

WIDOR

Organ Symphonies • 5

Symphony No. 5, Op. 42, No. 1

Symphony No. 6, Op. 42, No. 2

Christian von Blohn, Organ



Charles-Marie Widor (1844–1937)

Organ Symphonies • 5

Symphony No. 5, Op. 42, No. 1 • Symphony No. 6, Op. 42, No. 2

It is unfortunate that as eclectic a musician as Charles-Marie Widor – hugely influential and venerated in his time and at home in numerous genres as a composer – should nowadays be exclusively associated with the instrument of the organ. To make matters worse, Widor's extensive *oeuvre* for the instrument, with the ten organ symphonies at its centre, barely features in the contemporary concert scene, instead being represented by a handful of movements from individual symphonies, most particularly the *Toccata* from *Op. 42, No. 1* – the most famous piece bearing the name since Johann Sebastian Bach's *BWV 565*.

How do we explain the fact that Widor is effectively a household name, but actually very little is known about him and his musical significance, and only a handful of his works are really known?

As far as the organ works are concerned, this might be partly explained by the fact that the beauty and profundity of Widor's musical expression does not necessarily reveal itself on a first hearing. An additional factor is that many of his movements are far from easy to play, given their technical difficulties and complex textures – testament to the creative and technical mastery Widor retained until an advanced age.

In addition, a significant proportion of professional organists take the view that Widor's music can only be properly played on the instruments of Aristide Cavaillé-Coll. This argument is less than conclusive. It is certainly true that the great organ of Saint-Sulpice in Paris, on which Widor performed over the extraordinary time frame of 64 years, was a great, indeed unmatched source of inspiration for him – and unlike his predecessor Lefébure-Wély, Widor managed to achieve not merely superficial effects on the instrument, but to find new combinations and mixtures of colours and texture, as well as sounding out the very deepest symphonic, 'chamber' and solo possibilities of the instrument.

At the same time, given that today only relatively few of the great instruments of this great organ maker, innovative and yet still anchored in tradition, have truly been maintained in their original condition (most have been fundamentally

altered in terms of their character, in relation to the *orgue néo-classique*, whether in a technical sense, as regards the electrification of the tracker action for instance, or in sonic terms), the argument implies that an ideal performance of Widor's music is only possible in a few, highly specialised locations.

This can be countered by the fact that Widor himself had no problem performing his works on instruments of different provenance, be it on his numerous tours of Austria, Germany, Switzerland, Italy, England or elsewhere. Even his *Symphony No. 10*, although composed for the Cavaillé-Coll organ of the abbey of Saint-Sernin in Toulouse, was first performed by Widor himself on the German Romantic Wilhelm Sauer organ in Berlin's Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in early 1900. So this apparently critical and axiomatic principle for the choice of instrument – one that has done Widor a real disservice as regards real performance of his works – has to be put in perspective.

Widor's symphonies went through some stark transformations over his career. After the 'Classical'-sounding beginnings with *Op. 13*, via the virtuosic monumentality of the developments in *Op. 42*, he ultimately arrived at the final two works, *Op. 70* 'Gothique' and *Op. 73* 'Romane', influenced by Gregorian chant and suffused with an air of spirituality. These works truly make it possible to experience Widor's aphorism 'To play the organ is to manifest a purpose that has been filled with a vision of eternity' at first hand.

There is so much more to discover with Widor: the creator of piano, chamber, orchestral, ballet and operatic music; the magnanimous teacher and developer of a systematic methodology for organ-playing; the editor of organ collections; the music critic and essayist; the author of a theory of instrumentation that was both based on Berlioz's famous work and developed it further; and last but not least, the tireless champion, both as an organist and as a conductor, of the music of J.S. Bach.

But for now let us continue in this fifth volume with our discovery of the Organ Symphonies.

Charles-Marie Widor's ten symphonies are indisputably central in his repertory of works for the organ. Within them, however, a constant process of development can be discerned, beginning, from a stylistic point of view, with neo-Classical tendencies and elements that resemble character pieces in *Op. 13*. They later become more obviously virtuosic works, bound in formal terms by a largescale symphonic language, one that reaches monumental scale in *Op. 42*. Finally, in *Opp. 70* and *73*, Widor arrives at a structure imbued, through its elements of Gregorian chant, with spiritual depth.

In the process Widor was also constantly working on the overall sound and feel of his symphonies, sometimes subjecting them to heavy revisions, adding or replacing movements, expanding the scale of his works or changing their endings. It is a matter of regret that not all of his handwritten marks from his own personal copy, which he used in performance, have been reflected in subsequent publications.

The performer must therefore sometimes decide which version of a movement or indeed of an entire symphony to play. Moreover, it was often Widor's own practice to select not necessarily a whole symphony for public performance, but a few parts of one, or even just a single piece. This applied both to liturgical and concert use.

Symphony No. 5 in F minor, Op. 42, No. 1

This symphony owes its fame almost exclusively to the *Toccata* that brings it to a close.

That being said, the *Allegro vivace* that opens the work is an unimpeachable masterpiece. The theme introduced at the outset is put through a series of imaginative variations, using a striking selection of organ stops, before giving way to a peaceful intermediate section. The movement then concludes in triumphant style as the intensity builds in the rousing finale.

In the *Allegro cantabile* that follows, in the same key of F minor, the oboe takes on the key melodic role, with strings and flutes going on to dominate the central section, which oscillates between dreamlike expressiveness and chordal ornamentations that drive the music forward.

In the *Andantino quasi allegretto* in the parallel key of A flat major, a pedal solo resembling a minuet is followed by a contrasting songlike section, similar to a chorale. Its middle

section is dominated by a series of ostinatos on the pedal.

The *Adagio* in C major uses canonic techniques shifting between manuals and pedals as it luxuriates in an atmosphere of ethereal calm. This is then swept away in the famous concluding *Toccata* in F major, with its *moto perpetuo* impulse that sweeps over the listener with a constantly effervescent wave of energy.

Symphony No. 8 in B major, Op. 42, No. 4 – IV. Prélude – Adagio

Included as a bonus track between the two symphonies is the *Prélude* in A minor (*Symphony No. 8 in B major, Op. 42, No. 4* – see *Volume 4* [8.574207]). This graceful, solemn piece was originally published in the 1887 edition as the fourth movement before the variations, and anticipates that movement's passacaglia theme in its perfectly serene *Adagio*. Widor omitted it from his 1901 edition.

Symphony No. 6 in G minor, Op. 42, No. 2

The *Sixth Symphony* was originally composed before the *Fifth*. Widor later changed the order, most likely so as not to break the symphonies' ascending sequence of tonalities.

The opening *Allegro* is a textbook example of the traditional sonata form structure, with a main theme followed by a subsidiary theme. It presents a considerable challenge to the organist, all of whose virtuosic capabilities are required in the manual and pedal passages.

The ensuing *Adagio* in B major is dominated by flutes and strings, and seems to inhabit an almost Wagnerian sound-world.

The central *Allegro* movement, in the home key of G minor, is a contrasting *scherzo* in three parts, featuring broken cascades of chords that recall Schumann and frame a songlike canonic middle section.

The *Cantabile* in D flat major, which sees an opening oboe cantilena that goes on to be transformed in variations in the manner of César Franck's *Prélude, fugue et variation*, is followed by a *Finale* in G major in the style of a rondo. In this movement the principal theme, with its striking rhythm, alternates with a meandering second subject. Here Widor exploits the dynamic potential of the organ to the full, reducing the writing to a single *pianissimo* voice, which serves only to throw the gradual crescendo leading towards the apotheosis of the conclusion into even sharper dramatic relief.

the demands on the performer are greater than ever: here, after all, was a composer now at the very zenith of his mastery both as an organist and as a composer.

Christian von Blohn

Christian von Blohn was born in 1963 in Homburg (Saar) and graduated from the Musikakademie Saarbrücken in 1987 with a first-class degree in Church Music (choral and orchestral direction with Volker Hempfling and Dieter Loskant) and also with a degree in Music Education, majoring in the organ. He also studied the piano with Kurt Schmitt and chamber music with Walter Blankenheim and Jean Micault as well as the harpsichord with Martin Galling. He continued his musical studies in Switzerland at the Conservatoire de Lausanne with André Luy, where he was awarded the Premier Prix de Virtuosité in 1991. Further studies with Daniel Chorzempa led him to the Musik-Akademie Basel, the Mozarteum University Salzburg and the Royal School of Church Music in the UK, where he was under the tutelage of Peter Hurford and Julian Smith. Since 1993, Christian von Blohn has been deanery music director for the diocese of Speyer and currently provides musical supervision for the two St Ingbert parishes of St Hildegard and St Josef. He also directs the local department of the Episcopal Institute for Church Music. In 1990, he founded Collegium Vocale Blieskastel, with whom he regularly directs performances featuring various styles of church music. Having previously taught at the music conservatories in Karlsruhe, Trossingen and Mannheim, he now teaches at the Musikakademie Saarbrücken. A busy concert schedule takes him all over Europe and he can be heard on numerous albums as well as radio and television broadcasts.

Organ of St Josef's Church in Sankt Ingbert, Germany

The Church of St Josef in Sankt Ingbert, built in 1893 in the neo-Gothic style, was presented with a German Romantic organ by the Voit company from Durlach. The organ was expanded considerably in 1933 by the Späth company from Ennetach-Mengen. Following a devastating church fire in 2007, the instrument was restored by the Mayer/Heusweiler company, receiving further upgrades in its sonic and technical capabilities.

Solo Organ		II. Manual, enclosed		Pedal	
C – g3	<i>Pipes</i>	C – g3		C – f1	
Tuba	8' on I	Bourdon	16'	Violonbass	16'
Tuba	8' on II	Konzertflöte ('Concert flute')	8'	Principal Bass	16'
Tuba	8' on III	Gedackt	8'	Subbass	16'
Tuba	8' on Ped	Weidenpfeife ('Willow flute')	8'	Zartbass	16'
Glockenspiel	8' on I	Aeoline	8'	Quint Bass	10 ² / ₃ '
Glockenspiel	8' on II	Celeste	8'	Octave Bass	8'
Glockenspiel	8' on III	Prinzipal	4'	Bass Flute	8'
Glockenspiel	8' on Ped	Spitzflöte ('Spire flute')	4'	Choralbass	4'
		Piccolo	2'	Portunal	2'
I. Manual		Sesquialtera, 2 ranks	2 ² / ₃ '	Pedal Mixture, 4 ranks	2'
C – g3		Großmixture, 4 ranks ('Great Mixture')	2 ² / ₃ '	Bombarde	32'
Principal	16'	Lieblich Trumpet	16'	Posaune (Trombone)	16'
Weitprinzipal	8'	Trumpet	8'	Dulcian bass (<i>Transmission</i>)	16'
Violin Prinzipal	8'	Oboe	8'	Trumpet	8'
Viola da gamba	8'	Tremulant		Crumhorn (<i>Transmission</i>)	8'
Flute	8'			Clarion	4'
Gemshorn	8'			Singend Cornett	2'
Octave	4'	III. Manual			
Hohlflöte	4'	C – g3		Playing aids	
Octave	2'	Hornprinzipal	8'	Electronic couplers	
Rauschpfeife, 2 ranks ('Reed pipe')	2 ² / ₃ '	Rohrgedeckt	8'	Setzer-Bus-System with 6336 combinations	
Cornet, 4 ranks	4'	Quintaton	8'	Couplers:	
Mixture, 4 ranks	2'	Dulciana	8'	II-I, III-I, III-II, I-P, II-P, III-P	
Cymbal, 4 ranks	1'	Kupferprinzipal (Copper principal)	4'	Octave couplers:	
Horn	8'	Night Horn	4'	4'II-I, 4'-III-I, 16'II-I, 16'III-I	
Clarion	4'	Gemshorn Quint	2 ² / ₃ '		
		Blockflöte (Recorder)	2'		
		Seventeenth	1 ³ / ₅ '		
		Sifflöte	1'		
		Sharp, 4 ranks	1 ¹ / ₃ '		
		Dulcian	16'		
		Crumhorn	8'		
		Schalmei (Shawm)	4'		
		Tremulant			

Charles-Marie Widor (1844–1937) Orgelsinfonien • 5 Sinfonien Nr. 5 und 6, op. 42

Es ist schade, dass ein so vielseitiger und zu seiner Zeit einflussreicher und hochdekorierter Künstler wie Charles-Marie Widor, der kompositorisch in vielen Genres zu Hause war, heute lediglich mit dem Instrument Orgel in Verbindung gebracht wird. Zudem ist Widors recht großes Werk für dieses Instrument mit den zehn Sinfonien als Zentrum im öffentlichen Konzertleben nicht wirklich präsent, sondern reduziert sich auf einige wenige Sätze bestimmter Sinfonien, allen voran die Toccata aus Opus 42/1, dem berühmtesten Stück gleichen Namens seit BWV 565 von Johann Sebastian Bach.

Welche Umstände sind wohl dafür verantwortlich, dass Widor zwar in aller Munde ist, aber man eigentlich nur wenig über ihn und seine Bedeutung weiß und von seinen Werken nur wenige wirklich kennt?

Für die Orgelwerke mag das unter anderem damit zusammenhängen, dass sich die Schönheit und Tiefe des musikalischen Ausdrucks nicht unmittelbar beim ersten Hören erschließt. Zudem sind viele Sätze durch technische Schwierigkeiten und komplexe Stimmführungen alles andere als leicht zu spielen und zeugen von der hohen schöpferischen und spielerischen Meisterschaft, über die Widor bis ins hohe Alter verfügte.

Dazu ist ein großer Teil der Orgel-Fachschaft der Meinung, Widors Musik könne nur auf Instrumenten von Aristide Cavallé-Coll adäquat interpretiert werden. Diese Argumentation ist nur bedingt stichhaltig. Zwar war die große Orgel von St. Sulpice in Paris, an der Widor seit 1870 über die sagenhafte Zeitspanne von 64 Jahren wirkte, eine unvergleichlich großartige Inspirationsquelle, und im Gegensatz zu seinem Amtsvorgänger Lefébure-Wély wusste Widor dem Instrument nicht nur vordergründige Effekte zu entlocken, sondern neue Kombinationen an Farbmischungen zu finden sowie symphonische, „kammermusikalische“ und solistische Möglichkeiten bis in die Tiefe hinein auszuloten.

Aber da heute nur noch relativ wenige große Instrumente dieses genialen innovativen und trotzdem der Tradition verhafteten Orgelbauers wirklich im Originalzustand erhalten sind (die meisten wurden in technischer

wie z. B. der Elektrifizierung der Spieltraktur und/oder klanglicher Hinsicht wie einer Dispositionsveränderung im Hinblick auf die „Orgue néo-classique“ verändert), hieße das, eine mustergültige Aufführung seiner Musik nur auf einige spezielle Orte reduzieren zu wollen.

Im Gegensatz dazu steht allerdings, dass Widor selbst auf seinen zahlreichen Konzertreisen nach Österreich, Deutschland, der Schweiz, Italien, England etc. überhaupt keine Probleme hatte, seine Werke auch auf Instrumenten anderer Provenienz zu interpretieren. Die 10. Sinfonie gar wurde zwar für die Cavallé-Coll-Orgel der Abteikirche in St. Sernin in Toulouse komponiert, aber von ihm höchstpersönlich an der deutsch-romantischen Wilhelm Sauer-Orgel der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin Anfang 1900 uraufgeführt. Insofern relativiert sich dieses scheinbar unabdingbare Axiom für die Wahl des Instrumentes, welches der größeren Verbreitung seiner Werke wahrscheinlich einen Bärendienst erwiesen hat.

Widors Sinfonien haben sich im Laufe der Zeit einem starken Wandel unterzogen. Nach einem „klassizistisch“ anmutenden Beginn mit Opus 13 über virtuose und monumentale Entwicklungen in Opus 42 folgen schlussendlich die durch die Gregorianik beeinflussten, spirituell durchdrungenen beiden letzten, Opus 70 „Gothique“ und Opus 73 „Romane“, welche Widors Aphorismus „Orgelspielen heißt einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren“ regelrecht erlebbar machen.

Bei Charles-Marie Widor gibt es noch so vieles zu entdecken: den Schöpfer von Klavier-, Kammer-, Orchester-, Ballett- und Opern-Musik, den großherzigen Pädagogen und Entwickler einer systematischen Orgelmethodik, den Herausgeber von Orgelsammlungen, den Musikkritiker und Essayisten, den Verfasser einer auf Berlioz fußenden und diese weiterentwickelnde Instrumentationslehre und nicht zuletzt den sowohl als Organist als auch Dirigent nimmermüden Protagonisten der Musik von Johann Sebastian Bach.

Setzen wir doch mit dem fünften Band dieser Reihe unsere Entdeckung der Orgelsinfonien fort.

Die zehn Sinfonien stehen eindeutig im Zentrum des Orgelschaffens von Charles-Marie Widor.

Dabei sind diese einem ständigen Entwicklungsprozess unterworfen. Sie beginnen stilistisch mit neo-klassizistischen Tendenzen und Charakterstück-ähnlichen Elementen in Opus 13. Später sind sie mehr von Virtuosität geprägt und einer großformatigen symphonischen Formensprache verpflichtet, die sich in Opus 42 bis zur Monumentalität entwickelt. Schließlich finden sie in Opus 70 und 73 zu einer Faktur, die durch die Gregorianik von spiritueller Tiefe durchzogen ist.

Dabei hat Widor auch am Erscheinungsbild der Sinfonien permanent gearbeitet und dieses teilweise gravierenden Revisionen unterworfen, indem er Sätze hinzugefügt oder ausgetauscht, Umfänge vergrößert oder Schlüsse verändert hat. Leider sind nicht immer alle seine handschriftlichen Eintragungen aus seinem persönlichen Spiel-Exemplar in den späteren Druck eingeflossen.

Manchmal muss also der Interpret entscheiden, welche Fassung eines Satzes oder gar einer Sinfonie er auswählt. Außerdem entspricht es durchaus Widors eigener Gepflogenheit, nicht immer eine ganze Sinfonie, sondern nur einige Teile oder auch nur ein einziges Stück für eine öffentliche Aufführung auszuwählen, sowohl für die liturgische als auch für die konzertante Praxis.

Sinfonie f-Moll op. 42/1

Diese Sinfonie verdankt ihre Bekanntheit fast ausschließlich der sie beschließenden „Toccata“.

Allerdings ist schon das einleitende „Allegro vivace“ ein absolutes Meisterwerk: Ein vorangestelltes recht ausladendes Thema wird mit aparten Registrierungen fantasievoll variiert und nach einem ruhigen Zwischenstück in einem mitreißend gesteigerten Finale in triumphalem Gestus beschlossen.

Die Oboe spielt im anschließenden „Allegro cantabile“, das in der gleichen Grundtonart steht, in den Eckteilen die klangliche Hauptrolle, während Streicher und Flöten den zwischen träumerischer Expressivität und vorwärts-drängenden akkordischen Girlanden wechselnden Mittelteil bestimmen.

Beim „Andantino quasi Allegretto“ in der Paralleltonart As-Dur kontrastiert nach einem Menuett-artig anmutenden Pedalsolo ein Choral-ähnlicher kantabler Teil mit einem von

virtuosen Pedal-Ostinati geprägten Mittelteil.

Das Adagio in C-Dur mit seinen kanonischen Techniken zwischen Manual und Pedal schweigt in sphärischer Ruhe, bevor sich in der anschließenden berühmten „Toccata“ in F-Dur mit ihrem „perpetuum mobile“-artigen Impetus eine permanent überschäumende Energiewelle über dem Hörer ausbreitet.

Sinfonie H-Dur op. 42/4 – IV. Prélude: Adagio

Zwischen die beiden Sinfonien eingeschoben erklingt als Bonus-Track das „Prélude“ in a-Moll (Sinfonie H-Dur op. 42/4, siehe Volume 4). Dieses würdevolle und ernste Stück stand ursprünglich in der Ausgabe ab 1887 als 4. Satz vor den „Variations“ und nimmt dessen Passacaglia-Thema mit geradezu abgeklärtem Adagio vorweg. Widor hat es ab der Edition von 1901 weggelassen.

Sinfonie g-Moll op. 42/2

Diese sechste Sinfonie entstand ursprünglich vor der fünften. Widor hat, wahrscheinlich um die aufsteigende Tonarten-Abfolge der Sinfonien nicht zu zerstören, ihre Anordnung nachträglich geändert.

Das eröffnende „Allegro“ ist ein Paradebeispiel für Themendualismus und stellt mit virtuosen Manual- und Pedalpassagen hinsichtlich Spielfertigkeit höchste Ansprüche. Das folgende „Adagio“ in H-Dur wird klanglich von den Streicher- und Flötenstimmen dominiert und atmet den Geist eines Richard Wagner. Der in der Grundtonart geschriebene Mittelsatz „Allegro“ dagegen ist ein dreiteiliges Scherzo mit schumannesk gebrochenen Akkordkaskaden, die einen kanonisch kantablen Mittelteil rahmen.

Auf das „Cantabile“ in Des-Dur, bei der eine anfängliche Oboen-Cantilene später nach Manier von César Francks „Prélude, Fugue et Variation“ verändert wird, folgt ein Rondo-haftes „Finale“ in G-Dur, dessen rhythmisch-markantes Hauptthema mit einem mit permanenten Vorschlägen versehenen mändernden zweiten Sujet alterniert. Widor schöpft hier die dynamischen Möglichkeiten der Orgel voll aus, indem er den Satz bis zur Einstimmigkeit im Pianissimo minimiert, um danach umso effektvoller bis zum geradezu apothetischen Schluss zu steigern.

Mit den Sinfonien op. 42 erschienen sechs Jahre nach denjenigen von op. 13 ebenfalls vier große Werke, die ein weiteres Entwicklungsstadium in Widors Schaffen widerspiegeln. Die Beziehungen der einzelnen Sätze untereinander nehmen zu und somit auch der zyklische Gedanke. Manche Sätze erreichen nun monumentale Ausmaße wie in der siebten und besonders der achten

Sinfonie. Gleichzeitig wachsen die interpretatorischen Ansprüche, befand sich doch Widor zu diesem Zeitpunkt auf der Höhe nicht nur seiner kompositorischen, sondern auch seiner spielerischen Meisterschaft.

Christian von Blohn



Photo: Rich Serra

Widor's cycle of ten organ symphonies underwent profound development and transformation over many years. Classical elements became more obviously virtuosic and, by the time of these *Op. 42* symphonies, his musical language had become monumental. *Symphony No. 5 in F minor* is world famous for a single movement, its concluding *Toccata*, a *moto perpetuo* of astonishing brilliance, but the whole work is imbued with structural and musical genius. Striking rhythms, dynamic contrasts and technical *roulades* mark out *Symphony No. 6 in G minor*. Also included is a graceful movement from *Symphony No. 8* (8.574207) that Widor later omitted.

Charles-Marie
WIDOR
(1844–1937)

Organ Symphonies • 5

Symphony No. 5 in F minor, Op. 42, No. 1 (1879) 36:02		Symphony No. 6 in G minor, Op. 42, No. 2 (1878) 35:36	
1 I. Allegro vivace	10:35	7 I. Allegro	9:17
2 II. Allegro cantabile	7:51	8 II. Adagio	7:29
3 III. Andantino quasi allegretto	7:20	9 III. Intermezzo: Allegro	5:52
4 IV. Adagio	4:53	10 IV. Cantabile	5:43
5 V. Toccata: Allegro	5:14	11 V. Finale: Vivace	7:06
6 Symphony No. 8 in B major, Op. 42, No. 4 – IV. Prélude: Adagio (original 1887 Version) 4:24			

Christian von Blohn
on the Organ of St Joseph's Church, Sankt Ingbert, Germany

Recorded: 22 March 2020 at St Joseph's Church, Sankt Ingbert, Germany
 Producer and editor: Thomas Becher • Organ console assistance: Bettina Schindler, Heike Scholz
 Organ technician/tuning: Werner Rohe • Booklet notes: Christian von Blohn
 Publisher: J. Hamelle, Paris **1**–**6**, A-R Editions Inc., Middleton, Wisconsin; edited by John R. Near **7**–**11**
 Cover photo: Organ of St Joseph's Church by Rich Serra



8.574279

DDD

Playing Time
76:26



www.naxos.com

Made in Germany

© & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd
 Booklet notes in English
 Kommentar auf Deutsch