

les deux *Stabat*, même en faisant réserve du siècle d'intervalle qui sépare ces deux compositions.

Les quatre morceaux qui me restent à examiner sont les nos. 2, 3, 4, et 10 du *Stabat*.

Le no 2 "*cufus animam*" est un air de ténor en la bémol. Le motif chanté d'abord à l'unisson avec les violons et les violoncellés, soutenus par une harmonie plaquée, est ensuite répété à pleine voix avec toutes les puissances de l'orchestre, pendant que les deuxièmes violons, les altos et les basses promènent des arpèges en triolets sous la mélodie. La coda se termine par une pédale qui s'éteint pianissimo.

Le no 3 "*Quis est homo*" est un délicieux duo entre soprano et contralto. Sa phrase principale est constamment accompagnée par un dessin de notes répétées dans les premiers violons qui suit toutes les allures de la voix, sans que le chant soit jamais gêné par cet accompagnement obligé. La mélodie en est d'une grâce enchanteressée et d'une élégance extrême.

Le no 4 "*Pro peccatis*" est un air de basse en la mineur. J'ai déjà parlé de la difficulté de donner une idée d'un morceau de musique sans citer la note écrite. J'ai cependant vu souvent des auteurs d'articles de musique, d'ailleurs fort bien faits, s'évertuer à analyser des modulations en faisant la nomenclature des accords et en indiquant leur succession. J'ai remarqué que les gens du monde sautaient à pieds joints par-dessus ces descriptions, craignant de ne pas les comprendre, et que les musiciens se repentaient de n'en avoir pas fait autant, vu qu'ils n'y comprenaient pas d'avantage. Je ne m'efforcerai donc pas de vous faire l'analyse fort p u claire d'une ravissante modulation qui, partant de *la naturel*, arrivait en *ré bémol*, et retournait au ton primitif en moins de six mesures, sans que l'oreille soit le moins du monde choquée de cette brusquée transition, qui est sauvée avec tant d'art, qu'on croirait entendre la chose la plus naturelle et la plus usitée. La phrase majeure qui sépare les deux reprises du motif est de la plus grande suavité. Cet air m'a paru être un des meilleurs morceaux du *Stabat*.

Le no 10 est l'*Amen*, portant la fugue que Rossini s'est cru obligé de faire comme tous ses devanciers. Peut-être un si puissant génie aurait-il dû se mettre au-dessus de l'usage, et ne pas sacrifier au préjugé qui impose l'obligation de faire une fugue, le moins religieux de tous les morceaux, mais peut-être aussi a-t-il voulu répondre en une fois et pour toutes à ceux qui prétendent qu'il n'est pas savant, et leur prouver qu'il n'a dédaigné le titre d'homme de science que parce qu'il préfère celui d'homme de génie. Car il est assez singulier qu'en musique le titre de savant s'accorde généralement moins à ceux qui le sont véritablement qu'à ceux qui font abus de la science.

Quoiqu'il en soit, la fugue du *Stabat* est irréprochable comme régularité, mais Rossini n'a pu résister, après cette concession, au désir de revenir lui-même, et après la pédale, suivie des strottes et de tout ce qui amène ordinairement le proraizon

de la fugue; il arrête tout d'un coup l'élan du morceau lancé vers la conclusion, pour reprendre les premières mesures du début du premier morceau, et après ce repos d'un mouvement lent, il attaque une vigoureuse strette qui termine brillamment ce verset chaleureux, et reproduisant avec toutes les puissances de l'orchestre une des phrases principales de la première strophe.

Voici donc achevé cet œuvre admirable, dont le mérite n'est peut-être que mieux attesté par la vivacité de quelques critiques dont il a été l'objet. Certes, le droit de blâme appartient à chacun, et je ne comprendrais guère un auteur qui se fâcherait sérieusement de l'opinion, quelque sévère qu'elle fût que l'on aurait pu émettre sur sa composition.

Mais ce que je ne saurais tolérer, c'est que le droit de rendre justice au génie fût méconnu, et je répondrai à celui qui n'a pas craint de m'accuser d'une admiration hypocrite, que lorsqu'il s'agit d'un homme comme Rossini, l'admiration doit paraître trop naturelle pour pouvoir être taxée d'une hypocrisie dont, au reste, le but m'échapperait entièrement, et j'ai trop bonne opinion du goût et de l'esprit de celui qui m'a adressé ce reproche, pour ne pas penser qu'il est beaucoup moins sincère dans sa critique que je ne l'ai été dans mes louanges.

Rossini me paraît avoir été, dans son *Stabat*, plus méthodique que tous ceux, sans exception aucune, qui ont écrit de la musique religieuse, sans que le style fut pour cela moins élevé et moins approprié au sujet. Et ce n'est pas un mince mérite que celui de n'avoir employé qu'accessoirement les ressources de l'art, qui ne manquent jamais de fournir à ceux qui savent s'en servir la sévérité de couleur qu'ils recherchent, et d'être arrivé à ce but par des moyens d'invention et des mélodies, ce qui se trouve beaucoup plus difficilement que des combinaisons d'harmonie et de contre-point, quelque intéressantes qu'elles puissent être. Rossini a, du reste, prouvé, dans son dernier morceau, qu'il pouvait faire de la science aussi bien que tout autre, et sans l'influence de son génie qui, malgré lui, perce, encore à travers l'aridité de la fugue, ce morceau aurait pu devenir assez sec et assez mathématique pour contenter pleinement ceux qui ne considèrent l'invention et l'inspiration que comme inférieure au savoir.

A ceux-là, je recommanderai l'étude des maîtres de l'école flamande, parfaitement oubliés aujourd'hui, qu'ils lisent les œuvres des Jacques Despres, des Claude Goudimel, des Okenheim, des Mouton, des Orlando Lassus, ces œuvres sont des prodiges de science dont peuvent approcher les compositions de ceux qu'ils ont précédés dans la carrière.

Eh bien! c'est précisément l'excès de leur science qui amena ce scandale qui, sous Palestrina faisait à jamais proscrire la musique des églises.

Et si un jour à venir, quelque Marcel futur voulait renouveler cette réforme dans la musique sacrée, qu'on lui fasse entendre le *Stabat* de Ros-