

Louis
VIERNE

3^{ème} Symphonie op. 28

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

éditées par / edited by / herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 3



Carus 18.153



Olivier
organiste de Notre-Dame de Paris

Vorwort

Im Jahr 2007 gedenken wir des 70. Todestags Louis Viernes, 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 Viernes 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 Cavaillé-Coll-Orgel in Saint-Sulpice. Diese Orgel wird ihm als klangliche Inspirationsquelle z. B. für die 1^{ère} Symphonie gedient haben. Als Widor die Orgelklasse 1896 abgab, um die Kompositionssprofessur 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^{ème} 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 Kompositionssprofessur am Conservatoire zu erhalten, wurde jedoch wieder übergangen. Eugène Gigout wurde ernannt. Im selben Jahr entstand die 3^{ème} 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^{ème} 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^{ème} 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 Viernes Plänen war erst 1932 abgeschlossen. Am 10. Juni dieses Jahres spielten Widor und Vierne das Wiedereinweihungskonzert. Im Sommer 1930 war die 6^{ème} 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 Herzschlag, 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^{ème} *Livre d'orgue* veröffentlichte. Formal sind diese Stücke eher in der Art einer französischen Ouverture gehalten, mit einer langsamen Einleitung, gefolgt von einem schnellen, fugierten

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

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

Teil. Die Geschichte der romantischen französischen Orgelsymphonie beginnt mit dem *Grande pièce symphonique* op. 17 von César Franck (1863). Mit diesem Werk hat Franck, vor allem inspiriert von der 9. *Symphonie* Ludwig van Beethovens, die große viersätzige 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 Kompositionunterricht 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 langsamten 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 Vor-

gängerinstrumentes (Thierry 1733 / Clicquot 1788) übernommen. 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 Registraturangaben der französischen Romantiker als geradezu sakrosankt anzusehen. Im *Avertissement* zu den *Pièces de fantaisie* schreibt aber Vierne: „Die Registratur, 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 Registraturanweisungen 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 3^{ème} *Symphonie*

Die 3^{ème} *Symphonie* op. 28 entstand 1911 in einer der schwierigsten Perioden im Leben Viernes. Seine Mutter starb am 25. März dieses Jahres, vier Tage danach sein Freund und Mentor Alexandre Guilmant. Dass Eugène Gigout dessen Nachfolger als Orgellehrer am Conservatoire wurde und nicht er selbst, enttäuschte Vierne sehr. Gerade in dieser bedrückenden Zeit war Vierne jedoch besonders produktiv.

Am 18. Mai begann die Arbeit an der Symphonie, die von vielen als seine inspirierteste und architektonisch gelungenste bezeichnet wird. Sie wurde beendet am 14. September in Saint-Valéry-en-Caux, einem Fischerort und Hafen am Englischen Kanal. Hier verbrachte Vierne seine Sommerferien 1911 im „Villa Julia-Marie“ genannten Sommerhaus der Familie Dupré. In einem Brief an Rollin Smith schrieb Marcel Dupré am 22. Juli 1970: „Er [Vierne] arbeitete entweder im Musikzimmer, das vom Rest des Hauses getrennt war, oder oft im Garten, wohin er einen Musikstuhl bringen ließ. Er war nicht ganz blind. Da er auf einem Auge ein wenig sehen konnte, benutzte er nicht Braille, sondern einen Bleistift, um die Musik aufzuschreiben.“⁵

Die Familie Dupré unterstützte Vierne in seiner schwierigen persönlichen Lage und Vierne widmete dankbar das Werk seinem ehemaligen Studenten Marcel Dupré (1886–1971). Dieser bestritt die Uraufführung am 12. März 1912 im Salle Gaveau in Paris. Dupré spielte in diesem Konzert zudem Viernes 2^{ème} *Symphonie*, Widors *Symphonie gothique* und Augustin Bariés Mar-

³ Vorwort von Charles-Marie Widor zu: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Oeuvres 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 Zit. nach Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale/NY 1999, S. 525. Übersetzung von den Herausgebern.

che. Die Freundschaft zwischen Vierne und Dupré zerbrach, als Dupré seine Position als Viernes Stellvertreter während dessen Aufenthalt in der Schweiz 1916–1920 missbrauchte, um sich in aller Welt als Hauptorganist der Kathedrale darzustellen. Erst 1924 zog sich Dupré nach starkem Druck von verschiedenen Seiten zurück.

Der erste Satz, *Allegro maëstoso*, ist in Sonatenhauptsatzform komponiert und klar und wohlproportioniert angelegt. Das Hauptthema ist markant-energetisch und erinnert mit den drei anlaufenden Sechzehnteln und den punktierten Rhythmen ein wenig an eine französische Ouverture. Das zweite Thema ist lyrisch-vornehm und fließend (T. 45ff.). In der Durchführung, die ein wenig schneller zu spielen ist als Exposition und Reprise, werden beide Themen kunstvoll miteinander konfrontiert und verwoben (T. 82ff.). Die Chromatik, die in der 2^{ème} *Symphonie* schon von kompositorischer Bedeutung ist, spielt hier eine zunehmend wichtige Rolle.

Der zweite Satz, *Cantilène*, präsentiert nach einer kurzen Einleitung eine gestenreiche Melodie, die mit „Clarinette“ oder „Hautbois“ zu spielen ist. Ein zweites Thema (T. 27ff.) erinnert an Grieg durch die Intervallfolge $a^1-gis^1-e^1-c'$, die auch am Beginn des *Klavierkonzerts* in a-moll op. 16 des norwegischen Komponisten steht. Nach einer Dramatisierung durch Sechzehntelnoten kehrt das erste Thema zurück, nunmehr mit der „Trompete“ und mit Begleitung in Sechzehnteln (T. 52ff.). Der Satz endet still mit dem zweiten Thema.

Das folgende *Intermezzo* ist einer der interessantesten Sätze dieser Art bei Vierne. Er trägt schon ein wenig das Groteske des Scherzo der 6^{ème} *Symphonie* in sich, kann aber durchaus als verspielt-kokett verstanden werden. Ein zweites und eher sanftes Thema wird begleitet von Pizzicatotönen im Pedal (T. 41ff. und 134ff.). Neben der Chromatik spielt auch die Ganztonleiter eine wichtige Rolle, so z. B. in den Figuren in Takt 27ff.

Das *Adagio* ist nach Viernes eigener Aussage⁶ in der Art eines „Lied ohne Worte“ komponiert. Der weihevoll-würdige Beginn wird gespielt mit Grundstimmen und „Voix céleste“. Ein kontrastierendes, helleres, mit der „Flöte“ darzustellendes Thema (T. 24ff.) leitet zum Mittelteil über, der laut Vierne etwas schneller zu spielen ist und sich dramatisch zu einem Gipfelpunkt in Takt 51 steigert. Hier bricht die Musik ab und stürzt in die Tiefe. Eine Überleitung über einen chromatisch fallenden Bass führt zur Reprise (Takt 61ff.), in der auch die „Flöte harmonique“ erklingt. 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 Mittelsatz eines dreisätzigen *Pièce symphonique*. Der erste Satz ist die Bearbeitung des *Scherzo* aus der 2^{ème} *Symphonie*, der dritte das *Final* der 1^{ère} *Symphonie*.

Das *Final* in der Art einer Toccata ist, wie der erste Satz, in Sonatenhauptsatzform geschrieben. Begleitet von einer Ostinato-Figur in der rechten Hand wird das erste Thema in der linken Hand präsentiert. Das zweite Thema (T. 74ff.) ist sanft und wird von einer trillerähnlichen Figuration in der linken Hand begleitet, die die Ostinatobewegung im ersten Teil weiterführt. In der

Durchführung (T. 110ff.) erklingt das erste Thema auch in der Augmentation (T. 200). Die Reprise mündet in eine prächtige Coda in Fis-Dur, in der das Pedal virtuos gestaltet ist.

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 ermöglichte freundlicherweise die Einsichtnahme in die Quellen.

Jon Laukvik und David Sanger
Stuttgart und Embleton im Frühjahr 2007

⁶ Vgl. Rollin Smith (wie Anm. 5), S. 526.

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 ouverture 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 Sergent. 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 3^{ème} *Symphonie*

The 3^{ème} *Symphonie* op. 28 was composed in 1911 at one of the most difficult periods in Vierne's life. His mother died on 25 March of that year and his friend and mentor Alexandre Guilmant four days later. The fact that Eugène Gigout, and not he, was chosen to succeed Guilmant as organ professor at the Conservatoire came as a great disappointment to Vierne. But Vierne was especially productive at this depressing time.

On 18 May he started work on the symphony which many have described as his most inspired and his most successful from a structural viewpoint. It was completed on 14 September in Saint-Valéry-en-Caux, a fishing village and harbor by the English Channel. Here Vierne spent his summer holidays in 1911 in the "Villa Julia-Marie," the summer home of the Dupré family. On 22 July 1970 Marcel Dupré wrote to Rollin Smith: "He [Vierne] worked either in the music room, which was separate from the rest of the house, or often in the garden, where he had a music-table brought out. He was not completely blind. Since he could see a little with one eye, he used a pencil, and not Braille, to write the music down."⁵

The Dupré family supported Vierne in his difficult personal situation, and Vierne gratefully dedicated the work to Marcel Dupré (1886–1971), his former student. The latter gave the first performance in the Salle Gaveau, Paris, on 12 March 1912. At this concert Dupré also played Vierne's 2^{ème} *Symphonie*, Widor's *Symphonie gothique* and Augustin Barié's *Marche*. The friendship between Vierne and Dupré broke off when Dupré abused his position as deputy during Vierne's stay in Switzerland in 1916–1920 and let everyone believe that he himself was principal organist of Notre-Dame. It was not until 1924 that Dupré withdrew, following strong pressure from various sides.

The first movement (*Allegro maëstoso*) is in sonata form with a clear and well-proportioned design. The main theme is vigorous and energetic, a little reminiscent of a French baroque overture with its three rushing sixteenth-notes and dotted rhythms. The second subject is noble and flowing (mm. 45ff.). In the devel-

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

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

⁵ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 525.

opment section, which should be taken a little faster than the exposition and reprise, the two themes are skilfully combined (mm. 82ff.). Here, chromaticism, which is already of compositional importance in the 2^{ème} *Symphonie*, plays an increasingly significant role.

The second movement (*Cantilène*) has a short introduction followed by the statement of a melody – full of graceful gesture – played with the “Clarinette” or “Hautbois.” A second subject (mm. 27ff.) recalls Grieg in its intervallic series $a^1-g\ sharp^1-e^1-c^1$, which also comes at the beginning of the Norwegian composer’s *Piano Concerto* in A minor op. 16. After a climax, the main theme returns, now with the “Trompette” as solo and an accompaniment of sixteenth-notes (mm. 52ff.). The movement ends quietly with the second subject.

The subsequent *Intermezzo* is one of the most interesting movements of its kind in Vierne’s music. It contains traces of the grotesque from the scherzo of the 6^{ème} *Symphonie*, but it can also be seen as being playful and coquettish. A rather gentle second subject is accompanied by pizzicato notes in the pedal (mm. 41ff. and 134ff.). In addition to chromaticism, the whole-tone scale plays an important part, e.g. in the figures in measures 27ff.

The *Adagio* is, to quote the composer,⁶ in the style of a “song without words.” The solemn opening is to be played with foundation stops and “Voix céleste.” A contrastingly brighter theme performed on the “Flûte” (mm. 24ff.) leads to the middle section, which according to Vierne should be played somewhat faster, reaching a dramatic climax in measure 51. Here the music breaks off and plunges downwards. A transitional passage above a chromatically descending bass leads to the recapitulation (mm. 61ff.), in which a solo for the “Flûte harmonique” is included. Vierne adapted this movement for organ and orchestra in the summer of 1926, ahead of his 1927 concert tour of the USA. It then became the middle movement of a three-movement *Pièce symphonique*. The first movement is an adaptation of the *Scherzo* from the 2^{ème} *Symphonie*, and the third is the *Final* of the 1^{ère} *Symphonie*.

Like the first movement of Vierne’s 3^{ème} *Symphonie*, the *Final* is written in sonata form and in the style of a toccata. Accompanied by an ostinato figure in the right hand, the main theme is presented in the left hand. The second, more cantabile theme (mm. 74ff.), is accompanied by a trill-like figuration for the left hand which carries on the opening section’s ostinato movement. In the development section (mm. 110ff.), the main theme also appears in augmentation on full pedal (m. 200). This leads to a magnificent coda in F sharp major, featuring some virtuosic writing for the pedal.

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 permitted us to consult the sources.

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

⁶ Cf. Rollin Smith (as in note 5), p. 526.

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 Richépin sa dernière œuvre, Messe basse pour les défunt 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^e 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^e Symphonie de Vierne, s'essaie lui aussi à la musique d'orgue symphonique, préférant baptiser ses huit pièces plus modestement « Sonates ».

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

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

Mais dès la 1^e Symphonie, Vierne confère son caractère propre à la musique. Dans la 2^e Symphonie, que Claude Debussy admirait, il trouve un idiome musical tout personnel qui atteint un équilibre formel magistral dans la 3^e Symphonie et enfin une grande homogénéité dans les 4^e et 5^e Symphonies, entre autres grâce à l'utilisation cyclique des thèmes. En dehors des belles idées mélodiques dans ses mouvements lents et des inspirations soudaines parfois grotesques dans ses Scherzi et Intermezzi, le style de Vierne se caractérise surtout par le chromatisme. Dans la 6^e 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, Vierne 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). Vierne 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, Vierne écrit dans l'*Avertissement aux Pièces de fantaisie* : « La registration qui n'a rien d'inflexible est plutôt une indication de couleur générale, elle pourra être modifiée selon les possibilités offertes par les instruments sur lesquels elles [les Pièces] seront exécutées. »⁴ Ceci découvre des possibilités d'interprétation également à un orgue ne possédant pas les couleurs sonores typiques du romantisme français.

Les indications de registration de Vierne ne se réfèrent sans doute pas absolument à l'orgue de 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 3^e Symphonie

La 3^e Symphonie op. 28 a été composée en 1911 au cours de l'une des périodes les plus difficiles de la vie de Vierne. Sa mère meurt le 25 mars de cette année-là, suivie quatre jours plus tard de son ami et mentor Alexandre Guilmant. Vierne est très déçu par le fait qu'Eugène Gigout soit nommé à la succession de ce dernier au poste de professeur d'orgue du Conservatoire, et non pas lui-même. Mais Vierne se montre particulièrement productif justement dans ces moments difficiles.

Le 18 mai, il commence à travailler sur la Symphonie qui est considérée par beaucoup comme la plus inspirée et la plus réussie sur le plan architectonique. Elle est achevée le 14 septembre à Saint-Valéry-en-Caux, un village de pêcheurs et port sur le canal de la manche. Vierne passe ici ses vacances d'été en 1911 dans la résidence d'été « Villa Julia-Marie » de la famille Dupré. Dans une lettre à Rollin Smith, Marcel Dupré écrit le 22 juillet 1970 : « Il [Vierne] travaillait ou bien dans le salon de musique qui était séparé du reste de la maison, ou bien souvent dans le jardin où il se faisait apporter une table de musique. Il n'était pas complètement aveugle. Comme il y voyait un peu d'un œil, il n'écrivait pas en Braille, mais se servait d'un crayon pour noter la musique. »⁵

La famille Dupré soutient Vierne dans sa difficile situation personnelle et Vierne dédit avec gratitude l'œuvre à son ancien étudiant Marcel Dupré (1886–1971). Celui-ci en donne la création le 12 mars 1912 à la Salle Gaveau de Paris. Lors de ce concert, Dupré joue en outre la 2^e Symphonie de Vierne, la Symphonie gothique de Widor et la Marche d'Augustin Barié.

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

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

⁵ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 525.

L'amitié entre Vierne et Dupré est rompue lorsque Dupré abuse de sa position d'adjoint de Vierne, pendant le séjour en Suisse de celui-ci de 1916 à 1920, pour s'afficher partout comme l'organiste principal de la cathédrale. Ce n'est qu'en 1924 que Dupré se retire sous la forte pression exercée de maintes parts.

Le premier mouvement, *Allegro maestoso*, est composé dans la forme du mouvement principal de sonate, d'une conception claire et bien proportionnée. Le thème principal est marquant et énergique et rappelle un peu une ouverture française avec les trois doubles croches pleines d'élan et les rythmes pointés. Le second thème est élégant et lyrique, tout en fluidité (mes. 45 sqq.). Dans le développement qui doit être joué un peu plus vite que l'exposition et la reprise, les deux sujets sont confrontés et entremêlés avec art (mes. 82 sqq.). Le chromatisme qui est déjà d'importance conceptuelle dans la 2^{ème} *Symphonie*, joue ici un rôle toujours plus significatif.

Le second mouvement, *Cantilène*, présente après une brève introduction une mélodie expressive à jouer avec la « Clarinette » ou le « Hautbois ». Un second sujet (mes. 27 sqq.) rappelle Grieg par la succession d'intervalles *la³-sol dièse³-mi³-do³*, qui se trouve aussi au début du *Concerto pour piano* en la mineur op. 16 du compositeur norvégien. Après une dramatisation par des doubles croches, le premier thème revient, cette fois à la « Trompette » et accompagné de doubles croches (mes. 52 sqq.). Le mouvement s'achève en silence sur le second sujet.

L'*Intermezzo* suivant est l'un des mouvements de ce type les plus intéressants chez Vierne. Il porte déjà un peu en lui le caractère grotesque du scherzo de la 6^{ème} *Symphonie*, mais peut tout à fait être aussi appréhendé comme mutin et coquet. Un second sujet plutôt tendre est accompagné de tons pizzicato à la pédale (mes. 41 sqq. et 134 sqq.). En dehors du chromatisme, la gamme par tons joue aussi un rôle important, p. ex. dans les figures à la mesure 27 sqq.

Selon le propre témoignage de Vierne⁶, l'*Adagio* est une sorte de « Romance sans paroles ». Le début solennel et digne est joué par les fonds et la « Voix céleste ». Un thème contrastant, plus clair, à interpréter avec la « Flûte » (mes. 24 sqq.) fait la transition à la partie médiane qui, selon Vierne, doit être jouée un peu plus vite et s'intensifier dramatiquement jusqu'au point culminant mesure 51. Ici, la musique s'interrompt et chute dans les profondeurs. Une transition par-dessus une basse au chromatisme descendant conduit à la reprise (mes. 61 sqq.), dans laquelle sonne aussi la « Flûte harmonique ». 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 mouvement médian d'une *Pièce symphonique* en trois mouvements. Le premier mouvement est l'arrangement du *Scherzo* de la 2^{ème} *Symphonie*, le troisième le *Final* de la 1^{ère} *Symphonie*.

Le *Final* à la manière d'une toccata est écrit dans la forme du mouvement principal de sonate, comme le premier mouvement. Accompagné d'une figure ostinato à la main droite, le premier sujet est présenté à la main gauche. Le second sujet (mes. 74 sqq.) est doux et accompagné par des figures de trilles à la main gauche qui poursuit le mouvement ostinato dans la première partie. Dans le développement (mes. 110 sqq.) reten-

tit le premier sujet aussi dans l'augmentation (mes. 200). La reprise aboutit dans une superbe coda en fa dièse majeur dans laquelle la pédale est agencée avec virtuosité.

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 permis la consultation des sources.

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

⁶ Cf. Rollin Smith (comme Rem. 5), p. 526.

Glossar / Glossary / Glossaire

Anche(s)	Zunge(n) – s. auch Jeux d'anches	reed(s) – see also Jeux d'anches
Cédez	„werden Sie langsamer“	held back
Claviers accouplés	Manuale gekoppelt	manuals coupled
Claviers séparés	Manuale ungekoppelt	manuals uncoupled
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.	Grand Orgue	Grand Orgue
G.P.R.	Récit und Positif an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit and Positif coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
G.R.	Récit an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
Jeux d'anches	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and take off; i.e. remove the stops specified)
Ôtez	„entfernen Sie“, also angegebene(s) Register abstößen	draw the pedal couplet and Positif
Péd. G.P.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue und Positif ziehen	draw the pedal Positif, and Récit
Péd. G.P.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue, Positif und Récit ziehen	draw the pedal Positif, and Récit
Péd. P.	die Pedalkoppel zu Positif ziehen	draw the pedal Positif
Péd. R.	die Pedalkoppel zu Récit ziehen	draw the pedal Récit
P.	Positif	draw the pedal Positif
P.R.	Récit an Positif koppeln (man spielt auf dem Positif)	draw the pedal Positif
R.	Récit	draw the pedal Positif
Préparé(s)	vorbereitet	draw the pedal Positif
Tirasse(s)	Pedalkoppel(n)	draw the pedal Positif

Bibliographie / Bibliography / Bibliographie

- L. Vierne, „Souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne“, in: *In Memoriam Louis Vierne*, Paris 1920.
- L. Vierne, „Mes souvenirs“, in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires I*, Paris 1970.
- L. Vierne, „Original et l'œuvre“, Paris 1943. Reprint Paris 2000.
- L. Vierne, „Die Orgelwerke von Louis Vierne“, Köln 2005.
- L. Vierne, „Schule zur historischen Aufführungspraxis, Teil II: Romantik“, Stuttgart 1995.
- L. Vierne, „In the Romantic from Mendelssohn to Reger and Widor“, Stuttgart, in press.
- L. Vierne, „Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral, Hillsdale/NY 1999 (enthalt eine Biographie und eine Bibliographie)“.
- L. Vierne, „Meine Erinnerungen. Übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus,“

3^{ème} Symphonie op. 28

à mon élève et cher ami Marcel Dupré

1. Allegro maëstoso

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. Tirasses

Louis Vierne
1870–1937

Allegro maëstoso ($\text{♩} = 120$) *

The musical score consists of four staves of music for organ, arranged in two systems. The top system starts with a dynamic of **G.P.R.** **fff**, followed by **Péd. G.P.R.**. The bottom system begins with a dynamic of **v**. Various performance instructions are scattered throughout the score, such as **gemindert** (at measure 10), **Evaluation Copy - Quality may be reduced** (diagonal watermark), **Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert** (diagonal watermark), and **PRO** (large watermark).

* see Crit.

© 2008 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 18.153

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Edited by Jon E. L. Sander
and David Sanger

18

22

27

31

P.R.

35

39

43

47

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

52

57

62

67

* see Crit. Report

70

P. Anches G. Anches

73

ff

Péd. Anches

76

* Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

79

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •

G.P. Fonds

R.

Péd. Fonds Péd. R.

* see Crit. Report

82 Poco più vivo ($\text{♩} = 126$)

P.R.

p

*

[P.R.]

cresc.

86

f

PROPHETUR

Quality may be reduced • Carus-Verlag

89

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

92

G.P.R.

Péd.

PROPHETUR

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

* see Crit. Report

95

98

p subito

101

p sub

R.

104

P. R.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

107

P.R.

110

113

116 (F)

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

G.P.R.

119

122

125 [G.P.R.]

128

Tempo I° ($\text{♩} = 120$)

131

Péd. Anches

135

139

142

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

145

R.

(G.P. Péd. Fonds)

150 Sostenuto e legato

G.P.R. *p*

PRO - Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

155

PRO - Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

160

PRO - Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Carus-Verlag

* see Crit. Report

165

168

171

174

2. Cantilène

R. Clarinette ou Hautbois et Cor de nuit
 P. Flûte 8
 G. Fonds 8
 Péd. Basses douces 16, 8
 Claviers séparés

Andantino moderato ($\text{♩} = 88$)

poco rit.

a tempo

5 R. *p*

9

13

AUSGABEQUALITÄT gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

16

f

cédez

a tempo

20

24

G.

mf

28

(F)

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

G.

32

35

39

43

47 (P. Flûtes 8, 4)

f

49 P.

(Péd. solo)

51 R. Trompette solo

P.

53

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

55

57

3

COPY
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

59

COPY
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

61

3

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

63

65

68

73

3. Intermezzo

R. Gambe, Flûtes 8, 4, Nasard
 P. Salicional, Unda maris
 G. Bourdon 16 (accouplé au Récit)
 Péd. Bourdons 16, 8, Flûte 4

Allegretto non vivo ($\text{♩} = 144$)

3

R. p

G.R.

6

R.

12

G.R.

17

G.R. R.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

PRO CARUS

Quality may be reduced

22

G.R.

27

R.

dim. poco a poco

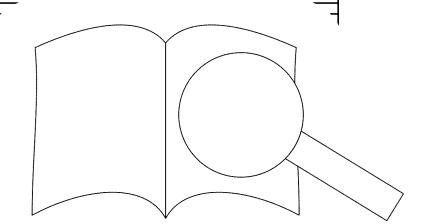
31

p

G.R.

36

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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

41
pp subito *P.* *ben legato*
R.

47

53

59

* see Crit. Report

64

69

75

80

* see Crit. Report

G.R. R. R. R.

Quality may be reduced • Carus-Verlag

Evaluation Copy • Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber

* see Crit. Report

105

109

114

119

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

124

R.

129

PRO - Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

134

PRO - Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

140

PRO - Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Carus-Verlag

* see Crit. Report

146

152

157

162

4. Adagio

R. Gambe, Voix céleste
 P. Fonds 8
 G. Fonds 8
 Pé. Fonds 16, 8 doux
 Tirasses

Quasi Largo ($\text{♩} = 84$)

G.P.R.

Péd. G.P.R.

5

9

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

PROBE

PROBE

PROBE

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

13 (P. Flûte 8 solo)

R.

Péd. R.

18

f

Quality may be reduced • Carus-Verlag

22

P.

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

P.

26

P. Fonds 8

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

* see Crit. Report

29

32

R. Fonds 8
G.P.R.
Péd. G.P.R.

35

poco cresc.

38

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

41

45

48

51

(F)

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

ôtez Voix céleste

P.R.

54

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

Péd. R.

sempre **f**

58

poco dim.

cédez

62

Tempo (I°)

σ

#

#

66

σ

#

#

70 G. Flûte 8 solo

Musical score page 70. The top staff shows a flute part with a melodic line. The bottom two staves show bassoon parts. Measure number 70 is indicated at the beginning of the flute line.

74

Musical score page 74. The top staff shows a flute part with a melodic line. The bottom two staves show bassoon parts. Measure number 74 is indicated at the beginning of the flute line.

78 R.

p subito

Musical score page 78. The top staff shows a flute part with a melodic line. The bottom two staves show bassoon parts. Measure number 78 is indicated at the beginning of the flute line. Dynamic instruction *p* subito is present.

82

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

f

dim.

rall.

Musical score page 82. The top staff shows a flute part with a melodic line. The bottom two staves show bassoon parts. Measure number 82 is indicated at the beginning of the flute line. Dynamic instructions *f*, *dim.*, and *rall.* are present.

5. Final

R. Fonds et anches 16, 8, 4
 P. Fonds 16, 8, 4 (anches préparées)
 G. Fonds 16, 8, 4 (anches préparées)
 Péd. Fonds 32, 16, 8, 4 (anches préparées)
 Claviers accouplés [Tirasse Récit]

Allegro ($\text{♩} = 120$)

1

R.
pp

6

sfpP
Péd. R.

11

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

Quality may be reduced • Carus-Verlag

16

21

26

31

35

40

f

45

P.R. {

G.P.P.

Péd. C

50

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

* see Crit. Report

54

8va

59

8va

64

8va

69

^{*}

¹²

(G.P. Péd. Fonds)

[P.]

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

* see Crit. Report

Sheet music for piano and organ. The top staff is treble clef, two sharps, measure 74. The bottom staff is bass clef, one sharp. Measure 74: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 75: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 76: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 77: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 78: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 79: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 80: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 81: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 82: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 83: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 84: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 85: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 86: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 87: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 88: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords. Measure 89: piano eighth notes, organ sixteenth-note chords.

G.P.R.
PRO
AUSGABEQUALITÄT gegenüber Original evtl. gemindert
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

94

99

104

108

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

112

117

122

127

132

137

142

147

* see Crit. Report

152

R. #

157

G.P.R.

G.P.R.

R. Fonds

PRO-
AUSGABE
Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

162

R. Fonds

PRO-
AUSGABE
Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

167

R. Fonds

PRO-
AUSGABE
Qualität gegenüber Original evtl. gemindert

173

179 G.P.R.

G.P.R.

Péd. G.P.R.

184 R. Anches

cresc. poco a r

189 8va

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

193 8va

P. Anches

197 8va

G. Anches

BART Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

201 8va

fff

BART Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

206 8va

BART Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

BART Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

211

8va

216

8va

221

8va

226

8¹

(F)

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

8va

231

8va

236

8va

241

8va

246

PROB

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Carus-Verlag

252

R.

f

p

G.P.R.

256

260

8va

264

P. Anches

cresc.

G. Anches

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

270

Péd. Anches

274

278

283

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

allargando al fine

Kritischer Bericht
Critical Report
Apparat critique



Kritischer Bericht

I. Quellen

A: Erstausgabe, erschienen 1912 bei Durand in Paris mit der Plattennummer D & F 8322. Die Ausgabe umfasst 44 Seiten, davon 35 Notenseiten. Der Außentitel lautet „3^{ème} SYMPHONIE / POUR ORGUE / PAR / Louis VIERNE / Op. 28.“ Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Fol. Vm11 82*).

Spätere Auflagen 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: Autograph, im Besitz der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Ms. 20674(1–5)*). Der Titel lautet „3^{ème} Symphonie / pour orgue / par / Louis Vierne / (op. 26) [sic]“. Die Opuszahl wurde am Rand von anderer Hand korrigiert. Darüber steht die Widmung „à mon élève et cher ami / Marcel Dupré“, unten auf der Seite die Datierung „Paris 18 mai – Saint-Valéry-en-Caux / en Août – 14 Septembre 1911“.

Das hochformatige Notenpapier (26,8 x 34,3 cm) ist zwölfzeilig rastriert. Die Seiten liegen in fünf Einzelmappen und die Sätze sind einzeln paginiert: I (16 Seiten), II (8 S.), III (12 S.), IV (10 S.), V (21 S.). Auf der letzten Seite des 4. Satzes ist von anderer Hand der gregorianische Choral „Facti sumus parvuli“ notiert. Es gibt keine Metronomangaben.

C: Maurices Duruflés Handexemplar der gedruckten Ausgabe aus dessen Nachlass (im Besitz der Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Paris). Es handelt sich offenbar um die Erstausgabe, sondern um ein Exemplar einer späteren Auflage (vgl. Einzelanmerkung zu T. 78 im 1. Satz). Duruflé (1902–1986) seit Beginn der 1920er Jahre Schüler von Vierne war und außerdem ein wichtiger Helfer bei der Editionen seiner späteren Werke, mehrere Korrekturen in diesem Band recht großen Wert zu

D: Korrekturliste von David Sang „Sources – 7“, in: *Organist's Review* 1991.

E: Korrekturliste von Rollin „Symphonies“, in: ders „Cathedral, Hillsdale“.

F: Korrekturen von Vierne persönlich.

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**, **E** und **F** 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 Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registraturangaben und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise „*Lp.*“ („Langsam“), „*Vor. hande*“ („Vor den Händen“), „*k. „“*“ („Kleinstrich“) usw. sind eingefügt. Die Haltebögen sind positioniert und Manualangaben zweizeilig mit geschweiften Klammern eingeklammert. Anmerkungen sind unter bzw. über dem Notentext eingetragen. Die Registerangaben sind in runder Form angegeben, die Pedalangaben in runden Klammern. Akzidentien sind gestrichelt; Akzidentien in Kleinstich sind ebenfalls gestrichelt. Eindeutige Akzidentien sind durch einen kleinen Pfeil markiert.

Herausgeber sind im Notentext, Pausen, Text, Staccatoverzweiung, Pizzicato, Trillierungszeichen in runder Form, Articolazione, Fermaten, Haltebögen, Nachweis erweiterte Regeln für die Lesart eingesetzt. Anmerkungen sind in den Noten und in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt.

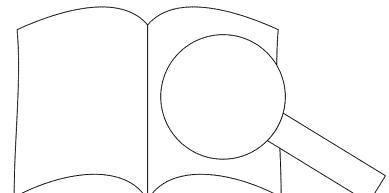
Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt.

Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt.

Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt.

II. Die Ausgabequalität gegenüber **A** ist ebenso gut wie die der Erstausgabe (Quelle **A**). Als „*Fac-Simile*“ ist sie in der Musikschriftform abgedruckt. Wird einer Lesart aus Quelle **A** vorgezogen, so ist der Befund von **A** in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen. Lesartenunterschiede zwischen **A** und **B** werden ebenfalls in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen. Die Bezeichnung „*Fac-Simile*“ ist eine inhaltliche Anmerkung, die vorzubereiten ist. Sie findet erst während der Prüfung statt.

III. „*Fac-Simile*“, in: *Pièces de fantaisie, Première Suite op. 51*, Paris 1912, S. 1.



55 III 3–4: **B** Bogen; Ausführung: in den Folgetakten gilt wohl dieselbe Artikulation wie in diesem Takt, 16tel Legato oder auch Staccato
 64 I 2–3 (Unterstimme): **B** g° – gis°
 67+68 III 1: **A** kein Akzentzeichen
 67+68 III 3–4: **C** Staccatopunkte ergänzt
 68 I 3 (Oberstimme): **B** cis°
 69 II 1–2: **C** Bogen ergänzt
 71+72 I 4: **A** Vorschlagsnote ist ein 8tel
 71 I: **C** mit Vermerk „R“
 75: **A** ρ steht unter System II
 79, 80, 81 I: **B** Bögen nur über der Triole; Ausführung: diese Phrasierung ist vielleicht die sinnvollere; vgl. T. 5ff.
 81 II 1–4: **B** kein Bogen
 83–86 I: **A** keine Staccatopunkte
 83 III 1: **A** kein Staccatopunkt
 85 I 2 (Oberstimme): **B** kein \flat
 85 I 5 (Oberstimme): **B** kein \sharp
 86 II 2 (Unterstimme): **A** mit Tenutostrich
 87+88 I 2–5 (Unterstimme): **A** keine Staccatopunkte
 87, 88, 89 I: **B** Bögen nur über der Triole; Ausführung: diese Phrasierung ist vielleicht die sinnvollere
 90+92 III: **B** Bogen nur über der Triole
 90 III 7: Ausführung: wohl ges° ?
 91, 93, 96, 99, 101, 103f., 113f., 121, 123, 125, 127, 129 I (Oberstimme): **B** Bogen nur über der Triole
 91 I 3–5 (Unterstimme): **A** keine Staccatopunkte
 93, 95f., 99, 101, 103f., 123, 125, 129 I 2–5 (Unterstimme): **A** keine Staccatopunkte
 97: **A** keine Manualangaben; Ausführung: eventuell erst am Beginn von T. 99 auf *Récit* wechseln
 100: **C**, „G.R.“ durchgestrichen
 112 III 2+3: **A** keine Staccatopunkte
 115 I: **B** kein Bogen, 115 I 1–3 mit Staccatopunkten
 115+119 III 1: **A** kein Staccatopunkt
 117+122 I: **B** kein Bogen
 119 I+II: **B** keine Bögen
 126 I+II 1: **A** keine Artikulationszeichen
 127 I 2 (Unterstimme): **B** gis°
 127 I 4 (Unterstimme): **B** mit \sharp
 128f.: **C** „dim. et rit.“ ab der Mitte von T. 128 ergänzt
 130: **C** ppp am Taktbeginn ergänzt
 130 I 2 (Unterstimme): **A** kein \flat
 131: **C** mit Vermerk „R“ bei Zählzeit 3
 132: **A** Decrescendogabel beginnt bei 131 I 3
 135: **A** *ben legato* in T. 134
 137 I 2 (Unterstimme): Ausführung: g° oder gis° ? **A** und **B** kein Akzidenz, v.
 144: **A** keine Crescendogabel; **C** Crescendogabel am Taktbeginn und „rit.“ bei Zählzeit 2 ergänzt
 144 I 1: **A** kein \flat , in späteren Auflagen ergänzt
 148 I 3: **C** Bogen zu 148 II 2 ergänzt
 149: **C** Decrescendogabel ab Zählzeit 2 bis Taktende ergänzt
 152, 154, 158, 160 I (Oberstimme): **B** Bogen nur über c
 152 I 5: **A** his°/d' ; **C** zu h°/dis° korrigiert
 158 II 4: **A** kein \flat ,
 160 I 6+7: **B** kein \sharp vor g°
 160 II 1: **A** kein Tenutostrich
 162 II 4: **A** und **B** Bogen nur über der Triole

4. Adagio
 A Registrieranweisung für G.
 B Registrieranweisung „Cl.“
 6: **C** Dynamik f bei Zählzeit 1
 13 III 2: **A** kein Bogen
 15 III: **A**, „Péd. F“
 24: **C**, „Rit.“ b
 25 I 7 (Obersystem): **B** Bogen beginnt bei 26 I 1, vgl. T. 29 (Pedal)
 26 I 6: **B** mit zusätzlichem Bogen über dem Taktende ergänzt bei 33 I 8
 6: **B** Bogen beginnt bei 27 I 1; vgl. T. 30 (Pedal) am Taktende ergänzt
 6: **B** Bogen bis zum Ende von T. 51 „albenote c“
 6: **B** „oh“ „ôtez Voix céleste“
 6: **B** „A“: A kein Bogen zum Ende von T. 63
 6: „am Ende von T. 61“ am Taktende ergänzt
 6: „verstimme“: A kein Bogen zur Zählzeit 3 von T. 65
 6: „Oberstimme“: **C** Komma vor a° ergänzt

66: **C** mf am Taktbeginn ergänzt
 67–68 II (Unterstimme): **A** kein Haltebogen
 68 I 1 (Unterstimme): **B** kein \flat
 68 II+III: **C** „cresc.“ ergänzt ab Zählzeit 2
 75 I 4: **B** 8tel, eventuell fehlt ein Verlängerungspunkt nach c°
 77 II 2: **A** kein \flat vor g°
 81 III 6: **A** kein Haltebogen zu 82 III 1
 83 III 1: **A** Bogen endet bei 82 III 6
 84: **B** *dim.* am Anfang von T. 85
 85 I 4 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 86

5. Final
 2 II: **F** laut Duruflé wollte Vierne, dass man mit der linken Hand auf P.R. spielt
 6: **B** ohne *sfp* und Decrescendogabel
 11, 14, 17, 22, 27 II: **B** keine Decrescendogabel
 28f.: **C** *poco cresc.* durchgestrichen
 32, 35, 38, 43 II 2 (Unterstimme): **B** kein Akzentuierungszeichen
 37 I 4: **A** g°
 47: Ausführung: *G.P.R.* steht in **A** und **B** am Beginn von T. soll aber der Auftakt gis° in T. 46 ebenfalls auf *G.P.R.* gehen
 48 III 3–4: **B** 4tel *Gis* mit Haltebogen zu 49 III 1
 53 III 2: **C** mit Vermerk „Péd. Anchés“
 58 I 1 (Unterstimme): **B** pis°/a°
 58 I 4 (Unterstimme): **A** keine Artikulationszeichen, tostrich ergänzt
 60 I 3 (Unterstimme): **A** keine Artikulationszeichen
 64 I 3 (Unterstimme): **A** kein Staccatopunkt
 70 I+II: **C** 8telpause am Taktende ergänzt
 71: **C** beide Bögen durchgestrichen und II ergänzt; **F** André Fleurierte, entfernte beide Ha°
 72: **E** Duruflé wollte lin!
 82 III 1: **B** 4tel *A*
 82f.: **A** keine Crescendogabel
 88f.: **A** keine \flat
 89 II: **B** kein \flat
 92 I 2 (Urtext): **A** *rit.*
 102 I 4: **C** *rit.*
 103: **B** *rit.* „H“ „abogt“ „Haltebogen zu T. 106 ergänzt“ „akte“ „I 1“ „getilgt; B as“ „gel nur bis zum Ende von T. 139“ „ergänzt; F Fleury wollte diesen Bogen; Ausführung und F?“
 135: **B** *rit.* „durchgehender Bogen“ „B kein \sharp , in späteren Auflagen ergänzt“ „unter System II, „Fonds“ steht in Klammern“ „–5: B kein Bogen“ „171f. III: B kein Bogen“ „C, „cede“ in der Taktmitte ergänzt“ „79: C, „T°“ am Taktbeginn ergänzt; F Fleury wollte R. Anchés schon am Beginn dieses Taktes und nicht erst in T. 184“ „184 I 6: A Angabe „R. Anchés“ bei 184 I 2“ „249 I 1: B oberster Ton f “ „250: A, „G.P.Péd. Fonds“ steht in Klammern“ „256 II 2 (untere Stimme): A und B kein \flat , in späteren Auflagen ergänzt“ „266: B cresc. in T. 267“ „267: B, „G. Anchés“ erst in T. 268“ „267ff.: D Alexander Schreiner (1901–1987) schreibt „enlarge“ und „a Tempo“ in T. 270“ „270 III: A „Péd. Anchés“ in T. 269 und in Klammern“ „272+276 I 3–4 (Oberstimme): B kein Haltebogen“ „280+282 I+II 4 (Oberstimme): C Staccatopunkt ergänzt“ „284 I+II 5 (Oberstimme): C Staccatopunkt ergänzt“ „285: A „allargando““ „285 I+II 4–5 (Oberstimme): C Staccatopunkt und Tenutostrich ergänzt“ „285 III 4: C Bogen zu 286 III 1 ergänzt“ „286 I+II 1: C 16telpausen ergänzt“ „287f. I+II: B keine Akzentzeichen“

Critical Report

I. Sources

A: First edition, published in 1912 by Durand in Paris with the plate number D & F 8322. The edition comprises 44 pages, including 35 pages of music. The title on the cover reads "3^e SYMPHONIE / POUR ORGUE / PAR / Louis VIERNE / Op. 28." The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Fol. Vm11 82*).

Later printings were corrected. These corrections are integrated within the musical text where they seem right from a musical viewpoint, although it cannot be established in detail which corrections go back to Vierne, and which derive from another hand.

B: Autograph in the possession of the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Ms. 20674(1-5)*). The title reads "3^e Symphonie / pour orgue / par / Louis Vierne / (op. 26) [sic]". The opus number was corrected by another hand in the margin. The dedication "à mon élève et cher ami / Marcel Dupré" appears at the top, and the dating "Paris 18 mai – Saint-Valéry-en-Caux / en Août – 14 Septembre 1911" to one side underneath.

The vertically formatted music paper (26.8 x 34.3 cm) has twelve-line ruling. The pages are in five individual folders, and the pages of each movement are numbered separately: I (16 pages), II (8 pp.), III (12 pp.), IV (10 pp.), V (21 pp.). The Gregorian chant "Facti sumus parvuli" is notated on the last page of the 4th movement in another hand. There are no metronome markings.

C: Maurice Duruflé's working copy of the printed edition from his estate (in the possession of the Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Paris). This is manifestly not the first edition but a copy from a later print run (cf. the detailed remarks on m. 78 in the 1st movement). Since Duruflé (1902–19^c) was Vierne's pupil and friend from the beginning of the 1900s, he played an important role in helping to supervise editions of Vierne's later works, we assign very great value to the entries in this volume.

D: List of corrections by David Sanger ("A Few Corrections from Sources – 7," in: *Organists' Review* 1990, 26, p. 107).

E: List of corrections by Rollin C. Smith ("Corrections to 'Six Symphonies,'" in: RS, *L'Art Organistique dans les Cathédrales*, Hillsdale NY, 1992, p. 143; see also "Original evtl. gemindert," p. 729).

F: Corrections which were communicated personally to the author by David Sanger.

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**, **E** and **F** were taken into account after being inspected one by one and are similarly pointed out in the individual remarks in the Critical Report.

This edition reproduces the musical text of the source in accordance with modern editorial praxis in respect of crossbeams and note stems, as well as the setting of accidentals and cautionary accidentals. Measure numbers have been inserted. Registration directions and performance markings have been standardised in their orthography (e.g. "Péd." instead of "Pédal." or "Simili" instead of "simili"). Registration directions have usually positioned under or over the relevant note, cautions between systems sometimes provide rests. Editorial additions are indicated (notes, pauses, verbal text, staccato, accentuation signs in round brackets, or pedal directions in square brackets, dynamic lines; accidentals, dynamic print). Cautionary accidentals and obvious misprints in the music without significant significance in the detailed remarks.

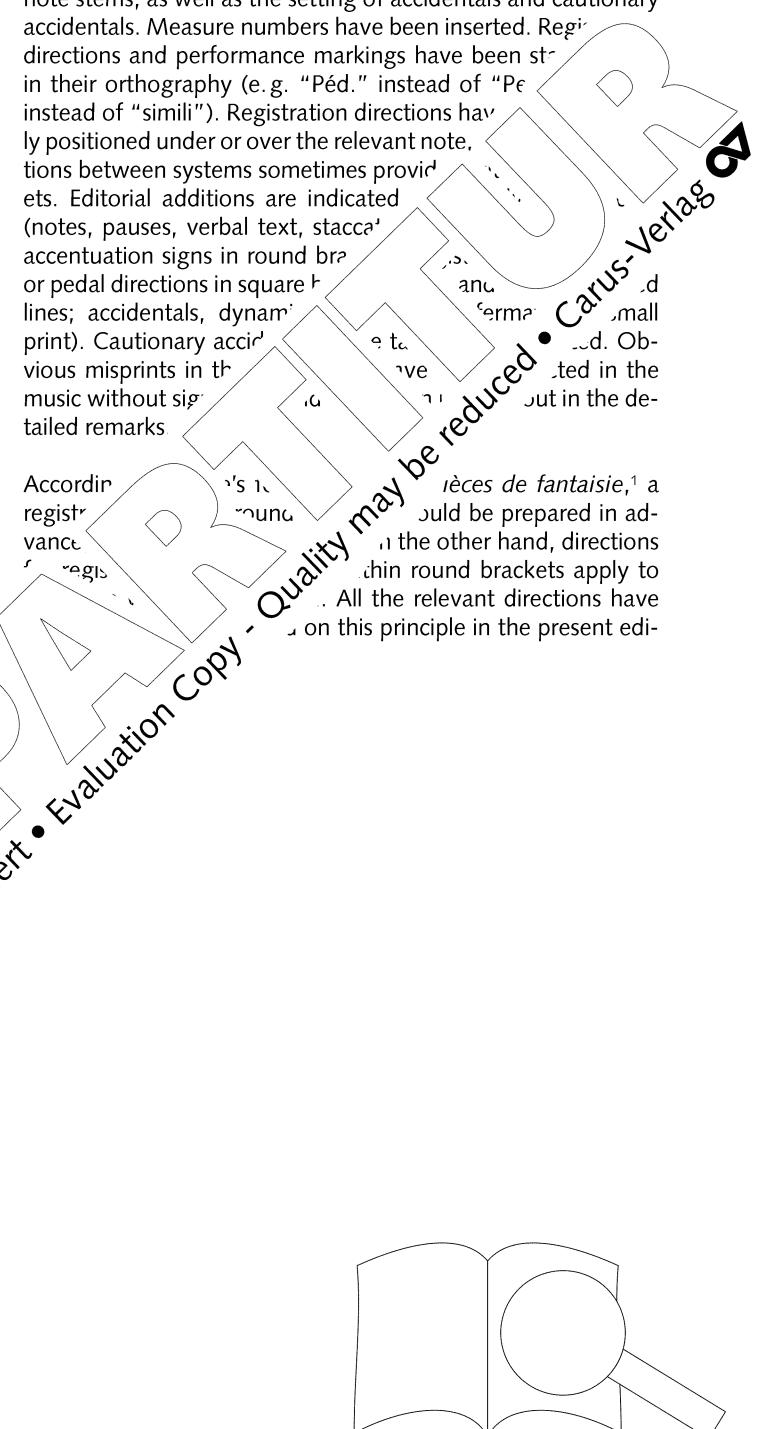
According to the original source, the music should be prepared in advance. In the other hand, directions within round brackets apply to the entire measure. All the relevant directions have been taken into account on this principle in the present edition.

II. The Comparison of the Edition with the Original

The comparison is made with the first edition (Source **A**). Autographs (Source **B**) and printed editions (Sources **C**–**F**) are also used as sources. Where preference is given to the version in **A**, the version appearing in **B** is noted. Differences between versions **A** and **B** are indicated with a small asterisk (*).

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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



Apparat critique

I. Sources

A : Première édition, parue en 1912 chez Durand à Paris avec le numéro de plaque D & F 8322. L'édition comprend 44 pages, dont 35 pages de notes. Le titre est « 3^{ème} SYMPHONIE / POUR ORGUE / PAR / Louis VIERNE / Op. 28. ». On a consulté l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature *Fol. Vm11 82*).

Des tirages ultérieurs ont été corrigés. 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 : Autographe en possession de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature *Ms. 20674(1-5)*). Le titre est « 3^{me} Symphonie / pour orgue / par / Louis Vierne / (op. 26) [sic] ». Le numéro d'opus a été corrigé en marge d'une main étrangère. Au-dessus figure la dédicace « à mon élève et cher ami / Marcel Dupré », en bas de page la datation « Paris 18 mai – Saint-Valéry-en-Caux / en Août – 14 Septembre 1911 ».

Le papier musical de format vertical (26,8 x 34,3 cm) est divisé en douze lignes. Les pages se trouvent dans cinq chemises séparées et les mouvements sont chacun numérotés : I (16 pages), II (8 p.), III (12 p.), IV (10 p.), V (21 p.). Sur la dernière page du 4^{ème} mouvement est noté d'une main étrangère le choral grégorien « Facti sumus parvuli ». Il n'y a pas d'indications métronomiques.

C : Exemplaire d'auteur de Maurice Duruflé de l'édition gravée issu de sa succession (en possession de l'*Association Maurice-Madeleine Duruflé*, Paris). Il ne s'agit manifestement pas de la première édition mais de l'exemplaire d'un élève ou d'un ami (cf. remarque individuelle à mes. 78 au 1^{er} mouvement). Comme Duruflé (1902–1986) était depuis le début des années 1920 l'élève et l'ami de Vierne et de plus un amateur dans le suivi des éditions de ses œuvres de la manière dont il a conservé jusqu'à sa mort les deux volumes de la collection des « Cinq symphonies » de Vierne, il est intéressant de constater que ces deux œuvres ont une grande signification à ses yeux.

D : Liste de corrections de David C. Vierne dans son article « Sources – 7 », dans : *Organist's Handbook*.

E : Liste de corrections de David C. Vierne dans son article « Corrections to the Six Symphonies of Notre Dame Cathedral, Paris », dans : *Organist's Handbook*, p. 727–729.

F : Corrections manuscrites de Maurice Duruflé, comparées avec l'autographe original et transmises personnellement à l'auteur.

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**, **E** et **F** 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'altérations et d'altérations d'avertissement conformément à la pratique d'édition moderne. Des corrections ont été ajoutées, l'écriture des indications jeu standardisée (p. ex. « Péd. » au lieu d'« acc. »), les indications de registre formément sous ou sur la note corrigées, les indications de manuel entre les portées en compléments des éditeurs dans le texte musical (no^r de mesure, traits de tenue et signes de phrasage), les indications de registration dans les croches ; liaisons de notes, indications dynamiques, indications d'altérations, indications d'altérations d'avertissement miniature). Des altérations sont corrigées, mais celles qui sont justifiées sans justification sont conservées. Des altérations d'avertissement de la première édition sont supprimées dans les notes et documentées dans l'Apparat critique.

« Ausgabequalität gegenüber der ersten Ausgabe », dans *Pièces de fantaisie, Première Suite op. 51*, Paris, 1912, p. 1.

