

La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium

Jean-Emmanuel FILET

Un simple regard sur le catalogue musical de Fernand de La Tombelle nous prouve que la littérature pour orgue et harmonium y arrive en tête en matière de musique instrumentale (la musique vocale, profane et sacrée, occupe quant à elle, plus de la moitié du catalogue général). Avec une estimation avoisinant une douzaine d'heures de musique, ce corpus constitue un substantiel et bel exemple caractéristique du répertoire français de la fin du XIX^e et début XX^e siècle. Cet ensemble d'œuvres est influencé par plusieurs éléments tant musicaux, dus à la formation et aux influences subies par le compositeur, que techniques, car nous nous situons à un moment d'apogée dans la facture d'orgue française, voire même liturgique. En effet, La Tombelle, très au fait de la question, adaptera sa musique en fonction des recommandations papales. Ainsi, on peut considérer le *Motu Proprio* de Pie X, daté du 22 novembre 1903 – « bréviaire du goût s'il en fut jamais – qui, partout, est d'une mesure, d'un libéralisme, d'une acceptation sans égale ; qui n'empêche rien, si c'est bon, n'impose rien que du beau et se contente de demander du bon et du beau, dans les principes, et non dans les règles, du goût¹ » – comme point central du corpus qui nous préoccupe. Enfin, et pour en arriver au titre de cette présentation, concernant les thèmes musicaux abordés par le compositeur, trois axes principaux se dégagent. Axes que l'on

¹ Fernand de LA TOMBELLE, « Le répertoire moderne [à l'église] », Texte de conférence publié dans *La Musique d'Église, Compte-rendu du Congrès de musique sacrée de Tourcoing 1919* [21/28 septembre], Tourcoing : J. Duvivier, Éditeur, 1920, p. 157-176.

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

pourrait définir en reprenant le titre même d'un des recueils de La Tombelle. Il sera donc ici question de « thèmes grégoriens, populaires et originaux² ».

Quelques considérations générales.

La Tombelle connaît ses premiers contacts directs avec l'orgue aux alentours de 1870, à la cathédrale de Toulouse, grâce à l'organiste local, Joseph Leybach (1817-1891), qui lui laissa ses claviers après lui avoir expliqué les rudiments du fonctionnement de l'instrument³. Par la suite, c'est sous la houlette d'Alexandre Guilmant (1837-1911) qu'il travaillera l'orgue, en plus de toutes les bases de l'écriture musicale. En quelle année cela se produit-il ? Difficile d'y répondre, mais la dédicace de l'œuvre *In Pace*⁴, écrite à la mémoire de Guilmant, laisserait supposer que nous nous situons également aux débuts des années 1870. En effet, Guilmant est nommé titulaire de l'église de la Trinité en 1871, église toute proche du lieu de résidence d'alors du jeune La Tombelle (rue d'Athènes). Le troisième nom qui vient en tête, et non des moindres, est celui de Camille Saint-Saëns (1835-1921). La correspondance conservée au Château-Musée de Dieppe nous livre deux informations. La Tombelle l'a rencontré pour la première fois à la tribune de la Madeleine (Saint-Saëns y était organiste de 1857 à 1877) en 1873⁵, mais mentionne également, dans une autre lettre, l'avoir connu grâce au *Déluge* (œuvre écrite en 1875, créée l'année suivante)⁶. Enfin, le dernier musicien reliant La Tombelle à l'orgue dans ses années de formation n'est autre que Théodore Dubois (1837-1924), son professeur d'écriture (et de composition) au Conservatoire de Paris de 1877 à 1880, et qu'il remplacera bien souvent, semble-t-il, à l'orgue de la Madeleine⁷.

Ainsi, on retrouve dans les premiers liens qui unissent La Tombelle au monde de l'orgue, le grand triumvirat des artistes l'ayant le plus marqué et influencé musicalement : Guilmant⁸, Dubois⁹, Saint-Saëns¹⁰. À ceux-ci, il faudrait ajouter

² *Dix Pièces pour orgue sur thèmes grégoriens, populaires ou originaux*, en deux cahiers, Lyon : Janin Frères, 1912.

³ Fernand de LA TOMBELLE, « Souvenir de Saint-Étienne de Toulouse et de Cintegabelle », *La Musique sacrée*, 26^e année, n° 7-8, juillet-août 1927, p. 28-30.

⁴ *In Pace*, n° spécial de *La Tribune de Saint-Gervais*, 1911, « À la mémoire vénérée de mon cher maître et ami de 40 années Alexandre Guilmant ».

⁵ F. de La Tombelle, lettre à C. Saint-Saëns, s.d. [vers 1894], Château-Musée de Dieppe.

⁶ F. de La Tombelle, lettre à C. Saint-Saëns, s.d. [vers 1911], Château-Musée de Dieppe.

⁷ De 1885 à 1898, selon D. Havard de La Montagne, <http://www.musimem.com/madeleine-organistes.htm>

⁸ Lire par exemple le mouvement lent de la *Première Sonate en mi mineur* op. 23 (Paris : Richault, 1888), rappelant le mouvement lent de la *Première Sonate* de Guilmant op. 42

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

pour être cependant plus complet les « lyriques » que sont Charles Gounod (1818-1893) et Jules Massenet (1842-1912). Également, concernant l'ombre des anciens, on ne saurait passer sous silence les hommages directs à Bach que l'on trouve dans certaines pièces, surtout du type « prélude et fugue¹¹ ». Enfin, parmi les influences notables, on se doit aussi d'évoquer le nom de César Franck (1822-1890) dont la présence se fait sentir dans des pièces comme la *Pastorale* op. 33 (Paris : Richault, 1890), l'*Andantino* op. 33 (Paris : Richault, 1890) ou bien dans la fin de la *Rapsodie béarnaise* (Paris : Costallat, 1900), faisant penser au *Troisième Choral en la mineur* (Paris : A. Durand, 1892). De manière sporadique, on pourra mentionner d'autres influences, par exemple celle d'Alphonse Mailly (1833-1918) dont le premier mouvement de la *Sonate* op. 1 (Bruxelles : Schott, 1871) ressemble à celui de la *Sonate* op. 23 de La Tombelle ou bien celle de Charles-Marie Widor (1844-1937) dont la rythmique de sa fameuse toccata se retrouve dans certaines œuvres de notre musicien.

Mais La Tombelle appréciait également d'autres organistes. Prenons l'exemple de Gigout (1844-1925) : s'il le trouve trop sévère dans son œuvre écrite, il retient de lui son génie d'improvisation, genre auquel La Tombelle se livrera, aussi bien pour les services que pour des concerts (notamment pour les versets du *Magnificat*), et il appelle à suivre sa manière harmonique d'accompagner le plain-chant, dérivant du traité d'Ortigue et Niedermeyer¹². De Widor (1844-

(Paris : Schott, 1875), ou encore les mouvements de *Jeanne d'Arc* (1905) « La prison », dont l'écriture est proche de la partie centrale du « cantabile » de la *Septième Sonate* op. 89 (Paris : Schott, 1901) de Guilmant ou encore « Le bûcher – Apothéose », faisant un lointain écho à la *Marche funèbre et chant séraphique* op. 17 (Paris : Blériot 1868-69) quant aux procédés d'écriture, car au point de vu harmonique, la pièce de La Tombelle est évidemment plus moderne.

⁹ La toccata terminant la *Première Sonate* op. 23 est très proche de celle de Dubois (Paris : Leduc, 1886), mais en mineur. Ont-elles été composées en même temps ?

¹⁰ Voir la partie centrale du *Carillon* op. 23 (Paris : Richault, 1888) évoquant l'adagio de la *Troisième Symphonie avec orgue* op. 78 (Paris : Durand & Schoenewerk, 1886), on encore dans *Jeanne d'Arc*, l'« entrée triomphale » clairement inspirée de la « Marche du synode » de l'opéra *Henry VIII* (Paris : Durand, 1883).

¹¹ Pensons au *Prélude et fugue sur la prose de l'Ascension* op. 23 (Paris : Richault, 1888), la sortie sur le *Veni creator* (Prélude et fugue) de la *Suite d'orgue sur des thèmes grégoriens* (Saint-Laurent-sur-Sèvre : L.-J. Biton, 1913) ou encore le *Prélude du triptyque Prélude, variations et finale sur un thème du Frère Albert des Anges* (ms. aut. s.l.n.d. [1914]).

¹² La première édition du *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du Plain-Chant* par d'Ortigue et Niedermeyer date de 1857 (Paris : E. Repos), une seconde édition voit le jour en 1859, la version révisée et augmentée d'exemples musicaux par Gigout date de 1876 (Paris : Heugel & C^{ie}). La Tombelle revient à plusieurs reprises sur ce dernier ouvrage dans ses écrits. On pourra citer l'article « La question grégorienne », *Le lien*, 2^e année, n° 7, 2 septembre 1923, p. 131-135 et n° 8, 9 septembre 1923, p. 151-153. Sur Gigout improvisateur, on pourra lire

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

1937), s'il n'apprécie pas sa messe à deux orgues, il loue les qualités musicales de ses dernières symphonies qui emploient des motifs grégoriens¹³, la *Symphonie gothique* (1895) et la *Symphonie romane* (1900).

Bien qu'ancré dans une certaine tradition, et toujours déférent envers les maîtres qui l'ont précédé, La Tombelle avait de l'admiration pour certains de ses plus jeunes collègues organistes. On pourrait ainsi citer les fils de la famille de musiciens toulousains Kunc, Pierre (1865-1941) et Aymé (1877-1958). Charles Tournemire (1870-1939), organiste et compositeur, Bordelais d'origine, fut très lié également à La Tombelle dans sa jeunesse (création d'œuvres du périgourdin en concert, concerts en commun) et sera dédicataire de la *Rapsodie béarnaise* écrite peu de temps après sa nomination à la tribune de César Franck. En remerciement, sans doute, Tournemire dédiera sa *Toccata* op. 19 à La Tombelle. De même, notre compositeur gardera des relations suivies avec Ermend Bonnal¹⁴ (1880-1944) – ce dernier dédiera son *Noël désuet* de 1921 à La Tombelle qui lui dédiera sa symphonie *Voces Belli* – ou encore Edmond Dierickx (1880-1952) et donnera des conseils musicaux à Auguste Fauchard (1881-1957). La Tombelle félicitera aussi Louis Vierne (1870-1937) pour sa *Messe solennelle*¹⁵ ou encore admirera la dextérité d'un Marcel Dupré (1886-1971). L'évolution esthétique du dernier Tournemire, et son utilisation du grégorien et de nouvelles modalités¹⁶, ou encore les formes musicales de concert (de fantaisie) de Vierne, tels les « scherzo, scherzetto, staccato diversement rythmés », ne correspondent cependant plus à l'idéal musical que doit adopter la

également « Eugène Gigout », *L'Informateur musical et théâtral des œuvres catholiques*, 5^e année, n° 1, janvier 1926, p. 2-4.

¹³ Lire également l'article « La question grégorienne », *Le lien*, 2^e année, n° 7, 2 septembre 1923, p. 131-135 et n° 8, 9 septembre 1923 où La Tombelle mentionne l'emploi du grégorien chez Widor. Le compositeur fait part de son aversion pour la messe de Widor, « au-dessous de tout », dans une lettre à l'abbé Louis Boyer (1880-1934). F. de La Tombelle, lettre à l'abbé Boyer, [3 mai 1919], archives du diocèse de Périgueux et Sarlat.

¹⁴ Sur la suggestion de Charles Tournemire, La Tombelle recommande le jeune Ermend Bonnal afin de le faire inscrire à la classe d'orgue de Guilmant au Conservatoire. Lettre de Charles Tournemire à Fernand de La Tombelle, [1899], archives La Tombelle.

¹⁵ Lettre de L. Vierne à F. de La Tombelle, 23 mai 1913, archives La Tombelle.

¹⁶ À ce sujet, La Tombelle emploiera le terme spirituel de « grégorianite aigue » pour évoquer ce besoin de tout grégorianiser, à outrance selon lui, par des modulations continues et sans logique pour lui. Cette critique visait, entre autres, des compositeurs comme Paul Berthier (1884-1953) dont il est vrai que les œuvres emploient motifs grégoriens, modalité et surtout modernité (chromatismes, modulations nombreuses et soudaines, accords altérés de 5 ou 6 sons, etc.).

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

musique d'orgue selon La Tombelle¹⁷ ; ce qui n'enlèvera rien à l'estime qu'il leur porte.

Quant à évoquer la question d'un La Tombelle source d'inspiration pour d'autres compositeurs, elle est délicate, mais on peut observer cependant des parallèles esthétiques chez certains de ses « élèves ». On pourrait évoquer ici des noms comme Léon Canton (1861-19..), l'abbé Louis Boyer (1880-1934), Léon de Saint-Réquier (1872-1964) ou encore Déodat de Séverac (1872-1921)¹⁸.

Pour ce faire une idée des musiciens du monde organistique que La Tombelle a côtoyés, on pourra se référer aux dédicaces de ses morceaux. On pourra ainsi rajouter à la liste des noms déjà évoqués jusqu'ici ceux d'amis de longue date comme Marcel Rouher (1857-1950) ou Henry Eymieu (1860-1931)¹⁹, ceux d'organistes de province, preuve du rayonnement national du compositeur en tant que créateur et interprète lui-même, ou encore les noms de musiciens anglo-américains, souvent liés de près ou de loin à Alexandre Guilmant, pédagogue international.

L'écriture pour orgue ne constitue pourtant pas l'essentiel des premiers essais de composition de La Tombelle, où l'on trouve plutôt des pièces de piano ainsi que des mélodies. Mais la création des concours de la *Société internationale des organistes et maîtres de chapelle*²⁰, tenus de 1881 à 1885, offre une bonne occasion au jeune compositeur d'écrire des pièces susceptibles d'être récompensées et éditées. Ainsi, les premiers opus dévolus à l'orgue datent de l'année 1883. Par la suite, La Tombelle n'aura de cesse d'écrire pour son instrument, et ce jusqu'à sa mort en 1928²¹.

¹⁷ On pourra consulter à ce sujet l'article de La Tombelle « Considération sur la musique d'orgue », *La Tribune de Saint-Gervais*, 21^e année, n° 4, mars 1920, p. 83-88.

¹⁸ Par exemple, citons certaines pièces d'orgue de Saint Requier ou ses *Vêpres*, qui adoptent la structure formelle, assez spécifique, utilisée par La Tombelle dans son *Salut* (Saint-Laurent-sur-Sèvre : Biton, 1909) alternant motets et interludes d'orgue sur des fragments motiviques de ces derniers. Concernant Séverac, sa *Petite Suite scholastique* (Paris : Librairie de l'Art catholique, 1913) est très proche de l'esthétique de La Tombelle. Pour l'anecdote, le thème de la *Pastorale-offertoire* de 1883, n'est pas sans évoquer le début et la fin du thème A du premier mouvement du *Trio* op. 120 de Fauré (1922), pure coïncidence bien évidemment !

¹⁹ Marcel Rouher sera titulaire de l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois. Quant à Henry Eymieu, témoin actif de la vie musicale de son temps, il fit carrière dans la critique musicale tout autant que dans la composition.

²⁰ Présidée par un prestigieux jury composé par Dubois, Franck, Gigout, Guilmant, Lefèvre-Niedermeyer, Loret, Steenmann.

²¹ Les « Trois pièces », *Cantantibus organis*, « recueil de 25 pièces pour harmonium ou orgue sans pédales » (Nancy : Société anonyme d'éditions & de musique, 1928) furent même publiées après la mort de La Tombelle.

Fonctions et formes abordées

La fonction des pièces de ce corpus est, comme l'on pourrait s'en douter, de deux ordres. Une première, « extra-liturgique²² », offrant des moments musicaux bien précis aux célébrations religieuses tels que l'entrée, bien souvent sous forme de marche (qu'elle soit de procession, solennelle, funèbre, nuptiale, etc.), l'offertoire, l'élévation, la communion et la sortie. La deuxième fonction serait celle plutôt dévolue au temps du concert (spirituel bien souvent, mais pas seulement), que ce soit pour des grandes fêtes musicales sacrées ou pour des inaugurations d'instruments²³. Pensons ici aux sonates, paraphrases, fantaisies, variations, *scherzi* et danses (ces deux genres que La Tombelle n'abordera en fait jamais) et autres poèmes symphoniques pour orgue, excédant de toute façon par leur durée le cadre des interventions d'une messe. Il est évident que les pièces de la première catégorie peuvent se retrouver dans la seconde, l'inverse en revanche n'étant pas de mise, d'autant moins à la suite du *Motu Proprio* qui demande d'éviter pour la messe les grands fracas et autres motifs « adoptés au théâtre²⁴ ».

Les formes qu'emploie La Tombelle sont à l'image de l'ensemble de sa production, c'est-à-dire variées. Un jugement trop rapide pourrait mettre l'accent sur le fait que le compositeur développe de grandes formes dans la première partie de sa vie, où il serait « l'organiste concertiste » et qu'à la suite du *Motu Proprio* (1903) son catalogue se concentre davantage sur des formes plus courtes, fonctionnelles, ou sous forme de suites, souvent écrites pour des instruments plus petits, pédales *ad libitum* : bref, un passage vers « l'organiste liturgique ». Mais cette affirmation doit être nuancée, car elle s'avère biaisée par

²² Dénomination employée par La Tombelle, afin de discriminer les différentes fonctions de l'orgue, la fonction purement « liturgique » serait celle qui consiste en l'accompagnement du grégorien. Lire à ce sujet « Considération sur la musique d'orgue », *La Tribune de Saint-Gervais*, 21^e année, n° 4, mars 1920, p. 83-88 et Jean-Emmanuel FILET, *Fernand de La Tombelle, écrits sur la musique sacrée* (en préparation).

²³ Au cours de sa carrière, La Tombelle procédera à un certain nombre d'inaugurations d'instruments : orgue de l'Institut national des jeunes aveugles (1896, avec Henri Dallier et Adolphe Marty), collégiale Notre-Dame-des-Marais de Villefranche sur Saône (1897), orgue de la Schola Cantorum (1898), Azcoitia (Espagne, 1898), cathédrale de Laon (1899, avec Charles Tournemire), couvent des sœurs du Sacré-Cœur de Marie à Rodez (1899), orgue de chœur de la cathédrale Saint-Front de Périgueux (1903, avec A. Carrière et Bernard Paschali), cathédrale d'Albi (1904, avec Adolphe Marty), Saint-Étienne-de-la-Cité à Périgueux (1905, avec Alexandre Guilmant), cathédrale de Tulle (1912), cathédrale de Montauban (1917, avec Georges Debat-Ponsan), Sacré-Cœur de Toulouse (1924).

²⁴ *Motu Proprio*, chapitre II, titre 5. Dans la traduction d'Amédée Gastoué (Paris : Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 1910, 24 p.).

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

le choix des pièces publiées, et certaines volontés des éditeurs²⁵. Ainsi, de grandes fresques voient le jour également après 1903, parmi lesquelles *Jeanne d'Arc* (ms. s.d. [1905], Sampzon : éditions Delatour, 2015), *Prélude, variations et finale sur un thème de frère Albert des Anges* (ms. s.d. [1914]) ou encore la *Symphonie dominicale* (ms. perdu [1918/1919]). Trop ambitieuses, sans doute, elles ne feront pas l'affaire des éditeurs de La Tombelle²⁶ d'alors. Pour résumer, outre une volonté certaine, pour le compositeur, de démocratisation de la musique par l'écriture de répertoire « extra-liturgique » pouvant même s'adapter aux petits instruments ou à l'harmonium, la disparition de maisons d'édition, comme Richault en 1898, empêchera la diffusion et création de nouvelles œuvres de vaste dimension. Par exemple, il est clair qu'était envisagée une troisième série de pièces pour grand orgue, faisant suite aux op. 23 et 33, mais seule la *Rapsodie béarnaise* sera finalement publiée par Costallat, en 1900.

Quelques éléments récurrents.

Il n'est évidemment pas possible d'aborder toutes les pièces du catalogue en quelques pages, nous nous contenterons donc de mentionner maintenant certains types de thèmes mélodiques employés par La Tombelle.

Les thèmes « grégoriens »

L'emploi du grégorien se retrouve dès la première pièce éditée de La Tombelle. En effet, on observe dans l'*Offertoire pour le jour du Pâques* (1883) le chant du *terra tremuit* (chant de l'offertoire du jour de Pâques) et de l'*O filii* (hymne du temps pascal) traités sous forme de grande fantaisie et fugue. Par la suite, on rencontre dans l'op. 23 (1888) l'intonation du Magnificat du 8^e mode comme motif générateur des *Versets de Magnificat*, ou bien encore le *Prélude et Fugue sur la prose de l'Ascension* (*Solemnis hæc festivitas*). Jusqu'ici il s'agit de travaux somme toute assez scolaires, où le grégorien ne conserve que peu de choses de

²⁵ À ce sujet, une lettre de La Tombelle écrite à l'organiste Edmond Dierickx (1880-1952) de Tourcoing, nous prouve que, concernant les *Suites d'orgue sur des thèmes grégoriens* publiée par Biton, le compositeur avait en tête d'éditer ces pièces sur trois portées, toujours en gardant à l'esprit de pouvoir adapter cette musique aux instruments les plus modestes. Concernant la pédale, il signale : « j'ai été obligé de la supprimer par la fantaisie bizarre des éditeurs qui en ont peur pour la vente, ce qui est une idée absolument fausse, du reste ». Lettre de F. de La Tombelle à E. Dierickx, 27 novembre 1913, archives municipales de Tourcoing.

²⁶ En dehors des pièces parues dans des recueils avec d'autres auteurs ou des revues musicales, les œuvres pour orgue de La Tombelle furent principalement éditées par Lissarague (racheté par Durand et Choudens), Richault, devenu Costallat, le bureau d'édition de la Schola Cantorum, Louis-Joseph Biton et Janin.

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

sa liberté mélodique et rythmique. Il est plutôt prétexte à variations, harmonisations, sujets de fugue ou cantus firmus et toujours enchâssé dans un monde tonal, sans même de petits emprunts ou archaïsmes qui feraient écho aux modalités anciennes.

Une évolution semble s'opérer chez l'auteur, vers 1895-1898, notamment avec la publication de la *Sortie sur l'Ite missa est du premier ton*²⁷ (Paris : Gounin-Ghidone, [1898]), pièce à la modalité plus affirmée. Ce prélude et fugue est d'un diatonisme étonnant : peu de grandes modulations et quelques rares notes altérées. Tout comme sa musique vocale religieuse, qui se tourne vers une esthétique plus « néo-palestrinienne²⁸ » à cette époque, la musique d'orgue de La Tombelle subit des modifications avec un emploi accru de la modalité, et ce vraisemblablement sous l'impulsion du mouvement initié par la *Schola Cantorum*. Parlons aussi des *Interludes dans la tonalité grégorienne* (Paris : bureau d'édition de la Schola Cantorum, [1896]), versets alternés avec les messes grégoriennes (notamment *Orbis factor* et *Magne deus*) tous écrits dans les modes anciens, presque toujours sans aucune modulation. Enfin, les *Vêpres du commun des Saints* (Paris : bureau d'édition de la Schola Cantorum, [1898]) usent du même principe pour certains versets, d'autres étant bien plus modulants et d'esthétique postromantique²⁹.

Par la suite, lorsque La Tombelle emploiera le grégorien, ce sera d'une manière synthétique, alliant les formes très scolaires de ses premiers essais à l'affirmation des modalités anciennes des premières années de la *Schola*. Il s'agit d'ailleurs objectivement de pièces d'un intérêt certain. Avant de les aborder, mentionnons que le grégorien se retrouve dans la « symphonie hagiographique » *Jeanne d'Arc* (1905) pour le tableau musical du sacre de Charles VII, troisième partie de l'œuvre intitulée « Reims » (citation du *Te Deum* pour l'*Entrée triomphale* et emploi de l'introït *Gaudeamus omnes in domino* sous forme de mélodie accompagné pour l'*Action de grâce*).

²⁷ Il s'agit de l'*Ite missa est*, emprunté à la *Messe Royale du premier ton* de Henry Du Mont (1669), plain-chant baroque bien éloigné du grégorien médiéval.

²⁸ Pensons par exemple aux différences d'esthétique notables entre la *Messe brève* à deux voix égales avec orgue (Paris : Lissarague, 1884) et la *Messe de requiem a cappella* (Paris : bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1898).

²⁹ De cette période daterait une *Suite grégorienne*, connu par des programmes de concerts uniquement et dont le dernier mouvement se trouve être la *Sortie sur l'Ite missa est*. On peut supposer que certains de ses autres mouvements font partie des *Interludes dans la tonalité grégorienne*.

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

Les *Suites d'orgue sur des thèmes grégoriens* (Saint-Laurent-sur-Sèvre : Biton, 1910, 1911, 1913) sont à signaler particulièrement. Comprises au nombre de quatre pour les grandes fêtes de l'année (Saint Sacrement, Noël, Pâques et Pentecôte), ces œuvres sont, elles aussi, bâties sur des motifs grégoriens et divisées de façon à trouver leur place dans le cadre de la liturgie de la messe (Introït, Offertoire, Élévation, Communion, Sortie). Si y apparaissent des formes classiques (toccatas, préludes et fugues, mélodies accompagnées, forme ABA'), la plupart de ces pièces sont tout de même de véritables petites rapsodies et échappent à un cadre formel trop strict, tout comme l'est le chant grégorien. Les pièces grégoriennes du recueil des *Dix Pièces pour orgue sur thèmes grégoriens, populaires ou originaux* (Lyon : Janin Frères, 1912) sont écrites dans le même esprit.

Pour en terminer avec le grégorien, on remarquera la suite de *Dix Pièces dans le style grégorien*³⁰ (Saint-Laurent-sur-Sèvre : Biton, 1921), manifeste de La Tombelle en faveur de sa vision de l'utilisation du grégorien en musique (quelques archaïsmes caractéristiques de chaque mode mais une conduite tonale de la pièce toujours très claire)³¹. Quant à la séquence du *Victimæ paschali laudes* et le chant de *l'O filii*, ils offrent tous deux leur matériel à la *Symphonie pascale* (1920) qui renoue avec des formes plus sévères.

Enfin, signalons l'intéressante *Fantaisie sur deux thèmes (profane et grégorien)* (Paris : bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1907) créée pour l'inauguration de l'orgue de la Cité à Périgueux, le 8 janvier 1905. S'y trouvent mêlés, opposés, entrecroisés, voire superposés la chanson occitane de *Nougolhayro*³² (figure 1) ainsi que le *Conditor alme siderum* de l'Avent (figure 2).

³⁰ Le premier mouvement de cette suite est bâti sur l'*Asperges me* (pour le rite d'aspersion qui précédait les messes dominicales d'alors), par la suite, une pièce musicale illustre chacun des 8 tons anciens, le recueil se termine par une sortie sur l'*Ite missa est* de la messe *Fons bonitatis* pour les fêtes solennelles.

³¹ On remarquera que La Tombelle rédige des articles sur la question grégorienne à cette période, manière de corroborer son travail de compositeur. Voir FILET, *Fernand de La Tombelle, écrits sur la musique sacrée* (en préparation).

³² Chant occitan que l'on retrouvera sous le titre « *Loy fillos de Noillat* » dans le recueil des *Chansons patoises du Périgord* (Périgueux : Arthur Lacape, [1910 ?]).

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

Voici une dédicace à Fernand de La Tombelle dans le village de Noillat. Elle est dans la Touffaine au 2ème étage. Merci à Fernand de La Tombelle.

Loy fillos de Noillat

Tranquille.

Loy fil - los de Noil - lat Lu - lo -
Les fil - les de Noil - lat Lu - lo -

- ra, lon - la, Loy fil - los de Noil - lat, Lu - lo -
- ra, lon - la, Les fil - les de Noil - lat, Lu - lo -

- ra, lon - la. S'en von gras - sa veil - la -
- ra, lon - la. S'en vont à la veil - le -

do Lon - la. Sue - ri ou pas - se - reou Lulora
e Lon - la.

Soeri ou passerou? {Bis
Lulora lola
Pel boy ou pel lo Prado?
Lola

Soeri passen pel boy {Bis
Lulora lola
Los prados sien moullados.
Lola

Fuerent pas mitan del boy
Lulora lola {Bis
Lo pu t'zono s'espinado.
Lola

Soeri, attendé - me {Bis
Lulora lola
Que me s'ey espinado!
Lola

T'zomai n'en querirai {Bis
Lulora lola
Que me chiasqui bognado
Lola

Bins un tinol d'ortzen {Bis
Lulora lola
Que l'aggo sie doourado
Lola

Ma soeur, où passerons - nous
Lulora lola
Par le bois ou par le pré?
Lola

Ma soeur passons - par le bois
Lulora lola
Les prés sont trop mouillés.
Lola

Elles ne furent pas au milieu du bois
Lulora lola
Que la plus jeune se piqua sur une épine.
Lola

Ma soeur attends - moi,
Lulora lola
Que je me suis embrochée.
Lola

Jamais je n'en querirai,
Lulora lola
Il faut que je me baigne.
Lola

Dans un tonneau d'argent,
Lulora lola
Que l'eau en soit rougie.
Lola

Quinque le patois prissor, dans une certaine mesure, à braver l'honnêteté, le lecteur nous saura gré de lui épargner le dernier couplet... qu'il est facile de sous-entendre.

Figure 1. Fernand de La Tombelle, chanson de *Nougolayro*, harmonisée sous le titre *Loy fillos de Noillat*.

Chanson patoises du Périgord traduites et harmonisées par F. de La Tombelle, Périgueux : Arthur Lacape, s.d.

© archives La Tombelle.

Figure 2. Hymne de l'Avent, *Conditor alme siderum*.

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

Après une introduction plutôt mystérieuse, dont les premières notes peuvent faire référence à la fois aux deux thèmes de l'œuvre, l'auteur nous propose différentes harmonisations de la chanson populaire. Par la suite, il utilise la tête de ce premier thème pour matériel d'un épisode rapide et léger bientôt interrompu par l'arrivée du chant grégorien sur le registre si caractéristique de voix humaine ; les deux mélodies alors se mélangent. Un vif fugato sur le chant populaire, noté « vieil orgue » (par l'emploi de la registration de plein jeu et une écriture musicale utilisant des ornements baroques), relance le discours et nous amène au sommet de la composition. Résonne alors le premier motif de l'introduction sur toute la force de l'instrument. Puis, manière efficace de renouveler l'écoute de l'auditeur, La Tombelle nous offre une dernière fois la mélodie populaire *pianissimo* avant que la grande péroration triomphale ne donne la part belle à l'hymne de l'Avent.

Les thèmes « populaires »

On l'aura remarqué, cette dernière œuvre nous permet de faire la liaison entre le grégorien et un autre domaine de recherche de notre compositeur : le folklore³³. Folklore, essentiellement du grand sud-ouest, qu'il utilisera à plusieurs reprises, tant dans sa musique vocale qu'instrumentale.

À l'orgue, on retrouve les thèmes populaires dès les *Deux Fantaisies sur des Noël anciens* de l'op. 23 (Paris : Richault, 1888) : il s'agit là de la manifestation d'une tradition bien ancrée dans la littérature organistique, celle du Noël varié. Cependant, l'auteur ne propose pas ici la forme très reconnaissable du thème et variation³⁴ classique. Jamais dans son œuvre, qui compte pourtant des thèmes variés, La Tombelle n'emploiera cette forme pour traiter des thèmes populaires, préférant des formes plus libres (fantaisie, rhapsodie, toccata).

Les morceaux d'orgue pour le temps de la communion seront privilégiés par notre compositeur pour y traiter des mélodies populaires. La preuve avec la « Communion – Rhapsodie sur des Noël » du recueil alternant pièces chantées et

³³ On connaît l'attirance de La Tombelle pour les thèmes populaires de sa région, en témoignent les conférences qu'il fera à ce sujet, s'accompagnant même parfois à la vielle à roues ; sa participation au recueil des abbés Chaminade et Casse *Les Vieilles Chansons patoises du Périgord* (Périgueux : Cassard, 1902) ou l'harmonisation de ces mélodies traditionnelles dans plusieurs ouvrages comme *Chansons Patoises du Périgord* (Périgueux : Arthur Lacape, s.l.n.d. [ca 1900/10 ?]), *Vieux airs limousins* (Périgueux : Arthur Lacape, s.l.n.d. [ca 1910/20 ?]), *Vieux airs du pays* (partition chant et piano, ms. aut., s.l.n.d., archives La Tombelle).

³⁴ Par exemple, la première *Fantaisie* est de forme ABA' : Introduction/Thème A – Fugato sur le thème A – pont/Thème B, plus lent (ton homonyme) – Thème B (ton relatif) – pont sur fragments de A/réexposition Thème A – Coda.

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

pièces d'orgue, *Noël au village* (Saint-Laurent-sur-Sèvre : Biton, 1919, [1913/1914]) où l'on retrouve par exemple le fameux *Il est né le divin enfant*. Mais ce recueil, véritable messe de minuit où chaque pièce s'enchaîne à la suivante, est surtout un tour de force de mystification, car La Tombelle y fait le pari de composer du « pseudo-folklore », l'essentiel des thèmes étant en fait de sa plume.

Citons rapidement la « communion sur un vieux Noël », la « communion sur un vieux Guillonéou » (ancien chant populaire de Pâques) des *Suites d'orgue sur des thèmes grégoriens* ou encore la « communion » sur une ancienne complainte périgourdine de Pâques, *Lo tan bélo Madélèno*³⁵, des *Dix Pièces pour orgue sur thèmes grégoriens, populaires ou originaux* (Lyon : Janin Frères, 1912). Dans ce recueil, une « sortie – fantaisie », grande toccata bi-thématique, est bâtie sur une autre version de cette complainte périgourdine (*Dans le désert la Madeleine elle ne fait que pleurer*).

Mais l'œuvre la plus développée qui présente des thèmes folkloriques est sans conteste la *Rapsodie béarnaise* (Paris : Costallat, 1900). Également bi-thématique, elle emprunte son premier thème (A, *sol* mineur, figure 3) principal, au chant populaire béarnais *Nousté Dame deü cap deü poun*, invocation à la Vierge du sanctuaire de Notre-Dame du bout du pont, très importante à Pau. Le deuxième thème (B, *sol* majeur, figure 4) secondaire est un chant pyrénéen, *Mountagnas regaladas*, sorte de chant de ralliement de tous les Pyrénéens puisque qu'il semble populaire aussi bien en Béarn, dans la région toulousaine, qu'en Catalogne.

³⁵ Thème musical qui sera également traité par d'autres compositeurs comme Louis Boyer dans « Sur un thème sarladais » des *Douze Pièces de différents styles* (Paris : bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1913), ou par le compositeur organiste italien Oreste Ravanello (1871-1938), qui connaissait sans doute la courte pièce de La Tombelle ou le recueil Chaminade/Casse, dans « La Madeleine et le divin jardinier », deuxième mouvement de *Mystica* op. 133 (Padova : Guglielmo Zanibon, s.d. [années 1920/30]). Plus récemment, l'auteur de ces lignes a utilisé ce thème dans une pièce pour clarinette et violoncelle *Tre Cants – (il faut le clore)* (2014).



Figure 3. Fernand de La Tombelle, Rapsodie béarnaise, thème A

Thème B
Mountagnas regaladas

Figure 4. Fernand de La Tombelle, Rapsodie béarnaise, thème B

Cette œuvre s'ouvre de manière dramatique sur trois éléments alternés en deux plans sonores : des imitations sur la tête de A, de rapides arpèges brisés (nombreuses appoggiatures et accords diminués), des accords arpégés lentement et à l'harmonie chromatique (accords de dominante, diminués, augmentés). Viennent ensuite l'harmonisation complète du thème A puis une section de développement, de tempo rapide, sur la fin du thème A aux manuels, et la tête du thème A au pédalier. Cette section s'enchaîne à une nouvelle harmonisation de A (qui commence sur la deuxième phrase de la mélodie) puis un deuxième développement en *crescendo* aboutissant à un *fortissimo* sur la tête de A rappelant le début de l'œuvre. Dans la deuxième grande partie de cette rhapsodie, le thème B fait alors son apparition, joué sur le hautbois, accompagné de sonorités douces. Peu à peu, A refait surface comme transition entre les

interventions de B, les deux thèmes s'interrompent l'un l'autre de manière de plus en plus serrée, vers un nouveau climax. La dernière partie de l'œuvre reprend le premier développement sur la fin de A, un dernier *crescendo* amène à la conclusion de l'œuvre où un canon à l'octave entre soprano et basse fait résonner une dernière fois le thème A. Les analogies, harmoniques, rythmiques et mélodiques avec le troisième *Choral* de César Franck sautent aux yeux, La Tombelle, indépendant par nature, ne sera jamais autant « franckiste » que dans cette œuvre, dédiée à l'ami Tournemire, gardien de la tradition du *Pater seraphicus*.

Les thèmes « originaux » : les ouvrages à thèmes cycliques.

Il nous faut encore évoquer des ouvrages utilisant un principe cher à notre compositeur dans ses pièces « à programme », et puisque nous venons d'évoquer Franck, rajoutons le nom de Wagner pour évoquer les « motifs typiques » (selon l'expression de La Tombelle), ou cycliques. Ces thèmes originaux visent en règle générale à apporter une cohérence forte aux œuvres dont ils font partie, mais surtout, ils possèdent souvent chez La Tombelle un sens propre parfois explicité par le compositeur : leur évolution musicale est donc aussi synonyme d'évolution sémantique.

Les *Deux Poèmes symphoniques* op. 33 (Paris : Richault, 1890) usent clairement de ce procédé. Ce diptyque évoque « la Nativité » et « le Vendredi saint ». La première pièce, sous forme de pastorale (rythme ternaire 6/8) possède un thème qui lui est propre, mais également un second, plus tortueux et préfigurant la Passion, que l'on retrouvera dans le deuxième volet de l'œuvre, vaste marche funèbre. La péroration du « Vendredi saint » reprendra ce motif typique, comme transfiguré et dans l'aigu, passage du Christ de ce monde à son Père. Cette dernière section de l'œuvre est d'ailleurs encadrée des citations du thème spécifique de la pastorale « la Nativité », renforçant le lien entre les deux mouvements.

La paraphrase *Et vox angelorum respondet Domino* (ms. aut., 1895) est dédiée à l'organiste new-yorkais Gerrit Smith (1859-1912) ; c'est pourtant celui de l'auditorium de Chicago, Clarence Eddy (1851-1937), pour lequel La Tombelle avait déjà écrit une *Fantaisie de concert*³⁶, qui en assura l'interprétation au palais

³⁶ *Fantaisie de concert* (Paris : Richault, 1890) créée pour l'inauguration de l'orgue Roosevelt de l'auditorium de Chicago le 9 décembre 1898. Lors de ce concert fut également créée la *Fantaisie triomphale* (Chicago : Clayton F. Summy, 1890) pour orgue et orchestre de Théodore Dubois. Dans sa pièce, La Tombelle utilise les possibilités étendues de l'instrument américain : claviers plus grands, registre de cloches, etc.

du Trocadéro l'année suivante³⁷. Cette paraphrase est une triple vision d'un seul thème musical. Suite à une introduction de caractère plaintif, la mélodie est traitée à la manière d'un chant accompagné. La deuxième partie revêt des accents de marche funèbre sur les jeux d'anches : le Seigneur parle. Puis, dans un troisième temps, comme transfiguré, les anges répondent, toujours sur la même mélodie variée, mêlée à une multitude d'arpèges rapides s'envolant vers les hauteurs. Cette dernière section n'est pas sans évoquer l'un des musiciens qui compta le plus pour Fernand de La Tombelle : Alexandre Guilmant. Un choral d'aspect modal apporte une conclusion apaisée à ce voyage nous menant des doutes de la Terre vers le Ciel.

Enfin, ouvrage de grande dimension, *Jeanne d'Arc, suite d'épisodes symphoniques pour grand orgue* (ms. aut., [1905] ; Sampzon : Éditions Delatour, 2015) utilise également des thèmes cycliques afin d'assurer sa cohérence. Totalisant un peu plus de trois quarts d'heure de musique, il s'agit de l'œuvre d'orgue la plus développée de La Tombelle. Cette suite de neuf tableaux racontant la vie de la sainte sera créée par l'auteur sur l'orgue Merklin de Notre-Dame de Bergerac le 4 juin 1905. 1905 est aussi en France l'époque de la séparation de l'Église et de l'État. Il s'agit d'une période troublée, où l'héroïne lorraine peut se voir comme étant la grande consolatrice d'un peuple affligé, mais aussi, et surtout, comme unificatrice d'un pays en proie au doute concordataire. Jeanne, fille de Dieu et également enfant de France, doit donc s'appréhender comme élément de rassemblement et d'apaisement. Cette symphonie hagiographique se compose de neuf mouvements groupés en cinq parties et relatant de manière chronologique les principaux événements de la vie de Jeanne d'Arc, de Domrémy au bûcher de Rouen et à sa Gloire. La Tombelle use de formes très en vogue à son époque (marche, pastorale, cantilène accompagnée, etc.) tout en les insérant judicieusement dans la trame narrative de l'histoire. Deux thèmes principaux parcourent la composition, celui de Jeanne ainsi que celui de l'Archange, s'enchaînant, se superposant, subissant nombre de transformations (rythmiques, mélodiques, etc.) au gré de l'épopée. Des motifs annexes sont également présents aux moments opportuns, ramenant chacun à une signification bien précise explicitée par l'auteur (figure 5).

³⁷ Programme de concert du 12 mai 1896. Notons que La Tombelle l'avait auparavant interprétée lui-même le 23 mars 1896 lors de l'inauguration de l'orgue de l'Institut national des jeunes aveugles. Programmes de concert, archives La Tombelle.

The image shows a handwritten musical score titled "Jeanne d'Arc analyse thématique". It consists of six staves of music, each with a handwritten label to its left. The labels are: "La mission de Jeanne", "Thème de Domrémy", "motif des champs", "Voix de l'archange", "Thème de la chevauchée", and "Motif de la pavana". The music is written in various clefs and time signatures, with some staves featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The handwriting is in cursive, and the paper appears aged.

Figure 5. Fernand de La Tombelle, *Jeanne d'Arc, suite d'épisodes symphoniques pour orgue*, présentation des principaux thèmes

La première partie de la composition, divisée en deux mouvements, évoque l'existence de Jeanne dans son village natal de Domrémy. Véritable introduction, elle présente les deux thèmes principaux. La première pièce est une *Pastorale*, essentiellement basée sur un thème pseudo-folklorique d'aspect modal en triolet et joué sur le si caractéristique registre de hautbois. Ce mouvement présente à l'auditeur deux des thèmes cycliques : le motif rythmique symbolisant Domrémy et le thème mélodique de Jeanne. La seconde pièce, plus brève, est intitulée *Apparition de saint Michel*. Le thème mélodique de l'Archange est énoncé à la main gauche, accompagné doucement dans le registre aigu de l'instrument par un ostinato de triolets. Cette « mélodie accompagnée » est bien évidemment une évocation des voix qui poussèrent Jeanne à entamer sa mission.

La deuxième partie de la composition, *Vers Chinon – Vers Orléans*, est en un seul mouvement. Il s'agit d'un poème symphonique descriptif utilisant tous les thèmes cycliques de l'œuvre. La musique illustre tout d'abord, sur le motif cyclique représentant la Chevauchée, le voyage de Jeanne de Domrémy à Chinon où elle rencontra le Dauphin. La Tombelle utilise quelques mesures d'une danse ancienne, la pavane, afin de dépeindre la nonchalante et frivole court du futur Charles VII. Par la suite, un dialogue se fait entre cette danse et le thème de Jeanne, ce dernier de plus en plus présent et persuasif. Elle convint le futur roi à l'action. La seconde moitié de ce poème symphonique est un grand *crescendo*, bien préparé et d'aspect héroïque, sur le motif de la Chevauchée et le thème de Jeanne. C'est la bataille pour libérer Orléans. La victoire est exprimée par un *fortissimo*, un déluge de notes dans l'aigu, et les thèmes de l'Archange et de Domrémy tonnant sur toute la puissance de l'instrument. Désormais, la jeune bergère est devenue porte drapeau d'une Nation.

Avec la troisième partie de l'œuvre, divisée en deux mouvements, nous nous retrouvons au couronnement du roi Charles VII dans la cathédrale de Reims. Le premier mouvement est une marche triomphale de forme ABA', avec deux thèmes spécifiques (l'un pour A, l'autre pour le « trio » B). Pendant la section A', le motif de Domrémy est inséré dans la procession solennelle, se superposant à l'élément mélodique de la marche. Une brève coda utilise le chant grégorien du *Te Deum*. Tout est prêt pour commencer la cérémonie royale. La Deuxième Pièce, *Action de Grâce*, est encore une fois une « mélodie accompagnée ». À la main droite est énoncée une large cantilène sur le jeu de trompette. Cette phrase musicale est largement basée sur le chant grégorien *Gaudeamus omnes in domino*, avec également quelques fragments des thèmes de Jeanne et de l'Archange. Un rythme assez neutre, en triolets, fourni un arrière-plan tout en douceur pour ce moment de prière.

Rouen, Normandie. Cette quatrième partie est courte mais à l'expressivité exacerbée. Jeanne est emprisonnée, abandonnée par le roi, attendant son procès. Une première pièce évoque *La Prison*. Les sonorités en sont torturées, les harmonies, chromatiques. Le donjon ne laisse pas de place au repos ou à la pensée. Ainsi, ce mouvement est le seul de l'œuvre où ne se retrouvent aucun des thèmes et autres motifs cycliques. Après cela, dans une extrême douceur, *Les Voix* murmurent sur le registre de voix céleste. Ce deuxième mouvement est construit sur le thème de l'Archange, mais fragmenté. Des harmonies « nuageuses » disparaissent progressivement vers le ciel.

La cinquième, et dernière, partie de l'ouvrage de La Tombelle se nomme *Le Bûcher – Le Ciel*. Dans le premier mouvement, le compositeur emploie une

Marche funèbre au mouvement inexorable afin de décrire la montée de Jeanne au bûcher, condamnée pour hérésie. Le motif de la Chevauchée est l'élément principal ici, mais modifié, menant cette fois au supplice et non à la victoire. Bien sûr, est aussi présent le thème de Jeanne, diminué et tourmenté dans ses intervalles. Les flammes sont plus fortes que tout et après un grand climax puis un long *diminuendo*, on peut entendre le chant de l'Archange, amplifié, comme une apparition gigantesque couvrant le firmament. *Apothéose*, est la pièce terminant la composition, dans la paix du Ciel. Des arpèges sur la voix humaine entourent les deux thèmes principaux de l'œuvre. Par la suite, La Tombelle termine son épopée musicale en citant tous les éléments cycliques importants (la Chevauchée, Domrémy, les Voix, l'Archange, etc.). Et c'est évidemment le thème de Jeanne, pur et éthéré, qui termine seul le conte musical lentement et dans le registre aigu. Comme un rayon d'espoir, *Jeanne d'Arc* débute en *la mineur*, fait son chemin à travers neuf épisodes musicaux, chaque fois avec une tonalité principale différente, et, finalement trouve sa conclusion dans une belle couleur de *la majeur*.

L'orgue associé à d'autres formations

Débordant du répertoire pour orgue solo du périgourdin, ce travail de thématique cyclique et sémantique est aussi présent dans d'autres ouvrages de la même période, comme les *Sept paroles de N.S. Jésus Christ* (Paris : Édition Mutuelle, 1907)³⁸, ouvrage éminemment original quant à sa forme faite de paraphrases d'orgue postromantiques construites sur trois thèmes et alternées avec de courtes œuvres chorales plus archaïsantes ; l'oratorio *Crux* (Paris : Édition Mutuelle, 1904), composé entre 1898 et 1901 et bâti sur un unique thème cyclique ayant une signification différente dans chacune des trois parties de l'œuvre³⁹.

La présence de l'orgue apporte de la cohérence dans d'autres œuvres sous forme d'interludes reliant des pièces chorales, procédé typique, voire même spécifique, à La Tombelle. On citera : *Salut* (Saint-Laurent-sur-Sèvre : Biton, 1909), *Noël au*

³⁸ Œuvre créée le 13 avril 1906 à l'église de la Cité à Périgueux.

³⁹ Pour en revenir aux influences de notre musicien, ce thème possède des analogies avec le motif de « consolation et joie » du *Mors et Vita* de Gounod ou encore le thème cyclique du Christ dans les *Béatitudes* de César Franck. L'orgue est associé à l'orchestre dans cette œuvre maîtresse de La Tombelle lors de trois interventions. Deux fois comme accompagnement du baryton solo évoquant le Christ et une fois sur le tutti de l'instrument, en opposition à l'orchestre lors d'un choral sur le *Lauda Sion* évoquant le même procédé que dans le final de la *Troisième Symphonie en ut mineur* (1886) de Camille Saint-Saëns.

Jean-Emmanuel FILET, « La Tombelle fort-en-thème : influences et thématismes dans l'œuvre d'orgue et d'harmonium. »

Village (Saint-Laurent-sur-Sèvre : Biton, 1919, [1913/1914]), un autre *Salut* (Saint-Laurent-sur-Sèvre : Biton, 1921).

Enfin, le compositeur associera l'orgue à diverses formations autres que chorale, en orchestrant par exemple la première de ses *Fantaisie sur des Noëls* de 1888 ou dans la paraphrase *Ego sum resurrectio et vita* (Paris : Richault, 1894), ou dans la *Marche – Entrée* (ms. aut. s.l.n.d. [1911]) pour orgue et orchestre. De même, l'orgue servira d'accompagnateur dans des pièces de musique de chambre comme dans l'*Épithalame* (ms. aut. s.l.n.d. [1897] ; Sampzon, éditions Delatour, 2015) pour violon et piano ou orgue, ou son petit frère écrit pour violoncelle et orgue (ms. aut. 1919). Mais nombre d'autres pièces dans ce domaine sont encore perdues à l'heure actuelle.

À l'inverse, on retrouvera des pièces d'orgue ou harmonium orchestrées par la suite, par exemple dans « Écho » et « Aubade » des *Impressions matinales, première suite d'orchestre* (Paris : Richault, 1892)⁴⁰.

Conclusion

L'œuvre d'orgue (et d'harmonium) de Fernand de La Tombelle est donc à l'image du catalogue complet du compositeur, protéiforme et aux influences multiples, reflétant plusieurs facettes de l'homme, concertiste et homme de foi qui veut apporter sa contribution au répertoire des salles de concerts et auditions spirituelles et aussi aux plus humbles paroisses de province. Mais ce corpus reflète également l'évolution de sa pensée et de ses réflexions personnelles, influencées par les débats alimentant la vie musicale de son époque (« redécouverte » du grégorien, importance du *Motu Proprio*, recherches des musicologues et compositeurs sur le folklore national, attirance-répulsion de la France pour le wagnérisme, etc.). Au final, bien que l'on ne puisse pas parler, pour ce corpus, de révolution musicale, esthétique ou technique, comme on pourrait le dire de l'œuvre d'un Franck ou plus récemment d'un Messiaen, on se doit de reconnaître la grande virtuosité avec laquelle La Tombelle traite parfois ses sources mélodiques. Latiniste distingué, esprit encyclopédique généraliste, le compositeur était donc également « fort-en-thème » lorsqu'il dissertait aux claviers avec Euterpe.

© Jean-Emmanuel FILET

⁴⁰ Cette suite d'orchestre, dans une première version, contient également un « Carillon », orchestration de la pièce d'orgue homonyme contenue dans l'opus 23 du compositeur.