

SOMMAIRE.

Continuation de l'histoire de l'orgue. — L'orgue ancien suppose de vastes connaissances. — L'orgue hydraulique était mû par la vapeur. — Les essais tentés dans le but de rendre l'orgue expressif datent de l'époque de la décadence de la musique religieuse et de l'introduction de la musique profane dans les temples. — Résumé et analyse de ces innovations. — L'orgue expressif d'Erard regardé par les musiciens comme le signal d'une révolution générale de la musique.

Nous avons montré, dans notre précédente leçon, que l'orgue, construit à l'imitation de la voix humaine, se rapporte néanmoins, par les lois et les conditions de sa sonorité, à l'expression caractéristique du plain-chant, c'est-à-dire, qu'il est dépourvu de la faculté de produire ces renflemens et ces diminutions de son, ces inflexions et ces accens qui appartiennent exclusivement à l'expression des passions terrestres. Nous avons ajouté que dans cette impuissance même réside en quelque sorte la consécration de cet instrument, et que les bornes et la prétendue imperfection de son mécanisme, sur lesquelles on déclame depuis si longtemps, attestent et sa haute destination et l'esprit qui a présidé à son institution.

Et qu'on ne dise pas que les *inventeurs* de l'orgue l'ont construit d'après ce système, parce qu'ils étaient dans l'impossibilité de faire mieux, et parce qu'ils n'étaient pas assez habiles pour trouver le moyen d'en graduer les accens. Nous répondrions, en premier lieu, que la pensée de faire autrement ou mieux qu'ils n'ont fait, ne s'est pas même présentée à leur esprit, par la raison toute simple qu'ils n'avaient pas l'idée d'un chant différent // 38 // du chant *plane*, parce qu'ils agissaient d'après une donnée existante et qu'ils travaillaient à la réalisation extérieure du seul type musical adopté dans le culte religieux. En second lieu, même en admettant que les premiers constructeurs d'orgues n'ont pas compris toute la portée de leur création; qu'ils n'ont été eux-mêmes, comme nous l'avons dit plus haut, que de simple *instrumens*, en ce sens qu'ils ne pouvaient avoir la conscience des développemens qui devaient s'introduire plus tard dans l'art tout entier par le fait même de l'invention de l'orgue; on peut cependant présumer que ces hommes, qui avaient deviné et employé l'élément de la vapeur (1), qui, dans la suite, par la savante combinaison

(1) Toutes les orgues qui servirent dans les dernières fêtes de l'empire romain et dont Claudien, Tertullien, Corneille Sévère et Pétronne ont parlé, ou qui furent employées dans les cérémonies religieuses jusqu'au IX^e siècle de l'ère chrétienne, toutes ces orgues étaient *hydrauliques*. Celui que Pepin reçut en 757 de Constantin Copronyme, et qui fut placé dans l'église de Saint-Corneille à Compiègne, était de ce genre. On n'entend pas très bien aujourd'hui le sens de ce mot *hydraulique*, mais tout concourt à prouver que l'orgue hydraulique était un instrument à *vapeur*. L'eau était mise en ébullition dans un réservoir placé sous les tuyaux, et chaque fois qu'en frappant une touche on levait la soupape qui bouchait la parte inférieure d'un des tuyaux, la vapeur, en s'échappant par ce cylindre de métal, produisait un son. Le passage suivant cité par Ducange (*ad voc. organum*) et tiré par lui d'un écrivain du XII^e siècle, Guillaume de Malmesbury, ne permet

des *jeux de mutation*, avaient pressenti la célèbre théorie de la *coexistence des petits mouvemens*, formulée au dix-septième siècle par Bernouilli, possédaient des connaissances assez profondes, assez étendues en mathématiques, en géométrie, en mécanique, en acoustique, en musique, et qu'ils seraient certainement parvenus à rendre les sons de l'instrument susceptibles d'augmentation et de diminution si ce besoin eût été réclamé par les conditions de l'art dans ces temps reculés. Si donc nous voyons qu'aucune tentative de ce genre n'a été faite dans les siècles que nous pouvons considérer comme l'antiquité de notre système de musique; si nulle ne remonte au delà de l'apparition de la musique dramatique; si toutes, au contraire, ont une date très récente; au lieu, sur ce point, d'accuser d'ignorance les anciens facteurs, on ne peut que déplorer l'erreur de ceux qui se sont cru autorisé à prêter à l'orgue une expression mondaine, à le dépouiller de son caractère sacerdotal pour lui donner l'agilité et la variété de l'orchestre et pour l'assimiler aux instrumens de théâtre, comme s'il était dans l'ordre et dans la nature que l'orgue dût progresser et se perfectionner d'après l'orchestre, issu de lui.

Faisons néanmoins connaître les divers essais tentés dans ce but. Cet historique servira d'ailleurs à compléter les notions qu'il est nécessaire d'avoir de la structure du mécanisme de l'orgue.

Il n'y a guère plus de cent cinquante ans que l'on a essayé de faire perdre à l'orgue ce majestueux caractère qu'il tient de la *planitude* et de l'égalité de ses accens, pour lui communiquer les inflexions et les nuances de la musique profane, laquelle est destinée à exprimer, comme nous l'avons vu, les modifications de l'âme humaine considérée dans le milieu des choses terrestres. On sera sans doute surpris de voir des artistes aussi éminens que plusieurs de ceux dont il va être question, travailler ainsi à l'anéantissement d'un des plus magnifiques attributs de l'orgue; mais il est permis de croire // 39 // que les uns n'ont pas su résister à cette fatale impulsion en vertu de laquelle la musique profane tend depuis plus de deux siècles à envahir la musique sacrée, tandis que les autres se sont laissé séduire uniquement par les difficultés du problème qu'il s'agissait de résoudre et dont Grétry regardait la solution comme *la pierre philosophale en musique*.

pas de douter que ce ne soit là la véritable définition du mot *hydraulique*: «Extant etiam apud illam ecclesiam organa hydraulica, ubi mirum in modum aquæ calefactæ violentia ventus emergens implet concavitatem barbiti, et per multiforalites transitus æneæ fistulæ modulatos clamores emittit.» Ainsi, dès les premiers siècles de notre ère, on connaissait la force de la vapeur, *aquæ calefactæ violentia*, et il a fallu plus d'un millier d'années pour qu'un mécanicien prit l'idée d'en profiter. (Voir le *Dictionnaire des origines*, de MM. Noël et Carpentier, 2^e édit.)

Puisque nous parlons ici des connaissances variées que supposait l'art du facteur d'orgues, nous ajouterons comme fait curieux que les tuyaux de cet instrument ont fourni l'idée des télescopes; ce fut le fameux Galilée qui les inventa. Pour observer les planètes, il se servit d'un tuyau d'orgue dans lequel il posa des verres. Galilée était fils de Vincent Galilée, auteur du *Dialogue sur la musique ancienne et moderne*. Il était lui-même musicien aussi habile que grand mathématicien.

On eut d'abord l'idée d'adapter à l'instrument des trappes ou des jalousies qui s'ouvriraient et se fermaient à la volonté de l'organiste et au moyen desquelles il pouvait concentrer le son dans l'intérieur de l'instrument, ou lui donner une plus ample issue. Déjà l'on avait appliqué ce mécanisme assez simple au clavecin; un bouton pressé par le genou en soulevait le couvercle pour produire un *crescendo*, et le baissait pour le *diminuendo*. Quant à l'orgue, ce moyen, bien que vanté par les anciens organistes et mis encore en pratique vers la fin du siècle passé par le célèbre abbé Vogler, n'obtint pas un grand succès. Néanmoins, faute de mieux, on l'employa en Allemagne et en Angleterre. Son insuffisance déterminait le même abbé Vogler à y ajouter un appareil acoustique dont il a lui-même donné une description fort curieuse dans la *Gazette musicale de Leipzig* (1).

Après divers essais de cette nature et dont il est peu intéressant de s'occuper, on en fit d'autres qui avaient pour but de trouver dans le mécanisme même de l'instrument les moyens de modifier le son. Nous ne parlerons que de ceux-ci.

On commença par imaginer des vantaux particuliers, au moyen desquels l'organiste pût régler à son gré l'intensité du vent. Le *diminuendo* que l'on obtint était sensible, mais il avait un détestable effet. Le son perdait de sa justesse en même temps qu'il perdait de sa vigueur, et le pianissimo n'était plus qu'un affreux râlement péniblement articulé et aussitôt étouffé. L'auteur de cette invention demeura ignoré; il ne mérite guère en effet d'être connu. Après bien des tâtonnements infructueux, on sentit la nécessité de changer de route.

Cette découverte était réservée à la France. Ce fut Claude Perrault qui en eut la première idée. Cet homme célèbre, à la fois littérateur, médecin et architecte, s'occupait de reconstruire l'orgue hydraulique des anciens d'après la description, fort obscure pour nous, de Vitruve. En suivant cette idée, il crut arriver aux moyens de donner à l'orgue la faculté de *pousser des sons différens en force, pour imiter les accens de la voix, et le fort et le faible que le maniement de l'archet produit sur les violons, et la variété du souffle dans les flûtes et dans les hautbois*. On voit clairement qu'il s'agit de faire de l'orgue un instrument mondain. Dans une note de la traduction de Vitruve, Perrault donne l'explication de son système. Ce passage est curieux, mais il ne regarde que les facteurs (1). On y trouve l'idée première d'un orgue improprement appelé *expressif*, c'est-à-dire, à son renflés et diminués selon la pression plus ou moins forte de touches. Ce mécanisme, tout ingénieux qu'il était, laissait beaucoup à désirer pour le résultat voulu; le renflement du son ne pouvait guère s'effectuer que par saccades et non graduellement et sans solution de continuité. Un facteur d'orgues français, Jean Moreau, qui vivait à Rotterdam dans la première moitié du dix-huitième siècle, est le premier qui semble avoir voulu tirer parti de l'idée de Claude Perrault; du moins ce facteur a-t-il fait quelque chose de pareil en produisant un *crescendo* par l'intonation successive de plusieurs

(1) Tom. III, p. 366 et suiv.

(1) Perrault, *Architect. de Vitruve*, édit. de 1684, p. 327.

tuyaux. En 1736, Jean Moreau construisit l'orgue de l'église Saint-Jean à Gonda. L'instrument à trois claviers et à pédales, avait cinquante-deux registres ou jeux. Il avait ceci de particulier, que lorsque les trois claviers étaient accouplés, l'organiste pouvait renfler et diminuer le son au moyen de la pression des doigts. Quand il enfonçait la touche de l'épaisseur d'un écu, le jeu de ce clavier parlait. L'enfonçait-il un peu davantage? l'autre clavier faisait parler aussi son jeu, et enfin lorsque la touche était abaissée jusqu'au fond, tous les trois claviers parlaient ensemble (2).

// 40 // Peut-être l'Allemagne aurait-elle à réclamer aujourd'hui l'honneur de cette découverte, si elle avait secouru un homme laissé dans la misère et mort dans le découragement. Schroëter, organiste de la cathédrale de Nordhausen, et qui fut en même temps l'inventeur du piano, Schroëter avait aussi consacré ses veilles à la recherche des moyens de rendre l'orgue expressif. En 1740, il prétendit avoir réussi, et fit un dessin de l'instrument; mais il manqua des ressources nécessaires pour le construire. Un mécanicien se présenta, qui lui offrit cinq cents écus de son secret, à la condition que Schroëter renoncerait à l'honneur de l'invention. Indigné d'une offre semblable, Schroëter refusa et jeta son devis de côté; quelques uns même prétendent qu'il le brûla: il est certain du moins qu'il n'a pas été trouvé après sa mort parmi ses papiers (1).

Gerber parle d'un orgue que les frères Buron, facteurs français, construisirent en 1769, à Angers, et qui avait un mécanisme propre à renfler et à diminuer le son; mais il ignore lui-même la nature de ce procédé.

Jean-André Stein, célèbre facteur de pianos et d'orgues, fit, vers 1772, un piano organisé, dont le jeu de flûte était susceptible de nuances. Le renflement et la diminution des sons dépendait de la pression des doigts; mais cette pression avait l'inconvénient de faire hausser et baisser les tons. Pour les maintenir justes, en les renforçant ou en les diminuant, il fallait appuyer le genou sur une pommelte.

Ce serait ici le lieu de parler du procédé de Sébastien Erard; mais ce procédé, trouvé dans les dernières années du dix-huitième siècle, n'ayant guère été complété que de nos jours, et d'ailleurs étant regardé comme ayant définitivement résolu le problème, nous croyons devoir ne l'examiner qu'après tous les autres.

En 1803, les frères Girard, à Paris, prirent un brevet d'invention *pour des moyens de construire des orgues dont on peut enfler ou diminuer les sons à volonté, sans en changer la nature ou le ton*. A l'expiration du brevet fut rendu public; mais il serait fort long et fort difficile d'en donner une explication satisfaisante sans le secours de planches (1). Vers la même époque, M. Grenié, s'occupant de recherches pour la construction d'un

(2) Gerber, *Nouv. Diction. des musiciens*, art. MOREAU.

(1) Voir le *Diction. des musiciens*, de MM. Choron et Fayolle.

(1) Voir la *Description des machines et procédés spécifiés dans les brevets d'invention*, etc., par Christian, Paris, Huzard, tom. II, p. 265-270.

orgue expressif, prétendit que les frères Girard avaient puisé leur idée dans ses conversations. Les résultats obtenus ne lui paraissant pas propres à remplir le but qu'il se proposait, il poursuivit ses essais avec persévérance. Au moyen d'un procédé à *anches libres*, lesquelles, quoique inventées depuis long-temps, étaient restées inconnues à tous les facteurs, il parvint à former un instrument qui, *en partant d'un son égal en douceur à celui de l'harmonica, s'élève à toute la force d'une musique militaire* (2). En 1811, le même facteur présenta à l'Institut un petit orgue de chambre, consistant en un simple jeu d'anches libres. *L'expression résidait dans la disposition et l'action des soufflets subissant des pressions variables, dont l'intensité, transmise aux tuyaux, leur donnait le caractère et l'accent des instrumens à vent*. Le rapport de la commission de l'Institut, daté des 20 et 22 avril 1811, proclame l'auteur de cet instrument le premier qui ait inventé *cette intensité d'expression, jusqu'à présent inouïe dans les orgues*. Néanmoins, ce mécanisme présentait encore des inconvéniens dont l'auteur ne tarda pas à s'apercevoir. Après avoir trouvé d'autres perfectionnemens, M. Grenié prit en 1816 un nouveau brevet pour un instrument qui, outre les jeux d'anches, avait un jeu de flûte dont les tuyaux étaient munis de soupapes appelées *conservateurs du ton*. Enfin, malgré toutes les améliorations que les diverses parties de l'instrument ont tour à tour subies, le système de M. Grenié n'en est pas moins resté fondamentalement le même, c'est-à-dire, que, dans ses orgues, l'expression n'est pas immédiate pour chaque touche, mais elle se communique à toute // 41 // la masse du clavier. Sébastien Erard a combiné les deux systèmes, l'expression par nuances (de chaque touche), avec l'expression par masse (de tout le clavier); mais ce mécanisme, le plus complet et le plus parfait de tous, est resté un secret.

M. Muller, élève de M. Grenié, M. Mieg (1), M. Chameron, ont profité, dans la fabrication de leurs orgues, des découvertes de leurs devanciers, et ont introduit quelques perfectionnemens de détail qui, sans changer la nature du mécanisme, rendent l'instrument plus commode et plus facile à toucher (2).

L'éditeur des *Essais sur la musique* de Grétry, publiés à Bruxelles, «pense que la découverte de ce secret appartient à M. Devolder, à Gand, qui a réussi à donner à l'orgue cette perfection et ce charme désiré. Son orgue à pression, dit l'éditeur, est antérieur à tous ceux que l'on a établis à Paris et d'un effet merveilleux.» Mais on ne nous dit pas en quoi consiste le mécanisme (3).

Nous avons dû indiquer rapidement toutes les tentatives que l'on a faites dans le but de rendre l'orgue expressif, pour prouver que, sous prétexte d'un progrès dans les arts mécaniques et d'un perfectionnement purement instrumental, il s'agit ici, au fond, comme on a pu s'en

(2) *Ibid.*, tom. VI, p. 63.

(1) Voir la *Revue Encyclopédique* de 1825, p. 627.

(2) Nous devons déclarer que les faits qui composent le résumé qu'on vient de lire ont été tirés en partie d'un article plein d'érudition de M. Anders, inséré dans la *Gazette musicale de Paris*, première année, n° 21.

(3) *Essais sur la musique*. Bruxelles, tom. III, pag. 295.

convaincre d'après les paroles sacramentelles que nous avons citées, de substituer l'expression et le caractère de la musique mondaine à l'expression et à l'accent de la musique sacrée. Or, la découverte de Sébastien Erard étant celle sur laquelle les partisans de cette réforme musicale fondent leurs plus grandes espérances, nous allons examiner cette invention dans toutes les conséquences qu'on lui attribue.

Chargé de construire un piano organisé pour la reine Marie-Antoinette, Sébastien Erard eut l'idée d'en rendre le jeu d'orgues expressif. Après d'innombrables essais, il parvint à réaliser ce qu'il avait conçu. Il commença l'instrument et communiqua sa découverte à Grétry qui en parle avec enthousiasme dans ses *Essais sur la musique*. «J'ai touché, dit ce dernier, cinq ou six notes d'un buffet d'orgues qu'Erard avait rendues susceptibles de nuances, et sans doute le secret est découvert pour un tuyau comme pour mille. Plus on enfonçait la touche, plus le son augmentait; il diminuait en relevant doucement le doigt: c'est la pierre philosophale en musique que cette trouvaille.»

La révolution survint, et l'instrument ne fut point achevé. Dès qu'Erard put se livrer de nouveau à ses travaux, il se consacra entièrement à perfectionner le piano et la harpe. Cependant il ne perdait pas de vue le projet d'appliquer son invention de l'orgue expressif à un instrument de grandes dimensions. En 1827, il présenta, à l'exposition des produits de l'industrie, un grand orgue qui, sous le rapport de la perfection du mécanisme, excita l'admiration de tous ceux qui l'entendirent. Cet orgue avait deux claviers: le clavier supérieur était celui de l'expression; on se servait de l'inférieur si on ne voulait produire que l'effet de l'orgue ordinaire. L'instrument était destiné à la chapelle du roi, mais des raisons de localité s'opposèrent à son installation. Erard en fit un second sur les dimensions données, et celui-ci était encore plus parfait. Il avait trois claviers: l'un, le clavier supérieur, était expressif au moyen de la pression des doigts, c'est-à-dire que chaque touche pouvait séparément renfler le son; les deux autres claviers n'avaient qu'une expression commune à toutes les touches ensemble. On l'obtenait au moyen d'une pédale qui, selon la pression du pied plus ou moins forte, renflait ou diminuait le son de toute la masse de l'instrument. Par quel procédé ce résultat s'opérait-il? Encore une fois, c'est là ce qui est demeuré un secret. L'orgue construit pour la chapelle du roi a été en partie détruit à la révolution de 1830; l'autre, resté en la possession de son auteur, a été transporté par les soins de son neveu, M. Pierre // 42 // Erard, du château de la *Muette* à Paris, où l'on peut le voir dans les ateliers du célèbre facteur.

Toutes ces innovations ont donc, ainsi que nous l'avons dit, une date très récente; elles ont toutes, et peut-être à l'insu de leurs auteurs, été sollicitées par la tendance de la musique dramatique à envahir la musique sacrée, par la tendance de l'esprit du monde à séculariser les choses de la religion et du culte. Voilà pourquoi les dernières de ces innovations, si intéressantes d'ailleurs sous un point de vue industriel et dont on pourrait tirer un utile parti dans certaines limites et certaines conditions, ont été accueillies par la généralité des musiciens, comme annonçant une époque où la musique doit changer de face dans toutes ses parties. Cette

unanimité ne nous effraie pas. Elle montre seulement à nos yeux à quel point les notions les plus simples et les plus saines s'altèrent, à quel point les idées les plus claires s'obscurcissent dans les meilleurs esprits, lorsque des élémens d'erreur se développant de loin et se mêlant à des débris d'anciennes vérités ou à des vérités mal entrevues, forment à la longue un milieu social faux et menteur. Mais, par une singularité remarquable, ceux-là même qui paraissent le plus engoués de ces découvertes et pour qui elles sont le signal de brillantes destinées pour la musique, n'ont pu échapper à la rencontre lumineuse des principes éternels, des principes fondamentaux de tout art, de toute expression humaine, lorsqu'ils ont voulu ériger leurs rêves en théorie; et telle est la puissance et, pour ainsi dire, la vertu de ces principes que, reprenant jusque dans la bouche de ceux qui les méconnaissent, leur évidence et leur autorité, ils ont obligé ces écrivains à se condamner eux-mêmes à force d'ambiguités et de contradictions. En sorte que, pour combattre l'erreur de ceux qui saluent déjà un grand et merveilleux développement musical dans les prétendus perfectionnemens de l'orgue, nous n'aurons qu'à nous emparer de leurs propres argumens et à les tourner contre eux. Il n'est pas, du reste, médiocrement curieux de voir deux opinions diamétralement opposées chercher leur appui dans les mêmes motifs.

Écoutons les paroles d'un compte-rendu de l'orgue d'Erard, publié en 1829. L'auteur établit d'abord qu'une révolution «s'est opérée dans la musique» depuis Mozart, et «s'est consommée de nos jours;» que, pour ce qui est de «sa nature, elle consiste dans l'introduction d'un système dramatique dans les compositions vocales ou instrumentales et dans *l'expression substituée aux formes mécaniques de l'art; que la musique religieuse même a subi les conditions de cette transformation du but et des moyens.*» Il établit en second lieu «qu'une révolution générale a commencé vers la fin du seizième siècle, où l'on a imaginé de se servir de la musique pour les actions théâtrales.» Puis il ajoute: «Cette tendance vers les formes dramatiques, vers l'expression et vers les formes mélodiques, a continué sans interruption jusqu'aujourd'hui, et *a rendu nécessaire une réforme bien entendue de la musique d'église et particulièrement du style de l'orgue* (1).»

Nous ne demandons: est-il possible de mieux établir que l'orgue est la seule et véritable expression de la musique d'église puisque l'on reconnaît la nécessité de *réformer l'une pour réformer l'autre*? Et, lorsque l'on nous dit, d'un côté, que l'orgue ordinaire est *dépourvu d'expression*; de l'autre, que la musique dramatique est la seule *expressive*, bien que ces deux assertions soient fausses en elles-mêmes, n'est-ce pas reconnaître la même vérité, comme si l'on disait que l'orgue et la musique d'église n'ont pas ces accens passionnés, ces inflexions variées qui caractérisent l'art mondain? Mais, de plus, il faut montrer que, de l'aveu formel des adversaires, l'orgue ancien se rapporte, *par les conditions de sa structure*, à l'institution du chant ecclésiastique et qu'il a reçu sa destination de cette institution même. C'est ce qui va ressortir du passage suivant, où l'auteur cité nous ap- // 43 // -prend [apprend] en quoi doit consister *la réforme bien entendue de la musique d'église et du style d'orgue*.

(1) *Revue musicale*, de M. Fétis, tom. VI, p. 130.

«Mais il ne suffit pas que les organistes modifient la musique qu'ils exécutent et y introduisent des phrases expressives, il faut encore que l'instrument dont ils se servent seconde leurs inspirations; or, c'est ce qui n'a point lieu dans les orgues construites d'après l'ancien système. Un orgue bien établi est certainement un fort bel instrument: sa puissance est grande et majestueuse, et, lorsqu'il est touché par un habile organiste, l'impression qu'il produit est profonde *au premier abord*; mais dans les pièces d'une certaine étendue, la monotonie est inévitable, malgré les changemens de claviers, parce que l'instrument, riche de sonorité, est dépourvu d'accent. Ce que j'appelle accent, c'est la modification de la force du son sans laquelle il n'y a point d'expression possible. Dans l'orgue ancien, le passage du fort au faible ne peut se faire que par masse et non par nuance. C'est donc un instrument en dehors de l'expression et de l'effet dramatique. Il est religieux, simple et noble; mais il manque de sensibilité. Il est propre aux choses larges et brillantes; il ne l'est pas à la musique colorée.

»Le nouvel instrument de M. Erard est pourvu de toutes les qualités de l'ancien orgue et n'a pas ses défauts, ou plutôt, il est en possession des avantages qui manquent à celui-ci. Il offre aux organistes *les moyens de se mettre en harmonie dans leurs inspirations, avec la musique du siècle*, sans les obliger à abandonner les larges formes classiques qui sont de leur domaine; ils acquièrent avec lui ce qui leur manquait *pour émouvoir*, sans rien perdre de ce qu'ils possédaient pour étonner. *Ou je me trompe fort, ou le moment est venu d'une révolution dans la musique d'orgue, révolution dont la découverte de l'orgue expressif est le signal.* Bien des critiques seront faites des innovations qui seront tentées en ce genre: on dira que *c'est perdre un style consacré*; que c'est abandonner la manière sublime de Jean Sébastien Bach; et l'on ne comprendra pas d'abord que ce grand artiste, homme de génie s'il en fût, aurait modifié son style, et l'eût mis en rapport avec les besoins de l'époque actuelle, s'il y eut vécu. Après tout, si quelque Jean Sébastien Bach peut naître encore, et s'il fait la révolution nécessaire, il vaincra les résistances d'école *en charmant le public* (1).»

Nous avons dû citer ce long passage en entier pour faire voir que les novateurs accusent hautement et franchement leurs intentions et n'en dissimulent aucune. Il ne s'agit de rien moins, en effet, que d'introduire le drame dans le temple, l'opéra dans le sanctuaire. Ecoutez plutôt: *L'orgue ancien est un instrument en dehors de l'expression et de l'effet dramatique; il manque de sensibilité! il n'est pas propre à la musique colorée. Le nouvel instrument de M. Erard, au contraire, offre aux organistes les moyens de se mettre en harmonie avec la musique du siècle, de produire l'émotion en charmant le public; et c'est là cette révolution dont le moment est venu et dont la découverte de l'orgue expressif est le signal, révolution qu'il faut opérer à tout prix, au risque de perdre un style consacré!* Et c'est un maître de chapelle qui veut une *musique d'église*, un *style d'orgue* aux ordres des conservatoires, des professeurs, des théâtres; aux ordres des professeurs, des compositeurs d'opéras et des saltimbanques! Il veut, en un mot, une

(1) *Revue musicale, ibid.*

musique d'église *officielle*. Et ce maître de chapelle oublie ce qu'il a dit tant de fois, et ce que nous nous ferons un devoir de lui rappeler, que la musique a été conservée, *sauvée* par l'église; que la musique d'église a créée la musique mondaine, par conséquent les conservatoires, les professeurs, les théâtres et les maîtres de chapelle! Et pourquoi cette *réforme* simultanée du style d'orgue et du chant d'église? parce que l'orgue est *monotone*, parce qu'il est *dépourvu d'accent terrestre*. Mais la musique d'église est comme lui, *monotone*, c'est-à-dire, *plane; dépourvue d'expression et d'accent terrestre*, c'est-à-dire, pleine d'une expression calme et céleste et du souffle de vie; // 44 // donc, encore une fois, l'orgue et la musique d'église ont le même caractère, la même destination, et le style de l'un et de l'autre est également *consacré*.

Mais alors il faut aussi *réformer* le plain-chant, le chant grégorien, ce chant que vous avez si souvent regretté de ne pas voir rétabli dans son ancienne intégrité, dans sa *simplicité* première (1). Il faut encore *réformer* le langage, la poésie, les arts, dans lesquels se manifeste un double élément, l'élément divin, céleste, spirituel, et l'élément de l'activité et de la sensibilité humaine. Que dis-je! il faut *réformer* aussi l'homme lui-même, car l'homme aussi vit de deux vies, l'une qui le met en rapport avec Dieu, l'autre qui le met en rapport avec les êtres créés; deux modifications de sa nature d'où naissent nécessairement deux modes distincts, deux expressions diverses qui s'incarnent alternativement dans toutes les formes de sa pensée et de ses sentimens, selon que ses sentimens et sa pensée appartiennent à l'un ou l'autre de ces deux ordres.

C'est, comme nous le verrons dans la prochaine leçon, à de pareilles conséquences qu'on est irrésistiblement entraîné lorsqu'on se renferme exclusivement dans un point de vue et qu'on étend un système particulier au-delà de ses limites naturelles. C'est ainsi que l'auteur que nous réfutons, prenant la musique dramatique pour unique point de départ, est contraint de la généraliser de telle manière qu'elle absorbe et anéantit la musique religieuse, laquelle par son expression tranquille, égale et consonnante, semble être chargée d'exprimer la pensée de celui *qui ne peut recevoir ni de changement ni d'ombre d'aucune vicissitude*. «Apud quem non est transmutatio, nec vicissitudinis obumbratio (2).»

(1) *Curiosités historiques de la musique*, par M. Fétis, p. 107 et 108.

(2) *Epist. Sanct. Jacobi*. 1.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, juillet 1837, pp. 37–44.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: JUILLET 1837

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 4

Year:

Pagination: 37 à 44

Issue: 19

Title of Article: LETTRES ET ARTS.

Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. SIXIÈME LEÇON.

Signature: JOSEPH D'ORTIGUE.

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Internal main text

Cross-reference: 'Cours sur la musique religieuse et profane', *L'Université catholique*, juin 1836, pp. 535–540; juillet 1836, pp. 31–36; août 1836, pp. 103–111; septembre 1836, pp. 183–192; novembre 1836, pp. 335–340; janvier 1837, pp. 43–47; février 1837, pp. 112–117; avril 1837, pp. 276–283; août 1837, pp. 116–122; septembre 1837, pp. 184–192; décembre 1837, pp. 426–432; mai 1838, pp. 361–371; août 1841, pp. 93–102; octobre 1841, pp. 263–272; novembre 1841, pp. 340–348; janvier 1842, pp. 17–26.