

Charles-Marie Widor, 5. Symphonie f-moll

Analyse

1878/79 komponierte Charles-Marie Widor eine Symphonie in f-moll für Orgel und begründete damit die Gattung der Orgelsymphonie, die Gattung, die für die nächsten fünfzig Jahre im Zentrum der französischen Orgelmusik stehen sollte. Auch heute zählt "die Fünfte" von Widor zu den bekanntesten Orgelsymphonien, und ihr Finale, die Toccata, ist nach "der" Toccata von Bach wohl dasjenige Orgelstück, das die weiteste Verbreitung über den Kreis der Orgelliebhaber hinaus gefunden hat.

Die Symphonie besteht aus fünf Sätzen:

I Allegro vivace:

Dieser Satz vereinigt das Prinzip der Variationsreihung mit Elementen der Sonatensatzform.

Die beiden Charakteristika des zweiten Satzes einer klassischen Symphonie (langsames Tempo, Kantabilität) sind hier auf zwei Sätze verteilt:

II Cantabile (aber allegro)

IV Adagio (aber polyphon, teilweise kanonisch) >Die Stelle des Scherzos vertritt ein

III Andantino quasi allegretto,
das in seinem Mittelteil Scherzo-Charakter aufweist, in den Rahmenteilern aber als weiterer langsamer Satz gestaltet ist.

Das Finale bildet die
V Toccata.

Die Tonarten der einzelnen Sätze bewegen sich im engsten Rahmen um f-moll:

f - f - As - C - F.

Auffällig ist, dass zwei Sätze hintereinander in der Haupttonart f-moll stehen. Diese beiden ersten Sätze sind nach Widors Metronomisierung in der Erstfassung rechnerisch exakt gleich lang (532 Sekunden), zusammen machen sie etwas mehr als die Hälfte der Symphonie aus.

Die Sätze II, III und V sind formal nach dem A-B-A-Modell gebaut.

1. Allegro vivace

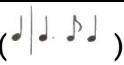
Ein marschartiges Thema bildet den Ausgangspunkt für eine Reihe von Charaktervariationen, die in einen durchführungsartigen Teil aufbrechen und durch eine Reprise des Hauptthemas abgeschlossen werden. John Richard Near hat auf die enge Verwandtschaft des Themas zur Symphonischen Etüde op.13 Nr.12 für Klavier von Robert Schumann hingewiesen. Aber auch mit dem Thema der Marcia aus Widors dritter Symphonie besteht eine gewisse Ähnlichkeit.

1.1. Thema

Das Thema selbst gliedert sich zunächst in klar gegeneinander abgesetzte Viertaktphrasen; ihr innerer Zusammenhang ist aber doch ziemlich komplex.

Die erste Phrase (T 1-4) ist zunächst nach dem einfachen Modell von Frage und Antwort gebaut.

Der Frageteil gliedert sich in zwei sich genau entsprechende Motive:

rhythmisch	identisch ()
melodisch	komplementär (aufsteigend / fallend)
harmonisch	entsprechend (jeweils ein Molldreiklang in Terzlage mit Dominant-(sept)akkord in Quintlage).

(wir bewegen uns hier in der Größenordnung eines Taktes).

Demgegenüber ist der Antwortteil (T 3/4)

rhythmisch	komplementär (zuerst die einfache Viertelbewegung, dann die punktierte)
melodisch	ergänzend (zur auf- und absteigenden Bewegung kommt jetzt die Pendelbewegung um einen Punkt)
harmonisch	entsprechend (der f-moll-Kadenz wird die As-dur-Kadenz gegen übergestellt)

(wir bewegen uns jetzt auf der Ebene von zwei Takten)

Die folgende Viertaktphrase (T 5-8) ist rhythmisch und melodisch identisch mit der vorhergehenden, allerdings wurden zwei Töne aus harmonischen Gründen (s.u.) chromatisch verändert - ein recht ungewöhnliches Konstruktionsprinzip für Vorder- und Nachsatz! Die harmonische Dichte von Frage und Antwort ist gegenüber der Eröffnungsphrase gerade umgekehrt verteilt: Dort war der Frageteil durch zwei D-t-Schritte reicher als der Antwortteil, hier durch die bloße Abwechslung von s^{5,6}- t ärmer. Insgesamt stellt diese Phrase eine dritte, jetzt vier Takte umfassende Kadenz, und zwar nach c-moll dar, die erst im letzten Moment nach C-Dur gewendet wird.

Gleich wie die beiden eintaktigen Dominantschritte auf b-moll und f-moll durch und mit der zweitaktigen Kadenz nach As-Dur zu einer viertaktigen Einheit zusammengefasst werden, so werden die beiden zweitaktigen Kadenzen nach f-moll und As-Dur durch und mit der viertaktigen Kadenz nach C-Dur ihrerseits zur nächst höheren Einheit zusammengefasst (T 1-8).

Zwar wurde die Haupttonart, trotz des unvermuteten Einstiegs über die Zwischendominante zur Subdominante sofort durch eine volle Kadenz bestätigt, allerdings an einer wenig prominenten Stelle, doch ist sie (die Haupttonart) durch den zweiten Dominant-Tonika-Schritt zur Subdominante sowie die beiden wesentlich bestimmteren Kadenzen nach As-Dur und c-moll kaum als solche zu erkennen; sie wird eigentlich nur durch Kadenzen auf ihre Dreiklangstöne dargestellt.

Nachdem die harmonische Situation bis jetzt nicht gerade eindeutig war, wird

der Hörer durch einen Dominantseptakkord nach g-moll nun völlig vom tonalen Zentrum weggeführt (T 9). Dieser ungewöhnliche Schritt C⁷-D⁷ (der Dominantseptakkord bekommt subdominantische Funktion) muss zunächst einmal wiederholt werden, bis sich eine Kadenz nach g-moll anschließen kann. Dadurch entsteht eine regelrechte Periode *en miniature* in g-moll mit Vordersatz, aus einer Phrase und deren Wiederholung bestehend, zur Dominante sich öffnend, und abschließendem Nachsatz mit Kadenz zur Tonika. Rhythmisch ist der Vordersatz mit den Vordersätzen der bisherigen Viertaktphrasen identisch, der Nachsatz eine Variante zu den bisherigen Nachsätzen; melodisch beginnt der Vordersatz nun zum dritten Mal mit denselben Tönen, bricht dann aber in einem Tritonus nach unten ab.

Die ganze Miniaturperiode wird eine Stufe tiefer notengetreu wiederholt. Dass dadurch nach genau 16 Takten zum ersten Mal die Haupttonart eine ausgiebige Kadenz erhält, also alles Bisherige das Gesetz einer sechzehntaktigen Periode den Buchstaben nach erfüllt, nimmt man kaum wahr, obwohl an dieser Stelle ein Manualwechsel erfolgt und die Melodie in die Mittelstimme wandert, denn die Sequenz verlangt nach Weiterführung und erhält sie auch - zwar nicht mehr real, wohl aber melodisch: Der Knick in der Melodieführung wird stärker (es ist, als ob sie gegen die zwei Haltetöne in Bass und Sopran ankämpfen wollte, die sie einzwängen) - aber sie tritt auf der Stelle. Anfangs- und Schlussnoten sind identisch, der harmonische Zusammenklang durch drei Sekundreibungen (des/es, ges/as, as/b) äußerst dissonant (Des-dur-Dreiklang mit Quart-, Sext- und Nonvorhalt als Subdominante). Das Sperrige dieser Takte wird durch das Sforzato und das synkopierte Des im Pedal noch unterstrichen (damit sind die beiden rhythmischen Grundelemente, gerade und punktierte Viertel, übereinander gelagert).

Im Nachsatz dieser Phrase (T 19/20) (wir bewegen uns wieder auf der Zweitaktebene) führt der Sopran die Melodie in diatonischen Schritten zu ihrem bisher höchsten Ton es[°], während der Bass in gemessenen Halben chromatisch abwärts schreitend dem es[°] zustrebt. Der hier auftretende Dominantseptakkord über es[°] wird trotz seiner Dominantspannung, und obwohl wir von g-moll (T 12) über f-moll (T 16) eine weitere Stufe gesunken sind, wegen seiner exponierten Lage und der großen Spannungen der vorausgegangenen Takte als strahlend und wenigstens als vorläufige Lösung empfunden. Die endgültige Lösung bringt erst der As-dur-Klang in Takt 24. Damit ist nicht nur eine achttaktige Periode in As-dur (T 16-24) abgeschlossen, sondern auch ein sechzehntaktiges Gebilde (T 9-24), das, wie die allerersten vier Takte in seiner Mitte nach f-moll, am Ende nach As-dur führt. Nach diesen rückwirkend als B-Teil anzusehenden Takten 9 bis 24 erfolgt die Reprise der ersten acht Takte.


Durch wenige, scheinbar kleine Eingriffe gelingt es Widor, die auseinanderstrebenden Takte 1 bis 8 zu einem dominantisch sich öffnenden Vordersatz in f-moll zusammenzufassen: durch die in Viertelnoten skalenmäßig bzw. im gebrochenen f-moll-Dreiklang voranschreitende Pedalstimme, durch

den Dominantseptakkord und den Pedaleinwurf in Takt 18 und vor allem dadurch, dass durch den Leitton e und das Weglassen der Sixte ajoutée d (T 6) die zweite Phrase eindeutig in f-moll zu denken ist.


Daran schließt sich endlich ein großer Abgesang an: Die Melodie steigt von des" durch fast zwei Oktaven nach unten. Das Marschartige ist verschwunden, die Harmonik fließend, Legato herrscht vor. Durch die Grundstimmen des Hauptwerks wird der Klang voll und weich. Die erste Phrase des Nachsatzes des Abgesangs (T 37/38) erweist sich als exakte Umkehrung der Takte 1 und 2; der Konkavbogen wurde in einen Konkavbogen verwandelt. Man beachte an dieser Stelle den schönen Kontrapunkt des Tenors. Die Kadenz Takt 39/40 entspricht genau der in den Takten 7/8 und 27/28. Nach einer Wiederholung des Abgesangs kommt das Thema nach 48 Takten zur Ruhe.

An dieses Thema schließt sich eine Reihe von Charaktervariationen an

1.2. Variation I

Die erste Variation, mit den sanften Flöten des Récits zu spielen, bringt die Melodie fast unverändert im Sopran, während Alt und Tenor eine geschmeidige Achtelbewegung ausführen. Diese skalenmäßige Begleitfigur  kann, vor allem in ihrer Umkehrung, z.B. Takt 56, als aus dem Thema gewonnen betrachtet werden. Die Harmonik wird durch Leitöne von oben und unten weich und fließend. Übrigens tritt der den Takten 5 bis 8 entsprechende Teil auch am Anfang schon in seiner f-moll-Fassung (wie in den Takten 29ff) auf. Eine Ausweichung nach c-moll würde, nachdem das Stück einmal in Gang gekommen ist, den harmonischen Fluss nur stören. Die Variation bricht vor dem oben beschriebenen Abgesang ab und es schließt sich unmittelbar (in den ersten Fassungen von 1879 bis 1887 völlig ohne Zäsur) die zweite Variation an.

1.3. Variation II

Die Rahmenteile sind durch das Motiv  im Manual und eine in Viertelnoten voranschreitende Bassstimme charakterisiert. Dieses Motiv entspricht einerseits dem um ein Achtel verkürzten Motiv der ersten Variation, andererseits weist es, gerade in der Verbindung mit dem legato geführten Pedal schon auf die Toccata

hin. Indem diese Variation als einzige dominantisch zur Tonika (und nicht zur Subdominante) beginnt, ist hier die Entsprechung der beiden Frage-Zweitakter (T 73/74 - 77/78) wörtlich; Melodie und Bass, zueinander spiegelbildlich, werden im doppelten Kontrapunkt ausgetauscht.

Die folgende Achttaktgruppe wird in durchgängige, imitatorisch geführte Achtel aufgelöst. Äußerst behutsam führt Widor in den Takten 89 bis 96, wo die fließende Bewegung der linken Hand mit dem rechts beibehaltenen Gestus der Hartnäckigkeit kontrapunktiert wird, wo rechte Hand und Pedal sich in den Achtelaufakten abwechseln, eine harmonische Ausweitung ein: Das Des im Pedal erscheint als gedachter Liegeton nur auf das jeweils letzte Achtel des Taktes, in Takt 93 wird es unbemerkt durch ein As ausgetauscht. Durch das nun vorhandene c" werden die ehemaligen Vorhaltstöne b', es" und ges" zum Dominantseptakkord ergänzt. Nach sechs Takten D^{7,9} ist das dominantische Feld so ausgeprägt, dass es nicht wundert, wenn der Des-Dur-Dreiklang, der ja im Thema subdominantisch gedacht war, dominantisch wird. Eine enharmonische Umdeutung

$$D^7[\text{Ges-dur}] = DD^7_{5>}[\text{f-moll}]$$

leitet über zur wörtlichen Wiederholung der Takte 73 bis 80, woran sie der kaum veränderte Nachsatz des Themas anschließt.

Dadurch daß die erste Variation auf der Dominante endete und erst hier wieder eine vollständige Kadenz nach f-moll erfolgt, werden diese beiden, in ihrem Charakter gegensätzlichen Variationen zu einer Einheit zusammengefasst.

1.4. Variation III

In den Rahmenteilern der dritten Variation sind zwei Schichten auszumachen: pizzikato-artige Bässe mit nachschlagenden Akkorden in der rechten Hand (ein beliebtes Begleitungsmuster in Oper und Operette) und Kettentriller mit dem jeweils unteren Leitton in der linken Hand. Letzteres ergibt mit der vorgeschriebenen Registrierung (Gambe et Unda maris) und dem angegebenen Tempo (♩ = 69) einen Glissandoeffekt, wie wenn der Wind durch Mauerritzen pfeift. Sowohl in der linken Hand als auch in den Spitzentönen der nachschlagenden Akkorde wird die Themenmelodie nachgezeichnet.

Schritt für Schritt werden die alternierenden Achtel zugunsten einer dahinhuschenden Sechzehntelbewegung aufgegeben. Das Hartnäckige der Takte 17ff ist völlig verschwunden, stattdessen treten Sopran und Bass in ein

heiteres Zwiegespräch. Die Musik verliert sich und vergisst darüber völlig das Metrum (es entstehen Dreitaktgruppen) und das harmonische Fortschreiten (der As-Dur-Septakkord bleibt über acht Takte hinweg liegen) bis sie schließlich in einen zur Reprise überleitenden Lauf ausbricht. Interessant, wie gerade diese Stelle Widor zu harmonischen Varianten reizt: Im Thema (T 23/24) und in der ersten Variation (T 63/64) stand hier eine Kadenz nach As-dur, in der zweiten Variation nach Ges-dur (T95/96) und jetzt nach Des-dur.

In der Reprise sind die Achtel der rechten Hand ähnlich wie in Berlioz' *Symphonie phantastique* mit Leittonvorschlägen versehen. Kurz vor Ende des achttaktigen Vordersatzes scheint die Musik wieder den Faden verloren zu haben und wiederholt unschlüssig die beiden letzten Akkorde. Die Achtelbewegung im Pedal und in der rechten Hand hören auf - der Trillerbewegung der linken Hand wird gleichsam der Boden unter den Füßen entzogen und, nachdem nach dem dritten Dominantakkord immer noch keine Tonika in Sicht ist, sinkt sie kraftlos ab und kommt auf dem tiefen C zu liegen. Damit ist ein Raum eröffnet, den die volle Orgel mit einem achteldurchwogten Choral in F-Dur betritt.

1.5. F-Dur-Teil

Der Hörer akzeptiert diesen Teil unwillkürlich als Themenparaphrase, obwohl ein dahin zielender Nachweis nur schwer zu führen ist. Man wird in den parallel geführten Terzen am Anfang (T 150ff) eine Umkehrung des Themas sehen, ähnlich wie im Abgesang (T 33ff) - die Terzen werden unter Ausnutzung der Chromatik die zwischen $(D^7)_{[S]}$ - D^7 entsteht schwärmerisch über eineinhalb Oktaven nach oben geführt, wodurch der erste Viertakter zur Sechstaktigkeit erweitert wird. Man wird in den beiden Einschüben (T 114-117 und 176-179) eine entfernte Ähnlichkeit zu den Takten 9ff und 13ff erkennen, aber die Zahl der Takte, der Phrasenaufbau und die Harmonik sind völlig verschieden. Der Grund dafür, dass Neues hier den Anschein des Bekannten erweckt, dürfte in der guten Vorbereitung liegen. Schon einmal war das Thema mit weichen, strömenden Achtel variiert worden, schon einmal war eine Variation an dieser Stelle abgebrochen worden und hatte das Absteigen einer Tenorstimme auf ein dominantisches c (T 72) eine weitere Variation gefordert, schon einmal war das Tempo etwas zurückgenommen (T 112 der Erstausgabe) und der Phrasenaufbau in Frage gestellt worden - und eine Variation in der Varianttonart gehört schließlich zum Repertoire der klassischen Variationstechnik.

Wie aber weiter? Das bisher durchgehaltene Prinzip, nach dem sich in ihrem Charakter gegensätzliche Variationen abwechseln, fordert nach dieser gefühlsgeladenen Musik einen gänzlich anderen Ausdruck, beispielsweise ein

trockenes, skurriles Scherzo. Diese Wirkung beruht zum einen auf dem "falschen" Zielton a" statt as" (T 180 Mitte) und die daraus resultierende übermäßige Quint (vier Ganztonschritte!), zum andern darauf, dass die den Taktschwerpunkten durch Dominant-Tonika-Schritte und Punktierung zukommende Schwere durch die Kürze des Staccato-Achtels im gleichen Moment wieder genommen wird. Die weite Entfernung vom Thema, der Wechsel in die Region der Tonikavariante, die zweimalige Verlangsamung des Tempos machen es jedoch unmöglich, einfach weitere Variationen anzuschließen. Hier ist der Punkt erreicht, wo die nach logischer Entwicklung drängenden Elemente, die ganz allmählich die ihrem Wesen nach statische Form der Variationenreihung unterlaufen haben, zu einem Aufbrechen dieser Form führen, wo das bis jetzt exponierte und variierte Thema nach seiner Durchführung verlangt.

1.6. Durchführung I

Widor zeigt sich hier als Meister in der virtuosen Handhabung klassisch-romantischer Durchführungstechniken. Die erste Phrase des Themas, durch Halbierung der Notenwerte von vier auf zwei Takte verkürzt, bildet mit einem Nachsatz eine in sich statische Periode, die als Versatzstück auf verschiedenen Tonstufen wiederholt werden kann. Harmonisch übernimmt diese Periode die dominantische Spannung vom Ende der vorigen Variation, löst sie aber nicht auf, sondern gibt sie nach dem retardierenden Moment eines eintaktigen Pedaleinwurfs an die eine Großterz höher stehende, ebenfalls zwischendominantische Periode ab. Dieser Vorgang wiederholt sich (nach einer doppeldominantischen Auflösung Takt 190 auf 191) noch zwei Mal. Durch den nervösen Kontrapunkt der linken Hand, durch die Wiederholung der ungewöhnlichen übermäßigen Quart und die sich aufbäumenden Agitato-Einwürfe des Grand-Orgue wird eine gewaltige Intensivierung erreicht. Beim letzten Anlauf bringt das Pedal noch zusätzlich eine Art Vergrößerung des Einwurfs von Takt 184.

Die hier erreichte enorme Spannung wird nun weder aufgelöst noch weitergeführt, sondern vier Takte lang gleichsam unter Verschluss gehalten (in der linken Hand brodelt es freilich weiter) und es setzt auf b-moll, völlig unerwartet nach dem B-Dur-Septakkord, im Sopran eine ausdrucksvolle, lyrische Melodie ein, die, einzigartig in der ganzen Symphonie, keinerlei Beziehungen zu irgendeinem anderen Teil aufweisen kann. Diese Oase in einer turbulenten Umwelt ist in einem tiefen Sinne vielleicht die romantischste Stelle bei Widor. Die durch diese Melodie auskomponierte Tonart stellt aber die Lösung der in den Takten 177 bis 183 aufgestauten Spannung dar.

Nach dieser unerwarteten Wendung ist die Musik gezwungen, den Diskurs dort wieder aufzunehmen, wo er unterbrochen wurde, nämlich beim F-Dur-Septakkord (T 205). Takt 209 ist wieder der B-Dur-Septakkord erreicht, der schließlich nach einer großen Steigerung (accelerando und crescendo) und mehreren angedeuteten und wieder vorenthaltenen Lösungen mit großem Getöse eine Scheinreprise auf der doppelten Subdominante es-moll einleitet.

Damit hat die in Takt 180 begonnene Steigerung ihr Ziel erreicht. Das Ausgangstempo ist fast wieder erreicht, zum ersten Mal seit Beginn des Stücks erscheint das Thema in Originalgestalt, grandios, mit vollgriffigen Akkorden im Grand Choeur - aber eben einen Ton zu tief

1.7. Durchführung II

Nach acht Takten wird abgebrochen und eine virtuose Sechzehntelfiguration beherrscht den Satz. Dem aufsteigenden Themenkopf in der Unterstimme wird eine absteigende chromatische Linie in der Oberstimme gegenübergestellt. Mit diesem Viertaktblock wird nun, Stufe für Stufe von es-moll bis d-moll der Quintenzirkel durchschritten. Das Problem, dass durch dieses Modulationsschema viel zu früh die Tonika erreicht würde, löst Widor dadurch, dass der f-moll-Dreiklang durch Akkordschläge der linken Hand, die den Themenkopf verdrängen, sofort zur Subdominante erklärt wird.

Wenn nun ab Takt 245 auch noch die den Themenkopf fortsetzende absteigende Linie wegfällt, ist damit eine zunehmende Reduzierung des verarbeiteten Themenabschnitts konsequent zu Ende geführt: Im ersten Teil des Satzes waren noch die ganzen 48 Takte behandelt worden, Takt 180ff noch acht, Takt 191ff noch vier und Takt 227ff nur noch zwei.

War die Modulation auf dem Hinweg (von F nach es) in Riesenschritten vorwärts gestürmt (T 180-200), sodass sie sich nur durch ein gewaltsames Innehalten auf der mehr oder weniger zufällig erreichten Stufe b-moll (T 201) auf ihr Ziel, den zweifachen Quintfall f-b, b-es besinnen konnte, so stapft sie hier in Quintschritten stur nach oben, ohne sich um die Einordnung der Tonarten c-moll, g-moll, d-moll und schließlich a-moll in die Haupttonart f-moll zu kümmern. Zwar wird in den Takten 247 bis 250 durch die ständig aufsteigende Modulation, durch die dichtere Folge der Akkordschläge und das Insistieren auf der Kadenz nach a-moll eine Erwartungshaltung geweckt, die aber in den Takten 251ff nur bedingt eingelöst wird.

1.8. Reprise

Die Harmonik verhält sich hier so, wie es sich eigentlich vor dem Eintritt der Reprise geziemen würde: Nach einer weit ausholenden Modulation wird zaghaft und keineswegs eindeutig die Tonika angekündigt, (T 251f) aber durch eine weitaus bestimmtere Kadenz nach einer benachbarten Tonart wieder in Frage gestellt. Erst Takt 257 wird das zunächst vorsichtig umkreiste (T 249f), dann lange Zeit als Liegeton mit wechselnder Harmonisierung gehaltene c durch eine eindruckvolle Kadenz als Dominante bestätigt. Inzwischen aber hat zunächst im Pedal, dann in den Mittelstimmen längst die Reprise begonnen und ist just in dem Moment, wo sich die Harmonik endlich durchgerungen hat, die Haupttonart mit Entschiedenheit anzupacken und das Thema im Sopran erscheint, bis zu dem Punkt vorangeschritten, wo sich das Thema deutlich von der Tonika abwendet.

Nachdem bei der Wiederholung des A-Teils (T 276ff) die Phrasenstruktur des Vordersatzes (dessen als typisch französisch geltende Vortragsweise [Oberstimme legato, Unterstimmen staccato] sich in ähnlicher Weise schon 1795/98 bei Justin Heinrich Knecht findet¹) verschleiert wurde, indem er nicht mehr aus Frage und Antwort sondern aus zwei Frageteilen besteht (Wegfall der Binnenkadenz, Wiederholung des punktierten Rhythmus, der bisher immer dem Frageteil zugeordnet war, dort, wo sich sonst der Schlussakkord des Antwortteils befand), wendet sich der Nachsatz mit viel Kraftaufwand endlich zur Tonika. Damit wäre der Hauptgedanke des Themas erstmals zu einer geschlossenen achttaktigen Periode gerundet, wenn nicht ausgerechnet hier der Vordersatz so merkwürdig amorph wäre. Außerdem würde das ganze Thema eine streng symmetrische Großperiode bilden, die sich sowohl in zwei spiegelbildliche Perioden (16+16 Takte) als auch dreiteilig (8+16+8 Takte) gliedern ließe, wenn nur der Anfang klarer ausgebildet wäre. Erst wenn also Exposition und Reprise in eins gesehen werden und damit der Bogen über den ganzen Satz gespannt wird, gelangt das Hauptthema zu einer einfachen, geschlossenen Gestalt (Soll ich an das "fehlende" Hauptthema der Eroica erinnern?). Die letzten acht Takte (275-282) sind übrigens dadurch entstanden, dass unter Ausnutzung der Identität des Beginns der Takte 26 und 34 an den ersten Takt des A'-Teils einfach die letzten sieben Takte des Abgesangs angehängt wurden.

Mit einer aus der ersten Phrase des Themas gewonnenen achttaktigen Coda wird der Satz beschlossen.

¹ Gotthold Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Berlin 1959, Bd. 2, S. 1118

1.9 Würdigung

Es dürfte in der gesamten Orgelliteratur kaum ein zweites Werk geben, in dem die große Kunst der Klassiker (später Mozart) und Romantiker, komplexe, logisch aufgebaute, in sich geschlossene und dennoch einfach und übersichtlich wirkende Großperioden zu formen, in ähnlich meisterhafter Weise fortgeführt wird wie in den ersten 48 Takten dieser Symphonie. In dieser Hinsicht ist die fünfte Symphonie von Widor das wichtigste Orgelwerk zwischen Bach und Liszt ("zwischen" im Sinne der musikalischen Evolution, nicht chronologisch verstanden).

In dem berechnenden Umgang mit Hörerwartungen durch Scheinreprise und Verschleierung der echten Reprise beweist Widor ein weitaus höheres Reflexionsniveau als sein Vorgänger Lefebure-Wély, der viele seiner Stücke gerade auf einen wirkungsvollen Wiedereintritt des Hauptthemas hin zu komponieren scheint. César Franck wiederum ist ehrlicher und tiefer, wenn er auf beides verzichtet.

Die in ihrer Art einmalige, überzeugende Synthese aus Variationssatz und Sonatensatzform hätte in ihrer ansprechenden Klanglichkeit, zusammen mit Widors meisterhaften Beherrschung des Kompositionshandwerks der fünften Symphonie durchaus einen Ehrenplatz in der Geschichte der Symphonie, nicht nur der Orgelsymphonie eintragen müssen. Woran liegt es, wenn dies nicht geschah? Kompositionsgeschichtlich wohl daran, dass diese Symphonie ca. 20 Jahre zu spät komponiert worden ist, Liszt und Wagner hatten längst neue Wege eingeschlagen, und rezeptionsgeschichtlich: zu "weltlich" für die Organisten, für Freunde von Orchestersymphonien als Orgelwerk außerhalb des Gesichtskreises.

2. Allegro cantabile

2.1 A-Teil


2.1.1. a-Teil

Nach einer kurzen, einstimmigen Einleitung stimmt die Solooboe eine charmante Melodie an, deren Quartauftakt aus den einander korrespondierenden Intervallen der volltaktigen Quint aufwärts und der auftaktigen Quart abwärts der Einleitung gleichsam die Synthese zieht.

Das Vorauszitat im ersten Satz Takt 30f im Pedal sollte bei der elementaren Bauweise dieses wohl auf altes Volksliedgut zurückgreifenden Motivs (etwa: „Maria durch ein' Dornwald ging“) nicht überbewertet werden. Natürlich ist es durch seine drei stufenweise aufsteigenden Töne mit Auftakt auch mit dem Thema des ersten Satzes verwandt.

Begleitet von Pizzikatobässen und duftigen gebrochenen Staccatodreiklängen des geschlossenen Positifs (Das Positif der Orgel von Lyon, wo die Uraufführung der fünfen Symphonie stattfand, war als zweites Schwellwerk ausgelegt) schwingt sich die Melodie über fast zwei Oktaven nach oben und bildet, das Prinzip der Phrasenverkettung auf der Basis eines Satzes (Satz als über sich hinausweisende Einheit von Phrase, Phrasenwiederholung und Entwicklung verstanden²), ein Prinzip, das etwa Wagner im Tristan-Vorspiel ab Takt 17 verwendet, einen genuin dreigliedrigen Vordersatz, den ein, abgesehen von der Schlusskadenz, identischer Nachsatz zu einer vierundzwanzigtaktigen Periode rundet.

Im Detail wäre der Aufbau dieser Periode etwa wie folgt zu beschreiben: Die zweite Phrase (T 9/10) greift unter Ausschluss des Auftakts auf die erste zurück und erweitert deren einzigen Sprung von der Terz zur Sext. Nach dem Anstoß des die Tonika/Dominant-Abwechslung aufgreifenden Basstons schwingt die Melodie weiter, nun um ein weiteres Achtel verkürzt. Sie verwendet dabei die Töne des Kopfmotivs (f-g-as), invertiert aber deren metrische Disposition (schwer-leicht-schwer → leicht-schwer-leicht). Durch die Erosion des

Phrasenanfangs bedingt, erscheint die rhythmische Zelle  ein Viertel später, wodurch die rhythmisch-metrische Struktur vollends ganz aufbricht, bis die Melodie nach einem Synkoptakt auf dem f' wieder Ruhe findet. Inzwischen ist aber auch die Harmonik in Bewegung gekommen und unterlegt die zum entspannten Verweilen einladende Subdominante der Parallelen. Die folgende Phrase fasst das Bisherige zusammen, indem sie rhythmisch den Anfang der ersten vier Takte (T 7) mit dem Schluss der zweiten (T 12-14) zusammenschließt, melodisch eine Antwort auf das Aufsteigen in Takt 13/14 gibt und harmonisch zur Tonika bzw. Dominante zurückführt. Auch hier ist das Phänomen zu beobachten, dass sich Musik, die sich einfach und unkompliziert gibt, als durchaus komplex erweist.

2.1.2. b-Teil

Die durch eine an diese Periode sich anschließende, viertaktige, dominantische Phrase und deren Wiederholung (T 31-38) hervorgerufene Erwartungshaltung

² Elmar Budde, Das musikalische Thema als Gegenstand der Analyse, in: Funkkolleg Musik, Weinheim, Basel und Mainz 1977, Studienbegleitbrief 1, S.80

wird nicht eingelöst, sondern, wie schon mehrmals im ersten Satz an eine andere Dominante weitergeleitet. Jene bildet die harmonische Grundlage für einen, den Oktav-Auftakt der vorigen Phrase aufgreifenden, in sich spiegelbildlichen Viertakter (T39-40), der zusammen mit einer lustigen Staccato-Phrase auf dem Positif eine kleine Periode in A-dur bildet. Bei deren Wiederholung wird ihre dominantische Spannung trugschlussartig wieder an die Hauptdominante zurückgegeben. Diese übernimmt nun das Motiv des Vordersatzes der As-Dur-Periode (T 39 / T 55) und leitet die Dominantspannung, nach einer Intensivierung, in die recht entfernten Tonarten A-Dur und a-moll, welche ihrerseits durch das Motiv des Nachsatzes der As-Dur-Periode dargestellt werden (T 43/51 / 63/68). Erst nach einem weitem Rückgriff auf die dominantischen Takte und ihr Motiv aus Oktavsprung und oberem Leitton (vgl. 3.Satz, T 8) und einer weiteren Intensivierung (chromatisches Aufsteigen von Bass und Sopran, T 76f) ist der Drang der Dominante zur Tonika nicht mehr aufzuhalten: Sie bricht den Satz auf (T 78) und leitet in einer allmählich absteigenden Sechzehntelfigur (vgl. 1.Satz, T 145ff) zur Reprise des Hauptthemas zurück.

2.1.3. Coda

Die sich in der Exposition anschließende dominantische Phrase ist durch eine ebenfalls skalenmäßig absteigende in der Tonika ersetzt (beides auf Grand Orgue). Sie erinnert in ihrer beruhigenden, zum Schluss führenden Wirkung an den Abgesang des ersten Satzes. Das kurze Motiv in Takt 109/110 ist höchst interessant: es bezieht sich rhythmisch auf die Takte 13 bzw. 17 und ergänzt melodisch die auf- bzw. absteigende Bewegung dort durch eine Pendelbewegung. Außerdem bringt Takt 110 das in den ersten Takten noch fehlende Intervall der absteigenden Quint. Von diesen vier Takten (107-110) werden immer kleinere Teile abgespalten, bis das Stück mit der aufsteigenden Quart c-f, mit der es begonnen hat, ausschwingt.

2.2. B-Teil

2.2.1.

Der träumerische Mittelteil des zweiten Satzes ist der ruhigste Abschnitt der ganzen Symphonie - 72 Takte darf sich eine einzige As-Dur-Kadenz Zeit nehmen! Nach 16 Takten Subdominante (T 128-143) wird mit einer gemessenen schreitenden Sequenz die Dominante vorbereitet (nur an dieser Stelle wird der Schwellkasten geöffnet) und erst nach weiteren acht Takten mit beruhigend abwärts schreitendem Pedal löst sie sich in die Tonika.

Das Kopfmotiv des dynamisch sich aufschwingenden Hauptthemas wird hier, in seiner Dur-Variante zu einer einfachen Dreiklangsumspielung umgeformt und der von liegenden Akkorden der Voix céleste begleiteten Soloflöte anvertraut. Von diesem kleinen Thema werden nach und nach immer kleinere Abschnitte abgespalten, bis von dem Dialog zwischen Sopran und Bass schließlich nur noch der einzige, trillerumspielte Ton as übrig bleibt.

Übrigens: Die Staccato-Version der Umkehrung (T 176ff und 184ff) war schon in der auslaufenden Basslinie der Coda des A-Teils (T 121ff) vorbereitet worden und stammt letztlich von einer kleinen Variante des Themas in Takt 87 ab. Die Melodie hat sich hier unwillkürlich von der umgekehrten Begleitung mitreißen lassen. In ihrem letzten Auslaufen nimmt die Pedalstimme (T 188ff) fast unbemerkt aber doch eindeutig auf den Pedaleinwurf im ersten Satz (T 190 bzw. 200) Bezug.

2.2.2.

Nachdem sich das thematische Material nun vollständig verflüchtigt hat (vgl. 1.Satz, Durchführung II, 2. Satz A-Teil, Coda), plätschert die Musik in Arpeggien dahin. Der C-Dur-Sphäre merkt man in keiner Weise an, dass sie fünfzig Takte später die Reprise einleiten soll. Selbst der Dominantseptakkord bei den Themenzitativen (T 220ff, 228ff) wirkt, nach der Septakkordkette, wenig zielstrebig. Immer wieder werden Abschnitte wiederholt und dem Echo nachgehört, bis sich die letzte Themenreminiszenz zu einer einstimmigen Linie verflüchtigt, die in einem weiten Bogen zum A-Teil zurückleitet (vgl. T 79ff). Die melodische Floskel des Arpeggio-Teils führt die Linie aus volltaktig fallender Quart (T 3) und Quint (T 110) mit Sext (T 200) und Sept (T 202) weiter. Die fallende Oktav (T 188) stellt die Verbindung zu dem anderen Motivkomplex mit Oktavsprung und Leittonumspielung her (vgl. 3.Satz).

2.3. A'-Teil

Die Reprise ist immer wörtlich, aber verschieden umfangreich: In der Erstfassung wird der ganze A-Teil wiederholt, dann nur die Kern-Periode und die Coda. In einer späteren Korrektur kürzt Widor lediglich den b-Teil etwas ab.

Wieder begnügt sich Widor nicht mit einer Erfüllung der Form, sondern er lässt sie sinnfällig, logisch und notwendig erscheinen, so die Reduktion des thematischen Materials gegen Ende des B-Teils. Die Metamorphose des Hauptthemas bewirkt gleichzeitig die Verschiedenheit und den Zusammenhang von A- und B-Teil.

3. Andantino quasi allegretto


3.1. A-Teil

3.1.1.

Im dritten Satz exponiert das Pedal einen thematischen Gedanken, der im Gegensatz zu allen bisherigen volltaktig beginnt. Das Anfangsintervall ist von der Sekund (1. Satz) über die Quart (2. Satz) zur Oktav geweitet. Wie die erste Periode im ersten Satz durch drei Kadenzen den f-moll-Dreiklang beschrieb, so schlägt die Melodie hier in einem sequenzartig wiederholten, durch Oktavsprung und Leittonumspielung charakterisierten, zweitaktigen Motiv den Des-Dur-Dreiklang an. Bei seinem dritten Auftreten wird das Motiv verkürzt, die Zweitaktigkeit wird verschleiert, schließlich bricht die Melodie aus dem ostinat auf des wiederholten Motiv (vgl. die Hartnäckigkeit, mit der schon im ersten Satz, T 17ff auf des insistiert wird) in einem Oktavsprung nebst oberem Leitton aus und kommt nach rezitativisch überleitenden Takten (vgl. Einleitung zum zweiten Satz) auf einem Orgelpunkt auf c zur Ruhe.

Die Oberstimmen nehmen den rhapsodisch freien Gestus auf und bestätigen c als Dominante von f-moll. Wie schon in der Einleitung zum zweiten Satz entspricht auch hier einer auftaktig steigenden Quart bzw. Quint (T 13) eine volltaktig fallende (T 15). Immer wieder drängt die Musik zur Tonika f-moll, wird aber jedes Mal auf der Dominante festgehalten. Die beiden wieder aus Oktavsprung und kleiner Sekund gebildeten Pedalsolotakte (T 23f) wirken wie ein großer Doppelpunkt für die nun folgende 32-taktige Periode - in As-Dur. Nach und nach wird sich zeigen, wieviel thematisches Material in diesen scheinbar improvisatorischen 2x12 Takten exponiert ist.

3.1.2.

Das äußerst gesangliche Thema (T 25-37) ist durch die Vereinigung sämtlicher Grundstimmen der Orgel auf 16- bzw. 32-Fuß-Basis und die Parallelführung in Sextakkorden von Sopran, Alt und Bass auf schwärmerischen Wohlklang ausgerichtet, wie in bis dato nur ein großes Streichorchesters zustande bringen konnte. Eine Viertaktphrase auf As wird auf der vierten Stufe wiederholt, bis sich, nun eine Oktav höher beginnend, ein weit ausladender Nachsatz anschließt. Der Quart-Auftakt wurde in Takt 13 durch das Einsetzen der Oberstimmen vorbereitet, die Punktierung (T 26) stammt aus dem Pedalsolo (T 2-7), der emphatische Aufstieg in der zweiten Phrase wurde Takt 20/21 schon vorweggenommen, das Motiv  (T 35 und 37) geht auf die Altstimme in Takt 15 zurück. Dazu kommt, dass jeweils in der Zäsur zwischen den Phrasen Alt

bzw. Tenor das Thema des Pedalsolos zitieren.

Im Nachsatz sequenzieren sich die ersten und zweiten Violinen und mit ihnen der ganze Satz in ungeahnte Höhen. In harmonischer Hinsicht bleiben wir aber trotz allem an es-moll kleben, bis in einem dreifach dominantischen F⁷-klang (T 47) der Bogen überspannt ist, der Satz aufbricht, die Stimmen auseinanderstieben und schließlich im Pianissimo zur Ruhe kommen.

Dieses Aufbrechen der Periode im siebten (nicht fünften oder neunten) Takt des Nachsatzes stört die metrische Struktur: Durch das Anhalten auf dem es' des Pedals werden die Takte 48 bis 50 sozusagen um ein Viertel „nach rechts“ verschoben bis Takt 51, durch einen Oktavsprung nach unten im Sopran, durch das aufstrebende Motiv im Tenor die erste Phrase der Periode, jetzt über dominantischem Orgelpunkt wieder erreicht wird. Vor dem Hintergrund der Viertaktigkeit ist sie um zwei Takte verschoben. Der mit dem volltaktig fallenden Motiv (z.B. von Takt 37), hier als ausdrucksvolle kleine Sext, beginnende Nachsatz erreicht daher die Tonika nach drei Takten auf der Eins des dreiunddreißigsten Taktes.

Bleibt noch auf einige Details hinzuweisen: auf den Portamentoauftakt der ersten Violinen (T 40), das aufstrebende Motiv von Takt 18, jetzt in der zweiten Violine (T 41, 43 und 45), von den ersten Violinen fortgesetzt, die Parallelführung von erstem Cello in hoher Lage mit den ersten Violinen (jeweils am Ende der Takte 42 und 44, der Satz ist hier streng fünfstimmig), die an Takt 21 anknüpfende Doppelschlagsfigur (T 46) - hier wird die dort erwartete Lösung nach F erreicht.

3.1.3.

Während die Oberstimmen in Seufzern dem Hauptthema nachträumen, wird gleichzeitig das Pedalthema, fast unbemerkt, zur Achttaktigkeit geschlossen (ähnlich wie in der Reprise des ersten Satzes).

3.2. B-Teil


Aus der Coda entwickelt sich allmählich eine durch Oktavsprung und Leitton an die ersten Takte anknüpfende ostinate Pedalfigur, als deren Vorankündigung sich nun die Pedaleinwürfe im ersten Satz (T 184 und 190) erweisen. Während das as am Anfang allzu rasch verlassen wurde, wird hier hartnäckig daran festgehalten. Die Streicherseligkeit weicht einer aufgewühlten Stimmung. Die Tonart verdüstert sich nach as-moll, der übervolle Klang von vorhin wird leer und hohl, über einem unruhig trommelnden Pedal heult von fern her (geschlossenes Schwellwerk) eine merkwürdige Melodie - spätestens Takt 79

erweist sie sich als vom Pedalthema abgeleitet. Takt 81/82 wieder aufsteigende Quartern, ab Takt 85 bewegen sich die Oberstimmen in parallelen Sextakkorden. Ihre Wirkung ist aber völlig verschieden von der der Sextakkordkette in den Takten 25ff. Durch die enharmonische Umdeutung eines zur Subdominante zwischendominantischen Dominantseptakkord in einen doppeldominantischen übermäßigen Quartsextakkord werden wir von strahlendem C-Dur überrascht. Diese Stelle könnte geradezu als Musterbeispiel für enharmonische Modulation dienen. Der Spuk ist vorüber - Widor ergeht sich in der ach so schönen Wendung von der Tonika über einen Durchgang im Bass zu deren Parallelen und weiter zur Doppeldominante. Hemiolen und Synkopen machen wieder auf eine Modulation aufmerksam:

$$3DD^{7,9}[C\text{-dur}] = {}_6s^5[e\text{-moll}]$$

Wie fast jeder ungewohnte harmonische Schritt wird auch diese Umdeutung wiederholt, bis die Bewegung sich schließlich beruhigt und der ganze Teil, auf e-moll beginnend, wörtlich wiederholt wird. Die erste enharmonische Umdeutung führt uns so unweigerlich nach As-Dur, die zweite nach C-Dur. Es wird also wieder diesen beiden Tonarten eine zentrale Rolle zugewiesen. C-Dur wird dominantisiert. Wir haben damit eine ähnlich Situation wie am Anfang des Satzes (von As-Dur kommend dominantisches C-Dur). Der Satz wird dünner, die Stimmen versickern nach und nach, nur noch der Sopran bleibt mit dem Pedalostinatomotiv übrig (ähnlich wie im ersten Satz, T 145ff der Tenor), aus dessen c^{'''} sich als neuer Gedanke ein Akkordbrechungsmotiv in Achteltriolen mit gehaltener Oberstimme, ähnlich dem in der zweiten Hälfte des Mittelteils des zweiten Satzes. (Die Triolenachtel sind, befolgt man Widors Metronomisierung, den Achtel des Mittelteils gleich.) Bei diesem scheinbar neuen Gedanken handelt es sich aber lediglich um die Begleitung der pianissimo einsetzenden Reprise.

3.3. A'-Teil

Die zweiunddreißigtaktige Periode schließt sich hier unmittelbar an das Pedalthema an, dafür ist die Coda entsprechend erweitert. Die Periode ist also, bei gleicher Ausdehnung von Exposition und Reprise jeweils nach innen, zur Mitte des Satzes zu gelagert. Die letzten Takte bringen eine Überlagerung von Elementen der beiden Themen des A-Teils: Der Bass schreitet mit dem Motiv des Pedalthemas eine Oktave abwärts, während die Manualstimmen durch die in die b-Region driftende Harmonik, durch den Rhythmus , durch die Registrierung (Fonds 16.8.4) und durch die langsam nach oben steigende Oberstimme an die Takte 41 bis 46 des Hauptthemas erinnern.

4. Adagio

Der Satz erinnert in seiner strengen Fünfstimmigkeit und seinem gleichmäßig strömenden Fluss an die klassische Vokalpolyphonie. Durch die Registrierung Voix céleste bei geschlossenem Schwellwerk entsteht eine mystische Stimmung.

In den Takten 1 bis 4 werden Sopran und die Soloflöte im Tenor im Kanon der Oktave geführt. Das Thema gliedert sich in $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$ Takte. Der Ambitus der Terz im ersten halben Takt wird durch die Umkehrung des Motivs um einen Ton nach oben erweitert. Der erste Sprung der Melodie, eine Quint abwärts, fügt den nächsttieferen Ton hinzu. Durch den Ausgleich dieses Sprungs kommt Bewegung (Sechzehntel) ins Thema. Vorsichtig erweitert die Melodie ihre Grenzen Halbton für Halbton nach unten um nach einem Sextsprung aufwärts und dessen Ausgleich auf der fünften Stufe zu schließen.

Während die ersten vier Takte an der Tonika C-Dur festhalten, bewegt sich der Satz in den folgenden Takten langsam nach oben. ähnlich großräumige Sequenzen sind auch eine für Bach typische Kompositionsweise. (Hermann Keller schreibt über das e-moll-Praeludium von Johann Sebastian Bach: „Eine besondere Bedeutung verleihen dem Satz die Sequenzen, die, in der schweren Bewegung ganzer Takte, fallend und steigend, den musikalischen Körper heben und senken wie einen mächtigen Schiffsleib, der durch die Wellen des Meeres stampft“³) Doch statt des erwarteten Themeneinsatzes auf der Tonikaparallelen a-moll weicht die Musik im letzten Moment nach Des-Dur aus (erneut Des-Dur!) und fällt ins Pianissimo zurück.

Durch eine einfache Quintschrittsequenz wird die Musik innerhalb von zwei Takten (T13f) von Des-Dur bis D-Dur angehoben (vgl. 1.Satz, Durchführung II). Takt 15, also genau in der Mitte des Satzes, wird der höchst Ton g“ erreicht und es erfolgt ein Themeneinsatz der Soloflöte, die seit Takt 4 pausiert hatte, auf der Dominante, aber der volle Klang wird wieder im letzten Moment zurückgehalten.

Schon nach zwei Takten weicht die Musik nach H-Dur aus - die Tonart C-Dur wird also durch die Dreiklänge auf ihrem oberen und unteren Leitton eingekreist. Der „mächtige Schiffsleib“ senkt sich wieder (T 17ff). Nach einer über die b-Region ablaufenden Steigerung, in der drei Stimmen gleichzeitig Sechzehntelbewegung haben, erreichen wir in Takt 21 wieder C-Dur mit einem Themeneinsatz im Tenor, den die Soloflöte einen Takt später nun im Sopran beantwortet.

³ Hermann Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig o.J., S. 119

Endlich bleibt der im Crescendo erreichte Forte-Klang erhalten, ja er wird durch ein Sechzehnfußregister nach unten erweitert. Bemerkenswert die Gegenführung der beiden Pedalstimmen in den Takten 23 und 24 und von Pedalstimme und oberer Manualstimme im folgenden Takt.

Nach einer ausgedehnten Coda klingt der Satz in vollgriffigen C-Dur Akkorden ruhig aus.

5. TOCCATA - Allegro

In der Toccata sind vielfältige Beziehungen sowohl zu den anderen Sätzen der Symphonie als auch zu den verschiedenen Zeitströmungen festzustellen.

5.1.

- Der packende Rhythmus wäre nicht möglich gewesen ohne die so genannte "weltliche" Orgelmusik von Widor's Vorgängern mit ihren *marches* und ihrer Beeinflussung durch die Oper
- Im Hinblick auf die Form hatten wir oben schon eine Filiation zu Lefébure-Wély aufgezeigt.

Auf Johann Sebastian Bach weisen gleich mehrere Verbindungsstränge:

- zunächst die Gegenüberstellung von virtuosen Manualfiguren und Pedal-Cantus-firmus (Heilig-Geist-Phantasie)
- dann vor allem das Prinzip der Diminution eines reichen Harmonieschemas in einer einheitlichen, gleichmäßigen Faktur
- und auf Bach als synonym für "alte Meister" schließlich die Durezza-ligature-Technik in der Coda (T 63-73). [N.B.: die berühmten Toccaten von Bach und Widor schließen beide plagal]
- Die Harmonik weist über Bach hinaus auf romantische Techniken: Widor macht ausgiebig Gebrauch von den verschiedenen Umdeutungsmöglichkeiten des Quintsext bzw. Dominantseptakkords:

T 1-3 Quintsextakkord Tonika wird Subdominante Quint höher

T 22-25	Quintsextakkord	phrygische Kadenz	Halbton tiefer (!)
T 26f, 29f, 42f	Dominantseptakkord	$D^7 = DD_{5>}^{7,9>}$	große Terz höher
T 28f	Dominantseptakkord	$D^7 = D_{5>}^{7,9>}$	Halbton tiefer

- Der Phrasenaufbau des Themas setzt das Studium deutscher Klassiker und Romantiker voraus:
T 9-11 (1) Dreitaktphrase

T 12,13 (2) Abspaltung von (1)

T 14,15 (3) Variante von (2)

T 16,17 (4) Wiederholung von (3) Satz

T 18-22 (5) Nachsatz zu (3) und (4)

T 22 Identität des letzten Taktes des A-Teils mit dem ersten des B-Teils

5.2.

- Die Verbindung von Oktavambitus mit Leittonumspielung (Sechzehntel der rechten Hand) hatte vor allem im Andantino quasi allegretto eine zentrale Rolle gespielt.

- Der Rhythmus der Akkorde war in der zweiten Variation (T 72ff) und in den Pedaleinwürfen (T 184 und 189) vorbereitet worden.

- Die Modulation in Großterzen aufwärts war schon in der Durchführung I des ersten Satzes und im B-Teil des zweiten Satzes angewandt worden.

- Die in jedem Satz individuell gestaltete Rückleitung zur Reprise ist hier folgendermaßen ausgeführt:

Im ersten Abschnitt des Mittelteils (T 22-32) war aufgrund kräftiger Modulationen kein tonales Zentrum mehr auszumachen, der folgende Abschnitt (33-40) wiederholt die einleitenden acht Takte in D-Dur (Großterzbeziehung), variiert durch einen immer rascheren Austausch von Sechzehntelbewegung und Akkorden zwischen den Händen, der Rückleitungsteil scheint Fis-Dur zu stabilisieren. - Der unbefangene Hörer wird die Fanfarenmotive im Pedal (T 46ff) als auftaktig zur Eins wahrnehmen. Er wird in dieser Ansicht durch die Verschiebung des Sechzehntelgruppe von der Eins auf die Zwei bestätigt. - Die Reprise erfolgt also einen Halbton „zu tief“ und einen Schlag „zu früh“.

Durch diesen dichten Beziehungskomplex erfüllt dieses Stück, das so häufig alleine gespielt wird, die Funktion eines echten Finales, das nicht nur einen

wirksamen Abschluss bildet, sondern, durch Rückgriffe auf älteres thematisches Material, die Symphonie zu einem Ganzen rundet. Außerdem zeigt sich hier Widders Kraft, heterogene Elemente zu einer neuen Einheit mit individuellem Ausdruck zu verschmelzen, in besonderem Maße.

Copyright © 1988 Christoph Maria Moosmann