

Sommaire. — De la structure de l'Orgue considérée dans ses rapports avec le chant d'église.

Dans le partie de notre cours qui traite de *l'origine de l'orgue*, nous avons dit que cet instrument pouvait être regardé comme l'expression, le symbole et la personnification du chant grégorien: que le chant grégorien s'était, pour ainsi dire, incarné dans l'orgue; que tous les deux se partageaient les caractères de gravité, d'immutabilité, d'universalité et de perpétuité, qu'ils avaient reçus de l'institution ecclésiastique; qu'enfin, l'orgue étant l'interprète et *l'organe* de cette pensée qui avait créé le chant religieux, l'un et l'autre devaient avoir avec la même origine, la même destination, et être soumis à une législation analogue.

Si la structure de l'orgue, quelque merveilleuse qu'elle nous paraisse, n'était qu'un objet de science mécanique, un produit isolé de l'industrie humaine, il serait peu intéressant de nous en occuper, pour nous qui nous attachons à considérer la musique, ses divers systèmes et leurs périodes successives, comparativement à la nature des élémens sociaux, aux caractères et aux transformations des différens peuples qui cultivent cet art. Mais ce n'est pas seulement par le style et les fonctions qui lui sont propres, que l'orgue se rapporte à l'institution du plain-chant; il s'y lie non moins intimement par les lois et les conditions de son mécanisme, c'est-à-dire que le système de sonorité de l'orgue est parfaitement conforme à l'expression caractéristique du chant ecclésiastique.

On ne doit pas s'attendre ici à une analyse détaillée et minutieuse des procédés de fabrication, et des matériaux qui concourent à la formation d'un instrument composé de tant d'élémens divers. Les limites qui nous sont imposées ne sauraient d'ailleurs comporter une description de ce genre, laquelle ne pourrait guère intéresser que les facteurs.

Supposant donc que les parties les plus essentielles de l'orgue sont déjà connues des lecteurs, nous nous bornerons à donner des autres une notion suffisante, à mesure que nous avancerons dans l'historique qui va suivre de ses perfectionnemens et de ses progrès.

Rien ne serait plus déraisonnable que de croire que l'orgue a toujours été cet instrument un et multiple, cet orchestre puissant et merveilleux que nous admirons aujourd'hui. Nous avons déjà dit que ses développemens ont été lents comme ceux de toutes les choses qui ont de la durée. Il ne s'est composé d'abord et pendant plusieurs siècles que du jeu d'anches de *Régale*. On ne sait guère à qui attribuer l'invention de ce jeu (1), qui est le germe ou le produit de l'instrument ancien appelé de ce nom. C'est ce qui fit que le premier orgue à un seul jeu avait reçu le nom de *Regabellum* ou de *Rigabellum* (2). Quand l'usage de *l'organisation* ou chant à plusieurs parties fut devenu général, l'addition de plusieurs jeux fut nécessaire, et l'on vit alors successivement paraître des jeux accordés à

(1) Voyez Lichtenthal, *Dizion. v. organo*.

(2) Résumé philosophique de l'histoire de la musique, par M. Fétis, pag. CLIX.

l'octave, d'autres à la quinte, à la tierce, etc., de manière que chaque touche faisait entendre un accord parfait (3). Telle fut l'origine des jeux nommés *jeux de // 277 // mutation*. Il paraît cependant que l'orgue régéal subsista jusqu'aux quatorzième et quinzième siècles, et qu'on s'en servait dans les écoles pour donner le ton aux enfans, encore qu'on ne pût le faire résonner qu'à coups de poing, à coups de coudes ou de marteaux (1). Il exista donc simultanément avec l'orgue *tétraphonique*, car vers la fin du quatorzième siècle et dans le courant du quinzième, époque à laquelle la musique figurée fit de grands progrès, l'orgue prit de nouveaux accroissemens en raison de ce nouveau genre de musique. Ce fut alors que les divers registres furent rendus indépendans les uns des autres (2), qu'on les distingua par un nom particulier, et qu'on leur appropria les accens de certains instrumens. Les Allemands qui, comme nous l'avons déjà vu, possédaient dès le neuvième siècle d'excellens facteurs, commencèrent à y introduire les jeux de chromorne, de haut-bois et de basson (3), auxquels on ne tarda pas à ajouter la trompette, la voix humaine, la chèvre. Dans le même temps, on établit la mesure des trente-deux, des seize, des huit, des quatre pieds pour les tuyaux. Ceci a besoin d'une courte explication. On désigne un orgue par la longueur en pieds de son plus grand tuyau, sonnante la note la plus grave du clavier. Ce tuyau a l'une des quatre grandeurs suivantes: quatre, huit, seize ou trente-deux pieds, selon l'importance de l'instrument. Ainsi l'on dit: un orgue de trente-deux, de seize, de huit, de quatre pieds. Les tuyaux de seize pieds de longueur ont trois pieds de circonférence; ceux de trente-deux pieds en ont six, le plus grand tuyau de l'orgue est le *bourdon*. Les tuyaux des jeux qu'on appelle *jeux de fonds*, sont bouchés (à bouche), ou ouverts. Les tuyaux bouchés n'ont que la moitié de la longueur de ceux qui, étant ouverts, résonnent à l'unisson, en sorte qu'un huit pieds bouché équivaut à un seize pieds ouvert.

A l'époque dont nous parlons, l'Europe vit naître de célèbres facteurs: en Italie, ce fut Barthélemy Antegnati, facteur des orgues du dôme de Milan, de Côme, de Bergame, de Brescia, de Cremona, de Mantoue; en Allemagne, ce furent Erard Schmidt, Frédéric Krebs, Nicolas Mülener, Rodolphe Agricola et plusieurs autres. Ce fut encore un allemand, Bernhard, *virum præstantissimum artis musicæ, insigni pietate, multâque castimoniâ*, comme le qualifie la *Chronologie des monastères de l'Allemagne*, qui, en 1470, inventa le jeu de pédales (1).

(3) «L'orgue de plusieurs jeux accordés à la quinte et à l'octave, fut appelé *Torsellum*.»
Ibid., même page.

(1) Les Allemands disent encore: *Orgel schlagen*, et l'expression latine était: *Pulsare organa*.

(2) *Registre*, vient de *regere*, parce que l'organiste *gouverne* le vent par le moyen des registres qui ouvrent les diverses rangées de tuyaux, ou jeux, lesquels correspondent aux registres. On comprend ici pourquoi les facteurs distinguent les différentes parties de l'orgue en *parties ministrantes* et *parties intégrantes*.

(3) Lichtenthal, *loc. cit.*

(1) *Chronologia monasteriorum Germaniæ*, p. 368. — Ces épithètes se rapportent aux qualités que les écrivains ecclésiastiques exigeaient dans un bon organiste: *Organista bonis moribus præditus, pulsandi artis peritus; praxi ceremoniali Ambrosiano, Andr. Castaldo; lib. 1. tit. de organo*, p. 239. V. Gerbert, *de musicâ sacrâ*, tom. 2, p. 196.

Ces perfectionnemens successifs de l'orgue se rapportent à ses progrès dans les divers contrées. Nous avons parlé de l'orgue qu'Elphégus, évêque de Winchester, fit construire pour le couvent de ce lieu; vers le milieu du 10^e siècle (2), le moine Wolston célèbre ainsi cet instrument dans les vers suivans:

Talia et auxistis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita sono.
Bisseni supra sociantur in ordine folles,
Inferius que jacent quatuor, atque decem
Brachia versantes, multo et sudore madentes.
Certatim que suos quisque monet socios,
Viribus ut totis impellant flamina sursum,
Rugiat et pleno kapsa referta sinu.
Sola quadringentas quæ sustinet ordine musas,
Quos manus organii temperat ingenii.

Baldrich, évêque du douzième siècle, écrivant à des moines, leur parle d'un orgue qu'il avait entendu dans un monastère. «Il y avait, dit-il, dans cette église, un objet qui me fit beaucoup de plaisir parce qu'il avait été fait pour la gloire de Dieu; c'était un instrument de musique composé de tuyaux de métal qui, mis en jeu par des soufflets de forge, produisait une suave mélodie; on l'appelait orgue, et l'on en jouait en certaines [certaines] circonstances (1).» L'on voit que dès le dixième siècle, l'usage de l'orgue commença à se répandre dans les monastères et les couvens. Nous passerons rapidement sur les développemens que cet instrument a acquis dans les quatre derniers siècles, entre les mains des facteurs tant religieux que séculiers; parmi ceux-ci on compte Cristoforo Valvasora, milanais; Azzolino della Ciaja; la famille Serassi, de Bergame, dans laquelle il faut distinguer Joseph Serassi, auteur de plusieurs découvertes ingénieuses, et qui a perfectionné le mécanisme des soufflets; Callido, vénitien, qui seul en 1795, avait construit trois cent dix-huit orgues. Mais, dans le nombre des facteurs italiens, la célèbre famille des Antegnati tient le premier rang. Le plus renommé des Antegnati fut Graziano, fils de Bartolomeo Costanzo, fils de Graziano, fut à la fois organiste, compositeur sacré et profane, facteur d'orgues et écrivain. Il est auteur d'un ouvrage devenu très rare, publié à Brescia sous le titre: *l'Arte organica*, 1608 (2). Une multitude d'autres facteurs, de Paris, de Turin, de Parme, de Modène, de Bologne, de Mantoue, et particulièrement de Milan, sortirent successivement de l'école lombarde des Antegnati et des Valvasora. Chez les Allemands, Christiern Forner, organiste à Wettin, inventa la *balance pneumatique* au moyen de laquelle les tuyaux ne reçoivent que la quantité d'air suffisante pour l'intonation. Après Scheibe, viennent les frères Silbermann, Wagner, Ernest Marx, Gabler de Ravensburg, Tauscher, Christian Amédée Schroëter, auteur d'une innovation dont nous aurons à parler, et l'on arrive ainsi jusqu'à l'abbé Vogler, savant théoricien, excellent organiste, inventeur de *l'orchestron*,

(2) Mabillon dit en 1001.

(1) *De cantu et musicâ sacrâ*, tom. II, p. 143 et suiv.

(2) Lichtenthal, *loc. cit.*

d'un mécanisme de *crescendo* et de *decrescendo* et du fameux *système de simplification*. Tous ces artistes peuplent les temples de la chrétienté d'orgues magnifiques; et l'Europe contemple avec étonnement les orgues colossales de Rottembourg, de Milan, et surtout celle de l'abbaye de Weingarten, en Suède, ouvrage de Gabler, composé de quatre claviers de quarante-neuf touches chacun, de soixante-seize registres et de six mille six cent soixante-six tuyaux d'étain seulement. Cet orgue est plus considérable que celui de Harlem, en Hollande, qui a coûté quatre cent mille florins, lequel l'emporte, au rapport de Burney, sur celui de Hambourg (1).

Enfin, dans le courant du dix-huitième siècle, plusieurs facteurs français, à la tête desquels il faut compter Dallery et Henry Clicquot, auteurs de presque tous les orgues de Paris et de ses environs, profitèrent des nouvelles découvertes mécaniques pour enrichir l'orgue d'une foule de perfectionnements de détails. N'oublions pas de citer un religieux dominicain, le frère Isnard, auteur du bel orgue de Saint Maximin (Var), et d'un grand nombre d'autres dans la Provence et le Comtat.

Bien qu'il nous reste encore à parler de quelques autres procédés de mécanisme auxquels on a donné beaucoup plus d'importance par les recherches persévérantes dont ils ont été l'objet, qu'ils n'en ont réellement par leur but et leurs résultats, nous allons passer à l'examen de deux propositions savoir: 1^o que la structure de l'orgue suppose des connaissances étonnantes, et que, par cela même, elle exclut toute idée d'invention humaine individuelle; 2^o que l'orgue est construit à l'imitation du mécanisme de l'organe de la voix, dans l'homme; et cet examen nous amènera naturellement à la démonstration de notre proposition principale, c'est-à-dire, que le système de sonorité de l'orgue répond parfaitement à l'expression caractéristique du chant d'église.

D'abord, la structure de l'orgue suppose des connaissances étonnantes. Pour s'en convaincre, il suffirait d'observer attentivement les principales combinaisons de l'instrument, non les plus récentes, non celles qui frappent le plus l'observateur vulgaire, non celles dont les inventeurs sont *connus* et *nommés*, et qui semblent plutôt des accessoires inutiles imposés par un luxe frivole que de réels perfectionnements; mais bien les combinaisons que l'on peut regarder // 279 // comme les parties constitutives et essentielles de l'orgue, celles qui datent de l'époque même de sa formation, et les comparer à l'état des connaissances physiques et industrielles au moment où elles ont vu le jour.

Parmi ces dernières combinaisons, nous nous arrêterons à celle qui préside au mécanisme des *jeux de mutation*. Les jeux de mutation sont nommés ainsi parce qu'ils changent le diapason naturel de l'orgue en surajoutant à chaque note du diapason fondamental représenté par le *bourdon*, la quinte, l'octave, la dixième, la douzième, la dix-septième, la dix-neuvième, etc., etc., c'est-à-dire, qu'il suffit d'abaisser une seule touche du clavier pour faire entendre avec la note qu'elle représente, tous les sons

(1) *De cantu et musicâ sacrâ*, tom. II, p. 193.

harmoniques de cette même note prise comme tonique d'un accord parfait. Quelques uns de ces jeux, tels que la *tierce*, la *quarte de nazard* etc., indiquant, par leur nom seul, le degré qu'occupe leur diapason relativement au diapason général, on conçoit quelle dissonance horrible résulterait pour l'oreille du jeu de l'organiste touchant l'instrument de ses deux mains, si l'effet des jeux dont je viens de parler était réellement appréciable dans la masse de l'harmonie. Ajoutez que les jeux de mutation ne sont pas toujours *simples*; qu'ils sont souvent *composés*, lorsque, par exemple, ils sont formés de quatre, de cinq et quelquefois de sept rangées de tuyaux au lieu de n'en avoir qu'une seule; ce qui doit augmenter prodigieusement la confusion et la cacophonie. Nous avouons, pour notre compte, que la raison de ces jeux nous a préoccupé long-temps. Sans nous méprendre sur l'origine de leur institution, et bien que nous n'ignorassions pas qu'ils avaient été établis pour mettre l'orgue en rapport avec l'harmonie à plusieurs parties en usage dans les églises, harmonie appelée *organum*, ou diaphonique, triphonie et tétraphonie; nous avions peine à concevoir que les organistes, pour la plupart gens sévères sur les conditions d'une harmonie correcte et pure, consentissent à employer ces jeux, *sachant bien*, comme dit Rameau, que chacun de leurs accords était un jurement épouvantable. Nous allâmes même jusqu'à nous persuader que nous nous étions fait illusion sur l'excellence des premières découvertes relatives à l'orgue, et nous n'étions pas éloigné de regarder la conservation de ces jeux comme un reste, sensiblement modifié il est vrai, d'une époque de barbarie. Comme nous ne pouvions nous tromper sur la discordance harmonique des *jeux de mutation*, nous ne pouvions nous en expliquer la nécessité, et, ce qui est à peu près la même chose, la perpétuité. Ce qui contribuait encore à augmenter nos doutes, c'était la tranquille indifférence avec laquelle les organistes continuaient à faire usage de la *tierce*, de la *cymbale*, de la *fourniture*, du *larigot*, etc., etc. Enfin, puisque nous sommes en train de raconter nos perplexités à cet égard, perplexités que tous les hommes de réflexion ont plus ou moins éprouvées lorsqu'il s'est agi d'expliquer la destination et le but des jeux de mutation, autant vaut-il ajouter que pour faire cesser notre incertitude sur ce point, nous nous décidâmes, bien jeune alors, à aller trouver un homme auquel nous étions parfaitement inconnu; mais que sa science et son intelligence de la musique religieuse avaient élevé très haut dans notre esprit, et que notre imagination nous représentait comme le seul qui pût résoudre le problème qui nous avait si fort tourmenté. Cet homme était Choron. Nous nous rappellerons toujours qu'après avoir exposé notre question, ses premiers mots furent ceux-ci: «*le mécanisme de l'orgue a quelque chose de mystérieux analogue aux mystères chrétiens; c'est ce qu'observait il y a quelques jours, continua Choron, un journal (1) à propos de nos exercices de musique sacrée; et son observation est de la plus grande justesse.*» Cette pensée nous frappa sans doute beaucoup plus vivement qu'elle n'avait frappé celui qui l'avait exprimée le premier. Dès cet instant, nos préventions contre l'orgue se dissipèrent et furent remplacées par cette admiration confuse qui n'a pas encore la conscience de la valeur des choses, et qui s'accroît en raison de l'idée de mystère qui s'y attache. Choron leva tous nos doutes en nous // 280 // disant que les jeux de mutation, tout

(1) L'Universel.

discordans qu'ils sont en eux-mêmes, mais dont les discordances se perdent dans la masse harmonique de l'instrument, étaient destinés à imiter ces sortes de bruits qui, dans toutes les vibrations de la nature, se mêlent toujours au son principal. Dans toute vibration, il y a, en effet, une foule d'autres vibrations partielles qui accompagnent la première et semblent absorbées par elle. Au moment où le corps sonore reçoit le choc qui le met en mouvement, il se manifeste dans les molécules qui environnent le centre d'ébranlement, de petits mouvemens qui coexistent avec le mouvement primitif. Ainsi, la commotion du corps sonore donne naissance à ces bruits inappréciables, confus, multiples, qui sont comme la *fourniture* du son principal, et soulève, pour ainsi dire, cette poussière, ce nuage de sons qui se prolongeant un instant, finissent par se décomposer et se confondre dans un seul et même son. L'observation de ce phénomène et de la diversité des timbres qui en résultent a fait dire à l'auteur du *Spectacle de nature* que «le son s'une cloche ou des orgues agite quelquefois et semble animer des instrumens à cordes, d'autres espèces de corps, des pierres même (1).» Nous comprenons alors comment les jeux de mutation se rapportaient à la destination et à l'expression symbolique de l'orgue, car, comme nous le verrons par la suite, de même que le temple chrétien est une image symbolique de l'univers; de même aussi l'orgue résume tous les accens, tous les bruits de la nature. Depuis lors, un passage de M. Fétis nous a confirmé dans l'opinion de Choron, bien que M. Fétis ne paraisse pas avoir entrevu l'idée dont il s'agit ici dans son sens le plus étendu: «Ces jeux singuliers de *cymbale* et de *fourniture* qu'on a conservés dans les orgues modernes, dit-il..... entrent dans la combinaison de ce qu'on nomme le *plein jeu*; mais, par un artifice ingénieux, on a absorbé le dur et détestable effet de l'harmonie diaphonique du moyen âge en construisant ces jeux avec de petits tuyaux qui rendent des sons aigus, et en les accompagnant de beaucoup de jeux de flûtes accordés à l'octave qui n'en laissent entendre que ce qui suffit pour frapper l'oreille d'une sensation vague, indéfinissable, mais pénétrante et riche d'harmonie (1).» Si nous observons de plus que tous les métaux usuels, le plomb, l'étain, le cuivre, le zinc, le fer, le fer-blanc, toutes les matières, les bois de toute espèce, l'ivoire, l'ébène, les peaux, etc., etc., servent à la fabrication de l'orgue; que toutes les industries, tous les métiers, concourent à sa structure, laquelle est fondée sur les notions les plus profondes des sciences physiques et mathématiques, aussi bien que sur les lois de l'acoustique et de l'harmonie, il nous sera démontré non seulement que l'invention humaine individuelle de l'orgue suppose des connaissances tellement étendues qu'elle serait un phénomène cent fois plus étonnant que si on l'attribuait à une révélation religieuse et sociale; mais encore que l'orgue est l'instrument universel, qu'il est l'écho de toutes les harmonies du monde (2); que, sous ce rapport, il peut être considéré comme la synthèse

(1) Tom. III, p. 54. Paris, 1737.

(1) *Résumé*, CLIX.

(2) Le moine de Saint-Gall, parlant d'un orgue qui avait été envoyé à Charlemagne par l'empereur grec Michaël, s'exprime ainsi: «Les mêmes ambassadeurs apportèrent des instrumens de toute espèce.... et principalement cet instrument admirable, qui, formé de tuyaux métalliques entonné au moyen d'un réservoir d'air métallique et de soufflets de cuir, égale par son prodigieux bourdonnement, tantôt l'éclat du tonnerre, tantôt par la

harmonique des lois cosmogoniques, comme il est aussi l'expression de la voix de l'homme, à l'image de laquelle il a été créé; et c'est la deuxième observation que nous avons à développer.

Il est impossible de rien concevoir au mécanisme de sonorité de l'orgue, si l'on n'explique que l'air échappé de l'intérieur // 281 // des soufflets pendant la durée de leur abaissement, trouve une issue dans un canal ou *porte-vent*, et vient se condenser dans un vaste réservoir appelé *sommier*, qui, placé en face du clavier dans le corps de l'instrument (1), en est, en quelque sort, l'âme, et fait, à certains égards l'office des poumons dans le corps humain. Or, cet air aspiré par les soufflets et réuni dans le sommier, produit le son à mesure que le vent se propage dans les tuyaux. On peut remarquer ici un phénomène analogue à celui de l'*aspiration* et de l'*expiration* dans l'organe de la voix humaine; et de même que nous ne pouvons faire entendre aucun son de voix dans le moment de l'*aspiration*, puisque l'émission du son ne peut avoir lieu que dans la période de l'*expiration*, de même aussi les tuyaux d'orgue ne produiraient que des accords entrecoupés à chaque instant, si, par la combinaison de deux ou plusieurs soufflets fonctionnant alternativement, on n'entretenait une émission d'air non interrompue. Cet inconvénient se présente lorsqu'on abaisse simultanément les leviers de tous les soufflets.

Ce rapport de l'orgue et du mécanisme de la voix a du reste frappé tous les physiiciens. Voici ce qu'on lit dans le petit traité de physique de MM. Babinet et Bailly: «Dans l'organe vocal, on doit considérer d'abord la poitrine, qui, recevant l'air, représente le soufflet dans l'orgue. L'air chassé vers l'orifice extérieur par le conduit de la trachée-artère, arrive au fond de la bouche, où il traverse un appareil vibrant analogue à une *anche*; cet appareil est la véritable pièce importante de l'organe vocal et le générateur des sons. Ceux-ci, modifiés par la langue, la forme du palais, l'ouverture du nez, les dents, et enfin les lèvres, se répandent avec diverses articulations dans l'air environnant, et portent pour ainsi dire avec eux l'empreinte de toutes les circonstances qui ont présidé à leur formation.»

Toutefois l'opinion qui assimile à une *anche* l'appareil générateur du son dans la voix humaine, n'est pas partagée par tous les observateurs. On doit à M. Savart quelques expériences qui tendraient à faire comparer le son de la voix au son des *réclames* (1); mais quand cette hypothèse serait fondée, l'analogie du mécanisme de l'orgue et de la structure de l'organe vocal n'en subsisterait pas moins.

grâce de ses sons, la légèreté d'une cymbale ou d'une lyre.» *Adduxerunt etiam iidem Missi omne genus organorum, sed et variarum rerum secum,..... et præcipue illud musicorum organorum præstantissimum, quod doliis ex ære conflatis, follibusque taurinis per fistulas æreas mire perflantibus, rugitu quidem tonitruï boatum, garrulitatem vero lyre vel cymbali dulcedine cæquabat. De cant. et mus. sacrâ, Gerbert, tom. II, p. 140.*

(1) Il est presque inutile d'observer qu'il y a autant de sommiers qu'il y a de claviers. Le clavier de pédales a son sommier particulier, comme les diverses espèces de *claviers à la main*.

(1) *Annales de physique et de chimie*, tom. XXX, p. 64.

Il faut bien pourtant que le sentiment de cette vérité soit généralement répandu, puisque le langage, ce guide toujours infaillible de ceux qui cherchent la vérité dans la profondeur de l'essence des choses, a consacré des expressions telles que celles-ci: *faire parler les tuyaux*; la *bouche*, les *lèvres*, la *languette* des tuyaux, la *voix humaine*, la *voix angélique*, et une foule d'autres. Les Italiens se servent de locutions qui ne sont pas moins remarquables: ils désignent les registres par le nom de *voix (voci)*; et les tuyaux à bouche, à souffle, par le mot *canna di anima*. Il n'est pas moins digne d'attention que, chez nous, le mot *registre* a été appliqué aux diverses cordes de la voix humaine (2). Je sais bien qu'il y a des gens qui rient de cet argumentation qui appelle un dictionnaire à son secours; mais, en revanche, on peut rire aussi de ceux qui se donnent, par leur propre bouche, un démenti aussi naïf que formel; qui, lorsque leur pensée dit une négation, leur langage dit une affirmation. En vérité, ces gens-là ne *s'entendent* pas. Combien de fois n'a-t-on pas répété que l'orgue était le *roi* des instrumens, parce qu'il les imite tous, même la voix humaine? Mais la voix humaine a ses inflexions, son accent, son expression mobile, passionnée. La voix de l'orgue n'est pas susceptible de telles modifications, et c'est en quoi l'expression de l'orgue, comme nous l'avons dit en troisième lieu, répond parfaitement à l'expression caractéristique du plain-chant.

Cette expression qui a été communiquée // 282 // par l'Eglise au chant grégorien; ce sceau symbolique qui lui appartient en propre et le distingue des autres chants, des autres mélodies qui n'ont pas la même destination, sont clairement indiqués par le mot de PLAIN-CHANT, PLANUS CANTUS, et non par *plein-chant*, *plenus cantus*, comme l'on écrit Dupin, le P. Mersenne et Nivers. Ce seul nom établit une distinction fondamentale entre le caractère de la tonalité ecclésiastique et celui de la tonalité moderne. Le véritable chant d'église est donc un chant *plane*, *grave*, *uniforme*, comme parle Le Munerat; un chant *égal*, comme dit M. Fétis; un chant soutenu, tranquille, immobile, sans nuances, sans inflexions, sans gradation ni dégradation, dépourvu d'accent terrestre, pour ainsi dire illimité; qui exprime, en quelque sorte, certains attributs de Dieu même, l'immutabilité, l'éternité, l'infini. Il est vrai que saint Ambroise conserva autant qu'il put le rythme grec dans le chœur ecclésiastique, mais, disent les auteurs, à l'époque de saint Grégoire, *il n'en restait presque plus de traces*, et il disparut même totalement. Cela devait arriver forcément, nécessairement, nous ajouterons même, contre l'intention des fondateurs, car le rythme exprimant une idée de modification de temps, il n'était guère propre qu'à la *musique mesurée* qu'on appela ainsi par opposition à la *musique plane*. D'ailleurs, il faut bien remarquer ici que le rythme grec dont saint Ambroise avait essayé de faire un élément de chant d'église, était d'une tout autre nature que ce que nous entendons aujourd'hui sous le même nom; c'était un rythme qui avait son principe, non dans la musique proprement dite, mais dans la prosodie de la langue, dans la cadence des syllabes longues et brèves harmoniquement groupées entre elles; ce n'était point le rythme musical, c'est-à-dire, une certaine

(2) Voir le rapport de M. Cuvier sur un mémoire de feu le docteur Bennati, sur le *mécanisme de la voix humaine*; Académie des sciences, séance du 10 mai 1830.

périodicité de mouvemens indépendans de la lenteur ou de la vitesse de la mesure.

Plus on analyse le caractère de l'expression du plain-chant, et plus l'on voit que rien n'est plus éloigné de l'expression de la musique terrestre, que cette grave mélodie du chant grégorien dont la simplicité élève, dont la majesté étonne, dont la grandeur pénètre l'âme d'un calme solennel, et comme l'aspect du tranquille océan sans bornes, plonge la pensée dans la contemplation de l'infini. Tel est le caractère que toutes les législations ont prêté plus ou moins au chant en l'associant à un culte religieux. De plus, il est certain que les anciens compositeurs n'ont pas connu l'usage du *forte* et du *piano*; il paraît même que la musique mesurée et le style figuré ont long-temps existé sans ces nuances; on peut voir par les œuvres de Palestrina, par les *psaumes* de Colonna, publiés, il y a quelques années, par Choron, ainsi que par les exemples rapportés par le P. Martini dans son Traité du contre-point, que les musiciens du XVI^e siècle et de la première partie du XVII^e siècle n'admettaient aucun signe d'expression. Aujourd'hui au contraire, plus nous allons, plus les compositeurs surchargent la gravure de nouveau hiéroglyphes dont les bigarrures fatiguent les yeux et dont la traduction exacte, s'il était possible, ne produirait à l'oreille qu'un cliquetis aussi ridicule qu'insupportable.

Le Christianisme, en instituant le chant grégorien, ce plain-chant que nous avons suffisamment caractérisé, l'a en même temps identifié à l'orgue, et c'est ainsi qu'il a constitué celui-ci l'expression de son chant d'adoption, son organe dans la sphère de l'art. Il y a, en effet, dans ces mille voix de l'orgue, dans cette masse d'harmonie égale, soutenue, prolongée, immobile, quelque chose de tranquille comme la cathédrale, de fixe et de placide comme l'extase et l'adoration, quelque chose qui plane comme un *Hosanna* dans les cieux immenses, quelque chose d'immuable comme Dieu, un *je ne sais quoi*, un reflet de l'essence incréée, incorruptible, du Verbe éternel, de la parole infinie, de CELUI QUI EST. Et, chose admirable, nos instrumens d'orchestre qui, de la pression de nos doigts, du frottement de l'archet, du contact de nos lèvres, du souffle de notre poitrine, reçoivent une partie de notre sensibilité et un accent, un rayon de notre âme, ces instrumens n'ont le plus souvent qu'une expression humaine et terrestre. Et l'orgue, dont el clavier est insensible et froid, dont le mécanisme est passif, // 283 // et qui obéit à un principe privé de vie, l'orgue a une expression céleste et divine! Les autres résonnent; celui-ci *parle*; et c'est que, alors que l'âme est détachée des sens, alors que, pour s'élancer plus librement dans les régions de l'infini, elle s'est hâtée de réduire le corps à l'état de cadavre, alors, disons-nous, la parole qui est le verbe de l'âme, ne connaît plus les inflexions, les nuances des passions que l'âme a oubliées, et les notes de sa mélodie, ne trouvant plus d'écho sur la terre, s'élèvent vers un mode supérieur pour retentir à l'unisson dans la sublime monotonie du ciel.

Nous avons trouvé, dans l'institution religieuse de l'orgue, la raison morale des rapports de l'expression de son harmonie avec l'expression du plain-chant. Il nous reste à chercher dans sa structure la raison matérielle de ces mêmes rapports et à nous convaincre que le mécanisme de l'orgue

est réellement conforme au but de son institution. Ce mécanisme nous étant connu, rien ne doit nous être plus aisé que de découvrir la cause de la prolongation égale, soutenue et *plane* des sons de l'orgue. Nous avons vu que l'air chassé par les soufflets, traverse les porte-vents et se condense dans les sommiers; qu'il demeure dans les sommiers dans un état d'inertie, jusqu'à ce que les registres venant à s'ouvrir, il trouve une issue par laquelle il se distribue dans les tuyaux en vertu de sa condensation et son élasticité. Or, il est évident que nulle cause ne saurait produire aucune augmentation, aucune diminution dans l'émission du son, avec un système qui n'admet aucun principe de gradation dans l'air inflateur. L'émission du son ne peut donc être qu'*égale* et *continue*: égale, puisque cette émission ne s'opère qu'au même degré de condensation et de vitesse; continue, puisque la même quantité d'air est toujours entretenue dans les sommiers par l'action incessante des soufflets.

Voilà, nous le répétons, la raison matérielle de l'identité de caractère de l'expression de l'orgue et du plain-chant. Voilà pourquoi il existe entre eux une union, une parenté étroite, indissoluble, en vertu de laquelle ils sont, l'un à l'autre, ce que sont, l'un à l'autre, l'âme et le corps. Voilà pourquoi l'orgue est incorporé à l'église, pourquoi il fait partie de son architecture, pourquoi enfin le plain-chant est la voix de l'église et l'orgue son organe.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, avril 1837, pp. 276–283.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: AVRIL 1837

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 3

Year:

Pagination: 276 à 283

Issue: 16

Title of Article: LETTRES ET ARTS.

Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. CINQUIÈME 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; 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.