



BIS
CD-1007 DIGITAL

Charles-Marie Widor

Organ Symphonies

No. 2 & No. 8

Hans Fagius

**The Åkerman & Lund organ
of Kallio Church, Helsinki**

WIDOR, Charles-Marie (1844-1937)

Organ Symphony No. 2 in D major, Op. 13 No. 2 (Hamelle) 29'28

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. Præludium circulare. <i>Andantino</i> | 4'51 |
| [2] | II. Pastorale. <i>Moderato</i> | 4'24 |
| [3] | III. <i>Andante</i> | 6'31 |
| [4] | IV. Salve Regina. <i>Allegro</i> | 4'43 |
| [5] | V. <i>Adagio</i> | 4'17 |
| [6] | VI. Finale. <i>Allegro</i> | 4'03 |
-

Organ Symphony No. 8 in B major, Op. 42 No. 4 (Hamelle) 47'31

- | | | |
|------|---------------------------------|-------|
| [7] | I. <i>Allegro risoluto</i> | 8'55 |
| [8] | II. <i>Moderato cantabile</i> | 7'10 |
| [9] | III. <i>Allegro</i> | 4'22 |
| [10] | IV. Variations. <i>Andante</i> | 10'55 |
| [11] | V. <i>Adagio</i> | 9'22 |
| [12] | VI. Finale. <i>Tempo giusto</i> | 6'04 |
-

Hans Fagius

playing the 1995 Åkerman & Lund organ of Kallio Church, Helsinki

Registrants: Kira Lankinen and Riikka Vitjakainen

Charles-Marie Widor is one of the principal figures in the remarkable French symphonic organ tradition, a tradition that originated in the middle of the 19th century and that is still very much alive today. This proud tradition dates back to a single individual, the organ builder Aristide Cavaillé-Coll, who was responsible for creating the French symphonic organ. Cavaillé-Coll, who was born into an important family of organ builders, ambitiously sought his future in Paris, moving to the city at the beginning of the 1830s. This was at a time when, largely due to the French Revolution, organ building and organ-playing were at a singularly low ebb. Cavaillé-Coll immediately received a commission to build a new organ in the church of Saint Denis and he completed the instrument in 1839. Cavaillé-Coll made use of the years that passed between signing the contract in 1833 and actually constructing the organ for experimentation and invention. The French symphony orchestra, as propounded by Berlioz, came to have a great influence on him. In designing his instruments his starting point was the classical French baroque organ but with the basic sonority expanded. Several aliquots and mixtures had to make way for more orchestrally inspired registers, for example overblowing flutes and trumpet stops with doubled pipe length, powerful string stops and various imitation reed stops. The voicing caused stops to grow in power towards the descant which suited music that was homophonic in character. The stops on one of the manuals were placed in a swell box with thick walls enabling the instrument to produce impressive *crescendos* and *diminuendos*. In order to be able to make rapid *crescendos* using the registers, the stops on each manual were placed on two wind chests; one carrying the foundations (16', 8', 4') and one with the louder stops (mutations, cornets, mixtures and reeds). Using combination pedals the louder stops could be turned on and off. In this way a very effective *crescendo* could be produced by successively adding the various divisions' combination couplers. Finally, in order to achieve a light action when all the manuals were coupled, Cavaillé-Coll made use of the so-called Barker machine, a pneumatic machine that, combined with the mechanical action, reduced the enormous resistance created by the large valves and high pressure.

The organ in St. Denis gave rise to great enthusiasm and Cavaillé-Coll rapidly became the dominant organ-builder in France. During his long professional life he built some 600 organs which were of the highest order both musically and from the point of view of construction. These instruments have become a never-ending source of inspiration to French organists. Cavaillé-Coll built or rebuilt organs in almost all the major churches in Paris as well as in many cathedrals and churches elsewhere in France and the neighbouring countries. Cavaillé-Coll's contribution to French organ music is further underlined by the great interest he showed in the

appointment of organists in the major Parisian churches and the assistance he gave to young organists, enabling them to acquire the best possible education. He helped, for example, to bring the Belgian organ virtuoso Jacques-Nicolas Lemmens, new prophet of the organ, to Paris to give concerts and he furnished the contacts that led to both Alexandre Guilmant and Widor studying with Lemmens in Brussels.

Charles-Marie Widor, during his long active life in French music, came to occupy a position similar to that of his somewhat older colleague Camille Saint-Saëns. Both of them lived through major political upheavals and almost unfathomable stylistic changes in music. But both composers remained incurable Romantics even though their styles naturally changed and developed over the years. In artistic circles, both came to be considered as legends who were more or less immortal.

Widor was born in Lyon in 1844 and, thanks to the assistance of Cavaillé-Coll, he studied the organ with Lemmens in Brussels from 1858. Here he enjoyed a very thorough training, especially as regards technique, based on Bach's organ music. During the same period he also studied composition with François-Joseph Fétis who was the director of the Brussels Conservatoire. For this reason he was never a pupil at the Paris Conservatoire and this sometimes caused him to suffer from an inferiority complex in regard to his colleagues. After Widor's return to Paris it was Cavaillé-Coll who introduced him in the capital and saw to it that he quickly became one of the organists chosen to perform when new organs were inaugurated in Paris, for example. Widor enjoyed a brilliant career, not just as an organist and church musician but equally for his work as a composer in most musical genres, not least for the stage, as a conductor and as a cultural personality – not to forget his participation in society at the highest levels. In 1870 he became organist at St. Sulpice, the second largest church in Paris. Here Cavaillé-Coll had completed the largest of his organs comprising some 100 stops distributed over five manuals and pedal. This was a magnificent instrument that provided rich inspiration to Widor as a composer. In the organ loft of St. Sulpice Widor was king – a fact that is forcefully underlined by the splendid photographs showing him at the fantastic console of the instrument.

Widor succeeded César Franck as Professor of the Organ at the Paris Conservatoire on the latter's death in 1890, and he brought to his new duties an iron discipline. Franck's teaching had been principally concerned with improvisation and technique had been largely ignored. Widor concentrated wholly on repertoire and technique and in short space of time he brought about a revolution in the field based on the ideas that he had brought with him from Lemmens. During his time as professor in Paris, Widor laid the foundations of the very high level of French organ

playing that we nowadays take for granted. In 1896 he gave up the organ chair in order to succeed Théodore Dubois as Professor of Composition. Alexandre Guilmant was chosen as his successor as organ professor and he continued along the same lines as Widor. During the final decades of his life Widor made an important contribution as an ambassador of French culture as secretary of the Académie des Beaux Arts from 1914. He remained organist of St. Sulpice until 1934 when he was no longer able to climb the 67 steps up to the organ loft. By then he had held the post for 64 years. Just two years earlier he had made his prized recording which includes the famous *Toccata* from the *Fifth Organ Symphony*. Nor should one forget his great interest in Bach's organ music, further stimulated by his pupil and friend Albert Schweitzer. Together they worked on an edition of Bach's organ works though, for various reasons, this was never completed. Widor also wrote the preface to Schweitzer's seminal biography of Bach, published in 1906.

During his lifetime Widor was a celebrated composer with a large and varied production. His works include several operas, ballet music, symphonies, concertos for piano, violin and cello, chamber music and vocal works. And his treatise on orchestration *Technique de l'orchestre moderne* from 1904 is still relevant today. But it is for his organ music that he has retained his reputation (even though one can divine an increasing interest in his other works), not least as the creator of the French organ symphony. True, César Franck had approached the genre earlier with his *Grande Pièce symphonique* but it was not until 1872, when Widor published his Opus 13 comprising the first four organ symphonies, that the term organ symphony became established, though it was initially treated with great suspicion by the critics. In 1887 Opus 42 was published, containing symphonies five to eight, and the full ten symphonies were completed during the 1890s with the *Symphonie Gothique*, Op. 70, and *Symphonie Romane*, Op. 73. These last two symphonies are markedly different from the earlier ones in that they have direct links with liturgical music, being constructed on Gregorian themes. The first eight symphonies are more obviously rooted in orchestral symphonic music and are concert music free from liturgical aspects. The eight symphonies, each with from five to seven movements, are constructed, as to key, on a rising scale of C major whose middle note, F, is the fundamental of both the *Fourth* and the *Fifth Symphonies*. Cavaillé-Coll's symphonic type of organ was naturally a definitive source of inspiration for these organ symphonies and Widor exploits the possibilities of the organ in a highly skilful manner. One can speak of orchestration here just as much as in the case of an orchestral symphony.

The first collection, Op.13, has more the character of a succession of suites with loosely

connected movements, pieces that were probably written over a long period of years and then reworked and assembled into symphonies. The style of the music is typically French and salon-like. Op. 42 shows a completely different unity and maturity and this is especially evident in the *Seventh* and *Eighth Symphonies* where the vast compass of the works, both as to orchestration and length, threatens to burst all reasonable limits. Widor normally found composition easy and he wrote quickly, but was then usually dissatisfied and subjected his works to constant revision. Both Op. 13 and Op. 42, following publication, appeared in three revised versions: the first revision – the most extensive – in 1900-01, the second in 1920 and the final revision in 1928-29. Widor's own copies of the final version contain a number of further revisions. Several movements were subjected to substantial revisions and in some cases whole movements were exchanged or removed. In the *Second Symphony* a scherzo was removed to make room for a newly composed fantasy on the Gregorian hymn *Salve Regina* which, despite its fine qualities, really falls outside the framework of the salon style of the symphony. In the *Third Symphony* a fugue was removed, formerly placed before the finale, and in the *Eighth Symphony* a *Prélude* disappeared that had previously been placed before the grand variations movement. This recording makes use of the final versions from 1928-29.

Symphony No. 2 in D major is a brightly lyrical work. Sonically it concentrates on exposing the broad and vocal flue stops based on the eight-foot pitch and it is only in the finale that the organ sounds forth in a mighty *tutti*. This gives the symphony an almost chamber-like character. The title of the first movement, *Praeludium circulare*, reflects the wandering harmony which starts in D major and, via various keys, rises to a peak in F major whereupon it falls back again. This movement changed radically with each new edition of the symphonies. The ensuing *Pastorale* is a highly charming piece that shows off both the Hautbois and Clarinette stops as solo voices in combination with various flutes, interrupted by chorale-type interludes with a broad flue-tone. The third movement, *Andante*, skilfully makes use of the organ's flute stops contrasted with the sound of all the eight-foot stops. An agitated mood is created in the middle and this leads on to a recapitulation of the principal theme from the introduction, this time at an exquisite tenor level like a cello solo. The extended coda displays the great organ's solo flute in a melodic line that swings up to the heights before falling back again.

The fourth movement, a choral fantasy on the ancient hymn *Salve Regina*, appears as a very foreign element and was composed some 30 years after the other movements, inspired by Widor's newly awakened interest in Gregorian chant in the 1890s. The movement replaces an earlier scherzo in a partly imitative style and is intended to be played on the organ's reeds. The

new movement, harmonically in the Dorian mode, is dominated by the novel use of the mixture sounds from the swell (certainly inspired by the Cliquot mixtures which had been preserved in the St. Sulpice organ) contrasted with the principals. At the end the cantus firmus appears in the pedal registered with the 8-foot Trumpet and this relates the movement to the Plein-Jeu movements of the baroque with the melody in the pedal. In the fifth movement, *Adagio*, we return to an earlier mood, an elegiac and melodious piece marked for the Voix Céleste and with free arabesques on the solo flute. In the earlier versions the registration was given as Voix Humaine 8 with tremulant. The brilliant finale is something of an early version of the famous *Toccata* from the *Fifth Organ Symphony*, a festive piece in the style that one generally associates with the name of Widor. The concluding bars were revised in each new edition of the symphonies.

The *Symphony No. 8 in B major* must be considered the crowning glory of Widor's symphonic œuvre and is probably the most extended organ symphony in the French repertoire. It gained a considerable reputation on its publication but is seldom played nowadays, probably because it is some fifty minutes long. But in this work Widor's symphonic creativity reaches up to Olympian heights and some of his movements have an almost Brucknerian breadth both in form and in expression. There are also elements of affinity between the movements in certain recurring intervals, even though there are no common themes as such. Sonically the work is dominated by a broad, symphonic sound with all the organ's foundation stops coupled to the swell's *tutti* in order to create an expansive dynamic range. Apart from the removal of the *Prélude* this symphony was little altered through successive editions. The first movement, *Allegro risoluto*, in sonata form, is a broad and energetic movement in 6/8 time. The harmonic progression is slow and Widor likes to build up long lines with extended periods of tension that, on occasions, build up to impressive peaks. This movement, which Schweitzer called 'a miracle', functions almost as a door into the great cathedral-like edifice. The following movement, *Moderato cantabile*, includes one of Widor's most inspired melodic ideas. He reworked it later for violin, viola and cello, each with a piano accompaniment, under the title *Romance pathétique*. Written in a ternary A-B-A form, the piece is an extended cantilena for solo flute accompanied by spread semiquavers which in the latter part are alternated with quaver triplets. The central section builds on the same theme but is more agitated in character even though the idyllic mood is broadly preserved.

The third movement acts as a scherzo to the symphony but is lent more substance by the fact that much of it is written as a canon between right and left hands or, later, between right hand and pedal. The elegant conclusion is partly reminiscent of the scherzos that one finds later in

Louis Vierne's symphonies. The suggested registration with the Hautbois together with flutes at 8, 4 and 2-foot pitch gives a clear and transparent sound. The following movement, *Variations* (in D minor) acts as a centre to the symphony and this is the longest of all Widor's symphonic movements. The theme, in 6/8 time, is first presented by the pedal and it lends a passacaglia-like character to the movement. This theme is then repeated a number of times against various different figurations but it is not the distinct repetitions of the theme but the way in which the different variations are linked with interludes that gives the movement its symphonic progression. The first, long section leads to a violent culmination with the theme stated in heavy chords on the manuals against an agile pedal. After this discharge there follows an expressive *diminuendo* on an organ point which is reminiscent of Bruckner. A pastoral interlude in G major provides relief before the initial mood returns. A grand *crescendo* leads up to what can be considered the climax of the symphony, with the theme in a slower tempo and with rapid and virtuosically broken chords in the manuals that further emphasize the monumental aspect. Following a recapitulation of the earlier extended *diminuendo* the movement ends with a number of broad chords. In the original edition of 1887 this movement was preceded by a short *Prélude*, a movement in which the theme of the variations is presented in slow note values in the form of a chorale prelude.

In the fifth movement, *Adagio*, Widor almost explodes the bounds of what an organ can produce in the way of orchestral sounds. This heavenly movement in F sharp major, whose expression is reminiscent of Bruckner, will perhaps only really be done justice when orchestrated for a large symphony orchestra. The main theme is presented after a cello-like introduction initially at tenor pitch, accompanied by dense writing above held fifths in the pedal, and is later repeated in the descant. A new motif with a sighing motion provides the basis of a fugato in which the principal theme returns in fragments in both the bass and descant. After a highly sensitive bridging passage on the solo flute the main theme returns, now in the descant. The movement ends with ceremoniously extended chords. The elevated and intimate character that has been created is broken off by the finale, *Tempo giusto*, in B minor and by the almost barbaric energy and popular mood. Schweitzer, who was positive to the first movement of the symphony, wrote in his own score: 'what a pity that Widor has written this!' But the extrovert and accessible character of the music is very welcome after all the profundities that have preceded it. The main theme is played first against a rhythmically steady accompaniment of *staccato* chords and the thematic development is simple but effective. The more *cantabile* second theme appears only once and the development is mainly a reworking of the principal theme. The relatively short conclusion

feels almost brutal with its strikingly dissonant chords. It is as though, in the last movement, Widor wanted to protest against all the heavenly elevation that otherwise dominates his greatest work for the organ.

© *Hans Fagius 1999*

The organ in Helsinki's Kallio (Berghäll) Church was built in 1995 by the Swedish organ builders Åkerman & Lund Orgelbyggeri AB and is an attempt to recreate an instrument in the French symphonic style as this was manifested by Aristide Cavaillé-Coll, who invented the symphonic organ during the latter half of the nineteenth century. The disposition of the instrument is the work of Kurt Lueders of Paris. The case has been designed by Lars Norgren based on the original case in a national-romantic style produced by Lars Sonck in 1912. Intonation of the organ was undertaken by Kalevi Mäkinen and Helmut Gripentrog. Technical manager for the project was Lars Norgren.

Hans Fagius studied the organ with Bengt Berg and at the Royal College of Music in Stockholm with Alf Linder. After graduating in 1974 he continued his studies in Paris with Maurice Duruflé. While still a student he won the international organ competitions in Leipzig and Stockholm.

Hans Fagius performs regularly throughout Europe, Australia and North America. He has made numerous recordings for BIS, including the complete organ music of J.S. Bach on 17 CDs, a CD of Mozart's music, symphonies by Widor, most of Saint-Saëns' works for organ as well as four-hand repertoire and works for organ and piano. His recording of Liszt's three major organ works was awarded the 1981 Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. His repertoire is concentrated on the baroque and music from the romantic epoch.

After teaching the organ for many years in Stockholm and Gothenburg, Hans Fagius was appointed professor at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen in 1989. He gives frequent masterclasses and has served on juries for many organ competitions. In 1998 he was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.

Charles-Marie Widor ist eine der wichtigsten Gestalten innerhalb der phantastischen französischen Tradition der symphonischen Orgel, einer Tradition, die Mitte des 19. Jahrhunderts gegründet wurde, und noch in unserer Zeit höchst lebendig ist. Diese großartige Tradition geht ursprünglich eigentlich auf eine einzige Person zurück, den Orgelbauer und Schöpfer der französischen symphonischen Orgel, Aristide Cavaillé-Coll (1811-99).

Cavaillé-Coll entstammte einer bedeutenden Orgelbauerfamilie in Südfrankreich und kam Anfang der 1830er Jahre mit großen Ambitionen nach Paris, um sein Glück zu suchen. Zu dieser Zeit war es sowohl um den Orgelbau als auch das Orgelspiel sehr schlecht bestellt, was hauptsächlich auf die französische Revolution und ihre Nachwirkungen zurückzuführen ist. Cavaillé-Coll erhielt sofort den Auftrag für den Bau einer neuen Orgel in der Basilika Saint-Denis, und dieses Instrument stand 1839 fertig. Die Jahre zwischen der Unterzeichnung des Vertrags 1833 und dem Bau der Orgel verwendete Cavaillé-Coll, um Erfindungen zu machen und Experimente vorzunehmen. Der von Berlioz gestaltete Klang des französischen Symphonieorchesters sollte dabei von großer Bedeutung sein. Cavaillé-Coll ging von der klassischen französischen Barockorgel aus, erweiterte aber den Grundtonklang. Die Mehrzahl der Aliquotregister und der Mixturen mußten eher orchestral inspirierten Registern weichen, z.B. überblasenden Flöten und Trompetenregistern mit doppelter Pfeifenlänge, kräftigen Streicherstimmen und verschiedenen das Orchester imitierenden Rohrregistern. Die Intonation wurde so durchgeführt, daß die Lautstärke der Register zum Diskant hin wuchs, was für eine Musik homophonen Gepräges von Vorteil war. Eines der Manualregister wurde in einen dickwandigen Schwellkasten verlegt, was eine imposante Crescendo- und Diminuendowirkung ermöglichte. Um schnell Registercrescendi aufbauen zu können, wurden die Register eines jeden Manuals auf zwei Windladen gestellt; eine mit Grundregistern (16', 8', 4') und eine mit den starken Registern (Aliquotregister, 2', Kornette, Mixturen und Rohrregister). Durch Kombinationstritte konnten dann die starken Register ein- oder ausgeschaltet werden. Auf diese Weise konnte durch das allmähliche Hinzufügen der Kombinationstritte der verschiedenen Manuale ein sehr wirkungsvolles Crescendo durchgeführt werden. Um schließlich eine leicht zu spielende Traktur selbst dann zu erzielen, wenn sämtliche Manuale gekoppelt waren, machte Cavaillé-Coll vom soeben erfundenen sog. Barkerschen Hebel Gebrauch, einer pneumatischen Vorrichtung, die in der Kombination mit einer mechanischen Traktur den enormen Widerstand der großen Ventile und des hohen Luftdrucks zu überwinden vermochte.

Cavaillé-Colls Orgel in Saint-Denis wurde mit großer Begeisterung angenommen, was ihn bald zu Frankreichs führendem Orgelbauer machte. Im Laufe seiner langen Schaffensperiode

baute er etwa 600 Orgeln der handwerklichen und künstlerischen Spitzenklasse, Instrumente, die den französischen Organisten als unerschöpfliche Inspirationsquellen dienen sollten. Fast sämtliche Pariser Kirchen von Bedeutung, wie auch viele Kathedralen und Kirchen in ganz Frankreich und den benachbarten Ländern, erhielten von Cavaillé-Coll entweder gebaute oder umgebaute Orgeln. Außerdem wird Cavaillé-Colls Bedeutung für die französische Orgelmusik dadurch unterstrichen, daß er großes Interesse bei der Besetzung der Organistenstellen an den großen Pariser Kirchen zeigte und sehr engagiert war, begabten jungen Organisten zu den erdenklich besten Ausbildungsmöglichkeiten zu verhelfen. Beispielsweise trug er dazu bei, daß der belgische Meisterorganist Jacques-Nicolas Lemmens, der neueste „Prophet“ auf seinem Gebiet, nach Paris kam, um Konzerte zu geben. Auch sollten dank seiner Vermittlung sowohl Alexandre Guilmant als auch Widor bei Lemmens in Brüssel studieren.

Charles-Marie Widor erreichte während seines langen aktiven Wirkens im französischen Musikleben eine Stellung, die ähnlich war wie die seines etwas älteren Kollegen Camille Saint-Saëns. Beide erlebten große politische Umwälzungen und nahezu unfaßbare stilistische Veränderungen der Musik. Beide blieben aber unverbesserliche Romantiker, auch wenn sie natürlich ihren Stil mit der Zeit veränderten und weiterentwickelten. Und beide wurden in Künstlerkreisen als mehr oder weniger unsterbliche Legenden betrachtet.

Widor wurde 1844 in Lyon geboren und studierte ab 1858 durch Cavaillé-Colls Vermittlung Orgel bei Lemmens in Brüssel. Dort erhielt er eine intensive und sehr gründliche, vor allem technische Schulung, mit Bachs Orgelwerk als Ausgangspunkt. Gleichzeitig erhielt er auch Kompositionsunterricht von François-Joseph Fétis, dem Direktor des Konservatoriums in derselben Stadt. Er war also nie Schüler des Pariser Konservatoriums, weswegen er manchmal seinen Kollegen gegenüber von Minderwertigkeitskomplexen geplagt wurde. Es war auch Cavaillé-Coll, der Widor nach dessen Rückkehr aus Brüssel in Paris einführte und veranlaßte, daß er bald einer jener Organisten wurde, die bei Orgeleinweihungen in ganz Paris mitwirkten. Widor machte eine glänzende Karriere, nicht nur als Organist und Kirchenmusiker, sondern gleichermaßen als Komponist innerhalb der meisten Gattungen, nicht zuletzt auf dem Gebiete der Theatermusik, als Dirigent und als wichtige Kulturpersönlichkeit – und seine Beteiligung am Gesellschaftsleben der allerhöchsten sozialen Schicht darf nicht vergessen werden! 1870 wurde er Organist der Pariser St. Sulpice, der zweitgrößten Kirche der Stadt. Hier hatte Cavaillé-Coll 1862 jene Orgel vollendet, die seine größte werden sollte, mit 100 auf fünf Manuale und Pedal verteilten Registern. Es war ein herrliches Instrument, das Widor entscheidende Impulse und Inspiration zu einem reichen Schaffen geben sollte. Auf der dortigen Orgelempore

war Widor König; dies bezeugen eindrucksvolle Photographien, auf denen er am phantastischen Spieltisch der Orgel sitzt.

Bei César Francks Tod 1890 erhielt Widor den Auftrag, seine Nachfolge als Orgelprofessor am Pariser Konservatorium anzutreten. Einige Jahre lang waltete er dieses Amtes mit eiserner Hand. Bei Francks Unterricht stand das Improvisieren an zentraler Stelle, während die technische Schulung im großen ganzen vernachlässigt wurde. Widor konzentrierte sich völlig auf den repertoiremäßigen und technischen Aspekt des Unterrichts, und in kurzer Zeit machte er mit Hilfe der Ideen, die er aus seiner eigenen Studienzeit bei Lemmens mitgebracht hatte, Revolution auf dem Gebiet. Die heutzutage ziemlich selbstverständliche technische Hochrangigkeit des französischen Orgelspiels wurde während Widors Jahre als Orgelprofessor in Paris begründet. Bereits 1896 trat er aber von diesem Posten ab, um Nachfolger von Théodore Dubois als Kompositionsprofessor am Konservatorium zu werden. Sein Nachfolger als Orgelprofessor wurde Alexandre Guilmant, der Widors Ideen weiterführte. Während der letzten Jahrzehnte seines Lebens leistete Widor als ständiger Sekretär (ab 1914) der Académie des Beaux-Arts Wesentliches für die französische Kultur. Er blieb Organist der St. Sulpice bis 1934, als er die 67 Stufen bis zur Orgel nicht mehr zu steigen in der Lage war. Seine Dienstzeit in dieser Kirche hatte 64 Jahre betragen! Nur zwei Jahre früher, 1932, machte er eine berühmte Schallplattenaufnahme, die u.a. seine bekannte *Toccata* aus der *fünften Orgelsymphonie* umfaßte. Man darf auch nicht sein großes Interesse für Bachs Orgelmusik vergessen, welches unter dem Einfluß seines Schülers und guten Freundes Albert Schweitzer vertieft wurde. Gemeinsam arbeiteten sie u.a. an einer Gesamtausgabe von Bachs Orgelwerk, die aber aus verschiedenen Gründen nie vollendet wurde. Widor schrieb auch das Vorwort zu Schweitzers epochemachender Bachbiographie aus dem Jahre 1906.

Zu Lebzeiten war Widor ein gefeierter Komponist mit einem großen und vielseitigen Schaffen. Sein Werkverzeichnis umfaßt u.a. mehrere Opern, Ballettmusik, Symphonien, Konzerte für Klavier, Violine und Cello, Kammermusik und Vokalwerke. Sein Instrumentationslehrbuch *Technique de l'orchestre moderne* aus dem Jahre 1904 ist nach wie vor aktuell. In erster Linie ist es aber seine Orgelmusik, die bis heute in Erinnerung geblieben ist (obwohl das Interesse für seine übrigen Werke im Wachsen ist), nicht zuletzt die von ihm geschaffene Gattung der französischen Orgelsymphonie. Zwar hatte Franck die Gattung bereits durch seine *Grande Pièce symphonique* angedeutet, aber erst durch die Veröffentlichung 1872 von Widors Opus 13, den vier ersten Symphonien, wurde die Bezeichnung Orgelsymphonie etabliert, die zunächst bei den Kritikern auf starkes Mißtrauen stieß. 1887 erschien das Opus 42 mit den Symphonien 5-8, und

die Serie von zehn Symphonien wurde in den 1890er Jahren durch die *Symphonie Gothique* op. 70 und die *Symphonie Romane* op. 73 ergänzt. Die letzten beiden Symphonien unterscheiden sich markant von den früheren, da sie auf gregorianischen Themen basieren und somit eine direkte sakrale Verbindung haben. Die ersten acht Symphonien entspringen eher der orchestralen symphonischen Musik und sind konzertante Orgelmusik ohne liturgische Basis. Die acht Symphonien haben zwischen fünf und sieben Sätze und sind tonartlich nach einer steigenden C-Dur-Tonleiter aufgebaut, wo der mittlere Ton F bei sowohl der *vierten* als auch der *fünften Symphonie* als Grundton dient. Cavallé-Colls symphonischer Orgeltyp war natürlich eine ganz entscheidende Inspirationsquelle für diese Orgelsymphonien, und Widor nutzt die Möglichkeiten der Orgel sehr geschickt aus. Man kann hier in der gleichen Art von Instrumentation wie bei Orchestersymphonien sprechen.

Die erste Sammlung, Opus 13, hat eher den Charakter einer Reihe von Suiten mit lose zusammenhängenden Sätzen, die vermutlich im Laufe vieler Jahre komponiert, bearbeitet und schließlich zu Symphonien zusammengestellt wurden. Der Stil ist typisch zeitgemäß, französisch und salonhaft. Opus 42 weist eine ganz andere Einheitlichkeit und Reife der Tonsprache auf; dies wird mit der *siebten* und *achten Symphonie* noch gesteigert, deren Format durch die orchestrale Faktur und die lange Spieldauer nahezu die Grenzen des Annehmbaren sprengt. Typisch für Widor ist, daß er leicht und schnell komponierte, dann aber nicht zufrieden war, sondern seine Werke ständig überarbeitete. Nach den Originalausgaben erschienen die Sammlungen op. 13 bzw. 42 in nicht weniger als drei revidierten Fassungen: die umfassendste 1900-01, eine zweite 1920 und die letzte 1928-29. Widors eigene Exemplare der letzten Ausgabe enthalten zusätzliche, kleine Änderungen. Mehrere Sätze wurden Gegenstand mehr oder weniger bedeutender Umarbeitungen, und in einigen Fällen wurden ganze Sätze ausgetauscht oder ganz entfernt. In der *zweiten Symphonie* wurde ein Scherzo zugunsten einer neukomponierten Phantasie über die gregorianische Hymne *Salve Regina* gestrichen, eines Satzes, der trotz schöner Eigenschaften eigentlich aus dem Rahmen des salonhaften Stils der Symphonie fällt. Aus der *dritten Symphonie* wurde eine Fuge entfernt, die ursprünglich vor dem Finale stand, und aus der *achten Symphonie* verschwand ein *Prélude*, das früher dem großen Variationensatz vorausging. Bei der vorliegenden Aufnahme wurden die Endfassungen aus den Jahren 1928-29 verwendet.

Die *Symphonie Nr. 2 in D-Dur* ist ein ausgesprochen helles und lyrisches Werk. Der Klang konzentriert sich größtenteils darauf, die breiten und vokalen Labialregister mit der 8-Fuß-Lage als Basis vorzustellen, und es ist eigentlich erst im Finale, daß die Orgel in einem mächtigen Tutti ertönen darf. Der Grundcharakter der Symphonie wird dadurch nahezu kammermusika-

lisch. Der erste Satz, *Praeludium circulare*, erhielt seinen Titel von der wandelnden Harmonik, die sich, in D-Dur beginnend, durch verschiedene Tonarten zu einem Höhepunkt in F-Dur aufschwingt, um dann wieder zurückzukehren. In jeder neuen Ausgabe der Symphonien wurde der Charakter des Satzes verändert. Die dann folgende *Pastorale* ist ein höchst anmutiges Stück, bei dem sowohl Hautbois als auch Clarinette als Soloregister exponiert werden, mit verschiedenen Flötenkombinationen als Hintergrund und von choralähnlichen Abschnitten mit breitem Labialklang unterbrochen. Der dritte Satz, *Andante*, stellt geschickt die Flötenregister gegen den gesamten Klang sämtlicher 8-Fuß-Register. Im Mittelteil wird eine aufgeregte Stimmung geschaffen, die zur Wiederholung des Hauptthemas aus der Einleitung führt, diesmal raffiniert in Tenorlage, wie ein Cellosolo. Die langgezogene Coda exponiert die Soloflöte des Hauptwerks in einer melodischen Linie, die sich in die Höhe schwingt, um dann zurückzufallen.

Der vierte Satz, eine Choralfantasie über die altkirchliche Hymne *Salve Regina*, erscheint wie ein fremder Vogel. Er wurde etwa dreißig Jahre später als die übrigen Sätze komponiert und wurde von Widors in den 1890er Jahren neuerwachtem Interesse für die Gregorianik inspiriert. Der Satz ersetzt ein früheres Scherzo im teilweise imitierten Stil, das von den Rohrstimmen gespielt werden sollte. Der neue Satz in dorischer Tonart wird originellerweise vom Mixturklang des Schwellwerks beherrscht (sicherlich von den erhalten gebliebenen Cliquotmixturen der Orgel der St. Sulpice inspiriert), im Kontrast zu den übrigen Grundregistern der Orgel. Am Schluß wird der Cantus firmus im Pedal mit der Trompete 8 gespielt, wodurch der Satz eine gewisse Verwandtschaft mit den Plein-Jeu-Sätzen des Barocks mit der Melodie im Pedal erhält. Im fünften Satz, *Adagio*, ist der frühere Charakter wiederhergestellt, ein elegisches und kantables Stück mit der Vorschrift Voix Céleste und freien Arabesken auf einer Soloflöte. Die Vorschrift lautete bei den früheren Fassungen Voix Humaine 8 mit Tremulant. Das brillante Finale ist eine Art frühe Fassung der berühmten Toccata aus der *fünftens Orgelsymphonie*, ein festliches Stück in jenem Stil, den man gerne mit Widors Namen verknüpft. Die abschließenden Takte wurden in jeder Neuausgabe der Symphonien verändert.

Die *Symphonie Nr. 8 in H-Dur* darf wohl als Gipfel des symphonischen Schaffens Widors betrachtet werden, und ist vielleicht die längste Orgelsymphonie im gesamten französischen Repertoire. Nach ihrer Herausgabe hatte sie einen sehr guten Ruf, heute jedoch wird sie selten gespielt, wohl hauptsächlich aufgrund der schwer zu handhabenden Spieldauer – an die 50 Minuten. Hier aber erreicht Widor olympische Höhen in seinem orgelsymphonischen Schaffen, und mehrere Sätze haben formal und ausdrucksmäßig eine eher Brucknersche Breite. Zwischen den Sätzen gibt es auch gewisse Relationen in wiederkehrenden typischen Intervallen, obwohl es

keine direkt gemeinsamen Themen gibt. Klanglich dominiert der breite, symphonische Klang, wo sämtliche Grundregister mit dem Tutti des Schwellwerks gekoppelt sind, um dadurch eine expansive Dynamik zu ermöglichen. Bis auf die Entfernung des *Prélude* wurde diese Symphonie in den verschiedenen Neuauflagen nur geringfügig verändert. Der erste Satz, ein *Allegro risoluto* in Sonatenform, ist ein breiter, energischer Satz im 6/8-Takt. Die harmonische Entwicklung ist langsam, und Widor baut gerne lange Linien mit langgezogenen Spannungsverläufen, die mitunter zu beeindruckenden Höhepunkten führen. Der Satz, der von Schweitzer „ein Mikrael“ genannt wurde, ist wie das Portal einer großen Kathedrale. Der folgende Satz, *Moderato cantabile*, ist eine von Widors inspiriertesten melodischen Eingebungen. Er wurde später auch für Violine bzw. Bratsche oder Cello mit Klavierbegleitung eingerichtet, unter dem Titel *Romance Pathétique*. Das Stück hat eine dreiteilige A-B-A-Form und ist eine langgezogene Kantiene auf Soloflöte, von gebrochenen Sechzehnteldreiklängen begleitet, was im späteren Teil durch Achteltriolen variiert wird. Der Zwischenteil basiert auf demselben Thema, ist aber im Charakter erregter, obwohl die idyllische Stimmung größtenteils erhalten bleibt.

Der dritte Satz, *Allegro*, dient als Scherzo der Symphonie, dem aber dadurch mehr Gewicht verliehen wird, daß große Teile des Stücks im Kanon zwischen der rechten und der linken Hand, bzw. später zwischen der rechten Hand und dem Pedal, geschrieben sind. Der elegante Schluß erinnert etwas an die Scherzosätze, die man später in Louis Viernes Symphonien findet. Die Registrieranweisung mit Hautbois zusammen mit Flöten in der 8-, 4- und 2-Fußlage ergibt einen klaren, durchsichtigen Klang. Der folgende Satz, *Variations* (d-moll), dient als Zentrum der Symphonie und ist außerdem vermutlich der längste sämtlicher Symphoniesätze Widors. Das Thema, im 6/8-Takt, wird zuerst im Pedal vorgestellt, wodurch der Charakter einer Passacaglia entsteht. Dieses Thema wird mehrmals als Gegenpart von verschiedenartigen Figuretionen wiederholt. Aber nicht abgegrenzte Themenwiederholungen verleihen dem Satz eine symphonische Progression, sondern die Art, wie die verschiedenen Variationen mit Zwischenspielen verbunden werden. Der erste große Abschnitt führt zu einem gewaltigen Höhepunkt mit dem Thema in schweren Akkorden im Manual gegenüber einem unruhigen Pedal. Nach dieser Entladung folgt ein ausdrucksvolles Diminuendo über einem Orgelpunkt, der an Bruckner denken läßt. Ein pastoraler Zwischenabschnitt in G-Dur wirkt entspannend, bevor der anfängliche Charakter zurückkehrt. Eine große Anspannung führt zu einer Passage, die als Höhepunkt der gesamten Symphonie gesehen werden kann, mit dem Thema in einem langsameren Tempo und schnellen, virtuos gebrochenen Akkorden im Manual, das Monumentale noch betonend. Nach einer Wiederholung des vorherigen, langgezogenen Diminuendos endet dann der Satz mit

einigen breiten Akkorden. In der 1887er Originalausgabe war vor diesem Satz ein kurzes *Prélude* zu finden, wo das Variationsthema in langsamen Notenwerten in der Form eines Choralpräludiums präsentiert wird.

Im fünften Satz, *Adagio*, sprengt Widor fast die Grenzen dessen, was eine Orgel an orchesterlicher Faktur leisten kann. Dieser himmlisch schöne Satz in Fis-Dur, dessen Ausdruck abermals an Bruckner denken läßt, kommt vielleicht erst dann zu seinem Recht, wenn er für großes Symphonieorchester instrumentiert wird. Nach einer celloartigen Einleitung wird das Hauptthema zunächst in der Tenorlage vorgestellt, von einem dichten Satz über liegenden Quinten im Pedal begleitet, um dann im Diskant wiederholt zu werden. Ein neues Motiv mit Seufzerbewegungen bildet die Grundlage eines Fugatos, wo das Hauptthema im Baß und im Diskant fragmentarisch zurückkehrt. Nach einem sehr empfindsamen Übergang auf der Soloflöte kehrt dann das Hauptthema im Diskant zurück. Der Satz endet mit feierlich langgezogenen Akkorden. Der entstandene, erhabene und innige Charakter wird abrupt vom Finale unterbrochen, *Tempo giusto* in h-moll, von fast barbarischer Energie und volkstümlichem Charakter. Schweitzer, der ja den ersten Satz der Symphonie so positiv bewertet hatte, schrieb: „Wie schade, daß Widor dies geschrieben hat!“ Aber der extrovertierte und leicht zugängliche Charakter ist nach all den vorher dargestellten Tief-sinnigkeiten wohlthuend. Das Hauptthema steht zunächst einer rhythmisch festen Begleitung von Staccatoakkorden gegenüber, und die thematische Entwicklung ist einfach aber wirkungsvoll. Das eher kantable zweite Thema tritt nur einmal auf, wobei die Durchführung in erster Linie eine Bearbeitung des Hauptthemas ist. Der relativ kurze Schluß wirkt mit seinen scharf dissonanten Akkorden fast brutal. Es ist, als ob Widor im letzten Satz gegen die himmlische Erhabenheit protestieren möchte, die ansonsten in seinem größten Werk für Orgel vorherrscht.

© Hans Fagius 1999

Die Orgel in der Kallio-Kirche (Berghäll-Kirche) in Helsinki wurde 1995 von der schwedischen Orgelbaufirma Åkerman & Lund Orgelbyggeri AB gebaut und ist ein Versuch, ein Instrument im französischen symphonischen Stil nachzubauen, wie er von Aristide Cavaillé-Coll geschaffen wurde, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die symphonische Orgel erfand. Nach einer Disposition von Kurt Lueders aus Paris wurde die Fassade, mit der von Lars Sonck 1912 gebauten, ursprünglichen Fassade im nationalromantischen Stil als Ausgangspunkt, von Lars Norgren entworfen. Die Intonation der Orgel wurde von Kalevi Mäkinen und Helmut Gripenotrog vorgenommen. Lars Norgren hatte die technische Leitung des Unternehmens.

Hans Fagius, geboren 1951 in Norrköping, Schweden, studierte Orgel bei Bengt Berg und bei Prof. Alf Linder an der Stockholmer Musikhochschule. 1974 setzte er seine Studien bei Maurice Duruflé in Paris fort. Bei einigen Gelegenheiten während der Studienzeit gewann er Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (Leipzig und Stockholm).

Hans Fagius gibt regelmäßig Konzerte in ganz Europa, Australien und Nordamerika. Bei BIS machte er eine große Anzahl Schallplatteneinspielungen, u.a. eine Gesamtaufnahme von Bachs Orgelwerk auf 17 CDs, eine CD mit Werken von Mozart, Symphonien von Widor, einen großen Teil der Orgelkompositionen Saint-Saëns', sowie Aufnahmen mit vierhändigem Orgelrepertoire und Kompositionen für Orgel und Klavier. Seine Einspielung der drei großen Orgelwerke Liszts eroberte 1981 den Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. Sein Repertoire konzentriert sich auf Barockmusik und Musik der romantischen Epoche.

Nach zahlreichen Jahren als Lehrer an den Musikhochschulen in Stockholm und Göteborg wurde Hans Fagius 1989 zum Professor am Kgl. Dänischen Konservatorium in Kopenhagen ernannt. Er unterrichtet häufig bei Meisterkursen und war öfters Jurymitglied bei internationalen Orgelwettbewerben. 1998 wurde er Mitglied der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm.

Charles-Marie Widor est l'une des figures les plus importantes de la fantastique tradition d'orgue symphonique français, une tradition qui naquit au milieu du 19^e siècle et qui est bien vivante encore de nos jours. Cette imposante tradition repose sur une seule personne, soit le père de l'orgue symphonique français, le facteur d'orgues Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899).

Issu d'une famille d'importants facteurs d'orgue du sud de la France, Cavaillé-Coll se rendit à Paris avec de grandes ambitions au début des années 1830 pour chercher fortune. A cette époque, la faction d'orgue et l'exécution à l'orgue étaient de niveau plutôt minable, à cause surtout de la révolution française et de ses contre-coups. Cavaillé-Coll prit immédiatement la responsabilité de bâtir le nouvel orgue de l'église St-Denis, un instrument qui fut terminé en 1839. Cavaillé-Coll utilisa les années entre la signature du contrat en 1833 et la construction de l'orgue à faire des découvertes et des expériences. L'orchestre symphonique français de Berlioz vint à prendre une grande importance. Il partit de l'orgue baroque français classique mais il élargit la sonorité des montres. Plusieurs mutations et mixtures cédèrent leur place à des jeux d'inspiration plus orchestrale, par exemple des flûtes octaviantes et des trompettes bouchées, des jeux de cordes puissants et des anches différentes imitant des instruments d'orchestre. L'intonation fut faite de sorte que la puissance sonore des jeux grandit contre le déchant, ce qui était approprié à la musique de caractère plus homophone. Les jeux d'un clavier manuel furent placés à l'intérieur d'une boîte aux parois épaisses, ce qui produisit un effet imposant de *crescendo* et *diminuendo*. Pour pouvoir produire rapidement d'efficaces *crescendi* de registres, les voix de chaque clavier manuel furent placées dans deux caissons: un avec les jeux de fond (16', 8', 4') et un avec les jeux puissants (mutations, 2', cornets, mixtures et anches). Grâce aux appels, les jeux forts pouvaient ensuite s'ajouter ou se taire. De cette façon, un *crescendo* très efficace était obtenu au moyen de l'addition successive des appels et accouplements des différents claviers. Finalement, pour avoir une traction aisément jouable même avec tous les manuels accouplés, Cavaillé-Coll utilisa la machine dite de Barker nouvellement inventée, une machine pneumatique qui, combinée à la traction mécanique, supprimait la résistance énorme apportée par les grandes soupapes et la forte pression d'air.

L'orgue à St-Denis fut reçu avec grand enthousiasme et Cavaillé-Coll devint rapidement le tout premier facteur d'orgue de France. Au cours de sa longue carrière, il bâtit 600 orgues de première qualité, tant du point de vue artisanal qu'artistique, des instruments qui devinrent d'interminables sources d'inspiration pour les organistes français. Presque toutes les églises importantes de Paris eurent des orgues bâties ou rebâties par Cavaillé-Coll, ainsi que plusieurs

cathédrales et églises partout en France et dans ses pays avoisinants. L'importance de Cavaillé-Coll pour la musique d'orgue française est encore soulignée par son grand engagement lors des nominations des organistes titulaires des principales églises de Paris, et par son aide à donner aux jeunes organistes les meilleures chances possibles d'éducation. Il est l'un de ceux qui virent à ce que le maître organiste belge Jacques-Nicolas Lemmens, le nouveau prophète dans ce domaine, vînt à Paris pour y donner des concerts et, par son entremise, Alexandre Guilmant et Widor purent étudier avec Lemmens à Bruxelles.

Grâce à sa longue vie, Charles-Marie Widor finit par occuper, dans la vie musicale française, une place semblable à celle de son collègue aîné, Camille Saint-Saëns. Tous deux connurent de grands bouleversements politiques et des changements stylistiques presque inimaginables en musique. Mais les deux compositeurs restèrent d'inguérissables romantiques même si le style changea et mûrit avec le temps. Et tous deux furent considérés, dans les cercles artistiques, comme des légendes à la vie plus ou moins immortelle.

Widor est né à Lyon en 1844 et, par l'entremise de Cavaillé-Coll, il put étudier l'orgue à partir de 1858, avec Lemmens à Bruxelles. Il reçut une instruction intensive et très solide surtout technique à partir des œuvres pour orgue de Bach. Il prenait en même temps des cours de composition de François-Joseph Fétis, directeur du conservatoire de la même ville. Il ne fut ainsi jamais élève au Conservatoire de Paris, ce qui lui donnait parfois un complexe d'infériorité vis-à-vis de ses collègues. C'est aussi Cavaillé-Coll qui, après le retour de Widor de Bruxelles, l'introduisit à Paris et vit à ce qu'il fût l'un des organistes qui, entre autres choses, participèrent aux inaugurations d'orgues dans la région de Paris. Widor fit une brillante carrière non seulement d'organiste et musicien d'église, mais tout autant de compositeur de musique dans la plupart des genres, surtout pour la scène, comme chef d'orchestre et personnalité culturelle importante – sans oublier sa participation au plus haut niveau de la vie sociale! En 1870, il devint l'organiste titulaire de l'église St-Sulpice à Paris, la deuxième plus grande église de la ville. Cavaillé-Coll y avait terminé en 1862 un orgue qui devait être son plus gros avec 100 jeux répartis sur cinq claviers manuels et pédalier. C'était un instrument magnifique qui devait donner à Widor des impulsions et une inspiration décisives pour sa riche production d'œuvres. Au jubé de St-Sulpice, Widor était roi – ce qui est fortement souligné par les imposantes photographies que l'on a gardées de lui à la fantastique console de cet orgue.

À la mort de César Franck en 1890, Widor reçut la charge de lui succéder comme professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, ce qu'il mena d'une main de fer pendant quelques années. L'enseignement de Franck avait surtout consisté en improvisation et on avait généralement

négligé l'enseignement technique. Widor se fit le champion de l'enseignement de la technique et du répertoire et, en peu de temps, il fit révolution dans ce domaine grâce aux idées qu'il avait rapportées de ses propres études avec Lemmens. Le niveau élitaire d'orgue français considéré comme presque évident de nos jours repose sur les années de Widor comme professeur d'orgue à Paris. Il quitta cependant son poste en 1898 déjà pour succéder à Théodore Dubois comme professeur de composition au Conservatoire. Alexandre Guilmant fut choisi pour occuper la chaire de professeur vacante après Widor; il poursuivit les mêmes idées que son prédécesseur. Pendant les dernières décennies de sa vie, Widor rendit d'immenses services comme ambassadeur culturel français grâce à son élection en 1914 comme secrétaire permanent de l'Académie des Beaux-Arts. Il garda son poste d'organiste à St-Sulpice jusqu'à 1934 alors qu'il ne put plus gravir les 67 marches conduisant à l'orgue. Il avait alors été organiste de l'église pendant 64 ans! Et seulement deux ans plus tôt, en 1932, il avait fait un enregistrement sur disque comprenant sa bien connue *Toccata tirée de la cinquième symphonie* pour orgue. On n'oubliera pas non plus son intérêt pour la musique d'orgue de Bach, un intérêt qui s'accrût sous l'influence de son élève et bon ami Albert Schweitzer. Les deux hommes firent ensemble, entre autres, une édition de l'intégrale des œuvres pour orgue de Bach, un travail qui, pour différentes raisons, ne fut jamais terminé. Widor a aussi écrit la préface de la biographie de Bach écrite par Schweitzer, œuvre qui sortit en 1906 et fit sensation.

Pendant sa vie, Widor fut un compositeur reconnu à la production volumineuse et variée. Le catalogue d'œuvres renferme plusieurs opéras, de la musique de ballet, des symphonies, concertos pour piano, violon et violoncelle, de la musique de chambre et des œuvres vocales. Son traité d'instrumentation *Technique de l'orchestre moderne* de 1904 est encore d'actualité. Mais c'est surtout pour sa musique pour orgue qu'il est connu aujourd'hui (même si l'on remarque un intérêt croissant pour ses autres œuvres) et principalement pour son rôle de père de la symphonie pour orgue française. Certes, Franck avait déjà effleuré le genre avec sa *Grande Pièce symphonique* mais ce fut avec la publication en 1872 de l'opus 13 de Widor, les quatre premières symphonies, que le terme symphonie pour orgue fut établi, un terme qui remplit les critiques d'une grande méfiance. En 1887, l'opus 42 renfermant les *symphonies* 5-8 fut publié et la série de 10 symphonies fut complétée dans les années 1890 avec *Symphonie Gothique* op. 70 et *Symphonie Romane* op. 73. Ces deux dernières symphonies se distinguent nettement des précédentes grâce à leur lien sacré direct puisqu'elles reposent sur des thèmes grégoriens. Les huit premières symphonies proviennent plus typiquement de la musique symphonique orchestrale et c'est de la musique pour orgue concertante sans lien liturgique. Les huit symphonies, comptant

chacune de cinq à sept mouvements, sont bâties tonalement sur une gamme ascendante de do majeur où le ton central fa est la tonique des *quatrième* et *cinquième symphonies*. Le type d'orgue symphonique de Cavaillé-Coll a naturellement été une source d'inspiration décisive pour ces symphonies pour orgue et Widor a utilisé les possibilités de l'orgue avec une très grande adresse. L'instrumentation est ici aussi importante que celle d'un orchestre symphonique.

La première collection, opus 13, adopte plutôt le caractère d'une chaîne de suites aux mouvements lâchement reliés, des morceaux qui ont probablement été composés au cours de plusieurs années, retravaillés et ensuite assemblés en symphonies. Le style musical est typiquement français et de salon de cette époque. L'opus 42 révèle une unité et une maturité tout autres dans le langage musical, ce qui s'intensifie dans les *septième* et *huitième symphonies* où le format fait presque éclater les limites raisonnables par sa facture orchestrale et sa longue durée. Une caractéristique de Widor est qu'il composait facilement et rapidement mais qu'il n'était pas satisfait ensuite et qu'il retravaillait continuellement ses œuvres. Les deux collections opus 13 et 42 sortirent, après les éditions originales, en pas moins de trois versions révisées, la plus importante en 1900-1901, une autre en 1920 et la dernière en 1928-29. Les propres exemplaires de Widor de cette dernière édition renferment encore d'autres petits changements. Plusieurs mouvements furent plus ou moins profondément retravaillés et, dans certains cas, les mouvements furent entièrement changés ou même retranchés. Dans la *seconde symphonie*, un scherzo fut enlevé au profit d'une fantaisie nouvellement composée sur l'hymne grégorienne *Salve Regina*, un morceau qui, malgré de belles qualités, ne cadre pas dans le style de salon de la symphonie. Dans la *troisième symphonie*, une fugue, placée auparavant avant le finale, fut éliminée et, dans la *huitième symphonie*, un *Prélude*, qui avait précédé le grand mouvement à variations, disparut lui aussi. Cet enregistrement utilise les versions finales de 1928-29.

La *Symphonie no 2 en ré majeur* est une œuvre particulièrement claire et lyrique. La sonorité est surtout concentrée sur la mise en valeur des anches larges et vocales de 8' et ce n'est en fait que dans le finale que l'orgue fait entendre un puissant *tutti*. La symphonie adopte ainsi un caractère fondamental presque de musique de chambre. Le premier mouvement, *Praeludium circolare*, a reçu son titre de l'harmonie vagabonde qui commence en ré majeur et qui, via diverses tonalités, s'élève à un sommet en fa majeur pour ensuite retomber. Chaque nouvelle édition des symphonies donnait une nouvelle forme au mouvement. La *Pastorale* suivante est une pièce absolument charmante qui expose le Hautbois et la Clarinette de l'orgue comme jeux solos contre d'autres combinaisons de flûtes, interrompues par des passages en forme de choral à la large sonorité d'anches. Le troisième mouvement, *Andante*, utilise adroitement les flûtes de

l'orgue contre le son uni des jeux de 8'. Une atmosphère agitée et troublée est créée au milieu; elle aboutit à une reprise du thème principal de l'introduction, cette fois en voix de ténor, comme un solo raffiné de violoncelle. La longue coda expose la flûte solo du Grand-Orgue dans une ligne mélodique qui s'élève et redescend ensuite.

Le quatrième mouvement, une fantaisie-choral sur l'hymne ancienne *Salve Regina*, arrive de but en blanc et est composé environ 30 ans plus tard que les autres mouvements, inspiré par le nouvel intérêt de Widor pour le chant grégorien dans les années 1890. Le mouvement remplace un ancien scherzo en style partiellement d'imitation et destiné aux anches de l'orgue. Le nouveau mouvement, dont l'harmonie reste dans le mode dorien, est dominé avec originalité par la sonorité des mixtures du récit (certainement inspiré par les mixtures Cliquot préservées de l'orgue de St-Sulpice) contre les autres fonds de l'orgue. A la fin, le cantus firmus est entendu à la pédale sur une Trompette 8', ce qui donne au mouvement un certain lien avec les mouvements de Plein-Jeu du baroque avec la mélodie au pédalier. Dans le cinquième mouvement, *Adagio*, nous revenons à l'ancien caractère, un morceau élégiaque et chantant à la registration Voix Céleste et aux arabesques libres sur une flûte solo. Dans les versions antérieures, la registration était indiquée Voix Humaine 8' avec tremblant. Le brillant *Final* ressemble à une première version de la célèbre *toccata* de la *cinquième symphonie* pour orgue, un morceau festif dans le style qu'on associe volontiers au nom de Widor. Les mesures finales furent retravaillées à chaque nouvelle édition des symphonies.

La *Symphonie no 8 en si majeur* doit être considérée comme le sommet de la création symphonique de Widor et c'est peut-être la plus longue symphonie pour orgue de tout le répertoire français. Elle jouissait d'une très bonne réputation à sa publication mais elle est maintenant jouée rarement, probablement à cause surtout de sa longueur incommode – près de 50 minutes. Widor atteint ici des hauteurs olympiques dans sa création symphonique pour orgue et plusieurs des mouvements sont assez brucknériens de forme et d'expression. Il existe aussi certains liens entre les mouvements aux intervalles typiques répétés, même s'il n'y a pas de thèmes directement communs. La large sonorité symphonique avec tous les jeux de fond de l'orgue accouplés au *tutti* du récit domine pour ainsi rendre possible une dynamique expansive. A part le retranchement du *Prélude*, cette symphonie n'a été soumise qu'à de minimes changements au cours des différentes éditions. Le premier mouvement, un *Allegro risoluto* en forme de sonate, est un mouvement large et énergique en mesures à 6/8. La progression harmonique se fait lentement et Widor bâtit volontiers de longues lignes à la tension prolongée qui mènent parfois à d'imposants sommets. Le mouvement, que Schweitzer appelait "un miracle!", pourrait servir de

portail à une grande cathédrale. Le mouvement suivant, *Moderato cantabile*, est l'une des idées mélodiques les plus inspirées de Widor. Il fut retravaillé ensuite également pour violon, ou alto ou violoncelle avec accompagnement de piano, sous le titre de *Romance Pathétique*. De forme tripartite A-B-A, le mouvement est une longue cantilène pour flûte solo accompagnée d'accords parfaits rompus en doubles croches, ce qui ensuite est varié avec des triolets de croches dans la dernière partie. La section du milieu repose sur le même thème mais il est de caractère un peu plus agité même si l'atmosphère idyllique est en gros la même.

Le troisième mouvement, *Allegro*, remplit la fonction de scherzo de la symphonie mais il est plus substantiel parce que de grandes parties du morceau sont écrites en canon entre les mains ou, plutôt, entre la main droite et le pédalier. La fin élégante fait penser aux scherzos des symphonies de Louis Vierne. Les instructions de réregistrement Hautbois avec les flûtes de 8' 4' et 2' donnent une sonorité claire et transparente. Le mouvement suivant, *Variations* (en ré mineur), constitue le cœur de la symphonie et est le plus long de tous les mouvements symphoniques de Widor. Le thème, en mesures à 6/8, est présenté d'abord à la pédale et donne au tout un caractère de passacaille. Ce thème est repris ensuite plusieurs fois avec différents types de figurations; or, il ne s'agit pas de répétitions thématiques délimitées mais les différentes variations sont reliées plutôt par des épisodes qui donnent au mouvement une progression symphonique. La première longue section mène à un sommet violent avec le thème dans des accords lourds au clavier manuel contre une pédale agitée. Cette décharge est suivie d'un *diminuendo* expressif sur un point d'orgue qui fait penser à Bruckner. Une transition pastorale en sol majeur tient lieu de détente avant le retour du caractère du début. Une grande montée mène à ce qui peut être vu comme le sommet de toute la symphonie avec le thème en tempo plus lent et avec des accords brisés rapides et virtuoses au clavier manuel qui soulignent encore plus l'effet monumental. Après une réexposition du long *diminuendo* précédent, le mouvement se termine avec quelques accords larges. Dans l'édition originale de 1887, ce mouvement était précédé d'un *Prélude*, un mouvement où le thème des variations était présenté en valeurs de notes lentes en forme de prélude-choral.

Dans le cinquième mouvement, *Adagio*, Widor va presque au-delà des capacités de l'orgue en termes de facture orchestrale. Ce mouvement d'une beauté céleste en fa dièse majeur, et à l'expression encore une fois brucknérienne, ne sera peut-être rendu en toute justice qu'instrumenté pour grand orchestre symphonique. Le thème principal est présenté après une introduction de "violoncelle" d'abord en registre de ténor, avec un accompagnement dense sur des quintes soutenues à la pédale, pour ensuite être répété au déchant. Un nouveau motif aux mouvements de soupir sert de base à un fugato où le thème principal revient ensuite fragmenté à

la basse et à l'aigu. Des accords solennellement tenus terminent le mouvement. Le caractère élevé et ardent qui est créé est interrompu abruptement par le finale, *Tempo giusto*, en si mineur, à l'énergie presque barbare et au caractère populaire. Schweitzer, qui était si positif au premier mouvement de la symphonie, écrivit dans ses propres notes: "Quel dommage que Widor ait écrit cela!" Mais le caractère extraverti et facile est bienfaisant après toutes les sagacités présentées avant. Le thème principal est joué d'abord sur un accompagnement rythmiquement stable d'accords *staccato* et le développement thématique est facile mais à effet. Le second thème plus *cantabile* n'est présenté qu'une fois et le développement est avant tout un remaniement du thème principal. La fin relativement brève semble presque brutale avec ses accords fortement dissonants. On dirait que Widor voulait protester dans le dernier mouvement contre toute l'élévation céleste qui domine du reste la majeure partie de sa plus grande œuvre pour orgue.

© Hans Fagius 1999

L'orgue de l'église Kallio (Berghäll) à Helsinki fut bâti en 1995 par Åkerman & Lund Orgelbyggeri AB de Knivsta en Suède. Le but était de recréer en autant que possible un orgue dans le style symphonique français trouvé dans les instruments d'Aristide Cavaillé-Coll, le père de l'orgue symphonique, dans la deuxième moitié du 19^e siècle. La composition est faite par Kurt Lueders de Paris, la façade est dessinée par Lars Norgren d'après la façade nationale-romantique originale de Lars Sonck de 1912, et l'harmonisation est de Kalevi Mäkinen et Helmut Gripen-trog. Lars Norgren a été le technicien en chef du projet.

Hans Fagius (né à Norrköping en 1951) a étudié l'orgue avec Bengt Berg, puis au Conservatoire National à Stockholm avec le professeur Alf Linder. En 1974, il poursuivit ses études avec Maurice Duruflé à Paris. Il gagna des prix lors de concours internationaux d'orgue (Leipzig et Stockholm).

Hans Fagius donne régulièrement des concerts dans toute l'Europe, en Australie et en Amérique du Nord. Il a fait une longue série d'enregistrements sur étiquette BIS, dont l'intégrale des œuvres pour orgue de J.S. Bach sur 17 CDs, un CD d'œuvres de W.A. Mozart, des symphonies de Charles-Marie Widor, une grande partie des compositions pour orgue de Camille Saint-Saëns ainsi que des enregistrements du répertoire pour orgue à quatre mains et de compositions pour orgue et piano. Son disque des trois grandes œuvres d'orgue de Franz Liszt gagna le Grand Prix du Disque Liszt à Budapest en 1981. Son répertoire est concentré autour de la musique de l'époque baroque et romantique.

Après plusieurs années d'enseignement aux Conservatoires Nationaux de Stockholm et de Gothenbourg, Hans Fagius reçut une chaire de professeur au Conservatoire Royal Danois de Musique à Copenhague en 1989. Il donne souvent des cours de maître et il a fait partie à plusieurs reprises du jury de concours internationaux d'orgue. Il est membre de l'Académie Royale de Musique depuis 1998.

The 1995 Åkerman & Lund organ of Kallio Church, Helsinki

I. Grand Orgue

Montre	16
Bourdon	16
Montre	8
Bourdon	8
Violoncelle	8
Flûte harmonique	8
Prestant	4
Octave	4
Quinte	2 2/3
Doublette	2
Plein jeu	7r
Cornet	5r
Trompette	8
Clairon	4

II. Positif expressif

Quintaton	16
Cor de nuit	8
Salicional	8
Unda maris	8
Dulciane	4
Flûte douce	4
Doublette	2
Carillon	1-3r
Cor anglais	16
Trompette	8
Clarinete	8

Effet d'orage
 Tirasse Grand Orgue
 Tirasse Positif
 Tirasse Récit
 Anches Pédale
 Octaves Graves Grand Orgue
 Octaves Graves Récit
 Tremolo Positif
 Expression Positif

III. Récit expressif

Bourdon	16
Flûte traversière	8
Viole de gambe	8
Voix céleste	8
Flûte octaviante	4
Viole d'amour	4
Quinte	2 2/3
Octavin	2
Basson	16
Trompette	8
Clairon	4
Basson et hautbois	8
Voix humaine	8

Pédale

Soubasse	32
Contrebasse	16
Soubasse	16
Basse	8
Bourdon	8
Violoncelle	8
Flûte	4
Bombarde	16
Trompette	8
Clairon	4

Expression Récit
 Tremolo Récit
 Anches Grand Orgue
 Anches Positif
 Anches Récit
 Introduction Grand Orgue
 Copula Positif/Grand Orgue
 Copula Récit/Grand Orgue
 Copula Récit/Positif

Recording data: November 1998 at Kallio Church, Helsinki, Finland

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Jens Braun

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R digital mixer; Genex GX 8000 MOD recorder. Stax headphones

Digital editing: Uli Schneider

Cover text: © Hans Fagius 1999

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: The organ of Kallio Church, Helsinki, © Helmut Gripentrog

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1998 & 1999, BIS Records AB

Thanks to Sirkka-Liisa Jussila-Gripentrog, organist of the Kallio Church, for kindly permitting us to use the organ and to Helmut Gripentrog for preparing the organ for the recording.



Hans Fagius