

Louis  
**VIERNE**

---

Pièces de fantaisie  
Première suite op. 51

Œuvres complètes pour orgue  
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

editées par / edited by / herausgegeben von  
Jon Laukvik · David Sanger  
Vol. 7



---

Carus 18.157

Sieme  
organiste de Notre-Dame de Paris

Pièces de fantaisie / Fantasiestücke / Fantasy Pieces  
in vier Bänden / in four volumes / en quatre suites

**Pièces de fantaisie. Première suite op. 51** (Carus 18.157)

<b>1. Prélude</b>	<b>17</b>
<b>2. Andantino</b>	<b>23</b>
<b>3. Caprice</b>	<b>26</b>
<b>4. Intermezzo</b>	<b>31</b>
<b>5. Requiem aeternam</b>	<b>36</b>
<b>6. Marche nuptiale</b>	<b>41</b>
<b>(Hochzeitsmarsch / Wedding March)</b>	

Pièces de fantaisie. Deuxième suite op. 53 (Carus 18.158)

1. Lamento (Klagegesang / Lament)
2. Sicilienne
3. Hymne au soleil  
(Lobgesang an die Sonne / Hymn to the Sun)
4. Feux follets (Irrlichter / Will-o'-the-wisps)
5. Clair de lune (Mondschein / Moonlight)
6. Toccata

Pièces de fantaisie. Troisième suite op. 54 (Carus 18.159)

1. Dédicace (Widmung / Dedication)
2. Impromptu
3. Étoile du soir (Abendstern / Evening Star)
4. Fantômes (pour le concert seulement)  
(Gespenster – nur für das Konzert /  
Ghosts – for concerts only)
5. Sur le Rhin (Auf dem Rhein / On the Rhine)
6. Carillon de Westminster (Glockenspiel von  
Westminster / The Chimes of Westminster)

Pièces de fantaisie. Quatrième suite op. 55 (Carus 18.160)

1. Aubade (Morgenständchen / Dawn Serenade)
2. Résignation
3. Cathédrales (Kathedralen / Cathedrals)
4. Naïades (Quellnymphen / Water Nymphs)
5. Gargouilles et chimères (Wasserspeier und  
Schimären / Gargoyles and Chimeras)
6. Les cloches de Hinckley  
(Die Glocken von Hinckley /  
The Bells of Hinckley)

## Vorwort

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

Im Alter von sechs Jahren erhielt Louis Vierne (geb. Poitiers 1870, gest. Paris 1937), der von Geburt an wegen grauen Stars beinahe blind war, Klavierunterricht und hatte die erste bewusste, ihn tief berührende Begegnung mit dem Klang der Kirchenorgel. 1877 wurde er an den Augen operiert. Die Operation war insofern erfolgreich, als er danach seine Umgebung optisch wahrnehmen und große Buchstaben lesen konnte. Ab Oktober 1880 kam er zu dem blinden Klavierlehrer Louis Specht, der an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* (Nationalinstitution für junge Blinde) in Paris tätig war. Im Herbst 1881 wurde er als Schüler dieser Ausbildungsstätte offiziell aufgenommen. Seine Orgellehrer dort waren Louis Lebel und nach dessen Tod Adolphe Marty. Als Louis Vierne zum ersten Mal César Franck an der Orgel in Sainte-Clotilde hörte, war dies für ihn eine prägende Erfahrung: „Ich war fassungslos und geriet in eine Art Ekstase.“<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 Cavallé-Coll-Organ in Saint-Sulpice. Diese Orgel wird ihm als klangliche Inspirationsquelle z. B. für die *1<sup>ere</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>eme</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 Organistenprofessur am *Conservatoire* zu erhalten, wurde jedoch wieder übergangen. Eugène Gigout wurde ernannt. Im selben Jahr entstand die *3<sup>eme</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>eme</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‘ [...] ohne Gnade und Erbarmen in all den Ländern herumreisen [muss], in denen man Orgel spielt.“<sup>2</sup> 1923–24 entstand die *5<sup>eme</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 Organisten am *Conservatoire* – noch einmal wurde Vierne übergangen. Auf der Reise 1927 nach Kanada und in die USA gab Vierne mindestens 34 Konzerte. Er sammelte dabei Geld, um seine geliebte Orgel in Notre-Dame reparieren bzw. umbauen zu können. Auch Kollegen veranstalteten Benefizkonzerte zugunsten der Renovierung. Die Restaurierung der Orgel und ihre Erweiterung nach Vierne's Plänen war erst 1932 abgeschlossen. Am 10. Juni dieses Jahres spielten Widor und Vierne das Wiedereinweihungskonzert. Im Sommer 1930 war die *6<sup>eme</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 Herzanfall, wurde bewusstlos und starb trotz Wiederbelebungsversuchen kurze Zeit später. Am 5. Juni fand der Trauergottesdienst in Notre-Dame statt – seine Orgel schwieg.

### Die französische symphonische Orgel

Die französische Orgelmusik ist nicht denkbar ohne den auf orchestralen Vorbildern basierenden Instrumententypus, den Aristide Cavallé-Coll mit seinen Mitarbeitern schuf. Charles-Marie Widor schrieb: „Aber woher kommt das großartige Aufblühen unserer Kunst in Frankreich [...]? Geben wir es zu, es kommt gar nicht von einem Komponisten, sondern von einem genialen Erbauer, Aristide Cavallé-Coll.“<sup>3</sup> Die von Cavallé-Coll

<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.

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

geschaffenen Orgeln stellten diejenigen Klangressourcen zur Verfügung, die die Komponisten zu ihren großen kompositorischen Leistungen anregten.

Nachdem Vierne am 21. Mai 1900 von einer prominent besetzten Jury zum neuen Organisten der Kathedrale Notre-Dame als Nachfolger von Eugène Sergent ernannt worden war, stand ihm die am 6. März 1868 eingeweihte Orgel Cavaillé-Colls mit 86 Registern auf fünf Manualen und Pedal zur Verfügung. Cavaillé-Coll hatte beim Bau dieses Instrumentes 23 Register des Vorgängerinstrumentes (Thierry 1733 / Clicquot 1788) übernommen. Vierne ließ die Orgel 1904 von Charles Mutin und 1932 von den neuen Direktoren der Firma Cavaillé-Coll, Beuchet und Lauffray, umbauen. 1904 wurde vor allem das ursprünglich schwach besetzte Récit vergrößert, 1932 wurde die Zuordnung der Teilwerke zu den Manualen im Spieltisch geändert und Register ausgetauscht und ergänzt.

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

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

### Die *Pièces de fantaisie*

Neben den sechs Orgelsymphonien sind die 24 *Pièces de fantaisie* der bedeutendste Beitrag Louis Viernes zum französisch-romantischen Orgelrepertoire. Die in vier Suiten zu je sechs Stücken gegliederte Sammlung wurde 1926–1927 komponiert und trägt die Opuszahlen 51, 53, 54 und 55. Die dazwischen liegende Opuszahl 52 hat Vierne der *Ballade* für Violine und Orchester zugewiesen, die im Sommer 1926 entstand.

Mit dem Titel *Pièces de fantaisie* (Fantasiestücke) bezieht sich Vierne mit Sicherheit auf den vom ihm hoch verehrten Robert Schumann, den er als den „Größten unter den Musikern“ bezeichnete<sup>4</sup> bzw. auf dessen *Phantasiestücke* op. 12. In dieser Sammlung von Klavierstücken finden sich Überschriften wie z. B. *Des Abends*, *Grillen*, *In der Nacht* und *Traumes Wirren*.

Wie bei Schumann geht es bei Vierne thematisch zum einen um Natur und Mensch. So wählt er Bezeichnungen wie *Hymne au soleil* (Lobgesang an die Sonne), *Sur le Rhin* (Auf dem Rhein), *Naïades* (Quellnympfen), oder auch *Feux follets* (Irrlichter), *Clair de lune* (Mondschein) und *Étoile du soir* (Abendstern). Dies ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass Vierne solche mit Licht verbundenen Naturphänomene selbst vermutlich kaum wahrnehmen konnte. In *Lamento*, *Dédicace* (Widmung), *Aubade* (Morgenständchen) und *Résignation* geht es um menschliche Gefühle und Handlungsweisen

Zum anderen vermittelt Vierne in *Carillon de Westminster* (Glockenspiel von Westminster), *Cathédrales* (Kathedralen),

*Gargouilles et chimères* (Wasserspeier und Chimären) und *Les cloches de Hinckley* (Die Glocken von Hinckley) seine Faszination an der Cathedral-Architektur und verarbeitet klangliche Erinnerungen von seinen Konzertreisen.

Nur in zwei Fällen handelt es sich um liturgische Musik: bei *Requiem aeternam* und *Marche nuptiale* (Hochzeitsmarsch). Dabei hieß dieses Stück ursprünglich *Marche de Fête* (Festmarsch), dann *Jour de Fête* (Festtag), und erst im dritten Anlauf erhielt der Satz den kirchlichen Titel. Dies entspricht Viernes – abgesehen von „Gebrauchsmusik“ wie der *Messe basse* op. 30 und der *Messe basse pour les défunts* op. 62 – generell sparsamen Verwendung kirchlicher Titel in der Orgelmusik.

So überwiegen auch in den *Pièces de fantaisie* weltliche Benennungen. Ein Satz, *Fantômes* (Gespenster) aus der *Troisième suite* ist sogar mit „pour le concert seulement“ (nur für das Konzert) überschrieben, was darauf hindeutet, dass Vierne diese Sammlung überhaupt mehr für den Konzertsaal als für die Kirche gedacht hat.

Außerdem gibt es unter den Sätzen tradierte Formen (*Andantino*, *Intermezzo*, *Sicilienne*, *Toccata*, *Prélude*, *Caprice*, *Impromptu*).

Die stilistische Bandbreite bietet Impressionistisches (*Feux follets*, *Clair de lune*, *Étoile du Soir*), Pianistisch-virtuoses (*Intermezzo*, *Toccata*, *Impromptu*, *Naïades*), Liedhaftes (*Andantino*, *Caprice*, *Sicilienne*, *Résignation*) und Festlich-erhabenes (*Marche nuptiale*, *Hymne au soleil*, *Sur le Rhin*, *Carillon de Westminster*, *Cathédrales*).

In dieser Sammlung steht Vierne auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Er hat seinen persönlichen Stil gefunden, der sich durch Chromatik bisweilen an den Grenzen der Tonalität bewegt, dabei durch Eleganz, Kraft und Sentiment gekennzeichnet ist und sich stets formvollendet präsentiert.

### Zur *Première suite* op. 51

Die genaue Entstehungszeit der *Première suite* ist nicht bekannt. Vermutlich wurde sie in der ersten Hälfte des Jahres 1926 komponiert, denn ihre Veröffentlichung im Pariser Verlag Lemoine erfolgte 1926 und die Niederschrift der *Deuxième suite* begann im August dieses Jahres.<sup>5</sup> Auf dem Titelblatt des Autographs von op. 51 nennt Vierne allerdings ursprünglich nur sechs Stücke. Möglicherweise war zunächst noch keine Fortsetzung der Sammlung geplant.

Die Uraufführung aller sechs Stücke spielte Vierne selbst am 4. Februar 1927 in einem Konzert im Wanamaker Warenhaus in New York. Hier stand bis Mitte der 1950er Jahre eine viermanualige Orgel mit 120 Registern. Vierne befand sich von Ende Januar bis 20. April 1927 auf Konzertreise in den USA. Auf dem Programmzettel war das *Andantino* mit „Adagio“ angegeben und das *Intermezzo* mit „Divertissement“.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Vgl. Emile Bourdon, „Quelques souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne“, in: *In Memoriam Louis Vierne*, Paris 1939, S. 132.

<sup>5</sup> Autographe Datierung auf dem Titelblatt der *Deuxième suite* „Dinard Août – Septembre“ und „Paris Décembre 1926“.

<sup>6</sup> Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale/NY 1999, S. 382.

Bemerkenswert ist, dass die Stücke der *Première suite* hinsichtlich der Tonarten in Zweiergruppen organisiert sind: C-Dur / a-Moll – d-Moll / F-Dur – g-Moll / B-Dur.

Die Sammlung wird mit einem **Prélude** in C-Dur eröffnet. Ostinate und alternierende Sechzehntel-Figurationen im Manual begleiten ein diatonisches Thema, das im Pedal präsentiert wird. Im Mittelteil erscheint dieses Thema in der Oberstimme, nunmehr in E-Dur, über einem vornehmlich chromatischen Bass (T. 26ff.). Eine kurze Überleitung (T. 45ff.) führt in die Reprise (T. 51ff.), die das Thema wieder im Pedal und nunmehr in der Umkehrung bringt. Es handelt sich um eine Art Toccata, die aber größtenteils im *piano* zu spielen ist.

Der Widmungsträger Auguste Convers (1884–1976) hatte 1924 die Orgelbaufirma Cavaillé-Coll-Mutin übernommen und leitete diese bis zur vorübergehenden Schließung 1928.

Das zweite Stück, **Andantino** in a-Moll, beginnt wie ein „Lied ohne Worte“ mit einer für Vierne typischen, sanften Melodie über einer zunächst schlichten, später chromatischen Begleitung. Diese Stimmung wird unterbrochen von einem kurzen Zwischenspiel (T. 10ff.), das mit schnelleren Notenwerten und einem eher beherzten Ausdruck für Kontrast sorgt. Es folgen eine veränderte Fassung des ersten Themas (T. 13ff.) und die Wiederholung des kontrastierenden Teils. Der Schluss (T. 25ff.) präsentiert das Liedthema – wieder leicht verändert – in A-Dur.

Der Widmungsträger Comte („Graf“) Léonce de Saint-Martin (1886–1954) wurde 1900, mit erst vierzehn Jahren, Assistent des Organisten an der Kathedrale seines Geburtsorts Albi. Auf Drängen seines Vaters studierte er Jura. Da er nach diesem Studium zu alt war, um Student des Pariser *Conservatoire* zu werden, nahm er Privatunterricht bei Adolphe Marty und nach dem Ersten Weltkrieg bei Vierne. 1918 wurde er Organist von Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux in Paris. Ab 1924 war er Viernes Assistent an Notre-Dame und nach Viernes Tod 1937 übernahm er dessen Stelle als Titularorganist der Pariser Kathedrale. Das von 55 Organisten und Kapellmeistern schriftlich verlangte Auswahlverfahren fand nicht statt.

Das Thema des dritten Stückes, **Caprice** in d-Moll, ähnelt in seiner fließenden und eher schlichten Struktur ein wenig dem Thema des *Andantino*. Es handelt sich bei dem Satz um eine freie Variationsform. Nach einer zweiten Präsentation des Themas im Pedal (T. 8ff.) folgt eine von Chromatik geprägte Variation, in der eine rhythmisch veränderte Version des Themas im Pedal auftritt (T. 22ff.). Ab Takt 34 erhält das Thema – wieder in variiertem Gestalt – eine neue und chromatische Begleitung in Sechzehnteln. Zudem erklingt das Thema im Kanon zwischen den Außenstimmen. Im Schlussteil (T. 47ff.) erscheint das nochmals veränderte und mit der „Trompette“ zu spielende Thema im Tenor, begleitet von Sechzehnteln in wellenartiger Bewegung in der rechten Hand und Pizzicato-Achteln im Pedal.

Der Widmungsträger Henri Nibelle (1883–1967) studierte zunächst bei Eugène Gigout an der *École Niedermeyer* und später in der Klasse von Guilmant am Pariser *Conservatoire*. Während dieser Zeit wurde er auch von Vierne unterrichtet, der Guilmant assistierte. Nibelle gewann 1912 den *Premier prix* im Orgelspiel. Er war Organist der Kathedrale von Versailles und später an den Pariser Kirchen Saint-Vincent-de-Paul und Saint-François-de-Sales tätig.

Das **Intermezzo** in F-Dur ist ein reizvolles Scherzo und mit vergleichbaren Sätzen in den Symphonien verwandt. Staccato auszuführende Sechzehntel-Figurationen eröffnen das Stück. Ob-

wohl der Satz chromatisch angelegt ist, herrscht eine verspielte Stimmung vor. Das Trio ab Takt 24 ähnelt in seinem schlichten Fluss und in der Art der Begleitung der Struktur von *Andantino* und *Caprice*. Die Reprise (T. 54ff.) wird zweimal durch Reminiszenzen an das Trio unterbrochen.

Der Widmungsträger Ludovic Panel (1887–1952) studierte wie Henri Nibelle zunächst bei Eugène Gigout an der *École Niedermeyer* und später am Pariser *Conservatoire* in der Klasse von Guilmant. Er war Organist an der Basilika Sacré-Cœur und danach Kirchenmusiker an Saint-Martin-des-Champs, außerdem Duprés Assistent an Saint-Sulpice. Um sein Leben zu finanzieren, begleitete er zeitweise Stummfilme auf der Kinoorgel.

Einen starken Kontrast zum *Intermezzo* bildet das **Requiem aeternam**, das Vierne seinem 1926 gestorbenen Bruder Édouard widmete. Das Stück beginnt mit der für die Cavaillé-Coll-Orgel charakteristischen und recht geheimnisvollen Klangmischung „Flûtes 8, 4“, „Voix humaine“ und „Trémolo“. Der klagende fallende Halbtonschritt im Manual wirkt quasi wie ein barocker Seufzer. Dazu erklingt im Pedal ein Thema, das ab Takt 14 im Manual übernommen wird. Die dritte und vierte Präsentation des Themas erfolgen in der Umkehrung (T. 26ff. bzw. 38ff.). Es schließt sich eine Art Durchführung und Intensivierung an (T. 50ff.), in der die Begleitung stark chromatisch ist. Eine kurze Überleitung (T. 75ff.) führt in den Schlussteil, der in G-Dur steht und die bisher vorherrschende trostlose Stimmung ein wenig aufhellt.

Abgeschlossen wird die Suite von einem **Marche nuptiale** (Hochzeitsmarsch) in B-Dur (s. Faksimile S. 14). Festliche Akkordfolgen eröffnen das Stück im Stil eines *Sortie*, also eines Ausgangsstücks, wie man es damals bei vielen kirchlichen Gelegenheiten improvisiert hat. Kontrastierend dazu erklingt ab Takt 17 eine von Chromatik geprägte Struktur, die im eher lyrischen Mittelteil (T. 56ff.) wieder aufgegriffen wird. Hier manifestiert sich das Festliche durch die punktierten Rhythmen. In der Reprise (T. 89ff.) erklingt das erste Thema im Pedal, begleitet von Triolen-Figurationen im Manual. Zum Schluss übernimmt das Pedal die Triolen, sogar vier Takte im Doppelpedal. Das Stück ist einer Schülerin Viernes, Louise Neymarck, gewidmet.

Für hilfreiche Hinweise und Anregungen danken wir sehr herzlich Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Präsident der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris) und Olivier Latry (Paris). Die Bibliothèque nationale de France in Paris ermöglichte freundlicherweise die Einsichtnahme in die Quellen.

Jon Laukvik und David Sanger  
Stuttgart und Embleton im Sommer 2007

## Foreword

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

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

French organ music is inconceivable without the type of instrument based on ideals of orchestral sound which Aristide Cavallé-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 Cavallé-Coll."<sup>3</sup> The organs of Cavallé-Coll provided that essential tonal range which spurred composers on to their great creative achievements.

<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.

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

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* 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." 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).

### The *Pièces de fantaisie*

Together with the six organ symphonies, the 24 *Pièces de fantaisie* are Louis Vierne's most important contribution to the French Romantic organ repertoire. The collection is divided into four suites, each comprising six pieces. It was composed in 1926–1927 and bears the opus numbers 51, 53, 54 and 55. Vierne assigned the intervening opus number 52 to his *Ballade* for violin and orchestra, which dates from the summer of 1926.

With the title *Pièces de fantaisie* (Fantasy Pieces) Vierne was undoubtedly referring to Robert Schumann, whom he greatly admired, describing him as the "greatest of musicians."<sup>4</sup> In particular he was referring to Schumann's *Phantasiestücke* op.12, a collection of piano pieces with such headings as *Des Abends* (In the Evening), *Grillen* (Crickets), *In der Nacht* (In the Night) and *Traumes Wirren* (Confused Dreams).

Just as with Schumann, Vierne's subjects include nature and man. Hence he chooses headings like *Hymne au soleil* (Hymn to the Sun), *Sur le Rhin* (On the Rhine), *Naiades* (Water Nymphs), *Feux follets* (Will-o'-the-Wisps), *Clair de lune* (Moonlight) or *Étoile du soir* (Evening Star). This is surprising when we remember that Vierne himself was probably barely able to perceive natural phenomena associated with light. His *Lamento*, *Dédicace*, *Aubade* (Dawn Serenade) and *Résignation* have to do with human emotions and actions.

In other pieces Vierne conveys his fascination with cathedral architecture and makes creative use of aural reminiscences of his concert tours. This applies to *Carillon de Westminster* (The Chimes of Westminster), *Cathédrales* (Cathedrals), *Gargouilles et chimères* (Gargoyles and Chimeras) and *Les cloches de Hinckley* (The Bells of Hinckley).

Only two pieces fall under the category of liturgical music: the *Requiem aeternam* and the *Marche nuptiale* (Wedding March).

The latter piece was originally called *Marche de Fête* (Festive March) and then *Jour de Fête* (Festive Day) before it acquired its final title. This corresponds to Vierne's generally sparing use of religious titles in his organ music, apart from "functional music" like the *Messe basse* op. 30 and *Messe basse pour les défunts* op. 62.

That Vierne conceived the *Pièces de fantaisie* mainly for the concert hall rather than the church is borne out by the fact that so many of the works have secular titles and *Fantômes*, from the *Troisième suite*, even contains the heading "pour le concert seulement" (for concerts only).

Furthermore, the movements include some traditional forms (*Andantino*, *Intermezzo*, *Sicilienne*, *Toccata*, *Prélude*, *Caprice*, *Impromptu*).

Stylistically, the pieces range from the impressionistic (*Feux follets*, *Clair de lune*, *Étoile du soir*) to the pianistic-virtuosic (*Intermezzo*, *Toccata*, *Impromptu*, *Naiades*), and from the lyrical (*Andantino*, *Caprice*, *Sicilienne*, *Résignation*) to the festive and exalted (*Marche nuptiale*, *Hymne au soleil*, *Sur le Rhin*, *Carillon de Westminster*, *Cathédrales*).

This collection shows Vierne at the height of his compositional powers. He has discovered his personal style, which sometimes proceeds through chromaticism to the frontiers of atonality, but which is also characterized by elegance, power and sentiment and is always formally accomplished.

### Vierne's *Première suite* op. 51

The exact date of composition of the *Première suite* is not known. It probably originated in the first half of 1926, because it was published by the Parisian firm of Lemoine in 1926, and Vierne began writing the *Deuxième suite* in August of that year.<sup>5</sup> Initially, he referred to only six pieces on the title page of the autograph of op. 51, perhaps suggesting that he never intended to continue the collection.

Vierne himself gave the first performance of all six pieces at a concert in the Wanamaker department store in New York on 4 February 1927 where, until the mid-1950s there was a four-manual organ with 120 registers. Vierne made a concert tour of the USA from the end of January to 20 April 1927. On the program sheet the *Andantino* was described as "Adagio" and the *Intermezzo* as "Divertissement."<sup>6</sup>

It is noteworthy that the pieces in the *Première suite* are arranged in pairs with regard to keys: C major / A minor – D minor / F major – G minor / B flat major.

The collection opens with a **Prélude** in C major. Ostinato and alternating sixteenth-note figurations on the manual accompany a diatonic theme stated in the pedal. In the middle section this theme appears in the upper voice, now in E major, over a large-

<sup>4</sup> Cf. Emile Bourdon, "Quelques souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne," in: *In Memoriam Louis Vierne*, Paris, 1939, p. 132.

<sup>5</sup> Autograph dating on the title page of the *Deuxième suite* "Dinard, August – September" and "Paris, December 1926."

<sup>6</sup> Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 382.



ly chromatic bass (mm. 26ff.). A short transition (mm. 45ff.) leads into the recapitulation (mm. 51ff.), which returns the now inverted theme to the pedal. The piece is a kind of toccata, which is to be played mainly *piano*.

Auguste Convers (1884–1976), the piece's dedicatee, took over the organ-building firm of Cavallé-Coll-Mutin in 1924 and was its Director until its temporary closure in 1928.

The second piece, **Andantino** in A minor, begins like a "song without words" with a gentle melody, typical of Vierne, over an initially simple, later chromatic accompaniment. This mood is interrupted by a short interlude (mm. 10ff.) which creates contrast through quicker note-values and fairly spirited content. There follows a modified version of the first theme (mm. 13ff.) and a repetition of the contrasting section. The conclusion (mm. 25ff.) states the song theme in A major, and it is again slightly modified.

Comte ("Count") Léonce de Saint-Martin (1886–1954), the dedicatee, became assistant organist at the cathedral of his native Albi in 1900 when he was only fourteen. He studied law at his father's insistence, and when he had completed these studies he was too old to follow his desire to enroll at the Paris *Conservatoire*. He therefore took private lessons with Adolphe Marty and, after the First World War, with Vierne. In 1918 he became organist of Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux in Paris, and from 1924 he was Vierne's assistant at Notre Dame. Following Vierne's death in 1937 he assumed his post as titular organist of the Parisian cathedral. A selection process, demanded in writing by 55 organists and music directors, never took place.

The theme of the third piece, **Caprice** in D minor, bears a slight resemblance to the theme of the *Andantino* in its flowing and fairly simple construction. The piece is in free variation form. A second statement of the theme in the pedal (mm. 8ff.) is followed by a chromatically charged variation in which a rhythmically modified version of the theme appears in the pedal (mm. 22ff.). From measure 34 the theme, again heard in a modified form, acquires a new and chromatic accompaniment in sixteenth-notes. In addition, the theme is heard in canon between the outer voices. In the closing section (mm. 47ff.) the theme is varied once more and should be played with the "Trompette." It now appears in the tenor, accompanied by undulating sixteenths in the right hand and pizzicato eighth-notes in the pedal. Henri Nibelle (1883–1967), the dedicatee, studied with Eugène Gigout at the *École Niedermeyer* and later joined Guilmant's class at the Paris *Conservatoire*. During this period he was also taught by Vierne, who was Guilmant's assistant. In 1912 Nibelle won the *Premier prix* for organ playing. He was organist at Versailles Cathedral, and later at the Parisian churches of Saint-Vincent-de-Paul and Saint-François-de-Sales.

The **Intermezzo** in F major is an appealing Scherzo similar to movements found in Vierne's organ symphonies. The piece opens with staccato sixteenth-note figurations. Although the style is chromatic, the mood is largely cheerful. The Trio commencing at measure 24 resembles the structure of the *Andantino* and *Caprice* with its smooth, flowing lines and in the style of the accompaniment. The recapitulation (mm. 54ff.) is twice interrupted by reminiscences of the Trio.

Ludovic Panel (1887–1952), the dedicatee, like Henri Nibelle studied with Eugène Gigout at the *École Niedermeyer* and later joined Guilmant's class at the Paris *Conservatoire*. He was organist at the Basilica of Sacré-Cœur and subsequently a church musician at Saint-Martin-des-Champs, as well as Dupré's assis-

tant at Saint-Sulpice. In order to make a living, he occasionally accompanied silent films on a cinema organ.

**Requiem aeternam** is in marked contrast to the *Intermezzo*. It was dedicated by Vierne to the memory of his brother Edouard, who died in 1926. The piece begins with the mysterious sound of "Flûtes 8, 4," "Voix humaine" and "Trémolo," a colorful combination found on Cavallé-Coll organs. The mournful falling semitone interval on the manual sounds rather like a baroque sigh. In addition, a theme is heard in the pedal which is taken up on the manual from measure 14. The third and fourth statements of the theme are in inversion (mm. 26ff. and 38ff. respectively). This is followed by a kind of development and intensification (mm. 50ff.) with a strongly chromatic accompaniment. A brief transition (mm. 75ff.) leads into the closing section, which is in G major and brings a little brightness to the desolate mood that has prevailed to this point.

The suite closes with **Marche nuptiale** (Wedding March) in B flat major (see facsimile p. 14). A festive series of chords opens the piece in the style of a *Sortie*, which is the type of music improvised at the conclusion of church services. In contrast, a chromatically charged structure begins at measure 17, and this is taken up again in the more lyrical middle section (mm. 56ff.), where the festive element is conveyed by dotted rhythms. In the recapitulation (mm. 89ff.) the first theme is played in the pedal, accompanied by triplet figuration on the manuals. To conclude the piece, the pedal takes up the triplets, ending with four measures of double-pedalling.

The piece is dedicated to Louise Neymarck, who was one of Vierne's pupils.

For helpful references and suggestions we thank most cordially Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (President of the *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris) and Olivier Latry (Paris). The Bibliothèque nationale de France in Paris kindly permitted us to consult the sources.

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

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

### L'orgue symphonique français

La musique 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>

<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.

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

Les orgues confectionnés par Cavallé-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 Cavallé-Coll doté de 86 registres sur cinq manuels et pédalier, consacré le 6 mars 1868. Pour la construction de l'instrument, Cavallé-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 Cavallé-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 Cavallé-Coll des romantiques français. Toutefois, Vierne écrit dans l'*Avertissement* : « 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. » 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).

### Les Pièces de fantaisie

En dehors des Six Symphonies pour orgue, les 24 *Pièces de fantaisie* sont la contribution la plus importante de Louis Vierne au répertoire d'orgue romantique français. Le recueil agencé en quatre Suites de six pièces chacune fut composé en 1926–1927 et porte les numéros d'opus 51, 53, 54 et 55. Vierne a attribué le numéro d'opus 52 situé entre à la *Ballade* pour violon et orchestre écrite durant l'été 1926.

Par le titre *Pièces de fantaisie*, Vierne se réfère certainement aux *Phantasiestücke* op. 12 de Robert Schumann qu'il vénérât et qu'il considérait comme « le plus grand des Musiciens »<sup>4</sup>. On trouve dans ce recueil de pièces pour le piano des titres comme p. ex. *Des Abends (Le Soir)*, *Grillen (Grillons)*, *In der Nacht (Dans la nuit)* et *Traumes Wirren (Troubles du rêve)*.

Comme Schumann, Vierne prend pour thèmes la nature et l'être humain. Il choisit donc des titres comme *Hymne au soleil*, *Sur le Rhin*, *Naïades*, ou encore *Feux follets*, *Clair de lune* et *Étoile du soir*. Fait étonnant si l'on pense que Vierne ne pouvait sans doute pratiquement pas percevoir lui-même ces phénomènes naturels liés à la lumière. *Lamento*, *Dédicace*, *Aubade* et *Résignation* traitent des sentiments et des actes des êtres humains.

D'autre part, Vierne fait part dans *Carillon de Westminster*, *Cathédrales*, *Gargouilles et chimères* et *Les cloches de Hinckley* de sa fascination pour l'architecture de la cathédrale et travaille sur les souvenirs sonores de ses tournées de concerts.

Deux exemples seulement de musique liturgique : *Requiem aeternam* et *Marche nuptiale*. Cette pièce fut d'ailleurs intitulée à

l'origine *Marche de Fête*, puis *Jour de Fête*, et c'est seulement à la troisième tentative qu'elle reçut un titre religieux. Ceci correspond à l'utilisation toujours économe que fait Vierne de titres sacrés dans la musique d'orgue – à l'exception de la « musique d'usage » comme la *Messe basse* op. 30 et de la *Messe basse pour les défunts* op. 62.

Ce sont donc des titres profanes qui dominent dans les *Pièces de fantaisie* aussi. Une composition, *Fantômes* de la *Troisième suite* comporte même la mention « pour le concert seulement », ce qui indique que Vierne avait conçu ce recueil bien plus pour la salle de concert que pour l'église.

Il existe en outre des mouvements de formes traditionnelles (*Andantino*, *Intermezzo*, *Sicilienne*, *Toccata*, *Prélude*, *Caprice*, *Impromptu*).

La palette stylistique nous offre des tableaux impressionnistes (*Feux follets*, *Clair de lune*, *Étoile du Soir*), de la virtuosité pianistique (*Intermezzo*, *Toccata*, *Impromptu*, *Naïades*), des atmosphères lyriques (*Andantino*, *Caprice*, *Sicilienne*, *Résignation*) et des moments solennels (*Marche nuptiale*, *Hymne au soleil*, *Sur le Rhin*, *Carillon de Westminster*, *Cathédrales*).

Dans ce recueil, Vierne est au sommet de son art. Il a trouvé son style personnel, allant parfois aux limites de la tonalité par son chromatisme, mais toujours empreint d'élégance, de force et de sentiment, sous une forme parfaitement achevée.

### A propos de la Première suite op. 51

On ne sait pas de quand date exactement la composition de la *Première suite*. Elle fut sans doute écrite dans la première moitié de l'année 1926, car sa publication aux éditions parisiennes Lemoine eut lieu en 1926 et la mise par écrit de la *Deuxième suite* commença en août de cette année-là.<sup>5</sup> Sur la couverture de l'autographe de l'op. 51, Vierne ne nomme toutefois que six pièces à l'origine. Peut-être n'avait-il pas prévu au départ de donner une suite au recueil.

Vierne joua lui-même la création des Six Pièces le 4 février 1927 lors d'un concert au grand magasin Wanamaker de New York. Jusqu'au milieu des années 1950, un orgue doté de quatre manuels et de 120 registres y trônait. Vierne accomplit une tournée de concerts de fin janvier au 20 avril 1927 aux États-Unis. Au programme figurait l'*Andantino* avec « Adagio » et l'*Intermezzo* avec « Divertissement ».<sup>6</sup>

On remarquera que les pièces de la *Première suite* sont organisées en groupes à deux en ce qui concerne les tonalités : do majeur / la mineur – ré mineur / fa majeur – sol mineur / si bémol majeur.

Le recueil s'ouvre sur un **Prélude** en do majeur. Des figures de doubles croches ostinate et en alternance au manuel accompagnent un thème diatonique présenté à la pédale. Dans la partie médiane, ce sujet apparaît à la voix de dessus, maintenant

<sup>4</sup> Cf. Emile Bourdon, « Quelques souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne », dans : *In Memoriam Louis Vierne*, Paris, 1939, p. 132.

<sup>5</sup> Datation autographe sur la couverture de la *Deuxième suite* « Dinard Août – Septembre » et « Paris Décembre 1926 ».

<sup>6</sup> Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 382.

en mi mineur, par-dessus une basse surtout chromatique (mes. 26 sqq.). Une brève transition (mes. 45 sqq.) conduit à la reprise (mes. 51 sqq.) qui ramène le thème à la pédale et enfin dans l'inversion. Il s'agit d'une sorte de toccata, mais devant être jouée *piano* la plupart du temps.

Le dédicataire Auguste Convers (1884–1976) avait repris en 1924 la firme de facture d'orgue Cavaillé-Coll-Mutin et la dirigea jusqu'à sa fermeture temporaire en 1928.

La deuxième pièce, **Andantino** en la mineur, commence comme une « Romance sans paroles », avec une mélodie d'une douceur typique de Vierne par-dessus un accompagnement tout d'abord dépouillé puis chromatique. Cette atmosphère est interrompue par un bref intermède (mes. 10 sqq.), porteur de contraste avec des valeurs de notes plus rapides et une expression plutôt déterminée. Viennent alors une version modifiée du premier sujet (mes. 13 sqq.) et une répétition de la partie contrastante. La conclusion (mes. 25 sqq.) présente le thème chantant – à nouveau légèrement modifié – en la majeur.

Le dédicataire, le comte Léonce de Saint-Martin (1886–1954) devint en 1900, à l'âge de quatorze ans à peine, assistant de l'organiste de la cathédrale de sa ville natale, Albi. Devant l'insistance paternelle, il étudia le droit. Comme il était trop âgé au terme de ces études pour devenir étudiant du *Conservatoire* de Paris, il suivit les cours particuliers d'Adolphe Marty et de Vierne après la Première guerre mondiale. En 1918, il devint organiste de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux à Paris. A partir de 1924, il fut l'assistant de Vierne à Notre-Dame et à la mort de ce dernier en 1937, il reprit sa fonction d'organiste titulaire de la cathédrale de Paris. La procédure de sélection réclamée par écrit par 55 organistes et chefs d'orchestre n'eut pas lieu.

Le thème de la troisième pièce, **Caprice** en ré mineur, rappelle un peu le sujet de l'*Andantino* dans sa structure fluide et assez simple. Cette composition est une forme libre de variations. Une deuxième présentation du thème à la pédale (mes. 8 sqq.) est suivie d'une variation aux accents chromatiques, dans laquelle survient une version rythmiquement modifiée du thème à la pédale (mes. 22 sqq.). A partir de la mesure 34, le sujet se voit doté d'un nouvel accompagnement chromatique en doubles croches – à nouveau sous une forme variée. De plus, le thème est joué en canon entre les voix extrêmes. Dans la partie de conclusion (mes. 47 sqq.) apparaît le thème modifié encore une fois, devant être joué avec la « Trompette » au ténor, accompagné de doubles croches dans un mouvement de vagues à la main droite et de croches pizzicato à la pédale.

Le dédicataire Henri Nibelle (1883–1967) étudia tout d'abord auprès d'Eugène Gigout à l'*École Niedermeyer* et plus tard dans la classe de Guilmant au *Conservatoire* de Paris. Pendant cette période, il suivit également l'enseignement de Vierne, assistant de Guilmant. Nibelle remporta en 1912 le *Premier prix* de jeu d'orgue. Il fut organiste de la cathédrale de Versailles et plus tard des églises parisiennes de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-François-de-Sales.

L'**Intermezzo** en fa majeur est un charmant scherzo et apparenté à des mouvements comparables dans les symphonies. Des figures de doubles croches à jouer staccato ouvrent le morceau. Bien que le mouvement soit de structure chromatique, c'est une atmosphère enjouée qui domine. Le Trio à partir de la mesure 24 ressemble dans son cours sans artifice et dans la manière de l'accompagnement à la structure de l'*Andantino* et de *Caprice*. La reprise (mes. 54 sqq.) est interrompue deux fois par des réminiscences au Trio.

Le dédicataire Ludovic Panel (1887–1952) étudia comme Henri Nibelle tout d'abord auprès d'Eugène Gigout à l'*École Niedermeyer* et plus tard au *Conservatoire* de Paris dans la classe de Guilmant. Il fut organiste à la basilique du Sacré-Cœur puis musicien d'église à Saint-Martin-des-Champs, en outre assistant de Dupré à Saint-Sulpice. Afin de gagner sa vie, il accompagna à l'occasion des films muets sur l'orgue de cinéma.

Le **Requiem aeternam** oppose un fort contraste à l'*Intermezzo* que Vierne avait dédié à son frère Édouard décédé en 1926. Le morceau s'ouvre sur le mélange sonore caractéristique des orgues Cavaillé-Coll et très mystérieux de « Flûtes 8, 4 », « Voix humaine » et « Trémolo ». La plaintive graduation en demitons descendante au manuel fait quasiment l'effet d'un soupir baroque. A cela vient s'ajouter à la pédale un thème repris au manuel à partir de la mesure 14. Les troisième et quatrième expositions du thème se font dans l'inversion (mes. 26 sqq. ou 38 sqq.). Là-dessus enchaîne une sorte de développement et intensification (mes. 50 sqq.), où l'accompagnement est fortement chromatique. Une brève transition (mes. 75 sqq.) amène à la conclusion en sol majeur qui illumine quelque peu l'atmosphère jusqu'ici désolée.

La Suite se referme sur une **Marche nuptiale** en si bémol majeur (v. fac similé p. 14). Des successions d'accords solennelles inaugurent le morceau dans le style d'une *Sortie*, telle qu'on les improvisait à l'époque lors de nombreuses occasions religieuses. En contraste à cela, on entend à partir de la mesure 17 une structure empreinte de chromatisme, reprise dans la partie médiane plutôt lyrique (mes. 56 sqq.). Ici, le caractère solennel se manifeste par les rythmes pointés. Dans la reprise (mes. 89 sqq.), le premier thème apparaît à la pédale, accompagné de figures de triolets au manuel. En conclusion, les triolets sont repris par la pédale, et même quatre mesures par la double pédale. Le morceau est dédié à une élève de Vierne, Louise Neymark.

Nous remercions chaleureusement pour leurs précieux conseils et idées Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (président de l'*Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris) et Olivier Latry (Paris). La Bibliothèque nationale de France à Paris a aimablement permis la consultation des sources.

Jon Laukvik et David Sanger  
Stuttgart et Embleton en été 2007  
Traduction : Sylvie Coquillat

## Glossar / Glossary / Glossaire

Accouplé(s)	gekoppelt	coupled
Anche(s)	Zunge(n) – s. auch Jeux d'anches	reed(s) – see also Jeux d'anches
Claviers accouplés	Manuale gekoppelt	manuals coupled
Claviers séparés	Manuale ungekoppelt	manuals uncoupled
Expression de Récit	Schwelltritt	Swell pedal
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.	Grand Orgue	Grand Orgue
G.P.R.	Récit und Positif an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit and Positif coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
G.R.	Récit an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
Grand Orgue	Hauptwerk	Great
Jeux d'anches	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and mixtures)
Ôtez	„entfernen Sie“, also angegebene(s) Register abstoßen	take off, i.e. remove the stop(s) specified
Péd. G.P.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue, Positif und Récit ziehen	draw the pedal couplers for Grand Orgue, Positif, and Récit
Péd. G.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue und Récit ziehen	draw the pedal couplers for Grand Orgue and Récit
Péd. R.	die Pedalkoppel zu Récit ziehen	draw the pedal coupler for Récit
P.	Positif	Positif
P.R.	Récit an Positif koppeln (man spielt auf dem Positif)	Récit coupled to the Positif (play on the Positif)
R.	Récit	Récit
Préparé(s)	vorbereitet	prepared for
Récit (expressif)	Angabe, dass das Schwellwerk in einem schwellbaren Kasten steht	a more full term for the Swell organ, confirming the department's enclosure in an expression box
Sans	ohne	without
Tirasse(s)	Pedalkoppel(n)	Pedal coupler(s)

## Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

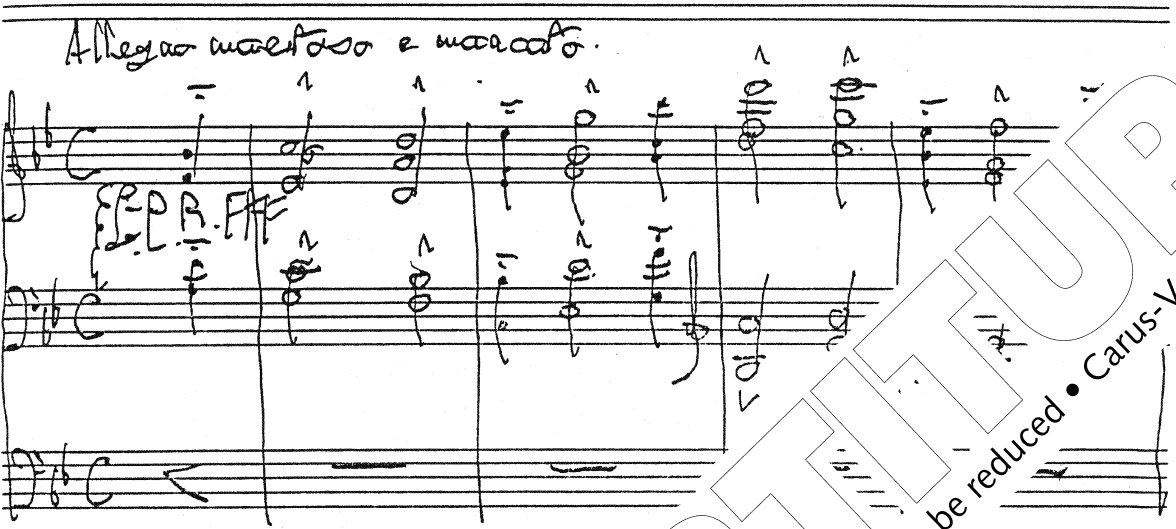
- Émile Bourdon, „Quelques souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne“, in: *In Memoriam Louis Vierne*, Paris 1939.
- Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris 1943. Reprint Paris 2000.
- Markus Frank Hollingshaus, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*, Köln 2005.
- Jon Laukvik, *Orgelschule 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.

M. 6 ~~Marche Nuptiale~~ ~~de la fête de Materielle Negman~~ *à mon élève*

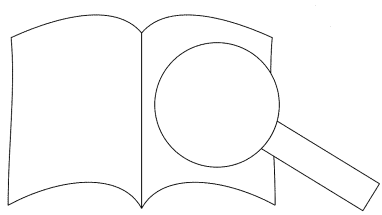
141

R. Fouts et Andies 8-h. P. Fouts et Sachis 8-h. G. Fouts et.  
Andies 16-8-h. pol. Fouts et Andies 16-8 - claviers accouplés.

*Allegro maestoso e marcato.*



Autograph, erste Seite von Nr. 6, Marche nuptiale. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der  
Autograph, first page from No. 6, Marche nuptiale. Reproduced by kind permission of the Bib  
Autographe, première page de n° 6, Marche nuptiale. Reproduction avec l'aimable autorisation de



## AVERTISSEMENT



Les vingt-quatre Pièces de fantaisie pour Orgue, réparties en quatre livres, sont écrites pour un Orgue à trois claviers et un Pédalier; c'est dire qu'elles comportent, à l'encontre des vingt-quatre Pièces en Style Libre, une partie de Pédale obligatoire. Leur durée d'exécution, dans les mouvements métronomiques indiqués sur le texte, varie entre 3 et 5 minutes. Elles sont de moyennes difficultés.

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 seront exécutées; il va sans dire que les artistes devront se garder des effets disparates, pittoresques excentriques non justifiés par le caractère musical; c'est un principe artistique et de toute interprétation soignée d'

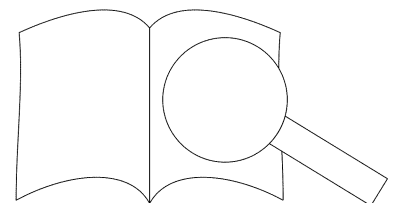
Selon la dimension des localités, la rigidité mécanique des orgues, pourront subir, dans l'usage, des fluctuations qui, d'ailleurs, ne se produisent que sur de très légères variations.

Les claviers sont indiqués par : G. (grand orgue), R. (récit), Ped. (pédale). Les indications de registration sont immédiatement voisines de la partie correspondante des deux claviers. G.R. (grand orgue et récit), G.P. (grand orgue et pédale), R.P. (récit et pédale), G.R.P. (grand orgue, récit et pédale).

Les indications de registration sont indiquées entre parenthèses dans les passages des préparations pour des passages qui n'affectent pas les mesures sous lesquelles elles sont écrites. Au contraire, les indications de registration sans parenthèses coïncident avec le moment exact de leur application.

Louis VIERNE.

Avertissement aus dem Erstdruck der *Pièces de fantaisie*  
Avertissement from the first edition of the *Pièces de fantaisie*  
Avertissement de la première édition des *Pièces de fantaisie*



## Hinweis

Die vierundzwanzig *Pièces de fantaisie* für Orgel, die sich auf vier Bände verteilen, sind für eine Orgel mit drei Manualen und Pedal geschrieben; das bedeutet, dass sie im Gegensatz zu den vierundzwanzig *Pièces en style libre* eine obligate Pedalstimme enthalten. Ihre Aufführungsdauern, entsprechend den über dem Notentext angegebenen Metronomangaben, variieren zwischen 3 und 5 Minuten. Sie sind von mittlerem Schwierigkeitsgrad.

Die Registrierung, die keineswegs unflexibel ist, gibt eher einen Hinweis auf die allgemeine Farbgebung. Sie kann modifiziert werden entsprechend den Möglichkeiten der Instrumente, auf denen sie gespielt werden. Es versteht sich von selbst, dass sich die Künstler unangebrachter, pittoresker oder exzentrischer Effekte enthalten sollten, die nicht durch den Charakter der Musik gerechtfertigt sind; dies ist ein künstlerisches Grundprinzip jeglicher auf Genauigkeit bedachten Interpretation.

Je nach Größe der Örtlichkeiten und der mechanischen Reaktionsfähigkeit der Orgel kann das Tempo in der einen oder anderen Richtung Schwankungen unterliegen, die jedoch nur geringfügig ausfallen sollten.

Die Manuale und das Pedal sind bezeichnet durch: G. (Grand orgue – Hauptwerk), P. (Positif – Positiv), R. (Récit – Schwellwerk), Péd. (Pédale – Pedal). Zwei direkt aufeinander folgende Buchstaben weisen auf die Koppelung der beiden jeweiligen Werke hin: G.R. (Schwellwerk gekoppelt an Hauptwerk), Péd.G. (Hauptwerk gekoppelt an Pedal), etc.

Bei den in Klammern angegebenen Registrieranweisungen handelt es sich nur um Vorbereitungen für spätere Passagen; diese haben keinen Einfluss auf die Takte, unter denen sie notiert sind. Hingegen stimmen die Registrieranweisungen ohne Klammern genau mit dem Zeitpunkt ihrer Realisierung überein.

## Notice

The twenty-four *Pièces de fantaisie* for organ, contained in four volumes, are written for an organ with three manuals and pedals; that is to say they are composed with an obligatory pedal part contrary to the *Pièces en style libre*. The length of performance, corresponding to the metronome markings in the music, varies between 3 and 5 minutes. They are of moderate difficulty.

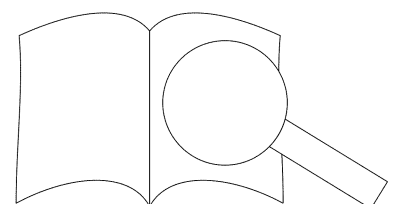
The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general coloring. It may be modified according to the possibilities of the instruments on which they are performed. Needless to say, artists should refrain from any inappropriate, picturesque or eccentric effects not in the character of the music. This is a fundamental principle of every interpretation concerned with accuracy.

Depending on the size of the locality and the mechanical reaction of the organ, the tempo may vary in one direction or another, although only slightly.

The manuals and the pedal are designated by: G. (Grand orgue – Great), P. (Positif – Positiv), R. (Récit – Schwellwerk), Péd. (Pédale – Pedal). Two letters placed side by side indicate the coupling of two keyboards: G.R. (Schwell organ coupled to Great), Péd.G. (Great organ coupled to Pedal), etc.

When registration instructions are given in brackets, they are solely preparatory; they have no effect on the measures in which they are placed. On the other hand, the registration instructions without brackets coincide with the exact time of their realization.

Louis VIERNE





# Pièces de fantaisie. Première suite op. 51

## 1. Prélude

à mon ami A. Convers

R. Flûtes 8, 4, Gambe 8, Hautbois  
P. Flûte 8, Bourdon 8, Salicional 8, Flûte 4  
G. Flûte 8, Bourdon 8  
Péd. Flûtes 16, 8  
Claviers séparés, Péd. R.

Louis Vierne  
1870 – 1937

Moderato (♩ = 76)

G.

*sempre staccato*

*p*

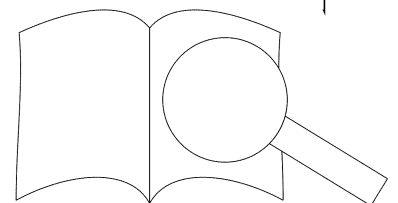
*P.*

*Péd. R.*

4

7

10



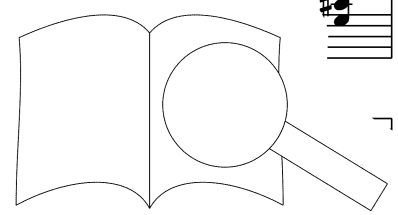
13

16

19

22

\* see Crit. Report



25

G.R.

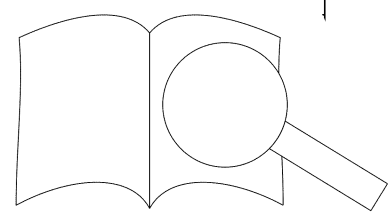
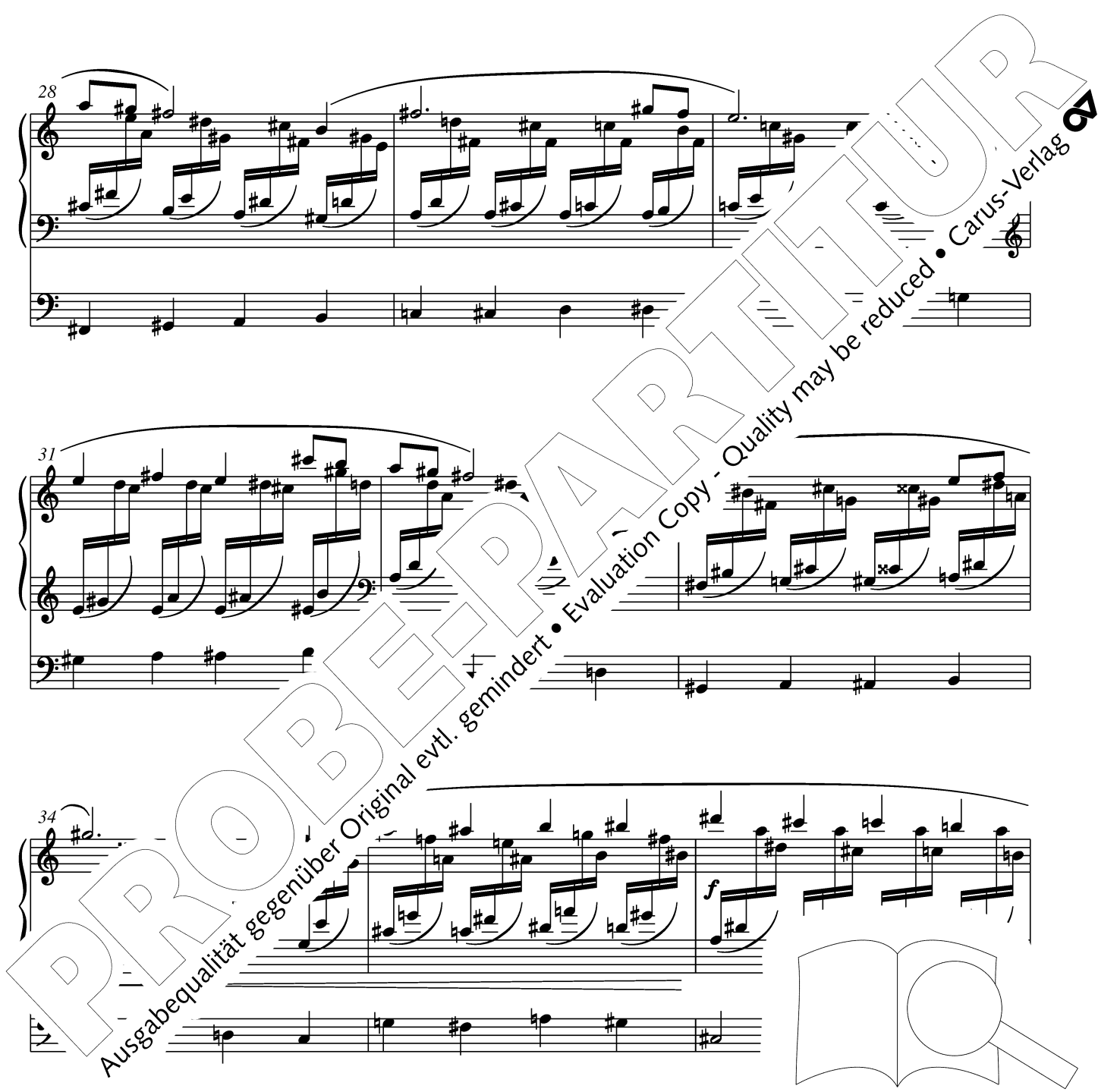
28

31

34

\* see Crit. Report

Carus 18.157



37

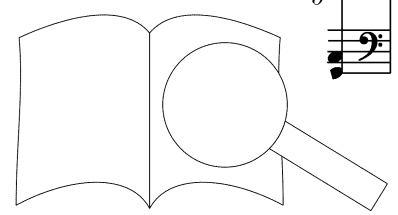
40

43

46

PROBEPARTITUR

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



49

G.  
p  
P.

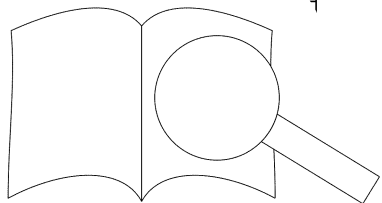
52

55

58

cresc.

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



61

*sempre cresc.*

64

67

*p*

70

*poco rit.*

## 2. Andantino

à mon élève le Comte de Saint-Martin

R. Flûte 8, Gambe 8  
P. [expressif] Bourdon 8, Flûte 4  
G. Flûte 8  
Péd. Bourdon 16, 8  
G.R. accouplés, Tirasse R.

Adagio (♩ = 60)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a fermata over a whole note chord, followed by a series of eighth notes and quarter notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C), featuring a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *p* is placed at the beginning of the first measure. The label 'G.R.' is written in the left margin.

The second system of the musical score continues from the first. The upper staff in treble clef shows a continuation of the melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *p*. The lower staff in bass clef continues the accompaniment. A measure rest is indicated by a horizontal line with a diagonal slash. The label 'P.' is written in the right margin.

The third system of the musical score features a melodic line in the upper staff with triplet markings (3) and a *rit.* (ritardando) marking. The lower staff continues the accompaniment. A measure rest is indicated by a horizontal line with a diagonal slash. The label 'P.' is written in the left margin.

13 **Tempo**

R. *p* *cresc. poco a poco*

17

*mf* *dim.*

21

P. *p* *cresc.*

24 *rit.*

*mp* *p* *dim.*

est

sans tirasse



28

31

*cresc. poco*

34

*rit.*

37

**Poco** *rit.*

# 3. Caprice

à mon élève Henri Nibelle

R. Fonds 8, 4 (Trompette préparée)  
P. Bourdon 8, Flûte 4  
G. Fonds 8 sans Montre  
Péd. Fonds doux 16, 8  
G.R. [accouplés], Péd. R.

**Allegretto** (♩ = 48)

Musical score for measures 1-4. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features a piano (p) dynamic and a 'R.' (ritardando) marking. The music consists of a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 5-8. The score continues with a 'cresc.' (crescendo) marking. The melodic line in the right hand becomes more active, while the left hand maintains its accompaniment.

Musical score for measures 9-12. The score continues with a 'geminert' (diminished) marking. The melodic line in the right hand features more complex rhythmic patterns.

Musical score for measures 13-16. The score continues with a 'G.R.' (Geminert) marking. The melodic line in the right hand features a series of eighth notes. The left hand continues with its accompaniment.

18

*f*

22

Péd. G.P.R.

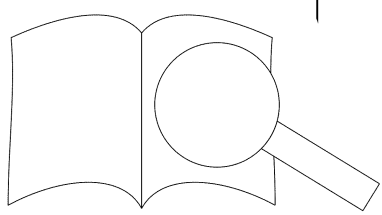
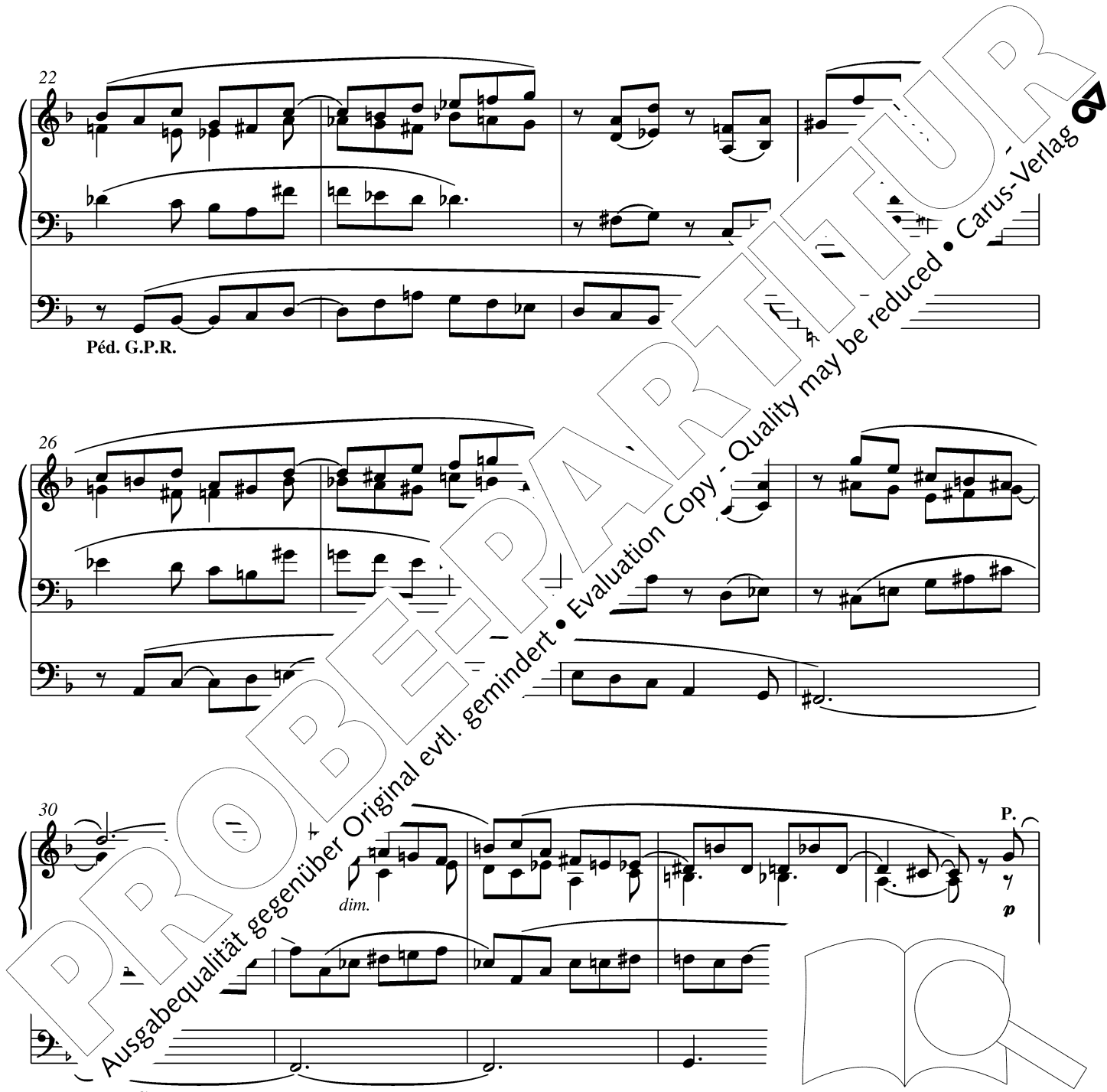
26

30

*dim.*

*P.*

Péd. G.R.



35

*p.*

38

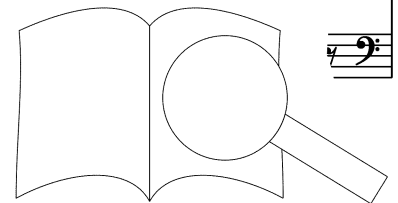
*cresc.*

41

44

*8va*

*dim. poco a poco*



47

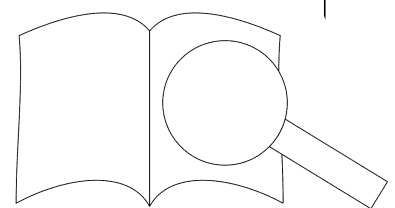
*p*  
R.  
Péd. solo

50

53

*cresc. poco a poco*

56



59

Musical score for measures 59-61. The score is written for piano and features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 59.

62

Musical score for measures 62-64. The right hand continues with a highly technical melodic passage. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

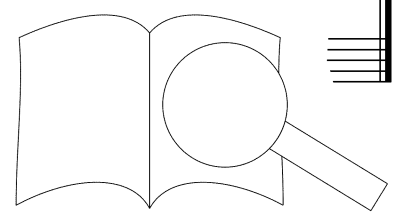
65

Musical score for measures 65-67. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed above the first measure of this system. The melodic line in the right hand shows a gradual decrease in volume.

68

Musical score for measures 68-70. A dynamic marking of *poco rit.* (poco ritardando) is placed above the first measure of this system. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

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



# 4. Intermezzo

à mon élève Ludovic Panel

R. Flûtes 8, 4, Gambe 8, Nasard, Octavin  
P. Bourdon 8, Flûte 4, Flageolet  
G. Flûte 8, Bourdon 8, Salicional 8  
Péd. Flûtes 16, 8  
Claviers accouplés, Péd. R.

**Allegro ma non troppo vivo** (♩ = 96)

Musical score for measures 1-4. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part starts with a G.P.R. (Grand Piano) dynamic and a forte (f) dynamic. The bass clef part has a forte (f) dynamic. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Musical score for measures 5-8. The score continues with the same instrumentation and dynamics. The treble clef part has a forte (f) dynamic. The bass clef part has a forte (f) dynamic.

Musical score for measures 9-12. The score continues with the same instrumentation and dynamics. The treble clef part has a P.R. (Piano) dynamic and a \* mark. The bass clef part has a P.R. (Piano) dynamic. The music ends with a *dim.* (diminuendo) dynamic.

Musical score for measures 13-16. The score continues with the same instrumentation and dynamics. The treble clef part has a P (Piano) dynamic. The bass clef part has a P (Piano) dynamic. The music ends with a P (Piano) dynamic.

\* see Crit. Report



17 *cresc.* [P.R.]

21 [R.] R. Fonds solo R. dim.

26

32



38

dim. cresc. poco a poco

Musical score for measures 38-42. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *dim.* at the start and *cresc. poco a poco* starting at measure 40.

43

Musical score for measures 43-48. The melodic line continues with similar rhythmic patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

49

49

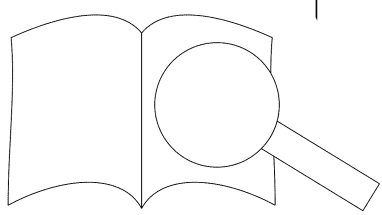
G.P.R.

Musical score for measures 49-53. The right hand has a more active melodic line. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes. A *G.P.R.* (Grave) marking is present at the end of the system.

54 R. Fonds

54 R. Fonds

Musical score for measures 54-58. The right hand has a complex, rhythmic melodic line. The left hand accompaniment is also rhythmic. A *R. Fonds* (Ritardando) marking is present at the beginning.



58

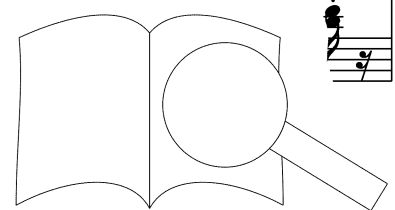
62

P.R. G.P.R.

66

R. R.

70



76

R.

81

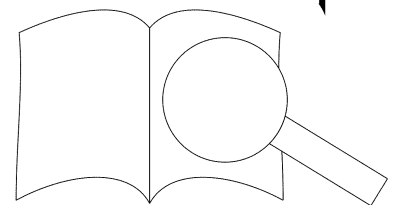
P.R.

86

90

G.P.R.

Péd.



# 5. Requiem aeternam

à la mémoire de mon frère Édouard Vierre

R. Flûtes 8, 4, Voix humaine, Trémolo  
P. Bourdon 8, Salicional 8  
G. Flûte 8, Bourdon 8  
Péd. Fonds doux 16, 8  
Claviers accouplés, Péd. P.R.

Lento ma non troppo (♩ = 50)

Musical score for measures 1-5. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a flute (R.) and a piano (P.). The tempo is Lento ma non troppo (♩ = 50). The score includes a dynamic marking of *p* and a pedaling instruction "Péd. P.R." at the bottom.

Musical score for measures 6-10. The score continues the piano introduction with a flute (R.) and a piano (P.). The tempo is Lento ma non troppo (♩ = 50). The score includes a dynamic marking of *p* and a pedaling instruction "Péd. P.R." at the bottom.

Musical score for measures 11-15. The score continues the piano introduction with a flute (R.) and a piano (P.). The tempo is Lento ma non troppo (♩ = 50). The score includes a dynamic marking of *p* and a pedaling instruction "Péd. P.R." at the bottom.

Musical score for measures 16-20. The score continues the piano introduction with a flute (R.) and a piano (P.). The tempo is Lento ma non troppo (♩ = 50). The score includes a dynamic marking of *cresc.* and a pedaling instruction "Péd. P.R." at the bottom.

\* see Crit. Report

21

dim. p

25

R. p

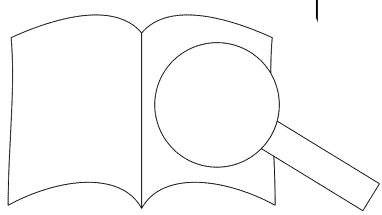
30

35

P.R. p

PROBEEPARTITUR

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



40

*cresc.*

44

*cresc.*

48

*dim.*

*R.* *p*

*tempo*

52

*cresc.*

*cresc.*

57

*molto*

G.P.R. *f*

[Péd. G.P.R.]

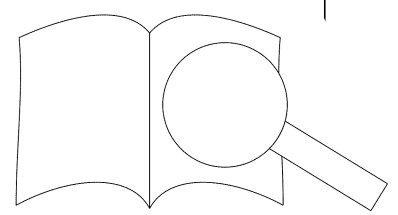
61

65

*dim.*

*cresc.*

69



73

ôtez Trémolo

77

Poco più lento

R. Gambe et Voix céleste

81

85

PROBENPARTITUR

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



# 6. Marche nuptiale

à mon élève Louise Neymarck

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

**Allegro maestoso e marcato** (♩ = 92)

Musical notation for measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a grand piano (G.P.R.) dynamic and fortissimo (fff) markings. The music consists of chords and moving lines in both the right and left hands.

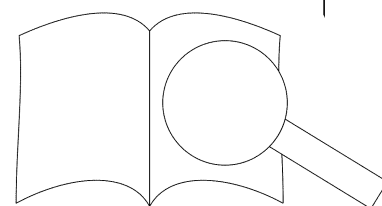
Musical notation for measures 6-11. Measure 6 is marked with a '6'. The notation includes various articulations and dynamics, with a piano (p) dynamic appearing in measure 10.

[Péd.]

Musical notation for measures 12-17. Measure 12 is marked with a '12'. The notation includes piano (p) and piano-ritardando (P.R.) markings. The music features a mix of chords and melodic lines.

Musical notation for measures 18-21. Measure 18 is marked with an '18'. The notation includes a grand piano (G. red. Fonds) marking. The music continues with chords and melodic passages.

(G. red. Fonds)



22

25

G.P.R.

29

\* *ff*

anches

G. Anches

Péd. Anches

32

\* see Crit. Report

37

Musical score for measures 37-41. The score is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). It features a treble and bass clef system. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a melodic line with some grace notes. Measure numbers 37, 38, 39, 40, and 41 are indicated at the beginning of their respective staves.

42

Musical score for measures 42-46. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef system. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a melodic line. Measure numbers 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated at the beginning of their respective staves.

47

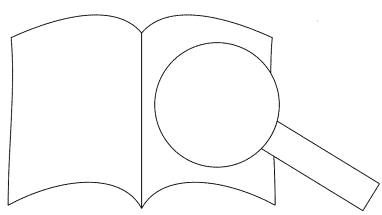
Musical score for measures 47-50. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef system. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a melodic line. Measure numbers 47, 48, 49, and 50 are indicated at the beginning of their respective staves.

51

Musical score for measures 51-55. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef system. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a melodic line. Measure numbers 51, 52, 53, 54, and 55 are indicated at the beginning of their respective staves.

PROBENPARTITUR

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



56

R. *p*

(G.P. Péd. Fonds)

60

*cresc.*

64

[P.R.] *p*

Péd. P.R.

68

68

71

G.P.R. *p*

[Péd. G.P.R.]

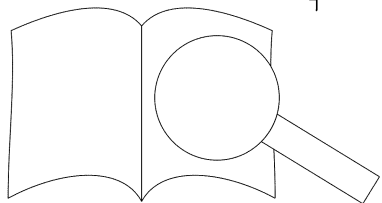
74

77

\*

81

*cresc. poco a poco*



\* see Crit. Report  
Carus 18.157

84

87

P. Anches

G. Anches

90

8va

93

8va

PROBENPARTITUR

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

96 *8va*

*(simile)*

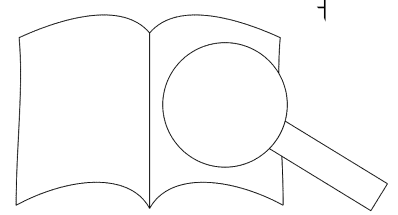
99 *8va*

102 *8va*

105

PROBENPARTITUR

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



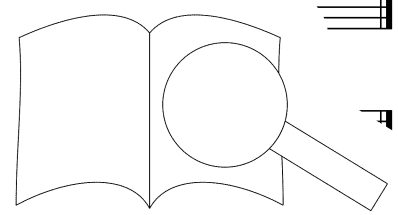
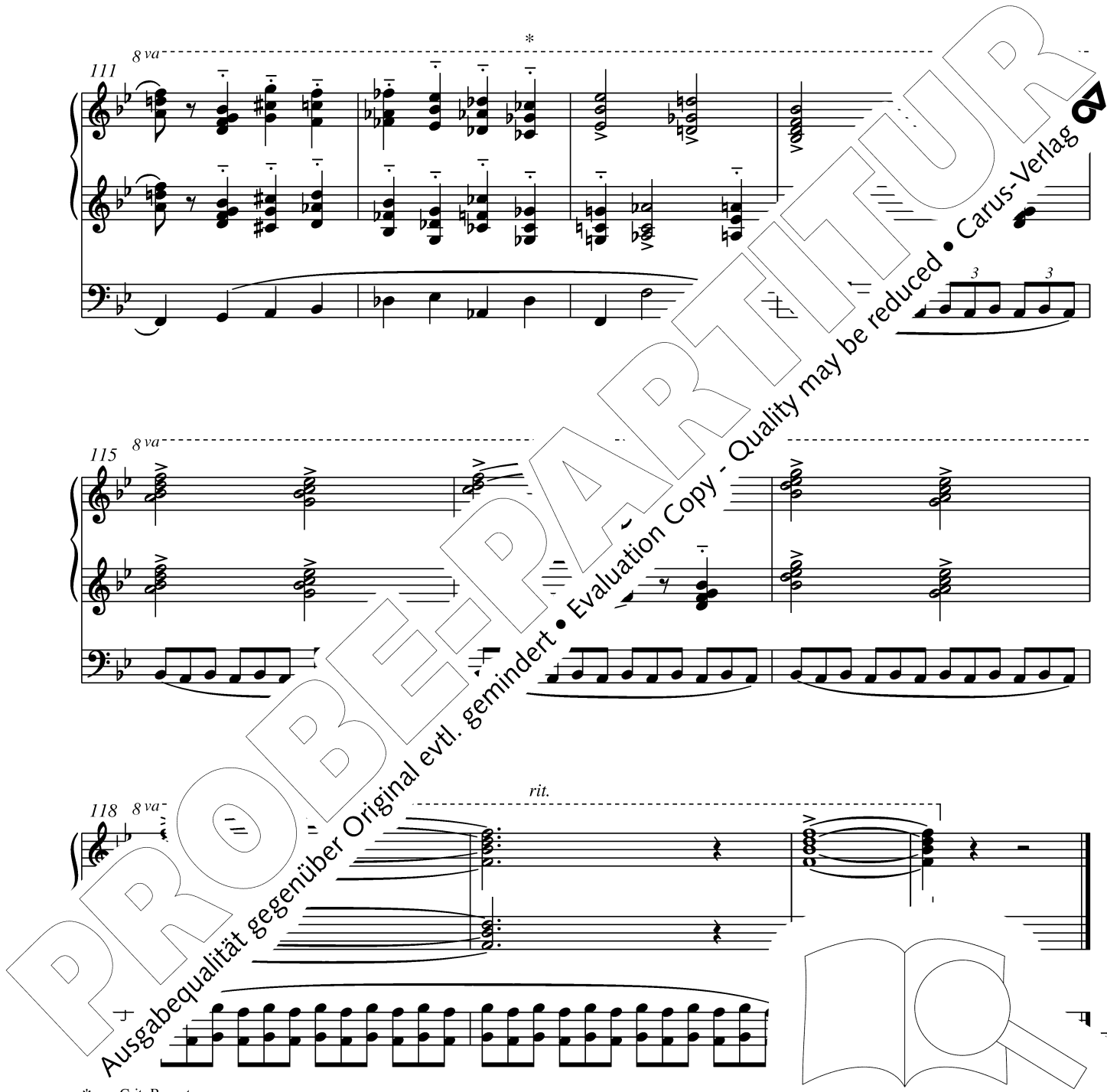
108 *sempre fff al fine* 8 va

111 8 va \*

115 8 va

118 8 va rit.

\* see Crit. Report

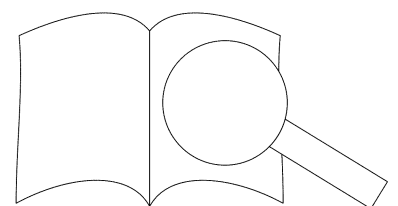




Kritischer Bericht  
Critical Report  
Apparat critique

---

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



# Kritischer Bericht

## I. Quellen

**A:** Erstaussgabe, erschienen 1926 bei Lemoine in Paris mit der Plattennummer 21,916. H. Der Titel auf dem Umschlag lautet „Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites“. Die Ausgabe umfasst 40 Seiten, davon 30 Notenseiten.

Der Kopftitel auf der ersten Notenseite lautet „24 PIÈCES DE FANTAISIE / EN QUATRE LIVRES / [rechtsbündig] LOUIS VIERNE / [darunter] op. 51“. Registernamen, Registrier- und Manualangaben sind zweisprachig französisch/englisch angegeben.

Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur Fol. Vm11 260 (1)).

Spätere Auflagen wurden korrigiert und dabei insbesondere zahlreiche Warnakzidentien ergänzt. 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.<sup>1</sup>

**B:** Autograph, im Besitz der Bibliothèque nationale de France (Signatur Ms. 18195(1)). Der Titel lautet „Six Pièces de Fantaisie / pour orgue / par Louis Vierne / op. 51“. Das Wort „Six“ ist dabei eingekreist und durchgestrichen. Das Autograph umfasst 58 Seiten mit mehrfacher Paginierung, davon 56 Notenseiten. Das hochformatige Notenpapier (Format 27,8 x 35,2 cm) ist zehnzeilig rastriert.

Das Autograph diente als Stichvorlage für den Erstdruck, wie aus Eintragungen auf dem Titelblatt und Einteilungen im Notentext zu erkennen ist.

Auf der zweiten Seite befindet sich folgender Vermerk – eines Verlagsangestellten: „Laissez la place nécessaire indiquer la traduction en anglais (en italiques). Voir la page jointe“ [„Den nötigen Platz freilassen, um die Übersetzung in Englische anzugeben (kursiv). Siehe beigefügtes Blatt“]. Die vier letzten Takte von Nr. 3, *Caprice*, sind von einem beigefügten Blatt notiert.

Registernamen, Registrier- und Manualangaben sind zweisprachig angegeben. Die Registrier- und Manualangaben in den Sätzen Nr. 1, 3 und 4 sind in Nr. 2, *Andantino*, das eine auf dem Autographen nicht, gibt es keine Metronomangaben.

**C:** Maurice Duruflé, in der Ausgabe aus dessen Nachlass *Maurice et Marie-Madel*. Die Ausgabe ist offenbar nicht um die Erstausgabe (von Duruflé in Nr. 4, *Intermezzo* und *Andantino*) zu unterscheiden. Da Duruflé (1902–1935) ein Schüler und Freund Viernes war, ist es möglich, dass er ein stütztiger Helfer bei der Betreuung der Ausgabe war. Wir messen den Eintragungen in der Ausgabe Wert zu.

<sup>1</sup> Vgl. Louis Vierne, *Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, N.Y., S. 736. Dort der Nachsatz „NB“ von Smith zu der in bearbeiteten Ausgabe wiedergegebenen Korrekturliste von Latry. Die Übersetzung: Olivier Latry, „Textkorrekturen in Viernes „Pièces de Fantaisie“, in: *Das Orgelforum*, (1) 1998, S. 91–100.

**D:** Korrekturliste von Olivier Latry auf der Basis der Korrekturfahnen des Verlages Lemoine. Erstmals publiziert 1993 in *The Sydney Organ Journal* („Vierne's Pièces de fantaisie. Textual corrections“, April/Mai 1993, S. 41–46.)<sup>2</sup>

**E:** Tonträgeraufnahme von Louis Vierne des *Andantino* op. 51, 2. Die Aufnahme für die Schallplattenfirma Odéon wurde am 17. November 1928 in Notre-Dame, Paris gemacht und erschien im Oktober 1929. Verwendet wurde die Aufnahme *Les Organistes Français du XX<sup>e</sup> Siècle (1900–1950)* (EMI Classics 7243 574866 2 0).

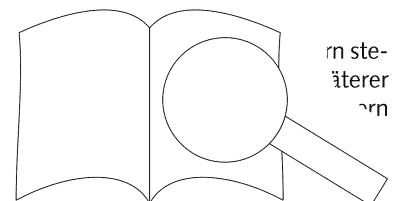
Besonderheiten bei Viernes Interpretation sind in den Einzelanmerkungen aufgelistet. Es zeigt sich bei seinem Spiel an einigen Stellen, dass die Erstaussgabe identisch notierten Akzidentien insbesondere bei der Registrierung. In der Aufnahme aus der Ausgabe eine Korrektur der Akzidentien, die er nicht die Fassung der Erstaussgabe folgt der autographen Fassung.

## II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe (Quelle A). Als Grundlage für die Edition wurde die Erstaussgabe (Quelle A) verwendet. Wird einer Lesart aus Quelle A der Befund von A in den Einzelanmerkungen. Die Lesartenunterschiede zwischen A und B sind im Bericht. Die Kommentare aus C sind im Bericht aufgenommen, mit Ausnahme der Eintragungen bestimmten Eintragungen. Korrekturen aus D wurden nach Prüfung im Einzelanmerkungen und ebenfalls in den Einzelanmerkungen des Berichts nachgewiesen.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balg- 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, 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; Registrier- und Manual- bzw. Pedalangaben in eckigen Klammern; Legato- und Haltebögen gestrichelt; Akzidentien, dynamische Angaben und Fermaten in Kleinstich). Warnakzidentien wurden ohne Nachweis ergänzt. Eindeutige Druckfehler der Erstaussgabe sind in den Noten ohne Kennzeichnung korrigiert und in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Laut Viernes Vorwort ist die registrierende Registrierung an der Stelle Verwendung. Die Angaben gelten hingegen an die züglichen Anweisungen konsequent nach die:



### III. Einzelanmerkungen

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

#### 1. Prélude

- 0: C Metronomangabe „80“ ergänzt
- 12+14 I 2: A und B kein  $\sharp$  vor  $a^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 12 II 2: A und B kein  $\sharp$  vor  $c^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 14 II 7: A  $h^0/d^1$ , in späteren Auflagen  $g^0/h^0$
- 16 I 3: A und B  $h^1/c^1$ , in späteren Auflagen  $c^1/d^1$ ; Ausführung: evtl. wie in B
- 18 I 7: A und B  $\sharp$  vor  $h^2$ , in späteren Auflagen getilgt
- 18 II 8: B kein  $\flat$  vor  $e^1$
- 22 II 3: B kein  $\flat$
- 23 I 2: A und B kein  $\sharp$  vor  $c^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 23 I 3: B kein  $\flat$  vor  $h^1$
- 23 II 6: A und B  $h^0/e^1$ ; D  $h^0/fis^1$
- 25 I 6: B  $c^1/g^1$ ; Ausführung: evtl. wie in B
- 25 II 5: B  $c^1/g^1$ ; Ausführung: evtl. wie in B
- 26 II 8: B undeutlich,  $cis^1$  oder  $dis^1$
- 27 I 4 (Oberstimme): A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 27 II 7: A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 28 I 8 (Unterstimme): B undeutlich, eher  $d^1$
- 30 I 1 (Unterstimme): B  $cis^2$
- 30 II 1: B  $cis^1$
- 31 I 1+2 (Unterstimme): A und B mit  $\sharp$ , in späteren Auflagen getilgt
- 32 I 4 (Unterstimme): A  $c^1$ , in späteren Auflagen  $a^1$ ; B  $a^1$
- 35 I 3 (Unterstimme): A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 35 II 3: B kein  $\sharp$
- 36 I 3 (Unterstimme): B undeutlich, eher  $g^2$
- 36 I 8 (Unterstimme): A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 39 I 4 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 40
- 39 I 8 (Unterstimme): A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 39 II 2: A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 41 I 3 (Unterstimme): B kein  $\sharp$
- 45 I 4: A und B kein  $\sharp$  vor  $d^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 45 II 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $d^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 46 I 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $a^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 46 I 8: A und B mit  $\sharp$  vor  $a^1$ , in späteren Auflagen getilgt
- 47 I 4: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 47 I 7: B  $as^1/d^1$
- 47 I 8: B kein  $\sharp$  vor  $e^2$
- 47 II 5: B undeutlich, obere Note  $g^1$  oder  $as^1$
- 47 II 7: A und B kein  $\sharp$  vor  $e^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 47 II 8: B  $as^1/d^1$
- 48 I 2: B kein  $\sharp$  vor  $a^2$
- 48 I 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $e^3$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 48 I 7: B  $e^1/h^2$
- 48 II 1+4: A und B kein  $\sharp$  vor  $a^1$  und  $e^2$ , in späteren Auflagen erg.
- 59 II 4: B  $as^1/es^1$
- 60 I 3+4: A und B keine  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 61 I 4: A und B kein  $\sharp$  vor  $g^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 61 I 8: A und B mit  $\sharp$  vor  $g^1$ , in späteren Auflagen  $ge^1$
- 63 I 4: A und B kein  $\sharp$  vor  $f^1$ , in späteren Auflagen
- 63 II 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $f^1$ , in späteren Auflagen
- 66 I 6: B undeutlich, eher  $c^2-g^2$
- 66 II 1: B undeutlich, eher  $f^1/h^0$
- 67 III 1: A und B mit zusätzlichem  $p \dot{u}^1$
- 68 I 3: B undeutlich, eher  $c^2/g^2$
- 68 II 1: B undeutlich, eher  $g^1/c^1$
- 68 II 5: B undeutlich, obere Note  $c^1$
- 70 I 7: B Akzidenz vor  $a^2$   $sc^1$
- 70 II 8: B Akzidenz vor  $c^1$
- 71 I 1: A und B keine  $\sharp$
- 71 II 2: A und B keine  $\sharp$
- 71 II 6: B  $e^1/a^1$

#### 2. Andante

- 6 II 2: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 1: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 2: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 3: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 4: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 5: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 6: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 7: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 8: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 9: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 10: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 11: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 12: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 13: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 14: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 15: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 16: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 17: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 18: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 19: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 20: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 21: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 22: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 23: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 24: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 25: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 26: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 27: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 28: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 29: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 30: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 31: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 32: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 33: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 34: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 35: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 36: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 37: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 38: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 39: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 40: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 41: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 42: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 43: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 44: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 45: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 46: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 47: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 48: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 49: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 50: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 51: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 52: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 53: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 54: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 55: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 56: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 57: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 58: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 59: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 60: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 61: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 62: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 63: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 64: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 65: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 66: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 67: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 68: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 69: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 70: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 71: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 72: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 73: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 74: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 75: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 76: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 77: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 78: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 79: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 80: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 81: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 82: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 83: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 84: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 85: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 86: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 87: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 88: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 89: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 90: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 91: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 92: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 93: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 94: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 95: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 96: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 97: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 98: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 99: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 7 I 100: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$

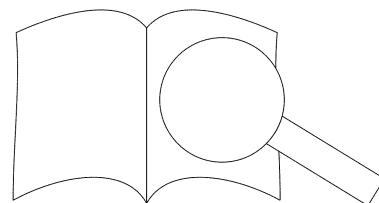
- 17 II 2–18.1: A und B die oberen Töne stehen in System I und sind mit den unteren Tönen zusammengehalten
- 18: C Crescendogabel in der 2. Takthälfte ergänzt
- 19: C  $f$  am Taktbeginn ergänzt
- 21 II 5 (Unterstimme): E Vierne spielte  $p$
- 22 II 2 (Oberstimme): B  $\sharp$
- 23 II 1: B Haltebogen von T. 22 unvollständig
- 24 III 2: E Vierne spielte mit Péd. R.
- 25: E Vierne spielte mit geöffnetem Schweller
- 29: A ohne Dynamik  $p$ ; C  $p$  am Taktbeginn ergänzt
- 33 I 1: E Vierne registrierte „+Flüte 8'“ bis zum Ende von T. 36
- 37 II 4: B kein  $\sharp$  vor  $e^1$
- 37 III 1: E Vierne spielte „Péd.solo“
- 38 I 4 (Unterstimme): B kein  $\sharp$  vor  $d^1$

#### 3. Caprice

- A in der Registrierangabe „C.R.“ statt „G.R.“
- 6 I 6 (Unterstimme): B Akzidenz undeutlich,  $\flat$  oder  $\sharp$
- 8 I 2 (Unterstimme): A und B keine  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 9–15 I+II: A und B keine Bögen, in späteren Auflagen ergänzt
- 15 I 6: B  $a^2/a^1$
- 17 II 1: B Haltebogen von T. 16 unvollständig
- 19 III 6: A mit  $\sharp$ , in späteren Auflagen  $\sharp$ ; B Akzidenz schw.
- 20 I 6 (Oberstimme): B  $\sharp$  von anderer Hand ergänzt
- 20 I 4 (Unterstimme): B  $\sharp$
- 20 II 5: B kein  $\sharp$
- 21: A ohne Dynamik  $f$
- 21 I 2 (Oberstimme): A und B mit  $\sharp$ , in spä
- 21 III: B Bogen von T. 20 unvollständig
- 22 I 6 (Oberstimme): A und B kein  $\flat$
- 23: B kein  $\sharp$
- 24, 28 I+II: A und B keine Bögen
- 27 I 5 (Oberstimme): B kein  $\sharp$
- 27 III 3: B  $\sharp$
- 29 I 6 (Unterstimme): P
- 29 II 3: B kein  $\sharp$
- 30 I 3 (Unterstimme): B kein  $\sharp$
- 30 I 6 (Oberstimme): B kein  $\sharp$
- 34: A und B
- 36 I 3 (Oberstimme): B kein  $\sharp$
- 36 II 2: B kein  $\sharp$
- 37 II 2: B kein  $\sharp$
- 37 II 5: B kein  $\sharp$
- 38 I 4 (Unterstimme): B kein  $\sharp$
- 38 II 4 (Unterstimme): B kein  $\sharp$
- 38 III 4 (Unterstimme): B kein  $\sharp$
- 39 I 4 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 40
- 39 I 8 (Unterstimme): A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 39 II 2: A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 41 I 3 (Unterstimme): B kein  $\sharp$
- 45 I 4: A und B kein  $\sharp$  vor  $d^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 45 II 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $d^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 46 I 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $a^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 46 I 8: A und B mit  $\sharp$  vor  $a^1$ , in späteren Auflagen getilgt
- 47 I 4: B kein  $\sharp$  vor  $c^1$
- 47 I 7: B  $as^1/d^1$
- 47 I 8: B kein  $\sharp$  vor  $e^2$
- 47 II 5: B undeutlich, obere Note  $g^1$  oder  $as^1$
- 47 II 7: A und B kein  $\sharp$  vor  $e^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 47 II 8: B  $as^1/d^1$
- 48 I 2: B kein  $\sharp$  vor  $a^2$
- 48 I 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $e^3$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 48 I 7: B  $e^1/h^2$
- 48 II 1+4: A und B kein  $\sharp$  vor  $a^1$  und  $e^2$ , in späteren Auflagen erg.
- 59 II 4: B  $as^1/es^1$
- 60 I 3+4: A und B keine  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 61 I 4: A und B kein  $\sharp$  vor  $g^1$ , in späteren Auflagen ergänzt
- 61 I 8: A und B mit  $\sharp$  vor  $g^1$ , in späteren Auflagen  $ge^1$
- 63 I 4: A und B kein  $\sharp$  vor  $f^1$ , in späteren Auflagen
- 63 II 3: A und B kein  $\sharp$  vor  $f^1$ , in späteren Auflagen
- 66 I 6: B undeutlich, eher  $c^2-g^2$
- 66 II 1: B undeutlich, eher  $f^1/h^0$
- 67 III 1: A und B mit zusätzlichem  $p \dot{u}^1$
- 68 I 3: B undeutlich, eher  $c^2/g^2$
- 68 II 1: B undeutlich, eher  $g^1/c^1$
- 68 II 5: B undeutlich, obere Note  $c^1$
- 70 I 7: B Akzidenz vor  $a^2$   $sc^1$
- 70 II 8: B Akzidenz vor  $c^1$
- 71 I 1: A und B keine  $\sharp$
- 71 II 2: A und B keine  $\sharp$
- 71 II 6: B  $e^1/a^1$

#### 4. Intermezzo

- 1: A  $f$  auch unter dem mittleren System
- 9 I 7: B  $\sharp$  vor  $h^1$ ; Ausführung: evtl. wie
- 9 II 6: B kein  $\sharp$  vor  $h^1$ ; Ausführung: e
- 10 I 3: A kein  $\flat$  vor  $h^1$ ; B kein  $\sharp$  vor  $f$
- 11 I 1: C mit Vermerk „presser un p
- 12 I 1: B nur ein  $\sharp$ , unklar welches
- 13 I 5: B  $a^1/dis^1$
- 16 I 1–3: B keine Staccatopunkte
- 17 I 1–4: B keine Staccatopunkte
- 18 I 1: B  $\sharp$  vor  $d^1$
- 19 I 1: C „P.“ über dem System erg



- 19 III 7: **B**  $\sharp$   
 20 I 1: **B** kein  $\flat$  vor  $g^{\flat}$   
 21 III 7: **A** und **B** mit  $\sharp$ , in späteren Auflagen getilgt; **C**  $\sharp$  ergänzt  
 40 I 1: **B**  $d^{\flat}$  und  $g^{\flat}$  als Achtelnote mit einem Notenhals, keine  $\sharp$   
 41 III: **A** und **B** kein Haltebogen zu T. 42, in späteren Auflagen ergänzt  
 43 I 2 (Unterstimme): **B** kein Notenhals  
 45 II 2: **B** kein  $\sharp$   
 46 I 4 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 47  
 52 I 1: **A** kein Akzentzeichen  
 54 I 7: **A** und **B** mit  $\sharp$  vor  $h^{\flat}$ , in späteren Auflagen getilgt  
 55 II 1: **B**  $\sharp$  vor  $g^{\circ}$   
 56 II 1: **A** und **B** keine  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 56 III 4: **A** und **B** kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 57 III 2: **B** kein  $\sharp$   
 59 II 3+5: **B**  $\sharp$  vor  $c^{\flat}$   
 76 II 7: **B** kein  $\sharp$  vor  $d^{\flat}$   
 77 I 7: **A** und **B** kein  $\flat$  vor  $h^{\flat}$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 78 I 3 (Unterstimme): **B**  $\sharp$  vor  $e^{\flat}$   
 82 I 1 (Unterstimme): **B** kein Notenhals  
 85 I 1: **B** kein Staccatopunkt  
 87 II 2–5, 7–8: **B** keine Staccatopunkte  
 88 I 8: **B** undeutlich, eher  $g^{\flat}$   
 93 I 2: **C** Akkord geändert in  $e^{\flat}/ais^{\flat}/cis^{\flat}/e^{\flat}$   
 93 II 2: **B** keine Artikulationszeichen; **C** Akkord geändert in  $c^{\flat}/e^{\flat}/fis^{\flat}/ais^{\flat}$   
 93 III 2: **A** „Péd. G.R.P.“; **B** kein  $fis^{\circ}$ ; **C** geändert in  $c^{\flat}/fis^{\circ}$   
 94 II 1: **C**  $a^{\circ}$  durchgestrichen  
 94 III 1: **A** und **B** keine  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt

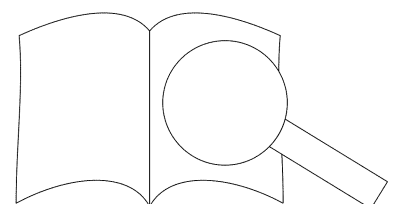
### 5. Requiem aeternam

- 5 I+II 3: **B** Beginn des Bogens fehlt  
 14 II 5: **A** kein Haltebogen zu T. 15, in späteren Auflagen ergänzt  
 14–26 II: **A** und **B** keine Legatobögen, in späteren Auflagen ergänzt  
 15 I 4 (Unterstimme): **B** undeutlich,  $es^{\flat}$  oder  $f^{\flat}$ , vgl. T. 17  
 19 II 1 (Oberstimme): **A**  $c^{\flat}$ ; **B** undeutlich,  $b^{\circ}$  oder  $c^{\flat}$   
 20 I 2 (Oberstimme): **A** Beginn des Bogens zu T. 22 fehlt  
 20 I 1 (Unterstimme): **B** kein  $\flat$   
 20 I 3 (Unterstimme): **A** und **B** kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 20 II 4: **B** kein  $\sharp$  vor  $d^{\flat}$  (also  $des^{\flat}$ , da  $\flat$  vor  $d^{\flat}$  bei 20 I 1) und kein  $\flat$  vor  $a^{\circ}$ ; Ausführung: evtl.  $as^{\circ}/des^{\flat}$   
 20 II 5: **A** und **B** kein  $\sharp$  vor  $g^{\circ}$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 21 I 2 (Unterstimme): **A** und **B** kein  $\flat$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 21 II 1 (Oberstimme): **B** kein  $\flat$   
 22 II 5 (Oberstimme): **B**  $g^{\circ}$   
 23 II 1: **B** kein  $\sharp$  vor  $g^{\circ}$   
 24: **A** ohne Dynamik  $p$   
 24 I 3 (Oberstimme): **A** und **B** kein  $\flat$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 25 I 1: **A** und **B** mit  $\sharp$  vor  $d^{\flat}$  und  $f^{\flat}$ , in späteren Auflagen getilgt  
 25 I 1+2 (Oberstimme): **B**  $\sharp$   
 25 I 3+4 (Unterstimme): **B** 2x  $\flat$   
 25 I 6 (Unterstimme): **A** und **B** kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 26 II 2: **A** und **B**  $\flat$  vor  $c^{\flat}$ , in späteren Auflagen mit  $\sharp$   
 26 II 3: **B** kein  $\sharp$  vor  $d^{\flat}$   
 38–50 II: **A** und **B** kein Legatobogen, in späteren Auflagen e.  
 39 II 1: **B** kein  $\sharp$  vor  $f^{\flat}$   
 40+42 I 4 (Unterstimme): **B** kein  $\sharp$   
 41 I 2 (Oberstimme): **A**  $es^{\flat}$ , in späteren Auflagen  
 Pedal T. 29  
 42 II 2: **B**  $\sharp$  vor  $d^{\flat}$  von anderer Hand  
 43 I 2 (Unterstimme): **B**  $\sharp$   
 45 I 6 (Unterstimme): **A**  $fes^{\flat}$   
 46 I 2 (Oberstimme): **B**  $\flat$   
 46 I 5 (Unterstimme): **B**  $\flat$   
 46 II 5: **A** und **B** kein  $\flat$  vor  
 50 I 2 (Unterstimme)  
 50 I 3 (Unterstimme)  
 54–74 II: **A** ur  
 54 III: **B** Boge  
 nicht weiterg  
 56 I  $\flat$   
 61  
 and ergänzt  
 in späteren Auflagen ergänzt

### 6. Marche nuptiale

Der Titel wurde in **B** zweimal geändert. Vierne notierte „MARCHE DE FÊTE“ und darunter „JOUR de fête“. Beide Titel sind durchgestrichen. Der endgültige Titel „Marche nuptiale“ links daneben ist nicht autograph (vgl. Faksimile S. 14). **B** Widmung „[von fremder Hand] à mon élève / [autograph] à Mademoiselle Neymarck“, keine Metronomangabe

- 1: **A** Dynamik  $ff$   
 9 II 1: **B** kein  $\flat$  vor  $a^{\circ}$   
 10 I 2: **B** ohne  $es^{\flat}$   
 11 II 1: **A**  $f^{\flat}/as^{\flat}/c^{\flat}$   
 14 I 2: **A** und **B** kein  $\sharp$  vor  $d^{\flat}$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 20: **A** keine Decrescendogabel  
 20+24 I 1 (Oberstimme): **B** kein Verlängerungspunkt  
 20 I 1 (Unterstimme): **B** kein  $\flat$   
 25: **A** „C.P.R.“  
 29 II 1: **B** der oberste Akkordton könnte  $f^{\flat}$  sein; Ausführung: evtl. mit  $f^{\flat}$   
 29 II 3 (Oberstimme): **B** Beginn des Bogens fehlt  
 29 II 5 (Oberstimme): **A** und **B** kein Haltebogen zu T. 30, in sr<sup>n</sup> Auflagen ergänzt  
 30 I 9: **C**  $\sharp$  ergänzt  
 30 II: **A** G. *Anches*  
 30 II 3 (Oberstimme): **B** kein  $\flat$   
 35 I 3: **B** keine Artikulationszeichen  
 39 II 1: **A** dim.-Zeichen statt Akzentzeichen  
 41 I 1: **B** keine Artikulationszeichen  
 41 I 3: **A** kein  $\flat$  vor  $a^{\circ}$ , in späteren Auflagen  
 46 III 1: **A** und **B** kein  $\flat$ , in späteren A  
 48 II 1: **B** keine Artikulationszeich  
 49 III 8: **A** und **B** kein  $\sharp$ , in späte  
 50 I+II 3: **B** unklares Akzider  
 58 I 1 (Unterstimme): **B**  $\flat$   
 62 I 2 (Unterstimme):  $f$   
 67 II 2: **B** kein  $\sharp$   
 67 III 3–4: **B** kein  $\flat$   
 67 III 5+7: **A** ur  
 71 II 5+6: **A**  $\flat$   
 72 I 2 (L  
**B** Lesart  
 73 I  
 7  
 späteren Auflagen getilgt;  
 späteren Auflagen ergänzt  
 altebogens von T. 73 fehlt  
 $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 $b^{\flat}-h^{\flat}$ ; vgl. T. 80  
 n zu 78 III 1  
 : **B** kein  $\sharp$   
 $d^{\flat}-dis^{\circ}-e^{\circ}-f^{\circ}$ ; **D**  $dis^{\circ}-e^{\circ}-f^{\circ}-fis^{\circ}$ ; Ausführung: evtl. wie in **A** und **B**  
 unkt. 8tel-16tel  
 in  $\sharp$  vor  $g^{\flat}$   
 kein  $\sharp$  vor  $c^{\flat}$   
 2: **B** Bogenbeginn fehlt  
 I 3: **B** kein  $\sharp$   
 34 I 1: **B** kein  $\sharp$   
 89 I 1–12: **B** kein Bogen  
 90–95 I (Unterstimme): **A** und **B** keine Akzentzeichen, in späteren Auflagen ergänzt  
 91 I 9 (Unterstimme): **B**  $a^{\flat}$   
 97 I 1 (Oberstimme): **A** und **B** Ganzenote  
 103 II 1 (Oberstimme): **A** und **B** kein  $\flat$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 104 II 1 (Oberstimme): **A** und **B** kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 104 II 1 (Unterstimme): **A** und **B** mit  $\sharp$ , in späteren Auflagen getilgt; **C**  $\sharp$  ergänzt  
 105 II 1 (Unterstimme): **A** mit  $\sharp$ , auch in späteren Auflagen  
 111 I+II 1: **A** und **B** kein  $\sharp$  vor  $d^{\flat}$ , in späteren Auflagen ergänzt  
 112 II 4: **A** und **B**  $fes^{\circ}/ces^{\flat}/fes^{\circ}$ , in späteren Auflagen  $ges^{\circ}/ces^{\flat}/ges^{\circ}$ ; Ausführung: evtl. wie in **B**



# Critical Report

## I. Sources

**A:** First edition, published in 1926 by Lemoine in Paris with the plate number 21,916. H.L. The title on the cover reads "Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites." The edition comprises 40 pages, including 30 pages of music.

The heading on the first page of music reads "24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE LIVRES / [aligned to the right] LOUIS VIERNE / [underneath] op. 51." Stop names and registration and manual directions are given bilingually in French/English.

The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Fol. Vm11 260 (1)*).

Later printings were corrected, and a large number of cautionary accidentals in particular were added. 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.<sup>1</sup>

**B:** Autograph in the possession of the Bibliothèque nationale de France (shelf number *Ms. 18195(1)*). The title reads "Six Pièces de Fantaisie / pour orgue / par Louis Vierne / op. 51." The word "Six" is circled and crossed through. The autograph comprises 58 pages with repeated numbering, including 56 pages of music. The vertically formatted music manuscript paper (27.8 x 35.2 cm) has ten-row staving.

The autograph served as the engraver's copy for the first printing, as is evident from entries on the title page and divisions within the musical text.

The second page includes the following note – probably by a member of the publisher's staff: "Laissez la place nécessaire pour indiquer la traduction en anglais (en italiques). Voir modèle jointe" ["Leave the space needed to give the English translation (in italics). See attached model"]. The last four measures of *Caprice*, are notated in another hand on an attached leaf. Stop names, registration and manual directions are given in French. The registration, tempo and dynamic markings for movements 1, 3 and 4 are not in Vierne's handwriting. For No. 2, *Andantino*, which has an *Andante* marking, there are no metronome markings for a movement.

**C:** Maurice Duruflé's working manuscript in the possession of his estate (in the possession of the Bibliothèque nationale de France). The first edition but a copy of the autograph is in the possession of the estate. m. 21 in No. 1, *Irène* (No. 6, *Marche nuptiale*). Since Duruflé was Vierne's pupil and friend from his childhood, he played an important role in the dissemination of his works, we assign very great value to his edition.

**D:** Edition based on the proof sheets published in 1993 in *The Sydney Conservatorium Edition of the Works of Louis Vierne*, Vol. 1, pp. 41–46.

**E:** Edition by Louis Vierne of the *Andantino* op. 51, 2. This edition for the Odéon record company was made in

Notre Dame, Paris, on 17 November 1928 and appeared in October 1929. The CD *Orgues et Organistes Français du XX<sup>e</sup> Siècle (1900–1950)*, Vol. 1 (EMI Classics 7243 574866 2 0) was used.

Special features of Vierne's interpretation have been listed in the detailed remarks. In his playing the composer was found to have deviated in some places from the version common to the autograph and first edition (see m. 9, right hand), especially in the registration. In places where the first edition made a correction to the autograph, he did not play the first edition but followed the autograph version (see m. 14).

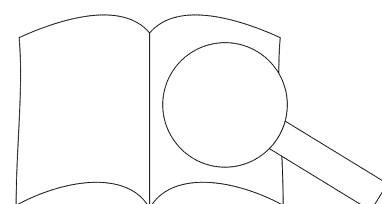
## II. The Edition

The present edition follows the first autograph served as a secondary source. Corrections given to a reading from Source A are noted in the detailed remarks. Variations A and B are noted in the detailed remarks. Corrections from C were included in the present edition. Corrections for those entries by Duruflé are noted in the detailed remarks. Corrections for his own use. Corrections for the present edition were inspected one by one by the editor. Corrections are noted in the detailed remarks in the detailed remarks.

This edition follows the first autograph served as a secondary source in accordance with the practice in respect of cross-referencing. The setting of accidentals and registration numbers have been inserted. Performance markings have been inserted. Registration directions have been inserted. Editorial additions are indicated diacritically in the musical text (notes, pauses, verbal text, staccato dots, tenuto marks, accents, and accentuation signs in round brackets; registration numbers in square brackets; slurs and ties in dotted lines; accidentals, dynamic markings and fermatas in small print). Cautionary accidentals were tacitly supplemented. Obvious misprints in the first edition have been corrected in the music without signaling and have been pointed out in the detailed remarks.

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

<sup>1</sup> Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, C. 1859–1933* (New York, 1999), p. 736 – see the "NB" reproduced in an edited form.



### III. Detailed remarks

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

#### 1. Prélude

- 0: In **C** metronome marking "80" has been added.  
12+14 I 2: **A** and **B** lack ♯ preceding  $a^1$ , added in later print runs.  
12 II 2: **A** and **B** lack ♯ preceding  $c^1$ , added in later print runs.  
14 II 7: **A** has  $b^2/d^2$ , in later print runs  $g^0/b^0$ .  
16 I 3: **A** and **B** have  $b^1/c^1$ , in later print runs  $c^2/d^2$ ; execution: possibly as in **B**  
18 I 7: **A** and **B** have ♯ preceding  $b^2$ , deleted in later print runs.  
18 II 8: **B** lacks ♯ preceding  $e^1$ .  
22 II 3: **B** lacks ♯.  
23 I 2: **A** and **B** lack ♯ preceding  $c^1$ , added in later print runs.  
23 I 3: **B** lacks ♯ preceding  $b^1$ .  
23 II 6: **A** and **B** have  $b^2/e^2$ ; **D** gives  $b^2/f$  sharp.  
25 I 6: **B** has  $c^2/g^2$ ; execution: possibly as in **B**.  
25 II 5: **B** has  $c^1/g^1$ ; execution: possibly as in **B**.  
26 II 8: **B** unclear,  $c$  sharp or  $d$  sharp.  
27 I 4 (upper voice): **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
27 II 7: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
28 I 8 (lower voice): **B** illegible, more likely  $d^1$ .  
30 I 1 (lower voice): **B** has  $c$  sharp.  
30 II 1: **B** has  $c$  sharp.  
31 I 1+2 (lower voice): **A** and **B** have ♯, deleted in later print runs.  
32 I 4 (lower voice): **A** has  $c^2$ , in later print runs  $a^2$ ; **B**  $a^1$ .  
35 I 3 (lower voice): **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
35 II 3: **B** lacks ♯.  
36 I 3 (lower voice): **B** illegible, more likely  $g^2$ .  
36 I 8 (lower voice): **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
39 I 4 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 40.  
39 I 8 (lower voice): **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
39 II 2: **A** and **B** lacks ♯, added in later print runs.  
41 I 3 (lower voice): **B** lacks ♯.  
45 I 4: **A** and **B** lack ♯ preceding  $d^1$ , added in later print runs.  
45 II 3: **A** and **B** lack ♯ preceding  $d^0$ , added in later print runs.  
46 I 3: **A** and **B** lack ♯ preceding  $a^0$ , added in later print runs.  
46 I 8: **A** and **B** have ♯ preceding  $a^1$ , deleted in later print runs.  
47 I 4: **B** lacks ♯ preceding  $c^1$ .  
47 I 7: **B** has a flat/ $d^1$ .  
47 I 8: **B** lacks ♯ preceding  $e^2$ .  
47 II 5: **B** unclear, upper note  $g^1$  or a flat.  
47 II 7: **A** and **B** lack ♯ preceding  $e^1$ , added in later print runs.  
47 II 8: **B** has a flat/ $d^2$ .  
48 I 2: **B** lacks ♯ preceding  $a^2$ .  
48 I 3: **A** and **B** lack ♯ preceding  $e^2$ , added in later print runs.  
48 I 7: **B** has  $e^2/b^2$ .  
48 II 1+4: **A** and **B** lack ♯ preceding  $a^1$  and  $e^2$ , added in late.  
59 I 4: **B** has a flat/ $e$  flat.  
60 I 3+4: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
61 I 4: **A** and **B** lack ♯ preceding  $g^1$ , added in later print runs.  
61 I 8: **A** and **B** have ♯ preceding  $g^1$ , deleted in later print runs.  
63 I 4: **A** and **B** lack ♯ preceding  $f^1$ , added in later print runs.  
63 II 3: **A** and **B** lack ♯ preceding  $f^0$ , added in later print runs.  
66 I 6: **B** illegible, more likely  $c^2$ .  
66 II 1: **B** illegible, more likely  $c^2$ .  
67 III 1: **A** and **B** have an  $a^2$ .  
68 I 3: **B** illegible, more likely  $c^2$ .  
68 II 1: **B** illegible, more likely  $c^2$ .  
68 II 5: **B** unclear  
70 I 7: In **B** the  $a^2$  has a tie to m. 9, added in later print runs.  
70 II 8: In **B** the  $a^2$  has a tie to m. 9, added in later print runs.  
71 I 1: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 2: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 3: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 4: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 5: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 6: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 7: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 8: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 9: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 10: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 11: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 12: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 13: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 14: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 15: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 16: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 17: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 18: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 19: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 20: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 21: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 22: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 23: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 24: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 25: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 26: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 27: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 28: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 29: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 30: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 31: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 32: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 33: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 34: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 35: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 36: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 37: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 38: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 39: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 40: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 41: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 42: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 43: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 44: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 45: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 46: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 47: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 48: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 49: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 50: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 51: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 52: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 53: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 54: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 55: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 56: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 57: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 58: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 59: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 60: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 61: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 62: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 63: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 64: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 65: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 66: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 67: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 68: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 69: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 70: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 71: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 72: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 73: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 74: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 75: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 76: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 77: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 78: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 79: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 80: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 81: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 82: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 83: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 84: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 85: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 86: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 87: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 88: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 89: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 90: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 91: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 92: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 93: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 94: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 95: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 96: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 97: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 98: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 99: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
71 II 100: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.

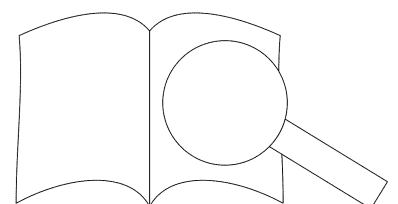
- 17 I 5-6 (upper voice): **B** lacks crossbeam.  
17 II 2-18.1: In **A** and **B** the higher tones are in System I and are joined together with the lower tones on the same note stems.  
18: In **C** a crescendo marking has been added in the second half of the measure.  
19: In **C**  $f$  has been added at the beginning of the measure.  
21 II 5 (lower voice): In **E** Vierne played  $p$ .  
22 II 2 (upper voice): **B** has ♯.  
23 II 1: In **B** the tie from m. 22 is not completed.  
24 III 2: In **E** Vierne played with Péd. R.  
25: In **E** Vierne played with the swell box open.  
29: **A** lacks  $p$  dynamic; in **C**  $p$  has been added at the beginning of the measure.  
33 I 1: In **E** Vierne added "Flûte 8" here and removed it at the end of m. 36.  
37 II 4: **B** lacks ♯ preceding  $e^1$ .  
37 III 1: In **E** Vierne played without pedal coupler.  
38 I 4 (lower voice): **B** lacks ♯ preceding  $d^1$ .

#### 3. Caprice

- A** indicates "C.R." instead of "G.R."  
6 I 6 (lower voice): In **B** the accidental is unclear, ♯ or ♮.  
8 I 2 (lower voice): **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
9-15 I-II: **A** and **B** lack slurs, added in later print runs.  
15 I 6: **B** has  $a^2/a^1$ .  
17 II 1: In **B** the tie from m. 16 is not completed.  
19 III 6: **A** has ♯, in later print runs ♮; in **B** the ♮ has been added.  
20 I 6 (upper voice): In **B** ♯ added in another edition.  
20 I 4 (lower voice): **B** has ♯.  
20 II 5: **B** lacks ♯.  
21: **A** lacks  $f$  dynamic.  
21 I 2 (upper voice): **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
21 III: In **B** the slur from m. 19 is not completed.  
22 I 6 (upper voice): **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
24, 28 I-II: **A** and **B** lack ♯, added in later print runs.  
27 I 5 (upper voice): **B** lacks ♯.  
27 III 3: **B** has ♯.  
29 I 6 (lower voice): **B** lacks ♯.  
29 II 3: **B** lacks ♯.  
30 I 3 (lower voice): **B** lacks ♯.  
32 I 6 (lower voice): **B** lacks ♯.  
34: **B** lacks ♯.  
38 I 4 (lower voice): **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 II 1: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 1: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 2: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 3: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 4: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 5: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 6: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 7: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 8: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 9: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 10: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 11: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 12: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 13: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 14: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 15: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 16: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 17: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 18: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 19: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 20: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 21: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 22: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 23: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 24: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 25: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 26: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 27: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 28: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 29: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 30: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 31: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 32: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 33: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 34: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 35: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 36: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 37: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 38: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 39: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 40: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 41: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 42: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 43: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 44: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 45: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 46: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 47: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 48: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 49: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 50: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 51: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 52: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 53: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 54: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 55: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 56: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 57: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 58: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 59: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 60: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 61: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 62: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 63: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 64: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 65: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 66: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 67: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 68: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 69: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 70: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 71: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 72: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 73: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 74: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 75: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 76: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 77: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 78: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 79: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 80: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 81: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 82: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 83: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 84: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 85: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 86: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 87: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 88: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 89: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 90: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 91: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 92: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 93: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 94: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 95: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 96: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 97: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 98: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 99: **B** lacks ♯, added in later print runs.  
38 III 100: **B** lacks ♯, added in later print runs.

#### 4. Intermezzo

- 1: **A** also has  $f$  beneath the middle.  
9 I 7: In **B** ♯ precedes  $b^2$ ; execution: possibly as in **B**.  
9 II 6: **B** lacks ♯ preceding  $B$ .  
10 I 3: **A** lacks ♯ preceding  $t$ .  
11 I 1: **C** has the remark "p".  
12 I 1: **B** has one ♯ only, in later print runs two.  
13 I 5: **B**  $a^1/d$  sharp.  
16 I 1-3: **B** lacks staccato dots.  
17 I 1-4: **B** lacks staccato dots.  
18 I 1: **B** has ♯ preceding  $c$ .  
19 I 1: In **C** "P." has been added.



- 19 III 7: **B** has  $\sharp$ .  
 20 I 1: **B** lacks  $\flat$  preceding  $g^{\circ}$ .  
 21 III 7: **A** and **B** have  $\sharp$ , deleted in later print runs; in **C**  $\sharp$  has been added.  
 40 I 1: **B**  $d^{\circ}$  and  $g^{\circ}$  as eighth notes with one stem, both lack  $\sharp$ .  
 41 III: **A** and **B** lack a tie to m. 42, added in later print runs.  
 43 I 2 (lower voice): **B** lacks stem.  
 45 II 2: **B** lacks  $\sharp$ .  
 46 I 4 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 47.  
 52 I 1: **A** lacks an accent.  
 54 I 7: **A** and **B** have  $\sharp$  preceding  $b^{\circ}$ , deleted in later print runs.  
 55 II 1: **B** has  $\sharp$  preceding  $g^{\circ}$ .  
 56 II 1: **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 56 III 4: **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 57 III 2: **B** lacks  $\sharp$ .  
 59 II 3+5: **B** has  $\sharp$  preceding  $c^{\circ}$ .  
 76 II 7: **B** lacks  $\sharp$  preceding  $d^{\circ}$ .  
 77 I 7: **A** and **B** lack  $\flat$  preceding  $b^{\circ}$ , added in later print runs.  
 78 I 3 (lower voice): **B** has  $\sharp$  preceding  $e^{\circ}$ .  
 82 I 1 (lower voice): **B** lacks stem.  
 85 I 1: **B** lacks staccato dot.  
 87 II 2-5, 7-8: **B** lacks staccato dots.  
 88 I 8: **B** illegible, more likely  $g^{\circ}$ .  
 93 I 2: In **C** the chord has been altered to  $e^{\circ}/a$  sharp $^{\circ}/c$  sharp $^{\circ}/e^{\circ}$ .  
 93 II 2: **B** lacks tenuto stroke with staccato dot; in **C** the chord has been altered to  $c^{\circ}/e^{\circ}/f$  sharp $^{\circ}/a$  sharp $^{\circ}$ .  
 93 III 2: **A** indicates "Péd. G.R.P."; **B** lacks  $f$  sharp $^{\circ}$ ; **C** has been changed to  $c^{\circ}/f$  sharp $^{\circ}$ .  
 94 II 1: In **C**  $a^{\circ}$  has been crossed out.  
 94 III 1: **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.

### 5. Requiem aeternam

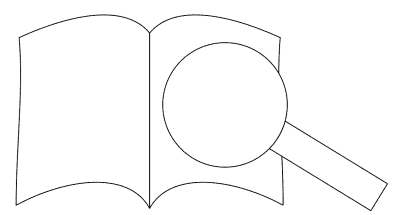
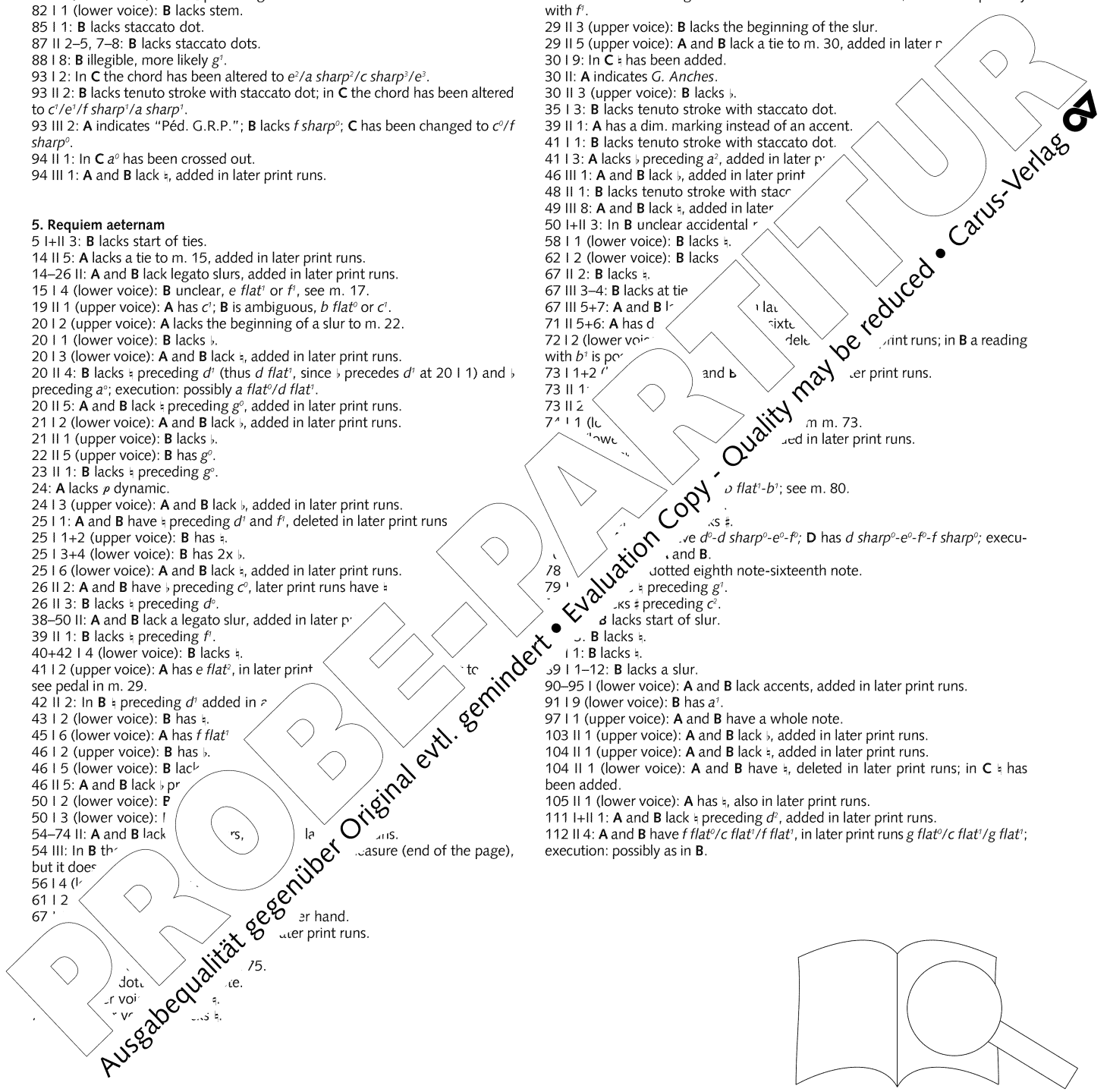
- 5 I+II 3: **B** lacks start of ties.  
 14 II 5: **A** lacks a tie to m. 15, added in later print runs.  
 14-26 II: **A** and **B** lack legato slurs, added in later print runs.  
 15 I 4 (lower voice): **B** unclear,  $e$  flat $^{\circ}$  or  $f^{\circ}$ , see m. 17.  
 19 II 1 (upper voice): **A** has  $c^{\circ}$ ; **B** is ambiguous,  $b$  flat $^{\circ}$  or  $c^{\circ}$ .  
 20 I 2 (upper voice): **A** lacks the beginning of a slur to m. 22.  
 20 I 1 (lower voice): **B** lacks  $\flat$ .  
 20 I 3 (lower voice): **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 20 II 4: **B** lacks  $\sharp$  preceding  $d^{\circ}$  (thus  $d$  flat $^{\circ}$ , since  $\flat$  precedes  $d^{\circ}$  at 20 I 1) and  $\flat$  preceding  $a^{\circ}$ ; execution: possibly a flat $^{\circ}/d$  flat $^{\circ}$ .  
 20 II 5: **A** and **B** lack  $\sharp$  preceding  $g^{\circ}$ , added in later print runs.  
 21 I 2 (lower voice): **A** and **B** lack  $\flat$ , added in later print runs.  
 21 II 1 (upper voice): **B** lacks  $\flat$ .  
 22 II 5 (upper voice): **B** has  $g^{\circ}$ .  
 23 II 1: **B** lacks  $\sharp$  preceding  $g^{\circ}$ .  
 24: **A** lacks  $p$  dynamic.  
 24 I 3 (upper voice): **A** and **B** lack  $\flat$ , added in later print runs.  
 25 I 1: **A** and **B** have  $\sharp$  preceding  $d^{\circ}$  and  $f^{\circ}$ , deleted in later print runs.  
 25 I 1+2 (upper voice): **B** has  $\sharp$ .  
 25 I 3+4 (lower voice): **B** has  $2x$ .  
 25 I 6 (lower voice): **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 26 II 2: **A** and **B** have  $\flat$  preceding  $c^{\circ}$ , later print runs have  $\sharp$ .  
 26 II 3: **B** lacks  $\sharp$  preceding  $d^{\circ}$ .  
 38-50 II: **A** and **B** lack a legato slur, added in later print runs.  
 39 II 1: **B** lacks  $\sharp$  preceding  $f^{\circ}$ .  
 40+42 I 4 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 41 I 2 (upper voice): **A** has  $e$  flat $^{\circ}$ , in later print runs see pedal in m. 29.  
 42 II 2: In **B**  $\sharp$  preceding  $d^{\circ}$  added in later print runs.  
 43 I 2 (lower voice): **B** has  $\sharp$ .  
 45 I 6 (lower voice): **A** has  $f$  flat $^{\circ}$ .  
 46 I 2 (upper voice): **B** has  $\flat$ .  
 46 I 5 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 46 II 5: **A** and **B** lack  $\flat$  preceding  $p$ .  
 50 I 2 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 50 I 3 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 54-74 II: **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 54 III: In **B** the measure (end of the page), but it does not have a measure rest.  
 56 I 4 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 61 I 2 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 67 I 1 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .

### 6. Marche nuptiale

In **B** the title was changed twice. Vierne wrote "MARCHE DE FÊTE" and beneath this he wrote "JOUR de fête". Both titles are crossed out. The definitive title, "Marche nuptiale", which appears to the left of these entries is not written in Vierne's handwriting (see facsimile p. 14).

**B** has the dedication "[not in Vierne's handwriting] à mon élève / [autograph] à Mademoiselle Neymarck", and lacks a metronome marking.

- 1: **A** has  $ff$  dynamic.  
 9 II 1: **B** lacks  $\flat$  preceding  $a^{\circ}$ .  
 10 I 2: **B** lacks  $e$  flat $^{\circ}$ .  
 11 II 1: **A** has  $f^{\circ}/a$  flat $^{\circ}/c^{\circ}$ .  
 14 I 2: **A** and **B** lack  $\sharp$  preceding  $d^{\circ}$ , added in later print runs.  
 20: **A** lacks a decrescendo marking.  
 20+24 I 1 (upper voice): **B** lacks dot to extend note value.  
 20 I 1 (lower voice): **B** lacks  $\flat$ .  
 25: **A** has "C.P.R."  
 29 II 1: In **B** the the highest tone of the chord could be  $f^{\circ}$ ; execution: possibly with  $f^{\circ}$ .  
 29 II 3 (upper voice): **B** lacks the beginning of the slur.  
 29 II 5 (upper voice): **A** and **B** lack a tie to m. 30, added in later print runs.  
 30 I 9: In **C**  $\sharp$  has been added.  
 30 II: **A** indicates *G. Anches*.  
 30 II 3 (upper voice): **B** lacks  $\flat$ .  
 35 I 3: **B** lacks tenuto stroke with staccato dot.  
 39 II 1: **A** has a dim. marking instead of an accent.  
 41 I 1: **B** lacks tenuto stroke with staccato dot.  
 41 I 3: **A** lacks  $\flat$  preceding  $a^{\circ}$ , added in later print runs.  
 46 III 1: **A** and **B** lack  $\flat$ , added in later print runs.  
 48 II 1: **B** lacks tenuto stroke with staccato dot.  
 49 III 8: **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 50 I+II 3: In **B** unclear accidental  $\sharp$  preceding  $a^{\circ}$ .  
 58 I 1 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 62 I 2 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 67 II 2: **B** lacks  $\sharp$ .  
 67 III 3-4: **B** lacks at tie between  $d^{\circ}$  and  $e^{\circ}$ .  
 67 III 5+7: **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 71 II 5+6: **A** has  $d^{\circ}$  and  $e^{\circ}$  tied together.  
 72 I 2 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ , added in later print runs; in **B** a reading with  $b^{\circ}$  is possible.  
 73 I 1+2 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$  and  $\flat$ , added in later print runs.  
 73 II 1: **B** lacks  $\sharp$ .  
 73 II 2: **B** lacks  $\sharp$ .  
 74 I 1 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ , added in later print runs.  
 74 I 2 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 78 I 1: **B** lacks  $\sharp$ .  
 78 I 2: **B** lacks  $\sharp$ .  
 79 I 1: **B** lacks  $\sharp$  preceding  $g^{\circ}$ .  
 79 I 2: **B** lacks  $\sharp$  preceding  $c^{\circ}$ .  
 79 I 3: **B** lacks start of slur.  
 79 I 4: **B** lacks  $\sharp$ .  
 79 I 5: **B** lacks  $\sharp$ .  
 79 I 6: **B** lacks  $\sharp$ .  
 79 I 7-12: **B** lacks a slur.  
 90-95 I (lower voice): **A** and **B** lack accents, added in later print runs.  
 91 I 9 (lower voice): **B** has  $a^{\circ}$ .  
 97 I 1 (upper voice): **A** and **B** have a whole note.  
 103 II 1 (upper voice): **A** and **B** lack  $\flat$ , added in later print runs.  
 104 II 1 (upper voice): **A** and **B** lack  $\sharp$ , added in later print runs.  
 104 II 1 (lower voice): **A** and **B** have  $\sharp$ , deleted in later print runs; in **C**  $\sharp$  has been added.  
 105 II 1 (lower voice): **A** has  $\sharp$ , also in later print runs.  
 111 I+II 1: **A** and **B** lack  $\sharp$  preceding  $d^{\circ}$ , added in later print runs.  
 112 II 4: **A** and **B** have  $f$  flat $^{\circ}/c$  flat $^{\circ}/f$  flat $^{\circ}$ , in later print runs  $g$  flat $^{\circ}/c$  flat $^{\circ}/g$  flat $^{\circ}$ ; execution: possibly as in **B**.



# Apparat critique

## I. Sources

**A** : Première édition, parue en 1926 chez Lemoine à Paris avec le numéro de plaque 21,916. H. Le titre sur la couverture est « Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites ». L'édition comprend 40 pages, dont 30 pages de notes.

Le titre d'en-tête sur la première page de notes est « 24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE LIVRES / [à droite] LOUIS VIERNE / [en dessous] op. 51 ». Noms de registres, indications de registrations et de manuels sont en deux langues, français/anglais.

On a consulté l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (signature *Fol. Vm11 260 (1)*).

Des tirages ultérieurs ont été corrigés et notamment ici, de nombreuses altérations d'avertissement ajoutées. 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.<sup>1</sup>

**B** : Autographe, en possession de la Bibliothèque nationale de France (signature *Ms. 18195(1)*). Le titre est « Six Pièces de Fantaisie / pour orgue / par Louis Vierne / op. 51 ». Le mot « Six » est ici entouré et souligné. L'autographe comprend 58 pages avec pagination multiple, dont 56 pages de notes. Le papier musical de format vertical (format 27,8 x 35,2 cm) est divisé en dix lignes.

L'autographe a servi de modèle de gravure pour la première impression, comme on le voit aux inscriptions sur la couverture et aux répartitions dans le texte musical.

Sur la deuxième page figure la remarque suivante – sans doute d'un employé de la maison d'édition : « Laissez la place nécessaire pour indiquer la traduction en anglais (en italiques, modèle joint) ». Les quatre dernières mesures du n° 3 sont notées d'une autre main sur une feuille ajoutée. Noms de registres, indications de registration sont en français. Les indications de registration de dynamique dans les mouvements n° 1, 3 et 4 sont en autographes. Sauf dans le n° 2, *Andante*, qui a une mention de métronome autographe. Les indications de répartition métronomiques en début

**C** : Exemplaire d'auteur de la première édition, issu de sa succession par son fils Maurice et Marie-Madeleine. Ce volume n'est pas de la première édition, mais d'un tirage ultérieur (cf. *Revue de la Musique*, n° 4, *Internationale*). Comme Duruflé (1928), il fut des années 1920 l'élève et l'assistant important dans la carrière de Vierne, nous accordons une grande importance à ce volume.

Le livret de la première édition est basé sur la base des épreuves publiées par Olivier Latry sur la base des épreuves publiées pour la première fois en 1993 dans *Le Monde de la Musique* (« Vierne's Pièces de fantaisie », avril/mai 1993, p. 41–46).<sup>2</sup>

Le premier enregistrement discographique de Louis Vierne de l'*Andante* a eu lieu le 17 novembre 1928 à Notre-Dame, Paris et

parut en octobre 1929. On a eu recours au CD *Orgues et Organistes Français du XX<sup>e</sup> Siècle (1900–1950)*, Vol. 1 (EMI Classics 7243 574866 2 0).

Des particularités dans l'interprétation de Vierne ont été consignées dans les remarques individuelles. Il s'avère que le compositeur diverge dans son jeu à certains passages de la version identique dans l'autographe et la première édition (v. mes. 9, m. d.), notamment dans la registration. A des passages où la première édition a entrepris une correction par rapport à l'autographe, il ne joue pas la version de la première édition, mais suit la version autographe (v. mes. 14).

## II. A propos de l'Édition

L'Édition présente suit la première édition. L'autographe sert de source secondaire. Une lecture de la Source A et B sont mentionnées dans les remarques individuelles. Les commentaires de C ont été ajoutés à l'exception de mentions d'altérations à son propre usage. Les corrections ont été prises en compte après examen attentif de la Source B.

La source en regard de l'emplacement des notes, ainsi que de la mise en page et d'altérations d'avertissement conforme à l'édition moderne. Des chiffres de mesure et d'écriture des indications de registration et de jeu sont positionnés uniformément sur la note correspondante et les indications de portée sont portées en partie dotées d'accolades. Des commentaires 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 registrations et de manuels, voire de pédale entre crochets ; liaisons de phrasé et de tenue hachurées ; altérations, indications dynamiques et points d'orgue en gravure miniature). Des altérations d'avertissement ont été ajoutées sans justification. Des erreurs d'impression manifestes de la première édition sont corrigées sans mention spéciale dans les notes et documentées dans les remarques individuelles.

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

<sup>1</sup> Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne*, NY, 1999, p. 736. Ici, l'auteur est sous forme remaniée de la traduction allemande : « de Fantaisie », dans : *Die Orgel*.

<sup>2</sup> Cf. *Revue de la Musique*, n° 4, *Internationale*, avril/mai 1993, p. 41–46.

