

Continuation de l'histoire de l'orgue. — Style mixte et intermédiaire propre à cet instrument. — L'orgue ancien s'approprie merveilleusement aux divers caractères des fêtes chrétiennes. — Sa monotonie et sa variété. — Il se rapporte à la fois à ce qu'il y a d'invariable et de progressif dans l'art. — De quelle nature doivent être les perfectionnemens que l'on peut adopter. — Impossibilité de donner à l'orgue un mécanisme d'expression et de nuances qui le mette au rang des instrumens de l'orchestre. — Conséquences de l'adoption de l'orgue expressif dans les églises. — Destination de l'orgue prouvée par le sentiment général à ce sujet, et qui apparaît dans l'ensemble et les détails de sa structure.

Nous avons vu que la prétendue réforme de la musique religieuse par la substitution de l'*orgue expressif* à l'ancien orgue, aboutissait, en dernière analyse et de l'aveu même des réformateurs, à la destruction entière de cette musique, et à l'introduction dans le sanctuaire de l'art mondain, terrestre et théâtral. Nous avons vu également qu'alors même que cette réforme serait possible, l'orgue, ainsi perfectionné, seconderait mal les vues des réformateurs, par l'impuissance où il serait d'imiter les mouvemens soudains, capricieux de l'orchestre dont il ne serait plus qu'un lourd et pâle auxiliaire, et cette finesse de nuances, cette souplesse de jeux et d'accents, propres à l'instrumentation usuelle (1). Nous allons voir maintenant // 185 // que l'orgue véritable, l'orgue chrétien, loin d'être dépourvu de certaines qualités essentielles, pourrait au contraire les disputer à l'orgue bâtard et païen, et que rien, jusqu'à présent, ne saurait égaler la pompe et la majesté que le premier prête aux cérémonies du culte.

Le lecteur n'a pas oublié l'observation que nous avons faite plus haut, savoir, que quelque radicales, quelque fondamentales que soient les différences de la musique *spirituelle* et de la musique *temporelle*, quelque incompatibles entre eux que soient les éléments et les caractères de toutes deux, les styles participent jusqu'à un certain point les uns des autres. On n'a pas oublié non plus que l'auteur que nous avons combattu s'est emparé de ce principe et en a fait la base de son nouveau système. Les styles participent donc les uns des autres *jusqu'à un certain point*, c'est-à-dire jusque là que le style d'un genre ne se convertit pas au style du genre opposé. Or, si l'on peut démontrer que l'orgue, tel que nous le connaissons, chaque fois qu'il n'accompagne pas le chant d'église, tient en effet le milieu entre ce chant et la musique mondaine, qu'il est éminemment propre à ce rôle intermédiaire, quel peut être le but de l'*orgue expressif* si ce n'est celui de bouleverser l'art et d'introduire la profanation dans le sanctuaire (1)? Personne, que nous sachions, n'a

(1) V. le passage de Grétry cité dans la dernière leçon, pag. 117.

(1) Ce sont précisément des abus de cette sorte, qui, comme nous le verrons par la suite, provoquèrent à diverses époques des censures ecclésiastiques. L'orgue ne s'en est pas tenu toujours au rôle que nous lui assignons ici d'après les lois de son institution. Plusieurs fois des murmures et des plaintes se sont élevées contre les organistes, parce qu'ils donnaient un trop libre cours à leurs inspirations mondaines. On se vit forcé de les rappeler à leur devoir, sans être toujours écouté. Des auteurs pensent que de là vint le

prétendu, et personne ne prétendra, que l'orgue doive s'en tenir constamment au style *alla Palestrina*, encore moins, à la mélodie grégorienne dans les grandes pièces, les offertoires, et même dans les phrases et les versets. Son style, que nous appellerons, s'il le faut, style *mixte*, se rapproche de la musique mondaine par la modulation, et de la musique d'église par le caractère de sa sonorité, par son harmonie plane, soutenue et prolongée. Mais S. Bach eût abandonné sa manière sublime; il eût fait la révolution nécessaire, en modifiant son style, en le mettant en rapport avec les besoins de l'époque actuelle, s'il y eût vécu; il eût vaincu les résistances d'école en charmant le public: voilà ce que vous assurez. Mais devons-nous vous croire sur parole par cela seul qu'il vous plaît devenir nous dire que Bach, mort il y a 88 ans, ferait telle ou telle chose aujourd'hui? Et ne devons nous pas plutôt nous en tenir à ce que ses contemporains et, après eux, l'histoire nous ont rapporté de lui? «Les moyens dont il se servit pour arriver à un style si éminemment religieux, se trouvent dans sa manière de traiter les anciennes modulations d'église, dans son harmonie divisée, dans l'usage de la pédale obligée, et dans sa manière d'employer les registres. Tous ceux qui voudront examiner les chants chorals à quatre voix de Jean Sébastien Bach, pourront apprendre combien la musique d'église, en raison de la différence de ses tons avec nos modes majeurs et mineur, est particulièrement propre à produire des modulations originales, inhabituelles enfin, telles qu'elles appartiennent à l'Eglise.» Ne dites pas que ce style était le style adopté généralement sur l'orgue; l'auteur que nous citons affirme qu'il était très différent de l'harmonie usuelle des organistes. Il est donc impossible de supposer qu'un // 186 // homme comme J.-S. Bach, homme de génie s'il en fut, eût jamais consenti à perdre un style consacré, à abandonner sa manière sublime. Il savait qu'en agissant ainsi, il eût attaqué l'institution ecclésiastique elle-même, et il n'ignorait pas non plus qu'il jouait non en présence d'un public pour le charmer, mais au milieu d'une assemblée de fidèles qu'il fallait exalter, unir dans les mêmes accens et élever Dieu: *sursùm corda!*

Ainsi, voilà tout trouvé depuis longtemps le moyen de mettre l'orgue en harmonie avec la musique du siècle et les besoins de l'époque, et si l'on reconnaît déjà que sa puissance est grande et majestueuse, que l'impression qu'il produit est profonde, qu'il est riche de sonorité, qu'il est religieux, simple et noble, qu'il est propre aux choses larges et brillantes, et qu'il possède ce qu'il fait pour étonner, nous ne voyons pas qu'il soit le moins du monde nécessaire de lui prêter un accent mondain, une sensibilité théâtrale, une expression terrestre et passionnée, à moins, nous le répétons, qu'il ne soit devenu

refus de la chapelle papale, à Rome, d'adopter l'orgue, suivant ce que dit Benoit XIV, dans sa lettre pastorale de l'année 1749. Cet exemple fut suivi par plusieurs couvens et églises principales de France, entre autres celles de Lyon, qui, d'après la maxime: *Ecclesia Lugdunensis nescit novitates*, ne voulut jamais admettre l'orgue dans le temple. Cette maxime était aussi celle de l'église de Sens (voir *Traité théorique et pratique du chant grégorien*, 1750; Paris, pag. 28). Si l'Église s'est montrée si sévère pour des abus de cette nature, comment pourrait-elle accueillir dans son sein un instrument susceptible des inflexions et des nuances propres aux instrumens des théâtres? Prétendre introduire un pareil instrument dans le temple, n'est-ce pas s'immiscer dans les choses du culte, sous prétexte de réformer la musique.

nécessaire de transporter le théâtre dans l'église. Nous ne voyons pas davantage qu'il ne soit pas, dans certains cas, *propre à la musique colorée*, et que *la monotonie soit inévitable*. Nous nous trompons: dans quelques circonstances, l'harmonie de l'orgue est *monotone et sans couleur*. Mais cette monotonie, cette planitude, cette placidité est sublime; elle est analogue à la lenteur des cérémonies; c'est la monotonie de la psalmodie, de la prière, de la contemplation. Nous osons ajouter: c'est la monotonie de Dieu même.

Mais dira-t-on que l'orgue est *monotone et sans couleur* lorsqu'un habile organiste, dans un offertoire, dans un *Te Deum*, se livre à l'enthousiasme de ses inspirations? avec la diversité des claviers? avec une prodigieuse variété de jeux et de timbres? avec les pédales? Dira-t-on ensuite qu'il *manque* de ce qu'il faut pour *émouvoir*? Oh! c'est qu'alors notre *cœur dur*, notre *âme revêche*, ne sont *émus* de rien; c'est que tout les laisse froids; c'est que nous ne nous *sentons touché* d'aucune *révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises*, cet *ordre de nos cérémonies*; à *ouïr* cet accord formé par le *son dévotieux de nos orgues* et *l'harmonie posée et religieuse de nos voix*; c'est que nous n'éprouvons aucun *frisson dans le cœur* (1) en entrant dans le lieu saint; c'est que, dans la réunion des chrétiens, nous ne voyons qu'un *public* qu'il faut *charmer* par ce que l'art mondain offre de luxuriant et d'efféminé!

Ainsi, lorsque l'air, cet élément qui nous fait respirer et parler, pompé alternativement et chassé par d'énormes soufflets, se condense dans le *sommier* pour s'épandre et *ruisseler* dans ces *grands tubes d'airain* (2), dans ces mille tuyaux qu'il anime et dont il fait mille voix chantantes, depuis le *trente-deux pieds* ou *bourdon*, dans les flancs duquel il se presse et mugit jusqu'au dernier tuyau du *larigot* ou de la *tierce*, pour en sortir, ici, comme un filet se 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 résonnance et leur imprime une sourde commotion qui fait trembler les piliers sur leurs bases, et frémir les vitraux, et osciller sur ses angles la charpente gigantesque; ainsi lorsqu'une pédale de *bombarde* roule dans la voûte comme le tonnerre et la tempête grondant sur Sinäï; quand la prière s'exhale aux sons du *prestant*; quand le saint mystère s'opère sur l'autel et que le prêtre, élevant dans ses mains le Dieu vivant et réellement présent au dessus de tous les fronts inclinés, l'hostie blanche apparaît éclatante au milieu d'un nuage d'encens bleuâtre, rayonnante des feux du sanctuaire, tandis que les *fonds d'orgue* font entendre une harmonie voilée et mystérieuse; tout cela ne produit donc aucune *émotion*? Quand, à l'offertoire, les accens des jeux d'anches, du basson, de la trompette, du haut-bois, du clairon, de tous les instrumens de l'orchestre, courent successivement d'un clavier à l'autre, ou se mêlent dans un *tutti* formidable au *chromorne*, au *cornet*, et au bruissement de ces *jeux de mutation* qui reproduisent si merveilleusement

(1) Montaigne, *Loc. cit.*

(2) Victor Hugo, *Chants du Crépuscule*.

le système des sons harmoniques (3); quand, // 187 // dans les versets du *Gloria*, du *Magnificat*, de la *prose* et de l'hymne solennel, l'organiste exécute un *ricercato*, une *toccatà*, et parcourt toutes les ressources de son instrument pour arriver à l'explosion magnifique et foudroyante du *grand jeu*, du *grand jeu* soutenu par cette double gamme de pédales souterraines rejetées dans les profondeurs du son; tout cela est donc *monotone*, froid et *sans couleur*? On ne sait véritablement plus aujourd'hui ce qui peut toucher nos cœurs, ce qui peut frapper nos organes émoussés, blasés; mais nous avons perdu le sens de toutes les grandes choses; nous sommes devenus insensibles à toutes les splendeurs de l'art ancien. Nous demandons des délicatesses d'art, des chatouillemens sensuels, des accens, des inflexions, des mouvemens passionnés; et nous oublions que le mot *passion*, dans le langage chrétien, signifie souffrance, mortification, dénuement de tout ce qui est humain. Nous oublions, nous si difficiles, si scrupuleux sur les convenances de notre société factice, que des chants mondains et terrestres sont une haute inconvenance dans le lieu saint, parce qu'ils blessent les rapports les plus universellement sentis, ceux que le Créateur a établis entre la créature et lui, et il faut nous rappeler sans cesse que des accens inspirés aux hommes dans la vue des voluptés, des plaisirs et des folies du monde, sont au moins un contre-sens énorme dans une église tantôt construite au milieu d'un cimetière, tantôt cimetière elle-même, où le chrétien ne peut faire un pas sans fouler les ossemens des générations, où chaque dalle lui renvoie un son lugubre comme celui du sépulcre dont elle est le couvercle.

(3) Il est impossible d'exprimer l'effet de *jeux de // 187 // mutation*, plus heureusement que ne l'a fait M. Victor Hugo, lorsqu'il a peint en vers admirables le bruissement des cloches. La nature n'a aucun secret pour le poète; il devine, il anime les choses que le savant ne peut expliquer qu'en les décomposant et les disséquant. On doit se rappeler que les jeux de mutation ont été construits pour imiter, dans l'orgue, ces bruits vagues, confus, que l'on entend dans la résonnance de tous les corps, mais particulièrement dans le son des cloches.

«Sous cette voûte obscure où l'air vibrait encore,
On sentait remuer comme un lambeau sonore.
On entendait des bruits glisser sur les parois,
Comme si, se parlant d'une confuse voix,
Dans cette ombre, où dormaient les légions ailées,
Les notes chuchotaient à demi réveillées.
Bruits douteux pour l'oreille et de l'âme écoutés!
Car même en sommeillant, sans souffle et sans clartés,
Toujours le volcan fume et la cloche soupire;
Toujours de cet airain la prière transpire,
Et l'on n'endort pas plus la cloche aux sons pieux
Que l'eau dans l'Océan et le vent dans les cieux.»

(*Chants du Crépuscule*, page 255.)

Le religion, si grave, si austère dans les offices de la Semaine sainte, de la semaine de Pâques (1), dans la fête des Morts, a des pompes non moins solennelles, mais plus brillantes, où elle semble se déridier, où elle admet, dans les formes du culte, certaines manifestations d'une joie naïve et enjouée. Cela est puéril, diront quelques hommes. Non, cela est poétique. Et voyez comme l'orgue chrétien, comme l'orgue ancien, qui est encore, grâce à Dieu, l'orgue universel, s'harmonisait avec cette poésie du Christianisme! Avez-vous jamais remarqué, dans une messe de la nuit de Noël, ce jeu de *tremblant* et de *chèvre*, dont l'accent était si pittoresque et qui imitait si bien le bêlement des troupeaux? Ce jeu était placé dans le buffet au dessous des claviers et des lignes des registres *à la main*, ce qui signifiait assez qu'il n'était qu'une fantaisie du facteur. Presque partout, on a retranché ce jeu de *tremblant*, apparemment parce que nous sommes trop avancés pour nous intéresser à tout ce qui se rapporte aux mœurs simples et primitives. L'idylle nous fait peur. Mais alors il faut mutiler, balayer toutes ces figures d'animaux, d'ar- // 188 // -bres [arbres], de plantes, et pour nous servir d'une expression du comte de Maistre, toute cette *mythologie que la religion chrétienne pousse naturellement* et dont les symboles décorent nos basiliques du moyen âge. Aussi bien, est-ce là ce qu'on a fait. A force de civilisation, nous sommes devenus barbares. Avez-vous remarqué, à cette même messe de minuit, cette *voix humaine* qui *parlait* si mordante, si sévère, si mâle, dans le Noël dialogué entre un Chrétien et un Juif? La *voix humaine* désignait le Juif; le Chrétien était représenté par un jeu de flûte. Hé bien! des facteurs d'orgues milanais, sans doute pour éviter la *monotonie*, viennent de supprimer cette voix humaine et lui ont substitué un jeu insipide, sans accent, sans analogue dans la nature, et que, faute probablement de le pouvoir caractériser, ils ont appelé *voix angélique*. Puis, quand venait le jour de l'Épiphanie, vous eussiez entendu cette belle *marche des rois*, si connue dans le midi de la France. C'était d'abord comme un murmure confus, un rythme douteux qui, partant des extrémités du *pianissimo*, devenait graduellement plus distinct en passant par les claviers intermédiaires, pour signifier le pèlerinage des rois mages, venus de leur pays éloigné pour se prosterner en la présence de l'Enfant-Dieu. Bientôt la marche triomphale était entonnée magnifiquement sur les jeux les plus brillants. Elle était interrompue par une courte adoration, ensuite elle reprenait avec éclat, puis s'éloignait insensiblement, jusqu'à ce que les sons et le rythme se perdissent dans le lointain. Que de moyens de surprise s'offraient en foule à la fantaisie de l'organiste! C'était tantôt le jeu de *Nazard*, dont l'accent, ainsi que son nom l'indique, était le nasillement des moines; jeu qu'on n'a

(1) C'est une erreur assez commune que de croire le rit de la semaine de Pâques doit être la manifestation d'une grande réjouissance extérieure. Cette semaine est au contraire celle dans laquelle les premiers ordinateurs du culte divin ont le plus retenu de l'ancienne simplicité. Tout ce qu'il y a de gai dans l'office du cours de l'année, comme les répons brefs *alleluiatiques*, les *neumes* de jubilation à la fin des antiennes, est banni du rit de la semaine pascale. Par un sentiment de cette haute convenance dont nous parlions tout à l'heure, l'on n'a fait commencer la réjouissance qu'après huit jours passés dans la gravité. C'est donc au dimanche de *Quasimodo* que s'ouvre le rit paschal qui dure jusqu'à la Pentecôte. L'ignorance des réformateurs du chant d'église et des organistes sur ce point, leur a fait commettre des contre-sens et des maladroites sans nombre.

pas enlevé (1), mais dont il a fallu modifier le son trop désagréable pour la délicatesse excessive de nos oreilles; tantôt l'écho, le *cornet d'écho*, le *flageolet*, le *fifre*, la *musette*, qui subsistent toujours; enfin, le premier dimanche du mois de mai, c'était les jeux du *coucou*, des *petits oiseaux* que l'on mettait en action, et le chant du *rossignol* que l'on obtenait, dans certaines localités, sans le secours d'aucun jeu, et par un procédé très simple (1). Aujourd'hui, qu'a-t-on fait? Sous prétexte de corriger la *dureté* de certains jeux, le *sifflement* des autres, de rendre leurs sons plus moelleux et plus purs (2), on a dénaturé leurs timbres, adouci leur mordant; tranchons le mot, on les a rendus *monotones*. En Italien dans la Lombardie surtout, les orgues se sont surchargés de tant d'*instrumens*, que l'on peut croire que ce n'a pas été sans préjudice pour les jeux de *fonds* et de *mutation*, car on trouve dans ces orgues jusqu'à des violoncelles, des clarinettes, des cors anglais, des serpens et des trombones (3).

Un coup d'œil rapide sur l'histoire de l'orgue a suffi pour nous démontrer que depuis la création de la tonalité moderne qui succéda, sans l'*anéantir*, aux modes ecclésiastiques, la structure de cet instrument a fait des acquisitions successives qui l'ont constamment maintenu en rapport avec la musique mondaine, tandis que, par le principe de sa sonorité, il s'est toujours rapporté à l'institution du chant d'église. Double et admirable préroga- // 189 // -tive [prérogative] de l'orgue! il représente, par l'immutabilité de son système, ce qu'il y a de fixe et d'invariable dans l'art. Sous ce point de vue, il est l'expression de la musique d'église, du chant spirituel, et voilà pourquoi l'on dit que son style est *consacré*. Il représente aussi, par ce qu'il offre de progressif, de perfectible, dans les parties de sa structure qui ne tiennent pas essentiellement à son mécanisme fondamental, ce qui, dans l'art, est susceptible de développement, et, sous ce point de vue, il donne, pour ainsi dire, le ton à la musique séculière. C'est par un sentiment très juste de cette vérité qu'on

(1) Nous nous trompons: le *nazard* n'est pas compris dans les douze jeux de l'*orgue expressif* d'Erard. Ces jeux sont, 1^o une flûte ouverte, huit pieds; 2^o une flûte de quatre pieds; 3^o un bourdon bouché de huit; 4^o un bourdon de quatre, bouché; 5^o un prestant; 6^o une doublette; 7^o une quinte; 8^o une fourniture; 9^o une trompette; 10^o un chromorne; 11^o un haut-bois; 12^o un basson.

(1) On fabrique dans les pays du Midi de petites cruches dont le gouleau est percé à la manière d'un sifflet, c'est-à-dire qu'il a un trou à la paroi supérieure. On les remplit d'eau; les enfans, en embouchant le gouleau, produisent un gazouillement qui imite assez bien celui du rossignol. On adapte une de ses cruches dans les registres de l'orgue, et quand elle est soumise à l'action du vent, il en résulte l'effet que nous venons de dire. Au reste, nous n'ajoutons pas une importance sérieuse à des détails de cette nature, nous savons que tout cela n'est pas de l'art; mais il est bon de montrer que la religion est souvent moins rigide que les hommes et que ne la représentent les hommes. Sans se départir de sa sévérité dans les points essentiels, il en est d'autres où elle permet un laisser-aller qui n'est pas sans charme et sans grâce. Ce mélange de choses familières et de choses imposantes, est ce qui caractérise précisément tout ce qui est véritablement grand et populaire.

(2) Voir *Revue Musicale*, tom. VI, pag. 136 et 137.

(3) Voir le *Dizion.* de Lichtenthal, au mot *organo*, p. 92, t. II.

a dit que l'orgue *lie* le système musical des anciens au nôtre: car le plain chant a sa base dans l'antique musique grecque; et l'on a mille fois répété que l'art profane lui est redevable de tous ses progrès. D'examiner jusqu'à quel point l'orgue doit descendre au style mondain, c'est une question difficile et grave qui n'entre pas dans l'objet de cette leçon. Bien que la révolution de Monteverde [Monteverdi], savoir, la création de la tonalité moderne, ait irrévocablement fixé les éléments distinctifs de la musique spirituelle et de la musique temporelle, il n'est pas moins vrai qu'il y a, jusque dans ce dernier genre, une inspiration relevée, noble, sévère, religieuse même. Ce style n'est pas le style *consacré*, ni le style chrétien; mais c'est un beau et grand style, qui tient à la fois et du sentiment de l'activité humaine et de quelque idée de sur-naturalité. Tel est le style de la musique instrumentale de Beethoven et l'on en trouve des exemples dans les œuvres dramatiques ou lyriques de Gluck, de Weber, de Meyer-Beer [Meyerbeer], de Berlioz, de Schubert, de Reber. C'est là le genre que nous avons appelé déjà *mixte* ou intermédiaire, qui appartient à la *musique du siècle* par la modulation, et à la musique sacrée par la gravité de l'expression. Sur l'orgue, ce style prend un caractère plus religieux encore par la nature de la sonorité de l'instrument.

Des acquisitions semblables à celles dont nous venons de parler, enrichissant l'orgue d'époque en époque, lui sont nécessaires pour exercer son influence sur les développens de la musique. Que l'on ne nous range pas dans ce qu'on appelle *les résistances d'école* (1); faisons aussi large que possible la part du progrès. Ne nous contentons pas d'admettre, mais encore encourageons, provoquons toutes les améliorations, toutes les innovations, toutes les découvertes qui pourraient apporter quelque perfectionnement à un instrument, à l'art; mais jusque là pourtant que ces changemens n'altèrent en rien la nature de cet instrument et son caractère essentiel. Ainsi, adoptons une partie des innovations introduites dans *l'orgue expressif* d'Érard; adoptons le mécanisme ingénieux par lequel, au moyen d'une bascule mise en mouvement avec le pied, on change les jeux à volonté, ce qui délivre l'organiste du soin fatigant de porter dans cesse la main aux registres; adoptons son mécanisme admirable des soufflets et d'autres perfectionnemens de détail encore. Mais pour ce *positif*, sur lequel on produit le *crescendo* par la pression des touches et le *decrescendo* par l'abandon gradué de la touche qui remonte d'elle-même à la hauteur du clavier; pour cette *pédale* adaptée au grand jeu, que l'on abaisse pour le *forte*, que l'on relève pour le *piano*; pour toutes ces *améliorations*, qu'elles ne pénètrent jamais dans l'église. Perfectionner l'orgue de cette manière, c'est l'anéantir. Ce n'est plus l'orgue; ce ne sera jamais l'orchestre: c'est quelque chose entre deux qui n'a pas de nom; le chef d'œuvre de l'industrie, si l'on veut; la ruine de l'art.

Toutefois, nos réformateurs se font d'étranges illusions, s'ils se persuadent assimiler l'orgue, pour ce qui est des nuances et de l'accent, aux instrumens de l'orchestre. L'orgue expressif peut être le chef-d'œuvre de l'industrie, la merveille de l'art mécanique; nous ne le contestons pas. Mais nous ne jugeons pas ici de sa perfection intrinsèque et matérielle;

(1) *Revue Musicale*, tom. VI, p. 130.

nous n'apprécions cette perfection qu'en tant qu'elle se rapporte pleinement au but proposé. Or, que se propose-t-on? On prétend donner à l'orgue la possibilité d'imiter, d'une manière aussi parfaite que les instrumens, les inflexions de la voix humaine. C'est en quoi l'on s'abuse. L'orgue, que l'on appelle une *machine*, // 190 // ne deviendra pas par cela une machine intelligente (1).

Remarquons bien ceci: l'orchestre est *expressif*. Pourquoi? Parce que, par le contact et le frémissement de l'archet, par l'action si *intelligente* du doigt sur la corde, par la modification du souffle de l'exécutant dans le corps sonore, une partie du sentiment et de la sensibilité de l'homme se communique à l'instrument. Mais comment, sur l'orgue, maîtriser à ce point l'air vibrant? Comment le soumettre à la volonté immédiate de l'homme? Le doigt, en pressant la touche jusqu'au fond, peut renfler le son; il le diminue en accompagnant la touche jusqu'à son point de repos. C'est fort bien jusque-là. Mais voilà le cercle étroit d'expression dans lequel on est renfermé; l'on ne peut aller ni en deçà, ni au-delà. L'air, cet élément essentiel de l'expression, demeure toujours inerte et passif, puisque ce n'est pas sur lui qu'on agit immédiatement; il est mis en jeu par un moyen intermédiaire, pour ainsi dire, par procuration. Le mécanisme peut être merveilleux, sans doute; mais ce mécanisme, l'organiste ne le connaît pas; et, quand il le connaîtrait, il n'en serait pas moins placé hors de la puissance et de l'appréhension de ses organes; l'organiste est donc forcé d'en dépendre et de le subir constamment, au lieu de le gouverner. L'accent de l'orgue, au lieu d'être l'imitation de l'accent de la voix humaine, ne sera donc que l'imitation de l'accent des instrumens; c'est-à-dire, l'imitation d'une imitation. Observons encore que, pour pouvoir donner à l'orgue la faculté réelle de modifier le son, il faudrait, non pas travailler sur une nature d'instrument déjà existante, déjà établie et par conséquent ingrate; mais il faudrait créer un principe nouveau et le substituer à l'ancien; il faudrait enfin se soustraire aux conditions d'une *machine non intelligente*. Aussi, quoi qu'on fasse, la modification du son dans l'orgue ne sera jamais qu'une pâle contrefaçon, une expression mécanique, UNE EXPRESSION SANS EXPRESSION! Moi aussi, poussé par la curiosité, j'ai voulu voir l'orgue d'Érard. Je l'ai vu; je l'ai touché; je l'ai entendu résonner sous les doigts de musiciens habiles. J'ai voulu le revoir, l'examiner, l'essayer plusieurs fois. Je puis assurer qu'à une certaine distance les nuances étaient à peu près inappréciables. Ceux des assistans qui n'étaient pas frappés de vertige à la vue d'une merveille qu'on leur avait dit être si surprenante, et qui étaient assez désintéressés pour pouvoir se rendre froidement compte de leurs impressions, pensaient comme moi. D'autres disaient, il est vrai, que «à l'aspect d'une machine si compliquée, et pourtant si simple, puisqu'il ne s'y trouve rien qui ne soit exactement nécessaire, on se sentait ému d'étonnement et d'admiration, et l'on avait peine à concevoir que l'esprit humain pût s'élever jusque là (1).» Ils ajoutaient que c'était là «le *nec plus ultra* de la perfection possible (2).» Quant à moi, je partageais l'étonnement et

(1) *Revue Musicale*, t. VI, p. 137.

(1) *Revue Musicale*, tom. VI, p. 138.

(2) *Ibid.*, p. 109.

l'admiration de ceux qui parlaient ainsi pour ce qui était de la *perfection* du travail; mais je pensais aussi que ces mêmes personnes n'avaient peut-être jamais été *émues à ouïr le son dévotieux des orgues* des églises; qu'elles n'avaient jamais songé, sans doute, que *l'esprit humain* (NON ASSISTÉ) *n'aurait jamais pu s'élever jusque là*, et je me suis retiré en disant dans mon cœur: Vanité!

On croira lever toute difficulté en disant que l'orgue d'Érard offre toutes les ressources de l'orgue ancien, et que l'emploi de ces moyens étant facultatif, il peut sans inconvénient suppléer le premier. Nous rendrions grâce au facteur d'avoir respecté l'ancien orgue dans le nouveau, si l'impossibilité d'une *réforme* complète ne l'y avait forcé; car, nous le répétons, on ne change pas facilement la nature des choses qui ont une destination. Mais, nous le demandons, quel est l'organiste, ou, pour parler plus juste, l'exécutant qui résistera à la tentation, illusoire ou non, d'imiter les accens de l'orchestre et les inflexions de la voix humaine? Il n'y parviendra pas certainement; mais il n'en considérera pas moins l'orgue comme rentrant ans les conditions *de l'expression et de l'effet dramatique* // 191 // *-tique [dramatique]*, et alors on ne s'arrêtera pas en si beau chemin; l'on arrivera bientôt à *l'anéantissement* de la constitution du chant ecclésiastique; l'orgue ancien ne tardera pas à être supprimé tout-à-fait, parce qu'on n'est pas libre de résister comme on veut au courant des *réformes* et des *révolutions*. Dès ce moment, plus de lien entre le sanctuaire et l'orgue, entre l'orgue et le lutrin. Le plain-chant, privé de son soutien, défaillira. La tonalité ecclésiastique, cette langue qui nous devient tous les jours plus étrangère, n'aura plus son organe, son interprète naturel, et elle périra. Les louanges du Seigneur seront chantées sur le même mode et le même ton que le siècle chante ses joies folles et dissolues. Ayons quelque culte pour nos vieux souvenirs. Ne bannissons pas de nos temples un art né avec nos temples, et générateur de cet autre art qui nous charme hors du temple. Laissons-le régner paisiblement dans ces vénérables et saints asiles où les éléments de l'art moderne se sont élaborés. Nous possédons, dans les instrumens de l'orchestre, assez d'imitations parfaites de la voix humaine, pour ne pas sacrifier l'orgue, la seule expression parfaite du plain-chant puisque le plain-chant n'a pas de nuances, au désir insensé d'en faire une imitation superflue et très imparfaite de la voix humaine et de l'orchestre. Ne brisons pas cette unité de la religion et de l'art; cette union intime, mystérieuse, contractée entre l'Eglise et l'orgue, qui sanctifie l'orgue, qui embellit l'Eglise; union telle, que si vous prêtez à l'orgue les accens d'un chanteur de théâtre, vous en faites un apostat, un blasphémateur, et vous rendez l'Eglise déserte en forçant le vrai chrétien à fuir, comme un spectacle sacrilège, les cérémonies où l'orgue élève la voix; union telle encore que, si vous arrachez l'orgue à l'Eglise pour le transporter à l'Opéra et le charger de la fonction de l'orchestre, le public, par un sentiment de convenance et de pudeur, désertera l'Opéra. Mais, dans le temple, que la mission de l'orgue chrétien est belle! Là, interprète du dogme musical, il conserve son caractère ineffaçable et sacré. Roi au dedans, il est prêtre au dehors, et il exerce un sacerdoce, un apostolat qui, dans un sens très vrai, n'est pas d'institution humaine. Et si, dans quelques cas rares, *la musique du siècle* vient prêter un luxe inutile à des solennités assez imposantes par elles-mêmes, l'orgue, en présence de cet

art hypocrite et vide, 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 se plaît à conserver ses formes austères et graves, et prouve par là qu'il est chez lui, *dans sa maison*, et que *l'autre* n'est qu'un étranger et un intrus.

Pour nous, nous croyons que la *réforme* que l'on rêve est impossible; que le prétendu *orgue expressif* prêtera tout au plus ses *accens* à quelque Panthéon, quelque bazar musical, à quelque temple consacré à un culte de fraîche date; nous croyons que l'orgue, le véritable orgue, restera toujours essentiellement le même, le culte catholique ne changeant pas; nous croyons de plus que l'on reviendra, pour ce qui est de la musique sacrée, à l'ancien système des tons ecclésiastiques, modifié en ce seul point qu'il admettra les inspirations religieuses telles que nous en offrent souvent nos grandes conceptions instrumentales. Nous pensons enfin que la *musique sacrée* de nos compositeurs modernes, cette musique bruyante, dramatique et théâtrale, ira tôt ou tard prendre dans les bibliothèques la place des saintes œuvres d'Allegri et de Palestrina, lesquelles sont destinées à nous révéler un ordre de beauté et d'expression que nous ne soupçonnons même pas. Alors, il y aura une véritable renaissance de l'orgue; alors nous saluerons de nouveau sa royauté dans l'empire musical; alors nous reconnâtrons que l'orgue ne doit pas être jugé d'après les idées d'une perfection toute positive, toute humaine; qu'il n'en est pas de l'instrument collectif comme d'un instrument isolé; de l'instrument immobile, permanent, de l'instrument-édifice, comme de ces instrumens que l'homme porte avec lui, qui le suivent, pour ainsi dire, dans toutes les vicissitudes de sa vie, et qui chantent avec lui sur un ton lugubre ou joyeux, selon que son ciel s'obscurcit ou s'éclaire. Un sentiment général a, de tout temps, pro- // 192 // -clamé [proclamé] ce grand caractère d'inviolabilité, d'immutabilité que nous avons assigné à l'orgue; ce sentiment a pu s'effacer, mais il est loin d'être éteint. Interrogeons-le encore: il nous répondra partout que l'orgue est en possession d'une mission propre, d'une destination religieuse:

On n'entend pas sa voix profonde et solitaire
Se mêler, hors du temple, aux vains bruits de la terre;
Les vierges à ses sons n'enchaînent point leurs pas,
Et le profane écho ne les répète pas.
Mais il élève à Dieu, dans l'ombre de l'église,
Sa grande voix qui s'enfle et court comme une brise,
Et porte, en saints élans, à la Divinité
L'hymne de la nature et de l'humanité (1).

(1) Lamartine, *Jocelyn*. — S'il était nécessaire de prouver à quel point est répandu le sentiment de cette destination, nous citerons les paroles de quelques auteurs qui n'ont pas la prétention de faire autorité en musique. «Nous ne voulons point d'une musique, dit Caraccioli, qui nous rappelle à nous-mêmes et qui nous arrache au mensonge et à l'illusion. *Nous aimons une symphonie qui chatouille non sens, et qui nous passionne pour les plaisirs efféminés*; AUTREMENT, nous entendrions par préférence à tous les autres instrumens, l'orgue et les cloches, *comme des interprètes de la vérité même, à qui elles sont spécialement consacrées*; mais nous ne pouvons souffrir de pareils sons, non plus que le chant des psaumes, parce qu'il n'y a dans nos amusemens que le mensonge qui nous

Ouvrez les livres des ordres religieux; voyez le nombre de prêtres, de moines qui se sont voués à la construction des orgues, comme d'autres se consacraient à transcrire des bibles, des antiphonaires et des missels. Pénétrez encore une fois dans la structure de l'orgue, et demandez-vous pourquoi ce *jeu de fonds* majestueux et sonore a été appelé BOURDON, comme la grosse cloche de la basilique; pourquoi celui-ci est nommé *nazard*, si ce n'est parce que son accent nasillard est celui de la psalmodie, ainsi que nous l'avons remarqué; pourquoi le mot ancien de *régale* impliquait une idée de royauté, traduite depuis long-temps par cette expression consacrée: *roi des instrumens*; pourquoi ce même jeu de *régale* accompagnait Apollon dans le premier drame musical qui eût vu le jour; pourquoi enfin la partie qui sert de recouvrement, de vêtement au sommier a reçu le nom de *chappe*, comme cet ornement dont se revêt le diacre? Examinez, analysez cette structure, et partout, dans les détails et dans l'ensemble, dans la construction intérieure de l'orgue et dans ses fonctions extérieures, vous retrouverez les signes évidens de cette destination religieuse que l'on s'efforce en vain de lui enlever, comme vous les verrez encore dans les conditions de piété et de capacité que les supérieurs ecclésiastiques exigeaient jadis de la part des organistes (1).

— S'il en est ainsi, dira-t-on, ils sont bien coupables les savans, les industriels qui s'occupent de cette *réforme!*

— Hé, mon Dieu, non! ils sont entraînés par une pente rapide; la tête leur tourne; ils disent que le monde marche et change: ce sont eux qui se précipitent.

plaît...» *Jouissance de soi-même*, ch. LVII. — L'auteur du *Spectacle de la Nature* parle ainsi de tous les objets qui servent au culte, par conséquent de l'orgue: «La destination de tous ces objets est la même. Il en résulte un langage qui ne change point.... Tous, outre l'objet ou la fonction qui leur est propre, nous présentent des monumens et attestent la conformité des usages et de la foi.» *Spectacle de la Nat.*, tom. VII, *Entret.* XXI, p. 272. — «Sa noblesse et sa gravité (de l'orgue) marquaient sa place dans nos temples..... Aussi eut-il tout d'abord cette destination.....» Article de *l'Universel*, 22 mars 1829. — «L'orgue, ce puissant orchestre, auquel l'expression passionnée est interdite.» Feuilleton de *l'Europe*, du 22 mai 1837.

(1) Voir notre 5^e leçon, tom. III, p. 277, note 1.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, septembre 1837, pp. 184–192.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: SEPTEMBRE 1837
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 4
Year:
Pagination: 184 à 192
Issue: 21
Title of Article: LETTRES ET ARTS.
Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. HUITIÈME LEÇON (1).
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; juillet 1837, pp. 37–44; août 1837, pp. 116–122; 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.

(1) Voir la 7^e leçon dans le dernier numéro, page 116.