gregorianischen Chorales ist ein Novum und für die nachfolgende Generation von Komponisten wie Charles Tournemire und Maurice Duruflé wegweisend.

Darüber hinaus ist diese Sinfonie seine geschlossenste und von einer unglaublichen Abgeklärtheit und mystisch-transzendenten Aura, die seinem Postulat „Orgelspielen heißt einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren“ von allen seinen Werken am nächsten kommt.

Christian von Blohn

Photo: Rich Serra

NAXOS

WIDOR

Organ Symphonies • 4

Symphony No. 8, Op. 42, No. 4
Symphonie romane, Op. 73

Christian von Blohn, Organ

Charles-Marie Widor (1844–1937)
Organ Symphonies · 4
Symphony No. 8, Op. 42, No. 4 · Symphonie romane, Op. 73

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 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 fourth volume with our discovery of the Organ Symphonies.

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 H-Dur op. 42/4

Das einleitende „Allegro risoluto", formal von der Sonatenhauptsatzform inspiriert und von Albert Schweitzer als „Wunderwerk" bezeichnet, beginnt mit einer Art Signal-Akkordik, bevor das Hauptthema, begleitet von pauken-artigen Bässen, vorgestellt wird, aus dem zwei weitere, damit korrespondierende Themen abgeleitet sind.

Das „Moderato cantabile" in E-Dur ist ein weiterer Höhepunkt unter Widors lyrisch-expressiven Trouvaillen und verlangt neben Doppelpedal auch das gleichzeitige Spiel einer Hand auf zwei Manualen.

Eine ebenfalls große spielerische Herausforderung ist das „Allegro" in h-Moll, seiner Anlage nach ein Scherzo. Kanontechniken und trillerhafte Figuren kennzeichnen ein durchweg vibrierendes Stück, das sich am Ende mit schelmenartiger Raffinesse verflüchtigt.

Ein danach ursprünglich stehendes „Prélude" hat Widor seit der Edition von 1901 herausgenommen (eingespielt auf Volume 5) und sogleich die „Variations" in d-Moll folgen lassen. Das anfängliche Pedalthema erinnert an Bachs „Passacaglia" und wird in den folgenden Variationen auf verschiedenste Weise kammermusikalisch wie sinfonisch mit großer auf- und abschwellender Dynamik durchleuchtet.

Nach einem emotional tief empfundenen „Adagio" in Fis-Dur mit einem durch „Seufzermotive" gestalteten Mittelteil beschließt ein packendes Finale, durchzogen von rhythmisch kraftvollen Akkorden und Sechzehntelketten mit „Bausteinen" aus den vorherigen Sätzen, diese längste aller Sinfonien.

Sinfonie D-Dur op. 73 „Symphonie Romane"

Wie ihre vorausgehende „Schwester" op. 70 bezieht sich dieses Werk wieder auf eine Kirche bzw. einen Heiligen, diesmal auf St. Sernin in Toulouse. Ein sehr interessantes Detail ist dabei, dass Widor dieses Werk nicht in Paris, sondern an einer deutsch-romantischen Orgel in Berlin uraufführte.

Auch hier verwendet er einen gregorianischen Choral als Hauptthema, das österliche Graduale „Haec dies", womit ebenfalls eine Art religiöse Programmatik intendiert wird.

Das Thema erscheint bereits zu Anfang des ersten Satzes „Moderato" in filigranen Arabesken und wird in der Mitte des Satzes im Pedal mit unglaublicher Wirkung breit entfaltet.

Auch der „Choral" in F-Dur behandelt das Hauptthema, teilweise in abgespalteten Motiven, die in die arabeskenhafte Faktur kunstvoll eingewoben sind.

Lediglich die melancholische „Cantilène" verwendet als Melodie das „Victimae paschali laudes" der Ostersequenz, während das „Finale" mit seiner überbordenden Freude das „Haec dies" wieder aufgreift und eine geradezu physische Erfahrung des auferstandenen Christus evoziert. Auch dieser Satz endet wie der Schluss der „Gothique" in erhabener Ruhe und stiller, freudiger Erfülltheit.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass Widor in seiner Sinfonie op. 42/4 einen Höhepunkt im sinfonischen Repertoire erreicht. Interpret*in und gewissenmaßen auch Rezipient*in werden an die Grenzen des Machbaren geführt.

Mit der „Symphonie Romane" dagegen erschafft Widor noch einmal eine neue Welt. Die Behandlung des

Charles-Marie Widor (1844–1937)
Orgelsinfonien · 4
Sinfonie Nr. 8 op. 42/4 und Nr. 10 op. 73 „Symphonie Romane“

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 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 Cavaillé-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 Cavaillé-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 vierten Band dieser Reihe unsere Entdeckung der Orgelsinfonien fort.

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. 8 in B major, Op. 42, No. 4

The opening *Allegro risoluto*, which takes its inspiration from sonata form and was described by Albert Schweitzer as a 'marvel', begins with a kind of chordal cue-signal, before the main theme, accompanied by drum-like basses, is introduced. This is followed by two further themes, linked to the first.

The *Moderato cantabile* in E flat major is another glittering highlight among Widor's lyrically expressive creations. In addition to the double pedal, it requires the performer to play two manuals simultaneously with one hand.

Equally demanding for the organist is the *Allegro* in B minor, which in structural terms is a *scherzo*. Canonical techniques and trill-like figurations are the key features of this movement, which is vibrant throughout before suddenly vanishing at the end, teasing the listener with its ingenuity.

This was originally followed by a *Prélude* subsequently removed by Widor for the 1901 edition (the *Prélude* has been recorded for *Volume 5*); the work then leads straight into the *Variations* in D minor. The opening pedal theme recalls Bach's Passacaglia, and is illuminated in the variations that follow in a range of varied ways, with surging and ebbing dynamics on both a chamber and a symphonic scale.

After a profoundly heartfelt *Adagio* in F sharp major with a central section framed by 'sighing' motifs comes the enthralling *Finale*, permeated by powerful rhythmic chords and strings of semiquavers made up of components from the previous movements, in this longest of all Widor's symphonies.

Symphonie romane, Op. 73

Like its 'sister' predecessor *Op. 70*, this work is associated with a church and a saint – this time Saint-Sernin in Toulouse. One very interesting point to note is that Widor gave the first performance of this work not in Paris, but on a German Romantic organ in Berlin.

Here too Widor takes a Gregorian chorale as his main theme, the Easter gradual *Haec dies*, which also reveals an element of religious programme music in the composer's intentions.

The theme appears at the very beginning of the first movement (*Moderato*) in intricate arabesques and is unfurled in the middle of the movement in the pedal in its full splendour, to tremendous effect

The *Choral* in F major also returns to the main theme, partly in subsidiary themes that as it were splinter off and are artfully woven into the movement's arabesque-like structure.

The melancholy *Cantilène* is the only movement to use as its melody the *Victimae paschali laudes* from the Easter sequence. In contrast the *Final* sweeps away such moods with its exuberant joy, as it takes up the *Haec dies* theme again, almost physically evoking the experience of Christ resurrected. This movement too, like the conclusion of the *Symphonie gothique*, ends in peaceful sublimity and a feeling of calm, joyful fulfilment.

Any reappraisal of Widor's work would place his *Symphony No. 8, Op. 42, No. 4* as a pinnacle of the symphonic repertoire. The performer and indeed the listener are taken to the very limits of the possibilities of the organ.

The D major *Symphonie romane* in turn shows Widor creating a new world once more. Its treatment of the Gregorian chorale is a genuine innovation, pointing the way for the succeeding generation of composers such as Charles Tournemire and Maurice Duruflé.

The *Symphony* is also Widor's most cohesive, with an astounding serenity and a mystical, transcendent aura. Of all his works, this surely comes closest to his assertion that 'To play the organ is to manifest a purpose that has been filled with a vision of eternity'.

Christian von Blohn
English translation: Saul Lipetz

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

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
C – g3 *Pipes*

Tuba	8' on I
Tuba	8' on II
Tuba	8' on III
Tuba	8' on Ped
Glockenspiel	8' on I
Glockenspiel	8' on II
Glockenspiel	8' on III
Glockenspiel	8' on Ped

I. Manual
C – g3

Principal	16'
Weitprinzipal	8'
Violin Prinzipal	8'
Viola da gamba	8'
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'

II. Manual, enclosed
C – g3

Bourdon	16'
Konzertflöte ('Concert flute')	8'
Gedackt	8'
Weidenpfeife ('Willow flute')	8'
Aeoline	8'
Celeste	8'
Prinzipal	4'
Spitzflöte ('Spire flute')	4'
Piccolo	2'
Sesquialtera, 2 ranks	$2^2/_3$'
Großmixtur, 4 ranks ('Great Mixture')	$2^2/_3$'
Lieblich Trumpet	16'
Trumpet	8'
Oboe	8'
Tremulant	

III. Manual
C – g3

Hornprinzipal	8'
Rohrgedeckt	8'
Quintaton	8'
Dulciana	8'
Kupferprinzipal (Copper principal)	4'
Night Horn	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	

Pedal
C – f1

Violonbass	16'
Principal Bass	16'
Subbass	16'
Zartbass	16'
Quint Bass	$10^2/_3$'
Octave Bass	8'
Bass Flute	8'
Choralbass	4'
Portunal	2'
Pedal Mixture, 4 ranks	2'
Bombarde	32'
Posaune (Trombone)	16'
Dulcian bass (*Transmission*)	16'
Trumpet	8'
Crumhorn (*Transmission*)	8'
Clarion	4'
Singend Cornett	2'

Playing aids

Electronic couplers
Setzer-Bus-System with 6336 combinations
Couplers:
II-I, III-I, III-II, I-P, II-P, III-P
Octave couplers:
4'II-I, 4'-III-I, 16'II-I, 16'III-I