

enchantée, qui est un admirable allegro de symphonie en style fugué).

L'ouverture est comme à cheval entre l'art symphonique pur et l'art dramatique musical; elle doit donc procéder des deux.

Son but, en général, est de préparer le spectateur aux émotions du drame ou de la comédie qui va se dérouler devant lui, en le plaçant dans l'état d'esprit le plus convenable pour en éprouver vivement l'impression. Aussi est-il très fréquent de la voir construite avec les matériaux mêmes de l'ouvrage, ou remplie d'allusions à ses principaux motifs; parfois même elle devient une véritable Fantaisie sur l'opéra ou l'opéra-comique auquel elle sert de prologue instrumental. Sa coupe ne peut rien avoir de fixe, puisqu'elle doit avant tout se modeler d'après le scénario dont elle n'est que le prélude et le commentaire.

Il faut aussi étudier la forme de l'*Air d'opéra* à différentes époques, bien qu'il soit dans le courant moderne de n'en plus écrire; il y a eu des airs à un mouvement, à deux, à trois mouvements, qui sont faciles à trouver dans les partitions célèbres, et infiniment plus simples à analyser que les sonates et les symphonies. Il faut voir comment sont construits les grands *finales* d'actes, les *morceaux d'ensemble* dans diverses écoles; ceci est plus compliqué et surtout plus variable, mais ne demande en somme que du temps et un peu d'esprit d'observation. Il est bon de connaître l'allure et le rythme caractéristique des principaux *airs de danse* anciens, afin de ne pas commettre à leur égard des non-sens aussi choquants que le seraient une valse à quatre temps ou une marche prestissimo. En voici quelques-uns :

A DEUX TEMPS, il y a :

La *Gavotte* ($\frac{2}{2}$), dont le mouvement est modéré; elle a

deux reprises et un trio, comme le menuet, et chaque phrase commence au temps levé; le trio est assez fréquemment traité en *Musette* (voir plus loin);

Le *Tambourin* ($\frac{2}{2}$), mouvement très vif; il est divisé en reprises de 4, 8, 12 ou 16 mesures, commençant chacune, le plus souvent, au temps faible; le rythme de la basse imite le tambourin;

La *Gigue* (à 6/8), très animée; les reprises sont de 8 mesures;

La *Sicilienne* (à 6/8), moderato; chaque temps est généralement rythmé ainsi : 

La *Bourrée* d'Auvergne, le *Rigaudon*; coupe générale semblable à celle du tambourin, mais autrement scandée : chaque membre de phrase a sa note initiale à la partie faible du temps faible;

L'*Allemande* (à $\frac{2}{2}$ ou $\frac{2}{4}$), rythme gai, mais un peu lourd.

A TROIS TEMPS :

Le *Menuet*, décrit à propos de la sonate;

La *Gaillarde*, plus mouvementée;

La *Polonaise*, solennelle et élégante, qui offre cela de particulier que chaque phrase et même chaque membre de phrase se termine sur un des temps faibles¹;

La *Chaconne*, très rythmée et pas très vite; c'est une longue suite de reprises formant comme des couplets, le plus souvent variés;

La *Sarabande*, plus lente que le menuet;

La *Courante*, plus lente encore que la sarabande, malgré ce que son nom semble indiquer;

Le *Passepied*, plus animé encore que la gaillarde, et dont les reprises doivent commencer *en levant*.

1. Les *marches aux flambeaux* de Meyerbeer sont d'admirables types de polonaises modernes. Ce sont des marches à 3 temps.

INDIFFÉREMMENT A DEUX OU TROIS TEMPS :

La *Passacaille*, dont la forme rappelle la chacone, avec un mouvement plus lent ;

La *Pavane*, dans laquelle les danseurs se pavanaient en faisant la roue comme des paons (en italien *pavone*), ce qui en indique l'allure ;

La *Musette*, dont la basse forme une pédale simple ou double, mais constante, à la façon de l'instrument dont elle tire son nom ; quand on l'intercale comme trio dans une gavotte, elle est nécessairement rythmée à deux temps ; etc., etc.

J'en oublie, et beaucoup ; aussi bien ne pourrais-je pas les citer tous. Je ne crois pas qu'il existe d'airs de danse rythmés à quatre temps, ce qui semble réservé à la *Marche* ; mais on a souvent écrit des *marches* religieuses ou solennelles à trois temps, et il est bon de remarquer que la démarche lente emprunte une noblesse toute particulière à ce fait du temps fort portant alternativement sur le pied droit et sur le pied gauche, ce qui a lieu dans la *polonaise*.

De ce que je viens de dire, il ne faudrait pas inférer que toute composition doit nécessairement être coulée dans un moule connu et adopté. Loin de là, le compositeur reste libre de créer des formes nouvelles, et de fait, bonnes ou mauvaises, il en crée tous les jours ; c'est une de ses fonctions, un de ses devoirs. Quand elles sont bonnes, elles s'imposent, elles restent comme de nouveaux types, et viennent enrichir le domaine de l'art.

Tout est à observer pour les jeunes étudiants compositeurs, car partout ils peuvent trouver quelque chose à apprendre, à emmagasiner, pour en tirer parti en temps opportun ; mais il importe que ces investigations soient méthodiques et sages, prudentes, sous peine de voir faussé leur jugement, leur sens artistique, ce dont résulterait la perte irréparable de leur originalité propre.

Un des écueils les plus dangereux pour eux, c'est l'é-

tude *prématurée* des chefs-d'œuvre de l'école ultra-romantique moderne (Berlioz, Wagner), étude vers laquelle ils sont presque tous attirés comme le papillon vers la lumière qui doit le brûler. Il faut les connaître et les admirer, certes ; mais par étude prématurée j'entends ici celle qui est faite sans avoir pris au préalable une connaissance approfondie de l'école classique et de ses procédés ; jusqu'alors, le néophyte n'est pas en état de comprendre ce que l'intuition le porte déjà à admirer, et, dans l'ignorance des formes anciennes qu'il n'a jamais songé à analyser, il lui arrive de considérer comme exemptes de tout plan, de toute coupe, de toute structure raisonnée, les œuvres dont il entend faire ses modèles, sans même saisir comment elles sont construites, et en n'y voyant rien que du désordre, ce dont il se fait dorénavant une loi facile ; ainsi parti, il ne s'apercevra *jamais* que ces formes nouvelles, qui le séduisent tant, ne sont que des transformations des formes précédentes, qu'elles aussi ont leur raison d'être, leur logique, et dissimulent, sous des enveloppes fantaisistes et fallacieuses, un squelette solidement constitué, où réside leur véritable force et leur vitalité.

L'apparence extérieure change, le fond reste ; c'est ce que ne peuvent comprendre les jeunes gens qui lisent fébrilement les œuvres les plus récentes, s'en grisent en quelque sorte, avant d'avoir développé en eux l'esprit d'analyse par l'étude d'œuvres antérieures dans lesquelles le plan est plus visible, plus facile à saisir. Or, ceux-là seuls qui savent se nourrir des classiques de leur temps peuvent être appelés à devenir, à leur tour, les classiques de l'avenir, à la condition, toutefois, qui reste toujours sous-entendue, qu'ils aient en eux l'étincelle géniale, la faculté créatrice, sans laquelle ils ne seront jamais, quoi qu'ils fassent, que des musiciens de talent, ayant droit à des succès d'estime, mais à rien de plus.

Il n'y a nullement à craindre que l'étude approfondie des classiques étouffe l'inspiration, la restreigne dans des formes surannées; les exemples fourmillent qui prouvent le contraire.

Berlioz, qui ne pouvait pas sentir Wagner, lequel le lui rendait bien, avait une véritable vénération pour Glück, qu'il s'est fait gloire de prendre comme modèle; il l'a hautement proclamé. Or, il se trouve que Wagner, qui ne comprenait rien à Berlioz (c'était réciproque), était, lui aussi, un fervent contemplateur de l'auteur d'*Armide*. Y a-t-il quelque chose de commun entre Wagner et Berlioz? Il est à croire que chacun d'eux envisageait l'œuvre de Glück à un point de vue différent, puisque, également admiratifs et enthousiastes, ils lui ont donné des continuations si divergentes. Deux peintres, assis à côté l'un de l'autre, ne voient pas la nature de la même façon, et font deux paysages différents.

Rossini, comme je le dis ailleurs, a appris l'harmonie en mettant en partition des quatuors d'Haydn, dont il ne possédait que les parties séparées; mais il faut bien se figurer qu'il ne faisait pas ce travail à la manière d'un copiste. Voici comment il procédait, je le lui ai entendu raconter bien des fois: il écrivait d'abord en entier la partie de *premier violon* ou de *violoncelle* d'un morceau complet, et se creusait la tête pour deviner comment pouvaient bien être bâties les trois parties manquantes; ensuite il plaçait devant lui ces trois parties, et les copiait *simultanément, mesure par mesure*, voyant ainsi l'œuvre se construire sous ses yeux. N'était-ce pas là, avec d'admirables modèles, le système de travail de reconstitution harmonique pratiqué encore de nos jours dans les conservatoires, sous le nom de *partimenti, basses* ou *chants donnés*? N'était-ce pas aussi, au point de vue de la composition, un merveilleux procédé d'analyse?

Ce même Rossini, tout comme Gounod, avait une ad-

miration passionnée, un culte, pour Mozart; il en est résulté deux génies absolument dissemblables: ce qui prouve une fois de plus que la contemplation n'entraîne pas l'imitation, et que les jeunes compositeurs peuvent étudier les procédés des anciens, sans craindre de perdre leur originalité, s'ils en ont une.

Personne, parmi les chefs actuels de l'école française, n'a poussé plus loin l'étude des classiques que Saint-Saëns et Massenet; en est-il résulté une atténuation de leurs personnalités? Nullement; ils ne se ressemblent pas plus entre eux qu'ils ne semblent dériver de leurs modèles; mais ils sont robustes tous deux, parce qu'ils ont édifié des constructions neuves sur un terrain qu'ils avaient déjà exploré et étudié pour s'assurer de sa solidité. C'est ainsi que procèdent les musiciens complets, les génies doublés de talent et d'érudition.

Il arrive pourtant un moment où s'impose la lecture des œuvres actuelles les plus hardies, car le compositeur doit tout connaître, et, quelles que soient ses tendances, il n'a le droit d'ignorer les procédés d'aucune grande école; c'est même souvent par des emprunts aux littératures musicales les plus opposées qu'il arrivera à constituer son style personnel. Quand donc ce moment est venu, il convient d'aborder l'École romantique par ceux de ses représentants qui offrent encore des points de contact marqués avec les grands classiques, et d'abord par leurs œuvres les plus simples; si l'aspirant compositeur est pianiste, ce qui est bien commode, *Chopin* sera un excellent acheminement; *Schumann* viendra ensuite, en ne craignant pas de commencer par les *Scènes d'enfants*, les petits recueils de *Feuillets d'album*, le *Carnaval*, avant d'aborder la grande musique de chambre, les *Symphonies*, puis le *Paradis* et la *Péri*.

Quand il sera arrivé à *Wagner* et à *Berlioz*, après lesquels il n'y aura plus lieu de suivre un ordre déterminé,

une bonne précaution sera d'entreprendre d'abord la lecture méthodique de l'un ou de l'autre, sans les mélanger, et en suivant au moins à peu près l'ordre chronologique de leurs productions¹, afin de voir leur style se former et de forcer son esprit à passer par les phases mêmes subies par celui du maître. Pour Wagner surtout, ne pas négliger d'étudier les œuvres de sa première manière : *Rienzi*, *le Vaisseau Fantôme*, *Tannhauser*, *Lohengrin*, avant d'aborder : *Tristan*, *les Maîtres Chanteurs*, la *Tétralogie*, et *Parsifal*, que tous les cerveaux musiciens, même les mieux organisés, ne sont pas capables d'embrasser.

L'audition de ces grandes œuvres, dans lesquelles l'orchestration et la mise en scène sont si indissolublement liées à la composition proprement dite, est de toute nécessité. Encore faut-il les entendre dans de bonnes conditions et dans leur intégralité, ce qui n'est pas facile pour tout le monde.

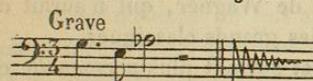
Ce n'est que parvenu à ce degré d'initiation que le néophyte pourra, en connaissance de cause et sans ridicule, affirmer ses préférences pour le maintien des anciennes formes dramatiques ou pour l'opportunité de la réforme wagnérienne, dont les traits caractéristiques sont : 1° l'union intime de l'action scénique et de la trame musicale ; 2° la suppression de toute solution de continuité entre les diverses scènes ; et 3° l'emploi systématique du *leit-motif* symbolique soit d'un personnage (ou d'un objet), soit d'un état d'esprit, soit encore d'un fait, d'un acte, dont il devient en quelque sorte l'hieroglyphe invariable.

Je dis avec intention *emploi systématique*, et non invention, car il ne me paraît pas prouvé que Wagner ait réellement inventé ce procédé, de la plus haute puissance ex-

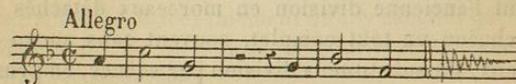
1. Ce système est déjà très avantageux pour l'intelligence des sonates de Beethoven, de ses symphonies et de ses quatuors. A partir de son troisième style, il est plus romantique que véritablement classique. (Voir chap. V.)

pressive, et d'une intensité lumineuse incomparable. On en voit des exemples avant lui. Le récit du songe (du *Prophète*) n'est-il pas basé sur une merveilleuse allusion orchestrale à la scène du sacre ? La partition entière de *Struensee* ne fourmille-t-elle pas, depuis le début de l'ouverture, des plus émouvants rappels d'une phrase symphonique admirable, qui, après s'être promenée dans tous les groupes de l'orchestre, ne trouve son explication et sa raison d'être qu'à la fin de l'ouvrage, à la scène de la bénédiction ? Si *Struensee* ou le *Prophète* étaient écrits de nos jours, on dirait que Meyerbeer a adopté la formule nouvelle ; pourquoi ne pas lui laisser l'honneur d'avoir contribué à son développement ? Et il n'est certainement pas le seul. Les ouvertures construites à l'aide des principaux motifs de l'ouvrage n'étaient-elles pas déjà une sorte de présentation des personnages, ou des caractères, ou des situations principales ? Dans le domaine symphonique, où il personnifie une idée non encore définie, mais une idée fixe, on en trouve de nombreuses applications antérieures, notamment chez Mendelssohn, Schubert et Schumann, et aussi dans Beethoven. Le finale du quatuor en *fa* majeur, op. 135, avec sa curieuse épigraphe :

« Der schwer gefasste Entschluss¹ »



Muss es sein?



Es muss sein! Es muss sein!²

ne tient-il pas autant de l'idée des motifs typiques que

1. « La résolution difficilement prise » (mot à mot).
2. « Le faut-il ? Il le faut ! il le faut ! »

des procédés de l'imitation par mouvement contraire? C'est ainsi qu'on peut remonter à la véritable origine du système, et la retrouver... *dans la fugue*.

Les *leit-motifs*, dans leurs curieux enchevêtrements, leurs transformations si intéressantes, sont traités par Wagner et ses disciples, avec toutes les ressources de l'art moderne en plus, exactement comme le sont dans la fugue le *sujet* et les *contre-sujets*; au lieu de leur donner ces noms de pure technique, on attribue à chacun d'eux une signification conventionnelle et philosophique, d'où dépendra son emploi dans telle ou telle partie de l'ouvrage, à tel ou tel moment; mais, à cela près, il sont *travaillés* selon des principes analogues, quoique modernisés, à ceux du vieux contrepoint. La seule différence, c'est qu'on attache à leur forme l'idée déterminée et invariable d'un des héros, fût-ce un animal, comme le *Cygne*, ou d'une action, comme la *Cène*, ou d'un caractère, comme la *Bonté de Sachs*, ce qui leur permet, malgré la complication purement apparente de leurs combinaisons, d'être de véritables fils d'Ariane conduisant l'auditeur initié à travers les méandres du drame, sur lequel ils répandent au contraire la plus grande clarté. C'est dans cette systématisation philosophique que réside (en ce qui concerne le leit-motif) l'invention de Wagner, qui n'aurait donc pas existé sans Bach et les grands classiques.

Bien plus importante et surtout plus *personnelle* cette autre partie de la réforme wagnérienne qui, en abandonnant l'ancienne division en morceaux détachés formant chacun un tout complet, souvent sans aucun lien entre eux, lui substitue la division par scènes, empruntée à l'art dramatique, la cohésion de ces scènes étant encore augmentée et renforcée par l'action symphonique ininterrompue qui la suit pas à pas, l'explique et la commente. Ceci est une véritable invention géniale, car aucune tentative similaire antérieure n'existe, et cette vaste concep-

tion est bien sortie tout entière du cerveau de Wagner; qu'elle fasse école ou qu'elle reste un fait isolé, ce que l'avenir seul peut nous apprendre (malgré quelques applications récentes), on doit la saluer avec le respect dû aux plus hautes manifestations de l'esprit humain.

Après avoir étudié Wagner et Berlioz, s'être consciencieusement assuré que l'on comprend vraiment leurs deux langages si différents, on peut aborder n'importe quelle lecture. On peut même lire de mauvais ouvrages, afin de connaître aussi des exemples de *ce qu'il ne faut pas faire*. Mais il ne faut pas craindre de se replonger souvent dans la lecture des vieux classiques, car c'est encore là qu'on trouvera pendant longtemps tous les grands enseignements et le germe viable de l'école future.

Avant de quitter ces exercices d'analyse, je dois signaler ici un fait assez étrange pour surprendre et attirer fortement l'attention des esprits observateurs; c'est que, malgré l'uniformité inhérente au système du tempérament, chaque tonalité majeure ou mineure possède des caractères particuliers. Ce n'est pas au hasard que Beethoven a choisi le ton de *mi* \flat pour la Symphonie Héroïque, et celui de *fa* pour la Symphonie Pastorale; c'est en vertu de cette mystérieuse loi qui assigne à chaque ton une physionomie propre, une couleur spéciale.

Je ne prétends pas dire que chacun de ces tons *ne peut exprimer* exclusivement que les seuls sentiments que je lui attribue ici, mais seulement qu'il y excelle, que c'est là sa dominante, et qu'il possède pour leur expression une aptitude particulière.

Chacun peut envisager cette physionomie selon son tempérament personnel; la caractériser d'une façon absolue serait probablement excessif; ainsi, en ce qui me concerne, voici la teinte prépondérante des diverses gammes majeures ou mineures :

Ut # MAJ. : ?	La # MIN. : ?
FA # MAJ. : rude.	Ré # MIN. : ?
SI # MAJ. : énergique.	SOL # MIN. : très sombre.
MI # MAJ. : éclatant, chaud, joyeux.	Ut # MIN. : brutal, sinistre ou très sombre.
LA # MAJ. : franc, sonore.	FA # MIN. : rude ou léger, aérien.
RÉ # MAJ. : gai, brillant, alerte.	SI # MIN. : sauvage ou sombre, mais énergique.
SOL # MAJ. : champêtre, gai.	MI # MIN. : triste, agité.
UT # MAJ. : simple, naïf, franc, ou plat et commun.	LA # MIN. : simple, naïf, triste, rustique.
FA # MAJ. : pastoral, agreste.	RÉ # MIN. : sérieux, concentré.
SI # MAJ. : noble et élégant, gracieux.	SOL # MIN. : mélancolique, ombrageux.
MI # MAJ. : sonore, énergique, chevaleresque.	UT # MIN. : sombre, dramatique, violent.
LA # MAJ. : doux, caressant, ou pompeux.	FA # MIN. : morose, chagrin, ou énergique.
RÉ # MAJ. : plein de charme, placide, suave.	SI # MIN. : funèbre ou mystérieux.
SOL # MAJ. : doux et calme.	MI # MIN. : profondément triste.
UT # MAJ. : ?	LA # MIN. : lugubre, angouissé.

Gevaert, dans la première édition de son traité d'orchestration¹, a dressé un tableau analogue; je ne l'ai pas consulté, et il présente pourtant de nombreux points de contact avec celui qui précède.

Si ce fait curieux ne se produisait que dans la musique écrite pour l'orchestre, on pourrait sans hésiter en trouver aisément la cause dans la structure et le doigter des divers instruments, les tons plus ou moins diésés ou bémolisés convenant à des degrés divers à chacun d'eux; mais où cela devient plus bizarre, c'est quand on constate que le même phénomène se manifeste jusque dans la musique de piano, d'orgue, et même chorale, là enfin où il semble que les tonalités devraient se ressembler complètement, étant toutes de simples transpositions les unes des autres. Pourtant, jouez en *ut* la *Berceuse* de Chopin,

1. Gand, 1863; page 189.

qui est écrite en *ré* bémol, et sa sonorité poétique et enveloppante deviendra crue et plate, presque commune. De même, la *marche funèbre* de la Sonate op. 26 de Beethoven, qui est originairement en *la* bémol mineur, perd beaucoup de son caractère lugubre quand elle est transposée en *la* naturel¹.

Pourquoi? je l'ignore; c'est un fait. Il en résulte qu'on doit tout d'abord attacher une certaine importance au choix de la tonalité principale, et la déterminer selon le caractère général que doit revêtir l'ensemble de l'œuvre entreprise; plus tard, des considérations analogues pourront influencer sur la direction des modulations, afin de donner à chaque épisode un coloris convenable; mais ce ne sera pas le seul guide à suivre, et il ne faudra jamais perdre de vue la logique de l'architecture musicale résultant de la parenté des tons, telle que l'établit si magnifiquement l'admirable structure de la fugue. Je dis qu'on ne doit jamais perdre de vue ce modèle de solide construction musicale, et non qu'on devra toujours s'y conformer servilement; on pourra même, dans certaines occasions, se faire un système de s'en écarter de parti pris, dans une scène de folie, par exemple, où la divagation de l'esprit sera mieux peinte par l'incohérence des tonalités les plus disparates, des enchaînements les plus étranges; ou encore, si l'on a à dépeindre des passions violentes et opposées, à passer brusquement de l'amour à la haine, du mystique au grotesque... Mais alors c'est le génie lui-même, et non le froid calcul, qui saura exiger les infractions hardies et saisissantes convenables pour traduire ces situations exceptionnelles, ces états psychologiques.

Ce n'est pas tout; sur le choix de la tonalité doit encore

1. Comme cela existe dans un recueil très répandu : *Six Valses et une Marche funèbre*.

influer la technique spéciale, le caractère personnel de l'instrument ou des instruments pour lesquels on écrit, l'étendue de la voix ou des voix auxquelles on a l'intention de confier tel ou tel dessin, qui pourra changer tout à fait de sens selon qu'il se trouvera placé dans l'aigu, le médium ou le grave, la région éclatante, terne ou faible, de l'agent interprète, qui, lui aussi, possède son coloris propre¹.

On voit que c'est une question qui est loin d'être secondaire, et qui mérite d'attirer l'attention en première ligne.

Lors donc qu'on lit une œuvre au point de vue analytique, il est bon de s'attacher à comprendre quelles sont les raisons qui peuvent avoir porté l'auteur à choisir tel ou tel ton, soit pour l'ensemble, soit pour les divers épisodes.

Il faut apprendre à lire avant de songer à écrire. Quand on possède à fond une langue, on arrive non seulement à la parler, la lire et l'écrire couramment, mais encore à penser dans cette langue sans plus d'effort que dans sa langue maternelle, et même à rêver, ce qui prouve combien l'usage en est devenu naturel, facile et inconscient. C'est ainsi que le musicien doit se surprendre à penser et rêver en musique; il entend *sans les solliciter* des rythmes et des contours mélodiques, des groupements d'accords, des modulations, des sonorités captivantes, qui se présentent naturellement à son esprit, dont il est *obsédé*, et qu'il ne lui reste plus qu'à fixer sur le papier pour avoir donné un corps à sa pensée, pour avoir *créé*.

C'est aussi à ce signe, à cette obsession, qu'il peut reconnaître qu'il est mûr et suffisamment développé pour entreprendre avec quelques chances de réussite l'étude pratique de la composition, étude aussi pleine de charme

1. Voir page 211

pour l'être doué de la faculté créatrice, qu'aride et désespérante pour le malheureux qui s'est fait des illusions sur sa vocation, cas, hélas! trop fréquent.

Le complément de l'observation analytique, c'est la *pratique*, qui consiste à tenter de construire soi-même, en se conformant rigoureusement au plan qu'on a extrait d'une pièce analysée (et cherchant à s'en rapprocher aussi par la nature des idées, sans imitation puérile cependant), une autre pièce ayant la même forme, c'est-à-dire devant donner lieu, si elle était analysée à son tour, à la même description technique.

En pratiquant cet exercice, il n'y a aucune raison de rechercher l'originalité des idées, mais plutôt de leur donner un tour général en rapport avec la manière de l'auteur dont on cherche à s'assimiler le style et les procédés; mais aussi, il faut bien se garder de croire ensuite qu'on a produit une œuvre d'art; on n'a fait qu'un devoir, une étude.

Après avoir pratiqué plusieurs fois ce double exercice de *dissection* et de *reconstitution*, on peut en imaginer d'autres : prendre un *thème* de 8, 12 ou 16 mesures dans un auteur, avec ou sans son harmonie, et le développer, pour ensuite comparer le résultat obtenu avec l'œuvre originale; prendre un texte poétique déjà exploité par un maître, et le traiter à sa façon, toujours en vue d'une comparaison finale, qui constitue la leçon, etc.

De telles pratiques ne peuvent qu'assouplir la main et l'esprit, et, si elles ne sont pas nécessaires pour tous, plusieurs nous sauront certainement gré de les leur avoir signalées.

On peut encore, après avoir adopté un thème qui s'y prête, s'imposer de le traiter en divers styles et en différentes formes, de le varier, le transformer, le dénaturer même au point de le rendre méconnaissable... D'excel-