

NOTE DE L'INTERPRÈTE

À la fin des années soixante-dix, lorsque j'étais étudiant à la classe d'orgue du Conservatoire de Paris, Rolande Falcinelli, notre Maître, nous a narré une anecdote à propos de Debussy. Ce dernier assistait à un concert de musique de chambre au cours duquel était interprété son Quatuor à cordes. Le concert achevé, les musiciens s'empressèrent auprès du compositeur pour recueillir son appréciation. Celui-ci leur répondit alors, en substance, que l'interprétation qu'il venait d'entendre était loin de correspondre à sa propre conception, mais qu'il l'avait néanmoins tout à fait appréciée comme telle. Et d'encourager les musiciens... à continuer de jouer son œuvre ainsi ! Cette anecdote - qui a tout lieu d'être authentique (1) - est d'autant plus intéressante que Marguerite Long, qui a travaillé le répertoire pianistique de Debussy sous la direction du compositeur lui-même, nous le décrit (2) comme très exigeant vis-à-vis de l'exécution de ses œuvres. La réponse de Debussy aux interprètes de son Quatuor tendrait à rappeler qu'exigence n'est pas synonyme d'intransigeance. Ainsi, vaut d'être posée, bien que demeurant sans réponse, l'éternelle question qui, en fin de compte, constitue le véritable problème de tout exécutant : *"Jusqu'où se situent les limites de liberté dans l'interprétation d'une œuvre ?"*

Parmi le répertoire organistique français symphonique (soit des années 1860 à nos jours), j'ai été amené à constater que c'est particulièrement l'œuvre de César Franck qui est la cible de recherches opiniâtres de la part d'une quantité de musicologues. Pourquoi Franck ? Je ne sais. Certes, de cette prestigieuse École d'orgue française, Franck est l'un des plus grands... et il en est aussi le fondateur ! Toutefois, il est d'autres illustres compositeurs le côtoyant dans ce panthéon, dont les œuvres ne font nullement l'objet d'un tel acharnement. Depuis bien des années se succèdent avec une régularité sans faille livres, études, articles, brochures, nouvelles éditions des œuvres, comparatifs et autres publications diverses autour du *Pater seraphicus*. Et comme notre époque - c'est bien connu - est férue d'authenticité, ces fastidieuses recherches sont évidemment orientées dans le souci de parvenir à retrouver la vraie *"tradition"* (!) de l'interprétation des pièces de Franck sur laquelle nous serions tenus de calquer les nôtres. Cette dérisoire quête du Graal ne laisse pas de m'agacer quelque peu, pour les deux immuables raisons suivantes : d'une part, en l'absence de tout enregistrement d'époque, les démonstrations de ces doctes archéologues ne seront jamais que simples hypothèses et non certitudes ; d'autre part, quand bien même nous serions - par quel miracle ? - possesseurs de tels enregistrements nous permettant d'entendre Franck à ses claviers que notre sensibilité et nos oreilles du vingt-et-unième siècle en seraient peut-être fort étonnées - voire déçues - qui sait ? Sans remonter si loin, les enregistrements des années 30 (réédités dans les années 80) des grands interprètes de la première moitié du vingtième siècle sont édifiants à ce sujet : peu d'organistes, de nos jours, s'aviseraient de jouer ainsi, je pense... Comme j'ai déjà eu occasion de l'écrire, les critères artistiques que sont le *goût* et la *perception* ne cesseront jamais d'évoluer. Et de même que le jeu instrumental de nos aïeux, par le biais de vieilles cires, peut nous faire aujourd'hui sourire, de même, nos propres interprétations enregistrées feront peut-être pouffer nos arrière-petits-enfants.

Et puis, même en négligeant ces critères, l'interprétation de l'œuvre de Franck par l'auteur lui-même aurait-elle constitué la référence incontournable ? Au Conservatoire, Rolande Falcinelli nous confia un jour sa pensée à ce sujet : les compositeurs, bien souvent, ne se révéleraient pas, loin s'en faut, les meilleurs interprètes de leurs propres créations. Pour appréhender l'interprétation d'une œuvre, une sorte de *recul* est nécessaire. Celui-ci leur ferait évidemment défaut, du fait de la trop étroite paternité les reliant à leur musique. C'est une opinion. Elle est respectable et ne doit pas être négligée - sans non plus être généralisée. Donc, en admettant que Franck eût été l'interprète idéal de ses œuvres, la démarche naturelle de l'instrumentiste d'aujourd'hui tendrait à ce qu'il consulte les témoignages de musiciens l'ayant entendu jouer. Une première génération d'entre eux est constituée des derniers disciples (dont Albert Mahaut, Adolphe Marty, Charles Tournemire, Louis Vierne, Henri Busser) ; une seconde, des propres élèves de la première (dont André Marchal). Je renvoie ici le lecteur à une très instructive étude de Marie-Louise Jacquet-Langlais (3) citant plusieurs témoignages des uns et des autres. À leur lecture, on est rapidement convaincu de l'inexistence d'une *"pensée unique"* à l'égard de l'interprétation des œuvres de Franck : trente ans après sa disparition, plus aucun de ses anciens élèves ne les jouait de la même façon ! Charles Tournemire, le disciple le plus respectueux et sincèrement admiratif, rédigea en 1930 un opuscule consacré à son maître (4) dans lequel figurent nombre de conseils d'interprétation et d'indications métronomiques censés être le reflet fidèle des propres interprétations de l'auteur dont il fut témoin. Or, la même année, il réalisa sur l'orgue de Sainte-Clotilde (encore dans l'état qu'a connu Franck) un enregistrement de la *Pastorale* qui, non seulement, ne tient que modérément compte des *tempi* préconisés dans son ouvrage, mais

qui, en outre, modifie notablement les registrations de l'auteur ! Dès lors, est-il raisonnable, en matière d'interprétation du répertoire franckiste, d'évoquer une quelconque "tradition" ?

Cela me fait penser à cette doctrine applicable à l'exécution du répertoire organistique - dont les historiens de la musique se sont accordés depuis longtemps à reconnaître qu'elle est fautive - laquelle exigeait (entre autres choses) un *legato* rigoureux dans chaque partie polyphonique, la liaison systématique des notes communes, et - surtout - une articulation *arithmétiquement mesurée* des notes répétées. Selon la rapidité du mouvement, ces dernières devaient perdre tantôt la moitié, tantôt le quart de leur valeur (le tiers ou le sixième pour les notes pointées). Est-ce à dire que, pour se plier à cette dernière exigence, il fallait recourir aux services, non d'un métronome, mais d'un chronomètre ? J'ai tort de plaisanter : ce dogme a tout de même fâcheusement entaché l'enseignement officiel de l'orgue en France pendant près d'un siècle. Cependant, les enseignants successifs qui l'ont appliquée n'en étaient pas responsables - seulement prisonniers. Ils n'ont fait que transmettre une technique qui leur avait été imposée, avant que n'en soit révélée l'inanité par des preuves musicologiques. Qui donc en était à l'origine ? J'ai eu l'occasion, il y a longtemps, d'interroger à ce sujet ce puits de science - et grand ami - qu'est Michel Chapuis. Avec l'usage prudent du conditionnel, il m'a répondu : "*Widor en serait peut-être l'auteur*". De fait, l'hypothèse est envisageable. En tant que professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, Widor a succédé à Franck. Or, ce dernier, durant son professorat, négligeait - selon des témoignages pour une fois unanimes - l'exécution au profit de l'improvisation. On peut donc concevoir que Widor, héritant d'étudiants à la technique instrumentale quelque peu empirique, sinon déficiente, soit tombé dans l'extrême inverse en créant de toutes pièces un système mathématique, rationalisé et artificiel. En revanche, plus insolite est le fait qu'il ait pu en attribuer la paternité à une filiation clairement citée par ses soins. En effet, selon Louis Vierne (5), Widor déclara à ses élèves lors de sa prise de fonction, en décembre 1890 : "*J'ai beaucoup hésité avant d'accepter le poste qui m'échoit aujourd'hui ; je m'y suis décidé avec la volonté de restaurer l'exécution organistique en général, et en particulier de faire revivre la tradition authentique d'interprétation des œuvres de Bach. Elle m'a été léguée par mon maître Lemmens, lequel la tenait de Hesse (de Breslau), qui l'avait reçue de Forkel, élève et biographe du vieux Cantor*". Diable ! Pas moins de trois intermédiaires entre la source et l'embouchure : de quoi accroître singulièrement les risques de déformation progressive de la discipline transmise ! De plus, pas moins de cent quarante années séparèrent la mort de Bach de la prise de fonction de Widor, c'est-à-dire suffisamment pour altérer une tradition soi-disant "authentique"...

C'est suite à l'ensemble de ces constats que, tout au long de ma vie d'interprète, je me suis progressivement affranchi de toute vaine servitude en envoyant - poliment - au diable témoignages, témoins, pseudo traditions et leurs grimoires. Il ne peut y avoir, à mon sens, pire abdication artistique que de se contraindre à adopter une interprétation contraire à celle que l'on ressent au plus profond de soi-même, dans le seul but de satisfaire à un arbitraire imposé de l'extérieur. Lorsque j'aborde une œuvre - qu'elle soit de Franck ou d'un autre -, une fois son contexte historique situé, son esthétique instrumentale respectée, son texte maîtrisé, sa structure formelle analysée, sa difficulté technique surmontée, je l'interprète *comme je la perçois*, nanti d'une invariable méfiance envers toutes "traditions" dont on n'est jamais sûr de ce qu'elles valent, tant elles sont souvent contredites au gré de la diversité des témoignages et des interprétations de ceux qui s'en prétendent les détenteurs.

Pour l'interprétation de l'œuvre d'orgue de Franck, mes soins se focalisent sur trois aspects spécifiques : la couleur instrumentale, les *tempi*, et la mise en valeur de l'écriture (plus orchestrale que proprement organistique).

La couleur instrumentale.

On sait que les registrations de chacune des pièces, dûment indiquées par l'auteur, étaient spécifiquement destinées à l'instrument érigé par Aristide Cavaillé-Coll en 1859 à la basilique Sainte-Clotilde à Paris dont Franck fut le premier organiste titulaire, de 1859 à sa mort en novembre 1890. D'ailleurs, les dates de composition des premières et des dernières de ses douze œuvres encadrent exactement les trente et une années de son titulariat (6). Or, cet orgue n'existe plus dans son état d'origine depuis 1932, date à laquelle il a été notablement agrandi et modifié lors de travaux entrepris à l'instigation de Charles Tournemire, successeur de Franck à Sainte-Clotilde (pour l'essentiel : adjonction de 10 jeux - dont 6 au seul clavier de Récit -, extension de l'étendue des claviers de 54 à 61 notes et de celle du pédalier de 27 à 32 notes). D'où, de nos jours, cette démarche fréquente - au demeurant fort respectable - laquelle, afin de se rapprocher de la couleur sonore

originale, consiste à aller interpréter ou enregistrer du Franck sur un orgue Cavaillé-Coll intact ou peu retouché, qui soit si possible à peu près contemporain de celui de Sainte-Clotilde, mais surtout de dimensions analogues - il en existe encore - c'est-à-dire proche de la composition de l'instrument de Sainte-Clotilde à son origine (limitée à 46 jeux sur trois claviers). Fort bien. Mais pourquoi devrait-on forcément s'astreindre à jouer l'œuvre de Franck sur une palette sonore restreinte ? Il existe nombre d'instruments de Cavaillé-Coll d'importance supérieure. Par ailleurs, pourquoi Franck a-t-il adapté ses registrations uniquement en fonction de la configuration de l'orgue dont il était le titulaire (registrations fidèlement reproduites par ses premiers éditeurs) ? Parce qu'hormis les inaugurations d'instruments neufs ou restaurés, la notion même de *concert d'orgue* était quasi inexistante à son époque. Être organiste consistait essentiellement en l'exercice d'une profession - confinée à une tribune - de musicien liturgique. À l'instar de la plupart de ses confrères, Franck n'avait que fort peu l'opportunité de se produire en récital à l'extérieur : donc, rares étaient les possibilités de jouer ses propres œuvres ailleurs qu'à Sainte-Clotilde. Une mémorable occasion lui fut néanmoins offerte le 1er octobre 1878, lors du concert d'inauguration de l'orgue construit par Cavaillé-Coll au Palais du Trocadéro, à Paris. C'est pour cette circonstance qu'il composa la *Fantaisie en la*, le *Cantabile* et la *Pièce héroïque*. Or, même si l'édition de ces trois œuvres indique une registration destinée - une fois encore - à l'orgue de Sainte-Clotilde, on sait maintenant que Franck s'empressa de tirer profit de la richesse de l'instrument monumental du Trocadéro (66 jeux sur quatre claviers dont deux expressifs) en modifiant substantiellement, lors de son concert, les registrations figurant dans l'édition - ainsi que nous l'expose François Sabatier dans un très intéressant article (7).

Fort de l'ensemble de ces observations et de mes réflexions, j'ai donc choisi l'admirable instrument de Saint-Sernin de Toulouse - pourtant de trente ans postérieur à celui de Sainte-Clotilde - pour réaliser le présent enregistrement. Riche de 54 jeux, il possède deux raretés (qui, bien sûr, n'existaient pas à Sainte-Clotilde) accroissant, l'une et l'autre, la puissance sonore d'une majestueuse ampleur : un jeu d'anches de 32 pieds à la Pédale et deux jeux d'anches en chamade (8). Ces derniers apportent en outre une *netteté* incomparable dans l'attaque du son lorsqu'on joue l'orgue dans toute sa force. Nul doute que la riche palette de ce bijou (l'avant-dernier instrument sorti des ateliers de Cavaillé-Coll - en 1889) m'ait conduit à prendre en certains endroits, ainsi que les connaisseurs pourront en juger à l'écoute de cet enregistrement, quelques libertés, d'ailleurs minimes, vis-à-vis des registrations indiquées. Franck n'en fit-il pas autant au Trocadéro ?

Il est cependant un impératif dont je tiens toujours rigoureusement compte, quelque soit l'orgue sur lequel je joue : le respect de la couleur spéciale du Récit de Sainte-Clotilde à l'époque de Franck. Ce clavier, limité à 10 jeux (nombre nettement inférieur à la composition des grands Récits symphoniques de Cavaillé-Coll), avait deux caractéristiques bien connues : la première, liée à son état "incomplet", était d'être dépourvu de jeux de seize pieds ainsi que de jeux de mixtures ; la seconde était de posséder deux jeux d'anches - une Trompette et un Hautbois - lesquels, selon les témoignages unanimes de tous ceux (dont Maurice Duruflé) qui ont eu le privilège de les entendre avant les travaux de 1932, étaient d'une finesse et d'une douceur aussi rares qu'exceptionnelles. Sur la plupart des instruments, ces caractéristiques nécessitent une adaptation que je conçois, dans trois exemples de registrations constamment employées par Franck, de la manière suivante.

La première registration est celle où Franck confie un *solo* à l'un des jeux d'anches du Récit (Trompette ou Hautbois) et où la discrétion de l'un comme de l'autre contraint l'auteur à en enrichir l'intensité par l'adjonction systématique de jeux supplémentaires. Sur la plupart des instruments, cette adjonction est non seulement vaine mais risque d'empâter le timbre. Ainsi, là où Franck indique : "*Fonds de 8 pieds, Hautbois et Trompette*" ou "*Bourdon, Flûte et Hautbois*", je n'emploie que la Trompette seule, ou le Hautbois seul.

La seconde registration, aussi fréquente que la précédente, est celle où Franck réunit l'ensemble des jeux de fonds de huit pieds des trois claviers accouplés et où, au Récit, il incorpore invariablement le Hautbois aux trois jeux de fonds qui existaient à Sainte-Clotilde. Il est aisé d'en déduire la raison : les trois jeux (9) de fonds en question (Bourdon, Flûte, Gambe) lui semblant probablement un peu faibles en l'absence d'un Principal, il les étoffe par l'adjonction du Hautbois. Comme celui-ci était très fin, son intensité s'apparentait plus à celui d'une seconde Gambe - ou d'un Principal doux. Sur la plupart des instruments (où le Hautbois est d'une intensité sonore "habituelle"), je m'abstiens donc de l'adjoindre à l'ensemble - à plus forte raison quand le Récit est suffisamment riche en jeux de huit pieds, comme c'est le cas sur l'orgue de Saint-Sernin.

La troisième registration est celle où Franck demande (qu'il s'agisse d'un usage *pianissimo* boîte fermée, ou *fortissimo* boîte ouverte) l'ensemble des jeux du Récit par l'indication laconique : "*Jeux de fonds et jeux d'anches*". Lorsqu'on est amené à jouer sur un instrument dont le Récit possède mixtures et seize pieds, voilà bien l'exemple où il convient de se rapprocher le plus

possible de la sonorité requise. Je renonce donc aux mixtures (et assimilés : cornet et, s'il y en a, tierce, nazard, larigot, piccolo) dont l'emploi constituerait une faute de style par excès d'acuité sonore. Quant aux jeux de seize pieds, il n'est que d'observer les innombrables passages concernés pour y constater que l'écriture harmonique exploite largement la tessiture médiane du clavier : justement celle où l'adjonction inopportune des jeux de seize pieds alourdirait fâcheusement la trame sonore (10). Ce n'est pas tout : quantité d'instruments sont pourvus de Récits dont l'abondance de jeux ou l'excès de puissance de leurs anches (la Trompette en particulier) s'avèrent incompatibles avec la finesse sonore souhaitée. Il devient alors indispensable de limiter volontairement le nombre de jeux employés. À l'inverse, dans les passages joués sur le *tutti* général de l'instrument - par exemple dans les péroraisons *fortissimo* (*Grande Pièce symphonique, Final, Pièce héroïque, Premier et Troisième Chorals*) où les mains ne reviendront plus sur le seul clavier de Récit à la couleur si particulière - il redevient possible d'employer l'ensemble de tous les jeux des claviers.

Les tempi.

Dans mes jeunes années, j'avais déjà une forte inclination à jouer Franck dans des mouvements relativement alertes, en tout cas plus vifs que ceux généralement en vigueur à l'époque. On m'en faisait parfois reproche. J'attribuais ce fait à mon ardeur juvénile. J'avais tort car, les années passant, je n'ai pas modifié substantiellement cette manière de jouer - "*avec allant*" ! Un exemple que je cite fréquemment concerne l'*Adagio* central du *Troisième Choral*. L'œuvre est de forme tripartite : A - B - A' (B étant l'*Adagio*, A et A' qui l'encadrent devant être joués à un *tempo* identique). Rolande Falcinelli nous fit un jour, à la classe, une démonstration d'une imparable logique selon laquelle le *tempo* adopté pour cet *Adagio* était, la plupart du temps, beaucoup trop lent. En effet, à la mesure 147, lorsque A' succède à B, Franck indique : "*Le double plus vite (Mouvement du commencement)*", ce qui implique - le plus simplement du monde - que B succédant à A à la mesure 97 doit être joué... deux fois plus lentement que A - MAIS PAS DAVANTAGE ! Or, combien de fois ai-je pu entendre cet *Adagio* dans un mouvement désespérant de lenteur !

Et puis, il y a quelques années, j'ai eu connaissance de l'ouvrage de Joël-Marie Fauquet. Dans celui-ci (11), l'auteur révèle l'existence d'un exemplaire édité des *Six Pièces*, dans lequel figurent, notées par Franck au crayon, toutes les indications métronomiques pour chacune des pièces. Certaines d'entre elles étant bien supérieures à ce qui se pratiquait jusqu'alors, la surprise dut être probablement intense pour bien des interprètes. La mienne fut heureuse, me voyant ainsi conforté de manière inattendue dans bon nombre de mes choix. Mais qu'on ne se méprenne pas : depuis lors, je ne me suis pas pour autant subordonné à la totalité des désirs de l'auteur. Ainsi - ô paradoxe - ai-je trouvé trop vifs certains *tempi* souhaités par Franck. Par exemple, dans l'*Allegro cantando* de la *Fantaisie en ut*, le mouvement de 104 à la noire indiqué par l'auteur m'apparaît vraiment bousculé, ne permettant pas de faire chanter la cantilène avec toute la grâce souhaitable. Je ne m'y soumetts donc pas, conformément aux arguments développés plus haut.

Parallèlement au problème des *tempi*, j'essaie d'être l'avocat d'un *rubato* généreux - mais contrôlé - et tourne résolument le dos à toute exécution métronomique, particulièrement dans les pages profondément lyriques où doit régner la plus grande souplesse.

La mise en valeur de l'écriture.

Chacun connaît la célèbre exclamation de Franck : "*Mon nouvel orgue ? C'est un orchestre !...*". L'étonnant est que cette phrase enthousiaste ait été prononcée non pas à l'encontre du Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde, mais vis-à-vis de l'orgue de l'église Saint-Jean-Saint-François, un autre Cavaillé-Coll - infiniment plus modeste, celui-là, puisque composé de 18 jeux répartis sur deux claviers, dont un Récit incomplet de 37 notes (!). Franck y fut nommé organiste quelques années avant son arrivée à Sainte-Clotilde. Quoi qu'il en soit, c'est un truisme que d'affirmer le caractère fondamentalement orchestral de sa musique pour orgue. Nombre de ses pages sont même proches d'offrir l'aspect d'une véritable réduction d'orchestre écrite sur trois portées.

Partant de cela, je me suis efforcé d'en tirer parti, essentiellement par le biais de laborieux changements de registrations - nullement prévus par l'auteur... au grand dam des assistants qui, lors de l'enregistrement, m'ont fait l'amitié de gérer la complexe manutention des jeux que cela imposait. Ainsi, pour certains *crescendo* ou *decrescendo*, ai-je souhaité les accomplir par paliers beaucoup plus progressifs que les rituels enclenchements (ou désenclenchements) des appels d'anches du Positif, du Grand-Orgue et de la Pédale, lesquels amènent ou ôtent d'une manière toujours un peu brutale six ou sept jeux d'un coup. Ainsi, pour prendre un autre type d'exemple, ai-je joué "en trio" les mesures 94 à 113 de la *Grande Pièce symphonique* afin de pouvoir dissocier distinctement, au plan sonore, l'élément thématique (traité en canon) de l'arabesque qui l'accompagne.

Ne pouvant ni ne souhaitant les citer tous, je terminerai par un dernier exemple auquel revient la palme de la complication en matière de changements de jeux. La structure de la

Prière est extrêmement claire : forme bipartite entrecoupée en son milieu par une sorte de récitatif. Partition en main, il apparaît que la seconde partie est le miroir amplifié (et à certains endroits transposé) de la première. Ainsi, les mesures 84 à 87, écrites en sol dièse majeur, sont réexposées - transposées à la quarte supérieure - aux mesures 212 à 215, en do dièse majeur. Hélas, les arpèges descendants des mesures 84 et 86 sont déformés par Franck lors de la réexposition aux mesures 212 et 214 pour une raison technique fort simple : il manque des notes ! La réexposition exacte aurait requis un sol dièse aigu, or le clavier d'un orgue se limite habituellement à 56 notes, donc au sol bécarré (et même au fa bécarré à Sainte-Clotilde, puisque l'étendue d'origine n'était que de 54 notes). Franck transforme alors les arpèges descendants en "arpèges brisés". J'ai toujours regretté musicalement cette déformation jusqu'à ce que j'ose modifier - ô sacrilège ! - les notes de la réexposition afin de leur conférer l'aspect d'arpèges descendants qu'elles auraient dû avoir, si Franck avait bénéficié d'une étendue de claviers suffisante. Mais, comme à Saint-Sernin, les claviers sont, eux aussi, limités à 56 notes, le problème demeurait le même. La seule solution consistait donc à jouer toute la séquence comprise entre la mesure 199 et la mesure 228 à l'octave inférieure, mais en accomplissant instantanément, à la mesure 199, le renvoi de tous les jeux de huit pieds et l'appel de tous ceux de quatre pieds ! Ainsi fut fait. Les puristes me pardonneront-ils ce non-respect du texte ? Acceptons-en l'augure...

Peut-être certains lecteurs du présent texte s'interrogeront-ils sur les raisons d'une telle *justification* de mes choix. Or, je ne me *justifie* nullement, et je ne pense pas qu'il soit opportun de la part d'un interprète de le faire, car, de même qu'aucun amateur de littérature n'est contraint de lire un livre, aucun mélomane n'est obligé d'écouter un disque. L'objet de cette notice n'est que d'exposer, très simplement, les raisons qui me conduisent à interpréter Franck comme je le fais... en espérant - bien sûr - que le résultat satisfasse l'auditeur ! Il y a des années-lumière entre, d'une part, les simples signes graphiques couchés sur le papier d'une partition de musique et, d'autre part, l'immense potentiel artistique et émotionnel qui y est contenu - invisible, parce qu'indicible. C'est précisément cela qui amène toute interprétation (sérieuse), quelle que soit l'œuvre, quelque soit l'interprète, à posséder elle-même une réelle *valeur*. On me pardonnera donc de croire que, dans une certaine mesure, l'interprétation est *création*.

Pierre Pincemaille

(1) Debussy est mort en mars 1918. Rolande Falcinelli, née deux ans plus tard, a eu inévitablement l'occasion de côtoyer, ne serait-ce que durant ses études au Conservatoire, quantité de personnalités ayant connu Debussy - dont Henri Busser (1872-1973) qui fut son professeur à la classe de Composition.

(2) Marguerite Long : *Au piano avec Claude Debussy* - Julliard 1960.

(3) Marie-Louise Jacquet-Langlais : *Les Six Pièces* (in *César Franck - L'Orgue, Cahiers et Mémoires* n°44) 1990.

(4) Charles Tournemire : *César Franck* - Delagrave 1931 (réédition 1987 aux Éditions du Levain)

(5) Louis Vierne : *Mes Souvenirs* - L'Orgue, Cahiers et Mémoires n°3 (1970, réédité en 1995)

(6) C'est grosso modo à l'époque de sa nomination à Sainte-Clotilde que Franck débuta la composition des *Six Pièces*. Quant aux *Trois Chorals*., ils furent écrits l'année de sa mort.

(7) François Sabatier : *Les Trois Pièces du Trocadéro - Un manuscrit révélateur* (in *César Franck - L'Orgue, Cahiers et Mémoires* n°44) 1990.

(8) Historiquement d'origine espagnole, les jeux dits "*en chamade*" ont leurs tuyaux disposés non pas verticalement mais horizontalement, à l'extérieur du buffet de l'instrument, à la base des tuyaux de la façade. Cette disposition externe leur confère une très grande puissance. Rareté ? Certes ! Des quelques six cents instruments sortis en un demi-siècle des ateliers de Cavallé-Coll, seuls les orgues de Saint-Sernin de Toulouse (1889) et de Saint-Ouen de Rouen (1890) - soit les deux derniers chefs-d'œuvre de l'illustre facteur - furent dotés de chamades. D'autres instruments (comme Notre-Dame ou la Madeleine, à Paris) en possèdent, mais celles-ci, ajoutées bien plus tard, ne sont pas de Cavallé-Coll.

(9) Il n'y a pas lieu d'inclure dans cet ensemble la *Voix céleste* dont était doté le Récit de Sainte-Clotilde. Celle-ci n'est autre qu'un jeu gambé, accordé à un diapason très légèrement différent de la *Gambe*, et dont l'unique usage est d'être employée avec cette dernière, créant ainsi des ondulations sonores naturelles qui rappellent (de loin) le *vibrato* de l'ensemble des instruments à archet de l'orchestre. Systématiquement exclue de tout autre usage, la *Voix céleste* ne s'incorpore jamais à un ensemble de jeux.

(10) Je n'ai relevé qu'une seule exception : celle du *Final* op.21 , dernière des *Six Pièces*, où Franck requiert au Récit, dès le début, les fonds et anches de 4, 8 et... 16 pieds ! Voici un détail qui tendrait à prouver, une fois encore, que l'auteur n'envisageait pas l'interprétation de ses œuvres en se référant uniquement à la palette de l'orgue de Sainte-Clotilde...

(11) Joël-Marie Fauquet : *César Franck*, pages 950 et 951 - Fayard 1999.