

Vorwort

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

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

Charles-Marie Widor übernahm nun die Orgelklasse. Er förderte Vierne und ernannte ihn 1892 zu seinem Assistenten an der großen Cavallé-Coll-Orgel in Saint-Sulpice. Diese Orgel wird ihm als klangliche Inspirationsquelle z. B. für die *1^{ere} Symphonie* (1895) gedient haben. Als Widor die Orgelklasse 1896 abgab, um die Kompositionsprofessur zu übernehmen, wäre Vierne gerne Widors Nachfolger geworden. Man wählte aber Alexandre Guilmant. Im Juni 1898 bewarb sich Vierne neben Charles Tournemire und Henry Mulet um den Organistenposten an Sainte-Clotilde, Tournemire erhielt die Stelle. So kam Vierne schließlich an die Kathedrale Notre-Dame, zu deren Organisten er am 21. Mai 1900 einstimmig gewählt wurde, eine Position, die er bis zu seinem Tode inne hatte. Im Juli 1902 begann die Arbeit an der *2^{ème} Symphonie* op. 20, die im April 1903 abgeschlossen wurde.

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

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

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

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

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

Sein letztes Orgelwerk, *Messe basse pour les défunts* op. 62, diktierte Vierne seiner Freundin Madeleine Richepin 1934 in die Feder. Am 2. Juni 1937 sollte Vierne ein Orgelkonzert in Notre-Dame zusammen mit Duruflé gestalten. Vierne spielte sein 1931 komponiertes *Triptyque* op. 58, Duruflé stand neben ihm. Es sollte eine Improvisation folgen. Vierne drückte eine Pedaltaste herunter, erlitt einen Herzanfall, wurde bewusstlos und starb trotz Wiederbelebungsversuchen kurze Zeit später. Am 5. Juni fand der Trauergottesdienst in Notre-Dame statt – seine Orgel schwieg.

Die Orgelsymphonie

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

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

² *Meine Erinnerungen*, S. 21.

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

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

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

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

Die französische symphonische Orgel

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

Nachdem Vierne am 21. Mai 1900 von einer prominent besetzten Jury zum neuen Organisten der Kathedrale Notre-Dame als Nachfolger von Eugène Sergent ernannt worden war, stand ihm die am 6. März 1868 eingeweihte Orgel Cavallé-Colls mit 86

Registern auf fünf Manualen und Pedal zur Verfügung. Cavallé-Coll hatte beim Bau dieses Instrumentes 23 Register des Vorgängerinstrumentes (Thierry 1733 / Clicquot 1788) übernommen. Vierne ließ die Orgel 1904 von Charles Mutin und 1932 von den neuen Direktoren der Firma Cavallé-Coll, Beuchet und Lauffray, umbauen. 1904 wurde vor allem das ursprünglich schwach besetzte *Récit* vergrößert, 1932 wurde die Zuordnung der Teilwerke zu den Manualen im Spieltisch geändert und Register ausgetauscht und ergänzt.

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

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

Zur 4^{ème} Symphonie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jon Laukvik und David Sanger
Stuttgart und Embleton im Frühjahr 2007

Kritischer Bericht

I. Quellen

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

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

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

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

Ferner existiert eine von unbekannter Hand verfasste Umschrift in Braille (Blindenschrift), aufbewahrt in der „Association Valentin Haüy“, Musikbibliothek, Paris. Bei dieser Quelle **D** handelt es sich vermutlich um eine Abschrift der Schirmer-Erstausgabe. Sie wurde für zwei Stellen im *Final* zu Rate gezogen.

Die in **A** enthaltenen Finger- und Fußsätze stammen mit größter Wahrscheinlichkeit nicht von Vierne, sondern wurden vermutlich von William C. Carl hinzugefügt. Alan Hobbs, ein Bekannter Viernes, meint, das Manuskript in den Händen des Komponisten im Haus Madeleine Richepins gesehen zu haben, ohne Finger- und Fußsätze.¹ Da Vierne Madame Richepin erst 1921 kennenlernte, muss diese Begebenheit sich nach der Drucklegung ereignet haben (und das Manuskript wieder zu Vierne zurückgekehrt sein). Es ist aber durchaus möglich, dass Vierne die Einfügung von Finger- und Fußsätzen grundsätzlich

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

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

Folgende Korrekturlisten wurden berücksichtigt: David Sanger, „Towards more accurate scores of Louis Vierne's Six Organ Symphonies“ [Part III, Symphony No. 4], in: *Organists' Review* (72) 1987, S. 241–245.

Rollin Smith, „Textual Corrections for the Six Symphonies“, in: ders., *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999, S. 719–734, hier S. 729–731.

Die in den Einzelanmerkungen angegebenen Hinweise zur Ausführung von André Marchal (1894–1980) und Alexander Schreiner (1901–1987) sind diesen Listen entnommen. Von Marchal lag zudem eine Tonaufnahme vom *Final* der 4. *Symphonie* vor (Pathé-Marconi CO 45 120 15).

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Taktzahlen wurden eingefügt. Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet (Noten, Pausen, Text, Finger- und Fußsätze in eckigen Klammern; Staccatopunkte, Tenutostriche und Akzentuierungszeichen in runden Klammern; Legato- und Haltebögen gestrichelt; Akzidentien, dynamische Angaben und Fermaten in Kleinstich). Warnakzidentien wurden ohne Nachweis ergänzt. Eindeutige Druckfehler der Erstausgabe sind in den Noten ohne Kennzeichnung korrigiert und in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

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

Laut Viernes Vorwort zu den *Pièces de fantaisie*² ist eine in Klammern stehende Registrierung vorzubereiten. Sie findet erst an späterer Stelle Verwendung. Registrieranweisungen ohne Klammern gelten hingegen an der Stelle, wo sie erscheinen. Alle diesbezüglichen Anweisungen wurden in der vorliegenden Edition konsequent nach dieser Regel gestaltet.

¹ Vgl. Rollin Smith, *Louis Vierne, Organist of Notre Dame Cathedral*, Hillsdale NY 1999, S. 538.

² „Avertissement“, in: *Pièces de fantaisie, Première Suite* op. 51, Paris 1926, S. 1.