

Charles-Marie
WIDOR

Symphonie V
op. 42, 1

herausgegeben von / edited by
Georg Koch

Ausgewählte Orgelwerke · Selected Organ Works
Urtext



Carus 18.179

Inhalt

Vorwort	III
Foreword	VI
Avant-propos	X
<i>Avant-propos</i> von Charles-Marie Widor zur Edition seiner Symphonien I–VIII (1887)	XIV
<i>Symphonie V pour orgue</i> op. 42,1	
I. Allegro vivace	2
II. Allegro cantabile	21
III. Andantino quasi allegretto	35
IV. Adagio	47
V. Toccata	50
Kritischer Bericht	61
Glossar / Glossary / Glossaire	66

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-Orgel 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 vorstellte, 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 Cavaillé-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 Ausnahmeerscheinungen. 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 virtuosen 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 Widor und ihr Bezug zur französischen symphonischen Orgel

Wie erwähnt, übernahm Widor 1870 das Organistenamt an der Kirche Saint-Sulpice in Paris. Mit der dortigen Cavaillé-Coll-Organorgel 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. Widor 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 Widor auf ihrem engen Bezug zur symphonischen Orgel mit ihren erweiterten klanglichen Möglichkeiten. Widor's Absicht ist es, einen dem romantischen Orchester ebenbürtigen Klangkörper zu etablieren und in diesem Sinne die Klanglichkeit seiner Orgelsymphonien zu gestalten. Daher sind Widor's Orgelwerke eng an den durch Cavaillé-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 Widor's weitere Gedanken dazu sei auf die entsprechenden Ausführungen im unten abgedruckten *Avant-propos* von 1887 verwiesen.

Obwohl Widor mit der Cavaillé-Coll-Organorgel in Saint-Sulpice ein fünfmanualiges Instrument mit 100 klingenden Registern zur Verfügung stand, nehmen die Registrierungsanweisungen Widor's 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. À l'instrument nouveau il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique.“ Widor, *Avant-propos* von 1887.

¹¹ J. F. Emil 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 wahrht; digne heißt hier „würdevoll“).¹³

Zur Symphonie V

Am 24. August 1878 gab Widor während der Pariser Weltausstellung an der neuen Cavallé-Coll-Orgel im Großen Saal des Palais du Trocadéro in Paris ein Konzert, bei dem er auch seine kurz zuvor vollendete neueste Symphonie erstmals aufführte. Das Konzertprogramm bezeichnet ebendieses Werk als „5^{me} Symphonie“; die im Programm mitgeteilten Satzbezeichnungen weisen jedoch eindeutig darauf hin, dass es sich hier um die heute als Nr. VI bekannte Symphonie in g handelt.¹⁴ Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass zu jenem Zeitpunkt die heute als Nr. V gezählte Symphonie in f noch nicht existierte, sondern deren Entstehung erst in die Zeit nach der Uraufführung der *Symphonie VI* fällt.

Ist insofern von August oder September 1878 als frühestem Zeitpunkt für den Beginn der Arbeit an der *Symphonie V* auszugehen, so kann zugleich vermutet werden, dass Widor das Werk Anfang des Jahres 1879 beendet hat. Mit Sicherheit gilt dies für den ersten Satz, den Widor am 27. Februar 1879 im Rahmen eines Konzertes zur Einweihung der neuen Fermis & Persil-Orgel in der Pariser Pfarrkirche Saint-François-Xavier erstmals aufgeführt hat.¹⁵ Die komplette Symphonie muss spätestens knapp vier Monate danach vorgelegen haben, denn im Juni 1879 erschienen die Symphonien V und VI gemeinsam als op. 42, Nr. 1 und 2 im Druck bei J. Hamelle in Paris.¹⁶

In dieser Ausgabe begegnet uns bereits die heutige Zählung der beiden Symphonien. So ist anzunehmen, dass Widor die Nummerierung im Zuge der Drucklegung neu festgesetzt hatte, und zwar nicht im Sinne einer chronologischen Ordnung nach Entstehungsdatum, sondern gemäß dem Prinzip einer aufsteigenden Tonartenfolge, als Fortführung des bei op. 13 bereits angewandten Ordnungssystems.¹⁷

Wie erwähnt, fand am 27. Februar 1879 die Uraufführung des ersten Satzes der *Symphonie V* durch Widor statt, zusammen mit dem vierten Satz aus der *Symphonie VI* als weiterem Programmpunkt in diesem Konzert¹⁸. Acht Monate später, am 19. Oktober 1879, stellte Widor erneut einen Teil seines jün-

ten Werkes der Öffentlichkeit vor: An diesem Tag, ein gutes Jahr nach seinem ersten Konzert im Palais du Trocadéro in Paris, trat er am selben Ort wieder auf, dieses Mal mit dem ersten sowie möglicherweise auch mit dem zweiten und dem fünften Satz der *Symphonie V*.¹⁹ Schon drei Monate zuvor, am 16. Juli 1879, hatte Widor ein Konzert im Trocadéro gegeben, allerdings nicht in einem für die Öffentlichkeit bestimmten Auftritt, sondern in privatem Rahmen für den „ministre des Beaux-Arts“. Es ist nicht auszuschließen, dass dabei die ganze *Symphonie V*, zusammen mit der *Symphonie VI*, zur Aufführung gekommen war.²⁰ Die erste öffentliche Darbietung der kompletten Symphonie fand dann am 16. Dezember 1880 statt, bei einem Konzert zur Einweihung der neuen Cavallé-Coll-Orgel in Saint-François-de-Sales in Lyon, wo Widors Vater Titularorganist war.²¹

Der erste Satz, **Allegro vivace**, ist als Variationsatz, kombiniert mit einem Durchführungsteil, angelegt und gehört zu den brilliantesten Kompositionen Widors. Zu Beginn wird das 32-taktige Thema vorgestellt, mündend in einen kurzen, achttaktigen Schlusssatz. Das Thema wird sodann dreimal variiert. Nach einem freien, choralartigen Zwischenspiel folgt als nächster größerer Abschnitt ein *Scherzando*, in dem das Thema nun nicht mehr in der Art einer Variationsfolge, sondern im Sinne einer wahrhaft symphonischen Durchführung entwickelt wird.

Im liebenswürdigen **Allegro cantabile** folgt auf eine kurze einstimmige Einleitung eine anmutige, von gebrochenen Akkorden begleitete Melodie der Hautbois. Im weiteren Verlauf tritt die Flöte 8' des Grand-Orgue in einen Dialog mit der Hautbois. Durch das gleichzeitige Spiel der rechten Hand auf Récit und Positif erzielt Widor im weiteren Verlauf reizvolle klangliche Effekte. Im ruhigen Mittelteil erklingen lyrische Flötensoli über gehaltenen Klängen der Voix céleste. Nach einer überleitenden Passage mit fließenden Arpeggien schließt der Satz mit einer verkürzten Reprise des ersten Teils.

Das **Andantino quasi allegretto**, „von eigenartiger, nachdenklicher Schönheit“²², übernimmt hier die Funktion des Menuetts bzw. Scherzos. Auf ein einleitendes Pedalsolo folgt ein in hoher

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 Vgl. Georg Koch, Vorwort zu: Charles-Marie Widor, *Symphonie VI op. 42, 2*, Stuttgart 2015 (Carus 18.176), S. V. Dort ist auch das betreffende Konzertprogramm wiedergegeben, das sich in der Musikzeitschrift *Le Ménestrel* 44, Nr. 38, vom 18. August 1878, findet.

¹⁵ Vgl. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I*, hg. v. John R. Near, Madison 1992, S. xii und xxv, Fußnote 39; John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata*, Rochester, NY 2011, S. 115 ff; Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (wie Anm. 7), S. 472.

¹⁶ Angezeigt in *Le Ménestrel* 45, Nr. 31, Ausgabe vom 29. Juni 1879, S. 248.

¹⁷ Vgl. zum Ganzen: Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I* (wie Anm. 15), S. xi f.; Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (wie Anm. 7), S. 495 f. – Die Tonartenfolge in op. 13 ist c – D – e – f, in op. 42 f – g – a – H.

¹⁸ Vgl. John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata* (wie Anm. 15), S. 116.

¹⁹ Von diesem Konzert berichten die Zeitschriften *Le Ménestrel* 45, Nr. 48, Ausgabe vom 26. Oktober 1879, S. 384, und *L'Estafette*, Ausgabe vom 19. Oktober 1879. Während in *Le Ménestrel* nur allgemein von der „cinquième symphonie“ Widors die Rede ist, teilt *L'Estafette* zudem die gespielten Sätze mit: „a. Allegro avec variation[s]; b. Cantabile; c. Final“, vgl. auch John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata* (wie Anm. 15), S. 117. Allerdings ist unklar, ob sich „Cantabile“ und „Final“ nicht eher auf die letzten beiden Sätze der *Symphonie VI* beziehen.

²⁰ Im betreffenden Bericht in *Le Ménestrel* 45, Nr. 34, vom 20. Juli 1879, S. 270, wird lediglich mitgeteilt, Widor habe in diesem Konzert „ses nouvelles symphonies pour orgue“ (seine neuen Orgelsymphonien) zu Gehör gebracht.

²¹ Vgl. Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (wie Anm. 7), S. 472.

²² J. F. Emil Rupp, *Charles Marie Widor und sein Werk*, Bremen 1912, S. 45.

Lage zu spielender choralartiger Abschnitt. Der auf ostinaten Pizzicato-Bässen gründende Mittelteil wird zweimal zu einem dynamischen Höhepunkt geführt. In der Reprise begleiten fließende Triolen- bzw. Sextolenpassagen das Pedalthema des Anfangs. Mit einer ruhigen Coda, in der wiederum Motive aus dem Pedalthema sowie Anklänge an den choralartigen Abschnitt zu hören sind, endet dieser Satz.

Im meditativen **Adagio** erklingt die von der Voix céleste begleitete Solo-Melodie in der Tenorlage, zu spielen mit der Flöte 4' des Pedals. Den Mittelteil bildet ein Abschnitt in As-Dur, in dem der Satz durch den Einsatz von Chromatik an Spannung gewinnt. Gegen Ende des Stücks wird die Pedalstimme durch die Hinzufügung von 8'- und 16'-Registern zur Bassstimme.

In der abschließenden **Toccata** tritt zu einer bewegten Manual-Figuration eine einfach gebaute Pedal-Melodie. Dieses Stück wurde zum beispielhaften Muster für die französische „Orgeltoccata“ und beeinflusste zahlreiche Komponisten. Widor selbst äußerte sich dazu gegenüber seinem Schüler Emil Rupp: „Ich habe bei dieser Toccata den Manualklavieren eine Figur von äußerst rascher und gleichmäßig fließender Bewegung gegeben, um den breiten Triumphgesang des Doppelpedals im Wiederholungsteil desto eindrucksvoller zu gestalten.“²³ In der Tat entfaltet die Wiederaufnahme des Fortissimo-Themas nach dem Pianissimo-Mittelteil eine großartige Wirkung, der sich Spieler wie Hörer nur schwerlich entziehen können.

Als Hauptquelle der vorliegenden Edition diente die letzte zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte Ausgabe, erschienen bei J. Hamelle, Paris 1928/29. Darüber hinaus fanden erhaltene Druckexemplare 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 für die Bereitstellung von Quellen geht an die Gaylord Music Library, Washington University in St. Louis, Missouri, USA, an die Bibliothèque nationale de France, Paris, sowie an das Maison Schweitzer, Günsbach, Frankreich. Für fachkundige Auskünfte danke ich meinem verehrten Lehrer Hans Musch sowie Gerhard Gnann und Christophe Mantoux. Schließlich danke ich Sebastian Hammelsbeck für wichtige Anregungen bei der verlagsseitigen Betreuung der Ausgabe und Karin Borgmeyer für ihre wertvolle Hilfe bei den Korrekturarbeiten.

Mühlhausen, September 2018

Georg Koch

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 *organiste titulaire* 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).

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.

²³ Ebd., S. 46.

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 Cavaillé-Coll organ of the Saint-Sulpice parish church. Cavaillé-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, 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

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 procédés 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 J. F. Emil Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln, 1929, p. 290.

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 Cavallé-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 Cavallé-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

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 V*

On 24 August 1878, Widor gave a concert on the new Cavallé-Coll organ in the Great Hall of the Palais du Trocadéro in Paris during the Paris World Exhibition, where he also premiered his newest, recently completed symphony. The concert program refers to this specific work as "5^{me} Symphonie"; however, the movement indications given in the program clearly denote that this is the *Symphonie* in G minor which is known today as No. VI.¹⁴ This also suggests the presumption that at that time, the *Symphonie* in F minor – which is known today as No. V – did not yet exist, and that it was actually composed after the world premiere of *Symphonie VI*.

If August or September 1878 is thus posited as the earliest date for the beginning of work on the *Symphonie V*, it can also be assumed that Widor completed the work at the beginning of 1879. This certainly applies to the first movement, which Widor performed for the first time on 27 February 1879 in a concert for the inauguration of the new Fermis & Persil organ in the parish church of Saint-François-Xavier in Paris.¹⁵ The complete symphony must have been available less than four months thereafter at the latest, for in June 1879, the *Symphonies V* and *VI* appeared in print together as op. 42, nos. 1 and 2, published by J. Hamelle in Paris.¹⁶

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 Cf. Georg Koch, Foreword to: Charles-Marie Widor, *Symphonie VI op. 42, 2*, Stuttgart 2015 (Carus 18.176), p. V. The concert program in question from the music periodical *Le Ménestrel* 44, No. 38, issue of 18 August 1878 is also reproduced there.

¹⁵ Cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I*, ed. by John R. Near, Madison, 1992, pp. xii and xxv, footnote 39, as well as John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata*, Rochester, NY, 2011, pp. 115 ff.

¹⁶ Advertised in *Le Ménestrel* 45, No. 31, issue of 29 June 1879, p. 248.

In this edition, we already encounter the present-day numbering of the two symphonies. It can thus be assumed that Widor redefined the numbering during the publishing process, not in the sense of a chronological order according to the date of creation, but according to the principle of an ascending sequence of keys, as a continuation of the formal system already applied in op. 13.¹⁷

As mentioned, Widor himself performed the premiere of the first movement of *Symphonie V* on 27 February 1879; it was combined with the fourth movement of *Symphonie VI* as another program item in this concert.¹⁸ Eight months later, on 19 October 1879, Widor again presented part of his most recent composition to the public: On that day, more than a year after his first concert at the Palais du Trocadéro in Paris, he performed again at the same venue, this time presenting the first and possibly also the second and fifth movements of *Symphonie V*.¹⁹ Three months previously, on 16 July 1879, Widor had already given a concert at the Trocadéro; this was, however, not a public performance, but a private occasion for the “ministre des Beaux-Arts.” It cannot be excluded that the entire *Symphonie V*, together with *Symphonie VI*, were performed.²⁰ The first public performance of the complete symphony then took place on 16 December 1880 at a concert inaugurating the new Cavallé-Coll organ at Saint-François-de-Sales in Lyon, where Widor’s father was *organiste titulaire*.²¹

The first movement, **Allegro vivace**, is conceived as a variation movement combined with a development section and is one of Widor’s most brilliant compositions. At the beginning, the 32-measure main theme is introduced, culminating in a short, eight-bar final section. The theme is then varied three times. After a free, chorale-like interlude, a *Scherzando* follows as the next major section, in which the theme is no longer treated in the manner of a sequence of variations, but in the sense of a truly symphonic development.

In the gracious **Allegro cantabile**, a short monophonic introduction is followed by a graceful melody of the Hautbois accompanied by arpeggio figures. Subsequently, the Flûte 8’ of the Grand-Orgue enters into a dialog with the Hautbois. Widor achieves delightful tonal effects by means of the right hand playing simultaneously on Récit and Positif. In the calm middle section, lyrical flute solos are heard over sustained chords of the Voix céleste. After a bridge passage with flowing arpeggios, the movement closes with a shortened recapitulation of the first part.

The **Andantino quasi allegretto**, “of peculiar, contemplative beauty,”²² takes over the function of the minuet or scherzo. An introductory pedal solo is followed by a chorale-like section in high tessitura. The middle section, based on ostinato pizzicato basses, is twice led up to a dynamic climax. In the recapitulation, flowing triplet and sextuplet passages accompany the pedal theme of the opening. This movement ends with a tranquil coda, in which motives from the pedal theme as well as echoes of the chorale section can be heard once again.

In the meditative **Adagio**, the solo melody sounds in the tenor tessitura, to be played on pedal with the Flûte 4’ and accompanied by the Voix céleste. The middle section consists of a section in A flat major in which the movement gains tension through the use of chromaticism. Towards the end of the piece, the addition of 8’ and 16’ registers turns the pedal part into a bass voice.

In the concluding **Toccata**, a lively figuration on the manuals is paired with a simply structured pedal melody. This piece became an exemplary model for the French “organ toccata” and influenced numerous composers. Widor himself told his pupil Emil Rupp: “In this toccata, I gave the manual keyboards a figure of extremely rapid and evenly flowing movement in order to make the broad triumphal hymn of the double pedal in the repetition section all the more impressive.”²³ Indeed, the return of the fortissimo theme after the pianissimo middle section creates a magnificent effect that would be difficult for both players and listeners to withstand.

The last edition published during the composer’s lifetime, issued by J. Hamelle, Paris 1928/29, served as the principal source for this edition. In addition, surviving print copies owned by Widor and containing corrections made by the composer himself were consulted. Furthermore, earlier editions were compared to clarify discrepancies in the main source.

Thanks for providing the sources are expressed to the Gaylord Music Library, Washington University in St. Louis, Missouri, USA, to the Bibliothèque nationale de France, Paris, and to the Maison Schweitzer, Günsbach, France. I would like to thank my revered teacher Hans Musch as well as Gerhard Gnann and Christophe Mantoux for their expert advice. Finally, I would like to thank Sebastian Hammelsbeck for important suggestions in the course of preparation of the edition and Karin Borgmeyer for her invaluable help with proofreading.

Mühlhausen, September 2018

Georg Koch

Translation: Gudrun and David Kosviner

¹⁷ With reference to the overall topic cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I* (as in footnote 15), pp. xi f.; Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (as in footnote 7), pp. 495 f. – The sequence of keys in op. 13 is C minor – D major – E minor – F minor, in op. 42 F minor – G minor – A minor – B major.

¹⁸ Cf. John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata* (as in footnote 15), p. 116.

¹⁹ The periodicals *Le Ménestrel* 45, No. 48, issue of 26 October 1879, p. 384, and *L’Estafette*, issue of 19 October 1879, report on this concert. While Widor’s “cinquième symphonie” is only mentioned generally in *Le Ménestrel*, *L’Estafette* also lists the individual movements performed: “a. Allegro avec variation[s]; b. Cantabile; c. Final,” cf. also John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata* (as in footnote 15), p. 117. However, it is unclear whether “Cantabile” and “Final” do not in fact refer to the last two movements of *Symphonie VI*.

²⁰ In the relevant report in *Le Ménestrel* 45, no. 34, issue of 20 July 1879, p. 270, it is merely stated that Widor performed “ses nouvelles symphonies pour orgue” (his new organ symphonies) in this concert.

²¹ Cf. Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (as in footnote 7), p. 472.

²² J. F. Emil Rupp, *Charles Marie Widor und sein Werk*, Bremen, 1912, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 46.

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'a 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 V

Le 24 août 1878, Widor donna un concert pendant l'Exposition universelle de Paris sur le nouvel orgue Cavallé-Coll dans la grande salle du Palais du Trocadéro, concert au cours duquel il interpréta pour la première fois sa dernière symphonie qu'il venait tout juste d'achever. Dans le programme du concert, l'œuvre est intitulée « 5^{me} Symphonie » ; mais les désignations des mouvements figurant dans le programme indiquent cependant sans conteste qu'il s'agit ici de la Symphonie en sol qui est pour nous aujourd'hui la n° VI.¹⁴ Cela permet de supposer qu'à cette date, la Symphonie en fa qui porte aujourd'hui le n° V n'existait pas encore mais qu'elle ne fut composée qu'après la création de la *Symphonie VI*.

À partir de là, il est possible de regarder comme date la plus reculée du début du travail sur la *Symphonie V* les mois d'août ou septembre de l'année 1878. En même temps, on peut supposer que Widor acheva l'œuvre au début de l'année 1879. Cela est certainement vrai pour le premier mouvement que Widor joua pour la première fois le 27 février 1879 dans le cadre d'un concert d'inauguration du nouvel orgue Fermis & Persil dans l'église paroissiale Saint-François-Xavier à Paris.¹⁵ La symphonie dans son entier dut être achevée au plus tard quatre mois après, car en juin 1879, les Symphonies V et VI parurent ensemble sous l'op. 42, n° 1 et 2 chez J. Hamelle à Paris.¹⁶

Dans cette édition, nous rencontrons déjà la numérotation actuelle des deux symphonies. Il faut supposer que Widor remania la numérotation en cours d'impression et ce, non pas dans le sens d'un ordre chronologique selon la date de genèse, mais selon le principe d'une succession ascendante de tonalités, poursuivant ainsi le système de classement déjà appliqué dans l'op. 13.¹⁷

Comme déjà évoqué, la création du premier mouvement de la *Symphonie V* par Widor eut lieu le 27 février 1879, combiné au quatrième mouvement de la *Symphonie VI* comme autre point de programme de ce concert¹⁸. Huit mois plus tard, le 19 octobre 1879, Widor présenta à nouveau au public une partie de sa dernière œuvre : ce jour-là, un an après son premier

concert au Palais du Trocadéro à Paris, il se produisit au même endroit, cette fois avec le premier mouvement, et peut-être avec les deuxième et cinquième mouvements de la *Symphonie V*.¹⁹ Trois mois auparavant, le 16 juillet 1879, Widor avait déjà donné un concert au Trocadéro, toutefois pas dans le cadre d'une prestation publique mais en privé pour le « ministre des Beaux-Arts ». On ne peut pas exclure qu'il ait interprété à cette occasion la *Symphonie V* dans son entier, en même temps que la *Symphonie VI*.²⁰ La première représentation publique de la symphonie intégrale eut ensuite lieu le 16 décembre 1880 lors d'un concert d'inauguration du nouvel orgue Cavallé-Coll à Saint-François-de-Sales à Lyon où le père de Widor était organiste titulaire.²¹

Le premier mouvement, **Allegro vivace**, est agencé en mouvement de variations, combiné à une partie du développement et fait partie des compositions les plus brillantes de Widor. Au début, le thème de 32 mesures est exposé, aboutissant à un bref mouvement final de huit mesures. Le thème est ensuite varié trois fois. L'intermède libre aux accents de choral est suivi d'un *Scherzando* assez long dans lequel le thème n'est plus désormais conçu à la manière d'une suite de variations mais dans le sens d'un développement véritablement symphonique.

Dans le tendre **Allegro cantabile**, une brève introduction monophonique est suivie d'une délicieuse mélodie du Hautbois accompagnée d'arpèges. Par la suite, la Flûte 8' du Grand-Orgue entame un dialogue avec la voix de Hautbois. Par le jeu simultané de la main droite au Récit et au Positif, Widor obtient de charmants effets sonores. Dans la calme partie médiane, les soli de flûte lyriques sonnent par-dessus des sons tenus de la Voix céleste. Après un passage de transition aux arpèges fluides, le mouvement se referme sur une reprise abrégée de la première partie.

L'**Andantino quasi allegretto**, « d'une beauté singulière, pensive »²², revêt ici la fonction du menuet ou du scherzo. Un solo introductif à la pédale est suivi d'un segment choral à jouer dans l'aigu. La partie médiane qui repose sur des basses obstinées pizzicato est amenée par deux fois à un point culminant

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 Cf. Georg Koch, Avant-propos à : Charles-Marie Widor, *Symphonie VI op. 42, 2*, Stuttgart 2015 (Carus 18.176), p. V. Y est aussi rendu le programme du concert en question qui figure dans la revue musicale *Le Ménestrel* 44, n° 38 du 18 août 1878.

¹⁵ Cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I*, éd. p. John R. Near, Madison 1992, p. xii et xxv, annot. 39, ainsi que John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata*, Rochester, NY 2011, p. 115 sqq.

¹⁶ Annoncé dans *Le Ménestrel* 45, n° 31 du 29 juin 1879, p. 248.

¹⁷ Cf. sur le tout : Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I* (comme annot. 15), p. xi f. ; Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (comme annot. 7), p. 495 sq. – La succession de tonalités dans l'op. 13 est *do – ré – mi – fa*, dans l'op. 42 *fa – sol – la – si*.

¹⁸ Cf. John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata* (comme annot. 15), p. 116.

¹⁹ Les revues *Le Ménestrel* 45, n° 48 du 26 octobre 1879, p. 384, et *L'Estafette* du 19 octobre 1879 font état de ce concert. Tandis que *Le Ménestrel* ne parle de manière générale que de la « cinquième symphonie » de Widor, *L'Estafette* évoque en outre les mouvements joués : « a. Allegro avec variation[s] ; b. Cantabile ; c. Final », v. aussi John R. Near, *Widor. A Life beyond the Toccata* (comme annot. 15), p. 117. Toutefois, il n'est pas clair si « Cantabile » et « Final » ne se réfèrent pas plutôt aux deux derniers mouvements de la *Symphonie VI*.

²⁰ Dans l'article du *Ménestrel* 45, n° 34 du 20 juillet 1879, p. 270, il est seulement dit que Widor a fait entendre dans ce concert « ses nouvelles symphonies pour orgue ».

²¹ Cf. Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (comme annot. 7), p. 472.

²² J. F. Emil Rupp, *Charles Marie Widor und sein Werk*, Brême, 1912, p. 45.

dynamique. Dans la reprise, les passages fluides de triolets ou de sextolets accompagnent le thème initial au pédalier. Ce mouvement se referme sur une paisible coda dans laquelle on peut entendre des motifs du thème au pédalier et des allusions au segment choral.

Dans le méditatif **Adagio**, la mélodie soliste accompagnée par la Voix céleste sonne dans la tessiture de ténor et doit être jouée avec la Flûte 4' de la pédale. La partie médiane est constituée d'un segment en la bémol majeur dans lequel le mouvement gagne en tension par le recours au chromatisme. Vers la fin du morceau, le jeu de pédale devient une voix de basse par l'ajout de registres de 8' et de 16'.

Dans la **Toccata** de conclusion, une mélodie de structure simple au pédalier vient rejoindre une figuration mouvementée au clavier. Cette pièce est devenue un exemple type de la « toccata pour orgue » française et a influencé de nombreux compositeurs. Widor lui-même s'exprimait en ces termes face à son élève Emil Rupp : « Pour cette toccata, j'ai donné aux claviers manuels une figure d'un mouvement extrêmement rapide, régulier et fluide afin d'agencer avec encore plus d'emphase l'imposant chant de triomphe de la double pédale à la reprise. »²³ En effet, la reprise du thème fortissimo après la partie médiane pianissimo déploie un superbe effet auquel exécutant et auditeurs peuvent difficilement se soustraire.

La dernière édition publiée du vivant du compositeur, parue chez J. Hamelle, Paris en 1928/29, a servi de source principale à l'édition présente. Il a été aussi tenu compte d'exemplaires imprimés en possession de Widor avec des rectifications de la main même du compositeur. Il a en outre été fait appel pour comparaison à des éditions antérieures pour éclaircir des incohérences dans la source principale.

Tous nos remerciements pour la mise à disposition de sources à la Gaylord Music Library, Washington University à St. Louis, Missouri, USA, à la Bibliothèque nationale de France, Paris, ainsi qu'à la Maison Schweitzer, Günsbach, France. Je remercie pour ses renseignements d'expert mon vénéré professeur Hans Musch ainsi que Gerhard Gnann et Christophe Mantoux. Je remercie enfin Sebastian Hammelsbeck pour ses importantes suggestions lors du suivi de l'édition par la maison d'édition et Karin Borgmeyer pour son aide précieuse lors des travaux de correction.

Mühlhausen, septembre 2018
Traduction : Sylvie Coquillat

Georg Koch

²³ Ibid., p. 46.

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 inconnus 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 Fußstritte 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 Interpretieren 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 Überhängen 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 ventral 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 V

op. 42, 1

Grand-Orgue: Fonds 16', 8', 4'
Positif: Montres et Gambes 8'
Récit: Flûtes 16', 4', Hautbois [8']
Pédale: Basses 16', 8'

I.

Charles-Marie Widor
1844–1937

Allegro vivace (♩ = 69)

Musical score for the first system (measures 1-5). The score is written for grand staff (treble and bass clefs). The tempo is **Allegro vivace** (♩ = 69). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system includes a dynamic marking of *p* and a rehearsal mark 'R'.

Musical score for the second system (measures 6-11). The score continues the grand staff notation. The key signature remains three flats. The music features various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score for the third system (measures 12-17). The score continues the grand staff notation. The key signature remains three flats. The music features various rhythmic patterns and dynamics, including a dynamic marking of *p* and a rehearsal mark 'PR'.

Musical score for the fourth system (measures 18-23). The score continues the grand staff notation. The key signature remains three flats. The music features various rhythmic patterns and dynamics, including a dynamic marking of *p* and a rehearsal mark 'PR'.

Au. ... / Duration: ca. 35 min.

© 201 ... Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 18.179

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Georg Koch

24

R

30

GR

35

R

GR

1.

41

R

2.

(Péd. Flûte 8' solo)

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

46

50

54

Péd. R

Flûte 8'

58

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

63 *rit. a tempo*

68

73 **Adagio** **Tempo I**
 [R] Anches 16', 8', 4'

rit. *mf*

Fonds 16'

77

* Die Note (*) verweist hier und im Folgenden auf die Einzelanmerkungen des Kritikers.
 The asterisk sign (*) refers, both here and hereafter, to the "Einzelanmerkungen" found on the respective page.

81

85

89

riten. a tempo

93

97 *a piacere* *a tempo*

101

105 *rite'*

110 *ritard.* *[a tempo]*
R Flûte 8' *
f
he 8' *

* Registrierung nachträglicher Änderung Widors. / Registration according to Widor's subs
 Lesart: ... 1928/29 / Version of the 1928/29 edition: R Flûte 4', Bourdon 16', P Gamb
 Siehe auch ... Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See also the "Einzelanmerkungen" in...

114

Musical score for measures 114-115. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef staff and chords in the grand staff.

116

Musical score for measures 116-117. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with a steady eighth-note accompaniment and chords.

118

Musical score for measures 118-119. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with a steady eighth-note accompaniment and chords.

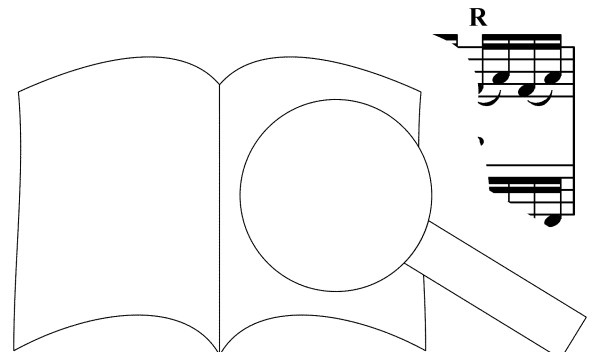
120

Musical score for measures 120-122. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 120 includes a fermata over a chord. Measure 121 includes a 'Flü.' (flügel) marking. Measure 122 includes a 'R' (ritardando) marking. The music continues with a steady eighth-note accompaniment and chords.

123

Musical score for measures 123-124. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 123 includes a '*' marking. Measure 124 includes a 'R' (ritardando) marking. The music continues with a steady eighth-note accompaniment and chords.

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



126

stacc.

129

131

133

135

137

Musical score for measures 137-138. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

139

Musical score for measures 139-140. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with a similar rhythmic complexity as the previous system.

141

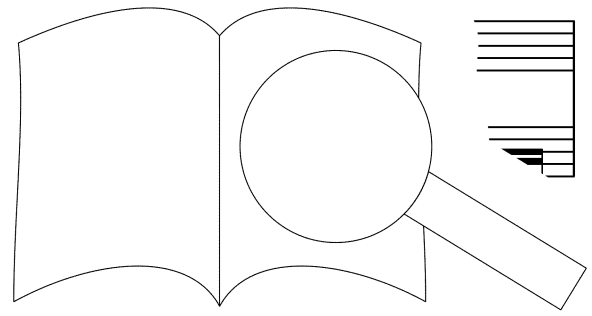
Musical score for measures 141-142. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with a similar rhythmic complexity as the previous system.

143

Musical score for measures 143-144. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with a similar rhythmic complexity as the previous system.

145

Musical score for measures 145-146. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with a similar rhythmic complexity as the previous system.



PROBENPARTI FÜR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

147

[P]

cresc.

*

149

Più lento
GPR Fonds 8', 4' *

GPR *f*

Péd. G[PR] Fonds 16', 8', 4' *f*

153

158

163

PR

* Reg. Dynamik gemäß nachträglicher Änderung Widors. / Registration and dynamics according to the 1928/29 edition. / Version of the 1928/29 edition: Fonds 16', 8', 4'; *ff*.
Siehe auch die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See also the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

169

Musical score for measures 169-173. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

174

poco ritard.

[a tempo]

rit.

Musical score for measures 174-178. The score includes dynamic markings: *poco ritard.*, [a tempo], and *rit.*. A bracket labeled 'PR' spans measures 175-177. The key signature has one flat.

179

scherzando (♩ =
R Fonds 8', 4', ')

Musical score for measures 179-182. The tempo marking is *scherzando* with a note value of a quarter note equal to 8 or 4 measures. A bracket labeled 'R' spans measures 180-181. The key signature has one flat.

183

R Anches 16', 8', 4'

Musical score for measures 183-187. The score includes the marking 'R Anches 16', 8', 4'' and 'Péd. solo'. The key signature has one flat. A large watermark 'PROBE' is overlaid on the score.

187

191

194

agitato

196

PROBEPARTITUR

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

198

agitato

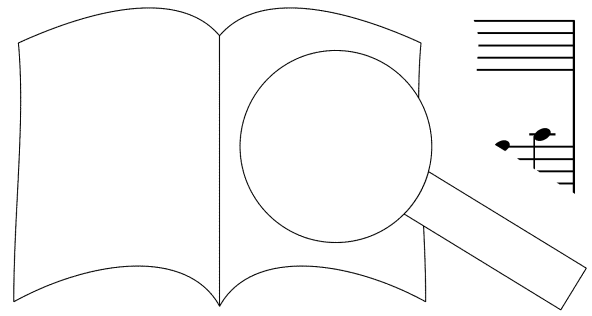
200

202

205

208

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



210

Musical score for measures 210-211. Treble clef with a long slur over the melody. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A third staff shows a continuation of the bass line.

212

poco a poco *cresc.*

Musical score for measures 212-213. Treble clef with a long slur. Bass clef with a rhythmic accompaniment. A third staff shows a continuation of the bass line. Dynamics markings *poco a poco* and *cresc.* are present.

214

Musical score for measures 214-215. Treble clef with a long slur. Bass clef with a rhythmic accompaniment. A third staff shows a continuation of the bass line.

216

Musical score for measures 216-218. Treble clef with a long slur. Bass clef with a rhythmic accompaniment. A third staff shows a continuation of the bass line.

219

fff

Musical score for measures 219-220. Treble clef with a long slur. Bass clef with a rhythmic accompaniment. A third staff shows a continuation of the bass line. Dynamics marking *fff* is present.

224

Musical score for measures 224-227. The score is written for piano in three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure 224 features a complex chordal texture in the right hand with a steady bass line. The music continues with similar textures through measures 225 and 226, ending with a final chord in measure 227.

228

Musical score for measures 228-230. Measures 228 and 229 show a dense, flowing melodic line in the right hand, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. A long slur spans across measures 228 and 229. Measure 230 concludes the section with a final chord.

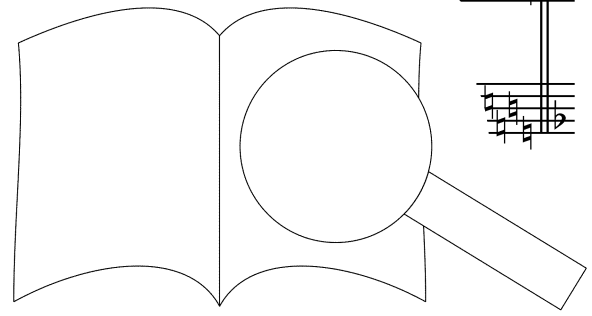
231

Musical score for measures 231-233. Measure 231 begins with a melodic phrase in the right hand. The following measures (232 and 233) continue this melodic development with some rhythmic variation. The left hand accompaniment remains consistent.

234

Musical score for measures 234-236. Measure 234 starts with a melodic line in the right hand. The score concludes in measure 236 with a final chord. The left hand accompaniment is simple and rhythmic.

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



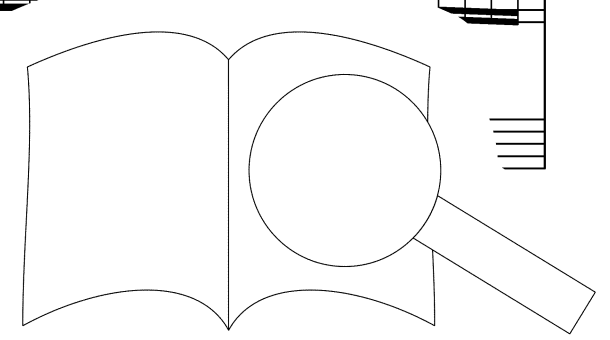
236

238

241

244

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



247

249

251

255

PROBEPARTITUR

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

259 *con brio*

sf

263

267

272

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

276

cre - scen - do *

280

rit. *a tempo*

284

288

ff *rit.* *ff*

II.

Grand-Orgue: Flûte 8'
Positif: Flûtes 8', 4'
Récit: Hautbois [8']
Pédale: Basses 16', 8'

Allegro cantabile

Musical score for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats. The tempo is marked "Allegro cantabile" and the dynamics range from *f* to *p*. The first system includes a right-hand staff with a fermata and a *p* dynamic marking, and a left-hand staff with a *f* dynamic marking and triplet figures. A rehearsal mark "R" is placed at the end of the system.

Musical score for measures 7-11. The tempo is marked "(♩ = 96)". The score continues with intricate rhythmic patterns in both hands, including sixteenth-note runs and triplet figures.

Musical score for measures 12-16. The piece continues with complex rhythmic textures, featuring sixteenth-note passages and triplet patterns in both the treble and bass staves.

Musical score for measures 17-20. The final system shows the continuation of the rhythmic motifs, ending with a fermata in the right hand. A large watermark "PROBENFÜR" is overlaid on the page.

22

27

32

37

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

42

(R)

47

52

57

Musical score for measures 57-61. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include piano (P) and forte (f). A fermata is placed over the final measure of this system.

62

Musical score for measures 62-65. The score continues in G minor. It includes dynamic markings such as piano (P), mezzo-forte (m.f.), and pianissimo (pp). A 'm.d.' (mezza dolce) marking is present above a note in measure 63. A fermata is placed over the final measure of this system.

66

Musical score for measures 66-70. The score continues in G minor. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system.

71

Musical score for measures 71-75. The score continues in G minor. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system.

76

Musical score for measures 76-79. The right hand has a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a bass line with a long slur across measures 76-78.

80

Musical score for measures 80-83. Measure 80 has an asterisk above the first note. Measure 81 has an 'R' above the first note. Measure 82 has a 'P' below the first note. Measure 83 has a 'f' below the first note. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs.

84

Musical score for measures 84-88. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs.

89

Musical score for measures 89-92. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

94

Musical score for measures 94-98. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure of the system.

99

Musical score for measures 99-103. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music continues with the complex rhythmic pattern from the previous system.

104

Musical score for measures 104-108. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. A dynamic marking of *rit.* is present in the first measure of the system. A *temp.* marking is present in the second measure of the system. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

109

Musical score for measures 109-113. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are dynamic markings of *G* and *R* in the system.

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

114

G R

119

P pp

125

R [Gambe 8',] Voix céleste $\text{♩} = 1^{\text{st}}$

R

132

G R

140

Musical score for measures 140-145. The score is written for piano and includes a vocal line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line features a melodic phrase with a dotted rhythm and a fermata. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

146

Musical score for measures 146-152. The score continues with piano and vocal parts. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present. The piano part features a complex chordal texture with some triplets.

153

Musical score for measures 153-159. The score continues with piano and vocal parts. The piano part features a complex chordal texture with some triplets.

160

Musical score for measures 160-165. The score continues with piano and vocal parts. The piano part features a complex chordal texture with some triplets.

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

166

172

178

184

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

190

tr

*

195

(tr)

[GR]

*

200

(♩ = 152)

6

[GR]

[GR]

205

GR

pp

R

PROBEPARTITUR

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

210

pp R

215

GR

220

[R] P *meno vivo* f

225

[R]

230

(♩ = 152)

236

(R Hautbois)

242

249

254

259

264

269

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

274

Musical score for measures 274-277. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The grand staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings 'R' and 'G', and a piano accompaniment with chords and slurs. The bottom staff contains a bass line with slurs.

278

Musical score for measures 278-282. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The grand staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings 'R' and 'G', and a piano accompaniment with chords and slurs. The bottom staff contains a bass line with slurs.

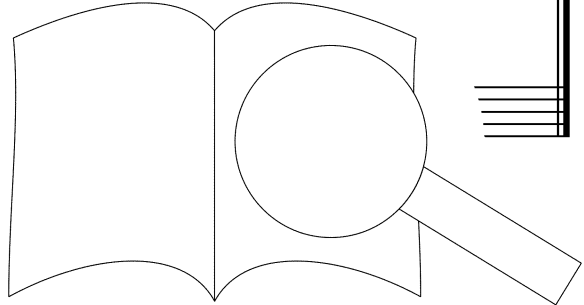
283

Musical score for measures 283-287. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The grand staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings 'R', and a piano accompaniment with chords and slurs. The bottom staff contains a bass line with slurs.

288

Musical score for measures 288-292. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The grand staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings 'P', and a piano accompaniment with chords and slurs. The bottom staff contains a bass line with slurs.

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



III.

Grand-Orgue: Fonds 16', 8', 4'
Positif: Fonds 16', 8', 4'
Récit: Fonds 8', 4'
Pédale: Fonds 32', 16', 8', 4'

Andantino quasi allegretto (♩ = 88)

Musical score for measures 1-6. The score is in 3/4 time and B-flat major. The upper staves (treble and alto) are mostly empty, with some rests. The lower staff (bass) contains a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The piece is marked 'Péd. GPR'.

f
Péd. GPR

Musical score for measures 7-12. The score continues from measure 6. The bass line continues with a similar melodic pattern. The upper staves remain mostly empty.

Musical score for measures 13-18. Measure 13 is marked with '(8va)' and a dashed line indicating an octave shift. The upper staves now contain more active musical notation, including chords and melodic lines. The bass line continues.

Musical score for measures 19-24. The score continues with more complex musical notation in the upper staves. The bass line continues with a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

25

32

39

45

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

50 (GPR)

R

R

*p**

57

*

63

(P [Fonds] 8', 4')

Péd. GP *mf*

69 Più mc

(R Anches 16', 8', 4')

75

80

85

90

PROBEPARTITUR

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

94

Musical score for measures 94-98. The top system shows a grand staff with treble and bass clefs, containing several measures of music with long, sweeping lines. The bottom system shows a single bass clef staff with a sequence of notes and rests.

99

GPR

poco a poco cresc.

GPR

Péd. GPR

Musical score for measures 99-103. The top system shows a grand staff with treble and bass clefs, containing several measures of music with long, sweeping lines. The bottom system shows a single bass clef staff with a sequence of notes and rests. The text "GPR" and "Péd. GPR" are present. The dynamic marking "poco a poco cresc." is also present.

104

Musical score for measures 104-108. The top system shows a grand staff with treble and bass clefs, containing several measures of music with long, sweeping lines. The bottom system shows a single bass clef staff with a sequence of notes and rests.

109

Musical score for measures 109-113. The top system shows a grand staff with treble and bass clefs, containing several measures of music with long, sweeping lines. The bottom system shows a single bass clef staff with a sequence of notes and rests.

114

ritard. e dimin. a tempo

119

124

129

PROBEPARTITUR

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

134

139

144

149

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

153

ff

158

dimin. e riten.

163

a tempo *p* *R*

168

173

(R) (R) *dimin. e poco ritard.*

Tempo I
R Flûtes 8', 4'

178

R *pp* 3 6 3 6

(Péd. Basses 16', 8') *pp*

182

186

ritard. molto

190

a tempo
GPR

[Fonds] 32', 16', 8', 4'

f

(GPR)

f

[Péd. GPR]

196

202

por *tem*

207

PROBEPARTITUR

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

211

215

219

224

PROBEPARTITUR

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

229

rit.

R

Péd. GPR

233

a tempo

P Fonds 16', 8', 4'

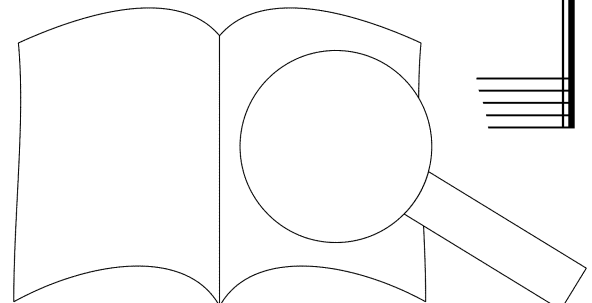
PR

f

*

237

241



IV.

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

Adagio (♩ = 63)

Musical score for measures 1-3. The score is written for Grand-Orgue, Récit, and Pédale. The tempo is Adagio (♩ = 63). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The Pédale part is marked "Péd. solo".

Musical score for measures 4-5. The score continues from measure 3. The Pédale part is marked "Péd. solo".

Musical score for measures 6-8. The score continues from measure 5. The tempo is Adagio (♩ = 63). The score is marked with a *poco cresc.* dynamic.

Musical score for measures 9-10. The score continues from measure 8. The tempo is Adagio (♩ = 63). The score is marked with a *rit.* dynamic. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid on the score.

11 *a tempo*

Musical score for measures 11-12. The piece is in a minor key (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked *a tempo*. The dynamic is *pp* (pianissimo). The score consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

13

Musical score for measures 13-14. The dynamic is *cresc.* (crescendo). The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 13 and 14. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

15

Musical score for measures 15-16. The dynamic is *p* (piano). The treble staff features a melodic line with eighth notes. The bass staff has a steady accompaniment.

18

Musical score for measures 18-19. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a steady accompaniment. A large watermark is visible over the score.

20

Musical score for measures 20-21. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. Measure 20 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 21 begins with a dynamic marking of *f* (forte) and continues with a similar rhythmic pattern. A long horizontal line is drawn across the bottom of the grand staff in measure 21.

22

Musical score for measures 22-24. Measure 22 starts with a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef has a long note with a slur. Measure 23 continues the melodic line in the treble. Measure 24 shows a change in the bass clef line. A dynamic marking of *f* is present in measure 24.

Péd. R

25

Musical score for measures 25-27. Measure 25 features a melodic line in the treble clef with a slur. The bass clef has a long note. Measure 26 continues the melodic line. Measure 27 shows a change in the bass clef line. A dynamic marking of *f* is present in measure 27.

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 features a melodic line in the treble clef with a slur. The bass clef has a long note. Measure 29 continues the melodic line. A dynamic marking of *f* is present in measure 29.



V. Toccata

[Grand Chœur]

Allegro (♩ = 100)

* In der T. 3–75 siehe die Einzelanmerkung im Kritischen Bericht.
Con g the articulation in mm. 3–75, see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

(6)

Musical score system 6, measures 6-7. Treble clef with a key signature of one flat. The right hand plays a complex melodic line with many accidentals. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

8

Musical score system 8, measures 8-9. Treble clef with a key signature of one flat. The right hand continues the melodic line. The left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

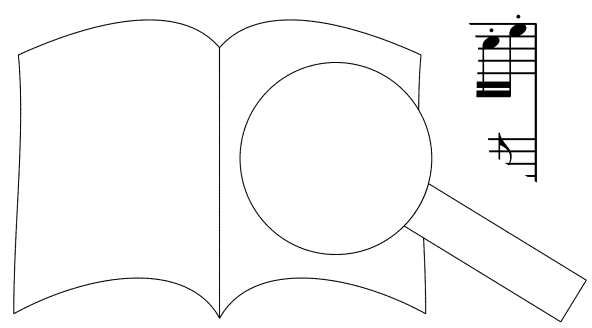
(9)

Musical score system 9, measures 10-11. Treble clef with a key signature of one flat. The right hand has a dense melodic texture. The left hand accompaniment is also dense.

11

Musical score system 11, measures 12-13. Treble clef with a key signature of one flat. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment is rhythmic. A dynamic marking of *ff* is present.

(12)

Musical score system 12, measures 14-15. Treble clef with a key signature of one flat. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment is rhythmic.

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

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves: a treble clef staff with a complex melodic line featuring many slurs and ties, a middle staff with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature has one flat (B-flat).

(15)

Musical score for measures 15-16. Similar to the previous system, it features a treble staff with a melodic line, a middle staff with chordal accompaniment, and a bass staff with a bass line. The notation includes various articulations and slurs.

17

Musical score for measures 16-17. The system continues with the same three-staff structure. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement. The middle staff continues with the chordal accompaniment.

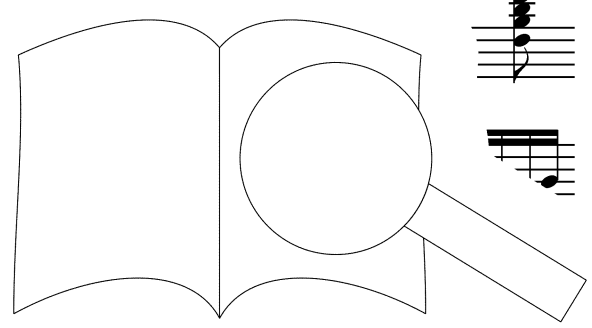
(18)

Musical score for measures 17-18. The system continues with the same three-staff structure. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement. The middle staff continues with the chordal accompaniment.

20

Musical score for measures 18-20. The system continues with the same three-staff structure. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement. The middle staff continues with the chordal accompaniment.

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



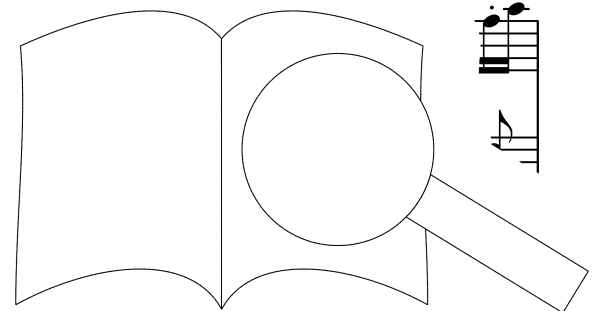
(21)

23

(24)

26

(27)



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

29

Musical score for measures 29-30. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of chords, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature is one flat (B-flat). The dynamic marking *sf* (sforzando) is present at the beginning of each measure.

(30)

Musical score for measure 30. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of chords, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature is one flat (B-flat). The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of chords, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature is one flat (B-flat). The dynamic marking *p* (piano) is present. A bracket labeled [PR] spans the first two staves.

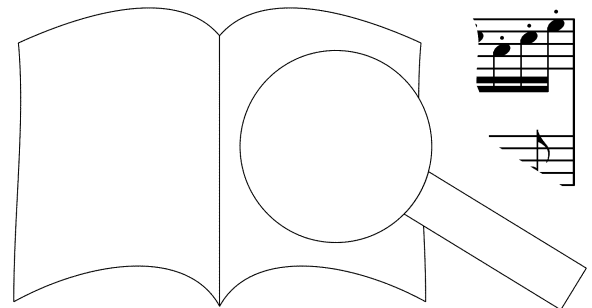
33

Musical score for measures 33-34. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of chords, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature is two sharps (D major). The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present. A bracket labeled R spans the first two staves.

(34)

Musical score for measure 34. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of chords, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature is two sharps (D major).

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



36

Musical score for measures 36-37. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex texture with many beamed eighth notes and chords in both the right and left hands. Measure 36 shows a dense chordal texture, while measure 37 continues with similar rhythmic patterns.

(37)

Musical score for measures 37-38. The texture remains dense with beamed eighth notes and chords. The right hand has a more melodic line, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

39

Musical score for measures 39-40. The texture continues with beamed eighth notes and chords. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 39. The right hand has a more active melodic line.

(40)

Musical score for measures 40-41. The texture continues with beamed eighth notes and chords. A *pp* (pianissimo) marking is present in measure 40. The right hand has a more active melodic line.

42

Musical score for measures 42-43. The texture continues with beamed eighth notes and chords. The right hand has a more active melodic line.

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

(43)

45

[PR] *mf*

46

cresc.

ff

47

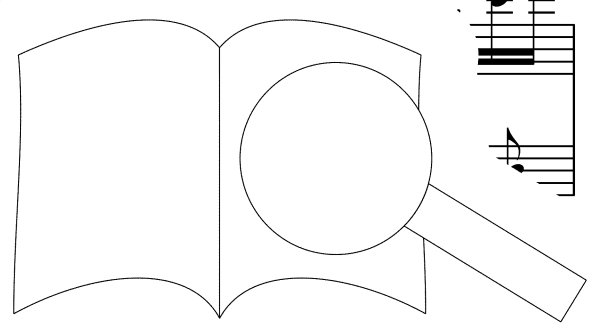
[GPR] *f*

48

p

PROBENPARTITUR

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



49

fff

fff

Musical score for measures 49-50. The top staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents. The dynamic marking *fff* is present in both the top and bottom staves.

50

sf

Maestoso

sf

Musical score for measures 50-51. The top staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents. The dynamic marking *sf* is present in both the top and bottom staves. The tempo marking *Maestoso* is present in the middle staff.

51

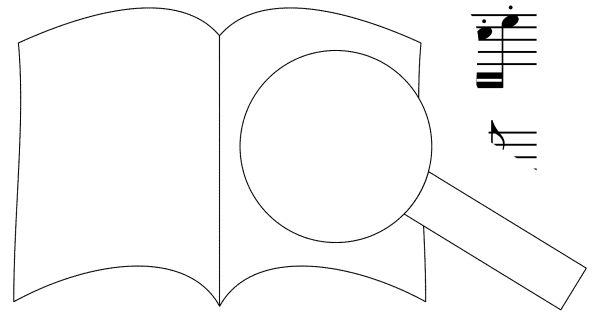
Musical score for measures 51-52. The top staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents.

(52)

Musical score for measures 52-53. The top staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents.

54

Musical score for measures 54-55. The top staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents.



PROBENPARTITUR

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

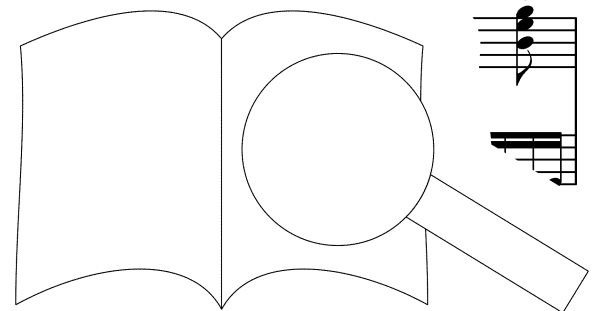
(55)

57

(58)

60

(61)



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

63

64

diminuendo

66

(GPR)

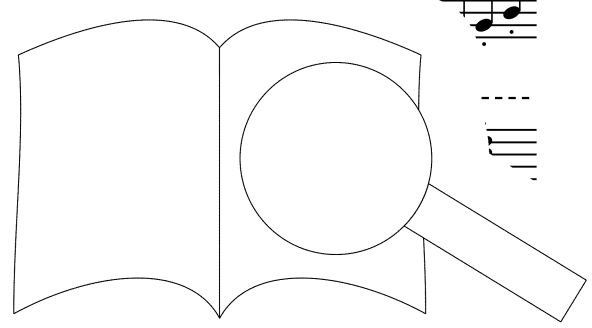
PR 8^{va}

67

(8^{va})

sen. *ido*

69



(70)

72

(73)

75

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Über den Verbleib der Autographe zu den Orgelsymphonien Widors ist – mit Ausnahme der *Symphonie Romane* – nichts bekannt. Der Erstdruck der Symphonien I–IV op. 13 erschien 1872 bei J. Maho in Paris. 1879 wurden sie bei Mahos Nachfolger J. Hamelle in Paris mit geringfügigen Änderungen neu aufgelegt, zusammen mit den Symphonien V und VI, die hier unter der Opusnummer 42 als erster Teil einer wiederum vier Werke umfassenden Serie erstmals erschienen. 1887 wurden die Symphonien V und VI bei J. Hamelle erneut aufgelegt, gemeinsam mit den Erstdrucken der Symphonien VII und VIII sowie einem zum Teil stark revidierten Nachdruck von op. 13. In den folgenden Jahrzehnten ließ Widor seine Symphonien wiederholt bei Hamelle neu auflegen, jeweils in mehr oder weniger stark revidierter Form. So erlebte auch die *Symphonie V* nach den Editionen von 1879 und 1887 noch mehrere Folgeauflagen, und zwar jeweils als Teil folgender Gesamtausgaben aller acht Symphonien:¹

- Auflage 1888–1892; *Symphonie V* ohne Revisionen.
- Auflage 1901; neue, revidierte Edition.
- Auflage 1902–1911; mit kleineren Revisionen.
- Auflage 1920; neue, revidierte Edition.
- Auflage 1928–1929; neue, revidierte Edition.

Für die vorliegende Edition der *Symphonie V* op. 42,1 wurden folgende Drucke herangezogen:

A J. Hamelle, Paris 1944, Plattennummer *J. 1469 H.*

Es handelt sich um eine Titelaufgabe der letzten zu Lebzeiten Widors veröffentlichten Edition der *Symphonie V*, wie sie als Teil der revidierten Gesamtausgabe von 1928/29 erschienen war. Datierung auf der letzten Notenseite: „Imprimé en France 44 / – IPE. LAROCHE (S. A.) –“. Titel: „New edition, revised, and entirely modified by the composer. / Nouvelle édition, revue, corrigée et entièrement modifiée par l'auteur (1914–1915) / Soar above / Symphonies / Op. 13 et 42 ORGUE par / Charles Marie Widor / Organiste Orgue de St. Sulpice à Paris. / Le Recueil des huit S, net 30 fr. / U. S. A. Copyright 1901 by J. Hamelle. et 19... In der unteren Hälfte links: „1^{ère} Série C... 3. ne... N° 1 ut net 8 f. / [N°] 2 ré [net] 7 f. / [N°] 4 fa [net] 7 f.“. Rechts gegen... „2^{ème} Série Op. 42. net 25 f. / N° 5... [net] 8 f. / [N°] 7 la [net] 8 f.“ 45 Notenseiten, paginiert 2... mittig die Überschrift „SY... Gaylor Music Library... Louis, Missouri, USA, Sigr...

B Druckexemplar der *Symphonie V* mit autographen Korrekturen Widors, Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur: *Vma 2946*.

Es handelt sich um ein Exemplar der vorletzten zu Lebzeiten Widors erschienenen Ausgabe, J. Hamelle, Paris 1920, das zahlreiche Eintragungen mit Buntstift, Bleistift und Tinte auf dem Deckblatt notierte. Widor die Seiten, auf die in Vorbereitung der neuen Edition Korrekturen und eine Kürzung vorgenommen wurden, sind auf den Seiten 4. 5. 6. 7. 8. 14. 24. 25. 38. 42. 51 /

= coupure de 27 à 31 =“. Des Weiteren von Widors Hand links im oberen Bereich des Deckblatts die Angabe „V^{me}“, darunter am Seitenrand das Datum „Oct. 1927“, unten rechts der wohl auf die Registrierung Bezug nehmende Eintrag „4, 8, 16 ?“. Abgesehen von den Korrekturen, die vor Erscheinen der Ausgabe von 1928/29 angebracht wurden und in letztere eingegangen sind, enthält **B** eine Reihe darüber hinausgehender Eintragungen, die offensichtlich aus der Zeit nach Drucklegung dieser letzten zu Lebzeiten Widors erschienenen Edition datieren.

C Druckexemplar der *Symphonie V* mit autographen Korrekturen Widors, Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur: *Vma 2946*.

Auch hierbei handelt sich um ein Exemplar der vorletzten zu Lebzeiten Widors erschienenen Ausgabe, J. Hamelle, Paris 1920, ebenfalls mit zahlreichen Eintragungen mit Buntstift, Bleistift und Tinte. **C** enthält Korrekturen aus der Zeit vor 1928/29 stammen, z. T. die in der Drucklegung von **A** eingetragen wurden. Diese sind sie deckungsgleich mit den Korrekturen in **B**.

D Druckexemplar der *Symphonie V* mit autographen Korrekturen Widors, Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur: *Vma 2946*.

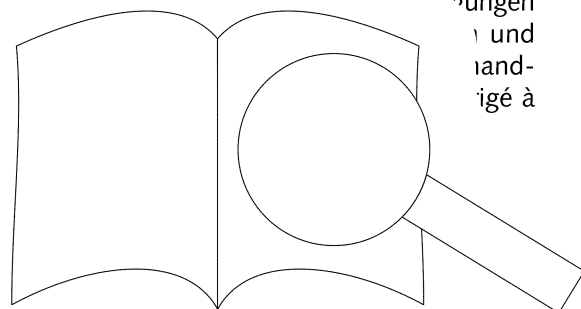
Es handelt sich um ein Exemplar der ersten Auflage von 1888–1892. Ein Teil der Eintragungen wurde in die Nachfolgeauflagen übernommen. Ein anderer Teil findet sich in **B**.

E Druckexemplar der *Symphonie V* aus dem Besitz von Paul Vidal, Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur: *VMA-6438*.

Es handelt sich um ein Exemplar der Auflage von 1887. Die Widors autographe Widmung: „à son ami...“ Exemplar aus dem Besitz von Paul Vidal, Paris, in den Besitz von André Fleury überging. Es enthält handschriftliche Eintragungen, welche die Widors wiedergeben, die Widor in den Folgeauflagen vorgenommen hatte. Bei umfangreichen Änderungen wurden entsprechenden Stellen mit Abschriften überklebt. Zudem finden sich in **E** Registrierungshinweise, die über diejenigen Widors hinausgehen und einen Einblick in die zeitgenössische Registrierungspraxis vermitteln.

F Druckexemplar der *Symphonie V* (Sätze I–IV vollständig, Satz V bis Takt 66) aus dem Besitz von Albert Schweitzer, Günsbach, Frankreich, Maison Schweitzer, Signatur: *MO 157*.

Es handelt sich um ein Exemplar der Ausgabe von Albert Schweitzer, Günsbach, Frankreich, Maison Schweitzer, Signatur: *MO 157*. Die Eintragungen sind handschriftlich in der linken Hand eingetragen.



¹ Vgl. Charles John R. Nea, *Widor, Quellen s. a. nie I, hg. v.*

II. Zur Edition

Die vorliegende Edition folgt der letzten zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichten Ausgabe (**A**) als Hauptquelle. Sie gibt deren Notentext gemäß der heutigen notationstechnischen Gepflogenheiten wieder, etwa hinsichtlich der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien oder der Platzierung von Bögen und Beischriften. Schreibweisen wurden standardisiert, wie z. B. bei den Registrieranweisungen, wo einheitlich bei Fußangaben das Apostrophzeichen gesetzt wurde. Taktzahlen wurden eingefügt. Ohne Nachweis wurden vereinzelt Triolen- bzw. Sextolenziffern sowie durch Abnutzung der Druckplatten verschwundene Notenhälse ergänzt. Bei der Bezeichnung der Manuale folgt die vorliegende Ausgabe der von Widor verwendeten Nomenklatur („G“ für Grand-Orgue, „P“ für Positif, „R“ für Récit, „Péd.“ für Pédale), einschließlich der Kombination von Buchstaben als Hinweis auf die Koppelung von Manualen (z. B. „GPR“ oder „PR“; s. dazu das Glossar auf S. 66). Ungewissheiten bzw. Stellen, an denen das Ziehen bzw. Abstoßen der Koppeln unmittelbare Auswirkungen auf die Interpretation hat, sind im Notentext mit Sternchen (*) markiert und werden in Teil III des Kritischen Berichtes erörtert. Manche Registrierungen waren in der zeitgenössischen Aufführungspraxis selbstverständlich und brauchten dementsprechend in den Quellen nicht eigens erwähnt zu werden; solche in **A** nicht vorhandenen Registrierhinweise wurden in der vorliegenden Ausgabe in eckigen Klammern ergänzt.

Unverändert aus der Originalausgabe übernommen wurde die Balkung, da ein Zusammenhang mit Artikulations- bzw. Phrasierungsabsichten grundsätzlich nicht auszuschließen ist. Auf eine Balkengliederung nach Metrum wurde dementsprechend verzichtet.

Mit einbezogen in die Edition wurden Widors Korrektorexemplare **B** und **C**. Seine Eintragungen in **B** sind verschiedenen Zeiten zuzuordnen: Viele von ihnen datieren vom Oktober 1927; dabei handelt es sich um Korrekturen, die offensichtlich im Zuge der Vorbereitungen für die Edition von 1928/29 (**A**) vorgenommen wurden und dementsprechend in diese eingegangen sind. Eine Reihe weiterer Korrekturen, die zumeist Angaben zu Artikulation und Registrierung betreffen, haben keinen Niederschlag gefunden. Hier ist davon auszugehen, dass sie erst nach der Veröffentlichung von **A** an Widor gemeldet wurden und dass sie vom Komponisten als definitiv angesehen wurden. Die Eintragungen in **C** sind dementsprechend als spätere Änderungen Widors aus dem Jahr 1934 über seine Werke durchzusehen und dementsprechend als seine letzten Willens. Der Kritische Bericht in **B** in der vorliegenden Ausgabe ist dementsprechend als Ergänzung zu dem in **A** enthaltenen zu sehen und als erste Ergänzung gegenüber Original evtl. gemindert. Die Eintragungen in **C** sind dementsprechend als spätere Änderungen Widors aus dem Jahr 1934 über seine Werke durchzusehen und dementsprechend als seine letzten Willens. Der Kritische Bericht in **B** in der vorliegenden Ausgabe ist dementsprechend als Ergänzung zu dem in **A** enthaltenen zu sehen und als erste Ergänzung gegenüber Original evtl. gemindert. Die Eintragungen in **C** sind dementsprechend als spätere Änderungen Widors aus dem Jahr 1934 über seine Werke durchzusehen und dementsprechend als seine letzten Willens. Der Kritische Bericht in **B** in der vorliegenden Ausgabe ist dementsprechend als Ergänzung zu dem in **A** enthaltenen zu sehen und als erste Ergänzung gegenüber Original evtl. gemindert.

der Fehler oder Unstimmigkeiten, z. B. bezüglich der Artikulation oder bei Tempoangaben, zu deren Klärung die Vorgängeraufgaben von **A** hinzuzuziehen

war; vereinzelt wurden aus diesen auch Lesarten übernommen. Die entsprechenden Korrekturen wurden im Notentext nicht gekennzeichnet, jedoch in den Einzelanmerkungen in Teil III nachgewiesen. Darüber hinaus werden dort einige ausgewählte Lesarten der Vorgängeraufgaben genannt, die sich in **A** zwar nicht mehr finden, jedoch als interessante, mitteilungswerte Befunde angesehen werden können.

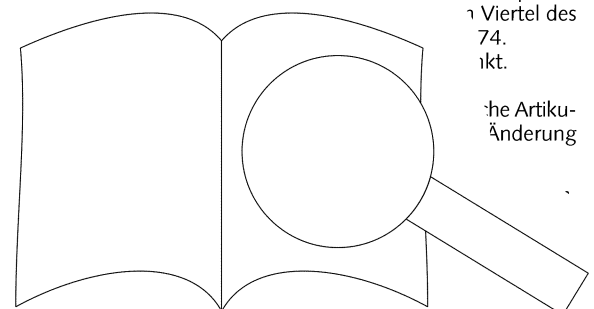
Korrektorexemplar **D** war für die Edition des Notentextes selbst nicht relevant; es finden sich darin jedoch einige erwähnenswerte Lesarten, die in Teil III des Kritischen Berichtes mitgeteilt werden. Ebenso wurden die Quellen **E** und **F** nicht zur Emendation des Notentextes herangezogen. Sie dienen aber zur Klärung fraglicher RegistrierungsHinweise (**E**) bzw. geben Auskunft über den Umgang Widors mit dessen eigenen Werken im Unterricht (**F**). Entsprechende Ausführungen dazu finden sich in den Einzelanmerkungen in Teil III.

In der vorliegenden Ausgabe vorgenommene Ergänzungen von Staccatopunkten ohne Quellengrundlage sind nicht graphisch abgesetzt, um das Notenbild nicht zu belasten. Sie werden aber in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Folgende freie Ergänzungen sind graphisch gekennzeichnet: Bögen und Strichelung, dynamische Zeichen durch kleineren Stich, Beischriften durch kleinere eckige Klammern. Ebenfalls sind freie ergänzte Registrieranweisungen durch eckige Klammern gekennzeichnet. Die Registrieranweisungen dienen, sei es als Ankündigung der Registrierung (zur Ermöglichung von Stimmstellungen), oder als Verdeutlichung der Registrierung.

Das System (I = oberes, II = mittleres, III = unteres, IV = unteres System), Zeichen [Vorschlagsnoten] und Pausen), Bemerkung. T = Takt(e); Zz = Zählzeit. Die Angaben beziehen sich, sofern nichts anderes steht, auf Quelle **A**. In **A** abweichende Lesart in **A** ohne weitere Erläuterung bedeutet dies, dass in **NA** hier ohne Bezugnahme auf eine Quelle geändert wurde. Quellenbefund sind auch Alternativen bzw. Vorschläge zur Ausgabe. Darauf wird mit * im Notentext hingewiesen.

Zeilen	System	Bemerkung
4, 8	III 1	Jeweils ohne Tenutostrich.
11–12	I 4	Unterstimme jeweils ohne Staccatopunkt.
12, 16	I+II 1–3	Noten jeweils nur einfach statt doppelt gehalten; dementsprechend Staccatopunkte hier jeweils nur einfach gesetzt. T. 16 I 1–3 ganz ohne Staccatopunkte.
15	II 3+4	Oberstimme: ohne Staccatopunkte.
17	I 4	Unterstimme: ohne Staccatopunkt.
17–18, 21–22	I–III 1	Wie in NA jeweils zweimal <i>sf</i> auf 1, das untere <i>sf</i> jedoch jeweils zwischen den Systemen II und III statt unter System III. Mit Sicherheit beziehen sich in A die beiden <i>sf</i> aber nicht nur auf die Manualsysteme, sondern, was das untere <i>sf</i> betrifft, auch auf die Pedalstimme.
18, 21–22 I		Staccatopunkt.
19, 23 I		Staccatopunkt.
23		Staccatopunkt.
27		Staccatopunkt.
28		Staccatopunkt.

² Vgl. zur *Symphonie für Orgel* (1908) die Ausgabe von Widor.



zur Staccatoartikulation erfolgte im Zuge der Revision der *Symphonie* V für die Ausgabe von 1901. Um diese Zeit bevorzugte Widor bereits Keile zur Staccatokennzeichnung, die dementsprechend hier sowie im Folgenden noch an weiteren revidierten Stellen zur Anwendung kommen. Bis in die späten 1890er Jahre hatte Widor stattdessen meist noch den Punkt als Staccatozeichen verwendet. Wie seine pädagogischen Werke zeigen, hatten für ihn beide Zeichen dieselbe Bedeutung.³ Daher gleicht die NA hier die Staccatokennzeichnung an.

- 31 I 4 *f*¹ ohne Verlängerungspunkt; in NA ergänzt aufgrund der Zusammenhalsung von *f*¹ und *h*¹.
- 34 I 1 Unterstimme: irrtümlich mit Verlängerungspunkt. Ursprünglich Unterstimme 1–2 rhythmisiert wie Oberstimme; bei der Revision dieser Stelle für die Ausgabe 1901 blieb der Verlängerungspunkt versehentlich stehen.
- 35 III 1 Ohne Hinweis auf eine Pedalkoppel. Abhängig vom Instrument ist die Ausführung mit *Péd.* GR zu empfehlen; entsprechend in NA ergänzt.
- 36 III 4 Ohne Staccatopunkt; in den Auflagen bis 1887 war der Punkt noch vorhanden.
- 40 II 2 *f*¹ und *as*¹ zusammengehalst; angeglichen an T. 32,2.
- 40, 41 I 1 Bogen aus T. 38 nur bis T. 39,6.
- 48 Crescendo-Gabel nach Parallelstellen T. 52 f., 56 f. ergänzt.
- 50 II 1 Nach Seitenumbruch überflüssiger Bogenrest vor *a*.
- 61 I 3 Vor Zeilenumbruch ohne Anfang des Haltebogens zu T. 62,1.
- 73 I 6 Am Beginn dieser Variationen steht kein dezidiertes Hinweis auf ein bestimmtes Manual. Die Angabe in den Auflagen bis 1920 legt nahe, dass auf R gespielt werden soll (Registerangabe in diesen Auflagen „R Anches 4. 8. 16“). Es ist allerdings auch denkbar, diese Stelle und die Parallelstelle T. 98 ff. auf GR zu spielen.
- 73 II In den Auflagen bis 1920 auf 1 Achtel- statt Sechzehntelpause und auf 2–6 Achtel- statt Sechzehntelnoten, womit Zz 1–3 gefüllt war; auf Zz 4 dann Viertelnote *c*. Diese letzte Note der ersten Variation fiel so mit der ersten Note der zweiten Variation zusammen. Bei der Revision zur Auflage 1928/29 von Widor geändert, um die erste von der zweiten Variation klarer abzusetzen. Die Genese von T. 73 legt es nahe, die Sechzehntel in T. 73 im gleichen Tempo wie die Achtel in T. 72 auszuführen, sodass sich das Tempo in T. 73 halbiert.
- 95 I 3 Bogenanfang vor *c*² fehlt vor Zeilenumbruch; in T. 96,1 ist der Bogen vorhanden. Emendation nach T. 94 f.
- 97 I 4 *e*¹ ohne \sharp , NA folgt der Korrektur in C.
- 105 I+II Mit der Manualangabe „G“ in A ist möglicherweise „GR“ gemeint; dementsprechend in NA erweitert.
- 106 III Pause fehlt.
- 113 Irrtümlicher Taktstrich nach Zz 3 vor Seitenumbruch.
- 113 I+II Registerangaben in A: R Flüte 4', Bourdon 16'; P Gambet und Unda maris 8'. In B korrigiert zu: R Flüte 8' (so auch in C); P Gambe 8'. NA folgt gemäß den hier geltenden Editionsprinzipien (vgl. Abschnitt II des Kritischen Berichtes) den nachträglichen Korrekturen Widor's. Diese repräsentieren allerdings eine spätere Klangvorstellung des Komponisten. Die Registerangabe ist hingegen typisch für Widor's mittlere Schaffungsperiode, die die *Symphonie* V ihrer Entstehung nach insofern wäre es vorstellbar, dass die Registerangaben zu folgen – für den Fall, dass die Klanglichkeit beibehalten werden soll.
- 118 I 8 Ohne \flat -Vorzeichen; in NA folgt dieser Korrektur \flat -Vorzeichens in der Originalausgabe.
- 120 I 6 *d*¹ ohne \sharp ; in NA folgt dieser Korrektur gemäß dem Original.
- 120 II 5 Ohne \sharp ; in NA folgt dieser Korrektur im Original.
- 120 II 1² *A* herangezogen wurde, *cis* aber eindeutig *cis*¹.
- 120 Emendation nach Parallelstelle T. 143.
- 1¹ Korrektur nach der (sequenzierten) Originalausgabe.
- 2¹ Staccatopunkte; vgl. Anm. zu T. 28.
- 2² In den Auflagen Viertelnote mit Staccatopunkt statt Achtelnote + Achtelpause; in NA angeglichen an III. Zwar bedeutet die Lesart der Quellen inhaltlich dasselbe; denn nach den Artikulationsregeln der Lemmens-Schule ver-

139 I 9
141 I 8

143–145 I
146, 148 II
148–149 I+II

151 I+II

151 III
168 I+II

186–188 III 3
188 I 1
189 III 3
190 III 4+5
191 II

191 III 4–6
191 III 7+P
193 I 1

195
204–207
213–

I–III

<40 II 9

241 II 1
251 I+II

liert eine Viertelnote durch einen Staccatopunkt den halben Wert. Um jedoch mögliche Missverständnisse bezüglich des Gemeinten – das gleichzeitige Anschlagen und Loslassen der Töne – zu vermeiden, ändert die NA entsprechend. Zu beachten ist dabei auch, dass die Pedalstimme T. 125,7–136 ursprünglich anders lautete und die Diskrepanz in der Notationsweise sich wohl unbeabsichtigt im Zuge der Neufassung dieser Pedaltakte für die Auflage 1901 ergeben hatte: Während T. 136 III ursprünglich ein Pausentakt war, endet die Pedalstimme in der revidierten Fassung ab 1901 mit einer Achtelnote in T. 136,1, ohne dass zugleich die Notation in System II an dieser Stelle angeglichen worden wäre.

Ohne \flat -Vorzeichen; Korrektur nach Parallelstelle T. 116. Ohne \flat -Vorzeichen; in E „ \flat “ mit Bleistift ergänzt. NA folgt dieser Korrektur in Entsprechung zur Korrektur in T. 118; siehe die Anmerkung zu diesem Takt.

Ohne Staccatopunkte.

cresc. ist ein Hinweis auf ein Positiv im Schwellkasten.

Die jeweilige Zusammenbalkung der Sechzehntelnoten weist auf ein Spiel mit abwechselnden Händen hin. Keinesfalls ist hier ein Spiel auf zwei Manualen gedacht.⁸

Registrierung: Fonds 16', 8', 4' statt Fonds 8', 4': Dynamik: *ff* statt *f*. NA folgt Widor's Korrektur (Registrierung) bzw. B (Dynamik). Gleichwohl ist diese Stelle im Hinblick auf die Stilgeschichte als maßgebend zu betrachten, siehe Anmerkung zu T. 118.

In allen Editionen nur „*Péd.* G“.

In allen Editionen als Manualangabe nach T. 151. In früheren Auflagen als „G“ abgekürzt.

Stellen blieb „G“ in der Auflage 1928/29 stehen.

Staccatopunkt in der Originalausgabe.

Ohne Staccatopunkte.

Ohne Staccatopunkte; diese Stelle sollte Staccato gespielt werden.⁹

Die Anmerkung. Hier könnte auch getaktet werden.

Artikulation der linken Hand sukzessive zu unterziehen, bis zu einem Legato in T. 218, um das Tempo zu unterstützen.

In den Ausgaben bis 1920 mit „con brio“ auf Zz 4; in B mit „diminuendo“ hinzugefügt, beginnend auf dem Auftakt zu Zz 2.

In C *p* auf dem Auftakt zu Zz 4 (I+II) bzw. auf Zz 4 (III) hinzugefügt und wieder ausgestrichen. Zudem unter III eine weitere Hinzufügung, die ebenfalls wieder gestrichen und dadurch unleserlich wurde, möglicherweise Angabe „Fonds *Péd.*“.

In C mit *p* bei Auftakt zu Zz 4 (I+II) bzw. bei Zz 4 (III), folgendes „dimin.“ gestrichen.

Ohne Staccatopunkt. Die Noten von II+III stehen in A relativ dicht beieinander. Der Staccatopunkt soll wohl für beide Systeme gelten.

Ohne Staccatopunkt. Siehe Anmerkung zu T. 240.

Manualangabe „G“ zwischen den Systemen auf Zz 4. Da sich ein Manualwechsel bereits auf der vorausgehenden Note *h*¹ zusammen mit dem Sechzehntelaufschlag der linken Hand quasi in Analogie zu den Manualwechseln in T. 243 und 247 anbietet, von NA in entsprechender

³ Vgl. Charles-

John R. Nea

⁴ Vgl. ebd., S.

symphonie,

⁵ Vgl. auch Be-

⁶ Vgl. Charles

Anm. 1), S.:

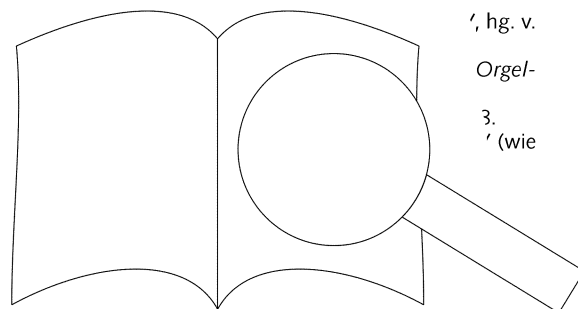
⁷ Vgl. auch Be-

⁸ Vgl. Charles

Anm. 1), S.

⁹ Vgl. Charles

Anm. 1), S.



1, hg. v.

Orgel-

3.

(wie

		Weise notiert. – Zur Wiedergabe der Manualangabe „G“ mit „GPR“ siehe die Anmerkung zu T. 168.
255	II 2	Unterstimme: ohne Staccatopunkt.
255	III 2	Ohne Staccatopunkt.
257	III 4	Ohne Staccatopunkt. Die Noten von II+III stehen in A relativ dicht beieinander. Der Staccatopunkt soll wohl für beide Systeme gelten.
258	II 3	Ohne ♩ vor g^1 .
259	I+II	NA verzichtet auf Zz 3+4 auf eine metrische Kennzeichnung der Notation. Es handelt sich um eine Figur, die eine freie, das Tempo beschleunigende Ausführung nahelegt.
260, 261	I+II 4	Unterstimme: jeweils ohne Staccatopunkt.
262	I 2–3	Unterstimme in D wie folgt geändert: Zwei Achtelnoten g^2 statt Viertelnote g^2 , Viertelnote a^2 statt Viertelpause. Siehe auch Anmerkung zu T. 266 I.
262	I 5	Oberstimme: ohne Staccatopunkt.
262	II 1–2	Bogen in der Unterstimme fehlt; die Noten von II + III stehen in A relativ dicht beieinander. Der Bogen soll sicher für beide Systeme gelten.
262	II 3–6	Nur auf 4, Oberstimme, ein Staccatopunkt; ansonsten ohne Staccatopunkte.
262–263	I	Unterstimme: T. 262,4–263,4 ohne Staccatopunkte.
263	I 1	Ohne Staccatopunkt; Emendation nach T. 12,1.
264–266	I+II 4	Unterstimme: jeweils ohne Staccatopunkt.
266	I	In D Zz 2+3 mit einem Verweiszichen versehen. Wahrscheinlich ist gemeint, dass die in T. 262 eingetragene Änderung der Unterstimme analog auch in T. 266 vorgenommen werden soll (siehe Anmerkung zu T. 262 I 2–3). Die Änderungen in T. 262 und 266 wurden in keine gedruckte Ausgabe übernommen.
266	II 1–5	Zusammengehalst; Angleichung an Parallelstelle T. 262.
267	I 1	Ohne Staccato; Emendation nach T. 16,1.
267	I 1–3	Zusammengehalst; Angleichung an Parallelstelle T. 263.
267	II 1–3	Oberstimme: ohne Staccatopunkte.
267, 268	I 4	Unterstimme: jeweils ohne Staccatopunkt.
273	II 6	Ohne Staccatopunkt.
274	II 1	Ohne Staccatopunkt.
279–280		Eine Angleichung der Phrasierung an T. 283 ff. wäre denkbar. Die Phrasierung sollte aber dann bis T. 281,3 ausgedehnt werden.
281	II 3	Oberstimme: ohne Staccatopunkt.
281–282	I	Unterstimme T. 281,3–282,2: ohne Staccatopunkte.
282–283	II	Oberstimme: Bogen nur bis T. 282,4; Angleichung an I.
289	II 1	Ohne Tenutostrich.
290	II 4	Mit Tenutostrich; dieser wurde bei der Revision 1901, als die Fermate hinzugefügt wurde, nicht getilgt.

II. Allegro cantabile

Anmerkungen zum ganzen Satz:

Generell gilt für diesen Satz, dass die Artikulation in der linken Hand und das Pedal nicht immer klar ist, da Widor die Staccatopunkte z. T. inkonsequent notiert hat.

In den untenstehenden Anmerkungen wird mitunter auch auf die Ausgaben bis 1920 eingegangen. Um die betreffenden Angaben zu können, ist zu beachten, dass der Satz bis 1920 noch die umfasste als in der revidierten Auflage von 1928/29 (**A**). Für diesen Satz an zwei Stellen stark gekürzt:

- In den Auflagen bis 1920 waren T. 128–199 als **A** bezeichnet; in **A** entfällt die Wiederholung.
- In den Auflagen bis 1920 wies der Satz auf, d. h. in der mit T. 249 einsetzen komplette Anfangsteil noch einmal wie folgt ab: Die T. 249–272 (= Wiederholung der T. 6) direkt mit der Wiederholung dagegen wurden nach T. 273 einmal wiederholt. **A** (bzw. sogar 148) der T. 128–199 hinzurechnet).

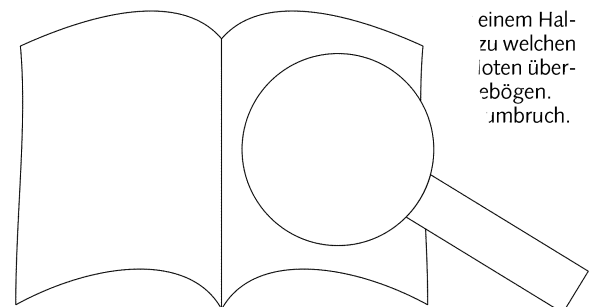
6	I	Angleichung an Reprise in A .
16–17		Zeilenumbruch als Fortsetzungsbogen jedoch nicht weitergeführt.
19		Staccatopunkt.
21		Staccatopunkt, in den Ausgaben bis 1901 war die Angabe nicht sichtbar.
		Staccatopunkt.
	III	Unterstimme: ohne Staccatopunkt.
	III	Oberstimme: ohne Staccatopunkte.
	III	Ohne Staccatopunkte.
		Bogen aus T. 58 nur bis T. 60, Oberstimme 4.
		Irreführend schon auf Zz 1; die dynamische Angabe be-

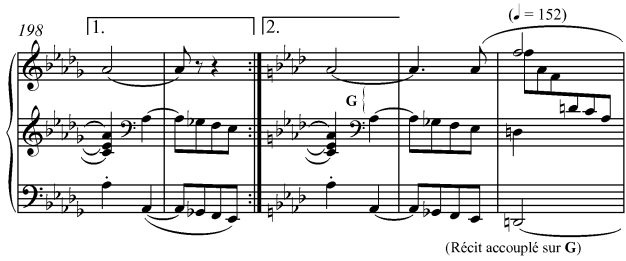
61	I 3	zieht sich jedoch mit Sicherheit auf die Stellung des Schwellwerks, das zu Beginn der Passage ab T. 61, Zz 2, geöffnet sein soll. Der Phrasierungsbogen beginnt erst in T. 63; Angleichung an Parallelstelle T. 66 ff.
61	II	Auf Zz 2 in allen Editionen bis 1920 Angabe „riten.“. In B von Widor ausgestrichen und dementsprechend im Druck 1928/29 nicht mehr vorhanden.
62		Auf Zz 2+ „a tempo“. Versehen; nach der Streichung des „riten.“ in T. 61 (s. vorige Anmerkung) hätte das „a tempo“ ebenfalls entfallen müssen.
62–64	II	Ohne den Bogen T. 62,3 (Oberstimme) bis 64,4; NA folgt hier der nachträglichen, in Analogie zu T. 42–44 stehenden Ergänzung in B . Der Bogen T. 62,3–63,1 wurde von Widor in B für die Drucklegung der Auflage 1928/29 hinzugefügt. Dieser beim Tonartenübergang stehende Bogen ist wohl mehr von agogischer als von artikulatorischer Bedeutung.
65	IV 1, 3	Ohne Staccatopunkte.
69	IV 3	Ohne Staccatopunkt.
71	II+III	Manualangabe „G“ erst zusammen mit dem Auftaktchotel in II 2. Angleichung an T. 54, wo mit dem Manualwechsel auch der Wechsel der Artikulation von Staccato zu Legato verbunden ist.
71–78	I	NA folgt hier den Quellen, in denen die Phrasierungsbögen vorhanden sind (Parallelstelle T. 54–61 anstelle des Bogens T. 78,1–3 (zusätzlich zur Hauptnote). Es ist denkbar, dass die Parallelstelle T. 54–61 anzunehmen ist. In T. 80,5–6, 81,5–6 unbefund nicht mit letzter lation gemeint ist. der NA im Folge Auflagen ohne ten Absch.
80–82	I	In T. 80,5–6, 81,5–6 unbefund nicht mit letzter lation gemeint ist. der NA im Folge Auflagen ohne ten Absch.

82		Wiederholung dieser hier noch vollständige alle mit Bogen. So ist die gemeinte Artikulation entsprechend Bogen von T. 82,1–2.
82		2: NA folgt hier der Lesart in A . B findet sich an der entsprechenden holungsteil der Auflagen bis 1920 statt einer Staccatoartikulation. ist dies auch die eigentlich intendierte T. 82,1–2.
82		Staccatopunkte.
82		Achtelhalst; Emendation nach den Ausgaben bis 1920.
82		Ohne Staccatopunkt.
82		Ohne Staccatopunkte.
82		Oberstimme: ohne Staccatopunkte.
82		Bogen vor Zeilenumbruch nur bis T. 94,3. In der Wiederholung dieser Takte in den Auflagen bis 1920 ist der Bogen jedoch bis zur nächsten Note weitergeführt.
82	II	Oberstimme: ohne Staccatopunkte.
82	II 5+6	Ohne Staccatopunkte; Ergänzung nach Parallelstelle T. 272.
82	II+III 1	Fortsetzung des Bindebogens aus T. 127 fehlt nach Seitenumbruch.
128–199		Wie in den allgemeinen Anmerkungen zu diesem Satz bereits beschrieben, war dieser Abschnitt in den Editionen bis 1920 von Wiederholungszeichen umschlossen. Im Zuge der Revision für die Ausgabe von 1928/29 (= A) strich Widor in B und C die Wiederholung.
130–131	I	Noten zusammengehalst.
140–144	III	Noten zusammengehalst.
142	I 1+2	Ohne Staccatopunkte.
152		Ohne Manualangabe „G“. Im oben bereits erwähnten Exemplar von Albert Riemenschneider (vgl. Satz I, handschriftlich nach-
152–153	I	einem Hal- zu welchen lnoten über- ebögen. umbruch.
158–159		
163		
191		

¹⁰ Vgl. Ch Anm. 1)

¹¹ Vgl. auc





Mit der Wiederholung nach T. 199 ist in **A** auch die Voltklammer 2 und die Manualangabe „Récit accouplé sur G“ weggefallen, mit der angezeigt wurde, dass „G“ hier als „GR“ zu verstehen ist. Es ist empfehlenswert, mit der linken Hand erst in der Mitte von T. 200 auf GR zu wechseln und T. 199–200,1 noch auf R zu spielen. Die Ankoppelung von R an G sollte nach T. 199 I 1 erfolgen, sodass für die rechte Hand ab T. 199,4 ein Spiel auf GR möglich wird. In diesem Sinne in NA die Manualangaben ergänzt.

- 198–200 III Phrasierungsbogen vor Zeilenumbruch nur bis T. 199,3; der Kontext legt jedoch Bogenende erst in T. 200 nahe; vgl. auch T. 127–128.
- 200–203 II Irrtümlich im Violinschlüssel notiert. Durch die Streichung der Wiederholung ergab sich in **A** ein neuer Zeilenumbruch, durch den T. 200 nunmehr am Anfang einer neuen Zeile stand; der vorgezeichnete Violinschlüssel blieb dabei jedoch versehentlich stehen.
- 207–223 Manualangaben stets „G“ statt „GR“. Der Hinweis „G solo“ in T. 236 deutet aber darauf hin, dass G und R zuvor gekoppelt sein sollen. Dies entspricht auch dem in den Auflagen bis 1920 noch enthaltenen Hinweis bei T. 198 „Récit accouplé sur G“ (vgl. Anm. zu T. 198–200).
- 236 II Mit Angabe „meno vivo“; NA folgt **B**, wo diese Angabe gestrichen ist (in **C** keine Korrektur).
- 240 II 1 In **F** mit Kürzungszeichen von Albert Schweitzer: „Φ“, geltend bis T. 243,1.
- 249 I 3 c' ohne Hilfslinie.
- 258 II 1 Fortsetzung des Haltebogens fehlt nach Zeilenumbruch.
- 259–260 III Ohne Staccatopunkte.
- 260 II 6 as statt f; Emendation nach der Parallelstelle T. 17 und den Editionen bis 1920.
- 260 III 1, 3 Noten ohne Achtelfähnchen.
- 262 III 1 Bogen aus T. 261 nach Zeilenumbruch nicht fortgesetzt; Emendation nach den Ausgaben bis 1920, gemäß der Parallelstelle zu T. 94 f. in der ungekürzten Reprise des A-Teiles.
- 264, 266 III 1 Jeweils ohne Staccatopunkt.
- 266 II 6–8 Oberstimme: as – c' – es' statt f – as – c'; Emendation nach der Parallelstelle T. 23 und den Ausgaben bis 1920.
- 269 III 1 Ohne Staccatopunkt.
- 272 III 4 Ohne Staccatopunkt.
- 272–273 Ergänzung von „rit.“ und „a tempo“ nach der T. 105–106. Für diese Lesart spricht auch die Ausgabe bis 1920: Zwar auch hier ohne Angaben zur Agogik, bei der Wiederholung der Takte in der ungekürzten Reprise des A-Teiles „riten.“ (allerdings ohne nachfolgende „a tempo“).
- 272–273 I Ohne Phrasierungsbogen; **A**
- 273 Die Ausgaben bis einschließl. T. 30–105. Diese Wie die Ausgabe 1928 gestrichelt zum ganzen Satz
- 276 II Irrtümlich dynamisch; Emendation
- 291 III 1 Manualangabe „G“

III. Andantino quasi a

Anmerkungen

In **A** in der ersten Zeile statt „Péd[ale]“ irrtümlich „P.“ verwendet. Desha... verwendeten Abkürzungen „G“ und „P“. Die Angaben zur Verwendung der Pedale.

Die Fortsetzung des Haltebogens fehlt nach Zeilenumbruch. Die Fortsetzung des Haltebogens fehlt nach Zeilenumbruch. Die Ergänzung des Haltebogens nach Parallelstelle T. 199–200.

Die unterschiedliche Phrasierung der Parallelstellen T. 35–36 und 201–202 entspricht dem Quellenbefund.

- 56 III *p* ist hier ein Hinweis auf das Abstoßen der Pedalkoppeln. Abhängig vom Instrument ist die Ausführung mit Péd. R oder Péd. solo zu empfehlen.
- 57, 59 III 1–2 Auch in **A** jeweils ohne Phrasierungs- bzw. Artikulationsbögen. Es ist davon auszugehen, dass die Artikulation von T. 1 ff. beibehalten werden soll.
- 68 In **F** mit Kürzungshinweis von Albert Schweitzer: „Φ coupure jusqu'à ce signe (page 173 deuxième ligne avant la fin)“; s. auch Anm. zu T. 179.
- 76 II 1–2 Haltebogen fehlt.
- 99–100 I+II „poco poco cresc.“ statt „poco a poco cresc.“.
- 99–100, 145–146 I+II Manualangabe „G[PR]“ jeweils nur einmal mit geschweifelter Klammer auf T. 99,1 bzw. 145,1.
- 117 III Die Pedalkoppel zum Récit sollte hier in Analogie zu T. 68 abgestoßen werden; daher die entsprechende Ergänzung in NA. Die Koppel wäre dann analog zu T. 99 in T. 145 wieder zu ziehen.¹²
- 117–118 III Ohne Staccatopunkte.
- 127 I 2 Oberer Hals in **A** nur sehr schwach sichtbar.
- 133 II 1 cis' irrtümlich ohne #.
- 145 III Ergänzung der Angabe zu den Pedalkoppeln in Analogie zu T. 99; siehe Anmerkung zu T. 117.
- 153 I 3 Oberstimme: in allen Editionen f² statt as²; Emendation nach den Parallelstellen in T. 107, 111 und 117.
- 163–178 III Die Dynamikangaben in den Manualstimmern in diesen Takten die Pedalkoppeln sukzessive zu ziehen. In **F** mit „→ Φ“ als Hinweis auf das Abstoßen; vgl. Anm. zu T. 68.
- 179 III 1 Die Dynamikangabe *pp* bedeutet „poco rit.“. Siehe auch Anmerkung zu T. 179.
- 179, 181 III 1–2 Siehe Anmerkung zu T. 179.
- 190 I 3 Bogenbeginn nach Zeilenumbruch nach T. 24.
- 196 II Oberstimme ohne Bogen aus T. 195.
- 198 I 1 Emendation
- 204 „poco rit.“ Anglei... Parallelstelle T. 17
- 205–206 I Fortsetzung des Haltebogens nach Zeilenumbruch
- 220 III 2–3 Oberstimme: in allen Editionen Klammern verwendet (Widors).
- 223 I Die Fortsetzung des Haltebogens nach Zeilenumbruch nach Parallelstelle T. 57.
- 233 „ehe“

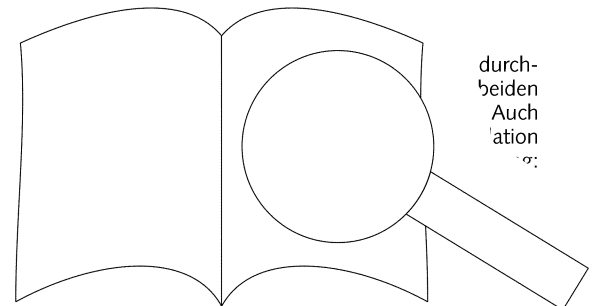
IV. A.

- 233 in **A** manchmal unter System II, manchmal unter System I. Die NA setzt die Systeme einheitlich zwischen den Systemen.
- 233 Unterstimme: Fortsetzung des Haltebogens aus T. 3 fehlt nach Zeilenumbruch.
- 233 In **B** Bleistifteintrag Widors in der zweiten Takthälfte: „Fl 8“; wieder gestrichen.
- 233 *pp* erst auf Zz 1+; Emendation nach Widors Korrektur in **B**.
- 233 Unterstimme: in allen Auflagen irrtümlich mit Verlängerungspunkt.
- 233 In **B** am Taktende undeutlich mit Bleistift: „Fl“ (?).
- 233 Unterstimme: # fehlt.
- 233 In **B** auf Zz 1 Beischrift mit Bleistift: „4P“.
- 233 In **B** vor T. 23 Beischrift mit Bleistift: „8P“.
- 233 In **B** am Übergang T. 25/26 Beischrift mit Bleistift: „16“.
- 233 Registrierungsangabe „Péd. RG“ statt „Péd. GR“.
- 233 Ober- und Unterstimme: Fortsetzungen der Haltebögen fehlen nach Zeilenumbruch.
- 233 Oberstimme: irrtümlich ohne Verlängerungspunkt.

V. Toccata

Anmerkungen

Die Artikulation der gehenden Staccato-Noten jeder Sekunde auf; hier kam es zu Anstößen der bis Akkorden in den



¹² Vgl. auch B...

durch beiden Auch ation

in der jeweiligen zweiten Hälfte von T. 5 und 6 blieb wohl versehentlich die alte Artikulation stehen). Schließlich änderte Widor für **A** auch die Metronomangabe. Eine solche hatte er erstmals in der Auflage von 1887 eingefügt; sie lautete hier und in den Folgeauflagen bis 1920 noch $\text{♩} = 118$, statt, wie dann in **A**, $\text{♩} = 100$. All diese Änderungen haben ihren Grund wohl darin, dass das Stück nach Meinung des Komponisten von vielen Interpreten deutlich zu schnell gespielt wurde. Auch wenn in **A** die Zweierbindungen zu Beginn der Sechzehntelgruppen sowie die Akzente auf den betonten Achtelakkorden nur in den ersten Takten des Satzes angedeutet werden, während alle folgenden Takte noch die „alte“ durchgehende Staccatokennzeichnung aufweisen, ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass die anfänglich ausnotierte Artikulation im Sinne eines *simile* für das ganze Stück gültig ist. Das zeigt nicht zuletzt Widors im April 1932 entstandene Aufnahme der *Toccata* auf Schallplatte¹³. Den Satz komplett neu stechen zu lassen, hätte für Hamelle einen übermäßigen Zeit- und Kostenaufwand bedeutet. Vor diesem Hintergrund führt die NA die Artikulation der ersten Takte für das ganze Stück weiter, ohne dies im Notentext eigens kenntlich zu machen und ohne Einzelnachweise im Kritischen Bericht.¹⁴

Wie die Crescendi und Decrescendi in der *Toccata* jeweils genau zu realisieren sind, lässt Widor offen. Diese Frage wird individuell, abhängig vom jeweiligen Instrument zu klären sein.¹⁵ Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist Quelle **E**, die in der *Toccata* eine Reihe von Eintragungen zur Registrierung enthält. Diese können zwei Schichten zugeordnet werden: Zum einen handelt es sich um konkrete Registernamen (hier auch häufige Radierungen), zum anderen um allgemeiner gehaltene Angaben. Da letztere eine Vorstellung von der zeitgenössischen Registrierpraxis geben können, seien sie im Folgenden erwähnt: Vor Takt 1: R Fds Anches 16. 8. 4; P Fds Anches; G Fds 16. 8. 4; Ped Fds 32 16 8 4; (Anches prép.); cresc. *fff*.

Ferner in folgenden Takten: 22 I+II: G Fds [Taktmitte] · 22 III: Ped. Fonds · 23 I: (–Anches G?) [späterer Zusatz?] · 31 (I+)II: P Fds · 32 (I+)II: PR · 33 (I+)II: R · 36 III: + Anches Péd. · 45: PR · 47: GPR · 48: Anches P · 49: Anches G · 64: Ped Fds · 64: Tir G (Zz 3) · 65: G Fds · 66: P Fds · 74: Anches P · 75: Anches G · 76: Anches Ped; Tutti gén.!

Grundsätzlich gelten Akzidentien auch in diesem Satz gemäß den üblichen Stichregeln jeweils für den ganzen Takt. Bei Zeilenumbrüchen nach der Taktmitte wurden allerdings aus Gründen der besseren Lesbarkeit die Akzidentien aus der ersten Hälfte des Taktes in der zweiten Hälfte neu gesetzt.

- 14 I 29 $\frac{1}{2}$ fehlt irrtümlich; Emendation nach Parallelstelle T. 55.
- 16 I 29 $\frac{1}{2}$ fehlt irrtümlich; Emendation nach Parallelstelle T. 57.
- 19 I 17 $\frac{1}{2}$ fehlt irrtümlich; Emendation nach Parallelstelle T. 60.
- 23 III 3 Irrtümlich mit Staccatopunkt.
- 23–26 III In seiner Aufnahme¹⁶ spielt Widor die Viertel annähernd als Halbe, entsprechend der Notation in T. 26/27 ff. Die Halben T. 29 ff. spielt er etwa um die Hälfte verlängert.
- 32, 45, 47 Ergänzte Manualangaben nach entsprechenden Eintragungen in **E**.
- 42 II 2, 4–5 Ohne Staccatopunkte.
- 47 I 12 Ohne Staccatopunkt.
- 52 II 17 Ohne Staccatopunkt.
- 58 I Mit Angabe „sempre staccato“ in allen Editionen. An dieser Stelle beendete Widor die Staccato-Eintragungen die Sechzehntelnoten bis T. 71 (Ausnahme: T. 62).
- 60 I 17 $\frac{1}{2}$ fehlt irrtümlich; Emendation nach Parallelstelle T. 60.
- 64 II 17 Ohne Staccatopunkt. – In **B** ist die obere **N** Farbstift ausgestrichen; es ist fraglich, ob definitive Korrektur handelt.
- 65–66 III In **B** undeutliche Bleistifteintragen klar zuzuordnen sind. Möglicherweise eine Änderung der Stimme der linken Hand.
- 66 I 6 In **D** d^2 zu cis^2 geändert.
- 66 II 17 Ohne Staccatopunkt.
- 67 I Manualangabe „G“, – als Sicherheitshinweis für die rechte Hand; dementsprechend in **B** gestrichelt.
- 69–70 II Ohne alle Staccatopunkte.
- 71 I–III 1 Ohne p ; e .
- 74 I+II Ohne M und N . – In **B** ist dies 1920, dort A. – In **C** ist dies mit geschweiften Klammern gekennzeichnet.
- 76–77 I Ohne Akzente.

¹³ Gramophone (1932), Aufnahme ist auch enthalten in: Widor, Louis Vierne, Marcel Maréchal, *Œuvres complètes*, Vol. 1, CD 55037 2 (Audio-CD 1994).

¹⁴ Vgl. *Journal de Musique*, 1932, S. 26–27. ¹⁵ Vgl. *Journal de Musique*, 1932, S. 26–27. ¹⁶ Vgl. *Journal de Musique*, 1932, S. 26–27. ¹⁷ Vgl. *Journal de Musique*, 1932, S. 26–27.

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 g' (man spielt auf Grand-Orgue) / Récit coupled to G' (play on Grand-Orgue)
P	Positif / Positif
Péd.	Pédale / Pedal
Péd. GPR	Pédale gekoppelt an Grand-Orgue, Positif / Pedal coupled to Grand-Orgue, Positif
Péd.	Pédale / Pedal
PK	Positif gekoppelt an Grand-Orgue (man spielt auf dem Positif) / Positif coupled to the Grand-Orgue (play on the Positif)
	Récit / Récit

