

Essai d'une théorie musicale basée sur la synthèse acoustique

par Prudent Pruvost.

§ III et dernier. — Formation de la Polyphonie. — Ses règles latentes et éternelles. (1)

Nous avons essayé de montrer qu'il y a un principe perspectif — image du mouvement et de la vie — dans toute succession sonore et nous allons voir en parlant de la polyphonie, que ce principe domine toute la musique et en règle la syntaxe.

Une des plus belles démonstrations pratiques de cette perspective et de son importance polyphonique nous a été donnée par l'enregistreur harmonique de Cavallé-Coll, composé de trente-deux tuyaux construits spécialement pour émettre les trente-deux premiers sons formant l'échelle harmonique d'une note fondamentale. Si nos souvenirs sont exacts, cette note est un *la* de huit pieds. L'appareil fait entendre, dès que ses trente-deux colonnes d'air sont actionnées simultanément par une soufflerie, un son unique d'une force et d'une justesse incomparables. Il n'y a donc aucune discordance entre les sons composant la série des trente-deux premiers harmoniques.

Cette expérience révélatrice est la justification admirable, saisissante, décisive de la progression de Pythagore, principe musical par excellence. Elle constitue, peut-on dire, le trait d'union entre un passé, plus fécond en idées mères qu'on ne se l'imagine et un présent avide de connaître, sinon d'appliquer la vérité scientifique, laquelle n'est souvent que la confirmation de ces idées mères. Tant il est vrai que toute science possède une mystique et que c'est encore cette mystique qui sert à découvrir les lois les plus cachées et les raisons les plus vivaces de cette science elle-même. Au début, est l'hypothèse, qu'une suite d'expériences vient confirmer. Nous avions le monocorde, nous avons eu l'enregistreur harmonique.

Une autre preuve, peut-être encore plus frappante et plus mystérieuse de cette synthèse acoustique, se trouve dans la polyphonie qui tient à la pointe de l'aiguille épousant le mince sillon tracé dans le disque du phonographe. Le résultat musical obtenu est d'autant plus satisfaisant que la perspective a été respectée.

La plupart des auteurs ayant écrit sur les principes de la musique se sont lourdement trompés dans l'interprétation de la loi pythagoricienne quand ils se sont imaginés la rétablir dans toute sa rigueur en échafaudant des quintes justes les unes sur les autres et en se servant de cette singulière chaîne de sons pour bâtir un système harmonique encore en vigueur. Il s'agit là d'une funeste erreur acoustique : il est impossible à un son, quel qu'il soit, de former sa quinte immédiate avant d'engendrer son octave. Pour obtenir cette succession de quinte en quinte qui prétend tenir lieu de fondement à l'harmonie moderne, il faudrait partir d'un *ut* qui représentât théoriquement une vibration pour aboutir à l'« enharmonie » de cet *ut* primitif, le *si dièse* final fournissant 531.441 vibrations ! Ou, si l'on préfère à ce rapport auditif positivement inconcevable un rapport d'étendue beaucoup plus tangible, pour personnifier ce *do*, une corde vibrante de 531.441 millimètres serait nécessaire, le *si dièse* « enharmonique » n'en étant plus que le dernier millimètre. Ces chiffres n'ont rien de mystérieux ; ils sont simplement le produit de la multiplication du nombre 3 onze fois par lui-même, multiplication qu'il a fallu faire pour obtenir les douze intervalles qui sont l'orgueil du fameux tableau en forme de cercle mis en évidence dans tous les traités chargés d'exposer les « principes » de la musique et d'expliquer le mécanisme de la gamme chromatique ou mieux encore de ce que leurs auteurs appellent pompeusement la gamme « enharmonique ». Ce mot enharmonique avait chez les Grecs une toute autre signification que nous devrions respecter et conserver. Ce cercle, ce plan dont les auteurs sont si fiers, est en réalité une hélice, une vis sans fin, qui a tourné dans l'espace et dans le temps.

Nous sommes parvenus avec ce *si dièse* à une gamme réelle de 531.441 sons, dont les seuls semblables sont le premier et le dernier. Imagine-t-on pareilles révolutions ? Que dire de cette multiplication à l'infini, de cette immensité qui se révèle ? Dans cette montée circulaire vertigineuse provoquée par douze simples quintes issues les unes des autres, l'esprit, complètement égaré parmi ce chaos sonore, est incapable de retrouver le *do* initial, base de son étude, lequel n'est plus qu'un élément négligeable infiniment petit, un grain de poussière insaisissable dans cette énorme masse en mouvement !

Que penser du résultat auquel on est arrivé ? Les théoriciens de la musique n'ont pas réfléchi au développement formidable auquel allait les entraîner la formation de ce qu'ils appellent une « enharmonie », et de ce qu'en bon français nous nommerons une équivoque. Il est impossible de bâtir une doctrine solide et durable sur une équivoque. L'« enharmonie » est fatale à la musique ; c'est le danger le plus grave de la polyphonie ; c'est le germe de la pathologie sonore dont une oreille délicate peut à chaque instant discerner les ravages dans les exécutions orchestrales de certaines œuvres complexes d'une écriture chargée d'accidents et qui sont interprétées par des instruments transpositeurs de familles hétérogènes. Toute transposition réelle est un leurre !

Nous allons donner un exemple plus bref de cette équivoque en échafaudant cette fois trois tierces majeures l'une sur l'autre : *do-mi-sol dièse-si dièse*. La tierce majeure étant le cinquième harmonique de *do*, on obtient ce *si dièse* par ce simple calcul : $5 \times 5 \times 5 = 125$. Le *do* voisin de ce *si dièse* étant le son 128, la différence entre le *si dièse* et son « enharmonie » est cette fois 128/125. C'est presque la valeur d'un « quart de ton », pour employer un terme musical, certes, mais éminemment imprécis. Tout commentaire nouveau serait superflu.

Il n'est pas difficile, dans ces conditions, de comprendre comment la mécanique pythagoricienne a été faussée et pourquoi la réalité sonore qu'elle exprime est autrement simple, féconde, et — surtout — nécessaire. Nous savons que la succession harmonique d'un son représente en théorie une perspective infinie, mais qu'elle jouit aussi de la faculté précieuse de renouveler invariablement cette perspective à chaque octave qu'elle va

former. C'est un avantage incalculable que de pouvoir ainsi borner l'infini, en musique, et de le borner par une simple octave. L'octave est, pour cette raison, le seul intervalle consonant, au sens absolu du terme. C'est, si l'on veut, l'unique intervalle de la série harmonique qui ne semble pas obéir à cette perspective ou plutôt qui, tout en la respectant, sert de jalon à l'ascension sonore. Il y a là une indication impérieuse : cette perspective restreinte va nous donner la clef de la formation polyphonique. Cet *ut* fondamental entièrement absorbé dans la succession insensée de tout à l'heure, nous allons le retrouver fidèlement à chacune de ses réapparitions et il nous suffira de prendre un intervalle d'octave avec son contenu, à un certain degré du développement sonore pour posséder tous les éléments qui vont nous être nécessaires. Quelle sera cette octave, et à quel endroit allons-nous nous arrêter pour former la famille musicale cohérente, homogène, harmonieuse qui va fixer notre polyphonie ?

••

La solution du problème est extrêmement simple. Il faut avant tout éviter le danger, signalé tout à l'heure, de la déformation, ou plutôt de l'équivoque produite par la quinte, premier élément perspectif de la série harmonique, ne l'oublions pas. La quinte étant également le premier intervalle réellement polyphonique, il y avait dans cette intention de construire une gamme idéale avec des quintes successives, une part de vérité, un point de départ excellent, mais on est allé beaucoup trop loin sans prendre garde à la première formation de l'équivoque et sans attacher d'importance à ce premier signe d'affaiblissement de la fondamentale qu'elle décèle. Car — et ce n'est pas d'autre chose qu'il s'agit — un son — qu'on nous permette cette comparaison, qui est juste — un son, disons-nous, n'est ni plus ni moins qu'un être vivant, et comme lui, il subit la loi fatale du développement des êtres : naissance, épanouissement, dégénérescence, mort ; le grand phénomène vital, la génération, occupe son existence et ce sont les sons qu'il a engendrés dans sa plus belle période qui vont former autour de lui la famille polyphonique dont il sera le chef, jusqu'au moment où chacun d'eux deviendra assez fort pour constituer à son tour une nouvelle famille, formée dans les mêmes conditions mais totalement dissemblable qui remplacera la précédente.

Reprenons notre fondamentale, et notons les premières quintes qui en sont issues. *Do* engendre *sol* (3), qui engendre *ré* (9), qui engendre *la* (27). Ce dernier *la* engendre à son tour le son 81, qui ressemble étrangement au son 80, octave de *mi* quatre fois redoublée, mais qui en diffère cependant de 1/80°. Dans cette multiplication à l'infini qui commence, nous venons de constater ici une première déformation, une première équivoque. Nous allons en remarquer d'autres. Nous avons épuisé les bonnes quintes de *do* et de *sol*, nos deux premiers sons. *Mi*, notre troisième son (harmonique 5), engendre à son tour *si* (15) et *fa dièse* (45). Nous ne pourrions aller plus loin sans une nouvelle déformation. Le son suivant de la série harmonique, le *si bémol* (7) va nous donner 21 (*fa*) et ensuite 63. Ce dernier chiffre révèle sans conteste une nouvelle équivoque plus grave : c'est l'affaiblissement de la fondamentale (64). L'éclat du premier son, du son générateur, a commencé à s'assombrir : c'est l'indication formelle de la décadence. Dans la perspective éternelle qui se déroule, dans ce mouvement qui s'accroît sans cesse, la fondamentale voit arriver la fin de son règne ; elle ne peut plus résister à l'antagonisme des générations qu'elle a formées, qui s'entassent sur elle, qui l'étouffent et qui vont lui succéder tour à tour. L'octave 32-64 marque donc la période de déclin qui a suivi l'épanouissement complet, dans l'octave 16-32. C'est ici le moment de se rappeler la démonstration lumineuse de Cavallé-Coll, dont nous parlons plus haut.

Il serait trop long de développer toutes les considérations qui nous ont amené à élargir notre champ d'investigations méthodiques, à en tirer les conséquences, et à reconnaître que la musique est tout entière contenue dans l'extension des 48 premiers sons de la série harmonique et que l'octave polyphonique complète est celle de *sol*, dominante, qui part du son 24 pour aboutir au son 48. Nous avons obéi, en construisant cette gamme de *sol*, aux mêmes exigences et aux mêmes scrupules que précédemment, en restant dans les limites imposées par la première déformation de la fondamentale *ut*. Nous voici très loin du système tempéré.

Chose curieuse, dans nos recherches, nous sommes encore arrivé à rejoindre le passé le plus beau, et les formules de nos maîtres en tous arts. Ces deux gammes de *do* (16-32) et de *sol* (24-48) nous ont permis de reconstituer tous les tétracordes grecs chromatiques et enharmoniques, dont les ouvrages spéciaux qui traitent de cette matière n'ont pu nous donner qu'une idée approximative, puisque le système actuel de notation musicale est inapte à nous en fournir une transcription exacte.

Nous ne pouvons ici entrer dans des considérations que soulève cette remarque justifiée, ainsi d'ailleurs que dans une foule d'autres problèmes que nous nous sommes efforcé de résoudre dans deux ouvrages encore inédits, intitulés : *La Musique rénovée selon la Synthèse acoustique* et les *Éléments de Polyphonie*. Il faut ici nous restreindre à expliquer la logique de la polyphonie et les règles très simples qui en dérivent.

Les deux gammes que nous venons de former, sans sortir du développement harmonique d'une unique fondamentale, nous les connaissons déjà. Le lecteur est prié de se reporter aux deux successions de *do* et de *sol* de notre premier article (1). Nous avons précédemment fait remarquer (2) que cette grande chaîne de sons renferme tous les modes mélodiques ; de même, nous y trouverons tous les moyens de formation d'accords.

(1) Voir le *Courrier Musical* du 15 octobre 1929.

(2) Voir le *Courrier Musical* du 1^{er} décembre 1929.

(3) Voir le *Courrier Musical* des 15 octobre et 1^{er} décembre 1929.

Nous n'employons ce mot d'accord que pour répondre à un besoin naturel de classement qui est au fond de tout esprit bien ordonné ; mais, en réalité ce classement formel est illusoire : il est impossible de dénombrer tous les mélanges auxquels les éléments de ces deux gammes donnent naissance, ce serait cataloguer l'infini. Nous savons qu'il y a des accords principaux que les traités d'harmonie, d'ailleurs, ont réunis et désignés, qui résument assez habilement cette polyphonie apparente et rudimentaire qu'ils se sont chargés d'enseigner. De même que nous avons vu qu'il y a des modes mélodiques complets assez facilement dénombrables, et des modes incomplets qui sont, eux, innombrables, il y a des accords complets et des accords incomplets qui sont exactement dans le même cas.

En définitive, et pour être tout à fait logique, il faudrait dire qu'il n'y a qu'un seul accord complet, au sens absolu, de même qu'il n'y a qu'un seul mode complet : c'est celui qui réunit tous les sons de la série harmonique et qui se compose soit de 32 sons, soit de 48 sons, ou plutôt de 16 et de 24 sons réels, selon qu'on prendra l'une ou l'autre gamme. Cavallero nous en a prouvé la valeur, tout au moins pour la série des 32 premiers sons, en la résumant en un son unique. Nous aurions le même résultat avec les 48 premiers sons.

Nous sommes ici en plein absolu. Restons-y quelques instants pour parler de la nature des intervalles qui forment la matière de la polyphonie. Ces deux gammes, ou successions de sons, comprenant les échelons de plus en plus étroits de cette perspective, confirment la phrase immortelle d'Aristote, répétée par Plutarque dans son opuscule sur la musique : « Le corps de l'harmonie est composé de parties dissemblables et néanmoins accordantes les unes avec les autres. »

Pour nous, si le premier intervalle, l'octave, est seul une consonance parfaite, il est clair que la dissonance absolue n'existe pas dans notre chaîne sonore ; elle ne peut apparaître qu'à la première déformation de la fondamentale, qui dépasse la limite de la progression choisie. Entre ces deux extrêmes, il est non moins incontestable qu'il y a toute une série de valeurs différentes, indiquées précisément par la perspective ; en un mot, il existe une hiérarchie sonore que nous allons fixer.

Nous touchons ici au point le plus important de la polyphonie naissante. Observons la perspective naturelle ; il va de soi que les intervalles qui se rapprochent le plus de la consonance parfaite qui est l'octave, sont ceux qui la suivent immédiatement. Les deux premiers, par ordre d'importance, sont la quinte et ensuite la quarte. Nous sommes peut-être encore ici en contradiction avec les traités, mais on ne peut empêcher l'évidence.

Ces deux intervalles vont nous suffire pour déterminer la valeur des sons principaux de notre gamme. Il est certain que ceux qui produisent une quinte sont les plus forts de la série. Nous avons d'abord *do-sol* (2-3), *sol-ré* (6-9), *ré-la* (18-27) ; ensuite nous avons avec *mi*, *mi-si* (10-15), *si-fa dièse* (30-45), et enfin avec *si bémol-si bémol-fa* (14-21). C'est tout. On voit ici que le cycle des quintes justes de la gamme ne se compose pas de quintes successives, mais de quintes qui proviennent en droite ligne des quatre premiers piliers de la perspective sonore, réunis dans la troisième génération de la fondamentale : *do-mi-sol-si bémol* (4-5-6-7), *do* produit trois quintes, *sol* et *mi* en produisent deux, *si bémol* en produit une. De ces six sons générateurs de quintes, nous pouvons former une gamme forte qui sera le premier édifice polyphonique, symétrique, équilibré :

<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>si bémol</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
8	9	10	12	14	15	16

Ensuite, nous aurons dans l'ordre les sons qui, n'étant que des quintes, ne peuvent engendrer que des quartes à leur tour :

<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>fa dièse</i>
27	42	45

La réunion de ces deux catégories nous donne cette gamme, second édifice polyphonique de neuf sons, partant de *do* ou de *sol* et complétant le premier qui en est l'ossature. Voici la gamme de *sol* :

<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si bémol</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>fa dièse</i>	<i>sol</i>
24	27	28	30	32	36	40	42	45	48

Cette gamme comprend les deux gammes diatoniques complètes dont nous avons déjà parlé, celle de *do*, celle de *sol* :

<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si bémol</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
16	18	20	21	24	27	28	30	32
<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>fa dièse</i>	<i>sol</i>
24	27	30	32	36	40	42	45	48

Nous possédons avec cette gamme *dicéphale*, si on peut ainsi l'appeler, la quintessence musicale, mélodique et polyphonique. Le reste des sons de notre chaîne complète n'a qu'une importance secondaire et ne peut servir qu'à former des notes mélodiques intermédiaires et des accords de passage. On pourra peut-être donner une place à part aux sons 25 (*sol dièse*), 17 (*do dièse*), et 19 (*ré dièse*), mais nous ne pouvons nous occuper ici que des notions générales. Pour nous résumer, nous dirons que c'est alors que commence le « chromatisme », l'harmonie grecque, c'est-à-dire un « chromatisme » plus resserré (nous ne parlons pas, bien entendu, de notre enharmonie moderne) dont les éléments, plus faibles, viennent s'appuyer tout naturellement sur ceux de la gamme forte ci-dessus qui n'est, en somme, que la gamme diatonique antique.

Il est curieux de remarquer que nous revenons toujours à cette gamme, qui nous permet à la rigueur de nous accommoder du système tempéré, tout défectueux qu'il soit. Il est d'ailleurs piquant de constater que tout ce qui est proprement diatonique est excellent dans la théorie actuelle, tandis que tout ce qui est chromatique et « enharmonique » doit être rejeté impitoyablement. Nous revenons ici en réalité à la gamme diatonique ordinaire augmentée d'un son ; ce dernier a sa raison d'être non seulement pour la symétrie qu'il apporte à la forme mélodique, comme nous l'avons vu, mais aussi et surtout parce que cette symétrie résoud tout naturellement la difficulté de l'accord de triton, préoccupation éternelle des harmonistes, accord pour lequel ils n'ont pu trouver qu'une résolution toujours la même sur la tierce majeure de la tonique et qui est un véritable poncif, dont on a abusé jusqu'à l'écono-

rement Rien n'est d'ailleurs plus pauvre que la doctrine harmonique enseignée actuellement ; c'est une création simpliste, élémentaire, bornée, peut-être utile sous certains rapports, mais ayant le tort immense d'avoir instauré et imposé des solutions toutes faites ; c'est la polyphonie vue sur le clavier, avec ses facilités, ses lieux communs et ses erreurs.

La doctrine du contrepoint est bien plus large et plus logique, malgré sa discipline rigoureuse et nécessaire ; elle a respecté les lois acoustiques et pour cette raison elle doit toujours rester à la base de la polyphonie.

Nous arrivons tout naturellement à parler des règles de cette polyphonie, valables non seulement pour la gamme simplifiée, mais aussi pour les gammes chromatique et enharmonique complètes. Rien n'est plus simple dans son essence. Ces règles sont toutes contenues dans l'observation rigoureuse de deux principes :

- 1° Respecter la perspective sonore issue de la fondamentale unique ;
- 2° En tirer parti.

On reconnaîtra que le second n'est que le corollaire du premier. Nous avons en réalité un seul principe dont les applications sont infinies. Mais il ne faut pas se faire d'illusion, l'art de la polyphonie est un des plus difficiles qui soit. Plus nous travaillerons la matière musicale contenue dans la synthèse acoustique, plus nous y trouverons d'enseignements précis et féconds. Nous allons en noter quelques-uns.

La polyphonie répond à un besoin instinctif de changement, de variété, de modulation qui est dans toute la nature ; cette modulation est elle-même la plus belle image du mouvement. Ce que nous appelons la mélodie n'est elle-même qu'une polyphonie, pour deux raisons : la première, c'est que chacun des sons qui la compose représente non pas un son unique, mais une grappe sonore plus ou moins fournie qui forme son individualité, son timbre ; ensuite, cette mélodie trace dans l'espace et dans le temps une traînée polyphonique qui n'est qu'un vaste accord encore plus complexe constitué par toutes ces grappes sonores successives.

Il y a une modulation extrêmement variée dans le sein de la gamme naturelle ; elle est même la seule qui soit intéressante. L'harmonie n'a rien compris à cette modulation qu'elle a évitée, du reste. Si vous modulez, comme on l'entend aujourd'hui, selon les principes reçus, vous n'avez fait que déplacer le mouvement, vous ne l'avez pas transformé ; vous n'avez rien créé qui ne soit déjà dans la première forme musicale adoptée ; vous n'en avez saisi qu'un des aspects, alors qu'il y en a autant de différents qu'il y a d'éléments particuliers composant votre gamme. Une phrase musicale, une chaîne de sons, une gamme, en un mot, peut être comparée à une figure vivante qui se montrera de face, de profil, de trois quarts, etc. C'est le principe de la perspective qui vivifie non seulement la mélodie, mais encore et surtout la polyphonie. Chaque note faisant partie de cette famille homogène apporte à la réunion sa constitution propre. Toute la polyphonie qui en résultera va se composer de sons unis par une même parenté, n'ayant entre eux aucun désaccord, aucune dissonance, obéissant à une hiérarchie logique, reconnue, acceptée.

Nous venons encore de parler de dissonance. Nous avons vu qu'il n'y a pas de dissonance réelle absolue dans notre gamme, mais nous pouvons en provoquer, et très facilement, en déplaçant la perspective. Un exemple va faire comprendre cette dissonance acquise. Tout accord stable est une perspective, témoin l'accord parfait qui se compose de deux tierces inégales, l'une majeure, l'autre mineure. Essayez de faire un accord de deux tierces majeures *do mi sol dièse* par exemple, et vous aurez formé un accord totalement dissonant, qui manque de cet équilibre, de cette symétrie spéciale indispensable. C'est encore une des lois de l'harmonie, dont l'harmonie ne parle pas, que celle qui pourrait être exprimée ainsi : « Tout accord composé d'intervalles égaux est un accord instable ». Nous pourrions en donner la démonstration mathématique, car le nombre est dans tout, le nombre est tout en musique, et les musiciens l'ignorent.

Il nous est arrivé souvent de remarquer que ce que le public et même les critiques appellent par dérision la musique « algébrique » pour désigner une musique mal faite, désagréable, incompréhensible est tout l'inverse de ce qu'ils pensent dire, puisque cette musique est totalement dépourvue de cette stabilité caractérisée par les identités mathématiques qui font l'harmonie réelle. Les phrases polyphoniques, claires, précises, plaisantes en un mot, représentent au contraire des équations bien résolues. C'est ici le moment de parler des *équivalences polyphoniques* et d'une des lois les plus mystérieuses, les plus belles et les plus fécondes de toute la musique.

On a fait un grand état de la découverte — probablement fortuite — de Monteverde (attraction prétendue de la sensible et de la sous-dominante sur la tierce majeure de la tonique), qui n'est que la reconnaissance d'une de ces nombreuses équivalences polyphoniques qui se trouvent à chaque degré de n'importe quelle succession sonore, ainsi que le démontre ce simple calcul : *si-fa* (15 + 21) = *do-mi* (16 + 20) = 36. On a bâti là-dessus la théorie des attractions, qui est une des plus fausses de la musique. Il n'y a qu'une seule attraction en musique, c'est celle que nous avons essayé de décrire quand nous vous avons parlé de cette succession prodigieuse de douze quintes successives et de leurs éléments concomitants, qui démontre que, comme toute autre chose, les sons font partie de l'attraction universelle.

La résolution de Monteverde, sur laquelle on a échafaudé toute cette théorie portant un nom barbare : l'harmonie dissonante naturelle, n'est que la simple application certainement inconsciente, d'un antique théorème mathématique qui dit : Dans toute progression la somme de deux termes équidistants des extrêmes est égale à celle de ces derniers. Ainsi, la gamme diatonique de *sol* nous donne les équivalences suivantes pour les accords de deux sons, en partant des deux extrêmes : *sol-sol* (24 + 48) = *la-fa dièse* (27 + 45) = *si-fa* béc. (30 + 42) = *do-mi* (32 + 40) = *ré-ré* (36 + 36) = 72. Les applications de cette loi inconnue sont d'une fécondité telle qu'elle devrait former une des bases de l'harmonie réelle. Elle justifie d'ailleurs admirablement le mouvement contraire des parties dont l'excellence n'a jamais pu être expliquée. Qu'on veuille bien noter que ce qui est vrai pour 2 sons, l'est pour 3, pour 4 et ainsi de suite. Nous irions trop loin si nous voulions épuiser ce chapitre. Il nous faut terminer.

Nous avons essayé de tirer de la matière musicale un enseignement plus vaste, plus profond, surtout plus logique, en respectant les valeurs acoustiques réelles. Nous avons voulu délivrer la science harmonique des erreurs qui l'étouffent et lui rendre l'élasticité, la force et la liberté qui font les doctrines saines, en un mot revenir à l'ordre.

PRUDENT PRUVOST.

(Copyright by P. Pruvost 1929.)