

Charles-Marie
WIDOR

Symphonie II

op. 13,2

herausgegeben von / edited by
Georg Koch

Ausgewählte Orgelwerke · Selected Organ Works
Urtext



Carus 18.178

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 II pour orgue</i> op. 13,2	
I. Praeludium Circulare	2
II. Pastorale	8
III.	16
IV. Salve Regina	25
V. Adagio	32
VI. Finale	36
Kritischer Bericht	46
Glossar / Glossary / Glossaire	49

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 Auswahlgabe 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-Organen stand ihm ein Instrument zur Verfügung, das sich als enorm inspirierend erweisen sollte. „Hätte ich die Verführung dieser Klangfarben, den mystischen Reiz dieser Klangwelle nicht empfunden, so hätte ich nie Orgelmusik geschrieben.“⁷ Seine groß angelegten Orgelwerke nannte Widor selbstbewusst *Symphonies*. Eine erste Reihe von vier Orgelsymphonien erschien 1872 als op. 13 bei J. Maho. 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.

Widor's 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-Organen 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 É. Rupp, *Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1929, S. 290.

Zur Interpretation

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

Seine Forderungen umfaßten die gegensätzlichsten Dinge: straffe Rhythmik / gepflegter Anschlag, intensivster Ausdrucks-wille / kleinsten 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 II

Als Entstehungszeitraum eines Großteils der Sätze der ersten vier Symphonien ist die Zeit zwischen 1870 – Widor's Amtsantritt als Organist der Kirche Saint-Sulpice in Paris – und der Drucklegung 1872 anzunehmen. Für einige Sätze scheint Widor auch auf Sonntagsimprovisationen in Saint-Sulpice sowie auf frühere Werke aus den 1860er Jahren zurückgegriffen zu haben.¹⁴

In der 1872 erschienenen Erstausgabe, wie auch in den Folgeauflagen von 1879 und 1887, umfasste die *Symphonie II* die Sätze *Prélude*, *Pastorale*, *III (Andante)*, *Scherzo*, *Adagio* und *Finale*. Ab der Auflage von 1901 wurde das *Prélude* dann als *Praeludium Circulare* bezeichnet, zudem ersetzte Widor in dieser Auflage das *Scherzo* durch ein neu komponiertes *Salve Regina* – zwei Änderungen neben weiteren z. T. recht einschneidenden Revisionen, die in den verschiedenen Auflagen der *Symphonie II* bis hin zur letzten zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Ausgabe von 1928/29 dokumentiert sind.¹⁵

Das Anfangsmotiv des mit den Grundstimmen zu spielenden **Praeludium Circulare** wird das ganze Stück hindurch immer wieder chromatisch aufsteigend aufgenommen und durchmisst so bis zur Reprise des Anfangsteils nahezu alle zwölf Tonarten. Eine verhaltene Coda im Stil der späten Symphonien beschließt den Satz.

Die **Pastorale**¹⁶ ist dreiteilig angelegt. Den ersten Teil bilden zwei anmutige, mit der Hautbois des Récit zu spielende Melodien in G-Dur und in Fis-Dur. Der darauffolgende Mittelteil, der seinerseits in drei Abschnitte gegliedert ist, bringt zunächst zwei Seitenthemen, das erste motivisch an den Satzanfang anknüpfend, das zweite in der Art eines Chorals gestaltet; beide wechseln mit Staccatomotiven im Pedal. Im Zentrum des Mittelteils steht ein kanonischer Abschnitt, der wiederum die pastorale Melodik des Satzbeginns aufnimmt und weiter entwickelt. Im dritten Abschnitt des Mittelteils werden beide Seitenthemen erneut aufgegriffen. Nach einer kurzen Überleitung erklingt dann im letzten Teil des Satzes die Reprise des Hauptthemas, gefolgt von einer längeren zweiteiligen Coda, in der zunächst

charakteristische Motive dialogisieren, bis noch einmal eine verkürzte Reprise des Anfangs den Satz beschließt.

Der dritte Satz trägt keinen Titel; lediglich die römische Ziffer **III** fungiert hier quasi als Überschrift.¹⁷ Der Satz mit der Tempobezeichnung **Andante** steht in Rondoform: Das lyrische Hauptthema, das in unterschiedlichen Tonarten und nur zweimal vollständig erklingt, wechselt mit thematisch freieren Abschnitten. Bei der zweiten vollständigen Themendurchführung erscheint das Thema, um eine Oktave nach unten versetzt, in der Mittellage. Die abschließende Coda bringt nochmals Anklänge an das Hauptthema und Motive aus den freien Partien, bevor sie mit der Flöte 8' ausklingt.

Das **Salve Regina** kam 1901 neu in die Symphonie; wie bereits erwähnt, ersetzte es das *Scherzo* der Druckausgaben 1872–1887. Stilistisch entspricht der auf der gleichnamigen gregorianischen Antiphon basierende Satz Widor's Schreibweise in den späten Choralsymphonien, der *Symphonie Gothique* op. 70 und der *Symphonie Romane* op. 73, die ebenfalls auf gregorianischen Themen beruhen. Motive aus der Marianischen Antiphon erklingen zitathaft sowohl in den mit den Mixtures des Récit zu spielenden Allegro-Teilen als auch in den kontemplativruhigen Abschnitten mit den Fonds 8'. Der Schlussabschnitt bringt, nach einer sich steigernden Entwicklung, den letzten Abschnitt des *Salve-Regina*-Themas „o clemens ...“, der mit der Trompete 8' im Pedal erklingt. Der Satz schließt über einem Orgelpunkt. Aus heutiger Sicht betrachtet, erweckt eine solch modal gefärbte Musik im Spätstil Widor's, gerade im Vergleich zu den anderen Sätzen der *Symphonie II*, den Eindruck eines offensichtlichen Stilbruchs. Für Widor scheint die Kombination verschiedener Kompositionsstile aber nie ein Problem gewesen zu sein.¹⁸

Das mit der Voix céleste vorgestellte träumerisch-liedhafte Thema des **Adagio** erklingt im ersten Abschnitt des Satzes zweimal, jeweils eingeleitet durch ein arabeskes Flötensolo. Nach einem durchführungsähnlichen Abschnitt wird es als Reprise wieder aufgegriffen, nun um eine Solo-Kantilene der Flöte 8' erweitert, die sich am Ende in zwei Stimmen im Terzabstand teilt.

Das brillante **Finale** beschließt als Toccata in Grand-Chœur-Registrierung die Symphonie. Der Satz entstand vor 1872, möglicherweise schon vor 1868;¹⁹ unverkennbar sind Einflüsse von Lemmens' *Fanfare* aus der *École d'Orgue* (1862). Schnelle

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

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

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

¹⁵ Für Näheres zu den Überarbeitungen und verschiedenen Versionen dieser Symphonie vgl. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie II*, hg. v. John R. Near, Middleton, 2. rev. Aufl. 2008, S. ix–xiii. Auf wichtige Änderungen, die Widor in den Auflagen vor 1928/29 vorgenommen hatte, wird zudem in den Einzelanmerkungen zu den jeweiligen Sätzen im Kritischen Bericht der vorliegenden Ausgabe, S. 47 ff., hingewiesen.

¹⁶ Möglicherweise lag das Stück bereits im Frühjahr 1870 vor. So berichtet die Zeitschrift *Le Ménestrel* im März 1870 anlässlich einer *séance d'orgue de M. Cavallé-Coll* von einer „belle fantaisie pastorale pour orgue de Widor“. In: *Le Ménestrel*, Nr. 17 vom 27. März 1870, S. 136.

¹⁷ Entsprechendes findet sich unter den frühen Symphonien Widor's nur beim 2. Satz der *Symphonie I* op. 13,1.

¹⁸ Siehe hierzu auch: Helga Schauerte-Maubouet, Artikel „Widor“ in: Rudolf Faber, Philip Hartmann (Hgg.): *Handbuch Orgelmusik*, Kassel 2002, S. 401.

¹⁹ Siehe hierzu: Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997, S. 441–443.

Achtelfiguration wechselt mit vollgriffigen Akkorden, wobei die Akzentuierung der starken Taktzeit und der prägnante synkopische Rhythmus bereits konstitutive Merkmale der berühmten *Toccata* aus der *Symphonie V* vorwegnehmen.

Als Hauptquelle der vorliegenden Edition diente die letzte zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte Ausgabe, erschienen bei J. Hamelle, Paris 1928/29. Darüber hinaus fand ein erhaltenes Druckexemplar aus dem Besitz Widor's mit eigenhändigen Korrekturen des Komponisten Berücksichtigung. Zudem wurden zur Klärung von Unstimmigkeiten in der Hauptquelle frühere Auflagen vergleichend hinzugezogen.

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

Mühlhausen, Oktober 2017

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

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.

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 Émile 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 introat *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 II*

It can be assumed that a large number of movements of the first four symphonies were composed between 1870, when Widor took up his duties as organist at the church of Saint-Sulpice in Paris, and the time of going to print in 1872. For some movements, Widor seems to have fallen back on Sunday improvisations in Saint-Sulpice, as well as on earlier works from the 1860s.¹⁴

In the first edition, published in 1872, as well as in the subsequent editions of 1879 and 1887, the *Symphonie II* comprised only the movements *Prélude*, *Pastorale, III (Andante)*, *Scherzo*, *Adagio* and *Finale*. From the edition of 1901 onwards, the *Prélude* was titled *Praeludium Circulare*; furthermore, Widor replaced the *Scherzo* in this edition by a newly composed *Salve Regina* – two changes in addition to in some cases incisive revisions which are documented in the various editions of the *Symphonie II* through to the edition of 1928/29 – the last during the composer's lifetime.¹⁵

The **Praeludium Circulare** is to be played on the foundation stops; its opening motive is sounded repeatedly, ascending chromatically throughout the piece and thus traversing almost all twelve keys before the reprise of the opening section. A restrained coda in the style of the late symphonies concludes the movement.

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

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

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

¹⁵ For details regarding the revisions and various versions of this symphony, cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie II*, ed. by John R. Near, Middleton, 2nd revised edition, 2008, pp. ix–xiii. Important alterations which Widor implemented in the editions before 1928/29 are also referred to in the individual comments for the respective movements in the Critical Report for the present edition, pp. 47 ff.

The **Pastorale**¹⁶ displays a ternary structure. The first part consists of two graceful melodies in G major and F-sharp major, to be played with the Hautbois on the Récit. The following middle section – which is in turn divided into three segments – first introduces two secondary themes; the first is linked motivically to the beginning of the movement and the second shows characteristics of a chorale; both themes alternate with staccato motifs in the pedals. At the center of the middle section there is a canonic segment which in turn takes up and further develops the pastoral melodies of the beginning of the movement. In the third segment of the middle section, both auxiliary themes return. After a short bridge passage, the reprise of the principal subject is sounded in the last section of the movement; this is followed by a lengthy coda in two sections: the initial dialog of characteristic motives is followed by another abridged reprise of the beginning which concludes the movement.

The third movement is untitled, with only the Roman numeral **III** in lieu of a title.¹⁷ The movement bears the tempo indication **Andante** and is written in rondo form: the lyrical principal subject appears in various keys, but is sounded only twice in its entirety; it alternates with thematically freer sections. In the second complete exposition of the subject, it is heard an octave lower in the middle register. The concluding coda once more returns to reminiscences of the principal subject as well as motives from the free sections before coming to a quiet ending with the Flûte 8'.

As mentioned above, the **Salve Regina** was newly added to the symphony in 1901, replacing the *Scherzo* found in the print editions of 1872–1887. Stylistically this movement, which is based on the eponymous Gregorian antiphon, corresponds to Widor's writing in the late choral symphonies, the *Symphonie Gothique* op. 70 and the *Symphonie Romane* op. 73, both of which are also based on Gregorian themes. Motives from the Marian antiphon are quoted both in the Allegro sections – to be played with Mixtures on the Récit – and in the calmly contemplative sections on Fonds 8'. In the concluding section, a continually intensifying development is followed by the last section of the *Salve Regina* theme "o clemens ...," sounded on Trompette 8' in the pedals. The movement closes over a pedal-point. From a present-day point of view, such modally colored music in Widor's late style evokes the impression of an overt stylistic inconsistency – particularly in comparison with the other movements of the *Symphonie II*. However, the combination of various compositional styles does not ever seem to have been a problem for Widor.¹⁸

The dreamily songlike subject of the **Adagio**, introduced on the Voix céleste, is heard twice in the first section of this movement; each time, it is prefaced by an arabesque flute solo. After a development-style section, the subject is taken up again in a reprise, this time expanded by a solo cantilena on the Flûte 8' which divides at the end into two voices in thirds.

The symphony concludes with a brilliant **Finale**, a toccata in Grand Chœur registration. The movement was composed before 1872, possibly even before 1868;¹⁹ influences of Lemmens's *Fanfare* from the *École d'Orgue* (1862) are unmistakable. Fast eighth-note figurations alternate with dense chords and the accentuation of the down-beat and the distinctive syncopated rhythms already anticipate fundamental characteristics of the famous *Toccata* from the *Symphonie V*.

The principal source for the present edition was the last edition issued during the composer's lifetime, published by J. Hamelle, Paris 1928/29. In addition, a surviving print copy owned by Widor with corrections made by the composer himself was taken into consideration. In order to clarify inconsistencies in the principal source, earlier editions were also consulted for comparison.

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

Mühlhausen, October 2017

Georg Koch

Translation: Gudrun and David Kosviner

¹⁶ The piece was possibly already composed in the springtime of 1870. Thus, in March 1870, the journal *Le Ménestrel* made mention – on the occasion of a *séance d'orgue de M. Cavallé-Coll* – of a "belle fantaisie pastorale pour orgue de Widor." In: *Le Ménestrel*, no. 17 dated 27 March 1870, p. 136.

¹⁷ In Widor's early symphonies, the only other instance can be found in the 2nd movement of the *Symphonie I* op. 13, 1.

¹⁸ See also in this respect: Helga Schauerte-Maubouet, article "Widor" in: Rudolf Faber, Philip Hartmann (eds.): *Handbuch Orgelmusik*, Kassel, 2002, p. 401.

¹⁹ See in this respect: Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn, 1997, pp. 441–443.

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 II

La plupart des mouvements des quatre premières symphonies furent probablement écrits entre 1870 – l'année où Widor prit ses fonctions d'organiste à l'église Saint-Sulpice à Paris – et la mise sous presse en 1872. Pour certains mouvements, Widor semble avoir recouru à des improvisations dominicales à Saint-Sulpice ainsi qu'à des œuvres antérieures des années 1860.¹⁴

Dans la première édition parue en 1872, tout comme dans les éditions consécutives de 1879 et 1887, la *Symphonie II* comprenait les mouvements *Prélude*, *Pastorale*, *III (Andante)*, *Scherzo*, *Adagio* et *Finale*. À partir de l'édition de 1901, le *Prélude* fut rebaptisé *Praeludium Circulare* ; de plus dans cette édition, Widor remplaça le *Scherzo* par un nouveau *Salve Regina* – deux modifications venant s'ajouter à d'autres révisions parfois radicales qui sont documentées dans les différents tirages de la *Symphonie II*, jusqu'à la dernière édition parue du vivant du compositeur en 1928/29.¹⁵

Tout au long du morceau, le motif initial du **Praeludium Circulare**, qui doit être joué avec les fonds, est sans cesse repris dans une ascension chromatique et parcourt ainsi pratiquement les douze tonalités jusqu'à la reprise de la partie initiale. Une coda retenue dans le style des dernières symphonies vient conclure le mouvement.

La **Pastorale**¹⁶ est agencée en trois parties. La première est constituée de deux charmantes mélodies en sol majeur et en fa dièse majeur devant être jouées avec le Hautbois du Récit. La partie médiane suivante, divisée à son tour en trois segments, apporte tout d'abord deux thèmes secondaires, le premier renouant avec le début du mouvement par ses motifs et le second rappelant un choral ; tous deux alternent avec des motifs staccato au pédalier. Au cœur de la partie médiane : un passage en canon qui reprend à son tour la mélodie pastorale du début du mouvement et la développe. Dans le troisième segment de la partie médiane, les deux thèmes secondaires sont à nouveau repris. Après une brève transition, la dernière partie du mouvement voit la reprise du thème principal, suivie d'une longue coda en deux parties dans laquelle des motifs

caractéristiques dialoguent tout d'abord, jusqu'à ce qu'encore une fois, une reprise abrégée du début vienne conclure le tout.

Le troisième mouvement ne porte pas de titre, seulement désigné par le chiffre romain **III**.¹⁷ Le mouvement avec indication de tempo **Andante** est un rondo : le thème principal lyrique qui sonne dans différentes tonalités, et seulement deux fois en entier, alterne avec des segments aux thèmes plus libres. Lors du deuxième développement thématique complet, le thème apparaît dans la tessiture médiane, déplacé une octave plus bas. La coda de conclusion évoque encore une fois les sonorités du thème principal et des motifs des parties libres avant de s'éteindre avec la flûte de 8'.

Le **Salve Regina** fut intégré à la symphonie en 1901 ; comme déjà mentionné, il remplaça le *Scherzo* des éditions de 1872–1887. Sur le plan stylistique, le mouvement, qui repose sur l'antienne grégorienne homonyme, correspond à l'écriture de Widor des dernières symphonies chorales, la *Symphonie Gothique* op. 70 et la *Symphonie Romane* op. 73, inspirées elles aussi de thèmes grégoriens. Des motifs de l'antienne mariale sonnent comme des citations dans les parties Allegro devant être jouées avec les Mixtures du Récit et dans les passages contemplatifs avec les Fonds de 8'. Après un développement qui va s'intensifiant, le passage de conclusion apporte le dernier segment du thème *Salve Regina* « o clemens ... » qui sonne au pédalier avec la Trompette de 8'. Le mouvement se referme sur une pédale. Considérée aujourd'hui, une musique à ce point modale dans le style tardif de Widor semble constituer une rupture de style évidente, surtout par rapport aux autres mouvements de la *Symphonie II*. Mais pour Widor, combiner différents styles de composition semble n'avoir jamais posé problème.¹⁸

Le thème de l'**Adagio** au lyrisme rêveur, exposé avec la Voix céleste, apparaît deux fois dans la première partie du mouvement, chaque fois introduit par un solo de flûte en arabesques. Après un passage en forme de développement, il revient en reprise, maintenant agrandi d'une cantilène soliste de la Flûte de 8' qui se divise à la fin sur deux voix en intervalle de tierces.

Le brillant **Finale** conclut la symphonie en toccata dans la registration du Grand Chœur. Le mouvement date d'avant 1872, peut-être déjà d'avant 1868 ;¹⁹ on y reconnaît les influences de la *Fanfare de l'École d'Orgue* (1862) de Lemmens. Une rapide

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 Voir aussi à ce propos : John R. Near, *Widor: A Life beyond the Toccata*, Rochester, NY 2011, p. 78 sq.

¹⁵ Pour plus de détails sur les révisions et les différentes versions de cette symphonie, cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie II*, éd. p. John R. Near, Middleton, 2^e éd. rév., 2008, p. ix–xiii. Concernant les modifications importantes que Widor a faites dans les éditions avant 1928/29, il est renvoyé en outre dans les commentaires détaillés aux mouvements respectifs dans l'Apparat critique de la présente édition, p. 47 sq.

¹⁶ Il est possible que la pièce date déjà du printemps 1870. Ainsi, en mars 1870, le journal *Le Ménestrel* fait état à l'occasion d'une séance d'orgue de M. Cavaillé-Coll d'une « belle fantaisie pastorale pour orgue de Widor ». In : *Le Ménestrel*, n° 17 du 27 mars 1870, p. 136.

¹⁷ On ne trouve quelque chose d'équivalent dans les premières symphonies de Widor que dans le 2^e mouvement de la *Symphonie I* op. 13, 1.

¹⁸ Voir aussi à ce propos : Helga Schauerer-Maubouet, Article « Widor » in : Rudolf Faber, Philip Hartmann (éd.) : *Handbuch Orgelmusik*, Kassel 2002, p. 401.

¹⁹ Voir à ce propos : Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997, p. 441–443.

figuration de croches alterne avec des accords denses, tandis que l'accentuation de la cadence puissante et le rythme syncopé marquant annoncent déjà des éléments constitutifs typiques de la célèbre *Toccata* de la *Symphonie V*.

La source principale de l'édition présente est la dernière édition publiée du vivant du compositeur, parue chez J. Hamelle à Paris en 1928/29. De plus, il a été tenu compte d'un exemplaire conservé dans le fonds Widor avec ses propres corrections. On a également fait appel à des éditions antérieures à titre comparatif pour éclaircir des incohérences dans la source principale.

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

Mühlhausen, octobre 2017
Traduction : Sylvie Coquillat

Georg Koch

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 II

op. 13, 2

I. Praeludium Circulare

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

Charles-Marie Widor
1844–1937

Andantino (♩ = 58)

The first system of the musical score is written for Grand Organ. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The first staff is marked 'GPR' and 'f'. The second staff is marked 'Péd. GPR'. The music begins with a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of the musical score continues the piece. It maintains the same three-staff structure and key signature. The right hand features more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs. The left hand continues with a consistent accompaniment. The system ends with a measure that has a fermata over it.

The third system of the musical score begins with a measure marked '9'. It includes the instruction '[a piacere]' above the first staff. The right hand has a melodic line with some grace notes and a fermata. The left hand continues with its accompaniment. The system concludes with a final measure that has a fermata.

er ur
ing
den mit Sternchen (*) markierten Stellen siehe die jeweilige Einzel
arked with an asterisk (*), please refer to the pertinent detailed remari

Aufl. ... / Duration: ca. 35 min.

© 201 ... Carus-Verlag, Stuttgart – CV 18.178

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

13

17

21

25

28

31

35

38

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

41

Musical score for measures 41-43. The score is written for piano and includes a vocal line. Measure 41 features a triplet of eighth notes in the vocal line. Measure 42 continues the vocal line with a slur. Measure 43 shows the vocal line ending with a fermata. The piano accompaniment consists of eighth and sixteenth notes in both hands.

44

Musical score for measures 44-46. Measure 44 shows the vocal line with a slur. Measure 45 continues the vocal line. Measure 46 features a piano reduction (PR) in the right hand, indicated by a bracket and the letters 'PR'. The tempo markings *poco* and *meno* are positioned above the staff. The piano accompaniment continues with eighth notes.

47

Musical score for measures 47-49. Measure 47 features the tempo marking *vivo e a piacere*. The vocal line is active with eighth notes. Measure 48 continues the vocal line. Measure 49 shows the vocal line with a slur. The piano accompaniment includes a piano reduction (PR) in the right hand, indicated by a bracket and the letters 'PR'. The tempo marking *[Péd. PR]* is written below the piano part.

50

Musical score for measures 50-52. Measure 50 features the tempo marking *rit.*. The vocal line has a long note with a slur. Measure 51 continues the vocal line. Measure 52 features the tempo marking *a tempo*. The piano accompaniment includes a piano reduction (PR) in the right hand, indicated by a bracket and the letters 'PR'. The piano part ends with a large graphic of an open book.

67

Musical score for measures 67-69. The score is written for piano and includes a separate bass line. Measure 67 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes. A 'PR' (Pedal Right) marking is present at the end of measure 69.

70

Musical score for measures 70-72. Measure 70 begins with a 'R' (Resonance) marking. The music continues with a melodic line in the treble and a more active bass line. Measure 72 concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

73

Moderato R Flûtes 8', 4'

Musical score for measures 73-75. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes a specific instruction: 'R Flûtes 8', 4'' (Right Flutes 8' and 4'). A 'p' (piano) dynamic marking is used in measure 74. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

76

Musical score for measures 76-78. Measure 76 starts with a 'rit.' (ritardando) marking. Measure 77 includes a 'GR' (Grand Récit) marking. Measure 78 features a triplet of eighth notes marked with a '3'. The score concludes with a double bar line.

II. Pastorale

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

Moderato (♩ = 88)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. It begins with a dynamic marking of *p* and a registration mark 'R'. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, starting with a dynamic marking of *P*. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A small asterisk (*) is placed below the middle staff in the third measure.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8, starting with a dynamic marking of *mf*. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, starting with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A measure rest is indicated by a horizontal line with a vertical bar at the end in the first measure of the top staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8, starting with a measure rest. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A large graphic of an open book with a magnifying glass over it is overlaid on the right side of the page.

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 10 features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures. The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 11 continues the melodic development. Measure 12 concludes with a final chord in the treble clef.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves. Measure 13 shows a melodic line in the treble clef with a slur. Measure 14 continues the melody. Measure 15 features a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final note of the treble clef line. The bass clef staff continues with its accompaniment.

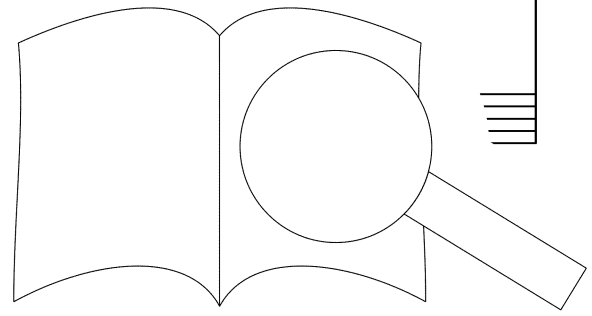
16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves. Measure 16 has a melodic line in the treble clef. Measure 17 continues the melody. Measure 18 includes a dynamic marking of *p* and the instruction "(P Gambes)" in the bass clef staff. The bass clef staff has a steady accompaniment.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves. Measure 19 has a melodic line in the treble clef. Measure 20 continues the melody. Measure 21 concludes with a final chord in the treble clef. The bass clef staff has a steady accompaniment.

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



22

Péd. GP

24

Agitato

27

30

rit.

a tempo

R

33

Péd. G

36

39

rit.

[Péd. solo]

42

[a tempo]

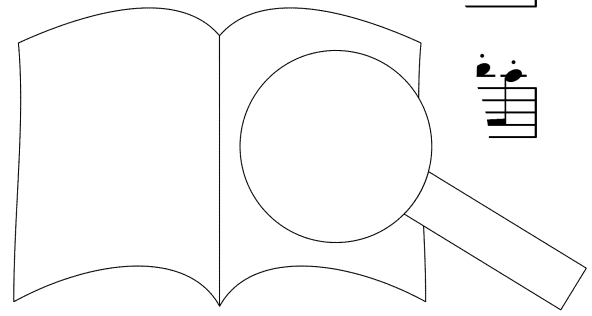
pp

[R]

* Edu.
Paris 1.

43

Vorliegende Ausgabe
The present edition of



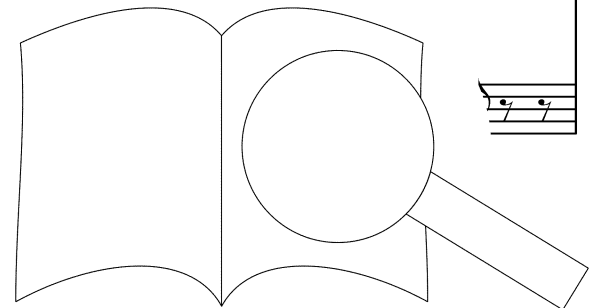
45

50

54

58

poco rit.



61

Musical score for measures 61-63. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 61 features a melody in the treble clef and chords in the bass clef. Measure 62 has a dynamic marking of *f*. Measure 63 continues the melodic and harmonic development. There are asterisks (*) in the first and third measures of the grand staff.

64

Musical score for measures 64-66. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 64 has a dynamic marking of *p*. Measure 65 features a complex chordal texture. Measure 66 concludes the system with a final chord. A large watermark is visible across the page.

67

Musical score for measures 67-69. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 67 has a dynamic marking of *mf*. Measure 68 includes the instruction "P Flûtes 8', 4'". Measure 69 continues the melodic line. A large watermark is visible across the page.

70

Musical score for measures 70-72. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 70 has a dynamic marking of *pp*. Measure 71 features a melodic line with a slur. Measure 72 concludes the system. A large watermark is visible across the page.

73

Musical score for measures 73-75. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 73 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff has a whole note G3. The bass staff has a whole note G2. A dynamic marking *f* (forte) is placed above the treble staff in measure 74. A pedaling instruction "Péd. G" is written below the bass staff, with a brace under the G2 note in measure 74 and the next two measures.

76

Musical score for measures 76-78. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 76 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff has a whole note G3. The bass staff has a whole note G2. A dynamic marking *p* (piano) is placed above the treble staff in measure 76. A pedaling instruction "Péd. G" is written below the bass staff, with a brace under the G2 note in measure 76 and the next two measures.

79

Musical score for measures 79-81. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 79 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff has a whole note G3. The bass staff has a whole note G2. A dynamic marking *p* (piano) is placed above the treble staff in measure 79. A pedaling instruction "Péd. G" is written below the bass staff, with a brace under the G2 note in measure 79 and the next two measures. A fermata is placed over the G4 note in measure 81.

82

Musical score for measures 82-84. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 82 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff has a whole note G3. The bass staff has a whole note G2. A dynamic marking *p* (piano) is placed above the treble staff in measure 82. A pedaling instruction "Péd. G" is written below the bass staff, with a brace under the G2 note in measure 82 and the next two measures. A fermata is placed over the G4 note in measure 84.

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

85

Musical score for measures 85-87. The right hand has a melodic line with 'G' and 'R' fingerings. The left hand has a bass line with chords and a bass clef.

88

Musical score for measures 88-90. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line with chords and a bass clef.

91

a piacere

a.

Musical score for measures 91-93. The right hand has a melodic line with 'a piacere' and 'a.' markings. The left hand has a bass line with chords and a bass clef.

94

rit.

Musical score for measures 94-96. The right hand has a melodic line with 'rit.' marking. The left hand has a bass line with chords and a bass clef. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid on the page.

III.

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

Andante (♩ = 84)

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The tempo is Andante (♩ = 84). The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. The first system shows the right hand (RH) and left hand (LH) staves. The RH part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The LH part consists of a steady bass line of half notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A dynamic marking of *p* is present in the RH staff. A registration mark 'R' is placed above the first measure.

Musical score for measures 6-10. The RH part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 7. A dynamic marking of *pp* is present. The LH part continues with the same bass line. A registration mark 'Péd. R' is placed below the LH staff in measure 8.

Musical score for measures 11-15. The RH part continues with a melodic line. The LH part continues with the same bass line.

Musical score for measures 16-20. The RH part features a melodic line with a dynamic marking of *PR* in measure 17. The LH part continues with the same bass line. A registration mark 'PR' is placed above the RH staff in measure 17.

20

p

P

R

25

R

R

28

mf

G

31

34

37

43

47

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

Agitato

51

Musical score for measures 51-55. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *Agitato*. The first system (measures 51-55) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The first measure of the first system has a piano (*p*) dynamic marking. The second measure of the first system has a forte (*f*) dynamic marking. The word "GPR" is written above the treble staff in the second measure and above the bass staff in the third measure. The second system (measures 56-55) continues the melodic and harmonic development. The word "[Péd. GPR]" is written below the bass staff in the second measure of the second system.

[Péd. GPR]

56

Musical score for measures 56-60. The score continues from the previous system. The treble staff features a melodic line with various rhythmic values, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature remains two flats. The tempo is *Agitato*. The word "GPR" is written above the treble staff in the second measure of the first system of this block.

61

Musical score for measures 61-65. The score continues with the melodic and harmonic development. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a harmonic accompaniment. The key signature is two flats. The tempo is *Agitato*. The word "GPR" is written above the treble staff in the second measure of the first system of this block.

66

Musical score for measures 66-70. The score continues with the melodic and harmonic development. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a harmonic accompaniment. The key signature is two flats. The tempo is *Agitato*. The word "GPR" is written above the treble staff in the second measure of the first system of this block. The lyrics "e - cre - sc" are written below the treble staff in the second measure of the first system of this block. The word "PR" is written below the treble staff in the second measure of the first system of this block. The word "GPR" is written above the treble staff in the second measure of the first system of this block. The word "GPR" is written above the treble staff in the second measure of the first system of this block.

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

72

Tempo I

Agitato

77

81

85

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

89

95

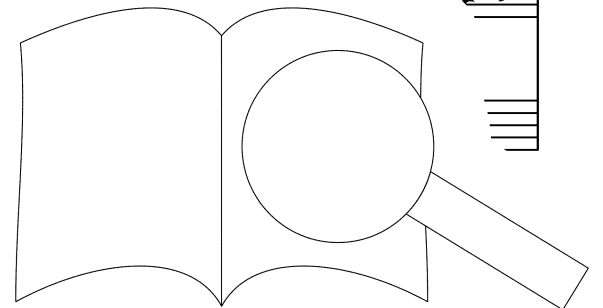
Tempo I

100

[Péd. R]

106

R *rit.*



111

a tempo

117

122

[Péd. GPR]

128

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

134

pp

pp

140

P

f

pp

146

R

pp

GPR

152

GPR

[Péd. GPR]

f

157

P

G Flûte 8' solo

R

[Péd. solo] *pp*

161

166

171

PROBEPARTITUR

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

IV. Salve Regina

Grand-Orgue: Fonds 8'
Positif: Flûtes 8', 4'
Récit: [Fonds 8', 4',] Mixtures
Pédale: Flûte 8'

Allegro

Musical notation for measures 1-3. The score is in C major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and a trill in measure 3. The left hand has a simple accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. A registration mark 'R' is shown in the first measure.

Musical notation for measures 4-6. The right hand continues the melodic line with eighth notes and a trill in measure 6. The left hand accompaniment remains simple.

Musical notation for measures 7-9. The right hand continues the melodic line with eighth notes and a trill in measure 9. The left hand accompaniment remains simple.

Musical notation for measures 10-12. The right hand continues the melodic line with eighth notes and a trill in measure 12. The left hand accompaniment remains simple. A registration mark 'Péd. R' is shown in measure 10.

13

Musical score for measures 13-14. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). Measure 13 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 14 continues the melodic line with a long note in the bass clef.

15

Musical score for measures 15-17. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music is in a key signature of one flat. Measure 15 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 16 continues the melodic line with a long note in the bass clef. Measure 17 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

18

Tranquillamente assai

Musical score for measures 18-21. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music is in a key signature of one flat. Measure 18 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 19 continues the melodic line with a long note in the bass clef. Measure 20 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 21 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

Péd. G

Recit *f*

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music is in a key signature of one flat. Measure 22 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 23 shows a complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

*

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

Tempo I

26

Musical score for measures 26-28. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 26 starts with a treble clef, a forte (*f*) dynamic, and a right-hand (*R*) marking. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The bass clef part features a long, sustained note in the left hand. Measure 27 includes a *dimin.* (diminuendo) marking and another *R* marking. Measure 28 continues the eighth-note pattern in the right hand and the sustained bass line.

29

Musical score for measures 29-31. The right hand continues with a complex eighth-note pattern, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat.

32

Musical score for measures 32-34. Measure 32 continues the eighth-note pattern. Measure 33 shows a continuation of the pattern. Measure 34 features a section marked *a piacere* (ad libitum), where the right hand plays a more rhythmic eighth-note pattern.

35

Musical score for measures 35-37. Measure 35 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 36 continues with a similar pattern. Measure 37 concludes with a *2° Tempo* marking. The score ends with a large graphic of an open book.

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

38

Péd. G

42

46

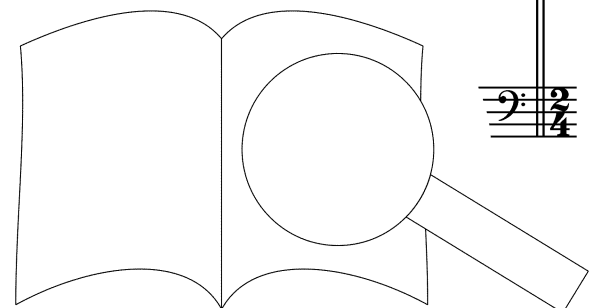
a piacere

49

[a tempo]¹

a piacere

a tempo



52

GPR *mf*

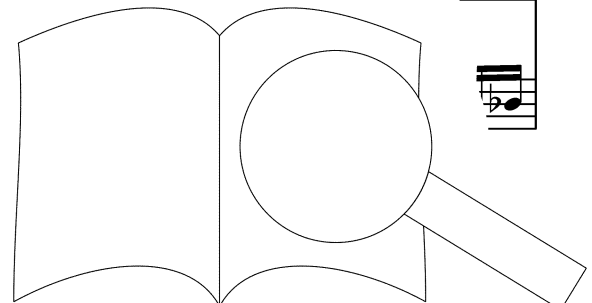
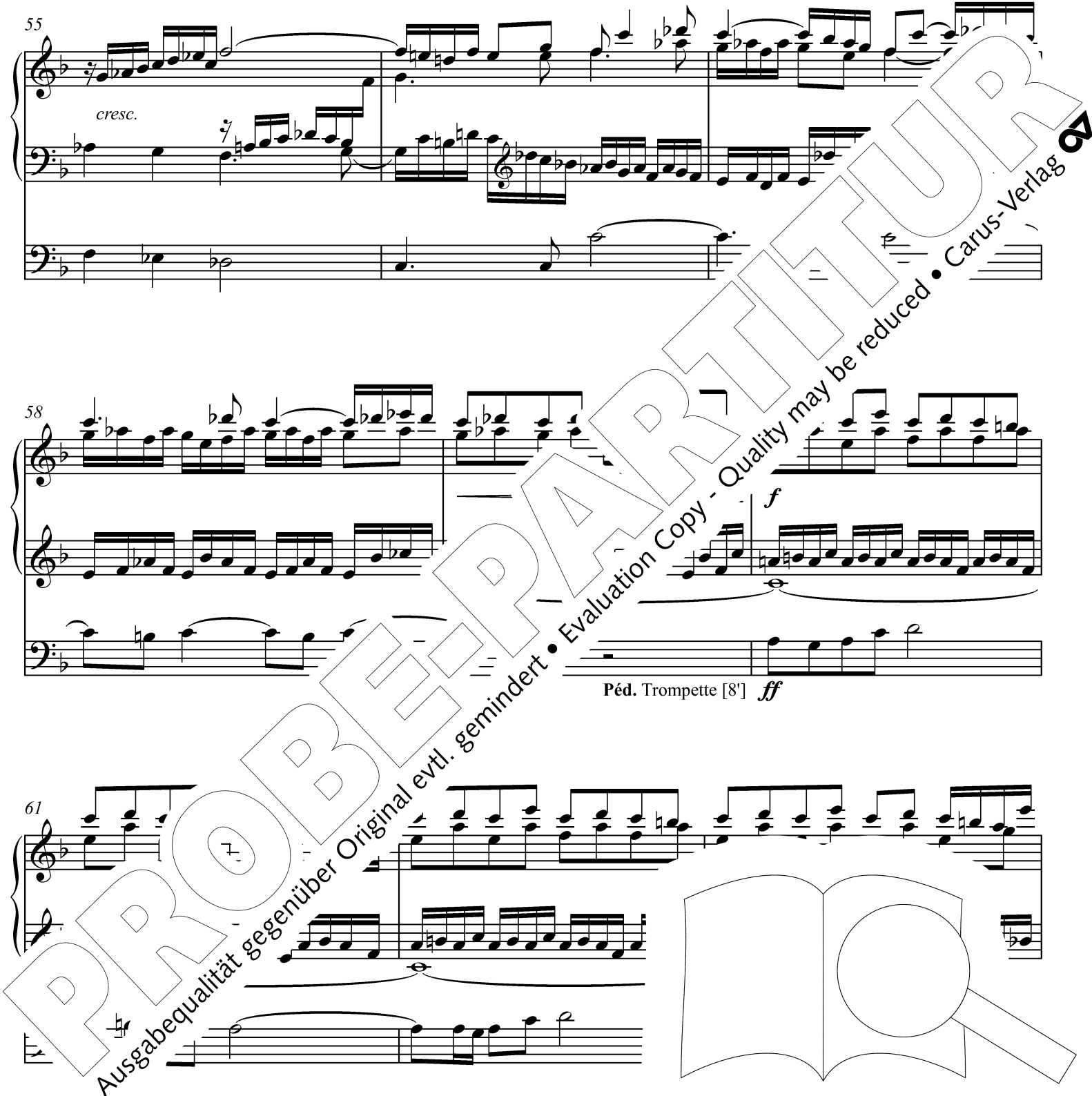
55

cresc.

58

Péd. Trompette [8'] *ff*

61



64

66

68

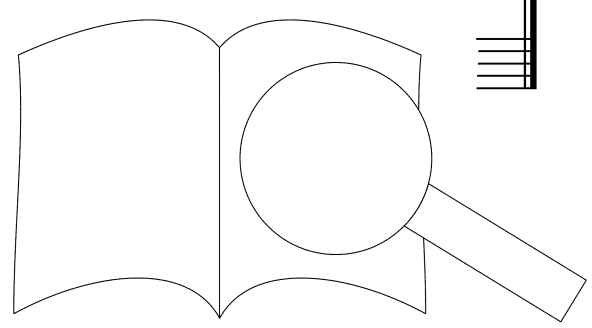
70

72 *a tempo* *rit.* *a tempo*

74

76 *rit.*

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



V.
Adagio

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

Andante

Musical score for measures 1-3. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a treble clef, a G note, and a mezzo-forte (mf) dynamic. A slur covers measures 1-3. Measure 3 ends with a piano (pp) dynamic and a fermata. The bass clef part has a fermata in measure 3.

Musical score for measures 4-7. The piece continues in 3/4 time. Measure 4 starts with a treble clef. The bass clef part has a fermata in measure 7.

Musical score for measures 8-11. Measure 8 is marked [a tempo]. Measure 11 has a G note and a mezzo-forte (mf) dynamic. The piece changes to 2/4 time at the end of measure 11. The bass clef part has a fermata in measure 11.

Musical score for measures 12-15. Measure 12 is marked [a tempo]. Measure 13 has a piano (pp) dynamic and a fermata. The piece changes to 3/4 time at the end of measure 13. The bass clef part has a fermata in measure 15.

16

a piacere

[*a tempo*]

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in G major. Measure 16 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 17 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 18 continues the melodic and bass lines.

19

Musical score for measures 19-22. The system consists of three staves. Measure 19 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 20 features a forte (*f*) dynamic marking. Measure 21 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 22 continues the melodic and bass lines. A watermark 'Carus-Verlag' is visible on the right side.

Péd. GPR

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of three staves. Measure 23 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 24 features a forte (*f*) dynamic marking. Measure 25 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 26 continues the melodic and bass lines. A watermark 'Carus-Verlag' is visible on the right side.

Péd. R

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of three staves. Measure 27 has a mezzo-piano (*mpo*) dynamic marking. Measure 28 has a pianissimo (*pp*) dynamic marking. Measure 29 continues the melodic and bass lines. Measure 30 continues the melodic and bass lines. A watermark 'Carus-Verlag' is visible on the right side.

30

a piacere

a tempo

33

cresc.

36

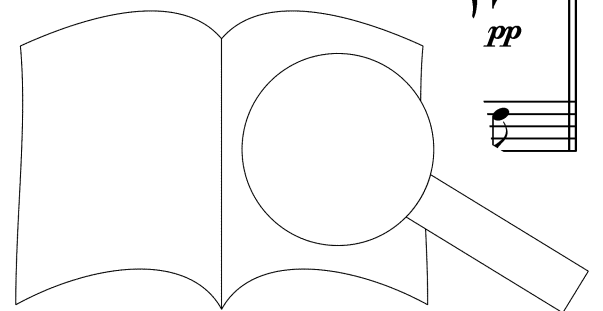
dimin.

poco rit.

40

a tempo

a piacere



43 [a tempo]

Musical score for measures 43-46. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is [a tempo]. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system.

47

Musical score for measures 47-50. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system. The dynamic marking *cresc.* is present.

51

Musical score for measures 51-53. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system. The dynamic marking *dimin.* is present.

54

Musical score for measures 54-56. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system. The dynamic marking *dimin.* is present.

VI. Finale

[Grand Chœur]

Allegro (♩ = 63)

Musical score for measures 1-4. The score is for Grand Piano (GPR) and Grand Chœur. The tempo is Allegro (♩ = 63). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The dynamic marking is *fff* (fortissimo). The GPR part is on the top staff, and the Grand Chœur part is on the bottom staff.

Musical score for measures 5-9. The score continues from the previous system. The GPR part is on the top staff, and the Grand Chœur part is on the bottom staff. The music continues with complex rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 10-14. The score continues from the previous system. The GPR part is on the top staff, and the Grand Chœur part is on the bottom staff. The music continues with complex rhythmic patterns and rests. A *decr* (decrescendo) marking is present in measure 12.

Musical score for measures 15-18. The score continues from the previous system. The GPR part is on the top staff, and the Grand Chœur part is on the bottom staff. The music continues with complex rhythmic patterns and rests. A *GPR* marking is present in measure 15, and another *GPR* marking is present in measure 17. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid on the score.

20

[Péd. GPR]

24

29

34

38

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

42

GPR

46

R

52

57

PR

R

PROBEPARTITUR

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

62

66

70

74

78

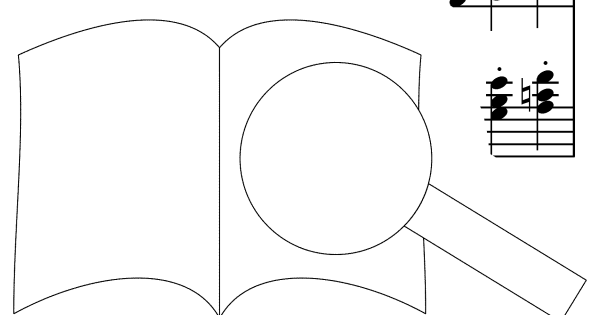
82

87

92

PROBEPARTITUR

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



98

104

110

115

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

120

124

128

132

136

140


144

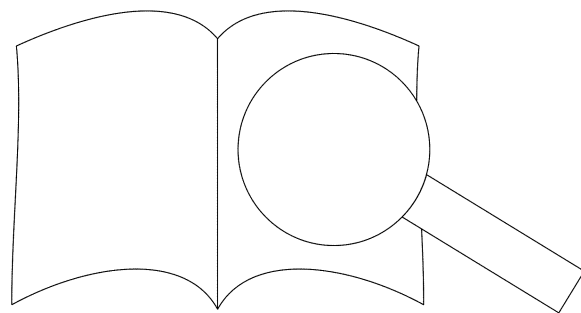
148

ritard.


PROBEPARTITUR

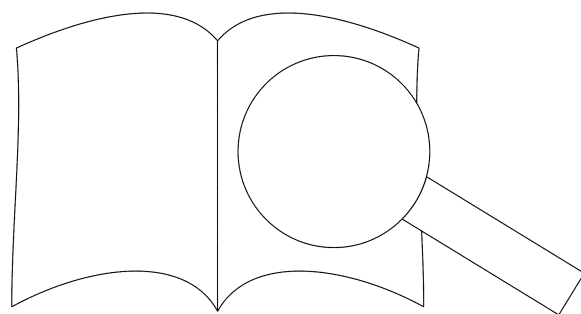
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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



Kritischer Bericht

PROBE-PARTITUR
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 II* nach der Edition von 1887 noch mehrere Folgeauflagen, und zwar jeweils als Teil folgender Gesamtausgaben aller acht Symphonien:¹

- 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 II* op. 13,4 wurden folgende Drucke herangezogen:

A J. Hamelle, Paris 1945, Plattennummer *J. 1214 M.* (2)

Es handelt sich um eine Auflage der letzten zu Lebzeiten Widors veröffentlichten Edition der *Symphonie II*, wie sie als Teil der revidierten Gesamtausgabe von 1928–1929 erschienen war. Datierung auf der letzten Notenseite: „Imprimé en France (2-45) / IMPRIMERIE LAROCHE S.A.“ Titel: „New edition, revised, and entirely modified by the composer. / Nouvelle édition, revue, corrigée et entièrement modifiée par l'auteur (1914–1918) / (1920) / Soar above / Symphonies / Op. et 42. / pour ORGUE par / Charles Marie Widor / Organiste du Grand Orgue de St Sulpice à Paris. / Le Recueil des huit Symphonies. / U.S.A. Copyright 1901 by J. Hamelle [...]“ In der unteren Hälfte links: „1^{ère} Série Op. [N°] 2 ré / [N°] 3 mi / [N°] 4 fa“. Rechts gegenüber Höhe: „2^{ème} Série Op. 42. / N° 5 fa / N° 6 sol / [N°] 8 si“.

30 Notenseiten, paginiert 2–31. A mittig die Überschrift „SYMPHONIE II“. Benutzttes Exemplar: Gaylord Music Library, Washington, Missouri, USA, Signatur: M9.W641.

B Druckexemplar der *Symphonie II*, Autographe, Korrektur, nationale de France, S

Es handelt sich um die letzte zu Lebzeiten Widors veröffentlichte Edition, Paris 1920.

C J. Hamelle, Paris 1945, Plattennummer *J. 1214 M.* (2)

Die vorliegende Edition der *Symphonie II* ist Teil der 1902–1911 erschienenen Gesamtausgabe, deren Titel wie folgt lautet: „New edition, revised, and entirely modified by the composer. / Nouvelle édition, revue, corrigée et entièrement modifiée par l'auteur (1914–1918) / (1920) / Soar above / Symphonies / Op. 13

et 42. / pour ORGUE par / Charles Marie Widor / Organiste du Grand Orgue de St. Sulpice à Paris. / Le Recueil des huit Symphonies. / U.S.A. Copyright 1901 by J. Hamelle. [...]“ Überschrift und Paginierung wie Quelle **A**.

Benutztes Exemplar: Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, NY, Signatur: M9.W641.

D Einzelausgabe des 2. Satzes der *Symphonie II*, erschienen bei G. Schirmer, New York 1879

Veröffentlichung im Rahmen der Reihe *The Organist's Repertoire. Works of Favorite Authors*, herausgegeben von Dudley Buck, Samuel Prowse Warren u. a.

Acht Notenseiten, paginiert 2–9. Überschrift auf der ersten Notenseite: „PASTORALE / from 2^d Organ Symphonie.“; über dem ersten Notensystem rechts: „Charles-Marie Widor / Edited and revised by S. P. Warren.“

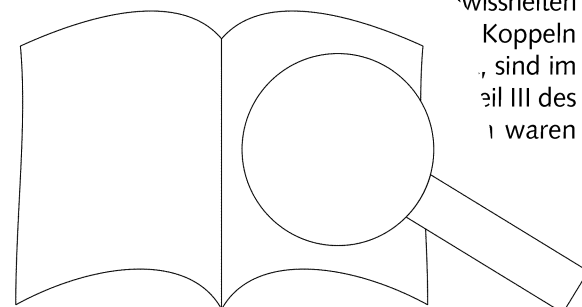
Benutztes Exemplar: Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, NY, Signatur: M6.C697

E Druckexemplar der *Symphonie II*, Schweitzer, Günsbach, Frankreich, Signatur: MO 152

Um welche Edition es sich handelt, lässt sich nicht mit hoher Sicherheit bestimmen, mit hoher Wahrscheinlichkeit die Auflage 1901/1902–1911. Das Exemplar ist ein Nachdruck Widors Schüler Albert Schweitzer, der die Symphonien II, III, V und VI findet, die von Widors Hand zu sein scheinen, am Notentext.

Die vorliegende Edition folgt der letzten zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichten Ausgabe (**A**) als Hauptquelle. Der Notentext gemäß der heutigen notationstechnischen Gegebenheiten wieder, etwa hinsichtlich der Setzung von Akzidenzien und Warnakzidenzien oder der Platzierung von Zeichen und Beischriften. Schreibweisen wurden standardisiert, wie z. B. bei den Registrieranweisungen, wo einheitlich bei Fußangaben das Apostrophzeichen gesetzt wurde. Tempoangaben wie *rit.*, *a tempo* etc. wurden generell über das obere System gesetzt. Taktzahlen wurden eingefügt. Ohne Nachweis wurden durch Abnutzung der Druckplatten verschwundene Notenhälse und Notenhälse zur Verdeutlichung der Stimmführung 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 *GP*, *PR*, *GR* etc. in den Manualen (z. B. *GP* oder *PR* bzw. *Ste* für *Steuern*), sind im Teil III des Berichtes zu finden.

¹ Vgl. Ch. v. John zu den *Symphonies*



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 wurde Widors Korrektorexemplar (**B**). Da Widor seine Korrekturen in ein Exemplar der Vorgängerauflage von **A** eingetragen hat (vgl. Abschnitt I, Quellenbeschreibung zu **B**), könnte man zunächst geneigt sein zu vermuten, dass sie im Hinblick auf die Veröffentlichung von **A** vorgenommen wurden. Folgende Beobachtungen legen jedoch den Schluss nahe, dass sie tatsächlich erst aus der Zeit nach Erscheinen von **A** stammen:² Keine der Korrekturen fand Niederschlag in **A**. Zugleich jedoch handelt es sich in den meisten Fällen um Korrekturen eindeutiger Fehler (Berichtigungen falscher Noten und falscher Notenwerte), also um definitiv notwendige Richtigstellungen. Die anderen Eintragungen betreffen zwar keine Fehlerkorrekturen im engeren Sinn, sondern z. B. Ergänzungen von Manualangaben, aber auch hier kann davon ausgegangen werden, dass sie erst nachträglich erfolgten und vom Komponisten als definitiv gültig angesehen wurden. So stimmt das Anbringen solcher kleineren Änderungen mit einer Äußerung Widors aus dem Jahr 1934 überein, wonach er dabei sei, alle seine Werke durchzusehen und kleine Ausbesserungen vorzunehmen, im Sinne einer Bestandsaufnahme, der Kundgabe eines letzten Willens. Demgemäß wurden Widors Korrekturen in **B** in den vorliegenden Notentext übernommen. Die betreffenden Übernahmen sind nicht graphisch abgesetzt, werden aber in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

In **A** finden sich einige Fehler oder Unstimmigkeiten, z. B. bezüglich der Artikulation oder bei Tempoangaben, zu deren Klärung der Befund in den Vorgängerauflagen von **A** her zuziehen war. In diesem Zusammenhang wurden verschiedene Lesarten aus den Quellen **C** und **D** übernommen. Die betreffenden Korrekturen wurden im Notentext nicht getrennt, jedoch in den Einzelanmerkungen in Teil III nachgewiesen. Darüber hinaus werden dort einige aus den Vorgängerauflagen genannte Lesarten, die sich in den Quellen nicht finden, jedoch als interessante, mitgeteilt werden können.

Quelle **E** wurde nicht zur Ergänzung herangezogen. Sie gibt aber Aufschluss über die Lesarten, die Widor mit seinen eigenen Manuskripten verfolgte. Die betreffenden Ausführungen dazu sind in den Einzelanmerkungen in Teil III.

In der vorliegenden Ausgabe sind die Ergänzungen von **B** gegenüber der Originalausgabe **A** abgesetzt, um das Notenbild zu verdeutlichen. Folgende freie Ergänzungen sind durch Strichelung, dynamische Angaben und Fermaten durch kleineren Stich, *Tempo* sowie Registrieranweisungen durch

III. Einzelanmerkungen

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, System (I = oberes, II = mittleres, III = unteres bzw. zweites System [bei vier Systemen]), Zeichen im Takt (Noten [einschließlich Vorschlagsnoten] und Pausen), Bemerkung. NA = vorliegende Neuausgabe.

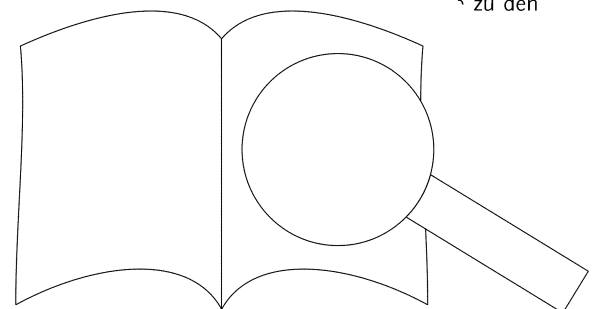
Die Anmerkungen beziehen sich, sofern nichts anderes steht, auf Quelle **A**. Wenn lediglich die (von der NA abweichende) Lesart in **A** ohne weitere Erläuterung mitgeteilt wird, bedeutet dies, dass in NA hier ohne Bezugnahme auf eine der Quellen ergänzt bzw. geändert wurde.

Neben dem Quellenbefund sind auch Alternativen bzw. Vorschläge zur Ausführung angegeben. Darauf wird mit * im Notentext hingewiesen.

I. Præludium Circulare

9+10		Angaben „a piacere“ und „a tempo“ ergänzt in Analogie zu T. 65 und 66.
9	I 4	Möglicherweise ist in der Mittelstimme hier ein Additions- punkt gemeint. In diesem Fall wäre die (punktierte) Achtel zu dehnen und die nachfolgende Note als „normale“ Achtel auszuführen.
11	I 5	Auflösungszeichen fehlt; in den Editionen C und D vorhanden. An der Parallelstelle T. 42 Auflösungssymbol von Widor in B . In A ist die Auflösung im Takt war es noch bis zur Auflage C sichtbar, bevor es dann auch Folgeauflagen fehlte.
17	I 1	E : Zwischen 1. und 2. Note <i>r</i> Schweitzer eingetragene Unterstimme: Fortset
18	I 1	Seitenumbruch.
20	I+II	Das Schwellwerk!
21/22	III	Crescendo in <i>no</i> Die Veränderung <i>ristic</i> in T. 22,1
23	I 3	Oberstimme <i>allic</i>
23–24	II	E : <i>im</i> <i>4,1</i> von Albert
26		<i>II+III</i>
31	II 3	<i>be</i> <i>er</i> <i>den</i> Registrierungen
34–35		<i>hwe</i> <i>er</i> <i>34,2</i> bis T. 35,2 von Albert
38		<i>einsc.</i> <i>immen</i> alle fünf Versionen des <i>in</i> den verschiedenen Auflagen der <i>ert</i> werden, überein, ab T. 38 unter- <i>ann</i> z. T. gravierend. <i>ung</i> der Pedalregistrierung wird durch <i>f</i> in <i>gedeutet</i> . <i>umme</i> : irrtümlich Viertelnote statt Achtelnote. <i>stimme</i> : kein <i>g</i> vor <i>g</i> ; NA folgt der Korrektur in B . <i>Verlängerungspunkt</i> ; in den Ausgaben bis 1911 noch vorhanden. <i>Staccatokeile</i> statt <i>Staccatopunkte</i> . – Bis in die späten 1890er Jahre verwendete Widor meist den Punkt zur Staccatokennzeichnung, während er in der Zeit nach etwa 1900 den Keil bevorzugte. Die Takte 39 ff. des 1. Satzes seiner II. Symphonie änderte Widor kontinuierlich bis zur Ausgabe von 1928/29 – eine Zeitspanne, die somit auch diesen Wechsel in der Orthographie des Komponisten umfasst. Wie seine pädagogischen Werke zeigen, hatten für ihn beide Zeichen dieselbe Bedeutung ³ . Daher gleicht die NA hier die Staccatokennzeichnung an. <i>Staccatokeil</i> statt <i>Staccatopunkt</i> . <i>Staccatokeile</i> statt <i>Staccatopunkte</i> . <i>Oberstimme</i> : irrtümlich Viertelnote statt Achtelnote. <i>Jeweils</i> <i>Staccatokeile</i> statt <i>Staccatopunkte</i> . <i>Unterstimme</i> : Haltebogen fehlt; Emendation nach C ; dort fehlt lediglich die Fortsetzung des Haltebogens in T. 57 nach <i>Seitenumbruch</i> . <i>57</i> <i>4c1</i> <i>zu</i> den
43	III 3	<i>Staccatokeil</i> statt <i>Staccatopunkt</i> .
48	III 3+4	<i>Staccatokeile</i> statt <i>Staccatopunkte</i> .
48	II 2	<i>Oberstimme</i> : irrtümlich Viertelnote statt Achtelnote.
49, 50	III 4–6	<i>Jeweils</i> <i>Staccatokeile</i> statt <i>Staccatopunkte</i> .
56	I 5	<i>Unterstimme</i> : Haltebogen fehlt; Emendation nach C ; dort fehlt lediglich die Fortsetzung des Haltebogens in T. 57 nach <i>Seitenumbruch</i> .
57	I 2	<i>4c1</i>
60	I	<i>zu</i> den

² Vgl. zum F. *Symphonie* Gründen, w 1920 einget
³ Vgl. Charles Anm. 1), S.



V. Adagio

Allgemeine Anmerkung zu diesem Satz: Der Titel „Adagio“ wurde von Widor über alle Änderungen hinweg beibehalten. Er findet sich bereits in den Ausgaben von 1872 und 1879, dort noch als einzige Angabe zum Tempo. In der Edition von 1887 ist zusätzlich die Metronomzahl ♩ = 50 enthalten. Diese wurde 1901 durch die Angabe „Andante“ ersetzt, bei gleichbleibender Überschrift „Adagio“. Von da an weisen alle weiteren Ausgaben bis einschließlich **A** diese Gleichzeitigkeit von Satztitle und anderslautender Tempoangabe auf.

4	II 1	Oberstimme: irrtümlich punktierte Halbe Note <i>h</i> .
28	I 5	Oberstimme: irrtümlich ohne Auflösungszeichen.
32	II 1	Unterstimme: Irrtümlich Halbe Note <i>e</i> statt punktierte Halbe Note.
33	III 1	Kein Staccatopunkt (in B noch vorhanden).
47–56	I	Die Crescendo- und Decrescendogabeln sowie die Dynamikangaben sind in A direkt unter dem oberen System notiert und scheinen sich demnach auf dieses zu beziehen. Das würde eine Ausführung der Oberstimme auf GR nahelegen.
54, 55	III 6	Hier könnten jeweils Staccatopunkte analog zu T. 53 ergänzt werden.

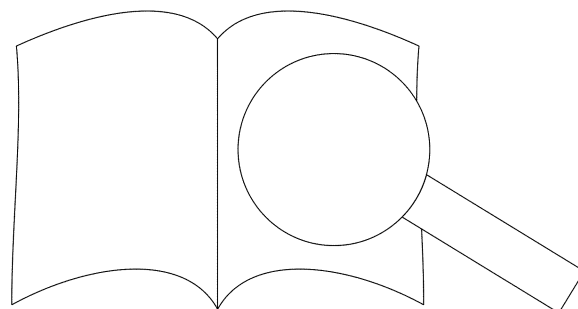
VI. Finale

Allgemeine Anmerkungen zu diesem Satz: In allen Vorgängereditionen von **A** Metronomangabe ♩ = 92 statt 63 und Tempoangabe „Allegro vivace“ statt „Allegro“. Die Manuale sollen im gesamten Satz gekoppelt sein. In **A** kommen die Abkürzungen G und P vor, die hier jeweils als GPR und PR zu verstehen sind.

1–18	III	Ohne Pedalsystem.
7	I 5	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
9		Die Anweisung „stacc.“ ist hier im Sinne von „simile“ zu verstehen, d. h. die Artikulation mit Zweierbindung und folgenden Staccati ist beizubehalten. Zur Erklärung: In den Auflagen von 1872 und 1879 galt von T. 1 an noch eine durchgängige Staccatoartikulation; die demgegenüber geänderte Artikulation mit Zweierbindung auf Zählzeit 1 findet sich zum ersten Mal in der Ausgabe von 1887. Trotz dieser Neuerung blieb dort und in allen Folgeauflagen die ursprüngliche Anweisung „stacc.“ in T. 9 unverändert stehen. Ihre Bedeutung ist demnach an den inzwischen erfolgten Wechsel der Artikulation anzupassen.
16		Es ist unklar, ob der Schwellkasten auf Zählzeit 3+ vor dem Manualwechsel nach GPR geöffnet werden soll, oder ob ein Öffnen über mehrere Takte hinweg (bis spätestens T. 22) intendiert ist.
17	I 1–2	Zusätzlicher (überflüssiger) Bogen unter der Notengruppe.
22	I	In den Ausgaben von 1872 und 1879 ist <i>e</i> ² auf Zählzeit nicht mit <i>h</i> ² zusammengehalst, sondern mit den Viertelnoten der Unterstimme.
27, 47	III 1–4	Notation ohne Staccatopunkte entspricht dem Befund; die Artikulation der Pedalstimme offen.
41	II 3	Siehe Anmerkung zu Takt 119. Es empfiehlt sich, die linke Hand bereits hier auf GPR zu wechseln.
51	II 4	Obere Note: <i>g</i> .
51–53	II 1+2	Jeweils mit Staccatopunkten. Es liegt die Artikulation den Takten 1 ff. an.
63		Keine Manualangabe; in B keine Manualangabe.
63, 64	III 1	Staccatopunkt fehlt. In B ist die Eintragung Widors zu übernehmen. Da T. 66 für <i>d</i> ¹ steht, bleibt diese <i>d</i> ¹ in B stehen.
66, 70	I	Staccatopunkt fehlt. In B ist die Eintragung Widors zu übernehmen. Da T. 66 für <i>d</i> ¹ steht, bleibt diese <i>d</i> ¹ in B stehen.
67		Staccatopunkt fehlt. In B ist die Eintragung Widors zu übernehmen. Da T. 66 für <i>d</i> ¹ steht, bleibt diese <i>d</i> ¹ in B stehen.
71–74	I+II	Keine Parallelstelle in B .
75–76, 79–80	I	Keine Parallelstelle in B .
77	I 2–4	Keine Parallelstelle in B .
117, 118	I	Keine Parallelstelle in B .
117, 118	I	Keine Parallelstelle in B .
1		Keine Parallelstelle in B .

Glossar / Glossary / Glossaire

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



Orgel solo / Organ solo

Bach: Fantasia e Fuga in c, BWV 562	40.594/10
Bach: Sonate in C nach BWV 1005 (arr. Bornefeld)	29.177
- Partita in d nach BWV 1004 (arr. Bornefeld)	29.179
Bartók: Suite für Orgel (arr. Bornefeld)	29.174
Bezler: Biblia Organi. 13 Orgelbilder (Perc ad lib.)	18.069
Bornefeld: Orgelsonate 1965/66	29.105
Danziger Orgelmusik des 16.-18. Jahrhunderts	28.003
Das rote Album. Hits for Organ I	18.062
Freie Orgelmusik der Romantik I, II und III (Vökl)	40.591-593
Französische Orgelmusik des 19. Jhds	91.225
Froberger: Toccaten u. Fantasien	91.075
Fugen des 19. Jahrhunderts (2 Bde)	91.228/9
Hindemith: Pastorale, Fuge, Postludium (arr. Bornefeld)	29.152/10
Husumer Orgelbuch (Sammlung, 1758)	18.053
Janca: Manchmal kennen wir Gottes Willen (1992)	18.109
- Kleine Toccatina über „Hört, der Engel helle Lieder“ (1995)	18.108
Karkoschka: Toccatina und Fuge über 2 Osterchoräle (1953)	18.057
Krebs: Choralbearbeitungen (Erster Teil der Clavier-Übung)	18.524
Mozart: 17 Kirchengesänge (arr. für Orgel solo)	18.067
Muffat: Apparatus musico-organicus	91.071
Murschhauser: Octi-Tonium Novum Organicum	91.074
Musik zu Kasualien 4 (für Orgel allein)	2.079
Norddt. Orgelmusik 1780-1860 (3 Bde)	18.026/10-30
Ochsenhauser Orgelbuch (1735) (Faksimile und Notenteil)	24.409
Österliche süddt. Orgelmusik (15.-19. Jh.)	92.372
Organo pleno. 140 Stücke zum Ein- und Ausgang (17./18. Jh.)	18.074
Orgelbuch Mozart-Haydn (L. + W. A. Mozart, J. + J. M. Haydn)	2.118
Orgelmusik aus Europa (7 Bde)	91.230-36
Orgelmusik der Familie Hasse (17. Jh.)	18.077
Orgelstücke der Orgelschule Wegweiser (Augsburg 1668)	91.076
Orgelwerke der Spätromantik	91.224
Orgelwerke des 16.-18. Jhds (Laukvik, Orgelschule)	40.511
Pastorale 1: 47 Pastoralkomp., CH, F, GB, I (17./18. Jh.)	18.081
Pastorale 2: 64 Pastoralkomp., D, A, Böhmen, S-Tirol (18. Jh.)	18.082
Peyer: Praembula e Fughe (2 Bde)	91.081/2
Praetorius, J.: Drei Praeambula, Magnificat-Bearbeitungen	18.003
Reger: Werkausgabe, mit DVD, Abt. I/1: Choralphantasien	52.801
Abt. I/2: Phantasien u. Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten I	52.802
Abt. I/3: Phantasien u. Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten II	52.803
Abt. I/4: Choralvorspiele	52.804
Abt. I/5-7: Orgelstücke I-III	52.805-07
Rheinberger: Orgelsonaten 1-10. Band 38 der GA (Ln)	50.2
- Orgelsonaten 11-20. Band 39 der GA (Ln)	50.2
- Kleinere Orgelwerke. Band 40 der GA (Ln)	
- Kleinere Orgelwerke ohne Opuszahl. Supplement zur	
- Freie Orgelmusik für den Gottesdienst	
Schroeder: Pezzi piccoli	
Schumann: Toccatina op. 7 (arr. Rothaupt)	
Silcher: Sämtliche Orgelstücke	
Vierne: Sämtliche Orgelwerke (13 Bde)	
Vogler: 32 Préludes pour l'Orgue ou Pf	

**Vorspiele und Begleitsätze zu Kirchen-
Preludes and hymn settings**

Aphorismen, Intonationen	8.115
Aphorismen, Intonationen	8.116
Bach, J. M.: Sämtliche Orgel	30.650
Bach: Sechs Orgel	18.021
- Sechs Choräle	18.047
- 18 Choralpar	18.111
Bornefeld: Chc	29.064 - 29.071
- Choral	29.029 + 29.030
Brosi	18.102
Ch	
C	
„ungen Bach	18.114
C	91.226
„nde (19./20. Jh)	91.227
„, Bd. 1 (Advent/Weihn.)	18.202
„slob“, Bd. 2 (Bußzeit/Ostern)	18.203
„nationen, Vorspiele	
„eglf	EG (3 Bde)
„	18.052
„	18.075
„renbuch (Antwortpsalmen)	19.035
„	Choralvorspiele
„	18.117
Hon	32 Praeludia. Choralvorspiele für Orgel
	37.107

Horn: 16 Choralvorspiele zum EG für Orgel	18.051
Intonationen zum „Gotteslob“	18.201
Merkel: Kurze und leichte Choralvorspiele	18.103
Oley: Sämtliche Choralvorspiele (2 Bde)	
- 1: Choralvorspiele zum EG und GL	18.101/10
- 2: Orgelchoräle z. gottesd. u. konzertanten Gebrauch	18.101/20
Orgelbuch light zum „Gotteslob“ (3-stg), Bd. 1	18.212/10
Orgelwerke über Themen des Gregor. Chorals	91.237
Rinck: Leichte Choralvorspiele op. 105	18.105
Schlenker: Leichte 3stg Begleitsätze zum EG-Stammteil	18.104
Stier: Choralvorspiele der Familie Stier	18.061
Württembergisches Orgelbuch (zum Regionalteil des EG)	18.100

Orgel mit 1 Melodieinstrument / Organ with 1 melody instrument

Bach: Drei Choralvorspiele (Eh) (arr. Bornefeld)	29.186
- Acht Choralbearbeitungen (arr. Bornefeld)	29.188
- Drei Choralvorspiele (Vc) (arr. Bornefeld)	29.193
Bornefeld: Bebuka (Marimbaphon)	29.122
- Choralsonate „Auf, auf, mein Herz“ (Tr)	29.075
- Lituus (Trb)	
- Threni (Eh)	
Busoni: Var. ü. d. Chorallied BWV 517 (VI) (arr. Borr	
Homilius: Sämtliche Choralvorspiele für Orgel un	
1-2 obligate Melodieinstrumente, Sonate für	
Kauffmann: Sechs vierstimmige Choralbear	
Krebs: Drei Fantasien (Blasinstr.)	
- Freu dich sehr, o meine Seele (Obda	
- Vier Choralvorspiele (Blasinstr.)	
Langlais: Supplicatio (= 1. Satz dr	
Mozart: Andante und Fuge in	(VI,
(arr. Bornefeld)	18.195
Oley: Wunderbarer Kör	13.023
Purcell: Suite für Tro	26.301
Raphael: Sonate	16.004
Rheinberger: A	16.029
- Sechs Stück	50.150
- Suite in	50.166/10
Romari	für
Tel	G (E,
W	du verbrochen (Va)
	13.003

Orgel mit 2-8 Instrumenten / Organ with 2-8 instruments

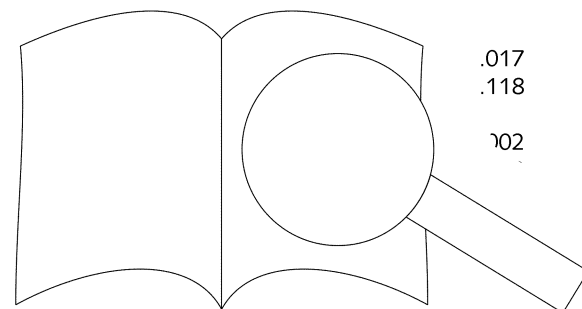
„, meines Lebens Leben (Ob, VI)	13.070
„er (VI, Fl) (arr. Bornefeld)	29.185
„ Kuhreihen (Trb, Glocke)	29.168
„taulich ... (Blfl, Fl)	29.130
„and (arr. + original)	11.208 + 13.014
„a medieval für Orgel und 6 Bläser	26.402
„ 2 Orgeln und 8 Bläser (4 Tr, 4 Trb, Timp)	40.586
„ des Himmels und der Erden (8 Harm)	13.025
„erger: Suite in c (VI, Vc)	50.149

Orgelkonzerte / Organ concertos

Anonymus: Concertino a due Cembali (Orgel)	18.504
Bach, J. Chr.: Orgelkonzert in F	38.501
- Orgelkonzert in B	38.502
- Orgelkonzert in Es	38.503
Bach: Konzert in d BWV 1052 (arr. Bornefeld)	29.197
Händel: Concerti d'organo Nr. 7-12	40.538
- Concerti d'organo Nr. 13-16	40.545
Rheinberger: Orgelkonzert Nr. 1 in F op. 137	50.137
- Orgelkonzert Nr. 2 in g op. 177	50.177
Rentzsch: Orgelk	18.065

Orgelschule

Gaar: Orgel	.017
Latry/Mallié	.118
Laukvik: Org	
- Bd. 1: Baro	102
- Part 1: Bar	
- Bd. 2: Rom	
- Part 2: The	
- Bd. 3: Die	
Schildknecht	
Vökl: Orge	
Wolff/Zepf: .	



PROBEE-PARTIENUR

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