

Louis  
**VIERNE**

---

Pièces de fantaisie  
Quatrième suite op. 55

Œuvres complètes pour orgue  
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

éditées par / edited by / herausgegeben von  
Jon Laukvik · David Sanger  
Vol. 10



---

Carus 18.160

  
Jeanne  
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)

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

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

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

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

- |   |    |
|---|----|
| 1. Aubade (Morgenständchen / Dawn Serenade)   | 17 |
| 2. Résignation  | 22 |
| 3. Cathédrales (Kathedralen / Cathedrals)   | 27 |
| 4. Naïades (Quellnymphen / Water Nymphs)  | 34 |
| 5. Gargouilles et chimères (Wasserspeier und<br>Schimären / Gargoyles and Chimeras) | 47 |
| 6. Les cloches de Hinckley<br>(Die Glocken von Hinckley /<br>The Bells of Hinckley) | 54 |

## Vorwort

Im Jahr 2007 gedenken wir des 70. Todestags Louis Vierne, 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 auseinandersetzt haben. Alle Entscheidungen und Korrekturen der Herausgeber werden nach den Prinzipien heutiger editionswissenschaftlicher Methoden dokumentiert und begründet.

Im Alter von sechs Jahren erhielt Louis Vierne (geb. Poitiers 1870, gest. Paris 1937), der von Geburt an wegen grauen Stars beinahe blind war, Klavierunterricht und hatte die erste bewusste, ihn tief berührende Begegnung mit dem Klang der Kirchenorgel. 1877 wurde er an den Augen operiert. Die Operation war insofern erfolgreich, als er danach seine Umgebung optisch wahrnehmen und große Buchstaben lesen konnte. Ab Oktober 1880 kam er zu dem blinden Klavierlehrer Louis Specht, der an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* (Nationalinstitution für junge Blinde) in Paris tätig war. Im Herbst 1881 wurde er als Schüler dieser Ausbildungsstätte offiziell aufgenommen. Seine Orgellehrer dort waren Louis Lebel und nach dessen Tod Adolphe Marty. Als Louis Vierne zum ersten Mal César Franck an der Orgel in Sainte-Clotilde hörte, war dies für ihn eine prägende Erfahrung: „Ich war fassungslos und geriet in eine Art Ekstase.“<sup>1</sup> Nach Abschluss des Studiums 1890 wurde Vierne offizieller Schüler César Francks am Pariser Conservatoire. Der Unterricht bei dem väterlichen Freund und Gönner endete jedoch bereits nach vier Wochen, als Franck an den Folgen eines Verkehrsunfalls starb.

Charles-Marie Widor übernahm nun die Orgelklasse. Er förderte Vierne und ernannte ihn 1892 zu seinem Assistenten an der großen Cavaillé-Coll-Orgel in Saint-Sulpice. Diese Orgel wird ihm als klangliche Inspirationsquelle z. B. für die 1<sup>ère</sup> Symphonie gedient haben. Als Widor die Orgelklasse 1896 abgab, um die Kompositionsprofessur zu übernehmen, wäre Vierne gerne Widors Nachfolger geworden. Man wählte aber Alexandre Guilmant. Im Juni 1898 bewarb sich Vierne neben Charles Tournemire und Henri Mulet um den Organistenposten an Sainte-Clotilde, Tournemire erhielt die Stelle. So kam Vierne schließlich an die Kathedrale Notre-Dame, zu deren Organisten er am 21. Mai 1900 einstimmig gewählt wurde, eine Position, die er bis zu seinem Tode inne hatte. 1903 erschien die 2<sup>ème</sup> Symphonie.

1906 musste er den Orgeldienst wegen eines komplizierten Beinbruchs ein halbes Jahr aussetzen und danach seine Pedaltechnik neu erlernen. Seine 1899 geschlossene Ehe mit der Sängerin Arlette Taskin – eine Nachfahrin der bekannten Cembalobauerfamilie – wurde 1909 geschieden. Vierne durfte trotzdem Organist an Notre-Dame bleiben. Als Guilmant 1911 starb, hoffte Vierne erneut, die Orgelprofessur am Conservatoire zu erhalten, wurde jedoch wieder übergangen. Eugène Gigout wurde ernannt. Im selben Jahr entstand die 3<sup>ème</sup> Symphonie op. 28,

1912 die *Messe basse* op. 30. 1913 komponierte er die 24 *Pièces en style libre* op. 31, 1914 die von düsterer Stimmung geprägte 4<sup>ème</sup> Symphonie op. 32.

Die Verschlechterung seines Augenlichts durch grünen Star machte Vierne ab 1915 zu schaffen. Er ging 1916 in die Schweiz um sich dort behandeln zu lassen, während Marcel Dupré ihn in Notre-Dame vertrat. Vier Monate sollte er dort sein; der Aufenthalt dauerte aufgrund von Komplikationen jedoch vier Jahre. Bei seiner Rückkehr nach Paris 1920 war die Orgel in Notre-Dame u. a. durch Kriegseinflüsse sehr heruntergekommen.

In den zwanziger Jahren unternahm Vierne Konzertreisen nach Europa, Kanada und in die USA, wo er als Komponist und Organist gefeiert wurde. Vierne empfand das Reisen aber als Last und schrieb von der „furchtbaren Existenz des ‚ewigen Juden‘ [...], dass ich seit meinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr [...] ohne Gnade und Erbarmen in all den Ländern herumreisen [muss], in denen man Orgel spielt.“<sup>2</sup> 1923–24 entstand die 5<sup>ème</sup> Symphonie op. 47 und 1926–27 komponierte er die vier Hefte der *Pièces de fantaisie* op. 51/53/54/55.

1925 starb Eugène Gigout und man ernannte Dupré zu seinem Nachfolger als Orgelprofessor am Conservatoire – noch einmal wurde Vierne übergangen. Auf der Reise 1927 nach Kanada und in die USA gab Vierne mindestens 34 Konzerte. Er sammelte dabei Geld, um seine geliebte Orgel in Notre-Dame reparieren bzw. umbauen zu können. Auch Kollegen veranstalteten Benefizkonzerte zugunsten der Renovierung. Die Restaurierung der Orgel und ihre Erweiterung nach Viernes Plänen war erst 1932 abgeschlossen. Am 10. Juni dieses Jahres spielten Widor und Vierne das Wiedereinweihungskonzert. Im Sommer 1930 war die 6<sup>ème</sup> Symphonie entstanden.

Sein letztes Orgelwerk, *Messe basse pour les défunts* op. 62, diktierte Vierne seiner Freundin Madeleine Richepin 1934 in die Feder. Am 2. Juni 1937 sollte Vierne ein Orgelkonzert in Notre-Dame zusammen mit Duruflé gestalten. Vierne spielte sein *Triptyque* op. 58, Duruflé stand neben ihm. Es sollte eine Improvisation folgen. Vierne drückte eine Pedaltaste herunter, erlitt einen Herzschlag, wurde bewusstlos und starb trotz Wiederbelebungsversuchen kurze Zeit später. Am 5. Juni fand der Trauergottesdienst in Notre-Dame statt – seine Orgel schwieg.

### Die französische symphonische Orgel

Die französische Orgelmusik ist nicht denkbar ohne den auf orkestralen 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, *Oeuvres 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 Registraturangaben 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 nach 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), *Naiades* (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 Kathedral-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 Konzertaal 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*, *Naiades*), 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 Quatrième suite op. 55

Auf dem Titelblatt des Autographs vermerkt Vierne, dass er die *Quatrième suite* in Luchon, einem Ski- und Thermalbadeort in den Pyrenäen, im August und September sowie in Paris im September und Oktober 1927 komponiert hat.

Die Sammlung beginnt mit **Aubade**, einem „Morgenständchen“. Traditionell handelt es sich dabei um ein Lied, das Liebende singen, wenn sie sich in der Morgenröte voneinander verabschieden müssen. Der Anfangsteil des Stückes präsentiert sich melodisch und harmonisch eher schlicht, im sanft-fließen-Dreierhythmus mit einem Pizzicato-Bass. Der Mittelteil des in ABA-Form komponierten Stücks ist ebenfalls einfach, hier übernimmt auch das Pedal das Thema (T. 49ff. und 65ff.). Der Widmungsträger Matthias Turton (1876–1937) war zunächst Organist an St. Aidan in Leeds, wo er in den 1920er Jahren Symphonien von Vierne vortrug. Später ging er nach Kanada und wurde Kirchenmusiker in Montreal.

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

Mit **Résignation** bildet Vierne eine Stimmung ab, in der er sich selbst öfter befunden hat. Der in Dur gehaltene Beginn vermittelt eine ruhig-ausgeglichene Seelenlage. Die Melodie des Mittelteils (T. 30ff.) ist von fließenden Triolen gekennzeichnet, begleitet von Terzen in wellenförmiger Bewegung. In der Reprise des A-Teils (T. 73ff.) tritt durch die chromatische Achtelbegleitung der Mittelstimmen eine Verdunkelung ein. Die Coda (T. 93ff.) vermittelt Ruhe; sie beginnt in hoher Lage und mündet in einen achtstimmigen Fis-Dur-Schlussakkord.

Der Widmungsträger Henri Gagnebin (1886–1977) studierte an der *Schola Cantorum* bei Vierne und Vincent d'Indy (Komposition). Nach einer Tätigkeit als Organist in Paris ging er in die Schweiz nach Lausanne. 1925 wurde er Direktor des *Conservatoire* in Genf.

Der Titel **Cathédrales** bezieht sich nicht nur auf die Wirkungsstätte des Komponisten, die Kathedrale Notre-Dame-de-Paris, sondern auch allgemein auf die Vielfalt und Großartigkeit französischer Kathedralen. Vor einem Hintergrund von archaisch wirkenden Akkorden wird im Pedal das erste Thema in der Art eines Glockengeläuts präsentiert. Ihm schließt sich ein choralfahafter Satz an, als würde im Kircheninneren ein Chor anstimmen (T. 12ff.). Als drittes musikalisches Element folgen majestätische Akkordblöcke (T. 51ff.). Der Mittelteil (T. 82ff.) verarbeitet das erste Thema in einfacher Viertelbewegung und anschließend in seiner Originalgestalt (T. 90ff.). Das Stück klingt mit einem ins Pianissimo mündenden Decrescendo aus, als würde man sich von der Kirche entfernen.

Der in New Jersey (USA) geborene Widmungsträger Edward Shippen Barnes (1887–1958) studierte u. a. an der Yale University und später in Paris bei Vierne und Vincent d'Indy (Komposition). Er war Organist in Philadelphia, New York und Santa Monica (Kalifornien).

Zusammen mit dem *Impromptu* op. 54/2 gehört **Naïades** (Quellnymphen) zu den pianistisch-virtuosen und bekanntesten Stücken der *Pièces de fantaisie*. Hier wollte Vierne die Nymphen aus der griechischen Mythologie symbolisieren, Töchter von Zeus oder Okeanos, die über Quellen, Bäche und Flüsse wachen. Die fließende Oberstimme wird von getupften Akkorden begleitet. Ein zweites Thema mutet wie ein lockender Gesang der Najaden an (T. 27ff. und 69ff.).

Die 1964 verstorbene Widmungsträgerin war mit dem aus dem Elsass stammenden Getreidehändler Charles Louis-Dreyfus verheiratet.

**Gargouilles et chimères** (Wasserspeier und Schimären) bezieht sich wie *Cathédrales* auf die mittelalterlichen kirchlichen Großbauten und ihre Wasserspeier, die oft unheimlich-groteske Formen haben. Mehrere stark kontrastierende Themen werden in einer freien Rondoform verarbeitet.

Der Widmungsträger Georges Ibos (1885–1950) studierte an der *École Niedermeyer*, an der *Schola Cantorum* und am *Conservatoire* in Paris. Er war Organist an Saint-Honoré-d'Eylau, wo er die französische Erstaufführung von Viernes 5<sup>me</sup> *Symphonie* spielte.

**Les cloches de Hinckley** (Die Glocken von Hinckley), die dem letzten Stück seinen Namen geben, hatte Vierne läuten hören, als er 1925 nach Hinckley kam, um in der dortigen St. Mary's Church ein Konzert zu geben. Das Glockengeläut der Kirche faszinierte ihn einerseits, störte aber auch seinen Schlaf. Die Manualbegleitung des Stücks in parallelen Quarten imitiert den Klang von Glocken. Dazu erklingt die Melodie des Geläuts im Pedal.

Die zweite Durchführung des Themas erfolgt im Tenor (T. 37ff.), die dritte im Sopran (T. 63ff.), die vierte zwischen Sopran und Bass in der Umkehrung und in der Art eines Kanons (T. 81ff.), die fünfte wieder in Originalgestalt im Sopran (T. 101ff.). Die Takte 121ff. sind als Reprise anzusehen. Hier wird das Thema in gera dem Takt präsentiert, was beschleunigend wirkt. Die Tonleitern in diesem Teil (T. 124ff.) gehen auf eine typisch englische Glockenspieltradition zurück: Dabei werden Glocken so nacheinander betätigt, dass fließende Tonleitern entstehen.

Der Widmungsträger J. W. Ibberson war ein Amateurorganist, der Unterricht bei Charles-Marie Widor erhielt. Er sollte Organist an einer englischen Kathedrale werden, musste aber stattdessen die Firma seines Vaters übernehmen und lebte als Industrieller in Sheffield. Während einer Englands tournee wohnte Vierne 1925 bei ihm.

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

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 Cavaillé-Coll organ in Saint-Sulpice. The sound of this organ will have been a source of creative inspiration to him, e.g., for the 1<sup>re</sup> *Symphonie*. When Widor relinquished the organ class in 1896 in order to become professor of composition, Vierne would have liked to succeed him, but the choice fell on Alexandre Guilmant. In June 1898 Vierne competed with Charles Tournemire and Henri Mulet for the organist's post at Sainte-Clotilde. Tournemire was given the appointment. Eventually Vierne found a niche at Notre Dame Cathedral, where he was unanimously elected organist on 21 May 1900, a position he held until the day he died. In 1903 his 2<sup>ème</sup> *Symphonie* was published.

In 1906 Vierne had to give up the organ for six months because of a complicated leg fracture and subsequently had to relearn his pedal technique. His marriage in 1899 to the singer Arlette Taskin – a descendant of the famous dynasty of harpsichord builders – resulted in divorce ten years later. Nonetheless he was allowed to remain organist at Notre Dame. When Guilmant died in 1911, Vierne once more had hopes of becoming organ professor at the *Conservatoire*, but he was again passed over, and Eugène Gigout was appointed. Vierne's 3<sup>ème</sup> *Symphonie* op. 28 was composed the same year, and his *Messe basse* op. 30 in 1912. The 24 *Pièces en style libre* op. 31 were written in 1913,

and the 4<sup>ème</sup> *Symphonie* op. 32, with its gloomy atmosphere, in 1914.

From 1915 Vierne had to cope with a deterioration in his eyesight caused by glaucoma. He went for treatment in Switzerland in 1916, while Marcel Dupré deputized for him at Notre Dame. He planned to be away for four months, but because of complications the stay lasted four years. When he returned to Paris in 1920 the organ in Notre Dame had become very dilapidated, partly as a result of the war.

In the 1920s Vierne went on concert tours of Europe, Canada and the USA, where he was acclaimed as a composer and organist. But travelling was a burden to him, and he wrote of the "dreadful life of the 'Wandering Jew'" that had forced him "to travel around without pity or mercy since I was twenty-one [...] in all those countries where the organ is played."<sup>2</sup> The 5<sup>ème</sup> *Symphonie* op. 47 was composed in 1923–24, and in 1926–27 he composed the four volumes of *Pièces de fantaisie* op. 51/53/54/55.

Eugène Gigout died in 1925, and Dupré was appointed to succeed him as organ professor at the *Conservatoire*, Vierne being passed over yet again. On his tour of Canada and the USA in 1927 Vierne gave at least 34 concerts. In the process he collected money towards repairing or rebuilding his beloved organ in Notre Dame. Colleagues also put on charity concerts in aid of the organ. The restoration and enlargement of the instrument were in accordance with Vierne's designs and the work was not completed until 1932. On 10 June of that year Widor and Vierne gave the reconsecration concert. In the summer of 1930 the 6<sup>ème</sup> *Symphonie* was composed.

Vierne's last organ work, *Messe basse pour les défunt*s 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 Cavaillé-Coll created with his collaborators. Charles-Marie Widor wrote: "But what has produced this magnificent flowering of our art in France [...]? We have to admit it – it does not come from a composer at all but from a brilliant builder, Aristide Cavaillé-Coll."<sup>3</sup> The organs of Cavaillé-Coll provided that essential tonal range which spurred composers on to their great creative achievements.

<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 come into 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 défunt*s 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 Quatrième suite op. 55

Vierne noted on the title page of the autograph that he composed the *Quatrième suite* in Luchon, a ski resort and thermal spa in the Pyrenees, in August and September 1927, and in Paris in September and October 1927.

The collection begins with *Aubade*, a "dawn serenade." Traditionally this is a song sung by lovers when they have to part at dawn. The first section of the piece is fairly simple, melodically and harmonically, in a gently flowing triple time with pizzicato bass. The piece is composed in ABA form, and the music of the middle section is again simple; here the pedal also takes up the theme (mm. 49ff. and 65ff.).

Matthias Turton (1876–1937), the dedicatee, was initially organist at St. Aidan's in Leeds, where he performed organ symphonies by Vierne in the 1920s. Later he went to Canada and became a church musician in Montreal.

In *Résignation* Vierne portrays a mood in which he often found himself. The opening is in the major and conveys a spiritual state of calm equanimity. The melody of the middle section (mm. 30ff.) is characterized by flowing triplets, accompanied by undulating thirds. In the reprise of the first section (mm. 73ff.), the chromatic accompaniment of eighths in the middle voices leads to a darker mood. The coda (mm. 93ff.) conveys calm; beginning high, it descends to a final eight-part chord in F sharp major.

Henri Gagnebin (1886–1977), the dedicatee, studied with Vierne and Vincent d'Indy (composition) at the *Schola Cantorum*.

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

*torum*. After being active as an organist in Paris, he went to Lausanne in Switzerland, and in 1925 became Director of the Geneva Conservatoire.

The title **Cathédrales** refers not only to the composer's spiritual home, the cathedral of Notre Dame, but also to the variety and splendor of French cathedrals in general. Against a background of archaic-sounding chords, the first theme in the style of a low-pitched peal of bells is stated in the pedal. This is followed by a chorale-like theme, as though a choir were singing in the cathedral (mm. 12ff.). Majestic blocks of chords provide the third musical element (mm. 51ff.). The middle section (mm. 82ff.) uses the first theme in quarter notes, and then in its original form (mm. 90ff.). The piece ends with a *decrecendo* leading to a *pianissimo*, as though one were leaving the cathedral. Edward Shippen Barnes (1887–1958), the dedicatee, was born in New Jersey (USA). He studied at Yale University and later with Vierne and Vincent d'Indy (composition) in Paris. He held posts as an organist in Philadelphia, New York and Santa Monica (California).

Together with *Impromptu* op. 54/2, **Naïades** (Water Nymphs) is one of the virtuoso-pianistic *Pièces de fantaisie*, and also one of the most well-known. In this piece Vierne wanted to symbolize the nymphs in Greek mythology, those daughters of Zeus or Oceanos who watch over springs, streams and rivers. The flowing upper voice is accompanied by staccato chords. A second theme suggests an enticing song of the water nymphs (mm. 27ff. and 69ff.).

The dedicatee, who was the wife of Charles Louis-Dreyfus, a corn merchant from the Alsace, died in 1964.

Like *Cathédrales*, **Gargouilles et chimères** (Gargoyles and Chimeras) refers to the great medieval churches with their gargoyles and water-spouts, which often take eerily grotesque forms. Several strongly contrasting themes are developed in free rondo form.

Georges Ibos (1885–1950), the dedicatee, studied at the *École Niedermeyer*, the *Schola Cantorum* and the *Conservatoire* in Paris. He was organist at Saint-Honoré-d'Eylau, where he gave the first performance in France of Vierne's 5<sup>ème</sup> *Symphonie*.

The final piece in the suite is **Les cloches de Hinckley**. Vierne heard these bells ringing when, in 1925, he arrived in Hinckley (in the English Midlands) to give a concert in the town's St. Mary's Church. On the one hand he was fascinated by the church bells, but on the other hand they also interrupted his sleep. The texture for the manuals in parallel fourths imitates the sound of bells. In addition the peal of the Hinckley bells is heard in the pedal. The theme's second development is in the tenor (mm. 37ff.), the third in the soprano (mm. 63ff.), the fourth in the style of a canon between soprano and bass in inversion (mm. 81ff.), and the fifth in the soprano (mm. 101ff.), the theme now reappearing in its original form. Measures 121ff. can be regarded as the recapitulation. Here the theme is stated in even time, which has the effect of accelerating the music. The scales in this section (mm. 124ff.) are typical of the English bell-ringing tradition, in which the bells are rung in sequences of flowing scales.

J. W. Ibberson, the dedicatee, was an amateur organist who received lessons from Charles-Marie Widor. He intended to become an English cathedral organist but had to take over his father's business instead, living the life of a Sheffield industrialist. Vierne stayed with him in 1925 during an English concert 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 a copy of the first edition.

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

## Avant-propos

Nous fêtons en 2007 le 70<sup>ème</sup> anniversaire de la mort de Louis Vierne, dernier grand compositeur pour orgue français de la fin du romantisme. L'occasion de présenter une édition intégrale de son œuvre pour orgue qui a pour but de proposer un texte musical le plus précis et le plus authentique possible. L'édition veut corriger des fautes d'impression manifestes dans les premières éditions, commenter des passages problématiques et proposer des solutions alternatives. Elle s'appuie ici sur les premières éditions, les manuscrits conservés du compositeur, ainsi que sur des listes de correction de collègues, d'élèves et d'interprètes actuels qui ont travaillé en détail l'œuvre de Vierne. Toutes les décisions et corrections des éditeurs sont documentées et étayées selon les principes des méthodes scientifiques actuelles d'édition.

Louis Vierne (né à Poitiers en 1870, mort à Paris en 1937), pratiquement aveugle de naissance à cause de la cataracte, apprend le piano dès l'âge de six ans. C'est à la même époque qu'il entend pour la première fois la sonorité d'un orgue d'église, rencontre qui le touche profondément. En 1877, il subit une opération des yeux. L'opération réussit dans la mesure où il peut par la suite appréhender optiquement son environnement et lire des lettres en gros caractères. A partir d'octobre 1880, il suit les cours du professeur de piano aveugle Louis Specht, qui enseigne à l'*Institution Nationale des Jeunes Aveugles* à Paris. A l'automne 1881, il est officiellement accepté comme élève dans cette institution. Ses professeurs d'orgue y sont Louis Lebel et à la mort de celui-ci, Adolphe Marty. Lorsque Louis Vierne entend pour la première fois César Franck sur les orgues de Sainte-Clotilde, l'expérience le marque profondément : « Je fus bouleversé et pris d'une sorte d'extase. »<sup>1</sup> A la fin de ses études en 1890, Vierne devient l'élève officiel de César Franck au Conservatoire de Paris. Mais l'enseignement auprès de l'ami paternel et mécène est de courte durée, car un mois plus tard, Franck meurt des suites d'un accident de la circulation.

Charles-Marie Widor reprend alors la classe d'orgue. Il encourage Vierne et en fait son assistant en 1892 sur les grands orgues Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice. Sans doute, cet instrument est pour lui une source d'inspiration sonore, p. ex. pour la 1<sup>ère</sup> Symphonie. Lorsque Widor quitte la classe d'orgue en 1896 pour endosser une chaire de composition, Vierne prendrait volontiers sa succession. Mais on lui préfère Alexandre Guilmant. En juin 1898, Vierne pose sa candidature, avec Charles Tournemire et Henri Mulet, pour le poste d'organiste de Sainte-Clotilde, et c'est Tournemire qui obtient le poste. C'est ainsi que Vierne arrive finalement à la cathédrale Notre-Dame, ayant été choisi à l'unanimité le 21 mai 1900 pour en tenir l'orgue, fonction qu'il conservera jusqu'à sa mort. En 1903 paraît la 2<sup>ème</sup> Symphonie.

En 1906, une fracture compliquée de la jambe le constraint 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 défunt op. 62. Le 2 juin 1937, Vierne doit donner un concert d'orgue à Notre-Dame avec Duruflé. Vierne joue son Triptyque op. 58, Duruflé est à ses côtés. Doit suivre une improvisation. Vierne appuie sur une touche du pédalier, est victime d'un infarctus, il perd conscience et meurt peu après en dépit de tentatives de réanimation. Le 5 juin, ses obsèques ont lieu à Notre-Dame – son orgue se tait.

### L'orgue symphonique français

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

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

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

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

Les orgues confectionnés par Cavaillé-Coll mirent à la disposition des compositeurs les ressources sonores qui leur inspirèrent leurs grandes créations.

Après avoir été nommé nouvel organiste de la cathédrale Notre-Dame, le 21 mai 1900, par un jury composé de personnalités éminentes, et successeur de Eugène Sergent, Vierne dispose de l'orgue Cavaillé-Coll doté de 86 registres sur cinq manuels et pédalier, consacré le 6 mars 1868. Pour la construction de l'instrument, Cavaillé-Coll avait repris 23 registres de l'instrument précédent (Thierry 1733 / Clicquot 1788). Vierne fit transformer l'orgue en 1904 par Charles Mutin et en 1932 par les nouveaux directeurs de la firme Cavaillé-Coll, Beuchet et Lauffray. En 1904, notamment le récit faiblement doté à l'origine est agrandi, en 1932, la distribution des jeux aux manuels sur la console est modifiée et les registres changés et complétés.

Nous avons l'habitude de considérer comme sacro-saintes les indications de registres tirés sur les orgues Cavaillé-Coll des romantiques français. Toutefois, Vierne écrit dans l'*Avertissement* : « 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 vénérait et qu'il considérait comme « le plus grand des Musiciens »<sup>4</sup>. On trouve dans ce recueil de pièces pour le piano des titres comme p. ex. *Des Abends (Le Soir)*, *Grillen (Grillons)*, *In der Nacht (Dans la nuit)* et *Traumes Wirren (Troubles du rêve)*.

Comme Schumann, Vierne prend pour thèmes la nature et l'être humain. Il choisit donc des titres comme *Hymne au soleil*, *Sur le Rhin*, *Naïades*, ou encore *Feux follets*, *Clair de lune* et *Étoile du soir*. Fait étonnant si l'on pense que Vierne ne pouvait sans doute pratiquement par 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 intitu-

lée 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 économique 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 Quatrième suite op. 55

Sur la couverture de l'autographe, Vierne note qu'il a composé la *Quatrième suite* à Luchon, une station de sports d'hiver et thermale des Pyrénées, en août et septembre ainsi qu'à Paris en septembre et octobre 1927.

Le recueil s'ouvre sur **Aubade**. Il s'agit ici par tradition d'une chanson interprétée par les amoureux qui doivent se séparer aux lueurs de l'aube. Le début du morceau se présente sur les plans mélodique et harmonique plutôt simplement, sur un rythme à trois temps tendre et fluide avec une basse pizzicato. La partie médiane du morceau composé dans la forme ABA est simple elle aussi, et la pédale y reprend également le thème (mes. 49 sqq. et 65 sqq.).

Le dédicataire Matthias Turton (1876–1937) fut tout d'abord organiste à St. Aidan à Leeds, où il interpréta des Symphonies de Vierne dans les années 1920. Il s'établit plus tard au Canada pour devenir musicien d'église à Montréal.

Avec **Résignation**, Vierne dépeint une atmosphère dans laquelle il a lui-même souvent baigné. Le début en majeur évoque un état d'âme empreint de calme et d'équilibre. La mélodie de la partie médiane (mes. 30 sqq.) est marquée de triolets fluides, accompagnés de tierces dans un mouvement de vagues. A la reprise de la partie A (mes. 73 sqq.), un assombrissement se répand avec l'accompagnement chromatique en croches des voix médiennes. La coda (mm. 93ff.) respire la paix ; elle commence dans l'aigu et aboutit dans un accord final à huit voix en fa dièse majeur.

Le dédicataire Henri Gagnebin (1886–1977) étudia à la *Schola Cantorum* avec Vierne et Vincent d'Indy (composition). Après

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

avoir exercé comme organiste à Paris, il se rendit en Suisse à Lausanne. En 1925, il fut nommé directeur du *Conservatoire de Genève*.

Le titre **Cathédrales** rend hommage non seulement au lieu de travail du compositeur, la cathédrale de Notre-Dame-de-Paris, mais aussi plus généralement à la diversité et à la grandeur des cathédrales françaises. Sur un arrière-plan d'accords aux accents archaïques, le premier sujet est exposé à la pédale dans une sorte de tintement de cloches. Enchaîne une composition en forme de choral, comme si un chœur entonnait un chant à l'intérieur de l'église (mes. 12 sqq.). En troisième élément musical viennent des blocs d'accords majestueux (mes. 51 sqq.). La partie médiane (mes. 82 sqq.) traite le premier sujet dans un mouvement simple de noires puis dans sa forme originale (mes. 90 sqq.). Le morceau s'éteint dans un decrescendo mourant pianissimo, comme si l'on s'éloignait de l'église.

Le dédicataire, Edward Shippen Barnes (1887–1958), né à New Jersey (Etats-Unis), étudia e. a. à la Yale University et plus tard à Paris avec Vierne et Vincent d'Indy (composition). Il fut organiste à Philadelphie, New York et Santa Monica (Californie).

Avec l'*Impromptu op. 54/2, Naïades* fait partie des pièces pianistiques virtuoses et des plus connues des *Pièces de fantaisie*. Vierne voulait ici évoquer les nymphes de la mythologie grecque, filles de Zeus ou d'Océanos, veillant sur les sources, ruisseaux et rivières. La partie supérieure fluide est accompagnée de touches d'accords. Un second sujet semble être un chant ensorcelleur des naïades (mes. 27 sqq. et 69 sqq.).

La dédicataire, décédée en 1964, était mariée à Charles Louis-Dreyfus, négociant en céréales originaire d'Alsace.

**Gargouilles et chimères** fait allusion, comme *Cathédrales*, aux grands édifices religieux du Moyen-Age et à leurs gargouilles, épousant des formes souvent inquiétantes ou grotesques. Plusieurs thèmes fortement contrastés sont travaillés dans une forme libre de rondo.

Le dédicataire Georges Ibos (1885–1950) étudia à l'*École Niedermeyer*, à la *Schola Cantorum* et au *Conservatoire à Paris*. Il fut organiste à Saint-Honoré-d'Eylau, où il joua la première française de la 5<sup>ème</sup> *Symphonie* de Vierne.

Vierne avait entendu sonner les **Cloches de Hinckley**, qui donnent son nom au dernier morceau, alors qu'il était à Hinckley en 1925 pour y donner un concert dans la St. Mary's Church de l'endroit. Le son des cloches de l'église le fascina d'une part tout en troubant aussi son sommeil. L'accompagnement au manuel du morceau en quartes parallèles imite le tintement des cloches. A cela vient s'ajouter la mélodie des cloches à la pédale. Le second développement du thème se fait au ténor (mes. 37 sqq.), le troisième au soprano (mes. 63 sqq.), le quatrième entre soprano et basse dans l'inversion et dans une sorte de canon (mes. 81 sqq.), le cinquième à nouveau dans la forme originale au soprano (mes. 101 sqq.). Les mesures 121 sqq. doivent être considérées comme reprise. Ici, le sujet est présenté sur un rythme pair, ce qui donne une impression d'accélération. Les gammes dans cette partie (mes. 124 sqq.) remontent à une tradition du carillon typiquement anglaise : ici, les cloches sont actionnées les unes après les autres de sorte qu'en naît un courant fluide de gammes.

Le dédicataire J. W. Ibbersen était un organiste amateur, qui reçut l'enseignement de Charles-Marie Widor. Il devait devenir organiste dans une cathédrale anglaise, mais dut reprendre au lieu de cela l'entreprise de son père et vécut comme industriel à

Sheffield. Lors d'une tournée en Angleterre, Vierne habita chez lui en 1925.

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

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

## Glossar / Glossary / Glossaire

Accouplé(s)	gekoppelt	coupled
Ajoutez	„fügen Sie hinzu“	add
Anche(s)	Zunge(n) – s. auch Jeux d'anches	reed(s) – see also Jeux d'anches
Claviers accouplés	Manuale gekoppelt	manuals coupled
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.	Grand Orgue	Grand Orgue
G.P.R.	Récit und Positif an Grand Orgue	Récit and Positif coupled to Grand Orgue
G.R.	gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	(play on Grand Orgue)
Grand Orgue	Récit an Grand Orgue gekoppelt	Récit coupled to Grand Orgue
Interrompre	(man spielt auf Grand Orgue)	(play on Grand Orgue)
Jeux d'anches	Hauptwerk	Great
Octaves aiguës	unterbrechen	interrupt
P.	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and mixtures)
P. (expressif)	Superoktavkoppel(n) ziehen	add superoctave coupler(s)
Péd. R.	Positif	Positif
Péd. G.P.	schwellbares Positiv	enclosed positive
P.R.	die Pedalkoppel zu Récit ziehen	draw the pedal coupler for Récit
Préparé(s)	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue und Positif ziehen	draw the pedal couplers for Grand Orgue and Positif
R.	Récit an Positif koppeln	Récit coupled to the Positif
Sans	(man spielt auf dem Positif)	(play on the Positif)
Sur	vorbereitet	prepared for
	Récit	Récit
	ohne	without
	über	above

## Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

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

## 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 ou excentriques non justifiés par le caractère de la musique; c'est un principe artistique élémentaire de toute interprétation soucieuse d'exactitude.

Selon la dimension des locaux et la promptitude mécanique des orgues, les mouvements pourront subir, dans l'un ou l'autre sens, des fluctuations qui, d'ailleurs ne devront porter que sur de très légères différences.

Les claviers manuels et la pédale sont indiqués par: G. (grand orgue), P. (positif), R. (récit) Ped. (pédale). Deux initiales immédiatement voisines indiquent l'accouplement des deux claviers qu'elles représentent: G.R. (grand orgue accouplé au récit), Ped.G. (pédale accouplée au grand orgue), etc.

Les registrations indiquées entre parenthèses sont seulement des préparations pour des passages ultérieurs et 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 Aufführungsduern, 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; sie haben keinen Einfluss auf die Takte, unter denen sie notiert sind. Hingegen stimmen die Registrieranweisungen ohne Klammern genau mit dem Zeitpunkt ihrer Realisierung überein.

Louis VIERNE

## Notice

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

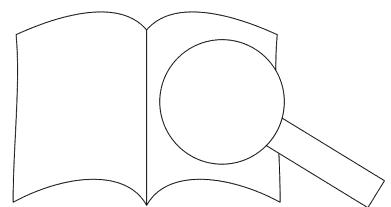
The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general coloring. It may be modified according to the possibilities of the instruments on which they are performed. Needless to say, artists should refrain from any inappropriate, picturesque or eccentric effects not justified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

Depending on the size of the location and the promptness of the action of the organ, the tempo may undergo fluctuations in one direction or another, although these should be only minimal.

The manuals and pedal are indicated by: G. (Grand orgue – Great), P. (Positif – Positive), R. (Récit – Swell organ), Péd. (Pédale – Pedal). Two paired letters indicate the coupling of two keyboards to which they correspond: G.R. (Swell organ coupled to Great), Péd.G. (Great organ coupled to Pedal), etc.

The registrations indicated in round brackets are solely preparations for later passages; they have no effect on the measures under which they are written. On the other hand, the registration indications without round brackets coincide with the exact moment of their appearance.

Louis VIERNE



# Pièces de fantaisie. Quatrième suite op. 55

## 1. Aubade

à mon ami Monsieur R. Matthias Turton  
Organiste et Maître de chœur à Montréal (Canada)

R. Hautbois, Cor de nuit 8  
P. [expressif] Bourdon 8, Salicional 8  
G. Flûte, Bourdon et Violoncelle 8  
Péd. Bourdons 16, 8  
P. accouplé [au] G.

Louis Vierne  
1870 – 1937

**Allegretto (♩ = 126)**

G.P. *p dolce*

Péd. P.

8

cresc.

f

15

dim.

22

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

28

35

41

47

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

53

poco rit.

Tempo  
R.

**Péd. P.**

59

**Péd. G.P.**

65

**Péd. P.**

71

**Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert**

**Tempo  
R.**

**Péd. P.**

77

83

89

96

\* see Crit. Report

A musical score for piano, page 103. The top two staves are in treble clef, B-flat major, and common time. The first staff has a dynamic marking 'p' and a crescendo line. The third staff is in bass clef, B-flat major, and common time. The score consists of six measures of music.

110

2

116

cresc.

f

p ff

Evaluation Copy - Quality

Ausgabequalität gegenüber Origin

## 2. Résignation

à mon élève Henri Gagnebin  
Directeur du Conservatoire de Genève

R. Cor de nuit 8, Flûte 8, Gambe 8  
P. Bourdon 8, Flûte 8, Principal 8, Salicional 8  
G. Bourdon 8, Flûte 8, Violoncelle 8  
Péd. Fonds doux 16, 8  
Claviers accouplés

**Adagio molto sostenuto** (♩ = 66)

1

G.P.R. *mf*

Péd. G.P.R.

6

12

P.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

17

PRO CARUS Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

22

27

*rit.*

*dim.*

*a tempo*

R. ajoutez Hautbois

[R.]

R. *p*

32

37

*dim. e poc*

*po*

[R.]

*p*

G.R.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Péd. P.

42

47

52

58

**[G.R.]**  
*f*  
*dim.*  
*rit.*  
**R. sans Hautbois**  
*p senza rigore*  
**R.**  
**P.R.**  
*a piacere*  
*rit.*  
**R. Voix céleste** *a tempo*  
*p*  
**P.R.**  
*a tempo*  
*Original evtl. gemindert*  
*Evaluation Copy - Quality may be reduced*  
*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*  
*Carus-Verlag*

62

69

75

79

83

87

91

96

### 3. Cathédrales

à mon élève Edward Shippen Barnes  
Organiste à Philadelphie (USA)

R. Fonds et anches 16, 8, 4, 2  
P. Fonds 16, 8, 4, 2\* (anches préparées)  
G. Fonds 16, 8, 4 (anches préparées)  
Péd. Fonds 32, 16, 8, 4 (anches préparées)  
Claviers accouplés

**Largo molto sostenuto** ( $\text{J} = 66$ )

The musical score consists of four systems of organ music, each with two staves (treble and bass). The key signature is mostly A major (no sharps or flats), indicated by a G clef and a sharp sign.

- System 1 (Measures 1-5):** The treble staff has continuous eighth-note chords. The bass staff has sustained notes. The marking "R. p" is in the bass staff. The instruction "Péd. P.R." is at the bottom of the page.
- System 2 (Measures 6-10):** The treble staff has eighth-note chords. The bass staff has eighth-note chords. The instruction "Original evtl. gemindert" is written across the staff.
- System 3 (Measures 10-14):** The treble staff has eighth-note chords. The bass staff has eighth-note chords. The marking "p" is in the bass staff. The instruction "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag" is written across the staff.
- System 4 (Measures 15-18):** The treble staff has eighth-note chords. The bass staff has eighth-note chords. The marking "rit." is above the staff. The instruction "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert" is written across the staff.

Large, semi-transparent watermark-like text "PROOF" is repeated diagonally across the score. A large magnifying glass icon is located in the bottom right corner.

\* see Crit. Report

22 *a tempo*

R. Fonds et anches

28

Quality may be reduced • Carus-Verlag

33 R. Fonds

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

39 rit.

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

a tempo

G.P.R.

Péd. G.P.R.

45

50 P. Anches

55 P. Fonds p

60 P. Fonds

66

R. Fonds

72

R. Anches

*pp e a piacere*

Péd. R.

78

G.P.R.

Péd. G.P.R.

84

cresc. *pr*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

87

P. Anches      rit.

cresc. molto

G. Anches

*a tempo*

89

fff

Péd.

91

a

93

f

PRO

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Quality may be reduced

Carus-Verlag

2

95

97

99

101 (F)

105 R. Fonds 8  
 (P. Fonds 8)

111 R.  
 p cresc.  
 P.R.  
 Péd. R.

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

121 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • a poco  
 R. sans interrompre  
 Péd. solo

## 4. Naiades

à mon élève Madame Charles Louis-Dreyfus

R. Flûtes 8, 4, Nasard  
 P. (expressif) Bourdon 8, Salicional 8  
 G. Bourdon 8  
 Péd. Basse douce 8  
 R. accouplé au G.

**Allegretto non troppo vivo** ( $\text{♩} = 76$ )

Musical score for the first system of 'Naiades'. The score consists of two staves. The top staff is for the flute (R.) and the bottom staff is for the bassoon (P.). The key signature is A major (three sharps). The tempo is Allegretto non troppo vivo ( $\text{♩} = 76$ ). The dynamics include *p*, *dolce*, and sixteenth-note patterns. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the staff. The flute part features continuous sixteenth-note patterns, while the bassoon provides harmonic support with sustained notes and bassoon slurs.

Musical score for the second system of 'Naiades'. The score consists of two staves. The top staff is for the flute (R.) and the bottom staff is for the bassoon (P.). The key signature is A major (three sharps). The dynamics include *c* and sixteenth-note patterns. Measure number 3 is indicated above the staff. The flute part continues its sixteenth-note patterns, and the bassoon provides harmonic support.

Musical score for the third system of 'Naiades'. The score consists of two staves. The top staff is for the flute (R.) and the bottom staff is for the bassoon (P.). The key signature is A major (three sharps). The dynamics include *f* and sixteenth-note patterns. Measure number 6 is indicated above the staff. The flute part continues its sixteenth-note patterns, and the bassoon provides harmonic support.

Musical score for the fourth system of 'Naiades'. The score consists of two staves. The top staff is for the flute (R.) and the bottom staff is for the bassoon (P.). The key signature is A major (three sharps). The dynamics include *dolce* and sixteenth-note patterns. Measure number 8 is indicated above the staff. The flute part continues its sixteenth-note patterns, and the bassoon provides harmonic support.

11

13

16

18

21

23

25

27

P. ajo  
(F)  
R.  
ed. solo

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

A page of sheet music for piano, featuring three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a treble clef, and the bottom staff has a bass clef. The key signature is one sharp. Measure 30 starts with a dynamic of 30. Measures 31-32 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 33 begins with a dynamic of 33. Measures 34-35 show eighth-note patterns with grace notes, with a crescendo marking in measure 35. Measure 36 begins with a dynamic of 36. Measures 37-38 show eighth-note patterns with grace notes. Large, semi-transparent text overlays are present: 'PROBE' in large letters at the bottom left; 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' diagonally across the middle right; and 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' diagonally across the bottom left. A magnifying glass icon is in the bottom right corner.

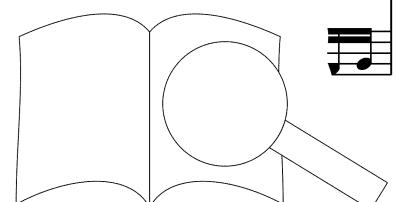
39

42

44

46

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert  
(F. sans Unda maris)



48

50

52

55

**PRO**

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

**Carus-Verlag**

**Q**

58

60

62

64

67

P. ajoutez Unda maris

69 R.

*pp*  
*dolce cantabile*

P.

Péd. solo

72

75

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

cresc.

78

81

*p*

84

86

(F)

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



88

*p*

R.

(P. sans Unda maris)

90

*f*

G.R.

G.R.

92

cresc. poco a poco

Péd. Bourdons 16, 8

94

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

96

98

100

102 (F)

104

*f*

*dim.*

\*

107

*p*

*mf*

G.R.

109

*p*

*p*

G.R.

111

*p*

*p*

G.R.

\* see Crit. Report

113

115

*f*

118

*dim. poco a poco*

P.

G.R.

121

*rit.*

*p* (—)

*z:*

## 5. Gargouilles et chimères

à mon élève Georges Ibos  
Organiste de Saint-Honoré-d'Eylau à Paris

R. Quintaton 8 (anches 8, 4 et Mixtures préparées)

P. (expressif) Clarinette

G. Fonds 8,

Péd. Flûtes 16, 8

R. accouplé au G.

**Poco lento** ( $\text{♩} = 63$ )

Musical score for the Poco lento section (measures 1-6). The score consists of three staves. The first staff (P.) has dynamics  $p$  and  $mf$ . The second staff (R.) has dynamics  $p$  and  $mf$ . The third staff (G.) has dynamics  $p$ . Measure 1 starts with a sustained note followed by eighth-note chords. Measure 2 starts with a sustained note followed by eighth-note chords. Measure 3 starts with a sustained note followed by eighth-note chords. Measure 4 starts with a sustained note followed by eighth-note chords. Measure 5 starts with a sustained note followed by eighth-note chords. Measure 6 starts with a sustained note followed by eighth-note chords.

**Allegro** ( $\text{♩} = 84$ )

R. Fonds et anches 8, 4

Musical score for the Allegro section (measures 13-15). The score consists of three staves. The first staff (G.R.) has dynamics  $p$ . The second staff (P.) has dynamics  $p$ . The third staff (Péd. G.R.) has dynamics  $p$ . Measure 13 starts with a sustained note followed by eighth-note chords. Measure 14 starts with a sustained note followed by eighth-note chords. Measure 15 starts with a sustained note followed by eighth-note chords.

Péd. G.R.

**16**

Musical score for the Allegro section (measure 16). The score consists of three staves. The first staff (G.R.) has dynamics  $p$ . The second staff (P.) has dynamics  $p$ . The third staff (Péd. G.R.) has dynamics  $p$ . Measure 16 starts with a sustained note followed by eighth-note chords.

*senza rit.*

18

Poco lento ( $\text{♩} = 63$ )  
(R. Quintaton 16, Flûte 4)

*p.*

22

R. *p*

*p.*

R. Flûte 8 solo

28

*mf*

*p*

G.R. *p*

R. Flûtes 8, 4, Gambe et Hautbois  
Basson et Violoncelle 8)  
Péd. G.R.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

33

*f*

*p subito*

**36**  
*f*      *p subito*

**39**  
*f*      *p subito*      *f*

**42**  
**Poco lento** ( $\text{♩} = 63$ )  
*P.*      *R.*  
*P. Basson 8 ou Ophicléide*

**48**  
*Vc*, Bourdon 8, Trémolo)      Original evtl. gemindert  
*Ausgabequalität gegenüber*

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**Allegretto marcato** ( $\text{♩} = 76$ )

54 R. Fonds et anches 8, 4

Musical score page 54. The top staff is in G major (two sharps) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Both staves are in 2/4 time. The dynamic is **f**. The instruction "R. Fonds et anches 8, 4" is written above the top staff. The music consists of eighth-note patterns.

59

G.R.

*sempre f*

R

Musical score page 59. The top staff is in A major (one sharp) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Both staves are in 2/4 time. The dynamic is **f**. The instruction "G.R." is above the top staff, and "R" is below the bottom staff. The music includes eighth-note patterns and a bass line.

64

gro ( $\text{♩} = 84$ )

[G.R.]

**p** *sudden*

G.R.

Musical score page 64. The top staff is in A major (one sharp) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Both staves are in 2/4 time. The dynamic is **gro** ( $\text{♩} = 84$ ). The instruction "[G.R.]" is above the top staff, and "G.R." is below the bottom staff. The dynamic **p** *sudden* is indicated. The music features eighth-note patterns and a bass line.

72 *p subito* *f* *3* *3*  
 75 (R. Flûte 8 solo) *Poco lento* ( $\text{d} = 63$ )  
 P. Clarinette solo *p*  
 (G. Flûte, Bourdon et Vi  
 79 R. *p* *p* *f*  
 85 rit. *p* rit.  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**Allegretto con moto** ( $\text{d} = 54$ )  
 [R. ajoutez Flûte 4 et Hautbois]

92 G.R.  $p$

95  $p$  subito  $f$

98 G.R.

101 (F)

\* see Crit. Report

104

P.

R.

(R. ôtez Hautbois)

(Péd. Bourdons 16, 8)

107

p

f

R.

dim.

110

p

R.

p

113

R.

R.

R.

## 6. Les cloches de Hinckley

à mon ami J. W. Ibberson Esq.  
Organiste à Sheffield

R. Fonds, anches 8, 4, Mixtures  
P. Fonds 8, 4 (anches 16, 8, 4 et Mixtures préparées)  
G. Fonds 8, 4 (anches 16, 8, 4 et Mixtures préparées)  
Péd. Fonds 16, 8 (anches 32, 16, 8, 4, préparées)  
Claviers accouplés

**Andante con moto, quasi Allegro** ( $\text{d} = 116$ )

11

Péd. G.F.

AUSGABEQUALITÄT GEGENÜBER ORIGINAL EVTL. GEMINDERT • EVALUATION COPY - QUALITY MAY BE REDUCED • CARUS-VERLAG

PRO

COPY

A musical score for piano and basso continuo. The score consists of three staves: treble, bass, and basso continuo. The key signature is A major (three sharps). Measure 17 starts with a forte dynamic. Measures 18-20 show a repeating pattern of eighth-note chords. Measures 21-23 continue the pattern. Measure 24 begins a new section with a sustained bass note and eighth-note chords. Measure 25 concludes with a forte dynamic. Measure 26 ends with a half note in the bass staff. Large, semi-transparent text overlays are present: 'PROBE' (diagonal), 'Original evtl. gemindert' (vertical), 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' (diagonal), and 'Auszabequalität gegenüber' (horizontal).

29

33

37

42

47

52

56

60

64

67

70

73

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

76 *cresc.*  
 dim. e poco rit.  
 79 *Tempo*  
*dol.*  
 82  
 85 *Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

Carus-Verlag

88

91

94

97

100 rit.

R. ajoutez fonds 16 et anches

Péd. ajoutez fonds 32

103

Péd. G.P.R.

106

109

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

aj s 16

112

115

119

123

A musical score for piano, page 127. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef, a key signature of four sharps, and a tempo marking of P.R. The bottom staff uses a bass clef, a key signature of four sharps, and a tempo marking of P.R. The music is divided into six measures. In the first measure, the top staff has a sixteenth-note pattern and the bottom staff has a eighth-note chord. In the second measure, the top staff has a sixteenth-note pattern and the bottom staff has a eighth-note chord. In the third measure, the top staff has a sixteenth-note pattern and the bottom staff has a eighth-note chord. In the fourth measure, the top staff has a sixteenth-note pattern and the bottom staff has a eighth-note chord. In the fifth measure, the top staff has a sixteenth-note pattern and the bottom staff has a eighth-note chord. In the sixth measure, the top staff has a sixteenth-note pattern and the bottom staff has a eighth-note chord.

Musical score page 2, measures 131-132. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, G major (two sharps), and the bottom staff is in bass clef, C major (no sharps or flats). Measure 131 starts with a forte dynamic. The first measure ends with a fermata over the bass note. Measure 132 begins with a forte dynamic. The score includes a publisher's logo for Carus-Verlag and a note indicating that the tempo may be reduced.

A musical score page for piano and bass. The top staff shows a treble clef, a key signature of four sharps, and a measure number 135. The piano part consists of two staves: a treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with eighth-note patterns. The bass staff includes a dynamic marking 'p' (piano) and a crescendo line. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a bass staff with eighth-note patterns. The page is filled with large, semi-transparent geometric shapes like triangles and rectangles.

A musical score page featuring a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has sixteenth-note patterns with slurs. The bass staff has quarter notes. Annotations include 'R. Octav' with a circle containing 's', 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl.', and a magnifying glass icon.

P. Octaves aiguës sur G.

142

Octaves aiguës sur G.

145

Quality may be reduced • Carus-Verlag

148

G. Octav eiguë

151

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

Kritischer Bericht  
Critical Report  
Apparat critique

---



# Kritischer Bericht

## I. Quellen

**A:** Erstausgabe, erschienen 1927 bei Lemoine in Paris mit der Plattennummer 22,110. Hl. Der Titel auf dem Umschlag lautet „Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites“. Die Ausgabe umfasst 52 Seiten, davon 43 Notenseiten.

Der Kopftitel auf der ersten Notenseite lautet „24 PIÈCES DE FANTAISIE / EN QUATRE SUITES / [linksbündig] 4<sup>e</sup> SUITE / [auf gleicher Höhe rechtsbündig] LOUIS VIERNE / [darunter] op. 55“. Registernamen, Registrer- und Manualangaben sind zweisprachig französisch/englisch angegeben.

Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur Fol. Vm11 260 (4)).

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, ehemals im Besitz des Verlags Lemoine, zur Zeit nicht auffindbar. Es existiert lediglich eine Fotokopie, von der der Verlag den Herausgebern freundlicherweise eine weitere Fotokopie zur Verfügung gestellt hat. Der Titel lautet „PIÈCES DE FANTAISIE / pour Grand orgue / (4<sup>me</sup> Suite) (op. 55)“. Darunter folgt die Auflistung der Einzelsätze und die Datierung „Luchon Août-Septembre, Paris Septembre-octobre 1927“. Das Autograph umfasst 125 Seiten, davon 124 Notenseiten. Das hochformatige Notenpapier ist achtzeilig rastriert. Von fremder Hand wurden Lesehilfen bei undeutlichen Texteinzeugen sowie englische Übersetzungen der Registernamen, Registrer- und Manualangaben eingetragen. Es gibt keine tronomangaben.

Das Autograph diente als Stichvorlage für den Erstdruck, aus Eintragungen auf dem Titelblatt und Einteilungstext zu erkennen ist.

**C:** Maurice Duruflés Handexemplar der gedruckten Ausgabe aus dessen Nachlass (im Besitz der Tochter Marie-Madeleine Duruflé, Paris). Beginn der 1920er Jahren Schülerrahmen, außerdem ein wichtiger Helfer bei der Arbeit an seiner Werke, messen wir einen recht großen Wert zu.

**D:** Korrekturliste von Vierne, gefertigt von Sydney O’Reilly, fahnen des Vierne-Archivs. Wurde erstmals 1993 in *The Organ Works of Louis Vierne* (ed. J. R. Ward) veröffentlicht.

Duruflés. Die Korrekturen aus **D** wurden nach Prüfung im Einzelfall berücksichtigt und ebenfalls in den Einzelmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Haltung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registreranweisungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise der Erstausgabe sind im

kennzeichnet (Noten, Pausen, Taktstriche und Akzentuierungszeichen), Legato- und Haltebögen, Angaben und Fermaten ohne Nachweis der Herausgeber sind im

ausgabe sind in den Einzelmerkungen der Erstausgabe korrigiert und in Klammern gestaltet. Eine in Klammern stehende Druckfehler der Erstausgabe werden in der vorliegenden Edition korrigiert und in Klammern gestaltet.

<sup>1</sup> Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne* 1999, S. 736. Die Form wiedergegeben.

<sup>2</sup> Deutsche Übersetzung: „Fantaisie“, in: *Das Orgelwerk von Louis Vierne*.

folgt der Erstausgabe (Quelle **A**). Als Autograph. Wird einer Lesart aus Quelle **B** gegeben, ist der Befund von **A** in den Einzelmerkten der Kritische Bericht. Die Kommentare aus **C** werden in den Kritischen Bericht aufgenommen, mit Ausnahme von „Original evtl. gemindert“ für den eigenen Gebrauch bestimmten Eintragungen

<sup>1</sup> Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne* 1999, S. 736. Die Form wiedergegeben.

<sup>2</sup> Deutsche Übersetzung: „Fantaisie“, in: *Das Orgelwerk von Louis Vierne*.

### III. Einzelanmerkungen

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

#### 1. Aubade

- 25 I 2 (Oberstimme): A *b'*, wie Unterstimme
- 25 I 4 (Unterstimme): B kein ;
- 49 III 1: A ohne Angabe „Péd. G.P.“; B „Péd. G.P.“ am Ende von T. 48
- 55 I 5: B ; statt ,
- 72: A keine Decrescendogabel
- 87: Ausführung: evtl. „G.P.“ wie am Beginn
- 111 II 3 (Unterstimme): B Bogen endet bei 111 II 2 (Unterstimme); zusätzlicher Bogen von 111 II 3 zu 112 II 1
- 122 III 1: A Bogen beginnt bei 122 II 2

#### 2. Résignation

- 14 II 4 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 15
- 16 II 4 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 17
- 20 I 2 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 21
- 20 III: A „Péd. G.R.“
- 21 I 5 (Oberstimme): B undeutlich, vielleicht *ais'*
- 22 II 2 (Unterstimme): D ;
- 25: A ohne Dynamik *f*
- 29 II 1: B Ganznoten
- 30: A „R.P.“ statt „R. p“
- 30+32 II 2 (Oberstimme): B kein *a'*
- 38: B „tempo“
- 58: *p* nur in B
- 62: A ohne Angabe „G.R.“, ohne Dynamik *f*
- 85 I 4 (Oberstimme): A keine Note, in späterer Auflage *ais'* ergänzt; B ein schräger stehender Strich, der als *a'* gedeutet werden kann
- 96 I 1 (Unterstimme): B kein ;
- 97 III 5: B kein ;

#### 3. Cathédrales

Registrierung: Es ist merkwürdig, dass im *Positif* die *fonds 2'* von Anfang an gezogen sein sollen. Diese Register stehen auf der *jeux-de-combinaison*-Lade. Damit sie erklingen, muss der entsprechende Tritt *Anches Positif* schon am Beginn betätigt werden. Dann lassen sich aber die *anches* nicht vorbereiten, da sie ebenfalls auf der *jeux-de-combinaison*-Lade stehen. Die *anches* müssen daher jeweils von Hand ein- und ausgeschaltet werden. In B könnte die „2“ auch als Klammer vor der Angabe *anches préparées* gedeutet werden, dann wäre die korrekte Angabe „P. Fonds 16, 8, 4 (*anches préparées*)“.

- 1 I: A „R.P.“ statt „R. p“
- 17 I 2 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 18

31 I 2: B keine Haltebögen zu T. 32

33 I 1: B das ; steht vor *e'*

37 II 1: B kein ; vor *e'*

45 I 3 (Oberstimme): A Halbenote

46 II 4: B kein Haltebogen zu T. 47

48 II 4: B kein Haltebogen zu T. 49

49: B Crescendogabel beginnt am Taktfanfang und

63 II 1: B undeutlich, wohl *cis'* / *cis'*

70 II: A zwei Ganznoten; B zwei Halbenoten

85 II 1: A *f'/h'*; B keine ;

87 I 1–2 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 1.

87 I 7 (Unterstimme): wahrscheinlich

(Unterstimme)

87 II 5 (Unterstimme): B kein ;

88 III 2: A und B Haltebogen zu T. 1.

nicht weitergeführt

90 I 16 (Unterstimme):

90 III 4: B *Fis'*

95 II 6+8 (Oberstimme)

99 II 4 (Unterstimme)

101 II 4–5 (C)

103–106 I:

103 III:

105 I:

105 C:

105 II:

105 III:

105 IV:

105 V:

105 VI:

105 VII:

105 VIII:

105 IX:

105 X:

105 XI:

105 XII:

105 XIII:

105 XIV:

105 XV:

105 XVI:

105 XVII:

105 XVIII:

105 XVIX:

105 XX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

105 XXX:

105 XXI:

105 XXII:

105 XXIII:

105 XXIV:

105 XXV:

105 XXVI:

105 XXVII:

105 XXVIII:

105 XXIX:

## Critical Report

## I. Sources

**A:** First edition, published in 1927 by Lemoine in Paris with the plate number 22,110. H. The title on the cover reads "Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites." The edition comprises 52 pages, including 43 pages of music.

The heading on the first page of music reads "24 PIÈCES DE FANTAISIE / EN QUATRE SUITES / [aligned to the left] 4<sup>e</sup> SUITE / [at same height, aligned to the right] LOUIS VIERNE / [underneath] op. 55." Stop names and registration and manual directions are given bilingually in French/English.

The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Fol. Vm11 260* (4)).

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 formerly in the possession of the publisher Lemoine, present location unknown. There is solely a photocopy, of which the publisher kindly put a further photocopy at the disposal of the present editors. The title reads "PIÈCES DE FANTAISIE / pour Grand orgue / (4<sup>me</sup> Suite) (op. 55)." There follows below it a list of the individual movements and the dating "(Luchon Août-Septembre, Paris Septembre-octobre 1927)." The autograph comprises 125 pages, including 124 pages of music. The vertically formatted manuscript paper has eight-row staving.

English translations of the stop-names and the registration manual directions have been entered in another hand, auxiliary text where entries in the text are unclear. There are metronome markings.

The autograph served as the engraver's copy for ing, as is evident from entries on the title-p within the musical text.

**C:** Maurice Duruflé's working copy of his estate (in the possession of Marie-Madeleine Duruflé, Paris) was Vierne's pupil and friend and played an important role in his works, we assign this volume.

D: List of corrections from the first edition of "Organizations" (1993) in *The Sydney Organ Journal*. The proof sheets were used to make the necessary corrections before the final printing.

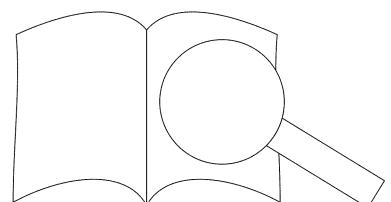
**Ausgabequalität** shows the first edition (Source A). The entries from Source B are secondary sources. Where preference is given from Source B, the version appearing in A is used. See the detailed remarks. Differences between versions A and B are noted in the Critical Report. The comments in C were included in the Critical Report, except for entries by Duruflé that were intended solely for his own

use. Corrections from **D** were taken into account after being inspected one by one 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 cross-beams 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. Registrative markings have been uniformly positioned under or over the system and manual directions between system curved brackets. Editorial additions in the score (notes, pauses, verbal strokes and accentuation signs and manual or pedal directions with dotted lines; accidentals in small print). Cautioned. Obvious misprints corrected. The music without detailed remarks.

According to the rules, a registration given in advance, for use in a particular place, applies to the place where the directions have been consistently used in the present edition.

<sup>1</sup> Cf. Rollin Smith: *Louis V*  
NY, 1999, p. 736 – see  
reproduces in an edited f



### III. Detailed remarks

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

#### 1. Aubade

25 I 2 (upper voice): A has *b flat*<sup>1</sup>, as in the lower voice.  
 25 I 4 (lower voice): B lacks  $\natural$ .  
 49 III 1: A lacks the indication "Péd. G.P."; B has "Péd. G.P." at the end of m. 48.  
 55 I 5: In B  $\natural$  instead  $\flat$ .  
 72: A lacks a decrescendo marking.  
 87: Execution: possibly "G.P.", as in the beginning.  
 111 II 3 (lower voice): In B the slur ends at 111 II 2 (lower voice); an additional slur is placed from 111 II 3 to 112 II 1.  
 122 III 1: In A the slur begins at 122 II 2.

#### 2. Résignation

14 II 4 (lower voice): B lacks a tie to m. 15.  
 16 II 4 (lower voice): B lacks a tie to m. 17.  
 20 I 2 (lower voice): B lacks a tie to m. 21.  
 20 III: A "Péd. G.R."  
 21 I 5 (upper voice): B is illegible, perhaps a sharp<sup>1</sup>  
 22 II 2 (lower voice): D gives  $\natural$ .  
 25: A lacks  $f'$  dynamic.  
 29 II 1: B has whole notes.  
 30: A has "R.P." instead of "R.  $p$ ".  
 30+32 II 2 (upper voice): B lacks  $a^1$ .  
 38: In B "tempo".  
 58:  $p$  is only in B.  
 62: A lacks the indication "G.R.", lacks  $f'$  dynamic.  
 85 I 4 (upper voice): In A a note is missing, a sharp<sup>1</sup> added in later print runs; B has an oblique slash which can be interpreted as  $a^1$ .  
 96 I 1 (lower voice): B lacks  $\natural$ .  
 97 III 5: B lacks  $\natural$ .

#### 3. Cathédrales

Registration: It is remarkable that the *Positif 2*' should be drawn at the beginning. This register is located on the *jeux-de-combinaison*-chest. For it to sound, the corresponding ventil for the *Anches Positif* must be activated before starting to play. This means that the other *anches* may not be prepared in advance and would have to be drawn and withdrawn by hand. In B the "2" could also be interpreted as a round bracket before the indication *anches préparées*, which then would be correctly "*P. Fonds 16, 8, 4 (anches préparées)*".

1 I: A has "R.P." instead of "R.  $p$ ".

17 I 2 (lower voice): B lacks a tie to m. 18.

31 I 2: B lacks ties to m. 32.

33 I 1: In B  $\natural$  precedes  $e^1$ .

37 II 1: B lacks  $\natural$  preceding  $e^1$ .

45 I 3 (upper voice): A has a half note.

46 II 4: B lacks a tie to m. 47.

48 II 4: B lacks a tie to m. 49.

49: In B a crescendo marking begins at the ends on beat 3+.

63 II 1: B is unclear, probably c sharp<sup>1</sup>/

70 II: A has two whole notes; B has  $\sharp$ .

85 II 1: A has  $f'/b^0$ ; B lacks  $\natural$ .

87 I 1-2 (lower voice): B lacks a  $\natural$  (lower voice).

87 II 5 (lower voice): B  $\natural$ .

88 III 2: A and B have the beginning of m. 8.

90 I 16 (lower voice):

90 III 4: B has  $\natural$ .

95 II 6+8'  $\natural$ .

99 II 4  $\natural$ .

101 II  $\natural$ .

102 I 16 (lower voice): B has  $\natural$ .

104 I: A lacks a tie to m. 105.

104 I (lower voice): In B the trill termination is notated as a thirty-second note.

108 I (lower voice): B lacks  $\natural$  preceding  $e^2$ .

114 I 1 (upper voice): A has a quarter note.

116 I (lower voice): In A the trill termi-

nation is unclear, more likely  $c$ .

117 I 1 (upper voice): A has  $a^1$ , B  $\natural$ .

118 I: B has the remark "touj. par

means that the eighth-note figura

remains the same.

125 I 16: A lacks a tie to m. 125.

136 II 1: A lacks the indication "G.

138 II 4: A lacks a tie to m. 139.

148 III 1: A has a dot to extend nc

4. Na

7 I 10: ... seen added.

8 I 5: In C been added.

8 I 17: In C  $\natural$  has been added.

10 I 9: In C  $\natural$  has been added.

13 II 1: In A the chord lacks *c sharp*<sup>1</sup>; in B possibly *c sharp*<sup>1</sup>; in C *c sharp*<sup>1</sup> has been added.

51 II 8: A lacks the indication "P."

61 I 10: In C  $\natural$  has been added.

61 I 14: In C  $\natural$  has been added.

67 I 4+10: B has  $\natural$ .

68 I: B has a fermata above the bar line to m. 69.

83 I 9: B lacks  $\natural$ .

88 II 1: A lacks a staccato dot.

89 III 1: A lacks a staccato dot.

92 I 17: B lacks  $\natural$ .

97 III 1: A lacks a staccato dot.

106 II 1: B has a *sharp*<sup>0</sup>/*e'*/*a sharp*<sup>1</sup>; execution: possibly as in B.

118 I 1: In B the appoggiaturas are notated as thirty-second notes; in C  $f'$  has been added.

119 II 5: A has  $f'$ .

121 I: In B the trill termination is notated as a sixteenth note.

#### 5. Gargouilles et chimères

13 III 1: A lacks an accent marking.

15 II 2+7: B lacks  $\natural$  preceding *g<sup>0</sup>* and *g<sup>1</sup>*.

15 III 1+4: A lacks articulation markings.

21 I+II: A has dots to extend note values.

30, 48, 52: In A the registration is indicated witho

34 II 4 (lower voice): B lacks  $\natural$  preceding *e'*.

41 II 3: A lacks a tenuto sign.

41 III 4: A lacks a tenuto sign.

56 II 1+2: B lacks staccato dots.

58 I 1+2: A lacks staccato dots.

60 I 2: A and B have a *flat/b flat*<sup>1</sup>

60 III 2: A and B lack  $\natural$ , added  $\natural$ .

68 II 2: A lacks  $\natural$  preceding *f'*.

70 III 4: A lacks a staccato

71: A lacks  $f'$  dynamic.

72 I 6: A has  $a^1/d^2$ .

72 II 6: A has  $b^0/f'$ .

72 III 1+4: A lacks  $f'$ .

74 II 7: B has  $f'$ .

75 II 6: B  $f'$ .

75 III 1: B  $f'$ .

76: In B  $f'$ .

87+88 I: B has  $f'$ .

A a.  $f'$ .

at 7:  $f'$ .

ound brackets.

87+88 I: B has  $f'$ .

note value.

87+88 I: B has  $f'$ .

double sharp<sup>2</sup>/*c sharp*<sup>3</sup>; execu

$f'$  *c sharp*<sup>3</sup>.

is more likely sixteenth note-eighth note

dots.

not indicated in round brackets.

staccato dot.

## Apparat critique

### I. Sources

**A** : Première édition, parue en 1927 chez Lemoine à Paris avec le numéro de plaque 22,110. Le titre sur la couverture est « Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites ». L'édition comprend 52 pages, dont 43 pages de notes.

Le titre d'en-tête sur la page de couverture est « 24 PIÈCES DE FANTAISIE / EN QUATRE SUITES / [à gauche] 4<sup>e</sup> SUITE / [à la même hauteur à droite] LOUIS VIERNE / [en dessous] op. 55 ». 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 (4)*).

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, autrefois en possession des éditions Lemoine, introuvable actuellement. Il n'en existe qu'une photocopie, dont la maison d'édition a aimablement mis une autre photocopie à la disposition des éditeurs. Le titre est « PIÈCES DE FANTAISIE / pour Grand orgue / (4<sup>me</sup> Suite) (op. 55) ». En dessous figurent les mouvements respectifs et la datation « Luchon Août-Septembre, Paris Septembre-octobre 1927 ». L'autographe comprend 125 pages, dont 124 pages de notes. Le papier musical de format vertical (format 27,3 x 34,8 cm) est divisé en huit lignes.

Des aides de lecture dans des passages peu clairs, ainsi que des traductions en anglais des noms de registres, indications registrations et de manuels sont de main étrangère. Il n'y d'indications métronomiques.

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

**C** : Exemplaire d'auteur de Maurice Duruflé de l'issu de sa succession (en possession de Marie-Madeleine Duruflé, Paris). C'était depuis le début des années et de plus un assistant important œuvres, nous accordons l' dans ce volume.

**D** : Liste de corrections, des éditions dans *The Standard Edition of the Works of Maurice Duruflé*, Textual co

au cas par cas et documentées également dans les remarques individuelles de l'Apparat critique.

L'édition rend le texte musical de la source en regard de l'emplacement des barres et des hampes des notes, ainsi que de la mise en place d'altérations et d'altérations d'avertissement conformément à la pratique d'édition moderne. Des chiffres de mesure ont été ajoutés, l'écriture des indications de registration et de jeu standardisée, les indications de registration uniformément sous ou sur la note correspondante. Les indications de manuel entre les portées en roulades. Des compléments des éditeurs sont placés dans le texte musical (notes staccato, traits de tenue et signes de phrasage ; indications de registration entre crochets ; liaisons alternées, indications d'ordre miniature). Des altérations sont justifiées. Des erreurs de la première édition sont corrigées et documentées.

Selon l'œuvre, il faut préparer une recherche de thèses. Elle n'est utilisée qu'à l'occasion de registrations sans parenthèses où elles apparaissent. Toutes les registrations sont agencées conséquemment à cette œuvre.

<sup>1</sup> Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne*, NY, 1999, p. 736. Ici, l'auteur a sous forme remaniée de

<sup>2</sup> Traduction allemande : « De Fantaisie », dans : *Das*

