

WIDOR

Organ Symphonies • 3

Symphony No. 7, Op. 42, No. 3

Symphonie gothique, Op. 70

Christian von Blohn, Organ



Charles-Marie Widor (1844–1937)

Organ Symphonies • 3

Symphony No. 7, Op. 42, No. 3 • *Symphonie gothique*, Op. 70

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 *œuvre* 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 the wider 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 the gaze 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 third 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 large-scale 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.

Organ Symphony No. 7 in A minor, Op. 42, No. 3 (1885)
The *Moderato* introduces an explosive theme consisting of octave leaps, which is soon combined with a lyrical subject. This impulsive, vigorous mood then continues in rondo style throughout the entire movement, whether in chordal or unison passages.

In the peaceful A major *Choral* that follows, dreamlike melodic passages alternate with restless, dark-toned intermediate sections.

In the F minor *Andante* a pastoral atmosphere frames a more animated central section, permeated by chromatic elements in the left hand and pedal of the organ. In the *Allegro ma non troppo*, in the work's original tonality, the choral theme of the second movement, now in the minor, is newly illuminated with tender melancholy, with a figuration that recalls Chopin.

The *Lento* in C sharp minor also returns to the theme of the *Choral*, ultimately creating an almost mystical effect after passing through a variety of different modulations.

The turbulent *Finale* opens with a theme that is first presented in pedal octaves and subsequently elaborated in

a multitude of forms. The pulse that has persisted throughout the movement stops shortly before the end in a recitative-like section, before the symphony is brought to a majestic close.

Symphonie gothique, Op. 70 (1895)

This symphony bears its name thanks to its dedication to Saint Ouen of Rouen and therefore nominally refers to the vast Gothic space of the abbey in Rouen.

The opening sombre *Moderato* in C minor, with its unusually austere tonal language, might be understood as a symbol of the world before the arrival of the Redeemer.

In contrast, the *Andante sostenuto* in the parallel key of E flat major that follows sounds positively enraptured: this could be interpreted, after the first movement's dark tone, as a promise of the coming of the Redeemer.

In the *Allegro* in G minor, laid out as a large-scale fugue, the Gregorian Christmas introit '*Puer natus est*' eventually makes an appearance in the pedal – which makes the programme of the first two movements seem obvious in retrospect.

The final movement, *Moderato*, initially quotes the chorale in archaic style, before it goes through a number of variations in clearly demarcated sections and then leads into a *Toccata*. This, following an emphatic restatement of the main theme on the pedal, is progressively scaled back in tempo and dynamics, before ushering in a consolatory atmosphere that brings the work to a conclusion.

We may conclude that Widor's *Seventh Symphony* heralds a new phase in the development of the composer's style, one which exploits the possibilities of the organ as an orchestral instrument in its own right to the full. The demands on the performer are enormous, and the compositional arrangement of the monumental movements, whose interconnected thematic links are here further intensified, is remarkable.

The *Symphonie gothique*, for its part, develops a kind of theological 'programme music' for the first time, with its explicit reference to Gregorian chant. It seems that Widor himself was very fond of the piece and frequently performed it, both in France and on his numerous concert tours abroad.

Christian von Blohn
English translation: Saul Lipetz

Organ of St Joseph’s Church in Sankt Ingbert, Germany

The Church of St Joseph 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/Hausweiler company, receiving further upgrades in its sonic and technical capabilities.

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

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.



Photo © Rich Serra

Charles-Marie Widor (1844–1937) Orgelsinfonien • 3 Sinfonien Nr. 7 op. 42/3 und Nr. 9 op. 70 „Symphonie Gothique“

Es ist schade, dass ein so vielseitiger und zu seiner Zeit einflussreicher und hochdekorierte 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 Ausdruckes 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 Lefebure-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 dritten 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 a-Moll op. 42/3 (1885)

Das „Moderato“ eröffnet ein eruptives Motiv aus Oktavsprüngen, das bald darauf mit einem lyrischen Thema kombiniert wird. Rondoartig zieht sich der impulsive und kraftvolle Gestus akkordisch oder in unisono-Passagen durch den ganzen Satz.

Im anschließenden friedvollen „Choral“ in A-Dur alternieren die melodischen träumerischen Passagen mit unruhigen, düster eingefärbten Zwischenteilen.

Beim „Andante“ in fis-Moll umrahmt eine pastorale Stimmung einen in linker Hand und Pedal chromatisch durchsetzten bewegteren Mittelteil, während beim in der Grundtonart stehenden „Allegro ma non troppo“ das nun in Moll stehende Choralthema des zweiten Satzes mit einer an Chopin erinnernden Figuration mit zarter Melancholie neu ausgeleuchtet wird.

Auch das „Lento“ in cis-Moll geht thematisch auf den „Choral“ zurück und entfaltet nach Durchschreiten diverser Modulationen eine geradezu mystische Schlusswirkung.

Das stürmische „Finale“ beginnt mit einem Thema, das zunächst in Pedal-Oktaven präsentiert und anschließend auf vielfältigste Weise verarbeitet wird. Der durchgehende Puls hält kurz vor Ende in einem rezitativen Teil inne, bevor die Sinfonie majestätisch beschlossen wird.

„Symphonie Gothique“ op. 70 (1895)

Diese Sinfonie hat ihren Namen durch die Widmung an den Heiligen St. Ouen von Rouen bekommen und bezieht sich nominell daher auf den großen gotischen Raum der Abteikirche.

Das einleitende düstere „Moderato“ in c-Moll mit seiner ungewöhnlich herben Tonsprache könnte als Sinnbild der Welt vor der Ankunft des Erlösers verstanden werden.

Regelrecht entrückt wirkt danach das „Andante sostenuto“ im parallelen Es-Dur, was in Bezug zum Kopfsatz als die Verheißung des Kommens des Erlösers gedeutet werden könnte.

Im als große Fuge angelegten „Allegro“ in g-Moll schließlich erscheint der weihnachtliche gregorianische Introitus „Puer natus est“ im Pedal, womit die Programmatik der ersten beiden Sätze rückwirkend evident erscheint.

Der letzte Satz „Moderato“ zitiert den Choral anfänglich in archaischem Stil, bevor dieser in deutlich abgegrenzten Abschnitten mannigfaltig variiert und in eine Toccata überführt wird, die nach einem überwältigenden Zitat des Hauptthemas im Pedal sukzessive an Tempo und Dynamik zurückgenommen und in eine tröstliche, das Werk beschließende Atmosphäre überführt wird.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Widor mit der siebten Sinfonie eine weitere Phase seines Stiles einläutet, der die Möglichkeiten der Orgel als eigenständiges orchestrales Instrument voll ausschöpft. Die spielerischen Anforderungen sind enorm, die kompositorische Anlage der monumentalen Sätze, deren thematischer Zusammenhang noch intensiviert wird, bewundernswert.

Die „Symphonie Gothique“ wiederum entwickelt zum ersten Mal durch den konkreten Bezug zum gregorianischen Choral eine Art von theologischer „Programmmusik“. Widor hat dieses Stück offenbar sehr gemocht und oft gespielt, auch auf seinen zahlreichen Konzertreisen außerhalb Frankreichs.

Christian von Blohn

Photo: Rich Serra



Charles-Marie Widor's ten organ symphonies sit at the heart of his extensive *oeuvre*. They reveal Widor's mastery of the form with their profundity, technical difficulty and sonorous colour. *Symphony No. 7, Op. 42, No. 3* inaugurated a new, orchestral approach to the genre and encompasses dreamlike sonorities, Chopinesque melancholy and majestic bravura. The *Symphonie gothique, Op. 70* makes explicit reference to Gregorian chant, developing a kind of theological 'programme music' that is both austere and consolatory.

**Charles-Marie
WIDOR**
(1844–1937)

Organ Symphonies • 3

Symphony No. 7 in A minor, Op. 42, No. 3 (1885)		Symphonie gothique, Op. 70 (1895)	
1 I. Moderato	7:04	7 I. Moderato	8:45
2 II. Choral: Andante	8:19	8 II. Andante sostenuto	5:27
3 III. Andante – Allegretto	7:01	9 III. Allegro	4:46
4 IV. Allegro ma non troppo	8:30	10 IV. Moderato	13:35
5 V. Lento	6:10		
6 VI. Finale: Allegro vivace	9:29		

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

Recorded: 25 August 2019 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: A-R Editions Inc., Middleton, Wisconsin; edited by John R. Near
 Cover photo: Organ of St Joseph's Church by Rich Serra



8.574206

DDD

Playing Time
79:34



© & © 2020 Naxos Rights (Europe) Ltd
 Booklet notes in English
 Kommentar auf Deutsch
 Made in Germany
www.naxos.com