

Charles-Marie
WIDOR

Symphonie IV
op. 13,4

herausgegeben von / edited by
Georg Koch

Ausgewählte Orgelwerke · Selected Organ Works
Urtext



Carus 18.177

Vorwort

Absicht unserer Widor-Ausgabe ist es, einen repräsentativen Ausschnitt aus dem großen symphonischen Orgelwerk des Komponisten zu bieten und in Form moderner Urtexteditionen neu zugänglich zu machen.

Kennzeichnend für die Überlieferungsgeschichte der Symphonien sind die fortwährenden Änderungen, die Widor auch noch nach den jeweiligen Erstveröffentlichungen vorgenommen hat. Diese sich zum Teil über Jahrzehnte hinziehenden Überarbeitungsprozesse spiegeln sich in einer Reihe von Folgeauflagen wider, in denen die Symphonien in mehr oder weniger stark revidierten Versionen erschienen sind.

Grundsätzlich zieht die vorliegende Auswahlsgabe der Orgelwerke Widors die jeweils letzte zu Lebzeiten des Komponisten erschienene Edition als maßgebliche Quelle heran.¹ Diese wird einer sorgfältigen Durchsicht unterzogen, um eindeutige Druckfehler und Unstimmigkeiten zu beheben, Zweifelsfälle zu kommentieren und ggf. Alternativlösungen anzubieten. Alle Entscheidungen und Korrekturen werden nach den Prinzipien heutiger editionswissenschaftlicher Methoden dokumentiert und begründet mit dem Ziel, einen möglichst genauen und authentischen Notentext zu bieten. Unter diesem Aspekt finden auch jene Korrekturen Berücksichtigung, die Widor nach Drucklegung der letzten zu seinen Lebzeiten erschienenen Auflage bisweilen noch anbrachte; zudem wird auf wichtige Lesarten aus früheren Ausgaben hingewiesen. Darüber hinaus finden sich in den Bänden Vorschläge zur Ausführung einzelner Stellen, die als Anregungen für die Interpretation gedacht sind.

Zur Biographie Widors

Charles-Marie Jean Albert Widor wurde am 21. Februar 1844 in Lyon als Sohn von François-Charles Widor (1811–1899) und dessen Ehefrau Françoise-Elisabeth Peiron (1817–1883) geboren. Sein Vater war Titularorganist der Kirche Saint-François-de-Sales und darüber hinaus als Pianist, Komponist und Musiklehrer tätig; er genoss als Musiker ein beachtliches Ansehen. Widors Mutter Françoise-Elisabeth war die Großnichte von Joseph-Michel Montgolfier, einem der Erfinder des Heißluftballons,² und die Nichte des Ingenieurs und Erfinders Marc Séguin. Widor erhielt den ersten Orgelunterricht von seinem Vater. Bereits während seiner Schulzeit am Collège des Jésuites in Lyon wurde der elfjährige Charles-Marie im Jahr 1855 Organist der Kapelle des Collège und vertrat seinen Vater regelmäßig an der Kirche Saint-François-de-Sales. Auf Vermittlung des Orgelbauers Aristide Cavallé-Coll (1811–1899), einem Freund der Familie Widor, ging Charles-Marie Widor 1863 für einige Zeit³ nach Brüssel, wo er von Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) im Orgelspiel sowie von François-Joseph Fétis (1784–1871) in Kontrapunkt, Fuge und Komposition unterrichtet wurde.

In dieser Zeit übte er täglich von morgens 8.00 Uhr bis in den späten Nachmittag. Vor dem Abendessen spielte er Lemmens das auswendig gelernte Werk – meist von Bach – vor und schrieb anschließend am Abend eine vierstimmige Fuge, die er seinem zweiten Lehrer in Brüssel, François-Joseph Fétis, am nächsten Morgen um 7.00 Uhr zur Korrektur vorlegte. Aus dieser Mühle trat ein Orgelvirtuose, dessen Ruhm sich in Frankreich schnell verbreitete.⁴

Ende der 1860er Jahre zog Widor nach Paris, wo er bereits im Januar 1870, also im Alter von nur 25 Jahren, die Nachfolge des kurz zuvor verstorbenen Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817–1869) als Organist der großen Cavallé-Coll-Organ an

der Pfarrkirche Saint-Sulpice antrat. Cavallé-Coll, Camille Saint-Saëns (1835–1921) und Charles Gounod (1818–1893) hatten sich beim Kirchenvorstand für seine Ernennung eingesetzt. Ursprünglich war die Anstellung auf ein Jahr befristet, doch ungeachtet des offiziell nie aufgehobenen Provisoriums blieb Widor fast 64 Jahre Organist an Saint-Sulpice.

1890 wurde Widor Nachfolger des am 8. November verstorbenen César Franck (1822–1890) als Orgellehrer am Pariser Conservatoire. Den Orgelunterricht gestaltete er nach dem Vorbild von Lemmens grundlegend neu „in der Absicht, allgemein das Orgelspiel zu erneuern und insbesondere die authentische Tradition der Interpretation der Werke Bachs wieder aufleben zu lassen. Sie ist mir vererbt worden durch meinen Lehrer Lemmens [...]“⁵. Widor darf als Begründer der „französischen Orgelschule“ gelten; Louis Vierne (1870–1937), Charles Tournemire (1870–1939), Marcel Dupré (1886–1971) und Albert Schweitzer (1875–1965) – den Widor zu seiner Bach-Biographie anregte – waren neben vielen anderen bedeutenden Organistenpersönlichkeiten seine Schüler. Am 1. Oktober 1896 übernahm Widor die Leitung der Kompositionsklasse als Nachfolger des zum Direktor ernannten Théodore Dubois (1837–1924).⁶ Im Gegensatz zu seiner vorherigen Tätigkeit als Orgellehrer konnte Widor als Kompositionslehrer jedoch keinen ähnlich prägenden Einfluss entfalten.

Widor wird heute v. a. als Komponist von Orgelmusik wahrgenommen, sein Gesamtwerk umfasst jedoch Werke nahezu aller musikalischer Gattungen: Klaviermusik, Kammermusik, Symphonien, Opern, Ballette, Kirchenmusik, darunter die Messe op. 36 für zwei Chöre und zwei Orgeln, Lieder und Solokonzerte. Obwohl sich Widors Musiksprache im Laufe seiner über 60-jährigen kompositorischen Tätigkeit wandelte, blieb sie stets in der Tradition des 19. Jahrhunderts verwurzelt. So galt seine Musik nach 1900 als nicht mehr zeitgemäß. Dessen ungeachtet war Widor eine der meist geehrten Musikerpersönlichkeiten in Frankreich: Er war Grand Officier der „Légion d’Honneur“ (Ehrenlegion) und Mitglied des Institut de France in der Académie des Beaux-Arts, ab 1914 deren *secrétaire perpétuel*; außerdem erhielt er zahlreiche ausländische Auszeichnungen. Am 12. März 1937 starb Widor im Alter von 93 Jahren in seiner Wohnung in Paris.

Orgelbau und Orgelmusik in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte die klassische französische Orgelmusik, die ihre historische Verankerung in der Alternativ-Praxis der Messe und der Vesper hat, einen qualitativen Niedergang. Nach der Revolution 1789 kamen Orgelbau und Orgelmusik vor allem in Paris fast ganz zum Erliegen. Ab den 1830er

¹ Über den Verbleib der Autographe zu den Orgelsymphonien ist – mit Ausnahme der *Symphonie Romane* – nichts bekannt.

² Ob Widor mit dem Motto „Soar above“ [Steige nach oben], das er den Druckausgaben seiner Orgelsymphonien voranstellte, auf seine Abstammung von den Brüdern Montgolfier anspielen wollte?

³ Die genauen Daten seines Brüsseler Aufenthaltes sind unklar; es dürfte sich wohl nur um einige Monate gehandelt haben.

⁴ Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Bd. 2: *Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor*, Stuttgart 2000, S. 23.

⁵ Von Louis Vierne mitgeteilt in: Vierne, *Meine Erinnerungen*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus, Köln 2004, S. 42.

⁶ Alexandre Guilmant (1837–1911), wie Widor Schüler von Lemmens, wurde Nachfolger Widors als Leiter der Orgelklasse.

Jahren jedoch wurden auch in Paris allmählich wieder Orgeln gebaut, was Orgelbauer veranlasste, sich dort niederzulassen. 1821 kam Louis Callinet aus dem Elsass nach Paris, 1826 der Engländer John Abbey, der die ersten französischen Orgeln mit Schwellkästen baute. 1834 verlegte Cavallé-Coll seine Firma von Toulouse nach Paris. Seine Neubauten 1838 in Notre-Dame-de-Lorette und 1841 in der Basilique Saint-Denis sind Marksteine für die Entwicklung zur französisch-symphonischen Orgel.

Der damals in Frankreich vorherrschende Orgelstil orientierte sich an der zeitgenössischen Oper und Operette. Pastoralen, Gewitterszenen, Walzer und Märsche prägten das Orgelspiel sowohl im Gottesdienst als auch im etwa 1830 aufkommenden Orgelkonzert. Vertreter einer in der liturgischen Tradition stehenden Orgelmusik wie Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858) und François Benoist (1794–1878) waren Ausnahmerecheinungen. Die gefeierten Auftritte von Adolph Friedrich Hesse (1809–1863) in Paris 1844 brachten dann erstmals größere Kreise der französischen Organisten mit der deutschen Orgeltradition und dem virtuoson Pedalspiel in Berührung. Einen noch stärkeren Eindruck auf die Pariser Organistenszene hinterließen 1850 und in den Folgejahren die Gastspiele des Belgiers Jacques-Nicolas Lemmens, dessen Spiel sich durch eine neuartige Kraft und Strenge auszeichnete.

In der Zeit des *Second Empire* (1852–1870) erlebte Frankreich eine neue wirtschaftliche Blüte, Paris stieg zu einer modernen Metropole auf. Repräsentative Gebäude, darunter auch neue Kirchen, entstanden. In diese Periode fällt zudem die maßgeblich auf Dom Prosper-Louis-Pascal Guéranger OSB (1805–1875) zurückgehende liturgische Erneuerungsbewegung, die eine Reform der Gregorianik mit einschloss und 1853 ihren Niederschlag in der Gründung der *École de musique classique et religieuse* von Louis Niedermeyer (1802–1861) fand. Prominente Absolventen der *École Niedermeyer* waren etwa Gabriel Fauré (1845–1924) und Eugène Gigout (1844–1925).

Spätestens mit César Franck, ab 1859 Organist der Kirche Sainte-Clotilde in Paris, kommt es zu einer ausgeprägten Wechselwirkung zwischen symphonischer Orgel, Orgelspiel und Orgelkomposition. Sein 1868 im Druck veröffentlichtes Werk *Grande Pièce Symphonique* ist die erste französische Orgelkomposition, die, wie schon durch den Titel nahegelegt, das Symphonische sowohl hinsichtlich der Dimension als auch in Bezug auf die orchestrale Klangvorstellung für die Orgel in Anspruch nimmt.

Die Orgelsymphonien Widors und ihr Bezug zur französischen symphonischen Orgel

Wie erwähnt, übernahm Widor 1870 das Organistenamt an der Kirche Saint-Sulpice in Paris. Mit der dortigen Cavallé-Coll-Organen stand ihm ein Instrument zur Verfügung, das sich als enorm inspirierend erweisen sollte. „Hätte ich die Verführung dieser Klangfarben, den mystischen Reiz dieser Klangwelle nicht empfunden, so hätte ich nie Orgelmusik geschrieben.“⁷ Seine groß angelegten Orgelwerke nannte Widor selbstbewusst *Symphonies*. Eine erste Reihe von vier Orgelsymphonien erschien 1872 als op. 13 bei J. Maho. Widors Schüler Louis Vierne äußerte sich noch über 30 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung: „Es ist, seit J. S. Bach, das größte Monument, das zum Ruhm der Orgel errichtet wurde“.⁸ 1879 erschienen dann unter der Opusnummer 42 die Symphonien V und VI als erster Teil einer wiederum vier Werke umfassenden Serie bei Mahos Nachfolger Hamelle. 1887 wurden diese Symphonien, mit ersten Änderungen versehen und

um die Symphonien VII und VIII ergänzt, erneut aufgelegt. In der Edition von 1887 ließ Widor zudem die Symphonien I bis IV ein weiteres Mal, und zwar in teilweise stark revidierter Form, abdrucken. Ferner stellte er den acht fortlaufend paginierten Symphonien ein *Avant-propos* voran, das Auskunft gibt über den „Charakter [dieser Werke], den Stil, das Vorgehen bei der Registrierung und die [...] verwendeten Zeichen“⁹. Den Abschluss des orgelsymphonischen Werkes von Widor bilden die 1895 bei Schott in Mainz erschienene *Symphonie Gothique* op. 70 und die 1900 bei Hamelle veröffentlichte *Symphonie Romane* op. 73.

Widors Symphonien sind weniger Symphonien im eigentlichen Sinn als groß angelegte Suiten. Trotz ihrer mehrsätzigen Anlage orientieren sie sich kaum an der symphonischen Form als Idee eines kohärenten Ganzen, was sich unter anderem im gänzlichen Verzicht auf die Sonatenhauptsatzform in den ersten vier Symphonien ausdrückt. In den Symphonien op. 42 ist freilich eine Annäherung an das Symphonische im obigen Sinne zu beobachten. So weisen die Einzelsätze hier eine ausgedehntere Anlage auf, verbunden mit größeren spieltechnischen Anforderungen. Erst von der Symphonie VII an zeigen sich satzübergreifende, zyklische Zusammenhänge. In der *Symphonie Gothique* verwendet Widor in zwei Sätzen Motive des gregorianischen Weihnachtsintrotitus *Puer natus est*, in der *Symphonie Romane* gründet der zyklische Zusammenhang aller Sätze auf dem gregorianischen *Haec dies*, dem Graduale des Ostersonntags. In erster Linie beruht das Symphonische der Orgelsymphonien Widors auf ihrem engen Bezug zur symphonischen Orgel mit ihren erweiterten klanglichen Möglichkeiten. Widors Absicht ist es, einen dem romantischen Orchester ebenbürtigen Klangkörper zu etablieren und in diesem Sinne die Klanglichkeit seiner Orgelsymphonien zu gestalten. Daher sind Widors Orgelwerke eng an den durch Cavallé-Coll entwickelten Klang der französischen symphonisch-romantischen Orgel gebunden. „So ist die moderne Orgel ihrem Wesen nach symphonisch. Für das neue Instrument braucht man eine neue Sprache, ein anderes Ideal als das der scholastischen Polyphonie.“¹⁰ Für Widors weitere Gedanken dazu sei auf die entsprechenden Ausführungen im unten abgedruckten *Avant-propos* von 1887 verwiesen.

Obwohl Widor mit der Cavallé-Coll-Organen in Saint-Sulpice ein fünfmanualiges Instrument mit 100 klingenden Registern zur Verfügung stand, nehmen die Registrierungsanweisungen Widors Bezug auf eine „normale“ dreimanualige französisch-romantische Orgel mit Grand-Orgue, Positif, Récit und Pédale. Insgesamt geht er von einer klanglich einheitlichen Wiedergabe aus, die stets die große Linie im Blick behält:

Widor hat dem unruhig wirkenden Übermaß der Farbgebung Einhalt geboten. Abgesehen von der am Kopf jedes Satzes angebenen Grundregistrierung der Fond- und Einführungsstimmen, tritt nirgends, auch im Verlauf der längsten Symphoniesätze, eine neue Registrierungsphase auf, die nicht durch eine neue Idee oder eine bestimmende Wendung ihre Erklärung fände.¹¹

⁷ „Si je n'avais pas éprouvé la séduction de ces timbres, le charme mystique de cette onde sonore, je n'aurais pas écrit de musique d'orgue.“ Charles-Marie Widor, „Les Orgues de Saint-Sulpice“, in: Gaston Lemesle, *L'église Saint-Sulpice*, Paris [1931], S. 138.; hier zitiert nach Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997, S. 106.

⁸ „C'est, depuis J.-S. Bach, le plus vaste monument élevé à la gloire de l'orgue.“ Louis Vierne, „Les Symphonies pour Orgue de Ch.-M. Widor“, in: *Le Guide Musical* (Nr. 48, 6. April 1902), S. 320; hier zitiert nach Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (wie Anm. 7), S. 128.

⁹ „[...] le caractère, le style, les procédés de registration, les signes conventionnels“. Das *Avant-propos* ist in unten auf S. XI f. wiedergegeben.

¹⁰ „Tel est l'orgue moderne, essentiellement symphonique. A l'instrument nouveau il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique.“ Widor, *Avant-propos* von 1887.

¹¹ É. Rupp, *Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1929, S. 290.

Zur Interpretation

Anknüpfend an die Unterrichtsmethode seines Lehrers Lemmens postulierte Widor für das Orgelspiel verbindliche Regeln, die Louis Vierne in kurzen Worten zusammenfasste: „Strenges Legato in allen Stimmen, genaue Artikulation der Tonwiederholungen (notes répétées), Bindung der gemeinsamen Töne (notes communes), Betonungen, Atmung, Phrasierung, planvolle Nuancierungen“¹². Hinzuzufügen sind noch das genaue Anschlagen und Loslassen der Tasten unter sorgfältiger Beachtung der Notenwerte und Pausen, das Spiel von Staccato-Noten im halben Notenwert, das Vermeiden jeder unnötigen Bewegung beim Spiel und eine sparsam eingesetzte Agogik im Dienst des Werkes und seiner formalen Gestaltung. Hans Klotz schreibt über seinen Unterricht bei Widor:

Seine Forderungen umfaßten die gegensätzlichsten Dinge: straffe Rhythmik / gepflegter Anschlag, intensivster Ausdruckswille / kleinste Bewegungen von Fingern und Füßen, emotionale Erregung / Ruhe und Größe der Darstellung – „calme et grandeur“, wie er im Vorwort zu seiner Symphonie Romane schrieb, „digne, edel, vornehm“, wie er sich im Unterricht ausdrückte (calme, nicht tranquille: tranquille ist der Unerregbare, calme ist der, der trotz der Erregung die Ruhe wahrt; digne heißt hier „würdevoll“).¹³

Zur Symphonie IV

Als Entstehungszeitraum eines Großteils der Sätze der ersten vier Symphonien ist die Zeit zwischen 1870 – Widors Amtsantritt als Organist der Kirche Saint-Sulpice in Paris – und der Drucklegung 1872 anzunehmen. Für einige Sätze scheint Widor auch auf Sonntagsimprovisationen in Saint-Sulpice sowie auf frühere Werke aus den 1860er Jahren zurückgegriffen zu haben.¹⁴ In der 1872 erschienenen Erstausgabe, ebenso noch in der Folgeauflage von 1879, umfasste die *Symphonie IV* nur vier Sätze, nämlich *Toccata*, *Fugue*, *Andante* (die ursprüngliche Version des *Adagio*) und *Final*. Im Zuge der Drucklegung der Symphonien VII und VIII 1887 wurden auch die frühen Symphonien erneut aufgelegt und von Widor teilweise stark revidiert. Nun enthielt die *Symphonie IV* zusätzlich die Sätze *Andante cantabile* und *Scherzo*, und überdies erfuhr der Schluss des letzten Satzes, jetzt als *Finale* bezeichnet, eine größere Überarbeitung.

Die eröffnende **Toccata** greift mit ihren punktierten Rhythmen, Akkordblöcken und ihrem Laufwerk charakteristische Merkmale sowohl der französischen Ouverture als auch der deutschen Tastenkunst des Barock auf, bedient sich aber der Harmonik des 19. Jahrhunderts. Auf den Mittelteil lässt Widor eine variierte Reprise des Anfangs folgen und überträgt so die Charakterzüge des *Stylus phantasticus* in eine zeitgenössische formale Sprache. Als klanglich kontrastierender Satz schließt sich eine mit den Grundstimmen zu spielende **Fugue** im *Siciliano*-Rhythmus an. Ebenfalls in der Grundtonart und in erkennbarer motivischer Verwandtschaft zum ersten Satz stehend, greift sie die barocke Tradition des Satzpaars *Toccata und Fuge* auf, atmet aber in ihrer Tonsprache den Geist Mendelssohns. Das liedhafte Thema des **Andante cantabile** erscheint dreimal, wobei die betreffenden Teile jeweils durch einen kurzen dazu in Kontrast stehenden Abschnitt voneinander getrennt werden. Die ersten beiden Male wird das Thema mit Gambe und Voix céleste auf dem Récit vorgetragen, das dritte Mal mit der Flûte 8' auf dem Grand-Orgue. Dabei verändert sich jeweils nur die Begleitung, indem deren Notenwerte von Mal zu Mal verkleinert werden.¹⁵ Der Satz erschien erstmals in der Ausgabe 1887 und ist, wie Émile Rupp berichtet, eine Übertragung des um 1867 entstandenen langsamen Satzes aus einem Klavierkonzert Widors: „Widor

teilte mir seinerzeit mit, daß dieser Satz ursprünglich nicht für Orgel bestimmt war, sondern einer Jugendkomposition, einem Klavier-Orchesterkonzert angehörte, welches der Meister als 16 jähriger Lizeist geschrieben und später vernichtet hat.“¹⁶ Wie das *Andante cantabile* wurde auch das **Scherzo** der Symphonie erst 1887 hinzugefügt. Dieser Satz behielt, mit Blick auf alle Symphonien und deren Revisionen, als einziger den Titel *Scherzo* bei, obwohl weiteren Sätzen in anderen Symphonien ebenfalls ein „Scherzo-Charakter“ zugesprochen werden kann. Über einem auf 8'-Basis registrierten Pedal erklingt das Staccato-Thema in einer aparten Registrierung mit Bourdon 8' und Flûte 4' des Récit im Wechsel mit dem an das Récit gekoppelten Bourdon 16' des Grand-Orgue. Das sich davon im Charakter abhebende Trio ist ein freier zweiteiliger Kanon zwischen Hautbois und Flûte über zweistimmigem Pedal. Nach der Wiederholung des ersten Teils beschließt eine Coda über einem Orgelpunkt, die das Thema des Trios aufgreift, den Satz. Im ruhigen **Adagio** erklingt das durch seinen synkopierten Rhythmus geprägte Thema auf dem Récit mit der Voix humaine, einem Register, das in keiner anderen Symphonie in der letzten Fassung mehr vorkommt. Kontrastierende Teile erklingen mit den Grundstimmen 16', 8' und 4' von Grand-Orgue und Positif. Im letzten Abschnitt übernimmt die Flûte 8' das Anfangsthema, dessen prägnanter Rhythmus in der abschließenden Coda auch im Pizzicatobass des Pedals durchscheint. Ein kraftvolles Hauptthema prägt das **Finale**. Nach seiner erstmaligen Vorstellung folgt ein Abschnitt, der durch einen Oktavsprung mit anschließenden Tonleiterauschnitten und Fragmenten des Hauptthemas charakterisiert ist und schließlich wieder zu diesem zurückführt. Einem weiteren, von einer Triolenbewegung durchzogenen Abschnitt in d-Moll folgt erneut das Hauptthema, nun allerdings in B-Dur und im Mezzoforte. Der sich anschließende Teil, in dem das Thema nunmehr stärker verarbeitet wird, mündet in einen Orgelpunkt, der zur letzten Reprise des Hauptthemas im Grand-Chœur überleitet.

Als Hauptquelle der vorliegenden Edition diente die letzte zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte Ausgabe, erschienen bei J. Hamelle, Paris 1929. Darüber hinaus fand ein erhaltenes Druckexemplar dieser Ausgabe aus dem Besitz Widors mit eigenhändigen Korrekturen des Komponisten Berücksichtigung. Zudem wurden zur Klärung von Unstimmigkeiten in der Hauptquelle frühere Auflagen vergleichend hinzugezogen.

Ein Dank geht an die Gaylord Music Library, Washington University in St. Louis, USA, sowie an die Bibliothèque nationale de France, Paris, für die freundliche Bereitstellung von Quellen. Für fachkundige Auskünfte danke ich meinem verehrten Lehrer Hans Musch sowie Gerhard Gnann und Christophe Mantoux. Schließlich geht ein Dank an Sebastian Hammelsbeck für wichtige Anregungen bei der Betreuung der Ausgabe und an Karin Borgmeyer für ihre wertvolle Hilfe bei den Korrekturarbeiten.

Mühlhausen, Februar 2017

Georg Koch

¹² Louis Vierne, *Meine Erinnerungen* (wie Anm. 5), S. 42 f.

¹³ Hans Klotz: „Erinnerungen an Charles-Marie Widor“, in: *Ars Organi*, Bd. XXIV, H. 51, 1976, S. 10 f.

¹⁴ Siehe hierzu auch: John R. Near, *Widor: A Life beyond the Toccata*, Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2011, S. 78 f.

¹⁵ „Die Schlichtheit des Stücks und sein höchst ansprechendes Thema machen dieses *air varié* ohne Zweifel zu einem der beliebtesten Orgelwerke Widors.“ Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (wie Anm. 7), S. 464. „Marcel Dupré spielte diesen Satz während der Konsekration in Widors Beisetzungsgottesdienst.“ Ebd., S. 465.

¹⁶ Émile Rupp, *Charles-Marie Widor und sein Werk*, Bremen 1912, S. 41, Fußnote 1.

Foreword

It is our intention with this Widor edition to offer a representative sample of the composer's large symphonic organ works, and to make it newly accessible as a modern Urtext edition.

The transmission history of the symphonies is characterized by the continual changes that Widor made, even after the initial publication of the respective works. These revision processes, which on occasion continued over decades, are reflected in a series of subsequent editions in which the symphonies appeared in editions that had been, to a lesser or greater extent, considerably revised.

The last editions that were published during the composer's lifetime have been used as the authoritative sources for this present edition of selected organ works by Widor.¹ They have been scrutinized with the aim of rectifying obvious typographical errors and discrepancies, commenting on cases of doubt and, where necessary, offering alternative solutions. All the decisions and corrections have been documented and justified in accordance with current principles and methods of scholarly research with the aim of offering the most exact and authentic musical text. From this point of view, those corrections which Widor added to his works after the last editions had been published during his lifetime have also been included; additionally, references have been made to important variants from earlier editions. Over and above that, performance suggestions can be found in the volumes concerning the performance of individual passages which should be considered as food for thought for the interpretation.

Biographical notes

Charles-Marie Jean Albert Widor was born on 21 February 1844 in Lyon to François-Charles Widor (1811–1899) and his wife Françoise-Elisabeth Peiron (1817–1883). His father was titular organist of the Saint-François-de-Sales church and was additionally active as a pianist, composer and music teacher; he was highly regarded as a musician. Widor's mother Françoise-Elisabeth was the great-niece of Joseph-Michel Montgolfier, one of the inventors of the hot-air balloon,² and the niece of the engineer and inventor Marc Séguin. Widor received his first organ instruction from his father. In 1855, while he was an 11-year-old pupil at the Collège des Jésuites in Lyon, he already became organist of the chapel at the Collège and regularly deputized for his father at the Saint-François-de-Sales church. The organ builder Aristide Cavallé-Coll (1811–1899), a friend of the Widor family, arranged for Charles-Marie Widor to go to Brussels in 1863 where he remained for a time,³ studying organ with Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) and counterpoint, fugue and composition with François-Joseph Fétis (1784–1871). During that time

he practised daily from 8:00 A.M. until late afternoon. Before dinner, he played for Lemmens a work learned from memory, usually Bach, and finally in the evening he composed a fugue in four voices which he submitted the text next morning at 7:00 A.M. to his second teacher in Brussels, Fétis, for correction. Out of this mill emerged an organ virtuoso whose fame spread quickly in France.⁴

At the end of the 1860s Widor moved to Paris where, in January 1870 and only 25 years old, he was already appointed the successor to Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817–1869), who had died a short while previously, as organist of the large Cavallé-Coll organ of the Saint-Sulpice parish church. Cavallé-

Coll, Camille Saint-Saëns (1835–1921) and Charles Gounod (1818–1893) had interceded with the church council for his appointment. Originally the appointment was limited to a year, but, regardless of the fact that this provisional arrangement was never rescinded, Widor remained the organist at Saint-Sulpice for almost 64 years.

In 1890 Widor was appointed the successor of César Franck (1822–1890), who had died on 8 November, as organ teacher at the Paris Conservatoire. He fundamentally reorganized the organ teaching following Lemmens's example "with the intention of generally revitalizing the playing of the organ and, in particular, to revive the authentic tradition of interpreting Bach's works. This has been passed on to me by my teacher Lemmens [...]"⁵ Widor is considered to be the founder of the "French organ school" with Louis Vierne (1870–1937), Charles Tournemire (1870–1939), Marcel Dupré (1886–1971) and Albert Schweitzer (1875–1965) – whom Widor encouraged to write his Bach biography – being his students in addition to many other important organ personalities. On 1 October 1896 Widor took over the composition class from Théodore Dubois (1837–1924) who had been appointed director.⁶ In contrast to his previous activity as organ teacher, Widor was not able to leave a similar lasting impression as a composition teacher.

Today Widor is mostly recognized as a composer of organ music. His complete oeuvre, however, includes almost all musical genres: piano music, chamber music, symphonies, operas, ballets, church music – including the Mass op. 36 for two choirs and two organs – songs and solo concertos. Even though Widor's musical language changed over the course of his 60 years of composing, it always remained rooted in the tradition of the 19th century. Thus, after 1900, his music was no longer considered modern. In spite of this, Widor was one of the most highly decorated musical personalities in France. He was Grand Officier of the "Légion d'Honneur" (Legion of Honor) and a member of the Institut de France in the Académie des Beaux-Arts – from 1914 he was its *secrétaire perpétuel*; moreover he was the recipient of numerous foreign awards. He died on 12 March 1937 at the age of 93 in his apartment in Paris.

Organ building and organ music in France in the first half of the 19th century

Already during the middle of the 18th century, classical French organ music – which was historically anchored in the alternim practice of the Mass and Vespers – had suffered a qualitative decline. After the revolution in 1789, organ building and organ music almost came to a standstill, especially in Paris. From the 1830s, however, organ building gradually resumed in Paris,

¹ With the exception of the *Symphonie Romane*, nothing is known concerning the whereabouts of the autographs of the organ symphonies.

² Was Widor making a reference to his descent from the Montgolfier brothers when he prefixed the published edition of his organ symphonies with the motto "Soar above"?

³ The exact dates of his sojourn in Brussels are unclear; it was probably only a matter of months.

⁴ Jon Laukvik, *Historical performance practice in organ playing*. Vol. 2: *Organs and organ playing in the romantic period from Mendelssohn to Reger and Widor*, Stuttgart, 2010, p. 23.

⁵ Reported by Louis Vierne in: Vierne, *Meine Erinnerungen*. Translated and published by Hans Steinhaus, Cologne, 2004, p. 42.

⁶ Alexandre Guilmant (1837–1911), like Widor a pupil of Lemmens, took over Widor's organ class.

which resulted in organ builders settling in the city. In 1821 Louis Callinet came from Alsace to Paris, followed in 1826 by the Englishman John Abbey who built the first French organs with swell boxes. In 1843 Aristide Cavaillé-Coll relocated his company from Toulouse to Paris. His new organs for Notre-Dame-de-Lorette (1838) and the Basilique Saint-Denis (1841) represent milestones in the development of the French symphonic organ.

The prevailing organ style in France at that time orientated itself towards contemporary opera and operetta. Organ performance was characterized by pastorales, storm scenes, waltzes and marches, both in church services as well as in – beginning around 1830 – organ concerts. Representatives of organ music following the liturgical tradition, such as Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858) and François Benoist (1794–1878), were exceptions. The celebrated performances of Adolph Friedrich Hesse (1809–1863) in Paris in 1844 were the first to introduce larger circles of French organists to the German organ tradition and its virtuoso pedal performance. In 1850 and the years thereafter, the Belgian Jacques-Nicolas Lemmens – whose performances were characterized by an innovative strength and severity – made an even greater impact in the Parisian organ world.

At the time of the *Second Empire* (1852–1870), France experienced a new economic blossoming and Paris rose to become a modern metropolis. Prestigious buildings, including new churches, were built. It was also the period of the liturgical renewal movement which was substantially initiated by Dom Prosper-Louis-Pascal Guéranger OSB (1805–1875) and also included a reform of Gregorian chant and which manifested itself in 1853 with the founding of the *École de musique classique et religieuse* by Louis Niedermeyer (1802–1861). Prominent graduates of the *École Niedermeyer* included Gabriel Fauré (1845–1924) and Eugène Gigout (1844–1925).

A distinctive interaction between the symphonic organ, organ performance and organ composition occurred at the latest with César Franck, who was the organist at the church of Sainte-Clotilde in Paris from 1859. His *Grande Pièce Symphonique*, which was first published in 1868, is the first French organ composition which, as indicated by its title, draws on the symphonic character, both in its dimensions and in relation to the orchestral sound of the organ.

Widor's organ symphonies and their relationship to the French symphonic organ

As already mentioned, Widor assumed the position of organist at the church of Saint-Sulpice in Paris in 1870. There he had an instrument – built by Cavaillé-Coll – which proved to be enormously inspiring. “If I had not experienced the seduction of these timbres or the mystical attraction of this wave of sound, I would never have written organ music.”⁷ Widor self-confidently named his large scale organ works *Symphonies*. An initial series of four organ symphonies was published by J. Maho in 1872 as op. 13. Widor's pupil Louis Vierne commented over 30 years after their first publication: “It is the greatest monument ever erected to the glory of the organ since J. S. Bach.”⁸ In 1879 Maho's successor Hamelle published the *Symphonies V* and *VI* with the opus number 42 as the first part of a series which, once again, contained four works. These symphonies, furnished with initial revisions, and augmented with *Symphonies VII* and *VIII*, were reissued in 1887. Moreover, Widor initiated the reprinting of *Symphonies I–IV* in a sometimes extensively revised form

as part of the 1887 edition. Furthermore he added an *Avant-propos* at the beginning of the eight, consecutively paginated, symphonies which provides information about “the style, the procedures of registration and the signs”⁹ used in these works. Widor's symphonic organ works were concluded with the *Symphonie Gothique* op. 70, which was published by Schott in Mainz in 1895, and the *Symphonie Romane* op. 73, which was published by Hamelle in 1900.

Widor's symphonies are not so much symphonies in the proper sense, but rather large-scale suites. In spite of their multi-movement structures, they hardly orient themselves to the symphonic form as the idea of a coherent whole. This is expressed, among others, by the complete relinquishment of the sonata form in the first four symphonies. However, in the symphonies op. 42, an accommodation of symphonic form and style in the above sense can be observed. Thus the single movements here display a more extended structure which is associated with higher demands on the performer. Only from the *Symphonie VII* onwards do intermovemental, cyclic connections become apparent. Widor makes use of motives from the Gregorian Christmas introit *Puer natus est* in two movements of the *Symphonie Gothique*, and the cyclic connection of all the movements of the *Symphonie Romane* is based on the Gregorian *Haec dies*, which is the Easter Sunday Gradual. First and foremost, the symphonic character of the organ symphonies is based upon its close connection to the symphonic organ with its extended sonic possibilities. It was Widor's intention to establish a body of sound that was the Romantic orchestra's equal and, with this in mind, to shape the sonorities of his organ symphonies. Hence, Widor's organ works are closely tied to the sound of the French symphonic-Romantic organ as developed by Cavaillé-Coll. “The modern organ is thus symphonic in essence. The new instrument demands a new language, an ideal differing from scholastic polyphony.”¹⁰ For Widor's further thoughts on this subject, please consult the relevant explanations in the 1887 *Avant-propos* which is printed below.

Even though the Cavaillé-Coll organ at Saint-Sulpice that Widor had at his disposal was a five manual instrument with 100 sounding stops, Widor's registration instructions refer to a “normal” three manual French Romantic organ with Grand-Orgue, Positif, Récit and Pédale. On the whole, he expects renditions that were sonorously homogenous and always keeps an eye on the overarching line:

Widor put a stop to the restless excess of tonal color. Apart from the basic registration of both the background and introductory voices indicated at the beginning of each movement, he never introduces a new registration phase, not even in the course of the longest symphony movements, which is not supported by a new idea or a decisive turn of phrase.¹¹

⁷ “Si je n'avais pas éprouvé la séduction de ces timbres, le charme mystique de cette onde sonore, je n'aurais pas écrit de musique d'orgue.” Charles-Marie Widor, “Les Orgues de Saint-Sulpice,” in: Gaston Lemesle, *L'église Saint-Sulpice, Paris* [1931], p. 138; here quoted in Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn, 1997, p. 106.

⁸ “C'est, depuis J.-S. Bach, le plus vaste monument élevé à la gloire de l'orgue.” Louis Vierne, “Les Symphonies pour Orgue de Ch.-M. Widor,” in: *Le Guide Musical* (no. 48, 6 April 1902), p. 320; here quoted in Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (as in footnote 7), p. 128.

⁹ “[...] le caractère, le style, les procédées de registration, les signes conventionnels.” In the present edition, the *Avant-propos* has been reproduced on p. XI f.

¹⁰ “Tel est l'orgue moderne, essentiellement symphonique. À l'instrument nouveau il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique.” Widor, *Avant-propos* of 1887.

¹¹ Émile Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln, 1929, p. 290.

Concerning interpretation

Building upon the teaching method of his teacher Lemmens, Widor postulated binding rules for organ performance which Louis Vierne summarized as follows: "Strict legato in all the voices, precise articulation of repeated notes (notes répétées), tying of common notes (notes communes), accents, breathing, phrasing, methodical nuancing."¹² Add to these the exact attack and release of the keys while paying particular attention to the note values and rests, the performance of staccato notes as exactly half the notated duration, the avoidance of every unnecessary movement while playing and a sparse dose of agogics in service of the work and its formal structure. Hans Klotz wrote about his lessons with Widor:

His demands encompassed the most opposite things: taut rhythms / cultivated touch, most intense expressive intention / smallest movements of fingers and feet, emotional excitement / calm and grand portrayal – "calme et grandeur" [calm and grandeur], as he wrote in the foreword to his *Symphonie Romane*, "digne, edel, vornehm" [dignified, noble, elegant], as he expressed himself during lessons (calme, not tranquille: tranquille is the unexcitable, calme is that which remains calm in spite of excitement; digne here means "dignified").¹³

On *Symphonie IV*

It can be assumed that a large number of movements of the first four symphonies were composed between 1870, when Widor took up his duties as organist at the church of Saint-Sulpice in Paris, and the time of going to print in 1872. For some movements, Widor seems to have fallen back on Sunday improvisations in Saint-Sulpice, as well as on earlier works from the 1860s.¹⁴ Both in the first edition, published in 1872, and in the following edition of 1879 the *Symphonie IV* consists of only four movements, namely *Toccata*, *Fugue*, *Andante* (the original version of the *Adagio*) and *Final*. In the course of printing *Symphonies VII* and *VIII* in 1887, the earlier symphonies were re-issued and in parts extensively revised by Widor. In case of the *Symphonie IV*, the two movements *Andante cantabile* and *Scherzo* were added and the ending of the last movement – now titled *Finale* – was substantially revised.

The opening **Toccata** with its dotted rhythms, blocks of chords and running passages includes characteristic features of both the French overture and German Baroque keyboard music; its harmonic language, however, is that of the 19th century. Widor follows the middle section with a varied reprise of the opening section, thus translating the character traits of the *stylus phantasticus* into a contemporary formal language. A contrast in sonorities is provided by the following **Fugue** in *Siciliano* rhythm, to be played using foundation stops. This movement is also in the home key and displays an obvious motivic relationship to the first movement; taking up in this way the traditional Baroque sequence of *Toccata and Fugue*, its musical language nevertheless breathes the spirit of Mendelssohn. The song-like subject of the **Andante cantabile** is sounded three times, the respective sections being separated each time by a short contrasting section. The first two repetitions of the subject are played with Gambe and Voix céleste on the Récit; the third time, with Flûte 8' on the Grand-Orgue. In each case, only the accompaniment changes: its note values are diminished every time.¹⁵ The movement was first published in the edition of 1887; it is, as Émile Rupp discloses, a transcription of the slow movement from a piano concerto by Widor composed around 1867: "At the time, Widor told me that this movement was

originally not intended for organ, that it belonged to a youthful work, a concerto for piano and orchestra which the master had written as a 16-year-old student at the lycée and later destroyed."¹⁶ The **Scherzo**, like the *Andante cantabile*, was only added to the *Symphonie* in 1887. This was the only movement that retained its original title of *Scherzo* through all the revisions of the symphonies – even though other movements in other symphonies can also be attested a "Scherzo" character. Over a pedal registered on 8' basis, the staccato subject is sounded in a distinctive registration with Bourdon 8' and Flûte 4' on the Récit alternating with the Grand-Orgue's 16' Bourdon coupled to the Récit. The contrasting Trio is a free canon in two sections between Hautbois and Flûte over a two-part pedal. After the first section is repeated, the movement closes with a coda which takes up the subject of the trio over a pedal point. In the tranquil **Adagio**, the subject which is characterized by its syncopated rhythms is sounded with Voix humaine on the Récit – this register is not used in the final version of any other symphony. Contrasting sections are played on the 16', 8' and 4' foundation stops of Grand-Orgue and Positif. In the last section, the Flûte 8' takes over the opening subject, the distinctive rhythm of which also shines through the pizzicato bass of the pedal in the closing coda. The **Finale** is distinguished by a vigorous principal subject. Its first introduction is followed by a section characterized by an octave leap with subsequent scale excerpts and fragments of the principal subject, finally leading back to the latter. The next contrasting section in D minor is marked by triplets and is once again succeeded by the principal subject – now, however in B-flat major and a mezzoforte dynamic. The following section, in which the subject is more intensely developed, leads into a pedal point which finally segues into the last reprise of the principal subject in the Grand-Choeur.

The principal source for the present edition was the last edition published during the composer's lifetime by J. Hamelle, Paris, in 1929. Furthermore, a surviving printed copy of this edition which was Widor's property – with corrections in the composer's own hand – was taken into consideration. In addition, in order to clarify any inconsistencies in the principal source, earlier editions were consulted in comparison.

I thank the Gaylord Music Library, Washington University in St. Louis, Missouri, USA, as well as the Bibliothèque nationale de France, Paris for kindly making the sources available. I also wish to extend my thanks to my venerated teacher, Hans Musch, as well as to Gerhard Gnann and Christophe Mantoux for their expertise and advice. Finally, my sincere thanks to Sebastian Hammelsbeck for supervising the edition and his important suggestions and to Karin Borgmeyer for her valuable assistance in correcting the material.

Mühlhausen, February 2017
Translation: David Kosviner

Georg Koch

¹² Louis Vierne, *Meine Erinnerungen* (as in footnote 5), pp. 42 f.

¹³ Hans Klotz: "Erinnerungen an Charles-Marie Widor" in: *Ars Organi*, vol. XXIV, issue 51, 1976, pp. 10 f.

¹⁴ See also: John R. Near, *Widor: A Life beyond the Toccata*, Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2011, pp. 78 f.

¹⁵ "The simplicity of the piece and its most attractive subject make this *air varié* without doubt one of Widor's most popular organ pieces." Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (as in footnote 7), p. 464. "Marcel Dupré played this movement during the consecration in Widor's funeral service." *Ibid.*, p. 465.

¹⁶ Émile Rupp, *Charles-Marie Widor und sein Werk*, Bremen, 1912, p. 41, footnote 1.

Avant-propos

L'intention de notre édition Widor est de proposer un extrait représentatif de la grande œuvre symphonique pour orgue du compositeur et de la rendre à nouveau accessible sous la forme d'éditions Urtext modernes.

Les modifications permanentes entreprises par Widor même après les premières publications respectives caractérisent l'historique de la conservation des symphonies. Ces processus de révision qui s'étendent parfois sur des décennies se reflètent dans une série d'éditions successives à l'occasion desquelles les symphonies ont été publiées dans des versions plus ou moins fortement révisées.

Foncièrement, ce florilège des œuvres pour orgue de Widor s'appuie sur la dernière édition respectueuse parue du vivant du compositeur comme source déterminante.¹ Il est soumis à un examen minutieux afin de supprimer des erreurs d'impression et des inexactitudes évidentes, de commenter les passages douteux et de proposer des alternatives éventuelles. Toutes les décisions et corrections sont documentées et justifiées selon les principes des méthodes actuelles de l'édition scientifique. Le but est de proposer un texte musical le plus précis et le plus authentique possible. Cette optique tient aussi compte des corrections que Widor fit parfois même après l'impression de la dernière édition parue de son vivant ; de plus, l'accent est mis sur des lectures importantes d'éditions anciennes. Les différents volumes contiennent en outre des suggestions pour l'exécution de passages individuels en guise d'aide d'interprétation.

À propos de la biographie de Widor

Charles-Marie Jean Albert Widor naquit le 21 février 1844 à Lyon, fils de François-Charles Widor (1811–1899) et de son épouse Françoise-Elisabeth Peiron (1817–1883). Son père était organiste titulaire de l'église Saint-François-de-Sales mais aussi pianiste, compositeur et professeur de musique ; il jouissait d'une très grande considération de musicien. Françoise-Elisabeth, la mère de Widor, était la petite-nièce de Joseph-Michel Montgolfier, l'un des inventeurs de la montgolfière², et la nièce de l'ingénieur et inventeur Marc Séguin. Widor apprit l'orgue tout d'abord avec son père. Dès sa scolarité au Collège des Jésuites à Lyon, Charles-Marie âgé de onze ans devint en 1855 organiste de la chapelle du Collège, suppléant régulièrement son père à l'église Saint-François-de-Sales. Sur l'intercession du facteur d'orgue Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899), un ami de la famille Widor, Charles-Marie Widor se rendit pour quelques temps³ à Bruxelles en 1863 et y suivit l'enseignement de l'orgue de Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) et celui de François-Joseph Fétis (1784–1871) pour le contrepoint, la fugue et la composition.

À cette époque, il s'exerçait tous les jours de 8 heures du matin jusqu'en fin d'après-midi. Avant le dîner, il jouait à Lemmens ce qu'il avait appris par cœur – Bach le plus souvent – et le soir, il écrivait une fugue à quatre voix qu'il soumettait le lendemain matin à 7 heures à son second professeur à Bruxelles, François-Joseph Fétis. Il en résulta un organiste virtuose dont la renommée ne tarda pas à se propager en France.⁴

À la fin des années 1860, Widor s'installa à Paris. Dès janvier 1870, donc à 25 ans à peine, il succéda à Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817–1869) décédé peu avant, au poste d'organiste du grand orgue Cavaillé-Coll à l'église paroissiale

Saint-Sulpice. Cavaillé-Coll, Camille Saint-Saëns (1835–1921) et Charles Gounod (1818–1893) avaient appuyé sa candidature auprès du conseil administratif de la paroisse. À l'origine, l'emploi était limité à un an mais nonobstant ce statut provisoire jamais levé, Widor resta organiste à Saint-Sulpice pendant près de 64 ans.

En 1890, Widor succéda à César Franck (1822–1890), décédé le 8 novembre, à la fonction de professeur d'orgue au Conservatoire de Paris. Il remania totalement les cours d'orgue sur le modèle de Lemmens « dans l'intention de renouveler le jeu d'orgue en général et de faire revivre la tradition authentique de l'interprétation des œuvres de Bach en particulier. Elle m'a été transmise par mon professeur Lemmens [...] »⁵. Widor peut être considéré comme le fondateur de « l'école française d'orgue » ; Louis Vierne (1870–1937), Charles Tournemire (1870–1939), Marcel Dupré (1886–1971) et Albert Schweitzer (1875–1965) – que Widor incita à rédiger une biographie de Bach – furent ses élèves, en dehors de beaucoup d'autres grands organistes. Le 1^{er} octobre 1896, Widor reprit la direction de la classe de composition de Théodore Dubois nommé directeur (1837–1924)⁶. Contrairement à son activité précédente de professeur d'orgue, Widor ne parvint pas à exercer une influence aussi déterminante en tant que professeur de composition.

Aujourd'hui, Widor est essentiellement connu comme compositeur de musique d'orgue alors que son œuvre couvre pratiquement tous les genres musicaux : musique pour piano, musique de chambre, symphonies, opéras, ballets, musique d'église, dont la Messe op. 36 pour deux chœurs et deux orgues, lieder et concertos avec soliste. Bien que l'idiome musical de Widor ait évolué au cours de son travail créateur sur plus de six décennies, il resta toujours fidèle à la tradition du 19^{ème} siècle. C'est pourquoi sa musique fut ressentie comme démodée après 1900. Malgré tout, Widor compte l'une des personnalités musicales les plus décorées de France : il fut nommé Grand Officier de la Légion d'honneur et fut membre de l'Institut de France à l'Académie des Beaux-arts, devenant son secrétaire perpétuel à partir de 1914 ; il reçut en outre de nombreuses distinctions étrangères. Il mourut le 12 mars 1937 à l'âge de 93 ans dans son appartement parisien.

La facture d'orgue et la musique d'orgue en France dans la première moitié du 19^{ème} siècle

Dès la moitié du 18^{ème} siècle, la musique d'orgue française classique qui s'enracinait historiquement dans la pratique alternatim de la messe et des vêpres, connut un déclin qualitatif. Après la Révolution de 1789, la facture d'orgue et la musique d'orgue avaient presque disparu, surtout à Paris. Mais à par-

¹ À l'exception de la *Symphonie Romane* on ignore où se trouve les autographes des symphonies pour orgue.

² Widor voulait-il avec la devise « Soar above » [Élève-toi] qu'il plaça en tête des éditions imprimées de ses symphonies pour orgue faire allusion à sa parenté avec les frères Montgolfier ?

³ On ignore la durée de son séjour à Bruxelles mais il devrait s'être agi de quelques mois.

⁴ Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Vol. 2 : *Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor*, Stuttgart 2000, p. 23.

⁵ Communiqué par Louis Vierne in : Vierne, *Meine Erinnerungen*. Traduit et édité par Hans Steinhaus, Cologne 2004, p. 42.

⁶ Alexandre Guilmant (1837–1911), comme Widor un élève de Lemmens, prit la succession de Widor à la tête de la classe d'orgue.

tir des années 1830, on recommença peu à peu à construire des orgues à Paris aussi, ce qui incita des facteurs d'orgue à s'installer dans la capitale. En 1821, Louis Callinet quitta son Alsace natale pour Paris, en 1826, ce fut le tour de l'Anglais John Abbey qui construisit les premiers orgues français avec des boîtes expressives. En 1834, Aristide Cavallé-Coll quitta Toulouse pour installer son entreprise à Paris. Ses nouveaux instruments en 1838 à Notre-Dame-de-Lorrette et en 1841 à la basilique Saint-Denis sont des références pour l'évolution de l'orgue français symphonique.

Le style d'orgue alors prédominant en France s'inspirait de l'opéra et de l'opérette contemporains. Pastorales, scènes d'orage, valse et marches étaient le propre du jeu d'orgue autant lors de l'office religieux que dans le concert d'orgue qui apparaît vers 1830. Les représentants d'une musique d'orgue inscrite dans la tradition liturgique comme Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858) et François Benoist (1794–1878) étaient des exceptions. Les prestations très appréciées d'Adolph Friedrich Hesse (1809–1863) à Paris en 1844 permirent pour la première fois à des cercles plus larges d'organistes français de découvrir la tradition allemande de l'orgue et le jeu virtuose de la pédale. En 1850 et au cours des années suivantes, les tournées du Belge Jacques-Nicolas Lemmens dont le jeu rayonnait d'une puissance et d'une rigueur nouvelles firent une impression encore plus forte sur les organistes parisiens.

L'époque du *Second Empire* (1852–1870) signifia pour la France une nouvelle apogée économique. Paris devint une métropole moderne, avec l'érection de bâtiments représentatifs, dont de nouvelles églises. C'est de cette période que date en outre le mouvement de renouveau liturgique initié par Dom Prosper-Louis-Pascal Guéranger OSB (1805–1875) qui incluait une réforme de la musique grégorienne et qui se concrétisa en 1853 dans la fondation de l'*École de musique classique et religieuse* de Louis Niedermeyer (1802–1861). Des élèves prestigieux de l'*École Niedermeyer* furent par exemple Gabriel Fauré (1845–1924) et Eugène Gigout (1844–1925).

Au plus tard l'œuvre de César Franck, organiste de l'église Sainte-Clotilde à Paris à partir de 1859, marqua l'échange entre orgue symphonique, jeu d'orgue et composition pour orgue. Sa *Grande Pièce Symphonique* imprimée en 1868 est la première composition française pour orgue qui comme l'indique déjà le titre, se réclame du principe symphonique tant sur le plan de la dimension que sur celui de la conception sonore orchestrale pour l'orgue.

Les symphonies pour orgue de Widor et leur référence à l'orgue symphonique français

Comme déjà dit, Widor revêtit en 1870 la fonction d'organiste à l'église Saint-Sulpice de Paris. Avec l'orgue Cavallé-Coll qui s'y trouvait, il disposait d'un instrument qui devait se révéler être une immense source d'inspiration. « Si je n'avais pas éprouvé la séduction de ces timbres, le charme mystique de cette onde sonore, je n'aurais pas écrit de musique d'orgue. »⁷ Sûr de lui, Widor intitulait *Symphonies* ses œuvres pour orgue de grandes dimensions. Une première série de quatre symphonies pour orgue parut en 1872 comme op. 13 chez J. Maho. Louis Vierne, élève de Widor, disait encore plus de 30 ans après la première publication : « C'est, depuis J.-S. Bach, le plus vaste monument élevé à la gloire de l'orgue ».⁸ En 1879 parurent chez Hamelle, le successeur de Maho, sous le numéro d'opus 42 les Symphonies

V et VI en première partie d'une série comprenant à son tour quatre œuvres. En 1887, ces symphonies furent rééditées avec des premières modifications et complétées des Symphonies VII et VIII. Dans l'édition de 1887, Widor fit en outre réimprimer les Symphonies I–IV et ce, sous une forme parfois fortement révisée. En outre, il fit précéder les huit symphonies paginées en continu d'un *Avant-propos* qui renseigne sur « le caractère, le style, les procédés de registration, les signes conventionnels » de ces œuvres⁹. La *Symphonie Gothique* op. 70 parue en 1895 aux éditions Schott de Mayence et la *Symphonie Romane* op. 73 publiée chez Hamelle en 1900 viennent conclure l'œuvre symphonique pour orgue de Widor.

Les symphonies de Widor sont moins des symphonies proprement dites que des suites de grandes dimensions. En dépit de leur structure en plusieurs mouvements, elles s'inspirent à peine de la forme symphonique comme idée d'un tout cohérent et renoncent donc totalement à la forme sonate dans les quatre premières symphonies. Dans les Symphonies op. 42, on observe certes une approche au genre symphonique dans le sens ci-dessus. Les mouvements individuels sont ici d'une structure plus étendue, le jeu obéissant à des exigences techniques plus importantes. Ce n'est qu'à partir de la *Symphonie VII* que se révèlent des correspondances cycliques communes à tous les mouvements. Dans la *Symphonie Gothique*, Widor utilise dans deux mouvements des motifs de l'introït de Noël grégorien *Puer natus est*, dans la *Symphonie Romane*, le rapport cyclique de tous les mouvements se fonde sur le *Haec dies* grégorien, le graduel du dimanche de Pâques. Le caractère symphonique des symphonies pour orgue de Widor repose en priorité sur leur rapport étroit à l'orgue symphonique avec ses possibilités sonores élargies. L'intention de Widor est de créer une formation sonore égale à l'orchestre romantique et d'agencer dans ce sens la sonorité de ses symphonies pour orgue. C'est pourquoi les œuvres pour orgue de Widor sont étroitement liées à la sonorité de l'orgue symphonique romantique français développée par Cavallé-Coll. « Tel est l'orgue moderne, essentiellement symphonique. À l'instrument nouveau il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique. »¹⁰ Nous renvoyons aux explications correspondantes dans l'*Avant-propos* de 1887 imprimé ci-dessous pour les autres considérations de Widor à ce sujet.

Bien qu'avec l'orgue Cavallé-Coll de Saint-Sulpice, Widor ait eu à sa disposition un instrument à cinq claviers avec 100 registres, ses indications de registration se réfèrent à un orgue français romantique normal à trois claviers avec Grand-Orgue, Positif, Récit et Pédale. Il part dans l'ensemble d'un rendu sonore homogène qui ne perd jamais de vue la grande ligne :

Widor réprime le débordement trop agité des couleurs sonores. À l'exception de la registration fondamentale indiquée au début de chaque mouvement des voix de fond et d'introduction, il n'est aucune nouvelle phase de registration qui ne s'expliquerait pas par une nouvelle idée ou par une tournure déterminante, même dans le déroulement des mouvements les plus longs de la symphonie.¹¹

⁷ Charles-Marie Widor, « Les Orgues de Saint-Sulpice », in : Gaston Lemesle, *L'église Saint-Sulpice*, Paris [1931], p. 138 ; cité ici d'après Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997, p. 106.

⁸ Louis Vierne, « Les Symphonies pour Orgue de Ch.-M. Widor », in : *Le Guide Musical* (N° 48, 6 avril 1902), p. 320 ; cité ici d'après Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (comme annot. 7), p. 128.

⁹ L'*Avant-propos* est rendu dans la présente édition ci-dessous à la p. XI sq.

¹⁰ Widor, *Avant-propos* de 1878.

¹¹ Émile Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1929, p. 290.

À propos de l'interprétation

S'inspirant de la méthode d'enseignement de son professeur Lemmens, Widor postule pour le jeu d'orgue des règles impératives que Louis Vierne résume en quelques mots : « Legato absolu à toutes les voix, articulation précise des notes répétées, liaison des notes communes, accentuations, respiration, phrasé, nuances réfléchies »¹². Ajoutons le toucher et le relâchement précis des touches en veillant soigneusement aux valeurs de notes et aux silences, les notes staccato étant jouées en demi-valeurs de notes, l'évitement de tout mouvement inutile dans le jeu et une agogique retenue au service de l'œuvre et de son agencement formel. Hans Klotz écrit à propos de son enseignement chez Widor :

Ses exigences portaient sur les choses les plus contradictoires : rythme rigoureux / frappe soignée, expression la plus intense / mouvements infimes des doigts et des pieds, agitation émotionnelle / calme et grandeur de l'interprétation comme il l'écrit abondamment dans l'Avant-propos à sa Symphonie Romane, « digne, noble, élégant », tel qu'il s'exprimait dans ses cours (calme, pas tranquille : tranquille est la placidité, calme est ce qui sait se maîtriser en dépit de l'agitation ; digne dans le sens d'imposant).¹³

À propos de la Symphonie IV

La plupart des mouvements des quatre premières symphonies furent probablement écrits entre 1870 – l'année où Widor prit ses fonctions d'organiste à l'église Saint-Sulpice à Paris – et la mise sous presse en 1872. Pour certains mouvements, Widor semble avoir recouru à des improvisations dominicales à Saint-Sulpice ainsi qu'à des œuvres antérieures des années 1860.¹⁴ Dans la première édition parue en 1872, de même que dans le tirage consécutif de 1879, la *Symphonie IV* ne comprenait que quatre mouvements, à savoir *Toccata*, *Fugue*, *Andante* (la version originale de l'*Adagio*) et *Final*. À la suite de l'impression des Symphonies VII et VIII en 1887, les symphonies antérieures furent réimprimées et Widor les soumit en partie à une révision de fond. À la *Symphonie IV* étaient venus s'ajouter les mouvements *Andante cantabile* et *Scherzo*, tandis que la conclusion du dernier mouvement, intitulé maintenant *Finale*, avait fait l'objet d'un remaniement important.

Avec ses rythmes pointés, ses blocs d'accords et passages de gammes, la **Toccata** qui ouvre l'œuvre reprend des caractéristiques typiques de l'ouverture française et de l'art du clavier baroque allemand, tout en puisant dans le concept harmonique du 19^{ème} siècle. En enchaînant une reprise variée du début sur la partie médiane, Widor applique les signes distinctifs du *stylus phantasticus* à un idiome formel contemporain. La **Fugue** qui doit être jouée avec les fonds sur un rythme de sicilienne est un mouvement porteur de contrastes sonores. Inscrite elle aussi dans la tonalité fondamentale, et visiblement apparentée au premier mouvement par ses motifs, elle reprend la tradition baroque du couple *Toccata et Fugue* mais respire l'esprit de Mendelssohn dans son langage musical. Le thème lyrique de l'**Andante cantabile** revient par trois fois, les parties concernées étant séparées les unes des autres par un bref segment contrasté. Les deux premières fois, le thème est exposé au Récit avec Gambe et Voix céleste, la troisième fois au Grand-Orgue avec la Flûte de 8'. Chaque fois, seul l'accompagnement se modifie du fait que ses valeurs de note sont diminuées d'une fois sur l'autre.¹⁵ Le mouvement fut publié initialement dans l'édition de 1887 ; comme le mentionne Émile Rupp, c'est un transfert du mouvement lent d'un concerto pour piano de Widor datant de 1867 : « Widor m'indiqua en son temps qu'à l'origine, ce

mouvement n'était pas destiné à l'orgue mais qu'il était une composition de jeunesse, faisant partie d'un concerto pour piano et orchestre que le maître avait écrit lycéen à l'âge de 16 ans et qu'il avait détruit plus tard. »¹⁶ À l'instar de l'*Andante cantabile*, le **Scherzo** ne vint s'ajouter à la symphonie qu'en 1887. Au travers de toutes les révisions des symphonies, ce mouvement fut le seul à conserver son titre de *Scherzo* – même si l'on peut aussi attribuer un caractère de « scherzo » à d'autres mouvements dans d'autres symphonies. Par-dessus une pédale enregistrée sur une base de 8', le thème staccato sonne dans une registration raffinée avec Bourdon de 8' et Flûte de 4' du Récit, en alternance avec le Bourdon de 16' du Grand-Orgue couplé au Récit. Le Trio contrastant est un canon libre en deux parties entre Hautbois et Flûte par-dessus une pédale à deux voix. Après la reprise de la première partie, une coda qui reprend le thème du Trio referme le mouvement sur une pédale. Dans l'**Adagio** paisible, le thème caractérisé par son rythme syncopé sonne au Récit avec la Voix humaine – dans la dernière version, ce registre ne réapparaît plus dans aucune autre symphonie. Des parties contrastantes sont jouées avec les fonds de 16', 8' et 4' (Grand-Orgue et Positif). Dans le dernier segment, la Flûte de 8' reprend le thème initial dont le rythme caractéristique parcourt aussi les graves joués pizzicato du pédalier dans la coda de conclusion. Un thème principal puissant marque le **Finale**. Une première exposition est suivie d'un passage caractérisé par un saut d'octave suivi de segments de gammes et de fragments du thème principal et finit par reconduire à celui-ci. Un autre passage en ré mineur contrastant, aux triolets marquants, est à nouveau suivi du thème principal, cette fois en si bémol majeur et joué mezzoforte. La partie suivante dans laquelle le thème est soumis à un traitement intensifié aboutit à une pédale qui assure la transition à la dernière reprise du thème principal au Grand-Chœur.

L'édition présente a pour source principale la dernière édition publiée du vivant du compositeur, parue chez J. Hamelle, Paris, 1929. On a recouru en plus à un exemplaire imprimé de cette édition en possession de Widor, avec des corrections de la main même du compositeur. En outre, des tirages antérieurs ont été mis à contribution à titre comparatif pour éclaircir des inexactitudes dans la source principale.

J'adresse mes remerciements à la Gaylord Music Library, Washington University de St. Louis, Missouri, USA, ainsi qu'à la Bibliothèque nationale de France, Paris, pour l'aimable mise à disposition des sources. Tous mes remerciements à mon professeur vénéré Hans Musch ainsi qu'à Gerhard Gnann et Christophe Mantoux pour leurs renseignements d'experts. Tous mes remerciements enfin à Sebastian Hammelsbeck pour sa gestion de cette édition et ses conseils importants ainsi qu'à Karin Borgmeyer pour son aide précieuse lors des travaux de correction.

Mühlhausen, février 2017
Traduction : Sylvie Coquillat

Georg Koch

¹² Louis Vierne, *Meine Erinnerungen* (comme annot. 5), p. 42 sq.

¹³ Hans Klotz : « Erinnerungen an Charles-Marie Widor », in : *Ars Organi*, vol. XXIV, cahier 51, 1976, p. 10 sq.

¹⁴ V. aussi à ce propos : John R. Near, *Widor: A Life beyond the Toccata*, Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2011, p. 78 sq.

¹⁵ « La simplicité de la pièce et son thème extrêmement plaisant font de cet air varié sans nul doute l'une des pièces pour orgue les plus appréciées de Widor. » Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (comme annot. 7), p. 464. « Marcel Dupré joua ce mouvement pendant la consécration lors de la messe d'enterrement de Widor. » Ibid., p. 465.

¹⁶ Émile Rupp, *Charles-Marie Widor und sein Werk*, Brême 1912, p. 41, annot. 1.

Avant-propos*

Quoiqu'il ne soit pas d'usage de placer un avant-propos en tête des éditions musicales, je crois nécessaire de le faire ici pour expliquer le caractère, le style, les procédés de registration, les signes conventionnels de ces huit symphonies.

Les instruments anciens n'avaient presque pas de jeux d'anches : deux couleurs, blanc et noir, jeux de fonds et eux de mutation, voilà toute leur palette¹ ; et encore toute transition entre ce blanc et ce noir était-elle heurtée et brutale : le moyen de graduer la masse sonore n'existait pas. Aussi Bach et ses contemporains ont-ils jugé inutile de registrer leur oeuvre, les jeux de mutation demeurant traditionnellement affectés aux mouvements rapides, les jeux de fonds aux pièces d'allure plus grave.

Ce n'est guère au-delà de la fin du siècle dernier que remonte l'invention de la « boîte expressive. » Dans un ouvrage publié en 1772, le Hollandais Hess de Gouda témoigne de l'admiration ressentie en entendant Haendel, à Londres, aux prises avec le nouvel engin ; peu après, en 1780, l'abbé Vogler recommande l'emploi de la « boîte » dans la facture allemande. L'idée faisait son chemin, mais sans grand effet artistique, car malgré les plus intelligents efforts², on ne parvenait pas à dépasser les limites d'un clavier de trente notes et d'un nombre insignifiant de registres. Il faut attendre jusqu'en 1839 la solution du problème.

L'honneur en revient à l'industrie française et la gloire à M. A. Cavallé-Coll. C'est lui qui a imaginé les diverses pressions de soufflerie, les doubles layes des sommiers, les systèmes de pédales et de registres de combinaison, qui a pour la première fois appliqué les moteurs pneumatiques de Barker, créé la famille des jeux harmoniques, réformé et perfectionné la mécanique de telle façon que tout tuyau grave ou aigu, fort ou faible, obéit instantanément à l'appel du doigt, les touches devenant légères comme celles d'un piano, les résistances étant supprimées et la concentration des forces de l'instrument rendue pratique. De là résultent : la possibilité de détenir un orgue entier dans une prison sonore ouverte ou fermée à volonté, la liberté d'association des timbres, le moyen de les renforcer ou de les tempérer graduellement, l'indépendance des rythmes, la sécurité des attaques, l'équilibre des contrastes, et enfin toute une éclosion de couleurs admirables, toute une riche palette aux tons les plus divers, flûtes harmoniques, gambes à frein, bassons, cors anglais, trompettes, voix célestes, jeux de fonds et jeux d'anches de qualité et de variété inconnues jusqu'alors.

Tel est l'orgue moderne, essentiellement symphonique. À l'instrument nouveau il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique. Ce n'est plus le Bach de la fugue que nous invoquons, c'est le mélodiste pathétique, le maître expressif par excellence des Préludes, du Magnificat, de la Messe en Si, des Cantates et de la Passion suivant St. Mathieu.

Mais cette « expression » de l'instrument nouveau ne peut être que subjective : elle procède d'un moyen mécanique et ne saurait avoir de spon-

Vorwort

Obwohl es nicht üblich ist, musikalischen Editionen ein Vorwort voranzustellen, halte ich es für notwendig, dies hier zu tun, um den Charakter, den Stil, das Vorgehen bei der Registrierung und die in diesen acht Symphonien verwendeten Zeichen zu erklären.

Frühere Instrumente hatten fast keine Zungenregister: zwei Farben, weiß und schwarz, Grundstimmenregister und Mixturen, das war ihre ganze Palette¹; hinzu kam noch, dass jeglicher Übergang zwischen diesem Weiß und Schwarz holprig und grob war: Es gab keine Möglichkeit, die Klangmasse abgestuft zu regeln. Daher hielten Bach und seine Zeitgenossen es für unnötig, ihre Werke zu registrieren, da die Mixturen traditionell für die schnellen Sätze und die Grundstimmenregister für die Stücke mit getragenerem Charakter bestimmt waren.

Erst kurz vor dem Ende des letzten Jahrhunderts wurde der „Schwellkasten“ erfunden. In einem 1772 veröffentlichten Werk bringt der Holländer Hess aus Gouda seine Bewunderung zum Ausdruck, die er empfand, als er Händel in London mit dem neuen Gerät ringen hörte; etwas später, 1780, empfiehlt Abbé Vogler den Einsatz des „Schwellkastens“ für den deutschen Orgelbau. Die Idee setzte sich durch, jedoch ohne großen künstlerischen Effekt, denn trotz klügster Bemühungen² gelang es nicht, die Begrenzungen eines Manuals von 30 Tasten und einer unbedeutenden Anzahl an Registern zu überwinden. Man musste bis 1839 auf die Lösung des Problems warten.

Die Ehre kommt der französischen Industrie und der Ruhm Herrn A. Cavallé-Coll zu. Er ist derjenige, der die unterschiedlichen Winddrücke, die geteilten Windladen und die Systeme der Fußtritte und Kombinationsregister erdacht hat, derjenige, der erstmalig die pneumatische Barkermaschine eingesetzt, die Familie der überblasenden Register geschaffen sowie die gesamte Mechanik solchermaßen umgestaltet und perfektioniert hat, dass jede Pfeife, sei sie tief oder hoch, stark oder schwach, augenblicklich auf den Tastendruck der Finger reagiert, weil die Tasten so leichtgängig wurden wie die eines Klaviers, Anschlagswiderstände beseitigt wurden und die Massierung der Kräfte des Instruments handhabbar wurde. Daraus resultieren: die Möglichkeit, eine ganze Orgel in einem nach Belieben zu öffnenden oder zu schließenden klangvollen Gefängnis unterzubringen, die Freiheit der Mischung von Klangfarben, die Mittel, sie zu verstärken oder stufenweise abzumildern, die Unabhängigkeit in der Wahl der Tempi, die Sicherheit des Anschlags, das Gleichgewicht der Gegensätze und schließlich ein regelrechtes Aufblühen prächtiger Klangfarben, eine reiche Palette der unterschiedlichsten Klänge: überblasende Flöten, Gamben, Fagotte, Englischhörner, Trompeten, Voix célestes, Grundstimmen- und Zungenregister von bis dahin unbekannter Qualität und Vielfalt.

So ist die moderne Orgel ihrem Wesen nach symphonisch. Für das neue Instrument braucht man eine neue Sprache, ein anderes Ideal als das der scholastischen Polyphonie. Wir berufen uns nicht mehr auf den Bach der Fuge, sondern auf den pathetischen Melodiker, den ausdrucksstarken Meister par excellence der Präludien, des Magnificat, der h-Moll-Messe, der Kantaten und der Matthäuspassion.

Der „Ausdruck“ dieses neuen Instruments jedoch kann nur ein subjektiver sein: Er entspringt einem Mechanismus und ist zu Spontaneität nicht fähig.

Foreword

Even though it is not usual to preface musical editions with a foreword, I deem it necessary to do so here to explain the character, the style, the procedures of registration and the signs used in these eight symphonies.

Earlier instruments had almost no reed stops: two colors, white and black, foundation stops and mixtures – that was the entire palette. Added to this was the fact that each and every transition from white to black, and vice versa, was clumsy and coarse: there was no way of regulating the sound mass in a graduated manner. As a result, Bach and his contemporaries considered it unnecessary to provide registrations for their works as the mixtures were traditionally used for the fast movements and the foundation stops for pieces of a sustained character.

The “swell box” was invented just shortly before the end of the last century. In a work published in 1772, the Dutchman Hess from Gouda expressed the admiration he felt when he heard Händel in London struggling with the new device. Some time later, in 1780, Abbé Vogler recommended the introduction of the “swell box” for German organ building. The idea gained acceptance, however without any great artistic effect as, in spite of intelligent efforts, the limitations of a manual consisting of 30 keys and an insignificant number of stops had not been overcome.

One had to wait until 1839 for the problem to be solved.

This honor must be awarded to the French industry and the glory to Mr. A. Cavallé-Coll. He is the person who conceived the diverse wind pressures, divided windchests and the pedal systems and the combination registers, the first one to make use of Barker's pneumatic lever, to invent the family of harmonic stops as well as to rearrange and perfect the entire mechanism in such a way that every pipe, be it low or high, strong or weak, reacts instantaneously to the touch exerted by the finger on the key because the keys have become as light as those of a piano, resistance to keystrokes was disposed of, and the conglomeration of the instrument's powers became manageable. This results in: the possibility of accommodating the entire organ in a sonorous prison that can be opened or closed at will, the freedom of mixing timbres, the means with which to either amplify or incrementally reduce them, the independence in the choice of tempos, the sureness of attack, the equilibrium of opposites and finally a veritable blossoming of sumptuous timbres, a rich palette of the most varied sounds: harmonic flutes, gambas, bassoons, cors anglais, trumpets, voix célestes, flue and reed stops of a quality and variety that was unknown up to now.

The modern organ is thus symphonic in essence. The new instrument demands a new language, an ideal differing from scholastic polyphony. We no longer make reference to the Bach of the fugue, but to the impassioned melodist, the expressive master par excellence of the Preludes, the Magnificat, the B minor mass, the cantatas and the St. Matthew Passion.

This “expressiveness” of the new instrument can, however, be only subjective; it arises out of mechanical means and cannot be spontaneous.

¹ Jeux de fonds : Grundstimmen = flue stops. / Jeux à anches : Zungenstimmen = reed stops. / Jeux de mutation : Mixturen = mixture stops.

² Expériences de Sébastien Érard : Orgue construit en 1826 pour la chapelle de la Légion d'honneur à St.-Denis – Exposition du Louvre de 1827.

[Experimente von Sébastien Érard: 1826 erbaute Orgel für die Kapelle der Légion d'honneur von St.-Denis – Ausstellung im Louvre, 1827.]

Experiments of Sébastien Érard: Organ constructed in 1826 for the chapel of the Legion of Honor at St.-Denis – Exposition at the Louvre in 1827.]

* Charles-Marie Widor, *Avant-propos* zu seinen Orgelsymphonien I–VIII in der Edition J. Hamelle, Paris [1887].

tanéité. Tandis que les instruments d'orchestre à cordes ou à vent, le piano et les voix, ne règnent que par le prime-saut de l'accent, l'imprévu de l'attaque, l'orgue renfermé dans sa majesté originelle, parle en philosophe : seul entre tous il peut indéfiniment déployer le même volume de son et faire naître ainsi l'idée religieuse de celle de l'infini. Les surprises et les accents ne lui sont pas naturels ; on les lui prête, ce sont des accents d'adoption. C'est dire assez le tact et le discernement qu'exige leur emploi. C'est dire aussi à quel point la Symphonie d'orgue diffère de la Symphonie d'orchestre. Nulle promiscuité n'est à craindre. On n'écrira jamais indifféremment pour l'orchestre ou pour l'orgue, mais on devra désormais apporter le même souci des combinaisons de timbres dans une composition d'orgue que dans l'oeuvre orchestrale.

Le rythme lui-même subira l'influence des tendances modernes : il se prêtera à une sorte d'élasticité de la mesure, tout en conservant ses droits. Il laissera la phrase musicale ponctuer ses alinéas et respirer quand il faut, pourvu qu'il la tienne par le mors et qu'elle marche à son pas. Sans le rythme, sans cette constante manifestation de la volonté au retour périodique du temps fort, l'exécutant ne se fait pas écouter. Que de fois le compositeur hésite et s'abstient, au moment d'inscrire sur son texte le *poco ritenuto* qu'il a dans la pensée ! Il ne l'ose, de peur que l'exagération de l'interprète n'amolisse ou ne brise l'essor du morceau. Le signe manque. Nous n'avons pas de moyen graphique pour souligner une fin de période, ou renforcer un accord par une façon de point d'orgue d'inappréciable durée. N'est-ce pas grand dommage, alors surtout qu'il s'agit d'un instrument tirant tout son effet des valeurs chronométriques ?

Quant à la langue conventionnelle, au système indicatif de la disposition des timbres, l'usage n'ayant rien encore consacré, il m'a semblé pratique de noter en tête de chaque pièce la registration des claviers ; de doser par des nuances, plutôt que par une nomenclature exacte des jeux, l'intensité des sonorités de même famille ; de désigner les claviers par leurs initiales (deux ou plusieurs initiales juxtaposées signifiant l'accouplement de deux ou plusieurs claviers) ; de supposer les jeux à anches toujours préparés ; enfin de réserver les *fff* à la toute-puissance de l'orgue, sans qu'il fût besoin de mentionner l'introduction des pédales d'anches. Dans la combinaison GR, le *crescendo* ne s'applique qu'au Récit, à moins que ce *crescendo* ne mène aux *fff*, auquel cas toutes les forces de l'instrument devront peu à peu entrer en ligne, fonds et anches.

Il est inutile, je crois, de réclamer la même précision, le même ensemble des pieds et des mains, en quittant le clavier qu'en l'attaquant, et de protester contre toute retenue de la pédale après l'heure, vieille coutume heureusement à peu près disparue.

Avec les musiciens consommés d'aujourd'hui, les insuffisances, les lacunes de la notation musicale deviennent moins redoutables : le compositeur est plus certain de voir ses intentions comprises et ses sous-entendus devinés. Entre l'exécutant et lui, c'est une collaboration constante, que le nombre croissant des virtuoses rendra chaque jour plus intime et plus fructueuse. Ch. M. W.

Während Orchesterinstrumente, Streicher oder Bläser, Klavier und Singstimmen nur durch die Unmittelbarkeit ihrer Tongebung, das Spontane ihres Ansatzes wirken, spricht die Orgel in der ihr eigenen Majestät eine philosophische Sprache: Sie allein kann in unbestimmter Dauer ein gleichbleibendes Klangvolumen entfalten und auf diese Weise die religiöse Idee des Unendlichen erwecken. Überraschungen und Betonungen liegen nicht in ihrer Natur; man verleiht sie ihr, es sind übernommene Ausdrucksmittel. Das zeigt zur Genüge, wie viel Feingefühl und Urteilsvermögen ihr Gebrauch erfordert. Es zeigt auch, wie sehr sich die Orgelsinfonie von der Sinfonie für Orchester unterscheidet. Eine Vermischung ist nicht zu befürchten. Niemals wird man in gleicher Weise für Orchester oder Orgel schreiben, aber künftig muss man der Kombination von Klangfarben in Orgelkompositionen dieselbe Sorgfalt entgegenbringen wie in Werken für Orchester.

Was den Rhythmus betrifft, so wird er dem Einfluss moderner Strömungen unterliegen: Er wird sich auf eine Art Elastizität des Taktes einlassen, wobei er immer seine Rechte wahren wird. Er wird es der musikalischen Phrase ermöglichen, ihre Abschnitte zu gliedern und zu atmen, wann es nötig ist, vorausgesetzt, dass er die Zügel in der Hand behält und sie sich seinem Schritt anpasst. Ohne den Rhythmus, ohne diese konstante Äußerung des Willens zur periodischen Rückkehr der betonten Zählzeit, wird man dem Spieler nicht zuhören. Wie oft zögert der Komponist und enthält sich, wenn er im Begriff ist, das *poco ritenuto*, das er in Gedanken hat, in die Noten zu schreiben! Er wagt es nicht, aus Sorge, dass eine Übertreibung des Interpreten den Schwung des Stückes erlahmen lassen oder brechen könnte. Das passende Zeichen fehlt. Wir haben kein graphisches Mittel dafür, das Ende einer Periode zu unterstreichen oder einen Akkord zu verstärken durch eine Art Fermate von nicht fixierbarer Dauer. Ist das nicht sehr schade, gerade weil es sich um ein Instrument handelt, das seine ganze Wirkung aus den Zeitwerten zieht?

Was die Terminologie betrifft, d.h. das Anzeigesystem für die Disposition der Klangfarben, für das sich ein noch kein allgemeiner Usus herausgebildet hat, erschien es mir sinnvoll, zu Beginn jedes Stückes die Manual- und Pedalregistrierung zu notieren; mehr durch Nuancen als durch genaue Bezeichnungen der Register die Intensität der Klänge derselben Familie zu dosieren; die Manuale mit ihren Anfangsbuchstaben zu bezeichnen (zwei oder mehr Buchstaben nebeneinander bedeuten eine Kopplung zweier oder mehrerer Manuale); vorauszusetzen, dass die Zungenregister stets vorbereitet sind; schließlich das *fff* der vollen Kraft der Orgel vorzubehalten, ohne die Betätigung der Zungenritte erwähnen zu müssen. In der Kombination GR bezieht sich ein *crescendo* nur auf das Récit, es sei denn, dieses *crescendo* führt zum *fff*. In diesem Fall sollten alle Kräfte des Instruments nach und nach hinzutreten, Grundstimmen und Zungenstimmen.

Es ist, so glaube ich, unnötig anzumahnen, dieselbe Präzision, dieselbe Koordination von Füßen und Händen beim Abheben von den Tasten wie beim Anschlag walten zu lassen und gegen jedes Überhängenlassen des Pedals über die Zeit hinaus Einspruch zu erheben, eine alte Gewohnheit, die glücklicherweise beinahe verschwunden ist.

Mit den vortrefflichen Musikern von heute sind die Unzulänglichkeiten, die Lücken der Notation weniger zu fürchten: Der Komponist ist sicherer, dass seine Intentionen verstanden und seine hintergründigen Absichten erraten werden. Zwischen dem Ausführenden und ihm herrscht eine stetige Zusammenarbeit, die durch die wachsende Zahl von Virtuosen jeden Tag vertrauter und fruchtbarer wird. Ch. M. W.

Übersetzung: Barbara Großmann

While orchestral instruments, strings or winds, the piano and voices affect us only by the immediacy of their accent, the spontaneity of their attack, the organ, in its own majesty, speaks a philosophical language: it alone can indefinitely produce a constant volume of sound, thus awakening the religious idea of the infinite. Surprises and accents are not part of its nature; they are lent to it, they are an adopted means of expression. So it is well enough obvious that their application requires tactfulness and discernment. It is also obvious to what extent the organ symphony differs from the orchestral symphony. No confusion need be feared. One would never write in the same manner for the orchestra as for the organ, but henceforth one will have to be just as careful when combining timbres in an organ work as in an orchestral work.

As far as rhythm is concerned, it will be influenced by modern trends: it will bend with the elasticity of the measure, yet always maintain its rights. It will make it possible for the musical phrase to structure its sections and to breathe when necessary, assuming that rhythm keeps a firm hold on the reins so that the musical phrase has to follow its lead. Without rhythm, without this constant manifestation of the will to periodically return to the strong beat, the performer will not be listened to. How often does the composer hesitate and then abstain when he is about to write that *poco ritenuto*, which he has in mind, into the score! He does not dare for fear of an exaggeration by the performer that will retard the piece's flow or even arrest it. The appropriate indication is missing. We do not have any graphic means of underlining the end of a period or of amplifying a chord by means of a fermata of an indeterminate duration. Is it not a great pity, particularly as we are referring to an instrument that draws its entire effect from time values?

As far as terminology is concerned, i.e., the system for displaying the disposition of timbres – for which no common practice has yet been developed – it seemed sensible to me to notate the manual and pedal registrations at the beginning of every piece; to measure out the sound intensity of the same family by nuances rather than by exact registration indications; to identify the manuals by their initials (two or more letters juxtaposed indicates a coupling of two or more manuals); assuming that the reed stops are constantly prepared; finally to reserve the *fff* of the full power of the organ without having to mention the use of the ventail pedals. In the combination GR, a *crescendo* is only applicable on the Récit unless this *crescendo* culminates in *fff*. In this case, all the forces of the instrument should be added by degrees, flue stops and reed stops.

I believe it is unnecessary to emphasize that the same precision, the same coordination of feet and hands when releasing the keys just as when depressing them, must be exercised, and every carrying-over in the pedals must be objected to, an old habit that has happily almost disappeared.

With today's superb musicians, these inadequacies, these notational gaps, are to be feared less: the composer is more assured that his intentions will be understood and that his ulterior intentions will be deduced. A constant collaboration will exist between him and the performer which, due to the increasing number of virtuosos, will become more familiar and more productive day by day. Ch. M. W.

Translation: David Kosviner

Symphonie IV

op. 13, 4

I. Toccata

Charles-Marie Widor
1844–1937

[Grand Chœur]

(♩ = 60)

[GPR] *fff*

[Péd. GPR] *fff*

5

10

13

Auffüh. ... / Duration: ca. 30 min.
© 2017 b... us-Verlag, Stuttgart – CV 18.177

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is promoted by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtex.
edited by Georg Koch

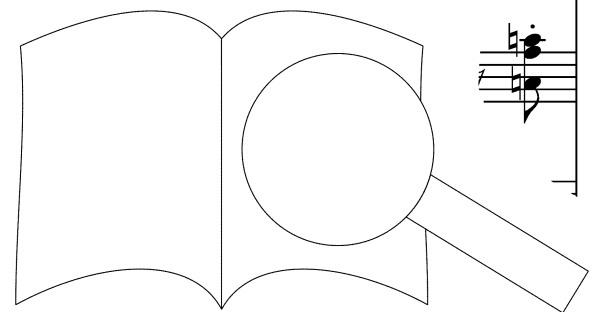
15

17

20

22

* den folgenden mit Sternchen (*) markierten Stellen siehe die jeweilige Einzel-
fo. passages marked with an asterisk (*), please refer to the pertinent detailed remar.



24

GPR

27

R

dimin.

30

pp

32

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

34

PR

GPR

PR

GPR

36

PR

GPR

PR

GPR

38

GPR

PR

PR

41

4

6

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

43

R

45

dimin.

*

47

cresc.

48

GPR

50

II. Fugue

Grand-Orgue: }
Positif: } Fonds 8'
Récit: }
Pédale: Basses 16', 8'

Moderato assai (♩ = 96)

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

14

Musical score for measures 14-16. The score is written for piano in three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure 14 starts with a treble clef and a star symbol (*). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

17

Musical score for measures 17-19. The score continues in three staves (Treble, Middle, Bass) with the same key signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

20

Musical score for measures 20-22. The score continues in three staves (Treble, Middle, Bass) with the same key signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

23

Musical score for measures 23-25. The score continues in three staves (Treble, Middle, Bass) with the same key signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

26

Musical score for measures 26-28. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Includes a 'R' marking above the second measure of the middle staff.

29

Musical score for measures 29-31. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Includes markings 'R', 'dimin.*', and 'pp'.

32

Musical score for measures 32-34. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef.

35

Musical score for measures 35-37. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Includes 'G[PR]' markings.

38

Musical score for measures 38-40. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Includes a large graphic element resembling a stylized 'R' or a book.

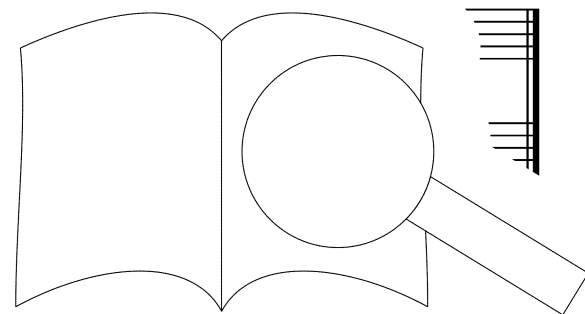
41

44

47

50

53



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

III. Andante cantabile

Grand-Orgue: Fonds 8'
Positif: Flûtes 8', 4'
Récit: [Gambe 8',] Voix céleste
Pédale: Basses 16', 8'

Dolce (♩ = 54)

First system of the musical score, measures 1-3. It features a treble and bass clef with a common time signature. The music is in a key with three flats. A dynamic marking of *pp* is present. A registration mark 'R' is indicated in the first measure. The score includes a grand staff with a piano accompaniment and a vocal line.

Second system of the musical score, measures 4-6. It continues the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of the musical score, measures 7-9. A *cresc.* marking is present in the final measure of this system.

Fourth system of the musical score, measures 10-12. A dynamic marking of *pp* is present. The system concludes with a large graphic element resembling an open book.

16

mf

G

Péd. G

20

p

R Clarinette

P

G

24

poco rit.

pp

R Voix céleste

a tempo

P

27

30

33

36

39

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

43

R Clarinette

p

P

G

47

poco riten.

G Flûte 8' solo

[a tempo]

(R Voix céleste)

R *pp*

[Péd. solo]

50

53

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

56

Musical score for measures 56-58. The score is written for piano and features a complex texture with multiple staves. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

59

Musical score for measures 59-61. This section includes performance instructions: *poco rit.* (ritardando) and *a tempo* (return to tempo). Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *pp* (pianissimo). The texture continues with intricate piano accompaniment.

62

Musical score for measures 62-64. This section features a *p* (piano) dynamic marking and a section marked with an asterisk (*). The piano accompaniment becomes more active and rhythmic.

65

Musical score for measures 65-67. The score concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained chord in the left hand. The piano part features a complex, multi-layered texture.

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

IV. Scherzo

Grand-Orgue: Bourdon 16'
Positif: Flûte 8'
Récit: Bourdon 8', Flûte 4'
Pédale: Flûte 8'

Allegro vivace (♩ = 120)

Musical score for measures 1-4. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The tempo is Allegro vivace (♩ = 120). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score is marked with 'R' and 'pp' (pianissimo) in the first measure.

Musical score for measures 5-8. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The tempo is Allegro vivace (♩ = 120). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score is marked with 'GR' in the eighth measure.

Musical score for measures 9-14. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The tempo is Allegro vivace (♩ = 120). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score is marked with 'R' in the ninth measure.

Musical score for measures 15-18. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The tempo is Allegro vivace (♩ = 120). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score is marked with 'F' (forte) in the fifteenth measure and 'GR' in the sixteenth measure.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

20

7-measure rest in bass (measures 20-21)
7-measure rest in bass (measures 22-23)
7-measure rest in bass (measures 24-25)

pp

*

>

25

R

R

R

R

R

30

GR

GR

R

R

R

35

GR

GR

GR

R

GR

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

40

R

pp

44

GR

pp

48

pp

53

pp

resc.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

58

pp

R.

Péd. solo

63

68

GR

R.

73

R.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

78

83

88

93

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Poco meno vivo

R Hautbois

98

Musical score for measures 98-100. The score is written for three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). Measure 98 features a piano (*pp*) dynamic. Measure 99 has a piano (*P*) dynamic. Measure 100 has an asterisk (*) above the staff. Pedal markings are present at the bottom of the grand staff: a half note with a circle and a vertical line, and a whole note with a circle and a vertical line.

Péd. solo (8')

101

Musical score for measures 101-103. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has three flats and the time signature is common time. Measure 101 features a trill (*tr*) above the staff. Measure 103 has a piano (*P*) dynamic.

104

Musical score for measures 104-106. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has three flats and the time signature is common time. Measure 104 has a piano (*P*) dynamic. Measure 106 has a piano (*P*) dynamic.

107

Musical score for measures 107-109. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has three flats and the time signature is common time. Measure 107 has a piano (*P*) dynamic. Measure 109 has a piano (*P*) dynamic.

110

P

*

113

R

116

119

trm

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

122

P *trm* *rit.* *R* *trm*

125

(R Bourdon 8', Flûte 4')

P *

131

[Tempo I]

R *pp*

136

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

141

GR R

Péd. R

146

GR R

151

GR

156

pp

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

161 GR

166 R GR R

170 GR R R

174

178

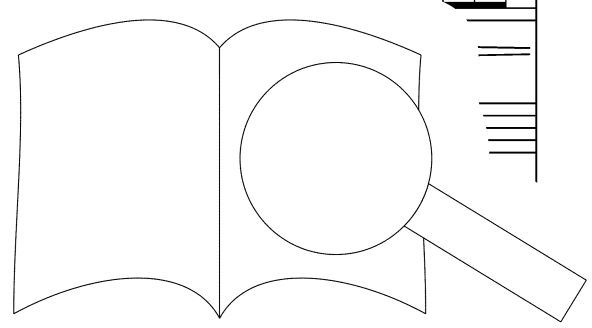
GR

182

186

191

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



196

pp

pp

Péd. solo

201

GR

Péd.

206

R.

Péd.

211

GR

215

GR

f

R

Musical score for measures 215-218. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The right hand has a melodic line with grace notes (GR) and a forte (f) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with a 'R' marking. The key signature has two flats.

219

Musical score for measures 219-223. The score continues with similar textures and dynamics. The right hand has a melodic line with grace notes and a forte (f) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

224

Musical score for measures 224-228. The score continues with similar textures and dynamics. The right hand has a melodic line with grace notes and a forte (f) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

229

Musical score for measures 229-233. The score continues with similar textures and dynamics. The right hand has a melodic line with grace notes and a forte (f) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Poco meno vivo

233

Musical score for measures 233-235. The score is written for three staves (bass, treble, and bass). Measure 233 starts with a treble clef and a common time signature. A star symbol (*) is placed above the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs. Measures 234 and 235 continue the melodic and harmonic development.

236

Musical score for measures 236-238. The score is written for three staves (treble, treble, and bass). Measure 236 starts with a treble clef and a common time signature. A trill symbol (tr) is placed above the first measure. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and articulations. Measures 237 and 238 continue the piece.

239

Musical score for measures 239-241. The score is written for three staves (treble, treble, and bass). Measure 239 starts with a treble clef and a common time signature. A fermata symbol is placed above the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs and articulations. Measures 240 and 241 continue the piece.

242

Musical score for measures 242-244. The score is written for three staves (treble, treble, and bass). Measure 242 starts with a treble clef and a common time signature. A fortissimo (f) dynamic marking is placed above the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs and articulations. Measures 243 and 244 continue the piece.

V. Adagio

Grand-Orgue: Fonds 16', 8', 4'
Positif: Fonds 8', 4'
Récit: Voix humaines [tremblant]
Pédale: Basses 16', 8'

(♩ = 56)

Musical score for measures 1-7. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The tempo is marked as Adagio with a quarter note equal to 56 beats. The music is in 2/4 time and features a recital (R) section with a piano (pp) dynamic.

8

Musical score for measures 8-14. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The music is in 2/4 time and features a grand positif (GP) section with a forte (f) dynamic. The recital (R) section is also present.

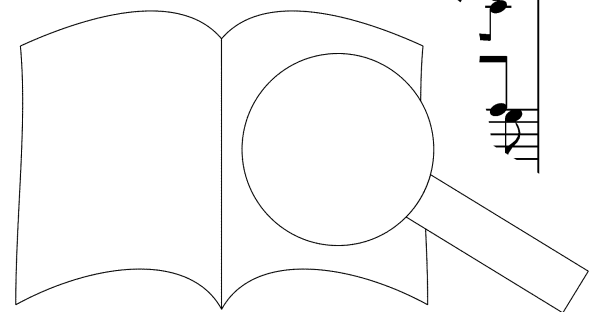
Péd. GP

15

Musical score for measures 15-21. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The music is in 2/4 time and features a recital (R) section with a piano (p) dynamic.

22

Musical score for measures 22-28. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The music is in 2/4 time and features a piano (pp) dynamic. The recital (R) section is also present.



[Péd. GP]

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

54

pp

Péd. P

61

(G Flûte 8' solo)

p

G

67

poco rit.

a ten.

R

pp

f

74

81

Musical score for measures 81-87. The score is written for piano in three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex texture with multiple voices and dynamic markings. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 85. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

88

Musical score for measures 88-94. The score continues in the same key signature and style. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 88. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

95

Musical score for measures 95-101. The score continues in the same key signature and style. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

102

Musical score for measures 102-108. The score continues in the same key signature and style. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

VI. Finale

[Grand Chœur]

Moderato (♩ = 100)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Grand Chœur, the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 100 beats per minute. Dynamics include *fff* (fortissimo) and performance instructions like [GPR] and [Péd. GPR].

The second system of the musical score continues the composition. It features the same three-staff layout. The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

The third system of the musical score continues the composition. It features the same three-staff layout. The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

The fourth system of the musical score continues the composition. It features the same three-staff layout. The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings. The system ends with a double bar line and a repeat sign (PR).

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

22

PR

GPR

R

27

pp

f

p

PR

(Péd. Fonds)

32

37

PR

cresc.

42

GPR

GPR

fff

fff

(Péd. Anches) [Péd. GPR]

47

52

57

63 (GP Fonds) *

Musical score for measures 63-66. The treble clef part features a triplet of eighth notes. The bass clef part has a half note chord and a half note chord. Dynamics include 'R' and 'p'.

(Péd. Fonds)

Péd. R

67

Musical score for measures 67-70. The treble clef part features a triplet of eighth notes. The bass clef part has a half note chord and a half note chord. Dynamics include 'pp'.

71

Musical score for measures 71-74. The treble clef part has a half note chord and a half note chord. The bass clef part has a triplet of eighth notes and a half note chord. Dynamics include 'GR' and 'f'.

Péd. GR

75

Musical score for measures 75-78. The treble clef part has a half note chord and a half note chord. The bass clef part has a half note chord and a half note chord. Dynamics include '*'.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

79

Musical score for measures 79-82. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Dynamics include *p*. A triplet of eighth notes is marked in measure 81.

Péd. R

83

Musical score for measures 83-86. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Dynamics include *pp*. A triplet of eighth notes is marked in measure 85.

Péd. GPR

87

Musical score for measures 87-91. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Dynamics include *[GPR] mf* and *GPR*. A star symbol is in measure 87.

92

Musical score for measures 92-95. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Dynamics include *PR*, *R*, and *p*. A large graphic of an open book is on the right.

98

PR R

3

103

pp

3

3

108

3

113

R GPR

119

allarg. *a tempo*

tr

fff

(Anches)

124

129

135

rit.

III. Andante cantabile

9 I+II 1 An dieser Stelle ist unklar, ob es sich um eine kurze Decrescendo-Gabel oder um ein Akzentzeichen handelt. Durch die auszuhaltende Viertelnote in der Unterstimme der linken Hand und die direkt aufeinanderfolgenden Crescendo- und Decrescendo-Gabeln ergibt sich der Effekt eines agogischen Akzentes.

12–13 I Legatobogen aus T. 11 endet bei T. 13,1, neuer Bogen beginnt in T. 13,2. Emendation analog zu T. 36.

18 I 3 Unterstimme: kein Tenutostrich, bzw. Tenutostrich mittig zwischen System I und II gesetzt. Der Tenutostrich hat hier wohl die Bedeutung, dass der Akkord trotz des Lagenwechsels in voller Länge auszuhalten ist.⁵

25 II Keine Triolenziffern.

33 I Decrescendo-Gabel ergänzt in Analogie zu T. 9.

42 I 3 Unterstimme: kein Tenutostrich, siehe Anm. zu T. 18.

42 II 3 Oberstimme: kein Tenutostrich, vgl. T. 18.

44 I 3 Tenutostrich der Oberstimme ergänzt analog zu T. 20.

64 I–III Dieser Takt gehört zu den wenigen Stellen in Widors Symphonien, die nicht so wie notiert ausgeführt werden können und die in keiner (Neu-)Auflage korrigiert wurden. Die Stelle lässt sich im Sinne des Komponisten nur ausführen, wenn sie auf benachbarten Manualen gespielt wird. Eine Möglichkeit wäre, den Ton *f* in III nicht auszuhalten und mit der linken Hand die Töne *as* – *c*¹ – *f*¹ – *as*¹ zu halten, eine andere Möglichkeit wäre, den Akkord in III früher loszulassen und das *as*² in II mit der linken Hand überzugreifen. Auch denkbar wäre, das *as*¹ der Melodiestimme in I früher loszulassen. Die konkrete Ausführung bleibt offen und wird abhängig vom Instrument (und der Registrierung) zu entscheiden sein.

IV. Scherzo

12 II 1 Unterstimme: kein Staccatopunkt; ergänzt nach T. 147.

15 II 1 Oberstimme: kein Staccatopunkt.

19 I 1 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

20 I 1 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

21 I 2 Ausführung auf GR; ein Manualwechsel auf R wie in T. 82 wäre möglich, aber nicht zwingend. Die Zusammenballung *d*² – *h*, das (hier beabsichtigte?) Fehlen des Staccatopunktes auf *d*² und die Manualangabe in T. 25 legen die Ausführung von T. 21–22 auf GR nahe.

31 II 1+4 Keine Staccatopunkte.

31 III 1 Kein Staccatopunkt.

32 I 1 Kein Staccatopunkt.

33 II 1+4 Keine Staccatopunkte.

34 I 1 Kein Staccatopunkt.

35 II 1+4 Keine Staccatopunkte.

35 III 1 Kein Staccatopunkt.

37 Um das *subito pp* in T. 41 realisieren zu können: Schwellkasten ab T. 37 nach und nach geöffnet.

37 II 1+4 Keine Staccatopunkte.

37 III 1 Kein Staccatopunkt.

38 I 1–3 Keine Staccatopunkte.

40 I 2 Irrtümlich *d*², vgl. T. 173.

41 I 1 Kein Staccatopunkt.

45 III 4 Bis 47,2 keine Staccatopunkte.

46 II 1 Oberstimme: kein Staccatopunkt.

48 III 2 Bis 49,2 keine Staccatopunkte.

61, 196 II Ganzepause statt V.

69 II 5 Kein Staccatopunkt.

71 II 1 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

74 II 2 Bis 75,3 keine Staccatopunkte.

80, 81 I 1 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

83 I Manualwechsel auf R wie in T. 218.

84 III 1+3 Keine Staccatopunkte.

86 III 1+3 Keine Staccatopunkte.

88 III 1+3 Keine Staccatopunkte.

89 *as*-Gabeln zeigen hier auf die *as*-Gabeln in T. 82.

90 „Poco meno vivo“ nach der Ergänzung in wie die Angabe „Péd. solo (8)“.

92 Phrasierung folgt hier und an der Parallelstelle T. 235–241 jeweils der Quelle. Es ist möglich, aber nicht zwingend, die Phrasierungsbögen T. 235 ff. an T. 100–107 anzugleichen.

94 Ein Manualwechsel auf R wie in T. 107 wäre möglich. Die

115 I 1 Staccatopunkt; in NA ersetzt durch einen Tenutostrich nach der Parallelstelle T. 99.

124 I+II Viertelpause auf Taktzeit 4 fehlt.

125 I 3 In keiner Quelle Hinweis auf „Tempo I“. Im nun beginnenden Abschnitt sollte das Tempo I wieder aufgenommen werden; spätestens in T. 135 sollte es wieder erreicht sein.

135 I 7 Unterstimme: *e*²; Emendation nach T. 1 (Auftakt) und sämtlichen Parallelstellen.

150 II 1 Oberstimme: kein Staccatopunkt.

152 I 2 Überflüssige Manualangabe „R“.

154 I 1+4 Unterstimme: keine Staccatopunkte.

155 I 1 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

156 II Siehe Anm. zu T. 21 ff.

160 II Ergänzung der Manualangabe „R“ in Analogie zur Parallelstelle T. 25.

166 II 1+4 Keine Staccatopunkte.

166 III 1 Kein Staccatopunkt.

167 I 1 Kein Staccatopunkt.

168 II 1+4 Keine Staccatopunkte.

169 I 1 Kein Staccatopunkt.

170, 172 II 1+4 Keine Staccatopunkte.

170, 172 III 1 Kein Staccatopunkt.

173 I 1–3 Keine Staccatopunkte.

176 I 1 Kein Staccatopunkt.

180 Ergänzung der Crescendo-Gabel T. 45.

181 II 1 Oberstimme: kein Staccatopunkt.

181 III 2+4 Keine Staccatopunkte.

182 III 2 Kein Staccatopunkt.

183 III 2+4 Keine Staccatopunkte.

184 III 2 Kein Staccatopunkt.

204 II 5 Kein Staccatopunkt.

206+208 II 1 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

209 II 2 Keine Staccatopunkte.

210 II 3 Kein Staccatopunkt.

213 I 1 Kein Staccatopunkt.

219 III 1+3 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

221 III 1+3 Unterstimme: kein Staccatopunkt.

223 II+III Unterstimme: kein Staccatopunkt.

224 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

225 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

227 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

228 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

229 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

230 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

231 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

232 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

233 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

234 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

235 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

236 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

237 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

238 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

239 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

240 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

241 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

242 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

243 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

244 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

245 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

246 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

247 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

248 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

249 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

250 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

251 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

252 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

253 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

254 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

255 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

256 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

257 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

258 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

259 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

260 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

261 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

262 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

263 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

264 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

265 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

266 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

267 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

268 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

269 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

270 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

271 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

272 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

273 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

274 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

275 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

276 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

277 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

278 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

279 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

280 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

281 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

282 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

283 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

284 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

285 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

286 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

287 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

288 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

289 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

290 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

291 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

292 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

293 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

294 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

295 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

296 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

297 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

298 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

299 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

300 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

301 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

302 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

303 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

304 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

305 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

306 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

307 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

308 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

309 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

310 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

311 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

312 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

313 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

314 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

315 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

316 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

317 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

318 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

319 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

320 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

321 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

322 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

323 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

324 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

325 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

326 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

327 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

328 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

329 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

330 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

331 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

332 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

333 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

334 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

335 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

336 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

337 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

338 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

339 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

340 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

341 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

342 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

343 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

344 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

345 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

346 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

347 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

348 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

349 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

350 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

351 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

352 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

353 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

354 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

355 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

356 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

357 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

358 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

359 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

360 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

361 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

362 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

363 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

364 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

365 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

366 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

367 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

368 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

369 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

370 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

371 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

372 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

373 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

374 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

375 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

376 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

377 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

378 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

379 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

380 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

381 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

382 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

383 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

384 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

385 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

386 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

387 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

388 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

389 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

390 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

391 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

392 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

393 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

394 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

395 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

396 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

397 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

398 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

399 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

400 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

401 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

402 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

403 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

404 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

405 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

406 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

407 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

408 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

409 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

410 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

411 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

412 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

413 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

414 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

415 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

416 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

417 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

418 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

419 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

420 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

421 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

422 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

423 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

424 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

425 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

426 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

427 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

428 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

429 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

430 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

431 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

432 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

433 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

434 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

435 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

436 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

437 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

438 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

439 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

440 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

441 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

442 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

443 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

444 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

445 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

446 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

447 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

448 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

449 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

450 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

451 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

452 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

453 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

454 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

455 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

456 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

457 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

458 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

459 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

460 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

461 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

462 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

463 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

464 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

465 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

466 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

467 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

468 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

469 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

470 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

471 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

472 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

473 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

474 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

475 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

476 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

477 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

478 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

479 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

480 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

481 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

482 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

483 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

484 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

485 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

486 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

487 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

488 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

489 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

490 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

491 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

492 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

493 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

494 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

495 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

496 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

497 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

498 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

499 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

500 I Unterstimme: kein Staccatopunkt.

V. Adagio

Anmerkung zum ganzen Satz: Quelle A liegt nur bis einschließlich T. 56 vor. Für den fehlenden Teil ab T. 57 wurde Quelle B zugrundegelegt.

38 II 1–3 Unterstimme: Halbenote *as*¹, NA folgt der Korrektur in B.

41–42 II Viertelnote *h*¹, Viertelnote *fis*¹ (T. 41), übergebunden zu Halbenote *fis*¹ (T. 42). Diese Stelle ist in B zweimal korrigiert, im Notentext und am Rand. NA folgt der Eintragung am Rand, die als Korrektur letzter Hand betrachtet wird. Im Notentext änderte Widor zu Halbenote *h*¹ (T. 41), in NA zu Viertelnote *fis*¹ (T. 42).

42 I markiert (bei

45–46 A folgt der

ten Takten

die Noten-

traxis.

5 Siehe an

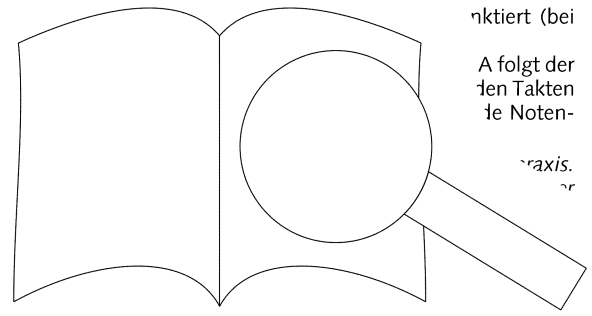
Bd. 2: C

und Wi

6 Siehe an

phonie,

7 Vgl. ebc



PROBE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

		korrektur eingetragen: ⁸ Viertelnote <i>a</i> ¹ , Viertelnote <i>h</i> , übergebunden zu Achtelnote <i>h</i> , Sechzehntelnote <i>fis</i> ¹ (notiert ohne Vorzeichen), Sechzehntelnote <i>gis</i> ¹ (notiert ohne Vorzeichen), Viertelnote <i>a</i> ¹ (notiert ohne Auflösungszeichen). Dass die fehlenden Vorzeichen mitzudenken sind, geht aus dem Kontext eindeutig hervor.
51	I 4	Oberstimme: In einem Exemplar von Albert Riemenschneider von Widor (?) zu <i>h</i> ¹ korrigiert. ⁹
64	I 2	Fälschlich hier bereits Manualangabe „G“ (dann noch einmal in richtiger Positionierung T. 65,2).
78	III 1	Kein Staccatopunkt.
89	I	Haltebogen fehlt, nach Zeilenumbruch in T. 90 vorhanden.
90	III 4	Kein Staccatopunkt.
91	III	Keine Staccatopunkte.

VI. Finale

21	II 2+3	Keine Staccatopunkte.
22	I 1	Kein Staccatopunkt.
25	I+II 2+3	Keine Staccatopunkte.
26	I 1	Kein Staccatopunkt.
27	III	Die Angabe „(Péd. Fonds)“ findet sich nicht in den Quellen; sie wurde eingefügt, damit entsprechende Voreinstellungen im Hinblick auf die ergänzte Angabe „Péd. R“ für T. 31 ff. vorgenommen werden können. In den Quellen selbst finden sich für diese Takte keine Angaben zur Änderung der Pedalregistrierung oder zur Verwendung der Pedalkoppeln.
42	III	Die Angabe „(Péd. Anches)“ findet sich nicht in der Quelle; sie wurde eingefügt, damit entsprechende Voreinstellungen im Hinblick auf <i>fff</i> und die ergänzte Angabe „Péd. GPR“ in T. 43 vorgenommen werden können.
53	I+II 1	Keine Staccatopunkte.
59, 61	I 1+2	Bogen jeweils ergänzt in Analogie zur Parallelstelle T. 137 bzw. T. 139.
61	I 1	Keine Vorzeichen, NA folgt hier B.
61	I 3	Keine Vorzeichen, Emendation nach T. 139 bzw. II 3.
63		Ankündigung der Registrierung für G und P erst T. 76 („G et P Fonds“). Da diese Registrierung – in Bezug auf G – jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit schon für T. 71 gilt und ab T. 63 vorbereitet werden kann, ist sie in NA bereits hier eingefügt.
66	III	Irrtümlich Registrierungsangabe „Péd. G“. Mit Sicherheit ist „Péd. R“ gemeint, siehe auch T. 82.
68	I 7	Kein Staccatopunkt.
69+70	I	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
71	II 1–4	Unterstimme: ohne Triolenkennzeichnung.
72+74	I 7	Viertelnote irrtümlich punktiert.
72+74	II 5	Unterstimme: Viertelnote irrtümlich punktiert.
76		Mit Registrierungsangabe „(G et P Fonds)“, vgl. jedoch Anm. zu T. 63.
77	II 7–9	Keine Staccatopunkte.
80	I 7	Kein Staccatopunkt.
82	II 2–7	Keine Staccatopunkte.
85	III 1	Kein Staccatopunkt.
85–86	I	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
87	I+II	In den Ausgaben ab 1901 findet sich nur die Ang. Manualangabe. Die Angabe zu den Pedalkoppeln Ausführung des Manualparts ist nahe
88	II 4	Irrtümlich vertauschte Vorzeichen nach der Korrektur in B.
101	II 2	Bassschlüssel fehlt; NA
109–110	III	Staccatokeile statt S ⁺ tokennzeichnung
111	I 2	Oberstimme: V
115	I	Das Récit s den Crescendos
117	I	Irrtümlich V erheit ist GPR
123	I+II	f, Dynamik T. 1).
124 ff.	III	eidet sich hinsichtlich anfang und von der instrument könnten die 3–126,1 sowie T. 137,2–4 stellen T. 2 ff. und T. 46 ff.

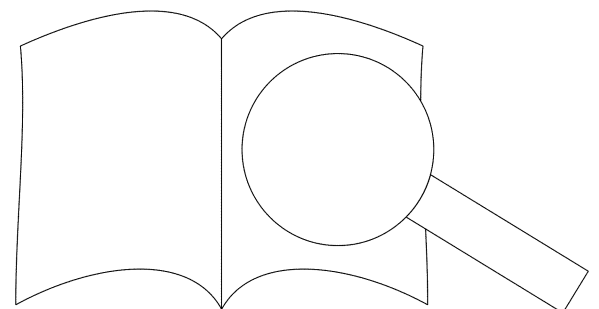
126 – *f*¹, erstes *f*¹ ohne Notenhals nach *se* auf Zählzeit 2 aber trotzdem vor der konsequenteren Lesart in C.

⁸ auch *sonies for organ. Symphonie IV* (wie Anm. 1),

⁹ ¹⁰ Sic Oosten, *Charles-Marie Widor* (wie Anm. 6), S. 471.

Glossar / Glossary / Glossaire

Anches	Zungen (Aliquotregister und Mixturen normalerweise mit eingeschlossen) / reeds (usually including mutations and mixtures)
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister) / flue foundations (without undulating stops)
G	Grand-Orgue / Grand-Orgue
GPR	Récit und Positif an Grand-Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand-Orgue) / Récit and Positif coupled to Grand-Orgue (play on Grand-Orgue)
GR	Récit an Grand-Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand-Orgue) / Récit coupled to Grand-Orgue (play on Grand-Orgue)
P	Positif / Positif
Péd.	Pédale / Pedal
Péd. GPR	diapason, Positif Grand-Orgue,
Péd. R	Récit ziehen / Suppler for Récit
	Positif gekoppelt (man spielt auf dem Positif) / Positif coupled to the Positif (play on the Positif)
	Récit / Récit



Inhalt

Vorwort	II
Foreword	V
Avant-propos	VIII
<i>Avant-propos</i> von Charles-Marie Widor zur Edition seiner Symphonien I–VIII (1887)	XI
<i>Symphonie IV pour orgue</i> op. 13,4	
I. Toccata	1
II. Fugue	6
III. Andante cantabile	10
IV. Scherzo	15
V. Adagio	29
VI. Finale	33
Kritischer Bericht	40
Glossar / Glossary / Glossaire	43

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

