

accompagnements; ce ne fut que près d'un siècle plus tard, que Carissimi introduisit, le premier, l'accompagnement de la musique instrumentale aux motets.

J'ai beaucoup lu, mais très-peu entendu de musique de Palestrina.

Elle a un effet tout particulier, qui tient surtout à l'absence de certains accords qui n'étaient pas encore en usage, et à un enchaînement de modulations étranger à toute la musique que nous connaissons et qui tient beaucoup à l'époque où vivait Palestrina.

Ce compositeur est un des plus grands génies musicaux qui aient existé, mais je ne crois pas que son style soit le style religieux par excellence, et celui qui voudrait composer de la musique uniquement dans ce dernier système, me paraîtrait aussi ridicule que celui qui affecterait de dédaigner notre langue pour adopter le français qu'on parlait au XIII^e siècle.

Je ne connais d'Allegri que son *Miserere*, et dussé-je profondément affliger celui qui l'offre comme modèle, je déclare que cette composition me paraît excessivement médiocre.

Les psaumes de Marcello sont, au contraire, de la plus grande beauté; mais si on me les propose comme type du style religieux, je dirai qu'il faudra alors adopter comme tel toutes les compositions madrigalesques de ses contemporains, où l'on ne trouve pas, à la vérité, la même hauteur de pensée qui est particulière à l'homme, mais où le style et la couleur sont parfaitement semblables.

Il n'y a donc pas de style religieux, absolument parlant, la musique d'église, ainsi que toute autre, a dû suivre les progrès constants que l'art n'a cessé de faire.

Si vous admettez que le style de tel auteur soit le modèle par excellence, il s'ensuivra que vous donnerez tort à ceux qui l'auront précédé ou suivi. Ainsi, si les messes de Palestrina sont le vrai type du style religieux, celles de Mozart sont anti-religieuses, car rien ne se ressemble moins comme style, comme pensée, comme forme et comme tournure, que Mozart et Palestrina.

Si vous donnez la palme à Mozart, que penserez-vous, de Cherubini, dont la manière n'est nullement celle de Mozart? et de Lesueur qui s'en éloigna encore bien plus?

Ne faisons donc pas de comparaisons impossibles entre ces deux auteurs d'époques si différentes; convenons que si Palestrina était le premier musicien de son temps, Rossini est aussi le plus grand compositeur de notre siècle, et avouez franchement que s'il vous eût donné une composition à la Palestrina, vous l'auriez renvoyé à l'école où l'on fait de ces sortes de travaux, et que vous lui auriez justement reproché de ne pas parler la langue de son siècle.

Quant au reproche banal et qui ne peut être appuyé sur aucune preuve, que la musique de son nouveau *Stabat* conviendrait aussi bien au théâtre qu'à l'église, sachez que de tout temps ce reproche a été fait aux compositeurs qui ont également travaillé pour l'église et pour le théâtre, et qui si

ce défaut ne vous apparaît pas dans les compositions anciennes, c'est que les œuvres sacrées ont survécu aux œuvres profanes presque entièrement publiées.

Peut-être serez-vous surpris d'apprendre qu'un des contemporains de Pergolèse, le père Martini, lui reprochait, à propos aussi de son *Stabat* d'avoir fait une musique peu appropriée au sujet, et ressemblant entièrement à celle de la *Serva padroni*.

Effectivement, on trouve un système d'accompagnement tout à fait identique dans le verset *Inflammatum et accensus*, et un air de la *Serva padroni*, *Stizzoso mio stizzoso*.

Ici, le reproche est plus grave que celui qu'on adresse à Rossini, en qui vous trouveriez tout au plus une conformité de style entre le *Stabat* et *Morse* ou *Guillaume Tell*, ou tel autre de ses ouvrages les plus sérieux, mais on ne s'est pas encore avisé de comparer son *Stabat* au *Barbier de Séville* ou à *l'Italienne à Alger*, tandis qu'un contemporain de Pergolèse établissait un parallèle entre son *Stabat* et un intermède bouffé.

Le *Stabat* de Pergolèse renferme sans doute quelques belles parties, mais, en général, cette composition m'a toujours paru fort au-dessous de sa réputation. Le premier verset, qui est peut-être le meilleur, n'est qu'une formule harmonique qui n'était déjà plus neuve à l'époque où Pergolèse écrivait ce morceau (1734). Cette marche de seconde se trouve textuellement avec la même basse dans un intermède de Lully, composé en 1669.

Et savez-vous de qui sont les paroles de cet intermède? De Molière. Et quelles sont ces paroles? C'est le *Bum di*, que viennent souhaiter à M. de Pourceaugnac les deux médecins qui lui conseillent ce genre de rafraîchissement pour lequel il avait si peu de goût. Ainsi donc, le début d'un morceau religieux se trouve être le même que celui d'un duo grotesque. Il est plus que certain que Pergolèse ignorait entièrement l'intermède de Lully, mais cela prouve que la formule harmonique qui compose tout le premier morceau de son *Stabat* était loin d'être nouvelle à l'époque où il l'employa.

Le verset *Quæ moriebat* est d'un rythme sautillant qui ne s'accorde guère avec les paroles.

L'avant dernier verset *Quando corpus morietur* est d'un beau caractère, il me semble cependant que le sens des paroles

Quando corpus morietur,
Fæc ut animæ donetur
Paradisi gloria.

n'exigeait pas une couleur aussi triste, qui n'est applicable qu'au premier vers. Rossini me paraît avoir beaucoup mieux saisi la pensée de cette strophe, par l'éclat de voix qui signale les mots *Paradisi gloria*.

La fugue du *Stabat* de Pergolèse a le défaut de commencer par une succession de quatre quintes entre le sujet et le contre-sujet, et les développements sont peu intéressants.

Il me semble impossible de mettre en parallèle