



<http://lalandelibrary.org>

*Saint Jean de Lalande,
pray for us!*

If you appreciate this book, please consider making a tax-deductible donation to Corpus Christi Watershed, a 501(c)3 Catholic Artist Institute, located in Corpus Christi, TX.



For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org/>



1903

:: Gregorian Accompaniment ::

F

Abbé Brune

505 16

NOUVELLE MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

L'ACCOMPAGNEMENT

DU

PLAIN-CHANT

NOUVELLE MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE
DE
L'ACCOMPAGNEMENT
DU
PLAIN-CHANT

D'APRÈS LES PRINCIPES DE L'ÉCOLE TRADITIONNELLE
A L'USAGE DU CLERGÉ, DES SÉMINAIRES ET DES MAITRISES

PAR

L'Abbé ÉM. BRUNE

ORGANISTE ET MAÎTRE DE CHAPELLE DE LA CATHÉDRALE DE SAINT-CLAUDE

TROISIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE

- I. Accompagnement syllabique. — II. Accompagnement avec notes mélodiques. —
III. Nombreux exercices-modèles dans tous les modes, tirés des principales éditions
de plain-chant. — Toutes les formules des psaumes harmonisées, chants divers, etc.

PRIX : 4 fr. 50

EN VENTE CHEZ L'AUTEUR
ET
à Paris, à la librairie HATON, 35, rue Bonaparte
1903

Reproduction et traduction réservées

64-10872

RIXHEIM (Alsace). — IMPRIMERIE F. SUTTER & C^{ie}.

APPROBATIONS

ÉVÊCHÉ
DE
SAINT-CLAUDE

Sur le rapport très favorable qui Nous a été fait de la Nouvelle Méthode élémentaire de l'accompagnement du plain-chant, de M. l'Abbé Ém. Brune, professeur au Petit Séminaire de Nozeroy; heureux de constater que ce livre s'appuie sur les doctrines les plus saines de la tradition des anciennes écoles, et persuadé que par sa forme simple, claire et méthodique il est appelé à rendre de réels services à ceux dont la louable fonction est d'accompagner le chant des divins offices, Nous recommandons bien volontiers le présent ouvrage à notre clergé et aux maisons d'éducation de notre diocèse.

Nous bénissons spécialement les efforts et le zèle de l'auteur, et souhaitons vivement que son œuvre contribue à la beauté et à la parfaite exécution du chant ecclésiastique.

Saint-Claude, 15 Juillet 1883.

Locus
Sigilli

† César J^h., Evêque de Saint-Claude.

A Monsieur l'Abbé Ém. Brune,
professeur au Petit Séminaire de Nozeroy.

ÉVÊCHÉ
D'ANNECY

Annecy, le 9 Mai 1884.

M. l'Abbé Brune, Professeur et Directeur de l'École de musique au Petit Séminaire de Nozeroy (Fura), Nous a adressé et soumis à notre approbation une Nouvelle Méthode d'accompagnement du plain-chant. D'après le rapport qui Nous a été présenté, par des hommes compétents en cette matière, la théorie de cette méthode, suivie de nombreux exemples d'application, est fondée sur les règles traditionnelles, fixées par les grands maîtres du XVI^e siècle et constamment pratiquées par ceux qui ont écrit dans la tonalité grégorienne. Ce travail, assez important d'ailleurs, serait d'une grande utilité pour les grands et les petits séminaires. A ce titre, Nous le recommandons volontiers à nos divers établissements ecclésiastiques, et spécialement aux élèves, aux membres du clergé, et à tous ceux qui, touchant de l'orgue ou de l'harmonium, ont à cœur de mettre au chant sacré un accompagnement sérieux et irréprochable.

† Louis, Evêque d'Annecy.

EXTRAITS DE JOURNAUX OU REVUES.

Contraint à plusieurs reprises de me montrer sévère à l'endroit de publications musicales concernant le plain-chant, j'éprouve une réelle satisfaction à recommander aujourd'hui à mes lecteurs la *Nouvelle Méthode*..., par M. l'abbé Ém. Brune. L'ouvrage est clair, bien conçu, et les règles de l'harmonie y sont pleinement respectées, ce qui est malheureusement une rareté dans ce genre de publications. Le volume de M. l'abbé Brune me semble appelé à rendre de réels services à tous ceux qui s'occupent de plain-chant. ... On y trouvera un guide excellent et très pratique, à l'aide duquel les personnes les moins versées dans la connaissance de la musique parviendront rapidement, pour peu qu'elles aient l'instinct musical, à une habileté suffisante pour accompagner le chant liturgique d'une façon fort convenable. ... A. COQUARD. (*Le Monde*).

Un des derniers ouvrages qui aient paru sur cet important sujet (l'harmonisation du plain-chant), est celui que vient de publier M. l'abbé Ém. Brune. Son livre, bien gradué, contient tous les éléments nécessaires à constituer un intéressant accompagnement. ... Avec les seuls exercices, si nombreux et si variés, impossible de ne pas arriver en peu de temps à une pratique très correcte de l'accompagnement.

H. L. R. (*Musica sacra*).

Nous nous empressons de recommander ce bel ouvrage à nos lecteurs, après plusieurs autres revues ou journaux religieux. De sérieuses qualités lui assignent un rang à part parmi les publications du même genre et le rendent propre à former, sans le secours d'aucun maître, des accompagnateurs raisonnant l'harmonisation qu'ils emploient et n'agissant pas seulement comme de pures machines, à l'aide d'une routine plus ou moins excentrique.

Nous n'hésitons pas à dire que le livre de M. l'abbé Brune, fruit d'une longue expérience, est un travail consciencieux, mettant à la portée de toutes les intelligences l'enseignement d'une école bien connue, et capable de rendre de réels services aux petites églises surtout. L'auteur, qui joint à une grande érudition une profonde connaissance du contrepoint, a enrichi son œuvre d'un nombre considérable d'exemples et d'exercices modèles, tous traités de la manière la plus intéressante et la plus variée. Nous croyons qu'aucune méthode, jusqu'à ce jour, ne s'est présentée sous un côté et avec des qualités aussi éminemment pratiques.

Bien que cet ouvrage s'adresse spécialement aux commençants, les organistes déjà formés liront avec fruit surtout la partie importante et toute nouvelle qui a pour titre : *De l'introduction des notes mélodiques dans l'harmonisation du plain-chant* rythmé d'après l'antique tradition. (*Revue hebdomadaire du diocèse de Lyon*).

Le développement qu'ont pris, de nos jours, les études musicales, surtout en ce qui touche au plain-chant, et la multiplication des orgues et harmoniums dans les églises, ont fait naître un bon nombre de méthodes pour en diriger l'accompagnement.

Parmi celles qui ont paru naguère, il est juste d'accorder une mention spéciale à celle de M. l'abbé Brune. Voulant relever l'art de l'accompagnement et élargir l'horizon, pour les jeunes élèves, en leur enseignant une harmonie régulière, sobre sans monotonie et variée sans excès, M. l'abbé Brune, qui est un érudit autant qu'un habile praticien, s'est inspiré des principes et de la pratique des grands maîtres du xv^e et du xvi^e siècle. On sait quel parti ont tiré de leurs travaux nos compositeurs modernes les plus distingués. Il a consigné le fruit de ses études dans un ouvrage où la théorie et les exemples sont habilement enchaînés. ... On peut le proposer avec d'autant plus de confiance aux jeunes organistes, qu'il a été recommandé par plusieurs évêques, notamment par Mgr l'Evêque d'Annecy, et qu'il a reçu les suffrages motivés des hommes de l'art les plus compétents.

(*L'Union savoisienne*).

... Cette méthode a pour but de combler une lacune évidente, et depuis longtemps regrettable, c'est-à-dire, de vulgariser les principes des savants modernes qui se sont inspirés, dans leurs écrits, de la pratique des maîtres des xv^e et xvi^e siècles, mais auxquels il manquait, pour compléter leur travail, un traité élémentaire, un manuel populaire facilement accessible aux petits talents. C'est ce qu'a voulu obtenir M. l'abbé Brune, en mettant sous les yeux des jeunes organistes, non seulement une exposition simple, méthodique et logique des principes de l'école traditionnelle, en ce qui regarde le plain-chant et son harmonie, mais encore en l'accompagnant d'exemples clairs et nombreux, choisis dans tous les modes, propres à éclairer l'esprit du lecteur, et à faciliter l'application de la théorie. ...

(*Revue du diocèse d'Annecy*).

... Cette méthode ne renferme, du reste, que les doctrines émises par ces doctes musiciens (MM. Morelot, Th. Nisard, J. Régnier, S. Neyrat, Amelli, Thomadini, etc.); elles ont été bien coordonnées, bien graduées, et le livre contient tous les éléments nécessaires pour constituer un bon et intéressant accompagnement.

R. GROSJEAN. (*Journal des Organistes*).

M. l'abbé Émile Brune vient de publier une deuxième édition de sa *Méthode de l'accompagnement du plain-chant*. C'est un ouvrage clair, précis, et qui a, entre autres mérites, celui d'être écrit par un enthousiaste de son art. M. l'abbé Brune a véritablement l'exposition communi-

cative et il éveillera certainement, dans le public spécial auquel il s'adresse, des bonnes volontés qui peuvent devenir des vocations.

Sa Méthode se divise en trois parties. La première est consacrée à l'exposé de l'accompagnement syllabique; elle intéressera surtout les débutants. Bien comprise, elle suffira aux ambitions modestes, qui ne cherchent, en la matière, que la sûreté et la rapidité des résultats. La seconde partie est entièrement nouvelle. Elle initie l'accompagnateur à l'emploi, beaucoup plus savant, des notes mélodiques; elle est destinée à donner à l'exécution du plain-chant cette variété et ce relief dont les amateurs de musique exclusivement profane lui reprochent volontiers d'être dépourvue. — Dans la troisième partie, l'auteur donne une foule d'exercices-modèles, dans tous les modes du plain-chant, et l'on ne saurait trop louer le goût qui préside à leur choix.

Dans son ensemble, la Méthode de M. l'abbé Brune répond parfaitement au but qu'il s'est proposé : mettre l'accompagnement du plain-chant à la portée de ceux qui ne peuvent avoir un professeur. Cet art, en somme, repose sur un petit nombre de règles. Elles sont exposées dans un ordre parfaitement méthodique et soulignées, comme il convient, de nombreux exemples. Rien d'abstrait, dans cette œuvre essentiellement pratique. Et pourtant, dans la seconde partie surtout, elle ne manque pas d'envergure. Le débutant y trouvera, outre ce qui lui est immédiatement nécessaire, ce pressentiment de la vraie science qui est un stimulant si efficace à l'étude.

CHARLES LOISEAU. (*L'Univers*).

Encore un volume de grande valeur et qui a pour but d'enseigner à accompagner le plain-chant au moyen de règles faciles et d'une manière qui corresponde à son caractère propre. ... Peu d'ouvrages traitent ce sujet avec autant de logique et de talent. ...

J. GÜRTLER. (*Cécilia suisse*).

L'ouvrage de M. l'abbé É. Brune nous paraît le complément naturel de celui du P. Lhoumeau (*Rythme, exécution et acc. du chant Grégorien*), qui ne s'adresse qu'à des lecteurs familiarisés avec la science harmonique; par contre, les premiers principes de cet art se trouvent bien développés dans le livre de M. Brune. Comme l'auteur de cette Nouvelle Méthode admet lui aussi les altérations dans l'harmonie, nous faisons pour son ouvrage les mêmes réserves que pour celui du P. Lhoumeau, mais comme, à côté de la manière d'écrire avec ou sans altérations, on trouve aussi celle de l'harmonisation par groupes, nous ne voyons aucun inconvénient à le recommander. Les qualités didactiques de cette méthode sont incontestables : beaucoup de simplicité, d'ordre, de clarté s'y trouvent unis à d'excellents conseils sur le rôle de l'orgue et de l'organiste. Quoique nous ne partagions pas ses vues sur certains points de détail, sur l'accompagnement du *pressus* par exemple, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître que dans ses grandes lignes l'au-

teur a pleinement atteint son but, qui était de faire une œuvre élémentaire sérieuse, facile et peu chère.

Dom A. DELPECH,
Bénédictin de Solesmes. (*Le Mois bibliogr.*)

... Pour accentuer le progrès du plain-chant, il importe de rencontrer dans toutes les paroisses des organistes intelligents et capables. A ceux qui voudraient se perfectionner eux-mêmes ou former des élèves, nous recommandons vivement l'ouvrage de M. l'abbé Brune : *Nouvelle Méthode de l'accompagnement*. Pour laisser la parole à une voix plus autorisée, nous reproduisons l'analyse et le jugement de *l'Univers*. ...

(*La Semaine catholique de la Suisse*).

L'ouvrage de M. l'abbé Brune est venu combler une regrettable lacune. La plupart des méthodes parues jusqu'ici avaient, en effet, l'inconvénient ou d'être trop compliquées pour des commençants, ou de négliger les règles et les principes les plus élémentaires. Avec cette Nouvelle Méthode, plus de doutes, plus d'hésitations. Elle est vraiment remarquable par sa clarté et par l'ordre logique dans lequel les matières sont exposées. Je signalerai comme particulièrement digne d'éloges le chapitre traitant de l'accompagnement avec notes mélodiques.

C'est là un magnifique travail, auquel les vrais amis de l'art religieux feront le meilleur accueil, et que pour mon compte je recommande, en toute confiance, aux séminaires, aux communautés et aux paroisses. L'abbé A. LANCELEVÉE,
M. de chap. de la Cathéd. d'Yverl. (*Semaine relig.*)

... L'auteur prend comme base de son enseignement la pratique traditionnelle des anciennes écoles, et cette pratique, il l'a puisée aux sources les plus pures. ... La deuxième partie traite de l'accompagnement avec notes mélodiques, et renferme sur l'emploi de l'harmonie divisée et des notes de passage dans l'harmonisation du plain-chant des principes clairs et d'une application facile. Cette partie est spécialement neuve, aucune méthode ne l'ayant encore abordée aussi sérieusement. ... L'importance et le mérite de l'ouvrage ont été reconnus par des juges compétents. Tous les témoignages s'accordent à relever le mérite de l'œuvre de M. Brune.

(*L'Union Cistercienne*).

Nous voulons encore dire un mot de la *Méthode d'accompagnement du plain-chant* par l'abbé É. Brune, car cet ouvrage mérite l'attention non seulement des jeunes organistes, mais aussi de ceux qui veulent se perfectionner dans cette partie si importante de leurs fonctions. Nous aurions quelques réserves à faire à l'égard de certaines règles. On peut cependant admettre les dièses de temps à autre dans l'accompagnement, afin de ne pas tomber dans la monotonie et de caractériser les modulations. Cet ouvrage fournit matière à un vaste champ d'études et son bas prix le met à la portée de tous.

J. GÜRTLER. (*Cécilia suisse*).

LETTRE

DE M. L'ABBÉ STÉPHEN MORELOT A L'AUTEUR

A MONSIEUR L'ABBÉ F. M. BRUNE

Dijon, le 4 Février 1884.

Monsieur l'Abbé,

En rédigeant le manuel que vous voulez bien soumettre à mon appréciation, vous accomplissiez une tâche que j'eusse souhaité voir entreprendre par une plume compétente dès l'époque où je faisais paraître mes *Éléments d'harmonie*. Mon travail ne pouvant guère être mis à profit que par ceux qui entendent se livrer sur cette matière à des études quelque peu approfondies, il me semblait désirable de le voir réduit à une forme plus directement pratique, pour l'usage de ceux qui n'ont ni le temps ni les moyens de suivre la marche lente et progressive que j'y avais tracée.

Cette tâche, vous vous en êtes parfaitement acquitté ; et je n'ai qu'un regret, c'est que la chose n'ait pas été faite plus tôt, dans l'intérêt même des résultats que j'avais en vue en composant mon livre. Ceux qui m'ont fait l'honneur de me témoigner le désir d'en voir paraître une nouvelle édition, projet auquel j'ai dû renoncer, ne pourront qu'accueillir favorablement une publication qui en reproduit fidèlement l'esprit. Quant aux développements avec lesquels j'avais traité la matière, ils se trouvaient naturellement sacrifiés dans un manuel destiné à une classe beaucoup plus nombreuse de lecteurs, celle qui se préoccupe avant tout du but à atteindre ; et ce sont ceux-là principalement à la portée desquels il convenait de mettre une source d'instruction suffisante, si on veut que l'accompagnement du plain-chant, dont l'usage tend de plus en plus à devenir général, se trouve préservé des écarts qui, eux aussi, tendent à devenir de plus en plus habituels par le fait même de cette diffusion.

Ces écarts, dont les oreilles les moins difficiles n'ont que trop à souffrir chaque jour, tiennent à une double cause : d'un côté, l'inexpérience de la plupart de ceux qui entreprennent d'associer l'harmonie au chant ecclésiastique, de l'autre, la difficulté de réaliser avec succès cette association, même pour des harmonistes exercés. Cette difficulté, que les progrès accomplis en ces derniers temps dans la restitution du véritable rythme grégorien n'ont fait qu'accroître, sont telles, au jugement de plusieurs, qu'elles iraient jusqu'à faire tenir le plain-chant pour incompatible avec une harmonie quelconque. Mais cette incompatibilité, fût-elle théorique, n'arrêterait point, il y a tout lieu de le croire, le mouvement que

je signalais plus haut et qui dérive de ce fait incontestable, qu'en l'état de choses créé par la prédominance de l'harmonie dans le domaine musical, la simple mélodie ne suffit plus à satisfaire les oreilles modernes ; en sorte que celles-ci préféreraient encore, semble-t-il, au pur unisson un plain-chant revêtu d'un accompagnement entaché des imperfections inévitables dans une association qui, loin d'être le résultat de la nature des choses, est le fait d'une sorte de contrainte. En effet, le chant grégorien, composé à une époque où l'on ne soupçonnait rien de semblable au contrepoint du XVI^e siècle, encore moins à l'harmonie actuelle, constituée, il faut le reconnaître, un élément passablement rebelle au regard de l'ensemble polyphonique dans lequel on l'oblige à tenir la première place.

Je n'ai point réussi, dans la détermination du genre d'accompagnement dont j'ai formulé la théorie, à dissimuler entièrement ce défaut. Je n'en avais d'ailleurs point la prétention, et vous ne l'avez pas plus que moi. Je suis assuré néanmoins que ceux qui vous suivront parviendront à éviter une partie des inconvénients dont je viens de signaler la cause. En dehors de cette manière de procéder, il n'y a plus que le système rigoureusement diatonique, auquel le nom d'un grand musicien et l'influence de l'école fondée par lui ont concilié des partisans. Mais ce système, dont le vice fondamental est précisément de mériter ce nom, constitué qu'il est d'après une donnée à la fois logique et conventionnelle et en dehors de la tradition, répugnera toujours à ceux qui, en pareille matière, se laissent guider plus volontiers par l'instinct de l'oreille que par l'autorité de ceux qui prétendent la régenter en lui imposant des formules de leur cru ; semblables à ces politiques de l'ère moderne, qui entreprennent de gouverner au moyen de constitutions écrites, dérivant de principes abstraits et non du développement des traditions nationales. Il est vrai que leur règne n'est pas, l'histoire l'atteste, de bien longue durée . . .

Agréez, etc.

S. MORELOT.

PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Publier une Méthode d'accompagnement, après toutes celles que l'on compte déjà, pourra paraître une entreprise au moins inutile. Les livres de ce genre abondent; on en trouve de toute dimension, depuis le vulgaire in-12, jusqu'au grand format de luxe. Nous savons aussi que l'heure actuelle, si remplie de tristesse et de douloureuses angoisses pour l'Église, est peu favorable à l'étude comme au développement de la musique religieuse. Et cependant, chaque dimanche, chaque fête ramène son office et ses chants qu'il faut accompagner; les bons chantres deviennent de plus en plus rares; ils ont aussi, plus que jamais, besoin d'être soutenus; l'orgue est là, l'harmonium est là, et l'on ne sait utiliser ces indispensables instruments; personne n'a le « secret » pour en tirer d'harmonieux accords et produire des effets qui, peut-être, contribueraient à rendre l'église moins déserte.

C'est afin de remédier, dans la mesure de nos forces, à cet état lamentable, que nous avons composé ce traité élémentaire.

Depuis longtemps nous déplorons que nombre de commençants, abandonnés à eux-mêmes, soient réduits, ou bien à tirer de leur propre fonds des harmonies baroques, sans suite comme sans principes, ou bien à demander aux instruments « perfectionnés, brevetés s. g. d. g. », des accompagnements tout faits, plats, maussades et d'une fatigante monotonie, ou, enfin, forcés de se jeter dans cette quantité sans cesse croissante de méthodes routinières, mécaniques, bourrées de lettres, de chiffres et de formules, toujours insuffisantes et généralement absurdes. Dieu sait à quel résultat barbare aboutissent de tels procédés. D'un autre côté, mettre entre les mains de ces novices dans l'art des traités complets de savante théorie, il n'y faut point songer. Ce sont des trésors dont ils n'ont point la clef et qui leur échappent par conséquent.

Nous nous sommes demandé souvent s'il n'y aurait pas possibilité d'éviter ces écueils et de résoudre un problème qui a son importance. Entre la science pure et des opérations tout instinctives ou mécaniques, n'y avait-il pas place pour une Méthode pratique avant tout, abondamment fournie d'exemples variés, rationnelle cependant, et basée sur des principes faciles à comprendre et à appliquer?

Nous l'avons cru, et les nombreux essais auxquels nous nous sommes livré nous ont pleinement prouvé l'utilité d'une pareille entreprise.

Écrit dans cette pensée, notre livre ne s'adresse pas aux savants, mais à ces jeunes gens doués d'aptitudes réelles, sans maîtres assez habiles pour les diriger avec fruit, et qui n'ont, pour toute ressource, qu'une bonne volonté à toute épreuve. C'est pour eux que nous avons ramené à leur plus grande simplicité les principes d'une école encore trop peu connue.

Comme nous visons surtout à la pratique, nous évitons autant que possible l'emploi des mots techniques, plus justes et plus précis, il est vrai, mais souvent incompréhensibles pour des commençants. Nous n'avons pas la prétention de faire de nos lecteurs des harmonistes pour qui l'accompagnement du plain-chant n'ait plus de secrets. Enseigner, au moyen de règles simples et sûres, à former *en peu de temps* une harmonie sobre sans monotonie, variée sans affectation, raisonnée sans pédantisme d'érudition; en un mot, apprendre à accompagner d'une manière fort convenable, et mener l'élève au point de lire avec fruit les ouvrages plus savants, tel est notre but.

Quoique très élémentaire, notre livre n'est donc point une œuvre où l'instinct et la routine doivent avoir la plus grande part. Au lieu d'offrir à la mémoire des successions d'accords non justifiées, comme des séries de formules algébriques, nous avons préféré procéder plus méthodiquement et avec plus de raison. Que si quelques esprits, peu aptes aux choses de la musique, trouvent néanmoins nos principes encore trop compliqués dans leur simplicité, à ceux-là nous proposerons de ne point forcer la nature; nous nous permettrons même de leur donner l'excellent conseil du poète :

Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent.

Mais nous avons l'espoir que cette exclusion n'atteindra aucun de nos bienveillants lecteurs.

Nous craignons plutôt qu'on ne trouve nos explications un peu longues et les répétitions trop fréquentes. Notre excuse sera dans le but que nous poursuivons et la nature spéciale du public auquel nous nous adressons.

Si nous jetons un coup d'œil rapide sur les diverses manières, mises en pratique, d'harmoniser le plain-chant, nous y trouverons une grande variété et de profondes différences.

Les uns ne s'adressent qu'aux yeux, peu ou point à l'intelligence. Leur but est d'apprendre, avec une facilité plus imaginaire que réelle, à produire des successions d'accords, dont l'élève ne comprend aucunement la raison d'être, et qui sont amenées, ici ou là, suivant une série de formules interminables. Cette étude aride, quand on veut la pousser un peu loin, est, comme bien on pense, plus compliquée que celle de principes généraux de théorie simple, sûre et raisonnée.

Nous n'avons aucune foi, nous le répétons, en cette gymnastique d'accords, et nous tenons notre art en trop grande estime pour le réduire à des procédés purement mécaniques, où l'intelligence n'a qu'une part très secondaire.

D'autres organistes ne savent pas, ou ne veulent pas distinguer entre la tonalité grégorienne et la tonalité moderne, pourtant si différentes. A une mélodie du VI^e siècle ils accoleront, sans sourciller, des successions harmoniques du XIX^e, et même du XX^e siècle : *Assuitur pannus*...! Heureusement, ces livres... *accompagnateurs*, souvent inconscients, ne sont pas les plus nombreux. Quiconque veut y réfléchir, arrive sans peine à reconnaître que l'harmonie d'une pièce de chant doit être composée des éléments constitutifs de ce chant.

Une école rigoriste tombe dans l'excès contraire. Pour éviter un prétendu mélange d'éléments hétérogènes, ses partisans, par plus d'un point semblables aux rigides jansénistes, vont jusqu'à proscrire l'usage de procédés harmoniques, admis dans un temps où l'ancienne tonalité régnait en maîtresse sur le sacré et le profane tout à la fois. « S'appuyant sur un art qui n'existe que dans leur imagination, (ils) enseignent des « successions d'accords qui ne servent ni la théorie des anciens, ni la théorie des modernes. Il en résulte de prétendues harmonies dont les inventeurs préconisent la beauté, l'austérité, la forme solennelle, le caractère religieux : mais, vraiment, l'art sacré n'a « que faire de pareilles *fantaisies* qui ne reposent sur rien. »¹⁾

Notre livre n'étant point un traité doctrinal, mais l'exposé sommaire, dans un but exclusivement pratique, des principes que nous regardons comme les meilleurs et les

¹⁾ THÉODORE NISARD : *Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue. Notions préliminaires*. Nous devons mentionner l'aveu naïf de J. d'Ortigue, que cette harmonie, qui, au premier abord, rebute l'oreille, finit par se la concilier, pourvu qu'on se persuade préalablement que c'est la seule légitime.

seuls admissibles, on comprendra que nous ne nous arrêtons pas à discuter ici ce système anti-traditionnel, basé tout entier, de l'avis d'un grand nombre de didacticiens très experts, sur un corps de doctrines arbitraires et de déductions soi-disant logiques, qui n'ont aucun fondement sérieux dans le passé.

In medio stat virtus. Entre ces deux écoles opposées, il en est une qui prend comme base de son enseignement la pratique traditionnelle des anciennes écoles, arrivée à sa perfection surtout au XVI^e siècle.¹⁾ Cette pratique se trouve admirablement condensée, et supérieurement exposée, dans deux ouvrages, dus à la plume habile de deux érudits rangés parmi les plus compétents de l'Europe, en fait d'archéologie musicale. L'identité de doctrine de ces éminents théoriciens est une preuve incontestable de la sûreté des principes qu'ils enseignent.

Le premier en date de ces livres, publiés à peu de distance et indépendamment l'un de l'autre, est celui de M. Théodore Nisard, cité plus haut. Par sa forme très méthodique, son point de vue particulier et surtout l'abondance des citations, cet ouvrage peut être considéré comme le complément de celui de M. l'abbé Stéphen Morelot : *Éléments d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant.*

Plus étendu que le précédent, ce traité est, au jugement d'hommes versés en la matière, un livre des plus remarquables, passé à l'état de rareté bibliographique et qu'on se dispute à un très grand prix. Le mérite incontestable de cet ouvrage rare, est d'être l'écho le plus fidèle de la tradition du XVI^e siècle. Aussi, M. Fétis, qui connaissait bien cette tradition, n'a pu refuser à l'auteur le témoignage de sa haute approbation nullement sollicitée :

« De tous les ouvrages publiés en France sur le même sujet, vers la même époque, » dit le célèbre musicologue belge, celui-ci n'est pas seulement le meilleur, car c'est le seul qui, sans système préconçu, présente les vraies traditions des écoles et des temps où l'harmonie n'avait pour base que la tonalité du plain-chant. En composant son livre, M. l'abbé Morelot est entré dans la seule voie où le succès est possible. *Les organistes catholiques ne peuvent faire de meilleure étude que celle de cet ouvrage, pour la partie qui consiste dans l'accompagnement du chant.* Ils y trouveront, outre les principes et la pratique d'une harmonie pure et bien écrite, une source d'instruction précieuse sur des sujets importants, ignorés malheureusement de la plupart d'entre eux, et qui sont présentés ici avec la méthode rationnelle et la lucidité par lesquelles les

¹⁾ Si nous nous attachons à peu près exclusivement aux maîtres de cette époque, ce n'est pas qu'on ne trouve déjà dans les auteurs des XIII^e et XIV^e siècles certaines règles d'harmonisation qui ont continué à être appliquées par la suite. Mais ces règles seules sont trop incomplètes et tout à fait insuffisantes à établir le plus simple contrepoint. Au point de vue de la pratique, il n'y a pas grand-chose à tirer, selon nous, des tâtonnements de ces époques de formation harmonique. Ce n'est guère qu'au XV^e siècle qu'on est arrivé à écrire régulièrement.

A propos des maîtres du XVI^e siècle, et surtout du Maître des maîtres, Palestrina, voici une appréciation précieuse et toute spontanée de l'un des chefs les plus autorisés de la critique musicale contemporaine, M. Julien Tiersot. Nous la trouvons dans le *Ménestrel* du 24 Avril 1892 : « ... En somme, le maître par excellence en cet art si noble de la musique religieuse polyphonique, c'est Palestrina. Sa musique est, par excellence, celle qui convient au milieu. ... Soudain, un bruit harmonieux, très doux et très pur, s'élevait, grandissant peu à peu; le rythme était vague et indécis, semblable à celui d'une prose cadencée; et en effet, la musique de Palestrina est la réalisation parfaite au point de vue harmonique de cet art religieux dont les musiciens inconnus, mais géniaux, qui ont créé le répertoire des chants de la liturgie chrétienne, ont donné la réalisation mélodique. A cette époque où l'harmonie créée depuis peu par la combinaison du chant religieux et de la mélodie populaire, avait atteint un suffisant degré d'avancement, Palestrina brisa tous les liens qui la rattachaient aux formes profanes; elle devient l'expression naturelle du sentiment religieux... »

« travaux de l'auteur se distinguent. Le livre de M. l'abbé Morelot est un service considérable rendu à la restauration de l'art religieux. »¹⁾

A propos d'un autre ouvrage du même auteur (*Manuel de psalmodie*), M. Fétis ajoute : « M. D'Ortigue... déclare ne pouvoir admettre l'harmonie des faux-bourbons de M. Morelot, parce qu'elle n'est pas conforme à la tonalité ecclésiastique telle que lui et Niedermeyer l'ont comprise et exposée dans leur *Traité de l'accompagnement du plain-chant*; mais c'est précisément ce système de tonalité et d'accompagnement qui est erroné, inadmissible et repoussé de toutes parts... Je n'ai, moi, que des éloges à donner à son système d'harmonisation, dicté par un très bon sentiment tonal. »²⁾

Cette précieuse attestation ne saurait être oubliée. Nous aimons à la rappeler, parce que notre travail n'est qu'un résumé des doctrines si chaudement appuyées par la grande autorité du chef de la critique moderne.

Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule approbation que reçut le traité de M. Morelot. Il y a quelques années, M. Grenier, écrivain peu suspect de cléricisme, mais très compétent du reste, avouait que l'Allemagne n'a rien produit en ce genre qui puisse être comparé aux *Éléments d'harmonie*.³⁾ Cette déclaration est très significative chez un critique grand admirateur des Allemands et très au fait de leur littérature musicale.

Jusqu'ici, cette école qui s'inspire de la *Tradition* n'avait pas sa Méthode élémentaire, son manuel populaire et vulgarisateur. Nous ne pouvions choisir de meilleur guide pour la rédaction de notre ouvrage que le livre de M. l'abbé Morelot.⁴⁾ Les doctrines savamment exposées dans ce monument de science musicale, nous avons essayé de les résumer le plus clairement et le plus brièvement possible.

Comme on le voit, cette Méthode est *nouvelle*, non quant à la doctrine exposée, mais quant à la marche suivie, la disposition de la matière, enfin la variété des sujets traités, et le nombre des exercices modèles. Cela suffit pour justifier le titre que nous avons choisi.

L'enseignement sur lequel nous nous appuyons est éminemment *traditionnel*, comme il convient aux choses de l'Église. Il a dans le passé les bases les plus profondes et les plus solides. Sans doute les illustres maîtres que nous prenons comme modèles ne se proposaient pas d'écrire des harmonies de plain-chant, et leur savant contrepoint, quant à la facture et l'allure générale, ne ressemble en rien à un simple accompagnement d'orgue; mais le fond est le même; les lois de la tonalité et de la modalité sont observées, et, des riches variétés de leur suave harmonie il est facile de déduire les accords fondamentaux que nous proposons. Un certain nombre même de leurs compositions sont écrites en contrepoint purement syllabique. Ces artistes célèbres ne veillaient peut-être pas toujours assez à l'intégrité de la cantilène liturgique, mais rien de plus aisé que de ramener à un juste milieu les altérations qu'ils jugeaient nécessaire d'introduire dans le chant. Ce qu'ils avaient parfaitement compris, et ce que nous leur empruntons le plus facilement, c'est l'harmonisation des cadences. Nous en avons exposé la pratique assez longuement.

La division de notre *Nouvelle Méthode élémentaire* nous paraît des plus naturelle et des plus simple. Elle comprend deux parties bien distinctes, qui se rapportent l'une

¹⁾ FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens* (2^{me} édition, tome VI, p. 196).

²⁾ Ibid.

³⁾ V. les notes de sa traduction de la Biographie de J. S. Bach.

⁴⁾ Les encouragements que voulut bien nous donner M. l'abbé Morelot, le désintéressement avec lequel il nous autorisa à puiser selon notre gré dans son excellent ouvrage, enfin, l'intérêt actif et constant qu'il daigna porter à notre publication nous font un devoir de lui témoigner ici publiquement notre profonde et respectueuse gratitude. Les lecteurs, après nous, auront à profiter de sa bienveillance à notre égard.

à la *théorie* et l'autre à la *pratique* spécialement. Nous prenons comme base fondamentale de l'accompagnement, l'accord parfait, et nous en étudions successivement la *constitution*, les *positions*, les *renversements* (plus particulièrement le premier, dont l'emploi est assez fréquent), enfin les *règles de succession* des accords. Ensuite, nous établissons la pratique des *cadences* et nous terminons par l'exposé aussi détaillé que possible de cette opération nécessaire qu'on appelle la *transposition*.

Deux appendices complètent la partie théorique : le premier, sur l'accord de *quarte et sixte*, l'autre, sur l'importante question de l'*Altération*.

Nous souvenant du judicieux précepte de Sénèque : *longum est iter per præcepta, per exempla breve et efficax*, nous n'avons pas craint de multiplier les exemples, qui suppléent à ce que pourrait encore avoir d'obscur l'exposition théorique, et achèvent de porter la lumière dans l'esprit du lecteur. A cet égard nous ne redoutons pas la comparaison ; peu de méthodes contiennent autant d'exercices variés et pratiques.¹⁾

Notre seconde partie suffirait à elle seule à former un bon accompagnateur. Outre des *remarques générales et particulières sur les modes*, nous donnons pour chacun d'eux une série de morceaux qui seront des exercices en même temps que des modèles, car au dessous du chant nous n'avons écrit que la basse. Nous avons eu soin de choisir les pièces les plus caractéristiques ou les plus difficiles, ou les plus employées. Nous avons harmonisé complètement une foule de chants divers d'un usage quotidien et qui rendront, nous en avons la conviction, de réels services aux organistes. Vient ensuite un chapitre de direction pratique sur le rôle de l'organiste accompagnateur pendant l'office divin.

Nous destinons cette Méthode aux jeunes ecclésiastiques surtout, ainsi qu'aux élèves des Séminaires et des Maîtrises, parce que c'est à eux que semblent naturellement dévolues les fonctions d'accompagnateurs, bien plus encore depuis que les instituteurs n'ont plus la liberté de les remplir. C'est au clergé quasi exclusivement que revient maintenant cette charge utile. Lui seul est capable de l'exercer convenablement, soit par lui-même, soit par les jeunes élèves qu'il aura formés.

Nous avouerons, en terminant, que nous aurions aimé voir une pareille œuvre exécutée par une plume moins novice que la nôtre. Il n'a fallu rien moins que les pressantes sollicitations de personnes éclairées, en qui nous avons toute confiance, pour nous décider à entreprendre ce modeste travail. A défaut d'autres qualités, on ne pourra du moins ne pas nous reconnaître un grand désir d'être utile à nos jeunes confrères, et la ferme intention de favoriser la cause de la bonne musique. En outre, la nécessité où nous nous sommes trouvé, dès notre enfance, d'accompagner le plain-chant *presque sans guide*, nous a forcément conduit à une foule d'observations qui nous ont mis à même de juger des difficultés qu'éprouvent les commençants. Ce sont les moyens pratiques d'y remédier que nous sommes heureux de proposer aux lecteurs.

É. BRUNE.

Baudin, le 25 Avril 1884, en la fête de St. Marc, évangéliste.

¹⁾ Beaucoup des pièces de plain-chant contenues dans notre Méthode sont extraites de l'édition Rémoumbraisiennne. Nous nous faisons un devoir de remercier M. Lecoffre, le célèbre éditeur catholique, de nous avoir gracieusement accordé la liberté de reproduire les mélodies de ses livres qui ont eu le mérite d'ouvrir largement la voie dans la reproduction des anciens manuscrits.

PRÉFACE DE LA SECONDE ÉDITION

Le facile écoulement de la première édition de notre livre nous fait un devoir d'en donner une nouvelle que nous avons soigneusement revue et que nous avons tâché de rendre plus claire encore.

Nous ne nous étonnons point que, malgré nos efforts, certains points de cet ouvrage paraissent encore obscurs à quelques personnes. Il est, en effet, des parties de la science harmonique qu'il n'est pas facile de faire comprendre à l'aide des seules explications fournies par le livre. La présence d'un maître aurait évidemment beaucoup plus vite raison de ces difficultés non insurmontables. Mais les maîtres étant rares, nous croyons que notre livre peut y suppléer dans une bonne mesure, pourvu que le lecteur ait des aptitudes au moins ordinaires et qu'il veuille bien donner à cette étude une application suffisante.

Quant au fond de notre doctrine, rien dans les écrits parus jusqu'à ce jour, n'est venu modifier notre manière de comprendre l'harmonisation du plain-chant. Bien que cet enseignement n'ait à sa disposition ni revues, ni écoles plus au moins subventionnées, ni réclames habilement ménagées, non seulement il conserve le terrain conquis, mais il compte encore des partisans de jour en jour plus nombreux.

C'est que l'accompagnement traditionnel a pour lui, aussi bien que tout autre, la logique et la raison, et il a de plus en sa faveur qu'il n'offusque pas inutilement les oreilles par des suites d'accords d'une dureté avouée et reconnue.

Un autre avantage de cet accompagnement c'est qu'il se prête plus facilement que d'autres à l'harmonisation avec notes mélodiques, au point qu'il semble créé tout exprès pour ce genre de contrepoint.

L'harmonisation avec notes mélodiques fait son chemin en France plus lentement qu'en Belgique, mais sûrement cependant. Cette lenteur ne nous surprend pas, vu la difficulté du problème à résoudre. De plus en plus convaincu que là se trouvent et la forme véritablement complète et l'avenir de l'accompagnement, nous avons fait de ce sujet une partie intégrante de notre traité, et lui avons donné de plus amples développements.¹⁾

Les principales modifications apportées dans cette nouvelle édition sont les suivantes. Nous avons d'abord substitué la typographie à la gravure afin d'abaisser le prix de l'ouvrage et de le mettre à la portée de toutes les bourses. Notre travail a été aussi remanié et distribué dans un ordre différent.

Ensuite, nous avons augmenté le nombre des pièces de plain-chant, de manière à dispenser l'élève, dans ses débuts, de l'obligation de chercher des exemples pour ses exercices dans les livres de chœur. C'est également pour lui épargner la dépense et la recherche des méthodes, même les plus simples, que nous donnons les notions élémentaires et essentielles de musique et de plain-chant avec les exercices de doigté les plus indispensables.

¹⁾ Ce genre d'harmonisation exigeant, pour être traité convenablement, une pratique déjà longue de l'accompagnement syllabique, et une certaine habileté dans l'harmonie, n'est pas destiné aux commençants. Ceux-ci ne devront aborder cette étude qu'après s'être rendus parfaitement maîtres du contrepoint syllabique.

Dans la troisième partie, nous avons multiplié le nombre des exercices modèles, et pour donner à notre travail un intérêt plus général, ces exercices ont été empruntés aux éditions de chant liturgique les plus connues.

Enfin, tous les exemples en accompagnement syllabique ont été chiffrés pour aider l'élève à trouver encore plus rapidement l'accord à employer. Dans chaque mode on trouvera deux ou trois exemples consacrés à l'harmonisation avec notes de passage et de nature, croyons-nous, à intéresser les organistes déjà formés.

Nous ne terminerons pas ces lignes sans renouveler à M. le Chanoine Morelot l'expression de notre reconnaissance toujours vive pour les conseils qu'il n'a cessé de nous prodiguer et l'intérêt qu'il a bien voulu continuer de porter à notre publication.

Puisse notre œuvre ainsi retouchée n'être pas trop indigne de la confiance qui lui a été déjà accordée, se voir bien accueillir de nos jeunes confrères et répondre au désir que nous avons toujours de leur être utile!

Ém. B.

15 Août, 1892.

Laus Deo et Mariæ.

PRÉFACE

DE LA TROISIÈME ÉDITION

Cette troisième édition de notre *Nouvelle Méthode* diffère des précédentes en plusieurs points que nous allons signaler brièvement.

L'accompagnement *avec notes de passage* est maintenant regardé comme le seul satisfaisant et le seul admissible. L'accompagnement purement *syllabique*, de note contre note, doit être restreint à des cas de plus en plus rares. Aussi, avons-nous orienté notre harmonisation du côté des *notes mélodiques*, en faisant une plus grande place aux accords fondamentaux, soutenant plusieurs notes du chant.

En conséquence, l'élève commencera par l'accompagnement syllabique. Quand il le pratiquera couramment, il s'appliquera à couler sur un seul accord les groupes les plus simples de deux ou trois notes (comme *fa, sol, la*; — *sol, la, si*; — *mi, ré, mi*, et autres semblables); enfin, petit à petit, il arrivera à introduire, en une juste proportion, les notes mélodiques dans son harmonisation et à seconder le rythme du plain-chant par le choix des accords sous les bonnes notes de chaque groupe (cf. n^o 172 et suiv.).

Pour conserver plus d'unité entre le chant et l'accompagnement, nous avons presque supprimé les *actes de cadence*, dont on pouvait facilement abuser, et qui enlevaient aux vraies cadences finales leur juste valeur. En effet, l'altération ascendante (♯) étant destinée à produire le sentiment du repos au moyen d'accords majeurs, par une conséquence logique nous l'avons généralement supprimée du courant des morceaux, pour la réserver à la seule cadence finale.

Nous restons convaincu de la légitimité et de l'excellent effet des cadences majeures, dans la plupart des cas.¹⁾ Cependant, pour rendre notre livre utile à un plus grand nombre de personnes, suivant le mot de M. Gewaert, l'éminent Directeur du Conservatoire royal de Bruxelles : « je souffre très bien que l'on pense autrement que moi, » nous avons aussi, habituellement, donné les terminaisons sans altération, en choisissant les formules les moins plates et les moins banales.

L'aspect général de notre ouvrage est sensiblement modifié. La notation de nos accompagnements a été presque partout changée. D'après un usage déjà répandu, aux notes longues, rondes ou blanches, nous avons substitué la croche comme note commune, et la noire pour les retards. Ces valeurs de notes expriment mieux à l'œil l'idée de mouvement; elles sont aussi plus faciles à lire et les groupes se rendent plus naturellement par des croches liées que par des blanches ou des noires isolées, (cf. n^o 219, 259 et suiv.).

Nous donnons un plus grand nombre d'exercices de doigté et d'exercices-modèles.

En tête de chaque mode nous plaçons les échelles, ou gammes, harmonisées, à seule fin de mettre sous les doigts de l'élève les accords les plus usités dans le mode.

Il nous reste un devoir filial à remplir. Depuis la publication de notre deuxième édition, nous avons à déplorer la perte de notre Maître vénéré, M. le chanoine Stéphane Morelot, enlevé trop tôt à l'Eglise, qu'il honorait par ses vertus sacerdotales et la grande dignité de sa vie; à l'art religieux, qu'il servait depuis de longues années par ses savantes et remarquables compositions, par des travaux érudits et consciencieux, toujours marqués au coin de la courtoisie la plus parfaite et de la science la plus étendue; enfin, à ses amis, qui regrettent en lui le conseiller sûr et serviable, l'homme affable et de bon ton, le grand artiste modeste et obligeant pour tous...

M. le chanoine Morelot était né à Dijon, le 20 janvier 1820. D'abord brillant élève de l'École des Chartes, puis chargé de missions scientifiques et artistiques en Italie et en France, il avait été ordonné prêtre, à Rome, en 1860, et nommé chanoine honoraire de Dijon en 1885. Ce vétéran de la science musicale, encore en pleine activité intellectuelle, malgré son grand âge, s'est éteint pieusement à Beaumont-sur-Bèze (Côte d'Or), le 7 octobre 1899.

Puissions-nous, dans cet ouvrage écrit avec sa haute approbation, et refondu sous l'inspiration de sa mémoire vénérée, n'avoir pas trop démerité de la confiance affectueuse que voulait bien nous témoigner ce guide si excellent et si éclairé!

R. I. P.

Ém. B.

Saint-Claude, 17 janvier 1903.

¹⁾ « Il ne faut rien exagérer, nous disait, il y a quelque temps, un de nos plus grands organistes; quand une cadence se présente naturellement, je la fais, sinon, je m'abstiens. » C'est là une règle sage.

AVERTISSEMENT

Avant de commencer l'étude de l'accompagnement, il est indispensable de savoir lire couramment le plain-chant et la musique : le plain-chant, puisqu'il faut pouvoir en reproduire assez rapidement et sans hésitation toutes les notes sur le clavier ; la musique, puisqu'il n'y a point d'étude d'harmonie possible sans la notation musicale.

Cette connaissance pratique est la première chose à acquérir. L'élève y joindra des notions théoriques de musique et de plain-chant. Nous donnons ci-après seulement ce qu'il n'est pas permis d'ignorer.

En outre, il sera très utile au futur organiste de faire une étude préliminaire du clavier, de s'appliquer pendant quelques jours aux exercices de doigté, afin que les mains ne soient pas embarrassées pour reproduire et enchaîner les accords sur l'instrument. De cette sorte, l'accompagnement aura les qualités propres au style d'église ; il sera grave et lié, c'est-à-dire que tous les accords se suivront sans saccade et que chaque partie formera comme un chant uni et bien suivi.

Ainsi préparé, quiconque se sentira quelques dispositions et une étincelle de ce feu sacré, nécessaire pour réussir dans n'importe quelle branche de connaissances, s'il est, en outre, armé d'une certaine patience, nous pouvons l'assurer qu'il comprendra et appliquera facilement notre genre d'harmonisation, et, qu'après quelque temps d'étude et d'exercices proportionné à ses moyens, il pourra dignement accompagner les chants sacrés.

Ém. B.

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DE PLAIN-CHANT

Pour écrire le plain-chant on se sert de notes carrées avec et sans queue, de longues et de brèves ou losanges. Ces notes se placent sur une portée de quatre lignes, soit sur les lignes elles-mêmes, soit dans les interlignes. Les lignes se comptent, comme les interlignes, de bas en haut. A ces quatre lignes on ajoute, lorsque la mélodie est trop étendue, en haut et en bas, de petites lignes supplémentaires.

En tête de la portée on met un petit signe appelé *clef*, qui indique la place occupée sur la portée par une des notes de la gamme, et qui, par le fait, « ouvre » la connaissance de toutes les autres notes du morceau que l'on doit chanter. Il y a deux sortes de clefs : la clef d'*Ut*, qui se place sur la quatrième, la troisième et la deuxième lignes ; la clef de *Fa*, sur la deuxième et la troisième.



Il y a dans le plain-chant, comme dans la musique, sept noms de notes qui, se répétant, suffisent pour désigner tous les sons, de même que sept noms, les sept noms de la semaine, suffisent pour indiquer tous les jours de l'année. La répétition du premier son en crée un huitième qui, venant à s'ajouter aux sept premiers, complète l'étendue de la gamme et forme l'*octave*. Notre gamme moderne renferme cinq tons et deux demi-tons.

GAMME et étendue d'une OCTAVE

UT ou DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, DO.

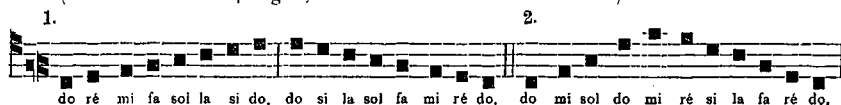
Quand on veut abaisser le *si* (ou, en musique, une note quelconque) d'un demi-ton, on place devant un signe appelé *bémol* (♭), dont la propriété est d'amollir ou d'adoucir le *si*, qu'on représentait autrefois par un *B*. Le *bécarre*, ou *b carré* (♮), placé auprès du *si*, (et, en musique, auprès d'une note quelconque) a pour effet de rendre à cette note son intonation naturelle.

(Pour la constitution et les modes du plain-chant, voir pages 18 et 77).

Exercices

pour la lecture des notes du plain-chant.

(Clef d'*Ut* sur la 4^e ligne, et clef de *Fa* sur la deuxième).

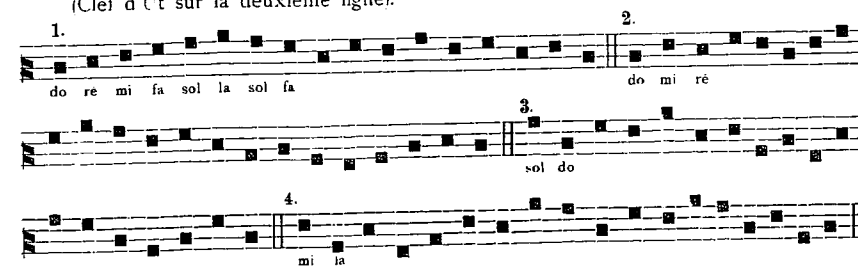




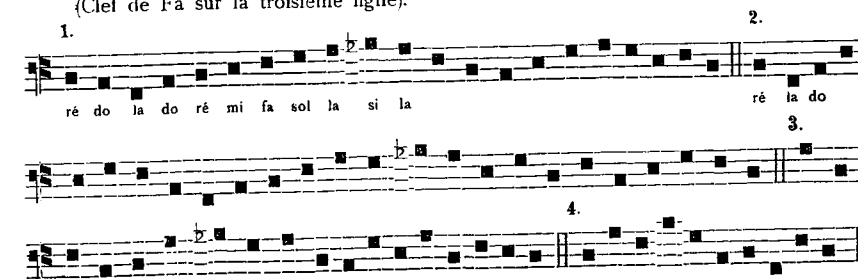
(Clef d'Ut sur la troisième ligne).



(Clef d'Ut sur la deuxième ligne).



(Clef de Fa sur la troisième ligne).



N. B. Continuer ces exercices dans les livres de chœur, sur les chants liturgiques.

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE

En musique la portée comprend *cinq lignes*, et les clefs usuelles sont celles de *sol* (Clef de sol) pour la partie réservée à la main droite, et celle de *fa* (Clef de fa), destinée à la main gauche. La première se place sur la deuxième ligne, la seconde, sur la quatrième.

On emploie des *notes* de différentes formes et chacune a une valeur double de celle qui la suit immédiatement; ce sont : la ronde (♫), la blanche (♫), la noire (♫), la croche (♫), la double croche (♫), etc.

Nous ne nous étendons point sur ces valeurs, ni sur les différentes sortes de mesures, par ce que cette connaissance n'est point nécessaire dans un traité d'accompagnement, où aucune pièce, à de très rares exceptions près, n'est mesurée.

Un ou plusieurs accidentels (♯ ou ♭), placés à côté de la clef, indiquent que toutes les notes de la ligne sur laquelle se trouve l'accidental doivent être affectées du dièse ou du bémol.

Exercices pour apprendre à nommer les notes.

(Clef de sol.)




(Clef de fa).



Exercices préliminaires de doigté.

N. B. — Le chiffre 1 indique le pouce pour les deux mains; 2, l'index; 3, le médius; 4, l'annulaire; 5, le petit doigt.

Chaque exercice, compris entre deux barres de reprise () se répète cinq ou dix fois de suite ; puis on passe au suivant. On joue lentement la main droite seule, ensuite la main gauche, enfin, les deux mains ensemble, et petit à petit on accélère le mouvement. Toutes les notes doivent s'exécuter bien également.

1

Main droite

Main gauche

5 4 3 2 1 2 3 4 5 5 3 4 2 3 1 2 4 5

3 1 5 4 3 4 2 3 1 2 1 1 3 5 3 2 4 5 3 1 3 5 2 1

3 5 1 2 3 2 4 3 5 4 5 5 3 1 3 4 2 1 3 5 3 1 4 5

1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4

5 4 3 2 1 2 3 4 5 5 3 2 1 2 3 4 5

1 2 3 5 3 2 1 1 2 4 5 4 2 1 1 2 4 5 4 2 1 1 2 3 5 3 2 1

5 4 2 1 2 4 5 5 4 2 1 2 4 5 5 3 2 1 2 3 5 5 4 2 1 2 4 5

1 2 3 5 4 2 1 1 2 4 5 4 2 1 1 2 3 5 3 2 1 1 2 4 5 4 2 1

5 4 2 1 2 4 5 5 8 2 1 2 3 5 5 4 2 1 2 4 5 6 4 2 1 2 4 5 5 3 2 1 2 3 5

ACCORDS DOIGTÉS ET PLAQUÉS.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system ends with a double bar line. The second system also ends with a double bar line. The notes are written in a clear, legible font.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature, and a bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The music is written in a clear, legible style with standard musical notation, including notes, rests, and bar lines.

GAMMES HARMONISÉES DE DO ET DE FA EN ACCORDS PLAQUÉS ET DOIGTÉS.

(Jouer une octave plus bas.)

DO

FA

DOIGTÉ PAR SUBSTITUTION.

Les accompagnements avec notes mélodiques surtout, doivent être exécutés suivant le style lié de l'orgue. Pour cela il est nécessaire de pratiquer le doigté *par substitution*, c'est-à-dire, celui dans lequel on remplace un doigt par un autre sur une même touche, sans qu'il y ait discontinuité de son.

Au moyen des quelques exemples qui suivent, l'élève commencera à se familiariser avec le vrai doigté de l'orgue¹).

Exécution. — Ces exercices s'exécutent ainsi : (on suit les chiffres horizontalement).
Ex. I. Avec le pouce de la main droite on presse le *Do* du milieu du clavier, puis le *Ré* avec le 2^e doigt, et, sans laisser relever la touche, on passe le pouce sous le 2^e doigt; puis le *Mi* avec le 2^e doigt et ensuite le pouce; puis le *Fa*, toujours avec le 2^e doigt et ensuite le pouce. On agit de même pour toutes les autres notes. La gamme une première fois parcourue se reprend avec d'autres doigts; *Do* avec le 2^e; *Ré* avec le 3^e, puis le 2^e passé par dessous; *Mi* avec le 3^e et le 2^e sous le 3^e; *Fa*, avec le 3^e puis le 2^e sous le 3^e, etc., etc.

On opère de même pour l'Ex. II de la main gauche, en commençant par le 5^e doigt.

Les autres exercices se jouent de cette manière : main droite; les deux notes de la tierce (ou de la sixte) s'enfoncent en même temps; *Do* avec le pouce, *Mi* avec le 3^e doigt; ensuite *Ré* avec le 2^e, *Fa* avec le 4^e, et, sans laisser remonter les touches, on remplace le 2^e doigt par le pouce et le 4^e par le 3^e. Même opération pour toutes les autres tierces (ou sixtes), et changements semblables à la main gauche.

<i>Les deux</i>	4	$\widehat{5\ 4}$	$\widehat{5\ 4}$	$\widehat{5\ 4}$	etc.
<i>mains</i>	3	$\widehat{4\ 3}$	$\widehat{4\ 3}$	$\widehat{4\ 3}$	etc.
<i>séparément.</i>	2	$\widehat{3\ 2}$	$\widehat{3\ 2}$	$\widehat{3\ 2}$	etc.

Ex. 1.

1) Les six premiers exercices sont empruntés à l'excellente *École d'orgue* du célèbre organiste belge *J. Leunings*.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

5. Nous consacrerons donc la première partie de cette Méthode à l'étude de l'*accompagnement syllabique*, qui est la base de tout autre système, et qui s'applique même exclusivement à un grand nombre de pièces. Dans une seconde partie, nous apprendrons à introduire les *notes de passage*, purement *mélodiques*, dans l'accompagnement. Une troisième partie sera consacrée aux *modèles* et *exercices pratiques*, suivis eux-mêmes d'instructions très utiles sur le rôle de l'*organiste accompagnateur* dans le service divin.


PREMIÈRE PARTIE

ACCOMPAGNEMENT SYLLABIQUE

6. Nous traiterons dans cette première partie de tout ce qu'il est nécessaire ou seulement utile de connaître pour former un bon et intéressant accompagnement, c'est-à-dire : 1° *des accords en général*; 2° *de la constitution de l'accord parfait*; 3° *des positions de l'accord parfait*; 4° *des règles de succession des accords*; 5° *des renversements de l'accord parfait*; 6° *des cadences, ou formules spéciales de conclusion*; 7° *de la transposition*. Enfin, nous ajouterons deux appendices doctrinaux et complémentaires sur la *tonalité* et l'*altération*.

CHAPITRE I.

Des accords en général.

7. L'accompagnement, avons-nous dit, est une suite d'*accords*. Un *accord* est une aggrégation de plusieurs sons différents, qui sont aptes à être entendus simultanément. Les accords sont formés de plusieurs *intervalles* superposés. Ainsi, l'accord  se compose de l'intervalle de tierce *mi-sol*, et de l'intervalle de quarte *sol-do*. L'accord de deux sons n'est pas un véritable accord, parce qu'il n'est pas assez caractérisé. Ce n'est qu'un intervalle harmonique, un accord incomplet. Les seuls vrais accords sont ceux de *trois*, de *quatre* et de *cinq* sons.

8. Les intervalles sont ou des *consonances* ou des *dissonances*.

9. Les *consonances* ont, par elles-mêmes, le *caractère de repos*, ou, tout au moins, peuvent entrer dans la composition d'un accord ayant ce caractère. On en compte deux sortes : les *consonances invariables*, et les *consonances variables*.¹⁾

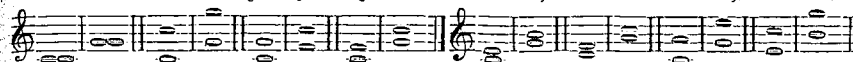
L'*unisson* et l'*octave*, la *quinte* et la *quarte justes* sont des *consonances invariables*, parce que ces intervalles ne pourraient être ni agrandis ni amoindris sans perdre leur caractère consonant. (La *quinte juste* comprend trois tons et un demi-ton. — La *quarte juste* comprend deux tons et un demi-ton.)

¹⁾ Les théoriciens, soit actuels, soit plus anciens, ne s'entendent pas sur les qualifications des diverses espèces d'intervalles. En ce qui concerne les *consonances*, ils appellent généralement *parfaites*, l'unisson, la quarte juste et l'octave; *imp parfaites*, les tierces et les sixtes; *mixte*, la quarte juste. Nous avons préféré suivre la classification donnée par M. E. Durand, professeur au Conservatoire, dans son excellent *Cours complet d'harmonie*. M. Durand fait remarquer que « rien ne justifie ces dernières appellations; car on est obligé de convenir que les consonances imparfaites sont *plus harmonieuses* que celles dites parfaites : ce qui ressemble fort à une anomalie ».

La *tierce* et la *sixte* sont des *consonances variables*, parce qu'elles peuvent être *majeures* ou *mineures* et rester consonantes. (La *tierce majeure* comprend deux tons pleins; la *tierce mineure*, un ton et un demi-ton. — La *sixte majeure* comprend quatre tons et un demi-ton; la *sixte mineure*, trois tons et deux demi-tons.)

CONSONANCES INVARIABLES.

Unisson, Octave, Quinte juste, Quarte juste, Tierce maj., Tierce min., Sixte maj., Sixte min.



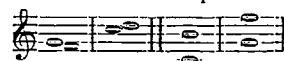
CONSONANCES VARIABLES.

10. Les *dissonances*^{*} sont des intervalles qui ont toujours besoin d'une *résolution*, c'est-à-dire, d'une suite, et qui, conséquemment, excluent toute idée de repos définitif ou de conclusion. Par cette raison, toutes les *secondes*, toutes les *septièmes*, toutes les *neuvièmes* et tous les intervalles diminués ou augmentés sont des *dissonances*.

11. M. Fétis appelle *consonances conditionnelles* les intervalles de *quarte augmentée*, ou *tritort* (trois tons pleins), et de *quinte diminuée* (deux tons et deux demi-tons). Nous en verrons l'application dans certains accords de sixte.

DISSONANCES.

Seconde, Septième.



CONSONANCES CONDITIONNELLES.

Quarte augm., Quinte dimin.



12. D'après ce qui précède, les *accords* sont donc ou *consonants* ou *dissonants*. Les *accords consonants* sont ceux dont toutes les notes ne forment entre elles que des intervalles *consonants* et qui ont le caractère du *repos absolu*.

Les *accords dissonants* sont ceux qui renferment une ou plusieurs dissonances, lesquelles ont besoin d'être *résolues*, c'est-à-dire, d'avoir une suite, et exigent le mouvement.

Comme on le voit, la distinction entre les accords consonants et les accords dissonants n'est pas fondée, ainsi qu'on l'enseigne communément, sur le plaisir ou le déplaisir que ces accords causent à l'oreille, souvent fort accommodante; elle est toute dans le sentiment du *repos* ou du *mouvement*.

13. L'accompagnement syllabique n'admet que les accords consonants. Or, l'accord consonant par excellence est l'*accord parfait*, ainsi nommé parce qu'il forme à lui seul un sens harmonique complet et absolu, donnant entière satisfaction à l'oreille, et faisant naître le sentiment du repos; en d'autres termes, un accord sur lequel on peut conclure et s'arrêter, et qui produit l'impression que la phrase est achevée. Voilà pourquoi cet accord peut et doit même seul terminer toute phrase musicale.

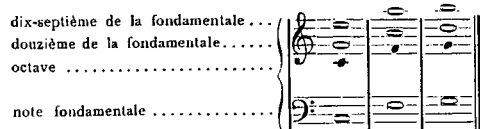
L'*accord parfait*, avec ses diverses *positions* et ses *renversements*, constitue le véritable accompagnement syllabique du plain-chant. Nous allons étudier sa constitution et ses développements dans les chapitres suivants.

CHAPITRE II.

Constitution de l'accord parfait.

14. A son état d'origine, tel qu'il est produit par les vibrations d'un corps sonore, l'accord parfait se compose de trois sons distincts, constituant, par rapport au son fondamental, les intervalles de douzième et de dix-septième.

ACCORD PARFAIT A L'ÉTAT D'ORIGINE.

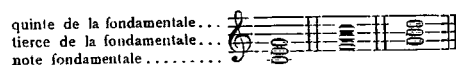


Première remarque. — La note la plus grave d'un accord est appelée *note fondamentale*; les autres notes y remplissent les fonctions de *tierce*, de *quinte*, etc., de la fondamentale.

Deuxième remarque. — On divise les intervalles en *simples* et *composés* ou *redoublés*, suivant qu'ils gardent ou dépassent les limites de l'octave.

15. Les accords de ce dernier exemple se composent d'intervalles redoublés. Mais, dans la pratique, tout intervalle redoublé se réduit, par le retranchement de l'octave, à l'intervalle simple correspondant. Ainsi, les accords précédents se ramènent à ceux-ci :

ACCORD PARFAIT DE TROIS SONS A INTERVALLES SIMPLES.



Ces accords réduits sont de même nature que les premiers, quoique d'un effet un peu moins satisfaisant.

16. **Observation.** Quand on *évalue* un accord, c'est-à-dire, quand on l'analyse, qu'on le décompose pour en connaître la nature et les éléments, on procède toujours de bas en haut. La note la plus grave sert de point de départ, même lorsque l'accord est échelonné sur deux portées.

17. L'accord parfait est formé par deux tierces superposées. Il est *majeur*, quand la première tierce est majeure, c'est-à-dire, composée de deux tons pleins; — il est *mineur*, quand cette même tierce est mineure, c'est-à-dire, composée d'un ton et d'un demi-ton.

ACCORD PARFAIT MAJEUR.

ACCORD PARFAIT MINEUR.



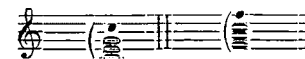
18. **Remarque.** — Dans le cours des exercices, aux cadences principalement, il faudra souvent rendre *majeur* un accord naturellement *mineur*. Pour cela il suffit d'élever d'un demi-ton, par l'emploi du \sharp , la note supérieure de la tierce, à partir de la basse. Ex. :



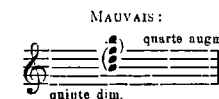
19. Comme l'accompagnement du plain-chant se réalise habituellement à quatre parties, il est nécessaire de doubler une des trois notes essentielles de l'accord, car une quatrième note ajoutée, en dehors du redoublement de l'une des trois premières, amènerait infailliblement un intervalle de seconde et créerait par suite une dissonance (10).

Le meilleur complément, celui qui satisfait le mieux l'oreille, est le doublement, à l'octave supérieure, de la note la plus basse de l'accord. Aussi, nous n'envisagerons plus désormais l'accord parfait que sous ce dernier aspect, c'est-à-dire, composé de quatre notes, dont la plus élevée n'est que le redoublement de la plus grave.

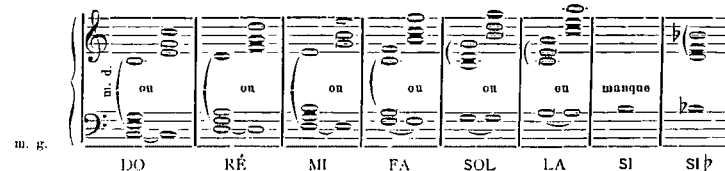
ACCORD PARFAIT A QUATRE PARTIES.



20. L'accord parfait ainsi constitué se place sur tous les degrés de l'échelle, ou notes de la gamme, excepté sur le *Si* naturel, dont l'accord renfermerait les intervalles non consonants de quinte diminuée et de quarte augmentée.



Ces intervalles ne se rencontrent que dans certains accords de sixte (Chap. V). Mais le *Si* \flat peut recevoir l'accord parfait, parce qu'alors les intervalles défectueux se trouvent corrigés.

ACCORDS PARFAITS A QUATRE PARTIES
SUR TOUTES LES NOTES DE LA GAMME ET SUR LE *Si* \flat .

Observation. — La note la plus basse, toujours écrite sur la deuxième portée avec la clef de *Fa*, est reproduite, dans l'exécution sur le clavier, par la main gauche (m. g.). Les trois parties, ou notes supérieures, sont confiées à la main droite (m. d.), même quand elles sont, à cause de leur gravité, rejetées sur la portée inférieure.

CHAPITRE III.

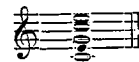
Positions de l'accord parfait.

21. On appelle **position** ou *face* d'un accord l'ordre que conservent entre eux, et par rapport à la basse, les intervalles composant cet accord. Ainsi, dans l'accord parfait de *Do*, les notes, à partir de basse, forment les intervalles de tierce, de quinte et d'octave. Si, tout en conservant la même basse, on transporte la tierce à l'octave supérieure, l'accord se présente sous un autre aspect. La disposition des notes n'est plus la même; l'accord a changé de *face*, mais non pas de nature, car la basse n'a pas varié, et c'est la basse qui détermine l'accord (14).

ACCORD PARFAIT
de *Do* maj.



ACCORD PARFAIT
de *Do* maj. avec la tierce au dessus.

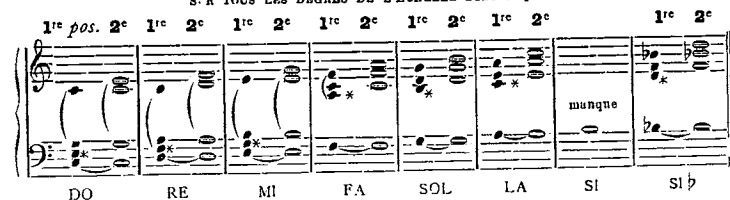


22. L'accord parfait a trois positions différentes.

23. La **première position** s'obtient par le doublement de la basse à l'octave supérieure (19). Nous avons donné plus haut (20) le tableau complet des accords parfaits à la première position sur toutes les notes de la gamme.

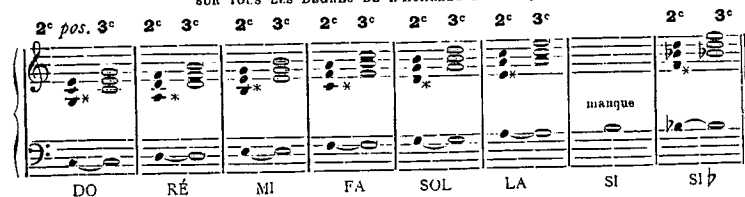
24. Pour former la **deuxième position**, on transporte à l'octave supérieure la deuxième note de l'accord parfait à la première position (21).

ACCORDS PARFAITS A LA DEUXIÈME POSITION
SUR TOUTES LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE DIATONIQUE.



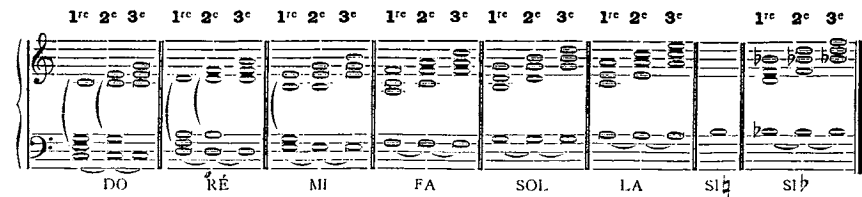
25. On obtient la **troisième position** en transportant à l'octave supérieure la deuxième note de l'accord parfait à la deuxième position.

ACCORDS PARFAITS A LA TROISIÈME POSITION
SUR TOUTES LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE DIATONIQUE.



I. Tableau complet des trois positions de l'accord parfait sur chaque note de la gamme à la basse.

(A apprendre par cœur.)



Nous verrons au chapitre suivant la manière d'employer ces trois positions de l'accord parfait dans l'accompagnement.

APPLICATION.

26. Nous plaçant jusqu'ici au point de vue théorique, nous avons fondé sur la basse la distinction des accords. Mais quand il s'agit d'appliquer à un chant donné les accords déjà constitués, il est nécessaire de procéder autrement. Ce n'est plus la basse qui doit servir de guide, mais le chant lui-même, puisqu'il s'impose à la partie supérieure (2). Cependant, si la note du chant nous fait employer tel ou tel accord, c'est toujours de la basse que nous partirons pour connaître la nature de l'accord choisi (16).

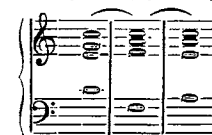
Ainsi, désormais c'est la note du chant qui nous servira de point de départ, et non plus la basse, et c'est *sous ce chant* que nous aurons à placer l'une ou l'autre des trois positions.

27. Supposons donc que la note *Do* se rencontre dans une phrase de plain-chant; de quel accord l'accompagnerons-nous?

Il se présente trois manières.

En examinant, en effet, avec soin le tableau précédent des trois positions de l'accord parfait, nous voyons que, parmi ces accords, la note *Do* apparaît trois fois à découvert comme note supérieure : une première fois dans l'accord établi sur la basse *Do*, 1^{re} position (ex. A.); une deuxième fois, dans l'accord établi sur la basse *Fa*, 3^e position (ex. B.); une troisième fois, dans l'accord établi sur la basse *La*, 2^e position (ex. C.)

A. 1^{re} pos. B. 3^e p. C. 2^e p.

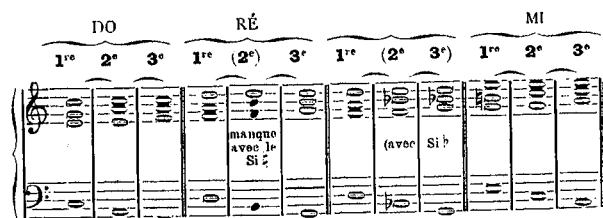


Nous aurons donc, en tenant compte toutefois des règles exposées au chapitre suivant, à choisir entre ces trois accords pour accompagner la note *Do*.

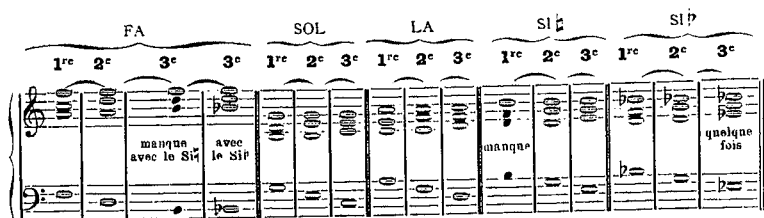
Si nous poursuivions l'examen, nous trouverions, pour toute autre note du chant, le même nombre et les mêmes espèces d'accords, à l'exception des cas où le *Si* se rencontre avec *Fa*.

28. Nous réunissons, suivant l'ordre naturel des positions, tous ces accords dans le tableau suivant *qu'il est indispensable de savoir parfaitement et de pouvoir reproduire sans la moindre hésitation, car tout est là.*

II. Tableau complet des positions de l'accord parfait sous chaque note de la gamme à la partie supérieure.



(Jouer une octave plus bas les accords de la main droite de *Do* à *Fa* inclusivement.)



29. **Observations.** 1° On remarquera dans ce tableau plusieurs cases occupées par des points noirs, ce qui signifie que la note du chant manque de telle ou telle position à cause de l'intervalle prohibé *Fa-Si*, ou *Si-Fa* que renfermeraient ces positions (20). Dans un bon nombre de cas, ces lacunes pourront être comblées au moyen du bémol. C'est pour cette raison que nous avons donné les positions vacantes avec des *Si b*. Il faut cependant employer avec réserve ces accords altérés. On en fait surtout usage lorsque le *Si b* se trouve aussi dans le chant.¹⁾

2° Les trois accords que l'on place sous la note du chant ne sont pas les positions de l'accord parfait de cette note, *si elle était prise comme basse*, mais des positions choisies parmi celles de trois accords parfaits appartenant à trois notes différentes, et donnant à la partie supérieure de l'accord la note que l'on veut accompagner. Comme la basse change à chaque position, ce ne sont plus les faces d'un même accord, mais bien des accords différents (21). Ainsi, dans l'exemple donné plus haut (27), la note du chant, *Do*, est accompagnée de la 1^{re} position de l'accord parfait du *Do* (A); de la 2^e position de l'accord parfait de *La* (C); de la 3^e position de l'accord parfait de *Fa* (B).

1) Il y a des cas où le *Si b*, même absent du chant, doit être employé dans l'harmonie, v. g., lorsque la marche de la basse l'exige pour éviter un saut de triton.

En thèse générale, chacune des parties peut être considérée comme une mélodie soumise en ce point aux mêmes règles que la partie principale.

De même, le chiffre 2, placé au-dessous d'un *La*, dans une phrase d'un chant quelconque, ne signifie pas la **deuxième position** de la note *La* prise comme basse, exemple ci-contre :



mais il désigne une **deuxième position** qui porte à sa partie supérieure un *La*. L'inspection du tableau complet (28) nous montre que l'accord demandé est celui-ci (en réalité 2^e position de l'accord parfait de *Fa*):

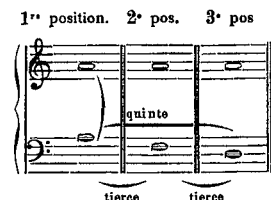
Il en est ainsi de toutes les autres notes. (Consulter le tableau complet des trois positions de l'accord parfait sur chaque note de la gamme (p. 7), en procédant comme il est indiqué au N° 27).



Moyens mnémoniques pour trouver facilement les positions à former sous une note quelconque du chant.

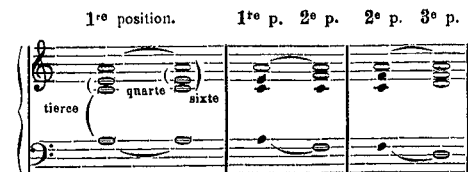
30. On cherche d'abord la basse.

Dans la 1^{re} position, la basse est la note même du chant, mais à l'octave inférieure. Dans la 2^e position, elle est une tierce (ou deux degrés) au dessous de la basse de la première position. Dans la 3^e position, elle est une tierce au dessous de la basse de la 2^e position, ou une quinte au dessous de la basse de la 1^{re}.



La basse une fois trouvée, il est facile d'obtenir les autres parties.

Dans la 1^{re} position, les deux parties complémentaires de la main droite sont placées de tierce en tierce au dessous de la basse : ou bien forment avec le chant les intervalles de sixte et de quarte. Dans la 2^e position, la deuxième partie de la main droite monte d'un degré. Dans la 3^e position, c'est la première partie de la main droite qui monte d'un degré.



Nouvelle Méthode.

RÉSUMÉ DU CHAPITRE III.

a) Les *positions* sont les aspects divers sous lesquels peut se présenter l'accord parfait.

b) Pour qu'il y ait changement de position à l'égard d'un même accord, *il faut que la basse ne varie pas*, autrement l'on obtiendrait un autre accord.

c) L'accord parfait a trois positions différentes, qui se forment l'une de l'autre en transportant à l'octave supérieure la note grave de la main droite, à partir de la 1^{re} position.

d) Dans l'étude *théorique* des accords, c'est la basse qui sert de point de départ. Mais le contraire se produit quand il s'agit d'appliquer pratiquement les accords à la mélodie. *C'est alors la note du chant qui doit diriger.*

e) Chaque note de plain-chant s'accompagne de trois positions, à l'exception du *Ré*, du *Fa* et du *Si^b*, qui n'en ont que deux par suite de la rencontre du *Fa* et du *Si* dans la 2^e position de *Ré*, la 3^e de *Fa* et la 1^{re} de *Si*.

f) Dans certains cas, ces trois notes, *Ré*, *Fa* et *Si^b*, peuvent, grâce au *Si^b*, retrouver la position qui leur fait défaut.

g) Les positions placées sous une note du chant ne sont pas les positions de l'accord parfait de cette note, mais *celles de trois accords parfaits différents.*

Nota. — Après l'étude des *positions* de l'accord parfait viendrait ici logiquement celle de ses *renversements* ou *accords de sixte*. Mais afin de ne pas multiplier les difficultés, et pour arriver plus vite à la pratique, nous renvoyons ce chapitre après l'exposé des règles de succession des accords.

EXERCICES.

Les exercices suivants ont pour but d'habituer l'élève à réaliser sur le clavier les positions indiquées en même temps par les chiffres et par la basse. — On ne les quittera que lorsqu'on les exécutera couramment. — Les numéros renvoient aux positions du Tableau II (28).

Hymne tirée d'un manuscrit du XIV^e siècle.

Sal - ve, vir - go vir - gi - num, Pa - rens ge - ni - to - ris.

Sal - ve, flos con - val - li - um, Stil - la ve - ri ro - ris,

Nos - tra spes in te.

Prose de la fête de l'Ane. (XII^e siècle).

O - ri - en - tis par - ti - bus Ad - ven - ta - vit A - si - nus, Pul - cher et for -

tis - si - mus, Sar - ci - nis ap - tis - si - mus. Hez! sire As - nes, hez!

Hymne Ubi caritas (au Jeudi-Saint) Édition Bénédictine.

U - bi ca - ri - tas et a - mor De - us i - bi est.

Ti - me - a - mus et a - me - mus De - um vi - vum.

Et ex cor - de di - li - ga - mus nos sin -

ce - ro. A - men.

Hymne Adoro te supplex (Toutes les éditions).

A - do - ro te sup - plex la - tens De - i - tas, Ti - bi se
 Quæ sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas;

cor me - - um to - tum sub - ji - cit, Qui - a te con - tem - - plans

to - tum de - fi - cit, A - - - men.

Prose Inviolata (Fragments) Édition de Reims et Cambrai.

In - vi - o - la - ta, in - te - gra et cas - ta es Ma - ri - a,

Quæ es ef - fec - ta ful - gi - da cœ - li por - ta. O Ma - ter al - ma,

Chris - ti ca - ris - - si - ma... Nos - tra ut pu - ra pec - to - ra

sint et cor - po - ra... Tu - a per pre - ca - ta dul - ci - so - na...

O be - ni - gna... Quæ so - la in - vi - o - la - ta per - man -

si - - - sti,

CHAPITRE IV.

Règles de succession des accords.

31. Jusqu'ici nous avons étudié les accords pris isolément et indépendamment de leurs rapports réciproques. Il nous faut maintenant apprendre la manière de les faire succéder l'un à l'autre.

Nous avons, si l'on nous permet une comparaison, réuni les matériaux nécessaires à la construction de notre édifice. Nos pierres sont prêtes; il manque seulement les détails d'ornement et les corniches. Le moment est venu de ranger les assises.

Nos matériaux, ce sont les accords que l'on peut produire sous chaque note du chant (v. 28, *tableau*); les accords de sixte seront les ornements; enfin, les cadences formeront comme le couronnement de l'œuvre.

32. Si les trois positions sont légitimes, prises à part, elles ne peuvent indifféremment se succéder au gré de l'accompagnateur. C'est ainsi, pour continuer notre figure, que dans une construction, on n'emploie pas indistinctement toute espèce de pierres à tout endroit du monument. On en choisit de spéciales pour la base et les angles, par exemple, et de très spéciales pour le couronnement.

L'œil et la solidité ont leurs exigences en architecture, mais l'oreille a les siennes également dans l'harmonie; elle veut un certain ordre dans les accords.

33. De même encore qu'il y a des règles — surtout prohibitives — pour la bonne succession des mots dans une langue donnée, ainsi en est-il pour l'harmonie qui est la science des accords. Ces règles sont celles qu'on enseignait dans les anciennes écoles du moyen-âge. D'abord incertaines, elles se fixèrent insensiblement jusqu'au XVI^e siècle, époque où l'harmonie grégorienne atteignit sa perfection (voir la préface). Tous les Maîtres qui ont écrit dans la tonalité ecclésiastique les ont constamment suivies et observées; elles reçoivent de là une très grande autorité.

34. On peut ramener à **quatre** principales les règles qui ont rapport à la succession des accords. Nous allons les exposer le plus clairement possible.

§ I. PREMIÈRE RÈGLE.

35. Tout morceau de plain-chant peut commencer par une quelconque des trois positions de l'accord parfait, de préférence par celle qui sera le plus conforme à la nature du mode ; — il doit finir par la 1^{re} position, sauf certains cas assez rares.

Pour ce qui regarde le premier accord du morceau, l'accompagnement ne fait qu'imiter la mélodie elle-même, qui ne commence pas toujours par la note qu'on appelle *tonique* ou *finale*, et qui est la principale et la plus importante de l'échelle du mode¹⁾.

36. Bien que l'une ou l'autre des trois positions soit légitime pour commencer un morceau, on devra cependant préférer celle qui sera le plus analogue à la nature du mode ; c'est-à-dire que l'accord initial sera *autant que possible* la position qui aura pour basse la finale du mode.

Comme la dominante joue aussi un certain rôle, surtout dans la psalmodie, on choisira la position dont la basse sera, à défaut de la finale, la dominante du mode, si cette position donne plus de facilité pour la suite des autres accords.

Voici quelques exemples en dehors de ceux qu'on trouvera dans les modèles de la seconde partie.

COMMENCEMENTS DE MORCEAUX.

1 ^{er} Mode.		3 ^e et 4 ^e Modes.		7 ^e Mode.		8 ^e Mode.	
1 ^{re} pos.	2	3	1	3	1	3	
finale	fin.	fin.	fin.	domin.	fin.	domin.	

37. La seconde partie de la règle souffre, avons-nous dit, quelques exceptions.

1^o Selon la pratique du XVI^e siècle, les finales des 3^e et 4^e modes s'accompagnent par la 3^e position aussi bien que par la 1^{re}. Cette terminaison est même de rigueur lorsque les chants appartiennent au mode irrégulier de *Sí*, comme le *Credo* ordinaire. (Voir, dans la seconde partie, les 3^e et 4^e modes).

2^o La même exception peut se vérifier dans les pièces qui se terminent sur une autre note que la finale du mode, comme les chants psalmodiques, certaines pièces irrégulières, etc. Nous en mentionnerons quelques-unes dans notre seconde partie.

1) Voir N^o 47, le tableau des 14 modes.

§ II. DEUXIÈME RÈGLE.

38. Le passage d'un accord à un autre, placé sur un degré différent, ne peut s'opérer qu'autant que ces accords sont pris dans une position différente. En d'autres termes : Il n'est pas permis de faire entendre deux fois de suite la même position sous deux notes différentes du chant, et quand les parties vont dans le même sens.

Supposons, par ex., que nous ayons à accompagner ces deux notes :

MAUVAIS. BON.

si, au-dessous de *Do*, nous plaçons une 1^{re} position, nous ne pourrions pas employer un accord semblable sous le *Mi* ; mais nous devons choisir entre les deux autres positions.

1 1	1 2	1 3

MAUVAIS. BON. MAUVAIS. BON.

Il en serait de même pour toute autre succession et toute autre position.

2 2	2 3	2 1	3 3	3 1	3 2

D'après cette règle, les successions d'accords marquées par des traits, dans cet exemple, doivent être tenues pour détestables et inadmissibles.

MAUVAISES SUCCESSIONS.

1 1 3 2 2 3 3 1	3 3 3 2 3 3

BONNES SUCCESSIONS.

Ces fautes grossières se corrigent de différentes manières ; celle-ci est correcte :

3 2 3 2 1 3 1 3 1	3 2 3 2 3 1

39. Il n'est fait à cette règle qu'une exception en faveur de l'accord de sixte traité à trois parties. (Voir au chapitre suivant).

40. La même règle s'énonce aussi de cette manière : on ne peut faire entendre, par mouvement semblable (55), deux quintes ou deux octaves consécutives. — Les octaves sont des redondances inutiles, et qui donnent un sentiment de pauvreté harmonique, puisque, par la répétition de deux mêmes notes, le nombre des parties se trouve réduit. Quant aux quintes, elles produisent un effet dur et désagréable, comme il est facile de s'en convaincre par l'audition du spécimen suivant :

DÉTESTABLE.

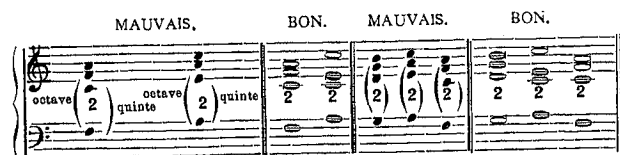
--

Ces successions barbares, ainsi que d'autres non moins révoltantes, charmaient pourtant les oreilles peu délicates de nos pères en harmonie¹⁾, et furent, sous le nom d'*Organum*, le point de départ des belles et savantes combinaisons du contrepoint et de la musique moderne.

41. Les exemples donnés plus haut (38) renferment tous des *suites de quintes* unies à celles d'*octaves*. En voici d'autres où les fautes sont indiquées plus clairement.



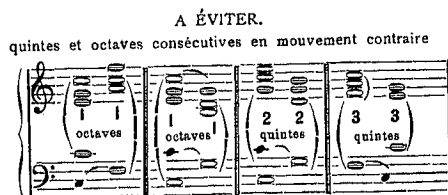
42. Il arrive quelquefois que la tournure de la mélodie semble appeler deux deuxième positions. Ces successions peuvent se légitimer par la suppression des suites de quintes et d'octaves, ce que l'on obtient en disposant d'une autre manière les parties du second accord.



(Les octaves sont désignées par les courbes placées à gauche, les quintes, par les courbes placées à droite).

43. OBSERVATIONS. — 1° Il est permis de *répéter*, plusieurs fois de suite, une même *quinte* ou une même *octave*; cela ne contieut pas des quintes ou des octaves consécutives.

2° Les quintes et octaves consécutives, défendues en *mouvement semblable*, doivent aussi être évitées en *mouvement contraire*, parce que, dans la pratique, sur le clavier, elles amènent presque inévitablement l'emploi de ces intervalles en mouvement semblable. (Voir, pour l'explication de ces mouvements, la troisième règle).

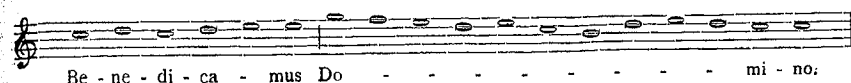


1) Le célèbre moine Hucbald, qui mourut vers 930, et qui passe pour l'auteur des essais d'harmonie les plus anciens, s'écriait en entendant de semblables monstruosités : « *Videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtionem concentum!* » Ce mélange de sons produit un harmonieux concert ! »

EXERCICES.

(Appliquer la deuxième règle sur les phrases suivantes, ou sur d'autres pièces très simples).

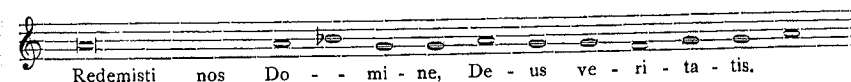
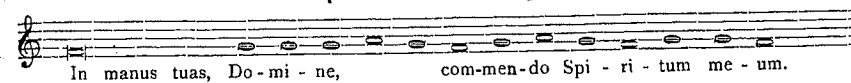
Benedicamus de l'Avent et du Carême.



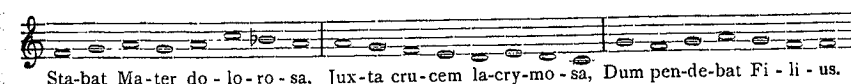
Ite missa est pascal.



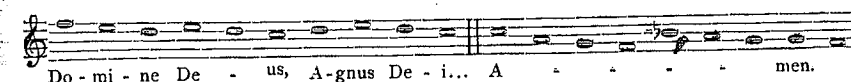
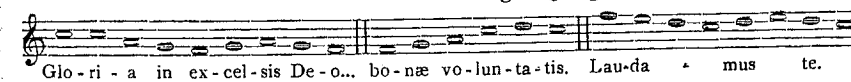
Répons bref de Complices.



Stabat Mater.



Gloria de la Messe des Anges (fragments).



§ III. TROISIÈME RÈGLE.

44. Dans l'accompagnement, il est nécessaire d'observer les lois de la tonalité du plain-chant, laquelle est exclusivement diatonique, c.-à-d., procédant par tons et demi-tons naturels, tels qu'ils se trouvent dans la gamme. (Consulter le premier appendice).

Cette règle se réduit à l'application des trois points suivants, qui se complètent l'un l'autre :

1° Éviter, en dehors des cadences, d'employer des notes étrangères au mode dans lequel est écrit le morceau ; 2° rejeter des parties de l'accompagnement tout intervalle qui n'est pas admis dans le plain-chant ; 3° ne pas user du demi-ton chromatique.

L'observation de ces prescriptions amènerait le mélange choquant de deux tonalités bien distinctes, mélange qu'il faut absolument écarter. Nous devons, à cet effet, entrer dans quelques développements.

45. 1° On doit éviter, en dehors des cadences, l'emploi de notes étrangères au mode dans lequel est écrit le morceau.

Il ne faut faire entrer dans l'accompagnement que les seules notes naturelles du mode. Si, par exemple, le morceau est du premier mode, les notes qui serviront à la formation des accords seront les suivantes : Ré, Mi, Fa \sharp (Fa naturel), Sol, La, Si \flat , Do \sharp (47).

46. Nous avons excepté de cette partie de la règle, les cadences, c'est-à-dire, les deux ou trois derniers accords d'une phrase ou d'une pièce. En raison de leurs exigences propres, les cadences sont traitées autrement que le reste du morceau. Il sera donc permis de faire usage, aux cadences, de Do \sharp , de Fa \sharp , de Sol \sharp et de Si \flat . (Voir le chapitre suivant).

47. Pour bien observer la prescription qui précède, il est indispensable de connaître parfaitement l'étendue de chacun des quatorze modes, parmi lesquels on distingue les modes authentiques, c'est-à-dire, véritables, originaires, (marqués par les nombres impairs), et les modes plagaux, c'est-à-dire, obliques, dérivés des premiers, quoique aussi anciens qu'eux, (marqués par les nombres pairs).¹⁾

TABEAU DES QUATORZE MODES DU PLAIN-CHANT.

Finale (—). Dominante (—).		Finale (=). Dominante (—).	
I ^{er} Mode (authentique)		IX ^{er} Mode (auth.)	
II ^e Mode (plagal)		X ^e Mode (plag.)	
III ^e Mode (auth.)		XI ^e Mode (auth.)	
IV ^e Mode (plag.)		XII ^e Mode (plag.)	
V ^e Mode (auth.)		XIII ^e Mode (auth.)	
VI ^e Mode (plag.)		XIV ^e Mode (plag.)	
VII ^e Mode (auth.)			
VIII ^e Mode (plag.)			

1) On sait que les théoriciens sont divisés sur la question du nombre des modes du plain-chant. Les uns en admettent huit seulement; les autres, douze; d'autres, enfin, quatorze. Nous ne pouvons entrer ici dans ces discussions. Nous adoptons, pratiquement, le système le plus étendu, en faisant observer que les six derniers se ramènent aux six premiers; le 9^e au 1^{er}, le 10^e au 2^e, etc.

Observation. — Si, dans ce tableau, nous avons indiqué la dominante de chaque mode, c'est principalement en vue de la psalmodie. Mais nous devons faire remarquer qu'en dehors de la psalmodie et des récitatifs, la dominante est loin d'avoir l'importance exagérée que lui attribuent les méthodes modernes.

48. II° Rejeter des parties de l'accompagnement tout intervalle qui n'est pas admis dans le plain-chant.

Les seuls intervalles autorisés sont ceux : 1° de seconde, majeure ou mineure (c.-à-d. le ton et le demi-ton naturels); 2° de tierce, majeure ou mineure; 3° de quarte juste; 4° de quinte juste; 5° de sixte mineure; très-rarement de sixte majeure.

INTERVALLES ADMIS.

Seconde maj. (ton). Seconde min. ($\frac{1}{2}$ ton). Tierce maj. (2 tons). Tierce min. (1 ton $\frac{1}{2}$)

Quarte juste (2 tons $\frac{1}{2}$) Quinte juste (3 tons $\frac{1}{2}$) Sixte min. (3 tons et 2 $\frac{1}{2}$ t.) Sixte maj. (4 t. $\frac{1}{2}$)

Sont pros crits, tous les intervalles autres que les précédents, savoir : 1° la seconde augmentée; 2° la quarte augmentée (11); 3° la quinte diminuée (11); 4° la sixte augmentée; 5° la septième.

INTERVALLES DÉFENDUS.

Seconde augmentée. Quarte augm. Quinte diminuée. Sixte augm. Septième.

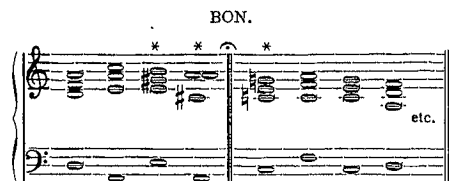
49. III° Éviter le demi-ton chromatique, c'est-à-dire, deux ou plusieurs notes se suivant à la distance d'un demi-ton, dans l'ordre de la gamme chromatique (conf. 1^{er} appendice). Ainsi : Do, do \sharp , ré; — Sol, fa \sharp , fa \flat .

(Deux demi-tons ne se trouvant jamais de suite dans la gamme diatonique, ces intervalles ne peuvent être produits que par l'usage du \sharp ou du \flat : d'où leur nom de chromatiques, ou colorés, non naturels).

Le demi-ton chromatique ne se rencontre jamais dans le chant liturgique. C'est pour cette raison qu'on l'exclut aussi de l'accompagnement. Aussi, des successions comme les suivantes doivent être rigoureusement défendues. La simple suppression du \sharp ou du \flat fera disparaître les fautes.

DÉFENDU.

50. Il est à remarquer qu'une pause après une cadence, ou fin de phrase, suffit pour faire évanouir la relation chromatique.



§ IV. QUATRIÈME RÈGLE.

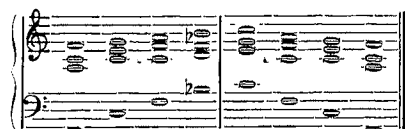
52. Dans le cours de l'accompagnement, il faut, autant que possible, pratiquer le mouvement contraire entre le chant et la basse,

Cette règle a pour but d'obtenir l'élégance et la douceur de l'harmonie plutôt que sa correction grammaticale.

53. On distingue trois sortes de mouvement entre le chant et la basse.

1° Le mouvement direct ou semblable, quand les deux parties vont dans le même sens; c'est-à-dire, quand elles montent ou descendent en même temps;

MOUVEMENT DIRECT.



2° le mouvement oblique, lorsqu'une partie monte ou descend tandis que l'autre reste sur le même degré;

MOUVEMENT OBLIQUE.



3° le mouvement contraire, quand les deux parties vont en sens inverse, c'est-à-dire, quand l'une monte pendant que l'autre descend.

MOUVEMENT CONTRAIRE.



De ces trois mouvements, le plus élégant est le mouvement contraire; puis vient le mouvement oblique; enfin, le mouvement semblable.

53. Nous avons dit qu'il faut pratiquer le mouvement contraire « autant que possible », car, dans certains cas, par suite du tour spécial de la mélodie, il serait, sinon impraticable, du moins peu gracieux. De plus, ce mouvement obstinément

appliqué, deviendrait un sujet de contrainte pour l'organiste, occasionnerait quelque fois un grand éloignement entre les deux mains, et rendrait ainsi la basse trop sourde et l'accompagnement trop confus.

Il est donc bon que le mouvement contraire soit le plus fréquemment employé, mais on ne doit pas craindre d'user aussi les deux autres espèces de mouvement.

§ V. RÉSUMÉ DES RÈGLES.

I^{re} RÈGLE. — Tout morceau de plain-chant peut commencer par une quelconque des trois positions de l'accord parfait, pourvu qu'elle soit conforme à la nature du mode. Pour terminer, on emploie presque toujours la 1^{re} position.

II^e RÈGLE. — Pour passer d'un accord à un autre, il est nécessaire de varier la position, afin d'éviter les « suites de quintes et d'octaves ».

III^e RÈGLE. — On ne doit employer dans la constitution des accords, que les notes naturelles de la gamme. Il y a deux exceptions à cette règle : « 1° on fait usage du Si^b soit pour accompagner un Si^b au chant, soit dans les accords qui précèdent ou suivent de près cette note; — 2° on emploie le Do[#], le Fa[#], le Sol[#], aux cadences; c'est-à-dire, dans les derniers accords de certains modes.

IV^e RÈGLE. — Il est élégant de pratiquer le plus souvent possible le mouvement contraire entre les deux parties extrêmes.

APPLICATION DES RÈGLES.

54. Voyons maintenant comment on peut procéder pour mettre ces règles en pratique. Nous prenons la simple phrase suivante; le raisonnement sera le même pour tout autre mélodie.



Cette phrase qui a Do pour finale, et Sol pour dominante, ne peut être, d'après le tableau des modes (47), que du 1^{er} mode. L'échelle naturelle est donc: Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si. Ces notes seules devront, par conséquent, figurer dans l'accompagnement.

Pour commencer, la 1^{re} position nous paraît plus naturelle que les autres, puisqu'elle fait entendre la finale du mode aux deux parties extrêmes (36).

La deuxième règle nous défend de faire sous la note *Si* une première position, parce que cette note étant différente de la précédente, la position doit varier (38). Nous avons à choisir entre les deux autres positions (*b* et *bb* ci-après).

La troisième note, *Do*, recevra, dans le premier cas (*b*), une 1^{re} position ou une 3^e; mais on remarquera que celle-ci est moins douce que ne serait celle-là; c'est pourquoi nous adoptons la 1^{re} position; dans le second cas (*bb*), comme le *Si* porte une 3^e position, le *Do* suivant ne peut recevoir que la 2^e ou la 1^{re}. Si l'on tient à ne pas employer à la basse la note *Do*, qui vient déjà d'y paraître, on usera de la 2^e position (*cc*). — Ici, comme auparavant, nous appliquerons la quatrième règle, en pratiquant le mouvement contraire (52).

Dans la première formule (*c*), la quatrième note, *Ré*, ne pourra recevoir que la 3^e position (*d*). En effet, la 1^{re} position est exclue par la deuxième règle (38), et la 2^e position de *Ré* n'existe qu'avec *Si* *b*. Or, le *Si* *b* est complètement étranger au 1³^e mode. Dans la seconde formule (*cc*), la 1^{re} et la 3^e positions sont également bonnes : nous écrivons la 3^e (*dd*).

Nous raisonnerions de même pour la cinquième note et les suivantes.

Mais arrivés à l'avant-dernière note, *Ré* (*e* et *ee*), nous devons nous souvenir de la première règle, afin d'en préparer l'application sous la dernière note. Celle-ci devant recevoir une 1^{re} position, le *Ré*, qui précède, ne pourra admettre que la 3^e (*e*, *f*, et *ee*, *ff*).

EXEMPLES DE L'APPLICATION DES RÈGLES.

The musical examples are arranged in two rows. The first row contains examples labeled 'a b c d' and 'e f'. The second row contains examples labeled 'aa bb cc dd' and 'ee ff'. Each example consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The piano accompaniment is written in figured bass notation, with numbers 1, 2, 3, and flats (b) indicating fingerings and positions. The examples demonstrate various harmonic and contrapuntal techniques discussed in the text.

REMARQUE. — Nous nous empressons de faire observer, afin de ne pas porter au découragement les débutants de bonne volonté, que le long raisonnement qui précède, semblable à une analyse grammaticale, n'est pas toujours nécessaire sous une forme aussi détaillée. Au bout de très peu de temps, les règles se présentent d'elles-mêmes à l'esprit de l'accompagnateur, qui les applique tout naturellement, sans avoir même le temps de formuler son raisonnement. C'est la même opération intellectuelle, quasi instinctive, qui se produit chez celui qui s'efforce de parler sa langue avec pureté.

§ VII. OBSERVATIONS SUR LE CHOIX ET LA VARIÉTÉ DES ACCORDS.

55. Les deux exemples précédents sont également corrects; et cependant il est facile de remarquer entre eux une différence bien sensible. L'un est simple d'allure, l'autre, plus varié et plus travaillé.

La variété dans le choix des accords a-t-elle des limites? L'organiste peut-il s'y donner libre carrière?

Un maître incontesté va nous l'apprendre. M. le chan. Morelot donne les excellents et judicieux conseils qui suivent.

56. «... Ces règles (concernant la formation et le choix des accords) toutes prohibitives, tendent moins à faire connaître ce que l'on doit pratiquer qu'à signaler ce que l'on doit s'interdire. D'un autre côté, les règles positivement préceptives ayant l'inconvénient de trop circonscrire la liberté de l'harmoniste, on préfère s'en abstenir ici.

« Voici cependant quelques observations purement directives, dont il faudra tenir compte :

57. « En thèse générale, l'harmonie a d'autant plus de douceur que le passage d'un accord à un autre s'effectue à l'aide d'une ou deux notes communes...

« Au contraire, plus on fait se succéder d'accords qui n'ont aucune note commune..., plus on donne à l'harmonie de vigueur et même d'apreté.

« C'est surtout après les repos qui suivent les cadences que cette manière de procéder est bien reçue...

« L'emploi trop habituel du premier procédé affadirait l'harmonie. L'usage trop fréquent du second lui imprimerait un caractère dur et presque sauvage. C'est en les mélangeant tous les deux dans une juste proportion que l'on réussira à donner à l'harmonie du plain-chant ce cachet d'élégance austère, ce goût à la fois suave et fort qui conviennent aux choses de l'Église.

58. « Dans le dessin de la basse, il faut éviter le retour trop fréquent des mêmes notes et des mêmes mouvements, qui accuserait la pauvreté et engendrerait la monotonie. « Il faut néanmoins se garder en cela de toute affectation, et ne point se mettre l'esprit à la torture pour introduire dans cette partie une variété pénible et tourmentée, qui trahirait l'effort et rendrait l'harmonie d'autant moins agréable à entendre qu'on se serait donné plus de mal pour l'enrichir.

59. « L'accompagnement ne doit être ni plat ou maussade, ni laisser sentir la préoccupation d'un harmoniste qui tient à diversifier ses formules... Une harmonie sobre et ne variant ses mouvements de basse que tout juste autant qu'il le faut pour ne pas tomber dans la monotonie, nous semblerait se conformer assez fidèlement au type des compositions syllabiques du XVI^e siècle.

« Par un motif analogue, lorsque le plain-chant présente une suite de notes sur le même degré, il n'y a le plus souvent aucun avantage à varier l'harmonie. »

1) *Éléments d'harmonie*... p. 76 et suiv.

EXERCICES.

On peut s'exercer à l'application des règles sur des chants faciles, et dont les cadences (88) se font naturellement, sans l'aide des \sharp ni des \flat . Tels sont les morceaux des 5^e, 6^e, 13^e et 14^e modes. Nous conseillons, en conséquence, les pièces suivantes :

Paroissien romain (Édition bénédictine).

Les quatre antiennes à la Sainte Vierge, *Homo quidam*, p. 1218.
 ton simple, p. 83, *Attende*, p. 1228.
Tantum ergo moderne, p. 1215. *Iste Confessor*, p. 627.

Toutes les éditions.

Messe du 6^e ton, de Dumont. *Alma Redemptoris Mater.*
Introït et Kyrie de la messe des Morts. *Ave Regina cælorum.*
Sanctus et Agnus, de la messe des Anges. *Regina cæli.*
Ave verum corpus. etc. etc.

N. B. — Jouer en clef de *fa* sur la deuxième ligne, avec *si \flat* à la clef, les morceaux notés en clef d'*ut* sur la deuxième ligne.

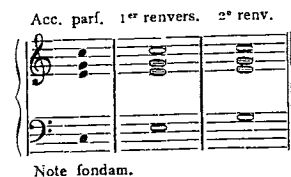
CHAPITRE V.)

Renversements de l'accord parfait.

60. Les seules positions de l'accord parfait, mélangées avec goût, peuvent dans les morceaux simples et peu chargés de notes surtout, fournir une harmonie déjà suffisamment variée. Cependant ses renversements, et l'accord de *sixte* principalement, sans être absolument indispensables, ajoutent à l'accompagnement beaucoup d'intérêt, d'élégance et de facilité. C'est pourquoi nous dirons de ces accords tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour les employer utilement.

61. Outre ses trois positions, l'accord parfait peut encore donner naissance à deux nouveaux accords au moyen des **renversements**.

62. Un accord est **renversé** quand il a pour basse une des notes qui le composent autre que la note fondamentale et son doublement à l'octave supérieure. Et comme ces notes sont au nombre de deux (*Do*, *Mi*, *Sol*, *Do*; — *Fa*, *La*, *Do*, *Fa*), il s'en suit que l'accord parfait peut avoir 2 renversements.



Les **renversements**, quoique dérivés de l'accord parfait, sont des accords de transition et de mouvement tout à fait impropres à terminer une phrase ou un morceau.

1) On pourrait réserver ce chapitre pour une étude ultérieure et passer au suivant qui traite des *cadences*.

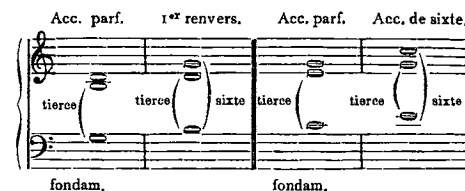
§ 1. PREMIER RENVERSEMENT ou ACCORD DE SIXTE.

63. Le premier renversement se compose d'une *tierce* et d'une *sixte* majeures ou mineures, et s'appelle pour cette raison accord de *tierce et sixte*, ou plus simplement, *accord de sixte*.

Il peut être traité à 3 ou à 4 parties. Nous l'envisagerons successivement sous ce double aspect, et nous apprendrons ensuite la manière de l'introduire dans l'accompagnement.

A. ACCORD DE SIXTE A TROIS PARTIES.

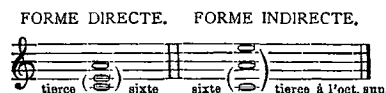
64. L'accord de *sixte* à 3 parties se forme de l'accord parfait à l'état d'origine, c'est-à-dire, composé de trois sons (14 et 15), en plaçant à la basse la tierce de la fondamentale.



65. L'accord de *sixte* n'est usité qu'à une seule position, mais il peut être disposé en *forme directe* ou en *forme indirecte*.

66. Un accord est en **forme directe** quand les notes qui le composent conservent l'ordre naturel donné par la gamme. Si l'ordre des *notes supérieures* est interverti, c'est-à-dire, si la note du milieu, la tierce, est transportée à l'octave supérieure, c'est la **forme indirecte**. La nature de l'accord n'est pas changée (16), bien que l'on obtienne un effet différent.

Cette remarque étant appliquée à l'accord de sixte nous aurons :

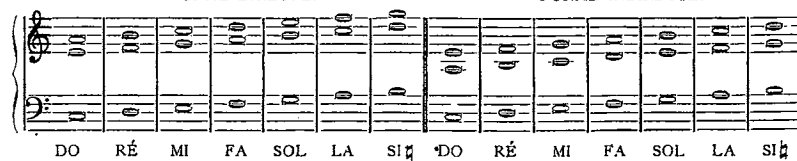


67. Le premier renversement se place sur toutes les notes de la gamme.

ACCORDS DE SIXTE SUR TOUS LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE.

FORME DIRECTE.

FORME INDIRECTE.



68. OBSERVATION. — Les accords de sixte établis sur la basse *Ré*, bien qu'ils impliquent la relation du triton *Fa-Si \flat* et de quinte diminuée *Si \flat -Fa* (11), ont été admis de tout temps par les anciens. Et, de fait, ce que perçoit l'oreille, c'est l'intervalle de tierce *Ré-Fa*, d'une part, et l'intervalle de sixte *Ré-Si*, de l'autre.

69. *A 3 parties*, les sixtes jouissent du privilège de pouvoir se succéder *par mouvement semblable*, en conservant, l'une par rapport à l'autre, la même position, pourvu : 1° que l'accord soit dans la forme directe, c'est-à-dire, que la tierce soit au bas ; 2° qu'il ne se rencontre pas de sauts plus grands que la tierce. Cette succession d'accords a reçu le nom de *marche de sixtes*.

70. Les *marches de sixtes à 3 parties* sont d'une douceur particulière. Mais pour qu'elles produisent tout leur effet, il faut que la basse se rapproche le plus possible des autres notes, en d'autres termes, *que les parties soient serrées*. Plus la basse est éloignée, moins l'effet est satisfaisant, parce que les *quartes consécutives*, qui forment les deux parties supérieures, étant à découvert, sont peu agréables à entendre.

MARCHES DE SIXTES A TROIS PARTIES.

TRÈS BON. ENCORE BON. MAUVAIS EFFET. BON (sauts de 3^e). MAUVAIS. TRÈS MAUVAIS.

Forme directe. Forme indirecte.

71. Si l'on observe la composition des marches de sixtes ayant la tierce en bas (forme directe) (66), l'on en comprend tout de suite la légitimité, car elles ne renferment en réalité ni suites de quintes, ni suites d'octaves. Rien n'empêche donc qu'elles ne se succèdent par mouvement semblable. Il n'en est pas de même des sixtes de la forme indirecte (66); les *quintes consécutives* y seraient bien à découvert.

B. ACCORD DE SIXTE A QUATRE PARTIES.

72. L'accord de sixte, traité à trois parties, est admis même dans un accompagnement à quatre parties. Cependant, complété par l'adjonction d'une nouvelle note, il produit un effet plus plein et plus satisfaisant.

On obtient cette quatrième partie en doublant l'un des trois sons primitifs. Le doublement à l'octave supérieure de la tierce, qui est au-dessus de la basse, est préféré aux deux autres positions ; vient ensuite celui de la sixte, puis celui de la basse, le moins estimé de tous.

TRÈS BON. ENCORE BON. MOINS BON.

Doublement de la tierce. Doublement de la sixte. Doubl. de la basse.

73. **Observation très importante.** — L'accord de sixte est indiqué par le seul chiffre 6, dans sa forme directe, soit à trois, soit à quatre parties. Pour désigner clairement les deux accords de sixte en forme indirecte que l'on peut établir sur chaque note de l'échelle prise comme basse, ou sous chaque note du chant, nous placerons à la droite du 6 le petit chiffre ¹ (6¹) pour marquer l'accord en forme indirecte qui a sa sixte en bas, et le chiffre ² (6²) pour marquer celui qui a sa tierce en bas.

A gauche du chiffre, nous mettrons les *signes accidentels* (# ou b) qui peuvent être nécessaires pour obtenir la tierce et la sixte voulues. (Ex. : #6; b6).

ACCORDS DE SIXTE A 4 PARTIES SUR TOUS LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE A LA BASSE.

(A apprendre par cœur).

Forme directe Forme indirecte (octave plus haut).

DO RÉ MI FA SOL LA SI

C. APPLICATION AU CHANT DE L'ACCORD DE SIXTE.

74. Après avoir étudié la *constitution* et la *formation* de l'accord de sixte, il reste encore à voir comment on l'emploie sous la cantilène sacrée. Ce ne sera donc plus la basse qui nous servira de point de départ, mais la note du chant.

75. Il en est du premier renversement comme des positions de l'accord parfait. En observant avec soin les tableaux précédents (67 et 73), il est facile de remarquer que chaque note de la gamme apparaît trois fois comme note supérieure. D'où il suit qu'une note quelconque de la mélodie peut recevoir *trois accords de sixte différents à quatre parties*, ou *deux à trois parties*. Ainsi, sous la note *Do*, on pourra placer l'accord de sixte ayant *La* pour basse, et celui de *Mi*.

76. De même que pour les positions de l'accord parfait (30), nous devons faire observer ici que ces trois accords de sixte sur *do* ne sont pas trois renversements de l'accord fondamental de *do* (62). Les deux premiers (6 et 6¹) seulement appartiennent à l'accord fondamental de *do*, le troisième (6²) est un accord de sixte dérivé d'un autre accord parfait (ici l'accord de *fa*), mais ayant *do* comme note supérieure.

Les deux remarques qui précèdent s'appliquent à toutes les autres notes du chant.

ACCORDS DE SIXTE SOUS CHACUNE DES NOTES DU CHANT A QUATRE PARTIES.

(A apprendre par cœur).

DO RÉ MI FA SOL LA SI \sharp

6 6 \flat 6 \sharp 6 6 \flat 6 \sharp 6 6 \flat 6 \sharp 6 6 \flat 6 \sharp 6 6 \flat 6 \sharp 6 6 \flat 6 \sharp

Forme directe Forme indirecte (octave plus haut).

A TROIS PARTIES.

(A apprendre par cœur).

DO RÉ MI FA SOL LA SI

Forme directe Forme indirecte (octave plus haute)

77. Le *Sib*, employé accidentellement dans un mode non transposé, ne peut recevoir qu'un accord de sixte à 3 parties, et deux à 4 parties. Logiquement, il est susceptible d'un autre accord de sixte dans lequel entrerait le *Mib*. Mais *Mib* étant complètement étranger à tout mode *naturel*, cet accord de sixte est par le fait prohibé, et ne doit trouver sa place que dans un morceau *transposé*, dont l'échelle renferme en elle-même ou accidentellement un *Mib*.

ACCORD DE SIXTE SOUS SI \flat .

à 3 parties à 4 parties dans la transpos.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The accompaniment is written in a simple, folk-like style. The first system contains six measures of music.

78. L'accord de sixte contribue beaucoup à l'élégance et à la variété de l'accompagnement. Il ne faut cependant pas l'employer trop fréquemment, sinon l'harmonie manquerait de fermeté et de vigueur. On en fait usage principalement pour éviter la monotonie de certains mouvements de basse, dans lesquels les mêmes notes sont répétées coup sur coup, dans le but aussi d'obtenir un accompagnement plus lié et plus coulant.

79. Il est d'ailleurs impossible d'établir des règles fixes pour marquer sous quelles notes du chant il est convenable de former des accords de sixte. C'est au goût de l'organiste à les amener dans les passages favorables, et à en user dans de justes limites.

Les exemples suivants, ainsi que les modèles de la seconde partie, pourront aider l'élève et le mettre sur la voie.

EXERCICES.

pour apprendre la manière de faire succéder l'accord de sixte aux positions de l'accord parfait.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in G major, 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The notes are represented by circles with stems, and fingerings are indicated by numbers 1-3. The first system has four measures, the second has four measures, the third has four measures, and the fourth has four measures. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing a simple accompaniment.

80. Observations. — 1° Les doubles notes juxtaposées que l'on remarque dans ces exemples, et qui se trouveront souvent dans les exercices de la *Méthode*, indiquent la rencontre de deux parties sur un même degré, et n'existent que pour l'œil et la régularité de l'écriture. Sur le clavier, on les exécute comme s'il n'y avait qu'une seule note.

81. 2° En passant de l'accord de sixte à l'accord parfait, et réciproquement, on est facilement exposé, dans certains cas, à faire une suite de quintes que nous voulons signaler. Rien de plus naturel, par exemple, en harmonisant les trois notes *la, sol, la*, que d'accompagner le *sol* d'une sixte (à trois parties seulement, à cause du saut considérable que serait obligée de faire la quatrième partie). Or, que le premier accord soit une 2^e position, ou que ce soit une 3^e, le passage contiendra presque infailliblement une suite de quintes, si l'on n'y prend garde (Ex. : *a* et *b*). Nous indiquons le moyen, tout en conservant la sixte, d'éviter cette faute par la réalisation d'une 3^e position à trois parties seulement (Ex. : *c*), ou par une disposition spéciale des parties du premier accord (Ex. : *d*). (Cf. N° 42).

The image shows two musical exercises, labeled 'MAUVAIS.' (a) and 'BON.' (b). Each exercise consists of a treble and bass staff. Exercise (a) is marked 'MAUVAIS.' and shows a sequence of notes with fingerings 2, 6², and 3, with a bracket labeled 'quintes' underneath. Exercise (b) is marked 'BON.' and shows a sequence of notes with fingerings 3, 6², and 2, also with a bracket labeled 'quintes' underneath.

§ II. SECOND RENVERSEMENT ou ACCORD DE QUARTE ET SIXTE.

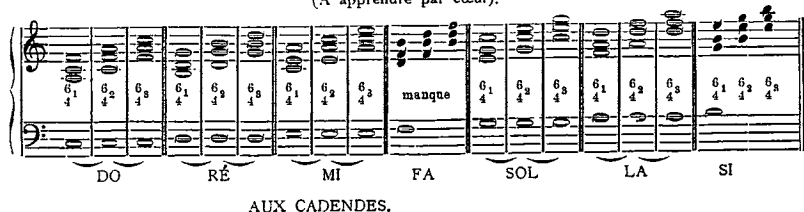
82. Le *second renversement* de l'accord parfait se compose d'une quarte et d'une sixte, et se nomme *accord de quarte et sixte*. Nous avons vu (62) comment il dérive de l'accord parfait, et comment il se forme en plaçant à la basse la quinte de la note fondamentale.

83. L'accord de *quarte et sixte* a, comme l'accord parfait, trois positions, *toujours en forme directe*. Nous le désignons par les chiffres $\frac{6}{4}$ superposés, avec un autre petit chiffre, à droite, pour marquer la première, la deuxième ou la troisième position. S'il y avait lieu, nous placerions à gauche les signes d'altération (\sharp ou \flat).

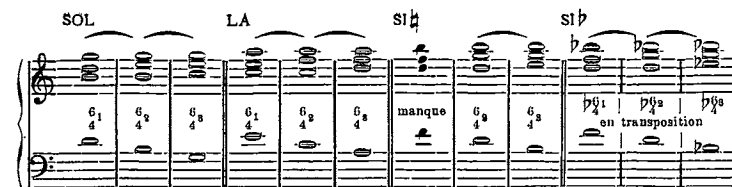
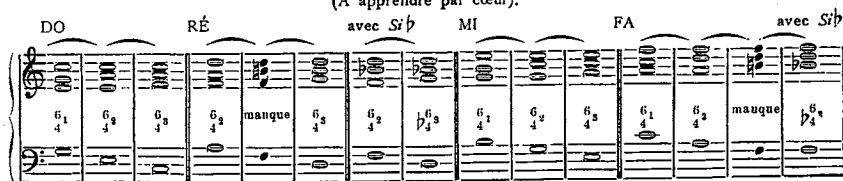


84. Le *second renversement* se place sur tous les degrés de l'échelle, pris comme basse, excepté sur le quatrième et le septième, pour cette raison, déjà souvent énoncée, que le *Fa* s'y trouverait en relation trop directe avec le *Si*, soit dans l'accord même de $\frac{6}{4}$, soit dans l'accord suivant. Cependant, aux cadences, si l'on fait usage de l'altération, la fausse relation se trouve corrigée, et l'on peut employer l'accord de quarte et sixte sur le *Si*.

POSITIONS DE L'ACCORD DE QUARTE ET SIXTE
SUR TOUTS LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE À LA BASSE (LE *Fa* ET LE *Si* \sharp EXCEPTÉS).
(A apprendre par cœur).



ACCORDS DE QUARTE ET SIXTE SOUS CHACUNE DES NOTES DU CHANT.
(A apprendre par cœur).



N. B. Comparer ce tableau avec celui des positions de l'accord parfait (28), et bien remarquer que si les accords de la main droite sont semblables, la basse est tout à fait différente, ce qui change complètement, pour l'oreille, l'effet produit.

Inutile de faire observer que si les positions se suivent d'une manière agréable, il n'en est pas de même des accords de quarte et sixte. Ce sont des accords de transition et non de repos, et l'on n'en peut faire entendre qu'un dans un même passage, *jamais deux de suite*.

85. L'intervalle de quarte qui entre dans l'accord $\frac{6}{4}$ a besoin d'être *préparé* et *résolu*, c'est-à-dire que la note qui forme cet intervalle au-dessus de la basse doit déjà se trouver dans l'accord précédent, et que cette même note (la quarte) doit descendre d'un degré dans l'accord suivant, — à moins que la basse elle-même ne soit le prolongement de l'une des notes du premier accord.

Prenons pour exemple ce second renversement. Un tel accord ne saurait être attaqué comme tout autre. Pour en légitimer l'emploi, il faudra que la note *Do*, qui forme avec la basse un intervalle de quarte, ait fait partie de l'accord précédent. Si donc la phrase du chant est celle-ci



la note *Mi* le second renversement, la première position sur *Fa* sera de rigueur; la quarte sera ainsi *préparée*. En outre, pour qu'il y ait *résolution*, *Do* devra descendre d'un degré sur *Si*. Par conséquent, la troisième position sous le *Ré* devient nécessaire.



86. « A moins, avons-nous dit, que la basse elle-même ne soit le prolongement de l'une des notes de l'accord précédant celui de $\frac{6}{4}$. Voilà pourquoi les exemples ci-contre sont légitimes.

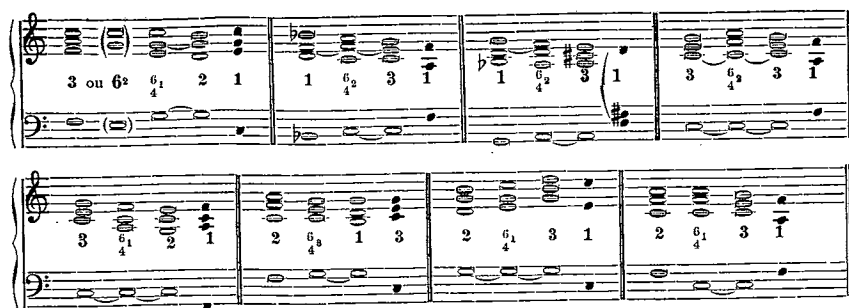


87. Il faut conclure que tout accord de $\frac{6}{4}$ qui ne sera pas amené suivant l'une ou l'autre de ces deux manières devra passer inadmissible, bien qu'il soit couramment employé dans l'harmonie moderne.

INADMISSIBLE.



Voici quelques-uns des cas les plus ordinaires où l'on peut faire usage de l'accord de quarte et sixte :



CHAPITRE VI.

Des cadences.

88. Les *cadences* sont comme la pierre de touche de l'accompagnement tel que nous le comprenons. C'est à la manière de traiter les cadences que se reconnaît le véritable accompagnateur. Ces formules, employées avec intelligence, impriment en effet au contrepoint un cachet particulier et caractéristique. Il est donc très important de se bien pénétrer des préceptes qui vont suivre et qui sont de tous points conformes à la pratique des anciens maîtres.

89. On appelle **cadence** (du latin *cadere*, tomber) la terminaison d'une phrase¹⁾, ou d'une pièce entière. La cadence est *mélodique*, s'il s'agit de la terminaison d'un simple chant, ou d'une pure suite de notes sans accords; elle est *harmonique*, si le chant est accompagné d'une suite d'accords. C'est ce dernier cas qui nous occupe seul en ce moment. La *cadence harmonique* est donc une formule ou une succession de deux accords, rarement trois²⁾, spécialement propres à terminer convenablement une phrase ou un morceau entier.

Dans ce dernier cas, la cadence est dite *finale*, parce qu'elle marque la fin du morceau ou d'une partie bien déterminée de celui-ci, comme une strophe, dans une hymne, ou un verset, dans un psaume.

N. B. Outre les cadences finales, les anciens distinguaient encore les **Actes de cadences**, c'est-à-dire, les passages dans lesquels une partie, la basse principalement, marque que les autres parties effectuent, ou pourraient effectuer une cadence. Dans ces endroits, ils faisaient souvent usage de notes altérées soit par le \sharp , soit par le \flat . Sans proscrire les *actes de cadence*, nous réservons l'usage des altérations aux seules cadences finales, afin de conserver à ces cadences leur caractère propre, qui est l'expression du sentiment de repos.

1) Une *phrase* musicale est une suite de notes ou d'accords qui forme en sens plus ou moins achevé et qui se termine sur un repos par une cadence.

2) Les anciens théoriciens considéraient la cadence comme constituée par les trois derniers accords (de même que les rhétoriciens regardent la clause oratoire comme formée par les trois derniers mots de la période). Leur motif paraît tiré de la pratique du contrepoint figuré (102, note) dans lequel la cadence impliquait, à l'avant-dernier accord, une dissonance qui devait avoir sa préparation sur l'accord précédent.

90. Nous avons dit (13) que l'accord parfait, à ses trois positions, était seul doué de la faculté de faire naître le sentiment du repos. Les cadences sont donc composées des positions de l'accord parfait, et quelques-unes, du premier renversement de cet accord. Ce sont des formules, ou suites d'accords, qu'on emploie également dans le cours du morceau, mais sans altérations.

91. *C'est le mouvement de la basse qui constitue les cadences et en détermine les différentes sortes.* Les accords qui produisent les meilleurs mouvements de basse forment également les meilleures cadences.

92. Nous allons étudier les cadences : 1° en tant que formules harmoniques (ou successions d'accords) déterminées et diversifiées par le mouvement de la basse, abstraction faite du chant; — 2° comme formules appliquées à la note du chant.

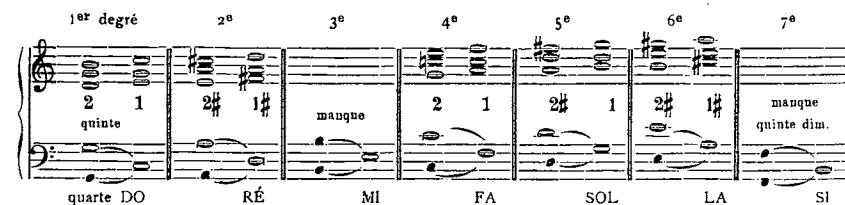
§ I. FORMATION ET DISTINCTION DES CADENCES.

93. Si l'on considère les cadences, au point de vue de leur constitution, on en distingue trois sortes principales : 1° la *cadence parfaite* ou *authentique*; 2° la *cadence plagale*; 3° la *cadence à la sixte*. Elles jouent toutes trois le rôle du point grammatical.

94. 1° La **cadence parfaite** ou **authentique** est ainsi appelée parce que, par le mouvement de sa basse, elle inspire d'une manière parfaite le sentiment d'une conclusion harmonique.

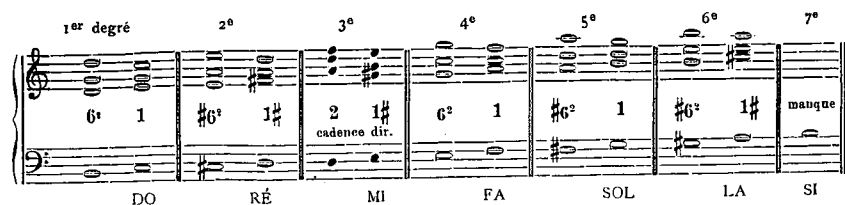
Dans cette cadence, *la basse descend d'une quinte, ou monte d'une quarte*. Elle se place sur tous les degrés de l'échelle, excepté sur le troisième (*Mi*) et le septième (*Si*), faute d'un accord parfait qu'on ne peut former sur le *Si*, encore moins sur le *Fa*, quinte de cette note.

CADENCE PARFAITE SUR TOUS LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE.



95. Mentionnons seulement la **cadence inverse**, qui est le renversement de la cadence parfaite. *La basse ne montant que d'un demi-ton*, le sentiment du repos est un peu affaibli et moins marqué que dans la première. Cependant cette cadence peut être quelquefois utile à employer. Elle manque au septième degré (*Si*); au troisième (*Mi*) elle est remplacée par la cadence directe propre à ce degré (94). (Confronter les deux tableaux, et voir la différence entre l'accord parfait et son premier renversement.

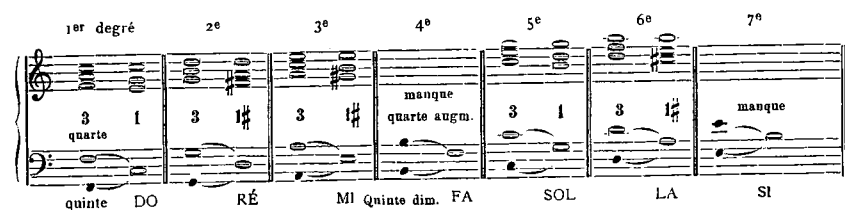
CADENCE INVERSE SUR TOUS LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE.



96. II° Dans la **cadence plagale**, la basse descend d'une quarte ou monte d'une quinte; c'est le contraire de la cadence authentique, et c'est de là que lui est venu son nom de *plagale*, c'est-à-dire dérivée. (En effet, la quinte renversée produit la quarte et *vice versa*.)

La cadence *plagale* manque au quatrième degré (*Fa*), à cause du triton que formerait la basse (*Si*, (*La*, *Sol*) *Fa*), et au septième, pour ce motif déjà énoncé que le *Si* ne peut recevoir la première position de l'accord parfait.

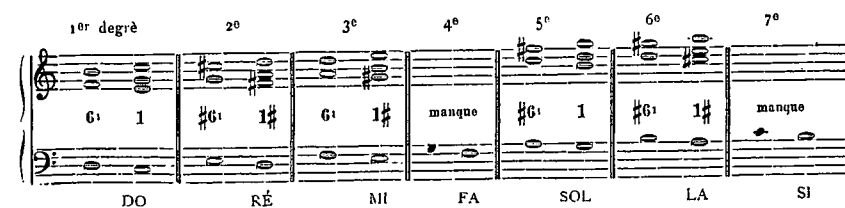
CADENCE PLAGALE SUR TOUS LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE.



Nota. — Afin de prévenir une erreur commise quelquefois, il importe d'observer que les cadences authentiques ne sont nullement réservées aux modes authentiques et les plagales aux plagaux. Ces deux sortes de cadences peuvent, selon le cas, être employées dans le même mode.

97. III° La **cadence à la sixte** tire son nom de l'accord de sixte qui précède l'accord final; la basse y descend d'un degré. Elle fait défaut au septième degré (*Si*), pour la même raison que plus haut (96), et au quatrième (*Fa*), parce que la tierce de l'accord de sixte doit descendre d'un demi-ton dans le dernier accord; ce qui est impossible ici sans le secours d'altérations qu'on ne peut introduire dans le mode naturel.

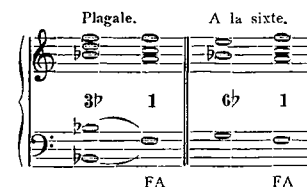
CADENCE A LA SIXTE SUR TOUS LES DEGRÉS DE L'ÉCHELLE.



98. OBSERVATION. — Les cadences *plagale* et à la *sixte* peuvent se réaliser sur le quatrième degré à l'aide du *Si*♭. Mais alors il y a transposition; le *Fa* prend momentanément le rôle de *Do*. et le *Si*♭, celui de *Fa*.

CADENCES PLAGALE ET A LA SIXTE.

SUR LE QUATRIÈME DEGRÉ AVEC TRANSPOSITION MOMENTANÉE.



99. Il est à remarquer dans ces tableaux que les accords sont presque tous altérés par le dièse. Voici comment cette particularité est exposée par le savant auteur que nous suivons : « ... On observera que, sauf le premier degré, *Do*, sur lequel s'établissent naturellement une cadence parfaite et une cadence à la sixte, et le quatrième *Fa*, qui comporte également une cadence parfaite, il n'est aucun degré de l'échelle sur lequel ces formules puissent être réalisées, sans nécessiter l'emploi du dièse, soit à l'accord pénultième, pour élever d'un demi-ton la tierce ou la sixte, soit au dernier accord, pour substituer la tierce majeure à la tierce mineure, si l'on tient à rester fidèle à l'ancienne tradition. »

100. Et ailleurs : « Les cadences de conclusion ayant pour but de faire naître dans l'esprit de l'auditeur un sentiment de repos plus ou moins prononcé, on conçoit qu'elles doivent nécessairement s'établir sur l'accord parfait ... Par le même motif, la tradition des anciennes écoles va jusqu'à exclure de cette fonction l'accord parfait mineur (17), à cause de sa tierce, qui ne porte pas avec elle une impression assez énergique de conclusion. Quoique cette exclusion, que la pratique actuelle n'a point consacrée, ne soit point fondée sur un besoin absolu de l'oreille, il nous paraît bon néanmoins de la maintenir, parce qu'elle contribue pour sa part à conserver à l'ancien système d'harmonie, que nous exposons ici, un caractère particulier qui en fait reconnaître tout de suite l'origine et la destination. »

101. « En conséquence de ce principe, toute cadence de conclusion qui viendrait à se terminer sur l'un des trois accords naturellement mineurs de l'échelle (*Ré*, *Mi*, *La*), devra amener, si l'harmonie est complète, l'altération momentanée par le dièse de la tierce de ces accords (*Fa*♯, *Sol*♯, *Do*♯) (18), ainsi qu'on l'a pratiqué dans les exemples ci dessus. » (94 et suiv.)

102. « L'altération du dernier accord », dit encore notre guide expérimenté, est fondée plutôt sur une convention de style que sur une exigence positive de l'oreille. Il n'en est pas de même de celle du pénultième accord. En effet, c'est une règle absolue, selon les principes, non pas seulement de la tonalité moderne, mais aussi de celle-là même sous l'empire de laquelle se trouvaient placés les anciens contrapuntistes¹⁾, que l'accord final (majeur ou mineur, comme on voudra), sur quelque degré de l'échelle qu'ils viennent à tomber, soit précédé d'un accord parfait majeur, dans l'hypo-

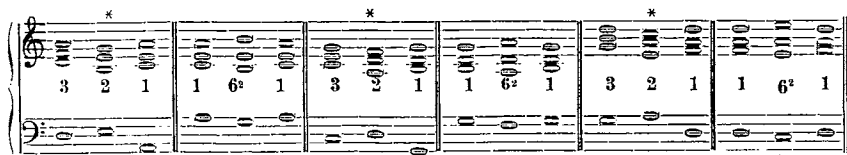
1) Un *contrapuntiste* est un compositeur de contrepoint. « Lorsque l'harmonie eût pris rang dans la musique européenne, cette science, après avoir été désignée de diverses manières, reçut définitivement le nom de *contrepoint*. En effet, d'après la notation du moyen-âge, les notes (qu'on représentait par des points), formant harmonie entre elles, offraient à l'œil des points contre des points.

« ... Par rapport à l'espèce, le contrepoint peut être simple ou fleuri. Il est simple quand on accompagne chaque note du chant par ... un seul accord (3). La valeur des notes peut être différente pourvu que chaque note du chant ne porte ... qu'un seul accord. Le contrepoint est fleuri ou figuré ... lorsque chaque note du chant reçoit plus d'un accord ... ou bien lorsqu'on fait usage des notes de passage. (*Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue*, par Théodore NISARD).

« thèse de sa cadence parfaite, ou d'un accord de sixte majeure, dans celle de la cadence de ce nom...
 « Les altérations nécessitées par l'observation de cette règle sont fondées sur les lois primitives du
 « contrepoint, et doivent par conséquent être regardées comme tout à fait en dehors d'influences
 « tonales qui n'ont commencé à se faire sentir que beaucoup plus tard.

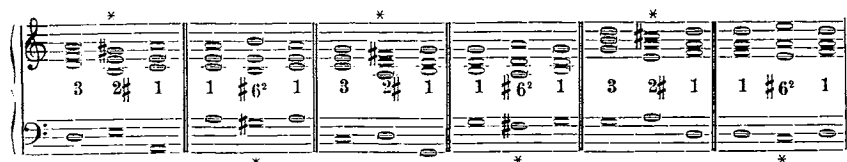
103. « Aussi, dans l'ancienne tonalité, pas plus que dans celle qui règne aujourd'hui, les
 « formules ci-dessous ne peuvent-elles recevoir la qualification de cadences, ni en usurper l'emploi,
 « attendu qu'elles ne portent avec elles aucun sentiment de conclusion :

FORMULES IMPROPRES AU ROLE DE CADENCES.



« A moins qu'elles ne soient modifiées par l'altération ascendante (#), comme ci-dessous : »¹⁾

BONNES CADENCES.



104. Des trois sortes de cadences dont nous avons donné les formules plus haut (94 et suiv.), la meilleure, celle par conséquent qui doit être employée le plus souvent, est, d'après son nom même, la cadence *parfaite* ou *authentique*. Cette formule inspire davantage le sentiment du repos, parce que les deux parties extrêmes s'y rencontrent sur l'octave, et que l'octave est la consonnance la plus parfaite. La cadence *plagale* est aussi d'un excellent effet. Quant à la troisième, elle fait sentir le repos moins énergiquement.

105. Nous ne parlons que pour les mentionner des cadences *imparfaites* ou *incidentes*, *évitées* ou *rompues*, qui, en réalité, ne sont pas de véritables cadences.

La cadence *imparfaite* ou *incidente*, comme son nom l'indique, exprime le sentiment de conclusion d'une manière très affaiblie, et ne s'emploie que dans le courant de la composition.

CADENCES IMPARFAITES OU INCIDENTES.



CADENCES ÉVITÉES OU ROMPUES.



La cadence *évitée* ou *rompue* est ainsi appelée parce que, dans cette formule, « tout étant préparé pour une cadence de conclusion, la basse fait un mouvement autre que celui qu'attendait l'oreille et empêche ainsi la cadence de se réaliser ».

1) STÉPHEN MORELOT, *Éléments d'harmonie*, etc. pp. 52-55.

§ II. CADENCES APPLIQUÉES AU CHANT.

106. On trouve dans le plain-chant des cadences purement mélodiques (89), qui distinguent les périodes, et sont aussi nécessaires à la cantilène que la ponctuation l'est au discours. Or, il faut que ces cadences mélodiques se combinent avec les formules harmoniques qui leur servent d'accompagnement. Celles-ci doivent autant que possible coïncider avec celle-là. Ainsi unies, la mélodie et l'harmonie concourent à assurer plus parfaitement la distinction des périodes.

107. Nous envisageons maintenant chaque note de la gamme, non point comme formant la basse des accords, mais en tant que fournie par le chant, dans les divers cas où ces notes peuvent se présenter comme faisant partie d'une cadence.

108. Les cadences *mélodiques* se composent d'un nombre plus ou moins considérable de notes. Mais « ayant réduit à deux accords seulement (89) la formule constitutive de toute cadence harmonique, nous ne considérerons non plus comme faisant partie de la cadence mélodique que les deux dernières notes de la période. »

109. « Cela posé, nous réunissons dans le tableau ci-dessous les formules de
 « cadences, telles qu'elles se présentent le plus ordinairement dans le plain-chant,
 « classées suivant le degré de l'échelle sur lequel elles se terminent. »

TABLEAU DES CADENCES MÉLODIQUES

	EN DESCENDANT DE					EN MONTANT DE	
	Unisson.	Seconde.	Tierce.	Quarte.	Quinte.	Seconde.	Tierce.
1 ^{er} Degré (DO)							
2 ^e Degré (RE)							
3 ^e Degré (MI)							
4 ^e Degré (FA)							
5 ^e Degré (SOL)							
6 ^e Degré (LA)							
7 ^e Degré (SI)							

« Le dièse qui précède la première note de trois des cadences comprises en ce tableau, indique que, dans ces cadences, *mais dans celles-là seulement*, l'intervalle de seconde majeure (*Do-Ré; Fa-Sol; Sol-La*) peut être transformé, par l'effet de l'altération ascendante (\sharp), en celui de seconde mineure (*Do \sharp -Ré, Fa \sharp -Sol, Sol \sharp -La*) », ¹⁾ à la condition toutefois que le chœur fasse entendre lui aussi le même demi-ton exécuté par l'instrument accompagnateur et réclamé par les besoins de l'harmonie.

II0. Ce tableau, qui renferme toutes les cadences mélodiques du plain-chant, se lit de deux manières : horizontalement et verticalement. Veut-on connaître la manière de l'utiliser ? Ouvrons un livre de chant ; nous rencontrons, par exemple, une pièce qui se termine sur *Mi, Ré*. C'est une finale sur le 2^e degré, *Ré*, et dont les notes vont *en descendant*. Nous regardons le tableau, et nous voyons cette cadence mélodique à la deuxième ligne horizontale (2^e case), et à la deuxième division verticale. Si nous prenons un autre morceau, et que la terminaison soit *Fa, La*, même opération. *La*, finale, est le 6^e degré (6^e ligne horizontale), et cette cadence mélodique *monte* d'une *tierce*. A la 7^e division verticale (6^e case), nous trouvons la formule *Fa, La*.

III. Si nous voulons maintenant appliquer à chacune de ces formules mélodiques les formules harmoniques proposées plus haut (cadences parfaites, plagales et à la sixte), nous formerons les tableaux suivants. Il n'y aura plus qu'à s'y reporter pour obtenir les accords cherchés. Ainsi, notre premier exemple *Mi, Ré* (110), *descendant de seconde*, nous consultons dans les *formules descendantes* le tableau des cadences sur la *seconde*, et nous y voyons la formule (2^e case), qui est une cadence parfaite. Notre second exemple aura sa réalisation de la même manière : *Fa, La*, est une cadence mélodique *montant* d'une *tierce*. Nous trouvons dans les *formules ascendantes*, au tableau des cadences sur la *tierce* (6^e case), la formule harmonique désirée, qui est une cadence plagale.

CADENCES HARMONIQUES.

II2. 1^o L'unisson s'accompagnera généralement par la cadence *plagale* (96), excepté sous le 7^e degré (*Si*), qui ne peut recevoir la première position de l'accord parfait (20).

CADENCES SUR L'UNISSON.

1 ^{er} degré (DO)	2 ^e (RÉ)	3 ^e (MI)	4 ^e (FA)	5 ^e (SOL)	6 ^e (LA)	7 ^e (SI)
						manque

Nota. — Pour faciliter la lecture, nous écrivons une octave plus haut les formules qui, en raison de leur peu d'élévation sur l'échelle, devraient être écrites partie sur la clef de *Sol* et partie sur la clef de *Fa*. Rien n'empêchera de les exécuter sur le clavier à leur place respective.

1) *Éléments d'arm.*, p. 99.

A. FORMULES DESCENDANTES.

II3. II^o La *seconde* est *mineure* dans les cadences du troisième degré (*Fa-Mi*), et celles du septième (*Do-Si*) ; elle est *majeure* partout ailleurs.

Majeure, elle s'accompagne généralement par la cadence authentique ; *mineure*, elle s'accompagne sur *Mi* par une cadence propre à ce degré, et sur *Si*, par la cadence plagale.

CADENCES SUR LA SECONDE

MAJEURE						MINEURE	
1 ^{er} degré (DO)	2 ^e (RÉ)	3 ^e (MI)	4 ^e (FA)	5 ^e (SOL)	6 ^e (LA)	7 ^e (SI)	sur MI sur SI
		manque				manque	

II4. Remarque. — La régularité de l'harmonie de ces cadences exigerait que le dernier accord restât incomplet. La troisième partie de l'avant-dernier accord devant nécessairement monter d'un demi-ton dans le dernier accord de la phrase, nous aurions ces cadences (exemple : A), très fréquentes chez les anciens, mais vides et peu agréables. Pour éviter des complications aux commençants, nous supposons ces formules complétées et légitimées par l'adjonction d'une cinquième partie *sous-entendue* (ex. : B).

(A)			(B)		

II5. III^o La *tierce* est un peu embarrassante : *majeure* ou *mineure*, elle ne s'accompagne guère que par la cadence plagale, en usant d'un procédé du contrepoint fleuri (102, renvoi), permettant de faire deux accords sur la dernière note. Alors cette note est traitée comme l'unisson et doit subir un court prolongement. Le septième degré (*Si*) n'est susceptible que de la cadence directe du troisième degré (basse se réalisant sur *Mi*), ou de la cadence à la sixte.

CADENCES SUR LA TIERCE.

1 ^{er} degré (DO)	2 ^e (RÉ)	3 ^e (MI)	4 ^e (FA)	5 ^e (SOL)	6 ^e (LA)	7 ^e (SI)

1) Le *Si \flat* est ici employé à cause du voisinage du *Fa \sharp* , et pour donner plus de douceur à l'acte de cadence.

116. IV° La **quarte** emploie la cadence plagale sur sa troisième note, comme la tierce. Le premier accord peut être un accord de sixte ou une position de l'accord parfait.

CADENCES SUR LA QUARTE.

1 ^{er} degré (DO)	2 ^e (RÉ)	3 ^e (MI)	4 ^e (FA)	5 ^e (SOL)	6 ^e (LA)	7 ^e (SI)
2 3 1	6 ² 3 1 [♯]	2 3 1 [♯]	2 3 1 [♯]	1 3 1	1 3 1 [♯]	manque

(Voir N° 41).

117. V° La **quinte** fait usage aussi de la cadence plagale, et de la même manière que la tierce et la quarte.

CADENCES SUR LA QUINTE.

1 ^{er} degré (DO)	2 ^e (RÉ)	3 ^e (MI)	4 ^e (FA)	5 ^e (SOL)	6 ^e (LA)	7 ^e (SI)
6 ² 3 1	6 ² 3 1 [♯]	6 ² 3 1 [♯]	6 ² 3 1 [♯]	6 ² 3 1	6 ² 3 1	manque

B. FORMULES ASCENDANTES.

118. La **seconde**, majeure ou mineure, s'accompagne par la cadence authentique ou par la cadence à la sixte.

Dans la pratique, la *seconde ascendante* est toujours *mineure* (excepté au troisième degré *Mi*), à cause de l'altération qu'on doit faire subir, autant que possible, aux trois notes *Do*, *Fa* et *Sol* (101 et 102).

Au troisième degré, l'accord de sixte s'impose par suite de l'impossibilité d'établir une deuxième position sous le *Ré* (25 tableau).

CADENCES SUR LA SECONDE ASCENDANTE.

1 ^{er} degré (DO)	2 ^e (RÉ)	3 ^e (MI)	4 ^e (FA)	5 ^e (SOL)	6 ^e (LA)
2 1 6 1	2 [♯] 1 [♯] 6 [♯] 1 [♯]	6 [♯] 1 [♯] 6 [♯] 1 [♯]	6 1 6 1	2 [♯] 1 6 [♯] 1	2 [♯] 1 6 [♯] 1

119. La **tierce**, majeure ou mineure, reçoit comme accompagnement le plus naturel la cadence plagale.

CADENCES SUR LA TIERCE ASCENDANTE.

1 ^{er} degré (DO)	2 ^e (RÉ)	3 ^e (MI)	4 ^e (FA)	5 ^e (SOL)	6 ^e (LA)	7 ^e (SI)
2 1	2 1 [♯]	2 1 [♯]	2 [♯] 1	2 1	2 1 [♯]	manque

120. **Observations.** — 1° Bien que, considérées en elles-mêmes, les cadences de conclusion ne comportent pas plus de deux accords, elles ne produisent néanmoins leur effet qu'à proportion des circonstances mélodiques et harmoniques qui concourent à leur formation. Nous donnerons dans la seconde partie des modèles de ces formules préparatoires.

121. II° La cadence de conclusion ayant pour but de séparer complètement une période de celle qui lui succède, on comprend aisément qu'entre le premier accord de celle-ci et le dernier de celle-là il n'y ait aucune relation et que, par conséquent, l'on ne tienne pas compte des règles de succession exposées plus haut (38 et 50), comme le font voir les exemples suivants :

3 2 1 3 3	3 2 etc.	1 6 [♯] 1 [♯]	3 2 etc.	3 2 1 [♯]	2 6 [♯] etc.
-----------	----------	---------------------------------	----------	--------------------	-----------------------

De pareilles licences ne peuvent se justifier qu'à la condition qu'on établisse dans l'exécution une séparation très marquée d'une période à l'autre; ce qui s'obtient par l'interposition d'un silence équivalent au moins à la durée de deux notes des plus communément employées dans le courant de la pièce.

122. III° Le premier accord qui vient après une période de conclusion est ordinairement un accord parfait, parce que la période qui commence est considérée comme une nouvelle pièce.

Tableau synoptique des cadences harmoniques avec altération ascendante (#) et descendante (b).

Unisson	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Seconde ascendante	Tierce asc.				
DO	3 1	3 1	6 ² 1	1 3 1	3 2 1	2 3 1	6 ² 3 1	2 1	6 1	2 1

N.B. Jouer les cadences sur DO, RÉ et MI une octave plus bas.

RÉ	3 (ou 3 ^b) 1 [#]	3 [#] 1 [#]	6 ² 1 [#]	1 3 ^b 1 [#]		6 ² 3 1 [#]	6 ² 3 1 [#]	2 [#] 1 [#]	6 ² 1 [#]	2 1 [#]
----	---------------------------------------	-------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	--	---------------------------------	---------------------------------	-------------------------------	-------------------------------	------------------

MI	3 1 [#]	2 1 [#]	2 3 [#]	1 3 1 [#]	1 ^b 3 [#]	6 ² 3 1 [#]	6 ² 3 1 [#]		6 1 [#]	2 1 [#]
----	------------------	------------------	------------------	--------------------	-------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	--	------------------	------------------

FA	3 ^b 1	3 1	6 ² 1	1 3 ^b 1	3 2 1	2 3 ^b 1	6 ² 3 ^b 1	2 3	6 ^b 1	2 ^b 1
----	------------------	-----	------------------	--------------------	-------	--------------------	---------------------------------	-----	------------------	------------------

SOL	3 1	3 [#] 1	6 ² 1	2 3 1	3 [#] 2 1	1 3 1	6 ² 3 1	2 [#] 1	6 ² 1	2 1
-----	-----	------------------	------------------	-------	--------------------	-------	--------------------	------------------	------------------	-----

LA	3 1 [#]	3 [#] 1 [#]	6 ² 1 [#]	1 3 1 [#]		1 3 1 [#]	6 ² 3 1 [#]	2 [#] 1 [#]	6 ² 1 [#]	2 1 [#]
----	------------------	-------------------------------	-------------------------------	--------------------	--	--------------------	---------------------------------	-------------------------------	-------------------------------	------------------

SI	manque	2 3 [#]		1 3 [#]	6 ² 3 [#]	manque	manque	manque	manque	manque
----	--------	------------------	--	------------------	-------------------------------	--------	--------	--------	--------	--------

TERMINAISONS SANS ALTÉRATION ASCENDANTE (#).

Il y a trois manières d'harmoniser les terminaisons dans le plain-chant, et chacune a ses partisans.

1° Ou bien l'on fait usage de l'altération ascendante (#) dans les parties de l'accompagnement, et parfois aussi dans le chant lui-même, surtout quand le besoin de l'harmonie le réclame; 2° ou bien on l'exclut du chant, tout en la conservant dans les parties de l'accompagnement; 3° ou bien enfin, on l'écarte et du chant et de l'accompagnement.

C'est le premier système que nous avons suivi dans le chapitre des *cadences*, et que l'on trouvera pratiqué dans le cours de l'ouvrage (ex. A).

Le second système, mitigé, s'il était appliqué sans discernement, serait illogique et blesserait les exigences de l'oreille. En effet, si dans un premier mode, par exemple, l'harmoniste fait sentir un *Do*#, et qu'à la cadence finale il laisse entendre au chant le *Do* (ex. B), l'oreille sera d'autant plus choquée que ces deux notes seront plus rapprochées. Cette harmonie pécherait ainsi contre la première de toutes les lois en matière d'art, l'unité.

Pourtant, n'y aurait-il pas place pour ce second système, qui n'altérerait jamais la note du chant, mais éviterait, par le tour spécial de l'harmonie, la rencontre de ces notes ennemies dans les cas embarrassants, sauf à user de l'altération en dehors des conflits (ex. C)? Nous pencherions à le croire. Nous ne voyons pas qu'il serait très illogique, ni bien contraire à la loi de l'unité, l'harmoniser ainsi ce passage, analogue au précédent. (ex. D).

A	B	C	D
2 3 [#] 1 2 [#] 1 [#]	2 3 [#] 1 2 [#] 1 [#]	1 6 ^b 3 ^b 2 3 ^b 1 [#]	2 3 [#] 2 ^b 3 [#] 1 [#]

Le troisième système est radical. Comme toutes les réactions, il comporte quelque chose de violent : il supprime l'altération ascendante (#) et dans le chant et dans les parties de l'accompagnement. Les finales ainsi pratiquées ne peuvent plus s'appeler *cadences*; ce sont des accords quelconques, qui ne diffèrent en rien des accords employés dans le cours du morceau. Nous appelons ces formules *terminaisons*, pour les distinguer des vraies cadences, étant donné que beaucoup d'entre elles n'ont à peu près rien qui marque la fin du morceau. Comme mouvement harmonique, ces successions d'accords sont insignifiantes, et c'est là leur moindre défaut; elles sont parfois dures ou maussades.

Cependant, notre désir étant d'être utile au plus grand nombre possible; à ceux qui préféreraient ce genre d'harmonisation, ou qui, se trouvant en face d'habitudes chorales difficiles à faire disparaître, ne croiraient devoir user de l'altération ni dans le chant ni dans l'accompagnement, nous proposons le tableau suivant (p. 44), aussi complet que le précédent. La plupart de ces formules sont bien moins satisfaisantes pour l'oreille, et médiocres au point de vue de l'art, mais enfin, plus acceptables encore que beaucoup de celles que l'on entend ordinairement dans des cas semblables, parce qu'elles rappellent un peu les vraies cadences.

Nous avons employé souvent les cadences plagales et à la sixte, parce qu'elles se prêtent mieux à ce système. Les premières demandent forcément un arrêt plus marqué sur la dernière note du chant; mais cet arrêt se pratique naturellement dans toute bonne exécution.

Le *Si* se rencontre souvent dans ces terminaisons, parce que c'est une altération *tonale*, admise dans l'accompagnement par les harmonistes les plus sévères, toutes les fois que le mode dans lequel on joue emploie cet accident.

Tableau synoptique des terminaisons sans altération ascendante (#).

Unisson	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Seconde asc.	Tierce asc.				
DO	3 1	3 1	6 ^b 1	1 3 1	3 2 1	2 3 1	6 ^b 1	2 1	6 1	2 1

N.B. Jouer les Finales sur DO, RÉ et MI une octave plus bas.

RÉ	3 ^b 1	3 1	6 ^b 3 1	1 3 ^b 1	3 2 1	6 ^b 3 ^b 1	6 ^b 3 ^b 1	6 1	2 3 ^b 1	3 1
----	------------------	-----	--------------------	--------------------	-------	---------------------------------	---------------------------------	-----	--------------------	-----

MI	3 1	2 1	2 3 1	1 3 1	1 2 1	2 3 1	6 ^b 3 1	3 1	6 1	2 1
----	-----	-----	-------	-------	-------	-------	--------------------	-----	-----	-----

FA	3 ^b 1	3 1	6 ^b 1	2 3 ^b 1	1 ^b 2 1	2 ^b 3 ^b 1	6 ^b 1	2 1	6 ^b 1	2 ^b 1
----	------------------	-----	------------------	--------------------	--------------------	---------------------------------	------------------	-----	------------------	------------------

SOL	3 1	2 3 1	2 3 1	1 2 3	1 3 1	6 ^b 3 1	2 3 1	6 1	2 1	1
-----	-----	-------	-------	-------	-------	--------------------	-------	-----	-----	---

LA	3 1	3 1	6 ^b 1	6 ^b 3 1	3 2 1	1 3 1	6 ^b 3 1	2 1	6 1	2 1
----	-----	-----	------------------	--------------------	-------	-------	--------------------	-----	-----	-----

SI	manque	2 3	1 3	1 3	manque	1 3	6 3			
----	--------	-----	-----	-----	--------	-----	-----	--	--	--

CHAPITRE VII.

De la Transposition.

123. La *transposition* consiste à reproduire un chant, avec son accompagnement, plus haut ou plus bas qu'il n'est écrit, en vue de le placer dans le véritable diapason de la voix.

Cette opération est d'un usage très fréquent. Il n'est pas d'office où l'on n'ait à transposer quelque pièce notée ou trop haut ou trop bas. Comment, par exemple, faire chanter dans le ton naturel, par des voix ordinaires, un morceau du 2^e ou du 7^e mode? La transposition est donc une nécessité pour l'organiste.

124. On peut transposer de deux manières : *mécaniquement*, au moyen du clavier transpositeur, et *mentalement* ou à *vue*.

125. La *transposition mécanique* ne présente pas de difficultés ; elle s'effectue simplement par le déplacement du clavier. Chaque cran dans lequel s'engage la tige du clavier représentant un demi-ton, si l'on veut hausser le morceau d'un demi-ton ou d'un ton, on pousse le clavier d'un cran ou de deux crans à droite. Si on veut le baisser, on pousse le clavier à gauche, du nombre de crans nécessaire.

126. La *transposition mentale* ou à *vue* consiste à lire et à jouer en même temps un morceau dans un autre ton que celui dans lequel il est noté.

C'est la véritable transposition, qui exige, pour être bien pratiquée, une grande habitude et suppose un certain talent.

127. Mais, pourrait-on dire, si le problème de la transposition a été pratiquement si bien résolu par l'invention des claviers mobiles, pourquoi consacrer un temps considérable à l'étude de la transposition à *vue*? Pourquoi se donner tant de peine à acquérir un talent auquel on supplée si aisément?...

Nous sommes loin de nier les sérieux avantages du clavier transpositeur; nous reconnaissons qu'il rend de très réels services et que c'est là une invention des plus heureuses et des plus utiles. Mais l'organiste aura-t-il toujours à sa disposition l'ingénieux mécanisme? Si l'harmonium le possède le plus souvent, l'orgue à tuyaux, « le roi des instruments », incomparablement préférable à l'harmonium pour l'accompagnement des voix, en est généralement dépourvu. Du reste les harmoniums non transpositeurs ne sont pas encore bien rares. Puis, en dehors de l'église, on trouvera le piano dont le clavier est toujours fixe. Quelle sera dès lors la contenance d'un organiste habitué à manier un clavier obéissant devant un autre clavier qui s'obstine à ne pas remuer?

128. Nous ajouterons que tous les instruments, orgues ou harmoniums, fussent-ils même munis d'un transpositeur, un organiste sérieux devrait encore s'exercer à la transposition réelle et négliger l'autre le plus possible.

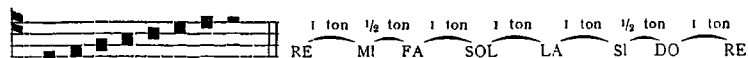
En effet, il n'est pas toujours facile de prévoir assez vite la manœuvre nécessaire, et de mouvoir assez rapidement son clavier mobile pour se trouver prêt au moment opportun et ne pas faire attendre les chœurs. La difficulté grandit s'il s'agit de certaines vêpres dont les antennes sont très variées. Il ne sera pas rare alors de voir l'organiste ou cesser avant la fin l'accompagnement d'une antienne afin de préparer la suivante, ou, sans cette précaution, faire languir le chœur et interrompre le chant de l'office. Les inconvénients sont ici bien évidents.

A un autre point de vue, n'est-il pas plus digne et plus honorable de devoir à son travail le talent de la transposition, plutôt que de le demander à un mécanisme dont un organiste jaloux de son art et de son honneur se refuse à faire un usage habituel?

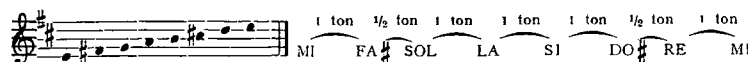
129. Pour tous ces motifs, nous ne saurions trop engager le jeune organiste, qui accompagne déjà correctement et facilement dans les tons naturels, à s'appliquer sérieusement à la transposition; il n'aura plus tard qu'à s'en féliciter. Cette étude lui servira à se tirer d'embarras dans une foule de cas, lui fera éviter les graves inconvénients signalés plus haut, ne sera pas sans utilité pour sa formation musicale, et lui procurera du moins, à défaut d'autres plaisirs, celui de la difficulté vaincue.

130. La *transposition à vue* est plus facile à comprendre qu'à bien appliquer. Elle consiste à reproduire un morceau, qu'on lit au ton naturel, dans un autre ton tout à fait semblable au premier, en tenant compte des accidents qui surviennent dans le cours du morceau. Cet autre ton s'obtient par la formation instantanée d'une nouvelle échelle, ou gamme, ayant pour point de départ une autre note que la finale du mode, et rendue parfaitement semblable à celle qu'on a sous les yeux, par l'emploi des dièses et des bémols.

131. Si l'on veut, par exemple, transposer une mélodie du premier mode *un ton plus haut*, la finale, au lieu d'être *Ré*, est *Mi*, et l'échelle qui était ainsi composée :



devra, pour rester la même, être reproduite comme il suit :



En effet, dans le mode naturel, de *Ré* à *Mi*, il y a un ton; dans le mode transposé, le même intervalle doit se rencontrer de la première à la deuxième note; d'où la nécessité d'élever d'un demi-ton le *Fa* naturel. Le même raisonnement s'applique à tous les autres degrés et principalement, dans le cas présent, au passage du cinquième au sixième (*Si-Do=Do#-Ré*).

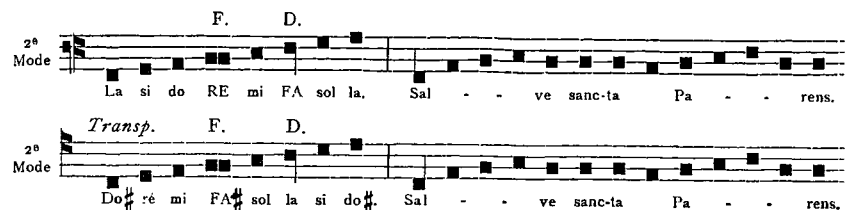
132. L'échelle transposée une fois régulièrement établie, il s'agit de s'en bien pénétrer et d'oublier en quelque sorte l'échelle du mode naturel, afin de faire passer dans l'accompagnement les notes diésées ou bémolisées obtenues par la transposition.

133. Pour venir en aide aux commençants, quelques auteurs leur proposent l'emploi des *clefs fictives*, qui, substituées aux réelles, laissent les notes à la place qu'elles occupent sur la portée mais leur donnent un autre nom.

134. Exemple : le 14^e mode est noté en clef d'*Ut* sur la deuxième ligne. Pour le baisser d'une quinte et le ramener au ton correspondant de *Fa*, il suffit de substituer mentalement la clef de *Fa* à la clef d'*Ut*, et de bémoliser tous les *Si* qu'on rencontre. On lit *Fa, La, Do*, où se trouvait *Do. Mi. Sol*.



135. Pour élever d'une tierce les morceaux du 2^e mode, écrits en clef de *Fa*, 3^e ligne, il suffit de les lire en clef d'*Ut*, 4^e ligne, et à mettre les accidents nécessaires (*Do#, Ré#, Mi, Fa#, Sol#, La, Si, Do#*) : tout monte d'une tierce.



Les morceaux du 5^e mode sont généralement écrits en clef d'*Ut*, 3^e ligne. Si l'on veut les baisser d'une tierce, on substitue mentalement la clef d'*Ut*, 4^e ligne, à l'autre, avec les accidents nécessaires (*Ré, Mi, Fa#, Sol#, La, Si, Do#, Ré*) et toutes les notes se trouvent baissées d'un ton et demi.



136. A part la première substitution (134) qui est d'un usage courant et facile, nous doutons que les clefs fictives puissent être très utiles, principalement parce qu'on ne peut s'en servir que dans un nombre de cas fort limité.

Nous pensons que l'habitude et une pratique constante peuvent seules procurer le talent pour ainsi dire instinctif de la transposition. L'œil s'accoutume à voir les intervalles et à les baisser ou les monter selon qu'on le désire, en suivant le dessin de la mélodie.

137. Plus l'échelle substituée à celle du mode naturel est chargée d'accidents, dièses ou bémols, plus, naturellement, la transposition est difficile. Aussi, nous conseillons aux jeunes organistes de procéder graduellement dans leurs exercices, de transposer d'abord les morceaux faciles, dans des tons faciles. Ainsi, *ils monteront d'un ton* les pièces du 6^e mode et celles du 14^e (qu'ils liront en clef de *Fa*, comme il est indiqué au N° 134). Puis ce sont les pièces du premier mode qu'ils joueront *un ton plus haut*, et celles du 8^e qu'ils transposeront *un ton plus bas*, et ainsi de suite, en augmentant le nombre des accidents de l'armure de la clef.

Quand ils parviendront à effectuer facilement les premières transpositions, les autres ne présenteront plus de difficultés sérieuses. Ce ne sera désormais qu'une affaire de temps pour transposer aisément dans tous les tons de la gamme.

Mais nous ne saurions trop avertir les commençants de ne pas se faire illusion au sujet de la transposition. C'est moins la théorie qui leur fournira ce talent indispensable que de fréquents exercices et une pratique journalière : *fabricando fit faber*. Jamais ce dicton n'a trouvé une plus juste application qu'en cette matière.

EXERCICE

ANTIENNE HARMONISÉE DANS LE TON NATUREL.

Do - - mi - ne quin - que ta - len - ta tra - di - di - sti mi - hi :

1^{er} Mode
(fin. Ré)

ec - ce a - - li - a quin - que su - per la - cratus sum.

La même Antienne transposée un ton plus haut.

Do - - mi - ne quin - que ta - len - ta tra - di - di - sti mi - hi :

1^{er} Mode
(fin. Mi)

ec - ce a - - li - a quin - que su - per la - cratus sum.

138. Comme on le voit par ce dernier exemple, les altérations du chant et des cadences passent dans le mode transposé. Les notes altérées, qui dans le mode naturel sont *Do* et *Fa*, se trouvent être, après la transposition, *Ré* et *Sol*.

139. Une question de direction pour l'organiste trouve ici sa place :

Quelles sont les modes et les pièces qu'il faut transposer, et comment doit-on les transposer ?

Nous ne pouvons répondre d'une manière absolue ; tout dépend de la nature des voix que l'on est appelé à soutenir, et d'autres circonstances encore. Voici toutefois ce que nous croyons devoir proposer :

Le but de la transposition étant de placer le chant dans le médium de la voix, il sera nécessaire de s'inspirer de cette règle générale que *le chant en chœur ne doit pas monter plus haut que le Mi[♯], ni descendre plus bas que le Si[♭]*. D'après cette considération, la **dominante pratique la plus commune serait le Si[♭]**.

140. Nous sommes cependant loin de recommander ce qu'on appelle *l'unisson des dominantes*, c'est-à-dire, une dominante uniforme pour tous les modes. Nous pensons, au contraire, qu'il faut changer la dominante afin de laisser aux modes leur variété respective, et prendre tantôt *Do*, tantôt *Si* (\sharp ou \flat) et même *La*, selon le caractère du mode et le degré d'acuité ou de gravité de la pièce.

141. — Quand plusieurs pièces se suivent sans interruption, comme à vêpres, par exemple, l'organiste évitera *généralement* de transposer l'une à un demi-ton de distance de l'autre, à cause de la difficulté qu'éprouverait le chœur à chanter juste. Ainsi, après avoir exécuté un morceau du septième mode avec la finale *Ré* et la dominante *La*, il sera prudent de ne pas donner le ton d'un huitième mode, avec la finale *Fa[♯]* et la dominante *Si[♭]* ; il y aurait presque sûrement de l'hésitation dans les intonations. A plus forte raison devra-t-on s'interdire de changer de ton s'il s'agit de deux pièces du même mode.

142. Le 1^{er} mode, transposé un demi-ton plus haut, nous semblerait être au diapason le plus convenable. Mais il est rare de rencontrer des accompagnateurs assez exercés pour le jouer ainsi. On gardera donc à ce mode son ton naturel ; souvent, cependant, il sera mieux de le transposer *un ton plus haut* avec la finale *Mi* et la dominante *Si*.

Le 2^e mode se transpose régulièrement *une quarte plus haut* (finale *Sol* ; dominante *Si[♭]*). Il suffira quelquefois de l'élever d'une tierce majeure (finale *Fa[♯]* ; dominante *La*).

Le 3^e mode peut se jouer dans le ton naturel ; mais il *se baisse* aussi volontiers *d'un ton* (finale *Ré* ; dominante *Si[♭]*).

Le 4^e mode s'élève aisément *d'un ton* (finale *Fa[♯]* ; dominante *Si[♭]*).

Le 5^e mode doit être *baissé d'un demi-ton* ou *d'un ton* (finale *Mi[♯]* ou \flat ; dominante *Si[♯]* ou \flat) ; plus bas il perdrait de son caractère « joyeux ».

Le 6^e mode aime généralement à être *haussé d'un ton* (finale *Sol* ; dominante *Si[♯]*).

Le 7^e mode *se baisse* habituellement de *deux tons* (finale *Mi[♭]* ; dominante *Si[♯]*). Avec la finale *Ré* et la dominante *La*, il est plus facile à jouer et plus favorable à la psalmodie.

Le 8^e mode, enfin, se trouve dans les mêmes conditions que le 3^e (ton naturel, ou finale *Fa[♯]* et dominante *Si[♭]*).

143. Quant aux **six derniers modes**, ils se ramènent pour la transposition aux six premiers, auxquels ils peuvent être presque assimilés, grâce à la ressemblance de leurs échelles. Le 12^e mode, dont on trouve du reste peu d'exemples, est excepté et *se baisse* seulement *d'un ton*.

SECOND APPENDICE.

De l'Altération.

148. La question de l'altération dans le plain-chant a fait l'objet de longues dissertations, a suscité de nombreuses et vives polémiques, et compte encore maintenant des partisans convaincus et des adversaires souvent prévenus mais généralement mal éclairés.

Notre but ici, dans un ouvrage d'un caractère essentiellement populaire, n'est pas, on le comprend, d'ouvrir à nouveau le champ de la discussion. Persuadé de la légitimité, de la nécessité même, en certains cas, de l'altération, notre intention est de donner seulement un résumé sommaire de la question, un exposé aussi bref que possible des raisons qui militent en faveur du dièse et du bémol et empêchent de s'arrêter aux difficultés soulevées par les adversaires.

L'exposé doctrinal de cette partie importante de la science musicale exige du reste, pour être compris, une connaissance parfaite des *tétracordes* grecs, des *hexacordes* et des *muances* de la tonalité grégorienne. Nous ne pouvons donc que renvoyer aux ouvrages spéciaux que nous avons mis nous-même à profit.

Outre les *Éléments d'harmonie* de M. Morclot, où les détails pratiques des altérations sont fidèlement exposés d'après la tradition, nous mentionnerons spécialement une brochure des mieux raisonnées et des plus concluantes de M. l'abbé Lhoumeau, maître de chapelle à Niort, aujourd'hui religieux de la Compagnie de Marie.¹⁾ Ce savant écrit est d'ailleurs le résumé et le complément de plusieurs travaux antérieurs très remarquables, parmi lesquels, les articles de Fétis et de l'abbé David, dans la vaillante *Revue de musique religieuse* de Danjou. Nous serions heureux que quelques-uns de nos lecteurs allassent contrôler à ces sources abondantes les conclusions qui vont suivre.

149. L'altération est la modification par le dièse ou le bémol d'une note de l'échelle diatonique naturelle.

De là deux sortes d'altérations : celle qui est produite au moyen du bémol, et celle qui est produite au moyen du dièse. Comme la première a pour effet d'abaisser d'un demi-ton la note devant laquelle se trouve le signe altératif (b), on l'appelle *descendante* ; la seconde (♯), élevant au contraire la note d'un demi-ton, a reçu le nom d'*ascendante*.

Nous allons parler de l'altération dans le chant d'abord, puis dans l'accompagnement.

Mais auparavant, du nom lui-même. « Le mot *altération* n'est pas d'une rigoureuse exactitude ; si l'on s'en sert, c'est pour se conformer à l'usage établi, et faute d'une autre expression que ne fournit pas la terminologie courante ». En effet, il a l'inconvénient d'éveiller l'idée d'une déformation, au moins momentanée, du genre diatonique, par l'intrusion d'un élément emprunté à un autre genre. Or, la substitution du *Si* au *Si*♯, même du *Fa* au *Fa*♯, n'implique aucune dérogation aux lois du genre diatonique. Au contraire, cette substitution est une conséquence naturelle du principe même d'information de ce genre, puisqu'elle a pour but de permettre l'établissement d'un tétracorde là où la présence du triton le rendait impraticable ; car la forme tétracordale est le fondement même du genre diatonique qui ne peut subsister sans elle ».

1) *De l'altération, ou du demi-ton accidentel dans la tonalité du plain chant*, (Niort, L. Clouzot, 1879). — Peu de temps après la publication de la seconde édition de notre Méthode, le R. P. Lhoumeau faisait paraître un autre ouvrage : *Rythme, exécution et accompagnement du chant grégorien* (Lille, Tournai, Desclée et Cie) dans lequel il développe des idées bien différentes de celles qu'il soutenait auparavant avec tant de chaleur et de conviction. Il se défend pourtant de brûler ce qu'il a adoré ; il ne proscriit pas : il distingue ; ainsi, il ne conteste pas « la légitimité tonale de l'altération ascendante par le ♯ dans les cadences », mais seulement « l'opportunité de son emploi... Sans vouloir condamner, dit-il, ceux qui harmonisent le plain chant à l'instar des anciens maîtres, j'avoue que, sous bien des rapports, leurs œuvres, si parfaites en elles-mêmes, ne me semblent pas résoudre complètement la question. » Cependant, comme le R. P. Lhoumeau ne détruit pas suffisamment les arguments de M. l'abbé Lhoumeau, nous nous en tenons au premier en date.

2) Au Moyen-Age, l'altération se nommait *fainte* ou *fiction*. — Ce nom plus exact et plus significatif exprime très bien, dit M. l'abbé Lhoumeau, la portée, l'influence tonale de l'altération. Elle était pour l'oreille ce qu'est pour les yeux le déplacement apparent d'un objet par une illusion d'optique.

3) Chan. S. MORELOT : *Les altérations chromatiques dans le chant grégorien* (Musica sacra, mars 1900).

§ 1. DE L'ALTÉRATION DANS LA MÉLODIE.

150. De tout temps, dans le système tétracordal grec, comme dans le système hexacordal par muances de la tonalité grégorienne, on a fait usage de la double altération. Elle introduisait bien, il est vrai, un demi-ton étranger à l'échelle naturelle ; mais la coexistence de deux notes placées à la distance d'un demi-ton ne détruit pas le genre diatonique, car les deux demi-tons ainsi produits (*Si*♯ et *Si*♭, par exemple) ne se suivent jamais immédiatement.

151. Il est maintenant démontré que « l'altération ascendante, aussi bien que la descendante, est un artifice sorti des principes constitutifs de l'ancienne tonalité ; ... il est vrai que les deux altérations sont sœurs, qu'elles ont la même origine, la même nature, et, par conséquent, la même légitimité. Le dièse amène un demi-ton étranger à l'échelle naturelle, mais le bémol aussi. Il modifie la série naturelle des sons ... ; mais cette modification est la même que celle d'où naît le bémol ; l'une et l'autre sont passagères ; aucune ne viole l'ordre diatonique ni la forme hexacordale. » (*De l'altération*, p. 34).

152. L'altération descendante (b) ne pouvait porter que sur le *Si* et avait pour but d'éviter le triton (*Fa-Si*♯), le monstre dont la simple vue occasionnait la frayeur, le bouc émissaire qu'il fallait chasser à tout prix.

153. Quant à l'altération ascendante (♯), on ne la faisait porter que sur les notes qui ne pouvaient produire avec celle qui les précédait une succession de deux demi-tons, afin de laisser intact le diatonisme des intervalles. Ainsi *Ré* et *La* ne pouvaient jamais être affectés du dièse, parce qu'on aurait eu cette succession chromatique : *Ré*♯, *Mi* ; *Mi*, *Fa*, — *La*♯, *Si*♭ ; *Si*, *Do*.

Les trois notes qui seules pouvaient être diésées étaient *Do*, *Fa* et *Sol*. L'effet du dièse sur ces notes est commandé par l'oreille : *superbissimum aurium judicium*, disait Cicéron. « Il faut, lisons-nous dans le *Recanetum de musica aurea* d'Étienne Vanneo, moine au couvent d'Ascoli (Rome 1533), recevoir et suivre ce précepte de l'oreille, et le cacher dans le trésor de la mémoire ». Et l'auteur ajoute que l'*Ut* de la cadence *Ré-Ut-Ré*, le *Fa* de la cadence *Sol-Fa-Sol*, et le *Sol* de la cadence *La-Sol-La*, doivent être diésés ; mais qu'il faut toujours laisser naturels, le *Ré* de la cadence *Mi-Ré-Mi*, (et le *La* de la cadence *Si-La-Si*),

154. « Au sujet de l'emploi du ♯ dans le chant, nous écrit M. Morelot, on pourrait faire observer que cette altération n'affecte pas plus l'essence du genre diatonique que le ♭ lui-même. Toutefois il y a une différence essentielle entre l'emploi du ♯ sur le *Fa*, et l'altération sur *Sol* ou sur *Do*. Dans le dernier cas, ce n'est qu'une altération purement euphonique ; dans le premier, elle est, souvent du moins, rigoureusement tonale. Je complète ici un point de vue que je n'ai pas suffisamment signalé dans mon traité.

155. « On ferait cesser sur ce point toutes les réclamations qui se sont élevées contre ma doctrine, si l'on établissait que dans une foule de cas où le *Fa*♯ est employé dans le chant, même indépendamment de l'harmonie, il y a un fait de tonalité non exprimé par la notation officielle, mais qui n'en existe pas moins. C'est le cas, signalé par moi, de la Communion *Beatus servus*, si on la reporte sur l'échelle naturelle du 3^e mode auquel elle appartient. » C'est aussi le cas de maintes pièces des 7^e et 8^e modes, et l'édition Rémo-Cambraisienne l'a réalisé dans la notation de *Veni Creator*. Pour formuler une théorie nette à ce sujet, je me réfère à la classification des modes, telle qu'elle a été établie par les anciens didacticiens, entre autres Jumilhac et Poisson, qui reconnaissent l'existence d'une série de 12 modes irréguliers, formés sur une échelle respectivement distante de

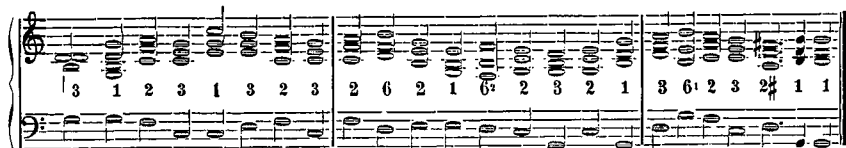
1) Cette pièce devrait être notée avec le dièse ainsi qu'il suit :



quarte de l'échelle normale, à laquelle on les ramène parfaitement, à condition de remplacer par un *Fa* le *Si* chaque fois qu'apparaît cette dernière note. Ces auteurs ont eu le tort de ne pas voir que beaucoup de pièces notées sur l'échelle normale devaient être reportées sur celle du mode irrégulier correspondant, et j'ai eu celui de ne pas suppléer complètement à ce qui manquait dans l'application de leur théorie.

« Cela est de très grande conséquence pour l'accompagnement, comme le prouve le double exemple ci-joint tiré du *Lauda Sion*, l'une des pièces qui réclament le plus impérieusement ce déplacement. Le graduel dominicain renferme une prose en honneur de S. Dominique, qui est une manifeste imitation de la première, et dans laquelle ce changement d'échelle a été réalisé. Ce seul fait prouve clairement pour moi que toutes les réclamations élevées sur l'emploi du *Si* dans cette pièce sont sans fondement, en même temps qu'il constate la tradition qui consacre cet emploi. A moins qu'on ne voie en ceci qu'une pure question de notation, ce qui serait du dernier puéril. »

A) *Lauda Sion*, notation commune.



B) *Le même*, théoriquement transporté une quarte plus haut, *Sol*, *Do*, *Ré*, *Do*... les *Si* deviennent des *Fa*.



156. En résumé, l'altération descendante sur le *Si* (*Si^b*), et ascendante sur *Fa* (*Fa[#]*) étaient toutes deux rigoureusement tonales et avaient pour but d'éviter le triton, le *diabolus in musica*.

Le *Si^b* était cependant beaucoup plus fréquemment employé que le *Fa[#]*. Cette dernière altération ne venait guère que suppléer à l'altération du 7^e degré, quand, pour une raison ou pour une autre, le *Si^b* était impossible. Aux pièces déjà citées (*Lauda Sion*, *Veni Creator*, *Beatus servus*) on peut ajouter l'hymne *Verbum supernum*, et autres du même type (édition de Reims et Cambrai), dans lesquelles l'emploi du *Fa[#]* est nécessaire.

Quant aux notes *Do* et *Sol*, qui ne peuvent être en relation de triton avec *Si*, elles ne recevaient le dièse que par euphonie, « à peu près, dit Danjou, comme dans la langue française on emploie le *t* dans *va-t-il*, au lieu de *va-il*, le *d* dans *dorer*, au lieu de *orer*, etc. etc. »¹⁾

1) Nous pourrions citer beaucoup de textes à l'appui de l'altération ascendante (*Fa[#]*). Ainsi, *S. Odon de Cluny* (x^e siècle), blâme l'abus qu'on en faisait de son temps; elle existait donc bien certainement. — *Réginald de Prun*, ou plutôt, son interpolateur, à la même époque, parle d'intervalles diatoniques *adocis*. — *J. de Muris* (xiv^e s.), le plus célèbre musicien de son époque, s'exprime ainsi dans son *Ars discantus*: *Quandocumque in simplici cantu est La, Sol, La, hoc Sol debet sustineri et cantari sicut Fa, Mi, Fa*. Suit l'exemple noté dans lequel le *Sol* est en effet accompagné d'une dièse. Ensuite l'auteur professe dans des termes identiques, toujours appuyés d'exemples, l'altération par le dièse du *Fa* et du *Sol* (cité par M. Morelot, p. 93). — Voir dans les articles de Fétis, signalés plus haut (155), d'autres témoignages précieux, notamment le P. Bonaventura de Brescia (xv^e s.) et Dom Jumilhac.

Un savant allemand, M. le docteur G. Jacobsthal, a publié, en 1898, un livre érudit : « *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche* », livre commenté favorablement par D. Hugues Gaisser, dans la *Revue bénédictine* de Maredsous, et par M. le chan. Morelot, dans la *Musica sacra* de Toulouse (mars 1900). Le docte auteur, qui a étudié à fond les didacticiens du Moyen-Age, prouve que l'altération chromatique, consistant dans l'application d'un *b* ou d'un *#*, non requis par la nécessité de prévenir une relation de triton, à une note qui régulièrement ne peut être affectée de cet accident, que cette altération, dis-je, remonte au moins au x^e siècle.

D'après M. G. Houdard (*Le rythme du chant dit grégorien*) l'altération chromatique était figurée par un des signes de la notation neumatique, un torculus appelé *trigon*.

Nous trouvons une autre preuve concluante de l'ancienneté de l'altération, dans un texte de Jérôme de Moravie, dominicain du couvent de Saint-Jacques à Paris, au commencement du xiii^e siècle. « Les Français se plaisent, dit-il, au mélange du genre diatonique et des deux autres genres. ... Ils remplacent souvent les demi-tons par des tons, et des tons par des demi-tons... »

Cette altération est devenue plus tard un procédé réclamé par la pratique de l'harmonie et destiné à parfaire les consonnances. Avant la naissance du contre-point, ces altérations tonales devaient encourir la réprobation des théoriciens, mais plus tard, elles acquéraient une sérieuse raison d'être, à condition toutefois que l'on n'en abusât pas. (Chan. MORELOT, *passim*).

157. Il est à remarquer que l'altération descendante (*b*), dont l'usage était très fréquent, se naturalisa dans l'échelle naturelle dont elle était le complément nécessaire, tandis que l'ascendante, qui ne servait à éviter le triton que dans un nombre de cas fort restreints, ne parut toujours, à juste titre, qu'une rare exception, et ne pénétra pas dans la constitution du chant grégorien.

158. Dans les anciens manuscrits, les altérations, le bémol surtout, n'étaient pas toujours indiquées par un signe apparent. Mais ce fait ne prouve rien contre leur existence. L'enseignement oral en transmettait les règles d'application qu'il n'était permis à aucun musicien d'ignorer.¹⁾ Aussi les chantres, plus instruits que ceux d'aujourd'hui, ne se trompaient pas dans l'emploi et l'exécution de ces altérations.

159. On est très porté à confondre l'altération ascendante avec la *note sensible* des gammes de la musique moderne. Il y a cependant entre elles une différence réelle.

« L'expression de note sensible, dit Fétis, n'a point de sens dans le plain-chant; car il n'y a de note sensible que lorsqu'il y a attraction²⁾ par une dissonnance naturelle, et le plain-chant n'admet que l'harmonie consonnante. (*Revue de Danjou*, 1^{re} année).

« Alors même que pour éviter dans le plain-chant la fausse relation de triton, on fait entendre un demi-ton au-dessous des notes finales, et même dans le cas de musique feinte (149, note), ce demi-ton ne doit pas prendre le nom de note sensible, car encore une fois le plain-chant ne module pas. » (*Diction. du plain-chant*, par d'Ortigue, art. *sensible* (note)).

La note sensible est donc créée par les rapports harmoniques des sons qui forment l'accord dissonnant naturel (le *Fa* et le *Si*). Elle est invariablement le septième degré de la gamme, tandis que l'altération tombe sur trois degrés, quelque soit le mode.

160. « L'altération ascendante et la note sensible, conclut M. l'abbé Lhoumeau (p. 55), ont donc une origine et des propriétés différentes. Sans doute il y a entre les deux une ressemblance, mais elle est toute superficielle, et cette analogie, comme l'a dit fort bien M. Morelot, résulte d'un fait postérieur. L'altération a une priorité d'existence considérable... Loin donc de croire que la tonalité moderne a influé sur l'ancienne, car rien ne peut agir avant d'exister, nous voyons d'après les faits que l'art actuel s'est servi de l'autre... en ce sens que la langue musicale de notre temps a pris dans celle qui l'avait précédée des matériaux qu'elle a coordonnés selon ses propres lois. »

1) *Tinctoris* écrivait en 1496 : « ... Dans ce cas (pour éviter la dureté du triton) il n'est pas nécessaire de placer le signe de bémol; si on le voyait écrit, cela passerait pour une ânerie : imo si appositum videretur, asinum esse dicitur. »

2) « Dans l'ancien contrepoint, il y a attraction, non par le fait de la dissonnance, mais à raison du procédé méthodique obligé. » (Note de M. le chan. Morelot).

§ II. DE L'ALTÉRATION DANS L'HARMONIE.

161. Dès que l'harmonie, qui n'est que le résultat de plusieurs mélodies, commença à se former, la double altération y pénétra tout naturellement.¹⁾ Puis la science des accords prenant de plus grands développements, et les occasions d'employer les feintes devenant plus nombreuses, on précisa davantage les règles concernant la pratique des altérations. Voilà pourquoi les contrapuntistes sont plus explicites à cet égard que les didacticiens qui les précèdent.²⁾

C'est le résultat partiel de leur enseignement que nous avons exposé au chapitre des cadences.

162. Toutefois, il est bon d'observer que les maîtres du XVI^e siècle, nos modèles dans leurs œuvres religieuses seulement, n'ayant pas en vue un simple accompagnement du chant liturgique, usèrent plus largement de l'altération. *Nous n'allons pas aussi loin, et nous voulons conserver le plus possible à la cantilène sacrée sa forme primitive.*

Mais l'harmonie étant un art parfaitement constitué, avec des lois et des exigences propres, et qui doit par conséquent entrer en ligne de compte, nous admettons plus facilement l'altération dans les parties d'accompagnement.

163. Faire usage de l'altération ascendante par euphonie sur les trois notes déjà indiquées *Ré, Do, Ré*, — *Sol, Fa, Sol*, — *La, Sol, La*, dans les finales des premier, deuxième, septième et huitième modes, en vue de réaliser une bonne conclusion harmonique, ce n'est pas, croyons nous, commettre un crime de lèse tonalité. Certes, comme le remarque très justement M. l'abbé Lhoumeau, il ne faut rien exagérer. Le plain-chant est assurément très respectable, mais il ne l'est pas autant que le texte sacré, où l'Église admet parfois des modifications accidentelles. Or l'Église n'a jamais protesté contre l'altération contenue dans les limites que nous lui avons assignées. « Si l'échelle naturelle diatonique est la loi du chant grégorien, il ne faut pas cependant donner à cette loi la rigidité d'une barre de fer, ou une inflexibilité dogmatique qui n'admettrait aucune exception. N'oublions pas qu'il s'agit ici de tonalité, c'est-à-dire, de la syntaxe, du génie d'une langue. Or rien de tout cela ne constitue une vérité, un dogme qui repousse absolument toute modification; il n'y a que des faits et des lois de convention dont la règle suprême est l'usage ou l'autorité du goût des maîtres. » (*De l'altération*, p. 61).

1) Consulter en particulier le 3^e livre du *Recantum* de Vanneo « Cet ouvrage, dit Fétis, un des plus rares de son espèce, est aussi un des meilleurs traités de l'époque où il parut. » « Nous ajouterons, qu'en suivant la doctrine que renferme cet ouvrage, nous ne risquons pas de glisser dans la tonalité moderne, à moins de supposer gratuitement que cette tonalité avait tout envahi, un siècle avant son explosion dans le monde musical. Vanneo n'a pas inventé les règles qu'il donne : il les a puisées nécessairement dans la pratique universelle des contrapuntistes de l'ancienne tonalité. Et comme le vrai contrepoint de cette tonalité ne date que de l'an 1459, ainsi que nous l'apprend le célèbre Tinctoris en 1476, il en résulte que le traité de Vanneo nous révèle les origines mêmes de l'harmonisation qui, digne de ce nom, convient au plain-chant, pour lequel il écrivait d'une manière spéciale. A coup sûr, les artistes sérieux des premières années du XV^e siècle, uniquement préoccupés de l'antique tonalité, en savaient un peu plus, là-dessus, que certains inventeurs de systèmes plus ou moins baroques d'harmonie soi-disant grégorienne... » (Th. Nisard, *Les vrais principes*, p. 28).

2) « ... Aussi n'est-il pas sans intérêt de remarquer que les plus anciens harmonistes dont l'histoire ait enregistré les noms, si rapprochés qu'ils fussent du temps de la domination de la tonalité ecclésiastique, n'ont pas hésité à altérer l'Ut par le dièse... Ce qui prouve que dès cette époque, qu'on peut approximativement fixer vers le milieu ou vers la fin du XIV^e siècle, cette tonalité ecclésiastique avait reçu des atteintes non moins profondes que celles qu'elle reçut plus tard des innovations attribuées à Monteverde et à d'autres compositeurs du XVI^e siècle. » (*Traité de l'accompagnement du plain-chant*, par Niedermeyer et d'Ortigue; nouv. édition, p. 46)

« Il importe de méditer cet aveu des fondateurs de l'école nouvelle. En constatant la haute antiquité d'une pratique qu'ils proscrirent comme moderne, les auteurs du Traité en question détruisaient d'avance les arguments de leur système. Cette contradiction flagrante étonne de la part d'esprits si sérieux; elle n'est pas sans exemples dans l'histoire. Une conclusion trop précipitée a clos un examen insuffisant des faits. » (Note de M. l'abbé Lhoumeau).

Nous ferons observer à notre tour que ces anciens harmonistes étaient plus que rapprochés du temps de la domination de la tonalité ecclésiastique, puisqu'ils vivaient sous cette domination.

Ainsi, deux cents ans avant Monteverde, qui est universellement regardé comme le père de la tonalité moderne, on se servait de l'altération aux cadences. N'est-ce pas une preuve péremptoire que cette altération faisait partie du système harmonique basé sur l'unique tonalité existante?

Il est vrai qu'au dire de nos auteurs précités, ces braves vieux maîtres écrivaient déjà dans la tonalité moderne sans le savoir, à peu près comme Cicéron parlait en français, sans s'en douter, parce que notre belle langue est née du latin.

DEUXIÈME PARTIE

ACCOMPAGNEMENT AVEC NOTES MÉLODIQUES

OU ÉTRANGÈRES AUX ACCORDS

AVANT-PROPOS.

164. Nous disions, dans notre première édition, que, faute de traités *ex professo* sur le nouveau genre d'harmonisation que nous abordions, nous avions dû nous livrer à un travail personnel, bien imparfait et incomplet sans doute, mais ayant du moins le mérite de se rattacher au caractère de notre *Méthode*. Nous souhaitions que cet essai timide montrât du moins aux organistes la voie à suivre désormais, et fût comme un sentier frayé à travers des terres à peine explorées.

165. Depuis lors, la question a été soigneusement étudiée, sinon complètement résolue. Tout le monde, à peu d'exceptions près, est d'avis que le contre-point de note contre note est insuffisant pour accompagner les chants ornés, et qu'il est nécessaire de faire usage des notes mélodiques.

166. Nous avons mentionné, dans notre précédente édition, les travaux de M. J. Lemmens, fondateur de l'École de musique religieuse à Malines. Son harmonie trop travaillée, trop ciselée, dépasse évidemment la portée de la plupart des organistes. Quant à la mensuration qu'il impose au rythme de la cantilène liturgique, elle est « affreuse », au dire des amis eux-mêmes du célèbre organiste, et doit être rejetée.

167. A peu près dans le même temps, toute une école belge, à la tête de laquelle se placent MM. Gewaert et Van Damme, entrait dans la même voie d'harmonisation par groupes de notes, mais avec un contre-point plus simple, et en respectant le rythme du chant de l'Église. Leur théorie, discutable et compliquée, s'écarte en plusieurs points des principes de l'école traditionnelle, spécialement en ce qui concerne la pratique, ou mieux, l'absence des cadences harmoniques, qu'ils réduisent à un rôle à peu près insignifiant.

168. Le R. P. Lhoumeau publiait également son importante brochure sur « l'harmonisation des mélodies grégoriennes », que nous avons mise à profit. Dans son dernier ouvrage : « *Rythme et exécution du chant grégorien* », le même auteur traite aussi de l'accompagnement. L'harmonie qu'il y recommande, basée à juste titre sur le rythme, est souvent trop raffinée, trop méticuleuse pour le public auquel nous nous adressons. Le R. P. Ypratique encore l'altération dans les parties de l'accompagnement, mais les délicatesses de rythmes et de contre-point effraieraient nos lecteurs.

169. Les Bénédictins de Solesmes ont, de leur côté, publié leur *Livre d'orgue*, qui comprend « les chants ordinaires de la Messe et des Vêpres, transposés et harmonisés ». Le principal avantage de cet ouvrage est la disposition du chant au-dessus de l'accompagnement : les rythmes y sont clairement indiqués. « Pour mieux respecter le caractère et la souplesse de la mélodie », les auteurs se sont « efforcés de lui donner un fond harmonique calme et sobre, qui lui permette de se développer librement ». Ils ont, « considéré cette mélodie comme un contre-point fleuri (p. 61, note), dont il fallait trouver les voix secondaires, en suivant d'oussi près que possible les exemples et les préceptes des anciens contrapuntistes ». Mais, aux cadences, ils se séparent des vieux maîtres et vont à l'encontre de leur pratique et de leur enseignement constants, en bannissant l'altération ascendante (§).

Nouvelle Méthode.

170. Enfin, quelques autres traités ou écrits récents arrivent, par des voies différentes, aux mêmes résultats que les précédents, sans rien ajouter de bien neuf ni à leur méthode, ni à leur harmonisation.

171. Nous ne parlons pas des organistes allemands, qui gênés par leur édition défectueuse de chant liturgique, n'ont pu donner que des harmonisations imparfaites et sans originalité.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

172. Jusqu'à ces dix ou vingt dernières années, on peut dire qu'on ne connaissait et qu'on n'admettait qu'une manière d'accompagner le plain-chant : c'était le *contre-point syllabique*, qui a fait l'objet de la première partie de ce traité.¹⁾

173. Mais à la suite de réflexions plus sérieuses, après les précieuses découvertes de la science plain-chantiste, après surtout les importants travaux des bénédictins de Solesmes (à la tête desquels se placent l'éminent Dom J. Pothier et Dom Mocquereau), au sujet de la véritable exécution des mélodies grégoriennes, du rythme et du mouvement qui leur sont propres, les études devaient nécessairement se porter sur le genre d'harmonisation qu'il convient d'adapter aux nouvelles cantilènes et à tout chant fleuri, quel qu'il soit.

174. On a généralement reconnu que l'accompagnement syllabique ne suffisait plus, et que loin de favoriser l'exécution du chant liturgique telle qu'on la comprend aujourd'hui, le contre-point de note contre note lui était un obstacle sérieux et souvent funeste. L'harmonie, qui doit être l'auxiliaire de la mélodie, qui, du moins, a le devoir de ne point gêner la liberté de ses mouvements, lui susciterait, dans certains cas, de lourdes entraves, si elle était ainsi constamment pratiquée. De là l'obligation d'employer des accords principaux, portant chacun plusieurs notes du chant sacré.

175. Le contre-point syllabique conviendrait, par conséquent : 1° à la plupart des chants contenus dans les éditions abrégées, telles que celles de Digne, de Ratisbonne, de Malines, etc. ; 2° à toutes les pièces ou parties de pièces *syllabiques*, même des livres qui reproduisent la version des anciens manuscrits ; tel est le cas ordinaire de la psalmodie, des antiennes, des hymnes, des proses et de beaucoup d'autres pièces ; 3° aux morceaux chargés de notes, quand le mouvement d'exécution est très lent.

176. L'harmonisation avec *notes mélodiques*, au contraire, s'appliquerait à tous les chants fleuris et riches en neumes, comme sont les graduels, les alléluias, et beaucoup de passages d'autres pièces, traits, offertoires, etc., dont l'allure est vive et le mouvement assez rapide.

177. Rien donc de ce que nous avons dit dans le cours de notre ouvrage n'est ici inutile. Les principes théoriques de la première partie au sujet des accords, des règles de succession, des cadences, etc., restent applicables, mais d'une autre manière et dans une autre mesure. Il y a, de plus, à compléter ces connaissances par quelques notions élémentaires se rattachant à la pratique de l'harmonie divisée et du contre-point fleuri ou figuré (p. 61, note). Auparavant, nous énoncerons quelques principes généraux, qui montreront déjà en quoi consiste ce nouveau mode d'harmonisation, et la différence à établir entre le contre-point du plain-chant rythmé d'après les règles primitives, et l'accompagnement syllabique du chant exécuté sans qu'il soit tenu compte de la disposition des groupes de notes. Puis nous exposerons sommairement la théorie des notes mélodiques qui ne font pas partie de l'harmonie ; enfin nous rappellerons brièvement ce qu'il est nécessaire de ne pas oublier concernant les figures ou groupes de notes.

1) Pour être précis, nous devons noter que le premier qui ait publié un essai d'harmonisation avec notes de passage, et suggéré l'idée de ce système, est, en France, M. Th. Nisard. Dans un article sur l'accompagnement, faisant partie du *Dictionnaire de plain-chant* de J. d'Ortigue, article écrit en 1853 et imprimé en 1860, cet érudit musicographe proposa un exemple de cette sorte d'harmonisation, exemple assez imparfait à la vérité, mais qui pouvait franchement indiquer la voie à suivre. Après lui sont venus, en Allemagne, M. le chanoine Witt, en Belgique, M. Gewaert et son élève M. le chanoine Van Damme, etc.

§ I. PRINCIPES GÉNÉRAUX.

178. A) Dans le système d'harmonisation qui nous occupe, la grande loi à observer, l'idée dominante qu'il ne faut point perdre de vue un seul instant, est que l'harmonie non seulement ne détruit point l'unité du groupe de notes et le libre développement de la phrase musicale, mais concourt même à faire ressortir et distinguer les groupes par le bon choix des accords placés sous les notes importantes, et par la suppression des accords intermédiaires, qui gênent la marche de la mélodie et engendrent la confusion des neumes. Il s'agit, en effet, de l'**exécution du chant par groupes de notes**, et non plus par notes isolées. C'est là que se trouve la différence entre les deux manières d'accompagner.

179. B) Nous conservons constamment le **chant à la partie supérieure** de la main droite, parce que cette méthode est plus simple, plus facile, et plus pratique que toute autre. L'accompagnement doit, en effet, non seulement soutenir les voix, mais aussi les guider et les diriger. De plus, ne pas reproduire le chant dans l'harmonie, nous obligerait à l'écrire sur une troisième portée au-dessus de l'accompagnement ; ce qui entraînerait, comme conséquence, la nécessité d'augmenter l'étendue et le prix du volume.

Mais, si les choristes sont bien exercés, ce serait une gêne inutile que de jouer toujours le chant. Rien n'empêcherait, dans certains cas, de donner seulement les accords fondamentaux des groupes de notes exécutés par les chœurs.

180. C) On pourra ne pas s'astreindre à compléter tous les accords, et, parfois se contenter d'une **harmonie à deux ou à trois parties**, qui permettra de mieux suivre le mouvement de la mélodie. Cette simplification de l'harmonie trouvera surtout sa place dans les versets du graduel et de l'alléluia, exécutés par un ou deux choristes seulement. Nous en donnerons quelques spécimens plus loin.

181. D) L'ensemble harmonique devra revêtir un caractère de plus grande douceur, de grâce et de légèreté. Ce qui convient à ce chant suave, pondéré et de demi-teinte, ce n'est pas la majestueuse austérité, le nerf et la vigueur du contre-point syllabique. mais une harmonie sobre, se prêtant à tous les caprices du rythme le plus indépendant, et permettant aux notes du chant de couler légèrement sous des accords larges et strictement liés les uns aux autres.

182. E) Pour obtenir ce résultat, on fera un usage plus fréquent des accords de sixte et de quarte et sixte, et même, en certains cas, des dissonances passagères. Nous croyons, en effet, qu'en s'obstinant, à cet égard, dans les conditions de l'ancien contre-point, on se créerait des difficultés presque insurmontables.

183. F) A noter encore que si un organiste de force moyenne peut arriver assez facilement à improviser sur le livre un accompagnement correct de note contre note, il n'en est pas de même de l'harmonisation avec *notes mélodiques*. Cette harmonie exige un talent plus sérieux, une pratique plus longue, des connaissances plus étendues. Les accompagnements conçus dans ce système ne s'improvisent guère, et devraient être presque toujours écrits et préparés à l'avance.

§ II. DE L'HARMONIE DIVISÉE.

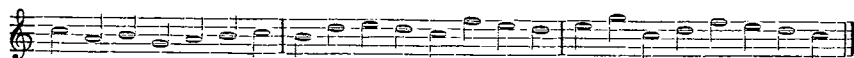
184. Jusqu'à maintenant nous n'avons employé que des accords *plagés*, composés de parties qu'on appelle *serrées*, c'est-à-dire, très rapprochées les unes des autres. La main droite exécute trois parties, et la main gauche, une seule, la basse. C'est la manière la plus facile de trouver, d'enchaîner les accords et de les reproduire sur le clavier.

185. Mais dans le nouveau mode d'accompagnement que nous étudions, il est nécessaire d'employer l'**harmonie divisée**, qui consiste à disposer les parties suivant l'ordre des voix (Soprano et Contralto, Ténor et Basse), et de les partager également entre les deux mains. Les parties *larges* (14), qui constituent l'harmonie divisée, sont plus satisfaisantes pour l'oreille, mais demandent aussi une habileté et une indépendance plus grandes, une pratique plus longue de la part de l'exécutant.

186. De ces quatre parties, deux sont appelées *extrêmes* ou *découvertes* (soprano et Basse), deux, *moyennes* ou *couvertes* (Contralto et Ténor).

187. Pour mieux faire sentir la différence de ces deux sortes d'harmonie, nous les rapprochons l'une de l'autre dans l'exemple suivant.

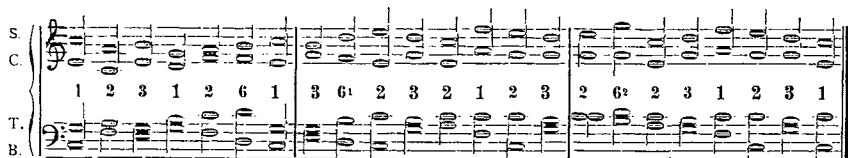
Chant.



Harmonie serrée.



Harmonie divisée.

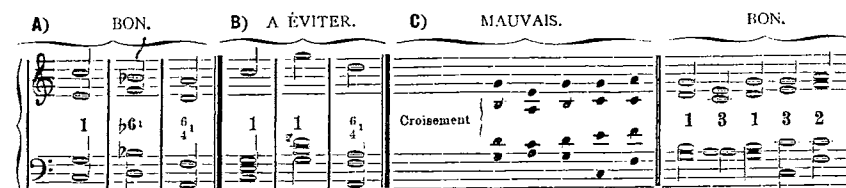


188. L'examen attentif de ces deux exemples fait voir que c'est généralement la deuxième partie de l'harmonie serrée qui devient la troisième, ou le Ténor, dans l'harmonie divisée. Mais le Ténor n'est pas la pure reproduction de ce que serait la deuxième partie en harmonie serrée; les parties, ayant une plus grande liberté de mouvement et une allure propre, appellent parfois au Ténor et au Contralto d'autres notes que celles qu'on rencontre dans l'harmonie serrée.

189. La pratique de l'harmonie divisée s'obtient moins par des préceptes que par l'étude et l'analyse des modèles, et par de fréquents exercices, soit improvisés, soit écrits.

190. Les règles pour la succession des accords sont les mêmes que celles qui ont été exposées précédemment (voir ch. IV).

191. Quant à la disposition de l'accord, la meilleure est, en général, celle qui est la plus symétrique, c'est-à-dire, celle dont les notes sont étagées à des espaces à peu près équidistants (ex. A). Plus on s'écarte de la symétrie complète, moins la disposition est satisfaisante. Ce qu'il faut le plus éviter, c'est de serrer les notes dans la région grave, en les éparpillant dans l'aigu (ex. B). De plus, les parties doivent rester échelonnées selon leur ordre normal, de telle sorte qu'aucune d'elles ne vienne *chevaucher* sur une des voisines, ce qui s'appelle un *croisement*; le croisement est interdit dans l'harmonie élémentaire (ex. C).



§ III. DES NOTES MÉLODIQUES ou ÉTRANGÈRES AUX ACCORDS.

192. Ce qui fait le caractère propre du genre d'accompagnement qui nous occupe, c'est l'introduction des *notes mélodiques* dans l'harmonie. La principale difficulté consiste dans la distinction des notes *principales* ou *essentiels*, et des notes purement *mélodiques*.

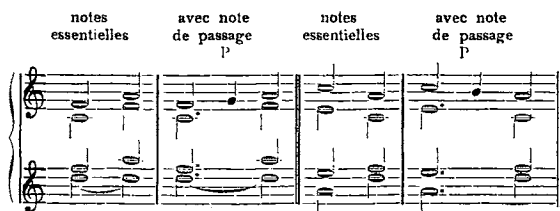
193. Or, dans le contre-point *fleuri* ou *figuré*¹⁾ (et ce dernier mode d'accompagnement n'est autre qu'un contre-point fleuri), on distingue les notes *réelles*, ou *essentiels*, ou *principales*, c'est-à-dire, qui font partie des accords employés, et les notes purement *mélodiques*, étrangères à ces accords. Ces dernières se nomment aussi *notes de passage*, ou *paraphoniques* (qui se font entendre dans un même accord). En voici un exemple fourni par M.^{le} chan. Morelot; les notes *mélodiques* sont marquées par le signe *.



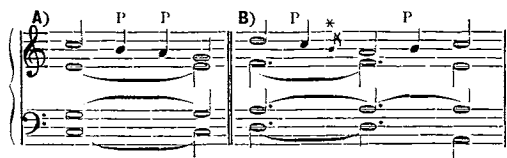
194. L'ancien contre-point figuré comprenait, croyons-nous, toutes les notes mélodiques sous l'unique dénomination de *notes de passage*. L'harmonie moderne distingue les notes de passage proprement dites de divers autres *ornements*, parmi lesquels l'*appoggiature*, la *broderie*, l'*anticipation* et l'*échappée*, le *retard* ou *suspension*, et la *pédale*.

¹⁾ Le contre-point *fleuri* ou *figuré* est celui dans lequel, entre les accords fondamentaux, se trouvent, à toutes les parties successivement ou simultanément, des notes intermédiaires qui ne font pas partie des accords, et qui sont conduites d'après certaines règles fixes. (Voir la note de la page 35).

195. La note de passage est une note étrangère à l'harmonie, qui ne reçoit pas d'accord, et qui sert à remplir l'intervalle existant entre deux notes essentielles portant chacune leur accord.



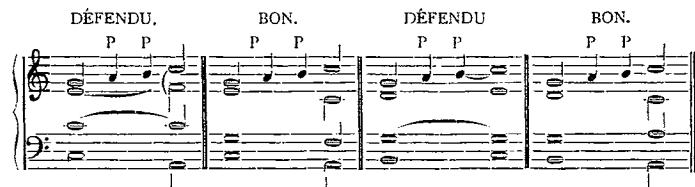
196. On peut faire de suite deux notes de passage; au-delà de deux on rencontre toujours une note *réelle* de l'accord (ex. A). Ces notes doivent être en rapport conjoint, c'est-à-dire se succéder sans sauter de degrés. Elles ne sautent de tierce que lorsqu'elles sont jointes à une appoggiature et dans certaines formules où le saut de tierce (*) a pour origine le retranchement d'une note très brève (ex. B).



197. Il est permis de faire entendre des notes de passage à plusieurs parties à la fois. Quand elles marchent par *mouvement semblable*, on doit les disposer en tierces ou en sixtes.



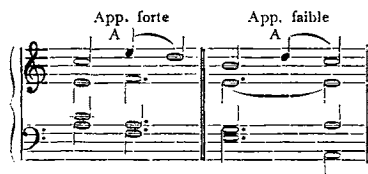
198. Les notes de passage peuvent amener entre deux accords fondamentaux des suites de quintes et d'octaves tout à fait inadmissibles.



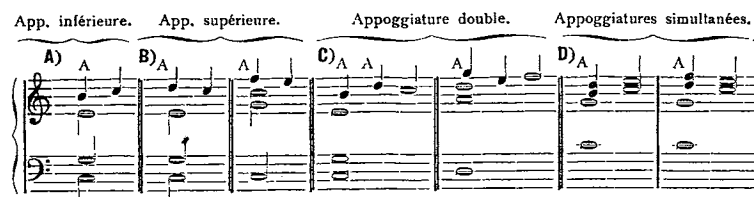
199. L'*appoggiature* est un ornement mélodique consistant en une note étrangère à l'harmonie, qui se fait un ton, ou un demi-ton plus haut ou plus bas que la première note essentielle de l'accord et *avant* cette note.



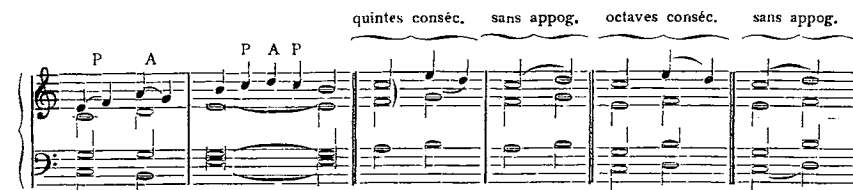
200. L'*appoggiature* (de l'italien : *appoggiare*, appuyer) peut être *forte* ou *faible*. Quand elle est *forte*, elle s'exécute *en même temps* qu'on frappe l'accord suivant sur la note principale. L'*appoggiature faible* s'exécute *avant* qu'on ne frappe cet accord.



201. L'*appoggiature* est *inférieure* ou *supérieure* : inférieure ; elle est le plus souvent à un demi-ton diatonique de la note principale (ex. A) ; supérieure, elle peut être à un ton ou un demi-ton, jamais à aucun autre intervalle (ex. B). Parfois aussi les deux espèces sont réunies, ce qui forme l'*appoggiature double* (ex. C). On peut aussi admettre deux *appoggiatures simultanées* dans deux parties différentes (ex. D).



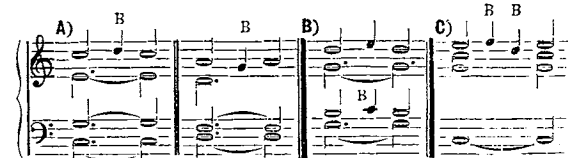
202. L'*appoggiature* peut succéder à une note de passage, mais elle ne peut, généralement, sauver ni deux quintes ni deux octaves consécutives, formées par les notes réelles de l'harmonie.



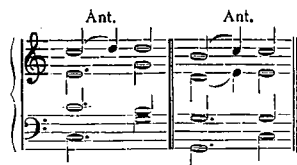
203. Observation importante. — L'ancien contre-point, qui était, comme on le sait, mesuré régulièrement, n'admettait pas l'appoggiature forte, frappée avec l'accord lui-même. Mais dans le chant liturgique toute apparence de mesure est exclue, et le rythme est entièrement libre. S'en suit-il qu'il n'y ait ni temps fort, ni temps faible ? « Il est hors de doute, dit le R. P. Lhoumeau, que pour user dans l'accompagnement de notes de passage, retards, etc., pour distinguer les notes réelles dans l'harmonie d'avec les notes essentiellement mélodiques, on doit admettre des temps forts et des temps faibles ; mais une telle distinction, si réelle qu'elle soit, n'implique pas nécessairement une mesure et se concilie très bien avec le rythme libre... » C'est également l'opinion de M. le chan. Morelot : « Je ne crois pas, nous écrit-il, qu'on puisse constituer un rythme quelconque sans ce double élément (temps forts et temps faibles). Dans le chant mesuré, il y a symétrie dans l'alternative de ces temps ; dans le chant plane il n'y en a pas ».

Comme conclusion, nous ne distinguerons pas entre appoggiatures fortes et faibles, et quand le besoin de l'harmonie ou la configuration du groupe le demanderont, nous traiterons la première note du neume en appoggiature forte.

204. La *broderie* est un ornement mélodique consistant en une note étrangère à l'harmonie, qui *succède* à la note principale, la *remplace* momentanément et *retourne* à cette même note (A). La broderie peut se produire à deux parties en même temps (B). Elle est *simple*, quand elle retourne immédiatement à la note principale ; *double*, quand elle passe de la supérieure à la note inférieure (ou *vice versa*) avant de revenir à la note réelle (C).

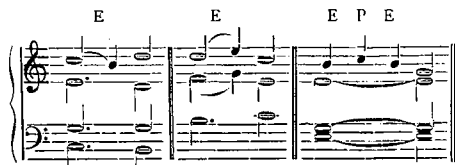


205. L'**anticipation** est une note mélodique qu'on fait entendre avant l'accord dont elle doit faire partie, et qui *anticipe* sur les autres notes de cet accord.



206. L'**échappée** est une sorte d'anticipation indirecte; c'est une note mélodique d'anticipation, différente de celle qui lui succède dans la même partie.

On peut faire entendre plusieurs *anticipations* ou *échappées* à la fois.

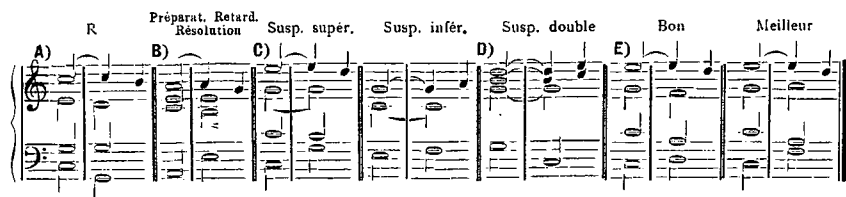


207. Le **retard** ou **suspension** est la prolongation d'une des notes réelles d'un accord suivant. Il a pour effet de retarder l'émission d'une note réelle du second accord, sur laquelle elle tend à se résoudre (ex. A). La note entendue dans le premier accord est la *préparation* du retard; la même note tombant sur le second accord est la *résolution*; par conséquent, trois opérations distinctes dans toute bonne suspension: la préparation, le retard, la résolution (ex. B).

208. Le retard est une appoggiature préparée, et réciproquement, l'appoggiature n'est qu'un retard sans préparation. Il doit porter sur un temps fort.

209. La suspension peut être *inférieure* ou *supérieure*, suivant que le retard descend ou monte pour se résoudre sur la note réelle (ex. C). La suspension supérieure est de beaucoup la plus usitée et la plus classique. Le retard peut aussi être double (ex. D).

210. La résonnance est plus agréable, si au lieu de se résoudre sur l'octave, la note suspendue se résout sur une basse différente (ex. E).

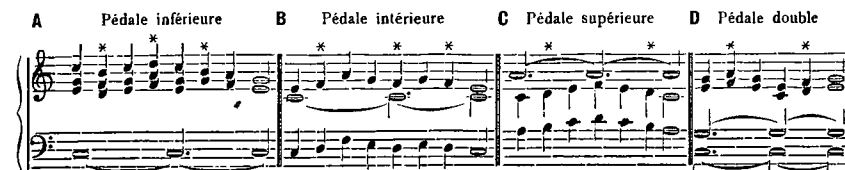


211. La **pédale**, dans le langage harmonique, est un son que l'on soutient pendant que se succèdent des accords qui peuvent être étrangers à ce son.

212. La **pédale** tire son nom de la musique d'orgue, laquelle confie souvent aux pieds de longues tenues de notes à exécuter sur un clavier spécial. Par assimilation, on donne le nom de *pédales* à de longues tenues soit dans le grave, à la basse, soit dans le médium, soit même à l'aigu. De là, des *pédales inférieures* (A), des *pédales intérieures* ou *intermédiaires* (B) et des *pédales supérieures* ou à l'aigu (C). Les premières, placées à la basse, sont les plus employées.

213. La note de **pédale**, en raison de sa longue durée, ne peut être qu'une note importante de l'échelle. Dans l'accompagnement du plain-chant, ce sera la *tonique* ou la *dominante*. On peut parfois employer ces deux notes ensemble; c'est alors une *pédale double* (D).

214. La note de pédale doit faire partie du premier accord.



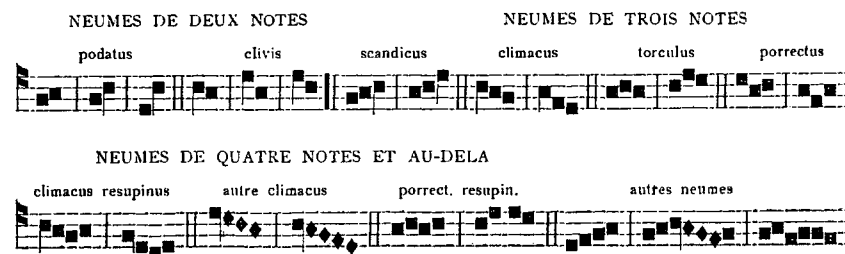
215. Telle est, en résumé, la théorie des *notes étrangères* à l'harmonie et qui s'emploient en dehors du contre-point syllabique. Il reste à montrer l'application que l'on en peut faire au chant rythmé.

Mais, auparavant, il est nécessaire de rappeler sommairement les diverses *figures* ou *groupes* de notes et la manière de les exécuter.

§ IV. FIGURE ET EXÉCUTION DES GROUPES DE NOTES.

216. « Les signes traditionnels en usage pour écrire le plain-chant, dit le R. P. Dom Pothier, ¹⁾ sont *simples* ou *composés*, suivant qu'ils servent à représenter un son unique, ou bien une suite de sons intimement unis. La note *simple*, c'est-à-dire, celle qui se trouve seule sur une syllabe, conserve toujours la même forme... Elle n'a point de valeur par elle-même, mais elle emprunte toute celle qu'elle peut avoir, à la syllabe à laquelle elle correspond.... La note *composée*, appelée *formule*, *figure* ou *neume*, varie dans sa forme suivant le nombre des éléments qui la composent, et la position respective de ces éléments sur la portée. »

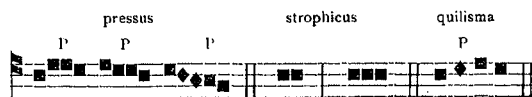
217. Voici les figures des principaux neumes :



Il faut encore citer : 1° le *pressus*, composé de deux notes sur le même degré, réunissant deux formules en une seule (l'une de ces deux notes finit un groupe, la seconde en commence un autre); 2° le *strophicus* qui consiste en deux ou plusieurs notes placées sur le même degré et unies par simple juxtaposition horizontale; 3° le

¹⁾ *Mémoires grégoriennes*, chap. VII.

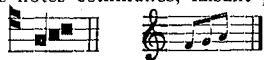
quilisma, qui veut dire « tourner autour ». C'est un signe d'ornement marquant un son *trémulant*, usité seulement dans les gradations ascendantes et servant ordinairement à relier deux notes distantes d'une tierce mineure.



218. Il suffit de la connaissance de ces groupes principaux pour décomposer et analyser tous les neumes de toutes les éditions, correctes ou pas. Cette division des groupes, quand elle n'existe pas, est facile à opérer au moyen de quelques coups de crayon. Un bon nombre de neumes sont d'ailleurs régulièrement disposés. Les notes longues, ou maximas, tiennent souvent la place de *pressus* ou de *strophicus*. La nécessité de la division se fait surtout sentir aux longs neumes de sept ou huit notes. Il va de soi qu'il ne faut, dans ces éditions, tenir aucun compte de la forme des notes pour leur donner une valeur proportionnelle quelconque.

§ V. TRADUCTION MUSICALE.

219. Suivant l'usage déjà général, nous traduisons la note commune du plain-chant par la croche (♩), qui exprime mieux à l'œil l'idée de mouvement que la blanche, et même la noire. Plusieurs notes communes, faisant partie d'un même groupe, se rendent par des croches liées :



220. La noire (♩) sert à traduire : 1° le retard de la voix à la fin des groupes (*mora vocis*) (A); 2° toute note dont la valeur doit être doublée dans l'exécution, à la fin d'une phrase, par exemple (B); 3° la *virga* ou le *punctum* isolés avant un groupe (C).



221. Nous traduisons le *pressus*, soit par une noire, soit par deux croches liées; le *strophicus*, par une noire simple ou pointée, ou par deux et trois croches liées.



§ VI. PONCTUATION RYTHMIQUE.

222. Le *rythme* est la succession de sons forts et de sons faibles, dans une proportion déterminée.

En musique, les temps forts et faibles se succèdent toujours régulièrement et forment la mesure; le rythme est dit : *mesuré*.

Dans le plain-chant, cette succession n'est pas régulière; elle est déterminée par l'*accent tonique* (c'est-à-dire, une syllabe plus forte, mais qu'on ne doit pas chercher à allonger); le rythme est *libre*.

Il y a donc une différence essentielle entre le rythme *libre* du plain-chant, et le rythme *mesuré* de la musique.

223. Tout chant liturgique devant être rythmé, se compose donc d'une succession de syllabes accentuées et de syllabes faibles, s'il s'agit de chant syllabique; de notes accentuées et de notes faibles, s'il s'agit de chant neumé ou orné.

224. Un son fort, suivi d'un ou plusieurs sons faibles, forme un *rythme*. Chacun de ces rythmes isolés comprend, par conséquent, deux mouvements : l'*arsis*, ou le levé, l'élan, et la *thésis*, ou l'abaissé, la chute. Comme l'*arsis* et la *thésis* peuvent être formées chacune de plusieurs notes ou syllabes, il s'ensuit qu'elles peuvent à leur tour se décomposer, dans les grands groupes ou les grands mots, en d'autres mouvements rythmiques plus petits, appelés *ictus* forts et *ictus* faibles.

225. Les sons forts, ou les syllabes fortes, sont aussi précédés quelquefois d'une ou plusieurs syllabes faibles, qui font partie du neume ou du mot, et qui ne portent pas d'accent; on les nomme *anacrusse*.

Les exemples suivants, ainsi que l'*observation essentielle*, tirés du « Livre d'orgue », rendront plus claires les notions qui précèdent.

226. OBSERVATION ESSENTIELLE. « Dès qu'un rythme se compose de plus de deux notes ou syllabes, une loi de rythmique générale exige que les *ictus* — forts ou faibles — se succèdent de **deux en deux** ou de **trois en trois notes ou syllabes**. Ce n'est que par exception qu'un mouvement rythmique se compose de quatre notes. Chaque *ictus* détermine un nouveau mouvement rythmique d'*arsis* ou de *thésis*, ce qui nous donne des mouvements rythmiques de deux ou trois notes ou syllabes ».

En d'autres termes, et pratiquement, il n'existe guère de groupes que **de deux et trois notes**; ou bien encore : tous les longs neumes peuvent se décomposer et se ramener à **deux ou trois notes**.

EXEMPLES D'ANALYSE RYTHMIQUE.



A. — Mouvement d'*arsis* de deux temps.

B. — » » » trois »

C. — Mouvement d'*arsis* de deux temps.

D. — » de *thésis* de deux temps.

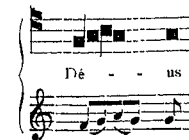
E. — » d'*arsis* d'un temps.

F. — » de *thésis* de trois temps.

G. — » d'*arsis* de deux temps.

H. — » de *thésis* de deux temps.

227. « L'*arsis* peut embrasser plusieurs mouvements rythmiques ».



228. « La *thésis* peut également embrasser plusieurs mouvements rythmiques; elle est dite alors *thésis prolongée* (*) ».



229. La phrase musicale suivante renferme un résumé des différents *ictus* analysés plus haut.



1. *Ictus d'anacrusis*, comprenant deux notes.
2. *Ictus d'arsis*. Cette *arsis* se compose de trois notes.
3. *Ictus de thésis*. Cette première partie de la *thésis* comprend deux notes.
4. *Ictus de thésis prolongée*. *Me*, grammaticalement accentué, perd rythmiquement son accent, parce qu'il se trouve à la fin d'une cadence, et avant un accent tonique important.
5. *Ictus d'arsis*, deux notes.
6. *Ictus d'arsis secondaire*, deux notes.
7. 8. *Ictus de thésis prolongée*.

230. « L'important pour le rythme, c'est que la place des *ictus* soit bien déterminée ».

§ VII. APPLICATION A L'HARMONIE DES PRÉCÉDENTS PRINCIPES ET PLACE DES ACCORDS.

231. Les notes *simples*, isolées, rentrant dans le genre *syllabique*, recevront tout naturellement l'accompagnement *syllabique*, ou *quasi-syllabique*. Cependant on pourra, dans certains chants un peu rapides, traiter quelques-unes de ces notes en notes mélodiques et ne faire porter l'accord que sur les syllabes accentuées :



232. Dans les chants *neumés*, l'accord portera, en général, sur la note accentuée du groupe; les autres notes seront traitées comme notes mélodiques.

233. Ainsi, on regardera comme notes *réelles*, faisant partie de l'harmonie : 1° les notes d'*arsis*, et la première note de tous les *ictus*; — 2° les notes de *thésis*, surtout quand elles sont marquées d'un *mora vocis*.

234. La troisième note des groupes de trois notes recevra souvent un changement d'accord, ainsi que cela se pratique dans la mesure à $\frac{6}{8}$ sur la troisième croche du temps.

235. Les *anacruses* peuvent porter un accord, ou n'en pas recevoir.

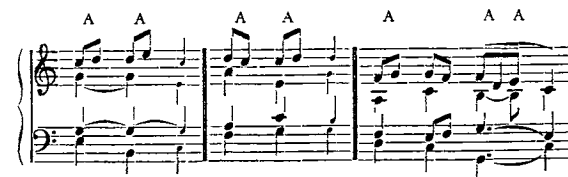
236. Les autres notes des groupes sont traitées en notes mélodiques, comme notes de passage, broderies, anticipations et échappées.

237. Il n'y a évidemment rien d'absolu dans ces prescriptions; ainsi, il sera parfaitement admissible de placer un accord même sur des notes faibles, pour favoriser, par exemple, un passage d'harmonie, rompre une symétrie trop monotone de neumes, etc.

238. Le *podatus* et la *clivis*, par degrés conjoints, peuvent s'harmoniser de deux manières, suivant leur position et les groupes qui les avoisinent. Tantôt la première note est traitée en appoggiature; tantôt la seconde sert de note de passage:



239. On considère de même comme appoggiatures les notes qui forment un *pressus* entre un *podatus* ou une *clivis* et un autre groupe.



240. Le *quilisma*, dans l'harmonie, se traite comme note mélodique ordinaire.

241. Le *strophicus* se rend par un prolongement de l'accord proportionné au nombre de notes à exprimer. On pourrait aussi changer la position de l'accord pendant la durée du neume.



EXEMPLES D'HARMONISATION DE NEUMES.

1. GROUPES DE DEUX NOTES.

The musical notation for the 'Podatus' and 'Clivis' exercises is as follows:

Podatus: This section consists of 8 measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, then B4, and continues with various intervals. The bass clef provides a simple accompaniment, often moving in parallel motion with the treble.

Clivis: This section also consists of 8 measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, then B4, and continues with various intervals. The bass clef provides a simple accompaniment, often moving in parallel motion with the treble.

Podatus et Clivis mélangés.

A musical score for a piano piece titled 'Podatus et Clivis mélangés.' The score is written for two staves, treble and bass. It consists of four measures. The first measure has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. The second measure has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note G3. The third measure has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note A3. The fourth measure has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note B3. The notes are connected by a slur across the four measures.

II. GROUPES DE TROIS NOTES.

Scandicus. Climacus.

Torculus. Porrectus.

GROUPES DE TROIS NOTES MÉLANGÉS.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting on a G4 and moving through various intervals. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of six measures.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note. The accompaniment consists of chords and single notes, with a final measure containing a half note.

III. GROUPES DE QUATRE NOTES.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting on a G4 and moving through various intervals. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of seven measures.

IV. GROUPES DE CINQ NOTES ET PÉDALE (*inférieure*).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains two measures, and the second system contains two measures. The melody consists of eighth and quarter notes, while the accompaniment uses chords and single notes.

CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE.

Notions d'harmonie à deux et à trois parties.

242. Nous avons dit (N° 180 **C**) que, dans l'*accompagnement avec notes mélodiques*, on pouvait ne pas s'astreindre à compléter tous les accords, mais se contenter parfois d'une *harmonie à deux ou à trois parties*. Cette simplification permet de suivre mieux le mouvement rapide de la mélodie. Elle s'opère, par conséquent, dans les chants ornés, d'allure plus vive. Elle est tout indiquée également pour les pièces chantées par un ou deux choristes seulement, comme les versets du graduel, de l'alléluia, des répons, etc. On conçoit très bien que l'exécution de ces cantilènes ne soit pas alourdie par une succession d'accords trop chargés de notes. A la légèreté du chant doit correspondre la légèreté de l'accompagnement.

243. L'harmonie à deux parties étant assez vide, ne doit être employée qu'à l'état transitoire, jamais d'une manière continue. On s'en sert comme entrées de versets, ou bien pour rompre la monotonie d'une longue pièce, ou, enfin, sous certains passages mélodiques qui se prêtent mieux à cette disposition harmonique.

On ne fait guère usage que de tierces et de sixtes; rarement de quarts.

Benedi . . cla tu, A - ve Ma - ri - a,

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

244. L'harmonie à trois parties se compose d'accords de trois sons fondamentaux (14). En général, ces accords doivent être complets, c'est-à-dire, comporter trois sons différents. De là l'obligation de sauts de quarte et de quinte, quelquefois de sixte, dans l'écriture à trois parties (ex. A).

245. Cependant, comme l'effet harmonique dépend beaucoup de la marche mélodique des parties, il arrive assez souvent que, pour éviter ces trop grands sauts, la marche mélodique demande la suppression de l'une des notes de l'accord, et, par suite, *le redoublement de l'une des deux autres notes*. Cette suppression exige du goût de la part de l'harmoniste, car toutes les notes n'ont pas la même importance (ex. B).



246. La note que l'on supprime le plus habituellement est la *quinte*, parce que l'oreille supplée facilement à ce que cette note laisse d'incomplet dans l'accord.



247. On supprime plus rarement la *tierce*, parce que, sans la tierce, le mode reste vague et indéterminé. De plus, la quinte, demeurant seule, forme un intervalle vide, un accord creux qui produit un effet dur.

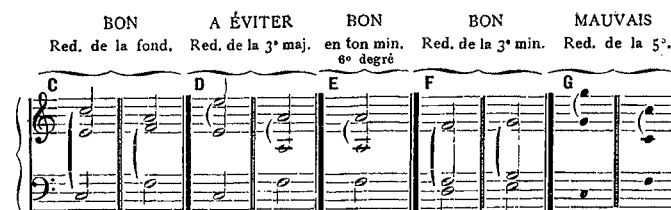


248. La note la meilleure à doubler est la *fondamentale*, ou la *basse* de l'accord (ex. C).

249. La *tierce majeure* doublée serait trop prépondérante. On ne la double que pour éviter des défauts plus graves, ou pour donner plus d'élégance à la mélodie (ex. D). Cependant, au 6° degré du mode mineur, (*La, Si, Do, Ré, Mi, Fa*), comme cette tierce est la tonique, le doublement en est excellent (ex. E).

250. La *tierce mineure* peut se doubler, surtout si cette tierce est l'une des meilleures notes du ton (ex. F).

251. La *quinte* ne se double jamais, car ce serait encore accuser le défaut signalé au N° 257 (ex. G).



252. Les règles concernant les *suites de quintes et d'octaves*, exposées au N° 38 et suiv., sont applicables à l'harmonie à trois parties.

253. Nous renvoyons aussi le lecteur à ce qui a été exposé aux pages 25, 26 et 31 sur la pratique des *accords de sixte et de quarte et sixte* à trois parties.

254. Dans l'*enchaînement des accords à trois parties*, il est recommandé de pratiquer le *mouvement oblique* (53), c'est-à-dire, de chercher des accords ayant au moins une note commune (ex. H), quelquefois deux (ex. I). Toutefois, ce n'est point une obligation, et l'on peut réaliser des successions semblables par mouvement *contraire* ou *direct* (ex. J).



255. Dans l'harmonie à trois parties, les renversements sont fréquemment employés pour faciliter l'enchaînement des accords. On en usera donc largement, en conservant le plus possible de notes communes.

256. Nous donnons, comme exercices, plusieurs gammes dans lesquelles sont pratiqués ces mélanges d'accords fondamentaux et de renversements.

Gamme de DO harmonisée à trois parties.



Nouvelle Méthode.

100 YEARS COLLEGE
LIBRARY
NEW YORK CITY

257. Exemple d'harmonisation à deux et à trois parties.

Verset du Rép. HOMO QUIDAM (Reims et Cambrai).

Ve - ni - te, co - mé - di - te pa - nem me - um, et bi - bi - te vi - num

quod mi - scui vo - - bis.

rall.



TROISIÈME PARTIE

EXERCICES MODÈLES

DANS TOUS LES MODES DU PLAIN-CHANT

CHAPITRE I.

Observations générales.

258. Nos exercices modèles comprennent pour chaque mode des exemples des deux genres d'accompagnement enseignés dans cette Méthode. La comparaison des deux systèmes sera ainsi facile à établir.

Nous avons naturellement choisi pour l'accompagnement syllabique les morceaux les plus simples et les moins chargés de notes, réservant les pièces ornées pour l'harmonisation avec notes mélodiques.

Ces morceaux syllabiques, nous les avons généralement laissés dans le ton naturel, parce que l'organiste doit d'abord s'exercer à accompagner couramment dans le ton naturel avant d'aborder la transposition.

259. Dans ces exercices, le premier genre d'accompagnement n'est pas *purement* syllabique; il s'appellerait même mieux **quasi-syllabique**, parce que nous avons pris soin de soutenir d'un seul accord les groupes des notes les plus faciles et qui se prêtent le plus naturellement à cette harmonisation. C'est une modification aisée et heureuse qu'il convient d'apporter à l'accompagnement syllabique, afin de lui donner plus de légèreté et d'élégance.

260. Nous avons introduit des **passages à l'unisson** qui ont le triple avantage d'aider les chantres à exécuter d'une manière plus juste les endroits difficiles; d'être utiles à l'organiste pour se tirer d'affaire dans les cas embarrassants; et, enfin, de rompre la monotonie des accords en mettant de la variété dans l'harmonie.

261. Nous suivons principalement, dans les exemples ci-après, l'édition de Reims et de Cambrai, une des plus répandues en France. *Les pièces sans mention appartiennent à cette édition.* Mais on y trouvera aussi des pièces de plusieurs autres éditions, telles que celles de Digne, de Rennes, de Paris, de Lyon, de Dijon, de Malines, des Bénédictins, etc. Du reste, nos principes et notre manière de procéder s'appliquent bien à toute espèce de livres. L'accompagnement sera même d'autant plus facile à réaliser que l'édition, s'éloignant des anciens manuscrits, sera moins chargée de notes.

262. Comme les exemples de cette partie sont des exercices autant que des modèles, nous ne donnons que le chant des plus simples morceaux, avec le chiffre indiquant l'accord. Pour les morceaux Plus neumés, nous écrivons la basse au-dessous du chant et le chiffre de l'accord. Nous notons même entièrement les passages un peu embarrassants. A l'aide de tous ces éléments, l'harmonie est clairement indiquée et s'exécute aisément.

263. Remarques importantes. — I CHIFFRAGE. — Nous rappelons la manière de chiffrer les accords :

- 1, 2 et 3 veulent dire : première, deuxième et troisième positions de l'accord parfait;
6, accord de sixte dans sa forme directe, soit à trois, soit à quatre parties (p. 28);
6¹, accord de sixte en forme indirecte, avec la sixte en bas, exprimée ou sous-entendue;
6², accord de sixte en forme indirecte, avec la tierce en bas;
4¹, 4², 4³, première, deuxième et troisième positions de l'accord de quarte et sixte (p. 30).

Les signes d'altération (# ou b), placés à côté des chiffres, indiquent qu'une note de l'accord, en dehors du chant, note facile à trouver, doit être diésée ou bémolisée.

U marque l'unisson à toutes les parties.

264. Les accompagnements avec notes mélodiques ne sont pas chiffrés. En voici les raisons : d'abord, les accords sont entièrement notés; puis, cette harmonisation renferme beaucoup de notes étrangères aux accords, qui ne sauraient recevoir de chiffres, tels, du moins, que nous les indiquons; enfin ces exercices-modèles sont réservés aux élèves déjà avancés et capables de connaître, d'analyser les accords, sans le secours des chiffres.

265. II. EXÉCUTION. — Quand plusieurs notes du chant doivent ne recevoir qu'un seul accord, nous plaçons un tiret à côté du chiffre.

Ainsi :

Dans les neumes, les notes des accords, au-dessous de la mélodie, ont une valeur stricte, et doivent être tenues exactement comme en musique : une noire, pour la durée de deux croches; une blanche, pour la durée de deux noires, ou de quatre croches, etc.

266. La croche est la note commune (219). Nous écrivons donc en croches tous les accords isolés, dans les accompagnements syllabiques, du moins. Si nous séparons et marquons tous les accords, même quand ce sont des positions semblables, il ne s'ensuit pas qu'ils doivent être détachés dans l'exécution, au contraire. Une règle générale, pour la musique d'orgue, exige qu'on lie tous les accords, et qu'on maintienne enfoncées sur le clavier les notes communes à plusieurs accords. C'est la seule manière d'obtenir ce qu'on appelle le *jeu lié* (*legato sostenuto*). Au moins faudra-t-il observer cette règle à l'égard des accords d'un même mot.

Ainsi cette phrase :

Si quelques accords devaient être détachés, ce sont ceux qui, dans le mot, portent la syllabe accentuée (231). C'est afin de ne point charger les portées que nous ne marquons pas toutes ces ligatures.

267. III. ALTÉRATIONS. — Nous donnons habituellement doubles formules aux cadences : avec altération, et sans altération. Mais quand l'accord doit rester le même, et qu'il suffit, pour avoir les formules sans altération, de la suppression du signe (# ou b), nous n'écrivons pas la formule deux fois, seulement, nous mettons le signe entre parenthèse.

CHAPITRE II.

Des modes en général.

268. Les didacticiens ont toujours été en désaccord sur le nombre de modes du plain-chant; les uns n'admettent que les huit modes officiels de l'Eglise; d'autres en veulent douze; d'autres enfin, quatorze. La discussion de ce point théorique n'entre pas dans le cadre de ce livre. Pratiquement, nous admettons le système le plus complet, celui des quatorze modes. Nous en avons donné le tableau pages 18 et 50.

269. Quant à l'ordre dans lequel il conviendrait de présenter les modes et de grouper les exercices, le plus naturel serait l'ordre de *progression des quintes*, adopté par M. le chanoine Morelot dans son Traité.

Cette méthode a l'avantage de faire ressortir les différences et les analogies des modes. En voici le tableau synoptique :

Tableau synoptique des quatorze modes du plain-chant

Ton	Mode	Caractères	Finale	Dominante	Nom grec
Ton de Fa	V ^e m.	authentique	Fa sol la si DO ré mi fa		Lydien
	VI ^e	plagal	do ré mi Fa sol LA si do		Hypolydien
Ton de Do	XIII ^e (5 ^e)	authentique	Do ré mi fa SOL la si do		Ionien
	XIV ^e (6 ^e)	plagal	sol la si Do ré MI fa sol		Hypoionien
Ton de Sol	VII ^e	authentique	Sol la si do RE mi fa sol		Mixolydien
	VIII ^e	plagal	ré mi fa Sol la si DO ré		Hypomixolydien
Ton de Ré	I ^{er}	authentique	Ré mi fa sol LA si do ré		Dorien
	II ^e	plagal	la si do Ré mi FA sol la		Hypodorien
Ton de La	IX ^e (1 ^{er})	authentique	La si do ré MI fa sol la		Éolien
	X ^e (2 ^e)	plagal	mi fa sol La si DO ré mi		Hypoéolien
Ton de Mi	III ^e	authentique	Mi fa sol la si DO ré mi		Phrygien
	IV ^e	plagal	si do ré Mi fa sol LA si		Hypophrygien
Ton de Si	XI ^e (3 ^e)	authentique	Si do ré mi FA sol la si		
	XII ^e (4 ^e)	plagal	fa sol la Si do RE mi fa		

1) Voici la dénomination qu'on a l'habitude d'appliquer à chacun des huit modes officiels :

Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus; A tous convient le premier ton, — Aux âmes tristes le second;
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus; Le troisième est véhément, — Le quatrième insinuant;
Quintum da latis, sextum pietate probatis; Le cinquième exprime la gaité, — Le sixième exhale la piété;
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum. Le septième est empreint de jeunesse — Et le dernier respire la sagesse.
(Quatrain d'Adam de Fulda).

Primus gravis, secundus tristis, tertius mysticus, quartus harmonicus, quintus latus, sextus devotus, septimus angelicus, octavus perfectus. (Traduction : Le premier est grave; le second, triste; le troisième, mystique; le quatrième, harmonieux; le cinquième, joyeux; le sixième dévotieux; le septième angélique; le huitième, parfait.

La plupart de ces qualifications ne caractérisent le mode que très imparfaitement; leur défaut, c'est de vouloir renfermer en un seul mot les caractères de chaque mode et d'affirmer d'un seul ce qui peut s'appliquer également à plusieurs.

270. Nous n'avons cependant pu suivre cet ordre, parce que nous devons unir chacun des six derniers modes transposés, (9^e, 10^e, 11^e, 12^e, 13^e, 14^e) aux six premiers qui leur correspondent, et auxquels ils sont assimilés pour l'accompagnement.

Nous engageons néanmoins fortement l'élève à commencer les exercices d'accompagnement par les modes de *Do* et de *Fa*, parce que ce sont les plus faciles; les cadences s'y faisant naturellement, on n'a pas à s'en inquiéter, ni à employer les signes d'altération.

271. Nous avons parlé (N^o 44, 156 et suiv.) de la *tonalité* du plain-chant et des règles à garder à ce sujet dans l'accompagnement. Nous devons ajouter quelques mots sur la *modalité*, c'est-à-dire, sur les principes à observer pour distinguer autant que possible, dans l'harmonie, un mode d'un autre, et lui conserver son expression et sa physionomie spéciales.

272. Il n'y a pas, à proprement parler, d'accords particuliers et dominants, applicables à chaque mode du plain-chant. On sait cependant que dans l'échelle modale, la *tonique* ou finale joue le rôle principal. Après elle, vient la *dominante*. La meilleure manière de caractériser le mode sera d'employer souvent les accords qui renferment la finale du mode. Ainsi, dans les 1^{er} et 2^e modes, on fera usage des accords qui comprennent un *ré*; dans les 7^e et le 8^e, des accords qui comprennent un *sol*.

273. Ce qui aide également à caractériser le mode, c'est la pratique des cadences, telle que nous l'avons exposée, puis la forme spéciale de la mélodie et le retour plus fréquent de certains traits qui appellent telle position plutôt que telle autre.

En réalité, ce sont toujours les mêmes positions et les mêmes renversements de l'accord parfait dans tous les modes; seulement, par suite de la marche du chant, la même note peut demander une position dans un mode et préférer une autre position dans un autre mode. On conçoit dès lors que ce changement, s'il se produit sur un grand nombre de notes, puisse être caractéristique.

274. Comme nous l'avons fait observer au N^o 47, il ne faut pas, en dehors de la psalmodie, exagérer le rôle de la *dominante*. Nous pensons donc qu'il n'y a pas lieu d'attacher trop d'importance à cette théorie, qui prescrit « l'emploi fréquent, dans chaque mode, des accords déterminés par la finale et la dominante ». Cette prétendue règle de modalité conduirait plutôt à une certaine confusion des modes. Ainsi *mi* et *do* sont la finale et la dominante du 3^e mode; *sol* et *do* sont celles du 8^e. Les accords formés par la réunion de ces doubles éléments sont les mêmes, et, par suite, ne caractérisent aucun d'eux.

CHAPITRE III.

Des modes en particulier.

N. B. Avant chaque catégorie de modes, nous donnons : 1^o les remarques les plus importantes à faire sur ces modes; 2^o l'échelle naturelle modale, et, comme exercice, cette même échelle harmonisée et transposée, afin d'indiquer les accords les plus usuels et les plus caractéristiques; 3^o les cadences avec et sans altération.

§ I. — I^{er} ET IX^e MODES.

275. Il est essentiel de ne point confondre, comme il arrive fréquemment, le premier mode du plain-chant avec le ton de *Ré mineur* de la musique moderne. Ce qui distingue surtout les deux échelles, c'est le *Si*. Or, le *Si*, en dehors de la relation de triton, étant toujours *naturel* en plain-chant, on devra s'appliquer à l'employer ainsi dans l'accompagnement. On usera du *Si*♭ dans les parties harmoniques quand il se rencontrera également à la partie de chant, même un peu avant ou un peu après, parce que l'influence de cette altération se fait sentir dans son voisinage. Il en sera de même toutes les fois que le demandera la marche des parties harmoniques, surtout de la basse. La préparation de certaines cadences demande aussi l'emploi du bémol.

Quant au IX^e mode, son échelle naturelle (47 et 144), ramenée à celle du 1^{er}, nécessite, par suite de cette transposition, la présence continuelle du bémol à toutes les parties.

Échelle naturelle Échelle transposée une quinte plus bas.

I^{er} Mode IX^e Mode
Ton. Ton. Dom. Dom.

ÉCHELLES HARMONISÉES.

1^{er} Mode sans altération asc.

1^{er} Mode sans altération asc.
transposé un ton plus haut

IX^e Mode Sans altération asc.
ramené au 1^{er}

IX^e Mode sans altération asc.
transposé un ton plus haut

CADENCES FINALES.

(A jouer une octave plus bas.)

... De - i. . . . Se - quá - tur me... su - pra pe - tram... gén - ti - bus.



... a - do - rá - vit... al - le - lú - ia... o - ri - gi - nem... vir - tú - ti - bus... a - men.



(Voir N° 184 et suiv.)

CADENCES FINALES SANS ALTÉRATION ASCENDANTE (#).

(N. B. — Les mêmes formules que plus haut, en supprimant les #).

... se - quá - tur me... su - pra pe - tram... al - le - lú - ia... a - men.



Antienne Euge, serve bone (Confesseurs non pontifes).

Eu - ge, ser - ve bo - ne in mó - di - co - fi - dé - lis, in - tra in



gaú - di - um Dó - mi - ni tu - i.



Antienne Amavit eum (Confesseurs pontifes)

A - má - vit e - um Dó - mi - nus et or - ná - vit e - um!



Prose Victimæ paschali laudes (Pâques).

Vi - cti - mæ pas - chá - li lau - des Im - mo - lent Chri - sti - á - ni.



A - gnus re - dé - mit o ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri Re - con - ci - li - á - vit



pec - ca - tó - res... Dic no - bis Ma - ri - a, Quid vi - di - sti in vi - a?



Se - púl - chrum Chri - sti vi - vén - tis, Et gló - ri - am vi - di re - sur - gén - tis...



Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se A mór - tu - is ve - re: Tu no - bis, vic - tor Rex,



mi - se - ré - re. A - - men. Al - le - lú - ia.



Hymne Lucis creator optime (Dimanche à Vêpres).

Lu - cis Cre - á - tor óp - ti - me, Lu - cem di - é - rum pró - fe - rens,



Pri - mór - di - is lu - cis no - væ Mun - di pa - rans o - ri - gi - nem... sê - cu - lum.



Nouvelle Méthode.

Hymne Vexilla regis prodeunt (Passion).

Ve - xil - la Re - gis pró - de - unt: Ful - get Cru - cis mys - té - ri - um,

1er M. 

Qua vi - ta mor - tem pér - tu - lit, Et mor - te vi - tam pró - tu - lit.

Hymne Exultet (Apôtres).

E - xúl - tet or - bis gaú - di - is; Cae - lum re - sùl - tet lau - di - bus :

1^{er} M. 
Unisson — — 1 3 3 6: 1 6:—3 1 6: 6: 3 3 2 3 3 1 6: 3 2 1 1
(Ou bien) 1 2 2 6: 6: 3

A - pos - to - ló - rum gló - ri - am Tel - lus et a - stra cón - ci - nunt. A - - men.

1 3 6² 2 3 6 2 3 1-2- 1 3 1 3 2 3- 2-1 2 3^b-1(♯) 3^b- 2 3^b 1(♯)

Hymne Ave maris stella (Fêtes de la Sainte Vierge).

(Édition de Digne.)

A - ve ma - ris stel - - la, De - i ma - ter al - ma,

1^{er} M.

At - que sem - per vir - go, Fe - lix cæ - li por - ta.

Musical score for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score is for voice and piano. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a 'C' (Crescendo) and a 'D' (Diminuendo) marking. The bass line is marked with a 'C' (Crescendo) and a 'D' (Diminuendo) marking. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is written in a treble clef and the bass line in a bass clef. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music, and the second system contains the next two lines. The score ends with a double bar line.

Hymne Panis angélicus (*Sacris solénniis* — St. Sacrement).

(Édition de Paris)

Pa - nis an - gé-li-cus fit pa-nis hó-mi-num, Dat pa-nis cæ - li - cus fi - gú-ris tér-mi-num.

I^{er} M.

O res mi - rá - bi - lis! man - dú - cat Dó - mi - num Pau - per ser - vus et hú - mi - lis.

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' continues the melody and accompaniment. The treble staff shows the melody with notes and rests, and the bass staff shows the accompaniment. The key signature remains one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/4. The system concludes with a final measure in the treble staff.

Antienne à la Sainte Vierge **Salve Regina.**

Sal	-	ve	Re ^o	-	gi	-	-	na,	Ma	-	ter	mi	-	se	-	ri	-	cór	-	-	di	-	æ.
Vj	-	ta	dul	-	cé	-	-	do	et	spes	nos	-	tra	sal	-	-	-	ve.					

1er M.
mixte

U - - - 1 - 2 - 3 1 2 4 3 1 6 3 4 (ou bien) 2 3 1 3 2 3 1 3 1 - 3 1

Ad te cla·má - - mus é - xu - les fi - li - i E - væ. Ad te

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes a repeat sign at the end. Below the bass staff, there are fingerings and bowings indicated by numbers and slurs.

sus - pi - rá - mus, ge-mén - tes et fien - tes in hac la - cry - má - rum

1 3 1- 5 6 2 U 2 1 3 2- 2- 1 6 3 2 2 2- 6 1- 2 3 6 3 6 6

val - le. E - ia er - go ad - vo - cá - ta nos tra, il - los tu - os

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes a double bar line after the first measure. Below the bass staff, there are fingerings: 1-3 1, 2 3 6 3 1 2 2 3, 2-1 6:3 1 2 1 1 2-3 3.

mi - se - ri - cór - - des ó - cu - los ad nos con - vér - - te.

1 6 2 3 — 1b-6b 2— 3— 2 ⁶/₄ 6 3 U— 3— 1 3b 6b 1— 3 1

Et Je - sūm be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - - i, no - - bis

U 2 1 2 3 6 2 - 1 6 3 6 2 - 1 3 6 6 1 - 3 1 1 3 1 - 6 2

post hoc e - xi - li - um, os - - tén - de. O cle - - mens!
O pi - a!

3 - 2 1 3 6 2 - 1 6 3 6 2 - 3 2 3 1 3 - 1 6 1 - 3 1

o dul - cis Vir - go Ma - ri - - a!

3 - U 6 - 6 - U 3 3 3 1 2 3 3 2 3 - 2 - 3 1 1

Prose Dies iræ (fragments) — (Office des Morts).

Di - es ir - æ, di - es il - la, sol - vet sæ - clum in fa - vil - la:

1er M. mixte 2 2 1 2 6 2 3 1 2 3 6 - 6 - 2 3 2 1

Te - ste Da - vid cum Si - byl - la .. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num,

U 3 1 3 2 6 2 3 1 3 1 2 3 2 1 3 - 2 1 3 3 ou U

per su - pūl - chra re - gi - ó - num co - get om - nes an - te thro - num...

2 2 1 2 6 2 3 1 6 3 6 3 - 2 3 - 2 6 2 3 1

Li - ber scrip - tus pro - fe - ré - tur, In quo to - tum con - ti - né - tur,

3 1 2 1 3 1 U - 3 6 1 6 3 2 3 6 1 2 3 2 1

Un - de mun - dus ju - di - cé - tur... La - cry - mó - sa di - es il - la,

3 2 1 3 7 1 2 6 3 2 1 U 3 3 2 3 2 3 6 2

Qua re - sū - get ex fa - vil - la... Pi - e Je - su Dó - mi - ne,

6 3 6 2 6 - 3 - 2 2 3 1 2 3 2 3 1 6 2

Do - na e - is ré - qui - em. A - - - men.

6 3 1 6 2 3 1 2 3 6 6 3 2 3 1 1

ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Introit Gaudeamus (Assomption de la Sainte-Vierge).

(Édition des Bénédictins).

Gau - de - á - mus om - nes in Dó - mi - - no.

1er M.

di - em fes - tum ce - le - brán - tes sub ho - nó - re be - á - tæ Ma - ri - æ Vir - gi - nis:

de eu - jus As-sum-p-ti - ó - ne gau - dent án - ge - - ñ,

et col - lau - dant fi - li - um De - - i.

Kyrie (Dimanches pendant l'année).
(Édition de Reims et Cambrai).

Ky - ri e - - - - - lé - i - son. Chri - te

IX^e M.

e - - - - - lé - i - son. Ky - ri - e e - - - - - lé - i - son.

Kyrie (Fêtes doubles I).
(Édition des Bénédictins)

Ky - ri - e e - - - - - lé - i - son.

I^{er} M.

Chri - ste e - - - - - lé - i - son. Ky - ri - e

e - - - - - lé - i - son. e - - - - - lé - i - son. e - - - - - lé - i - son.

Kyrie (Fêtes de la Sainte Vierge).
(Édition de Reims et Cambrai).

Ky - ri - e e - - - - - lé - i - son. Ky - ri - e.

I^{er} M.
mixte

Chri - te e - - - - - lé - i - son. Chri - - - - - te

Ky - ri - e e - - - - - lé - i - son. (3^e Kyrie).

§ II. — II^e ET X^e MODES.

276. Dans l'échelle du 2^e mode le *Si* supérieur est toujours bémolisé; le bémol est par conséquent inévitable et revient souvent dans l'accompagnement.

Le 10^e mode est assimilé au 2^e. Il y a cependant entre eux cette différence, qu'après réduction de l'échelle du 10^e à celle du 2^e, le bémol n'est plus accidentel mais naturel, ainsi qu'on le constate par l'examen des deux gammes. Dans la pratique, le 10^e mode se transpose habituellement un ton plus bas qu'il est écrit et se trouve sur les mêmes cordes que le 2^e. Le *Mi* doit être alors toujours bémolisé.

Le 2^e mode emprunte la plupart de ses cadences finales au 1^{er} mode. Les cadences du 10^e, se ramènent à celles du 2^e.

Échelle naturelle. Échelle transposée une quarte plus haut.

II^e Mode

Finale Dom. Finale Dom.

Échelle naturelle. Échelle transposée un ton plus bas.

X^e Mode

ÉCHELLES HARMONISÉES.

II^e Mode
Ton naturel

II^e Mode
transposé une quarte plus haut

X^e Mode
Ton naturel

X^e Mode
un ton plus bas

CADENCES FINALES.

...um-bra mor-tis. ...scân-de-re se-des. ...sto-las su-as...per-am-ne sæ-cu-lum.

II^e M.
ton naturel

...um-bra mor-tis. ...scân-de-re se-des. ...sto-las su-as...per om-ne sæ-cu-lum.

II^e M.
transposé une quarte plus haut

Hymne O quot undis (Sept Douleurs de la Sainte-Vierge).

O quot un-dis la-cry-má-rum, Quo do-ló-re vól-vi-tur,

II^e M.

Lu-ctu-ó-sa de-cru-én-to Dum re-vól-sum sti-pi-te,

Cer-nit ul-nis in-cu-bán-tem Vir-go Ma-ter Fi-li-um. A-men.

La même hymne transposée une quarte plus haut.

O quot un-dis la-cry-má-rum, Quo do-ló-re vól-vi-tur,

II^e M.

Lu-ctu-ó-sa de-cru-én-to Dum re-vól-sum sti-pi-te,

Cer-nit ul-nis in-cu-bán-tem Vir-go Ma-ter Fi-li-um. A-men.

Hymne Iste confessor (Confesseurs non pontifes).

Is-te con-fés-sor Dó-mi-ni co-lén-tes Quem pi-e lau-dant

II^e M.

pó-pu-li per-or-bem, Hac di-e læ-tus mé-ru-it be-á-tas Scân-de-re se-des.

Nouvelle Méthode.

La même hymne transposée une quarte plus haut.

Is - te con - fès - sor Dó - mi - ni co - lén - tes Quem pi - e lau - dant

1 2 3 \flat 1 2 1 2 3 \flat 6 \flat 1 1 3 3 1 3 - 3

pó - pu - li per or - bem, Hac di - e læ - tus mé - ru - it be - á - tas Scán - de - re se - des.

1 4 \sharp 3 1 3 1 1 6 \sharp 3 6 \sharp 2 3 1 3 1 3 1 2 6 \flat 3 \flat 2 1

Hymne Audi benigne Conditor (Carême).

(Édition de Lyon),

Au - di be - ni - gne Con - di - tor Nos - tras pre - ces cum flé - ti - bus,

1 3 \flat 1 1 - 3 \flat 6 \flat 6 1 2 2 3 1 1 4 \sharp 3 1 3 1

In hoc sa - cro je - jú - ni - o Fu - sas qua - dra - ge - ná - ri - o.

3 2 \flat 6 \flat 1 3 1 2 6 1 \flat 3 \flat 3 1 2 1 - 2 \flat 6 \flat - 2 1

Antienne O Doctor optime (Docteurs).

O doc - tor ó - - pti - me, Ec - clé - si - æ san - ctæ lu - men,

U 2 6 3 1 6 6 \flat - 2 - 1 1 1 1 - 1 1 3 - 6 - 3 1

be - á - te N. di - vi - næ le - gis a - má - tor,

6 \sharp 3 - 1 3 \flat 6 1 3 - 2 - 2 1 3 2 - 6 2 3 1

de - pre - cá - re pro no - bis Fí - li - um De - i.

3 1 6 \flat 6 \sharp 3 2 3 1 2 \flat - 3 \flat 1 - 2 6 \flat 3 \flat 1(k)

Gloria in excelsis (Fragments; — Dimanches pendant l'année).

Gló - ri - a in ex - cél - sis De - o, Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus

1 6 3 6 \flat 2 - 1 3 - 2 3 6 1

bo - næ vo - lun - tá - tis... Be - ne - dí - ci - mus te. A - do - rá - mus te.

6 \sharp - 2 \flat 6 \flat 2 3(♯) 1 3 3 - 6 \sharp 3 2 3 1 3 3 2 3 2 - 1

Glo - ri - fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi

1 3 2 3 1 - 6 - 2 - - 1 6 \sharp 2 1 2 3 6 \sharp 3

pro - pter ma - gnam gló - ri - am tu - am... Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,

2 3 - 1 1 6 \sharp 2 3 2 6 \sharp 1 2 3 - 1 4 \sharp 2 3 1 4 \sharp 3 1

sú - sci - pe de - pre - ca - ti - ó - nem nos - tram... Cum San - cto Spí - ri - tu

3 2 1 1 3 \flat - - 2 3 2 - 6 \sharp 1 3 2 - 3 - 3 1 1

in gló - ri - a De - i Pa - - - tris. A - - - men,

3 1 \flat 1 \flat 3 - 3 - 2 2 3 - 6 \sharp 1 - 3 1 - 2 3(♯) 1 6 - 6 \flat - 6 \sharp - 2 3 \flat 1(k)

Introit Salve sancta parens (Fête de la Sainte-Vierge).

II^e M.
une quarte
plus haut

Sal - - ve san-cta pa - - rens e - ni - xa pu-ér - pe-ra

Re - - gem: qui cæ-lum ter-ram - - que re - - git

in sé - cu - la sæ - cu - ló - - rum. ou bien: ló - - rum.

Hymne Te Joseph celebrent (Fête de Saint-Joseph).

X^e M.

Te Jo-seph cé-le-brent ág-mi-na cæ-li-tum, Te cun-cti ré-so-nent Chri-sti-á-dum cho-ri,

Qui cla-rus mé-ri-tis, junc-tus es in-cly-tæ Cas-to fé-de-re Vir-gi-ni. A - - men

ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Graduel Requiem (Office des Morts).

X^e M.
un ton
plus bas

Ré - qui-em æ - tér - - nam do - na e - is

Dó - - mi-ne; et lux per-pè -

- - - tu - a lú - - ce - at

e - - is.

In me-mó - ri - a æ - ter

na e - vit ju

stus, ab au - di - ti - ó - ne ma

la non

ti - mé - bit.

Alleluia Hic est sacerdos (Martyrs et pontifes).

(Édition des Bénédictins)

Al - le - lú - ia

II^e M.
une quarte
plus haut

Hic est sa - cé - dos

quem co - ro - ná - vit Dó - mi - nus.

§ III. — III^e ET XI^e MODES.

277. Le 3^e mode ne donne lieu à de remarques spéciales qu'en ce qui concerne les cadences de conclusion. On les trouvera harmonisées ci-dessous (voir le tableau, p. 42).

Quand au 11^e mode (47), il n'existe qu'en théorie seulement, comme développement logique de toutes les échelles auxquelles chaque note de la gamme naturelle peut donner naissance. Mais, en réalité, nos livres ne renferment aucune mélodie propre au 11^e mode.

III^e Mode

Échelle naturelle. Échelle transposée un ton plus bas.

Ton. Dom. Ton. Dom.

ÉCHELLES HARMONISÉES.

III^e Mode
Ton
naturel

III^e Mode
un ton
plus bas

CADENCES FINALES.

... mun - di, ... cri - mi - nis, Al - le - lú - ia, ... e - lé - i - son. A - - men.

Kyrie ferial.

Ky - ri - e e - lé - i - son. Chri - ste e - lé - i - son. Ky - ri - e e - lé - i - son.

III^e M.

Antienne Fidelis servus (Confesseurs non pontifes).

Fi - dé - lis ser - vus et pru - dens quem con - sti - tu - it Dó - mi - nus su - per fa - mi - li - am su - am.

III^e M.

Antienne Dum esset Rex (Fêtes de la Sainte-Vierge).

Dum es - set Rex in ac - cú - bi - tu su - o nar - dus me - a de - - dit

III^e M.

o - dó - rem su - a - vi - tá - tis.

Antienne Salva nos (Complies).

Sal - va nos Dó - mi - ne vi - gi - lán - tes: cus - tó - di nos dor - mi - én - tes

III^e M. 

ut vi - gi - lé - mus cum Chri - sto et re - qui - es - cá - mus in pa - ce.



Hymne Crudélis Heródes (Épiphanie).

Cru - dé - lis He - ró - des De - um Re - gem ve - ní - re quid tí - mes?

III^e M. 

Non é - ri - pit mor - tá - li - a Qui re - gna dat cæ - lés - ti - a.



Tantum ergo (Hymne Pange lingua).

Tan - tum er - go sa - cra - men - tum Ve - ne - ré - mur cér - nu - i;

III^e M. 

Et an - ti - quum do - cu - men - tum No - vo ce - dat ri - tu - i:



Præ - stet fi - des sup - ple - mén - tum Sén - su - um de - féc - tu - i. A - men.



Hymne Te Deum (fragments).

III^e M.

mixte

Te De - um lau - dá - mus : te Dó - mi-num | con - fi - té - mur.

sans altération
con - fi - té - mur.

Te æ - tér-num Pa - trem om-nis... Ti - bi om - nes án - ge - li, ti - bi... San - ctus.

San - ctus Dóminus..San-ctum quo-que Pa - rá - cli - tum Spi - ri - tum. Tu Rex gló - ri - æ,

Chri - ste. Tu Pa - tris... Æ - tér - na fac cum san - ctis tu - is, in gló - ri - a nu-me - rá - ri.

Sal-vum fac pó - pu - lum tu - um Dó - mi-ne, et bé - ne - dic hæ - re - di - tá - ti tu - æ.

Per sín - gu - los di - es be - ne - dí - ci - mus te. In te Dó - mi - ne spe - rá - vi,

non con - fún - dar in æ - tér - num.

ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Introït In nómine Jesu (Fête du Saint Nom de Jésus).

In nó-mi-ne Je-su om-ne ge-nu flec-tá-tur cæ-lés-ti-um

III^e M.

ter-rés-tri-um et in-fer-nó-rum;

et om-nis lin-gua con-fi-te-á-tur, qui-a Dó-mi-nus Je-sus

Chri-stus in gló-ri-a est De-i Pa-tris.

Kyrie (fons bonitatis).

(Édition des Bénédictins).

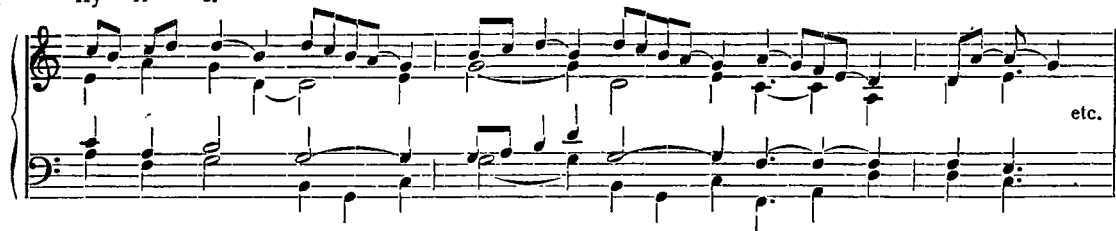
Ky-ri-e e-lé-i-son.

III^e M.

Chri-ste

<http://ccwatershed.org> etc.

Ky - ri - e.

§ IV. — IV^e ET XII^e MODES.

278. Mêmes remarques pour le 4^e mode que pour le 3^e. De plus, le bémol étant plus souvent employé dans le mode plagal (4^e) que dans l'authentique (3^e), l'accompagnement en fera aussi un usage plus fréquent. Ce mode est, en effet, un des quatre (1^{er}, 2^e, 4^e et 6^e) qui, selon la remarque d'un ancien didacticien, « aiment le bémol ». Grâce à cette particularité, on pourra se servir quelquefois de la cadence finale (*Sol Mi*: 1^{re} et 3^e).

Le 12^e mode a sa cadence finale sur *Si*. Or, le 7^e degré ne pouvant recevoir la 1^{re} position de l'accord parfait (29), il est nécessaire de terminer par la 3^e position avec *Sol* (Voir le tableau de la page 42).

Échelle naturelle.

Échelle transp. un ton plus haut.



Échelle naturelle.

Échelle transp. une quarte plus bas.



ÉCHELLES HARMONISÉES.

IV^e M.
ton
naturelIV^e M.
un ton
plus hautXII^e M.
ton
naturel

CADENCES FINALES.

(N. B. — Cadences sans altérations, supprimer les #).

IV^e M. régulier

...Dó - mi - num, ...in ex - cël - sis... cá - ri - tas... e - lè - i - son... lau - di e - jus.

IV^e M. irrégulier finale La

...ven-tris tu - i...jus - ju - rán-dum.

XII^e M.

...Dó - mí - ne. ...e - - jus... ti - mé - bo.

Antienne Lux perpetua (Apôtres et Martyrs au temps pascal).

IV^e M.

Lux per - pé - tu - a lu - cé - bit san - ctis tu - is Dó - mi - ne

et æ - tér - ni - tas tém - po - rum, al - le - lú - ia.

Antienne Speciosa facta es (Fêtes de la Sainte-Vierge).

IV^e M. irrégulier finale La

Spe - ci - ó - sa fac - ta es et su - á - vis in de - lí - ci - is tu - is, san - cta De - i gé - ni - trix.

Hymne Creator alme siderum (Avent).

IV^e M.

Cre - á - tor al - me si - de - rum Æ - tér - na lux cre - dén - ti - um,

Je - su Re - dêm - tor óm - ni - um, In - tén - de vo - lis súp - pli - cum.

Hymne Salutis humanæ sator (Ascension).

(Édition de Dijon et autres).

Sa - lú - tis hu - má - næ sa - tor, Je - su vo - lúp - tas cór - di - um,

IV^e M.

Or - bis re - dèmp - ti cón - di - tor, Et cas - ta lux a - mán - ti - um, A - - men.

Gloria in excelsis Deo des Fêtes simples (fragments).

Gló - ri - a in ex - cèl - sis De - o, et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - lun - tá - tis

IV^e M.

Lau - dá - mus - te... Dó - mi - ne De - us, Rex cæ - lés - tis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens... A - - men.

Credo ordinaire (fragments).

Cre - do in unum De - um Pa - trem óm - ni - po - tén - tem, fac - tó - rem cæ - li et ter - ræ

IV^e M.

vi - si - bí - li - um óm - ni - um et in - vi - sí - bi - li - um. Et in u - num Dó - mi - num.

Je - sum Chri-stum, Fi - li - um De - i u - ni - gé - ni - tum ... Et vi - tam ven-tu - ri

sé - cu - li. A - - - - men.

ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Kyrie des Fêtes simples.

(Edition de Reims et Cambrai).

Ky - ri - e e - lé - i - son. ^{sans cadence} e - lé - i - son. Chri-ste

IV^e M.
 une quarte
 plus
 haut

e - lé - i - son. Ky - ri - e e - - - - lé - i - son.

Gloria in excelsis des Fêtes doubles (fragments).

(Édition de Paris, Dijon et autres).

Glo - ri - a in ex-cél - sis De - o, et in ter - ra pax ho - mi - - ni - bus,

IV^e M.

bo - næ vo - lun - tá - tis, Lau - dá - mus te, Be - ne - dí - ci - mus te...



Glo - ri - fi - cá - - mus - te... Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i,



Fí - li - us Pa - tris... Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, sús - ci - pe



de - pre - ca - ti - ó - nem nos - tram... Cum san - - cto Spi - - ri - tu



in gló - ri - a De - i Pa - - tris. A - - - - men.



§ V. — V^e ET XIII^e MODES.

279. Une particularité de l'échelle du 5^e mode est le *Siz*, qu'il est nécessaire de faire sentir dans l'accompagnement.

A cet égard, il est bon de remarquer, qu'en dehors des versets de graduels, il existe peu de morceaux du 5^e mode. La plupart des pièces que les livres de Reims et Cambrai attribuent au 5^e mode sont, en réalité, du 13^e ^{http://www.watershed.org} et les nombreux *Siz*, qu'on y rencontre ne sont, après la transposition la plus régulière, que des *Fa*.

L'échelle du 13^e mode est semblable à la gamme de *Do* de la musique moderne.

Ces deux modes, comme les deux suivants, sont les plus faciles à accompagner parce que les accords, fournis par les notes de l'échelle, se présentent sous leurs faces (21) les plus naturelles. Les cadences se font aussi d'elles-mêmes, sans le secours de l'altération (270). Nous croyons donc inutile de multiplier les exemples et d'harmoniser les cadences qui n'offrent aucune difficulté.

Échelle naturelle. Un ton plus bas. Un ton et demi plus bas.

V^e M. 

Échelle naturelle. Un ton plus haut. Un ton et demi plus haut.

XIII^e M. 

ÉCHELLES HARMONISÉES.

V^e Mode 

V^e Mode 

(A jouer une octave plus bas).

XIII^e M. 

XIII^e M. 

Antienne Tu gloria Jerusalem (anc. off. de l'Imm. Concept.).

Tu gló - ri - a Je - rú - sa - lem, Tu læ - ti - ti - a ls - ra - ël;

XIII^e M. 

Tu ho - no - ri - fi - cén - ti - a pó - pu - li no - stri.



Hymne Stupete gentes (Fête de la Chandeleur).

(Édition de Paris).

Stu-pé - te gen - tes, fit De-us hó - sti - a, Se spon-te le - gi lé - gi - fer ób-li-gat,



Or - bis re - dèmp - tor nunc re-dèmp - tus, Se-que pi - at si - ne la - be ma - ter.



Credo dit des Anges (fragments).

Cre-do in u-num De - um, Pa - trem o - mni - po - tén - tem, fac-tó-rem cœ-li et ter-ræ,



vi-si-bí-li-um óm - ni - um et in-vi-si-bí - li - um. Et in u-num Dó-mi - num Je - sum Chri-stum,



Fí - li - um De - i u - ni - gé - ni - tum. ^{sans cadence} u - ni - gé - ni - tum, Et ex Pa - tre na - tum



an-te óm - ni - a sæ - cu - la. De - um de De - o lu - men de lú - mi - ne,



De - um ve - rum de De - o ve - ro... *sans cadence* De - o ve - ro... Et ho - mo fac - tus est...

Et as - cén - dit in cœ - lum... Et in Spi - ri - tum san - ctum Dó - mi - num et vi - vi - fi - cán - tem

qui ex Pa - tre Fi - li - ó - que pro - cē - dit... Et a - po - stó - li - cam Ec - clé - si - am .. Et vi - tam

ven - tú - ri sœ - cu - li. A - - - - - men.

Introït Loquebar (Vierges martyres).

Lo - qué - bar de tes - timó - ni - is tu - - is, in cons - pec - tu re - - gum

et non con - fun - dé - bar, et me - di - tá - bar in man - dá - tis tu - - is

quæ di - lé - xi ni - - mis.

Vc M.

ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Benedicamus Domino (aux fêtes solennelles).

Be - ne - di - cá - mus Dó - - - - - mi - no.

XIII^e M.
un ton
plus haut

Kyrie (dit *des Anges*).

Ky - - ri - e e - - - lé - i - son.

V^e M.
une tierce
plus bas

Chri - ste e - - - lé - i - son. Ky - ri - e

e - - - lé - i - son.

Verset Non est inventus (Graduel *Ecce sacerdos*, Conf. Pont.)

(Édition de Reims et Cambrai).

Non est in - vén - tus sí - mi - lis il - li

V^e M.
une tierce
plus bas

qui con-ser - va - - -

ret le - gem ex-cél - - - si.

§ VI. — VI^e ET XIV^e MODES.

280. Le bémol, quoique accidentel dans l'échelle du 6^e mode, est cependant souvent employé au chant, et, par conséquent, dans l'accompagnement.

Le 14^e mode, ramené à l'échelle du 6^e, veut le bémol à la clef. Pour les cadences, mêmes observations qu'aux modes précédents (279).

Échelle naturelle. Échelle transp. un ton plus haut.

VI^e M. Fin. Dom. Fin. Dom.

Échelle naturelle. Échelle transp. une quinte plus bas.

XVI^e M. Fin. Dom. Fin. Dom.

ÉCHELLES HARMONISÉES.

VI^e M.
ton
naturel

3 2^b 6^b 1 3 2 6 1 2 3 2 3 1 3 2^b 3

VI^e M.
un ton
plus haut



XVI^e M.
ton
naturel

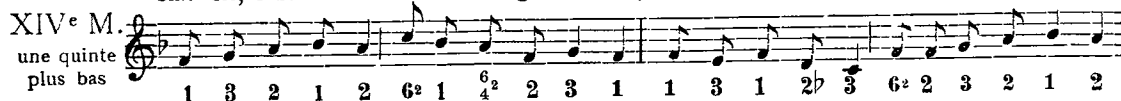


XIV^e M.
une quinte
plus bas



Hymne **Christe sanctorum** (non mesurée — Saints Anges).

Chri - ste, sanc - to - rum de - cus An - ge - lô - rum, Gen - tis hu - má - næ sa - tor et re - dêm - tor,



Cœ - ti - tum no - bis tri - bu - as be - á - tas scân - de - re se - des. A - - men.



Hymne **Auctor beate sæculi** (non mesurée — S. C. de Jésus).

Au - ctor be - á - te sæ - cu - li, Chri - ste Re - dêm - ptor óm - ni - um,



Lu - men Pa - tris de lú - mi - ne, De - us - que ve - rus de De - o.



Hymne **Pater superni** (mesurée — Sainte Marie-Madeleine).

Pa - ter su - pér - ni lú - mi - nis Cum Mag - da - lé - nam rés - pi - cis, Flam -

XVI^e M.
une quinte
plus bas



mas a - mó - ris éx - ci - tas, Ge - lu - que sol - vis pec - to - ris. A - - - men.



Agnus Dei des Fêtes doubles.

A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re

XIV^e M.

une quinte
plus bas



no - - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - - di, etc.



Introït Os justi (Confesseurs non pontifes).

Os ju - - sti me - di - tá - - bi - tur sa - pi - - én - ti - am,

VI^e M.



et lin - gua e - - jus lo - qué - tur ju - dí - - ci - um;



lex De - i e - jus in cor - de i - psi - us.

ou bien :

i - psi - us.



ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Antienne Regina cœli.

Re - gi - na cœ - li læ - tá - - - - re, al - le - lú - ia.

XIV^e M.
une quinte
plus bas

Qui - a quem me - ru - is - ti por - - - - tá - re, al - le - lú - ia.



Re - sur - ré - xit, si - cut di - xit, al - le - lú - ia. O - ra pro no - bis De - um,



al - le - lú - ia.

*Graduel Ecce sacerdos* (Confesseurs pontifes).

Ec - ce sa - cér - dos ma - - - - gnus qui in di - é -

VI^e M.

- bus su - is plá - cu - it

De - o.

Répons Homo quidam (Saluts du Saint-Sacrement).

(Édition des Bénédictins).

Ho - mo qui-dam fe - cit coe - nam ma - gnam et mi - sit ser - vum su - um

VI^e M.

ho - ra coe - nae dí - ce - re in - vi - tá - tis ut ve - ní - rent. Qui - a pa - rá - ta

sunt óm -

- ni - a V. Ve - ní - te co - mé - di - te pa - nem me - um et bí - bi - te

vi - num quod . mis - cu - i vo - - bis.



§ VII. — VII^e MODE.

281. La finale *Sol* appelle souvent le *Fa* \sharp aux cadences; mais dans le courant du morceau le *Fa* \natural reprend ses droits.

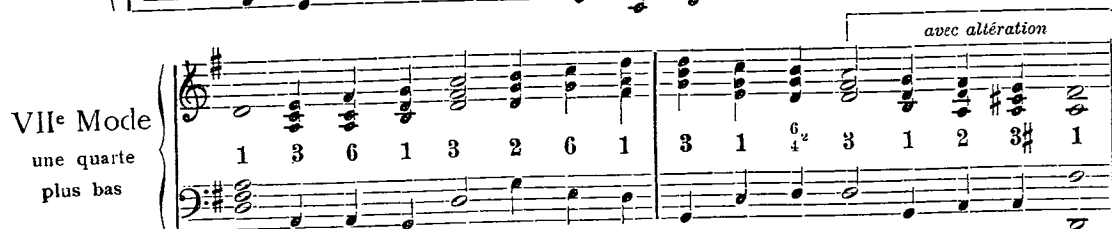
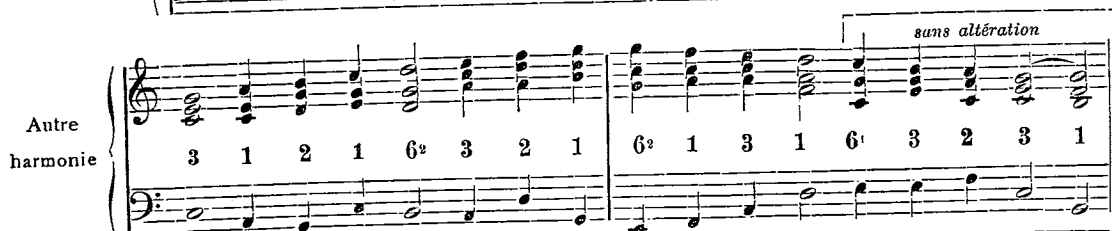
Les pièces de ce mode ne se chantent pour ainsi dire jamais au ton naturel; voilà pourquoi nous transposons les cadences et la plupart des modèles dans le ton le plus usuel et le plus facile. C'est précisément la nécessité de cette transposition qui rend le 7^e mode un peu plus difficile à accompagner que les autres; et, comme, en outre, les pièces en sont nombreuses, on doit l'étudier d'une manière spéciale.

Échelle naturelle.

Une quarte plus bas.



ÉCHELLES HARMONISÉES.



CADENCES FINALES.

...tu - æ. ...tu - i De - us ...vi - gi - lán - tes...tran - si - é - runt...tran - si - é - runt.

VII^e M.
ton naturel

1 6² 3[#] 1 6¹ 2 3 1 6² 1 3[#] 1 1 2 3[#] - 1 1 2 1 - 3 1

...tu - æ. ...tu - i De - us ...vi - gi - lán - tes...tran - si - é - runt...tran - si - é - runt.

VII^e M.
une quarte
plus bas

1 6² 3[#] 1 6¹ 2 3 1 6² 1 3[#] 1 1 2 3[#] - 1 1 2 1 - 3 1

Antienne Ecce sacerdos (Confesseurs pontifes).

Ec-ce sa-cérδος magnus qui in di - é - bus su - is plá - cu - it De - o et in - vén - tus est jus - tus.

VII^e M.
ton naturel

3 3 2 3 2 3 3 6² - 3 1 6² 1 2 1 1 6¹ - 2 3 2 1 3 2 6¹ 2 3 1

La même Antienne transposée une quarte plus bas.

Ec-ce sa-cérδος magnus qui in di - é - bus su - is plá - cu - it De - o et in - vén - tus est jus - tus.

VII^e M.

3 3 2 3 2 3 3 6² - 3 1 6² 1 2 1 1 6¹ - 2 3 2 1 3 2 6¹ 2 3 1

Antienne Sub tuum præsidium (Sainte-Vierge).

Sub tu - um præ - si - di - um con - fú - gi - mus, san - cta De - i Gé - ni - trix; nos - tras de - pre - ca - ti - ó - nes

VII^e M.
ton naturel

1 1 3 6 1 1 3 2 3 6² 3 3 3 - 2 1 3 2 3 - 1 3 6 1 2 3 6² - 3 3

ne des - pí - ci - as in ne - ces - si - tá - ti - bus; sed a pe - rí - cu - lis cun - ctis lí - be -

1 3 2 - 1 2 6² 3 1 - 6 3 2 3 - 1 3 2 3 1 3 2 3 - 1 2 3

ra nos sem-per, Vir-go glo-ri-ó-sa et be-ne-dic-ta. *sans altération*
ne-dic-ta.

Antienne Asperges me.

As-pér-ges me, Dó-mi-ne, hys-só-po et mun-dá-bor; la-vá-

VII^e M.
une quarte
plus bas

bis me et su-per ni-ven de-al-bá-bor. *sans altération*
al-bá-bor.

Prose Lauda Sion (fragments — Saint Sacrement).

(Théoriquement transposée une quarte plus haut. Voir page 54).

Lau-da Si-on Sal-va-tó-rem, Lau-da du-tem et pa-stó-rem In hym-nis et cân-ti-cis.

VII^e M.

autre version
in hym-nis et cân-ti-cis. Lau-dis the-ma spe-ci-á-lis, Pa-nis vi-vus et vi-tá-lis

Hó-di-e pro-pó-ni-tur. Hó-di-e pro-pó-ni-tur. Sit laus ple-na sit so-nó-ra,

Sit ju-cun-da, sit de-có-ra Men-tis.. Di-es e-nim so-lém-nis á-gi-tur, Hu-jus...
In qua men-sæ pri-ma re-có-li-tur

6² 1 6² 3 1 3 6¹ 1 3 6 etc. 6² 1 6² 3 1 6 2 3-2 1 1 3 6 1 etc.

Ve-tus lá-tem nó-vi-tas, Noc-tem lux e-li-mi-nat. Quod in cæ-na Chri-stus ges-sit
Um-bram fu-gat vé-ri-tas,

6² 1 6² 3 1 3-2 1 2 3 6 3 2 1 1 3 2 3-2 6² 1 6² 3 6² 3

Fa-ci-én-dum hoc exprés-sit In... Dogma da-tur Chri-sti-á-nis Quod in carnem transit panis, Et vi-num...

6² 1 6² 3 2 3 1 6¹ 1 3 etc. 3 2 6² 1 6¹ 6² 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 6¹ 6 etc.

Sub di-vér-sis spe-ci-é-bus, Si-gnis tan-tum et non re-bus la-tent res e-xí-mi-æ.

3 6¹ 3-6 3 2 3 2 3 2 6² 6² 2 3 2 3-2 6 6² 3 6 6 3 1

A su-mén-te non con-ci-sus, Non con-frác-tus non di-ví-sus In-te-ger ac-cí-pi-tur.

3 2 6² 1 3 6² 1 6² 3 2 6 6² 1 6² 3 6¹ 2 6¹ 2 1 6 3 2 1 1

Su-mit u-nus... Su-munt bo-ni Su-munt ma-li, Sor-te ta-men i-næ-quá-li, Vi-tæ...
U 3-2 6 6² 2-1 3 3 1 6¹ 2 2 3 6¹ 2 3 6 1 etc.

Fra-cto de-mum Sa-cra-mén-to, Ne va-cil-les sed me-men-to Tan-tum-es-se sub frag-mén-to

1 3 1 6 1 1 1 3 1 3 2 6 1 3 3 1 3 2 3 2 1 2

us ...
6 1 etc.

Quantum to - to té - gi - tur. Ec-ce pa-nis An-ge-ló - rum, Fa-ctus ci - bus vi - a - tó - rum:

- sit
6 2 3

Ve - re pa - nis fi - li - ó - rum, Non.. Bo - ne pas - tor pa - nis ve - re, Je - su nos - tri

i-num...
6 1 6 etc.

mi - se - ré - re, Tu nos pas - ce, nos tu - é - re, Tu nos bo - na fac - vi - dé - re, In ter-ra

ii - æ.
3 1

vi - vén - ti - um. A - men. Al - le - - lú - - ia.

ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Introît Puer natus est (Fête de Noël).

(Édition de Dijon).

Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est no - bis:

VII^e M.
une quarte
plus bas

Cu - jus im - pé - - ri - um su - per hú - me - rum e - jus: et vo - cá - bi - tur

no-men e - - jus, ma-gni con-si - li - i án - - ge-lus. sans altération án - - ge-lus.

Gloria in excelsis (Fêtes de la Sainte-Vierge).

(Édition des Bénédictins)

Glo - ri - a... Et in ter - ra pax ho - mí - ni-bus bo - næ vo - lun-tá - tis.

VII^e M.
une quarte
plus bas

etc.

Lau-dá - mus te. Be-ne - dí-ci-mus te. A-do - rá - mus te. Glo-ri-fi-cá - mus te.

Grá-ti-as á - gi-mus ti-bi prop-ter ma-gnam gló-ri - am tu - am. Dó-mi-ne De-us, Rex

cœ - les - tis, De - us Pa - ter om - ní - po - tens. ^{*}tens. Dó-mi-ne Fi-li u - ni - gé-ni - te,

Je - su Chri - ste. Dó - mi-ne De-us, A-gnus De - i Fi - li - us Pa - tris.

Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis. Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,
 aús - ci - pe de - pre - ca - ti - ó - nem no - stram, Qui se - des ad d éx - te - ram Pa - tris,
 mi - se - ré - re no - bis, Quó - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Dó - mi - nus.
 Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum san - cto Spi - ri - tu, in gló - ri - a
 De - i Pa - - tri. A - - - - - men. * - - - - men.

Gaudens gaudebo.

Introît de la Messe composée pour la fête de l'Immaculée Conception, par M. le chan. S. MORELOT.

VII^e M.
 une quarte
 plus bas

Gau - - dens gau - dé - bo in Dó - - mi - no et e - xul - tá - bit à -

ni-ma me - - a in De-o me-o: qui-a ín-du-it me ve-sti-mén-tis sa-lú-tis:



et ín-du-mén-to ju-stí-ti-æ cir-cúm-de-dit me, qua-si spon-sam



or-ná-tam mo-ní-li-bus su-is. - li-bus su-is.



§ VIII. — VIII^e MODE.

282. Le 8^e mode, comme le 7^e, emploie le *Fa*♯, mais aux cadences seulement (cf N^{os} 155 et 156). Ne pas confondre l'échelle de ce mode avec celle du 1^{er}; si, en effet, les notes qui composent les deux échelles sont les mêmes, les toniques et les dominantes sont bien différentes et demandent une harmonisation différente aussi.

Échelle naturelle.

Un ton plus bas.



Ton.

Dom.

Ton.

Dom.

ÉCHELLES HARMONISÉES.

VIII^e M.



Autre
harmonie



VIII^e M.
un ton
plus bas



VIII^e M.
autre
harmonie

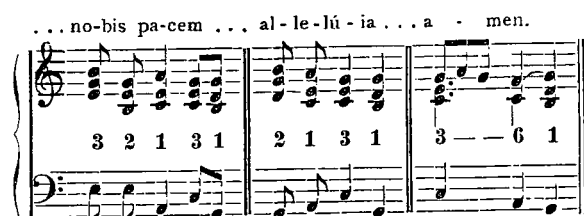


CADENCES FINALES.

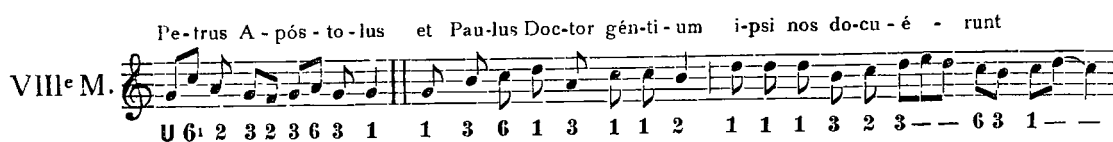
VIII^e M.



sans
altération



Antienne Petrus Apostolus (Suffrages des Saints).



Antienne Iste sanctus (Martyr).



et a ver-bis im-pi-ó - rum non ti-mu-it: fun-dá-tus e-nim e-rat



su-pra fir-mam pe-tram . . . fir-mam pe-tram.



Hymne Tristes erant apostoli ou Ad regias Agni dapes.

Tri-stes e-rant A-pós-to-li De Chri-stia cer-bo fû-ne-re



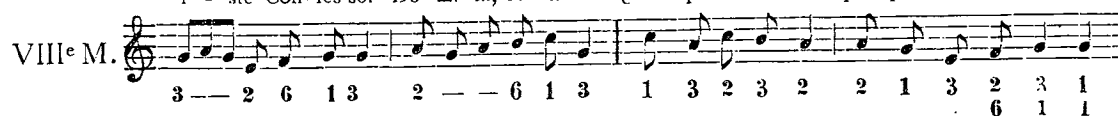
Quem mor-te cru-de-lis-si-ma Ser-vi ne-cá-rant im-pi-i . . . ne-ca-rant im-pi-i.



Hymne Iste Confessor (Confesseurs pontifes).

(Plusieurs éditions).

I-ste Con-fés-sor Dó-mi-ni, co-lén-tes (quem pi-e lau-dant pó-pu-li per or-bem,



Hac di-e læ-tus mé-ru-it be-á-tas Scán-de-re se-des... Scán-de-re se-des.



Hymne Fortem virili pectore et Deus tuorum militum.

For-tem vi-ri-li péc-to-re Lau-dé-mus om-nes fé-mi-nam,



Quæ sanc-ti-tá-tis gló-ri-a U-bi-que ful-get in-cly-ta,



Strophe **O salutaris de l'hymne Verbum supernum.**

O sa - - lu - tá - ris hós - ti - a, Quæ cæ - li pan-dis ó - sti - um,

VIII^e M.

3 1 6 2-1 3-2 1 2 3# 6¹ 2# 1 1 3 2 3 6¹ 3 2 3 6 1

Bel - la pre-munt ho - sti - li - a; Da ro - bur fer au - xí - li - um.

6¹ 2 1 3 1 1- 6 1 2 1 3 6¹ 1 6¹ 3 2 1 3 6 1

Hymne **Veni creator spiritus.**

(Édition de Reims et Cambrai).

Ve - ni cre - á - tor Spi - ri - tus, Men-tes tu - ó - rum ví - si - ta;

VIII^e M.
une quarte
plus haut

3 6 6 3 6 3 2 1- 2 1 1 3 1 2 3 2 3- 6 1

Im-ple su - pér - na grá - ti - a Quæ tu cre - ás - ti pec - to - ra.

2 2 6 6 3 6 3 2 3 6 3 2 1 3 6 6 6 3 1 3- 6¹ 2 1

ACCOMPAGNEMENTS AVEC NOTES MÉLODIQUES.

Introït **Dilexisti justitiam** (Vierge non martyre).


(Édition des Bénédictins).

Di - le - xi - sti ju - sti - ti - am et o - di - sti i - ni - qui - tá - tem:


VIII^e M.
un ton
plus bas

<http://cwwatshed.org>

prop - tér - e - a un - - xit te De - us, De - us tu - - us,




ó - le - o læ - ti - ti - æ præ con - sör - ti - bus su - is



Sanctus des Fêtes doubles.

(Editions de Digne, Paris, Reims et autres).

San - - ctus, San - - ctus, San - - ctus Dó - mi - nus De - us



VIII^e M.

Sá - - ba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra gló - ri - a tu - a. Ho - sán - na



in ex - - cël - - sis... sis. Be - ne - díc - tus



qui ve - nit in nó - mi - ne Do - - mi - ni. Ho -



etc.

<http://www.watershed.org>

CHAPITRE IV.

De la psalmodie.

283. L'accompagnement des psaumes et des cantiques liturgiques ne diffère pas de celui des autres pièces. Il est cependant plusieurs points à noter.

Comme la psalmodie tient une large place dans la liturgie, et que, d'autre part, les formules psalmodiques sont relativement peu nombreuses, nous avons cru bon de les harmoniser toutes; ce qui sera d'un très grand secours pour l'organiste, en même temps qu'un moyen sûr d'obtenir l'uniformité et de résoudre les difficultés qu'on peut aisément rencontrer dans l'harmonisation de ces formules. On trouvera donc ici *toutes les terminaisons psalmodiques* que renferment les différentes éditions.

284. Bien que nous soyons peu partisan des *intonations solennelles*, presque toujours péniblement exécutées, et que nous leur préférions, en vue d'une solennité plus grande, le plus simple faux-bourdon vocal, nous les avons néanmoins harmonisées, parce que leur caractère tourmenté est de nature à embarrasser l'organiste.

285. Les accompagnements qui suivent sont *traditionnels*. Ce sont, autant que nous avons pu le faire, des réductions pour l'orgue d'anciens faux-bourbons psalmodiques des maîtres du 15^e et du 16^e siècles¹⁾. L'altération s'y rencontre souvent, ainsi qu'il est naturel au contrepoint de ces temps. Mais, comme en dehors des formules des vieux maîtres, on n'a rien encore pu produire de bien satisfaisant, il y a grand avantage à se servir, pour l'accompagnement des psaumes, des réductions de ces belles harmonies.

Cependant, pour être fidèle à notre pratique du cours de la Méthode, nous donnons également les finales sans altération. Nous faisons observer aussi que plusieurs terminaisons restent revêches à l'harmonie, et ne permettent pas d'établir franchement une cadence de conclusion.

286. Rappelons les principes de toute bonne exécution des psaumes; accentuation marquée; — mouvement un peu animé, ni trop lent, ni trop rapide; — médiane bien observée; — finales un peu rallenties. Afin de contribuer à l'ensemble dans l'exécution, l'organiste s'inspirera de ces principes, et, comme les chantres, marquera par un repos sensible la médiane; par une pose moins longue, la séparation des versets.

287. Il n'y a pas obligation d'employer toujours le même accompagnement pour la même formule psalmodique; on peut la varier d'un psaume à l'autre. Mais, de l'avis des organistes les plus expérimentés, quand l'accompagnateur a choisi sa formule harmonique, il la doit garder pendant le psaume tout entier, afin de maintenir l'unité et de ne point troubler les chantres, ni choquer l'oreille des auditeurs. A plus forte raison devra-t-il s'abstenir de ces roulades banales de gammes ou de traits de vélocité qui n'ont le plus souvent pour but qu'une ostentation très déplacée de virtuosité puérile et de mauvais goût. Malheureusement des musiciens qui se croient sérieux ne sont pas toujours exempts de ce reproche.

288. A cause du mouvement un peu animé de la psalmodie, il est bon que l'accompagnement ne soit pas trop chargé d'accords. Voilà pourquoi nous employons souvent pour les groupes de notes l'harmonisation *quasi syllabique*.

<http://ccwatershed.org>

¹⁾ On trouvera dans notre LAUDATE PUERI, *Répertoire de musique religieuse*, tous ces faux-bourbons, disposés pour quatre voix mixtes.

§ 1. CHANT DES PSAUMES.

I^{er} Mode.

Primus tonus sic me - di - á - tur: ...me - di - á - tur: ...sic me - di - á - tur: - á - tur: me - di - á - tur: *sans altération*

Et sic ter - mi - ná - tur. *Fin* RÉ - ná - tur. RÉ *sans altération* - ná - tur. Et sic ter - mi - ná - tur. RÉ

sans altération ná - tur. Et sic ter - mi - ná - tur. Et sic ter - mi - ná - tur. Et sic ter - mi - ná - tur. SOL

Et sic ter - mi - (ná) - tur. LA ná - tur. *sans alt.* - ná - tur. A MAGNIFICAT Et ex - sultá - vit spí - ritus me - us, me - us.

INTON. SOLENN. Et ex - sultá - vit spí - ritus me - us, *sans altération* me - us.

II^e Mode.

(transposé une quarte plus haut).

Secundus tonus sic me - di - á - tur: Et sic ter - mi - ná - tur. Ou: Et sic ter - mi - ná - tur: Et sic ter - mi - ná - tur.

A MAGNIFICAT.

Et exsultávit.

Et exsultávit.

INTON. SOLENN.

Et ex-sul - tà - vit Spi - ritus me - us. -vit spi - ritus me - us.

ou :

2 3 1 2 3 1 3 — — 1 6 3 2 — 3 2 3 1 1 3 6 1 — 2 3 1

III^e Mode.

Tértius tonus sic me - di - á - tur.

Sic me - di - á - tur : et sic ter - mi - ná - tur.

Fin. LA

sans altération
ná - tur.

2 3 1 6 3 1 2 3 6 3 1 3 1 3 2 3 1(♯) 2 — 3

Et sic ter - mi - ná - tur.

sans altération
-mi - ná - tur.

SOL

Et sic ter - mi - ná - tur.

1 2 1 — — 2 1(♯) 1 — — 3 1 2 3 6 — 3 1 1 — 3

Et sic ter - mi - ná - tur.

sans altération
Et sic ter - mi - ná - tur.

DO

Et sic ter - mi - ná - tur. Et ex - sultá - vit spi - ritus me - us.

2 3 — — 2 1 1 6 1 3 4 2 1 6 1 2 3 1 3 4 — 1 2 3 1 6 3 1

IV^e Mode.

Quartus tonus sic me - di - á - tur :

sans altération
-me - di - á - tur

et sic ter - mi - ná - tur.

Fin. MI

MI

ter - mi - ná - tur.

(régulier)

1 3 2 3 1(♯) 3 1 2 1 2 3 1 2 6 2 2 1 2 1 3

Et sic ter - mi - ná - tur.

MI
sans altération
-ná - tur.

Et sic ter - mi - ná - tur.

MI

sans altération
ter - mi - ná - tur

1 3 1 2 1 3 2 1 3 4 1 2 1 3 2 6 2 2 1 3 2 2 1 3 2 6 1 — 2 1 3

Et sic ter-mi-ná-tur. **MI** Et sic ter-mi-ná-tur. **LA** Et sic terminá-tur. **SOL** *sans altération* Et sic terminá-tur.

1 3 6 3 2 1# 2 3 1 2 3 1 1 3# 1 2 2 3

A MAGNIFICAT.

Et ex-sultávit... Quartus tonus sic me-di-á-tur: et sic ter-mi-ná-tur: -ná-tur.

(irrégulier) etc. une quarte plus bas 3 2 3 2 3 3 2 3 2 1 3 6¹ 2

V^e Mode.

Quintus tonus sic medi-á-tur: et sic ter-mi-ná-tur. **LA** *sans altération* ter-mi-ná-tur. Et sic ter-mi-ná-tur. **FA** A MAGNIFICAT. Et ex-sultávit.

3 3 2^b 3 3 1 3# 2 1 1 6 2 1 1 3 1⁶ 3 1 U 3 1 3 etc.

VI^e Mode.

Sextus tonus sic me-di-á-tur: me-di-á-tur: et sic ter-mi-ná-tur. **DO** A MAGNIFICAT. Et ex-sultávit...

2 2 3 2 3^b 2 - 3 1(2) 2 2 3⁶ 3 1 2 3 2 - etc.

VII^e Mode.

(transposé une quarte plus bas).

Séptimus tonus sic me-di-á-tur: *sans altération* me-di-á-tur: et sic ter-mi-ná-tur. **Fin, RÉ (La)** **DO (Sol)** ter-mi-ná-tur.

3 3 1 3 6² 3# 1 2 3 2 3 2 3 2 1 3# 2 6 3 2 1

Et sic ter-mi-ná-tur. **DO (Sol)** Et sic ter-mi-ná-tur. **SI (Fa)** Et sic ter-mi-ná-tur. **LA (Mi)** Et sic ter-mi-ná-tur. **SOL (Ré)**

3 2 3 2 3 1 3 2 3 2 3(2) 3 3 1 3# 1

<http://www.watershades.org>

lération
inâ-tur.

2 3

3 6¹ 3 2 3

-ná-tur.

1 2

GNIFICAT.
sul-távit.

1 3 etc.

CAT.
Itávit...

— etc.

DO (Sol)
i-tur.

2 1

DL (Ré)
-ná-tur.

3¹

sans altération Et sic ter-mi-ná-tur. Et sic ter-mi-ná-tur. sans altération ter-mi-ná-tur. A MAGNIFICAT Et ex-sultávit...

3 6¹ 3 2 3 3 2 1 3¹ 2 6¹ 2 3 U 6 — 3 etc.

VIII^e Mode.

Octávus tonus sic me-di-á-tur: et sic ter-mi-ná-tur. sans altération ter-mi-ná-tur. Et sic ter-mi-ná-tur.

3 ou: 1 2 3 1 3 2 1 3¹ 2 6¹ 2 3 3 2 6 1 3¹

sans altération Et sic ter-mi-ná-tur. ou: Et sic ter-mi-ná-tur. A MAGNIFICAT Et exsultávit spiritus me-us.

3 2 6 1 6² 3 3 6¹ 3 1 3 1 3 3 2 3 1 3 6² 1 3 2 3 1

N. B. — Inton. solenn. comme au 2^e mode.IX^e Mode dit « Peregrinus ».Chant de l'*In exitu Israël*.

Nonus tonus sic mé-di-á-tur: Et sic termi-ná-tur. sans altération ter-mi-ná-tur.

Une quarte plus bas 3 6 2 2 3 1 3 1 2 3¹ 1¹ 3 1 2 — 1

XIV^e Mode.VI^e Mode *Parisien*, ou *Ton royal* (Domine salvam fac).

Glo-ria Pa-tri et Fi-li-o, sans altération Pa-tri et Fi-li-o et Spirí-tu-i sanc-to.

Une quarte plus bas 1 3 2 3 2 3¹ 1 6² 1 6² 3 3 2 1 6² 3 1

II^e Mode « oratorien ».Chant du *Laudate Dominum omnes gentes*.

Laudate Dóminum om-nes gen-tes: laudate eum omnes pópuli. ^{sans altération} laudate...omnes pó-puli. Quóniam.

Une quarte
plus haut

2 3 1 2 3 — 1 3 \flat 6 \sharp 2 \flat 3 \sharp 1 \sharp 2 3 1 3 1 2

II^e Mode.Psaume *Miserere* (chant de la chapelle pontificale).

Miserére me - i De - us.. ^{sans altération} me - i De - us: secúndum...miseri-cór - di - am tu - am, ^{sans altération} tu - am.

2 2 6 \flat 2 2 3 \sharp — 2 3 6 6 3 3 2 6 \sharp 2 6 3 6 2 3 \sharp 1 2 — 1

§ II. CHANT DES PSAUMES ET DU *GLORIA PATRI* A L'INTROIT.I^{er} et IX^e Modes.

Gló - ri - a... ^{sans alt.} Gló-ri-a Patri...etSpi-ri - tu - i san-cto. ^{sans alt.} Si - cut erat...ló-rum, A - men, ^{sans alt.} A - men.

2 3 — 6 2 3 6 1 2 — 3 — 6 \flat 1 \sharp 6 3 3 1 3 — 3 6 2 3 2 6 \sharp 3 \sharp 1 \sharp 2 — 3

II^e et X^e Modes.

Gló-ri-a Patri...Spi-ri - tu - i san-cto. Si - cut erat... sæ-cu-ló - rum, A - men.

Une quarte
plus haut

3 — — 1 — 6 3 6 — 3 — 2 3 1 3 — 2 — 1 2 3 1 6 1 3 2 4 \sharp 3 \sharp 1 \sharp 2 — 3

III^e Mode.

Gló - ri - a Patri...Spi - ri - tu - i san - cto... Si - cut erat ... sæ - cu - ló - rum, A - men.

2 3 3 — 1 2 3 1 3 — 2 1 2 3 — 1 2 6 3 6 3 6 2 6 1

IV^e et XII^e Modes.

IV^e M.

Gló - ri - a Patri... et Spi - ri - tu - i san - cto. *sans alt.* san - cto. Si - cut erat... ló - rum, A - men.

1 3 3 3 1 1 2 2 1 1 2 - - 1 3# 1# 1 6² 1 2 3 3 6 1 3 2 3 6 6 3

XII^e M.

Gló - ri - a... Spi - ri - tu - i san - cto. *sans alt.* san - cto. Si - cut erat... ló - rum, A - men.

1 - 3 - 2 6 3 6 - 2 - 3 2 1# 1 6² 1 2 3 3 6 1 3 2 3 2 1 3#

une quinte plus bas

V^e Mode.

VARIANTE.

Gló - ri - a Patri... san - cto. Gló - ri - a... san - cto. Si - cut erat. Si - cut... sæ - cu - ló - rum, A - men.

U 2 3 - 2^b 3 U 3 1 - 3 1 2 3 - 3 1 3 6 1 3# 2 1

VI^e Mode.

Gló - ri - a Pa - tri... Spi - ri - tu - i san - cto. Si - cut... sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum, A - men.

1 - 3 - - - 2 6 3 6 - 6 - 3 1 2 3 - 2 3 1 3 6 2 3 1 2 1 3 1

VII^e Mode.

Une quarte plus bas

Gló - ri - a... Spi - ri - tu - i san - cto. *s. alt.* - cto. Si - cut... sæcu - ló - rum, A - men. *sans alt.* A - men.

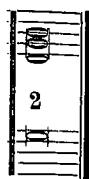
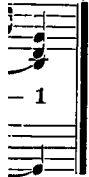
U 6 3 6 - 3 1 - 3 - - 6 - 1# 3 1 3 - - - 1 - - 3 1 1 6² 3 1 6 - 2 3

VIII^e Mode.

Gló - ri - a Patri... Spi - ri - tu - i san - cto. Si - cut erat... sæ - cu - ló - rum, A - men. *sans altération* - rum, A - men

3 - - 1 - 6 - - 3 - 2 3 1 3 - - - 1 6 3 2 3 1 6² 3# 1 1 3 2 3

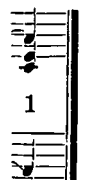
Quóniam.

litération
- am.

ROIT.

ins alt.
- men.

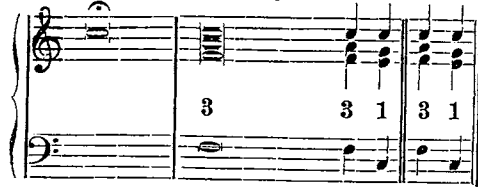
n.



§ III. CHANTS DIVERS.

Aux oraisons.

Dóminus vobíscum. Et cum spírítu tu-o. A-men.



A la Préface.

Per ómnia...sæculórum. A-men. Et cum spí-ri-tu tu-o.



Ha-bé - mus ad Dó - mi - num. Sed libera nos a ma - lo. Et cum spírítu tu-o.



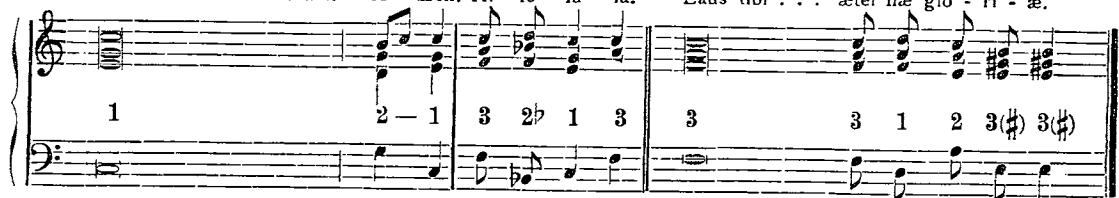
Deus in adiutorium.

Ton naturel.

Deus in adju - tó-ri-um . . . Dómine . . . fe-sti - na. Glória . . . san-cto. Sicut . . . et sem-per,



et in sæcula sæculórum. A - men. Al - le - lú - ia. Laus tibi . . . ætér næ gló - ri - æ.



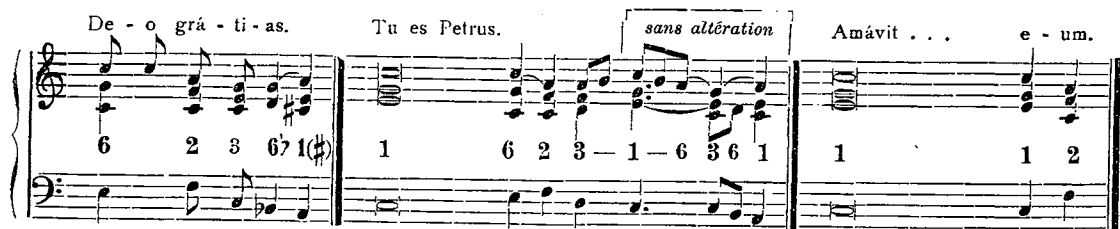
Capitule et Versets.

De - o grá - ti - as.

Tu es Petrus.

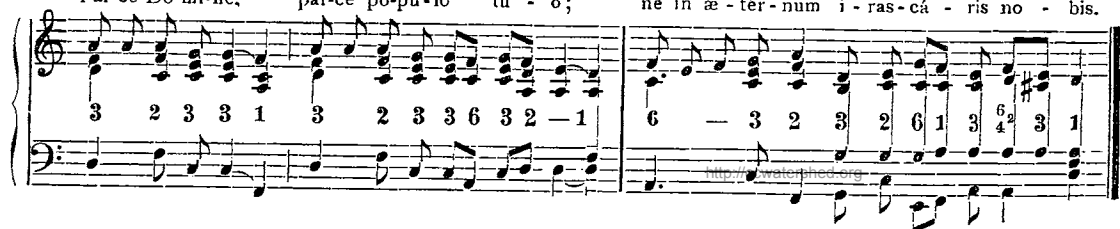
sans altération

Amávit . . . e - um.



Parce Domine.

Par-ce Dó-mi-ne, par-ce pó-pu-lo tu - o; ne in æ-tér-num i-ras-cá - ris no - bis.



Litanies des Saints.

tu - o. Ky - ri - e e - lé - i - son, *sans altération* Chri - ste e - lé - i - son, Chri - ste au - di nos, *sans altération* Chri - ste ex - au - di nos.

1 — 2 6 3 2(♯) 1(♯) 6[♯] 2 6 3 6 1 2 3 6 2 6^b 1[♯] 1 3 6 2 3 1

o. Pater de cæ - lis De - us, mi - se - ré - re no - bis. *sans altération* Sancta Ma - ri - a, o - ra pro no - bis. Pro - pi - ti - us es - to,

3 3 6 1 3[♯] 3 1 2[♯] 1 — 2 2 6[♯] 2 3 2 6 1 — 1(on2) 3 2 6 1

1 - per, Par - ce no - bis Dó - mi - ne. *sans altération* Pec - ca - tó - res, Pec - ca - tó - res, Te ro - gá - mus au - di nos.

6 6[♯] 2 3 1 3 1 2 6[♯] 6 1[♯] 2 2 3 1 6 — 2 — 3 — 1

A - gnus De - i, qui tollis pec - cá - ta mun - di, par - ce no - bis Dó - mi - ne. Chri - ste au - di nos.

3 — — 1 2^b 3 1 2 3 2^b 3 1 2 6 3 1 1 3 — 2 6 1

Litanies ordinaires du Diocèse de Paris.

- um. Ky - ri - e e - lé - i - son. Chri - ste au - di nos. Pa - ter de cæ - lis De - us. mi - se - ré - re no - bis.

2 - 3 2 6 - 1[♯] 3 - 6 3 6 2 — 2 — 3 1 2 - 3 3 2 6 1[♯] —

- bis. *sans altération* Pro - pi - ti - us es - to, A - gnus De - i, Par - ce no - bis Dó - mi - ne.

3 2 — 2 3 — 2 — — 3 — — 2 3 1 3 2 3 1 —

CHAPITRE V.

Du plain-chant musical et des chants mesurés.

289. S'il est vrai que l'harmonie, résultat de plusieurs mélodies, doit être basée sur la tonalité et même la modalité du chant qu'elle soutient, il est nécessaire d'établir une distinction entre les pièces qui font l'objet du présent chapitre et celles du vrai chant liturgique. Celles-ci ont pour base la tonalité ancienne seule ; dans les premières, au contraire, ou bien, c'est un mélange, le plus souvent bizarre, des deux tonalités, l'ancienne et la moderne ; ou bien même, c'est la tonalité moderne qui domine.

290. Il est donc naturel que l'accompagnement soit conforme à cette double origine. Aussi, dans les morceaux de tonalité mixte, il sera permis de faire fléchir la sévérité des règles exposées au chapitre IV, p. 13, et dans les pièces plus récentes, grégorianisées seulement par la notation, c'est l'harmonie moderne que l'on devra employer.

291. I. Plain-chant musical. — Ce genre bâtard, qui prit naissance au 17^e siècle, et fut très répandu au 18^e, eut pour propagateurs, en France, J.-B. Lully, Henry Du Mont, et Nivers.

292. Lully, né à Florence (1633-87), maître de musique de la famille royale, à Paris, est l'auteur de la *messe Baptiste* (son prénom), qui mérite peu la faveur qu'elle rencontre dans certaines contrées.

Nos livres liturgiques actuels ne renferment, à notre connaissance, aucune œuvre de Nivers, prêtre de Paris, né en 1617, savant musicien, « organiste de la chapelle du roy et maître de la musique de la Reyne ».

Le maître le plus connu dans ce genre est « Messire Henry Du Mont, chanoine de Saint-Servais de Maëstric, abbé commendataire de Nostre-Dame de Silly, ancien maître de la musique des chapelles du Roy et de la Reyne, et maître compositeur de la musique de Sa Majesté ». Ce musicien recommandable, qui, malgré ses titres ecclésiastiques, n'était ni prêtre, ni dans les ordres, mais laïc marié, était né près de Liège, en 1610, et mourut à Paris, en 1684. Sa fameuse *Messe royale* jouit partout en France d'une popularité justifiée à plusieurs titres. Cette œuvre, inférieure à l'ancien plain-chant, avec son air de grandeur un peu perruque, au style emphatique de l'époque, contient des beautés réelles, malgré une certaine monotonie, engendrée par le retour trop fréquent de la même idée musicale. Les autres *messes* de Du Mont sont beaucoup moins célèbres et sont aussi moins dignes de l'être.

293. Le plain-chant musical, produit de deux tonalités, tient au vrai chant liturgique par la gravité du caractère et par l'emploi habituel du genre diatonique. Il emprunte à la musique moderne une certaine pose, une allure un peu théâtrale, l'usage d'intervalles et de modulations prohibés dans le plain-chant pur.

294. Le vrai chant grégorien est formé de neumes librement liés les uns aux autres et produisant un rythme varié. Le plain-chant musical n'est guère qu'une succession de notes, sans groupes bien distincts, et, partant, sans rythme marqué.

295. Composé sous l'influence de la tonalité et de l'harmonie modernes, ce chant demande un accompagnement qui se ressente de cette harmonie, mais en restant dans de justes limites. Cet accompagnement sera donc plus syllabique et admettra plus facilement l'altération dans le cours du morceau, suivant le goût du 17^e siècle, ainsi que certains accords, comme celui de 7^e sur la dominante, défendus dans l'harmonisation du vrai chant liturgique.

296. Outre les *messes* mentionnées plus haut, nos livres renferment quelques pièces brèves, d'une valeur discutable, comme *Adoremus in æternum*, *Attende*, etc., auxquels il faut ajouter un grand nombre de proses d'éditions récentes, des *Tantum ergo*, *O salutaris*, etc. Toutes ces compositions médiocres jouiront des mêmes licences dans l'accompagnement.

297. S'il arrive que, pour donner une autre allure à ces mélodies, on les exécute à la manière grégorienne, on pourra aussi employer l'accompagnement avec notes mélodiques. Nous donnons des spécimens de ces deux sortes d'harmonisation.

Kyrie de la Messe Royale (1^{er} ton) de H. Du Mont.

(Édition de Reims et Cambrai).

Ky - - ri - e

e

lé - i - son.

1 2 3 2 3 1# 1 2(♯) 1 3 2 6 3 2(♯) 1 2 3 2 3(♯) 2 1 1b 2 3# 1 1

Chri-ste

e - lé - i - son. Ky-ri - e

2 2 3 1 2 6b 1# 1 2 3# 2 3# 2 3 1 6 3 2# 1(♯) - 1 6i 2 6i 4 2 3 1 3 6 1#

e - - - - - lé - i - son. e

lé - i - son.

2b 3 2 3 2 1b 4 3# 1 1 2b 6i 1 3b 6 1 3 2 6 1b 2 1b 4 2 3# 1 (♯)

Le même Kyrie avec notes mélodiques.

Ky - - ri - e

e

lé - i - son.

Christe

e

lé - i - son. Ky-ri - e

e

e - - - - - lé - i - son... e

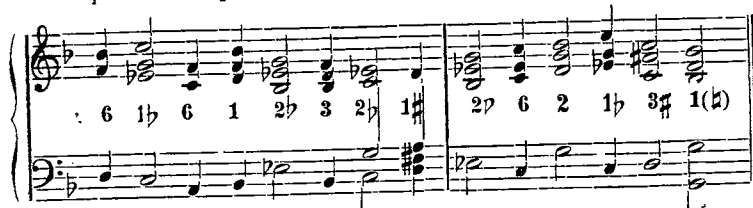
lé - i - son.

Agnus Dei (2^e ton de H. Du Mont.)

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis. A - gnus De - i,



do - na no - bis pa - cem.
qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis.



Kyrie (avec notes mélodiques) — (6^e ton de H. Du Mont),

Ky - ri - e e - - - lé - i - son. Chri - ste



e - - - lé - i - son. Ky - ri - e e - - - lé - i - son.



Ky - ri - e e - - - lé - i - son.



298. II. Musique mesurée ou plus moderne. — Les pièces en musique moderne pure que l'on rencontre dans nos livres de chant liturgique sont moins nombreuses que les précédentes. Ces morceaux, quoique notés en plain-chant, et, en quelque sorte, grégorianisés, ont un signe distinctif: la mesure, qu'on ne peut leur enlever sans en dénaturer le caractère.

Nous pouvons citer l'*Adeste fideles* (à 4 temps)¹⁾ et l'*O filii* (à 3 temps), ancien air populaire assez vulgaire.

299. Quelques proses et hymnes, quoique plus anciennes, appartiennent cependant au genre mesuré, et peuvent, à ce titre, profiter d'une certaine liberté dans leur accompagnement. Mentionnons, entre autres, la prose *Veni sancte spiritus* (à 3 temps), du pape Innocent III (mort au commencement du 13^e siècle); les hymnes *Auctor beate sæculi* et *Pater superni luminis*, déjà notées p. 109; enfin, l'hymne *Sæpe dum Christi*, franchement écrite à deux temps.

Prose Veni sancte Spiritus (harmonisée par M. le chanoine S. Morelot).

Ve - ni san - cte Spi - ri - tus, Et e - mit - te cœ - li - tus Lu - cis tu - æ rá - di - um.



Con - so - lá - tor óp - ti - me, Dul - cis hos - pes á - ni - mæ, Dul - ce re - fri - gé - ri - um.



O lux be - a - tís - si - ma, Re - ple cor - dis ín - ti - ma Tu - ó - rum fi - dé - li - um.

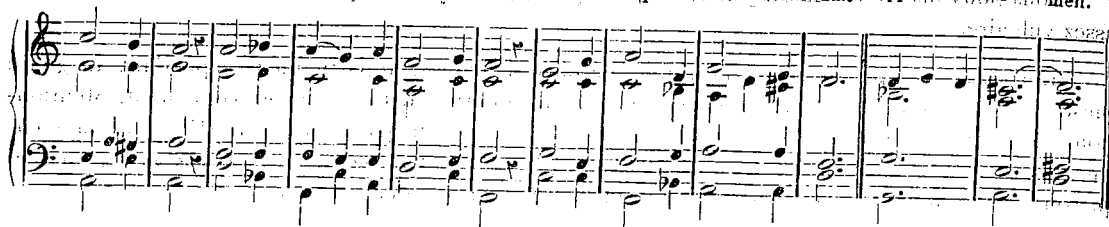


La - va quod est sór - di - dum, Ri - ga quod est á - ri - dum, Sa - na quod est sá - u - ci - um. Da tu - is fi -



1) Cette mélodie, d'allure distinguée, avait été longtemps attribuée à Hændel, puis donnée comme un chant portugais. Mais on a pu établir qu'elle était l'œuvre d'un organiste anglais, John Reading, et que, chantée dans la chapelle de la légation portugaise, rendez-vous des catholiques de Londres, avant la Révolution, elle y avait été entendue par les prêtres émigrés français, qui la rapportèrent en France, où elle jonit depuis, d'une popularité méritée. On trouvera dans notre Répertoire de musique religieuse, *Laudate pueri*, une excellente harmonisation de ce morceau, par feu M. le chan. Morelot.

de- lîr bus, In te con- fi- dên- ti- bus, Sa- crum Sep- te- uâ- ri- um. A- ni- mæ- men.



Hymne Sæpe dum Christi (N.-D. Auxiliatrice).

Sæ- pe dum Chri- sti pô- pu- lus cru- én- tis Hos- tis in- fên- si pre- me- ré- tur



ar- mis, Ve- nit ad- jû- trix pi- a Vir- go ca- lo Lap- sa se- rê- ro.



CHAPITRE VI.

Du rôle de l'organiste accompagnateur pendant l'office divin.

300. Nous ne croyons pas inutile d'ajouter, d'après les règles liturgiques et l'usage des églises les plus autorisées, quelques préceptes de direction concernant la conduite à tenir pour l'accompagnateur pendant les offices chantés du matin et du soir. Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer à cet égard des pratiques diverses, opposées aux rubriques, ou plus ou moins justifiées par des habitudes qui n'ont ordinairement pour origine que le caprice et l'ignorance d'organistes livrés à eux-mêmes.

301. Si l'on dispose d'un grand orgue convenablement placé, le meilleur usage qu'on en puisse faire, c'est de l'employer à soutenir et à fortifier les voix du chœur et des fidèles, avec des jeux de fond de 8 et de 4 pieds.

302. Quant au petit orgue, sa destination la plus naturelle est d'accompagner les chants, et il importe de l'utiliser ainsi le plus possible.

303. En général, tout chant, *en dehors de celui du prêtre et des récitatifs*, comme l'Épître, l'Évangile et les Leçons, peut et doit être accompagné par l'orgue ou l'hâr-

monium. Nous ne pouvons pas comprendre la raison d'être et l'utilité de cet usage qui consiste à faire de l'orgue, avec la voix de l'organiste quelquefois, un premier chœur et des chantres, sans accompagnement, un autre chœur. Ce contraste entre les voix, très souvent peu formées, et la maigreur de l'instrument, n'a rien, à notre avis, de bien agréable. L'orgue d'accompagnement — et l'harmonium, à son défaut — n'est pas un instrument de luxe qu'on doive produire seul. L'employer ainsi, c'est priver les voix du secours qu'elles ont le droit d'en attendre. A part donc la restriction ci-dessus indiquée et les intonations, *tout ce qui se chante doit être accompagné.*

304. Voici maintenant comment procède l'organiste :

Au moment d'exécuter un morceau quelconque, il « donne le ton » d'une manière bien nette et discrète à la fois, c'est-à-dire qu'il joue sur le clavier avec des jeux d'une force seulement suffisante, les deux ou trois premières notes du morceau, sans les accompagner, mais en les doublant, s'il le veut, par l'octave inférieure. Puis il laisse aux choristes le soin de faire l'intonation seuls, et il commence son accompagnement avec le chant du chœur.

305. L'organiste doit se souvenir qu'il *accompagne* les voix, et que, par conséquent, il ne lui est permis ni de les devancer, ni de les suivre péniblement. Il est bon cependant, après les repos, de prévenir un peu les chantres et de faire entendre la première note qui suit, surtout si le passage est d'une exécution moins facile. C'est en raison de cette difficulté à vaincre que nous conseillons et avons multiplié dans nos exercices les *passages à l'unisson* (260).

306. Dans les chants en chœur, l'accompagnement sera ferme ; mais, jamais saccadé ni languissant. Quand, au contraire, l'organiste n'accompagnera qu'une ou deux voix, comme, par exemple, au verset du Graduel et de l'alleluia, l'accompagnement sera plus doux, et plus coulant ; les accords seront liés les uns aux autres et devront bien se garder de couvrir la voix. C'est dans ce cas surtout que l'harmonie à trois parties sera employée avec avantage.

307. Convient-il d'accompagner les psaumes tout entiers, ou seulement le premier verset et le *Gloria Patri* ? L'un et l'autre usage trouve des partisans. Si les voix sont nombreuses et assez formées, il serait peut-être mieux de s'en tenir à la seconde manière, pour les fêtes simples et les dimanches ordinaires, et d'appliquer la première aux jours de grandes solennités. Dans le cas contraire, il est préférable d'accompagner tous les versets, afin de mieux contenir les chantres. Quant aux cantiques, comme le *Magnificat*, le *Benedictus*, le *Nunc dimittis*, ils doivent toujours être accompagnés. — Lorsque les chœurs sont nombreux et alternés, on pourrait, pour reposer l'oreille, n'accompagner que l'un des deux.

308. L'orgue se tait, à Complies et aux autres Heures, pendant les *Prières* et les réponses aux oraisons, parce qu'elles se chantent sous le rite ferial. Durant le temps de l'Avent, du Carême et aux offices des morts, « on admet que l'orgue soit employé pour soutenir le chant, mais non pendant le temps de la Passion » (*Revue théologique*).

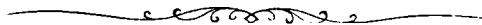
309. On ne saurait trop s'élever contre le mauvais goût de certains organistes qui accompagnent parfois la voix du célébrant. C'est un abus condamné par les règles liturgiques. Tout ce qu'on peut permettre, c'est, lorsqu'on connaît les habitudes vocales de l'officiant, de lui donner le ton pour la Préface, le *Pater* et les chants qu'il ne fait qu'entonner et que le chœur doit continuer.

310. L'accompagnateur ne doit ni traîner les finales, ni prolonger trop, comme il arrive souvent, les *Amen* et autres réponses ; il séparera, par un repos égal à celui du chœur, chaque verset du *Gloria*, du *Credo*, des psaumes, etc. ; l'ensemble et la bonne exécution sont à ce prix. Qu'il sache que sur lui repose la direction quasi totale des chants et que c'est à lui principalement qu'est dévolue la délicate mission de leur donner l'impulsion la plus salutaire. Sa prévoyance et son habileté répondront du bon ordre dans le chœur et assureront une exécution digne des Saints Mystères. A cet effet, certaines connaissances liturgiques lui sont nécessaires et il devra, avant chaque office, s'enquérir de la fête et des choses à exécuter.

311. Quel précieux auxiliaire pour un chœur qu'un accompagnateur doué des qualités propres à ses humbles mais utiles fonctions ! Son rôle semble si effacé et ressort si peu aux yeux du grand nombre qu'il est à peine remarqué. Mais qu'il se taise, que, par hasard, il se trompe, ou qu'il hésite seulement, le chœur perd toute assurance et n'ose avancer ; l'équilibre des voix est rompu ; c'est souvent le désordre et la déroute complète.

Puissent nos faibles efforts tendre à faire disparaître de si graves inconvénients, assurer les avantages contraires, et contribuer par là à la parfaite décence de la louange divine !

LAUS DEO!



Ap
Ext
Let
Pré
Pré
Pré
Ave
Not
Not
Exe

Des

Cor

Po
Tal
Exe

Ré
1^o
2^o

3^o

4^o

Ré
S

S

D
S

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Approbations	V
Extraits de journaux ou revues concernant la première édition	VI
Lettre de M. l'Abbé Stéphen Morelot à l'auteur	VIII
Préface de la première édition	X
Préface de la seconde édition	XV
Préface de la troisième édition	XVI
Avertissement	XVIII
Notions élémentaires de plain-chant	XIX
Notions élémentaires de musique	XXI
Exercices de doigté	XXII

Notions préliminaires

PREMIÈRE PARTIE

Accompagnement syllabique

CHAPITRE I

Des accords en général	2
----------------------------------	---

CHAPITRE II

Constitution de l'accord parfait	4
--	---

CHAPITRE III

Positions de l'accord parfait (<i>Application. — Moyens mnémoniques. — Résumé.</i>)	6
Tableau complet des positions de l'accord parfait	8
Exercices sur les trois positions de l'accord parfait (Hymne <i>Salve, virgo</i> , tirée d'un manuscrit du XIV ^e siècle. — Prose de la fête de l'Anc. — Hymnes <i>Ubi caritas — Adoro te.</i> — Prose <i>Inviolata</i>	10

CHAPITRE IV

Règles de succession des accords	13
1 ^o Commencement et fin des morceaux	14
2 ^o Suites de quintes et d'octaves	15
Exercices (Répons bref. — <i>Stabat mater.</i> — <i>Gloria</i> des anges. — <i>Benedicamus</i> (Carême). — <i>Ite missa est</i> (pascal)	17
3 ^o Notes étrangères au mode	17
Tableau des quatorze modes du plain-chant	18
Remarques sur les <i>fausses relations</i>	19
4 ^o Mouvements semblable, oblique et contraire	20
Résumé et application des règles	21
Observations sur le choix et la variété des accords	23
Exercices	24

CHAPITRE V

Renversements de l'accord parfait	24
§ I. Premier renversement, ou accord de sixte à trois et à quatre parties	25
Tableau des accords de sixte sous chacune des notes du chant	28
Exercice pour la succession des accords de sixte et des positions de l'accord parfait	29
§ II. Second renversement, ou accord de quarte et sixte	30
Tableau des accords de quarte et sixte sous chacune des notes du chant	30

CHAPITRE VI

Des cadences	32
§ I. Formation et distinction des cadences	33

§ II. Cadences appliquées au chant	Page
Tableau des cadences mélodiques	37
Formules des cadences harmoniques	37
Tableau synoptique des cadences harmoniques avec altérations	38
Terminaisons sans altération ascendante	42
	43

CHAPITRE VII

De la Transposition	45
Tableau des quatorze modes avec leur transpositions usuelles	50
Premier appendice. De la Tonalité grégorienne et de la Tonalité moderne	51
Second appendice. De l'altération, dans la mélodie et l'harmonie	52

DEUXIÈME PARTIE

Accompagnement avec notes mélodiques

Avant-propos	57
Notions préliminaires	58
§ I. Principes généraux	59
§ II. De l'harmonie divisée	60
§ III. Des notes mélodiques ou étrangères aux accords (appoggiature, broderie, anticipation, échappée, retards, pédale)	61
§ IV. Figure et exécution des groupes de notes	65
§ V. Traduction musicale	66
§ VI. Ponctuation rythmique	66
§ VII. Application à l'harmonie des précédents principes	68

CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE

Notions d'harmonisation à deux et à trois parties	71
---	----

TROISIÈME PARTIE

Exercices modèles dans tous les modes du plain-chant.

CHAPITRE I

Observations générales (accompagnement quasi-syllabique et passages à l'unisson)	75
--	----

CHAPITRE II

Des modes en général	77
Tableau synoptique des quatorze modes du plain-chant	77

CHAPITRE III

Des modes en particulier	78
§ I. 1 ^{er} et IX ^e modes	79
(Exemples : Ant. <i>Euge, serve bone</i> ; <i>Amavit eum</i> ; Prose <i>Victimæ paschali</i> ; Hymnes <i>Lucis creator</i> ; <i>Vexilla regis</i> ; <i>Exultet</i> ; <i>Ave maris stella</i> ; <i>Panis angelicus</i> ou <i>Sacris solemnit</i> ; Ant. <i>Salve regina</i> ; Prose <i>Dies iræ</i> — Avec notes mél., Int. <i>Gaudeamus</i> ; Kyrie des Dim. pendant l'année ; des fêtes doubles et de la Ste Vierge).	
§ II. II ^e et X ^e Modes	87
(Exemples : Hymnes : <i>O quot undis</i> ; <i>Ant. benigne</i> ; <i>Iste confessor</i> ; <i>Gloria</i> de la messe des Dim. pendant l'année ; Intr. <i>Salve sancta parens</i> ; Hymne <i>Te Joseph</i> . — Avec notes mél. ; Grad. <i>Requiem</i> , <i>Allel. Hic est sacerdos</i>).	
§ III. III ^e et XI ^e Modes	94
(Exemples : Kyrie fériab. ; Ant. <i>Fidelis servus</i> ; <i>Dum esset rex</i> , <i>Salva nos</i> ; Hymnes <i>Cru- delis Herodes</i> ; <i>Tantum ergo</i> , <i>Te Deum</i> . — Avec notes mél., Intr. <i>In nomine Jesu</i> ; Kyrie (fons bonitatis).	
§ IV. IV ^e et XII ^e Modes	
(Exemples : Ant. <i>Lux perpetua</i> , <i>Speciosa facta es</i> ; — <i>Gloria</i> des simples, Hymnes <i>Salutis humanæ</i> ; <i>Creator alme</i> ; <i>Credo</i> ordinaire. — Avec notes mél., Kyrie des simples ; <i>Gloria</i> des doubles.	

§ V	V ^e et XIII ^e Modes	103
	(Exemples : Ant. <i>Tu gloria</i> ; Hymne <i>Stupete genies</i> ; <i>Credo</i> des anges ; Intr. <i>Loquebar</i> . Avec notes mél., <i>Benedicamus</i> solennel ; <i>Kyrie</i> des anges ; Verset <i>Non est inventus</i>).	
§ VI	VI ^e et XIV ^e Modes	108
	(Exemples : Hymnes <i>Christe sanctorum</i> ; <i>Auctor beate</i> ; <i>Pater superni</i> ; <i>Agnus Dei</i> des doubles. — Intr. <i>Os justi</i> . — Avec notes mél., Ant. <i>Regina cali</i> ; Grad. <i>Ecce sacerdos</i> ; rép. <i>Homo quidam</i> .)	
§ VII	VII ^e Mode	113
	(Exemples : Ant. <i>Ecce sacerdos</i> , <i>Sub tuum</i> , <i>Asperges me</i> ; Prose <i>Lauda Sion</i> . — Avec notes mél., Intr. <i>Puer natus est</i> ; <i>Gloria in excelsis</i> (Ste Vierge) ; Intr. <i>Gaudens gaudebo</i>).	
§ VIII	VIII ^e Mode	120
	(Exemples : Ant. <i>Petrus apostolus</i> , <i>Iste sanctus</i> ; Hymnes <i>Tristes erant</i> , <i>Iste confessor</i> , <i>Fortem virili</i> , <i>O salutaris</i> , <i>Veni creator</i> . — Avec notes mél., Int. <i>Dilexisti</i> ; <i>Sanctus</i> des doubles).	

CHAPITRE IV

De la psalmodie	125
§ I. Chant des psaumes	126
§ II. Chant des psaumes et du <i>Gloria Patri</i> a l'Introit	130
§ III. Chants divers (oraisons, préface, versets, litanies)	132

CHAPITRE V

Du plain-chant musical et des chants mesurés.	134
---	-----

CHAPITRE VI

Du rôle de l'organiste accompagnateur pendant l'office divin	138
--	-----