

La transcription du piano à l'orgue en France au début du 20^e siècle

Réalisation d'une transcription à partir d'exemples historiques

(Version revue pour la publication sur orgue.art)

Travail réalisé pour l'obtention du Master of Arts HES-SO en Interprétation musicale avec orientation en Concert

Elie Jolliet, orgue

Professeur d'instrument : **Benjamin Righetti**

Coordinateur du travail : **Yves Rechsteiner**

Préambule

Le thème choisi résulte du projet de réaliser une transcription pour orgue de l'œuvre pour piano *Thème et variations*, opus 73, de Gabriel Fauré. Afin de s'approcher au plus près possible du style des œuvres pour orgue de l'époque, un travail de recherche sur les œuvres originales ainsi que les transcriptions autour de l'an 1900 s'imposait.

Le principal problème fut la délimitation du matériel à analyser, non seulement en fonction des années de composition ou transcription, mais également d'après leur apport potentiel au travail : beaucoup de musique fut lue avant d'être mise à part ou conservée pour l'analyse qui suivit. Les commentaires du grand nombre d'œuvres originales analysées furent entrés dans une base de données pour faciliter la recherche ; néanmoins, ce travail eut pour but principal d'élargir les connaissances théoriques, mais aussi « intuitives » sur ce style. L'analyse des transcriptions aboutit à une catégorisation de situations typiques dans la littérature de piano qui demande une véritable traduction lors de la transcription à l'orgue.

Mis à part la transcription pour orgue en tant que résultat pratique, il est souhaitable que la partie centrale vouée à la stylistique de l'époque serve à d'autres intéressés comme vue d'ensemble – certes non exhaustive – sur les procédés possibles lors de transcriptions soi-disant historiques.

Mots-clés

- Gabriel Fauré
- Analyse
- Transcription
- Orgue symphonique français

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mon tuteur Yves Rechsteiner pour ses précieux conseils – en particulier sur le procédé de transcription – et sa patience, ainsi que mon professeur d'orgue Benjamin Righetti qui m'a donné goût au répertoire symphonique français durant ces dernières années et fait connaître cette œuvre magnifique qu'est l'opus 73 de Gabriel Fauré.

Merci aussi à Pierre-Alain Clerc, Diego Innocenzi et Lionel Desmeules pour la mise à disposition de partitions ; à Constance Frei pour les discussions et Vincent Thévenaz pour ses suggestions ; à Benjamin Righetti, May-Lucie Meyer, Samuel Cosandey, Lionel Desmeules et Andreas Marti pour la relecture ; à Sophia Binggeli pour la revue de la partition.

À propos de cette publication

Ce document est la version intégrale (et quelque peu améliorée) de mon travail de master rendu en février 2018 à la Haute École de Musique de Lausanne (HEMU) en vue de l'obtention du *Master of Arts in Music Performance*. Il est libre d'accès sur *orgue.art* à l'adresse suivante : <https://orgue.art/transcription-faure/> (dernier accès : 11.01.2019).

Berne, en janvier 2019
Elie Jolliet

Tables de matières

1.	Introduction	5
2.	Situation de l'œuvre	6
2.1.	Portrait et contexte	6
2.2.	Le thème et sa forme	6
2.3.	Déroulement des variations	6
3.	Au sujet du terme « transcription »	7
3.1.	La transcription en tant que traduction.....	7
3.2.	L'exemple qui confirme la règle ?	7
3.3.	Conclusion	7
3.4.	Appellation de ce projet concret	8
3.5.	Anecdote	8
4.	L'orgue symphonique français.....	9
4.1.	Innovations d'Aristide Cavallé-Coll	9
4.2.	Instruments Cavallé-Coll.....	9
4.3.	Répertoire	10
5.	Transcriptions pour orgue en France à la fin du 19 ^e siècle	11
5.1.	Réduction inévitable de la tessiture du piano.....	11
5.2.	Son continu de l'orgue.....	12
5.3.	Transposition.....	12
5.4.	Articulation	12
5.5.	Dynamique	12
5.6.	Notes répétées.....	13
5.7.	Jeu en octaves	13
5.8.	Pédale forte du piano	13
5.9.	Doublure entre main gauche et Pédale	15
5.10.	Doublure entre les mains	15
5.11.	Double Pédale	16
5.12.	Écriture à deux claviers.....	16
5.13.	Utilisation simultanée de deux claviers pour une même main	17
5.14.	Cohabitation des différents plans sonores et transitions entre ceux-ci	17
5.15.	Timbres du piano	17
5.16.	Adaptations diverses	17
5.17.	Conclusion.....	18
6.	Rapport entre style de transcription et style d'orgue	19
6.1.	Fauré et l'instrumentation	19
6.2.	Instrument cible	19
6.3.	Édition pour piano	19
6.4.	Transposition et tessiture	19

6.5.	Tempi.....	20
6.6.	Dynamique et articulation.....	20
6.7.	Journal de transcription.....	20
6.8.	Partition.....	20
7.	Synthèse et conclusion.....	21
7.1.	Réflexions sur l'élaboration du travail et le résultat atteint.....	21
7.2.	Développements potentiels.....	21
7.3.	Application du projet.....	21
8.	Références bibliographiques.....	23
9.	Annexe I : thématique générale.....	24
9.1.	Œuvres originales lues et annotées.....	24
9.2.	Transcriptions pour orgue analysées.....	25
10.	Annexe II : Gabriel Fauré, <i>Thème et variations</i> , opus 73.....	26
10.1.	Description de l'œuvre par Cortot.....	26
10.2.	Tableau récapitulatif des mouvements.....	26
10.3.	Statistique sur l'utilisation des notes « extrêmes » du clavier de l'orgue.....	27
10.4.	Journal de transcription.....	28

1. Introduction

De même que d'autres compositeurs français de l'époque romantique comme Camille Saint-Saëns, César Franck ou Louis James Alfred Lefébure-Wély, Gabriel Fauré (1845–1924) fut tout aussi organiste que pianiste. Au vu de sa « tranquille annexion » (Vuillermoz 1922, pp. 15/207–16/208) des églises parisiennes en tant qu'organiste de l'orgue de chœur à Saint-Sulpice (Widor étant titulaire du grand orgue), remplaçant de Saint-Saëns à la Madeleine, maître de chapelle à la Madeleine puis finalement titulaire de la Madeleine dès 1896 (Koechlin 1927, pp. 11–26), il paraît étonnant qu'il n'ait laissé aucune pièce pour orgue solo. En transcrivant son œuvre pour piano « Thèmes et variations » (opus 73) à l'orgue, le travail présent aimerait combler quelque peu le manque de musique *fauréenne* dans le répertoire pour orgue.

Avant le début du travail de transcription proprement dit, l'étude du style symphonique français pour orgue de l'époque s'impose, incluant tant le répertoire original pour orgue des contemporains de Fauré que les transcriptions pour orgue de la fin du 19^e siècle. Le travail de transcription finalement a lieu en tenant compte des conclusions tirées de l'étude du style ; un journal de transcription retient alors les différentes étapes de travail et les exemples dans le répertoire organistique.

La motivation principale est bien sûr de pouvoir interpréter cette œuvre de Gabriel Fauré, non pas au piano, qui n'est pas mon instrument, mais à l'orgue. Bien que le thème et ses onze variations apparaissent dans une écriture typiquement pianistique, on y retrouve, devine les couleurs orchestrales que les registrations de l'orgue peuvent imiter. Par ailleurs, l'orchestration par Désiré-Émile Inghelbrecht, publiée en 1927, offre un autre point de vue sur le travail à faire, stylistiquement certes plus tardive, mais ouverte à une orchestration à la recherche de timbres et textures les plus diverses. De manière générale, ce travail me donne la possibilité d'approprier le répertoire symphonique français qui ne m'est pas des plus familiers.

Après avoir brièvement situé « Thème et variations » dans l'œuvre de Fauré, j'essayerai de mieux définir les différents aspects musicaux du terme « transcription ». Le chapitre suivant donne un petit aperçu du répertoire pour orgue au 19^e siècle, au travers d'œuvres originales de style symphonique. La partie principale est constituée d'analyses de transcriptions d'œuvres pianistiques pour orgue autour du tournant de siècle (chapitre 5), qui catégorise les situations devant être adaptées du piano à l'orgue et qui débouche sur la partie suivante, expliquant quelques-uns de mes choix élémentaires et musicaux, dans ma propre transcription. La synthèse enfin porte un regard le plus objectif possible et critique sur le résultat atteint, non seulement d'un point de vue stylistique, mais aussi concernant l'exécution de la transcription sur des instruments de styles différents, au-delà des spécificités symphoniques françaises.

2. Situation de l'œuvre

2.1. Portrait et contexte

Jost écrit que composée en 1895, l'œuvre fut créée en 1896 et publiée en 1897 « à la fois chez Hamelle, à Paris, et aux Éditions Metzler & Co. de Londres » (2003, p. III). Selon Halbreich, l'œuvre est à situer dans une deuxième phase de Fauré, qui fut marquée d'une maturité croissante, se distançant des pièces de jeunesse aux « séductions brillantes et immédiates » (1987, p. 356). A. Cortot écrit en 1922 que « cet affermissement de l'expression musicale » entre les opus 70 et 73 se manifeste entre autres par une écriture moins ondoyante, mais revêtant des accents et soulignant « les modulations au lieu de les adoucir ou de les estomper comme autrefois » (p. 95/287).

2.2. Le thème et sa forme

Le thème sévère en notes pointées est qualifié par Koechlin dans sa biographie de Fauré de « gravité songeuse » (1927, p. 182). Par sa forme répétitive et son accompagnement obtus, il rappelle une marche funèbre (indication de tempo : *Quasi adagio*, la noire à 50).

Le thème figure en forme ABABA. Le début A1 en *forte* est relayé par la partie B1, demandant un *piano* plus lyrique ; les parties suivantes sont des reprises non identiques : A2 et A3 connaissent une autre harmonisation que leur modèle et doivent se reconstituer par un *crescendo* durant leur première mesure et B2 obtient une note de basse en octave de plus que B1 (*mi*¹ à la m. 13).

2.3. Déroulement des variations¹

Dans les grandes lignes, la tension monte durant les variations 1 à 5, entre autres par accélération du tempo et changements de mesure. Celles-ci sont ensuite contrastées par les variations 6 à 9, qui enchaînent avec une tranquillité soudaine, diversifiée par la variation 7 de caractère plutôt allant, malgré son tempo assez lent. La variation 10 est une « sorte de scherzo très vif » (Koechlin 1927, p. 89) amplifiant par ses 134 mesures les proportions anciennes. Finalement, « l'admirable, l'émouvante conclusion majeure de la onzième variation » (Cortot 1922, p. 97/289) clôt cette œuvre si variée, « les rythmes et les harmonies se montrant divers, [que] l'ennui n'apparaît pas un instant » (Koechlin 1927, p. 89).

¹ Une description plus détaillée des variations par Cortot se trouve en annexe 10.1 et un tableau récapitulatif des mouvements en annexe 10.2.

3. Au sujet du terme « transcription »

Le choix du terme correct pour nommer le travail pratique qui est présenté dans ce mémoire est difficile. Transcription, arrangement, réduction, adaptation, ajustement ou même paraphrase : les termes utilisés pour désigner des versions ultérieures d'une œuvre se recoupent suivant les auteurs et ont même des utilisations et différenciations spécifiques aux différentes langues (Schröder 1994, col. 1322). Néanmoins, c'est le terme *arrangement* qui semble aujourd'hui être utilisé en tant que terme général en langue française pour désigner différentes sortes de remaniements, comme l'indique *l'Encyclopédie Larousse* qui attribue la transcription, l'adaptation et la réduction à l'arrangement.

3.1. La transcription en tant que traduction

Selon Schröder dans *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1994), le terme de transcription (*Transkription*) peut être confronté à celui d'adaptation (*Bearbeitung*) en tant que remaniement avec des exigences artistiques plus hautes ; les possibilités du nouvel effectif instrumental se mettent alors au service de la musique (col. 1329-1330). On peut en déduire qu'il faut extrêmement bien connaître un instrument afin d'exploiter au mieux ses possibilités lors du travail de transcription. Ceci est confirmé par Nicolas qui définit la transcription par l'idée d'*écrire à travers*, ou d'*écrire au-delà* d'un instrument par *volonté et désir* et non par *métier et technique* (2000, pp. 52–53). La transcription peut être comparée à une traduction : Même qu'une traduction littérale est le plus souvent possible (au niveau de la syntaxe), des adaptations sont souvent nécessaires pour transmettre l'ambiance et les sous-entendus éventuels du texte d'origine – à cette fin, des connaissances avancées d'une langue ne suffisent pas. Un transcripateur idéal connaît donc l'instrument cible (ainsi que celui d'origine) au mieux possible, afin de traduire non seulement les notes, mais la musique.

3.2. L'exemple qui confirme la règle ?

Johann Sebastian Bach étant indéniablement reconnu comme grand transcripateur de compositions de lui-même ou d'autrui, le *Concerto en ré mineur* (BWV 596) d'après le *Concerto grosso en ré mineur* d'Antonio Vivaldi (RV 565) suivant est troublant à deux égards : premièrement, Bach a certes réparti les notes de l'orchestre sur une partition pour orgue à deux claviers et pédale, mais l'œuvre n'a pas subi de véritable traduction *à travers* l'orgue ; la fugue avec son passage central injouable (m. 37–45), émanant de l'écriture pour cordes, en est la preuve. Deuxièmement, le rapport entre compositeur et transcripateur est tordu depuis le début : sur le manuscrit déjà, le transcripateur est mis en avant,² alors que le compositeur n'est nommé que plus tard. Aujourd'hui encore, la plupart des organistes indiquent J.S. Bach comme compositeur et indiquent tout au mieux « d'après A. Vivaldi » dans le titre de l'œuvre. Pourquoi donc le transcripateur dépasse-t-il dès le début – ce qui est d'autant plus surprenant – le compositeur dont provient la substance musicale ? Mystère... Toutefois, on peut s'imaginer quel tollé provoquerait de nos jours un transcripateur qui mettrait son nom en avant sur une partition de Mozart transcrit !

3.3. Conclusion

Les opinions au sujet des différents termes divergent et ne permettent pas une conclusion claire, d'autant plus que l'utilisation des termes varie entre les différentes langues (français, allemand, anglais) et époques. Même au sein de l'encyclopédie si complète et élaborée qu'est *Musik in Geschichte und Gegenwart*, les articles *Transkription* et *Bearbeitung*, écrits par différents auteurs, tournent en rond : l'article *Transkription* parle d'une transcription pour autre effectif instrumental en y associant l'arrangement, l'adaptation, l'orchestration, la mise en tablature et la réduction pour piano, alors que l'article *Bearbeitung* décrit (entre autres) la réduction, l'arrangement et la transcription comme disciplines séparées. Preuves que le sujet est et reste controversé.

² La transcription fut tout d'abord attribuée à Wilhelm Friedemann Bach, ce qui fut plus tard révoqué et la transcription finalement attribuée au Père Bach.

3.4. Appellation de ce projet concret

De plus, le cas présent est particulier : la transcription ne réduit pas l'effectif instrumental, mais part d'un instrument pour en viser un autre (Schröder 1994, col. 1329). Et ces deux instruments disposent du quasi même dispositif d'exécution (claviers avec marches et feintes). Finalement, par les nombreux registres de l'orgue – synonymes d'instruments – une transcription est de fait aussi une orchestration...

Dans « Grove Music Online », Boyd définit l'arrangement en remaniement d'une composition musicale (« reworking of a musical composition »), avec comme deux extrêmes la transcription simple, presque littérale, et la paraphrase, libre. Suivant cette logique (malgré les différences linguistiques nommées), il semble convenant de choisir pour ce projet le terme de transcription : la forme et le style y sont conservés et le texte y est volontairement respecté aussi bien que possible, c'est-à-dire traduit par l'instrument et ses possibilités. Une transcription pour orgue crée alors « une *nouvelle pièce d'orgue*, présentant le même style d'écriture et de jeu que les meilleures pièces du répertoire d'orgue propre » (Rechsteiner 2011, p. 32).

3.5. Anecdote

« Il faut noter *transcription*, ça fait plus sérieux qu'*arrangement* » : voilà ce qu'un musicien lausannois, qui reste ici sous le couvert de l'anonymat,³ a récemment répondu à un collègue lorsqu'il s'agissait de choisir un terme pour nommer leurs remaniements de pièces en vue d'une publication...

³ Sur demande des experts, il est bien sûr possible de nommer des noms.

4. L'orgue symphonique français

L'orgue veut depuis toujours imiter les instruments et ensembles de son temps. Aussi n'est-il pas étonnant que suivant l'essor des orchestres symphoniques, on ait commencé à concevoir des orgues capables d'imiter l'orchestre symphonique dans ses nuances et timbres.

4.1. Innovations d'Aristide Cavallé-Coll

Aristide Cavallé-Coll rattacha dès les années 1830 l'orgue français à la musique de son temps par l'invention ou le développement de nombreuses innovations dans la facture d'orgue (Noisette de Crauzat 2016) :

- La Pédale se développe en plan sonore indépendant, soutenant le son général.
- L'invention des registres harmoniques (flûte ou trompette) : par un tuyau de double longueur et un petit trou à mi-hauteur, on entend l'octave et non la fondamentale. Le son très rond constitue une magnifique voix de solo, tout en s'intégrant au tutti de l'orgue.
- Le Récit (troisième clavier) est mis dans une boîte d'expression afin de permettre des nuances dynamiques.
- La machine Barker permet de jouer tous les claviers accouplés sans souffrir du poids cumulé ; l'assistance pneumatique soutient l'effort mécanique.
- Séparation des jeux de fonds et des anches en différents plans sonores, afin de permettre l'appel et l'arrêt des jeux d'anches des différents claviers et de la Pédale.

4.2. Instruments Cavallé-Coll

Les orgues Cavallé-Coll représentant l'incarnation de l'orgue symphonique français, quelques caractéristiques de ces instruments hors du commun sont présentés.

4.2.1. Tessiture

D'après les compositions d'orgues Cavallé-Coll, on distingue un changement de tessiture autour des années 1880 : la tessiture des claviers passe de 54 à 56 notes (soit de *fa*⁵ à *sol*⁵) et celle du pédalier de 27 à 30 notes (soit de *ré*³ à *fa*³).

4.2.2. Composition

La caractéristique la plus importante d'un orgue se trouvant évidemment dans sa composition, comme note Plet :

« Abondance et diversité des huit pieds sur chaque plan sonore, Bourdon 16' et Prestant 4' quasi obligatoires au Grand Orgue, Cornet, Doublette et Quinte très souvent aussi sur ce plan sonore, Flûtes harmoniques en huit pieds au Grand Orgue et au Récit au minimum, en quatre et deux pieds uniquement au Récit expressif, Plein Jeu au Grand Orgue à reprise ou progressif, avec ou sans tierce, plafond harmonique très haut (1/20' avec un 1' montant au F5 [sic]), jeux ondulants au Récit, parfois au Positif. Batteries d'anches coniques sur Grand Orgue et Pédale, anches plus solistes au Récit et au Positif [...] »

4.2.3. Accessoires

Mis à part les accouplements et tirasses usuels ainsi que la pédale d'expression, beaucoup de moyens sont possibles grâce aux différents plans sonores et la machine Barker :

- Appels d'anches pour Pédale, Grand Orgue, Positif, Récit
- Octaves graves ou aiguës pour clavier seul ou par accouplement
- Appels et annulations diverses (par exemple fonds de huit pieds au Positif)
- Trémolo pour Récit

Ceux-ci sont activables par appels aux pieds ou aux mains (ou les deux).

4.3. Répertoire

Le répertoire symphonique pour orgue est vaste ; nombreux sont les compositeurs – qui, la plupart du temps, sont organistes eux-mêmes – exploitent les possibilités des orgues contemporains : César Franck, Charles-Marie Widor et Léon Boëllmann n'en sont que quelques-uns parmi beaucoup.

Afin de déterminer des caractéristiques du répertoire d'orgue, des compositeurs se situant stylistiquement et chronologiquement le plus proche possible de Gabriel Fauré ont été choisis. Une base de données a été créée afin de classer les 38 œuvres analysées :⁴ existent-ils des modes d'écritures typiques d'un compositeur ou même d'une époque ? Qu'aperçoit-on de frappant, concernant la technique, la registration, l'écriture ? Quelles matières musicales correspondent à quelles registrations ? Un passage est-il typique de l'orgue ou ressemble-t-il plus à une écriture pour piano ?

Comme il faut s'y attendre de bases de données, il n'est pas possible de la restituer dans ce mémoire en raison de sa complexité. Toutefois, elle a absolument fait son affaire en complétant les conclusions tirées de l'analyse des transcriptions (voir au prochain chapitre) lors du travail de transcription (voir au chap. 6).

⁴ Voir le tableau des œuvres du répertoire lues et annotées en annexe 9.1.

5. Transcriptions pour orgue en France à la fin du 19^e siècle

Lors de la transcription du piano à l'orgue, certaines particularités pianistiques apparaissent régulièrement, posant plus ou moins de questions lors d'une transcription pour orgue. Les exemples suivants les illustrent et permettent de déterminer des courants majeurs parmi les solutions possibles. Cette liste n'est probablement pas exhaustive, mais tente de catégoriser les situations les plus courantes suite à l'analyse de transcriptions historiques entre 1892 et 1914.⁵ Certaines situations étant partiellement liées, il n'est pas toujours possible de les dissocier entièrement ; pour cette raison, les questions d'arpèges et d'accords brisés par exemple sont classées dans la partie sur l'usage de la pédale forte au piano.

Pour restreindre un surplus d'informations, des passages spécifiques répétitifs – par reprise imminente ou lors de la reprise du passage en entier (notamment lors de pièces A-B-A) – ne sont nommés que lors de leurs premières apparitions. Il va de soi que toutes les observations faites lors de la comparaison des 24 transcriptions analysées avec leurs modèles originaux n'ont pas pu être intégrées dans cette liste en raison de la taille limitée de ce travail. Pour cette raison également, seul un passage – celui paraissant le plus pertinent – d'une même œuvre a été conservé par catégorie. Le matériel complet est toutefois à disposition du lecteur intéressé.

Mis à part les trois exceptions annotées (pour piano à quatre mains), toutes les œuvres citées proviennent du répertoire pour piano solo.

5.1. Réduction inévitable de la tessiture du piano

La tessiture des claviers de l'orgue comportant au moins deux octaves de moins que celle des pianos d'époques,⁶ des adaptations de tessiture sont incontournables ; voici trois solutions possibles :

5.1.1. Saut d'octaves

- A. Guilmant : F. Dreyschock, *Andante religioso* (opus 28), m. 49 : au lieu de continuer la gamme ascendante par la seconde supérieure, le transpositeur saute à la septième inférieure pour y continuer le mouvement ascendant.
- L. Roques : C. Debussy, *La cathédrale engloutie* (no. 10 des *Préludes*), m. 53-59 : la ligne ascendante de la m.d. est rompue après deux mesures pour avoir de la marge vers le haut à la m. 59.

5.1.2. Échange de notes

- A. Guilmant : F. Dreyschock, *Andante religioso* (opus 28), m. 55 : le *la* bémol¹ manquant à l'orgue, il le remplace par le *do*¹, prochaine note d'harmonie disponible.

5.1.3. Utilisation des hauteurs de registres

- L. Roques : C. Debussy, *La cathédrale engloutie* (no. 10 des *Préludes*), m. 1-5 : durant toute la pièce, le transpositeur se sert des registres en seize et quatre pieds, ajoutés et ôtés tout du long de la pièce, pour réaliser les tessitures originales. Ici sont réalisés avec le Récit en huit et quatre pieds les tessitures originales des accords posés en débuts de mesures. Bien sûr, la tenue de ceux-ci pour la mesure entière n'est pas possible.
- E.H. Lemare : F. Liszt, *Sposalizio* (no. 2 des *Années de pèlerinage II*, S. 161), m. 126-129 : passe du Grand Orgue en huit pieds au Positif en quatre pieds pour atteindre les hauteurs du piano.
- E.H. Lemare : L. Schytte, *Berceuse* (no. 7 des *Promenades musicales*, opus 26), m. 57-62 : on passe du Récit avec Voix céleste au Positif avec Flûte 4' pour atteindre la

⁵ Voir le tableau des transcriptions analysées en annexe 9.2.

⁶ Partant du principe qu'un piano a dans la seconde moitié du 19^e siècle une tessiture de 6,5 à 7,25 octaves contre 4,5 octaves à l'orgue (*do*¹ jusqu'au *fa*⁵ ou *so*⁵).

tessiture originale ; néanmoins, la notation avec l'explication « 8^{va} lower. » n'est pas tout à fait claire, surtout en comparant avec l'original – les m. 57-58 sonneront toujours une octave trop basse par rapport aux mesures finales.

5.2. Son continu de l'orgue

L'une des principales différences entre le son du piano et celui de l'orgue est la tenue, qui va en mourant au piano et est continue à l'orgue. La possibilité de créer des transitions douces entre harmonies, parties et dynamiques différentes en est une des conséquences,⁷ ce qui n'est pas possible à l'orgue :

- L. Roques : C. Debussy, *La cathédrale engloutie* (no. 10 des *Préludes*), m. 68-71 : la tenue sur *fa dièse*¹ et *sol dièse*¹ à la Pédale est rallongée d'une noire dans la transcription pour éviter une disparition brusque du son continu de l'orgue ; ceci donne un peu de flou à la transition en créant le vide seulement après la nouvelle mesure.
- E.H. Lemare : F. Liszt, *Sposalizio* (no. 2 des *Années de pèlerinage II*, S. 161), m. 30-31 : la basse tient une noire en plus que dans l'original, soutenant la tierce qui ne se retrouve pas seule, le bas de l'accord ayant disparu d'un coup sec.
- E.H. Lemare : L. Schytte, *Berceuse* (no. 7 des *Promenades musicales*, opus 26), m. 21-24 : l'espace sur le quatrième temps entre les accords est rempli en y appondant l'accord précédent.
- E.H. Lemare : J. Brahms, *Intermezzo* (no. 1 des 3 *Intermezzi*, opus 117), m. 56-57 : les accords finaux sont rallongés et les espaces entre eux supprimés ; peut-être que le transcripteur craignait des attaques trop dures après les pauses. Toutefois, avec un peu d'acoustique, cela serait tout aussi beau, ou aussi en liant la Pédale, mais pas les mains.

5.3. Transposition

Les claviers du piano et de l'orgue étant les mêmes, il n'y a pas lieu d'adapter la tonalité pour des raisons de technique de jeu ; ce n'est donc pas étonnant qu'aucun exemple de transposition ne se trouve parmi les 24 transcriptions analysées. Néanmoins, une transposition peut donner sens pour exploiter de façon optimale la tessiture complète de l'orgue, déjà réduite par rapport au piano.

5.4. Articulation

L'orgue ne faisant pas entendre de nuances différentes suivant les variations de force appliquée sur les touches, les notions de nuances et d'articulations se confondent, tout se jouant sur la durée des notes :

- A. Guilmant : C. Saint-Saëns, *Berceuse* (opus 105), pour piano à quatre mains, m. 41 : la première des deux noires est remplacée par une croche à l'orgue, afin de donner à la seconde l'accent demandé ; Guilmant traduit ici réellement pour l'orgue qui ne connaît pas de toucher expressif.
- A. Guilmant : R. Schumann, *Marche* (no. 4 de 4 *Märsche*, opus 76), m. 103 : la fin du passage en accords homophones est notée en noire *staccato*, pour atteindre l'effet de *sforzando* que le compositeur indique sur le deuxième temps.

5.5. Dynamique

Les changements de nuances à l'orgue ne peuvent se faire que par la boîte d'expression du Récit, qui offre la seule possibilité de modulation continue du volume, ou l'ajout ou la suppression de jeux. Ces moyens ont plus d'inertie que le toucher expressif du piano, sur lequel la dynamique est variable très rapidement.

- G. Choisnel : C. Debussy, *The little shepherd* (no. 5 de *Children's corner*, L. 113) : tout au long de la pièce, le transcripteur adapte les indications de dynamique pour l'orgue ; certaines sont supprimées, alors que d'autres sont déplacées ou remplacées.

⁷ L'autre conséquence principale est la nécessité de « nourrir » le son (voir chap. 5.6.1).

5.6. Notes répétées

Voici comment les transpositeurs traitent les trois formes suivantes de notes répétées :

5.6.1. Répétitions « nourrissant » la sonorité relativement courte au piano

- A. Guilmant : R. Schumann, *Marche* (no. 4 de *4 Märsche*, opus 76), m. 26 : les notes communes entre les deux accords sur les premiers et troisièmes temps sont tenues à l'orgue, alors qu'au piano, il faut les répéter pour maintenir le son du passage *ff*.
- G. Choïnel : F. Schmitt, *Après l'été* (no. 4 de *Soirs*, opus 5), m. 12 : au lieu du rythme syncopé soutenant le *crescendo* et redonnant de l'attaque au son du piano, une tenue en blanche est proposée ; la boîte d'expression se charge du reste.
- E.H. Lemare : F. Liszt, *Sposalizio* (no. 2 des *Années de pèlerinage II*, S. 161), m. 19-22 : ce cas est spécial, s'agissant du contraire de la situation habituelle – les notes d'accords de la m.d. tenues en rondes pointées au piano sont divisées en deux blanches pointées. Le transpositeur voulait-il donner un peu de vie au son statique et tenu de l'orgue ?

5.6.2. Répétitions rapides (y compris *tremolì*)

- A. Guilmant : R. Schumann, *Marche* (no. 4 de *4 Märsche*, opus 76), m. 35 : les accords en levées sont réduits à une note, qui est liée au reste sur le temps.

5.6.3. Répétitions rythmiques

- A. Guilmant : R. Schumann, *Marche* (no. 4 de *4 Märsche*, opus 76), m. 107 : l'accord répété en triolets sur le deuxième temps, comblant l'arrêt rythmique de la m.d. et menant au troisième temps, est remplacé par un mouvement de triolets à deux voix, se servant des notes d'harmonie. On obtient ainsi la direction vers le troisième temps jouable au piano par nuances dynamiques (léger *crescendo*) par la tessiture montante.

5.7. Jeu en octaves

La doublure en octaves est un fait courant au piano, donnant la possibilité d'amplifier une ligne. À l'orgue, par l'absence de la pédale forte du piano, il est difficile de lier des octaves dans une main. Mais l'instrument offre d'autres possibilités, les doublures pouvant être rendues directement par les registres (ajout de 16' ou 4', ou octave grave/aiguë) et l'intensification d'une voix en jouant sur un clavier enregistré plus fort.

- C. Quef : G. Fauré, *Adagietto* (no. 4 de *8 Pièces brèves*, opus 84), m. 30-32 : L'entrée en levée de la ligne descendante à la m.d. est marquée en conservant la doublure par l'octave inférieure ; dès la m. 31 cependant, on ne garde plus que les sixtes.
- E.H. Lemare : F. Liszt, *Sposalizio* (no. 2 des *Années de pèlerinage II*, S. 161), m. 92-106 : l'octave basse à la m.g. est supprimée pour le trait entier pour permettre un phrasé lié.
- E.H. Lemare : J. Brahms, *Intermezzo* (no. 6 des *7 Fantasien*, opus 116), m. 1-8 : la basse en octaves est reprise par la Pédale en seize pieds, ne jouant donc que l'octave du bas. Pourquoi n'y a-t-on pas ajouté un registre de huit pieds, pour imiter l'original ?

5.8. Pédale forte du piano

La pédale forte n'est pas un problème en soi : quand elle est simplement utilisée pour ajouter cet « effet d'ouverture » de son du piano, on peut très bien s'en passer à l'orgue, dont, rappelons-le, tout l'appareil mécanique et acoustique au-delà des claviers n'a plus rien à voir avec le piano. Cependant, lorsque cette même pédale est utilisée pour donner le « flou » nécessaire à des accords comportant trop de notes pour être jouées simultanément – qu'on élargira par exemple avec une ou plusieurs notes d'appoggiatures – ou même à des arpèges traversant tout le clavier, se posent inévitablement des questions lors de la transcription (pour orgue, comme pour d'autres instruments). Ce sont ces cas qui nous intéressent.

5.8.1. Arpèges

Les arpèges⁸ au piano peuvent être fonctionnels, c'est-à-dire permettre au pianiste de jouer des notes plus nombreuses ou plus éloignées que ce que permettraient ses mains, ou musicalement essentiels, à savoir être des éléments constitutifs de l'intention musicale.

Arpèges fonctionnels

En présumant que les arpèges fonctionnels sont joués plus rapidement pour donner la presque-illusion d'un jeu simultané, il n'y a aucune raison de les importer à l'orgue : d'une part, les registres transposant en octaves supérieures ou inférieures amplifient la tessiture de l'orgue et la Pédale développe considérablement la tessiture de la basse vers le bas, tout en gardant deux mains libres pour d'autres voix ; d'autre part, il va de soi que ces arpèges fonctionnels sont trop larges pour être tenus simultanément, devant donc être joués trop rapidement pour l'attaque des tuyaux, surtout de cette esthétique d'orgue. Ces arpèges fonctionnels sont donc souvent remplacés :

- A. Guilmant : R. Schumann, *Träumerei* (no. 7 de *Kinderszenen*, opus 15), m. 2 : l'arpège à la m.g. – noté par deux appoggiatures – n'est plus utile grâce à la Pédale qui se charge de jouer la basse (et de la tenir, compensant la pédale forte manquante).
- A. Guilmant : R. Schumann, *Marche* (no. 4 de *4 Märsche*, opus 76), m. 58 : l'appoggiature pianistique du compositeur est intégrée à part entière au mouvement mélodique.
- G. Choïnel : F. Schmitt (1870-1958), *Après l'été* (no. 4 de *Soirs*, opus 5), m. 13 : la double appoggiature peut être supprimée grâce à la Pédale qui se charge du *mi*¹, une octave trop basse, pour être précis.
- L. Roques : C. Debussy, *La fille aux cheveux de lin* (no. 8 des *Préludes*), m. 36 : l'arpège de grande envergure est remplacé par un accord ascendant en noire par notes communes.

Arpèges musicalement essentiels

Les arpèges musicalement essentiels par contre, doivent être repris à l'orgue en toute légitimité, selon le goût du transcripteur :

- A. Guilmant : F. Dreyschock, *Andante religioso* (opus 28), m. 32 : les arpèges sont repris.
- G. Choïnel : F. Schmitt, *Après l'été* (no. 4 de *Soirs*, opus 5), m. 21 : la formation de l'arpège entière (y compris les différentes tenues) est conservée.
- E.H. Lemare : F. Liszt, *Sposalizio* (no. 2 des *Années de pèlerinage II*, S. 161), m. 38 et 40 : les arpèges sont biffés.

5.8.2. Accords brisés ou décalés

- L. Roques : C. Debussy, *Première arabesque*, m. 95-98 : malheureusement, la partie la plus pianistique de l'œuvre – des accords brisés en triolets sur deux mesures, puis deux fois une mesure – n'a pas vu de réelle traduction ; les rondes tenues à la m.d. sont résumées à des blanches qui doivent céder aux triolets ascendants – le résultat sonore est « sec ». Ici, une adaptation plus organistique serait souhaitable, par exemple par une reprise des tenues de m.d. par la m.g. lorsque les triolets passent par-dessus celles-ci, ou par des accords en arrière-plan comblant le « vide » autour des triolets.
- G. Choïnel : C. Debussy, *The little shepherd* (no. 5 de *Children's corner*), m. 10-11 : l'octave basse de la fondamentale de l'accord sur le deuxième temps ne complète pas, mais remplace par la Pédale la m.g., afin que celle-ci puisse jouer la tierce supérieure. Il n'est néanmoins pas clair pourquoi la Flûte 4' du clavier expressif y est nécessaire, alors que la tessiture du « 2^e clavier » (Grand Orgue) le permettrait aussi...
- C. Quef : G. Fauré, *Adagietto* (no. 4 de *8 Pièces brèves*, opus 84), m. 9-16 : la fondamentale est jouée sur le temps par la Pédale, alors que la première croche (souvent une dixième) est reprise par la m.d. et liée à l'accord suivant sur le deuxième

⁸ Sont ici inclus les formes arpégées notées en appoggiatures simples ou multiples ou en arpèges.

- temps ; les deux croches de m.g. sont donc inversées, ce qui stabilise le passage qui en perd de l'ambiguïté. Néanmoins, une reprise littérale ne serait pas conseillée à l'orgue.
- L. Roques : C. Debussy, *La cathédrale engloutie* (no. 10 des *Préludes*), m. 16-21 : les accords brisés de la m.g., traversant toute la première moitié du clavier de piano dans ce passage très pianistique, sont réduits à des quarts et quintes oscillantes, couvrant chaque fois environ une octave. La Pédale joue les basses en longues tenues.
 - E.H. Lemare : L. Schytte, *Berceuse* (no. 7 des *Promenades musicales*, opus 26) : de façon générale, aucun accord brisé n'est repris dans cette transcription, ce qui touche tout de même les m. 9-45 sur 62, soit 60% de la pièce. Dans les m. 9-20, l'accompagnement à la m.g. est simplifié en accords de croches, comme on les trouve dans les mesures précédentes ; la m.d. est de ce fait libérée des parties d'accords. Dans les m. 21-24, la basse, jouée à la Pédale, est simplifiée en croches qui suivent le mouvement des accords initiaux (voir m. 1).
 - E.H. Lemare : J. Brahms, *Intermezzo* (no. 6 des *7 Fantasien*, opus 116), m. 9-12 : les accords brisés sont maintenus, mais simplifiés en tessitures moindres.
 - E.H. Lemare : J. Brahms, *Intermezzo* (no. 1 des *3 Intermezzi*, opus 117), m. 21-25 : la Pédale joue la première note et la tient, pendant que la m.g. joue les trois suivantes sur le Positif et que la m.d. se trouve au Récit avec la mélodie.

5.8.3. « Tenues dans le vide »

- L. Roques : C. Debussy, *La cathédrale engloutie* (no. 10 des *Préludes*), m. 1-4 : les dernières noires des m. 1 et 3 ont des liaisons « dans le vide » au piano qui ne sont pas réalisées à l'orgue par des tenues, malgré les mains libres ; l'effet de son disparaissant voulu par le compositeur n'est de toute façon pas réalisable à l'orgue.

5.9. Doublure entre main gauche et Pédale

La doublure à la Pédale de la basse manuelle offre la possibilité d'articulations ou durées ainsi que de tessitures différentes :

- A. Guilmant : C. Saint-Saëns, *Berceuse* (opus 105), pour piano à quatre mains, m. 34-41 : les blanches répétées sur le *do dièse*¹ sont tenues à la main gauche ; pour les mesures 38 à 41 viennent s'ajouter des croches *pizzicato* à la Pédale qui donnent de légers accents sur les premiers temps.
- A. Guilmant : R. Schumann, *Träumerei* (no. 7 de *Kinderszenen*, opus 15), m. 7-8 : la Pédale rejoint la m.g. pour soutenir – par valeurs sensiblement plus courtes – les levées si caractéristiques de ce passage.
- L. Roques : C. Debussy, *Première arabesque*, m. 44-46 : la Pédale double – à une note près – la basse de la m.g. pour marquer la cadence. Étonnement, le Bourdon 16' n'est demandé que dès la m. 47, alors que son utilisation dès la mesure 39 aurait souligné la structure de la pièce en délimitant la partie centrale de la pièce (m. 39-70). Toutefois, ce chevauchement entre forme et registration pourrait être une tentative de sauver une certaine ambiguïté perdue...
- G. Choisnel : F. Schmitt (1870-1958), *Après l'été* (no. 4 de *Soirs*, opus 5), m. 1-5 : la Pédale, qui est dotée seulement d'un jeu de seize pieds, est certes notées à la même octave que la basse de m.g., mais compense le manque de tessiture du clavier.
- E.H. Lemare : J. Brahms, *Intermezzo* (no. 6 des *7 Fantasien*, opus 116), m. 8-13 : la Pédale double la main, sans respect des tessitures, mais selon la proximité des notes.

5.10. Doublure entre les mains

À l'orgue, la basse à la Pédale donne la possibilité aux mains de se doubler pour toute une phrase, sans devoir lâcher une d'elles (la m.g. souvent) parce qu'elle s'éloigne trop de la basse.

5.10.1. Rythme identique

Au piano, il est relativement fréquent que les deux mains jouent – avec ou sans basse tenue par la pédale forte – le même rythme dans les deux mains – par exemple en accords rythmés – pour faire sonner le mieux possible l'instrument dans des passages homophones. L'orgue n'ayant pas cette belle possibilité de créer quelque « flou sonore » par la pédale forte, des accords rythmés dans toutes les voix on un effet beaucoup plus déterminé,⁹ ce qui peut amener le transcritteur à faire tenir une ou plusieurs voix :

- A. Guilmant : R. Schumann, *Marche* (no. 4 de 4 *Märsche*, opus 76), m. 50-51 : la voix médiane est tenue durant le mouvement rythmé des voix supérieures ainsi que de la Pédale.

L'inverse, où une main reprend le rythme de l'autre dans la transcription seulement, est bien sûr aussi envisageable, mais n'a pas été repéré parmi les transcriptions analysées de la période prise en compte.¹⁰

5.10.2. Notes identiques (y compris le rythme)

Aussi bien dans les pièces pour piano que dans leurs transcriptions se trouvent maints passages où une main double l'autre. Toutefois, il est rare que ceci se produise à grande échelle. Souvent, la m.g. quitte l'affaire pour jouer la prochaine note de basse (au piano) ou la doublure n'intervient que pour structurer ou accentuer un passage (à l'orgue).

5.11. Double Pédale

Comme dans le répertoire original,¹¹ la double Pédale ne fait pas l'objet d'une grande utilisation dans les transcriptions. Quelques cas documentent son utilisation en tant qu'élément structurant ou accentuant un passage :

- A. Guilmant : R. Schumann, *Marche* (no. 4 de 4 *Märsche*, opus 76), m. 21-23 : sur trois apparitions du motif identique à la basse – doublé les trois fois au piano –, le deuxième n'est repris que simplement, structurant quelque peu le passage.
- L. Roques : C. Debussy, *La fille aux cheveux de lin* (no. 8 des *Préludes*), m. 12-13 : pour garantir la large étendue de l'accord partiellement arpégé dans l'original, une double Pédale est demandée en quinte, reprenant en seize pieds à tessiture originale.

5.12. Écriture à deux claviers

L'écriture à plusieurs claviers à l'orgue permet de compenser l'impossibilité de différencier par le toucher la nuance d'une voix parmi d'autres, comme au piano ; suivant les passages, les différences de timbres et le croisement des voix plus simple à jouer rendent la musique plus polyphonique :

- L. Roques : C. Debussy, *Première arabesque*, m. 1-27 : la division sur deux plans sonores – Récit avec Flûte 8' et Gambe 8' pour la m.d. et Grand Orgue avec Flûte 8' pour la m.g. – rend l'écriture harmonique plus claire, en perdant l'ambiance « d'atmosphère en suspens » si typique pour la musique impressionniste de Debussy.
- C. Quef : G. Fauré, *Adagietto* (no. 4 de 8 *Pièces brèves*, opus 84), pièce entière sauf m. 20-35 : le transcritteur a divisé la pièce en solo avec accompagnement ; au vu de l'écriture extrêmement dense, dans laquelle les voix mélodiques doivent être mises en avant tout du long de la pièce, il n'y a pas d'autre possibilité. Tandis que ces belles lignes sont exposées au Grand Orgue ou au Positif (les claviers étant tous accouplés en cascade), l'accompagnement se fait pour la plupart du temps par des accords joués « en

⁹ Ceci dit de manière concise, en faisant abstraction des influences de la registration ainsi que de l'acoustique.

¹⁰ Un exemple à cependant été observé dans E. Batiste : F. Chopin, *Marche funèbre* (3^e mouvement de la *Sonate en si bémol mineur*, opus 35), m. 15-19.

¹¹ Dans toutes les œuvres originales analysées (voir l'annexe 9.1.), seulement cinq œuvres contiennent des passages à double pédale, dont trois sont des doublures à l'octave et deux de l'écriture dite polyphonique.

bloc » au Récit, en respectant la plupart du temps la note supérieure de l'accord et en posant le reste en dessous.

- L. Roques : C. Debussy, *La fille aux cheveux de lin* (no. 8 des *Préludes*) : sauf la partie centrale (m. 19-27), toute la pièce est transcrite en solo accompagné.
- E.H. Lemare : F. Liszt, *Sposalizio* (no. 2 des *Années de pèlerinage II*, S. 161), m. 75-91 : par l'accompagnement du dialogue entre Grand Orgue et Positif sur un troisième clavier (Récit), l'accompagnement est plus libre qu'au piano, car des croisements sont évités.
- E.H. Lemare : P.I. Tchaïkovsky, *Nocturne en do dièse mineur* (no. 4 des *Six pièces*, opus 19), m. 12 : par la division en deux claviers, le contenu mélodique est apparent d'emblée ; au piano, la conduite des voix est moins évidente. De façon générale dans cette pièce, les trois claviers de l'orgue sont parfaitement exploités pour ajouter des échos, faire ressortir des voix, créer des surprises.
- E.H. Lemare : J. Brahms, *Intermezzo* (no. 6 des *7 Fantasien*, opus 116), m. 9-12 : au lieu de renforcer ce qu'on entend et écoute de toute façon (les lignes mélodiques, ici même reprises en octaves), les arpèges de m.g. sont présentés au Positif.

5.13. Utilisation simultanée de deux claviers pour une même main

Alors que E.H. Lemare le pratique dans ses transcriptions, notamment dans celles d'opéras de Wagner, l'utilisation simultanée de deux claviers¹² pour une même main ne semble pas répandue dans les transcriptions en France au début du 20^e siècle – contrairement au répertoire qui présente quelques exemples.¹³

5.14. Cohabitation des différents plans sonores et transitions entre ceux-ci

- A. Guilmant : C. Saint-Saëns, *Berceuse* (opus 105), pour piano à quatre mains, m. 75-76 : la basse, jusqu'alors jouée par la m.g. (en 8' et 4'), doit être reprise par la Pédale (en 16'). Durant la première mesure de la transition, la Pédale double la m.g. ; lors de la deuxième, la m.g. tient les deux notes, sur lesquelles la Pédale oscille, pendant toute la mesure : le témoin est transmis.

5.15. Timbres du piano

Le timbre du piano moderne n'est pas identique dans toutes les tessitures et bouge avec les nuances différemment dans le haut que dans le bas. Toutefois, il a des possibilités d'évolution régulière du son que l'orgue n'a pas. Le maniement de cet enjeu varie fortement d'un transcripateur à l'autre.

Léon Roques, qui en 1911 édite un cahier de « douze pièces pour orgue » de Claude Debussy, comprenant des transcriptions pour la plupart réalisées par ses soins, est un exemple extrême. Au vu de ses multiples transcriptions pour piano dans maintes formations (piano à deux ou quatre mains, deux pianos, piano en accompagnement d'instruments mélodiques, piano en musique de chambre), il est à supposer qu'il fut fortement influencé par la modulation progressive du piano. Pour ses diverses transcriptions d'œuvres de Debussy, les registrations proposées sont très semblables, sinon identiques ; les registres utilisés sont essentiellement des fonds de huit pieds, permettant des modulations de timbre relativement douces : Flûte 8', Gambe 8', Bourdon 8', Salicional 8' et Flûte harmonique 8' sont disponibles sur plusieurs claviers (en fonction de l'orgue en question), auxquels vient s'ajouter la Montre 8' du Grand Orgue.

5.16. Adaptations diverses

Bien sûr, il existe encore maints procédés impossibles à catégoriser qui ne seront – bien que répertoriés lors de l'analyse des transcriptions – pas abordés dans ce travail. Il s'agit dans

¹² Il est ici question de phrases entières à jouer sur deux claviers, et non seulement de notes isolées lors de transitions.

¹³ Entre autres chez Charles-Marie Widor : *Symphonie no. 5*, opus 42 no. 1, II. *Allegro cantabile*, m. 42 sqq. ; *Symphonie no. 10* (« *Romane* »), opus 73, III. *Cantilène*, m. 15 sqq.

ces cas de décisions (souvent personnelles) du transcripateur par rapport à certaines questions de timbre ou de disposition du contenu musical dans les différentes tessitures.

5.17. Conclusion

D'une part, ces nombreux exemples montrent qu'il ne faut pas craindre de recourir à des adaptations radicales, si elles semblent nécessaires ; un exemple extrême à ce sujet et la *Berceuse* de L. Schytte, adaptée par E. H. Lemare, où le caractère est bien modifié par l'omission des accords brisés qui constituent 60% de l'accompagnement de la pièce. D'autre part, il ne faut pas avoir peur de reprendre littéralement ce qui fonctionne tout aussi bien à l'orgue : dans certains cas analysés, la transcription à l'orgue ne comprend que tellement peu de remaniements qu'une ou deux annotations dans la partition originale auraient suffi.¹⁴

Lors de l'analyse de transcriptions, beaucoup d'adaptations qui sautent aux yeux en comparant les partitions ne se remarquent presque pas à l'oreille, notamment lorsque des détails ne sont pas réglés de façon conséquente – ce qui peut tout à fait être voulu par le transcripateur et ne doit pas forcément être considéré comme une erreur d'édition ou un détail omis : un arpège est repris pour tous les passages analogues sauf au dernier, ou deux mesures de la reprise sont adaptées librement, alors que le reste est repris de l'exposition.

Les exemples présentés au sein des différentes catégories montrent que même en se limitant à un laps de temps plutôt restreint (1892 à 1914), les solutions des transcripateurs divergent fortement les unes des autres sur certains points. On peut en déduire que le travail de la transcription du piano à l'orgue ne part pas de connaissances techniques et théoriques – comme pour l'orchestration – mais plutôt de la pratique, les transcripateurs nommés étant pour la plupart des compositeurs et organistes accomplis. Ceci pourrait avoir rendu leurs transcriptions plus subjectives, étant le reflet (au moins partiellement) de leur routine en tant que compositeur, à leur technique instrumentale et à leurs goûts personnels.

Il est par ailleurs intéressant de noter que de 24 pièces analysées, seules deux portaient le terme d'arrangement, alors que toutes les autres sont nommées transcriptions.¹⁵

¹⁴ G. Choïnel: C. Debussy, *The little shepherd* (no. 5 de *Childrens Corner*, L. 113).

¹⁵ E.H. Lemare : J. Brahms, *Intermezzo* (no. 1 des 3 *Intermezzi*, opus 117) et *Intermezzo* (no. 6 des 7 *Fantasiens*, opus 116). Toutefois, le terme vient ici de la langue anglaise, ce qui rend la signification exacte ambiguë (au sujet du terme, voir chap. 1).

6. Rapport entre style de transcription et style d'orgue

6.1. Fauré et l'instrumentation

Comme évoqué dans l'introduction (chap. 1), Fauré eut à faire à l'orgue tout au long de sa vie, mais ne composa aucune œuvre pour orgue solo. Toujours est-il qu'il prévint des parties d'orgue en accompagnement à quelques œuvres vocales, où l'instrumentation n'y est en partie pas clairement définie : le *Cantique de Jean Racine*, opus 11, et l'*Ave Maria*, opus 93, demandent par exemple un accompagnement de piano ou d'orgue alors que les accords brisés, qui rappellent plutôt l'écriture pianistique, y sont omniprésents. D'après Koechlin, Fauré confiait parfois l'orchestration de ses œuvres orchestrales à d'autres (1927, p. 27). De plus, « durant près de 40 années, familier de l'esthétique sonore d'Aristide Cavallé-Coll, inspiré par la poésie de ses timbres, il se livre au cours des offices à de sublimes improvisations [...] » (Robillard 2015, p. 2). Finalement « il ne cessait de recommander cet *appui nécessaire* [de la basse] que trop souvent négligent d'agiles virtuoses [...] » (Koechlin 1927, p. 169), ce qui est parfaitement réalisable à l'orgue grâce à la Pédale qui peut rendre la basse indépendante : tous ces faits portent à croire qu'une transcription d'une œuvre de Fauré a toute sa légitimité.

6.2. Instrument cible

En principe, il est possible d'atteindre sur la plupart des orgues la tessiture entière du piano grâce aux hauteurs de registres (registres en seize, quatre, deux pieds) qui prolongent les 54 ou 56 notes du clavier d'orgue. Sur un orgue avec combineur, on pourrait donc plus ou moins tout adapter à l'orgue en respectant les tessitures originales, ce qui toutefois n'a pas sens : le piano – tout comme l'orgue – est un instrument permettant à un musicien seul de faire entendre un contenu musical complet et complexe. La grande amplitude de son clavier couvre celle de tous les instruments de l'orchestre. Comme à l'orchestre (et à l'orgue), les registres extrêmes servent essentiellement aux doublures, au travail du timbre, plus qu'à celui de l'organisation du contenu musical. Même dans le répertoire symphonique, ce dernier reste généralement cantonné aux tessitures traditionnelles des voix chantées, soit les quatre à cinq octaves du *do*¹ au *so*⁵.

En se référant aux transpositeurs « historiques » analysés (voir chap. 5), le but est ici de proposer une transcription jouable sur les instruments d'époques¹⁶ sans attendre de performance exceptionnelle des assistants. La structure de l'œuvre en mouvements disjoints est un grand avantage, permettant des changements de jeux en partie importants entre les mouvements sans trop grandes contraintes.¹⁷ Les variations sont en grande partie uniformes ou présentent des différences entre les parties A et B (voir chap. 2.2) qui sont exécutables sans changements de registration sur trois claviers, ce qui est un grand avantage par rapport aux transcriptions d'œuvres continues, qui, elles, demandent des changements en cours de route.

6.3. Édition pour piano

Ce travail se base sur l'édition Hamelle (J4071H) de 1910, publiée à l'occasion du Concours du Conservatoire de Paris de la même année ; une première édition l'avait précédée en 1897. Le but de ce travail n'étant pas une recherche sur les rattachements entre les sources, la partition de 1910 a été employée sans comparaison avec celle de 1897.¹⁸

6.4. Transposition et tessiture

À priori, la transcription du piano à l'orgue ne demande pas d'adaptation de la tonalité pour des raisons de technique de jeu. Toutefois, une statistique sur l'utilisation dans *Thème et variations* des notes « extrêmes » du clavier de l'orgue aux points culminants ou points bas

¹⁶ Au sujet des orgues symphoniques français, voir le chap. 4.

¹⁷ Sauf pour les variations I et II, III et IV, ainsi que VIII et IX qui s'enchaînent.

¹⁸ L'édition Henle de 2003 a toutefois été consultée pour éclaircir quelques doutes.

des lignes (dernières notes dans le bas ou le haut d'un passage) donne le résultat suivant : les notes du haut de clavier (*fa*⁵, *sol*⁵, *sol*⁵*#*) sont régulièrement sollicitées, alors que le *do*¹ (respectivement *si*¹*#*) n'est jamais sollicité¹⁹. Pour cette raison, la transcription a été transposée d'un demi-ton vers le bas, soit en ut mineur, ce qui apporte les avantages suivants : le *sol*⁵*#* devient *sol*⁵ et jouable sur un orgue de 56 touches, et le *fa*⁵ (qui apparaît maintes fois) devient *fa*⁵, donc jouable sur un orgue de 54 touches.

Compte tenu de l'année de composition de *Thème et variations* (1895), on peut compter sur le *sol*⁵ (voir au chap. 4.2.1) sur les orgues d'époques. Néanmoins, des propositions alternatives sont faites aux quelques passages où l'écriture dépasse le *fa*⁵ afin de pouvoir jouer la pièce sans problèmes sur des claviers à 54 touches aussi.

6.5. Tempi

Les indications de caractère et tempo sont reprises telles quelles, y compris leurs précisions métronomiques. Au vu de l'écriture des diverses variations, il est peu probable que les tempi doivent être adaptés au nouvel instrument. Il n'y a notamment pas de passages avec des traits rapides dans les graves ou techniquement plus difficiles qu'au piano ; les changements de claviers augmentent certes l'enjeu, mais facilitent aussi la tâche à d'autres égards (évitement de croisement des mains ou mise en valeur d'une voix plus importante).

6.6. Dynamique et articulation

Les indications de dynamique et d'articulation sont reprises si elles donnent sens et son faisables à l'orgue ; le cas échéant, elles sont adaptées. C'est notamment le cas lorsque des nuances sont indiquées alors qu'il n'est pas possible de jouer sur le Récit (ou accouplé au Récit) ou que les nuances sont trop éphémères.

Un autre exemple récurrent sont les accents sur des notes ou accords : au piano, il suffit d'appliquer plus de force sur les touches afin d'accentuer une note ou un groupe de notes. Au lieu de recopier les accents dans la partition d'orgue et céder l'exécution adéquate à l'interprète, il est bien plus judicieux de raccourcir la note ou l'accord qui précède – la différenciation des longueurs de notes étant le seul moyen d'expression à l'orgue.

6.7. Journal de transcription

Le journal de transcription se trouve en annexe 10.6, tel que noté pendant le travail pratique.

6.8. Partition

La partition de ma transcription est disponible sur ma page IMSLP.²⁰

¹⁹ Voir annexe 10.3 pour la statistique détaillée.

²⁰ https://imslp.org/wiki/Category:Jolliet,_Elie (consulté le 06.01.2019)

7. Synthèse et conclusion

7.1. Réflexions sur l'élaboration du travail et le résultat atteint

L'analyse et surtout la catégorisation des transcriptions prit énormément de temps, ce qui me prit par surprise. Heureusement, la saisie à l'ordinateur de la transcription fut relativement rapide. Un grand enjeu fut, lors des travaux préliminaires, le repérage des œuvres valant la peine d'être analysées ; un certain temps fut consacré à ce travail plutôt austère. Hélas, l'étendue du mémoire est déjà dépassée et il y aurait encore tant à dire...

Lors de la transcription, chaque contrainte amena une découverte ou redécouverte : parfois, une solution fut trouvée intuitivement, qui s'avéra correspondre exactement à la démarche d'un transcripateur de l'époque, ce qui fut bien sûr réjouissant. Dans d'autres cas, il fallut chercher activement parmi les transcriptions analysées – ou, le cas échéant, dans le répertoire original – pour trouver des cas semblables desquels s'inspirer. La division d'une partition de piano en deux claviers et pédale par exemple fait sans cesse surgir les mêmes questions : la tessiture des accords doit- ou peut-elle être adaptée pour rendre ceux-ci plus linéaires ? Ou est-ce que ceux-ci n'avaient-ils pas subi l'étrécissement des deux mains sur un clavier, mais, au contraire, avaient été conçus tels quels par le compositeur – conception qu'on risquerait de détruire en adaptant ?

De temps en temps, il fallut se rappeler que malgré toutes les possibilités qu'on a à l'orgue, c'est parfois la simplicité qui l'emporte : personne ne nous oblige à sans cesse utiliser la pédale et deux claviers ! La variation VIII est, à cet égard, le mouvement le plus simple. De façon générale, j'ai essayé de limiter le plus possible les indications quelconques : je n'ai, par exemple, même pas indiqué des notes communes, partant du principe qu'on pouvait s'attendre à quelques connaissances stylistiques de la part de l'exécutant.

En ce qui concerne le résultat musical en lui-même, la transcription de la variation IV n'est, dans l'ensemble, pas encore tout à fait satisfaisant : le résultat est certes jouable à l'orgue, mais le rendu sonore, acceptable, ne reflète aux oreilles de l'auteur de ce travail toutefois pas (encore) suffisamment le caractère turbulent et virtuose de l'original.

7.2. Développements potentiels

L'orchestration de Désiré-Émile Inghelbrecht, publiée en 1927, montre certes les possibilités inouïes qu'offre un orchestre symphonique ; celles-ci ne purent toutefois pas être prises en compte lors de la transcription à l'orgue : un orgue d'époque, sans combineur, ne permet pas l'imitation des maints changements de répartition du matériau musical dans l'orchestre. De plus, les effets purement pianistiques de l'original sont laissés au piano (ou à la harpe) dans l'orchestre, si bien qu'une transcription pour instruments à vent, dont on pourrait s'inspirer à l'orgue, manqua quand elle aurait été utile. Une adaptation de cette orchestration pour un orgue contemporain, disposant d'un combineur et permettant des changements de registres sans limite de maniement, constituerait néanmoins une suite de projet intéressante.

Le lecteur attentif aura remarqué que mis à part les transcriptions françaises d'autour 1900, quelques transcriptions de E.H. Lemare ont été incluses : malgré qu'il ne soit pas de tradition française, il offre un exemple intéressant de transcription du répertoire du piano à l'orgue, avec des solutions assez rares chez les organistes français. Ainsi, une suite possible à ce travail serait l'étude de transcriptions de traditions différentes afin de les comparer.

7.3. Application du projet

Mais avant ceci, la prochaine étape est l'apprentissage de cette transcription, en vue de son exécution lors du deuxième récital de master, ce printemps. Il est évident que la transcription sera encore modifiée durant le travail à l'orgue. Après des améliorations espérées pour les

passages encore douteux, la publication de cette transcription est envisagée, probablement en libre accès sur IMSLP.

D'un point de vue technique, la transcription est exécutable sur des instruments de styles divers, pourvu qu'ils aient trois claviers. En revanche, la question se pose pour le rendu sonore, de même qu'elle se pose pour les pièces originales du répertoire symphonique français :²¹ chaque organiste évaluera l'intérêt à jouer une pièce demandant une panoplie de fonds de huit pieds, quelques anches et une boîte d'expression sur un instrument qui ne dispose d'aucune de ces caractéristiques. Il est cependant tout à fait envisageable de jouer – par exemple lors d'un office – uniquement les variations correspondant le mieux aux sonorités de l'orgue en question.

²¹ Et finalement, pour chaque pièce à jouer (ou pas) sur un orgue d'esthétique différente.

8. Références bibliographiques

Boyd, M. (2001). Arrangement [page web]. In Grove Music Online. Consulté le 13.01.2018. Accès : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>

Cortot, A. (1922): La musique de piano. *La Revue Musicale*, Numéro spécial 1922 « Hommage musicale à Fauré », pp. 80–103 (272–295).

Encyclopédie Larousse (s.d.). Arrangement [page web]. Consulté le 12.01.2018. Accès : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/arrangement/165920>

Fauré, G. (1897/1910). *Thème et variations*, opus 73 [partition]. Paris : Hamelle.

Fauré, G. (2003). *Thème et variations*, opus 73 [partition]. München : Henle.

Halbreich, H. (1987). Gabriel Fauré. In F.-R. Tranchefort, La musique de piano et de clavecin (pp.355–364). Paris : Fayard.

Jost, P. (2003). Préface. In Fauré, G. (1895/2003). *Thème et variations*, opus 73 [partition] (pp. II–III). München : Henle.

Jost, P. (2016). Fauré, Gabriel [page web]. In MGG Online. Consulté le 07.10.2017. Accès : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12897>

Koechlin, C. (1927). Gabriel Fauré. Paris : Librairie Félix Alcan.

Nicolas, F. (2000). La puissance et la gloire de la transcription. In P. Szendy (Ed.), *Arrangements-dérangements* (pp. 45–60). Paris : L'Harmattan.

Noisette de Crauzat, C. (2016). Orgel, V.6 [page web]. In MGG Online. Consulté le 07.10.2017. Accès : <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15855&v=1.2&rs=id-102db05d-130f-bd4d-225a-3794547eb264>

Plet, L. (s.d.). Les caractéristiques sonores des orgues Cavallé-Coll. Consulté le 26.02.2018. Accès : http://lplet.org/textes/carac_cc/carac_cc_fr.htm#compositions

Rechsteiner, Y. (2011). Transcrire pour orgue dans une démarche historique. *Analyse musicale*, n° 65, pp. 25–32.

Robillard, L. (2015). Préface. in Fauré, G. (1898/2015). *Pelléas et Mélisande*, opus 80, transcription pour orgue [partition] (p. 2). Sampzon : Delatour.

Schröder, G. (1994). Bearbeitung, I–IV. In L. Finscher (Ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil, Vol. 1, col. 1321–1331). Kassel/Basel/London/New York/Prag : Bärenreiter.

Vuillermoz, E. (1922). Gabriel Fauré. *La Revue Musicale*, Numéro spécial 1922 « Hommage musicale à Fauré », pp. 10/202–21/213.

9. Annexe I : thématique générale

9.1. Œuvres originales lues et annotées

Les œuvres originales sont classées par année de composition :

Compositeur	Titre	Référence	Année
Saint-Saëns, Camile	Fantaisie no.1		1857
Saint-Saëns, Camile	Bénédiction nuptiale	op.9	1859
Franck, César	Six pièces: I. Fantaisie	op.16	1860
Franck, César	Six pièces: V. Prière	op.20	1860
Franck, César	Six pièces: III. Prélude, fugue et variation	op.18	1862
Franck, César	Six pièces: VI. Final	op.21	1862
Franck, César	Six pièces: IV. Pastorale	op.19	1863
Saint-Saëns, Camile	Communion ou élévation	op.13	1865
Franck, César	Trois pièces: I. Fantaisie	FWV 35	1878
Franck, César	Trois pièces: II. Cantabile	FWV 36	1878
Franck, César	Trois pièces: III. Pièce héroïque	FWV 37	1878
Lemaigre, Edmond	12 pièces		1881
Lemaigre, Edmond	Nouvelles pièces		1885
Loret, Clément	Variations sur des Noëls		1888
Loret, Clément	Sonate no.1	op.25	1889
Franck, César	1er Choral en Mi	FWV 38	1890
Franck, César	2e Choral en si	FWV 39	1890
Franck, César	3e Choral en la	FWV 40	1890
Boëlmann, Léon	12 pièces	op.16	1891
Saint-Saëns, Camile	3 Préludes et fugues	op.99	1894
Boëlmann, Léon	Suite gothique	op.25	1895
Saint-Saëns, Camile	Fantaisie no.2	op.101	1895
Boëlmann, Léon	Deuxième suite	op.27	1896
Loret, Clément	12 pièces		1898
Saint-Saëns, Camile	3 Préludes et fugues	op.109	1898
Saint-Saëns, Camile	Marche religieuse	op.107	1898
Loret, Clément	6 pièces: I. Marche nuptiale	op.40	1900
Loret, Clément	6 pièces: II. Catnabile	op.41	1900
Loret, Clément	6 pièces: III. Prière	op.42	1900
Loret, Clément	6 pièces: IV. Andante religioso	op.43	1900
Loret, Clément	6 pièces: V. Canzone	op.44	1900
Loret, Clément	6 pièces: Scherzo-fanfare	op.45	1900
Boëlmann, Léon	Fantaisie		1906
Saint-Saëns, Camile	Trois rhapsodies	op.7	1857-1858
Franck, César	Six pièces: II. Grande pièce symphonique	op.17	1860-1862
Saint-Saëns, Camile	7 improvisations	op.150	1915-1918
Saint-Saëns, Camile	Fantaisie no.3	op.157	1918-1919
Loret, Clément	Marche funèbre		ND

9.2. Transcriptions pour orgue analysées

Les transcriptions sont classées par année de transcription :

Compositeur	Année de compos.	Transcripteur	Année de transcr.	Titre	Réf.
Fauré, Gabriel	avant 1892	Quef, Charles	1892 *	8 Pièces brèves : IV. Adagietto	op. 84,4
Saint-Saëns, Camille	1870	Guilmant, Alexandre	1893 *	Marche héroïque (version pour piano et orch. du compositeur)	op. 34
Bizet, Georges	1871	Guilmant, Alexandre	1894 *	Jeux d'enfants [4-mains] : III. La poupée (Berceuse)	op. 22,3
Bizet, Georges	1871	Guilmant, Alexandre	1894 *	Jeux d'enfants [4-mains] : XI. Petit mari, petite femme (Duo)	op. 22,11
Dreyschock, Felix	1894	Guilmant, Alexandre	1894	Andante religioso	op. 28
Schumann, Robert	1849	Guilmant, Alexandre	environ 1895 *	4 Märsche : IV. Festlicher Marsch	op. 76,4
Saint-Saëns, Camille	1896	Guilmant, Alexandre	1897 *	Berceuse [4-mains]	op. 105
Brahms, Johannes	1892	Lemare, Edwin Henry	1897	Intermezzo	op. 116,6
Brahms, Johannes	1892	Lemare, Edwin Henry	1897	Intermezzo	op. 117,1
Liszt, Franz	1846–1849	Lemare, Edwin Henry	1899	Années de pèlerinage II : II Sposalizio (no.1)	S. 161,2
Schumann, Robert	1838	Guilmant, Alexandre	1904 *	Kinderszenen : VII. Träumerei	op. 15,7
Schytte, Ludvig	1882	Lemare, Edwin Henry	1899	Promenades musicales : VII. Berceuse	op. 26,7
Tchaikovsky, Peter	1873	Lemare, Edwin Henry	1908 *	6 Pièces : IV. Nocturne en do# mineur	op. 19,4
Boëllmann, Léon	1896 ?	Choisnel, Gaston	1912 *	Ronde française	op. 37
Debussy, Claude	1906–1908	Choisnel, Gaston	1911 *	Children's Corner : V. Le petit berger	L.113
Debussy, Claude	1890–1891	Roques, Léon	1911 *	1ère Arabesque	
Debussy, Claude	1890–1891	Roques, Léon	1911 *	2ème Arabesque	
Debussy, Claude	1909–1910	Roques, Léon	1911 *	Préludes, livre 1 : X. La cathédrale engloutie	
Debussy, Claude	1886–1889	Roques, Léon	1911 *	Petite suite [4-mains] : I. En bateau	
Debussy, Claude	1886–1890	Roques, Léon	1911 *	Petite suite [4-mains] : II. Cortège	
Debussy, Claude	1886–1891	Roques, Léon	1911 *	Petite suite [4-mains] : III. Menuet	
Debussy, Claude	1886–1892	Roques, Léon	1911 *	Petite suite [4-mains] : IV. Ballet	
Debussy, Claude	1909–1910	Roques, Léon	1911 *	Préludes, livre 1 : VIII. La fille aux cheveux de lin	
Schmitt, Florent	1890–1896	Choisnel, Gaston	1914 *	Soirs : IV. Après l'été (Méditation)	op. 5

* Respectivement : année de publication.

10. Annexe II : Gabriel Fauré, *Thème et variations*, opus 73

10.1. Description de l'œuvre par Cortot

Dans le numéro spécial « Hommage musicale à Fauré » de *La Revue Musicale* paru en 1922, Alfred Cortot décrit les variations comme suit :

Le thème évoque, avec l'alternance régulière de ses cinq périodes dont les sonorités s'opposent, la gravité recueillie de ces frises antiques où se voient, dans la douloureuse attitude des larmes, des pleureuses qu'entraîne le rythme du destin.

Il se grave en nous, fort de la simplicité émouvante de sa ligne mélodique ; il se prolonge dans chaque variation, non pas à la manière d'un ingénieux artifice de composition musicale, mais par une transfiguration de son essence poétique. C'est de cette manière que s'inscrit également la variation beethovénienne de la dernière période, où le thème flotte, dans chaque combinaison nouvelle, comme une émanation dont la clarté persiste.

Un pur et féminin contrepoint de doubles-croches, dans la première variation, s'appuie sur une seconde exposition du thème ramené à trois épisodes seulement et confié à la main gauche. La deuxième variation se saisit de la ligne mélodique, pour la morceler, dans la vive impulsion d'un trait ascendant que les harmonies maintiennent cependant dans le caractère initial du thème.

Une égale impatience active et anime la transformation du motif générateur dans la troisième variation où le thème s'élanche, se reprend, rebondit dans l'alternance rapide d'un rythme binaire et ternaire. Puis éclate l'enthousiasme lyrique de la quatrième variation, que fouette le cinglant dessin des notes arrachées qui s'entrecroisent aux deux mains et que tempère, un instant une tendre supplication. Et c'est l'élan aristocratique de la cinquième, la gravité pensive de la sixième, la progression pathétique et exaltée de la septième où frémit une passion si pleine la mystique sérénité de la huitième, l'extatique et nocturne aspiration de la neuvième où vraiment le cœur est prêt à se fondre sur le sol dièse qui tremble au sommet de la courbe mélodique, comme une étoile dans le soir.

Puis vient la fuite mystérieuse de la dixième variation, où la main gauche fiévreusement, se hâte, retenue par les contretemps apeurés de la main droite, contrainte dont elle s'irrite, s'exaspère et finit par triompher dans un crescendo frémissant.

Et c'est enfin, l'admirable, l'émouvante conclusion majeure de la onzième variation – bonté compatissante – tendre apaisement – sérénité – gerbe consolante de sentiments que lient, de leur dessin grave et persuasif, les notes du thème que la basse recueille. (Cortot 1922, pp. 96/288–97/289)

10.2. Tableau récapitulatif des mouvements

Thème <i>ABABA</i>	Thème à l'alto (avec octave basse dans les parties A) ; accompagnement grave sans premiers ni troisièmes temps.	<i>Quasi adagio</i> (♩ = 50)
Var. I <i>ABA</i>	Thème à la basse ; contrepoint au soprano ; accords en contretemps au ténor.	<i>Lo stesso tempo</i> (♩ = 50)
Var. II <i>ABABA</i>	A : thème énoncé dans le mouvement de doubles-croches légères au le soprano (A). B : thème simplifié au ténor.	<i>Più mosso</i> (♩ = 88)
Var. III <i>ABA</i>	A : début de thème cité à l'alto, accompagné d'harmonies ponctuelles. B : thème cité au soprano dans la partie centrale expressive	<i>Un poco più mosso</i> (♩ = 104)
Var. IV <i>ABA</i>	Variation la plus pianistique. A : thème cité au ténor, entouré d'accords brisés en croches et doubles-croches. B : allusion au thème dans le deuxième dessus	<i>Lo stesso tempo</i> (♩ = 104)
Var. V <i>ABB</i>	A : gamme ascendante ébauche le thème, harmonisée en chute de quinte continue. B : mouvements plus statiques qu'à A (comme dans le thème), reprises de la première phrase à l'octave. Forme inhabituelle.	<i>Un poco più mosso</i> (♩ = 116)

Var. VI ABABA	A : thème à la basse. B : thème renversé au soprano.	<i>Molto adagio</i> (♩ = 40)
Var. VII ABABA	A : motif caractéristique dévié du début du thème. B : thème intégré presque un à un.	<i>Allegretto moderato</i> (♩ = 69)
Var. VIII ABABA	A : gamme ascendante en rythme pointé inspirée du thème. B : mouvement général du thème ainsi que notes de début et de fin respectés.	<i>Andante molto moderato</i> (♩ = 56)
Var. IX ABA	Mouvement marqué par l'ambiance enharmonique. A : ligne au soprano inspirée du mouvement du thème, basse en rythme pointé. B : début du thème cité.	<i>Quasi adagio</i> (♩ = 46)
Var. X ABA	Mouvement en 3/8 avec accompagnement en accords à contretemps et tournures harmoniques étonnantes. A et B : gammes ascendantes inspirées du début du thème.	<i>Allegro vivo</i> (♩ = 104)
Var. XI ABABA	A et B : citations très reconnaissables du thème à la basse. Forme opaque et ne laissant transparaître clairement les parties.	<i>Andante molto moderato e espressivo</i> (♩ = 56)

Le thème apparaît sous sa forme d'origine (en rythme pointé) uniquement dans la première variation ; lors des autres apparitions, le rythme subit toujours une adaptation.

10.3. Statistique sur l'utilisation des notes « extrêmes » du clavier de l'orgue

Les reprises de parties entières (dues à la structure du thème) sont comptées à part entière. Ces notes sont seulement prises en compte si elles représentent une limite de tessiture pour la mélodie ou le motif en question : il va de soi que si ceux-ci se poursuivent au-delà des notes avoisinant les limites de la tessiture de l'orgue, une adaptation mélodique n'est pas évitable par une simple transposition.

	do ¹ (si ^{#1})	fa ^{#5}	sol ⁵	sol ^{#5}	Mesure	Commentaire
Var. I	1				22	
	1	1			26	
	1	1			28	reprise de 26
	1				30	reprise de 22
Var. III	1				56	en octave supérieure
	1				72	reprise de 56
Var. V	1				14	en octave inf. (!)
Var. VI	1				127	
	1				128	(suite de 127)
	1				131	
	1				132	(suite de 131)
Var. IX				1	160	
				1	161	
				1	169	reprise de 160
				1	170	reprise de 161
Var. X				1	243	
Var. XI		1			325	
Total	0	12	2	5		

10.4. Journal de transcription

Lorsque des notes sont nommées, il s'agit des notes transposées d'un demi-ton en-dessous de l'original (transcription en do mineur).

10.4.1. Thème

Reprise très directe par répartition sur deux claviers et pédale, le thème étant toujours sur le clavier plus fort ; adaptation relative de la tessiture de pédale.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
1-20	Dynamique		Reprise de l'idée, adaptation pour les parties B (5-8/13-16) par appel/arrêt d'anches du Récit.
1-20	Agogique		Reprise totale (rit. à la mes. 20)
1-4	Notes	Accompagnement (accords)	Ajout de quelques notes à la m.g. possible grâce au deux claviers (pas de collisions entre les mains) : accompagnement constant à trois voix. Les quelques octaves parallèles avec la basse ne dérangent pas (voix médianes). Les deux notes en-dessous de la basse à la mes. 4 ne dérangent pas à condition que la m.g. soit en 8' et la pédale en 16'.
1-4 ; 9-12 ; 17-20	Notes	Mélodie (thème)	Thème en 16' 8' – assez de "masse" pour l'octave grave notée dans la partition de piano.
1-3	Notes	Basse (pédale)	La basse est reprise à la même tessiture que notée au piano ; par rapport à l'accompagnement à la m.g., cela sonne une octave plus bas (m.g. en 8' et pédale en 16').
4	Notes	Basse (pédale)	Saut d'octave repris ; toute la mesure est une octave trop haute par rapport au reste.
5-8 ; 13-16	Phrasé	Mélodie (thème)	Reprise de l'indication de phrasé par deux mesures, rendant les lignes plus lyriques.
5-8	Notes	Basse (pédale)	Tout est joué en "bonne tessiture" (grâce à l'effet 16').
9-12 ; 17-20	Notes	Accompagnement (accords)	L'accompagnement n'est pas rempli à trois voix (comme aux mes. 1-4), pour faire une partie centrale un peu moins "grasse". Complément à deux voix où ça ne l'était pas ; 19-20 augmentation à trois voix pour une masse sonore finale telle qu'on l'entend au début.
9-11 ; 17-19	Notes	Basse (pédale)	Tout est joué en "bonne tessiture" (grâce à l'effet 16').
12 ; 20	Notes	Basse (pédale)	Pour maintenir le saut d'octave en début de mesure, le reste suit une octave trop haut...
5-6 ; 13-14	Notes	Basse (pédale)	Mélange entre les deux notes de la basse originale (octavée) pour garder la plus basse des deux. De ce fait, renversement des sauts de quarte en quinte et vice-versa.

10.4.2. Variation I

Une reprise directe est possible en répartissant thème (pédale), accords (m.g.) et voix ornée (m.d.) sur trois plans sonores. La registration du Positif est destinée à la deuxième variation qui suit la première sans césure.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
25-28	Registration		On pourrait jouer la partie B sur une autre registration (4', voir ci-dessous), mais au piano, même la dynamique reste la même !
26 ; 28	Notes	Voix ornée (m.g.)	Le sol bémol ⁵ (respectivement sol ⁵ dans l'original) est trop haut pour un clavier Cavallé-Coll datant d'avant 1880 et autres orgues allant jusqu'au fa ⁵ . Solutions possibles: - Registration : jouer la partie B (25-28) sur clavier en 4' (pas idéal au niveau de la sonorité d'un 4' sur ce genre d'instrument) ; - Adaptation : fa ⁵ – mib ⁵ – réb ⁵ (reprend la linéarité) ;

			- Adaptation : <i>fa</i> ⁵ – <i>do</i> ⁵ – <i>réb</i> ⁵ reprend le jeu avec les sensibles). Par souci d'égalité du timbre durant toute la variation, seules les solutions b) et c) sont proposées dans la partition.
--	--	--	--

10.4.3. Variation II

Mesures	Sujet	Objet	Adaptation
33-52	Dynamique		On ne peut pas faire toute la dynamique indiquée pour le piano : pour les parties A, la registration du Positif est de toute façon légèrement ascendante ; dans les parties B, on peut se servir de la pédale d'expression du Récit.
33-36 ; 41-44 ; 49-52	Notes	Basses	Partie A : Les 1 ^{ers} et 3 ^{èmes} temps sont passés à la pédale ; d'une part, cela évite à la m.g. les grands sauts et d'autre part les basses bien marquées à la pédale structurent la mesure.
33-36 ; 41-44 ; 49-52	Articulation		Le touché staccato des doubles ainsi que les liaisons qu'on y trouve à la m.g. sont repris (y compris à la basse). Les accents ne sont pas nécessaires à l'orgue, les croches plus longues que les doubles courtes étant automatiquement mis en avant (et la possibilité d'accentuation à l'orgue consistant avant tout à raccourcir la note d'avant...).
37-40 ; 45-48	Notes		Le thème des parties B est joué à la m.g. sur le Grand Orgue, avec les accords brisés par-dessus (qui sonnent automatiquement moins fort que le thème legato) ; la pédale crée un point d'orgue qui se résout pendant la dernière mesure.
40 ; 48	Notes	Durée d'accord / tenue	L'accord brisé descendant sur le 4 ^e temps à la m.d. est tenu, sans quoi l'effet serait bizarre à l'orgue, le son se perdant tout de suite.

10.4.4. Variation III

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
53-76	Articulation		Reprise des articulations (staccato et accents) et des phrasés. Exception : mes. 59, 60, 75 et 76, où le staccato sur le 2 ^{ème} temps est repris sans liaison de phrasé simultanée.
53-76	Dynamique		Reprise de la plupart des indications (sauf <i>sf</i> et <i>sempre f</i> , qui est implicite à l'orgue). La dynamique est moins extrême à l'orgue qu'au piano mais peut être exécutée suivant l'efficacité de la boîte d'expression du Récit. Dans la partie B centrale (mes. 61-68), la deuxième phrase (mes. 65-68) est reprise sur le Positif, alors que la première (mes. 61-64) est prévue au Récit. Cela donne un effet un peu insistant et permet une transition en douceur dans la reprise de la partie A (mes. 69 et suivantes) avec mélodie au Grand Orgue (voir ci-dessous).
53-60 ; 69-76	Tessiture	Répartition et registration	Répartition en type « mélodie et basse continue » : l'accompagnement se situe normalement sous la mélodie qui est jouée en fonds doux 16' 8' 4' (tous claviers accouplés) si bien qu'il n'est pas nécessaire d'ajouter les octaves (mes. 55-58 et 71-74).
60 ; 76	Basse		Abandon du <i>sol</i> en levée à la basse laissant de la flexibilité pour profiter d'une acoustique abondante ; de plus, le caractère « instable » du moment n'est pas perdu grâce au manque de basse sur la tonique (répétée) du 3 ^e temps.
61-68	Répartition	Échelonnage	Partie centrale B au Récit, puis au Positif (introduit par la m.d.), puis (pour la reprise de A) transition au Grand Orgue (accompagné du Positif).
61-63 ; 65-67			Tenue de pédale : La m.g. reprend la syncope de basse (à l'octave dans la partition de piano) dans les premières mesures de la phrase (mes. 61 et 65) et en ressort discrètement après une mesure.
63 ; 67	Octaves m.g.		Abandon des octaves à la m.g. et adaptation de ces syncopes par mélange des deux octaves : cela évite de rejouer <i>réb</i> ³ de la m.d., dont l'effet au piano n'est pas reportable à l'orgue.

64	Accord brisé	Adaptation	Évitement de l'accord brisé de m.g. en transcrivant toute la mesure en montée chromatique (anticipant et rejoignant celle qui suit sur le 3 ^e temps dans l'original).
68	Accord brisé	Adaptation	Même situation qu'en mes. 64 (voir ci-dessus), à la différence que le dernier temps – chromatique dans l'original déjà – est également adapté afin d'atteindre le <i>do</i> ³ au Grand Orgue (et non le <i>mi</i> ³ qui représente la note supérieure de l'accompagnement qui doit rester au Positif).

10.4.5. Variation IV

Réécriture de la partie A en raison de l'original très pianistique (mélodie marquée avec accompagnement en m.g. et accords brisés en m.d. traversant le piano). La partie B est plus ou moins reprise du piano.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
77-84 ; 93-100	Partie A	Réécriture	Essai de concentration des idées du compositeurs : - Mélodie marquée par Fonds 16' 8' 4' au Grand Orgue ; - Accords brisés en doubles-croches au Récit ; - Insinuation de la haute tessiture de l'original par la registration du Récit avec 2'. - Création d'une ligne de basse à la pédale, se servant des notes tenues notées pour le piano ou en ajoutant les notes fondamentales reconnaissables dans l'harmonie.
85-92	Partie B	Reprise	Gardée plus ou moins tel quel, avec l'ajout d'une « vraie » basse à la pédale stabilisant les débuts de mesures, celle au piano consistant simplement aux premières notes des accords brisés.

10.4.6. Variation V

Répartition sur deux claviers et pédale.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
101-124	Basse	Tessiture	Dans les mesures 101-108 (partie A) la basse est principalement jouée une octave en dessus de l'original : d'une part il y a l'effet du 16', d'autre part c'est la seule possibilité de garder l'effet de « chute » des trois premières mesures. En mesure 106, une tessiture trop haute est évitée pour garder la basse en tessiture moyenne. En partie B, la basse est reprise à tessiture égale qu'au piano (malgré le 16'), renforçant l'effet des points d'orgue (pédales).
101-124	Dynamique		Sachant que le solo se fera sur le Grand Orgue et qu'une flûte est nécessairement ascendante, les nuances indiquées ne sont pas reprises. Bien entendu, tout le monde est libre d'utiliser la boîte pour adapter l'accompagnement (ou de changer la répartition des claviers pour moduler la mélodie).
101-124	Mélodie (octaves)	Registration	Une registration 8' 4' donnant un son très équilibré à l'orgue, l'effet d'octaves du piano manque un peu. Pour répondre à ce problème, une registration en 16' 4' est proposée, créant une sorte de « vide » de deux octaves entre les deux notes.
101-108	Basse	Durée	La pédale tient les basses – au piano ce n'est seulement pas le cas car la m.g. est nécessitée pour l'accompagnement en tierces qui suit tout de suite. Pour les trois mesures avec accents (103-105), la basse précédente est raccourcie d'une croche, accentuant la suivante.

10.4.7. Variation VI

Répartition sur deux claviers et pédale.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
125-134	Basse	Tessiture	Jouée à la tessiture de l'octave aiguë en 16' 8', créant le rendu sonore prévu.

125-126	Mélodie m.d.	Octaves	Les octaves sont surtout biffées à cause de la tessiture limitée de l'orgue, cette variation exploitant le clavier de piano dans ses extrêmes. En ne jouant que les octaves inférieures, il faut tout de même commencer une octave plus bas (commençant sur le <i>fa</i> ⁴), donc deux octaves plus bas que l'octave aiguë originale. Il en suit que dans la deuxième mesure, on remonte d'une octave sur le 2 ^e temps, ce qui dérange certes le mouvement, mais n'est pas possible autrement ; de plus, le contexte de tritons s'y prête assez bien.
125-126 ; 129-130 ; 133-134	Accomp. m.g.	Accords	Accords montants par notes communes vu les notes communes pour la plupart des harmonies. Où ce n'est pas le cas une troisième note est ajoutée sur la 2 ^e croche du temps, reprise du premier renversement et gardé pour le deuxième.
127-128 ; 131-132	Mélodie m.d.	Registration	Flûte harmonique en contraste de la voix humaine pour créer le son expressif voulu.
127-128 ; 131-132	Accomp. m.g.	Accords	Ceux-ci sont laissés tels quels (donc sans création de notes communes, voir ci-dessus).
134	Accomp. m.g.	Durée du dernier accord	Le dernier accord est rallongé sur le point d'orgue, pour permettre une fin commune des voix (le son ne diminuant pas comme au piano).

10.4.8. Variation VII

Concept de base : écriture à un clavier pour les parties A1 (135-138) et A3 (143-146) et écriture à deux claviers pour la partie B (afin de faire ressortir des solos) ; basse en pédale avec 16' (ajouté).

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
135-146	Dynamique		La dynamique notée convient bien à l'orgue si on se sert constamment du Récit accouplé. Pour la partie centrale, on passe au Récit et au Positif pour réduire l'intensité sonore.
135-146	Polyphonie	Conduite des voix	À cause la « polyphonie libre » de l'original (écriture harmonique créée par beaucoup de lignes s'entrecroisant), la notation « propre » avec conduite claire des voix donne pas mal de pauses supplémentaires (notamment à cause de la notation en trois systèmes et des changements de claviers).
135-138	Partie A	Répartition	En principe à un clavier (Grand Orgue) et pédale. Pour marquer la fin solistique en m.d., l'accompagnement passe au Positif pour la dernière mesure (138). (NB : cette adaptation n'a pas lieu à la fin de la reprise en mes. 146 pour augmenter l'intensité sonore finale).
138	Notes		Adaptation de la tessiture (transposition d'une octave) ou de la durée de quelques notes afin d'éviter des notes répétées et de pouvoir placer l'accompagnement complet en m.g.
138	Notes	Accord brisé	Adaptation sur le dernier temps pour éviter la répétition du <i>ré</i> ³ à la fin de l'accord brisé.
139-140 ; 141-142	Partie B		Parties plus lyriques (cf. thème, mes. 5-8 et 13-16) avec solo de ténor sur le Positif pour le thème cité.
140-141	Interlude	Répartition	La deuxième occurrence e la partie A n'est qu'esquissée en trois temps (mes. 140,3-141,1) par une sorte de miniature. On ne retourne pas au Grand Orgue pour ne pas exagérer cette « fausse » reprise du thème et pour des questions techniques (un passage legato n'est pas possible en sautant un clavier). Le motif d'accords brisés à la m.g. quant à lui est repris au Grand Orgue, garantissant assez d'attaque dans la basse tessiture et une bonne transition vers la pédale sur le deuxième temps de la mes. 141.
146	m.d.	Arpège	Toute la mesure est reprise une octave plus bas pour des questions de tessitures et équilibré en double-croches : le <i>si</i> ⁴ (dernière note de l'arpège) en triple-croche répété par l'appoggiature sur le 3 ^e temps n'est pas faisable à l'orgue à cause de l'attaque (et aussi de l'acoustique).
146	m.g.	Appoggiature	Il n'est pas nécessaire de jouer la basse en appoggiature sur le 2 ^e temps grâce à la pédale qui reprend ce <i>sol</i> .

10.4.9. Variation VIII

Après des variations plutôt élaborées, celle-ci se veut très simple, reprise presque note à note de la partition de piano : le tout en 8' sur un clavier et pédale – une espèce de « miniature », si simple, si tranquille.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
147-158	Répartition		La basse en pédale aide surtout à diviser la mélodie à la m.d. et les tierces à la m.g. pour mieux phraser le tout. Mis à part cette avantage, on pourrait tout aussi bien jouer manualiter.
151-152	Basse	Notes répétées	Les syncopes sur le <i>sol</i> ² sont remplacées par une tenues au pied droit et des syncopes en noires au pied gauche, mettant des accents aux endroits voulus.

10.4.10. Variation IX

Répartition sur un à deux claviers en 8' avec pédale en 8' et 16' doux.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
159-160 ; 168-169	Accomp.	Syncopes staccato	Contre toute attente, les accords en syncopes staccatos fonctionnent très bien à l'orgue (du moins sur une registration de fonds doux 8'). Il n'y a ici pas de raison de dissocier solo et accompagnement sur plusieurs claviers.).
160-161 ; 169-170	<i>sol</i> ⁵	Tessiture	Alternatives proposées pour claviers de 54 notes.
161-162 ; 170-171	Lignes		Pour ce passage très impressionniste, la m.g. passe au Récit pour laisser de la place aux tierces de la m.d.
163-167			En principe transcrit comme les mesures 159-160 et 168-169, mais à deux clavier (Grand Orgue et Positif), les deux accouplés au Récit (par cascade) pour y permettre des nuances de dynamique.

10.4.11. Variation X

La basse est confiée à la pédale et les lignes traversant tout le clavier sont jouées au Positif (accompagné du Récit) ou au Grand Orgue (accompagné au Positif) ; l'accompagnement est donc toujours un peu en retrait par rapport au solo en cours.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
172-302	Articulation	Staccato	L'articulation générale en staccato est repris par l'indication « non legato », qui se rapproche plus du toucher nécessaire à l'orgue.
172-302	Articulation	Accents	Il n'est pas nécessaire de les reprendre, les trois notes donnant suffisamment d'accent après une seule note tenue ; de plus, le fait de tenir qu'une note de l'accord résulte également en une accentuation. (vu que deux d'entre elles ne sont que des croches).
172-212	Accomp. m.d.	Accords	Ajout de notes d'accords où il n'y en a moins que d'habitude pour créer un son constant ; au piano, les mains se croiseraient (p.ex. mes. 175). Adaptation des tessitures quand c'est trop large ou inutilement difficile à l'orgue (instrument sur lequel des accords en position « large » donnent moins d'effet qu'au piano) : ce n'est pas toujours facile en raison de la conduite des voix (p.ex. 178 à cause de la 7 ^{ème}). Finalement, on perd « lignes » qui résultaient au piano entre notes d'accords – mais ceci surtout sur la partition, pas à l'écoute ! L'écriture est malgré tout clairement harmonique, on écoute le solo...
172-302	Dynamique		La dynamique est en principe reprise ; en partie, les crescendi et decrescendi relativement courts sur la partition de piano sont rallongés pour faire effet à l'orgue (p.ex. mes. 180-183). Dès la mes. 244 on entame un crescendo au <i>ff</i> en mes. 264 est avec effet « <i>più ff</i> » en fin de variation.
180-186 ; 196-202	Basse	Tenues	Où la basse manque au piano à cause du solo qui s'évade un peu) elle est tenue à l'orgue ; dans la dernière mesure de

			tenue que pour une croche, afin de redonner l'effet d'accent au prochain premier temps).
216-255	Pédale		Utilisation ponctuelle de la pédale, quand il y a une « vraie » basse dans l'original.
224	Basse	Tessiture	<i>Sib</i> ¹ une octave trop haut par rapport au reste, mais encore au-dessous du trait au Positif grâce au 16' ; et d'ailleurs, peu importe – c'est l'accent sur le 1 ^{er} temps qui compte !
234-236 ; 238-240	m.g.	Accords brisés	Tenues de pédale comme « fondements » pour les accords brisés repris à la m.g., qui sont ici adaptés en reprenant les deuxièmes mesures (mes. 235 et 239) sur la tonique au lieu de la quinte, réglant ainsi deux questions : notes répétées et légère difficulté technique à jouer bien legato.
240-250	m.d.	Tessiture	Reprise du trait de m.d. une octave en-dessous pour avoir assez de tessiture en haut du clavier ; de toute façon, tout est joué sur 8' et 4'.
240-241 ; 244-245	Accomp.	Tessitures	Adaptation des accords afin de pouvoir poursuivre le mouvement des accords à trois voix résultant dans une noire pointée tenue.
248-255	m.d.	Tessiture	Adaptation de la tessiture des harmonies par la suite du trait entamé une octave trop bas (dès mes. 240) ; saut d'une octave (à la tessiture originale) dans la mes. 252, quand une nouvelle unité de quatre mesures commence.
273-302	Basse	Durée	La basse (souvent des fondamentale de <i>do</i> ¹) sonne plus longtemps au piano est soutient souvent les harmonies des mesures suivantes ; elle est donc tenue où possible, en prenant une mesure de pause pour accentuer sa prochaine entrée.
284-302	m.g. ; m.d.	Trait final	Le grand trait final monte trop haut et descend trop bas : la tessiture est adaptée par remaniement des notes d'harmonies des accords brisés : <i>8vb</i> pour les mes. 284-292 et <i>8va</i> dès la mes. 296. Par la fin en trait de pédale (mes. 300-302), on obtient une nouvelle couleur, une autre attaque qui compense le manque de tessiture de la dernière octave d'un piano (que l'on a en même temps quand même à l'orgue, par les registres en 16' ou même 32').

10.4.12. Variation XI

Difficulté de cette variation finale : pour le piano, Fauré écrit beaucoup en harmonies sans « vraie » polyphonie ni conduite des voix conséquente, ce qui donne des difficultés de notation.

Mes.	Sujet	Objet	Adaptation
306-331	Dynamique	Concept général	Pour permettre une évolution dynamique, tout est accouplé en cascade ; on se déplacera du Récit au Positif puis Grand Orgue, pour faire le chemin inverse en fin de variation terminant sur un <i>pp</i> .
306-331	Notes	Basse à la pédale	La basse est jouée en tessiture originale en 16' 8' ; donnant un beau fondement à ce dernier mouvement si tranquille.
315-319	Répartition	Solo ascendant	Solo sur Positif, accompagné au Récit et à la pédale. L'accompagnement au Récit a dû être revu afin d'éviter de devoir prendre des notes à la m.g. (à une main sur deux claviers) ; un « tapis de notes communes » y a été placé.
322	Répétitions		Les deux <i>si</i> ² sont rassemblé en une note ; la répétition du <i>so</i> ³ suffit.
324	Arpèges		Les arpèges sont biffés, car ils affaiblissent le crescendo à l'orgue (et sont ici peut-être aussi dus à la largeur des accords à jouer à la m.g. au piano).
325-327	Notes	Tessitures	Remaniement de l'accompagnement harmonique pour garantir un legato à la m.g.
327	Notes	Quintes et octaves m.d.	Repris la quinte une octave plus basse à l'accompagnement.