

Louis  
**VIERNE**

---

**6<sup>ème</sup> Symphonie op. 59**

Œuvres complètes pour orgue  
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

éditées par/edited by/herausgegeben von  
Jon Laukvik · David Sanger  
Vol. 6

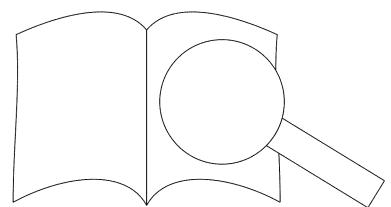


---

Carus 18.156



Terrasse in Roquebrune beim Übertragen der 6<sup>ème</sup> Symphonie von Braille in normale Notenschrift.  
Terrace in Roquebrune while transcribing the 6<sup>ème</sup> Symphonie from Braille to conventional musical notation.  
sur la terrasse à Roquebrune, quand il transcrit la 6<sup>ème</sup> Symphonie de Braille si.



## 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.“<sup>1</sup> 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<sup>ère</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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.“<sup>2</sup> 1923–24 entstand die 5<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> *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

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

<sup>2</sup> *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<sup>ère</sup> *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<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *Symphonie*.

Schon in der 1<sup>ère</sup> *Symphonie* weist Viernes Musik jedoch ein eigenes Profil auf. In der von Claude Debussy gerühmten 2<sup>ème</sup> *Symphonie* hat er eine eigenständige musikalische Sprache gefunden, die in der dritten formal meisterhaft ausgeglichen ist und in der vierten und fünften u. a. durch zyklische Verwendung der Themen zu großer Geschlossenheit findet. Neben den schönen melodischen Eingebungen in seinen langsamten Sätzen und den bisweilen grotesken Einfällen in seinen Scherzi und Intermezzi ist es vor allem die Chromatik, die Viernes Stil kennzeichnet. In der ebenfalls zyklisch aufgebauten 6<sup>ème</sup> *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.“<sup>3</sup> Die von Cavaillé-Coll geschaffenen Orgeln stellten diejenigen Klangressourcen zur Verfügung, die die Komponisten zu ihren großen kompositorischen Leistungen anregten.

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

gängerinstrumentes (Thierry 1733 / Clicquot 1788) übernommen. Vierne ließ die Orgel 1904 von Charles Mutin und 1932 von den neuen Direktoren der Firma Cavaillé-Coll, Beuchet und Lauffray, umbauen. 1904 wurde vor allem das ursprünglich schwach besetzte Récit vergrößert, 1932 wurde die Zuordnung der Teilwerke zu den Manualen im Spieltisch geändert und Register ausgetauscht und ergänzt.

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

Die Registraturanweisungen Viernes sind wahrscheinlich nicht so sehr auf die Orgel in Notre-Dame bezogen, die mit fünf Manualen ein Ausnahmeinstrument war, sondern eher auf eine normale dreimanualige französisch-romantische Orgel (Grand Orgue/Positif/Récit).

### Zur 6<sup>ème</sup> *Symphonie*

Die 6<sup>ème</sup> *Symphonie* op. 59, Viernes letztes großes Werk, wurde im Sommer 1930 komponiert. Das Titelblatt des Autographs ist datiert „Roquebrune 15 juillet – 15 septembre 1930“. Vierne verbrachte seine Ferien in diesem bei Menton gelegenen Ort an der französischen Riviera, im Sommerhaus der Mutter seiner Freundin Madeleine Richepin. Er erlebte glückliche Tage. Auf einem Foto (s. Abb. S. 2) ist zu sehen, wie Vierne auf der Terrasse sitzend das Werk von der Erstfassung in Braille (Blindenschrift) auf normales Notenpapier überträgt.

Vierne hat die *Symphonie* dem Andenken des am 13. Januar 1885 geborenen und am 23. November 1930 jung gestorbenen kanadischen Organisten Lynnwood Farnam gewidmet, der seine fünfte *Symphonie* 1925 in New York uraufgeführt hatte. Farnam kam 1913 von Montreal nach Boston und zog 1919 nach New York, wo er zuletzt Organist an der Church of the Holy Communion war. Der Tod des Freundes erschütterte Vierne zutiefst. Er hatte Farnam 1927 in New York spielen gehört und schrieb begeistert: „Seine Technik ist allem, was ich je gehört habe, weit überlegen. [...] Zudem ist dieser Mann ein Musiker bis zum Kern. Er kennt alles, hat alles gespielt und besitzt das fantastischste Gedächtnis.“<sup>5</sup>

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Louis Vierne, „La Musique en Amérique“, in: *Le Courrier Musical*, (29) 1927, S. 355. Übersetzung von den Herausgebern.

Die Uraufführung der 6<sup>ème</sup> Symphonie spielte Carl Weinrich am 7. Februar 1932 in New York. Die Erstaufführung in Frankreich gestaltete am 3. Juni 1935 Maurice Duruflé in Notre-Dame Paris.<sup>6</sup>

Wie die zweite, vierte und fünfte Symphonie ist auch die sechste zyklisch angelegt. Die beiden kontrastierenden Themen werden in der Introduktion des ersten Satzes präsentiert. Thema A ist schwungvoll-dramatisch, Thema B chromatisch-sinnierend. Im Allegro-Teil des ersten Satzes in Sonatenhauptsatzform erscheint Thema A zunächst im Pedal (T. 32ff.), später auch im Manual (T. 40ff.). Begleitet von einer kecken Pedalfigur erklingt Thema B als zweites Thema (T. 63ff.). In der Durchführung wird Thema B auch in der Umkehrung gebracht (T. 90f.).

Der zweite Satz, *Aria*, beginnt leise, mit einer beinahe jazzigen Akkordfolge. Danach erklingt ein lang gesponnenes und von tiefer Empfindung zeugendes Thema, das mit der „Trompette“ zu spielen ist und sich an der Grenze zur Atonalität bewegt. Thema A erscheint in Takt 67f. in recht erregter und zum Schluss in ruhig schreitender Bewegung (T. 79ff.). Hier schreibt Vierne die für ihn ungewöhnliche Soloregistrierung „Cor français ou Ophicléide“ vor.

Das folgende *Scherzo* ist die Steigerung des Fratzenhaften, das uns schon im dritten Satz der 5<sup>ème</sup> Symphonie begegnet. Schnelle gebrochene Akkorde und dissonante Tongruppen lösen sich ab. Begleitet von pianistisch-virtuosen Figuren erklingt dann, quasi als Trio, Thema A in einer von Pausen durchsetzten und kecken Fassung (T. 41ff.). Später erscheint Thema A auch in der Umkehrung (T. 169ff.).

Der vierte Satz, *Adagio*, strahlt unendliche Trauer aus. Zum Orgelpunkt B – eine Idee, die Duruflé für den Beginn des *Prélude* seiner Suite op. 5 übernommen hat – erklingt die Umkehrung des Themas B im Pedal. Im Manual erscheint Thema B in der Urform ab Takt 18. Die Kombination von Thema B in seiner Originalgestalt und in der Spiegelung ist bemerkenswert. Nach einer einstimmigen Überleitung (T. 76ff.) folgt ein erregter Mittelteil, dem Thema A in synkopierter Gestalt zu Grunde liegt. Nach dem Höhepunkt in Takt 123 folgt eine Art Reprise mit dem eingangs verwendeten Orgelpunkt B, nunmehr in hoher Lage mit „Voix humaine“ und dann mit „Voix célest“ (T. 127ff.).

Man mag verwundert sein, dass am Ende dieser tiefschürfenden Symphonie eine geradezu zirkusartige Musik als *Final* steht. Dieser schwunghafte Satz in Rondoform löst die gewaltige Spannung auf, die sich in den vier vorausgehenden Sätzen aufgebaut hat. Die Sechzehnteloktaven am Beginn dienen der Modulation von es-Moll am Ende des vierten Satzes zum strahlenden H-Dur des *Final*. Begleitet von Paukenfiguren im Pedal setzt das wirbelnde Hauptthema ein. Im ersten Couplet wird eine veränderte Fassung von Thema B bearbeitet (T. 29ff.). Im zweiten Couplet, das in B-Dur steht, erklingt ein neues Thema im Pedal, begleitet von Oktav-Figuren im Manual (T. 105ff.). Dieses

neue Thema wird später mit Thema A kombiniert (T. 239ff.), gegen Ende des Satzes begleitet von hochvirtuosen Tonleitern im Pedal (T. 275ff.).

Eine geplante siebte Symphonie sollte in C-Dur stehen und somit die aufsteigende Tonartenfolge der vorausgehenden sechs Moll-Symphonien (d-moll, e-moll, fis-moll, g-moll, a-moll, h-moll) triumphartig zu Ende bringen.<sup>7</sup>

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), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Cannes), Michael Gailit (Wien), David Aprahamian Liddle (London), Wolfgang Rübsam und Martin Welzel (beide Saarbrücken). Die Bibliothèque nationale de France in Paris ermöglichte freundlicherweise die Einsichtnahme in die Quellen.

Jon Laukvik und David Sanger  
Stuttgart und Embleton im Frühjahr 2007

<sup>6</sup> Vgl. das Faksimile des Konzertprogramms bei Emmanuel Sauvlet, *Les Six Symphonies pour Orgue de Louis Vierne*, Paris 1992, S. 73–75. Die im Text angegebene Jahreszahl 1934 scheint falsch zu sein (vgl. ebd. S. 63).

<sup>7</sup> Gavoty ist hingegen der Meinung, diese Tonartenfolge sei rein zufällig und von Vierne nicht bewusst intendiert. Vgl. Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris 1943, S. 234, Fußnote.

## 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."<sup>1</sup> 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<sup>ère</sup> *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<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *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."<sup>2</sup> The 5<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *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

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

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

all 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<sup>ère</sup> *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<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *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<sup>ème</sup> *Symphonie*.

As early as the 1<sup>ère</sup> *Symphonie*, however, Vierne's music displays a profile of its own. In his 2<sup>ème</sup> *Symphonie*, which was praised by Debussy, he attained an independent musical language, which is balanced in a masterly way in the third, achieving great formal unity in the fourth and fifth symphonies, and this was partly through the cyclical handling of themes. Along with the beautiful melodic ideas in his slow movements and the occasional grotesqueness in his scherzi and intermezzi, it is above all his chromaticism that characterizes Vierne's style. In the 6<sup>ème</sup> *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."<sup>3</sup> The organs of Cavaillé-Coll provided that essential tonal range which spurred composers on to their great creative achievements.

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

We are accustomed to treating the registration details given by French Romantic composers in their scores as absolutely sacrosanct. But in the *Avertissement* to his *Pièces de fantaisie* Vierne wrote: "The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general coloring. It may be modified according to the possibilities of the instruments on which they [the *Pièces*] are performed."<sup>4</sup> This makes it possible to perform this music on an organ which cannot reproduce the sounds that were typical of French Romanticism.

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

### Vierne's 6<sup>ème</sup> *Symphonie*

The 6<sup>ème</sup> *Symphonie* op. 59, Vierne's last major work, was composed in the summer of 1930. The title page of the autograph is dated "Roquebrune 15 juillet – 15 septembre 1930." Vierne spent his holidays at this location near Menton on the French Riviera, at the summer home of the mother of his friend Madeleine Richepin. Those were happy days for him. There is a photograph (see III., p. 2) which shows him sitting on the terrace and transferring the work from the first version in Braille to conventional notation.

Vierne dedicated the symphony to the memory of the Canadian organist Lynnwood Farnam, who died young (13 January 1885 – 23 November 1930) and who had premiered his 5<sup>ème</sup> *Symphonie* in New York in 1925. Farnam left Montreal for Boston in 1913 and in 1919 he moved to New York, where his last position was as the organist at the Church of the Holy Communion. Vierne was profoundly moved by the death of his friend. He had heard Farnam perform in New York in 1927 and enthusiastically wrote: "His technique is far superior to anything I have ever heard. [...] Moreover this man is a musician to the core. He knows everything, has played everything and possesses the most fantastic memory."<sup>5</sup>

Carl Weinrich gave the premiere of the 6<sup>ème</sup> *Symphonie* in New York on 7 February 1932. The first performance in France was given by Maurice Duruflé in Notre Dame Cathedral, Paris, on 3 June 1935.<sup>6</sup>

Like Vierne's Second, Fourth and Fifth Symphonies, the Sixth is in cyclical form. The two contrasting themes are stated in the introduction to the first movement. Theme A is vigorous and dramatic, theme B chromatic and reflective. In the Allegro section of the sonata form first movement, theme A is heard initially in the pedal (mm. 32ff.), later on the manual as well (mm. 40ff.). Theme B appears as the second subject (mm. 63ff.) accompanied by a perky pedal figure. In the development section, theme B is also played in inversion (mm. 90f.).

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Louis Vierne, "La Musique en Amérique," in: *Le Courrier Musical*, (29) 1927, p. 355.

<sup>6</sup> See the facsimile of the concert program in Emmanuel Sauvlet, *Les Six Symphonies pour Orgue de Louis Vierne*, Paris, 1992, p. 73–75. The year 1934, which is given in the text, appears to be false (cf. *ibid.*, p. 63).

The second movement, *Aria*, begins quietly with an almost jazz-like chord-sequence. This is followed by a long, extended theme of intense feeling to be played with the "Trompette" which verges on atonality. Theme A is heard in measures 67f. in great agitation and at the end with a calmer aura (mm. 79ff.). Here Vierne prescribes the unusual solo registration "Cor français ou Ophicléide."

The following *Scherzo* sees an intensification of the grotesque element already encountered in the third movement of the *5<sup>ème</sup> Symphonie*. Rapid broken chords and dissonant note groups succeed one another. Accompanied by virtuosic pianistic figures, theme A is then played in a perky version punctuated by rests, resembling a trio (mm. 41ff.). Later, theme A is also heard in inversion (mm. 169ff.).

The fourth movement, *Adagio*, radiates infinite sadness. On a *B flat* pedal point – an idea Duruflé adopted for the beginning of the *Prélude* of his *Suite op. 5* – the inversion of theme B is played in the pedal. On the manual, theme B appears in its original form from measure 18 onwards. The combination of theme B in its original and mirrored form is remarkable. A monophonic transition (mm. 76ff.) is followed by an agitated middle section based on a syncopated form of theme A. The climax at measure 123 is followed by a kind of recapitulation, with the opening *B flat* pedal point now sounding in a higher register for the "Voix humaine" and then for the "Célestes" (mm. 127ff.).

It may seem surprising that a symphony of such profundity should end with a *Final* which is at times close to circus music. This vigorous movement in the form of a rondo dissipates the powerful tension built up in the four preceding movements. The sixteenth note octaves at the beginning assist the modulation from *E flat* minor at the close of the fourth movement to the radiant *B major* key of the *Final*. The swirling main theme commences, accompanied by timpani figures in the pedal. In the first episode a modified version of theme B is reworked (mm. 29ff.). In the second episode, which is in *B flat* major, a new theme appears in the pedal, accompanied by octave figurations on the manual (mm. 105ff.). Later this new theme is combined with theme A (mm. 239ff.), accompanied towards the end of the movement by highly virtuosic scales in the pedal (mm. 275ff.).

A projected Seventh Symphony was to have been in *C major*, thereby bringing to a triumphant close the ascending key-sequence of the previous six minor-key symphonies (*D minor*, *E minor*, *F sharp minor*, *G minor*, *A minor*, *B minor*).<sup>7</sup>

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), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Cannes), Michael Gailit (Vienna), David Aprahamian Liddle (London), Wolfgang Rübsam and Martin Welzel (both Saarbrücken). The Bibliothèque nationale de France in Paris kindly permitted us to consult the sources.

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

<sup>7</sup> On the other hand, Gavoty is of the opinion that this sequence of keys is purely coincidental and was not consciously intended by Vierne. Cf. Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris, 1943, p. 234, footnote.

## Avant-propos

Nous fêtons en 2007 le 70<sup>ème</sup> 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. »<sup>1</sup> 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<sup>ère</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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. »<sup>2</sup> En 1923–24, il écrit la 5<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> Symphonie est composée durant l'été 1930.

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

### La Symphonie pour orgue

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

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

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

ouverture française, avec une introduction lente, suivie d'une partie rapide fuguée. L'histoire de la symphonie pour orgue romantique française commence avec la *Grande pièce symphonique* op. 17 de César Franck (1863). Dans cette œuvre, Franck, inspiré surtout par la 9<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> mouvement de la 2<sup>e</sup> Symphonie intitulé *Choral*. Les mouvements des symphonies pour orgue de Vierne portent surtout des titres profanes (p. ex. *Menuet et Romance*, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mouvements de la 4<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> Symphonie.

Mais dès la 1<sup>e</sup> Symphonie, Vierne confère son caractère propre à la musique. Dans la 2<sup>e</sup> Symphonie, que Claude Debussy admirait, il trouve un idiome musical tout personnel qui atteint un équilibre formel magistral dans la 3<sup>e</sup> Symphonie et enfin une grande homogénéité dans les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> Symphonie, elle aussi de structure cyclique, il touche aux limites de la tonalité traditionnelle.

### L'orgue symphonique français

La symphonie française pour orgue n'est pas pensable sans les types d'instruments basés sur des modèles orchestraux que créèrent Aristide Cavaillé-Coll et ses collaborateurs. Charles-Marie Widor écrit : « Mais d'où vient l'éclosion magnifique de notre art en France [...] ? Avouons-le, ce n'est point à un compositeur, mais à un constructeur génial, Aristide Cavaillé-Coll. »<sup>3</sup> 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. »<sup>4</sup> 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 6<sup>e</sup> Symphonie

La 6<sup>e</sup> Symphonie op. 59, dernière grande œuvre de Vierne, est composée durant l'été 1930. La couverture de l'autographe est datée « Roquebrune 15 juillet – 15 septembre 1930 ». Vierne passe ses vacances dans cet endroit situé près de Menton sur la riviera française, dans la résidence d'été de la mère de son amie, Madeleine Richepin. Il y vit des jours heureux. On peut voir sur une photo (v. ill. p. 2), comment Vierne, assis sur la terrasse, transcrit l'œuvre de la version initiale en Braille sur du papier à musique normal.

Vierne dédie la Symphonie à la mémoire de Lynnwood Farnam, organiste canadien né le 13 janvier 1885 et mort prématurément le 23 novembre 1930, et qui avait créé sa 5<sup>e</sup> Symphonie en 1925 à New York. Farnam était venu en 1913 de Montréal à Boston pour s'installer en 1919 à New York, où il avait été en dernier organiste de la Church of the Holy Communion. La mort de son ami ébranle profondément Vierne. Il avait entendu Farnam jouer en 1927 à New York et écrit, enthousiaste : « Sa technique est, de très loin, supérieure à tout ce que j'ai jamais entendu. [...] Cet homme est d'ailleurs musicien jusqu'aux moelles, il connaît tout, il a tout joué, il a la plus extravagante mémoire qui soit possible. »<sup>5</sup>

Carl Weinrich joue la création de la 6<sup>e</sup> Symphonie le 7 février 1932 à New York. La première en France est donnée le 3 juin 1935 par Maurice Duruflé à Notre-Dame à Paris.<sup>6</sup>

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Louis Vierne, „La Musique en Amérique“, dans : *Le Courrier Musical*, (29) 1927, p. 355.

<sup>6</sup> Cf. le fac similé du programme de concert chez Emmanuel Sauvlet, *Les Six Symphonies pour Orgue de Louis Vierne*, Paris, 1992, p. 73–75. L'année 1934 indiquée dans le texte semble être erronée (cf. ibid. p. 63).

Comme les Deuxième, Quatrième et Cinquième Symphonies, la Sixième est elle aussi de structure cyclique. Les deux thèmes contrastants sont présentés dans l'introduction du premier mouvement. Le sujet A est dramatique et plein d'élan, le sujet B chromatique et méditatif. Dans la partie Allegro du premier mouvement en forme de mouvement principal de sonate, le sujet A apparaît tout d'abord à la pédale (mes. 32 sqq.), plus tard aussi au manuel (mes. 40 sqq.). Le sujet B constitue le deuxième thème, accompagné d'une coquette figure à la pédale (mes. 63 sqq.). Dans le développement, le sujet B est également amené dans l'inversion (mes. 90 sq.).

Le deuxième mouvement, *Aria*, commence en douceur, avec une suite d'accords presque jazzique. Puis vient un thème aux longs méandres et d'une expression profonde qui doit être joué avec la « Trompette » et qui se meut aux et qui limites de l'atonalité. Le sujet A apparaît à la mesure 67 sq. dans un mouvement très animé qui connaît une calme progression à la fin (mes. 79 sqq.). Ici, Vierne prescrit le « Cor français ou Ophicléide », une registration inaccoutumée chez lui.

Le *Scherzo* suivant est l'intensification de l'expression grimaçante que nous avions déjà rencontrée dans le troisième mouvement de la 5<sup>ème</sup> *Symphonie*. Des arpèges rapides et des groupes de tons dissonants se succèdent. Puis vient quasiment en trio, accompagné de virtuoses figures pianistiques, le sujet A dans une version coquette et semée de silences (mes. 41 sqq.). Plus tard, le sujet A apparaît aussi dans l'inversion (mes. 169 sqq.).

Le quatrième mouvement, *Adagio*, exprime une infinie tristesse. A la pédale tenue sur le ton de *Si* – une idée que Duruflé a reprise pour le début du *Prélude de sa Suite op. 5* – l'inversion du sujet B sonne à la pédale. Au manuel, le sujet B retentit dans sa forme originelle à partir de la mesure 18. La combinaison du sujet B sous sa forme primaire et en miroir est remarquable. Après une transition à l'unisson (mes. 76 sqq.) vient une partie médiane agitée reposant sur le sujet A sous une forme syncopée. Après le point culminant à la mesure 123 vient une sorte de reprise avec la pédale *Si* utilisée au début, désormais dans l'aigu avec « Voix humaine » puis avec « Voix célestes » (mes. 127 sqq.).

On peut s'étonner de ce qu'à la fin de cette symphonie toute en profondeur, le *Final* nous offre presque une musique de cirque. Ce mouvement dynamique en rondo dénoue l'énorme tension qui s'était amassée dans les quatres mouvements précédents. Les octaves de doubles croches au début servent à la modulation de mi bémol mineur, à la fin du quatrième mouvement vers le si majeur rayonnant du *Final*. Le thème principal tourbillonnant fait son entrée, accompagné de figures de timbale à la pédale. Au premier couplet est traitée une version modifiée du sujet B (mes. 29 sqq.). Au second couplet en si bémol majeur sonne un nouveau thème à la pédale, accompagné de figures d'octaves au manuel (mes. 105 sqq.). Ce thème nouveau est combiné plus tard au sujet A (mes. 239 sqq.), vers la fin du mouvement accompagné de gammes hautement virtuoses à la pédale (mes. 275 sqq.).

Une Septième Symphonie prévue devait être en do majeur et apporter ainsi une conclusion triomphale à la succession tonale croissante des six symphonies mineures précédentes (ré mineur, mi mineur, fa dièse mineur, sol mineur, la mineur, si mineur).<sup>7</sup>

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), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Cannes), Michael Gailit (Vienne), David Aprahamian Liddle (Londres), Wolfgang Rübsam et Martin Welzel (tous deux à Sarrebruck). La Bibliothèque nationale de France à Paris a aimablement permis la consultation des sources.

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

<sup>7</sup> Gavoty pense par contre que cette suite de tonalités est purement aléatoire

et que Vierne n'en a pas l'intention consciente. Cf. Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris, 1943, p. 234, note de bas de page.

## Glossar / Glossary / Glossaire

Anche(s)	Zunge(n) – s. auch Jeux d'anches	reed(s) – see also Jeux d'anches
Doux	sanft	soft, sweet
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)
Jeux d'anches	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and mixtures)
Octaves graves	Suboktavkoppel(n) ziehen	add suboctave coupler(s)
Octaves aiguës	Superoktavkoppel(n) ziehen	add superoctave coupler(s)
Ôtez	„entfernen Sie“, also angegebene(s) Register abstoßen	take off; i.e. remove the stop(s) specified  or
Ou	oder	Positif
P.	Positif	draw the pedal couplers for Grand Orgue, Positif, and Récit
Péd. G.P.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue, Positif und Récit ziehen	draw the pedal couplers for Positif and Récit
Péd. P.R.	die Pedalkoppeln zu Positif und Récit ziehen	draw the pedal coupler for Récit
Péd. R.	die Pedalkoppel zu Récit ziehen	Récit coupled to the Positif
P.R.	Récit an Positif koppeln (man spielt auf dem Positif)	(play on the Positif)
Préparé(s)	vorbereitet	prepared for
R.	Récit	Récit
Sans	ohne	without

## Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

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

59

## III SCHERZO

(expressif) R. flûtes 8-4, quinte, octave et tierce - beauté  
 P. x bouillon 8, flûte 4, nasal, tierce, quarte de nasal.  
 G. bouillon et flûte 8  
 Ped. flûtes 16-8

Vivace

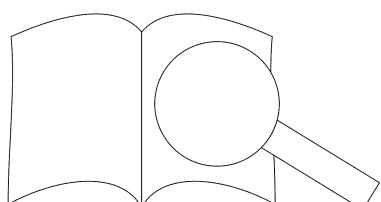
CARUS

VERLAG

• Carus-Verlag

PRO

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



e Seite aus dem dritten Satz der 6<sup>me</sup> Symphonie. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bi  
 one first page of the third movement of the 6<sup>me</sup> Symphonie. Reproduced by kind permission of the E  
 Autographi , première page du troisième mouvement de la 6<sup>me</sup> Symphonie. Reproduction avec l'aimable autorisation d

# 6<sup>ème</sup> Symphonie op. 59

à la mémoire de mon ami très regretté  
Linwood Farnam, organiste à New York (USA)  
en témoignage de ma profonde admiration pour le grand musicien  
et l'incomparable virtuose disparu prématûrement en pleine gloire

## 1. Introduction et Allegro

R. Fonds et anches 8, 4, mixtures  
P. (expressif) Fonds 8, 4 (anches 8, 4 et mixtures préparées)  
G. Fonds 16, 8, 4 (anches 16, 8, 4 et mixtures préparées)  
Péd. Fonds 16, 8 (anches 16, 8, 4 préparées)

Poco agitato e a piacere ( $\text{d} = 56$ )

10

*f*

Péd. P.R.

14

*gemindert*

*PROB*

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

17

*gemindert*

*PROB*

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

*p*

Péd. G.P.R.

20

*G.*

*Lento (♩)*

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

*Original evtl. gemindert*

\* see Crit. Report

Carus 18.156

23

26

*cresc. poco a poco*

29

*cresc. molto*

32

*Alle-*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

36

40

44

47

50

54

57

60

63 **Tempo**

P.R. *p*

Péd. P.R.

66

69

G.P.R. sans 16

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

72

Carus 18.156

19

75

G.P.R.

Péd. G.P.R.

78

rit.

81

Tempo

R. p

86

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

\* Crit. Report



103 G.P.R.

**p** *subito*

G.P.R.

Péd. G.P.R.

106 cresc.

109 *f*

P. Anches

112

\* Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

\* rit. Report

A page of musical notation for piano and organ. The top staff is for the piano (treble clef), and the bottom staff is for the organ (bass clef). Measure 116 starts with a forte dynamic. Measure 117 begins with a piano dynamic. Measure 118 starts with a forte dynamic. Measure 119 begins with a piano dynamic. Measure 120 starts with a piano dynamic. Measure 121 starts with a piano dynamic. Measure 122 starts with a piano dynamic. Measure 123 starts with a piano dynamic. Measure 124 starts with a piano dynamic. Measure 125 starts with a piano dynamic. Measure 126 starts with a piano dynamic.

**P. Fonds dim.**  
**R.**  
**p**  
**P.R. #**  
**Péd. R.**

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

P.R.

P. Anches

129

cresc. molto

G.P.R.

Péd. G.P.R.

132

135

Péd. P.k.

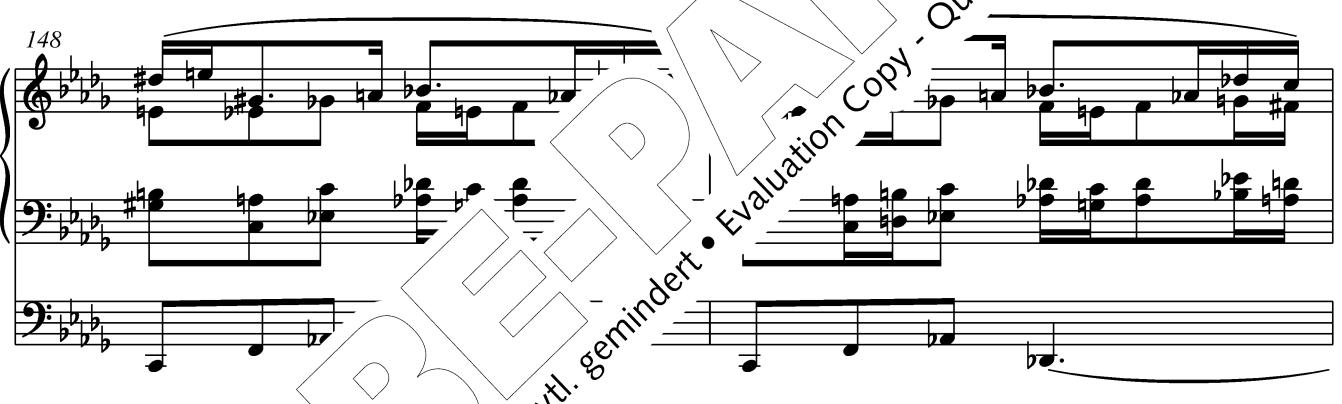
138

(F)

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

141  

  
 145  

  
 148  

  
 150  


152

P.R.

155

fp

G.P.R.

158

161

cresc.

P. Ancheo

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

G. +16 Fonds et anches

164

*fff*

168

172

176

\* see Crit. Report

180

183

G. Fonds

(Péd. Fonds)

186

P. Fonds

189

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

The image shows four staves of piano sheet music. Measure 192 starts with a dynamic *p* and includes a instruction "Péd. P.R.". Measures 196, 199, and 203 also contain dynamics like *cresc.* and *dim.*. Large, semi-transparent watermarks are overlaid on the music: a large "PROOF" watermark is positioned diagonally across the first three measures; a "Carus-Verlag" logo with a book and magnifying glass is at the bottom right; and a "Quality may be reduced • Evaluation Copy" watermark is also present.

206 G.P.R.

G. +16

P. Anches

Péd. G.P.R.

209 fff G. Anches

Péd. Anches

212

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

215 (F)

allargando

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

## 2. Aria

R. Trompette et Flûte 8  
 P. (expressif) Principal, Salicional et Bourdon 8  
 G. Flûte 8  
 Péd. Soubasse 16, Bourdon 8

**Andante quasi adagio ( $\text{d} = 66$ )**

R. Trompette et Flûte 8  
 P. (expressif) Principal, Salicional et Bourdon 8  
 G. Flûte 8  
 Péd. Soubasse 16, Bourdon 8

5 R.  
 dim.  
 G.

10 3 f rit.

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

18 **Tempo**

P. *p* cresc.

23 G.

R. *p*

27

*f*

31

*rit.*

*dim.*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

**Tempo**  
**R.**  
**G.**

**35**  
*p*

**38**  
*cresc.*

**41**

**45**  
*f*

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

48

51

54

57

60

63

66

68

71

**Tempo**

*p* senza rigore

*long*

**Tempo**

P.

*p*

*poco rit.*

P. Salicional, Unda maris

75

**Tempo**

*poco rit.*

R.

*mf*

*long*

**Tempo**

P.

*p*

*poco rit.*

G.

Poco più lento ( $\text{♩} = 58$ )

79

*P.* #

*p*

*P. Octave grave et aiguë*

*R. Cor français ou Ophicléide*

*R.*

83

*rit.*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

\* see Crit. Report

### 3. Scherzo

R. Flûtes 8, 4, Quinte, Octavin et Basson–Hautbois  
 P. (expressif) Bourdon 8, Flûte 4, Nasard, Tierce, Quarte de nasard  
 G. Bourdon et Flûte 8  
 Péd. Flûtes 16, 8

**Vivace** (♩ = 100)

16

G.P. 8 P.

simile 8

5

G.P. 8 P. G.P. 8 P.

G.P. P.

3

9

G.P. 8 P.

13

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

BACH

18

22

26

30

G.P. { 8 P. { 8

dim. p R.

Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy

Carus 18.156

53

R.  
P.  
*sempre staccato*

58

63

68 (F)

A large watermark "PROOF" is diagonally across the page. Below it, a smaller watermark reads "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag". At the bottom left, another watermark says "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert". At the bottom right, there is a magnifying glass icon over an open book.

87

92

96

100

103

107

111

*dim.*

116

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

121

126

R.  
se.

Carus-Verlag

empre staccato

Quality may be reduced • Evaluation Copy - Quality may be reduced •

131

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced •

136

cresc. poco a poco

141

G.P. *f* sempre staccato

146

Péd. R.

151

Péd. R.

155

*simile*

160

165

169

G.P.

P.

Péd. G.P.

174

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

**179**

**183**

**187**

**191**

**\* see Crit. Report**

195

199

203

207 (F)

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

#### 4. Adagio

R. Fonds 8, Hautbois et Trompette

P. Fonds 8

G. Fonds 8 sans Montre

Péd. Fonds 16, 8

**Larghetto** ( $\text{♩} = 69$ )

9

16

24

**Larghetto** ( $\text{♩} = 69$ )

R.

Péd. P.

G.P.R.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

\* see Crit. port

Original evtl. gemindert

Carus-Verlag

30

36

**Tempo**

**G.P.R.**

**dim.**

**Péa.**

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

43

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

49

**Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert**

**Tempo**

55

61

67

72

**Tempo**

*poco accelerando*

76

R. f

R. ôtez Trompette

(G. + Montre 8)

**Poco più mosso** ( $\text{♩} = 72$ )

G.P.R.

p

P.R.

Péd. [P.]R.

83

87

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

cresc.

91

P.R. *p*

Péd. G.P.R.

\*

95

99

103

G.P.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

\* see Crit. Report

106

109

112

115  $\#_2$

118

121

poco rit.

123

dim.

Tempo R. C.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

127

s doux 16, 8

Péd. R.

133

139

145

152

## 5. Final

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

**Allegro molto** ( $\text{♩} = 88$ )

The musical score consists of four staves in 2/4 time with a key signature of four sharps. The first staff is treble clef, the second is bass clef, and the third is piano (two staves). The fourth staff is also treble clef. The score begins with a forte dynamic (fff) marked 'G.P.R.'. The music features various note heads, stems, and beams. A large watermark 'PROPHET' is diagonally across the page, and a smaller 'CARUS' logo is in the bottom right corner.

7

13

17

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

\* see Crit. Report

21

25

29

P. Fonds

P.R. { p

(Péd. Fonds)

33

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert




**simile**

**41**

**45**

**49**

*G. Fonc.*

*poco*

*Péd. G.P.R.*

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

PROB

53

57

*p subito cresc.* *poco a poco*

61

*f*

65

*P*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

69 G. Anches  
 fff  
 Péd. Anches

74

79

83

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

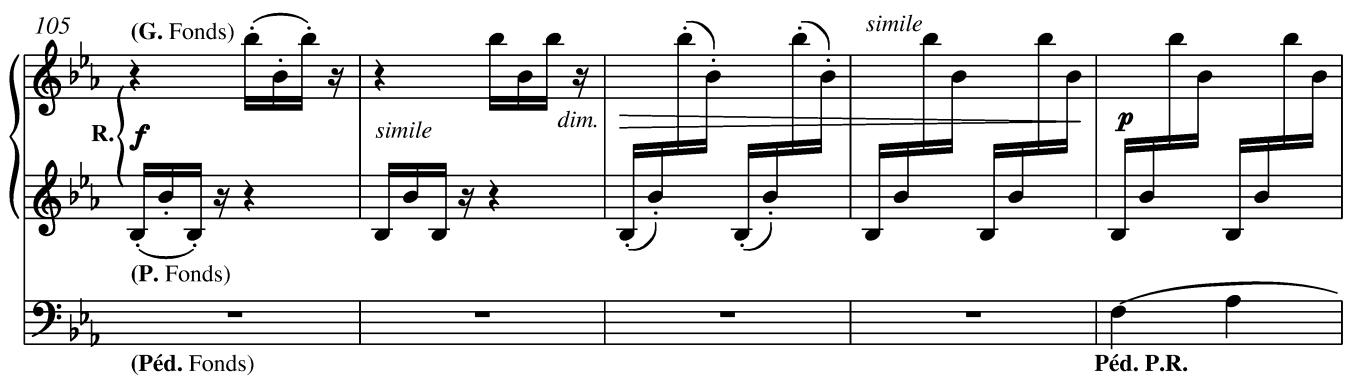
87

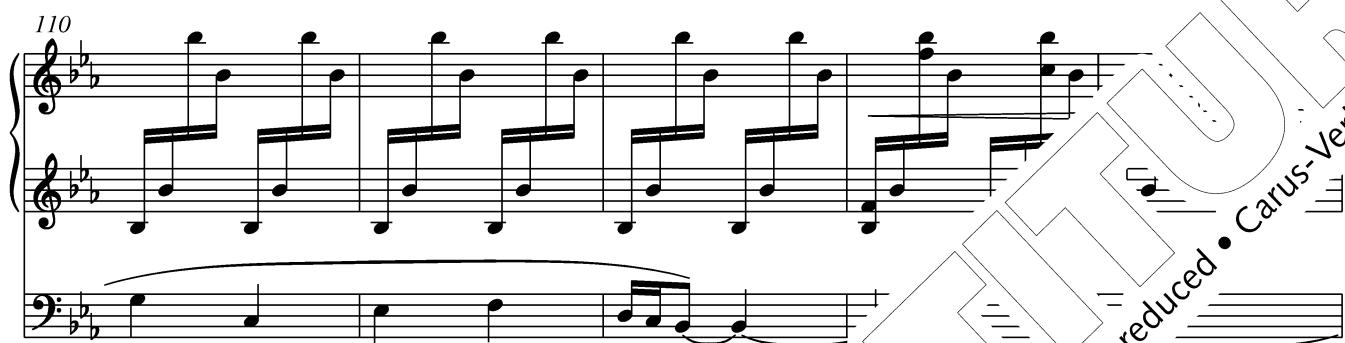
92

97

101

\* Crit. Report

105 (G. Fonds) 

110 

115 

120 

125

130

135

140

G. sans 16  
G.P.R.

145

Two staves of musical notation. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/4 time with a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns and sixteenth-note figures. Measure 145 starts with a dynamic 'p' on the first note of the top staff.

150

Two staves of musical notation. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/4 time with a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns and sixteenth-note figures. Measure 150 starts with a dynamic 'p' on the first note of the top staff.

155

Two staves of musical notation. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/4 time with a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns and sixteenth-note figures. Measure 155 starts with a dynamic 'p' on the first note of the top staff.

160

Two staves of musical notation. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/4 time with a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns and sixteenth-note figures. Measure 160 starts with a dynamic 'p' on the first note of the top staff.

165

170

175

181

187

193

198

204

210

G. +16

G.P.R.

Péd. G.P.R.

215

220

P. Anches

G. Anches

(Péd. Anches)

225

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

230

*R. + Octaves aiguës*  
*P. + Fonds et anches 16*  
*Péd. + Fonds*

235 *8va*

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

239

244

249

254

259

264

268

272

R. + Fonds et anches 16

277

282

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

287

292

297

302

307 G.P. + Octaves aigües

312

316 tr.

320

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

# Kritischer Bericht

## I. Quellen

**A:** Erstausgabe, erschienen 1931 bei Lemoine in Paris mit der Plattennummer 22,406 H. Die Ausgabe umfasst 64 Seiten, davon 55 Notenseiten. Die Angaben des Titelblatts lauten „[linksbündig] Louis Vierne / [zentriert] 6<sup>me</sup> Symphonie / [zentriert] POUR GRAND ORGUE“. Unten auf der letzten Notenseite steht „Menton (Juillet – Septembre 1930)“. Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Fol. Vm11 330*).

Spätere Auflagen wurden korrigiert. Diese Korrekturen fließen, wo sie musikalisch richtig erscheinen, in den Notentext ein, auch wenn sich nicht im einzelnen nachweisen lässt, welche Korrekturen auf Vierne zurückgehen und welche von fremder Hand stammen.

**B:** Autograph, im Besitz der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Ms. 22301*). Der Titel lautet „6<sup>me</sup> Symphonie / pour orgue / Louis Vierne / op. 59“. Bei der Opuszahl hat Vierne sich zunächst verschrieben, der ursprüngliche Befund ist mehrfach durchgestrichen und nicht mehr zu entziffern. Unter dem Titel befindet sich die Datierung „Roquebrune 15 juillet 15 Septembre 1930“. Eine Widmung ist nicht angegeben. Das Autograph umfasst neben dem Titelblatt 161 paginierte Notenseiten. Das hochformatige Notenpapier (27 x 34,5 cm) ist achtzeilig rastriert. Vierne hat schwarze und blaue Tinte sowie Bleistift verwendet. Das Autograph diente als Stichvorlage für den Erstdruck, wie aus der Eintragung der Plattennummer auf dem Titelblatt und Einteilungen im Notentext zu erkennen ist.

Dem Autograph ist ein Blatt mit folgender handgeschriebener Notiz von Marie-Madeleine Duruflé beigelegt:

Paris, 26 Juin 1993

Cette VIème Symphonie a été offerte par Louis  
Maurice Duruflé, en reconnaissance du travail  
qui lui avait fait en corrigeant [sic] r  
Les registrations et annotations son  
heureuse de faire don de cet ouvrage  
M-M Duruflé

les pages 22, 23 sont tor

[Diese 6. Symphonie ist von Louis Vierne ges  
Arbeit, die er sehr geleistet hat. Sie ist in der Hand  
Nationalbibliothek von Paris. Die Noten sind von  
Duruflé korrigiert und sind in der Bibliothèque  
Nationalbibliothek von Paris abgelehnt.]

Registrieranweisungen, Manual-,  
von der Hand Maurice Duruflés fin  
Vierne muss sich also nach seiner Rück  
kehr in Roquebrune mit Duruflé getrof  
Drucklegung der Symphonie vorzubereiten.  
des Autographs ist teilweise schlecht lesbar,  
anderer Schreiber – wohl auch Duruflé – Solfège  
zur Verdeutlichung eingetragen hat. Wenn diese Ein  
tigen aus Platzgründen nicht innerhalb des Notentextes

möglich waren, hat der Schreiber dem Notenstecher eine saubere Abschrift geliefert. Diese Abschriften sind auf Seite 5 (Klärung der Takte 22 und 23 des 1. Satzes) und Seite 28 (Klärung der Takte 146 bis 148 des 1. Satzes) in das Autograph eingeklebt. Das originale Notenblatt mit den Seiten 22 und 23 wurde herausgetrennt und befindet sich am Ende des Autographs. **B** enthält keine Metronomangaben.

**C:** Maurice Duruflés Handexemplar der gedruckten Ausgabe aus dessen Nachlass (im Besitz der Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Paris).

**D:** Korrekturliste von David Sanger zus  
Bowyer („Towards more accurate scr  
Six Organ Symphonies“ [Part IV, Sv  
Organist’s Review, (73) 1988, S. 2

**E:** Korrekturliste von Rollin S  
Six Symphonies“, in: de  
Dame Cathedral, Hills’

**F:** Korrekturen,  
1991) direkt  
im Unterricht  
den Her

igt der Erstausgabe (Quelle A). Als  
Autograph. Wird einer Lesart aus Quell  
geben, ist der Befund von A in den Einzel  
chgewiesen. Lesartenunterschiede zwischen A  
der Kritische Bericht. Die Kommentare aus C  
en Kritischen Bericht aufgenommen, mit Ausnahme  
für den eigenen Gebrauch bestimmten Eintragungen  
és. Die Korrekturen aus D, E und F wurden nach Prüfung  
Einzelfall berücksichtigt und ebenfalls in den Einzelanmer  
kungen des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registrieranweisungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise standardisiert (z.B. „Péd.“ statt „Ped.“, „simile“ statt „simili“), Registrieranweisungen einheitlich unter bzw. über der betreffenden Note positioniert und Manualangaben zwischen den Systemen teilweise mit geschweiften Klammern versehen. Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet (Noten, Pausen, Text, Staccatopunkte, Tenutostriche und Akzentuierungszeichen in runden Klammern; Registrieranweisungen in eckigen Klammern; Pedalangaben in eckigen Klammern; Registerstriche; Pedalstrich); eutige Zeichen-

Laut Viernes Vorw  
Klammern stehende F

an späterer Stelle Verwendung. Registrieranweisungen ohne Klammern gelten hingegen an der Stelle, wo sie erscheinen. Alle diesbezüglichen Anweisungen wurden in der vorliegenden Edition konsequent nach dieser Regel gestaltet.

### III. Einzelanmerkungen

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

#### 1. Introduction et Allegro

5 II 1: **B** Bogen (über einen getilgten Takt hinweg) zu 6 II 1  
 7 I 6: **A** und **B**  $cis^2/g^2$ ; **F**  $cis^2/a^2$ , vgl. T. 17  
 9 I 2: **B** Bogen von 3 I 1 weitergeführt bis 10 I 1  
 14 III 7: **A** Bogen endet hier  
 21 III 3: **C** *Cis*  
 22 II 2-3 (Unterstimme): **B** 4tel *c'*; eine evtl. Ausführungsalternative  
 27 I+II: **B** Bögen am Taktbeginn offen, Beginn in T. 26 fehlt jedoch in beiden Systemen  
 30: **C** „P. Anchés“ durchgestrichen, „+ Anchés Pos.“ in der Taktmitte ergänzt  
 31: **C** „+ Anchés solo“ und „cédez“ in der Taktmitte ergänzt  
 32 I 2: **A** kein Staccatopunkt  
 34 I+II 2: **A** kein Staccatopunkt  
 41 II 6: **B** kein  $\#$  vor  $g^2$   
 43 III 9: **B** Bogen beginnt bei 43 III 3 und endet bei 44 III 1  
 47 II 12: **C** Bogen zu 48 II 1 ergänzt  
 49+51 I 1: **C** Tenutostrich ergänzt  
 51 II 8: **B** kein Haltebogen zu T. 52  
 54 II 8: **C** Bogen von  $g^2$  zu 55 III 1  $c^2$  ergänzt  
 70: **C** „cede“ in der Taktmitte ergänzt  
 75 II 2: **B** *dis'*  
 86 I 4 (Oberstimme): **A** und **B** *dis'*, in späteren Auflagen *disis'*  
 87 II 9: Ausführung: eventuell meinte Vierne hier **F**  
 89 I 4 (Unterstimme): **B** kein  $\#$   
 89 II 5 (Oberstimme): **B** kein  $\#$   
 97 I 4 (Oberstimme): **A** und **B** *e'*, in späteren Auflagen *eis'*  
 101 II 3: **B** kein Verlängerungspunkt  
 102 II 4-5: **B**  $f^2$ -*es'*,  $\#$  von anderer Hand  
 109 III 2: **A** in späteren Auflagen *c'*  
 110 II 3: **A**  $\#$  bei 110 II 5, in späteren Auflagen  $\#$  ergänzt; **B** *d'*  
 110 II 3+10: Ausführung: evtl. *d'* und *es'* wie in **B**  
 110 II 10: **B** *es'*  
 110 II 11: **A** und **B**  $g^2$ , in späteren Auflagen *ges'*  
 110 III 1-2: **A** und **B**  $c^2$ -*des'*, in späteren Auflagen *d^2-*es'*  
 114: **C** Komma am Taktende in allen drei Systemen ergänzt  
 119: **C** „cede“ am Taktbeginn ergänzt  
 124 I 4 (Oberstimme): **A** und **B** *dis'*, in späteren Auflagen *disis'*  
 133: **C** „cede“ in der Taktmitte und Komma am Taktende über **S**, II ergänzt  
 134: **B** ursprünglich Dynamik *p*, durchgestrichen  
 138 I 3 (Unterstimme): **A** und **B** *eses'*  
 139 I 1 (Unterstimme): **A** *ges'*  
 142 I 4 (Oberstimme): **B** mit Vermerk von and'  
 142 II 4 (Unterstimme): **B** *e'*  
 145 III 4: **A** *ges'*  
 148 I 5 (Unterstimme): **B** kein  $\#$   
 150 I 7 (Oberstimme): **B** mit Vermerk  
 150f. I+II: **B** keine Haltebögen  
 151: **C** „cede“ in der Taktmitte *ei*,  
 151 II 4 (Oberstimme): **A**  $\#$   
 151f. III: **B** kein Haltebogen  
 161 I 5 (Oberstimme):  
 162: **C** *f* am Taktbeginn  
 162+163 I 3 (Ohrst.  
 Cavaillé-Coll)  
 171 I+II: statt *st*  
 173+: *ir'*  
 191 und ohne Klammern; **B** keine Angabe*

190 II 6: **B** mit Vermerk von anderer Hand „*ré#*“.  
 191 II 2+8: **A** *feis'*, in späteren Auflagen **f**  
 198 II 5: in **A** und **B** als *eisis'* notiert, **C** zu *disis'* geändert  
 201 I 10-11 (Oberstimme): **B**  $e^2$ -*dis'*  
 201 II 3: **B** *gis'*  
 204 I 10 (Oberstimme): **B** *eis'*  
 204 I 7 (Unterstimme): **B** *gis'*  
 204 II 2: **A** und **B** *his^o*; **F** *h^o*, vgl. T. 75  
 204 III 5: **B** *Eis*  
 209 I 1 (Unterstimme): **B** mit zusätzlichem Ton *as'*  
 209 I: **C** Komma am Taktende ergänzt

#### 2. Aria

5 II 2: **B**  $e^0/g^0$   
 12 II: **B** kein Haltebogen zu 13 II 1  
 14 II: **B** kein Haltebogen zu 15 II 1  
 15 II 5 (Unterstimme): **B** *e^o*  
 17 I 1-3: **B** punkt. 4tel *b^1* - 8tel *gis^1* - 4tel *a^1* mit Fermate  
 17 II 2 (Mittelstimme): **B** *his^o* unter *dis^1* notiert  
 21 I 6-7 (Oberstimme): **B**  $d^2$ -*c^2*  
 25 II 6: **B** kein  $\#$ .

33 II 5: **B** kein  $\#$ .  
 34 I 2 (Mittelstimme): **B** *his^1* unter *dis^2* notiert

36 II 2-3: **B** kein Haltebogen  
 36f. II: **B** kein Haltebogen zwischen den **f**

37 II 6: **B** kein Haltebogen zu 38 II 1

40 II 3 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu

41 II 2: **C** Crescendogabel bis Taktende *ers*

41 II 6: **B** kein Haltebogen zu T. 42

43: **C** „poco animato“ am Taktbeginn

48 I 4: **B** mit Vermerk von anderer

48 II 4: **B**  $cis^1/h^1$ ,  $\#$  von anderer  $'$

48 II 6: **B**  $h^0/d^1$

49 III 2: **B** *D*

51 I 1: **B** kein Verlänger

58 II 6: **B**  $b^0/g^1$

58 II 8: **B**  $b^0/as^1$ ; **C**

69: **C** „rall.“ in  $d^2$

70: **C** Decresc.

71: **C** „er

74: **C**

77 I 2:

77 II 3: **b**

77 III 3: **b**

86: <b

81 I 5: A  $\natural$  vor d $\flat$   
 82 II 1: A und B d $\flat$ /gis $\flat$ /a $\flat$ ; vgl. T. 10, 84  
 83 I 1: A h $\flat$ ; F c $\flat$ ; vgl. T. 11  
 83 I 5: A ais $\flat$ /his $\flat$ /d $\flat$ ; B ais $\flat$ /h $\flat$ /his $\flat$ ; vgl. T. 11  
 83 II 5: A und B d $\flat$ /eis $\flat$ /fis $\flat$ ; vgl. T. 11  
 84 I 1: A cis $\flat$ /d $\flat$ /f $\flat$ ; vgl. T. 12  
 84 I 2: A c $\flat$   
 84 I 3: A es $\flat$ /fis $\flat$ /b $\flat$ ; B unleserlich, mit Vermerk „mi b“ und „fa  $\sharp$ “; vgl. T. 12  
 84 II 2: A und B fis $\flat$ /a $\flat$ /b $\flat$ ; vgl. T. 12  
 85 I 5: B a $\flat$ /f $\flat$ ; vgl. T. 13, 17, 89  
 88 II 2: B c $\flat$ /fis $\flat$ ; vgl. T. 16  
 91+92 III 5: B kein Staccatopunkt  
 92 I 5: A fis $\flat$ /h $\flat$ ; B fis $\flat$ /c $\flat$  mit Vermerk „si“; vgl. T. 16, 20, 88  
 93 I 4: C Komma nach c $\flat$  ergänzt  
 94 III 4: B keine Staccatopunkte  
 96, 102, 109 III 4: B kein Staccatopunkt  
 97 I 4: C Komma nach cis $\flat$  ergänzt  
 100 II 2-3: A und B dis $\flat$ /gis $\flat$ -cis $\flat$ /ais $\flat$ ; vgl. T. 28  
 101 I 4: C Komma nach b $\flat$  ergänzt  
 101, 103, 110 III 4: B 8tel  
 103: B Manualangabe ohne „P.“  
 103 I 4: C Komma nach as $\flat$  ergänzt  
 105: B keine Manualangabe „G.P.“  
 107 III 4: B 8tel ohne Staccatopunkt  
 127 I 1: B f $\flat$ /d $\flat$   
 127 I 2: B d $\flat$ /b $\flat$   
 127 I 3: B f $\flat$ /d $\flat$   
 130 III 1+4: A mit Staccatopunkt  
 144 II 2: B cis $\flat$ /f $\flat$   
 145: A f $\flat$  unter System II  
 151: C  $\flat$ f am Taktbeginn ergänzt  
 155 III 1: A e $\flat$ , vgl. T. 43 und 115, sempre staccato in T. 154  
 160 II 5: B d $\flat$ /ais $\flat$   
 170 I 4: B es $\flat$   
 170 II 6: B kein  $\natural$  vor c $\flat$   
 177 III 4: B 8tel  
 179 II 2-3: Ausführung: evtl. f $\flat$ /d $\flat$ -h $\flat$ /f $\flat$   
 180 II 6: B kein  $\natural$  vor c $\flat$ ; Ausführung: evtl. cis $\flat$ /fis $\flat$   
 181 II 5: B kein  $\natural$  vor d $\flat$   
 187 III 2: A d $\flat$  mit  $\natural$ ; B schwer lesbar, wahrscheinlich e $\flat$ . Logischerweise muss es e $\flat$  sein; vgl. T. 191; C mit Vermerk „mi“  
 192/193: B ohne Manualangabe „G.P.“  
 194 I 6: B kein  $\natural$  vor g $\flat$   
 194 III 1+4: B kein Staccatopunkt  
 210: B ohne Dynamik p

155 I+II: B kein Haltebogen von b $\flat$ , b $\flat$  bzw. b $\circ$  zu T. 156  
 157: B Decrescendogabel bis Ende von T. 158; *ppp* in T. 159

### 5. Final

6, 14, 78 II 3: B dis $\flat$ /fis $\flat$ ; Ausführung: hier und an allen Parallelstellen fis $\flat$ ?

7 II 2: B h $\flat$  fehlt

13f. II: B kein Haltebogen zu 14 II 1

13 III: C alle Noten mit Staccatopunkt versehen

15 II 2: B h $\flat$  fehlt

32: C „dim.“ am Taktende ergänzt

34 II 2: B cis $\flat$

37: C p am Taktbeginn ergänzt

43 I 2: B f $\flat$ /a $\flat$

43 II 7: B es $\flat$ /as $\flat$

44 I 5: C  $\natural$  vor c $\flat$  ergänzt

44 II 6: C  $\natural$  vor c $\flat$  ergänzt

53: B ohne Dynamik f

61 I 1-3: C Staccatopunkte ergänzt

67: C „poco rit.“ am Taktbeginn ergänzt

69 III 1: A und B mit unnötigem Vermerk „Péd. G.P.R.“

70 II 3: B dis $\flat$ /gis $\flat$ , mit Vermerk von anderer Hand „fr“

72 III 2: B kein  $\natural$

73 I 2: B mit Vermerk von anderer Hand „sol“ b

73 III 1: ergänzt nach Parallelstelle T. 227

84 II 6: B kein  $\natural$  vor a $\flat$

87 III 6+8: B dis $\flat$ , mit Vermerk von andr.

88 I+II 1: B zweithöchster Ton fis $\flat$  b $\flat$

92 III 5-7: Ausführung: logischerw.

T. 88, 90 und 96

128 III 1: C Bogen zu 129 III

132 III: C Komma am Tak $\flat$

162 I 1: C Bogen zu 16 $\flat$

166 I: C Komma am

170 I 1: C Bogen

174: C p am Er

181 II 5: B s $\flat$

182, 187,

183+10 $\flat$

183

1 $\flat$

C s $\flat$  te B

6: C

189 III 1

ergänzt

System I und II ergänzt

gen zu 206 I 1 ergänzt

dem ganzen Takt ergänzt

zu T. 210 durchgestrichen

mit Staccatopunkt versehen

Ton schwer lesbar, eventuell c $\flat$

j. Anchens“ in T. 225

B gis $\flat$ , mit Vermerk von anderer Hand „fa“

II 2: B kein  $\natural$

II 7: A gis $\flat$ /dis $\flat$ ; B schwer lesbar, wohl ais $\flat$ /dis $\flat$ ; C untere Note korrigiert zu

ais $\flat$ ; vgl. Parallelstelle T. 73

232+233 I 2 (Mittelstimme): C Tenutostrich und Staccatopunkt ergänzt

234 III: C nach jedem 4tel eine 16elpause ergänzt

238 I 1-2: B schwer lesbar, vermutlich  $\natural$  vor g $\flat$  und g $\sharp$

242 I: C Komma am Taktende über System I ergänzt

250 I 1 (Oberstimme): C Bogen zu 251 I 1 ergänzt

263 III: C alle Noten mit Staccatopunkt versehen

272 I 2: C Tenutostrich ergänzt

274 I 2: C „rit.“ ergänzt

275 I 1: C „T“ ergänzt

278 II 3-4 (Oberstimme): B kein Haltebogen

280 I 2: C mit Vermerk „piu rit.“ am Taktbeginn

282 I 3: C mit Vermerk „fa $\sharp$ “

285: C mit Vermerk „fa $\sharp$ “ in der Taktmitte

309 I 1-4 (Unterstimme): C Staccatopunkte ergänzt

312 II 2-3: B mit Haltebogen zwischen den h $\flat$

314 II 2: A kein Akzentzeichen

319 I+II 1: B mit Staccatopunkt

321 III 7: B mit Vermerk von

322: C „poco rit.“ in der T $\ddot{a}$

**4. Adagio**  
 1: C Manualangabe „P.“ ergänzt  
 12a: F dieser Takt fehlt. Er spiegelt T. 28 (der Sopran ab T. 18 des anfänglichen Pedalsolos). Wahrscheinlich hat Vierne von der Braille-Fassung in normale Notation diesen Takt  
 14 III 1: A Ges  
 25 I 1 (Oberstimme): A f $\flat$  (mit  $\natural$ ); B undeutlich, eher es $\flat$ ; F es  
 28 I 3 (Oberstimme): A fes $\flat$   
 38 II 3: C Decrescendogabel und mf ergänzt  
 39 III 3: C Decrescendogabel bis 40 II 2 ur  
 56: C „cresc.“ bei Taktempo Dreitakt ergänzt  
 59 I 1 (Unterstimme): B 4tel fis $\flat$  ergänzt  
 61+62 I 1 (Mittelstimme): A und  
 64: C Komma am Taktende in  
 65: B ohne Angabe „Temp“  
 75 I 1: C Tenutostrich er  
 76: B Manualangabe ursprünglich gestrichen; Dyna  
 mik p durchgestrichen  
 76 I 5: C Tenutostrich  
 77: B Manualangabe ursprünglich gestrichen  
 77 I 1: C Ten  
 78: C  
 79  
 1. Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Urscheinlich c $\flat$  als 8tel und e $\flat$  als punkt. 8tel  
 unter System II; C Komma am Taktende in System I  
 (me): B schwer lesbar, eventuell fis $\flat$   
 (me): A e $\flat$ ; B und F d $\flat$   
 Decrescendogabel durch den ganzen Takt ergänzt  
 $\natural$  keine  $\natural$  vor g  
 1. : B ces $\flat$ /as $\flat$

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

gen zu 206 I 1 ergänzt  
 dem ganzen Takt ergänzt  
 zu T. 210 durchgestrichen  
 mit Staccatopunkt versehen  
 Ton schwer lesbar, eventuell c $\flat$   
 j. Anchens“ in T. 225  
 B gis $\flat$ , mit Vermerk von anderer Hand „fa“  
 II 2: B kein  $\natural$   
 II 7: A gis $\flat$ /dis $\flat$ ; B schwer lesbar, wohl ais $\flat$ /dis $\flat$ ; C untere Note korrigiert zu  
 ais $\flat$ ; vgl. Parallelstelle T. 73  
 232+233 I 2 (Mittelstimme): C Tenutostrich und Staccatopunkt ergänzt  
 234 III: C nach jedem 4tel eine 16elpause ergänzt  
 238 I 1-2: B schwer lesbar, vermutlich  $\natural$  vor g $\flat$  und g $\sharp$   
 242 I: C Komma am Taktende über System I ergänzt  
 250 I 1 (Oberstimme): C Bogen zu 251 I 1 ergänzt  
 263 III: C alle Noten mit Staccatopunkt versehen  
 272 I 2: C Tenutostrich ergänzt  
 274 I 2: C „rit.“ ergänzt  
 275 I 1: C „T“ ergänzt  
 278 II 3-4 (Oberstimme): B kein Haltebogen  
 280 I 2: C mit Vermerk „piu rit.“ am Taktbeginn  
 282 I 3: C mit Vermerk „fa $\sharp$ “  
 285: C mit Vermerk „fa $\sharp$ “ in der Taktmitte  
 309 I 1-4 (Unterstimme): C Staccatopunkte ergänzt  
 312 II 2-3: B mit Haltebogen zwischen den h $\flat$   
 314 II 2: A kein Akzentzeichen  
 319 I+II 1: B mit Staccatopunkt  
 321 III 7: B mit Vermerk von  
 322: C „poco rit.“ in der T $\ddot{a}$

# Critical Report

## I. Sources

**A:** First edition, published in 1931 by Lemoine of Paris with the plate number 22,406 HL. The edition comprises 64 pages, including 55 pages of music. The details on the title page are "[flush with left margin] Louis Vierne / [centered] 6<sup>e</sup> Symphonie / [centered] POUR GRAND ORGUE". At the bottom of the last page of music appear the words "Menton (Juillet – Septembre 1930)." The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Fol. Vm11 330*). Later printings were corrected. These corrections are integrated within the musical text where they seem right from a musical viewpoint, although it cannot be established in detail which corrections go back to Vierne, and which derive from another hand.

**B:** Autograph in the possession of the Bibliothèque nationale de France in Paris (shelf number *Ms. 22301*). The title reads "6<sup>e</sup> Symphonie / pour orgue / Louis Vierne / op. 59". Initially Vierne wrote down the wrong opus number, the original figure being crossed through several times and no longer decipherable. Below the title are the dates "Roquebrune 15 juillet 15 Septembre 1930". No dedication is given. The autograph comprises 161 numbered pages of music besides the title page. The vertically formatted music manuscript paper (27 x 34.5 cm) has eight line ruling. Vierne used black and blue ink, and also a pencil. The autograph served as the engraver's copy for the first printing, as can be discerned from the inscription of the plate number on the title page and from sub divisions within the musical text.

Appended to the autograph is a sheet bearing the following note in the hand of Marie-Madeleine Duruflé:

Paris, 26 Juin 1993

Cette VIème Symphonie a été offerte par Louis Vierne à moi, Maurice Duruflé, en reconnaissance du travail considérable que ce compositeur a fait en corrigeant minutieusement l'autographe. Les annotations sont de la main de mon maître, heureuse de faire don de cet ouvrage à la Bibliothèque Nationale. M-M Duruflé

les pages 22, 23 sont tout à fait à la fin

[This 6th Symphony was presented to me by Louis Vierne, Maurice Duruflé, in recognition of the work he did in meticulously correcting the autograph. The annotations are in his hand. He is happy to make a gift of this work to the National Library. Pages 22, 23 are at the end.]

The registrations added after + and tempo markings appear in the autograph also appear before have met Duruflé day at Roquebrune in order to clarify. The autograph is difficult to read in places, probably Duruflé again – has entered many matters. Where it was not possible within the musical text for reasons of space, has provided the music engraver with a fair copy. Notes are pasted into the autograph on page 5 (clarification of measures 22 and 23 in the first movement) and

page 28 (clarification of measures 146 to 148 in the first movement). The original sheet with pages 22 and 23 of the music was detached and is now located at the end of the autograph. B contains no metronome markings.

**C:** Maurice Duruflé's working copy of the printed edition from his estate (in the possession of the Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Paris).

**D:** List of corrections by David Sanger, together with Kevin Bowyer ("Towards more accurate scores of Louis Vierne's Organ Symphonies" [Part IV, Symphonies V and VI] *Organists' Review* (73), 1988, pp. 31–33).

**E:** List of corrections by Rollin Smith ("Text of the Six Symphonies," in: RS, *Louis Vierne: Organist of the Cathedral, Hillsdale NY*, 1999, p. 11).

**F:** Corrections which the Vierne (1991) learnt directly from Olivier Latry during lesson communicated by Latry

## II. The Edition

The present edition reproduces the musical text of the source A. The notation is based on the version appearing in A. Where preference is given, the version appearing in A is chosen. Differences between versions are explained in the Critical Report. The commentator has taken into account the Critical Report, except for those corrections which were intended solely for his own use. Corrections E and F were taken into account after being pointed out by one and are similarly pointed out in the notes in the Critical Report.

On reproduces the musical text of the source in accordance with modern editorial praxis in respect of crossbeams and stems, as well as the setting of accidentals and cautionary accidentals. Measure numbers have been inserted. Registration directions and performance markings have been standardized in their orthography (e.g. "Péd." instead of "Ped.," "simile" instead of "simili"). Registration directions have been uniformly positioned under or over the relevant note, and manual directions between systems sometimes 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 in square brackets; slurs and ties with dotted lines; accidentals, dynamic markings and fermatas in small print). Cautionary accidentals were tacitly supplemented. Obvious misprints in the first edition have been corrected and have been pointed

According to Vierne's foreword, the registration given in round brackets

<sup>1</sup> "Avertissement," in: *Pièces de fanfare*

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.

### III. Detailed remarks

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

In addition to the findings in the source, alternatives for execution are also given. These are marked with a \* in the music.

## 1. Introduction et Allegro

- 5 II 1: B has a slur (above a deleted measure) to 6 II 1.  
 7 I 6: A and B read  $c\#$ / $g^{\flat}$ ; F  $c\#$ / $a^{\flat}$ , see m. 17.  
 9 I 2: B has a slur from 3 I 1, continued to 10 I 1.  
 14 III 7: In A a slur ends here.  
 21 III 3: B has  $C\#$ .  
 22 II 2-3 (lower voice): B has a quarter note  $c^{\flat}$ ; this is a possible variant to be played.  
 27 I+II: In B the slurs at beginning of measure are open, as if coming from m. 26.  
 30: In C "P. Anchés" has been crossed out, "+ Anchés Pos." has been added in the middle of the measure.  
 31: In C "+" Anchés solo" and "cédez" have been added in the middle of the measure.  
 32 I 2: A has no staccato dot.  
 34 I+II 2: A has no staccato dot.  
 41 II 6: B lacks  $\sharp$  before  $g^{\flat}$ .  
 43 III 9: In B the slur begins at 43 III 3 and ends at 44 III 1.  
 47 II 12: In C a slur to 48 II 1 has been added.  
 49+51 I 1: In C a tenuto stroke has been added.  
 51 II 8: B lacks a tie to m. 52.  
 54 II 8: In C a slur from  $g^{\flat}$  to 55 III 1,  $c^{\flat}$  has been added.  
 70: In C "cede" has been added in the middle of the measure.  
 75 II 2: B has  $d\#$ .  
 86 I 4 (upper voice): A and B have  $d\#$ , in later print runs  $d$  double sharp<sup>1</sup>.  
 87 II 9: Execution: possibly Vierne intended  $F$  here.  
 89 I 4 (lower voice): B lacks  $\natural$ .  
 89 II 5 (upper voice): B lacks  $\natural$ .  
 97 I 4 (upper voice): In A and B  $e^{\flat}$ , in later print runs  $e\#$ .  
 101 II 3: B lacks a dot to extend note value.  
 102 II 4-5: B has  $f^{\flat}$ - $e$  flat<sup>1</sup>, in another hand.  
 109 III 2: In A  $c^{\flat}$  in later print runs.  
 110 II 3: In A  $\natural$  indicated at 110 II 5, in later print runs  $\natural$  has been added;  
 110 II 3+10: Execution: possibly  $d^{\flat}$  and  $e$  flat<sup>1</sup>, as in B.  
 110 II 10: In B  $e$  flat<sup>1</sup>.  
 110 II 11: In A and B  $g^{\flat}$ , in later print runs  $g$  flat<sup>1</sup>.  
 110 III 1-2: In A and B  $c^{\flat}$ - $d$  flat<sup>1</sup>, in later print runs  $d^{\flat}$ - $e$  flat<sup>1</sup>.  
 114: In C a comma has been added at the end of the meas.  
 119: In C "cedez" has been added at beginning of measure.  
 124 I 4 (upper voice): In A and B  $f\#$ , in later print runs  $f$ .  
 133: In C "cedez" and a comma have been added at the  $e$  above systems I and II.  
 134: In B the original  $p$  dynamic has been added.  
 138 I 3 (lower voice): In A and B  $e$  do.  
 139 I 1 (lower voice): In A  $g$  flat<sup>1</sup>.  
 142 I 4 (upper voice): B has the  $\flat$ .  
 142 II 4 (lower voice): In B  $e^{\flat}$ .  
 145 III 4: In A  $g$  flat<sup>1</sup>.  
 148 I 5 (lower voice): B  $\flat$ .  
 150 I 7 (upper voice): B  $\flat$ .  
 150f. I+II: B lacks  $\flat$ .  
 151: In C "cede".  
 151 II 3 (upper voice): B  $\flat$ .  
 151f. III: B  $\flat$ .  
 161 I 5 (upper voice): B  $\flat$ .  
 162: B  $\flat$ .  
 1f: B  $\flat$ .  
 1-2: B  $\flat$ .  
 3: B  $\flat$ .  
 4: B  $\flat$ .  
 16: B  $\flat$ .  
 17: B  $\flat$ .  
 18: B  $\flat$ .  
 19: B  $\flat$ .  
 20: B  $\flat$ .  
 21: B  $\flat$ .  
 22: B  $\flat$ .  
 23: B  $\flat$ .  
 24: B  $\flat$ .  
 25: B  $\flat$ .  
 26: B  $\flat$ .  
 27: B  $\flat$ .  
 28: B  $\flat$ .  
 29: B  $\flat$ .  
 30: B  $\flat$ .  
 31: B  $\flat$ .  
 32: B  $\flat$ .  
 33: B  $\flat$ .  
 34: B  $\flat$ .  
 35: B  $\flat$ .  
 36: B  $\flat$ .  
 37: B  $\flat$ .  
 38: B  $\flat$ .  
 39: B  $\flat$ .  
 40: B  $\flat$ .  
 41: B  $\flat$ .  
 42: B  $\flat$ .  
 43: B  $\flat$ .  
 44: B  $\flat$ .  
 45: B  $\flat$ .  
 46: B  $\flat$ .  
 47: B  $\flat$ .  
 48: B  $\flat$ .  
 49: B  $\flat$ .  
 50: B  $\flat$ .  
 51: B  $\flat$ .  
 52: B  $\flat$ .  
 53: B  $\flat$ .  
 54: B  $\flat$ .  
 55: B  $\flat$ .  
 56: B  $\flat$ .  
 57: B  $\flat$ .  
 58: B  $\flat$ .  
 59: B  $\flat$ .  
 60: B  $\flat$ .  
 61: B  $\flat$ .  
 62: B  $\flat$ .  
 63: B  $\flat$ .  
 64: B  $\flat$ .  
 65: B  $\flat$ .  
 66: B  $\flat$ .  
 67: B  $\flat$ .  
 68: B  $\flat$ .  
 69: B  $\flat$ .  
 70: B  $\flat$ .  
 71: B  $\flat$ .  
 72: B  $\flat$ .  
 73: B  $\flat$ .  
 74: B  $\flat$ .  
 75: B  $\flat$ .  
 76: B  $\flat$ .  
 77: B  $\flat$ .  
 78: B  $\flat$ .  
 79: B  $\flat$ .  
 80: B  $\flat$ .  
 81: B  $\flat$ .  
 82: B  $\flat$ .  
 83: B  $\flat$ .  
 84: B  $\flat$ .  
 85: B  $\flat$ .  
 86: B  $\flat$ .  
 87: B  $\flat$ .  
 88: B  $\flat$ .  
 89: B  $\flat$ .  
 90: B  $\flat$ .  
 91: B  $\flat$ .  
 92: B  $\flat$ .  
 93: B  $\flat$ .  
 94: B  $\flat$ .  
 95: B  $\flat$ .  
 96: B  $\flat$ .  
 97: B  $\flat$ .  
 98: B  $\flat$ .  
 99: B  $\flat$ .  
 100: B  $\flat$ .  
 101: B  $\flat$ .  
 102: B  $\flat$ .  
 103: B  $\flat$ .  
 104: B  $\flat$ .  
 105: B  $\flat$ .  
 106: B  $\flat$ .  
 107: B  $\flat$ .  
 108: B  $\flat$ .  
 109: B  $\flat$ .  
 110: B  $\flat$ .  
 111: B  $\flat$ .  
 112: B  $\flat$ .  
 113: B  $\flat$ .  
 114: B  $\flat$ .  
 115: B  $\flat$ .  
 116: B  $\flat$ .  
 117: B  $\flat$ .  
 118: B  $\flat$ .  
 119: B  $\flat$ .  
 120: B  $\flat$ .  
 121: B  $\flat$ .  
 122: B  $\flat$ .  
 123: B  $\flat$ .  
 124: B  $\flat$ .  
 125: B  $\flat$ .  
 126: B  $\flat$ .  
 127: B  $\flat$ .  
 128: B  $\flat$ .  
 129: B  $\flat$ .  
 130: B  $\flat$ .  
 131: B  $\flat$ .  
 132: B  $\flat$ .  
 133: B  $\flat$ .  
 134: B  $\flat$ .  
 135: B  $\flat$ .  
 136: B  $\flat$ .  
 137: B  $\flat$ .  
 138: B  $\flat$ .  
 139: B  $\flat$ .  
 140: B  $\flat$ .  
 141: B  $\flat$ .  
 142: B  $\flat$ .  
 143: B  $\flat$ .  
 144: B  $\flat$ .  
 145: B  $\flat$ .  
 146: B  $\flat$ .  
 147: B  $\flat$ .  
 148: B  $\flat$ .  
 149: B  $\flat$ .  
 150: B  $\flat$ .  
 151: B  $\flat$ .  
 152: B  $\flat$ .  
 153: B  $\flat$ .  
 154: B  $\flat$ .  
 155: B  $\flat$ .  
 156: B  $\flat$ .  
 157: B  $\flat$ .  
 158: B  $\flat$ .  
 159: B  $\flat$ .  
 160: B  $\flat$ .  
 161: B  $\flat$ .  
 162: B  $\flat$ .  
 163: B  $\flat$ .  
 164: B  $\flat$ .  
 165: B  $\flat$ .  
 166: B  $\flat$ .  
 167: B  $\flat$ .  
 168: B  $\flat$ .  
 169: B  $\flat$ .  
 170: B  $\flat$ .  
 171: B  $\flat$ .  
 172: B  $\flat$ .  
 173: B  $\flat$ .  
 174: B  $\flat$ .  
 175: B  $\flat$ .  
 176: B  $\flat$ .  
 177: B  $\flat$ .  
 178: B  $\flat$ .  
 179: B  $\flat$ .  
 180: B  $\flat$ .  
 181: B  $\flat$ .  
 182: B  $\flat$ .  
 183: B  $\flat$ .  
 184: B  $\flat$ .  
 185: B  $\flat$ .  
 186: B  $\flat$ .  
 187: B  $\flat$ .  
 188: B  $\flat$ .  
 189: B  $\flat$ .  
 190: B  $\flat$ .  
 191: B  $\flat$ .  
 192: B  $\flat$ .  
 193: B  $\flat$ .  
 194: B  $\flat$ .  
 195: B  $\flat$ .  
 196: B  $\flat$ .  
 197: B  $\flat$ .  
 198: B  $\flat$ .  
 199: B  $\flat$ .  
 200: B  $\flat$ .  
 201: B  $\flat$ .  
 202: B  $\flat$ .  
 203: B  $\flat$ .  
 204: B  $\flat$ .  
 205: B  $\flat$ .  
 206: B  $\flat$ .  
 207: B  $\flat$ .  
 208: B  $\flat$ .  
 209: B  $\flat$ .  
 210: B  $\flat$ .  
 211: B  $\flat$ .  
 212: B  $\flat$ .  
 213: B  $\flat$ .  
 214: B  $\flat$ .  
 215: B  $\flat$ .  
 216: B  $\flat$ .  
 217: B  $\flat$ .  
 218: B  $\flat$ .  
 219: B  $\flat$ .  
 220: B  $\flat$ .  
 221: B  $\flat$ .  
 222: B  $\flat$ .  
 223: B  $\flat$ .  
 224: B  $\flat$ .  
 225: B  $\flat$ .  
 226: B  $\flat$ .  
 227: B  $\flat$ .  
 228: B  $\flat$ .  
 229: B  $\flat$ .  
 230: B  $\flat$ .  
 231: B  $\flat$ .  
 232: B  $\flat$ .  
 233: B  $\flat$ .  
 234: B  $\flat$ .  
 235: B  $\flat$ .  
 236: B  $\flat$ .  
 237: B  $\flat$ .  
 238: B  $\flat$ .  
 239: B  $\flat$ .  
 240: B  $\flat$ .  
 241: B  $\flat$ .  
 242: B  $\flat$ .  
 243: B  $\flat$ .  
 244: B  $\flat$ .  
 245: B  $\flat$ .  
 246: B  $\flat$ .  
 247: B  $\flat$ .  
 248: B  $\flat$ .  
 249: B  $\flat$ .  
 250: B  $\flat$ .  
 251: B  $\flat$ .  
 252: B  $\flat$ .  
 253: B  $\flat$ .  
 254: B  $\flat$ .  
 255: B  $\flat$ .  
 256: B  $\flat$ .  
 257: B  $\flat$ .  
 258: B  $\flat$ .  
 259: B  $\flat$ .  
 260: B  $\flat$ .  
 261: B  $\flat$ .  
 262: B  $\flat$ .  
 263: B  $\flat$ .  
 264: B  $\flat$ .  
 265: B  $\flat$ .  
 266: B  $\flat$ .  
 267: B  $\flat$ .  
 268: B  $\flat$ .  
 269: B  $\flat$ .  
 270: B  $\flat$ .  
 271: B  $\flat$ .  
 272: B  $\flat$ .  
 273: B  $\flat$ .  
 274: B  $\flat$ .  
 275: B  $\flat$ .  
 276: B  $\flat$ .  
 277: B  $\flat$ .  
 278: B  $\flat$ .  
 279: B  $\flat$ .  
 280: B  $\flat$ .  
 281: B  $\flat$ .  
 282: B  $\flat$ .  
 283: B  $\flat$ .  
 284: B  $\flat$ .  
 285: B  $\flat$ .  
 286: B  $\flat$ .  
 287: B  $\flat$ .  
 288: B  $\flat$ .  
 289: B  $\flat$ .  
 290: B  $\flat$ .  
 291: B  $\flat$ .  
 292: B  $\flat$ .  
 293: B  $\flat$ .  
 294: B  $\flat$ .  
 295: B  $\flat$ .  
 296: B  $\flat$ .  
 297: B  $\flat$ .  
 298: B  $\flat$ .  
 299: B  $\flat$ .  
 300: B  $\flat$ .  
 301: B  $\flat$ .  
 302: B  $\flat$ .  
 303: B  $\flat$ .  
 304: B  $\flat$ .  
 305: B  $\flat$ .  
 306: B  $\flat$ .  
 307: B  $\flat$ .  
 308: B  $\flat$ .  
 309: B  $\flat$ .  
 310: B  $\flat$ .  
 311: B  $\flat$ .  
 312: B  $\flat$ .  
 313: B  $\flat$ .  
 314: B  $\flat$ .  
 315: B  $\flat$ .  
 316: B  $\flat$ .  
 317: B  $\flat$ .  
 318: B  $\flat$ .  
 319: B  $\flat$ .  
 320: B  $\flat$ .  
 321: B  $\flat$ .  
 322: B  $\flat$ .  
 323: B  $\flat$ .  
 324: B  $\flat$ .  
 325: B  $\flat$ .  
 326: B  $\flat$ .  
 327: B  $\flat$ .  
 328: B  $\flat$ .  
 329: B  $\flat$ .  
 330: B  $\flat$ .  
 331: B  $\flat$ .  
 332: B  $\flat$ .  
 333: B  $\flat$ .  
 334: B  $\flat$ .  
 335: B  $\flat$ .  
 336: B  $\flat$ .  
 337: B  $\flat$ .  
 338: B  $\flat$ .  
 339: B  $\flat$ .  
 340: B  $\flat$ .  
 341: B  $\flat$ .  
 342: B  $\flat$ .  
 343: B  $\flat$ .  
 344: B  $\flat$ .  
 345: B  $\flat$ .  
 346: B  $\flat$ .  
 347: B  $\flat$ .  
 348: B  $\flat$ .  
 349: B  $\flat$ .  
 350: B  $\flat$ .  
 351: B  $\flat$ .  
 352: B  $\flat$ .  
 353: B  $\flat$ .  
 354: B  $\flat$ .  
 355: B  $\flat$ .  
 356: B  $\flat$ .  
 357: B  $\flat$ .  
 358: B  $\flat$ .  
 359: B  $\flat$ .  
 360: B  $\flat$ .  
 361: B  $\flat$ .  
 362: B  $\flat$ .  
 363: B  $\flat$ .  
 364: B  $\flat$ .  
 365: B  $\flat$ .  
 366: B  $\flat$ .  
 367: B  $\flat$ .  
 368: B  $\flat$ .  
 369: B  $\flat$ .  
 370: B  $\flat$ .  
 371: B  $\flat$ .  
 372: B  $\flat$ .  
 373: B  $\flat$ .  
 374: B  $\flat$ .  
 375: B  $\flat$ .  
 376: B  $\flat$ .  
 377: B  $\flat$ .  
 378: B  $\flat$ .  
 379: B  $\flat$ .  
 380: B  $\flat$ .  
 381: B  $\flat$ .  
 382: B  $\flat$ .  
 383: B  $\flat$ .  
 384: B  $\flat$ .  
 385: B  $\flat$ .  
 386: B  $\flat$ .  
 387: B  $\flat$ .  
 388: B  $\flat$ .  
 389: B  $\flat$ .  
 390: B  $\flat$ .  
 391: B  $\flat$ .  
 392: B  $\flat$ .  
 393: B  $\flat$ .  
 394: B  $\flat$ .  
 395: B  $\flat$ .  
 396: B  $\flat$ .  
 397: B  $\flat$ .  
 398: B  $\flat$ .  
 399: B  $\flat$ .  
 400: B  $\flat$ .  
 401: B  $\flat$ .  
 402: B  $\flat$ .  
 403: B  $\flat$ .  
 404: B  $\flat$ .  
 405: B  $\flat$ .  
 406: B  $\flat$ .  
 407: B  $\flat$ .  
 408: B  $\flat$ .  
 409: B  $\flat$ .  
 410: B  $\flat$ .  
 411: B  $\flat$ .  
 412: B  $\flat$ .  
 413: B  $\flat$ .  
 414: B  $\flat$ .  
 415: B  $\flat$ .  
 416: B  $\flat$ .  
 417: B  $\flat$ .  
 418: B  $\flat$ .  
 419: B  $\flat$ .  
 420: B  $\flat$ .  
 421: B  $\flat$ .  
 422: B  $\flat$ .  
 423: B  $\flat$ .  
 424: B  $\flat$ .  
 425: B  $\flat$ .  
 426: B  $\flat$ .  
 427: B  $\flat$ .  
 428: B  $\flat$ .  
 429: B  $\flat$ .  
 430: B  $\flat$ .  
 431: B  $\flat$ .  
 432: B  $\flat$ .  
 433: B  $\flat$ .  
 434: B  $\flat$ .  
 435: B  $\flat$ .  
 436: B  $\flat$ .  
 437: B  $\flat$ .  
 438: B  $\flat$ .  
 439: B  $\flat$ .  
 440: B  $\flat$ .  
 441: B  $\flat$ .  
 442: B  $\flat$ .  
 443: B  $\flat$ .  
 444: B  $\flat$ .  
 445: B  $\flat$ .  
 446: B  $\flat$ .  
 447: B  $\flat$ .  
 448: B  $\flat$ .  
 449: B  $\flat$ .  
 450: B  $\flat$ .  
 451: B  $\flat$ .  
 452: B  $\flat$ .  
 453: B  $\flat$ .  
 454: B  $\flat$ .  
 455: B  $\flat$ .  
 456: B  $\flat$ .  
 457: B  $\flat$ .  
 458: B  $\flat$ .  
 459: B  $\flat$ .  
 460: B  $\flat$ .  
 461: B  $\flat$ .  
 462: B  $\flat$ .  
 463: B  $\flat$ .  
 464: B  $\flat$ .  
 465: B  $\flat$ .  
 466: B  $\flat$ .  
 467: B  $\flat$ .  
 468: B  $\flat$ .  
 469: B  $\flat$ .  
 470: B  $\flat$ .  
 471: B  $\flat$ .  
 472: B  $\flat$ .  
 473: B  $\flat$ .  
 474: B  $\flat$ .  
 475: B  $\flat$ .  
 476: B  $\flat$ .  
 477: B  $\flat$ .  
 478: B  $\flat$ .  
 479: B  $\flat$ .  
 480: B  $\flat$ .  
 481: B  $\flat$ .  
 482: B  $\flat$ .  
 483: B  $\flat$ .  
 484: B  $\flat$ .  
 485: B  $\flat$ .  
 486: B  $\flat$ .  
 487: B  $\flat$ .  
 488: B  $\flat$ .  
 489: B  $\flat$ .  
 490: B  $\flat$ .  
 491: B  $\flat$ .  
 492: B  $\flat$ .  
 493: B  $\flat$ .  
 494: B  $\flat$ .  
 495: B  $\flat$ .  
 496: B  $\flat$ .  
 497: B  $\flat$ .  
 498: B  $\flat$ .  
 499: B  $\flat$ .  
 500: B  $\flat$ .  
 501: B  $\flat$ .  
 502: B  $\flat$ .  
 503: B  $\flat$ .  
 504: B  $\flat$ .  
 505: B  $\flat$ .  
 506: B  $\flat$ .  
 507: B  $\flat$ .  
 508: B  $\flat$ .  
 509: B  $\flat$ .  
 510: B  $\flat$ .  
 511: B  $\flat$ .  
 512: B  $\flat$ .  
 513: B  $\flat$ .  
 514: B  $\flat$ .  
 515: B  $\flat$ .  
 516: B  $\flat$ .  
 517: B  $\flat$ .  
 518: B  $\flat$ .  
 519: B  $\flat$ .  
 520: B  $\flat$ .  
 521: B  $\flat$ .  
 522: B  $\flat$ .  
 523: B  $\flat$ .  
 524: B  $\flat$ .  
 525: B  $\flat$ .  
 526: B  $\flat$ .  
 527: B  $\flat$ .  
 528: B  $\flat$ .  
 529: B  $\flat$ .  
 530: B  $\flat$ .  
 531: B  $\flat$ .  
 532: B  $\flat$ .  
 533: B  $\flat$ .  
 534: B  $\flat$ .  
 535: B  $\flat$ .  
 536: B  $\flat$ .  
 537: B  $\flat$ .  
 538: B  $\flat$ .  
 539: B  $\flat$ .  
 540: B  $\flat$ .  
 541: B  $\flat$ .  
 542: B  $\flat$ .  
 543: B  $\flat$ .  
 544: B  $\flat$ .  
 545: B  $\flat$ .  
 546: B  $\flat$ .  
 547: B  $\flat$ .  
 548: B  $\flat$ .  
 549: B  $\flat$ .  
 550: B  $\flat$ .  
 551: B  $\flat$ .  
 552: B  $\flat$ .  
 553: B  $\flat$ .  
 554: B  $\flat$ .  
 555: B  $\flat$ .  
 556: B  $\flat$ .  
 557: B  $\flat$ .  
 558: B  $\flat$ .  
 559: B  $\flat$ .  
 560: B  $\flat$ .  
 561: B  $\flat$ .  
 562: B  $\flat$ .  
 563: B  $\flat$ .  
 564: B  $\flat$ .  
 565: B  $\flat$ .  
 566: B  $\flat$ .  
 567: B  $\flat$ .  
 568: B  $\flat$ .  
 569: B  $\flat$ .  
 570: B  $\flat$ .  
 571: B  $\flat$ .  
 572: B  $\flat$ .  
 573: B  $\flat$ .  
 574: B  $\flat$ .  
 575: B  $\flat$ .  
 576: B  $\flat$ .  
 577: B  $\flat$ .  
 578: B  $\flat$ .  
 579: B  $\flat$ .  
 580: B  $\flat$ .  
 581: B  $\flat$ .  
 582: B  $\flat$ .  
 583: B  $\flat$ .  
 584: B  $\flat$ .  
 585: B  $\flat$ .  
 586: B  $\flat$ .  
 587: B  $\flat$ .  
 588: B  $\flat$ .  
 589: B  $\flat$ .  
 590: B  $\flat$ .  
 591: B  $\flat$ .  
 592: B  $\flat$ .  
 593: B  $\flat$ .  
 594: B  $\flat$ .  
 595: B  $\flat$ .  
 596: B  $\flat$ .  
 597: B  $\flat$ .  
 598: B  $\flat$ .  
 599: B  $\flat$ .  
 600: B  $\flat$ .  
 601: B  $\flat$ .  
 602: B  $\flat$ .  
 603: B  $\flat$ .  
 604: B  $\flat$ .  
 605: B  $\flat$ .  
 606: B  $\flat$ .  
 607: B  $\flat$ .  
 608: B  $\flat$ .  
 609: B  $\flat$ .  
 610: B  $\flat$ .  
 611: B  $\flat$ .  
 612: B  $\flat$ .  
 613: B  $\flat$ .  
 614: B  $\flat$ .  
 615: B  $\flat$ .  
 616: B  $\flat$ .  
 617: B  $\flat$ .  
 618: B  $\flat$ .  
 619: B  $\flat$ .  
 620: B  $\flat$ .  
 621: B  $\flat$ .  
 622: B  $\flat$ .  
 623: B  $\flat$ .  
 624: B  $\flat$ .  
 625: B  $\flat$ .  
 626: B  $\flat$ .  
 627: B  $\flat$ .  
 628: B  $\flat$ .  
 629: B  $\flat$ .  
 630: B  $\flat$ .  
 631: B  $\flat$ .  
 632: B  $\flat$ .  
 633: B  $\flat$ .  
 634: B  $\flat$ .  
 635: B  $\flat$ .  
 636: B  $\flat$ .  
 637: B  $\flat$ .  
 638: B  $\flat$ .  
 639: B  $\flat$ .  
 640: B  $\flat$ .  
 641: B  $\flat$ .  
 642: B  $\flat$ .  
 643: B  $\flat$ .  
 644: B  $\flat$ .  
 645: B  $\flat$ .  
 646: B  $\flat$ .  
 647: B  $\flat$ .  
 648: B  $\flat$ .  
 649: B  $\flat$ .  
 650: B  $\flat$ .  
 651: B  $\flat$ .  
 652: B  $\flat$ .  
 653: B  $\flat$ .  
 654: B  $\flat$ .  
 655: B  $\flat$ .  
 656: B  $\flat$ .  
 657: B  $\flat$ .  
 6

191 II 2+8: In **A** *f flat<sup>o</sup>*, in later print runs *f<sup>o</sup>*.  
 198 II 5: in **A** and **B** notated as *e double sharp<sup>o</sup>*, in **C** changed to *f sharp<sup>o</sup>*.  
 201 I 10–11 (upper voice): In **B** *e<sup>2</sup>-d sharp<sup>o</sup>*.  
 201 II 3: In **B** *g sharp<sup>1</sup>*.  
 204 I 10 (upper voice): In **B** *e sharp<sup>2</sup>*.  
 204 I 7 (lower voice): In **B** *g sharp<sup>1</sup>*.  
 204 II 2: In **A** and **B** *b sharp<sup>o</sup>*; in **F** *b<sup>o</sup>*, see m. 75.  
 204 III 5: In **B** *E sharp*.  
 209 I 1 (lower voice): In **B** with an added *a flat<sup>o</sup>*.  
 209 I: In **C** a comma has been added at the end of the measure.

## 2. Aria

- 5 II 2: In **B**  $e^o/g^o$ .

12 II: **B** lacks a tie to 13 II 1.

14 II: **B** lacks a tie to 15 II 1.

15 II 5 (lower voice): **B** has  $e^o$ .

17 II 1–3: In **B** a dotted quarter note **b flat**<sup>1</sup> – eighth note **g sharp**<sup>2</sup> – quarter note **a'** with a fermata.

17 II 2 (lower voice): In **B** **b sharp**<sup>3</sup> is notated beneath **d sharp**<sup>4</sup>.

21 I 6–7 (upper voice): In **B**  $d^2-c^2$ .

25 II 6: **B** lacks  $\natural$ .

33 II 5: **B** lacks  $\natural$ .

34 II 2 (middle voice): In **B** **b sharp**<sup>5</sup> is notated before **c**.

36 II 2–3: **B** lacks a tie.

36f. II: **B** lacks a tie between  $f^o$  and m. 37.

37 II 6: **B** lacks a tie to 38 II 1.

40 II 1: **B** lacks a tie between **f sharp**<sup>6</sup>  $a'$  and **b'**.

41 II 2: In **C** a crescendo marking  $\wedge$ .

41 II 6: **B** lacks a tie to m. 42.

43: In **C** "poco animato" has been added.

48 II 4: **B** has the remark "the . . .".

48 II 4: In **B**  $c sharp^1/b^1$ .

48 II 6: In **B**  $b^o/d^1$ .

49 III 2: In **B D**.

51 I 1: **B** lacks  $\natural$ .

58 II 6: In **B**  $b^o$ .

58 II 8: **B**' has been added.

69: In **C** "er, want" has been added.

70: " . . . " has been added.

7 " . . . " has been added.

valuation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag e. asure.

initially **A flat**, the  $\flat$  preceding **A** was deleted; execution: the lower **A flat** would be more logical, corresponding passages are perfect fifths.

arking from the beginning of the measure and the re-en added, at the end of the measure a crescendo marking  $\wedge$  has been added.

o marking has been added beneath system II to 84 II 1. has been added, followed by a decrescendo marking to the end

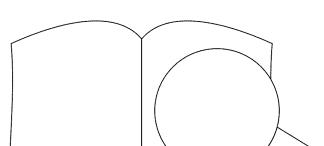
lacks a tie.

(middle voice): In **A** and **B**  $c^2$  and  $e^1$  are joined by a crossbeam, in later it runs a quarter note  $c^2$ .

36: In **C** **pp** has been added.

### 3. Scherzo

- 3 I 6: B lacks  $\sharp$ .  
 6 I 5: B lacks  $\sharp$ .  
 13 III 1–2: B lacks a slur.  
 14 I 1+3: A and B have  $c^2/f\ sharp^2$ ; see mm. 18, 86, 90.  
 15 II 2: B lacks  $\pm$  preceding  $e^1$ .  
 16 III 1: B has a sixteenth note with a staccato dot.  
 19 III 1: B has a sixteenth note and no staccato dot.  
 20 I 2: A has  $a^1/d\ sharp^2$ ; B has  $a^1/e\ sharp^2$  with the remark "re  $\sharp$ " added in another hand; see mm. 16, 88, 92.  
 20 III 5: B has an eighth note and no staccato dot.  
 21 I 4: In C a comma has been added after b flat $^2$ .  
 21–33 III: B has no staccato dots.  
 24 II 2: B has  $b^0/f\ sharp^1$ .  
 25 I 4: In C a comma has been added after  $b^2$ .  
 27 II 6: In B e sharp $^2$  with the rem $\sim$  another hand.  
 28 II 2: In B b sharp $^0/f\ double\ sharp$   
 28 II 5: In B e sharp $^0/c\ dou/l$   
 29 I 4: In C a comma has b $\sharp$ .  
 31 I 4: In C a comma has b $\sharp$ .  
 67 II 4: B b flat $^2/g^1$ .  
 71+72 I 4: B lacks an acer  
 71 II 4+6: In B f $^0/d^1$ .  
 73 I 5: B lacks  $\pm$  preceding l  
 73+88 III 1: B has no staccato dot.  
 75 I 5: A and B lack  $\pm$  preceding l



76 II 1: In A *d sharp<sup>1</sup>/e<sup>1</sup>/f sharp<sup>1</sup>*; in C corrected to *d<sup>1</sup>/e sharp<sup>1</sup>/f sharp<sup>1</sup>*; in F *d<sup>1</sup>/e sharp<sup>1</sup>/f sharp<sup>1</sup>*.  
 77 II 5: A and B have *f<sup>1</sup>/b<sup>1</sup>/c<sup>1</sup>*; see 78 II 5.  
 78 II 5: In B *f sharp<sup>1</sup>/a sharp<sup>1</sup>/b sharp<sup>1</sup>*, "si" added in another hand.  
 81 I 5: A has *e* preceding *d<sup>1</sup>*.  
 82 II 1: A and B have *d<sup>1</sup>/g sharp<sup>1</sup>/a<sup>1</sup>*; see mm. 10, 84.  
 83 I 1: In A *b<sup>2</sup>*; F *c<sup>2</sup>*; see m. 11.  
 83 I 5: A has a *sharp<sup>1</sup>/b sharp<sup>1</sup>/d<sup>2</sup>*; B has a *sharp<sup>1</sup>/b<sup>1</sup>/b sharp<sup>1</sup>*; see m. 11.  
 83 II 5: A and B have *d<sup>1</sup>/e sharp<sup>1</sup>/f sharp<sup>1</sup>*; see m. 11.  
 84 I 1: A *c sharp<sup>1</sup>/d<sup>2</sup>/f<sup>2</sup>*; see m. 12.  
 84 I 2: A has *c<sup>2</sup>*.  
 84 I 3: A has *e flat<sup>2</sup>/f sharp<sup>2</sup>/b flat<sup>2</sup>*; B is illegible, has the remark "mi" and "fa#"; see m. 12.  
 84 II 2: A and B have *f sharp<sup>1</sup>/a<sup>1</sup>/b flat<sup>1</sup>*.  
 85 I 5: B has *a<sup>1</sup>/f<sup>2</sup>*; see mm. 13, 17, 89.  
 88 II 2: B has *c<sup>1</sup>/f sharp<sup>1</sup>*; see m. 16.  
 91+92 III 5: B has no staccato dots.  
 92 I 5: A has *f sharp<sup>2</sup>/b<sup>2</sup>*; B has *f sharp<sup>2</sup>/c<sup>2</sup>* with the remark "si"; see mm. 16, 20, 88.  
 93 I 4: In C a comma has been added after *c<sup>3</sup>*.  
 94 III: B has no staccato dots.  
 96, 102, 109 III 4: B has no staccato dot.  
 97 I 4: In C a comma has been added after *c sharp<sup>3</sup>*.  
 100 II 2-3: A and B have *d sharp<sup>1</sup>/g double sharp<sup>1</sup>/c double sharp<sup>1</sup>/a sharp<sup>1</sup>*; see m. 28.  
 101 I 4: In C a comma has been added after *b flat<sup>1</sup>*.  
 101, 103, 110 III 4: B has eighth notes.  
 103: B lacks manual instruction "P."  
 103 I 4: In C a comma has been added after *a flat<sup>1</sup>*.  
 105: B lacks manual instruction "G.P."  
 107 III 4: B has an eighth note and no staccato dot.  
 127 I 1: B has *f<sup>1</sup>/d<sup>1</sup>*.  
 127 I 2: B has *d<sup>1</sup>/b flat<sup>1</sup>*.  
 127 I 3: B has *f<sup>1</sup>/d<sup>2</sup>*.  
 130 III 1+4: A has a staccato dot.  
 144 II 2: B has *c sharp<sup>1</sup>/f<sup>1</sup>*.  
 145: In A, f indicated beneath system II.  
 151: In C *mf* has been added at the beginning of the measure.  
 155 III 1: A has *e<sup>1</sup>*; see m. 43 and 115, *sempre staccato* indicated in m. 154.  
 160 II 5: B has *d<sup>1</sup>/a sharp<sup>1</sup>*.  
 170 I 4: B has *e flat<sup>1</sup>*.  
 170 II 6: B lacks *e* preceding *c<sup>1</sup>*.  
 177 III 4: B has an eighth note.  
 179 II 2-3: execution: probably *f<sup>1</sup>/d<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>/f<sup>1</sup>*.  
 180 II 6: B lacks *e* before *c<sup>1</sup>*; execution: probably *c sharp<sup>1</sup>/f sharp<sup>1</sup>*.  
 181 II 5: B lacks *e* before *d<sup>1</sup>*.  
 187 III 2: A has *d<sup>1</sup>* with *z*; in B difficult to read, probably *e<sup>1</sup>*. Logically, this must be *e<sup>1</sup>*; see m. 191; C has the remark "mi".  
 192/193: B lacks manual instruction "G.P."  
 194 I 6: B lacks *e* before *g<sup>1</sup>*.  
 194 III 1+4: B has no staccato dots.  
 210: B lacks *p* dynamic.

#### 4. Adagio

1: In C manual instruction "P." has been added.  
 12a: F indicates that this measure is missing. It is the mirror version of I.  
 ginning in m. 18, the soprano is the inversion of the ped  
 In transcribing the braille version into normal notation  
 measure.  
 14 III 1: A has *G flat<sup>1</sup>*.  
 25 I 1 (upper voice): A has *f<sup>1</sup>* (with *z*); in B uncl  
 28 I 3 (upper voice): A has *f flat<sup>1</sup>*.  
 38 II 3: In C a decrescendo marking ar  
 39 II 3: In C a decrescendo marking  
 56: In C "cresc." on beat 3 has b  
 59 I 1 (lower voice): In B a quarter  
 61+62 I 1 (middle voice): A  
 64: In C a comma has be  
 65: B lacks the indicati  
 75 I 1: In C a tenuto s  
 76: In B the manual ii  
 out; *p* dynam  
 76 I 5: In C  
 77: In F  
 G. and  
 77  
 91. nas *f<sup>1</sup>*  
 91. above system I.  
 95 III. probably *c<sup>1</sup>* as an eighth note and *e<sup>1</sup>* as a dotted eighth note.  
 102: A ..  
 and the measure in systems I and II.

103 II 12 (lower voice): B is difficult to read, possibly *f sharp<sup>1</sup>*.  
 123 I 4 (upper voice): In A *e<sup>1</sup>*; in B and F *d<sup>1</sup>*.  
 127: In C a decrescendo marking has been added for the entire measure.  
 135 I+II 1: B lacks *e* before *d<sup>1</sup>*.  
 137 II 1: B has *c flat<sup>1</sup>/a flat<sup>1</sup>*.  
 155 I+II: B lacks a tie between the *b flat<sup>2</sup>*, *b flat<sup>1</sup>* and *b flat<sup>2</sup>* to the next measure.  
 157: B has a decrescendo marking to the end of m. 158; *ppp* indicated in m. 159.

#### 5. Final

6, 14, 78 II 3: In B *d sharp<sup>1</sup>/f sharp<sup>1</sup>*; execution: here and in all parallel passages *f sharp<sup>1</sup>*?  
 7 II 2: In B *b<sup>1</sup>* is missing.  
 13f. II: B lacks a tie to 14 II 1.  
 13 III: In C all notes include staccato dots.  
 15 II 2: In B *b<sup>1</sup>* is missing.  
 32: In C "dim." has been added at the end of the measure.  
 34 II 2: B has *c sharp<sup>2</sup>*.  
 37: In C *p* has been added at the beginning of the measure.  
 43 I 2: B has *f<sup>2</sup>/a<sup>2</sup>*.  
 43 II 7: B has *e flat<sup>1</sup>/a flat<sup>1</sup>*.  
 44 I 5: In C *e* preceding *c<sup>1</sup>* has been added.  
 44 II 6: In C *e* preceding *c<sup>1</sup>* has been added.  
 53: B lacks *f* dynamic.  
 61 I 1-3: In C staccato dots have been added.  
 67: In C "poco rit." has been added at the beginning *^*  
 69 III 1: In A and B have the superfluous remark "*F*"  
 70 II 3: In B *d sharp<sup>1</sup>/g sharp<sup>1</sup>*, with the remark "*de*"  
 72 III 2: B lacks *e*.  
 73 I 2: B has the remark "sol" at *a sharp<sup>2</sup>* i  
 73 III 1: has been added in accordance "*de*"  
 84 II 6: B lacks *e* before *a<sup>1</sup>*.  
 87 III 6+8: B has *d sharp<sup>1</sup>*, with the  
 88 I+II 1: In B the second high  
 tion: possibly as in B.  
 92 III 5-7: Execution: logical!  
 128 III 1: In C a slur to  
 132 III: In C a comm  
 162 I 1: In C a comm  
 166 I: In C a comm  
 170 I 1: In C  
 174: In C  
 181 II 1: In C  
 182, 1:  
 122+195  
 201 I 1: In C  
 206 I 1: In C a slur to 206 I 1 has been added.  
 206 I 2: In C a slur to 206 I 1 has been added above the entire measure.  
 206 I 3: In C a slur to m. 210 has been crossed out.  
 206 I 4: In C all notes include staccato dots.  
 206 I 5: In C the highest note is difficult to read, possibly *c<sup>2</sup>*.  
 206 I 6: In C *e* has *e flat<sup>2</sup>*.  
 206 I 7: In C has "Péd. Anches" in m. 225.  
 224 II 3: B has *g sharp<sup>1</sup>*, with the remark "fa" in another hand.  
 226 III 2: B lacks *e*.  
 227 II 7: In A *g sharp<sup>0</sup>/d sharp<sup>1</sup>*; B difficult to read, probably *a sharp<sup>0</sup>/d sharp<sup>1</sup>*; in C the lowest note has been corrected to *a sharp<sup>0</sup>*; see parallel passage at m. 73.  
 232+233 I 2 (middle voice): In C a tenuto stroke and a staccato dot have been added.  
 234 III: In C a sixteenth rest has been added after every quarter note.  
 238 I 1-2: B is difficult to read, possibly *e* preceding *g<sup>1</sup>* and *g<sup>1</sup>*.  
 242 I: In C a comma has been added at the end of the measure above system I.  
 250 I 1 (upper voice): In C a slur to 251 I 1 has been added.  
 263 III: In C all notes include staccato dots.  
 272 I 2: In C a tenuto stroke has been added.  
 274 I 2: In C "rit." has been added.  
 275 I 1: In C "T" has been added.  
 278 II 3-4 (upper voice): B lacks a tie.  
 280 I 2: C has the remark "fa#".  
 282: C has the remark "piu rit." at the beginn  
 282 I 3: C has the remark "fa#".  
 285: C has the remark "fa#" in the i  
 309 I 1-4 (lower voice): In C stacca  
 312 II 2-3: B has a tie from the *b<sup>0</sup>* to  
 314 II 2: A lacks an accent.  
 319 I+II 1: B has staccato dots.  
 321 III 7: B includes the remark "m  
 322: In C "poco rit." has been added

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

# Apparat critique

## I. Sources

**A** : Première édition, parue en 1931 chez Lemoine à Paris avec le numéro de plaque 22,406 HL. L'édition comprend 64 pages, dont 55 pages de notes. Les mentions de la couverture sont « [à gauche] Louis Vierne / [centré] 6<sup>me</sup> Symphonie / [centré] POUR GRAND ORGUE ». En bas sur la dernière page de notes figure « Menton (Juillet – Septembre 1930) ». On a consulté l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature Fol. Vm11 330).

Des tirages ultérieurs ont été corrigés. Ces corrections, là où elles paraissent justes musicalement, sont versées au texte musical, même si l'on ne peut attester dans le détail quelles corrections sont de la main de Vierne et lesquelles d'une main étrangère.

**B** : Autographe, en possession de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature Ms. 22301). Le titre est « 6<sup>me</sup> Symphonie / pour orgue / Louis Vierne / op. 59 ».

Vierne s'était tout d'abord trompé dans le numéro d'opus, le résultat originel est raturé plusieurs fois et n'est plus déchiffrable. Sous le titre figure la datation « Roquebrune 15 juillet 15 Septembre 1930 », sans dédicace. L'autographe comprend en dehors de la couverture 161 pages musicales numérotées. Le papier musical de format vertical (27 x 34,5 cm) est divisé en huit lignes. Vierne a utilisé de l'encre noire et bleue ainsi que du crayon gris. L'autographe a servi de modèle de gravure pour la première impression, comme il ressort de l'inscription du numéro de plaque sur la couverture et des répartitions dans le texte musical.

Une feuille avec la note suivante écrite à la main par Marie-Madeleine Duruflé est ajoutée à l'autographe :

Paris, 26 Juin 1993

Cette VIème Symphonie a été offerte par Louis Vierne et Maurice Duruflé, en reconnaissance du travail que ce dernier avait fait en encorrigéant [sic] minutieusement les registrations et annotations sont de la main de M-M Duruflé. Je suis heureuse de faire don de cet ouvrage à la Bibliothèque M-M Duruflé

les pages 22, 23 sont tout à fait

Les indications de registrations de manuel, de registre et de Duruflé figurent aussi dans ses vacances d'être à la disposition de Maurice Duruflé. Le texte mentionne que si bien que Duruflé a noté des indications de registrations de manuel entre les portées en partie dotées d'accouplements. Des compléments des éditeurs sont caractérisés diacritiquement dans le texte musical (notes, pauses, texte, points de staccato, traits de tenue et signes d'accentuation entre parenthèses ; indications de registration et de manuel voire de pédale entre crochets ; liaisons de phrasé et de tenue hachurées ; altérations, indications dynamiques et points d'orgue en gravure miniature). Des altérations d'avertissement ont été ajoutées sans justification. Des erreurs d'impression manifestes de la première édition sont corrigées sans mention spéciale dans les notes et documentées dans les annotations individuelles.

« Avertissement », dans *Pièces de fantaisie, Première Suite op. 51*, Paris, 1936, p. 1.

**C** : L'exemplaire d'auteur de Maurice Duruflé de l'édition gravée issu de sa succession (en possession de l' Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Paris).

**D** : Liste de corrections de David Sanger en commun 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's Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY, 1994, ici p. 734.)

**F** : Correction que Gaston Litaize (1904) a appris directement du compositeur pendant son enseignement. Celle-ci fut transmise aux éditeurs par Latry personnelle.

## II. A propos de l'Édition

L'édition présente une préférence à une lecture de la source A. L'autographe sera donc documenté dans les remarques de lecture entre A et B. Les corrections de l'autographe sont documentées dans les annotations à son seul usage. Les corrections de l'édition sont prises en compte après examen de l'autographe. Les annotations sont également documentées dans les remarques de lecture entre A et B.

Le texte musical de la source en regard de l'emplacement des barres et des hampes des notes ainsi que de la mise en forme d'altérations et d'altérations d'avertissement conformément à la pratique d'édition moderne. Des chiffres de mesure ont été ajoutés, l'écriture des indications de registration et de jeu standardisée (p. ex. « Péd. » au lieu de « Ped. », « simile » au lieu de « simili ») et les indications de registration positionnées uniformément sous ou sur la note correspondante et les indications de manuel entre les portées en partie dotées d'accouplements. Des compléments des éditeurs sont caractérisés diacritiquement dans le texte musical (notes, pauses, texte, points de staccato, traits de tenue et signes d'accentuation entre parenthèses ; indications de registration et de manuel voire de pédale entre crochets ; liaisons de phrasé et de tenue hachurées ; altérations, indications dynamiques et points d'orgue en gravure miniature). Des altérations d'avertissement ont été ajoutées sans justification. Des erreurs d'impression manifestes de la première édition sont corrigées sans mention spéciale dans les notes et documentées dans les annotations individuelles.

Selon l'Avertissement préparer une registration utilisée que plus tard. Les parenthèses valent au contraire. Toutes les indications doivent être documentées dans les annotations individuelles.

Il faut donc n'est pas nécessaire de documenter toutes les annotations individuelles.