

Louis
VIERNE

4^{ème} Symphonie op. 32

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

editées par / edited by / herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 4



Carus 18.154

Dieme
organiste de Notre-Dame de Paris



Louis Vierne am Spieltisch der Cavaillé-Coll-Orgel in der Kathedrale Notre-Dame-de-Paris
Louis Vierne at the console of the Cavaillé-Coll organ in Notre Dame Cathedral, Paris
Louis Vierne à la console de l'orgue Cavaillé-Coll dans la cathédrale Notre-Dame-de-Paris

Vorwort

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

Im Alter von sechs Jahren erhielt Louis Vierne (geb. Poitiers 1870, gest. Paris 1937), der von Geburt an wegen grauen Stars beinahe blind war, Klavierunterricht und hatte die erste bewusste, ihn tief berührende Begegnung mit dem Klang der Kirchenorgel. 1877 wurde er an den Augen operiert. Die Operation war insofern erfolgreich, als er danach seine Umgebung optisch wahrnehmen und große Buchstaben lesen konnte. Ab Oktober 1880 kam er zu dem blinden Klavierlehrer Louis Specht, der an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* (Nationalinstitution für junge Blinde) in Paris tätig war. 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^{ste} Symphonie* (1895) 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 Henry 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. Im Juli 1902 begann die Arbeit an der *2^{ten} Symphonie* op. 20, die im April 1903 abgeschlossen wurde.

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

op. 28, 1912 die *Messe basse* op. 30. 1913/1914 komponierte er die *24 Pièces en style libre* op. 31, 1914 die von düsterer Stimmung geprägte *4^{ten} Symphonie* op. 32.

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

In den zwanziger Jahren unternahm Vierne Konzertreisen nach Europa, Kanada und in die USA, wo er als Komponist und Organist gefeiert wurde. Vierne empfand das Reisen aber als Last und schrieb von der „furchtbaren Existenz des ‚ewigen Juden‘ [...], dass ich seit meinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr [...] ohne Gnade und Erbarmen in all den Ländern herumreisen [muss], in denen man Orgel spielt.“² 1922–24 entstand die *5^{ten} Symphonie* op. 47 und 1926–27 komponierte er die vier Hefte der *Pièces de fantaisie* op. 51/53/54/55.

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

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 1931 komponiertes *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 Orgelsymphonie

Mit seinen sechs Orgelsymphonien, entstanden zwischen 1895 und 1930, setzte Louis Vierne die glanzvolle Tradition dieser Gattung fort und führte sie zu ihrem Gipfel. Schon in der klassischen Zeit wurde diese Bezeichnung verwendet, etwa von Nicolas Lebègue, der um 1685 vier kurze *Symphonies* in seinem *3^{ten} Livre d'orgue* veröffentlichte. Formal sind diese Stücke eher

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

² *Meine Erinnerungen*, S. 21.

in der Art einer französischen Ouvertüre gehalten, mit einer langsamen Einleitung, gefolgt von einem schnellen, fugierten Teil. Die Geschichte der romantischen französischen Orgelsymphonie beginnt mit dem *Grande pièce symphonique* op. 17 von César Franck (1863). Mit diesem Werk hat Franck, vor allem inspiriert von der 9. *Symphonie* Ludwig van Beethovens, die große viersätzig symphonische Form auf die Orgel übertragen. In der Nachfolge Francks ließ Charles-Marie Widor 1872 seine erste Sammlung von vier Orgelsymphonien op. 13 drucken. Die zweite Sammlung op. 42, ebenfalls mit vier Symphonien, erschien 1887, die *Symphonie gothique* 1895. 1899 wurde seine letzte und zehnte Symphonie, die *Symphonie romane*, vollendet. Ebenfalls tätig auf dem Gebiet der symphonischen Orgelmusik war der Widmungsträger der 1^{ere} *Symphonie* Viernes, Alexandre Guilmant, der seine acht Werke etwas bescheidener „Sonaten“ nannte.

Während Widor in seinen beiden letzten Symphonien durch Verwendung von gregorianischer Melodik die Werke explizit als Kirchenmusik definiert, findet man in den Symphonien Viernes kaum Hinweise auf einen liturgischen Bezug. Eines der wenigen Beispiele ist der 2. Satz der 2^{eme} *Symphonie* mit der Bezeichnung *Choral*. Die Sätze von Viernes Orgelsymphonien tragen vornehmlich weltliche Titel (z. B. *Menuet* und *Romance*, 3. und 4. Satz der 4^{eme} *Symphonie*). Die französische symphonische Orgelkunst scheint eher als Pendant zur weltlichen Klavier- und Orchestermusik gedacht zu sein. Liturgische Musik hat man hauptsächlich improvisiert.

Die kompositorischen Vorbilder Viernes sind deutlich zu erkennen: vor allem Franck und Widor (bei dem er Kompositionsunterricht erhielt), aber auch Mendelssohn und Schumann. Ebenso kann man wagnersche Züge feststellen, besonders in der 5^{eme} *Symphonie*.

Schon in der 1^{ere} *Symphonie* weist Viernes Musik jedoch ein eigenes Profil auf. In der von Claude Debussy gerühmten 2^{eme} *Symphonie* hat er eine eigenständige musikalische Sprache gefunden, die in der dritten formal meisterhaft ausgeglichen ist und in der vierten und fünften u. a. durch zyklische Verwendung der Themen zu großer Geschlossenheit findet. Neben den schönen melodischen Eingebungen in seinen langsamen Sätzen und den bisweilen grotesken Einfällen in seinen Scherzi und Intermezzi ist es vor allem die Chromatik, die Viernes Stil kennzeichnet. In der ebenfalls zyklisch aufgebauten 6^{eme} *Symphonie* gelangt er dadurch an die Grenzen der traditionellen Tonalität.

Die französische symphonische Orgel

Die französische Orgelsymphonik 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 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 Cavallé-Colls mit 86

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

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

Zur 4^{eme} Symphonie

Die hier vorliegende 4^{eme} *Symphonie* wurde 1914 während der Sommerferien in La Rochelle komponiert. Vierne widmete das Werk dem amerikanischen Organisten William C. Carl, dem Gründer der *Guilmant Organ School* in New York und US-Impresario von Guilmant. Durch Carl wurde das Manuskript an den Schirmer-Verlag verkauft, für eine Summe, die 1000 damaligen Francs entsprach.⁵ Wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges ist das Werk erst 1917 erschienen. Die Uraufführung fand am 7. November 1917 durch Francis Snow in Boston statt. Die Erstaufführung in Frankreich spielte André Marchal in Gegenwart des Komponisten am 24. Januar 1923 im Pariser *Conservatoire* auf der relativ kleinen Mutin-Cavallé-Coll-Orgel im Salle Berlioz.

Wie in der 2., 5. und 6. *Symphonie* benutzt Vierne in der 4. die zyklische Form. Im *Prélude* wird das thematische Hauptmaterial des ganzen Werkes präsentiert. Begleitet von wiederholten *g*'s im Manual erklingt im Pedal ein von Chromatik geprägtes Thema A, das die düstere Stimmung Viernes in der Entstehungszeit des Werkes widerspiegelt. Ein zweites, eher diatonisches und somit helleres Thema B erscheint am Ende von Takt 39. Dieses wird nur einmal wiederholt. Neben dem anfänglichen *g* spielen die beiden Pedal-Orgelpunkte *H* (T. 52ff) und *D* (T. 69ff) insofern eine beziehungsreiche Rolle, als diese drei

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

⁴ Vorwort von Louis Vierne zu den vier Heften der *Pièces de fantaisie*, erschienen bei Editions Henry Lemoine, vgl. *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris 1926, S. 1. Übersetzung von den Herausgebern.

⁵ Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999, S. 538.

Töne zusammen den Dreiklang auf G bilden. Damit ist die Tonart der Symphonie – wenn auch in Dur – definiert. Der terzlose Schlussakkord dieses Satzes lässt offen, ob Dur oder Moll am Ende siegt.

Der zweite Satz, *Allegro*, ist in Sonatenhauptsatzform komponiert und beginnt mit einer umgedeuteten und erweiterten Version von Thema B. Am Ende von Takt 33 erscheint Thema A in einer Harmonisierung, die es heller erscheinen lässt als im ersten Satz. Die Durchführung ab Takt 61 beginnt wie eine Fuge, der Satz verliert aber bald seine polyphone Prägung. Die Umkehrung des Themas wird ebenfalls präsentiert. Die Reprise mündet in eine beinahe heroische Schlusspartie und einen G-Dur-Schlussakkord.

Statt eines Scherzo oder Intermezzo wie in anderen Symphonien, hat Vienne in der 4. Symphonie als dritten Satz ein *Menuet* komponiert, das, in E-Dur stehend, eine eher heitere Gemütsfassung signalisiert. Das erste Thema zeigt nur sehr ferne Verwandtschaft mit Thema A. Im Mittelteil (Trio) könnte man eine Verbindung des auf dem Récit zu spielenden Themas mit Thema B in der Umkehrung sehen.

Nach einer einstimmigen Introduction erklingt vor dem Hintergrund sanfter Streicherakkorde in der *Romance* ein ruhiges Thema, das zunächst im Pedal in der Tenorlage gespielt wird und dann in der Oberstimme erscheint. Eine dritte Präsentation erfolgt nochmals im Tenor, diesmal gespielt von der linken Hand. Nach diesem versöhnlichen Anfang erklingt in Takt 34 Thema A, das in den Folgetakten recht dramatisch durchgeführt wird. Bei der Rückkehr des Anfangsteils kommentiert das Pedal die in der Oberstimme liegende Melodie mit getupften Achteln. Die Coda bringt erneut das Thema der Einleitung dieses Satzes.

Das kraftvolle *Final* beginnt mit Thema A in nunmehr durchlaufender, vorwärts drängender Achtelbewegung. Oktavsprünge *g-g* gesellen sich im Manual und im Pedal hinzu, gerade wie ein Fanal. Thema B tritt in Takt 26 auf, begleitet von den drängenden Achtelfigurationen. Der Abschnitt ab Takt 43, in h-moll beginnend, dient als Durchführung. Die Reprise beginnt in Takt 106. Hier sind die *g*-Oktaven geradezu aufdringlich, sie dramatisieren das Geschehen zusätzlich. Wie in der Durchführung spielt auch am Ende des Satzes die Tonart h-moll eine Rolle (*h* als Durterz der Grundtonart). Im orchestralen Schluss, in dem die linke Hand längere Akkorde aushält (quasi wie Hörner) wird die Grundtonart durch eine besondere Tonartenentwicklung definiert. Der erlösende G-Dur-Schlussakkord wird dreimal wiederholt.

Für hilfreiche Hinweise und Anregungen hinsichtlich des Notentextes danken wir sehr herzlich unseren Kollegen Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Präsident der „Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé“, Paris), Bjørn Boysen (Oslo) und Jean-Pierre Leguay (Dijon) sowie Michael Gailit (Wien) für die Einsichtnahme in seine Korrekturliste. Die British Library stellte freundlicherweise eine Kopie der Erstausgabe zur Verfügung.

Jon Laukvik und David Sanger
Stuttgart und Embleton im Frühjahr 2007

Foreword

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

From birth, Louis Vierne (b. Poitiers, 1870, d. Paris, 1937) was almost blind as the result of cataracts. At the age of six he took piano lessons and had his first conscious encounter with the sound of a church organ, which moved him deeply. He underwent an eye operation in 1877, and this was successful insofar as he could now 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. 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 now took over the organ class. He encouraged Vierne and in 1892 appointed him his assistant at the great Cavallé-Coll organ in Saint-Sulpice. The sound of this organ will have been a source of creative inspiration to him, e. g., for the *1^{ère} Symphonie* (1895). 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 Henry 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 July 1902 he started work on his *2^{ème} Symphonie* op. 20, which was completed in April 1903.

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 1913/1914, 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 1922–24, 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 same year, Maurice Duruflé gave the premiere of Vierne's *6^{ème} Symphonie*, composed in 1930.

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 of 1931. 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 Organ Symphony

With his six symphonies for organ, written between 1895 and 1930, Louis Vierne carried on the splendid tradition of this genre and brought it to its peak. The term 'symphonie' had already been used in the Classical period, for instance by Nicolas Lebègue, who published four short *Symphonies* in his *3^{ème} Livre d'orgue* around 1685. Formally, these pieces broadly follow the pattern of a French overture with a slow introduction followed by a quick fugal section. The history of the French Romantic organ symphony begins with César Franck's *Grande pièce symphonique* op. 17 (1863). Here Franck, inspired above all by

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.

Beethoven's *Ninth Symphony*, transferred large-scale four-movement symphonic form to the organ. Following on from Franck, Charles-Marie Widor published his first collection of four organ symphonies op. 13 in 1872. A second collection, op. 42, again comprising four symphonies, appeared in 1887, and the *Symphonie gothique* in 1895. In 1899 Widor completed his tenth and last symphony, the *Symphonie romane*. Another composer of symphonic organ music was Alexandre Guilmant, the dedicatee of Vierne's *1^{ère} Symphonie*. Rather more modestly, Guilmant called his eight works "sonatas."

In his last two symphonies Widor explicitly defines these works as church music by making use of Gregorian melody. On the other hand, in the organ symphonies of Vierne, liturgical connections are rare, one of the few examples being the second movement of the *2^{ème} Symphonie*, which is headed *Choral*. Vierne's symphonic movements are usually given secular titles (e.g., *Menuet* and *Romance*, the third and fourth movements of the *4^{ème} Symphonie*). The art of the French symphonic organ seems to have been conceived as a counterpart to secular piano and orchestral music. Liturgical organ music was mostly improvised.

Vierne's compositional models are clearly discernible: chiefly Franck and Widor (the latter gave him composition lessons), but also Mendelssohn and Schumann. Equally one can detect Wagnerian features, especially in the *5^{ème} Symphonie*.

As early as the *1^{ère} Symphonie*, however, Vierne's music displays a profile of its own. In his *2^{ème} Symphonie*, which was praised by Debussy, he attained an independent musical language, which is balanced in a masterly way in the third, achieving great formal unity in the fourth and fifth symphonies, and this was partly through the cyclical handling of themes. Along with the beautiful melodic ideas in his slow movements and the occasional grotesqueness in his scherzi and intermezzi, it is above all his chromaticism that characterizes Vierne's style. In the *6^{ème} Symphonie* – another work in cyclical form – he took traditional tonality to its limits.

The French Symphonic Organ

The French organ symphony 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.

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 Cavallé-Coll organ with 86 stops that had been inaugurated on 6 March 1868. When building this instrument Cavallé-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 Cavallé-Coll, in 1932. In 1904 the main alteration was an enlargement to the originally feeble *Récit*. In 1932 the manual divisions were rearranged on the console, and some stops were replaced and supplemented.

We are accustomed to treating the registration details given by French Romantic composers in their scores as absolutely sacrosanct. But in the *Avertissement* to his *Pièces de fantaisie* Vierne wrote: "The registration, which is by no means inflexible, is rather an indication of the general colouring. It may be modified according to the possibilities of the instrument on which they [the *Pièces*] are intended to be played."⁴ This makes it possible to perform this music on an organ which cannot reproduce the sounds that were typical of French Romanticism.

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

Vierne's 4^{ème} Symphonie

The *4^{ème} Symphonie* was composed during Vierne's summer holidays in La Rochelle in 1914. He dedicated the work to the American organist William C. Carl, founder of the *Guilmant Organ School* in New York and Guilmant's US impresario. Through Carl, the manuscript was sold to the firm of Schirmer for a sum which was then equivalent to 1,000 francs.⁵ The work did not appear until 1917 due to the outbreak of the First World War. The first performance was given by Francis Snow in Boston on 7 November 1917. On 24 January 1923 André Marchal gave the first French performance in the composer's presence on the relatively small Mutin-Cavallé-Coll organ in the *Salle Berlioz* of the *Paris Conservatoire*.

Vierne employs cyclical form in No. 4 as in Symphonies 2, 5 and 6. The main thematic material of the whole work is presented in the *Prélude*. Accompanied by a repeated *g* on the manuals, there is a chromatic theme A on the pedal reflecting Vierne's sombre mood at the time he composed the work. A second, more diatonic and thus brighter theme B appears at the end of m. 39. This is repeated only once. Besides the initial *g* the two pedal-points *B* (from m. 52) and *D* (from m. 69) are important in the harmonic context, inasmuch as when combined, these three notes form the triad on *G*. This defines the key of the symphony – albeit in the major. Lacking a third, the final chord of this movement leaves open the question of a major or minor ending.

The second movement, *Allegro*, is composed in first-movement sonata form and begins with a reworked and extended version of theme B. At the end of bar 33, theme A appears in a harmonization which makes it appear brighter than in the first movement. The development starting at bar 61 commences like a fugue, but the movement soon loses its polyphonic character. The theme's inversion is likewise presented. The recapitulation leads into a near-heroic closing passage and a final chord of *G* major.

Instead of a scherzo or intermezzo as in other Vierne symphonies, the third movement of No. 4 comprises a *Menuet* which, being in *E* major, indicates a fairly sanguine state of

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

⁴ Cf. foreword by Louis Vierne to the four volumes of *Pièces de fantaisie*, published by Editions Henry Lemoine, cf. *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926, p. 1.

⁵ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 538.

mind. The first theme shows only a very distant relationship to theme A. In the middle section (trio), a connection might be perceived between the theme to be played on the Récit and theme B when inverted.

After a monophonic introduction the *Romance* presents a quiet theme against a background of gentle string chords. First this is played in the pedal's tenor register and then it appears in the upper voice. Its third appearance is once again in the tenor, played this time by the left hand. After this conciliatory opening, theme A is heard in bar 34 and developed in a very dramatic manner in the succeeding bars. At the return of the opening section, the pedal comments on the melody in the upper voice with dotted eighth-notes. The coda brings back the theme of the introduction to the movement.

The vigorous *Final* begins with theme A, now heard in a continuous, propulsive eighth-note activity. This is joined by octave leaps *g-g* on the manuals and pedals, much like a flashing signal. Theme B appears in bar 26, accompanied by the propulsive eighth-note figurations. The section from bar 43, beginning in B minor, serves as a development. The recapitulation begins at bar 106. Here the *g* octaves are positively insistent, adding to the drama of the music. As in the development, the key of B minor plays a crucial role at the end of the movement (*b* as the major third of the principal key). In the orchestral-like conclusion, where the left hand sustains longish chords (evoking French horns), the main key is defined by a particular key-evolution. The liberating final chord of G major is repeated three times.

For helpful references and suggestions regarding the musical text, we tender very warm thanks to our colleagues Susan Landalet (Paris), Frédéric Blanc (President of the "Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé," Paris), Bjørn Boysen (Oslo) and Jean-Pierre Leguay (Dijon), as well as to Michael Gailit (Vienna) for allowing us to see his list of corrections. The British Library kindly placed a copy of the first edition at our disposal.

Jon Laukvik and David Sanger
Stuttgart and Embleton, Spring 2007
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. 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 Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice. Sans doute, cet instrument est pour lui une source d'inspiration sonore, p. ex. pour la 1^{ère} *Symphonie* (1895). 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 Henry 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 juillet 1902, il commence à travailler sur la 2^{ème} *Symphonie* op. 20, qu'il achève en avril 1903.

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 1913/1914, 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 1922–24, 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 même année, Maurice Duruflé crée la 6^{ème} *Symphonie* écrite en 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 composé en 1931, 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.

La Symphonie pour orgue

Avec ses six Symphonies pour orgue, écrites entre 1895 et 1930, Louis Vierne perpétue la prestigieuse tradition du genre et la porte à son apogée. Ce terme est utilisé dès la période classique, par exemple par Nicolas Lebègue, qui publie vers 1685 quatre brèves *Symphonies* dans son 3^{ème} *Livre d'orgue*. Sur le plan formel, ces pièces s'inscrivent plutôt dans le genre d'une

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.

ouverture française, avec une introduction lente, suivie d'une partie rapide fuguée. L'histoire de la symphonie pour orgue romantique française commence avec la *Grande pièce symphonique* op. 17 de César Franck (1863). Dans cette œuvre, Franck, inspiré surtout par la 9^{ème} *Symphonie* de Ludwig van Beethoven, reporte sur l'orgue la grande forme symphonique en quatre mouvements. Dans le sillon de Franck, Charles-Marie Widor fait graver en 1872 son premier recueil de quatre Symphonies pour orgue op. 13. Le deuxième recueil op. 42, lui aussi avec quatre symphonies, paraît en 1887, la *Symphonie gothique* en 1895. En 1899, il achève sa dixième et dernière symphonie, la *Symphonie romane*. Alexandre Guilmant, dédicataire de la 1^{ère} *Symphonie* de Vierne, s'essaie lui aussi à la musique d'orgue symphonique, préférant baptiser ses huit pièces plus modestement « Sonates ».

Tandis que Widor définit ses deux dernières symphonies explicitement comme musique d'église par l'utilisation du chant grégorien, on ne trouve pratiquement pas de références à la liturgie dans les symphonies de Vierne : l'un des rares exemples est le 2^{ème} mouvement de la 2^{ème} *Symphonie* intitulé *Choral*. Les mouvements des symphonies pour orgue de Vierne portent surtout des titres profanes (p. ex. *Menuet* et *Romance*, 3^{ème} et 4^{ème} mouvements de la 4^{ème} *Symphonie*). L'art de l'orgue symphonique français semble plutôt être conçu comme un pendant à la musique profane pour piano et pour orchestre. La musique liturgique fait essentiellement l'objet d'improvisations.

Les modèles de compositions de Vierne sont aisément reconnaissables : en premier lieu Franck et Widor (dont il suivit les cours de composition), mais aussi Mendelssohn et Schumann. On va même jusqu'à constater des traits wagnériens, surtout dans la 5^{ème} *Symphonie*.

Mais dès la 1^{ère} *Symphonie*, Vierne confère son caractère propre à la musique. Dans la 2^{ème} *Symphonie*, que Claude Debussy admirait, il trouve un idiome musical tout personnel qui atteint un équilibre formel magistral dans la 3^{ème} *Symphonie* et enfin une grande homogénéité dans les 4^{ème} et 5^{ème} *Symphonies*, entre autres grâce à l'utilisation cyclique des thèmes. En dehors des belles idées mélodiques dans ses mouvements lents et des inspirations soudaines parfois grotesques dans ses Scherzi et Intermezzi, le style de Vierne se caractérise surtout par le chromatisme. Dans la 6^{ème} *Symphonie*, elle aussi de structure cyclique, il touche aux limites de la tonalité traditionnelle.

L'orgue symphonique français

La symphonie 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'ou vient l'éclosion magnifique de notre art en France [...] ? Avouons-le, ce n'est point à un compositeur, mais à un constructeur génial, Aristide Cavallé-Coll. »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 pré-

cédent (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 aux Pièces de fantaisie* : « La registration qui n'a rien d'inflexible est plutôt une indication de couleur générale, elle pourra être modifiée selon les possibilités offertes par les instruments sur lesquels elles [les *Pièces*] seront exécutées. »⁴ Ceci découvre des possibilités d'interprétation également à un orgue ne possédant pas les couleurs sonores typiques du romantisme français.

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

A propos de la 4^{ème} Symphonie

La 4^{ème} *Symphonie* ici présente fut composée en 1914 pendant les vacances d'été à La Rochelle. Vierne dédia l'œuvre à l'organiste américain William C. Carl, fondateur de la *Guilmant Organ School* à New York et imprésario de Guilmant en Amérique. Par l'intermédiaire de Carl, le manuscrit fut vendu aux éditions Schirmer pour une somme équivalente à 1 000 anciens francs.⁵ A cause de la Première Guerre mondiale, l'œuvre ne parut qu'en 1917. Francis Snow en assura la création, le 7 novembre 1917 à Boston. La première représentation en France fut jouée par André Marchal en présence du compositeur, le 24 janvier 1923 au *Conservatoire* de Paris sur l'orgue relativement petit Mutin-Cavallé-Coll de la Salle Berlioz.

Comme dans les 2^{ème}, 5^{ème} et 6^{ème} *Symphonies*, Vierne utilise ici la forme cyclique. Dans le *Prélude*, le matériau thématique principal de toute la pièce est exposé. Accompagné de *sofs* répétés au manuel, retentit à la pédale un sujet A baigné de chromatisme qui reflète l'humeur sombre de Vierne durant la genèse de l'œuvre. Un second sujet B plutôt diatonique et donc plus clair apparaît à la fin de la mesure 39. Il n'est répété qu'une seule fois. En dehors du *sol* initial, les deux pédales *si*¹ (mes. 52 sq.) et *re*¹ (mes. 69 sq.) jouent un rôle riche en correspondances, dans la mesure où ces trois tons constituent l'accord parfait sur *sol*. Ce qui définit la tonalité de la symphonie – même si c'est en majeure. L'accord de conclusion sans tierce de ce mouvement laisse en suspens la résolution majeure ou mineure.

Le second mouvement, *Allégo*, est composé dans la forme du mouvement principal de sonate et s'ouvre sur une version transformée et agrandie du sujet B. A la fin de la mesure 33 ap-

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

⁴ Préface de Louis Vierne aux quatre cahiers des *Pièces de fantaisie*, parues aux Editions Henry Lemoine, cf. *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926, p. 1.

⁵ Cf. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 538.

paraît le sujet A dans une harmonisation qui le fait paraître plus clair que dans le premier mouvement. Le développement à partir de la mesure 61 commence comme une fugue, mais le mouvement perd bientôt son caractère polyphonique. L'inversion du sujet est également exposée. La reprise aboutit dans une partie de conclusion presque héroïque et sur un accord de conclusion en sol majeur.

Au lieu d'un Scherzo ou d'un Intermezzo comme dans d'autres symphonies, Vienne a composé dans la 4^{ème} *Symphonie* comme troisième mouvement un *Menuet* en mi majeur, dévoilant une humeur plus enjouée. Le premier sujet n'accuse qu'une très lointaine parenté au sujet A. Dans la partie médiane (Trio), on pourrait voir une relation du sujet à jouer au récit avec le sujet B dans l'inversion.

Après une introduction à l'unisson, intervient, sur l'arrière-plan de doux accords de cordes dans la *Romance*, un thème paisible joué tout d'abord à la pédale dans le registre du ténor pour apparaître ensuite à la voix de dessus. Une troisième présentation est faite encore une fois au ténor, jouée cette fois à la main gauche. Après ce début conciliateur, retentit à la mesure 34 le sujet A, mené de manière dramatique aux mesures suivantes. Au retour de la partie du début, la pédale commente la mélodie située à la voix de dessus par des croches tapotées. La coda ramène le thème introductif de ce mouvement.

Le *Final* puissant s'ouvre sur le sujet A dans un mouvement de croches désormais permanent, à la progression pressante. Des sauts d'octave *sol-sol* viennent s'ajouter au manuel et à la pédale, comme un fanal. Le sujet B apparaît à la mesure 26, accompagné de figures de croches pressantes. Le passage à partir de la mesure 43, commençant en si mineur, sert de développement. La reprise commence à la mesure 106. Ici, les octaves sur *sol* sont insistantes, elles dramatisent encore plus l'action. Comme dans le développement, la tonalité de si mineur joue aussi un rôle à la fin du mouvement (*si* comme tierce majeure de la tonalité fondamentale). Dans la conclusion orchestrale, où la main gauche tient des accords prolongés (en guise de cors pour ainsi dire), la tonalité fondamentale est définie par un développement particulier des tonalités. L'accord final de résolution sur sol majeur est répété trois fois.

Nous remercions chaleureusement nos collègues Susan Landale (Paris), Frédéric Blanc (Président de l'« Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé », Paris), Bjørn Boysen (Oslo) et Jean-Pierre Leguay (Dijon) pour leurs précieux conseils et idées concernant le texte musical, ainsi que Michael Gailit (Vienne) pour la consultation de sa liste de corrections. La British Library a mis aimablement à notre disposition une copie de la première édition.

Jon Laukvik et David Sanger
Stuttgart et Embleton au printemps 2007
Traduction : Sylvie Coquillat

Glossar / Glossary / Glossaire

Accouplé(s)	gekoppelt	coupled
Anche(s)	Zunge(n)	reed(s)
Doux	sanft	soft
Fonds	Labiale Grundstimmen (ohne Schweberegister)	flue foundations (without undulating ranks)
G.P.	Positif an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Positif coupled to Grand Orgue (play on the 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 the Grand Orgue)
G.R.	Récit an Grand Orgue gekoppelt (man spielt auf Grand Orgue)	Récit coupled to Grand Orgue (play on the Grand Orgue)
Grand Orgue	Hauptwerk	Great
Pédal solo	Pedal ungekoppelt	Pedal without couplers
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 Positif)	Récit coupled to the Positif (play on the Positif)
Préparé(e)	vorbereitet	prepared for
Sans	ohne	without
Tirasse(s)	Pedalkoppel(n)	Pedal coupler(s)

Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

- Émile Bourdon, „Quelques souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne“, in: *In Memoriam Louis Vierne*, Paris 1939.
- Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris 1943. Reprint Paris 2000.
- Markus Frank Hollingshaus, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*, Köln 2005.
- Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, Teil II: *Romantik*, Stuttgart 2006. Englische Fassung: *Organ and Organ Playing in the Romantic from Mendelssohn to Reger and Widor*, Stuttgart, in Vorbereitung.
- 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.

Quatrième Symphonie pour Orgue

R fonds 8 et Hautbois (Trompette préparée)
 P Flûtes 8 et 4
 G fonds 8
 Péd. fonds 16, 8
 Claviers accouplés. Tirasses G-P.

I. Prélude

Swell: 8' found. stops & Oboe (prepare Trumpet)
 Choir: Flutes 8' & 4'
 Great: 8' found. stops
 Pedal: 16' & 8' found. stops
 Manuals coupled. Gt. & Ch. to Ped.

Louis Vierne. ¹⁸⁷²

Quasi lento (♩. = 42)

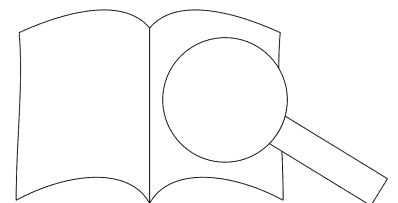
Manuals

R Sw. *p*

Pedal

38741

Copyright, 1917, by G. Schirmer



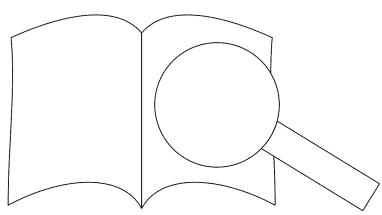
First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs). The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and including some handwritten annotations above the notes.

Third system of musical notation, the final system on the page, showing the concluding notes and rests of the section.

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

Vorletzte Seite aus dem Erstdruck der 4^{ten} Symphonie mit handschriftlichen Eintragungen von Maurice Duruflé.
 Penultimate page of the first edition of the 4th Symphony with handwritten annotations by Maurice Duruflé.
 Avant-dernière page de la première impression de la 4^{ème} Symphonie avec notes manuscrites de Maurice Duruflé.
 Reproduction avec l'aimable autorisation de l'« Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé », collection particulière, Paris.



4^{ème} Symphonie op. 32

R. Fonds 8 et Hautbois (Trompette préparée)
P. Flûtes 8, 4
G. Fonds 8
Péd. Fonds 16, 8
Claviers accouplés. Tirasses G.-P. *

à mon ami William C. Carl

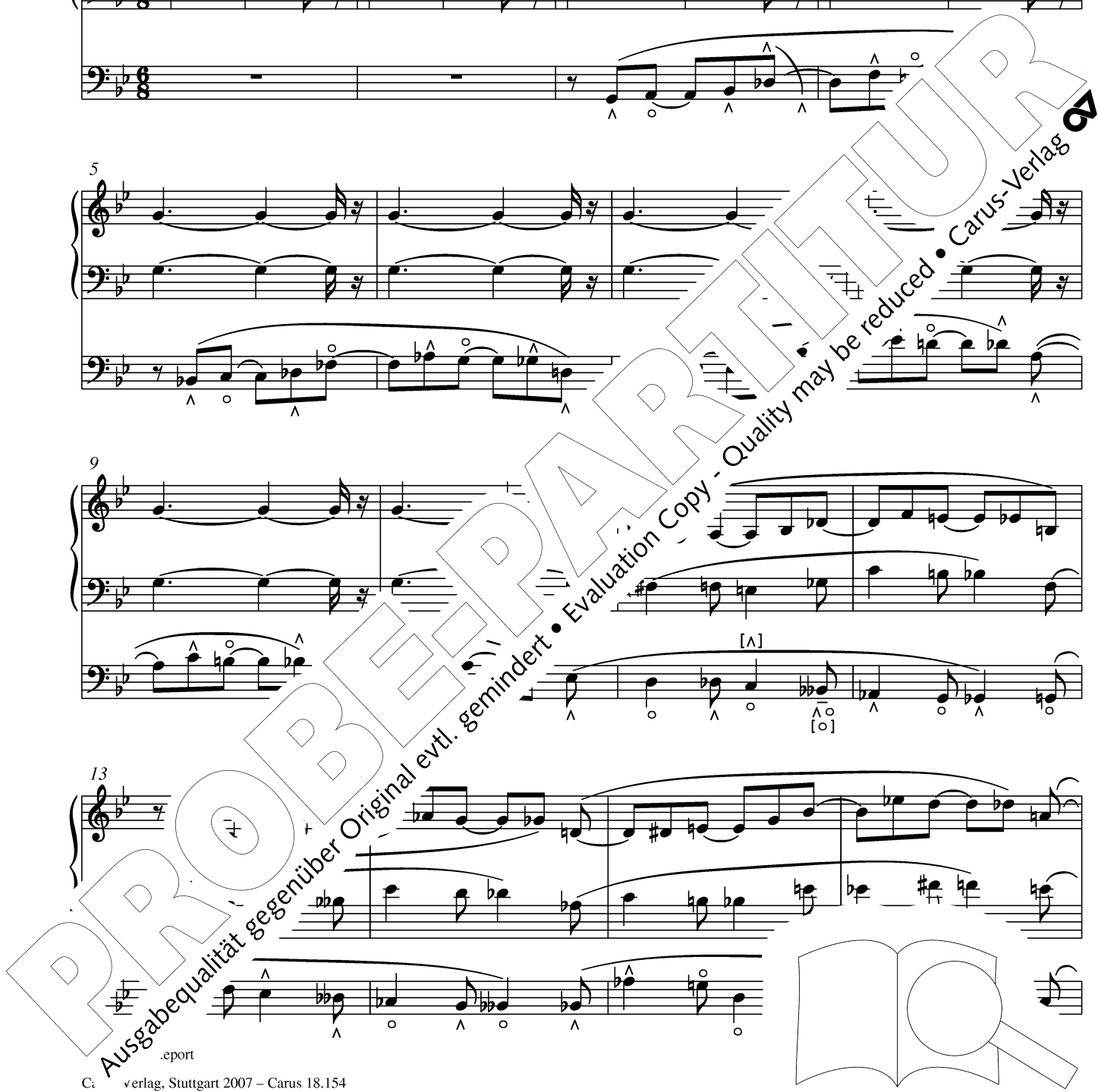
1. Prélude

Louis Vierne
1870–1937

Quasi lento (♩ = 42)

.eport
C: verlag, Stuttgart 2007 – Carus 18.154
© 1917 by Schirmer, Inc. (ASCAP)
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc. (ASCAP)

Edited by Jon Laukvik and David Sanger



17

poco cresc.

21

cresc.

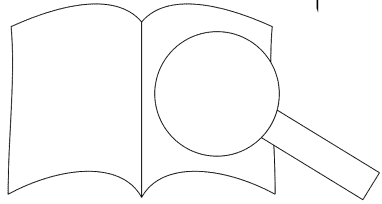
25

dim.

29

PROBENPARTITUR

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



33

cresc.

37

dim.

poco rit.

*

a tempo

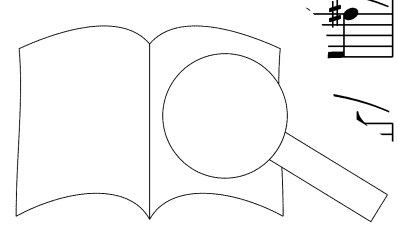
41

sans Trompette

G.R.

45

* See Crit. Report



49

cresc. poco a poco

53

57

dim.

61

a tempo

p

R. Trompete

66

dim.

rit.

sans Trompette
a tempo

G.P.R.

72

cresc. poco a poco

[G.P.R.]

77

87

dim.

[^]

PROBENPARTITUR

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

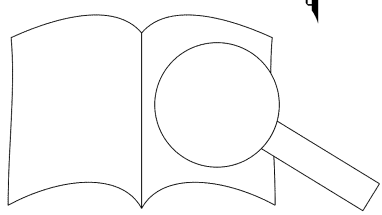
85 *poco rit.* *a tempo* Trompette

90 *cresc.*

94

98 *rit.* *dim.*

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



2. Allegro

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

Allegro risoluto (♩ = 120)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the right-hand part, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte (ff) dynamic and features a series of eighth-note patterns. The middle staff is the left-hand part, starting with a bass clef and a key signature of two flats, providing harmonic support with chords and some melodic lines. The bottom staff is a pedal point, starting with a bass clef and a key signature of two flats, containing a single note (F) that is sustained throughout the system, indicated by a fermata and the instruction 'Péd. G.P.R.'.

The second system continues the musical score from measure 5. It maintains the same three-staff structure. The right-hand part continues with eighth-note patterns and some slurs. The left-hand part provides harmonic accompaniment. The pedal point continues in the bottom staff.

The third system continues the musical score from measure 9. The right-hand part features more complex rhythmic patterns and slurs. The left-hand part continues with harmonic support. The pedal point continues in the bottom staff.

The fourth system continues the musical score from measure 13. The right-hand part has a fermata over the first measure of the system. The left-hand part continues with harmonic support. The pedal point continues in the bottom staff.

17

Musical score for measures 17-20. Treble clef, bass clef, and piano part. Includes dynamics like 'p' and 'mf'.

21

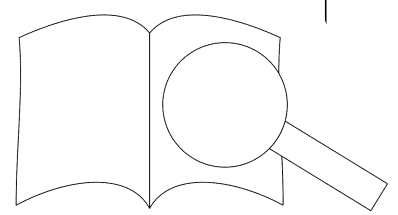
Musical score for measures 21-24. Treble clef, bass clef, and piano part. Includes dynamics like 'p' and 'mf'.

25 (G.P. Fonds)

Musical score for measures 25-29. Treble clef, bass clef, and piano part. Includes dynamics like 'p', 'um.', and 'p'.

30

Musical score for measures 30-33. Treble clef, bass clef, and piano part. Includes dynamics like 'cresc.' and 'dim.'.



34

cresc.

This system contains measures 34 through 38. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is in bass clef. The music features a complex harmonic texture with many accidentals. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand.

39

R.

[G.P.R.]

This system contains measures 39 through 43. The right hand has a *R.* (ritardando) marking. The left hand has a *p.* (piano) marking. A [G.P.R.] (Grosses Pedal) marking is located below the right hand. The music continues with complex harmonic structures.

44

G.P.R.

cre.

ff

This system contains measures 44 through 49. The right hand has a *G.P.R.* marking. The left hand has a *cre.* marking. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present in the right hand. The music features a *ff* dynamic in the right hand.

Péd. G.P.R.

50

This system contains measures 50 through 54. The right hand has a *ff* marking. The left hand has a *p.* marking. The music continues with complex harmonic structures.

54

cresc.

58

P.R.

63

67

PROBENPARTITUR

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

71

Musical score for measures 71-74. The top system has two staves (treble and bass clef). The bottom system has one staff (bass clef). The music is in G major and 4/4 time. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line in the bottom system has accents and circles under notes.

75

Musical score for measures 75-78. The top system has two staves (treble and bass clef). The bottom system has one staff (bass clef). The music continues in G major and 4/4 time. Measure 75 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line in the bottom system has accents and circles under notes.

79

Musical score for measures 79-82. The top system has two staves (treble and bass clef). The bottom system has one staff (bass clef). The music continues in G major and 4/4 time. Measure 79 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line in the bottom system has accents and circles under notes.

83

cresc.

Musical score for measures 83-86. The top system has two staves (treble and bass clef). The bottom system has one staff (bass clef). The music continues in G major and 4/4 time. Measure 83 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line in the bottom system has accents and circles under notes. A "cresc." marking is present above the first staff of this system. A large watermark "PROBENPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

87

G.P.R.

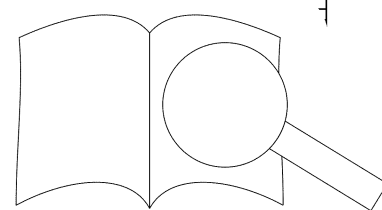
[Péd. G.P.R.]

91

95

cresc.

99



103

P.
[R.?] *p*

107

cresc. P.R. *p*

111

o a poco
[Péd. P.R.]

115

G.P.R.
Péd. G.P.R.

PROBEPARTITUR

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

119

P. Anches

cresc.

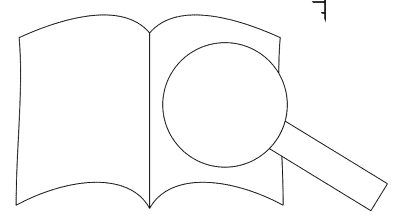
123

G. Anches

126

130

8va ----



134 *8va*

138 *8va*

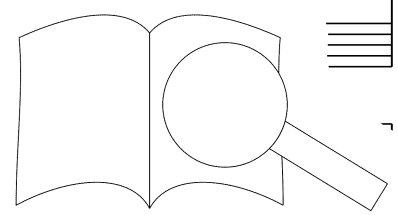
Péd. Fonds,
Péd. R.

142

cresc. [G.P.R.]

Péd. G.P.R.
Anches

146

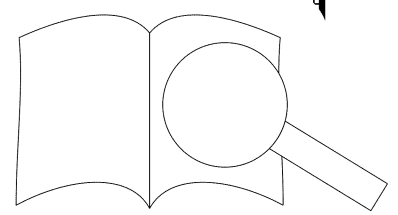


150

154

158

162



3. Menuet

R. Hautbois (Trompette préparée)
P. Flûte 8
G. Fonds 8
Péd. Flûte 8

Tempo di Minuetto (♩ = 110)

Musical score for measures 1-7. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system shows the right hand (R.) and piano (P.) parts. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the piano part provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *p.* is present.

Musical score for measures 8-13. The right hand part features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p.* is also present.

Musical score for measures 14-21. The right hand part includes a *trm* (trill) marking. The score includes first and second endings. A dynamic marking of *p.* is present.

Musical score for measures 22-29. The right hand part features a melodic line with a *cresc.* marking. A dynamic marking of *[P.]* is present. The piano part continues with harmonic accompaniment.

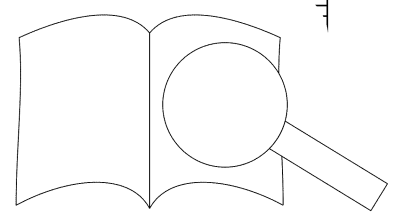
* see Crit. Report

25

30

35

40



* see Crit. Report

45

cresc. *p subito*

50

55

R. Trompette

Péd. G.

* see Crit. Report

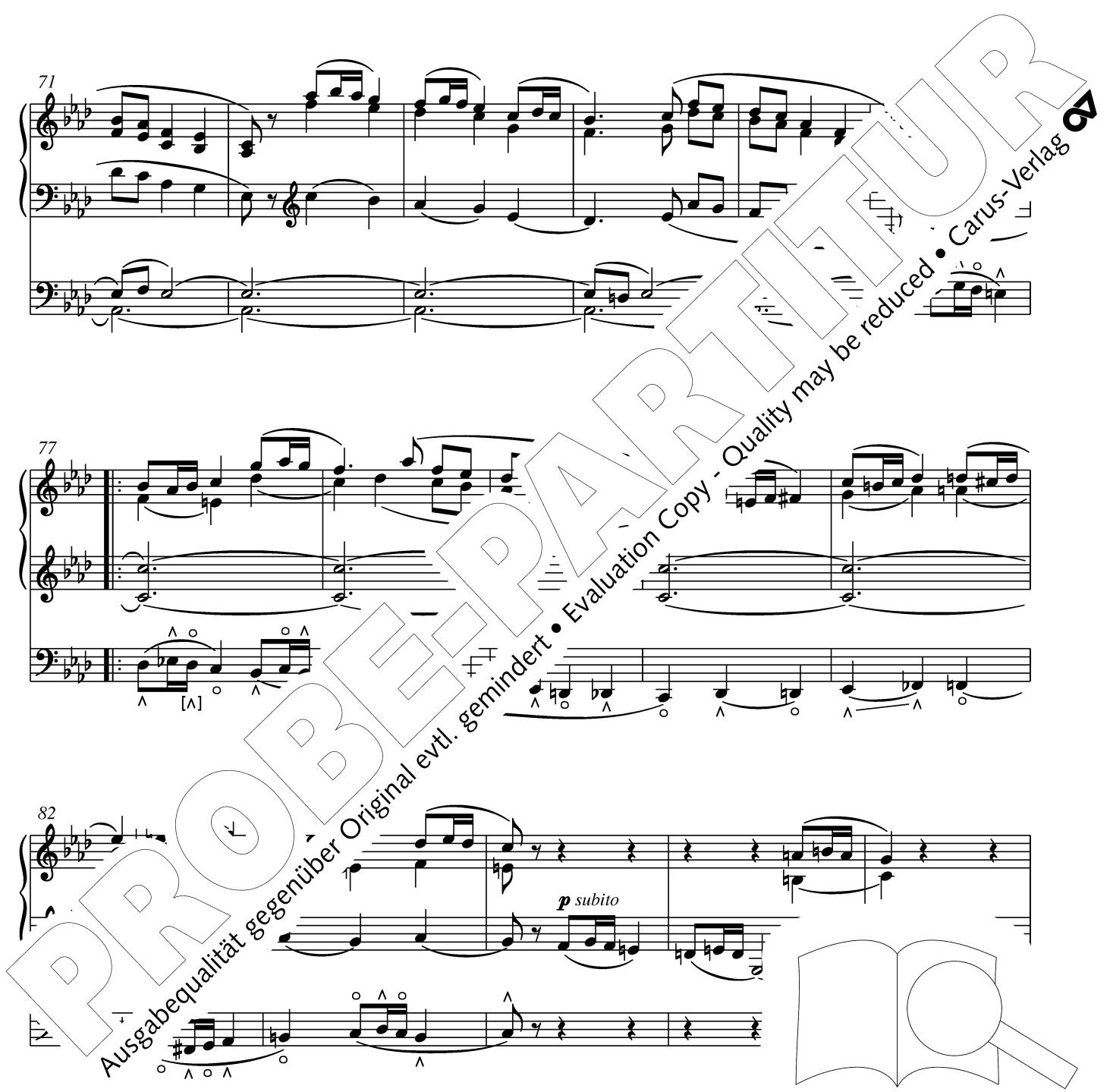
65

71

77

82

* see Crit. Report



87

mf

Musical score for measures 87-92. The score is written for piano in three staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with sixteenth-note passages in the upper staves and a more melodic line in the bass staff. A dynamic marking of *mf* is present.

93

Musical score for measures 93-98. The score continues in the same key signature and texture. The music shows a continuation of the melodic and harmonic ideas from the previous system.

99

rit.

Musical score for measures 99-104. The score includes a *rit.* (ritardando) marking. The music concludes with a repeat sign and a second ending. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#).

lu

atbois

Péd. solo

P.

Musical score for measures 105-110. This system includes a woodwind part (marked 'atbois') and a piano part (marked 'Péd. solo'). The piano part features a *P.* (piano) dynamic marking. The woodwind part has a melodic line with some grace notes.

PROBEPARTITUR

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

108

cresc.

113

118

rit.

tr

[P.]

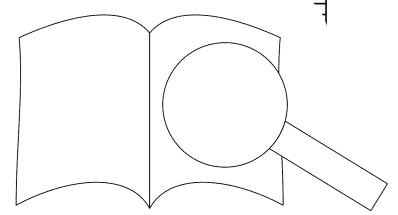
124

*

P.

f

* see Crit. Report



130

R.
dim.
P.

135

P.
R.

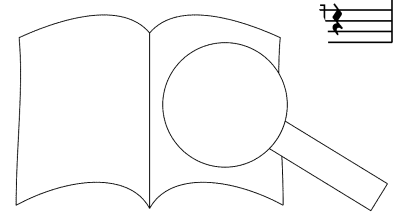
140

R.
cresc.
P.
subito
pp.

146

cresc.
p subito

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



152

158

tr *rit.* *a tempo*

P.

164

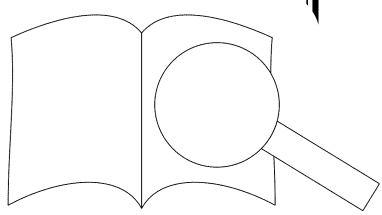
P. *R.* *cresc.*

170

n. poco a poco *rit.* *p* [*P.*]

PROBENPARTITUR

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



4. Romance

R. Gambe et Voix céleste
P. Salicional et Hautbois
G. Flûte 8
Péd. Flûte 8
G.-R. accouplés. Tirasses P.-R. *

Adagio molto espressivo (♩ = 52)

First system of the musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff is for the right hand (R.), the middle for the left hand (L.), and the bottom for the pedal (Péd.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is 'Adagio molto espressivo' with a quarter note equal to 52 beats per minute. The first measure of the right hand is marked 'R. f' and the first measure of the left hand is marked 'dim.'. The second measure of the right hand is marked 'p'. The system includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It continues the grand staff notation with right hand, left hand, and pedal parts. The right hand part features a dense texture of sixteenth notes. The left hand and pedal parts provide harmonic support with longer note values and slurs.

Third system of the musical score, starting at measure 8. The notation continues with the right hand, left hand, and pedal parts. The right hand part maintains its intricate sixteenth-note pattern, while the left hand and pedal parts continue their harmonic accompaniment.

Fourth system of the musical score, starting at measure 11. The right hand part shows a change in texture with more eighth notes. The left hand and pedal parts continue with their respective parts. The system concludes with a double bar line and a 'Péd. R.' marking.

* see Crit. Report



14

17

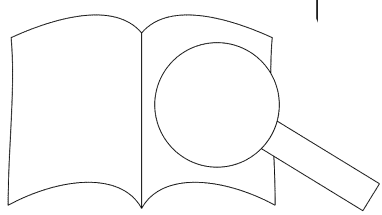
20

a poco

23

dim.

R.



PROBENPARTITUR

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

26

29

cresc.

32

*

Péd. Fonds 16, 8

Péd. G.P.R. [Λ]

36

a tempo

* see Crit. Report

41 *rit.* **Poco più animato** (♩ = 68)

mf G.P.R.

45 *cresc.*

49

53 **Tempo I°**

PROBEPARTITUR

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

* see Crit. Report
Carus 18.154

57

cresc.

f

[Λ]

61

P.R.

G.P.R.

f sempre

[G.P.R.]

65

69

* see Crit. Report

(G. Flûte 8 [solo])

R.

1 4 8

* see Crit. Report

72

rit. e dim.

Tempo I° (♩ = 52)

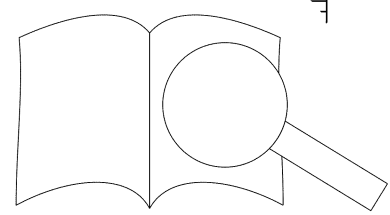
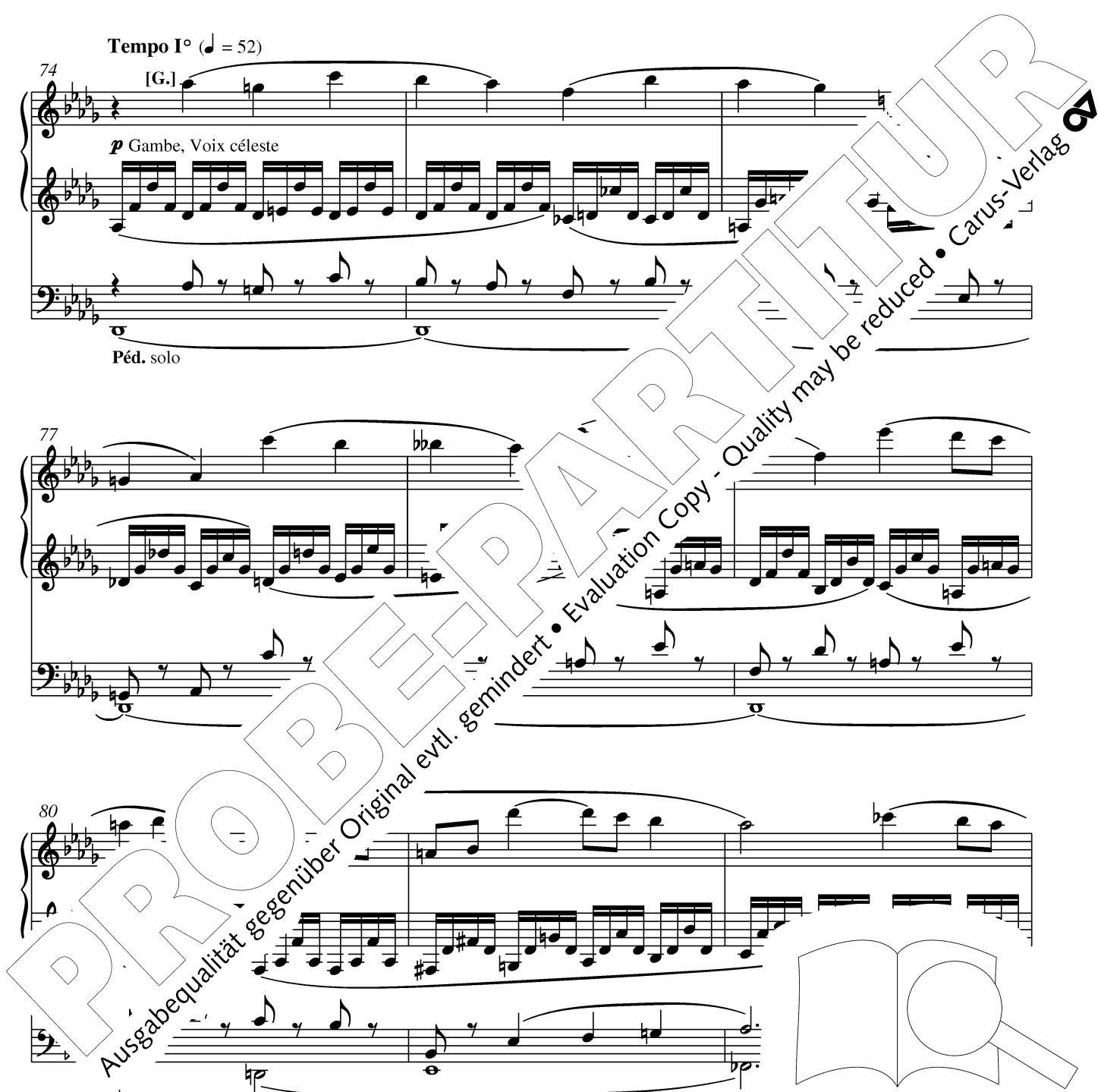
74

[G.]

p Gambe, Voix céleste

77

80



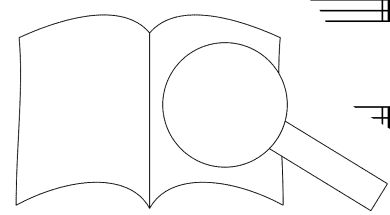
83

85

89

93

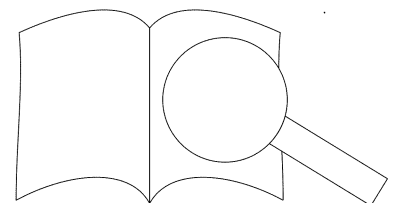
* see Crit. Report



5. Final

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

Allegro (♩ = 96)

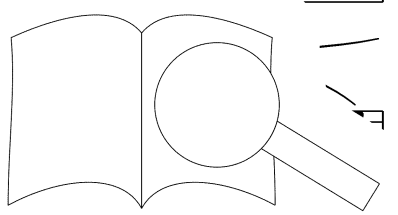


10

13

16

19



* see Crit. Report

22

25

R. *dim.*

(G.P. Péd. Fonds)

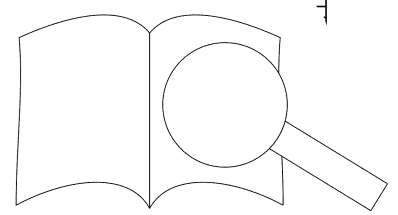
Péd. R.

28

p

P.R.

31



* see Crit. Report

34

G.P.R.

cresc. poco a poco

[Péd.P.R.]

37

Péd. G.P.R.

40

P. Anches

43

(Péd. Anches)

* see Crit. Report

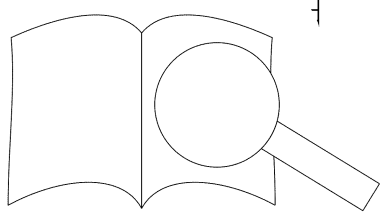


46

49

52

55



58

61

(G.P. Péd. Fonds)

64

67

P.R.

P.R.

* see Crit. Report



70

G.P.R.

[Péd. G.P.R.]

73

cresc.

dim.

[Λ ○]

76

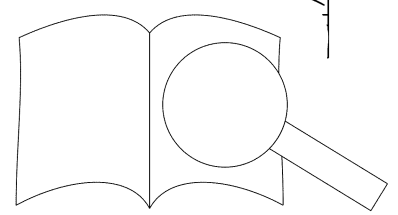
P.R.

79

G.P.R.

P.R.

[P.R.]



82 G.P.R.

[Péd. G.P.R.]

85

88

91

dim. e rit.

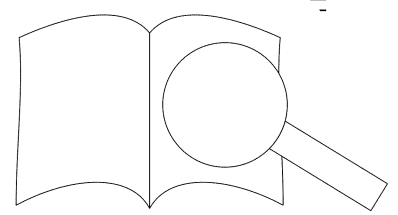
94

97

100

103

* see Crit. Report



106

fff

Péd. Anches

109

112

115

PROBENPARTITUR

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

118

[5] 4/5
R. [dim.]
1 2 1 2 3 4 5
1 2 3 [2] 1

(G.P. Péd. Fonds)

121

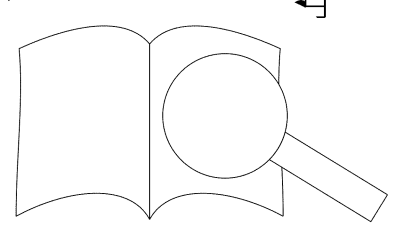
p
Péd. R.

124

P.R. G.P.R. [Péd. G.P.R.]

127

cresc. poco a poco



130

P. Anches

ff G. Anches

Péd. Anches

133

5 3 1

4 1 2 3 4

5 3 1

136

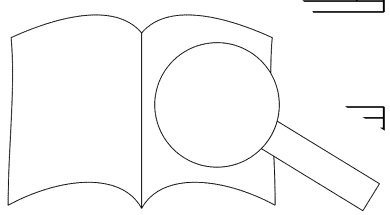
2 1 2 3 1

1 2 3 4 1 2 3

2 3 4 1 2 3

PROBE-PARTITUR

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

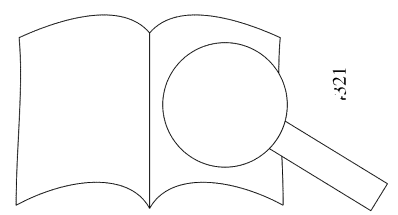


139

142

largamente

146



* see Crit. Report

Kritischer Bericht

I. Quellen

Das Autograph wurde, vermittelt von William C. Carl, an den Schirmer-Verlag, New York, verkauft und gilt seither als verschollen.

Die vorliegende Edition folgt der Erstausgabe, die 1917 mit der Plattennummer 26740 bei Schirmer erschien (Quelle **A**). Der Titel lautet *Quatrième Symphonie pour Orgue*. Die Ausgabe umfasst 57 Seiten, davon 55 Notenseiten. Wahrscheinlich hat Carl die Drucklegung betreut. Verwendet wurde das Exemplar der British Library, London (Signatur g575aa26).

Schirmer hat später dem Pariser Lemoine-Verlag eine Lizenz zum Drucken der vierten Symphonie erteilt. Diese heute greifbare Ausgabe (Quelle **B**) trägt auf dem Umschlag die Plattennummer 24314 und erschien 1971. Der Titel lautet nunmehr *4^{ème} Symphonie*. Die Lemoine-Ausgabe ist bis auf wenige Korrekturen – vornehmlich Vorzeichen – eine Reproduktion des Schirmer-Notenbildes. Abweichungen von **A** werden in den Einzelanmerkungen aufgelistet.

Zudem wurde aus dem Nachlass Maurice Duruflés (im Besitz der „Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé“, Paris) dessen Handexemplar des Schirmer-Drucks eingesehen. Da Duruflé (1902–1986) seit Beginn der 1920er Jahre Schüler und Freund Viernes war und außerdem ein wichtiger Helfer bei der Betreuung seiner Editionen, messen wir den Eintragungen in diesem Band recht großen Wert zu. In den ersten vier Sätzen finden sich nur wenige Eintragungen. Anscheinend hat Duruflé diese Sätze nicht gespielt, zumindest nicht aus diesem Grund. Die *Final* hingegen hat er daraus gespielt, hier finden sich die Eintragungen mit Korrekturen sowie Änderungen der Finger- und Fußsätze. Die Kommentare aus dieser Ausgabe sind in den Kritischen Bericht aufgenommen worden, nur für den praktischen Gebrauch bestimmt. Die Ausgabe von Duruflés.

Ferner existiert eine von unbekannter Herkunft in Braille (Blindenschrift), aufgeführt von der Bibliothek der Universität Haüy, Musikbibliothek. Es handelt sich vermutlich um eine Kopie der Erstausgabe. Sie wurde für zwei Stellen in der Ausgabe verwendet.

Die in **A** enthaltenen Änderungen sind in der Edition mit größter Wahrscheinlichkeit von Alan Hobbs, ein Bekannter von Viernes, in den Händen des Komponisten gesehen zu haben, da er sich nach der Begebenheit nach der Fertigstellung des Autographs (und das Manuskript wieder zu sehen). Es ist aber durchaus möglich, dass die Änderungen von Finger- und Fußsätzen grundsätzlich

gebilligt hat, daher wurden sie in unsere Edition aufgenommen. Die Metronomangaben stammen möglicherweise ebenfalls von Carl. Registrieranweisungen sind in **A** und **B** zweisprachig (französisch und englisch) notiert.

Um zu einem möglichst korrekten Notenbild zu gelangen, wurden Parallelstellenvergleiche, Erfahrungen aus der Beschäftigung mit anderen Werken Viernes und vor allem Korrekturlisten von Personen, die Vierne nahe standen oder sich intensiv mit seinem Werk auseinandergesetzt haben, herangezogen.

Folgende Korrekturlisten wurden berücksichtigt:
David Sanger, „Towards more accurate scores for the Six Organ Symphonies“ [Part III, Symphonies], *Organists' Review* (72) 1987, S. 241–245.

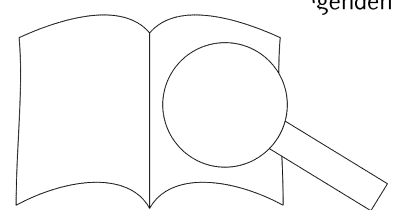
Rollin Smith, „Textual Corrections“, *Louis Vierne, Organist*, New York 1999, S. 719–720.

Die in den Einzelanmerkungen benutzten Begriffe zur Ausführung von **A** sind von der Edition entnommen. Von Marchal (1917) entnommen. In der *Final* der 4. Symphonie (S. 15).

Die in den Einzelanmerkungen benutzten Begriffe zur Ausführung von **A** sind von der Edition entnommen. Von Marchal (1917) entnommen. In der *Final* der 4. Symphonie (S. 15).
Die in den Einzelanmerkungen benutzten Begriffe zur Ausführung von **A** sind von der Edition entnommen. Von Marchal (1917) entnommen. In der *Final* der 4. Symphonie (S. 15).
Die in den Einzelanmerkungen benutzten Begriffe zur Ausführung von **A** sind von der Edition entnommen. Von Marchal (1917) entnommen. In der *Final* der 4. Symphonie (S. 15).

Statt des Zeichens \cup für den Absatz, das im Erstdruck verwendet wurde, benutzen wir hier \circ . Manche Angaben sind wenig schlüssig. Hier wurden Alternativen in eckigen Klammern ergänzt. Fehlende Angaben wurden nur dann ergänzt, wenn der Ablauf ansonsten unklar bliebe.

Laut Viernes Vorwort zu den *Pièces de fantaisie*² ist eine in Klammern stehende Registrierung vorzubereiten. Sie findet erst an späterer Stelle Verwendung. Registrieranweisungen ohne Klammern gelten hingegen an der Stelle, an der sie erscheinen. Alle diesbezüglichen Angaben sind in der Edition konsequent



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

Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, New York 1999, S. 538.
„Assesment“, in: *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris 1917, S. 1.

III. Einzelanmerkungen

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

1. Prélude

Die Pedalkoppelangabe „Tirasses G.-P.“ in der Anfangsregistrierung ist merkwürdig. Müsste es nicht „Tirasses G.-P.-R.“ heißen, oder „Tirasses G.-R.“? Eventuell dachte Vierne an eine Orgel mit durchziehender Pedalkoppel: Wenn die Manuale gekoppelt sind und Tirasses G.-P. betätigt sind, wird auch Récit mitgezogen. Oder Vierne wollte am Beginn die Hautbois nicht in der Pedalstimme haben. Dann müsste aber die Koppel Péd.-R. bei dem letzten 8tel in T. 10 betätigt werden.

- 20 I 2–3 (Alt): A 8tel bes° – 4tel b^{\flat}
- 20 II 2–3: A 8tel es^{\flat} – 4tel e^{\flat}
- 20 III 2–3: A 8tel ces° – 4tel c°
- 38 I 4 (Alt): Ausführung: eventuell g° statt ges°
- 83–85 III: A ohne Pedalapplikatur
- 84 I: A cis^{\flat} ohne Verlängerungspunkt

2. Allegro

- 1 I 1 (Alt): A punkt. Halbenote g^{\flat}
- 34 I 2 (Alt): A b^{\flat}
- 82 III 1–5: A orig. Fußsatz v u unter A, G ohne Bez., Eis \wedge , Fis \wedge , A u (I. Fuß)
- 105: A Manualangabe P.; wegen der *cresc.*-Angabe in T. 107 wohl eher auf R. zu spielen
- 116 I 3 (Sopran): C \sharp ergänzt
- 129 III 2: C Pause ergänzt
- 145: C G.P.R. ergänzt
- 152 III 1: A ohne Verlängerungspunkt
- 155 I 1: C \sharp vor e^{\flat} ergänzt

3. Menuet

- 12: A f steht zwischen System I und II. Es bezieht sich gewiss nur auf die rechte Hand.
- 15 II: C Haltebogen von gis^{\flat} nach T. 16 ergänzt
- 16 II: C Haltebogen von e^{\flat} nach T. 17 ergänzt
- 22 I 1: Ausführung: sollte der untere Ton cis^{\flat} sein? Vgl. T. 124
- 25 III 2: A mit Portatostrich und Punkt
- 31 I 2: A a^{\flat} ; Edition folgt B
- 32 III 2: C \sharp ergänzt
- 34 I–III 1: Ausführung: Akkord besser mit 8tel-Länge wie in T. 136?
- 37 II 3: C \sharp ergänzt
- 48 III 3: C \sharp ergänzt
- 60: Ausführung: Laut Alexander Schreiner wollte Vierne diesen Teil „a li“ haben.
- 69 I 1 (Alt): Ausführung: vielleicht besser g^{\flat} als as^{\flat} ; vgl. T. 90
- 88 III 2–3: A *cresc.*-Gabel
- 89 III 1: A mit Angabe *mf*. Da das Pedal ungekoppelt ist sind die A, T. 88 und 89 nicht ausführbar.
- 90 I 1: C mit Vermerk „(a?)“; vgl. T. 69
- 91 II 1: A kein Verlängerungspunkt
- 91 III 3 (Oberstimme): A Halbenote es° mit A!
- 101 I 1: A f mit \flat , wegen fehlender Überbindung.
- 117 II 6: A dis^{\flat}
- 124 II: Ausführung: vgl. T. 22. Sollt gespielt werden?
- 133 I 3: C \sharp ergänzt
- 151 II 2–3: A 4tel, keine 8tel-pause
- 167 II 3: C \sharp vor h^{\flat} ergänzt

4. Romance

Die Registrierangabe, in der die Orgel der Notre-Dame doch immer noch die gleiche ist, ist sehr komorne. Problematisch ist auch, dass die Orgel nicht funktioniert, wenn im Manual und Pedal der *André* registriert ist. Die Orgel g° und c^{\flat} , funktioniert die entsprechende Orgel. Tirasse R. erst in T. 11 ziehen.

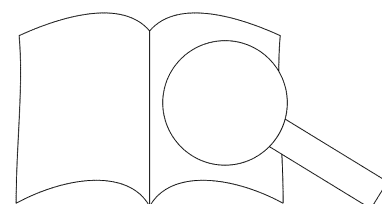
- 14: Ausführung: *André* Marchal wollte bes^{\flat} im Alt; Ausführung: bes^{\flat} bei Takteil Eins und bes^{\flat} bei Takteil Zwei.
- 15: Ausführung: g^{\flat} ergänzt
- 16: Ausführung: *Tempo* f macht hier keinen Sinn, außer man er...
- 57: Ausführung: zwischen den beiden c^{\flat} ergänzt; gilt gewiss für T. 58
- 66 I 1: Ausführung: g^{\flat} ergänzt
- 69: Ausführung: wegen Klangbalance wegen könnte die r.H. hier auf P.R. wechseln und die l.H. auf G.P.R. bleiben bis Ende von T. 70

- 89 I 2: C mit Vermerk „GO“
- 89 II 3: C über e^{\flat} eine Halbenote ergänzt
- 89 II 2–3: Ausführung: besser Halbenote e^{\flat} statt 4tel-pause – 4tel e^{\flat} ?
- 90 III 4: Ausführung: eventuell d^{\flat} statt des^{\flat}
- 94 I 6 (Sopran): C Haltebogen nach T. 95 ergänzt; auch Marchal wollte, dass es° nach T. 95 übergebunden wird.
- 95 I 2 (Sopran): C Haltebogen nach T. 96 ergänzt. Ausführung: besser mit Haltebögen für f^{\flat} und des^{\flat} ?
- 95 III 5: A u über dem zweiten as° statt über dem folgenden g°

5. Final

- 3 I 12: A d^{\flat} ; C mit Vermerk „mi“
- 16 I 1: A \flat steht fälschlicherweise vor b^{\flat}
- 17 III 6: In C nicht geändert; Ausführung: wahrscheinlich Oktave B– b^{\flat}
- 18 I 4: C \sharp vor f^{\flat} und f^{\flat} ergänzt; D Akkord mit f^{\flat} und f^{\flat} ; Ausführung: der Akkord besser mit fis^{\flat} und fis^{\flat} ?
- 24 II: C Haltebögen nach T. 25 am Ende von T. 24 durchgestrichen
- 33 I 4–5 (Alt): C cis^{\flat} durchgestrichen und ein Punkt nach as^{\flat} ergänzt+ Ausführungsmöglichkeiten: punkt. 4tel as^{\flat} oder auch 8tel as^{\flat} – 4te!
- 34 III 1: C mit Vermerk „+ Tir. Pos“
- 36 I 6 (Alt): C \flat vor e^{\flat} ergänzt
- 36 I: Ausführung: in der 2. Takhälfte in beiden Oberstimmen ges^{\flat} und nicht g^{\flat}
- 37 II 3: C \flat ergänzt
- 40 I 4 (Alt): C \sharp ergänzt; Ausführung: die Alternativen e^{\flat} und dann e^{\flat} auf der Eins in T. 41 statt des^{\flat} ergänzt
- 41 I 1: s. Anmerkung zu T. 40; C punkt. 4tel e^{\flat}
- 49 II 10: A a^{\flat} ; C \sharp ergänzt (also ais^{\flat}); Edition e^{\flat}
- 53 I 1–2: C mit Komma zwischen Terz und Quarte
- 58 II 7: C a^{\flat} durchgestrichen; Ausführung: f flüssig
- 58 II 7–8: A Bogen zwischen a° und gis^{\flat}
- 58 II 8: C Haltebögen nach T. 25
- 59 II 1: A ges° und es^{\flat} mit f
- 70 I 2 (Sopran): A es^{\flat} ; Ausführung: f nicht
- 73 III 8: C Haltebogen nach T. 25
- 76 III: C mit Vermerk „+ Tir. Pos“
- 77 II 2: C mit Vermerk „+ Tir. Pos“
- 83 III 1: C \sharp ergänzt
- 86 III 3: C \sharp ergänzt
- 88 I 1: C \sharp ergänzt
- 91: C \sharp ergänzt
- 92 I 4 (Sopran): C \sharp Taktzeit 3 ergänzt

- 100: Ausführung: ebenfalls mit Fingersatz 1. Bei der Korrektur „unmehr falsche Fingersatz stehen. C \sharp und Fingersatz 1.
- 101: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 102: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 103: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 104: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 105: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 106: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 107: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 108: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 109: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 110: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 111: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 112: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 113: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 114: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 115: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 116: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 117: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 118: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 119: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 120: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 121: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 122: Ausführung: „ohne“; Ausführung: Akkord besser mit ges° und ohne c^{\flat}
- 123 I 11: vgl. T. 29. Marchal spielte a^{\flat}
- 125 III: C mit Vermerk „+ Tir. Pos GO“
- 127 I 2: A punkt. 4tel g^{\flat} und es^{\flat} fehlen
- 134 II 12: C Haltebogen nach T. 135 ergänzt; vgl. Faksimile S. 15
- 136 II 12: C Legatobogen nach T. 137 ergänzt; vgl. Faksimile S. 15
- 138 II 7: C b^{\flat} durchgestrichen
- 139 III 4: C \sharp ergänzt; vgl. Faksimile S. 15; D hat B; Marchal spielte H; Ausführung: wenn man H spielt, in der l.H. eventuell h^{\flat} ergänzen
- 142: C „non rall.“ in der zweiten Takhälfte ergänzt
- 148: C „un poco rall.“ ergänzt



Critical Report

I. Sources

The autograph was sold to the firm of Schirmer, New York, through the mediation of William C. Carl and has since come to be regarded as lost.

The present edition follows the first edition, which was published by Schirmer in 1917 with the plate number 26740 (Source **A**). The title is *Quatrième Symphonie pour Orgue*. The edition comprises 57 pages, 55 of them pages of music. Carl probably supervised the printing. The copy used for the present edition is preserved in the British Library, London (shelf number g575aa26).

Schirmer later granted the Paris publisher Lemoine a license to print the Symphony No. 4. This edition (Source **B**) is still available. On the cover it bears the plate number 24314 and was published in 1971. The title is now *4^{ème} Symphonie*. The Lemoine edition is a reproduction of the music as printed by Schirmer apart from a few corrections, mainly accidentals. Departures from **A** are listed in the detailed remarks.

In addition, from the legacy of Maurice Duruflé (in possession of the "Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé," Paris) the editors viewed Duruflé's working copy of the Schirmer edition. Since Duruflé (1902–1986) was a pupil and friend of Vierne from the beginning of the 1920s, and played an important role in looking after his editions, we assign very great value to his entries in this copy. There are only a few entries in the first four movements. Apparently Duruflé did not play the movements, at least not from this copy. He did, on the other hand, play the *Final* from it, for here there are a number of entries with corrections, as well as changes to fingering and pedalling. Comments from this copy, Source **C**, were included in the Critical Report, with the exception of those which served a purely practical purpose.

Furthermore, there is an inscription in the hand of a known hand which is preserved in the "Musikbibliothek Haüy," Music library, Paris. This inscription is a reproduction of the Schirmer first edition. It contains several changes in the *Final*.

In all probability the changes mentioned in **A** are not by Vierne and were made by Alan Hobbs, an acquaintance of Vierne's. The manuscript in the composer's house, without the composer's fingerings, was returned to Madame Richer. It is possible that changes have occurred after the manuscript had been returned to Vierne. But the changes mentioned in **A** are approved in principle of the insertion of fingerings, hence they have been included. Chronome marks are possibly also by Vierne. Changes mentioned in **A** and **B**.

Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999, p. 538.
"Assessment," in: *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926,

In order to arrive at the most accurate musical text possible, the editors have drawn upon comparisons with parallel passages, their experience working with other Vierne compositions and, above all, lists of corrections from people who were close to Vierne or who have been intensively occupied with his oeuvre.

The following lists of corrections were consulted:
David Sanger, "Towards more accurate scores of Louis Vierne's Six Organ Symphonies" [Part III, Symphony No. 4], in: *Organists' Review* (72), 1987, pp. 241–245.

Rollin Smith, "Textual Corrections for the Six Organ Symphonies" in: *Journal of the American Musicological Society*, NY, 1999, pp. 719–734, here pp. 729–734.

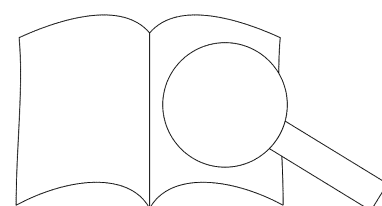
The performance suggestions by Alexander Schreiner (1900–1970) and his remarks were taken from the recording available by M. S. (Pathé-Marconi, 1955).

II. The Edition

This edition follows the source in accordance with the list of corrections with respect to cross-brackets, stems, and slurs. Additions have been inserted. Additional diacritics are indicated diacritically in the score. Accents, slurs, and pedallings in square brackets. Staccato strokes, and accentuation signs in square brackets by dotted lines; accidentals, dynamic markings, and ornaments in small print. Cautionary accidentals are supplemented. Obvious misprints in the first edition are corrected in the music without signaling and are not authenticated in the detailed remarks.

The symbol \cup , for playing with the heel, used in the first printing has been replaced with \circ . Some indications are inconclusive. Here they have been supplemented with alternatives in square brackets. Missing indications have been added, also in square brackets, where the course of the music might otherwise be unclear.

According to Vierne's foreword to the *Pièces de fantaisie*², a registration given in brackets should be prepared in advance, for use in a later passage. On the other hand, indications for registration without brackets apply to the passages where they appear. All relevant instructions have been consistently designed to follow this rule in the present edition.



III. Detailed remarks

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

1. Prélude

The direction "Tirasses G.-P." in the initial registration is curious. Should it rather be "Tirasses G.-P.-R." or "Tirasses G.-R." ? Perhaps Vierne was thinking of an organ with an interconnected pedal coupler: If the manuals are coupled and the Tirasses G.-P. are activated, the coupler to Récit will also be activated. However, possibly Vierne did not want the Hautbois to be coupled to the pedal at the beginning? In this case perhaps Tirasse R. could be added on the last eighth note of m. 10.

20 I 2-3 (alto) : A has eighth note b_{87}^{\flat} – quarter note b_{87}^{\flat} .

20 II 2-3: A has eighth note e_{87}^{\flat} – quarter note e_{87}^{\flat} .

20 III 2-3: A has eighth note c_{87}^{\flat} – quarter note c_{87}^{\flat} .

38 I 4 (alto): Execution: perhaps g^{\flat} instead of g_{87}^{\flat} .

83-85 III: A lacks symbols indicating pedalling.

84 I: In A the c_{87}^{\flat} lacks a dot to extend note value.

2. Allegro

1 I 1 (alto): A has a dotted half note g^{\flat} .

34 I 2 (alto): A has b_{87}^{\flat} .

82 III 1-5: A orig. pedalling v u under A, missing under G, E \sharp ^, F \sharp ^, A u (left foot).

105: In A manual indicated as P; but in view of the *cresc.* in m. 107, this is more likely to be played on R.

116 I 3 (soprano): In C \sharp has been added.

129 III 2: In C a rest has been added.

145: In C G.P.R. has been added.

152 III 1: A lacks a dot to extend note value.

155 I 1: In C \sharp has been added before e^{\flat} .

3. Menuet

12: In A f^{\flat} is placed between staves I and II. It surely refers only to the voice in the right hand.

15 II: In C a tie from g^{\sharp} has been added to m. 16.

16 II: In C a tie from e^{\flat} has been added to m. 17.

22 I 1: Execution: should the lower note be a c^{\sharp} ? See m. 124.

25 III 2: A has a portato sign with a dot above it.

31 I 2: A has a^{\sharp} ; the edition follows B with a_{87}^{\sharp} .

32 III 2: In C \sharp has been added.

34 I-III 1: Execution: Should the chord have eighth notes, followed by rests, as in m. 136?

37 II 3: In C \sharp has been added.

48 III 3: In C \sharp has been added.

60: Execution: According to Alexander Schreiner Vierne wanted to be "a little slower".

69 I 1 (alto): Execution: Note the difference between f^{\flat} and f_{87}^{\flat} in m. 90. It is not known if this difference is intentional.

88 III 2-3: A has a *cresc.* sign.

89 III 1: A indicates *mf*. Since the pedal is not used and 89 cannot be implemented.

90 I 1: C has the remark "(a \sharp ?)"; see m. 91 II 1: A lacks a dot to extend note value.

91 III 3 (upper voice): A has an *acc.* sign.

101 I 1: A has f^{\flat} with \flat , owing to

117 II 6: A has d^{\sharp} .

124 II: Execution: see m. 123.

133 I 3: In C \flat has been added.

151 II 2-3: A has a *qu.* sign.

167 II 3: In C \sharp has been added.

4. Romar

The initial registration is unusual and contains several mistakes. It is unusual to find an Hautbois in the initial registration and a Cromorne or a Trompette (the Trompette is drawn the sixteenth note pattern). The same notes are already sustained by the Trompette until m. 11.

52: Execution: André Marchal also wanted b_{87}^{\flat} in the alto. Execution: should be to play a b_{87}^{\flat} on beat one and b_{87}^{\flat} on beat two.

53: Execution: the half note g^{\flat} has been added.

53: Execution: the *mpo* f^{\flat} indication makes no sense here, unless *rit.* is added in m. 52.

57 I: In C a tie between both c^{\flat} notes has been added; this is surely valid for m. 58.

66 I 5 (alto): In C \sharp has been added before g^{\flat} .

69: Execution: for the sake of good balance, the right hand can change to P.R. while the left hand can remain with G.P.R. until the end of m. 70.

89 I 2: C has the remark "GO".

89 II 3: In C a half note has been added above e^{\flat} .

89 II 2-3: Execution: is a half note e^{\flat} better than a quarter rest – quarter note e^{\flat} ?

90 III 4: Execution: perhaps d^{\flat} instead of d_{87}^{\flat} .

94 I 6 (soprano): In C a tie has been added to join with 95.1; Marchal also wanted e_{87}^{\flat} to be tied to m. 95.

95 I 2 (soprano): In C a tie has been added to join with 96.1. Execution: would a tie for f^{\flat} and d_{87}^{\flat} be better?

95 III 5: In A u above the second a^{\flat} instead of over the following g^{\flat} .

5. Final

3 I 12: A has d^{\flat} ; C has the remark "mi \flat ".

16 I 1: In A \flat has been mistakenly placed before b_{87}^{\flat} .

17 III 6: In C unchanged; execution: probably octave B \flat - b_{87}^{\flat} .

18 I 4: In C \sharp has been added before f^{\flat} and f_{87}^{\flat} ; D has the chord with f^{\flat} and f_{87}^{\flat} ; execution: is the chord with f_{87}^{\flat} and f_{87}^{\flat} better?

24 II: In C the tie to m. 25 has been crossed out at the end of m.

33 I 4-5 (alto): In C c_{87}^{\flat} has been crossed out and a dot has been added; execution: may also be executed with a dotted quarter note a_{87}^{\flat} or also with a quarter note c_{87}^{\flat} .

34 III 1: C has the remark "+ Tir. Pos"

36 I 6 (alto): In C \flat has been added before e^{\flat} .

36 I: Execution: In the 2nd half of the measure d^{\flat} and then e^{\flat} on the first beat.

37 II 3: In C \flat has been added.

40 I 4 (alto): In C \sharp has been added; execution: play d^{\flat} and then e^{\flat} on the first beat.

41 I 1: see remark for m. 40; in m. 40.

49 II 10: In A a^{\sharp} ; in C \sharp has been added.

53 I 1-2: C has a comma between a^{\sharp} and a_{87}^{\sharp} .

58 II 7: In C a^{\sharp} has been added; execution: a slur between a^{\sharp} and a_{87}^{\sharp} .

58 II 7-8: A has a^{\sharp} and a_{87}^{\sharp} .

58 II 8: In C a^{\sharp} has been added; execution: a slur between a^{\sharp} and a_{87}^{\sharp} .

59 II 1: In C \sharp has been added.

70 I 2: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

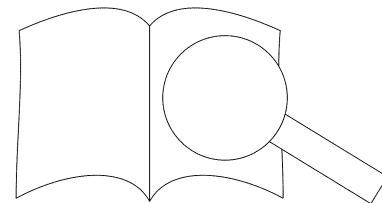
72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.

72 III 8: In C \sharp has been added.



Apparat critique

I. Sources

Sur l'intermédiaire de William C. Carl, l'autographe a été vendu aux éditions Schirmer, New York, et est considéré depuis comme disparu.

Cette édition suit la première édition qui parut en 1917 avec le numéro de plaque 26740 chez Schirmer (Source **A**). Le titre en est *Quatrième Symphonie pour Orgue*. L'édition est de 57 pages, dont 55 sont des pages de notes. Sans doute Carl a-t-il assuré le suivi de la mise sous presse. A été utilisé l'exemplaire de la British Library, Londres (Signature g575aa26).

Plus tard, Schirmer a octroyé aux éditions parisiennes Lemoine une licence d'impression de la Quatrième Symphonie. Cette édition aujourd'hui disponible (Source **B**) porte sur la couverture le numéro de plaque 24314 et parut en 1971. Le titre en est cette fois *4^{ème} Symphonie*. L'édition Lemoine est une reproduction du texte musical Schirmer à quelques corrections près – surtout altérations. Des divergences de **A** sont énumérées dans les remarques individuelles.

A été consulté en outre dans le legs de Maurice Duruflé (en possession de l'« Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé », Paris) l'exemplaire d'auteur de Maurice Duruflé de l'impression Schirmer. Comme Duruflé (1902–1986) était depuis le début des années 1920 l'élève et l'ami de Vierne, et en outre, un assistant important dans le suivi de ses éditions, nous accordons une grande valeur aux remarques de ce volume. Les quatre premiers mouvements ne comportent que peu d'annotation. Duruflé n'a apparemment pas joué ces mouvements, et moins pas dans ce volume. Il en a joué le *Final* par conséquent trouve ici de nombreuses annotations avec des corrections et des modifications de doigtés des mains et des numérotations de cette source **C** ont été consignées dans l'apparat critique, à l'exception de remarques que Lemoine a ajoutées qu'à l'usage pratique.

Il existe également une conversion pour les non-voyants (pour les aveugles) rédigée par l'Association Valentin Haüy. Cette source **D** est sans doute la plus récente. On a eu recours à elle pour le *Final*.

Les doigtés des mains et des pieds de **A** ne sont très vraisemblablement pas ceux de Vierne, mais ont été rajoutés par Wilhelm Schirmer. On ne sait pas si Vierne, dit avoir vu le manuscrit de son élève compositeur dans la maison de sa mère à Paris. Les doigtés des mains et des pieds de **C** sont ceux de madame Richepin qu'en 1917 (avant la mise sous presse de l'édition de Vierne). Mais il est tout à fait possible que Vierne ait donné son accord à l'ajout de doigtés des mains et des pieds, raison pour laquelle ils ont été re-

pris dans notre édition. Les indications métronomiques sont peut-être elles aussi de Carl. Les indications de registration sont notées en deux langues (français et anglais) dans **A** et **B**.

Afin de rendre un texte musical le plus correct possible, on a eu recours à des comparaisons d'endroits parallèles, à des expériences acquises de la confrontation à d'autres œuvres de Vierne et surtout aux listes de correction de personnes proches de Vierne ou ayant étudié son œuvre en profondeur.

Les listes de correction suivantes ont été prises en compte : David Sanger, « Towards more accurate score for the Six Organ Symphonies » [Part III, Symphonies] *Organists' Review* (72) 1987, p. 241–2

Rollin Smith, « Textual Corrections » dans : Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale, NY, 1999

Les renvois indiqués dans le volume de Schirmer sur l'exécution d'André Marchal et d'André Schreiner (1901–1987) sont à consulter dans le volume de Marchal et Schreiner (Pathé-Musique) qui possède en outre la *4^{ème} Symphonie*.

II. Remarques individuelles. Les corrections de la source concernant l'apposition des notes selon la pratique d'édition ont été rajoutées. Les crochets de mesure ont été rajoutés. Les crochets sont marqués diacritiquement dans les notes, silences, texte, doigtés des mains et des pieds ; points de staccato, traits de tenue et silences ; points de liaison entre parenthèses ; liaisons de phrasé et de mesure ; accidents, mentions de dynamique et points de mesure en gravure miniature). Des accidents d'avertissement ont été complétés sans justificatif. Des erreurs d'impression manifestes de la première édition sont corrigées dans les notes sans mention spéciale et justifiées dans les remarques individuelles.

Au lieu du signe \cup pour le talon, utilisé dans la première impression, nous utilisons ici \circ . Certaines mentions sont peu probantes. On a ajouté dans ce cas des alternatives entre crochets. Des indications manquantes n'ont été complétées que si le déroulement s'en trouvait peu clair par ailleurs.

Selon la préface de Vierne aux *Pièces de fantaisie*², il faut préparer une registration figurant entre parenthèses. Elle n'est utilisée que plus tard. Les instructions de registration sans parenthèses valent par contre à l'endroit où elles figurent. Toutes les indications afférentes ont été complétées selon la fréquence selon cette règle dans notre édition.

