

Louis
VIERNE

Pièces en style libre op. 31/2

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

editées par / edited by / herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 12



Carus 18.162

Pièces en style libre / Stücke im freien Stil / Pieces in free style

Pièces en style libre op. 31/1 (Carus 18.161)

1. Prélude (Einleitung / Prelude)
2. Cortège (Geleitzug / Procession)
3. Complainte (Klage / Lament)
4. Épitaphe (Grabinschrift / Epitaph)
5. Prélude
6. Canon
7. Méditation
8. Idylle mélancolique
9. Madrigal
10. Rêverie (Träumerei / Reverie)
11. Divertissement
12. Canzona

Pièces en style libre op. 31/2 (Carus 18.162)

- | | |
|--|----|
| 13. Légende | 19 |
| 14. Scherzetto | 22 |
| 15. Arabesque | 28 |
| 16. Choral | 32 |
| 17. Lied | 36 |
| 18. Marche funèbre (Trauermarsch /
Funeral March) | 40 |
| 19. Berceuse (sur les paroles classiques)
(Wiegenlied über einen traditionellen Text /
Lullaby on a traditional text) | 46 |
| 20. Pastorale | 49 |
| 21. Carillon (sur la sonnerie du Carillon de
la chapelle du Château de Longpont (Aisne)
(Carillon, über das Glockengeläut
der Kapelle von Schloss Longpont in Aisne /
Carillon, on the sounding of the Carillon
in the chapel of the Château de Longpont
in Aisne) | 54 |
| 22. Élégie | 61 |
| 23. Épithalame (Hochzeitslied / Wedding Song) | 64 |
| 24. Postlude | 68 |

Vorwort

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

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

Charles-Marie Widor übernahm nun die Orgelklasse. Er förderte Vierne und ernannte ihn 1892 zu seinem Assistenten an der großen Cavallé-Coll-Organ in Saint-Sulpice. Diese Orgel wird ihm als klangliche Inspirationsquelle z. B. für die *1^{ere} 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^{eme} 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 Cembalo-bauerfamilie – 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^{eme} 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^{eme} Symphonie* op. 32.

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

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

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

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

Die französische symphonische Orgel

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Harmonium

Der Franzose Alexandre François Debain ließ 1842 ein von ihm entwickeltes Harmonium patentieren. Es hatte etliche Vorläufer und wurde selbst bald zum Standardtyp und zum Vorbild für zahlreiche Nachfolgemodelle. Vierne und seine französischen Zeitgenossen komponierten für ein solches Harmonium. Es handelt sich dabei um ein mit durchschlagenden Zungen versehenes und mit Druckwind betriebenes Instrument. (Mit Saugwind betriebene Instrumente wurden in den USA entwickelt und waren später auch in Deutschland verbreitet.)

Die Disposition eines Harmoniums nach Debain ist standardisiert. Daher ist es nicht notwendig, die Fußtonhöhe eines Registers auf den Registerzügen anzugeben. Zusätzlich zum Registernamen verwendet man in Kreisen stehende Zahlen und Buchstaben. Im Notentext wird die gewünschte Registrierung mit diesen Zahlen oder Buchstaben angegeben. Ist eine Angabe durchgestrichen, soll das Register abgestoßen werden.

Normalerweise gibt es vier Register; größere Instrumente haben bis zu zehn. Für die Darstellung der *Pièces en style libre* verlangt Vierne ein Instrument mit den Standardregistern ① bis ④ sowie zusätzlich dem halben Diskantregister Ⓞ (Voix céleste 16’):

Bass (C–e¹)

- ① Cor anglais 8’
- ② Bourdon 16’
- ③ Clairon 4’
- ④ Basson 8’

Diskant (f¹–c¹)

- ① Flûte 8’
- ② Clarinette 16’
- ③ Fife 4’
- ④ Hautbois 8’

Zusatzregister:

Ⓞ Voix céleste 16’

Zusatzfunktionen:

- ⓔ Expression
- Ⓞ / Ⓜ Grand Jeu

Das Manual ist stets zwischen e¹ und f¹ geteilt. Es ist folglich möglich, z. B. in der Basslage 16’ und 8’ zu registrieren und in der Diskantlage 8’ und 4’. Mit dem in der Mitte der Registerzüge platzierten Zug Ⓞ oder Ⓜ (Grand jeu = Tutti) werden die Register ① bis ④ auf einmal gezogen.

Den Wind erzeugt der Spieler durch Betätigung zweiter Tritte, die Schöpfbälge bedienen. In einem Magazinbalg wird die Luft gespeichert und anschließend gleichmäßig dosiert an die Zungen weitergegeben. Der Winddruck kann, wenn gewünscht, manipuliert werden. Zieht man den mit ⓔ (Expression) gekennzeichneten Registerzug, wird der ausgleichende Magazinbalg ausgeschaltet und der geübte Spieler kann mittels der Fußtritte durch stärkeres und schwächeres Treten den Luftdruck und somit die Dynamik verändern. Je nach Luftdruck wird der Ton lauter bzw. leiser, die Tonhöhe bleibt dabei gleich. Somit besteht die Möglichkeit, sehr schnelle Änderungen der Dynamik, ja sogar Sforzati, zu bewerkstelligen. In den *Pièces en style libre* findet sich ein Beispiel solcher dynamischen Gestaltung in Takt 28f. von Nr. 9, *Madrigal*: Hier folgt auf ein Crescendo die Anweisung *pp subito*.

Die Pièces en style libre

Die 24 *Pièces en style libre* op. 31 für Orgel oder Harmonium entstanden 1913 und erschienen 1914 in zwei Bänden im Verlag Durand. Mit „style libre“ signalisiert der Komponist, dass strenge Strukturen und Polyphonie in dieser Sammlung von nebensächlicher Bedeutung sind. Die Stücke sind auf zwei Systemen notiert und auf einer zweimanualigen Orgel (*manualiter* oder mit Pedal) oder einem Harmonium, also ohne Pedal, ausführbar.

Wie im *Wohltemperierten Clavier* von Johann Sebastian Bach sind die Stücke in den 24 Dur- und Molltonarten komponiert und aufsteigend von C-Dur/c-Moll nach H-Dur/h-Moll angeordnet.

Vor Vierne hatten z. B. Charles Tournemire und Viernes Orgellehrer Adolphe Marty Stücke im „style libre“ publiziert. Die *Dix Pièces (dans le style libre)* für Harmonium aus *Variae Preces* op. 21 von Tournemire erschienen 1904, die *Dix Pièces en style libre pour grand orgue* von Adolphe Marty wurden 1910 gedruckt.

Sammlungen von kürzeren und technisch nicht allzu anspruchsvollen Stücken für das Harmonium gibt es von zahlreichen französischen Komponisten aus der zweiten Hälfte des 19. und dem frühen 20. Jahrhundert. Die bekannteste Sammlung ist César Francks *L’Organiste* (1892 posthum erschienen), aber auch von Léon Boëllmann und Camille Saint-Saëns sind Beispiele überliefert. Vierne selbst hat außer bei op. 31 auch für die *Messe basse* op. 30 und die *Messe basse pour les défunts* op. 62 eine Alternativbesetzung mit Harmonium angegeben.

⁴ Vorwort von Louis Vierne zu den vier Heften der *Pièces de fantaisie*, vgl. Faksimile aus dem Erstdruck in Bd. 7–10 dieser Edition. Übersetzung von den Herausgebern.

Das Harmonium wurde damals in Frankreich vor allem von weniger gut ausgebildeten Organisten in der Kirche gespielt. Manche Gotteshäuser besaßen keine Pfeifenorgel und das Harmonium diente als Ersatz oder fungierte als Chororgel. Solche mobilen Instrumente, die sich in jener Zeit großer Beliebtheit erfreuten, standen aber auch in manchen bürgerlichen Wohnzimmern oder waren Übinstrumente für Organisten.

Listet man die für den Vortrag auf der Orgel vorgeschriebenen Register in der vorliegenden Sammlung auf, kommt man insgesamt auf 35 Stimmen, also erheblich mehr als die 18–20 Register, von denen Vierne in seinem *Avertissement* schreibt.

Auch der Hinweis, die Stücke seien so angelegt, dass sie während der normalen Dauer eines Offertoriums ausgeführt werden können, trifft, was den musikalischen Inhalt angeht, nur bedingt zu, da es sich nur in wenigen Fällen um liturgische Musik handelt. Außer im *Choral* könnte man höchstens in *Cortège* (Geleitzug), *Építaphe* (Grabinschrift) und *Marche funèbre* (Trauermarsch) eine solche kirchliche Anbindung erkennen. Vielmehr geht es bei den relativ kurzen Stücken von größtenteils einfacher formaler Gestaltung thematisch des öfteren um Stimmungen – meist melancholischer Art – wie in *Complainte* (Klage), *Méditation*, *Idylle mélancolique*, *Rêverie* (Träumerei) und *Élégie*. Man findet auch tradierte Modelle wie *Prélude*, *Canon*, *Divertissement*, *Canzona* und *Pastorale*.

Vierne hat die Stücke Schülern und Freunden gewidmet. Zwei Stücke sind in Erinnerung an Verstorbene komponiert (Alphonse Schmitt und Jules Bouval). Augustin Barié starb im Erscheinungsjahr der *Pièces*. Fünf weitere Stücke wurden im Nachhinein zu Gedenkstücken für Soldaten, da die Widmungsträger – wie Louis' Bruder René – im Ersten Weltkrieg fielen.

Der zweite Teil der *Pièces en style libre* wird von der freundlich fließenden **Légende** eröffnet. Statt des in stillen, melodischen Stücken häufig vorherrschenden Rhythmus' lang-kurz verwendet Vierne durchweg kurz-lang, was zu interessanten rhythmischen Doppeldeutigkeiten führt. Die einstimmige pentatonische Melodie des Beginns wird beantwortet von einem akkordischen Satz mit für Vierne typischen Harmonien.

Der Widmungsträger Maurice Blazy (1873–1933) war blind und studierte wie Vierne bei Adolphe Marty an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* in Paris. Später unterrichtete Blazy Klavier an dieser Bildungsstätte. Er war Organist zunächst an Saint-Médard und danach an Saint-Pierre-de-Montrouge. 1933 wurde er bei einem Unfall von einem Lastwagen tödlich verletzt.

Staccato-Figurationen und die Verwendung von Aliquot-Registern geben dem **Scherzetto** einen schelmischen Charakter, der sich häufiger in Viernes fröhlichen Sätzen beobachten lässt. Der kontrastierende zweite Teil (T. 30ff.) ist ohne Aliquoten zu spielen und präsentiert ein kantables, diatonisches Thema über einem pulsierenden Ostinato im Tenor. Nach erneuten Staccatoakkorden und einigen dramatischen Pausen kehrt das Anfangsmaterial wieder. Die Coda nimmt kurz das zweite Thema wieder auf, bevor Staccatotöne rasch zum Schluss drängen.

Der Widmungsträger Alexandre Cellier (1883–1968) erhielt 1908 den ersten Preis im Orgelspiel am Pariser *Conservatoire*. Er war Organist an der Kirche Temple de l'Étoile und – als Nachfolger Albert Schweitzers – Organist der *Société J.S. Bach*. Er veröffentlichte Publikationen zum Orgelspiel und Orgelbau und übersetzte die Texte der von Bach bearbeiteten Choräle ins Französische.

In der **Arabesque** unterstützt ein lang ausgehaltener Akkord, dessen mittlere Stimme sich langsam chromatisch bewegt, eine ruhige und friedliche Melodie. Sie erinnert besonders durch die Verwendung von Mordenten und verminderten Intervallen an die Musik des Orients. Vierne verwendet wirkungsvoll die Ganztonleiter, vor allem im mittleren, improvisatorischen Teil, der die Anfangstakte zitiert.

Der Widmungsträger Émile Bourdon (1884–1974) wurde bereits in jungen Jahren Privatschüler von Vierne und studierte später am Pariser *Conservatoire*. Nachdem er eine Zeitlang Viernes Vertreter an Notre-Dame gewesen war, ging er aus gesundheitlichen Gründen nach Süd-Frankreich. Er wurde Organist an der Kathedrale zu Monaco und blieb dort 46 Jahre lang tätig. Bourdon unterrichtete zudem Orgel an der dortigen *Académie de Musique Fondation Prince Rainier III*. Er komponierte u. a. eine Symphonie für Orgel (1926).

Die düstere Einleitungspassage des **Choral** ist von Quinten und Dur-Terzen in beiden Händen geprägt. Es folgt ein emporstrebender, lyrischer Choralatz über einem ab- und aufsteigenden Bass. Die Anfangsidee kehrt wieder und wird ab Takt 43 mit dem Choralatz konfrontiert, der anschließend von unruhigen Triolen begleitet wird (T. 71ff.). Die ruhige Coda führt das Stück nach Dur.

Der Widmungsträger Joseph Boulnois (1884–1918) erhielt 1905 den ersten Preis im Orgelspiel am Pariser *Conservatoire*. Er war Leiter des Chores an der Opéra-Comique und Organist u. a. an Saint-Louis-d'Antin. Er fiel in der Schlacht bei Chalaines, wenige Tage vor Ende des Ersten Weltkrieges.

Zu Beginn des mit **Lied** bezeichneten Stückes spielt die linke Hand eine reiche Melodie, die mit der Registeranweisung „Violoncelle“ versehen ist und in ihrer Schreibweise an dieses Instrument erinnert. Die rechte Hand begleitet mit pulsierenden Achteln. Die ersten acht Töne der Melodie werden improvisatorisch durch verschiedene Tonarten entwickelt, dann kehrt das Anfangsmaterial wieder (T. 38ff.).

Der Widmungsträger Paul Fauchet (1881–1937) erhielt schon als Kind Unterricht bei Vierne. Er studierte am Pariser *Conservatoire*, wo er später Harmonielehre unterrichtete. Zudem war er Kirchenmusiker an Saint-Pierre-de-Chaillet. In seinen Memoiren schreibt Vierne sehr positiv über das lebhaftes Wesen und die musikalischen Fähigkeiten Fauchets.⁵

Der rauhe **Marche funèbre** (Trauermarsch) beginnt mit dem Tutti des *Récits* und geschlossenem Schweller und wird von schweren Akkorden durchzogen. Die leidenschaftlich-heroische Melodie erklingt in Oktaven, steigt in Tonhöhe und Dynamik an und fällt anschließend wieder zurück in die anfängliche Lage und Lautstärke. Danach präsentiert der Bass eine aufsteigende, punktierte Melodie (T. 17ff.). Der kontrastierende Mittelteil ist mit seiner choralhaften und rhythmisch einfachen, vierstimmigen Schreibweise von schlichter Schönheit. Im Anschluss daran wiederholt sich der Anfangsteil in voller Länge und wird mit einer kurzen Coda erweitert, die im Pianissimo endet.

Der Widmungsträger Jules Bouval (1867–1914) war Mitschüler Viernes in der Klasse von César Franck am Pariser *Conservatoire* und später Organist an Saint-Pierre-de-Chaillet. Er erhielt 1893 eine ehrenvolle Erwähnung im Wettbewerb um den *Prix de Rome* für seine Kantate *Antigone*.

⁵ Vgl. *Meine Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 96f.

In der Melodie der **Berceuse** erkennt man das in Frankreich allgemein bekannte Kinderlied „Do, do, l'enfant do“ wieder.⁶ Vierne hat die traditionelle Melodie leicht verändert, um sie expressiver zu gestalten. Die Wärme und Naivität dieser Musik haben das Stück zu einer der bekanntesten Kompositionen Viernes gemacht.

Vierne widmete die *Berceuse* seiner Tochter Colette (1907–1961), die 7 Jahre alt war, als die *Pièces en style libre* erschienen. Seine Frau soll ihm jedoch gesagt haben, es sei sinnlos Colette das Stück zu widmen, da sie nicht seine Tochter sei. Wahrscheinlich ist Charles Mutin, mit dem Arlette in jener Zeit ein Verhältnis hatte, der leibliche Vater.⁷

Nach einer kurzen, einstimmigen Einleitung erklingt in der heiteren **Pastorale** eine mit der „Hautbois“ zu spielende Melodie. Sie wird im Mittelteil (T. 56ff.) von schnelleren und somit kontrastierenden Tonleiter-Figurationen in Dur abgelöst. Die Melodie des Beginns bleibt aber weiterhin präsent. Auf eine verkürzte Reprise (T. 79ff.) folgt schließlich eine Coda, die auf Elementen des Mittelteils basiert.

Der Widmungsträger Roger Boucher (1885–1916) erhielt 1910 den ersten Preis im Orgelspiel am Pariser *Conservatoire* und war Organist an verschiedenen Pariser Kirchen, zuletzt an Saint-Thomas-d'Aquin. Er fiel 1916 in der Schlacht bei Charleroi.

Zu dem Pedalostinato für das Stück **Carillon** wurde Vierne durch das Glockengeläut in der Kapelle des Schlosses Longpont in Aisne (Picardie) inspiriert. Das Ostinato mit den Tönen *B-C-D-Es* wird von abgesetzten Akkorden im Tutti begleitet. Im Mittelteil (T. 35ff.) wandert es in die Oberstimme und die Dynamik geht zurück bis zum *Pianissimo*. Die Reprise (T. 83ff.) ist zunächst identisch mit dem Beginn, später werden die Akkorde von einer veränderten Fassung des Ostinatos begleitet. Zuletzt erklingt das Ostinato im Alt.

In seinen Erinnerungen an den Unterricht bei Vierne schreibt Henri Doyen, dass er Longpont aufgesucht hatte und dort feststellte, dass das Glockengeläut nur drei Töne hat, nämlich *B-C-D*. Mit dieser Tatsache im Unterricht konfrontiert, habe Vierne erwidert, bei seinem Besuch in Longpont habe der Glockenspieler die Stundenglocke – ein *Es* – als vierten Ton mit einem Eisenstück angeschlagen.⁸

Der Widmungsträger ist Louis Viernes jüngerer Bruder René (1878–1918). Der Versuch der Eltern, René auf eine theologische Laufbahn vorzubereiten, scheiterte. Mit 15 verließ er das Seminar und wurde Orgelschüler seines Bruders. Später wurde er in die Klasse Guilmants am Pariser *Conservatoire* aufgenommen. Er war Organist an Notre-Dame-des-Champs und komponierte verschiedene Stücke für Orgel. Der Tod des geliebten Bruders auf dem Schlachtfeld des Ersten Weltkrieges hat Louis Vierne zutiefst erschüttert.

In der **Élégie** wird eine traurige Melodie zuerst im Sopran und anschließend in etwas anderer Gestalt in der Unterstimme präsentiert. Die Melodie wird fast durchgängig von Akkorden auf der zweiten Taktzeit begleitet, die mit einem Achtel Auftakt versehen sind.

Der Widmungsträger Georges Kriéger (1885–1916) studierte bei Eugène Gigout und vertrat diesen an der Orgel in Saint-Augustin.

In **Épithalame** (Hochzeitslied) können Wagnersche Einflüsse ausgemacht werden, z. B. expressive Vorhaltsbildungen, gepaart mit starker Chromatik. Es handelt sich um ein sinnliches und warmes Stück das die innige private Einheit eines Hochzeitspaares versinnbildlicht.

Der Widmungsträger André Renoux (1889–1967) erhielt einen zweiten Preis am Pariser *Conservatoire*, wo er Komposition bei Paul Vidal studierte. Er war später Organist an Notre-Dame-de-l'Annonciation in Passy bei Paris.

Im **Postlude** wechseln sich zu Beginn ausgehaltene Akkorde im Tutti mit forschenden Sechzehntelläufen in einem improvisatorisch-virtuoseren Stil ab. Im zweiten Teil des Stückes (T. 27ff.) erscheint eine punktierte Melodie in Sopran und Bass. Sie wird von Sechzehnteln in der Mittelstimme begleitet, die hier eine mehr pianistisch-begleitende Funktion haben. Erstaunlicherweise greift Vierne am Ende des Stückes nur ganz kurz auf das Material des Beginns zurück.

Der Widmungsträger Émile Poillot (1886–1948) erhielt im Jahr 1911 den ersten Preis im Orgelspiel am Pariser *Conservatoire*. Er war von 1912 bis zu seinem Tod Organist an der Kathedrale Saint-Bénigne in seiner Geburtsstadt Dijon.

Für hilfreiche Hinweise und Anregungen danken wir sehr herzlich Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Präsident der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Bjørn Boysen (Oslo), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Cannes), Steven Young (Bridgewater/MA), Ann Page (Cambridge), Johannes Matthias Michel (Mannheim) und Mark Richli (Zürich). Die Bibliothèque nationale de France in Paris ermöglichte freundlicherweise die Einsichtnahme in die Quellen.

Jon Laukvik und David Sanger
Stuttgart und Embleton im Sommer 2007

⁶ Vgl. den Kritischen Bericht.

⁷ Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre-Dame Cathedral*, Hillsdale/NY 1999, S. 533.

⁸ Vgl. Henri Doyen, *Mes leçons d'orgue avec Louis Vierne. Souvenirs et Témoignages*, Paris 1966, S. 30f.

Foreword

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

From birth, Louis Vierne (b. Poitiers, 1870, d. Paris, 1937) was almost blind as the result of cataracts. At the age of six he took piano lessons and had his first conscious encounter with the sound of a church organ, which moved him deeply. He underwent an eye operation in 1877, and this was successful insofar as after the operation he could perceive his surroundings and read large letters of the alphabet. From October 1880 he studied with the blind piano teacher Louis Specht, who taught at the *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* (National Institution for Young Blind People) in Paris. In the fall of 1881 he was officially accepted as a student at this training institution. His organ teachers there were Louis Lebel and, after Lebel's death, Adolphe Marty. When Vierne first heard César Franck at the organ in Sainte-Clotilde, it was a profound experience for him: "I was left speechless and went into a kind of ecstasy."¹ After completing his course of studies in 1890, Vierne officially became César Franck's pupil at the Paris *Conservatoire*. But lessons with his fatherly friend and benefactor ended after only four weeks when Franck died following a road accident.

Charles-Marie Widor then took over the organ class. He encouraged Vierne and in 1892 appointed him his assistant at the great Cavallé-Coll organ in Saint-Sulpice. The sound of this organ will have been a source of creative inspiration to him, e. g., for the *1^{ère} Symphonie*. When Widor relinquished the organ class in 1896 in order to become professor of composition, Vierne would have liked to succeed him, but the choice fell on Alexandre Guilmant. In June 1898 Vierne competed with Charles Tournemire and Henri Mulet for the organist's post at Sainte-Clotilde. Tournemire was given the appointment. Eventually Vierne found a niche at Notre Dame Cathedral, where he was unanimously elected organist on 21 May 1900, a position he held until the day he died. In 1903 his *2^{ème} Symphonie* was published.

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

written in 1913, and the *4^{ème} Symphonie* op. 32, with its gloomy atmosphere, in 1914.

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

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

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

Vierne's last organ work, *Messe basse pour les défunts* op. 62, was dictated to his friend Madeleine Richepin in 1934. On 2 June 1937 he was due to give an organ recital together with Duruflé in Notre Dame. With Duruflé standing beside him, Vierne played his *Triptyque* op. 58. This was to have been followed by an improvisation. Vierne pressed a pedal key, suffered a heart attack, lost consciousness, and died a little later in spite of efforts to resuscitate him. The funeral service was held in Notre Dame on 5 June – Vierne's organ remained silent.

The French Symphonic Organ

French organ music is inconceivable without the type of instrument based on ideals of orchestral sound which Aristide Cavallé-Coll created with his collaborators. Charles-Marie Widor wrote: "But what has produced this magnificent flowering of our art in France [...] We have to admit it – it does not come from a composer at all but from a brilliant builder, Aristide Cavallé-Coll."³ The organs of Cavallé-Coll provided that essential tonal range which spurred composers on to their great creative achievements.

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

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

³ 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* to his *Pièces de fantaisie* Vierne wrote: "The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general coloring. It may be modified according to the possibilities of the instruments on which they [the *Pièces*] are performed."⁴ This makes it possible to perform this music on an organ which cannot reproduce the sounds that were typical of French 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 Harmonium

The French instrument builder Alexandre François Debain took out a patent in 1842 on an harmonium he had developed. It had several forerunners and soon became the standard type and the model for numerous successors. Vierne and his French contemporaries composed for such an harmonium. This instrument was supplied with penetrating free reeds and wind pressure. (Instruments operating on the suction principle were developed in the USA; more recently they became common in Germany.)

The disposition of an harmonium of the Debain type is standardized. It is therefore unnecessary to specify the pitch of a register in feet on the draw stops. Figures and letters in circles are used in addition to the stop names. In the musical score the desired registration is indicated with these figures or letters. If such an indication is crossed out, the register is meant to be cancelled.

There are normally four stops, but the larger instruments have up to ten. To perform the *Pièces en style libre*, Vierne requires an instrument with the standard registers ① to ④ and, additionally, the half descant register ⑤ (Voix céleste 16'):

Bass (C–e ¹)	Descant (f ¹ –c ¹)
① Cor anglais 8'	① Flûte 8'
② Bourdon 16'	② Clarinette 16'
③ Clairon 4'	③ Fife 4'
④ Basson 8'	④ Hautbois 8'
Further stops:	⑤ Voix céleste 16'
Additional functions:	
Ⓔ Expression	
Ⓖ / Ⓒ Grand Jeu	

The manual is always divided into two, between e¹ and f¹. Consequently it is possible to register 16' and 8' in the bass, for in-

stance, and 8' and 4' in the descant. The stops ① to ④ can be drawn simultaneously with the stop Ⓖ or Ⓒ (Grand jeu = Tutti) located in the middle of the draw stops.

The player creates the wind pressure by operating two pedals linked to extractor bellows. The air is stored in a magazine bellows and then supplied to the reeds in equal amounts. If desired, the wind pressure may be adjusted. If the stop indicated with Ⓔ (Expression) is drawn, the compensating magazine bellows will be switched off and an experienced performer can use the foot treadles to change the air pressure, and hence the dynamics, by varying the foot pressure applied to the treadles. Depending on the air pressure, the note can be played more loudly or softly, the pitch remaining the same in the process. This makes it possible to achieve very rapid changes of dynamics, indeed even *sforzati*. In the *Pièces en style libre*, there is an example of this dynamic device in measures 28f. of No. 9, *Madrigal*: In this passage a crescendo is followed by the marking *pp subito*.

The Pièces en style libre

The 24 *Pièces en style libre* op. 31 for organ or harmonium were composed in 1913 and published by Durand in two volumes in 1914. By "style libre" the composer was indicating that strict construction and polyphony are of secondary importance in this collection. The pieces are notated on two systems and can be performed on a two-manual organ (*manualiter* or with pedal) or an harmonium, hence without pedal.

As in the *Well Tempered Clavier* of Johann Sebastian Bach, the pieces are composed in the 24 major and minor keys and arranged in ascending order from C major/C minor to B major/B minor.

Prior to Vierne, pieces in "style libre" had been published, for example, by Charles Tournemire and Vierne's organ teacher, Adolphe Marty. The *Dix Pièces (dans le style libre)* for harmonium from Tournemire's *Variae Preces* op. 21 appeared in 1904, and Adolphe Marty's *Dix Pièces en style libre pour grand orgue* were published in 1910.

There are collections of rather short and technically modest pieces for the harmonium written by numerous French composers of the second half of the 19th century and the early 20th century. The best known collection is César Franck's *L'Organiste* (published posthumously in 1892), but there are similar volumes by Léon Boëllmann and Camille Saint-Saëns. Vierne himself specified the harmonium as an alternative instrument not only for his op. 31 but also for the *Messe basse* op. 30 and *Messe basse pour les défunts* op. 62.

At the time, the harmonium was played in churches in France above all by less proficient organists. Many churches did not possess a pipe organ, and the harmonium served as a substitute or was used as a choir organ. Mobile instruments of this kind were very popular at the time. They were also to be found in many middle-class living-rooms and served as organists' practice instruments.

⁴ Cf. foreword by Louis Vierne to the four volumes of *Pièces de fantaisie*. See the facsimile from the first edition, reproduced in vols. 7–10 of the present Complete Organ Works of Louis Vierne, Carus-Verlag, Stuttgart, 2007.

If a list were made of the registers prescribed for a performance on the organ in the present collection, it would total 35 stops, in other words considerably more than the 18 to 20 registers that Vierne mentions in his *Avertissement*.

The remark that the pieces are so organized that they can be performed during the normal length of an Offertory is also of limited validity as far as the musical contents are concerned, since this is liturgical music in only a few instances. Apart from the *Choral*, links with church music can be perceived at best in *Cortège*, *Épitaphe* and *Marche funèbre*. The pieces in this collection are relatively short and of a largely simple construction, often taking as their subject-matter moods of a melancholic nature. *Complainte*, *Méditation*, *Idylle mélancolique*, *Rêverie* and *Élégie* exemplify this description. Traditional forms are also found, as in *Prélude*, *Canon*, *Divertissement*, *Canzona* and *Pastorale*.

Vierne dedicated these pieces to pupils and friends. Two were composed in memory of deceased friends (Alphonse Schmitt and Jules Bouval). Augustin Barié died in the year the *Pièces* were published. Five further pieces were to become musical memorials to soldiers, because the dedicatees – including Louis's brother René – perished in the First World War.

The second part of *Pièces en style libre* begins with the amiably flowing **Légende**. Instead of the long-short rhythm that often predominates in quiet, melodic pieces, Vierne constantly employs short-long figures, thus creating interesting rhythmic ambiguities. The monodic, pentatonic melody of the opening is answered by a choral theme with harmonies typical of Vierne. Maurice Blazy (1873–1933), the dedicatee, was blind and like Vierne studied with Adolphe Marty at the *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* in Paris. Later he taught piano at this institution. His first position was as organist at Saint-Médard and subsequently at Saint-Pierre-de-Montrouge. In 1933 he was fatally injured in an accident involving a truck.

Staccato figurations and the use of mutation stops give the **Scherzetto** that mischievous character which is fairly often to be found in Vierne's cheerful movements. The contrasting second section (mm. 30ff.) dispenses with mutation stops and presents a diatonic, cantabile theme over a pulsating ostinato in the tenor. After renewed staccato chords and some dramatic pauses, the opening material returns. The coda briefly takes up the second theme again, before staccato notes swiftly press forward to the conclusion.

Alexandre Cellier (1883–1968), the dedicatee, was awarded a first prize in organ performance at the Paris *Conservatoire* in 1908. He was organist at the church of the Temple de l'Étoile and – as successor to Albert Schweitzer – organist of the *Société J. S. Bach*. He published writings on organ playing and organ building, and translated into French the texts of chorales which Bach had set.

In the **Arabesque** a long sustained chord with a chromatically slow-moving middle voice serves to support a calm and peaceful melody. This is particularly reminiscent of Oriental music by virtue of the use of mordents and diminished intervals. Vierne also makes effective use of the whole-tone scale, especially in the improvisatory middle section, which quotes the opening measures of the piece.

Emile Bourdon (1884–1974), the dedicatee, became a private pupil of Vierne's at a tender age and later studied at the Paris

Conservatoire. After having been Vierne's deputy at Notre Dame for a time, he moved to the South of France for health reasons. He became organist of the cathedral in Monaco, where he was active for 46 years. Bourdon also taught organ at the *Académie de Musique Fondation Prince Rainier III* in Monaco. His compositions include an organ symphony (1926).

The gloomy introduction to the **Choral** is characterized by fifths and major thirds in both hands. This is followed by an upward-striving, lyrical chorale theme above a descending and ascending bass. The opening idea returns and from measure 43 this is confronted by the chorale, which is subsequently accompanied by restless triplets (mm. 71ff.). The calm coda leads the piece into the major key.

Joseph Boulnois (1884–1918), the dedicatee, was awarded a first prize in organ performance at the Paris *Conservatoire* in 1905. He was chorus master at the Opéra-Comique and organist at Saint-Louis-d'Antin and at other churches. He fell in the Battle of Chalaines, only a few days before the end of the First World War.

At the start of the piece entitled **Lied**, the left hand plays a rich melody, the registration for which is marked "Violoncelle." The style of writing recalls this instrument. The right hand accompanies with pulsating eighth notes. The first eight notes of the melody are developed by means of improvisation through various keys before the return of the opening material (mm. 38ff.). Paul Fauchet (1881–1937), the dedicatee, received lessons from Vierne while still a child. He studied at the Paris *Conservatoire*, where he later taught harmony. In addition he was active at the church of Saint-Pierre-de-Chailot. In his memoirs Vierne wrote very positively about Fauchet's lively character and musical abilities.⁵

The rugged **Marche funèbre** (Funeral March) begins with the tutti of the *Récit* with the swell box closed, and is permeated by heavy chords. The ardently heroic melody heard in octaves, rises in pitch and dynamics, and then subsequently reverts to the original register and volume. The bass then introduces an ascending melody in dotted rhythm (mm. 17ff.). With its chorale-like and rhythmically straightforward four-part style, the contrasting middle section has a beautiful simplicity. This is followed by a repeat of the opening in its entirety. The section is extended by means of a short coda, ending *pianissimo*.

Jules Bouval (1867–1914), the dedicatee, was Vierne's fellow student in César Franck's class at the Paris *Conservatoire* and later organist at Saint-Pierre-de-Chailot. In 1893 he received an honorable mention for his cantata *Antigone* in the *Prix de Rome* competition.

In the melody of the **Berceuse** one can hear the well-known French nursery song "Do, do, l'enfant do."⁶ Vierne modified the traditional tune slightly in order to give it a more expressive shape. The music's warmth and naivety have made this one of Vierne's best known compositions.

Vierne dedicated the *Berceuse* to his daughter Colette (1907–1961), who was seven years old when the *Pièces en style libre* were published. His wife Arlette, however, is supposed to have told him that it was pointless to dedicate the

⁵ Cf. "Mes souvenirs" (as in note 2), pp. 72ff.

⁶ Cf. the Critical Report.

piece to Colette because she was not his natural daughter. The real father was probably Charles Mutin, who was involved in a relationship with Arlette at the time.⁷

After a short monodic introduction, a melody for the "Haut-bois" is heard in the serene **Pastorale**. This is succeeded in the middle section (mm. 56ff.) by quicker and hence contrasting scalic passages in the major key. However, the melody as it appeared in the beginning is still present. An abridged recapitulation (mm. 79ff.) leads to a final coda which is based on elements of the middle section.

Roger Boucher (1885–1916), the dedicatee, was awarded first prize in organ performance at the Paris *Conservatoire* in 1910 and was organist at various Parisian churches, the last being Saint-Thomas-d'Aquin. He fell in 1916 at the Battle of Charleroi.

For the pedal ostinato of the **Carillon** Vierne was inspired by the chimes at the chapel of the chateau of Longpont in Aisne (Picardy). The ostinato using the notes *B flat-C-D-E flat* is accompanied by staccato chords on the tutti. In the middle section (mm. 35ff.) it shifts to the upper voice, and the dynamics are reduced to pianissimo. The recapitulation (mm. 83ff.) is at first identical with the opening section, but later the chords are accompanied by a modified version of the ostinato. Finally the ostinato is heard in the alto.

In recalling his lessons with Vierne, Henri Doyen wrote that he had visited Longpont and discovered that the chimes had only three notes, namely *B flat-C-D*. Confronted with this during a lesson, Vierne is reported to have said that when he was at Longpont the carillon player had struck the hour chime – an *E flat* – as the fourth note with a piece of iron.⁸

The dedicatee is Louis Vierne's younger brother René (1878–1918). Their parents had tried in vain to prepare René for a career as a theologian, but at the age of 15 he left the seminary and began to study organ with his brother. Later he was admitted to Guilmant's class at the Paris *Conservatoire*. He was organist at Notre-Dame-des-Champs and composed various pieces for the organ. Vierne was profoundly distressed by the death of his beloved brother on the battlefield in the First World War.

In the **Élégie** a mournful melody is stated first in the soprano and then, in a somewhat different form, in the lower voice. This melody is accompanied almost throughout by chords on the second beat in the measure which are preceded by an eighth-note upbeat.

Georges Krieger (1885–1916), to whom the piece is dedicated, studied with Eugène Gigout and deputized for him at the organ of Saint-Augustin.

In **Épithalame** (Wedding Song) there are traces of Wagner's influence, for example in the expressive suspensions, coupled with a marked chromaticism. This is a sensuous and warm piece symbolizing the heartfelt private union of a newly married couple.

André Renoux (1889–1967), the dedicatee, was awarded a second prize at the Paris *Conservatoire*, where he studied composition with Paul Vidal. Later he was organist at Notre-Dame-de-l'Annonciation in Passy, outside Paris.

At the outset of the **Postlude**, sustained tutti chords alternate with energetic runs of sixteenth notes in a virtuosic and improvisatory style. In the second section of the piece (mm. 27ff.) a melody in dotted rhythms appears in the soprano and bass. This is accompanied in the middle voice by sixteenth notes, which

now have more of the function of a keyboard accompaniment. Surprisingly, Vierne returns to the opening material only very briefly at the end of the piece.

Émile Poillot (1886–1948), the dedicatee, was awarded first prize in organ performance at the Paris *Conservatoire* in 1911. From 1912 until his death he was organist of Saint-Bénigne Cathedral in his native Dijon.

For helpful references and suggestions we thank most cordially Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (President of the *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Bjørn Boysen (Oslo), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Cannes), Steven Young (Bridgewater, MA), Ann Page (Cambridge), Johannes Matthias Michel (Mannheim), and Mark Richli (Zürich). The Bibliothèque nationale de France in Paris kindly permitted us to consult the sources.

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

⁷ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 533.

⁸ Cf. Henri Doyen, *Mes leçons d'orgue avec Louis Vierne. Souvenirs et Témoignages*, Paris, 1966, pp. 30f.

Avant-propos

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

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

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

En 1906, une fracture compliquée de la jambe le contraint à interrompre son service à l'orgue pendant six mois et à réapprendre ensuite sa technique de la pédale. En 1909, il divorce de la cantatrice Arlette Taskin – une descendante de la célèbre famille de facteurs de clavecins – qu'il avait épousée en 1899. Vierne peut malgré tout rester organiste à Notre-Dame. A la mort de Guilmant en 1911, Vierne espère à nouveau pouvoir obtenir une chaire d'orgue au *Conservatoire*, mais il est évincé une fois de plus. Eugène Gigout est appelé au poste. La même

année, il écrit la 3^{ème} *Symphonie* op. 28, en 1912 la *Messe basse* op. 30. En 1913, il compose les 24 *Pièces en style libre* op. 31, en 1914 la 4^{ème} *Symphonie* op. 32 à la sombre atmosphère.

Sa vue se dégrade en raison d'un glaucome, source de grandes difficultés à partir de 1915. Il se rend en Suisse en 1916 pour y suivre un traitement tandis que Marcel Dupré le remplace à Notre-Dame. Il est prévu qu'il y reste quatre mois ; mais le séjour durera quatre ans en raison de complications. A son retour dans la capitale en 1920, les orgues de Notre-Dame ont été très endommagées entre autres par les événements de la guerre.

Dans les années vingt, Vierne entreprend des tournées de concerts en Europe, au Canada et aux Etats-Unis qui lui réservent un accueil triomphal en tant que compositeur et organiste. Mais pour Vierne, voyager est très pénible et il parle de la « terrible existence de « juif errant » [...] qui devait être mon lot et que de ma vingt-deuxième année, [...] je roulerais sans merci ma bosse dans tous les pays où l'on joue de l'orgue. »² En 1923–24, il écrit la 5^{ème} *Symphonie* op. 47 et en 1926–27, il compose les quatre cahiers des *Pièces de fantaisie* op. 51/53/54/55.

En 1925, Eugène Gigout meurt et c'est Dupré qui prend sa succession au titre de professeur d'orgue au *Conservatoire* – Vierne passe à côté de l'opportunité une fois de plus. Lors de son voyage au Canada et aux Etats-Unis en 1927, Vierne donne au moins 34 concerts. Il collecte de l'argent afin de pouvoir faire réparer ou remanier ses chères orgues de Notre-Dame. Des collègues organisent eux aussi des concerts bénévoles au profit de la rénovation. La restauration de l'orgue et son agrandissement selon les plans de Vierne n'est terminée qu'en 1932. Le 10 juin de cette année-là, Widor et Vierne jouent ensemble le concert de sa seconde bénédiction. La 6^{ème} *Symphonie* est composée durant l'été 1930.

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

L'orgue symphonique français

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

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

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

siteur, mais à un constructeur génial, Aristide Cavaillé-Coll. »³ Les orgues confectionnés par Cavaillé-Coll mirent à la disposition des compositeurs les ressources sonores qui leur inspirèrent leurs grandes créations.

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

Nous avons l'habitude de considérer comme sacro-saintes les indications de registres tirés sur les orgues Cavaillé-Coll des romantiques français. Toutefois, Vierne écrit dans l'*Avertissement* aux *Pièces de fantaisie* : « La registration qui n'a rien d'inflexible est plutôt une indication de couleur générale, elle pourra être modifiée selon les possibilités offertes par les instruments sur lesquels elles [les *Pièces*] seront exécutées. »⁴ Ceci découvre des possibilités d'interprétation également à un orgue ne possédant pas les couleurs sonores typiques du romantisme français.

Les indications de registration de Vierne ne se réfèrent sans doute pas absolument à l'orgue de Notre-Dame, instrument d'exception avec cinq manuels, mais plutôt à un orgue français romantique normal à trois manuels (Grand Orgue/Positif/Récit).

L'harmonium

Le français Alexandre François Debain fit breveter en 1842 un harmonium qu'il avait conçu. L'instrument avait eu bien des prédécesseurs et devint vite lui-même un type standard et un modèle pour nombre d'instruments ultérieurs. Vierne et ses contemporains français composèrent pour des harmoniums de ce genre. Il s'agit ici d'un instrument doté d'anchemes libres et commandé par vent comprimé. (Des instruments à commande par air aspirant furent développés aux Etats-Unis et trouvèrent plus tard diffusion aussi en Allemagne.)

La disposition d'un harmonium d'après Debain est standardisée. Il n'est donc pas nécessaire d'indiquer la hauteur de pieds d'un registre sur les anches de registre. En plus du nom du registre, on utilise des chiffres et des lettres entourés d'un cercle. Dans le texte musical, la registration souhaitée est indiquée par ces chiffres ou lettres. Si une indication est barrée, le registre doit être détaché.

On a normalement quatre registres ; des instruments assez grands en possèdent jusqu'à dix. Pour l'exécution des *Pièces en style libre*, Vierne requiert un instrument avec les registres ① à ④ et en plus le demi-registre aigu ①ᶜ (Voix céleste 16') :

Basses (*do*¹-*mi*³)

- ① Cor anglais 8'
- ② Bourdon 16'
- ③ Clairon 4'
- ④ Basson 8'

Dessus (*fa*³-*do*⁶)

- ① Flûte 8'
- ② Clarinette 16'
- ③ Fifre 4'
- ④ Hautbois 8'

Autres registres :

- ①ᶜ Voix céleste 16'

Fonctions supplémentaires :

- Ⓔ Expression
- Ⓖ / Ⓔᶜ Grand Jeu

Le manuel est toujours divisé entre *mi*³ et *fa*³. Il est en conséquence possible p. ex. de registrer dans le grave de 16' et 8' et dans l'aigu de 8' et 4'. Avec le tirant Ⓔ ou Ⓔᶜ (Grand jeu = Tutti) placé au centre des tirants de registre, on tire d'un seul coup les registres ① à ④.

L'exécutant génère le vent en actionnant deux pédales qui commandent à des pompes. L'air est emmagasiné dans un réservoir puis transmis aux anches en étant dosé régulièrement. La pression du vent peut être manipulée si on le souhaite. Si l'on tire le tirant de registre caractérisé par Ⓔ (Expression), le réservoir d'équilibrage est éteint et l'exécutant exercé peut modifier la pression de l'air, et donc la dynamique, au moyen des pédales, en pédalant avec plus ou moins d'intensité. Selon la pression de l'air, le son est amplifié ou assourdi tandis que la hauteur du son reste la même. On peut ainsi procéder à des changements très rapides de dynamique, produire même des *sforzati*. On trouve dans les *Pièces en style libre* un exemple de ce genre d'agencement dynamique à la mes. 28 sq. du N° 9, *Madrigal* : L'indication *pp subito* succède à un *crescendo*.

Les Pièces en style libre

Les 24 *Pièces en style libre* op. 31 pour orgue ou harmonium furent écrites en 1913 et parurent en 1914 en deux volumes aux éditions Durand. Avec « style libre », le compositeur indique que les structures rigoureuses et la polyphonie ne sont que d'une importance secondaire dans ce recueil. Les pièces sont notées sur deux portées et exécutables sur un orgue à deux manuels (pour les mains seulement ou avec pédale) ou sur un harmonium, donc sans pédale.

Comme dans le *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach, les pièces sont composées dans les 24 tonalités majeures et mineures et classées en ordre ascendant de *do* majeur/*do* mineur vers *si* majeur/*si* mineur.

Avant Vierne, Charles Tournemire et Adolphe Marty, professeur d'orgue de Vierne, avaient p. ex. publié des pièces dans le « style libre ». Les *Dix Pièces (dans le style libre)* pour harmonium des *Variae Praeces* op. 21 de Tournemire parurent en 1904, les *Dix Pièces en style libre pour grand orgue* d'Adolphe Marty furent imprimées en 1910.

Il existe des recueils de pièces pour l'harmonium plus courtes et pas très difficiles techniquement de nombreux compositeurs français de la seconde moitié du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle. Le recueil le plus connu est *L'Organiste* (paru en 1892 à titre posthume) de César Franck, mais on possède aussi des exemples de Léon Boëllmann et Camille Saint-Saëns. En dehors de l'op. 31, Vierne lui-même a mentionné une distribution al-

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

⁴ Préface de Louis Vierne aux quatre cahiers des *Pièces de fantaisie*, cf. fac-similé de la première impression dans Volume 7-10 de cette Edition.

ternative avec harmonium aussi pour la *Messe basse* op. 30 et la *Messe basse pour les défunts* op. 62.

L'harmonium était joué à l'époque en France surtout à l'église par des organistes de formation assez médiocre. Certaines églises ne possédaient pas d'orgue à tuyaux et l'harmonium était un instrument de remplacement ou servait d'orgue de chœur. Mais ce genre d'instruments mobiles très appréciés à l'époque ornaient aussi certains salons bourgeois ou étaient des instruments d'exercice pour les organistes.

Si l'on énumère les registres prescrits pour la prestation sur l'orgue dans le recueil présent, on arrive en tout à 35 voix, donc beaucoup plus que les 18–20 registres dont Vierne parle dans son *Avertissement*.

Et la remarque selon laquelle les pièces sont conçues de manière à pouvoir être exécutées pendant la durée normale d'un offertoire, n'est juste que partiellement en ce qui concerne la teneur musicale car il ne s'agit de musique liturgique que dans de rares cas. En dehors du *Choral*, on pourrait reconnaître une connotation religieuse de ce genre tout au plus dans *Cortège*, *Épitaphe* et *Marche funèbre*. Il s'agit plutôt dans ces morceaux, relativement brefs pour la plupart, d'un agencement formel, simple le plus souvent sur le plan thématique, d'atmosphères essentiellement mélancoliques, comme *Complainte*, *Méditation*, *Idylle mélancolique*, *Rêverie* et *Élégie*. On trouve aussi des formes traditionnelles comme *Prélude*, *Canon*, *Divertissement*, *Canzona* et *Pastorale*.

Vierne a dédié les pièces à des élèves et à des amis. Deux morceaux sont composés en mémoire de défunts (Alphonse Schmitt et Jules Bouval). Augustin Barié mourut l'année de parution des *Pièces*. Cinq autres pièces devinrent par la suite des pièces commémoratives pour des soldats, étant donné que les dédicataires – comme René, le frère de Louis – moururent au combat au cours de la Première guerre mondiale.

La seconde partie des *Pièces en style libre* s'ouvre sur la **Légende** au flux amène. Au lieu du rythme long-bref souvent dominant dans des pièces calmes et mélodieuses, Vierne utilise en permanence le rythme bref-long, ce qui produit des ambiguïtés rythmiques intéressantes. Une composition en accords aux harmonies typiques de Vierne se font l'écho de la mélodie pentatonique à l'unisson du début.

Le dédicataire Maurice Blazy (1873–1933) était aveugle et étudia comme Vierne auprès d'Adolphe Marty à l'*Institution Nationale des Jeunes Aveugles* à Paris. Plus tard, Blazy enseigna le piano dans cette institution. Il fut tout d'abord organiste à Saint-Médard puis à Saint-Pierre-de-Montrouge. En 1933, une collision avec un camion lui coûta la vie.

Des figures staccato et l'utilisation de registres Aliquot donnent au **Scherzetto** un caractère mutin que l'on observe souvent dans les compositions enjouées de Vierne. La seconde partie contrastante (mes. 30 sqq.) doit être jouée sans aliquots et présente un thème chantant diatonique par-dessus des pulsations ostinato au ténor. Après de nouveaux accords staccato et quelques pauses dramatiques, le matériau du début refait son apparition. La coda reprend brièvement le second sujet avant que des tons staccato ne pressent à conclure.

Le dédicataire Alexandre Cellier (1883–1968) remporta en 1908 le premier prix de jeu d'orgue au *Conservatoire* de Paris. Il fut organiste à l'église du Temple de l'Étoile et – succédant à Albert Schweitzer – organiste de la *Société J. S. Bach*. Il fut l'auteur de

publications sur le jeu et la facture d'orgue et traduisit les textes des chorals arrangés par Bach en français.

Dans l'**Arabesque**, un accord longuement tenu dont la voix médiane évolue sur de longues figures chromatiques, porte une mélodie paisible et calme. Elle rappelle la musique orientale surtout par le recours aux mordants et aux intervalles diminués. Vierne utilise avec effet la gamme par tons, surtout dans la partie médiane d'improvisation qui cite les mesures du début. Le dédicataire Émile Bourdon (1884–1974) suivit dès ses jeunes années les cours particuliers de Vierne et étudia plus tard au *Conservatoire* de Paris. Après avoir remplacé Vierne un certain temps à Notre-Dame, il s'installa dans le sud de la France pour des raisons de santé. Il devint organiste à la cathédrale de Monaco et y œuvra pendant 46 ans. Bourdon enseigna aussi l'orgue à l'*Académie de Musique Fondation Prince Rainier III* à Monaco. Il composa e. a. une *Symphonie pour orgue* (1926).

Le sombre passage d'introduction du **Choral** se caractérise par des quintes et des tierces majeures aux deux mains. Lui succède un choral lyrique aspirant à l'élévation par-dessus une basse aux mouvements montants et descendants. L'idée initiale revient et se confronte à partir de la mesure 43 au mouvement choral accompagné ensuite de triolets agités (mes. 71 sqq.). La paisible coda amène le morceau en majeur.

Le dédicataire Joseph Boulnois (1884–1918) obtint en 1905 le premier prix de jeu d'orgue au *Conservatoire* de Paris. Il fut directeur des chœurs de l'Opéra-Comique et organiste e. a. à Saint-Louis-d'Antin. Il mourut lors de la bataille de Chalaines, quelques jours avant la fin de la Première guerre mondiale.

Au début du morceau intitulé **Lied**, la main gauche joue une riche mélodie, dotée de l'indication de registre « Violoncelle » et rappelant cet instrument dans son écriture. La main droite accompagne dans une pulsation de croches. Les huit premiers tons de la mélodie sont développés en improvisation au travers de différentes tonalités jusqu'à ce que revienne le matériau initial (mes. 38 sqq.).

Le dédicataire Paul Fauchet (1881–1937) suivit dès l'enfance l'enseignement de Vierne. Il étudia au *Conservatoire* de Paris, où il enseigna plus tard l'harmonie. Il fut en outre musicien d'église à Saint-Pierre-de-Chaillet. Dans ses mémoires, Vierne brosse un portrait très positif de la nature vivante et des dons musicaux de Fauchet.⁵

L'âpre **Marche funèbre** commence sur le tutti du *Récit* et boîte expressive fermée, tout en étant parcourue de lourds accords. La mélodie aux accents passionnés et héroïques sonne en octaves, s'enfle en hauteur de son et en dynamique pour retomber enfin dans la position et le volume du début. Puis la basse expose une mélodie ascendante pointée (mes. 17 sqq.). La partie médiane contrastante à quatre voix est d'une beauté simple avec son écriture inspirée du choral et rythmiquement simple. A la suite de cela, la partie du début se répète dans toute sa longueur et se trouve agrandie d'une brève coda qui meurt pianissimo.

Le dédicataire Jules Bouval (1867–1914) fut élève en même temps que Vierne dans la classe de César Franck au *Conservatoire* de Paris et plus tard organiste à Saint-Pierre-de-Chaillet. Il reçut en 1893 une mention d'honneur lors du concours du *Prix de Rome* pour sa cantate *Antigone*.

⁵ Cf. „Mes souvenirs“ (comme Rem. 2), p. 72 sqq.

Dans la mélodie de la **Berceuse**, on reconnaît la berceuse bien connue en France de « Do, do, l'enfant do ». ⁶ Vierne a légèrement modifié la mélodie traditionnelle afin de la rendre plus expressive. La chaleur et la naïveté de cette musique ont fait de ce morceau l'une des compositions les plus célèbres de Vierne. Vierne dédia la *Berceuse* à sa fille Colette (1907–1961), âgée de 7 ans, à la parution des *Pièces en style libre*. Sa femme paraît pourtant lui avoir dit qu'il était insensé de dédier le morceau à Colette puisqu'elle n'était pas sa fille. Sans doute Charles Mutin, avec qui Arlette avait une liaison à cette époque, était-il le vrai père de Colette. ⁷

Après une brève introduction à l'unisson, une mélodie à jouer avec le « Hautbois » s'élève dans l'enjouée **Pastorale**. Elle est remplacée dans la partie médiane (mes. 56 sqq.) par des évolutions de gammes plus rapides et donc contrastantes en majeur. Mais la mélodie du début continue à rester présente. Une reprise (mes. 79 sqq.) abrégée est suivie d'une coda s'appuyant sur des éléments de la partie médiane.

Le dédicataire Roger Boucher (1885–1916) remporta en 1910 le premier prix de jeu d'orgue au *Conservatoire* de Paris et fut organiste dans diverses églises parisiennes, en dernier à Saint-Thomas-d'Aquin. Il mourut en 1916 à la bataille de Charleroi.

Le tintement des cloches de la chapelle du château de Longpont à Aisne (Picardie) inspira à Vierne l'ostinato à la pédale pour le morceau **Carillon**. L'ostinato avec les tons *SI bémol-DO-RÉ-MI bémol* est accompagné d'accords détachés au tutti. Dans la partie médiane (mes. 35 sqq.), il passe à la voix supérieure et la dynamique s'efface jusqu'au pianissimo. La reprise (mes. 83 sqq.) est tout d'abord identique au début, plus tard, les accords sont accompagnés par une version modifiée de l'ostinato. Pour finir, l'ostinato est joué à l'alto.

Dans ses souvenirs sur les cours suivis chez Vierne, Henri Doyen écrit qu'il était allé à Longpont pour y constater que les cloches n'avaient que trois tons, à savoir *SI bémol-DO-RÉ*. Confronté à cette constatation en cours, Vierne avait rétorqué que lors de sa visite à Longpont, le sonneur de cloches avait frappé la cloche d'heure – un *MI bémol* – comme quatrième ton avec un bout de fer. ⁸

Le dédicataire est le frère cadet de Louis Vierne, René (1878–1918). La tentative de ses parents de préparer René à une carrière théologique avait échoué. A 15 ans, il quitta le séminaire et devint l'élève d'orgue de son frère. Il fut plus tard accepté dans la classe de Guilmant au *Conservatoire* de Paris. Il fut organiste à Notre-Dame-des-Champs et composa diverses pièces pour orgue. La mort de ce frère aimé sur le champ de bataille de la Première guerre mondiale ébranla profondément Louis Vierne.

L'**Élégie** nous présente une mélodie triste tout d'abord au soprano puis, sous une forme un peu différente, à la voix inférieure. La mélodie est presque toujours accompagnée d'accords sur le deuxième temps dotés d'une croche anacroustique.

Le dédicataire Georges Kriéger (1885–1916) étudia auprès d'Eugène Gigout et remplaça celui-ci aux orgues de Saint-Augustin.

Épithalame laisse pressentir des influences wagnériennes, p. ex. des formations de retards expressives, alliées à un fort chromatisme. Il s'agit d'une pièce sensuelle et chaude qui symbolise l'unité privée et intime du couple nuptial.

Le dédicataire André Renoux (1889–1967) obtint un second prix au *Conservatoire* de Paris où il étudia la composition avec Paul Vidal. Il fut plus tard organiste à Notre-Dame-de-l'Annonciation à Passy près de Paris.

Dans le **Postlude**, des accords tenus dans le tutti alternent au début avec de fringants passages de doubles croches dans un style d'improvisation virtuose. Dans la deuxième partie du morceau (mes. 27 sqq.) apparaît une mélodie pointée au soprano et à la basse. Elle est accompagnée de doubles croches à la voix médiane qui ont plus ici une fonction pianistique d'accompagnement. De manière étonnante, Vierne ne reprend que brièvement à la fin du morceau le matériau du début.

Le dédicataire Émile Poillot (1886–1948) reçut en 1911 le premier prix de jeu d'orgue au *Conservatoire* de Paris. Il fut de 1912 à sa mort organiste à la cathédrale Saint-Bénigne de sa ville natale de Dijon.

Nous remercions chaleureusement pour leurs précieux conseils et idées Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (président de l'*Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Bjørn Boysen (Oslo), Olivier Latry (Paris), Jean-Pierre Mazeirat (Cannes), Steven Young (Bridgewater, MA), Ann Page (Cambridge), Johannes Matthias Michel (Mannheim) et Mark Richli (Zurich). La Bibliothèque nationale de France à Paris a aimablement permis la consultation des sources.

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

⁶ Cf. l'Apparat critique.

⁷ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre-Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 533.

⁸ Cf. Henri Doyen, *Mes leçons d'orgue avec Louis Vierne. Souvenirs et Témoignages*, Paris, 1966, p. 30 sq.

Glossar / Glossary / Glossaire

① – ④	Register siehe S. 5	Registers, see p. 9
Ⓔ	Expression	Expression
Ⓖ	Grand Jeu	Grand Jeu
Ⓢ	Voix céleste 16'	Voix céleste 16'
Anche(s)	Zunge(n) – s. auch Jeux d'anches	reed(s) – see also Jeux d'anches
Cédez	„werden Sie langsamer“	held back
Claviers accouplés	Manuale gekoppelt	manuals coupled
Claviers séparés	Manuale ungekoppelt	manuals uncoupled
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.	Grand Orgue	Grand Orgue
G.R.	Récit an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit coupled to Grand Orgue (play on Grand Orgue)
Grand Orgue	Hauptwerk	Great
Jeux d'anches	Zungenregister (schließt normalerweise auch Aliquoten und Mixturen mit ein)	reed stops (usually including mutations and mixtures)
Man.	Manual	manual
Mettez	„nehmen Sie“, also angegebene(s) Register ziehen	add; i.e. draw the stop(s) specified
m.g. (main gauche)	linke Hand	left hand
Ôtez	„entfernen Sie“, also angegebene(s) Register abstoßen	take off, i.e. remove the stop(s) specified
Péd.	Pedal	pedal
Péd. G.	die Pedalkoppel zu Grand Orgue ziehen	draw the pedal coupler for Grand Orgue
Péd. G.R.	die Pedalkoppeln zu Grand Orgue und Récit ziehen	draw the pedal couplers for Grand Orgue and Récit
Préparé(s)	vorbereitet	prepared for
R.	Récit	Récit
Sans Montre	ohne Principal	without Diapason
Tirasse(s)	Pedalkoppel(n)	Pedal coupler(s)

Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

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

AVERTISSEMENT

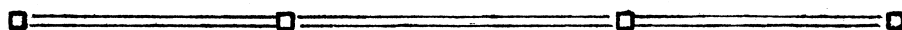
Les pièces du présent recueil sont calculées de façon à pouvoir être exécutées pendant la durée normale d'un offertoire. Elles sont enregistrées pour un harmonium de 4 jeux et demi et pour un orgue à 2 claviers et pédalier 18 à 20 jeux.

Il va de soi que la registration est, ici, une indication générale de couleur et que cette registration peut être modifiée selon les instruments à la disposition des artistes.

Deux initiales immédiatement voisines (G. R.) indiquent que le grand-orgue est accouplé au récit; l'initiale G. indique que ce clavier est séparé du récit. Même observation pour les initiales placées à côté du nom Péd.; elles indiquent avec quel clavier le pédalier est accouplé.

Tous les morceaux de cette collection peuvent se jouer entièrement avec les mains; quand on les exécutera sur un orgue à pédalier, il sera bon de diviser entre les mains les passages sous lesquels on emploiera la pédale.

Louis Vierne.



Hinweis

Die Stücke der vorliegenden Sammlung sind so angelegt, dass sie während der normalen Dauer eines Offertoriums gespielt werden können. Sie sind mit Registrierangaben für ein Harmonium mit viereinhalb Registern und für eine Orgel mit zwei Manualen und Pedal mit 18 bis 20 Registern versehen.

Es versteht sich von selbst, dass es sich bei der Registrierung hier um eine allgemeine Angabe der Klangfarbe handelt und dass diese Registrierung verändert werden kann, entsprechend den Instrumenten, die den Künstlern zur Verfügung stehen.

Zwei direkt nebeneinander stehende Großbuchstaben (G.R.) geben an, dass das Hauptwerk und das Schwellwerk gekoppelt sind; der Buchstabe G. gibt an, dass dieses Manual vom Schwellwerk getrennt ist. Dasselbe gilt für die Buchstaben neben der Abkürzung Péd.; sie nennen das Manual, mit dem das Pedal gekoppelt ist.

Alle Stücke dieser Sammlung können mit den Händen allein gespielt werden. Wenn man sie auf einer Orgel mit Pedal spielt, wäre es von Vorteil, in Passagen, bei denen das Pedal verwendet wird, [die Oberstimmen] zwischen den Händen aufzuteilen.

Louis Vierne.

Notice

The pieces in the present collection are designed to be played within the normal duration of an Offertory. They are registered for an harmonium with 4-and-a-half stops, and for an organ with two keyboards and pedals of 18 to 20 stops.

It goes without saying that here the registration is a general indication of color, and that it may be modified according to the instruments at the disposal of the performer.

The paired capital letters (G.R.) indicate that the Great and Swell divisions are coupled; the letter G. indicates that the Great is uncoupled from the Swell. The same observation applies to the letters placed alongside Péd.; they indicate which keyboard is coupled to the pedals.

All the pieces in this collection may be played entirely with the hands only. When performed on an organ with pedals, in those passages where the pedals are employed it would be good to share [the upper voices] between the hands.

Louis Vierne.

Pièces en style libre op. 31/2

13. Légende

à Maurice Blazy

G.R. Fonds doux 8
Péd. Bourdons 16, 8
Claviers accouplés. Tirasses

Louis Vierne
1870 – 1937

① ④ **Andantino moderato** (♩ = 46)

G.R. *mf*

R. *p*

Mar

5

G.R. *mf*

10

R. *p*

G.R. *p*

14

Péd.

cresc.

18

21

cresc. *poco* *a* *pe*

24

p
G.R.
Man.

(m.d.) R.

31

cresc.

f

Péd. R.

34

G.R.

Man.

R.

37

pp

R.

Péd. solo

40

f

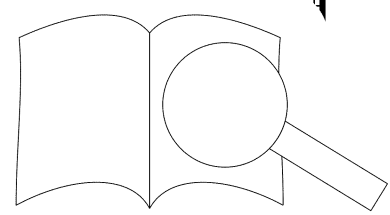
sempre *f*

43

e

rit.

Péd. R.



14. Scherzetto

à Alexandre Cellier

R. Flûtes 8, 4, Nasard, Octavin
G. Salicional, Bourdon 8
Péd. Bourdons 16, 8
Claviers accouplés. Tirasse [Récit]

Scherzando (♩ = 84)

① ③ ④

R. *p*

④ ③ ①

Man.

4

cresc.

7

p

Man.

10

Man.

Péd.

16

p
Man.
G.R.
(*r*)
Péd. [G.R.]

19

Man.
p

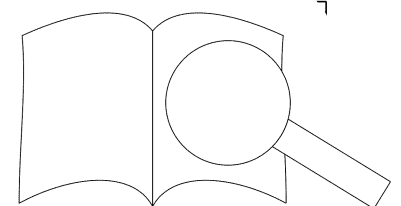
22

Man.

25

p *cresc.*

28



31

dolce

Péd. [G.R.]

35

39

42

49

p *cresc.*

Musical score for measures 49-51. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 49 starts with a piano (*p*) dynamic. The score features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A crescendo (*cresc.*) is indicated at the beginning of measure 51.

52

f

Musical score for measures 52-55. The piece continues in G major and 3/4 time. Measure 52 begins with a forte (*f*) dynamic. The melodic and bass lines continue with rhythmic patterns.

56

mettez Nasard
et Octavin

R. *f* *p*

Man. ③ ③

Musical score for measures 56-59. Measure 56 includes performance instructions: "mettez Nasard et Octavin" (add Nasard and Octave) and "Man." (Mantle). The right hand has a forte (*f*) dynamic, and the left hand has a piano (*p*) dynamic. Trills are marked with a circled 3 (③). A watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

60

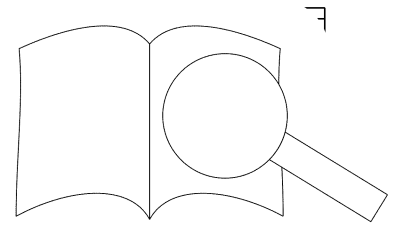
cresc.

Musical score for measures 60-62. Measure 60 includes a crescendo (*cresc.*) marking. The piece continues in G major and 3/4 time.

63

[R.]

Musical score for measures 63-65. Measure 63 includes a dynamic marking of *f* and a repeat sign with a first ending bracket labeled "[R.].". The piece concludes in measure 65.



66

G.R.

(z)

Péd. [G.R.]

Man.

69

p

(z)

Péd.

72

Man.

75

PROBEPARTITUR

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

87

ôtez Nasard et Octavin

R.

p (*dolce*)

sempre Péd. [R.]

85

sempre *p*

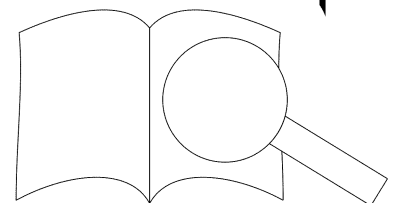
89

92

cresc. *poco*

95

G.F



15. Arabesque

à Émile Bourdon

R. Gambe
G. Flûte 8
Péd. Bourdons 16, 8
Claviers accouplés

① Adagio (♩ = 76) G.[R.]

R. *pp* dolce senza rigore

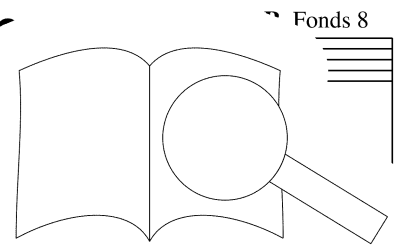
① Péd.

4

6

pp

8



Fonds 8

* see Crit. Report

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

12 ^④

G.R. *mf*

④ Man.

14

Péd. G.R.

16

R. *p*

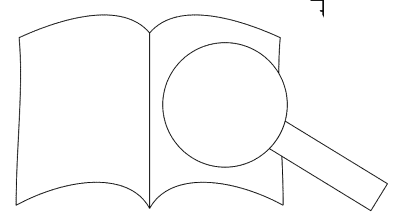
Man. *cre*

18

Péd. R.

20

pp
[G.R.]



PROBEPARTITUR

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

22

pp

24

26

28

rit.
(G. Flûte 8 solo)

[R.] Gam^b

pp

Péd. solo

32

pp

Musical notation for measures 32-33. The right hand features a melodic line with a slur over measures 32-33. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

34

Musical notation for measures 34-35. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains.

36

Musical notation for measures 36-37. The right hand melodic line continues with a slur. The left hand accompaniment is present.

38

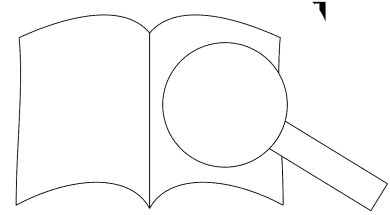
p *pp*

rall. poco a poco

Musical notation for measures 38-39. Measure 38 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 39 begins with a piano-piano (*pp*) dynamic and includes the tempo marking *rall. poco a poco*.

40

Musical notation for measures 40-41. The right hand melodic line concludes with a final note. The left hand accompaniment continues.



16. Choral

à Joseph Boulnois

R. Fonds 8, Hautbois, Trompette
G. Fond[s] 8
Péd. Fonds 16, 8
Claviers accouplés. Tirasses

Andante (♩ = 44)

① ④
E G.R. *mf*
R. *p*
④ ① Péd. [G.R.]

6

12
cresc.

19
G.R. *mf*
Péd.
④

R. *p*
Man.

31

cresc.

Musical score for measures 31-36. The piece is in G minor (one flat) and 6/8 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 31-36. The left hand provides a rhythmic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand in measure 35.

37

f

Musical score for measures 37-42. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand has a more active accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 38.

43

G.R. *p*

Péd.

Man.

Musical score for measures 43-47. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand features a complex accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is in measure 43. Pedal and manual markings are present: "Péd." in measure 43 and "Man." in measure 47.

48

f

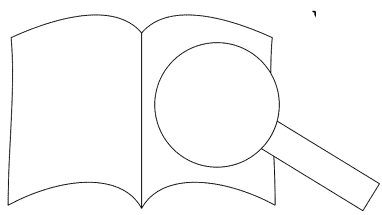
Péd.

Musical score for measures 48-52. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a complex accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is in measure 48. A pedal marking "Péd." is in measure 50.

f

Man.

Musical score for measures 53-57. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a complex accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is in measure 53. A manual marking "Man." is in measure 55.



PROBEPARTITUR

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

59 [R.] Fonds solo

65 *cresc.* *dim.* *rit.* Hautbois, 2

71 G.R. *p*

76 *cresc.*

81 *f* 2 2

* see Crit. Report

86

dim. poco a poco

Musical score for measures 86-90. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings: *dim.*, *poco*, *a*, and *poco*. The left hand provides a steady accompaniment.

91

dim.

Musical score for measures 91-95. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings: *dim.*. The left hand continues the accompaniment. A fermata is present at the end of measure 95.

[R.] Fonds solo

96

R. *p*

Man.

ed. [R.]

Musical score for measures 96-101. The right hand is marked *[R.] Fonds solo* and *p*. The left hand is marked *Man.* and *ed. [R.]*. The score includes a repeat sign and a fermata.

102

Musical score for measures 102-107. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand provides a steady accompaniment.

108

pp

Musical score for measures 108-113. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking *pp* is present. A large graphic of an open book is overlaid on the right side of the page.

17. Lied

à Paul Fauchet

R. Flûtes 8, 4
G. Violoncelle 8, Montre 8
Péd. Bourdons 16, 8
Claviers séparés

Cantabile (♩ = 60)

① ④

R.

p

G.

Man.

④ ①

4

8

e.

16

20

f

Péd. R.

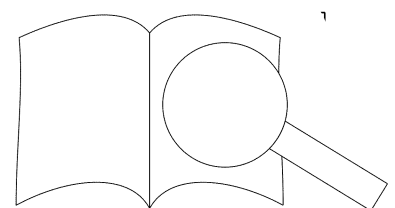
24

28

G.R. *sempre f*

Péd. G.R.

32



37 *rit.* **Tempo**

Man. G. solo

41

45

sempre *p*
R.

49

p

50

56

f *dim.*

Péd. R.

60

p *cédez*

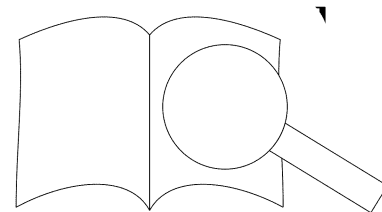
64

pp *Tempo*

68

72

pp



18. Marche funèbre

à la mémoire de mon ami Jules Bouval

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

① ② ④ **Maestoso** (♩ = 50)

Musical score for measures 1-5. The score is written for a grand piano with a right-hand (R.) and left-hand (L.) part. The right hand starts with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The left hand includes markings for 'Péd. R.' and 'Man.' (manicé). The tempo is Maestoso with a quarter note equal to 50 beats per minute.

Musical score for measures 5-10. The score continues from the previous system. The right hand includes a decrescendo (dim.) marking. The left hand includes a 'Péd. R.' marking.

Musical score for measures 10-15. The score continues from the previous system. The right hand includes a crescendo (cresc.) marking. The left hand includes a 'Péd. R.' marking.

Musical score for measures 15-20. The score continues from the previous system. The right hand includes a decrescendo (dim.) marking. The left hand includes a 'G.R.' (Grand Ré) marking and a 'Péd. G.R.' marking.

Musical score for measures 20-25. The score continues from the previous system. The right hand includes a crescendo (cresc.) marking. The left hand includes a 'Péd. G.R.' marking.

23

p

This system contains measures 23 to 26. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble and a supporting accompaniment in the bass. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 25.

27

cresc.

This system contains measures 27 to 30. The musical notation continues from the previous system. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 29.

31

cresc. *molto*

This system contains measures 31 to 34. The musical notation continues. Dynamic markings of *cresc.* and *molto* are present in measures 31 and 32 respectively.

35 G. Péd. Anches

g

This system contains measures 35 to 38. The title *G. Péd. Anches* is written above the staff. A circled *g* marking is present in measure 35. The musical notation continues.

39

This system contains measures 39 to 42. The musical notation continues. A large graphic of an open book is positioned to the right of the staff.

43

47

G. Fonds

dim. poco a p

Péd. Fonds

53

Poco più vivo (♩)

p [R.] R. Fonds 8, Hautbois dc

58

Péd. [R.]

* see Crit. Report

69

cresc. *dim.*

74

p

Tempo I° (♩ = 50)
R. Fonds et anches

②

R.

79

cresc. *dim.*

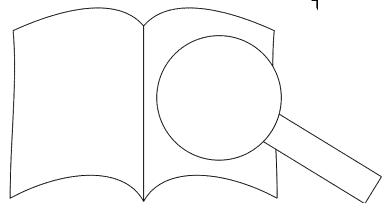
Péd. R. Man. simile

84

cresc.

89

dim.



94

G.R.

Péd. G.R.

98

cresc.

p

102

p

p

106

cresc.

cresc. molto

G. Péd. Anches

G.

G.

114

118

122

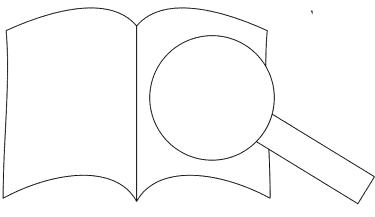
127

G. Fonds

dim.

rit.

p *p* *pp*



19. Berceuse

(sur les paroles classiques)
à ma fille Colette

R. Gambe et Voix céleste
G. Flûte 8
Péd. Bourdons 16, 8
Claviers accouplés

À l'Harmonium, jouer à l'octave supérieure les passages registrés (VC) ②

NB: Auf dem Harmonium spiele man die mit (VC) ② registrierten Passagen eine Oktave höher

On the harmonium play the passages with the registration (VC) ② one octave higher

Andantino (♩ = 52)

The musical score is written for a harpsichord or harpsichord-style keyboard instrument. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 52 beats per minute. The score includes various performance instructions: 'dolce' (measures 1-5), 'cresc.' (measures 12-17), and 'p' (measures 18-23). There are also registration markings: '(VC) ②' at the beginning and 'G.R.' (Grand Register) in measure 10. A 'Man.' (Manège) marking is present in measure 2. The score ends with a double bar line and a circled 'X' in measure 23. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. A logo for 'Carus-Verlag' is visible in the bottom right corner of the score area.

29

①

G. *mf*

Man.

35

④

G.R.

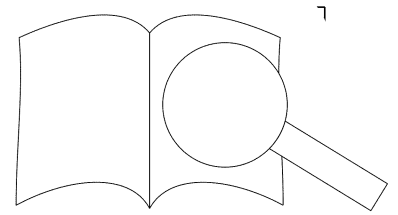
f

④ Péd. [G.R.]

41

47

53



57

dim.

rit. $\text{\textcircled{X}}$ $\text{\textcircled{X}}$ $\text{\textcircled{VC}}$ *(a tempo)*

pp

R. $\text{\textcircled{2}}$

Man. Péd. [R.]

63

69

pp

R. Bourdon 8 solo

Man.

75

dim. *e* *rit.* *poco*

pp

Péd.

20. Pastorale

à Roger Boucher

R. Hautbois, Bourdon 8
G. Flûte 8
Péd. Flûte et Bourdon 8
Claviers séparés

Allegretto (♩. = 58)

① ④

Man. *mf* *p cantabile*

5

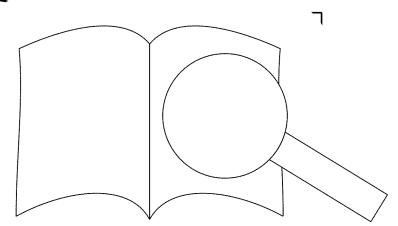
mf Péd.

10

15

20

G. *mf*



26

31

36

R.

f

(G. Flûte)

[G.]

[Péd.]

41

cresc.

p

51

p

56

R. Flûtes 8, 4 solo

[R.]

Man.

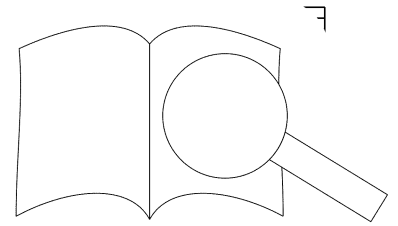
60

p

63

p

67



71

75

G. Flûte solo

[R. Hautbois et Bourdon]

R.

81

cresc.

86

cresc.

R. Gambe et Bourdon 8 soli

96

p

R.

Péd.

④ (Péd. 16, 8 doux)

100

G.R.

cresc.

*

104

dolce

110

dim.

rit.

R.

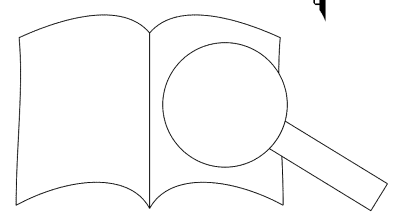
Man.

Péd.

115

pp

Péd. R.



* see Crit. Report

21. Carillon

sur la sonnerie du Carillon de la chapelle du Château de Longpont (Aisne)



à mon frère René Vierne

R. Fonds et anches 8, 4, 2 *
G. Fonds et anches 16, 8, 4
Péd. Fonds et anches 32, 16, 8, 4
Claviers accouplés. Tirasses

Allegro (♩ = 126)

① ③ ④

* Crit. Report

16

Musical notation for measures 16-19. Treble clef contains chords with accents. Bass clef contains a melodic line with triplets and slurs.

20

Musical notation for measures 20-23. Treble clef contains chords with accents. Bass clef contains a melodic line with triplets and slurs.

24

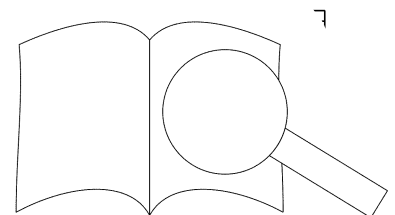
Musical notation for measures 24-27. Treble clef contains chords with accents. Bass clef contains a melodic line with triplets and slurs.

28

Musical notation for measures 28-31. Treble clef contains chords with accents. Bass clef contains a melodic line with triplets and slurs.

32

Musical notation for measures 32-35. Treble clef contains chords with accents. Bass clef contains a melodic line with triplets and slurs.



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

G. Péd. Fonds

35

R. *f* *dim.* *p* *simile*

Péd. R. (simile)

38

cresc.

41

dim. *all.*

44

e

e



51

G.[R.] R. *pp*

55

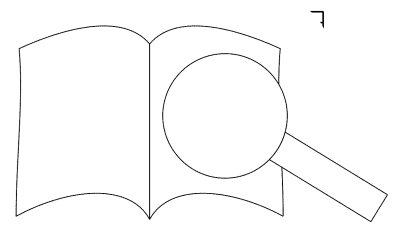
G.[R.] R. *pp*

58

61

8va

64



PROBEPARTITUR

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

67

[G.R.]

G.R.

R.

70

R.

G.R.

73

G.R.

R.

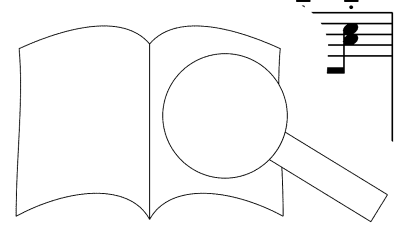
cresc. poco a poco

Péd. [G.R.]

76

cresc.

G. Anches



83

G.R. *fff*

Péd. Anches

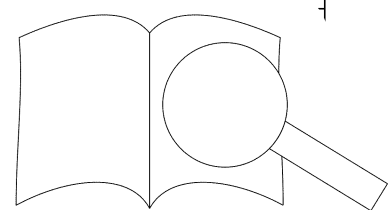
87

91

95

99

mp.



PROBEPARTITUR

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

103

Musical score for measures 103-106. The right hand features chords with accents, and the left hand has a triplet of eighth notes.

107

Musical score for measures 107-110. The right hand has chords with accents, and the left hand has a melodic line with a slur.

111

Musical score for measures 111-114. The right hand has chords with accents, and the left hand has a melodic line with a slur.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand has a melodic line with a slur and a triplet, and the left hand has chords with accents.

Musical score for measures 119-122. The right hand has a melodic line with a slur and a triplet, and the left hand has chords with accents.

22. Élégie

à Georges Kriéger

G.R. Flûtes, Bourdons et Gambes 8

Péd. Fonds doux 16, 8

Claviers accouplés. Tirasses

Moderato espressivo (♩ = 60)

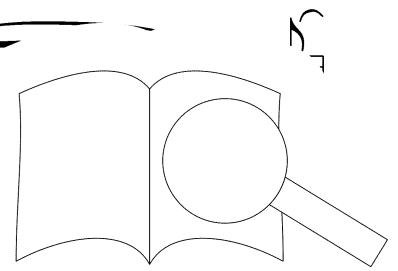
Musical notation for measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Includes performance instructions: [G.R.] p, Péd., and fingerings (1, 4) and (4, 1).

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, 3/4 time signature.

Musical notation for measures 9-12. Treble clef, 3/4 time signature.

Musical notation for measures 13-16. Bass clef, 3/4 time signature. Includes performance instructions: G.R. p Man.

Musical notation for measures 17-20. Treble clef, 3/4 time signature. Includes performance instruction: G.R. cresc.



25

[Man.]

cresc.

30

Péd.

Man.

35

[Péd.]

40

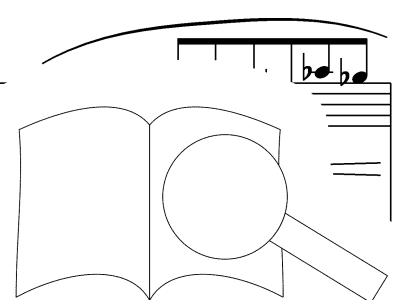
rit.

a tempo

p

R.

Péd. R.



50

R.
p
G.R.
Man.

55

poco
cresc.

60

G.R.
f
Péd. R.

65 (G. Flûte 8 solo)

(m.g.)
G.

70

rit.
p

23. Épithalame

à André Renoux

R. Gambe et Voix céleste
G. Fonds 8 sans Montre
Péd. Fonds doux 16, 8
Claviers accouplés. Tirasses

À l'Harmonium, jouer à l'octave supérieure les passages registrés (VC) ②
NB: Auf dem Harmonium spiele man die mit (VC) ② registrierten Passagen eine Oktave höher
On the harmonium play the passages with the registration (VC) ② one octave higher

Adagio sostenuto e molto espressivo (♩ = 42)

VC
G.R. *p*
Man.
②
3
3
id. [G.R.]
6
R. *f*
VC ①
Man. ②
Péd. *p*

12

cresc.

f G.R.

15

p

R.

18

cresc.

G.R. *p*

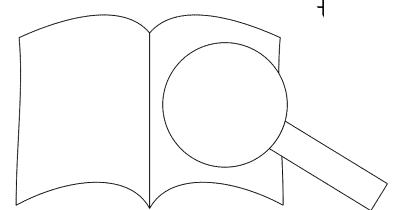
④ ①

21

Péd. G

24

p



27

3

f

30

3

f

sempre Péd.

33

rit.

dim.

Tempo

Man.

Man.

pp

3

cresc.

40

p *cresc.*

Péd. R.

43

pp

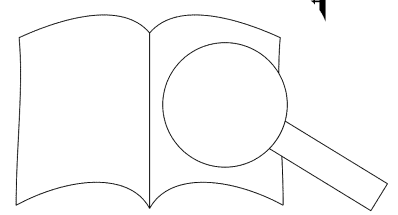
46

3 *Man.*

49

p *pp* *rit.*

Péd.



24. Postlude

à Émile Poillot

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

Quasi fantasia

① ③ ④ **Largo** **Vivace** (♩ = 138)

G.R. **ff**

④ ③ ① **Péd.** **Man.**

4

7 **Largo** **Vivace**

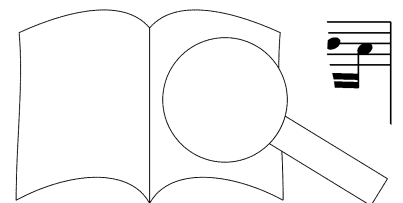
Péd. **Man.** à l'Orgue

10 *8 va*

rit.
long

Vivace

Péd.



16 Largo

Péd.

19 Vivace

21 ♩ = 72

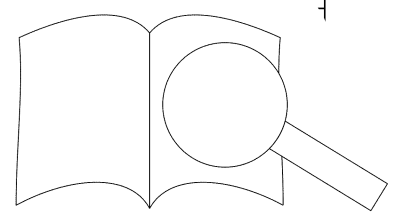
Péd.

24 ♩ = 80

grosso non troppo vivo e sostenuto

G. Péd. Fonds (m.g.) Péd. R. (simile)

28



30

cresc.

32

dim.

34

36

dim.

40

GJ

p subito

G.R.

Péd. G.R.

42

44

46

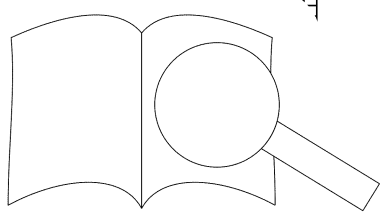
a

48

Fonds 16

mf

Fonds 32



PROBEPARTITUR

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

50

52

cresc. molto

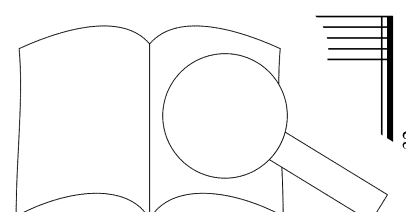
54

56

[G.] Anches

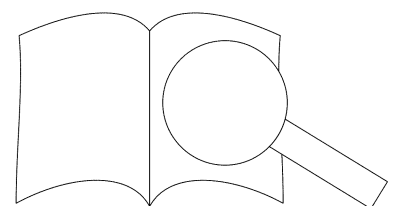
allargando

58



Kritischer Bericht
Critical Report
Apparat critique

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



Kritischer Bericht

I. Quellen

A: Erstausgabe, erschienen als zweiter von zwei Teilbänden 1914 bei Durand & Cie. in Paris mit der Plattennummer D. & F. 8973. Der Titel auf dem Umschlag lautet „24 Pièces en style libre / pour ORGUE ou HARMONIUM / par / Louis Vierne“. Die Ausgabe umfasst 64 Seiten, davon 54 Notenseiten.

Der Kopftitel auf der ersten Notenseite lautet „24 Pièces en style libre / pour Orgue ou Harmonium / LIVRE II / [rechtsbündig] LOUIS VIERNE / [darunter] op. 31“

Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Fol. Vm11 138 (2)*).

B: Fotokopie des Autographs aus dem Bestand der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Gr. Vma 653*). (Das Original befindet sich im Besitz von Jean-Pierre Mazeirat.) Die Titelangabe lautet „24 Pièces / en style libre / pour Orgue ou Harmonium / (avec pédale facultative) / par / Louis Vierne / (op. 31)“. Das Autograph ist nicht vollständig, die Stücke Nr. 3 und Nr. 5 fehlen.

Nr. 1 und Nr. 8 sind auf hochformatigem Notenpapier notiert, für alle anderen Stücke hat Vierne querformatiges Notenpapier verwendet. Die Seiten wurden nachträglich von anderer Hand von 1 bis 93 durchgehend paginiert.

Titelangaben – mit den in den Einzelanmerkungen angeführten Ausnahmen –, die Registrierung (für Orgel und Harmonium), Tempi, Manualgebrauch und Dynamik stammen von der Hand Viernes, sind aber mit einem anderen Schreibgerät geschrieben als der Notentext. Metronomangaben fehlen durchweg. Die Namen der Widmungsträger stehen am Ende des jeweiligen Stückes. Auf einigen Seiten ist am unteren Rand der Hinweis „Col[lection] B. Gavoty“ (Sammlung B. Gavoty) vermerkt.

Von Bernard Gavoty stammt wahrscheinlich auch die Angabe auf der Titelseite:

Le n° 1 porte le titre de „Prélude“ et est dédié à R. Schumann. Dans l'édition le titre est „Préambule“ et la dédicace est à Chopin.
Le n° 3 „Complainte“ et le n° 5 „Prélude“.

[Nr. 1 trägt den Titel *Prélude*. In der Ausgabe ist der Titel *Préambule* angegeben. Die Widmung ist an Albert Ribollet. Nr. 3 C. (Complainte). Nr. 5 D. (Prélude).]

Eine Aufteilung in zwei Teile ist nicht vorgesehen. Auch gibt es keine Einträge über die Register. Die Registerangaben weisen, schwer lesbar, auf die Register hin. Die Registerangaben zu Verändern.

II. Zur Edition

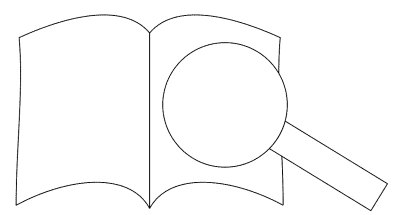
Die vorliegende Edition folgt der Erstausgabe (Quelle **A**). Als Nebenquelle diente das Autograph. Wird einer Lesart aus Quelle **B** der Vorzug gegeben, ist der Befund von **A** in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Lesartenunterschiede zwischen **A** und **B** vermerkt der Kritische Bericht.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Praxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registerangaben und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise der Quelle wieder. (z. B. „Péd.“ statt „Ped.“, „simile“ statt „sim.“) Pedalanweisungen einheitlich unter *ped.* positioniert und Manualangaben teilweise mit geschweiften Klammern *[]* (für die Orgel) angegeben. Der Anfang eines Stückes wurde durch einen Doppelpunkt *:* ergänzt. Die Registerangaben sind gekennzeichnet (Notenregister, *tr.*, *acc.*, *ten.*, *tr.*, *acc.*, *ten.*); Registerstriche und Akzentstriche *acc.*, *ten.*, *tr.* und *acc.* angegeben. Legato- und *leg.* Angaben sind durchgehend angegeben. Warnakzidentien wurden durchgehend angegeben.

Die *Pièces de fantaisie* ist eine in der Edition vorzubereiten. Sie findet erst in der Edition. Registrieranweisungen ohne Registerangaben an der Stelle, wo sie erscheinen. Alle Registrieranweisungen wurden in der vorliegenden Edition nach dieser Regel gestaltet.



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



III. Einzelanmerkungen

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

13. Légende

- B** Titelangabe nicht autograph
- 21 II 2 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 22
- 26 I 1: **B** kein \sharp vor e^1
- 29+30 I 6: **B** 8tel
- 31 II 2-4 (Oberstimme): **B** 8tel f^1 mit Haltebogen zu 4tel f^1 -8tel g^1
- 36 I 5: A „R.“ bei 36 I 4
- 37 II: **A** ohne Angabe „R.“
- 41 I 3-4: **B** 4tel-8tel
- 41 I 4: **B** kein \sharp vor f^1
- 42 II 2: **A** \sharp vor f^1 ; **B** Akzidenz von f^1 undeutlich, \sharp oder \times
- 43: **A** *pp subito* à *mf* (Lesefehler?)
- 44: **A** *mf* am Taktbeginn
- 44 II 2 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 45

14. Scherzetto

- B** Titelangabe nicht autograph, ohne Angabe „Scherzando“
- A** und **B** Registrieranweisung „Tirasses“ statt „Tirasse“
- 7+64 I 5-7: **B** 16tel *gis¹-ais¹* und 8tel *fis¹/his¹*
- 7 II 2: **B** keine Achtelpause
- 7 II 5 (Oberstimme): **B** mit Akzentzeichen
- 7+64 II 4-6 (Unterstimme): **B** 16tel *fis¹-e¹-8tel dis¹*
- 13 II 2, 4, 5: **B** keine Staccatopunkte
- 15 I 5-7: **B** 16tel *cis²-dis²* (einstimmig) und 8tel *h¹/eis¹*
- 15 II 5 (Oberstimme): **A** mit Staccatopunkt, kein Haltebogen zu 15 II 6
- 15 II 6 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 16
- 15 II 4-6 (Unterstimme): **B** 16tel *h¹-a¹-8tel gis¹*
- 21 II 4: **B** kein Akzentzeichen
- 27 I 8-11: **B** keine Staccatopunkte
- 29 I 5-8: **B** keine Staccatopunkte
- 30 II 5: **B** kein Haltebogen zu T. 31
- 31: **A** ohne Angabe *dolce*
- 31+45 I 7 (Oberstimme): **B** f^1
- 36 I 7 (Oberstimme): **B** g^1
- 41 I (Unterstimme): **A** keine Pausen
- 44 II: **A** keine Pause
- 52 II 5-6 (Oberstimme): **A** und **B** 8tel in 2 Zweiergruppen zusammengebalkt
- 59+61 I 3-4 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen
- 61 I 5: **B** keine Pause
- 64 II 3-4 (Oberstimme): **B** keine Staccatopunkte
- 64 II 5 (Oberstimme): **A** mit Staccatopunkt
- 64 II 6 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 65
- 66 I 4: **B** keine Pause
- 66 II 2: **A** und **B** „Man.“
- 70 I 2: **A** *cresc.*, vgl. T. 21
- 70 I 2: **B** keine Pause
- 70 II 1: **B** keine Pause
- 70 II 5: **A** „Péd.“ bei 70 II 2
- 74 I 4-6: **B** keine Staccatopunkte
- 83 II 1-2 (Unterstimme): **B** keine Pausen
- 84 I 7 (Oberstimme): **B** e^1
- 88 I 2-3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen
- 88 I 7-8 (Oberstimme): **B** mit 8telbalken
- 98 II 1: **B** „Péd.“ bei 97 II 3

15. Arabesque

- B** Titelangabe nicht autograph
- B** in der Registrieranweisung
- B** Vorschlagsnoten als 3^{te}
- 1 II 2 (Unterstimme): **F**
- 2 I 1: **A** ohne Angabe
- 4: **A** und **B** *Crescendo*
- 4 I 8-11: **A** 1^{te}
- 5: **A** und **P**
- 8 I 10: \sharp
- 9 II 2: \sharp
- 1^{te} \sharp gestrichen
- 29: \sharp kein Verlängerungspunkt
- 32 I 1: \sharp
- 33 I 7-11: \sharp Balken getilgt und mit Vermerk „noires“
- 34, 36-38: \sharp : **B** zusammengebalkt

- 37 II 1+2 (Mittelstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
- 39 II 2 (Mittelstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
- 40 II 1 (Mittelstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
- 40 II 2 (Außenstimmen): **B** Haltebögen zu T. 41 nicht fortgeführt

16. Choral

- 3 I 2: **A** Decrescendogabel beginnt bei 3 I 1, vgl. T. 24
- 3 II 5: **B** kein \sharp vor G
- 26, 54 I: **B** Violinschlüssel von anderer Hand ergänzt
- 27 II 1 (Oberstimme): **B** a^1
- 28 II 2 (Unterstimme): **B** Haltebogen zu T. 29 nicht fortgeführt (Seitenende)
- 39 I 3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 40
- 42 I 1 (Oberstimme): **A** Halbenote
- 43 I 1: **A** kein Bogen zu T. 45
- 47 II 1 (Oberstimme): **B** \sharp von anderer Hand ergänzt
- 48 II 1 (Oberstimme): **B** \sharp von anderer Hand ergänzt
- 56 II 2 (Oberstimme): **B** kein \sharp
- 57 I 1+2 (Unterstimme): **B** Akzidentien von anderer Hand ergänzt
- 58: **A** „G.R.“ und *mf* erst am Beginn von T. 59
- 59 II: **A** mit Angabe „Man.“
- 61 I 3 (Unterstimme): **B** 16tel *h¹-a¹* statt 8tel *h¹*; Ausführung: ev^1
- 62: **A** ohne Dynamik p ; **B** p erst am Beginn von T. 63
- 62 II 1: **B** *cis¹* von anderer Hand ergänzt
- 87 I 6 (Unterstimme): **B** kein \sharp
- 100 I 1: **B** keine Verlängerungspunkte
- 101 I 1: **B** keine Haltebögen zu T. 102, am Beginn sind aber Bögen vorhanden, fälschlicherweise
- 101 II 1 (Oberstimme): **B** keine Haltebögen
- 102 II 1 (Unterstimme): **A** kein Verlängerungspunkt
- 112 II (Unterstimmen): **B** keine Verlängerungspunkte
- 113 I-II: **A** keine Fermaten

17. Lied

- B** Vorschlagsnoten als 32ste¹
- 12: **A** „sempre f “, vgl. T. 11
- 19 I 4 (Oberstimme): f
- 49 I 2 (Unterstimme): nde
- 63 I: **B** „cede“

18. Marche

- 3 II: **B** „ c^1 “
- 14 II 1: p
- 20 II 4: h^1
- 21-22: h^1
- 23: h^1
- 24: h^1
- 25: h^1
- 26: h^1
- 27: h^1
- 28: h^1
- 29: h^1
- 30: h^1
- 31: h^1
- 32: h^1
- 33: h^1
- 34: h^1
- 35: h^1
- 36: h^1
- 37: h^1
- 38: h^1
- 39: h^1
- 40: h^1
- 41: h^1
- 42: h^1
- 43: h^1
- 44: h^1
- 45: h^1
- 46: h^1
- 47: h^1
- 48: h^1
- 49: h^1
- 50: h^1
- 51: h^1
- 52: h^1
- 53: h^1
- 54: h^1
- 55: h^1
- 56: h^1
- 57: h^1
- 58: h^1
- 59: h^1
- 60: h^1
- 61: h^1
- 62: h^1
- 63: h^1
- 64: h^1
- 65: h^1
- 66: h^1
- 67: h^1
- 68: h^1
- 69: h^1
- 70: h^1
- 71: h^1
- 72: h^1
- 73: h^1
- 74: h^1
- 75: h^1
- 76: h^1
- 77: h^1
- 78: h^1
- 79: h^1
- 80: h^1
- 81: h^1
- 82: h^1
- 83: h^1
- 84: h^1
- 85: h^1
- 86: h^1
- 87: h^1
- 88: h^1
- 89: h^1
- 90: h^1
- 91: h^1
- 92: h^1
- 93: h^1
- 94: h^1
- 95: h^1
- 96: h^1
- 97: h^1
- 98: h^1
- 99: h^1
- 100: h^1

19. Berceuse

- B** Titelangabe autograph, Zusatz „(sur les paroles classiques)“ von anderer Hand.

Do - do, l'en-fant do, l'en-fant dor-mi - ra, ma mè-re.

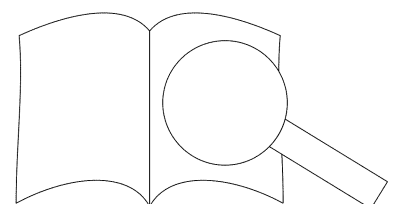
Do - do, l'en-fant do, l'en-fant dor-mi - ra tan-tôt.

Text nach: Eugène Rolland, *Rimes et jeux de l'enfance*, Paris 1883, S. 2f.

- 12 I 2 (Unterstimme): **B** kein \sharp
- 19f. I: **B** kein Bogen
- 57 II: **A** ohne Angabe „Man.“
- 60 II: **A** Reihenfolge Register $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$
- 70+72 II (Unterstimme): **B** kein Bogen
- 74 I 1-2 (Unterstimme): **B** kein Bogen
- 82: **A** zweites *poco* am Beginn dieses Taktes

20. Pastorale

- 9 I 1: **A** *cresc.* bei 9 I 2
- 19: **A** ohne Dynamik p



19 I 3 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 20
 24: **A** und **B** „Fonds doux 8“ steht in T. 25
 31 I 1 (Unterstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 32
 32 I 1 (Unterstimme): **A** mit „
 33 I 1-3 (Unterstimme): **B** keine Unterstimme
 44 I 1: **A** *cresc.* bei 44 I 2
 51 I 3-4: **B** kein Haltebogen
 55 I 1-2 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen
 61 II 1: **B** Bogenbeginn bei 61 II 2
 64 I 2-3 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen
 73 II 1 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 74
 74 II 2-3 (Oberstimme): **B** zwei 8tel
 75: **A** ohne Dynamik *p*
 84 I 1: **A** *cresc.* bei 84 I 2
 96 II: **A** Registerangabe $\text{\textcircled{4}}$ in T. 95, „Péd. 16, 8 doux“ in T. 98
 101 I: **A** „G.R.“ am Beginn von T. 102
 103 I 2: **B** kein „;“, Ausführung: evtl. wie in **B**
 110 I 2 (Unterstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
 115 II 2: **B** keine Verlängerungspunkte
 116 I 2 (Oberstimme): **B** kein „
 118: **A** keine Crescendogabel
B Widmung „à Roger Boucher“ nicht autograph

21. Carillon

B Registrierangabe „G.-R. fonds et anches 16, 8, 4, Péd. fonds et anches 32, 16, 8, 4. Clav. accouplés Tirasses“; Ausführung: dies ist eine sinnvolle Variante, da sowohl G. als auch R. 16'-Fundament haben.
 Im Hinblick auf die hohe Lage der Akkorde für die rechte Hand kann der Ausführende ggf. die Harmonien mit der linken Hand auffüllen, vor allem auf einer kleinen Orgel mit wenigen oder ohne 16'-Register im Manual.

2-3 I: **B** „ über dem Taktstrich
 8 I 2+3: **B** keine Artikulationszeichen
 12-14 I 1: **B** keine Akzentzeichen
 18 I: **B** „ am Taktende
 18, 22, 24 I 1: **B** kein Akzentzeichen
 23+25 I 2: **B** kein Akzentuierungszeichen
 27: **B** mit „1“ über dem Taktstrich
 28: **B** mit „2“ über dem Taktstrich
 29 I+II: **B** nicht ausgeschrieben, „1“ als Faulzener für T. 27
 30 I+II: **B** nicht ausgeschrieben, „2“ als Faulzener für T. 28
 31 I 1: **B** kein Akzentuierungszeichen
 31 I 2: **B** kein Notenhals und kein Akzentuierungszeichen
 35: **A** und **B** Registrieranweisungen am Ende von T. 34
 37 I: **B** „simili“
 37 II (Unterstimme): **B** mit Staccatopunkten bis 42 II 1
 42 II 5 (Unterstimme): **A** „Man.“ bei 42 II 4
 45: **B** „simili“
 50 II 1 (Unterstimme): **B** kein „
 62 II 1 (Unterstimme): **B** mit Bogen zu T. 63, am Anfang vorführt (Seitenbeginn)
 63f. I: **B** kein Bogen
 63 II 1 (Unterstimme): **A** Bogen endet am Taktende, kein „
 64 I 1 (Oberstimme): **B** kein Notenhals
 64 II 3 (Unterstimme): **B** kein „
 67: **A** ohne Angabe „G.R.“
 83: **A** „G.R.“ steht nach *fff*
 83-98 I+II: **B** nicht ausgeschrieben, „
 100 I 1: **B** kein Akzentuierungszeichen
 101, 103 I 2: **B** keine Akzentuierung
 108 I 1: **B** kein Akzentuierungszeichen
 109: **B** mit „1“ über dem T
 110: **B** mit „2“ über dem T
 111 I+II: **B** nicht ausgesch.
 112 I+II: **B** nicht „
 112 II 1 (Oberstimme): **B** Haltebogen beginnt in der Mitte des T.
 116 II 3: **B** ke
 118 II 4: **B** ke

22.

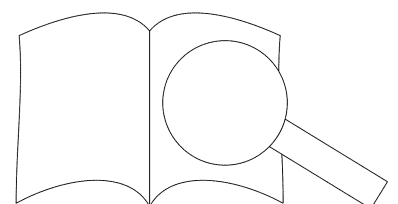
„...“ zur Halbnote *f*
 ... Fehler?
 ... bogen zu T. 24
 ... Pause
 ... stimme): **B** keine Pause
 ... „Péd. R.“ bei 64 II 3
 ... um die Mittelstimmen
 ... amik *p*

23. Épithalame

B Registrieranweisung „Tirasse“ statt „Tirasses“
B Vorschlagsnoten als 32tel notiert
 1 I 3-6 (Oberstimme): **B** als 8tel notiert
 1 II 4 (Oberstimme): **B** kein „
 2 I 7 (Oberstimme): **B** *fis*¹
 2 I 3 (Unterstimme): **A** *cresc.* bei 2 I 2 (Unterstimme)
 3 I: **B** Violschlüssel von anderer Hand ergänzt
 5 I 7 (Oberstimme): **B** der Bogen von T. 4 endet hier, ein neuer Bogen beginnt bei 5 I 8
 7: **A** Decrescendogabel von 4tel *dis*¹ bis punkt 8tel *d*¹
 11 I 5 (Unterstimme): **B** „ von anderer Hand ergänzt
 11 II 4 (Oberstimme): **B** „ von anderer Hand ergänzt
 12 I 8 (Oberstimme): **A** *cresc.* bei 12 I 5
 13 I 5 (Unterstimme): **B** *asis*¹
 14 I 4 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 15
 15 I 6 (Oberstimme): **B** kein „
 16 I 7 (Oberstimme): **B** kein „
 18: **A** *cresc.* in der Taktmitte
 18 II 1-2 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen
 19 I 4 (Oberstimme): **B** kein „
 20: **A** „G.R.“ steht unter *a*², *p* bei 21 I 1
 24 I 10 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 25
 25: **A** *p* in der Taktmitte
 32 I 2 (Oberstimme): **B** 8tel
 36 I 4 (Oberstimme): **A** „Tempo“ bei 36 I 7
 37 II 4 (Oberstimme): **B** kein „
 38: **A** *cresc.* in der Taktmitte
 40: **A** „*p* Péd. R.“ in der Taktmitte
 40 I 7 (Oberstimme): **B** *f*¹
 42 I 1-2 (Unterstimme): **B** *kr*¹
 47: **B** Crescendogabel bei ... „stimme“
 47 II 4 (Unterstimme): „
 49 II 8 (Unterstimme): „ zu
 50: **A** *rit.* am Takt
 50 II 9 (Unterstimme): „

24. Postli

26: **A** ...
 35: „ ... „ng.“ ... „T.“ ... „durchgestrichen“
 „ ... „ne): **B** ... „gspunkte“
 „ ... „): **B** ... „Taktmitte“
 „ ... „53.“
 „ ... „en, „1“ als Faulzener für T. 52
 „ ... „schrieben, „2“ als Faulzener für T. 53
 „ ... „beginn von T. 53
 „ ... „g“, mit Vermerk „sol“ von anderer Hand
 „ ... „ne Akzentzeichen



Critical Report

I. Sources

A: First edition, published by Durand & Cie. in Paris in 1914 as the second of two separate volumes with the plate number D. & F. 8973. The title on the cover reads "24 Pièces en style libre / pour ORGUE ou HARMONIUM / par / Louis Vierne." The edition comprises 64 pages, including 54 pages of music.

The heading on the first page of music reads "24 Pièces en style libre / pour Orgue ou Harmonium / LIVRE II / [aligned to the right] LOUIS VIERNE / [underneath] op. 31."

The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Fol. Vm11 138 (2)*).

B: Photocopy of the autograph from the holdings of the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Gr. Vma 653*). (The original is in the possession of Jean-Pierre Mazeirat.) The title inscription reads "24 Pièces / en style libre / pour Orgue ou Harmonium / (avec pédale facultative) / par / Louis Vierne / (op. 31)." The autograph is incomplete, since pieces Nos 3 and 5 are missing.

Nos 1 and 8 are notated on vertically formatted music manuscript paper, while horizontally formatted manuscript paper was used by Vierne for all the other pieces. Later, the pages were numbered from 1 to 93 consecutively in another hand.

Title details – with the exceptions cited in the detailed remarks –, the registration (for organ and harmonium), tempi, use of the manual and dynamics are in Vierne's own hand but were not written with the same implement as the musical text. Metronome markings are completely absent. The dedicatee's names appear at the end of each piece. On a number of pages the reference "Col[lection] B. Gavoty" is noted in the lower border.

Bernard Gavoty was probably also responsible for the notes on the title page:

Le n° 1 porte le titre de "Prélude" et est dédié à René L.
l'édition le titre est "Préambule" et la dédicace est à Alber.
Le n° 3 "Complainte" et le n° 5 "Prélude" manquant.

[No. 1 bears the title *Prélude* and is dedicated to René L. In the printed edition the title is *Préambule* and the dedication is to Albert Ribollet. No. 3 *Complainte* and No. 5 *Prélude* are missing.]

There is no note of a division in the autograph. There are no entries or divisions in the printed edition. It is assumed that the autograph served as the basis for the printed edition. Some passages which are hard to read in the autograph were re-entered by another hand.

II. The Edition

The present edition follows the first edition (Source **A**). The autograph served as a secondary source. Where preference is given to a reading from Source **B**, the version appearing in **A** is pointed out in the detailed remarks. Differences between versions **A** and **B** are noted in the Critical Report.

This edition reproduces the musical text of the source in accordance with modern editorial practice in respect of note-beams and note-stems, as well as the setting of accidentals and cautionary accidentals. Measure numbers have been inserted in the direction of the first measure of each system. Directional signs and performance markings have been standardized in their orthography (e.g. "Péd." instead of "simile" instead of "simili"). Manual and pedal directions have been uniformly positioned under or over the staff. Manual directions between systems are enclosed in brackets. The note "à l'orgue" (for registration details at the beginning of a piece) is enclosed in brackets. Editorial additions are indicated by a vertical line in the margin. Pauses, verbal text, staccato markings, and articulation signs in round brackets are placed above the staff. Directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

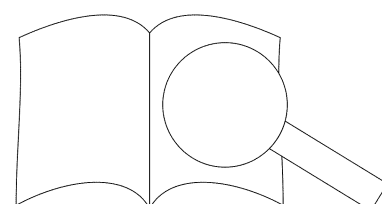
Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

Accordions and registrations are indicated by a vertical line in the margin. Pedal directions in square brackets are placed below the staff. Accidentals, dynamic markings, and articulation signs (in print). Cautionary accidentals are indicated by a vertical line in the margin.

¹ "Avertissement," in: *Pièces de f.* p. 1.



III. Detailed remarks

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

13. Légende

In **B** the title information is not in Vierne's handwriting.
21 II 2 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 22.
26 I 1: **B** lacks ♯ preceding *e'*.
29+30 I 6: **B** has an eighth note.
31 II 2-4 (upper voice): **B** has an eighth *f'* with a tie to a quarter note *f'*-eighth note *g'*.
36 I 5: **A** has "R." at 36 I 4.
37 II: **A** lacks the indication "R."
41 I 3-4: **B** has quarter note-eighth note.
41 I 4: **B** lacks ♯ preceding *f'*.
42 II 2: In **A** ♯ preceding *f'*; in **B** the accidental preceding *f'* is unclear, ♯ or ✱.
43: **A** *pp subito* à *mf* (incorrect reading?)
44: **A** *mf* at the beginning of the measure.
44 II 2 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 45

14. Scherzetto

In **B** the title information is not in Vierne's handwriting, and lacks the indication "Scherzando".
In **A** and **B** the registration is indicated as "Tirasses" instead of "Tirasse".
7+64 I 5-7: **B** has sixteenth notes *g sharp'*-*a sharp'* and eighth note *f sharp'*/*b sharp'*.
7 II 2: **B** lacks eighth rest.
7 II 5 (upper voice): **B** has an accent.
7+64 II 4-6 (lower voice): **B** has sixteenth notes *f sharp'*-*e'*- eighth note *d sharp'*.
13 II 2, 4, 5: **B** lacks staccato dots.
15 I 5-7: **B** has sixteenth notes *c sharp'*-*d sharp'* (in unison) and eighth note *b'/e sharp'*.
15 II 5 (upper voice): **A** has a staccato dot, lacks a tie to 15 II 6.
15 II 6 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 16.
15 II 4-6 (lower voice): **B** has sixteenth notes *b'-a'*-eighth note *g sharp'*.
21 II 4: **B** lacks accent.
27 I 8-11: **B** lacks staccato dots.
29 I 5-8: **B** lacks staccato dots.
30 II 5: **B** lacks a tie to m. 31.
31: **A** lacks the indication *dolce*.
31+45 I 7 (upper voice): **B** has *f'*.
36 I 7 (upper voice): **B** has *g'*.
41 I (lower voice): **A** lacks rests.
44 II: **A** lacks a rest.
52 II 5-6 (upper voice): **A** and **B** have eighth notes beamed together.
59+61 I 3-4 (upper voice): **B** lacks a tie.
61 I 5: **B** lacks a rest.
64 II 3-4 (upper voice): **B** lacks staccato dots.
64 II 5 (upper voice): **A** has a staccato dot.
64 II 6 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 65.
66 I 4: **B** lacks a rest.
66 II 2: **A** and **B** indicate "Man."
70 I 2: **A** has a *cresc.*, see m. 21.
70 I 2: **B** lacks a rest.
70 II 1: **B** lacks a rest.
70 II 5: **A** has "Péd." at 70
74 I 4-6: **B** lacks staccato
83 II 1-2 (lower voice): **B**.
84 I 7 (upper voice)
88 I 2-3 (upper
88 I 7-8 (upper
98 II 1: **B** has

15. A

In **B** the title information is not in Vierne's handwriting.
...arty-second notes and without slurs.
...laviers séparés."
...whole note B, crossed out.
...marking ends at 4 I 11, see m. 31.
...e-sixteenth note-eighth note-quarternote, see m. 31.
...an.
...crescendo marking ends at 5 I 10, see m. 32.
...:0: p
...r
...lack dots to extend the note values.
...the note stem to the appoggiatura is not crossed through.
...quarter notes.
...over voice): **A** lacks a tie to m. 19.
1c
...lacks the indication "Péd. R.", see m. 14.


20 II 5 (lower voice): **B** indicates "Man. G."
27: **A** lacks a crescendo marking.
27 II 2: **A** has "R." and @ at 27 II 1.
29 II 2 (upper voice): **B** lacks dot to extend note value.
32 I 1: **B** lacks stem.
33 I 7-12: In **B** eighth notes, crossbeams crossed out, with the remark "noires".
34, 36-38 I 2-4: In **B** beamed together.
37 II 1+2 (middle voice): **B** lacks dot to extend note value.
39 II 2 (middle voice): **B** lacks dot to extend note value.
40 II 1 (middle voice): **B** lacks dot to extend note value.
40 II 2 (outer voices): In **B** ties to m. 41 not completed.

16. Choral

3 I 2: In **A** the decrescendo marking begins at 3 I 1, see m. 24.
3 II 5: **B** lacks ♯ preceding *G*.
26, 54 I: In **B** treble clef added in another hand.
27 II 1 (upper voice): **B** has *a'*.
28 II 2 (lower voice): In **B** the tie to m. 29 is not completed (end of page).
39 I 3 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 40.
42 I 1 (upper voice): **A** has a half note.
43 I 1: **A** lacks a slur to m. 45.
47 II 1 (upper voice): In **B** ♯ added in another hand.
48 II 1 (upper voice): In **B** ♯ added in another hand
56 II 2 (upper voice): **B** lacks ♯.
57 I 1+2 (lower voice): In **B** accidentals added.
58: **A** indicates "G.R." and *mf* at the begin
59 II: **A** has the indication "Man."
61 I 3 (lower voice): **B** has sixteenth
execution: possibly as in **B**.
62: **A** lacks *p*; in **B** *p* placed at t+
62 II 1: In **B** *c sharp'* added in
87 I 6 (lower voice): **B** lac
100 I 1: **B** lacks dots to
101 I 1: **B** lacks ties to
stave) ties are pre
101 II 1 (upper
102 II 1 (low
112 II (lo
113 I+II
...ras ai
...arty-second notes.
...m. 20.
...continuous slur to 53 I 1.
...): **B** has ♯ preceding *f'*.
...e slur ends at 20 II 3.
...has two quarter notes.
...upper voice): **B** has a whole note.
...upper voice): **B** has a whole note.
...II 2: **A** has a *dim.* at 50 I+II 1.
...5-77: **B** is notated in C sharp-major (although it is in G sharp major), with the
remark "en bemol" written at m. 73f. in a handwriting other than Vierne's.
62 II 4 (lower voice): **B** has *F sharp* (thus *G flat* in A flat major).
63+64 I 1 (upper voice): **B** lacks dot to extend note value.
63 I 4 (lower voice): **B** has *c sharp'* (thus *d flat'* in A flat major); execution: possi-
bly as in **B**.
63 II 2 (lower voice): **B** has *F sharp* (thus *G flat* in A flat major).
78-127: in **B** not written out, with Vierne's remark: „la marche revient jusqu'a
ce signe" ("the march is repeated up to this sign").
79: **A** lacks *cresc.*
93: **A** lacks *p*.
125 I 2: **A** lacks a slur to 126 I 1.
127 I 2: **A** lacks a slur to m. 128.

19. Berceuse

In **B** the title information is in Vierne's handwriting, but the added comment
"sur les paroles classiques" is not.

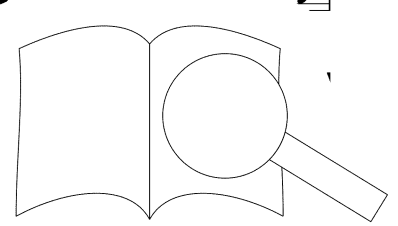


Do - do, l'en-far

Do - do, l'en-far

Text from: Eugène Rolland,

12 I 2 (lower voice): **B** lack
19f. I: **B** lacks a slur.



57 II: **A** lacks the indication "Man."
 60 II: In **A** the register sequence is $\text{♩} \text{♩}$.
 70+72 II (lower voice): **B** lacks a slur.
 74 I 1–2 (lower voice): **B** lacks a slur.
 82: **A** has the second *poco* at the beginning of this measure, *pp* in the middle of the measure.

20. Pastorale

9 I 1: **A** has *cresc.* at 9 I 2.
 19: **A** lacks *p* dynamic.
 19 I 3 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 20.
 24: In **A** and **B** "Fonds doux 8" is indicated in m. 25.
 31 I 1 (lower voice): **A** lacks a tie to m. 32.
 32 I 1 (lower voice): **A** has \flat .
 33 I 1–3 (lower voice): **B** lacks a lower voice.
 44 I 1: **A** has *cresc.* at 44 I 2.
 51 I 3–4: **B** lacks a tie.
 55 I 1–2 (upper voice): **B** lacks a tie.
 61 II 1: In **B** the slur begins at 61 II 2.
 64 I 2–3 (lower voice): **B** lacks a tie.
 73 II 1 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 74.
 74 II 2–3 (upper voice): **B** has two eighth notes.
 75: **A** lacks *p*.
 84 I 1: **A** has *cresc.* at 84 I 2.
 96 II: **A** has the registration ♩ in m. 95, "Péd. 16, 8 doux" in m. 98.
 101 I: **A** indicates "G.R." at the beginning of m. 102.
 103 I 2: **B** lacks \sharp ; execution: perhaps as in **B**.
 110 I 2 (lower voice): **B** lacks a dot to extend note value.
 115 II 2: **B** lacks dots to extend note value.
 116 I 2 (upper voice): **B** lacks \sharp .
 118: **A** lacks a crescendo marking.
 In **B** the dedicaton "à Roger Boucher" is not in Vierne's handwriting.

21. Carillon

B has the registration "G.-R. fonds et anches 16, 8, 4, Péd. fonds et anches 32, 16, 8, 4. Clav. accouplés Tirasses"; execution: this is a sensible variant, since G. as well as R. have a 16'-fundament.
 In view of the high tessitura of the chords for the right hand, the performer might consider judiciously filling out the harmony with the left hand, especially in the case of a small organ with few or no manual 16' stops.

21 II 1: **B** lacks accent marks.
 2–3 I: **B** has $\%$ above the bar line.
 8 I 2+3: **B** lacks articulation markings.
 12–14 I 1: **B** lacks accents.
 18 I: **B** has $\%$ at the end of the measure.
 18, 22, 24 I 1: **B** lacks an accent.
 21 II 1: **B** lacks accent marks.
 27: **B** indicates "1" above the bar line.
 28: **B** indicates "2" above the bar line.
 29 I+II: In **B** it is not written out, "1" as ♩ for m. 27.
 30 I+II: In **B** it is not written out, "2" as ♩ for m. 28.
 31 I 1: **B** lacks an accent mark.
 31 I 2: **B** lacks a note stem and an accent mark.
 35: In **A** and **B** registration is indicated at the end of m.
 37 I: **B** has "simili".
 37 II (lower voice): **B** has staccato dots to 42 II 1
 42 II 5 (lower voice): **A** has "Man." at 42 II 4.
 45: **B** has "simili".
 50 II 1 (lower voice): **B** lacks \sharp .
 62 II 1 (lower voice): **B** has a slur to r continued (the beginning of a page).
 63f. I: **B** lacks a slur.
 63 II 1 (lower voice): In **A** the slur
 64 I 1 (upper voice): **B** lacks
 64 II 3 (lower voice): **B** I
 67: **A** lacks the indicati
 83: In **A** "G.R." is plac
 83–98 I+II: In **B** it is ni
 100 I 1: **B** lac
 101, 103 I
 108 I 1
 109: **E**
 110
 110: ♩ for m. 109.
 as ♩ for m. 110.
 to m. 113; in **B** the tie begins in the middle
 markings.

22. Élégie

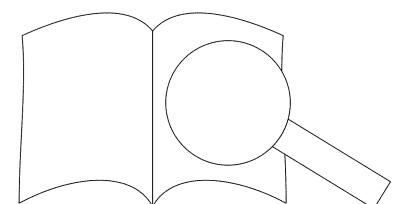
In **B** the appoggiaturas are notated as thirty-second notes.
 3 I 2 (upper voice): **B** lacks a tie to half note *f*.
 11f.: **A** has a crescendo marking, possibly an engraving error?
 23 I 6 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 24.
 37 II 1 (lower voice): **B** lacks a rest.
 54: **A** lacks *p*.
 54–56, 62–64 I 1 (upper voice): **B** lacks a rest.
 64 II 2 (lower voice): **A** has "Péd. R." at 64 II 3.
 66: **A** has a curved bracket only for the middle voices.
 72: **B** lacks *p*.

23. Épithalame

In **B** the registration is indicated as "Tirasse" instead of "Tirasses."
 In **B** the appoggiaturas are notated as thirty-second notes.

1 I 3–6 (upper voice): **B** is notated as eighth notes.
 1 II 4 (upper voice): **B** lacks \sharp .
 2 I 7 (upper voice): **B** has *f sharp*.
 2 I 3 (lower voice): **A** has a *cresc.* at 2 I 2 (lower voice).
 3 I: In **B** treble clef added in another hand.
 5 I 7 (upper voice): In **B** the slur from m. 4 ends here, a new slur ♩
 7: **A** has a decrescendo marking from the quarter note *d sha* eighth note *d'*.
 11 I 5 (lower voice): **B** has \sharp added in a handwriting othe
 11 II 4 (upper voice): In **B** \sharp added in another hand.
 12 I 8 (upper voice): **A** has *cresc.* at 12 I 5.
 13 I 5 (lower voice): **B** a *double sharp*.
 14 I 4 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 15.
 15 I 6 (upper voice): **B** lacks \sharp .
 16 I 7 (upper voice): **B** lacks \sharp .
 18: **A** has a *cresc.* in the middle of thr
 18 II 1–2 (upper voice): **B** lacks a \sharp
 19 I 4 (upper voice): **B** lacks \sharp .
 20: **A** "G.R." is indicated bel
 24 I 10 (upper voice): **A** le
 25: **A** has *p* in the midd
 32 I 2 (upper voice)
 36 I 4 (upper voice)
 37 II 4 (upper voice)
 38: **A** has a
 40: **A** ind
 40 I 7
 42 I 1
 47: In **B** 6 I 6 (lower voice).
 m. 50.
 g of the measure.

between the systems.
 at the beginning of the measure, crossed out.
 (e): **B** lacks dots to extend note values.
 (voice): **B** has a half note.
 tes "Fonds 16" below m. 46, in the middle of the measure.
 "1" at the beginning of the measure.
 has "2" at the beginning of the measure.
 I+II: In **B** it is not written out, "1" as ♩ for m. 52.
 4 II 7 (upper voice): **A** has *e*.
 55 I+II: In **B** it is not written out, "2" as ♩ for m. 53.
 57: **A** indicates "Anches" at the beginning of m. 53.
 58 II 1: **B** lacks \sharp preceding *g*, has the remark "sol" in another hand.
 59 I+II 1: **B** lacks accents.



Apparat critique

I. Sources

A : Première édition, parue en deuxième de deux volumes en 1914 chez Durand & Cie. à Paris avec le numéro de plaque D. & F. 8973. Le titre sur la couverture est « 24 Pièces en style libre / pour ORGUE ou HARMONIUM / par / Louis Vierne ». L'édition comprend 64 pages, dont 54 pages de notes.

Le titre d'en-tête sur la première page musicale est « 24 Pièces en style libre / pour Orgue ou Harmonium / LIVRE II / [à droite] LOUIS VIERNE / [en dessous] op. 31 »

L'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature *Fol. Vm11 138 (2)*) a été consulté.

B : Photocopie de l'autographe du fonds de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature *Gr. Vma 653*). (L'original est en possession de Jean-Pierre Mazeirat.) Le titre en est « 24 Pièces / en style libre / pour Orgue ou Harmonium / (avec pédale facultative) / par / Louis Vierne / (op. 31) ». L'autographe n'est pas complet, il manque les pièces n° 3 et n° 5.

Les n° 1 et n° 8 sont notés sur papier musical de format vertical, pour toutes les autres pièces, Vierne a utilisé du papier musical de format à l'italienne. Les pages ont été numérotées ultérieurement de 1 à 93 par une main étrangère.

Les intitulés – avec les exceptions mentionnées dans les remarques individuelles –, la registration (pour orgue et harmonium), les tempi, l'emploi du manuel et la dynamique sont de la main de Vierne, mais sont écrits avec un autre instrument d'écriture que le texte musical. Absence totale d'indications de métronome. Les noms des dédicataires figurent à la fin de chaque pièce. Certaines pages comportent en marge en bas la marque « Col[lection] B. Gavoty ».

La remarque de la page de couverture est sans doute de Bernard Gavoty :

Le n° 1 porte le titre de « Prélude » et est dédié à...
l'édition le titre est « Préambule » et la dédicace...
let. Le n° 3 « Complainte » et le n° 5 « Prélude » m...

Pas d'indication d'une division...
mentions ou de répartitions...
l'autographe aurait servi...
tons ont été inscrits par...
à des endroits difficiles de clarté

II. A propos de l'Édition

Cette Édition se réfère à la première édition (Source **A**). L'autographe a servi de source secondaire. Si la préférence a été donnée à une lecture de la Source **B**, le résultat de **A** est justifié dans les remarques individuelles. Des différences de lecture en **A** et **B** sont mentionnés dans 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...
ont été ajoutés, l'écriture des indications...
jeu standardisée (p. ex. « Péd. » au lieu...
au lieu de « simili »), les indications de...
sitionnées uniformément sous ou...
les indications de manuel entr...
d'accolades. La remarque «...
registration au début du r...
Des compléments des...
dans le texte music...
traits de tenue et...
indications de res...
chets ; lais...
Des...
ne aux *Pièces de fantaisie*¹, il faut...
gurant entre parenthèses. Elle n'est...
Des indications de registration sans pa...
contraire à l'endroit où elles apparaissent...
ions afférentes ont été agencées conséquem...
gle dans l'Édition présente.

ne aux *Pièces de fantaisie*¹, il faut...
gurant entre parenthèses. Elle n'est...
Des indications de registration sans pa...
contraire à l'endroit où elles apparaissent...
ions afférentes ont été agencées conséquem...
gle dans l'Édition présente.

¹ « Avertissement », dans...
1926, p. 1.

