

Charles-Marie  
**WIDOR**

---

**Symphonie Romane**  
op. 73

herausgegeben von / edited by  
Georg Koch

Ausgewählte Orgelwerke · Selected Organ Works  
Urtext



---

Carus 18.180



## Inhalt

Vorwort	IV
Foreword	VIII
Avant-propos	XII
<i>Avant-propos</i> von Charles-Marie Widor zu seiner <i>Symphonie Romane</i>	XVII
<i>Symphonie Romane</i> op. 73	
I. Moderato	2
II. Choral	12
III. Cantilène	22
IV. Final	27
Kritischer Bericht	41
Glossar / Glossary / Glossaire	47

## Vorwort

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

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

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

### Zur Biographie Widors

Charles-Marie Jean Albert Widor wurde am 21. Februar 1844 in Lyon als Sohn von François-Charles Widor (1811–1899) und dessen Ehefrau Françoise-Elisabeth Peiron (1817–1883) geboren. Sein Vater war Titularorganist der Kirche Saint-François-de-Sales und darüber hinaus als Pianist, Komponist und Musiklehrer tätig; er genoss als Musiker ein beachtliches Ansehen. Widors Mutter Françoise-Elisabeth war die Großnichte von Joseph-Michel Montgolfier, einem der Erfinder des Heißluftballons,<sup>2</sup> 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 Zeit<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> 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?

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

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

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

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

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

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

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

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

### Die Orgelsymphonien Widors und ihr Bezug zur französischen symphonischen Orgel

Wie erwähnt, übernahm Widor 1870 das Organistenamt an der Kirche Saint-Sulpice in Paris. Mit der dortigen Cavallé-Coll-Organen stand ihm ein Instrument zur Verfügung, das sich als enorm inspirierend erweisen sollte. „Hätte ich die Verführung dieser Klangfarben, den mystischen Reiz dieser Klangwelle nicht empfunden, so hätte ich nie Orgelmusik geschrieben.“<sup>7</sup> Seine groß angelegten Orgelwerke nannte Widor selbstbewusst *Symphonies*. Eine erste Reihe von vier Orgelsymphonien erschien 1872 als op. 13 bei J. Maho. Widors Schüler Louis Vierne äußerte sich noch über 30 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung: „Es ist, seit J. S. Bach, das größte Monument, das zum Ruhm der Orgel errichtet wurde“.<sup>8</sup> 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“<sup>9</sup>. Den Abschluss des orgelsymphonischen Werkes von Widor bilden die 1895 bei Schott in Mainz erschienene *Symphonie Gothique* op. 70 und die 1900 bei Hamelle veröffentlichte *Symphonie Romane* op. 73.

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

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

Widor hat dem unruhig wirkenden Übermaß der Farbengebung Einhalt geboten. Abgesehen von der am Kopf jedes Satzes angegebenen Grundregistrierung der Fond- und Einführungsstimmen,

<sup>7</sup> „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.

<sup>8</sup> „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.

<sup>9</sup> „[...] le caractère, le style, les procédés de registration, les signes conventionnels“. Das *Avant-propos* ist jeweils in unseren Ausgaben der Symphonien II, IV, V und VI (Carus 18.176–18.179) wiedergegeben.

<sup>10</sup> „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.<sup>11</sup>

## 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“<sup>12</sup>. 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“).<sup>13</sup>

## Zur Symphonie Romane

Nach der 1887 erfolgten Drucklegung seiner Symphonien VII und VIII äußerte Widor mehrfach, dass er nun damit aufhören wolle, für die Orgel zu schreiben, um sich der Komposition von Orchester- und Bühnenwerken widmen zu können<sup>14</sup>. Schon 1896 jedoch veröffentlichte er mit der *Symphonie Gothique* op. 70 und 1900 mit der *Symphonie Romane* op. 73 zwei weitere große Orgelwerke. Im Gegensatz zu den zwischen 1872 und 1887 entstandenen ersten acht Symphonien sind diese zwei letzten Symphonien von gregorianischen Themen geprägt<sup>15</sup>. Darüber hinaus nehmen beide Werke ausdrücklich Bezug zu einer bestimmten Kirche und Orgel. So ist die *Symphonie Romane* – wie in der Überschrift „Ad Memoriam Sancti Saturnini Tolosensis“<sup>16</sup> angegeben – der romanischen Basilika St. Sernin in Toulouse (und ihrer Cavallé-Coll-Orgel von 1889) gewidmet.<sup>17</sup>


In der *Symphonie Gothique* verwendet Widor den Weihnachts-Introitus *Puer natus est*; allerdings bildet er nur die Grundlage für den dritten und vierten Satz. In der *Symphonie Romane* greift Widor auf das Ostergraduale **Haec Dies** zurück, und zwar als Grundlage des gesamten Werkes. Im dritten Satz jedoch steht nicht dieses Thema selbst im Vordergrund, sondern die Ostersequenz **Victimae paschali laudes**, die im *Liber usualis* auf das *Haec Dies* und das anschließende *Alleluia* folgt.<sup>18</sup>

In der *Symphonie Gothique* bot sich das *Puer natus est* „mit seinen sehr klaren Linien und seinem festgefügteten Aufbau“ geradezu „für eine polyphone Entwicklung“<sup>19</sup> an, sodass Widor den Choral hier in langen Notenwerten analog zu einem *cantus firmus* – in der Tradition der französischen Orgelmusik seit der klassischen Epoche – behandeln konnte. Demgegenüber stellte die angemessene Darstellung des Ostergraduale den Komponisten vor gänzlich andere Probleme: „Ganz anders ist das *Haec dies*, eine elegante Arabeske, die einen Text von nur wenigen Worten ausschmückt – mit etwa zehn Noten pro

Silbe –, eine Vokalise, schwer zu fassen wie der Gesang eines Vogels, eine Art Orgelpunkt, ersonnen für einen sich frei entfaltenden Virtuosen.“<sup>20</sup> So musste Widor hier einen anderen Weg beschreiten als in der *Symphonie Gothique*: Um das fließende Thema nicht „dem Absolutismus unseres metronomischen Taktes“ unterzuordnen, musste es freier behandelt werden; weniger um thematische Verarbeitung ging es hier als darum, das Thema „unaufhörlich zu wiederholen“, um es so „der Aufmerksamkeit des Zuhörers aufzunötigen“<sup>21</sup>.

Die Gesänge *Haec dies* und *Victimae paschali laudes* verwendete Widor in Gestalt ihrer damals in Paris gebräuchlichen Fassung. Als Vorlage für die Choralzitate benutzte er vermutlich das 1874 erschienene *Paroissien Romain noté en plain-chant*<sup>22</sup>:

**GRADUEL.**  **DU 2 TRANSF.**  
Haec di- es, quam fe-cit

**SEQUENCE.**  **DU 1 ET DU 2.**  
Vi-cti-mæ Pascha-li laudes Im-molent Chri-  
sti-a-ni. Agnus re-de-mit o-ves: Chri-stus in-nocens Patri

Die *Symphonie Romane* ist die einzige Symphonie Widors, zu der sich das Autograph erhalten hat. Es befindet sich in der Bibliothèque nationale de France in Paris und ist mit „20 juillet 99“ datiert. Anfang Januar 1900 spielte Widor das Werk in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin<sup>23</sup>; zu vermuten ist, dass es sich hierbei um die Uraufführung der vollständigen Symphonie handelte. Zu diesem Zeitpunkt war das Werk noch unveröffentlicht, lag jedoch nur kurze Zeit danach, spätestens im Februar 1900, im Druck bei J. Hamelle, Paris, vor.<sup>24</sup>

<sup>11</sup> J.F. Emil Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1929, S. 290.

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

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

<sup>14</sup> „Le maître nous a déclaré que désormais, il renonçait à écrire pour l'orgue. Il se consacra maintenant à l'orchestre et à la scène.“ In: Henry Eymieu, *Études et biographies musicales*, Paris (Librairie Fischbacher) 1892, S. 14.

<sup>15</sup> Das *Salve Regina* der *Symphonie II* (als weiterer Satz mit Bezug zum Gregorianischen Choral) kam erst später, mit der Revision 1901 in die Symphonie.

<sup>16</sup> Zum Gedächtnis des Heiligen Saturnin (Sernin) von Toulouse.

<sup>17</sup> Nach Sven Hiemke ist allerdings eine konkrete „Verbindung zwischen der *Symphonie Romane* und der Kirche Saint-Sernin [...] schwer nachweisbar. [...] So verweist das Epitheton ‚romanisch‘ offensichtlich weniger auf eine bestimmte Kirche als auf die Absicht Widors, seine neue Orgelsymphonie mit einer weiteren mittelalterlichen Epoche zu konnotieren.“ Sven Hiemke, *Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors*, Frankfurt am Main [et al.] 1994, S. 340.

<sup>18</sup> Vgl. Sven Hiemke, *Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors* (wie Anm. 17), S. 357.

<sup>19</sup> So Widors eigene Worte in seinem *Avant-propos* zur *Symphonie Romane* in der Edition J. Hamelle, Paris. Das *Avant-propos* ist unten auf S. XVII wiedergegeben.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> *Paroissien Romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir* [...], Paris (Adrien Le Clere et cie) [1874], S. 345 f. Für diesen Hinweis sei Prof. Dr. Christoph Hönerlage herzlich gedankt. Die folgenden Notenbeispiele sind dieser Publikation entnommen.

<sup>23</sup> Hinweis in *Le Menestrel*, No. 66 vom 14. Januar 1900, S. 14.

<sup>24</sup> Vgl. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie romane*, hg. v. John R. Near, Middleton, Wisconsin, 2. rev. Aufl., 2014, S. ix.

Im ersten Satz, **Moderato**, wird nach einer eröffnenden Arabeske das gregorianische Thema unter einem Liegeton erstmals zitiert. Es folgt ein erster Entwicklungsabschnitt, in dem die Gegenstimmen zum Thema, das im Pedal angedeutet wird, aus der Arabeske des Anfangs abgeleitet sind. Nach einem erneuten Choralzitat entwickelt sich aus dem Melisma des Wortes „dies“ ein zweites Thema über einem Ostinato im Pedal, bevor das Choralthema, nun über einem Orgelpunkt *Cis*, ein weiteres Mal erklingt. Wiederum vom Material der anfänglichen Arabeske ausgehend, steigern sich Bewegung und Dynamik zum Choralzitat im Doppelpedal. Ein groß angelegtes, von der Orchestermusik Richard Wagners inspiriertes Diminuendo leitet über zu dem „dies“-Melisma, wieder über dem Pedalostinato, sodass der Eindruck einer Reprise entsteht, zumal das Choralthema selbst nicht mehr erscheint. Der Satz klingt ruhig aus.

Den zweiten Satz, **Choral**, bezeichnet Emil Rupp als Widor's „am tiefsten in religiöse Mystik versunkene Orgelkomposition“<sup>25</sup>. Er beginnt mit einer vierstimmigen Harmonisierung des „Haec dies, quam fecit“. Darauf folgt ein freies, nicht choralgebundenes zweites Thema im Pedal, zunächst im Wechsel mit dem erneut im vierstimmigen Satz erklingenden Choral, dann von Akkorden begleitet. Aus diesem zweiten Thema wird im Folgenden ein Pedalostinato entwickelt, über dem, begleitet von gehaltenen Akkorden, das Melisma „fecit“ mit der Flöte 8' erklingt, worauf sich eine kurze, wiederum aus „fecit“ gewonnene Passage anschließt. Auf eine Überleitung folgt, nun begleitet von einer aus dem zweiten Thema abgeleiteten Flötenmelodie und Arpeggien der linken Hand, zunächst „Haec dies“ in Vergrößerung im Pedal und schließlich „quam fecit“ in der zweiten Pedalstimme. Ein harmonisch klangvoll gearbeiteter, an der Harmonik Richard Wagners orientierter Abschnitt<sup>26</sup> leitet über zu einer Wiederholung des Pedalostinatos, nun aber mit „Haec dies“ in der Oberstimme.

Der **Cantilène** genannte dritte Satz entspricht einer dreiteiligen Form mit Coda. Er beginnt mit einer Solo-Melodie der Clarinette, in der, wie auch in den Begleitstimmen, das „Haec dies“-Thema in kurzen Fragmenten aufleuchtet. Nach 10 Takten zitiert die Clarinette die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* bis zum Abschnitt „Agnus redemit oves“, der dann in einem kurzen, choralartigen Mittelteil verarbeitet wird. Es folgt die Reprise des ersten Teils, in der das Thema der Sequenz nunmehr in der Haupttonart a-Moll auftritt. Eine Coda, in der noch einmal das Sequenzthema erklingt, beschließt den Satz.

Der Schlusssatz, **Final**, präsentiert das gregorianische Thema zunächst in der Art einer Toccata in gleichen Notenwerten. „[...] in keinem anderen Satz der *Symphonie Romane* – in keinem anderen Orgelwerk Widor's – wird eine Chormelodie so frei, einfallsreich und dramatisch entwickelt.“<sup>27</sup> Das zweite Thema leitet sich, ähnlich wie schon im ersten Satz, aus dem „dies“-Melisma ab. Ein erster Höhepunkt ist nach der Verbindung beider Themen erreicht. Nach einem kurzen Moment der Ruhe greift Widor die Achtelbewegung des Anfangsthemas wieder auf und steigert sie bis zur vollen Klangfülle. Begleitet vom Anfangsthema, ist „Haec dies, quam fecit“ als *cantus firmus* im Pedal zu hören. Nach einer abermaligen kurzen Beruhigung wechselt das gregorianische Thema, von Sextolen begleitet, in die Oberstimme. Eine letzte Steigerung erfährt der Satz über einem Orgelpunkt, nach dem das gregorianische Thema im *Andante quasi adagio*, nun kontrapunktisch verarbeitet, in verschiedenen Stimmen auftritt. Beim Einsatz des Themas in C-Dur nach einer ausgehaltenen Terz in Marcato-Akkorden

ist schließlich der klangliche und emotionale Höhepunkt des Satzes erreicht, worauf der Klang über einem Orgelpunkt im Diminuendo versinkt. Mit der Wiederaufnahme der eröffnenden Arabeske aus dem ersten Satz und einem letzten Zitat des gregorianischen Themas und dem daraus gewonnenen zweiten Thema schließt die *Symphonie Romane*.

Schon beim ersten Hören des Finalsatzes – zu einem Zeitpunkt, als die *Symphonie* noch unveröffentlicht und auch das Autograph noch nicht fertiggestellt war – gelangte Albert Schweitzer zu der Einsicht, dass dieses Werk eine herausragende Stellung im Orgelschaffen Widor's einnimmt. So berichtet er: „[...] Und als er [Widor] an einem Maisonntag [1899]<sup>28</sup>, mit dem Technischen noch ringend, das Finale der Romanischen *Symphonie* zum erstenmal zu St. Sulpice spielte, da fühlte ich mit ihm, daß in diesem Werk die französische Orgelkunst in die heilige Kunst eingegangen, jenen Tod und jene Auferstehung erlebt hatte, die jede Orgelkunst, und in jedem Individuum, erleben muß, wenn sie Bleibendes schaffen will.“<sup>29</sup>

Als Hauptquellen der vorliegenden Edition dienten das Autograph und die letzte zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte Ausgabe, erschienen bei J. Hamelle, Paris nach 1930. Zudem wurden zur Klärung von Unklarheiten frühere Auflagen vergleichend hinzugezogen.

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

Mühlhausen, Juni 2022

Georg Koch

<sup>25</sup> J. F. Emil Rupp, *Charles Marie Widor und sein Werk*, Bremen 1912, S. 59.

<sup>26</sup> Tristan-Akkord in Takt 54, Taktzeit 3, 2. Hälfte.

<sup>27</sup> Lawrence Archbold, „Widor's *Symphonie Romane*“, in: Lawrence Archbold / William J. Peterson (Hgg.), *French Organ Music From the Revolution to Franck and Widor*, Rochester 1995, S. 264. [“To be sure, in no other movement of the *Symphonie romane* – in no other organ work by Widor – is a chant tune so freely, imaginatively, and dramatically developed.”]

<sup>28</sup> John R. Near datiert auf 1900, was aber weniger wahrscheinlich ist, da dies nach der Uraufführung in Berlin gewesen wäre. Vgl. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie romane* (wie Anm. 24), S. vii.

<sup>29</sup> Albert Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig 1906, Reprint Wiesbaden 1983, S. 45 f.

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

### Biographical notes

Charles-Marie Jean Albert Widor was born on 21 February 1844 in Lyon to François-Charles Widor (1811–1899) and his wife Françoise-Elisabeth Peiron (1817–1883). His father was *organiste titulaire* of the Saint-François-de-Sales church and was additionally active as a pianist, composer and music teacher; he was highly regarded as a musician. Widor's mother Françoise-Elisabeth was the great-niece of Joseph-Michel Montgolfier, one of the inventors of the hot-air balloon,<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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 [...]"<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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

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

<sup>2</sup> 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"?

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

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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.”<sup>7</sup> 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.”<sup>8</sup> 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”<sup>9</sup> 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.”<sup>10</sup> For Widor's further thoughts on this subject, please consult the relevant explanations in the 1887 *Avant-propos* which is printed below.

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

Widor put a stop to the restless excess of tonal color. Apart from the basic registration of both the background and introductory voices indicated at the beginning of each movement, he never introduces

<sup>7</sup> “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.

<sup>8</sup> “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.

<sup>9</sup> “[...] le caractère, le style, les procédées de registration, les signes conventionnels.” The *Avant-propos* is reproduced in our editions of *Symphonies II, IV, V and VI* respectively (Carus 18.176–18.179).

<sup>10</sup> “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.

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.<sup>11</sup>

### 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."<sup>12</sup> 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").<sup>13</sup>

### On *Symphonie Romane*

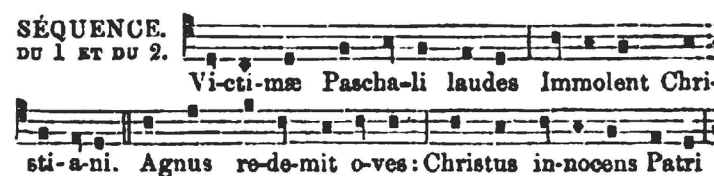
After the printing of his Symphonies nos. VII and VIII in 1887, Widor stated several times that he now wanted to stop writing for the organ in order to be able to devote himself to the composition of orchestral and stage works.<sup>14</sup> As early as 1896, however, he published the *Symphonie Gothique* op. 70 and, in 1900, the *Symphonie Romane* op. 73 – two more major organ works. In contrast to the first eight symphonies, which were written between 1872 and 1887, these last two symphonies are characterized by Gregorian themes.<sup>15</sup> In addition, both works make explicit reference to a specific church and organ. Thus, the *Symphonie Romane* – as indicated in the heading "Ad Memoriam Sancti Saturnini Tolosensis"<sup>16</sup> – is dedicated to the Romanesque basilica of St. Sernin in Toulouse (and its Cavallé-Coll organ dated 1889).<sup>17</sup>

In the *Symphonie Gothique* Widor uses the Christmas introit *Puer natus est*; however, it forms the basis merely for the third and fourth movements. In the *Symphonie Romane*, Widor draws on the Easter Gradual **Haec Dies** as the basis for the entire work. In the third movement, however, the focus is not on the theme itself, but on the Easter sequence **Victimae paschali laudes**, which follows the *Haec Dies* and the following *Alleluia* in the *Liber usualis*.<sup>18</sup>

In the *Symphonie Gothique*, the *Puer natus est* "with its very clear lines and sturdy structure" lent itself directly "to a polyphonic development,"<sup>19</sup> so that Widor could treat the chorale here in long note values, analogous to a *cantus firmus* in the tradition of French organ music since the classical era. In contrast, the appropriate rendering of the Easter gradual presented the composer with entirely different problems: "The *Haec dies* is quite another matter: it is an elegant arabesque adorning a text of only a few words – with around ten notes per syllable – a vocalise as difficult to grasp as the song of a bird, a kind of pedal point, conceived for a virtuoso free of restraints."<sup>20</sup> Widor

therefore had to take a different approach here than in the *Symphonie Gothique*: in order not to subordinate the flowing theme to "the absolutism of our metronomical measure," it had to be treated more freely; in this case, it was less a matter of thematic processing than of incessantly repeating the theme in order to "force it upon the listener's attention."<sup>21</sup>

Widor used the chants *Haec dies* and *Victimae paschali laudes* in form of the version in use in Paris at the time. As a source for the chorale quotations, he probably used the *Paroissien Romain noté en plain-chant*, which was published in 1874:<sup>22</sup>



The *Symphonie Romane* is the only Widor symphony for which the autograph has survived. It is found in the Bibliothèque nationale de France in Paris and is dated "20 juillet 99." In early January 1900 Widor played the work in the *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* in Berlin [Kaiser Wilhelm Memorial Church];<sup>23</sup> it can be assumed that this was the first performance of the complete symphonie. At this time, the work was still unpublished, but it was already available in print a short time later, at the latest in February 1900, from J. Hamelle, Paris.<sup>24</sup>

In the first movement, **Moderato**, after an opening arabesque, the Gregorian theme is first quoted under a held note. A first developmental section follows in which the counter-voices to the theme, sounded in the pedal, are derived from the ara-

<sup>11</sup> J. F. Emil Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln, 1929, p. 290.

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

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

<sup>14</sup> "Le maître nous a déclaré que désormais, il renonçait à écrire pour l'orgue. Il se consacra maintenant à l'orchestre et à la scène." In: Henry Eymieu, *Études et biographies musicales*, Paris (Librairie Fischbacher), 1892, p. 14.

<sup>15</sup> The *Salve Regina* of *Symphony II* (as another movement with reference to Gregorian chant) did not enter the symphony until the 1901 revision.

<sup>16</sup> In memory of Saint Saturnin (Sernin) of Toulouse.

<sup>17</sup> According to Sven Hiemke, however, a concrete "connection between the *Symphonie Romane* and the Saint-Sernin church [...] is difficult to prove. [...] Thus, the epithet 'Romane' obviously refers less to a specific church than to Widor's intention to connote his new organ symphony with another medieval era." Sven Hiemke, *Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors*, Frankfurt am Main [et al.], 1994, p. 340.

<sup>18</sup> Cf. Sven Hiemke, *Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors* (as in footnote 17), p. 357.

<sup>19</sup> These are Widor's own words in his *Avant-propos* to the *Symphonie Romane* in the Edition J. Hamelle, Paris. The *Avant-propos* is reproduced below on p. XVII.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> *Paroissien Romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir* [...], Paris (Adrien Le Clere et cie), [1874], pp. 345 f. Prof. Dr. Christoph Hönerlage is sincerely thanked for this reference. The following musical examples are taken from this publication.

<sup>23</sup> Note in *Le Ménestrel*, No. 66, 14 January 1900, p. 14.

<sup>24</sup> Cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie romane*, ed. V. John R. Near, Middleton, Wisconsin, 2nd rev. ed., 2014, p. ix.

besque of the opening. After another chorale quotation, a second theme develops from the melisma on the word “dies” over an ostinato in the pedal before the chorale theme, now over a *C-sharp* pedal point, is heard one more time. Once again setting out from the material of the initial arabesque, movement and dynamics increase, leading to a chorale quotation in the pedal in octave doubling. A large-scale diminuendo inspired by Richard Wagner’s orchestral music leads to the “dies” melisma, again over a pedal ostinato, which gives the impression of a recapitulation, especially since the chorale theme itself no longer appears. The movement ends tranquilly.

The second movement, **Choral**, is described by Emil Rupp as Widor’s “organ composition most profoundly immersed in religious mysticism.”<sup>25</sup> It opens with a four-part harmonization of “Haec dies, quam fecit.” This is followed by a free second theme, which is not derived from the chorale, in the pedal; this at first alternates with the chorale which is again heard in a four-part setting, and is then accompanied by chords. From this second theme, a pedal ostinato is developed, over which the melisma “fecit” is heard with the Flûte 8’, accompanied by sustained chords. This is followed by a short passage, again derived from “fecit.” After a transition, “Haec dies” is first heard in augmentation in the pedal and finally “quam fecit” in the second pedal voice, now accompanied by a flute melody derived from the second theme and arpeggios in the left hand. A harmonically sonorous section reminiscent of Richard Wagner’s harmonies<sup>26</sup> leads to a repetition of the pedal ostinato, but now with “Haec dies” in the upper voice.

The third movement, called **Cantilène**, is in three sections with a coda. It begins with a solo clarinet melody in which, as in the accompanying parts, the “Haec dies” theme appears in short fragments. After 10 measures, the clarinet quotes the Easter sequence *Victimae paschali laudes* up to the section “Agnus redemit oves,” which is then worked into a short, chorale-like middle section. This is followed by the recapitulation of the first part, in which the theme of the sequence now appears in the principal key of A minor. A coda, in which the sequence theme is heard once again, concludes the movement.

The final movement, **Final**, initially presents the Gregorian theme in the manner of a toccata in equal note values. “[...] in no other movement of the *Symphonie romane* – in no other organ work by Widor – is a chant tune so freely, imaginatively, and dramatically developed.”<sup>27</sup> The second theme derives from the “dies” melisma, much as it did in the first movement. A first climax is reached after the two themes are joined. After a brief moment of tranquility, Widor resumes the eighth-note motion of the opening theme and increases it to full sonority. Accompanied by the opening theme, “Haec dies, quam fecit” is heard as *cantus firmus* in the pedal. After another brief quietening, the Gregorian theme, accompanied by sextuplets, moves to the upper voice. The movement reaches a final climax above a pedal point, after which the Gregorian theme in *Andante quasi adagio*, now contrapuntally worked, appears in various voices. Finally, the tonal and emotional climax of the movement is reached with the use of the theme in C major in marcato chords after a sustained third interval, whereupon the sonority fades into diminuendo over a pedal point. The *Symphonie Romane* concludes with the resumption of the opening arabesque from the first movement and a final quotation of the Gregorian theme, as well as the second theme derived from it.

Already at the first hearing of the final movement – at a time when the symphony was still unpublished and the autograph had not yet been completed – Albert Schweitzer came to the conclusion that this work occupies an outstanding position in Widor’s organ oeuvre. He reports: “[...] And when he [Widor] played the finale of the Romanesque Symphony for the first time at St. Sulpice on a Sunday in May [1899],<sup>28</sup> still struggling with technical issues, I felt with him that in this work the art of French organ [music] had entered into the sacred art, had experienced that death and resurrection which every organ art must experience, and in every individual, if it wants to create something permanent.”<sup>29</sup>

The principal sources for the present edition were the autograph and the last edition published during the composer’s lifetime, published by J. Hamelle, Paris, after 1930. In addition, earlier editions were consulted in order to clarify ambiguities.

Thanks go to the St. Louis Public Library, St. Louis, Missouri, USA, to the Bibliothèque nationale de France, Paris, and to the Maison Schweitzer, Gunsbach, France, for providing sources. For expert information, I thank my venerable teacher Hans Musch, as well as Gerhard Gnann, Christophe Mantoux, and Daniel Roth. Finally, thanks go to Sebastian Hammelsbeck for important suggestions in the publishing supervision of the edition and to Ulrike Denzel for her valuable help with the proof-reading work.

Mühlhausen, June 2022

Georg Koch

Translation: Gudrun and David Kosviner

<sup>25</sup> J. F. Emil Rupp, *Charles Marie Widor und sein Werk*, Bremen, 1912, p. 59.

<sup>26</sup> Tristan chord in measure 54, beat 3, 2nd half.

<sup>27</sup> Lawrence Archbold, “Widor’s *Symphonie Romane*,” in: Lawrence Archbold / William J. Peterson (eds.), *French Organ Music From the Revolution to Franck and Widor*, Rochester, 1995, p. 264.

<sup>28</sup> John R. Near gives the date as 1900, but this is less likely, since this would have been after the premiere in Berlin. Cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie romane* (as in footnote 24), p. vii.

<sup>29</sup> Albert Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig, 1906, reprint Wiesbaden, 1983, pp. 45 f.

## Avant-propos

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

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

Foncièrement, ce florilège des œuvres pour orgue de Widor s'appuie sur la dernière édition respectueuse parue du vivant du compositeur comme source déterminante.<sup>1</sup> 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 montgolfière<sup>2</sup>, et la nièce de l'ingénieur et inventeur Marc Séguin. Widor apprit l'orgue tout d'abord avec son père. Dès sa scolarité au Collège des Jésuites à Lyon, Charles-Marie âgé de onze ans devint en 1855 organiste de la chapelle du Collège, suppléant régulièrement son père à l'église Saint-François-de-Sales. Sur l'intercession du facteur d'orgue Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899), un ami de la famille Widor, Charles-Marie Widor se rendit pour quelques temps<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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

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

En 1890, Widor succéda à César Franck (1822–1890), décédé le 8 novembre, à la fonction de professeur d'orgue au Conservatoire de Paris. Il remania totalement les cours d'orgue sur le modèle de Lemmens « dans l'intention de renouveler le jeu d'orgue en général et de faire revivre la tradition authentique de l'interprétation des œuvres de Bach en particulier. Elle m'a été transmise par mon professeur Lemmens [...] »<sup>5</sup>. 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<sup>er</sup> octobre 1896, Widor reprit la direction de la classe de composition de Théodore Dubois nommé directeur (1837–1924)<sup>6</sup>. 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> siècle

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

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

<sup>2</sup> 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 ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comme déjà dit, Widor revêtit en 1870 la fonction d'organiste à l'église Saint-Sulpice de Paris. Avec l'orgue Cavallé-Coll qui s'y trouvait, il disposait d'un instrument qui devait se révéler être une immense source d'inspiration. « Si je n'avais pas éprouvé la séduction de ces timbres, le charme mystique de cette onde sonore, je n'aurais pas écrit de musique d'orgue. »<sup>7</sup> 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 ».<sup>8</sup> 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 œuvres<sup>9</sup>. 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. »<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> L'*Avant-propos* est reproduit respectivement dans nos éditions des Symphonies II, IV, V et VI (Carus 18.176–18.179).

<sup>10</sup> Widor, *Avant-propos* de 1878.

<sup>11</sup> J.F. Emil 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 »<sup>12</sup>. Ajoutons le toucher et le relâchement précis des touches en veillant soigneusement aux valeurs de notes et aux silences, les notes staccato étant jouées en demi-valeurs de notes, l'évitement de tout mouvement inutile dans le jeu et une agogique retenue au service de l'œuvre et de son agencement formel. Hans Klotz écrit à propos de son enseignement chez Widor :

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

## À propos de la Symphonie Romane

Après la mise sous presse en 1887 de ses *Symphonies VII et VIII*, Widor déclara à plusieurs reprises qu'il voulait désormais cesser d'écrire pour l'orgue afin de se consacrer à la composition d'ouvrages orchestraux et scéniques<sup>14</sup>. Mais il devait encore publier deux grandes compositions pour l'orgue, la *Symphonie Gothique* op. 70 en 1896, et la *Symphonie Romane* op. 73 en 1900. Contrairement aux huit premières symphonies composées entre 1872 et 1887, ces deux dernières symphonies sont caractérisées par des thèmes grégoriens<sup>15</sup>. De plus, les deux ouvrages se réfèrent explicitement à une église et à des orgues précises. La *Symphonie Romane* – comme indiqué dans le titre « Ad Memoriam Sancti Saturnini Tolosensis »<sup>16</sup> – est dédiée à la basilique romane Saint-Sernin de Toulouse (et à ses orgues Cavallé-Coll de 1889).<sup>17</sup>

Dans la *Symphonie Gothique*, Widor utilise l'introït de Noël *Puer natus est* ; il ne constitue toutefois que la base des troisième et quatrième mouvements. Dans la *Symphonie Romane*, Widor reprend le graduel de Pâques **Haec Dies**, et ce pour étayer toute la composition. Dans le troisième mouvement cependant, ce n'est pas ce thème qui domine mais la séquence pascale **Victimae paschali laudes** qui enchaîne sur le *Haec Dies* et l'*Alleluia* suivant dans le *Liber usualis*.<sup>18</sup>

Dans la *Symphonie Gothique*, le *Puer natus est* convient parfaitement à un « développement polyphonique » avec ses « lignes très pures » et sa « solide construction »<sup>19</sup>, si bien que Widor peut traiter le choral sur de longues valeurs de notes, comme pour un *cantus firmus* dans la tradition de la musique d'orgue française depuis l'époque classique. Par contre, l'illustration adéquate du graduel de Pâques le confronte à des problèmes totalement différents : « Tout autre est l'*Haec dies*, élégante arabesque ornant un texte de quelques mots – environ dix notes par syllabe – vocalise insaisissable comme un chant d'oïseau, sorte de point-d'orgue conçu pour un virtuose libre de contrainte. »<sup>20</sup> Widor doit donc procéder autrement que dans le cas de la *Symphonie Gothique* : afin de ne pas asservir le thème fluide à « l'absolutisme de notre mesure métronomique », il faut le traiter plus librement ; il s'agit moins ici d'opérer un traite-

ment thématique que de « répéter sans cesse » le thème afin de l'« imposer à l'attention de l'auditeur »<sup>21</sup>.

Widor utilise les cantiques *Haec dies* et *Victimae paschali laudes* dans la forme de leur version courante à Paris à l'époque. Pour les citations chorales, il prend probablement pour modèle le *Paroissien Romain noté en plain-chant* paru en 1874<sup>22</sup>.



La *Symphonie Romane* est l'unique symphonie de Widor dont l'autographe ait été conservé. Il se trouve à la Bibliothèque nationale de France à Paris et est daté du « 20 juillet 99 ». Début janvier 1900, Widor joue l'œuvre dans la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* de Berlin<sup>23</sup> [Église du Souvenir de l'empereur Guillaume] ; on peut supposer qu'il s'agit de la première représentation de la symphonie complète. À cette date, l'œuvre était encore inédite mais elle fut imprimée chez J. Hamelle à Paris peu de temps après, au plus tard en février 1900.<sup>24</sup>

Dans le premier mouvement, **Moderato**, le thème grégorien est cité pour la première fois en-dessous d'une note tenue après une arabesque introductive. S'ensuit un premier segment de développement dans lequel les contre-chants sur le thème annoncé au pédalier sont dérivés de l'arabesque du début. Après une nouvelle citation du choral, un second thème se développe à partir du mélisme sur le mot « dies » sur une basse obstinée au pédalier, avant que le thème sur choral ne réapparaisse, cette fois sur une pédale de *do dièse*. Partant à nouveau du matériau

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

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

<sup>14</sup> « Le maître nous a déclaré que désormais, il renonçait à écrire pour l'orgue. Il se consacra maintenant à l'orchestre et à la scène. » Dans : Henry Eymieu, *Études et Biographies musicales*, Paris (Librairie Fischbacher) 1892, p. 14.

<sup>15</sup> Le *Salve Regina* de la *Symphonie II* (comme mouvement supplémentaire faisant référence au choral grégorien) ne fut intégré à la symphonie qu'avec la révision de 1901.

<sup>16</sup> En mémoire de saint Saturnin (Sernin) de Toulouse.

<sup>17</sup> Selon Sven Hiemke, une « relation concrète entre la *Symphonie Romane* et l'église Saint-Sernin » est toutefois « difficile à étayer. [...] L'épithète « roman » renvoie manifestement moins à une église précise qu'à l'intention de Widor de donner à sa nouvelle symphonie pour orgue une autre connotation médiévale. » Sven Hiemke, *Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors*, Franckfort-sur-le-Main [et al.] 1994, p. 340.

<sup>18</sup> Cf. Sven Hiemke, *Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors* (comme annot. 17), p. 357.

<sup>19</sup> Selon les propres mots de Widor dans son *Avant-propos* à la *Symphonie Romane* aux éditions J. Hamelle, Paris. L'*Avant-propos* est rendu en bas à la p. XVII.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> *Paroissien Romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir* [...], Paris (Adrien Le Clere et Cie) [1874], p. 345 sq. Le professeur Dr. Christoph Hönerlage est sincèrement remercié pour cette remarque. Les exemples de notes suivants sont tirés de cette publication.

<sup>23</sup> Remarque dans *Le Ménestrel*, n° 66 du 14 janvier 1900, p. 14.

<sup>24</sup> Cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie romane*, éd. par John R. Near, Middleton, Wisconsin, 2<sup>e</sup> éd. rév., 2014, p. ix.

de l'arabesque initiale, le mouvement et la dynamique s'intensifient, conduisant à une citation chorale au pédalier avec doublement d'octave. Un ample diminuendo inspiré de la musique orchestrale de Richard Wagner assure la transition au mélisme sur « dies », à nouveau sur une basse obstinée au pédalier, si bien qu'il en naît l'impression d'une reprise, d'autant plus que le thème sur choral lui-même ne réapparaît plus. Le mouvement s'éteint paisiblement.

Emil Rupp considère le deuxième mouvement, **Choral**, comme la « composition pour orgue de Widor la plus profondément empreinte de mystique religieuse »<sup>25</sup>. Il s'ouvre sur une harmonisation à quatre voix du « Haec dies, quam fecit ». Il s'ensuit un deuxième thème libre non lié au choral au pédalier, tout d'abord en alternance avec le choral qui réapparaît dans le mouvement à quatre voix, puis accompagné d'accords. Une basse obstinée au pédalier se développe à partir de ce second thème ; sur des accords tenus, le mélisme « fecit » avec la Flûte 8' évolue par-dessus cette basse obstinée, suivi enfin d'un bref passage puisé lui aussi dans le « fecit ». Après une transition viennent tout d'abord le « Haec dies » par augmentation au pédalier, désormais accompagné d'une mélodie de flûte dérivée du deuxième thème et d'arpèges de la main gauche, et enfin le « quam fecit » à la deuxième voix de pédalier. Un segment dont le travail sonore baigne dans l'univers harmonique de Richard Wagner<sup>26</sup> assure la transition à une reprise de la basse obstinée au pédalier, mais cette fois avec le « Haec dies » à la voix supérieure.

Le troisième mouvement intitulé **Cantilène** correspond à une forme tripartite avec coda. Il commence sur une mélodie de la clarinette soliste, où, comme aussi dans les parties d'accompagnement, le thème « Haec dies » resurgit en de brefs fragments. Au bout de 10 mesures, la clarinette cite la séquence de Pâques *Victimae paschali laudes* jusqu'au segment « Agnus redemit oves » qui est traité ensuite dans une partie médiane brève à la façon d'un choral. S'ensuit la reprise de la première partie dans laquelle le thème de la séquence apparaît désormais dans la tonalité principale de la mineur. Le mouvement se referme sur une coda qui reprend le thème de la séquence.

La conclusion, **Final**, expose le thème grégorien tout d'abord à la manière d'une toccata sur des valeurs de notes égales. « [...] dans aucun autre mouvement de la *Symphonie Romane* – dans aucune autre composition pour orgue de Widor – une mélodie sur choral n'est développé de manière aussi libre, inventive et dramatique. »<sup>27</sup> Le second thème dérive, comme déjà au premier mouvement, du mélisme sur « dies ». Un premier point culminant est atteint après la réunion des deux thèmes. Après un bref moment d'apaisement, Widor reprend le mouvement de croches du thème initial et le porte à son apothéose sonore. Accompagné du thème initial, « Haec dies, quam fecit » retentit en *cantus firmus* au pédalier. Après un nouvel répit de courte durée, le thème grégorien passe à la voix supérieure sur un accompagnement de sextolets. Le mouvement connaît une dernière intensification sur une pédale après laquelle le thème grégorien apparaît à différentes voix dans l'*Andante quasi adagio*, soumis maintenant à un traitement contrapuntique. Avec l'emploi du thème en do majeur après une tierce tenue sur des accords marqués, le point culminant sonore et émotionnel du mouvement est enfin atteint, la sonorité s'éteignant diminuendo sur une pédale. La *Symphonie Romane* s'achève avec la reprise de l'arabesque d'ouverture du premier mouvement et une ultime citation du thème grégorien et du deuxième thème qui en est dérivé.

Dès la première écoute du *Final* – à une date où la symphonie n'est pas encore publiée et l'autographe pas encore achevé – Albert Schweitzer en arrive à la conclusion que cet ouvrage occupe une place d'excellence dans l'œuvre pour orgue de Widor. Il dit ainsi : « [...] Et lorsqu'il [Widor] joua pour la première fois le final de la *Symphonie Romane* à Saint-Sulpice un dimanche de mai [1899]<sup>28</sup>, luttant encore avec les aspects techniques, je sentis dans une communion d'âme que cette œuvre avait haussé l'art de l'orgue français au rang d'art sacré, qu'elle était passée au feu de la mort et de la résurrection auquel tout art de l'orgue et tout individu doit se soumettre s'ils veulent créer une œuvre éternelle. »<sup>29</sup>

Les sources principales de la présente édition sont l'autographe et la dernière édition publiée du vivant du compositeur, parus chez J. Hamelle à Paris après 1930. Des tirages antérieurs ont aussi été mis à contribution à titre comparatif afin de dissiper tout malentendu.

Je remercie la St. Louis Public Library, St. Louis, Missouri, USA, la Bibliothèque nationale de France à Paris, ainsi que la Maison Schweitzer à Gunsbach en France, pour la mise à disposition des sources. Je remercie mon vénéré professeur Hans Musch, ainsi que Gerhard Gnann, Christophe Mantoux et Daniel Roth pour leurs renseignements experts. J'adresse enfin tous mes remerciements à Sebastian Hammelsbeck pour ses suggestions importantes lors du suivi éditorial et à Ulrike Denzel pour son aide précieuse lors des travaux de correction.

Mühlhausen, en juin 2022  
Traduction : Sylvie Coquillat

Georg Koch

<sup>25</sup> J. F. Emil Rupp, *Charles Marie Widor und sein Werk*, Brême 1912, p. 59.

<sup>26</sup> Accord de Tristan à la mesure 54, temps 3, 2<sup>e</sup> moitié.

<sup>27</sup> Lawrence Archbold, « Widor's *Symphonie Romane* », dans : Lawrence Archbold / William J. Peterson (éd.), *French Organ Music From the Revolution to Franck and Widor*, Rochester 1995, p. 264. [« To be sure, in no other movement of the *Symphonie romane* – in no other organ work by Widor – is a chant tune so freely, imaginatively, and dramatically developed. »]

<sup>28</sup> John R. Near situe l'évènement en 1900, ce qui est cependant moins probable, signifiant que la prestation aurait eu lieu après la création berlinoise. Cf. Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ. Symphonie romane* (comme annot. 24), p. vii.

<sup>29</sup> Albert Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig, 1906, réimpression Wiesbaden 1983, p. 45 sq.





## Avant-propos\*

La « Symphonie Gothique » a pour sujet le *Puer natus est* de Noël; celle-ci, l'*Haec dies* de Paques.

Ainsi que la plupart des cantilènes destinées au « Petit-Chœur », c'est-à-dire à un groupe de quatre ou cinq voix, le *Puer natus est*, de lignes très pures, de solide construction, se prête on ne peut mieux au développement polyphonique; c'est un excellent sujet à traiter.

Tout autre est l'*Haec dies*, élégante arabesque ornant un texte de quelques mots – environ dix notes par syllabe – vocalise insaisissable comme un chant d'oiseau, sorte de point-d'orgue conçu pour un virtuose libre de contrainte.

Pour imposer à l'attention de l'auditeur un thème aussi fluide, un seul moyen : c'est de le répéter sans cesse.

Telle est la raison de ce premier morceau de la « Symphonie Romane », lequel, sacrifiant tout au sujet, ne risque ça et là quelque timide tentative de développement que pour l'abandonner bien vite et se raccrocher aussitôt à l'idée première.

L'indépendance rythmique des chants grégoriens s'accommode mal de l'absolutisme de notre mesure métronomique. Est-il rien de plus délicat que de transcrire en signes modernes les vocalises d'un *Graduel* ou d'un *Alleluia*? Alors on en vient aux explications parlées et aux commentaires: *Quasi recitativo, rubato, espressivo, a piacere, etc.*

Peut-être serait-il même opportun, en ce cas, de proposer plusieurs versions d'un même thème pour en mieux faire sentir l'inexprimable souplesse et le caractère de liberté quand même. Par exemple :

## Vorwort

Die „Symphonie Gotique“ verwendet das *Puer natus est* von Weihnachten als Thema; die vorliegende beruht auf dem *Haec dies* von Ostern.

Wie die meisten einstimmigen Gesänge, die für den „Petit-Chœur“, d. h. eine Gruppe von vier oder fünf Sängern, bestimmt sind, eignet sich das *Puer natus est* mit seinen sehr klaren Linien und seinem festgefügteten Aufbau bestens für eine polyphone Entwicklung; sein Thema lässt sich ausgezeichnet verarbeiten.

Ganz anders ist das *Haec dies*, eine elegante Arabeske, die einen Text von nur wenigen Worten ausschmückt – mit etwa zehn Noten pro Silbe –, eine Vokalise, schwer zu fassen wie der Gesang eines Vogels, eine Art Orgelpunkt, ersonnen für einen sich frei entfaltenden Virtuosen.

Um ein solch fließendes Thema der Aufmerksamkeit des Zuhörers aufzunötigen, gibt es nur ein einziges Mittel: es unaufhörlich zu wiederholen.

Das ist der Hintergrund des ersten Satzes der „Symphonie Romane“, der, alles dem Thema unterwerfend, hier und da einen schüchternen Verarbeitungsversuch wagt, nur um diesen schnell wieder aufzugeben und sich sofort wieder am Ausgangsgedanken festzuklammern.

Die rhythmische Unabhängigkeit der gregorianischen Gesänge verträgt sich nicht gut mit dem Absolutismus unseres metronomischen Taktes. Gibt es etwas Heikleres, als die Vokalisen eines *Gradual* oder eines *Alleluia* in moderne Notenschrift zu übertragen? So gelangt man zu sprachlichen Erläuterungen und Kommentaren: *Quasi recitativo, rubato, espressivo, a piacere, etc.*

Vielleicht wäre es im vorliegenden Fall sogar angebracht, mehrere Versionen des gleichen Themas anzubieten, um die unaussprechliche Schmiegsamkeit und den gleichwohl freien Charakter desselben besser spürbar zu machen. Zum Beispiel:

Il ne s'agit ici, bien entendu, que de l'interprétation d'un texte grégorien présenté en *Solo* ; tels l'exposition de cette symphonie sous la pédale aiguë de *Fa dièse*, et plus tard le renversement de cette même exposition sur l'*Ut dièse* à la basse. Point n'est besoin d'ajouter que, lorsque ce thème est pris dans le réseau symphonique et devient partie intégrante de la polyphonie, on doit l'exécuter strictement en mesure sans atténuation d'aucune sorte, avec calme et grandeur. Alors il n'est plus libre : il est devenu la propriété du compositeur qui l'a choisi.

Ch. M. Widor

Es handelt sich hier wohlgerneht nur um die Interpretation eines gregorianischen Notentextes, der als *Solo* dargeboten wird; Beispiele dafür sind die Exposition des Themas unter dem hohen Orgelpunkt *fis* am Anfang dieser Sinfonie und später die Vorstellung desselben Themas im Tausch der Stimmen, über *Cis* im Bass. Es erübrigt sich zu ergänzen, dass, sobald dieses Thema in das sinfonische Geflecht aufgenommen und zum wesentlichen Bestandteil der Polyphonie wird, man es streng im Takt und ohne Nachgeben jeglicher Art, mit Ruhe und Größe spielen muss. Dann ist es nicht mehr frei: es ist zum Eigentum des Komponisten geworden, der es ausgewählt hat.

Ch. M. Widor  
Übersetzung: Carus-Verlag

## Foreword

The "Symphonie Gotique" is based on the Christmas chant *Puer natus est*; the present symphonie is based on the Easter chant *Haec dies*.

Like most monophonic chants intended for "petit chœur" i. e., a group of four or five singers, the *Puer natus est*, with its very clear lines and sturdy structure, is ideally suited for polyphonic development; its subject is excellent to work with.

The *Haec dies* is quite another matter: it is an elegant arabesque adorning a text of only a few words – with around ten notes per syllable – a vocalise as difficult to grasp as the song of a bird, a kind of pedal point, conceived for a virtuoso free of restraints.

There is only one way to force such a flowing subject upon the listener's attention: to repeat it continually.

This is the background to the first movement of the "Symphonie Romane": sacrificing everything to the subject, it very occasionally risks a timid attempt at development only to abandon it very quickly and cling to the primary idea again as soon as possible.

The rhythmic independence of the Gregorian chants does not sit well with the absolutism of our metronomical measure. Is there anything more delicate than translating the vocalises of a *Gradual* or an *Alleluia* into modern notation? Thus one makes use of linguistic clarifications and comments: *Quasi recitativo, rubato, espressivo, a piacere, etc.*

Perhaps it would even be appropriate in the present case to offer several versions of the same subject in order to make its inexpressible suppleness and nevertheless unfettered character more perceptible. For example:

It should be noted that the above only offers an interpretation of a Gregorian musical text presented as a *solo*; examples of this are the exposition of the subject under the high *F-sharp* pedal point at the beginning of this symphony and later, the presentation of the same subject with exchanged voices over the *C-sharp* in the bass. It is superfluous to add that as soon as this subject is incorporated into the symphonic mesh and becomes an essential part of the polyphony, it must be played strictly in time and without yielding of any kind, with calm and grandeur. Then it is no longer free: it has become the property of the composer who selected it.

Ch. M. Widor  
Translation: David Kosviner

\* Charles-Marie Widor, *Avant-propos* zu seiner *Symphonie Romane* op. 73 in der Edition J. Hamelle, Paris (wiedergegeben nach Quelle B im Kritischen Bericht / represented according to source B in the Critical Report / reproduit d'après la source B du Rapport critique)

# Symphonie Romane

Ad Memoriam Sancti Saturnini Tolosensis

op. 73

I.

Charles-Marie Widor  
1844–1937

Grand-Orgue: }  
Positif: } Fonds 8', 4', 2', Mixtures  
Récit: }  
Pédale: Fonds 16', 8', 4'

Moderato (♩. = 76)

*f*

*Quasi recitativo, espressivo, a piacere*

**GPR**

*ff*

3

3

6

3

L3

Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 18.180

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

Urtext  
edited by Georg Koch

9

*poco a poco meno vivo*

11

*ritard. (GP Fonds)* **GPR**  $(\text{♩} = 56)$

*p tranquillamente*

Péd. G

13

15

*f* Mixtures

*ff*

Tempo I \*

17

*p* (GP Fonds) *R*

21

*PR* ( $\text{♩} = 72$ ) *GPR*

25

28

*GPR* *ritenuto* [*a tempo*] *R pp*

\* Das Sternchenzeichen (\*) verweist hier und im Folgenden auf die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts, sofern keine Fußnote auf der betreffenden Notenseite vorhanden ist. / The asterisk sign (\*) refers, both here and hereafter, to the "Einzelanmerkungen" of the Critical Report, unless a footnote is to be found on the respective page.

31

(GP Fonds 16', 8', 4')

3

*f*

35

*rit.*

GPR

12/8

(♩ = 60)  
(R Fonds et Anches 16')

38

PR

GPR

12/8

40

PR

R <sup>8va</sup>

42

44 GPR

cre - scen - do

46

*fff*

48

50

diminuendo

This system contains measures 50 and 51. The right hand features a rapid sixteenth-note pattern with accents. The left hand has a similar pattern with some slurs. A 'diminuendo' marking is present in the right hand. The bass line consists of a few notes with slurs.

52

This system contains measures 52 and 53. The right hand continues with sixteenth-note patterns and includes some slurs. The left hand has a steady sixteenth-note accompaniment. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

54

(GP Fonds)  
[Péd. Fonds]

This system contains measures 54 and 55. Measure 54 has a key signature change to two sharps (D major). The right hand has sixteenth-note patterns with slurs. The left hand has a sixteenth-note accompaniment. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the left side of the page.

(55)

*sf* *f* *a piacere*

This system contains measures 55 and 56. The right hand has sixteenth-note patterns with slurs. The left hand has a sixteenth-note accompaniment. Dynamic markings *sf* and *f* are present. The tempo marking *a piacere* is at the end of the system.

57 *a tempo*

(58) *diminuendo*

60 *p*

(61) PR



*poco a poco ritenuto*

63

Musical score for measures 63-65. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 63 features a sixteenth-note pattern in the Treble staff with a '6' fingering and a 'PR' (Piano Right) marking. The Middle staff has a similar pattern with a '6' fingering. The Bass staff has a simple accompaniment. Measures 64 and 65 continue the sixteenth-note pattern in the Treble and Middle staves.

(64)

(♩ = 56)

Musical score for measures 64-65. The system consists of three staves. Measure 64 has a tempo marking of (♩ = 56). Measure 65 features a 'p' (piano) dynamic marking and a 'GPR' (Grand Piano Right) marking. The Treble staff has a sixteenth-note pattern, and the Middle staff has a similar pattern. The Bass staff has a simple accompaniment.

66

Musical score for measures 66-67. The system consists of three staves. Measure 66 features a sixteenth-note pattern in the Treble staff. Measure 67 features a sixteenth-note pattern in the Treble staff and a simple accompaniment in the Middle and Bass staves.

68

GPR

*crescendo*

Musical score for measures 68-69. The system consists of three staves. Measure 68 features a sixteenth-note pattern in the Treble staff and a 'GPR' (Grand Piano Right) marking. Measure 69 features a sixteenth-note pattern in the Treble staff and a '3' (triple) marking. The Middle staff has a simple accompaniment. The Bass staff has a simple accompaniment.

70

Musical score for measures 70-71. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 70 features a melodic line in the Treble staff with a slur over the first half and a fermata over the second half. The Middle staff has a continuous eighth-note accompaniment. The Bass staff has a simple bass line. Measure 71 continues the melodic line in the Treble staff and the eighth-note accompaniment in the Middle staff.

72

Musical score for measures 72-73. Measure 72 shows the Treble staff with a melodic line and a slur. The Middle staff continues with eighth-note accompaniment. The Bass staff has a bass line. Measure 73 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a fermata. The Middle staff has a complex accompaniment with a slur and a fermata. The Bass staff continues with a bass line. Performance markings include "PR" above the Treble staff in measure 72 and "p PR" above the Middle staff in measure 73.

73

Musical score for measures 74-75. Measure 74 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a fermata. The Middle staff has a complex accompaniment with a slur and a fermata. The Bass staff continues with a bass line. Measure 75 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a fermata. The Middle staff has a complex accompaniment with a slur and a fermata. The Bass staff continues with a bass line. Performance markings include "R" above the Treble staff in measure 74 and "6" below the Treble staff in measure 75.

75

Musical score for measures 76-77. Measure 76 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a fermata. The Middle staff has a complex accompaniment with a slur and a fermata. The Bass staff continues with a bass line. Measure 77 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a fermata. The Middle staff has a complex accompaniment with a slur and a fermata. The Bass staff continues with a bass line. Performance markings include "R" above the Middle staff in measure 76.

77

*f*

Measures 77-78: Treble clef with a melodic line of eighth notes and sixteenth notes, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the start.

79

*p*  
GPR

PR

Measures 79-80: Treble clef with a melodic line, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* and the instruction "GPR" are present. A "PR" marking is above the treble staff. Fingering "6" is shown in the bass staff.

81

*diminuendo poco a poco*

Measures 81-82: Treble clef with a melodic line, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The instruction "diminuendo poco a poco" is written across the measures. Fingering "6" is shown in the bass staff.

83

Measures 83-84: Treble clef with a melodic line, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

## II. Choral

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

Adagio (♩ = 80)

Musical score for measures 1-2. The score is in common time (C) and B-flat major. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand (RH) and left hand (LH) both play a melodic line with a 'p' (piano) dynamic. A 'R' (Récit) marking is present in the first measure. The bottom staff is empty.

Musical score for measures 3-4. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand (RH) and left hand (LH) both play a melodic line. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in measure 3, and a 'p' (piano) dynamic is present in measure 4. A 'R' (Récit) marking is present in measure 4. The bottom staff is empty.

Musical score for measures 5-6. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand (RH) and left hand (LH) both play a melodic line. A 'p' (piano) dynamic is present in measure 5, and a 'R' (Récit) marking is present in measure 6. The bottom staff has a 'Péd. GPR f' (Pedal Grand-Orgue Pedal forte) marking.

8

Musical score for measures 8-9. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 8 features a dynamic marking of *f*. A double bar line with repeat dots is placed above the staff in measure 8. Measure 9 continues the melodic and harmonic development.

10

Musical score for measures 10-12. Measure 10 includes the instruction *dimin.* and a dynamic marking of *p*. The music shows a gradual decrease in volume and intensity over these measures.

13

Musical score for measures 13-15. Measure 13 includes the instruction *poco rit.*. The tempo slows down slightly. The score shows a continuation of the melodic lines with some harmonic changes.

16

Musical score for measures 16-18. Measure 16 includes the instruction *a tempo* and a dynamic marking of *mf*. The tempo returns to the original speed. Measure 17 features a time signature change to 2/4. Measure 18 includes a dynamic marking of *p* and a fermata over a chord marked with a 'G' above it. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

(Péd. 16', 8')

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a long, sustained chord in the first measure followed by a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slash through each note.

21

Musical score for measures 21-22. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a long, sustained chord in the first measure followed by a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slash through each note.

23

Musical score for measures 23-24. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a long, sustained chord in the first measure followed by a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slash through each note.

25

R

Musical score for measures 25-26. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a long, sustained chord in the first measure followed by a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slash through each note.

Più vivo

27

*rit.*

Lento

8va

G

30

(8va)

(8va)

32

(8va)

(8va)

*poco a poco ritenuto*

34

36

38

Tempo I

41

42



43

Musical score for measures 43-44. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 43 features a melodic line in the top staff with a flat and a sharp, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 44 continues the melodic and accompaniment patterns.

44

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music continues from the previous system. Measure 45 shows a melodic line with a slur and a sharp, and a complex accompaniment. Measure 46 continues the melodic and accompaniment patterns.

45

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music continues from the previous system. Measure 47 features a melodic line with a slur and a sharp, and a complex accompaniment. Measure 48 continues the melodic and accompaniment patterns.

46

Musical score for measures 49-50. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The music continues from the previous system. Measure 49 features a melodic line with a slur and a sharp, and a complex accompaniment. Measure 50 continues the melodic and accompaniment patterns.

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 47 features a melodic line in the treble clef with a trill on the final note, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 48 continues the melodic line with a long note and a trill, while the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef.

48

Musical score for measures 49-50. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 49 features a melodic line in the treble clef with a long note and a trill, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 50 continues the melodic line with a long note and a trill, while the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef.

49

Musical score for measures 51-52. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 51 features a melodic line in the treble clef with a long note and a trill, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 52 continues the melodic line with a long note and a trill, while the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef.

50

Musical score for measures 53-54. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 53 features a melodic line in the treble clef with a long note and a trill, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 54 continues the melodic line with a long note and a trill, while the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef.

51

3

52

3

R Flûtes 8', 4')

R *mf*

\*

(Péd. 16', 8')

53

*poco a poco riten.*

*cresc.*

*rit.*

Lento

GPR Fonds 8', Prestant [4']

Tempo I

55

Musical score for measures 55-56. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with a fermata and a 'R' marking. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, marked 'GPR' and 'f', containing a dense chordal texture. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

57

Musical score for measures 57-58. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with a fermata and a '3' marking. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, marked 'GPR' and 'f', containing a dense chordal texture. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

59

Musical score for measures 59-60. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, marked 'f' and 'sf', featuring a melodic line with a fermata and a 'R' marking. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, marked 'GPR' and 'f', containing a dense chordal texture. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

61

Musical score for measures 61-62. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 61 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a long, sustained chord. Measure 62 continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's sustained chord.

63

Musical score for measures 63-64. Measure 63 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a long, sustained chord. Measure 64 features a treble staff with a GPR (Grave) marking and a bass staff with a long, sustained chord. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score.

65

*poco a poco ritenuto*

Musical score for measures 65-66. Measure 65 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a long, sustained chord. Measure 66 features a treble staff with a *p* (piano) marking and a bass staff with a long, sustained chord. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score.

### III. Cantilène

Grand-Orgue: Fonds 8', Prestant [4']

Positif: Fonds 8'

Récit: Clarinette [8']

Pédale: [Fonds] 16', 8'

*Lento* *rit.* *a tempo*

*R* *a piacere* *p* *cresc.* *pp* *cresc.*

10

pp cresc.

This system contains measures 10, 11, and 12. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 10 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 11 continues the melodic line in the treble and the bass line in the bass. Measure 12 shows the melodic line in the treble and the bass line in the bass. Dynamics include *pp* and *cresc.*

13

dimin. p cresc.

This system contains measures 13, 14, and 15. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 13 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 14 continues the melodic line in the treble and the bass line in the bass. Measure 15 shows the melodic line in the treble and the bass line in the bass. Dynamics include *dimin.*, *p*, and *cresc.*

16

pp rit.

This system contains measures 16, 17, and 18. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 16 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 17 continues the melodic line in the treble and the bass line in the bass. Measure 18 shows the melodic line in the treble and the bass line in the bass. Dynamics include *pp* and *rit.*

Musical score for measures 19-22. The piece is in 9/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the section.

23

Musical score for measures 23-26. The right hand has a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking at the end. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is visible. A large watermark is overlaid on the score.

Tempo

27

Musical score for measures 27-30. The right hand features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p* (piano). The left hand provides a rhythmic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present at the end of the section.



30 *rit.* *a tempo*

*pp*

33

*pp* *cresc.* *pp*

36

*cresc.* *dimin.*

39

*p* *cresc.* *pp*

42

*rit.* (R Flûtes 8', 4')

*f*

45

\* R *f*

# IV. Final

[Grand Chœur]

**Allegro** (♩ = 112)

Musical score for measures 1-2. The system includes a Grand Piano (GPR) part with a forte (fff) dynamic marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The vocal line (Grand Chœur) begins with a melodic phrase.

Musical score for measures 3-5. The vocal line continues with a melodic phrase, marked with a '3' above the first measure. The piano accompaniment provides harmonic support.

Musical score for measures 6-8. The vocal line features a melodic phrase with a fermata over the final note. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

Musical score for measures 9-10. The vocal line has a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment features a more active rhythmic pattern.

Musical score for measures 11-12. The vocal line has a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment includes a 'PR' (Piano Right) marking and '(GP Fonds)' in the bass line.

13 *poco meno vivo, ma poco a poco a tempo*

Musical score for measures 13-15. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 13 starts with a treble clef and a GPR (Grand Piano Right) marking. The bass line is marked with a 7. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex melodic line in the treble with some grace notes.

16

Musical score for measures 16-18. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present at the start of measure 16. The bass line continues with a 7. A large watermark 'CARUS' is visible across the score.

19

Musical score for measures 19-21. The tempo marking *a tempo* is present at the start of measure 19. The treble clef has a PR (Piano Right) marking. The bass line has a *fff* (fortissimo) marking. A large watermark 'CARUS' is visible across the score.

22

Musical score for measures 22-24. The music continues with the same accompaniment and melodic lines.

25

Musical score for measures 25-27. The treble clef has a GPR marking. The eighth note in measure 25 is marked with an 8va (octave up) marking. A large watermark 'CARUS' is visible across the score.

27 (G Fonds) (P Fonds)

*dim.*

PR

GPR

[Péd. Fonds]

30

Péd. GPR

33

*p*

R

36

GPR

*p*

GPR

39

Musical score for measures 39-40. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. Measure 39 features a complex chordal texture in the right hand with a melodic line, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 40 continues this texture with some melodic movement in the right hand.

41

Musical score for measures 41-42. The system consists of three staves. Measure 41 shows a continuation of the complex texture from the previous measures. Measure 42 introduces a change in the right-hand accompaniment pattern.

44

Musical score for measures 44-45. The system consists of three staves. Measure 44 includes a fermata over a chord in the right hand, marked with 'R'. Measure 45 features a melodic line in the right hand, marked with 'PR'.

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves. Measure 47 is marked with 'GPR' and 'crescendo'. Measure 48 is marked with 'poco rit.' and 'a tempo ma meno vivo'. The system concludes with a fortissimo (*fff*) dynamic marking in both the right and left hands.

50

53

56

59 **Andante**

62 *rit.* Tempo I

Musical score for measures 62-64. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a slur over measures 62 and 63, and a triplet of eighth notes in measure 64. The middle staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), containing a single note in measure 64. The tempo marking 'Tempo I' is positioned above the first staff.

65

Musical score for measures 65-67. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes in measure 65. The middle staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a single note in measure 67. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

68

Musical score for measures 68-70. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes in measure 68. The middle staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a single note in measure 70. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

70

Musical score for measures 70-72. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes in measure 70. The middle staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a single note in measure 72. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.



72

fff

fff

This system contains measures 72, 73, and 74. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *fff*. The middle staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments, also marked *fff*. The lower staff has a simple bass line.

75

This system contains measures 75, 76, and 77. The melodic line in the upper staff continues with slurs and accents. The middle and lower staves continue the harmonic and bass accompaniment.

78

This system contains measures 78, 79, and 80. The music features a triplet in the lower staff in measure 80. The upper and middle staves continue the melodic and harmonic development.

81

This system contains measures 81, 82, and 83. The music includes triplet markings in the middle and lower staves. The upper staff has some rests and slurs.

84

Musical score for measures 84-86. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 84 features a treble clef with a half note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (G2, B1, D2). Measure 85 continues with similar chords. Measure 86 has a treble clef with a triplet of eighth notes (F#4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G2, B1, D2).

87

Musical score for measures 87-89. Measure 87 has a treble clef with a half note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (G2, B1, D2). Measure 88 has a treble clef with a half note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (G2, B1, D2). Measure 89 has a treble clef with a triplet of eighth notes (F#4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G2, B1, D2).

90

Musical score for measures 90-92. Measure 90 has a treble clef with a half note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (G2, B1, D2). Measure 91 has a treble clef with a half note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (G2, B1, D2). Measure 92 has a treble clef with a triplet of eighth notes (F#4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G2, B1, D2).

93

Musical score for measures 93-95. Measure 93 has a treble clef with a half note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (G2, B1, D2). Measure 94 has a treble clef with a half note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (G2, B1, D2). Measure 95 has a treble clef with a triplet of eighth notes (F#4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G2, B1, D2).

96 *ritard.* (GP Fonds) **Andante**

*p*

[Péd. Fonds]

98 GR

100 R *pp*

102

104

Musical score for measures 104-105. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef is marked with a slur and includes a fermata over the final note. The bass clef staff contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests, some marked with a '7' for a septuplet.

106

Musical score for measures 106-107. The system consists of three staves. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef is marked with a slur and includes a fermata. The lyrics "cre - - - scen" are written below the treble staff. The bass clef staff contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests, some marked with a '7' for a septuplet. The word "GPR" is written below the bass staff.

108

Musical score for measures 108-109. The system consists of three staves. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef is marked with a slur and includes a fermata. The bass clef staff contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests, some marked with a '7' for a septuplet.

110

Musical score for measures 110-111. The system consists of three staves. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef is marked with a slur and includes a fermata. The bass clef staff contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests, some marked with a '7' for a septuplet. The system ends with a double bar line and a common time signature 'C'.

Andante quasi adagio

112

fff

fff

This system contains measures 112, 113, and 114. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *fff* is present in both the upper and lower staves.

115

This system contains measures 115 and 116. The right hand continues the melodic development with slurs and ties, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *fff* is not explicitly shown in this system but is implied from the previous system.

117

This system contains measures 117, 118, and 119. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes. The dynamic marking *fff* is not explicitly shown in this system.

120

This system contains measures 120, 121, and 122. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *fff* is not explicitly shown in this system.

123

126

129

132 (8va)

\* ossia

Siehe auch die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. /  
See also the „Einzelanmerkungen“ in the Critical Report.

135 (GP Fonds)

[Péd. Fonds]

137 *a piacere*

139 *a tempo*  
*p*

142 *cresc.* \*

144  $(\text{♩} = 76)$

*dimin.* *pp*

146

*GPR* *rit.* *p*

150

*GPR* *p* \*



GA Carus

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Die *Symphonie Romane* ist die einzige unter den 10 Orgelsymphonien Widors, zu der sich ein Autograph erhalten hat. Es ist datiert mit dem 20. Juli 1899; um 1900 erschien das Werk dann bei J. Hamelle in Paris erstmals im Druck. In den folgenden gut 30 Jahren erschienen beim selben Verleger mehrere Folgeauflagen des Werkes, die den Notentext der Erstaussgabe jedoch fast unverändert ließen. Damit unterscheidet sich die *Symphonie Romane* hinsichtlich ihrer Überlieferungsgeschichte grundlegend von den anderen Symphonien Widors, die der Komponist immer wieder neu überarbeitet hat – ein Prozess, der sich nicht selten über einen langen Zeitraum erstreckte und zum Teil tiefgreifende Änderungen mit sich brachte. Bei der *Symphonie Romane* lassen sich insgesamt folgende vier Druckauflagen unterscheiden:<sup>1</sup>

- Auflage ca. 1900; Erstaussgabe.
- Auflage vor 1910.
- Auflage zwischen 1910 und 1930.
- Auflage nach 1930.

Für die vorliegende Edition der *Symphonie Romane* op. 73 wurden folgende Quellen herangezogen:

### 1. Handschrift

**A** Autograph, Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur: MS 20825

Hochformat, 35 x 27 cm, mit 24 Zeilen vertes Notenpapier. Titelblatt mit der Aufschrift „Sancti Saturnini Tolosensis | Symphonie Romane | M. Widor“, dann die Noten auf 32 paginierten Seiten: Satz I = S. 1–8 (S. 7 unpaginiert); Satz II = 9–15; Satz III = S. 16 nur mit Registrierungsangabe zu einer früheren Auflage; Satz IV = S. 17–19 fehlend; S. 20 mit T. 39–48, S. 21 mit T. 49–50. In einer früheren Version, durchgezogen mit der Seitenzahl „33“ mit anderen Angaben in eckigen Klammern. Die ursprüngliche Seitenzahl „30“ ergänzt wurde. Auf der letzten Seite unter den Notenaugen die Angabe „Ch. Widor 20 juillet 99“.

### 2. Drucke

**B** J. Hamelle, Paris, nach 1930<sup>2</sup>, Plattennummer J. 4518 H

Es handelt sich um ein Exemplar der letzten zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Ausgabe<sup>3</sup> der *Symphonie Romane*. Vorne eine Werbeseite mit der Überschrift „MUSIQUE D'ORGUE, ORGUE=HARMONIUM, etc.“, darunter eine Auflistung von entsprechenden, bei J. Hamelle verlegten Werken verschiedener Komponisten. Auf der Rückseite Widors AVANT-PROPOS zur *Symphonie Romane* im französischen Originaltext (linke Spalte) und in einer englischen Übersetzung (rechte Spalte). Dann folgen 37 Notenseiten, paginiert 1–37: Satz I = S. 1–9; Satz II = S. 10–18; Satz III = S. 19–23; Satz IV = S. 24–37. Benutztes Exemplar: St. Louis Public Library, Missouri, USA, Signatur: M 786.8.

**C** Widmungsexemplar Widors für Albert Schweitzer, Günsbach, Frankreich, Maison Schweitzer, Signatur: MO 161

Mit Widmung „A son ami Schweitzer | Widor“. Es handelt sich um ein Exemplar der Edition von 1900 mit Eintragungen Albert Schweitzers zu Registrierungen, Spieldauern sowie Emendationen am Notentext.

**D** Abdruck des 3. Satzes der *Symphonie Romane* in der Sammlung *Orgelstücke moderner Meister. Neue größere und kleinere Orgelstücke zur Übung sowie zum gottesdienstlichen und Konzertgebrauch*, hg. v. Johannes Diebold, 3 Bde., Leipzig (Otto Junne) und Brüssel (Schott Frères) 1906/1907/1909

Der Satz ist in Band II, S. 202–204, als Nr. 46 unter der Überschrift „Cantilene. [sic!] I (3. Satz aus der ‚Symphonie Romane.‘)“ abgedruckt.

## II. Zur Edition

Als Hauptquelle der vorliegenden Edition diente die Druckausgabe **B**. Wie oben erwähnt, ließ der Notentext über die verschiedenen Druckauflagen hinreichend identisch. Von besonderer Wichtigkeit war dabei in diesem Fall der kritische Abgleich mit dem Autograph (**A**) um Stichfehler, Unstimmigkeiten und Unklarheiten in **B** korrigieren bzw. klären zu können. Übernahmen aus **A** in den Notentext grafisch nicht abgesetzt, aber in den Einzelanmerkungen (Teil III des Kritischen Berichtes) nachgewiesen. Sonstige Abweichungen von **A** gegenüber **B**, die bei der Emendation des Notentextes keine Berücksichtigung fanden (wie z. B. fehlende Vorzeichen, Schreibfehler etc.), sind ebenfalls vermerkt. Bei der Edition des 3. Satzes der Symphonie, der in **A** nur unvollständig überliefert ist, fand zudem dessen Abdruck in der Sammlung von Diebold (= Quelle **D**) Berücksichtigung, ebenfalls jeweils mit Nachweis in Teil III. Nicht zur Emendation des Notentextes herangezogen wurde Quelle **C**; sie bietet allerdings interessante Hinweise zu Widors Umgang mit seinen eigenen Werken im Unterricht. Entsprechende Ausführungen dazu finden sich in den Einzelanmerkungen.

Der Notentext wird gemäß den heutigen notationstechnischen Gepflogenheiten wiedergegeben, etwa hinsichtlich der Platzierung von Bögen und Beischriften oder der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien. Im 1. Satz finden sich manchmal Zeilenumbrüche nach der Taktmitte; aus Gründen besserer Lesbarkeit wurden hier ausnahmsweise Akzidentien aus der ersten Hälfte des Taktes in der zweiten neu gesetzt. Schreibweisen wurden standardisiert, wie z. B. bei den Registrieranweisungen, wo bei Fußangaben einheitlich das Apostrophzeichen gesetzt wurde. Taktzahlen wurden eingefügt. Ohne Nachweis wurden an manchen Stellen durch Abnutzung der Druckplatten verschwundene Notenhälse ergänzt. Ebenso wurden mitunter

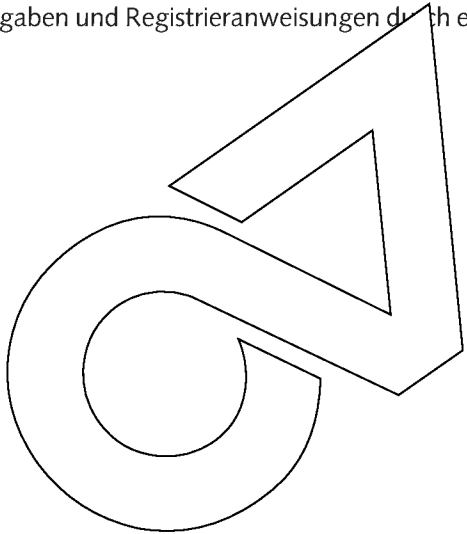
<sup>1</sup> Unterscheidung der Druckauflagen sowie Datierungen nach John R. Near, in: Charles-Marie Widor, *The Symphonies for organ. Symphonie romane*, hg. v. John R. Near, Middleton, Wisconsin, 2. rev. Aufl. 2014, S. ix f.

<sup>2</sup> Nach John R. Near (vgl. Anm 1); im Bibliothekskatalog der St. Louis Public Library, Missouri, USA, deren Exemplar dieser Ausgabe der Symphonie der vorliegenden Edition zugrunde lag, wird der Druck demgegenüber bereits auf das Jahr 1929 datiert.

<sup>3</sup> Nach John R. Near, in: *The Symphonies for organ. Symphonie romane* (wie Anm. 1), S. x, ist es jedoch nicht auszuschließen, dass die Ausgabe erst nach Widors Tod erschienen ist.

Triolen-, Quartolen- oder Sextolenziffern ergänzt, dann jedoch mit Nachweis in den Einzelanmerkungen. Bei der Bezeichnung der Manuale folgt die vorliegende Ausgabe der von Widor verwendeten Nomenklatur („G“ für Grand-Orgue, „P“ für Positif, „R“ für Récit, „Péd.“ für Pédale), einschließlich der Kombination von Buchstaben als Hinweis auf die Koppelung von Manualen (z. B. „GPR“ oder „PR“; s. dazu das Glossar auf S. 47). In Übereinstimmung mit den Quellen sind sämtliche Registeranweisungen in runde Klammern gesetzt. Die Anweisungen dienen häufig zur Vorbereitung einer neuen Registrierung (z. B. 1. Satz, T. 20, 31; 2. Satz, T. 29, 38 etc.), können aber auch eine gerade geltende Registrierung (z. B. 2. Satz, T. 55) oder die unmittelbare Änderung einer Registrierung anzeigen (z. B. 4. Satz, T. 27 und 28). Ungewissheiten bzw. Stellen, an denen das Ziehen bzw. Abstoßen der Koppeln unmittelbare Auswirkungen auf die Interpretation hat, sind im Notentext mit Sternchen (\*) markiert und werden in Teil III des Kritischen Berichtes erörtert. Manche Registrierungen waren in der zeitgenössischen Aufführungspraxis selbstverständlich und brauchten dementsprechend in den Quellen nicht eigens erwähnt zu werden; solche in den Quellen nicht vorhandenen Registerhinweise wurden in der vorliegenden Ausgabe in eckigen Klammern ergänzt. Unverändert aus der Originalausgabe übernommen wurde die Balkung, da ein Zusammenhang mit Artikulations- bzw. Phrasierungsabsichten grundsätzlich nicht auszuschließen ist. Auf eine Balkengliederung nach Metrum wurde dementsprechend verzichtet.

Herausgeberzusätze ohne Absicherung durch eine der Quellen sind wie folgt gekennzeichnet: Dynamikgabeln durch Strichlegung, Pausenzeichen und Fermaten durch kleineren Stich, Tempoangaben und Registrieranweisungen durch eckige Klammern.



### III. Einzelanmerkungen

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, System (I = oberes, II = mittleres, III = unteres System; bei vier Systemen: III = zweitesunteres, IV = unteres System), Zeichen im Takt (Noten [einschließlich Vorschlagsnoten] und Pausen), Bemerkung. NA = vorliegende Neuausgabe; T. = Takt(e); Zz = Zählzeit.

#### I. Moderato

Anmerkung zum ganzen Satz: Alle Druckausgaben sind gleich. Widor hat in diesem Satz keine Änderungen von Belang vorgenommen.

- |    |          |  |
|----|----------|--|
| 2  | II       | Tempoangabe in <b>A</b> in Klammern, über der 1. Note. In <b>B</b> Platzierung am Taktanfang zwischen den Systemen.  |
| 2  | II 6–8   | In <b>B</b> und <b>A</b> ohne Triolenzeichen.  |
| 10 |          | In <b>A</b> ohne Angabe „poco a poco meno vivo“.   |
| 11 | I 9–11   | In <b>B</b> ohne Bogen; NA folgt <b>A</b> . Platzierung der Registrierungsangabe schon kurz nach I,10; in <b>A</b> dagegen kongruent mit der Decrescendo-Gabel. Dieser Lesart folgt die NA.  |
| 11 | II 15–16 | In <b>B</b> irrtümlich mit Sechzehntel- statt mit Achtelbalken verbunden, NA folgt <b>A</b> .  |
| 12 |          | <i>p</i> in <b>B</b> unter I,2 platziert, NA folgt <b>A</b> .  |
| 12 |          | In <b>A</b> ohne Angabe „tranquillamente“.   |
| 13 | II       | <i>cis</i> in <b>A</b> ohne #.   |
| 14 | I 14     | In <b>A</b> ohne #.  |
| 16 | II 7     | In <b>B</b> fehlt Verlängerungspunkt; NA folgt <b>A</b> .  |
| 16 | I+II     | In <b>B</b> nach der Crescendogabel <i>ff</i> steht die Registrierungsangabe „Mixtu.“, also bereits – irrtümlich – auf Zz 4 (auf der Note <i>v</i> der Achtelpause in II). NA folgt Autogramm <b>A</b> , aus dem hervorgeht, dass die Registrierungsänderung erst in der Achtelpause erfolgen soll, danach anschließend im <i>ff</i> ein <i>ff</i> kann, während das <i>f</i> nach der Crescendogabel auf das vollständige Öffnen der Schwellkasten hinweist.  |
| 17 | I 1      | In <b>A</b> ohne „Allegro I“. NA folgt <b>B</b> , unter Beibehaltung der Platzierung. Die Angabe soll sich wohl schon auf den <i>A</i> beziehen, d. h. die letzte Achtelnote in T. 16 beziehen.  |
| 17 | II 3–5   | In <b>B</b> und <b>A</b> ohne Triolenziffer.   |
| 20 | II 3–5   | In <b>B</b> und <b>A</b> ohne Triolenziffer.   |
| 24 | I 6–9    | Unterstimme: in <b>B</b> und <b>A</b> ohne Triolenziffer.  |
| 26 |          | Rhythmische Gestalt der 1. Hälfte dieses Taktes ist in <b>A</b> und in Druckausgabe <b>B</b> , deren Notation der in <b>A</b> annähernd entspricht, nicht ganz klar. In beiden Quellen weicht die vertikale Anordnung der Noten von der Notation in NA wie folgt ab: Die 2. Note in II, Oberstimme ( <i>cis</i> <sup>1</sup> ) ist etwas nach rechts versetzt (zwischen 2. und 3. Note in I, Unterstimme); ebenso ist die 2. Note in III ( <i>Eis</i> ) etwas nach rechts versetzt (zwischen <i>cis</i> <sup>2</sup> / <i>gis</i> <sup>2</sup> und <i>eis</i> <sup>2</sup> / <i>dis</i> <sup>3</sup> in I). Außerdem enthalten die Quellen keine Triolenziffern in I, Zz 2. Am wahrscheinlichsten ist es, dass eine rhythmische Gestalt wie in T. 38, System I, Zz 3–4 gemeint ist. Daher ändert die NA analog dazu den Untersatz und ergänzt auf Zz 2 Triolenziffern (in Entsprechung zu drei Achteln im 12/8 Takt, T. 38). |
| 28 | I 6      | In <b>B</b> <i>d</i> <sup>1</sup> statt <i>dis</i> <sup>1</sup> ; Emendation nach <b>A</b> , dort # vor <i>fis</i> <sup>1</sup> (zur Auflösung des #), was beim Stich von <b>B</b> wohl irrtümlich als Zweiklang <i>d</i> <sup>1</sup> / <i>fis</i> <sup>1</sup> gelesen wurde.  |
| 30 | I 1–5    | Unterstimme: In <b>B</b> und <b>A</b> ist das <i>e</i> mit Sechzehntel- statt mit Achtelbalken an die vorausgehenden vier Zweiunddreißigstel-Noten angebunden. Möglicherweise war diese Stelle von Widor zuerst triolisch konzipiert worden: In <b>A</b> findet sich über der Notengruppe ein schwarz ausgestrichenes Zeichen, bei dem es sich um eine Triolenziffer handeln könnte. Eventuell steht die irrtümliche Sechzehntel-Balkung im Zusammenhang mit dieser ursprünglichen rhythmischen Fassung.   |
| 37 |          | In <b>A</b> ohne „rit.“.   |
| 37 | I+II     | In <b>B</b> kein zeilenübergreifender Haltebogen <i>cis</i> <sup>2</sup> – <i>cis</i> <sup>2</sup> ; NA folgt <b>A</b> .   |
| 38 |          | Metronomangabe in <b>B</b> irrtümlich mit Viertelnote statt punktierter Viertelnote; <b>A</b> ohne Metronomangabe.   |
| 40 | I 1      | In <b>B</b> und <b>A</b> Note ohne oberen Notenhals; ergänzt in Orientierung an der überwiegenden Zweistimmigkeit im Takt.   |
| 41 | II       | In <b>B</b> <i>a</i> <sup>1</sup> (Oberstimme) vor <i>g</i> <sup>1</sup> (Unterstimme) notiert, dadurch erscheint die Punktierung nicht eindeutig (unklar, ob zu <i>a</i> <sup>1</sup> oder <i>g</i> <sup>1</sup> gehörig). Emendation nach <b>A</b> .   |
| 43 | II 6     | Oberstimme: in <b>B</b> irrtümlich punktiert; Emendation nach <b>A</b> .   |
| 44 | II 10    | In <b>A</b> <i>h</i> statt <i>cis</i> <sup>1</sup> .   |
| 45 | II 9     | 3. Stimme: in <b>A</b> irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelpause.  |
| 47 | I 1      | Oberstimme: Verlängerungspunkt fehlt in <b>B</b> ; Emendation nach <b>A</b> .  |
| 50 | III      | In <b>B</b> irrtümlich ohne Verlängerungspunkte in Ober- und Unterstimme; NA folgt <b>A</b> .  |
| 53 | III 5–7  | In <b>B</b> ohne Quartolenbezeichnung „4“; NA folgt <b>A</b> .   |

- 54 I+II Decrescendo-Gabel in B über Zz 1–3; in NA Angleichung an A.  
 54 III 3 In A ohne Verlängerungspunkt.  
 55 II 17 In A irrtümlich ohne  $\flat$ .  
 56 I 1 In B in der Oberstimme punktierte Halbe Note statt punktierte Viertelnote. In A drei Noten *ais<sup>2</sup>*, nämlich Halbe Note, punktierte Viertelnote, Sechzehntelnote:



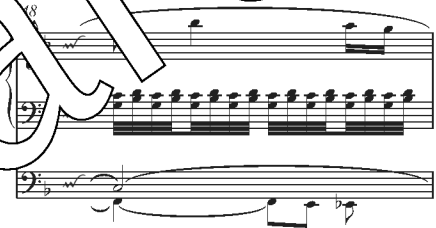
Dies impliziert die Weiterführung der Dreistimmigkeit im oberen System (siehe 2. Hälfte T. 55). Da nach den Regeln der Lemmens-Schule das *ais<sup>2</sup>* über Zz 1 und 2 zu halten ist, verzichtet NA der Übersichtlichkeit halber auf die Darstellung nach A.

- 58 I In A Unterstimme auf Zz 4 ohne Quartolenbezeichnung.  
 59 II 7 Unterstimme: in B *h* nur als Sechzehntelnote, d. h. ohne Notenhals nach unten und ohne Verlängerungspunkt; Emendation nach A.  
 62 II 23 Oberstimme: in A ohne  $\flat$ .  
 63–64 In A ohne Angabe „*poco a poco ritenuto*“.  
 65 Metronomangabe in B irrtümlich mit Viertel- statt punktierte Viertelnote (A ohne Metronomangabe).  
 65 II 6 Achtelnote in B irrtümlich erst unter dem vorletzten Sechzehntel in I (*fis<sup>2</sup>*) platziert; Emendation nach A.  
 65 III In B am Beginn des Taktes mit Taktangabe „12/8“. Da sich in III jedoch die Taktart nicht ändert, in NA weggelassen, in Analogie zu entsprechenden Fällen (vgl. T. 12 und 60) und in Übereinstimmung mit A.  
 66, 69, 70 I, II 1 Unterstimme in B und A in T. 66 I,1, T. 69 II,1 und T. 70 II,1 jeweils ohne  $\flat$ ; in NA in Entsprechung zu T. 65 ergänzt.  
 69 II 12–13 Oberstimme: in B ohne Haltebogen; Emendation nach A.  
 71 I 6 Oberstimme: Achtelnote in B irrtümlich erst über dem vorletzten Sechzehntel in II (*d<sup>1</sup>*) platziert, Emendation nach A.  
 72 I 1 Unterstimme: in A ohne  $\flat$ .  
 72 I 7 In A Unterstimme irrtümlich als Achtelpause.  
 72 II 12 Unterstimme: in A irrtümlich ohne Note *d<sup>1</sup>*.  
 72–73 I Fortsetzung des Bindebogens von *h<sup>2</sup>* nach *gis<sup>2</sup>* fehlt in A nach Zeilenumbruch.  
 75 I 1 In A obere Note irrtümlich *gis<sup>2</sup>* genrest.  
 75, 76 I 1 In B und A sind die Gabeln irrtümlich punktiert.  
 78 I 2+11 Unterstimme: in B *h* als Sechzehntel- statt Viertelnote; Emendation nach A.  
 78–79 Decrescendo-Gabel in Takt 78 zwischen I und II, in B nach Zeilenumbruch; in A jedoch zwischen II und III platziert einhalb Takte vorwärts zwischen I und II. In B ist die Decrescendo-Gabel in Takt 78 geschlossen; NA folgt B.  
 80 II 1 Haltebogen, NA folgt B.  
 80 I In A *mf* steht bei Widors benutzten Exemplar nach folgende handschriftliche Einfügung: „In I, Zz 3+ ergänzt, Viertelnote *g<sup>1</sup>* in A ergänzt, 4 ergreift, Unterstimme *f* irrtümlich als Sechzehntel- statt als Achtelnote.“  
 81 I II In A *mf* mit Tenutostrichen, Zweiklang *a<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup>* ohne Bezeichnung, folgender Zweiklang *a<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup>* ohne Bezeichnung, folgender Zweiklang *a<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup>* ohne Bezeichnung, folgender Zweiklang *a<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup>* ohne Bezeichnung, folgender Zweiklang *a<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup>* ohne Bezeichnung, folgender Zweiklang *a<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup>* ohne Bezeichnung.  
 84 In A ohne Crescendo-/Decrescendo-Gabel.

**II. Choral**

- Auftakt In B ohne *p*, Ergänzung nach A.  
 3 I+II In A ohne Zäsurzeichen zwischen 2 und 3.  
 13 I 3 In B und A irrtümlich ohne Verlängerungspunkt.  
 15 In B *poco rit.* schon über Zz 2, NA folgt A.  
 16–17 In A ohne die dynamischen Angaben; in B beginnt die Crescendo-Gabel in T. 17 nach Zeilenumbruch geschlossen.  
 18 III 2 In A ohne *p*.  
 19 III Alle Noten in B ohne Tenutostriche, Emendation nach A.  
 19–20 I In B fehlt Fortsetzung des Haltebogens *a<sup>2</sup> – a<sup>2</sup>* nach Zeilenumbruch.  
 20 II Notation der Mittelstimme in B: Viertelnote mit angebundener Halber Note, diese ohne Verlängerungspunkt. Emendation nach A, wo der Verlängerungspunkt vorhanden ist; die Notation mit Überbindung von NA allerdings als Ganze Note wiedergegeben.  
 21 III 9 Untere Hilfslinie für C fehlt in B irrtümlich, sodass die Note wie D aussieht. Emendation nach Quelle A, aus der klar hervorgeht, dass C gemeint ist.

- 22–24 III In B ohne Tenutostriche; in A sind diese Takte nicht ausgeschrieben, sondern mit Abkürzungszeichen notiert.  
 24 I 3 Oberstimme: in B *gis<sup>2</sup>* irrtümlich als punktierte Achtelnote statt als punktierte Viertelnote; Emendation nach A.  
 25–26 III In B und A ohne Tenutostriche; NA gleicht an T. 18–24 an.  
 26 II 6 Unterstimme: in A G statt H.  
 28 III In B irrtümlich punktierte Halbe Note, NA folgt A.  
 29 III 4 In B irrtümlich ohne Halbe Pause; Emendation nach A.  
 29 In A ohne Angabe „*Più vivo*“.  
 32 II 7 Unterstimme: in A ohne  $\flat$ -Vorzeichen.  
 33 I 2 Oberstimme: in B *h<sup>2</sup>* irrtümlich als punktierte Achtelnote statt als Achtelnote, NA folgt A.  
 34 I 2 Untere Note in B irrtümlich ohne  $\flat$ ; Emendation nach A.  
 34–35 In A ohne „*poco a poco ritenuto*“.  
 35 II 1 Ende des Phrasierungsbogens aus T. 34 fehlt in B nach Zeilenumbruch.  
 38 In A ohne Angabe „*Tempo I*“.  
 38 I Sechzehntelnote auf Zz 2+ (*gis<sup>1</sup>*) in A ohne  $\sharp$ .  
 41 II 4 Unterstimme: In B Haltebogen ab Sechzehntel *c<sup>1</sup>* irrtümlich ohne Unterbrechung in den Folgetakt durchgezogen; Emendation nach A.  
 41 III In A ohne *f*.  
 43 I 9 Unterstimme: in A ohne  $\flat$ -Vorzeichen.  
 43 II Letzte Note der Mittelstimme (*e<sup>1</sup>*) in B irrtümlich als punktierte Viertelnote statt als punktierte Achtelnote; Emendation nach A.  
 44 II 2–3 Mittelstimme: in B ohne Haltebogen; Emendation nach A.  
 47 II 22 Mittelstimme: *e<sup>1</sup>* irrtümlich als Achtel- statt als Sechzehntelnote; Emendation nach A.  
 48 II 1 In B irrtümlich Sechzehntel statt Zweiunddreißigstel; Achtelpause; Emendation nach A.  
 48 III 4–5 Oberstimme: in B Achtelnote statt Sechzehntelnote + Sechzehntelpause.  
 48 III 2. Taktlinie, Unterstimme: in B wie in den Druckausgaben der Auflagen 1–3, durch die sich eine fehlerhafte rhythmische Zuordnung ergibt:



- 49 I Fortsetzung des Phrasierungsbogens aus T. 48 fehlt in B und A nach Zeilenumbruch.  
 49 II 16 In B Zweiklang *d<sup>1</sup>/b* statt *d<sup>1</sup>/a*; Emendation nach A.  
 52 I 7 Oberstimme: Achtel *f<sup>1</sup>* irrtümlich mit Achtel *f<sup>1</sup>* der Unterstimme zusammengehalten (zusätzlich zum oberen Notenhals); Emendation nach A.  
 52 II 17 *f<sup>1</sup>* und *b* zusammengehalten (zusätzlich zum oberen Notenhals); Emendation nach A.  
 52 I+II In A auf Zz 3 unter System II: „*a piacere*“, von Widor wieder ausgeschrieben.  
 52 A, Zz 4: Manualangabe „R“ ohne dynamische Angabe *mf*.  
 53–54 In A ohne Angaben zu Dynamik und Agogik.  
 54 Die zweite Hälfte dieses Taktes unterzog Widor für die 4. Auflage (= B) einer größeren Überarbeitung. Ursprüngliche Lesart des Taktes in A sowie in den Auflagen 1–3:



- 55 In A ohne Tempoangabe „*Lento*“  
 55 III 1 In B irrtümlich Ganze Pause statt Halbe Pause, Emendation nach A.  
 56 In B zusätzlich zu „*Tempo I*“ Angabe „*a tempo*“ zwischen den Systemen I + II; dort auch in A „*a tempo*“, ohne „*Tempo I*“ über den Systemen.  
 56 II 2 In B ohne *f*; NA folgt A.

<sup>4</sup> Siehe hierzu Charles-Marie Widor, *The Symphonies for organ. Symphonie romane* (wie Anm. 1), S. xiv.

- 57 II 7 In **B** ohne Viertel-Hals; Emendation nach **A**.
- 57 III 1 **A**: Fortsetzung des Haltebogens aus T. 56 fehlt nach Zeilenumbruch.
- 58 I 1 Unterstimme: In **B** irrtümlich punktierte Halbe Note statt Halbe Note; Emendation nach **A**.
- 58 I Zz 3+: Zweiklang  $f^1/c^1$  in **B** irrtümlich mit Achtelnoten statt mit Sechzehntelnoten notiert; Emendation nach **A**.
- 58 II 5 Zweiklang  $g/B$  in **B** irrtümlich zusammengehalst (zusätzlich zur Halsung nach oben bzw. unten); Emendation nach **A**.
- 58 II 6 Unterstimme: Verlängerungspunkt fehlt in **B**; NA folgt **A**.
- 59 I 5 **B**, Zz 3: Achtelpause in der Unterstimme fehlt, ergänzt nach **A**.
- 59 I+II In **B** ohne  $f$ ,  $sf$  und Decrescendo-Gabel; NA folgt **A**.
- 60 I 5 Oberstimme: Beginn des Haltebogens fehlt in **B** vor Zeilenumbruch; Emendation nach **A**.
- 60 III 3 Sechzehntelpause fehlt in **B**; Emendation nach **A**.
- 60–63 Die klangliche Idee an dieser Stelle ist von der besonderen Situation der Cavallé-Coll-Orgel in St. Sulpice inspiriert: „Diese ungewöhnliche Art des Registrierens zeigt das besondere Gleichgewicht zwischen den Klangebenen des Hauptwerks und des Positivs im Gehäuse von Chalgryn und denjenigen des Schwellwerks, das frei über dem Gehäuse ertönt. Den 8'- und 4'-Flöten des Schwellwerks gelingt es dank einer guten Klangverteilung im Kirchenschiff, die Grundstimmen der anderen Manuale zu übertönen. Dabei spielt die sich nach oben verstärkende Intonation der Grundstimmen eine entscheidende Rolle.“<sup>5</sup> Die klangliche Realisierung dieser Stelle wird individuell, abhängig vom jeweiligen Instrument zu klären sein.
- 64 I 3 Mittelstimme: Verlängerungspunkt fehlt in **B**; Emendation nach **A**.
- 64 I 5 Mittelstimme:  $\flat$  vor  $a^1$  fehlt in **B** und **A**; dass  $a^1$  gemeint ist, geht aus dem nachfolgenden  $\flat$ -Vorzeichen für  $as^1$  hervor, das in beiden Quellen gesetzt ist.
- 64 I 6–7 Oberstimme: in **A** irrtümlich als Zweiunddreißigstel gebalkt.
- 64 I 8 Oberstimme: Verlängerungspunkt fehlt in **B**; Emendation nach **A**.
- 65 In **A** ohne Angabe „poco a poco ritenuto“, dafür in T. 66 auf Zz 1+: „rit“.
- 66 In **A** ohne Angaben zur Dynamik.

### III. Cantilène

Anmerkung zum ganzen Satz: Die *Cantilène* (Seite 20 des Autographs) vorhanden. Die Seiten 17–19 wurden vermutlich für die Drucklegung der 3. Ausgabe entworfen. Die Seiten 29–38 in einer früheren Fassung gestrichen wurden. Die Seiten 29–38 in einer früheren Fassung gestrichen wurden. Die Seiten 29–38 in einer früheren Fassung gestrichen wurden. Die Seiten 29–38 in einer früheren Fassung gestrichen wurden.

- 6, 30 I Decrescendo-Gabel jeweils unter II statt unter I.
- 9–10 I Beginn des Phrasierungsbogens fehlt in **B** vor Zeilenumbruch; NA ergänzt den Beginn des Haltebogens nach der Parallelstelle T. 33 und 34.
- 9–10, 33–34 II Unterstimme: In **B** am Übergang T. 9/10 und an der Parallelstelle T. 33/34 jeweils ohne Haltebogen  $f^1 - f^1$ . Im gestrichelten Entwurf in **A** am Übergang T. 33/34 dagegen mit Haltebogen, dafür allerdings ohne Haltebogen  $d^1 - d^1$  (T. 33,2–3). NA übernimmt den Haltebogen am Übergang T. 33/34 aus **A** und ergänzt ihn analog dazu in T. 9/10. Nicht auszuschließen ist allerdings auch, dass tatsächlich jeweils nur ein Haltebogen bei  $d^1$  (T. 9,2–3 bzw. 33,2–3) stehen sollte, so wie es in **B** der Fall ist, und in **A** der Haltebogen nur falsch platziert wurde.
- 10, 13–14 I+II 6 Durch gleichzeitiges Spiel der rechten Hand auf **R** und **P** kann hier (und an weiteren Stellen) ein dichter Legato in den Mittelstimmen erzielt werden. Im Exemplar Albert Schweitzers (Quelle **C**) finden sich entsprechende Eintragungen in den Takten 10, 14, 34 und 38. Für Hinweise zur technischen Ausführung dieser Stellen vgl. auch Ben van Oosten<sup>6</sup>.
- 10–13 I In **B** ohne den Phrasierungsbogen; Bogen ergänzt nach der Parallelstelle Takt 34–37; siehe die Anmerkung dort.
- 11 I  $pp$  in **B** erst unter 4 ( $c^1$ ), vorausgehende Decrescendo-Gabel entsprechend länger; Emendation nach dem Entwurf der Parallelstelle T. 35 in **A** (siehe auch Anmerkung zu diesem Takt).

- 13–14 Siehe Anmerkung zur Parallelstelle T. 37–38 (Dynamik).
- 15 Siehe Anmerkung zur Parallelstelle T. 39 (Dynamik).
- 15 III 2 Unterstimme:  $g$  in **B** irrtümlich ohne Verlängerungspunkt. Von Diebold (Quelle **D**) nicht korrigiert, dort fehlt auch der Verlängerungspunkt auf der vorausgehenden Note  $gis$ .
- 16 IV 1 Beginn des Haltebogens aus T. 15 fehlt in **B** nach Zeilenumbruch; Emendation nach **D**.
- 17 I 2  $pp$  in **B** erst zu 4. Note; Emendation nach T. 41. Die Ausführung soll *subito* erfolgen.<sup>7</sup>
- 17 III 2 Unterstimme:  $c$  in **B** irrtümlich ohne Verlängerungspunkt. Emendation nach der Parallelstelle Takt 41 und **D**.
- 17–18 III In **B** ohne Haltebogen  $e - e$ ; ergänzt in Analogie zur Parallelstelle Takt 41.<sup>8</sup>
- 17, 18 III Die Crescendo-/Decrescendo-Gabeln zeigen hier jeweils einen agogischen Akzent an.
- 18 In **B** „rit.“ schon auf Zz 1; Emendation nach der Parallelstelle T. 42.
- 24 II 2+3 Oberstimme: von Albert Schweitzer (Quelle **C**) korrigiert zu *ais* und *his*.
- 25–26 In **B** überflüssige Crescendo-/Decrescendo-Gabel zwischen den Systemen II und III.
- 25–26 I Lesart dieser Takte in **C**, nachdem Widor sie im Unterricht offenbar mehrmals – jeweils unterschiedlich bei verschiedenen Schülern – geändert hat:<sup>9</sup>



- 27 Es ist möglich, aber nicht zwingend, Tempo *rit.* bis in Takt 25 wieder aufzunehmen.
- 30 „rit.“ in **B** erst auf Zz 7 (im Entwurf in **A** ohne Tempomarkierung); Emendation in Analogie zu T. 6.
- 30 II+III Zu Taktbeginn in **B** überflüssige Markierung „P“ mit geschwungenen Klammern.
- 32 I Crescendo-Gabel in **B** nur zu Beginn der Decrescendo-Gabel schon vor 3 (im Entwurf in **A** ohne dynamische Angaben); Angleichung an Takt 8, sodass bei  $f^2$  die größte Wirkung erzielt ist.
- 33 II 1 Unterstimme in **B** irrtümlich ohne Verlängerungspunkt; Emendation nach dem Entwurf in **A** und nach **D**.
- 33–34 II Siehe Anmerkung zu T. 9–10.
- 34–37 I Phrasierungsbogen in **B** nur bis T. 36,7 (im Entwurf in **A** bis T. 37,1). NA führt Bogen bis T. 37,1 weiter, da hier erst die melodische Phrase der Sequenz „Victimae paschali laudes immolent Christiani“ endet; entsprechend auch beim ergänzten Bogen T. 10–13 (siehe Anmerkung dort).
- 35 I 4  $pp$  in **B** erst unter 4 ( $c^1$ ), vorausgehende Decrescendo-Gabel entsprechend länger; Emendation nach dem Entwurf in **A**. Siehe auch Anmerkung zur Parallelstelle T. 11.
- 36 II 1 In **B** nach Zeilenumbruch überflüssiger Bogenrest vor *dis*<sup>1</sup> (zusätzlich zum Ende des Haltebogens vor  $c^1$ ).
- 36–37 IV In **B** (sowie im Entwurf in **A**) ohne Bogen; ergänzt in Analogie zu Parallelstelle T. 12–13.
- 37–38 Im Entwurf in **A** zwischen System II und III ab T. 37,2 „crescendo“, in T. 38 dann auch in **A** „diminuendo“ (lediglich platziert zwischen II und III). Ob an dieser Stelle an ein Positif im Schwellkasten oder an einen agogischen Akzent gedacht ist, muss offen bleiben.
- 38 III 5 In **B** irrtümlich Achtelnote statt Sechzehntelnote; Emendation nach dem Entwurf in **A** und nach **D**.
- 39 Ab hier liegt der Satz im Autograph **A** in der gültigen Fassung vor.
- 39 In **B** und **A** ist das „cresc.“ zwischen den Systemen II und III platziert. Vermutlich soll sich die Angabe jedoch auf System I beziehen. Ein Hinweis auf ein Positif im Schwellkasten ist an dieser Stelle eher unwahrscheinlich.
- 39 I 2 In **B** und **A**  $p$  schon unter der 1. Note. Angleichung an Parallelstelle T. 15; in **D** in gleicher Weise korrigiert.
- 39 II 3+4 Oberstimme: in **B** und **A** ohne Staccato. Angleichung an Parallelstelle T. 15.

<sup>5</sup> Daniel Roth und Pierre-Francois Dub-Attenti in ihrem Artikel „Überlegungen zur Interpretation an der Orgel“, in: Birger Petersen (Hg.), *Licht im Dunkel – Lumière dans les ténèbres. Festschrift Daniel Roth zum 75. Geburtstag*, Bonn 2017, S. 267–419; hier S. 392.

<sup>6</sup> Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997, S. 586.

<sup>7</sup> Siehe hierzu auch ebd., S. 587.

<sup>8</sup> Siehe hierzu auch ebd.

<sup>9</sup> Zur Gestalt dieser beiden Takte im oben (Anmerkung zu Satz I, T. 80) bereits erwähnten Exemplar von Albert Riemenschneider siehe Charles-Marie Widor, *The Symphonies for organ. Symphonie romane* (wie Anm. 1), S. xvii.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

39	III 2	Unterstimme: in <b>B</b> irrtümlich ohne Verlängerungspunkt; Emendation nach <b>A</b> .	56	I 6	Oberstimme: in <b>A</b> mit Warnakzidenz # vor <i>gis</i> <sup>2</sup> .
40	II 1	Halbe Pause in <b>B</b> und <b>A</b> ohne Verlängerungspunkt.	59		Decrescendo-Gabel endet in <b>B</b> schon auf 1, <i>p</i> steht schon auf Zz 1+; <b>NA</b> folgt <b>A</b> .
40	III 3	Oberstimme: in <b>A</b> ohne ♮.	61	I+III	Im Exemplar Albert Riemenschneiders Viertelpausen auf Zz 2 ergänzt. <sup>15</sup>
41–42	III	Unterstimme: in <b>B</b> ohne Haltebogen e – e am Taktübergang; Emendation nach <b>A</b> und Parallelstelle T. 17.	61–64		Diese vier Takte in <b>A</b> als Überklebung; offenbar also die korrigierte Fassung einer früheren Version der betreffenden Passage.
41, 42	III	Die Crescendo- und Decrescendo-Gabeln zeigen hier jeweils einen agogischen Akzent an.	62	I 4	Anfang des Phrasierungsbogens zu T. 64 fehlt in <b>B</b> vor Zeilenumbruch; Emendation nach <b>A</b> .
42	III 1	Oberstimme: Fortsetzung des Haltebogens aus Takt 41 fehlt in <b>B</b> nach Zeilenumbruch.	62		In <b>A</b> ohne „rit“.
44	III 1	Oberstimme: in <b>B</b> irrtümlich ohne Verlängerungspunkt; Emendation nach <b>A</b> und <b>D</b> .	64, 68	II	In <b>A</b> als Taktangabe zu T. 64 <b>C</b> , später links daneben „12/8“ notiert; entsprechend vor T. 68 später Taktangabe <b>C</b> ergänzt und die dortige ursprüngliche Taktangabe „12/8“ ausgestrichen.
45–48		Siehe Anmerkung zu Satz II, T. 60–63.	64	II 12	In <b>A</b> ohne b-Vorzeichen.
46	I 4	Unterstimme: In <b>A</b> ohne ♮.	65	I 1	Fortsetzung des Haltebogens aus T. 64 fehlt in <b>A</b> nach Zeilenumbruch.
46	II 4	In <b>B</b> und <b>A</b> ohne ♮. Dass nicht <i>dis</i> <sup>1</sup> , sondern <i>d</i> <sup>1</sup> gemeint ist, geht aus dem nachfolgenden #-Vorzeichen für <i>dis</i> <sup>1</sup> hervor, das in beiden Quellen gesetzt ist. In <b>D</b> auf 4 <i>dis</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>1</sup> , auf 5 <i>d</i> <sup>1</sup> statt <i>dis</i> <sup>1</sup> . Ob dies eine Emendation Diebolds darstellt oder irrtümlich geschah, muss offenbleiben.	66	II 12	In <b>A</b> ursprünglich mit Trillerzeichen, was von Widor ausgestrichen und durch die beiden Vorschlagsnoten ersetzt wurde.
48	III 2	Albert Schweitzer ergänzt in diesem Akkord <i>cis</i> (Quelle <b>C</b> ).	68	I 2	Oberstimme: in <b>B</b> über der Sechzehntelpause überflüssige Triolenziffer, deren Auftauchen sich mit der Art der Notation in <b>A</b> erklären lässt: Dort galt für I, T. 68ff., ursprünglich weiter <b>C</b> , dementsprechend Oberstimme T. 68,1–4 mit Triolenbogen und -ziffer notiert; Wechsel zu 12/8 vor T. 70. Diese Angabe ist später ausgestrichen und „12/8“ vor T. 68 eingefügt, was die folgende Triolenziffer allerdings stehenbleiben und die Triolenziffer auch nach <b>B</b> übernommen wurde.
<b>IV. Final</b>					
4	I 11	In <b>A</b> ohne ♮.	70	I 2	Oberstimme: in <b>B</b> ohne ♮; <b>NA</b> folgt <b>A</b> .
5	I 2+3	In <b>A</b> zwei Achtelnoten statt punktierte Achtelnote + Sechzehntelnote.	71	I 2	Unterstimme: in <b>A</b> ohne b-Vorzeichen.
12	I+II	Im oben bereits erwähnten Exemplar Albert Riemenschneiders (s. Anmerkung zu Satz I, T. 80) mit Decrescendo-Gabel in der 2. Takthälfte. <sup>11</sup>	71	II 1	Unterstimme: in <b>B</b> irrtümlich ohne Verlängerungspunkt; Emendation nach <b>A</b> .
13	I+II 1	Im Exemplar Albert Riemenschneiders mit <i>p</i> . <sup>12</sup>	72	II 1	<i>c</i> <sup>1</sup> in <b>A</b> ohne ♮.
14	I 2	Unterstimme: in <b>A</b> ohne #.	74	I 1	Oberstimme: in <b>A</b> irrtümlich ohne Verlängerungspunkt.
15	II 5	In <b>A</b> ohne ♮.	77	I 2	Unterstimme: in <b>A</b> ohne Verlängerungspunkt.
15, 16	I 1	Unterstimme: in <b>A</b> jeweils ohne #, spätere Rasur?	79	I 2	Oberstimme: ohne Verlängerungspunkt. In früheren Auflagen und in <b>B</b> ist der Verlängerungspunkt vorhanden.
17	I+II	Im Exemplar Albert Riemenschneiders mit „cresc.“ am Taktanfang. <sup>13</sup>	79	II 3	In <b>A</b> <i>dis</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>1</sup> .
18	I 3–4	Oberstimme: in <b>A</b> Achtelnoten <i>cis</i> <sup>2</sup> + <i>gis</i> <sup>1</sup> statt punktierte Achtelnote <i>dis</i> <sup>2</sup> + Sechzehntelnote <i>cis</i> <sup>2</sup> .	80	II 12	In <b>A</b> ohne ♮.
18	I 5	Oberstimme: in <b>A</b> ohne #.	80, 84, 85, 87, 88, 90	I 2–3	Im Exemplar Albert Schweitzers (Quelle <b>C</b> ) jeweils in der Ober- bzw. Mittelstimme mit Bleistift, möglicherweise von der Hand Widors, eingetragene Haltebögen, die <i>notes communes</i> anzeigen.
18	II 3–4	Oberstimme: in <b>A</b> Achtelnoten statt punktierte Achtelnote + Sechzehntelnote.	81	I 3	Unterstimme: in <b>A</b> punktierte Halbe Note <i>a</i> <sup>1</sup> statt punktierte Viertelnote <i>a</i> <sup>1</sup> + Viertelnote <i>cis</i> <sup>2</sup> + Achtelnote <i>cis</i> <sup>2</sup> .
18	II 6–7	Oberstimme: Vorschlagsnote in <b>B</b> ohne Bogen zur Halbenote, <b>NA</b> folgt <b>A</b> .		I 1	Fortsetzung des Bogens aus T. 83 fehlt in <b>B</b> nach Seitenumbruch; Emendation nach <b>A</b> .
22	I 3	Akkord in <b>B</b> irrtümlich notiert; punktierten Halbenoten statt mit punktierten Viertelnoten; Emendation nach <b>A</b> .	86	I 12	In <b>A</b> <i>h(is)</i> <sup>2</sup> statt <i>g</i> <sup>2</sup> .
24	I 4	Zweiklang <i>gis</i> <sup>2</sup> / <i>f</i> <sup>2</sup> in <b>B</b> ohne Verlängerungspunkt (in <b>A</b> dieser Takte <i>f</i> <sup>2</sup> ohne Verlängerungspunkt, <i>gis</i> <sup>2</sup> ohne Verlängerungspunkt, <i>f</i> <sup>2</sup> ohne Verlängerungspunkt, <i>gis</i> <sup>2</sup> ohne Verlängerungspunkt); Emendation nach <b>A</b> .	88	I 2	<i>c</i> <sup>3</sup> in <b>A</b> ohne ♮.
27		In <b>A</b> ohne Phrasierungsbogen; Phrasierungsbogen (ab T. 27) in <b>B</b> vorhanden.	91	II 2	In <b>B</b> und <b>A</b> <i>cis</i> <sup>2</sup> und <i>cis</i> <sup>1</sup> jeweils mit Verlängerungspunkt. Verlängerungspunkte im Exemplar Riemenschneiders gestrichen; <sup>16</sup> <b>NA</b> folgt dieser Korrektur.
28		In <b>A</b> ohne Phrasierungsbogen.	96	I	Oberstimme: Sextolenbezeichnung auf Zz 3 und Triolenbezeichnung auf Zz 4 fehlen in <b>B</b> , <b>NA</b> folgt <b>A</b> .
29	II	„GPR“ in den ersten Auflagen der Symphonien; in den späteren Auflagen dann „GR“; in <b>A</b> ohne diese Bezeichnung.	96	II 3	Unterstimme: in <b>B</b> und <b>A</b> irrtümlich mit Verlängerungspunkt. Möglicherweise Überbleibsel nach einer Korrektur in diesem Takt, die eventuell wiederum zusammen mit der Revision der Takte 97–98 (s. Anmerkung dort) erfolgt war.
30		Angabe, dass Crescendo-/Decrescendo-Gabeln in <b>B</b> irrtümlich ohne Verlängerungspunkt; Emendation nach <b>A</b> .	96–97	I+II	Manualbezeichnung in <b>A</b> ursprünglich „PR“ statt „R“; von Widor korrigiert durch Streichung des „P“.
31		In <b>A</b> ohne die Crescendo-/Decrescendo-Gabel.	97–98		Die Decrescendo-Gabel endet in <b>B</b> schon vor Zz 4 in T. 96; <b>NA</b> folgt <b>A</b> .
32		In <b>A</b> ohne die Crescendo-/Decrescendo-Gabeln.	97–98		In <b>A</b> diese beiden Takte als Überklebung; offenbar also die korrigierte Fassung einer früheren Version der betreffenden Passage.
33		In <b>B</b> Unterstimme 2; <b>NA</b> folgt <b>A</b> .	98	I+II	Manualbezeichnung in <b>A</b> ursprünglich „GPR“ statt „GR“; von Widor korrigiert durch Streichung des „P“.
36	I 1	Irrotümlich ohne Verlängerungspunkt.	98	II 1–3	Oberstimme: in <b>A</b> punktierte Halbe Note <i>g</i> + angebundene Sechzehntelnote <i>g</i> statt punktierte Viertelnote <i>g</i> + punktierte Viertelnote <i>a</i> + angebundene Sechzehntelnote <i>a</i> .
37–38	I	In <b>A</b> ohne Phrasierungsbogen.	99–101	II	Unterstimme: in <b>A</b> jeweils ohne Bogen am Taktübergang.
38		In <b>A</b> und <b>A</b> <i>p</i> zwischen Systemen II + III statt zwischen I + II.	105	I 6	Oberstimme: in <b>B</b> irrtümlich Sechzehntelnote statt Achtelnote, Emendation nach <b>A</b> .
40	II 7	In <b>A</b> ohne ♮.	106	I	Fortsetzung des Phrasierungsbogens aus T. 105 fehlt in <b>A</b> nach Zeilenumbruch.
43–44	I	In <b>B</b> ohne den Phrasierungsbogen am Taktübergang; <b>NA</b> folgt <b>A</b> .	106–108	I	Oberstimme: In <b>A</b> ohne den Phrasierungsbogen.
44	I 2	Bogenbeginn in <b>B</b> erst auf 3; <b>NA</b> folgt der (nachträglichen) Korrektur Widors in <b>A</b> .			
48	II 3	Oberstimme: Note <i>d</i> <sup>2</sup> in <b>B</b> ohne Hals nach unten, also <i>d</i> <sup>2</sup> hier nur als punktierte Achtel, nicht auch als punktierte Viertel notiert. <b>NA</b> folgt <b>A</b> . Ob es sich in <b>B</b> um ein Versehen des Stechers handelt und der Hals nach unten irrtümlich entfiel oder ob Widor diese Stelle nachträglich änderte, muss offenbleiben. <sup>14</sup>			
48	I	Taktende in <b>A</b> ohne Zäsurzeichen.			
49		Tempoangabe in <b>A</b> nur „a tempo“ (ohne „ma meno vivo“).			
49	III 3	In <b>A</b> <i>a</i> statt <i>ges</i> .			
49–50	I	Mittelstimme: Note <i>as</i> <sup>2</sup> ohne Haltebogen; <b>NA</b> folgt <b>A</b> .			
50	II 2	Unterstimme irrtümlich ohne Verlängerungspunkt; Emendation nach <b>A</b> .			
51–54	I	In <b>A</b> ohne die Phrasierungsbögen an den jeweiligen Taktübergängen.			
54–56	I	In <b>B</b> und <b>A</b> ohne die Triolen- bzw. Sextolenbezeichnungen.			

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. xix.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.

<sup>13</sup> Vgl. ebd.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. xx.

<sup>15</sup> Vgl. ebd.

<sup>16</sup> Vgl. ebd.

108	II 1	Oberstimme: in <b>A</b> ohne Pause; NA folgt <b>A</b> .
108	III 1	Fortsetzung des Haltebogens aus T. 107 fehlt in <b>B</b> nach Zeilenumbruch; Emendation nach <b>A</b> .
109	I 24	Unterstimme: Anfang des Haltebogens zu T. 110 fehlt in <b>B</b> vor Zeilenumbruch; Emendation nach <b>A</b> .
111	I 4	Oberstimme: Achtelpause fehlt in <b>A</b> (nur die folgende ist vorhanden).
112	III 1–2	In <b>A</b> Viertelnote statt Achtelnote + Achtelpause; in <b>B</b> fehlt die Achtelpause; von NA ergänzt.
116	I	Mittelstimme: in <b>B</b> auf Zz 3 irrtümlich Viertelpause statt Achtelpause; Emendation nach <b>A</b> .
116	I	Mittelstimme, ab Zz 3: in <b>A</b> ohne Haltebogen <i>fis</i> <sup>2</sup> – <i>fis</i> <sup>2</sup> .
119	II 7	Unterstimme: in <b>B</b> mit überflüssigem Bogenbeginn vor Zeilenwechsel.
120	I 6	Unterstimme: in <b>A</b> ohne <i>♮</i> .
121	I	Mittelstimme, Zz 3: in <b>B</b> irrtümlich Viertelpause statt Achtelpause; Emendation nach <b>A</b> .
121	II	Unterstimme: Viertelpause in <b>B</b> falsch positioniert (unter Zz 3+).
122	I 1	Unterstimme: Fortsetzung des Phrasierungsbogens von <i>cis</i> <sup>2</sup> aus T. 121 fehlt in <b>B</b> nach Seitenumbruch.
122–123	II	Mittelstimme: in <b>B</b> ohne Haltebogen <i>h</i> <sup>1</sup> – <i>h</i> <sup>1</sup> am Taktübergang; Emendation nach <b>A</b> .
123	I 2	In <b>B</b> ohne Akzent; Emendation nach <b>A</b> .
123–124		Die <i>Ossia</i> -Version auch in den Quellen. Anmerkung zum <i>ossia</i> in <b>A</b> : „Mettre en note ! I au-dessus ? [oder „!“] I a la fin ? [oder „!“]“.
126	I 4	Unterstimme: in <b>A</b> ohne <i>♮</i> .
129	I 5	Oberstimme: in <b>A</b> wurde das ursprünglich vorhandene Akzentzeichen von Widor wieder ausgestrichen.
129	I	Unterstimme: in <b>B</b> Achtelpause am Taktende falsch positioniert (auf Zz 4+).
130	I 2–3	In <b>B</b> ohne Haltebogen <i>d</i> <sup>3</sup> – <i>d</i> <sup>3</sup> ; Emendation nach <b>A</b> .
130	II 4+5	In <b>B</b> und <b>A</b> ohne Akzente.; in NA analog zu I ergänzt. Zur Ausführung bzw. Spielweise dieses Grand-Chœur-Abschnitts (abgesetzte Akkorde über einer Legato-Pedalstimme) siehe auch Ben van Oosten <sup>17</sup> .
131	II	Zz 4: in <b>B</b> ohne Akzent, Emendation nach <b>A</b> .
131–133	III	In <b>B</b> ohne den Phrasierungsbogen T. 131,2–133,1. In <b>A</b> ist der Bogen in T. 131 vor Zeilenwechsel als offener Bogen vorhanden, wird dann jedoch in T. 132 nicht fortgeführt. Gemeint ist sicher eine Fortsetzung des Bogens bis zum Orgelpunkt in T. 133; dementsprechende Bogenführung in NA.
133	I 6	Oberstimme: in <b>A</b> ohne <i>sf</i> ; in <b>B</b> ohne <i>sf</i> . NA folgt <b>A</b> .
133	III	In <b>B</b> ohne <i>sf</i> . NA folgt <b>A</b> .
134	I 3	Unterstimme: die <i>e</i> <sup>2</sup> ist eine Achtelnote <i>e</i> <sup>2</sup> . Dementsprechend fehlt in <b>B</b> der Haltebogen zur Viertelnote <i>e</i> <sup>2</sup> auf Zz 3. NA folgt <b>A</b> .
134	III	Haltebogens aus T. 133 fehlt in <b>B</b> nach Zeilenumbruch; Emendation nach <b>A</b> .
135	II 13	Unterstimme: in <b>B</b> ohne <i>♮</i> ; Emendation in <b>A</b> .
137	II 1	Angleichung an Taktbeginn; Emendation in <b>A</b> .
138	III	Fortsetzung des Haltebogens aus T. 137 fehlt in <b>B</b> nach Zeilenumbruch; Emendation nach <b>A</b> .
143	I 4	In <b>A</b> mit <i>Decresc.</i> über Zz 3–4, wohl erst nachträglich eingetragen. Möglicherweise ist <i>Decresc.</i> in <b>B</b> eingetragene Wellkasten in T. 143 (zumindest <i>Decresc.</i> in <b>B</b> werden und vor der Reprise des <i>Decresc.</i> in T. 144 wieder geöffnet werden. <i>Decresc.</i> so das <i>f</i> der Anfangstakte auch hier, in der Reprise, realisieren zu können.
143	II 6	Untere Note ( <i>d</i> ) in <b>B</b> irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelnote; Emendation nach <b>A</b> .
143	III 8	Beginn des Haltebogens zu T. 144 fehlt in <b>B</b> vor Zeilenumbruch; Emendation nach <b>A</b> .
148		Dieser Takt in <b>A</b> als Überklebung; offenbar also die korrigierte Fassung einer früheren Version der betreffenden Stelle.
149	III 2	In <b>B</b> ohne <i>♯</i> ; Emendation nach <b>A</b> .
154–155	I+II	Zwischen den beiden Takten gemäß den Quellen nur <i>a</i> – <i>a</i> als <i>notes communes</i> überbunden. Nach der Spielweise der Lemmens-Tradition sollten jedoch die Noten <i>fis</i> <sup>1</sup> und <i>d</i> <sup>1</sup> ebenfalls jeweils als <i>notes communes</i> übergebunden werden. <sup>18</sup>

## 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)
Mixtures	Mixturen bzw. Aliquotregister / mixtures resp. mutations
G	Grand-Orgue / Grand-Orgue
GPR	Récit und Positif an Grand-Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand-Orgue) / Récit and Positif coupled to Grand-Orgue (play on Grand-Orgue)
GR	Récit an Grand-Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand-Orgue) / Récit coupled to Grand-Orgue (play on Grand-Orgue)
Péd.	Positif / Positif Pédale / Pedal
Péd. GPR	die Pedalkoppeln zu Grand-Orgue, Positif und Récit ziehen / draw the pedal couplers for Grand-Orgue, Positif and Récit
Péd. R	die Pedalkoppel zu Récit ziehen / draw the pedal coupler for Récit
PR	Récit an Positif gekoppelt (man spielt auf dem Positif) / Récit coupled to the Positif (play on the Positif)
R	Récit / Récit

<sup>17</sup> Charles-Marie Widor (wie Anm. 6), S. 590.

<sup>18</sup> Siehe hierzu auch ebd.

**Orgel solo / Organ solo**

Bach, J. S.: Fantasia e Fuga in c, BWV 562	40.594/10
- Sonate in C nach BWV 1005 (arr. Bornefeld)	29.177
- Partita in d nach BWV 1004 (arr. Bornefeld)	29.179
Bartók: Suite für Orgel (arr. Bornefeld)	29.174
Beethoven: Adagio cantabile (arr. Gräsle)	18.078
Bezler: Biblia Organi. 13 Orgelbilder (Perc ad lib.)	18.069
Bornefeld: Orgelsonate 1965/66	29.105
Cooman: Expressions for organ	18.042
Danziger Orgelmusik des 16.–18. Jahrhunderts	28.003
Das rote Album. Hits for Organ I	18.062
Debussy: Danse (Tarantelle styrienne) (arr. Hirsch)	18.010
Elgar: Enigma Variationen (arr. Hofmann)	18.011
- Vesper Voluntaries	18.008
Freie Orgelmusik der Romantik I, II und III (Vökl)	40.591–593
Französische Orgelmusik des 19. Jahrhunderts	91.225
Froberger: Toccaten u. Fantasien	91.075
Fugen des 19. Jahrhunderts (2 Bde)	91.228+91.229
Hindemith: Pastorale, Fuge, Postludium (arr. Bornefeld)	29.152/10
Husumer Orgelbuch (Sammlung, 1758)	18.053
Janca: Manchmal kennen wir Gottes Willen (1992)	18.109
- Kleine Toccata über „Hört, der Engel helle Lieder“ (1995)	18.108
Karkoschka: Toccata und Fuge über 2 Osterchoräle (1953)	18.057
Krebs: Choralbearbeitungen (Erster Teil der Clavier-Übung)	18.524
Mozart, W. A.: Drei Werke für Orgel (KV 594, 608, 616)	18.014
- 17 Kirchengesänge (arr. für Orgel solo)	18.067
Muffat: Apparatus musico-organisticus	91.071
Murschhauser: Octi-Tonium Novum Organicum	91.074
Musik zu Kasualien 4 (für Orgel allein)	2.079
Norddeutsche Orgelmusik 1780–1860 (3 Bde)	18.026/10–30
Ochsenhauser Orgelbuch (1735) (Faksimile und Notenteil)	24.409
Österliche süddeutsche Orgelmusik (15.–19. Jh.)	92.372
Organo pleno. 140 Stücke zum Ein- und Auszug (17./18. Jh.)	18.074
Orgelbuch Mozart-Haydn (L.+W. A. Mozart, J.+J. M. Haydn)	2.118
Orgelmusik aus Europa (7 Bde)	91.230–36
Orgelmusik der Familie Hasse (17. Jh.)	18.078
Orgelstücke der Orgelschule Wegweiser (Augsburg 1668)	91.076
Orgelwerke der Spätromantik	91.074
Orgelwerke des 16.–18. Jhds (Laukvik, Orgelschule)	40.011
Pastorale 1: 47 Pastoralkomp., CH, F, GB, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z (18. Jh.)	18.071
Pastorale 2: 64 Pastoralkomp., D, A, Böh, C, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z (18. Jh.)	18.071
Peyer: Praembule e Fughe (2 Bde)	91.081+91.082
Praetorius, J.: Drei Praeambula, Fugen und Orgelwerke	18.003
Puccini: Werke für Orgel: Sonate für Orgel, M. 100	56.003
- Ausgewählte Orgelwerke	18.190
Reger: Sämtliche Orgelwerke	52.801–52.807
- Werkausgabe Bd. 1/1–7: Orgelwerke	52.801–52.807
- Alle Werke	52.801–52.807
Rheinberger: Orgelwerke	50.238–240, 50.288
- Gesamtwerk Bd. 38–40 und 41	50.238–240, 50.288
- Auch alle Ausgaben erhältlich	50.238–240, 50.288
- Freie Orgelwerke für den Gottesdienst	50.264
Schroeder: Piccoli	18.071
Schumann: Sonata op. 7 (arr. Bornefeld)	18.063
Silcher: Sämtliche Orgelstücke	80.121
Vierne: Sämtliche Orgelwerke	18.150
- Alle Werke aus dem 19. Jahrhundert erhältlich	18.150
Vogler: 32 Préludes pour l'Orgue ou Pfte	18.072
Widor: Symphonie II, IV, V, VI, Romane	18.176–180

**Vorspiele und Begleitsätze zu Kirchenliedern****Preludes and hymn settings**

Aphorismen, Intonationen und Choralvorspiele zum EG (I)	18.115
Aphorismen, Intonationen und Choralvorspiele zum EG (II)	18.116
Bach, J. M.: Sämtliche Orgelchoräle	30.650
Bach, J. S.: Sechs Orgelchoräle nach Kantatensätzen	18.021
- Sechs Choräle à la Schübler (arr. G. Hoffmann)	18.047
- 18 Choralpartiten (Schlenker)	18.111
Bornefeld: Choralpartiten I–VIII	29.064–29.071
- Choralvorspiele I, II	29.029+29.030
Brosig: Sämtliche Choralvorspiele	18.102
Choralvorspiele des 19. Jahrhunderts	91.226
Choralvorspiele der Jahrhundertwende (19./20. Jh.)	91.227
Choralvorspiele zum „Gotteslob“, Bd. 1–4	18.202–18.205
Die Wochenlieder zum EG, 2 Bde	18.221/10+18.221/20
Esslinger Orgelbuch. Intonationen, Vorspiele und Begleitsätze zum EG (3 Bde)	18.052
Freiburger Orgelbuch 1, 2	18.075+18.076
Freiburger Kantorenbuch (Antwortpsalmen)	19.035
Gerok: Kleine Choralvorspiele	18.117
Homilius: 32 Praeludia. Choralvorspiele für Orgel	37.107

Horn: 16 Choralvorspiele zum EG für Orgel	18.051
Intonationen zum „Gotteslob“	18.201
Merkel: Kurze und leichte Choralvorspiele	18.103
Neunzehn Orgelchoräle aus dem Umkreis des jungen Bach	18.114
Oley: Sämtliche Choralvorspiele (2 Bde)	
- 1: Choralvorspiele zum EG und GL	18.101/10
- 2: Orgelchoräle zum gottesd. u. konzertanten Gebrauch	18.101/20
Orgelbuch light zum „Gotteslob“ (3-stg), 2 Bde	18.212
Rinck: Leichte Choralvorspiele op. 105	18.105
Schlenker: Leichte 3stg Begleitsätze zum EG-Stammteil	18.104
Stier: Choralvorspiele der Familie Stier	18.061
Württembergisches Orgelbuch (zum Regionalteil des EG)	18.100

**Orgel mit 1 Melodieinstrument / organ with 1 melody instrument**

Bach: Drei Choralvorspiele (Eh) (arr. Bornefeld)	29.186
- Drei Choralvorspiele (Vc) (arr. Bornefeld)	29.193
Bornefeld: Bebuka (Marimbaphon)	29.122
- Choralsonate „Auf, auf, mein Herz“ (Tr)	29.075
- Lituus (Trb)	29.124
- Threni (Eh)	29.123
Busoni: Var. ü. d. Chorallied BWV 517 (Vi) (arr. Bornefeld)	29.189
Homilius: Sämtliche Choralvorspiele für Orgel und 1–2 obligate Melodieinstrumente, Sonate für Ob u. Ba	37.106
Kauffmann: Sechs vierstimmige Choralbearbeitungen (Ob)	13.013
Krebs: Drei Fantasien (Blasinstr.)	13.056
- Freu dich sehr, o meine Seele (Obda)	13.024
- Vier Choralvorspiele (Blasinstr.)	13.055
Langlais: Supplicatio (= 1. Satz der Symph. concert.) (Vc)	40.84/50
Mozart: Andante und Fuge in A nat. KV 402 (Vc) (arr. Bornefeld)	29.195
Oley: Wunderbarer König (Ob)	13.023
Purcell: Suite für Trompete und Orgel	26.301
Raphael: Sonate (Vc)	16.004
Rheinberger: Pastoral und Rhapsodie (Ob)	16.029
- 12 Stücke für Violine und Orgel	50.150
- Suite in c für Violine und Orgel	50.166/10
Romantische Musik für Violoncello und Orgel	16.043
Telemann: Sonate in G (arr. Bornefeld)	29.187
Weyrauch: Herz Jesu, was hast du verbrochen (Va)	13.003

**Orgel mit 2–8 Instrumenten / organ with 2–8 instruments**

Anonymus: Fantasia sopra Jesu, meines Lebens Leben (Ob, Vi)	13.070
- Musikalische Opfer (Vi, Fl) (arr. Bornefeld)	29.185
Bornefeld: Appenzeller Kuhreihen (Trb, Glocke)	29.168
- Ros und Lilie morgentaulich ... (Blf, Fl)	29.130
Corrette: Noël Allemand (arr. + original)	11.208+13.014
Langlais: Choral médiéval für Orgel und 6 Bläser	26.402
- Cortège für 2 Orgeln und 8 Bläser (4 Tr, 4 Trb, Timp)	40.586
Oley: Gott des Himmels und der Erden (8 Harm)	13.025
Rheinberger: Suite in c (Vi, Vc)	50.149

**Orgelkonzerte / organ concertos**

Anonymus: Concertino a due Cembali (Orgel)	18.504
Bach, J. Chr.: Orgelkonzert in F	38.501
- Orgelkonzert in B	38.502
- Orgelkonzert in Es	38.503
Bach: Konzert in d BWV 1052 (arr. Bornefeld)	29.197
Händel: Concerti d'organo Nr. 7–12	40.538
- Concerti d'organo Nr. 13–16	40.545
- Concerto per la Harpa (Organo)	55.294
Rheinberger: Orgelkonzert Nr. 1 in F op. 137	50.137
- Orgelkonzert Nr. 2 in g op. 177	50.177
Rentzsch: Orgelkonzert (1984)	18.065

**Orgelschulen, Bücher / organ instructions, books**

Crivellaro: Die Norddeutsche Orgelschule	60.010
Gaar: Orgelimprovisation	24.017
Latry/Mallié: L'œuvre d'orgue d'Olivier Messiaen	24.118
Laukvik: Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis	
- Historical Performance Practice in Organ Playing	
Teil 1: Barock und Klassik	60.002
Teil 2: Romantik	60.004
Teil 3: Die Moderne	60.006
Part 1: The Baroque and Classical Periods	60.003
Part 2: The Romantic Period	60.005
Part 3: Modern and Contemporary Music	60.011
Schildknecht/Schröder: Orgelschule	91.000
Vökl: Orgeln in Württemberg (150 Farbtafeln)	24.014
Wolff/Zepf: Die Orgeln J. S. Bachs	24.045