

Louis  
**VIERNE**

---

Pièces de fantaisie  
Deuxième suite op. 53

Œuvres complètes pour orgue  
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

editées par / edited by / herausgegeben von  
Jon Laukvik · David Sanger  
Vol. 8



Carus 18.158

Hieme  
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)

1. Prélude
2. Andantino
3. Caprice
4. Intermezzo
5. Requiem aeternam
6. Marche nuptiale  
(Hochzeitsmarsch / Wedding March)

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

- |   |           |
|---|-----------|
| <b>1. Lamento (Klagegesang / Lament)</b>                                | <b>17</b> |
| <b>2. Sicilienne</b>  | <b>21</b> |
| <b>3. Hymne au soleil</b><br>(Lobgesang an die Sonne / Hymn to the Sun) | <b>27</b> |
| <b>4. Feux follets (Irrlichter / Will-o'-the-wisps)</b>                 | <b>34</b> |
| <b>5. Clair de lune (Mondschein / Moonlight)</b>                        | <b>48</b> |
| <b>6. Toccata</b>   | <b>56</b> |

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 Cavaillé-Coll-Orgel 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 Orgelprofessur 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 Orgelprofessor am *Conservatoire* – noch einmal wurde Vierne übergangen. Auf der Reise 1927 nach Kanada und in die USA gab Vierne mindestens 34 Konzerte. Er sammelte dabei Geld, um seine geliebte Orgel in Notre-Dame reparieren bzw. umbauen zu können. Auch Kollegen veranstalteten Benefizkonzerte zugunsten der Renovierung. Die Restaurierung der Orgel und ihre Erweiterung nach Vierne's Plänen war erst 1932 abgeschlossen. Am 10. Juni dieses Jahres spielten Widor und Vierne das Wiedereinweihungskonzert. Im Sommer 1930 war die *6<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 Cavaillé-Coll mit seinen Mitarbeitern schuf. Charles-Marie Widor schrieb: „Aber woher kommt das großartige Aufblühen unserer Kunst in Frankreich [...]? Geben wir es zu, es kommt gar nicht von einem Komponisten, sondern von einem genialen Erbauer, Aristide Cavaillé-Coll.“<sup>3</sup> Die von Cavaillé-Coll

<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* (Quellnymphen), 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 der – abgesehen von „Gebrauchsmusik“ wie der *Messe basse* op. 30 und der *Messe basse pour les défunts* op. 62 – generell sparsamen Verwendung kirchlicher Titel bei Vierne.

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 *Deuxième suite* op. 53

Auf der Titelseite des Autographs hat Vierne vermerkt, dass die *Deuxième suite* in Dinard (einem Badeort in der Bretagne) in den Monaten August und September sowie im Dezember 1926 in Paris komponiert wurde.

Er widmete alle Stücke in den USA tätigen Freunden und Kollegen, die er während seiner Konzerttournee in die USA 1927 kennengelernt oder wiedergetroffen hatte. Im Autograph fehlen diese Widmungen, sie wurden also offensichtlich erst nach der Reise in Verbindung mit der Drucklegung hinzugefügt.

Das **Lamento** beginnt mit einem fragend-traurigen Terzmotiv in punktiertem Rhythmus, das später auch in der Umkehrung erscheint (T. 15ff.). Durch die chromatische Satzstruktur ist das Klagende stets präsent. Im Mittelteil (T. 31ff.) wird ein ruheloses chromatisches Thema vorgestellt und, zweimal vom Terzmotiv des Beginns unterbrochen, kunstvoll verarbeitet. Die Reprise (T. 69ff.) mündet in einen Trost verbreitenden C-Dur-Schlussakkord.

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

Der Widmungsträger Seth Bingham (1882–1972) studierte Kunst und Musik an der Yale University in New Haven. Hier unterrichtete er später an der Musikfakultät. Er wurde 1920 Organist der Madison Avenue Presbyterian Church in New York. 1906–1907 hielt er sich in Paris auf, wo er eventuell Viernes Bekanntschaft gemacht hat. Beide dürften sich spätestens 1927 während Viernes USA-Konzertreise in New York kennengelernt haben.

In der in Rondoform komponierten **Sicilienne** erklingt am Beginn eine elegante und anmutsvolle, mit der „Hautbois“ zu spielende Melodie im typischen Sicilienne-Rhythmus. Sie wird von farbenreichen, arpeggierten Akkorden in der linken Hand und einem abgesetzten Bass begleitet. In den beiden Couplets (T. 12ff. bzw. 35ff.) wird als Kontrast chromatisches Material präsentiert, das mit Flöten darzustellen ist. In der dritten und abschließenden Präsentation (T. 51ff.) des stets gleichbleibenden ersten Themas begleitet die linke Hand mit fließenden Sechzehnteltriolen.

Der Widmungsträger William E. Zeuch (1867–1963) studierte Orgel zunächst in Chicago und später in Paris bei Guilmant. Er war Organist in Chicago, kam dann als städtischer Organist nach Atlanta (Georgia) und war zuletzt in Boston tätig. Zudem war er ab 1917 Vize-Präsident der Orgelbaufirma Ernest M. Skinner.

Die **Hymne au soleil**, eine schwunghafte *tour de force* für die volle Orgel, steht in der sonnigen Tonart G-Dur. Der Anfangsteil der Hymne kontrastiert mit dem mit Grundstimmen zu spielenden Mittelteil in Es-Dur (T. 37ff.), der Anklänge an den gregorianischen Choral aufweist. Danach wird der Anfangsteil überraschenderweise nur im Ansatz angedeutet (T. 77ff.). Die Melodie wird dabei vom Sopran ins Pedal verlegt und von einer synkopierten harmonischen Figur auf den Manualen begleitet.

Die Widmungsträgerin Ruth M. Conniston studierte an der Yale University und später bei Vierne in Paris. Sie war als Organistin in New York tätig.

**Feux follets** (Irrlichter) ist die perfekte klangliche Beschreibung dieses Naturereignisses. Vierne verwendet dabei schnell abwechselnde Notenwerte, verschiedene Artikulationsarten und vor allem effektvolle Pausen. Im zweiten Teil (T. 17ff.) setzt Vierne die „Voix humaine“ zunächst in der linken Hand für eine chromatische Melodie ein, begleitet von raschen Figuren in der rechten Hand und Pizzicato-Tönen im Pedal. Anschließend erklingt das Thema im Sopran mit Begleitung von Staccato-Sechzehnteln und -Achteln (T. 33ff.). Bei der Wiederkehr dieses Teiles (T. 64 ff.) ist das Thema zuerst im Pedal, dann im Tenor präsent.

Der in Antwerpen geborene Widmungsträger Charles Courboin (1884–1973) war 1943–1973 Organist an St. Patrick's Cathedral in New York. 1924 wurde er zusammen mit Marcel Dupré mit der Aufgabe betraut, die fünfmanualige Orgel im Wanamaker Warenhaus in Philadelphia zu vergrößern.

Mondschein (**Clair de lune**) ist ein Naturphänomen, das viele Komponisten musikalisch inspiriert hat, so auch Vierne. Die Außenteile des Stückes führen die ätherische hohe Lage der „Flüte harmonique“ des *Grand orgue* vor. Es erklingt eine weit ausladende und expressive Melodie über einer pulsierenden Streicherbegleitung. Nach einer kurzen Überleitung (T. 33ff.) präsentiert der Mittelteil eine neue Melodie, die zunächst im Pedal in 8'-Lage und später in der rechten Hand ebenfalls mit Streicherbegleitung zu spielen ist. Nach der Reprise führen schlichte Akkordfolgen als Coda in den Schluss.

Der Widmungsträger Ernest M. Skinner (1866–1960) gründete 1901 die Skinner Organ Company, die in den USA sehr erfolgreich wurde. Skinner und Vierne lernten sich 1898 in Paris kennen. Vierne war später von dem Vorschlag Skinners begeistert, einen Spieltisch im amerikanischen Stil für die Orgel in Notre-Dame zu bauen.

Die abschließende **Toccata** steht in der herben Tonart b-Moll und ist die einzige Komposition Viernes mit diesem Titel. Sie entwickelt Dramatik durch stürmische Sechzehntel-Figurationen im Manual. Das Pedal unterstützt hauptsächlich den harmonischen Verlauf bis zum Mittelteil (T. 52ff.), in dem es ein reiches und dunkles Melodiefundament für die Arpeggio-Figuren im Manual bietet. Die hier auch im Sopran präsentierte Melodie kehrt in der Reprise ab Takt 131 im Tutti wieder.

Der Widmungsträger Alexander Russell (1880–1953) war Musikdirektor an der Princeton University in den USA und hat in seiner weiteren Funktion als Musikdirektor des Wanamaker Warenhauses in New York einen Teil der USA-Tournee Viernes 1927 organisiert.

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>st</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>nd</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>rd</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>th</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>th</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>th</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), *Naïades* (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, 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*, *Naïades*), 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 now discovered his personal style, which sometimes proceeds through chromaticism to the frontiers of atonality, but which is also characterized by elegance, strength and sentiment and is always formally accomplished.

### Vierne's *Deuxième suite* op. 53

Vierne noted on the title page of the autograph that the *Deuxième suite* was composed in Dinard (a spa in Brittany) during the months of August and September 1926 and in Paris in December.

He dedicated all the movements to friends and colleagues active in the USA whom he met or with whom he had renewed acquaintance during his 1927 concert tour of the United States. These dedications do not appear in the autograph and were evidently added after the end of the tour in connection with the suite's publication.

The **Lamento** begins with a sorrowfully questioning motif with the interval of a third in dotted rhythm which later appears in inversion (mm. 15ff.). The chromatic style ensures that the mournful element is ever-present. In the middle section (mm. 31ff.) a restless chromatic theme is stated but twice interrupted by the piece's opening motif. The recapitulation (mm. 69ff.) leads to a consolatory final chord of C major.

Seth Bingham (1882–1972), the dedicatee, studied art and music at Yale University in New Haven, where he later taught in the music faculty. In 1920 he became organist of Madison Avenue Presbyterian Church in New York. During 1906–1907 he stayed in Paris, where he may have first come to know Vierne. If this is not the case there is no doubt that they met in New York in 1927 during Vierne's US concert tour.

Composed in the form of a rondo, the **Sicilienne** opens with a graceful, elegant melody in typical sicilienne rhythm for the "Hautbois" stop. This is accompanied by colorful arpeggiated

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



chords in the left hand and a staccato bass. In the two episodes (mm. 12ff. and 35ff.), contrastingly chromatic material for the flutes is presented. In the third and closing statement of the unchanging first theme (mm. 51ff.), the left hand plays a flowing accompaniment of sixteenth-note triplets.

William E. Zeuch (1867–1963), the dedicatee, studied the organ first in Chicago and later with Guilmant in Paris. He was organist in Chicago, and then became city organist of Atlanta (Georgia). Finally, he was active in Boston. In addition he was Vice President of the organ building firm of Ernest M. Skinner from 1917.

The **Hymne au soleil** (Hymn to the Sun), a spirited *tour de force* for the full organ, is in the suitably sunny key of G major. The opening section of the Hymne contrasts with a middle section in E flat major reminiscent of Gregorian chant and to be played on the foundation stops (mm. 37ff.). The opening material is heard again only in an altered form (mm. 77ff.), the melody is transferred to the pedals under a syncopated harmonic figuration for the manuals.

Ruth M. Conniston, the dedicatee, studied at Yale University and later with Vierne in Paris. She was active as an organist in New York.

**Feux follets** (Will-o'-the-wisps) is the perfect musical description of this natural occurrence, or equally for the type of elusive personality associated with the term. In this piece Vierne employs rapidly alternating note values, different kinds of articulation, and above all effective pauses. In the second section (mm. 17ff.) initially he utilizes the "Voix humaine" in the left hand for a chromatic melody, accompanied by rapid right-hand figures and pizzicato notes in the pedal. This theme is then heard in the soprano to the accompaniment of staccato sixteenth and eighth notes (mm. 33ff.). At the return of this section (mm. 64ff.), the theme appears first in the pedal, and then in the tenor.

Charles Courboin (1884–1973), the dedicatee, was born in Antwerp and was organist at St. Patrick's Cathedral in New York between 1943–1973. In 1924, together with Marcel Dupré, he was entrusted with the task of enlarging the five-manual organ in the Wanamaker department store in Philadelphia.

**Clair de lune** (Moonlight) has inspired many composers to write suitably evocative music, and Vierne is no exception. The outer sections of the piece showcase the high, ethereal range of the "Flûte harmonique" of the *Grand orgue*. A sweeping and expressive melody is heard above a pulsating string accompaniment. After a short transition (mm. 33ff.), the middle section presents a new melody played first in the pedal on 8' registers, and later in the right hand, again with string accompaniment. After the recapitulation, two simple successions of chords form the coda.

Ernest M. Skinner (1866–1960), the dedicatee, founded the Skinner Organ Company in 1901, which became very successful in the USA. Skinner and Vierne made each other's acquaintance in Paris in 1898. Later Vierne responded with enthusiasm to Skinner's proposal to build a console in the American style for the organ in Notre Dame.

The concluding **Toccata** is in the austere key of B flat minor and is Vierne's only composition to bear this title. Its dramatic content is developed through stormy sixteenth-note figuration on the manual. The pedal chiefly punctuates the harmony until the middle section (mm. 52ff.), from which point it provides a rich and sombre melodic foundation for the manual arpeggios. The melody,

which is also stated here in the soprano, returns at the recapitulation in the tutti beginning in measure 131.

Alexander Russell (1880–1953), the dedicatee, was music director at Princeton University in the USA. In his other role as music director of the Wanamaker store in New York, he organized part of Vierne's 1927 US tour.

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 Cavallé-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 Cavallé-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 Cavallé-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 *Traum des 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 de titres sacrés chez Vierne – 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 Deuxième suite op. 53

Sur la couverture de l'autographe, Vierne a noté que la *Deuxième suite* a été composée à Dinard (une station balnéaire bretonne) dans les mois d'août et de septembre 1926 ainsi qu'en décembre de la même année à Paris.

Il dédie toutes les pièces à des amis et collègues travaillant aux États-Unis dont il avait fait connaissance ou qu'il avait retrouvés pendant sa tournée de concerts aux États-Unis de 1927. Ces dédicaces ne figurent pas dans l'autographe, elles ne furent donc manifestement ajoutées qu'après le voyage, en relation avec la mise sous presse.

Le **Lamento** s'ouvre sur un motif de tierces, triste et interrogateur, sur un rythme pointé qui revient plus tard dans l'inversion (mes. 15 sqq.). La structure chromatique de la composition en maintient le caractère plaintif. Dans la partie médiane (mes. 31 sqq.), un sujet chromatique inquiet est présenté et travaillé avec art, interrompu deux fois par le motif en tierces du début. La reprise (mes. 69 sqq.) aboutit dans un accord de conclusion en do majeur apportant la consolation.

Le dédicataire Seth Bingham (1882–1972) étudia l'art et la musique à la Yale University de New Haven. Il enseigna plus tard à la Faculté de musique. En 1920, il devint organiste de la Madison Avenue Presbyterian Church de New York. En 1906–1907, il séjourna à Paris où il fit peut-être la connaissance de Vierne. Les deux hommes se rencontrèrent au plus tard en 1927 à New York pendant la tournée de Vierne aux États-Unis.

Dans la **Sicilienne** composée en forme de rondo, une élégante et gracieuse mélodie à jouer avec le « Hautbois » sonne au dé-

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

but sur un rythme typique de sicilienne. Elle est accompagnée d'accords arpégés irisés à la main gauche et d'une basse transcritte. Dans les deux couplets (mes. 12 sqq. ou 35 sqq.), un matériau chromatique est présenté en contraste, devant être illustré par les flûtes. Dans la troisième présentation (mes. 51 sqq.) de conclusion du premier thème toujours identique à lui-même, la main gauche assure l'accompagnement avec des triolets de doubles croches fluides.

Le dédicataire William E. Zeuch (1867–1963) étudia l'orgue tout d'abord à Chicago et plus tard à Paris auprès de Guilmant. Il fut organiste à Chicago, s'établit ensuite comme organiste municipal à Atlanta (Géorgie) pour enfin travailler à Boston. A partir de 1917, il fut en outre vice-président de la firme de facture d'orgue Ernest M. Skinner.

L'**Hymne au soleil**, un *tour de force* plein d'élan pour le plein orgue, est écrit dans la tonalité rayonnante de sol majeur. Le début de l'Hymne contraste avec la partie médiane en mi bémol majeur (mes. 37 sqq.) à jouer avec les fonds, dévoilant des connotations sonores au choral grégorien. Puis, chose surprenante, il n'est plus fait qu'allusion à la partie du début (mes. 77 sqq.). La mélodie est ici déplacée du soprano à la pédale et accompagnée par une figure harmonique syncopée sur les manuels.

La dédicataire Ruth M. Conniston étudia à la Yale University et plus tard avec Vierne à Paris. Elle travailla comme organiste à New York.

**Feux follets** est la description sonore parfaite de ce phénomène naturel. Vierne a recours ici à des valeurs de notes changeant rapidement, à différents types d'articulation et surtout à des silences riches d'effet. Dans la seconde partie (mes. 17 sqq.), Vierne place tout d'abord la « Voix humaine » à la main gauche pour une mélodie chromatique, accompagnée de figures rapides à la main droite et de tons pizzicato à la pédale. Puis vient le thème au soprano avec accompagnement de doubles croches et croches staccato (mes. 33 sqq.). Au retour de cette partie (mes. 64 sqq.), le thème est tout d'abord présent à la pédale puis au ténor.

Le dédicataire, Charles Courboin (1884–1973), originaire d'Anvers, fut organiste de 1943 à 1973 à la St. Patrick's Cathedral de New York. En 1924, il se vit confier avec Marcel Dupré la tâche d'agrandir les orgues à cinq manuels du grand magasin Wanamaker de Philadelphie.

Le **Clair de lune** est un phénomène naturel qui a inspiré beaucoup de compositeurs, dont Vierne. Les parties extrêmes du morceau exposent la position aiguë éthérée de la « Flûte harmonique » du *Grand orgue*. Il s'ensuit une mélodie ample et expressive par-dessus les pulsations d'un accompagnement de cordes. Après une brève transition (mes. 33 sqq.), la partie médiane présente une nouvelle mélodie qui doit être jouée tout d'abord à la pédale en position de 8' et plus tard à la main droite également avec accompagnement des cordes. Après la reprise, de simples successions d'accords en coda conduisent à la conclusion.

Le dédicataire Ernest M. Skinner (1866–1960) créa en 1901 la Skinner Organ Company, très prospère aux Etats-Unis. Skinner et Vierne se rencontrèrent en 1898 à Paris. Vierne fut plus tard conquis par la proposition de Skinner de construire une table de jeu dans le style américain pour les orgues de Notre-Dame.

La **Toccata** de conclusion dans l'âpre tonalité de si bémol mineur est l'unique composition de Vierne à porter ce titre. Elle développe une intensité dramatique par des évolutions de doubles

croches fougueuses au manuel. La pédale soutient essentiellement le cours harmonique jusqu'à la partie médiane (mes. 52 sqq.), en offrant un fondement mélodique riche et sombre pour les figures en arpèges au manuel. La mélodie exposée ici aussi au soprano revient à la reprise à partir de la mesure 131 au tutti. Le dédicataire Alexander Russell (1880–1953) était directeur musical à la Princeton University aux Etats-Unis et poursuivant dans cette fonction au grand magasin Wanamaker de New York, il organisa une partie de la tournée de Vierne aux Etats-Unis en 1927.

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.

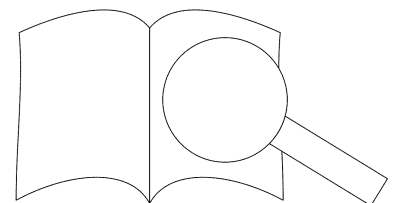
Jon Laukvik et David Sanger  
Stuttgart et Embleton en été 2007  
Traduction : Sylvie Coquillat

## 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
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.	Grand Orgue	Grand Orgue
G.P.	Positif an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Positif coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
G.P.R.	Récit und Positif an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit and Positif coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
Grand Orgue	Hauptwerk	Great
Grand Chœur	Tutti	Tutti
Jeux d'anches	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and r
Octaves graves	Suboktavkoppel(n) ziehen	add suboctave coupler(s)
Octaves aiguës	Superoktavkoppel(n) ziehen	add superoctave coupler(s)
P.	Positif	Positif
P. (expressif)	schwellbares Positif	enclosed positive
Péd. G.P.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue, Positif und Récit ziehen	draw the pedal cr Positif, and Récit
Péd. P.R.	die Pedalkoppeln zu Positif und Récit ziehen	draw the r
Péd. R.	die Pedalkoppel zu Récit ziehen	draw
P.R.	Récit an Positif koppeln (man spielt auf dem Positif)	the t
R.	Récit	the t
Sans	ohne	the t

## Bibliographie / Bibliography / Bibliographie

- Émile ... "Les anecdotes sur Louis Vierne", in: *In Memoriam Louis Vierne*. Paris 1939.
- ... *vie et l'œuvre*, Paris 1943. Reprint Paris 2000.
- ... *Orgelwerke von Louis Vierne*, Köln 2005.
- ... *zur historischen Aufführungspraxis*, Teil II: *Romantik*, Stuttgart 2000.
- ... *in Organ Playing, Part 2: The Romantic Period*, Stuttgart 2010.
- ... *Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999 (enthält ein
- Louis ... "Les souvenirs", in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires I*, Paris 1970.
- Louis Vi ... *Meine Erinnerungen*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus, Köln 2



# Clair de Lune

R. Flüte & Gamba 8

P. Fouds 8.

G. Flüte 8

peda Fouds tout 8. 16

Adagio molto e pesante.  $\text{♩} = 52$

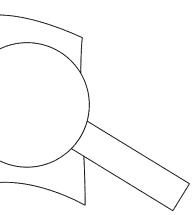
Swell: + flute and gamba 8.  
choir: Foundation stops &  
Grand: Flute 8.  
Ped: Soft found. 1. 8. 11.

Harmonics

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Clair de Lune'. It consists of several staves of music. The top staff is the melody, followed by a piano accompaniment staff. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid diagonally across the score. The text 'Original evtl. gemindert' and 'Evaluation Copy - Quality may be reduced' is also visible.

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced



Autograph, erste Seite von Nr. 5, Clair de lune. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der B  
Autograph, first page from No. 5, Clair de lune. Reproduced by kind permission of the Bibli  
Autographe, première page de n° 5, Clair de lune, Reproduction avec l'aimable autorisation de la

## 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 élémentaire de toute interprétation soignée d'œuvre.

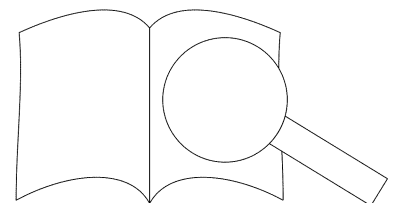
Selon la dimension des locaux, la puissance mécanique des orgues, pourront subir, dans l'usage, des fluctuations qui, d'ailleurs, ne sont que sur de très légères variations.

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

Les indications de préparation sont indiquées entre parenthèses 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.

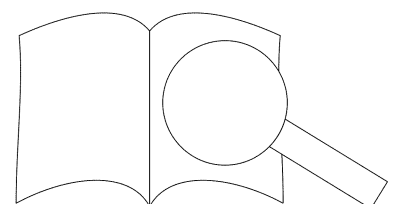
The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general coloring. It may be modified according to the possibilities of the instruments on which they are performed. Needless to say, artists should refrain from any inappropriate, picturesque or eccentric effects in the 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 – Swell organ), Péd. (Pédale – Pedal). Two letters placed side by side indicate the coupling of two keyboards: G.R. (Swell organ coupled to Great), Péd.G. (Great organ coupled to Pedal), etc.

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

Louis VIERNE





# Pièces de fantaisie. Deuxième suite op. 53

## 1. Lamento

à mon ami Monsieur Bingham  
organiste à New York (USA)

R. Flûte et Gambe 8  
P. Flûte, Bourdon et Salicional 8  
G. Flûte, Bourdon et Violoncelle 8  
Péd. Soubasse 16, Bourdon 8  
Claviers accouplés, Péd. au R.

Louis Vierne  
1870 – 1937

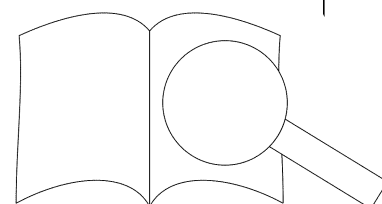
Adagio quasi larghetto (♩ = 54)

Musical score for measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a right-hand melody with a dynamic marking of *mf* and a left-hand accompaniment with a dynamic marking of *p*. The tempo is Adagio quasi larghetto (♩ = 54).

Musical score for measures 6-11. The score continues the melody and accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* and *dim.*.

Musical score for measures 12-16. The score includes a dynamic marking of *dim.* and a section marked *P.R.* (Péd. R.).

Musical score for measures 17-20. The score includes a dynamic marking of *cresc.*



22

27

32

36

40

*f* *R.* *p* G.P.R. *cresc.*

Péd. P.R. Péd. R.

44

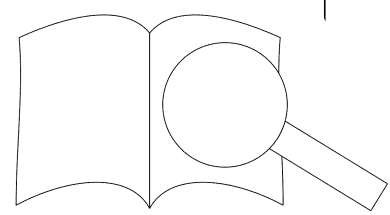
*f* [G.P.R.]

Péd. G.P.R.

49

*p*

54



60

P.R. R.

Péd. P.R.

68

*poco rit.*

*pp*

R.

Péd. R.

Tempo

73

*cresc.*

P.R.

78

*rit.*

*p*

Più lento

## 2. Sicilienne

à mon ami Monsieur Zeuch  
organiste à Boston (USA)

R. Hautbois, Bourdon 8  
P. (expressif) Flûtes 8, 4  
G. Flûte 8  
Péd. Soubasse 16, Bourdon 8  
Claviers séparés

Allegretto moderato (♩ = 120)

R.

*p*

G.

5

*cresc.*

9

*p*

13

*cresc.*

17

Musical score for measures 17-20. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

21

*dim. poco a poco*

Musical score for measures 21-24. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand continues the melodic line, with a dynamic marking "dim. poco a poco". The left hand accompaniment changes to a more rhythmic pattern.

Péd. solo

25

[G.]

Musical score for measures 25-27. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a series of chords and melodic fragments, with a bracketed "G." marking. The left hand accompaniment is rhythmic.

28

*cresc.*

Musical score for measures 28-31. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a "cresc." marking. The left hand accompaniment is rhythmic. A large graphic of an open book with a magnifying glass is overlaid on the bottom right.

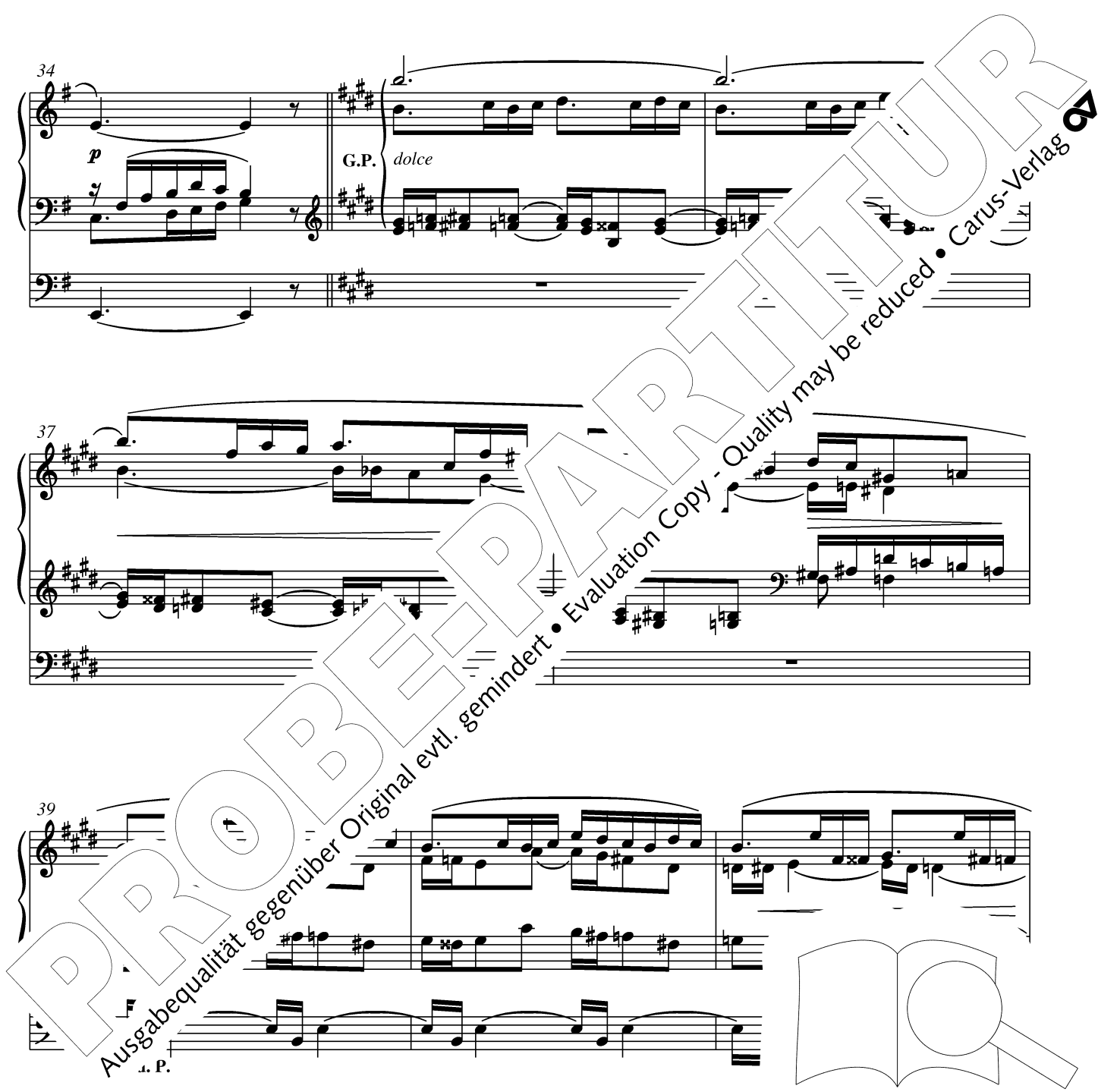
31

34

37

39

\* see Crit. Report



42

*p*

Musical score for measures 42-44. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 42 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 43 continues the melodic and bass lines. Measure 44 shows a continuation of the bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 43.

45

Musical score for measures 45-46. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 45 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 46 continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 45.

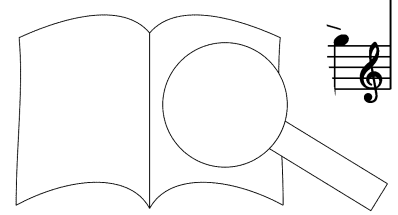
47

*p*

Musical score for measures 47-48. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 47 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 48 continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 47. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 48.

49

Musical score for measures 49-50. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 49 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 50 continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 49. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 50.



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



51 *poco rit.* **R.** **Tempo**

*p* *p* *p*

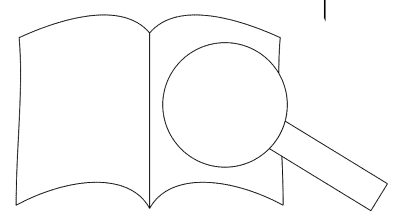
Péd. solo

53 *simile*

*p* *sempre*

55

57



59

61

63

*dim. poco a poco*

65

*pp*

### 3. Hymne au soleil

à mon élève Madame Ruth M. Conniston  
organiste à New York (USA)

R. Fonds et anches 16, 8, 4  
P. Fonds et anches 16, 8, 4  
G. Fonds et anches 16, 8, 4  
Péd. Fonds et anches 32, 16, 8, 4  
Claviers accouplés

**Maestoso** (♩ = 72)

Musical score for the first system, measures 1-3. The score is in G major and common time. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a complex, rhythmic pattern with many slurs and ties. The left hand plays a simpler, more melodic line. Dynamics include *G.P.R.* and *fff*. Pedal markings include *Péd. G.P.R.*

Musical score for the second system, measures 4-6. The right hand continues with complex rhythmic patterns, while the left hand has a more active melodic line. Dynamics include *ff*. Pedal markings include *Péd. G.P.R.*

Musical score for the third system, measures 7-9. The right hand has a more melodic line with some slurs. The left hand has a more active melodic line. Dynamics include *P.R.* and *p*. Pedal markings include *Péd. Fonds* and *Péd. P.R.*

Musical score for the fourth system, measures 10-12. The right hand has a more melodic line with some slurs. The left hand has a more active melodic line. Dynamics include *p*. Pedal markings include *Péd. P.R.*

13 \*

G.P.R. *cresc.*

Péd. G.P.R.

16

*f* *p subito* *cresc.*

19

P.R. *p subito*

22

\* see Crit. Report



25

G.P.R.

cresc.

G.P.R.

28

P. Anches

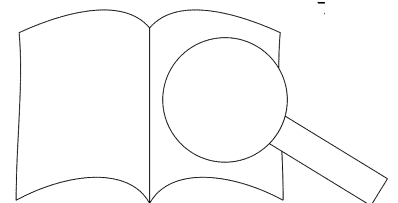
fff

G. Anches

31

34

(G.P. Fonds)



37

R. *p*

Péd. R.

42

*p*

Péd. R.

47

G.P.R. *p*

G.P.R.

Péd. G.P.R.

51

R. *p*

Péd. R.

55

Musical score for measures 55-58. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic marking. The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a bassoon part in the bottom staff. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs.

59

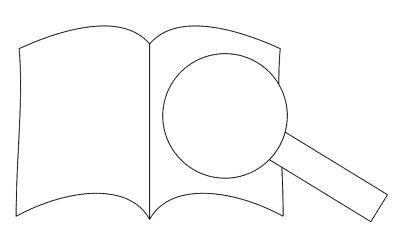
Musical score for measures 59-61. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic marking with the instruction "p subito". The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a bassoon part in the bottom staff. The melody continues with eighth-note patterns and slurs.

62

Musical score for measures 62-64. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic marking with the instruction "cresc. poco a poco". The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a bassoon part in the bottom staff. The melody includes a "G.P.R." (Grave Piano Ritardando) marking and a fermata over a note.

65

Musical score for measures 65-67. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic marking. The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a bassoon part in the bottom staff. The melody continues with eighth-note patterns and slurs.



68

P.R. *p* *p subito*

Péd. P.R.

71

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

Péd. G.P.R.

74

P. Anches *f*

77

*fff* P.R.

anches et octaves aiguës P.R. au Péd.



80

83

86

89

# 4. Feux follets

à mon ami Charles Courboin  
organiste de Wanamaker Auditorium à Philadelphie (USA)

R. Cor de nuit 8, Flûte 4, Voix humaine  
P. (expressif) Bourdon 8, Flûte 4, Flageolet-Nasard  
G. Flûte et Bourdon 8, Salicional, Octave 4  
Péd. Flûtes 16, 8  
G. accouplé au P.

Vivace (♩ = 96)

First system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand (treble clef) contains a melodic line with sixteenth-note patterns, marked with a forte 'p' dynamic and a '6' fingering. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system is divided into two measures by a brace labeled 'G.P.' (Gravé Point). A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Second system of the musical score, continuing the piece. It maintains the same grand staff and musical style as the first system, with melodic and harmonic parts. The 'G.P.' label is present. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Third system of the musical score. The melodic line in the right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent. The 'G.P.' label is present. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Fourth system of the musical score, the final system on this page. It concludes the melodic and harmonic lines. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. In the bottom right corner, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it.

7

*f* 3 3 3 3 3 3 3

8

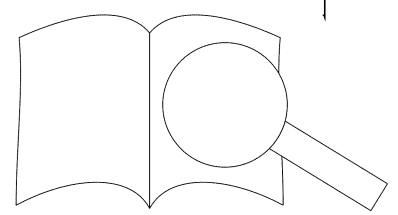
6 6

9

*p* 6 6

11

G.P.R. \*



\* see Crit. Report

13

Musical score for measures 13-14. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with chords and single notes. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, containing a single note.

14

Musical score for measures 15-16. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with triplets and slurs. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, containing a single note.

15

Musical score for measures 17-18. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with triplets and slurs. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, containing a single note.

18

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with triplets and slurs. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, containing a single note.

21

Musical score for measures 21-23. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

24

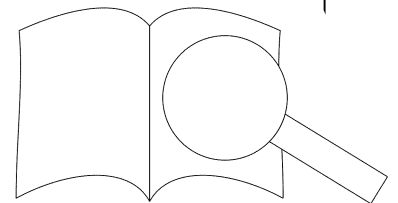
Musical score for measures 24-26. Measure 24 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 29 begins with a decrescendo (*dim.*) dynamic marking. The right hand's melodic line becomes more fluid.

30

Musical score for measures 30-32. The right hand features a series of slurred eighth-note patterns. The left hand accompaniment continues.



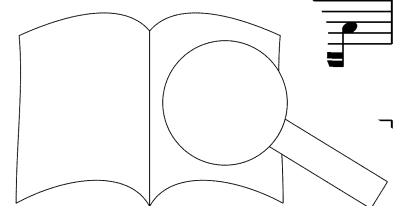
33 R. *p* *simile*

36 *simile*

38 *simile*

41 *simile*

\* see Crit. Report

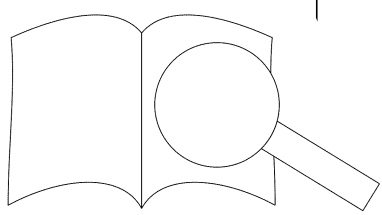


43

46

49

51



52

53

*cresc.* 6 *poco* 6 *a* *poco* 6

54

55

G.P.R.

\* see Crit. Report



57

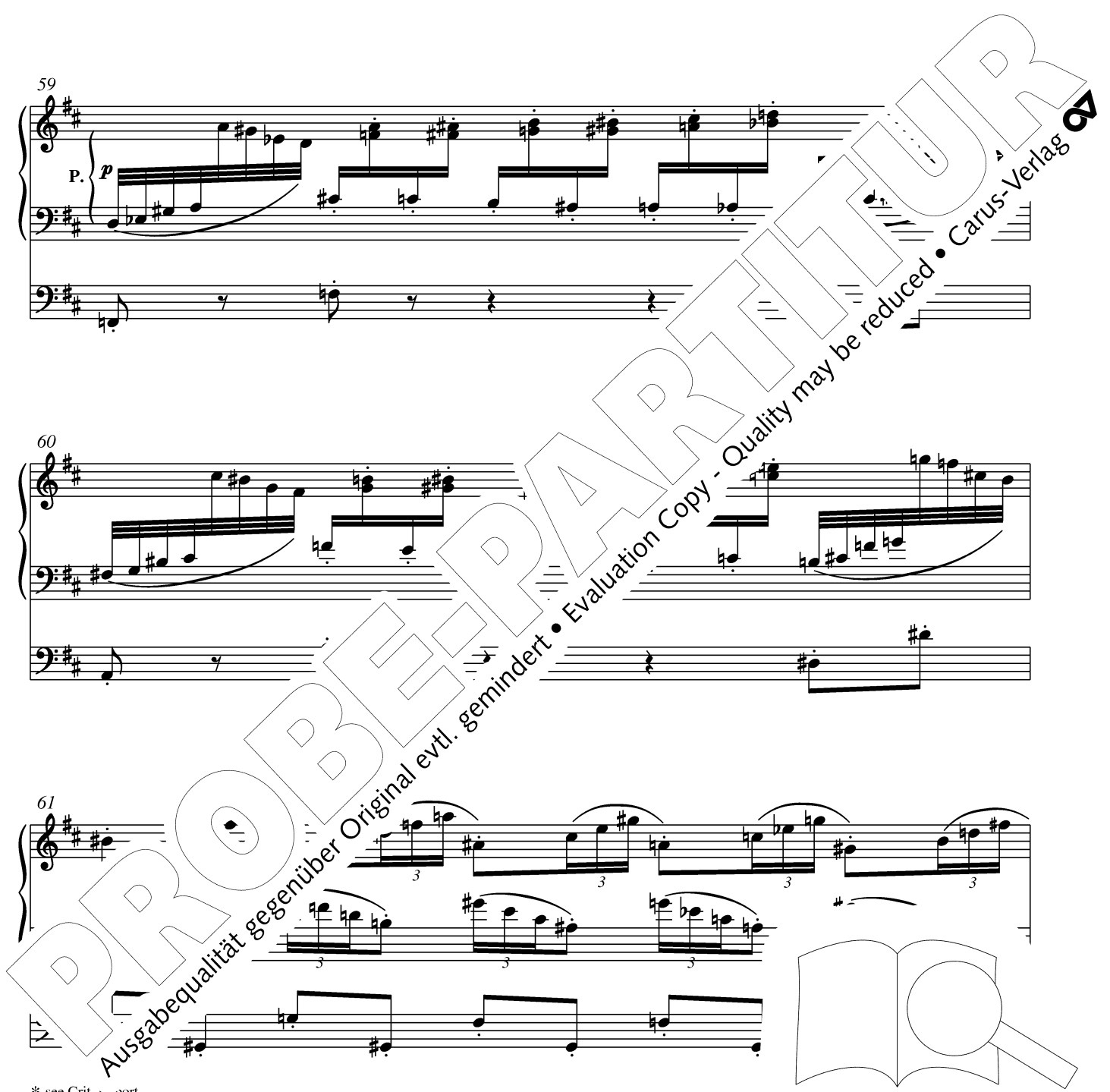
P. *p subito* G.P.R.

59

60

61

\* see Crit. report



62

R. Trémolo

[P.] *p*

3 3 3 3 3

6 6 6

Péd. R.

65

67

*poco* *a* *poco*

*cresc.* *poco* *a* *poco*

69

71

Musical score for measures 71-72. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 71 features a melodic line in the right hand with a flat accidental (Bb) and a bass line with a forte (*f*) dynamic. Measure 72 continues the melodic pattern.

73

Musical score for measures 73-74. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 73 shows a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 74 continues the melodic pattern.

75

Musical score for measures 75-76. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 75 features a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 76 includes dynamic markings: *dim.*, *poco*, and *a*.

77

Musical score for measures 77-78. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 77 features a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 78 includes dynamic markings: *dim.*, *poco*, and *a*.

79

Musical score for measures 79-80. The score is written for piano with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 79 features a complex melodic line in the upper treble staff with many accidentals. Measure 80 begins with a piano (*p*) dynamic marking and a fermata over the first two notes of the upper treble staff. The bass clef staff contains a simple accompaniment. The text "Péd. solo" is written below the bass clef staff.

81

Musical score for measures 81-82. The score continues with the same three-staff layout. Measure 81 shows a continuation of the melodic line in the upper treble staff. Measure 82 features a fermata over the first two notes of the upper treble staff. The text "simile" is written below the bass clef staff.

84

Musical score for measures 84-85. The score continues with the same three-staff layout. Measure 84 features a complex melodic line in the upper treble staff. Measure 85 features a fermata over the first two notes of the upper treble staff.

87

Musical score for measures 87-88. The score continues with the same three-staff layout. Measure 87 features a complex melodic line in the upper treble staff. Measure 88 features a fermata over the first two notes of the upper treble staff. To the right of the score is a large, stylized graphic of an open book with a magnifying glass over it.

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

90

Musical score for measures 90-92. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes and rests.

93

Musical score for measures 93-95. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, and the left hand maintains a consistent bass line.

96 (R. sans Voix humaine [ôtez Trémolo])

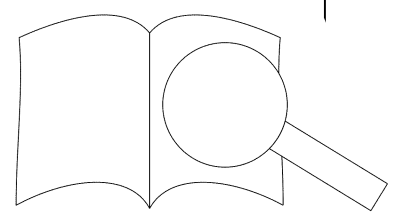
G.P.

*p*

Musical score for measures 96-98. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand has a more melodic line with some tremolos, and the left hand has a simple bass line. A "p" dynamic marking is present.

97

Musical score for measures 97-99. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand features a melodic line with some tremolos, and the left hand has a simple bass line.



98

G.P.

99

P.

100

G.P.

102

G.P.

*p subito*

R.

103 G.P.

*f* *p subito* R.

[R.] G.P.

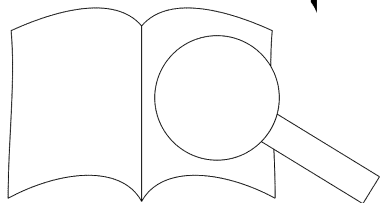
104 P. R. P. R.

*p cresc. poco a poco*

[R.]

106 P. R. R.

108 senza rit. P. R. pp



# 5. Clair de lune

à mon ami Ernest Skinner

Facteur d'orgues à Boston (USA)

R. Flûte et Gambe 8  
P. Fonds 8  
G. Flûte 8  
Péd. Fonds doux 16, 8

Adagio molto espressivo (♩ = 52)

Musical score for measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef with a G.R. (Grand Récit) marking and a piano (*p*) dynamic. The bass clef has an R. (Régulier) marking. The music consists of a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 5-8. The score continues with the same key and time signature. It includes a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand continues with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support.

Musical score for measures 9-12. The score continues with the same key and time signature. It includes a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand continues with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support.

Musical score for measures 13-16. The score continues with the same key and time signature. It includes a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand continues with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support. A \* marking is present above measure 15. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid on the score.

\* see Crit. Report



17 *poco rit.* *(a tempo)*

*p*

Péd. solo

21

25 *cresc.*

29 *dim. e rit.*



(R. Voix céleste)

33

P. *p*

(Péd. Fonds 8)

37 (G. Fonds 8)

R. *mf*

Péd. P.R.

39

41



43

Musical score for measures 43-44. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with various accidentals, including naturals and sharps. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes.

45

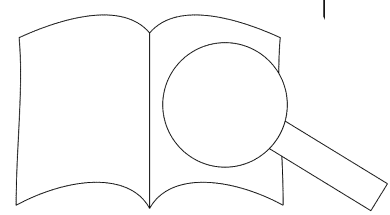
Musical score for measures 45-47. The score continues from the previous system. The treble clef staff shows a continuation of the eighth-note melody. The bass clef staff has a more active line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 46.

48

Musical score for measures 48-50. The treble clef staff continues with the eighth-note pattern. The bass clef staff shows a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* is visible in measure 49.

51

Musical score for measures 51-52. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef staff continues with the accompaniment. The system ends with a double bar line.



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

54

56

58

G.P.R.

(7)

R.

61

\*

3

\* see Crit. Report



64

Musical score for measures 64-66. The score is written for piano and includes a treble clef, a bass clef, and a sub-bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with multiple voices and a triplet of eighth notes in measure 65.

67

Musical score for measures 67-69. The score continues with the same key signature and texture as the previous system.

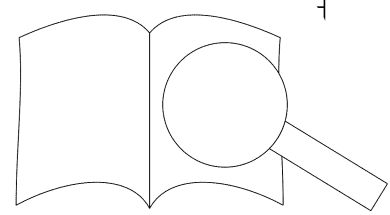
70

Musical score for measures 70-72. The score continues with the same key signature and texture as the previous system.

73

Musical score for measures 73-75. The score continues with the same key signature and texture as the previous system.

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



76

Musical score for measures 76-78. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices.

79

Musical score for measures 79-83. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. Annotations include "G. Flûte 8 solo" and "G.R." above the top staff, and "Péd. Bourdons 16, 1" below the bottom staff. A dynamic marking "dr." is present in the middle staff.

84

Musical score for measures 84-87. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. A dynamic marking "cresc." is present in the top staff.

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

92

*p*

96

*f*

*dim. e rit.*

100

Tempo

*p*

105

*p*

## 6. Toccata

à mon ami le Docteur Alexandre Russell  
Professeur à Princeton University (USA)

R. Fonds et anches 16, 8, 4  
P. Fonds et anches 16, 8, 4  
G. Fonds et anches 16, 8, 4  
Péd. Fonds et anches 32, 16, 8, 4  
Claviers accouplés

**Allegro risoluto** (♩ = 96)

G.P.R. **fff**

**p**

**p**

**p**

**p**



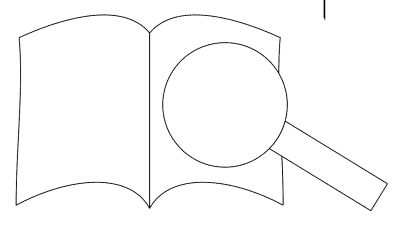
20

24

28

32

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



37

42

46

50

(G. Fonds) P.R. (P. Fonds)

P.R.

(Péd. Fonc)

54

*dim. poco* *a poco* *pp*

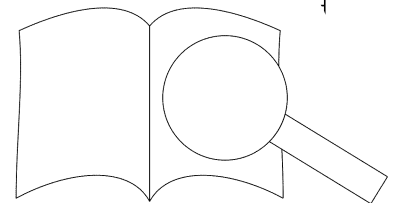
R.

59

Péd. P.R.

64

69



74

G.P.R.

Péd. G.P.R.

79

84

89

94

Musical score for measures 94-98. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain intricate melodic and harmonic lines, while the lower staves provide a steady bass accompaniment. The music is characterized by frequent accidentals and a dense, flowing quality.

99

G.P.R.

Musical score for measures 99-102. The score continues in G major and 4/4 time. A dynamic marking of *G.P.R.* (Grand Piano) is present. The texture remains dense with multiple staves, showing a continuation of the complex melodic and harmonic patterns from the previous system.

103

*cresc. poco a poco*

Musical score for measures 103-106. The score continues in G major and 4/4 time. A dynamic marking of *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) is present. The texture remains dense with multiple staves, showing a continuation of the complex melodic and harmonic patterns from the previous system.

107

*cresc.*

Musical score for measures 107-110. The score continues in G major and 4/4 time. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present. The texture remains dense with multiple staves, showing a continuation of the complex melodic and harmonic patterns from the previous system.

111

G. Anches

P. Anches

*fff*

Péd. Anches

115

120

125

PROBENPARTITUR

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

129

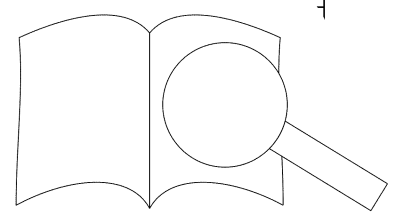
Octaves aigües P.R. au Péd.

133

137

141

\* see Crit. Report



R. Octaves aiguës

145

*sempre fff*

149

152

155



159

164

168

173

*senza rit.*

# Kritischer Bericht

## I. Quellen

**A:** Erstausgabe, erschienen 1927 bei Lemoine in Paris mit der Plattennummer 21,985. H. Der Titel auf dem Umschlag lautet „Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites“. Die Ausgabe umfasst 48 Seiten, davon 40 Notenseiten. Der Kopftitel auf der ersten Notenseite lautet „24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE SUITES / [linksbündig] 2<sup>e</sup> SUITE / [auf gleicher Höhe rechtsbündig] LOUIS VIERNE / [darunter] op. 53“. Registernamen, Registrier- und Manualangaben sind zweisprachig französisch/englisch angegeben. Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Fol. Vm11 260 (2)*). Spätere Auflagen wurden korrigiert. Diese Korrekturen fließen, wo sie musikalisch richtig erscheinen, in den Notentext ein, auch wenn sich nicht im einzelnen nachweisen lässt, welche Korrekturen auf Vierne zurückgehen und welche von fremder Hand stammen.<sup>1</sup>

**B:** Autograph, im Besitz der Bibliothèque nationale de France (Signatur *Ms. 18195(2)*). Der Titel lautet „PIÈCES DE FANTASIE / pour Grand-orgue / (2<sup>me</sup> Suite op. 53)“. Darunter folgt die Auflistung der Einzelsätze und die Datierung „Dinard Août – Septembre / Paris Décembre 1926“. Das Autograph umfasst 116 Seiten, davon 114 Notenseiten. Das hochformatige Notenpapier (Format 27,3 x 34,8 cm) ist achtzeilig rastriert. Unten auf der letzten Seite gibt es eine zweite Datierung „Dinard 30 Août 29 Septembre 1926“. Englische Übersetzungen der Registernamen, Registrier- und Manualangaben sind von anderer Hand eingetragen, es gibt keine Widmungen. Das Autograph diente als Stichvorlage für den Erstdruck, wie aus Eintragungen auf dem Titelblatt und Teilen im Notentext zu erkennen ist.

**C:** Maurice Duruflés Handexemplar der Gesamtausgabe aus dessen Nachlass (im Besitz der Assoc. Marie-Madeleine Duruflé, Paris). Da Duruflé (1875–1934) seit Beginn der 1920er Jahre Schüler von Vierne war und Vierne außerdem ein wichtiger Helfer bei der Edition seiner Werke, messen wir der Handschrift einen recht großen Wert zu.

**D:** Korrekturliste von Carus, die die Korrekturen des Verlags Carus darstellt. Sie ist abgedruckt in *The Sydney Organ Journal*, Nr. 10 (1993), S. 10–11. Die Liste ist als „Textual corrections“ beschriftet.

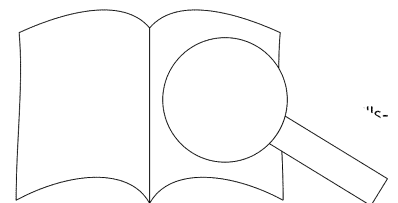
## II. Zur Edition

Die Edition ist eine kritische Ausgabe der Erstausgabe (Quelle **A**). Als Grundlage wurde das Autograph (Quelle **B**) verwendet. Wird einer Lesart aus Quelle **B** der Befund von **A** in den Einzelsätzen entgegensteht, so wird die Lesart von **A** übernommen. Lesartenunterschiede zwischen **A** und **B** sind im kritischen Bericht. Die Kommentare aus **C** sind in den Einzelsätzen aufgenommen, mit Ausnahme derjenigen, die für den eigenen Gebrauch bestimmten Eintragungen betreffen. Die Korrekturen aus **D** wurden nach Prüfung im Einzelnen berücksichtigt und ebenfalls in den Einzelanmerkungen des kritischen Berichts nachgewiesen.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, 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 durch gekennzeichnet (Noten, Pausen, Text, Staccatostriche und Akzentuierungszeichen in runder Klammer). Registrier- und Manual- bzw. Pedalangaben sind durch Legato- und Haltebögen gestrichelt. Registrier- und Manualangaben und Fermaten in Kleinbuchstaben sind ohne Nachweis ergänzt. Fermaten sind in den Noten durch in den Einzelanmerkungen.

Laut Viernes Vorwort ist ein in diesem Werk stehende Registrier- und Manualangaben sind an späterer Stelle verwendet worden, ohne Klammern zu setzen. Alle diesbezüglichen Angaben in der vorliegenden Edition sind in den Einzelanmerkungen.

<sup>1</sup> Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne*, New York/NY 1999, S. 736. Die Edition ist in dieser Form wiedergegeben.  
<sup>2</sup> Deutsche Übersetzung: „Fantaisie“, in: *Das Organ*.



### 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. Lamento

- A Pedalkoppelangabe „Péd. au G.“  
16 III 3: B kein Haltebogen zu T. 17  
17 I 3 (Unterstimme): A kein  $\sharp$ ; C  $\sharp$  ergänzt  
17 I 4 (Oberstimme): A und B kein Haltebogen zu T. 18, in späteren Auflagen ergänzt  
22 I 4–5 (Unterstimme): B mit Fingersatz 2. Finger + Daumen  
23: A „R.P.“ statt „R.  $\rho$ “  
23 I 1: B mit Fingersatz 4. Finger (obere Note) und 2. Finger (untere Note)  
24 I 1: A durchgehende Bogen bis 27 I 3 (Oberstimme)  
25 II: A keine Haltebögen zu T. 26  
32 II 2 (Oberstimme): B kein  $\sharp$   
34 I+II: A ohne Dynamik  $f$   
34 II 1: B kein  $\sharp$  vor  $a^2$   
40: A ohne Dynamik  $f$   
40 I 2 (Oberstimme): A und B kein Bogen zu T. 41, in späteren Auflagen ergänzt  
40 II 6: A  $cis'/g'$ ; B undeutlich, mit  $cis'$  oder  $dis'$ ; D wie in dieser Edition  
41 II 2 (Unterstimme): B kein  $\sharp$   
47f., 50–52 I: B keine Bögen  
49 II 2: B kein Bogen zu T. 51  
50 II 4: A und B kein Haltebogen zu T. 51, in späteren Auflagen ergänzt  
51 I 3–4: A und B zwei 8tel. Vgl. T. 61  
53: A ohne Dynamik  $p$   
60 II 4: A und B kein Haltebogen zu T. 61, in späteren Auflagen ergänzt  
69 II 1 (Oberstimme): A 4tel  
71 II 4: A und B kein  $\sharp$ , in späteren Auflagen ergänzt  
79 I: B kein Bogen?  
80 I: A mit Angabe „R.“ über dem System; B „Rit.“ mit fehlerhafter Übersetzung „Sw[ell]!“ von anderer Hand  
82 II 1: A und B  $f/des'$ ; B keine Verlängerungspunkte  
83: A ohne Dynamik  $pp$

#### 2. Sicilienne

- 1: A ohne Dynamik  $p$   
4+6 I 4: A Vorschlagsnoten 16tel; B 3. Balken nur am Beginn der Figur erkennbar  
5 I 4: C  $mf$  ergänzt  
6: A *cresc.* schon bei 2 III 4; B „*cresc.*“ sehr hoch über System I notiert, direkt über dem Wort befindet sich T. 2, dadurch Lesefehler in A; vgl. auch T. 55ff.  
13 I 4 (Oberstimme): B kein  $\sharp$   
13 II 1 (Unterstimme): B kein  $\sharp$   
13 II 5 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 14  
13 II 6 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 14  
14 II 4 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 15  
15 I 1–2 (Unterstimme): B kein Haltebogen  
18 I (beide Stimmen): B keine Haltebögen zu T. 19  
21 III 5: B kein Haltebogen zu T. 22  
22 I 1–4: B kein Bogen  
23 I 1: B 4tel  
24 I 4: A ohne Dynamik  $p$   
24 II 2–3 (Oberstimme): B kein Haltebogen; C  $\sharp$  und  $\flat$  über dem zweiten, *poco rit.* am Taktbeg.  
24 III 4: C Staccatopunkt ergänzt  
25 II: C „*calme*“ am Taktbeginn ergänzt  
32 III 1: Ausführung: eventuell  $c'$  wie:  
37 II 7: B kein  $\sharp$  vor  $d'$   
38 II 5 (Oberstimme): B kein  $\sharp$  v  
40 I 7 (Unterstimme): B kein  $\sharp$   
46 I 3 (Unterstimme): B  $kr'$   
51: A keine Decrescend  
53 II 11: B kein  $\flat$   
56 II 17: kann in B als  
60 II 9: C  $\sharp$  ergänzt  
64 I 4: C mit  $\flat$   
64 III 6: B  $\flat$

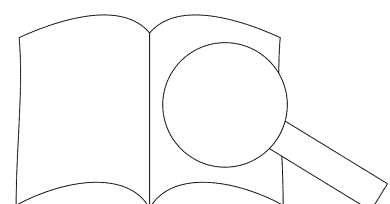
#### 3. Hyl

- 0 I:  
... i. 35  
... „s“ stehen in Klammern  
... ktierte Halbe; C Punkt durchgestrichen; vgl.  
... ynan'  
... 4 I  
10  
12 II  
13: A ke...  
13 I 1: Au... ung: evtl.  $d'/a^2$

- 17 I+II 1: A  $\sharp$  vor  $f'$  bzw.  $f'$ ; B kein Akzidenz (also  $fis$ )  
17 I+II 3: A  $\sharp$  vor  $f'$  bzw.  $f'$   
23 I 1 (Oberstimme): A Bogen endet bei 22 I 8  
26: A kein *cresc.*  
27 I 5: A  $e'/a'/cis^2$   
27 II 7–8: C geändert zu  $f^2-a^0$   
48 II 4: B kein Haltebogen zu T. 49  
48 III 1–4: A Ganze G; vgl. T. 62  
49 I 4 (Unterstimme): B kein Haltebogen  
57 II 3 (Oberstimme): B  $\sharp$   
68: A ohne Dynamik  $p$   
68 I 10 (Oberstimme): C Hals nach unten und 8telfähnchen ergänzt  
68 II 3: A und B  $cis'/eisis'$ ; vgl. T. 70  
71 III 6: B kein  $\sharp$   
73 I 4: A 16tel  
73 I 4–7, 8–9: C Bögen ergänzt  
74 I 1–7, 8–9: C Bögen ergänzt  
74 III 7: B kein  $\sharp$   
75 I 9: A kein Haltebogen von  $a^2$  zu T. 76  
75–77 I: C jeweils zwei Bögen pro Takt ergänzt, der erste über 5' zweite über 4'  
76 I 1: A und B  $d'/ais^2$   
76 I 7: B kein  $\sharp$  vor  $a^2$   
76+77 II 5: B kein  $\sharp$  vor  $a'$   
77 I 1: A  $\sharp$  vor  $d'$  und  $a^2$ ; B schwer lesbare Akzidentien  $\sharp$   
80 I 7: A  $d'/a^2$   
83 III 3: A Bogen endet am Ende von T. 82  
87+89 I 7 (Oberstimme): A kein Bogen zum r  
88 II 8: A kein Bogen zu 89 II 6 (Oberstimme)  
91 I 9: C Akkord geändert zu  $e'/b^2/d^2/e^2$   
91 II 9: C Akkord geändert zu  $e'/g'/h'$

#### 4. Feux follets

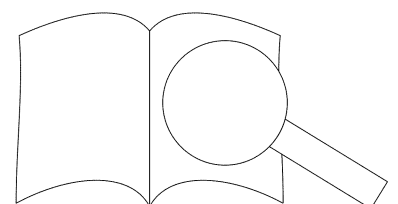
- 2 I 9+10: A keine Staccatopu  
4 I 11: A nur Staccatopu  
7 III: B keine Staccator  
8 I 18: C  $\sharp$  ergänzt  
9 II 5: B kein  $\sharp$   
10+12: Ausführung...  
10 I 1–10: P  
12 I 1–11  
12 II 6  
13 II 1  
19 I 5:  $\sharp$   
39  
40 I  
... (mmme): A kein Verlängerungspunkt  
...  $\sharp$ ; B Akzidentie undeutlich  
... (Oberstimme): B kein  $\sharp$   
... (Oberstimme): B hat Halbenote  
A G.R.  
3 I 11: B kein  $\sharp$   
54 I 14: B kein  $\sharp$   
54 III: C Decrescendogabel unter der fünften 32telgruppe ergänzt  
55 II 1: A kein Bogen zu 55 I 3  
55 II 4: B kein Bogen zu 55 I 6  
56+58: Ausführung: evtl. ohne die Koppel zu Récit  
60 I 13: B kein  $\sharp$   
61 I 20: C mit Vermerk „ $\sharp$ ?“  
61 II 4: A  $cis'$ ; C mit Vermerk „ $si \sharp$ “  
62: A ohne Dynamik  $f$   
62 II 5: A  $a^2$ ; B schwer lesbar, wohl  $h^0$   
62 III: B keine Staccatopunkte  
64 I 2: B kein  $\sharp$   
80 III 5: B G  
96: A und B Registrieranweisung steht in T. 100  
96 II 12: A  $d'$ ; B schwer lesbar und mit Ver  
97: A ohne Dynamik  $p$   
97 II 16: B kein  $\sharp$   
102 I 7: A  $d'$   
103 II 1: A kein Staccatopunkt  
103 II 10: A  $eis'$ ; B schwer lesbar, w  
107 II 2 (Oberstimme): B  $\sharp$   
110+111 III: B keine Staccatopunkt  
111 I+II 1: A keine Artikulationszeit



## 5. Clair de lune

- 1 II: C bei allen  $as^{\circ}$  Tenutostrich ergänzt  
2: C Decrescendogabel durchgestrichen und bei 3 I 1–2 ergänzt  
3f. I+II: A keine Crescendogabel  
4: C Crescendogabel in der 2. Takthälfte ergänzt  
6 I 3: C *pp* ergänzt  
7: C Decrescendogabel durchgestrichen und bei T. 8, Zählzeit 1 ergänzt  
8: C Crescendogabel durchgestrichen  
10: C „*cresc.*“ am Taktbeginn ergänzt  
11 II 6: C mit Vermerk „*céd*“  
12: C Crescendogabel durchgestrichen  
12 I 1: C *p* ergänzt  
12 III 1: C Tenutostrich ergänzt  
14: A ohne Dynamik *f*; C „*cresc.*“ am Taktbeginn ergänzt  
16 I 1: C *f* ergänzt  
16 II 2–3 (Unterstimme): D  $a^{\circ}$ ; Ausführung: evtl.  $a^{\circ}$ , vgl. T. 97  
18: A keine Decrescendogabel; C Decrescendogabel ergänzt  
19 I 3: C *pp* ergänzt  
24: C Decrescendogabel durchgestrichen und bei 25 I 1–2 ergänzt  
25 II 2: B kein Haltebogen zu T. 26  
25 II 4 (Mittelstimme): B kein Haltebogen zu T. 26  
28 II 3 (Oberstimme): A  $e^{\circ}$ ; B schwer lesbar, wohl  $e^{\circ}$ ; C korrigiert zu  $eis^{\circ}$ ; D  $f^{\circ}$   
29 I 4: B kein  $\sharp$   
33 III: A „(Péd. Fonds 8)“ in T. 37  
37 I+II 1: A *f*; C mit Vermerk „*lent*“  
44: C Crescendogabel vom Taktbeginn bis *f* ergänzt  
47 I 1 (Oberstimme): B kein Verlängerungspunkt, die folgende 4telnote fehlt  
49 III 3: C Pause vor der Note ergänzt  
50+51 III 2: C Pause vor der Note ergänzt  
52+54 III 2–3: C Bogen ergänzt  
53 II 1: B kein Haltebogen zu T. 54  
53 III 4: C Pause vor der Note ergänzt  
54 I 14 (Unterstimme): B kein  $\sharp$   
55 II 3 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 56  
55+56 III 1–2: C Bogen ergänzt  
57 I 1: C „*cresc.*“ ergänzt  
58 II 4–7 (Unterstimme): C geändert zu  $b^{\circ}-as^{\circ}-f^{\circ}-d^{\circ}$   
59 III 2 (Oberstimme): B  $h^{\circ}$ ; Ausführung: evtl. wie in B  
60+64 I 2–3: C Bogen ergänzt  
61 III 1 (Unterstimme): B *Dis*; Ausführung: evtl. wie in B  
65+69 III 1 (Oberstimme): B kein Haltebogen zum nächsten Takt  
67 I 2: C Pause vor der Note ergänzt  
69 I 3: A Bogen endet beim Taktstrich, ein neuer Bogen beginnt bei 70 I 1  
71–73 I 3: C Pause vor der Note ergänzt  
71 III 3 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 72  
74+76 I 2–3: C Bogen ergänzt  
75 I 4: C Pause vor der Note ergänzt  
78 III 2 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 79  
81f.: A keine Decrescendogabel  
82 II: C Decrescendogabel ergänzt  
85 I 2: C Crescendogabel ergänzt  
86 I 1–2: A und B zwei 4tel  
86 I 4: C Decrescendogabel bis 87 I 1 ergänzt  
86 II 6 (Unterstimme): A ohne  $es^{\circ}$   
87: A kein *cresc.*  
87 I 3: C *p* ergänzt  
91: C Decrescendogabel durchgestrichen, *r*  
91 I 3: A der Bogen beginnt erst in bei 9  
92 I 1: C *p* durchgestrichen, am Takte  
92 II 8 (Unterstimme): C mit Vermerk  
92f.: A keine Crescendogabel  
93 I 1: C *p* ergänzt  
94: C Decrescendogabel  $d^{\circ}$   
96 II 1: A und B Haltebogen  
ergänzt, mit Haltebogen  $v$   
96: C *cresc.* am Takt  
97: A ohne Dyr  
99 II 5 (Unter  
102 I 3: C  $mi^{\circ}$   
103: C *Decre.*  
103  $^{\circ}$   
10  
Angaben durchgestrichen  
„*rit*“  
II: A  
4.  
„*rit*“, evtl. *des*  
Staccatopunkt  
Staccatopunkt  
„*rit*“ Bogen  
1. A Registrieranweisung steht in T. 114

- 114 II: B kein Bogen  
120+121 III: B keine Staccatopunkte  
130 III 2: B kein  $\sharp$ ; Ausführung: evtl.  $c^{\circ}$   
136 II 8: A mit  $\sharp$ ; B kein Akzidenz; C  $\sharp$  durchgestrichen  
147 I: A und B „*Octaves aiguës R.*“ in Klammern  
147 I+II 2: C Tenutostrich ergänzt  
147 I+II 3–8: C Staccatopunkte ergänzt  
159 III 2: B der Bogen beginnt bei 159 III 1  
178 I–III: A und B 4telpause nach der 8telpause



# Critical Report

## I. Sources

**A:** First edition, published in 1927 by Lemoine in Paris with the plate number 21,985. H.L. The title on the cover reads "Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites." The edition comprises 48 pages, including 40 pages of music.

The heading on the first page of music reads "24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE SUITES / [aligned to the left] 2<sup>e</sup> SUITE / [at same height, aligned to the right] LOUIS VIERNE / [underneath] op. 53." Stop names, registrations 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 (2)*).

Later printings were corrected. These corrections are integrated within the musical text where they seem right from a musical viewpoint, although it cannot be established in detail which corrections go back to Vierne, and which derive from another hand.<sup>1</sup>

**B:** Autograph in the possession of the Bibliothèque nationale de France (shelf number *Ms. 18195(2)*). The title reads "PIÈCES DE FANTASIE / pour Grand-orgue / (2<sup>me</sup> Suite op. 53)." There follows below it a list of the individual movements and the dating "Dinard Août – Septembre / Paris Décembre 1926." The autograph comprises 116 pages, including 114 pages of music. The vertically formatted manuscript paper (format 27.3 x 34.8 cm) has eight-row staving. At the foot of the last page there is a second dating: "Dinard 30 Août 29 Septembre 1926."

English translations of the stop names, registrations and manual directions have been entered in another hand, and there are no dedications. 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.

**C:** Maurice Duruflé's working copy of the printed edition in his estate (in the possession of the *Association Marie-Madeleine Duruflé*, Paris). Since Duruflé (1900–1958) was Vierne's pupil and friend from the beginning of their careers and played an important role in helping to disseminate some of his works, we assign very great value to this volume.

**D:** List of corrections by Olivier Lemoine from the firm of Lemoine. *Organ Journal* ("Vierne's corrections," April/May 1927).

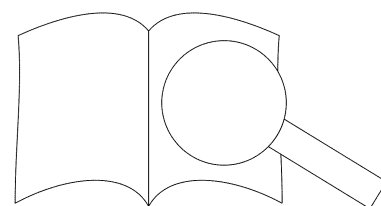
## II. The Edition

The present edition (Source **A**). The autograph (Source **B**). Where preference is given to the version appearing in **A** is indicated by a square symbol. Differences between versions are indicated in the Critical Report. The comments included in the Critical Report, except for those that were intended solely for his own use, and those from **D** were taken into account after being inspected and are similarly pointed out in the detailed remarks in the Critical Report.

This edition reproduces the musical text of the source in accordance with modern editorial practice in respect of crossbeams and note stems, as well as the setting of accidentals and cautionary accidentals. Measure numbers have been inserted. Registration directions and performance markings have been standardized in their orthography. Registration directions have been uniformly positioned under or over the relevant note, and manual directions between systems partly provided with round brackets. Editorial additions are indicated diacritically in the score (notes, pauses, verbal text, staccato dots, tenuto and accentuation signs in round brackets; registration or pedal directions in square brackets; slurs and dotted lines; accidentals, dynamic markings in small print). Cautionary accidentals were not used in the first edition. Obvious misprints in the first edition are corrected in the music without signaling and in the detailed remarks.

According to Vierne's foreword, registrations given in round brackets should be used in a later passage. On the other hand, registrations not contained within the music should be placed where they appear. Accidentals have been consistently designed on the basis of the original.

PROBEE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



<sup>1</sup> Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne*, C. F. Peters, NY, 1999, p. 736 – see the "NB" reproduced in an edited form.



103 II 10: **A** has *e sharp*; **B** is difficult to read, probably *e sharp*.  
 107 II 2 (upper voice): **B** has  $\sharp$ .  
 110+111 III: **B** lacks staccato dots.  
 111 I-II 1: **A** lacks articulation markings.

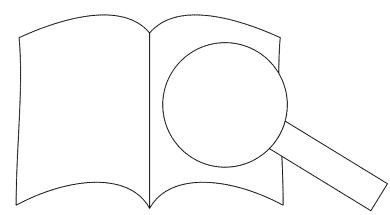
### 5. Clair de lune

1 II: In **C** a tenuto sign has been added to every *a flat*.  
 2: In **C** a decrescendo marking has been crossed out and has been added to 3 I 1-2.  
 3f. I-II: **A** lacks a crescendo marking.  
 4: In **C** a crescendo marking has been added in the second half of the measure.  
 6 I 3: **C** *pp* has been added.  
 7: In **C** the decrescendo marking has been crossed out and has been added to m. 8, beat 1.  
 8: In **C** the crescendo marking has been crossed out.  
 10: In **C** "cresc." has been added at the beginning of the measure.  
 11 II 6: **C** has the remark "céd".  
 12: In **C** the crescendo marking has been crossed out.  
 12 I 1: In **C** *p* has been added.  
 12 III 1: In **C** a tenuto sign has been added.  
 14: **A** lacks *f* dynamic; in **C** "cresc." has been added at the beginning of the measure.  
 16 I 1: In **C** *f* has been added.  
 16 II 2-3 (lower voice): **D** has *a*; execution: possibly *a*, see m. 97.  
 18: **A** lacks a decrescendo marking; in **C** a decrescendo marking has been added.  
 19 I 3: In **C** *pp* has been added.  
 24: In **C** the decrescendo marking has been crossed out and has been added at 25 I 1-2.  
 25 II 2: **B** lacks tie to m. 26.  
 25 II 4 (middle voice): **B** lacks tie to m. 26.  
 28 II 3 (upper voice): **A** has *e*; **B** is difficult to read, probably *e*; in **C** it is corrected to read *e sharp*; **D** has *f*.  
 29 I 4: **B** lacks  $\sharp$ .  
 33 III: **A** indicates "(Péd. Fonds 8)" in m. 37.  
 37 I-II 1: **A** has *f*; **C** has the remark "lent".  
 44: In **C** a crescendo marking from the beginning of the measure to *f* has been added.  
 47 I 1 (upper voice): **B** lacks dot to extend note value, the following quarter note is missing.  
 49 III 3: In **C** a rest has been added preceding the the note.  
 50+51 III 2: In **C** a rest has been added preceding the the note.  
 52+54 III 2-3: In **C** a slur has been added.  
 53 II 1: **B** lacks tie to m. 54.  
 53 III 4: In **C** a rest has been added preceding the the note.  
 54 I 14 (lower voice): **B** lacks  $\sharp$ .  
 55 II 3 (upper voice): **B** lacks tie to m. 56.  
 55+56 III 1-2: In **C** a slur has been added.  
 57 I 1: In **C** "cresc." has been added.  
 58 II 4-7 (lower voice): **C** has been altered to *b<sup>b</sup>-a flat<sup>b</sup>-f<sup>b</sup>-d<sup>b</sup>*.  
 59 III 2 (upper voice): **B** has *b<sup>b</sup>*; execution: possibly as in **B**.  
 60+64 I 2-3: In **C** a slur has been added.  
 61 III 1 (lower voice): **B** has *D sharp*; execution: possibly as in **B**.  
 55 II 3 (upper voice): **B** lacks tie to m. 56.  
 65+69 III 1 (upper voice): **B** lacks tie to next measure.  
 67 I 2: In **C** a rest has been added preceding the note.  
 69 I 3: In **A** the slur ends at the bar line, a new slur begins at 70 I 1.  
 71-73 I 3: In **C** a rest has been added preceding the note.  
 71 III 3 (upper voice): **B** lacks tie to m. 72.  
 74+76 I 2-3: In **C** a slur has been added.  
 75 I 4: In **C** a rest has been added preceding the note.  
 78 III 2 (lower voice): **B** lacks tie to m. 79.  
 81f.: **A** lacks a decrescendo marking.  
 82 II: In **C** a decrescendo marking has been added.  
 85 I 2: In **C** a crescendo marking has been added.  
 86 I 1-2: **A** and **B** have two quarter notes.  
 86 I 4: In **C** a decrescendo marking has been added.  
 86 II 6 (lower voice): **A** lacks *cresc.*  
 87: **A** lacks a *cresc.*  
 87 I 3: In **C** *p* has been added.  
 91: In **C** the decrescendo marking has been added.  
 91 I 3: In **A** *tr* has been added.  
 92 I 1: In **C** a rest has been added at the end of the measure.  
 92 II 1: In **C** a rest has been added at the end of the measure.  
 97: In **C** a rest has been added at the end of the measure.  
 99 II: In **B**  $\sharp$  preceding *a* added in another hand.  
 102 I 3: In **C** a rest has been added at the end of the measure.  
 103: In **C** a crescendo marking has been added through the entire measure.

103 I 1: **A** has a *flat*/*d flat*; in **B** illegible, the lower note is a *flat* or *g flat*.  
 104: **A** lacks a crescendo marking; in **C** *p* and a crescendo marking have been added.  
 105: In **A** and **B** the registration is in round brackets.

### 6. Toccata

In **C** "16" has been crossed out in the manual registration.  
 0: **A** has *ff*.  
 1: **C** has the remark "non legato" at the beginning of the measure.  
 18f. II: **A** lacks a slur.  
 21 II 4: **B** unclear, perhaps *d flat*.  
 36 III 1: **A** lacks a staccato dot.  
 43 II 1: **A** lacks a staccato dot.  
 52 I: **B** lacks slur.  
 113 III: In **A** the registration is indicated in m. 114.  
 114 II: **B** lacks slur.  
 120+121 III: **B** lacks staccato dots.  
 130 III 2: **B** lacks  $\sharp$ ; execution: possibly *c*.  
 136 II 8: **A** has  $\sharp$ ; **B** lacks an accidental; in **C**  $\sharp$  has been crossed out.  
 147 I: In **A** and **B** "Octaves aiguës R." is in round brackets.  
 147 I-II 2: In **C** a tenuto sign has been added.  
 147 I-II 3-8: In **C** staccato dots has been added.  
 159 III 2: In **B** the slur begins at 159 III 1.  
 178 I-III: **A** and **B** have a quarter rest following the eighth



# Apparat critique

## I. Sources

**A** : Première édition, parue en 1927 chez Lemoine à Paris avec le numéro de plaque 21,985. H. Le titre sur la couverture est « Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites ». L'édition comprend 48 pages, dont 40 pages de notes.

Le titre d'en-tête sur la première page de notes est « 24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE SUITES / [à gauche] 2<sup>e</sup> SUITE / [à la même hauteur à droite] LOUIS VIERNE / [en dessous] op. 53 ». 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 (2)*).

Des tirages ultérieurs ont été corrigés. Ces corrections, là où elles paraissent justes musicalement, sont versées au texte musical, même si l'on ne peut attester dans le détail quelles corrections sont de la main de Vierne et lesquelles d'une main étrangère.<sup>1</sup>

**B** : Autographe, en possession de la Bibliothèque nationale de France (signature *Ms. 18195(2)*). Le titre est « PIÈCES DE FANTASIE / pour Grand-orgue / (2<sup>me</sup> Suite op. 53) ». En dessous figurent les mouvements respectifs et la datation « Dinard Août – Septembre / Paris Décembre 1926 ». L'autographe comprend 116 pages, dont 114 pages de notes. Le papier musical de format vertical (format 27,3 x 34,8 cm) est divisé en huit lignes. Au bas de la dernière page figure une deuxième datation « Dinard 30 Août 29 Septembre 1926 ».

Des traductions anglaises des noms de registres, indications de registrations et de manuels sont d'une autre main, il n'y a pas de dédicaces. L'autographe a servi de modèle de gravure pour la première impression, comme on le voit aux inscriptions couverture et aux répartitions dans le texte musical.

**C** : Exemplaire d'auteur de Maurice Duruflé de l'édition issue de sa succession (en possession de l'Association Marie-Madeleine Duruflé, Paris). Comme Duruflé était depuis le début des années 1920 l'élève et de plus un assistant important dans l'œuvre de Vierne, nous accordons une grande importance à ce volume.

**D** : Liste de corrections d'origine des éditions Lemoine dans *The Sydney Opera House* (1993). Textual corrections ».

## II. A propo

L'édition (Source A). L'autographe, l'on donne la préférence à une édition de A est documenté dans les différences de lecture entre A et B. Apparat critique. Les commentaires de l'Apparat critique, à l'exception de mentions destinées uniquement à son propre usage. Les corrections ont été prises en compte après examen au cas documentées également dans les remarques individuelles de l'Apparat critique.

L'Édition rend le texte musical de la source en regard de l'emplacement des barres et des hampes des notes ainsi que de la mise en place d'altérations et d'avertissements conformément à la pratique d'édition moderne. Des chiffres de mesure ont été ajoutés, l'écriture des indications de registration et de jeu standardisée, les indications de registration positionnées uniformément sous ou sur la note correspondante et les indications de manuel entre les portées en partie dotées d'accolades. Des compléments des éditeurs sont caractérisés diacritiquement dans le texte musical (notes, pauses, points de staccato, traits de tenue et signes d'accroissement ; indications de registrations et de pédale entre crochets ; liaisons de phrases ; altérations, indications dynamiques en miniature). Des altérations sont indiquées sans justification. Des erreurs de la première édition sont corrigées dans les notes et documentées.

Selon l'Avertissement, il faut préparer une registration qui plus tard, sans parenthèses, valent à l'exception des indications de registration. Toutes les règles de notation sont respectées.

<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*

