

Louis
VIERNE

5^{ème} Symphonie op. 47

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

éditées par/edited by/herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 5



Carus 18.155

J. S. Bach
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 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^{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 Orgelprofessur 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 Ouvertüre gehalten, mit einer langsamen Einleitung, gefolgt von einem schnellen, fugierten

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

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

Teil. Die Geschichte der romantischen französischen Orgelsymphonie beginnt mit dem *Grande pièce symphonique* op. 17 von César Franck (1863). Mit diesem Werk hat Franck, vor allem inspiriert von der 9. *Symphonie* Ludwig van Beethovens, die große 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 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 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 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 5^{ème} *Symphonie*

Die Entstehungsgeschichte der 5^{ème} *Symphonie* op. 47 beginnt im September 1923 in Stresa am Lago Maggiore mit der Komposition des *Larghetto*. Vierne befand sich damals auf einer Konzertreise durch die Schweiz und Italien. Der dritte Satz im *Tempo di scherzo* entstand während dieser Reise in Lausanne, ebenfalls im September. Vollendet wurde die umfangreichste *Symphonie* Viernes im Jahre 1924. Die Drucklegung erfolgte 1925 bei Durand & Cie. in Paris.

Vierne widmete die *Symphonie* Joseph Bonnet (1884–1944), einem Schüler und Freund. Bonnet hatte 1901–1906 bei Alexandre Guilmant und dessen Assistenten Vierne am Pariser Conservatoire studiert und wurde 1906 Organist an Saint-Eustache in Paris. Bei der Berufung auf diese Stelle saß Vierne in der Jury. Bonnet hat später für Vierne den Kontakt zum englischen Orgelbauer Henry Willis III hergestellt, der 1924 sechs Orgelkonzerte für Vierne in England und Schottland organisierte. Vierne widmete Bonnet auch das *Divertissement* aus den *Pièces en style libre* op. 31.

Die erste vollständige Aufführung der *Symphonie* hat der kanadische und von Vierne hochgeschätzte Organist Lynnwood Farnam am 21. Dezember 1925 in New York gespielt. (Vierne widmete Farnam später seine 6^{ème} *Symphonie*). Um dem Publikum das gewaltige Werk zu erheben, trug er das etwa 45-minütige Werk an jenem Abend zweimal vor. Die französische Erstaufführung fand erst am 26. Mai 1934 in einem Konzert für *Les Amis de l'Orgue* in Saint-Honoré-d'Eylau statt, und zwar durch Georges Ibos, einen weiteren Studenten Viernes.

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.

Die 5^{ème} Symphonie ist eine der zyklischen Symphonien Viernes. Im ersten Satz, *Grave*, wird das hauptsächlich aus fallenden Terzen bestehende Thema A zunächst im Pedal präsentiert. Direkt anschließend erklingt Thema B im Manual. Dieses ist chromatisch und erinnert an die Melodik Wagners, wie man sie z.B. im Vorspiel zum dritten Akt von *Tristan und Isolde* findet, einem Werk, das Vierne bewunderte. Beide Themen sind vom Intervall der Septime beherrscht.

Nach dem düsteren ersten Satz folgt als zweiter ein schwunghaftes *Allegro* in Sonatenhauptsatzform, dessen erstes Thema die Umkehrung von Thema A in Diminution ist. Als zweites Thema benutzt Vierne Thema B, das zunächst im Pedal präsentiert wird, als Bassstimme zu einer fließend-dynamischen Achsellinie (T. 39ff.). Die Durchführung ab Takt 80 präsentiert auch ein von Thema A abgeleitetes und auf der Ganztonleiter basierendes Thema (T. 128ff.), das im vierten Satz wiederkehrt (dort T. 29ff.). Die Reprise beginnt in Takt 183 mit Thema A im Pedal.

Das von Staccatoachteln geprägte *Tempo di scherzo* ist einerseits elegant, andererseits voller Ironie. Das Hauptthema ist aus Thema B gewonnen. Ab Takt 50 werden Thema A und das von Thema B abgeleitete Thema kombiniert (Thema A erscheint im Pedal), dazu erklingt eine trillerhafte Figur im Hintergrund. In Takt 199ff. erscheint Thema A in Achtelbewegung als Coda.

Der zuerst komponierte vierte Satz, *Larghetto*, beginnt mit einer kurzen Einleitung im Pedal. Eine ausdrucksvolle Melodie in Fis-Dur für Flöte und Streicher wird jäh unterbrochen (T. 29) durch die Rückkehr der Ganztonfassung von Thema A (vgl. den zweiten Satz, T. 128ff.). Der Mittelteil entwickelt sich durch drängende Sechzehntel recht dramatisch. In der Reprise (T. 57ff.) wird die Melodie des Beginns mit dem Pedal gespielt, begleitet im Manual von filigranen Sechzehntelfiguren in tiefer Lage.

Das *Final* löst die starke Spannung der vorausgehenden Sätze auf. Von einer carillonartigen Ostinato-Figur in der rechten Hand und Staccatoachteln im Pedal begleitet erklingt Thema A in Dur in der linken Hand. In Takt 37ff. wird der zweite Teil des ersten Themas in einer Ganztonfassung präsentiert. In Takt 64ff. erscheint Thema B in der Umkehrung. Eine *A-piacere*-Passage (T. 155ff.) leitet zur Reprise über, in der das Carillon-motiv des Anfangs in Triolen erscheint (T. 174ff.) und Thema A im Pedal auch in Oktaven zu spielen ist (T. 211ff.). Am Ende übernimmt das Pedal die Sechzehnteltriolen, die zum stürmischen Schluss führen.

Für hilfreiche Hinweise, Anregungen und freundliche Unterstützung danken wir sehr herzlich Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Präsident der Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Paris), Michael Gailit (Wien), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Cannes) und Wolfgang Rübsam (Saarbrücken).

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 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

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

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

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

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

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

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

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 5^{ème} *Symphonie*

The history of the genesis of the 5^{ème} *Symphonie* op. 47 begins in Stresa on Lake Maggiore in September 1923 with the composition of the *Larghetto*. Vierne was on a concert tour of Switzerland and Italy at the time. The third movement, *Tempo di scherzo*, was produced in Lausanne during this tour in the same month. Vierne's most extensive Symphony was completed in 1924 and was published in 1925 by Durand & Cie, Paris.

Vierne dedicated the work to Joseph Bonnet (1884–1944), a pupil and friend. Bonnet had studied at the Paris Conservatoire between 1901–1906 with Alexandre Guilmant and Vierne, who was Guilmant's assistant there. In 1906 Vierne sat on the jury which appointed Bonnet organist of Saint-Eustache. Later, Bonnet put Vierne in touch with the English organ builder Henry Willis III, who organized six organ recitals for Vierne in England and Scotland in 1924. Vierne also dedicated the *Divertissement* from the *Pièces en style libre* op. 31 to Bonnet.

The first complete performance of the 5^{ème} *Symphonie* was given in New York on 21 December 1925 by the Canadian organist Lynnwood Farnam, whom Vierne held in high esteem. (He later dedicated his 6^{ème} *Symphonie* to Farnam.) In order to give the audience a clearer picture of this mighty 45-minute work, Farnam performed it twice in his recital. The first French performance did not take place until 26 May 1934. It was performed by Georges Ibos, another of Vierne's students, at a concert for *Les Amis de l'Orgue* in Saint-Honoré-d'Eylau.

The 5^{ème} *Symphonie* is one of Vierne's cyclical symphonies. In the first movement (*Grave*) theme A is initially stated in the pedal and consists mainly of falling thirds. Theme B is heard on the manual immediately thereafter. This is a chromatic theme reminiscent of Wagnerian melody such as is found in the Prelude to the third act of *Tristan und Isolde*, a work which Vierne admired. Both themes are dominated by the interval of a seventh.

The sombre first movement is followed by a vigorous *Allegro* in sonata form, whose first theme is the inversion of theme A in diminution. As his second subject Vierne uses theme B, initially stated in the pedal, as the bass voice to a dynamically flowing

³ Cf. foreword by Charles-Marie Widor to: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Oeuvres 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.

line of eighth notes (mm. 39ff.). The development section beginning at measure 80 also presents a theme derived from theme A which is based on the whole-tone scale (mm. 128ff.); this theme will return in the fourth movement (in mm. 29ff.). The reprise begins in measure 183 with theme A in the pedal.

With its characteristic staccato eighth-notes, the *Tempo di scherzo* movement is elegant on the one hand, but full of irony on the other. The main theme is derived from theme B. From measure 50 theme A and the derivative of theme B are combined (A occurring in the Pedal), while a trilling figure is sounding in the background. In measures 199ff. theme A is heard in animated eighth-notes forming a Coda.

The fourth movement (*Larghetto*), the first to be composed, opens with a short passage for the pedals alone. A luxurious melody in F sharp major for Flutes and Strings is curiously interrupted (m. 29) with the reintroduction of theme A in its whole-tone form (cf. the second movement, mm. 128ff.). The middle section is developed very dramatically by means of urgent sixteenth-notes. In the reprise (mm. 57ff.), the melody heard at the opening is given to the Pedals, while the manuals accompany with a filigree background of sixteenth-notes.

The *Final* dissolves the strong tension of the previous movements. Accompanied by a carillon-like ostinato figure for the right hand and staccato eighth-notes in the pedal, theme A is played in the major key with the left hand. In measures 37ff. the second part of the main theme is presented in a whole-tone version. In measures 64ff. theme B appears in inversion. An *a piacere* passage (mm. 155ff.) leads to the reprise, in which the initial carillon motif appears in triplets (mm. 174ff.) and theme A is also played in octaves in the pedal (mm. 211ff.). At the close the pedal takes over the sixteenth-note triplets, which lead to a stormy conclusion.

For helpful references, suggestions and friendly support we thank most cordially Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (President of the Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Paris), Michael Gailit (Vienna), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Paris) and Wolfgang Rübsam (Saarbrücken).

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

La Symphonie pour orgue

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

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

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

partie rapide fuguée. L'histoire de la symphonie pour orgue romantique française commence avec la *Grande pièce symphonique* op. 17 de César Franck (1863). Dans cette œuvre, Franck, inspiré surtout par la 9^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'élosion 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 précédent (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 5^e Symphonie

La genèse de la 5^e Symphonie op. 47 commence en septembre 1923 à Stresa sur le lac Majeur avec la composition du *Larghetto*. Vierne se trouve à l'époque en tournée à travers la Suisse et l'Italie. Le troisième mouvement dans le *Tempo di scherzo* voit le jour pendant cette tournée à Lausanne, également en septembre. La symphonie la plus volumineuse de Vierne est achevée en 1924. La mise sous presse a lieu en 1925 chez Durand & Cie. à Paris.

Vierne dédie la Symphonie à Joseph Bonnet (1884–1944), un élève et ami. Bonnet avait étudié de 1901 à 1906 auprès d'Alexandre Guilmant et de son assistant Vierne, au Conservatoire de Paris et avait été nommé organiste de Saint-Eustache à Paris en 1906. Vierne faisait partie du jury lors de sa nomination. Bonnet mit plus tard Vierne en contact avec le facteur d'orgue anglais Henry Willis III, qui organisa six concerts d'orgue en Angleterre et en Ecosse pour Vierne en 1924. Vierne dédie encore à Bonnet le *Divertissement des Pièces en style libre* op. 31.

La première représentation complète de la Symphonie est interprétée le 21 décembre 1925 à New York par Lynnwood Farnam, organiste canadien que Vierne tenait en très haute estime. (Vierne dédie plus tard à Farnam sa 6^e Symphonie). Afin de mieux communiquer au public cette œuvre gigantesque de 45 minutes, il la donne à deux reprises ce soir-là. La première française n'eut lieu que le 26 mai 1934, lors d'un concert pour *Les Amis de l'Orgue* à Saint-Honoré-d'Eylau, interprétée par Georges Ibos, un autre étudiant de Vierne.

La 5^e Symphonie est l'une des symphonies cycliques de Vierne. Dans le premier mouvement, *Grave*, le sujet A composé essentiellement de tierces descendantes est tout d'abord présenté à la pédale. Le sujet B suit directement au manuel. Celui-ci est chromatique et rappelle le mélodrame de Wagner, tel qu'en le

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.

trouve p. ex. dans le prélude au troisième acte de *Tristan und Isolde*, une œuvre que Vierne admirait. Les deux sujets sont dominés par l'intervalle de septième.

Le sombre premier mouvement est suivi d'un *Allegro* dynamique dans la forme du mouvement principal de sonate, dont le premier sujet est l'inversion du sujet A en diminution. Vierne utilise comme deuxième thème le sujet B, présenté tout d'abord à la pédale comme voix de basse pour une ligne de croches au flux dynamique (mes. 39 sqq.). Le développement à partir de la mesure 80 présente aussi un thème dérivé du sujet A et reposant sur la gamme par tons (mes. 128 sqq.) qui revient au quatrième mouvement (là mes. 29 sqq.). La reprise commence à la mesure 183 avec le sujet A à la pédale.

Le *Tempo di scherzo* marqué de croches staccato est à la fois élégant et plein d'ironie. Le thème principal est puisé dans le sujet B. A partir de la mesure 50, le sujet A et le thème dérivé du sujet B sont combinés (le sujet A apparaît à la pédale), une figure de trilles évolue en arrière-plan. Dans la mesure 199 sqq., le sujet A apparaît en mouvement de croches comme coda.

Le quatrième mouvement composé en premier, *Larghetto*, s'ouvre sur une brève introduction à la pédale. Une mélodie expressive en fa dièse majeur pour flûte et cordes est brusquement interrompue (mes. 29) par le retour de la version en tons entiers du sujet A (cf. le second mouvement, mes. 128 sqq.). La partie médiane connaît une évolution très dramatique dans un mouvement de doubles croches pressantes. Dans la reprise (mes. 57 sqq.), la mélodie du début est jouée à la pédale, accompagnée au manuel par de filigranes figures de doubles croches dans le grave.

Le *Final* dissout la forte tension des mouvements précédents. Le sujet A est joué en majeur à la main gauche, accompagné d'une figure ostinato en forme de carillon à la main droite et de croches staccato à la pédale. A la mesure 37 sqq., la deuxième partie du premier thème est présentée dans une version en tons entiers. Le sujet B apparaît dans l'inversion à la mesure 64 sqq. Un passage *a piacere* (mes. 155 sqq.) fait la transition à la reprise, dans laquelle apparaît le motif de carillon du début en triolets (mes. 174 sqq.), tandis que le sujet A doit être joué aussi à la pédale en octaves (mes. 211 sqq.). A la fin, la pédale reprend les triolets de doubles croches qui amènent à une conclusion tempétueuse.

Nous remercions chaleureusement pour leurs précieux conseils, idées et soutien amical Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (président de l'*Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Michael Gailit (Vienne), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Paris) et Wolfgang Rübsam (Sarrebruck).

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



Autograph, Takte 140–154 aus dem zweiten Satz der 5^{te} Symp
Autograph, measures 140–154 from the second movement of the 5^{te}
Autographe, mesures 140–154 du troisième mouvement de la 5^{te} S

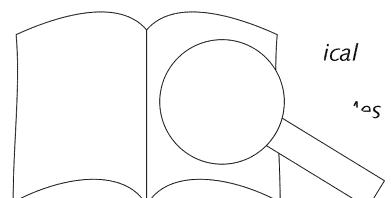


Glossar / Glossary / Glossaire

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)
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 draw the pedal couplers for C
Péd. G.P.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue, Positif und Récit ziehen	Positif, and Récit draw the pedal couple
Péd. G.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue und Récit ziehen	and Récit draw the pedal
Péd. P.	die Pedalkoppel zu Positif ziehen	draw the pedal
Péd. P.R.	die Pedalkoppeln zu Positif und Récit ziehen	draw the pedal
Péd. R.	die Pedalkoppel zu Récit ziehen	draw the pedal
P.	Positif	Positif
P.R.	Récit an Positif koppeln (man spielt auf dem Positif)	Récit
R.	Récit	the Swell organ, confirming
Préparé(s)	vorbereitet	enclosure in an expression box
Récit (expressif)	Angabe, dass das Schwellwerk in einer schwellbaren Kasten steht	
Sans	ohne	

Bibliographie / Bibliography / Bibliographie

- Bi^l „*Louis Vierne et ses amis*“ Juvenirs anecdotiques sur Louis Vierne,” in: *In Memoriam Louis Vierne - Paris 1920*, Paris 1943. Reprint Paris 2000.
- Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
- „*Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris 1943. Reprint Paris 2000.
- „*Die Orgelwerke von Louis Vierne*, Köln 2005.
- „*Lehrbuch zur historischen Aufführungspraxis*, Teil II: Romantik, Stuttgart 2010.
- „*The Artistic Practice in Organ Playing, Part 2, The Romantic Period*, Stuttgart 2010.
- „*Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999 (enthalt „*Mes souvenirs*“)
- „*Louis Vierne, Meine Erinnerungen*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus,



5^{ème} Symphonie op. 47

à mon élève et cher ami Joseph Bonnet

R. Fonds 8, (Hautbois et Trompette préparés)

P. Fonds 8

G. Fonds 8

Péd. Fonds 16, 8

Claviers accouplés, Péd. P.

I.

Louis Vierne
1870 – 1937

Grave ($\text{d} = 60$)

1

7

13

19

R. (Rit.) p sforz.

PRO

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber

G.P.

P.R.

25

G.P.R.

f

Péd. G.P.R.

31

b1

Péd. P.

37

R.

p

Péd. G.P.R.

42

e.

Péd. G.P.R.

The image shows four staves of musical notation for orchestra and piano. Measure 46 starts with a piano dynamic, followed by a crescendo. Measure 47 begins with a forte dynamic (f) and includes dynamics for P.R. (Percussion Rhythm) and G.P.R. (General Percussion Rhythm). Measures 48 and 49 continue the rhythmic patterns. Measure 50 shows a complex harmonic progression with many sharps and flats. Measures 54 and 55 feature woodwind entries with dynamics for P.R. and G.P.R. Measure 59 concludes with a forte dynamic (f).

PRO
AUSGABEQUALITÄT gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

R. Fonds,
 Hautbois et Trompette
 [P.R.]

G.P.R.

cresc.

f

P.R.

G.P.R.

AUSGABEQUALITÄT gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

R. Fonds,
 Hautbois et Trompette
 [P.R.]

G.P.R.

cresc.

f

* see Crit. Report

Carus 18.155

63

P.R. *mf*

67

éd. P.R.

73

R. sans Hautbois

R. *p*

Péd. P.

77

cresc. poco a poco

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

* see Crit. Report

81

85 R. Quintaton 16, Flûte 4

89 R. Gambe 8 et Octavin soli

94 [R.]

Carus 18.155

19

II.

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

Allegro molto marcato ($\text{♩} = 80$)

G.P.R.
 ff

Péd. G.P.R.

5

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

13

17

21

25

(G.P.Péd. Fonds)

* see Crit. Report

Carus 18.155

29

cresc. poco a poco

33

PROOF Quality may be reduced • Carus-Verlag

37

PROOF Evaluation Copy - Quality may be reduced

[Péd. P.R.]

41

PROOF Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

* see Crit. Report

46

G.P.R.

[P.R.] *poco cresc.*

51

cresc. molto

C

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

56

dim. molto

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

61

mp

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PRO
Original evtl. gemindert

66

71

75

80



84

G.P.R.

P.R. *p*

R. cresc.

88

R. cresc.

92

G.P.R.

P.R. *p*

96

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

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

100

104

108

112

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

116

120

P. Anches

124

f

128 (P. Fonds)

R

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

132

136 G.P.R.

p cresc.

f

G.P.R.

140

P. Anches

144

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
Anches

148

152

G. Fonds

156

160

164

168

Péd. R.

174

[Péd. P.R.]

178

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

[Péd. G.P.R.]

182

G. Anches

Péd. Anches

186

190

194

R. *mf*

p

[R.]

(G.P.Péd. Fonds)

198

cresc. poco a poco

202

206

210

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • [Péd. P.R.]

* see Crit. Report


 Sheet music for piano, two staves, treble and bass. The music consists of four systems of four measures each, starting at measure 214. The key signature is A major (three sharps). Measure 214: Treble staff has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 215: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 216: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 217: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 218: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 219: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 220: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 221: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 222: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 223: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 224: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 225: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 226: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 227: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 228: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 229: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs.

G.P.R.
 [P.R.] poco cresc.
 Carus-Verlag

P.R.
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

P.R.
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced

234

239

poco cresc.

243

cresc. molto

247

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert -
Anches

G. Anches

The image shows four staves of piano sheet music.
 - Measure 251: Treble clef, key signature of one sharp, common time. It features eighth-note patterns and sixteenth-note chords.
 - Measure 255: Treble clef, key signature of one sharp, common time. It includes eighth-note chords and sixteenth-note patterns.
 - Measure 259: Treble clef, key signature of one sharp, common time. It consists of eighth-note chords and sixteenth-note patterns.
 - Measure 264: Treble clef, key signature of one sharp, common time. It features eighth-note chords and sixteenth-note patterns, with a dynamic instruction "allargando" above the staff.
 Overlaid on the music are several large, semi-transparent white letters spelling "PROBES". Below these letters, a curved line of text reads: "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced". In the top right corner, there is a logo for "Carus-Verlag" with a small "QD" symbol.

III.

R. Flûtes 8, 4, Octavin, Nasard

P. Cor de nuit 8, Flûte 4 (Cromorne préparé)

G. Salicional 8, Flûte et Bourdon 8 (Cornet préparé)

Péd. Bourdon 16, Flûte 8

Tempo di scherzo ma non troppo vivo (♩ = 100)

17

G.R.
poco cresc.
Péd. G.R.

21

Quality may be reduced • Carus-Verlag

25

Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

29

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • P. G.R. p

33

38

42

cresc. molto

f

simile

46

R.

dim.

R.

50

G.R.

p

[R.]

G. Salicional, Flûte,
Bourdon, Cornet

Péd. P.

53

Quality may be reduced • Carus-Verlag

56

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

G.R.

64

67

70 R.

75

* see Crit. Report

80

f (dim.) P.

R. Péd. R.

84

R. p G.R.

88

G.R. poco cresc.

Péd. G.R.

92

* see Crit. Report

96

R. { *p*

Péd. R.

101

simile

106

110

p

cato

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

Sheet music for piano, four staves, measures 115, 119, 123, and 127. The music is in 2/4 time, mostly in E-flat major (one sharp) with some changes. Measure 115 starts with a forte dynamic. Measure 119 begins with a forte dynamic followed by a crescendo instruction "cresc. poco a poco". Measure 123 features a bassoon-like line with sustained notes. Measure 127 includes dynamic markings "R." and "R." with a circled asterisk (*). Large, semi-transparent watermark text "PROB" and "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag" is overlaid across the pages.

* see Crit. Report

131

dim.

G. Flûte, Salicional, Cornet

[R.]

[Péd. P.]

134

Quality may be reduced • Carus-Verlag

137

Evaluation Copy - Quality may be reduced

140

IR.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

144 [G.R.]

148

151 [R.]

155

* see Crit. Report

Carus 18.155

160 (G. sans Cornet)
R.
p
[R.] (P. sans Cromorne)

164 f G.R. (dim.) R.
Péd. G.R. Péd. R.

168 R.
p
G.R.

172 G
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
Péd. G.R.

176

181

186

G. Flûte, Bourdon, Salicior

190

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

194

198 G.R.

202

206

IV.

R. Cor de nuit 8, Gambe 8, Voix céleste

P. Flûte 8

G. Fonds 8

Péd. Bourdons 16, 8

Claviers accouplés

Larghetto ($\text{♩} = 40$)

a tempo

P.R. *dolce*

mf a piacere

Péd. R.

5

PRO **EVALUATION COPY** - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PRO **EVALUATION COPY** - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PRO **EVALUATION COPY** - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PRO **EVALUATION COPY** - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PRO **EVALUATION COPY** - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PRO **EVALUATION COPY** - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy

15

17

19

21

* see Crit. Report

Measures 23-29 of a piano piece. The music is in common time, with a key signature of 5 sharps. The first staff (treble) has a sustained note followed by eighth-note pairs. The second staff (middle) has eighth-note pairs. The third staff (bass) has eighth-note pairs. Measure 23 ends with a dynamic *f*. Measure 25 begins with a dynamic *d*. Measure 27 starts with *R. sans Voix céleste*, followed by *a piace* and *(P.R.)*. Measure 29 starts with *Più mosche* and *P.F.*. Large, semi-transparent text overlays are present: "PROB" (rotated), "AUSGABEQUALITÄT gegenüber Original evtl. gemindert", "Evaluation Copy - Quality may be reduced", "Carus-Verlag", and "[Péd. P.R.]". Measure numbers 23, 25, 27, and 29 are also visible.

31

R.

Péd. P.R.

33

G.P.R.

P.R.

35

p

R.

37

R.

Péd. G.P.R.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Péd. G.P.R.

PROBEPARTY Quality may be reduced • Carus-Verlag

Evaluation Copy

A musical score for piano, featuring three staves (treble, bass, and middle) in a key signature of one flat. Measure 38 begins with a dynamic of $\frac{3}{4}$. Measures 39 and 40 show more complex harmonic progression with various chords and bass notes. Measure 41 starts with a forte dynamic [P.R.] and includes a tempo marking [G.P.]. Measure 42 continues the musical line. Measure 43 concludes the page with a dynamic of $\frac{2}{4}$.

PRO
OF
UR
A
EVALUATION COPY - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PRO
OF
UR
A
Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PRO
OF
UR
A
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

44

poco rit.

(a tempo)

45

47

49

G.P.R.

f

Péd. G.P.R.

* see Crit. Report

50

51

R. *p*

[R.]

(Péd. Flûte 8.)

53

(G. Flûte 8 solo)

P.R.

R. Gambe, Voix céleste, Bourdon 8
poco rit.

55

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

R. (rit.)

Tempo I° (♩ = 40)

57

Péd. P.R.

59

60

62

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

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

68

69

71

73 (F)


CARUS
Quality may be reduced • Carus-Verlag

75
f
*

77
p *cresc.*
R.
(Péd. Fonds doux 16, 8)

81
pp
rit.
Péd. solo

85
più
Original evtl. gemindert
Ausgabequalität gegenüber

* see Crit. Report

V. Final

R. Fonds, mixtures et anches 8, 4, 2
 P. Fonds, mixtures et anches 8, 4, 2
 G. Fonds, mixtures et anches 8, 4, 2
 Péd. Fonds et anches 16, 8
 Claviers accouplés

Allegro moderato ($\text{♩} = 152$)

P.R.

f

G.P.R.

4

P.R.

7

P.R.

10

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

The image shows four staves of piano sheet music.
 - Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs with grace notes. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal is indicated by a dashed line.
 - Measure 16: Treble staff has eighth-note pairs with grace notes. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal is indicated by a dashed line.
 - Measure 19: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal is indicated by a dashed line. A watermark "G.P.R." is at the top.
 - Measure 22: Treble staff has eighth-note pairs with grace notes. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal is indicated by a dashed line.
 Overlaid on the music are several large, semi-transparent white letters spelling "PROBESATUR". Below them, smaller text reads: "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".
 Another watermark "PROBE" is located in the lower-left area, with the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert" below it.
 In the bottom right corner, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it.

25

28

31

34

37

(G.P.Péd. Fonds)

41

Péd. R.

45

P.R.

49

G.P.R.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Péd. P.R.

G.

* see Crit. report

52

55

58

61

Meno mosso ($\text{♩} = 132$)

64

P.R.

R. Fonds

Péd. P.R.

67 *

PROB

70

PROB

73 G.P.R.

PROB

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

* see Crit. report

76

79

G.P.R.

[Péd. G.P.R.]

82

R.

sempre f

85

rit.

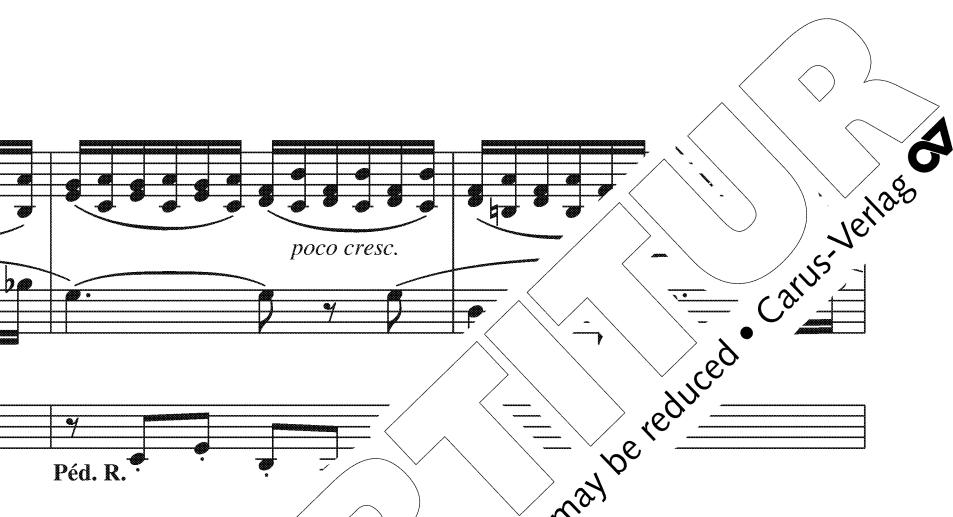
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

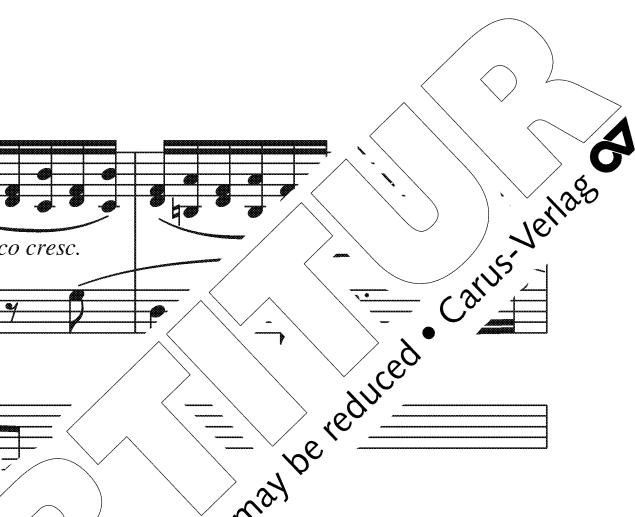
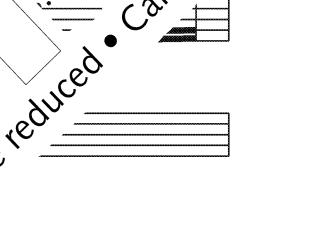
Tempo I° (♩ = 152)
[R.]
p
P.R.

91
poco cresc.
Péd. R.

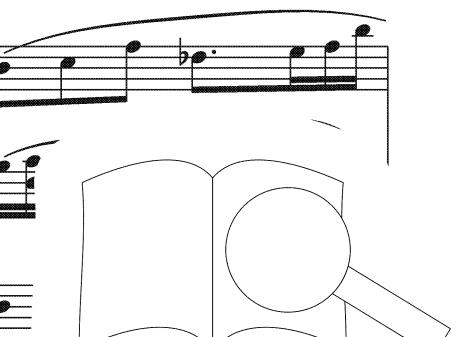
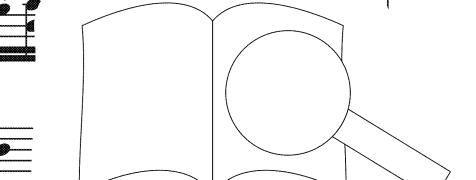
94
R. h.

97
P.R.
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert





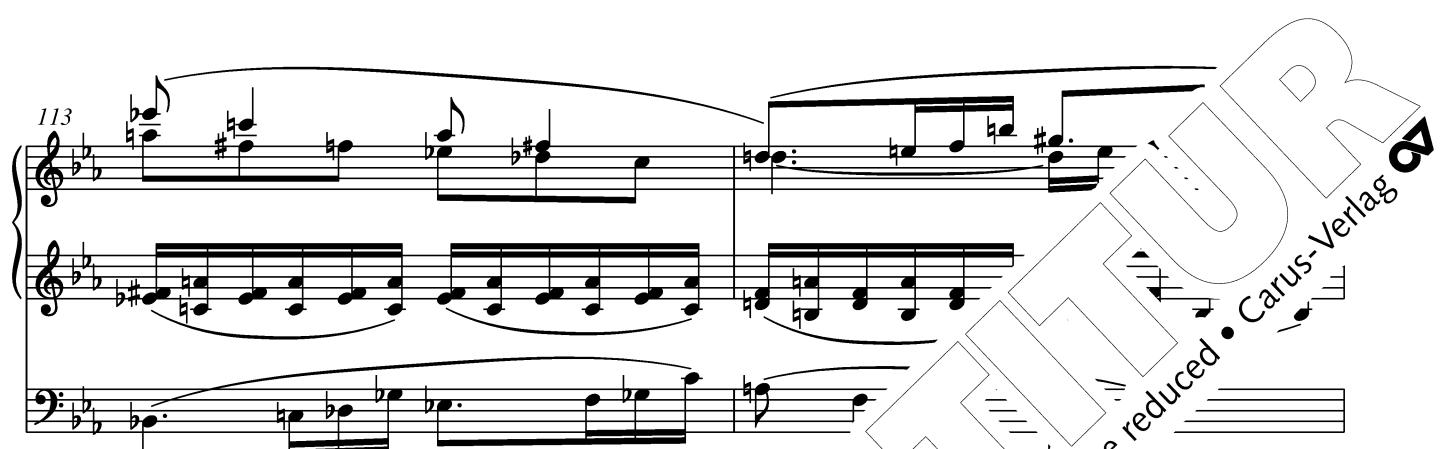
100

102

105

108

111


113


115


117


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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • G.P.R.

dim. poco a poco

119

121

123

126

128

130

133

137

The image shows four staves of piano sheet music. The first three staves are in 2 flats, while the last staff is in 1 sharp. Various dynamics and performance instructions are included, such as 'rit.', 'f.', 'R. Fonds', and 'cres.'. Large, semi-transparent text overlays are present: 'PRO' and 'COPY' in large block letters, 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' along the right edge, and 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' along the bottom left. A magnifying glass icon is located in the bottom right corner.

140

143

Péd. R.

146

149

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

152

155 *a piacere*

157

159

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • P.R.

161

Péd. P.R.

163

165

167

169

[P.R.] *cresc. poco a poco*

171

G.P.R.

G.P.R.

P. Anches

Péd. G.P.R.

173

rit.

G. Anches

Péd. Anches

175

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

177

179

181

183

The image shows four staves of piano sheet music. The top staff is treble clef, the second is alto clef, the third is bass clef, and the bottom is bass clef. The key signature is three sharps. Measure 185 starts with a sixteenth-note grace followed by eighth notes. Measure 186 consists of eighth-note pairs. Measure 187 begins with a sixteenth-note grace. Measure 188 features eighth-note pairs. Measure 189 starts with a sixteenth-note grace. Measure 190 consists of eighth-note pairs. Measure 191 begins with a sixteenth-note grace. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 185, 187, 189, and 191 are labeled with measure numbers. Measures 186 and 188 are unlabeled. The music is set against a background featuring large, semi-transparent letters spelling "COPY" and "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag". A magnifying glass icon is also present in the bottom right corner.

193

195

197

199

201 () *marcato*

203 () ()

205

207

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

209

211

213

215

217

219

221

223

PROBECARUS

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

a tempo

225

227

229

231

(F)

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

s

Carus Verlag

Kritischer Bericht
Critical Report
Apparat critique



Kritischer Bericht

I. Quellen

A: Fotokopie des Autographs, aus Privatbesitz.

Das Autograph befand sich im Besitz von Bernard Gavoty (bis zu dessen Tod 1981) und ist heute im Besitz von James David Christie.

Die Titelangaben lauten „*5^e Symphonie / pour orgue / Louis Vierne / op. 47 / (1923–1924)*“. Darüber steht die Widmung „à mon élève et cher ami Joseph Bonnet“. Das Autograph umfasst 71 Seiten, davon 70 Notenseiten. Das hochformatige Notenpapier ist zwölfzeilig rastriert, mit größeren Abständen nach jeweils drei Systemen.

Das Autograph ist im Gegensatz zu anderen Manuskripten Viernes vergleichsweise gut lesbar. Allerdings sind die Notenköpfe teilweise undeutlich positioniert (etwas zu hoch oder zu tief) und bisweilen lässt sich bei den Akzidentien schwer entziffern, ob der Komponist ein Kreuz oder Auflösungszeichen gemeint hat. An einigen Stellen hat eine andere Person das Notenbild mit Solfège-Angaben zu klären versucht.

Das Autograph enthält keine Metronomangaben. Es erweist sich – vor allem hinsichtlich Bogensetzung und dynamischer Angaben – schlüssiger und vollständiger als der Erstdruck. Außerdem enthält A etliche Töne, die in B fehlen und dort erst bei späteren Auflagen ergänzt wurden (z. B. 1. Satz, T. 33 und 96, jeweils die Unterstimme). Es gibt keine Hinweise darauf, dass das Autograph als Stichvorlage gedient hätte.

B: Erstausgabe, erschienen 1925 mit der Plattennummer D. & F. 10663 im Verlag Durand & Cie., Paris. Der Titel lautet „*5^e SYMPHONIE / POUR ORGUE / PAR / Louis VIERNE / op. 47*“. Der 3. Satz ist am Ende datiert mit „Lausanne. Septembre 1923“, der 4. Satz mit „Stresa. Septembre 1923“. Die Ausgabe umfasst 76 Seiten, davon 69 Notenseiten. Ein Exemplar wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France (Signatur Fol. Vm11 243).

Die Erstausgabe ist ungewöhnlich fehlerhaft. Es muss zahlreiche Stellen im Manuskript falsch verarbeitet werden. Vierne hätte solche Auslassungen unverzeihlich gemacht, wenn er sich bei Druckfehlern Korrekturrahmen eingehend bedient hätte. In B sind in Veränderungen im Kritik für den Komponisten zurückgehen

Späterer Auflage, wo sie nur auch wenige Korrekturen fließen, gegenüber Original evtl. gemindert. Es handelt sich offenbar nicht um die

Um ein Exemplar einer späteren Auflage (z. B. T. 69 im 4. Satz). Da Duruflé (1902–1986) in den 1920er Jahren Schüler und Freund Viernes war, ein wichtiger Helfer bei der Betreuung der Werke, messen wir den Eintragungen in die Ausgabequalität gegenüber der gedruckten Ausgabe aus dem Jahr 1925. Es handelt sich offenbar nicht um die

D: Korrekturliste von David Sanger zusammen mit Kevin Bowyer („Towards more accurate scores of Louis Vierne's Six Organ Symphonies“ [Part IV, Symphonies V and VI], in: *Organist's Review*, (73) 1988, S. 31–33.)

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. 731–734.)

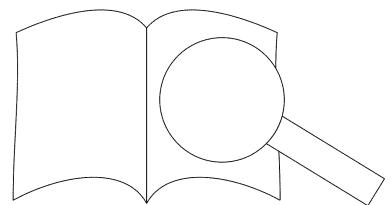
II. Zur Edition

Aufgrund dieser Quellenlage folgt die vorliegende Autograph (Quelle A). An Stellen, wo es lesbar ist, wo die Erstausgabe zusätzlich Akzidentien oder Haltebögen enthalten erscheint, wurde P zugezogen.

Wird einer Lesart aus der Vorzug gegeben, werden Anmerkungen nachgewiesen, vermerkt der Kritiker für den Kritiker. Die Kritik bezieht sich auf die Ausgaben A und B. Ausnahmen aus C wurden ausgenommen. Eintragungen Duruflés. Einzelanmerkungen des Kritikers nach Prüfung im Einzelfall. Einzelanmerkungen des Kritikers.

„Evaluation Copy“ • Quality may be reduced • Qualität gegenüber Original evtl. gemindert. Text der Quellen A und B hinsichtlich der Noten sowie der Setzung von Akzidentien gemäß der heutigen Edition. Taktzahlen wurden eingefügt, Registrieranweisungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise des Kritikers (z. B. „simile“ statt „simili“), Manual- und Pedalangaben einheitlich unter bzw. über der betreffenden Positionierung und Manualangaben zwischen den Systemen. Bezeichnungen mit geschweiften Klammern versehen. Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet (Noten, Pausen, Text, Staccatopunkte, Tenutostriche und Akzentuierungszeichen in runden Klammern; Registratur- und Manual- bzw. Pedalangaben und Metronomangaben in eckigen Klammern; Legato- und Haltebögen gestrichelt; Akzidentien, dynamische Angaben und Fermaten in Kleinstich). Warnakzidentien wurden ohne Nachweis ergänzt.

Laut Viernes Vorwort zu den *Pièces de fantaisie*¹ ist eine in Klammern stehende Registratur vorzubereiten. Sie findet erst an späterer Stelle Verwendung. Registraturanweisungen ohne Klammern gelten hingegen an der Stelle, wo sie erscheinen. Alle diesbezüglichen Anweisungen wurden in der vorliegenden Edition konsequent nach dieser Praxis operiert.



¹ „Avertissement“, in *Pièces de fantaisie*, S. 1.

114 I 1 (Oberstimme): **B** Bogen endet bei 113 I 4 (Oberstimme)
 114 I 2: **B** Bogen beginnt bei 114 I 1
 114 II 5 (Oberstimme): **B** a^o
 115 I 2: **A** Bogen beginnt bei 115 I 1
 118 II 5 (Unterstimme): **A** und **B** kein \sharp , in späteren Auflagen \sharp ergänzt
 119: **A** und **B** kein Komma, in späteren Auflagen ergänzt
 120 I 1: **B** spätere Auflagen mit Tenutostrich
 120 III 5: **B** Bogen endet bei 120 III 4
 121 III 5: **B** Bogen endet bei 121 III 4
 122 II 6 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 123
 124: **B** ohne \flat
 125 III 5: **B** Bogen endet bei 125 III 4
 126 II 2: (Unterstimme): **B** e^o
 131 II 1: (Unterstimme): **A** a^o
 134 I: **A** Bogen von 132 I 1 nicht fortgeführt (Akkoladenbeginn)
 134 I 1 (Unterstimme): **A** c^o
 135 I: **A** kein Bogen
 137 III: **A** kein Bogen
 144 II 1: **A** Halbenote
 147 III 1: **B** Bogen endet bei 146 III 8
 147 I+II 3–7: **B** kein Bogen
 147 I 7: **B** kein Tenutostrich, in späteren Auflagen ergänzt
 149 I+II 1: **B** $dis^1/g^1/h^2/dis^1$ (rechte Hand), $a^o/dis^1/g^1$ (linke Hand)
 151 I+II 3–7: **B** keine Bögen
 151 III 1: **B** Bogen endet bei 150 III 8
 153 II 1: **B** Bogen endet bei 152 II 8
 154 I 1: **B** Bogen endet bei 153 I 8
 155 I 8: **B** kein Haltebogen zu T. 156
 155 II 1: **B** Bogen endet bei 154 II 8
 155 III 2: **A** e^o
 156 I 3: **A** kein \sharp vor d^3
 159 II 5: **A** kein \sharp vor c^1
 161 II 1: **B** Bogen endet bei 160 II 8
 162 I 1: **B** Bogen endet bei 161 I 8
 163 II 1: **B** Bogen endet 162 II 8
 164 II 2: **B** Bogen endet bei 165 II 8, ein neuer Bogen beginnt bei 166 II 1 (Oberstimme)
 166: **B** ohne p
 168 III: **B** ohne Angabe „Péd. R.“
 174 III 1: **A** kein \sharp
 175 I 8: **B** mit \sharp , in späteren Auflagen zu \flat geändert
 179 III 1: **A** kein \flat
 183 I+II 7: **B** ff ; **C** mit Vermerk „GPR“
 187 I+II 4 bis 191 I+II 2: **B** keine Artikulationszeichen, in späteren Auflagen ergänzt
 187 III 1–2: **A** und **B** keine Artikulationszeichen, in späteren Auflagen ergänzt
 189 I 1: **B** oberster Ton gis^2
 189 III 1–2: **A** und **B** keine Artikulationszeichen, in späteren Auflagen ergänzt
 189 III 2: **B** Bogen endet bei 188 III 8
 190 III 3: **A** kein \flat
 191 II 2: **B** $c^1/e^1/g^1$
 191 III 1: **B** Bogen endet bei 190 III 8
 191 III 1–2: **B** keine Artikulationszeichen, in späteren Auflagen ergänzt
 192 I+II: **B** keine Artikulationszeichen, in späteren Auflagen ergänzt
 193 III: **B** kein Bogen
 193 I+II: **B** keine Artikulationszeichen
 195 I+II 1–2: **A** und **B** keine Artikulationszeichen
 196 I 3 (Unterstimme): **A** und **B** eis' , in s^r
 197 I 2 (Unterstimme): **A** e^r
 197 I 2–3 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu c^1
 197 I 4 (Oberstimme): **B** Bogen \flat
 197 I 5 (Oberstimme): **A** schw.
 199: **B** cresc. poco a poco i^r
 199 I 4 (Oberstimme): **B**
 199 II 2 (Oberstimme): **A**
 208 I 6 (Unterstimme): **B**
 209 I: **B** keine l'
 209 I (Unterstimme): h^o als 2. Note
 210–213 I: **B**
 210 I: **B** Bogen zu 239 III 1
 210 I: **B** Bogen endet bei 239 I 4
 211: **B** Bogen zu 241 III 1
 212: **B** Bogen zu 239 III 1
 213: **B** Bogen endet bei 239 I 4
 214: **B** Bogen zu 241 III 1

242 I: **B** Bogen über dem ganzen Takt
 241 II 4: **B** Bogen endet bei 242 II 1
 243: **Cresc. molta** am Taktbeginn
 243 II 4: **B** Bogen endet bei 244 II 1
 245f.+247f. II: **B** kein Bogen
 248 I 2 (Oberstimme): **A** kein \sharp
 248 I 4 (Oberstimme): **A** Bogen aus T. 247 endet zwischen 248 I 3 und 248 I 4, der neue Bogen beginnt bei 248 I 4
 250: **B** ohne Dynamik fff
 254 I 1: **B** Bogen endet bei 253 I 8
 254 I 1: **A** oberster Ton f^o
 254 II 1: **A** und **B** $e^1/g^1/as^1$, in späteren Auflagen $d^1/e^1/as^1$
 256 I+II 1: **B** Bogen endet bei 255 I+II 8
 264 II 1: **A** kein \sharp vor f^o
 264f. I: **B** ein Bogen über T. 264–265 und darunter zwei Bögen, der erste endet bei 265 I 4, der zweite steht über den 4 letzten 16teln in T. 265
 266 III 2–3: **B** $4tel$
 267 I 1: **A** Haltebögen von e^2/e^3 zu T. 268
 268ff. I: **B** keine Haltebögen zwischen den a^2
 268 I: **B** kein Haltebogen von a^2 zu T. 269
 269 I: **B** kein Haltebogen von a^2 zu T. 270

3. [Tempo di scherzo]

A Tempoangabe „Tempo di Scherzo non troppo“
 5: **B** poco cresc. bei 5 I 3
 5 II 2: **A** und **B** kein \sharp vor h^o , in späteren Auflagen ergänzt
 7: **B** Crescendogabel beginnt bei 7 I+I
 9: **B** ohne f
 10 III 1: **B** Bogen endet bei 10 II 1
 11 III 1: **B** Bogen beginnt bei 11 I 1
 12 I 1 (Oberstimme): **A** H^o
 12 II 1 (Unterstimme): '
 12 III 4: **A** kein \sharp
 13 III 1: **B** Bogen
 23 III 1: **A** kein
 27 I 1 (Oberstimme): alte.
 28 II 4: **B**'
 28 III 1: r
 31: '
 32: r
 43: '
 92ff.
 en ergänzt
 43
 50: B point
 51: B point
 52: Staccatopunkt
 53: kein Staccatopunkt
 54: Ascendogabel endet bei 49 I 10
 55 II 6: **B** kein Staccatopunkt
 56 III 1: **B** Bogen endet bei 54 II 12, der neue Bogen beginnt bei 55 II 1
 57 III 2: **B** Bogen endet bei 57 III 2
 59: **B** simile
 61: **A** Decrescendogabel beginnt bei 61 I 4 und endet bei 62 I 3
 62 II 6: **B** keine Staccatopunkte, in späteren Auflagen ergänzt
 64 II 12: **D** durchgehender Bogen bis 66 II 6
 69 I 4: Ausführung: oberer Ton a^2 ? Vgl. T. 151
 70 III 1: **B** Bogen endet bei 69 III 2
 72 III 2: **B** Bogen beginnt bei 72 III 1
 78: **A** Crescendogabel beginnt bei 79 I 1
 78 III: **B** „Ped. sans Cromorne“
 82 II 1: **B** punkt. 4tel
 85 II 4–5: Ausführung: evtl. b^1 – ces^2 , vgl. T. 17
 87 I 4: **B** kein Akzentzeichen
 88 II 1: **A** \sharp statt \flat vor e^1
 95 I 1 (Oberstimme): **A** Haltebogen zu T. 96
 95 II 1 (Unterstimme): **A** Haltebogen zu T. 96
 96 I 4: **A** kein \sharp vor a^2
 96 II 1+4: **A** keine \sharp
 96 III 1: **B** Bogen endet bei 95 III 1
 99 I 2: **B** kein \sharp , in späteren Auflagen ergänzt
 100 I 2: **A** und **B** kein \sharp , in s
 101+102 II 5: **B** kein \sharp , in s
 108 II 5: **A** a^o
 109: **B** sempre staccato
 111 I 2: **A** as^o
 113 I+II: **B** keine Staccatopunkte
 116: **B** keine Decrescendo
 117+118 II 2: **A** des^o
 117f.: **B** keine Crescendogabel



118 II 5: A kein †
 118 III 2: A und B Asas, in späteren Auflagen G
 119 II 2: A und B des^o, in späteren Auflagen es^o
 119 III 1: A und B Beses, in späteren Auflagen A
 120 III 1: B in späteren Auflagen endet der Bogen bei 119 III 2
 120: B keine Decrescendogabel
 121 II 5: B fis^o, in späteren Auflagen gis^o
 123 I 4: B kein Akzentzeichen
 124: B keine Crescendogabel
 125: B ohne †
 125 III: A und B mit Vermerk „staccato“
 129 II 1: Ausführung: evtl. R. an den Beginn von T. 130 verschieben, vgl. T. 48
 130 II: B Registrieranweisung ohne Klammern
 132: B keine Decrescendogabel
 132 II 8: Durchgehender Bogen bis 134 II 6
 133–136 I: B keine Staccatopunkte
 134 II 6: B Bogen endet bei 134 II 12, der neue Bogen beginnt bei 135 II 1
 136 II 6: B Bogen endet bei 136 II 12, der neue Bogen beginnt bei 137 II 1
 136 III 1: B Bogen endet bei 139 III 2
 140f.: B keine Crescendogabel
 143: B keine Decrescendogabel
 144 II 4: B Bogen endet bei 144 II 9, ein neuer Bogen beginnt bei 145 II 1
 146 II 12: Ausführung fis^o? Vgl. T. 64
 147 II 1: B Bogen endet bei 147 II 12, ein neuer Bogen beginnt bei 148 II 1 und geht über den ganzen Takt
 149–152 I: B keine Staccatopunkte
 149 II 6: B Bogen beginnt bei 149 II 1
 150 II 6: B Bogen endet bei 150 II 12, der neue Bogen beginnt bei 151 II 1
 151 I 4: Ausführung: oberer Ton h^o? Vgl. T. 69
 152 III 1: B Bogen endet bei 151 III 2
 152 II: B keine Staccatopunkte
 156 III 1: B Bogen endet bei 155 III 2
 159 III 1: A und B A, in späteren Auflagen As
 161: B „Ped. sans Cromorne.“
 160–163 I: A keine Staccatopunkte
 161f.: B keine Crescendogabel
 163: B kein cresc.
 164 I 1: B mit †
 164 II 8: A e^o
 167: B ohne Angabe „P.“
 167 II 1: B a¹/c², in späteren Auflagen as¹/c²
 169 II 6: B g^o
 170+171 I 4: B kein Akzentzeichen
 172 II 3: A kein † vor f^o
 173 I 3: A kein † vor c²
 173 II 6: A und B kein †, in späteren Auflagen ergänzt
 175 I 6: A b¹/e²
 176–177 III: B zwei Bögen über je 1 Takt
 178–180 III: B Bogen beginnt bei 178 III 1 und endet bei 179 III 6
 179 I 1 (Oberstimme): A Haltebogen zu T. 180
 179 II 4 (Oberstimme): B kein †; C † ergänzt
 181 I 4: A c²/e²/b²/c³
 182 I 4 (Unterstimme): A aisis¹
 182 II 4 (Oberstimme): A aisis¹
 184 III 5: A kein †
 186 I+II 4: A und B kein Tenutostrich, in späteren A.
 188 I 4: A kein † vor c²
 189 I 4: B kein † vor g²
 190 I+II 4: A und B keine Artikulationszeichen
 190 III 4: A kein †
 194 I 5: A kein † vor c³
 194 II 3–4: B c¹-a², in späteren Aufl.
 195 I 1: A mittlerer Ton undeutlich
 195 I 4–5: A c²-b²
 195 II 4–5: A b¹-c²
 195–197 III: B keine Sta
 196 I+II: B keine Stacc
 199: B „R.P.“
 204 III 1: B kein Stacc
 205 I 3: B his^o

4. [La
 B †]
 „Aussagequalität gegenüber Original evtl. gemindert“
 Auflagen „. = 40“
 „...ner gisis^o als fisis^o; B fisis^o, in späteren
 „...det bei 8 I 4
 „...beginnt bei 8 I 5
 „...gen über je 1 Takt
 11
 11 II „...e): B 4tel-8tel
 12 I 5 (U... „e): A kein †
 12 II 2 (U... „umme): B mit †, in späteren Auflagen zu † geändert

13: B ohne †
 14 I 8 (Unterstimme): A und B eis¹, in späteren Auflagen dis¹
 14 II 6: A kein Akzidenz (also gisis¹); B fis^o
 15 I 1: B kein h^o
 15 III 1: A und B Fis, in späteren Auflagen cis^o
 15 1: Ausführung: evtl. Pedal 8tel cis^o, l.H. 8tel eis^o, r.H. 8tel cis^o; anschließend Péd. solo bis zum Ende von T. 19, ab T. 20 Péd. R.
 16 II 6–7 (Oberstimme): A kein Haltebogen
 16 II 12 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 17
 17 II 10–12 (Oberstimme): B h^o-ais^o-a^o, kein Haltebogen von 17 II 9; Ausführung: evtl. wie in B
 18 I 1–2 (Oberstimme): A kein Haltebogen
 18 I 1 (Unterstimme): B keine Unterstimme, in späteren Auflagen ergänzt wie in A
 18 II 1–2 (Unterstimme): B kein Haltebogen
 20 I (Oberstimme): B punt. Halbenote, in späteren Auflagen korrigiert
 21 II 3–4 (Unterstimme): A kein Haltebogen
 23 I 3: A kein †
 23 II 5 (Unterstimme): A kein †
 24: B ohne †
 24 I 7 (Oberstimme): B fis^o
 24+25 I (Oberstimme): A zwei Bögen über je 1 Takt
 24+25 I 1 (Unterstimme): A und B kein fis^o, in späteren Auflagen ergänzt
 25 I 8 (Oberstimme): A kein †
 25 II 1 (Oberstimme): B kein Verlängerungspunkt
 25 II 4: A gisis^o/cisis¹
 26: B dim. schon bei 26 I 3 (Unterstimme)
 26 I 10 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. ^
 27: B keine Decrescendogabel
 27 I 3 (Unterstimme): B 8tel dis² und 8tel p^o
 29: B „Più mosso“ beginnt bei 28 I 10, M^o
 Auflagen „. = 56“; ohne p^o
 32 I (Oberstimme): A kein Bogen
 32 III: B „Péd. R.“
 33 I 18: A kein Haltebogen 7^o
 34: B Crescendogabel bis †
 34 I 14: A und B kein †
 34 I 21: A kein †
 35 I 6: A kein †
 36: B Crescendo-
 36 I 14+21:
 36 I 15: A
 36 I 24:
 36 III : „...nde“
 37 I 4: „...Jr.“
 Bogen beginnt bei 37 I 1
 Auflagen ergänzt
 „...nder Bogen bis 39 I 18
 „...nder Bogen
 „...ne“: A und B kein † vor f^o, in späteren Auflagen ergänzt
 „...ne“: B kein Bogen
 „...stimmme): A Bogen endet bei 45 I 11, ein neuer Bogen beginnt in der
 „...ndet am Taktstrich
 „... (Oberstimme): A kein Haltebogen zu 45 I 8 (Unterstimme)
 45 I 13 (Unterstimme): A kein †
 +5 II 4 (Unterstimme): A und B e^o (mit †), in späteren Auflagen † ergänzt und † ergänzt vor e^o am Taktende (45 II 8, Unterstimme)
 45 II 5 (Oberstimme+Unterstimme): A kein †
 45 III: B keine Legatobögen
 45 III 5–6: A und B c²-cis^o, kein Haltebogen, in späteren Auflagen † vor 45 III 5 und Haltebogen ergänzt
 45: Ausführung: evtl. wie in A (s. vorige Anmerkungen)
 46 I 18: A und B Legatobogen geht über das Taktende hinaus
 46 II 11: A kein † vor h^o
 47 I: B Decrescendogabel beginnt bei 47 I 17
 47 I 1: B Bogen von T. 46 geht auch über diesen Takt
 48: B ohne p^o
 48 II 9: A kein †
 49 I: A kein Bogen
 50 I 10–11 (Oberstimme): A kein † vor 50 I 11 (also 2x fis^o); B Haltebogen, kein † vor 50 I 11, † in späteren Auflagen ergänzt
 50 I 13–14 (Oberstimme): A kein Ha¹
 52 I 7 (Oberstimme): B Bogen von †
 52 I 4 (Unterstimme): A kein †
 52 II 4 (Oberstimme): A kein † und †
 53 I 2: B Bogen beginnt bei 53 I 1
 53f. II: B kein Schlüsselwechsel am †
 54 I 1: B Bogen endet bei 53 I 19
 56 I 10 (Oberstimme): B kein †
 56 II: B „R.“ am Taktbeginn
 57: B Metronomangabe „. 60“; v;

58 I 2: **B** eis¹
 58 I 4: **B** cis¹
 58 I 12: **B** dis¹
 58 I 22: **B** gis⁰
 58 I 24: **B** durchgehender Bogen bis 59 I 24
 59 II 4 (Oberstimme): A Akzidenz schwer lesbar, wohl ‡; B kein ‡ (also fisis⁰)
 60 I 2 (Oberstimme): A kein ‡
 60 I 24 (Oberstimme): B durchgehender Bogen bis 61 I 24
 62 I: A kein Bogen; B durchgehender Bogen bis 63 I 24
 62 I 3+4 (Unterstimme): A unleserlich; B keine Unterstimme, in späteren Auflagen Halbenote h⁰ ergänzt
 62 III 1: B Bogen endet bei 62 III 4, ein neuer Bogen beginnt bei 63 III 1
 63 II 2–3 (Oberstimme): A g⁰-g⁰; B g⁰-g⁰ mit Haltebogen, in späteren Auflagen ‡ vor 63 II 3 ergänzt und Haltebogen getilgt
 64 I 12 (Oberstimme): B cis¹
 64 I 13–24 (Oberstimme): B h⁰-ais⁰-gis⁰-ais⁰-gis⁰-fisis⁰-gis⁰-fisis⁰-a-ais⁰-h⁰
 64 I 24: B durchgehender Bogen bis 65 I 24
 64–65 III: B zwei Bögen über je 1 Takt
 65 I 23 (Oberstimme): A schwer lesbar, vielleicht his¹
 66 I 1–2 (Unterstimme): A kein Haltebogen
 67 I 4 (Oberstimme): B ais⁰
 67 I 24 (Oberstimme): A kein ‡
 68–69 I: A zwei Bögen über je 1 Takt
 68 I 2 (Unterstimme): A kein ‡
 68 II 4–5 (Oberstimme): A kein Haltebogen
 69: B keine Decrescendogabel
 69 I 16 (Oberstimme): A und B kein ‡, in späteren Auflagen ergänzt
 69 I 22 (Oberstimme): A kein Akzidenz; B mit ‡, in späteren Auflagen zu ‡ geändert; C his¹ umkreist und mit Fragezeichen versehen
 69 I (Unterstimme): B keine Unterstimme, in späteren Auflagen ergänzt wie in A
 69 II 6 (Oberstimme): B H
 69 II 11 (Oberstimme): A kein ‡
 70 I 1 (Unterstimme): B dis¹
 70 I 3 (Unterstimme): A kein ‡ vor f¹ (also fisis¹)
 70 II 3–5: B 4tel ais⁰-8tel gis⁰-punkt. 8tel g⁰
 70–74 III: A Bögen jeweils über 1 Takt
 71 III 12: B kein ‡
 72 I 4: A Bogen von T. 70 endet hier; ein neuer Bogen beginnt bei 73 I 1
 72 III 3–4: A kein Haltebogen
 74 I 6 (Unterstimme): A kein ‡
 74 II 7: A keine Akzidentien
 75 I 1: B Bogen beginnt vor der Zahlzeit 1
 75 III 9–10 (Unterstimme): A kein Haltebogen
 75 III 12 (Unterstimme): A kein ‡
 76 I+II 1 (Oberstimme): A: d⁰ und d¹; Ausführung: evtl. wie in A
 76 II 1 (Unterstimme): A kein ‡ vor a⁰
 76 II 2–3 (Unterstimme): A kein Haltebogen
 77 I 2 (Mittelstimme): B kein fis¹, in späteren Auflagen ergänzt; kein H gen zu T. 78
 77 III 2 (Oberstimme): A d⁰
 79: B kein cresc.
 80: B keine Decrescendogabel
 81 I 1 (Oberstimme): B Bogen endet bei 80 I 2 (Oberstimme)
 84: B kein rit.
 85 III 1: B Bogen endet bei 84 III 4
 87 I 4: A kein Haltebogen zu T. 88

5. Final

- 5 II 1: B Bogen endet bei 4 II 7
 5 III: A und B „Péd. P.R.“ schwer
 13 I 1: B Bogen endet bei †
 15 I 3: A kein ‡
 15 I 6: B kein ‡
 19 III 6: A schwer!
 23 I 1: B Bogen
 25 I 1: B Bogen
 26 II 2+8: A s
 27 II 3: A sch
 28 I 1
 30
 4. Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
 4. 1. Bogen endet bei 38 II 3
 4. 2. Bogen beginnt bei 25 I 1
 4. 3. Bogen endet bei 111 III 4, ein neuer Bogen beginnt bei 111 III 5 und endet bei 111 III 8, danach Bogen
 4. 4. Bogen endet bei 42 I 3

42 II 1–2 (Oberstimme): A zwei 8tel
 46 II 6 (Oberstimme): vielleicht machte Vierne hier einen Fehler? Vgl. T. 38 und den doppelten Kontrapunkt
 46–49 I: B kein Bogen
 47–50 II: B kein Bogen
 47 II 2 (Unterstimme): B g⁰ mit Haltebogen zu T. 48
 48 II 1 (Unterstimme): B g⁰
 50 I: B „G.P.R.“ am Taktbeginn
 50 I 2: B Bogen beginnt bei 50 I 1
 51: B ohne f
 53: B dim. erst in der Mitte von T. 54
 55: B ohne p
 55 III: B ohne Angabe „Péd.“
 57 I 4 (Unterstimme): A kein Haltebogen zu T. 58
 57 III 5: A kein ‡
 58 II 3 (Unterstimme): B c⁰
 59 I 3 (Oberstimme): A kein ‡
 59 I 6 (Oberstimme): A mit ‡
 59 II 2 (Unterstimme): A kein ‡
 59 III: A kein Bogen
 60: B cresc. erst über dis⁰
 61 I 10: A kein ‡
 62: B ohne f
 62 II 4: A kein ‡ vor d¹
 63: B rit. bei 63 I 9 (Oberstimme)
 63 I: B kein Legatobogen
 64 I: B kein Legatobogen
 65, 76, 78 I 7: A Vorschlagsnote als ‡
 68 III 6: A kein Haltebogen zu T. 6¹
 68 III 2: B Bogen endet bei 68 II¹
 69 I: A Legatobogen über die ‡
 69 II 2: Ausführung: his¹/²
 70 III 8 (Unterstimme): A
 70 III 7: C h⁰ umkreis
 70 III 10: A kein ‡
 70 III 11: B Bogen
 71 III 12–3 (O¹) his¹, in sp⁰
 71 III 11
 72: r
 73: gat
 74: imme.
 75: det bt
 76: eze,
 77: en zu
 78: nei
 79: ologen
 80: der Bogen beginnt bei 74 II 1
 eginnt bei 71 III 1
 bei 71 I 2; B 8tel dis⁰ - 8tel

• Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag
 1–9 II 6, ein neuer Bogen beginnt bei 80 II 1
 1–12 (Unterstimme): B kein Akzidenz, in späteren Auflagen (‡) ergänzt
 36 I 1–2 (Unterstimme): A gis¹-fisis⁰
 36 I 1 (Oberstimme): A kein ‡ vor h¹
 86 I 5 (Unterstimme): A kein ‡ vor a⁰
 86–87 II: B zwei Decrescendogabeln unter je 1 Takt
 87 III: B keine Fermate
 89 II: B keine Manualangabe; C mit Vermerk „GPR“
 92 II 1: B Bogen endet bei 91 II 7
 96 II 1: B Bogen endet bei 95 II 5
 96 II: B ohne Angabe „R.“
 96 II 4: A kein ‡ vor c¹
 96 III 6: A und B kein ‡; C ‡ ergänzt
 97: B ohne p
 100: B poco cresc. am Beginn von T. 102
 101 III 3: A kein ‡
 102 I 1: B Bogen endet bei 101 I 7, der neue Bogen beginnt bei 102 I 1 und endet am Taktstrich, danach Bogen von 103 I 1 bis 104 I 2
 102 II 2+4+6: B as⁰/f¹, in späteren Auflagen g⁰/f¹
 107: B ohne f

111 III 1: B Bogen endet bei 111 III 4, ein neuer Bogen beginnt bei 111 III 5 und endet bei 111 III 8, danach Bogen
 112 I: B kein Legatobogen
 113 II 7: B in späteren Auflagen
 113–114 I (Oberstimme): E
 115 II 2+4+6+8+10+12: B
 117 I 1–2 (Unterstimme): A
 117 I 4 (Oberstimme): B c⁰
 117 I 5+8 (Oberstimme): A
 118 I 12: A kein ‡
 118 III 1: B Bogen endet bei 118 Akkoladenbeg von T. 118

119 I 5: A und B kein †, in späteren Auflagen ergänzt
 119 I 12: A kein †
 120 I 12: B Bogen von T. 118 endet hier, ein neuer Bogen beginnt bei 121 I 1
 122 II 11+12: A g° -ais°
 124: A „dim. poco a poco“, durchgestrichen
 125 I 4 (Unterstimme): A kein †
 126 I 4 (Oberstimme): B cis°
 126 I 12 (Unterstimme): B †
 126 III 4: A punkt. 8tel und 16tel fis°
 126 III 7: A kein †
 127: B kein cresc.
 127 I 5 (Unterstimme): B in späteren Auflagen f°
 128 I 9 (Unterstimme): B geses', in späteren Auflagen f°
 128 II 10: A kein †
 129 I 5 (Oberstimme): A schwer lesbar, wohl es°
 129 I 6 (Oberstimme): A kein †
 129 II 5: A kein †
 130: B ohne f°
 130f. I: A kein Bogen
 130 III 5: A As
 131 III 6: A kein Haltebogen zu T. 132
 132 III 4: A kein †
 133 II: B ohne f°
 134: B rit. erst bei 134 II 5
 135: A keine Metronomangabe
 136 II 1 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 137, in späteren Auflagen ergänzt
 137: A p am Taktbeginn, gehört wohl zu T. 135
 137 II 1: B a° fehlt, in späteren Auflagen ergänzt
 138 I 1: B mit †
 138 I 7 (Oberstimme): A mit †
 138 II 6: A kein † vor f°
 139 I 6 (Unterstimme): A und B kein †, in späteren Auflagen ergänzt
 139 II 2: A kein † vor c°
 140 I 1 (Oberstimme): A kein Verlängerungspunkt
 140 I 7 (Unterstimme): A kein Haltebogen zu T. 141
 142 I 8 (Oberstimme): A kein †
 143 I 6 (Oberstimme): A kein †
 143 I 9: B durchgehender Bogen bis 144 I 8
 143 II 6: B des'/a°
 144: B f° erst am Taktende
 146 I 1: B Bogen endet bei 146 I 12
 146 III 2: B Bogen beginnt bei 146 III 1
 146 III 8: B c°
 146 III 10: A kein Haltebogen zu T. 147
 147 I: B kein Bogen
 147 I 6 (Oberstimme): A kein †
 147 II 8 (Unterstimme): A kein †
 147 II 2: A schwer lesbar, wohl gis°; B g°
 148 I 6 (Unterstimme): A und B kein †, in späteren Auflagen † ergänzt
 149 II 3-5 (Oberstimme): B keine Oberstimme
 149 II 4 (Unterstimme): A kein †
 149 II 5 (Unterstimme): B a°
 150 I 2 (Unterstimme): A kein †
 150 II 6: A kein † vor h°
 151 I 2 (Oberstimme): A kein †
 151 I 8 (Oberstimme): A kein †
 152 I 3-4 (Unterstimme): A kein Haltebogen
 155: A und B kein a piacere, in späteren Auflagen „piacere“ ergänzt
 155 I 18: B durchgehender Bogen bis 157
 155f.: C mit Vermerk „152 au métronome“ in T. 158
 156 I 6: A undeutlich, vielleicht e
 156 I 18: A mit †
 157: B keine Decrescendo
 157 I 5: A kein †
 158: A und B keine Te
 159-168 I+II: A Böge
 161, 164, 167, 169: E
 161 III 4-5: A
 162: B ohr
 162+16' 166 II
 167
 171
 171+
 173: A u... „Péd. G.P.R.“, in späteren Auflagen ergänzt; B ohne Angabe „G. Anches“
 173 I 10: „...sen endet bei 174 I 1

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Critical Report

I. Sources

A: Photocopy of the autograph, in private ownership.

The autograph formerly belonged to Bernard Gavoty (until his death in 1981) and now belongs to James David Christie.

The title inscription reads: "5^{me} Symphonie / pour orgue / Louis Vierne / op. 47 / (1923–1924)." Above it there appears the dedication "à mon élève et cher ami Joseph Bonnet." The autograph comprises 71 pages, including 70 pages of music. The vertically formatted music manuscript paper has twelve-line ruling, with wider gaps between each group of three systems.

In contrast to other manuscripts by Vierne, the autograph is comparatively legible. To be sure, some of the note-heads are placed unclearly (rather too high or too low), and it is occasionally hard to tell from the accidentals whether the composer intended a sharp or a natural. In a number of places another person has attempted to clarify the score with solfeggio markings. The autograph does not include any metronome markings. It is more clear-cut and complete than the first printing, especially with regard to ties and dynamic markings. Moreover A includes some notes which are missing from B and were only added in later printings (e.g., 1st movement, mm. 33 and 96, the lower voice in each instance). There are no indications that the autograph served as the engraver's copy.

B: First edition, published in 1925 with the plate number D. & F. 10663 by Durand & Cie., Paris. The title reads: "5^{ème} SYMPHONIE / POUR ORGUE / PAR / Louis VIERNE / op. 47." The third movement is dated at the end "Lausanne. Septembre 1923," and the fourth movement "Stresa. Septembre 1923." The edition comprises 76 pages, including 69 pages of music. The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France (shelf number Fol. Vm11 243).

The first edition contains an unusually large number of omissions and mistakes if he had examined the manuscript. Vierne would certainly not have made such omissions and mistakes if he had examined the manuscript when the work was being printed. Other corrections to the musical text have been made (e.g., mm. 57 and 58) which must derive from the autograph. The datings at the end of the movements must therefore be regarded as incorrect.

Later printings were corrected within the musical text, although corrections were made by hand.

C: Maestro Maurice Duruflé's copy of the printed edition from 1925, given to him by the Association Maurice et Louis Vierne. This is manifestly not the first printing (cf. the detailed remark in the foreword). Since Duruflé (1902–1986) was from the beginning of the 1920s and onwards a very important role in helping to supervise editions of his works, his copy is of great value to the 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 IV, Symphonies V and VI], in: *Organists' Review* (73), 1988, pp. 31–33).

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. 731–734).

II. The Edition

In view of the situation regarding the sources, the editor follows the autograph (Source A). The autograph is difficult to read, which makes it necessary to include additional information like the edition seems more clear cut and of equal significance.

Where preference is given to the later printings of B, the editor follows them. In the detailed remarks, the differences between A and B are noted in brackets. Corrections from C were included in the edition. Duruflé's additions from B were also included. The editor has also made his own use. Corrections from C were included in the detailed remarks in the edition.

The musical text of Sources A and B in the edition follows current editorial practice in respect of cross-references, as well as the setting of accidentals and measure numbers. Measure numbers have been inserted. Corrections and performance markings have been changed in their orthography (e.g. "simile" instead of "similar"). Manual and pedal directions have been uniformly positioned under or over the relevant note, and manual directions between systems partly provided with curved brackets. Editorial additions are indicated diacritically in the score (notes, pauses, verbal text, staccato dots, tenuto strokes and accentuation signs in round brackets; registration and manual or pedal directions and metronome markings in square brackets; slurs and ties with dotted lines; accidentals, dynamic markings and fermatas in small print). Cautionary accidentals were tacitly supplemented.

According to Vierne's foreword to the *Pièces de fantaisie*,¹ a registration given in round brackets should be prepared in advance, for use in a later passage. On the other hand, directions for registration not contained within round brackets apply to the place where they appear. All the relevant directions have been consistently designed on this principle in the present edition.

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

- 99 I 3 (upper voice): In **B** the slur begins at 99 II 2.
 99 II 2–3 (lower voice): In **A** $d\ flat^2\cdot c^2$
 99 II 2: In **B** the slur begins at 99 II 1.
 110 II 8: **A** lacks \sharp .
 112: **B** lacks the indication "sempre *f*".
 114 I 1 (upper voice): In **B** the slur ends at 113 II 4 (upper voice).
 114 II 2: In **B** the slur begins at 114 I 1.
 114 II 5 (upper voice): **B** has a° .
 115 II 2: In **A** the slur begins at 115 I 1.
 118 II 5 (lower voice): **A** and **B** lack \sharp , in later print runs \sharp has been added.
 119: **A** and **B** lack a comma, added in later print runs.
 120 I 1: In **B** later print runs have a tenuto stroke.
 120 III 5: In **B** the slur ends at 120 III 4.
 121 III 5: In **B** the slur ends at 121 III 4.
 122 II 6 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 123.
 124: **B** lacks *f*.
 125 III 5: In **B** the slur ends at 125 III 4.
 126 II 2: (lower voice): **B** has e° .
 131 II 1: (lower voice): **A** has a° .
 134 I: In **A** the slur from 132 I 1 is not continued (beginning of the stave).
 134 I 1 (lower voice): **A** has c^2 .
 135 I: **A** lacks a slur.
 137 III: **A** lacks a slur.
 144 II 1: **A** has a half note.
 147 III 1: In **B** the slur ends at 146 III 8.
 147 I+II 3–7: **B** lacks a slur.
 147 II 7: **B** lacks a tenuto stroke, added in later print runs.
 149 I+II 1: **B** has $d\ sharp^2/g^2/b^1/d\ sharp^3$ (right hand), $a^0/d\ sharp^1/g^1$ (left hand).
 151 I+II 3–7: **B** lacks slurs.
 151 III 1: In **B** the slur ends at 150 III 8.
 153 II 1: In **B** the slur ends at 152 II 8.
 154 I 1: In **B** the slur ends at 153 I 8.
 155 I 8: **B** lacks a tie to m. 156.
 155 II 1: In **B** the slur ends at 154 II 8.
 155 III 2: **A** has e° .
 156 I 3: **A** lacks \sharp preceding d^{\flat} .
 159 II 5: **A** lacks \sharp preceding c' .
 161 II 1: In **B** the slur ends at 160 II 8.
 162 I 1: In **B** the slur ends at 161 I 8.
 163 II 1: In **B** the slur ends at 162 II 8.
 164 II 2: In **B** the slur ends at 165 II 8, a new slur begins at 166 II 1 (upper voice).
 166: **B** lacks p .
 168 III: **B** lacks indication "Péd. R."
 174 III 1: **A** lacks \sharp .
 175 I 8: **B** has \sharp , in later print runs changed to \flat .
 179 III 1: **A** lacks \flat .
 183 I+II 7: **B** has *ff*; **C** has the remark "GPR".
 187 I+II 4 to 191 I+II 2: **B** lacks articulation markings, added in later print runs.
 187 III 1–2: **A** and **B** lack articulation markings, added in later print runs.
 189 I 1: In **B** the highest note is *g sharp*.
 189 III 1–2: **A** and **B** lack articulation markings, added in later print runs.
 189 III 2: In **B** the slur ends at 188 III 8.
 190 III 3: **A** lacks \flat .
 191 II 2: **B** has $c^1/e^1/g^1$.
 191 III 1: In **B** the slur ends at 190 III 8.
 191 III 1–2: **B** lacks articulation markings, a° .
 192 I+II: **B** lacks articulation markings, a° .
 192 III: **B** lacks a slur.
 193 I+II: **B** lacks articulation markings.
 195 I+II 1–2: **A** and **B** lack articulation markings.
 196 I 3 (lower voice): **A** and **P** lack a slur.
 197 I 2 (lower voice): **A** has a slur.
 197 I 2–3 (upper voice):
 197 I 4 (upper voice): In **B** there is a continuous slur above the rest in m. 212.
 197 I 5 (upper voice): In **B** there is a continuous slur above the rest in m. 213.
 199: **B** has crescendo markings.
 199 I 4 (upper voice): In **B** there is a continuous slur above the rest in m. 216.
 199 II 2 (upper voice): In **B** there is a continuous slur above the rest in m. 217.
 208 I 6 (lower voice): In **B** there is a continuous slur above the rest in m. 218.
 209 I: In **B** there is a continuous slur above the rest in m. 219.
 20: In **B** there is a decrescendo marking.

 21: In **B** there is a decrescendo marking.
 22: In **B** there is a decrescendo marking.

 23: In **B** there is a decrescendo marking.
 24: In **B** there is a decrescendo marking.

 25: In **B** there is a decrescendo marking.
 26: In **B** there is a decrescendo marking.

 27: In **B** there is a decrescendo marking.
 28: In **B** there is a decrescendo marking.

 29: In **B** there is a decrescendo marking.
 30: In **B** there is a decrescendo marking.

 31: In **B** there is a decrescendo marking.
 32: In **B** there is a decrescendo marking.

 33: In **B** there is a decrescendo marking.
 34: In **B** there is a decrescendo marking.

 35: In **B** there is a decrescendo marking.
 36: In **B** there is a decrescendo marking.

 37: In **B** there is a decrescendo marking.
 38: In **B** there is a decrescendo marking.

 39: In **B** there is a decrescendo marking.
 40: In **B** there is a decrescendo marking.

 41: In **B** there is a decrescendo marking.
 42: In **B** there is a decrescendo marking.

 43: In **B** there is a decrescendo marking.
 44: In **B** there is a decrescendo marking.

 45: In **B** there is a decrescendo marking.
 46: In **B** there is a decrescendo marking.

 47: In **B** there is a decrescendo marking.
 48: In **B** there is a decrescendo marking.

 49: In **B** there is a decrescendo marking.
 50: In **B** the crescendo marking ends at 49 II 10.
 50 I 5: In **B** lacks a staccato dot.
 51: In **B** the crescendo marking ends at 49 II 10.
 52: In **B** the crescendo marking ends at 49 II 10.
 53: In **B** the crescendo marking ends at 49 II 10.
 54 II 6: In **B** the slur ends at 54 II 12, the new slur begins at 55 II 6.
 58 III 1: In **B** the slur ends at 57 III 2.
 59: **B** simile.
 61: In **A** the decrescendo marking begins at 61 I 4 and ends at 62 I 3.
 62 I 4–6: **B** lacks staccato dots, added in later print runs.
 64 II 12: **B** has a continuous slur to 66 II 6.
 69 I 4: Execution: the higher note a^2 ? See. m. 151.
 70 III 1: In **B** the slur ends at 69 III 2.
 72 III 2: In **B** the slur begins at 72 III 1.
 78: In **A** the crescendo marking begins at 79 I 1.
 78 III: **B** indicates "Ped. sans Cromorne."
 82 II 1: **B** has a dotted quarter note.
 85 II 4–5: Execution: possibly $b\ flat^1-c\ flat^2$, see m. 17.
 87 II 4: **B** lacks an accent.
 88 II 1: **A** has \sharp instead of p .
 95 I 1 (upper voice): **A** has a° .
 95 II 1 (lower voice): **A** has a° .
 96 I 4: **A** lacks \sharp preceding a° .
 96 II 1+4: **A** lacks \sharp .
 96 III 1: In **B** the slur ends a° .
 99 I 2: **B** lacks \sharp , added in later print runs.
 100 I 2: **A** and **B** lack \sharp , added in later print runs.
 101+102 II 5: **B** lacks \sharp , added in later print runs.
 108 II 5: **A** has a° .

52 II 4 (upper voice): A lacks \sharp and lacks a tie.
 53 I 2: In B the slur begins at 53 I 1.
 53f. II: in B the change of clef at the end of the measure is missing, added in later print runs.
 54 I 1: In B the slur ends at 53 I 19.
 56 I 10 (upper voice): B lacks \sharp .
 56 II: B indicates "R." at the beginning of the measure.
 57: B has metronome marking " $\cdot\cdot\cdot 60$ "; see the beginning of the movement.
 58 I 2: B has e sharp.
 58 I 4: B has c double sharp¹.
 58 I 12: B has d sharp.
 58 I 22: B has g sharp.
 58 I 24: B has one continuous slur to 59 I 24.
 59 II 4 (upper voice): In A accidental difficult to read, probably \sharp ; B lacks \sharp (thus f double sharp²).
 60 I 2 (upper voice): A lacks \sharp .
 60 I 24 (upper voice): B has one continuous slur to 61 I 24.
 62 I: A lacks a slur; B has one continuous slur to 63 I 24.
 62 I 3+4 (lower voice): A illegible; B lacks a lower voice, in later print runs a half note b^0 has been added.
 62 III 1: In B the slur ends at 62 III 4, a new slur begins at 63 III 1.
 63 II 2-3 (upper voice): A has g^0-g^0 ; B has g^0-g^0 with a tie, in later print runs \sharp has been added preceding 63 II 3 and the tie deleted.
 64 I 12 (upper voice): B has c sharp.
 64 I 13-24 (upper voice): B has b^0-a sharp³- g sharp³- a sharp³- g sharp³-f double sharp³- g sharp³-f double sharp³- g sharp³- a sharp³- b^0 .
 64 I 24: B has one continuous slur to 65 I 24.
 64-65 III: In B each of two slurs extends over one measure.
 65 I 23 (upper voice): A is difficult to read, probably b sharp⁰.
 66 I 1-2 (lower voice): A lacks a tie.
 67 I 4 (upper voice): B a sharp⁰.
 67 I 24 (upper voice): A lacks \sharp .
 68-69 I: In A each of two slurs extends over one measure.
 68 I 2 (lower voice): A lacks \sharp .
 68 II 4-5 (upper voice): A lacks a tie.
 69: B lacks a decrescendo marking.
 69 I 16 (upper voice): A and B lack \sharp , added in later print runs.
 69 I 22 (upper voice): A lacks an accidental; B has \sharp , changed to \flat in later print runs; in C b sharp¹ has been circled and has a question mark.
 69 I (lower voice): B lacks a lower voice, added in later print runs, as in A.
 69 II 6 (upper voice): B has B.
 69 II 11 (upper voice): A lacks \sharp .
 70 I 1 (lower voice): B has d sharp.
 70 I 3 (lower voice): A lacks \sharp preceding f (thus f double sharp¹).
 70 II 3-5: B has a quarter note a sharp⁰-eighth note g sharp⁰-dotted eighth note c
 70-74 III: In A each of five slurs extends over one measure.
 71 III 12: B lacks \sharp .
 72 I 4: In A a slur beginning in m. 70 ends here; a new slur begins at 73
 72 III 3-4: A lacks a tie.
 74 I 6 (lower voice): A lacks \sharp .
 74 II 7: A lacks accidentals.
 75 I 1: In B the slur begins before beat 1.
 75 III 9-10 (lower voice): A lacks a tie.
 75 III 12 (lower voice): A lacks \sharp .
 76 I+II 1 (upper voice): A has d^0 and d^1 ; execut⁴
 76 II 1 (lower voice): A lacks \sharp preceding a⁰.
 76 II 2-3 (lower voice): A lacks a tie.
 77 I 2 (middle voice): B lacks f sharp¹, ar⁵
 77 III 2 (upper voice): A has d^0 .
 79: B lacks cresc.
 80: B lacks a decrescendo mar.
 81 I 1 (upper voice): In B the
 84: B lacks rit.
 85 III 1: In B the slur ends
 87 I 4: A lacks a tie

34 II 9: A difficult to read, perhaps a⁰; B g sharp⁰.
 35 II 10: A difficult to read, perhaps b⁰.
 38: B decrescendo marking ends at 38 II 3.
 39: B has p at 38 I 4 and as "P."
 39 I 4 (upper voice): A lacks \sharp .
 39 I 6 (upper voice): A is difficult to read, the remark "mi \sharp " crossed out, "fa \sharp " is placed beneath it; B has f sharp.
 40 II 2 (upper voice): A has e flat.
 42 I 4 (upper voice): In B the slur ends at 42 I 3.
 42 II 1-2 (upper voice): A has 2x eighth notes.
 46 II 6 (upper voice): perhaps Vierne made a mistake here? Compare m. 38 and the invertible counterpoint.
 46-49 I: B lacks a slur.
 47-50 II: B lacks a slur.
 47 II 2 (lower voice): B has g⁰ with a tie to m. 48.
 48 II 1 (lower voice): B has g⁰.
 50 I: In B "G.P.R." is indicated at the beginning of the measure.
 50 I 2: In B the slur begins at 50 I 1.
 51: B lacks f.
 53: B dim. in the middle of m. 54.
 55: B lacks p.
 55 III: B lacks the indication "Péd."
 57 I 4 (lower voice): A lacks a tie to m. 58.
 57 III 5: A lacks \sharp .
 58 II 3 (lower voice): B has c⁰.
 59 I 3 (upper voice): A lacks \sharp .
 59 I 6 (upper voice): A has \sharp .
 59 II 2 (lower voice): A lacks \flat .
 59 III: A lacks a slur.
 60: B cresc., above d sharp⁰.
 61 I 10: A lacks \sharp .
 62: B lacks f.
 62 II 4: A lacks \sharp preceding.
 63: B rit. at 63 I 9 ("
 63 I: B lacks legato.
 64f. I: B lacks l.
 65, 76, 78 I.
 68 III 6: A
 68 III 2: "
 69 I:
 70

Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag
 , a new slur begins at 71 III 1.
 71: B has a question mark.
 71: B lacks a dot to extend note value at 71 I 2; B has an eighth note c sharp.
 72: B lacks a dot to extend note value at 71 I 2; B has an eighth note c sharp.
 72 III 3-4: A lacks a tie.
 72 II 6-7 (upper voice): B has 2x a¹ with a tie.
 72 II 7: In A the appoggiatura is notated as a thirty-second note.
 73 I 1-2 (lower voice): A lacks a tie.
 73 I 1: In B the slur ends at 73 II 6, a new slur begins at 74 II 1.
 74 II 2: In B the slur begins at 79 I 1.
 79 I 2+12: A lacks \sharp .
 79 II 2: In B the slur ends at 79 II 6, a new slur begins at 80 II 1.
 80-82 I: B has one continuous slur over three measures.
 80 I 6-7 (upper voice): A lacks a tie.
 80 II 7: In A the appoggiatura is notated as a thirty-second note.
 81 I 1-2 (lower voice): A lacks a tie.
 81 I 7 (upper voice): A lacks an accidental.
 82 I 11 (upper voice): B lacks an accidental, in later print runs (\sharp) has been added.
 85 I 11-12 (upper voice): A has g sharp¹-f double sharp².
 85 II 1-2 (lower voice): B lacks a tie, added in later print runs.
 86 I 1 (upper voice): A lacks \sharp preceding b¹.
 86 I 5 (lower voice): A lacks \sharp preceding a¹.
 86-87 II: B has two decrescendo markings, each beneath one measure.
 87 III: B lacks a Fermata.
 89 II: B has no manual indication; C has the remark "GPR".
 92 II 1: In B the slur ends at 91 II 7.
 96 II 1: In B the slur ends at 95 II 5.
 96 II: B lacks the indication "R."
 96 II 4: A lacks \sharp preceding c¹.
 96 III 6: A and B lack \sharp ; in C
 97: B lacks p.
 100: In B poco cresc. indica
 101 III 3: A lacks \sharp .
 102 I 1: In B the slur ends a
 the bar line, a slur from 10:
 102 II 2+4+6: B has a flat⁰/
 107: B lacks f.
 111 III 1: In B the slur ends
 at 111 III 8, a slur from 11:

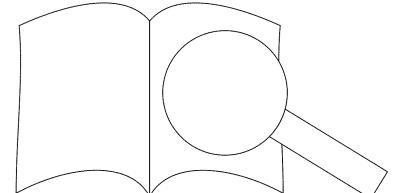
5. Final
 5 II 1: In B the
 5 III: '
 1?
 at
 ... 1.
 1 later print runs B.
 17, the new slur begins at 25 I 1.
 1, perhaps f sharp¹ or b⁰.
 1, perhaps g sharp¹.
 1 (ur
 1 (')
 1. B lacks a slur to 29 I 4.
 1. B lacks a slur to 31 I 1.
 voice): B lacks a slur.
 3. A has g flat⁰.

112 I: **B** lacks a legato slur.
 113 II 7: **B** in later print runs \sharp added preceding f^{\ddagger} , see m. 115.
 113–114 I (upper voice): **B** has one continuous slur to 114 I 8.
 115 I 2+4+6+8+10+12: **B** has $d\ flat^{\ddagger}/a^{\ddagger}$, in later print runs c'/a' .
 117 I 1–2 (lower voice): **A** lacks a tie.
 117 I 4 (upper voice): **B** has c' .
 117 I 5+8 (upper voice): **A** lacks \sharp .
 118 I 12: **A** lacks \sharp .
 118 III 1: In **B** the slur ends at 117 III 5 (end of the accolade), at the same time continued, beginning in m. 118 (beginning of the accolade).
 119 I 5: **A** and **B** lack \sharp , added in later print runs.
 119 I 12: **A** lacks \sharp .
 120 I 12: In **B** the slur from m. 118 ends here, a new slur begins at 121 I 1.
 122 II 11+12: **A** has g^{\ddagger} -a $sharp^{\ddagger}$.
 124: In **A** "dim. poco a poco" is crossed out.
 125 I 4 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 126 I 4 (upper voice): **B** has c $sharp^{\ddagger}$.
 126 I 12 (lower voice): **B** has \sharp .
 126 III 4: **A** has a dotted eighth note and a sixteenth note f $sharp^{\ddagger}$.
 126 III 7: **A** lacks \sharp .
 127: **B** lacks *cresc.*
 127 I 5 (lower voice): **B** has f^{\ddagger} in later print runs.
 128 I 9 (lower voice): **B** has g *double flat* ‡ , in later print runs f^{\ddagger} .
 128 II 10: **A** lacks \sharp .
 129 I 5 (upper voice): **A** difficult to read, probably e *flat* ‡ .
 129 I 6 (upper voice): **A** lacks \sharp .
 129 II 5: **A** lacks \flat .
 130: **B** lacks f^{\ddagger} .
 130f. I: **A** lacks a slur.
 130 III 5: **A** has *A flat*.
 131 III 6: **A** lacks a tie to m. 132.
 132 III 4: **A** lacks \flat .
 133 II: **B** lacks f^{\ddagger} .
 134: In **B** *rit.* is indicated at 134 II 5.
 135: **A** lacks a metronome marking.
 136 II 1 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 137, added in later print runs.
 137: **A** indicates p at the beginning of the measure, probably it belongs to m. 135.
 137 II 1: In **B** a^{\ddagger} is missing, added in later print runs.
 138 I 1: **B** has \sharp .
 138 I 7 (upper voice): **A** has \sharp .
 138 II 6: **A** lacks \sharp preceding f^{\ddagger} .
 139 I 6 (lower voice): **A** and **B** lack \sharp , added in later print runs.
 139 II 2: **A** lacks \sharp preceding c^{\ddagger} .
 140 I 1 (upper voice): **A** lacks a dot to extend note value.
 140 I 7 (lower voice): **A** lacks a tie to m. 141.
 142 I 8 (upper voice): **A** lacks \sharp .
 143 I 6 (upper voice): **A** lacks \flat .
 143 I 9: **B** has one continuous slur to 144 I 8.
 143 II 6: **B** has $d\ flat^{\ddagger}/a^{\ddagger}$.
 144: In **B** f is indicated at the end of the measure.
 146 I 1: In **B** the slur ends at 146 I 12.
 146 III 2: In **B** the slur begins at 146 III 1.
 146 III 8: **B** has c^{\ddagger} .
 146 III 10: **A** lacks a tie to m. 147.
 147 I: **B** lacks a slur.
 147 I 6 (upper voice): **A** lacks \sharp .
 147 I 8 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 147 II 2: **A** difficult to read, probably g *sharp* ‡ .
 148 I 6 (lower voice): **A** and **B** lack \sharp , in later b^{\ddagger} .
 149 II 3–5 (upper voice): **B** lacks an upper c .
 149 II 4 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 149 II 5 (lower voice): **B** has a^{\ddagger} .
 150 I 2 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 150 II 6: **A** lacks \flat preceding b^{\ddagger} .
 151 I 2 (upper voice): **A** lacks \sharp .
 151 I 8 (upper voice): **A** lacks \sharp .
 152 I 3–4 (lower voice): **B** lacks \sharp .
 155: In **A** and **B** a *pianissimo* dynamic is indicated.
 155 I 18: **B** has one continuous slur to 155 I 22.
 155f.: **C** has t^{\ddagger} .
 "a tempo"
 156 I 6:
 156 I
 157:
 161: In **B** the slur ends at 161 I 12, a new slur begins at 162 I 1. In **B** after b *flat* ‡ a tempo markings have been added.
 162 I 1: **B** lacks a *tempo* markings.
 163 I 1: **B** lacks a *tempo* markings.
 164 I 1: **B** lacks a *tempo* markings.
 165 I 1: **B** lacks a *tempo* markings.
 166 I 1: **B** lacks a *tempo* markings.
 167 III 2: **B** lacks a *tempo* markings.
 168: **B** lacks a *tempo* markings.

168 II: **B** lacks a slur.
 169 II 3: **A** lacks a rest.
 169 III 4–6: **A** lacks staccato dots.
 170 I 2: In **B** "P.R." is indicated at 170 I 5.
 171 I 2: In **B** "G.P.R." is indicated at 171 I 3.
 171 III: **B** lacks the indication "Péd. G.P.R."
 171+172 III 2: **B** lacks a staccato dot.
 173: **A** and **B** lack *rit.*, added in later print runs; **B** lacks the indication "G. Anches".
 173 I 10: In **A** the slur ends at 174 I 1.
 173 I+III: **A** has no commas.
 174: **B** lacks *ff*.
 174 III 1: In **B** the slur ends at 174 III 4, a new slur begins at 175 III 1.
 176 III 1: In **B** the slur ends at 176 III 7.
 177–179 I+II: **A** has one slur above each measure.
 178 III 6: In **B** the slur from m. 177 ends here, a new slur begins at 179 III 1.
 180–181 I: In **A** each slur extends over a half measure.
 180 I 10: **B** has e^{\ddagger} .
 180 I 15: **B** has e^{\ddagger} .
 180 II 12+18: **B** has e^{\ddagger} .
 181 III 1: In **B** the slur ends at 180 III 5.
 182–190 III: **A** has no slurs.
 182–183 II: In **A** each slur extends over a half measure.
 182 I 6 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 183 I 4 (upper voice): **A** lacks \sharp .
 184 I 1 (upper voice): In **B** the slur ends at 184 I 7 (upper).
 189 II 1: In **B** the slur ends at 189 II 8, the new slur
 191 I 5 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 193 I 2 (upper voice): In **B** the slur ends at 193 I 3.
 193 II 4: **A** lacks \sharp .
 194 II 17+18: **A** has g *sharp* ‡ - e^{\ddagger} .
 195 I 2 (upper voice): In **B** the slur ends at 195 I 8.
 195 I 8 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 198 I 3 (lower voice): **A** lacks \sharp .
 199 I 4 (upper voice): In **A** b^{\ddagger} .
 199 II 10–18: **A** lacks a slur.
 201 I 1: In **B** the slur begins at 201 I 1.
 202+204 I 1+3: **A** has e^{\ddagger} .
 202 I 4: In **A** the slur ends at 202 I 4.
 202+204 II 2: **A** has e^{\ddagger} .
 203+205:
 204 II:
 205+206:
 206 I 1: In **B** the slur ends at 206 I 1.
 207 I 1: In **B** the slur ends at 207 I 1.

new.
 rit.
 ato.
 chc.
 ly a s.
 ceding f^{\ddagger} .
 dot.
 e $flat^{\ddagger}$ - e^{\ddagger} - f^{\ddagger} .
 tals.
 marking.
 slurs, each above one measure.
 ulation marking.
 as only a staccato dot.
 as a slur to 221 I 1.
 lacks a staccato dot.
 : **A** has only a staccato dot.
 .. 6: **A** has c *flat* ‡ .
 21 I 1: **A** has only a staccato dot.
 22 I 3: **B** has one continuous slur to 223 I 10.
 224: **A** has "poco rit."
 225–230 I+II 1+3: In **A** each has only a staccato dot.
 226 II 1: **B** lacks b^{\ddagger} .
 229 III 1: In **B** the slur ends at 229 III 18, a new slur begins at 230 III 1.
 231–232 I+II: In **B** slurs are indicated above each of the two complete measures.

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



Apparat critique

I. Sources

A : Photocopie de l'autographe, aux mains de particuliers.

L'autographe se trouvait en possession de Bernard Gavoty (jusqu'à sa mort en 1981) et se trouve aujourd'hui en possession de James David Christie.

Le titre en est « *5^e Symphonie / pour orgue / Louis Vierne / op. 47 / (1923–1924)* ». Au-dessus la dédicace « à mon élève et cher ami Joseph Bonnet ». L'autographe est de 71 pages, dont 70 pages de notes. Le papier musical de format vertical est divisé en douze lignes, avec des intervalles plus importants tous les trois systèmes.

L'autographe est bien lisible par rapport à d'autres manuscrits de Vierne. Toutefois, les têtes de notes sont parfois mal positionnées (un peu trop haut ou trop bas) et parfois, on ne peut déchiffrer que difficilement dans les altérations si le compositeur a noté un dièse ou un bécarré. A certains endroits, une autre personne a tenté d'éclaircir le graphisme par des indications de solfège.

L'autographe ne contient pas d'indications de métronome. Il se révèle être plus pertinent et plus complet que la première impression – surtout en ce qui concerne les liaisons et les indications dynamiques. En outre, **A** contient beaucoup de tons qui manquent dans **B** et qui n'y ont été complétés que dans des tirages ultérieurs (p. ex. 1^{er} mouvement, mes. 33 et 96, respectivement la voix inférieure). Rien n'indique que l'autographe ait servi de modèle de gravure.

B : Première édition, parue en 1925 avec le numéro de plaque D. & F. 10663 aux éditions Durand & Cie., Paris. Le titre en est « *5^e SYMPHONIE / POUR ORGUE / PAR / Louis VIEU / op. 47* ». Le 3^{ème} mouvement est daté à la fin « Lausanne, 20. octobre 1923 », le 4^{ème} mouvement « Stresa. Septembre 1924 ». L'édition comprend 76 pages, dont 69 pages de musique. (La copie de la Bibliothèque nationale de France (Fol. Vm11 243) a été consultée.)

La première édition comporte un nombre important d'erreurs. Le graveur doit avoir mal compris beaucoup de choses du manuscrit. Vierne n'aurait certainement pas fait autant d'omissions et erreurs s'il s'était porté à faire lui-même les modifications lors de la mise sous presse de l'édition. (p. ex. 1^{er} mouvement : les deux dernières datations à la fin de l'œuvre doivent être de la main du compositeur.)

Des tirages ultérieurs paraissent même être portés sur la copie de l'édition originale, sans que soit clair quelles corrections elles sont.

C : Exemplaire de Maurice Duruflé de l'édition gravée par Maurice Duruflé de l'édition gravée par Maurice Duruflé (1902–1986) dans la collection « Pièces de fantaisie » de l'Association Maurice Duruflé (Paris). Il ne s'agit manifestement pas d'une édition mais de l'exemplaire d'un tirage unique individuelle à mes. 69 au 4^{ème} mouvement. Maurice Duruflé (1902–1986) était depuis le début des années 1920 l'élève et l'ami de Vierne et de plus un assistant dans le suivi des éditions de ses œuvres, nous accordant une grande signification à ses notations dans ce volume.

D : Liste de corrections de David Sanger en common avec Kevin Bowyer (« Towards more accurate scores of Louis Vierne's Six Organ Symphonies » [Part IV, Symphonies V and VI], dans : *Organist's Review*, (73) 1988, p. 31–33).

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. 731–734.)

II. A propos de l'édition

En raison de cette situation de sources à l'autographe (Source **A**). A des passages difficile à déchiffrer, où la première impression supplémentaires comprises, ou bien là où elle paraît s'est référé à **B** comme source.

Si on donne la préface et les tirages ultérieurs de **A** et **B** ou de **C** dans les relations entre **A** et **B** et **C**, il existe une exception de mentions de corrections de **D** et **E** ont été ajoutées au cas par cas et également individuelles de l'Apparat critique.

Le présent Apparat critique des sources **A** et **B** en regard de **C** et des hampes des notes ainsi que de leurs altérations et d'altérations d'avertissement illustre la pratique d'édition moderne. Des chiffres de registration standardisée (p. ex. « simile » au lieu de « simili »), les indications de manuel et de pédale positionnées uniformément sur la note correspondante et les indications de manuel sur les portées en partie dotées d'accolades. Des compléments des éditeurs sont caractérisés diacritiquement dans le texte musical (notes, pauses, texte, points de staccato, traits de tenue et signes d'accentuation entre parenthèses ; indications de registration et de manuel voire de pédale et indications de métronome 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.

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 sont alors conséquemment à cette règle dans l'édition.

¹ « Avertissement », dans *Pièces de fantaisie*, 1926, p. 1.