

Jeudi dernier, une foule de douze à quinze cents personnes se pressait dans les salles de M. Erard. Ce n'était pas précisément une soirée, car une soirée n'est pas une nuit, et celle-ci a duré depuis sept heures du soir jusqu'à cinq heures du matin. C'était mieux que cela, c'était un concert, un musée, un temple, un bal. Aux amateurs de chant, M. Erard avait dit: Voici Lablache, M. Géraldy, Mlles Grisi et Lambert; aux amateurs de piano, il avait dit: Voici M. Bertini. Et vraiment c'était bien, car M. Bertini a joué avec autant de feu que d'élégance un beau sextuor et une polonaise brillante de sa composition. Puis la harpe, autre instrument de M. Erard, a résonné sous les doigts de M. Labarre. Après la harpe, après le piano, après les chants, l'orgue a parlé à son tour. M. Hiller, devenue organiste, a accompagné l'*Ave verum* de Mozart, et a exécuté un thème de Handel. Le concert fini, exécutans, chanteurs, organiste, ont disparu; l'orchestre a fait place à un second orchestre, et tandis que cette foule, jusqu'alors immobile et silencieuse, se mettait en mouvement aux accords de M. Tolbecque, une haie d'autres amateurs contemplait attentive une galerie de peinture; car M. Erard avait dit encore à ceux-ci: Voilà des Poussin, des Titien, des Rubens.

Tel est le programme de cette fête magnifique. Mais tout Paris le sait aussi bien que nous. Disons donc autre chose. L'occasion est belle pour parler de l'orgue expressif de M. Erard. Nous la saisissons.

M. Hiller a fait ressortir avec habileté les nouvelles ressources que présente l'orgue de M. Erard, sous le rapport du renflement et de la modification du son, des nuances *forte* et *piano*, en un mot de ce qu'on appelle *accent* et *expression*; innovation qui depuis près de cent ans a coûté tant de laborieuses méditations et d'inutiles efforts aux plus habiles facteurs, et que le génie de Sébastien Erard enfin a réalisée de nos jours.

Cette découverte a beaucoup occupé tous ceux qui envisagent les progrès de l'industrie dans leurs rapports avec les beaux-arts, et quant à nous, nous nous associons de bon cœur à ceux qui reconnaissent que, pour ce qui tient à l'invention et au mécanisme, elle fait autant d'honneur à son auteur que le système à *échappement* introduit par lui dans le piano, et le procédé de *double mouvement* qu'il a appliqué à la harpe.

Toutefois, il est un point de vue plus élevé, plus philosophique, sous lequel nous ne savons pas que cette découverte ait été considérée jusqu'à présent; ce point de vue n'est autre que celui de l'art, non pas de l'art matériel, mécanique, qui commence à l'équerre ou au compas et se termine au brevet d'invention; mais de l'art moral, de l'art qui implique des idées de croyance et de foi. Ici, nous craignons de nous trouver en contradiction avec de graves artistes dont les opinions sont d'un grand poids. Mais notre jugement se lie à une conviction trop profonde et trop intime pour que nous devions l'abandonner par cette seule raison, et nous puisons dans cette double considération un motif puissant de nous livrer aux réflexions qui nous semblent les plus propres à lui prêter de l'autorité. Nous avons donc à examiner, en premier lieu, la destination de l'orgue ancien que nous découvrons dans sa structure, et en second lieu en quoi

l'orgue de M. Erard diffère de l'ancien et de quelle nature nous semble devoir être la révolution qu'il peut opérer dans l'art musical.

L'orgue est une de ces merveilleuses inventions qui, comme l'architecture dite gothique, ne portent pas de nom d'auteur, parce qu'elles sont bien moins le résultat des recherches et de la patience d'un homme de génie que le produit d'une civilisation tout entière, l'expression d'un sentiment et d'une croyance humanitaires, la réalisation d'une pensée sociale. Quand il serait vrai que l'origine de l'orgue remontât à des temps antérieurs au christianisme, que cet instrument par excellence ne fut que le perfectionnement, le développement, la *croissance* du type antique et difforme dont Tertullien, Vitruve, Lucrèce, Suétone, l'empereur Julien, Claudien, etc., ont parlé, on n'en pourrait rien conclure contre notre assertion, parce qu'il n'en serait pas moins indubitable que le christianisme s'est approprié cette découverte, et qu'en s'en emparant il lui a donné une distinction toute particulière, et l'a, pour ainsi dire, associé à une partie de sa mission.

Parcourez l'histoire de l'orgue depuis son établissement dans les temples jusqu'à nous. Soit qu'il se montre solennel, majestueux, splendide, mystérieux, dans les cérémonies de l'église romaine; soit qu'il languisse, délaissée, inconnu, muet, dans les pays où la religion est sans force et n'a plus de racine dans les peuples; soit qu'il puisse être considéré, ainsi que la cloche, comme la voix et le chœur du temple, la cloche à l'extérieur, l'orgue à l'intérieur; soit enfin que dans notre époque de religiosité insoucieuse, il ne soit pas même pour la foule un objet de curiosité, toujours et partout il a présenté un caractère indélébile, incommunicable qui en le faisant participer aux destinées du catholicisme, assimile ses fonctions à une sorte de sacerdoce artistique.

Maintenant si nous observons la composition intérieure de l'orgue et sa structure, nous nous convainçons que ses diverses parties se rapportent toutes à cette haute destination. Et qu'y a-t-il de plus admirable que ce mécanisme, au moyen duquel l'air, à mesure qu'il est aspiré et pompé par d'énormes soufflets, se distribue par ce vaste canal appelé *sommier*, dans une infinité de tuyaux de cuivre, d'étain, de zinc, de bois, etc., etc., de toutes les dimensions, depuis le trente-deux pieds de la *montre*, dans les flancs duquel il se presse et se condense en colonne, jusqu'au dernier tuyau de la *doublette* ou du *prestant*, de la grosseur d'un flageolet, pour en sortir ici comme un filet de son qui se perd dans les régions de l'aigu; là comme un ronflement majestueux et puissant, qui embrasse toutes les parties de l'édifice dans la plénitude de sa résonance, en leur imprimant une sourde commotion qui fait trembler les piliers sur leurs bases, frémir les vitraux, et osciller sur ses angles la charpente gigantesque. Ces tuyaux appartiennent chacun à l'un divers ordres de tuyaux, nommés *jeux*: les jeux, composés de tuyaux de même nature, ont leur diapason renfermé dans des limites particulières, leur timbre, leur accent, leur fonction propres, sans qu'ils soient pour cela indépendants les uns des autres, et de manière à produire, par certains arrangements, certaines associations, certaines combinaisons, ces nuances appelées *grand jeu*, *plein jeu*, *positif*, etc., etc. De là, cette triple et grande distribution de

jeux, en *jeux de fonds* ou *fonds d'orgue*, qui se compose des jeux de flûte, comme la *montre*, le *bourdon*, le *prestant*, la *doublette*, etc., etc., qui convient particulièrement à une harmonie mystérieuse; en *plein jeu*, formé de la réunion des *jeux de fonds* et des *jeux de mutation*, et qui accompagne ordinairement le plain-chant, et en *grand jeu*, ou *grand orgue* ou *grand chœur* qui se compose de la réunion des jeux de fonds et des *jeux d'anches* ou instruments, réservé pour les offer- // 2 // -toires [offertoires] et les pièces des grandes cérémonies, et qui fait entendre ces masses d'harmonie si imposantes, surtout quand elles sont soutenues par cette double gamme de pédales majestueuses rejetées dans la région la plus grave du son; et si nous ajoutons à ces magnifiques effets les ressources si variées que l'on peut tirer des différents jeux de *récit* du *positif*, la *trompette*, le *chromorne*, le *clairon*, la *voix humaine*, l'*écho*, etc., etc., suivant la fantaisie de l'organiste, l'on demeura convaincu qu'il a fallu plus que la capacité d'un seul homme, pour concevoir et construire un instrument qui réunit à lui seul la force, la puissance, la variété de l'orchestre le plus formidable. L'orgue a même cet avantage sur l'orchestre, que le diapason dans les limites duquel sa masse d'harmonie se déploie est beaucoup plus étendu, sans être moins fourni dans les parties intermédiaires; le son en est même plus éclatant, parce que l'émission en est simultanée l'air s'échappant d'un réservoir commun, ce qui n'a pas lieu pour l'orchestre.

Nous ne prétendons du reste établir aucune comparaison entre l'orgue et l'orchestre, deux choses différentes qui ont leurs fonctions distinctes et entre lesquelles, il n'existe qu'un simple rapport de génération. Pour ce qui est de la musique d'opéra, rien ne peut suppléer l'orchestre, agile, soudain, souple, multiforme, capricieux, accentué.

De cette impuissance d'exprimer, comme l'orchestre, toutes les nuances de *forte* et de *piano*, sans avoir recours à un changement de jeu, presque tous les écrivains musiciens ont fait le texte de leurs éternels reproches contre l'orgue. Or, quand bien même nous serions ici seul contre tous, nous n'hésiterions pas à dire que ce reproche trahit cette habitude trop commune de juger les choses sur les apparences et d'une manière toute matérielle, et qu'il révèle même un défaut d'examen du sens profond attaché à toutes les inventions dont l'origine se lie à une grande institution.

Sans doute, si nous ne pénétrons pas au-delà de la surface des choses, si nous jugeons l'orgue comme un instrument isolé, comme la clarinette, le basson, le violon; si nous nous renfermons dans les bornes d'une perfection toute humaine, toute positive, en faisant abstraction de la destination de l'orgue, nous conviendrons que l'instrument qui est susceptible d'enfler et de diminuer les sons, est beaucoup plus parfait que l'instrument privé de cette faculté. Mais tous les musiciens sont loin de comprendre tout ce qu'il y a de symbolique dans *ce défaut*. En effet, il y a dans cette masse de son et d'harmonie, égale, tranquille, soutenue, prolongée, immobile, je ne sais quelle expression d'un calme majestueux, je ne sais quoi de fixe et de placide comme la pensée plongée dans une longue adoration, quelque chose d'immuable comme l'infini, comme le ciel, comme Dieu.

On dit que l'orgue est dépourvu d'expression: oui, sans doute, si l'on entend une expression humaine. Mais apparemment l'orgue quelque imparfait qu'on le suppose, *exprime* quelque chose, et cela c'est une pensée divine. Il est incorporé à la cathédrale, il fait partie de son architecture, il en est l'organe, et en écrivant ce mot *organe*, nous venons de prononcer son nom. Sans cette voix, le temple est inanimé, il est muet, et bientôt il sera désert. Et telle est cette union intime et mystérieuse contractée entre l'église et l'orgue, que si vous arrachez l'orgue à l'église pour le transporter à l'Opéra et le charger de la fonction de l'orchestre, l'Opéra aussi sera abandonné.

Encore une fois nous ne contestons pas le mérite des *améliorations* introduites dans l'orgue, quant à ce qui touche aux progrès des arts mécaniques. Mais, qu'on s'en souvienne bien, du moment où elles pénétreront dans l'église, l'orgue, sera perdu, il deviendra séculier, il deviendra apostat.

Ainsi, comme tout ce qui a une mission, l'orgue a son caractère à part, ineffaçable et sacré; il exerce dans la hiérarchie des arts un sacerdoce, une sorte d'apostolat qui n'est pas d'institution humaine. Tout ce qu'il y a d'immuable et de fixe dans l'art vient se réaliser et se personnifier en lui. Et tandis que l'art poursuit ses révolutions au dehors, son style demeure invariable comme la religion dont il est l'expression. Si dans quelques cas rares la musique mondaine vient prêter un luxe inutile à des cérémonies assez imposantes par elles-mêmes, l'orgue, en présence de cet art tout parfumé de fioritures, tout bouffi d'élégance et de fatuité, et qui, par bienséance, s'efforce en grimaçant de contrefaire le recueillement et l'onction; l'orgue, en présence de cet art hypocrite et vide, se plaît à conserver ses formes austères et graces, et prouvera par là qu'il est chez lui, *dans sa maison*, et à l'autre qu'il n'est qu'un étranger et un intru. On peut célébrer le sacrifice divin sous la tente des camps, sous le chaume comme dans une basilique du XIII^e siècle; le culte s'accommode de l'éclat militaire, du luxe de la pauvreté, comme de la magnificence du moyen-âge; l'orgue ne lui est pas même nécessaire, il en est seulement un magnifique accessoire. Mais si vous prêtez à l'orgue les inflexions d'un chanteur de théâtre ou d'un joueur d'instrument, vous brisez l'unité qui existe entre la religion et l'art; vous chantez les louanges de la divinité avec l'accent qui convient aux passions de l'humanité; vous faites un art et un culte profanes.

L'orgue d'Erard offre, il est vrai, toutes les ressources de l'orgue ancien, et comme l'emploi des moyens d'expression est facultatif, il peut sans inconvénient suppléer au premier. Mais quel est l'organiste, ou, pour parler plus juste, l'exécutant qui résistera à la tentation d'imiter les accens de l'orchestre et les inflexions de la voix humaine? Il faut dire pourtant en quoi consistent ces moyens d'expression et d'accentuation. Dans la première moitié du dix-huitième siècle, Schroëter, l'inventeur du piano et organiste de la cathédrale de Nordhausen, avait cherché à rendre l'orgue expressif. «Schroëter, dit le *Dictionnaire des musiciens*, s'occupa de mettre l'orgue en état de jouer *piano* ou *forte* à volonté, et sans faire aucun changement aux registres. Il était presque parvenu à ce but quand, en 1740, un mécanicien lui offrit cinq cents écus s'il voulait lui communiquer

son invention, mais à condition qu'il ne s'en déclarerait point l'auteur. L'amore-propre de Schroëter lui fit rejeter cette offre, qui le dégoûta tellement du son entreprise, qu'il l'abandonna entièrement.»

Nous ne pensons pas que ce fait soit en tout point digne de créance, et quand il en serait ainsi, nous ne pensons pas que Sébastien Erard eût pu découvrir le secret du facteur allemand. Sébastien Erard a obtenu l'*expression* par deux procédés: d'abord, au moyen de la passion du doigt sur le clavier appelé *positif*, il produit le *crescendo*, et le *decrescendo*, en abandonnant peu à peu la touche et la laissant remonter à la hauteur du clavier; en second lieu, par une pédale adaptée au grand jeu, que l'on abaisse pour le *forte* et que l'on relève pour le *piano*. Le célèbre facteur a introduit encore quelques perfectionemens de détail dans d'autres parties de l'instrument, et particulièrement dans les soufflets et le mécanisme des registres; la plupart des jeux se distinguent par la force et la qualité du son, et, à notre avis, ces avantages ne sont pas les moindres que présente son orgue. Il faut dire plus, ces avantages sont les seuls réels pour nous. On ne nous accusera certes pas de professer des opinions rétrogrades; mais si l'orgue expressif est destiné à substituer au style religieux le style dramati- // 3 // -que [dramatique] et l'accent passionné, nous nierons que ce soit là un progrès.

Le style mondain s'introduisant dans l'église, le style sacré en disparaîtra. Jamais nous ne pourrions admettre qu'il y ait progrès et développement dans une chose qui dénature non seulement le caractère d'un instrument, mais encore un genre fondamental en musique. Perfectionner l'orgue de cette manière, c'est détruire l'orgue, c'est l'anéantir; c'est créer un autre instrument. Ce n'est plus l'orgue, ce ne sera jamais l'orchestre; c'est quelque chose entre deux qui n'a pas de nom. Tout cela peut être et est, sans contredit, un chef-d'œuvre de mécanique; mais tout cela est pour l'industrie et non pour l'art. Un jour viendra où l'on prouvera, l'histoire en main, que l'orgue peut être considéré, dans la famille des instrumens, comme le père, le doyen vénérable, le générateur de l'orchestre. Or, il n'est pas dans l'ordre que le vieillard progresse et se modifie. Il représente l'immutabilité, l'unité; les autres se développent ou se transforment. Telle est la loi.

Et puis cette *expression*, outre qu'elle n'est pas, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans la nature de l'orgue, ne pourra jamais égaler l'expression de l'orchestre. Celle des instrumens à vent s'obtient pas le souffle de l'exécution, et une partie du sentiment de l'homme se communique au moyen de ce souffle même. L'expression de l'orgue ne pourra être, quoi qu'on fasse, qu'une imitation matérielle de celle de l'orchestre, c'est-à-dire une expression sans expression.

Nous ne pensons pas que l'orgue expressif puisse opérer dans la musique d'église une révolution véritable. Le culte catholique restant toujours le même, l'orgue ne peut changer. Son rôle sera toujours d'accompagner ou de suppléer le plain-chant. Or, suivant la remarque de l'abbé Lebeuf dans son livre sur le *Chant ecclésiastique*, le *plain-chant* n'est autre chose qu'une musique égale, soutenue, *plane* et dépourvue d'accent

Le Temps, 30 mars, pp. 1-3

terrestre, *planus cantus*. Cette observation démontre que l'ancien orgue est conforme à sa destination. Loin donc que la place de l'orgue expressif soit dans une église, nous croyons que M. Erard a fait preuve de tact et de goût en établissant le sien au fond de sa riche galerie où les amateurs admirent les chefs-d'œuvre de l'Albane, du Titien, du Corrège, entre des pianos et des harpes, et dans la perspective d'une salle de bal.

Le Temps, 30 mars, pp. 1-3

Journal Title: LE TEMPS
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: 30 MARS 1835
Printed Date Correct: Yes
Volume Number:
Year:
Series:
Pagination: 1 à 3
Issue:
Title of Article: VARIÉTÉS MUSICALES
Subtitle of Article: De l'orgue considéré dans ses rapports actuels avec la musique d'église. – Orgue expressif de Sébastien Erard.
Signature: J. D'O.....
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Feuilleton
Cross-reference: