

exceptionnelles ; c'est un trait caractéristique des thèmes de Magnard, aussi bien dans la symphonie et le quatuor que dans la tragédie lyrique ; ce sont des pensées véritablement significatives, nées du plus profond du drame, et qui en soutiennent sans effort les plus longs développements... Il est presque superflu de dire que les petits agréments superficiels où se complaisait aujourd'hui tant de compositeurs, et où l'on commençait déjà de se complaire à l'époque de Magnard, n'ont aucune place ici : tout son caractère musical y répugnait. Et, sans doute, cette indifférence aux petites manières d'écrire du jour présent peuvent faire juger à certains que l'art de Magnard est retardataire. Je crois qu'ils font erreur : ce sont les bagatelles où ils s'amuse qui retardent déjà.

Comment donc se fait-il qu'une œuvre d'une pensée et d'une émotion si belles et si généreuses ait été si longtemps repoussée par tous les théâtres ? Il se peut que le caractère de gravité du poème ait effrayé les directeurs, et qu'ils aient été d'avis que le public en serait ennuyé et rebuté. Si les poèmes des opéras et opéras-comiques que l'on représente à foison sur nos théâtres étaient tous merveilleusement divertissants, on pourrait entrer dans cette manière de voir. Mais lorsqu'on songe aux misérables livrets, vides, plats, languissants et fastidieux que l'on accepte partout sans résistance, on n'y comprend plus rien. Il était évidemment impossible de garantir que *Guerceur* aurait cent représentations, ou même, qu'il obtiendrait l'accueil qui lui est fait aujourd'hui. Mais, en mettant les choses au pire, on pouvait assurer qu'il aurait autant de succès que neuf sur dix des drames ou comédies lyriques représentés depuis trente ans. Et avec ceux-ci, un directeur était sûr de son affaire : sûr de n'en tirer ni honneur ni argent. Avec *Guerceur*, on était certain d'avoir au moins l'honneur.

C'est ce parti de l'honneur qu'on doit remercier M. Rouché d'avoir pris. Il en est récompensé : c'est justice. On doit

aussi lui savoir gré, représentant *Guerceur*, d'avoir donné tant de soins à sa représentation. La difficulté de mettre à la scène une telle œuvre est extrême. Je ne suis pas assuré que les décors ingénieux, que M. André Boll a réalisés pour le paradis, aient exactement le caractère que Magnard avait rêvé : mais ils ont une architecture et des lignes fort curieusement imaginées. Et qui peut savoir quel est l'aspect du paradis, surtout d'un paradis métaphysique ? Quant au décor de la révolte, il est beau et saisissant. L'interprétation est excellente. M. Endrèze tient le rôle redoutable de *Guerceur* : il le supporte sans faiblir, le chante d'une voix généreuse et chaleureuse, avec une émotion sincère et communicative, et une articulation d'une exceptionnelle netteté, grâce à laquelle on ne perd pas un mot ni une nuance du drame. Mlle Marisa Ferrer qui représente *Giselle*, n'a qu'une scène, mais très importante : elle y est tout à fait remarquable par la qualité de sa voix, et par celle de sa diction juste, expressive, pénétrante, qui donne à chacune des paroles toute sa signification et tout son accent. M. Forti, sous les traits d'Heurtal, a bien l'énergie et la rudesse qu'il faut à son personnage. Le pur soprano de Mlle Yvonne Gall fait merveille dans les chants célestes de Vérité. Mlle Lapeyrette prête à Souffrance une silhouette frappante et une grande force d'expression. Mlle Hörner et Mlle Morère tiennent parfaitement les rôles, trop courts, de Bonté et de Beauté. M. Chéreau a mis en scène *Guerceur* avec autant d'intelligence que de dévouement. Et M. Ruhlmann dirige avec le plus noble sentiment, et le plus exact aussi, une œuvre dont on ne peut douter qu'il comprenne et aime la beauté.

Pierre LALC.

Dans mon prochain article, j'examinerai quelques-uns des reproches qu'on a faits à *Guerceur*, reproches qui dépassent le cas particulier de l'œuvre de Magnard, et touchent à l'état général de la musique actuelle.



A LA RECHERCHE DU NOUVEAU

par Prudent PRUVOST.

Dans ce deuxième article, l'auteur, poursuivant des investigations qui peuvent être fécondes, tente de rétablir le principe intégral qui est à la source de toute musique et de donner des aperçus pouvant régénérer la mélodie et la polyphonie.

A la demande de nombreux lecteurs, je vais poursuivre mon étude ébauchée dans mon dernier article (1), mais avant de commencer, communions, voulez-vous, par la pensée, avec l'un des plus beaux génies de tous les temps. Il est bon d'élever nos cœurs et de rassembler nos forces devant l'aridité fascinatrice des problèmes à résoudre, qui nous cache les profondeurs d'où vont sortir les joies de la réalisation. Les anciens avaient coutume de préluder à leurs leçons par une invocation aux dieux ou aux muses. Ce rite éducatif était excellent. Evoquons-le, et avant de nous mettre au travail, je m'en voudrais de ne pas vous rappeler le merveilleux cinquième acte du *Marchand de Venise* qui débute par ces deux vers que prononce Lorenzo dans la nuit embaumée de Belmont, et que je vais essayer de traduire aussi fidèlement que possible :

*La lune se dévoile en cette belle nuit,
La brise vient baiser gentiment le feuillage....*

Un peu plus tard, quand les musiciens sont entrés pour la sérénade, Lorenzo dit à Jessica :

*Tout homme qui n'a pas la musique en lui-même
Et qui n'est pas ému par l'accord des doux sons,
Porte en lui trahison, vices et stratagème...*

Il est peu de poèmes qui en disent autant que ces trois vers admirables de Shakespeare sur le rôle divin de la musique. Pour

un véritable musicien, la nature et la vie offrent une matière inépuisable aux curiosités sans cesse en éveil de son esprit, et le plaisir qu'il prend à en extraire une œuvre agréable, émouvante ou même éducatrice n'a d'égal que celui qu'il peut faire partager à des milliers d'auditeurs ou de lecteurs inconnus. Essayons de trouver dans nos investigations de nouveaux moyens de nous exprimer et de servir ainsi la beauté éternelle.

Reprenons notre étude où nous l'avons laissée.

Nous voici sortis de l'impasse diatonique. Reconnaissons que le *Clavecin bien tempéré* est un chef-d'œuvre incontestable, mais un chef-d'œuvre tyrannique ; c'est la façade impressionnante d'un monument dont l'architecte a délibérément aveuglé tous les dégagements, n'y laissant comme seule entrée possible que la porte d'*Ut*, dont le fronton a présidé pendant trois siècles à toutes nos cérémonies musicales. Les murs bouchant l'horizon se sont écroulés ; et, commençant à faire le tour de l'édifice, nous avons reconnu la porte *Fa*, dont l'architrave à la fois guerrière et rustique domine l'avenue primitive, celle qui porte la première pierre, la pierre fondamentale de l'architecture éternelle. Revenant sur nos pas, et dépassant la façade *Ut*, nous nous sommes trouvés devant les colonnades de *Sol*, aux proportions si harmonieuses qu'elles forment ce que l'on pourrait appeler la partie « apollonienne » du monument dont nous ne connaissons encore que trois côtés. Nous n'avons pas été plus loin et avant de pénétrer dans les autres avenues qui entourent le temple, il est bon de résumer en quelques mots les impressions ressenties et les enseignements que nous en avons retirés.

(1) Voir le *Courrier Musical* du 15 février 1931.

Ce n'est pas sans raison que je viens de faire en parlant de la gamme diatonique une comparaison empruntée à l'architecture. En effet, nous sommes ici en présence d'une création artificielle, toute humaine, celle de la formation musicale par quintes successives. Il m'est interdit de vous parler d'autre chose, je vous en ai donné les motifs, et l'étude du monument musical élevé par les hommes remplace dans ma pensée celle de l'univers sonore proprement dit. Il n'importe, car la première est déjà suffisamment fécondante par elle-même pour m'empêcher de regretter de ne pouvoir embrasser la seconde. Il est vrai que la gamme diatonique du clavier, dont je continue ici l'analyse, est très proche encore de la gamme véritable naturelle, que l'instrument à cordes — ce roi de l'orchestre — peut donner dans toute sa pureté.

Je vais essayer de faire comprendre ce qu'on peut entendre par la polyphonie complète de la gamme de sept sons dont la gamme diatonique elle-même forme un premier mode intérieur.

C'est un jeu fascinant et dangereux que la polyphonie, et il est d'autant plus dangereux que nous avons affaire à la gamme ordinaire du clavier, conçue pour les besoins d'une transposition ininterrompue pivotant sur chacun de ses degrés.

Cette gamme complète offre des périls très graves dans son chromatisme artificiel de douze sons et je suis forcé de dire aux musiciens que dans d'autres conditions, nous n'aurions plus aucune dissonance entre éléments même beaucoup plus rapprochés que les demi-tons de cette gamme, et que nous pourrions, dans un espace de cinq octaves, confier à trente-deux instrumentistes différents l'émission simultanée de trente-deux sons distincts sans qu'il y ait l'ombre d'une dissonance dans l'amalgame sonore ainsi produit.

Mais il ne peut en être question et d'ailleurs, nous n'en sommes encore qu'à la gamme de sept sons, ce qui simplifie notre tâche.

Commençons par faire un examen succinct des moyens que l'harmonie ordinaire met à notre disposition. La polyphonie des accords parfaits majeurs et mineurs, est une polyphonie élémentaire, le plus souvent excellente, mais qui, employée sans discernement dans de certaines conditions, devient plate, lourde, opaque, monotone et fastidieuse. Qui se ressemble, se gêne, dit-on quelquefois, et c'est très vrai. Il me faut faire remarquer, en outre, que sur plus d'un degré de la gamme, cette formation sonore renferme déjà un danger. L'accord parfait sur certaines notes faibles est une sorte de chape de plomb qui étouffe la résonance naturelle, la vie propre de ces sons qui ont besoin, pour ne pas nuire à l'équilibre musical, de s'appuyer, comme le verrons, sur certains de leurs congénères plus fortement constitués. Je vais essayer de le démontrer tout à l'heure en parlant de certains amalgames que nous allons mettre à jour.

Si nous passons maintenant à d'autres créations de l'harmonie, nous savons que ce qu'on appelle l'attraction ne peut être toléré que pour la gamme diatonique d'*ut*.

Pour aller plus loin, la polyphonie des accords de septième, de neuvième et d'autres du même genre plus fournis encore, est, je n'hésite pas à le dire, une polyphonie primaire et bornée. L'emploi enfantin et ininterrompu des tierces successives au-dessus de l'accord parfait constitue, dans la gamme transpositrice du clavier, gamme artificielle ne l'oublions pas, une polyphonie périlleuse, puisque dans ce système, la première tierce majeure est déjà une *dissonance véritable* devenue nécessaire, attendu qu'elle n'est pas tout à fait la tierce réelle naturelle et que par conséquent, un amoncellement de plusieurs tierces majeures ne fait qu'aggraver le désordre sonore produit par des frottements que l'acoustique nous révèle. Je répète que je me suis interdit de vous en parler : il faudrait, hélas ! toute une éducation qui n'existe pas au Conservatoire pour en faire comprendre les causes.

La tierce mineure du clavier, comme nous le verrons plus tard, n'est pas une dissonance, et c'est une des raisons pour lesquelles les modes mineurs ont toujours été en honneur dans l'antiquité.

Quels que soient donc les obstacles qui nous barrent actuellement la route vers ce que nous pouvons appeler la vérité et l'universalité musicales, nous trouverons cependant dans cette gamme de sept sons des enseignements nouveaux, précieux, féconds, inattendus.

Reprenons l'étude polyphonique de notre gamme où nous l'avons laissée.

J'ai parlé des *accords premiers*, quinte et quarte, réunis en une même octave. Accessoirement aussi, on peut en former d'autres en commençant par la quarte et en terminant par la quinte, comme ceci : *do fa do, sol do sol*, et ainsi de suite. Ils vont nous être très utiles pour le groupement octavial des notes que j'ai signalées comme dissonantes, par exemple *mi* et *si*, dans la gamme primitive de *fa*. Nous aurons ainsi, dans certains cas, les accords nécessaires : *mi la mi* au lieu de *mi si mi* et *si mi si* pour remplacer le double triton *si fa si*, dangereux dans certains cas, par exemple, en présence de l'accord *do sol do*.

Essayez maintenant de monter une gamme polyphone d'accords premiers, quinte et quarte ou quarte et quinte, selon les cas, et vous débutez ainsi par un exercice harmonique rempli déjà de surprises intéressantes. Je manque de place pour vous donner plusieurs exemples fort curieux.

Ce n'est encore rien que cela. Rappelez-vous que j'ai parlé de l'accouplement de ces accords premiers que j'ai appelés les *accords géminés*. Formez par un mouvement direct descendant deux gammes d'accords premiers à distance l'une de l'autre d'une tierce mineure en partant de l'accord de tonique à la partie du dessus, en employant successivement les deux accords quinte et quarte, et quarte et quinte, dont voici le début :

Au grave :

ré la ré
ré sol ré, etc.

A l'aigu :

fa do fa
fa si fa, etc.

et vous commencerez à vous familiariser avec cette polyphonie simple, régénérée.

Pour varier, faites l'essai de deux gammes polyphones par mouvement contraire en parlant cette fois du même accord de tonique : *fa do fa*, par exemple, l'une en montant, l'autre en descendant et si vous aimez réellement votre art, vous vous direz qu'il y a là encore toute une floraison musicale inconnue, riche, pleine, sonore dont la nouveauté généreuse doit offrir à votre esprit des combinaisons du plus grand intérêt.

Nous ne sommes encore qu'aux prémices de notre récolte. Avançons dans nos découvertes.

Formons sans difficulté nos accords parfaits, naturellement bons, naturellement forts. Nous les avons sous la main. Nous les connaissons.

Cherchons autre chose. Imaginons à présent ceci : rien ne nous empêche de réunir en une seule et même octave les éléments de nos accords géminés, jusqu'à présent séparés. Nous allons obtenir ainsi des accords de quatre et de cinq sons qui possèdent une sonorité spéciale pleine de force et d'éclat.

Pour prendre le procédé le plus simple, ajoutons à l'accord *do fa do*, dans la même octave l'accord *do sol do* et nous aurons un nouvel amalgame ainsi constitué : *do fa sol do*.

Il y a en une foule d'autres que vous pourrez enfanter de la même manière.

Les accords de ce genre ne sont pas des accords conclusifs à proprement parler ; au point où nous sommes de nos connaissances ainsi ébauchées, ceux-ci restent le plus souvent les accords parfaits toniques de chacun des trois modes choisis ; mais ces accords nouveaux sont de puissantes *charnières*, si l'on peut ainsi parler, ou mieux encore, pour être plus juste, des *articulations* normalement constituées de l'ossature polyphone commençante, pouvant encore être comparés à des *ressorts* dont la détente amène tout naturellement le jaillissement de l'accord parfait le plus voisin. En voici deux exemples de résolution :

Do fa sol do se détend en *do fa la do* ou encore en *do mi sol do*.

Nous n'avons plus ici ce qu'on a appelé l'harmonie consonnante, suite monotone d'accords parfaits, pas plus que nous n'avons le retard ou l'anticipation, *qui n'existent pas*, car il est toujours loisible de donner à une note de notre gamme une « garniture » spéciale nécessitée par les circonstances, sans qu'il y ait aucunement retard ou anticipation ; de même que nous laissons de côté l'harmonie dissonante dite « naturelle » et ses attractions.

Essayez maintenant, pour corser le jeu, de monter une gamme polyphone en vous servant tantôt d'accords parfaits, tantôt de ces accords ainsi constitués et vous serez en présence d'une manifestation sonore d'une puissance et d'une pureté remarquables.

Essayez de même vos deux gammes polyphones par mouvement contraire, celle du dessus à quatre sons en alternant les accords parfaits et les accords ainsi articulés, en ne vous servant à la partie du grave que des accords premiers octaviaux de trois sons et vous commencerez à résoudre un problème harmonique de la plus haute portée.

Ce n'est pas tout. Ce problème une fois résolu, il y a une quantité d'autres combinaisons avec des accords autrement constitués, non dissonants, dont il m'est impossible de vous dresser ici la liste, qui peut donner à cette science *indispensable* de l'harmonie tout le développement dont elle a besoin pour devenir une réalité tangible, *ce qu'elle n'est pas encore* en dehors des solutions habituelles du système tonal diatonique.

Je donnerai cependant une indication sommaire d'autres accords. J'ai parlé des accords géminés séparés ou réunis. Rien ne nous empêche d'aller plus loin encore et d'assembler ainsi trois ou quatre accords premiers dans la même octave, en évitant toujours le choc des demi-tons.

Nous aurons ainsi, ce que nous pouvons appeler l'accord polyphonique complet d'un son, ou pour mieux dire, le *maximum sonore utilisable* d'une note quelconque, n'offrant dans son ensemble aucune dissonance.

Pour prendre un exemple nous aurons avec *fa*, en réunissant les quatre accords premiers qui se suivent : *fa do fa, do sol do, sol ré sol, ré la ré*, en nous arrêtant à la dissonance de *mi*, un accord composite de l'effet le plus saisissant : *fa sol la do ré fa*, résumant, on peut le dire, la sonorité la plus forte qui soit, en tenant compte cependant, pour satisfaire aux lois naturelles, que le *la* de cet accord est en léger frottement avec le *la* normal, tierce majeure véritable cinquième harmonique de *fa*. Le battement est exactement d'un comma (81/80).

Faites de même avec les autres notes ; réunissez-les dans des combinaisons diverses, à votre gré, et vous aurez ainsi obtenu la puissance polyphone au plus haut degré de la gamme aux six quintes successives, appelée gamme diatonique du clavier.

Remarquez que cet accord est proprement un accord qu'on peut appeler *tétratonal*, puisqu'on peut y déceler l'accord parfait majeur de *fa*, le mineur de *ré* qui est son relatif et les accords premiers de *do* et de *sol*. Nous y avons en définitive quatre tonalités différentes *fa, do, sol, ré*, confirmation nouvelle que la consonance pure, entière, totale s'arrête ici un peu avant la quatrième quinte du son initial *fa-do-sol-ré-la*. Cette réunion sonore représente, à très peu de chose près, le plus beau et le plus fort des timbres de la nature. C'est le microcosme musical, qui, chose curieuse, est contenu dans la gamme de cinq sons des Chinois et des Celtes, qui le déploie mélodiquement. Il semble que le clavier, par ses cinq touches noires, ait voulu consacrer cet état de choses.

Quittons à présent toute cette polyphonie des trois gammes majeures dont j'ai voulu succinctement exposer les principes, et montrons toute la nouveauté, et cherchons dans les autres aspects de notre gamme, d'autres enseignements et d'autres trésors.

Revenons à la simple mélodie en faisant l'examen rapide de la seconde partie de notre édifice sonore. Nous voici devant des formes nouvelles. Les mêmes sons par rotation sur eux-mêmes vont former quatre nouvelles gammes, toutes différentes, et nous dévoiler des figures inaccoutumées : celles des gammes mineures antiques.

Nous allons trouver les plus beaux spécimens du mode de *ré*, notre quatrième, dans le premier mode ecclésiastique et, chose curieuse, nous aurons aussi le mode de *la*, notre cinquième, dans le même mode. En effet, la gamme grégorienne complète du premier mode se compose de huit sons, ne l'oublions pas, et elle évolue tantôt sur la gamme entière : *ré mi fa sol la si bémol, si naturel, do ré*, tantôt sur la gamme réduite de sept sons : *ré mi fa sol la si do ré*, qui représente notre quatrième mode, tantôt sur celle-ci : *ré mi fa sol la si bémol do ré*, qui est exactement, par transposition, notre cinquième mode de *la*. La gamme de *ré* de huit sons avec les deux *si*, le bémol et le naturel — est utilisée assez fréquemment dans le chant grégorien. Les deux modes mineurs de *ré* et de *la* qui n'y forment qu'un seul mode, comme nous venons de le voir sont, à mon sens, les deux plus beaux de la liturgie catholique avec le mode majeur de *sol*, le troisième de notre gamme. C'est là le grand héritage de l'antiquité.

Faut-il citer des exemples des mélodies de ces deux modes du plain-chant, dont la simplicité est prodigieuse ? Cela me paraît bien inutile. Le trésor musical est ici d'une abondance impressionnante et d'une beauté incomparable.

A ce sujet, on ne peut lire sans surprise dans un des livres les plus considérables du commencement de ce siècle (1) cette phrase amphigourique : « Le chant grégorien est anti-musical et admirable ». Comprenne qui pourra ! Voilà à quelles énormités on parvient quand on se figure que le principe musical est un, indivisible et diatonique ! C'est délibérément tourner le dos à l'immensité qu'on a devant soi !

Il me reste mélodiquement à vous parler du sixième mode, le mode de *mi*, et du septième, celui de *si*. Celui-ci n'est que le satellite de celui-là et n'a pas de vie propre.

Ce mode de *mi* me paraît le plus faible des modes ecclésiastiques. Vous le trouverez rarement traité selon sa nature, et les plus beaux modèles ayant pour finale *mi* peuvent être rattachés soit au mode majeur de *do* terminant sur sa tierce (exemple le *Pange lingua* de saint Thomas d'Aquin), soit au mode mineur de *la*, concluant par sa dominante. L'héritage dorien n'a pas produit ce qu'on aurait pu en attendre. Je le signale en passant aux musiciens. La nouveauté mélodique est ici redevenue intacte et ce mode est parmi les plus beaux et les plus exressifs.

A présent que j'ai essayé d'exposer en entier, quoique bien succinctement, la nouveauté du système polyphonique des trois modes majeurs de la gamme de sept sons, il me sera facile en peu de mots de donner une vue d'ensemble des procédés harmoniques de l'on peut employer pour les trois gammes mineures. Ils diffèrent assez peu des précédents, si ce n'est qu'ici, l'accord parfait mineur est le maître absolu de la situation, tout au moins pour la note maîtresse, la finale, et qu'il nous reste le choix, selon les circonstances, entre les autres accords que nous avons décrits, pour les autres éléments de ces nouveaux groupes sonores.

N'oublions jamais, et répétons-le, qu'un système polyphonique

est toujours dépendant de la matière sonore qu'il emploie et pour nous servir d'une expression mathématique, qu'il est toujours fonction d'une gamme choisie.

Dans les trois modes majeurs précédents, la tierce de l'accord parfait n'est rien, ou bien peu de chose. Ici, au contraire, elle est toute-puissante. Il est vrai qu'elle a changé de nature et que c'est elle seule qui caractérise les modes mineurs. C'est elle qui règle tout le jeu de l'harmonie et qui marque la dissemblance des deux faces principales de l'édifice.

Faisons remarquer que la note formant tierce mineure est une *note forte*, une note fondamentale. *Fa, do, sol*, nos trois premiers sons, issus par quintes les uns des autres, vont former les trois tierces mineures avec les trois autres sons qui suivent dans l'ordre logique :

fa do sol
ré la mi.

Il y a là une sorte de renversement des premiers éléments, un retour en arrière qui a fait croire à beaucoup de bons auteurs, musiciens excellents — et non des moindres — que le mécanisme mineur était produit naturellement par la résonance inférieure, ce qui est une erreur. Il n'y a pas, il ne peut y avoir de résonance inférieure : un fleuve ne remonte jamais à sa source. N'oublions pas que notre gamme est une création artificielle, une architecture sonore constituée pour les besoins d'une transposition et que la formation naturelle est tout autre puisqu'elle développe, par le jeu de ses éléments successifs, de multiples combinaisons dont plus d'une renferme le mode mineur tel que nous le donne la gamme diatonique dans sa permutation cyclique.

Nous croyons avoir suffisamment indiqué comment on peut trouver du nouveau pour ne point nous étendre plus longuement sur les moyens musicaux plus abondants qui vont suivre par l'adjonction de nouveaux éléments.

Il suffit, de proche en proche, d'ajouter une quinte de plus à la succession sonore, pour obtenir des gammes de huit sons, de neuf sons, de dix sons, etc., d'en former par permutation les modes intérieurs, et d'en constituer, selon les principes que j'ai essayé de démontrer, la polyphonie qui va devenir de plus en plus périlleuse. Dites-vous bien cependant que vous si vous pouvez, avec des gammes plus abondantes, varier vos colorations dans des proportions plus grandes, vous ne disposerez jamais de plus de puissance sonore que celle qui est atteinte par l'accord de cinq sons qui forme la gamme forte *fa sol la do ré fa*, bien entendu dans toutes ses positions, ou plutôt dans toutes ses formes modales qui sont successivement :

do ré fa sol la do
sol la do ré fa sol
ré fa sol la do ré
la do ré fa sol la.

Il va sans dire que plus vous aurez de notes disposant de leur cinq quintes successives, plus vous disposerez de fois de ces cinq accords modaux qui représentent le maximum sonore et polyphonique de la gamme du clavier.

N'oublions pas dans ces modes nouveaux ainsi formés de conseiller aux compositeurs de ne pas négliger les modes *déficients* ou *incomplets* qui sont toujours parmi les plus intéressants. Notre gamme mineure actuelle est un mode déficient de la gamme de dix sons. Il y en a des milliers d'autres, totalement inconnus, à constituer dans ces conditions. Voilà la grande moisson à faire !

Pour achever l'exploration purement musicale, nous aurons la gamme chromatique complète de douze sons que certains n'ont pas hésité à proposer comme le seul mode possible. La plupart des lecteurs ne sont pas sans ignorer les théories monstrueuses de l'*atonalité*, qui représente la pire des doctrines musicales, l'anarchie en puissance, la perversion sonore, et qui est, de plus, la démonstration frappante de l'ignorance sordide des forces naturelles et des principes latents qui les régissent.

Je termine ici mon étude et je serai heureux si j'ai pu donner à certaines natures musicales le sens de la mélodie et de la polyphonie véritables, que la tyrannie du système tonal diatonique avait empêché, jusqu'à présent, de concevoir dans son immensité, et s'il est réellement un progrès à accomplir, je crois en avoir indiqué quelques moyens.

Mais ici, je ne puis mieux conclure qu'en rappelant à moi-même et aux autres, ces paroles de l'apôtre Paul, tout pénétré des préceptes de l'homme divin :

Quand je parlais toutes les langues des hommes, et le langage des anges même, si je n'ai point l'amour, je ne suis que comme un airain sonnant ou une cymbale reléventissante. Et quand j'aurais le don de prophétie, que je pénétrerais tous les mystères, et que j'aurais une parfaite science de toutes choses, si je n'ai point l'amour, je ne suis rien.

PRUDENT PRUVOST.

(1) J. Combarieu : *Histoire de la Musique*.