

Les notions développées dans nos précédentes leçons sur l'origine et l'essence de la musique, ainsi que sur les deux éléments principaux qui assimilent cet art à la parole, seraient susceptibles, sans doute, de recevoir une certaine extension. Néanmoins, nous devons abandonner, pour le moment, le terrain des généralités pour nous hâter d'entrer dans la voie des faits. Deux motifs d'ailleurs nous déterminent à nous renfermer, dès aujourd'hui, dans ce qui constitue le cadre spécial de notre cours. D'un côté, l'ensemble des travaux qui forment la partie universitaire de ce recueil, nous dispense de nous appesantir sur des principes communs à tous nos collaborateurs, et dont l'application à la musique est, par cela même, rendue sensible pour l'esprit de chacun; d'un autre côté, l'analyse des faits qui se dérouleront successivement dans le plan que nous nous sommes tracé, amènera d'elle-même la discussion des questions qui, traitées isolément et *à priori*, ne pourraient guère être considérées comme des questions préjudicielles tandis qu'apparaissant en leur lieu et naissant de l'appréciation des faits, elles ne se verront plus dépourvues de leur caractère fondamental et dénuées de leur intérêt historique.

L'étude que nous avons faite des anciennes tonalités et des divers systèmes musicaux connus chez les peuples de l'antiquité, nous ayant convaincu que tous ces systèmes et toutes ces tonalités sont venus aboutir, d'une part, à ce qu'on appelle le chant grégorien ou le plain-chant, et d'autre part, à notre système de musique moderne; observant, du reste, que les destinées de la musique dans les âges passés, ne peuvent véritablement nous intéresser que par rapport aux destinées actuelles de cet art et à celles que nous nous plaisons à lui attribuer dans l'avenir; nous choisissons au sein de l'art du christianisme un centre vers lequel gravitent tous les systèmes de la musique ancienne, un pivot sur lequel, pour ainsi dire, jouent tous les ressorts de l'art musical. Nous verrons tout à l'heure quel est ce pivot et ce centre. La méthode adoptée par nous est donc, à certains égards, une méthode rétrospective; car, comment se faire une idée de ce que certains éléments furent à l'état de puissance, si on ne les considère d'abord dans ce qu'ils ont été dans leur complète réalisation?

Nous avons vu quelle est la tradition constante relativement à l'origine divine de la musique. Si donc, à raison de ce caractère incommunicable et de cette consécration originelle, les anciens législateurs avaient mis la musique au rang des premiers éléments civilisateurs, et l'avaient même confondue avec la religion et les lois, une pareille institution était destinée à recevoir une sanction éclatante du christianisme, réservé désormais à tenir seul le sceptre du monde social. Fidèle à sa loi de régénération, en vertu de laquelle *il est venu non pour abolir mais pour accomplir*, le christianisme, en recueillant les antiques notions sur la musique, créa le *chant grégorien* et l'identifia à son culte. Mais ce n'est pas tout; il est de l'essence du christianisme de donner à toute institution fécondée par son esprit, une constitution extérieure, une organisation analogue à la sienne propre. Et de même que le catholicisme, science religieuse et sociale, c'est-à-dire, universelle, à la fois source et règle de tout ce qui est vrai et beau en tout genre, se manifesta dans une puissance visible, perpétuelle, in- // 336 // -faillible [infaillible], appelée l'Eglise, pour maintenir et promulguer sa doctrine dans la durée des

siècles; de même aussi, l'Église, en identifiant la musique au culte chrétien, semble avoir *marqué*, au sein même de son art d'adoption, un élément dont elle fit plus tard le type extérieur, l'emblème, le symbole de la constitution du chant ecclésiastique; elle le revêtit de certains caractères de souveraineté, de royauté, de perpétuité, qui sont de sa propre essence; elle en fit un centre d'unité, vers lequel convergent tous les rayons de la science, et, en même temps, une source féconde d'inspirations, d'où découlent les progrès et les transformations de l'art; en lui assurant, d'une part, une destination particulière dans l'ordre religieux et de foi; de l'autre, lui confiant une mission illimitée dans l'ordre purement humain des conceptions musicales, elle le fit concourir, pour une part réelle, à l'accomplissement de ses destinées sur la terre. C'est encore en s'emparant de diverses notions éparses chez les peuples orientaux et dans les contrées du nord, comme aussi de certains débris matériels enfouis dans les décombres des siècles, que le christianisme créa ce type, ce symbole, cet organe appelé l'ORGUE, ce *roi des instrumens*, cet instrument multiple, voix et orchestre tout ensemble, instrument sacerdotal, architectural, monumental, qui résume en lui l'art tout entier, l'art passé et l'art futur.

Or, si nous examinons la destination de l'orgue:

- 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 moderne.

L'histoire et la destination de la musique elle-même se présenteront sous plusieurs points de vue qui n'ont peut-être jamais remarqués. Bornons-nous aujourd'hui à la première des ces quatre questions.

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. On ne trouvera pas, ajoute le profond écrivain, dans l'histoire de tous les siècles, une seule exception à cette loi. Crescit occulto velut arbor ævo; c'est la devise éternelle de toute grande institution.*» 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 Physcon [Ptolemy VIII], environ 120 ans avant Jésus-Christ. 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* (*et simplice 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.....

(*Calphurinus, apud Barthol.*)

«Le nombre des tuyaux n'était pas déterminé. Virgile [Virgil] parle d'un instrument pastoral qui avait sept tuyaux inégaux, et Théocrite [Theókritos] 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, et ce point est admis sans difficulté par les historiens. Plus le fait principal que nous nous proposons de mettre en lumière // 337 // 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 *syrix* ou flûte de Pan. Cette flûte, destinée à produire une multitude de voix et à imiter les cris plaintifs poussés par la Gorgone, 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 Grâces 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 *syrix* renversée.

Enfin, sans parler de don Calmet, qui se contente de dire «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'égales grosseurs et de différentes longueurs, réunis avec de la cire<sup>1</sup>.» 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. C'est là un fait historique, établi sans contestation; et quand il ne serait pas appuyé sur des preuves péremptoires, une foule de présomptions et de témoignages indirects rendraient, sur ce point, la contradiction très difficile. Tel est pourtant l'instrument dont Homère [Homeros] parle presque avec mépris. Si, dans *l'Iliade*, le poète veut peindre une fête nuptiale, ce sont la flûte et la

---

<sup>1</sup> «Le *Hagub*, l'ancien orgue, n'était pas autre chose que ce qu'on appelle aujourd'hui la *flûte de Pan*, puisqu'il était composé de roseaux d'inégale longueur attachés ensemble.» (*Histoire de la mus.*, trad. de l'anglais de Stafford, p. 12.)

cythare qui accompagnent les chants. Quand il s'agit des 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*<sup>1</sup>. Voilà l'état d'abjection dans lequel cet instrument traîne son existence, ainsi que 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.

Mais il ne suffit pas d'établir que l'origine de l'orgue est vulgaire, puérile même, comme on l'a dit: il faut encore remarquer dans le chétif instrument dont l'orgue est le développement, deux autres caractères qui contrastent singulièrement avec cette même origine. En effet, Lichtenthal observe très bien que le chalumeau, toujours en usage chez nous, a été trouvé dans les contrées méridionales les plus récemment découvertes. — Il est de fait 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 [Theókritos], Virgile [Virgil], Lucrèce [Lucretius]; chez les Arabes, c'est le *Qalam*, 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'Eglise au sixième siècle, il se perpétue sans utilité réelle ou appréciable. Quelle peut être la raison de cette propagation, de // 338 // 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 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 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,

---

<sup>1</sup> V. *Métamorph. d'Ovide*, l'Histoire de la nymphe Syringe.

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*, comme dit Longus, 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 proposé 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. Tous 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 paysans, 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*. Tous les deux enfin se partagent en commun le double caractère de perpétuité et d'universalité: perpétuité de l'un, qui, errant et vagabond, se propage dans son état d'isolément prolongé, comme pour rendre à la fois témoignage à l'origine obscure et humble, à la mission splendide et relevée de l'autre; universalité de ce dernier, manifestée par le rôle qu'il est appelé à remplir dans le culte chrétien, et par la domination et l'influence illimitée que sa prééminence sur tous les instrumens lui confère dans le cercle des conceptions et des développemens de l'art.

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 et 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 chose secondaire, c'est une simple circonstance, souvent indépendante de notre volonté; le plus souvent, 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*.

Donc, si un art a été marqué, dès son origine, d'un sceau plus particulièrement *divin*; si plus tard il a reçu, conformément à sa nature primitive, une destination spéciale d'une grande institution, divine aussi dans son principe; le symbole extérieur, visible, dans lequel se manifestent tous les signes de cette même // 339 // destination, sera-t-il regardé comme l'œuvre des hommes? Oui, matériellement; non, moralement. Non, l'orgue n'est pas une création humaine, parce que les hommes n'ont pas su ce qu'ils faisaient en l'*exécutant*; loin d'avoir eu une connaissance précise de l'ouvrage et la conscience de sa portée, ils ont obéi passivement à un

principe actif inconnu. En un mot, en travaillant à cet instrument, eux-mêmes ont été, suivant le mot de Plutarque [Plutarchus], des *instrumens*.

L'origine de l'orgue bien constatée maintenant et ses développemens lents et successifs, attestent que ce n'est pas une invention individuelle, due au hasard ou à la patience d'un mécanicien; ce n'est pas davantage la réalisation d'une pensée soudainement éclosée 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 le seul rapport que l'orgue et l'architecture ont entre eux. L'orgue est l'œuvre du *Temps*, et ici Temps est synonyme de Dieu. C'est la manifestation d'une pensée catholique, le produit social d'une époque et d'une civilisation tout entière, l'expression d'une inspiration nouvelle, la personnification d'un nouveau type d'art; 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'étymologie 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 un discours du curé George Godefroy Richter dont le titre est bien remarquable; voici ce titre: 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 Caraccioli 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 lesquelles 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, 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.

Pour revenir au nom de la *flûte de Pan*, il ne faut pas oublier que Pan était pour les anciens un mythe, un symbole qui représentait toute la nature. Les Egyptiens 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. Quoi qu'il en soit de cette fable, le père Mersenne a très bien aperçu les inductions que l'on pou- // 340 // -vait [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 principe. Suivant lui, «le Verbe éternel est le *grand organiste* et le parfait musicien, qui touche l'instrument harmonique de l'univers de 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 figure que tout en elle se rapportait au symbole de l'univers, il ajoute: «La flûte à sept chalumeaux représentait la musique, qui est faite par le mouvement des planètes.» Ceci n'est pas un jeu de l'imagination. Pour se convaincre que c'est la tradition ancienne, 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.

Or, si la flûte de Pan était l'emblème de la musique dans l'antiquité, nous pouvons regarder l'orgue, issu de la flûte de Pan, comme l'emblème de la musique dans l'antiquité et dans les temps modernes, c'est-à-dire dans tous les temps, et cela avec d'autant plus de raison, que le caractère symbolique de l'une s'est reproduit dans l'autre, sous des formes grandioses, sous des idées élevées et pures en rapport avec la dignité et la majesté de l'instrument chrétien, dont la destination et la mission éclatent dans son origine, ses fonctions et son influence sur les progrès de l'art.

*L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE*, novembre 1836, pp. 335–340.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: NOVEMBRE 1836

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 2

Year:

Pagination: 335 à 340

Issue: 11

Title of Article: LETTRES ET ARTS.

Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. TROISIÈME 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; janvier 1837, pp. 43–47; février 1837, pp. 112–117; avril 1837, pp. 276–283; juillet 1837, pp. 37–44; 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.