

Louis
VIERNE

2^{ème} Symphonie op. 20

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

éditées par / edited by / herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 2



Carus 18.152

Hieme
organiste de Notre-Dame de Paris

Vorwort

Im Jahr 2007 gedenken wir des 70. Todestags Louis Vierne, 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 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-Orgel 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‘ [...], dass ich seit meinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr [...] 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 Teil. Die Geschichte der romantischen französischen Orgelsym-

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

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

phonie 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^{ère} *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^{ème} *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^{ème} *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^{ème} *Symphonie*.

Schon in der 1^{ère} *Symphonie* weist Viernes Musik jedoch ein eigenes Profil auf. In der von Claude Debussy gerühmten 2^{ème} *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^{ème} *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 Cavaillé-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 Cavaillé-Coll.“³ Die von Cavaillé-Coll geschaffenen Orgeln stellten diejenigen Klangressourcen zur Verfügung, die die Komponisten zu ihren großen kompositorischen Leistungen anregten.

Nachdem Vierne am 21. Mai 1900 von einer prominent besetzten Jury zum neuen Organisten der Kathedrale Notre-Dame als Nachfolger von Eugène Sergent ernannt worden war, stand ihm die am 6. März 1868 eingeweihte Orgel Cavaillé-Colls mit 86 Registern auf fünf Manualen und Pedal zur Verfügung. Cavaillé-Coll hatte beim Bau dieses Instrumentes 23 Register des Vorgängerinstrumentes (Thierry 1733 / Clicquot 1788) übernom-

men. Vierne ließ die Orgel 1904 von Charles Mutin und 1932 von den neuen Direktoren der Firma Cavaillé-Coll, Beuchet und Lauffray, umbauen. 1904 wurde vor allem das ursprünglich schwach besetzte Récit vergrößert, 1932 wurde die Zuordnung der Teilwerke zu den Manualen im Spieltisch geändert und Register ausgetauscht und ergänzt.

Wir sind gewohnt, die auf die Cavaillé-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 Notre-Dame bezogen, die mit fünf Manualen ein Ausnahmeinstrument war, sondern eher auf eine normale dreimanualige französisch-romantische Orgel (Grand Orgue/Positif/Récit).

Zur 2^{ème} Symphonie

Die Arbeit an der 2^{ème} *Symphonie* op. 20 wurde im Sommer 1901 während eines Aufenthaltes im Küstenort Cayeux-sur-Mer in der Picardie (Nord-Frankreich) begonnen.⁵ 1903 wurde die Symphonie fertiggestellt und im selben Jahr bei Pérégally et Parvy fils in Paris verlegt.

Sie ist Charles Mutin (1861–1931) gewidmet, der die Firma Cavaillé-Coll nach dem Tod des Firmengründers weiterführte. Mutin hatte 1899 eine Hausorgel für Viernes Wohnung gebaut und 1904 die Umbauarbeiten an der Orgel von Notre-Dame geleitet. Er hatte später ein Verhältnis zu Viernes Ehefrau Arlette, was zur Scheidung der Ehe Viernes im Jahr 1909 beitrug.

Vierne spielte schon am 21. Februar 1903 *Choral* und *Scherzo* aus der 2^{ème} *Symphonie* auf der Orgel der Schola Cantorum im 308. Konzert der *Société Nationale de Musique*. Zugegen war unter anderem der junge Claude Debussy, der zu jener Zeit als Kritiker für die Zeitung *Gil Blas* wirkte. Debussy schrieb über das Werk: „Fruchtbarste Musikalität verbindet sich mit kunstvollen Ideen in der besonderen Klangwelt der Orgel. Der alte J.S. Bach, unser aller Vater, wäre mit Herrn Vierne zufrieden gewesen.“⁶

Die 2^{ème} *Symphonie* ist die erste der zyklischen Symphonien Viernes. Die beiden Themen, die dem ganzen Werk zugrunde liegen, werden im ersten Satz, *Allegro*, präsentiert. Thema A wirkt robust und kräftig durch Auftaktigkeit und punktierte Rhythmen, Thema B hingegen sanft, fließend und lyrisch (T. 39ff.). In

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 So die Datierung am Ende des 2. Satzes (vgl. den Kritischen Bericht). Abweichende Datierung u. a. bei Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999, S. 653 und bei Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris 1943, S. 299.

⁶ Claude Debussy, „Musique“, in: *Gil Blas*, Montag 23. Februar 1903, [S. 2]. Übersetzung von den Herausgebern.

der Durchführung (T. 96ff.) dieses in Sonatenhauptsatzform geschriebenen Satzes werden die beiden Themen raffiniert miteinander konfrontiert. Nach einer improvisatorischen, überleitenden Passage (T. 151ff.) erklingt in der Reprise Thema A zunächst im Pedal (T. 167ff.). Thema B erscheint nun in e-Moll im Fortissimo, begleitet von einem Sechzehntel-Ostinato im Pedal (T. 192ff.).

Am Beginn des zweiten Satzes, *Choral*, wird eine rhythmisch leicht geänderte Fassung von Thema B präsentiert. Kontrastierend zu diesem sanften Thema erscheint über einem drängenden Agitato-Bass in Achteln ein zweites Thema im 6/8-Takt (T. 33ff.). Ein drittes und wieder etwas ruhigeres Thema, dem zweiten verwandt, tritt zunächst in e-Moll auf (T. 45ff.). Der Satz entwickelt sich zu einer dramatischen Auseinandersetzung zwischen dem Choral und dem Agitato-Element. Am Ende triumphiert der Choral in den Manualstimmen, begleitet von der durchlaufenden, nunmehr eher vornehm fließenden Achtelbewegung (T. 140ff.).

Das *Scherzo* ist eines der schönsten Beispiele der eleganten, beinahe koketten Schreibweise des Komponisten. In diesem Satz erscheint nur Thema A, leicht verändert – ohne Punktierungen – im Pedal, quasi als Trio (T. 73ff. und 149ff.). Vierne hat diesen Satz im Sommer 1926 für Orgel und Orchester bearbeitet, im Vorfeld seiner Konzertreise in die USA im Jahr 1927 und zwar als ersten Satz eines dreisätzigen *Pièce symphonique*. Der zweite Satz ist die Bearbeitung des *Adagios* aus der 3^{ème} *Symphonie*, der dritte das *Final* der 1^{ère} *Symphonie*.

Nach einer kurzen Introduction erklingt im vierten Satz, *Cantabile*, eine düstere, aus Thema A gewonnene und mit der „Clarinette“ zu spielende Melodie. Geradezu tröstend dagegen der mit „Voix céleste“ und *poco più vivo* vorzutragende Mittelteil (T. 32ff.), dessen Thema aus der Oberstimme der Introduction gewonnen ist. Auch hier drängt die Musik hin zu einem dramatischen Höhepunkt (T. 58). Nach einer Überleitung erscheint das Klarinetten Thema wieder, jetzt mit chromatischer Begleitung (T. 64ff.). Der Satz endet mit einer ermutigenden, mit der „Flûte harmonique“ zu spielenden Passage (T. 74ff.).

Das *Final* beginnt mit einer kurzen *Maestoso*-Introduction, anschließend wird Thema A – recht stark verändert und eher erinnernd an das zweite Thema des Scherzo – auf dem Récit präsentiert und anschließend auf dem Grand Orgue in etwas anderer Gestalt wiederholt (T. 26ff.). Das zweite Thema dieses Satzes ist ebenfalls aus Thema A gewonnen, es erscheint nunmehr volltätig (T. 52ff.). In der Durchführung erklingt das erste Thema in der Verkleinerung, im Dialog mit dem zweiten Thema (T. 101ff.). Nach Sechzehntel-Arpeggios kehrt das erste Thema in e-Moll zurück (T. 167ff.). Später erklingt das zweite Thema in E-Dur im Pedal (T. 185ff.). Der Satz endet triumphal mit Erinnerungen an das erste Thema in Staccatoakkorden der rechten Hand.

Für hilfreiche Hinweise und Anregungen danken wir sehr herzlich Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Präsident der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris) und Michael Gailit (Wien). 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

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 by

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.

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.

On 21 May 1900 a distinguished jury appointed Vierne the new organist of Notre Dame Cathedral in succession to Eugène Sergeant. He now had at his disposal the five-manual Cavaillé-Coll organ with 86 stops that had been inaugurated on 6 March 1868. When building this instrument Cavaillé-Coll had taken 23 stops from the previous instrument (Thierry, 1733 / Clicquot, 1788). Vierne had the organ rebuilt by Charles Mutin in 1904 and by Beuchet and Lauffray, the new directors of the firm of Cavaillé-Coll, in 1932. In 1904 the main alteration was an enlargement to the originally feeble *Récit*. In 1932 the manual divisions were rearranged on the console, and some stops were replaced and supplemented.

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 Notre Dame organ, whose five manuals were exceptional. His indications imply a standard three-manual French romantic organ (Grand Orgue/Positif/Récit).

Vierne's 2^{ème} *Symphonie*

Vierne began work on his 2^{ème} *Symphonie* op. 20 while staying at the resort of Cayeux-sur-Mer in Picardy (northern France) in the summer of 1901.⁵ The work was completed in 1903 and published by Pérégally et Parvy fils in Paris that same year.

The 2^{ème} *Symphonie* is dedicated to Charles Mutin (1861–1931), who carried on the firm of Cavaillé-Coll after the death of its founder. Mutin had built a house organ for Vierne's residence in 1899 and supervised the refurbishing of the Notre-Dame organ in 1904. Later he had a relationship with Vierne's wife Arlette, which contributed to the dissolution of Vierne's marriage in 1909.

As early as 21 February 1903, Vierne played the *Choral* and *Scherzo* from the 2^{ème} *Symphonie* on the organ of the Schola Cantorum at the 308th concert of the *Société Nationale de Musique*. The listeners included the young Claude Debussy, who at that time was a critic for the newspaper *Gil Blas*. Concerning 2^{ème} *Symphonie* Debussy wrote: "the most fertile musicality combines with elegant ideas in the special sonority of the organ. Old J.S. Bach, the father of us all, would have been satisfied with Monsieur Vierne."⁶

The 2^{ème} *Symphonie* is the first of Vierne's cyclical symphonies. The two themes upon which the whole work is based are presented in the first movement (*Allegro*). With its upbeat character and dotted rhythms, theme A is robust and vigorous; theme B, on the other hand, is gentle, flowing and lyrical (mm. 39ff.). In the development section (mm. 96ff.) of this sonata-form movement, the two themes are skilfully combined. After an improvisatory, transitional passage (mm. 151ff.) the recapitulation is marked by theme A appearing in the pedal (mm. 167ff.). Later, theme B appears in E minor, fortissimo, accompanied by a sixteenth-note ostinato in the pedal (mm. 192ff.).

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. the date at the end of the second movement (see Critical Report). A different dating has been given by, among others, Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 653 and by Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris, 1943, p. 299.

⁶ Claude Debussy, "Musique", in: *Gil Blas*, Monday, 23 February 1903, [p. 2].

The second movement (*Choral*) begins with theme B in a slightly rhythmically modified version. In contrast to this gentle theme, a second theme appears in 6/8 time (mm. 33ff.) above an urgent *agitato* bass in eighth-notes. A third, and again rather calmer theme, which is related to theme B, first appears in E minor (mm. 45ff.). The movement develops into a dramatic contest between the chorale and the *agitato* element. At the close, the chorale triumphs in the manual parts, accompanied by the continuous – and now smoothly flowing – eighth-note activity (mm. 140ff.).

The *Scherzo* is one of the finest examples of the composer's elegant, almost coquettish style. In this movement only theme A appears in the pedal, slightly modified – without dotted notes, as a kind of Trio (mm. 73ff. and 149ff.). Vierne adapted the movement for organ and orchestra in the summer of 1926, ahead of his 1927 concert tour in the USA; this was as the opening movement of a three-movement *Pièce symphonique*. The work's second movement is an adaptation of the *Adagio* from the 3^{ème} *Symphonie*, and the third is the *Final* of Vierne's 1^{ère} *Symphonie*.

After a short introduction the fourth movement (*Cantabile*) features a gloomy melody derived from theme A and intended to be played with the "Clarinette" stop. But real solace is afforded by the middle section (mm. 32ff.), which should be played with "Voix céleste," *poco più vivo*, the theme being drawn from the upper voice in the introduction. Here again the music presses towards a dramatic climax (m. 58). After a transitional passage the clarinet theme reappears, now with chromatic accompaniment (mm. 64ff.). The movement ends with a passage instilling courage, which is meant to be played with the "Flûte harmonique" (mm. 74ff.).

The *Final* begins with a short *Maestoso* introduction. Theme A – strongly modified and rather reminiscent of the second theme of the *Scherzo* – is then stated on the Récit and subsequently repeated on the Grand Orgue in a somewhat different form (mm. 26ff.). The second theme of this movement is similarly derived from theme A, in which the accent is shifted; the anacrusis now becoming the strong beat (mm. 52ff.). In the development section the first theme is played in diminution, in dialogue with the second subject (mm. 101ff.). After sixteenth-note arpeggios, the first theme returns in E minor (mm. 167ff.). Later the second subject is heard in E major in the pedal (mm. 185ff.). The movement ends triumphantly with hints of theme A in staccato chords in the right hand.

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

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

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 Cavaillé-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

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.

ouverture française, avec une introduction lente, suivie d'une 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 Vierende, 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 Vierende : l'un des rares exemples est le 2^{ème} mouvement de la 2^{ème} *Symphonie* intitulé *Choral*. Les mouvements des symphonies pour orgue de Vierende 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 Vierende 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*, Vierende 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 Vierende 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 Cavaillé-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 Cavaillé-Coll. »³ Les orgues confectionnés par Cavaillé-Coll mirent à la disposition des compositeurs les ressources sonores qui leur inspirèrent leurs grandes créations.

Après avoir été nommé nouvel organiste de la cathédrale Notre-Dame, le 21 mai 1900, par un jury composé de personnalités éminentes, et successeur de Eugène Sergent, Vierende dispose de l'orgue Cavaillé-Coll doté de 86 registres sur cinq manuels et pédalier, consacré le 6 mars 1868. Pour la construction de l'instrument, Cavaillé-Coll avait repris 23 registres de l'instrument pré-

cédent (Thierry 1733 / Clicquot 1788). Vierende fit transformer l'orgue en 1904 par Charles Mutin et en 1932 par les nouveaux directeurs de la firme Cavaillé-Coll, Beuchet et Lauffray. En 1904, notamment le récit faiblement doté à l'origine est agrandi, en 1932, la distribution des jeux aux manuels sur la console est modifiée et les registres changés et complétés.

Nous avons l'habitude de considérer comme sacro-saintes les indications de registres tirés sur les orgues Cavaillé-Coll des romantiques français. Toutefois, Vierende 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 Vierende ne se réfèrent sans doute pas absolument à l'orgue de Notre-Dame, 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 2^{ème} Symphonie

Le travail sur la 2^{ème} *Symphonie* op. 20 commence en été 1901,⁵ pendant un séjour à Cayeux-sur-Mer, sur les côtes de Picardie. La *Symphonie* est achevée en 1903 et éditée la même année chez Pérégally et Parvy fils à Paris.

Elle est dédiée à Charles Mutin (1861–1931) qui avait repris la firme Cavaillé-Coll à la mort de son fondateur. Mutin avait construit en 1899 un orgue de maison pour l'appartement de Vierende et avait dirigé en 1904 les travaux de transformation de l'orgue de Notre-Dame. Il devint plus tard l'amant de l'épouse de Vierende, Arlette, ce qui contribua au divorce des époux Vierende en 1909.

Vierende joue déjà le 21 février 1903 *Choral* et *Scherzo* de la 2^{ème} *Symphonie* sur les orgues de la Schola Cantorum lors du 308^{ème} concert de la *Société Nationale de Musique*. Y assistent entre autres le jeune Claude Debussy qui travaille à cette époque comme critique pour le journal *Gil Blas*. Debussy écrit sur la 2^{ème} *Symphonie* : « La musicalité la plus généreuse s'unit à d'ingénieuses trouvailles dans la sonorité spéciale de l'orgue. Le vieux J.-S. Bach, notre père à tous, eût été content de M. Vierende. »⁶

La 2^{ème} *Symphonie* est la première des symphonies cycliques de Vierende. Les deux sujets sur lesquels reposent toute l'œuvre, sont exposés dans le premier mouvement, *Allegro*. Le sujet A est robuste et puissant par ses anacrouses et ses rythmes pointés, le sujet B par contre tendre, fluide et lyrique (mes. 39 sqq.). Dans le développement (mes. 96 sqq.) de ce mouvement écrit en forme de mouvement principal de sonate, les deux sujets sont sub-

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

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

⁵ Comme ça la datation au bout du 2^{ème} mouvement (cf. Apparat critique). Datation différente e. a. Rollin Smith, *Louis Vierende, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 653 et chez Bernard Gavoty, *Louis Vierende, la vie et l'œuvre*, Paris, 1943, p. 299.

⁶ Claude Debussy, „Musique“, dans : *Gil Blas*, lundi 23 février 1903, [p. 2].

tilement confrontés l'un à l'autre. Après un passage improvisant de transition (mes. 151 sqq.) apparaît à la reprise le sujet A, tout d'abord à la pédale (mes. 167 sqq.). Le sujet B survient ensuite en ré mineur dans le fortissimo, accompagné d'un ostinato de doubles croches à la pédale (mes. 192 sqq.).

Au début du second mouvement, *Choral*, est présenté une version du sujet B au rythme légèrement modifié. Un deuxième thème à 6/8 (mes. 33 sqq.) vient s'opposer à ce doux thème par-dessus une basse agitato pressante de croches. Un troisième thème à nouveau plus calme, apparenté au deuxième, retentit tout d'abord en mi mineur (mes. 45 sqq.). Le mouvement évolue en une confrontation dramatique entre le choral et l'élément Agitato. A la fin, le choral triomphe aux voix du manuel, accompagné par le mouvement de croches continue, au cours désormais plutôt distingué (mes. 140 sqq.).

Le *Scherzo* est l'un des plus beaux exemples de l'écriture élégante, presque coquette du compositeur. Dans ce mouvement, seul apparaît le sujet A, légèrement modifié – sans ponctuations – à la pédale, quasiment en trio (mes. 73 sqq. et 149 sqq.). Vierne a arrangé ce mouvement durant l'été 1926 pour orgue et orchestre en vue de sa tournée de concerts aux Etats-Unis en 1927, et ce comme premier mouvement d'une *Pièce symphonique* en trois mouvements. Le second mouvement est l'arrangement de l'*Adagio* de la 3^{ème} *Symphonie*, le troisième le *Final* de la 1^{ère} *Symphonie*.

Après une brève introduction s'élève au quatrième mouvement, *Cantabile*, une mélodie sombre, issue du sujet A et à jouer avec la « Clarinette ». La partie médiane (mes. 32 sqq.) est d'un effet presque consolant par contre, interprétée par la « Voix céleste » et *poco più vivo*, dont le thème est puisé dans la voix de dessus de l'introduction. Ici aussi, la musique presse vers un point culminant dramatique (mes. 58). Après une transition réapparaît le thème de clarinette, maintenant avec un accompagnement chromatique (mes. 64 sqq.). Le mouvement s'achève sur un passage réconfortant à jouer avec la « Flûte harmonique » (mes. 74 sqq.).

Le *Final* s'ouvre sur une brève introduction *Maestoso*, puis le sujet A – fortement modifié et rappelant plutôt le deuxième thème du scherzo – est présenté sur le récit puis repris sur le Grand Orgue sous une forme un peu différente (mes. 26 sqq.). Le second thème de ce mouvement est également puisé dans le sujet A, il apparaît désormais sur une mesure entière (mes. 52 sqq.). Dans le développement retentit le premier thème dans la diminution, en dialogue avec le second thème (mes. 101 sqq.). Après des arpèges de doubles croches, le premier thème revient en mi mineur (mes. 167 sqq.). Plus tard le second thème est rendu en mi majeur à la pédale (mes. 185 sqq.). Le mouvement s'achève triomphalement sur des réminiscences du premier thème dans des accords staccato à la main droite.

Nous remercions chaleureusement pour leurs précieux conseils et suggestions Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (président de l'*Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris) et Michael Gailit (Vienne). 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

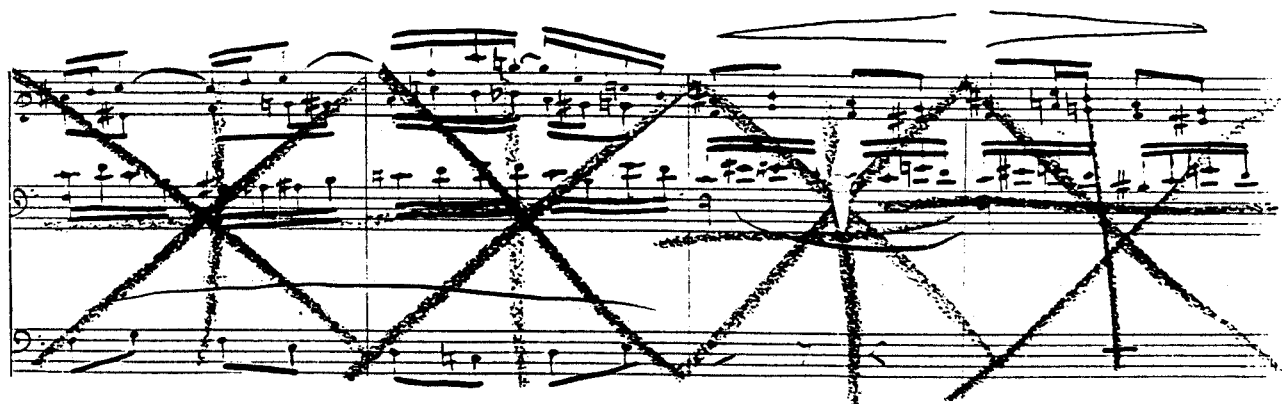
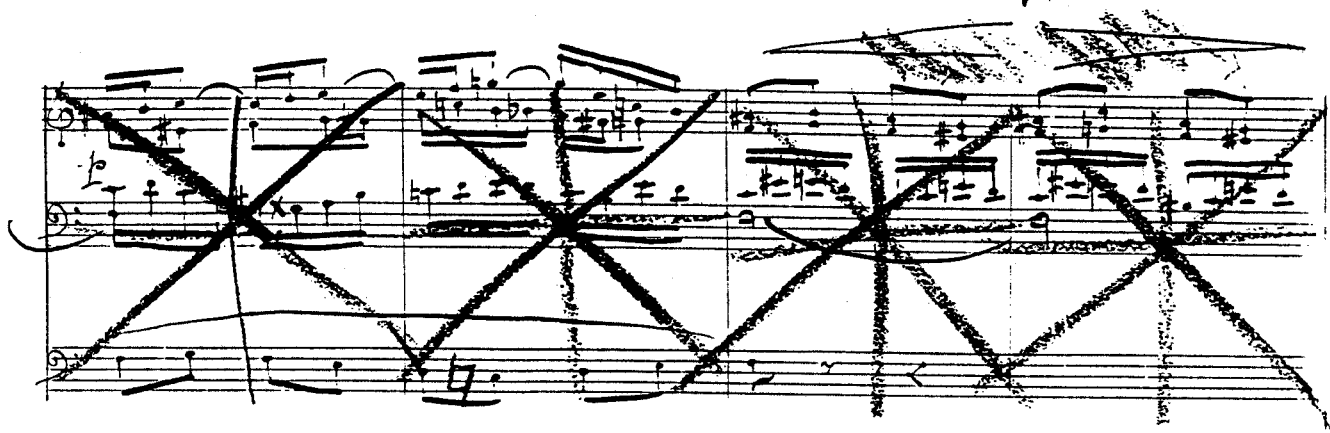
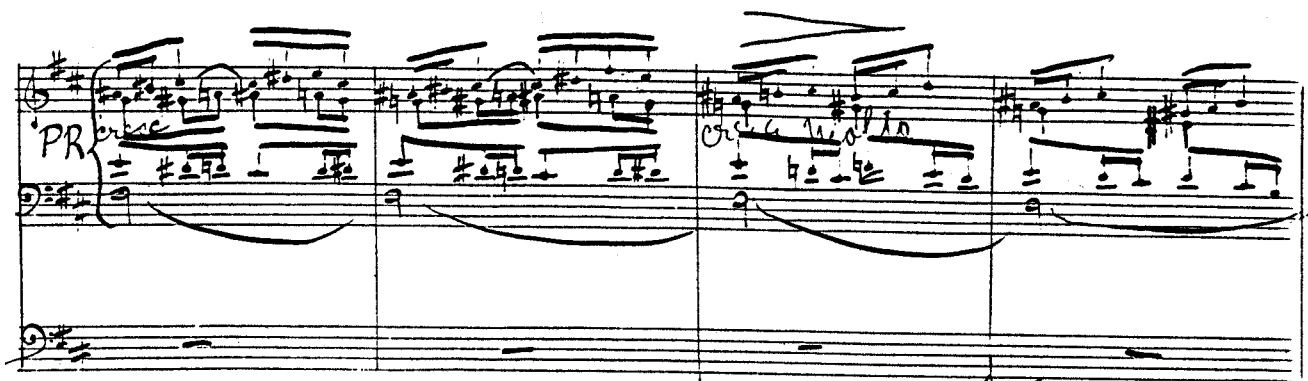
Glossar / Glossary / Glossaire

Ajoutez	„fügen Sie hinzu“	add
Anche(s)	Zunge(n) – s. auch Jeux d'anches	reed(s) – see also Jeux d'anches
Claviers accouplés	Manuale gekoppelt	manuals coupled
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.	Grand Orgue	Grand Orgue
G.P.	Positif an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Positif coupled to Grand Orgue (play on 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)
Grand Orgue	Hauptwerk	Great
Jeux d'anches	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and mixtures)
Ôtez	„entfernen Sie“, also angegebene(s) Register abstoßen	take off; i.e. remove the stop(s) specified
Péd. G.	die Pedalkoppel zu Grand Orgue ziehen	draw the pedal coupler for Grand Orgue
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.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

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: *Organ and Organ Playing in the Romantic from Mendelssohn to Reger and Widor*, Stuttgart, in Vorbereitung.
- 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.

6,



Manuskript mit autographen Zusätzen, ausgestrichene Passage nach Takt 143 im ersten Satz der 2^{ten} Symphonie.

Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France, Paris.

Manuscript with autograph additions, with a passage crossed out after measure 143 of the first movement of the 2nd Symphonie.

Reproduced by kind permission of the Bibliothèque nationale de France, Paris.

Manuscrit avec ajouts autographes, passage rayée après mesure 143 au premier mouvement de la 2^{ème} Symphonie.

Reproduction avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France, Paris.

2^{ème} Symphonie op. 20

à mon ami Charles Mutin

1. Allegro

R. Fonds et anches 8, 4
P. Fonds et anches 16, 8, 4
G. Fonds et anches 16, 8, 4
Péd. Fonds et anches 16, 8, 4
Claviers accouplés

Louis Vierne
1870–1937

Allegro risoluto ma non troppo vivo (♩ = 138)

G.P.R. *fff*

Péd. G.P.R.

6

10

15

20

R.

p

R.

25

cresc.

P.R.

30

35

rit.

G.P. Fonds

P.R.

a tempo

p

[Péd. Fonds]

Péd. P.R.

41

46

cresc.

cresc.

51

57

dim.

G.P.R.

62 [G.P.R.]

p

Péd. G.P.R.

67

cresc.

P. Anches

cresc. m

72

fff

Tempo

Péd. Anches

77

P.R.

81

R.

85

G.P.R.

90

G.P. Fonds

[Péd. Fonds]

96

R.

p

G.P.R.

Péd. R.

100

sempre p

104

108

rit. G.P.R.

Péd. G.P.R.

112

a tempo

R.

116

120

124

128

G.P.R.

p

133

R.
p

138

P.R. cresc.

142

146

rall. poco a poco

long

dim.

Péd. R.

* see Crit. Report

accelerando poco a poco al tempo ♩ = 138

151 (♩ = 72)

R. *pp*

a piacere

153

155

P.R.

157

[G.P.R.]

G.P.R. *cresc.*

159 *cresc. molto*

P. Anches

Péd. G.P.R.

163 *a tempo*
(♩ = 138)

G. Anches

fff

Péd. Anches

168 *poco cede*

172 *Tempo*

176

181

185

189

* see Crit. Report

193

197

201

205

poco rit.

* see Crit. Report

a tempo *

210

214

218

al - - lar - -

Péd. 32, 16, 8, 4

gan - - do poco a poco al fine

223

* see Crit. Report

R. Gambe 8
P. Salicional et Bourdon 8
G. Fonds 8
Péd. Fonds 16, 8

2. Choral

Largo (♩ = 46)

The musical score is written for a three-part setting (Soprano, Alto, Bass) and a four-part piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, Bass, and Pedal). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 46 beats per minute. The score is divided into four systems, with measures 7, 12, and 16 marked at the beginning of their respective systems. The piano accompaniment features a prominent bass line in the left hand, often with a pedal point in the right hand. The vocal parts enter in measure 7, with the Soprano part marked 'R.' and 'pp'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'pp', 'poco cresc.', and 'dim.'. A large, stylized 'Carus' watermark is visible across the middle of the score.

Péd. G.

7

R. *pp*

12

poco cresc. *dim.*

16

22

p

28

poco cresc.

dim.

32

poco cresc.

dim.

Carus

36

poco cresc.

dim.

Carus

40

P.[R.]

44

G.[P.]R.

48

52

56

R.

60

64

poco a poco

bourdon (lute 4)

ad. G.

Largo (♩ = 46)

69

R. *pp*

73

R. Fonds et anches
G.P. Fonds 16, 8, 4

77 **Agitato** (♩ = 69) G.[P.]R.

[P.]R.

Péd. G.[P.]R.

81

G.[P.]R.

85

cresc.

89

93

dim. e poco rit.
[P.]R.

(a tempo)

p

G.P. [P.]

Péd. [R.]

98

103

108 G.P.[R.]

cresc.

[P.]R.

112

dim.

G.P. [R.]

116

Péd. R.

123

G.P.R.

[Péd. G.P.R.]

128

cresc. poco a poco

2

2

2

132

f

P. Anches

136

An

12/8

12/8

12/8

2

140

fff

Péd. Anches

142

Musical score for measures 142-144. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A large, stylized 'Carus' watermark is visible across the page.

145

Musical score for measures 145-147. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the harmonic accompaniment. A large, stylized 'Carus' watermark is visible across the page.

148

Musical score for measures 148-150. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the harmonic accompaniment. A large, stylized 'Carus' watermark is visible across the page.

151

Musical score for measures 151-153. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the harmonic accompaniment. A large, stylized 'Carus' watermark is visible across the page.

154

157

160

rall. poco a poco

163

allargando molto

3. Scherzo

R. Flûtes 8, 4, Octavin
P. Flûte et Bourdon 8, Nasard
G. Salicional et Violoncelle 8
Péd. Flûte 8, Bourdon 8
P.R. accouplés

Quasi Presto (♩. = 144)

The musical score is for a piece titled "3. Scherzo" by Carus. It is written for a piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked "Quasi Presto" with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, and 16 indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "P.R." (Péd. solo). A large, stylized "Carus" watermark is overlaid on the score. The score ends with a double bar line at measure 16.

Measures 1-5: Treble and Middle staves have a melodic line with eighth notes. Bass staff has a whole note rest. Measure 5 has a "p" marking.

Measures 6-10: Treble and Middle staves continue the melodic line. Bass staff has a whole note rest. Measure 10 has a "Péd. solo" marking.

Measures 11-15: Treble and Middle staves continue the melodic line. Bass staff has a whole note rest. Measure 15 has a "p" marking.

Measures 16-20: Treble and Middle staves continue the melodic line. Bass staff has a whole note rest. Measure 20 has a "P.R." marking.

21

R.

P.R.

26

R.

P.R.

R.

31

36

R.

* see Crit. Report

41

p

46

51

P.R.

56

P.R.

61

P.R.

R.

66

P.R.

R.

P.R.

R.

pre **p**

71

Péd. G.

76

81

System 81: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of eighth-note chords, mostly triads. Bass staff has a key signature of one sharp (F#) and contains five measures of eighth-note chords, mostly dyads. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the system.

86

System 86: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of eighth-note chords, mostly triads. Bass staff has a key signature of one sharp (F#) and contains five measures of eighth-note chords, mostly dyads. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the system.

91

System 91: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of eighth-note chords, mostly triads. Bass staff has a key signature of one sharp (F#) and contains five measures of eighth-note chords, mostly dyads. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the system.

96

System 96: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of eighth-note chords, mostly triads. Bass staff has a key signature of one sharp (F#) and contains five measures of eighth-note chords, mostly dyads. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the system.

101

106

cresc.

(Péd. [solo], ajoutez Bourdon 16)

111

pp

116

p

121

126

130

134

138

R. P.R. R.

142

P.R. R. P.R. R.

146

(Ped. 6-10) Péd. G.

151

156

161

166

171

176

181

cresc.

186

f

poco cede

R. 0.

(Péd. solo 16, 8)

190

Tempo

pp

P.R.

(, -)

195

R.

200

204

P.R.
f

208

p subito

213

P.R.

218

R. *p* P.R. R. P.R.

223

227

P.R. *p* R.

232

237

242

R. Gambe et
Voix céleste

R.

f

(Péd. 16, 4)

248

a tempo

pp

R. Clarinette ou Cromorne
P. Bourdon 16, Salicional 8, Flûte 4
G. Flûte 8
Péd. Basses douces 16, 8

4. Cantabile

Larghetto (♩ = 48)

Measures 1-4 of the piece. The score is in E major (three sharps) and common time. The piano part (P.) is marked *mf*. The organ part (G.) is marked *Péd. solo*. The melody is played by the Clarinet or Cornet (R.).

Measures 5-7 of the piece. The piano part (P.) is marked *p dolce*. The organ part (G.) is marked *G.*. The melody is played by the Clarinet or Cornet (R.).

Measures 8-10 of the piece. The piano part (P.) is marked *p*. The organ part (G.) is marked *G.*. The melody is played by the Clarinet or Cornet (R.).

Measures 11-13 of the piece. The piano part (P.) is marked *p*. The organ part (G.) is marked *P.*. The melody is played by the Clarinet or Cornet (R.).

14

G.

R.

18

21

poco *cresc.*

24

G.

27

30

Poco più vivo (♩ = 69)

R. *p* Gambe et Voix céleste

[Péd.R.]

34

36

p

cresc.

dim. e molto rit.

39

Musical score for measures 39-40. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with a long note in measure 40. A grand staff is shown below with a single note in the bass clef.

41

Tempo G.R.

R.

Péd. G.R.

Musical score for measures 41-43. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. A grand staff is shown below with a single note in the bass clef. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

44

cresc.

3

3

3

Musical score for measures 44-46. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. A grand staff is shown below with a single note in the bass clef. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

47

f

Musical score for measures 47-48. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. A grand staff is shown below with a single note in the bass clef.

dim. e molto rit.

49

Tempo

G.R.

p

R.

51

cr.

poco

a

G.R.

54

poco

f

56

sempre f

58

R. *dim. poco a poco*

3 3 7

(Péd. solo)

61

rall. poco a poco

R. Clarinette solo

64

Tempo I°

R.

67

70

poco cresc.

73

cresc. molto

a piacere
G.

Tempo

pp

R. Gambe et Voix céleste

R.

76

rall.

79

poco a poco

Péd. 16 solo

R. Fonds et anches 8, 4
P. Fonds et anches 8, 4
G. Fonds et anches 16, 8, 4
Péd. Fonds et anches 16, 8, 4
Claviers accouplés

5. Final

Maestoso (♩ = 76)

G.P.R. **ff**

Péd. G.P.R.

4

8 **All.**

R

12

16

poco cresc.

3

20

cresc.

molto cresc.

3

24

ff

G.P.R.

28

32

P.R.

36

G.P.R.

39

P.R.

42

G.P.R.

45

48

50

G.P. Fonds

P.R.

p

R.

Péd. F

éd. P.R.

54

cresc.

58

R.

dim.

p

Péd. G.P.R.

62

cresc. poco a poco

66

poco rit. e dim. molto

G.P.R.

70

a tempo

p

73

cresc. poco a poco

76

cresc. mo

79

82

P. Anches

85 G. Anches

Musical score for measures 85-87. The score is written for piano (G. Anches) and includes a pedal instruction (Péd. Anches). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score features complex chordal textures and a prominent bass line.

88

Musical score for measures 88-91. The score continues the complex chordal textures and bass line from the previous measures. A large, stylized watermark "Carus" is visible across the score.

92

Musical score for measures 92-95. The score continues the complex chordal textures and bass line. A large, stylized watermark "Carus" is visible across the score.

poco rit.

96

Musical score for measures 96-99. The score continues the complex chordal textures and bass line. A large, stylized watermark "Carus" is visible across the score. The tempo is marked *poco rit.* (poco ritardando).

101 (♩ = 132) (G.P. Fonds)

R. *pp*

[Péd. Fonds]

105

P.R.

P.R.

109

112

R. P.R. R. G.P.R.

115 [P.R.]

R. P.R.

P.R.

117

R. G.P.R.

P.R.

120 P.R.

Péd. P.R.

123

126

G.P.R.

f a piacere

Péd. G.P.R.

129

R.

Tempo (♩ = 108)

p

P.R.

R.

Péd. P.[R.]

133

(♩ = 132)

p

136

f G.P.R.

Péd. G.P.R.

* see Crit. Report

139

P.R.

142

(♩ = 108)

R. *cede*

dim. molto

p

R.

145

pp

148

Péd. R.

151

P.R.

[Péd. P.R.]

154

poco cresc.

157

G.P.R.

cresc. molto

Péd. G.P.R.

160

163

P. Anches

P.R. Anches 16

166

G. Anches

poco rall.

Tempo I° [♩ = 108]

fff

[Péd.] Anches

169

173

177

3

180

3

183

rit.

Tempo

186

188

Measures 188-189 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for piano with three staves: two treble staves and one bass staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and various rests. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the middle of the page.

190

Measures 190-191 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for piano with three staves: two treble staves and one bass staff. The music continues with complex rhythmic patterns and rests. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the middle of the page.

192

Measures 192-193 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for piano with three staves: two treble staves and one bass staff. The music continues with complex rhythmic patterns and rests. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the middle of the page.

194

Measures 194-195 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for piano with three staves: two treble staves and one bass staff. The music continues with complex rhythmic patterns and rests. A large, stylized watermark 'Carus' is visible across the middle of the page.

196

198

poco rit.

Tempo

[Péd.] 32 pi

200

202

al - lar - gan - do

Kritischer Bericht

I. Quellen

A: Erstausgabe, erschienen 1903 bei Pérégally et Parvy fils in Paris mit der Plattennummer P.P. 4742.(1)–(5). Die Ausgabe umfasst 52 Notenseiten und ein Titelblatt. Der Titel lautet „2^e / Symphonie / pour Grand Orgue par / Louis Vierne / Organiste du Grand-Orgue de Notre-Dame de Paris“. Links davon werden die Satztitel und die Opuszahl genannt. Verwendet wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur Vm7 18098).

Spätere Ausgaben erfolgten bei J. Hamelle & Cie (Plattennummern J.6180 1 H. bis J.6180 5 H.) und Alphonse Leduc (Plattennummer AL 26.851). Sie wurden korrigiert. Diese Korrekturen fließen, wo sie musikalisch sinnvoll erscheinen, in den Notentext ein, auch wenn sich nicht im einzelnen nachweisen lässt, welche Korrekturen auf Vierne zurückgehen und welche von fremder Hand stammen.

B: Manuskript mit autographen Zusätzen Louis Viernes (Manualangaben, Registrieranweisungen, Akzidentien, einige Änderungen an der Struktur des 1. und 4. Satzes), im Besitz der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur W. 16 (3)). Es handelt sich möglicherweise um eine Abschrift des Bruders René Vierne.

Der Titel lautet „Seconde Symphonie / Louis Vierne / I Allegro / II Choral / III = Choral [von anderer Hand] Scherzo / IV Scherzo [von anderer Hand] Cantabile / V = (pas de score fini) [von anderer Hand] Final“. Ein Widmungsträger ist nicht genannt. Das hochformatige Notenpapier (27 cm) ist zwölfzeilig gestrichelt.

Die ersten vier Sätze sind auf 46 Seiten verteilt, der Schlusssatz auf einer unpaginierten Seite. Der erste Satz ist auf zwei unpaginierten Seiten und dem dritten Satz eine unpaginierte Seite mit der ersten Satzbezeichnung. Ein Widmungsträger ist am Ende datiert „Cayrol 9 juillet 1901“. Das Manuskript diente als Vorlage für den Erstdruck, wie aus den Eintragungen auf dem Titelblatt und Einteilungen im Notentext zu sehen ist.

C: Maurice Duruflé Exemplar 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 seinen Eintragungen in diesem Band recht großen Wert zu.

D: 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. 53–56).

E: 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. 725–727).

II. Zur Edition

Die vorliegende Edition folgt der Erstausgabe (Quelle **A**). Als Nebenquelle diente das Manuskript **B**. Wurde einer Lesart aus **B** der Vorzug gegeben, ist die Lesart aus **A** in den Einzelanmerkungen vermerkt. Lesartenunterschiede zwischen **A** und **B** vermerkt der Kritische Bericht. Die Kommentare aus **C** wurden in den Kritischen Bericht aufgenommen, mit Ausnahme von nur für den eigenen Gebrauch bestimmten Eintragungen Duruflés. Die Korrekturen aus **D** und **E** wurden nach Prüfung im Einzelfall berücksichtigt und ebenfalls in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten sowie der Stellung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingetragene Registrierungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise standardisiert (Klein- statt Großschreibung, keine Versalien, keine Schlusspunkte), Registrieranweisungen einheitlich unter bzw. über der betreffenden Note positioniert und Manualangaben zwischen den Systemen teilweise mit geschlossenen Klammern versehen. Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet (metron, p, ten, Text, Staccatopunkte, Tenutostriche und Akzentuierungszeichen in runden Klammern; Registrier- und Manualangaben, Pedalangaben sowie Metronomangaben in eckigen Klammern; Legato- und Haltebögen gestrichelt; Akzidentien, dynamische Angaben und Fermaten in Kleinstich). Warnakzidentien wurden ohne Nachweis ergänzt. Eindeutige Druckfehler der Erstausgabe sind in den Noten ohne Kennzeichnung korrigiert und in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Laut Viernes Vorwort zu den *Pièces de fantaisie*¹ 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 „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. Allegro

1+3 I 1: **B** 8tel und 16telpause, korrigiert zu punkt. 8tel
1 I 3–4: **B** 8tel, 16telpause und 16tel, korrigiert zu punkt. 8tel und 16tel
10 II 5–6: **B** mit Akzentzeichen
11 I 5–6: **B** mit Akzentzeichen
11 II 1–4: **B** mit Akzentzeichen
12 I–III 1–2: **B** mit Akzentzeichen
13 I 2+4: **C** Tenutostrich ergänzt
13+15 III 1: **B** 8tel und 16telpause, korrigiert zu punkt. 8tel
13 III 3–4: **B** 8tel, 16telpause und 16tel, korrigiert zu punkt. 8tel und 16tel
19 II 1–2: **B** keine Staccatopunkte
21+25 I 4 (Oberstimme): **B** ; wohl von Vienne ergänzt
22+26 I 2 (Oberstimme): **B** ; wohl von Vienne ergänzt
35: **B** ohne Angabe „rit.“
37: **A** und **B** Manual-Registrieranweisungen in Klammern
39: **B** ohne Angabe „a tempo“
42, 48, 50 I: **C** Komma am Taktende ergänzt
51 I 1–3 (Unterstimme): **B** Halbenote h^7 , korrigiert zur Fassung in **A**
62f. III: **A** und **B** Koppelangabe in Klammern
67–70 III 1: **B** punktierte Halbenoten
68+69 III 1: **A** punktierte Halbenoten, in späteren Ausgaben korrigiert
71+73 I: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
72 I 4 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 73
73: **B** ohne Angabe „rit.“
74 III: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
76 I 2–3 (Unterstimme): **A** und **B** Balken statt Einzelfähnchen
95 I: **A** Registrieranweisung in Klammern
100 I 7: **A** fis^1/gis^1 , vgl. T. 101
109 I 3: Ausführung: in **D** und **E** wird gis^2 statt f vorgeschlagen; **B** eindeutig f
111: **B** ohne Angabe „rit.“
111 I 6: **B** „G.P.R.“ bei 112 I 1
118+124 III 3: **A** kein Verlängerungspunkt
123: **C** Crescendogabel ab Taktmitte ergänzt
127: **C** Decrescendogabel durch den ganzen Takt ergänzt
132: **B** ohne Dynamik p
136 II 1: **B** mit Vermerk „RP“ in der Bedeutung Pausenwechseln, vielleicht von Vienne selbst; Ausführung: evtl. hier mit der linken Hand; Wechseln
142 I: **A** und **B** zusätzlich Decrescendogabel, Takt, im Widerspruch zu *cresc. molto*; vgl. Anm. zu T. 143
143: **B** 8 Takte (von Vienne selbst) annehmen; vgl. S. 13
Die Decrescendogabel in T. 142 gilt nur für die Fassung, die die dritte Takte der gestrichenen Hand öffnet werden. Das *cresc. molto* in T. 143 ist in der kürzesten Fassung. Der Schwellen geht nunmehr in die Decrescendogabel über. T. 142 ist in **A** fälschlicherweise *molto* geblieben.
150: **B** ohne Angabe „m.“ und „long“; **C** am Taktbeginn ergänzt
151, 152, 167: Metronomangabe in Klammern
151: **A** „a piacere“
152f.: **A** „accelerando“
B nur „accelerando“
155 I 1: **A** Bogen endet bei 151 I 2; der neue Bogen beginnt bei 151 I 3
157 II 1: **C** # ergänzt
159 II 1: **A** g^2 , in späteren Ausgaben g^1 ergänzt
160–163 II 4: **B** mit Akzentzeichen
162+164: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
164–165 II 4: **B** nur Staccatopunkt
165+167 II 3: **A** kein Staccatopunkt
166–167 II: **B** alle Akkorde nur mit Staccatopunkt
168+170 II: **B** alle Akkorde mit Akzentzeichen
171: **B** ohne Angabe „poco cede“
171 II 2–3: **B** Bogen von gis^1 zu a^1 , durchgestrichen
172: **B** ohne Angabe „Tempo“
175 I: **C** Unterstimme ergänzt wie in dieser Edition
177 II 5–6: **A** kein Staccatopunkt
178 I 5–6: **B** nur Staccatopunkte
178 II 1–4: **B** nur Staccatopunkte
178 II 2: **B** kein g^1
183 I 2: **A** und **B** keine Verlängerungspunkte
185 I 4 (Unterstimme): Ausführung: h^1 hier durchaus möglich
185 III 3: **B** ; wohl von Vienne ergänzt
187 III 4: **C** ; vor f ergänzt
188 II 3: **B** mit Akzentzeichen
189–191 II 2: **B** mit Akzentzeichen
189 III 1: **C** korrigiert zu c^2 ; Ausführung: evtl. c^2
192 I 1: **B** mit Akzentzeichen
192 I+II 4 (Unterstimme): **B** kein Staccatopunkt

192 II 1: **B** mit Akzentzeichen; **C** h^2 durchgestrichen

193 I+II 1+4 (Unterstimme): **B** kein Staccatopunkt

194–209: **B** Akkorde, die in **A** mit Staccatopunkt und Tenutostrich bezeichnet sind, haben nur Akzentzeichen

196 I+II 4 (Unterstimme): **A** kein Staccatopunkte

200 I 4 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 201; **C** Haltebogen zu T. 201 ergänzt

203–204 I: **C** Bogen über beide Takte ergänzt

205–206 I: **C** Bogen über beide Takte ergänzt

207 I: **C** Bogen über dem ganzen Takt ergänzt

208 I: **C** über beiden Takthälften Bogen ergänzt

209 I: **C** Bogen über der ersten Takthälfte ergänzt

210 I 4 (Unterstimme): Ausführung: evtl. c^2 ; vgl. T. 212

212 I 2 (Oberstimme): **C** fis^2 eingekreist

222+223 I+II 4: **A** mit zusätzlichem Staccatopunkt; **B** mit Akzentzeichen

222 III: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern

224 I+II 4: **B** mit Akzentzeichen

225 I 1+4: **B** mit Akzentzeichen

225 I 6: **C** Staccatopunkt und Bogen zu T. 226 ergänzt

227 II: **B** keine Haltebögen zu T. 228

2. Choral

7 III 4–6: **C** Tenutostrich ergänzt

16: **C** Dynamik p am Taktbeginn ergänzt

33 I: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern; **B** Registrieranweisung schon über T. 32; **C** mit Vermerk „R“ am Taktbeginn, später ausgespart

39: **C** Crescendogabel ergänzt

44: **C** Decrescendogabel ergänzt

45–52 II: **A** Oberstimme in System I notiert

50: **C** „cresc.“ am Taktbeginn ergänzt

51 I 1: **A** kein Bogen zu 52 I 6

58 I 6: **A** Haltebögen unvollständig

64: **C** Decrescendogabel durch ganzen Takt ergänzt

82 II: **B** mit Vermerk „G.P.R.“. Diese Angabe ergäbe keinen Sinn, wenn nicht schon in T. 78 G.P.R. gemeint wäre. Grundsätzlich original notiert für die rechte Hand. G.P.R. für die linke (ab T. 112 ist gleichartig nicht möglich).

99 II 2: **A** und **B** es^2

93: **B** Bögen über Alt und Tenor, erst bei 94 I 1

97 II 2: **A** Bogen endet bei b^1

116–119 III: **B** zwei Bögen pro je zwei Takte, gestrichen und durch einen durchgehenden Bogen ersetzt

120–123 III: **B** wie 116–119 III

122 II 3 (Oberstimme): **A** keine Verlängerungspunkte

116–119 III

130 III 1–2: **A** kein Haltebogen

135, 137, 140: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern

141, 143, 145 III 5: **B** mit Akzentzeichen

144–147 I (Oberstimme): **B** Bogen am Ende von T. 145 unterbrochen

147+149 III 5: **B** mit Akzentzeichen

148 I 1 (Oberstimme): **C** Bogen zu 8tel b^2 (148 I 4, Unterstimme) ergänzt

148–151 I (Oberstimme): **B** Bogen am Ende von T. 149 unterbrochen

152 I 2 (Oberstimme): **A** kein Verlängerungspunkt

153 III 1: **A** und **B** keine Verlängerungspunkte

158–163 II: **B** alle Akkorde mit Akzentzeichen

164 II 5: **A** und **B** keine Verlängerungspunkte

3. Scherzo

6 III 2: **C** 8tel durchgestrichen; ebenso in T. 14, 16, 41, 43

16 I 6: **B** Bogenbeginn undeutlich wegen der Manualangabe „PR“

24 II 6: **C** Staccatopunkt ergänzt

25 II 1: **C** Akzentzeichen ergänzt

25 II 3+4: **C** nacheinander Staccatopunkt und Akzentzeichen ergänzt

25 II 6: **C** Staccatopunkt ergänzt. Diese Schema wird in T. 26, 27 und 28 wiederholt, mit Ausnahme von 28 II 6, wo die Note gebunden ist

28 I 6: **A** Bogen von gis^1 zu cis^2 bei 29 I 1; **B** eindeutig Haltebögen zwischen den beiden cis^2 . Diese Beobachtung gilt in **A** und **B** für alle Parallelstellen (T. 30f., 65f., 67f., 69f., 137f., 139f., 141f., 143f., 145f., 219f., 221f.).

51 I 6: **A** kein Bogen zu 53 I 4

53 I 6: **A** kein Bogen zu 56 I 4, Bogen nur über T. 54

68 III 1: **C** d^2 durchgestrichen

102 III 1 (Unterstimme): **A** und **B** e^2 , keine Haltebögen zu T. 101 und 103. In späteren Ausgaben korrigiert

110 III: **B** mit Vermerk „Péd solo 8.16.“

120 III: **A** mit Vermerk „(Péd. solo)“

128 I 1–2: **A** Unterstimme ohne Haltebogen

131 I 3: **A** Bogen endet bei 131 I 2; der neue Bogen beginnt bei 131 I 3

172 I 5: **A** fes^2

175 III 4 (Oberstimme): **B** kein Bogen zu T. 178; vgl. T. 99–104

187 II 4: **C** Akzentzeichen ergänzt

189: **A** Decrescendogabel endet am Taktende; **B** ohne Angabe „poco cede“

192: **B** ohne Angabe „Tempo“

192 II 3 (Oberstimme): **B** mit Akzentzeichen

193 II 2–3 (Oberstimme): **B** *ais*¹ mit Staccatopunkt, *h*¹ mit Akzentzeichen
 206 I 3: **A** kein *h* vor *fis*²
 206 II: **A** kein Haltebogen unten
 207 I 6: **B** ohne Dynamik *f*
 211f.: **B** ohne Angabe „*p* subito“
 215–219: **C** Crescendo- und Decrescendogabel wie in dieser Edition ergänzt
 223 I 5–6: **A** Beginn des Bogens fehlt
 245f.: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
 247: **B** ohne Angabe „*a piacere*“
 251: **B** ohne Angabe „*a tempo*“

4. Cantabile

Die Orgel in Notre-Dame hatte ursprünglich eine „Clarinetto“ im *Récit*. 1904 wurde sie auf Wunsch Viernes durch „Fourniture IV“ ersetzt.

10 I 10: **A** Bogen beginnt erst bei 11 I 1
 15–17 III: **B** kein Bogen
 17 II 1: **C** Dynamik *mf* ergänzt
 19 I 5 (Oberstimme): **A** Haltebogen zu T. 20 unvollständig
 20 II 8: **B** *his*⁰
 22 III 3: **B** *dis*⁰
 22 III 5: **B** *dis*⁰
 24 III 4: **B** 8tel *Gis*
 25: **C** „*rall.*“ am Taktbeginn ergänzt
 25 I 16 (Oberstimme): **B** schwer lesbar, vielleicht *e*²
 32 III 1: **C** mit Vermerk „+ Tir. R.“
 34 I 3 (Unterstimme): **B** *dis*⁰
 41 III: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern; **B** „Tempo“ am Taktbeginn
 45: **A** „*cresc.*“ steht am Taktbeginn
 49 I 1–3 (Unterstimme): **B** keine Unterstimme
 50: **B** „Tempo“ am Taktbeginn
 53 I 2 (Unterstimme): **A** kein *h*; **C** *h* ergänzt
 53 II: **A** und **B** keine Manualangabe „G.R.“, in späteren Ausgaben ergänzt
 55 II 10 (Oberstimme): **C** *h* ergänzt
 56 II 7: **C** *h* ergänzt
 57 I 13 (Oberstimme): **C** *h* ergänzt
 59 I 1 (Unterstimme): **A** Bogenende bei *cis*²
 63 I: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
 65: **C** „*cresc.*“ am Taktende ergänzt
 66: **C** Crescendogabel ab Taktbeginn ergänzt
 67: **C** Decrescendogabel bei Zählzeit 4 ergänzt
 69 II 7 (Unterstimme): **A** kein Haltebogen
 70: **C** „*cresc.*“ am Taktbeginn ergänzt
 73 III: **A** kein Haltebogen zu T. 74
 74f. III: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
 75ff.: Da der Schlussteil in **B** fehlt, ist die Vorzeichnung.
 77: **C** „*rit.*“ am Taktende ergänzt
 78 III 1: **C** mit Vermerk „*8*“
 80: **A** nur Vorzeichnung, Registrieranweisung in Klammern
 81 III 1: **C** „*8*“

5. Final

In **B** keine Chronomangaben

1–7: **B** keine Artikulationszeichen
 2 I: **C** Komma am Taktmitte
 7 I+II 3: **A** kein Staccatopunkt; **B** keine Artikulationszeichen
 8: **A** und **B** mit Vermerk „*p*“
 26–27 I+II 3: **B** kein Staccatopunkt
 29 I 2–3, 5–6 (Oberstimme): **C** Bogen ergänzt
 29+30 I 3+4 (Oberstimme): **C** Staccatopunkt ergänzt
 33: **C** mit Vermerk „*cedez*“ bei Zählzeit 2
 33 I+II 1–4 (Unterstimmen): **C** Staccatopunkt ergänzt
 34 II 1–2: **B** kein *g*⁰
 43 III 1: **B** kein *h*, vor dem letzten Ton im Takt aber *h*¹
 50 I: **A** und **B** Registrieranweisung „(G.P.Péd. Fonds)“
 52+53 I 1+4 (Oberstimme): **C** Akzentzeichen ergänzt
 60: **A** ohne Dynamik *p*
 60+61 III 1+4: **C** Akzentzeichen ergänzt
 65 III 6: **B** Bogen endet bei 64 III 6, ein neuer Bogen beginnt bei 65 III 1
 75 I 1: **C** Akzentzeichen und Komma nach *dis*² ergänzt
 79 II: **C** Komma am Taktbeginn ergänzt
 80 I 5: **C** *h* ergänzt
 80 I 6: **A** Bogen endet bei 81 I 3
 81 I 10: **A** *gis*¹/*a*¹; **B** keine Akzentie; **C** mit Vermerk „*sol* *h*“
 82: **C** „*cresc.*“ am Taktende ergänzt
 82 II 4: **B** kein *h* vor *f*¹
 84+85 I: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
 86 III: **A** und **B** Registrieranweisung in T. 85 und in Klammern
 87+89 II 3: **C** *f* ergänzt
 88 II 4: **A** und **B** Akkord mit *c*²; **C** *c*² eingeklammert
 89 I 4: **A** Akkord mit *c*³ statt *h*²

90 III 1: **A** Bogen endet bei 89 III 6
 92 II 5: **A** Akkord mit *d*¹ statt *e*¹; **C** mit Vermerk „*mi*“
 98 II 1: **A** und **B** Akkord mit *c*²
 98 I+II 3: **B** keine Artikulationszeichen
 99 I+II 1+2: **B** keine Artikulationszeichen
 115 I 9: **B** punkt. Halbenote
 123 II 8: **A** und **B** *gis*¹; **C** *h* ergänzt
 127 III 2: Ausführung: besser *a*⁰?
 141 II: **A** „P.R.“ bei der letzten Terz
 141 II 6: **A** kein *h*
 142: **B** „*cede*“ bei 142 I 6
 145f.: **C** mit Vermerk „*ced*“ über Doppelstrich
 146 I 1 (Oberstimme): **A** kein *h*; **C** *h* ergänzt
 146 I 4 (Oberstimme): **C** Fermate ergänzt
 146 I 5 (Oberstimme): **C** mit Vermerk „T“
 146 II 3 (Unterstimme): **C** Fermate ergänzt
 147 II 8: **A** Bogen endet bei 147 II 7
 151 I 3 (Oberstimme): **A** und **B** *ges*¹, in späteren Ausgaben *h* ergänzt
 156 II 6: **B** kein *h*
 157 III: **A** „Péd. G.P.R.“ am Ende von T. 156
 164–167: **A** und **B** Registrieranweisung in Klammern
 166: **A** und **B** ohne Angabe „*poco rall.*“, in späteren Ausgaben ergänzt
 167: **A** und **B** ohne Angabe „Tempo I“⁰, in späteren Ausgaben ergänzt
 167 I 3: **C** *g*¹ durchgestrichen
 167 II 3: **A** und **B** Akkord mit *g*¹
 169 I+II 1: **B** kein Staccatopunkt
 169 I 2: **A** 8telpause fehlt
 174 I: **B** kein Haltebogen zu T. 175
 175 III 4: **C** Artikulationszeichen durchgestrichen, Bogen zu 176 I
 176+179 III 4: **C** Artikulationszeichen durchgestrichen
 177 I 1–2 (Unterstimme): **A** kein Haltebogen
 181 I 1–3 (Unterstimme): **B** Ganzenote
 183 I 8 (Oberstimme): **A** Haltebogen zu T. 184 unvollständig
 185+186 III 1+4: **C** Akzentzeichen ergänzt
 191 II 1–2: **A** Haltebogen
 191 II+III 4: **C** Akzentzeichen ergänzt
 196 I 1: **A** kein Bogen bei Vorschlagnoten
 198 I: **B** Vorschlagnote als 16tel notiert
 199 II 9: **B** Bogen beginnt bei 199 II 10
 199 III: **A** und **B** Registrieranweisung „32 pieds“ in Klammern
 199 III 4: **A** kein Staccatopunkt
 203 III 1–3 (Unterstimme): **B** Ganzenote *E* mit Haltebogen zu T. 204, (von Vierendeux?)
 203 III 2: **A** *h* wie in **A**
 203 III 2: **B** Halbenote *e*⁰ mit Haltebogen zu T. 204, (von Vierendeux?)
 203 III 2: **C** *h* wie in **A**

Critical Report

I. Sources

A: First edition, published in 1903 by Pérégally et Parvy fils in Paris with the plate number P.P. 4742.(1)–(5). The edition comprises 52 pages of music and a title page. The title reads “2^e / Symphonie / pour Grand Orgue par / Louis Vierne / Organiste du Grand-Orgue de Notre-Dame de Paris.” To the left of this the movement headings and the opus number are given. The copy used is in the Bibliothèque nationale de France in Paris (shelf number Vm7 18098).

Later editions were published by J. Hamelle & Cie (plate numbers J.6180 1 H. to J.6180 5 H.) and Alphonse Leduc (plate number AL 26.851). They were corrected. These corrections are integrated within the musical text where they seem meaningful, from a musical viewpoint, even if it cannot be established in detail which corrections can be traced to Vierne, and which are derived from another hand.

B: Manuscript with autograph additions by Louis Vierne (manual directions, registration instructions, accidentals, a number of changes to the structure of the 1st and 4th movements) in the possession of the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number W. 16 (3)). This is possibly a copy in the hand of the composer's brother René Vierne.

The title reads “Seconde Symphonie / Louis Vierne / I Allegro / II Choral / III = Choral [in another hand] Scherzo / IV Scherzo [in another hand] Cantabile / V = (pas encore fini) [in another hand] Final.” No dedicatee is given. The vertical matted music manuscript paper (27.8 x 34.8 cm) contains five staves.

The first four movements are numbered 1 to 46, the final movement from 1 to 16. The manuscript is preceded by an unnumbered page of titles, and by a numbered page to each of the third, fourth and fifth movements. There is an unnumbered page with the respective headings. The pages are stamped “Com. de Paris.” The second movement is dated 1903 / 29 Jan. The manuscript was used as the engraving, as can be seen from the page and from the subdivisions within the music.

C: Maurice Duruflé's copy of the printed edition from his estate (in the collection 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 his entries in this volume.

D: 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. 53–56).

E: 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. 725–727).

II. The Edition

The present Edition follows the first edition (Source **A**). Manuscript **B** served as a secondary source. Where preference is given to a reading from Source **B**, the version appearing in **A** is noted in the detailed remarks. Differences between versions **A** and **B** are noted in the Critical Report. The commentaries from **C** were included in the Critical Report, except for those entries by Duruflé that were intended solely for his own use. Corrections from **D** and **E** were considered individually and similarly are 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. Registration directions and performance markings have been set in their orthography (small characters instead of large ones, no capitals, no full stops). Registration directions have been uniformly positioned under or over the relevant note, and manual directions between systems have sometimes been entered in curved brackets. Editorial additions are marked diacritically in the score (note stems, verbal text, staccato dots, tenuto strokes and accentuation signs in round brackets; registration and manual or pedal directions, as well as metronome markings in square brackets; slurs and ties with dotted lines; accidentals, dynamic markings and fermatas in small print). Cautionary accidentals were added tacitly. Obvious misprints in the first edition have been corrected in the music without signaling and have been pointed out in the detailed remarks.

According to Vierne's foreword to the *Pièces de fantaisie*,¹ a registration indicated 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 “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 a * in the music.

1. Allegro

1+3 I 1: In **B** an eighth note and a sixteenth rest changed to a dotted eighth note.
1 I 3–4: In **B** an eighth note, sixteenth rest and an sixteenth note changed to a dotted eighth note and a sixteenth note.
10 II 5–6: **B** has accents.
11 I 5–6: **B** has accents.
11 II 1–4: **B** has accents.
12 I–III 1–2: **B** has accents.
13 I 2+4: In **C** a tenuto stroke has been added.
13+15 III 1: In **B** an eighth note and a sixteenth rest changed to a dotted eighth note.
13 III 3–4: In **B** an eighth note, a sixteenth rest and an sixteenth note changed to a dotted eighth note and a sixteenth note.
19 II 1–2: **B** lacks staccato dots.
21+25 I 4 (upper voice): In **B** ♯ probably added by Vienne.
22+26 I 2 (upper voice): In **B** ♯ probably added by Vienne.
35: **B** lacks a “rit.” indication.
37: In **A** and **B** manual registration is in round brackets.
39: **B** lacks an “a tempo” indication.
42, 48, 50 I: In **C** a comma has been added at the end of the measure.
51 I 1–3 (lower voice): In **B** a half note *b*⁷ changed to correspond with **A**.
62f. III: In **A** and **B** coupler information is in round brackets.
67–70 III 1: **B** has a dotted half note.
68+69 III 1: **A** has dotted half notes; this was changed in later editions.
71+73 I: In **A** and **B** registration is in round brackets.
72 I 4 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 73.
73: **B** lacks a “rit.” indication.
74 III: In **A** and **B** registration is in round brackets.
76 I 2–3 (lower voice): **A** and **B** use crossbeams instead of flags for individual notes.
95 I: In **A** registration is in round brackets.
100 I 7: **A** has *f sharp*²/*g sharp*², see m. 101.
109 I 3: Execution: In **D** and **E** *g sharp*² is sur instead of *f*; in **B** *f* is clearly indicated.
111: **B** lacks a “rit.” indication.
111 I 6: In **B** “G.P.R.” is indicated.
118+124 III 3: **A** lacks a dot.
123: In **C** a crescendo symbol has been added, beginning in the middle of the measure.
127: In **C** a decrescendo marking has been added to the entire measure.
132: **B** lacks a “rit.” indication.
136 II 1: **B** lacks a “rit.” indication.
142 I: In **A** an extra decrescendo marking has been added above the entire measure, due to the *cresc. molto* in m. 142 is valid in the original version of this passage, because in the shortened version the swell is activated again. The *cresc.* in m. 143 is the shortened version. The swell is first opened in m. 143. In **A** a symbol was left in m. 142 by mistake.
150: **B** lacks a “rit.” and “long”; in **C** a circled “32” has been added at the beginning of the measure.
151, 152, 167: **B** lacks metronome markings.
151: In **A** “a piacere” is in round brackets.
152f.: **A** has “accelerando poco a poco” placed above m. 152, “Al tempo ♩= 138” is placed above m. 153; **B** only indicates “accelerando poco a poco” in m. 152.
155 I 1: In **A** the slur ends at 154 I 8.
157 II 1: In **C** ♯ has been added.
159 II 1: **A** has *g*², in later editions ♯ has been added.
160–163 II 4: **B** has an accent.
162+164: In **A** and **B** registration is in round brackets.
164–165 II 4: **B** has only a staccato dot.
165+167 II 3: **A** has no staccato dot.
166–167 II: In **B** all chords have only staccato dots.
168+170 II: In **B** the chords have accents.
171: **B** does not have “poco cede” indication.
171 II 2–3: In **B** the slur from *g sharp*² to *a*⁷ is crossed out.
172: **B** lacks the indication “Tempo.”
175 I: In **C** the lower voice has been added, as in the present edition.
177 II 5–6: **A** has no staccato dot.
178 I 5–6: **B** has only a staccato dot.
178 II 1–4: **B** has only a staccato dot.
178 II 2: **B** lacks *g*⁷.
183 I 2: **A** and **B** lack dots to extend the note value.

185 I 4 (lower voices): Execution: *b*⁷ is entirely possible here.

185 III 3: In **B** ♯ probably added by Vienne.

187 III 4: In **C** ♯ has been added preceding *F*.

188 II 3: **B** has an accent.

189–191 II 2: **B** has an accent.

189 III 1: **C** has been corrected to *c*²; execution: possibly *c*².

192 I 1: **B** has an accent.

192 I+II 4 (lower voice): **B** has no staccato dot.

192 II 1: **B** has an accent; in **C** *b*⁹ has been crossed out.

193 I+II 1+4 (lower voice): **B** has no staccato dot.

194–209: **B** has chords for which only accents are added, whereas in **A** these chords are indicated with staccato dots and a tenuto stroke.

196 I+II 4 (lower voice): **A** has no staccato dot.

200 I 4 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 201; in **C** a tie to m. 201 has been added.

203–204 I: In **C** a slur has been added above both measures.

205–206 I: In **C** a slur has been added above both measures.

207 I: In **C** a slur has been added above the whole measure.

208 I: In **C** a slur has been added above both halves of the measure.

209 I: In **C** a slur has been added above the first half of the measure.

210 I 4 (lower voice): Execution: possibly *c*²; see m. 212.

212 I 2 (upper voice): In **C** *f sharp*² has been circled.

222+223 I+II 4: **A** has an additional staccato dot; **B** has accents.

222 III: In **A** and **B** registration is in round brackets.

224 I+II 4: **B** has accents.

225 I 1+4: **B** has accents.

225 I 6: In **C** a staccato dot and a slur to m. 226 have been added.

227 II: **B** lacks a tie to m. 228.

2. Choral

7 III 4–6: In **C** a tenuto stroke has been added.

16: In **C** the *p* dynamic has been added at the beginning of the measure.

33 I: In **A** and **B** registration is in round brackets; **B** registration is already indicated above m. 32; **C** has the indication at the beginning of the measure, later it has been crossed out.

39: In **C** a crescendo marking has been added.

44: In **C** a decrescendo marking has been added.

45–52 II: In **A** the upper voice is notated in system I.

50: In **C** “*cresc.*” has been added at the beginning of the measure.

51 I 1: **A** has a slur to m. 52 I 6.

58 I 6: In **A** the *cresc.* is complete.

64: In **C** a decrescendo marking has been added for the measure.

82 II: **B** has the indication “GPR”. This indication makes no sense, unless *G.P.R.* already applies to m. 78. *GR* (as it was originally notated) in the right hand and previously *GPR* in the left hand (beginning in m. 82) is not possible.

85 II 2: **A** and **B** have *e flat*⁹.

93: In **B** the slurs above the alto and tenor end at m. 94 I.

97 II 2: In **A** the slur ends at *b flat*⁷.

116–119 III: **B** has two slurs above each pair of two bars; these are crossed out and replaced by one slur for all four measures.

120–123 III: **B** is the same as in m. 116–119 III.

122 II 3 (upper voices): **A** has no dots to extend the note value.

124–127 I: **B** is the same as in m. 116–119 III.

130 III 1–2: **A** lacks a tie.

135, 137, 140: In **A** and **B** registration is in round brackets.

141, 143, 145 III 5: **B** has accents.

144–147 I (upper voice): In **B** the slur is interrupted at the end of m. 145.

147+149 III 5: **B** has accents.

148 I 1 (upper voice): In **C** a slur to the eighth note *b flat*² (148 I 4, lower voice) has been added.

148–151 I (upper voice): In **B** a slur is interrupted at the end of m. 149.

152 I 2 (upper voice): **A** has no dot to extend the note value.

153 III 1: **A** and **B** have no dots to extend the note value.

158–163 II: In **B** all chords have accents.

164 II 5: **A** and **B** have no dots to extend the note value.

3. Scherzo

6 III 2: In **C** the eighth note has been crossed out, as it is in m. 14, 16, 41, 43.

16 I 6: In **B** the beginning of the slur is unclear, due to the position of manual instruction “PR”.

24 II 6: In **C** a staccato dot has been added.

25 II 1: In **C** an accent has been added.

25 II 3+4: In **C** a staccato dot followed by an accent has been added.

25 II 6: In **C** a staccato dot has been added. This pattern is replicated in mm. 26, 27 and 28, except for 28, which is slurred.

28 I 6: **A** has a slur from *g sharp*² to *c sharp*² at 29 I 1; **B** clearly has ties between both *c sharps*². This observation is also valid in **A** and **B** for all parallel passages (mm. 30f., 65f., 67f., 69f., 137f., 139f., 141f., 143f., 145f., 219f., 221f.).

51 I 6: **A** has no slur to 53 I 4.

53 I 6: **A** has no slur to 56 I 4, the slur is only above m. 54.

68 III 1: In **C** *d*⁹ has been crossed out.

102 III 1 (lower voice): In **A** and **B** *e*⁹, with no ties to mm. 101 and 103. In later editions this was corrected.

110 III: **B** has the remark "Péd solo 8.16".
 120 III: **A** has the remark "(Péd. solo)".
 128 I 1–2: In **A** the lower voice has no tie.
 131 I 3: In **A** the slur ends at 131 I 2; the new slur begins at 131 I 3.
 172 I 5: **A** has *f flat*².
 175 III 4 (upper voice): **B** has no slur to m. 178, see mm. 99–104.
 187 II 4: In **C** an accent has been added.
 189: In **A** the decrescendo symbol ceases at the end of the measure; **B** lacks the indication "poco cede."
 192: **B** lacks the indication "Tempo".
 192 II 3 (upper voice): **B** has an accent.
 193 II 2–3 (upper voice): **B** a *sharp*¹ has a staccato dot, *b*¹ has an accent.
 206 I 3: **A** has no *♯* preceding *f sharp*².
 206 II: **A** has no downward tie.
 207 I 6: **B** lacks the dynamic *f*.
 211f.: **B** lacks the indication "p subito".
 215–219: In **C** crescendo and decrescendo symbols have been added, as in the present edition.
 223 I 5–6: In **A** the beginning of the slur is missing.
 245f.: In **A** and **B** registration is in round brackets.
 247: **B** lacks the indication "a piacere".
 251: **B** lacks the indication "a tempo".

4. Cantabile

Originally the organ in Notre Dame had a "Clarinet" in the *Récit*. At Vierne's request this was replaced by "Fourniture IV" in 1904.

10 I 10: In **A** the slur first begins at 11 I 1.
 15–17 III: **B** has no slur.
 17 II 1: In **C** the dynamic *mf* has been added.
 19 I 5 (upper voice): In **A** the tie to m. 20 is incomplete.
 20 II 8: **B** has *b sharp*⁰.
 22 III 3: **B** has *d sharp*⁰.
 22 III 5: **B** *d double sharp*⁰.
 24 III 4: **B** has an eighth note *G sharp*.
 25: In **C** "rall." has been added at the beginning of the measure.
 25 I 16 (upper voice): **B** is difficult to read, possibly *e*².
 32 III 1: **C** has the remark "+ Tir. R."
 34 I 3 (lower voice): **B** *d sharp*⁰.
 41 III: In **A** and **B** the registration is in round brackets; **B** lacks "Tempo" at the beginning of the measure.
 45: In **A** "cresc." is indicated at the beginning of the measure.
 49 I 1–3 (lower voice): **B** has no lower voice.
 50: **B** shows "Tempo" at the beginning of the measure.
 53 I 2 (lower voice): **A** has *♯*; in **C** *♯* has been added.
 53 II: **A** and **B** lack a "G.R." indication in the manual. In later editions this has been added.
 55 II 10 (upper voice): In **A** *♯* has been added.
 56 II 7: In **C** *♯* has been added.
 57 I 13 (upper voice): **B** has no tie to m. 58.
 59 I 1 (lower voice): **A** has a tie to m. 60.
 63 I: In **A** and **B** registration is in round brackets.
 65: In **C** "cresc." has been added at the beginning of the measure.
 66: In **C** a crescendo marking has been added at the beginning of the measure.
 67: In **C** a decrescendo marking has been added at the beginning of the measure.
 69 II 7 (lower voice): **B** has no tie to m. 70.
 70: In **C** "cresc." has been added at the beginning of the measure.
 73 III: In **A** there is no slur to m. 74.
 74f. III: In **A** and **B** registration is in round brackets.
 75ff.: Since the conclusion is in *F* major, a *♯* is missing in the key signature.
 77: In **C** "rit." has been added at the end of the measure.
 78 III 1: **C** has the remark "+ Fl. 8".
 80: **A** has only the remark "16 solo"; in **B** registration is in round brackets.
 81 III 1: **C** has the remark "– Fl. 8".

5. Final

B has no metronome markings.

1–7: **B** lacks articulation markings.
 2 I: In **C** a comma has been added in the middle of the measure.
 7 I+II 3: **A** has a tenuto stroke and a staccato dot; **B** lacks articulation markings.
 8: **A** and **B** show the time signature *c*.
 26–27 I+II 3: **B** has no staccato dot.
 29 I 2–3, 5–6 (upper voice): In **C** a slur has been added.
 29+30 I 3+4 (upper voice): In **C** a staccato dot has been added.
 33: **C** has the remark "cedez" on beat 2.
 33 I+II 1–4 (lower voice): In **C** a staccato dot has been added.
 34 II 1–2: **B** has no *g*⁰.
 43 III 1: **B** lacks a *♯*, but there is a *♯* preceding the last note in the measure.
 50 I: In **A** and **B** the registration is "(G.P.Péd. Fonds)".
 52+53 I 1+4 (upper voice): In **C** accents have been added.
 60: **A** lacks dynamic *p*.

60+61 III 1+4: In **C** accents have been added.
 65 III 6: In **B** the slur ends at 64 III; a new slur begins at 65 III 1.
 75 I 1: In **C** an accent and a comma have been added after *d sharp*².
 79 II: In **C** a comma has been added at the beginning of the measure.
 80 I 5: In **C** *♯* has been added.
 80 I 6: In **A** the slur ends at 81 I 3.
 81 I 10: **A** has *g sharp*¹/*a*¹; **B** has no accidentals; **C** has the remark "sol *♯*".
 82: In **C** "cresc." has been added at the end of the measure.
 82 II 4: In **B** no *♯* preceding *f*.
 84+85 I: In **A** and **B** registration is in round brackets.
 86 III: In **A** and **B** the registration is indicated at m. 85 and in round brackets.
 87+89 II 3: In **C** *f* has been added.
 88 II 4: In **A** and **B** the chord has *c*²; in **C** *c*² within round brackets.
 89 I 4: In **A** the chord has *c*³ instead of *b*².
 90 III 1: In **A** the slur ends at 89 III 6.
 92 II 5: In **A** the chord has *d*¹ instead of *e*¹; **C** has the remark "mi".
 98 II 1: In **A** and **B** the chord has *c*².
 98 I+II 3: **B** lacks articulation markings.
 99 I+II 1+2: **B** lacks articulation markings.
 115 I 9: **B** has a dotted half note.
 123 II 8: **A** and **B** have *g double sharp*¹; in **C** *♯* has been added.
 127 III 2: Execution: would *a*⁰ be better?
 141 II: In **A** "P.R." is indicated at the last third.
 141 II 6: **A** lacks *♯*.
 142: In **B** "cede" is indicated at 142 I 6.
 145f.: **C** has the remark "ced" above the double line.
 146 I 1 (upper voice): **A** has no *♯*; in **C** *♯* has been added.
 146 I 4 (upper voice): In **C** a fermata has been added.
 146 I 5 (upper voice): **C** has the remark "T⁰".
 146 II 3 (lower voice): In **C** a fermata has been added.
 147 II 8: In **A** the slur ends at 147 II 7.
 151 I 3 (upper voice): **A** and **B** have *flat*¹; in later editions it has been added.
 156 II 6: **B** has no *♯*.
 157 III: In **A** "Péd. G.P.R." is indicated at the end of the measure.
 164–167: In **A** and **B** registration is in round brackets.
 166: **A** and **B** lack the indication "poco rall."; in later editions it has been added.
 167 I 3: In **C** *g*¹ has been crossed out.
 167 II 3: In **A** the chord has *g*¹.
 169 I+II 1: **B** has no staccato dot.
 169 I 2: In **A** the eighth note is missing.
 174 I: **B** lacks a tie to m. 175.
 175 III 4: In **C** the articulation marking has been crossed out; there is a slur to m. 176.
 176 III 4: In **C** the articulation marking has been crossed out.
 177 I 1–2 (lower voice): **A** has no tie.
 181 I 1–3 (lower voice): **B** has a whole note *c*².
 183 I 8 (upper voice): In **A** the tie to m. 184 is incomplete.
 185+186 III 1+4: In **C** accents have been added.
 191 II 1–2: **A** has no tie.
 191 II+III 1+4: **C** accents have been added.
 196 I 1: **A** has no slur at the appoggiaturas.
 198 I: In **B** the appoggiatura is notated as a sixteenth note.
 199 II 9: In **B** the slur begins at 199 II 10.
 199 III: In **A** and **B** the registration "32 pieds" is in round brackets.
 199 III 4: **A** has no staccato dot.
 203 III 1–3 (lower voice): In **B** the whole note *E* has a tie to m. 204, corrected (by Vierne?) as in **A**.
 203 III 2–3 (upper voice): In **B** the half note *e*⁰ has a tie to m. 204, corrected (by Vierne?) as in **A**.

I. Sources

A : Première édition, parue en 1903 chez Pérégally et Parvy fils à Paris avec le numéro de plaque P.P. 4742.(1)–(5). L'édition comprend 52 pages de notes et une couverture. Le titre est « 2^e / Symphonie / pour Grand Orgue par / Louis Vierne / Organiste du Grand-Orgue de Notre-Dame de Paris ». A gauche figurent les titres des mouvements et le numéro d'opus. On a eu recours à l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature Vm7 18098).

Des éditions ultérieures ont été faites chez J. Hamelle & Cie (numéros de plaques J.6180 1 H. à J.6180 5 H.) et Alphonse Leduc (numéro de plaque AL 26.851). Elles ont été corrigées. Ces corrections, là où elles paraissent justes musicalement, sont versées au texte musical, même si l'on ne peut attester dans le détail quelles corrections sont de la main de Vierne et lesquelles d'une main étrangère.

B : Manuscrit avec ajouts autographes de Louis Vierne (indications de manuel, de registrations, altérations, quelques modifications dans la structure des mouvements 1 et 4), en possession de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature W. 16 (3)). Peut-être s'agit-il d'une copie de son frère, René Vierne.

Le titre est « Seconde Symphonie / Louis Vierne / I Allegro / II Choral / III = Choral [d'une autre main] Scherzo / IV Scherzo [d'une autre main] Cantabile / V = (pas encore fini) [d'une autre main] Final ». Il n'est pas fait mention d'un dédicataire. Le papier musical de format vertical (27 x 4,8 cm) est divisé en douze lignes.

Les quatre premiers mouvements sont numérotés de 1 à 46. Le premier mouvement de conclusion est numéroté 47. Le second mouvement se trouve un peu plus loin, numéroté 48. Les mouvements suivants sont numérotés 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

C : Exemple de la notation de Maurice Duruflé de l'édition gravée issue 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 à ses notations dans ce volume.

D : Liste de corrections 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. 53–56).

E : Liste de corrections 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. 725–727).

II. A propos de l'Édition

L'Édition présente suit la première édition (Source **A**). Le manuscrit **B** sert de source secondaire. Si l'on donne la préférence à une lecture de **B**, la lecture de **A** est documentée dans les remarques individuelles. Des différences de lecture entre **A** et **B** sont mentionnées dans l'Apparat critique. Les commentaires de **C** ont été repris dans l'Apparat critique, à l'exception de mentions de Duruflé destinées à son seul usage. Les corrections de **D** et **E** ont été prises en compte après examen au cas par cas et documentées également 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'altération et d'altération d'avertissement conformément à la pratique d'édition moderne. Des chiffres de mesure ont été ajoutés à l'écriture des indications de registration et de jeu standard de l'écriture avec petite lettre au lieu de lettre capitale, pas de majuscules, pas de points finaux), les indications de registration sont notées uniformément sous ou sur la note correspondante et les indications de manuel entre les portées en partie d'écritures d'accolades. Des compléments des éditeurs sont caractérisés diacritiquement dans le texte musical (notes, pauses, 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 documentées dans les remarques individuelles.

Selon l'Avertissement de Vierne aux *Pièces de fantaisie*¹, 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 « Avertissement », dans *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926, p. 1.