

La Maison-Dieu, 193, 1993, 141-166

Georges BEYRON.

L'ORGUE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE

L'ORGUE est souvent un élément important dans la liturgie et dans l'espace où celle-ci se déroule. Un survol chronologique, depuis sa naissance grecque de l'orgue, son évolution dans le monde gréco-romain et byzantin, son adoption dans l'Église chrétienne d'Occident et ses transformations du Moyen Age à nos jours, permettront, à travers certaines réalités significatives, de mieux saisir le sens de cet instrument littéralement extraordinaire qui a fasciné et fascine encore nombre de croyants et incroyants, cette « *machine-orgue* » (Pierre Daniel Vidal). Le plus matériellement inerte des instruments de musique est, paradoxalement, l'objet des plus nombreuses transformations. L'orgue peut-il encore aujourd'hui, pourra-t-il demain, jouer son double rôle, religieux (saint) d'abord et civil, cultuel et culturel ?

Naissance de l'orgue

Le monde gréco-romain

L'orgue est né à Alexandrie, au 3^e siècle av. J.-C. de l'ingéniosité d'un astucieux mécanicien : Ctésibios. Il eut l'idée de faire sonner des tuyaux de type hautbois (*auloi*) grâce à un air régulé par un poids d'eau, d'où le nom d'hydraule. Cet ingénieux instrument de musique assez lourd (socle, cuve, pompes en fonte, tuyaux en métal) intéressera par sa technologie un autre mécanicien : Héron d'Alexandrie et plus tard un architecte : Vitruve, qui en donne une description plus technique que musicale (1^{er} siècle de notre ère)¹. Un engouement pour cet hydraule en fit confectionner des miniatures de lampes à huile et frapper des monnaies lors de concours d'organistes². On sait le goût musical de certains empereurs romains, dont Néron, pour cet instrument de plein air rencontré au théâtre, à l'amphithéâtre lors des combats de gladiateurs dont il souligne le rythme des gestes (rôle encore dévolu à l'orgue électronique lors des matches de hockey sur glace aux USA, au Canada — cf. aux jeux Olympiques 1992 d'Albertville...). La position surélevée, debout, derrière les tuyaux, permettait à l'organiste, flanqué de deux souffleurs, de suivre aisément toutes les phases de l'action. Cet orgue jouait aussi en concert avec des trompettes et des cors comme nous le montrent les mosaïques de Nennig³ (près de Trèves) et de Zliten⁴ (en Tripolitaine). Une inscription grecque découverte en 1904 dans l'île de Rhodes, mentionne un prêtre de Dionysos qui entretient une chorale et un organiste

1. Jean PERROT, *L'Orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Éd. A. et J. Picard et Cie, Paris, 1965, p. 23-46.

2. *Id.*, pl. IX et X.

3. *Id.*, p. 105, 262.

4. *Id.*, p. 107, 256, 262.

d'hydraule pour jouer à toutes les fêtes du dieu ⁵. Durant le 1^{er} siècle de notre ère, un type d'orgue, dont l'air régulé est alimenté par des soufflets, aurait déjà fait son apparition, tout en gardant le nom d'hydraule devenu générique. C'est ce type d'orgue adapté et adopté par le monde oriental de Byzance et qui a survécu à l'hydraule romain disparu, lui, à la suite des invasions barbares (5^e, 6^e siècles).

L'Orient, Byzance

L'Empire d'Orient, devenu autonome à partir de Théodose en 395, a copié, traduit et commenté nombre d'œuvres littéraires et scientifiques de l'Antiquité gréco-romaine ⁶. Et la technique byzantine de fabrication de l'orgue pneumatique (à soufflets) s'est propagée dans le monde arabe grâce aux Syriens ⁷. Les Arabes ont beaucoup apprécié les arbres dorés à oiseaux chanteurs ainsi qu'« *al urgana* », orgues portatifs qui étaient de toutes les fêtes.

A Byzance (Constantinople), l'orgue pneumatique est surtout l'apanage de la Cour. Il fait partie du cérémonial officiel. En effet, il jouait chaque fois que l'empereur se montrait au public, au point que, pendant que l'empereur faisait un discours, l'orgue jouait. « *Quand l'Empereur-dieu parle, le cosmos (symbolisé par l'orgue) résonne ; sa parole en tant qu'elle est divine, réunit tous les accents de l'univers.* »

Ainsi, la voix de l'empereur qui règne sur le Monde, voix divine, réunit, mêlée à celle de l'orgue, instrument cosmique, tous les accents de l'univers (le 17^e siècle français semblera se rappeler cet aspect cosmique, comme nous le verrons par la suite...).

A ce rite de Byzance, Rome opposera la christologie cosmique, la fonction papale, à prétention cosmique, dimension de la foi indépendante de la politique et

5. *Id.*, p. 86, 87.

6. *Id.*, p. 209.

7. Friedrich JAKOB, *L'Orgue*, coll. « Instruments de musique », Éd. Payot, Lausanne, 1970, p. 15.

supérieure à elle. Ne serait-ce pas une raison pour que l'orgue résonnât, en héritage byzantin, durant toute liturgie présidée par le pape⁸ ?

Dans le *Traité des cérémonies*, l'empereur Constantin VII Porphyrogénète (912-959) mentionne des interventions bien déterminées de l'orgue. Lors de processions, des organistes se tiennent à droite et à gauche de la Porte de bronze où le souverain doit passer. Le Samedi saint, vers la 9^e heure, à l'église du Phare, immédiatement après que les chantres à la fin de l'office ont proclamé « *Dieu rende fort notre Empereur !* », un orgue situé hors de l'église se met à jouer à la sortie du souverain jusqu'à ce qu'il soit allé s'asseoir à une cathèdre dressée dans le Chryso-triclinos... situé à environ cent mètres...⁹. Un autre passage traite de la vigilance de l'organiste qui est tenu de jouer de courts interludes à certains moments bien définis par le protocole et, sur simple geste du préposite, doit arrêter correctement son jeu¹⁰. Lors du départ des courses à l'hippodrome, à la suite d'interminables acclamations dialoguées, les chantres disent : « *Trois fois Saint, secourez les Despotés* » pendant que l'orgue joue le Trisagion¹¹. A l'orgue d'or, appartenant en propre à l'empereur et n'intervenant qu'en des circonstances solennelles, ce sont des Slaves qui actionnent les soufflets (esclaves ou prisonniers de guerre)¹². De telles fonctions de plein air font supposer des sonorités éclatantes. Lors de banquets donnés par l'empereur, ce sont deux orgues qui se mettent à jouer lorsque cessent les chants et qui « *versent la joie au cœur des convives* »¹³, au point qu'on attribuait aux sons de l'orgue « *un étrange pouvoir sur l'âme des auditeurs* ». On lui prête même un pouvoir thérapeutique. Jean, un évêque d'Éphèse, dans son *Histoire*

8. Cardinal RATZINGER, « Problèmes théologiques de la musique religieuse — Petite histoire de l'orgue », *Communio* 4, 1979, p. 91.

9. Jean PERROT, *op. cit.*, p. 214.

10. *Id.*, p. 215.

11. *Id.*, p. 216.

12. *Id.*, p. 216.

13. *Id.*, p. 219.

ecclésiastique rapporte qu'« *un orgue jouait presque constamment, la nuit et le jour* », près de la chambre de l'empereur Justin II (547-578) pris de folie ; « *tant qu'il l'entendait, il restait tranquille* ¹⁴... Anecdote ?... L'empereur Théophile (829-842) était un véritable amateur d'orgue. Compositeur de cantiques, il chantait lui-même à l'office et fit construire, pour orner son palais, deux très grandes orgues, resplendissantes d'or « *dans lesquelles le vent fourni par une machine, produit une musique tranquille et pleine de charme* ». Il possédait aussi un arbre d'or musical où perchaient des oiseaux chanteurs, qualifié du nom « *d'orgues en forme d'arbre* » ce qui fait dire au poète du Titurel, « *qu'un tel instrument fantastique, installé au-dessus de la porte occidentale du temple du Graal, accompagnait de suaves harmonies des cérémonies de la messe aux grandes fêtes* » ¹⁵ ! L'orgue français des 17^e et 18^e siècles fera encore chanter un « rossignol » !

Pères et Docteurs de l'Église et l'orgue

Les Pères et Docteurs de l'Église, grecs ou latins, du 2^e au 5^e siècle, parlent de l'orgue (surtout hydraulique) en théologiens, surtout à propos de leurs commentaires du psaume 150 où huit instruments (la totalité des instruments dévolus au culte du Temple juif, symbole de l'universalité des participants, cors et trompes revenant aux prêtres, cithare et harpe aux chantres, tambourins et percussions aux jeunes filles et femmes, cordes et flûtes (traduites en latin par... « orgue » !, à tout le monde...).

Paradoxalement, ils ne sont pas favorables dans l'ensemble à la musique instrumentale, apanage des fêtes païennes.

Certains d'entre eux connaissent l'orgue, en comprennent le fonctionnement, en apprécient même la sonorité,

14. *Id.*, p. 221.

15. *Id.*, p. 221, 222.

mais ils ne retiennent de lui que le symbole d'unité et d'harmonie appliqué à l'Église.

« ... L'orgue est l'Église de Dieu qui comporte des âmes contemplatives et des âmes actives » Origène (2^e-3^e siècle, Commentaire du Ps. 150) ¹⁶.

St Augustin (4^e siècle) dans un commentaire du Ps 150, à propos du passage, en latin : *in chordis et organo* dit que le psalmiste « a peut-être ajouté le mot *organum* pour que les cordes (de la cithare) ne chantent pas isolément avec une diversité harmonieuse, comme cela se pratique sur l'orgue ». Certains manuscrits portent dans le commentaire l'expression *sicut ordinatur in organo* ¹⁷.

Le Docteur Tertullien (2^e siècle) qui condamne tous les spectacles et la musique qui s'y fait, en bon connaisseur de l'orgue « hydraulique », joue dans *Traité du baptême* sur certains mots qui sont à prendre tant au sens matériel que spirituel : les mains imposées sur l'eau pour rendre présent le souffle (l'Esprit) :

« ... On impose les mains en appelant et en conviant le St Esprit par une bénédiction. Il est en effet permis à la nature humaine d'attirer l'Esprit dans l'eau en disposant les mains par-dessus et d'en vivifier l'union intime par cet autre souffle lumineux ; Dieu n'a-t-il pas permis dans son orgue que par les saintes mains soit joué quelque chose de très élevé dans le spirituel ¹⁸ ! »

Retour de l'orgue en Occident

En 757, Pépin le Bref, père de Charlemagne, reçoit un somptueux cadeau de l'empereur de Byzance Constantin V (741-775), dénommé par la suite Copronyme ¹⁹. C'est un cadeau « théopolitique », un orgue doré – sans doute pneumatique plutôt qu'hydraulique – symbole de la puissance impériale, dans le but de

16. *Id.*, p. 196.

17. *Id.*, p. 188.

18. *Id.*, p. 190.

19. *Id.*, p. 211.

rallier Pépin à sa cause lors de la querelle iconoclaste²⁰. Si ce riche et beau cadeau ne produit pas l'effet escompté, il marque l'événement le plus remarqué de la réintroduction de l'orgue en Occident, après l'éclipse de quatre à cinq siècles de la période barbare et de son oubli au 8^e siècle, quoi qu'il aurait été connu en Angleterre au 7^e siècle. Ce magnifique orgue de palais, installé à Compiègne, aurait peut-être disparu du temps même de Charlemagne, ce qui expliquerait l'appel lancé, en 826, par Louis le Pieux, troisième fils de Charlemagne, à un prêtre dénommé « Georges de Venise » pour construire un nouvel instrument pour le palais d'Aix-la-Chapelle. Ce prêtre Georges de Venise se serait initié à la facture d'orgues à Constantinople même, du fait que Venise avait d'excellentes relations avec Constantinople. Georges dit qu'il fabriquera cet orgue, à la manière byzantine, quoiqu'il l'appelât *organum hydraulicum* — nom générique²¹ (cf. précédemment). C'est en effet un orgue à soufflets, de plusieurs jeux de tuyaux dorés d'où émane un son grandiose et hiératique, accompagné d'un jeu de clochettes argentines²², qui se fait entendre soit au palais soit dans les jardins impériaux, lors de parades militaires.

Le prêtre Georges va former des élèves, des moines — car il s'enfermera lui-même dans un monastère —, qui rayonneront à travers l'Europe grâce au rôle joué par les monastères. Très vite, ils auront acquis une grande réputation, au point que le pape Jean VIII, qui régna de 872 à 882, va s'adresser, peu après son élection, à Anno, évêque de Freising, en Bavière, dans le but d'acquérir un orgue de bonne qualité ainsi qu'un organiste capable d'en tirer toute la musique possible, « pour l'enseignement de la science musicale »²³. C'est dans un but pédagogique d'enseignement de la musique, pratique et théorique, que l'orgue est d'abord adopté et non pas pour l'introduire directement à l'église en vue des célébrations liturgiques.

20. *Id.*, p. 271.

21. *Id.*, p. 277, 278.

22. *Id.*, p. 280.

23. *Id.*, p. 286.

En France, l'abbaye de Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire) fut un foyer de facture d'orgues. Un moine du nom de Constance, grand chantre à l'abbaye, est aussi facteur d'orgues. Il fut disciple de Gerbert d'Aurillac (945/50 ?-1003)²⁴. Auvergnat, Gerbert fut excellemment formé par l'abbé Raymond de l'abbaye Saint-Géraud. Devenu moine de Saint-Géraud, Gerbert perfectionna ses connaissances dans le domaine des sciences à l'abbaye de Ripoll (Catalogne) où les moines traduisent en latin des manuscrits arabes provenant de la Cour de Cordoue (grand centre culturel arabe en Occident) concernant l'astronomie, la géométrie et l'arithmétique. Gerbert devint un savant renommé en ces matières. Nommé comme professeur à l'École de Reims (siège métropolitain le plus important de la France du nord), il y fut en contact avec son collègue Hucbald de Saint-Amand, dont le *De musica* traite des théories musicales avec leurs applications possibles sur la cithare et sur l'orgue. Gerbert écrira un traité sur le monocorde dont la division ne peut être assimilée à celle des tuyaux d'orgue. Fondant son enseignement sur l'expérience autant que sur la théorie, il construit des appareils (sphères, abaques...) et des instruments : clavicordes, et orgues. Il rédigea à ce propos un traité, *Mensura fistularum*, sur la mesure des tuyaux d'orgue. Nommé vers 992/993 abbé de Bobbio, en Italie, il y construisit un orgue, dont il parle à quatre reprises dans des lettres postérieures (lettres 70 et 91). Il l'avait promis à l'abbé de Saint-Géraud d'Aurillac lorsqu'il dut quitter Bobbio. Raymond d'Aurillac le lui a réclamé plusieurs fois mais les circonstances ont empêché de le faire acheminer. A la suite des revers éprouvés lors de son épiscopat à l'archevêché de Reims, il s'exila en Saxe où il se remit à ses études astronomiques et musicales construisant un *nocturnale* et des instruments. Après l'archevêché de Ravenne, il sera nommé pape, en 999 par l'empereur Otton III sous le nom de Sylvestre II (« Sylvestre qui est appelé pape Gerbert »). Il se délassait de

24. *Id.*, p. 289, 290.

ses charges religieuses et politiques fort mouvementées, en s'adonnant à la musique : il ajoute « *une prose en l'honneur des anges, aux canons de la messe* » et compose un cantique sur le Saint-Esprit, tout en commençant un livre de géométrie, en se souvenant peut-être du temps plus calme où il faisait de la facture d'orgues²⁵.

Entrée de l'orgue dans l'Église pour le culte

Construit par des moines, l'orgue est d'abord entré dans les monastères qui sont les premiers foyers du christianisme où la liturgie joue un rôle capital. L'Angleterre n'est pas en reste, bien au contraire, puisque saint Aldhelm, au 7^e siècle (640-709) qui cultivait la musique avec ferveur, avait une connaissance indiscutable de l'orgue, dont il parle « *avec éloquence et même émotion* » dans un long poème *Sur la virginité* et « *comme sujet de sa 12^e énigme* »²⁶. En existait-il effectivement ? Le manque de document empêche de l'affirmer.

Saint Dunstan (vers 924-988) pourvoit d'un orgue le monastère de Malmesbury « *en l'honneur de Saint-Aldhelm* » : « *un soufflet que l'on tourmente vomit des souffles modulés, aussitôt que produits, à travers des tuyaux d'airain, selon les lois de la musique* »²⁷.

Vers 950, sur l'ordre de l'évêque Elfège († 951), un orgue est édifié à l'église Saint-Pierre de Winchester²⁸. Une interprétation erronée d'un poème latin du à Wostan, enthousiaste et euphorique, en fait un instrument monumental, fort bruyant. Plutôt que monumental, ce serait un orgue à soufflets à la pointe du progrès par l'étendue sonore de chacun des claviers, de deux orgues réunis, supposant deux organistes, avec quatre rangées de tuyaux

25. Pierre RICHÉ, *Gerbert d'Aurillac. Le pape de l'an mil*, Fayard, 1987, p. 20-21, 25-26, 35, 39, 51, 67, 79, 82-83, 140, 183, 203, 208.

26. Jean PERROT, *op. cit.*, p. 288, 307.

27. *Id.*, p. 288.

28. *Id.*, p. 289, 305.

par note. «... *A la manière du tonnerre, les sons dus au métal, frappent les oreilles au point qu'elles ne peuvent plus entendre rien d'autre...* » Cet orgue double un dessus à quoi s'adjoint un ténor, correspondrait à l'équivalent diaphonique des voix, premiers pas vers la polyphonie déjà pratiquée dans les monastères anglais, en particulier à Winchester²⁹.

Le chant romain (grégorien) a été sacralisé comme *cantus sacer, sanctus et sanctionatus* en vue d'unifier l'Europe, ambition de Charlemagne, pour en faire un seul Empire, une seule culture, une seule Église, une seule liturgie, un seul chant. Le répertoire, presque achevé au 9^e siècle, est devenu un édifice intangible, ne laissant plus aux musiciens créateurs que des interstices. Ce sont les chants mélismatiques confiés surtout à des solistes, intercalés entre les lectures : l'*Alléluia*, son verset ; le répons du Graduel, son verset ; les traits ; les répons de matines. La mise en parole des mélismes va mener à la création des proses et séquences sans nuire à la règle *ce qui était reste, mais ajouter quelque chose est permis*³⁰.

Déjà à Winchester, Graduel (répons), *Alléluia*, Traits et séquences, *Kyrie*, *Gloria* et *Sanctus* étaient chantés à plusieurs voix, soit verticalement : chant liturgique à la voix supérieure accompagné en dessous par une ou deux autres voix (note à note, à la quinte ou à la quarte) soit horizontalement : chant liturgique (*cantus prius factor* — *cantus firmus*, CF) à la voix supérieure accompagné en dessous d'une voix dite organale dont la première et la dernière note sont à l'unisson du CF (organon).

Ce sera à la fin du 11^e siècle et au début du 12^e que le CF (chant liturgique) va passer à la voix inférieure. Alors par « mouvement contraire », la voix organale va broder au-dessus de façon plus libre. Bientôt le CF va

29. Pierre HARDOUIN, *Connaissance de l'orgue*, 39-40, 1981, à propos d'un article de J. MAC KINNON : « L'Orgue X^e de Winchester », dans *Organ Yearbook* 5, 1974.

30. J. Smits VAN WAESBERGHE, *Introduction à une explication des causes de l'évolution de la musique d'église au Moyen Age, de 800 environ à 1400*.

se fixer au ténor, s'étirer, devenir prétexte et jouer un rôle de pédale de teneur³¹ (encore pratiquée, dans certains premiers versets d'orgue de l'ordinaire de la messe et des hymnes jouées sur les orgues français des 17^e et 18^e siècles, et adaptés à des chorales pour la littérature luthérienne de cette même époque).

Parallèlement à cette évolution, l'orgue (portatif ou positif) de dessus — le portatif restera en usage jusqu'au 16^e siècle — s'adjoint un positif de teneur. Et c'est la fusion de ces deux types d'orgue qui deviendra la norme à la suite du prototype de Winchester. L'importance de cet instrument, quand il entrera au service du culte, dépendra des dimensions des édifices qui deviendront de plus en plus grands (que ce soit des églises de monastère, des cathédrales ou collégiales). Le passage de l'architecture romane à l'architecture gothique (11^e, 12^e siècles) correspondra aux mélismes ou aux vocalises d'organum, « *au tournoiement des couleurs sonores répond le scintillement des verrières, à l'élan ascensionnel des piliers, la force dionysiaque du rythme pérotinien* » (Marie-Claire Beltrando-Patier), l'école de Notre-Dame prenant le relais de l'école d'Aquitaine (Saint-Martial de Limoges) avec les Maîtres Albert, Léonin et surtout Pérotin.

Un retour en arrière, au 11^e siècle, nous ramène aux monastères à propos de deux traités rédigés par des moines facteurs d'orgue, traitant de la fabrication des tuyaux (de leurs mesures) du clavier et des porte-vent. Un traité anonyme dit de Berne proviendrait de l'abbaye de Fleury-sur-Loire, peut-être de Constance, élève de Gerbert d'Aurillac. Un autre traité, dit de Théophile (1^{re} moitié du 11^e siècle), inclut l'orgue dans un exposé de fabrication d'objets nécessaires à la célébration du culte : *Diversarum Artium Schedule*³². Seul, ce traité fournit des renseignements sur l'emplacement d'un orgue dans l'église d'un monastère. Au-delà de la maçonnerie d'un

31. La pédale de teneur est une « figure cosmique de la continuité de manifestation Ciel-Terre ». (Dominique DEVIE, *Le Tempérament musical*, Société de musicologie de Languedoc, Béziers, 1990.)

32. Jean PERROT, *op. cit.*, p. 308, 309.

mur (on suppose vers le chœur des moines) apparaît, à l'intérieur de l'église, le sommier sur quoi reposent les tuyaux, et, sous une espèce de fenêtre voûtée, sont disposés les soufflets, les conduits du vent, le clavier et le banc de l'organiste, le tout fermé par une porte. Au-dessus des tuyaux et du sommier, une petite tente en toile est suspendue, retenue par une corde. Lorsque l'instrument ne joue pas, cette tente descend pour protéger l'instrument des regards et... de la poussière. Il n'existe pas encore de tribune. Au contraire de l'hydraule gréco-romain, l'organiste, assis, est désormais entièrement caché³³. Cette disposition sous fenêtre voûtée est par exemple encore caractéristique des orgues italiens, même si l'organiste joue « en fenêtre » à partir d'une tribune exigüe donnant sur l'intérieur (15^e et 16^e siècles...) et le fait de cacher les tuyaux se maintiendra encore, aux 15^e et 16^e siècles, grâce à des volets épousant la disposition des tuyaux de façade (ces volets entoilés à cause du poids exercé, étaient le plus souvent peints). Les techniques de mesures des tuyaux correspondent au 11^e siècle à des gammes diatoniques, complétées presque toujours par le « Synemmenon »³⁴ (le *si* bémol) « pour le charme et l'ornement » selon l'emploi de l'hexacorde « dur » (*si* naturel) ou de l'hexacorde « mol » (*si* bémol) sur une étendue dépendante de la voix humaine : une octave (8 notes) pour les portatifs ou petits positifs, 2 à 3 octaves (à partir du 12^e siècle pour les positifs doubles, avec deux autres « feintes » : *do* et *fa* dièse) selon les besoins des *organa* de Pérotin. L'iconographie du psautier de Pommersfelden (11^e siècle), de la Bible de Harding, troisième abbé de Cîteaux — 11^e et début 12^e siècle —, présentent un type d'orgue dont le clavier est fait de tirettes-clavier à glissière (traité de Théophile) ou, selon le traité de Berne, un clavier à touches que l'on pulse des doigts, type qui sera retenu par la suite³⁵. Le mot « clavier » provient du mot « clé », donné aux tirettes ou aux touches sur chacune

33. *Id.*, p. 328-331.

34. *Id.*, p. 340-342.

35. *Id.*, p. 348.

desquelles était inscrite une lettre de l'alphabet correspondant aux notes, aux sons joués : a, b(h), c, d, e, f, g : *la, si* bémol, *si* naturel, *ut, ré, mi, fa, sol*, selon la manière anglo-saxonne toujours en usage³⁶. Cet « alphabet », nom donné aussi au clavier, montre ainsi son origine pédagogique pour l'étude de la musique (on le trouve de nos jours sur des claviers « d'orgues électroniques » destinés à l'apprentissage de la musique).

D'autres manuscrits (ms. de Cambridge du 12^e siècle ; ms. de l'université de Munich-13^e s ; ms. de Cividade del Friuli-1^{er} tiers du 13^e siècle ; ms. de Belvoir Castle, aussi du 13^e siècle³⁷), nous montrent l'orgue toujours accompagné d'un jeu de clochettes (*cymbala*)³⁸ que, bientôt les facteurs imiteront artificiellement à l'aide de tuyaux à bouche, aigus, rassemblés en trois rangées parlant simultanément ; ce sera la première « mutation » (ou *mixtur*) de l'orgue : la cymbale-tierce qui sera conservée surtout dans les instruments de type germanique³⁹.

Organisation sonore de l'orgue du haut Moyen Age (11^e-12^e siècle)

Si Théophile, sans grande précision, prévoit plusieurs tuyaux pour chaque tirette du clavier, l'anonyme de Berne, et un autre manuscrit dit de Sélestat (11^e siècle), indiquent, avec une certaine précision, la disposition d'un sommier de 3 jeux, la 1^{re} et la 3^e rangée de tuyaux, à l'unisson l'une de l'autre encadrant une seconde rangée sonnante à l'octave au-dessus. On pouvait ajouter outre l'octave, une double octave pour gagner plus de luminosité⁴⁰. Ainsi, les sons de l'orgue étaient-ils alors composés de l'union des voix graves moyennes et aiguës, parlant simul-

36. *Id.*, p. 307, 308.

37. *Id.*, p. 349-352.

38. *Id.*, p. 360, 361.

39. Pierre HARDOUIN, « Pour une histoire du plein jeu », *Renaissance de l'orgue* 2, 1969, p. 10.

40. Jean PERROT, *op. cit.*, p. 342.

tanément comme un bloc sans possibilité de les séparer. C'est déjà le *Blockwerk* qui se rencontrera à travers toute l'Europe et qui augmentera ses proportions jusqu'au 16^e siècle. Cet orgue, dont l'étendue des claviers grandira, est toujours à l'imitation de la voix, des voix selon un « tempérament » pythagoricien n'admettant comme consonance que l'unisson d'octave(s), la quinte ou son renversement, la quarte (le « tempérament » pythagoricien étant impropre à produire des tierces (pures) désirées plus tard par les musiciens — bien que les moines anglais pratiquaient déjà spontanément, avant toute rationalisation, un chant en tierces commençant et finissant par l'unisson ou la quinte : le *cantus gemellus* — chant jumeau appelé *gymel* qui, par l'adjonction d'une troisième voix donnera le « faux-bourdon ». (La tierce ne deviendra « consonante » en Europe qu'au 15^e siècle [1413-1480] pour les orgues ⁴¹.) C'est donc jusqu'à cette époque la monodie qui règne et impose en quelque sorte ses règles d'accompagnement vocal lorsqu'il est utilisé. Si l'orgue joue un rôle de teneur en suppléance de voix défaillantes dans l'organum, il ne les accompagne pas pour autant ; peut-être donne-t-il le ton en préludant, permet-il aux voix de se reprendre en interludant, et commet-il quelques clausules, jamais seul mais avec d'autres instruments en plus des *cymbala*... Cela aurait été le cas à Dijon, au 11^e siècle, à Dol (selon Baudry, son évêque, qui adresse une lettre aux habitants de Fécamp, vers 1414-1430) :

« Là, j'ai vu un instrument de musique composé de tuyaux d'airain et mis en mouvement par des soufflets de forge qui produisait une agréable musique. Des sons graves, moyens et aigus se mêlaient en un unisson continu, de sorte qu'on aurait cru entendre quelque chœur de clercs chantant ensemble, où enfants, vieillards et adolescents se seraient unis dans la jubilation et y auraient persévéré. On appelait cet instrument "orgue" et on en jouait à des époques déterminées ⁴². »

41. Dominique DEVIE, *op. cit.*, p. 221, 222.

42. Jean PERROT, *op. cit.*, p. 292.

A Saint-Oswald (en Angleterre) l'orgue ne sonne qu'aux jours de fête⁴³ (Pâques, St patron, Noël...). L'orgue est encore objet de jalousie pour les églises qui n'en ont pas, ainsi qu'objet de diatribes contre les abus de la musique instrumentale au cours des offices. Saint Aelred, abbé de l'abbaye cistercienne de Rielvaux, dans la province d'York, s'en prend au ronflement des soufflets, au cliquetis des clochettes, à l'harmonie des tuyaux de flûtes... « *On peut penser que la foule s'est rassemblée non dans un lieu de prière, mais dans un théâtre, non pour prier, mais pour assister à un spectacle...* »⁴⁴ (Sempiternel dilemme !)

Au monastère de Saint-Benoît-de-Bages (diocèse de Vich, en Espagne) :

« ... Les prêtres et les diacres clamaient dans la joie la louange divine ; plus loin, à l'entrée, l'orgue jouait une musique louant et bénissant le Seigneur. » (Lors de la consécration de l'église du monastère en 972.)⁴⁵

Évolution du 13^e au 15^e siècle

Au 13^e siècle, l'orgue est devenu un instrument du culte, d'abord dans les églises des monastères puis dans les cathédrales d'Allemagne, d'Angleterre, de Tchécoslovaquie, d'Espagne : à Brême en 1231, à Prague en 1255, à Exeter, Barcelone, Lubeck en 1259, à Strasbourg en 1292. Des orgues sont mentionnés en 1299 à la Sainte-Chapelle de Paris, à Bruges, Berne, Bâle, Florence, Westminster, Worms, Salzbourg ; en 1300 à la cathédrale de Hambourg, et, en Allemagne du Nord dans des églises autres que les cathédrales : en 1322, à Stade (église Saint-Wilhadi), en 1377 à Sainte-Marie de Lubeck⁴⁶. En France, ce ne sera qu'au 15^e siècle que les orgues apparaîtront dans les cathédrales et quelques grandes églises et col-

43. *Id.*, p. 293.

44. *Id.*, p. 289.

45. *Id.*, p. 295.

46. *Id.*, p. 304.

légiales au moment de la découverte de « l'abrégé » qui va faire de l'orgue un véritable meuble spacieux (buffet plat et à tourelles), découverte essentielle à l'origine du « grand orgue », accompagnée d'améliorations techniques concernant la soufflerie (soufflets cunéiformes à éclisses) et les sommiers (généralisation des soupapes). Dès lors, l'instrument ne sera plus posé à même le sol ou sur une estrade appropriée selon une disposition des tuyaux progressive (en trapèze), selon l'ordonnance du clavier, du grave (longs tuyaux) à l'aigu (tuyaux plus courts) mais il pourra être accroché en « nid d'hirondelle » au mur latéral, face à une porte d'entrée latérale ou juste au-dessus, ou tout près du grand portail, et plus tard, de plus en plus généralement, au-dessus et à l'envers de ce portail de gloire sur une vaste tribune. Cette proximité de la porte ne signifie-t-elle pas que l'orgue participe au symbolisme de la Porte qui donne accès à la révélation : « *Je suis La Porte, dit Jésus, celui qui entre par moi sera sauvé* » (Jn 10, 9) ? Cette Porte conduit à la vie éternelle. C'est ainsi que l'orgue devait sans doute participer au cérémonial d'entrées, à l'accueil des baptisés lors des nombreux jours de fête, et participer aux cortèges.

Puis, quand les sanctuaires des grandes églises, des cathédrales et des collégiales seront fermés à l'instar des chœurs des églises des monastères, l'orgue sera, surtout en Angleterre dont il nous reste des témoins, placé sur le jubé, au-dessus de la porte de cette « Jérusalem céleste », lieu même de la louange. Par sa double façade, il participe alors, à la prière des moines ou des clercs et à celle du peuple que d'ailleurs il représentera abusivement. En Italie et en Espagne, deux orgues seront placés près de l'autel face à face au-dessus des stalles, pour alterner, côté épître ou Évangile, avec les chantres ou les chœurs polyphoniques.

Sur le plan sonore, tous ces instruments quel que soit leur volume, sont des *Blockwerk*, c'est-à-dire des orgues « à voix superposées » à l'imitation d'un chœur vocal polyphonique. Peu à peu il prendra, lors de ses interventions solistes alternantes, son indépendance instru-

mentale par rapport aux œuvres vocales qu'il transcrira d'abord. Les organistes entreprendront des « recherches » compositionnelles de plus en plus poussées grâce, en partie, aux facilités d'ordre mécanique dont les facteurs d'orgue — toujours à l'affût d'améliorations — les font bénéficier et qu'eux-mêmes suscitent.

Du 13^e siècle, un rare témoin effectif d'un positif existe au Musée historique de l'État suédois à Stockholm : le positif de Norrlanda (1280) bien mieux conservé que la caisse énorme du positif de Sverige (1370). Le buffet de Norrlanda est vertical. Il comporte le sommier, une partie du mécanisme, 22 touches de clavier et 8 touches d'un pédalier dont chaque touche fait sonner simultanément deux tuyaux à intervalle de quinte ou quarte ; ces longs tuyaux étaient disposés latéralement de chaque côté du buffet, avec déjà un type d'abrégé. Chaque touche du clavier manuel faisait parler simultanément quatre tuyaux. C'est un petit *Blockwerk*⁴⁷.

Plus d'un siècle après, Henri Arnaut de Zwolle († Paris 1466), qui résida assez longtemps à la cour de Bourgogne, nous livre des traités précieux concernant la construction d'orgues, à partir d'instruments de Dijon et sa région, construits vers 1350-1400. Ce sont des *Blockwerk* aux possibilités encore plus élargies.

Michael Prætorius, dans son *Syntagma musicum* (1615-1620) décrit l'orgue monumental d'Halberstadt déjà très complet en sa date de 1361. Il comporte une grande fourniture progressive (renforçant les dessus) c'est-à-dire moins de 10 tuyaux par note dans l'extrême grave pour en atteindre 49 dans l'extrême aigu. L'orgue géant d'Amiens, dont il reste encore le grand corps (1429) passe de 19 tuyaux dans le grave à 91 dans l'extrême aigu sur 4 octaves... Disposés en « buissons », ces tuyaux sonnaient justes, compensant par leur nombre, la surface de « perce » des tuyaux graves. Les très graves tuyaux étaient placés

47. Mads KJERSGAAD, « Technical aspects of Swedish Organ Building during the Middle Ages », dans *ISO Information* 27, 1987, G3, p. 133-146. et W. ADELUNG dans « Letter to the Editors on Pedal Action of Norrlanda Organ » dans *ISO Information* 28, 1988, G3, p. 155, 156.

en tours indépendantes ou accolés au grand buffet ; on les dénommait « trompes » ou « bourdons ». Tel est le plein jeu européen avant 1400, avec les *cymbala* (clochettes) toujours distinctes. Il survivra durant tout le 15^e siècle, et constituera encore en fin du 16^e siècle, un des plans sonores de l'orgue brabançon⁴⁸. Mais bien avant, de petits orgues (cf. le positif de la Sainte-Chapelle de Dijon décrit par Arnaut de Zwolle) présentent au début du 15^e siècle des rangées de tuyaux séparables, 5 au minimum, grâce à un sommier particulier. Ce nouveau type, rencontré au début dans les chapelles princières, sera diffusé par des facteurs allemands du sud, en Italie qui l'adoptera de façon définitive en l'augmentant : le « *ripieno* italien », dont le principe ne se limitera pas cependant à l'Italie.

Dans les pays du Nord, d'autres procédés permirent d'isoler, les jeux fondamentaux dits « principaux » et de leur adjoindre sur un autre clavier un plein jeu indépendant de dessus, ce qui permettait trois possibilités : le plein jeu ancien, le plein jeu de dessus, et un nouveau plein jeu par la réunion des deux...⁴⁹.

Iconographie du 15^e siècle

A l'église Saint-Bavon de Gand, Van Eyck, en 1432, a peint le retable de l'Adoration de l'Agneau. Faisant pendant aux anges musiciens chanteurs, côté Adam, figurent à droite, côté Ève, des anges musiciens jouant des instruments, dont l'un, superbement vêtu, joue d'un orgue positif. La précision du dessin est telle que le Dr Götz Corinth vient récemment d'en réaliser une reconstruction concrète, cet orgue ayant dû sûrement exister. La taille standard des carreaux du sol où est posé l'orgue a servi de base aux diverses mesures. La pente des tuyaux

48. Pierre HARDOUIN, « Pour une histoire du plein jeu », *Renaissance de l'orgue* 1, 1968, p. 22, 23.

49. Pierre HARDOUIN, « Pour une histoire du plein jeu II : le Ripieno », *Renaissance de l'orgue* 2, 1969, p. 6-11.

correspond de près aux progressions médiévales décrites et tracées par Arnaut de Zwolle. Le clavier est semblable à celui de Norrlanda et d'un positif peint au début du 15^e siècle (musée des Beaux-Arts de Bruxelles). Avec prudence, une disposition sonore de l'orgue a pu être tentée. « On retrouve le *Blockwerk* médiéval » ; ici, 5 rangées de tuyaux dont 5 octaves superposées, plus une quinte commandée par une touche bloquable, à gauche du clavier (sommier à doubles soupapes). L'instrument reconstitué a été accordé au tempérament pythagoricien⁵⁰. Cette « reconstruction », témoin des recherches sérieuses actuelles nous permet de poser la question qui peut éclairer le sens de l'orgue au Moyen Âge et son après : pourquoi des anges musiciens ? A côté de l'ange à fonction (Annonciation) ou de l'ange témoin de l'histoire de Dieu avec les hommes (Nativité), l'iconographie et la statuaire de cette époque présentent « l'ange-faisant-quelque-chose » comme majoritairement musicien, chanteur ou instrumentiste. Hors de l'Histoire « l'ange cantile » ne connaissant que l'harmonie des phrases musicales sans discourir ni argumenter... La musique serait-elle le paradigme d'une activité eschatologique ? L'ange musicien, représenté comme homme, se livre à une activité d'homme où l'espace et le temps sont impliqués, engageant l'homme tout entier, corps et esprit, selon l'ordre harmonieux de la création que son art reflète (harmonie du monde, chant des astres-*musica mundana*) et harmonie cosmique, macro-cosmique se reflétant microcosmiquement dans l'harmonie ontologique de l'homme et la musique de l'âme (*musica humana*). La musique instrumentale est imitation de la musique du monde. Le musicien en comprend l'ordre harmonieux et essaie d'en reproduire l'écho. L'événement de la durée musicale s'inscrit dans le temps du monde et obéit à ses mesures. L'espace devient musicalement cosmique, c'est-à-dire ordonné et beau ; le temps devient, lui aussi, musicalement cosmique c'est-à-dire mesuré (cf. les régularités et les linéarités d'une mélodie, ses

50. Götz CORINTH, « Une reconstruction concrète de l'orgue positif du retable de Gand », *Iso Yearbook*, 1991, p. 7-35.

nécessités et ses propres hasards, signes d'un assouplissement du temps et de l'espace). Mais en voulant « mimer » l'ordre harmonieux du monde (du cosmos) la musique heureusement, crée plus d'harmonie qu'elle n'en recopie. La musique, art transfigurateur, « art humain prêté aux anges, art angélique pratiqué par l'homme » est signe de l'Éternité, acte et dynamisme d'être à quoi l'homme doit ressusciter. La musique des anges nous dit que l'homme est un « invité à l'éternité ». Comme les anges chanteurs et instrumentistes, il est convié à l'adoration et à la liturgie. Les anges musiciens nous disent « qui nous avons à être » et peut-être comment, passer, entrer en éternité ? L'orgue, cette machine des machines, est signe pascal : ses tuyaux, debout, placés entre ciel et terre, animés du souffle cosmique, nous dit, même muet... le sens profond de toute vie humaine, l'aspiration (l'homme moderne épris de vitesse franchit déjà le mur du son...) à l'Éternité⁵¹. N'est-ce pas ce que le son de l'orgue inscrit aujourd'hui encore dans son subconscient ? dans notre subconscient ? malgré la répugnance de notre rationalité pour un tel message angélique compris cependant de nos frustes ancêtres.

Quant à la symbolique de l'orgue en tant qu'instrument, elle ne fait que renforcer sa qualité d'instrument à vent. L'orgue dans les peintures et la statuaire est représenté soit par un portatif (surtout), soit par un positif qui sont généralement admis comme symbole de l'élément air (souffle, vent, esprit, espace des oiseaux...). Dans les fresques bien conservées de la crypte de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire) datant des années 1400-1450, représentant des anges musiciens peints sur la voûte au ciel étoilé, l'ange porteur d'un orgue portatif symbolise ici le signe zodiacal de la Balance, signe d'air, d'équilibre et d'harmonie (autres qualités de l'orgue)⁵².

51. Jean-Yves LACOSTE, « Les Anges musiciens », *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 68, 1984, p. 549-575 et Philippe FAURE, *Les Anges*, coll. « Bref » n° 9, Cerf, 1988.

52. Roger J. V. COTTE, *Musique et symbolisme. Résonances cosmiques des instruments et des œuvres*, Éd. Dangles, 1988, p. 100-112.

Mais le plus important pour comprendre l'originalité de l'orgue tout au cours de son évolution, depuis le 15^e siècle jusqu'au milieu du 19^e siècle, est sa quête de la lumière à l'instar de l'art architectural et particulièrement de l'art pictural. Selon la pensée ardemment proclamée sinon diffusée du peintre Praxitèle Zographos († 1990), la « *lumière écrite* » fut l'instrument de l'Église chrétienne dans sa recherche de l'idée chrétienne de la sainteté, c'est-à-dire de la présence de Dieu rayonnant à travers les saints. « *Il fallait montrer l'homme renouvelé, par une projection du ciel sur l'écran de la terre.* » La lumière, puissance de révélation, « *illumine tout homme venant dans le monde* » (Jn 1, 9). N'est-ce pas la recherche de l'icône, des mosaïques byzantines, des architectes de l'ascendance (la voie anagogique de Suger, abbé de Saint-Denis), des maîtres verriers, des cieux ouverts des églises baroques, d'un Rembrandt... des impressionnistes !... d'un Manessier, et tant d'autres plus ou moins connus qui ont œuvré et œuvrent dans ce sens ?...

Par analogie, du fait que l'aigu est plus lumineux que le grave (domaine des ténèbres, du lourd, du sombre, de l'opaque) le plein jeu de l'orgue, dans sa recherche de plénitude lumineuse, participe à cette révélation chrétienne de la lumière, au point d'en constituer son « être chrétien ».

Le plein jeu, lumière auriculaire de l'orgue

Au milieu du 15^e siècle fut mis en œuvre le problème des « reprises », consistant, lorsqu'un certain plafond d'acuité sonore est atteint, à « décrocher » chaque rangée en la faisant reprendre plus bas et repartir ainsi vers l'aigu et ce jusqu'à ce qu'elle atteigne à nouveau ce plafond. La rangée reprend ainsi à la quarte, à la quinte ou à l'octave. Cette technique va permettre de sortir de la fourniture progressive des *Blockwerk* et d'obtenir plus d'égalité dans les rangées superposées du *plenum*. De

telles recherches aux Pays-Bas, dans la première moitié du 16^e siècle, parviendront jusqu'en France, en Normandie. Dans la deuxième moitié du 16^e siècle, les facteurs français, à la suite des facteurs flamands, rechercheront, dans leurs fournitures et cymbales, davantage de lumière, d'éclat, en montant le plafond des reprises, et en favorisant ainsi, dans la région correspondant à l'*ambitus* des voix (la « bonne région » de l'orgue), le maximum de luminosité, de brillance et en planifiant cette lumière aussi bien dans le grave que dans l'aigu du clavier : plein jeu, plain-jeu ! Si en France cette lumière se fait un peu au détriment du son fondamental, ce qui orientera les compositions vers un style plus vertical, harmonique, en Italie et dans les pays germaniques *ripieno* et *mixtur* mettront davantage en valeur cette fondamentale, orientant les compositions vers un style plus horizontal, contrapuntique. Quoi qu'il en soit, ce *plenum*, qu'il soit réduit ou important en rangées, demeure la « marque » sonore première, originale, essentielle de tout orgue. C'est « son écriture de lumière », sa « lumière auriculaire » et, en quelque sorte, son « être chrétien »...

Cette conception sera ébranlée à partir du milieu du 19^e siècle, certes moins dans les grands instruments que dans les plus petits. Une « sécularisation » va dégager l'orgue de son imitation vocale originelle au profit d'une imitation instrumentale. L'expressivité sera recherchée avant tout, celle du *piano-forte* influencé par l'évolution sonore de l'orchestre, masse expressive idéale au service de la symphonie et de l'opéra romantique aux graves et puissants effets dramatiques.

L'orgue, fabriqué de façon semi-industrielle, va perdre de plus en plus la luminosité de son *plenum* et la poésie de ses nombreuses « mutations » colorées considérées comme archaïques, alors que paradoxalement l'architecture revient, sous l'influence du courant romantique, au gothique et au roman... L'orgue, dans les mentalités de la fin du 19^e siècle, doit suivre les progrès offerts par les nouvelles inventions, en particulier celles liées à la « fée électricité » (transmission des notes et registres, soufflerie-

ventilateur électrique) jusqu'à l'éclatement même des volumes sonores compacts, qui désormais, pourront être dispersés dans l'espace à l'air libre (sans buffet) tout en libérant l'organiste du carcan mécanique (console indépendante). Mais une prise de conscience va s'opérer dès les années 1920-1925 par la redécouverte d'instruments anciens épargnés par la mise au goût du jour. L'orgue baroque Schnitger (1688) de Saint-Jacques de Hambourg va permettre à A. Schweitzer, K. Straube et G. Ramin de retrouver la couleur authentique et une interprétation des œuvres d'orgue des maîtres de l'Allemagne du Nord (voir Lubeck — point de départ et l'école de Buxtehude) alors qu'au Danemark, dans le sillage de la réforme du chant des cantiques, commencée par l'organiste Thomas Laub, la restauration des orgues des cathédrales de Roskilde (1554) et d'Aarhus (1728) ont fait poser sérieusement le problème du « *maintien de l'ancien et de l'adjonction du nouveau* »⁵³... Un rééquilibrage va s'opérer peu à peu, le plus souvent à contre-courant. En France, ce sera à la suite des destructions des instruments des régions de l'Est et du Nord en 1914-1918 qu'un courant néoclassique (V. Gonzalès) va s'affirmer. Et la réparation des dommages de la dernière guerre, surtout en Allemagne, va permettre aux facteurs danois (Frobenius, Marcussen), hollandais (Flentrop), allemands du Nord (R. von Beckerath) de faire de plus en plus prendre conscience d'un sain retour aux valeurs anciennes baroques et classiques... Nous vivons encore, en cette fin du 20^e siècle, dans le sillage de ce courant et dans la recherche de nouveaux équilibres. Un point est désormais acquis de nouveau : le maintien obligé du *plenum* — quelle que soit sa composition — comme « *marque sonore* » baptismale de tout orgue d'église.

53. Niel FRIIS, « Orgues contemporains », *Revue danoise en langue française* 19, 1961, p. 16.

Orgue et accompagnement des chants

Si les « régales » (orgues à anches battantes sans tuyaux résonateurs) et les portatifs ont « accompagné » des chanteurs durant une partie du Moyen Age, lors des fêtes civiques et occasionnellement au théâtre jusqu'au 17^e (cf. le chant de Caron dans l'*Orfeo* de Monteverdi) (1607), si les positifs plus ou moins importants ont fait danser dans les demeures princières ou bourgeoises (cf. l'orgue en bois d'Esaias Compenius – 1605-1610 – au château de Frederiksborg au Danemark), l'orgue à l'église n'a joué un rôle strictement accompagnateur, en plus de son rôle d'alternance, qu'à partir du milieu du 17^e siècle en Allemagne luthérienne. Le premier recueil d'accompagnement de chorals : *Das Görlitzer Tabulaturbuch* date de 1650. Samuel Scheidt y harmonise 100 mélodies de choral, 125 ans après l'édition des chorals de Luther-Walter. Ces chorals étaient destinés tant aux orgues d'église qu'aux instruments à clavier domestiques. Le génie de Luther a fait du choral aussi bien un canal d'enseignement catéchétique qu'un chant liturgique destiné au culte, entre autres en latin. Un corpus musical est ainsi né et développé (J.-S. Bach) bien plus efficace que celui des musiques en usage dans les églises catholiques romaines depuis la Contre-Réforme, malgré divers essais de plain-chant et l'essor des cantiques missionnaires (Oratoriens et autres congrégations)⁵⁴. Le plain-chant était exécuté « à nu » jusqu'au début du 19^e siècle. Quand les « serpents »-basses des cornets à bouquin (à bouche) au 17^e siècle, évincés plus tard par les « ophicléides » intervenaient, ils doublaient normalement les chantres à l'unisson. La polyphonie était essentiellement vocale (*a cappella*) même si un positif pouvait suppléer une voix ou la renforcer. Jamais cette fonction n'était exercée par le Grand Orgue de tribune. A l'époque classique, les chapelles des cours

54. Jean-François LABIE, *Le Visage du Christ dans la musique baroque*, Fayard, Desclée, 1992, p. 141-144.

princières (Versailles, Salzbourg) ou de riches cathédrales (Venise, Vienne...) ont introduit un intrus : l'orchestre qui assurait alors un rôle accompagnateur plus ou moins concertant, l'orgue, quand il n'était pas trop éloigné, ou le clavecin n'assurant que le *continuo*. Dans les motets pour voix et orgue (le plus souvent confiés à des solistes) l'orgue ne faisait qu'accompagner, sans d'ailleurs concerner⁵⁵.

C'est alors qu'au deuxième quart du 19^e siècle, un nouveau type d'orgue naquit. « *Le premier orgue construit par M. Abbey en son propre nom, à Paris, fut l'orgue d'accompagnement de Saint-Étienne-du-Mont. C'est aussi le premier, dans la Capitale, qui eut cette destination* » sur la demande d'Adrien de la Fage, maître de chapelle qui introduisit « *l'usage d'accompagner, au moyen de l'orgue, le plain-chant et la musique qui s'exécutent au chœur* »⁵⁶. A Notre-Dame de Paris, par exemple, l'usage des messes avec grand orchestre subsista jusqu'en 1840, date à laquelle l'orchestre fut supprimé par raison économique et remplacé par un orgue situé dans le chœur, qui jouait « *non plus le continuo mais la réduction de la partition instrumentale* ». A partir de cette date, de nombreuses églises de Paris et plusieurs cathédrales de province s'équipent d'un tel instrument appelé « orgue d'accompagnement », « petit orgue », ou « orgue de chœur ». Même à la Primatiale de Lyon, où le chant nu, transmis uniquement oralement, était farouchement défendu, on entendit l'orgue au chœur le 14 février 1841 !⁵⁶ Nous héritons, aujourd'hui encore, de cette conception, au point de n'accepter qu'un strict accompagnement de l'orgue, au détriment de sa fonction poétique de créer le sentiment festif propre à chaque fête et des fonctions annexes inhérentes à l'équilibre de tout chant en langue vernaculaire : un prélude, des interludes et un postlude. Notre

55. Jean BONFILS, « Note historique sur le rôle de l'orgue dans la liturgie catholique », *Église qui chante* 16, 1959, p. 7, 8.

56. Alexandre COLLIER et Henri BACHELIN, *L'Orgue, ses éléments, son histoire, son esthétique*, chap. VI, « L'orgue de chœur du XIX^e siècle », p. 136-140, Éd. Delagrave, 1933.

La maison Dieu

- 151 1987 - *Partenaires musicaux de l'Occident français* - 44 F
- 152 1987 - *Vingt ans de rythme liturgique* - 44 F
- 153 1987 - *Banquets, Eucharistie, Messes* - 44 F
- 154 1987 - *Partenaires musicaux de l'Occident français* - 44 F
- 155 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 156 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 157 1987 - *Une prière en évolution* - 47 F
- 158 1987 - *Questions actuelles sur la confirmation* - 47 F
- 159 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 160 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 161 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 162 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 163 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 164 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 165 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 166 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 167 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 168 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 169 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 170 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 171 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 172 1987 - *Le rythme liturgique au Japon* - 47 F
- 173 1988 - *Humanité de l'année liturgique* - 52 F
- 174 1988 - *Sacraments et acte de foi* - 52 F
- 175 1988 - *Bien Dieu en tout temps* - 52 F
- 176 1988 - *Quand la liturgie donne à voir* - 52 F
- 177 1989 - *Mystagogues* - 52 F
- 178 1989 - *La Tradition* - 52 F
- 179 1989 - *L'Inculturation* - 52 F
- 180 1989 - *Changements liturgiques dans les Eglises locales* - 52 F
- 181 1989 - *Changements liturgiques dans les Eglises locales* - 52 F

Revue publiée par les Editions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg
 F-75340 Paris-Cedex 07. Directeur général et de la publication :
 Pascal MOITY. Principaux associés : Les publications de la Vie catholique,
 La Province dominicaine de France, Association de la Pensée chrétienne.
 Promotion : Isabelle MONTAGNE. Commission paritaire n° 57128.
 Imp. LABALLERY, 58500 Clamecy, n° 303011
 ISSN : 0025-0937 Dépôt légal : mars 1993