

Saint Jean de
Lalande,
pray for us!



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON



COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE CUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

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

For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org>



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON



COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE MQUE VOLUERUNT.

:: 1923 :: <http://ccwatershed.org>

METHOD
of
GREGORIAN ACCOMPANIMENT

:: Giulio Bas ::

MÉTHODE D'ACCOMPAGNEMENT

DU

CHANT GRÉGORIEN

N° 675

GIULIO BAS

MÉTHODE D'ACCOMPAGNEMENT

DU

CHANT GRÉGORIEN

ET DE

COMPOSITION DANS LES HUIT MODES

SUIVIE D'UN APPENDICE

SUR LA

RÉPONSE DANS LA FUGUE



SOCIÉTÉ SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & CIE

Imprimeurs du Saint Siège et de la Sacrée Congrégation des Rites

PARIS, TOURNAI, ROME

1923

MT
190.
B214

AVANT-PROPOS.

Ce livre n'a qu'un but : mettre l'art grégorien en rapport avec la pratique musicale d'aujourd'hui, aussi tout y est considéré au point de vue actuel et exclusivement pratique.

Le lecteur qui désire seulement une idée théorique de la Tonalité grégorienne pourra lire, après avoir pris connaissance du système traditionnel des huit modes, les Principes généraux et la partie théorique de l'analyse de chaque mode.

Le lecteur qui, connaissant déjà l'harmonie et le chant grégorien, veut harmoniser les mélodies, devra, après avoir lu les Principes généraux, pratiquer ce qui regarde l'harmonisation, et ensuite étudier la théorie, en suivant l'ordre dans lequel ces parties se présentent dans l'analyse des divers modes. Bien entendu, il faudra également étudier dès le début le chapitre sur le Rythme, il serait impossible sans cela de réaliser une bonne harmonie; après quoi, il ne faudra pas négliger les considérations sur le style. Dans la réalité musicale, ces choses sont connexes; on les distingue seulement par une fiction didactique inévitable. Qu'on ne s'y trompe pas : il faut d'abord pratiquer l'harmonisation, et ensuite étudier la théorie. Beaucoup de choses semblent naturelles au sentiment musical et en pratique, tandis qu'elles sont beaucoup moins simples lorsqu'on se place au point de vue des conceptions théoriques : celles-ci éclaireront largement les données fournies par l'expérience que l'on doit d'abord acquérir sans idées préconçues.

Le lecteur qui désire étudier la composition dans les anciens modes doit prendre connaissance du livre tout entier, dans l'ordre où il est composé, sans négliger l'harmonisation des chants qui sert de base et de préparation à la composition. Pourrait-on donner des conseils meilleurs que ce qui est suggéré par les mélodies traditionnelles elles-mêmes ?

A tous, et surtout aux autodidactes, je recommande :

1) De faire beaucoup de pratique, et de ne jamais se fatiguer d'interroger l'oreille pour savoir réellement, sans relâche, ce qu'elle ressent. La musique, à quelque genre qu'elle appartienne, ne se fait pas par des recettes théoriques, mais par le sentiment musical; or, ce sentiment appartient à la vie sensitive, il agit selon des lois naturelles indépendantes de notre volonté. C'est pourquoi la science musicale,

219835

IMPRIMATUR.

Tornaci, die 29 Maii 1923.

V. CANTINEAU, Vic. Gen.

passée, présente et future, ne peut faire appel à un juge plus autorisé que l'oreille, qui est la voix de la conscience musicale. La pratique développe et rend de plus en plus claire et sûre cette voix que nous portons tous au dedans de nous, et qu'aucune théorie tonale ou harmonique ne saurait suppléer.

2) Dès que l'on commence à harmoniser et à composer, il faut s'interdire tout ce qui sentirait la vulgarité et la platitude; on n'admettra et on n'emploiera que ce qui est digne de s'adapter au caractère propre de l'art grégorien. Autrement, on tomberait dans des manquements bien plus graves que tant de minuties qui échappent totalement à l'audition et ne se révèlent que sur le papier.

Enfin, nous adressons une prière instante aux maîtres et à ceux qui déjà ont étudié l'harmonie et le contrepoint : ne traitez jamais les mélodies grégoriennes sur la base du « contrepoint rigoureux » ! Il y a des gens qui, sans que l'on sache pourquoi, croient bon de faire montre de pédanterie contre les bonnes et douces notes grégoriennes. Si telle était votre intention, fermez tout de suite cette petite méthode : vous n'y trouverez rien de bon pour vous.

THÉORIE TRADITIONNELLE DES HUIT MODES.

Les plus anciens théoriciens reconnaissent dans l'échelle diatonique 4 grandes divisions, fondées sur les notes finales ré, mi, fa, sol ¹.

Ré est la finale du *Protus* ou Premier mode.

Mi est la finale du *Deuterus* ou Second mode.

Fa est la finale du *Tritus* ou Troisième mode.

Sol est la finale du *Tetrardus* ou Quatrième mode.

Voici l'extension de ces quatre échelles :

Protus :

la si do RE mi fa sol la si do ré

Deuterus :

si do ré MI fa sol la si do ré mi.

Tritus :

do ré mi FA sol la si do ré mi fa.

Tetrardus :

ré mi fa SOL la si do ré mi fa sol

Chaque mode comprend donc 11 notes. Mais il est rare que les mélodies aient une si grande extension : il y a des chants graves et des chants aigus. De là naît spontanément une subdivision de ces quatre modes primitifs en huit : quatre *authentiques* (aigus) et quatre *plagaux* (graves).

¹ Dom A. MOCQUEREAU, *Le Nombre Musical Grégorien*, pag. 203. — Tournai, Desclée et C^{ie}.

EXTENSION OU AMBITUS	FINALE OU TONIQUE	NOTE DE RÉCITATION OU DOMINANTE
1 ^{er} authentique : ré mi fa sol la si do ré	ré	la
2 ^e plagal : la si do ré mi fa sol la	ré	fa
3 ^e authentique : mi fa sol la si do ré mi	mi	(si) do †
4 ^e plagal : si do ré mi fa sol la si	mi	la
5 ^e authentique : fa sol la si do ré mi fa	fa	do
6 ^e plagal : do ré mi fa sol la si do	fa	la
7 ^e authentique : sol la si do ré mi fa sol	sol	ré
8 ^e plagal : ré mi fa sol la si do ré	sol	(si) do

Les huit échelles modales sont toutes construites sur la série diatonique donnée par les touches blanches du piano. La seule altération chromatique permise est le *si bémol*.

Elle peut rendre l'échelle de *ré* équivalente à celle de *la* :

ré mi fa sol la si ♭ do ré.

la si do ré mi fa sol la.

l'échelle de *mi* équivalente à celle de *si* :

mi fa sol la si ♭ do ré mi.

si do ré mi fa sol la si.

† Au XI^e siècle, les dominantes sur le *si* ont été portées au *do*.

et celle de *fa* équivalente à celle de *do* :

fa sol la si ♭ do ré mi fa

do ré mi fa sol la si do.

C'est pourquoi il existe des chants notés en *la*, *si*, *do*, etc. considérés comme des modes 1^{er} et 2^e, 3^e et 4^e, 5^e et 6^e.

On trouve aussi quelques mélodies des 3^e et 4^e modes notées en *la*; il suffit, en effet, de bémoliser le *si*, et l'échelle de *la* devient équivalente à celle de *mi* :

mi fa sol la si do ré mi

la si ♭ do ré mi fa sol la.

Transposition des mélodies.

On ne chante pas toujours les mélodies comme elles sont écrites, il faut souvent les transposer au grave ou à l'aigu.

Puisque les huit modes ne sont qu'une partie de la série des touches blanches du piano (qui forment les modes actuels de *do* majeur et de *la* mineur) pour transposer n'importe quel mode grégorien, on emploie les mêmes altérations que pour transposer l'échelle *Majeure*. Par conséquent, pour transposer n'importe quelle mélodie grégorienne, il suffit de se reporter au tableau suivant; on y trouvera l'indication des transpositions les plus usitées.

INTERVALLE DE DISTANCE	ALTÉRATIONS A METTRE A LA CLEF.	NOTE QUI CORRESPOND AU <i>si bémol</i>
---------------------------	------------------------------------	--

Transpositions à l'aigu.

1 ton plus haut	2 # (fa-do)	do ♯
Tierce mineure	3 ♭ (si-mi-la)	ré ♭
Tierce majeure	4 # (fa-do-sol-ré)	ré ♯
Quarte	1 ♭ (si)	mi ♭
Quinte	1 # (fa)	fa ♯

Transpositions au grave.

1 ton plus bas	2 ♭ (si-mi)	la ♭
Tierce mineure	3 # (fa-do-sol)	sol ♯
Tierce majeure	4 ♭ (si-mi-la-ré)	sol ♭

ANALYSE DES HUIT MODES.

Principes généraux.

§ 1. — La tonalité grégorienne est un ondolement perpétuel dans le vague. On glisse toujours d'un mode dans un autre (nous prenons le mot mode aussi bien dans le sens antique que dans le sens moderne), d'un ton dans un autre, souvent sans indication précise, sans aucun signe bien caractéristique. Cette douce ondulation, cette agréable divagation qui vous fait planer dans l'espace musical est un des caractères fondamentaux aussi bien de l'art grégorien que de l'art hellénique et de l'art oriental, sources de l'art grégorien.

§ 2. — *Le chant grégorien connaît les deux modes : majeur et mineur.*¹ Pour s'en convaincre, il suffit de voir l'*Alleluia. Te Martyrum*, et le *Benedicamus Domino* solennel, sans parler d'autres chants nettement en *Do majeur*. Et, pour nous contenter d'un exemple entre mille, le *Kyrie* du 6^e mode de la messe XVII du Kyriale Vatican n'est-il pas tout à fait en *Fa majeur*?

Quant au mode mineur, il faut établir ce principe, commun d'ailleurs avec la théorie moderne : l'*altération de la « sensible artificielle »* (sol ♯ en la mineur, do ♯ en ré mineur, etc.) n'est *aucunement essentielle*. Au contraire, tout se passe sur la base d'une parfaite symétrie avec le mode majeur, mais à *condition de considérer le mode mineur sans altération*. Cette altération existe déjà dans les traditions du chant liturgique de certaines Eglises orientales; mais, comme on l'a dit, à l'état d'artifice non essentiel.²

§ 3. *Rôle de l'oreille.* — Pour s'orienter dans le vague de la tonalité antique et arriver à en reconnaître les principes, *le seul guide est l'oreille*. Non cependant que son aide soit infaillible, car la tâche est parfois difficile. Saint Odon donnait la définition bien connue : « *Quid tonus vel modus? — Est regula quae de omni cantu in fine dijudicat* ». ³ Par conséquent, dès le X^e siècle on se rendait compte qu'*avant d'être arrivé à la dernière note on ignore dans quel ton l'on se trouve*. Nous verrons qu'au XX^e siècle on n'en sait parfois pas davantage même *après* la dernière note.

¹ Lire l'intéressante étude de Dom J. Jeannin dans la *Rivista Musicale Italiana* de Turin (Ed. Bocca); XXII^e année, n^o 2, 1915. On y verra que les traditions orientales, elles aussi, connaissent les deux modes. On rencontre le majeur jusque sur les amulettes magiques égyptiennes. Au cours de ce petit travail, nous traiterons des caractères qui sont spéciaux au majeur antique, sans cependant changer la substance du mode.

² Sur ce point également, voir l'étude déjà citée de Dom Jeannin.

³ Cité par Dom A. MOCQUEREAU, *Le Nombre Musical Grégorien*, 2^e partie, p. 202.

Dans de telles conditions, il est évident qu'il faut avant tout se rendre un compte aussi exact que possible des mouvements de la tonalité grégorienne, en prenant pour point de départ le seul terrain solide dont on dispose, c'est-à-dire *la tonalité moderne*.¹ Ces deux formes de tonalité, au fond, ne sont pas très différentes l'une de l'autre. Ce sont plutôt *deux stades d'évolution, de transformation d'un même mécanisme, d'une même théorie*; dont le premier (l'antique) n'est pas encore arrivé au degré de maturité, d'efficacité logique, que possède le second (le moderne). *Mais les éléments fondamentaux et leur mode essentiel d'action sont les mêmes*.

S'il s'agit de l'accompagnement du chant grégorien, étant donné que la mélodie est complète en elle-même, l'harmonie exprimée n'est pas nécessaire. Lorsqu'elle existe, elle doit se limiter à ce qu'il y a de moins personnel, et par conséquent, à ce qu'il y a de plus spontané. Or, *la plus spontanée, la plus naturelle de toutes les harmonisations est celle qu'on imagine à l'audition de la mélodie seule*. Le rôle naturel de l'accompagnement du chant grégorien est donc de réaliser cette harmonie latente. Tâche souvent bien délicate et bien ingrate! Pour la remplir, on n'en sait jamais trop, surtout au sujet du contenu musical et tonal de la mélodie qu'il faut avant tout suivre sans trop la gêner.

Si au contraire il s'agit de composer dans les anciens modes, il faut des connaissances encore plus étendues. La conduite tonale est un des points fondamentaux de la composition. Si l'on ne sait où l'on veut en venir, si la construction tonale n'est pas sûre, l'insuccès est inévitable.

Pour développer suffisamment ce sujet capital, il faudrait tout un traité. Nous allons exprimer quelques principes et quelques observations générales de nature à faciliter le travail d'orientation au milieu des brumes de la vieille modalité.

§ 4. *Notions générales de tonalité.* — Mélodie et harmonie sont deux formes parallèles d'un même ordre de faits, d'un même ordre de mouvements.

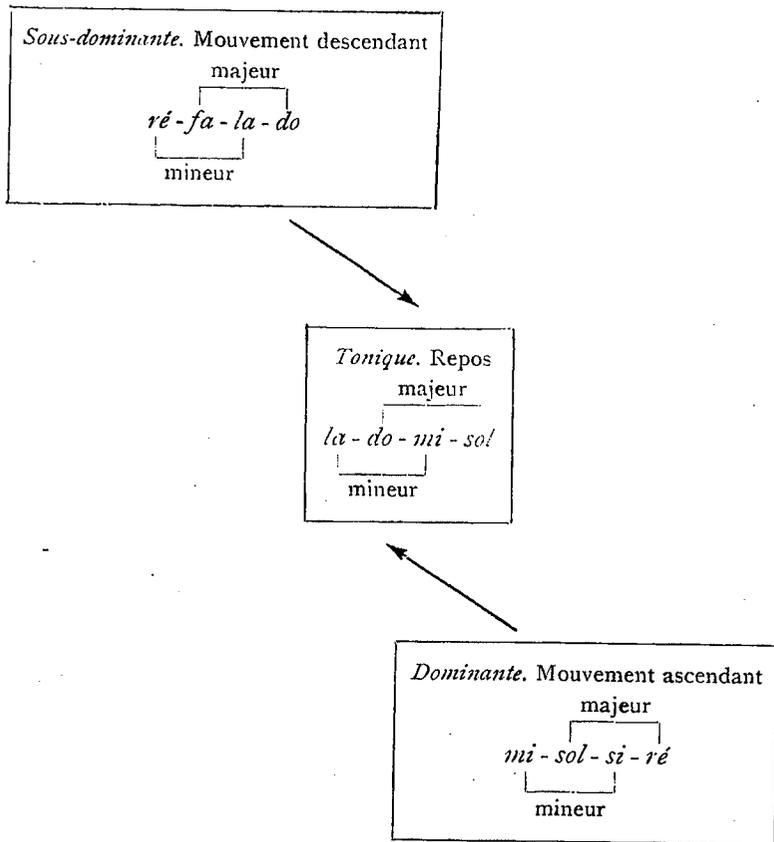
Le sentiment de la tonalité est déterminé par deux notes de *mouvement*² : *si* et *fa*, qui tendent vers deux notes correspondantes de *repos* : respectivement *do* et *mi*.



¹ Encore beaucoup moins connue qu'on ne pense.

² Pour plus de clarté nous nous reportons toujours à la série diatonique sans transposition au moyen des dièses ou des bémols : aux touches blanches du piano, c'est-à-dire à *do* majeur et *la* mineur.

Le *si* tend à monter au *do* et le *fa* tend à descendre au *mi*². Les deux notes de mouvement sont dites *sensibles*, l'une « ascendante », l'autre « descendante ». *Do* et *mi* personnifient ensemble la *tonique* : élément unique de *repos*. *Si* et *fa* personnifient respectivement les deux éléments de *mouvement* : *si* la *dominante*, *fa* la *sous-dominante*. Dominante et sous-dominante (comme les deux sensibles dont elles dérivent) tendent toutes deux vers la tonique. Tonique, dominante et sous-dominante (que l'on peut appeler : les trois *fonctions tonales*) ont chacune deux formes parallèles : une *majeure* et une *mineure*. Voici :



² La force, la volonté de mouvement du *si* est plus grande, plus prononcée que celle du *fa* (la théorie harmonique traditionnelle ne connaît que celle du *si*). De cette différence d'efficacité dépend tout un ordre de faits et de disséminances. Notre étude nous en fournira plus d'une fois la preuve.

Ce qui signifie, exprimé en notes, et en séparant le majeur du mineur :



et conduit à ces deux cadences caractéristiques dites *cadences parfaites*. Exemple :



Dans ces cadences, on arrive au repos (à la tonique) au moyen de l'emploi successif et organisé des 3 fonctions tonales, et précisément le repos est atteint *au moyen de l'élément de mouvement propre à chaque mode*. La cadence parfaite majeure aboutit à la tonique par la « cadence simple » (Dominante-Tonique); la cadence parfaite mineure aboutit à la tonique par la « cadence plagale » (sous-dominante-tonique). De fait, la fonction *décisive* de mouvement appartient à la Dominante dans le mode majeur, et à la sous-dominante dans le mode mineur.

En faisant agir ensemble les deux sensibles, le mouvement qui se produit est la *résolution* qui est à la base de toute l'harmonie.

Exemple :



Le sentiment de repos, *aussi bien en majeur qu'en mineur*, est le résultat de la *résolution des deux sensibles diatoniques*, sans le concours de la sensible artificielle qui résulte de l'altération dans le mode mineur (ici, du *sol* en *sol #*).

§ 5. *Fonction tonale décisive*. — Dans la tonalité moderne, cette parfaite symétrie est troublée en raison de ce que la fonction décisive de mouvement est exercée presque toujours par la Domi-

nante *mi sol # si*, qui est majeure même dans le mode mineur, grâce à l'altération. Au contraire, dans les anciens modes grégoriens et dans tout l'art qui en dérive, cette fonction décisive est souvent exercée par la sous-dominante; même dans le mode majeur. On pourrait donc dire que dans la tonalité moderne la cadence caractéristique est :

Mode majeur
D —> T

Mode mineur
d —> t

tandis que dans la tonalité grégorienne elle est :

Mode majeur
D — S —> T

Mode mineur
d — s —> t

C'est-à-dire : la tonalité moderne est le domaine de la cadence simple (dominante-tonique), tandis que la tonalité grégorienne est le domaine de la cadence plagale (sous-dominante-tonique).

§ 6. Le sentiment du mode majeur et du mode mineur. — Lorsqu'on entend une note, sauf indications contraires, le sentiment musical la considère comme base d'un accord de tonique majeure. Par exemple, en entendant un *do*, sauf indications contraires, on se l'imagine comme appartenant à la combinaison *do mi sol do*, et non pas à l'une des autres combinaisons où le *do* est compris. Ce *do* est donc spontanément considéré comme tonique (note, ou accord, de repos), du mode de *do* majeur, et non, par exemple, comme dominante de *fa* ou sous-dominante de *sol*. Si ce *do* devait être autrement interprété, ce serait par l'effet d'un enchaînement du *do* avec des notes ou avec d'autres accords venant ensuite ou combinés avec lui. Et ce sentiment de tonique sera justement de *Mode majeur*. A l'audition d'un *do* isolé, qui donc imagine la

combinaison *do-mi ♭ sol-do*? — Pourquoi cela? — Parce que le *Mode majeur* est de sa nature ¹ plus spontané, plus organique, plus convaincant que le mode mineur. C'est pourquoi, sauf indications contraires, l'oreille imagine, sous-entend toujours le *Mode majeur*.

Ainsi, par exemple, en entendant cette suite de notes :

tout le monde l'interprète dans le sens majeur, et personne n'imaginerait une harmonisation mineure dans le genre de la suivante.

Exemple :

Et pourtant ce court passage mélodique est *entièrement composé de notes neutres*; aucune d'elles n'est caractéristique de *Do majeur* ni de *do mineur*.

Pour avoir le sentiment du mineur, il faut un rappel, une indication réelle spécifiant la modalité. Dans l'exemple cité, un *la ♭* (par exemple à la place du premier *ré*), suffirait à donner le caractère de *do* mineur à toute la phrase et à suggérer une harmonisation en conséquence.

§ 7. Action des notes sous-entendues. — Mais dans la suite de notes que nous venons de considérer (sans *la ♭* et sans accompagnement) il n'y a ni *si*, ni *fa*, ni aucune des notes de mouvement qui déterminent le sentiment de *do* majeur ou de la mineur. Pourtant, il n'y a pas de doute : on est en *do*, et en majeur. Cela nous conduit à une autre observation importante : les notes caractéristiques des tons et des modes (notes de mouvement surtout, et de repos) n'ont pas besoin d'être exprimées pour agir. Souvent, il suffit de les imaginer, de les sous-entendre. En voici un exemple convaincant et bien connu de tous les grégorianistes : le 6^e ton des psaumes n'est-il pas en *fa* majeur? Et pourtant, on n'y trouve que trois notes : *fa, sol, la!*

¹ C'est une des conséquences de la différence de force, d'énergie tonale des deux sensibles. (cf. § 4, p. 12, note.)

§ 8. *Pente mélodique.* — La marche mélodique a son importance dans le sentiment tonal. *La marche ascendante appelle le mode majeur et la marche descendante appelle le mode mineur.* C'est la même opposition de direction que l'on a déjà remarquée dans le mouvement des deux sensibles (*si* et *fa*) tendant vers leur note de résolution.¹

A ce propos, il faut remarquer que dans les anciens modes il n'y a qu'une seule tonique. Par exemple, en musique moderne, en *do majeur*, tous les *do* sont également tonique, aussi bien le grave que l'aigu de l'échelle modale. Mais il n'en est pas de même dans les modes anciens. Par exemple, dans le premier mode il n'y a qu'un *ré* qui soit tonique (ou, pour mieux dire, « finale »), et c'est celui du bas de l'échelle. Celui du haut, le *ré* aigu, n'est pas tonique, et les mélodies ne l'ont jamais pour finale.

Par conséquent, en règle, les cadences finales des modes authentiques sont descendantes. L'oscillation si fréquente qui touche la note au dessous de la finale ne détruit pas le caractère descendant de la cadence. Exemple :



C'est une sorte de tolérance qui, par exemple, aux yeux des anciens maîtres, n'était même pas en contradiction avec les règles traditionnelles (très élastiques en réalité) des *ambitus* modaux. Et puis le rythme, au moyen de son accentuation, exerce une influence considérable.

Cette direction, cette marche descendante, met encore plus en relief le caractère des modes à tendance mineure, et atténue celui des autres modes, ceux à tendance majeure.

§ 9. *Différentes possibilités à la fin d'un chant.* — Tout genre de musique connaît la possibilité de terminer un chant de deux manières : 1^o *finir* réellement sur le *repos* (tonique); 2^o *ne pas finir*, et rester en suspens sur un élément ou un accord de mouvement (dominante).

Dans chacune de ces deux combinaisons, il y a aussi possibilité de terminer la mélodie sur une des trois notes, soit de l'accord de dominante, soit celui de tonique. Ainsi, par exemple, en *do* majeur, on peut terminer, ou bien *sur la tonique*, par *do*, ou *mi*, ou *sol*; ou rester *sur la dominante*, par *sol*, *si* ou *ré*.

Le chant grégorien admet les mêmes possibilités, mais pour les reconnaître et s'en rendre un compte exact, il faut se placer en dehors de la théorie des huit modes.

¹ Il serait trop long d'expliquer ici pourquoi c'est cette même opposition de direction qui caractérise les deux échelles modales : majeure et mineure.

Prenons, par exemple, l'introït *Sancti tui* (3^e mode), l'*Alleluia. Sancti tui* (8^e mode), l'*Alleluia. Vox turturis* (4^e mode) et l'*Alleluia. Te Martyrum* (5^e mode). Ces morceaux, de modes tout différents, sont tous, en réalité, en *do majeur*.

Cependant, la classification traditionnelle, tout en étant en dehors de notre point de vue actuel, permet des observations fort utiles.

§ 10. *Mélange des deux modes relatifs.* — La même série diatonique, les mêmes touches blanches du clavier, sont l'unique matériel des deux modes réciproquement relatifs, qui forment un même ensemble tonal : par exemple *do* majeur et *la* mineur¹. Puisque les mêmes notes de cet ensemble entrent dans les deux échelles typiques, et les mêmes accords dans l'harmonie des deux modes, il existe entre le mode majeur et son relatif mineur un échange continu de moyens et de procédés. Echange, communauté, qui domine dans l'intérieur des périodes et des phrases, tandis que les cadences² donnent en général une spécification plus précise, en caractérisant d'une manière suffisamment nette l'un ou l'autre des deux modes. Dans de telles conditions, il est clair que le caractère majeur ou mineur ne résulte pas de l'usage exclusif de notes ou d'accords que l'un ou l'autre des deux modes possède en propre; mais bien de la prépondérance, de la prédominance de tel ou tel des éléments communs et indispensables à chacun des modes et à tous deux.

Dans la musique moderne, cette prépondérance est en général assez nette et reconnaissable. Il n'en est pas de même dans les anciennes mélodies liturgiques et dans l'art qui en dépend. On y rencontre souvent des pièces où l'imprécision est un véritable caractère, une vraie source de beauté, et d'une beauté parfois très délicate; il n'est pas rare que les cadences elles-mêmes soient d'une indécision déconcertante. Et quand elles sont significatives, on s'aperçoit que les deux modes relatifs, par exemple *fa* majeur et *ré* mineur, *do* majeur et *la* mineur, forment un ensemble tonal si serré, si uni, qu'il existe un bon nombre de chants où, par exemple, *fa* majeur et *ré* mineur sont continuellement alternés, et en proportion égale. On en rencontre d'autres qui sont entièrement en *fa* majeur et n'ont de *ré* mineur que la cadence finale. Cela est

¹ Il serait trop long de préciser ici comment et pourquoi la manière et, en particulier, l'ordre suivant lesquels on emploie ces mêmes notes, déterminent le sens de majeur ou de mineur. Le fond de la théorie a déjà été exposé au § 4, p. 11 et suivantes.

² Cadence signifie rigoureusement passage (d'une certaine efficacité) du mouvement au repos. En pratique on donne ce nom aux conclusions (de valeur souvent relative) des phrases et des périodes.

plus déconcertant, mais n'est aucunement rare. Un exemple suffira : cette mélodie d'hymne iambique :



C'est bien une pièce du 1^{er} mode, finissant sur un *ré* avec le sens de *ré* mineur ; mais jusqu'au dernier moment, tout est en *fa* majeur (il est indiscutable que le *si* ♭ est sous-entendu d'un bout à l'autre). Si l'on essaie d'analyser un certain nombre de chants, en particulier du 1^{er} mode ou du 6^e, on se convaincra que dans le chant grégorien le sens tonal des cadences (même finales) est souvent indépendant de l'ensemble du morceau et même des phrases dont elles sont la conclusion.

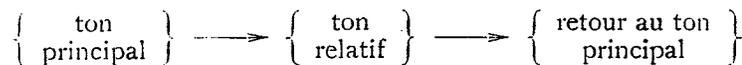
§ 11. *Modulations.* — Mais, dira-t-on peut-être, le chant grégorien connaît-il les modulations, c'est-à-dire les changements de ton et de mode ? Oui, il n'est pas rare que les chants grégoriens soient justement des suites de modulations ; parfois, comme on l'a dit, modulations délicates, voilées, habilement masquées ; d'autres fois claires, nettes, manifestes. En général, le changement de ton est une nécessité, en particulier dans les morceaux d'une certaine étendue : et surtout si l'on veut établir une distinction accusée entre les grandes périodes, entre les diverses parties.

Pour nous en tenir à quelques exemples, dans le graduel *Domine praevenisti eum*, du 4^e mode, la première partie est en réalité du 4^e mode et finit sur le *mi*, tandis que le verset est franchement du 1^{er}-2^e et se termine sur le *ré* au moyen d'une cadence développée et bien connue du 2^e mode¹. L'*Alleluia. Adducentur* a aussi l'*Alleluia* du 3^e mode, avec le *mi* pour finale, et le verset franchement en 1^{er}-2^e, avec finale *ré* amenée par la même cadence que dans le verset du graduel *Domine praevenisti eum*.

Les graduels du 5^e mode présentent en général, au commencement et au cours du verset, des modulations bien caractérisées en *do* majeur et en *la* mineur (tons de la dominante) et naturellement retournent au ton principal, *fa* majeur, vers la fin. Un seul exemple : le graduel *Tribulationes*.

¹ Ce graduel était du 1^{er} mode dans les éditions de Solesmes, la Vaticane le donne du 4^e, sans autre variante qu'aux deux dernières notes qui sont deux *mi* au lieu de deux *ré*. Nous en reparlerons plus loin.

Un très grand nombre de chants ont leurs phrases centrales en un ton différent de celui du commencement, ton auquel on retourne pour terminer. Il s'agit ici d'un des fondements du sentiment musical, et on en trouve des applications presque partout. Nous en donnerons quelques exemples, rien ne sera plus facile au lecteur que d'en découvrir d'autres de lui-même. L'antienne de l'introït *Statuit* commence en *ré* mineur et s'y tient jusqu'à *fecit eum*, elle passe en *la* mineur à *ut sit illi* en y faisant une cadence bien caractérisée à *dignitas* ; elle retrouve le ton de *ré* mineur à la phrase finale. Et l'antienne de l'introït *Loquēbar* ? Elle est ainsi construite : ton principal (*fa* majeur — à peine indiqué) — dominante (*do* majeur) — retour au ton principal. La communion *Quinque prudentes virgines*, de même : *fa* majeur — *la* mineur — *fa* majeur. La structure est toujours la même :



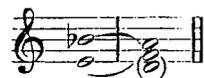
C'est là le schéma qui est à la base de la modulation en tout genre de musique.

§ 12. *Le si ♭ et sa fonction tonale.* — L'emploi légitime tantôt du *si* ♭ et tantôt du *si* ♮ est un signe et un moyen de modulation. Et ces modulations, si fréquentes, constituaient un état de choses si usuel, lié à la nature même de l'art grégorien, que les diverses traditions locales, les divers chanteurs en faisaient usage avec une liberté surprenante. Les modulations momentanées, les flexions tonales fugitives, n'étaient donc pas considérées comme des faits influant sur la substance même des mélodies.

Le *si* ♭ détermine avec le *mi* le sens de *fa* majeur. Exemple :



et de *ré* mineur. Exemple :



(cf. § 4, p. 13), tandis que le *si* ♮ détermine le sens de *do* majeur-*la* mineur. Mais l'usage du ♭ et du ♮ ne produit pas des effets d'égal valeur : on passe facilement de *do* à *fa*, mais on n'en sort pas avec la même facilité. Tant il est vrai qu'en partant de *do*, il n'est même pas besoin de toucher le *si* ♭ pour passer clairement en *fa* majeur.

Exemple :



Au contraire, le sens de *fa* majeur est si efficace et persistant, qu'en partant de *fa*, même après avoir affirmé *do* majeur par sa cadence parfaite, le sens de *fa* majeur précédent n'est pas entièrement détruit; et l'on est encore tenté d'ajouter un accord de *fa* pour retourner dans ce ton¹. Exemple :



Mais ce n'est pas tout. Parfois le *si* ♭ devient une *tonique momentanée*, et même en évitant le *mi* ♭ (qui reste implicite, sous-entendu), on touche le ton de *si* ♭ (rarement *sol* mineur).

Exemple :



Cet usage du *si* ♭ est fugitif et peu fréquent; au contraire il n'est pas rare que le ♭ ait un rôle important dans certaines pièces des modes transposés.

Comme nous l'avons dit p. 8-9, quand on emploie le *si* ♭ dans les échelles des 6 premiers modes, elles deviennent identiques à celles qui sont situées une quinte au dessus : *ré*, 1^{er} et 2^e (avec *si* ♭) correspond à *la*; *mi*, 3^e et 4^e (avec *si* ♭) correspond à *si*; *fa*, 5^e et 6^e (avec *si* ♭) correspond à *do*.²

Ces échelles transposées (*la-si-do*) doivent donc être considérées dans le chant grégorien comme *déjà bémolisées*, c'est pourquoi on

¹ Si nous voulions expliquer ce fait, nous sortirions du point de vue spécial où nous nous sommes placés. Bornons-nous à dire qu'il est une base des rapports entre les divers tons, et qu'il dépend de la différence de force entre les deux sensibles : l'ascendante qui conduit énergiquement au ton de sous-dominante, et la descendante qui conduit faiblement au ton de dominante.

² En introduisant le *si* ♭ dans les 7^e et 8^e modes, l'échelle de *sol* correspondrait à celle de *ré*, déjà mentionnée; aussi le fait ne se rencontre-t-il que dans l'art polyphonique palestrinien, pour des raisons d'*ambitus* vocal.

leur donne les désignations 1^{er} et 2^e, 3^e et 4^e, 5^e et 6^e. Y bémoliser de nouveau le *si*, c'est équivalamment bémoliser le *mi* de l'échelle primitive. En voici des exemples :

1^{er} mode : *ré* transposé en *la*5^e mode : *fa* transposé en *do*

Cet artifice n'est pas rare. On est presque tenté de croire que la transposition de ces modes avait justement pour but d'employer le *mi* ♭ qui ne pouvait être exprimé autrement.

§ 13. Le *fa* ♯ (réel ou sous-entendu) et sa fonction tonale. — *Fa* ♯ sous-entendu. Nous avons constaté la tendance naturelle à glisser du ton majeur d'origine (*do*) au ton, également majeur, de sous-dominante (*fa*); d'une manière correspondante, mais en sens opposé, il existe une tendance, moins forte, il est vrai, à glisser du ton mineur d'origine (affirmé par sa cadence plagale caractéristique) au ton également mineur de dominante. Exemple :



Ici, après la cadence parfaite mineure de *la*, et malgré le *fa* ♯, l'accord de *mi* a, non pas le sens de dominante de *la*, mais bien celui de *tonique du ton de mi*, sens pourtant qui supposerait le *fa* ♯. C'est que la seule présence de l'accord de *mi* suffit à faire imaginer le *fa* ♯, malgré le *fa* ♯ réel qu'on vient d'entendre, tout comme précédemment (§ 12) on imaginait le *si* ♭ malgré le *si* ♯ qui précédait. Pour contrôler ce fait, il n'y a qu'à toucher le *fa* ♯ à la suite des accords précédents, on verra qu'il se présente spontanément.

Exemple :



Une autre manière d'agir du *fa* \sharp sous-entendu consiste à toucher au mode de *sol* majeur, et parfois d'une manière bien évidente. On est réellement en *sol* majeur; cependant, la mélodie évite le *fa* \sharp . Exemples : l'antienne *Ecce sacerdos magnus*; l'*Alleluia. Benedictus* es, etc. C'est un procédé habile, réticent, bien adapté au caractère de l'art grégorien.

Fa \sharp réel. Un artifice semblable à celui que nous avons vu au § 12 (*mi* \flat déguisé au moyen de la transposition) permet d'employer le *fa* \sharp . C'est ce qui se produit lorsque les 3^e et 4^e modes sont transposés une quinte au dessous. La gamme qui va de *la* à *la* est égale à celle qui va de *mi* à *mi*, pourvu que le *si* soit bémolisé. S'il est naturel, le *si* correspond au *fa* \sharp dans la gamme de *mi*. Exemple :

3^e mode : *mi* transposé en *la*



1^{er} MODE. ¹

HARMONISATION.

§ 14. *Chants avec si ♭ constant.* — Considérons la mélodie suivante, qui est celle d'un hymne iambique :

Musical notation for the first mode melody, showing four verses with rhythmic markers (+) above the notes. The melody is written on a single staff in treble clef.

Cherchons à reconnaître le sens harmonique que l'oreille imagine en entendant la mélodie seule, aux points marqués de la croix, c'est à dire à la cadence de chacun des quatre vers dont se compose la strophe. On peut y arriver à l'aide d'un instrument, ou même de la voix seule. Par exemple :

Commençons par les deux cadences principales, celles qui terminent le 2^e et le 4^e vers. Personne n'imaginera autre chose que :

Exemple :

Two musical examples showing cadences for the 2^e and 4^e verses. Each example shows the melody on a staff with a '+' above the note and an 'ou' followed by a chordal accompaniment below.

Aux cadences qui terminent les 1^{er} et 3^e vers, le sens est aussi clair. Exemple :

Musical notation showing a cadence for the 1^{er} and 3^e verses, with a '+' above the note and a chordal accompaniment below.

¹ En étudiant les 1^{er} et 2^e modes, étudier aussi ce qui concerne le rythme, p. 111.

De telle manière que le sens musical suggère cette base harmonique :

Two musical examples showing harmonic bases for the first four verses. Each example shows the melody on a staff with a '+' above the note and a chordal accompaniment below.

Si l'on cherche à reconnaître ce que l'oreille imagine là où nous avons mis un point en dessus de la note (au premier appui rythmique du vers), il n'est pas difficile de trouver ce que l'on entend aux 1^{er} et 3^e vers. Exemple :

Musical notation showing harmonic bases for the 1^{er} and 3^e verses, with a '+' above the note and a chordal accompaniment below.

Tandis qu'on entend aux 2^e et 4^e vers ainsi :

Musical notation showing harmonic bases for the 2^e and 4^e verses, with a '+' above the note and a chordal accompaniment below.

Ou peut-être mieux encore ainsi :

Musical notation showing harmonic bases for the 2^e and 4^e verses, with a '+' above the note and a chordal accompaniment below.

L'oreille suggère donc cette base harmonique :

La formule de l'*Amen* est caractéristique de ce mode. Le *si* est sous entendu comme bémolisé dans toute la mélodie.

§ 15. Une fois que l'on a reconnu ces bases tonales, il faut réaliser l'harmonie. C'est un travail pour lequel il est difficile de formuler des règles, tandis qu'il est souvent facile à exécuter au moyen du seul sentiment musical. Toutefois, rappelons certains principes communs à tout genre de composition harmonique.

I. *Il faut varier les positions et les renversements du même accord, de manière, autant que possible, à ne pas le présenter plus d'une fois sous le même aspect dans le cours d'une même phrase ou d'une même période musicale.*

II. *Eviter deux ou plusieurs cadences de suite concluant sur le même accord.*

III. *Graduer l'harmonie de manière à suivre la marche ascendante des phrases et des périodes jusqu'à leur point culminant, pour redescendre ensuite vers le repos.*

IV. *La partie initiale des phrases et des périodes ne demande qu'un léger vêtement harmonique, elle peut même s'en passer; au contraire, la partie finale, conclusive, en demande davantage.*

En fait de variété et de marche logique, le sentiment musical demande davantage à l'harmonie qu'à la mélodie pure. Le travail de réalisation et de retouche des harmonies suggérées par l'oreille

doit donc être fait non seulement avec simplicité, mais aussi avec circonspection. Donnons-en quelques exemples :

Dans les accords trouvés à la page 26 pour cette hymne, aux 1^{er} et 3^e vers, il y a *do-mi-sol* au point saillant marqué par la croix. En réalisant telle quelle cette idée, non seulement l'harmonie des deux vers serait constituée par la relation des deux accords tonique-dominante de *fa* majeur à l'état fondamental (ce qui leur donne un caractère plus net et plus efficace qu'il ne convient ici), mais encore l'harmonie du 1^{er} vers se répéterait identiquement au 3^e. Ce troisième vers, par conséquent, manquerait de tout intérêt harmonique, tandis qu'en vertu de sa position près de la conclusion de la phrase, il réclame une augmentation d'intensité musicale.

Pour la même raison, dans notre harmonisation, l'accord par lequel commence le 3^e vers est renversé, tandis qu'il est à l'état fondamental au 1^{er}. On obtient ainsi, bien que discrètement, un sens de plus grand mouvement.

C'est aussi pour des raisons semblables qu'il convient parfois de laisser passer certains détails mélodiques sur l'harmonie qui soutient la phrase, tandis qu'en d'autres cas il convient de mettre en évidence les moindres détails. Cela est à rapprocher avec le IV^e principe, p. 26.

C'est pourquoi, aux cadences des 2^e et 4^e vers de notre hymne, il est bon de souligner jusqu'aux mouvements binaires de la mélodie.

En vertu du II^e principe, p. 26, si un chant présente plusieurs cadences sur une même note, bien que cette note suggère la même

harmonie, il convient souvent de ne pas suivre l'indication spontanée de l'oreille. Deux, trois, quatre cadences harmoniques semblables sont beaucoup plus lourdes que deux, trois, quatre cadences mélodiques identiques. En évitant judicieusement le sens de repos final d'une phrase ou d'une période, on peut adroitement préparer la phrase ou la période suivante, en particulier s'il s'agit d'une réplique, comme il arrive souvent dans les *Kyrie* et toujours dans les diverses strophes des Hymnes. Par exemple, la cadence finale de notre hymne pourrait être ainsi traitée. Exemple :

Que l'on harmonise maintenant les mélodies suivantes, en s'y prenant de la même manière :

Hymne

Antienne

§ 16. Chants à base mixte de $si \flat$ et $si \natural$. — Jusqu'ici, nous avons seulement envisagé des chants où le si était constamment bémolisé ou supposé tel; mais souvent l'emploi du $si \flat$ alterne avec celui du $si \natural$.

Voyons ce commencement d'antienne :

Tout le monde s'accordera à reconnaître la tonalité de $ré$ mineur à la première formule, et à percevoir une cadence bien caractérisée en la mineur à *caelorum* : tel est le résultat naturel de l'emploi du $si \flat$ au début et du \sharp plus loin.

Pour harmoniser de tels passages, il n'y a qu'à suivre la mélodie dans ses détours tonaux. Que l'on s'exerce à harmoniser, par exemple, les versets des graduels *Miserere mei* et *Salvum me fac*.

Si la tâche paraît encore trop difficile, on peut se borner à reconnaître le sens des passages principaux.

Mais voyons cette phrase bien connue :

Non seulement la première incise, avec son $si \flat$ exprimé, est évidemment en la mineur, mais aussi la seconde, où le $si \flat$ est sous-entendu. De fait, ceci est naturel :

et non pas cela :

Mais en allant plus loin, il est également vrai qu'à un certain point on imagine le $si \flat$, et ce qui suit est naturel :

tandis qu'on serait choqué en entendant cela :



Il faut donc s'exercer à reconnaître et à distinguer le *si* \flat et le *si* \natural même quand ils sont sous-entendus. C'est-à-dire qu'il faut s'habituer au jeu caractéristique de la tonalité grégorienne, qui tantôt touche un \flat , et tantôt, après un intervalle nécessaire mais parfois assez court, donne le sentiment du \natural . Travail de recherche et d'exercice d'oreille, non toujours facile, mais indispensable et de la plus haute importance.

Il arrive assez souvent que l'on puisse se rendre compte de l'existence d'un \flat ou d'un \natural sous-entendu sans cependant que ces notes puissent entrer réellement dans l'harmonie.

Prenons par exemple ce court fragment mélodique :



Soit qu'on l'entende dans le sens de *fa* ou dans le sens de *ré*, il suffit d'un *si* introduit passagèrement, et purement à titre d'essai, pour que l'on s'aperçoive que ceci est naturel :



et que cela ne l'est pas :



Répetons ce qui a déjà été dit : il n'est pas toujours facile de se rendre un compte exact de ce que le sentiment musical se représente à l'audition d'une mélodie; surtout si l'on a déjà contracté des habitudes dont l'influence est souvent curieuse et tenace. Il faut pour cela se livrer à ces expériences avec sincérité et avec soin. Le moindre sentiment de surprise — même d'une

surprise agréable — dénote la présence de quelque chose qui n'est pas tout à fait naturel. Est naturel seulement ce qui est spontané, ce qu'on croit avoir toujours entendu ou imaginé.

Qu'on essaie d'harmoniser la Communion *Ecce virgo* qui a le \flat sous-entendu dans la première phrase, le \flat exprimé dans la seconde, puis le *si* \flat , exprimé cette fois, jusqu'à la fin. De même les antiennes *Ecce nomen Domini* ou *Apertis thesauris*.

§ 17. — Dans tout ce genre de travail, on remarque du premier coup (et ceci devient de plus en plus sensible à mesure que le goût se forme) une répugnance décisive pour toute secousse, pour tout choc et tout procédé trop efficace et trop précis. Tout ici doit-être léger, vague, délicat. Une cadence simple majeure : Dominante-Tonique semble d'une trop grande hardiesse. La cadence plagale est d'ordinaire le moyen le plus indiqué pour aboutir au repos.

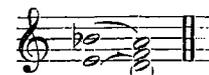
D'autre part, la lutte contre la monotonie est une des plus grandes difficultés et presque une condition normale dans ce genre de travail; lutte que l'on soutient par des moyens minimes, et d'autant mieux conduite qu'elle se fait moins remarquer. Le retour fréquent de cadences identiques et les insistances mélodiques sur certaines notes sont les ennemis les plus ordinaires, et l'on ne peut pas toujours les vaincre. Les précautions contre la monotonie ne sont jamais assez nombreuses ni assez subtiles. C'est un domaine où l'harmoniste ne saurait faire preuve de trop d'adresse.

THÉORIE.

§ 18. — Le premier mode est formé de la connexion de deux éléments que l'on peut indiquer de cette manière :



Le rapport *ré-la-ré* est commun aux deux modes mineurs de *ré* et de *la* (les sensibles altérées ou artificielles *do* \sharp et *sol* \sharp sont ici hors de cause). La distinction entre les deux échelles modales se fait au moyen du *si*. Quand il est bémolisé, on est en *ré mineur*, dont le sens tonal est produit de la façon suivante :



Quand le *si* est naturel, on est en *la mineur*, dont le sens tonal est produit ainsi :



C'est pourquoi la première formule du 1^{er} exemple du § 18 et toute la région mélodique et tonale qu'elle représente appartiennent à ré mineur, tandis que la 2^e formule et toute la région correspondante appartiennent à la mineur.

Dans le 1^{er} mode, ces deux éléments sont ainsi disposés.

Exemple :



Il y a donc passage, va et vient plus ou moins incessant entre ré mineur et la mineur, comme par exemple dans l'introït *Statuit*. Cet ondoïement caractéristique se produit même quand le si ♯ et le si ♭ ne sont que sous-entendus. Les notes décisives du sentiment tonal (nous le savons bien) n'ont pas besoin d'être exprimées pour agir (§ 7, p. 15). Il existe des chants où le si manque totalement, et cependant il est sûr qu'on doit le sous-entendre, à l'un ou à l'autre de ses deux états, ou bien successivement à ces deux états, au cours de toute la mélodie. Par exemple, dans le chant de l'hymne iam-bique cité p. 18, n'est-il pas certain que le si ♭ est sous-entendu? Au contraire dans l'*Agnus Dei* de la messe II du Kyriale Vatican, ne faut-il pas sous-entendre le si ♯? Par conséquent la présence d'un ♭ ou d'un ♯ dans une phrase ne signifie pas nécessairement que tout le morceau réclame l'usage de ce si ♭ ou de ce si ♯. Nullement.

§ 19. — Il peut arriver, par exemple, que le ♭ existe de fait dans une phrase, tandis que dans une autre, même voisine, où le ♯ est sous-entendu, il n'y ait aucun si. Pour en juger prudemment, il faut suivre la mélodie pas à pas et sans idées préconçues.

La cadence mélodique descendante aboutissant à deux notes toniques accentuées réclame la cadence *plagale* propre au mineur.

Exemple :



La cadence ascendante : do ré réclame la cadence harmonique parfaite mineure :



(cf. p. 13 exemple 2).

Etant donné que dans la tonalité antique plus que nulle part ailleurs les deux modes relatifs (majeur et mineur) sont toujours mélangés, il existe dans le premier mode une alternative continue de ré mineur et de fa majeur. Pour s'en convaincre, il suffit de constater combien nombreux sont les cas où la mélodie, dans ses évolutions, fait sur le fa des cadences caractérisées et larges; et dans les chants plus développés, où elle insiste sur le dessin *fa la do*, en s'attachant au do comme à une dominante provisoire.

Ce n'est pas un pur effet du hasard que la psalmodie simple du 1^{er} mode soit presque continuellement en fa majeur, tantôt se terminant sur la Tonique, et tantôt restant suspendue sur *do-mi-sol*, Dominante harmonique du ton de fa majeur :



Seule la cadence finale est quelquefois en ré mineur.



¹ En interprétant ainsi cette finale :



on ne serait pas moins pour cela en fa majeur. De fait, dans la formule mélodique le sentiment tonal attend, après le dernier *sol*, le *fa* qui ne vient pas (cette absence est caractéristique de la formule). Dans l'harmonie, après l'accord de *sol* mineur, l'oreille attend la cadence simple de fa majeur : Exemple



C'est à dire que, comme toujours, le sentiment musical sous-entend et complète ce que les notes n'expriment pas.

Ce genre de suspensions, de réticences tonales, est caractéristique de la tonalité grégorienne; aussi nous ne savons trop laquelle préférer des deux harmonisations de cette cadence. Peut-être la plus indécise (celle qui termine sur l'accord de *sol*) est-elle la plus conforme au style grégorien.

§ 20. En résumé : 1^{er} mode. Base de ré mineur, avec de fréquentes excursions et des cadences caractérisées en fa majeur et la mineur, et très peu d'insistance sur la dominante mélodique la.

Formule modale :



Un peu plus développée :



COMPOSITION.

§ 21. — En reproduisant successivement les accords de l'harmonisation de la p. 27 on obtient le résultat suivant :



qui est le schéma harmonique du chant étudié, schéma qui peut servir de donnée à une phrase ou à une période musicale.

Lorsqu'on s'exercera à développer des schémas de ce genre, il sera bon :

I. D'employer des cadences mélodiques modales ; et par conséquent, dans le premier mode, des cadences descendantes aboutissant au ré.

II. De renfermer, en général, les motifs mélodiques dans l'ambitus propre du mode, c'est à dire entre le ré grave et le ré aigu.

III. De faire usage, autant que possible, de fragments mélodiques ou de formules propres au mode : l'usage de formules modales était une règle constante pour les compositeurs ou centonisateurs du moyen âge.

IV. D'employer au besoin des formules et des motifs tirés du chant dont on s'inspire.

L'exemple suivant est fait sur le schéma dont on vient de parler, 1) en employant quelques formules simples du 1^{er} mode ; 2) en tenant la partie supérieure (qui a seule une allure mélodique) dans les limites du 1^{er} mode ; 3) en concluant au moyen d'une cadence modale au double point de vue harmonique et mélodique.



Un procédé un peu enfantin, mais cependant praticable, consiste à alterner les accords de schéma avec d'autres choisis librement, toujours dans les limites harmoniques du mode.

Par exemple, dans le passage qui suit, les accords au frappé sont ceux du schéma :

Il faut ensuite essayer l'emploi de formules thématiques, comme dans l'exemple suivant :

Pour peu que l'on sache manier la plume, on arrivera facilement à faire davantage.

§ 22. — Voici un essai de prélude simple du 1^{er} mode, avec *p* constant, tout en *ré* mineur :

En voici un autre, où le \flat , sous-entendu au début, alterne avec le \sharp , pour revenir ensuite, et, cette fois, d'une manière explicite. Le mouvement tonal est ici : ré-la-ré.

Lent et sombre.

En voici encore un autre, où le \sharp est sous-entendu au commencement et à la fin, tandis qu'au milieu se présente le \sharp .

Doux, léger

Lorsque la composition atteint un certain développement, il est naturel qu'on y rencontre des cadences et des phrases entières en *fa* majeur et en *la* mineur (toujours sans altération, à base plagale). Ces cadences peuvent aussi bien finir mélodiquement sur la tonique que sur sa tierce ou sur sa quinte. Quand il s'agit de véritables

morceaux, suffisamment développés, l'oscillation déjà notée et étudiée entre les divers tons et modes devient une règle d'architecture musicale. On pourra donc, par exemple, trouver une composition du 1^{er} mode qui, après avoir commencé et avoir reçu ses premiers développements en *fa* majeur, finisse en *ré* mineur, après avoir passé par les tons de *la* mineur et si l'on veut, de *do* majeur. On trouvera des exemples de ce genre dans les nos 1 et 2 de nos *XVI Préludes-Chorals figurés* pour orgue (Ed. M. Capra).

2^{me} MODE.

HARMONISATION.

§ 23. — Examinons cette hymne que nous supposons, comme c'est souvent le cas, transposée à sa quarte supérieure. Exemple :

1^{er} vers + 2^e vers +



Jam lu-cis orto sí-de-re, De- um pre-cémur súppli-ces,

3^e vers + 4^e vers + +



Ut in di-úrnis áctibus Nos servet a no-cénti-bus. A- men.

Tout est semblable à ce que nous avons remarqué dans le premier mode, sauf au 3^e vers où se présente la formule propre au second mode : *ré do la do ré*, transposée ici en *sol fa ré fa sol*. Cette formule réclame l'enchaînement harmonique. Exemple :



qui est le moyen fréquent et caractéristique d'équivoque dans le second mode. Équivoque qui résulte de ce qu'on ignore s'il faut sous-entendre ici le *mi* ♭ ou le *mi* ♮ (*si* ♭ ou *si* ♮ dans le ton normal); c'est-à-dire :

ou au contraire



Par conséquent, en harmonisant de cette manière :



le *mi* ♭ (qui correspond au *si* ♭ du ton d'origine) ferait disparaître l'équivoque.

Ce principe, tout en étant un des procédés les plus caractéristiques du 2^e mode, ne doit pas être appliqué d'une manière trop absolue. En matière d'art, il n'y a pas de lois absolues, ici moins que nulle part. Dans d'autres cas, il peut être bon de préciser le ton au moyen de la cadence plagale.

Comme exercice, on peut harmoniser la mélodie de l'hymne *Jam lucis orto sidere*; puis quelques-unes des antiennes à *Magnificat*, en remarquant le sens clair des formules. Exemple :



La cadence finale de ce type :



est d'un caractère vague qui semble réclamer :

ce qui n'est pas
et peut-être mieux : très loin de :



Cette dernière interprétation, décisive pour le ton de *sol* mineur (*ré* dans le ton normal), semble confirmée par la variante :



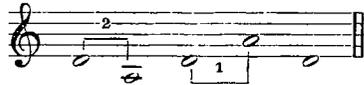
no- li tar-dá-re

Comme on a vu pp. 29-30 pour le premier mode, il faut souvent reconnaître les endroits où la mélodie fait supposer le *si* \flat ou le *si* \sharp sans les toucher; bien qu'on puisse admettre, en règle générale, qu'en 2^e mode le *si* grave est \sharp et le *si* aigu \flat .

Ce qu'on dit p. 31 sur le danger de la monotonie doit être rappelé ici, et s'il est possible, avec plus d'insistance encore. La constitution organique des modes plagaux, plus faible que celle des modes authentiques — il va de soi que cette distinction ne doit pas être prise dans un sens absolu — donne occasion à des insistances dangereuses sur certaines notes de ces chants étendus vers le grave, tandis que l'effet des moyens harmoniques n'est pas proportionné aux besoins. Pour en avoir l'idée, on peut étudier par exemple l'antienne *Quem vidistis?* et compter les insistances mélodiques des Traits. Dans le *Qui habitat* il y a 25 cadences *mi-ré*, et 18 *ré-do!*

THÉORIE.

§ 25. — Le second mode est formé par la connexion des deux mêmes éléments qui forment le premier (p. 32) mais disposés de la manière suivante :



En appliquant à cette disposition les formules 1 et 2 du § 18, p. 31, on arrive à avoir le *si* en deux positions différentes : *bécarre au grave et bémol à l'aigu*. C'est une caractéristique du mode; elle se vérifie souvent dans les mélodies.

Tout ce que nous avons dit p. 32 sur l'oscillation, exprimée ou sous-entendue, entre \flat et \sharp dans le premier mode est également applicable au second; mais les remarques concernent surtout ici le *si* aigu. Le *si* grave, qui n'est pas souvent exprimé, est presque toujours naturel.

§ 26. — Les échanges et les modulations caractéristiques sont les mêmes que dans le 1^{er} mode, mais se présentent d'une manière moins accusée. Le fond du mode est *fa* majeur-*ré* mineur, et ce n'est pas un effet de hasard si la formule psalmodique est ainsi construite :



§ 27. — En résumé : *En raison de l'extension du 2^e mode, les modulations en fa majeur y sont moins fréquentes et moins claires que dans le 1^{er}.* Au contraire, il faut y remarquer l'insistance sur la dominante mélodique *fa* avec sens harmonique incertain. Plus fréquents, mais plus dissimulés, sont les passages au la mineur, sans emploi du *si* grave, qui, sauf exception, est \sharp , exprimé ou sous-entendu. Il faut noter la différence avec le 1^{er} mode : ici, le *si* \sharp se fait entendre parfois justement à la fin, de manière à diminuer, et presque à mettre en doute, le sens de *ré* mineur de la cadence conclusive.

Formule modale :



Un peu plus développée :



¹ Tous les exemples ne sont pas aussi clairs que la formule psalmodique qui vient d'être citée.

COMPOSITION.

§ 28. — Faire comme il a été dit p. 34 à propos du premier mode, en empruntant pour commencer le schéma harmonique à quelque morceau accompagné, puis en le travaillant et en le développant avec une certaine liberté.

Voici un simple essai de prélude :

tranquillo

cresc.

di- mi- nu- en- do

Lorsque la composition atteint un certain développement, on emploie d'ordinaire des cadences en *fa* majeur et en *la* mineur, comme dans le 1^{er} mode.

Les principes exposés p. 35 au sujet de la structure des morceaux sont encore applicables ici. Voir les nos 4 et 5 des *XVI Préludes-Chorals figurés* cités p. 40.

3^{me} MODE.

HARMONISATION.

§ 29. — Chants avec si ♯ constant.

Adhaé-re- at lingua me- a fáuci-bus me- is, si non
memí-ne-ro tu- i Je-rú-sa-lem.

Que l'on commence par essayer de percevoir le sens harmonique des cadences marquées par des croix; on reconnaîtra que la mélodie de cette antienne suggère les harmonies suivantes :

Ad-haé- re- at lingua me- a fáu-cibus me- is, si non

me-mí-ne-ro tu- i Je-rú-sa-lem.

En faisant des essais aux endroits marqués d'un point, on trouvera :

Ad-haé- re- at lingua me- a fáuci-bus me- is, si non

memí-ne-ro tu- i Je-rú-sa-lem.

De là à composer une harmonisation complète, il n'y a pas loin. Nous avons déjà exposé (p. 26) les principes à suivre. Mais comme il n'est pas toujours facile de trouver du premier coup leur application exacte, nous croyons bon de nous étendre un peu sur cette antienne.

Il suffit pour en harmoniser la première partie, de se conformer entièrement à ce que suggère l'oreille. Exemple :

Ad-haé- re- at lingua me- a fáu-ci- bus me- is,

ou bien :

fáuci-bus me- is

ou plus simplement :

fáuci-bus me- is,

Mais l'indication de l'accord de *sol* à *fáucibus* peut être interprétée plus largement, par exemple de cette manière :

fáu-ci-bus me- is,

L'harmonie-employée ici n'est-elle pas justement l'accord de *sol* combiné? C'est comme s'il y avait :



Et cette combinaison ne se retrouve-t-elle pas aussi, bien que moins complètement, dans les autres :



Tout cela, dans le cas présent, peut aboutir au résultat suivant :

Adhaé-re- at lingua me- a fauci-bus me- is,



La seconde partie de l'antienne est entièrement basée sur *mi fa sol* avec le sentiment harmonique de *do* majeur. Pour donner quelque relief à la cadence finale il faut lui réserver l'accord *do mi sol* à l'état fondamental. Il paraît bon d'employer à *meminero* l'accord de tonique du relatif mineur *la do mi* pour varier un peu, comme il suit :

si non memi-ne-ro tu- i Je-rú-sa- lem.



¹ Pour démontrer cette proposition nous devrions nous éloigner par trop du terrain spécial où nous nous sommes placé.

ou encore :



Étudions un autre chant :

1^{er} vers + 2^e vers +

Auró-ra caelum púr- pu- rat Ae- ther re-súltat láudi-bus :

3^e vers + 4^e vers +

Mun- dus tri- úmphans jú-bi- lat, Horrens a-vérnus ín- fremit.

On peut sans hésitation reconnaître le sens de *la* mineur dans le premier vers de cette hymne, ce qui conduit à cette harmonisation :



La cadence du 2^e se présente d'elle-même sous cette forme :



tandis que ceci ne serait pas naturel :



Le 3^e vers retourne franchement au *la* mineur. Exemple :

Mun- dus tri- úmphans jú-bi-lat.



Et le dernier se termine par une cadence qui est un ornement mélodique de l'intervalle *sol mi* avec sens de *do* majeur. Exemple :



ou mieux :

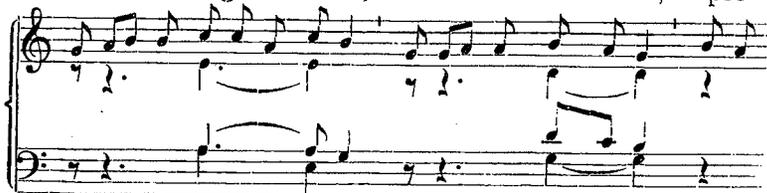
Horrens a-vérnus in- fremit. ou encore : in- fremit.



Mais il n'est pas toujours aussi facile de discerner le sens harmonique des mélodies, même si elles sont simples. Il arrive, par exemple, que la première partie d'une antienne réclame, parfois discrètement, un *fa* # que la mélodie laisse seulement supposer sans l'exprimer; tandis que le *fa* \natural n'arrive qu'à la conclusion. On peut citer comme exemples les antiennes *Dóminus légifer* et *Quaeréntes eum*. Il faut ici se souvenir de la différence qui existe entre suggérer simplement une chose et la dire ouvertement.

C'est pourquoi cette harmonisation :

Dómi- nus lé-gi-fer noster, Dómi- nus Rex noster, ipse



ou bien : ou mieux :

vé-ni-et, et salvá-bit nos. et salvá-bit nos. et salvá-bit nos. ¹



est préférable à cette autre :

Dómi- nus lé-gi-fer noster, Dómi- nus Rex noster,



ipse vé-ni-et et salvá-bit nos.



On remarquera que l'interprétation avec *fa* # exprimé exclut la cadence finale en *do* majeur qui était possible dans le premier exemple. Cette influence du morceau pris dans son ensemble sur la manière de traiter une cadence susceptible de plusieurs interprétations n'est pas rare, quoiqu'il ne s'agisse pas là d'une loi constante. Il faut, en pareil cas, agir avec circonspection.

Si l'on n'arrive même pas à éclaircir le sens des cadences, le « retard de quarte » peut la plupart du temps être employé avec avantage pour exprimer l'indécision du chant.

¹ La même mélodie se retrouve dans tout un groupe d'antiennes. Cette évocation du *fa* # sous-entendu se rencontre assez souvent dans les chants où l'ancienne dominante *si* n'a pas été montée au *do*. On peut s'en convaincre en comparant la version ambrosienne de l'antienne *Salva nos* (dominante *si*) avec la version grégorienne (dominante *do*).

Exemple :



Ce procédé peut également servir utilement même au cours des mélodies.

Si l'on veut s'exercer sur une mélodie un peu développée, basée clairement sur *do* majeur, on pourra étudier l'offertoire *Sperens in te*; et comme exemple de *la* mineur, la communion *Dominus virtutum*.

§ 30. — *Si* ♭ accidentel. — Prenons par exemple l'introït *Deus dum egredieris*; le *si* ♭ s'y rencontre partout, mais voici la cadence finale :



Il s'agit ici d'un bémol touché à la dérobee, qui ne modifie ni l'allure tonale du morceau, ni le sens de la cadence. Exemple :

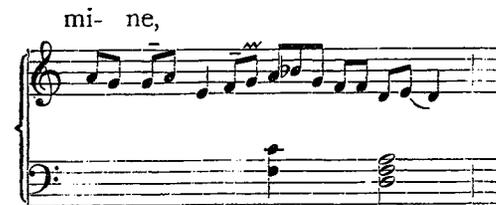


Des cadences du même genre se présentent dans l'intérieur des morceaux sans pour cela empêcher le retour du *si* ♮, comme dans la communion *Qui meditabitur*.

D'autres fois, on rencontre des cadences et des phrases entières où le *si* ♭ est sous-entendu, ou même exprimé, avec des motifs accusés et des cadences comme dans le graduel *Eripe me*.¹

¹ La même mélodie se retrouve dans tout un groupe de graduels parmi lesquels *Juravit*, *Confiteantur Domino*, *Benedicite*, *Tu es Deus*, etc.

Exemple :



où la cadence finale a presque un sens de suspension à la dominante de *fa* majeur. Exemple :



Pratiquement, l'harmonie n'a qu'à exprimer le mieux possible ce que la mélodie se contente de suggérer à l'oreille.

Ici encore, comme nous l'avons dit p. 29 pour le 1^{er} mode et p. 42 pour le second, il faut savoir découvrir les passages où la mélodie, sans toucher le *si*, sous-entend tantôt le *si* ♭ tantôt le *si* ♮.

THÉORIE.

§ 31. — Dans le 3^e mode, le *si*, le plus souvent, est ♮, et il détermine, avec le *fa*, le sentiment de *do* majeur, comme dans l'Alleluia. *Cognoverunt*, ou de *la* mineur, comme dans l'antienne *Postquam* du Mandatum du Jeudi Saint. Le *mi* final est, en *do* majeur, la tierce de la tonique : *do mi sol*; et en *la* mineur, la basse de l'accord de dominante *mi sol si*.

Il faut noter que la formule psalmodique simple commence et se maintient en *do* majeur; la cadence finale seule est en *la* mineur.

Exemple :



C'est un exemple de l'alternance, du mélange usuel des deux modes relatifs, dont on a parlé au § 10, p. 17.

Le mode de l'ensemble d'un morceau (comme on l'a déjà remarqué p. 18) n'a qu'une valeur limitée pour aider à reconnaître si une cadence, même finale, appartient à un mode ou à un autre. La tâche est surtout difficile, et nécessite que l'on tienne compte de nombreux éléments.

Malgré cela, on peut distinguer quatre types de cadence dont chacun semble évoquer constamment la même harmonie :



Que l'on considère en premier lieu la place occupée par l'accent dans chacune de ces formules, et le rôle important joué par le rythme dans le sens musical, en particulier s'il s'agit de la signification des cadences (qui sont les points rythmiques les plus sensibles), et l'on pourra — sans y voir pour cela une règle proprement dite — arriver aux conclusions suivantes :

1° La cadence n° 1 possède un caractère assez net de *do* majeur. Elle semble demander les combinaisons harmoniques suivantes :



L'interprétation *b* est souvent confirmée par ce fait que la cadence *sol-mi* se présente la plupart du temps comme conclusion d'une cadence plagale. Exemple :



Quand la cadence n. 1 termine une phrase en *la* mineur, elle peut avoir la signification de dominante modale non altérée : *mi-sol-si*. Exemple :



Il n'est pas rare que cette cadence, tout en servant de conclusion à des mélodies où la tonalité de *do* majeur est prépondérante, ait une signification harmonique que nous croyons pouvoir exprimer de la manière suivante :



Faut-il considérer ici l'accord final comme celui de tonique de *mi* mineur? Peut-être. Le cas serait analogue à celui que nous avons signalé au § 13. En tout cas le caractère vague, imprécis, de cette harmonisation est bien adapté au style grégorien.

2° La cadence n° 2 ne comporte pas un sens tonal bien accusé. A la fin d'une phrase majeure, elle a le caractère majeur. Exemple :



A la fin d'une phrase mineure, elle a le caractère mineur.

Exemple :



Il est probable que le caractère mineur est celui que possède naturellement la cadence en question, mais ce caractère, en raison de la faiblesse organique du mode mineur (cf. p. 12, note),

n'arrive pas à s'imposer à l'oreille lorsqu'elle vient d'entendre le relatif majeur.

Dans le cas où, au contraire, le caractère mineur est capable de s'affirmer, il serait difficile de donner de bonnes raisons en faveur de l'une des interprétations *d* et *e* plutôt que de l'autre. Toutes deux appartiennent à la mineur, dont *d* est la cadence plagale : *sous-dominante-tonique*; tandis que *e* est la cadence appelée suspensive avec dominante altérée : *sous-dominante-dominante*. Mais il faut ici faire quelques observations relativement à l'opportunité de cette altération du *sol* \flat en *sol* \sharp .

Une question se pose ici. *Peut-il y avoir dans le mode mineur une cadence suspensive sans altération?* La réponse est contenue, bien qu'incomplètement, dans cette affirmation : *Il ne peut pas y en avoir sur la dominante modale mi-sol-si*. Celle-ci, en effet, en mineur, n'exerce pas la fonction décisive de mouvement qu'elle a en majeur (§ 4, p. 11 et ss.); l'altération lui est donc nécessaire pour donner l'impression de suspension, de même qu'elle ne peut s'en passer pour rendre significative et efficace, dans le mode mineur, la cadence parfaite de type majeur. Exemple :



Le fait que la cadence *e* est parfois précédée d'un *sol* \flat n'est pas en contradiction avec le sens de la mineur et l'opportunité de l'altération du *sol* en *sol* \sharp dans l'accord final de *mi*. Cela est tout à fait conforme au mécanisme du mode mineur. Exemple :



3° La cadence n° 3 se rencontre la plupart du temps dans le 4° mode dont on parlera plus loin; elle a un sens assez clair de *do* majeur, comme dans l'antienne *Ecce apparuerunt*. Exemple :



Même en harmonisant comme il suit :



L'oreille compléterait en imaginant un accord final de *do*. Exemple :



Sur le caractère et la valeur des cadences de ce genre, voir la note p. 33.

4° Cadence n° 4. Comme on l'a dit au § 19, p. 32, cette autre catégorie de cadences réclame la cadence plagale harmonique.

Exemple :



C'est peut-être le cas où les 3° et 4° modes se prêtent le plus à l'équivoque avec le ton de *mi* mineur. Et encore il n'est pas rare qu'on ait le sens de la mineur avec suspension sur la dominante altérée. Exemple :



Mais il faut éviter de trop préciser : la variante *c* de la cadence n° 1 (p. 57) est justement un cas où l'on reste sur la dominante non altérée. De cette façon, le sens de suspension n'existe pas, on reste dans le vague, dans l'indécision.

§ 32. — On a certainement bien compris combien il est difficile de décider s'il convient ou non d'altérer le *sol* \flat en *sol* \sharp dans la cadence n° 2, variété *e* (p. 57) et dans les deux derniers exemples de la cadence n° 4.

Il y a deux manières de pratiquer la réticence (comme on l'a dit, la réticence est un caractère propre de la tonalité grégorienne), c'est-à-dire deux manières de ne pas résoudre le problème.

La première consiste à laisser l'accord final sans tierce : sans *sol*. Exemple :

N° 3. *d* ou mieux N° 4.

On doit remarquer le caractère assez marqué, presque tragique, que prennent ces cadences ainsi traitées.

L'autre manière consiste à laisser l'accord final sans résolution, en employant le « retard de quarte ». Exemple :

N° 3. *d* ou N° 4.

Ce procédé, bien qu'inusité dans la technique traditionnelle, convient bien au caractère de la tonalité grégorienne : il met en pratique dans l'harmonie cette réticence qui est d'un usage si fréquent dans la mélodie ; aussi nous en conseillons l'usage dans les cas douteux.

Ces cas sont nombreux, très nombreux. Aussi nous insistons de nouveau sur le caractère *toujours très relatif de ces assertions*. Il s'agit d'une matière très délicate, les rappels tantôt du relatif majeur (*do*), tantôt du relatif mineur (*la*), sont continuels et souvent bien difficiles à vérifier. Les oreilles même les plus expérimentées ne sont pas exemptes de se tromper.

¹ Quelques musicologues se plaisent à rapprocher ce procédé de celui qu'employaient les anciens Grecs en accompagnant la note finale avec sa quinte modale : ces deux notes étaient justement *mi-si* dans le mode dorien (hellénique) à son état normal. Mais il faut procéder avec prudence lorsqu'on veut assimiler l'art grégorien à la musique grecque. Les études les plus récentes ont prouvé (et la certitude de cette conclusion s'accroît de jour en jour) que la liturgie chrétienne pour la musique comme pour le reste, a beaucoup plus emprunté à l'Orient qu'à la Grèce. C'est ainsi par exemple que le 1^{er} mode *ré-ré*, appelé plus tard dorien (tandis que le dorien grec *mi-mi* est notre 3^e) dont la part est importante dans le chant liturgique, existait en Orient tandis qu'il était ignoré des Grecs. Ceux-ci, semble-t-il, ne connurent non plus l'usage de chanter des textes en prose. De là on peut conclure que le chant grégorien dans son ensemble se rattache plutôt à l'art oriental. Ainsi, l'hymnodie seule serait d'origine grecque.

Comme exemples de chants du 3^e mode, on peut citer l'introït *Tibi dixit* qui finit sur une cadence du type n° 1, et l'antienne *Salva nos* de Complies, qui se termine sur une cadence du type n° 4.

Si quelquefois l'on rencontre un *si ♯* dans le cours du morceau, il en résulte une apparition plus ou moins passagère de *fa* majeur (rarement *ré* mineur).

§ 33. — En résumé : *Base de do majeur* — la mineur, quelquefois avec des cadences caractéristiques en *do* (mélodiquement *ré-do* à l'aigu) et en *la* mineur (mélodiquement *si-la*), avec insistance mélodique notable sur la dominante *do*. Les morceaux finissent toujours sur le *mi*, avec sens : 1^o de tierce de *do*, 2^o de quinte de *la*, 3^o de note fondamentale de l'accord de *mi* dominante de la mineur, 4^o de note fondamentale de l'accord de *mi* tonique de *mi* mineur, au moyen de formules mélodiques très constantes.

Formule modale :

+ Cad. 1.

ou bien + ou Cad. 2. + ou encore + ou Cad. 3.

+ ou Cad. 4. + ou + ou encore ou même

Un peu plus développée :

Musical score for 'Un peu plus développée' in C major, 4/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system shows a simple harmonic structure. The second system adds more complex rhythmic patterns. The third system includes a variation marked '+ ou'. The fourth system is marked '+ ou encore'. The fifth system shows further development of the harmonic and rhythmic ideas.

COMPOSITION.

§ 34. — Comme on a fait p. 34 pour le 1^{er} mode, on peut tirer ceci du schéma harmonique de l'antienne *Adhaéreat*, p. 50.

Musical score for 'Adhaéreat' in 3/4 time. It features a piano accompaniment with a simple harmonic structure and a melody in the right hand.

et cela du schéma harmonique de l'hymne *Auróra caelum* p. 51-52.

Musical score for 'Auróra caelum' in C major, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a simple harmonic structure and a melody in the right hand.

Etudier ces schémas en se conformant aux principes exposés p. 35.

Voici un petit exemple du 3^e mode avec *si* ♯ constant, en *do* majeur atténué.

Décidé.

Musical score for 'Décidé' in C major, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a simple harmonic structure and a melody in the right hand. The score is marked 'Décidé'.

On remarquera, tant dans ce dernier exemple que dans celui de la page 62 (avec ses variantes), la longueur de la cadence finale, c'est-à-dire de toute la dernière phrase tendant au repos. Dans les modes où les cadences caractéristiques sont peu décisives, on obtient, à défaut de moyens plus efficaces, le sens de repos conclusif (sens qui est une des bases de la composition) en insistant, dans les limites prescrites par le bon goût, sur les moyens dont on dispose et sur ceux qui semblent s'adapter le mieux au style et au cas particulier.

Comme nous l'avons dit p. 61, le 3^e mode présente une remarquable constance dans l'usage de certaines formules mélodiques de cadences. Nous les avons résumées dans les schémas de la p. 56. Même dans la composition de simples préludes il sera bon d'employer ces formules : c'est une commodité de s'y obliger, car on ne trouverait sans doute pas du premier coup d'autres cadences mélodiques se terminant sur *mi* par un bon mouvement mélodique descendant.

Dans les compositions un peu plus développées, on emploie d'une manière habituelle des cadences intermédiaires en *la* mineur,

en *do* majeur, concluant parfois sur *do* ou restant suspendues sur *si*, *sol* et *ré*.

Il ne faut pas exclure les phrases et les cadences en *fa* majeur, avec *si* ♯ exprimé ou sous entendu. On peut souvent faire un emploi caractéristique plus ou moins fugitif du *si* ♯ vers la conclusion.¹

4^e MODE.

HARMONISATION.

§ 35. — *Chants à base de si ♯ constant.* Quand les mélodies ont le *si* ♯ constant, elles sont dans des conditions analogues à celles du 3^e mode. Voir, par exemple, l'hymne *Splendor patérnae glóriæ* et l'Alleluia. *Pro omnibus*, franchement en *do* majeur ; le *Glória* de la messe XII, entièrement en *do* majeur - *la* mineur.

Même analogie en général pour l'emploi du ♯ accidentel.

§ 36. — *Chants à base de si ♯ constant.* Quand le *si* ♯ est constant, le 4^e mode présente des ressemblances remarquables et des alternances visibles avec le 1^{er} mode.

Exemple :

Com. *Acceptábis.*

Ant. *Juxta vestibulum.*

Dans ces conditions, il n'y a qu'à se reporter à ce qui a été dit au sujet du 1^{er} mode.

Mais pour fréquentes que soient les cadences propres au 1^{er} mode, comme celle qui vient d'être citée sur *Dómini*, les cadences caractéristiques du 4^e mode restent suspendues sur le *mi*, comme à la fin de la période citée.

Exemple :

¹ Ce qui correspond à l'usage moderne du ton de sous-dominante vers la fin.

Le sens de suspension est si clair qu'en ajoutant, suivant les cas, un *ré* ou un *fa*, on éprouve une impression de repos, de conclusion. Que l'on en fasse l'expérience.

Lorsque, comme dans le cas présent, le repos a lieu sur le *ré*, il est évident que le *mi* du chant appartient à l'accord *la-do-mi*, dominante de *ré* mineur. Faut-il ou non altérer le *do* ♯ en *do* ♮?

Exemple :

et di-cent

Mais la phrase suivante suggère l'accord de *fa* :

di-cent : Par-ce Dó-mi-ne

Faut-il voir là une contre-indication?

Peut-être oui, peut-être non. Un tel rapport harmonique est usuel dans la connexion des phrases de la polyphonie primitive; les maîtres les plus proches de la tradition grégorienne employaient donc habituellement ce procédé. En tout cas, il existe une solution prudente que voici :

di-cent : Par-ce Dó-mi-ne

L'antienne continue et fait une cadence sur le *fa* avec sens de cadence plagale :

et après ce rappel significatif

o-re clamánti-um ad te

finit sur la cadence suspensive :

Dó-mi-ne.

Essayer d'harmoniser le répons *Subvenite* ou l'offertoire *Terra trémuit*, ou quelque Alleluia du type *Ascendit Deus*.

§ 37. — Chants à base mixte de *si* ♯ et *si* ♮, et chants n'employant pas le *si*. — Quand les phrases et les cadences avec *si* ♯ alternent avec d'autres ayant le *si* ♮, on se trouve dans le même cas que dans le 3^e mode avec *si* ♮ accidentel, ou que dans le 1^{er} ou 2^e avec *si* ♮ accidentel.

Par exemple, l'introït *Deus in nomine tuo* commence dans le ton de *fa* majeur et l'affirme avec trois cadences significatives à *tuo*, *fac* et *tua*. A *júdica me* survient le *si* ♯, qui cède la place au *si* ♮ à *oratiónem meam*; phrase qui conclut le chant avec la cadence ordinaire suspendue sur le *mi*, la seule du morceau. Les autres s'appuient sur *fa*, tonique de *fa* majeur, sur *sol*, avec sens de *do-mi-sol*, à *ré* dont le sens est douteux.

Il n'y a qu'à suivre la mélodie dans ses excursions tonales.

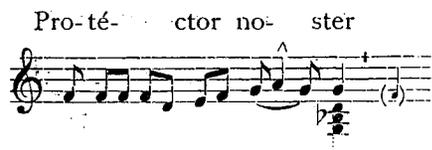
On pourra harmoniser par exemple les introïts *Salus pópuli* ou *Christo confixus sum*.

Dans ce mode, la présence de *si* ♮ ou de *si* ♯ a une importance particulière; la tâche de les reconnaître et de les distinguer a donc une utilité spéciale.

Ainsi dans l'introît *Protector noster*, le début n'a pas de *si*, et



cependant il faut supposer le \flat . Ceci en effet est naturel :



et cela ne l'est pas :



Si l'on ajoutait un *fa* après la cadence de *Deus*, on aurait le sentiment du repos, c'est-à-dire de la tonique.

Plus loin, après un *va* et vient entre *la* mineur (*si* \flat) et *fa* majeur (*si* \sharp) dans la partie médiane, le chant se termine par une phrase semblable à celle du début, avec sens de *si* \flat sous entendu.

On essaiera d'harmoniser quelques uns des morceaux suivants, tous sans *si* : introîts *De necessitatibus*, *Prope est*, *Resurrexi*, communion *Quod dico vobis*.

THÉORIE.

§ 38. — Le 4^e mode est un des plus intéressants. On y distingue trois catégories de pièces : 1^o avec *si* \sharp plus ou moins permanent; 2^o avec *si* \flat plus ou moins permanent; 3^o sans *si*, ou avec mélange de *si* \flat et de *si* \sharp .

1^{re} Catégorie, avec *si* \sharp . — On s'y retrouve à peu près dans les conditions du 3^e mode (§ 31, p. 55), c'est-à-dire en *do* majeur - *la* mineur, comme dans l'Alleluia *Vox turturis* et dans l'antienne *Tulit ergo*. La formule psalmodique semble bien être entièrement en *la* mineur.

Exemple :



elle se termine justement par le motif et l'enchaînement mélodique propre au mineur descendant (sans altération) *la-sol-fa-mi*, dont la cadence *sol-fa-mi* présente le cas n^o 1, variante *c*, étudié § 31, p. 57.

Les cadences en *la* mineur et en *do* majeur (mélodiquement sur le *do* grave en raison de l'extension modale), sont d'un emploi habituel dans le courant des pièces.

Formule modale :



+ ou + ou Cad. 3. + ou Cad. 4.

avec les variantes :

Un peu plus développée :

ou ou

§ 39. — 2^e Catégorie, avec *si b*. — Ces chants sont en *fa majeur* ou en *ré mineur*; les mélodies, souvent après des cadences bien caractérisées en *fa* ou en *ré*, restent suspendues sur la dominante harmonique. Le *mi* est alors ou bien la tierce de *do*, ou bien la quinte de *la*. Exemple de *fa majeur* : l'antienne *Juxta vestibulum*; exemple de *ré mineur* : l'offertoire *Terra tremuit*. Pour s'en convaincre, on peut essayer d'ajouter un *fa* à la fin de *Juxta vestibulum* et un *ré* à la fin du *Terra tremuit*, on éprouvera le sentiment du repos final.

Les formules des cadences sont assez constantes dans les 3^e et 4^e modes, dans toutes les catégories que nous avons distinguées. Pour reconnaître autant qu'il est possible leur caractère tonal et harmonique, il faut se reporter à ce qui a été dit au sujet du 3^e mode, § 31, p. 56. Mais lorsque les morceaux avec *si b* constant finissent par la formule *fa-mi* (cad. n^o 2), ce qui arrive assez souvent, les deux combinaisons *d* et *e*, p. 57, se trouvent dans deux tons différents :

d *e*

La formule *d*, comme finale d'un morceau en *ré mineur*, est comprise (à défaut d'indications contraires), comme cadence suspendue sur la dominante (non altérée) de *ré mineur*. La formule *e* est nécessairement une cadence suspendue en *la mineur*.

Faut-il écarter complètement cette dernière interprétation? Qui pourrait le dire? Et la première, *d*, n'est-elle pas dans des conditions analogues à celles que nous avons étudiées p. 57 au sujet de *la mineur*? Ici également, l'altération n'est-elle pas nécessaire pour conserver la signification propre de la cadence suspendue? Dans le cas présent, c'est le *do* qui devrait être altéré en *do #* :

On pourrait ici encore recourir aux deux procédés « réticents » dont il a été parlé p. 60, en les employant de cette façon :



Il ne faut pas non plus, dans la formule *d* de la page 71, exclure la possibilité de considérer l'accord final comme celui de tonique de *la* mineur. Cette manière de l'envisager semble contredite, il est vrai, par les caractères du chant considéré dans son ensemble, mais il ne faut pas oublier ce qui a été dit plus haut, § 10, p. 18. C'est peut-être justement cette contradiction qui détermine le sens d'incertitude, de vague, si fréquent dans les cadences en question.

Pour se rendre compte des effets divers qui résultent des interprétations dont nous avons parlé, on essaiera les cadences suivantes :

Il arrive parfois que l'allure du morceau est telle que malgré le \flat constant on arrive à la fin sans avoir pu se rendre compte si le ton prédominant est celui de *fa* majeur ou de *do* majeur avec suspension. Nous l'avons déjà dit : *il semble que l'on se soit balancé*

¹ L'effet de cette position est moins dur que si le *ré* se trouvait une octave plus haut, à côté du *mi*.

dans l'espace musical, ce qui est tout à fait caractéristique de l'art ancien. Exemple : l'Alleluia. *O quam pulchra*. Voilà comment au *XX^e* siècle il se peut qu'on n'en puisse savoir plus que saint Odon au *X^e*, et cela même après la dernière note! (cf. § 3, p. 10).

§ 40. — En résumé : le 4^e mode avec \flat permanent est un 1^{er} mode (*ré* mineur), plus rarement un 6^e (*fa* majeur) avec suspension sur la dominante harmonique. Dans de telles conditions, il est naturel que l'on rencontre des cadences en *ré* mineur et en *fa* majeur dans l'intérieur des morceaux. Parfois, il n'y a que la cadence finale qui reste suspendue mélodiquement sur le *mi* et harmoniquement sur la dominante.

Formule modale :

¹ La cad. 3 *ré-mi* ne se trouve jamais dans les morceaux de cette catégorie.

+ ou + ou encore

Un peu plus développée :

Calme.

+ ou +

+

§ 41. — 3^e Catégorie, sans si ou avec mélange de si \sharp et de si \flat . — Prenons comme exemple l'antienne de l'introït de Pâques *Resurréxi*; le si ne s'y rencontre nulle part, il est cependant certain que le si \flat y est partout sous-entendu. Quand arrive le si \sharp du psaume, il fait l'effet d'une modulation à la dominante, modulation qui n'a rien d'anormal même dans le chant traditionnel. Parfois, au contraire, c'est le si \sharp qui est sous-entendu. Dans d'autres cas, c'est tantôt le si \sharp , tantôt le si \flat ; l'harmoniste doit s'en rendre compte.

Comme on l'a déjà dit à propos des autres modes, il ne faudrait pas croire que les conséquences de la présence d'un \flat ou d'un \sharp s'étendent à tout un morceau. Parfois un \flat sous-entendu suit de très près un \flat exprimé, ou vice-versa. Dans ces morceaux, on constate à l'état implicite l'alternance des deux positions du si, qui est clairement exprimée dans beaucoup d'autres. Dans ces conditions, le mélange des deux catégories étudiées plus haut se traduit par une oscillation presque continue entre les modes de ré mineur, fa majeur, la mineur et do majeur.

COMPOSITION.

§ 42. — Comme on l'a vu, le 4^e mode comprend des morceaux appartenant à deux catégories diverses : 1^o morceaux à base de do majeur - la mineur avec cadence conclusive s'appuyant sur le mi; 2^o morceaux à base de fa majeur - ré mineur avec cadence suspendue à la dominante tonale, s'appuyant aussi mélodiquement sur le mi. Les alternances et les mélanges de ces deux catégories se présentent de la manière la plus variée. Le compositeur jouit donc d'une très grande liberté.

Il faut commencer par extraire le schéma harmonique de quelque morceau; puis le travailler en le développant plus ou moins, dans la mesure où on le peut et où on le désire, en suivant les principes exposés plus haut p. 35.

Voici un exemple de court prélude du 4^e mode à base de si b.

Modéré.

p

cresc.

f

dimin.

p

Le si b de la 5^e mesure est passager, accidentel. Ici encore, on devra remarquer la longueur de la phrase aboutissant au repos, conformément à ce qui a été dit p. 64.

Exemple de court prélude du 4^e mode à base de si b.

Vif

p

ritardando

Dans les compositions où prédomine le *si ♯* (c'est-à-dire *do* majeur-*la* mineur) on fait un usage habituel de phrases et de cadences intermédiaires en *do* majeur, basées sur la tonique *do mi [sol]* ou sur la dominante *sol si [ré]*; et en *la* mineur, basées sur la tonique *la do [mi]* ou sur la dominante non altérée *mi sol si*.

Au contraire, quand prévaut le *si ♭* (c'est-à-dire *fa* majeur - *ré* mineur), on fait habituellement usage de phrases et de cadences intermédiaires en *fa* majeur, basées sur la tonique *fa la [do]* ou sur la dominante *do mi sol*; et en *ré* mineur, basées sur la tonique *ré fa [la]* ou sur la dominante non altérée *la do mi*.

Étant donné que les deux catégories de morceaux (avec *si ♯* et avec *si ♭*) sont de fait, souvent confondues, la fin des phrases et des cadences doit être réglée avec une liberté bien comprise.

Les cadences suspendues sur le *mi*, qui sont vraiment caractéristiques du mode, conservent, comme dans le 3^e, leurs formules mélodiques avec une constance remarquable et sont un élément de physionomie modale qui n'est pas négligeable. Même dans la composition polyphonique, il sera bon de les maintenir.

Quant à la proportion numérique au cours d'un morceau entre ces cadences et les autres, c'est un point au sujet duquel l'art grégorien manifeste la plus grande liberté. Dans l'offertoire *Terra tremuit*, il n'y a qu'une cadence en *mi*, la dernière. On a déjà fait remarquer combien est effacé le rôle joué par le *mi* dans le graduel *Domine praevenisti*, qui est du 1^{er} mode dans un bon nombre de manuscrits et du 4^e dans l'édition vaticane. Il n'y a qu'une différence entre les deux versions : les deux dernières notes sont deux *ré* dans un cas, et dans l'autre deux *mi*.

5^e MODE.

HARMONISATION.

§ 43. — Chants avec *si ♭* constant.

Ecce jam ve- nit ple-ni-tú-do témpo-ris, in quo mi- sit
De- us Fí- li- um su- um in ter- ras.

Il n'est personne qui ne reconnaisse ici sans hésiter le *fa* majeur, avec *si ♭* à la clef, sans rien d'anormal. On peut s'exercer à harmoniser d'autres chants qui sont dans le même cas : les antiennes *Ex quo omnia, Dum transirent, Nazarétus*, etc.

§ 44. — Chants avec mélange de *si ♯* et *si ♭*.

Pa- cem me- am do vo- bis, al- le- lú- ia.

L'antienne commence avec le *si ♯*, ce n'est qu'après que se présente le *si ♭*. Ce cas suppose le ton de *la* mineur (*si ♯*) au début, puis celui de *fa* majeur (*si ♭*).

Autre exemple :

Non in so- lo pa- ne vi- vit ho- mo, sed in
o- mni ver- bo quod pro- cé- dit de o- re De- i.

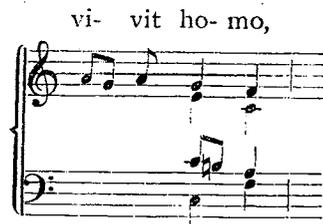
Au commencement de cette antienne, on imagine :

Non in so- lo pa- ne vi- vit ho- mo,

La marche est la même que dans l'ant. *Pacem meam* : on part de *do* majeur-*la* mineur et on aboutit à *fa* majeur; la seule différence est qu'ici on ne touche même pas le *si ♯*, tellement il a peu besoin d'être exprimé. (§ 12, p. 20 des *Principes généraux*.) La chose est si claire que cette harmonisation n'aurait rien d'inacceptable :

vi- vit ho- mo,

tandis que cette autre serait choquante :



Dans le reste de l'antienne, on imagine le $si \flat$, à tel point que ceci serait naturel :



mais non cela :



et la cadence mélodique finale appelle la cadence harmonique plagale :



Tel est le jeu du 5^e mode : *errer entre do majeur - la mineur et fa majeur, soit en touchant tantôt le si \flat et tantôt le si \natural , comme l'indique ce schéma :*



soit en touchant le si \natural et en se contentant de laisser deviner le si \flat sous-entendu, comme l'indique cet autre schéma :



soit encore en ne touchant ni le si \natural ni le si \flat . Exemple :



Parfois les schémas que nous venons de rapporter sont précédés du motif *fa la do*, appartenant aussi bien à *fa* majeur qu'à *do* majeur; ce qui rend le jeu encore plus subtil et l'équivoque plus parfaite.

En comparant ces deux débuts d'antiennes, on verra combien minime est la différence entre un \flat sous-entendu (*Ecce jam venit*) et un \natural exprimé (*Hauriétis*).

Exemples :



Ecce jam ve- nit ple-ni-tú-do tempo-ris



Hauri- é- tis a-quas in gáu-di- o

§ 45. — Chants avec si \natural .

Voici une antienne avec seulement le si \natural :

Omnes An-ge- li e- jus laudá-te Dómi-num de cae-lis.



Nos indications harmoniques sont si exactes que à *Angeli* et à *caelis* un *si ♯* n'aurait rien de choquant, par exemple :

Omnes An-ge-li Dómi-num de cae-lis.

Même des cadences comme celles qui terminent les communions *Dico vobis* et *Benedicta*, où le *si ♯* se présente tout près du repos final, ne font autre chose que de suivre nos schémas des p. 80-81.

Com. *Dico vobis*.

paeni-ténti- am a-gén- te.

Com. *Benedicta*.

ma- ter Sal- va- tó- ris.

Cela est tellement vrai que dans les deux cas cette cadence avec *si ♯* ne choquerait nullement :

a-gén- te.

Sal- va- tó- ris.

Sur ces bases on fera les exercices nécessaires, et l'on harmonisera quelques-unes des antiennes suivantes : *Benedictus Deus*, *Dóminus aedificet*, *Fac Dómine*, *Sanctum et terribile*, *Montes et colles*, l'introît *Miserere mihi*, etc.

THÉORIE.

§ 46. — Le 5^e mode, lorsqu'il a le *si ♯* constant (exprimé ou sous-entendu) est en *fa* majeur, comme dans le *Sanctus* de la Messe IX du Kyriale Vatican, avec alternances fréquentes de *ré* mineur¹. Ces alternances correspondent (mais dans une mesure plus limitée) à celles auxquelles nous avons fait allusion à propos des 1^{er} et 2^e modes, p. 17, et pp. 33 et suivantes.

Parfois les morceaux ont à un tel degré le caractère majeur qu'ils sont transposés en *do*, comme l'Alleluia. *Te Mártýrum*, déjà cité, l'*Alma Redemptóris* des anciennes éditions de Solesmes, le *Benedicánnus Dómino* solennel, etc.

En ce qui concerne l'emploi du *si ♯*, on peut distinguer deux cas un peu différents : 1^o Le *si ♯* est plus ou moins insistant et conduit à une cadence souvent bien accusée en *do* majeur ou plus souvent en *la* mineur. 2^o Le *si ♯* est compris dans le cours d'une phrase, minime parfois, et même tout près d'une cadence sur le *fa*.

1^o Cas. Rien de plus naturel. Le *si ♯* produit une modulation dont le ton d'arrivée (*do* majeur ou *la* mineur) est affirmé par une cadence.

2^o Cas. Plus caractéristique. La modulation, la flexion tonale, est si minime, si fugitive, qu'on la remarque à peine et qu'elle n'arrive pas à annuler le sens de *fa* majeur qui précède et qui suit le *si ♯*. Le *si ♯* fugitif ne détruit pas le *si ♯* affirmé (exprimé ou sous-entendu) dans l'ensemble du morceau. C'est exactement le cas de certaines notes chromatiques dans la tonalité amplifiée de la musique moderne. Ces notes sont ici d'une importance tonale minime, en raison de l'efficacité et de la persistance particulières qui sont propres au ton de sous-dominante (§ 12, p. 20) et du peu d'effet produit comparativement par les allusions au ton situé une quinte plus haut, comme *do* par rapport à *fa* et *la* par rapport à *ré*.

En tout cas il s'agit de modulations plus ou moins importantes et significatives, ou seulement d'allusions; qui, partant de *fa* majeur - *ré* mineur, aboutissent à *do* majeur et plus souvent à *la* mineur. Les modulations se produisent presque toujours au moyen du rapport *la-do* commun aux deux accords (et par conséquent aux deux éléments tonaux), de *fa* majeur et *la* mineur, *On joue sur l'équivoque*.

¹ Il n'y en a cependant pas dans le *Sanctus* cité.

Voici un exemple qui se rencontre très fréquemment :

Grad. *Anima nostra.*

de lá-que- o ve- nán- ti- um.

Com. *Domus mea.*

a- pe- ri- é- tur.

Il faut noter la délicatesse particulière des vieux maîtres grégorianistes, qui trouvaient *imparfait* le demi-ton *mi-fa* (sensible ascendante de *fa* majeur) et l'évitaient dans la mélodie, pour employer de préférence la cadence *ré-fa*¹. C'est-à-dire qu'ils préféraient la cadence plagale :

S → T

à la cadence simple :

D → T

Cela ne veut pas dire que la cadence simple ait été tout à fait exclue : en musique la tonalité antique est un peu le domaine du compromis. On la pratiquait, mais en faisant entendre *sol-fa* dans la mélodie. Ainsi, le *mi-fa* n'était que sous-entendu, et l'imperfection du demi-ton s'évanouissait dans l'imprécision.

§ 47. — En résumé : *Mode de fa majeur, avec de fréquents emprunts à son relatif ré mineur, comme dans la communion Lutum fecit, et oscillations d'importance et de durée très variables, souvent soulignées par des cadences bien accusées, en la mineur et do majeur. Il n'est pas rare que les morceaux débutent en la mineur ou en do majeur pour n'atteindre le ton de fa majeur qu'au cours de la compo-*

¹ Cf. Dom A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, p. 208.

sition, et parfois même vers la fin, comme c'est le cas pour la communion *Justus Dominus* et l'antienne *Pone me*.

Formule modale :

Un peu plus développé :

COMPOSITION.

§ 48. — S'il s'agit du 5^e mode avec *si* ♭ permanent, il n'y a qu'à se comporter comme en *fa* majeur en se conformant aux règles spéciales du *majeur atténué* et en évitant l'intervalle mélodique *mi-fa* avec cadences finales. Les compositeurs grégoriens préféraient *sol-fa* ou *ré-fa* sur la base de la cadence plagale, pour éliminer la sensible de la mélodie.

Voici un court exemple du 5^e mode traité comme *fa* majeur atténué :

Andante

p

crescendo poco a poco

f

mf p diminuendo

Mais si cette manière de traiter le 5^e mode est la plus aisée, elle est aussi la moins caractéristique et la plus pauvre.

On réalisera le schéma harmonique d'un chant quelconque, et on le travaillera en suivant les règles données plus haut.

Dans la composition harmonique, l'équivoque fondée sur la réticence, au moyen de laquelle on évite le \flat ou le \sharp , en se contentant de les laisser deviner, présente quelque difficulté. Plus fréquente est l'alternative, qui se prête à toutes sortes d'artifices.

De ce qu'on a dit, il résulte clairement que le schéma tonal des

morceaux de ce mode est *fa-do-la-fa*, ou *do-la-fa*. Dans ce dernier cas, on commence en *do* ou en *la* et on finit en *fa*. Cette marche est exactement celle de beaucoup de pièces grégoriennes; il en est même qui insistent beaucoup sur *do* ou *la*, et peu sur *fa*; comme, parmi beaucoup d'autres morceaux, l'introît *Miserère mihi*.

Les cadences intermédiaires sont souvent en *la* et en *do*, mais elles ne restent pas suspendues sur la dominante de ces tons.

Voici un exemple de court prélude :

Moderato

f

p

cresc.

f

Voir les nos 9 et 10 de nos XVI *Préludes-chorals figurés* cités p. 40. Comme la formule psalmodique, les deux morceaux commencent en *fa* et finissent en *la*.

6^e MODE.

HARMONISATION.

§ 49. — D'ordinaire, le *si* \flat est constant. On harmonisera quelque antienne, par exemple : *Regina caeli, Tibi Dómine, Exaltáte*, ou bien l'introit *Hódie sciétis*, ou *In médio*, etc.

Mais comme le 5^e mode, le 6^e également alterne souvent le *si* \flat et le *si* \natural , et se comporte de même. Voici par exemple l'antienne *Pater manifestávi*, où se trouve, sur les mots *nunc autem*, le passage suivant :

nunc au-tem pro e-is ro-go, non pro mun-do,

Il est également assez fréquent que la mélodie ne touche même pas le *si*. C'est d'ordinaire le \flat qui est sous entendu, quoique parfois un examen attentif puisse aboutir au doute. Voici deux passages :

Intr. *Dicit Dóminus : Ego*

in-vo-cá-bi-tis me

Intr. *Esto mihi.*

dux mi-hi e-ris

Leur rapprochement suggère le sentiment de *si* \flat à *dux mihi*.

THÉORIE.

§ 50. — Le 6^e mode correspond à *fa* majeur plus franchement encore que le 5^e. En raison de l'extension modale, les modulations dirigées vers *do* majeur-*la* mineur au moyen du *si* \sharp y sont assez rares; mais on y trouve souvent des appuis accusés et même des cadences, sur le *do* grave, avec sens plus ou moins douteux de *do* majeur. Exemples bien caractérisés de *fa* majeur-*ré* mineur : les introits *Sacerdotes Dei, Os justi, Réquiem aeternam*.

Formule modale :

COMPOSITION.

§ 51. — Règles analogues à celles qui ont été données pour le 5^e mode, sauf en ce qui concerne les modulations qui sont fréquentes en *ré* mineur et rares en *do* majeur. L'extension des motifs mélodiques est limitée, avec insistance caractéristique sur *fa-sol-la*, et, habituellement, descente au *ré* grave au voisinage de la cadence finale, à laquelle s'applique ce qui a été dit p. 84.

7^e MODE.

HARMONISATION.

§ 52. — *Chants avec fa* \sharp *sous-entendu.*

Ecce sa-cérdos magnus, qui in di-é-bus su-is plá-cu-it
De-o, et invéntus est justus.

Lorsqu'on entend cette antienne bien connue, on a le sentiment très net de *sol* majeur avec *fa* \sharp sous-entendu; à tel point que de toute façon on imagine au commencement :

Ecce sa-cérdos magnus

Si l'on admet l'usage du *fa*, il est plus naturel d'employer le *fa* #

Ecce sa-cér-dos magnus



que le *fa* ♭

Ecce sa-cér-dos magnus



Plus loin, ceci se présente spontanément :

plá-cu- it De- o



et non pas cela :

plá-cu- it De- o



De même, vers la fin, on imagine :

et invéntus est ju-stus



plutôt que :

et invéntus est ju-stus



Mais il est impossible de ne pas remarquer que le sens du *fa* # exprimé est plus clair, plus net, et si l'on peut dire, plus effronté que celui de la mélodie. On constate ici encore la différence qu'il

y a entre *dire* une chose et la *laisser deviner*. Il faut donc autant que possible éviter le *fa* # même dans l'harmonie. Un exemple :

Ecce sa-cér-dos magnus, qui in di-ébus su-is plá-cu-it



De- o, et invéntus est ju-stus.



Et, lorsqu'on le peut, ce procédé « réticent » doit être employé toutes les fois que le chant est à base de *sol* majeur : en chant grégorien il s'agit toujours d'un *sol* majeur *caché* !

vi-tae me- ae.



Qui donc n'entend pas le *fa* # dissimulé à l'endroit où nous l'avons indiqué dans cette cadence finale, commune aux 5^e et 6^e modes, qui *ont* justement la sensible *mi-fa*, et aux 7^e et 8^e qui, théoriquement, *n'ont pas* la sensible *fa* # *sol* ?

Partant, il sera plus prudent d'harmoniser ainsi :

vi-tae me- ae.



On pourra constater combien est grande la fréquence des périodes, des phrases, des motifs avec *fa* # sous-entendu.

Harmoniser quelques uns des chants suivants : communion *Notas*, antienne *Méneant* (sans la psalmodie), com. *Qui vicerit*.

§ 53. — Chants avec *fa* \sharp exprimé.

Que l'on étudie cette mélodie :

Alle- lú- ia. (V. Adorabo.)

on reconnaîtra la justesse de nos indications. Que l'on continue, en harmonisant le verset qui suit, ou bien l'introît *Viri Galilaei*, etc.; on s'apercevra que les cadences finales ont le sens suspensif :

et non celui de cadence plagale :

§ 54. — Voyons maintenant l'introît *Aqua sapientiae* :

A-qua sa- pi- énti- ae po-tá- vit e- os,

al- le- lú- ia : firmá- bi-tur in il- lis,

et non flecté- tur, al- le- lú- ia :

Après *Aqua sapientiae* avec sens de succession des accords *sol-do-sol* à *potávit eos*, le chant commence à insister sur *ré-fa-la*, au point de donner au *ré* la signification d'une allusion au 1^{er} mode. On s'en aperçoit clairement quand arrive à *flectétur* le *si* \sharp , qui surprend un peu; et qui surprend parce que le sens de *ré* mineur sous-entend le *si* \flat . A tel point qu'il n'y aurait rien de choquant à harmoniser ainsi :

po-tá- vit e- os, al- le- lú- ia : firmá- bi-

tur in il- lis, et non flecté- tur, al- le- lú- ia.

ou encore :

Après un passage bien accusé en *la* à *exaltábit eos* et un rappel du ton de *ré* à *in aetérnum*, l'introît se termine, à l'ordinaire, par une cadence suspensive.

On essaiera de l'harmoniser en entier; on s'exercera également à harmoniser l'Alleluia. *Extói a Patre*.

Les phrases ou passages avec *fa* \sharp sous-entendu sont parfois voisins d'autres avec *fa* \flat , et même d'allusions au ton de *ré* mineur, avec, par conséquent, *si* \flat sous-entendu.

On s'exercera à harmoniser le graduel *Clamavérunt*.

THÉORIE.

§ 55. — Il faut distinguer, dans le 7^e mode, deux catégories de morceaux : 1^o sans *fa*, avec rapport *sol-si-ré* plus ou moins accusé; 2^o avec *fa* \sharp , avec rapport souvent assez clair *sol-do* et *sol-do-ré*.

Les chants de la première catégorie sont presque toujours dans le ton de *sol* majeur dont le *fa* \sharp est évité. Exemple : l'antienne des Vêpres *Ecce sacerdos magnus*.

Dans l'harmonisation, il n'y a qu'à mettre le *fa* # à la clef; mais sans oublier que le mode majeur de la tonalité grégorienne ne correspond pas exactement à celui de la tonalité moderne, qui lui-même offre plusieurs aspects. ¹

Il faut donc ne pas perdre de vue les remarques faites plus haut sur le *majeur atténué à base plagale* (p. 13-14), et ne pas oublier que la tonalité grégorienne répugne à tout ce qui est accusé, net, manifeste. Si la chose n'était paradoxale, nous donnerions presque le conseil d'écrire le *fa* # à la clef, et de faire ensuite comme la mélodie grégorienne elle-même, qui le laisse deviner sans jamais l'exprimer. Exemple :



La tonalité des chants de la 2^e catégorie n'est autre que celle de *do* majeur avec cadence suspendue sur la dominante; ce qu'on peut exprimer dans la formule suivante :



La base de *do* majeur est si réelle, qu'à tout moment la mélodie s'appuie sur le *do* et y fait des cadences bien accusées. Voir, entre beaucoup d'autres exemples, l'introït *Exspécta*.

¹ Nous devons ici nous borner à cette affirmation, sans pouvoir en donner les raisons, qui sont liées à la substance intime du mécanisme tonal.

On remarquera que la psalmodie simple de ce mode part du *do*, fait la cadence de médiante sur le *mi*, et possède deux terminaisons sur le *do* et une sur le *la*, relatif mineur de *do*.



On se reportera aussi utilement aux formules d'Alleluia destinées à être ajoutées aux introïts, aux offertoires et aux communions pendant le Temps Pascal. Nous pourrions également citer des passages comme le suivant (V. du graduel *Clamaverunt*) :



et d'autres pièces, comme les Alleluia. *De profundis*, et *Te decet hymnus*, et la communion *Mirabantur*.

Mais il s'agit ici d'un *do* majeur atténué, et d'une manière spéciale : avec large emploi de la sous-dominante ré-fa-la du relatif mineur. Ce qui conduit naturellement à des cadences accusées en la mineur. L'exemple peut-être le plus typique d'insistance sur ré et sur fa-la est l'introït *Aqua sapientiae*.

Quand le ré n'est pas employé comme représentant la tonalité de ré mineur, il a souvent le sens de quinte de sol, dominante de *do* majeur; à tel point qu'on pourrait presque affirmer que telle est la caractéristique de la note dominante du 7^e mode.

Par exemple dans la psalmodie :



Les cadences si fréquentes *mi-ré* ont souvent le sens de :



et alternent avec l'autre position de la même cadence :



Mais il arrive que la marche de la mélodie donne à cette dernière formule le sens du relatif mineur :



Le *si* ♯ est rare, mais quand le mode est à base de *do* majeur, il se rencontre des passages ayant clairement le caractère de *fa* majeur, comme au passage *et confitebor* de l'Alleluia. *Adorábo*. Dans ces passages, le *si* ♯, qui n'est pas exprimé, est certainement sous-entendu. C'est pourquoi, dans cet exemple comme dans tous ceux que l'on peut emprunter aux anciens modes, la présence ou l'absence d'un ♯ ou d'un ♮ ne signifie pas grand'chose. Pour bien se rendre compte du contenu tonal, ainsi que nous l'avons déjà dit, il n'y a qu'à suivre pas à pas la mélodie. Il n'est pas rare, par exemple, que dans un même morceau une phrase contienne un *fa* ♯ dissimulé, et qu'une autre, au contraire, sous-entende ou même exprime le *fa* ♮, et vice-versa. Voir, par exemple, le graduel *Clamaverunt*, qui, après avoir employé si souvent le *fa* ♮, se termine par une longue formule empruntée aux graduels du 5^e mode, où le sentiment musical est contraint de sous-entendre, au lieu de *mi-fa*, la sensible *fa* ♯ *sol*.

§ 56. — En résumé : lorsque le 7^e mode ne correspond pas à *sol* majeur dissimulé par le fait que le *fa* ♯ y est sous-entendu, il est en *do* majeur, avec cadences suspendues sur la dominante harmonique *sol-si-ré*, où le *ré* joue le rôle de dominante mélodique assez insistante. La sous-dominante *ré-fa-la* du relatif la mineur y possède une importance spéciale. Les cadences conclusives (plus ou moins efficaces) : dominante-tonique en *do* majeur et en la mineur, sont par conséquent naturelles et assez fréquentes. Elles alternent

avec leurs inverses (cadences suspendues) : tonique-dominante, soit de *do* majeur, soit de la mineur, mélodiquement : *mi-ré* ou *do-si*. Le bémol est rare.

Exemple caractéristique :



Pour bien se rendre compte de la différence qui existe entre les deux variétés du 7^e mode, il suffit de chanter l'antienne *In paradísium* des funérailles. En réalité, il y a là deux antiennes juxtaposées. La première, jusqu'à *Jerúsalem*, appartient vraiment au 7^e mode, avec *fa* ♯ sous-entendu; elle est donc, de fait, en *sol* majeur. Que l'on essaie de faire entendre un *fa* ♮ dans l'harmonisation, par exemple à *sanctam*, l'oreille en sera aussitôt choquée. Pour bien en juger, on devra chanter plusieurs fois la mélodie seule, sans accompagnement; on essaiera ensuite le *fa* ♮. Dès le début de la seconde partie, l'intervalle *sol-do* évoque le ton de *do* majeur, et l'on imagine le *fa* ♮. Il semble naturel lorsqu'il se présente, et jusqu'au bout il se fait sentir, sauf peut-être à *te suscipiat* où l'on a encore un sentiment vague de *fa* ♯.

¹ Se reporter à ce qui a été dit p. 64, à propos de la longueur des phrases de cadence finale, surtout dans certains modes.

COMPOSITION.

§ 57. — Dans un emploi permanent du *fa* #, c'est-à-dire traiter le 7^e mode en *sol* majeur, est la solution la plus commode, sinon la plus riche, la plus fine et la plus caractéristique. Dans ce cas, le 7^e mode devient identique au 5^e avec exclusion totale de la sensible *fa* # *sol* dans les motifs mélodiques, surtout aux cadences.

Une manière de composer plus conforme à l'esprit de la modalité grégorienne consiste à écrire en *sol* majeur, en évitant le *fa* # même dans l'harmonie.

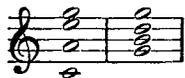
Etant donné qu'il faut éviter le *fa* #, l'accord de dominante ne peut être employé que par simple évocation de la note *ré* ou de l'intervalle *ré-la*, par exemple de cette manière :



La cadence qui est propre à cette variété spéciale de mode majeur est la cadence plagale :



dont l'effet peut être accru de cette manière :



et qui peut être facilement développée :



Elle est l'enchaînement harmonique le plus efficace dont on puisse disposer, et peut être employée utilement même quand, parfois, le *fa* # semblerait inévitable :



Voici quelques brefs exemples de *sol* majeur sans *fa* # :



Mais la manière la plus caractéristique consiste à traiter le 7^e mode sur la base de *do* majeur suspendu sur la dominante, en usant largement de l'accord de *ré* mineur (sous-dominante du relatif mineur *la*). On pourra réaliser les schémas harmoniques, par exemple, des *Alleluia. Adorabo* et *Multifarie*, et les travailler suivant les règles déjà données.

Voici un court spécimen de prélude conçu dans cette variété du 7^e mode :

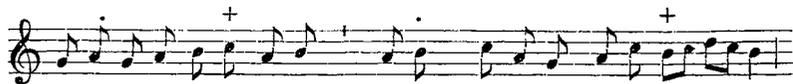
Moderato.

On peut enrichir davantage encore cette variété au moyen de phrases et de motifs en *sol* majeur (autant que possible sans *fa* #) et en *ré* mineur, avec *si* ♭ exprimé ou tout au moins sous-entendu.

Voir les nos 14 et 15 des *XVI Préludes-Chorals figurés* cités p. 40.

8^{me} MODE.

HARMONISATION.

§ 58. — *Chants avec fa # sous-entendu.*

Te lu-cis ante términum, Re-rum Cre- á-tor p-óscimus,



Ut pro tu- a cleméti- a, Sis praesul et custó-di- a.

Ceci :

términum cleméti- a



est beaucoup plus naturel que cela :

términum cleméti- a



On harmonisera entièrement cette hymne en *sol* majeur, en évitant autant que possible, comme la mélodie elle-même, le *fa #*. Le *fa #* de l'*Amen* :

A- men.



est sans conséquence. D'abord, il s'agit d'une formule constante, sans relation véritable avec le corps de l'hymne; de plus, on a vu combien il est fréquent dans le 7^e mode que les *fa #* soient rapprochés des *fa #* sous-entendus, mais cependant bien clairs.

On s'exercera également à harmoniser l'Alleluia *Benedictus es*.

§ 59. — *Chants avec fa b exprimé.*

Al- le- lú- ia.



V. Ange- lus Dó-mi- ni descén- dit de cae- lo :

Il paraît superflu d'indiquer l'harmonie, même aux endroits les plus saillants, tant est clair le ton de *do* majeur, qui reste ensuite suspendu à la dominante :



Cette cadence suspendue (que nous avons déjà rencontrée dans le 7^e mode), se présente avec plusieurs variantes, entre autres :



C'est la formule harmonique propre au 8^e mode; on la trouve un peu partout même à l'intérieur des phrases et des motifs.

On étudiera et on s'exercera à harmoniser un des traits du Samedi Saint.

§ 60. — *Chants avec si # et si b.*Le trait *Sicut cervus* renferme le passage suivant :

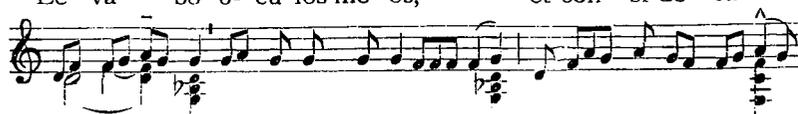
De- i me- i



C'est ainsi que se présentent habituellement le *b* accidentel et le *#*.

En harmonisant le trait *Qui séminant* on verra que parfois le 8^e mode emploie dès le début le *si b* qui persiste au cours de phrases entières.

§ 61. — Chants avec *si b* sous-entendu.

Le- vá- bo ó- cu-los me- os, et con- si-de- ra-

 bo mi-ra-bí- li- a tu- a, Dó- mi- ne.

Dans ce commencement d'offertoire, par exemple, il paraît évident que le *b* est sous-entendu; tel est souvent le cas lorsque la mélodie s'étend dans la partie grave *ré-sol* de l'ambitus modal.

D'autres fois, on rencontre des phrases qui sembleraient en *fa* majeur, avec, par conséquent, le *b* sous-entendu :

Tu Dómi- ne servá-bis nos, et custó-di- es nos in aetérnum.



Harmoniser cette antienne, ainsi que le *Kyrie* de la messe VII.

THÉORIE.

§ 62. — Le 8^e mode, comme le septième, n'est parfois qu'un *sol* majeur dont on évite le *fa #*. Exemples : l'antienne *In innocéntia* et groupe d'*Alleluia* du type *Benedictus es*.

Plus souvent, ainsi que l'indique clairement la formule psalmodique, il est un *do* majeur qui reste suspendu sur la dominante.



c'est-à-dire :



Il faut remarquer la seconde cadence finale qui se termine justement sur la dominante (*do*) de la théorie traditionnelle, dominante qui au contraire est la tonique réelle.



Ce mode de *do* majeur avec suspension sur la dominante réelle se trouve par exemple dans le *Sanctus* de la messe IV du Kyrieale Vatican et dans le *Gloria* de la messe V.

Dans les cas semblables (comme en général dans tout le mode *majeur atténué*) la fonction décisive de mouvement est souvent exercée par la sous-dominante *fa-la-do*.

S → T



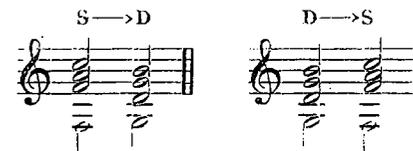
Cela explique l'usage si fréquent du *si b* alterné avec le *si #*. Rien de plus facile que la transition, la flexion, l'équivoque, entre *do tonique* du ton de *do* majeur et *do dominante* de *fa* majeur.

Fa majeur a parfois une importance telle qu'il devient prépondérant dans l'ensemble du morceau. Par exemple, le ton qui convient le mieux à l'Alleluia *Surréxit Dóminus* est celui de *fa* majeur, avec cadence suspendue sur la dominante (*do-mi-sol*), et seulement quelque brève allusion à *do* majeur. ¹

Tel est également le cas de la communion *Spiritus ubi vult spirat*, dont la première période pourrait être du 5^e mode.

D'autre part, un des procédés qui caractérisent le 8^e mode est le jeu, l'alternance des deux dominantes (dominante et sous-dominante, et vice-versa) *sans conclusion sur la tonique*.

S → D D → S

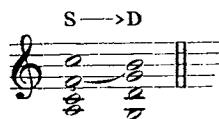


¹ Le morceau est fait de la triple répétition d'une même période musicale, dont le commencement et la fin sont en *fa* et le milieu en *do*.

Les deux notes de mouvement *si* et *fa* remplissent franchement leur rôle de *sensibles* (ascendante *si*, descendante *fa*); le triton est ici caractéristique, comme par exemple dans le passage bien connu des traits :

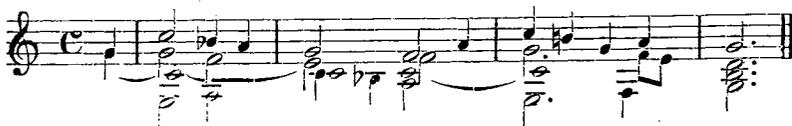


ce qui correspond harmoniquement à :



Ici encore, le *fa* \flat au cours d'une phrase n'empêche pas qu'il y ait un *fa* \sharp sous-entendu dans une autre phrase. Par exemple, dans le petit *Kyrie* de la messe XII du Kyriale Vatican, le \flat et le \sharp sous-entendu alternent constamment.

Formulé modale :



Un peu plus développée :



COMPOSITION.

§ 63. — Avec le *fa* \sharp constant (exprimé ou sous-entendu), le 8^e mode ne se distingue du 7^e que par l'extension des motifs mélodiques. Avec le *fa* \flat (cas le plus fréquent pour les mélodies) les seules différences qu'il présente avec le 7^e sont un emploi plus fréquent du *si* \flat , l'usage de cadences ascendantes, comme :



On fait usage d'une manière habituelle de phrases et de cadences intermédiaires en *fa* majeur et parfois en *ré* mineur, ou encore en *do* majeur, aboutissant à la tonique ou restant suspendues sur la tierce de la dominante harmonique *sol-si-ré* et parfois en *la* mineur.

OBSERVATIONS.

§ 64. — *Liberté tonale.* — Le répertoire grégorien (qui est le guide et le modèle le plus sûr en fait d'art médiéval) comprend un nombre considérable de morceaux commençant d'une manière et finissant d'une autre. Par exemple, le *Kyrie* de la p. 29 oscille sans cesse entre *la* mineur et *ré* mineur. Pour l'accompagnement, il n'y a, comme toujours, qu'à suivre pas à pas la mélodie, et, par conséquent, à employer tantôt le \flat et tantôt le \sharp , avec circonspection, et, pourrait-on dire, avec *réticence*. On ne péchera jamais pour excès de délicatesse.

De l'existence de ce genre de pièces résulte une évidente confirmation de ce fait bien connu : *la pratique est toujours plus libre que la théorie*. Les anciens maîtres, dans la composition et la cantonisation des mélodies, donnaient déjà l'interprétation la plus large à ce principe qu'ils mettaient de fait en pratique sans l'avoir formulé.

Dans l'art moderne, même quand cet art s'inspire de l'art ancien et en observe volontairement les lois, cette liberté ne peut évidemment être moindre. Mais il ne faut jamais perdre de vue que *la liberté est bonne pour qui sait s'en servir*, et, en matière d'art, *pour ceux qui savent en profiter pour faire quelque chose de bon et d'élevé*. Autrement, on ne peut aboutir qu'à des essais peu réussis.

§ 65. — *Pièces anormales*. — Il existe des pièces grégoriennes d'une extension mélodique très limitée, sans formules caractéristiques, à tel point qu'on se trouve parfois embarrassé pour les classer. Seule, dans ce cas, l'observation du sentiment de la tonalité peut apporter quelque lumière. De quel mode, par exemple, est le *Sanctus* de la Messe des Morts? La réponse se trouve dans ce fait que le *fa* # y est sous-entendu d'un bout à l'autre.

Il s'agit, en effet, d'un chant en *sol* majeur qui ne touche jamais le *fa* # et se termine par une cadence suspendue sur la dominante *ré-fa* # -*la* :

Ho-sán- na in excél- sis.



Il suffit pour s'en convaincre de faire la preuve ordinaire : ajouter un *sol* à la fin de la mélodie. Ce *sol* donne le sentiment du repos propre à la tonique.

La finale donnée plus haut est peut être trop nette, trop « effrontée »? Essayons cette autre harmonisation :



où encore cette autre, où le *fa* # est évité au point de laisser croire au ton de *la* mineur :



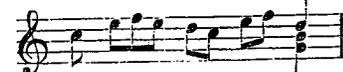
Il n'en reste pas moins vrai que l'ensemble du morceau est en *sol* majeur. Il y a seulement ceci de spécial, qu'au lieu d'une cadence franchement suspendue sur la dominante (qui est en majeur l'accord possédant au plus haut point le sens de mouvement), on affectera à cette cadence la sous-dominante du relatif mineur (*la*, sous-dominante de *mi*), qui, en raison de sa force de mouvement à peu près nulle, produit une impression d'indécision, presque de stupeur, qui convient peut-être mieux au style vague du chant grégorien et en particulier des morceaux qui, comme celui-ci, voltigent dans le vide. Mais cela n'empêche pas que dans son ensemble la mélodie en question ne soit en *sol* majeur.

Un chant d'un intérêt spécial est celui des Impropères : *Pópule meus* du Vendredi-Saint.

De quel ton est-il?... La partie principale, qui sert de refrain, et qui est chantée au début et à la fin : *Pópule meus, quid feci tibi? aut in quo contristávi te? respónde mihi*, semble être du 1^{er} mode. Mais il est impossible de l'isoler et de la considérer comme un élément sans lien avec le reste de la composition, avec lequel elle présente la plus grande analogie d'allure et de formules. Or, au cours de tout le morceau, le dessin *do-mi-sol* est mis en relief avec insistance, avec, à tout moment, des appuis et des cadences sur ces trois notes. De plus, les versets *Ego propter te*, etc., sont franchement en *do* majeur.

Dans de telles conditions, quel peut être le sens du *ré* sur lequel la première partie, *Pópule meus*, fait quelques cadences, dont la cadence finale? Nous nous trouvons ici dans un cas analogue à celui du *Sanctus*, déjà étudié, de la messe des morts. Ce *ré* est le second degré de l'échelle de *do* majeur, avec sens de 5^e de la dominante : *sol-si-ré*, ou bien de base de la sous-dominante *ré-fa-la* du relatif *la* mineur. Par conséquent, le *Pópule meus*, croyons-nous, est un chant en *do* majeur avec cadence suspendue.

respón- de mi- hi



ou :

respón- de mi- hi



On pourra faire ici l'expérience accoutumée : en ajoutant un *do* à la dernière note de *mihī*, on reconnaîtra dans ce *do* le sens de tonique.

Le *si* ♭, à la formule *aut in quo* et à l'acclamation *Agiōs athánatos* produit une de ces allusions momentanées au ton de *fa* majeur, qui sont si fréquentes dans tout genre de chants.

§ 66. — *Remarques sur quelques chants des 1^{er} et 2^e modes.* Les *Improperes* ne sont pas une exception. Il y a un groupe de chants analogues, bien que leur cas ne soit pas toujours aussi clair. Ces chants ayant le *ré* pour note finale, la théorie traditionnelle des huit modes les met, selon leur extension, au nombre des mélodies du 1^{er} ou du 2^e mode.

Voici quelques exemples : les Alleluia : *Beātus vir qui suffert, Laudem Dōmini, Vita nostra*; l'antienne *Respōsum* de la procession de la Purification, la communion *Ego sum pastor* à partir des paroles *et cognōsco*, l'*Agnus Dei* de la messe II, le *Sanctus* de la messe XVI du Kyriale vatican, etc. En étudiant bien les chants des 1^{er} et 2^e modes (du 1^{er} surtout) qui se maintiennent le plus souvent dans la région grave de l'échelle modale avec insistance sur le *sol*, on verra que le nombre des morceaux qui se trouvent dans les conditions dont il est question n'est aucunement négligeable. Exemple de formule modale :



Il est facile de se rendre compte de la singularité de ces conditions.

S'il s'agit d'accompagnement, il faut que l'harmoniste mette en œuvre son adresse, sa délicatesse, son goût, pour empêcher le ton de *ao* majeur de s'affirmer impudemment. Il doit rester en quelque sorte dissimulé, en se masquant avec la même prudence dont fait preuve la mélodie.

La composition dans les anciens modes jouit, il est vrai, d'une liberté beaucoup plus grande; mais, d'autre part, l'usage des richesses de l'harmonie et du contrepoint présente des problèmes difficiles à résoudre, en raison des relations spéciales de la modalité ancienne.

RYTHME.

PRATIQUE.

§ 67. — *Chants sur des textes versifiés. Mélodies syllabiques basées sur la forme du vers.* — La mélodie étudiée au § 14, p. 24, est celle de l'hymne des Vêpres fériales. Elle appartient au type iambique, si fréquent dans la liturgie. La strophe est de quatre vers égaux, avec une marche dont la mesure peut être ainsi traduite :



Immense cae-li Cōndi-tor

Le mouvement du vers tout entier tend à la conclusion; l'astérisque marque la place de l'accord décisif dans l'harmonisation, qui pourrait même se réduire à cet unique accord dans chaque vers, à peu près comme dans le premier exemple de la p. 25. Pour accompagner un chœur d'hommes assez nourri on pourrait tirer un bon effet de cette simple forme. Exemple :

Immense cae-li Cōndi-tor, Qui mixta ne confūde-rent,



¹ Ce chapitre sera expliqué en même temps que l'analyse du 1^{er} mode, p. 24.

Aquae flu-énta dí-vi-dens, Cae-lum de-dí-sti lími-tem.

Musical score for the Latin text. The melody is written on a single staff in G-clef, with a treble clef. The accompaniment is on a single staff in F-clef. The text is written above the melody. There are double dots above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'. There are asterisks above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'. There are also asterisks above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími' in the accompaniment.

Si au contraire on veut faire usage d'une harmonie un peu plus complète, la place naturelle d'un second accord est la seconde syllabe de chaque vers (marquée du double point) où la mélodie trouve son premier appui. Les points où doivent être placées les harmonies principales sont donc ceux que nous avons indiqués dans l'ex. de la p. 26. Le chant est déjà assez soutenu, au point de pouvoir se passer de l'aide d'autres appuis, même à la quatrième syllabe où cependant on pourrait encore en placer un, comme à l'exemple de la page 27.

Notre vers est donc en quelque sorte formé de trois pas successifs, le 3^e décisif, le 1^{er} un peu moins important, le 2^e d'importance secondaire.

Dans l'harmonie, on peut souligner seulement le 3^e, ou encore le 1^{er}, ou même tous les trois, pourvu que l'harmonie exprime, par les moyens qui lui sont propres, la diverse valeur des appuis et tende, elle aussi, vers la fin : *la cadence*.

Et puisque les hymnes s'exécutent en alternant les strophes entre les deux chœurs, ou entre un ou plusieurs solistes et le chœur tout entier, il peut être bon de souligner cette alternance en donnant à l'accompagnement deux degrés de richesse, c'est-à-dire en soutenant une strophe seulement avec points principaux, et en accusant dans l'autre tous les pas rythmiques de la mélodie.

Un fait qu'il ne faut pas négliger est que, tandis que le 2^e pas ou appui de chaque vers exige tellement peu une harmonie propre qu'il glisse sur l'accord précédent ou, tout au plus, suggère un accord sans caractère bien accusé, *la cadence*, c'est-à-dire la fin de chaque vers, *exige plus d'harmonie que le reste*.

Par conséquent, on ne pourrait blâmer des accompagnements dans le genre de celui-ci, où les cadences sont travaillées avec un soin spécial, ce qui est d'autant plus naturel que la fin d'une phrase, d'une période, et, plus encore, du morceau tout entier, réclame, suivant le cas, un ralentissement du mouvement rythmique.

Musical score for the Latin text. The melody is written on a single staff in G-clef, with a treble clef. The accompaniment is on a single staff in F-clef. The text is written above the melody. There are double dots above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'. There are asterisks above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'. There are also asterisks above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími' in the accompaniment.

De même, des 4 vers qui composent la strophe, le 2^e qui clôt la première moitié et le 4^e qui conclut, peuvent recevoir, exigent même, des harmonies plus abondantes et plus efficaces que le 1^{er} ou le 3^e; de manière à produire une augmentation logique d'intensité musicale.

Il n'y a qu'une exécution très lente, par un chœur nombreux chantant à pleine voix, qui puisse justifier une harmonisation toujours serrée, avec un accord sous chaque note.

Dans l'hymne du lundi, il faut remarquer que les vers 3 et 4 de la 1^{re} strophe ont sur la première syllabe un accent tonique qui ne coïncide pas avec l'appui du rythme.

Aquae
Cae-lum

Musical score for the Latin text. The melody is written on a single staff in G-clef, with a treble clef. The text is written above the melody. There are double dots above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'. There are asterisks above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'.

En parcourant toute l'hymne, et, plus encore, en étudiant celles des fêtes, on rencontre à chaque instant des syllabes accentuées dans les mêmes conditions. De fait, le texte des hymnes du Bréviaire romain *n'est pas basé sur l'accent*, mais sur la quantité.

§ 68. — *Mélogies neumatiques basées sur la forme du vers*. Ce qui a été dit jusqu'ici s'applique à toutes les hymnes, soit qu'elles possèdent une mélodie purement syllabique, comme dans le cas étudié au paragraphe précédent, soit que leur mélodie renferme des groupes de notes. Par exemple :

Musical score for the Latin text. The melody is written on a single staff in G-clef, with a treble clef. The text is written below the melody. There are double dots above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'. There are asterisks above the syllables 'dí', 'dí', and 'lími'.

3^e vers

láudi-bus..... Apo- sto-ló-rum gló-ri- am.....

4^e vers

Tel-lus et a- stra cónci-nunt.....

Cette structure mélodique suggère une harmonie dans le genre de celle-ci :

Ex-súl- tet or- bis gáudi- is..... Cae-lum re- súltet

láudi-bus..... Apo- sto-ló-rum gló-ri- am.....

Tel-lus et a- stra cónci-nunt.....

Structure et harmonisation où les trois pas du rythme de ces vers marquent *non plus les notes au baissé*, c'est-à-dire les notes d'appui, mais *les groupes principaux*, c'est-à-dire les appuis les plus accusés.

Et puisque ce ne sont plus les *notes isolées* qui sont groupées par les temps de la mesure du rythme poétique, mais *les groupes* qui, à leur tour, se réunissent par deux ou trois autour d'un groupe plus important, il peut arriver qu'après le frappé de l'appui final du vers, la musique fasse sentir d'autres appuis de son mouvement propre, comme à la fin de chacun des quatre vers de l'*Exsúltet orbis gáudiis* cité plus haut.

Le même cas se présente dans les vers longs, où souvent il faut distinguer deux hémistiches. Par exemple :

1^{er} vers 1^{er} hémistiche 2^e hémistiche 2^e vers 1^{er} hémist.

I- ste Confés- sor Dómi-ni, co-lén-tes Quem pi- e laudant

2^e hémistiche 3^e vers 1^{er} hémistiche 2^e hémistiche

pópu- li per or-bem, Hac di- e lae- tus mé-ru- it be- á- tas

4^e vers.

Scán- de- re se- des.

Les signes rythmiques de l'École de Solesmes. — Dans les éditions de Solesmes avec signes rythmiques, les petits pas du rythme sont marqués de deux en deux ou de trois en trois notes : les moines de cette abbaye ont fait connaître avec précision les principes qui ont présidé à la distribution de ces signes. Il ne reste plus à l'harmoniste qu'à faire la distinction entre les appuis principaux et les appuis secondaires et à régler son accompagnement en conséquence.

Si quelque appui du texte (nous ne disons pas quelque *accent* indépendant du mètre du vers), ne coïncide pas avec la marche mélodique indiquée dans les éditions de Solesmes, la position de

cet appui du texte peut être voilée par quelque détail de l'accompagnement. Voici un exemple caractéristique.¹

Di- es i-rae di- es il-la, etc. Quantus trémor est futúrus, etc.

Musical score for the first example. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line features a melodic line with various rhythmic values and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Mors stupébit et na-tú-ra Cum re-súrget cre-a-tú-ra, etc.

Musical score for the second example. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line shows a more complex melodic structure with many notes and rests. The piano accompaniment is more active, with frequent chord changes and moving lines.

Liber scriptus proferétur, etc. Unde múnus judicé- tur, etc.

Musical score for the third example. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has a steady melodic flow. The piano accompaniment is more rhythmic and provides a clear harmonic foundation.

C'est un artifice qui, tout en n'étant pas toujours d'un emploi aisé, peut néanmoins rendre de bons services.

On étudiera la marche et on travaillera l'harmonisation des hymnes suivantes, toutes du 1^{er} mode, en les transposant dans un ton convenable : *Aetérne rerum Cónditor*, *Vexilla*, *Iste confessor*, (mélodie 4 et 6), *Te Josephi célèbrent*.

§ 69. — *Mélodies non basées sur la forme du vers.* — L'introït *Salve Sancta Parens* et les antiennes *Alma Redemptóris*, *Regína caeli*, etc. sont des exemples de ce genre de composition. Leur marche rythmique est exactement celle des chants dont le texte est en prose. (§ 71, p. 119).

¹ *Missa pro Defunctis et Exsequiarum Ordo*. Harmonisation nouvelle. Desclée, 1921.

§ 70. — *Vocalises.* — Dans ce passage du trait *Cantémus Dómino* :

Musical score for the first vocalise. It shows a single melodic line on a treble clef staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (grave accents) over the notes G4, A4, B4, and C5. Asterisks are placed above the notes B4 and C5. The lyrics below are: glo-ri- ó-se e- nim.

au mot *enim* la mélodie se développe comme indépendamment de l'accent du mot qui est chanté, et s'appuie aux endroits où les astérisques marquent les touchements principaux, les doubles points les touchements secondaires, et les points isolés les touchements minimes. Tout le rôle de l'accent consiste, semble-t-il, dans l'importance, le poids plus grand, du premier appui (marqué par l'astérisque), sur la syllabe *e-nim*, en comparaison du second appui (marqué du double point) sur la syllabe *é-nim*. Différence de force en vertu de laquelle, malgré la richesse de la vocalise, la seconde syllabe dépend toujours de la première.

On rencontre souvent des cas semblables :

Musical score for the second vocalise. It shows a single melodic line on a treble clef staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (grave accents) over the notes G4, A4, B4, and C5. An asterisk is placed above the note C5. The lyrics below are: In- vé- ni.

Musical score for the third vocalise. It shows a single melodic line on a treble clef staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (grave accents) over the notes G4, A4, B4, and C5. Asterisks are placed above the notes B4 and C5. The lyrics below are: Ec- ce sacér- dos ma- gnus.

Ce sont des exemples de ce fait bien connu, que la force, l'effet de l'accent, ne se fait pas toujours sentir au début de la syllabe accentuée, mais souvent au cours seulement d'une vocalise.

Partout les appuis appartenant, suivant leur importance, aux trois classes indiquées plus haut, alternent entre eux d'une manière comparable à ce que nous avons vu dans les vers, et suggèrent une harmonisation dans le genre de celle-ci :

Musical score for the fourth vocalise. It shows a single melodic line on a treble clef staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (grave accents) over the notes G4, A4, B4, and C5. Asterisks are placed above the notes B4 and C5. The lyrics below are: glo-ri- ó-se e- nim.

L'harmonie pourrait également suivre le chant presque dans ses plus petits pas, comme ceci, par exemple :

· glo-ri- ó-se e- nim



L'opportunité de cette abondance ou bien d'une harmonie plus discrète est une question de goût et de style.

On étudiera au point de vue de la marche rythmique et on accompagnera la seconde période de l'offertoire *Jubiláte Deo*, à l'endroit de la répétition : *Jubiláte Deo univérſa terra*.

Dans les cas que nous venons de citer, la marche rythmique était clairement indiquée par des notes longues et fortes, mais il n'en est pas toujours ainsi :



Dans ce début du graduel de la messe II des Confesseurs Pontifes la marche rythmique est déterminée par le commencement des groupes, par les *morae vocis*, et par les allongements qui précèdent le quilisma. Une fois que les pas de la marche rythmique ont été reconnus, l'harmonisation ne présente plus de difficultés particulières. De plus, en pratique, les notes solides et porteuses d'appui du pressus, de l'oriscus, etc., alternent assez souvent avec celles qui sont allongées pour d'autres raisons, ce qui jette une vive lumière sur le phrasé.

On harmonisera d'un bout à l'autre le graduel *Inveni David*, ainsi que le beau *Kyrie Clemens Rector*, le 1^{er} de l'appendice du Kyriale vaticain.

Dans les éditions de Solesmes avec signes rythmiques, en outre des *morae vocis* marquées par le point, les allongements occasionnés par le quilisma qui s'appliquent souvent à plusieurs notes en avant du quilisma lui-même, on trouve de nombreux traits horizontaux, traduisant des indications, empruntées aux manuscrits rythmiques, et servant à marquer des allongements grâce auxquels on peut reconnaître plus clairement encore la marche des mélodies.

§ 71. — *Chants avec textes en prose. — Chants syllabiques.* — La psalmodie est le type fondamental de ce genre de chants, c'est-à-dire des formules récitatives qui sont chantées sur la base de l'accent des paroles. Par exemple :

Be- á-tus vir qui timet Dóminum : in mandátis ejus volet ni- mis.



Tous les chants avec texte en prose dépendent, bien que parfois indirectement, de la psalmodie au point de vue de rapports entre le rythme musical et l'accent; en conséquence, nous devons les considérer tous comme formant un seul bloc. Citons ce seul exemple des plus significatifs.

Et in terra pax homí-ni-bus bonae vo- luntá-tis.



Ici encore, toute phrase est orientée vers le dernier accent, qui est le plus important, tandis que les autres restent pour ainsi dire dans l'ombre, et que souvent les plus petits touchements passent sans attirer l'attention, à tel point que certains d'entre eux sont totalement négligés, comme dans tout genre de musique.

De fait, dans la psalmodie, il n'y a que le dernier accent de chaque demi-verset qui compte, et dans certaines formules les deux derniers; quant aux autres notes, elles s'appliquent aux syllabes dans l'ordre où celles-ci se présentent. ¹ Il peut en être de

¹ Dans le beau ton pascal de l'*In éxitu* selon le rite ambrosien, le premier demi-verset se termine par une cadence à deux accents, et le deuxième par trois groupes qui s'appliquent aux trois dernières syllabes quelle que soit la disposition des accents du texte. Les formules analogues, indifférentes à l'accent du texte, ne manquent pas dans le chant grégorien non plus.

même des accents secondaires de chaque phrase. Par exemple, on pourrait chanter :

Grá-ti- as ágimus ti- bi

aussi bien que :

Grá-ti- as ágimus ti- bi

Quels sont les accents qui se trouvent dans ces conditions? Faut-il dire que ce sont justement les seuls accents secondaires? Et comment peut-on les reconnaître? Personne, croyons-nous, ne saurait sans hésiter répondre à ces questions.

On harmonisera le *Sanctus* de la messe XVI et le *Credo IV* du Kyriale.

Chants neumés. — Dans tous les exemples cités jusqu'ici, la mélodie, en général, n'a guère qu'une note par syllabe; quand au contraire chaque syllabe porte un groupe, l'accent des paroles marque les *principaux touchements* du mouvement rythmique :

Aspér- ges me, Dó- mi- ne, hyssó- po, et mundá- bor :

Puisqu'il n'est pas toujours facile de reconnaître du premier coup les appuis principaux du rythme, nous croyons bon d'insister un peu sur ce point. Étudions, par exemple, l'introît *Nunc scio vere*.

Nunc sci- o ve- re, qui- a mi- sit Dó-

mi- nus An-ge- lum su- um

Toutes les deux ou trois notes, le rythme fait un petit pas (indiqué par un point au-dessus de la note). De même que les notes, les pas rythmiques forment des groupements de deux ou trois : tous les deux ou trois pas, il s'en présente un qui est plus sensible (marqué par le point double, à *Nunc... Dó... mi... nus An... ge... lum*). Chaque phrase enfin possède un point culminant qui semble la dominer tout entière (ces points sont marqués de l'astérisque). Comme nous l'avons vu au sujet des hymnes (p. 111-113), on peut donner un accord à tous les appuis, mais il est préférable d'espacer les harmonies et de les placer seulement aux doubles points et aux astérisques.

On peut donc comparer la phrase littéraire et musicale au vers, où les appuis principaux et secondaires alternés sont orientés vers la cadence finale.

Mais un coup d'œil à notre dernier exemple en notes, permet de faire une autre observation : aux mots *misit Dominus* et *suum*, l'accent ne se fait valoir qu'après une ou plusieurs notes :

Le cas est assez fréquent et mérite d'être noté.

Les signes rythmiques de l'École de Solesmes. — Dans les livres de Solesmes avec signes rythmiques, ainsi que nous l'avons déjà dit, tous les pas du rythme, même les plus petits, sont indiqués (d'après des principes que les moines de Solesmes ont plus d'une fois expliqués tout au long); il ne reste plus à l'exécutant et à l'accompagnateur qu'à faire la distinction entre les appuis principaux et les appuis secondaires.

Etant donné que les accents des paroles ne coïncident pas toujours avec les appuis, même les plus petits, l'accompagnement peut masquer la position de ces accents à l'aide de moyens divers, bien que la chose ne soit pas toujours facile. Voici quelques exemples.

Si l'accent à masquer se trouve au début d'une phrase, on peut dans bien des cas se passer d'accompagnement. Exemple :

Dómi- ne Fi- li u-ni-gé-ni- te

Ou bien encore, l'accent peut survenir sur un accord préexistant :

Quó-ni- am tu so-lus san-ctus.

Lorsque l'accent se présente au cours d'une phrase, on peut parfois éviter d'en faire remarquer la position, Exemple :

Qui tol- lis pec- cá- ta mundi

ou bien encore on l'accompagne à l'aide de quelque détail harmonique. Exemple :

Be-ne- dí- ci- mus te.

Sanctus, Sanctus Dómi- nus De- us Sá- ba- oth.

Parfois, au contraire, on arrange l'harmonie de manière que l'accord n'ait son plein effet qu'au moment ou survient l'accent, ou qu'il n'ait qu'à ce moment une valeur de mouvement déterminée.

Pa- trem omni-pot-éntem. De- um de De- o, lumen de

lúmi- ne, De- um ve- rum de De- o ve- ro.

Ici, la combinaison harmonique qui coïncide avec l'accent est bonne même considérée comme au frappé. Exemple :

de De-o ve-ro

The image shows a musical score for the phrase 'de De-o ve-ro'. It consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has three notes: 'de' (quarter note), 'De-o' (quarter note with an accent), and 've-ro' (quarter note with an accent). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Elle est donc équivoque dans toute la force du terme.

Les barres plus ou moins grandes disposées de place en place sur la portée, en outre de leur rôle consistant à délimiter les différents membres de la mélodie, ont une valeur de silence qui n'est malheureusement pas précisée par la notation carrée et qui est négligée dans la plupart des transcriptions en notation moderne. Même dans les livres où elles ont été introduites, les pauses sont, à notre avis, trop rares et d'une durée insuffisante. Tout directeur de chœur sait avec quelle fréquence il convient de respirer, et quelle est l'importance de la reprise d'haleine dans l'exécution; il n'y a que les grégorianistes qui soient au dessus de ces faiblesses humaines!

Mais l'accompagnement, lui, doit-il ou non faire des silences à la fin des phrases? Il ne nous paraît pas possible de donner à cette question une réponse applicable à tous les cas, car les pauses en question se présentent de manières bien diverses. En général, comme chacun sait, les silences jouent un rôle très important dans la bonne exécution de la musique. Ils contribuent pour beaucoup à rendre sensible la distinction des parties dont se compose une mélodie; ils sont à la base du phrasé. Si donc l'accompagnement ne se tait pas avec le chant au moment de ces silences, il en amoindrit l'effet. Aussi nous croyons que l'accompagnement, lui aussi, doit, en général, observer les pauses qui marquent les grandes divisions de la mélodie. Quant à celles qui sont indiquées par les petites barres, la manière de les interpréter est variable suivant les cas.

De plus, il ne faut pas perdre de vue que l'harmonie possède des moyens qui lui sont propres pour rendre sensibles la connexion et la séparation des périodes et des phrases, même des plus importantes. Ces procédés harmoniques, employés à la place des silences, peuvent produire un effet équivalent, ou même plus grand.

En voici un exemple :

di- cent : Par- ce Dó- mi- ne

The image shows a musical score for the phrase 'di- cent : Par- ce Dó- mi- ne'. It consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line has four notes: 'di-' (quarter note), 'cent :' (quarter note with an accent), 'Par-' (quarter note), and 'ce Dó- mi- ne' (quarter note with an accent). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Que l'accompagnement fasse ou non le silence, la séparation aussi bien que la connexion des phrases sont sensibles dans les deux cas ¹.

Quant aux silences placés au début d'une phrase, ils n'ont d'autre utilité que d'indiquer que la note qui suit est au levé du rythme. Ces pauses sont employées avec avantage, surtout lorsque la note au levé est une note d'accent. Exemple :

Dí-xit Dómi-nus, etc.

The image shows a musical score for the phrase 'Dí-xit Dómi-nus, etc.'. It consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line has two notes: 'Dí-' (quarter note with an accent) and 'xit Dómi-nus, etc.' (quarter note with an accent). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

On trouvera des cas semblables aux exemples des pages 122-123.

THÉORIE.

§ 72. — *Principes généraux.* Toute harmonisation d'un chant doit être basée sur ce principe : *Faire aller de pair la mélodie et l'harmonie.* Pour expliquer d'une manière complète ce simple fait, il faudrait exposer presque toute la théorie du rythme; nous nous bornerons donc ici à quelques principes essentiels. Le lecteur pourra au besoin se reporter à notre *Traité de Forme musicale*, 1^{re} partie : *Éléments de Rythme* (Ricordi, 1920).

¹ Tout bon chanteur fera un silence d'une durée au moins double de celle que nous venons d'indiquer : la transcription des mélodies grégoriennes, chose curieuse, comporte tout un ensemble de conventions acceptées et pratiquées par tous d'une manière plus ou moins consciente.

1° Tout rythme simple (de deux ou trois temps), à un temps principal au baissé; de même tout rythme composé (au moyen du groupement de deux ou trois rythmes simples) possède lui aussi un temps au baissé plus important que les autres, et ce temps est le point saillant du rythme composé. D'une manière analogue, toute demi-phrase, toute phrase, toute période et tout morceau entier contient un point saillant qui est le pivot sur lequel repose tout l'ensemble de la demi-phrase, de la phrase, de la période ou du morceau entier. Ces points saillants marquent *le pas du rythme*, s'il s'agit des rythmes simples et des rythmes composés moins importants; si au contraire il s'agit de rythmes plus amples, ils marquent *les points décisifs* du discours musical.

2° Les accords marquent les pas de l'harmonie, ils se posent sur les *temps au baissé* qui marquent les pas du rythme de la mélodie.

Si l'on doit, ou si l'on veut, harmoniser avec un seul accord tout rythme simple (de deux ou trois notes) la place naturelle de l'accord est au baissé et non au levé, c'est-à-dire :



et non pas :



Cette seconde position (dite en contre-temps) est employée justement à titre de contraste avec la position naturelle, qui est la première.

Pour la même raison, lorsque l'on doit, ou que l'on veut, harmoniser un seul des éléments qui forment la demi-phrase, la phrase, ou la période musicale, la place naturelle de l'harmonie est au conséquent, non à l'antécédent. Par exemple :



et non :



à moins qu'on n'ait en vue de produire justement l'effet spécial de surprise qui naît de la non-réalisation de ce que réclame naturellement l'instinct musical.

3° Toute phrase, toute période, tout morceau doit présenter une augmentation continue d'intérêt musical, d'un bout à l'autre, en tendant vers la fin.

4° Les cadences, c'est-à-dire les conclusions des phrases, des périodes, et du morceau tout entier, sont les points qui attirent particulièrement l'attention; elles correspondent, dans le discours, aux endroits où l'orateur tire la conclusion d'arguments précédents.

5° Le sentiment musical reconnaît des rapports particulièrement étroits et délicats entre les divers points saillants et les diverses cadences; c'est pourquoi un procédé employé à ces moments-là possède une valeur et un effet particuliers. On peut les comparer à certains actes accomplis aux heures importantes de la vie, qui ont une valeur décisive et qu'on ne peut plus oublier.

§ 73. — *Chants avec texte versifié. — Mélodie.* — Le vers est moulé sur une mesure : le *mètre*, qui dans le latin classique est indépendant de l'accent tonique des paroles et est au contraire basé sur la *quantité* des syllabes, c'est-à-dire sur leur longueur ou leur brièveté. Le vers latin classique n'est donc pas une combinaison de syllabes accentuées et de syllabes atones, mais bien de syllabes *longues et brèves*. Le texte actuellement usité des hymnes du Bréviaire Romain est conforme au mètre classique, l'accent n'y joue pas un rôle rythmique décisif. Ainsi, ces deux vers ont le même mètre :

Rérum Déus ténax vígor
Immótus in te pérmanens, etc.

A l'époque de la basse latinité du moyen-âge, la poésie latine se transforma peu à peu et arriva à être basée sur l'accent du texte; mais il serait impossible de fixer avec exactitude les limites qui séparent les deux périodes. En effet, les vers hybrides sont innombrables, et il n'est pas rare d'en trouver de faux soit au point de vue de la quantité, soit au point de vue de l'accentuation. Exemple typique : l'hymne ambrosienne *Mystérium Ecclesiae*:

Il est donc inutile de chercher dans l'accent un guide pour le rythme musical des hymnes; ce guide ne peut se trouver que dans le *mètre* des vers; mais il reste à savoir si, et quand, et comment, les syllabes longues dans le mètre l'ont été également dans la mélodie.

Une preuve évidente de l'indifférence du chant pour l'individualité rythmique (et expressive) de chaque vers et de chaque hymne peut être tirée de ce fait que, non seulement toutes les strophes d'une même mélodie (qui reste toujours identique malgré les différences d'accentuation), mais que plusieurs hymnes se chantent sur le même air, pourvu qu'elles soient de même mètre.

Nous l'avons déjà constaté pour les hymnes des Vêpres fériales; il en est de même pour celles des Laudes fériales, etc. De plus, dans le rite ambrosien, les mélodies sont en général interchangeables entre textes de même mètre.

Le mètre établit donc la marche des syllabes dans les mélodies syllabiques, et des groupes dans les chants ornés. Cette marche tend toujours vers l'appui du vers, et l'ensemble de la strophe vers la conclusion définitive.

Les signes de l'École de Solesmes. — Comme nous l'avons indiqué p. 115 et 122, les moines de Solesmes ont amplement exposé les lois qui ont présidé à l'emploi de leurs signes rythmiques, dans des publications théoriques auxquelles nous renvoyons ceux qui voudraient étudier la question à fond. Nous nous bornons ici à rappeler que, selon les principes de l'École de Solesmes, les petits pas rythmiques sont déterminés :

- 1° par les *morae vocis*,
- 2° par la première note des groupes,
- 3° par la syllabe finale des mots;

sauf indications contraires tirées de la forme des groupes (p. ex. *pressus, oriscus*, etc.) ou des signes et des lettres rythmiques des plus anciens manuscrits.

Harmonie. L'harmonie se borne à suivre le chant et à placer ses combinaisons les plus significatives aux points principaux. Les petits appuis, qui se présentent de deux en deux ou de trois en trois notes, sont les endroits où un accord peut être placé, sans pourtant être nécessaire.

§ 74. — *Vocalises.* — *Mélodie.* — Le rythme de la mélodie grégorienne n'est pas toujours basé sur les paroles; pour nous borner à un seul exemple d'une évidence absolue, les vocalises des *Alleluia* s'exécutent sur la seule syllabe *a*. Il existe des chants où le rôle rythmique du texte se réduit à peu près à rien, par exemple

l'*Alleluia. Pascha nostrum*. La musique est alors autonome, au double point de vue mélodique et rythmique.

Mais la parole et la musique sont soumises aux lois essentielles de mouvement, ¹ aussi la marche du rythme est toujours la même, qu'il s'agisse de chanter un texte ou des vocalises pures. Mais dans ce dernier cas, il faut reconnaître la place des appuis: 1° à la qualité de la mélodie (où se trouvent souvent des notes longues et solides, comme le *pressus*, l'*oriscus*, ² ainsi que des notes prolongées par les épisèmes solesmiens, ou d'autres particularités); 2° à la forme des neumes, indiquant certains groupements ou certaines subdivisions; 3° à la position des notes dans les phrases et dans les groupes (*morae vocis*, notes précédant le *quilisma*) etc. A l'aide de ces indications, on arrive à reconnaître soit les petits pas binaires et ternaires du rythme, soit leurs groupements en rythmes plus ou moins importants.

Harmonie. — L'accompagnement doit se borner à placer les accords sur les appuis mélodiques, et à parcourir ainsi le même chemin que la mélodie elle-même.

§ 75. — *Chants avec texte en prose.* — *Mélodie.* — Les chants avec texte en prose sont le domaine de l'accent, qui, en général, exerce la fonction d'appui du rythme verbal. Mais tous les accents n'ont pas la même importance; au contraire, le fait que certains soient principaux et d'autres secondaires est essentiel au mouvement rythmique. Ici encore, toute phrase est orientée vers la fin.

Dans la marche parallèle du rythme des paroles et de celui du chant, il peut arriver dans tous les genres de musique, que certains accents soient négligés, de telle sorte que le rythme musical s'impose au texte. Lorsqu'il s'agit de chant grégorien, il est impossible de fixer des limites à ce pouvoir de la musique, mais on peut supposer avec vraisemblance que ces limites sont plus larges que dans toute autre forme d'art.

Si l'on remonte le cours de l'histoire, plus on s'avance dans le moyen âge et plus on se rapproche de l'époque où l'art moderne rejoint l'art grégorien, plus clairs également et plus fréquents sont les cas où les accents des textes mis en musique sont traités autrement qu'ils ne le sont actuellement, depuis le XVI^e siècle en particulier. C'est à ce point que, dans les essais de remaniements des mélodies traditionnelles tentés même par les bons musiciens des XVI^e et XVII^e siècles, les vocalises sont constamment déplacées et

¹ A parler rigoureusement, toute la musique n'est que rythme.

² Nous nous référons à l'exécution usuelle de ces neumes.

reportées sur les syllabes accentuées. Pour citer un seul exemple, au lieu de chanter :



comme on l'avait fait tout le moyen âge, on préféra :



Les rapports entre les paroles et la musique dans l'art du moyen-âge, et dans celui qui en dérivait presque au XVI^e siècle, n'ont pas encore dévoilé tous leurs secrets; mais il paraît bien évident que ces rapports étaient différents de ceux que l'on cherche à établir aujourd'hui, spécialement au point de vue de l'accent.

Le VII^e volume de la *Paléographie Musicale* des bénédictins de Solesmes représente bien certainement le plus grand effort qui ait été jusqu'ici accompli pour éclairer ces questions si obscures et si importantes. Tous ceux qui les étudient sont donc redevables à ces savants religieux, à dom Mocquereau en particulier, de ce rayon de la lumière que nous cherchons tous comme but principal et seule récompense de notre travail.

Pour avoir simplement un aperçu théorique général, voir nos *Éléments* déjà mentionnés.

Harmonie. — Ici encore l'harmonie n'a qu'à faire concorder sa marche avec celle du rythme; l'harmoniste étant juge de décider s'il est opportun de procéder exactement pas à pas, ou au contraire de se borner à accuser les points principaux.

STYLE.

L'accompagnement ne joue pas dans l'art grégorien un rôle essentiel; il doit donc se borner à réaliser l'harmonie latente que la mélodie porte en elle-même et suggère à l'auditeur, en respectant le style des chants auxquels il prête ses services, qui ne sont nullement nécessaires.

§ 76. — *Caractères propres des chants.* — Il existe des chants de caractère mélodique suffisamment concret, possédant des motifs que le sens musical saisit facilement et qui se gravent dans la mémoire. Il en est d'autres qui ne sont autre chose que de simples

récitatifs à peine modulés, ou des arabesques peu caractéristiques, bien qu'élégantes; ces derniers impressionnent moins fortement le sens musical et disparaissent plus vite de la mémoire.

Les mélodies concrètes excitent le sens harmonique plus fortement que les chants de caractère vague; en conséquence, elles réclament un accompagnement plus riche et plus décidé.

C'est pourquoi cette harmonisation :



est tout aussi naturelle que cette autre.



A tel point que l'accompagnement suivant, où la mélodie est harmonisée note contre note :

Cre-á-tor alme sí-de-rum, Ae-térna lux credé-nti-um,

Je-su, Redémptor ómni-um, Inténde vo-tis súpli-cum.

n'est pas plus lourd que celui-ci, où cet autre chant est harmonisé de deux en deux notes :

Nunc Sancte no-bis Spí-ri-tus, Unum Pa-tri cum Fí-li-o,

Digné-re promptus ínge-ri Nostro re-fú-sus pé-cto-ri.

De même, cette harmonisation :

Al-le-lú-ia.

bien qu'elle soit assez abondante, n'est pas plus lourde que celle-ci beaucoup moins chargée :

Al- le-lú- ia.

La différence devient un vrai contraste si on compare ce commencement de *Sanctus* :

San- ctus, San-ctus, San- ctus Dómi-nus



avec ce début d'offertoire :



§ 77. — *Conditions d'exécution.* L'organiste peut accompagner seulement quelques voix ou même un soliste, ou au contraire un chœur puissant composé de voix timbrées; il peut jouer dans un local restreint ou dans une vaste nef; il peut disposer d'un harmonium plus ou moins modeste (l'harmonium est toujours mélancolique, même aux plus grandes fêtes!) ou d'un orgue, et, mieux encore, d'un grand orgue. Ces conditions bien diverses influent sur deux éléments connexes : la rapidité de l'exécution et la densité de l'accompagnement. Chacun sait que si l'on fait entendre un morceau donné sur un grand orgue, dans une vaste nef, avec la rapidité qui convient à l'exécution sur un petit instrument ou sur le piano et dans une chambre, l'effet obtenu est celui d'une rapidité excessive, à tel point qu'il est souvent difficile de saisir ce qui est joué. ¹ De fait, une grande masse sonore suppose toujours une exécution plus ou moins lente.

Si le chœur est puissant, il ne suffit pas d'augmenter le nombre des registres, il faut aussi adopter un mouvement plus lent; et moins le mouvement est rapide, plus l'harmonie doit être abondante. Au contraire, une exécution rapide et confiée à quelques voix seulement, réclame un accompagnement doux et une harmonie moins chargée.

¹ Il est triste de voir cet admirable Bach malmené et réduit en un insaisissable tourbillon de notes par la sottise vanité d'organistes cherchant à faire parade de leur virtuosité!

C'est pourquoi les meilleurs préceptes touchant la conduite de l'accompagnement n'ont jamais qu'une valeur relative : tout harmoniste doit savoir les interpréter en tenant compte des circonstances; tandis que les harmonisations que l'on publie doivent s'adapter aux conditions moyennes qui sont les plus fréquentes.

La vitesse plus ou moins grande dépend aussi du contenu musical lui-même des morceaux que l'on exécute. Les mélodies de caractère concret, justement (comme nous l'avons remarqué) parce qu'elles s'imposent plus fortement au sens musical, demandent moins de mouvement, pour aboutir au même résultat esthétique, que les mélodies de caractère vague et fugitif. Ce principe justifie le désir, que nous avons plus d'une fois ressenti, d'introduire dans le mouvement des diverses mélodies une diversité plus grande que celle qui est habituellement pratiquée.

Mais, bien que ce principe soit incontestable, nous prions nos lecteurs, au moment où nous l'exposons, de l'interpréter comme il faut, et de lui attribuer seulement la valeur relative que possèdent les lois générales en matière d'art, et spécialement en matière d'art grégorien. Nous nous permettons aussi, à ce propos, de recommander instamment à nos confrères de ne pas chanter trop vite le grégorien. Que de fois il arrive d'entendre les mélodies grégoriennes, belles, sereines, et pour ainsi dire impassibles, exécutées comme si les pauvres chantres se sentaient poursuivis! Des chœurs bien formés, excellents mêmes, tombent dans ce défaut. On s'imagine, en les entendant, une procession courant à toutes jambes!

§ 78. — *Simplicité.* La simplicité dans l'accompagnement peut être entendue de deux manières diverses : dans la *quantité* et dans la *qualité* des harmonies. Mettons-nous tour à tour à ces deux points de vue.

1° *Simplicité dans la quantité des harmonies. Principes généraux.* On a déjà vu (§§ 67 et 72, pp. 111, 126) qu'il existait des points rythmiquement plus importants que les autres, et que l'accompagnement pouvait au besoin se borner à l'harmonisation de ces seuls points. Même dans ce cas, si les accords sont bien choisis, l'accompagnement, tout en étant maigre, produit son effet. On peut le comparer à certains monuments dont l'architecture sobre exprime la stabilité; à certains discours saisissants, bien que la rhétorique en soit bannie. La composition d'un tel squelette harmonique suppose la perception exacte de la structure rythmique du chant et le maniement de l'harmonie dans les modes grégoriens, qui constituent l'essence de l'accompagnement.

Lorsque le caractère du chant (§ 76) et les circonstances de l'exécution rendent opportune une harmonie plus abondante, il est naturel d'accompagner aussi les points moins importants mélodi-

quement et rythmiquement; tandis que les détails minimes, la plupart du temps, non seulement n'exigent pas d'harmonies propres, mais encore, une fois alourdis par l'accompagnement, perdent ce caractère d'agilité, de subordination, sans lequel ils n'ont plus leur raison d'être. C'est pourquoi le maximum d'effet dans l'accompagnement ne s'obtient pas en revêtant d'harmonies le chant d'un bout à l'autre, mais en choisissant bien les accords et en les plaçant aux bons endroits avec une judicieuse parcimonie. Ainsi comprise, la simplicité n'est pas la pauvreté. Par exemple :

Alle- lú- ia.

Au contraire, la pauvreté devient manifeste quand l'accompagnement veut multiplier ses pas; pas sans effet, souvent même inopportuns. On ne peut alors s'empêcher de penser à certains gens qui se donnent d'autant plus d'activité que leurs fonctions sont moins importantes, et que leur situation dans la vie est moins reluisante.

Les lecteurs pourront utilement comparer ces trois harmonisations d'une même période musicale, bien que la mélodie soit transcrite de manières diverses.

1^{er} V. Di- es san-cti- fi-cá- tus

il-lú- xit no- bis.

2^e V. Di- es san-cti- fi-cá- tus

il-lú- xit no- bis.

3^e V. Di- es san-cti- fi-cá- tus

il-lú- xit no- bis.

§ 79. — *Silences de l'accompagnement. Phrases non accompagnées.*
La loi rythmique exposée au § 72, p. 126, en vertu de laquelle l'harmonie se place naturellement au baissé et non pas au levé, au conséquent, non à l'antécédent, justifie et suggère des accompagnements dans le genre de celui-ci :

Gloria VII.¹

Qui se-des ad dexte-ram Pá-tris, mi-se-ré-re nó-bis.

Musical score for the first system of 'Gloria VII.' showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Quó-ni-am tu so-lus san-ctus. Tu so-lus Dó-mi-nus.

Musical score for the second system of 'Gloria VII.' showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Tu so-lus Al-tís-simus, Je-su Chri-ste.

Musical score for the third system of 'Gloria VII.' showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Cet allègement peut être employé avec avantage lorsque la mélodie insiste plusieurs fois sur une même formule ou sur des formules semblables; parce que, comme nous l'avons dit au § 15, p. 28. deux, trois, quatre cadences harmoniques de suite sont beaucoup plus lourdes que le même nombre de cadences mélodiques également identiques. Voici un exemple d'insistance :

¹ *Kyriale*, nouvelle harmonisation, Édition Desclée et C^{ie}, 1921.

Ant. *Adorna thalamum.*

amplécte-re Ma-rí-am, quae est cae-

Musical score for the first system of the Antiphona showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

lé-stis por-ta: i-psa e-nim por-

Musical score for the second system of the Antiphona showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

tat Re-gem gló-ri-ae no-vi lú-mi-

Musical score for the third system of the Antiphona showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

nis: sub-sí-tit Vir-go addú-cens má-ni-bus

Musical score for the fourth system of the Antiphona showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Fí-li-um an-te lu-cí-fe-rum:

Musical score for the fifth system of the Antiphona showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Rien ne serait moins indiqué ici qu'un accompagnement continu, consistant en une suite ininterrompue d'accords, mettant également en relief les points les plus saillants et les détails les moins importants. Et puis, étant donné que la mélodie insiste sur les trois notes *sol-la-si*, l'harmonie, après quelques séries d'accords, serait forcée de revenir aux mêmes formules, ce qui engendrerait inévitablement l'ennui.

La monotonie d'accompagnement somnolent, suivant pas à pas un chant qui s'en passerait fort bien, est une des principales causes pour lesquelles certains musiciens, même peu ou point connaisseurs en matière d'art grégorien, et peu ou point sensibles aux beautés de cet art, éprouvent de la répugnance pour l'harmonisation des mélodies traditionnelles.

Mais si, d'après le système que nous exposons, l'on se contente d'accompagner les cadences, les rentrées de l'harmonie ne passent pas inaperçues; elles évoquent l'idée d'un personnage, qui, pendant un discours, sortirait à tout moment et rentrerait aussitôt pour se mettre à côté de l'orateur. L'accompagnateur peut atténuer cet effet peu souhaitable et même le supprimer tout à fait, avec un peu d'adresse, en utilisant souvent l'allure mélodique du chant au commencement des phrases et des demi-phrases. Ce qui fait mauvais effet n'est pas tant la suspension de l'accompagnement que sa reprise.

Voici quelques exemples :

Ký-ri- e San- ctus, San- ctus,

San- ctus Dó-mi-nus De- us Sá- ba- oth.

V. Dinume- rá-bo e- um

Il n'est nullement à conseiller de laisser sans harmonie des phrases entières, et, plus encore, d'entières périodes. Non seulement à la reprise de l'accompagnement il se produirait un dérangement presque inévitable résultant de ce que le chœur, laissé sans soutien, aurait baissé; mais la nudité inattendue du chant surprendrait non moins que la rentrée de l'harmonie. Et lorsqu'il s'agit de l'accompagnement du chant grégorien, les surprises font toujours mauvais effet.

2^o *Simplicité dans la qualité des accords.* — L'accompagnement des mélodies liturgiques, en vertu du principe général exposé p. 130, n'est certes pas un domaine qui se prête à la virtuosité harmonique. Dans d'autres branches de l'art musical, cette virtuosité atteint un tel degré et dispose d'une telle liberté, qu'il est bien clair aux yeux de tous, même des plus myopes, que la seule qualité de nos harmonisations est, à ce point de vue, une simplicité raffinée. Cette simplicité, disons le en passant, est beaucoup moins aisée à obtenir qu'on pourrait croire. Les exemples d'harmonisations produisant un grand effet avec des moyens restreints en tout genre de musique n'ont jamais été très communs; ils se font aujourd'hui de plus en plus rares.

Mais on se tromperait en pensant que cette vérité fondamentale conduise nécessairement, à l'exclusion absolue des dissonances de la théorie harmonique traditionnelle. En matière d'art, des limitations précises sont toujours imprudentes, elles deviennent même inconcevables dans un domaine comme le notre, où tout est vague et insaisissable. Nous allons mêmes plus loin : l'usage des accords purs (en prenant le mot « accord » dans le sens de combinaison de trois sons; basse, tierce et quinte) produit une harmonie claire et précise; et pourtant qu'y a-t-il en musique de moins clair et de moins précis que les mélodies grégoriennes? N'est-ce pas le caractère propre de ce genre d'art d'errer dans l'indéfini?

La réalité n'est autre que ceci : *En principe, il ne faut exclure aucun moyen harmonique; il faut, par contre, faire un choix judicieux de ce qui convient au style du chant grégorien, en évitant les procédés, même légitimes dans la musique moderne, qui ne répondent pas au*

caractère particulier de notre art. Ce choix ne peut-être basé sur des principes théoriques, mais seulement sur le goût et le sentiment musical. C'est pourquoi, des combinaisons comme les suivantes :



qui sont en harmonie tout ce qu'il y a de plus consonant, de plus franc, peuvent produire un effet vulgaire, tandis que celles-ci :

Ký- ri- e e- lé- i-son.

Ký- ri- e e- lé- i-son.

Chri- ste

non seulement ne présentent rien de choquant, mais sont au contraire normales et d'un bon effet.

¹ *Kyriale*, harmonisation 1921 déjà citée.

Comme tout autre genre de musique, l'accompagnement du chant grégorien repose sur le bon goût. C'est le bon goût seul qui peut décider si, à tel ou tel moment, une note tenue, ou une quinte vide, ou la petite dureté de deux quarts découvertes, répondent mieux que d'autres procédés à la saveur archaïque de la mélodie.

Exemple :

Ký- ri- e e- lé- i-son.

la- vá- bis me, et su- per nivem de- al- bábor.

D'autre part, c'est le goût seul qui peut limiter le choix des moyens harmoniques lorsqu'il s'agit de certains chants, soit anciens, mais contenant des passages rappelant plus ou moins l'art moderne, comme par exemple :

Grad. *Clamavérunt.*

soit d'une époque assez récente et réclamant, par conséquent, l'emploi d'une harmonie d'un caractère relativement moderne. De fait, personne, bien certainement, n'aurait l'idée de traiter le *Credo* « des Anges » qu'on ne trouve pas dans les livres antérieurs au XVII^e siècle, de la même manière que le *Credo I*, l'authentique, qui date au moins du XI^e siècle, ou, à plus forte raison, que le *Gloria XV* ou le *Te laudámus Dómine* ambrosien, qui remontent à une époque antérieure de plusieurs siècles.

§ 80. — *L'accompagnement doit-il, ou non, reproduire le chant?*
 — La plupart des accompagnements reproduisent le chant à la partie supérieure, tandis qu'il serait désirable que ce dernier gardât sa liberté et que l'harmonie se bornât à fournir le soutien qui seul justifie sa présence. Mais l'accompagnement qui ne reproduit pas le chant présente deux inconvénients : 1^o il soutient peu les chanteurs, et par là même, manque à son devoir principal; 2^o il juxtapose à la mélodie grégorienne une sorte de contre-chant constitué par la partie supérieure de l'harmonisation; ce qui égare partiellement l'attention qui devrait, au contraire, se porter exclusivement sur le chant véritable. En outre les accompagnements plus ou moins indépendants du chant sont d'une composition plus difficile, justement à cause de la conduite mélodique de la partie supérieure; et facilement ils induisent en tentation de donner à l'harmonie une vie et une initiative dépassant les limites de la modeste mission qui, dans le cas présent, lui est confiée. Voici des exemples de ce genre d'accompagnement.

Chantres.

Grá-ti-as á-gimus ti-bi propter magnam gló-ri-am tu-am.

Chœur.

Dómi-ne De-us Rex cae-lé-stis,

Ped.

qui tol-lis peccá-ta mun-di, mi-se-ré-re no-bis.

Ces simples fragments montrent combien il est facile, dans de telles conditions, de faire passer l'accompagnement tantôt au dessous et tantôt au-dessus du chant, ce qui introduit un élément de variété qui n'est pas à négliger. Naturellement, le chant est toujours harmonisé comme s'il était *au-dessus* de l'accompagnement.

En pratique, même dans ce genre d'harmonisation, des fragments et des phrases où le chant est reproduit, alternent avec d'autres passages où il garde sa liberté; d'un autre côté, il est à peu près inévitable que l'une ou l'autre des parties accompagnantes en reproduise la marche, ce qui est justement le danger de cette méthode. D'habitude, on reproduit le chant aux moments où l'on veut le faire ressortir davantage, par exemple en alternant les phrases ou versets du chœur avec ceux qui sont réservés aux solistes; ou bien à la conclusion de quelque période. Par exemple :

Chantres.

Chœur.

A-gnus De-i, qui tol-lis peccá-ta mun-di,

Man. Ped.

¹ *Missa de Angelis*, Ed. Desclée. Nouvelle harmonisation, 1921.

mi-se-ré-re no-bis. ¹

§ 81. — *Accompagnements par versets alternés.* Tout le chant liturgique est conçu pour être alterné entre deux chœurs, ou entre un groupe de voix choisies, un soliste au besoin, et le chœur tout entier. Cette conception si belle et si variée (si commode également, et si négligée en pratique) doit influencer sur l'accompagnement et suggère l'emploi alterné de divers procédés et de genres divers d'harmonisation.

Lorsque l'on accompagne un soliste, ou même un groupe de voix choisies, il ne faut pas évidemment donner à l'accompagnement la même force que lorsqu'on doit soutenir tout un chœur. Sur l'orgue, on change de clavier, ou tout au moins on se sert d'un nombre plus ou moins grand de registres. Même dans le cas de deux chœurs chantant alternativement, il est bon de souligner cette alternance par l'emploi de timbres divers dans l'accompagnement.

Mais la conception antiphonique du chant ne se borne pas à suggérer de la variété dans l'intensité et le timbre de l'accompagnement. Nous avons déjà vu (p. 134), que l'importance plus ou moins grande du volume des voix demande une harmonisation plus ou moins serrée. L'exemple du § 80, p. 144 montre l'alternance d'une phrase chantée par les solistes et accompagnée à l'octave supérieure, avec une autre phrase chantée par le chœur et accompagnée dans la région moyenne du clavier de l'orgue. L'effet produit est excellent, que le chant soit ou non reproduit, surtout si la mélodie accompagnée à l'aigu est chantée uniquement par des voix d'enfants.

L'emploi, également, de la pédale de l'orgue, réservé aux moments les plus opportuns, comme la conclusion des phrases, certaines tenues de notes graves, etc, contribue à la variété.

¹ *Missa de Angelis* (1921), déjà citée.

Par exemple :

Chantres. *Chœur.*
Tu so-lus Dó-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-simus,
Man. *Ped.*

Chantres.
Je-su Chri-ste. Cum Sancto Spí-ri-tu, in gló-ri-a De-i

Tous.
Pa-tris. A-men. ¹
Ped. 1

¹ *Missa de Angelis*, 1921, déjà citée.

On peut obtenir aussi un bon soutien pour le chant (et en même temps un élément agréable de variété) en exécutant l'harmonie sur un clavier, d'une main, et sur le pédalier, tandis que de l'autre main on reproduit le chant sur un autre clavier, avec des jeux d'un timbre un peu tranché. Mais pour arriver à un bon résultat, l'organiste doit suivre les chanteurs sans hésitation; il faut donc qu'il connaisse parfaitement les détails d'exécution du chant grégorien, en particulier la manière d'exécuter les *morae*, les *pressus*, les *quilisma*, etc.

Si l'instrument possède une boîte expressive pour le clavier sur lequel on reproduit le chant, on pourra suivre l'exécution des chanteurs même dans ses nuances dynamiques.

D'autre part, lorsqu'une même phrase ou une même période musicale se reproduit plusieurs fois, il est clair que l'intérêt diminue chez l'auditeur à chaque répétition, phénomène encore plus facile à se vérifier si la mélodie est accompagnée que si elle se fait entendre seule. Pour compenser, dans les limites disponibles, cet appauvrissement, il faut varier, enrichir progressivement l'harmonie; toujours dans les limites indiquées par le bon goût, sans oublier combien le rôle de l'accompagnement doit rester humble.

Par exemple :

Chantres.

Chaur.

Chantres.

Ký- ri- e e- lé- i- son. Ký- ri- e

Chaur.

e- lé- i- son. Ký- ri- e

Chantres.

e- lé- i- son. Chri- ste

Chaur.

e- lé- i- son. Chri- ste

Chantres.

e- lé- i- son. Chri- ste

Chaur.

e- lé- i- son. Ký- ri- e

Chantres.

e- lé- i- son. Ky- ri- e

Chœur.

e- lé- i- son. Ky- ri- e

Ped.

Tous.

e- lé- i- son.

¹ *Kyriale*, 1921, déjà cité.

APPENDICE.

LA RÉPONSE DANS LA FUGUE.

Principe général.

1° La réponse se fait dans le ton auquel appartient effectivement chaque élément du thème grégorien, selon les lois ordinaires de la fugue.

2° Ces lois sont appliquées selon la *base plagale* du majeur atténué, où la sous-dominante remplit souvent le rôle qui est dévolu à la dominante dans la tonalité moderne.

1^{er} MODE.

§ 82. — *Thèmes avec si ♭ constant.* — La réponse est en *ré* mineur ou en *fa* majeur, selon que le thème appartient à l'un ou à l'autre de ces deux tons. Exemple en *ré* mineur :

Thème emprunté au *Kyrie XI*.

Réponse tonale.

Réponse réelle.

Exemple en *fa* majeur :

Thème emprunté à la com. *Dominus dabit*.

1. Réponse mixte

Réponse

2. à la 5^e.

Fragment A. — En *fa* majeur : réponse toute naturelle.

La réponse plagale :



serait inopportune; elle présenterait une équivoque trop prononcée avec le ton de *si* ♯ majeur comportant le *mi* ♭ sous-entendu.

Fragment B. — On peut répondre comme au n^o 2, à la 5^e, tout en *fa* majeur; mais il convient peut-être de répondre comme au n^o 1. Au motif *c* on répond à la 5^e. Le motif *d* du thème peut être considéré également comme en *fa*; on lui fait alors une réponse à la 4^e et non à la 5^e, conformément au système de la *base plagale* suivant lequel à la tonique



répond la sous-dominante



et non la dominante :



Il peut aussi être considéré (ce qui correspond, peut-être, à la réalité) comme en *la*, 5^e de *ré*; la réponse est alors à la 4^e, c'est-à-dire sur la base *ré-la-ré*.



Cette solution est préférable au point de vue de la logique énérale du morceau, qui devra également avoir *ré* mineur pour ton principal, ou au moins pour ton de conclusion.

§ 83. — *Thèmes mixtes avec si ♯ et si ♭.* — On répond dans son propre ton à chacun des fragments du thème.

Thème emprunté au *Kyrie* IV.

1. Réponse à la 5^e.

3.



2. Réponse plagale.

4.



Fragment A. — Il appartient en réalité au ton de *la* mineur, par conséquent la vraie réponse serait à la 5^e. Mais, la mélodie, dans son ensemble, joue sur l'équivoque entre *la* et *ré* mineur; la réponse plagale serait donc préférable, le thème étant considéré comme une réponse à la quinte à un sujet en *ré*.

Fragment B. — Il est en *ré* mineur; la réponse se fait tout naturellement à la 5^e.

Il faut noter la logique de l'ensemble des deux fragments du thème avec les réponses n. 2 et 3. Le thème A est en *la* et la réponse plagale en *ré*; le thème B est en *ré* et la réponse 3 en *la*.

§ 84. — *Thèmes en do majeur.*

On fait la réponse selon les lois habituelles, en tenant compte de la base plagale.

Thème emprunté au *Kyrie* XVII.



Réponse.



Thème emprunté à l'Alleluia. *Beatus vir qui suffert.*

Réponse.

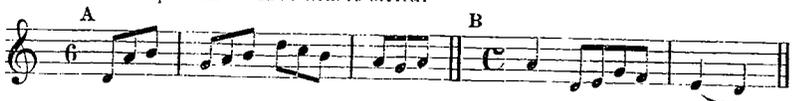


Réponse plagale.



§ 85. — *Cas douteux.* — Il faut appliquer le principe général p. 151 : reconnaître le ton auquel appartient en réalité chacun des fragments mélodiques, et leur répondre dans le ton respectif.

Thème emprunté à l' Ave maris stella.



1. Réponse plagale.



2.

3. à la 5^e.

Fragment A. — La réponse n° 2 est faite sur la base ré-la-ré; elle semblerait donc convenir à ce thème du 1^{er} mode; mais sommes-nous bien ici en ré mineur? Le si ♯ à lui seul prouve le contraire, mais quelques essais ne seront pas inutiles. La cadence de ré mineur va-t-elle peut-être s'adapter au thème?



— Non. Et cette autre?



Elle est moins choquante, mais cependant elle ne produit pas l'effet de repos. Cet effet est au contraire obtenu au moyen d'un *sol* ajouté à notre fragment.



Nous sommes donc en *sol* majeur, auquel appartient le *fa* ♯, qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, n'est jamais employé mais est seulement sous-entendu.

La réponse exacte est donc à la 5^e : celle du n° 3. Mais : 1° On ne peut ici éviter *fa* ♯; 2° le *do* ♯ est également sous-entendu. Cela ne se réalise que si l'on veut donner au développement fugué le caractère bien accusé de *sol* majeur; ce qui ne répond pas à l'indécision du thème, dont le ton de *sol* majeur ne peut-être reconnu qu'après une recherche attentive.

Autrement, la réponse qui convient le mieux est la réponse plagale n° 1. Avec son intervalle *sol-ré*, elle a l'air de répondre en *sol* majeur, et avec son *fa* ♯ elle se relie à l'ensemble du 1^{er} mode; en particulier si l'on ajoute ensuite le reste du thème.

Fragment B. — Ici, au motif *la-ré* répond naturellement *ré-la*, comme on l'a dit au n° 4.

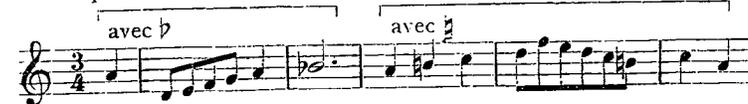
2^e MODE.

§ 86. — Tout se passe comme dans le 1^{er} mode. La double position caractéristique du *si*, qui est ♯ au grave et ♭ à l'aigu, trouve une correspondance dans la réponse. Exemple :

Thème.



Réponse.



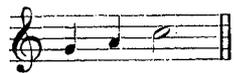
3^e MODE.

§ 87. — *Thèmes avec si ♭ constant.*

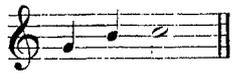
Dans les thèmes en *do* majeur, à cette formule



convient mieux la réponse plagale :

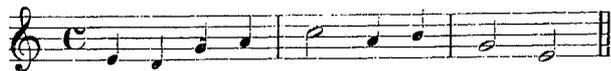


que la réponse tonale :



Par conséquent, au *mi*, tierce de la tonique *do* dans le thème, on répond par *la*, tierce de la sous-dominante *fa*, plutôt que par *si*, tierce de la dominante *sol* :

Thème.



1. Réponse à la 5^e.



Réponse plagale.



Le thème est en *do* majeur. La réponse à la 5^e introduit le *fa* ♯ exprimé, d'un caractère trop accusé.

La réponse plagale, tout en pouvant créer l'équivoque avec le ton de *fa* majeur, peut également être comprise en *do*. Elle nous paraît préférable, d'autant plus que l'équivoque entre divers tons est un fait caractéristique de la tonalité grégorienne, où les échanges avec le ton de sous-dominante se présentent continuellement.

§ 88. — Dans les thèmes en *la* mineur, cette formule :



peut aussi bien recevoir une réponse réelle :



qu'une réponse tonale :



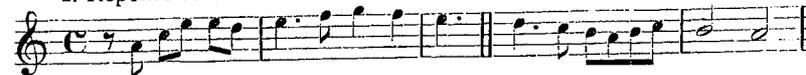
Thème emprunté à l'Hymne *Auróra caelum purpurat.*



1. Réponse réelle.



2. Réponse tonale.



4. Réponse plagale.

Fragment A. — Thème en *la* mineur. On peut naturellement répondre de deux manières.

Fragment B. — La réponse plagale n° 4 répond à la tonique *la* du thème par la sous-dominante *ré* et non par la dominante *mi*. Peut-être est-elle plus logique que celle du n° 3, par ce fait qu'elle réplique à la suspension du thème par une réponse conclusive.

§ 89. — *Thèmes avec si ♭ exprimé ou sous-entendu.*

La réponse est en *fa* majeur ou en *ré* mineur suivant les cas.

Thème emprunté au graduel *Jurávit.*



Réponse.



Réponse plagale.



Réponse mixte ou atténuée.



La réponse plagale serait ici inopportune; elle paraîtrait appartenir au ton de *si* ♭ majeur avec *mi* ♭ sous-entendu. Au contraire la réponse mixte convient parfaitement au caractère de la tonalité grégorienne.

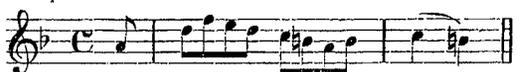
4^e MODE.

§ 90. — *Thèmes avec si* ♯ constant. — Tout comme dans le 3^e mode.

§ 91. — *Thèmes avec si* ♭ constant. — Répondre en *ré* mineur ou en *fa* majeur selon les cas.

Thème emprunté à l'Hymne *Sacris solémnis*.

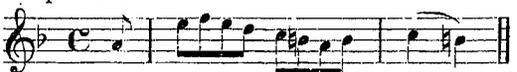
Réponse tonale.



ou



Réponse réelle.



Réponse plagale.

Thème emprunté à la com. *Terra trémuit*.

Réponse réelle.



Réponse plagale.



Thème.



Réponse plagale.



Réponse réelle.



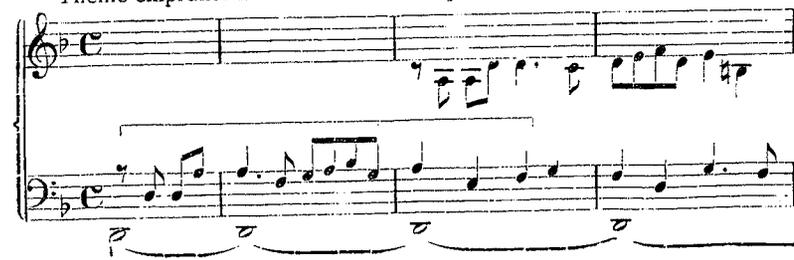
Réponse mixte ou atténuée.



Dans les trois cas cités, les réponses réelles emploient le *si* ♯, qui contraste avec le ♭ constant qui caractérise cette catégorie de thèmes. D'autre part, les réponses plagales accusent trop clairement le ton de sous-dominante (*sol*, dans l'exemple de *Terra trémuit*, et *si* ♭ dans la réponse du dernier des trois thèmes considérés) pour ne pas évoquer un *mi* ♭ implicite, qui serait en contradiction avec le *mi* ♯ propre aux cadences du IV^e mode.

Dans le dernier exemple la solution la plus convenable est celle de la réponse mixte ou atténuée, où l'on reste en *fa* majeur en partant de *do*, mais en donnant au motif une structure plagale. Dans le cas de l'exemple emprunté à *Terra trémuit*, la réponse réelle est certainement préférable malgré son *si* ♯.

Il ne faut pas se faire d'illusions sur la possibilité de composer des développements fugués à base de scrupules, dans cette tonalité que les mélodistes grégoriens traitaient déjà avec tant de liberté. De même, il ne faudrait pas s'exagérer le heurt produit par l'alternative du ♯ et du ♭ : il suffit au compositeur d'un peu de prudence pour que tout se passe de la manière la plus naturelle. Voici un simple exemple :

Thème emprunté à la communion *Acceptábis*.

5^e (et 6^e) MODES.

§ 92. — *Thèmes avec si ♭ constant.*

La réponse est, comme à l'ordinaire, en *fa* majeur ou en *ré* mineur. Ici encore, dans le cas de thèmes en *fa*, la formule

suggère la reprise plagale

plutôt que la réponse tonale.

Thème en *fa* majeur. La réponse plagale paraît préférable à la réponse réelle.

Thème emprunté à l'*Alma Redemptoris*.

Réponse réelle.

Réponse plagale.

§ 93. — *Thèmes avec si ♯; ou mixtes, avec si ♯ et si ♭; ou encore sans si.*

Après avoir identifié le ton auquel appartient chacun des éléments mélodiques, on lui répond, comme d'ordinaire, dans le ton propre.

Thème en *la* mineur.

Réponse.

Réponse plagale.

La réponse plagale peut créer une équivoque avec le ton de *re* mineur possédant le *si* ♭ implicite.

Thème.

Réponse plagale en *fa*.

Réponse tonale en *fa*.

Réponse mixte ou atténuée en *fa*.

Réponse réelle en *fa*.

Réponse réelle en *do*.

Ce thème peut être considéré soit comme en *do* majeur (où les notes *fa-la-do* sont éléments de sous-dominante), soit comme en *fa* majeur, avec mutation au point marqué par l'astérisque. En *do* la réponse réelle avec mutation à l'astérisque se présente naturellement. En *fa*, les réponses réelle et plagale emploient le *si* ♭, tandis que le thème fait au contraire usage du *si* ♯.

Des deux autres réponses : la réponse tonale et la réponse mixte ou atténuée, c'est la dernière qui est préférable.

Thème emprunté à l'ant. *Confitebor.*Réponse réelle en *do*.Réponse tonale en *fa*.Réponse plagale en *fa*.

Ce thème peut également être considéré comme appartenant soit au ton de *do* majeur, soit à celui de *fa* majeur. En *do*, la réponse réelle se trouve facilement. En *fa*, la réponse plagale, ici encore, est inopportune, car elle commencerait en s'appuyant sur le *si* \flat que, non seulement le thème n'emploie pas, mais qu'il exclut en faisant usage du *si* \natural . Au contraire, la réponse tonale convient parfaitement dans le cas présent.

Thème emprunté à l'ant. *Non in solo pane.*Réponse réelle en *do*.Réponse tonale en *fa*.Réponse plagale en *fa*.

Cas analogue au précédent. La bonne réponse est la réponse tonale en *fa*.

Thème emprunté à l'ant. *Haurietis.*

Réponse tonale.



Réponse plagale.



Réponse mixte ou atténuée.



La réponse la meilleure est la réponse mixte ou atténuée, surtout en comparaison de la réponse plagale débutant par le *si* \flat .

Thème incertain, sans *si*.Réponse en *do*.Réponse tonale en *fa*.Réponse plagale en *fa*.Réponse mixte ou atténuée, en *fa*.

Le thème peut être considéré comme appartenant soit à *do* majeur, soit à *fa* majeur. En *do*, la réponse se présente d'elle-même. En *fa*, la réponse mixte ou atténuée est préférable, surtout si on la compare à la réponse plagale contenant le *si* ♭.

7^e MODE.

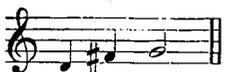
§ 94. — *Thèmes en sol majeur, avec fa # sous-entendu.*
Ici encore, comme dans les 3^e et 5^e modes, la formule :



demande la réponse plagale :

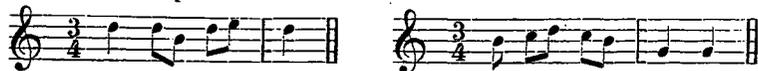


et non la réponse tonale :



La réponse plagale est même plus indiquée ici que nulle part ailleurs, le *fa #* n'entrant pas dans la structure mélodique du mode.

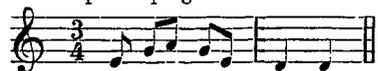
Thèmes empruntés à l'ant. *Ecce sacerdos.*



Réponse.



Réponse plagale.



Thème.



Réponse.



§ 95. — *Thèmes en do majeur, avec fa # exprimé ou sous-entendu.*

La réponse se fait comme à l'ordinaire, en *do*, en tenant compte de la base plagale du majeur atténué; ce qui fait qu'à *do-mi-sol*, *sol-la-do* répond mieux que *sol-si-do*.

Thème emprunté à l'int. *Pópulus Sion.*



Réponse tonale.



Thème emprunté à l'Alleluia. *Multifarie.*



Réponse réelle. #



Réponse tonale.



Thème emprunté à l'Alleluia. *Te decet hymnus.*



Réponse tonale.



Thème.



Réponse plagale.



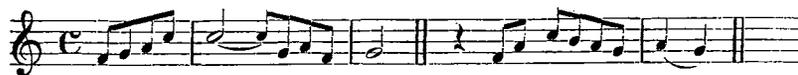
Réponse tonale.



8^e MODE.

§ 96. — En général, tout se passe comme dans le 7^e.

Thème emprunté à l'Hymne. *Cruëllis Herôdes*.



Réponse réelle.



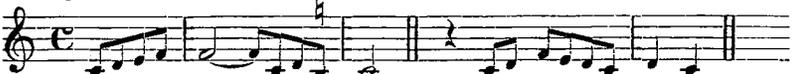
Réponse tonale.



Réponse plagale.



Réponse mixte ou atténuée.



Ici encore, les réponses plagales ne conviendraient pas; étant donné qu'elles seraient en *fa* majeur, tandis que le thème est en *do*.

La réponse tonale est bonne; la réponse mixte ou atténuée est encore préférable.

Thème caractéristique.

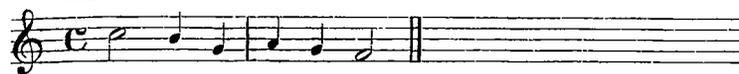


Réponse tonale.

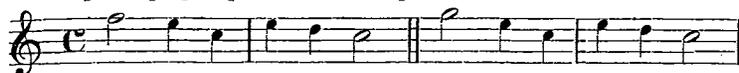


Si le thème descend de *do* à *fa*, il faut conseiller la réponse plagale :

Thème.



Réponse plagale préférable à la réponse tonale.



Lorsque le *si* ♭ se présente, on répond comme en *fa* majeur.

Thème.

Réponse.

ou bien :



Ces règles doivent être interprétées avec la largeur qui s'impose toujours dans des sujets de ce genre, et qui est absolument indispensable dans le cas présent, où il s'agit d'une base tonale essentiellement indéfinie et parfois même insaisissable.

INDEX.

THÉORIE TRADITIONNELLE DES HUIT MODES.

Exposition.	7
Transposition des mélodies	9

ANALYSE DES HUIT MODES.

<i>Principes généraux.</i>	10
Le chant grégorien connaît les deux modes : majeur et mineur.	10
Notions générales de tonalité.	11
Modulations.	18
Conclusion.	22

1^{er} MODE. — Harmonisation.	
Chants avec si ♮ constant.	24
Chants à base mixte de si ♮ et si ♯.	28
<i>Théorie.</i>	31
Formule modale.	34
<i>Composition.</i>	34
Exemples de préludes	37

2^e MODE. — Harmonisation.	
<i>Théorie.</i>	44
Formule modale.	45
<i>Composition.</i> Exemple de prélude.	46

3^e MODE. — Harmonisation.	
Chants avec si ♯ constant.	47
Si ♮ accidentel.	54
<i>Théorie.</i>	55
Cadences typiques	56
Formule modale.	61
<i>Composition.</i> Exemple de prélude.	63

4^e MODE. — Harmonisation.	
Chants à base de si ♯ constant.	65
Chants à base de si ♮ constant.	65
Chants à base mixte de si ♯ et de si ♮, et sans si.	67
<i>Théorie.</i>	68
1 ^{re} Catégorie, avec si ♯	68
Formule modale.	69
2 ^e Catégorie, avec si ♮	71
Formule modale	73
3 ^e Catégorie, sans si, ou avec mélange de si ♯ et de si ♮	75
<i>Composition.</i>	75
Exemple de prélude à base de si ♯	76
Exemple de prélude à base de si ♮	77

5^e MODE. — Harmonisation.	
Chants avec si ♮ constant.	78
Chants avec mélange de si ♯ et de si ♮.	79
Chants avec si ♯.	81

<i>Théorie.</i>	83
Formule modale.	85
<i>Composition.</i>	85
Exemple de prélude à base de fa majeur atténué	86
Exemple de prélude caractéristique.	87
6^e MODE. — Harmonisation.	
<i>Théorie.</i> Formule modale.	89
<i>Composition.</i>	89
7^e MODE. — Harmonisation.	
Chants avec fa ♯ sous-entendu.	89
Chants avec fa ♯ exprimé.	92
<i>Théorie.</i>	93
1 ^{re} Catégorie, avec fa ♯ sous-entendu, formule typique	94
2 ^e Catégorie, avec fa ♯ exprimé, formule modale.	94
Spécimen typique.	97
<i>Composition.</i> Sol majeur sans fa ♯. Exemples.	98
Do majeur avec suspension. Exemple de prélude.	100
8^e MODE. — Harmonisation.	
Chants avec fa ♯ sous-entendu.	102
Chants avec fa ♯ exprimé.	103
Chants avec si ♯ et si ♮.	103
Chants avec si ♮ sous-entendu.	104
<i>Théorie.</i>	104
Formule modale.	106
OBSERVATIONS.	
Liberté tonale.	107
Pièces anormales.	108
Quelques chants des 1 ^{er} et 2 ^e mode à base de do majeur. Formule tonale.	110
RYTHME.	
PRATIQUE.	
<i>Chants sur des textes versifiés.</i> — Mélodies syllabiques basées sur la forme du vers.	111
Mélodies <i>neumatiques</i> basées sur la forme du vers.	113
Les signes rythmiques de l'Ecole de Solesmes.	115
Mélodies non basées sur la forme du vers.	116
<i>Vocalises</i>	117
<i>Chants avec textes en prose.</i> Chants syllabiques.	119
Chants neumés.	120
Les signes rythmiques de l'Ecole de Solesmes.	122
THÉORIE.	
Principes généraux.	125
<i>Chants avec textes versifiés.</i> Mélodie.	127
Les signes rythmiques de l'Ecole de Solesmes.	128
Harmonie.	128
<i>Vocalises.</i> Mélodie.	128
Harmonie.	129
<i>Chants avec textes en prose.</i> Mélodie.	129
Harmonie.	130

STYLE.

Caractères propres des chants (caractère accusé ou indécis des motifs) . . .	130
Conditions d'exécution (masse vocale, rapidité du mouvement) . . .	134
<i>Simplicité.</i>	135
Simplicité dans la <i>quantité</i> des harmonies. Principes généraux. . .	135
Silences et phrases non accompagnées. . .	138
Simplicité dans la <i>qualité</i> des harmonies. . .	141
L'accompagnement doit-il, ou non, reproduire le chant? . . .	144
Accompagnement par versets alternés. . .	146

APPENDICE. — LA RÉPONSE DANS LA FUGUE.

Principe général. . .	151
<i>1^{re} Mode.</i> — Thèmes avec si ♭ constant. . .	151
Thèmes mixtes, avec si ♭ et si ♮. . .	153
Thèmes en do majeur. . .	153
Cas douteux (Exemple <i>Ave maris stella</i>). . .	154
<i>2^e Mode.</i> . . .	155
<i>3^e Mode.</i> — Thèmes avec si ♮ constant. . .	156
Thèmes avec si ♭ exprimé ou sous-entendu. . .	157
<i>4^e Mode.</i> — Thèmes avec si ♮ constant. . .	158
Thèmes avec si ♭ constant . . .	158
<i>5^e (et 6^e) Modes.</i> — Thèmes avec si ♭ constant. . .	160
Thèmes avec si ♮ ; ou mixtes, avec si ♮ et si ♭ ; ou encore sans si. . .	161
<i>7^e Mode.</i> — Thèmes en sol majeur, avec fa ♯ sous-entendu. . .	164
Thèmes en do majeur, avec fa ♯ exprimé ou sous-entendu. . .	164
<i>8^e Mode.</i> . . .	166

MÉLODIES GRÉGORIENNES ÉTUDIÉES OU CITÉES.

Ordinaire de la Messe.

Mode	
<i>Kyrie</i>	
1	Messe IV. 29, 107, 142
8	» VII. 104
8	» XI. 143, 148
1	» XII. 106
8	» XIV. 142
6	» XVII. 10, 140
1	» I en Appendice. 118, 142
<i>Gloria.</i>	
4	Messe I. 122
8	» V. 105
8	» VI. 122
6	» VII. 138
5	» VIII (de Angelis) 144, 147
4	» XII. 65, 119
4	» XV. 143
<i>Credo.</i>	
4	I. 123, 143
5	III. (de Angelis) 143
1	IV. 120

Mode

Sanctus.

4	Messe I. 123
8	» IV. 105
5	» IX. 83, 133, 140
2	» XVI. 110, 120, 123
5	» XVII. 140
	» des morts. 108
<i>Agnus Dei.</i>	
1	Messe II. 32, 110
6	» VIII (de Angelis) 145

Introïts.

7	Aqua sapientiae. 92, 95
4	Christo confixus sum. 67
4	De necessitatibus. 68
3	Deus dum egredereeris. 54
4	Deus in nomine tuo. 67
6	Dicit Dominus : Ego. 88
6	Esto mihi. 88
7	Exspecta. 94
6	Hodie scietis. 88
6	In medio. 88
5	Loquebar. 19
5	Miserere mihi. 83, 87
3	Nunc scio vere 121
6	Os justi. 89
4	Prope es. 68
4	Protector noster 68
6	Requiem aeternam. 89
4	Resurrexi 68, 75
6	Sacerdotes Dei. 89
4	Salus populi. 67
2	Salve sancta Parens. 116
3	Sancti tui. 17
1	Statuit. 19, 32
3	Tibi dixit. 61
7	Viri Galilaei. 92

Graduels.

5	Anima nostra 84
3	Benedicite. 54 note
7	Clamaverunt. 93, 95, 96, 143
3	Confiteantur Domino 54 note
4	Domine praevenisti 18, 78
5	Ecce sacerdos. 117
3	Eripe me 55
1	Inveni David 117, 118
3	Juravit. 54 note
1	Miserere mei 29
2	Nimis honorati sunt (Verset) 141
1	Sacerdotes ejus 118
1	Salvum me fac 29
5	Tribulationes 18
3	Tu es Deus 54 note

Versets d'Alléluia.	
Mode	
3	Adducentur. 18
7	Adorabo. 92, 96, 100
8	Angelus Domini. 103
4	Ascendit Deus. 67
1	Beatus vir qui suffert. 110
8	Benedictus es 22, 102, 104, 133
3	Cognoverunt. 55
7	De profundis 95
2	Dies sanctificatus. 42, 136
7	Exivi a Patre 93
1	Laudem Domini 110
7	Multifarie 100
4	O quam pulchra 73
7	Pascha nostrum 129
4	Pro omnibus. 65
8	Sancti tui 17
1	Senex 136
8	Surrexit Dominus. 105
7	Te decet hymnus 95
5	Te Martyrum 10, 83
2	Verba mea 133
1	Vita nostra 110
4	Vox turturis 17, 68
Séquence.	
1	Dies irae 116
Traits.	
8	Cantemus Domino 117
2	Qui habitat 44
8	Qui seminant 104
8	Sicut cervus 103
Offertoires.	
3	Filiae regum. 134
1	Jubilate Deo universa 118
8	Levabo 104
3	Sperent in te. 54
4	Terra tremuit 67, 71, 78
Communions.	
4	Acceptabis 65
3	Beatus servus 22
5	Benedicta 82
5	Dico vobis 82
2	Dominus regit me 43
3	Dominus virtutum 54
5	Domus mea 84
1	Ecce virgo 31
2	Ego sum pastor 110

Hymnes.	
1	Aeterne rerum Conditor 28, 116
3	Aurora caelum purpurat 51, 63
4	Creator alme siderum 131, 132
1	Exsultet orbis gaudiis 113
1	Immense caeli Conditor 18, 24, 111
1	Iste Confessor (mélodie n° 4 et 6) 116
1	» » » n° 7 115
2	Jam lucis orto sidere 40
	Mysterium Ecclesiae (ambrosien) 127
8	Nunc Sancte nobis Spiritus. 131, 132
2	O sol salutis intimis 42
	Rerum Deus. 127
4	Splendor paternae gloriae 65
1	Te Joseph 116
8	Te lucis ante terminum 102
1	Vexilla Regis 116
Antiennes.	
3	Adhaereat 47, 63
6	Adorna thalamum. 139
5	Alma Redemptoris 83, 116
1	Apertis thesauris 31
5	Benedictus Deus 83
5	Dominus aedificet 83
3	Dominus legifer 52
5	Dum transiret 78
4	Ecce apparuerunt. 58
5	Ecce jam venit 78, 81
1	Ecce nomen Domini 31
7	Ecce sacerdos 22, 89, 93
6	Exaltate 88
5	Ex quo omnia 78
5	Fac Domine. 83
5	Haurietis 81
8	In innocentia 104
7-8	In paradisu 97
4	Juxta vestibulum 65, 71, 125
2	Majeures (O) 41
7	Maneant 91
5	Montes et colles 83
5	Nazaraeus 78
5	Non in solo pane 79

Mode

5	Omnes Angeli	81
5	Pacem meam	79
6	Pater manifestavi.	88
5	Pone me	85
3	Postquam (Mandatum)	55
3	Quaerentes eum	52
2	Quem vidistis?	44
1	Qui mihi ministrat	28
6	Regina Caeli.	80, 110
2	Responsum	110
3	Salva nos	53 note, 61
5	Sanctum et terribile	83
1	Simile est	29
6	Tibi Domine.	88
8	Tu Domine	104
4	Tulit ergo	68

Chants divers.

4	Asperges me.	143
7	» »	120
5	Benedicamus Domino (solennel)	83
1	Formule de psalmodie simple	33
2	» » »	44
3	» » »	56
4	» » »	69, 119
7	» » »	95
8	» » »	104
	In exitu (Ambrosien, ton pascal)	119 note
	Popule meus.	109
4	Subvenite (Répons.)	67
7	Te laudamus Domine (Ambrosien)	143

Chants auxquels ont été empruntés les thèmes de fugue.

4	Acceptabis. (Com.)	159
1	Alleluia. Beatus vir qui suffert	154
7	Alleluia. Multifarie	165
7	Alleluia. Te decet hymnus	165
5	Alma Redemptoris (Ant.)	160
3	Aurora caelum purpurat (Hymne)	157
1	Ave maris stella (Hymne)	154
5	Confitebor (Ant.)	162
8	Crudelis Herodes (Hymne)	166
1	Dominus dabit. (Comm.)	151
7	Ecce sacerdos (Ant.)	164
5	Haurietis (Ant.)	163
1	Juravit (Grad.)	157
1	Kyrie IV.	153
1	» XI	151
1	» XVII	153
5	Non in solo pane (Ant.)	162
7	Populus Sion (Intr.)	165
4	Sacris solemnibus (Hymne)	158
4	Terra tremuit (Offert.)	58, 159