

Lorsque, dominés par nos préoccupations habituelles, nous parcourons les traditions que le genre humain nous a léguées sur l'importance de la musique dans les civilisations anciennes, nous sommes d'autant plus portés à taxer les croyances de tous les peuples d'exagérations puériles, que, de nos jours, nous refusons communément à la musique tout accès dans la vie sérieuse, tout caractère de gravité, toute influence sur l'éducation morale de l'individu aussi bien que sur celle des masses. La vie sérieuse se composant exclusivement de ce qu'on appelle *les affaires*, nous croyons assez honorer un art en lui accordant la première place dans cette autre moitié de l'existence que l'on nomme *les plaisirs*. Cependant, plus on étudie l'histoire générale de la musique dans l'histoire particulière de chaque nation, plus on se persuade que cette déchéance n'est qu'une exception momentanée à une loi éternelle et méconnue, qu'elle doit être attribuée à des causes purement accidentelles, en un mot, que ce n'est là qu'une sorte d'interrègne, ainsi que les époques en présentent plusieurs exemples dans la vie sociale des beaux-arts.

// 173 // La Bible comme les écrits de Platon et de Pythagore [Pythagoras], les livres mystiques des Hindous et des Chinois comme les traités des saints Pères, les sages de l'antiquité comme les papes, Homère [Homer] comme Dante, ont inscrit, à côté du mot de musique, cet autre mot: législation. Et c'est ce dernier mot que nous avons effacé. Mais ce mot subsiste encore gravé en caractères assez distincts pour pouvoir être facilement déchiffrés sur un instrument, orchestre et monument tout ensemble, que nous entendons et que nous voyons tous les jours. Cet instrument, c'est l'orgue: orchestre, parce qu'il réunit en lui tous les instrumens de musique; monument, parce que, comme l'ont pensé les plus savans théoriciens, il est en quelque sorte la base de l'art moderne. C'est, suivant l'expression commune, le *Roi des instrumens*, l'instrument un et multiple. Interprète de la doctrine musicale, il proclame les oracles de la science et dicte les arrêts de la théorie. Et si l'on dit maintenant que sa voix est impuissante, que l'orgue déchu subit à son tour les changemens et les caprices de la mode; si, comme l'a écrit un de nos poètes:

L'orgue impie a chassé l'air divin qui l'inspire,
Et le pavé du temple a parlé pour maudire;

prenons patience; ce n'est pas d'aujourd'hui que l'esprit d'investigation se reporte avec amour sur tout ce qui se rattache aux vieilles traditions. On a reconstruit l'architecture du moyen-âge, la basilique chrétienne; on reconstruit aussi l'orgue, car il semble que ces deux choses s'associent naturellement. On sent instinctivement que l'orgue est une chose puissante en fait d'art. S'il est des aveugles qui ne voient dans cet instrument qu'un produit industriel, d'autres esprits le considèrent avec le vague respect de l'inconnu; pour ces derniers, il est un symbole, une révélation non définie du passé.

Cette destination particulière, attribuée à l'orgue, apparaît, selon nous; 1° dans son origine, 2° dans sa structure, 3° dans sa forme extérieure, 4° dans l'influence qu'il a exercée sur les progrès et les transformations de l'art actuel. De l'examen historique de ces diverses questions doit jaillir,

selon nous, pour la musique elle-même, une lumière propre à montrer, sous de nouveaux points // 174 // de vue, son origine, son essence, sa destination, et le rôle qu'elle a rempli dans les institutions de tous les peuples. Bornons-nous pour le moment à la première des quatre questions que nous venons de poser.

Rien ne prouve mieux que l'origine de l'orgue la vérité de l'axiome du comte de Maistre: *Rien de grand n'a de grand commencement*. Que l'orgue remonte à une haute antiquité, que son origine soit obscure, petite et ignorée, c'est ce qui nous paraît incontestable. Plusieurs auteurs, parmi lesquels il faut citer Héron le mécanicien et Athénée, attribuent l'invention du *Clepsydre* ou *Hydraule*, c'est-à-dire, de l'orgue hydraulique, à Ctésibius, célèbre mathématicien d'Alexandrie qui vivait sous le roi Ptolomée Phiscon [Physcon], environ cent vingt ans avant J.-C. Mais quelles que soient les conjectures de ces écrivains à cet égard, il est certain que le type de l'orgue existait avant Ctésibius, et que l'invention de celui-ci étant admise, elle ne peut être, d'après de graves autorités, qu'un perfectionnement ou une transformation. Or, ce type, quel est-il? Laissons parler ceux qui ont recueilli les traditions sur ce point.

L'origine de l'orgue, suivant le D. Lichtenthal, remonte à l'antiquité la plus reculée et doit être cherchée dans l'instrument le plus ancien, dans le *simple chalumeau* (*el semplice zufolo*). D'un registre sur lequel plusieurs tuyaux étaient joints ensemble, sortit une espèce d'orgue. Pan en réunissait déjà quelques-uns avec de la cire:

Pan primus calamos cerâ conjungere plures
Instituit... (*Virg. eglog.*).

Et il enseignait à en tirer des sons avec la bouche:

Nam te calamos inflare labello
Pan docuit... (*Galphurinus, apud Barthol.*)

Le nombre des tuyaux n'était pas déterminé. Virgile [Virgilius] parle d'un instrument pastoral qui avait sept tuyaux inégaux, et Théocrite [Theokritos] fait mention d'un instrument qui en avait neuf. Le nom seul du dieu *Pan* indique assez qu'on a attribué à ce petit instrument une origine surnaturelle comme à tout ce qui se rapporte à la musique; // 175 // et ce point est admis sans difficulté par les historiens. Plus le fait principal que nous nous proposons de mettre en lumière semble être obscur et de peu de valeur en lui-même, plus nous devons l'entourer des preuves que les recherches des érudits ont mises à notre disposition. Il est maintenant démontré, grâce aux soins de M. F. Danjou, que, du temps de Pindare [Pindaros], un instrument parfaitement conforme à un orgue portatif, était adapté à la *Syrinx* ou flûte de Pan. Cette flûte, destinée à produire une multitude de voix et à imiter les cris plaintifs poussés par la Gorgonne, était composée de plusieurs tuyaux dont quelques-uns étaient de métal, puisque, suivant le texte du poète grec, *les sons s'en échappaient à travers un mince airain et des roseaux qui croissent près de la ville des Graces et sur les bords ombragés du Céphise*. Voilà pourquoi elle était appelée: *l'instrument à*

plusieurs têtes. Il faut noter aussi que, quelques siècles après Pindare [Pindaros], l'orgue, au rapport de Pollux, ressemblait à une syrinx renversée.

Enfin, sans parler de D. Calmet qui pense «que les anciennes flûtes ont produit l'orgue, le plus grand et le plus harmonieux des instrumens,» il n'est pas jusqu'à Laborde qui n'ait aperçu, lui aussi, dans les temps reculés, le véritable type de notre orgue. Il affirme que «*l'orgue ancien* était composé de petits chalumeaux faits de roseaux d'égale grosseur et de différentes longueurs, réunis avec de la cire.» Le chalumeau, le sifflet de *Pan* ou *flûte des paysans*, n'est donc autre chose que l'orgue ancien, le générateur de l'orgue moderne. L'épigramme de l'anthologie grecque, attribuée à Julien l'Apostat, et qui a mis tous les commentateurs à la torture, trouve ici l'explication la plus simple et la plus naturelle (1).

Tel est pourtant l'instrument dont Homère [Homeros] parle presque avec mé- // 176 // -pris [mépris]. Si, dans l'Iliade, le poète veut peindre une fête nuptiale, ce sont la flûte et la cythare qui accompagnent les chants. Quand il s'agit ses danses qui avaient lieu à l'époque des vendanges, la cythare seule guide la voix des chanteurs; mais lorsqu'il est simplement question des bergers qui conduisent leurs troupeaux, alors il n'est plus fait mention que de la syrinx, du petit instrument pastoral qui joue un si grand rôle dans la fable de *Daphnis et Chloé*. Longus, si délicieusement traduit par Paul-Louis Courier, n'assigne pas un autre usage à la flûte de Pan; c'est ce que prouve le morceau suivant qui, de plus, nous fera connaître la merveilleuse histoire de la nymphe Syringe:

«Cette Syringe, aujourd'hui flûte pastorale, jadis étoit une belle fille ayant voix mélodieuse et grande science de musique. Elle gardoit les chèvres, chantoit et se jouoit avec les nymphes. Pan, qui la voyoit aux champs garder ses bêtes, jouer, chanter, un jour vint à elle. Elle se moqua de son amour. Pan voulut la prendre à force; elle s'enfuit; il la poursuivit; tant que pieds la purent porter, elle courut; mais lasse à la fin de courir, elle se jette en un marais, et là se perd dans les roseaux. Pan coupe les cannes en courroux, et n'y trouvant point la nymphe, connut son inconvénient, et lors unissant avec de la cire les roseaux taillés inégaux, en signe d'amour non égal, il en fit cet instrument. Ainsi elle qui paravant étoit belle jeune fille, depuis a été un plaisant instrument de musique.

«Lamon à peine achevoit son conte..... quand Tytyre arriva portant la flûte de son père, grande à merveille, composée des plus grosses cannes que l'on trouve, accoutrée de laiton par-dessus la la cire... Philétas donc se leva, et assis sur son lit de feuillage, premièrement il essaya tous les

(1) Voici cette épigramme: «Je vois *des roseaux d'une nouvelle espèce* qui croissent séparés sur un même champ métallique; *ce n'est point notre souffle qui les fait résonner*, mais un vent qui vient d'un réservoir de cuir placé au-dessous de leur racine, pendant qu'un mortel robuste fait courir ses doigts légers sur les touches harmonieuses.....» Ces mots: «Des roseaux d'une nouvelle espèce,» et cette expression: «Ce n'est point notre souffle qui les fait résonner,» démontrent évidemment qu'il s'agissait de soufflets et d'un clavier adaptés à une sorte de flûte de Pan d'une plus grande dimension.

chalumeaux, voir si rien empêchoit le vent, et souffla à bon escient.... Puis petit à petit, diminuant la force du vent, ramena son jeu en un son tout-à-fait doux et plaisant, et leur montrant tout l'artifice de la musique pastorale *pour bien mener et faire paître les bêtes aux champs*, leur fit voir comment il falloit souffler pour un troupeau de bœufs, quel son est mieux séant à un chevrier, quel jeu aiment les brebis et moutons; celui des brebis étoit gracieux; fort et grave celui des bœufs; celui des // 177 // chèvres clair et aigu; et une seule flûte imitait toutes ces diverses flûtes du berger, du bouvier et du chevrier.»

Voilà l'état d'abjection dans lequel cet instrument traîne son existence, comme l'attestent encore le nom dont on le désigne et l'usage auquel on l'emploie aujourd'hui dans tout le midi de la France, ainsi que l'analogie frappante que présente avec ce nom et cet usage un des signes hiéroglyphiques sous lesquels les anciens Chinois figuraient une flûte de même nature laquelle n'était pas non plus sans rapport avec l'orgue (1).

Mais, reprend Lichtenthal: le chalumeau, toujours en usage chez nous, a été trouvé dans les contrées méridionales les plus récemment découvertes. Il est certain que la flûte de Pan, la syrinx, le *sifflet*, en un mot, est connu depuis un temps immémorial en Arcadie, en Béotie, en Chine où il existe toujours; il est chanté par des poètes, et des poètes tels qu'Homère [Homeros], Pindare [Pindaros], Théocrite [Theokritos], Virgile [Virgilius], Lucrèce [Lucretius]. Chez les Arabes, c'est le *kalam*; le *kalamos*, chez les Grecs; le *calamus*, chez les Romains; en France, le *chalumeau*. Il n'est aucune région du globe où il ne se montre dans sa constante et grossière simplicité; il ne subit nulle part aucun changement, aucune modification, malgré cette loi générale en vertu de laquelle tout produit des arts tend à un perfectionnement quelconque; et, à moins qu'on ne veuille se prévaloir du rôle qu'on lui attribue dans les cérémonies et les danses sacrées des Hébreux, et de son introduction fort incertaine dans l'église au VI^e siècle, il se perpétue sans utilité réelle ou appréciable. Quelle peut être la raison de cette propagation, de cette durée? Comment expliquer la destinée de cet instrument mystérieux, soit qu'il se présente sous sa forme brute et primitive, soit qu'il apparaisse sous la forme majestueuse de l'orgue? Ici, c'est un instrument, le premier, quant à l'ancienneté; le dernier, quant à l'importance, qui, à cause de sa // 178 // petitesse, de sa trivialité, des limites étroites dans lesquelles son diapason est resserré, n'a pas même un rang dans la hiérarchie des instruments de musique et ne peut exercer aucune fonction dans l'art même le plus banal; là, c'est un instrument grandiose, colossal, imposant, que le langage humain proclame souverain dans l'ordre instrumental, que la théorie reconnaît également comme souverain dans l'ordre des découvertes et des progrès scientifiques, que l'histoire, d'accord avec la théorie et le langage, nous montre comme le pivot sur lequel roulent toutes les périodes de l'art. L'un, stationnaire dans sa forme, et pendant sa durée, ou plutôt son éternité terrestre; l'autre,

(1) On lit dans le Dictionnaire de la langue provençale, au mot *Crestàiré*: «Ces sortes de personnes portent un sifflet de sept tuyaux de fer-blanc, avec lequel elles avertissent de leur présence: on le nomme *siblet de Crestàiré*.» — Quant au hiéroglyphe chinois qui désignait un instrument de même sorte, il exprimait une idée de *génération*.

progressif, marchant de pair avec l'architecture et les autres arts du moyen-âge, appelant successivement à lui tous les procédés, toutes les connaissances mécaniques, toutes les industries, tous les métiers, qui, tous, se sont, pour ainsi dire, donné rendez-vous à cette merveille des perfections humaines. Celui-ci, forçant l'écho des montagnes à répéter imperturbablement le sifflement perçant et monotone du pâtre, ou la *chanson du chevrier*, et, peut-être aussi, servant aux emplois les plus ignobles; celui-là, organe de la parole divine, tandis qu'il est en même temps et l'interprète de la voix du peuple et le lien de l'une et de l'autre, est préposé aux fonctions les plus sublimes et semble l'image de cette harmonie qui unit le ciel et la terre. L'un et l'autre enfin, premier et dernier anneau de la chaîne musicale, indiquent les limites du domaine de l'art: au sommet, l'orgue; à l'extrémité la plus reculée, le chalumeau. Tout les deux néanmoins sont populaires; ce dernier, dans la signification littérale et vulgaire du mot, parce qu'il est en tous lieux cultivé par le peuple des campagnes, des mains duquel il n'est jamais sorti; le premier est populaire, selon l'acception la plus élevée, parce qu'il exprime le chant de la multitude rassemblée dans le temple, et cette communion spirituelle et mystique des fidèles; ce qui fait que l'on pourrait appliquer à l'orgue ce proverbe si connu: *Vox populi, vox Dei*.

Ne perdons pas si tôt de vue ce premier élément, ce chalumeau pareil à un germe chétif qui traverse une longue suite d'âges comme les arides et vagues régions d'un désert, sans jamais trouver un sol pour se développer dans sa sève immortelle et jusque alors inféconde. Dans sa marche incertaine, se heurtant contre des principes // 179 // étrangers, peut-être est-il résulté de cet accouplement bizarre et fortuit quelque produit bâtard, sans destination comme sans nom précis, tel que cet *instrument à plusieurs têtes* dont Pindare [Pindaros] a parlé. Mais voici que le corps social s'émeut jusque dans ses profondeurs; une transformation inconnue s'opère, et cet élément, long-temps ingrat et toujours vivace, est recueilli comme un dépôt confié à la civilisation. Le christianisme proclame la loi d'amour et de fraternité parmi les hommes. Or, le chant, c'est l'expression de l'amour. Il institue le chant chrétien; et cette institution trouve, pour ainsi dire, son symbole, son expression, sa personnification dans l'orgue. Et tandis que cela se passe ainsi au sein du christianisme, tournons encore une fois les yeux vers le chalumeau, qui, sans être altéré dans son principe, ni détourné de son usage originel, semble destiné, du fond de son abaissement et de son immobilité, à contempler incessamment dans l'orgue son propre et magnifique développement, et, après avoir considéré d'un regard parallèle ces deux existences simultanées et si opposées, avouons que rien, dans l'histoire de l'art, n'est plus digne de fixer l'attention de l'observateur.

Qu'on ne vienne pas maintenant soulever cette éternelle et pitoyable question: «quel est l'inventeur de l'orgue?» Autant vaudrait demander le nom de l'inventeur de l'architecture du moyen-âge. Les arts ne s'inventent pas; ils sont l'expression du cœur humain et de la nature. Ils font partie du fonds social de l'humanité, et ce fonds n'est pas plus l'ouvrage de l'esprit de l'homme, que la lumière, l'eau, le feu, les fruits de la terre, ne sont l'ouvrage de ses mains. Les arts sont préexistans à

l'homme, ainsi que la création tout entière. L'homme ne fait que découvrir certains élémens; en ce sens, l'invention est humaine. Mais, l'invention, c'est une chose secondaire, c'est une simple circonstance souvent indépendante de notre volonté. Le plus communément, la circonstance, c'est l'homme même. Et quand, dans notre orgueil, nous nous glorifions aux yeux de nos semblables d'avoir produit une chose inconnue, le langage se charge d'humilier notre vanité en nous faisant dire qu'en *inventant* nous n'avons fait que *trouver*.

L'origine de l'orgue bien constatée maintenant et ses développemens lents et successifs, attestent que ce n'est pas une invention // 180 // individuelle, due au hasard ou à la patience d'un mécanicien; ce n'est pas davantage la réalisation d'une pensée soudainement éclose dans le cerveau d'un homme de génie. Comme l'architecture chrétienne, l'instrument chrétien est une invention anonyme et collective, et ce n'est pas là, nous l'avons déjà fait entendre, le seul rapport que l'orgue et l'architecture aient entre eux. L'orgue est l'œuvre du *Temps*, et ici, *Temps* est synonyme de Dieu, car les hommes, en travaillant à cet instrument, ont été eux-mêmes des instrumens, comme dit Plutarque [Plutarchus]. Et M. de Chateaubriand n'a pas été seulement poète, il a été encore historien quand il a écrit ce mot: «le christianisme a inventé l'orgue.» Voilà pourquoi le mot *organum* lui est resté et l'a, pour ainsi dire, consacré. Nous croyons en avoir assez dit pour que ce mot *organum* ne soit plus une énigme: il signifie *organe*, organe de cette pensée essentiellement religieuse qui l'a créé. Sur ce point, l'étimologie se trouve d'accord avec les faits et le sentiment général. Nous n'avons pas besoin de rappeler l'identité du mot grec, du mot latin et du mot allemand. *L'Encyclopédie* reconnaît cette identité quant aux deux premiers. Que l'on prenne le mot *organe* au sens propre ou au sens figuré; que l'orgue soit, dans l'ordre d'idées qui s'y rapporte, l'interprète de la pensée chrétienne, ou qu'il soit considéré, dans le temple avec lequel il fait corps, en tant qu'organe physique de la parole, peu importe: l'idée est toujours la même. Parmi un grand nombre d'ouvrages sur l'orgue dans ses rapports avec le culte chrétien, cités dans la Bibliographie de Lichtenthal, il est fait mention d'un discours du curé George-Godefroy Richter dont le titre est bien remarquable; il est intitulé: VIVUM DEI ORGANUM. La même idée se retrouve au fond d'une foule de sermons prononcés à l'occasion de la dédicace ou de la consécration des orgues dans les temples catholiques ou protestans, et Carraccioli a exprimé la pensée du curé Richter, quand il a dit que «l'orgue et les cloches sont les *interprètes de la vérité même*, à qui elles sont spécialement consacrées.»

Remarquez en outre que si les hommes avaient inventé l'orgue, ils l'auraient *nommé*; ils l'auraient désigné par un nom magnifique en rapport avec sa beauté et les fonctions pour lesquels ils l'auraient créé. Mais comment auraient-ils pu le *nommer*, puisque, alors même qu'il existait déjà, il n'était pas *connu*, c'est-à-dire, // 181 // que les hommes en ignoraient la destination? Aussi faut-il bien observer que le mot *organum* a été pendant très long-temps un nom générique et collectif qui s'appliquait à tous les instrumens en général. De là vient qu'on rencontre ce mot à chaque page de l'Écriture, des *Paralipomènes* surtout. De là, également, les

erreurs et la confusion d'idées et de faits dans lesquelles sont tombés ceux qui, guidés par un sentiment vague de la vérité, cherchant l'origine et l'existence de l'orgue dans les temps les plus reculés, ont cru le découvrir chaque fois que le mot *organum* s'est présenté à leurs yeux. Mais deux passages, l'un de saint Augustin, l'autre d'Isidore de Séville, lèvent toute difficulté à cet égard et font connaître qu'aux IV^e et VI^e siècles de l'ère chrétienne, le mot *organum* servait à désigner en même temps «cet instrument qui est vaste et entonné par des soufflets» et toute sorte d'instrumens de musique. Il est aisé de concevoir l'importance historique du témoignage de ces deux écrivains. Mais, avant d'aller plus loin, il est bon de démontrer que la question de l'origine de l'orgue se lie étroitement à celle de l'origine de la musique elle-même.

Les antiquaires en musique, tels qu'Édouard Jones, barde Welche, Walker, Mathieu Guthrie et M. Prachta; ceux qui ont étudié comme de véritables monumens historique, les airs populaires et les chants nationaux; ceux qui, à l'exemple de Choron, sont assez exercés pour être en état de désigner, à la première audition, non-seulement l'époque, mais encore le pays de telle danse, de telle chanson, comme font les archéologues pour un bas-relief ou un échantillon d'architecture; ceux-là, disons-nous, n'ignorent pas que ces airs, quels que soient leur ancienneté, le système de tonalité dans lequel ils ont été composés, leur mesure et leur rythme, ont néanmoins, entre eux, pour la plupart, un air de famille, une physionomie, je ne sais quelle expression, quel parfum de sol, quelle couleur qu'il est impossible de méconnaître. Ces airs peuvent être rangés en trois catégories: les uns dans lesquels le type primitif du mode ou de la gamme apparaît dans sa pureté; les seconds, dans lesquels ce même type s'est insensiblement effacé sous certaines modifications, certains ornemens; les derniers qui participent de deux gammes, de deux tonalités. Il en est qui comportent un accompagnement comme condition essentielle de leur expression; // 182 // d'autres dont la constitution est inharmonique; d'autres enfin purement mélodiques dans la contexture de la phrase, mais qui réclament un accord sur les repos ou les terminaisons. Des différences caractéristiques doivent être signalées encore. Ainsi, les chants nationaux des anciens habitans du nord, des Vandales, des Goths, de Scandinaves, des Scythes, de tous ces peuples qui vivent sous l'oppression de leurs conquérans, sont lents, tristes, et presque tous dans le mode mineur, tandis que les chants des sauvages sont la plupart dans le mode majeur; et M. de Montlosier, qui a remarqué beaucoup d'analogie entre les airs de l'Auvergne et nos vieilles chansons françaises, a observé aussi que ceux de la Limagne sont dans la mesure à deux temps, et que ceux des montagnes sont tous, sans exception, dans la mesure ternaire.

Que ces chants nationaux et populaires remontent à la plus haute antiquité, c'est ce que nul des savans, nommés plu haut, ne révoque en doute. Ils ont été transmis de génération en génération, de peuple à peuple, comme ces axiomes, ces proverbes, ces dictons familiers que l'on retrouve dans chaque langue, et tandis que des compositions d'une élégance exquise et riches de science sont aussitôt oubliées que publiées, les cantilènes, souvent les plus banales, se sont perpétuées sans qu'on puisse se rendre compte de leur durée. Il y a tel air (celui des *Folies*

d'Espagne, nous croyons) que les paysans de la partie la plus septentrionale de la Russie, chantent dans l'intérieur de leurs terres, qui a été retrouvé presque note pour note dans les contrées les plus méridionales de l'Amérique; il y a telles chansons, celle de *Malborough*, par exemple, que les nourrices françaises ont fredonné sur le berceau de nos aïeux et qui sont devenues populaires chez les Arabes, les Égyptiens, les Arméniens modernes; la plupart d'entre elles, il est vrai, ont été appropriées à la modalité de ces peuples ou surchargées d'une foule d'ornemens dans le goût oriental; mais la mélodie n'est pas tellement dénaturée qu'on ne puisse facilement découvrir, sous les accessoires, le rudiment européen. Dans le principe, ces chants se rapportant, en grande partie, à des cérémonies, à des usages consacrés, ils ont constitué pendant long-temps la tradition orale, et feu Villoteau, qui avait fait une étude particulière des chants héroïques et nationaux dans l'antiquité, n'hésite pas à // 183 // dire que l'écriture a porté un coup mortel aux airs traditionnels. Il est certain aussi qu'on leur attribue une origine merveilleuse. Or, quels étaient les instrumens les plus spécialement destinés à accompagner et à exécuter ces chants? C'étaient le luth, la flûte, mais surtout le chalumeau et la cornemuse, la cornemuse dont la parenté avec l'orgue a été également reconnue, notamment par le docteur Burney. Ce savant auteur suppose avec raison que la réunion de cet instrument et de la syrinx donna la première idée de l'orgue. Il y a donc entre la tradition de ces chants et l'usage général de l'orgue ancien, des rapports étroits dont l'évidence ne nous semble pas raisonnablement pouvoir être contestée.

Mais d'un autre côté, Pan était pour les anciens un mythe, un symbole qui représentait toute la nature; les Égyptiens adorèrent l'univers sous l'idée de cette divinité, et c'est ce que justifie le nom même du dieu Pan, qui signifie TOUT. De là vient que la flûte de Pan, malgré sa destination bien connue, était regardée comme l'emblème de l'harmonie des mondes. Longus donne à entendre que la nymphe Echo, que plusieurs ont cru être l'épouse de Pan, avait été l'objet d'un culte semblable: «Il y a, dit-il, plusieurs sortes de nymphes: les unes sont nymphes des bois, les autres des prés et des eaux, toutes belles, toutes savantes en l'art de chanter; et fille d'une d'elles fut jadis Echo, mortelle; pour ce qu'elle étoit née d'un père mortel; belle, comme fille de belle mère. Elle fut nourrie par les nymphes et apprise par les muses, qui lui montrèrent à jouer de la flûte, à former des sons sur la lyre et sur la cythare, et lui enseignèrent toute sorte de chant; si qu'étant déjà venue en la fleur de son âge, elle chantoit avec les nymphes, et chantoit avec les muses: mais elle fuyoit les mâles, autant les dieux que les hommes, aimant la virginité. Pan se courrouça contre elle, jaloux de ce qu'elle chantoit si bien.... Il rendit furieux les pâtres et chevriers du pays, qui, comme loups ou chiens enragés, se jetèrent sur la pauvre fille, la déchirèrent chantant encore, et çà et là dispersèrent ses membres pleins d'harmonie. *Terre les reçut en faveur des nymphes, conserva son chant, retint sa musique, et depuis, par le vouloir des muses, imite les voix et les sons, représente, comme faisoit la pucelle de son vivant, hommes, dieux, bêtes, instruments; et Pan, quand il joue de la flûte, lequel entendant contre- // 184 // -faire [contrefaire] son jeu, saute et court par les montagnes, non pour autre envie, mais cherchant où est l'écolier qui se cache et répète son jeu, sans qu'il le voie ni connoisse.»*

Quoi qu'il en soit de cette fable, le savant P. Mersenne, l'ami de Descartes, esprit visionnaire parfois, mais qui est loin de mériter les reproches qu'on lui a adressés à notre époque, a très bien aperçu les inductions que l'on pouvait tirer de ce mythe du dieu Pan en faveur de la commune origine de la musique et de l'orgue dont la flûte de Pan est le symbole. Suivant lui, «Le Verbe éternel est le grand Organiste, et le parfait musicien, qui touche l'instrument harmonique de l'univers, et produit l'harmonie qui conserve le monde, et qui a été entendue sous le nom et la figure de Pan.» Puis, montrant par la description de cette même figure que tout en elle se rapportait au symbole de l'univers, il ajoute: «La flûte à sept chalumeaux représentoit la musique, qui est faite par le mouvement des sept planètes.» Ceci n'est pas une rêverie, un jeu de l'imagination, puisque c'est la tradition toute pure. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à parcourir les pierres gravées dans le recueil de Gory; on y verra une médaille représentant le dieu Pan avec des pieds de bouc, figuré entre les sept planètes, et jouant de la flûte à sept tuyaux. C'est ainsi que se confirme la créance constante, universelle du genre humain relativement à la musique, savoir, qu'elle se rapporte, dans son essence, aux lois cosmogoniques, qu'elle a son principe dans les notions d'harmonie et d'ordre qui ont présidé à la formation du monde matériel comme elles doivent gouverner aussi le monde moral; doctrine dont on trouve les traces dans tous les siècles et jusque dans le nôtre, et sans laquelle on ne saurait se faire une idée nette du rôle que la musique a rempli dans les institutions sociales et de la place qu'elle a occupée dans les divers systèmes des connaissances humaines.

Toutefois, le caractère symbolique de la flûte de Pan s'étant reproduit dans l'orgue chrétien, sous des formes grandioses, sous des idées élevées et pures, en rapport avec la dignité et la majesté de cet instrument, nous mettons fin à une digression qui, en son lieu, deviendra une question dont tout le monde comprend la gravité et l'étendue.

Maintenant, et sans nous préoccuper de l'époque précise à laquelle // 185 // -quelle [laquelle] remonte la formation de l'orgue pneumatique, dont on peut en toute certitude reconnaître l'existence vers le IV^e siècle de l'ère chrétienne, il est plus intéressant pour nous de rechercher celle de l'apparition de l'orgue dans l'église. Le premier fait relatif à cet usage et dont l'authenticité nous semble bien démontrée, est l'envoi d'un orgue au roi Pépin par l'empereur Constantin Copronyme en 757, orgue qui fut placé dans l'église de Sainte-Corneille, à Compiègne. En 826, Louis-le-Débonnaire commandait un orgue à un prêtre vénitien nommé George, pour l'église d'Aix-la-Chapelle. Plus tard, le pape Jean VIII, élu en 872, écrivait à Anno, évêque de Freizing, en Bavière, pour le prier d'envoyer en Italie un orgue et un artiste qui fût à la fois facteur et organiste. Mais l'introduction générale de l'orgue dans les temples ne date que de la fin du X^e siècle ou du commencement du XI^e. A cette époque, l'orgue fut adopté dans les églises et les couvens de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre et de presque toute l'Europe. Il y a loin sans doute de l'année 757 à l'époque dont nous parlons, le XI^e siècle; mais, outre qu'il n'est point dans la nature du christianisme de précipiter les choses, on doit observer qu'en ces temps-là les communications d'un pays à un autre étaient trop

difficiles pour qu'une innovation introduite dans une contrée pût s'étendue rapidement au dehors. D'ailleurs, dans cet intervalle, l'orgue avait acquis de notables développemens dans l'étendue du clavier et de son mécanisme, et il n'y a nulle proportion entre sa structure au VIII^e siècle, telle alors qu'il fallait frapper les touches à coups de poings ou à coups de marteaux pour faire résonner les tuyaux, et l'orgue qu'en l'année 1001, Elphéguis, évêque de Winchester, fit construire dans le couvent de ce lieu: cet instrument était composé de trente soufflets, et il ne fallait pas moins de soixante-dix hommes pour les mettre en mouvement et distribuer l'air dans les tuyaux, au nombre de quatre cents.

Ici les nouveaux progrès de l'orgue n'appartiennent plus à la question de son origine, mais à son histoire, laquelle ne doit plus être séparée de l'histoire de l'art. Il nous reste à faire deux observations.

Nous venons de dire que le premier fait relatif à l'introduction de l'orgue dans l'église, remonte à l'année 757. Or, à cette époque // 186 // le chant d'église était constitué par suite de la réforme ambrosienne au IV^e siècle et de la réforme grégorienne au VI^e siècle (1). La diaphonie, ou chant à deux parties, existait déjà. L'orgue, grandissant peu à peu dans l'ombre, et s'approchant insensiblement du sanctuaire, semblait se disposer lentement au double rôle qu'il était appelé à remplir, et comme expression de la constitution du chant chrétien, et comme régulateur de l'art extérieur. A partir de sa formation jusqu'au moment où il entre en pleine possession de la mission qui doit lui être confiée, l'orgue partage le mot *organum* avec les autres instrumens de musique et avec le chant à plusieurs parties. Ses fonctions ne sont point encore déterminées, sa destination n'est point encore marquée; son nom n'a aucun caractère distinctif; c'est un nom générique et commun. Mais arrive le moment où l'orgue devient le centre de l'art musical; magnifique synthèse où l'art du temple, l'art des écoles, l'art des théâtres, le chœur et l'orchestre viennent se confondre dans le symbole de l'art universel. Alors, l'orgue retient et conserve seul le nom d'*organum*.

N'ayant à considérer l'orgue que dans ses rapports avec les destinées de l'art et celles du christianisme, nous n'avons presque fait aucune mention de l'orgue hydraulique qui ne nous paraît être qu'une forme transitoire par laquelle cet instrument a dû passer pour arriver à la merveilleuse structure que nous lui connaissons aujourd'hui. Néanmoins, l'hydraule a excité l'admiration des anciens écrivains. Claudien [Claudianus] en parle avec enthousiasme. Tertullien le regarde comme résumant déjà en lui tous les instrumens de musique, et le trouve si beau qu'il en attribue l'invention à Archimède [Archimedes]: «Voyez, dit-il, cette machine étonnante et magnifique d'Archimède [Archimedes], cet orgue hydraulique composé de tant de parties différentes, de tant de jointures, de tant de pièces, formant une si grande masse de sons et comme une armée de tuyaux, et cependant *tout cela pris ensemble n'est qu'un seul instrument!*» D'après le témoignage de Corneille Sévère et de

(1) On peut même ajouter que la formation de l'orgue coïncide avec la première de ces deux institutions.

Pétrone [Petronius], l'orgue hydraulique, en raison de la beauté de la puissance de ses sons, fut placé dans les grandes // 187 // enceintes; «au cirque, pour animer les athlètes par ses accens; au théâtre, où il accompagnait et réglait le jeu des pantomimes.»

On voit donc que, même sous cette forme, l'orgue semblait pressentir ses futures destinées et se préparer à les accomplir, tant il offrait dans sa structure de grandeur et de majesté. Mais, si loin qu'il fût alors de son état primitif, combien il était loin de ce développement qu'il acquit dans les beaux siècles de la civilisation chrétienne, lorsque, l'orchestre n'existant pas encore, il devint à lui seul un orchestre obéissant à une seule intelligence, un orchestre improvisateur! Toutefois, nous le répétons, jamais ses progrès ne furent rapides. Aujourd'hui même il semble résister aux nouveau perfectionnemens qu'une industrie toute puissante, et qui s'exerce sur tous les instrumens matériels de la pensée, veut lui apporter. Dans ces progrès de l'orgue, et jusque dans leur lenteur, nous tâcherons de découvrir plus tard d'autres signes de cette haute destination dont nous avons parlé, destination qu'il partage avec l'art auquel il se rattache, et dont il règle et dirige les mouvemens.

REVUE DE PARIS, 15 mai 1836, pp. 172–187.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	15 MAI 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	29
Series:	2
Pagination:	172 à 187
Title of Article:	DE L'ORIGINE DE L'ORGUE.
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None