



A LA RECHERCHE DU NOUVEAU

par Prudent PRUVOST.

Où, à propos d'une tentative de retour en arrière de certains compositeurs contemporains, l'auteur prouve que la matière sonore est infinie dans ses combinaisons et que, conséquemment, il ne peut exister de système musical exclusif ; mais que, d'autre part, il est des règles éternelles qu'il déduit d'une observation originale.

L'époque où nous vivons me fait penser à la parole de l'*Ecclésiaste* : « Il est un temps fixé pour tout ; un temps pour naître et un temps pour mourir ; un temps pour abattre et un temps pour bâtir... »

Vous connaissez tout le texte ; il est fort beau, et il est d'une rare vérité. J'y pense souvent en parlant musique. Nous sommes actuellement en un temps tumultueux certainement fécond en promesses, où le désarroi que nous constatons finira sans aucun doute par faire place à un ordre nouveau. C'est la logique même.

Nous assistons, en effet, en ce moment, aux dernières manifestations du grand système tonal diatonique, dont le passé est radieux et l'avenir précaire. Il a commencé à régner en maître exclusif, absolu dès le début du XVII^e siècle, qui a connu avec Jean-Sébastien Bach, ses années de splendeur, de sérénité et de force avec Mozart, sa période d'affinement, de délicatesse et d'élégance, avec les romantiques enfin, son âge le plus orgueilleux et le plus passionné, sa période d'outrance, de grandiloquence, de verbosité, de divagation même et qui, d'excès en excès, par fatigue, par usure, commence à subir les effets d'une dégénérescence tout à fait caractéristique pour un observateur attentif, impartial et consciencieux.

Bien entendu, il demeure jusqu'à nous des exceptions : certaines individualités ont conservé la pureté dogmatique et originelle ; certaines œuvres ont gardé le style intact, mais ces exceptions ne font que mettre en valeur la remarque générale exacte.

Je n'ai nul désir de vous faire un cours d'histoire de la musique, mais je suis obligé de reconnaître que Bach — de même que son émule et son contemporain absolu, aussi grand que lui, Haendel — trouvèrent à leur naissance des circonstances exceptionnelles aptes à favoriser leur génie.

La gamme majeure diatonique n'était certes pas neuve au XVII^e siècle ; elle est vieille comme le monde, je l'ai retrouvée dans des gammes orientales millénaires, usitées bien avant les Grecs qui ne semblent pas avoir eu pour ce

mode lydien une tendresse particulière. De même, on ne la rencontre dans la liturgie chrétienne que vers la fin du X^e siècle, et elle acquiert assez lentement une certaine importance à mesure que la tradition *modale* — tradition éternelle de la musique — perd du terrain. Un des plus beaux spécimens de son emploi est la *Messe des Anges*, qui date du commencement du XVI^e siècle. Enfin, elle possédait à l'époque de Bach un caractère de fraîcheur et de nouveauté qui devait en faire le mode exclusif de la musique majeure, et connaître trois siècles de domination dont nous voyons en ce moment se régler le destin.

J'ai longtemps cherché l'origine de la gamme mineure moderne. J'ai cru un moment qu'elle fut créée à l'époque de la Renaissance, ne l'ayant trouvée ni chez les Grecs ni dans tout le moyen âge. Cette gamme qui est, en définitive, une gamme diatonique double, se révèle de nature nettement orientale. On peut dire qu'au début de l'époque moderne, elle s'était refaite une virginité à ce moment précis où elle devait contribuer à l'éclosion de tant de chefs-d'œuvre.

Ce qui me paraît réellement neuf dans le système, c'est le traitement polyphonique de ces deux modes exclusifs, traitement correct selon les lois naturelles ; c'est la trouvaille de cette prétendue attraction triton-tierce majeure qui n'est que le déploiement d'une équivalence de sonorités fixant la prépondérance de la tonalité spéciale diatonique. C'est en définitive la servitude d'une note dite sensible et d'une autre note dite sous-dominante qui fixe tout le destin de ce système.

Ces lois tonales, si belles, sont devenues caduques. L'École n'a plus ni l'autorité, ni la foi. La *foi*, qu'on peut appeler aussi : l'*indispensable* ! Quand vous dites : je crois, *credo*, vous dites, selon l'étymologie : je donne mon cœur, et vous confirmez ainsi cette réflexion d'un esprit éminent : « Les grandes pensées viennent du cœur ». En effet, rien de grand ne se fait sans foi. Je répète une vérité première, mais le temps est venu de les redire.

Il m'arrive souvent de comparer la science harmonique qui pénètre tout l'œuvre de Bach et de Mozart avec nos formules



d'école abâtardies qui ont permis tant d'hérésies acoustiques — je dis acoustiques parce qu'elles sont à plus forte raison musicales — et dont je trouve des échantillons dans maintes partitions d'orchestre de quelques-uns de nos contemporains. La fatigue visuelle de leur lecture s'accompagne, chez un musicien initié aux mystères acoustiques, d'un supplice auditif réel incontestable, d'autant plus cruel qu'il est purement imaginaire.

Je m'explique fort bien cette lettre que j'ai reçue tout récemment et où mon correspondant me dit ceci :

« On ne parle que de retours en arrière. Tel et tel de nos compositeurs reviennent à Bach ; tel autre à Saint-Saëns ; tel autre encore à Gounod. La musique serait-elle à ce point usée qu'elle ait bouclé le cercle et qu'il ne lui reste plus qu'à faire le chien en cage et à tourner en rond ? Je ne doute pas que cela vous paraisse peu vraisemblable. »

En effet, rebroussez chemin c'est reconnaître qu'on s'est trompé, ou que la route que l'on a prise ne peut conduire à aucune heureuse destination. Mais je dirai à ceux qui reculent ainsi : Ce n'est pas vous qui vous trompez, en réalité. Ce sont ceux dont vous avez reçu l'enseignement qui se sont trompés. Ils se sont trompés en vous présentant comme doctrine intégrale une doctrine incomplète, insuffisante, puisque le système diatonique, base de leur enseignement, n'est qu'une infime partie d'un tout qu'il faut connaître et que, par conséquent, excellent en soi comme système particulier, il n'a aucune valeur comme système général. C'est pour cette raison qu'il se désagrège dès qu'on veut l'amplifier. Voilà la cause réelle du désarroi qui vous frappe. Il ne faut donc pas s'étonner que, privés des moyens de se déployer dans l'intégralité de la musique, ceux qui reviennent à la pure doctrine de l'école diatonique agissent peut-être avec sagesse, mais font preuve d'un manque total du désir d'originalité. Ils se condamnent à l'immobilité, ce qui est le contraire de la vie.

On pourrait leur dire : en retournant à Bach, vous ne connaissez rien de plus que ce que vous connaissez déjà, ni nouveauté de matière, ni nouveauté de style, ce que vous devez cependant chercher à acquérir avant toute autre chose.

Dans l'ordre diatonique, Bach a tout dit, répétons-le ; ses successeurs n'ont fait que reproduire, c'est-à-dire imiter — affiner, c'est-à-dire réduire — amplifier, c'est-à-dire déformer, — corrompre, c'est-à-dire détruire, l'art dont il a été l'initiateur le plus puissant.

Si vous voulez faire autre chose, il est inutile de vous en pénétrer, car vous subirez, à votre insu, une influence néfaste à votre propre génie. Il faut retourner à la source musicale et essayer de refaire, — avec des moyens simples — un autre style — *table rase!* De même que la matière sonore est infinie dans ses combinaisons, le style musical qui en est formé est, lui aussi, pareillement infini.

Que mon correspondant se rassure donc : il sera toujours possible de faire du nouveau et de l'original. Il est facile d'en fournir la preuve absolue, la preuve mathématique, puisqu'il suffit d'une gamme de dix sons pour avoir l'analogie arithmétique. Chacun sait que les combinaisons données par les dix chiffres sont infinies. La suite des nombres présente avec l'infini de la création une ressemblance singulière et parfaite : si, dans cette suite, tous les nombres pairs, sauf le chiffre 2, sont des copies, si la plupart des nombres impairs ne sont que des composés d'autres nombres impairs précédents, il y aura toujours des *nombres premiers* qui représentent les êtres nouveaux et les œuvres originales, les individualités puissantes et solitaires, tous les précurseurs en un mot, n'ayant d'autre point de contact, d'autre principe générateur que le premier des chiffres, le chiffre 1 qui se retrouve partout et toujours. Cette théorie des nombres explique — clair comme le jour — l'incompréhension fatale du génie complet — nombre premier — par ses contemporains — nombres ordinaires —

et elle montre tout le ridicule de cette définition donnée au siècle dernier par un pontife médical éphémère : « Le génie est une folie ». Mais laissons là toute philosophie pure qui nous entrainerait trop loin du sujet et, quittant l'abstrait, prenons dans la musique elle-même des confirmations de cet infini.

* *

Je vais essayer de vous dévoiler quelques aspects de la mécanique musicale que l'on ne connaît pas, ou que l'on connaît mal. Nous allons, si vous le voulez bien, pour l'examiner à fond, la démontrer entièrement et la remonter ensuite petit à petit. Peut-être ce moyen radical nous permettra-t-il d'en tirer quelques enseignements nouveaux. Nous ne pourrions, toutefois, n'en voir qu'une faible partie en un seul article, mais si ce jeu a quelque chance de vous intéresser, nous pourrions le continuer une autre fois.

J'ai dit, dans mon précédent article (1), que la science que l'on désigne sous le nom d'harmonie, était encore dans l'enfance. Je n'avance, par habitude, rien que je ne puisse prouver et je vais tâcher de vous démontrer que l'harmonie n'a résolu qu'un problème particulier : celui de la gamme diatonique. Si elle a touché aux autres, elle les a mal résolus, puisque d'abord, il est impossible que la partie représente le tout.

Le lecteur conclura de lui-même que, dans ces conditions, il n'existe, jusqu'à présent pour le musicien, aucun moyen de se développer polyphoniquement, hors de cette musique diatonique : que la technique intégrale est encore inconnue ; et que tout le mal provient précisément de cette impuissance et de cette ignorance constitutives, ce à quoi il faut porter remède, car toute doctrine incomplète est appelée tôt ou tard à tomber en ruine, ce qui commence à se produire.

Et ici, je dois déplorer une situation, que je juge grave. La théorie de la musique enseignée jusqu'ici ignore la science acoustique, qui est proprement la science musicale elle-même, et qui devrait être à la base de toute étude préliminaire. D'où il résulte que la théorie est empirique par origine et par destination. Le public musicien — même l'élite — n'est pas préparé par son éducation, à comprendre cette science, cependant si simple dans son principe. J'ai souvent constaté le fait, car mes travaux m'ont mis maintes fois en rapport avec plus d'un des maîtres de la musique moderne, et l'un de ceux-ci, qui est parmi les plus célèbres, n'a pas craint de m'écrire ce qui suit :

« Je suis très incompétent en acoustique, et assez sceptique quant à l'influence des théories harmoniques sur la pratique de l'art. »

A tort ou à raison, il y a donc un fossé profond entre la science et la théorie. J'espère — et je ne doute pas — qu'il sera comblé quelque jour ; c'est aussi logique qu'indispensable. Mais, pour l'instant, quelles que soient mes opinions — et je crois fermement qu'elles sont fondées — je suis obligé de tenir compte de cette situation, car l'expérience m'a appris que parler acoustique à des musiciens c'est, à tout le moins, courir péniblement le risque de ne pas se faire comprendre. Je ne pourrai donc tirer argument de tout ce que nous révèle la science naturelle, étymologie sacrifiée de la langue musicale qui permettrait l'explication du sens profond de tout ce qu'elle exprime. Respectons ce discord et ne parlons que de musique.

De même, si nous devons prouver que la science harmonique est encore peu développée — par ignorance des principes — la science mélodique elle-même a beaucoup reculé, parce que, surtout depuis le romantisme, on s'est habitué à la surabondance chromatique de la gamme facile et fallacieuse du clavier. La facilité technique rend l'esprit paresseux et nuit donc à la faculté d'inventer. Il n'y a qu'un remède

(1) Les deux Sexes de la Musique. Voir le Courrier Musical du 1^{er} janvier 1931.

possible à l'anarchie dont nous souffrons, c'est le retour aux formes simples et conséquemment à la pratique de cette antique vertu qui fait les hommes forts, les doctrines solides et les œuvres durables : la tempérance.

Si vous voulez refaire du nouveau, il faut non seulement abandonner cette facilité diatonique usée par nos prédécesseurs pour un assez longtemps, mais surtout ce relâchement chromatique et enharmonique qui n'est qu'un trompe-oreille.

* * *

Je négligerai donc, cette fois, la formation naturelle des sons dont l'étude attentive apprend tout, explique tout. On me permettra, toutefois d'en prendre le principe, le point de départ, ne serait-ce que pour nous mettre d'accord avec le phénomène musical le plus simple et le plus troublant qui soit : la parole. En effet, toute parole est déjà pure musique et le moindre monosyllabe prononcé représente un son musical qui, cela va de soi, est un son composé, formé de quatre notes : une fondamentale, son octave, sa quinte et sa double octave. Pour simplifier, disons *do sol do*.

Ce son du langage parlé nous donne l'accord le plus simple de toute l'harmonie, celui même que l'harmonie ne considère pas comme tel, l'accord que j'ai appelé l'accord premier, l'accord organique, le timbre élémentaire, qui peut se résumer par l'accord octavial de quinte et de quarte de toute note quelconque : *do sol do*. C'est là le seul principe acoustique et musical qui va nous suffire pour notre étude; il n'en faut pas davantage pour fixer les premières lois de l'harmonie.

Pour le reste et pour simplifier notre examen, reportons-nous à la formation de notre gamme chromatique transpositrice, notre gamme du clavier, seul fondement musical actuellement admis. Pour expliquer cette dernière, négligeons de vous parler du système tempéré qui est une aberration, et qui ne peut d'ailleurs rien apprendre, et considérons-la comme une suite de quintes successives : *ja do sol ré*, etc.

Commençons, si vous le voulez bien, par *ja*; et, de nos trois premières notes : *ja do sol*, formons un premier mode de trois sons qui, si je ne m'étais interdit de vous parler acoustique, prouverait déjà par sa polyphonie occulte qu'il contient toute la gamme diatonique et même un peu plus.

Si nous allons à sa polyphonie réelle, apparente, celle-ci nous révèle deux accords organiques indépendants : *ja do ja, do sol do*. Accouplez-les, en mettant l'un à la basse, l'autre à l'aigu, ou *vice versa*, et vous aurez ainsi formé ce que j'appelle un accord *gémîné* qui représente en réalité une harmonie à deux parties, puisque nous possédons avec chacune d'elles le timbre élémentaire, l'accord premier qui, comme nous l'avons vu, n'est que la reproduction sonore d'une unique voyelle prononcée, ou, si l'on veut, l'expression la plus forte et la plus simple à la fois d'une seule note écrite ou jouée.

Cette première remarque et cette fixation des accords gémînés va nous servir, dans des gammes plus complètes, à déceler les faiblesses et les défauts polyphones de tout assemblage sonore.

* * *

Développons de proche en proche nos quintes successives.

Nous formons d'abord le mode de quatre sons *ja do sol ré* avec ses trois modes intérieurs dont je pourrais vous citer des exemples si j'en avais la place.

Produisons nos accords premiers, ensuite nos accords gémînés et constatons qu'il n'y a pas encore entre eux de choc de demi-ton, constatation qui aura son importance dans certains cas que nous allons rencontrer.

Passons à la réunion suivante de 5 sons : *ja do sol ré la*, premier assemblage sonore réellement complet, première source de musique que vous retrouverez dans un grand

nombre de mélodies de maintes contrées sous trois ou quatre formes au moins ; le mode de *ja*, le majeur, et celui de *la*, le mineur, sont tout à fait remarquables. Vous trouverez deux beaux modèles du premier dans le chant grégorien : *In splendoribus, vox clamentis in deserto*. Supprimez le *ré* de cette suite et vous aurez constitué le mode majeur primitif, celui d'un grand nombre de nos chansons populaires anciennes, le mode de la fanfare guerrière, celui du carillon à quatre notes, le mode naïf par excellence. Remarquez toujours les modes incomplets, formés des premiers ; ils sont l'infini. On peut en produire des milliers sans risquer d'épuiser la substance musicale.

* * *

Nous arrivons au mode de 6 sons, constitué par la gamme *ja sol la do ré mi fa* et à ses cinq modes intérieurs complets. Je pourrai vous citer des quantités d'exemples, et parmi ceux-ci il est assez amusant de vous signaler, écrite dans le premier mode, la petite romance si célèbre au commencement du siècle : *Manon, voici le soleil*, comme étant proche de nous. Citons aussi, *Malbrough* sur le mode de *do* qui, bien entendu, a toujours été harmonisé avec la sensible, selon le style diatonique, bien qu'il en soit dépourvu. L'hymne à Saint Jean-Baptiste, *Ut queant taxis*, origine de notre terminologie sonore, est écrite sur le mode de *ré* de 6 sons.

Les accords gémînés de cette gamme vont nous faire apparaître une dissonance fondamentale dans le premier mode, dissonance qui affecte la tonique elle-même du mode, la rencontre polyphonique de *mi* et de *ja* amenée par l'accord gémîné *ja do fa, la mi la*.

Pourquoi y a-t-il dissonance? me demanderez-vous — Parce que ces notes en apparence voisines *mi* et *ja*, sont, en réalité, selon la formation musicale par quintes, éloignées l'une de l'autre d'une distance de cinq quintes, et que la loi naturelle — je suis bien obligé de vous parler ici incidemment d'acoustique — nous enseigne que la dissonance première — ou battement — apparaît à partir de la quatrième quinte — *la* — celle-ci pouvant encore cependant être tolérée parce qu'elle est synonyme de la tierce majeure de la tonique.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que dans le second mode de cette gamme, celui de *do, do ré mi ja sol la do*, il n'y a plus aucune dissonance. Pour vous en rendre compte, réaccouplez en accords gémînés tous vos accords premiers, avec celui du mode : *do sol do*, vous n'aurez plus aucune rencontre de demi-ton : nulle part le *mi* ne voisine avec *ja*. Curieux effet du métabolisme naturel.

On peut donc inférer de ce qui précède que, dans la permutation modale d'une gamme réduite, il y a des modes polyphoniquement parfaits et d'autres qui le seront de moins en moins.

Les modes de *sol*, de *ré* de cette gamme de 6 sons sont encore parfaits. Le mode suivant, celui de *la* revoit la dissonance marquée par les accords premiers accouplés *la mi la, ja do ja*.

« Pourquoi, me dira-t-on, n'y a-t-il plus dans certaines gammes intérieures d'un mode aucune dissonance, alors qu'elles font toutes indistinctement partie de la même série de sons? Les demi-tons dont vous semblez faire la personification de la dissonance existent toujours cependant.

Ma réponse sera fort nette. Le demi-ton incriminé n'affecte plus dans ce dernier cas une note fondamentale, puisque, dans les modes intérieurs, le *ja* est devenu note accessoire. Que le lecteur se rappelle ce que j'ai dit plus haut : les demi-tons ne sont dissonances que dans certains cas. En voici l'explication : c'est quand ils sont en contact avec une des deux notes fondamentales d'un mode, celles précisément qui forment l'accord premier initial du mode : la tonique et la dominante.

Le lecteur remarquera que je conserve ces deux termes

tonique et dominante qui sont excellents ; je dirai même qu'ils sont éternels, parce qu'ils expriment une *vérité musicale première*. Il y aura toujours en musique une tonalité, autrement dit une hiérarchie sonore, mais cette tonalité, — nous en avons ici la preuve — ne peut être exclusivement diatonique, cas particulier, elle est *modale*, parce que, comprise de cette façon, elle respecte l'infini de la formation sonore qui provient toujours d'une source identique, laquelle est un accord premier, accord organique, timbre élémentaire d'un son quelconque choisi, adopté comme essentiel et qui nous a servi pour cette première étude.

Rien ne nous empêche à présent de compléter nos accords à l'aigu par les tierces possibles, celles qui se trouvent tout naturellement dans la gamme, et l'on commencera à avoir une idée sommaire de la polyphonie élémentaire d'un mode, polyphonie qui est toujours fonction de ce dernier et qui ne peut, en aucun cas, emprunter à une autre formation sonore des éléments qui lui sont étrangers.

Voilà, exposées aussi brièvement que possible, les premières lois de la pureté musicale.

* *

Je crois vous avoir suffisamment préparés pour passer à l'examen de la gamme de 7 sons, *fa sol la si do ré mi fa*, dont la gamme diatonique est issue, puisqu'elle en est le deuxième mode.

Ce premier mode de *fa*, ce mode fondamental, mode hypolydien, que nous avons retrouvé dans toutes les gammes orientales, depuis la gamme sanscrite, mode dont il n'est jamais question dans les traités d'harmonie — et pour cause — est un mode fort remarquable. C'est le plus sauvage et le plus rustique de tous les modes majeurs : il offre sur la tonique un accord de triton, première difficulté mélodique et polyphonique. Oserai-je dire qu'il est le mode réel de la danse des paysans dans la *Pastorale* ?

Je ne vous ai pas parlé de Beethoven dans mon raccourci d'histoire, car c'est un musicien à part ; sa musique a des racines nettement liturgiques.

Nous retrouverons dans ce premier mode, dans le chant grégorien : *Timebunt gentes, Loquebar de testimoniis, Omnes gentes, Expectans expectavi*. Ceux qui voudront l'étudier mélodiquement y trouveront des modèles achevés.

Il offre deux dissonances fondamentales qui affectent la tonique et la dominante, révélées par les accords gémisés. N'hésitez pas à former parmi les accords premiers celui de double triton, *si fa si*, qui va nous donner des accouplements curieux, surtout dans les modes intérieurs. Cette gamme est difficile à traiter, c'est une raison de plus pour tenter les esprits audacieux, enthousiastes et sensitifs. Tout cela, j'en conviens, est forcément résumé. Je ne puis faire autrement à cette place.

Le second mode, celui de *do*, est la gamme diatonique, archiconnue, dont nous ne dirons rien, sinon qu'elle contient encore les deux dissonances réelles, dont la plus grave est le triton *si fa* voisinant avec *do sol*. Nul n'ignore comment le système harmonique ordinaire la résoud.

Nous voici maintenant en présence du troisième mode majeur de la gamme heptaphone. C'est le mode majeur parfait. Il est parfait parce qu'il ne contient plus aucune dissonance fondamentale, nous savons pourquoi. Constatez-le sans peine en accouplant tous vos accords avec l'accord premier tonique, *sol ré sol*.

Je vous le dis en toute foi : le jour où nos oreilles tyrann

nisées auront pu se débarrasser de cette obsédante réunion triton-tierce majeure, devenu un poncif abominable, ce jour-là elles trouveront dans le déploiement polyphonique de cette gamme idéale une suavité sonore dont ceux qui ont cultivé la musique primitive connaissent tout le prix. Elle est vieille comme le monde : nous l'avons retrouvée dans les plus anciennes musiques orientales. C'est la gamme fondamentale des Perses, la gamme de la troisième quinte, la gamme du neuvième son harmonique. C'est le mode ionien dont les Grecs ne semblent pas avoir fait grand cas, leur préférence étant portée vers les modes mineurs. Nous en trouvons cependant deux échantillons remarquables dans ce qui nous est resté de leur musique : *L'Épithaphe de Scikilos* et le *Deuxième Prélude à la Muse* : Kalliopeia Sophamouson (*O sage Calliope...*) tous deux du 1^{er} siècle avant J.-C. Nous le retrouvons splendidement représenté dans un des deux plus beaux modes ecclésiastiques : le 7^e authentique qui se confond avec le 8^e plagal. Rappelez-vous le *Veni Creator* et cet adorable *Asperges me*. Cela, voyez-vous, vaut Bach ; et je dis aux laborieux de la musique : Voici une terre en friche depuis des siècles, un sol par conséquent redevenu vierge qui vous donnera des moissons superbes et abondantes. Bien entendu aucun traité d'harmonie ne vous donnera les moyens de le travailler. Et si la polyphonie spéciale à ce mode intéressait le lecteur, je pourrais en parler exclusivement par la suite.

Disons-lui aussi, que, comme tous les autres d'ailleurs, ce mode n'a pas besoin d'être complet pour être éloquent et expressif. Il y a toute une série de modes incomplets formés sur cette gamme, dont l'exemple le plus typique, le plus démonstratif de l'infini de la musique est cet *Agnus Dei* de la Messe, *Deus Genitor Alme*, simple phrase construite sur les quatre notes *fa, sol, la, si*, qui sont en réalité dans la gamme naturelle de *do*, les quatre harmoniques qui se suivent : 7, 8, 9, 10, *si bémol, do, ré, mi*. Cet *Agnus Dei* est le même que celui de la messe des Morts.

* *

Il me faut terminer. Cependant je ne suis qu'au commencement de la route superbe où nous trouverons du nouveau. Rien que pour la gamme de 7 sons, il me reste encore quatre modes complets à examiner. Ce sera pour une autre fois, mais je crois vous avoir suffisamment prouvé par l'absolu et le relatif, par le général et le particulier, par l'abstrait et le concret :

1^o Que la matière sonore est infinie, et que par conséquent tout le système diatonique ne représente qu'une faible partie du monde des sons ;

2^o Que la grande réforme mélodique est la réforme modale qui fait comprendre cet infini ;

3^o Que chaque mode étant un monde à part dans l'univers sonore, constitue par lui-même un système indépendant. Nous ne faisons ici que justifier le système diatonique lui-même qui, dans sa pureté, n'est pas autre chose. Chacun de ces systèmes obéit dans sa gravitation aux règles naturelles données par ses accords premiers ;

4^o Que ces règles établissent péremptoirement que la musique ainsi constituée sera toujours *tonale*, comme elle l'a toujours été, c'est-à-dire qu'elle reconnaît un principe d'ordre, un principe d'hiérarchie inscrit dans le choix lui-même de la note directrice.

Sicut erat in principio...

PRUDENT PRUVOST.

