

Charles-Marie
WIDOR

Symphonie VI
op. 42,2

herausgegeben von / edited by
Georg Koch

Ausgewählte Orgelwerke · Selected Organ Works
Urtext



Carus 18.176

Inhalt

Vorwort	III
Foreword	VI
Avant-propos	IX
<i>Avant-propos</i> von Charles-Marie Widor zur Edition seiner Symphonien I–VIII (1887)	XII
<i>Symphonie VI pour orgue</i> op. 42,2	
I. Allegro	2
II. Adagio	18
III. Intermezzo	24
IV. Cantabile	37
V. Finale	43
Kritischer Bericht	57
Glossar / Glossary / Glossaire	60

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 Biografie 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-Biografie 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 vor allem 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 sechzigjährigen 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 Alternatim-Praxis der Messe und der Vesper hat, einen qualitativen Niedergang. Nach der Revolution 1789 kamen Orgelbau

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

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

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

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

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

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

und Orgelmusik vor allem in Paris fast ganz zum Erliegen. Ab den 1830er Jahren jedoch wurden auch in Paris allmählich wieder Orgeln gebaut, was Orgelbauer veranlasste, sich in der Stadt 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 Aristide Cavallé-Coll seine Firma von Toulouse nach Paris. Seine Neubauten 1838 in Notre-Dame-de-Lorrette 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 Cavallé-Coll-Orgel stand ihm ein Instrument zur Verfügung, das sich als enorm inspirierend erweisen sollte. „Hätte ich die Verführung dieser Klangfarben, den mystischen Reiz dieser Klangwelt nicht empfunden, so hätte ich nie Orgelmusik geschrieben.“⁷ Seine groß angelegten Orgelwerke nannte Widor selbstbewusst *Symphonies*. Eine erste Reihe von vier Orgelsymphonien erschien 1872 als op. 13 bei J. Maho. Widor Schüler Louis Vierne äußerte sich noch über 30 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung: „Es ist, seit J. S. Bach, das größte Monument, das zum Ruhm der Orgel errichtet wurde.“⁸ 1879 erschienen dann unter der Opusnummer 42 die Symphonien V und VI als erster Teil einer wiederum vier

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

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

Obwohl Widor mit der Cavallé-Coll-Orgel 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 Farbengebung Einhalt geboten. Abgesehen von der am Kopf jedes Satzes angebenen Grundregistrierung der Fond- und Einführungsstimmen,

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 der vorliegenden Ausgabe unten auf S. XII 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.

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

Zur Interpretation

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

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

Zur Symphonie VI

Als Entstehungszeitraum der *Symphonie VI* ist die Zeit zwischen Widors Bayreuth-Besuch im August 1876 (siehe dazu unten die Ausführungen zum *Adagio*) und der Mitte des Jahres 1878 anzusetzen. Ihre Komposition dürfte unmittelbar durch die bevorstehende Einweihung der neuen Cavillé-Coll-Orgel im Großen Saal des Palais du Trocadéro in Paris veranlasst worden sein.¹⁴ Am 24. August 1878 gab Widor während der Pariser Weltausstellung an diesem neuen, imposanten Instrument ein Konzert, in dessen Rahmen er, als ersten Programmpunkt, die *Symphonie* erstmals aufführte. Im Konzertprogramm wurde sie allerdings noch als „5^{me} Symphonie“ bezeichnet:

— La 5^e séance d'orgue au palais du Trocadéro aura lieu le samedi 24 août à 3 heures, et sera donnée par M. Ch. Widor, organiste de Saint-Sulpice. En voici le programme :

1 ^o 5 ^{me} Symphonie (1 ^{re} audition), Choral et allegro, — andante, — intermezzo, — cantabile, — final.	WIDOR.
2 ^o Andante,	MENDELSSOHN.
3 ^o Fanfare,	LEMENS.
4 ^o Pastorale,	WIDOR.
5 ^o Fugue en ré,	J.-S. BACH.
6 ^o { Allegretto (transcription) } { Final de la 3 ^e Symphonie }	WIDOR.

Hinweis auf das Konzert Widors im Palais du Trocadéro am 24. August 1878 in der Zeitschrift *Le Ménestrel* 44, Nr. 38, vom 18. August 1878

Die Satzbezeichnungen zeigen jedoch eindeutig, dass Widor in diesem Konzert die heute als Nr. VI bekannte *Symphonie* spielte. So ist naheliegend, dass die *Symphonie VI* vor der zum Zeitpunkt des Trocadéro-Konzertes noch nicht existenten *Symphonie V* entstand.¹⁵ Erst später – wohl im Rahmen der Drucklegung der beiden *Symphonien* 1879 – legte Widor die heutige Zählung fest, bei der er sich nun allerdings nicht an der Chronologie ihrer Entstehung orientierte, sondern sie wie in seinem op. 13 zugunsten einer aufsteigenden Tonartenfolge ordnete.¹⁶

Das eröffnende **Allegro** der *Symphonie VI* zeigt Widor auf der Höhe seiner kompositorischen Meisterschaft und verbindet auf

brillante Weise Sonatenhauptsatzform und Variationsatz. Auf das majestätisch-choralartige erste Thema folgt ein Rezitativabschnitt, der im Verlauf des Satzes auf verschiedene Weise mit dem Choralthema kombiniert wird und so immer mehr zu einer Art Seitenthema wird. Im August 1876 erlebte Widor in Bayreuth die Premiere von Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Wie Albert Schweitzer überliefert, ist das **Adagio** in H-Dur unter dem Eindruck dieser Aufführung entstanden. Vokal empfundene Melodik und sinnliche Chromatik zeichnen den dreiteiligen Satz aus, was durch die Ausgangsregistrierung mit „Gambes et Voix célestes“ noch unterstrichen wird. Nach dem spannungsreichen Mittelteil erklingt das *Adagio*-Thema in der Reprise mit der Flûte 8'. Das im Geist Robert Schumanns komponierte dreiteilige **Intermezzo** in g-Moll nimmt die Position des Scherzos ein. Von aparter Wirkung ist die an das Grand Jeu der klassischen französischen Orgel anklingende Registrierung „Anches et cornets de 4 et de 8“. Der ruhiger gehaltene, kanonisch gearbeitete Mittelteil in Es-Dur übernimmt die Funktion des Trios, bevor der erste Teil unverändert wiederholt wird und in G-Dur schließt. Im **Cantabile** zeigt sich Widors melodische Erfindungsgabe. Das elegante Hauptthema in Des-Dur ist von beträchtlicher Länge und tritt nur zweimal vollständig auf. Es wird auf dem Récit mit Hautbois vorgestellt; nach einem kurzen Mittelteil erklingt es ein zweites Mal, nun über fließenden Sextolen mit der Trompette des Récit. Die ruhige Coda bringt eine letzte Reminiszenz an das Thema mit der Flûte 8', wobei auch in der Begleitung Motive daraus anklingen. Das **Finale**, ein Sonatenrondo, ist durch zwei thematische Hauptideen bestimmt, wobei das erste Thema von kraftvollen Akkorden, das zweite durch Ketten verminderter Quartan geprägt ist. Die thematische Entwicklung des Stücks stützt sich hauptsächlich auf die zweite Idee, bevor die Reprise noch einmal thematisches Material des Beginns verarbeitet und zu einer stürmischen Coda überleitet.

Als Hauptquelle diente der vorliegenden Edition die letzte zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte Ausgabe, erschienen bei J. Hamelle, Paris 1929. Darüber hinaus fand ein erhaltenes Druckexemplar aus dem Besitz Widors Berücksichtigung, in das der Komponist nach Veröffentlichung der Ausgabe von 1929 noch Korrekturen eingetragen hatte. Zudem wurden zur Klärung von Unstimmigkeiten der Hauptquelle in Bezug auf Registrierangaben frühere Auflagen vergleichend hinzugezogen.

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

Mühlhausen, August 2015

Georg Koch

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

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

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

¹⁴ Vgl. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I*, hg. v. John R. Near, Madison 1992, S. xi f.

¹⁵ Vgl. John R. Near (wie Anm. 14), S. xii.

¹⁶ Vgl. John R. Near (wie Anm. 14), S. xii, sowie Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (wie Anm. 7), S. 495 f. – Die Tonartenfolge in op. 13 ist c – D – e – f, in op. 42 f – g – a – H.

Foreword

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

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

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

Biographical notes

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

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

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

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

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

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

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

Already during the middle of the 18th century, classical French organ music – which was historically anchored in the alternim practice of the Mass and Vespers – had suffered a qualitative decline. After the revolution in 1789, organ building and organ

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.

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 these timbres or the mystical attraction of this wave of sound, I would never have written organ music.”⁷ Widor self-confidently named his large scale organ works *Symphonies*. An initial series of four organ symphonies was published by J. Maho in 1872 as op. 13. Widor's pupil Louis Vierne commented over 30 years after their first publication: “It is the greatest monument ever erected to the glory of the organ since J. S. Bach.”⁸ In 1879 Maho's successor Hamelle published the *Symphonies V* and *VI* with the opus number 42 as the first part of a series which, once

again, contained four works. These symphonies, furnished with initial revisions, and augmented with *Symphonies VII* and *VIII*, were reissued in 1887. Moreover, Widor initiated the reprinting of *Symphonies I–IV* in a sometimes extensively revised form as part of the 1887 edition. Furthermore he added an *Avant-propos* at the beginning of the eight, consecutively paginated, symphonies which provides information about “the style, the procedures of registration and the signs”⁹ used in these works. Widor's symphonic organ works were concluded with the *Symphonie Gothique* op. 70, which was published by Schott in Mainz in 1895, and the *Symphonie Romane* op. 73, which was published by Hamelle in 1900.

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

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

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

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

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

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 VI*

It is to assume that the *Symphonie VI* was composed in the period between Widor's visit to Bayreuth in August 1876 (see the explanations to the *Adagio* below) and the middle of 1878. The composition of this work was probably a direct result of the imminent inauguration of the new Cavallé-Coll organ in the Great Hall of the Palais du Trocadéro in Paris.¹⁴ On 24 August 1878 Widor gave a concert on this new, impressive organ during the Paris World Exhibition in which he premiered the symphony as the first work on the program. In the announcement of the concert, as it was printed in the magazine *Le Ménestrel* 44, no. 38 dated 18 August 1878 (see reprint above on p. V), it was however still identified as "5^{me} Symphonie." The movement indications nevertheless clearly denote that Widor performed the symphony that is known today as no. VI in that concert. It is thus apparent that the *Symphonie VI* was composed before the *Symphonie V* which, at the time of the Trocadéro concert, did not yet exist.¹⁵ Only later – most probably when both the symphonies went to press in 1879 – did Widor specify the numbering as we know it today, in which he admittedly did not orient himself according to the chronology of its genesis, but ordered them rather – as in his op.13 – according to an ascending key sequence.¹⁶

The opening **Allegro** of the *Symphonie VI* shows Widor at the height of his compositional mastery and combines, in a brilliant fashion, sonata form and variation techniques. The majestic, chorale-like first theme is followed by a recitative passage which is combined in a variety of manners with the chorale theme during the course of the movement, later becoming more and more of a secondary theme. In August 1876 Widor attended the premiere of Richard Wagner's *Ring des Nibelungen* in Bayreuth. According to Albert Schweizer, the **Adagio** in B

major was composed under the impression of this performance. Vocally perceived melodies and sensual chromaticism characterize the three-part movement which is further emphasized by the opening registration with "Gambes et Voix célestes." After the exciting middle section, the *Adagio* theme is heard as a reprise with Flûte 8'. The three-part **Intermezzo** in G minor, which was composed in the spirit of Robert Schumann, functions as a scherzo. The registration "Anches et cornets de 4 et de 8," which is reminiscent of the Grand Jeu of the classical French organ, imparts a distinctive sound. The calmer canonic middle section in E-flat major functions as a trio before the first section is repeated unchanged, finishing in G major. In the **Cantabile** Widor displays his melodic inventiveness. The elegant main theme in D-flat major is of considerable length and only appears twice in its complete form. It is introduced on the Récit with Hautbois and, after a short middle section, is heard again, but now above flowing sextuplets on the Récit's Trompette. The tranquil coda presents a last reminiscence of the theme with Flûte 8' in which motives derived from the theme are also heard in the accompaniment. The **Finale**, a sonata-rondo, is characterized by two main thematic ideas, in which the first theme is marked by powerful chords and the second by chains of diminished fourths. The thematic development of the piece is mainly based upon the second idea before the recapitulation, once again taking up material from the beginning, leads on to the tumultuous coda.

The primary source of the present edition is the last edition of the *Symphonie* published during the composer's lifetime, issued by J. Hamelle, Paris, in 1929. Furthermore, we consulted a printed copy of the *Symphonie* preserved in Widor's musical estate containing his hand-written corrections made after the edition of 1929 was published. In addition, for purposes of clarification concerning inconsistencies in the registration, earlier print runs of the *Symphonie* were consulted.

I wish to thank the Loeb Music Library, Harvard University, Cambridge, MA, USA, the Bibliothèque nationale de France, Paris, and the Maison Schweitzer, Gunsbach, France, for kindly placing the sources at our disposal. I also wish to extend my thanks to my venerated teacher, Hans Musch, and to 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, August 2015
Translation: David Kosviner

Georg Koch

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

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

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

¹⁴ Cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie I*, ed. John R. Near, Madison, 1992, pp. xi f.

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. xii.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. xii, as well as Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (as in footnote 7), pp. 495 f. – The sequence of keys in op. 13 is C minor – D major – E minor – F minor, in op. 42 F minor – G minor – A minor – B major.

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'histoire 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 Cavallé-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 Cavallé-Coll à l'église paroissiale

Saint-Sulpice. Cavallé-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 alternim 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 apparaîtrait 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. XII 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'écrivit 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 VI

Le temps de création de la *Symphonie VI* doit être situé dans la période entre le séjour de Widor à Bayreuth en août 1876 (voir plus bas à ce propos les explications sur l'*Adagio*) et le milieu de l'année 1878. Elle dut être composée à l'occasion de l'inauguration imminente du nouvel orgue Cavallé-Coll dans la Grande Salle du Palais du Trocadéro à Paris.¹⁴ Le 24 août 1878, pendant l'Exposition universelle à Paris, Widor donna un concert sur ce nouvel instrument imposant, en profitant pour présenter sa Symphonie comme premier point de programme. Elle est toutefois encore intitulée « Symphonie n° 5 » dans le programme de la revue *Le Ménestrel* 44, n° 38 du 18 août 1878 (v. impression ci-dessus p. V). Les désignations de mouvements indiquent cependant que lors de ce concert, Widor joua la Symphonie qui porte aujourd'hui le n° VI. Il est donc évident que la *Symphonie VI* vit le jour avant la *Symphonie V* qui n'existait pas encore au moment du concert du Trocadéro.¹⁵ Plus tard seulement – sans doute dans le cadre de l'impression des deux symphonies en 1879 – Widor fixa la numérotation actuelle où il ne s'orienta toutefois pas en fonction de la chronologie de leur genèse mais les rangea comme dans son op. 13 au profit d'une suite ascendante des tonalités.¹⁶

L'**Allegro** d'ouverture de la *Symphonie VI* montre Widor au sommet de sa maîtrise de composition et allie brillamment la forme sonate et le mouvement de variation. Au premier thème majestueux tel un choral succède un passage récitatif, différemment combiné au thème choral tout au long du mouvement et qui évolue toujours plus en une sorte de second thème. En août 1876, Widor assista à Bayreuth à la première du *Ring des Nibelungen* de Richard Wagner. Comme en témoigne Albert Schweitzer, l'**Adagio** en si majeur vit le jour sous l'impression de cette représentation. Une mélodie d'inspiration vocale et un chromatisme sensuel caractérisent le mouvement tripartite, ce qui est encore souligné par la registration de sortie avec « Gambes et Voix célestes ». Après la tension de la partie médiane, le thème **Adagio** sonne à la reprise avec la Flûte de 8'. L'**Intermezzo** en sol mineur tripartite composé dans l'esprit de Robert Schumann fait office de scherzo. La registration « Anches et cornets de 4 et de 8 » rappelant le Grand Jeu de l'orgue français classique est d'un effet particulier. La partie centrale en mi bémol majeur calme et

travaillée en canon endosse la fonction du trio avant que la première partie ne soit répétée sans changement et conclut sur sol majeur. Dans le **Cantabile**, Widor déploie toute son inventivité mélodique. L'élégant thème principal en ré bémol majeur est d'une longueur considérable et n'apparaît que deux fois dans son intégralité. Il est exposé au récit avec hautbois ; après une brève partie médiane, il revient une deuxième fois, maintenant par-dessus des sextolets fluides avec la trompette du récit. La paisible coda apporte une dernière réminiscence au thème avec la flûte de 8', des motifs s'en inspirant aussi dans l'accompagnement. Le **Finale**, un rondo de sonate, est défini par deux idées thématiques principales, le premier thème étant marqué par de puissants accords, le second par des enchaînements de quarts diminués. Le développement thématique de la pièce s'appuie essentiellement sur la deuxième idée avant que la reprise traite une fois encore le matériau thématique initial et fasse la transition à une coda tempétueuse.

La dernière édition publiée du vivant du compositeur, chez J. Hamelle, Paris, 1929 a servi de source principale à la présente édition. Il a été tenu compte en plus d'un exemplaire imprimé conservé du fonds Widor dans lequel le compositeur avait encore noté des corrections après impression de l'édition de 1929. En outre, des éditions antérieures ont été mises à contribution à titre comparatif afin d'éclaircir des inexactitudes de la source principale concernant les indications de registration.

J'adresse mes remerciements à la Loeb Music Library, Harvard University, Cambridge, MA, USA, la Bibliothèque nationale de France, Paris, ainsi qu' à la Maison Schweitzer, Gunsbach, France, pour la gentille mise à disposition de sources. Tous mes remerciements à mon professeur vénéré Hans Musch et à 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, août 2015

Georg Koch

Traduction : Sylvie Coquillat

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

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

¹⁴ Cf. John R. Near, Charles-Marie Widor. The Symphonies for Organ. *Symphonie I*, Madison, 1992, p. xi sq.

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. xii.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. xii, ainsi que Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor* (comme annot. 7), p. 495 sq. – La succession tonale dans op. 13 est do mineur – ré majeur – mi mineur – fa mineur, dans op. 42 fa mineur – sol mineur – la mineur – si majeur.

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 grafisches 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 VI

op. 42, 2

Grand-Orgue, Positif, Récit, Pédale accouplés
[Grand Chœur]

I.

Charles-Marie Widor
1844–1937

Allegro (♩ = 120)

Musical score for measures 1-5. The score is written for Grand Organ with three staves: Grand-Orgue (top), Positif (middle), and Pédale (bottom). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The dynamic is 'fff' (fortissimo). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with 'v' (accents). A bracket labeled '[GPR]' spans the first two staves, and another bracket labeled '[Péd. GPR]' spans the bottom staff.

Musical score for measures 6-10. The score continues from the previous system. It features complex chordal textures and melodic fragments across the three staves. The dynamic remains 'fff'. A large watermark 'PROBE PARTITUR' is visible diagonally across the page.

Musical score for measures 11-15. The score continues with similar organ textures. The watermark 'PROBE PARTITUR' is prominent across the page.

Musical score for measures 16-20. The score continues with organ textures. The watermark 'PROBE PARTITUR' is prominent across the page.

Au... / Duration: ca. 33 min.

© 20... Carus-Verlag, Stuttgart – CV 18.176

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

U...
edited by Georg Koch

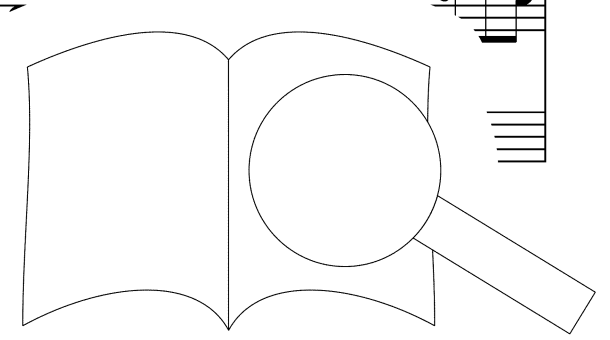
21

26

31

quasi recitativo, a piacere

36



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

40

44

rit.

a tempo

49

54

[Allegro] (♩ = 132)

GPR *p*

58

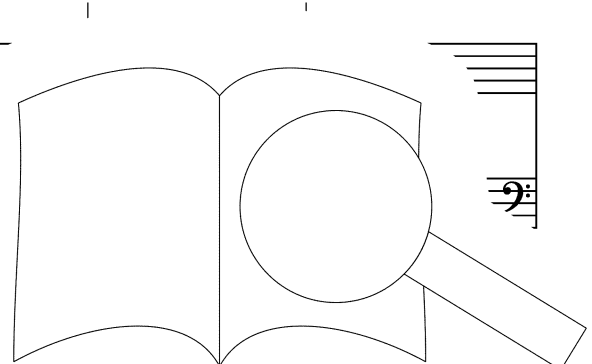
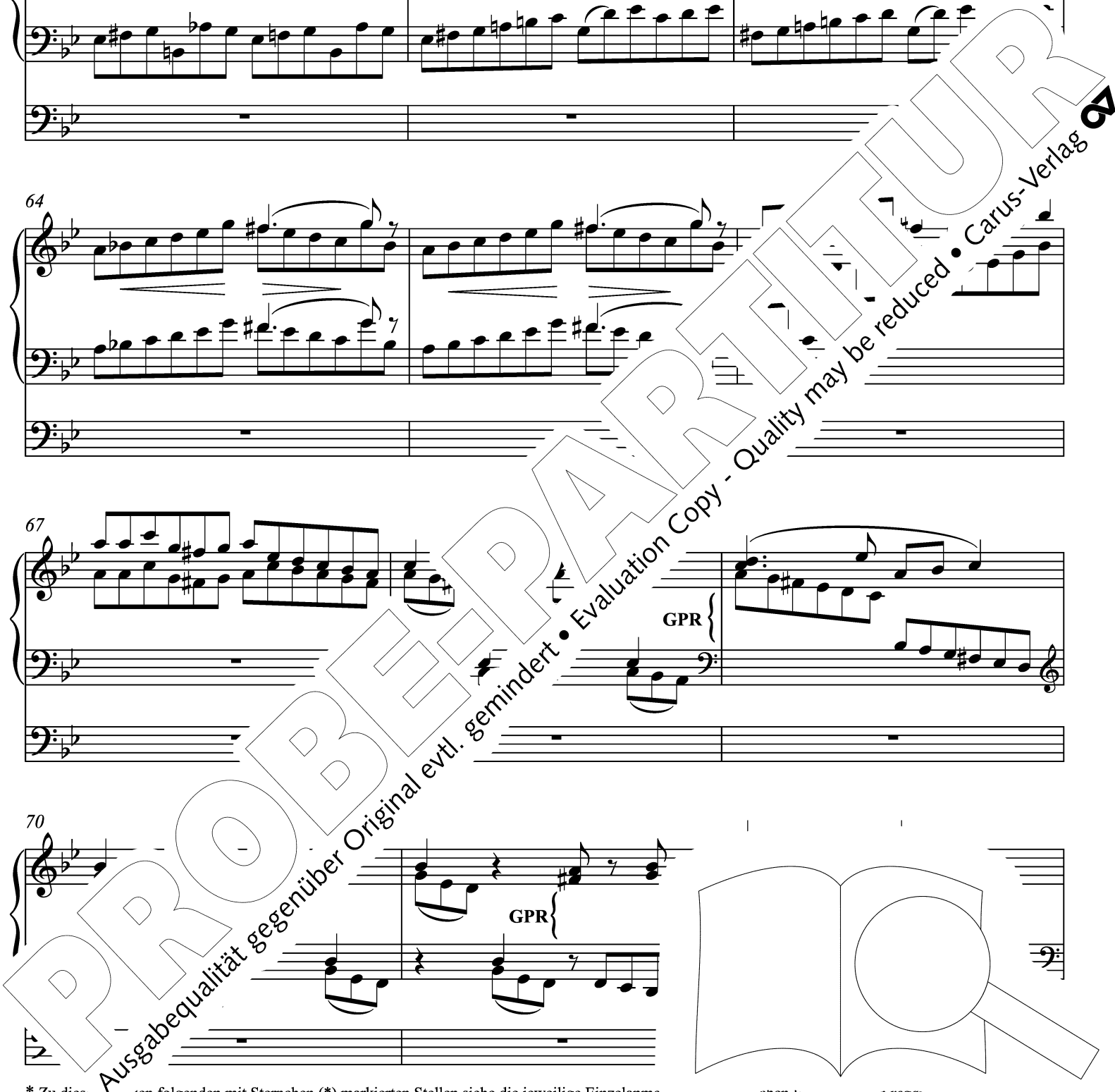
61

64

67

70

* Zu diesen und den folgenden mit Sternchen (*) markierten Stellen siehe die jeweilige Einzelanmerkung und die folgenden Passagen mit Sternchen (*) markierten Stellen siehe die jeweilige Einzelanmerkung.
 and the following passages marked with an asterisk (*), please refer to the pertinent detailed remark in the "Einzelanmerkungen" of the Critical Report.



73

GPR { R GPR }

76

R GPR

79

pp p

Péd. Fonds

82

Péd. GPR

85

88

R

pp

GPR

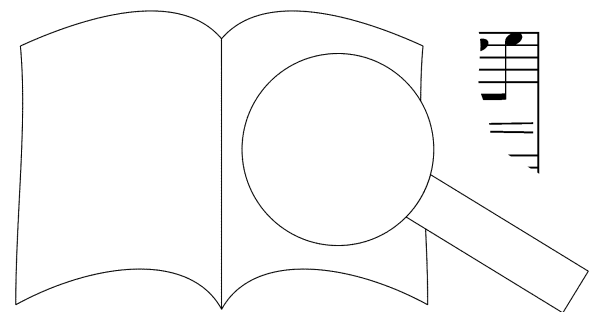
91

96

GPR

102

108



PROBEPARTITUR

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

112

mf (GPR)

R*

115

PR*

p [PR]

118

121

GPR

124

poco

a tempo

f [GPR]

127

Large

130

133

137

largamente

a tempo

140

Musical score for measures 140-144. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is marked with a forte dynamic (*sf*) and includes a fermata over the final measure. A dynamic marking of *ff* is present in the grand staff.

145

(G Fonds 16', 8', 4')
(P For

Musical score for measures 145-151. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*). A dynamic marking of *ff* is present in the grand staff. The score includes a fermata over the final measure.

152

Musical score for measures 152-155. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is marked with a piano dynamic (*p*). A dynamic marking of *pp* is present in the grand staff. The score includes a fermata over the final measure.

156

Musical score for measures 156-159. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is marked with a piano dynamic (*p*). The score includes a fermata over the final measure.

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

160

R*
p

164

PR
6
6
P Fonds 8', 4'

167

PR
7
R

170

PR
3
3

173

Musical score for measures 173-175. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords and triplets. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 173 and another triplet in measure 175. A dynamic marking of *pp* is present in measure 174. The text "GPR Fonds 16', 8', 4'" is written above the right hand in measure 174.

176

Musical score for measures 176-178. The score continues in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, marked with a *GPR* dynamic. The left hand continues with a steady eighth-note bass line. A *PR* dynamic marking is present in measure 177. The text "GPR" is written above the right hand in measure 176.

179

Musical score for measures 179-181. The score continues in G major and 4/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, marked with a *pp* dynamic. The left hand continues with a steady eighth-note bass line. A *R* dynamic marking is present in measure 180. The text "pp" is written above the right hand in measure 179.

182

Musical score for measures 182-184. The score continues in G major and 4/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand continues with a steady eighth-note bass line. The text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert" is written diagonally across the score.



185

[Péd. GPR]

189

[Péd. GPR]

193

a tempo
p

197

rit

200 *a tempo*

Musical score for measures 200-201. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'a tempo'.

202

cresc. poco a poco

Musical score for measures 202-203. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking 'cresc. poco a poco' is present.

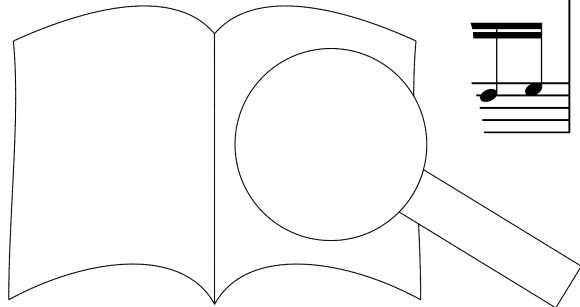
204

Musical score for measures 204-205. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

206

Musical score for measures 206-207. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

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



208

fff

210

fff

213

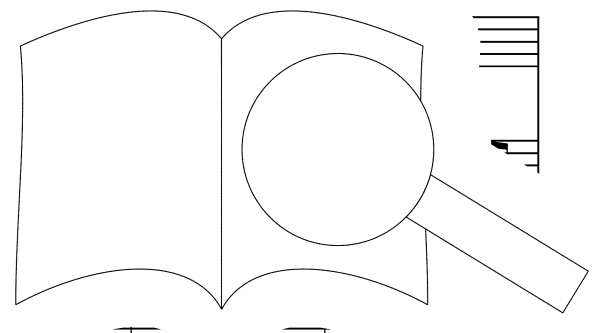
fff

216

fff

219

fff



222

Musical score for measures 222-224. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 222 features a complex chordal texture in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 223 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 224 continues the melodic and harmonic development.

225

Musical score for measures 225-227. The system consists of three staves. Measure 225 shows a melodic line in the right hand with a star symbol above it. Measure 226 features a melodic line in the right hand with a dashed line indicating a slur. Measure 227 continues the melodic and harmonic development.

228

Musical score for measures 228-230. The system consists of three staves. Measure 228 features a melodic line in the right hand with a star symbol above it. Measure 229 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 230 continues the melodic and harmonic development.

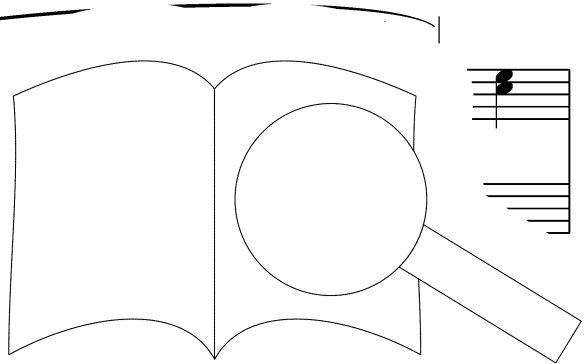
231

Musical score for measures 231-233. The system consists of three staves. Measure 231 features a melodic line in the right hand with a star symbol above it. Measure 232 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 233 continues the melodic and harmonic development.

234

Musical score for measures 234-236. The system consists of three staves. Measure 234 features a melodic line in the right hand with a star symbol above it. Measure 235 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 236 continues the melodic and harmonic development.

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



238

Musical score for measures 238-241. The score is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat). It features a treble and bass clef system. The right hand plays chords and melodic lines, while the left hand plays a steady bass line. A fermata is placed over the final chord of measure 241.

242

Musical score for measures 242-246. The key signature changes to one flat (B-flat). The score continues with similar piano accompaniment. A fermata is placed over the final chord of measure 246.

247

Musical score for measures 247-250. The score continues with piano accompaniment. A large slur covers measures 247 and 248. A fermata is placed over the final chord of measure 250.

251

Musical score for measures 251-254. The score continues with piano accompaniment. A large slur covers measures 251 and 252. A fermata is placed over the final chord of measure 254.

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

Grand-Orgue: }
Positif: } Gambes et Voix célestes
Récit:
Pédale: [Basses 16', 8']

II.

Adagio (♩ = 46)

Musical score for measures 1-4. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The middle and bottom staves have bass clefs and a 3/8 time signature. The music is in G major (one sharp) and 3/8 time. The tempo is Adagio (♩ = 46). The dynamic is *mf*. The score includes a [GPR] marking and a [Péd. GPR] marking.

Musical score for measures 5-9. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The middle and bottom staves have bass clefs and a 3/8 time signature. The music is in G major (one sharp) and 3/8 time. The tempo is Adagio (♩ = 46). The dynamic is *mf*. The score includes a [Péd. GPR] marking.

Musical score for measures 10-14. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The middle and bottom staves have bass clefs and a 3/8 time signature. The music is in G major (one sharp) and 3/8 time. The tempo is Adagio (♩ = 46). The dynamic is *mf*. The score includes a [Péd. GPR] marking.

Musical score for measures 15-18. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The middle and bottom staves have bass clefs and a 3/8 time signature. The music is in G major (one sharp) and 3/8 time. The tempo is Adagio (♩ = 46). The dynamic is *mf*. The score includes a [Péd. GPR] marking. The tempo changes to *più lento* and then *à tempo*. The score includes a 3-measure rest marking.

20

25

31

36

40

43

47

[Péd. GPR]

51

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

55

Musical score for measures 55-58. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices in both hands. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

59

Musical score for measures 59-62. The texture continues with intricate piano accompaniment. A dynamic marking of *p** is present in measure 60. The notation includes slurs and ties across measures.

63

Musical score for measures 63-67. Measures 63-65 are mostly rests in the upper staves. A dynamic marking of *mf* appears in measure 64. In measure 67, there is a dynamic marking of *pp* and a fermata over a chord. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

68

Musical score for measures 68-71. Measure 68 features a dynamic marking of *f*. The score concludes with a large graphic of an open book in the bottom right corner, which is part of the Carus-Verlag logo.

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

Tempo I

72

rit.

G Flûte 8' [solo] *

R Voix céleste

pp

pp

76

80

84

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

88 *poco rit.* *più lento*

pp

92

96

100 *rit.*

Grand-Orgue: } [Fonds,]
Positif: } Anches 8', 4', Cornets
Récit: }
Pédale: Fonds 16', 8' accouplés aux Claviers

III. Intermezzo

Allegro (♩ = 126)

Musical notation for measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The upper staff (treble clef) contains chords and moving lines, marked with a forte *f* dynamic and the instruction [GPR]. The lower staff (bass clef) contains a simple bass line.

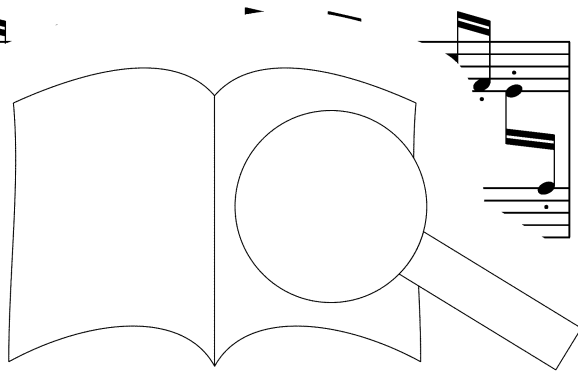
[Péd. GPR]

Musical notation for measures 5-9. The upper staff continues with chords and moving lines. The lower staff features a more active bass line with eighth notes. A forte *f* dynamic is indicated at the beginning of the system.

Musical notation for measures 10-14. The upper staff continues with chords and moving lines. The lower staff features a more active bass line with eighth notes.

Musical notation for measures 15-19. The upper staff continues with chords and moving lines. The lower staff features a more active bass line with eighth notes. A mezzo-forte *mf* dynamic is indicated at the beginning of the system.

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



20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef staff and a more complex melodic line in the grand staff.

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of two staves: a grand staff and a single bass clef staff. Dynamic markings 'f' and 'sf' are present. The melody in the grand staff becomes more active with sixteenth notes.

28

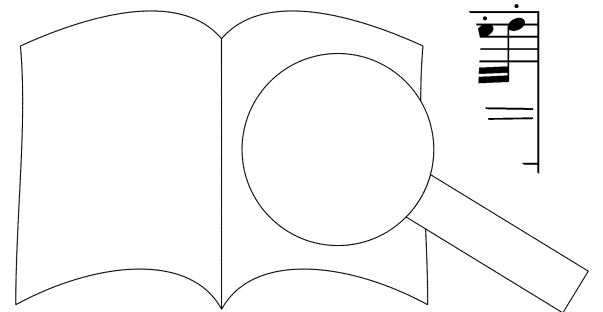
Musical notation for measures 28-31. The system consists of two staves: a grand staff and a single bass clef staff. Dynamic markings 'sf' and 'f' are present. The melody continues with sixteenth-note patterns.

32

Musical notation for measures 32-36. The system consists of two staves: a grand staff and a single bass clef staff. The melody in the grand staff features a series of sixteenth-note runs.

37

Musical notation for measures 37-39. The system consists of two staves: a grand staff and a single bass clef staff. A 'PR' (Prestissimo) marking is present. The melody in the grand staff is highly rhythmic.



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

42

Musical score for measures 42-45. The right hand part begins with a piano (*p*) dynamic marking. The left hand part includes a marking for the right pedal: [Péd. R].

46

Musical score for measures 46-49.

50

Musical score for measures 50-54. The right hand part features a fortissimo (*sf*) dynamic marking in measure 50 and a piano (*p*) dynamic marking in measure 54. The left hand part features a fortissimo (*sf*) dynamic marking in measure 50 and a piano (*p*) dynamic marking in measure 54.

55

Musical score for measures 55-58. The right hand part concludes with a double bar line. The left hand part continues with notes in measures 55-58.

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

60

pp

65

cresc.

70

GPR

PR

75

GPR

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

80

GPR PR GPR PR GPR (PR) GPR

[Péd. GPR]

85

90

95

99

pp

(G Fonds 8', 4')

R

> pp

[Péd. R]

106

112

f

117

PROBEPARTITUR

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

123

Musical score for measures 123-129. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The second system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The third system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some longer note values.

130

Musical score for measures 130-136. The score is written for piano in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system has a grand staff and a separate bass clef staff. The second system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The third system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some longer note values.

137

Musical score for measures 137-143. The score is written for piano in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system has a grand staff and a separate bass clef staff. The second system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The third system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some longer note values.

144

Musical score for measures 144-150. The score is written for piano in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system has a grand staff and a separate bass clef staff. The second system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The third system continues the grand staff and the separate bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some longer note values.

PROBEPARTITUR

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

151

157

163

169

174

Musical score for measures 174-178. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The grand staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

179

Musical score for measures 179-183. The system consists of two staves: a grand staff and a single bass clef staff. The music continues in the same key signature. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 180. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

184

Musical score for measures 184-188. The system consists of two staves: a grand staff and a single bass clef staff. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) with an asterisk is present in measure 187. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

189

Musical score for measures 189-193. The system consists of two staves: a grand staff and a single bass clef staff. The music concludes with a final cadence. A large, stylized watermark logo is overlaid on the right side of the page.

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

194

199

204

209

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

214

p

[Péd. R]

219

224

p

229

PROBEPARTITUR

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

234

pp

pp

239

cresc.

GPR

cresc.

244

GPR

PR

249

GPR

GPR

PROBEPARTITUR

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

254

PR

GPR

(PR)

GPR

[Péd. GPR]

259

264

269

rit.

Grand-Orgue: Flûte 8'
Positif: Montres 16', 8', Prestant
Récit: Hautbois
Pédale: Basses 16', 8'

IV.

Cantabile (♩ = 56)

First system of the musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats. The first staff has a fermata over the first measure, followed by a rest. The second staff begins with a 'G' marking. The third staff has a 'p' dynamic marking. A 'R' marking is present above the first staff in the fourth measure. An asterisk '*' is placed above the first staff in the third measure.

Second system of the musical score, starting at measure 7. It continues the grand staff and bass staff notation. A large slur covers the first staff across measures 7-11. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score, starting at measure 12. It features a 'pp' dynamic marking in the first staff. The notation continues with complex melodic lines in the upper staves and accompaniment in the lower staves.

Fourth system of the musical score, starting at measure 17. It includes 'rit.' and 'a tempo' markings. The system concludes with a large graphic of an open book with a magnifying glass over it, serving as a watermark or design element.

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

22

Musical score for measures 22-25. Treble clef has notes with 'G' and 'R' markings. Bass clef has sustained notes.

26

Musical score for measures 26-29. Treble clef has notes with 'G' and 'R' markings. Bass clef has sustained notes.

30

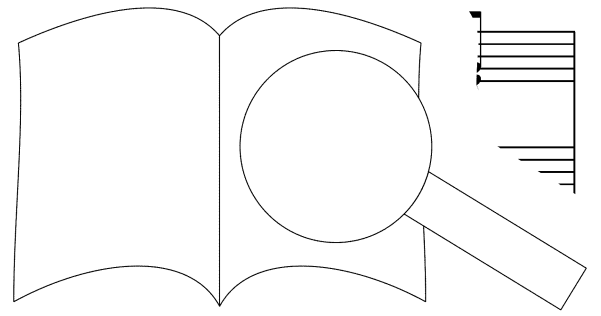
Musical score for measures 30-33. Treble clef has notes with 'G' and 'R' markings. Bass clef has notes with a '3' marking.

34

Musical score for measures 34-37. Treble clef has notes with a '3' marking. Bass clef has notes with a '3' marking.

38

Musical score for measures 38-41. Treble clef has notes with a '3' marking. Bass clef has notes with a '3' marking.



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

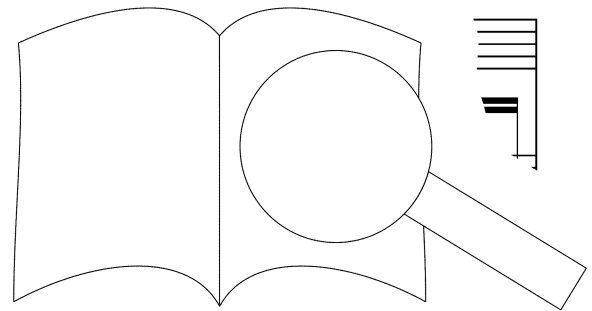
42

46

50

54

57



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

60

[a tempo]
R Trompette

Musical score for measures 60-61. The score is for a right trumpet (R Trompette) and piano accompaniment. Measure 60 starts with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. Measure 61 continues the piano accompaniment with a melodic line in the treble clef.

62

Musical score for measures 62-64. Measure 62 continues the piano accompaniment. Measure 63 features a melodic line in the treble clef with an asterisk (*) above it. Measure 64 continues the piano accompaniment.

65

Musical score for measures 65-67. Measure 65 continues the piano accompaniment. Measure 66 features a melodic line in the treble clef. Measure 67 ends with a piano (*pp*) dynamic marking.

68

Musical score for measures 68-70. Measure 68 continues the piano accompaniment. Measure 69 features a melodic line in the treble clef. Measure 70 continues the piano accompaniment.

71

Musical score for measures 71-72. Measure 71 continues the piano accompaniment. Measure 72 continues the piano accompaniment. To the right of the score is a large, stylized graphic of an open book.

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

rit. a tempo

74

Musical score for measures 74-76. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clefs. The tempo marking 'a tempo' is indicated above the first staff.

77

Musical score for measures 77-79. The system consists of three staves. Measure 77 includes a fermata over a note in the treble clef, with a 'G' marking above it. Measure 79 includes a fermata over a note in the treble clef, with an 'R' marking above it. The music continues with melodic and rhythmic patterns across the staves.

80

Musical score for measures 80-82. The system consists of three staves. Measure 80 includes a fermata over a note in the treble clef, with a 'G' marking above it. Measure 82 includes a fermata over a note in the treble clef, with an 'R' marking above it. The music continues with melodic and rhythmic patterns across the staves.

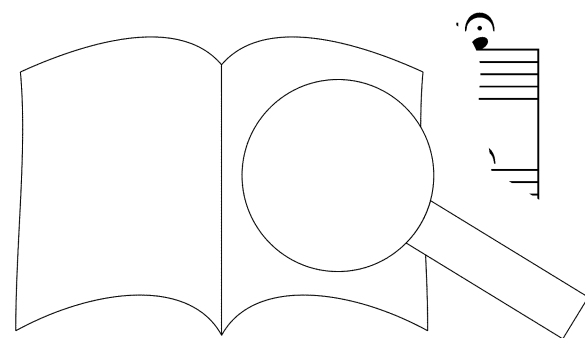
83

Musical score for measures 83-87. The system consists of three staves. Measure 83 includes a fermata over a note in the treble clef, with an 'R' marking above it. Measure 87 includes a fermata over a note in the treble clef, with an 'R' marking above it. The music continues with melodic and rhythmic patterns across the staves.

Péd. 8' solo

88

Musical score for measures 88-92. The system consists of three staves. Measure 88 includes a fermata over a note in the treble clef, with a 'dim.' marking below it. The music continues with melodic and rhythmic patterns across the staves.



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

94

Più lento

R [Gambe,] Voix céleste

R { *mf*

G

100

riten.

[*a tempo*]

6

106

6

PROBE-PARTITUR

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

Grand-Orgue: }
Positif: [Fonds,] Anches 16', 8', 4'
Récit:
Pédale: [Fonds,] Anches 32', 16', 8'

V. Finale

Vivace (♩ = 92)

Musical score for measures 1-5. The score is written for Grand-Orgue, Positif, Récit, and Pédale. It features a treble and bass clef for the piano part and a single staff for the organ part. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The organ part is marked with [GPR] and *fff*. The piano part is marked with [Péd. GPR].

Musical score for measures 6-10. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef for the piano part and a single staff for the organ part. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The organ part is marked with [GPR] and *fff*. The piano part is marked with [Péd. GPR].

Musical score for measures 11-15. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef for the piano part and a single staff for the organ part. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The organ part is marked with [GPR] and *fff*. The piano part is marked with [Péd. GPR].

Musical score for measures 16-20. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef for the piano part and a single staff for the organ part. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The organ part is marked with [GPR] and *fff*. The piano part is marked with [Péd. GPR].

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

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 21 features a complex chordal texture in the right hand with a melodic line. The left hand provides a steady bass line. Measure 22 continues the texture with some melodic movement in the right hand. Measure 23 shows a continuation of the bass line and right-hand accompaniment. Measure 24 concludes the system with a final chord and a melodic flourish in the right hand.

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of three staves. Measure 25 features a long, sweeping melodic line in the right hand that spans across the measure. The left hand has a simple bass line. Measure 26 continues the melodic line in the right hand. Measure 27 concludes the system with a final chord and a melodic flourish in the right hand.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of three staves. Measure 28 features a long, sweeping melodic line in the right hand. The left hand has a simple bass line. Measure 29 continues the melodic line in the right hand. Measure 30 concludes the system with a final chord and a melodic flourish in the right hand.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of three staves. Measure 31 features a complex chordal texture in the right hand with a melodic line. The left hand provides a steady bass line. Measure 32 continues the texture with some melodic movement in the right hand. Measure 33 concludes the system with a final chord and a melodic flourish in the right hand.

PROBEPARTITUR

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

34

37

40

44

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

48

PR

53

R

58

R

PR

62

PROBE PART FÜR

66

70

75

80

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

85

Musical score for measures 85-88. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 85 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 86-88 continue the melodic and harmonic development.

89

Musical score for measures 89-92. The system consists of three staves. Measure 89 shows a change in the right-hand melody. Measures 90-92 continue the piece with various chordal textures and melodic fragments.

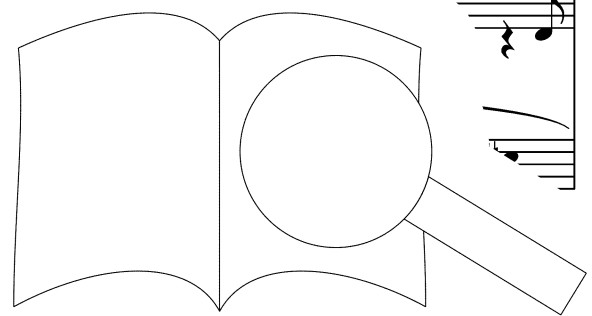
93

Musical score for measures 93-96. The system consists of three staves. Measure 93 features a complex chordal structure. Measures 94-96 show a continuation of the melodic and harmonic themes.

97

Musical score for measures 97-100. The system consists of three staves. Measure 97 features a melodic line in the right hand. Measures 98-100 continue the piece. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid on the score.

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



102

Musical score for measures 102-105. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with rests. A large slur covers the first two measures of the bass line.

106

Musical score for measures 106-109. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Dynamics markings *p* and *pp* are present. A large slur covers the first two measures of the bass line.

110

Musical score for measures 110-113. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef. A large slur covers the first two measures of the bass line.

114

Musical score for measures 114-117. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef. A *cresc.* marking is present. A large slur covers the first two measures of the bass line.

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

119

Musical score for measures 119-121. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 119 features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass clef with quarter notes. Measure 120 shows a continuation of the melodic line with some grace notes and a bass line with a long note. Measure 121 continues the melodic development with a final note in the treble clef.

122

Musical score for measures 122-125. The system consists of three staves. Measure 122 has a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 123 continues the melodic line with a grace note. Measure 124 features a more complex melodic line with grace notes and a bass line with a long note. Measure 125 concludes the system with a melodic line in the treble clef and a bass line.

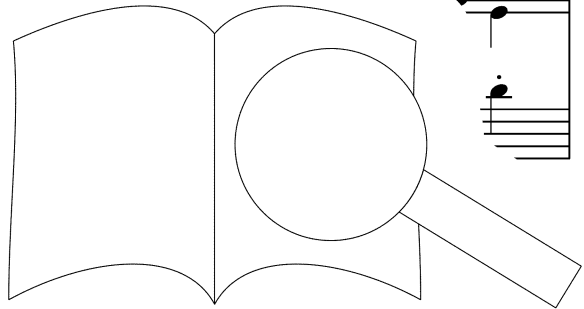
126

Musical score for measures 126-129. The system consists of three staves. Measure 126 has a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 127 continues the melodic line with a grace note. Measure 128 features a melodic line with a grace note and a bass line with a long note. Measure 129 concludes the system with a melodic line in the treble clef and a bass line.

130

Musical score for measures 130-133. The system consists of three staves. Measure 130 has a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 131 continues the melodic line with a grace note. Measure 132 features a melodic line with a grace note and a bass line with a long note. Measure 133 concludes the system with a melodic line in the treble clef and a bass line.

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



134

138

143

148

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

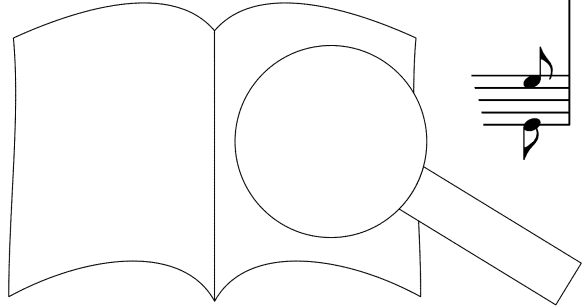
154

160

166

172

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



177

GPR

PR

183

GPR

188

GPR

193

GPR

PROBEPARTITUR

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

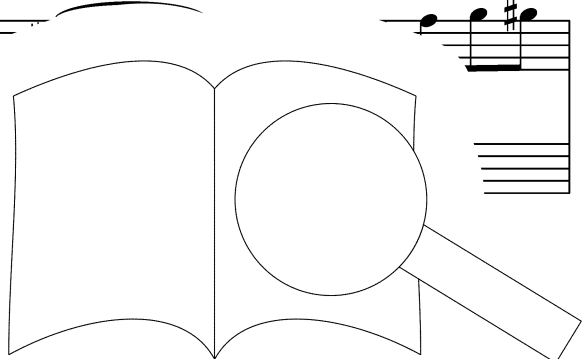
197

200

203

206

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



210

214

217

222

226

sf *sf* *sf* *sf* *rit.* *più mosso*

231

sempre staccato

236

240

sf

244

rit. *Adagio*

PROBENPARTITUR
 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. Die Symphonien V und VI wurden erstmals 1879 bei Mahos Nachfolger J. Hamelle in Paris unter der Opusnummer 42 veröffentlicht, als erster Teil einer wiederum vier Werke umfassenden Serie. 1887 wurden die Symphonien V und VI bei J. Hamelle erneut aufgelegt, gemeinsam mit den Erstdrucken der Symphonien VII und VIII sowie einem 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 *Symphonie VI* nach den Editionen von 1879 und 1887 noch mehrere Folgeauflagen, und zwar jeweils als Teil folgender Gesamtausgaben aller acht Symphonien:¹

- Auflage 1888–1892; mit kleinen Revisionen.
- Auflage 1902–1911; neue, revidierte Edition.
- Auflage 1920; neue, revidierte Edition.
- Auflage 1928–1929; neue, revidierte Edition.

Für die vorliegende Edition der *Symphonie VI* op. 42,2 wurden folgende Drucke herangezogen:

- A** Letzte zu Lebzeiten Widors veröffentlichte Ausgabe, J. Hamelle, Paris 1929, Plattenummer *J. 1460 H*.

Diese Ausgabe der *Symphonie VI* ist Teil der 1928–1929 erschienenen revidierten Gesamtausgabe der Symphonien op. 13 und op. 42, 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. | U.S.A. Copyright 1901 by J. Hamelle. et 1929. [...]”² *Symphonie VI* gedruckt auf 44 Notenseiten, paginiert 2–45. Auf der ersten Notenseite oben mittig Überschrift „SYMPHONIE VI.“, rechts über den Noten „Ch. M. Widor, Op. 42.“, auf der ersten Akkolade des 1. Satzes Angabe „Manuale (für die oberen beiden Systemen)“ und „Pedale.“ (zum unteren System). Benutztes Exemplar: Cambridge, MA, USA, Loeb Music Center, Harvard University, Signatur: 867.1.455.

- B** Druckexemplar der *Symphonie VI* mit Widors Korrekturen, Paris 1887, Signatur: in VM

Es handelt sich um ein Exemplar der 1887 erschienenen Gesamtausgabe der Symphonien op. 13 und op. 42, 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. | U.S.A. Copyright 1901 by J. Hamelle. et 1929. [...]”² *Symphonie VI* gedruckt auf 44 Notenseiten, paginiert 2–45. Auf der ersten Notenseite oben mittig Überschrift „SYMPHONIE VI.“, rechts über den Noten „Ch. M. Widor, Op. 42.“, auf der ersten Akkolade des 1. Satzes Angabe „Manuale (für die oberen beiden Systemen)“ und „Pedale.“ (zum unteren System). Benutztes Exemplar: Cambridge, MA, USA, Loeb Music Center, Harvard University, Signatur: 867.1.455.

- C** Druckexemplar der *Symphonie VI* [1911], Plattennummer *J. 1460 H*. Diese Ausgabe der *Symphonie VI* ist Teil der 1902–1911 erschienenen revidierten Gesamtausgabe der Symphonien op. 13 und op. 42, 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. | U.S.A. Copyright 1901 by J. Hamelle. et 1929. [...]”² *Symphonie VI* gedruckt auf 44 Notenseiten, paginiert 2–45. Auf der ersten Notenseite oben mittig Überschrift „SYMPHONIE VI.“, rechts über den Noten „Ch. M. Widor, Op. 42.“, auf der ersten Akkolade des 1. Satzes Angabe „Manuale (für die oberen beiden Systemen)“ und „Pedale.“ (zum unteren System). Benutztes Exemplar: Cambridge, MA, USA, Loeb Music Center, Harvard University, Signatur: 867.1.455.

par l’auteur (1900–1901) | Soar above | Symphonies | Op. 13 et 42. | pour ORGUE par | Charles Marie Widor | Organiste du Grand Orgue de St Sulpice à Paris. | U.S.A. Copyright 1901 by J. Hamelle. [...]”³. Überschrift und Paginierung wie Quelle A. Benutztes Exemplar: Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, NY, Signatur: M9.W641.

- D1** Druckexemplar der *Symphonie VI* (Sätze I–IV) aus dem Besitz von Albert Schweitzer, Günsbach, Frankreich, Maison Schweitzer, Signatur: MO 159

Es handelt sich um ein Exemplar der Edition 1888–1892 mit Eintragungen Schweitzers zu Finger- und Fußsätzen, Registrierungen und Kürzungsmöglichkeiten.

- D2** Druckexemplar der *Symphonie VI* (Satz IV) aus dem Besitz von Albert Schweitzer, Günsbach, Maison Schweitzer, Signatur: MO 162

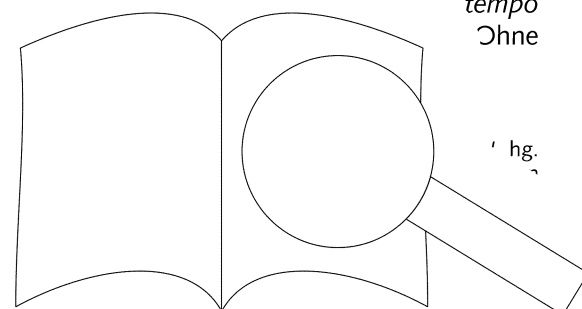
Um welche Edition es sich handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Auch in diesem Exemplar gibt es Eintragungen Schweitzers zu Finger- und Fußsätzen, Registrierungen sowie Emendationen.

- E** Widmungsexemplar der *Symphonie VI* in dem Besitz von Paul Vidal, Chantenay-le-Vieux, Frankreich, Carus-Verlag, Signatur: V 110-3

Um welche Edition es sich handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen; vermerkt ist die Auflage von 1887. Auf dem Titel steht der Titel: „à son ami Paul Vidal, Chantenay-le-Vieux, le 10 mars 1887“ (in dem Besitz von Paul Vidal, Chantenay-le-Vieux, Frankreich, Carus-Verlag überging). Es enthält Eintragungen, welche die Veränderungen Widors in den Folgeauflagen entsprechen. Änderungen wurden mit Abschriften überklebt. Zudem sind die Finger- und Fußsätzen sowie Registrierungen mit Abschriften überklebt. Zudem ist die Registrierungshinweise, die über diejenigen, welche die Veränderungen Widors in den Folgeauflagen entsprechen, und einen Einblick in die zeitgenössische Edition vermittelt.

Die vorliegende Edition folgt der letzten zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichten Ausgabe (A) als Hauptquelle. Sie gibt deren Notentext gemäß der heutigen notations-technischen Gepflogenheiten wieder, etwa hinsichtlich der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien oder der Platzierung von Bögen und Beschriften. Schreibweisen wurden standardisiert, wie z. B. bei den Registrieranweisungen, wo die Schlusspunkte weggelassen und einheitlich bei Fußangaben das Apostrophzeichen gesetzt wurde. Die Angaben *rit.* und *a tempo* wurden gesetzt und in der Schreibweise *rit.* und *a tempo* ohne *rit.* oder *tempo* ohne *tempo* gesetzt.

¹ Vgl. Charles Widor v. John R. Norton zu den Quellen der *Symphonie VI*.
² Titel zitiert in der Bibliographie der *Symphonie I* (wie Anhang 1).
³ Zur Datierung vgl. die Bibliographie der *Symphonie I*.



Nachweis wurden vereinzelt Triolen- bzw. Sextolenziffern sowie Notenhäse zur Verdeutlichung der Stimmführung ergänzt.

Bei der Bezeichnung der Manuale folgt die vorliegende Ausgabe der von Widor verwendeten Nomenklatur („G“ für Grand-Organ, „P“ für Positif, „R“ für Récit, „Péd.“ für Pédale), einschließlich der Kombination von Buchstaben als Hinweis auf die Koppelung von Manualen (z. B. „GPR“ oder „PR“; s. dazu das Glossar auf S. 60). Widor verfährt dabei öfter so, dass er die zu ziehenden Koppeln nur beim ersten Mal mit der entsprechenden vollen Buchstabenkombination angibt, danach aber nur noch einen einfachen Buchstaben setzt (z. B. Satz I, T. 56: „GPR“; T. 69, 71, 73, 75 etc.: jeweils „G“). In der vorliegenden Ausgabe wird überall dort, wo eine fortgesetzte Verwendung der Manual- bzw. Pedalkoppeln nahe liegt, das entsprechende vollständige Kürzel ohne weiteren Nachweis eingefügt. Ungewissheiten bzw. Stellen, an denen das Ziehen bzw. Abstoßen der Koppeln unmittelbare Auswirkungen auf die Interpretation hat, sind im Notentext mit Sternchen (*) markiert und werden in Teil III des Kritischen Berichtes erörtert. Manche Registrierungen waren in der zeitgenössischen Aufführungspraxis selbstverständlich und brauchten dementsprechend in den Quellen nicht eigens erwähnt zu werden, wie z. B. die Verwendung der Fonds im Récit, Satz I, T. 56 ff. Solche in A nicht vorhandenen Registrierhinweise wurden in der vorliegenden Ausgabe in eckigen Klammern ergänzt.

Im Wesentlichen unverändert aus der Quelle übernommen wurde die Balkung, da ein Zusammenhang mit bestimmten Artikulations- bzw. Phrasierungsabsichten – zumindest in einer Großzahl von Fällen – durchaus gegeben sein könnte. Aus diesem Grund wurde bewusst auf durchgängige Vereinheitlichungen oder metrisch bedingte Gliederungen verzichtet.

Mit einbezogen in die Edition wurde Widors Korrektorexemplar (B). Seine darin enthaltenen Eintragungen sind verschiedenen Zeiten zuzuordnen: Einige von ihnen wurden in die Auflage von 1929 (A) übernommen und sind somit in die Zeit vor der Erscheinung zu datieren. Eine Reihe weiterer Korrekturen dagegen haben in A keinen Niederschlag gefunden. Hier ist anzugehen, dass Widor sie erst nach der Veröffentlichung von A anbrachte und dass sie vom Komponisten als angesehen wurden. Dafür sprechen folgende Gründe: Die fraglichen Korrekturen betreffen eindeutige Fehler (falsche Noten, falsche Notenwerte); für diese Korrekturen sagen, dass sie von Widor erst nach der Veröffentlichung von A vorgenommen wurden und als definitiv anzusehen sind. In den Eintragungen handelt es sich nicht um Korrekturen im engeren Sinn, sondern z. B. um Ergänzungen von Bogenstrichungen oder Manuskriptänderungen. Die Korrekturen zu betrachten sind mit hoher Wahrscheinlichkeit definitive Korrekturen zu betrachten, die aus dem Jahr 1934 übereinstimmend in den Werken durchgesehen und übernommen, im Sinne eines letzten Willens. Demnach sind die in B in den vorliegenden Notentext eingezeichneten Übernahmen sind aber in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Die in den Registrieranweisungen vereinzelt Fehler sind, zu deren Klärung der Befund in den Quellen von A hinzuzuziehen war. Ein entsprechendes ist deutlich zu sehen, dass die betreffenden fehler-

haften Lesarten in A im Zuge der Revisionsarbeiten entstanden waren. Das gilt z. B. für manche Registrieranweisungen in A, die noch aus den Vorgängerauflagen stammen, im Kontext der für A vorgenommenen Änderungen jedoch obsolet geworden sind. In Bezug auf die hier in Frage stehenden Lesarten weisen alle Vorgängerauflagen von A einen einheitlichen Befund auf.⁵ Zur Dokumentation und als Repräsentant der betreffenden Lesarten in den Auflagen bis 1920 wurde in der vorliegenden Edition Quelle C herangezogen. Die entsprechenden Korrekturen wurden im Notentext nicht gekennzeichnet, jedoch in den Einzelanmerkungen in Teil III nachgewiesen. Darüber hinaus werden dort einige ausgewählte Lesarten der Vorgängerauflagen genannt, die sich in A zwar nicht mehr finden, jedoch als interessante, mitteilenswerte Befunde angesehen werden können.

Die Quellen D1, D2 und E wurden nicht zur Emendation des Notentextes herangezogen. Sie geben aber Auskunft über den Umgang Widors mit seinen eigenen Werken (Interpretationsrichtlinien (D1 und D2) bzw. dienen zur Klärung fraglicher Registrierungen (E). Entsprechende Ausführungen sind in den Einzelanmerkungen in Teil III.

In der vorliegenden Ausgabe vorgenommenen Staccatopunkten und Akzenten im Notentext nicht grafisch abgegrenzt, um nicht übermäßig zu belasten. Sie sind im Kritischen Berichtes nachgewiesen. Die durch Strichelung, Dynamikänderungen, durch kleinere Tempopengaben durch eckige Klammern erscheinen frei eingezeichneten runden Klammern eingefügt. Die in der Ausgabe eingefügten Hinweise dienen sollen, seit der geltenden Registrierung (bisherigen Voreinstellungen) oder der geltenden Registrierung.

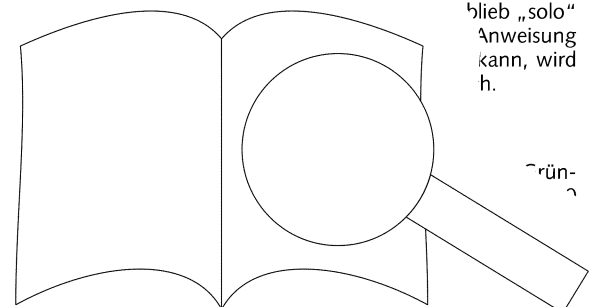
Die Reihenfolge Takt, System (I = oberes, II = mittleres, III = unteres System) im Takt (Noten [einschließlich Vorschlagsnoten] und Pausen), NA = vorliegende Neuausgabe. Die Anmerkungen beziehen sich, wo nichts anderes steht, auf Quelle A. Wenn die (von der NA abweichende) Lesart in A ohne weitere Erläuterung geteilt wird, bedeutet dies, dass in NA hier ohne Bezugnahme auf eine der Quellen ergänzt bzw. geändert wurde. Neben dem Quellenbefund sind auch Alternativen zur Ausführung angegeben. Diese sind mit * im Notentext markiert.

I. Allegro

- 1+2 II Keine Akzente.
- 13 II 1 Irrtümlich vor d⁷ statt vor e⁷.
- 58 ff., 62 f. Jeweils ohne Bögen; NA folgt der Ergänzung in B.
- 80 III Registrieranweisung „Ped. (Fonds) solo“. In C (sowie in allen Ausgaben bis 1920) ist das Thema in II, T. 80, 1–83, 1, nicht durchgezogen. Diese ältere Lesart ist die Revisio 1928 die blieb „solo“ Anweisung kann, wird h.

83

⁴ Vgl. zu den, was eingetragene
⁵ Das ergab von Joh. S. xi–xiv



83	III 1–2	Punktierte Halbe <i>d</i> statt Pausen; Note offenbar versehentlich stehen geblieben bei der Revision 1928 (s. Anmerkung zu T. 80).
108, 109	I	In C (und allen Ausgaben bis 1920) in T. 108,1–2 und T. 109, 3–4 jeweils Bindebogen von <i>es</i> ² zu <i>es</i> ² um die <i>Notes communes</i> zu verdeutlichen.
109	I 1	Viertelnote <i>es</i> ² / <i>c</i> ³ statt Achtelnote + -pause, NA folgt B .
109	I 3	Manualangabe PR nur in B ; A bleibt auf GPR.
113	I 2	Manualangabe R nur in B ; A bleibt auf GPR.
117	I 1	Manualangabe PR nur in B ; A bleibt auf GPR.
121	I 1	Manualangabe G; von Widor in B wieder gestrichen. In C (und allen Ausgaben bis 1920) Beischrift „ <i>sempre cresc.</i> “
122	I 1	Manualangabe PR; nach Streichung „G“ in T. 121 überflüssig.
123	I 1	Manualangabe G[PR] nur in B .
124	II	Halbepause, Viertelpause, Achtelpause.
128	I 6	Irrtümlich <i>f</i> ¹ .
136	I 3	Bogen endet bei 136,2.
139–141	III	In allen Quellen ohne Tenutostriche im Pedal; die Artikulation der Pedalstimme bleibt offen.
151	III	Registrieranweisung in keiner Quelle mit Angaben zu Koppeln.
162	I 1	Untere Note <i>d</i> ¹ statt <i>dis</i> ¹ , NA folgt B .
163	I 2	In C (ebenso wie in allen Ausgaben bis 1920) mit Registrieranweisung „R Hautbois et flûtes 4 8“; diese Angabe wurde bei der Revision 1928 gestrichen.
167	I 4	Manualangabe P statt PR. Anweisung P auch in C (sowie in den anderen Ausgaben bis 1920); dort allerdings auch in 164 II 2 bereits P; in A geändert zu PR. Die Manualangabe P in T. 167 wurde in A wohl versehentlich nicht zu PR geändert.
171, 172	I 9	Auch in A kein Hinweis auf Alteration.
172	II 1	Die Ergänzung eines Haltebogens zu 173 II 1 ist denkbar.
172	II 7	Oberstimme <i>d</i> ¹ statt <i>dis</i> ¹ ; NA folgt der Korrektur in B .
173	I 2	Manualangabe PR. Diese Angabe auch in C (sowie in den anderen Ausgaben bis 1920), wo vorher allerdings P galt; in A versehentlich stehen geblieben (s. Anm. zu T. 167).
189	I 3	Viertelnote <i>d</i> ² / <i>h</i> ² statt Achtelnote + Achtelpause; NA folgt der Korrektur in B .
192	I 3	Viertelnote <i>b</i> ¹ / <i>g</i> ² statt Achtelnote + Achtelpause; NA folgt der Korrektur in B .
192	I+II	Registrieranweisung „(anches du Récit, <i>pp</i>)“. Die Angabe blieb bei der Revision 1928 wohl versehentlich stehen (vgl. Anm. zu T. 163).
193	I 3	Viertelnote <i>g</i> ¹ / <i>e</i> ² statt Achtelnote + Achtelpause, NA folgt der Korrektur in B .
199	II 2	In C (sowie allen Ausgaben bis 1920) ist die Stelle 198 II 2 bis 199 II 3 dem Pedal zugewiesen, und es findet sich ein Auflösungszeichen vor 199,2.
222	II+III 1, 3	Keine Akzente.
225	III 2	Beischrift „m. g.“ (main gauche).
226, 227	I	Ohne Bögen, NA folgt der Ergänzung in B .
228, 229	II	Jeweils kein Staccatopunkt 228,7 und 229,7.
245	II 1	irrtümlich vor <i>g</i> ¹ statt vor <i>f</i> ¹ .

II. Adagio

25	II 3	Sechzehntelpause statt Achtelpause
30	I 4	D1 mit Kürzungshinweis: „* coi...“ 4 ur
34	II 3	Hier könnte PR gemeint sein
38	I 4	Versehentlich Zweier
39	II 1	NA folgt der Korrektur
60	I+II	Bogen endet bei
65, 70	I+II	Hier könnte
71	III 4	Die Unterstimme weisen
74		Systeme I und II sowie der
77		den Note 74 I deuten darauf hin,
7		Intel <i>d</i> ¹ / <i>f</i> ¹ statt Achtel.
95		Unterstimme: kein Tenutostrich.

III. Intermezzo

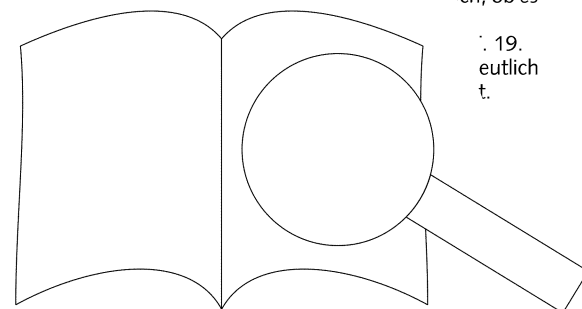
Anmerkung zum ganzen Satz: Im Notentext gibt es nirgends konkrete Angaben zur tatsächlichen Verwendung der Pedalkoppeln. Die anfängliche Registrieranweisung „*Pédale: Fonds 16', 8' accouplés aux Claviers*“ weist darauf hin, dass der Spieler die Verwendung der Pedalkoppeln der Stärke der Manualregistrierung anpassen soll.

8	I+II	<i>sf</i> in NA ergänzt nach Takt 50.
16	I 7	Ob die dynamische Angabe hier und an der Parallelstelle 188 durch das Abstoßen der „Anches Grand-Orgue“ oder durch Manualwechsel auf PR zu realisieren ist, bleibt offen und wird abhängig vom Instrument zu entscheiden sein. Die Quelle E bestätigt diese Ausführungspraxis.
16	I+II 7	In E Beischrift „G fonds“.
24	I+II 7	In E Beischrift „G Mixt.“
28	III 4	Kein Staccatopunkt.
29	III 1	Kein Staccatopunkt.
33–36,	I	NA folgt hier A und belässt Unterstimme auf 3 (T. 33/205)
205–208		bzw. 2 (T. 34–36/206–208) ohne Staccatopunkte.
38	II 2	In E Beischrift „P solo“.
40	II	Ausführung auf GPR möglich, aber nicht zwingend.
70	I 1+2	1: <i>d</i> ¹ / <i>g</i> ¹ statt <i>b</i> / <i>g</i> ¹ ; 2: <i>b</i> statt <i>d</i> ¹ ; NA folgt der Korrektur in B .
73, 245	II 2	Jeweils ohne \sharp vor <i>e</i> ¹ bzw. \sharp vor <i>cis</i> ¹ .
84	III 3	In E Beischrift „Tir[asse] GO“ (Pedalkor Orgue).
87	II 1	NA folgt A und ergänzt keinen Staccatopunkt.
87	III 1	Bogen endet bei 86,2.
87–97	I	Staccatokeile statt Staccatopunkte Parallelstelle T. 259–269 ha ⁺ zu der Version mit Staccatopunkten der Revision 1928/182 ^c den Keil zur Staccatopunkt der späten 1890er seine pädagogische Zeichen die
94	I 4	NA folgt A und ergänzt keinen Staccatopunkt.
157	I 1	NA folgt A und ergänzt jeweils keinen Staccatopunkt.
173	III 1	NA folgt A und ergänzt jeweils keinen Staccatopunkt.
180	I 1	NA folgt A und ergänzt jeweils keinen Staccatopunkt.
188	I 1	NA folgt A und ergänzt jeweils keinen Staccatopunkt.
197	I 1	NA folgt A und ergänzt jeweils keinen Staccatopunkt.
200	I 1	NA folgt A und ergänzt jeweils keinen Staccatopunkt.

Die Quelle **E** bestätigt diese Ausführungspraxis. In **E** Beischrift „G fonds“. In **E** Beischrift „G Mixt.“. Kein Staccatopunkt. Kein Staccatopunkt. NA folgt hier **A** und belässt Unterstimme auf 3 (T. 33/205) bzw. 2 (T. 34–36/206–208) ohne Staccatopunkte. In **E** Beischrift „P solo“. Ausführung auf GPR möglich, aber nicht zwingend. 1: *d*¹/*g*¹ statt *b*/*g*¹; 2: *b* statt *d*¹; NA folgt der Korrektur in **B**. Jeweils ohne \sharp vor *e*¹ bzw. \sharp vor *cis*¹. In **E** Beischrift „Tir[asse] GO“ (Pedalkor Orgue). NA folgt **A** und ergänzt keinen Staccatopunkt. Bogen endet bei 86,2. Staccatokeile statt Staccatopunkte Parallelstelle T. 259–269 ha⁺ zu der Version mit Staccatopunkten der Revision 1928/182^c den Keil zur Staccatopunkt der späten 1890er seine pädagogische Zeichen die

IV. Cantabile

4		Beischrift Albert Schweitzers in D1 : „Widor selbst liess diesen Takt aus!“
10	I 2	Bogen beginnt erst bei 11,1.
12	I 2	<i>pp</i> erst in 13,1; Emendation nach T. 67.
33	I 1	Unterstimme: Viertel <i>g</i> ¹ statt punktierte Viertel.
40	I 2	Unterstimme: NA ergänzt Viertelnote <i>f</i> ¹ nach T. 38.
54, 55	I 10	D2 : Manualangabe P.
55, 56	I 4	D2 : Manualangabe G.
63	II 2	as \sharp vor <i>e</i> ¹ bzw. \sharp vor <i>cis</i> ¹ .
74	I 3	Systeme I und II sowie der
85 f., 93		den Note 74 I deuten darauf hin, R zu spielen sind.
93	II 1	Intel <i>d</i> ¹ / <i>f</i> ¹ statt Achtel.



V. Finale

4	II 3	Kein Staccatopunkt.
5	II 2	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
5	II 6	Oberstimme: kein Staccatopunkt.
6+7	II	Keine Staccatopunkte.
11	I 2	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
16	I 3	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
25-32	II+III	Keine Tenutostriche.
34	III 1	Kein Staccatopunkt.
34-35	II	Keine Staccatopunkte, ergänzt nach T. 38+39.
36	II+III 2	Keine Tenutostriche.
38	I 9	Oberste Note ohne #.
39	II 10	Kein Staccatopunkt.
40	I 3	Kein Staccatopunkt.
40	II+III 2	Keine Tenutostriche.
44-48	I	Oberstimme: keine Artikulationszeichen.
46-47	I+II	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
48	I+II 1	Keine Staccatopunkte.
52	I 5+6	Unterstimme keine Staccatopunkte.
53	II 2-4	Keine Staccatopunkte.
57	II 5+6	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
59	I 5+6	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
60	I+II	Analog zu T.56 wäre eine Ausführung mit der rechten Hand auf PR und mit der linken Hand auf R denkbar. In E durch Beischriften so gekennzeichnet.
61	II 5+6	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
62	II 2-4	Keine Staccatopunkte.
65	II 1	Kein Staccatopunkt.
86-91	II	Unterstimme: keine Artikulationszeichen.
92	I 5	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
92	II 4	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
93	II	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
94	I 7	Ohne #.
97	I 2	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
98	I 1	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
108	II 1	Keine Staccatopunkte.
115	I 8	Kein Achtelbalken zu 116,1, stattdessen Achtelfähnchen.
118	II 1	Keine Staccatopunkte.
122	I 1	Kein Staccatopunkt.
122	I 4	Vorschlagsnote g^2 statt gis^2 ; NA folgt der Korrektur in B.
125	III 2	Kein Staccatopunkt.
126	I 1	Kein Staccatopunkt.
133	II 3	Kein Staccatopunkt.
134	II 1	Kein Staccatopunkt.
156	I 3	Oberstimme: his^1 statt h^1 ; NA folgt der Korrektur in B.
156	I 3	Unterstimme: Viertelpause, Ergänzung des d^1 nach T. 155 und 157 ff.
163	I 1	Oberstimme: Note c^3 ohne #.
185	II 6	g^1/h^1 statt fis^1/a^1 ; NA folgt der Korrektur in B.
186	I 2	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
187	I	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
189	I 4	Unterstimme: kein Staccatopunkt.
190	I 1	Keine Staccatopunkte.
192+193	I	Unterstimme: keine Staccatopunkte.
194	I 1	Keine Staccatopunkte.
219	I 2+3	Unterstimme: keine Akzente.
220	I 1	Unterstimme: kein Akzent.
220	I 2	Kein Akzent.
220-221	III	Doppelpedal E/e (220,3) - kein Bogen; NA folgt der Die in C (und allen Manualsystemen v. 222,1 entfielen in den Systemen die in A hier
221-222		
223	III 2	In der Cere".
230	I+II 1	Kein
231	III 1+3	
233	III	
234	III 4	
235-238	III	,4-238,1.
240		

Glossar / Glossary / Glossaire

Anches	Zungen (Aliquotregister und Mixturen normalerweise mit eingeschlossen) / reeds (usually including mutations and mixtures)
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister) / flue foundations (without undulating stops)
G	Grand-Orgue / Grand-Orgue
GPR	Récit und Positif an Grand-Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand-Orgue) / Récit and Positif coupled to Grand-Orgue (play on Grand-Orgue)
GR	Récit an Grand-Orgue g^1 (man spielt auf Grand Récit coupled to G (play on Grand-
P	Positif / Positif
Péd.	Péd.
Péd. GPR	Orgue, Positif for Grand-Orgue,
Péd	zu Récit ziehen / d^1 coupler for Récit
Péd.	die Manuale gekoppelt / d^1 coupled to the manuals
	Récit an Positif gekoppelt (man spielt auf dem Positif) / Récit coupled to the Positif (play on the Positif)
	Récit / Récit

