

Louis
VIERNE

1^{ère} Symphonie op. 14

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

editées par / edited by / herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 1



Carus 18.151

Hieme
organiste de Notre-Dame de Paris

Vorwort

Im Jahr 2007 gedenken wir des 70. Todestags Louis Vierne's, des letzten großen spätromantischen Orgelkomponisten Frankreichs. Dies ist Anlass, eine Gesamtausgabe seines Orgelwerks vorzulegen, die zum Ziel hat, einen möglichst genauen und authentischen Notentext zu bieten. Die Ausgabe will eindeutige Druckfehler in den Erstausgaben korrigieren, zweifelhafte Stellen kommentieren und Alternativlösungen anbieten. Sie stützt sich dabei auf die Erstausgaben, die überlieferten Manuskripte des Komponisten sowie auf Korrekturlisten von Kollegen, Schülern und heutigen Interpreten, die sich intensiv mit dem Werk Vierne's auseinandergesetzt haben. Alle Entscheidungen und Korrekturen der Herausgeber werden nach den Prinzipien heutiger editionswissenschaftlicher Methoden dokumentiert und begründet.

Im Alter von sechs Jahren erhielt Louis Vierne (geb. Poitiers 1870, gest. Paris 1937), der von Geburt an wegen grauen Stars beinahe blind war, Klavierunterricht und hatte die erste bewusste, ihn tief berührende Begegnung mit dem Klang der Kirchenorgel. 1877 wurde er an den Augen operiert. Die Operation war insofern erfolgreich, als er danach seine Umgebung optisch wahrnehmen und große Buchstaben lesen konnte. Ab Oktober 1880 kam er zu dem blinden Klavierlehrer Louis Specht, der an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* (Nationalinstitution für junge Blinde) in Paris tätig war. Im Herbst 1881 wurde er als Schüler dieser Ausbildungsstätte offiziell aufgenommen. Seine Orgellehrer dort waren Louis Lebel und nach dessen Tod Adolphe Marty. Als Louis Vierne zum ersten Mal César Franck an der Orgel in Sainte-Clotilde hörte, war dies für ihn eine prägende Erfahrung: „Ich war fassungslos und geriet in eine Art Ekstase.“¹ Nach Abschluss des Studiums 1890 wurde Vierne offizieller Schüler César Francks am Pariser *Conservatoire*. Der Unterricht bei dem väterlichen Freund und Gönner endete jedoch bereits nach vier Wochen, als Franck an den Folgen eines Verkehrsunfalls starb.

Charles-Marie Widor übernahm nun die Orgelklasse. Er förderte Vierne und ernannte ihn 1892 zu seinem Assistenten an der großen Cavallé-Coll-Organ in Saint-Sulpice. Diese Orgel wird ihm als klangliche Inspirationsquelle z. B. für die *1^{ere} Symphonie* gedient haben. Als Widor die Orgelklasse 1896 abgab, um die Kompositionsprofessur zu übernehmen, wäre Vierne gerne Widors Nachfolger geworden. Man wählte aber Alexandre Guilmant. Im Juni 1898 bewarb sich Vierne neben Charles Tournemire und Henri Mulet um den Organistenposten an Sainte-Clotilde, Tournemire erhielt die Stelle. So kam Vierne schließlich an die Kathedrale Notre-Dame, zu deren Organisten er am 21. Mai 1900 einstimmig gewählt wurde, eine Position, die er bis zu seinem Tode inne hatte. 1903 erschien die *2^{eme} Symphonie*.

1906 musste er den Orgeldienst wegen eines komplizierten Beinbruchs ein halbes Jahr aussetzen und danach seine Pedaltechnik neu erlernen. Seine 1899 geschlossene Ehe mit der Sängerin Arlette Taskin – eine Nachfahrin der bekannten Cembalobauerfamilie – wurde 1909 geschieden. Vierne durfte trotzdem Organist an Notre-Dame bleiben. Als Guilmant 1911 starb, hoffte Vierne erneut, die Orgelprofessur am *Conservatoire* zu erhalten, wurde jedoch wieder übergangen. Eugène Gigout wurde ernannt. Im selben Jahr entstand die *3^{eme} Symphonie* op. 28,

1912 die *Messe basse* op. 30. 1913 komponierte er die *24 Pièces en style libre* op. 31, 1914 die von düsterer Stimmung geprägte *4^{eme} Symphonie* op. 32.

Die Verschlechterung seines Augenlichts durch grünen Star machte Vierne ab 1915 zu schaffen. Er ging 1916 in die Schweiz um sich dort behandeln zu lassen, während Marcel Dupré ihn in Notre-Dame vertrat. Vier Monate sollte er dort sein; der Aufenthalt dauerte aufgrund von Komplikationen jedoch vier Jahre. Bei seiner Rückkehr nach Paris 1920 war die Orgel in Notre-Dame u. a. durch Kriegseinflüsse sehr heruntergekommen.

In den zwanziger Jahren unternahm Vierne Konzertreisen nach Europa, Kanada und in die USA, wo er als Komponist und Organist gefeiert wurde. Vierne empfand das Reisen aber als Last und schrieb von der „furchtbaren Existenz des ‚ewigen Juden‘ [...] ohne Gnade und Erbarmen in all den Ländern herumreisen [muss], in denen man Orgel spielt.“² 1923–24 entstand die *5^{eme} Symphonie* op. 47 und 1926–27 komponierte er die vier Hefte der *Pièces de fantaisie* op. 51/53/54/55.

1925 starb Eugène Gigout und man ernannte Dupré zu seinem Nachfolger als Orgelprofessor am *Conservatoire* – noch einmal wurde Vierne übergangen. Auf der Reise 1927 nach Kanada und in die USA gab Vierne mindestens 34 Konzerte. Er sammelte dabei Geld, um seine geliebte Orgel in Notre-Dame reparieren bzw. umbauen zu können. Auch Kollegen veranstalteten Benefizkonzerte zugunsten der Renovierung. Die Restaurierung der Orgel und ihre Erweiterung nach Vierne's Plänen war erst 1932 abgeschlossen. Am 10. Juni dieses Jahres spielten Widor und Vierne das Wiedereinweihungskonzert. Im Sommer 1930 war die *6^{eme} Symphonie* entstanden.

Sein letztes Orgelwerk, *Messe basse pour les défunts* op. 62, diktierte Vierne seiner Freundin Madeleine Richepin 1934 in die Feder. Am 2. Juni 1937 sollte Vierne ein Orgelkonzert in Notre-Dame zusammen mit Duruflé gestalten. Vierne spielte sein *Triptyque* op. 58, Duruflé stand neben ihm. Es sollte eine Improvisation folgen. Vierne drückte eine Pedaltaste herunter, erlitt einen Herzanfall, wurde bewusstlos und starb trotz Wiederbelebungsversuchen kurze Zeit später. Am 5. Juni fand der Trauergottesdienst in Notre-Dame statt – seine Orgel schwieg.

Die Orgelsymphonie

Mit seinen sechs Orgelsymphonien, entstanden zwischen 1895 und 1930, setzte Louis Vierne die glanzvolle Tradition dieser Gattung fort und führte sie zu ihrem Gipfel. Schon in der klassischen Zeit wurde diese Bezeichnung verwendet, etwa von Nicolas Lebègue, der um 1685 vier kurze *Symphonies* in seinem *3^{eme} Livre d'orgue* veröffentlichte. Formal sind diese Stücke eher in der Art einer französischen Ouvertüre gehalten, mit einer langsamen Einleitung, gefolgt von einem schnellen, fugierten

¹ Louis Vierne: *Meine Erinnerungen*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus, Köln 2004, S. 15.

² *Meine Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 21.

Teil. Die Geschichte der romantischen französischen Orgelsymphonie beginnt mit dem *Grande pièce symphonique* op. 17 von César Franck (1863). Mit diesem Werk hat Franck, vor allem inspiriert von der 9. *Symphonie* Ludwig van Beethovens, die große viersätzig-symphonische Form auf die Orgel übertragen. In der Nachfolge Francks ließ Charles-Marie Widor 1872 seine erste Sammlung von vier Orgelsymphonien op. 13 drucken. Die zweite Sammlung op. 42, ebenfalls mit vier Symphonien, erschien 1887, die *Symphonie gothique* 1895. 1899 wurde seine letzte und zehnte Symphonie, die *Symphonie romane*, vollendet. Ebenfalls tätig auf dem Gebiet der symphonischen Orgelmusik war der Widmungsträger der 1^{ere} *Symphonie* Viernes, Alexandre Guilmant, der seine acht Werke etwas bescheidener „Sonaten“ nannte.

Während Widor in seinen beiden letzten Symphonien durch Verwendung von gregorianischer Melodik die Werke explizit als Kirchenmusik definiert, findet man in den Symphonien Viernes kaum Hinweise auf einen liturgischen Bezug. Eines der wenigen Beispiele ist der 2. Satz der 2^{eme} *Symphonie* mit der Bezeichnung *Choral*. Die Sätze von Viernes Orgelsymphonien tragen vornehmlich weltliche Titel (z. B. *Menuet* und *Romance*, 3. und 4. Satz der 4^{eme} *Symphonie*). Die französische symphonische Orgelkunst scheint eher als Pendant zur weltlichen Klavier- und Orchestermusik gedacht zu sein. Liturgische Musik hat man hauptsächlich improvisiert.

Die kompositorischen Vorbilder Viernes sind deutlich zu erkennen: vor allem Franck und Widor (bei dem er Kompositionsunterricht erhielt), aber auch Mendelssohn und Schumann. Ebenso kann man wagnersche Züge feststellen, besonders in der 5^{eme} *Symphonie*.

Schon in der 1^{ere} *Symphonie* weist Viernes Musik jedoch ein eigenes Profil auf. In der von Claude Debussy gerühmten 2^{eme} *Symphonie* hat er eine eigenständige musikalische Sprache gefunden, die in der dritten formal meisterhaft ausgeglichen ist und in der vierten und fünften u. a. durch zyklische Verwendung der Themen zu großer Geschlossenheit findet. Neben den schönen melodischen Eingebungen in seinen langsamen Sätzen und den bisweilen grotesken Einfällen in seinen Scherzi und Intermezzi ist es vor allem die Chromatik, die Viernes Stil kennzeichnet. In der ebenfalls zyklisch aufgebauten 6^{eme} *Symphonie* gelangt er dadurch an die Grenzen der traditionellen Tonalität.

Die französische symphonische Orgel

Die französische Orgelsymphonik ist nicht denkbar ohne den auf orchestralen Vorbildern basierenden Instrumententypus, den Aristide Cavallé-Coll mit seinen Mitarbeitern schuf. Charles-Marie Widor schrieb: „Aber woher kommt das großartige Aufblühen unserer Kunst in Frankreich [...]? Geben wir es zu, es kommt gar nicht von einem Komponisten, sondern von einem genialen Erbauer, Aristide Cavallé-Coll.“³ Die von Cavallé-Coll geschaffenen Orgeln stellten diejenigen Klangressourcen zur Verfügung, die die Komponisten zu ihren großen kompositorischen Leistungen anregten.

Von 1892 bis zu seiner Ernennung als Organist an der Kathedrale Notre-Dame im Jahre 1900 stand Vierne als Assistent von Widor die große, 1862 eingeweihte Cavallé-Coll-Orgel in Saint-Sulpice zur Verfügung. Cavallé-Coll hatte beim Errichten dieser Orgel zahlreiche Register aus der 1781 fertiggestellten Vorgänger-Orgel von François-Henri Clicquot übernommen,

diese aber nach seinen Vorstellungen so umgearbeitet, dass man den Unterschied zwischen altem und neuem Pfeifenmaterial nicht hören kann.

Wir sind gewohnt, die auf die Cavallé-Coll-Orgeln bezogenen Registrierangaben der französischen Romantiker als geradezu sakrosankt anzusehen. Im *Avertissement* zu den *Pièces de fantaisie* schreibt aber Vierne: „Die Registrierung, die keineswegs unflexibel ist, gibt eher einen Hinweis auf die allgemeine Farbgebung. Sie kann modifiziert werden entsprechend den Möglichkeiten der Instrumente, auf denen sie [die *Pièces*] gespielt werden.“⁴ Dies öffnet die Darstellung dieser Musik auch für eine Orgel, die die typischen französisch-romantischen Orgelklänge nicht zur Verfügung stellt.

Die Registrieranweisungen Viernes sind wahrscheinlich nicht so sehr auf die Orgel in Saint-Sulpice bezogen, die mit fünf Manualen ein Ausnahmehinstrument war, sondern eher auf eine normale dreimanualige französisch-romantische Orgel (*Grand Orgue/Positif/Récit*).

Zur 1^{ere} Symphonie

In den Programmnotizen für die Konzerte seiner Englandtournee im Januar 1924 gab Vierne an, dass die erste Symphonie 1895 geschrieben und 1898 publiziert worden sei.⁵ Tatsächlich ist sie aber erst 1899 bei Pérégally et Parvy fils in Paris erschienen.⁶

Vierne widmete die Symphonie mit der Opuszahl 14 seinem Freund und Mentor Alexandre Guilmant. Dieser hatte, als er 1896 die Orgelklasse von Widor am Pariser *Conservatoire* übernahm, dafür gesorgt, dass Vierne Assistent des Professors bleiben durfte. Nachdem Guilmant 1901 von seiner Stelle als Organist der Sainte-Trinité-Kirche zurückgetreten war, bewirkte Vierne, dass er 1902 zum Honorarorganisten von Notre-Dame ernannt wurde. Guilmant hat die 1^{ere} *Symphonie* in kleinem Kreis auf der Orgel im Pariser *Palais du Trocadéro* vorgespielt. Er trug sie aber auch 1904 auf seiner letzten Tournee in Amerika vor sowie in Konzerten, die er bei sich zuhause in Meudon bei Paris für Studenten und Freunde im Frühsommer veranstaltete und bei denen Madame Guilmant die Gäste bewirtete.⁷ Widor spielte Sätze aus der 1^{ere} *Symphonie* zur Hochzeit Viernes in Saint-Sulpice am 22. April 1899.

In ihrer Sechssätzigkeit ist die Symphonie eher als Suite zu bezeichnen; die späteren Symphonien Viernes haben alle fünf Sätze. Als Vorbild könnte z. B. die zweite Symphonie von Charles-Marie Widor gedient haben, die ebenfalls sechs Sätze hat.

Die Symphonie beginnt mit einem feierlichen *Prélude*, dessen Thema in verschiedenen Stimmen und auch in der Umkehrung präsentiert wird (T. 21ff.). Eine diminuierte Version erscheint im Pedal ab Takt 33. Die Zweieunddreißigstel-Figurationen ab Takt 56 zeigen Viernes Erfahrung auch als Pianist und führen

³ Vorwort von Charles-Marie Widor zu: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Œuvres d'Orgue*, Paris [1918], S. V; Übersetzung von den Herausgebern.

⁴ Vorwort von Louis Vierne zu den vier Heften der *Pièces de fantaisie*, erschienen bei Editions Henry Lemoine, vgl. *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris 1926, S. 1. Übersetzung von den Herausgebern.

⁵ Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999, S. 519.

⁶ Zu Einzelheiten der Veröffentlichung vgl. den Kritischen Bericht.

⁷ Vgl. *Meine Erinnerungen* (wie Anm. 1), S 81.

in wenigen Takten vom Pianissimo zum Fortissimo-Höhepunkt des Satzes. In diesem Teil erklingt das Thema im Pedal in der Augmentation (T. 66ff.). Im *Prélude* weht vor allem der Geist César Francks: expressive Melodik mit ruhig schreitender Begleitung. Es entfaltet sich auch die für den Stil Vierne so typische Chromatik.

Der zweite Satz ist neben dem 1894 erschienenen *Verset fugué* und einem ausgedehnten fugierten Abschnitt im zweiten Satz, *Allegro*, der 4^{ème} *Symphonie* die einzige Fuge in Vierne's Orgelwerk. Für spätere Werke wie die *Pièces de fantaisie* oder die *Pièces en style libre* mag Vierne die Fuge für ungeeignet gehalten haben, weil sie ihm vermutlich zu streng erschien. Umkehrung (T. 55ff.), Engführung (T. 84ff.) und motivische Arbeit (T. 22ff. und 38ff.: Verarbeitung des Kontrapunkts aus T. 5ff.) werden in diesem Satz kunstvoll eingesetzt. Eine kurze improvisatorische Coda beschließt den Satz.

Der dritte Satz, *Pastorale*, besteht nach Vierne's eigener Aussage aus einer Exposition in B-Dur in der Form eines Dialogs zwischen Oboe und Flöte, wobei zwei Themen entwickelt werden, und einem Mittelteil in g-Moll (T. 60ff.), der ebenfalls zwei Themen entwickelt, von denen das erste ohne Veränderung wiederholt wird.⁸ Vierne folgt hier dem Rat Widors, dass im Pedal nicht immer 16'-Register benutzt werden müssen.

Im vierten Satz, *Allegro vivace*, einem Scherzo, brilliert der virtuose Pianist; man merkt vor allem den Einfluss des Schumann'schen Klaviersatzes. Aber auch das romantische Orchester-scherzo hat als Vorbild gedient. Der Mittelteil dieses Satzes ist ein Kanon.

Das folgende *Andante* vergleicht Vierne selbst mit einem „Lied ohne Worte“. Nach dem Beginn in F-Dur auf den „Célestes“ folgen rezitativische und etwas dramatischere Abschnitte im Wechsel (T. 32ff.). Hier wird ein Teil des ersten Themas (T. 3ff.) durchgeführt. Nach einer Überleitung (T. 69ff.), die auf der Zweiunddreißigstel-Figuration des Mittelteils basiert, erklingt in der Reprise die Melodie zunächst im Tenor, gespielt mit dem Pedal. Ein Rückblick auf die Überleitung in Takt 69ff. beschließt den Satz.

Das *Final* ist in Sonatenhauptsatzform komponiert. Begleitet von einer schlichten Figur im Manual erklingt das erste Thema im Pedal. Das zweite Thema steht in A-Dur und erscheint im Kanon zwischen Oberstimme und Bass (T. 49ff.). In der Reprise wird das Thema von einer lebhaften Triolen-Figuration begleitet (T. 169ff.). Das zweite Thema erklingt nun im Tutti in D-Dur (T. 211ff.). Dieses *Final* ist neben der *Toccata* der 5^{ème} *Symphonie* von Widor das typischste und erfolgreichste Beispiel dieser eigentlich mit recht einfachen Mitteln arbeitenden, aber sehr wirkungsvollen und aus der Improvisation herrührenden Schreibweise. Vierne war später recht kritisch, was den musikalischen Gehalt der 1^{ère} *Symphonie* betrifft. Das *Final* z. B. nannte er „pompiere“ (banal).⁹ Vierne hat das *Final* im Sommer 1926 für Orgel und Orchester bearbeitet, im Vorfeld seiner Konzertreise in die USA 1927. Er verwendete es als Schlusssatz eines dreisätzigen *Pièce symphonique*. Der erste Satz dieses Werkes ist die Bearbeitung des *Scherzo* aus der 2^{ème} *Symphonie*, der zweite Satz wiederum ist das *Adagio* aus der 3^{ème} *Symphonie*.

Für hilfreiche Hinweise und Anregungen danken wir sehr herzlich Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Präsident der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Michael Gailit (Wien), Kenneth Gilbert (Paris/Montreal) und Bjørn Boysen (Oslo). Die Bibliothèque nationale de France in Paris stellte freundlicherweise eine Kopie des Erstdrucks zur Verfügung.

Jon Laukvik und David Sanger
Stuttgart und Embleton im Frühjahr 2007

⁸ Für Vierne's eigene Werkanalyse vgl. Rollin Smith (wie Anm. 5), S. 521.

⁹ Zit. nach Rollin Smith (wie Anm. 5), S. 519.

Foreword

The year 2007 marks the 70th anniversary of the death of Louis Vierne, the last great late romantic organ composer from France. This is the reason for publishing a complete edition of his organ works, with the purpose of providing a musical text which will be as accurate and authentic as possible. The intention is to correct obvious misprints of the first editions, annotate doubtful passages and offer alternative solutions. It is based on the first editions and the composer's manuscripts where available, and on lists of corrections from colleagues, pupils and present-day interpreters closely concerned with Vierne's music. All decisions and corrections on the part of the editors will be documented and substantiated in accordance with modern principles and methods of scholarly editions.

From birth, Louis Vierne (b. Poitiers, 1870, d. Paris, 1937) was almost blind as the result of cataracts. At the age of six he took piano lessons and had his first conscious encounter with the sound of a church organ, which moved him deeply. He underwent an eye operation in 1877, and this was successful insofar as after the operation he could perceive his surroundings and read large letters of the alphabet. From October 1880 he studied with the blind piano teacher Louis Specht, who taught at the *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* (National Institution for Young Blind People) in Paris. In the fall of 1881 he was officially accepted as a student at this training institution. His organ teachers there were Louis Lebel and, after Lebel's death, Adolphe Marty. When Vierne first heard César Franck at the organ in Sainte-Clotilde, it was a profound experience for him: "I was left speechless and went into a kind of ecstasy."¹ After completing his course of studies in 1890, Vierne officially became César Franck's pupil at the Paris *Conservatoire*. But lessons with his fatherly friend and benefactor ended after only four weeks when Franck died following a road accident.

Charles-Marie Widor then took over the organ class. He encouraged Vierne and in 1892 appointed him his assistant at the great Cavaillé-Coll organ in Saint-Sulpice. The sound of this organ will have been a source of creative inspiration to him, e. g., for the *1^{ère} Symphonie*. When Widor relinquished the organ class in 1896 in order to become professor of composition, Vierne would have liked to succeed him, but the choice fell on Alexandre Guilmant. In June 1898 Vierne competed with Charles Tournemire and Henri Mulet for the organist's post at Sainte-Clotilde. Tournemire was given the appointment. Eventually Vierne found a niche at Notre Dame Cathedral, where he was unanimously elected organist on 21 May 1900, a position he held until the day he died. In 1903 his *2^{ème} Symphonie* was published.

In 1906 Vierne had to give up the organ for six months because of a complicated leg fracture and subsequently had to relearn his pedal technique. His marriage in 1899 to the singer Arlette Taskin – a descendant of the famous dynasty of harpsichord builders – resulted in divorce ten years later. Nonetheless he was allowed to remain organist at Notre Dame. When Guilmant died in 1911, Vierne once more had hopes of becoming organ professor at the *Conservatoire*, but he was again passed over, and Eugène Gigout was appointed. Vierne's *3^{ème} Symphonie* op. 28 was composed the same year, and his *Messe basse* op. 30 in 1912. The *24 Pièces en style libre* op. 31 were written in 1913,

and the *4^{ème} Symphonie* op. 32, with its gloomy atmosphere, in 1914.

From 1915 Vierne had to cope with a deterioration in his eyesight caused by glaucoma. He went for treatment in Switzerland in 1916, while Marcel Dupré deputized for him at Notre Dame. He planned to be away for four months, but because of complications the stay lasted four years. When he returned to Paris in 1920 the organ in Notre Dame had become very dilapidated, partly as a result of the war.

In the 1920s Vierne went on concert tours of Europe, Canada and the USA, where he was acclaimed as a composer and organist. But travelling was a burden to him, and he wrote of the "dreadful life of the 'Wandering Jew'" that had forced him "to travel around without pity or mercy since I was twenty-one [...] in all those countries where the organ is played."² The *5^{ème} Symphonie* op. 47 was composed in 1923–24, and in 1926–27 he composed the four volumes of *Pièces de fantaisie* op. 51/53/54/55.

Eugène Gigout died in 1925, and Dupré was appointed to succeed him as organ professor at the *Conservatoire*, Vierne being passed over yet again. On his tour of Canada and the USA in 1927 Vierne gave at least 34 concerts. In the process he collected money towards repairing or rebuilding his beloved organ in Notre Dame. Colleagues also put on charity concerts in aid of the organ. The restoration and enlargement of the instrument were in accordance with Vierne's designs and the work was not completed until 1932. On 10 June of that year Widor and Vierne gave the reconsecration concert. In the summer of 1930 the *6^{ème} Symphonie* was composed.

Vierne's last organ work, *Messe basse pour les défunts* op. 62, was dictated to his friend Madeleine Richepin in 1934. On 2 June 1937 he was due to give an organ recital together with Duruflé in Notre Dame. With Duruflé standing beside him, Vierne played his *Triptyque* op. 58. This was to have been followed by an improvisation. Vierne pressed a pedal key, suffered a heart attack, lost consciousness, and died a little later in spite of efforts to resuscitate him. The funeral service was held in Notre Dame on 5 June – Vierne's organ remained silent.

The Organ Symphony

With his six symphonies for organ, written between 1895 and 1930, Louis Vierne carried on the splendid tradition of this genre and brought it to its peak. The term 'symphonie' had already been used in the Classical period, for instance by Nicolas Lebègue, who published four short *Symphonies* in his *3^{ème} Livre d'orgue* around 1685. Formally, these pieces broadly follow the pattern of a French overture with a slow introduction followed by a quick fugal section. The history of the French Romantic organ symphony begins with César Franck's *Grande pièce symphonique* op. 17 (1863). Here Franck, inspired above all

¹ Cf. Louis Vierne, "Journal," in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires* II, Paris, 1970, p. 129.

² Cf. Louis Vierne, "Mes souvenirs," in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires* I, Paris, 1970, p. 14.

by Beethoven's *Ninth Symphony*, transferred large-scale four-movement symphonic form to the organ. Following on from Franck, Charles-Marie Widor published his first collection of four organ symphonies op. 13 in 1872. A second collection, op. 42, again comprising four symphonies, appeared in 1887, and the *Symphonie gothique* in 1895. In 1899 Widor completed his tenth and last symphony, the *Symphonie romane*. Another composer of symphonic organ music was Alexandre Guilmant, the dedicatee of Vierne's *1^{ère} Symphonie*. Rather more modestly, Guilmant called his eight works "sonatas."

In his last two symphonies Widor explicitly defines these works as church music by making use of Gregorian melody. On the other hand, in the organ symphonies of Vierne, liturgical connections are rare, one of the few examples being the second movement of the *2^{ème} Symphonie*, which is headed *Choral*. Vierne's symphonic movements are usually given secular titles (e.g., *Menuet* and *Romance*, the third and fourth movements of the *4^{ème} Symphonie*). The art of the French symphonic organ seems to have been conceived as a counterpart to secular piano and orchestral music. Liturgical organ music was mostly improvised.

Vierne's compositional models are clearly discernible: chiefly Franck and Widor (the latter gave him composition lessons), but also Mendelssohn and Schumann. Equally one can detect Wagnerian features, especially in the *5^{ème} Symphonie*.

As early as the *1^{ère} Symphonie*, however, Vierne's music displays a profile of its own. In his *2^{ème} Symphonie*, which was praised by Debussy, he attained an independent musical language, which is balanced in a masterly way in the third, achieving great formal unity in the fourth and fifth symphonies, and this was partly through the cyclical handling of themes. Along with the beautiful melodic ideas in his slow movements and the occasional grotesqueness in his scherzi and intermezzi, it is above all his chromaticism that characterizes Vierne's style. In the *6^{ème} Symphonie* – another work in cyclical form – he took traditional tonality to its limits.

The French Symphonic Organ

The French organ symphony is inconceivable without the type of instrument based on ideals of orchestral sound which Aristide Cavaillé-Coll created with his collaborators. Charles-Marie Widor wrote: "But what has produced this magnificent flowering of our art in France [...] We have to admit it – it does not come from a composer at all but from a brilliant builder, Aristide Cavaillé-Coll."³ The organs of Cavaillé-Coll provided that essential tonal range which spurred composers on to their great creative achievements.

From 1892 up to his appointment as organist of Notre Dame Cathedral in 1900, Vierne in his capacity as Widor's assistant had the use of the great Cavaillé-Coll organ inaugurated in Saint-Sulpice in 1862. When installing this organ, Cavaillé-Coll had taken over numerous registers from the preceding organ by François-Henri Clicquot, completed in 1781. But he had adapted these to his own way of thinking to such an extent that one could not hear any difference between the old and new pipe material.

We are accustomed to treating the registration details given by French Romantic composers in their scores as absolutely sacrosanct. But in the *Avertissement* to his *Pièces de fantaisie* Vierne

wrote: "The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general coloring. It may be modified according to the possibilities of the instruments on which they [the *Pièces*] are performed."⁴ This makes it possible to perform this music on an organ which cannot reproduce the sounds that were typical of French Romanticism.

Vierne's instructions regarding registration do not necessarily apply to the sizeable Saint-Sulpice organ, whose five manuals were exceptional. His indications imply a standard three-manual French romantic organ (Grand Orgue/Positif/Récit).

Vierne's 1^{ère} Symphonie

In the program notes for the concerts Vierne gave during his tour of England in January 1924, he stated that his first Organ Symphony was written in 1895 and published in 1898.⁵ In fact, it was published in 1899 by Pérégalley et Parvy fils, Paris.⁶

Vierne dedicated his Symphony, opus 14, to his friend and mentor Alexandre Guilmant. When Guilmant took over Widor's organ class at the Paris *Conservatoire* in 1896, he ensured that Vierne would retain the post as an assistant which he held under Widor. After Guilmant had retired as organist of the Church of Sainte-Trinité in 1901, Vierne instigated his appointment as honorary organist of Notre-Dame. Guilmant played the *1^{ère} Symphonie* to a small gathering on the organ of the Paris *Palais du Trocadéro*. He also performed it on his last American tour in 1904, and at concerts which he presented in the early summer for students and friends at his Meudon home outside Paris, with Madame Guilmant supplying refreshments.⁷ Movements from the *1^{ère} Symphonie* were played by Widor at Vierne's wedding in Saint-Sulpice on 22 April 1899.

With its six-movement structure the Symphony is more in the nature of a suite. A possible model for this was Charles-Marie Widor's Second Symphony which also has six movements. All Vierne's later symphonies have just five movements.

The Symphony begins with a solemn *Prélude* whose theme is presented in different voices and also in inversion (mm. 21ff.). A version appears in diminution in the pedal from measure 33. The figurations in thirty-second notes starting at measure 56 reflect Vierne's knowledge of pianistic textures and lead within a few measures from a pianissimo to the fortissimo climax of the movement. In this section the theme is heard in the pedal in augmentation (mm. 66ff.). It is above all the spirit of César Franck with which the *Prélude* is imbued, with its expressive melody, steadily walking accompaniment and chromaticism, which was to become one of the hallmarks of Vierne's style.

Apart from the *Verset fugué* published in 1894 and an extended fugal section in the second movement (*Allegro*) of the *4^{ème} Symphonie*, the second movement is the only fugue in Vierne's organ works. Vierne may have considered fugal form unsuitable for later works such as the *Pièces de fantaisie* or the *Pièces*

³ Cf. foreword by Charles-Marie Widor to: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Œuvres d'Orgue*, Paris, [1918], p. V.

⁴ Cf. foreword by Louis Vierne to the four volumes of *Pièces de fantaisie*, published by Editions Henry Lemoine, cf. *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926, p. 1.

⁵ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 519.

⁶ Concerning the details of the publication see the Critical Report.

⁷ Cf. Louis Vierne, "Mes souvenirs" (as in note 2), p. 61.

en style libre because of its strict nature. However, in the 2nd movement he displays his fugal skills with the use of inversion (mm. 55ff.), stretto (mm. 84ff.), and motivic development (mm. 22ff. and 38ff.) based on material from measures 5ff. A short, improvisatory coda concludes the movement.

Vierne himself described the third movement (*Pastorale*) as consisting of an exposition in B flat major in the form of a dialog for oboe and flute, in which two themes are developed, and a middle section in G minor (mm. 60ff.), which also develops two themes, the second being repeated unchanged.⁸ Here Vierne has followed Widor's advice that 16' registers are not always needed in the pedal part.

In the fourth movement (*Allegro vivace*) – a scherzo – pianistic style abounds; the influence of Schumann's piano writing is particularly marked. However, the Romantic orchestral scherzo also clearly serves as a model. The melody of middle section of this movement is treated canonically.

Vierne compared the following *Andante* movement to a "song without words." After beginning in F major on the "Célestes," there is an alternation between recitative-like and more dramatic passages (mm. 32ff.) in which a segment of the main theme (mm. 3ff.) is developed. After a transition (mm. 69ff.) which is based on the middle section's thirty-second-note figuration, the reprise initially restates the melody in the tenor, played with the pedal. A return of the transition material from measures 69ff. concludes the movement.

The *Final* is composed in the form of a sonata movement. The main theme is played in the pedal accompanied by a simple figure on the manual. The second theme is in A major and appears in canon between the upper part and bass (mm. 49ff.). In the reprise the theme is accompanied by lively triplet figuration (mm. 169ff.). The second theme is then played *tutti* in D major (mm. 211ff.). Along with the *Toccata* in Widor's *5^{ème} Symphonie*, this *Final* is the most typical and successful example of a style derived from improvisation, which uses the simplest of means to very good effect. Later, Vierne was quite critical regarding the musical content of the *1^{ère} Symphonie*. The *Final*, for instance, he called "pompier" (banal).⁹ In the summer of 1926 Vierne adapted this movement for organ and orchestra, ahead of his 1927 concert tour of the USA. He used it as the closing movement of a three-movement *Pièce symphonique*. The first movement of this work is an adaptation of the *Scherzo* from the *2^{ème} Symphonie*, while the second movement is the *Adagio* from the *3^{ème} Symphonie*.

For helpful references and suggestions we thank most cordially Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (president of the *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Michael Gailit (Vienna), Kenneth Gilbert (Paris/Montreal) and Bjørn Boysen (Oslo). The Bibliothèque nationale de France in Paris kindly placed at our disposal a copy of the first printing.

Jon Laukvik and David Sanger
Stuttgart and Embleton, Spring 2007
Translation: Peter Palmer

⁸ For Vierne's own analysis of the work, see Rollin Smith (as in note 5), p. 521.

⁹ Quoted from Rollin Smith (as in note 5), p. 519.

Avant-propos

Nous fêtons en 2007 le 70^{ème} anniversaire de la mort de Louis Vierne, dernier grand compositeur pour orgue français de la fin du romantisme. L'occasion de présenter une édition intégrale de son œuvre pour orgue qui a pour but de proposer un texte musical le plus précis et le plus authentique possible. L'édition veut corriger des fautes d'impression manifestes dans les premières éditions, commenter des passages problématiques et proposer des solutions alternatives. Elle s'appuie ici sur les premières éditions, les manuscrits conservés du compositeur, ainsi que sur des listes de correction de collègues, d'élèves et d'interprètes actuels qui ont travaillé en détail l'œuvre de Vierne. Toutes les décisions et corrections des éditeurs sont documentées et étayées selon les principes des méthodes scientifiques actuelles d'édition.

Louis Vierne (né à Poitiers en 1870, mort à Paris en 1937), pratiquement aveugle de naissance à cause de la cataracte, apprend le piano dès l'âge de six ans. C'est à la même époque qu'il entend pour la première fois la sonorité d'un orgue d'église, rencontre qui le touche profondément. En 1877, il subit une opération des yeux. L'opération réussit dans la mesure où il peut par la suite appréhender optiquement son environnement et lire des lettres en gros caractères. A partir d'octobre 1880, il suit les cours du professeur de piano aveugle Louis Specht, qui enseigne à l'*Institution Nationale des Jeunes Aveugles* à Paris. A l'automne 1881, il est officiellement accepté comme élève dans cette institution. Ses professeurs d'orgue y sont Louis Lebel et à la mort de celui-ci, Adolphe Marty. Lorsque Louis Vierne entend pour la première fois César Franck sur les orgues de Sainte-Clotilde, l'expérience le marque profondément : « Je fus bouleversé et pris d'une sorte d'extase. »¹ A la fin de ses études en 1890, Vierne devient l'élève officiel de César Franck au *Conservatoire* de Paris. Mais l'enseignement auprès de l'ami paternel et mécène est de courte durée, car un mois plus tard, Franck meurt des suites d'un accident de la circulation.

Charles-Marie Widor reprend alors la classe d'orgue. Il encourage Vierne et en fait son assistant en 1892 sur les grands orgues Cavallé-Coll de Saint-Sulpice. Sans doute, cet instrument est pour lui une source d'inspiration sonore, p. ex. pour la 1^{ère} *Symphonie*. Lorsque Widor quitte la classe d'orgue en 1896 pour endosser une chaire de composition, Vierne prendrait volontiers sa succession. Mais on lui préfère Alexandre Guilmant. En juin 1898, Vierne pose sa candidature, avec Charles Tournemire et Henri Mulet, pour le poste d'organiste de Sainte-Clotilde, et c'est Tournemire qui obtient le poste. C'est ainsi que Vierne arrive finalement à la cathédrale Notre-Dame, ayant été choisi à l'unanimité le 21 mai 1900 pour en tenir l'orgue, fonction qu'il conservera jusqu'à sa mort. En 1903 paraît la 2^{ème} *Symphonie*.

En 1906, une fracture compliquée de la jambe le contraint à interrompre son service à l'orgue pendant six mois et à réapprendre ensuite sa technique de la pédale. En 1909, il divorce de la cantatrice Arlette Taskin – une descendante de la célèbre famille de facteurs de clavecins – qu'il avait épousée en 1899. Vierne peut malgré tout rester organiste à Notre-Dame. A la mort de Guilmant en 1911, Vierne espère à nouveau pouvoir obtenir une chaire d'orgue au *Conservatoire*, mais il est évincé une fois de plus. Eugène Gigout est appelé au poste. La même

année, il écrit la 3^{ème} *Symphonie* op. 28, en 1912 la *Messe basse* op. 30. En 1913, il compose les 24 *Pièces en style libre* op. 31, en 1914 la 4^{ème} *Symphonie* op. 32 à la sombre atmosphère.

Sa vue se dégrade en raison d'un glaucome, source de grandes difficultés à partir de 1915. Il se rend en Suisse en 1916 pour y suivre un traitement tandis que Marcel Dupré le remplace à Notre-Dame. Il est prévu qu'il y reste quatre mois ; mais le séjour durera quatre ans en raison de complications. A son retour dans la capitale en 1920, les orgues de Notre-Dame ont été très endommagées entre autres par les événements de la guerre.

Dans les années vingt, Vierne entreprend des tournées de concerts en Europe, au Canada et aux Etats-Unis qui lui réservent un accueil triomphal en tant que compositeur et organiste. Mais pour Vierne, voyager est très pénible et il parle de la « terrible existence de « juif errant » [...] qui devait être mon lot et que de ma vingt-deuxième année, [...] je roulerais sans merci ma bosse dans tous les pays où l'on joue de l'orgue. »² En 1923–24, il écrit la 5^{ème} *Symphonie* op. 47 et en 1926–27, il compose les quatre cahiers des *Pièces de fantaisie* op. 51/53/54/55.

En 1925, Eugène Gigout meurt et c'est Dupré qui prend sa succession au titre de professeur d'orgue au *Conservatoire* – Vierne passe à côté de l'opportunité une fois de plus. Lors de son voyage au Canada et aux Etats-Unis en 1927, Vierne donne au moins 34 concerts. Il collecte de l'argent afin de pouvoir faire réparer ou remanier ses chères orgues de Notre-Dame. Des collègues organisent eux aussi des concerts bénévoles au profit de la rénovation. La restauration de l'orgue et son agrandissement selon les plans de Vierne n'est terminée qu'en 1932. Le 10 juin de cette année-là, Widor et Vierne jouent ensemble le concert de sa seconde bénédiction. La 6^{ème} *Symphonie* est composée durant l'été 1930.

En 1934, Vierne dicte à la plume à son amie Madeleine Richepin sa dernière œuvre, *Messe basse pour les défunts* op. 62. Le 2 juin 1937, Vierne doit donner un concert d'orgue à Notre-Dame avec Duruflé. Vierne joue son *Triptyque* op. 58, Duruflé est à ses côtés. Doit suivre une improvisation. Vierne appuie sur une touche du pédalier, est victime d'un infarctus, il perd conscience et meurt peu après en dépit de tentatives de réanimation. Le 5 juin, ses obsèques ont lieu à Notre-Dame – son orgue se tait.

La Symphonie pour orgue

Avec ses six Symphonies pour orgue, écrites entre 1895 et 1930, Louis Vierne perpétue la prestigieuse tradition du genre et la porte à son apogée. Ce terme est utilisé dès la période classique, par exemple par Nicolas Lebègue, qui publie vers 1685 quatre brèves *Symphonies* dans son 3^{ème} *Livre d'orgue*. Sur le plan formel, ces pièces s'inscrivent plutôt dans le genre d'une ouverture française, avec une introduction lente, suivie d'une

¹ Louis Vierne, « Journal », in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires* II, Paris, 1970, p. 129.

² Louis Vierne, « Mes souvenirs », in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires* I, Paris, 1970, p. 14.

partie rapide fuguée. L'histoire de la symphonie pour orgue romantique française commence avec la *Grande pièce symphonique* op. 17 de César Franck (1863). Dans cette œuvre, Franck, inspiré surtout par la 9^{ème} *Symphonie* de Ludwig van Beethoven, reporte sur l'orgue la grande forme symphonique en quatre mouvements. Dans le sillon de Franck, Charles-Marie Widor fait graver en 1872 son premier recueil de quatre Symphonies pour orgue op. 13. Le deuxième recueil op. 42, lui aussi avec quatre symphonies, paraît en 1887, la *Symphonie gothique* en 1895. En 1899, il achève sa dixième et dernière symphonie, la *Symphonie romane*. Alexandre Guilmant, dédicataire de la 1^{ère} *Symphonie* de Vierne, s'essaie lui aussi à la musique d'orgue symphonique, préférant baptiser ses huit pièces plus modestement « Sonates ».

Tandis que Widor définit ses deux dernières symphonies explicitement comme musique d'église par l'utilisation du chant grégorien, on ne trouve pratiquement pas de références à la liturgie dans les symphonies de Vierne : l'un des rares exemples est le 2^{ème} mouvement de la 2^{ème} *Symphonie* intitulé *Choral*. Les mouvements des symphonies pour orgue de Vierne portent surtout des titres profanes (p. ex. *Menuet* et *Romance*, 3^{ème} et 4^{ème} mouvements de la 4^{ème} *Symphonie*). L'art de l'orgue symphonique français semble plutôt être conçu comme un pendant à la musique profane pour piano et pour orchestre. La musique liturgique fait essentiellement l'objet d'improvisations.

Les modèles de compositions de Vierne sont aisément reconnaissables : en premier lieu Franck et Widor (dont il suivit les cours de composition), mais aussi Mendelssohn et Schumann. On va même jusqu'à constater des traits wagnériens, surtout dans la 5^{ème} *Symphonie*.

Mais dès la 1^{ère} *Symphonie*, Vierne confère son caractère propre à la musique. Dans la 2^{ème} *Symphonie*, que Claude Debussy admirait, il trouve un idiome musical tout personnel qui atteint un équilibre formel magistral dans la 3^{ème} *Symphonie* et enfin une grande homogénéité dans les 4^{ème} et 5^{ème} *Symphonies*, entre autres grâce à l'utilisation cyclique des thèmes. En dehors des belles idées mélodiques dans ses mouvements lents et des inspirations soudaines parfois grotesques dans ses Scherzi et Intermezzi, le style de Vierne se caractérise surtout par le chromatisme. Dans la 6^{ème} *Symphonie*, elle aussi de structure cyclique, il touche aux limites de la tonalité traditionnelle.

L'orgue symphonique français

La symphonie française pour orgue n'est pas pensable sans les types d'instruments basés sur des modèles orchestraux que créèrent Aristide Cavallé-Coll et ses collaborateurs. Charles-Marie Widor écrit : « Mais d'où vient l'éclosion magnifique de notre art en France [...] ? Avouons-le, ce n'est point à un compositeur, mais à un constructeur génial, Aristide Cavallé-Coll. »³ Les orgues confectionnés par Cavallé-Coll mirent à la disposition des compositeurs les ressources sonores qui leur inspirèrent leurs grandes créations.

De 1892 jusqu'à sa nomination au poste d'organiste à la cathédrale Notre-Dame en 1900, Vierne, en sa qualité d'assistant de Widor, a à sa disposition les grandes orgues Cavallé-Coll inaugurées en 1862 à Saint-Sulpice. Lors de la construction de cet orgue, Cavallé-Coll avait repris de nombreux registres de l'orgue précédent, confectionné en 1781 par François-Henri Clicquot, mais l'avait si bien remanié selon sa propre conception

qu'il est impossible d'entendre la différence entre les tuyaux anciens et nouveaux.

Nous avons l'habitude de considérer comme sacro-saintes les indications de registres tirés sur les orgues Cavallé-Coll des romantiques français. Toutefois, Vierne écrit dans l'*Avertissement aux Pièces de fantaisie* : « La registration qui n'a rien d'inflexible est plutôt une indication de couleur générale, elle pourra être modifiée selon les possibilités offertes par les instruments sur lesquels elles [les *Pièces*] seront exécutées. »⁴ Ceci découvre des possibilités d'interprétation également à un orgue ne possédant pas les couleurs sonores typiques du romantisme français.

Les indications de registration de Vierne ne se réfèrent sans doute pas absolument à l'orgue de Saint-Sulpice, instrument d'exception avec cinq manuels, mais plutôt à un orgue français romantique normal à trois manuels (Grand Orgue/Positif/Récit).

A propos de la 1^{ère} Symphonie

Dans les notes de programme pour les concerts de sa tournée anglaise en janvier 1924, Vierne mentionne que la première Symphonie a été composée en 1895 et publiée en 1898.⁵ Alors qu'en fait, elle n'est parue qu'en 1899 chez Pérégally et Parvy fils à Paris.⁶

Vierne dédie la Symphonie portant le numéro d'opus 14 à son ami et mentor Alexandre Guilmant. Celui-ci, après avoir repris en 1896 la classe d'orgue de Widor au *Conservatoire* de Paris, a fait en sorte que Vierne puisse rester l'assistant du professeur. Après que Guilmant ait quitté en 1901 son poste d'organiste de l'église de la Sainte-Trinité, c'est Vierne qui veille à ce qu'il soit nommé en 1902 organiste honoraire de Notre-Dame. Guilmant donne la 1^{ère} *Symphonie* devant un cercle restreint sur les orgues du *Palais du Trocadéro* de Paris. Mais il l'interprète aussi en 1904 lors de sa dernière tournée en Amérique et lors de concerts qu'il organise chez lui à Meudon près de Paris pour des étudiants et des amis au début de l'été, madame Guilmant veillant à restaurer leurs hôtes.⁷ Widor joue des mouvements de la 1^{ère} *Symphonie* pour le mariage de Vierne à Saint-Sulpice, le 22 avril 1899.

Dans sa structure en six mouvements, la Symphonie a plutôt le caractère d'une Suite ; les symphonies ultérieures de Vierne sont toutes en cinq mouvements. La 2^{ème} *Symphonie* de Charles-Marie Widor, elle aussi en six mouvements, pourrait p. ex. avoir servi de modèle.

La Symphonie s'ouvre sur un *Prélude* solennel, dont le thème est exposé aux différentes voix et également dans l'inversion (mes. 21 sqq.). Une version diminuée paraît au pédalier à partir de la mesure 33. Les figures de triples croches à partir de la mesure 56 révèlent l'expérience de Vierne aussi comme pia-

³ Préface de Charles-Marie Widor à : Felix Mendelssohn Bartholdy, *Œuvres d'Orgue*, Paris, [1918], p. V.

⁴ Préface de Louis Vierne aux quatre cahiers des *Pièces de fantaisie*, parues aux Editions Henry Lemoine, cf. *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926, p. 1.

⁵ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY, 1999, p. 519.

⁶ Pour les détails de la publication, cf. l'Apparat critique.

⁷ Cf. Louis Vierne, „Mes souvenirs“ (comme Rem. 2), p. 61.

niste et conduisent en quelques mesures du pianissimo au point culminant fortissimo du mouvement. Dans cette partie, le thème apparaît au pédalier dans l'augmentation (mes. 66 sqq.). Le *Prélude* est notamment parcouru du souffle de César Franck : mélodie expressive sur un accompagnement à la calme progression. On y voit s'épanouir aussi le chromatisme si typique du style de Vienne.

Le second mouvement est, en dehors du *Verset fugué* paru en 1894 et d'un passage fugué étendu dans le second mouvement, *Allegro*, de la 4^{ème} *Symphonie*, la seule fugue dans l'œuvre pour orgue de Vienne. Peut-être Vienne considère-t-il la fugue comme inadéquate pour des œuvres ultérieures comme les *Pièces de fantaisie* ou les *Pièces en style libre* car elle lui paraît sans doute trop sévère. Inversion (mes. 55 sqq.), strette (mes. 84 sqq.) et travail sur les motifs (mes. 22 sqq. et 38 sqq. : traitement du contrepoint de la mes. 5 sqq.) sont employés avec art dans ce mouvement. Une brève coda d'improvisation referme le mouvement.

Le troisième mouvement, *Pastorale*, se compose, selon les propres mots de Vienne, d'une exposition en si bémol majeur sous forme de dialogue entre hautbois et flûte, deux thèmes étant développés, et une partie médiane en sol mineur (mes. 60 sqq.), née elle aussi de deux thèmes dont le premier est répété sans modification.⁸ Vienne suit ici le conseil de Widor de ne pas toujours devoir utiliser le registre de 16' à la pédale.

Le pianiste virtuose brille dans le quatrième mouvement, un scherzo *Allegro vivace* ; on remarque surtout l'influence de la composition pianistique schumanienne. Mais le scherzo orchestral romantique a lui aussi servi de modèle. La partie médiane de ce mouvement est un canon.

Vienne compare lui-même l'*Andante* suivant à une « Romance sans paroles ». Le début en fa majeur sur les « Célestes » est suivi de passages tantôt récitatifs, tantôt un peu plus dramatiques (mes. 32 sqq.). Ici, une partie du premier sujet (mes. 3 sqq.) est développée. Après une transition (mes. 69 sqq.) qui repose sur les figures de triples croches de la partie médiane, apparaît à la reprise la mélodie tout d'abord au ténor, jouée à la pédale. Un renvoi à la transition de la mesure 69 sqq. conclut le mouvement.

Le *Final* est composé dans la forme du mouvement principal de sonate. Le premier sujet est joué à la pédale, accompagné par une figure simple au manuel. Le second sujet est en la majeur et apparaît en canon entre la voix de dessus et la basse (mes. 49 sqq.). A la reprise, le sujet est accompagné par des figures de triolets animées (mes. 169 sqq.). Le second sujet retentit maintenant au tutti en ré majeur (mes. 211 sqq.). Ce *Final*, est, aux côtés de la *Toccata* de la 5^{ème} *Symphonie* de Widor, l'exemple le plus typique et le plus réussi de cette écriture travaillant en fait avec des moyens très simples mais très efficaces et issus de l'improvisation. Vienne fut plus tard très critique à l'égard de la teneur musicale de la 1^{ère} *Symphonie*. Il qualifie p. ex. le *Final* de « pompier ».⁹ Vienne arrange le *Final* durant l'été 1926 pour orgue et orchestre en vue de sa tournée de concerts aux Etats-Unis en 1927. Il l'utilise comme mouvement de conclusion d'une

Pièce symphonique en trois mouvements. Le premier mouvement de cette œuvre est l'arrangement du *Scherzo* de la 2^{ème} *Symphonie*, le second mouvement quant à lui l'*Adagio* de la 3^{ème} *Symphonie*.

Nous remercions chaleureusement pour leurs précieux conseils et suggestions Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (président de l'*Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Michael Gailit (Vienne), Kenneth Gilbert (Paris/Montréal) et Bjørn Boysen (Oslo). La Bibliothèque nationale de France à Paris a aimablement mis à notre disposition une copie de la première impression.

Jon Laukvik et David Sanger
Stuttgart et Embleton au printemps 2007
Traduction : Sylvie Coquillat

⁸ Pour la propre analyse d'œuvres de Vienne cf. Rollin Smith (comme Rem. 5), p. 521.

⁹ Cit. d'après Rollin Smith (comme Rem. 5), p. 519.

Glossar / Glossary / Glossaire

Anche(s)	Zunge(n) – s. auch Jeux d’anches	reed(s) – see also Jeux d’anches
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.	Grand Orgue	Grand Orgue
G.P.R.	Récit und Positif an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit and Positif coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
G.R.	Récit an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
Grand Orgue	Hauptwerk	Great
Jeux d’anches	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and mixtures)
Péd. G.	die Pedalkoppel zu Grand Orgue ziehen	draw the pedal coupler for Grand Orgue
Péd. G.P.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue und Positif ziehen	draw the pedal couplers for Grand Orgue and Positif
Péd. G.P. R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue, Positif und Récit ziehen	draw the pedal couplers for Grand Orgue, Positif, and Récit
Péd. P.	die Pedalkoppel zu Positif ziehen	draw the pedal coupler for Positif
Péd. P.R.	die Pedalkoppeln zu Positif und Récit ziehen	draw the pedal couplers for Positif and Récit
Péd. R.	die Pedalkoppel zu Récit ziehen	draw the pedal coupler for Récit
P.	Positif	Positif
P.R.	Récit an Positif koppeln (man spielt auf dem Positif)	Récit coupled to the Positif (play on the Positif)
R.	Récit	Récit
Préparé(s)	vorbereitet	prepared for

Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

- Émile Bourdon, „Quelques souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne“, in: *In Memoriam Louis Vierne*, Paris 1939.
- Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l’œuvre*, Paris 1943. Reprint Paris 2000.
- Markus Frank Hollingshaus, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*, Köln 2005.
- Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, Teil II: *Romantik*, Stuttgart 2006. Englische Fassung: *Historical Performance Practice in Organ Playing*, Part 2: *The Romantic Period*, Stuttgart 2010.
- Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999 (enthält eine englische Übersetzung von *Mes souvenirs*).
- Louis Vierne, „Mes souvenirs“, in: *L’Orgue, Cahiers et Mémoires I*, Paris 1970.
- Louis Vierne, *Meine Erinnerungen*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus, Köln 2004.

à Alexandre GUILMANT

1^{ère}
Symphonie
 pour
Grand Orgue
 PAR
LOUIS VIERNE
 Suppléant de Ch: M: WIDOR, au Grand Orgue

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

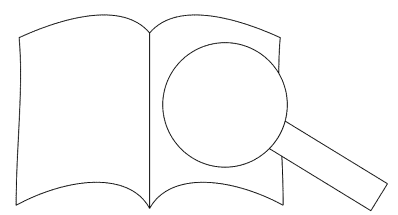
D^{ur} E^{cl.} F^{ur}
 G^{ro} A^{mineur} B^{ineur}
 C^{ro} D^{si b majeur} E^{ace en la mineur}
 F^{ur} G^{ce — en fa majeur} A^{al — en ré majeur}

Op: 14. La Symphonie complète
 en un recueil net: 10^{frs}

A. PÉRÉGALLY & PARVY FILS, Editeurs 80, Rue Bonaparte, Paris.
 Propriété pour tous pays y compris la Suède et le Danemark. — Droits réservés pour la traduction et les arrangements réservés.
 Copyright by PÉRÉGALLY & PARVY FILS 1899.

1899

aus dem Erstdruck der 1^{eren} Symphonie. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèc
 - page of the first edition of the 1^{ere} Symphonie. Reproduced by kind permission of the Bibliothèq
 La verture de la première édition de la 1^{ere} Symphonie. Reproduction avec l'aimable autorisation de la Bibl



1^{ère} Symphonie op. 14

à Alexandre Guilmant

1. Prélude

R. Fonds et anches 16, 8, 4
P. Fonds 16, 8, 4 [anches 16, 8, 4 préparées]
G. Fonds 16, 8, 4 [anches 16, 8, 4 préparées]
Péd. Fonds 32, 16, 8, 4 [anches 32, 16, 8, 4 préparées]

Louis Vierne
1870–1937

Maestoso (♩ = 48)

R. *p* *poco cresc.*
Péd. P.

4 *dim.* *poco*

7 *cresc.*

10

p
P.R.

Musical score for measures 10-12. Treble clef, piano (*p*), P.R. marking.

13

P.R.
Péd. P.R.

Musical score for measures 13-15. Treble clef, Péd. P.R. marking.

16

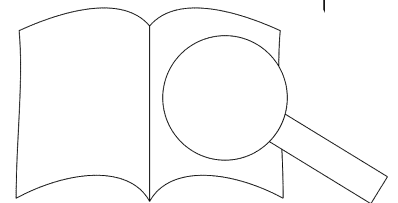
cresc.

Musical score for measures 16-18. Treble clef, *cresc.* marking.

19

cresc.

Musical score for measures 19-21. Treble clef, *cresc.* marking.



22

dim.

25

cresc. poco a poco

Péd. G.P.R.

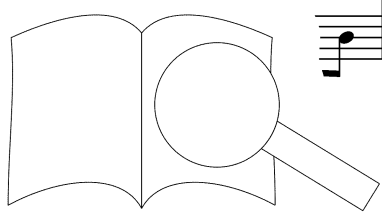
28

dim.

31

P.R.

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



34

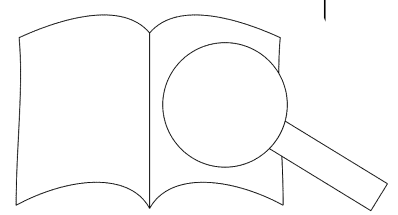
37

G.P.R.

40

43

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



46

49

52

55

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

57

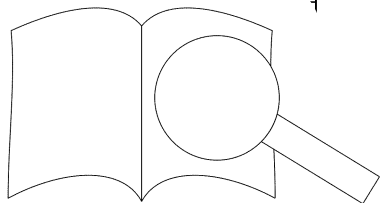
Péd. R.

59

60

P.R. Anches *cresc.*

Péd. P.R.



63

64

66

68

69

Musical score for measures 69-70. The piece is in 4/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A large slur covers the entire passage.

71

Musical score for measures 71-72. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a more active accompaniment. A large slur covers the entire passage.

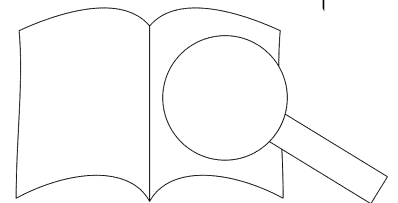
72

Musical score for measures 73-74. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. A large slur covers the entire passage.

74

Musical score for measures 75-76. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. A large slur covers the entire passage.

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



75

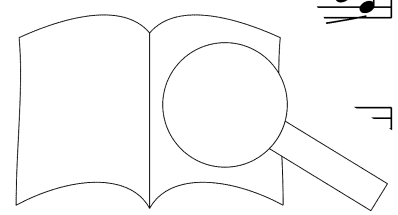
Musical score for measures 75-78. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a slur.

76

Musical score for measures 76-79. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a slur.

Musical score for measures 79-82. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur. The middle staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a slur.

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



79

R. *dim. poco a poco*

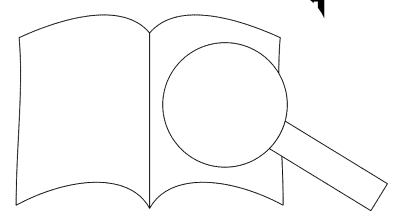
([P.] Péd. Fonds)

82

p P.R.

85

pp



R. Fonds 8, 4 *
P. Fonds 8, 4, Plein jeu
G. Fonds 8, 4
Péd. Fonds 16, 8

2. Fugue

Moderato non troppo lento (♩ = 112)

Musical notation for measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is Moderato non troppo lento with a quarter note equal to 112 beats per minute. The first system shows the right hand (RH) with a forte (f) dynamic and the instruction 'G.P.R.' (Grave Plein Jeu). The left hand (LH) is mostly silent in these measures.

Musical notation for measures 5-8. The RH continues with a melodic line, and the LH begins to play a rhythmic accompaniment. The dynamic remains forte.

Musical notation for measures 9-12. The RH and LH continue their respective parts. The dynamic remains forte.

Péd. P.R.

Musical notation for measures 13-16. The RH and LH continue their respective parts. The dynamic remains forte.

* see Crit. Report

17

Musical score for measures 17-20. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

21

P.R. Δ

[P.R.]

Musical score for measures 21-24. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Includes dynamic markings "P.R." and "[P.R.]".

25

(dim.)

R.

G.P.R.

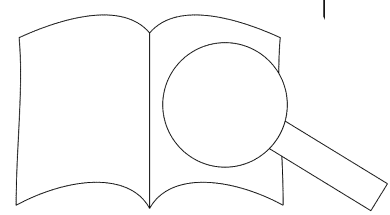
Musical score for measures 25-28. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Includes dynamic markings "(dim.)", "R.", and "G.P.R.".

29

Musical score for measures 29-32. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. Includes a magnifying glass icon.

PROBENPARTITUR

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



33

Péd. G.P.R.

This system contains measures 33 to 36. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents. A dynamic marking 'Péd. G.P.R.' is placed below the bass staff.

37

This system contains measures 37 to 40. The notation continues with similar rhythmic patterns and articulations as the previous system.

41

P.R.

p

This system contains measures 41 to 44. It includes a dynamic marking '*p*' and a 'P.R.' marking above the treble staff. The music concludes with a final cadence.

45

G.P.R.

[G.P.R.]

This system contains measures 45 to 48. It features a dynamic marking 'G.P.R.' and a bracketed marking '[G.P.R.]'. The system ends with a large graphic of an open book.

49 P.R.

G.P.R.

P.R.

53

P.R.

G.P.R.

57

P.R.

G.P.R.

61

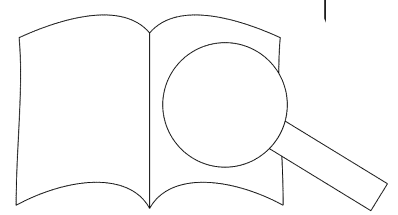
P.R.

G.P.R.

(cresc.)

PROBENPARTITUR

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



65

Musical score for measures 65-68. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

69

Musical score for measures 69-72. The score continues with similar rhythmic patterns and includes some dynamic markings like *mf* and *f*. The watermark 'PROBENPARTITUR' is visible across the page.

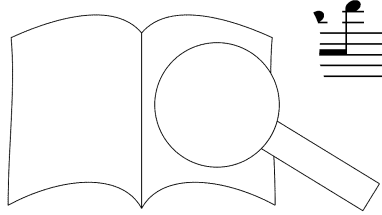
73

Musical score for measures 73-76. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. A watermark 'PROBENPARTITUR' is visible across the page.

77

Musical score for measures 77-80. The score concludes with a final cadence. A watermark 'PROBENPARTITUR' is visible across the page.

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



81

(dim.)

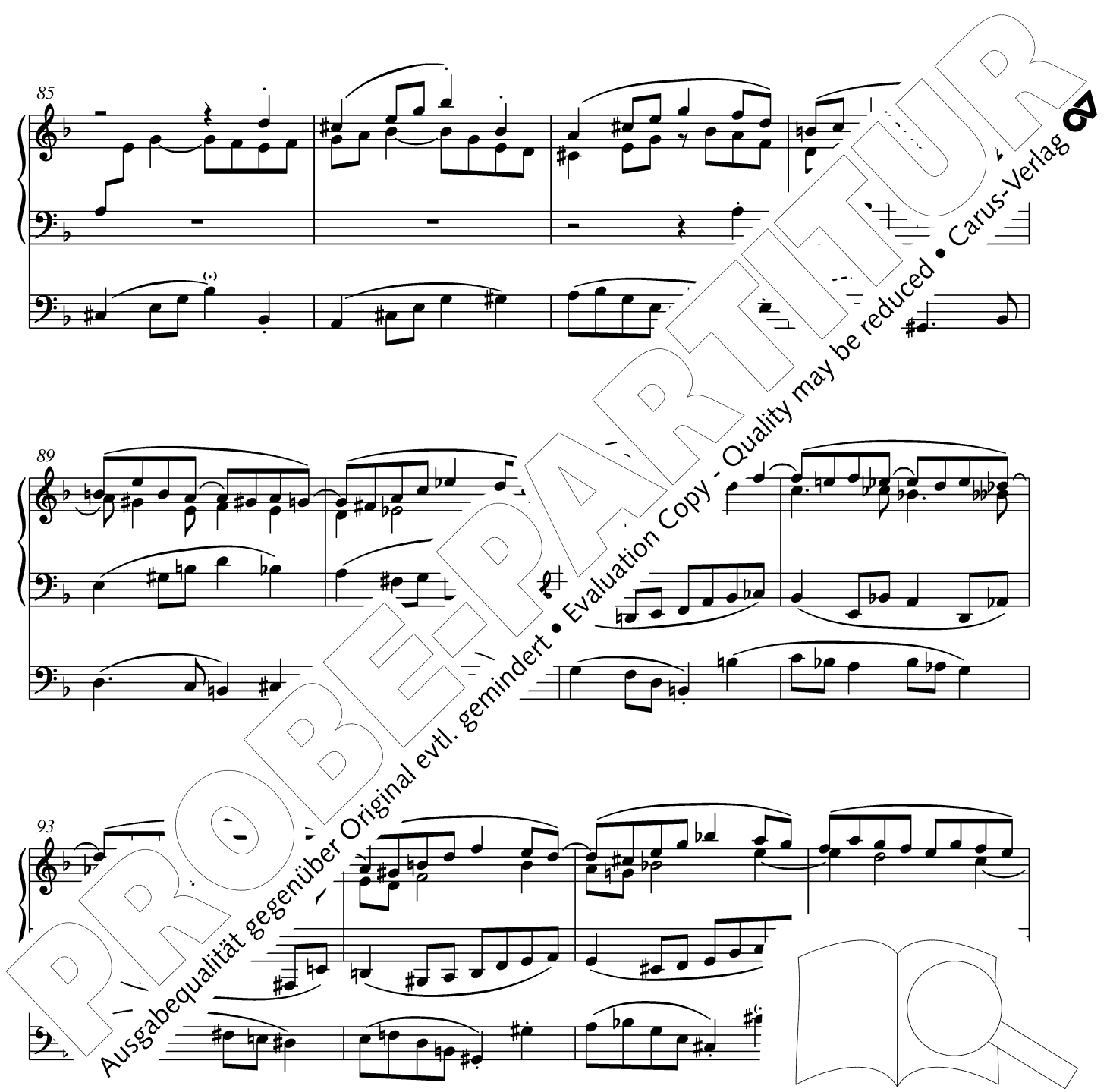
(P.R. Fonds et anches 8, 4)*

85

89

93

* see Crit. Report



97

cresc. poco a poco

This system contains measures 97 to 100. It features a grand staff with three staves. The upper two staves (treble and alto clefs) contain complex melodic lines with many accidentals. The lower staff (bass clef) provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *cresc. poco a poco* is placed above the second measure.

101

cresc. molto

f

Carus-Verlag

This system contains measures 101 to 104. The upper two staves continue with intricate melodic patterns. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *cresc. molto* is at the start, and a fortissimo *f* marking appears in measure 103. The Carus-Verlag logo is visible on the right side.

105

fff G.P.R. Anches *trm*

This system contains measures 105 to 108. The piano part continues. A new section for trumpet begins in measure 105, marked with *fff* and *G.P.R. Anches trm*. The trumpet part features a melodic line with a trill-like figure.

11'

This system contains measures 109 to 112. It shows the continuation of the piano accompaniment and the trumpet part. The piano part has a more rhythmic accompaniment. The trumpet part continues with its melodic line.

112

Musical score for measures 112-113. The top staff features a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking. The bottom staff is mostly empty.

113

Musical score for measures 113-114. The top staff features a melodic line with 'cresc.' and 'molto' markings. The bottom staff has some notes.

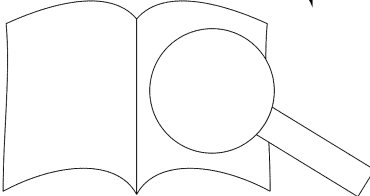
114

Musical score for measures 114-117. The top staff features a melodic line with 'molto largamente' and 'dando' markings. The bottom staff has 'G.P.R.' and 'fff' markings.

118

Musical score for measures 118-121. The top staff features a melodic line with a key signature change to B-flat major. The bottom staff has some notes.

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



R. Hautbois, Bourdon 8
P. Flûte 8
G. Flûte 8
Péd. Flûte 8, Bourdon 8

3. Pastorale

Allegretto (♩. = 56)

Musical score for measures 1-5. The top staff is for the Hautbois (R.), the middle for the Flute (P.), and the bottom for the Pedal Flute (Péd. P.). The key signature has two flats and the time signature is 8/8. Measure 1 has a fermata. Measure 5 has a dynamic marking of *p* and a breath mark (R.).

Musical score for measures 6-10. The bottom staff (Péd. P.) has a dynamic marking of *p*. The score continues with various melodic lines for the instruments.

Musical score for measures 11-15. The score continues with various melodic lines for the instruments.

Musical score for measures 16-20. The score continues with various melodic lines for the instruments.

Musical score for measures 21-25. The score continues with various melodic lines for the instruments.

19

23

28

P.

R.

31



34

dim. G. R. dim. G. R. dim. molto

Musical score for measures 34-36. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamics are marked as *dim.*, *G.*, *R.*, *dim.*, *G.*, *R.*, and *dim. molto*.

37

poco rit. *a tempo*

Musical score for measures 37-40. The score continues with the complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *poco rit.* and *a tempo*. There are also markings for *G.* and *R.*.

41

R. P.

Musical score for measures 41-44. The score continues with the complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *R.* and *P.*.

45

G. R. *f*

Musical score for measures 45-48. The score continues with the complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *G.*, *R.*, and *f*. There is also a large graphic of an open book with a magnifying glass over it.

49

G. R.

dim.

53

G. R. P.

p

57

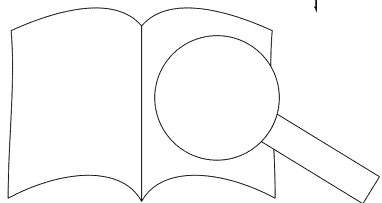
R. Voix humaine, Trémolo *

rit.

Péd. Basses 1^{re}

63

p



* see Crit. Report

68

cresc. - - *dim.*

This system contains five measures of music. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings *cresc.* and *dim.*. The middle staff provides harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The lower staff has a bass line with long, horizontal notes.

73

p *cresc.* -

This system contains five measures of music. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *p* and a *cresc.* marking. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The lower staff features a bass line with long, horizontal notes.

78

p

This system contains five measures of music. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *p*. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The lower staff features a bass line with long, horizontal notes.

83

This system contains five measures of music. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *p*. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The lower staff features a bass line with long, horizontal notes.

88

Musical score for measures 88-92. The score is written for piano in G major. It features a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 88 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). A section marked *P.R.* (Prestissimo) begins in measure 90. The bass line is written in a lower register, possibly for a cello or double bass.

93

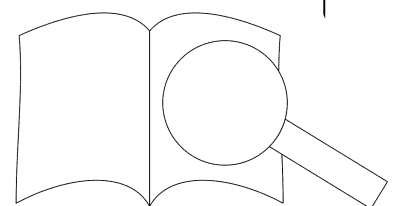
Musical score for measures 93-96. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The music includes chords, arpeggios, and melodic lines. The key signature changes to two sharps (D major) in measure 94. The bass line is written in a lower register, possibly for a cello or double bass.

97

Musical score for measures 97-101. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The music includes chords, arpeggios, and melodic lines. A dynamic marking of *p subito* (piano subito) is present in measure 97. The key signature changes to one sharp (F# major) in measure 99. The bass line is written in a lower register, possibly for a cello or double bass.

102

Musical score for measures 102-105. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The music includes chords, arpeggios, and melodic lines. A dynamic marking of *G.* (Grave) is present in measure 102. The key signature changes to two sharps (D major) in measure 103. The bass line is written in a lower register, possibly for a cello or double bass.



107

(R. Hautbois, Bourdon 8)
(Péd. Flûte 8, Bourdon 8)

112

rall. poco a poco

Carus-Verlag

Tempo I° (♩. = 56)

R. 118

Péd. P.

122

Carus-Verlag

127

G.

*

131

Péd. G.P.

Carus-Verlag

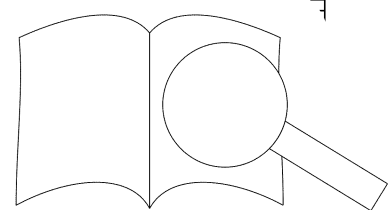
135

139

P.

R.

f



* see Crit. Report

143

146

dim.

149

G. *R.* *dim. r.* *poco rit.*

152

a ter *tr* *R.* *P.*

Péd. P.

157

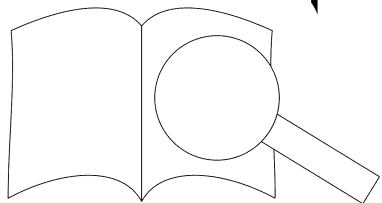
161

165

169

Péd. Bourdons 16, 8

Péd. solo



* see Crit. Report

4. Allegro vivace

R. Flûtes 8, 4
P. Flûte 8, Bourdon 8, Salicional [8]
G. Flûte 8, Bourdon 8
Péd. Flûtes 16, 8

Allegro vivace (♩ = 112)

First system of the musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff is marked with a forte 'f' dynamic and 'G.R.' (Grand Ré). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass staff is marked 'Péd. P.' (Pedal Point).

Second system of the musical score, starting at measure 6. It continues the grand staff and bass staff from the first system. The notation includes various chords and melodic lines.

Third system of the musical score, starting at measure 11. It continues the grand staff and bass staff. The music shows a progression of chords and melodic fragments.

Fourth system of the musical score, starting at measure 16. It continues the grand staff and bass staff. The system concludes with a large graphic of an open book and a magnifying glass, indicating the end of the page.

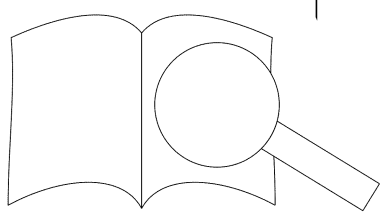
21

26

31

36

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



41

G.R.

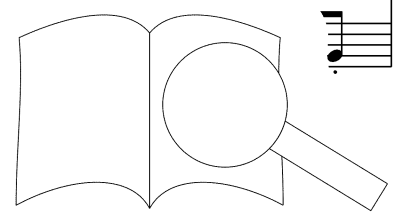
mf

R.

46

51

56



60

Musical score for measures 60-63. The score is written for piano in three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 60 features a melodic line in the treble clef with a slur over measures 60-61 and a fermata over measure 62. The middle and bass clefs provide harmonic accompaniment. A dynamic marking 'R.' is present above measure 62.

64

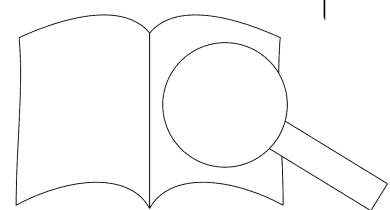
Musical score for measures 64-68. The score continues in three staves. Measure 64 has a melodic line in the treble clef. Measure 65 features a dynamic marking 'p' in the middle staff. Measure 66 has a dynamic marking 'R.' in the middle staff. The bass clef continues with a steady accompaniment.

69

Musical score for measures 69-73. The score continues in three staves. Measure 69 has a melodic line in the treble clef. Measure 70 has a dynamic marking 'cresc.' in the middle staff. Measure 71 has a dynamic marking 'b#' in the middle staff. The bass clef continues with a steady accompaniment.

74

Musical score for measures 74-77. The score continues in three staves. Measure 74 has a melodic line in the treble clef. Measure 75 has a dynamic marking 'G.R.' in the middle staff. Measure 76 has a dynamic marking '[R.]' in the middle staff. The bass clef continues with a steady accompaniment.



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

79

Meno vivo (♩ = 96)

P.

(R. Trompette)

G.R.

85

R. p

93

1.

101

2.

R.

P.

PROBENPARTITUR

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

109

mf

Musical score for measures 109-116. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. A dynamic marking of *mf* is present.

117

dim. pc

Musical score for measures 117-124. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. Dynamic markings of *dim.* and *pc* are present.

125

P. R.

Musical score for measures 125-133. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. Dynamic markings of *P.* and *R.* are present.

134

R. Flûtes

Musical score for measures 134-141. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. A dynamic marking of *R. Flûtes* is present. A magnifying glass icon is located at the bottom right of the page.

142

R. *p* *mf*

146 **Tempo I** (♩ = 112)

G.R. *f*

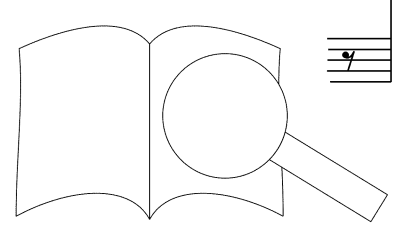
151

b#

156

b# *b#* *b#* *b#* *b#*

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



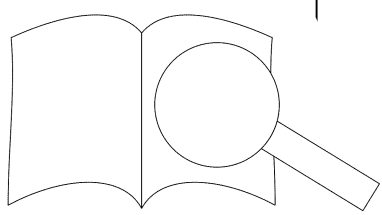
161

165

170

174

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



179

(cresc.)

G.R.

[R.]

184

188

G.R.

R.

193

R.

PROBENPARTITUR

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

R. Voix céleste et Gamba
P. Flûte 8
G. Fonds 8
Péd. Fonds 16, 8

5. Andante

Quasi adagio (♩ = 66)

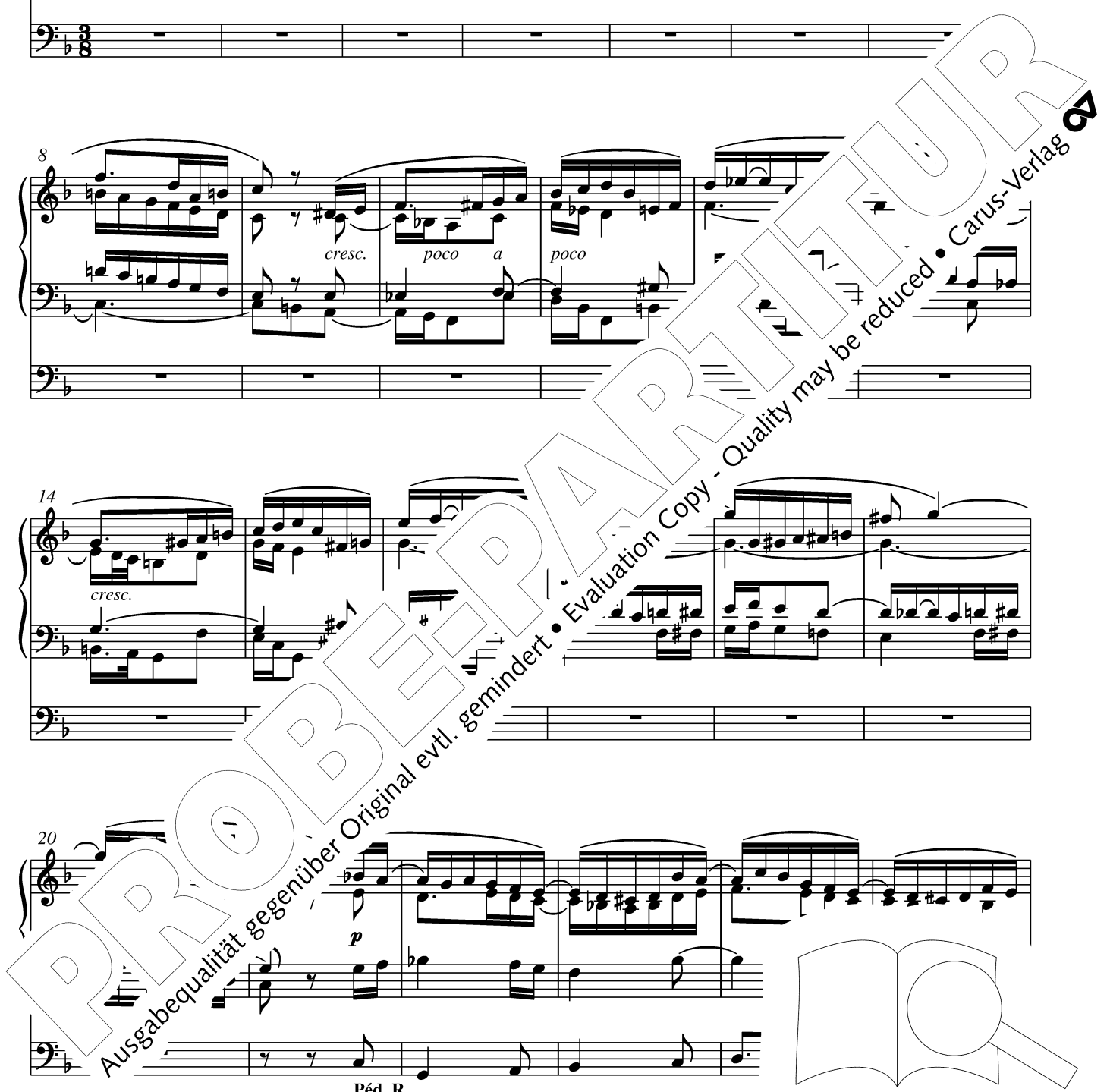
Musical score for measures 1-7. The piece is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Quasi adagio' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is for the right hand (R.) and is marked *p* (piano). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 8-13. The score continues with dynamic markings *cresc.* (crescendo), *poco a* (poco a poco), and *poco* (poco). The melodic line in the right hand becomes more active.

Musical score for measures 14-19. The score continues with a *cresc.* (crescendo) marking. The melodic line in the right hand continues to develop.

Musical score for measures 20-25. The score continues with a *p* (piano) marking. The melodic line in the right hand concludes with a series of eighth notes.

Péd. R.



26

32 **Quasi recitativo** (♩ = 84)

P.

R. Flûte 8, Bor... be

(Péd. Fonds 8)

37 [P.]

più animato

G.R.

Péd. G.P.R.

42

47

51

Quasi recitativo

P.

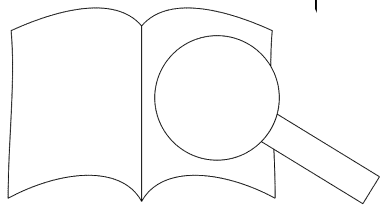
55

P.

R.

60

Poco p



65

69

P.

ads 16, 8)

75

[P.]

G.R.

81

dim. molto e rit.

[R.] Voix céleste, Gambe 8, Bourd

(Péd. Fonds 8)

89 **Tempo I°** (♩ = 66)

Musical score for measures 89-92. The score is written for piano and includes a pedal point. The right hand features chords and melodic lines, while the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Péd. P.R.

93

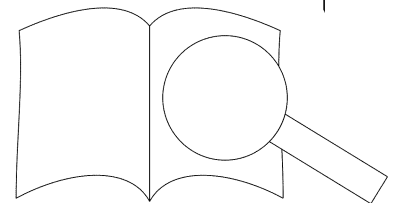
Musical score for measures 93-96. The score continues with similar piano accompaniment and melodic development.

97

Musical score for measures 97-101. This section includes dynamic markings such as *cresc.* and *pc*. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern.

102

Musical score for measures 102-105. The score concludes with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment remains consistent.



107

dim. *p*

Péd. R.

112

cresc. molto

Carus-Verlag

117

dim.

Carus-Verlag

122

rall.

Carus-Verlag

6. Final

R. Fonds et anches 16, 8, 4
P. Fonds et anches 16, 8, 4
G. Fonds et anches 16, 8, 4
Péd. Fonds 32, 16, 8, 4; anches 16, 8, 4

Allegro (♩ = 76)

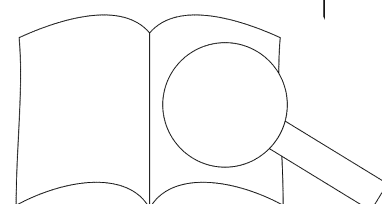
Musical score for measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) texture with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *fff* is present. A pedaling instruction "[Péd.] G.P.R." is written below the bass line.

Musical score for measures 6-10. The score continues the previous system. A measure rest is shown above measure 6. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

Musical score for measures 11-15. The score continues the previous system. A measure rest is shown above measure 11. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

Musical score for measures 16-20. The score continues the previous system. A measure rest is shown above measure 16. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

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



21

26

31

36

41

dim. poco

R.

(G.P. [Péd.] Fonds)

45

a poco

49

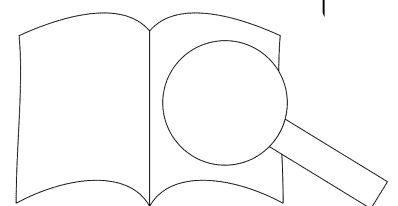
p cantabile

P.R.

[Péd.] R.

54

poco cresc.



* see Crit. Report

59

Musical score for measures 59-63. The score is written for piano and features a treble and bass clef system. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 63 ends with a double bar line.

64

Musical score for measures 64-67. The score is written for piano and features a treble and bass clef system. The key signature has three sharps. Measure 64 includes the marking "[P.R.]". Measure 67 includes the marking "G.P.F.". The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 67 ends with a double bar line.

68

Musical score for measures 68-71. The score is written for piano and features a treble and bass clef system. The key signature has three sharps. Measure 68 includes the marking "dim.". The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 71 ends with a double bar line.

72

Musical score for measures 72-75. The score is written for piano and features a treble and bass clef system. The key signature has three sharps. Measure 72 includes the marking "t.". The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 75 ends with a double bar line.

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

77

Musical score for measures 77-80. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a bass line with some rests. A grand staff with a bass clef is shown below, containing a long, low note.

81

Musical score for measures 81-85. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 81 has a "R." marking. Measure 82 has a "dim." marking. Measure 84 has a "p" marking. The right hand plays a melody with slurs. The left hand plays a bass line. A grand staff with a bass clef is shown below, containing a long, low note with the instruction "[Péd.] P.R." below it.

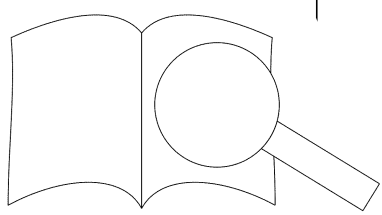
86

Musical score for measures 86-90. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand plays a melody with slurs. The left hand plays a bass line. A grand staff with a bass clef is shown below, containing a long, low note.

91

Musical score for measures 91-95. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 94 has a "p" marking. The right hand plays a melody with slurs. The left hand plays a bass line. A grand staff with a bass clef is shown below, containing a long, low note.

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



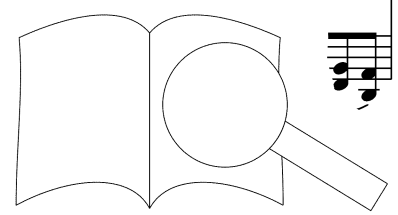
95

99

103

108

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



113

118

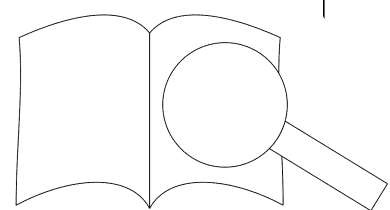
cresc.

cresc.

123

cresc.

127



131

R.

135

G.P.R.

139

R.

143

G.P.R.

147

R.

151

pp

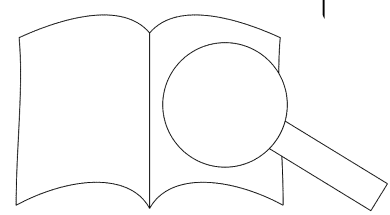
155

cresc. poco

158

P.R.

[Péd. P.R.]



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

161

G.P.R.

164

cresc. molto

167

P. Anches

G. Anches

fff

(Péd. Anches ^

[Péd.] G.P.R.

170

173

Musical score for measures 173-175. The score is written for piano in G major (one sharp). It features a treble and bass clef. The right hand plays a sequence of eighth-note chords with a melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the piece.

176

Musical score for measures 176-178. The score continues in G major. The right hand's melodic line becomes more active with sixteenth-note patterns. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the piece.

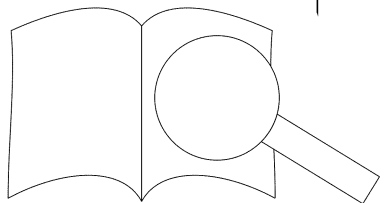
179

Musical score for measures 179-181. The score continues in G major. The right hand features a melodic line with some chromaticism. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the piece.

182

Musical score for measures 182-184. The score continues in G major. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the piece.

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



185

188

191

194

198

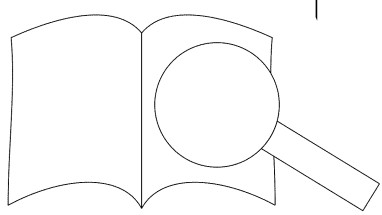
202

206

210

PROBEPARTITUR

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



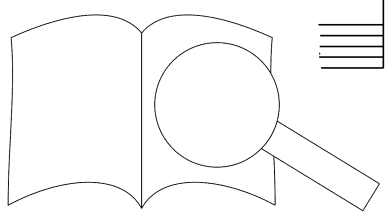
214

218

222

226

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



230

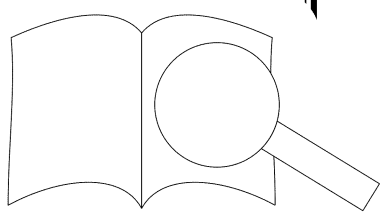
234

238

243

a tempo

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



Kritischer Bericht
Critical Report
Apparat critique

Kritischer Bericht

I. Quellen

Das Autograph der 1^{ere} *Symphonie* ist nicht auffindbar.

A: Erstaussgabe, erschienen 1899 bei Pérégally et Parvy fils in Paris mit der Plattennummer P.P. 4675. Die Ausgabe umfasst 55 Notenseiten und das Titelblatt mit einem floralen Schmuckrahmen. Der Titel lautet „1^{ère} / Symphonie / pour / Grand Orgue / PAR / Louis Vierne / Suppléant de Ch:M:WIDOR, au Grand Orgue de St. Sulpice.“ Darunter werden die Einzelsätze mit ihren Tonarten und die Opuszahl genannt. Die Sätze waren offensichtlich auch als Einzelhefte erhältlich.¹ Verwendet wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur Vm7 17505).

Spätere Ausgaben erfolgten bei J. Hamelle & Cie (Plattennummern J.6179. 1 H. bis J.6179. 6 H) und Alphonse Leduc (Plattennummer AL 26.850). Sie wurden korrigiert. Es lässt sich jedoch nicht im einzelnen nachweisen, welche Korrekturen auf Vierne zurückgehen und welche von fremder Hand stammen, deshalb bleiben diese Ausgaben unberücksichtigt.

B: Maurice Duruflés Handexemplar der gedruckten Ausgabe aus dessen Nachlass (im Besitz der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris). Da Duruflé (1902–1986) seit Beginn der 1920er Jahre Schüler und Freund Viernes war und außerdem ein wichtiger Helfer bei der Betreuung der Editionen seiner späteren Werke, messen wir den Eintragungen in diesem Band recht großen Wert zu.

C: Korrekturliste von David Sanger zusammen mit Kevin Bowyer („Towards more accurate scores of Louis Vierne's Six Organ Symphonies“ [Part I, Symphonies I and II], in: *Organist's Review*, (72) 1987, S. 54–55.)

D: Korrekturliste von Rollin Smith („Textual Corrections for the Six Symphonies“, in: ders., *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999, S. 719–734, hier S. 724–725.)

II. Zur Edition

Die vorliegende Edition folgt der Erstaussgabe (Quelle **A**). Die Kommentare aus **B** wurden in die Einzelanmerkungen des Kritischen Bericht aufgenommen, mit Ausnahme von nur für den eigenen Gebrauch bestimmten Eintragungen Duruflés. Korrekturen aus **C** und **D** wurden nach Prüfung im Einzelfall berücksichtigt und in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registrieranweisungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise standardisiert (Klein- statt Großschreibung, keine Versalien, keine Schlusspunkte, „Péd.“ statt „Ped.“, „Plein jeu“ statt „Plein-jeu“) und Registrieranweisungen einheitlich unter der betreffenden Note positioniert bzw. zwischen den Systemen mit geschweiften Klammern versehen. Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet (Noten, Pausen,

Text, Staccatopunkte, Tenutostriche und Akzentuierungszeichen in runden Klammern; Registrier- und Manual- bzw. Pedalangaben in eckigen Klammern; Legato- und Haltebögen gestrichelt; Akzidentien, dynamische Angaben und Fermaten in Kleinstich). Warnakzidentien wurden ohne Nachweis ergänzt. Eindeutige Druckfehler der Erstaussgabe sind in den Noten ohne Kennzeichnung korrigiert und in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Laut Viernes Vorwort zu den *Pièces de fantaisie*² ist eine in Klammern stehende Registrierung vorzubereiten. Sie findet erst an späterer Stelle Verwendung. Registrieranweisungen ohne Klammern gelten hingegen an der Stelle, wo sie erscheinen. Alle diesbezüglichen Anweisungen wurden in der vorliegenden Edition konsequent nach dieser Regel gestaltet.

¹ Vgl. den Hinweis „La Symphonie complète en un recueil net: 10^{fr.}“ auf dem Titelblatt sowie Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris 1943, S. 228.

² „Avertissement“, in: *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris 1926, S. 1.

III. Einzelanmerkungen

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, System (I = oberes, II = mittleres, III = unteres System), Zeichen im Takt (Noten und Pausen): Quellensigle und Bemerkung. Neben dem Quellenbefund sind auch Alternativen zur Ausführung angegeben. Diese sind mit * im Notentext markiert.

1. Prélude

In **A** stehen am Beginn dieses Satzes keine Angaben hinsichtlich der „anches préparées“ in Positif, Grand Orgue und Pédale. Diese Register müssen aber vorbereitet, also gezogen werden, damit sie anhand der entsprechenden Fußtritte (appels) in T. 62 (Positif), T. 65 (Grand Orgue) und T. 66 (Pédale) eingeschaltet werden können.

- 16 II (Oberstimme): **A** Bogen weitergeführt bis zum Taktende
- 33 II+III 2–3: **A** erst 4telpause, dann 8telpause
- 38 III 4: **A** 8telpause
- 41 I 7 (Oberstimme): **A** kein Verlängerungspunkt
- 43 III 1: **B** mit Vermerk „+ Tir. 4“
- 45 III 1: **B** mit Vermerk „+ Tir. 4“
- 47 I 3 (Oberstimme): **B** Bogen zu 48 I 1 ergänzt
- 49 I: **B** über *f* ergänzt
- 51 III 3: **B** Bogen zu 52 III 1 ergänzt
- 54: **B** mit Vermerk „P.R.“ in der Taktmitte
- 62, 65, 66: **A** „Anches“ steht in Klammern
- 73 I 1 (Unterstimme): **A** Ganze *f*
- 78 I+II 1: **B** Tenutostrich ergänzt
- 78 II 32: **B** Haltebogen zu 79 II 1 ergänzt
- 79 I 3: **B** in beiden Stimmen = in einer großen Klammer ergänzt
- 79 III: **A** „Péd. Fonds“ steht in T. 83, „Fonds in Klammern
- 82 II 3 (Oberstimme): **B** mit Vermerk „cédez“ zwischen System I und II
- 84f. I (Oberstimme): **A** Phrasierungsbögen 84,1–3 und 85,1–6
- 84 I 2 (Oberstimme): **B** 8telpause vor *d* ergänzt

2. Fugue

Ausführung: Unseres Erachtens müsste auch im Récit „Plein jeu“ gezogen sein, damit der Schweller eine sinnvolle Wirkung erzeugen kann. Evtl. ist „Plein jeu“ falsch positioniert und sollte statt im Positif im Récit gezogen sein.

- 6 I 3–4: **A** mit zweitem Haltebogen nach unten
- 22 I: **A** *P.R.* auf der ersten 8tel
- 81: Ausführung: Wahrscheinlich sollen die „anches“ erst in T. 84, Zählzeit 4, eingeschaltet werden. Da „Plein jeu“ des Positifs (und eventuell des Récits) schon vom Anfang des Satzes an gezogen ist und das Sperrventil „anches Positif“ (und „anches Récit“) daher schon am Satzbeginn betätigt (niedergedrückt) werden muss, müssen die restlichen „anches Positif“ (und „anches Récit“) hier per Hand gezogen werden. Ein Schwellerdiminuendo scheint angebracht, da in T. 99ff. der Schweller geöffnet werden soll. Evtl. zieht man hier nur R. Anches und P. Anches erst in T. 103.
- 84 III 3: **B** mit Vermerk „+“, d.h. es soll aufregistriert werden
- 98f.: **B** mit Vermerk „+“ über dem Taktstrich
- 102f.: **B** mit Vermerk „+“ unter dem Taktstrich
- 108 I: **A** „Anches“ steht in Klammern
- 114 III: **A** „Péd. Anches“ steht in Klammern

3. Pastorale

- 21 I 1: **A** kein Verlängerungspunkt
- 28 II 6: **A** *f* steht zwischen System I und II
- 41 I 1: **A** punktierte Halbenote *f*
- 41 I 3: **A** Vorschlagsnote als 16tel notiert und ohne Bindebogen zu *f*; **B** Vorschlagsnote geändert zu 8tel mit durchgestrichenem Hals (wie in T. 154)
- 48 I 5: **A** *f* steht bei 47 I 4
- 58: **B** mit Vermerk „R. v. céleste, Pos. unda maris, + R.Pos.“; Ausführung: Dies ist eine sinnvolle Alternative zur Originalregistrierung Viernes.
- 96, 100 III 5: **A** 8tel, in späteren Auflagen korrigiert
- 117: **A** Metronomangabe $\lambda = 52$, vgl. aber den Satzbeginn
- 129 I 1: Ausführung: vielleicht soll der Legatobogen über beide Takte gehen wie in T. 15–16?
- 141 II 6: **A** *f* steht zwischen System I und II
- 161 I 5: **A** *f* steht bei 160 I 4
- 171: Ausführung: die Angabe *ff* verwundert bei der sanften Registrierung; wahrscheinlich soll es *f* heißen in der Bedeutung: Schweller geöffnet

4. Allegro vivace

- 19 I 1: **A** *e*² mit \sharp -Akzidenz (mit entsprechender Auswirkung auf die beiden folgenden *e*² im Takt); **B** \sharp ausgestrichen
- 21–23 II: **A** zweiter Legatobogen für die Oberstimme
- 39: **B** mit Vermerk „cresc.“ am Taktende; **D** laut Alexander Schreiner schlug Maurice Duruflé vor, ein crescendo in T. 39 zu beginnen, mündend in *mf* in T. 44.
- 44: **B** *mf* am Taktbeginn ergänzt

- 50 I 5: **A** mit Staccatopunkt
- 52+54 III: **B** 8telpause am Taktende ergänzt
- 72 II 3: **B** \sharp vor *f*^o ergänzt
- 83: **A** „(R. Trompette)“ erst in T. 85
- 85: **A** ohne Wiederholungszeichen
- 86 II 2: **A** *p* steht zwischen System I und II; **B** *p* umkreist und mit Pfeil nach unten
- 124: **B** mit Vermerk „cédez“ zwischen System I und II
- 125: **B** *p* in der Taktmitte ergänzt
- 127 II 2: **A** *p* steht zwischen System I und II
- 141: **A** „Flütes 8, 4“ steht in Klammern und auf der zweiten Takthälfte von T. 142
- 142 II 1: **A** *p* auf Zählzeit 2 und im oberen System
- 146 II 1: **A** *f* auf Zählzeit 2 und im oberen System
- 190+191 I 1+5: **B** Akzentzeichen ergänzt

5. Andante

- 12 I 6 (Oberstimme): **B** Crescendogabel zwischen System I und II bis 13 I 2 ergänzt
- 13 I 2 (Unterstimme): **B** mit Vermerk *p*
- 14 II 2–3 (Unterstimme): **A** zweiter Balken für 16telwert bis zur dritten Note
- 32 III: **A** Registrieranweisung in T. 39 und ohne Klammern
- 34f. II: **A** Registrieranweisung in Klammern
- 46 III 1 (Oberstimme): **A** kein Verlängerungspunkt
- 63 I 1 (Unterstimme): **A** punktiertes 4tel
- 66 I 1–2 (Unterstimme): **A** 8tel
- 69–71 III: **B** senkrechte Striche vor 32telgruppe ergänzt, um deutliche Trennung vom vorausgehenden Klang anzuzeigen
- 72–74 I: **A**



- B** so korrigiert wie in dieser Edition gedruckt
- 73 III: **A** Registrieranweisung in T. 80 und ohne Klammern
- 85 III: **A** Registrieranweisung in T. 89
- 98 III: **A** Registrieranweisung in T. 107/108
- 127 III 1: **B** mit Vermerk „32“

6. Final

- 32+36 I 1 (Oberstimme): **B** Staccatopunkt ergänzt
- 40: **A** *P.R.* in der Taktmitte bei Halbenote *d*²
- 42 I 3 (Unterstimme): **A** 8telpause
- 45: Ausführung: sollte es hier doch *c*² (System I) bzw. *c*¹ (System II) heißen?; **D** Maurice Duruflé spielte *c* in beiden Stimmen.
- 67: **A** *G.P.R.* steht mit Klammer am Taktbeginn zwischen System I und II
- 67 II 2: **A** 4telpause
- 68 I 5–7: **B** Staccatopunkte ergänzt
- 69 I 1–2: **B** Bogen ergänzt
- 69 I 3–8: **B** Staccatopunkte ergänzt
- 70 I 1–2: **B** Bogen ergänzt
- 70 I 3–8: **B** Staccatopunkte ergänzt
- 71 I 1–2, 5–7: **B** Bogen ergänzt
- 71 I 3–4: **B** Staccatopunkte ergänzt
- 121 I: **A** Bogen am Taktbeginn offen
- 167: **A** „P. Anches“ steht in Klammern
- 169: **A** „G. Anches“ steht in Klammern

Critical Report

I. Sources

The autograph of the 1st *Symphonie* is untraceable.

A: First edition, published in Paris in 1899 by Pérégally et Parvy fils with the plate number P.P. 4675. The edition comprises 55 pages of music and the title page, which has a floral decorative border. The title reads "1st / Symphonie / pour / Grand Orgue / PAR / Louis Vierne / Suppléant de Ch:M:WIDOR, au Grand Orgue de St. Sulpice." Underneath this, the individual movements with their keys and the opus number of the work are given. The movements were evidently also available as separate publications.¹ The copy used is preserved in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number Vm7 17505). Later editions were published by J. Hamelle & Cie (plate numbers J.6179. 1 H to J.6179. 6 H) and Alphonse Leduc (plate number AL 26.850). They were corrected. It cannot be precisely established, however, which corrections can be traced to Vierne and which derive from another hand. These latter editions have not, therefore, been taken into consideration.

B: Maurice Duruflé's working copy of the printed edition from his estate (in the possession of the *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris). Since Duruflé (1902–1986) was Vierne's pupil and friend from the beginning of the 1920s and played an important role in helping to supervise editions of his later works, we assign very great value to the entries in this volume.

C: List of corrections by David Sanger, together with Kevin Bowyer ("Towards more accurate scores of Louis Vierne's Six Organ Symphonies" [Part I, Symphonies I and II], in: *Organists' Review* (72), 1987, pp. 54–55).

D: List of corrections by Rollin Smith ("Textual Corrections for the Six Symphonies," in: RS, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY, 1999, pp. 719–734, here pp. 724–725).

II. The Edition

The present edition follows the first edition (Source **A**). The commentaries from **B** were included in the detailed remarks in the Critical Report, except for those entries by Duruflé that were intended solely for his own use. Corrections from **C** and **D** were taken into account after being examined individually, and were referred to in the detailed remarks in the Critical Report.

This edition reproduces the musical text of the source in accordance with modern editorial practice with respect to crossbeams and stems as well as the setting of accidentals and cautionary accidentals. Measure numbers have been inserted. Directions for the registration and execution have been standardized in their orthography (small instead of large characters, no capitals, no full stops, "Péd." instead of "Ped.," "Plein jeu" instead of "Plein-jeu"), and registration directions have been uniformly positioned under the relevant note or entered in curved brackets between the systems. Editorial additions are indicated diacritically in the score (notes, pauses, verbal text, staccato dots, tenuto

strokes and accentuation signs in round brackets; registration and manual or pedal directions in square brackets; slurs and ties with dotted lines; accidentals, dynamic markings and fermatas in small print). Cautionary accidentals were tacitly supplemented. Obvious misprints in the first edition have been corrected in the music without special markings and have been referred to in the detailed remarks.

According to Vierne's foreword to the *Pièces de fantaisie*², a registration given in round brackets should be prepared in advance, for use in a later passage. On the other hand, directions for registration not contained within round brackets apply to the place where they appear. All the relevant directions have been consistently designed on this principle in the present edition.

¹ See the reference to "La Symphonie complète en un recueil net: 10^{frz.}" on the title page, as well as Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris, 1943, p. 228.

² "Avertissement," in: *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926, p. 1.

III. Detailed remarks

Passages cited begin with the measure (bar) number, followed by the staff (I = upper, II = middle, III = lower), the symbol in the measure (notes or rests), followed by the symbol of the source and the commentary. In addition to the findings in the source, alternatives for execution are also given. These are marked with * in the music.

1. Prélude

In **A** at the beginning of the movement there are no indications with respect to the “anches préparées” for Positif, Grand Orgue, and Pédale. However, these registers should be prepared, which means drawn, so that they can be activated, with the help of the corresponding vented pedals (appels) in m. 62 (Positif), m. 65 (Grand Orgue) and in m. 66 (Pédale).

- 16 II (upper voice): In **A** the slur extends to the end of the measure.
- 33 II+III 2–3: In **A** quarter rest followed by an eighth rest.
- 38 III 4: In **A** eighth rest.
- 41 I 7 (upper voice): **A** lacks a dot to extend the note value.
- 43 III 1: **B** has the remark “+ Tir 4”.
- 45 III 1: **B** has the remark “÷ Tir. 4”.
- 47 I 3 (upper voice): In **B** a slur to 48 I 1 has been added.
- 49 I: In **B** # has been added above f^2 .
- 51 III 3: In **B** a slur to 52 III 1 has been added.
- 54: **B** has the remark “P.R.” in the middle of the measure.
- 62, 65, 66: In **A** “Anches” is indicated in round brackets.
- 73 I 1 (lower voice): In **A** a whole note f^2 .
- 78 I+II 1: In **B** tenuto strokes have been added.
- 78 II 32: In **B** a tie to 79 II 1 has been added.
- 79 I 3: In **B** (s) has been added in both voices.
- 79 III: **A** “Péd. Fonds” is indicated in m. 83, “Fonds” is indicated in round brackets.
- 82 II 3 (upper voice): **B** has the remark “cédez” between systems I and II.
- 84f. I (upper voice): **A** has slurs above 84, 1–3 and 85, 1–6.
- 84 I 2 (upper voice): In **B** an eighth rest preceding d^2 has been added.

2. Fugue

Execution: It is our suggestion that the Récit “Plein jeu” should also be drawn, in order for the swell to be effective. Possibly, “Plein jeu” is indicated in the wrong place and should be drawn on the Récit instead of on the Positif.

- 6 I 3–4: **A** has an additional slur turning downward.
- 22 I: In **A** P.R. is indicated on the first eighth note.
- 81: Execution: The “anches” should probably first be drawn in m. 84, on the fourth beat. Since the “Plein jeu” of the Positif (and possibly of the Récit) is already drawn at the beginning of the movement, the vents would therefore already be activated at the beginning of the movement, and the remaining “anches Positif” (and “anches Récit”) should be drawn by hand. A swell diminuendo seems appropriate, since in mm. 99ff. the swell box should be opened. Possibly, only R. Anches should be drawn here and P. Anches should first be drawn in m. 103.
- 84 III 3: **B** has the remark “+”, suggestion adding some stops.
- 98f.: **B** has the remark “+” above the bar line.
- 102f.: **B** has the remark “+” below the staff.
- 108 I: In **A** “Anches” is indicated in round brackets.
- 114 III: In **A** “Péd. Anches” is indicated in round brackets.

3. Pastorale

- 21 I 1: **A** lacks a dot to extend the note value.
- 28 II 6: In **A** f is indicated between systems I and II.
- 41 I 1: **A** has a dotted half note f^2 .
- 41 I 3: In **A** a sixteenth-note appoggiatura without a slur is notated before f^2 ; in **B** the appoggiatura has been changed to an eighth note with a crossbeam through the stem (as in m. 154).
- 48 I 5: In **A** f is indicated at 47 I 4.
- 58: **B** has the remark “R. v. céleste, Pos. unda maris, + R.Pos.”; execution: this is an appropriate alternative to Vierne’s original registration.
- 96, 100 III 5: **A** has an eighth note, corrected in later print runs.
- 117: **A** has a metronome marking of ♩. = 52, but refer to the beginning of the movement.
- 129 I 1: Execution: perhaps there should be legato slurs above both measures, as in mm. 15–16?
- 141 II 6: In **A** f is indicated between systems I and II.
- 161 I 5: In **A** f is indicated at 160 I 4.
- 171: Execution: the indication ff is surprising, due to the soft nature of the piece; it should probably read f , meaning an open swell box.

4. Allegro vivace

- 19 I 1: In **A** e^2 has a s (correspondingly valid for both e^2 notes which follow in the measure); in **B** the s has been crossed out.
- 21–23 II: **A** has a second legato slur for the upper voice.
- 39: **B** has the remark “cresc.” at the end of measure; **D** according to Alexander Schreiner, Maurice Duruflé suggested a crescendo which begins in m. 39 and leads into a mf in m. 44.
- 44: In **B** mf has been added at the beginning of the measure.
- 50 I 5: **A** has a staccato dot.
- 52+54 III: In **B** an eighth rest has been added at the end of the measure.
- 72 II 3: In **B** # preceding f^2 has been added.
- 83: **A** indicates “(R. Trompette)” in m. 85.
- 85: **A** lacks a repeat sign.
- 86 II 2: **A** indicates p between systems I and II; in **B** p has been circled, with an arrow pointing downward.
- 124: **B** has the remark “cédez” between systems I and II.
- 125: In **B** p has been added in the middle of the measure.
- 127 II 2: **A** indicates p between systems I and II.
- 141: **A** indicates “Flûtes 8, 4” in round brackets in the second half of m. 142.
- 142 II 1: **A** indicates p on beat 2 and in the upper system.
- 146 II 1: **A** indicates f on beat 2 and in the upper system.
- 190+191 I 1+5: In **B** accents have been added.

5. Andante

- 12 I 6 (upper voice): In **B** a crescendo symbol to 13 I 2 has been added between systems I and II.
- 13 I 2 (lower voice): **B** has the remark p .
- 14 II 2–3 (lower voice): **A** indicates a second crossbeam for a sixteenth-note rhythm to the 3rd note.
- 32 III: In **A** the registration is indicated in round brackets in m. 39.
- 46 III 1 (upper voice): **A** lacks a dot to extend the note value.
- 63 I 1 (lower voice): **A** has a dotted quarter note.
- 66 I 1–2 (lower voice): **A** has an eighth note.
- 69–71 III: In **B** vertical lines have been added before groups of thirty-second notes, suggesting a complete clearance of sound from the previous chord.
- 72–74 I: **A**



in **B** corrected as printed in the present edition.

- 73 III: In **A** the registration is indicated in m. 80, and without round brackets.
- 85 III: In **A** the registration is indicated in m. 89.
- 98 III: In **A** the registration is indicated in mm. 107/108.
- 127 III 1: **B** has the remark “32”.

6. Final

- 32+38 I 1 (upper voice): In **B** a staccato dot has been added.
- 40: In **A** P.R. appears in the middle of the measure, at half note d^2 .
- 42 I 3: (lower voice) Incorrectly, **A** has an eighth note rest.
- 45: Execution: Should the note be c^2 (system I) and c^1 (system II)? In **D** Maurice Duruflé played c in both voices.
- 67: In **A** G.P.R. is indicated in round brackets at the beginning of the measure between systems I and II.
- 67 II 2: **A** has a quarter rest.
- 68 I 5–7: In **B** staccato dots have been added.
- 69 I 1–2: In **B** a slur has been added.
- 69 I 3–8: In **B** staccato dots have been added.
- 70 I 1–2: In **B** a slur has been added.
- 70 I 3–8: In **B** staccato dots have been added.
- 71 I 1–2, 5–7: In **B** a slur has been added.
- 71 I 3–4: In **B** staccato dots have been added.
- 121 I: In **A** the slur at the beginning of the measure is open.
- 167: In **A** “P. Anches” is indicated in round brackets.
- 169: In **A** “G. Anches” is indicated in round brackets.

Apparat critique

I. Sources

L'autographe de la 1^{ère} *Symphonie* est introuvable.

A : Première édition, parue en 1899 chez Pérégally et Parvy fils à Paris avec le numéro de plaque P.P. 4675. L'édition comprend 55 pages musicales et la couverture ornée d'un encadrement floral. Le titre est « 1^{ère} / Symphonie / pour / Grand Orgue / PAR / Louis Vierne / Suppléant de Ch:M:WIDOR, au Grand Orgue de St. Sulpice. » Le titre mentionne les mouvements respectifs avec leurs tonalités et le numéro d'opus. Les mouvements étaient manifestement disponibles aussi en cahiers individuels.¹ On a eu recours à l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature Vm7 17505).

Des éditions ultérieures sont parues chez J. Hamelle & Cie (numéros de plaque J.6179. 1 H. à J.6179. 6 H) et Alphonse Leduc (numéro de plaque AL 26.850). Elles ont été corrigées. Mais on ne peut plus attester dans le détail quelles corrections sont de la main de Vierne et d'autres d'une main étrangère, raison pour laquelle il n'est pas tenu compte de ces éditions.

B : Exemplaire d'auteur de Maurice Duruflé de l'édition gravé issu de sa succession (en possession de l'*Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris). Comme Duruflé (1902–1986) était depuis le début des années 1920 l'élève et l'ami de Vierne et de plus un assistant important dans le suivi des éditions de ses œuvres de la maturité, nous accordons une grande signification aux remarques dans ce volume.

C : Liste de correction de David Sanger en commun avec Kevin Bowyer (« Towards more accurate scores of Louis Vierne's Six Organ Symphonies » [Part I, Symphonies I and II], dans : *Organist's Review*, (72) 1987, p. 54–55.)

D : Liste de correction de Rollin Smith (« Textual Corrections for the Six Symphonies », dans : le même, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999, p. 719–734, ici p. 724–725.)

II. A propos de l'Édition

L'édition présente se réfère à la première édition (Source **A**). Les commentaires de **B** ont été repris dans les remarques individuelles de l'Apparat critique, à l'exception de remarques de Duruflé destinées à son seul usage. Des corrections de **C** et **D** ont été prises en compte dans le cas individuel après examen et attestées dans les remarques individuelles de l'Apparat critique.

L'Édition rend le texte musical de la source en regard de l'emplacement des barres et des hampes des notes ainsi que de la mise en place d'altérations et d'altérations d'avertissement conformément à la pratique d'édition moderne. Des chiffres de mesure ont été ajoutés, l'écriture des indications de registration et de jeu standardisée (écriture avec petite lettre au lieu de lettre capitale, pas de majuscules, pas de points finaux, « Péd. » au lieu de « Ped. », « Plein jeu » au lieu de « Plein-jeu ») et les indications de registration positionnées uniformément sous la note correspondante ou bien dotées d'accolades entre les portées. Des compléments des éditeurs sont caractérisés diacritiquement dans le texte musical (notes, pauses, texte, points de staccato, traits de

tenue et signes d'accentuation entre parenthèses ; indications de registration et de manuel voire de pédale entre crochets ; liaisons de phrasé et de tenue hachurées ; altérations, indications dynamiques et points d'orgue en gravure miniature). Des altérations d'avertissement ont été ajoutées sans justification. Des erreurs d'impression manifestes de la première édition sont corrigées sans mention spéciale dans les notes et justifiées dans les remarques individuelles.

Selon l'Avertissement de Vierne aux *Pièces de fantaisie*², il faut préparer une registration figurant entre parenthèses. Elle n'est utilisée que plus tard. Des indications de registration sans parenthèses valent au contraire à l'endroit où elles apparaissent. Toutes les indications afférentes ont été agencées conséquemment à cette règle dans l'Édition présente.

¹ Cf. Remarque « La Symphonie complète en un recueil net: 10^{frz.} » sur la couverture ainsi que Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris, 1943, p. 228.

² « Avertissement », dans *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926, p. 1.