

Le monde musical est en rumeur. Au moment où le lion se réveille, la forêt s'émeut: Rossini sort de son repos. Après onze années de silence, durant lesquelles le grand maître se montre seul indifférent à sa propre gloire, narguant du fond de sa retraite cette foule d'admirateurs qui, de toutes parts, les yeux tournées vers lui, lui demandent à genoux de donner un pendant à *Guillaume Tell*, il se décide à lancer dans le monde une partition nouvelle. Quelle est cette partition? Est-ce un trente-septième opéra? Non. Est-ce un nouveau recueil de ces délicieuses bluettes que le grand compositeur, cédant à de charmantes importunités, crayonnait jadis sur des albums et qu'il a colligées depuis sous le titre de *Soirées musicales*? Non. C'est mieux que cela: c'est une œuvre comme Palestrina et les grands artistes de l'école religieuse en ont écrit plusieurs; une œuvre qui a tenté Haydn, le père de la musique instrumentale; une œuvre dans laquelle l'auteur de la *Serva Padrona*, Pergolèse, a cherché une réputation durable: un *Stabat Mater* enfin, avec chœurs et orchestre.

A peine était-il question de cette production, que deux et même jusqu'à trois éditeurs, chacun possesseur d'une copie du *Stabat*, s'en disputaient la propriété. Un procès, à ce sujet, est pendant devant les tribunaux. Voici, en attendant, les faits qui ont donné lieu à cette singulière contestation. Rossini avait écrit ce *Stabat* pour son excellence don Manoel Fernandez Varela, archidiacre de Madrid, ex-commissaire-général de la Crozada, etc. Il avait donc remis ou envoyé à ce personnage une copie de sa partition, le titre écrit de sa propre main. En retour, don Varela avait fait présent à l'auteur d'une taba- // 131 // -tière [tabatière] de 10,000 francs, dit-on. Don Varela étant mort, les héritiers ont vendu le *Stabat* au profit des pauvres, après quoi un éditeur de Paris, ayant acheté cette copie, s'est associé avec un confrère pour la publication de l'ouvrage. Déjà les graveurs étaient à leur besogne, lorsqu'un troisième éditeur est survenu, se disant acquéreur du manuscrit original de Rossini, conséquemment seul propriétaire ayant droit de publier et de vendre l'œuvre du compositeur; et, en cette qualité, il s'est mis en devoir d'opérer la saisie des planches gravées chez les deux éditeurs associés. A l'heure qu'il est, le tribunal correctionnel et le tribunal civil sont saisis de l'affaire, le premier quant au délit de contrefaçon, le second quant à la question de propriété. Dans l'audience du 8 de ce mois, à la sixième chambre, des pièces curieuses ont été produites de part et d'autre, notamment une lettre de Rossini à son éditeur, d'un style très confidentiel, pour recommander à ce dernier de ne pas trop vanter le mérite de son œuvre dans les journaux, de peur que le public ne se moque et de l'éditeur et de l'auteur. Nous sommes grandement de l'avis du maestro. L'on ne saurait effectivement trop déplorer le sort de certaines œuvres qui, parce qu'elles émanent d'un homme de génie, ou d'un homme jouissant de quelque célébrité même fortuite, se trouvent tout à coup, et bien avant leur apparition, exploitées par les spéculateurs et déflorées par leur enthousiasme mercantile. Mais laissons ces messieurs se disputer entre eux. Ce qui nous suffit, c'est que le *Stabat* est bien l'œuvre de Rossini, et il ne faut en avoir entendu que deux mesures pour être fixé sur son authenticité.

A propos de cette composition, des artistes, des hommes de lettres sérieux, se sont posé cette question: Le *Stabat* de Rossini appartient-il à la

musique religieuse? Or cette question implique cette autre question fondamentale, initiale: *Existe-t-il réellement une musique religieuse? en quoi consiste-t-elle? et quelle est la base constitutive par laquelle elle diffère de la musique profane?* Tel est le sujet d'une polémique qui marche de front avec la querelle commerciale. Nous examinerons successivement les deux questions ci-dessus en commençant par la seconde, d'où découle naturellement la première.

Observons d'abord que, s'il existe une manière de glorifier, d'honorer, de louer Dieu, autre que celle dont on glorifie la créature; si l'amour divin comporte un élément plus noble, plus élevé, plus pur que celui dont se compose l'amour humain; si cet amour divin s'alimente et se dilate dans la contemplation de l'être infini; si, pour se mettre en communication parfaite avec l'être infini, il exige la participation entière de la partie impérissable de nous-mêmes, et réproouve le concours de la partie inférieure de l'être humain; il est évident qu'il doit exister dans l'art une forme particulière appropriée à l'expression de cet ordre de sentimens, de cet hommage rendu à Dieu, de ce culte en un mot; expression dégagée de tout ce qui tient aux sens, sans quoi l'art ne serait pas complet dans ses manifestations, sans quoi l'art, expression de l'homme, n'exprimerait pas tout l'homme.

Mais cette forme, en musique, quelle est-elle? Cette forme, c'est propre- // 132 // -ment [proprement] le système de musique fondé sur la constitution du plain-chant, sur ce qu'on appelle la *tonalité* ecclésiastique. Que les gens du monde nous pardonnent l'emploi de ce mot, qui leur est sans doute peu familier, mais dont le sens va s'éclaircir immédiatement. Quant à la nature, à l'essence et aux limites de cette tonalité, nous renvoyons les érudits à *l'Essai pratique du contrepoint sur le plain-chant* du père Martini (1). Mais voici le témoignage d'un écrivain contemporain qui sera accepté de tout le monde: «Il est de certains systèmes de tonalité dans la musique qui ont un caractère calme et religieux, et qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour résultat nécessaire l'expression vive et passionnée..... Quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant; il n'y aura d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations comme celle de la musique moderne.....»

Passant ensuite à la création de la musique dramatique par Claude Monteverde [Monteverdi], l'auteur ajoute: «Le drame musical prend naissance; mais le drame vit d'émotions, et la tonalité du plain-chant, grave, sévère et calme, ne saurait lui fournir d'accens passionnés, car l'harmonie de cette tonalité ne renferme pas les éléments de la transition, etc. (2).»

---

(1) Page 30 du tome I, et page 242 du tome II.

(2) *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, par M. Fétis, pages 53 et 222.

Il y a donc deux sortes de tonalités, deux sortes de musique, l'une religieuse, l'autre mondaine ou profane.

L'expression des rapports de l'homme à Dieu, principe et fin de toutes les créatures, constitue proprement la musique religieuse.

L'expression des rapports de l'homme aux autres hommes fondés sur sa double nature spirituelle et organique, constitue proprement la musique dramatique.

Il y a en outre l'expression des rapports de l'homme à la nature physique, qui constitue la musique instrumentale. Mais la différence de ce genre tient à un ordre d'idées étranger à la question, et d'ailleurs la musique instrumentale rentre pleinement, par la tonalité, dans la musique mondaine ou profane.

Voilà donc deux ordres fondamentaux d'inspirations dans l'art, parfaitement distincts, dérivant de deux ordres fondamentaux de rapports également distincts. Or, ces deux ordres d'inspirations déterminent, dans la constitution de chaque genre, des caractères particuliers, des types radicaux.

En effet, cette expression calme, grave, impassible au point de vue humain, cette image de continuité, de permanence, d'immutabilité, d'infini, propre à cette sorte de chant qui a directement Dieu pour objet, tient au principe constitutif du système ecclésiastique, système privé de la faculté de moduler, de l'élément de la *transition*, et dont l'harmonie, lorsque ce système la com- // 133 // -porte [comporte] presque toujours consonnante, fait naître, sur chaque accord, le sentiment irrésistible du repos. On peut dire de cette musique qu'elle ondule et ne module pas. Ramené à son type le plus parfait, ce système ne saurait comporter la mesure, expression du sentiment humain en ce qu'elle exprime les modifications de la durée; il ne comporte guère qu'une mesure abstraite. Il ne saurait admettre non plus, l'orgue excepté, le concours de la musique instrumentale ou plutôt de l'instrumentation qui, par les diverses combinaisons de sonorité des instrumens, exprime les modifications de l'espace. «Les variétés de sonorité des instrumens, dit M. Fétis, sont des moyens d'expression des passions humaines, qui ne devraient pas trouver place dans la prière..... Les qualités de ce genre de musique sont celles de la douceur, du calme, de la majesté, du sentiment religieux; elles brillent au plus haut degré dans les œuvres de Palestrina... Après lui, on a fait de belles choses d'un autre genre, mais où il y a moins de solennité, de dévotion et de convenance (1).»

La musique dramatique, au contraire, vit de variété, de diversité, de mouvement, de changement, de trouble, d'agitation. Elle se précipite, éperdue, dans le grand drame de l'humanité. Scènes lugubres, scènes bouffonnes, rires et larmes, elle s'empreint de tout. Et ces caractères

---

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, page 220. — Voir aussi la *Revue musicale*, sixième année, page 196.

tiennent non moins essentiellement à sa constitution. La mesure, avec ses subdivisions et ses modifications de lenteur et de vitesse, la dissonance, la transition, la modulation, et ces mille nuances d'inflexions et d'accens qui concourent à son expression propre, sont les éléments essentiels de ce système. Et il est bien remarquable que ce genre de musique a pris naissance à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, époque d'émancipation, époque où l'activité humaine se déploya en tout sens avec une incroyable énergie.

Il y a donc une différence fondamentale, radicale, entre ce genre de musique et le précédent. Chacun a sa constitution, sa tonalité, son mécanisme propre. Néanmoins, entre la tonalité ecclésiastique et la tonalité moderne, il peut y avoir lieu à certains emprunts, mais au profit de la dernière seulement. Les caractères de ces deux ordres s'excluant réciproquement, il est évident que le style sacré ne pourrait, sans défaillir ni sans se corrompre, admettre des éléments inférieurs à son type essentiel. Un genre inférieur, au contraire, se rehausse en s'appropriant accidentellement quelque chose du type supérieur; et comme, dans telle situation dramatique donnée, les hommes peuvent être représentés dans une association de prières et d'actions de grâces, le genre lyrique ne saurait être incompatible, dans certains cas et dans certaines bornes, avec la tonalité ecclésiastique. D'heureux essais sur la scène l'ont prouvé de nos jours.

Mais cette musique religieuse, où existe-t-elle maintenant? où sont ses monumens? Hélas! elle a décliné, elle a été en décadence, elle a été anéantie, ce // 134 // sont les propres expressions de l'écrivain déjà cité, depuis la création de la musique dramatique. A part quelques chapelles isolées de la vaste Allemagne peut-être, où il est douteux qu'elle règne sans rivale, la chapelle Sixtine à Rome est demeurée son seul et inviolable asile. Ce qu'il faut remarquer, c'est qu'avant cette époque, toute musique, même celle composée pour célébrer des sujets profanes, appartient généralement au genre sacré; tandis qu'après cette époque, toute musique, même celle destinée au temple, appartient fondamentalement au genre mondain. Tour à tour l'inspiration religieuse et l'inspiration mondaine dominent les intelligences musicales et règnent exclusivement. Alors même que les maîtres de l'école romaine, successeurs de Palestrina, Nanini et Benevoli, Allegri et Foggia, s'efforcent de maintenir le caractère du style sacré, tout en croyant devoir faire néanmoins quelques concessions à l'inspiration dramatique, celle-ci fait partout irruption; elle se glisse dans le sanctuaire, déguisée sous le nom de *Concertos d'Eglise*, et, grâce à l'influence du génie de Carissimi, de Scarlatti, de Leo, de Durante, l'accent humain, l'expression passionnée, sont en tout lieu substitués au caractère solennel et plein d'onction de la prière chantée. Marcello s'est préoccupé de prêter à ses admirables *Psaumes* la couleur antique, l'accent prophétique; il ne s'est nullement préoccupé de la tonalité du plain-chant. Loin de lui l'idée de vouloir imiter le style des *Lamentations*, des *Impropria* de Palestrina. Il n'écrivait pas précisément pour l'église. Il voulait ériger un monument d'art et de génie. Handel a composé ses oratorios, cette musique toute empreinte d'une grandeur homérique, aux allures altières et naïves, dans le même style que ses opéras. J. S. Bach a deviné des agrégations harmoniques que notre théorie moderne a à peine pressenties;

il les a combinées, par l'effort prodigieux d son vaste esprit, avec les formes du chef de l'école romaine. Plus tard, la musique religieuse n'est plus qu'une fiction; les textes sacrés un simple canevas, neutre quant au sens, à l'esprit, à l'expression. Pendant tout cette période qui s'étend depuis Michel Haydn jusqu'à nous, en passant par Joseph Haydn, Mozart, Graun, Beethoven, Schneider, Lesueur, Cherubini, on dirait que l'art profane, trop à l'étroit sur la scène, s'ouvre une seconde scène dans le sanctuaire, où il déploie le même luxe de forces vocales et de ressources orchestrales.

Ici se présente un fait extrêmement curieux. Nous voulons parler de l'usage conventionnel qui s'établit principalement durant cette dernière période, suivant lequel le compositeur prétendu religieux était obligé de placer une fugue sur certaines parties de la liturgie de la messe, comme *Kyrie eleison*, *Amen*, *Hosanna in excelsis*, etc., et plusieurs autres choses semblables. Rien n'était plus absurde qu'une pareille règle, car rien n'est plus antipathique avec l'esprit et le sens de ces textes que la forme aride et scolastique de la fugue. Et cependant cela trahissait un sentiment très juste, celui du besoin de maintenir la distinction fondamentale des deux ordres nécessaires. Il fallait un subterfuge quelconque pour faire croire à l'existence du style religieux: la fugue lui servit de palladium.

// 135 // Aujourd'hui l'on fait bon marché de ces prescriptions arbitraires, de ce ridicule échafaudage à l'ombre duquel l'école s'imaginait avoir abrité le style sacré. Le compositeur *religieux* ne se permet guère la fugue que pour donner une preuve de son habileté. On rapporte que, lorsqu'il échappait à Rossini, dans ses premiers ouvrages, d'écrire quelques mesures suivant les lois rigoureuses d'un contrepoint irréprochable, il traçait à la marge quelques mots que nous ne traduirons pas littéralement, mais qui revenaient à ceux-ci: *Voici pour les niais*. La fugue n'est plus bonne qu'à cela. Peu à peu nous nous acheminons vers le vrai, à travers ces destructions partielles d'un faux système. Une chose persiste pourtant: c'est le sentiment toujours impérissable de la distinction des deux genres. Mais, si l'on vient à se demander en quoi consiste cette distinction, en quoi consiste la musique sacrée, tout à coup commencent les incertitudes, les doutes, les hésitations. On n'ose remonter jusqu'au système de Palestrina, de peur de nier tout le système qui a suivi. Enfin, après force tergiversations, on insinue, sans toutefois rien affirmer formellement, que cette musique religieuse ne doit pas être d'un caractère bien différent des morceaux conventionnellement religieux que l'on applaudit à la scène, la prière de *la Muette* par exemple, de celle de *Moïse*. L'on ne voit pas qu'ainsi l'on fait une confusion des deux genres, que l'on crée un système monstrueux et bâtard, qui participe à la fois du temple et du théâtre, ou plutôt du théâtre seul, puisque c'est à la scène que l'église irait demander ses inspirations.

Parlons à présent du *Stabat* de Rossini. Nous ne savons, mais il devait y avoir, ce nous semble, quelque chose de prodigieusement tentant pour Rossini, en qui l'intelligence est certes à la hauteur du génie, pour Rossini, dégoûté du théâtre ainsi qu'on l'assure, et à portée comme il l'est aujourd'hui d'étudier et de méditer les monumens de l'école romaine; il

devait y avoir, disons-nous, quelque chose de prodigieusement tentant dans la pensée de donner à son siècle la véritable musique religieuse qu'il attend. Cette idée aurait dû simuler vivement celui qui tient le sceptre de la musique dramatique, celui qui s'est élevé si haut dans les belles scènes de *Semiramide*, de la *Gazza* [*La gazza ladra*], d'*Otello*, dans *Moïse*, dans *Guillaume Tell*; qui, avec son insouciance fécondité, a semé à pleines mains les ravissantes mélodies, les exquises cantilènes dans une foule d'ouvrages plus légers; celui principalement qui, dans l'inimitable *Barbier* [*Barbiere*], la *Cenerentola*, le *Comte Ory*, a lutté d'esprit, de raillerie mordante, d'ironie, d'entrain et de verve avec Voltaire et Beaumarchais.

Ajoutons qu'il eût été aussi curieux que profitable pour l'art de voir le maître appliquer à la musique sacrée ce don extraordinaire que nul compositeur n'a sans contrefit possédé au même degré que lui, le don du chant, que nous distinguons ici à dessein de la mélodie proprement dite, lequel n'est pourtant autre chose que la mélodie ayant directement pour organe l'instrument le plus naturel et le plus parfait, la voix.

Disons-le en toute franchise: ce n'est pas d'après ces idées que le *Stabat* // 136 // a été conçu et exécuté, car, malgré les beautés d'un ordre supérieur qu'il renferme, il ne diffère nullement, quant au caractère et à l'inspiration, de la musique dramatique du compositeur.

Le premier verset s'ouvre par une introduction dont le début rappelle singulièrement le commencement de l'ouverture de *Guillaume Tell*. Après cette introduction, les voix se posent successivement en dessinant une imitation à l'octave. Mais, dès que le sujet est ainsi majestueusement exposé, l'auteur abandonne la forme qu'il a adoptée, comme s'il reculait devant l'effort nécessaire pour la développer. Heureusement, une belle phrase de basses amène magnifiquement la conclusion de ce remarquable morceau.

Le *fac ut ardeat cor meum* est un chœur à six voix d'un style plein et large, mais qui emprunte ses effets beaucoup plus à l'harmonie qu'à la mélodie. Nous n'approuvons pas le changement de mouvement qui s'opère sur les paroles: *In amando Christum Deum*. Cela détruit l'unité et fait perdre de sa gravité au verset. Signalons en passant un bel effet de la voix de basse sur le mot *complaceam*.

Nous voici arrivés à l'une des plus ravissantes créations de Rossini, au quatuor en *la bémol*, *Sancta mater, istud agas*. Bien que le motif principal repose sur une idée assez vulgaire, la mélodie qui en jaillit est si élégante, elle se déroule en contours si gracieux, en périodes si riches, elle parcourt des modulations d'une si rare distinction et si naturelles, les voix s'y enchaînent avec un art si admirablement ménagé, que toutes ces qualités concourent à former un des morceaux les plus achevés de l'auteur. Mais, dans ce morceau, un des principaux de la partition, le musicien n'est plus à la hauteur de *Moïse* et de *Guillaume Tell*. Loin de là, il se met au niveau du ton enjoué, coquet et badin de ses opéras italien. C'est de la grace sensuelle, de la volupté châtouilleuse et enivrante. Le compositeur ne se perd jamais un instant de vue. L'on cherche vainement ici la peinture des

ineffables tristesses, des angoisses déchirantes, de l'agonie divine de la mère du Christ. Cette musique est délicieuse, mais elle n'a pas d'entrailles. Et c'est que l'on ne conçoit pas aujourd'hui la prière dégagée de toute expression humaine; le sentiment religieux n'est plus assez vivant dans les cœurs, pour que l'artiste ne prête pas involontairement à ses invocations quelque chose de sensible et de terrestre.

Il y a de beaux mouvemens dans le verset: *Quando corpus morietur*, à l'exception cependant du *paradisi gloriâ*, dont l'expression déclamatoire et théâtrale est par trop choquante.

Cette analyse est nécessairement incomplète. Nous sommes obligés de nous reporter aux souvenirs de la première audition du *Stabat* dans les salons de M. Zimmermann, où il faut toujours se rendre lorsqu'on veut jouir des prémices de toutes les manifestations importantes qui se produisent dans le monde musical. Notre énumération se borne donc aux seuls morceaux qu'il nous ait été permis d'entendre, exécutés au piano et sans orchestre. Mais cela suffit amplement, quant à la question qui nous préoccupe.

Le *Stabat* de Rossini, nous ne faisons nulle difficulté d'en convenir, est // 137 // une œuvre plus brillante, aux formes plus variées et plus développées, que le *Stabat* de Pergolèse [Pergolesi], dont nous connaissons toutes les parties faibles, l'inégalité de style et la monotonie, si toutefois la monotonie est ici un défaut. Mais que font les formes? c'est de la vérité d'expression, de la sincérité d'inspiration qu'il s'agit; et nous persistons à soutenir que, sous ce rapport, l'œuvre de Pergolèse [Pergolesi] est bien supérieure à celle du maître moderne. Mais le père Martini ne fait presque aucune différence entre le style de la *Serva Padrona* de Pergolèse [Pergolesi] et celui de son *Stabat*. Sans doute, et il a très fort raison (1). Ce qui veut dire que, si le père Martini vivait de nos jours, il prononcerait une condamnation semblable contre le *Stabat* de Rossini. Mais observons bien que la musique dramatique de notre époque est bien plus avant dans l'expression humaine et passionnée qu'elle ne l'était au temps de Pergolèse [Pergolesi], d'après ce qui a été dit plus haut que plus on remonte vers le XVI<sup>e</sup> siècle, plus on voit la musique profane se rapprocher de la musique religieuse, tandis que, plus on descend vers les temps modernes, plus la musique religieuse se confond avec l'art mondain.

Que l'on n'argue pas du peu d'effet produit de nos jours par des compositions anciennes. On sait trop que l'on ne doit pas demander à des chanteurs, pour la plupart gens de métier et de routine, et toujours disposés à défigurer les œuvres dont ils sont les interprètes au profit de leur amour-propre, l'intelligence des monumens des époques antérieures.

---

(1) Le passage est d'ailleurs trop curieux et trop court pour ne pas le citer en entier: «Questa composizione del Pergolesi, *Stabat mater* a due voci con istrumenti, se si confronti con l'altra sua dell'intermezzo intitolato la *Serva padrona*, si scorge affatto simile a lei, e dello stesso carattere, eccettuatine alcuni pochi passi. In ambedue si veggono lo stesso stile, gli stessi passi, le stesse stesissime delicate e graziose espressioni.» (Voir la préface de l'ouvrage du P. Martini déjà cité, p. 7).

Où trouver des exécutans capables de pénétrer l'esprit de ces œuvres, de s'en assimiler la substance, d'en rendre religieusement l'expression? N'entendons-nous pas dire à chaque instant, à propos d'ouvrages beaucoup plus modernes comparativement, que l'on a perdu les traditions de la musique de Gluck, par exemple, de certains opéras même de Mozart?

Que l'on ne nous parle pas non plus des circonstances de lieu, de ces accessoires tels que l'appareil des cérémonies imposantes de l'église, qui peuvent sans doute prêter momentanément une valeur exagérée à des œuvres éphémères, comme aussi, par l'absence de ces conditions, le mérite d'une composition peut passer inaperçu. Tout cela est indépendant de l'expression essentielle de la musique. Toute musique est ou religieuse ou mondaine, par la constitution de la tonalité à laquelle elle appartient. Nous n'en voulons d'autre preuve que le sentiment de dégoût qu'éprouve, nous ne disons pas seulement l'homme pieux, mais l'homme éclairé, à l'audition de ces mélodies abjectes, effrontées, si minaudièrement grimaçantes, si grossièrement fardées, qui s'introduisent, on ne sait comment, dans quelques églises de Paris, à certaines // 138 // solennités. Que ces chants se taisent et que les voix des enfans de chœur ou celles des chantres viennent à articuler un simple verset du plain-chant, l'on se retrouve dans le lieu saint, à l'ombre du sanctuaire, en harmonie avec les mystères augustes de l'autel: on peut prier.

Il existe donc un domaine pour la musique religieuse et un domaine pour la musique dramatique, distincts l'un de l'autre, ayant chacun leurs limites respectives, en ce sens que l'un ou l'autre de ces deux genres de musique ne saurait dépasser certaines bornes sans cesser d'être ce qu'il est; mais domaine illimité en ce sens que, dans chaque ordre, l'activité humaine se déploie conformément à la marche progressive des idées sociales. Ainsi l'on dit vrai quand on avance que la musique religieuse de notre siècle ne peut être celle du siècle de Palestrina. Rien ne saurait être immobile dans les manifestations du génie de l'homme. Oui, notre musique religieuse ne peut être celle des des âges passés, en tant que les formes se modifient ou se développent, que les ressources se multiplient, mais non en tant que la tonalité exclusivement propre à cette musique vienne à changer. Ainsi les procédés si compliqués du contrepoint, les imitations, les inversions, les artifices canoniques, tout ce qui constitue le mécanisme du style de Palestrina, est du temps. La tonalité dans laquelle il a écrit ses immortels chefs-d'œuvre appartient au genre. Il est avéré aujourd'hui, et l'analyse d'habiles critiques l'a constaté, que les deux tonalités tendent à se dilater, à agrandir leurs sphères particulières, non par les progrès de la musique religieuse, mais par l'extension de la musique dramatique, ou, pour mieux dire, par les excursions qu'elle se permet dans le domaine de la première. Quel est l'homme qui s'emparera vigoureusement de la tonalité ecclésiastique, qui s'en rendra maître, qui lui assimilera cette foule d'éléments sympathiques que les progrès de la science moderne élaborent lentement et mettent déjà à sa disposition? Par quels moyens opérera-t-il cette transformation? Quand et comment? C'est le secret de l'avenir. Ce qu'il y a de positif, c'est que la chose arrivera tôt ou tard, et, comme les procédés du génie sont toujours d'une extrême



*REVUE DE PARIS*, 12 décembre 1841, pp. 130–138.

simplicité, l'on s'étonnera alors que ce qui semblait un problème presque insoluble ne soit en réalité qu'un jeu d'enfant.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	12 DÉCEMBRE 1841
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	36
Series:	3
Pagination:	130 à 138
Title of Article:	LE STABAT DE ROSSINI.
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None