizon sans borne au milieu de l'horreur d'une éternelle nuit« (»einem endlosen Horizont entgegen, in der Schreckens-Stimmung einer ewigen Nacht«). Während Wagner, das größere Genie, es Generationen von Hörern überließ, über die Bedeutung der letzten Seiten seiner Partitur zu grübeln, fügte Saint-Saëns, immer ein Gentleman, seinem Oratorium noch einen erlösenden dritten Teil an, der mit Gottes Segen »Crissez donc et multipliez« (»Seid fruchtbar und mehret Euch.«) endet. Die versierte, noble Ausgefeiltheit von Saint-Saëns' Kompositionskunst galt von je her gleichermaßen als seine Stärke wie auch sein Schwachpunkt, wie R. J. Stove in einer vorzüglichen Rezension herausstellte: (>The Saint-Saëns Enigma<, in: *New Criterion* 1, Januar 2000): »Der modus operandi der Verfolger von Saint-Saëns ist schon lange klar: da man seine technische Brillanz kaum leugnen konnte, machte man ihm eben diese technische Brillanz zum Vorwurf.« Sogar noch Berlioz trug zu dieser Hetze bei, mit seinem oft zitierten Ausspruch, Saint-Saëns wisse alles, doch mangle es ihm an Erfahrung. In Wahrheit fehlte es dem Wunderkind, Pianisten, Organisten und Komponisten, den man heute vor allem durch seine Orgel-Sinfonie und einige oft gespielte, doch gering geschätzte Solo-Konzerte und kurze Stücke kennt, nur an einem: Ecken und Kanten. Doch was ist das Problem an diesem ironischen Defekt? Vielleicht ist eine andere Bemerkung von Stove des Pudels Kern: »Doch ungeachtet der angeblich unzureichenden Originalität machte Georges Servieres – der beste seiner früheren Biographen – einen bedeutsamen Punkt: >Niemals hat je irgend jemand ein Saint-Saëns-Pasticchio zu Papier bringen können.< Bedenkt man, wie sehr Debussy, Rachmaninoff oder Delius unter den Heerscharen ihrer Nachmacher litten, ist dies kein geringes Lob.« Man könnte kontern, daß es unmöglich wäre, unoriginelle Komponisten zu imitieren. Doch die Wahrheit ist: Anders als bei Wagner oder Berlioz liegen die Verdienste von Saint-Saëns nicht in der Weiterentwicklung von Orchestertechniken, revolutionären Formstrukturen oder anderen bemerkenswerten Eigenarten. Saint-Saëns war in vieler Hinsicht konventionell – ein ruchloser Verrat in den Augen von Musikgeschichtlern im Fortschritts-Wahn. Was Saint-Saëns jedoch in seinen besten Werken auszeichnete (und *Le Déluge* zählt sicherlich dazu), ist eine Begabung für Melodie und

Kontrapunkt, ein Händchen für gutes Timing und Dramaturgie, und etwas, was man am besten als ›Wille zum Erfreuen‹ bezeichnen könnte, um ein Gefühl der Befriedigung und Abrundung zu erzeugen. Solche Dinge sind wirklich kaum imitierbar, vielleicht auch zu subtil für alle, die lieber kampfbereite Pioniere feiern anstatt diejenigen, die für die nachrückenden Siedler all die hübschen Häuser zu bauen hatten.

Entstehungsgeschichte und Rezeption

Saint-Saëns beschrieb die Inspiration für *Le Déluge* in seinen Musikalischen Erinnerungen: »Zufällig las ich in einer alten Bibel diesen wundervollen Satz: ›Und es reute Gott, daß er den Menschen auf Erden erschaffen hatte.‹ So schlug ich [1872] [Louis] Gallet eine Sintflut vor. Er wollte dafür erst Protagonisten erfinden, doch ich sagte ihm ›nein, bring nur die Bibel-Erzählung in schlichte Verse, und ich übernehme den Rest.‹« Im Jahr zuvor, 1871, war Saint-Saëns den Exzessen der Pariser Szene entflohen und ging nach London, wo er zu dieser Zeit und bei weiteren Besuchen in der Bibliothek des Buckingham Palace immer tiefere Bekanntschaft mit den Partituren Händels machte. Abgesehen von der Tatsache, daß *Le Déluge* in England nie so bekannt wurde wie viele der Modelle dafür, hat das Werk Händels Oratorien viel zu verdanken. Saint-Saëns beendete die Komposition 1875. Der Biograph Arthur Dandelot meinte, er hätte es seiner Braut Marie-Laure-Emilie Truffot gewidmet, die er im Februar geheiratet hatte. Eine solche Widmung steht jedoch nicht in der veröffentlichten Partitur. Bedenkt man, wie versessen heute viele darauf sind, Saint-Saëns der exzessiven Klangsüßigkeit zu beschuldigen, ist es überraschend, wie kontrovers *Le Déluge* 1876 nach der von Édouard Colonne dirigierten Uraufführung aufgenommen wurde. Brian Rees stellte die Rezeption in seinem Buch *Camille Saint-Saëns: A Life* wie folgt dar: »Gegen die strahlenden Klänge im zweiten Teil gab es einigen Widerspruch von Cohen von *L'Art Musical*, und *Le Ménestrel* nannte es das Werk eines ›sehr großen, doch irreführenden Musikers‹. Teile des Publikums zischten, doch andere antworteten mit Bravo-Schreien und riefen nach Zugabe. Der zweite Teil mußte erneut begonnen werden. Octave Mercier spielte darauf an, daß 1876 ein sehr regenarmes Jahr war und nannte das Stück ›Sturzbach-artig‹. Ein weiterer Kritiker verglich es mit *Donizetti's Il diluvio universale*, das Saint-Saëns wohl gar nicht gekannt haben dürfte, und bedauerte, daß sein neues Werk nicht so ›weiträumige Melodien‹ hätte wie das von Donizetti.« Als das Oratorium 1879 New York erreichte, war die Kritik teilweise noch böser, unsterblich gemacht in Nicolas Slonimskys bekanntem Kompendium *The Lexicon of Musical Invective*: »*Le Déluge* von Saint-Saëns ist ausgesprochen schal, gebiert geistige und intellektuelle Armut, und trägt den Stempel hoffnungsloser Leere auf der Stirn. Es gibt darin jedes nur erdenkliche Lärmen, Pfeifen, Heulen, Seufzen, Rauschen, Brüllen, Scheppern und Krachen, das man durch irgendeine Kombination von Instrumenten erzielen kann, unter Mithilfe reiner Harmonien und gellender Dissonanzen, zum Wohle der sprachlosen Hörer.« (New York Tribune, 15. Dezember 1879) Eine mögliche Erklärung für solche Reaktionen mag der stilistische Kontrast zwischen den äußeren Teilen und dem Mittelteil sein: Die Darstellung der Flut im zweiten Teil erfordert natürlich allerlei programmatischen Effekt, während die Außenteile von Melodie, Kontrapunkt und klassischer Zurückhaltung beherrscht werden. Jeder Hörer könnte also etwas zum Mäkeln finden, egal, ob er nun dem geschmacklichen Lager diesseits oder jenseits des Brahms/Wagner-Bruchs angehörte. Sogar noch 1906 beschrieb Saint-Saëns in einem Interview mit der *New York Times*, das *Le Déluge* von verschiedenen Hörschaften oft gegensätzlich wahrgenommen wurde: »Ich habe selbst erlebt, wie das unterschiedliche Temperament verschiedener Völker die Leute beeinflusste, als ich *Le Déluge* in Deutschland und Italien dirigierte: Die Italiener nahmen den ersten Satz freundlich, doch etwas reserviert auf, als ob sie sich unwillkürlich fragten, warum nur jemand auf die Idee käme, so schweren Gedanken musikalischen Ausdruck zu geben. Nach dem Anfang des zweiten Teils, der melodiöser ist, reagierten sie dann spontan, so als ob sie dächten ›endlich wirkliche Musik‹. Die Deutschen dagegen würden den Anfangssatz als das Wahre betrachten, während die Melodie ohne Begeisterung hingenommen wird. So wird es immer mit den Leuten sein.« Zumindest in Frankreich galt jedoch *Le Déluge* allmählich als Meisterwerk und wurde an allen möglichen Orten immer wieder aufgeführt. Das berühmte Vorspiel verselbständigte sich als

Orchesterwerk, und die bildhübsche zweite Hälfte davon hielt Einzug in die Salons. Doch nach dem ersten Weltkrieg schwand sein guter Ruf, unverdient, doch ultimativ.

Analyse

Das Vorspiel bereitet den drastischen Kontrasten der folgenden Komposition wirkungsvoll den Boden. Es beginnt mit einer recht zustandslosen, achttaktigen Einleitung in e-moll, die so auch ohne weiteres von Händel sein könnte. Nach einem Halt auf der Dominante H-Dur bewegt sie sich in ein trauriges Fugato, dessen Themenkopf sechs Takte lang ist und sich durch vier Stimmen-Einsätze und eine Episode schleppt. Dieses e-moll-Thema (Ex. 1) ist verbunden mit eben jenem späteren Rezitativ, dessen Text den Anstoß zu dem ganzen Projekt gab (»Und es reute Gott, daß er den Menschen auf Erden erschaffen hatte.«):

Ex. 1: »Reue-Thema«

Vielleicht war es im Scherz, doch Saint-Saëns soll bei den Proben zu späteren Aufführungen darum gebeten haben, die Stelle ganz ausdruckslos zu spielen, so, als wäre Gott entmutigt oder gar gelangweilt von seiner früheren Schöpfung.

Eine transitionelle Passage beginnt bei Buchstabe C (S. 3), nach acht Takten in eine Codetta führend. Die letzten vier Takte von Seite 3 werden wiederholt, zwei Oktaven tiefer, Teil des Schlusses der barocken Introduction bei Takt 7, Seite 1, wiederum in der Dominante H endend. Doch dann tritt eine plötzliche Rückung auf, hin zu einer luxuriösen, engelhaften Sektion, die zu jenem berühmten Ausschnitt für Solo-Violine oder anderen Bearbeitungen wurde. Das E-Dur-Thema hört man im ersten Teil erstmals dort, wo die glücklichen Tage der Menschheit »au pays du soleil«, »Im Land der Sonne« beschrieben werden. (Ex. 2)

Ex. 2: »Land der Sonne-Thema«

Um die himmlische Helle dieser idyllischen Zeiten zu betonen, bringt Saint-Saëns ein Streichquartett der Stimmführer, begleitet nur durch ein zartes Tremolo der übrigen Streicher. Wenn dann alle ersten Violinen in Takt 6 auf Seite 7 die Melodie aufgreifen, ist der Effekt magisch. Das Vorspiel macht insgesamt klar, das die Geschichte für die Protagonisten sowohl Gutes wie auch Böses bereithält.

Teil 1 beginnt mit einem Tenor-Rezitativ über das Land der Sonne, gefolgt von einer Reprise von Ex. 2 in allen Streichern, begleitet von der Harfe, später transponiert nach G-Dur (Seite 10). Aber es ist nicht alles gut: »Les fils de Dieu« (»Die Söhne Gottes«, Genesis 6:1-4) steigen herab, um die guten Zeiten auszuforschen und mittels »des vierges de la terre« (»der Jungfrauen auf Erden«) Riesen zu zeugen. Eine weitere, sehr Händelische Passage folgt (Seite 12), wo diese Riesen durch Oktavsprünge in C-Dur charakterisiert werden, gefolgt von der Exposition eines kurzen, dreiteiligen Fugatos über das gleiche Material, diesmal in C-Dur (Seite 12, unten). Dieses wird mittendrin durch Triller abgeschnitten (Seite 13, unten), und eine transitionelle Passage von unfassbaren, chromatischen Harmonien in a-moll reißen den Hörer aus Händels Welt hinein in die von Wagner. Das Gerutsche der Melodielinien (Seite 14, oben) geht einher mit der Beschreibung des Bösen als »comme une leper immonde« (»wachsend wie ein gemeines Lepra-Geschwür«). Dieser Stil setzt sich fort, solange Gottes Reue erwähnt wird; dann wird Ex. 1 repristinert (S. 15, unten), zurück in e-moll. Ein viertaktiges Rezitativ in C-Dur (Seite 16) liefert eine weitere Transition, diesmal hin zum Hauptanliegen des Satzes, die

Darstellung von Gottes Zorn in f-moll, und Noahs Gutherzigkeit in B-Dur. Nach einem abrupten Wechsel in einen 6/8-Takt wird ein Fugenthema mit Einsätzen in neuntaktigem Abstand vom Tenor, Mezzosopran und Chor gesungen zu den Worten »J'exterminerai cette race« (»Ich werde dies Volk vernichten«, Ex. 3, Seite 16):

Ex. 3: ›Vernichtungs-Thema‹

Um diesem grimmigen Topos etwas Abwechslung hinzuzufügen, führt Saint-Saëns Unisono-Einwürfe über Ungehorsam und andere Aspekte der Sünde ein (Buchstabe E, Seite 19, und anderswo), doch Ex. 3 setzt sich fort, um machtvoll wiederzukehren. Schließlich, bei Buchstabe G (Seite 22), tritt der Wechsel zu B-Dur auf, und ein neues und wichtiges Leitmotiv erscheint, das Noahs Integrität darstellt (»Er war nur ein Mensch, und voller Integrität«, Ex. 4, Seite 23):

Ex. 4: Noahs Integritäts-Motiv

Es wird abgerundet durch eine Kirchenhymnen-artige Kadenz im dritten Takt von Seite 24. Ein Rezitativ auf einem D-Dur-Akkord (Seite 24) führt zu Gottes Anweisungen vom Bariton-Solisten, wie die Arche zu bauen sei, beginnend bei Buchstabe H (Seite 24) auf einem g-moll-Akkord, doch rasch zurückkehrend zur Tonalität B (Seite 25, 3. Takt). Zwischen diesen Anweisungen ruft das Orchester Ex. 4 in Erinnerung. Bei Buchstabe K (letzter Takt von Seite 27) kehrt Ex. 3 wieder, mit den ungehorsamen Einwüfen wie zuvor. Oktavstürze (zum Beispiel auf Seite 27 unten) erinnern den Hörer nochmals an das Riesen-Thema, bevor der Satz in einer typisch Händelischen Kadenz endet (Seite 34). Es ist bemerkenswert, daß ungeachtet all der in diesem Satz porträtierten Wildheit und Größe Gottes Saint-Saëns keine Notwendigkeit sah, Blech oder Schlagzeug, ja nicht einmal Holzbläser heranzuziehen, um seine Argumente zu bringen. Diese hob er sich für den nächsten Satz auf, den Katastrophenfilm. Man könnte sich bei Wagner für ein solches Werk kaum eine derartige Aufspar-Strategie vorstellen!

Teil 2. Wagner wie auch Saint-Saëns brauchen ungefähr sieben Minuten, um die Welt zu zerstören, doch Wagner braucht dazu Präliminarien von 16 Stunden, während Saint-Saëns nur 16 Minuten Post-Flut-Segen bringt. Sagt das etwas über ihren Charakter? Sei es, wie es sei – Teil 2 offeriert große Kontraste im Stil. Es gibt keine Barock-Referenzen mehr, anders als die zu Ex. 3. Stattdessen werden uns in einer breiten Bogenform geradezu impressionistische Klanglandschaften und orchestrale Effekte ohne signifikante Themen präsentiert. Erst kommt ein kurzes Rezitativ über einem Des-Akkord, berichtend, das Noah tat wie ihm geheißen. Dann, zunächst kaum wahrnehmbar, begleitet ein C-Dur-Tremolo der Streicher chromatisch aufsteigende Figuren der Holzbläser (Seite 26, unten). Chromatisch absteigenden Akkorden, nicht unähnlich dem Zauberschlaf-Motiv des Rings (Seite 38), folgen Streicher-Arpeggierungen, die ferne Ausbrüche von Ex. 3 im Blech begleiten (Seite 39). Langsam aufsteigende Gruppen aus Triolen in den Holzbläsern setzen fort (Seite 40), begleitet von der Harfe, und später einfallend in den Streichern (Seite 43). Der Chor setzt ein (Seite 46), und Saint-Saëns setzt damit fort, die Spannung anzuheizen, indem er die Dynamik und die Anzahl der Blechbläser, die das Reue-Motiv durchblicken lassen, verstärkt, wobei er eine Vielzahl von Streicher-Figurationen verwendet (zum Beispiel Seite 50, dritter Takt, und Seite 55, zweiter Takt). Auf dem Höhepunkt des Satzes wird ein enormer verminderter Septakkord auf E fortissimo hinausgeschmettert (Seite 56, Anfang von Takt 3), klingend wie das Ring-Motiv aus

dem Rheingold. Das Orchester macht nun einen Höllenlärm, mit stratosphärischen Pfiffen des Piccolo und mit Trompeten, die versuchen, genauso schnell wie die Streicher mit chromatischen Figurationen zu sein (Seite 57). Eine Reihe lauter Akkorde, die Hörer von heute an Cajkovskijs Romeo und Julia-Ouvertüre erinnern mögen, welche drei Jahre zuvor komponiert worden war, führen in einen Sforzando-Zusammenbruch (Seite 59, dritter Takt), der zu den unvergesslichsten Augenblicken des Werkes gehört. Beginnend auf einem tiefen G der Bässe werden nun 36 aufsteigende Töne der chromatischen Tonleiter unablässig wiederholt, die die Wasserlinie in Noahs Badewannen-Welt darstellen, zwei Noten in Tremolo pro Takt, über drei Oktaven. Ein langes Diminuendo beginnt nahe dem Ende der ersten Oktave, und die schlammigen Akkorde, die das Blech zeitweise spielt, schwächen sich ebenso ab wie die Gurgelgeräusche des Untergangs. Wenn die dritte Oktave durchschritten ist (dreieinhalb Takte nach Buchstabe E, Seite 62), wartet ein Vorhalt über der Dominante G auf seine Auflösung. Sie tritt erst im zweiten Takt von Seite 63 ein und schwankt dann, bis der Chor zur Tonika C hinabsteigt (Seite 64, zweiter Takt), bei dem Wort »détruit« (zerstört). Die Stimmung ist nun eher wie am Schluß der Walküre als dem der Götterdämmerung. Wie Brünnhilde in Zeitlupe treibt Noah in seinem abgedichteten Kahn »au hazard elle allait vers l'horizon sans borne« (»ziellos einem Horizont ohne Landmarken entgegen«). Wagner trägt seinen Vorhalt nach E-Dur, abwechselnd mit einem fernen d-moll-Akkord. Saint-Saëns, etwas weniger radikal, verfremdet seine Tonika C durch Erhöhung der Quinte zu As (Seite 65).

Teil 3 bewegt sich von C-Dur nach D-Dur, dabei B-, D-, E- und As-Dur durchschreitend. Der Satz beginnt mit der schwächsten Musik des Werks, endet aber glücklicherweise mit etwas vom Stärksten davon. Wie im Vorspiel beginnt der Satz mit den Streichern allein. Saint-Saëns behandelt sein unbedeutendes Anfangsthema aus Halbe-Noten (Ex. 5) wie eine konventionelle Tonsatz-Aufgabe.

Ex. 5: Anfangsthema Teil 3 (>Kabinenfieber<)

Zwar bietet die Musik eine willkommene Erholung von den Orchester-Exzessen in Teil 2, doch tut sie zuviel des Guten, da sie die Hörer regelrecht einschläfert – insbesondere, weil das Thema im Vergleich zu anderen Themen des Stückes bei weitem zu oft wiederholt wird. Saint-Saëns versucht zwar, etwas Abwechslung hineinzubringen, indem er mit dem punktierten Rhythmus spielt, der im sechsten Takt von Seite 67 eingeführt wird (vergleiche Seite 68, Buchstabe A), doch ist das nicht genug, um die Situation zu retten. Der Sopran-Einsatz auf Seite 70 verheißt etwas Hoffnung, doch bei Buchstabe C kommt das Thema zurück, diesmal mit Triolen, die aber seiner einschläfernden Qualität nichts nehmen können. Nach schier endloser Zeit kommen die Dinge in Bewegung, durch eine Beschleunigung des Tempos und der Wiederkehr von Noahs Integritäts-Motiv (Seite 70, oben). Das Motiv ist nochmals zu hören, als Noah einen Raben fliegen läßt, um Land zu finden (Seite 73, dritter Takt). Doch der Rabe kehrt nicht zurück. (Flog er nach Walhalla?) [Anmerkung des Übersetzers: Eine Anspielung des Autors auf Wagners Götterdämmerung, in der Brünnhilde gegen Ende ebenfalls Raben fliegen läßt.] Als nächstes wird eine Taube freigelassen, begleitet von wunderschönen Flötenfiguren (Seite 74), ähnlich dem Beginn von Smetanas Moldau, die ein Jahr zuvor komponiert worden war. [Anmerkung des Übersetzers: Saint-Saëns kannte zu diesem Zeitpunkt aber weder Cajkovskijs Romeo und Julia noch Smetanas Moldau.] Die Taube kehrt ebenso zurück wie das Anfangsthema, genauso einschläfernd wie früher (Seite 75), wenn auch in einer neuen Tonart (B) und einer neuen, flüssigen Begleitung der Violinen. Hörer von heute könnten dies Thema als Versuch des Komponisten verstehen, >Kabinenfieber< zu schildern, nämlich die himmelschreiende Langeweile, durch unruhiges Wetter zum Schweigen verdammt zu sein. Glücklicherweise wird das Kabinenfieber bald behandelt – mit dem

schönen, beinahe impressionistischen, neuen ›sonnigen Land‹, das aus dem Wasser ragt. Dieses Thema erscheint erst mit Kukuks-artigen Tönen der Flöte und Oboe (Seite 77, unten), und setzt sich fort mit den melodischeren Vokal-Linien, beginnend mit »sur o'on de frissonnante« (Seite 77, unten). Bei dem Wort »palpitait« (Herzklopfen; Seite 78, unten) führt Saint-Saëns einen schlichten, doch magischen harmonischen Effekt ein, indem er einen Dominantakkord über F klingen läßt wie eine Doppeldominante zu Es, der Tonart, die in den vorausgehenden zwei Takten durch Einfügung einer erniedrigten Sept in den Tonika-B-Akkord gefestigt wurde. Nach einigen mehr schönelnden Passagen kommt das Kabinenfieber-Thema (Ex. 5) jedoch nochmals zurück, sehr leicht instrumentiert (Seite 81, zweiter Takt). Dann wechselt sich der Kopf des Themas ab mit Harfen-Passagen (Seite 83), wird schließlich durch Ex. 4 abgelöst (Buchstabe D, Seite 84) und soll dann nicht mehr wiedererklingen. Die Freude steigert sich, beim letzten Takt auf Seite 85 wird das ›Land der Sonne‹-Thema (Ex. 2) in der Tonart G vorweggenommen, und einige Takte später, nach einem hohen H der Soprane, kehrt es endlich triumphal in der originalen Tonart Es wieder. Diese Wiederkehr wird ein wenig ausgekostet und schließlich zum Höhepunkt geführt, als die vier Solisten Gottes Wort verkündigen (Seite 92). An dieser Stelle landet Saint-Saëns einen akademischen coup de théâtre, indem er in den vier Solisten ein wunderschönes neues Thema in As-Dur einführt (Seite 92, vierter Takt). Doch dieses Thema scheint nur neu: Es ist in Wirklichkeit Ex. 3, das Reue-Thema, nur um den Wert einer Achtel verlängert. (Ex. 6)

Ex. 6: Vergleich des ›neuen‹ As-Dur Themas (unten) mit Ex. 3 (oben)

Auf diese Weise wird die Vernichtung der gesamten Rasse zum gleichen Vorgang wie die Wegnahme des Fluchs: Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen. Das Vokalquartett passiert das neue Thema polyphonisch (das »seid fruchtbar und mehret Euch« wird durch entsprechend vielfache Einsätze illustriert; Seite 96), doch kehrt dann zu einer homophonen Textur zurück (Buchstabe G, Seite 96), wo ein Regenbogen als Symbol der Läuterung auftritt. Der Regenbogen selbst wird durch gerundete Phrasen illustriert (beginnend mit dem letzten Takt auf Seite 97), die aus dem dritten Takt von Ex. 2 stammen (Seite 4, dritter Takt). Sie wandern dann durch die Vokalsolisten (Seite 98), welche dann das Gleiche mit Ex. 4 machen (Seite 99). Schließlich, mit einem Tonartenwechsel zu D (Seite 101), wird Gottes Segen verkündet durch den Chor, in einem quasi-rezitativen Stil über einem Orgelpunkt, was zu einer weiteren, meisterhaften, Händelischen Fuge über ein neues Thema führt (Seite 104). Es beginnt mit dem Intervall einer großen Terz, genau wie Ex. 5, aber die beiden sind wie Tag und Nacht – tatsächlich genau die Bedingungen, mit denen man sie in der Handlung assoziiert. Das Fugenthema hat punktierte Rhythmen, mehr Energie, und abwärts eilende Passagen, wie sie einer Horde glücklicher Tiere angemessen sind, welche aus der Arche stürmt, um ein neues Land der Sonne zu besiedeln (und dann beginnen, sich gegenseitig aufzufressen). Diese Fuge ist die umfangreichste kontrapunktische Partie des Werkes, durch verschiedene Episoden hindurch verlaufend, bis die Solisten auf Seite 116 wiederauftreten. Auf den letzten wenigen Seiten singt der Sopran ein hohes H (Seite 117, letzter Takt), anschließend mit ihren Kohorten in einer absteigenden Sequenz harmonierend. Unterdessen singt der Chor »Hom-mes«, was genauso klingt wie ein »A-men« bei Händel. Eine homophone Reihe kadenzierender Akkorde wird von allen gesungen (Seite 120), führend zu einer fortissimo-Darstellung von Ex. 2 im Orchester und einer weiteren kadenzierenden Reihe von Akkorden, sogar mit einer Renaissance-artig klingenden Einfügung eines a-moll-Akkordes (Seite 121, Anfang des dritten Taktes), bevor zum Ende ein freudiger Schluß auf einem D-Dur-Dreiklang eintritt.

Jeff Dunn © 2008

Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen

[Direktkontakt: artiumbremen@yahoo.de]

Aufführungsmaterial ist von Durand, Paris zu beziehen.

LE DELUGE

POEME BIBLIQUE DE LOUIS GALLET

1.
CORRUPTION DE L'HOMME - COLERE DE DIEU - ALLIANCE AVEC NOE

Tenor

En ce temps là, les fils de l'homme étaient nombrueux
Au pays du soleil sur les chemins poudreux
Leurs tentes abritaient de robustes familles
Les anges enviaient la beauté de leurs filles
Les fils de Dieu venaient s'asseoir au milieu d'eux
Or ceux-ci dédaigneux de leur splendeur première,
Désirèrent l'amour des vierges de la Terre!
Et de cette union sortirent des géants
L'omme dégénéra dans les âges suivants

Mezzo

Bientôt, le mal grandit comme une lèpre immonde
Par ses iniquités, l'homme outragea le Ciel!
Et Dieu se repêtit d'avoir créer le monde

Choir

Et Dieu se repêtit d'avoir créer le monde

Tenor

Et voici ce que dit la voix de l'Eternel:

Tenor, Mezzo, Choeur

J'exterminerai cette race
Car ces homes quie je maudis
Se sont détournés de ma face
Et m'outragent de leurs défis

Mezzo

Toute justice est méprisée!

Tenor

Toute union sainte est brisée!
Tous les crimes sont triomphants!

Choir

Comme la chair, l'âme est impure
Et le vice a mis a souillure
Jusque sur le front des enfants,
J'exterminerai cette race
Car ces homes quie je maudis
Se sont détournés de ma face
Et m'outragent de leurs défis

Tenor
Noé, cependant trouva grâce devant le Seigneur irrité.

Mezzo, Choeur
C'était un homme juste et plein d'intégrité

Tenor
Dieu lui dit:

Baryton
Ma clémence est lasse:
Et le temps est venu de ma sévérité!
Fais une arche de bois, haute, large et profonde
Que ta femme, tes fils, les femmes de tes fils
Et des couples choisis
Entre tous les êtres du monde
Dans cette arche soient réunis
Avec les tiens et toi, je veux faire une alliance.

Hatez vous car il faut que mon oeuvre commence
Et que méchants soient punis!

Mezzo
Toute justice est méprisée

Tenor
Toute union sainte est brisée!

Baryton
Tous les crimes sont triomphants!

Choeur
Comme la chair, l'âme est impure
Et le vice a mis a souillure
J'exterminerai cette race
Jusque sur le front des enfants,
Car ces homes quie je maudis
Se sont détournés de ma face
Et m'outragent de leurs défis
2.

LE DELUGE

Tenor
Noé fit ce que Dieu lui commandait de faire

Choeur
Et les eaux du déluge envahirent la terre
Et dans la profondeur de l'abîme et des cieux
Avec un choc terrible, au milieu des tènebrés
Se heurtèrent les flots et les vents furieux!
Le soleil s'éteignit sous les voiles funèbres.
Comme si l'ombre immense allait durer toujours!
Et l'eau du ciel tomba Durant quarante jours!
Et les flots s'élevaient au dessus des ruines (bis)
Et devant le fléau désertant leurs cités

Les hommes éperdus fuyaient vers les collines
Et les aigles planent sur les champs dévastés
L'onde lente montait sûre de ses victimes
Et sourde à leurs cris de terreur
Elle couvrit les monts et leurs plus hautes cimes

Et les rugissements des monstres en fureur
Et les clameurs de l'homme et les bruits de l'espace
S'apaisèrent alors comme un soufflé qui passé
Car tout ce qui vivait sur terre fut détruit.
L'arche close flottait sur cet océan morne.
Au hasard elle allait vers l'horizon sans borne
Au milieu de l'horreur d'une éternelle nuit.

3.

LA COLUMBE - SORTIE DE L'ARCHE - BENEDICTION DE DIEU

Soprano

Or Dieu se rappela cependant sa promesse.
Un soufflé s'éleva doux comme une caresse
Présageant que le deuil du monde allait finir.

Et Noé put ouvrir la fenêtre de l'arche.
Le corbeau s'envola des mains du patriarche
Pour ne plus revenir.
Puis il donna l'essor à la colombe frêle;
Ne trouva point d'abri pour reposer son aile
Cette première fois elle revint le soir
Après sept jours, partit encore la messagère.

Elle allait moins timide à travers le ciel noir.
Sur l'onde frissonnante une senteur légère,
Dans l'espace un reflet des rayons printaniers,
Tout disait que la terre émue et rajeunie
Palpitait de l'ardeur d'une nouvelle vie
Et que ces jours d'épreuve étaient bien les derniers.
Cette deuxième fois elle revint joyeuse,
Elle apportait dans l'arche un brin d'olivier vert,
On connut qu'elle avait découvert.
Après sept autres jours, la blanche voyageuse
S'envola de nouveau vers les monts entrevus.
Cette troisième fois, elle ne revint plus.
Et Noé regardant alors, vit que la terre
Renaissante montait dans des flots de lumière.

Choeur

Il sortit donc de l'arche et bâtit un autel;
Des victimes sans nombre y furent immolés;
Un arc resplendissant parut dans les nuées.

Quatuor de solistes

Et voici ce que dit encore l'Éternel:
Je ne maudirai plus la terre

Vous et moi sommes liés
Et notre alliance m'est chère
Croissez donc et multipliez
Quand vous verrez cet arc briller sur le nuage,
Hommes souvenez-vous,
Qu'il doit être à jamais
Le signe rassurant, le symbole et le gage
De la paix que je vous promets.

Choeur et solistes
Je ne maudirai plus la terre
Vous et moi sommes liés
Et notre alliance m'est chère
Croissez donc et multipliez.

THE FLOOD BIBLICAL POEM BY LOUIS GALLET

1. CORRUPTION OF MAN - GOD'S ANGER - PACT WITH NOAH

Tenor
In that time, the sons of man had grown numerous
In the land of the sun over dusty paths
Their tents sheltered robust families
The angels desired the beauty of their maidens
The Sons of God came over to lie with them
Distainful of their primal splendor,
They desired love of the virgins of Earth!
And of that union, giants came out,
Men that degenerated over succeeding generations.

Mezzo
Before long, the evil grew like an ignoble leprosy
By his own iniquities, man outraged Heaven
God repented having created the world

Choir
And God self-repenting having created the world

Tenor
And here is what the voice of the Eternal said:

Tenor, Mezzo, Choir
I will exterminate this race
These men whom I have cursed
Turned away from my face
And my outrage at their defiance

Mezzo
All laws are disobeyed!

Tenor

The whole holy union is shattered!
All the crimes are being exulted!

Choir

Like flesh, the soul is impure
And vice lays a despoilment
Right in front of the children.
I will exterminate this race
Because these men whom I have cursed
Turned away from my face
And my outrage at their defiance

Tenor

Noah, however, found grace from the Lord's anger.

Mezzo, Chorus

He was a just man, and full of integrity

Tenor

God indicated to him:

Baritone

My mercy has worn thin
And the time has come for my severity!
Make an ark out of wood, tall, long and deep.
So that your wife, your sons, the wives of your sons,
And chosen pairs
From all the beings of the world
Will be brought together into this ark
With those of yours, and you, I would like to make a covenant.
Make haste because my work must commence
And the wicked must be punished!

Mezzo

All laws are disobeyed!

Tenor

The whole holy union is shattered!

Baritone

All the crimes are being exulted!

Chorus

Like flesh, the soul is impure
And vice lays a despoilment
Right in front of the children.
I will exterminate this race
Because these men whom I have cursed
Turned away from my face
And my outrage at their defiance

2.

THE FLOOD

Tenor

Noah did what God commanded of him

Chorus

And the waters of the deluge swept over the earth,
From the profound depth of the heavens
With a terrible impact, and enveloping darkness,
The streams battered and the furious winds
Blotted out the sun with funereal mists
Like an immense, enduring shadow!
And the water from the sky fell 40 days!
And the waters rose over the ruins
In the face of the scourge, abandoning their cities,
Frantic men fled to the hills
And eagles soared over devastated fields.
The waters slowly rose over their victims
And muffled their cries of terror.
[Waters] covered the mountains and their highest summits,
And the roars of the monsters in furore
And the clamors of men and the noises of open space
Quieted finally like a departing breeze
Everything that lived on earth was destroyed.
The closed-up Ark floated on the sea dolefully.
Randomly, it floated toward a horizon without landmarks
In the middle of the horror of an eternal night.

3.

THE DOVE, JOURNEY OF THE ARK, BENEDICTION OF GOD

Soprano

Now God himself remembered his promise
A gentle breeze rose like a caress
Portending that the sorrow for the world was about to end.
And Noah could open the windows of the Ark.
A raven flew out of the hands of the patriarch
Never to return.
Then he let fly a frail dove
Not finding a place of shelter to rest its wings
The first time, it faithfully returned that evening.
After seven days, the messenger left again.
It went out less timidly through the black sky
Over the rippling waters, a slight scent,
In space, a reflection of the rays of spring,
Told that the stirred-up and rejuvenated earth
Palpitated with the ardor of a new life
And that their days of affliction were over at last.
The second time, the dove returned joyously;
It brought to the Ark a green olive branch,
They knew that dry land had been found.
After seven more days, the white voyager
Set out anew towards glimpsed mountains.
After this third time, it did not return again.
And Noah saw that, at last, land,
Reborn, had risen in floods of light.

Chorus

Noah came out of the Ark and built an altar;

Numberless were the burnt offerings;
A rainbow resplendent appeared in the mists.

Quartet of Soloists

And listen to what God said:
I will never again curse the earth
You and I are binding a covenant,
And our alliance is dear to me.
Be fruitful and multiply,
Whenever you see that rainbow shine above the clouds,
Men, remember,
That it must be forever,
A sign of reassurance, a symbol and a pledge
Of the peace that I promise to you.

Chorus and soloists

I will never again curse the earth
You and I are binding a covenant,
And our alliance is dear to me.
Be fruitful and multiply,

Literal translation by Jeff Dunn and Bettina Möhler, 2008

DIE SINTFLUT

BIBLISCHES GEDICHT VON LOUIS GALLET

1.

VERDERBNIS DER MENSCHHEIT - DER ZORN GOTTES
DER BUND MIT NOAH

Tenor

In dieser Zeit vermehrte sich der Menschheit Zahl,
Auf der sonnigen Flur, weit in dem grünen Tal,
In Zelten scharten sich rings die kräftigen Geschlechter.
Die Engel sah'n mit Neid die Schönheit ihrer Töchter,
Die Söhne Gottes, sie kehrten ein im ird'schen Tal.
Bald entsagt ihrem Glanz die Schar der Lichterkorenen,
Und verlangt nach dem Kuss der schönen Staubgeborenen.
Und es zeugt dieser Bund ein Riesengeschlecht,
Trotzig erhob es sich und vergass Gott und Recht.

Mezzo

So wuchsen Sünd' und Trug, Gewalt griff zu den Waffen,
Wild ballte sich Faust selbst gegen Gottes Macht,
und Gott bereute es, dass er die Welt geschaffen.

Choir

Und Gott bereute es, dass er die Welt geschaffen.

Tenor

Und es spricht im gerechten Zorn die ew'ge Macht:

Tenor, Mezzo, Chor

Vertilgen will ich ihren Samen,
Dieses Geschlecht entartet, verrucht,
Das sündhaft entweiht meinen Namen,
Vernichtet sei es, verflucht.

Mezzo

Tot ist die Liebe, tot der Glaube.

Tenor

Alles, was heilig, im Staube!
Alle Verbrechen walten frei.

Chor

Faul, wie das Fleisch, ist auch die Seele!
Selbst des Kindes lallende Kehle,
Tut der Sünde greulichen Schrei.
Vertilgen will ich ihren Samen,
Dies Geschlecht ja es sei verflucht,
Es lästert den heiligen Namen,
Denn auf ewig sei es verflucht.

Tenor

Nur einer allein fand Gnade, vor Gottes strengem Gericht.

Mezzo, Chor

Noah, der stets gefolgt des Herren fromme Pfade

Tenor

So der Herr:

Bariton

Meine Huld ist am Ziele,
Und die Stunde ist nah zu zeigen meinen Groll.
Bau die Arche dir auf, hoch, mit räumigem Kiele,
Nimm dein Weib, deinen Stamm, der Kinder ganze Schar,
Und von allem ein Paar, was auf Erden lebt und geboren,
In diese Arche sich flüchten soll.
Ich schließe einen Bund mit dir und den Deinen.
Geh ans Werk, denn gar bald wird die Stunde erscheinen,
Die die Sünde vertilgt aus der Welt.

Mezzo

Tot ist die Liebe, tot der Glaube.

Tenor

Alles, was heilig, im Staube

Bariton

Alle Verbrechen walten frei.

Chor

Faul wie das Fleisch, ist auch die Seele!
Selbst der Kinder lallende Kehle,
Tönt der Sünde gräulichen Schrei!
Vertilgen will ich ihre Samen,

Dies Geschlecht entartet, verrucht,
Das sündhaft entweiht meinen Namen,
Sei verflucht, ja sei verflucht,
Sei vernichtet und sei verflucht.

2.

DIE ARCHE - DIE SINTFLUT

Tenor

Noah tat, was der Herr ihm zu tun geheißen.

Chor

Und die Flut fiel herab, aus den himmlischen Schleusen,
Und aus der Erde Schoss brach der brausende Schwall.
Aus dunkler Wolken Schoss hallt Donnerrollen,
Es erbrauset Sturm und durchheulet Nacht.
Und die Sonne verlöscht, in dem mächtigen Grollen,
Als ob im Chaos neu versinken sollt' das All.
Des Himmels Flut ergoss sich vierzig Tage lang,
Und das Wasser bedeckt die zerfallenen Stätten,
Und die Flut stieg empor über Trümmer,
Und es flüchtet der Mensch aus den Hütten sich bang,
Auf Hügeln und Höh'n sein Leben zu erretten
Und der Adler nun kreist um das wüste Gefild.
Langsam steigt die Flut, ihr Opfer zu erfassen,
Und taub für den Schrei ihrer Not,
Bis zu der Berge First auftürmen sich die Massen.

Der Tiere wild Gebrüll aufheulend vor dem Tod,
Und der Verzweiflungsschrei aus der Sterbenden Gräften
Sie verstummen alsbald wie ein Hauch in den Lüften,
Denn alles was gelebt auf Erden, fasst der Tod.
Nur die Arche zog hin auf weiter Wasserwüste,
Ohne Ziel trieb sie fort auf dem Meer ohne Küste,
Durch die Schrecken der Flut und durch die ew'ge Nacht.

3.

DIE TAUBE - AUSZUG AUS DER ARCHE - DER SEGENSSPRUCH GOTTES

Sopran

Doch Gott gedachte des, was er Noah versprochen
Ein Windhauch hob sich sanft schmeichelnd so lind und leise,
Wie Ahnung, dass am Ziel das strafende Geschick.

Und Noah hob empor nun das Fenster der Arche.
Und den Raben entsandt' zum Flug der Patriarche,
Und er kam nicht zurück.
Die Taube sandt' er aus, flatternd auf leichten Schwingen
Sie aber konnte noch den Ruh'platz nicht erringen,
Und gegen Abend kam sie matt zu ihm zurück.
Am siebten Tag entsandt er einmal noch die Taube.

Und mutig flog die Botin durch dämmergraue Luft,
es atmete die Flut, frisch wie von grünem Laube,
und den Äther durchströmet aufs Neue Frühlingsduft.

Kündend, dass die Erde verjüngt zu neuem Triebe,
Auferwacht, neu erstand, bebend in junger Liebe
Und sich für immerdar nun geschlossen die Gruft!
Und dieses zweite Mal flog sie auf muntern Schwingen,
Ein grünes Kleeblatt flog sie heim zu Noahs Hand,
Er erkannte daraus, dass neu die Erde erstand,
Und zum dritten Mal flog sie auf weissen Flügeln,
zu den Hügeln hinaus, die erspähet ihr Blick:
Doch dieses dritte Mal kam sie nicht mehr zurück!
Und Noah blickte nun hinaus voller Wonne,
wie die Erde da lag in den Strahlen der Sonne,

Chor

Und verliess die Arche und erbaut den Altar
Opfer brachten dem Retter aus den Todeswagen,
Und sieh! Am Horizont erglänzt der farb'ge Bogen.

Quartett der Solisten

Und es tönt nun das Wort des Herrn laut und klar,
Ich will der Erde nicht mehr fluchen.
Meine Liebe bleibe sich gleich allen, die mich liebend suchen,
Treu und liebend schütz' ich euch.
Fruchtbar seid und mehret euch
Strahlt am Himmel mein Bogen, wenn sich Wolken türmen, dann mahn es euch, Dass er
leuchte als Pfand,
Dass ich euch gelobt, eure Erde zu schirmen,
Dass euch Frieden von Gott gesandt.

Chor und Solisten

Ich will der Erde nicht mehr fluchen,
Meine Liebe bleibe sich gleich,
Für alle die liebend mich suchen
Fruchtbar seid und mehret euch.

Camille Saint-Saëns

(b. Paris, 9 October 1835 – d. Algiers, 16 December 1921)

Le Déluge

Poème Biblique in 3 Parties

Compared to storms, composers have devoted little attention to floods. Yet in 1876, two large-scale inundations struck the European musical landscape: Saint-Saëns's *Le Déluge* on 5 March and Wagner's *Götterdämmerung* on 17 August. (Saint-Saëns attended the second performance of *Götterdämmerung* on 23 August, 1876.) Despite significant differences in musical style, philosophical import, and trajectory of public acceptance (*Le Déluge*, after a few decades of initial popularity, is now unjustly neglected, while complete performances and excerpts of *Götterdämmerung* flourish), the two works have several things in common, including giants, ravens, and use of leitmotifs.

Most of all, the two masterworks contain musical settings of an unsettling psychological condition: the 'What will happen now?' worry after a disaster. Wagner directs at the conclusion

of his opera that “From the ruins of the fallen hall, men and women, in great agitation, watch the growing firelight in the heavens”. The Valhalla and ‘Redemption’ leitmotifs play gloriously, but the agitation remains. The heroes are dead, Alberich has not been vanquished. Likewise, at the end of Part 2 of *Le Déluge*, Saint-Saëns has sweet C major sonorities, but the chorus sings of an Ark floating randomly and dolefully “vers l’horizon sans borne au milieu de l’horreur d’une éternelle nuit” (“toward a horizon without landmarks in an atmosphere of the horror of an eternal night”). While Wagner, the greater genius, left generations of listeners to argue about the meaning of the final pages of his opera, Saint-Saëns, always a proper gentleman, included a satisfying third part to his oratorio, ending with a benediction from God, “Croyez donc et multipliez” (“Be fruitful and multiply”).

The skill and gentlemanly ‘well roundedness’ of Saint-Saëns’s approach to composition has been both his strength and downfall, as pointed out by R. J. Stove in his excellent review (‘The Saint-Saëns Enigma’, *New Criterion* 1, January 2000): “The preferred *modus operandi* for Saint-Saëns’s detractors had long since become clear: they could not deny his technical brilliance; ergo technical brilliance in itself had to be deplored.” Even Berlioz contributed to this vein with his oft-quoted remark that Saint-Saëns ‘knows everything but lacks inexperience’. Rough edges seemed to be lacking in the child prodigy, pianist, conductor and composer who is known today chiefly for his *Organ Symphony* and several often-performed but insufficiently revered concertos and shorter compositions. Why is this ironic defect a problem? Perhaps the nut of the issue is contained in another observation by Stove: “And despite the charges of insufficient originality that the composer has incurred, Georges Servieres – the best among his early biographers – made a valid point: ‘No-one has been able to write a pastiche of Saint-Saëns’. Considering how much Debussy, Rachmaninoff, and Delius have suffered from their hordes of imitators, this is praise indeed.”

One would counter that it is impossible to imitate unoriginal composers. The truth is, Saint-Saëns’s contributions, unlike Wagner’s or those of Berlioz, did not lie in the realm of orchestral style, revolutionary formal structures, or otherwise recognizable quirks. Saint-Saëns was conventional in many respects, a damning trait in the eyes of modernist-leaning musical historians. What Saint-Saëns did display in his best works, however (and *Le Déluge* is certainly to be counted among them), is a gift for melody and counterpoint, a sense of timing and moderation, and what could best be called a wish to please, to provide a sense of satisfaction and completeness. All of these traits are inherently imitable, and perhaps too subtle to appreciate for those who celebrate battle-scarred pioneers rather than engineers who build lovely homes for subsequent settlers.

Creation and Reception

Saint-Saëns described the inspiration for *Le Déluge* in his book, *Musical Memories*: “I read by chance in an old Bible this wonderful phrase, ‘And it repented the Lord that he had made man on the earth,’ and so I proposed [in 1872] to [Louis] Gallet that we do a *Deluge*. At first he wanted to introduce characters. ‘No,’ I said, ‘put the Bible narrative into simple verse, and I will do the rest’.” In 1871, Saint-Saëns had fled from the excesses of the Paris Commune to London, where at the time and in subsequent visits he became better acquainted with the scores of Handel in the library of Buckingham Palace. There is much that is Handelian in *Le Déluge*, despite the fact it never reached the fame in England as many of its models. Saint-Saëns completed the work in 1875. Arthur Dandelot, a biographer, has written that he dedicated it to his bride, Marie-Laure-Emilie Truffot, whom he had married in February. However, such a dedication does not appear on the published score.

Considering Saint-Saëns’s detractors today accuse him of excessive blandness, it is surprising how controversial *Le Déluge* was at its 1876 premiere, conducted by Édouard Colonne. Brian Rees describes the critical reception in his book *Camille Saint-Saëns: A Life*: “There was some opposition to the strident sounds of part two by Cohen of *L’Art Musical*, and *Le Ménestrel* judged it the work of ‘a very great musician but a musician led astray’. Sections of the

audience, however, responded to the hissing with shouts of applause and calls for an encore. Part two had to be restarted. Octave Mercier made an allusion to the fact the 1876 had been a very bad year for rain and described it as ‘torrential’. Another critic compared it to Donizetti’s *Il diluvio universale*, which he is unlikely to have heard, and regretted that Saint-Saëns had not matched its ‘large and spacious melodies’.”

By the time the oratorio reached New York in 1879 some of the criticism was even more virulent, now immortalized in Nicolas Slonimsky’s famous compendium, *The Lexicon of Musical Invective*: “The *Déluge* by Saint-Saëns bears utter vapidness, spiritual and intellectual poverty, and hopeless emptiness stamped upon its very forehead. In the, every possible noise, whistling, howling, sighing, rustling, roaring, clashing, banging, that can be drawn from a combination of instruments, by the aid of pure concords and atrocious dissonances, is made for the benefit of the dumbfounded listeners.” [NY Tribune, 12/15/1879] One explanation for these reactions may lie in the vast contrast in musical style between the outer parts and the central Part Two. In the outer parts, melody, counterpoint and classical restraint predominate, whereas the Flood depiction in Part Two strives for programmatic effect alone. Thus, listeners on either side of the Brahms/Wagner divide in musical taste can find something to despise.

As late as 1906, Saint-Saëns himself described in an interview in the *New York Times* how *Le Déluge* is perceived in opposite ways by different audiences: »I have seen in my own experience how the race temperament affects peoples when I have conducted ‘The Deluge’ for German and Italian audiences. With the Italian audience the opening movement would be received politely, but with a little restiveness, as though they were asking the reason that such heavy thoughts should be put into musical form. Then when the second movement, with its more melodious quality, was begun, they would respond at once, and say, ‘Here is real music’. With the German audience the opening movement would be received as the real music, while the melody would be received with toleration but no enthusiasm. So it will always be with peoples.«

Le Déluge eventually was recognized as a masterpiece in France and received numerous performances there and elsewhere. The Prelude was often played as a piece in its own right for orchestra alone, and the beautiful second half became a salon favorite. After World War I, however, its reputation waned considerably, and ultimately, undeservedly.

Analysis

The Prelude effectively sets the stage for the drastic contrasts to be found within the composition to follow. It begins with a rather nondescript, E-minor eight-bar introduction that could easily have been penned by Handel. Pausing on the dominant B, it then moves into a dismal fugato, the head of which is six bars long, and carries it through four voices of entry and one episode. This E-minor theme (Ex. 1) is associated with the recitative statement in Part 1 (set to different and non-repeating music), the phrase that got Saint-Saëns’s whole project going, “And it repented the Lord that he had made man on the earth”.

Ex. 1: “Repentance” Theme

Perhaps he was joking, but Saint-Saëns was said during rehearsals for later performances of *Le Déluge* that the passage was to be played neutrally, without feeling, as if God were discouraged, even bored with the initial Creation.

A transitional passage begins at letter C (p. 3) leading to a codetta after eight bars. The last four bars of page 3 repeat, two octaves lower, part of the conclusion of the baroque introduction at bar 7, page 1, ending again on the dominant B.

But then a sudden shift occurs, into a luxurious, angelic section that became the famous excerpt for solo violin and other arrangements. The E-major theme is first heard with text in Part 1

describing happy times for Man “au pays du soleil”, “in the land of sun”. (Ex. 2)

Ex. 2: “Land of Sun” Theme

To emphasize the heavenly lightness of these idyllic times, Saint-Saëns brings in a string quartet of first chairs, accompanied by only the scantest tremolo in the rest of the strings. When all of the first violins pick up the melody at bar 6 on Page 7, the effect is magical.

Clearly from the Prelude, good and bad things are in store for the protagonists of the story.

Part 1 begins with a tenor recitative on the Land of Sun, followed by a reprise in all strings, accompanied by harp, of Ex. 2, eventually transposed to G major (p. 10). But all is not well, “Les fils de Dieu” (“The Sons of God”, Genesis 6:1-4) come down to investigate the happy times and beget giants via “des vierges de la terre”. Another very Handelian passage ensues (p. 12), where the giants are characterized with octave leaps in C major, followed by the exposition of a short three-part fugato on the same material, this time in C minor (bottom of p. 12). This is cut off midstream with trills (bottom of p. 13), and a transitional passage of elusive, chromatic harmonies in A minor yanks the listener from the world of Handel to that of Wagner. The slithering of the melodic lines (top of p. 14) go with the description of an evil “comme une leper immonde” (“growing like an ignoble leprosy”). The style continues through the mention of God’s repentance, and then Ex. 1 is reprised (bottom of p. 15) back in E minor.

A four-bar recitative in C major (p. 16) provides yet another transition, this time to the principal business of the movement, the characterization of God’s wrath in F minor, and Noah’s good character in B-flat major. In a brisk shift to 6/8 time, a fugue theme with entries separated by nine bars is sung by the tenor, mezzo-soprano and chorus to “J’exterminerai cette race” (“I will exterminate this race”, Ex. 3, p. 16):

Ex. 3 “Extermination” Theme

To add a little variety to this grim topic, Saint-Saëns introduces unison interjections on disobedience and other aspects of sin (Letter E, p. 19, and elsewhere), but Ex. 3 continues to return in force. Finally, at Letter G (p. 22), the shift to B-flat occurs, and a new and important leitmotiv representing Noah’s integrity is introduced (“He was a just man, and full of integrity”, Ex. 4, p. 23):

Ex. 4: “Integrity of Noah” Motive

This is rounded off like a church hymn cadence by the third bar of p. 24. A recitative on a D major chord (p. 24) leads to God’s commands from the Baritone soloist to build the Ark, starting at Letter H (p. 24) on a G minor chord, but quickly going back to B flat tonality (p. 25, third bar). Between commands, the orchestra recalls Ex. 4. At Letter K (last bar of p. 27), Ex. 3 returns, with the disobedience interjections as before. Octave leaps (e.g., bottom of p. 33) remind the listener of the giants’ theme before the movement ends on a typical Handelian cadence (p. 34).

It is notable that for all the fury and grandeur of God portrayed in the movement, Saint-Saëns has seen no need to resort to the brass, percussion or even the woodwinds to make his points. These he saves for the next movement, the disaster movie. One could never imagine Wagner such a ‘hands off’ strategy for this movement!

Part 2. It takes both Wagner and Saint-Saëns about seven minutes to destroy the world, but Wagner has 16 hours of preliminaries, while, Saint-Saëns has 16 minutes of post-flood benediction. Does this say something about their character? Be that as it may, Part 2 offers a vast contrast in style. No longer are there baroque references, other than to Ex. 3. Instead, in a broad arch form, we are presented with almost Impressionist soundscapes and orchestral

effects without significant themes.

First comes a brief recitative on a D-flat chord reporting that Noah did what he was told. Then, imperceptibly at first, a C-major tremolo in the strings accompanies chromatically rising figures in the woodwinds (p. 36, bottom). Chromatically descending chords not dissimilar to the ‘magic sleep’ leitmotiv in the Ring (p. 38) are followed by string arpeggiations that accompany distant outbursts of Ex. 3 in the brass (p. 39). Slowly rising groupings of triplets in the woodwinds (p. 40) continue, accompanied by harp, and eventually joined by strings (p. 43). The chorus enters (p. 46), and Saint-Saëns continues to ratchet up the tension by increasing dynamics and the number of brass insinuating the Extermination motive, by employing a variety of string figurations (e.g. p. 50, third bar and p. 55, second bar).

At the climax of the movement, a huge diminished seventh chord is blasted fortissimo on E (p. 56, beginning of bar 3), sounding like the “power of the Ring’ leitmotiv in Das Rheingold. The orchestra now gets to make a ruckus, with stratospheric peeps on the piccolo and trumpets trying to race as fast as the strings with chromatic figurations (p. 57). A series of loud chords that may remind modern listeners of like passages of Tchaikovsky’s Romeo and Juliet, written three years earlier, leads to a sforzando concussion (p. 59, third bar) that ushers one the most memorable sections in the work.

Beginning on a low G in the basses, 36 ever rising notes of a chromatic scale, the ‘waterline’ in the bathtub of Noah’s world, are relentlessly intoned, two notes in tremolo per bar, for three octaves. A long diminuendo begins near the end of the first octave, and the muddy chords played by the brass at intervals reduce in intensity like the moans of the drowning. As the third octave is completed (3.5 bars after Letter E, p. 62), a suspension above the dominant G chord waits for resolution. This arrives at the second bar on p. 63 and then vacillates until the chorus descends to the tonic C (p. 64, second bar) on the word “détruit” (destroyed).

The mood is now more like the end of Die Walküre than that of Götterdämmerung. Like Brünnhilde in suspended animation, Noah floats in his sealed-up vessel “randomly, toward a horizon without landmarks” (“Au hazard elle allait vers l’horizon sans borne”). Wagner carries off his suspension in E major, alternating with a remote D minor chord. Less radically, Saint-Saëns vacillates his tonic C chord by raising its 5th to A flat (p. 65).

Part 3 moves from C major to D major, going through the major keys of B-flat, D, E and A flat to get there. The movement begins with the weakest music in the composition, but fortunately ends with some of the strongest.

Like in the Prelude, the movement begins with strings alone. Saint-Saëns treats his undistinguished opening theme of half notes (Ex. 5) like a conventional harmony exercise.

Ex. 5: Opening theme, Part 3 (“Cabin Fever”)

Although the music represents a welcome respite from the orchestral exertions in Part 2, it runs the risk of being too much of a good thing, i.e., putting the audience to sleep – especially since it is repeated far too many times compared to other themes in the work. Saint-Saëns tries to introduce some variety by playing with the dotted rhythm introduced in the 6th bar of p. 67 (see p. 68, Letter A), but such is not enough to rescue the situation. The soprano entry on p. 70 offers some hope, but at Letter C the theme returns in the guise of triplets, which do nothing to counter its soporific qualities.

At long last things pick up with an increase in tempo and the return of the Integrity of Noah motive (top of p. 70). The motive is heard yet again as Noah releases a raven from his hands

(3rd bar, p. 73). But the raven doesn't return (did it go to Valhalla?). Next a dove is let go, to beautiful flute figures (p. 74) like the beginning to Smetana's Vltava, which was written a year earlier. The dove returns, along with the opening theme, just as dull as before (p.75), even though it is in a new key (B flat) and has a new fleeting accompaniment in the first violins. Listeners by now could perceive this theme as an attempt by Saint-Saëns to depict musical 'cabin fever', the crying boredom of being shut up in inclement weather.

Luckily, the cabin-fever theme becomes supplanted with beautiful, almost impressionistic treatments of a new 'sunny land' emerging from the waters. This first occurs with cuckoo-like notes in the flute and oboe (bottom p. 77), and continue with the more melodic vocal lines that start with "Sur o'on de frissonnante" (bottom p. 77). With the word "palpitait" (palpitating, bottom of p. 78), Saint-Saëns introduces a simple but magical harmonic effect, making a dominant chord (F) sound like a supertonic chord in E-flat, the key of which has been set up by inserting a flat seventh into the tonic B-flat chord for the previous two measures.

After some more beautiful passages, the cabin-fever theme (Ex. 5) comes back yet again, very lightly scored (2nd bar, p.81). The head of Ex. 5 then alternates with harp passages (p. 83) and is cut off, never to be heard again, by Ex. 4 (Letter D, p. 84). The joy increases, and by the last bar on p. 85, the "Land of Sun" theme (Ex. 2) is anticipated in the key of G, and a few bars later, after a high B in the soprano, it returns triumphantly in its original key of E. The return is passed around a bit, then climaxes with the four vocal soloists heralding God's words to come (p. 92).

At this point, Saint-Saëns makes an academic coup de théâtre, introducing a beautiful new theme for the four soloists in the key of A-flat major (p. 92, 4th bar). But the theme only sounds new: Actually, it is Ex.3, the Extermination theme, offset by one quaver (Ex. 6).

Ex. 6: Comparison of 'new' A-flat theme (bottom) with Ex. 3 (top)

Thus "I will exterminate the entire race" is the same as "I remove the curse from the earth".
The Lord giveth, and the Lord taketh away.

The vocal quartet passes the 'new' theme around polyphonically (the injunction "be fruitful and multiply" is done with multiple entries, p. 96), then returns to homophonic texture at Letter G (p. 96) where the rainbow as a sign of a covenant is introduced. The rainbow itself is depicted by curved phrases (starting with the last bar on p. 97) that are derived from the third bar of Ex. 2 (p. 4, 3rd bar). These are passed around by the vocal soloists (p. 98), who then do the same with Ex. 4 (p. 99). Finally, with a key change to D (p. 101), God's benediction is announced by the chorus in quasi-recitative style over a pedal point, leading to another masterful Handelian fugue on a new theme (p. 104).

The theme starts on the interval on a major third, just like Ex. 5, but the two are like night and day, the conditions, in fact, with which they are associated in the story. The fugue theme has dotted rhythms, more energy, and downward running passages appropriate to a bunch of happy animals running out of the Ark to populate a new Land of Sun (and later to begin eating each other).

The fugue is the most extended of the counterpointal portions of the composition, passing through various episodes till the soloists reenter on p. 116. In the last few pages, the soprano sings a high B (last bar, p. 117), with her cohorts thereafter harmonizing in a descending sequence. Meanwhile, the chorus sings "Hom-mes", sounding just like 'Amen' in Handel. A homophonic series of cadential chords is sung by all (p. 120), leading to a fortissimo rendition of Ex. 2 in the orchestra and another cadential series of chords with even a Renaissance-sounding insertion of an A minor chord (beginning of 3rd bar, p. 121) before the joyous conclusion on a D major triad at the end.

For performance material please contact the publisher Durand, Paris.

Camille Saint-Saëns

(geb. Paris, 9. Oktober 1835 – gest. Algier, 16. Dezember 1921)

Le Déluge (Die Sintflut)

Poème Biblique in 3 Parties (Oratorium in drei Teilen)

Verglichen mit Stürmen haben Komponisten Fluten vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Doch 1876 trafen gleich zwei Überschwemmungen die Musik-Landschaft Europas – Saint-Saëns' *Le Déluge* am 5. März und Wagners *Götterdämmerung* am 17. August. Saint-Saëns selbst wohnte der zweiten Bayreuther Aufführung am 23. August bei. [Anmerkung des Übersetzers: Der Autor meint mit der Überflutung jene Stelle kurz vor Schluß der *Götterdämmerung*, bei der der Rhein über die Ufer tritt, um die auf der Welle reitenden Rheintöchter heranzubringen. Sie erhalten von Brünnhilde den Ring zurück; die Flutwelle reißt den Scheiterhaufen mit Siegfrieds Leiche hinweg; die Rheintöchter, der Ring und Hagen versinken in der Tiefe.] Trotz bedeutender Unterschiede im Musikstil, philosophischem Ansatz und dem Verlauf der Publikums-Akzeptanz (*Le Déluge* wird nach ein paar Dekaden anfänglicher Popularität nun unverdient vernachlässigt, während Aufführungen der *Götterdämmerung* in Teilen wie auch im Ganzen florieren) haben beide Werke mehr gemeinsam als Riesen, Raben und Leitmotive. Sie enthalten insbesondere die musikalische Feststellung eines psychologisch instabilen Zustands – der »Was wird nun passieren?«-Sorge nach einer Katastrophe. Wagner weist am Ende seiner Oper an, daß Männer und Frauen in großer Eile aus den Ruinen der gefallenen Walhalla zusammenlaufen und das wachsende Lodern des Himmels betrachten. Walhall- und Erlösungs-Motiv erklingen ruhmreich, doch die Hektik hält an. Die Helden sind tot, Alberich wurde nicht bezwungen. In der korrespondierenden Stelle bei Ende des zweiten Teils von *Le Déluge* bringt Saint-Saëns milde C-Dur-Klänge, doch der Chor singt von der Arche, die ziellos und voller Trauer auf dem Meer treibt, »vers l'horizon sans borne au milieu de l'horreur d'une éternelle nuit« (»einem endlosen Horizont entgegen, in der Schreckens-Stimmung einer ewigen Nacht«). Während Wagner, das größere Genie, es Generationen von Hörern überließ, über die Bedeutung der letzten Seiten seiner Partitur zu grübeln, fügte Saint-Saëns, immer ein Gentleman, seinem Oratorium noch einen erlösenden dritten Teil an, der mit Gottes Segen »Crissez donc et multipliez« (»Seid fruchtbar und mehret Euch.«) endet. Die versierte, noble Ausgefeiltheit von Saint-Saëns' Kompositionskunst galt von je her gleichermaßen als seine Stärke wie auch sein Schwachpunkt, wie R. J. Stove in einer vorzüglichen Rezension herausstellte: (›The Saint-Saëns Enigma‹, in: *New Criterion* 1, Januar 2000): »Der *modus operandi* der Verfolger von Saint-Saëns ist schon lange klar: da man seine technische Brillanz kaum leugnen konnte, machte man ihm eben diese technische Brillanz zum Vorwurf.« Sogar noch Berlioz trug zu dieser Hetze bei, mit seinem oft zitierten Ausspruch, Saint-Saëns wisse alles, doch mangle es ihm an Erfahrung. In Wahrheit fehlte es dem Wunderkind, Pianisten, Organisten und Komponisten, den man heute vor allem durch seine Orgel-Sinfonie und einige oft gespielte, doch gering geschätzte Solo-Konzerte und kurze Stücke kennt, nur an einem: Ecken und Kanten. Doch was ist das Problem an diesem ironischen Defekt? Vielleicht ist eine andere Bemerkung von Stove des Pudels Kern: »Doch ungeachtet der angeblich unzureichenden Originalität machte Georges Servieres – der beste seiner früheren Biographen – einen bedeutsamen Punkt: ›Niemals hat je irgend jemand ein Saint-Saëns-Pasticchio zu Papier bringen können.‹ Bedenkt man, wie sehr Debussy, Rachmaninoff oder Delius unter den Heerscharen ihrer Nachmacher litten, ist dies kein geringes Lob.« Man könnte kontern, daß es unmöglich wäre, unoriginelle Komponisten zu imitieren. Doch die Wahrheit ist: Anders als bei Wagner oder Berlioz liegen die Verdienste von Saint-Saëns nicht in der Weiterentwicklung von

Orchestertechniken, revolutionären Formstrukturen oder anderen bemerkenswerten Eigenarten. Saint-Saëns war in vieler Hinsicht konventionell – ein ruchloser Verrat in den Augen von Musikgeschichtlern im Fortschritts-Wahn. Was Saint-Saëns jedoch in seinen besten Werken auszeichnete (und *Le Déluge* zählt sicherlich dazu), ist eine Begabung für Melodie und Kontrapunkt, ein Händchen für gutes Timing und Dramaturgie, und etwas, was man am besten als ›Wille zum Erfreuen‹ bezeichnen könnte, um ein Gefühl der Befriedigung und Abrundung zu erzeugen. Solche Dinge sind wirklich kaum imitierbar, vielleicht auch zu subtil für alle, die lieber kampfbereite Pioniere feiern anstatt diejenigen, die für die nachrückenden Siedler all die hübschen Häuser zu bauen hatten.

Entstehungsgeschichte und Rezeption

Saint-Saëns beschrieb die Inspiration für *Le Déluge* in seinen Musikalischen Erinnerungen: »Zufällig las ich in einer alten Bibel diesen wundervollen Satz: ›Und es reute Gott, daß er den Menschen auf Erden erschaffen hatte.‹ So schlug ich [1872] [Louis] Gallet eine Sintflut vor. Er wollte dafür erst Protagonisten erfinden, doch ich sagte ihm ›nein, bring nur die Bibel-Erzählung in schlichte Verse, und ich übernehme den Rest.‹« Im Jahr zuvor, 1871, war Saint-Saëns den Exzessen der Pariser Szene entflohen und ging nach London, wo er zu dieser Zeit und bei weiteren Besuchen in der Bibliothek des Buckingham Palace immer tiefere Bekanntschaft mit den Partituren Händels machte. Abgesehen von der Tatsache, daß *Le Déluge* in England nie so bekannt wurde wie viele der Modelle dafür, hat das Werk Händels Oratorien viel zu verdanken. Saint-Saëns beendete die Komposition 1875. Der Biograph Arthur Dandelot meinte, er hätte es seiner Braut Marie-Laure-Emilie Truffot gewidmet, die er im Februar geheiratet hatte. Eine solche Widmung steht jedoch nicht in der veröffentlichten Partitur. Bedenkt man, wie versessen heute viele darauf sind, Saint-Saëns der exzessiven Klangschwelgerei zu beschuldigen, ist es überraschend, wie kontrovers *Le Déluge* 1876 nach der von Édouard Colonne dirigierten Uraufführung aufgenommen wurde. Brian Rees stellte die Rezeption in seinem Buch *Camille Saint-Saëns: A Life* wie folgt dar: »Gegen die strahlenden Klänge im zweiten Teil gab es einigen Widerspruch von Cohen von *L'Art Musical*, und *Le Ménestrel* nannte es das Werk eines ›sehr großen, doch irreführenden Musikers‹. Teile des Publikums zischten, doch andere antworteten mit Bravo-Schreien und riefen nach Zugabe. Der zweite Teil mußte erneut begonnen werden. Octave Mercier spielte darauf an, daß 1876 ein sehr regenarmes Jahr war und nannte das Stück ›Sturzbach-artig‹. Ein weiterer Kritiker verglich es mit Donizettis *Il diluvio universale*, das Saint-Saëns wohl gar nicht gekannt haben dürfte, und bedauerte, daß sein neues Werk nicht so ›weiträumige Melodien‹ hätte wie das von Donizetti.« Als das Oratorium 1879 New York erreichte, war die Kritik teilweise noch böser, unsterblich gemacht in Nicolas Slonimskys bekanntem Kompendium *The Lexicon of Musical Invective*: »*Le Déluge* von Saint-Saëns ist ausgesprochen schal, gebiert geistige und intellektuelle Armut, und trägt den Stempel hoffnungsloser Leere auf der Stirn. Es gibt darin jedes nur erdenkliche Lärmen, Pfeifen, Heulen, Seufzen, Rauschen, Brüllen, Scheppern und Krachen, das man durch irgendeine Kombination von Instrumenten erzielen kann, unter Mithilfe reiner Harmonien und gellender Dissonanzen, zum Wohle der sprachlosen Hörer.« (New York Tribune, 15. Dezember 1879) Eine mögliche Erklärung für solche Reaktionen mag der stilistische Kontrast zwischen den äußeren Teilen und dem Mittelteil sein: Die Darstellung der Flut im zweiten Teil erfordert natürlich allerlei programmatischen Effekt, während die Außenteile von Melodie, Kontrapunkt und klassischer Zurückhaltung beherrscht werden. Jeder Hörer könnte also etwas zum Mäkeln finden, egal, ob er nun dem geschmacklichen Lager diesseits oder jenseits des Brahms/Wagner-Bruchs angehörte. Sogar noch 1906 beschrieb Saint-Saëns in einem Interview mit der *New York Times*, das *Le Déluge* von verschiedenen Hörerschaften oft gegensätzlich wahrgenommen wurde: »Ich habe selbst erlebt, wie das unterschiedliche Temperament verschiedener Völker die Leute beeinflusste, als ich *Le Déluge* in Deutschland und Italien dirigierte: Die Italiener nahmen den ersten Satz freundlich, doch etwas reserviert auf, als ob sie sich unwillkürlich fragten, warum nur jemand auf die Idee käme, so schweren Gedanken musikalischen Ausdruck zu geben. Nach dem Anfang des zweiten Teils, der melodiöser ist, reagierten sie dann spontan, so als ob sie dächten ›endlich wirkliche

Musik«. Die Deutschen dagegen würden den Anfangssatz als das Wahre betrachten, während die Melodie ohne Begeisterung hingenommen wird. So wird es immer mit den Leuten sein.«
Zumindest in Frankreich galt jedoch Le Déluge allmählich als Meisterwerk und wurde an allen möglichen Orten immer wieder aufgeführt. Das berühmte Vorspiel verselbständigte sich als Orchesterwerk, und die bildhübsche zweite Hälfte davon hielt Einzug in die Salons. Doch nach dem ersten Weltkrieg schwand sein guter Ruf, unverdient, doch ultimativ.

Analyse

Das Vorspiel bereitet den drastischen Kontrasten der folgenden Komposition wirkungsvoll den Boden. Es beginnt mit einer recht zustandslosen, achttaktigen Einleitung in e-moll, die so auch ohne weiteres von Händel sein könnte. Nach einem Halt auf der Dominante H-Dur bewegt sie sich in ein trauriges Fugato, dessen Themenkopf sechs Takte lang ist und sich durch vier Stimmen-Einsätze und eine Episode schleppt. Dieses e-moll-Thema (Ex. 1) ist verbunden mit eben jenem späteren Rezitativ, dessen Text den Anstoß zu dem ganzen Projekt gab (»Und es reute Gott, daß er den Menschen auf Erden erschaffen hatte.«):

Ex. 1: »Reue-Thema«

Vielleicht war es im Scherz, doch Saint-Saëns soll bei den Proben zu späteren Aufführungen darum gebeten haben, die Stelle ganz ausdruckslos zu spielen, so, als wäre Gott entmutigt oder gar gelangweilt von seiner früheren Schöpfung.

Eine transitionelle Passage beginnt bei Buchstabe C (S. 3), nach acht Takten in eine Codetta führend. Die letzten vier Takte von Seite 3 werden wiederholt, zwei Oktaven tiefer, Teil des Schlusses der barocken Introduction bei Takt 7, Seite 1, wiederum in der Dominante H endend. Doch dann tritt eine plötzliche Rückung auf, hin zu einer luxuriösen, engelhaften Sektion, die zu jenem berühmten Ausschnitt für Solo-Violine oder anderen Bearbeitungen wurde. Das E-Dur-Thema hört man im ersten Teil erstmals dort, wo die glücklichen Tage der Menschheit »au pays du soleil«, »Im Land der Sonne« beschrieben werden. (Ex. 2)

Ex. 2: »Land der Sonne-Thema«

Um die himmlische Helle dieser idyllischen Zeiten zu betonen, bringt Saint-Saëns ein Streichquartett der Stimmführer, begleitet nur durch ein zartes Tremolo der übrigen Streicher. Wenn dann alle ersten Violinen in Takt 6 auf Seite 7 die Melodie aufgreifen, ist der Effekt magisch. Das Vorspiel macht insgesamt klar, das die Geschichte für die Protagonisten sowohl Gutes wie auch Böses bereithält.

Teil 1 beginnt mit einem Tenor-Rezitativ über das Land der Sonne, gefolgt von einer Reprise von Ex. 2 in allen Streichern, begleitet von der Harfe, später transponiert nach G-Dur (Seite 10). Aber es ist nicht alles gut: »Les fils de Dieu« (»Die Söhne Gottes«, Genesis 6:1-4) steigen herab, um die guten Zeiten auszuforschen und mittels »des vierges de la terre« (»der Jungfrauen auf Erden«) Riesen zu zeugen. Eine weitere, sehr Händelische Passage folgt (Seite 12), wo diese Riesen durch Oktavsprünge in C-Dur charakterisiert werden, gefolgt von der Exposition eines kurzen, dreiteiligen Fugatos über das gleiche Material, diesmal in C-Dur (Seite 12, unten). Dieses wird mittendrin durch Triller abgeschnitten (Seite 13, unten), und eine transitionelle Passage von unfassbaren, chromatischen Harmonien in a-moll reißen den Hörer aus Händels Welt hinein in die von Wagner. Das Gerutsche der Melodielinien (Seite 14, oben)

geht einher mit der Beschreibung des Bösen als »comme une leper immonde« (»wachsend wie ein gemeines Lepra-Geschwür«). Dieser Stil setzt sich fort, solange Gottes Reue erwähnt wird; dann wird Ex. 1 repristinert (S. 15, unten), zurück in e-moll. Ein viertaktiges Rezitativ in C-Dur (Seite 16) liefert eine weitere Transition, diesmal hin zum Hauptanliegen des Satzes, die Darstellung von Gottes Zorn in f-moll, und Noahs Gutherzigkeit in B-Dur. Nach einem abrupten Wechsel in einen 6/8-Takt wird ein Fugenthema mit Einsätzen in neuntaktigem Abstand vom Tenor, Mezzosopran und Chor gesungen zu den Worten »J'exterminerai cette race« (»Ich werde dies Volk vernichten«, Ex. 3, Seite 16):

Ex. 3: ›Vernichtungs-Thema‹

Um diesem grimmigen Topos etwas Abwechslung hinzuzufügen, führt Saint-Saëns Unisono-Einwürfe über Ungehorsam und andere Aspekte der Sünde ein (Buchstabe E, Seite 19, und anderswo), doch Ex. 3 setzt sich fort, um machtvoll wiederzukehren. Schließlich, bei Buchstabe G (Seite 22), tritt der Wechsel zu B-Dur auf, und ein neues und wichtiges Leitmotiv erscheint, das Noahs Integrität darstellt (»Er war nur ein Mensch, und voller Integrität«, Ex. 4, Seite 23):

Ex. 4: Noahs Integritäts-Motiv

Es wird abgerundet durch eine Kirchenhymnen-artige Kadenz im dritten Takt von Seite 24. Ein Rezitativ auf einem D-Dur-Akkord (Seite 24) führt zu Gottes Anweisungen vom Bariton-Solisten, wie die Arche zu bauen sei, beginnend bei Buchstabe H (Seite 24) auf einem g-moll-Akkord, doch rasch zurückkehrend zur Tonalität B (Seite 25, 3. Takt). Zwischen diesen Anweisungen ruft das Orchester Ex. 4 in Erinnerung. Bei Buchstabe K (letzter Takt von Seite 27) kehrt Ex. 3 wieder, mit den ungehorsamen Einwüfen wie zuvor. Oktavstürze (zum Beispiel auf Seite 27 unten) erinnern den Hörer nochmals an das Riesen-Thema, bevor der Satz in einer typisch Händelischen Kadenz endet (Seite 34). Es ist bemerkenswert, daß ungeachtet all der in diesem Satz porträtierten Wildheit und Größe Gottes Saint-Saëns keine Notwendigkeit sah, Blech oder Schlagzeug, ja nicht einmal Holzbläser heranzuziehen, um seine Argumente zu bringen. Diese hob er sich für den nächsten Satz auf, den Katastrophenfilm. Man könnte sich bei Wagner für ein solches Werk kaum eine derartige Aufspar-Strategie vorstellen!

Teil 2. Wagner wie auch Saint-Saëns brauchen ungefähr sieben Minuten, um die Welt zu zerstören, doch Wagner braucht dazu Präliminarien von 16 Stunden, während Saint-Saëns nur 16 Minuten Post-Flut-Segen bringt. Sagt das etwas über ihren Charakter? Sei es, wie es sei – Teil 2 offeriert große Kontraste im Stil. Es gibt keine Barock-Referenzen mehr, anders als die zu Ex. 3. Stattdessen werden uns in einer breiten Bogenform geradezu impressionistische Klanglandschaften und orchestrale Effekte ohne signifikante Themen präsentiert. Erst kommt ein kurzes Rezitativ über einem Des-Akkord, berichtend, das Noah tat wie ihm geheißen. Dann, zunächst kaum wahrnehmbar, begleitet ein C-Dur-Tremolo der Streicher chromatisch aufsteigende Figuren der Holzbläser (Seite 26, unten). Chromatisch absteigenden Akkorden, nicht unähnlich dem Zauberschlaf-Motiv des Rings (Seite 38), folgen Streicher-Arpeggierungen, die ferne Ausbrüche von Ex. 3 im Blech begleiten (Seite 39). Langsam aufsteigende Gruppen aus Triolen in den Holzbläsern setzen fort (Seite 40), begleitet von der Harfe, und später einfallend in den Streichern (Seite 43). Der Chor setzt ein (Seite 46), und Saint-Saëns setzt damit fort, die Spannung anzuheizen, indem er die Dynamik und die Anzahl

der Blechbläser, die das Reue-Motiv durchblicken lassen, verstärkt, wobei er eine Vielzahl von Streicher-Figurationen verwendet (zum Beispiel Seite 50, dritter Takt, und Seite 55, zweiter Takt). Auf dem Höhepunkt des Satzes wird ein enormer verminderter Septakkord auf E fortissimo hinausgeschmettert (Seite 56, Anfang von Takt 3), klingend wie das Ring-Motiv aus dem Rheingold. Das Orchester macht nun einen Höllenlärm, mit stratosphärischen Piffen des Piccolo und mit Trompeten, die versuchen, genauso schnell wie die Streicher mit chromatischen Figurationen zu sein (Seite 57). Eine Reihe lauter Akkorde, die Hörer von heute an Cajkovskijs Romeo und Julia-Ouvertüre erinnern mögen, welche drei Jahre zuvor komponiert worden war, führen in einen Sforzando-Zusammenbruch (Seite 59, dritter Takt), der zu den unvergesslichsten Augenblicken des Werkes gehört. Beginnend auf einem tiefen G der Bässe werden nun 36 aufsteigende Töne der chromatischen Tonleiter unablässig wiederholt, die die Wasserlinie in Noahs Badewannen-Welt darstellen, zwei Noten in Tremolo pro Takt, über drei Oktaven. Ein langes Diminuendo beginnt nahe dem Ende der ersten Oktave, und die schlammigen Akkorde, die das Blech zeitweise spielt, schwächen sich ebenso ab wie die Gurgelgeräusche des Untergangs. Wenn die dritte Oktave durchschritten ist (dreieinhalb Takte nach Buchstabe E, Seite 62), wartet ein Vorhalt über der Dominante G auf seine Auflösung. Sie tritt erst im zweiten Takt von Seite 63 ein und schwankt dann, bis der Chor zur Tonika C hinabsteigt (Seite 64, zweiter Takt), bei dem Wort »détruit« (zerstört). Die Stimmung ist nun eher wie am Schluß der Walküre als dem der Götterdämmerung. Wie Brünnhilde in Zeitlupe treibt Noah in seinem abgedichteten Kahn »au hazard elle allait vers l'horizon sans borne« (»ziellos einem Horizont ohne Landmarken entgegen«). Wagner trägt seinen Vorhalt nach E-Dur, abwechselnd mit einem fernen d-moll-Akkord. Saint-Saëns, etwas weniger radikal, verfremdet seine Tonika C durch Erhöhung der Quinte zu As (Seite 65).

Teil 3 bewegt sich von C-Dur nach D-Dur, dabei B-, D-, E- und As-Dur durchschreitend. Der Satz beginnt mit der schwächsten Musik des Werks, endet aber glücklicherweise mit etwas vom Stärksten davon. Wie im Vorspiel beginnt der Satz mit den Streichern allein. Saint-Saëns behandelt sein unbedeutendes Anfangsthema aus Halbe-Noten (Ex. 5) wie eine konventionelle Tonsatz-Aufgabe.

Ex. 5: Anfangsthema Teil 3 (>Kabinenfieber<)

Zwar bietet die Musik eine willkommene Erholung von den Orchester-Exzessen in Teil 2, doch tut sie zuviel des Guten, da sie die Hörer regelrecht einschläfert – insbesondere, weil das Thema im Vergleich zu anderen Themen des Stückes bei weitem zu oft wiederholt wird. Saint-Saëns versucht zwar, etwas Abwechslung hineinzubringen, indem er mit dem punktierten Rhythmus spielt, der im sechsten Takt von Seite 67 eingeführt wird (vergleiche Seite 68, Buchstabe A), doch ist das nicht genug, um die Situation zu retten. Der Sopran-Einsatz auf Seite 70 verheißt etwas Hoffnung, doch bei Buchstabe C kommt das Thema zurück, diesmal mit Triolen, die aber seiner einschläfernden Qualität nichts nehmen können. Nach schier endloser Zeit kommen die Dinge in Bewegung, durch eine Beschleunigung des Tempos und der Wiederkehr von Noahs Integritäts-Motiv (Seite 70, oben). Das Motiv ist nochmals zu hören, als Noah einen Raben fliegen läßt, um Land zu finden (Seite 73, dritter Takt). Doch der Rabe kehrt nicht zurück. (Flog er nach Walhalla?) [Anmerkung des Übersetzers: Eine Anspielung des Autors auf Wagners Götterdämmerung, in der Brünnhilde gegen Ende ebenfalls Raben fliegen läßt.] Als nächstes wird eine Taube freigelassen, begleitet von wunderschönen Flötenfiguren (Seite 74), ähnlich dem Beginn von Smetanas Moldau, die ein Jahr zuvor komponiert worden war. [Anmerkung des Übersetzers: Saint-Saëns kannte zu diesem Zeitpunkt aber weder Cajkovskijs Romeo und Julia noch Smetanas Moldau.] Die Taube kehrt ebenso zurück wie das Anfangsthema, genauso einschläfernd wie früher (Seite 75), wenn

auch in einer neuen Tonart (B) und einer neuen, flüssigen Begleitung der Violinen. Hörer von heute könnten dies Thema als Versuch des Komponisten verstehen, ›Kabinenfieber‹ zu schildern, nämlich die himmelschreiende Langeweile, durch unruhiges Wetter zum Schweigen verdammt zu sein. Glücklicherweise wird das Kabinenfieber bald behandelt – mit dem schönen, beinahe impressionistischen, neuen ›sonnigen Land‹, das aus dem Wasser ragt. Dieses Thema erscheint erst mit Kukuks-artigen Tönen der Flöte und Oboe (Seite 77, unten), und setzt sich fort mit den melodischeren Vokal-Linien, beginnend mit »sur o'on de frissonnante« (Seite 77, unten). Bei dem Wort »palpitait« (Herzklopfen; Seite 78, unten) führt Saint-Saëns einen schlichten, doch magischen harmonischen Effekt ein, indem er einen Dominantakkord über F klingen läßt wie eine Doppeldominante zu Es, der Tonart, die in den vorausgehenden zwei Takten durch Einfügung einer erniedrigten Sept in den Tonika-B-Akkord gefestigt wurde. Nach einigen mehr schönelnden Passagen kommt das Kabinenfieber-Thema (Ex. 5) jedoch nochmals zurück, sehr leicht instrumentiert (Seite 81, zweiter Takt). Dann wechselt sich der Kopf des Themas ab mit Harfen-Passagen (Seite 83), wird schließlich durch Ex. 4 abgelöst (Buchstabe D, Seite 84) und soll dann nicht mehr wiedererklingen. Die Freude steigert sich, beim letzten Takt auf Seite 85 wird das ›Land der Sonne‹-Thema (Ex. 2) in der Tonart G vorweggenommen, und einige Takte später, nach einem hohen H der Soprane, kehrt es endlich triumphal in der originalen Tonart Es wieder. Diese Wiederkehr wird ein wenig ausgekostet und schließlich zum Höhepunkt geführt, als die vier Solisten Gottes Wort verkündigen (Seite 92). An dieser Stelle landet Saint-Saëns einen akademischen coup de théâtre, indem er in den vier Solisten ein wunderschönes neues Thema in As-Dur einführt (Seite 92, vierter Takt). Doch dieses Thema scheint nur neu: Es ist in Wirklichkeit Ex. 3, das Reue-Thema, nur um den Wert einer Achtel verlängert. (Ex. 6)

Ex. 6: Vergleich des ›neuen‹ As-Dur Themas (unten) mit Ex. 3 (oben)

Auf diese Weise wird die Vernichtung der gesamten Rasse zum gleichen Vorgang wie die Wegnahme des Fluchs: Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen. Das Vokalquartett passiert das neue Thema polyphonisch (das »seid fruchtbar und mehret Euch« wird durch entsprechend vielfache Einsätze illustriert; Seite 96), doch kehrt dann zu einer homophonen Textur zurück (Buchstabe G, Seite 96), wo ein Regenbogen als Symbol der Läuterung auftritt. Der Regenbogen selbst wird durch gerundete Phrasen illustriert (beginnend mit dem letzten Takt auf Seite 97), die aus dem dritten Takt von Ex. 2 stammen (Seite 4, dritter Takt). Sie wandern dann durch die Vokalsolisten (Seite 98), welche dann das Gleiche mit Ex. 4 machen (Seite 99). Schließlich, mit einem Tonartenwechsel zu D (Seite 101), wird Gottes Segen verkündet durch den Chor, in einem quasi-rezitativen Stil über einem Orgelpunkt, was zu einer weiteren, meisterhaften, Händelischen Fuge über ein neues Thema führt (Seite 104). Es beginnt mit dem Intervall einer großen Terz, genau wie Ex. 5, aber die beiden sind wie Tag und Nacht – tatsächlich genau die Bedingungen, mit denen man sie in der Handlung assoziiert. Das Fugenthema hat punktierte Rhythmen, mehr Energie, und abwärts eilende Passagen, wie sie einer Horde glücklicher Tiere angemessen sind, welche aus der Arche stürmt, um ein neues Land der Sonne zu besiedeln (und dann beginnen, sich gegenseitig aufzufressen). Diese Fuge ist die umfangreichste kontrapunktische Partie des Werkes, durch verschiedene Episoden hindurch verlaufend, bis die Solisten auf Seite 116 wiederauftreten. Auf den letzten wenigen Seiten singt der Sopran ein hohes H (Seite 117, letzter Takt), anschließend mit ihren Kohorten in einer absteigenden Sequenz harmonierend. Unterdessen singt der Chor »Hom-mes«, was genauso klingt wie ein »A-men« bei Händel. Eine homophone Reihe kadenzierender Akkorde

wird von allen gesungen (Seite 120), führend zu einer fortissimo-Darstellung von Ex. 2 im Orchester und einer weiteren kadenzierenden Reihe von Akkorden, sogar mit einer Renaissance-artig klingenden Einfügung eines a-moll-Akkordes (Seite 121, Anfang des dritten Taktes), bevor zum Ende ein freudiger Schluß auf einem D-Dur-Dreiklang eintritt.

Jeff Dunn © 2008

Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen

[Direktkontakt: artiumbremen@yahoo.de]

Aufführungsmaterial ist von Durand, Paris zu beziehen.

LE DELUGE

POEME BIBLIQUE DE LOUIS GALLET

1.
CORRUPTION DE L'HOMME - COLERE DE DIEU - ALLIANCE AVEC NOE

Tenor

En ce temps là, les fils de l'homme étaient nombrueux
Au pays du soleil sur les chemins poudreux
Leurs tentes abritaient de robustes familles
Les anges enviaient la beauté de leurs filles
Les fils de Dieu venaient s'asseoir au milieu d'eux
Or ceux-ci dédaigneux de leur splendeur première,
Désirèrent l'amour des vierges de la Terre!
Et de cette union sortirent des géants
L'omme dégénéra dans les âges suivants

Mezzo

Bientôt, le mal grandit comme une lèpre immonde
Par ses iniquités, l'homme outragea le Ciel!
Et Dieu se repêtit d'avoir créer le monde

Choir

Et Dieu se repêtit d'avoir créer le monde

Tenor

Et voici ce que dit la voix de l'Eternel:

Tenor, Mezzo, Choeur

J'exterminerai cette race
Car ces homes que je maudis
Se sont détournés de ma face
Et m'outragent de leurs défis

Mezzo

Toute justice est méprisée!

Tenor

Toute union sainte est brisée!
Tous les crimes sont triomphants!

Choir

Comme la chair, l'âme est impure
Et le vice a mis a souillure
Jusque sur le front des enfants,

J'exterminerai cette race
Car ces homes quie je maudis
Se sont détournés de ma face
Et m'outragent de leurs défis

Tenor
Noé, cependant trouva grâce devant le Segneur irrité.

Mezzo, Choeur
C'était un homme juste et plein d'intégrité

Tenor
Dieu lui dit:

Baryton
Ma clémence est lasse:
Et le temps est venu de ma sévérité!
Fals une arche de bois, haute, large et profonde
Que ta femme, tes fils, les femmes de tes fils
Et des couples choisis
Entre tous les êtres du monde
Dans cette arche soient réunis
Avec les tiens et toi, je veux faire une alliance.

Hatez vous car il faut que mon oeuvre commence
Et que méchants soient punis!

Mezzo
Toute justice est meprisee

Tenor
Toute union sainte est brisée!

Baryton
Tous les crimes sont triomphants!

Choeur
Comme la chair, l'âme est impure
Et le vice a mis a souillure
J'exterminerai cette race
Jusque sur le front des enfants,
Car ces homes quie je maudis
Se sont détournés de ma face
Et m'outragent de leurs défis

2.
LE DELUGE

Tenor
Noé fit ce que Dieu lui commandait de faire

Choeur
Et les eaux du déluge envahirent la terre
Et dans la profondeur de l'abîme et des cieux
Avec un choc terrible, au milieu des tènebrés
Se heurtèrent les flots et les vents furieux!

Le soleil s'éteignit sous les voiles funèbres.
Comme si l'ombre immense allait durer toujours!
Et l'eau du ciel tomba Durant quarante jours!
Et les flots s'élevaient au dessus des ruines (bis)
Et devant le fléau désertant leurs cités
Les hommes éperdus fuyaient vers les collines
Et les aigles planaient sur les champs dévastés
L'onde lente montait sûre de ses victimes
Et sourde à leurs cris de terreur
Elle couvrit les monts et leurs plus hautes cimes

Et les rugissements des monsters en fureur
Et les clameurs de l'homme et les bruits de l'espace
S'apaisèrent alors comme un soufflé qui passé
Car tout ce qui vivait sur terre fut détruit.
L'arche close flottait sur cet océan mornhe.
Au hasard elle allait vers l'horizon sans borne
Au milieu de l'horreur d'une éternelle nuit.

3.

LA COLUMBE - SORTIE DE L'ARCHE - BENEDICTION DE DIEU

Soprano

Or Dieu se rappela cependant sa promesse.
Un soufflé s'éleva doux comme une caresse
Présageant que le deuil du monde allait finir.

Et Noé put ouvrir la fenêtre de l'arche.
Le corbeau s'envola des mains du patriarche
Pour ne plus revenir.
Puis il donna l'essor à la colombe frêle;
Ne trouva point d'abri pour reposer son aile
Cette première fois elle revint le soir
Après sept jours, partit encore la messagère.

Elle allait moins timide à travers le ciel noir.
Sur l'onde frissonnante une senteur légère,
Dans l'espace un reflet des rayons printaniers,
Tout disait que la terre émue et rajeunie
Palpitait de l'ardeur d'une nouvelle vie
Et que ces jours d'épreuve étaient bien les derniers.
Cette deuxième fois elle revint joyeuse,
Elle apportait dans l'arche un brin d'olivier vert,
On connut que le sol était découvert.
Après sept autres jours, la blanche voyageuse
S'envola de nouveau vers les monts entrevus.
Cette troisième fois, elle ne revint plus.
Et Noé regardant alors, vit que la terre
Renaissance montait dans des flots de lumière.

Choeur

Il sortit donc de l'arche et bâtit un autel;
Des victimes sans nombre y furent immolés;

Un arc resplendissant parut dans les nuées.

Quatuor de solistes

Et voici ce que dit encore l'Éternel:

Je ne maudirai plus la terre

Vous et moi sommes liés

Et notre alliance m'est chère

Croissez donc et multipliez

Quand vous verrez cet arc briller sur le nuage,

Hommes souvenez-vous,

Qu'il doit être à jamais

Le signe rassurant, le symbole et le gage

De la paix que je vous promets.

Choeur et solistes

Je ne maudirai plus la terre

Vous et moi sommes liés

Et notre alliance m'est chère

Croissez donc et multipliez.

THE FLOOD

BIBLICAL POEM BY LOUIS GALLET

1.

CORRUPTION OF MAN - GOD'S ANGER - PACT WITH NOAH

Tenor

In that time, the sons of man had grown numerous

In the land of the sun over dusty paths

Their tents sheltered robust families

The angels desired the beauty of their maidens

The Sons of God came over to lie with them

Distainful of their primal splendor,

They desired love of the virgins of Earth!

And of that union, giants came out,

Men that degenerated over succeeding generations.

Mezzo

Before long, the evil grew like an ignoble leprosy

By his own iniquities, man outraged Heaven

God repented having created the world

Choir

And God self-repenting having created the world

Tenor

And here is what the voice of the Eternal said:

Tenor, Mezzo, Choir

I will exterminate this race

These men whom I have cursed

Turned away from my face

And my outrage at their defiance

Mezzo

All laws are disobeyed!

Tenor

The whole holy union is shattered!

All the crimes are being exulted!

Choir

Like flesh, the soul is impure

And vice lays a despoilment

Right in front of the children.

I will exterminate this race

Because these men whom I have cursed

Turned away from my face

And my outrage at their defiance

Tenor

Noah, however, found grace from the Lord's anger.

Mezzo, Chorus

He was a just man, and full of integrity

Tenor

God indicated to him:

Baritone

My mercy has worn thin

And the time has come for my severity!

Make an ark out of wood, tall, long and deep.

So that your wife, your sons, the wives of your sons,

And chosen pairs

From all the beings of the world

Will be brought together into this ark

With those of yours, and you, I would like to make a covenant.

Make haste because my work must commence

And the wicked must be punished!

Mezzo

All laws are disobeyed!

Tenor

The whole holy union is shattered!

Baritone

All the crimes are being exulted!

Chorus

Like flesh, the soul is impure

And vice lays a despoilment

Right in front of the children.

I will exterminate this race

Because these men whom I have cursed

Turned away from my face

And my outrage at their defiance

2.

THE FLOOD

Tenor

Noah did what God commanded of him

Chorus

And the waters of the deluge swept over the earth,
From the profound depth of the heavens
With a terrible impact, and enveloping darkness,
The streams battered and the furious winds
Blotted out the sun with funereal mists
Like an immense, enduring shadow!
And the water from the sky fell 40 days!
And the waters rose over the ruins
In the face of the scourge, abandoning their cities,
Frantic men fled to the hills
And eagles soared over devastated fields.
The waters slowly rose over their victims
And muffled their cries of terror.
[Waters] covered the mountains and their highest summits,
And the roars of the monsters in furore
And the clamors of men and the noises of open space
Quieted finally like a departing breeze
Everything that lived on earth was destroyed.
The closed-up Ark floated on the sea dolefully.
Randomly, it floated toward a horizon without landmarks
In the middle of the horror of an eternal night.

3.

THE DOVE, JOURNEY OF THE ARK, BENEDICTION OF GOD

Soprano

Now God himself remembered his promise
A gentle breeze rose like a caress
Portending that the sorrow for the world was about to end.
And Noah could open the windows of the Ark.
A raven flew out of the hands of the patriarch
Never to return.
Then he let fly a frail dove
Not finding a place of shelter to rest its wings
The first time, it faithfully returned that evening.
After seven days, the messenger left again.
It went out less timidly through the black sky
Over the rippling waters, a slight scent,
In space, a reflection of the rays of spring,
Told that the stirred-up and rejuvenated earth
Palpitated with the ardor of a new life
And that their days of affliction were over at last.
The second time, the dove returned joyously;
It brought to the Ark a green olive branch,
They knew that dry land had been found.
After seven more days, the white voyager
Set out anew towards glimpsed mountains.
After this third time, it did not return again.

And Noah saw that, at last, land,
Reborn, had risen in floods of light.

Chorus

Noah came out of the Ark and built an altar;
Numberless were the burnt offerings;
A rainbow resplendent appeared in the mists.

Quartet of Soloists

And listen to what God said:
I will never again curse the earth
You and I are binding a covenant,
And our alliance is dear to me.
Be fruitful and multiply,
Whenever you see that rainbow shine above the clouds,
Men, remember,
That it must be forever,
A sign of reassurance, a symbol and a pledge
Of the peace that I promise to you.

Chorus and soloists

I will never again curse the earth
You and I are binding a covenant,
And our alliance is dear to me.
Be fruitful and multiply,

Literal translation by Jeff Dunn and Bettina Möhler, 2008

DIE SINTFLUT

BIBLISCHES GEDICHT VON LOUIS GALLET

1.

VERDERBNIS DER MENSCHHEIT - DER ZORN GOTTES
DER BUND MIT NOAH

Tenor

In dieser Zeit vermehrte sich der Menschheit Zahl,
Auf der sonnigen Flur, weit in dem grünen Tal,
In Zelten scharten sich rings die kräftigen Geschlechter.
Die Engel sah'n mit Neid die Schönheit ihrer Töchter,
Die Söhne Gottes, sie kehrten ein im ird'schen Tal.
Bald entsagt ihrem Glanz die Schar der Lichterkorenen,
Und verlangt nach dem Kuss der schönen Staubgeborenen.
Und es zeugt dieser Bund ein Riesengeschlecht,
Trotzig erhob es sich und vergass Gott und Recht.

Mezzo

So wuchsen Sünd' und Trug, Gewalt griff zu den Waffen,
Wild ballte sich Faust selbst gegen Gottes Macht,
und Gott bereute es, dass er die Welt geschaffen.

Choir

Und Gott bereute es, dass er die Welt geschaffen.

Tenor

Und es spricht im gerechten Zorn die ew'ge Macht:

Tenor, Mezzo, Chor

Vertilgen will ich ihren Samen,
Dieses Geschlecht entartet, verrucht,
Das sündhaft entweiht meinen Namen,
Vernichtet sei es, verflucht.

Mezzo

Tot ist die Liebe, tot der Glaube.

Tenor

Alles, was heilig, im Staube!
Alle Verbrechen walten frei.

Chor

Faul, wie das Fleisch, ist auch die Seele!
Selbst des Kindes lallende Kehle,
Tut der Sünde greulichen Schrei.
Vertilgen will ich ihren Samen,
Dies Geschlecht ja es sei verflucht,
Es lästert den heiligen Namen,
Denn auf ewig sei es verflucht.

Tenor

Nur einer allein fand Gnade, vor Gottes strengem Gericht.

Mezzo, Chor

Noah, der stets gefolgt des Herren fromme Pfade

Tenor

So der Herr:

Bariton

Meine Huld ist am Ziele,
Und die Stunde ist nah zu zeigen meinen Groll.
Bau die Arche dir auf, hoch, mit räumigem Kiele,
Nimm dein Weib, deinen Stamm, der Kinder ganze Schar,
Und von allem ein Paar, was auf Erden lebt und geboren,
In diese Arche sich flüchten soll.
Ich schließe einen Bund mit dir und den Deinen.
Geh ans Werk, denn gar bald wird die Stunde erscheinen,
Die die Sünde vertilgt aus der Welt.

Mezzo

Tot ist die Liebe, tot der Glaube.

Tenor

Alles, was heilig, im Staube

Bariton

Alle Verbrechen walten frei.

Chor

Faul wie das Fleisch, ist auch die Seele!
Selbst der Kinder lallende Kehle,
Tönt der Sünde gräulichen Schrei!
Vertilgen will ich ihre Samen,
Dies Geschlecht entartet, verrucht,
Das sündhaft entweiht meinen Namen,
Sei verflucht, ja sei verflucht,
Sei vernichtet und sei verflucht.

2.

DIE ARCHE - DIE SINTFLUT

Tenor

Noah tat, was der Herr ihm zu tun geheißen.

Chor

Und die Flut fiel herab, aus den himmlischen Schleusen,
Und aus der Erde Schoss brach der brausende Schwall.
Aus dunkler Wolken Schoss hallt Donnerrollen,
Es erbrauset Sturm und durchheulet Nacht.
Und die Sonne verlöscht, in dem mächtigen Grollen,
Als ob im Chaos neu versinken sollt' das All.
Des Himmels Flut ergoss sich vierzig Tage lang,
Und das Wasser bedeckt die zerfallenen Stätten,
Und die Flut stieg empor über Trümmer,
Und es flüchtet der Mensch aus den Hütten sich bang,
Auf Hügeln und Höh'n sein Leben zu erretten
Und der Adler nun kreist um das wüste Gefild.
Langsam steigt die Flut, ihr Opfer zu erfassen,
Und taub für den Schrei ihrer Not,
Bis zu der Berge First auftürmen sich die Massen.

Der Tiere wild Gebrüll aufheulend vor dem Tod,
Und der Verzweiflungsschrei aus der Sterbenden Gräften
Sie verstummen alsbald wie ein Hauch in den Lüften,
Denn alles was gelebt auf Erden, fasst der Tod.
Nur die Arche zog hin auf weiter Wasserwüste,
Ohne Ziel trieb sie fort auf dem Meer ohne Küste,
Durch die Schrecken der Flut und durch die ew'ge Nacht.

3.

DIE TAUBE - AUSZUG AUS DER ARCHE - DER SEGENSSPRUCH GOTTES

Sopran

Doch Gott gedachte des, was er Noah versprochen
Ein Windhauch hob sich sanft schmeichelnd so lind und leise,
Wie Ahnung, dass am Ziel das strafende Geschick.

Und Noah hob empor nun das Fenster der Arche.
Und den Raben entsandt' zum Flug der Patriarche,
Und er kam nicht zurück.
Die Taube sandt' er aus, flatternd auf leichten Schwingen

Sie aber konnte noch den Ruh'platz nicht erringen,
Und gegen Abend kam sie matt zu ihm zurück.
Am siebten Tag entsandt er einmal noch die Taube.

Und mutig flog die Botin durch dämmergraue Luft,
es atmete die Flut, frisch wie von grünem Laube,
und den Äther durchströmet aufs Neue Frühlingsduft.
Kündend, dass die Erde verjüngt zu neuem Triebe,
Auferwacht, neu erstand, bebend in junger Liebe
Und sich für immerdar nun geschlossen die Gruft!
Und dieses zweite Mal flog sie auf muntern Schwingen,
Ein grünes Kleeblatt flog sie heim zu Noahs Hand,
Er erkannte daraus, dass neu die Erde erstand,
Und zum dritten Mal flog sie auf weissen Flügeln,
zu den Hügeln hinaus, die erspähet ihr Blick:
Doch dieses dritte Mal kam sie nicht mehr zurück!
Und Noah blickte nun hinaus voller Wonne,
wie die Erde da lag in den Strahlen der Sonne,

Chor

Und verliess die Arche und erbaut den Altar
Opfer brachten dem Retter aus den Todeswagen,
Und sieh! Am Horizont erglänzt der farb'ge Bogen.

Quartett der Solisten

Und es tönt nun das Wort des Herrn laut und klar,
Ich will der Erde nicht mehr fluchen.
Meine Liebe bleibe sich gleich allen, die mich liebend suchen,
Treu und liebend schütz' ich euch.
Fruchtbar seid und mehret euch
Strahlt am Himmel mein Bogen, wenn sich Wolken türmen, dann mahn es euch, Dass er
leuchte als Pfand,
Dass ich euch gelobt, eure Erde zu schirmen,
Dass euch Frieden von Gott gesandt.

Chor und Solisten

Ich will der Erde nicht mehr fluchen,
Meine Liebe bleibe sich gleich,
Für alle die liebend mich suchen
Fruchtbar seid und mehret euch.