

Louis
VIERNE

Pièces en style libre op. 31/1

Œuvres complètes pour orgue
Complete Organ Works · Sämtliche Orgelwerke

editées par / edited by / herausgegeben von
Jon Laukvik · David Sanger
Vol. 11



Carus 18.161

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

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

1. Prélude (Einleitung / Prelude)	19
2. Cortège (Geleitzug / Procession)	21
3. Complainte (Klage / Lament)	25
4. Épitaphe (Grabinschrift / Epitaph)	27
5. Prélude	30
6. Canon	33
7. Méditation	36
8. Idylle mélancolique	39
9. Madrigal	42
10. Rêverie (Träumerei / Reverie)	44
11. Divertissement	48
12. Canzona	53

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

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

Vorwort

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

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

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

1906 musste er den Orgeldienst wegen eines komplizierten Beinbruchs ein halbes Jahr aussetzen und danach seine Pedaltechnik neu erlernen. Seine 1899 geschlossene Ehe mit der Sängerin Arlette Taskin – eine Nachfahrin der bekannten 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^{eme} Symphonie* op. 28,

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

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

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

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

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

Die französische symphonische Orgel

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

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

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

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

Verfügung, die die Komponisten zu ihren großen kompositorischen Leistungen anregten.

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

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

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

Das Harmonium

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

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

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

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

Bass (C–e¹)

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

Zusatzregister:

Zusatzfunktionen:

- ⓔ Expression
- Ⓞ / Ⓞ Grand Jeu

Diskant (f¹–c¹)

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

Ⓞ Voix céleste 16’

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

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

Die Pièces en style libre

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Anfangsstück **Préambule** (Einleitung) hieß ursprünglich *Prélude*.⁵ Es hat eine sich leise entfaltende C-Dur-Eröffnung im 12/8-Takt, die in einem tiefen Register beginnt, allmählich ansteigt, und wieder in die tiefe Lage des Beginns zurückfällt. Dann erklingen zwei Akkordpassagen, auf die eine Wiederholung des Anfangs folgt, diesmal in Es-Dur. Die beiden kontrastierenden Phrasen werden wiederholt und es folgt eine Coda, die die beiden vorhergehenden Ideen kombiniert und wagnerische Harmonien verwendet.

Der Widmungsträger Albert Ribollet (1884–1963) studierte am Pariser *Conservatoire* in der Klasse von Guilmant. Während dieser Zeit wurde er auch von Vierne unterrichtet, der Guilmant assistierte. Er wirkte als Organist an Notre-Dame-de-Passy in Paris und später an der Kathedrale Sainte-Réparate in Nizza. Einige Jahre war er Direktor des dortigen *Conservatoire*.

Ein Geleitzug (**Cortège**) kann zu verschiedenen Anlässen komponiert werden. Hier handelt es sich um eine majestätisch schreitende Musik mit kraftvollen Akkorden und einem dynamischen, auftaktigen Bass. Kontrastierend dazu wird ab Takt 8 eine chromatische Melodie in Sopran und Alt präsentiert, während der Bass im gleichen Rhythmus weiterdrängt. Der Schlussteil (T. 35ff.) ist von durchlaufenden Sechzehnteln geprägt, die in eine heroische Coda münden.

Der Widmungsträger Augustin Barié (1883–1915) war von Geburt an blind. Er studierte von 1901 bis 1906 am Pariser *Conservatoire* und war von 1906 bis zu seinem frühen Tod Organist an Saint-Germain-de-Prés. Barié war ein begnadeter Improvisator. Vierne bewunderte seinen Stil. Bei ihm „sprudelte“ die Musik hervor, erregend, tief, ohne die geringste Weitschweifigkeit“.⁶

In **Complainte** (Klage) wird eine volksliedhaft wirkende, diatonische Melodie von Orgelpunkten begleitet. Die Melodie erscheint zunächst in Oktaven in Alt und Bass, danach im Sopran (T. 9ff.). Die letzten Themeneinwürfe erklingen in der Umkehrung (T. 33ff.).

Der Widmungsträger Albert Périllhou (1846–1936) wirkte in Pézenas und Lyon als Organist, ehe er 1891 nach Paris kam und das Organistenamt an Saint-Séverin übernahm. Hier vertrat Vierne ihn des öfteren. Périllhou war auch einige Jahre Direktor der *École Niedermeyer*. Er saß in der Jury, die 1900 Vierne zum Organisten von Notre-Dame wählte.

Épitaphe (Grabinschrift) beginnt wie ein melancholisch-schlichter Choral und wird ab Takt 9 durch Synkopierungen dramatisch aufgeladen. Danach wird der Choral verändert wiederholt, nunmehr mit Achtelbegleitung (T. 33ff.). Die Coda verwendet eine düstere punktierte kadenzierende Figur aus den Takten 4 und 5, um zu einem schwermütigen Ende abzustiegen.

Das Stück ist dem Andenken Alphonse Schmitts (1875–1912) gewidmet, der aus dem Elsass kam und am Pariser *Conservatoire* in den Klassen von Widor und Guilmant studierte. Nach Viernes Ernennung zum Organisten an Notre-Dame 1900 war Schmitt bis 1904 sein dortiger Assistent. Später war er als Kirchenmusiker an Saint-Philippe-du-Roule tätig. Vierne bezeichnete ihn als einen der „ausgeprägtesten und packendsten Improvisatoren [...], die ich gekannt habe.“⁷

Das **Prélude** erschien als Einzelstück 1912 vorab mit dem Titel *Prélude en re* im Heft II der Reihe *Les maîtres contemporains de l'orgue* bei Senart in Paris.⁸ Eine liebevolle Melodie im 6/8-Takt mit schlichter Begleitung geht in einen impressionistisch-schwebenden Satz über (T. 8–10). Die Harmonik wird komplizierter und der Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Takt erzeugt einen Hauch von Dramatik. Die Reprise kehrt zur Schlichtheit des Beginns zurück und der Schluss verarbeitet das impressionistische Material aus den Takten 8 bis 10.

Die Widmungsträgerin Nadia Boulanger (1887–1979) wurde als Elfjährige Viernes Orgelschülerin. Vierne war verblüfft über ihre lebendige Persönlichkeit und ihr außerordentliches musikalisches Talent. Sie legte ihre Orgelprüfung am *Conservatoire* 1904 ab und gelangte durch ihre Tätigkeit als Lehrerin an verschiedenen Pariser Instituten, u. a. am *Conservatoire*, zu Weltruhm.

Der strenge **Canon** in der Oktave verläuft zunächst über einem Orgelpunkt *D*, dann zwischen Sopran und Bass (T. 17f). In der Reprise (T. 55ff.), nunmehr über dem Orgelpunkt *A*, tritt eine kommentierende Stimme hinzu, sodass das Stück vierstimmig endet. Die musikalische Sprache, die Vierne hier verwendet, ist stellenweise nicht weit entfernt von derjenigen Johann Sebastian Bachs. Bemerkenswert ist die Registrierung mit dem „Cornet“, das Vierne nur selten vorgeschrieben hat.

Der Widmungsträger Henri Mulet (1878–1967) erhielt 1897 einen zweiten Preis im Orgelspiel am Pariser *Conservatoire*. Er war an verschiedenen Pariser Kirchen tätig und unterrichtete zudem an der *École Niedermeyer* und an der *Schola Cantorum*. 1937 ging er in die Provence und wurde Organist an der Kathedrale in Draguignan. Laut Vierne war er ein solider Virtuose und ein sehr guter Improvisator.⁹

⁵ Vgl. den Kritischen Bericht.

⁶ Meine Erinnerungen (wie Anm. 1), S. 85.

⁷ Meine Erinnerungen (wie Anm. 1), S. 67.

⁸ *Les maîtres contemporains de l'orgue*, Vol. 2, Paris: Maurice Senart 1912, S. 176f.

⁹ Vgl. Meine Erinnerungen (wie Anm. 1), S. 81.

Méditation ist ein weiteres Beispiel für Vierne's choralhafte und expressiv-chromatische Schreibweise. Im etwas belebteren Mittelteil (T. 23ff.) wird die Melodie von klagenden Akkorden begleitet.

Der Widmungsträger Félix Fourdrain (1880–1923) kam aus ärmlichen Verhältnissen. Vierne schätzte seine humorvolle Art und nannte ihn den „Komödiant der Truppe“. ¹⁰ Fourdrain wirkte als Organist an verschiedenen Pariser Kirchen, gab aber später die Tätigkeit als Kirchenmusiker auf, um sich ganz dem Komponieren widmen zu können.

Idylle mélancolique basiert auf einem Dreitonmotiv, bestehend aus zwei kurzen Tönen, die absteigen, und einen längeren Ton. Dieses Motiv erscheint später auch in der Umkehrung (T. 27ff.). Der Widmungsträger Louis Andlauer (1876–1915) stammte aus einer belgischen Familie. Er erhielt 1901 den ersten Preis im Orgelspiel am Pariser *Conservatoire* und war an der Kirche Saint-Éloi tätig. Er fiel wenige Monate nach Beginn seines Militärdienstes im Ersten Weltkrieg. Über ihn sagte Vierne: „Man könnte mit Recht viel von ihm erwarten, denn er zählte zu den eigenständigsten Persönlichkeiten.“ ¹¹

Im **Madrigal** ist die melodische Entwicklung von vorwärtsdrängenden Triolen geprägt, die dem Stück eine leichte, unkomplizierte Ausstrahlung verleihen.

Der Widmungsträger Georges Jacob (1877–1950) machte nach seinem Studium am Pariser *Conservatoire* Karriere als Konzertorganist. 1903 wurde er Lehrer an der *Schola Cantorum* in Paris, war zudem Kirchenmusiker an Saint-Ferdinand-des-Ternes und, als Nachfolger Joseph Bonnets, Organist der *Société des Concerts du Conservatoire*.

Die schlichte **Rêverie** (Träumerei) ist ein weiteres Beispiel für einen choralhaften Satz, diesmal von hellerer Atmosphäre.

Der Widmungsträger Édouard Mignan (1884–1969) war nach seinem Studium am Pariser *Conservatoire* Organist an Saint-Thomas-d'Aquin. 1935 kam er an die Kirche La Madeleine, als Nachfolger Henri Dalliers, dessen Assistent er zuvor gewesen war. Er gewann als Komponist einen zweiten Preis beim *Prix de Rome*.

Das **Divertissement** zählt zu den wenigen virtuosen Stücke unter den *Pièces en style libre* und ist mit Scherzosätzen in den Symphonien verwandt. Die Sechzehntel fließen in der Art eines *perpetuum mobile*. Begleitet von Staccatoakkorden, später auch von Legatoachteln, steigern sie sich in dynamischen Wellen bis zum dreifachen Forte des Schlusses.

Der Widmungsträger Joseph Bonnet (1884–1944) studierte am Pariser *Conservatoire* und war Organist an Saint-Eustache. Bei der Berufung auf diese Stelle saß Vierne in der Jury. Bonnet stellte später für Vierne den Kontakt zum englischen Orgelbauer Henry Willis III her, der 1924 Orgelkonzerte für Vierne in England und Schottland organisierte. Bonnet machte eine große Karriere und war auch in den USA und Kanada als Interpret und Pädagoge gefragt.

Die ausdrucksvolle Anfangsmelodie der **Canzona** ist vom Intervall der Septime und von Tonleiterpassagen gekennzeichnet. Begleitet wird sie von auf- und absteigenden Achteln, die einen Orgelpunkt umspielen. Im Mittelteil (T. 20ff.) erklingt das Anfangsthema im Bass, diesmal in der Umkehrung.

Der Widmungsträger Joseph-Ermend Bonnal (1880–1944) erhielt am Pariser *Conservatoire* einen sensationellen ersten Preis. „Ich habe niemals verstanden, warum er nicht eine große Kar-

riere als Konzertorganist gemacht hat“, schrieb Vierne über ihn. ¹² Bonnal war u. a. Assistent von Charles-Marie Widor an Saint-Sulpice, von Charles Tournemire an Sainte-Clotilde und von Albert Périlhou an Saint-Séverin. 1920 ging er nach Bayonne und wurde Direktor des dortigen *Conservatoire*. Als Folge des Zweiten Weltkrieges verlor er allmählich seine Schüler. Er ging zurück nach Paris und wurde Nachfolger Charles Tournemires an Sainte-Clotilde, wo er bis zu seinem Tod tätig war.

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

Jon Laukvik und David Sanger
Stuttgart und Embleton im Sommer 2007

¹⁰ *Meine Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 100.

¹¹ *Meine Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 103.

¹² *Meine Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 102.

Foreword

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The French Symphonic Organ

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

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

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

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

sential 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 Cavaillé-Coll organ with 86 stops that had been inaugurated on 6 March 1868. When building this instrument Cavaillé-Coll had taken 23 stops from the previous instrument (Thierry, 1733 / Clicquot, 1788). Vierne had the organ rebuilt by Charles Mutin in 1904 and by Beuchet and Lauffray, the new directors of the firm of Cavaillé-Coll, in 1932. In 1904 the main alteration was an enlargement to the originally feeble Récit. In 1932 the manual divisions were rearranged on the console, and some stops were replaced and supplemented.

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

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

The Harmonium

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

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

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

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

The manual is always divided into two, between e¹ and f¹. Consequently it is possible to register 16' and 8' in the bass, for instance, and 8' and 4' in the descant. The stops ① to ④ can be drawn simultaneously with the stop ①ᶜ or ①ᶜᶜ (Grand jeu = Tutti) located in the middle of the draw stops.

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

The Pièces en style libre

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

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

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

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

At the time, the harmonium was played in churches in France above all by less proficient organists. Many churches did not possess a pipe organ, and the harmonium served as a substitute or was used as a choir organ. Mobile instruments of this kind

⁴ Cf. foreword by Louis Vierne to the four volumes of *Pièces de fantaisie*. See the facsimile from the first printing, reproduced in vols. 7–10 of the present edition.

were very popular at the time. They were also to be found in many middle-class living-rooms and served as organists' practice instruments.

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

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

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

Préambule, the opening piece, was originally called *Prélude*.⁵ It has a gently unfolding C-major opening in 12/8 time, commencing in a low register which gradually rises before descending again. This is followed by two chordal phrases, which in turn are followed by a return of the opening, now in E flat major. The two contrasting phrases are repeated and followed by a coda combining the two previous ideas, and containing Wagnerian harmonies.

Albert Ribollet (1884–1963), the dedicatee, studied in Guilman's class at the Paris *Conservatoire*. During this period he also studied with Vierne, who was Guilman's assistant. He was organist at Notre-Dame-de-Passy in Paris and later at the Cathedral of Sainte-Réparate in Nice. For a number of years he was Director of the *Conservatoire* there.

A **Cortège** is a procession, either joyous or mournful, and clearly this piece is of the latter variety remembering the early demise of its dedicatee. The present piece is a majestically striding piece with powerful chords and a dynamic bass with upbeats. In contrast, beginning in measure 8 a chromatic melody is stated in the soprano and alto, while the bass persists in the same rhythm. The closing section (mm. 35ff.) is characterized by continuous sixteenth notes, leading to an heroic coda.

Augustin Barié (1883–1915), the dedicatee, was blind from birth. He studied at the Paris *Conservatoire* from 1901 to 1906 and was organist of Saint-Germain-des-Prés from 1906 until his early death. Barié was an inspired improviser at the organ. Vierne admired his playing for the way "the music spurted forth, moving and profound, without any prolixity."⁶

In **Complainte** (Lament), a folksong-like, diatonic melody is accompanied by pedal points. The melody appears first in octaves in the alto and bass, and then in the soprano (mm. 9ff.). The last interjections of the theme are played in inversion (mm. 33ff.).

Albert Périllhou (1846–1936), the dedicatee, was an organist in

Pézenas and Lyon before he moved to Paris in 1891. He assumed the post of organist at Saint-Séverin where Vierne often deputized for him. Périllhou was also Director of the *École Niedermeyer* for a number of years. He sat on the jury which elected Vierne organist of Notre Dame in 1900.

Épitaphe begins like a simple, melancholy chorale, and from measure 9 onwards it becomes subtly charged through syncopations. The chorale is then repeated in a modified form to the accompaniment of eighth-notes (mm. 33ff.). The coda employs a sombre dotted-note cadential figure taken from measures 4 and 5 to descend to its lugubrious close.

The piece is dedicated to the memory of Alphonse Schmitt (1875–1912), who came from the Alsace and studied in the classes of Widor and Guilman at the Paris *Conservatoire*. After Vierne's appointment as organist of Notre Dame in 1900, Schmitt was his assistant there until 1904. Later he was a church musician at Saint-Philippe-du-Roule. Vierne described him as one of the "most personal and most moving improvisers I have known."⁷

The **Prélude** originally appeared as a separate piece in 1912. It was published by Senart of Paris under the title *Prélude en re* in Book II of the series *Les maîtres contemporains de l'orgue*.⁸ A charming melody in 6/8 time with a simple accompaniment changes into an impressionistically hovering theme (mm. 8–10). The harmony becomes more complex, and the alternation between 6/8 and 3/4 time produces a hint of drama. The recapitulation returns to the simplicity of the opening, and the conclusion reworks the impressionistic material from measures 8 to 10.

Nadia Boulanger (1887–1979), the dedicatee, became Vierne's organ pupil at the age of eleven. Vierne was amazed by her vivid personality and her exceptional musical talent. She took her organ examination at the *Conservatoire* in 1904 and became world famous as a teacher at various Paris institutions, including the *Conservatoire*.

Initially, the strict **Canon** at the octave proceeds above a pedal point *D*, then between soprano and bass (mm. 17f.). In the recapitulation (mm. 55ff.), now above the pedal point *A*, a commenting voice is added, so that the piece ends with four voices. The musical language used by Vierne is at times not far removed from that of Johann Sebastian Bach. The registration with the "Cornet" is noteworthy, because Vierne seldom prescribed this stop.

Henri Mulet (1878–1967), the dedicatee, was awarded a second prize in organ performance at the Paris *Conservatoire* in 1897. He was active at various Parisian churches as well as teaching at the *École Niedermeyer* and the *Schola Cantorum*. In 1937 he moved to the Provence and became the organist of Draguignan Cathedral. According to Vierne, he was a solid virtuoso and a very good improviser.⁹

Méditation is another example of Vierne's chorale-like and expressive chromatic style. In the somewhat more animated middle section (mm. 23ff.), the melody is accompanied by pairs of sorrowful chords.

⁵ Cf. the Critical Report.

⁶ Louis Vierne, "Mes souvenirs," in: *L'orgue, Cahiers et Mémoires I*, Paris, 1970, p. 64.

⁷ "Mes souvenirs" (as in note 6), p. 50.

⁸ *Les maîtres contemporains de l'orgue*, Vol. 2, Paris: Maurice Senart, 1912, pp. 176f.

Félix Fourdrain (1880–1923), the dedicatee, came from a poor background. Vierne appreciated his humorous manner and called him the “joker of the group.”¹⁰ Fourdrain was an organist at various Parisian churches but later gave up his church appointments in order to devote all his energies to composition.

Idylle mélancolique is based on a motif of two short descending notes and one longer note. This three-note motif also appears later in inversion (mm. 27ff.).

Louis Andlauer (1876–1915), the dedicatee, came from a Belgian family. He was awarded first prize in organ performance at the Paris *Conservatoire* in 1901 and played at the church of Saint-Eloi. He was killed a few months after beginning his military service in the First World War. Vierne said of him: “People were right to expect much of him, because he was one of the most original of personalities.”¹¹

In **Madrigal** the melodic development is characterized by propulsive triplets which give this piece a light and simple radiance.

Georges Jacob (1877–1950), the dedicatee, embarked on a career as a concert organist after studying at the Paris *Conservatoire*. In 1903 he became a teacher at the *Schola Cantorum* in Paris. He was also a musician at the church of Saint-Ferdinand-des-Ternes and, as successor to Joseph Bonnet, organist of the *Société des Concerts du Conservatoire*.

The simple **Rêverie** is another example of Vierne’s chorale-like style, but this time in a brighter mood.

Édouard Mignan (1884–1969), the dedicatee, became the organist at Saint-Thomas-d’Aquin after studying at the Paris *Conservatoire*. In 1935 he went to the church of La Madeleine as successor to Henri Dallier, whose assistant he had previously been. As a composer he won second prize in the *Prix de Rome*.

The **Divertissement** is one of the few virtuosic works in the *Pièces en style libre* and has its parallel in the scherzo movements of Vierne’s symphonies. The sixteenth notes flow in the manner of a *perpetuum mobile*. Accompanied by staccato chords, and later also by pairs of legato eighth notes, the sixteenths intensify in dynamic waves before reaching the triple *forte* of the conclusion.

Joseph Bonnet (1884–1944), the dedicatee, studied at the Paris *Conservatoire* and was organist at Saint-Eustache. Vierne sat on the jury for this appointment. Later, Bonnet put Vierne in touch with the English organ builder Henry Willis III, who organized concerts for Vierne in England and Scotland in 1924. Bonnet enjoyed an illustrious career and was also in demand in the USA and Canada as a performer and teacher.

The expressive opening “Trompette” melody of the **Canzona** is characterized by notes forming the interval of a seventh and by short scalic passages. It is accompanied by ascending and descending eighth notes revolving around a pedal point. In the middle section (mm. 20ff.) for the foundation stops, the opening theme is heard in the bass, but this time in inversion.

Joseph-Ermend Bonnal (1880–1944), the dedicatee, was awarded a sensational first prize at the Paris *Conservatoire*. “I have never understood,” Vierne wrote, “why he has not had a great career as an instrumentalist.”¹² Bonnal’s posts included those of assistant to Charles-Marie Widor at Saint-Sulpice, to Charles Tournemire at Sainte-Clotilde, and to Albert Périllhou at Saint-Séverin. In 1920 he moved to Bayonne and became director of the *Conservatoire* there. As a result of the Second

World War he gradually lost his pupils. He returned to Paris, becoming Tournemire’s successor at Sainte-Clotilde, where he remained for the rest of his life.

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

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

⁹ Cf. “Mes souvenirs” (as in note 6), p. 81.

¹⁰ “Mes souvenirs” (as in note 6), p. 76.

¹¹ “Mes souvenirs” (as in note 6), p. 78.

¹² “Mes souvenirs” (as in note 6), p. 78.

Avant-propos

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

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

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

En 1906, une fracture compliquée de la jambe le contraint à interrompre son service à l'orgue pendant six mois et à réapprendre ensuite sa technique de la pédale. En 1909, il divorce de la cantatrice Arlette Taskin – une descendante de la célèbre famille de facteurs de clavecins – qu'il avait épousée en 1899. Vierne peut malgré tout rester organiste à Notre-Dame. A la mort de Guilmant en 1911, Vierne espère à nouveau pouvoir obtenir une chaire d'orgue au *Conservatoire*, mais il est évincé une fois de plus. Eugène Gigout est appelé au poste. La même année, il écrit la 3^{ème} *Symphonie* op. 28, en 1912 la *Messe*

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

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

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

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

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

L'orgue symphonique français

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

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

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

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

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

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

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

L'harmonium

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

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

On a normalement quatre registres ; des instruments assez grands en possèdent jusqu'à dix. Pour l'exécution des *Pièces en style libre*, Vierne requiert un instrument avec les registres ① à ④ et en plus le demi-registre aigu ①② (Voix céleste 16') :

Basses (*do*¹-*mi*³)

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

Dessus (*fa*³-*do*⁶)

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

Autres registres :

- ①② Voix céleste 16'

Fonctions supplémentaires :

- Ⓔ Expression
- Ⓔ / Ⓔ Grand Jeu

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

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

Les Pièces en style libre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le morceau d'ouverture **Préambule** s'intitulait à l'origine *Prélude*.⁵ Il comporte une ouverture en do majeur qui se déploie doucement sur un rythme à 12/8, naissant dans un registre grave pour s'élever peu à peu avant de retomber dans le grave initial. Puis sonnent deux passages en accords suivis d'une répétition du début, cette fois en mi bémol majeur. Les deux phrases contrastantes sont répétées puis vient une coda qui combine les deux idées précédentes et utilise des harmonies wagnériennes. Le dédicataire Albert Ribollet (1884–1963) étudia au *Conservatoire* de Paris dans la classe de Guilmant. Pendant cette période, il suivit également de Vierne assistant de Guilmant. Il travailla comme organiste à Notre-Dame-de-Passy à Paris et plus tard à la cathédrale Sainte-Réparate de Nice. Il fut pendant quelques années directeur du *Conservatoire* de cette ville.

Un **Cortège** peut être composé pour des occasions diverses. Il s'agit ici d'une musique à la progression majestueuse avec des accords puissants et une basse dynamique en anacrouse. En contraste à cela, à partir de la mesure 8, une mélodie chromatique au soprano et à l'alto, tandis que la basse poursuit sa progression pressante sur le même rythme. La partie de conclusion (mes. 35 sqq.) est parcourue de doubles croches aboutissant dans une coda héroïque.

Le dédicataire Augustin Barié (1883–1915) était aveugle de naissance. Il étudia de 1901 à 1906 au *Conservatoire* de Paris et fut de 1906 jusqu'à sa mort précoce organiste à Saint-Germain-de-Prés. Barié était un improvisateur de génie. Vierne ad-

mirait dans son style le fait que « la musique jaillissait, émouvante, profonde, sans la moindre prolixité ».⁶

Dans **Complainte**, une mélodie diatonique, aux accents de chant populaire, est accompagnée de pédales. La mélodie apparaît tout d'abord en octaves à l'alto et la basse, puis au soprano (mes. 9 sqq.). Les dernières ébauches thématiques sonnent dans l'inversion (mes. 33 sqq.). La coda a recours à une sombre figure pointée, cadencée des mesures 4 et 5 afin de s'enfoncer dans une conclusion mélancolique.

Le dédicataire Albert Périlhou (1846–1936) travailla à Pézenas et Lyon comme organiste, avant de s'établir à Paris en 1891 et d'endosser la fonction d'organiste à Saint-Séverin. Vierne l'y remplaça assez souvent. Périlhou fut aussi pendant quelques années directeur de l'*École Niedermeyer*. Il était dans le jury qui choisit Vierne en 1900 comme organiste de Notre-Dame.

Építaphe commence comme un choral dépouillé et mélancolique avant que des syncopes ne le chargent en intensité dramatique à partir de la mesure 9. Puis le choral est repris modifié, maintenant avec accompagnement de croches (mes. 33 sqq.).

Le morceau est dédié à la mémoire d'Alphonse Schmitt (1875–1912), Alsacien d'origine et qui avait étudié au *Conservatoire* de Paris dans les classes de Widor et Guilmant. Après la nomination de Vierne au poste d'organiste de Notre-Dame en 1900, Schmitt y fut son assistant jusqu'en 1904. Il travailla plus tard comme musicien d'église à Saint-Philippe-du-Roule. Vierne le considérait comme l'un des « improvisateurs les plus personnels et les plus émouvants que j'aie connus ».⁷

Le **Prélude** parut isolément en 1912, tout d'abord sous le titre de *Prélude en ré* dans la série *Les maîtres contemporains de l'orgue* chez Senart à Paris.⁸ Une gracieuse mélodie sur un rythme à 6/8 avec un accompagnement simple évolue en une composition impressionniste et vaporeuse (mes. 8–10). L'harmonie se complique et l'alternance entre mesure à 6/8 et à 3/4 insuffle une légère tension dramatique. La reprise retrouve la simplicité initiale et la conclusion travaille le matériau impressionniste des mesures 8 à 10.

Le dédicataire Nadia Boulanger (1887–1979) fut élève d'orgue de Vierne à l'âge de onze ans. Vierne fut ébahi par sa personnalité vivante et son extraordinaire talent musical. Elle passa son examen d'orgue au *Conservatoire* en 1904 et son activité de pédagogue dans différentes institutions parisiennes, entre autres au *Conservatoire*, lui valut une notoriété internationale.

Le rigoureux **Canon** à l'octave s'écoule tout d'abord par-dessus une pédale de *RÉ*, puis entre soprano et basse (mes. 17 sq). Dans la reprise (mes. 55 sqq.), désormais sur une pédale de *LA*, vient s'ajouter une voix qui commente, si bien que le morceau s'achève à quatre voix. L'idiome musical que Vierne utilise ici est parfois proche de celui de Johann Sebastian Bach. La registration avec le « Cornet » que Vierne ne prescrit que rarement est remarquable. Le dédicataire Henri Mulet (1878–1967) obtint en 1897 un second prix de jeu d'orgue au *Conservatoire* de Paris. Il travailla dans différentes églises de Paris et enseigna en outre à l'*École*

⁵ Cf. l'Apparat critique.

⁶ Louis Vierne, „Mes souvenirs“, dans : *L'orgue, Cahiers et Mémoires I*, Paris, 1970, p. 64.

⁷ Cf. „Mes souvenirs“ (comme Rem. 6), p. 50.

⁸ *Les maîtres contemporains de l'orgue, Vol. 2, Paris : Maurice Senart 1912, p. 176 sq.*

Niedermeyer et à la *Schola Cantorum*. En 1937, il s'établit en Provence pour devenir organiste à la cathédrale de Draguignan. Selon Vierne, il était un virtuose solide et un très bon improvisateur.⁹

Méditation est un autre exemple de l'écriture chorale, au chromatisme expressif de Vierne. Dans une partie médiane assez animée (mes. 23 sqq.), la mélodie est accompagnée d'accords plaintifs.

Le dédicataire Félix Fourdrain (1880–1923) venait d'un milieu très modeste. Vierne aimait son humour et l'appelait « le comique de la bande ».¹⁰ Fourdrain fut organiste dans différentes églises de Paris mais abandonna plus tard son travail de musicien d'église pour se consacrer entièrement à la composition.

Idylle mélancolique repose sur un motif de trois tons, composé de deux tons brefs descendants et d'un ton prolongé. Ce motif apparaît plus tard aussi dans l'inversion (mes. 27 sqq.).

Le dédicataire Louis Andlauer (1876–1915) était issu d'une famille belge. Il remporta en 1901 le premier prix dans le jeu d'orgue au *Conservatoire* de Paris et travailla à l'église Saint-Éloi. Il mourut au cours de la Première guerre mondiale, quelques mois après avoir commencé son service militaire. Vierne disait de lui : « On était en droit d'en attendre beaucoup, car il avait une personnalité des plus originales ».¹¹

Dans le **Madrigal**, l'évolution mélodique est marquée par des triolets pressants qui confèrent au morceau un rayonnement léger et sans façon.

Après ses études au *Conservatoire* de Paris, le dédicataire Georges Jacob (1877–1950) fit une carrière d'organiste de concert. En 1903, il devint professeur à la *Schola Cantorum* à Paris, fut en outre musicien d'église à Saint-Ferdinand-des-Ternes et, succédant à Joseph Bonnet, organiste de la *Société des Concerts du Conservatoire*.

Rêverie, toute de simplicité, est un autre exemple de la composition d'inspiration chorale, baignant cette fois dans une atmosphère plus lumineuse.

Après ses études au *Conservatoire* de Paris, le dédicataire Édouard Mignan (1884–1969) fut organiste à Saint-Thomas-d'Aquin. En 1935, il prit la succession de Henri Dallier à l'église de La Madeleine, dont il avait été l'assistant auparavant. Il remporta comme compositeur un second prix du *Prix de Rome*.

Le **Divertissement** compte parmi les rares pièces virtuoses des *Pièces en style libre* et est apparenté aux mouvements de scherzo dans les Symphonies. Les doubles croches s'écoulent dans une sorte de *perpetuum mobile*. Accompagnées d'accords staccato, plus tard aussi de croches legato, elles s'intensifient en des ondes dynamiques jusqu'à un triple Forte de conclusion.

Le dédicataire Joseph Bonnet (1884–1944) étudia au *Conservatoire* de Paris et fut organiste à Saint-Eustache. Vierne faisait partie du jury présidant à l'appel de ce poste. Bonnet établit plus tard pour Vierne le contact au facteur d'orgue anglais Henry Willis III, qui organisa en 1924 des concerts d'orgue pour Vierne en Angleterre et en Écosse. Bonnet fit une brillante carrière et fut aussi un interprète et pédagogue demandé aux États-Unis et au Canada.

La mélodie de début expressive de la **Canzona** se distingue par l'intervalle de septième et de passages de gammes. Elle est accompagnée par des croches ascendantes et descendantes qui paraphrasent une pédale. Dans la partie médiane (mes. 20 sqq.) le thème initial retentit à la basse, cette fois dans l'inversion.

Le dédicataire Joseph-Ermend Bonnal (1880–1944) remporta au *Conservatoire* de Paris un premier prix sensationnel. « Jamais je n'ai compris pourquoi il ne fit pas une grande carrière d'instrumentiste », écrit Vierne à son propos.¹² Bonnal fut entre autres l'assistant de Charles-Marie Widor à Saint-Sulpice, de Charles Tournemire à Sainte-Clotilde et d'Albert Périllhou à Saint-Séverin. En 1920, il partit pour Bayonne et y devint directeur du *Conservatoire*. Il perdit peu à peu ses élèves à la suite de la Seconde guerre mondiale. Il revint à Paris et devint le successeur de Charles Tournemire à Sainte-Clotilde, où il resta en fonction jusqu'à sa mort.

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

Jon Laukvik et David Sanger
Stuttgart et Embleton en été 2007

Traduction : Sylvie Coquillat

⁹ „Mes souvenirs“ (comme Rem. 6), p. 81.

¹⁰ „Mes souvenirs“ (comme Rem. 6), p. 76.

¹¹ „Mes souvenirs“ (comme Rem. 6), p. 78.

¹² „Mes souvenirs“ (comme Rem. 6), p. 78.

Glossar / Glossary / Glossaire

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

Bibliographie (weiterführende Literatur) / Bibliography / Bibliographie

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

AVERTISSEMENT

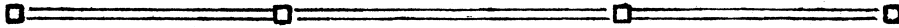
Les pièces du présent recueil sont calculées de façon à pouvoir être exécutées pendant la durée normale d'un offertoire. Elles sont enregistrées pour un harmonium de 4 jeux et demi et pour un orgue à 2 claviers et pédalier 18 à 20 jeux.

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

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

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

Louis Vierne.



Hinweis

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

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

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

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

Louis Vierne.

Notice

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

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

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

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

Louis Vierne.

Pièces en style libre op. 31/1

1. Prélude

à Albert Ribollet

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

Louis Vierne
1870–1937

Moderato (♩ = 48)

① ④
④ ①
mf
Péd.

4
Péd.

7
R. p
Man.

10
④

14

G.R. *mf*

Péd.

Musical notation for measures 14-16, bass clef, *mf*, Péd.

17

Musical notation for measures 17-19, treble and bass clefs.

20

Man.

Musical notation for measures 20-23, bass clef, Man.

24

G.R. *mf*

4

Musical notation for measures 24-27, treble and bass clefs, G.R. *mf*, 4.

28

Musical notation for measures 28-31, treble and bass clefs.

rall. *poco* *a*

Péd.

Musical notation for measures 32-35, treble and bass clefs, Péd., magnifying glass icon.

2. Cortège

à Augustin Barié

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

Allegro maestoso (♩ = 66)

① ③ ④

G.R. *ff*

④ ③ ①

Péd.

3

6

9

12

R.

G.R. *p*

R.

Man.

15

cresc. poco a poco

Musical notation for measures 15 and 16. The right hand features a melodic line with a long slur, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *cresc. poco a poco*.

17

m.g. cresc. molto m.g. m.d. G.R.

Musical notation for measures 17 and 18. The right hand continues the melodic line with a slur. Dynamics include *m.g.*, *cresc. molto*, *m.g.*, and *m.d.*. A *G.R.* (Grave) marking is present at the end of measure 18.

19

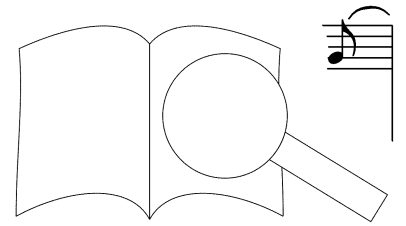
f
Péd.

Musical notation for measures 19 and 20. The right hand has a *f* (forte) dynamic. The left hand includes a *Péd.* (pedal) marking. The music features complex chordal textures.

22

Musical notation for measures 22 and 23. The right hand has a *b>* (accent) marking. The left hand continues with rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 24 and 25. The right hand has a *b>* (accent) marking. The left hand continues with rhythmic accompaniment.



27

sempre f

29

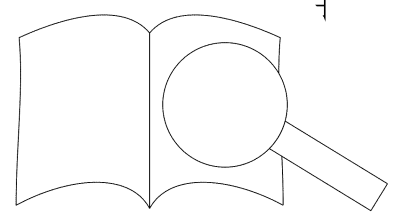
G. ôtez les

31

33

p

35



37 G.R. *cresc.*

39 *f*

41

43 *allargando* *poco* *fff* Péd.

* Crit. Report



3. Complainte

à Albert Périlhou

R. Flûtes 8, 4
G. Fonds 8 doux, Nasard
Péd. Fonds doux 16, 8
Tirasse G.

① ③ ④ **Andante moderato** (♩ = 50)

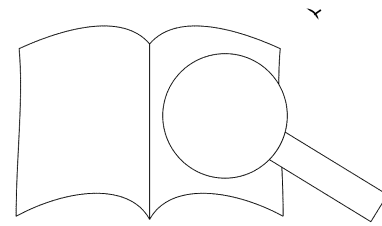
Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. Pedal markings are shown as circled numbers 1, 3, and 4. A circled 'E' is in the left margin, and a circled 'G.' is in the right margin.

Musical score for measures 5-8. The notation continues from the previous system, showing the melodic and harmonic development.

Musical score for measures 9-14. The right hand part becomes more active with eighth notes, while the left hand continues with a steady accompaniment.

Musical score for measures 15-18. The score includes a dynamic marking of *mf* and a circled '4' in the left margin. A circled 'G.' is in the right margin. A circled 'E' is also present in the left margin.

Musical score for measures 19-24. The final system of the piece, showing the concluding melodic and harmonic phrases.



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

25

R. *p*

Man.

30

G. *mf*

Péd

35

41

R. *mf*

rit.

p

4. Épitaphe

à la mémoire de mon ami Alphonse Schmitt

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

À l'Harmonium, jouer à l'octave supérieure à partir de l'indication ② (VC)
NB: Auf dem Harmonium spiele man eine Oktave höher ab der Anweisung ② (VC)
On the harmonium play one octave higher from the indication ② (VC)

① Lento (♩ = 44)

The musical score is written for a four-part setting (R. Gambe 8, Bourdon 8, G. Flûte 8, Péd. Bourdons 16, 8) on a harmonium. It is in 4/4 time and the key of D major. The tempo is Lento, with a quarter note equal to 44 beats. The score is divided into systems of two staves each. The first system (measures 1-5) includes a 'G.R.' (Grand Ré) instruction and a 'Man.' (Mantel) instruction. The second system (measures 6-11) continues the piece. The third system (measures 12-16) includes a 'R.' (Régale) instruction and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The fourth system (measures 17-22) includes another 'G.R.' instruction. The score concludes with a large graphic of an open book and a magnifying glass, indicating a critical report.

* see Crit. Report

29

f *dim.*

Péd.

R. Gambe et Voix céleste

33

② VC

R.

p

G.R.

② Man.

36

39

Péd.

45

pp

Musical notation for measures 45-47. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 45 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 46.

48

pp

Musical notation for measures 48-50. The notation continues from the previous system. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 49.

51

cresc. cresc. mot.

Musical notation for measures 51-53. Measure 51 has a *cresc.* marking. Measure 52 has *cresc.* and *mot.* markings. The treble clef part has a long slur over measures 51-52.

54

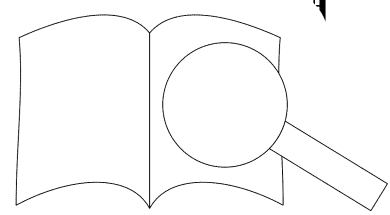
f Man. poco a poco e

Musical notation for measures 54-57. Measure 54 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 55 has a *Man.* marking. Measures 56-57 have *poco a poco e* markings. The treble clef part has a long slur over measures 54-57.

58

fine pp Péd.

Musical notation for measures 58-60. Measure 58 has a *fine* marking. Measure 59 has a piano (*pp*) dynamic marking. Measure 60 has a *Péd.* marking. The treble clef part has a long slur over measures 58-60.



5. Prélude à Nadia Boulanger

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

Andante sostenuto (♩ = 112)

① ④
R. *p dolce*
④ ①
Man.

4

8
p
cresc.

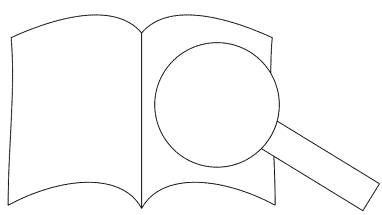
15 *cresc.* G.R.

19 *f* *p subito* *cresc.* G.R. Péd.

23 R.

27

G.R. *cresc.* *rall.* *dim.*



34 *a tempo*

R. *pp*

38

cresc. molto *sf* *dim.*

42

rit. *a tempo* *dol.*

Péd. R.

46

cresc. *pp*

Man. Péd.

50

molto rall. *pp*

6. Canon

à Henri Mulet

R. Flûtes 8, 4, Cornet et Octavin
G. Flûte 8, Salicional 8, Bourdon 8
Péd. Basses douces 16, 8
Claviers accouplés. Tirasse R.

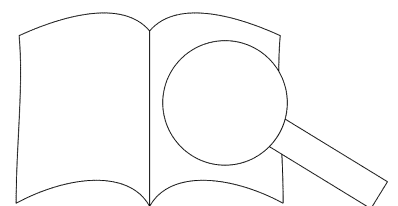
Molto moderato (♩ = 60)

① ③ R. *mf* G.R. ③ ① Péd.

5

9 *p*

14 *p* R. Man.



24

poco cresc.

Musical score for measures 24-28. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A *poco cresc.* marking is present in measure 28.

29

Musical score for measures 29-33. The right hand consists of block chords and dyads, while the left hand continues with eighth-note accompaniment. A large watermark is overlaid on this system.

34

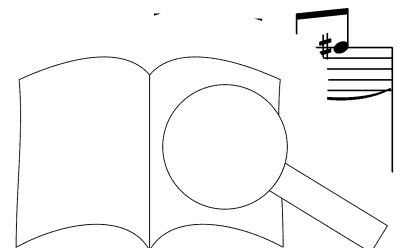
Musical score for measures 34-38. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent. A large watermark is overlaid on this system.

39

pp

Musical score for measures 39-43. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is present. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is in measure 39. A large watermark is overlaid on this system.

Musical score for measures 44-48. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is present. A *f* (forte) dynamic marking is in measure 47. A large watermark is overlaid on this system.



49

dim. poco a poco

Musical notation for measures 49-52, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The dynamic markings 'dim.', 'poco', and 'a poco' are present.

53

poco rit. a tempo

p R. Péd.

Musical notation for measures 53-56, including a fermata and a repeat sign. Dynamic markings include 'poco rit.', 'a tempo', and '*p*'. Performance instructions 'R.' and 'Péd.' are also present.

57

cresc.

Musical notation for measures 57-60, showing a crescendo in the bass line.

61

Musical notation for measures 61-64, continuing the piece with various rhythmic patterns.

65

rit. dim.

Musical notation for measures 65-68, ending with a fermata. Dynamic markings 'rit.' and 'dim.' are present. A magnifying glass icon is located to the right of the notation.

7. Méditation

à Felix Fourdrain

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

Adagio (♩ = 60)

Musical score for measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. The tempo is Adagio (♩ = 60). The score is for a harpsichord with a double keyboard and pedals. The right hand (R.H.) starts with a forte (f) dynamic. The left hand (L.H.) has a circled 4 above it and a circled 1 below it. Pedal markings (Péd.) are present. A circled 8 is at the end of the first system.

Musical score for measures 5-8. The right hand has a circled 5 above the first measure. The left hand has a circled 1 below the first measure. Pedal markings (Péd.) are present.

Musical score for measures 9-12. The right hand has a circled 10 above the first measure. The left hand has a circled 1 below the first measure. A circled 4 is above the first measure of the right hand. A circled 1 is below the first measure of the left hand. A circled 8 is at the end of the first system. The marking "Man." is at the end of the system.

Musical score for measures 13-14. The right hand has a circled 15 above the first measure. The left hand has a circled 1 below the first measure. Pedal markings (Péd.) are present.

cédez

Tempo

R.

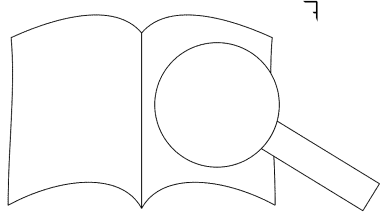
24 G.R.

28 *cresc.* R.

32 R. *pp*

36 *poco a poco* Péd.

40 *rit.* Man.



44 (a tempo)

p
Péd.

48

Péd.

52

Péd. G.R.

56

R. dim. poco a poco *p*
G. solo sans Montre
Péd. R.

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

* see Crit. Report

8. Idylle mélancolique

à Louis Andlauer

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

Andantino (♩ = 66)

①

G.R. *mf*

① Péd.

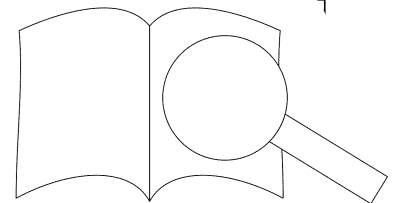
5

10

R. *p*

Péd. R.

15



19 ^④

G.R. *mf*

④

25

f

Péd. [G.R.]

30

35

pian.

PROBEPARTITUR

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

45

dim.

50

p
Péd. G.R.

55

cresc.

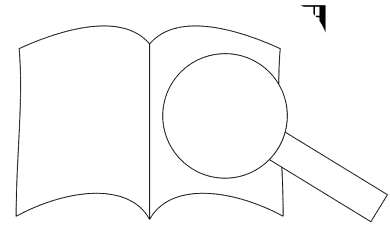
60

R. *f*
dim. *poco a*

65

R. *p*
G.

Péd. [R.]



9. Madrigal

à Georges Jacob

R. Flûtes 8, 4
G. Fonds 8
Péd. Fonds doux 16, 8
Claviers accouplés. Tirasse R.

Moderato (♩ = 80)

①

R. *p*

① Man.

5

p

Péd.

9

G.R.

④ Man.

12

Péd.

[Man.]

18

G.R.

Péd. 3

21

24

R.

p

Man.

28

rit.

Tempo

pp subito

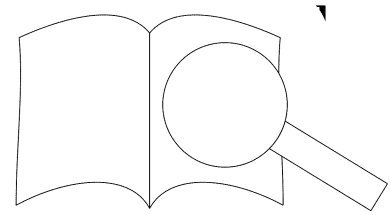
32

Péd. R.

36

pp

rit.



10. Rêverie

à Édouard Mignan

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

Moderato (♩ = 69)

Musical notation for measures 1-4. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a circled '1' above the first measure. The left hand starts with a circled '1' below the first measure. The dynamic is *p*. The piece ends with a *cresc.* marking.

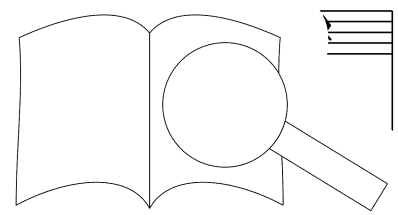
Musical notation for measures 5-8. The melody continues in the right hand, and the left hand provides harmonic support. A *dim.* marking is present in measure 6.

Musical notation for measures 9-12. The melody continues in the right hand, and the left hand provides harmonic support. A *dim.* marking is present in measure 11.

Musical notation for measures 13-16. The melody continues in the right hand, and the left hand provides harmonic support. A circled '4' is below measure 13. The dynamic is *mf*. A *[G.R.]* marking is present in measure 15.

Musical notation for measures 17-20. The melody continues in the right hand, and the left hand provides harmonic support. A *Péd.* marking is present in measure 17. The piece ends with a double bar line.

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



25

mf

Man. (—)

Péd.

30

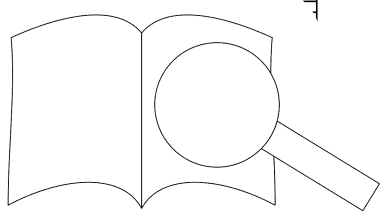
G. Montre

35

40

*

45



* see Crit. Report

51

Musical score for measures 51-54. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A large slur covers the entire system.

55

ôtez la Montre

Péd.

Musical score for measures 55-59. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady accompaniment. A large slur covers the system. The instruction "Péd." is written below the first measure.

60

sempre Péd.

dim.

R.

Man.

Musical score for measures 60-65. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of "dim." at the end. The left hand has a steady accompaniment. A large slur covers the system. The instruction "sempre Péd." is written below the first measure. The instruction "Man." is written below the final measure.

66

R.

rit.

Péd. R.

Musical score for measures 66-71. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of "p" and a "rit." marking. The left hand has a steady accompaniment. A large slur covers the system. The instruction "R." is written above the first measure. The instruction "Péd. R." is written below the first measure.

Musical score for measures 72-75. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of "p". The left hand has a steady accompaniment. A large slur covers the system.

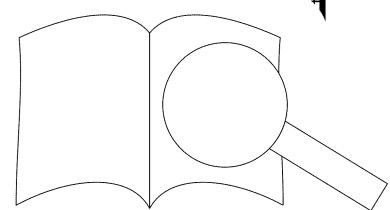
78

83

89

95

101



11. Divertissement

à Joseph Bonnet

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

Allegro (♩ = 100)

① ③ ④

R. *p* *simile*

④ ③ ① Man.

4

cresc.

8

p

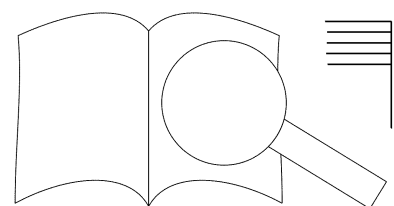
Péd.

12

[R.]

f G.R.

Man.



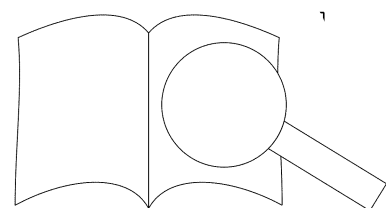
20 G.R. R. G.R.

25 p R.

29 p

33 p

37



41

46

dim.

R.

p

R.

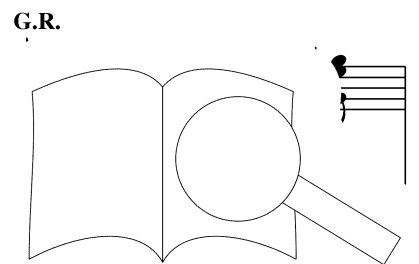
50

54

[R.]

G.R.

Man.



62

R.
Man. Péd. R. Man. Péd.

67

Man.

72

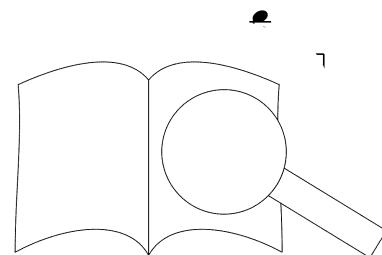
p

76

p

80

p



84

G.R.

Péd. G.R.

88

93

anches
cresc. molto (GJ)

Péd. ajoutez anches

98

ff
Péd

12. Canzona

à J. Ermend Bonnal

R. Trompette
G. Flûte 8
Péd. Bourdons 16, 8
Claviers séparés

Andante cantabile (♩ = 58)

Musical score for measures 1-4. The score is for a trumpet (R.) and guitar (G.) with separate keyboards. The tempo is Andante cantabile (♩ = 58). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The trumpet part starts with a rest, followed by a melodic line. The guitar part provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Pedal markings (Péd.) are indicated below the guitar part. Circled numbers 1 and 4 are above the trumpet staff, and 4 and 1 are below the guitar staff.

Musical score for measures 5-8. The score continues from the previous system. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present. The guitar part has a *7* marking. Pedal markings (Péd.) are indicated below the guitar part.

Musical score for measures 9-12. The score continues from the previous system. Pedal markings (Péd.) are indicated below the guitar part.

Musical score for measures 13-16. The score continues from the previous system. Pedal markings (Péd.) are indicated below the guitar part.

17

dim.

20

G.R. Fonds 8 G.R.

m.g. [G.R.] mf

Man.

24

mf

28

34

sempre f

38

R.

Péd. R.

43

R. Trompette solo

R. *p*

G.

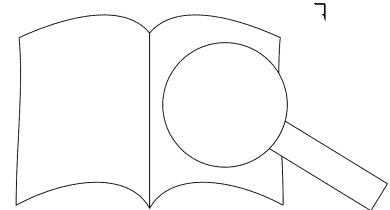
G. Flûte 8 solo

Péd. solo

46

cresc.

49



52

p *trill* *cresc.*

55

f *trill*

58

p *R.* *Man.* *cresc.*

62

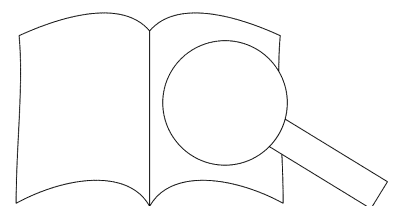
dim. e rall. *pp*

PROBEEPARTITUR

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

Kritischer Bericht
Critical Report
Apparat critique

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



Kritischer Bericht

I. Quellen

A: Erstausgabe, erschienen als erster von zwei Teilbänden 1914 bei Durand & Cie. in Paris mit der Plattennummer D. & F. 8972. Der Titel auf dem Umschlag lautet „24 Pièces en style libre / pour ORGUE ou HARMONIUM / par / Louis Vierne“. Die Ausgabe umfasst 48 Seiten, davon 38 Notenseiten.

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

Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur *Fol. Vm11 138 (1)*).

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

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

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

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

Le n° 1 porte le titre de „Prélude“ et est dédié à [Widmungsträger]
l'édition le titre est „Préambule“ et la dédicace est à [Widmungsträger]
Le n° 3 „Complainte“ et le n° 5 „Prélude“ [Widmungsträger]

[Nr. 1 trägt den Titel *Prélude* und die Widmungsträgerangabe. In der Ausgabe ist der Titel *Préambule*. Die Widmungsträgerangabe ist von Albert Ribollet. Nr. 3 *Comp[te]*

Nr. 5 wurde schon in der ersten Ausgabe als „Les Maîtres Contemporains“ bezeichnet. Wahrscheinlich ist dies eine Zusammenfassung aus der Harmonik.

Eine Anmerkung in der Ausgabe ist vermerkt. Auch gibt es keine Hinweise im Notentext, die darauf hindeuten, dass das Autograph als Stichvorlage diente. An mehreren Stellen sind Änderungen von anderer Hand Tonnamen und Dynamikangaben.

Die Widmungsträgerangabe „Prélude en re“ [= Nr. 5], in Vol. 2 der Reihe *Les Maîtres Contemporains de l'Orgue*, Paris: Senart, 1912,

¹ „Artisment“, in: *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris 1926, S. 1.

II. Zur Edition

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

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß der heutigen Praxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt, Registrierungen und Vortragsbezeichnungen in der Schreibweise der Quelle (z. B. „Péd.“ statt „Ped.“, „simile“ statt „Pedal.“) einheitlich unter den entsprechenden Note positioniert und Manualangaben teilweise mit geschweiften Klammern versehen. Die Widmungsträgerangabe eines Stückes wurde in der Edition durch Ergänzungen der Herausgeber ergänzt und gekennzeichnet (Notenwerte, Taccato, Tenutostriche und Akzente, dynamische Angaben, Register- und Manualangaben, dynamische Angaben, Warnakzidentien wurden in der Edition ergänzt).

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

Einzelanmerkungen

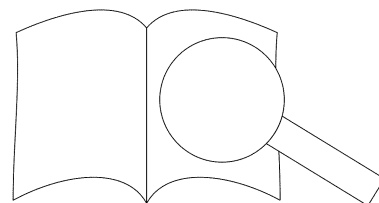
Die Reihenfolge der Angaben wird in der Reihenfolge Takt, System (I = oberes, II = unteres System), Zeichen im Takt (Noten und Pausen): Quelle, Bemerkung. Neben dem Quellenbefund sind auch Alternativen zur Ausführung angegeben. Diese sind mit * im Notentext markiert.

1. Préambule

- B** Titel „Prélude“, vgl. Nr. 5 und die Angaben unter I. Quellen
- 6 I 7 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 7
- 7 II 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 8
- 10f. 12 (Unterstimme): **A** kein Haltebogen
- 18 I 2: **B** Bogen beginnt zwischen *g*² und *es*¹
- 19 II 3 (Oberstimme): **B** Bogen beginnt bei 19 II 2
- 26 I+II: **B** „G.R.“ und *mf* in T. 27
- 30 II 8: **B** kein Haltebogen zu T. 31
- 32 II 2 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 33
- B** am Ende des Stückes Widmung „à mon frère René Vierne“

2. Cortège

- 0 II: **A** Reihenfolge der Angaben
- 3 I: **B** keine Artikulationszeichen
- 8 I 5: **B** kein Akzentzeichen
- 15 I 5–6 (Oberstimme): **B** kein Akzentzeichen
- 17: **B** *cresc. molto* erst bei 17 II 6
- 17 II 6: **B** kein Haltebogen
- 20 I 1+4: **B** kein Akzentzeichen
- 21 I 2: **B** kein Staccatopunkt
- 21 I 3: **B** kein Akzentzeichen
- 22 II: **B** keine Stelpause am Ende
- 22 II 10: **A** kein Akzentzeichen
- 27 I 1: **B** „sempre *f*“ bei 27 I 1



28 I 4 (Unterstimme): **B** kein \sharp
 28 I 6 (Unterstimme): **B** kein Bogen zu 30 I 8
 30 I 4 (Unterstimme): **B** kein \sharp
 38 I 13–16 (Unterstimme): **A** und **B** normale 16telgruppe mit Haltebögen von c^2 und es^2 zu T. 39
 38 II 1 (Unterstimme): **B** c^0
 38 II 3 (Unterstimme): **B** kein \sharp
 44 I 9 (Oberstimme): **B** kein \sharp
 45–47: Ausführung: evtl. die drei unteren Töne der Akkorde mit der linken Hand eine Oktave tiefer mitspielen

3. Complainte

4. Épitaphe

5: **A** ohne Dynamik p
 5 II 2: Ausführung: evtl. mit as^0 , vgl. T. 1
 9 I 1 (Oberstimme): **A** kein Bogen zu 10 I 2
 12 I 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 13
 28 I 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 29
 30 II 3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 31
 33: **A** „Récit: Gambe et Voix Célestes“; **B** „R. Gambe voix céleste“
 58 I 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 59
 58 II 1 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 59

5. Prélude

C Widmung „A mon élève Mademoiselle Nadia Boulanger“, Tempobezeichnung „Andantino sostenuto“, keine Registrier-, Manual- und Pedalanweisungen sowie Metronomangaben
 1: **C** ohne Angabe „R. p dolce“
 6: **C** Crescendogabel endet am Ende von T. 5
 7 II (Unterstimme): **C** kein Bogen
 10: **C** Decrescendogabel beginnt bei Zählzeit 2
 10 I 9: **C** mit \sharp
 30 I 1 (Oberstimme): **C** kein Bogen zu 31 I 6
 33: **C** „dim. e rall.“ bei 33 I+II 4
 38 II 1 (Unterstimme): **C** kein Bogen zu 39 II 4
 43: **C** „riten.“ statt „rit.“
 50: **C** „meno motto“

6. Canon

17 I 6: **B** kein Haltebogen zu T. 18
 19 II 1: **B** kein Verlängerungspunkt
 26 I 2 (Unterstimme): **B** kein \sharp
 33–35: **A** keine Crescendogabel
 34 I 4: **B** kein Haltebogen zu T. 35
 44 I 2 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 45
 53 II 1: **B** *Ais*
 56 I 1 (Oberstimme): **B** kein Verlängerungspunkt

7. Méditation

A Registrierangabe „R. Gambe et Voix Célestes“ (Plural)
 9 I 2 (Unterstimme): **B** kein Notenhals
 13 I 1 (Oberstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
 17 II 2 (Oberstimme): **B** kein Notenhals
 19 I 4 (Oberstimme): **B** vielleicht b^1 , kein Haltebogen
 22: **B** „cede“
 25–27 II 4 (Oberstimme): **B** keine 4telpause
 33–35 II 2–3: **B** keine Bögen
 39 II: **A** ohne Angabe „Péd.“
 46 II 1 (Oberstimme): **A** kein Verlängerungspunkt
 46 II 2 (Oberstimme): **A** kein ges^0
 53 II 1 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen
 57 II 2 (Oberstimme): **B** unleserlich
 58 II 2 (Unterstimme): **Ausf.**

8. Idylle mélancolique

B Titelangabe nicht autograph
 13 II 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 14
 26 I 3 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Unterstimme)
 34: **A** keine Angabe „Péd.“, **B** das *Decrescendo* bis zum Ende von T. 35
 34 I 3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 1 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 2 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 4 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 5 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 6 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 7 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 8 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 9 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 10 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 11 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 12 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 13 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 14 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 15 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 16 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 17 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 18 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 19 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 20 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 21 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 22 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 23 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 24 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 25 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 26 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 27 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 28 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 29 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 30 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 31 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 32 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 33 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 34 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 35 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 36 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 37 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 38 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 39 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 40 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 41 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 42 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 43 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 44 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 45 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 46 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 47 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 48 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 49 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 50 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 51 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 52 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 53 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 54 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 55 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 56 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 57 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 58 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 59 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 60 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 61 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 62 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 63 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 64 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 65 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 66 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 67 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 68 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 69 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 70 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 71 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 72 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 73 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 74 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 75 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 76 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 77 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 78 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 79 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 80 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 81 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 82 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 83 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 84 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 85 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 86 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 87 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 88 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 89 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 90 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 91 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 92 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 93 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 94 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 95 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 96 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 97 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 98 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 99 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35
 46 I 100 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 35

33: **A** ohne Angabe „Péd. R.“
 36: **A** und **B** Decrescendogabel endet bei 36 I 5 (Unterstimme)

10. Rêverie

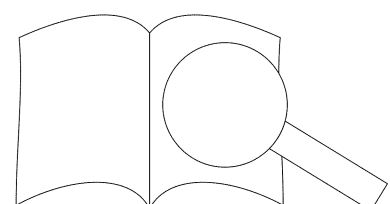
B Titelangabe nicht autograph
 6 II 1: **B** kein \sharp vor c^1
 10 II 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 11
 11 II 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 12
 14 II 1: **B** kein \sharp vor g^0
 19 I 1: **B** keine Verlängerungspunkte
 20+22 I 1 (Unterstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
 20 I 3 (Unterstimme): **A** kein \sharp
 20 II 1 (Oberstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
 22 I 3 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 23
 29 I 1: **A** Bogen geht bis zum Taktstrich (zugleich Akkoladenende), ein neuer Bogen beginnt bei 30 I 1
 35 I 2 (Unterstimme): **A** kein Haltebogen zu T. 36
 43 I 1 (Unterstimme): **B** kein Haltebogen
 43 I 2 (Unterstimme): **B** ges^1 , von anderer Hand in fis^1 geändert mit \sharp „fa“; Ausführung: fis^1 ist eine Alternative
 45 II 1 (Oberstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
 47 I 2 (Oberstimme): **B** Bogen endet bei 48 I 3, der neue Bogen \sharp
 48 II: **B** keine Pause
 62 I 3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 63
 69 I 1 (Unterstimme): **B** kein Notenhals
 75 I 1 (Unterstimme): **A** 4tel
 77: **A** Crescendogabel beginnt bei Zählzeit 1 in T
 105: **A** *mf* statt *rit.* (Lesefehler?)

11. Divertissement

B Titelangabe nicht autograph
 60 II 6: **A** „Péd. R.“ bei 60 II 5
 71 II 4: **A** „Péd.“ bei fis^0
 71–75, 79–80 II: **B** keine Starke
 73: **A** Decrescendogabel e

12. Canzona

B Titelangabe nicht autograph
A Registrierangabe „R. Gambe et Voix Célestes“ (Plural)
 9 I 2 (Unterstimme): **B** kein Notenhals
 13 I 1 (Oberstimme): **B** kein Verlängerungspunkt
 17 II 2 (Oberstimme): **B** kein Notenhals
 19 I 4 (Oberstimme): **B** vielleicht b^1 , kein Haltebogen
 22: **B** „cede“
 25–27 II 4 (Oberstimme): **B** keine 4telpause
 33–35 II 2–3: **B** keine Bögen
 39 II: **A** ohne Angabe „Péd.“
 46 II 1 (Oberstimme): **A** kein Verlängerungspunkt
 46 II 2 (Oberstimme): **A** kein ges^0
 53 II 1 (Oberstimme): **A** kein Haltebogen
 57 II 2 (Oberstimme): **B** unleserlich
 58 II 2 (Unterstimme): **Ausf.**
 24: **A** „Péd.“ bei 24 I 5 (Oberstimme)
 25 I 1 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 2 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 3 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 4 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 5 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 6 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 7 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 8 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 9 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 10 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 11 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 12 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 13 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 14 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 15 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 16 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 17 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 18 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 19 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 20 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 21 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 22 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 23 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 24 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 25 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 26 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 27 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 28 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 29 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 30 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 31 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 32 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 33 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 34 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 35 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 36 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 37 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 38 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 39 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 40 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 41 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 42 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 43 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 44 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 45 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 46 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 47 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 48 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 49 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 50 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 51 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 52 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 53 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 54 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 55 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 56 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 57 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 58 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 59 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 60 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 61 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 62 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 63 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 64 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 65 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 66 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 67 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 68 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 69 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 70 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 71 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 72 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 73 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 74 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 75 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 76 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 77 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 78 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 79 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 80 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 81 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 82 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 83 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 84 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 85 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 86 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 87 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 88 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 89 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 90 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 91 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 92 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 93 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 94 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 95 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 96 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 97 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 98 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 99 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)
 25 I 100 (Oberstimme): **B** kein Haltebogen zu T. 26 I 2 (Oberstimme)



Critical Report

I. Sources

A: First edition, published by Durand & Cie. in Paris in 1914 as the first of two separate volumes with the plate number D. & F. 8972. The title on the cover reads: "24 Pièces en style libre / pour ORGUE ou HARMONIUM / par / Louis Vierne." The edition comprises 48 pages, including 38 pages of music. The heading on the first page of music reads: "24 Pièces en style libre / pour Orgue ou Harmonium / LIVRE I / [aligned to the right] LOUIS VIERNE / [underneath] op: 31." The copy inspected is in the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Fol. Vm11 138 (1)*).

B: Photocopy of the autograph from the holdings of the Bibliothèque nationale de France, Paris (shelf number *Gr. Vma 653*). (The original is in the possession of Jean-Pierre Mazeirat.) The title inscription reads: "24 Pièces / en style libre / pour Orgue ou Harmonium / (avec pédale facultative) / par / Louis Vierne / (op. 31)." The autograph is incomplete, since pieces Nos 3 and 5 are missing. Nos 1 and 8 are notated on vertically formatted music manuscript paper, while horizontally formatted manuscript paper was used by Vierne for all the other pieces. Later, the pages were numbered from 1 to 93 consecutively in another hand. Title details – with the exceptions cited in the detailed remarks –, the registration (for organ and harmonium), tempi, use of the manual and dynamics are in Vierne's own hand but were not written with the same implement as the musical text. Metronome markings are completely absent. The dedicatee's names appear at the end of each piece. On a number of pages the reference "Col[lection] B. Gavoty" is noted in the lower border.

Bernard Gavoty was probably also responsible for the title page:

Le n° 1 porte le titre de "Prélude" et est dédié à Albert Ribollet.
L'édition le titre est "Préambule" et la dédicace est à Albert Ribollet.
Le n° 3 "Complainte" et le n° 5 "Prélude" manquent.

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

No. 5 was previously in the series "Les Maîtres Contemporains de l'Orgue" (cf. Source C). It was previously in the autograph of the piece.

There are two volumes. Nor are there any musical text to indicate that the copy. To clarify those passages of notes were entered by an

of "Prélude en re" [= No. 5] in Vol. 2 of the *Contemporains de l'Orgue*, Paris: Senart, 1977.

ment," in: *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris, 1926,

II. The Edition

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

This edition reproduces the musical text of the source in accordance with modern editorial practice in respect of crossbeams and note stems, as well as the setting of accidental and cautionary accidentals. Measure numbers have been standardized in their orthography (e.g. "Pré" instead of "simili"). Manual registration directions and performance markings have been uniformly positioned under the notes. Editorial additions are indicated by brackets. The note "à l'orgue" is printed in small print. Editorial details at the beginning of the piece (notes, pauses, verbal text, articulation signs in round brackets and accentuation signs in round brackets) are printed in small print. Manual or pedal directions in round brackets are printed in small print with dotted lines; accidentals are printed in small print. Cautionary accidentals are printed in small print.

Ar. Vierne. *Pièces de fantaisie*, a reg- should be prepared in advance, the other hand, directions for registration in round brackets apply to the place. The relevant directions have been consistently printed in the present edition.

Detailed remarks

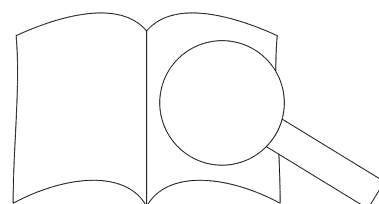
Measure numbers cited begin with the measure (bar) number, followed by the staff (I = upper, II = middle, III = lower), the symbol in the measure (notes or rests), followed by the symbol of the source and the commentary. In addition to the findings in the source, alternatives for execution are also given.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

1. Préambule

- B** has the title "Prélude," see No. 5 and the information under I. Sources.
- 6 I 7 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 7.
- 7 II 1 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 8.
- 10f. I 2 (lower voice): **A** lacks a tie.
- 18 I 2: In **B** the slur begins between *g'* and *e flat'*.
- 19 II 3 (upper voice): In **B** the slur begins at 19 II 2.
- 26 I+II: **B** has „G.R.“ and *mf* in m. 27.
- 30 II 8: **B** lacks a tie to m. 31.
- 32 II 2 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 33.
- In **B** the end of the piece contains the dedication "à mon frère René Vierne".

2. Cortège

- 0 II: In **A** the sequence of information reads *almo.*
- 3 I: **B** lacks an articulation marking.
- 8 I 5: **B** lacks an accent.
- 15 I 5–6 (upper voice): **B** lacks *acc.*
- 17: **B** has *cresc. molto* on b.
- 17 II 6: **B** lacks a tie to m. 1.
- 20 I 1+4: **B** lacks accents.
- 21 I 2: **B** lacks a staccato *dc*.
- 21 I 3: **B** lacks an accent.
- 22 II: **B** lacks an eighth rest.
- 22 II 10: **A** lacks *acc.*
- 27 I 1: **B** has "sempre *f*" a
- 28 I 4 (lower voice): **B** lacks



28 I 6 (lower voice): **B** lacks a slur to 30 I 8.
 30 I 4 (lower voice): **B** lacks ♯.
 38 I 13–16 (lower voice): **A** and **B** have a normal group of sixteenth notes with ties from *c*² and *e flat*² to m. 39.
 38 II 1 (lower voice): **B** has *c*².
 38 II 3 (lower voice): **B** lacks ♯.
 44 I 9 (upper voice): **B** lacks ♯.
 45–47: Execution: possibly play the three lowest tones of the chords also with the left hand an octave lower.

3. Complainte

4. Épitaphe

5: **A** lacks *p*.
 5 II 2: Execution: possibly with a *flat*², see m. 1.
 9 I 1 (upper voice): **A** lacks a slur to 10 I 2.
 12 I 1 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 13.
 28 I 1 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 29.
 30 II 3 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 31.
 33: **A** indicates "Récit: Gambe et Voix Célestes"; **B** "R. Gambe voix céleste".
 58 I 1 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 59.
 58 II 1 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 59.

5. Prélude

C contains the dedication "A mon élève Mademoiselle Nadia Boulanger," the tempo indication "Andantino sostenuto." It lacks registration, manual and pedal indications, as well as metronome markings.
 1: **C** lacks the indicaton "R. *p dolce*".
 6: In **C** the crescendo marking ceases at the end of m. 5.
 7 II (lower voice): **C** lacks a slur.
 10: In **C** the decrescendo marking begins on beat 2.
 10 I 9: **C** has ♯.
 30 I 1 (upper voice): **C** lacks a slur to 31 I 6.
 33: In **C** "dim. e rall." is indicated at 33 I+II 4.
 38 II 1 (lower voice): **C** lacks a slur to 39 II 4.
 43: **C** has "riten." instead of "rit."
 50: **C** has "meno motto".

6. Canon

17 I 6: **B** lacks a tie to m. 18.
 19 II 1: **B** lacks a dot to extend note value.
 26 I 2 (lower voice): **B** lacks ♯.
 33–35: **A** lacks a crescendo marking.
 34 I 4: **B** lacks a tie to m. 35.
 44 I 2 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 45.
 53 II 1: **B** has *A sharp*.
 56 I 1 (upper voice): **B** lacks a dot to extend note value.

7. Méditation

A has registration "R. Gambe et Voix Célestes" (plural).
 9 I 2 (lower voice): **B** lacks a note stem.
 13 I 1 (upper voice): **B** lacks a dot to extend note value.
 17 II 2 (upper voice): **B** lacks a note stem.
 19 I 4 (upper voice): **B** perhaps *b flat*¹, lacks a tie to m.
 22: **B** indicates "cede."
 25–27 II 4 (upper voice): **B** lacks a quarter rest.
 33–35 II 2–3: **B** lacks slurs.
 39 II: **A** lacks "Péd" indication.
 46 II 1 (upper voice): **A** lacks a dot to ext
 46 II 2 (upper voice): **A** lacks *g flat*².
 53 II 1 (upper voice): **A** lacks a tie tr
 57 II 2 (upper voice): **B** is illegible
 58 II 2 (lower voice): Execution: bu

8. Idylle mélancolique

In **B** the title informati
 13 II 1 (lower voice): **B**
 26 I 3 (lower voice):
 34: **A** lack
 34 I 3
 46
 for
 in Vierne's handwriting.
 14
 28 I 2
 28 I 7–8
 31 II 2–3

33: **A** lacks the indication "Péd. R."
 36: In **A** and **B** the decrescendo marking ends at 36 I 5 (lower voice).

10. Rêverie

In **B** the title information is not in Vierne's handwriting.
 6 II 1: **B** lacks ♯ preceding *c*¹.
 10 II 1: **B** lacks a tie to m. 11.
 11 II 1 (lower voice): **B** lacks a tie to m. 12.
 14 II 1: **B** lacks ♯ preceding *g*².
 19 I 1: **B** lacks a dot to extend note value.
 20+22 I 1 (lower voice): **B** lacks a dot to extend note value.
 20 I 3 (lower voice): **A** lacks ♯.
 20 II 1 (upper voice): **B** lacks a dot to extend note value.
 22 I 3 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 23.
 29 I 1: In **A** the slur continues to the bar line (which is also the end of the staff), a new slur begins at 30 I 1.
 35 I 2 (lower voice): **A** lacks a tie to m. 36.
 43 I 1 (lower voice): **B** lacks a tie.
 43 I 2 (lower voice): **B** has *g flat*¹, altered in another hand to *f sharp*¹ with mark "fa"; execution: *f sharp*¹ is an alternative.
 45 II 1 (upper voice): **B** lacks a dot to extend note value
 47 I 2 (upper voice): In **B** the slur ends at 48 I 3, the new slur be
 48 II: **B** lacks a rest.
 62 I 3 (upper voice): **B** lacks a tie to m. 63.
 69 I 1 (lower voice): **B** lacks a note stem.
 75 I 1 (lower voice): **A** has a quarter note.
 77: In **A** the crescendo marking begins on beat 1
 105: **A** has *mf* instead of *rit.* (false reading?)

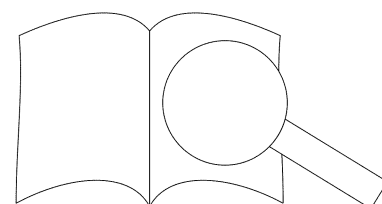
11. Divertissement

In **B** the title information is not in Vierne's handwriting.
 60 II 6: **A** indicates "Péd. R." at 60
 71 II 4: **A** indicates "Péd." at *f c*¹
 71–75, 79–80 II: **B** lacks star
 73: In **A** the decrescendo
 at the beginning

12. Canzona

In **B** the title info
A indicates "Péd. R." at 60
 is peculiar, since in nei
 the (har
 In **B** al
 second notes.
 is illogical, firstly, because in the ini
 and, secondly, because it would
 sound together with the accompaniment;
 would be drawn before the *f flat*² in m. 20.

13.
 read, perhaps a *flat*¹.
 of "m.g." (false reading?)
 curved bracket and "G.R."
 decrescendo marking continues to 24 II 4 (upper voice).
 (lower voice): **B** lacks ♯.
 (upper voice): **B** lacks a dot to extend note value.
 (upper voice): **B** lacks a dot to extend note value.
 I (middle voice): **B** lacks a tie to *f sharp*¹ in m. 39.
 38 I 6 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 39.
 41 I (middle voice): **B** has two *f flat*¹ whole notes, lacks a tie to m. 42.
 42 I 4 (upper voice): **A** lacks a tie to m. 43.
 43 I 4: **A** indicates "B.", in later print runs "R."
 50 I 8: **B** lacks a tie to m. 51.
 53 II 3 (middle voice): **B** lacks ♯.
 55 II 4 (middle voice): **B** has *g sharp*².
 57 I 7: **A** indicates "G.R." Here this indication is also illogical, rather the right hand would play the accompaniment on the uncoupled *Grand Orgue*, whereas the left hand would play the Solo on the *Récit*; **B** indicates "G." already at *c*¹.



Apparat critique

I. Sources

A : Première édition, parue en premier de deux volumes en 1914 chez Durand & Cie. à Paris avec le numéro de plaque D. & F. 8972. Le titre sur la couverture est « 24 Pièces en style libre / pour ORGUE ou HARMONIUM / par / Louis Vierne ». L'édition comprend 48 pages, dont 38 pages de notes.

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

L'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, Paris (Signature *Fol. Vm11 138 (1)*) a été consulté.

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

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

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

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

Le n° 1 porte le titre de « Prélude » et est dédié à la mémoire de son père. Dans l'édition le titre est « Prélude » et la dédicace est supprimée. Le n° 3 « Complainte » et le n° 5 « Prélude » manquent.

Le n° 5 avait déjà été publié en 1914 dans *Maîtres Contemporains de l'Orgue*, probablement dépourvu ici de l'autographe.

Pas d'indication d'une édition ultérieure, plus de mentions ou de répétitions dans l'autographe auraient pu être ajoutées. Des noms de dédicataires ont été ajoutés à des endroits où ils n'étaient pas prévus. Des noms de dédicataires ont été ajoutés à des endroits où ils n'étaient pas prévus.

C : Édition de la *Collection B. Gavoty*, Paris : Senart, 1926, n° 5, dans Vol. 2 de *Œuvres de l'Orgue*, Paris : Senart,

II. A propos de l'Édition

Cette Édition se réfère à la première édition (Source **A**). L'autographe a servi de source secondaire. Si la préférence a été donnée à une lecture de la Source **B**, le résultat de **A** est justifié dans les remarques individuelles. Des différences de lecture en **A** et **B** voire **C** sont mentionnés dans l'Apparat critique.

L'Édition rend le texte musical de la source en regard de l'emplacement des barres et des hampes des notes ainsi que de la mise en place d'altérations et d'altérations d'avertissement conformément à la pratique d'édition moderne. Des corrections ont été ajoutées, l'écriture des indications de jeu standardisée (p. ex. « Péd. » au lieu de « simili »), les indications de positionnées uniformément sous ou au-dessus des indications de manuel et d'accolades. La remarque « à la registration au début du morceau » a été ajoutée. Des compléments des indications ont été ajoutés dans le texte musical : « staccato », « traits de tenue et de repos », « liaisons », « indications de respiration », « pédale entre crochets ; liaisons », « altérations, indication de tempo en gravure miniature ». Des indications de registration ont été ajoutées sans justification.

Les indications de registration ont été ajoutées sans justification, conformément aux *Pièces de fantaisie*¹, il faut les placer entre parenthèses. Elle n'est pas en accord avec l'endroit où elles apparaissent. Les indications de registration sans parenthèses ont été ajoutées sans justification. Les indications afférentes ont été agencées conformément dans l'Édition présente.

¹ « Avertissement », dans *Pièces de fantaisie*, Paris : Senart, 1926, p. 1.

