

Louis
VIERNE

Pièces de fantaisie

Troisième suite op. 54

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

editées par / edited by / herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 9



Carus 18.159

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

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

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

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

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

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

- | | |
|--|-----------|
| 1. Dédicace (Widmung / Dedication) | 16 |
| 2. Impromptu | 24 |
| 3. Étoile du soir (Abendstern / Evening Star) | 34 |
| 4. Fantômes (pour le concert seulement)
(Gespenster – nur für das Konzert /
Ghosts – for concerts only) | 42 |
| 5. Sur le Rhin (Auf dem Rhein / On the Rhine) | 51 |
| 6. Carillon de Westminster (Glockenspiel von
Westminster / The Chimes of Westminster) | 57 |

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

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

Vorwort

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

Im Alter von sechs Jahren erhielt Louis Vierne (geb. Poitiers 1870, gest. Paris 1937), der von Geburt an wegen grauen Stars beinahe blind war, Klavierunterricht und hatte die erste bewusste, ihn tief berührende Begegnung mit dem Klang der Kirchenorgel. 1877 wurde er an den Augen operiert. Die Operation war insofern erfolgreich, als er danach seine Umgebung optisch wahrnehmen und große Buchstaben lesen konnte. Ab Oktober 1880 kam er zu dem blinden Klavierlehrer Louis Specht, der an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* (Nationalinstitution für junge Blinde) in Paris tätig war. Im Herbst 1881 wurde er als Schüler dieser Ausbildungsstätte offiziell aufgenommen. Seine Orgellehrer dort waren Louis Lebel und nach dessen Tod Adolphe Marty. Als Louis Vierne zum ersten Mal César Franck an der Orgel in Sainte-Clotilde hörte, war dies für ihn eine prägende Erfahrung: „Ich war fassungslos und geriet in eine Art Ekstase.“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 Cembalobauerefamilie – 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‘ [...] 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 Viernes 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 anregten.

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

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

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

Die *Pièces de fantaisie*

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

Mit dem Titel *Pièces de fantaisie* (Fantasiestücke) bezieht sich Vierne mit Sicherheit auf den vom ihm hoch verehrten Robert Schumann, den er als den „Größten unter den Musikern“ bezeichnete⁴ bzw. auf dessen *Phantasiestücke* op. 12. In dieser Sammlung von Klavierstücken finden sich Überschriften wie z. B. *Des Abends*, *Grillen*, *In der Nacht* und *Traumens Wirren*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur *Troisième suite* op. 54

Die *Troisième suite* komponierte Vierne, wie er auf dem Titelblatt des Autographs vermerkt hat, im Juli und August 1927 in Luchon, einem Ski- und Thermalbadeort in den Pyrenäen.

Das erste Stück **Dédicace** ist ein Rondo mit zwei Couplets. Der Begriff „Dédicace“ bedeutet nicht nur „Widmung“ sondern auch „Kirchweih“, wobei sich der Titel hier gewiss auf die Wertschätzung des Komponisten gegenüber dem Widmungsträger bezieht. Zu Beginn wird eine sanft schwingende und mit Synkopen durchsetzte Melodie präsentiert, begleitet von chromatischen Unterstimmen. Das Material des ersten Couplets (T. 25ff.) bezieht sich rhythmisch auf den Tenor in Takt 7. Das zweite Couplet (T. 80ff.) basiert auf weit ausholenden Intervallen, Chromatik und einer Basslinie in Achteln. In der letzten Wiederholung des Refrains (T. 110ff.) ist der Tenor von durchlaufenden Sechzehnteln geprägt.

Der Widmungsträger Rodman Wanamaker (1863–1928) war ein scheuer und feinsinniger Mensch. Das spiegelt das ihm ge-

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

widmete Stück wider. Er war der Sohn von John Wanamaker, dem Gründer der berühmten Warenhäuser in New York und Philadelphia. Der Vater ließ in seinem Warenhaus in Philadelphia eine Riesenorgel mit fünf Manualen und über 130 Register aufstellen, der Sohn eine im New Yorker Warenhaus mit vier Manualen und 120 Registern. Er hielt sich 1889–1899 als Vertreter der Firma in Paris auf. Wanamaker hatte großen Anteil an der Planung und am Erfolg der USA-Tournee Viernes im Jahr 1927.

Das **Impromptu**, eines der bekanntesten Stücke unter den *Pièces de fantaisie*, ist wie *Dédicace* als Rondo konzipiert. Pianistisch-elegante Figurationen beherrschen den Refrain. Über einem stockenden Bass wird in den beiden Couplets ein ruhiger und dadurch stark kontrastierender vierstimmiger Satz präsentiert, der mit der „Clarinetten“ *dolce* und *molto cantabile* vorgelesen werden soll.

Der Widmungsträger André Marchal (1894–1980) war blind und studierte wie Vierne an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles*, wo er später selbst unterrichtete. Er wurde Schüler Eugène Gigouts am *Conservatoire* und 1915 Organist an Saint-Germain-des-Prés. 1923 spielte Marchal in Gegenwart des Komponisten die französische Erstaufführung von Viernes *4^{ème} Symphonie* im Pariser *Conservatoire*. 1945 wurde er Nachfolger Joseph Bonnets als Organist an Saint-Eustache. Hier war er bis 1963 tätig.

Étoile du soir (Abendstern) zählt zu den impressionistischen Orgelstücken Viernes. Aus den anfänglichen langen Tönen entwickelt sich ein zartes Sechzehntelgewebe, das wohl das sanfte Funkeln des Sterns versinnbildlichen soll. Der Mittelteil (T. 35ff.) ist ein Kanon zwischen den Außenstimmen, in der linken Hand begleitet von einer Sechzehntel-Figuration wie am Beginn. Die Widmungsträgerin Yolande de Noailles (1896–1976) gehörte einem alten französischen Adelsgeschlecht an.

Fantômes bedeutet nicht nur „Gespenster“, sondern auch „Hirngespinnste“. Dieses nur für den Konzertgebrauch gedachte Stück ist eine dramatische Szene mit leicht skurrilem Inhalt. Wie in einem Alptraum treten sieben Gespenster auf, die sich über die Zukunft unterhalten. Im ersten Teil besteht das musikalische Material aus Akkorden und einer *con fantasia* zu spielenden Melodie. Der von Staccatoklängen geprägte Teil ab Takt 26 ist eine Tanzeinlage. In der Reprise (T. 48ff.) kommt zum Material des Beginns noch ein „affiges“ Motiv hinzu (T. 59). Dort, wo der Bettler spricht (T. 61f.), erklingt in der Oberstimme die Melodie des italienischen Liedes „O sole mio“.

Der Widmungsträger Pierre Auvray (1890–?) studierte an der *Schola Cantorum* und am *Conservatoire* in Paris. Kurze Zeit war er Viernes Vertreter an Notre-Dame, später dann Organist in Le Havre.

Am Beginn von **Sur le Rhin** (Auf dem Rhein) erklingen archaisierende Quint-Oktav-Klänge in ruhig schreitender Bewegung, die den majestätisch fließenden Strom versinnbildlichen. Vierne hatte den Rhein während einer Konzertreise 1921 erlebt. Im Mittelteil des Stückes (T. 69ff.) wird zunächst ein vierstimmiger Satz *manualiter* präsentiert, wie ein Choral, der aus einer der zahlreichen am Rhein gelegenen Kirchen herüberklingt. Das Pedal setzt in Takt 92 mit einer rhythmisch veränderten Fassung des ersten Themas ein. In der majestätischen Reprise (T. 108ff.) wird das Hauptthema im Manual präsentiert, begleitet von einem Motiv im Pedal, das aus den Tönen 5–8 der ersten Phrase des Themas gewonnen ist.

Der Widmungsträger Paul de Maleingreau (1887–1956) unterrichtete 40 Jahre lang am *Conservatoire Royal* in Brüssel und komponierte u. a. eine *Symphonie de la Noël* und eine *Symphonie de la Passion*.

Carillon de Westminster ist das weitaus bekannteste Stück dieser Sammlung und neben dem *Final* der *1^{ère} Symphonie* überhaupt die berühmteste Komposition Viernes. Er hat sie selbst unzählige Male gespielt, z. B. 1932 bei der Wiedereinweihung der Orgel in Notre-Dame. Bei seinem Besuch in London 1924 hatte Vierne das Westminster-Geläut vom Glockenturm des Parlamentsgebäudes gehört. Unzählige Legenden ranken sich darum, wieso er eine veränderte Tonfolge des Geläuts als Thema für dieses Stück verwendete. Hier die originale Melodie des Geläuts, nach D-Dur transponiert:



Der Widmungsträger Henry Willis III (1889–1966) leitete die um 1845 von „Father“ Henry Willis gegründete Orgelbaufirma in dritter Generation. Henry Willis III organisierte 1924 Konzerte für Vierne in England und Schottland.

Für hilfreiche Hinweise und Anregungen danken wir sehr herzlich Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Präsident der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Olivier Latry (Paris) und Dr. Justin Rubin (Minnesota). 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 (2019)

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

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

The *Pièces de fantaisie*

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

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

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

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

Only two pieces come into the category of liturgical music: the *Requiem aeternam* and the *Marche nuptiale* (Wedding

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

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

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

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

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

Vierne's *Troisième suite* op. 54

As he noted on the title page of the autograph, Vierne composed the *Troisième suite* in July and August 1927 in Luchon, a ski resort and thermal spa in the Pyrenees.

Dédicace is in the form of a rondo with two episodes. The term "Dédicace" has both personal and religious connotations, and here the title reflects the composer's esteem for his dedicatee. A gently animated melody with syncopations is stated at the outset, accompanied by chromatic lower voices. The material of the first episode (mm. 25ff.) is related rhythmically to the tenor in measure 7. The second episode (mm. 80ff.) is based on wide intervals, chromaticism, and a bass line in eighth-notes. In the final repeat of the refrain (mm. 110ff.), the tenor is characterized by continuous sixteenth notes.

Rodman Wanamaker (1863–1928), the dedicatee, was a reserved and sensitive person and this is reflected in the piece. He was the son of John Wanamaker, founder of the famous department stores in New York and Philadelphia. The father had a gigantic organ with five manuals and over 130 registers installed in his Philadelphia store, while Rodman installed one with four manuals and 120 registers in the store in New York. He lived in Paris as his firm's representative between 1889–1899 and played a major role in the planning and the success of Vierne's US tour in 1927.

Impromptu is one of the best known of the *Pièces de fantaisie*. Like *Dédicace*, it was conceived as a rondo. Elegant pianistic

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

figurations dominate the refrain. Over a pulsating bass, a calm and thereby strongly contrasting four-part texture is presented in the two episodes. This is intended to be played with the "Clarinette" *dolce* and *molto cantabile*.

André Marchal (1894–1980), the dedicatee, was blind, and like Vierne studied at the *Institution Nationale des Jeunes Aveugles*, where he later became a teacher. He was Eugène Gigout's pupil at the *Conservatoire* and was appointed organist of Saint-Germain-des-Prés in 1915. In 1923 Marchal gave the first performance in France of Vierne's *Quatrième Symphonie* at the Paris *Conservatoire* in the presence of the composer. In 1945 he succeeded Joseph Bonnet as organist of Saint-Eustache where he was active until 1963.

Étoile du soir (Evening Star) is one of Vierne's impressionistic organ pieces. Out of the initial long-held notes there develops a delicate fabric of sixteenths, probably representing the gentle twinkling of a star. The middle section (mm. 35ff.) is a canon for the outer voices, accompanied in the left hand by alternating sixteenth notes, as in the opening.

Yolande de Noailles (1896–1976), the dedicatee of this piece, belonged to an old French aristocratic family.

Fantômes can mean either "phantoms" or "figments of the imagination." Intended solely for concert performance, this piece is a dramatic *scena* with a slightly scurrilous content. As in a nightmare, seven phantoms appear and talk about the future. In the first section the musical material consists of chords and a melody to be played *con fantasia*. The staccato section beginning in measure 26 is a dance interlude. In the recapitulation (mm. 48ff.), the opening material is supplemented by a "fop-pish" motif (m. 59). At the point where a beggar speaks (mm. 61f.), the melody of the Italian song "O sole mio" is heard in the upper voice.

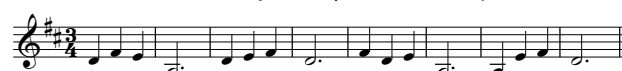
Pierre Auvray (1890–?), the dedicatee, studied at the *Schola Cantorum* and the *Conservatoire* in Paris. He was Vierne's deputy at Notre Dame for a short time and subsequently organist in Le Havre.

Sur le Rhin (On the Rhine) begins with a calmly advancing series of archaic-sounding octaves and fifths representing the majestically flowing current. Vierne experienced the Rhine during a concert tour in 1921. In the middle section of the piece (mm. 69ff.), a four-part texture is initially presented on the manuals, suggestive of the sound of tones from a chorale coming out of one of the many churches on the banks of the Rhine. The pedal enters in measure 92 with a rhythmically modified version of the first theme. In the majestic reprise (mm. 108ff.), the main theme is presented on the manual, accompanied in the pedal by a motif obtained from notes 5–8 of the first phrase of the theme.

Paul de Maleingreau (1887–1956), the dedicatee, taught at the *Conservatoire Royal* in Brussels for forty years. His compositions include a *Symphonie de la Noël* and a *Symphonie de la Passion*.

Carillon de Westminster is by far the most well-known piece in this collection and, along with the *Final* of the *1^{ère} Symphonie*, the most famous of all Vierne's compositions. He himself played it on innumerable occasions, such as at the re-inauguration of the Notre Dame organ in 1932. While visiting London in 1924, Vierne had heard the Westminster chimes sounding from Big Ben, the clock-tower of the Houses of Parliament. Legends abound about how he came to use a varied form of the chimes

as his theme for this piece. Here is the original sequence of the chimes as still heard today, transposed to D major:



Henry Willis III (1889–1966), the dedicatee, was the third-generation director of the organ-building firm established by "Father" Henry Willis in 1845. In 1924 he organized concerts for Vierne in England and Scotland.

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

Jon Laukvik and David Sanger
 Stuttgart and Embleton, summer 2007 (2019)
 Translation: Peter Palmer

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 compositeur, mais à un constructeur génial, Aristide Cavallé-

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.

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

Coll. »³ Les orgues confectionnés par Cavallé-Coll mirent à la disposition des compositeurs les ressources sonores qui leur inspirèrent leurs grandes créations.

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

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

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

Les Pièces de fantaisie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A propos de la Troisième suite op. 54

Vierne composa la *Troisième suite*, comme il l'indique sur la couverture de l'autographe, en juillet et août 1927 à Luchon, une station de sports d'hiver et thermale dans les Pyrénées.

Le premier morceau **Dédicace** est un rondo avec deux couplets. Le terme « Dédicace » n'a pas que ce seul sens mais aussi celui de « consécration d'église », le titre se référant sans doute ici à l'estime que portait le compositeur au dédicataire. Le début nous présente une mélodie aux doux balancements parcourus de synopes, accompagnée de voix inférieures chromatiques. Le matériau du premier couplet (mes. 25 sqq.) est en relation rythmique avec le ténor mesure 7. Le deuxième couplet (mes. 80 sqq.) repose sur de très grands intervalles, le chromatisme et une ligne de basse en croches. Dans la dernière répétition du refrain (mes. 110 sqq.), le ténor est parcouru d'un mouvement de doubles croches.

Le dédicataire Rodman Wanamaker (1863–1928) était un homme timide et subtil. C'est ce que reflète la pièce qui lui est dédiée. Il était le fils de John Wanamaker, fondateur des célèbres grands magasins de New York et Philadelphie. Le père fit installer dans son grand magasin de Philadelphie un orgue gigantesque doté de cinq manuels et de plus de 130 registres, le fils un au magasin de New York avec quatre manuels et 120 registres. Il séjourna de 1889 à 1899 comme représentant de la firme à Paris. Wanamaker eut une large part dans la planification et le succès de la tournée nord-américaine de Vierne en 1927.

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

L'**Impromptu**, l'une des pièces les plus connues parmi les *Pièces de fantaisie*, est conçue en rondo comme la *Dédicace*. D'élégantes évolutions pianistiques dominent le refrain. Par-dessus une basse hésitante, une composition à quatre voix dans les deux couplets, paisible et lui opposant donc un contraste puissant, devant être exécuté avec la « Clarinette » *dolce et molto cantabile*.

Le dédicataire André Marchal (1894–1980) était aveugle et étudia comme Vierne à l'*Institution Nationale des Jeunes Aveugles*, où il enseigna lui-même plus tard. Il devint l'élève d'Eugène Gigout au *Conservatoire* et en 1915 organiste à Saint-Germain-des-Prés. En 1923, Marchal joua en présence du compositeur la première française de la 4^{ème} *Symphonie* de Vierne au *Conservatoire* de Paris. En 1945, il prit la succession de Joseph Bonnet au poste d'organiste à Saint-Eustache. Il resta dans cette fonction jusqu'en 1963.

Étoile du soir compte parmi les pièces d'orgue impressionnistes de Vierne. Des tons prolongés du début naît une tendre trame de doubles croches devant symboliser le doux scintillement de l'étoile. La partie médiane (mes. 35 sqq.) est un canon entre les voix extrêmes, accompagné à la main gauche par des figures de doubles croches comme au début.

La dédicataire Yolande de Noailles (1896–1976) appartenait à une vieille famille de la noblesse française.

Fantômes ne signifie pas seulement « esprits » mais aussi « chimères ». Cette pièce conçue uniquement pour la représentation en concert est une scène dramatique avec un contenu légèrement incongru. Comme dans un cauchemar surviennent sept fantômes qui s'entretiennent de l'avenir. Dans la première partie, le matériau musical est fait d'accords et d'une mélodie à jouer *con fantasia*. La partie agitée de tons staccato à partir de la mesure 26 est une danse. A la reprise (mes. 48 sqq.) vient s'ajouter au matériau du début un motif « loufoque » (mes. 59). Là où le mendiant parle (mes. 61 sq.) retentit à la voix de dessus la mélodie de la chanson italienne « O sole mio ».

Le dédicataire Pierre Auvray (1890–?) étudia à la *Schola Cantorum* et au *Conservatoire* de Paris. Il remplaça peu de temps Vierne à Notre-Dame, et fut plus tard organiste au Havre.

Sur le Rhin s'ouvre sur des sonorités de quinte et d'octave archaïsantes dans un mouvement à la calme progression, symbolisant le cours majestueux du fleuve. Vierne avait vu le Rhin lors d'une tournée de concerts en 1921. Dans la partie médiane du morceau (mes. 69 sqq.) est tout d'abord présentée une composition à quatre voix pour les mains seulement, comme un choral s'échappant de l'une des nombreuses églises bordant le Rhin. La pédale fait son entrée mesure 92 avec une version rythmiquement modifiée du premier sujet. Dans la majestueuse reprise (mes. 108 sqq.), le thème principal est exposé au manuel, accompagné d'un motif à la pédale puisé dans les tons 5–8 de la première phrase du sujet.

Le dédicataire Paul de Maleingreau (1887–1956) enseigna pendant 40 ans au *Conservatoire Royal* de Bruxelles et composa e. a. une *Symphonie de la Noël* et une *Symphonie de la Passion*.

Carillon de Westminster est la pièce de loin la plus connue de ce recueil et sans doute la composition la plus célèbre de Vierne, en dehors du *Final* de la 1^{ère} *Symphonie*. Il l'a joué lui-même d'innombrables fois, p. ex. en 1932 lors de la nouvelle bénédiction des orgues de Notre-Dame. Au cours de son séjour londonien en 1924, Vierne avait entendu les cloches de Westminster du clocher du Parlement. D'innombrables légendes entourent

le fait de savoir pourquoi il utilisa une succession de tons modifiée de la sonnerie comme thème de ce morceau. Voici la mélodie originale des cloches, transposée vers ré majeur :



Le dédicataire Henry Willis III (1889–1966) dirigeait en troisième génération la firme de facture d'orgue fondée vers 1845 par « Father » Henry Willis. En 1924, Henry Willis III organisa des concerts pour Vierne en Angleterre et en Ecosse.

Nous remercions chaleureusement pour leurs précieux conseils et idées Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (président de l'*Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, Paris), Olivier Latry (Paris) et Dr. Justin Rubin (Minnesota). 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 (2019)
Traduction : Sylvie Coquillat

Glossar / Glossary / Glossaire

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

Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

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

Die a piece

The Fooler: ① Who then prefers the Future?.....
 The young artist: ② It is I... I am free!
 The old pedant: ③ It is I... I maintain the Tradition!
 The negro: ④ Future belongs to the dancer.

Le vocateur: ① Qui aime préférer
 l'avenir?

Le jeune artiste: ② C'est moi, je suis libre!

Le vieux pédant: ③ C'est moi, je maintiens la tradition!

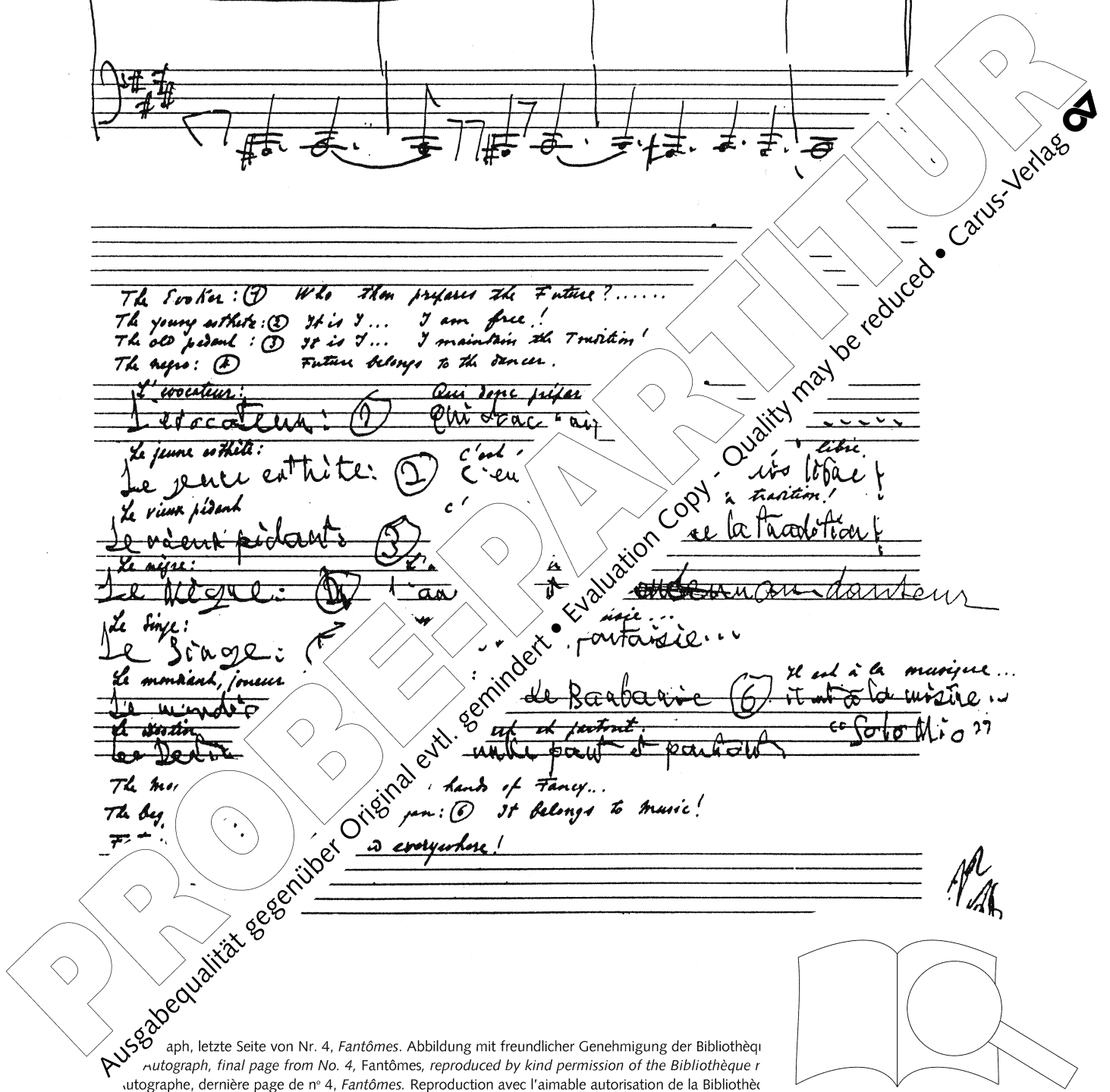
Le nègre: ④ L'avenir appartient au danseur.

Le singe: ⑤ C'est moi, je suis... fantaisie...

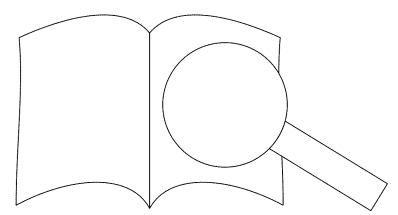
Le musicien, jodeler: ⑥ Il est à la musique...
 le monde est à la musique...
 le monde est partout... "Solo Mio"??

The man: ⑦ hands of Fancy...
 The dog: ⑧ It belongs to music!

⑨ everywhere!



Original evtl. gemindert. Original evtl. gemindert. Original evtl. gemindert.
 aph, letzte Seite von Nr. 4, Fantômes. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèq
 autograph, final page from No. 4, Fantômes, reproduced by kind permission of the Bibliothèq
 autographe, dernière page de n° 4, Fantômes. Reproduction avec l'aimable autorisation de la Bibliothèq



AVERTISSEMENT



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

La registration qui n'a rien d'inflexible est plutôt une indication de couleur générale, elle pourra être modifiée selon les possibilités offertes par les instruments sur lesquels elles seront exécutées; il va sans dire que les artistes doivent se garder des effets disparates, pittoresques et excentriques non justifiés par le caractère de la musique; c'est un principe artistique de toute interprétation soucieuse.

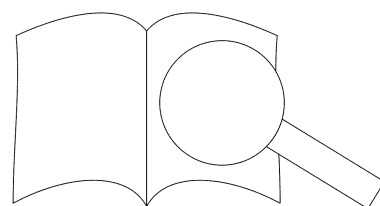
Selon la dimension de la ténacité mécanique des orgues, les indications pourront subir, dans certains cas, des fluctuations qui, pour ne pas porter que sur de très faibles variations,

Les claviers sont indiqués par : G. (grand orgue), R. (récit), Ped. (pédale), G.R. (grand orgue et récit), Ped.G. (pédale accouplée), etc.

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

Louis VIERI

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



Hinweis

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

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

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

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

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

Lou.

Notice

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

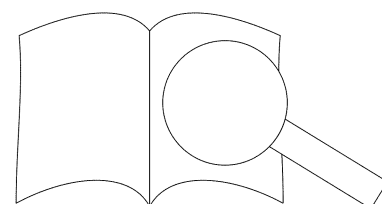
The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general coloring. It may be modified according to the possibilities of the instruments on which it is performed. Needless to say, artists should refrain from appropriate, picturesque or eccentric effects not in the character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

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

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

The registration instructions in brackets are solely preparations for later passages; they have no effect on the measures in which they are written. On the other hand, the registration instructions without brackets coincide with the exact time of their realization.

Louis VIERNE



Pièces de fantaisie. Troisième suite op. 54

1. Dédicace

R. Flûte et Gambe 8
P. Flûte, Bourdon et Salicional 8
G. Flûte et Bourdon 8
Péd. Bourdons 16, 8
Claviers accouplés

à Monsieur Rodman Wanamaker

Louis Vierne
1870 – 1937

Andantino espressivo (♩=66)

Musical score for measures 1-4. The score is written for a grand piano with two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is Andantino espressivo with a quarter note equal to 66 beats per minute. The first staff is marked 'G.P.R.' and 'p'. The second staff is marked 'Péd. G.P.R.'. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 5-8. The score continues from the previous system. The right hand has a melodic line with a 'cresc.' marking. The left hand provides harmonic support. The music is marked with a 'p' dynamic.

Musical score for measures 9-12. The score continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The music is marked with a 'p' dynamic.

Musical score for measures 13-16. The score continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The music is marked with a 'p' dynamic.

17

cresc. poco a poco

21

dim.

rit.

26

R.

30

R.

m.d.

34 P.R.

cresc.

Péd. P.R.

38

f

Carus-Verlag

42

46

dim.

G.P.R.

PROBEPARTITUR

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

50 *dim. e rit.* Tempo

cresc. *p*

G.P.R. Péd. G.P.R.

54

58 *cresc.* *dim.*

62

PROBENPARTITUR

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

66

cresc.

f

70

74

rit.

80

Flûte, Gambe et Voix céleste

84

cresc.

Péd. P.R.

88

f

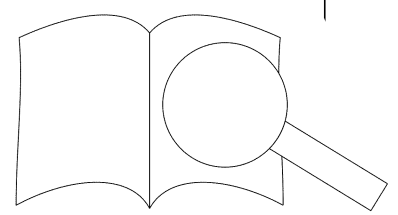
92

p subito

96

PROBENPARTITUR

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



100

Musical score for measures 100-103. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. A dashed line above the first two measures indicates a breath mark. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

104

Musical score for measures 104-107. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking of *G.P.P.* is present in measure 105. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

108

Musical score for measures 108-111. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamic markings include *P.R.*, *R.*, *dim. e rit.*, and *p dolce*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

112

Musical score for measures 112-115. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

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

116

cresc.

120

f

124

dim. poco a poco

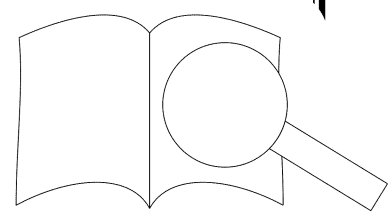
128

rit. al fine

p *m*

PROBENPARTITUR

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



2. Impromptu

à André Marchal
organiste de Saint-Germain-des-Prés à Paris

R. Flûtes 8, 4
P. (expressif) Clarinette 8, Bourdon 8, Flûte 4
G. Bourdon 8
Péd. Bourdons 16, 8
R. accouplé au G.

Vivace (♩. = 132)

G.R.

Musical score for measures 1-5. The score is in 6/8 time and features a treble and bass clef. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A dynamic marking of *p* is present. The key signature has two flats. A watermark 'PROBE-PARTITUR' is visible across the score.

R.

Musical score for measures 6-10. The score continues the melodic and rhythmic patterns from the previous system. The RH part features a series of eighth notes with some grace notes. The LH part continues with a steady eighth-note accompaniment. A watermark 'PROBE-PARTITUR' is visible across the score.

11

Musical score for measures 11-15. The melodic line in the RH continues with eighth notes and rests. The LH accompaniment remains consistent. A watermark 'PROBE-PARTITUR' is visible across the score.

16

Musical score for measures 16-20. The RH part begins with a *cresc.* marking. The LH part continues with eighth notes. A watermark 'PROBE-PARTITUR' is visible across the score.

G.R.

21

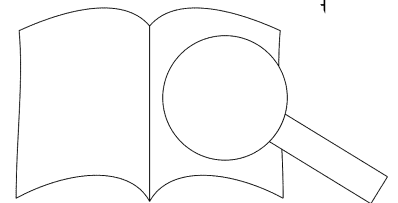
p

26

31

36

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



41

cresc. poco a poco

Musical score for measures 41-45. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand consists of eighth-note runs with various accidentals.

46

Musical score for measures 46-50. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The melody in the right hand becomes more complex, including some sixteenth-note passages.

51

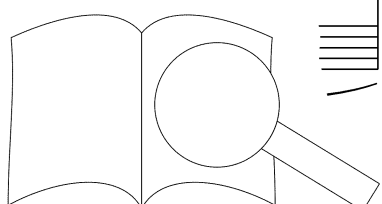
Musical score for measures 51-55. The piano accompaniment continues. The melody in the right hand features a series of chords and eighth-note patterns.

56

Musical score for measures 56-60. The piano accompaniment continues. The melody in the right hand features a series of chords and eighth-note patterns. A large watermark 'PROBENPARTITUR' is overlaid on the score.

PROBENPARTITUR

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



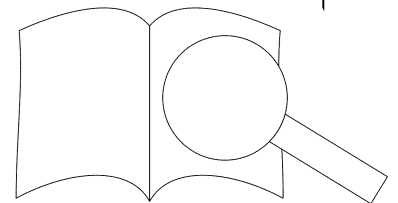
62

68

74

80

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



86

92

** poco rit.*

dim.

a tempo

p

.R.

98

103

* see Crit. Report



108

cresc. *dim.*

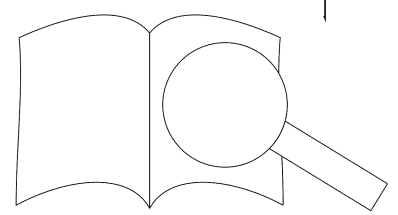
113

cresc.
G.R.

118

123

* see Crit. Report



128

cresc.

133

138

a poco

143

148

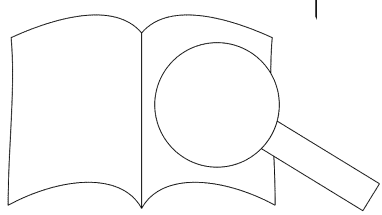
153

molto cantabile

P. dolce

160

167



174

180

f

186

R. *p*

192

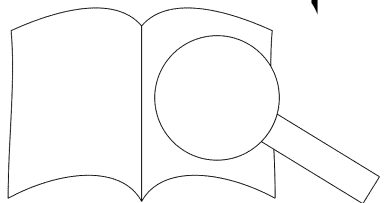
cresc.

197

202

207

212



3. Étoile du soir

à mon élève Mademoiselle Yolande de Noailles

R. Gambe 8
P. (expressif) Bourdon 8
G. Flûte 8, Salicional 8
Péd. Bourdons 16, 8
R. et P. accouplés au G.

Moderato non troppo lento (♩ = 50)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins with a piano (P.) dynamic marking and a forte (f) dynamic marking. The middle staff is in treble clef with a piano (P.) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper register with a descending sequence of eighth notes and a supporting bass line.

The second system of the musical score continues from the first system. It consists of three staves in the same key signature and time signature. The music continues with the melodic and bass lines, maintaining the moderate tempo.

The third system of the musical score begins at measure 11. It consists of three staves. The top staff has a *dim.* (diminuendo) marking. The music concludes with a final cadence in the upper register.

15

f *p*

Musical score for measures 15-20. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 15 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth-note runs. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking appears in measure 18.

21

cresc.

Musical score for measures 21-23. The melody continues with eighth-note patterns. A crescendo (*cresc.*) marking is present in measure 23. The left hand accompaniment remains consistent.

24

Musical score for measures 24-26. The melody shows some chromatic movement. The left hand accompaniment continues with quarter notes.

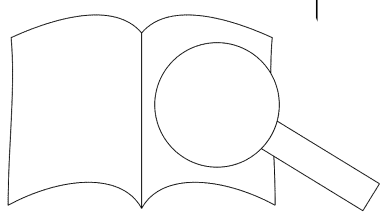
27

cresc.

Musical score for measures 27-30. The melody features a sequence of chords and eighth notes. A crescendo (*cresc.*) marking is present in measure 29. The left hand accompaniment continues with quarter notes.

PROBEPARTITUR

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



31

R. Voix céleste

G.P.R.

Péd. Bourdon 8, Flûte 8, Violoncelle 8 soli

35

f molto cantabile

P.R.

Péd. G.P.R.

38

41

44

Musical score for measures 44-46. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

47

Musical score for measures 47-49. The score continues with the same key signature and instrumentation. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 49. The watermark 'PROBEPARTITUR' is visible.

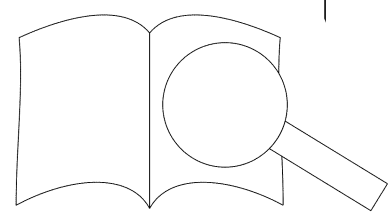
50

Musical score for measures 50-52. The score continues with the same key signature and instrumentation. The watermark 'PROBEPARTITUR' is visible.

53

Musical score for measures 53-55. The score continues with the same key signature and instrumentation. The watermark 'PROBEPARTITUR' is visible.

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



56

Musical score for measures 56-58. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 57.

59

Musical score for measures 59-61. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking of *sempre* is present in measure 60.

62

Musical score for measures 62-64. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

65

Musical score for measures 65-67. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

68

71

R. Flûtes 8, 4
rit.

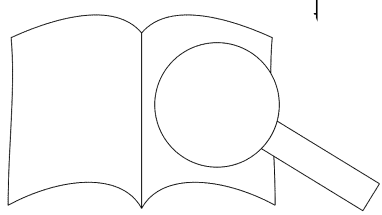
Tempo

76

p

Péd. solo

79



poco rit.

(a tempo)

Musical score for measures 83-88. The score is written for piano and includes a right-hand part (R.) and a left-hand part. The right-hand part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left-hand part consists of a steady bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *f* is present. The text "R. Gambe et Voix céleste" is written below the right-hand part.

(Péd. Bourdons 16, 8)

Musical score for measures 89-92. The score is written for piano and includes a right-hand part and a left-hand part. The right-hand part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left-hand part consists of a steady bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *p* is present.

Musical score for measures 93-95. The score is written for piano and includes a right-hand part and a left-hand part. The right-hand part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left-hand part consists of a steady bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Musical score for measures 96-100. The score is written for piano and includes a right-hand part and a left-hand part. The right-hand part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left-hand part consists of a steady bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *f* is present. A large watermark "PROBENPARTI" is overlaid on the score.

99

cresc.

102

dim.

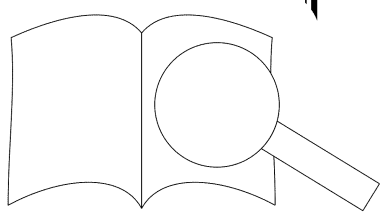
105

P.

109

rit.

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



4. Fantômes

(pour le concert seulement)
à mon élève Pierre Auvray

R. Fonds 8, 4, Trompette et Hautbois
P. (expressif) Bourdon 8, Salicional 8, Flûte 4, Nasard
G. Fonds 16, 8, 4
Péd. Fonds 32, 16, 8, 4
R. accouplé au G.

Grave (♩ = 60)

① *p*

② *p con fantasia*

[R.]

R.

R. Fonds solo

Péd. R. #.

4

Tromp. et Hautb.

Péd. R. #.

7

Péd. R. #.

Tempo giusto

[R. ajoutez Trompette et Hautbois]

9

Musical score for measures 9-10. The score is written for three staves: two grand staves (treble and bass clef) and a separate bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first grand staff has a circled '3' above the first measure and a 'p' dynamic marking. The second grand staff has a 'p' dynamic marking. The third staff is labeled 'Péd. G.R.' and contains a simple bass line with eighth notes.

11

Musical score for measures 11-12. The score is written for three staves. The first grand staff has a 'cresc.' marking. The second grand staff has a 'p' dynamic marking. The third staff is labeled 'Péd. G.R.' and contains a simple bass line with eighth notes.

13

Musical score for measures 13-14. The score is written for three staves. The first grand staff has a circled '1' above the first measure and a 'p' dynamic marking. The second grand staff has a 'p' dynamic marking. The third staff is labeled 'Péd. R.' and contains a simple bass line with eighth notes. There are 'R.' markings above the first and second staves in the second measure.

16 ② P.
p con fantasia
 R.
 [R. Fonds solo]

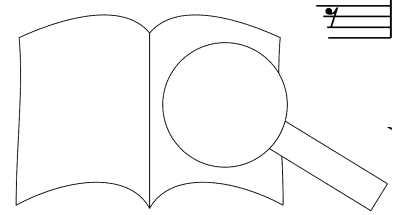
18 * ①
 R. Fonds, Hautbois R. *p* *cresc.*

23 ③ R. ajoutez Trompette et Plein jeu
 G.R. *p*
 Péd. G

25 ④ G.R. *p*
 R.
 G. Fl
 Prest

Allegro più mosso (♩ = 104)

* see Crit. Report



27

simile *cresc.*

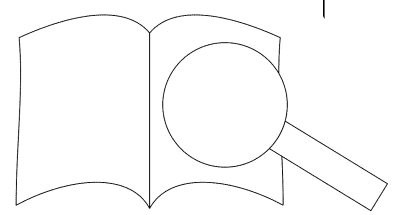
simile

29

31

33

p *sempre staccato*



35

cresc.

This system contains measures 35 and 36. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Measure 35 shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with chords and eighth notes. Measure 36 continues this pattern, with a 'cresc.' (crescendo) marking above the treble staff.

37

f

This system contains measures 37 and 38. It features three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music continues with similar eighth-note patterns. Measure 37 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with chords. Measure 38 continues the pattern, with a '*f*' (forte) dynamic marking above the treble staff.

39

G.R.

This system contains measures 39 and 40. It features three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music continues with similar eighth-note patterns. Measure 39 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with chords. Measure 40 continues the pattern, with a '*G.R.*' (Grave) dynamic marking above the treble staff.

41

This system contains measures 41 and 42. It features three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music continues with similar eighth-note patterns. Measure 41 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with chords. Measure 42 continues the pattern.

* see Crit. Report



43

dim.

R.

p

f subito

R.

3 3

45

p subito

P. pp

G.R.

3 3

47

(R. ôtez Plein jeu)

(Péd. ajoutez 32)

R.

Péd. R.

50

P.

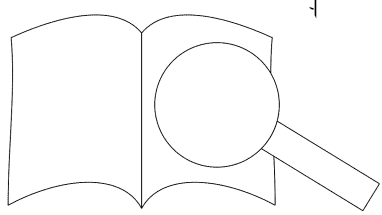
p con fantasia

[R.]

R. Fonds

PROBENPARTITUR

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



53 **Tempo giusto**

G.R. *p*

(G. Fonds 16, 8, 4)

R. Fonds, Trompette, Hautbois

[Péd. G.R.]

55

poco cresc.

cresc. molto

57

p

G.R.

G. ôtez fonds 16, ajoutez Quinte

Péd. solo sans 32

Clarinette et Flageolet

60

p

64

⑤ R. *p* *cresc.*
G.R.

Musical score for measures 64-66. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 64 starts with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 65 has a circled 5 and a 'R.' above it. Dynamics include *p* and *cresc.*. The bottom staff has 'G.R.' written below it.

67

⑥ *P.* *f*

Musical score for measures 67-69. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 67 has a circled 6. Dynamics include *P.* and *f*.

70

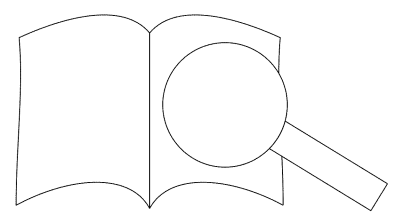
⑤ G.P.R.

Musical score for measures 70-72. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 70 has a circled 5. The bottom staff has 'G.P.R.' written above it.

73

⑤ ⑥ G.P.R.

Musical score for measures 73-75. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 73 has a circled 5, and measure 74 has a circled 6. The bottom staff has 'G.P.R.' written above it.



76 **Grave** (♩ = 60)

① R. *long*

p

Péd. ajoutez 32

R.

Péd. R.

81 **Più lento** *a piacere*

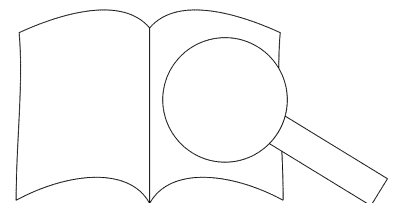
p subito *dim.*

R. Voix humaine, Flûte 8, Gambe, Trémolo

Péd. Fonds 32, 16, 8

- ① L'Évocateur : Qui donc prépare l'
Der Geisterbeschwörer: Wer bere.
The Necromancer: Who then prepar...
- ② Le jeune Esthète : C'est Je s'
Der junge Ästhet: Ic' Je s'
The young Aesth...
- ③ Le vieux Péd...
Der alte P...
The old...
- ④ Le l...
Der S...
...m Tänzer.
...e dancer.
...taisie ...
... der Phantasie ...
... belongs to the fantasy ...
... d'orgue de barbarie) : Il est à la misère ... «Solo Mio»
...orgelspieler); Sie gehört dem Elend ... „Solo mio“
...rect organ player): It belongs to misery ... “Solo Mio”
... n'est nulle part et partout.
...cksal: Sie ist nirgends und überall.
... It is nowhere and everywhere.

* ... Report



5. Sur le Rhin

à mon ami Paul de Maleingreau
Professeur d'orgue au Conservatoire Royal de Bruxelles

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

Molto maestoso (♩ = 76)

Musical score for measures 1-6. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is 'Molto maestoso' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The first system includes the instruction 'G.P.R.' and a dynamic marking of 'f'. The second system includes the instruction 'Péd. G.P.R.'.

Musical score for measures 7-12. The score continues from the previous system. It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for measures 13-18. The score includes the instruction 'P.R. sempre f' in the right hand. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 19-24. The score includes a large slur over the right hand and various musical notations. The piece concludes with a final cadence.

25

Musical score for measures 25-30. The score is written for piano in three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a complex melodic line in the upper staves with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

31

G.P.R.

Musical score for measures 31-36. The score continues in three staves. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. The text 'G.P.R.' is written in the middle staff. The watermark also contains the text 'Evaluation Copy - Quality may be reduced' and 'Carus-Verlag'.

37

Musical score for measures 37-42. The score continues in three staves. The watermark 'PROBEPARTITUR' is still present. The text 'Evaluation Copy - Quality may be reduced' and 'Carus-Verlag' are also visible.

43

Musical score for measures 43-48. The score continues in three staves. The watermark 'PROBEPARTITUR' is still present. The text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' is written across the page. The watermark also contains the text 'Evaluation Copy - Quality may be reduced' and 'Carus-Verlag'. At the bottom right, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it.

49

P.R. *sempre* **f**

55

61

67

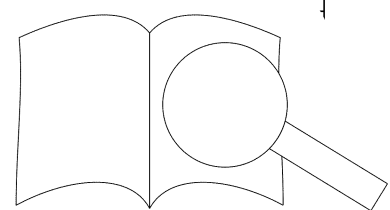
Poco più vivo
ez anchez et 16

[P.R.] **p**

poco

P. ôtez 16 (Péd. ôtez 32)

Péd. P.R.



* see Crit. Report

73

cresc. *cresc.* *f*

79

dim. *p*

85

poco cresc. *f*

90

R. Fonds et anches 16, 8, 4

(P. Fonds 16, 8, 4)

Péd. G.P.R.

95

G.P.R. *cresc. poco a poco*

100

cresc.

This system contains measures 100 to 103. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music consists of a flowing melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand.

104

cresc. molto

rit.

P. Anches

Péd. Anches

This system contains measures 104 to 107. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music consists of a flowing melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A *cresc. molto* (crescendo molto) marking is present in the right hand, and a *rit.* (ritardando) marking is present in the left hand. The text "P. Anches" and "Péd. Anches" is written below the staff.

108

Tempo I°

fff al fine

G. Anches

This system contains measures 108 to 113. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music consists of a flowing melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A *Tempo I°* (Tempo primo) marking is present in the right hand, and a *fff al fine* (fortissimo al fine) marking is present in the left hand. The text "G. Anches" is written below the staff.

114

This system contains measures 114 to 117. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music consists of a flowing melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

120

125

130

135

allargando

6. Carillon de Westminster

à mon ami Henry Willis
Facteur d'orgues à Londres

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

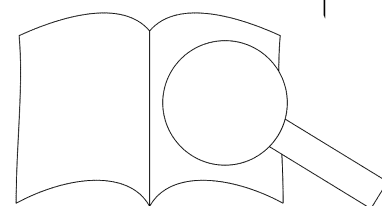
Andante con moto (♩ = 69)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. It contains a series of chords, each with a grace note, grouped by a slur. The dynamic marking 'R. pp' is placed below the first measure. The middle staff is the left hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes. The marking 'P.R.' is placed below the middle staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 8/8. It contains a series of chords, each with a grace note, grouped by a slur. The dynamic marking 'Péd. R.' is placed below the first measure. The middle staff is the left hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 8/8. It contains a series of chords, each with a grace note, grouped by a slur. The middle staff is the left hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 8/8. It contains a series of chords, each with a grace note, grouped by a slur. The middle staff is the left hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp, and contains a few notes.



13

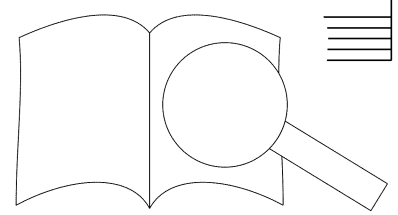
p

16

19

22

p



25

Musical score for measures 25-27. The right hand plays a complex chordal texture with many notes, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

28

cresc.

Musical score for measures 28-30. The right hand continues with complex chords, and the left hand has a bass line. A "cresc." marking is present in the right hand part.

31

Musical score for measures 31-33. The right hand part features a dense texture of chords, and the left hand has a bass line.

34

G.P.R.

p

[P.R.]

Péd. G.P.R.

Musical score for measures 34-36. Measure 34 has a G.P.R. marking. Measure 35 has a piano (*p*) marking and a [P.R.] marking. Measure 36 has a Péd. G.P.R. marking. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner.

37

40

43

46

* see Crit. Report



49

p

52

cresc.

55

f

dim

58

p

p

p

P.R.

61

p

R.

(Péd. ajoutez fonds 32)

64

[P.R.]

(G. ajoutez fonds 16)

(P. ajoutez fonds 16)

R.

66

R.

R. Fonds et anches 16, 8, 4

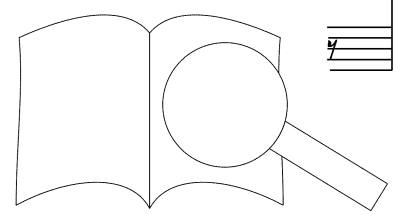
pp

R.

Péd. R.

69

R.



71

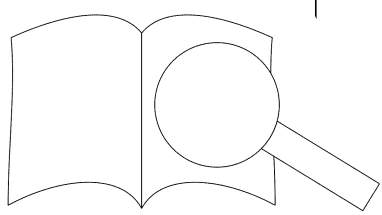
74

76

78

PROBEPARTITUR

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



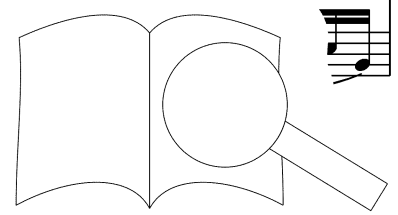
80

82

84

86

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



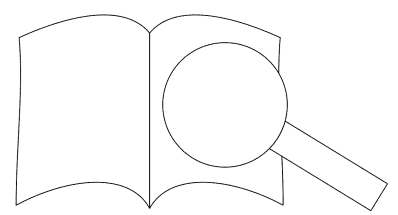
88

90

92

94

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



96 P.R.

G.P.R.

Péd. G.P.R.

99

102 G.P.R.

105

cresc. poco a poco

108

cresc.

111

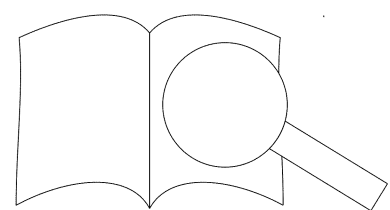
cresc. m

114

P. Anches

117

oco rit.



Tempo

G. Anches

120

Musical score for measures 120-121. The score is in 3/8 time and G major. It features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with eighth-note chords. The dynamic marking is *fff*. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

122

Musical score for measures 122-123. The score continues with the same eighth-note patterns in the right hand and accompaniment in the left hand. The dynamic marking remains *fff*. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

124

Musical score for measures 124-125. The score continues with the same eighth-note patterns. At the end of measure 125, there is a change in dynamics to *pesante*. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

127

Musical score for measures 127-128. The score continues with the same eighth-note patterns. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

* see Crit. Report

131

Musical score for measures 131-132. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves: a grand staff (treble and alto clefs) and a bass staff. The melody in the right hand features a series of eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

133

Musical score for measures 133-134. The score continues the piece with similar rhythmic patterns in the right and left hands. The right hand melody remains active with eighth notes, and the left hand continues its accompaniment.

135

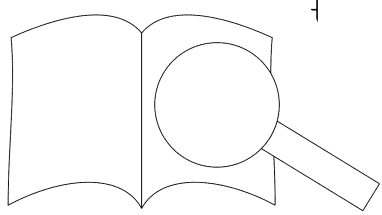
Musical score for measures 135-136. The musical notation continues, showing the progression of the piece through these two measures.

137

Musical score for measures 137-138. The score concludes the section shown on this page. The right hand melody and left hand accompaniment are clearly defined.

PROBEPARTITUR

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



139

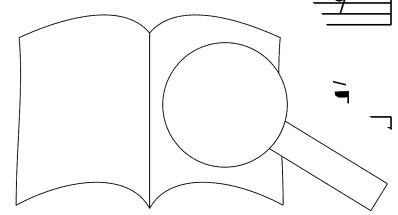
141

pesante

145

148

* see Crit. Report



151

154

157

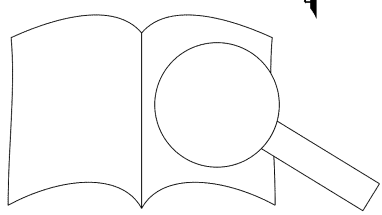
rit.


161

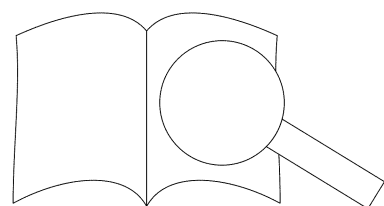
rit.

PROBENPARTITUR

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

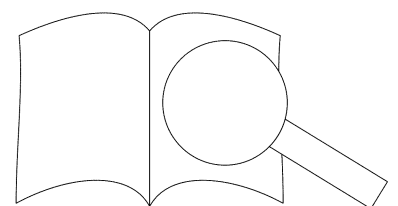


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Kritischer Bericht
Critical Report
Apparat critique

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



Kritischer Bericht

I. Quellen

A: Erstaussgabe, erschienen 1927 bei Lemoine in Paris mit der Plattennummer 22,099. H. Der Titel auf dem Umschlag lautet „Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites“. Die Ausgabe umfasst 53 Seiten, davon 44 Notenseiten. Der Kopftitel auf der ersten Notenseite lautet „24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE SUITES / [linksbündig] 3^e SUISTE / [auf gleicher Höhe rechtsbündig] LOUIS VIERNE / [darunter] op. 54“. Registernamen, Registrier- und Manualangaben sind zweisprachig französisch/englisch angegeben. Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Fol. Vm11 260 (3)*). Spätere Auflagen wurden korrigiert. Diese Korrekturen fließen, wo sie musikalisch richtig erscheinen, in den Notentext ein, auch wenn sich nicht im einzelnen nachweisen lässt, welche Korrekturen auf Vierne zurückgehen und welche von fremder Hand stammen.¹

B: Autograph, im Besitz der Bibliothèque nationale de France (Signatur *Ms. 18195(3)*). Der Titel lautet „PIÈCES DE FANTASIE / pour Grand orgue / (3^{me} Suite) (op. 54)“. Darunter folgt die Auflistung der Einzelsätze und die Datierung „(Luchon, juillet – Août 1927)“. Das Autograph umfasst 111 Seiten, davon 110 Notenseiten. Das hochformatige Notenpapier (Format 27,3 x 34,8 cm) ist achtzeilig rastriert. Von fremder Hand wurden Lesehilfen bei undeutlichen Texteinträgen sowie englische Übersetzungen der Registernamen, Registrier- und Manualangaben eingetragen. Es gibt keine Metro-nomangaben. Das Autograph diente als Stichvorlage für den Erstdruck aus Eintragungen auf dem Titelblatt und Einteilungen in den Notentext zu erkennen ist.

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

D: Korrekturliste von Carus, aufgenommen des Verlags Carus, 1993 in *The Sydney Organ Journal*, 10 (1), S. 10–11. „Textual corrections“.

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balgung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registrieranweisungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise standardisiert, Registrieranweisungen einheitlich unter bzw. über der betreffenden Note positioniert und Manualangaben zwischen den Systemen teilweise mit geschweiften Klammern versehen. Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext durch gestrichelte Linien gekennzeichnet (Noten, Pausen, Text, Staccatostriche und Akzentuierungszeichen in runder Form). Registrier- und Manual- bzw. Pedalangaben sind durch Legato- und Haltebögen gestrichelt. Angaben und Fermaten in Kleinbuchstaben sind ohne Nachweis ergänzt. Fermaten sind in den Noten durch gestrichelte Linien gekennzeichnet. In den Einzelanmerkungen

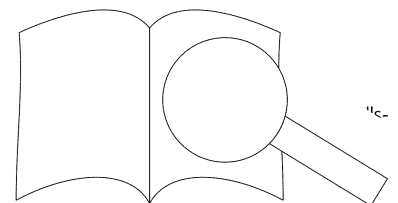
Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balgung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registrieranweisungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise standardisiert, Registrieranweisungen einheitlich unter bzw. über der betreffenden Note positioniert und Manualangaben zwischen den Systemen teilweise mit geschweiften Klammern versehen. Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext durch gestrichelte Linien gekennzeichnet (Noten, Pausen, Text, Staccatostriche und Akzentuierungszeichen in runder Form). Registrier- und Manual- bzw. Pedalangaben sind durch Legato- und Haltebögen gestrichelt. Angaben und Fermaten in Kleinbuchstaben sind ohne Nachweis ergänzt. Fermaten sind in den Noten durch gestrichelte Linien gekennzeichnet. In den Einzelanmerkungen

Laut Viernes Vorwort ist ein System stehende Registrierstellen (I = oberes, II = mittleres, III = unteres System) angegeben. Diese sind ohne Klammern zu verstehen. Alle diesbezüglichen Angaben in der vorliegenden Edition sind in den Einzelanmerkungen

akt, System (I = oberes, II = mittleres, III = unteres System) angegeben. Diese sind ohne Klammern zu verstehen. Alle diesbezüglichen Angaben in der vorliegenden Edition sind in den Einzelanmerkungen

- 28 I 6 (Oberstimme): A kein Haltebogen zu T. 17
- 29 I 2 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 17
- 32: A und B „m.d.“ bei 32 II 2 (Oberstimme)
- 36 I 5 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 37
- 36 II 3–4: A und B 2x *dis*° mit Haltebogen
- 37 II 7: B kein Haltebogen zu T. 38
- 40 I 1 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 38
- 47 I 1 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 48
- 47 I 5 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 48
- 47 I 7 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 48
- 51 II 1 (Unterstimme): B kein Haltebogen zu T. 52
- 51 II 5 (Oberstimme): A und B Bogen zu *as*° in T. 52
- 52, 80, 110: A und B „a Tempo“
- 56 I 1 (Unterstimme): B , von anderer Hand ergänzt
- 61 II 6: B kein Haltebogen zu T. 62
- 66f. I: A kein Bogen
- 71 III 1: B kein Haltebogen zu T. 62
- 73 II 5: B kein Haltebogen zu T. 62
- 80 I 4 (Oberstimme): B kein Haltebogen zu T. 62
- 84 I 2 (Unterstimme): A kein Haltebogen zu T. 62

¹ Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne*, New York 1999, S. 736. ² *Das Organ*, 10 (1), S. 10–11. Deutsche Übersetzung: „Fantaisie“, in: *Das Organ*



- 86 I 2–3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen
 88 II 1: **B** kein \sharp vor g^0
 92 I 1: **A** mit Angabe „P.“
 92 I 3: **B** kein \sharp
 94 I 4 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 95
 98 I 3 (Unterstimme): **A** 16tel $e^{is'}$ -16tel $f^{is'}$
 100: **A** f , der Notenstecher interpretierte das \sharp vor h^0 offenbar als f
 104 I 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 105
 104 II 4: **B** kein \sharp vor a^0
 118 III 1: **B** dis^0 , korrigiert zu cis^0
 124 I 2: **B** kein \sharp
 125 III 6: **A** 8tel
 129 I (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 130

2. Impromptu

- 79 II 1: **A** \sharp vor g^1
 93 II 1: **A** oberer Ton $deses^1$, logischerweise muss es $eses^1$ sein, damit drei verminderte Quinten aufeinander folgen; **B** schwer lesbar; **D** $eses^1$
 93 III 2: **B** kein Bogen zu T. 95
 94 III 1+2: **B** mit Staccatopunkt; Ausführung: da der rechte Fuß sich hier auf dem Schwelltritt befindet, ist diese Ausführung naheliegend
 114 I–III: **B** Takt von anderer Hand hinzugefügt
 114 I 5: **B** kein \sharp
 121 II 4–6: **A** und **B** $cis^1-b^0-g^0$, vgl. T. 22; Ausführung: evtl. wie in **A** und **B**
 124 III 1: **B** Bogen endet schon bei 123 III 2
 126 II 2: **A** f^1
 143 III 1: **B** Bogen zu T. 144, später wegradiert

3. Étoile du soir

- A** Metronomangabe $\downarrow = 50$
 19: **A** „P.“ statt p
 33: **B** Registrieranweisungen in Klammern
 42 II 1–6 (Oberstimme): **B** kein Bogen; dies verursacht vielleicht die halbtaktige Bogensetzung in den Folgetakten
 47 II 11 (Oberstimme): **A** cis^1 ; **C** korrigiert zu his^0
 69 II 5 (Oberstimme): **A** g^1 ; **B** undeutlich, wahrscheinlich a^1
 70 II 4 (Unterstimme): **A** Bogen zu T. 71, in späteren Auflagen getilgt
 73: **A** ohne Angabe „R.“
 76: **A** und **B** „a Tempo“
 87: **A** Decrescendogabel beginnt in T. 88
 88 I 1 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 89
 105: **A** p statt „P.“
 110 II 2 (Oberstimme): **C** punkt. 4tel cis^1 ergänzt
 111+112 III 2: **B** kein Verlängerungspunkt

4. Fantômes

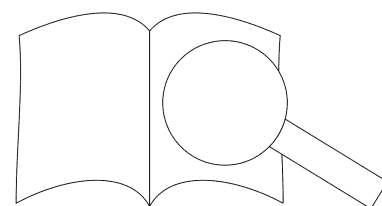
A und **B** Registrierangabe „G. accouplé au R.“. Diese Angabe ist missverständlich, da man G. nicht an R. koppeln kann. Die in Kreisen stehenden Zahlen bezeichnen die Textzitate und dürfen Harmoniumsregistrierungen missverstanden werden.

- 1: **A** ① nach der 4tel-Pause
 4 I+II 5: **B** kein \sharp
 7 I+II 6: **B** kein \sharp , aber \sharp bei 7 I+II 10
 8 I+II 5: **B** mit \sharp
 8 I 13: **B** kein \sharp
 8 II 13: **B** schwer lesbar, wohl kein \sharp
 9 I+II: **A** „G.P.R.“, vgl. T. 23, ohne Dynamik p
 9 III 1: **A** und **B** „Péd. G.P.R.“
 12 III 1: **A** punkt. Halbnote
 16 II: **A** und **B** „P.“, vgl. T. 3; **D** „R.“
 17 I 11: **B** mit \sharp
 17 II 5: **B** fis^0
 17 II 11: **B** mit \sharp
 17 II 13: **B** kein \sharp
 18: **A** ohne Dynamik p
 18 III 1–2: **B** punkt. 4tel Variante
 20 II 1: **A** und **B** As/fi
 26 II: **A** und **B** Registrierangabe
 26 III: **A** „Péd.“
 26 III 7: **B** f
 27 III: **B**
 34 II 4
 35: \sharp
 45: f
 45 I+II: f
 48: **B** ohne Angabe „G.R.“
 54: **A** „G.“ statt „G.R.“

- 56 I 1: **A** h^0/d^1
 59 I: **A** Metronomangabe erst in T. 61
 59: **A** ohne Dynamik p ; **B** p sehr klein
 59 I 8: **A** Akkord ohne h^1
 59 II 1+2, 4+5: **B** 32tel-16tel
 60 II 3+6: **B** 16telpause
 73 III 7: **B** kein \sharp
 76 I: **B** ohne Angabe *Grave*
 79 I+II: **B** keine Haltebögen zu T. 80
 85 II 1 (Oberstimme): **A** kein dis^0 , Haltebogen von cis^0 zu T. 86; Ausführung: evtl. wie in **A**; vgl. Faksimile S. 13
 Text: **A** Texte zweisprachig (französisch/englisch); **B** französische Texte autograph, englische Übersetzung und Lesehilfen von fremder Hand, kein deutscher Text; bei © ist die Handschrift Viernes schwer lesbar, es könnte statt *misère* auch *musique* heißen, der Zusatz von fremder Hand lautet „musique“ bzw. „music“. Vgl. Faksimile S. 13.

5. Sur le Rhin

- 14 I 3: **B** 4tel ohne Hals
 14 II 2 (Oberstimme): **A** Halbenote ces^1 fehlt
 33 II 4: **B** kein Haltebogen zu T. 34
 37 II 4 (Unterstimme): **B** als Ganzenote notiert
 38 I 2 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 39
 42 II 3 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 43
 49: **A** und **B** „sempre f “ in T. 50
 57 II 4 (Oberstimme): **B** kein \sharp
 69 I+II 3–4: **A** zunächst der Akkord und dann Edition, aber ohne eine zweite 4telpause
 70 II 2 (Unterstimme): **B** undeutlich, evtl. d^1 rung: evtl. wie an den Parallelstellen in T.
 73 II 4 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen
 81 II 2 (Unterstimme): **A** kein Haltebogen
 82 II 2 (Oberstimme): **B** kein \sharp
 82 II 4 (Unterstimme): **B** kein \sharp
 88 I 3 (Unterstimme): **B** kein \sharp
 92 I+II: **A** „R.P.“
 98 I 1–2 (Oberstimme): **A** f vor h^1 , neuer Bogen beginnt bei as^1
 98 I 2 (Unterstimme): f
 99 I 3 (Unterstimme): f
 102 II 2: f
 119 I 1
 121 II
 124 I 3: f
 „ beginnt bei 13 I 6
 el endet bei 48 II 13
 einer Hilfslinie, Ton 4 steht tiefer als Ton 3; Ausführung: f , wahrscheinlich H ; **C** geändert zu H ; **D** H
 deutlich, eher a^0/d^1
 vor c^1
 f ; **B** undeutlich, eher fis^0/d^1
 oberer Ton vielleicht e^1
 eine Decrescendogabel
 f : **A** überflüssige 8telpause nach der Note; **C** 8telpause durchgestrichen
 II 1: **C** „P.“ ergänzt
 54 I 1: **C** „P.R.“ ergänzt
 65 II 1: **C** „R.“ ergänzt
 66 II: **A** „R.P.“ statt „R. p “
 86 I: **A** kein Bogen
 86 I 2: **B** oberer Ton d^1 , korrigiert zu c^1
 86 II 1: **B** oberster Ton d^1 , korrigiert zu c^1
 88 I: **B** keine Bögen
 118+119 II 2: **A** 8tel-8telpause
 119 III 2: **A** 8tel-8telpause
 125: **C** „rit.“ bei Zählzeit 3 ergänzt
 127+129 II 3: **A** oberster Ton a^1
 131 I 7, 9, 11 (Unterstimme): **A** e^2
 141+143 II 3: **C** Akkord geändert zu $a^0/d^1/e^1/h^1$
 147 III 1: **A** $H-h^0$; **B** kein \sharp vor H , aber vor h^0
 149 II 4: **A** keine Pause
 152 II 3: **A** und **B** kein a^0
 155 II 3: **B** undeutlich, $cis^1/e^1/gis^1/cis^1$
 156 II 1: **B** $c^1/d^1/a^1/c^1$
 163 I 2: **B** mit Verlängerungspunkt
 163 II 3–4: **C** Oktaven zur Pedalstin
 165 I 1: **B** Ganzenoten



Critical Report

I. Sources

A: First edition, published in 1927 by Lemoine in Paris with the plate number 22,099. H. The title on the cover reads "Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites." The edition comprises 53 pages, including 44 pages of music.

The heading on the first page of music reads "24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE SUITES / [aligned to the left] 3^e SUITE / [at same height, aligned to the right] LOUIS VIERNE / [underneath] op. 54." Stop names and registration and manual directions are given bilingually in French/English.

The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Fol. Vm11 260 (3)*).

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

B: Autograph in the possession of the Bibliothèque nationale de France (shelf number *Ms. 18195(3)*). The title reads "PIÈCES DE FANTASIE / pour Grand orgue / (3^{me} Suite) (op. 54)." There follows below it a list of the individual movements and the dating "(Luchon, juillet – Août 1927)." The autograph comprises 111 pages, including 110 pages of music. The vertically formatted manuscript paper (format 27.3 x 34.8 cm) has eight-row staving.

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

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

C: Maurice Duruflé's working copy of the piece, from his estate (in the possession of the *Association pour le Musée de la Madeleine Duruflé*, Paris). Since Duruflé (1875–1934) was Vierne's pupil and friend from the beginning, and who played an important role in helping to publish his works, we assign very great value to this source.

D: List of corrections by Duruflé, from the firm of Leroux, in the *Sydney Organ Journal* ("Vierne: corrections," April/1934).

II. The First Edition

The first edition (Source A). The primary source. Where preference is given to source B, the version appearing in A is noted in the detailed remarks. Differences between versions are noted in the Critical Report. The comments are included in the Critical Report, except for those from Duruflé that were intended solely for his own use. Corrections from D were taken into account after being inspected by one and are similarly pointed out in the detailed remarks in the Critical Report.

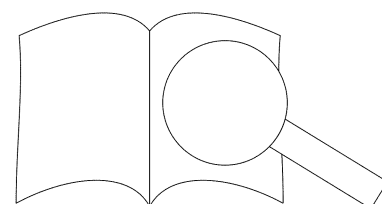
This edition reproduces the musical text of the source in accordance with modern editorial practice in respect of cross-beams and note stems, as well as the setting of accidentals and cautionary accidentals. Measure numbers have been inserted. Registration directions and performance markings have been standardized in their orthography. Registration directions have been uniformly positioned under or over the relevant note, and manual directions between systems partly provided with curved brackets. Editorial additions are indicated in the score (notes, pauses, verbal text, staccato strokes and accentuation signs in round brackets, and manual or pedal directions in square brackets with dotted lines; accidentals, dynamics in small print). Cautionary accidentals are added. Obvious misprints in the first edition are noted in the music without signalizing them. See the detailed remarks.

According to Vierne's working copy, registration given in round brackets, for use in a later passage, is for registration not contained in the score to the place where they appear. They have been consistently designed in the present edition.

The measure (bar) number, followed by the staff number (lower), the symbol in the measure (notes or rests), of the source and the commentary. In the source, alternatives for execution are also given, with a * in the music.

- 17 I 1 (upper voice): A lacks a tie to m. 17.
- 17 I 2 (lower voice): B lacks a tie to m. 17.
- 24 I 1 (lower voice): B lacks a tie to m. 24.
- 24 II 3–4 (upper voice): B has *f^o-f sharp^o*.
- 28 I 6 (upper voice): B lacks a tie to m. 28.
- 29 I 2 (upper voice): B lacks a tie to m. 29.
- 32: A and B indicate "m.d." at 32 II 2 (upper voice).
- 36 I 5 (upper voice): B lacks a tie to m. 37.
- 36 II 3–4: A and B have *2x d sharp^o* with a tie.
- 37 II 7: B lacks a tie to m. 37.
- 37 I 8 (upper voice): B lacks a tie to m. 38.
- 40 I 1 (upper voice): B lacks a tie to m. 40.
- 47 I 1 (lower voice): B lacks a tie to m. 47.
- 47 I 5 (lower voice): B lacks a tie to m. 48.
- 47 I 7 (upper voice): B has a tie to m. 47.
- 51 II 1 (lower voice): B lacks *e^o*.
- 51 II 5 (upper voice): A and B have a slur to a *flat^o* in m. 52.
- 52, 80, 110: A and B have "a Tempo".
- 56 I 1 (lower voice): In B, has been added in a handwriting other than Vierne's.
- 61 II 6: B lacks a tie to m. 62.
- 66f. I: A lacks a slur.
- 71 III 1: B lacks a tie to m. 71.
- 73 II 5: B lacks a tie to m. 73.
- 80 I 4 (upper voice): B lacks a tie to m. 80.
- 84 I 2 (lower voice): A unclear.
- 86 I 2–3 (upper voice): B lacks a tie to m. 86.
- 88 II 1: B lacks a tie preceding m. 88.

¹ Cf. Rollin Smith: *Louis Vierne* (New York, 1999, p. 736 – see also the edition reproduced in an edited form).



Apparat critique

I. Sources

A : Première édition, parue en 1927 chez Lemoine à Paris avec le numéro de plaque 22,099. H. Le titre sur la couverture est « Pièces de Fantaisie / pour Grand Orgue / en 4 suites ». L'édition comprend 53 pages, dont 44 pages de notes.

Le titre d'en-tête sur la première page de notes est « 24 PIÈCES DE FANTASIE / EN QUATRE SUITES / [à gauche] 3^e SUITE / [à la même hauteur à droite] LOUIS VIERNE / [en dessous] op. 54 ». Noms de registres, indications de registrations et de manuels sont en deux langues, français/anglais.

On a consulté l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (signature *Fol. Vm11 260 (3)*).

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

B : Autographe, en possession de la Bibliothèque nationale de France (signature *Ms. 18195(3)*). Le titre est « PIÈCES DE FANTASIE / pour Grand orgue / (3^{me} Suite) (op. 54) ». En dessous figurent les mouvements respectifs et la datation « (Luchon, juillet – Août 1927) ». L'autographe comprend 111 pages, dont 110 pages de notes. Le papier musical de format vertical (format 27,3 x 34,8 cm) est divisé en huit lignes.

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

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

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

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

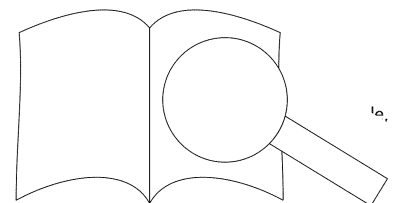
II. A propos


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

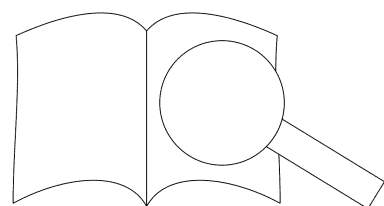
L'Édition rend le texte musical de la source en regard de l'emplacement des barres et des hampes des notes ainsi que de la mise en place d'altérations et d'avertissements conformément à la pratique d'édition moderne. Des chiffres de mesure ont été ajoutés, l'écriture des indications de registration et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

Selon l'Avertissement, il faut préparer une registration qui plus tard, sans parenthèses valent et apparaissent. Toutes les indications sont conséquemment à cette règle.

¹ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne*, NY, 1999, p. 736. Ici, l'auteur sous forme remaniée de Traduction allemande : « de Fantaisie », dans : *Die*



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



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