



LE COMPOSITEUR *(fin)*

LA MÉVENTE DE LA COMPOSITION MUSICALE — NÉCESSITÉ POUR LE COMPOSITEUR D'EXERCER UNE AUTRE PROFESSION. — CARRIÈRES OUVERTES : PROFESSEUR ; ORGANISTE ; VIRTUOSE ; MUSICOLOGUE ; CRITIQUE ; MUSICIEN D'ORCHESTRE ; COPISTE. — LES OUVRAGES : TRANSCRIPTIONS ; RÉDUCTIONS ; ARRANGEMENTS ; ORCHESTRATIONS ; CORRECTIONS ; LES GAINS.

J'ai connu autrefois un brave homme qui passait sa vie à fabriquer des petits objets en marbre : coupe-papiers, presse-papiers, encriers, et autres choses un peu inutiles. C'était chez lui une vocation. De l'aube au soir, il sculptait ses petits bibelots, imaginant sans cesse de nouvelles combinaisons de lignes qu'il trouvait admirables. Il estimait tout cela à l'égal de chefs-d'œuvre. Je dois reconnaître qu'il le vendait peu et mal.

— Voyez-vous, Monsieur, me dit-il un jour, en hochant mélancoliquement la tête, l'art n'est pas un fameux métier.

Je me suis toujours rappelé le ton tristement comique de cette phrase tombée des lèvres d'un bonhomme qui, dans son genre, était une manière d'artiste. Elle s'applique merveilleusement à toutes sortes de gens ; lesquels, dans une société où tout s'industrialise et se commercialise, persistent à cultiver une sorte d'idéal et à fabriquer, par vocation, une certaine quantité d'objets assez inutiles. Le « fabricant de musique », c'est le compositeur que je veux dire, est porté lui aussi à affirmer tout bas, et à voix haute : « que l'art n'est pas un fameux métier ». Dans une solitude que personne ne songe à troubler, il accumule les symphonies, les sonates, les quatuors, qu'il crée pour son plaisir, voire les grands opéras, mais, comme les petits sujets de mon brave homme, cela se vend peu et mal. Quand le compositeur est jeune, il a la ressource de se dire qu'il est inconnu ; quand il a cessé d'être un « jeune » — et l'on sait si cette période de soi-disant jeunesse excède les bornes permises — il a l'amertume de songer qu'il est méconnu. En attendant, il faut qu'il vive, alors il choisit un autre « métier », qu'on appelle poliment une « carrière », puisqu'il ne s'agit point de ce travail servile qualifié parfois de manuel.

Voyons donc quelles... carrières s'offrent... ou plutôt quelles carrières tente d'exercer le compositeur en dehors de la composition.

Tout d'abord celle du professorat.

Presque tous les compositeurs ont, ou

ont eu, un cercle d'élèves, auxquels ils ont transmis les bonnes traditions de leur art. Faut-il nommer : César Franck. Bourgault-Ducoudray, qui professa pendant trente ans, l'histoire de la musique au Conservatoire ; Massenet, qui donnait encore des leçons quand il fut nommé membre de l'Institut ; Vincent d'Indy, pour ne citer que les plus illustres contemporains. Il est tout naturel que de tels exemples soient suivis. Malheureusement, le professorat est très absorbant et détourne, par là même, le jeune compositeur de ses études favorites. M. C. Saint-Saëns a plus d'une fois affirmé que la « composition n'est pas compatible avec l'enseignement ». Donner des leçons, c'est en effet courir d'heure en heure chez un élève différent, arriver fatigué à la fin du jour, et n'avoir que fort peu de temps à soi pour se livrer à la composition.

Il est difficile de concilier les exigences de la vie quotidienne à soutenir et celles de la carrière à poursuivre ; peut-être pourrait-on conseiller au jeune professeur qui a des élèves, d'en avoir *peu* et de les choisir ; de ne prendre que ceux dont les leçons ne représentent pas du temps perdu pour lui, qui savent déjà assez pour lui servir d'éléments d'instruction. S'il est pratiqué autrement, sans choix, et à la journée, le professorat devient la mort de la « production ». De plus, en s'avancant trop dans cette « spécialité », le jeune musicien court le risque de se voir dénier les talents du compositeur. Qu'il écrive. — « Il ferait mieux de donner ses leçons », diront les gens qui vous ont classé une fois pour toutes et n'aiment pas se donner la peine de vous changer de cadre.

Nous avons indiqué, dans un chapitre précédent, les gains éventuels du professorat privé. Dans l'enseignement officiel, je veux dire conservatorial, les honoraires varient avec la ville où est situé le Conservatoire. A Paris, ils s'échelonnent entre 600 et 3.000 fr.

Quatre professeurs titulaires ont un traitement fixe de 3.000 fr. : ce sont les deux professeurs de composition musicale, celui d'histoire de la musique, et celui d'histoire et littérature dramatiques. Les 54 autres professeurs *titulaires* touchent 2.400, 2.100, 1.800 ou 1.500, suivant qu'ils font partie de la 1^{re}, 2^e, 3^e ou 4^e classe. Les professeurs agrégés (dénomination qui doit disparaître par extinction), chargés de cours et accompagnateurs titulaires, touchent 1.200, 1.000, 800 et 600 fr., suivant la catégorie à laquelle ils appartiennent. Enfin les douze chargés de cours et accompagnateurs stagiaires reçoivent des indemnités annuelles variables, mais inférieures à 600 fr. Ce sont là des traitements peu élevés. Les véritables ressources sont dues : à la réputation du maître, à son titre officiel et consistent dans les leçons particulières que nombre d'élèves viennent lui demander.

Au professorat, officiel ou privé, toujours assez incertain, le compositeur peut essayer de joindre une situation plus stable et prétendre occuper — s'il a fait des études complètes — le poste d'organiste d'église. Au-

cune place n'est, pour lui, plus enviable. L'organiste connaît les joies musicales les plus pures et les plus complètes ; celles du chef d'orchestre, seules, peuvent leur être comparées. L'orgue est un véritable orchestre, aux teintes multiples, aux effets infiniment variés, d'une incomparable puissance, d'une beauté d'expression unique. Quelles inépuisables ressources d'inspiration un artiste ne découvre-t-il pas en maniant, habituellement, le « grand orgue » dont il est titulaire. C'est une communication presque constante avec la Musique à laquelle il a désormais voué son existence.

Cependant, le nombre de places est limité et les concurrents sont nombreux. En outre, il faut distinguer entre le « grand orgue » et l'orgue de chœur, autrement dit, entre le Maître de chapelle et l'organiste. Le premier, beaucoup plus pris par les répétitions, et qui porte toute la responsabilité d'organisation des divers services (mariages, enterrements), et cérémonies culturelles, est beaucoup mieux rémunéré. Cette rémunération diffère encore suivant la paroisse. Le « fixe », élevé à la Madeleine, St-Augustin, St-Honoré d'Eylau, est très faible pour les petites églises (500 à 800 fr.). Le « casuel », très important dans les paroisses riches, où il peut atteindre le double, et même le triple du fixe, est à peu près nul dans les paroisses pauvres. Ajoutons que, depuis la Séparation, la situation d'organiste est devenue assez aléatoire.

La carrière de *Concertiste*, où, si l'on veut, de virtuose de concert, est bien absorbante ; elle laisse peu de loisirs et de repos à l'artiste ; surmené par de continuelles exhibitions, pour produire une œuvre longuement pensée, mûrie et perfectionnée avant d'être livrée au public. Malgré tout, sans parler des Mozart, des Chopin, des Liszt, qui furent d'incomparables virtuoses, plus près de nous, de grands artistes, il faudrait dire des artistes de génie comme Liszt et Saint-Saëns, furent des « concertistes » de premier ordre et des créateurs admirables. De nos jours, et parmi les virtuoses de carrière, quelque prudence qu'il faille apporter à de tels jugements, aucun nom ne paraît devoir passer à la postérité comme créateur d'œuvres musicales.

Le critique. — Quelques compositeurs ne dédaignèrent pas de tenir la plume du critique. Berlioz donna l'exemple ; Reyer y fut redouté et remarquable. Les vivants honorent grandement la corporation : MM. Vincent d'Indy, Bruneau, Debussy, G. Faure, Reynaldo Hahn, sont collaborateurs de journaux ou de grandes revues musicales. En dehors de la critique, plusieurs maîtres de la musique sont également des maîtres écrivains : Saint-Saëns, que nous trouvons dans presque tous les domaines, Bourgault-Ducoudray, Vincent d'Indy, ont donné des travaux remarquables. Si nous passions hors frontière, les exemples abonderaient de ceux qui écrivirent ; retenons l'un des plus étonnants : Richard Wagner.

Le Musicologue. — Il y a encore une carrière qui paraît devoir prendre, en Fran-

ce, une importance qu'elle n'avait acquise jusqu'alors qu'en Allemagne, pays des patientes, laborieuses, et quelquefois, très minutieuses recherches; c'est celle de la *musicologie* ou *musicographie*. On peut prendre aisément l'une pour l'autre. Le musicologue — ou le musicographe — est un savant de date récente, tout animé, je ne dirai pas de l'amour de la musique, mais de celui de la musicographie, ce qui est une fort bonne chose pour l'avancement de cette science. Il est nécessaire que celui qui agit soit convaincu de l'importance de son action, de sa nécessité immédiate, de son retentissement quasi mondial; c'est cette conviction qui fait toute sa force, le soutient dans son labeur, lui fait accepter courageusement les peines, les déceptions, les fatigues qu'entraîne tout acte un peu prolongé dans un domaine quelconque de l'activité humaine.

Le musicologue est à la Musique, ce que l'archéologue est à l'Histoire. Pour les profanes, qui ne s'y connaissent point, ce sont deux messieurs qui collectionnent l'un, les vieilles pierres, l'autre les vieux manuscrits; pour les savants, ce sont deux collègues que le passé intéresse plus que le présent, et qui ont quelquefois la chance d'y faire de curieuses découvertes; pour eux-mêmes, ce sont d'inlassables chercheurs, tout passionnés de leur sujet. Peut-être, pourrait-on, s'il fallait à tout prix formuler une critique, leur reprocher de renverser un peu les termes: de considérer le Musique ou l'Histoire, comme n'existant que pour servir la musicologie ou l'archéologie; ce sont là vétilles.

Encore une fois, c'est, en France, une science qui se constitue; ses adeptes, qui commencent à se connaître, à se grouper, à s'entendre et même à ressentir l'émulation d'heureuses rivalités, profitables au travail, lui auront bientôt conquis toute la place qu'ils ambitionnent pour elle, et pour laquelle ils luttent vaillamment. Quand elle aura acquis ses procédés, ses méthodes et les fonds qui lui manquent encore, la *musicologie* ne tardera pas à se manifester par toute une série d'ouvrages de valeur, d'une précision de documentation, d'une amplitude de recherches, d'une profusion de détails, d'une habileté et d'une finesse d'analyse qui égaleront les travaux français aux travaux germaniques restés jusqu'à présent les uniques modèles des recherches musicographiques. On voit l'immense et nouveau domaine qui s'offre là aux amis de la musique et à leur laborieuse persévérance. Si quelque jeune compositeur, que ne tourmente pas un trop vif désir de produire, veut s'y engager, il est possible qu'il en recueille, par la suite, d'appréciables avantages.

Enfin, quelques compositeurs, pressés par la nécessité, ont dû accepter des situations fort au-dessous de leurs mérites et tenir d'humbles emplois à l'orchestre (Massenet fut timbalier), d'autres se sont fait pianistes-accompagnateurs pour cinématographes ou instrumentistes pour phonographes-enregistreurs, carrières nouvelles comme on

voit. Quelques-uns se firent copistes de musique à 0 fr. 40 la page, ainsi qu'un récent exemple l'a prouvé. L'art n'a plus rien à voir ici: ce sont les coulisses, l'envers du décor, un peu triste à contempler.

Les carrières précédentes ne sont pas réservées aux seuls compositeurs; d'autres bons musiciens peuvent les embrasser, et même les bien remplir, sans prétendre jamais produire une œuvre symphonique ou dramatico-lyrique. Il nous faut jeter un rapide coup d'œil sur ce qui est plus particulièrement du domaine du compositeur.

Aux éditeurs de musique, il peut offrir — ou accorder, suivant sa notoriété — des transcriptions d'œuvres symphoniques. La *transcription* s'entend ici, non des grandes paraphrases dont Liszt a donné tant d'exemples et qui sont des modèles, mais de la transposition d'écriture d'une œuvre écrite pour plusieurs instruments, à destination d'autres instruments, d'une exécution plus facile, ou plus répandue: ainsi les *transcriptions* pour piano à quatre mains, ou pour deux pianos, des grandes œuvres d'orgue de Bach, de Hændel, ou encore la transcription des quatuors de Haydn, de Mozart ou de Beethoven, pour piano à deux ou quatre mains. Dans la transcription qui est extrêmement délicate à traiter, il faut garder tous les éléments de l'œuvre transcrite, et la reproduire littéralement, autant que possible avec les « timbres » des masses sonores qui lui donnent son caractère.

Dans la *réduction* qui demande aussi un grand tact et une conscience artistique scrupuleuse, on doit resserrer les parties d'un grand tout symphonique à l'usage d'un ou de plusieurs instruments. Alors s'ouvre un champ fort vaste, comprenant le traitement de toutes les grandes œuvres orchestrales: symphonies, oratorios, opéras, poèmes symphoniques, réduits pour piano à deux, quatre, huit mains; pour deux pianos à quatre et huit mains. Réductions de trios, quatuors, quintettes, septuors pour piano à deux et quatre mains (1).

(1) Pour une *transcription* ou une *réduction*, un éditeur donne en moyenne de 200 à 500 fr. quand il s'agit d'une œuvre importante (symphonique, dramatique, avec chœurs); beaucoup moins quand il s'agit d'un simple *arrangement*. Rappelons à ce propos que Wagner, lors de son premier séjour à Paris (1839-42), dut se faire « transcritteur » et « arrangeur d'opéras » pour ne pas mourir de faim. Dans un article sur les *Arrangements faits par Wagner à Paris*, paru dans la revue *S. I. M.* du 15 mai 1913, M. L. Péreyra reproduit une lettre inédite de Wagner à l'éditeur M. Schlésinger, dans laquelle le futur auteur de *Parsifal* donne quelques chiffres intéressants: nous apprenons ainsi qu'il toucha 500 fr. pour *quatorze Suites* pour cornet à pistons, extraites d'une soixantaine de partitions; les réductions de la *Favorite* pour piano et chant, piano seul, à 4 mains, piano avec accompagnement de flûte ou violon, arrangements pour quatuor, 2 violons et 2 cornets à pistons, lui furent payés 1150 fr.; il eut 300 fr. pour la correction de la « déplorable » partition d'orchestre de la *Favorite*, 200 fr. pour deux arrangements du *Guitarrero* et 30 fr. pour l'*Ouverture du Guitarrero* à 2 et 4 mains. Ces faits se passent de commentaires.

L'arrangement est d'ailleurs plus dange-reux que la *réduction*. Ici le véritable artiste doit hésiter, « l'arrangement » d'une œuvre est, trop souvent, son pitoyable dépeçage. Plus l'œuvre est connue, plus elle a de chance de se vendre, et plus la tentation est grande de la mettre en morceaux (au propre et au figuré), d'un écoulement facile près de la clientèle: *sélections, fantaisies, mélanges*, sur un thème connu, se succèdent regrettablement. Les vieux opéras comiques ont subi ainsi des transformations inattendues, parfois grotesques, ou d'une bêtise attendrissante. Au point de vue commercial, ces procédés sont peut-être d'un excellent rapport, au regard des artistes, ils sont déplorables et tout créateur de musique, respectueux de son art, doit faire insérer, dans son traité avec un éditeur, une clause réservant tous ses droits pour les arrangements et transformations possibles de l'œuvre qu'il concède.

Quittant ces simplifications, nous verrons que le jeune compositeur peut se proposer pour l'*orchestration* d'une œuvre quand l'auteur ne peut, ou ne veut procéder lui-même à cette transformation. Il y a des élèves, au Conservatoire, trop heureux de profiter des 10 fr. offerts pour « orchestrer » (orchestres réduits de tziganes, cafés-concerts ou casinos), les valse du répertoire du jour. Aux élèves s'ajoutent quelquefois des compositeurs peu favorisés de la fortune, qui acceptent ces ingrates besognes. Nous pourrions écrire le nom d'un pauvre grand artiste, mort aujourd'hui, qu'une cruelle nécessité condamna à orchestrer — après les avoir revues et corrigées — les élucubrations d'un prétentieux musicastre qui... signait. Heureux quand l'œuvre, bonne par exception, n'était pas, tout entière, due à l'infortuné compositeur. Quand ces médiocres labeurs peuvent n'être acceptés qu'au début d'une carrière, le succès final en adoucit l'amertume, mais combien y furent soumis toute l'existence.

Dans un tout autre ordre d'idées, ou plutôt sur un plan matériel différent, quelques carrières sont encore ouvertes au compositeur-débutant. Il peut remplir la place de correcteur d'épreuves de musique, ceci exigeant les connaissances spéciales dont il est pourvu. Qu'il ne croie pas déroger en acceptant de telles besognes: la dérogation serait l'infidélité à l'idéal choisi; elle n'est pas la soumission aux pénibles nécessités quotidiennes.

S'il possède un don mélodique facile, le compositeur de musique peut être attaché à une maison d'édition, par traité, et, fût-ce sous un pseudonyme, publier quelques modestes compositions de bonne vente.

Quant au gain approximatif, dans ces multiples champs d'activité, il est presque impossible de le fixer. Qu'il y ait des tarifs consentis de part et d'autre, aussi bien du côté des éditeurs que de celui des artistes, cela est de petite importance. Le « tarif » varie avec la notoriété ou la déplorable obscurité du débutant; avec son habileté à présenter ce qu'il propose; avec

le « flair » de l'éditeur dressé à pressentir une « bonne valeur » ou un mauvais placement. Commerce, marchandage, renoncements feintes, reprises habiles de l'éditeur-acheteur; espérances, déceptions, quelquefois surprises heureuses de l'inquiet sollicitateur, telles sont les phases de l'affaire au marché où se débitent les denrées intellectuelles. section de la Musique.

Faut-il, dans ce rapide essai sur le compositeur, indiquer les échelons d'une brillante carrière?... Les premiers prix qui souvenent la commencent, y compris le prix de Rome — pas toujours — puis les débuts modestes, ou le succès foudroyant (rare, celui-ci). Vient la notoriété, puis la grande notoriété; les honneurs officiels: croix suivie de rosette, ornant, en dernier lieu, l'habit vert de l'académicien. Pour le public, c'est là le dernier terme, l'ultime honneur.

Et après?... Après!... Il y a cette fin que personne n'élude et le jugement de la postérité.

M. DAUBRESSE.



Mémoires de Grétry

(Suite)

Je mourais d'envie de voir M. *Piccini* dont la réputation était bien méritée. Il avait donné depuis deux ans au théâtre d'Aliberti, *la bonne fille*, et chose rare dans ce pays, depuis deux ans l'on chantait sans cesse cette belle production. Un abbé de mes amis m'offrit de me conduire chez lui; il me présenta comme un jeune homme qui donnait des espérances: M. *Piccini* fit peu d'attention à moi, et c'est, à dire vrai, ce que je méritais. Je n'avais heureusement pas besoin d'émulation; mais que le moindre encouragement de sa part m'eût fait plaisir! Je contemplais ses traits avec un sentiment de respect qui aurait dû le flatter, si ma timidité naturelle avait pu lui laisser voir ce qui se passait au fond de mon cœur.

Qu'une âme sensible est à plaindre! Elle fait faire toujours gauchement ce qu'on désire le plus; si vous ne lui donnez un lendemain, vous ne la connaîtrez jamais. O! grands hommes! O! hommes en réputation, accueillez, encouragez les jeunes gens qui cherchent à s'approcher de vous; un mot de votre bouche peut faire éclore dix ans plus tôt un grand talent. Dites-leur que vous n'êtes que des hommes, à peine le

croient-ils; dites-leur que vous avez erre longtemps avant de découvrir les secrets de votre art, et l'art de vous servir de vos idées; mais qu'enfin il vient un instant où le chaos se débrouille, et où l'on est tout étonné de se trouver homme.

M. *Piccini* se remit au travail, qu'il avait quitté un instant pour nous recevoir. J'osai lui demander ce qu'il composait; il me répondit: Un *Oratorio*. Nous demeurâmes une heure auprès de lui. Mon ami me fit signe, et nous partîmes sans être aperçus.

Je rentrai sur le champ dans mon collège; et après avoir fermé ma porte, je voulus faire tout ce que j'avais vu chez M. *Piccini*. La petite table à côté du clavecin, un cahier de papier rayé, un oratorio imprimé, lire les paroles, porter les mains sur le clavier, tirer de grandes barres de partition, écrire de suite sans rature, passer lestement d'une partie à l'autre; tout cela me paraissait charmant, et mon délire dura deux ou trois heures; jamais je n'avais été plus heureux: je me croyais *Piccini*. Cependant mon air était fait; je le mis sur le clavecin et l'exécutai... Oh, douleur! il était détestable; je me mis à pleurer à chaudes larmes, et le lendemain je repris en soupirant mon cahier de fugues.

Je continuai de prendre mes leçons pendant deux ans; je vis enfin que mon maître ne trouvait plus tant à corriger: il me dit que d'autres, à ma place, se contenteraient de savoir faire une bonne fugue à quatre parties; mais qu'il me conseillait de faire quelques motets à six ou huit parties; que c'était le *nec plus ultra* de la composition: il aurait dû ajouter que quatre parties sont suffisantes, lorsqu'on veut les faire chanter, et même je dirai qu'il y en aura une des quatre qui ne sera que le complément de l'harmonie. Je fis cependant un *Magnificat* à huit parties: mon maître eut autant de peine à le revoir que j'en avais eu pour arranger les huit parties sans unisson.

Bientôt après cet essai, *Casali* jugea que je pouvais me passer de ses leçons, et m'exhorta à travailler de moi-même. Je cessai malgré moi d'être son élève, mais sans cesser de conserver pour lui la plus tendre amitié et la plus vive reconnaissance. J'étais heureux quand je trouvais occasion de lui rendre quelque petit service; comme de le remplacer de temps à autre dans les églises de Rome où l'on exécutait sa musique. Cela fit croire aux musiciens que j'avais dessein de devenir maître de chapelle de cette ville: mais je n'eus jamais cette idée. Il fallait, pour parvenir à ces places, subir l'examen des maîtres de chapelle, ou être reçu compositeur à l'académie des Philharmoniques de Bologne. Quelques-uns de mes camarades m'ayant fait sentir qu'il y aurait de la témérité à moi d'y prétendre, j'eus honte d'être soupçonné incapable de remplir une place dont mon maître paraissait me croire digne, et c'est ce qui me détermina, quelques années après, à me présenter à l'académie

des Philharmoniques, qui me reçut au nombre de ses membres, à un âge où il est rare même d'oser y aspirer. Le fameux père *Martini* me donna en cette occasion des marques particulières de bonté et d'attachement. Suivant les statuts de l'Académie, le genre de composition, pour être reçu maître de chapelle admis dans le corps, était de fuguer un verset de plain chant pris au hasard, en quoi j'étais assurément très peu versé. Mais les bons avis du père *Martini* sur ce genre de composition m'en donnèrent bientôt une connaissance suffisante et furent la cause première de mon succès.

Me voilà donc livré à moi-même, la tête remplie de toutes les formes harmoniques; sachant renverser sens dessus dessous toutes les parties; trouvant toujours le moyen de leur donner une espèce de chant, et ne les faisant jamais rentrer après la moindre pause, que par une imitation déjà établie, ou qui sera suivie des autres parties, si l'une d'elle présente quelque trait nouveau; d'ailleurs trop-plein de la mécanique de l'art, et du fond de la science harmonique pour trouver des chants aimables; mais je suis persuadé qu'on ne peut être simple, expressif, et surtout correct, sans avoir épuisé les difficultés du contrepoint. C'est au milieu d'un magasin qu'on peut se choisir un cabinet. L'homme qui sait, se reconnaît aisément; on entend dans ses compositions les plus légères, quelques notes de basse que l'on sent ne pouvoir appartenir à l'harmoniste superficiel.

C'est la basse surtout qui distingue l'homme qui a renversé longtemps l'harmonie. Que cette partie est belle et noble! elle donne l'âme à tout ce qui repose sur elle. Marchant gravement et par intervalles de quintes ou de quarts lorsqu'elle doit inspirer le respect, et devenant plus chantante et moins fière lorsqu'elle accompagne un chant vif et léger.

Il n'appartient pas à tout le monde de bien apprécier le charme d'une belle basse; il faut avoir entendu longtemps la bonne musique pour savoir descendre dans son empire. Le commun des hommes n'entend d'abord que le chant; avec plus d'habitude, il entend le second-dessus; enfin s'il est bien organisé, il trouve dans la basse tout ce qu'il avait entendu dans les parties supérieures.

Il est essentiel de faire longtemps la fugue à deux parties pour se familiariser avec les règles de la fugue en général, et surtout pour apprendre à lier les phrases. L'on peut par instinct lier entre elles les phrases de chant ou de mélodie: mais l'étude seule de la fugue apprend à lier les phrases harmoniques. C'est la syntaxe du musicien.

En réfléchissant sur les peines que donne à l'élève cette première étude, j'ai cherché un moyen de lui apprendre plus aisément la marche ou le dessein de la fugue. J'ai vu qu'en ne faisant qu'une seule partie, en passant tour à tour de la basse au dessus, sauf après cela de changer quelques notes en remplissant les vides, c'était