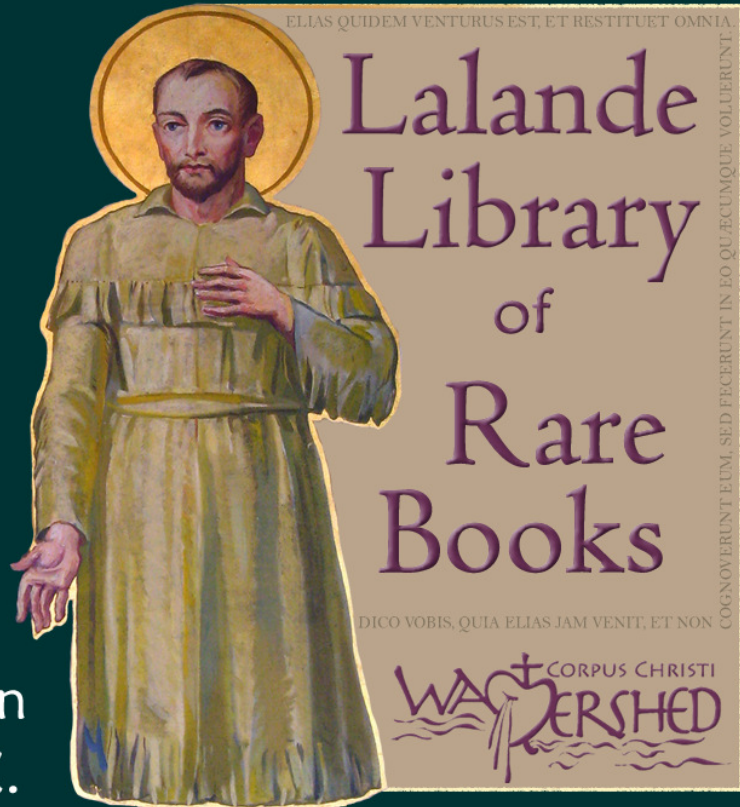


<http://lalandelibrary.org>

*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/>



1910 : : *Accompagnement du chant grégorien* : : Fr. Sébastien : :

FR. SÉBASTIEN

//



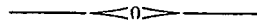
Accompagnement



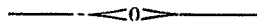
du



Chant grégorien.



- I. *Notions préliminaires.*
- II. *Théorie des accords.*
- III. *Pratique.*
- IV. *Transposition.*
- V. *Appendice.*



PRIX NET : 3 FRANCS.



PARIS (VI^e Arr^t)

P. LETHIELLEUX, ÉDITEUR

10, RUE CASSETTE



1910 + TOUS DROITS RÉSERVÉS + 1910

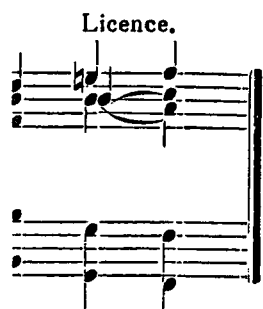


TABLE DES MATIÈRES.

—>0<—

<i>Avant-propos</i>	Page 3
-------------------------------	-----------

Notions préliminaires.

	Page		Page
1. De la gammè	5	4. Renversements	6
2. Intervalles	5	5. Modes	7
3. Espèces	6	6. Des notes étrangères à l'accord .	10

Première Partie. — Théorie des accords.

1. Accords	12	7. Renversements	17
2. Intervalles	12	8. Signification du chiffre 6 . . .	18
3. Positions.	13	9. Résumé	19
4. Signification des lettres F. T. Q.	13	10. Des retards, suspensions . . .	20
5. Enchaînement des accords . . .	14	11. Le Rythme	21
6. Exceptions	16		

Deuxième Partie. — Pratique des modes.

1. Premier mode	22	5. Cinquième mode	30
2. Deuxième mode	24	6. Sixième mode	31
3. Troisième mode	26	7. Septième mode	33
4. Quatrième mode	28	8. Huitième mode	35

Exemples des six modes supplémentaires de certaines Editions.

9. Neuvième mode	38	12. Douzième mode	43
10. Dixième mode	40	13. Treizième mode	44
11. Onzième mode	41	14. Quatorzième mode	46

Troisième Partie. — Transposition.

1. Gamme de Fa (1 \flat)	48	5. Gamme de Mi \flat (3 \flat)	56
2. Gamme de Sol (1 \sharp)	49	6. Gamme de La (3 \sharp)	57
3. Gamme de Si \flat (2 \flat)	51	7. Gamme de La \flat (4 \flat)	58
4. Gamme de Ré (2 \sharp)	53	8. Gamme de Mi (4 \sharp)	60

Appendice.

1. Vêpres du Sacré-Cœur	62
2. Accompagnement des Psaumes	63



MT 190
34x

783.5
S443
F

AV

PERMIS D'IMPRIMER.

PARIS, 2 juillet 1910.

ALEXANDRE LE ROY

évêque d'Alinda

Supérieur général de la Congrégation du St.
et de l'Immaculé Cœur de Marie.

IMPRIMATUR.

PARISIS, die 29 julii 1910.

G. LEFEBVRE, v. g.

L'accompagnement
« ce ne sont pas les
tes » (Dr F. X. M
Tel est le principe
il, fruit de nos pat
accompagnement.
Le bon usage de c
aire :

- a) de la nota
- b) de la natu
- c) de la contr

Ces notions préala
priennes, mais par
RUN¹), où tout c
de vue de l'acco
Une première éb
y, directeur de la
s bons conseils e
A Lui et aux M:
naissance!

CHER F

J'ai lu, avec be
égorien que vous a

AVANT-PROPOS.

L'accompagnement du Chant grégorien a pour loi fondamentale « ce ne sont pas les notes qu'il faut accompagner, mais les groupes de notes » (D^r F. X. MATHIAS).

Tel est le principe qui nous a guidé dans la composition de ce livre, fruit de nos patientes recherches et de notre longue expérience d'accompagnement.

Le bon usage de cette méthode exige une connaissance au moins préalable :

- a) de la notation du Chant grégorien ;
- b) de la nature du rythme ;
- c) de la connaissance des neumes.

Ces notions préalables, on les trouvera dans les diverses grammaires grégoriennes, mais particulièrement dans le récent ouvrage de M. l'abbé RUN¹⁾, où tout ce qui concerne l'interprétation des neumes, au point de vue de l'accompagnement, se trouve si magistralement exposé. Une première ébauche de ce travail a été présentée à M. Vincent d'Indy, directeur de la *Schola Cantorum*, qui a bien voulu nous honorer de ses bons conseils et de ses précieux encouragements.

A Lui et aux Maîtres dont les appréciations suivent notre profonde reconnaissance !

CLERMONT-FERRAND, 22 septembre 1909.

CHER FRÈRE,

J'ai lu, avec beaucoup d'intérêt, le Traité d'accompagnement du Chant grégorien que vous avez bien voulu me communiquer. — C'est un travail

¹⁾ Paris. Au bureau de la « *Schola* », 269, rue Saint-Jacques.

RE LE ROY
d'Alinda
Congrégation du St.
Cœur de Marie.

EBVRE, v. g.

qui vous fait le plus grand honneur et qui rendra les plus sérieux services aux élèves organistes qui s'en serviront.

Avec . . . etc.

A. CLAUSSMANN

Ex-Maître de Chapelle, organiste de la Cathédrale et directeur du
Conservatoire de Musique de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme).


PARIS, 26 octobre 1909.

M. Albert SERRE adresse au Fr. Sébastien ses respectueux sentiments en même temps que ses sincères félicitations pour son ouvrage très remarquable sur l'accompagnement du Chant grégorien. — Cet ouvrage fort bien documenté pourra rendre de grands services.

Organiste du Chœur de Notre-Dame de Paris.

Avis important. — Les lettres et chiffres, qui se trouvent dans la Partie pratique de cette méthode, au-dessus des Exemples donnés, ne sont pas des formules empiriques, mais de précieux jalons mnémoniques, posés sur les Ictus des neumes, pour faire connaître l'accord et la position de l'accord employé.

Deux ou
que soit leur dis
Un interv:
Pour repr
écrit les sept
premier son.

Exemple ^{I^{er} D}


C'est ce q
nomme Tonique
troisième, Tierce
la cinquième, Q
VI^e Degré; — 1
huitième, Octave

Entre ces
tons et demi-ton:

On nomme
mesure par le nc
le nom de l'inter

ieux services

e et directeur du
(Puy-de-Dôme).

tobre 1909.

aux sentiments
ge très remar-
vrage fort bien

-Dame de Paris.

Partie pratique de
mules empiriques,
umes, pour faire

L'ACCOMPAGNEMENT

DU CHANT GRÉGORIEN

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

Deux ou plusieurs sons entendus ensemble ou successivement, quelle que soit leur distance, forment des intervalles. Exemple: Do-Sol (Sol-Mi-Do).

Un intervalle est la distance d'un son à un autre.

Pour représenter les sons, on a formé une échelle sur laquelle on a écrit les sept notes de la musique en les faisant suivre de l'octave du premier son.

Exemple

I^{er} Degré. II^e D. III^e D. IV^e D. V^e D. VI^e D. VII^e D. Octave.

I ton. I ton. $\frac{1}{2}$ ton. I ton. I ton. I ton. $\frac{1}{2}$ ton.

C'est ce qu'on appelle Gamme. La première note de la gamme se nomme Tonique ou I^{er} Degré; — la seconde, Seconde ou II^e Degré; — la troisième, Tierce ou III^e Degré; — la quatrième, Quarte ou IV^e Degré; — la cinquième, Quinte (Dominante) ou V^e Degré; — la sixième, Sixte ou VI^e Degré; — la septième, Septième ou VII^e Degré (sensible). — Enfin la huitième, Octave ou VIII^e Degré.

Entre ces degrés la distance est plus ou moins éloignée, de là les tons et demi-tons.

Intervalles.

On nomme intervalle l'espace qui sépare deux sons. L'intervalle se mesure par le nombre de degrés qu'il contient. Ce nombre est exprimé par le nom de l'intervalle.

Tableau des intervalles diatoniques¹⁾.

Gamme de Do.

Seconde.	Tierce.	Quarte.	Quinte.	Sixte.	Septième.	Octave.
2 degrés.	3 degrés.	4 degrés.	5 degrés.	6 degrés.	7 degrés.	8 degrés.

Espèces.

Des intervalles naturels de la gamme de Do.

La seconde peut être

mineure	majeure
$\frac{1}{2}$ ton.	1 ton.

La tierce peut être

mineure	majeure
1 ton $\frac{1}{2}$	2 tons.

La quarte peut être

juste	augmentée
2 tons $\frac{1}{2}$	3 tons.

La quinte peut être

juste	diminuée
3 tons $\frac{1}{2}$	2 tons et 2 demi-tons.

La sixte peut être

mineure	majeure
3 tons et 2 demi-tons.	4 tons $\frac{1}{2}$

La septième peut être

mineure	majeure
4 tons et 2 demi-tons.	5 tons et 1 demi-ton.

L'octave

juste
5 tons et 2 demi-tons.

Renversement des intervalles.

Les intervalles se renversent. L'unisson en se renversant devient octave — La seconde : septième. — La tierce : sixte. — La quarte : quinte. — La quinte : quarte. — La sixte : tierce. — La septième : seconde. — L'octave unisson. Ce que nous pouvons figurer en écrivant les chiffres suivants :

Ex. : 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. L'unisson n'est pas un intervalle.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

¹⁾ Il existe trois genres en musique : 1° Le Diatonique (le seul employé, Chant grégorien), qui marche par tons et demi-tons naturels, formés avec les notes naturelles de la gamme; 2° Le Chromatique procède par demi-tons, soit en montant soit en descendant; 3° L'Enharmonique a lieu entre deux notes différentes, mais d'intonation égale. Exemple : Do \sharp = Ré \flat .

En se renversant, les intervalles deviennent miroirs.

Juste	M
Octave	Se
Juste	M
Unisson	Se

a) Dans la gamme majeure, les intervalles peuvent être divisés en deux classes : ceux qui sont justes et ceux qui sont diésis. Par cette division, on peut classer les gammes majeures utiles pour la pratique.

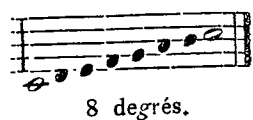
b) Dans le mode majeur, les huit intervalles suffisent ; les autres sont des altérations. Ces huit intervalles sont : Ré-Mi-Fa-Sol. D'autres exemples se trouvent sur les six autres sur les six derniers¹⁾.

Ces modes sont : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

¹⁾ Les exemples de transposition.

En se renversant les intervalles mineurs deviennent majeurs, les majeurs deviennent mineurs. Ceux qui sont dits justes restent justes.

Octave.



Exemple.

	Juste	Mineure	Mineure	Juste	Juste	Mineure	Mineure	Juste
Octave	Juste	Septième	Sixte	Quinte	Quarte	Tierce	Seconde	Unisson
Juste	Unisson	Majeure	Majeure	Juste	Juste	Majeure	Majeure	Juste
Do.	Unisson	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Septième	Octave

Modes.

iste diminuée
2 tons et
2 demi-tons.



neure majeure
5 tons et
1 demi-ton.



a) Dans la musique moderne, il existe deux gammes types : l'une dans le mode majeur, l'autre dans le mode mineur, (Voir Solfège).

La gamme majeure renferme 5 tons et 2 demi-tons. — Les 5 tons peuvent être divisés, chacun, en deux demi-tons, soit en haussant la première note par un dièse \sharp , soit en baissant la seconde par un bémol \flat .

Par cette division, la gamme renferme douze demi-tons, sur chacun desquels on peut construire une gamme majeure ou une gamme mineure.

Avis. Il serait bon de travailler sérieusement, au moins les douze gammes majeures, comme exercice du doigté, ce qui plus tard serait très utile pour la transposition.

b) Dans le Chant grégorien. L'Édition vaticane admet huit modes, les huit suffisent ; les autres sont des transpositions de Tétracordes.

Ces huit modes sont basés, de deux en deux, sur les quatre notes : Ré-Mi-Fa-Sol.

D'autres Éditions admettent quatorze modes, ajoutant aux huit premiers six autres sur les notes : La-Si-Do.

ant devient octave. — L'octave : Ces modes sont appelés : primitifs, supérieurs, authentiques (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13) pour les nombres impairs ; dérivés, inférieurs, plagaux (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14) pour les nombres pairs.

nde. — L'octave : La Finale et la Dominante sont les deux notes caractéristiques du mode. Les Authentiques ont leur Dominante à la Quinte, à l'exception du Troisième qui l'a à la Sixte.

ffres suivants : Les Authentiques ont leur Dominante à la Quinte, à l'exception du Troisième qui l'a à la Sixte.

un intervalle. Les Authentiques ont leur Dominante à la Quinte, à l'exception du Troisième qui l'a à la Sixte.

seul employé, Chant : Les Authentiques ont leur Dominante à la Quinte, à l'exception du Troisième qui l'a à la Sixte.

c les notes naturelles : Les Authentiques ont leur Dominante à la Quinte, à l'exception du Troisième qui l'a à la Sixte.

en montant soit en : Les Authentiques ont leur Dominante à la Quinte, à l'exception du Troisième qui l'a à la Sixte.

es, mais d'intonation : Les Authentiques ont leur Dominante à la Quinte, à l'exception du Troisième qui l'a à la Sixte.

Les plagaux ont leur Dominante à la Tierce, à l'exception des quatrième et douzième modes qui l'ont à la Quarte. Le huitième mode l'a aussi à la Quarte, parce que sa Tierce (Si), note variable, ne peut remplir ce rôle.

La raison qu'on peut donner des exceptions des troisième, quatrième et douzième modes, est qu'ils commencent par un demi-ton.

Dans le tableau suivant :

Les Rondes figurent les Finales.

Les Carrées figurent les Dominantes.

Tableau des Modes.

Premier mode. — Authentique.

Quinte. Quarte.

Ré.

Deuxième mode. — Plagal.

Quarte. Quinte.

Troisième mode. — Authentique.

Quinte. Quarte.

Mi.

Quatrième mode. — Plagal.

Quarte. Quinte.

Cinquième mode. — Authentique.

Quinte. Quarte.

Fa.

Sixième mode. — Plagal.

Quarte. Quinte.

Septième mode. — Authentique.

Quinte. Quarte.

Sol.

Huitième mode. — Plagal.

Quarte. Quinte.

Neuvième mode. — Authentique.

Quinte. Quarte.

La.

Dixième mode. — Plagal.

Quarte. Quinte.

Onzième mode. — Inusité.

Figure numériquement.

Si.

Douzième mode. — Plagal.

Quarte. Quinte.

Remarque.

Ce sont les

Le (b) bémol
gégorien, et cel
aussi de ramener

IX^e mode au

(Sembl

I^{er} mode au
avec le si (

Ainsi des au

N. B. Lorsq
ansposition ne p

on des quatrième
ode l'a aussi à la
mplir ce rôle.
ième, quatrième
n.

Treizième mode. — Authentique.

(C'est le mode majeur de la musique).

Quinte. Quarte.

Do. Quatorzième mode. — Plagal.

Quarte. Quinte.

Remarque. A partir du huitième mode, les mêmes échelles reviennent.

e. — Authentique.

e. Quarte.

e mode. — Plagal.

Quinte.

le. — Authentique.

te. Quarte.

e mode. — Plagal.

e. Quinte.

. — Inusité.

re numériquement.

ne mode. — Plagal.

te. Quinte.

Exemple.

Premier mode. — Authentique.

Quinte. Quarte.

Huitième mode. — Plagal.

Quarte Quinte.

Ce sont les Finales et Dominantes qui diffèrent.

Le (b) bémol devant le si est le seul accident employé dans le Chant grégorien, et cela pour éviter le Triton. $\left(\begin{smallmatrix} \text{Si} \\ \text{Fa} \end{smallmatrix} \right)$ L'emploi du si \flat permet aussi de ramener les six derniers modes aux six premiers.

Exemple.

IX^e mode authentique. Quinte. Quarte.

(Semblables).

I ton. 1/2. I. I. 1/2. I. I.

I^{er} mode authentique Quinte. Quarte.

avec le si \flat (à la clef).

Ainsi des autres en employant le si \flat .

N. B. Lorsque le si \flat se présente dans les six derniers modes, cette transposition ne peut se faire qu'en admettant le mi \flat .

Exemples tirés de l'Édition vaticane:

- IX^e mode. — Passer. Communion du 3^e dimanche de Carême.
- X^e mode. — Domine Refugium. Graduel du 21^e dimanche après Pentecôte.
- XI^e mode. — Inusité — figure numériquement.
- XII^e mode. — Per signum. Communion de l'Invention de la Sainte Croix.
- XIII^e mode. — Alleluia de la Fête de l'Assomption.
- XIV^e mode. — Circuibo. Communion du 6^e dimanche après Pentecôte.

Dans la deuxième Partie, on trouvera ces exemples cités, à la suite des huit premiers modes.

Pour l'accompagnement il est bon de conserver les 14 modes, surtout à cause de la transposition.

L'article qui suit est aussi d'une grande importance pour l'accompagnement du Chant grégorien.



La broderie réelle qui la précède successive (c).



Des notes accidentelles

(Étrangères à l'harmonie).

L'harmonie se compose de notes réelles, qui font partie de l'accord et de notes étrangères à l'accord sur lequel elles sont frappées. Ce sont :

- 1^o Les notes de passage (P); — 2^o Les broderies (B); — 3^o Les appoggiatures (a); — 4^o Les échappées (E); — 5^o L'anticipation (An); — 6^o Les Retards et Suspensions (R. S.)

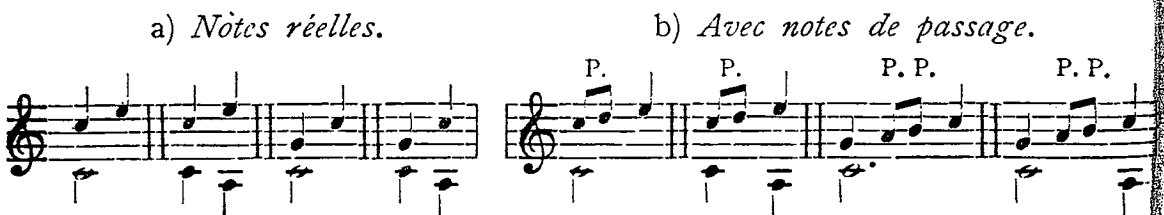
Pour obtenir immédiatement



I. Des notes de passage (P).

Lorsqu'une partie fait deux notes réelles, différentes, sur un ou deux accords, il existe toujours entre ces deux notes réelles une distance d'un ou deux intervalles; la note, ou les notes étrangères, qui servent à remplir cette distance, se nomment notes de passage. **Exemple :**

L'anticipation dont elle



II. De la broderie (B).

Voir cet a

On appelle broderies les notes accidentelles, qui se font entre deux notes semblables, à distance mineure ou majeure. — La broderie est supérieure a; inférieure b; ou successive c. — On peut doubler la note brodée par une partie inférieure, pourvu que ce soit à distance d'octave. — Elle peut frapper un intervalle de seconde majeure. **Exemple :**



III. De l'appoggiature (Ap.)

La broderie prend le nom d'appoggiature, lorsqu'on retranche la note réelle qui la précède; elle est supérieure (a); inférieure (b); elle est même successive (c). **Exemple :**



IV. De l'échappée (E.)

Pour obtenir l'échappée, il faut retrancher la note réelle qui suit. Immédiatement la broderie. **Exemple :**



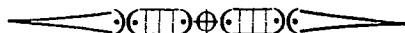
V. De l'anticipation (Ant.)

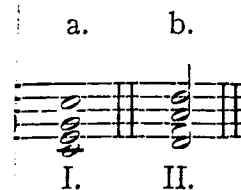
L'anticipation est une note étrangère que l'on fait entendre avant l'accord dont elle fait partie. **Exemple :**



VI. Suspensions et Retards (S. S.)

Voir cet article à la fin de la première partie.





PREMIÈRE PARTIE



THÉORIE



Accords.

Pour l'accompagnement du Chant grégorien, on emploie le son accord parfait.

Il se compose de trois sons. Il peut être établi sur chaque note de gamme. Il comprend une basse fondamentale donnée, une tierce et une quinte. **Exemple :**



L'accord de trois sons est dit : Majeur — Mineur — Quinte diminuée. — Dans l'Exemple ci-dessus :

- a) Majeurs : si la tierce est majeure et la quinte juste. Exemple : 1^{er}, 4^e, 5^e et b7^e degrés.
- b) Mineurs : si la tierce est mineure et la quinte juste. Exemple : 2^e, 3^e, b5^e et 6^e degrés.
- c) Quinte diminuée : tierce mineure et quinte diminuée. Exemple : b3^e et 7^e degrés.

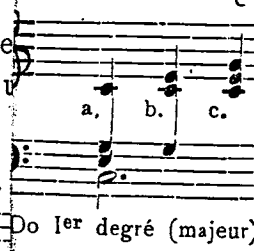
N. B. L'accord de quinte diminuée ne s'emploie pas à l'état direct. Dans l'exemple ci-dessus : les accords majeurs sont notés avec des rondes. — Les mineurs avec des blanches. — Ceux de quinte diminuée avec des noires.

Redoublement des notes.

Dans les accords à quatre parties, on redouble de préférence la fondamentale. — Quelquefois la tierce ou la quinte, selon la marche des parties. — **Exemple** (fondamentale doublée):

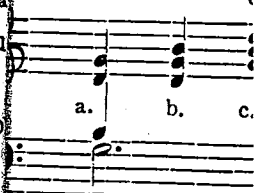
L'accord par
yant aussi pour
a) La fonc
positio
b) La tier
c) La quir

F. T. Q.



Do 1^{er} degré (majeur)

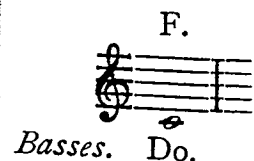
F. T. Q.

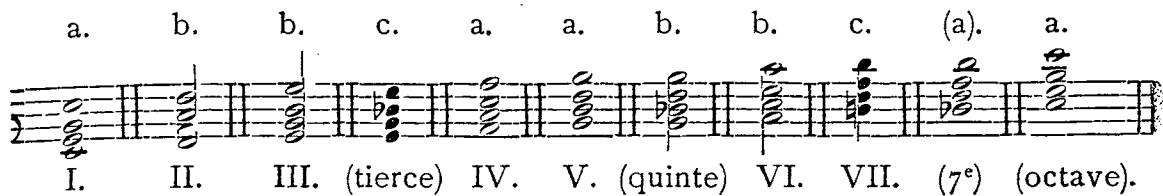


Sol 5^e degré (majeur)

Les lettres : F
notes de chant,
sition de cet acc
l'accord doit être

a) Accords F.
te. — Exemples :





Positions de l'accord parfait.

L'accord parfait direct, c'est-à-dire ayant la fondamentale redoublée et ayant aussi pour basse, présente trois positions :

- La fondamentale redoublée à la partie supérieure. — Première position.
- La tierce à la partie supérieure. — Deuxième position.
- La quinte à la partie supérieure. — Troisième position.

n emploie le se

r chaque note de
une tierce et u

c. a. a.
Do 1^{er} degré (majeur). Ré 2^e degré (mineur). Mi 3^e degré (mineur). Fa 4^e degré (majeur).

VII^e deg. (b7) 1^{er} deg
à l'octa

— Quinte diminu

te juste. Exemp

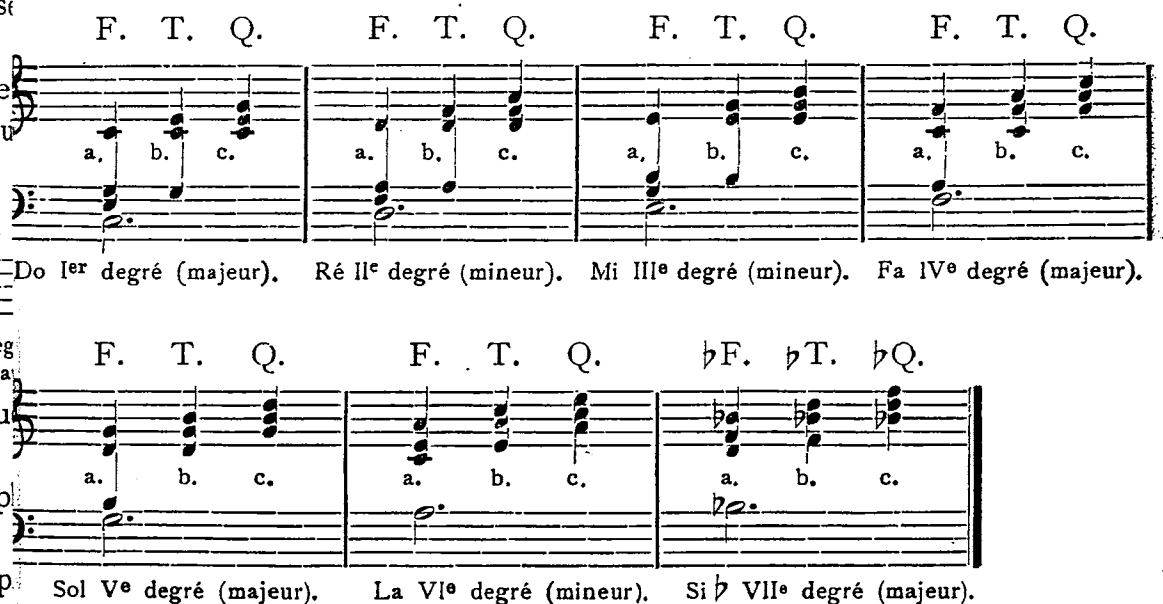
te juste. Exemp

linuée. Exemp

as à l'état direct.

ont notés avec

de quinte diminu



Les lettres: F. (fondamentale) — T. (tierce) — Q. (quinte), placées sur les notes de chant, indiquent l'accord à employer et en même temps la position de cet accord. — Le bémol à côté d'une lettre signifie que le si l'accord doit être bémolisé.

- Accords F.** Premières positions, — basses fondamentales — même note. — **Exemples :**

préférence la fon
marche des part



Accords T. Deuxièmes positions, — basses fondamentales tierce (dixième au-dessous. — **Exemples :**

T. \flat T. T. T. T. T. \flat T. T.

Basses. La. Sib. Do. Ré. Mi. Fa. Sol. Sol.

Exen

Accords Q. Troisièmes positions, — basses fondamentales quinte (douzième au-dessous. — **Exemples :**

Q. Q. Q. \flat Q. Q. Q. \flat Q. Q.

Basses. Fa. Sol. La. Sib. Do. Ré. Mi. Mi.

Exen

Exercice sur les lettres.

F. T. Q. F. \flat T. Q. F. T. Q.

Basses. Do. La. Fa. Ré. Sib. Sol. Mi. Do. La.

F. T. \flat Q. F. T. Q. F. T. Q.

Basses. Fa. Ré. Sib. Sol. Mi. Do. La. Fa. Ré.

\flat F. \flat T. \flat Q. F. T. Q.

Basses. Sib. Sol. Mi. Si. Sol. Mi.

Avis. — Etude des positions, très importante.

Enchaînement des accords.

Les parties des accords peuvent se mouvoir de plusieurs manières.

a) Par mouvement contraire. (C'est le plus riche).

Exemple.

b) Par m

c) Par m

Parmi les s
ne les autres. —
ne ou deux not

Règle. — I
sités sont :

1° La basse
st à éviter). De

Exemple (a)

Exemple (b)

Exemple (c)

ême basse à co

F. T. Q.

2° La basse

ommune.

Exemple (a)

Exemple (b)

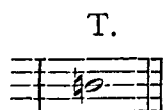
Exemple (c)

ême basse à coi

F. T. F

mentales tierce

b) Par mouvement oblique. (Vient après).



Sol.

Exemple.



c) Par mouvement semblable. (Est moins heureux).

mentales quinte



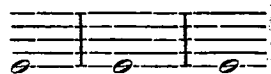
Exemple.



Parmi les successions d'accords, il en est de plus heureuses les unes que les autres. — Les meilleures sont celles qui permettent de conserver une ou deux notes communes.

Règle. — Un accord parfait peut être suivi d'un autre. Les plus sages sont :

1° La basse par tierce inférieure. (La sixte, renversement de la tierce est à éviter). Deux notes communes.

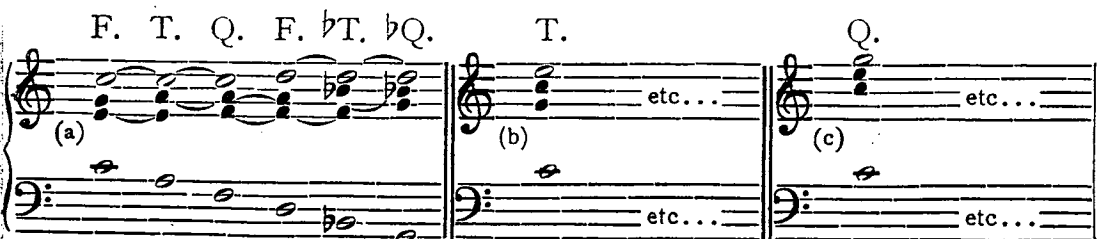


Mi. Do. La.

Exemple (a) en commençant par la première position (réalisé).

Exemple (b) en commençant par la seconde position (à réaliser).

Exemple (c) en commençant par la troisième position (à réaliser). —
même basse à conserver. — **Exemple :**



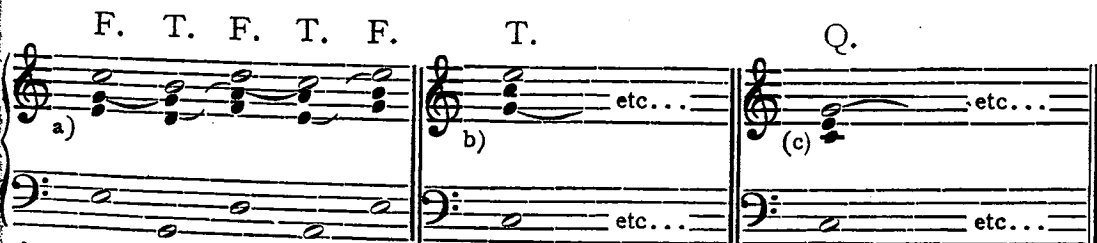
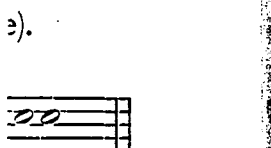
2° La basse par quarte inférieure ou quinte supérieure. Une note commune.

Exemple (a) en commençant par la première position (réalisé).

Exemple (b) en commençant par la seconde position (à réaliser).

Exemple (c) en commençant par la troisième position (à réaliser). —
même basse à conserver. — **Exemple :**

plusieurs manières.



3° La basse par quinte inférieure ou quarte supérieure. Une note commune.

Exemple (a) en commençant par la première position (réalisé).

Exemple (b) en commençant par la seconde position (à réaliser).

Exemple (c) en commençant par la troisième position (à réaliser).

Même basse à conserver. — **Exemple :**

F. Q. F. s F. Q. T. Q.

4° La basse par tierce supérieure. — Deux notes communes.

Exemple (a) suivi de quinte inférieure.

Exemple (b) suivi de seconde supérieure.

L'Exemple (c), allant d'un mineur à un majeur, est ordinairement préféré à l'exemple (a) et est plus libre. — **Exemple :**

F. Q. T. F. R. T. Q. T. F. T. F. Q. F. Q. T.

Règle importante. — Deux accords qui se suivent ne doivent pas présenter dans la même position. Cette règle fait éviter les quintes et octaves de suite, défendues en harmonie, par mouvement semblable.

Exemple a, deux F.

F. F.

Exemple b, deux T.

T. T.

Exemple c, deux Q.

Q. Q.

Exceptions.

On emploie souvent deux T. de suite : l'accord majeur précédé suivi d'un accord mineur ; en ce cas, il ne faut pas doubler la fondamentale de l'accord mineur, mais la Tierce.

Nous le désignerons par $\dagger T$, ou simplement par \dagger . — **Exemple :**

T

Les accords inférieure. On leur conserver le contraire. Exe

F. Q.

Les succès préférables.

Q. F.

Il faut éviter lorsque la p

Les accords L'accord p ments. — Quai grave (la basse) Exemple a Exemple t accord de sixte. Exemple c accord de quart Accompagnem

rieure. Une no

on (réalisé).

a (à réaliser).

ion (à réaliser).

T. † T. F. F. † T. T. † T^b † F. † F. † T.

Q.

Les accords peuvent aussi s'enchaîner par seconde supérieure ou inférieure. On les range parmi les exceptions, parce qu'il est impossible de leur conserver une note commune. Ils doivent toujours marcher par mouvement contraire. **Exemple :**

communes.

dinairement préfé

s'emploient généralement.

Les successions où l'un des accords est majeur et l'autre mineur, sont préférables.

ne doivent pas
s quintes et octav
ible.

Il faut éviter ce mouvement, lorsque la basse descend d'un demi-ton (a); ou lorsque la partie supérieure monte d'un demi-ton (b).

Exemple c, deux Q

Renversement des accords.

Les accords comme les intervalles peuvent se renverser.

L'accord parfait étant composé de trois notes peut subir deux renversements. — Quand, au lieu de la fondamentale, on met à la partie la plus grave (la basse) la tierce ou la quinte de l'accord, on le renverse.

Exemple a), l'accord d'ut est dans son état direct.

majeur précédé
bler la fondamen

Exemple b), la tierce mi est à la basse. — Premier renversement: accord de sixte.

Exemple c), la quinte sol est à la basse. — Deuxième renversement: accord de quarte et sixte.

— Exemple:

Accompagnement

a) direct. b) 1^{er} ren- c) 2^e ren-
versement versement

Fondamentale. Tierce. Quinte.

Le 1^{er} renversement, accord de sixte, est très usité.
Le 2^e renversement, accord de quarte-sixte, est inusité en chant grégorien.

Dans le 1^{er} renversement, la fondamentale devient sixte. Dans le 2^e renversement, elle devient quarte.

Résumé. —
T. Q. †.

Nous avons vu que l'accord de quinte diminuée, sur le septième degré si-ré-fa (Ex. a), ainsi que celui du troisième degré, mi-sol-si^b, (Ex. b), s'emploient pas dans leur état direct; mais ils s'emploient dans leur premier renversement. **Exemple :**

Septième degré.

Direct, inusité. 1^{er} renv. usité.

a)

Troisième degré avec si^b.

Direct, inusité. 1^{er} renv. usité.

b)

Do.

F. T.

Ré. Inusité

Comme pour l'accord parfait direct, un des intervalles de l'accord de sixte doit être redoublé dans l'harmonie à quatre voix. Le choix de redoublement dépend de la position des accords qui le précèdent et qui suivent. — Nous marquons l'accord de sixte : sans redoublement (6), avec redoublement par le chiffre 6 avec une, deux, trois virgules. **Exemple :**

F. 6. Q. 6.' F. 6.' F. 6." T. 6." T. 6.'" F. 6.'" T.

accord fondamental sans redoublement basse redoublée basse redoublée sixte redoublée sixte redoublée tierce redoublée tierce redoublée

F. †F.

Mi. Inusité

F. T.

Fa.

L'accord de sixte ayant pour *basse* la tierce de l'accord direct, la fondamentale se trouve toujours être la tierce au-dessous de cette *basse*.

En employant deux accords de sixte de suite, on double la note basse dans l'un des deux (a). — On peut aussi faire une marche de sixte à trois parties (fondamentale à la partie supérieure) (b). — **Exemple :**

6.' 6." 6.' 6." 6." 6.' 6." 6.'

a)

Q. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. F.

b)

F. †F. T.

Sol.

Résumé. — Chaque note peut être accompagné de plusieurs accords.

T. Q. †. 6. 6.' 6." 6."'

Tableau.

ce tableau bien compris sera d'une grande utilité dans la deuxième partie (*Pratique*) de cette méthode.

de sixte, est très usité.
le quarte-sixte, est inusité.

la fondamentale devient, elle devient quarte.

le septième degré, (Ex. b), est dans leur premier degré avec si^b.

1^{er} renv. usité.

des de l'accord. Le choix de l'accord précédent et qui est redoublé (6), est virgules. Exemple.

6." F. 6." tierce redoublée tierce redoublée

l'accord direct, de cette basse. double la note de marche de sixte. — Exemple:

5. 6. 6. 6. 6. 6. F.

F. T. Q. †T. 6. 6.' 6." 6."'

Do.

F. T. †T. Q. †Q. †† 6. 6.' 6." 6." †6."'

Ré.

Inusité

F. †F. T. Q. † 6. †6. 6.' †6.' 6." †6." 6."'

Mi.

Inusité

F. T. Q. †Q. † 6. 6.' 6." 6." †6."'

Fa.

Inusité

F. †F. T. Q. † 6. †6. 6.' †6.' 6." †6." 6." †T.

Sol.

1)

Inusité

F. T. Q. † 6. 6.' 6." 6."'

8va....

La.

ou

♭F, ♭T. ♭Q. ♭†. ♭6. ♭6.' ♭6." ♭6."'

Si♭.

Inusité

F. T. Q. † 6. 6.' 6." 6."'

Si♭.

Inusité

N. B. Dans
enue. — Il faut

On trouvera
Mélodies grég
acquereau, et de
P. Antonin Lh
nier, que tout
rapport binaire
Chaque subc
bute dans l'exé
pui sans prolon

Il importe
près le rythme
ne et de ne pas
l'harmonie, telle
retards-suspensi

Dans la part
la note. — Il
chaque ictus.
sixte contribue

Des retards, suspensions (R. S.)

(Suite de la page 11).

Une suspension est formée par une note réelle, qui va se prolon-
ger sur un accord nouveau, dont elle devient note étrangère, et qui fait
résolution en descendant conjointement. — Pour trouver les suspensions,
frappera deux accords dont les fondamentales s'enchaînent par seconde,
quarte, quinte, supérieures ou inférieures; les notes du premier accord
peuvent servir à préparer la suspension sont celles qui se résolvent en
degrés conjoints en descendant sur une des notes de l'accord suivant.

Dans les renversements l'enchaînement se compte par les fondamentales.

— Exemples :

a) Harmonie réelle. id. id. 5.

b) Avec des suspensions. id. id. 6.

prép. susp. rés. pr. susp. rés. pr. susp. rés. pr. susp. rés. pr. susp. rés. pr. susp.

2) En vente ch

6." 6."

N. B. Dans ce dernier exemple, la suspension donnant sixte est non enue. — Il faut toujours qu'elle produise une dissonance.

Le Rythme.

On trouvera le rythme très clairement et très longuement traité dans *Mélodies grégoriennes* de Dom Pothier; le *Nombre musical* de Dom Jacquereau, et dans l'ouvrage: *Rythme, exécution du chant grégorien*, par le P. Antonin Lhoumeau¹⁾. C'est une loi fondamentale et générale, dit ce dernier, que tout rythme, quel qu'il soit, se résout en dernière analyse, dans rapport binaire et ternaire.

Chaque subdivision ou mouvement rythmique, ou binaire, ou ternaire, bute dans l'exécution par une note marquée d'un léger coup (*Ictus* ou *pui* sans prolongation).

Il importe donc pour l'accompagnateur de connaître ces initiales et, après le rythme, la place et le choix des accords dans une phrase grégorienne et de ne pas détruire, en bien des cas, le caractère des notes étrangères l'harmonie, telles que notes de passage, broderies, appoggiatures, échappées retards-suspensions.

Dans la partie pratique qui suit, les *ictus* sont marqués par un point la note. — Il n'y a pas d'obligation d'opérer un changement d'accord chaque *ictus*. Souvent aussi, on préfère une harmonie coulante; l'accord sixte contribue à maintenir ce caractère.

¹⁾ En vente chez l'auteur à Saint-Laurent-sur-Sèvres (Vendée).

qui va se prolo
angère, et qui fa
ver les suspensions
chainent par seco
du premier accord
qui se résolvent
l'accord suivant.
e par les fondamen

id. 5.

id. 6.

pr. susp. rés. pr. sus



Je-su Re - de

T. R.

6. 6.

Q. 6.

T. Q. T. Q.

c)

DEUXIÈME PARTIE



PRATIQUE



Echelle du Premier mode. — 1^{er} Authentique.

Finale. Quinte. Dominante. Quarte.

Exemples du premier mode.

F. T. 6." T. †T. F. T. 6." R. Q. F. — 6.' I

a) Je-su Re - demp - tor omni - um, Quem lucis an - teo - ri - gin

T. — Q. 6.' † T. 6. T. 6." T. † F

Pa - rem pa - ter - næ glo - ri - æ Pa - ter su - pre - mus e - di - di

6. 6. F.

A - men.

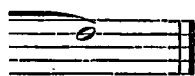
Suit la réalisation de l'exemple a).

"F. T. 6." T. † F. T. 6." R.Q. F. —6.' F.

Je-su Re - demp-tor

T. R.Q. 6. † T. 6. T. 6." T. † F.

thentique.



Les exemples b et c qui suivent sont des variantes de l'exemple a. — L'élève devra faire les réalisations d'après les lettres.

eo-ri - gine

b) Q. 6.' R.†T. T. Q. † F. T. F. R.Q. F. —Q. F.

- mus e-di-di

T. —Q. F. 6. T. F. Q. 6. 6." T. † F.

N. B. Les lettres ou chiffres précédés d'un trait signifient que l'accord anticipe.

c) T. Q. T. † F. T. F. T. : : : —Q. F.

Q. 6." T. 6 × T. F. T. Q. 6." T. † F. F. — Q.

Suivez le rythme.

6. Q.6. F.

Fa.

Echelle du Deuxième mode. — (1^{er} Plagal).

Finale. Dominante.

Quarte. Quinte.

Exemples du deuxième mode.

a) F. T. Q. F. T. F. — Q. T.6. F.

Ut que-ant la-xis, Re-so-na-re fi-bris Mi-ra ges-to-rum

F. 6 Q. † F. bF. Q. b6. bT. F. 6 — bF.

Fa-mu-li tu-o-rum, Sol-ve pol-lu-ti, La-bi-i re-a-tum

T. 6. ap. F. F. 6. F. ou bT. Q. F.

Sanc-te Jo-an-nes. A-men. A-men.

b) 6 Q.

O quot

†

Luc-tu-o-

~~~~~ 6

Cer-nit ul-ni

## Réalisation de l'exemple a.

F. T. Q. F. T. F. — Q. T.6. F.

Ut. Ré. Mi.

ap. Q. b. †

T. † F. F. —Q. T. F. ♭F Q.6. ♭6."♭T. F. Q. 6. —♭F.

Fa. Sol. La.

Plagal).

† 6. —F. F. 6. F. ♭T. Q. F.

ou

—Q. T.6. F. b) 6 Q. ♭† ♭F. ♭Q. F. Q. F. ♯ —T. 6. 6. F.

ra ges-to - rum O quot un - dis la-cri-ma-rum, Quo do-lo - re vol-vi-tur,

† T. Q. T. F. Q. T. 6♯ Q. F.

6 —♭F. Luc-tu - o - sa de cru - en - to Dum re - vulsum sti-pi - te,

- i re - a - tum

Q. F. 6Q. F. Q. 6." F. ♯ Q. R. T. —6. F. ♭Q. 6.Q. F.

- men. Cer-nit ul - nis in-cu-ban-tem Vir-go Ma-ter Fi-li-um. A - men.

Réalisation de l'exemple b.

—Q. T.6. F. ap. Q. ♭† ♭F. ♭Q. F. Q. F. ♯ —T. 6. 6. F.

First system of musical notation. The upper staff contains notes with various accidentals and markings above them: T., Q., T., F., Q., T.,  $\sharp$ Q., F. The lower staff contains corresponding bass notes with some accidentals.

Second system of musical notation. The upper staff continues with notes and markings: 6.Q. F. Q. 6. F. Q. R.T. -6. F.  $\flat$ Q. 6.Q. F. The lower staff continues with bass notes and accidentals.

## Echelle du Troisième mode. — 2<sup>e</sup> Authentique.

Finale.

Dominante.

Quinte.

Quarte.

A single staff of music showing the scale of the third mode. It starts with a G-clef and contains a series of notes with a long slur over them, indicating the scale's progression.

## Exemples du troisième mode.

a) Les exem  
L'Elève devra  
Cus-to-des ho-mi-num psal-li-mus Ange-los, Na-tu - ræ fra-gi-l

b) quos Pa-ter ad-di-dit Cæ - les-tis co-mi-tes, in - si-di - an - ti - bus

Nec suc - cum - be - ret ho - sti - bus. A - men.

Réalisation de l'exemple a.

$\sharp Q.$  F.  
 $\flat Q.$   $\underline{6.Q.}$  F.  
 $\gamma$  Q.  $\underline{6.}''$  Q.  $\underline{6.}'$   $\dagger$  F.  $\underline{6.}''$   $\underline{6.Q.}$  Brod.  $\underline{6.}''$  T.

authentique.

F. Q. T.  $\underline{6.Q.}$  T.  $\times 6.$  F. T. Q. F.

Les exemples suivants (b et c) sont des variantes de l'exemple a). —

$\underline{6.}''$  — Q. Brod.  $\underline{6.}''$  T. L'Elève devra faire les réalisations d'après les lettres.

- tu - ræ fra-gi-li

$\gamma$  Q.  $\underline{6.}''$  Q. F. T.  $\underline{6.}''$  T.  $\gamma$   $\underline{6.}''$  F. —  $\underline{6.}''$  T.

b)

$\gamma$  Q.  $\underline{6.}''$  Q. F.  $\underline{4.T.}$  — Q.  $\dagger$  F.  $\gamma$   $\underline{6.}''$  T. Q.

5.  $\underline{6.}''$  T. Q.

si-di - an - ti - bus

. Q. F.

$\underline{6.}'$  Q. T. . Q. T.  $\times 6.$  F. F.  $\underline{Q.6.}$  F.

- men.

♪ F. T. Q. F. 6." T. ♪ F. — Q. Brod. T. F.  
 ♪ F. T. Q. F. ap T. Q. † F. 6." Q. Q.  
 6.' — Q. † . — Q. T. × 6. F. Q. 6. F.

Remarquez les rythmes avec anacrouse. Cette valeur ou temps précède les ictus au commencement des phrases.

## Echelle du Quatrième mode. — 2<sup>e</sup> Plagal.

Finale. Dominante.  
 Quarte. Quinte.

### Exemples du quatrième mode.

† T. T. F. T. — 6.' ap T. F. ♪ Q. 6." — T.  
 Q. F. Q. F. ♪ F. † F. 6." Q. 6. Q. 6. ♯ F.  
 ♪ Q. — Q. F. Q. T × 6. F. T. Q. T. F.  
 Q. 6." ap T. 6. F. T. Q. F.

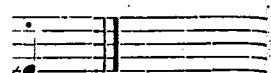


Réalisation de l'exemple a.

—Q. Brod. T. F.



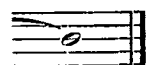
F.



ou temps précède

Plagal.

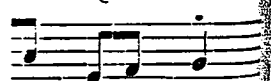
ante.



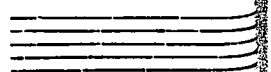
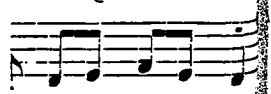
Q. 6." —T.



6. Q. 6. ♭F.



Q. T. F.



Quodcumque in or-be nexibus re-vin-xe-ris, E-rit re-vinc-tum

Q. 6. ♭F.



Pe-tre in ar-ce si-derum: Et quod re-sol-vit hic po-tes-tas tra-di-ta

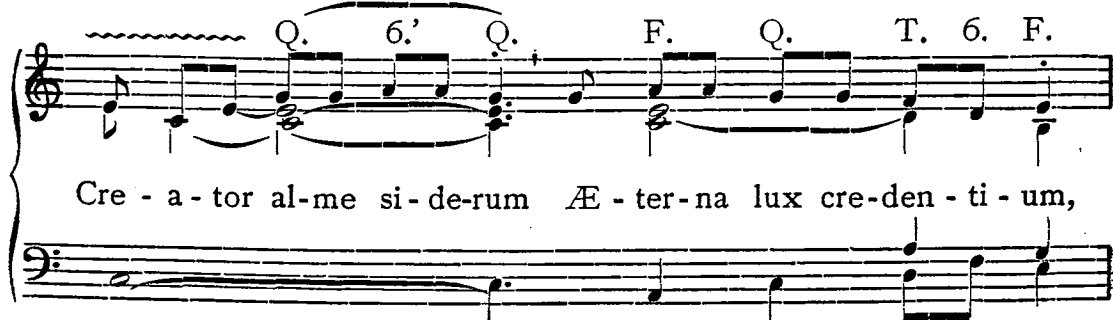


E-rit so-lu-tum cœ-li in al-to ver-ti-ce; In fi-ne mun-di



ju-di-ca-bis sæ-cu-lum. A-men.

b)



Cre-a-tor al-me si-de-rum Æ-ter-na lux cre-den-ti-um,

γ T. F. Q. 6.

Je-su, Redemptor omnium In-ten-de vo-tis suppli-cum. A - men.

## Echelle du Cinquième mode. — 3<sup>e</sup> Authentique.

Finale.

Dominante.

Quinte. Quarte.

## Exemples du cinquième mode.

F. Q. F. — 6.' 6." T. F. † F. Q. T. Brod. Q. † T. × 6. F.

a) Te splen-dor et vir-tus Pa-tris, Te vi-ta, Je-su, cor-di-um

γ T. F. Q. F. γ † F. T. † Q. † 6. F. † Q. † 6. F.

Ab o-re qui pendent tu-o, Laudamus in-ter An-ge-los. A - men.

## Réalisation de l'exemple a.

Les exemples b et c, variantes de l'exemple a, sont à réaliser.

im. A - men.

b)

F. Q. F. -6. F. Q. T. 7 6. Q. vT. bT x b6. F.

7 bQ. bT. Q. T. 7 Q. T x 6. vT b6. 4F3 bQ . b6 F.

thentique.

c)

F. Q. 6. 6. 6. F. 7 6. Q. F. bT x b6. F.

7 bQ. bT. bF. T. F. 7 5 T. Br. Q. T. bQ. b6. F. +T . T. F.

rod. Q. bT x b6. F.

su, cor - di - um,

F. bQ. b6. F.

-los. A - men.

## Echelle du Sixième mode. — 3<sup>e</sup> Plagal.

Finale. Dominante.

Quarte. Quinte.

## Exemples du sixième mode.

a)

—T . . . bF. bT Q. F. 6." T. Brod. Q. T.

Auc - tor be - a-tæ sæ - cu - li, Chris-te Re-demptor omni - um,

7 6." —F. bT . Q6. Brod. 6Q. F. T . . Q . F.

Lumen Pa-tris de lu - mi-ne, De-us que ve-rus de De-o.

bQ. b6. F.

A - men.

Réalisation de l'exemple a.

(Brod successive)

c)

F. Q. b6. b6. F. 6." T. bQ bT. F. 6." T. y b6. y 6. y 6.

Le chan

b)

Concor-di læ-ti-ti-a, Pro pul-sa mæs-ti-ti-a, Ma-ri-æ præ-co-ni-

6." T . Q . F. *rall.* bQ. b6. 6. Q. F.

Re-co-lat Ec-cle-si-a. Vir-go Ma-ri-a!

Echelle  
Fina

Réalisation de l'exemple b.

F.

Sub tu - u

*rall.*

T. —F.

nostras depre

Accompagner

# Modèle de variante de l'Inviolata.

T.  $\frac{4}{3}$  Q. T. F.  $\flat 6''$  Q. F. Q. 6. F.

c) O be - ni - gna! O Re - gi - na! O Ma - ri - a!

6.  $\flat$  Q.  $\flat 6$ . F.

Le chant à la basse. O Ma - ri - a!

## Echelle du Septième mode. — 4<sup>e</sup> Authentique.

Finale.

Dominante.

Quinte.

Quarte.

## Exemples du septième mode.

F. Q. 6. 6. 6. F. Q. R.F. T.  $\frac{4}{3}$  F $\frac{3}{2}$ .

Sub tu - um præ-si-di - um con - fu - gi-mus, sanc - ta De-i Geni-trix:

T. — F. Brod. T. Q. F. — 6.  $\frac{4}{3}$  T. Q. T. F. — T. F.  $\frac{4}{3}$  Q.

nostras depre - ca-ti - o - nes ne des - pi - ci - as in ne - ces-si-ta-ti-bus;

Accompagnement

T. F. 6." 6. 6.' F. T. F. T. 6. Q. F. T. F. 6.'

sed a pe-ri-cu-lis cunc-tis li-be-ra nos semper, Virgo glori-o-

T. Q. T. 6. Q. F.

sa et be - ne - dic - ta.

Réalisation de l'exemple a.

R. ret.

Brod. ap.

L'exemple b) qui suit est à réaliser.

b) F. Ec - ce

Q. 6." Ve-re pa-r

Q. Bo-ne pas-to

T. Tu nos p

T. F. Ec In ter - ra

Eche

a) Q. Jam

F. T. F. 6'

b) F. Q. T. 6. F. T. Q. T. F.

Ec - ce pa-nis An-ge-lo-rum, Fac-tus ci - bus vi - a - to - rum :

Q. 6." T. Q. F. Q. T. 6. F.

Ve - re pa-nis fi - li - o - rum, Non mitten - dus ca - ni - bus.

Q. ap. F. Q. Q. T. Q. † F. T. Q.

Bo-ne pas-tor, pa-nis ve - re, Je-su, nos-tri mi - se - re - re :

T. Q. F. 6." Q. F. ap. T. Q.

Tu nos pas-ce nos tu - e - re, Tu nos bo - na fac vi - de - re,

T. F. Q. T. 6. 4F<sub>3</sub>. Q. T. F.

Ech.

In ter - ra vi - ven-ti - um. A - men.

## Echelle du Huitième mode. — 4<sup>e</sup> Plagal.

(Voir la Remarque page 9).

Finale. Dominante.

Quarte. Quinte.

### Exemples du huitième mode.

Q. T. 6. X T. Q. T. F. T. 6' F. T. 6." Q.

a) Jam sol re-ce-dit ig - ne - us : Tu lux pe-ren-nis U - ni - tas,



F. Q. 6 4T. Q. 6." T. Q. 7 T. 6×T. Q. T. F. 6Q.

Nostris be - a - ta Tri - ni - tas, In fun-de-amorem cor-di-bus po-pu-li per

Q. T.6. F.

A - men.

F.

Lau - dis ho

Réalisation de l'exemple a.

F. 6.' Q 6 F 4F. T. Q. F. Q. † F. † Q. T.

b) Is - te con-fes-sor Do-mi-ni co-len-tes Quem pi - e lau - dan

$\times$  T. Q. T. F.  $\underline{6Q.}$  Q. 6 F. 6." T. —Q. —T. 6." Q. T. .  $4Q_3$

orem cor-di-bus po-pu-li per or-bem, Hac di-e læ - tus me - ru - it su-pre-mos

F. . T. F. Q. 6." 6.' F.

Lau - dis ho-no-res. A - men.

Réalisation de l'exemple b.

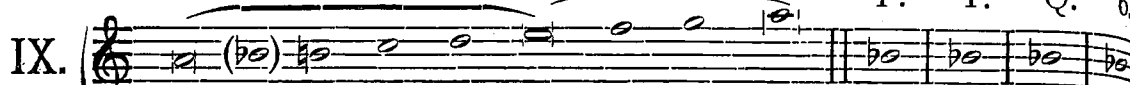
F. † Q. T.

pi - e lau - dant

# Echelle du Neuvième mode.<sup>1)</sup> — 5<sup>e</sup> Authentique.

Finale. Dominante.

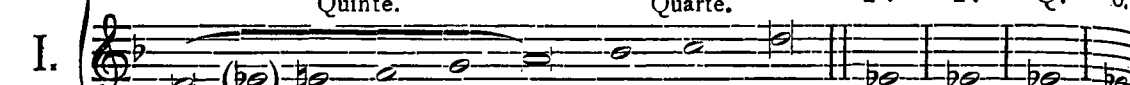
Quinte. Quarte. F. T. Q. 6.

IX. 

Transposition du IX<sup>e</sup> mode au 1<sup>er</sup> mode avec si<sup>b</sup> à la clef. — Les si<sup>b</sup> donnent mi.

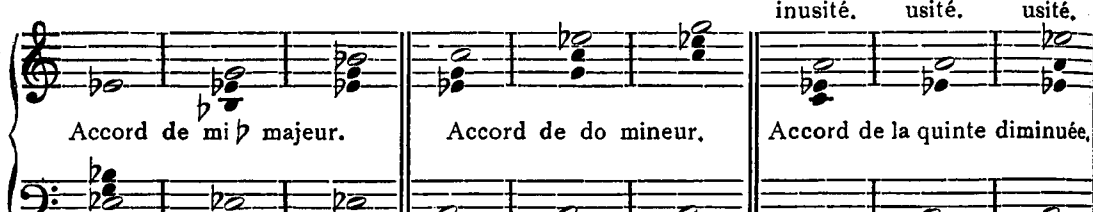
Finale. Dominante.

Quinte. Quarte. F. T. Q. 6.

I. 

## Accords employés pour les mi<sup>b</sup>. — Exemples:

<sup>b</sup>F, <sup>b</sup>T. <sup>b</sup>Q. <sup>b</sup>F. <sup>b</sup>T. <sup>b</sup>Q. <sup>b</sup>Q <sup>b</sup>6. <sup>b</sup>6." inusité. usité. usité.



Accord de mi<sup>b</sup> majeur. Accord de do mineur. Accord de la quinte diminuée.

## Passer ... Communion du troisième dimanche de Carême.

(Edition vaticane).

### IX<sup>e</sup> mode transposé 1<sup>er</sup> mode.

F. †T. T. 6." Q6. <sup>b</sup>6." F. 6. 6. 6. 6. F.

Inton. \* 

Pas-ser in-ve-nit si-bi do-mum, et tur-tur ni-dum

<sup>1)</sup> Nous avons dit que l'Edition vaticane n'emploie que les huit premiers modes et ramène, par la transposition, les six derniers aux six premiers. — Nous pourrions donc nous arrêter ici. — Cependant, comme il se trouve, dans cette édition, quelques morceaux écrits dans ces modes, nous les reproduisons, afin que, le cas échéant, l'élève ne se trouve pas pris à l'improviste.

authentique.

♯T. 6." 6Q. ♯T. F.  $\frac{6}{4}$ T. ♯ F. T. 6."

F. T. Q. 6

u - bi re-po-nat pul-los su - os: al-ta - ri - a tu - a

Les si ♯ donnent mi

. T. Q. 6

emples:

♯6. ♯6."  
usité. usité.

— — F. 6." ap. 4♯T. ♯6. 6. 6. F. —Q. F.

Do - mi-ne vir - tu - tum, Rex me - us, et De -

l de la quinte diminuée.

e de Carême.

6." T.  $\frac{6}{4}$ —Q. † T. Q. F. Q. F. 6." Q. —F.

us . . me - us: be - a - ti qui ha - bi - tant

. 6. 6. F.

ar - tur ni - dum

♯Q. 6." —♯F. T. Q. T. ♯ Q. —6. —T. 6."

in do - mo tu - a, in sæ-cu - lum sæ-

s huit premiers mo  
rs. — Nous pourr  
cette édition, quel  
le cas échéant, l'é

T. F. †T. T. Q. 6. 6." F. Q. F. 6." F.

cu - li lau - da - bunt te.

## Echelle du Dixième mode. — 5<sup>e</sup> Plagal.

Finale. Dominante.  
Quarte. Quinte.

X. Môme observation que pour le IX<sup>e</sup>.

Transposition du IX<sup>e</sup> mode au II<sup>e</sup> avec si $\flat$ .

II. Les si $\flat$  deviennent mi

## Domine refugium... Graduel du XXI<sup>e</sup> dimanche après Pentecôte (Edition vaticane).

X<sup>e</sup> mode transposé II<sup>e</sup> mode.

Inton. \* Q. 6. 6. Q. ap. F. ~ 6 $\times$ T Q. T. R. Q.

Do - mi-ne re - fu - gi - um fac - tus es

Brod.

$\flat$ T $\times$ 6. Q. —Q. T. o. ~ F. T. Q. 6." Q. F.

- no - bis,

F. Q.

a ge-ne-

F. 6Q.

Q T. 6."

La com  
mode, fait exc  
à la quinte su  
acceptable pou

T.  
Inton.

a) non trans-  
posé.

Be -

F. Q. 6. R. 6. F. T. † F. — 6." — Q. 6. F. 6." T.

te. a ge-ne-ra-ti - o - - - - - ne,

lagal. F. 6Q. F. Q. o 6X T. — Q. — 6. T. Q. F.

et pro - ge - ni - e,

observation que pour le IX<sup>e</sup>. Q T. 6." Q. ~~~~~ Q. ~~~~~ F. ~~~~~ T. Q. T. F.

deviennent mi

après Pentecôte

X T Q. T. R. Q.

### Onzième Mode. — Inusité.

La communion *Beatus servus* de la messe *Os Justi*, marquée troisième mode, fait exception à toutes les règles. — La transposition, au lieu d'être à la quinte supérieure, se trouve à la quinte inférieure. — C'est la seule acceptable pour éviter les accidents. — **Exemple** (Edition vaticane).

T. 6. — F. bQ. F. 4 T. F. 6." T. 6. Q. F.

Inton.

a) non transposé. Be - a - tus ser - - - - - vus, Quem cum ve-ne - rit Domi-nus

T. F. 6. F. 6." T. Q. 6. Q. T. F. Q.

in - ve - ne - rit vi - gi - lan - tem: A - men di - co vo - bis,

T. 6. Q.

super omni-

T. —Q. 6.' Q. 6. 6. F. R. Q. 6. 6. Q. . F. T. F.

super omni-a bona su-a con - sti - tu - et e - um.

Eche

XII. Transpos

IV.

Même exemple transposé au III<sup>e</sup> mode (a bis).

T. 6." —F. Q. F. 4T. #F. #6." T×6. Q. #F.

Be - a - tus ser - - vus, Quem cum ve-ne-rit Do - mi-nus,

Remarque

un accord parl

diminuée — S

De là ob

accord de Qui

T. F. #6. T. 6." T. Q. 6. Q. F. Q.

in - ve-ne - rit vi - gi - lan - tem: A - men di - co vo - bis,

T

Inton.

Per si-gne



T. F. Q.

- co vo - bis,

T. 6. Q. 6.' . 6.' F. — Q. 6.' Q. . F. T. F.

super omni-a bona su - a con - sti - tu - et e - um.

F. T. F.

e - um.

## Echelle du Douzième mode. — (6<sup>e</sup> Plagal).

Finale. Dominante.

Quarte. Quinte.

XII.

Transposition du XII<sup>e</sup> mode au IV<sup>e</sup> avec si<sup>b</sup>.

Quarte. Quinte.

IV.

Même observation que pour le IX<sup>e</sup>.

Les si<sup>b</sup> deviennent mi<sup>b</sup>.

*Remarque.* La finale de ce mode ne peut pas être accompagnée par un accord parfait première position. Le si final donne accord de Quinte-diminuée — Si-Re-Fa, — par la transposition — Mi-Sol-Si<sup>b</sup>.

De là obligation de finir : ou accord Tierce, deuxième position, ou accord de Quinte, troisième position. — **Exemple :**

<6. Q. #F.

t Do - mi-nus,

inadmissible

admissible

admissible

## Per Signum Crucis... Communion de l'Invention de la sainte Croix.

(Edition vaticane),

XII<sup>e</sup> mode transposé au IV<sup>e</sup> mode.

F. Q.

co vo - bis,

T. 6. Q. o. — T. Q. 6. F. T. F. † T.

Intón. \*

Per si-gnum Cru - cis de i - ni - mi - cis

6. T. 6. T. 6. Q. 6. F. T.

li - be - ra . . . nos . . . De - us

T×6. F. 6. Q. Br. 6. F. Q. T. Q.  $\frac{6}{4}$  Q. Q. — T. F.

(Tierce) \* ou (Quinte) \* par licence

nos . . . ter. défendu

b) Salve M

Q.

Refrain.

Sal - ve Ma

## Echelle du Treizième mode. — 7<sup>e</sup> Authentique.

Finale.

Dominante.

Quinte.

Quarte.

XIII.

Transposition du XIII<sup>e</sup> mode au V<sup>e</sup> avec si $\flat$ .

V.

Même observation que pour le IX<sup>e</sup>.

Les si $\flat$  deviennent mi $\flat$ .

Q.

Ma - ter spe

Le XIII<sup>e</sup> mode correspond au mode majeur de la musique. — Exemples non transposés :

### a) Alleluia de la fête de l'Assomption (Thème bien connu). (Edition vaticane).

Inton. T. — 6. Q. † T. F. 6. ap. † F. Q. T. Q.

ou pas.

Al - le - lu - ia

6. Rall.

O Ma -

T . 6." Q. —<sub>4</sub>6<sub>3</sub> F. ~~~~~ F. —Q. F. 6.' Q. F.

De - us

6  
3 Q. Q. —T. F.  
(nte) \* par licence

défendu

## b) Salve Mater. — Chant tiré de la liturgie des Carmes.

(Ed. *Variae præces*).

Refrain. Q. † —T. —Q. Q. R.T. —6. F .

Sal - ve Ma - ter mi - seri - cordi - æ, Ma - ter De - i et Ma - ter ve - ni - æ,

Q. T. Q. 6." Q. 6." Q. F. Brod. T. F.

Ma - ter spe - i et Ma - ter gra - ti - æ, Ma - ter ple - na sanctæ læ - ti - ti - æ.

6. Q. F. T Couplets. Q. T.

Rall.

O Ma - ri - a. Sal - ve de - cus hu - ma - ni ge - ne - ris,

— Q. F. T. 6." . F. 6." T. Q. T.  $\flat Q. \flat 6.$

Sal-ve Vir-go di-gni-or ce-te-ris, Quæ Vir-gines omnes transgrede-ris

— Q. F. Q. 6. F. T. Q. F. *rall.*

Et al-ti-us se-des in su-pe-ris. O Ma-ri-a. *Au Refrain*

## Echelle du Quatorzième mode. — 7<sup>e</sup> Plagal.

Finale.

Dominante.

Quarte. Quinte.

XIV. Transposition du XIV<sup>e</sup> mode au VI<sup>e</sup> avec si $\flat$ .

Quarte. Quinte.

VI. Les si $\flat$  deviennent mi $\flat$ .

Même observation que pour le IX<sup>e</sup>.

Les si $\flat$  deviennent mi $\flat$ .

## Circuibo. — Communion du sixième dimanche après Pentecôte.

(Edition vaticane. — Exemple transposé).

6."  $\flat 6.$  Q. 6. 6." Q. 6. F.  $\flat 6. \flat T.$

Cir-cu-i-bo, et im-mo-la-bo in ta-ber-na-cu-lo

T.  $\flat Q.$   $\flat 6.$  T  $\times 6.$  Brod. Q. T. 6'' F. Q. T. † 6.' Q.

s transgrede-ris e - - jus hos - ti-am ju-bi - la - ti - o - nis :

Q. F. Q. R. 6. F. R. 6. F. T. † F. T. Q.

*Au Refrain.* can - ta - bo et psal - mum di - - -

6. Brod. F. F.

Plagal. cam Do - mi - no.

observation que  
sur le IX<sup>e</sup>.  
deviennent mi $\flat$ .

rès Pentecôte.

$\flat 6.$   $\flat T.$

r - na - cu - lo



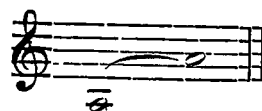
## TROISIÈME PARTIE



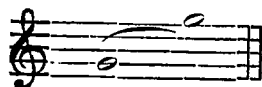
## TRANSPOSITION



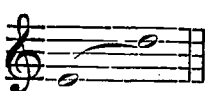
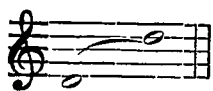
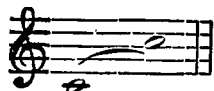
Le deuxième mode, échelle de La à La, est trop bas; il faut le hausser.



Le septième mode, échelle de Sol à Sol, est trop haut; il faut le baisser.



En général on choisit une transposition adaptée aux voix qu'on accompagne. — **Exemples :**



Assez souvent de { Ré<sup>b</sup> à Ré<sup>b</sup>  
Mi<sup>b</sup> à Mi<sup>b</sup>

Nous commençons par les transpositions ayant un bémol ou un dièze à la clef; puis deux — trois — quatre, etc.

### Règle à suivre.

1° Il ne faut pas oublier que le Chant grégorien a pour base la gamme de Do.

2° Que chaque mode a son échelle, sa finale et sa dominante.

3° Ce sera cette dominante qui nous guidera pour connaître la gamme à employer.

1° Gamme de Fa (un bémol à la clef).

Le deuxième mode non transposé a pour *Dominante* Fa. — La finale Ré se trouve une tierce mineure en descendant. — Le ton de Do à l'intervalle de quarte juste au dessous. — **Exemple :**

Echelle du II<sup>e</sup> m<sup>o</sup>  
haussée  
d'une quarte jus

Accords  
de cette gamme.  
De

N. B. Non  
en transposant


L'exemple a)



Le septiè  
Sol se trouve  
de seconde m  
Accompagn

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup>

Echelle du II<sup>e</sup> mode  
haussée  
d'une quarte juste.



Comparez.

maj. min. min. maj. maj. min. Quinte diminuée

Accords  
de cette gamme.




Degrés. I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>) altération.

*N. B.* Nous avons déjà employé cette gamme dans la seconde Partie, en transposant les 6 derniers modes dans les 6 premiers.

L'exemple a) du deuxième mode (voir page 24) transposé une quarte juste au-dessus.

F. T. Q. F. T. F. 6. Q. T. Q. F. 6." T. F.



$\flat F.$  Q. 6.  $\flat 6."$   $\flat T.$  F. T.  $\flat F$  + 6. Q.  $\text{ap.}$  F. F. 6.' F.

## 2<sup>e</sup> Gamme de Sol (un dièze à la clef).

Le septième mode non transposé a pour *Dominante* Ré. — La finale Sol se trouve une quinte juste en descendant. — Le ton Do, à l'intervalle de seconde majeure en descendant. — **Exemple:**

Accompagnement



Echelle du VII<sup>e</sup> mode  
baissée  
d'une quarte juste.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup>

Fin<sup>le</sup> Ton Dom<sup>te</sup> altération.

Elle s'emp  
quelquefois le c  
à tort.

Accords  
de cette gamme.

maj. min. min. maj. maj. min. 5<sup>te</sup> dimin.

Degrés. I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>) altération.

Accords  
de cette gamme.

Dè

Le troisièr  
Mi se trouve u  
Exemple :

L'exemple b) du septième mode (voir page 35) transposé une quarte juste  
au-dessous.

Q. . —F. Q. . —T. Q. T. . Q.

Echelle du III<sup>e</sup> m  
baissée d'un t

—Q. Q. F. 6. . . Q. T. ap. T. Q.

L'exemple a)

T. Q. F. Q. T. 6. F. Q. T. F.

—Q. . . Q.

### 3° Gamme de Si-bémol (2 bémols à la clef).

Elle s'emploie pour baisser d'un ton, le troisième et le huitième modes, quelquefois le dixième mode, mais non le deuxième, ce qui se rencontre à tort.

maj. min. min, maj. maj. min. 5<sup>te</sup> dimin.

Accords  
de cette gamme.

Degrés. I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>) altération.

Le troisième mode non transposé a pour *Dominante* Do. — La finale Mi se trouve une sixte mineure en descendant. — Le ton Do Dominante. — Exemple :

Echelle du III<sup>e</sup> mode  
baissée d'un ton.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup>

Fin<sup>le</sup> (Ton Dom<sup>te</sup>) altération. Comparez.

L'exemple a) du troisième mode (voir page 26) transposé un ton au-dessous.

ap. T. Q.

—Q. 6." Q. 6.' † F. 7 6. 6. —6. T.

7 Q. —T. Q. F. 6." Q. 6." T. 7 6." T. Q.

F. T. — Q. T × 6. F.

Le dixième  
La se trouve un  
Exemple :

Echelle du X<sup>e</sup> mo  
baissée d'un to

Le huitième mode non transposé a pour *Dominante* Do. — La finale  
Sol se trouve une quarte juste en descendant. — Le ton Do Dominante. —  
Exemple :

Echelle du VIII<sup>e</sup> mode  
baissée d'un ton.

Fin<sup>le</sup>. Dom<sup>te</sup>.  
Fin<sup>le</sup> (Ton) Dom<sup>te</sup> altération.

Comparez.

Intonation

L'exemple b) du huitième mode (voir page 36) transposé un ton au-dessous.

6." Q. F. T. Q. F. Q. + Q. T. R. Q. Q. F.

bT × b6. Q

6." T. — Q. — 6. Q. T. 4Q3 F. T. 4F3 Q. 6." 6' F.

Elle sert  
modes. — Que

Accords  
de cette gamme

Le dixième mode non transposé a pour *Dominante* Do. — La finale se trouve un ton et demi en descendant. — Le ton Do Dominante. —  
Exemple :

Echelle du X<sup>e</sup> mode  
baissée d'un ton.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup> (Ton)  
Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup> altération. Comparez.

L'exemple Domine du dixième mode (voir page 40) transposé un ton au-dessous.

Q. 6." 6.' Q. Br. 6. F. 6xT Q. T. 6Q.

Intonation \*

R. Q. Q. F. pT x p6. Q. 6.' T. F. F. T. Q. 6." Q. F.

La suite page 41 à transposer.

#### 4<sup>e</sup> Gamme de Ré (2 dièzes à la clef).

Elle sert à hausser d'un ton : Les quatrième, sixième et treizième modes. — Quelquefois le premier mode.

Accords de cette gamme.

maj. min. min. maj. maj. min. 5<sup>te</sup> dimin.

Degrés. I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>) altération.

Le quatrième mode non transposé a pour *Dominante* La. — La finale Mi se trouve une quarte juste en descendant. — Le ton Do une sixte majeure au-dessous.

Echelle du IV<sup>e</sup> mode  
haussée d'un ton.

L'exemple 1

L'exemple b) du quatrième mode (voir page 29) transposé un ton plus haut.

Comparez  
La différence s

Le treiziè  
Do se trouve  
C'est la 8

Echelle du XIII<sup>e</sup>  
haussée d'un

L'exemple S

Le sixième mode non transposé a pour *Dominante* La. — La finale Fa se trouve en descendant une tierce majeure. — Le ton Do une sixte majeure en descendant.

Echelle du VI<sup>e</sup> mode  
haussée d'un ton.

L'exemple Inviolata du sixième mode (voir page 33) transposé un ton plus haut.

T. 4<sup>Q</sup> T. F. 6." Q. F. Q. 6"" F.

a) b) c)

Comparez en passant les échelles du sixième et du treizième modes. — La différence se trouve dans les Finales et Dominantes.

Le treizième mode non transposé a pour *Dominante* Sol. — La finale Do se trouve la quinte juste en dessous. Le ton Do de la finale. C'est la gamme majeure Do de la musique.

Echelle du XIII<sup>e</sup> mode haussée d'un ton.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup>

(Ton) Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup>

altération. Comparez.

L'exemple Salve Mater (b) du treizième mode (voir page 45) transposé un ton plus haut.

Q. T. Q. 6." Q. 6." Q. F. Brod. T. F. 6. Q. F.

Rall.

# 5° Gamme de Mi-bémol (3 bémols à la clef).

Elle trouve son emploi dans les premier, quatrième et sixième modes, de peu d'étendue dans le haut. Quelquefois le cinquième mixte.

Accords de cette gamme.

maj. min. min. maj. maj. min. 5<sup>te</sup> dimin.

Degrés. I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>) (altération)

Le premier mode non transposé a pour *Dominante* La. — La finale Ré se trouve la quinte juste au-dessous. Le ton Do la sixte mineure au-dessous.

Echelle du 1<sup>er</sup> mode haussée d'un ton et demi.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup> (Ton) altération. Comparez.

Exemple du premier mode (*Benedicamus de la Sainte Vierge*) haussé d'un ton et demi.

6. T. — F. T. F. bQ. T. Q. F. T. b6. T. F.

Be - ne - di - ca - mus Do - - - mi - no.

Le quatrième mode non transposé a pour *Dominante* La. — La finale Mi se trouve la quarte juste au-dessous. — Le Ton Do la sixte majeure au-dessous.

Echelle du IV<sup>e</sup> mode haussée d'un ton et demi.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup> (Ton) altération. Comparez.

L'exemple b) d

Cette trans  
l'élève devra fa  
Mais c'est surto

Accords  
de cette gamme.

De

Le cinquiè  
se trouve la

Echelle du V<sup>e</sup> m  
baissée  
d'un ton et de



L'exemple b) du quatrième mode (voir page 29) haussé d'un ton et demi.

et sixième modes,  
mixte.

n.  
(8<sup>ve</sup>) (altération.)

. — La finale Ré  
ineure au-dessous.

ation. Comparez.

e) haussé d'un

6° Gamme de La (3 dièzes à la clef).

Cette transposition convient bien là où celle de si<sup>b</sup> est trop haute. —  
l'élève devra faire la transposition des exemples si<sup>b</sup> dans ce ton de La.  
mais c'est surtout pour le cinquième mode qu'on emploie cette gamme.

mi - no.  
mi - no.

Accords cette gamme.

maj. min. min. maj. maj. min. 5<sup>te</sup> dimin.

Degrés. I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>) (altération.)

La. — La finale  
a sixte majeure

Le cinquième mode non transposé a pour *Dominante* Do. — La finale  
se trouve la quinte juste au-dessous. — Le ton Do de la Dominante.

ion. Comparez.

chelle du V<sup>e</sup> mode  
baissée  
un ton et demi.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup>

Fin<sup>le</sup> (Ton) Dom<sup>te</sup> altération. Comparez.

L'exemple a) du cinquième mode (voir page 30) baissé d'un ton et demi.

Q. F. —6.' 6." T. F. 7 ap. Q. 6.' 4#x46. F.

Echelle du VII<sup>e</sup>  
(VII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup>  
baissé  
de deux ton

Exemple

T. F. Q. F. T. F. T. F. 4Q. 46. F. 4Q. 46. F.

a) Q.

Lau-da Si-

Cette transposition en La peut aussi s'employer pour le septième et dixième ton.

6<sup>e</sup> Gamme de La<sup>b</sup> (quatre bémols à la clef).

Cette transposition convient bien au septième mixte. — Exemple *Lauda Sion*.

*Remarque.* Les modes mixtes ordinairement de grande étendue sont ceux qui réunissent l'authentique et le plagal de même finale. — Exemples:

La prose *Dies iræ* : 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> modes (mixte).

Le graduel *Gloria et honore* : 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> modes (mixte).

*Te Deum laudamus* : 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> modes (mixte).

*Lauda Sion* (prose) : 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> modes (mixte), etc. . . .

maj. min. min. maj. maj. min. 5<sup>te</sup> dimin.

Accords de la gamme de La<sup>b</sup>.

Degrés. I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>). altération.

Le septième mode non transposé a pour *Dominante* Ré. — La finale Sol se trouve la quinte juste au-dessous. Le ton de Do un ton au-dessous.

b)

6." T.

Ve-tus-ta

c)

7 6.

A su-m

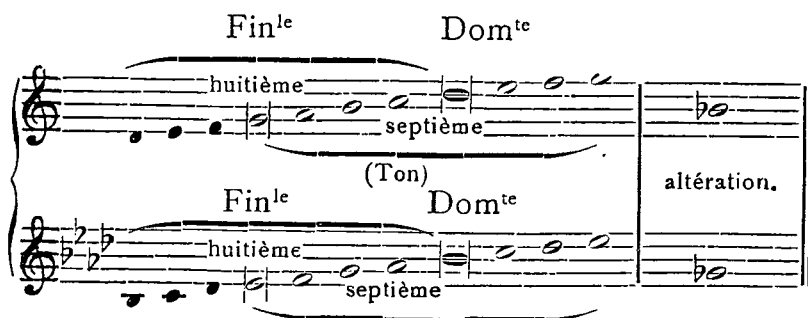
d'un ton et demi.

6.'  $\sharp \times \flat$  6. F.



Echelle du VII<sup>e</sup> mixte  
(VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup>)

baissé  
de deux tons.



Exemple du septième mixte (Lauda Sion) baissé de deux tons  
(passages extrêmes et médium).

a)

Q. 6." ap. T. Q. F. T. 6.' Q. F. Q. 6 T. 6. F.

F.  $\sharp$ Q.  $\sharp$ 6. F.



Lau-da Si-on . . .

(médium)

ur le septième et le

b)

6." T. 6. T. F. F. Q.  $\times$  . . . F. 6." T. 6. F.

ef).

xte. — Exemple:

rante étendue sont

ale. — Exemples:

(mixte).

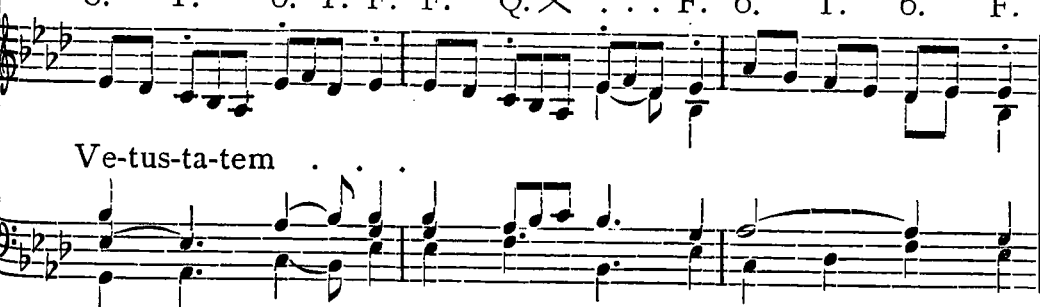
etc. . . .

nin.

I. (8<sup>ve</sup>). altération.

e Ré. — La finale

un ton au-dessous.



Ve-tus-ta-tem . . .

(bas)

c)

$\gamma$  6. Q. pass. T. F.  $\gamma$  T. Q. T.  $\gamma$  6. 6. T. 6. F.



A su-mente . . .

(haut)



8° Gamme de Mi (4 dièzes à la clef.)

C'est le ton le plus ordinaire pour accompagner le deuxième mode.

Le deuxième mode non transposé a pour *Dominante* Fa. — La finale Ré se trouve la tierce mineure au-dessous. — Le ton Do la quarte juste au-dessous.

Echelle du II<sup>e</sup> mode  
haussée  
de deux tons.

Fin<sup>le</sup> Dom<sup>te</sup>

altération.

Comparez.

Accords  
de cette gamme.

maj. min. min. maj. maj. min. (5<sup>te</sup> dimin.)

Degrés, I. II. III. IV. V. VI. VII. (8<sup>ve</sup>) altération.

Exemple du deuxième mode (Iste confessor) haussé de deux tons.

6 Q. F. T. F. Q. T. Q.

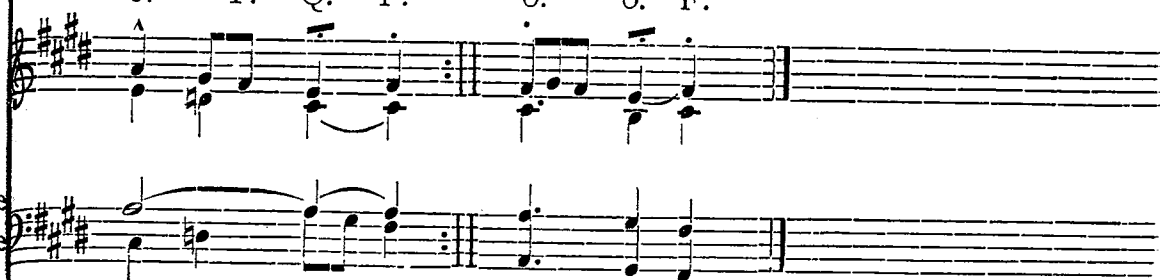
I-ste Con - fes - sor . . .

T×6 #Q. F. 6." #Q. F. Q. —T. Q. F.

Pour les au  
cidents et proc

- a) Ré<sup>b</sup> (5<sup>e</sup> l
- altération de cet
- e Ré (deux dièz
- b) Si<sup>♮</sup> (cinq
- e Si<sup>b</sup>.
- c) Sol<sup>b</sup> (six
- e Sol.
- d) Fa<sup>♯</sup> (six
- Fa.

6." —T. Q. F. 6.' 6.' F.



## APPENDICE



### Antiennes des Vêpres de la fête du Sacré-Cœur

(Dominante La).



Modèle du procédé à suivre pour conserver, aux cinq antiennes, la même Dominante.

#### Première Antienne.

III<sup>e</sup> mode. Q. 6." —F. 6." Q. T. F. Psaume.

Intonation.

Dis-ci-te a me qui-a mitis sum et humi-lis corde. E.u.o.u.a.e.

#### IV<sup>e</sup> mode.

Intonation.

Et di - x

#### Deuxième Antienne.

I<sup>er</sup> mode. 6<sup>e</sup> Q. Brod. T. Q. F. 6<sup>e</sup> Q. 6." Q. F.

Intonation.

Sanc-ti-fi-ca-vi lo-cum is-tum, ut sit nomen me-um i-bi et la-v

6. — ♭Q. F ~~~~~ Q. R.6. T. 6♭ F.

in sempi-ter-nam et per-ma-ne-ant o-cu-li me-i et cor me-

♭6 . ♭T × ♭6. 6. Q. T. 6''' T. F.

Sacré-Cœur

um i - bi cunc-tis di - e-bus. E. u. o. u. a. e.

tiennes, la même

### Troisième Antienne.

♭. F.

Psaume.

IV<sup>e</sup> mode.

6. Q. 6. 6. T. F. Q. 6. —†T. F.

Intonation. \*

de. E. u. o. u. a. e.

Et di - xi : Er - go si-ne cau-sa jus - ti - fi - ca - vi cor me-um,

Q. F.

6.' Q.

6.'' Q. F. 7 T . . † F . ~~~~~ Q. 6.

ne-um i - bi

et la - vi in-ter in-nocentes ma-nus me-as, et fu - i fla-gel-



F. 6." T. 6." T. F.

la - tus to - ta di - e. E. u. o. u. a. e.

ut si-gna

### Quatrième Antienne.

VIII<sup>e</sup> mode.  
Intonation.

Se-cun-dum mul-ti-tu-dinem dolorum me-o-rum in cor-de me-o,

con-so-la-ti-o-nes tu - æ læ-ti-fi-ca-ve-runt a - ni-mam me-am.

E. u. o. u. a. e.

a) IV

a) Finale

### Cinquième Antienne.

V<sup>e</sup> mode.  
Intonation.

Po - ne me ut si-gna - cu-lum su-per cor tu - um,

d) Finale

Accompagnemen

Q. ap. † F. — 46. . † F. Q. F.

e. ut si-gna - cu - lum su-per bra-chi-um tu-um. E. u. o. u. a. e.

× 6. 6. — 6. Q.

a in cor-de me-o,

F. — T. F.

a - ni-mam me-am.

Q. F. Q. F.

er cor tu - um,

## Accompagnement des Psaumes

(Dominante La).

### Premier mode.

a) Médiante. b) Médiante. c) Médiante.

a) Finale Ré. b) Finale Ré. c) Finale Ré.

d) Finale Fa. e) Finale Sol. f) Finale La. g) Finale La.

## Deuxième mode.

a) Médiane.      b) Médiane.      c) Médiane.

Chant au Ténor.  
Ténor

Finale.      Finale unique.      a) Variante.      b) Autre variante

Pour l'exemple c) faire ressortir le Chant au Ténor.

## Troisième mode.

a) Médiane.      b) Médiane.

ou

a) Finale Fa #.      b) Finale Fa #.      c) Finale mi.

d) Finale La.

e) Finale Do #

Médiane.

énor.

## Quatrième mode.

a)

Médiane.

b)

Médiane.

b) Autre variante

a)

Finale mi.

b)

Finale mi.

c)

Finale la.

or.

Médiane.

d)

## Cinquième mode.

c) Finale mi.

a)

Médiane.

b)

Médiane.

c)

Médiane.

ou

a) Finale unique.      b) Id. variante.      c)      e) Fi

**Sixième mode.**

a) Médiante.      b) Médiante.      c) Médiante.      a) M.

a) Finale unique.      b) Variante.      c) Autre variante.      a) Finale M

**Septième mode.**

a) Médiante.      b) Médiante.      c) Médiante.      In e-xi-tu

a) Finale Mi.      b) Finale Fa#.      c) Finale Sol.      d) Finale Sol.      In e-xi-tu

e)

Finale La.

e<sup>bis</sup>)

Finale La.

(Licence)

## Huitième mode.

a)

Médiate.

b)

Médiate.

c)

Médiate.

Médiate.

Autre variante.

a)

Finale Mi.

b)

Variante Mi.

c)

Finale La.

d)

## Ton du Neuvième mode, dit Peregrinus.

Médiate.

In e-xi-tu Is-ra-ël de Aegyp-to : domus Ja-cob de populo barba-ro.

brod.

## Le même, Dominante Do.

d) Finale Sol.

In e-xi-tu Is-ra-ël de Aegypto : domus Ja-cob de populo barba-ro.

**Huitième mode**  
Dominante Si $\flat$ .  
Le chant au  
Ténor.



**Huitième mode**  
Dominante Si $\flat$ .  
Le chant à la  
Basse.



*Avant-propos . . .*

1. De la gammè . . .
2. Intervalles . . .
3. Espèces . . .

1. Accords . . .
2. Intervalles . . .
3. Positions. . .
4. Signification des
5. Enchaînement de
6. Exceptions . . .

1. Premier mode .
2. Deuxième mode
3. Troisième mode
4. Quatrième mode

*Exemple.*

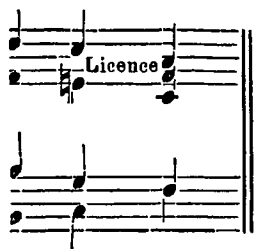
9. Neuvième mode
10. Dixième mode
11. Onzième mode

1. Gamme de Fa (1
2. Gamme de Sol (
3. Gamme de Si $\flat$  (
4. Gamme de Ré (2

1. Vêpres du Sacré-
2. Accompagnemen







# TABLE DES MATIÈRES.

—>0<—

|                               |           |
|-------------------------------|-----------|
| <i>Avant-propos</i> . . . . . | Page<br>3 |
|-------------------------------|-----------|

## Notions préliminaires.

|                          | Page |                                      | Page |
|--------------------------|------|--------------------------------------|------|
| 1. De la gammè . . . . . | 5    | 4. Renversements . . . . .           | 6    |
| 2. Intervalles . . . . . | 5    | 5. Modes . . . . .                   | 7    |
| 3. Espèces . . . . .     | 6    | 6. Des notes étrangères à l'accord . | 10   |

## Première Partie. — Théorie des accords.

|                                       |    |                                     |    |
|---------------------------------------|----|-------------------------------------|----|
| 1. Accords . . . . .                  | 12 | 7. Renversements . . . . .          | 17 |
| 2. Intervalles . . . . .              | 12 | 8. Signification du chiffre 6 . . . | 18 |
| 3. Positions. . . . .                 | 13 | 9. Résumé . . . . .                 | 19 |
| 4. Signification des lettres F. T. Q. | 13 | 10. Des retards, suspensions . . .  | 20 |
| 5. Enchaînement des accords . .       | 14 | 11. Le Rythme . . . . .             | 21 |
| 6. Exceptions . . . . .               | 16 |                                     |    |

## Deuxième Partie. — Pratique des modes.

|                             |    |                             |    |
|-----------------------------|----|-----------------------------|----|
| 1. Premier mode . . . . .   | 22 | 5. Cinquième mode . . . . . | 30 |
| 2. Deuxième mode . . . . .  | 24 | 6. Sixième mode . . . . .   | 31 |
| 3. Troisième mode . . . . . | 26 | 7. Septième mode . . . . .  | 33 |
| 4. Quatrième mode . . . . . | 28 | 8. Huitième mode . . . . .  | 35 |

### *Exemples des six modes supplémentaires de certaines Editions.*

|                            |    |                                |    |
|----------------------------|----|--------------------------------|----|
| 9. Neuvième mode . . . . . | 38 | 12. Douzième mode . . . . .    | 43 |
| 10. Dixième mode . . . . . | 40 | 13. Treizième mode . . . . .   | 44 |
| 11. Onzième mode . . . . . | 41 | 14. Quatorzième mode . . . . . | 46 |

## Troisième Partie. — Transposition.

|                                  |    |                                  |    |
|----------------------------------|----|----------------------------------|----|
| 1. Gamme de Fa (1 ♭) . . . . .   | 48 | 5. Gamme de Mi ♭ (3 ♭) . . . . . | 56 |
| 2. Gamme de Sol (1 #) . . . . .  | 49 | 6. Gamme de La (3 #) . . . . .   | 57 |
| 3. Gamme de Si ♭ (2 ♭) . . . . . | 51 | 7. Gamme de La ♭ (4 ♭) . . . . . | 58 |
| 4. Gamme de Ré (2 #) . . . . .   | 53 | 8. Gamme de Mi (4 #) . . . . .   | 60 |

## Appendice.

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| Vêpres du Sacré-Cœur . . . . .       | 62 |
| Accompagnement des Psaumes . . . . . | 63 |

