



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

# Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

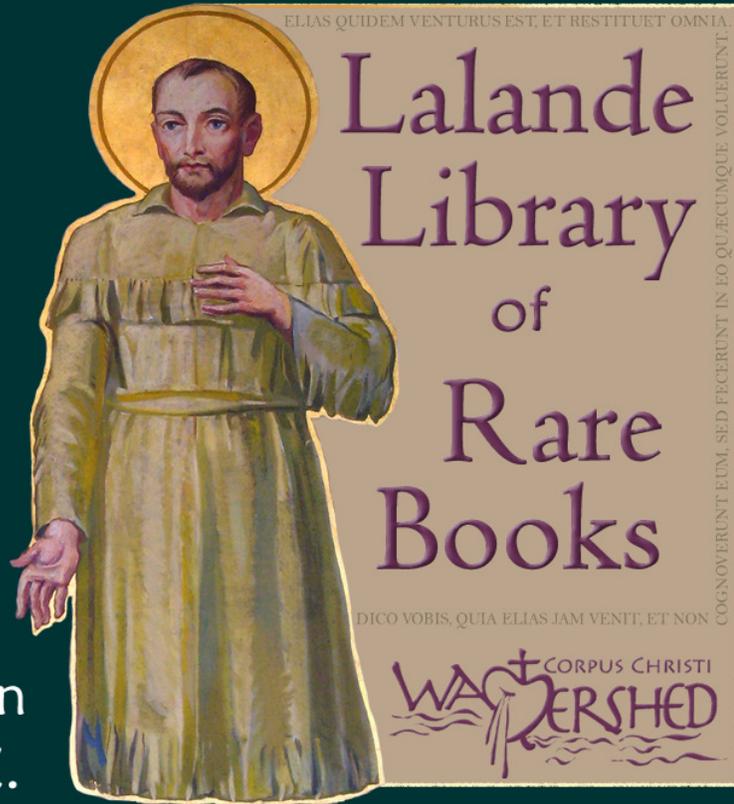


COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE CUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

*Saint Jean de Lalande,  
pray for us!*

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



For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org/>



**1856 : : F. A. Gevaert : : *Method for Accompanying Plainchant***

<http://ccwatershed.org>

100  
167-56

MÉTHODE

POUR L'ENSEIGNEMENT DU

# PLAIN-CHANT.

ET LA

MANIÈRE DE L'ACCOMPAGNER,

SUIVIE DE NOMBREUX EXEMPLES,

PAR

F.-A. GEVAERT.

PRIX NET : 5 FRANCS.

Deuxième Edition.

GAND - LIEGE

GEVAERT, ÉDITEUR DE MUSIQUE ET FAB. DE PIANOS  
ET CHEZ LES PRINCIPAUX ÉC. DE MUSIQUE.

*Propriété—Déposit*

PARIS, CHEZ J. B. RATTU, RUE DES SAINTS-PÈRES 17  
AMSTERDAM, CHEZ TH. J. MOOYHAAN ET C.

— 1856 —

**MÉTHODE**

POUR L'ENSEIGNEMENT DU

# PLAIN-CHANT

ET LA

**MANIÈRE DE L'ACCOMPAGNER,**

**SUIVIE DE NOMBREUX EXEMPLES,**

PAR

**F.-A. GEVAERT.**

---

PRIX NET : 5 FRANCS.

---

6<sup>me</sup> Édition.

---

**GAND,**

et

**LIÈGE.**

36, Digue de Brabant

17, Rue S<sup>t</sup> Paul.

**GEVAERT,** Editeur de Musique, Fab<sup>r</sup> de Pianos & d'Orgues-Harmoniums,  
et chez les principaux M.<sup>es</sup> de Musique.

PARIS, chez J. B. KATTO, rue des Saints Pères 17.

AMSTERDAM, chez TH. J. ROTHAAAN et C<sup>ie</sup>

783.507  
G396m

Propriété - Déposé 1858

MUSIQUE & PIANOS  
J B KATTO  
GALERIE DU ROI 10  
BRUXELLES

Imprimatur,  
Datum Gandæ 30 Augusti 1856.  
† L. J. EPISC. GAND.

GAND

A MON AMI

L'Abbe D. COOREMAN.

*L'Auteur,*

F.-A. GEVAERT.

GAND, 30 JUILLET 1856.

## TABLE DES MATIÈRES.

---

PRÉFACE . . . . .	7
§ 1. Notation . . . . .	9
§ 2. Clefs . . . . .	9
§ 3. Gammes . . . . .	11
§ 4. Modes. . . . .	12
§ 5. Accidents. . . . .	15
§ 6. Choix d'une Dominante . . . . .	17
§ 7. Guidon . . . . .	19
§ 8. Accompagnement . . . . .	21
Gammes harmonisées des huit tons. . . . .	24
<b>Chants du premier Ton.</b>	
1. Salve Regina. . . . .	30
2. Vexilla Regis. . . . .	32
3. Ad regias agni . . . . .	33
4. Placare Christe . . . . .	34
5. Ave maris stella. . . . .	34
6. Credo semiduplicibus. . . . .	35
<b>Chants du deuxième Ton.</b>	
7. Domine Jesu Christe . . . . .	37
8. Dies iræ . . . . .	39
9. Jesu Redemptor. . . . .	41
10. Ut queant laxis. . . . .	42
11. O Gloriosa virginum . . . . .	42
12. Préface. . . . .	43
13. Pater Noster . . . . .	44
<b>Chants du troisième Ton.</b>	
14. Dum esset Rex . . . . .	46
15. Nigra sum . . . . .	46
16. Cum compleverunt . . . . .	47
17. Sanctorum meritis . . . . .	47
<b>Chants du quatrième Ton.</b>	
18. Te Deum. . . . .	48
19. Pange lingua. . . . .	50
20. Lucis creator. . . . .	51
21. Creator alme siderum . . . . .	51
22. Gloria <i>in Duplicibus</i> . . . . .	52
<b>Chants du cinquième Ton.</b>	
23. Alma redemptoris . . . . .	54
24. Adoro te . . . . .	55

<b>Chants du sixième Ton.</b>	
25. Ave regina	56
Varia	58
<b>Chants du Septième Ton.</b>	
26. Gloria de B. M. V	59
27. Jesu corona	62
28. Stabat mater	62
29. Lauda Sion	63
<b>Chants du huitième Ton.</b>	
30. Absolve.	64
31. Veni Creator.	65
32. Iste Confessor	66
33. Sanctus <i>pro defunctis</i> .	67
34. Nos qui vivimus	67
Intonation des Psaumes harmonisés.	68
§ 9. Préludes dans les huit tons	72
§ 10. Versets etc.	78
§ 11. Exécution orale	78
§ 12. Id. Id.	80
§ 13. Rythme.	80
Faux-Bourçons de la Chapelle Sixtine à Rome.	83
Intonation en Faux-Bourçon du Miserere.	86

Depuis un d  
sur les princip  
intéressant ont  
moins pour rést  
artistes sérieux  
dédain. — Ce  
sous tous les ra  
l'accompagnement  
quelques indic  
y recueillir au  
une tâche utili  
sation du Plain  
il n'en existe  
ingénieux, ba  
d'accords disson  
que pour être  
devaient spécial  
Chant. — C'est  
de l'accord par  
harmonique qu  
calme et exem  
lement une des

56  
58  
  
59  
62  
62  
63  
  
64  
65  
66  
67  
67  
  
68  
72  
78  
78  
80  
80  
83  
86

## PRÉFACE.

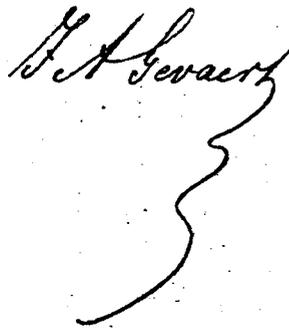
Depuis un demi-siècle il a été publié un grand nombre d'ouvrages sur les principes du Plain-Chant, et toutes les parties de ce sujet intéressant ont été l'objet de nombreuses investigations, qui ont eu au moins pour résultat d'appeler l'attention des personnes religieuses et des artistes sérieux sur une branche de l'art longtemps frappée d'un injuste dédain. — Cependant au milieu de tous ces écrits, estimables d'ailleurs sous tous les rapports, il n'en est pas un qui soit spécialement destiné à l'accompagnement du Plain-Chant. Des théories vagues et indéfinies, quelques indications superficielles, voilà tout ce que l'organiste pourrait y recueillir au point de vue pratique. — L'auteur a donc cru remplir une tâche utile en présentant au public quelques idées sur l'harmonisation du Plain-Chant. — Des règles fixes et universellement adoptées, il n'en existe pas sur cette matière; des systèmes plus ou moins ingénieux, basés sur l'harmonie moderne avec tout son cortège d'accords dissonnants, voilà où en est la question. — Il nous a semblé que pour être solides, les bases de l'harmonisation du Plain-Chant devaient spécialement s'appuyer sur la constitution untonique du Plain-Chant. — C'est pourquoi nous avons adopté presque exclusivement l'emploi de l'accord parfait sans renversement, comme étant la seule agrégation harmonique qui puisse conserver aux mélodies religieuses leur caractère calme et exempt de ces attractions dissonnantes constituant essentiellement une des propriétés les plus remarquables de la musique moderne.

L'harmonisation consonnante du Plain-Chant a été, d'ailleurs, depuis des siècles exclusivement employée par tous les grands maîtres, tant sous la forme la plus simple (le faux-bourdon), qu'avec les raffinements les plus artistiques du contre-point fleuri. (Voir les œuvres de Josquin Desprez, Orlando di Lasso, Palestrina, Cypriano di Rore, Willaert, etc.) Aujourd'hui encore ces traditions vénérables se maintiennent pures à la chapelle Sixtine, le *Sanctus Sanctorum* de la musique religieuse.

Voilà les autorités que l'auteur de cet écrit se permet d'invoquer à l'appui de ses principes.

Aux personnes qui s'offusqueront de quelques successions d'accords, inusitées aujourd'hui; à celles qui blâmeront les octaves et les quintes cachées qui se rencontrent fréquemment dans ce système d'harmonisation, il se permettra de rappeler que ces incorrections sont de tradition dans ce genre de musique, et qu'il a cru inutile d'être plus puriste que le vénérable et immortel Palestrina.

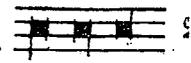
Un mot de plus pour terminer cette Préface déjà trop longue. Le présent ouvrage s'adresse spécialement aux lecteurs ayant déjà une connaissance assez approfondie de la musique moderne. — On a donc laissé de côté tout ce qui constitue le fonds commun du Plain-Chant et de la musique, et l'on s'est borné à donner une exposition succincte des principes du Plain-Chant, généralement peu ou mal connus des artistes d'aujourd'hui.



Paris, Juin 1856.

1. Les sons s'expriment par quelques différences

2. On adm



se rencontre r  
concerne la d  
invariablement  
que la longue a  
quatre semi-br

3. Ces trois

5 lignes : 

De même que  
ou entre les lig

OBSERVATION.  
nous, on a co  
5 lignes. L'usa  
biné avec l'in  
notation du Pl

4. Dans les l  
emploi deux cl

La première se

illeurs, depuis  
nds maitres,  
vec les raffine-  
les œuvres de  
iano di Rore.  
ables se main-  
ctorum de la

et d'invoquer à

ons d'accords,  
s et les quintes  
ne d'harmoni-  
is sont de tra-  
le d'être plus

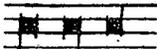
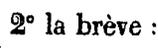
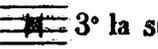
op longue. Le  
: déjà une con-  
On a donc laissé  
-Chant et de la  
i succincte des  
al connus des

# LE PLAIN-CHANT.

## § 1.

### NOTATION.

1. Les sons du Plain-Chant comme ceux de la musique moderne s'expriment par des notes. La forme de ces notes cependant offre quelques différences avec celles de la musique.

2. On admet seulement trois valeurs principales : 1° la longue :  2° la brève :  3° la semi-brève :  . La première

se rencontre rarement dans nos livres de chant modernes. En ce qui concerne la durée, celle-ci n'est pas, comme dans la musique, fixée invariablement par la mesure et le rythme ; cependant on doit admettre que la longue a une valeur double de celle de la brève, et qu'elle vaut quatre semi-brèves.

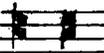
3. Ces trois figures de notes sont posées sur une portée de 4 ou 5 lignes : 

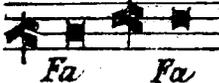
De même que dans la musique les notes se posent au-dessus, au-dessous ou entre les lignes de la portée.

*OBSERVATION. Depuis quelques années, fort heureusement selon nous, on a commencé à adopter assez généralement la portée de 5 lignes. L'usage exclusif de la clef d'ut, 4<sup>me</sup> ligne, que l'on a combiné avec l'innovation précitée a considérablement simplifié la notation du Plain-Chant.*

## § 2.

### CLEFS.

4. Dans les livres de Chant où la portée de 4 lignes est adoptée, on emploie deux clefs : la clef de fa  et la clef d'ut 

La première se place sur la 2<sup>me</sup> et la 3<sup>me</sup> ligne : 

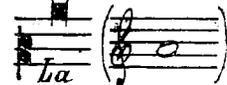
*l'evac...*

La clef d'ut est posée sur la 2<sup>me</sup>, la 3<sup>me</sup> et la 4<sup>me</sup>



Dans ce dernier cas les notes ont la même dénomination que celles de la clef de fa . 2<sup>me</sup> ligne.

5. On emploie rarement dans la notation du Plain-Chant des lignes additionnelles au-dessus ou au-dessous de la portée; l'étendue entière du Plain-Chant se trouve donc renfermée dans les bornes de deux octaves,

en partant de la note la plus grave de la clef de fa  et en allant jusqu'à la note la plus aiguë de la clef d'ut 



Avec l'usage e  
raissent complèt  
anciens livres d  
anciennes édition

### Tableau de tous les sons employés dans le Plain-Chant avec leur traduction en notes musicales.

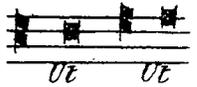
6. Quand on écrit le Plain-Chant sur une portée de 5 lignes, on n'emploie communément que la clef d'ut, 4<sup>me</sup> ligne, (clef de ténor). Les chants trop graves (surtout ceux du 2<sup>me</sup> ton) peuvent être transposés alors à la quinte supérieure. On ajoute comme dans la musique des lignes additionnelles au-dessous et au-dessus de la portée.

7. Le Plain-C  
Cette forme est t  
les gammes grég  
d'une série de 8  
d'un ton et deux



8. Dans notre  
qui est mineur o  
trouvent invariab  
Dans le mode n  
7<sup>e</sup> et le 8<sup>e</sup>.

Dans le Plai  
des demi-tons d  
gamme. Or, cor  
il s'en suit que l  
comme autant de  
quelconque.

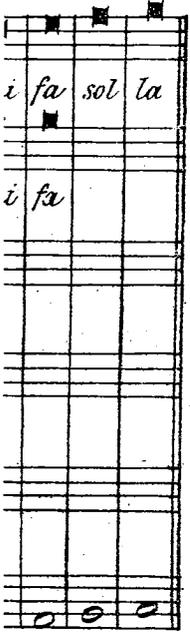


on que celles de

Chant des lignes  
entière du  
de deux octaves,

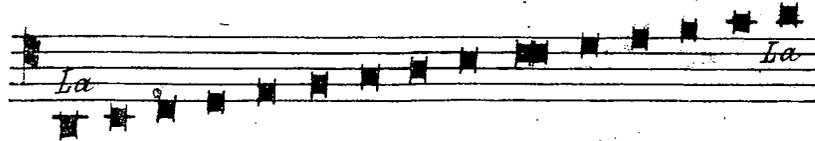


nt avec leur



fa sol la  
de 5 lignes, on  
f de ténor). Les  
être transposés  
à musique des

#### EXEMPLE.



Avec l'usage exclusif de cette clef et de la portée de 5 lignes disparaissent complètement les changements de clefs si fréquents dans les anciens livres de chant. (Voyez *Dies Irae*, *Lauda Sion* dans les anciennes éditions.)

### § 3.

#### GAMMES.

7. Le Plain-Chant ne connaît qu'une espèce de forme mélodique. Cette forme est tirée de la gamme *diatonique*, type uniforme de toutes les gammes grégoriennes. On sait que la gamme diatonique se compose d'une série de 8 notes ascendantes, dont cinq sont distantes entre elles d'un ton et deux d'un demi-ton.

#### EXEMPLES.



8. Dans notre musique, la place des demi-tons est fixée par le mode qui est mineur ou majeur. Ainsi dans le mode majeur les demi-tons se trouvent invariablement entre le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> degrés, entre le 7<sup>e</sup> et le 8<sup>e</sup>. Dans le mode mineur leur place est fixée entre le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup>, entre le 7<sup>e</sup> et le 8<sup>e</sup>.

Dans le Plain-Chant il n'en est point ainsi, le placement des demi-tons dépend uniquement de la note qui sert de base à la gamme. Or, comme la gamme diatonique pure n'admet ni  $\sharp$  ni  $\flat$ , il s'en suit que les tons (modes) du Plain-Chant se présentent à l'œil comme autant de gammes d'ut majeur partant d'une note ou d'un degré quelconque.

Voici un tableau des échelles (gammes) usitées dans le Plain-Chant :

The image shows six musical staves, each representing a different diatonic scale. The scales are labeled on the left as 'Gamme d'Ut', '» Ré', '» Mi', '» Fa', '» Sol', and '» La'. Each staff contains a sequence of notes with arrows indicating the intervals between them. Two intervals are specifically marked with '1/2', representing half-ton steps. The scales are arranged in ascending order of their starting note.

On voit par le tableau précédent que les six (1) échelles diatoniques résultant du placement différent de la note employée comme point de départ, offrent aussi six combinaisons différentes pour le placement des demi-tons. — Ce changement dans la disposition des demi-tons imprime à chaque échelle un caractère distinct, et voilà l'origine des 8 tons ou modes du Chant Grégorien.

§ 4.

TONS (MODES).

9. On distingue dans le Plain-Chant huit tons ou modes. Ces tons, selon l'ordre dans lequel on les a disposés il y a plusieurs siècles, sont désignés sous les noms de 1<sup>er</sup> ton, 2<sup>e</sup> ton, etc.

10. Les tons impairs (1<sup>er</sup>, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup>) sont appelés *authentiques* ; les tons pairs (2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup>) reçoivent la dénomination de *plagaux*.

11. On appelle *finale* la note qui termine toujours les chants appartenant au même ton, et *dominante* celle qui se présente le plus fréquemment dans le cours d'une mélodie.

(1) La 7<sup>e</sup> échelle (si) est proscrite parceque la 5<sup>e</sup> de la note grave n'est pas juste, elle est diminuée de plus cette même 5<sup>e</sup> forme avec la note supérieure de la gamme une 4<sup>e</sup> augmentée.

Voici les échelles

1<sup>er</sup> Ton authentique.

2<sup>e</sup> Ton plagal. (2)

3<sup>e</sup> Ton authentique.

4<sup>e</sup> Ton plagal.

5<sup>e</sup> Ton authentique (2)

6<sup>e</sup> Ton plagal (3)

7<sup>e</sup> Ton authentique.

8<sup>e</sup> Ton plagal.

(1) Dans les livres de cha

2<sup>e</sup> Ton.

(2) Transposé rarement à

5<sup>e</sup> Ton.

(3) Transposé rarement à

6<sup>e</sup> Ton.

le Plain-Chant :

Five musical staves showing diatonic scales. Each staff has a half-step interval marked as  $1/2$  between certain notes.

elles diatoniques  
comme point de  
le placement des  
emi-tons imprime  
ine des 8 tons ou

modes. Ces tons,  
ieurs siècles, sont

authentiques ; les  
: plagaux.  
es chants apparte-  
e le plus fréquem-

t pas juste, elle est dimi-  
e une 4<sup>e</sup> augmentée.

Voici les échelles sur lesquelles les huit tons sont établis.

Eight musical staves showing the 1st to 8th tones. Labels include 'Finale', 'Dominante', 'fir.', and 'dom.'.

- 1<sup>er</sup> Ton authentique. (Finale, Dominante)
- 2<sup>e</sup> Ton plagal (1) (fir., dom.)
- 3<sup>e</sup> Ton authentique (fir., dom.)
- 4<sup>e</sup> Ton plagal (fir., dom.)
- 5<sup>e</sup> Ton authentique (2) (fir., dom.)
- 6<sup>e</sup> Ton plagal (3) (fir., dom.)
- 7<sup>e</sup> Ton authentique (fir., dom.)
- 8<sup>e</sup> Ton plagal (fir., dom.)

(1) Dans les livres de chant moderne transposé communément à la quinte supérieure, ainsi :

2<sup>e</sup> Ton. (fir., dom.)

(2) Transposé rarement à la quarte inférieure, ainsi :

5<sup>e</sup> Ton. (fir., dom.)

(3) Transposé rarement à la quinte supérieure, ainsi :

6<sup>e</sup> Ton. (fir., dom.)

12. On voit par la table précédente :

A. Que les tons authentiques (1<sup>r</sup>, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup>) ont pour finale la note la plus grave de l'échelle.

B. Que les tons plagaux (2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup>) ont pour finale la quatrième note de leur échelle.

C. Que ces finales sont rangées dans l'ordre suivant :

Finales du 1<sup>r</sup> et 2<sup>e</sup> ton — Ré.

» 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> » — Mi.

» 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> » — Fa.

» 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> » — Sol.

13. Si l'on a bien compris la règle précédente, on n'aura aucune difficulté à discerner le ton dans lequel un Plain-Chant est écrit. En effet, le moyen est des plus simples :

On cherche la finale. Si elle est *Ré*, le chant appartient au 1<sup>r</sup> ou au 2<sup>e</sup> ton. La finale est-elle *Mi* on est dans le 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup>. La finale *Fa* indique le 5<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> ton. Enfin la finale *Sol* caractérise le 7<sup>e</sup> et le 8<sup>e</sup> ton. (1)

Pour discerner *auquel* des deux tons possibles appartient une antienne, on fera attention à la contexture du Plain-Chant. Si la mélodie descend fréquemment *au-dessous* de la finale et ne monte guère plus haut que la quinte de la finale, le chant est dans le ton plagal (pair) (2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup>).

Si, au contraire, la mélodie ne descend qu'à une note *au-dessous* de la finale et monte jusqu'à l'octave de la finale, on est indubitablement dans le ton authentique (impair) (1<sup>r</sup>, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup>).

On analysera, comme exercice, les morceaux suivants que l'on comparera entre eux :

Dans le 1<sup>r</sup> ton, *Salve Regina*. Dans le 2<sup>e</sup> ton, *Jesu redemptor omnium*. Dans le 3<sup>e</sup> ton, les *Vêpres de la S.<sup>te</sup> Vierge*, 1<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Ant. Dans le 4<sup>e</sup> ton, *Te Deum*. Dans le 5<sup>e</sup> ton, *Alma redemptoris*. Dans le 6<sup>e</sup> ton, *Homo quidam*. Dans le 7<sup>e</sup> ton, *Jesu Corona Virginum*. Dans le 8<sup>e</sup> ton, Hymne de la S.<sup>te</sup> Trinité, *Iam sol recedit igneus*.

14. Les tons peuvent être affectés d'une des qualités suivantes : ils peuvent être réguliers ou parfaits, irréguliers ou imparfaits; surabondants ou mêlés.

15. Sont réguliers ou parfaits, les chants dont la mélodie atteint sans les dépasser les limites naturelles de l'échelle caractéristique du ton, c'est à dire une octave. Voir les huit exemples précités § 13.

(1) Quand le 2<sup>e</sup> ton est transposé, la finale devient *La*. Voir dans le *Vesperale* de L. J. T. (Gand, Van Ryckeghem, 1835.) L'Hymne des *Vêpres* de Noël : *Jesu Redemptor*. Dans toutes les publications du même auteur le 2<sup>e</sup> ton est partout transposé.

16. Irréguliers limites naturelles.

Dans le 1<sup>r</sup> ton.

» 2<sup>e</sup> »

» 3<sup>e</sup> »

» 6<sup>e</sup> »

» 7<sup>e</sup> »

17. Les chants au-dessous de leur *Virginum*.

18. Les chants Tels sont *Victima*

19. Le caractère nique, et de sa n plusieurs siècles l'influe certain point ce ce zième siècle on tr l'emploi du Si b e

L'emploi de l'orj l'usage des faux-bu du dièze, non seu chant. Cet abus s'e jusqu'à ajouter des *Spiritus*, 1<sup>e</sup> strop.

Depuis quelques Plain-Chant le car perdre, ont donné ment le dièze que du 8<sup>e</sup> ton, malgré

(1) On sait que le mot triton partout où ces des Fa) où par le moyen de :

16. Irréguliers ou imparfaits sont ceux qui restent en deçà de leurs limites naturelles. Voici quelques exemples où le ton est imparfait :

Dans le 1<sup>er</sup> ton. 1<sup>re</sup> Antienne des Vêpres du 4<sup>e</sup> Dimanche de l'Avent :

*Canite Tuba in Sion.*

» 2<sup>e</sup> » 5<sup>e</sup> » des mêmes Vêpres : *Omnipotens.*

» 3<sup>e</sup> » 3<sup>e</sup> » des Vêpres dans l'Octave de S.<sup>t</sup> Jean Evangeliste (*Hic est*).

» 6<sup>e</sup> » *Regina Cæli.*

» 7<sup>e</sup> » 1<sup>re</sup> Antienne des Vêpres de S.<sup>t</sup> Clément (23 Nov.)

*Orante Sancto Clemente.*

17. Les chants surabondants sont ceux qui s'étendent au-dessus ou au-dessous de leur échelle caractéristique. Voir *Dies Iræ*; *O Gloriosa Virginum*.

18. Les chants mêlés sont ceux qui appartiennent à deux tonalités. Tels sont *Victimæ Paschali* (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> ton) et *Lauda Sion* (7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup>).

## § 5.

### ACCIDENTS. (b q ♯)

19. Le caractère propre du Plain-Chant est essentiellement diatonique, et de sa nature il n'admet aucune alteration. Mais depuis plusieurs siècles l'influence de la musique harmonisée a modifié jusqu'à un certain point ce caractère, et dans les Antiphonaires antérieurs au seizième siècle on trouve déjà dans les chants des premier et sixième ton l'emploi du Si *b* alternant avec le Si *q*.

L'emploi de l'orgue pour l'accompagnement du Plain-Chant, ainsi que l'usage des faux-bourbons (§ 38), a introduit dans quelques tons l'usage du dièze, non seulement dans l'accompagnement, mais même dans le chant. Cet abus s'est étendu si loin que dans quelques chants on a été jusqu'à ajouter des dièzes aux Ut dans le 8<sup>e</sup> ton. (Voir le *Veni Creator Spiritus*, 1<sup>re</sup> strophe sur le mot *Visita*.)

Depuis quelques années plusieurs personnes, désireuses de rendre au Plain-Chant le caractère que ces alterations successives lui avaient fait perdre, ont donné dans un extrême oppose : ils ont proscrit impitoyablement le dièze que depuis plusieurs siècles on employait dans la cadence du 8<sup>e</sup> ton, malgré la succession désagréable du triton (1) qui résulte de

(1) On sait que le mot *Triton* désigne la quinte majeure Fa Si, et qu'il y a fausse relation de triton partout où ces deux notes se trouvent en contact soit d'une manière immédiate (Fa-Si, Si-Fa) ou par le moyen de notes intermédiaires (Fa-Sol-La-Si, Si-La-Sol-Fa).

pour finale la note

finale la quatrième

t :

on n'aura aucune  
chant est écrit. En

partient au 1<sup>er</sup> ou au  
a finale *Fa* indique  
et le 8<sup>e</sup> ton. (1)

ppartient une an-  
nant. Si la mélodie  
monte guère plus  
e ton plagal (pair)

note *au-dessous* de  
st indubitablement

vants que l'on com-

, *Jesu redemptor*  
*erge*, 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> Ant.  
*redemptoris*. Dans le  
a *Virginum*. Dans  
t *igneus*.

lités suivantes : ils  
nparfaits; surabon-

mélodie atteint sans  
ctéristique du ton,  
és § 13.

e *Vesperale* de L. J. T.  
; *Redemptor*. Dans toutes

l'absence du dièze. Pour être logique ces novateurs auraient du aussi supprimer le bémol dans le 1<sup>er</sup>, le 5<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> ton, car en définitive le bémol n'est pas plus inhérent à la musique d'église que le dièze.

20. On doit donc admettre qu'en certains cas, c'est-à-dire partout où l'absence du dièze peut donner lieu à une succession de triton, la note inférieure peut être affectée d'un dièze.

21. Quant au bémol il se trouve presque partout annoté dans les Antiphonaires. On le trouve même fréquemment à la clef dans le 1<sup>er</sup>, le 5<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> ton. Voici les gammes qui en résultent :

1<sup>er</sup> Ton

5<sup>e</sup> Ton

6<sup>e</sup> Ton

22. Le bémol est aussi employé (mais accidentellement) dans les 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> tons. Voyez la 1<sup>re</sup> Ant. des Vêpres de Pentecôte : *Cum Cumplementur* (3<sup>e</sup> ton), la 4<sup>e</sup> Ant. des Vêpres de la Trinité : *Laus Deo Patri* (4<sup>e</sup> ton), *Absolve Domine*, Messe des morts (8<sup>e</sup> ton).

23. Il est plus difficile de déterminer l'usage du dièze que celui du bémol. En premier lieu son emploi ne doit toujours être qu'accidentel, et en second lieu il est rarement écrit dans les livres de chant, et enfin il faut un certain talent chez l'organiste pour accompagner purement sans dièzes. Cependant on ferait bien de borner son usage aux cas suivants.

A. Dans les 1<sup>er</sup> et 2<sup>d</sup> tons on mettra un dièze aux cadences finales, *ad libitum*.

B. Dans le 7<sup>e</sup> ton on mettra un dièze au Fa dans tous les cas où la mélodie sera analogue à la fin du premier verset du *Lauda Sion*.

In hym - nis et can - ti - cis

C. Enfin dans le 8<sup>e</sup> ton on emploiera le Fa dièze dans toutes les cadences finales.

#### EXEMPLE (

cal

Le dièze a été employé par les compositeurs du Plain-Chant. Nous croyons que la notation que d'aucuns auteurs ont employée pour les notes qui sont l'octave au-dessus de la dominante est une dérivation de la notation du Plain-Chant.

24. Nous avons vu que les compositeurs du Plain-Chant embrassaient une échelle dans les tons qui se transposent la plus facilement.

25. Divers systèmes ont été employés pour la notation rationnelle et le nombre de notes est toujours de toutes les dominantes.

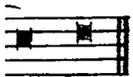
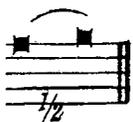
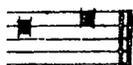
26. Prenons l'exemple de la dominante *La*.

Le second ton est *La* il faudra le dièze au Fa # et sa gamme sera :

Le troisième ton est *Si* une tierce mineure au-dessus de *La*. Voici la gamme :

auraient du aussi  
en définitive le  
dièse.  
est-à-dire partout  
on de triton, la

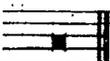
oté dans les Anti-  
ans le 1<sup>e</sup>, le 5<sup>e</sup> et



ment) dans les 3<sup>e</sup>,  
e: *Cum Cuple-*  
*Laus Deo Patri*

dièse que celui du  
tre qu'accidental,  
chant, et enfin il  
er purement sans  
aux cas suivants.  
dences finales, *ad*

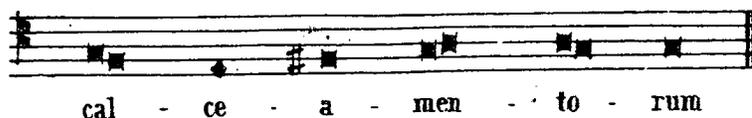
tous les cas où la  
*auda Sion.*



- cis

e dans toutes les

EXEMPLE (*Antienne du Mercredi de la première semaine  
de l'Avent*).



Le dièse a été employé dans tous ces derniers cas par tous les grands compositeurs du 16<sup>e</sup> siècle et notamment par Palestrina.

Nous croyons donc qu'il vaudra mieux employer le dièse avec modération que d'écorcher les oreilles des fidèles par des successions barbares qui sont l'antithèse de la douceur consonnante qui doit régner dans le Plain-Chant.

§ 6.

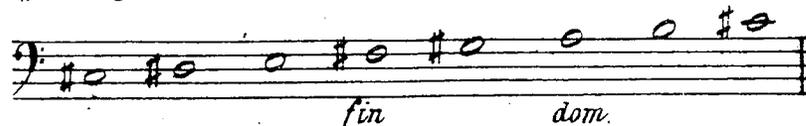
DU CHOIX D'UNE DOMINANTE.

24. Nous avons vu plus haut que l'étendue des huit tons de l'église embrassaient une totalité de deux octaves. Le besoin de restreindre cette échelle dans les limites d'une voix moyenne a été cause que l'on a dû transposer la plupart de ces tons.

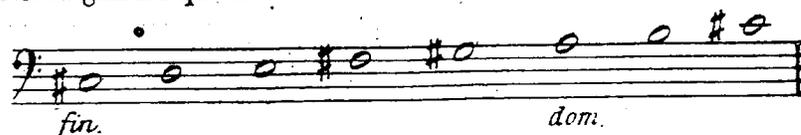
25. Divers systèmes ont tour à tour prévalu à cet égard. Le plus rationnel et le meilleur est celui qui consiste à réunir sur une seule note toutes les dominantes des huit tons.

26. Prenons par exemple *La* pour dominante unique : nous voyons que le premier ton tel qu'il est noté dans les livres de chant a pour dominante *La*. Il n'y a donc pas lieu à le transposer.

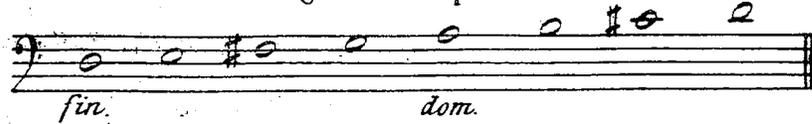
Le second ton a pour dominante *Fa*. Pour que cette note devienne *La* il faudra le transposer d'une tierce majeure. Sa finale sera donc un *Fa* # et sa gamme sera la suivante.



Le troisième ton qui a pour dominante *Ut* se trouve par conséquent une tierce mineure trop haut. On devra donc le transposer d'autant. Voici la gamme qui en résultera :

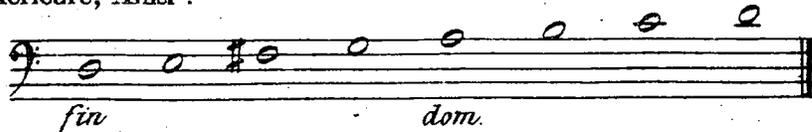


Le quatrième ton qui a *La* pour dominante ne sera pas transposé.  
Le cinquième qui a pour dominante *Ut* subira la même transposition que le troisième. Voici sa gamme transposée :



Le sixième ton a pour dominante *La*. Pas de transposition.

Le septième ton a pour dominante *Ré*. On le transpose à la quarte inférieure, Ainsi :



Le huitième ton a pour dominante *Ut*. Il exige donc une transposition de tierce mineure inférieure. Voici sa gamme transposée :

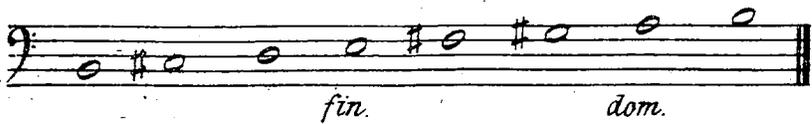


Tableau des 7 Gammes transposées sur la dominante unique *La*.

1 <sup>er</sup> Ton.	
2 <sup>e</sup> "	
3 <sup>e</sup> "	
4 <sup>e</sup> "	
5 <sup>e</sup> "	
6 <sup>e</sup> "	
7 <sup>e</sup> "	
8 <sup>e</sup> "	

OBSERVATION.  
*transpose pas.* -  
la 5<sup>e</sup> Antienne c  
Feriis et Pro Del  
27. On voit p  
A. Que l'éter  
d'une dominante

B. Que cette  
baryton et ténor  
le chant à l'unis

C. Qu'en cho  
trois non transp

D. Que parm  
inférieure, le 3<sup>e</sup>  
le 7<sup>e</sup>, enfin un se

Il est clair qu  
n'aura qu'à tran  
gammes précédé  
on les transposer

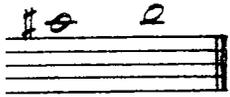
28. Dans les  
prendre *Sol* pou  
si les ténors sont  
pour dominante  
Hymnes, etc.

OBSERVATION.  
choix de la dom

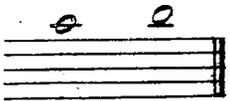
29. Le Guide  
portée pour aver

(1) Si l'on exécute  
on devra le transposer

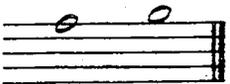
sera pas transposé.  
à même transposition



ansposition.  
ranspose à la quarte



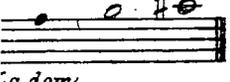
de donc une transposi-  
e transposée :



dom.  
minante unique La.



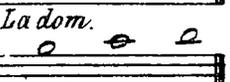
arite  
ia dom.



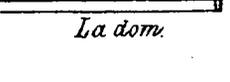
ia dom.



La dom.



La dom.

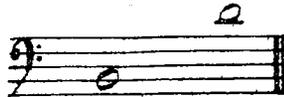


La dom.

OBSERVATION. Le ton nommé improprement 8<sup>e</sup> irrégulier ne se transpose pas. — Les exemples les plus connus de cette tonalité, sont : la 5<sup>e</sup> Antienne des Vêpres du Dimanche et le Sanctus des Messes In Feriis et Pro Defunctus.

27. On voit par la table précédente :

A. Que l'étendue entière du Plain-Chant est bornée, par le moyen d'une dominante unique dans les limites d'une octave et d'une tierce :



B. Que cette étendue étant commune aux trois voix d'homme : basse, baryton et ténor, la dominante La se trouve être la plus favorable pour le chant à l'unisson accompagné par l'orgue.

C. Qu'en choisissant La pour dominante on a cinq tons transposés et trois non transposés.

D. Que parmi les 5 tons transposés trois le sont à la tierce mineure inférieure, le 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup>; un seul est transposé à la quarte inférieure, le 7<sup>e</sup>, enfin un seul est transposé à la tierce supérieure, le 2<sup>e</sup>. (1)

Il est clair que si l'on veut choisir pour dominante Si  $\flat$  ou Ut on n'aura qu'à transposer d'un demi-ton ou d'un ton et demi toutes les gammes précédentes. De même si l'on veut choisir Sol pour dominante on les transposera un ton plus bas.

28. Dans les chœurs où les voix de basse dominent, il sera bon de prendre Sol pour dominante dans les offices de longue haleine. De même si les ténors sont en nombre supérieur on pourra prendre Si  $\flat$  ou Ut pour dominante dans certains morceaux comme le Magnificat, les Hymnes, etc.

OBSERVATION. Dans tous les exemples qui vont suivre on a fait choix de la dominante unique La.

## § 7.

### GUIDON.

29. Le Guidon est une petite figure qui se place à la fin de chaque portée pour avertir le chantre en lui indiquant la première note de la

(1) Si l'on exécute sur les nouveaux livres de chant où le second ton est ordinairement transposé on devra le transposer une seconde fois une tierce mineure plus bas.

portée suivante :

EXEMPLE.

3.<sup>e</sup> Antienne des Vêpres du 3<sup>me</sup> Dimanche de l'Avent.

8<sup>e</sup> TONI.

Et in Je - ru - sa - lem  
glo - ri - am me - am etc.

29<sup>me</sup>. Le Guidon se place aussi chaque fois que l'on change de clef dans le cours d'un chant.

EXEMPLE.

fac-tus ci-bus vi-a-torum ve-re pa-nis fi-li-orum

30. Il existe une autre espèce de Guidon, que l'on place à la fin des Antiennes pour indiquer l'intonation de l'Antienne suivante; ce signe très ingénieux est généralement en usage dans tous les Antiphonaires modernes.

EXEMPLE.

Fin de la 1<sup>re</sup> Antienne des Vêpres du 3<sup>me</sup> Dimanche de l'Avent.

1<sup>re</sup> TONI.

ad om-nes gen-tes al-le-lui-a

Commencement de la 2<sup>me</sup> Antienne des mêmes Vêpres.

8<sup>e</sup> TONI.

Je - ru - sa - lem gau-de gau-di-o ma-gno

31. Le Guidon qui se trouve à la fin de la 1<sup>re</sup> Antienne sur le *S* indique que la 2<sup>e</sup> Antienne doit commencer sur cette note.

32. Depuis ecclésiastique tave. L'harmonic et tout au plu loin sur la ca

Mais l'inve l'introduction une révolutio

On comme tales du conti sur un genre temps-là : la :

L'accompa Chant comme et l'influence moderne, s'a — Cette épo haut dévelop

Il est inut Plain-Chant que la musiq point de ne j tutifs de l'art

Certes, il monotone, je non harmoni

33. Ce po nique qui co sa tonalité an accordée à l que dans sa t

34. Dans clusivement rarement. —

(1) Voyez la F

## § 8.

## ACCOMPAGNEMENT.

32. Depuis les temps apostoliques jusques vers le IX<sup>e</sup> siècle le chant ecclésiastique s'exécutait simplement par des voix à l'unisson ou à l'octave. L'harmonie, au point de vue pratique, était généralement inconnue et tout au plus avait-on poussé la hardiesse jusqu'à employer de loin en loin sur la cadence finale quelque accord de quinte sans tierce.

Mais l'invention de l'orgue et la conséquence immédiate de ce fait : l'introduction dans l'église de la musique à plusieurs parties, opérèrent une révolution immense dans l'exécution de la musique d'église.

On commença dès lors à découvrir successivement les lois fondamentales du contrepoint, et presque immédiatement on en tenta l'application sur un genre de musique profondément enraciné dans les mœurs de ces temps-là : la musique d'église.

L'accompagnement par l'orgue, et l'harmonisation vocale du Plain-Chant commencèrent dès lors à jouer un rôle très important dans l'église, et l'influence de cette nouveauté, à laquelle nous devons notre musique moderne, s'accrut graduellement jusques vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. — Cette époque marqua dans ce genre de musique la période du plus haut développement artistique.

Il est inutile d'examiner ici si l'influence de *l'harmonie* a été pour le Plain-Chant une source de bons ou de mauvais résultats, toujours est-il, que la musique harmonisée s'est incorporée dans notre sens auditif, au point de ne plus nous permettre la séparation des deux éléments constitutifs de l'art musical : la mélodie et l'harmonie.

Certes, il n'est pas de villageois au XIX<sup>e</sup> siècle qui ne trouvât fade et monotone, je dirai même insupportable, l'emploi constant d'une musique non harmonisée.

33. Ce point adopté, examinons qu'elle est la combinaison harmonique qui conservera le mieux au Plain-Chant son caractère propre, et sa tonalité antique. Il n'est pas douteux que la préférence doit être accordée à l'harmonie consonnante (1) et encore ne doit-on l'employer que dans sa forme la plus simple : l'accord parfait sans renversement.

34. Dans l'harmonisation du Plain-Chant on emploiera donc presque exclusivement l'accord parfait. — L'accord de 6<sup>e</sup> s'appliquera plus rarement. — Tous les autres accords ne s'emploieront *jamais*.

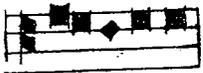
(1) Voyez la Préface.

e l'Avent.



sa - lem

change de clef



fi - li - orum

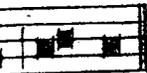
place à la fin des  
divante ; ce signe  
es Antiphonaires

the de l'Avent.



- lui - a

s Vêpres.



ma - gno

ntienne sur le S  
note.

35. L'accompagnement du Plain-Chant peut s'exécuter de trois manières principales :

- 1° Avec le chant dans la partie grave;
- 2° » dans une partie intermédiaire;
- 3° » dans la partie supérieure.

36. La première manière est spécialement usitée en France pour tout l'office divin en dehors de la Psalmodie et des Hymnes.

37. Le plus grand inconvénient de ce procédé git dans une certaine monotonie qui résulte de la pauvreté des enchainements harmoniques. Une suite infinie d'accords de 6°; un mouvement direct sans interruption, voilà l'effet produit par cette manière d'accompagner.

## EXEMPLE.

Do - mine quinque talenta — tra-di-dis-ti — mi-hi

38. La seconde manière est celle qui est usitée dans les *faux-bour-dons*, et dans presque tous les cas où l'on harmonise le Plain-Chant à plusieurs voix. — A l'orgue elle est d'une exécution difficile mais d'un effet superbe.

## EXEMPLE A 4 VOIX.

NOTA. Le chant se trouve toujours dans la partie de ténor.

Soprano.

Alto.

Tenor

Re - qui - em æ - - - ter - - - num

Basse.

do - na.

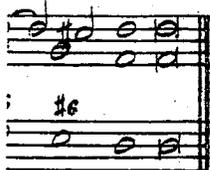
NOTA. —

39. Enfin en Belgique Plain-Chant elle n'offre | occuperons mençant pa modification

uter de trois ma-

France pour tout

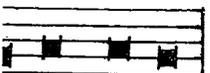
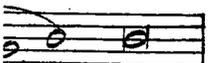
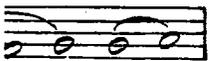
dans une certaine  
nts harmoniques.  
ect sans interrup-  
ner.



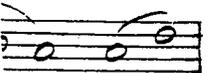
mi-hi

is les faux-bour-  
le Plain-Chant, à  
difficile mais d'un

de ténor.



num



do - na - e - is Do - mi - ne

LE MÊME EXEMPLE DISPOSÉ POUR L'ORGUE.

NOTA. — *Les notes marquées en noires sont celles du chant.*

Re - qui - em

39. Enfin la troisième manière est celle qui est généralement adoptée en Belgique. — Elle est plus conforme au caractère mélodique du Plain-Chant que la première manière, et au point de vue de l'exécution elle n'offre pas autant de difficultés que la seconde. — Nous nous en occuperons donc exclusivement dans la suite de cet ouvrage, en commençant par l'harmonisation des huit échelles principales avec leurs modifications et leurs principales cadences finales.

### Gammes des huit Tons.

NOTA. Nous prenons toujours LA comme dominante.

NOTA. Les cadences finales sont indiquées par ( )

1<sup>er</sup> TON avec Si b.

1.

1<sup>re</sup> Cadence finale 2<sup>e</sup> 3<sup>e</sup> 4<sup>e</sup>

1<sup>er</sup> TON  
avec Si b.

2.

3.

id. av

4.

*Cad. fin.*

2° TON.

*avec Si b (Ré dans la transposition)*

3.

*Cad. fin.*

*id. avec #      id. sans #      id.      id.*

2° TON.

*avec Si b (Ré dans la transp.)*

4.

1<sup>o</sup> Cad. fin.      2<sup>o</sup> id.      3<sup>o</sup> id.

3. TON.

5.

Cad. fin.

4. TON.

6.

1<sup>o</sup> Cad. fin.      2<sup>o</sup> id.      3<sup>o</sup> id.

8.

9.

(+). Dans la gam:

10

5° TON.

avec Si b (Sol# dans la transposition.)

Cad. fin.

8.

5° TON.

avec Si b (Sol# dans la transp.)

9.

(+) Dans la gamme descendante de ce ton le Si b est toujours suivi d'Ut.

6° TON.

10

*Cad. fin.*      *id.*

7<sup>e</sup> TON.

11.

*Cad. fin.*      *indispensable*

8<sup>e</sup> TON.

12.

40. On employé pr que dans l les autres c

41. On port harmc tement à a tons font e:

42. Les ou trois gar

A. Le p dentelles s

B. Le c cadences a

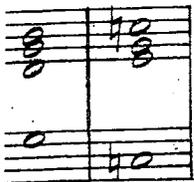
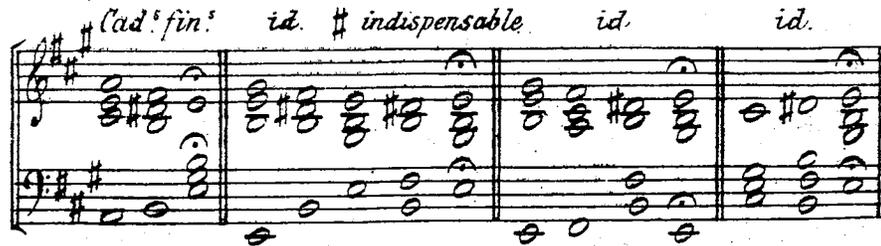
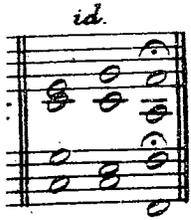
C. Le ti La majeur l'accord d'

D. Dans celles d'Ut y apparaiss majeur.

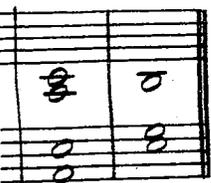
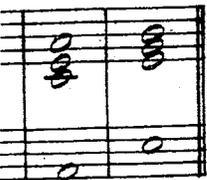
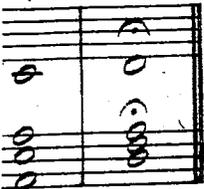
E. Le se ton de Sol tonalité de

F. Le l majeur. Le

43. Nou éclaircir ce obscur. To usage quoti sont presqu



*indispensable*



40. On voit par les gammes précédentes que l'accord parfait est employé presque exclusivement; l'accord de 6° ne s'emploie régulièrement que dans le 4° ton, sur la pénultième note de la cadence finale, dans les autres cas son emploi est purement accidentel.

41. On aura remarqué que les gammes précédentes, tant sous le rapport harmonique que sous le rapport mélodique, ne répondent exactement à aucune de nos gammes modernes. Les cinquième et sixième tons font exception. Ils répondent parfaitement à notre tonalité majeure.

42. Les six autres tons participent généralement du caractère de deux ou trois gammes :

A. Le premier ton fait ses cadences sur *Ré* mineur, ses cadences accidentelles sur l'accord de *La* majeur et *Ut* majeur.

B. Le deuxième ton fait sa cadence finale sur *Fa* # mineur. Ses cadences accidentelles sont *La* majeur, *Ut* # majeur et *Mi* majeur.

C. Le troisième ton offre alternativement le caractère des gammes de *La* majeur, *Fa* # mineur et *Mi* majeur. Sa cadence finale se fait sur l'accord d'*Ut* # majeur.

D. Dans le quatrième ton aucune gamme ne domine exclusivement; celles d'*Ut* majeur, *Ré* mineur, *Fa* majeur, *Sol* majeur et *La* mineur y apparaissent tour-à-tour. La cadence finale se fait sur l'accord de *Mi* majeur.

E. Le septième ton présente dans sa partie supérieure le caractère du ton de *Sol* majeur; dans la partie inférieure il répond exactement à la tonalité de *Ré* majeur.

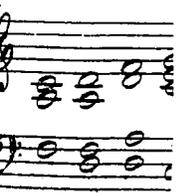
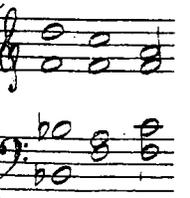
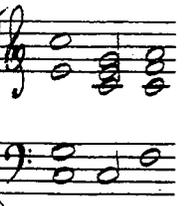
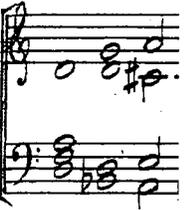
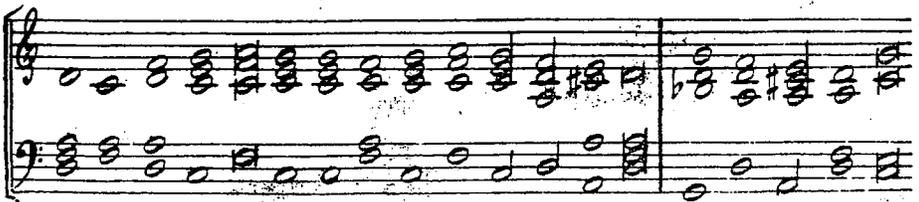
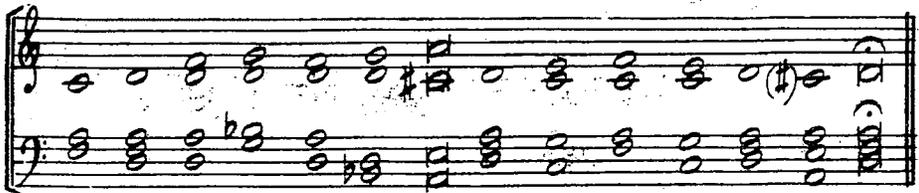
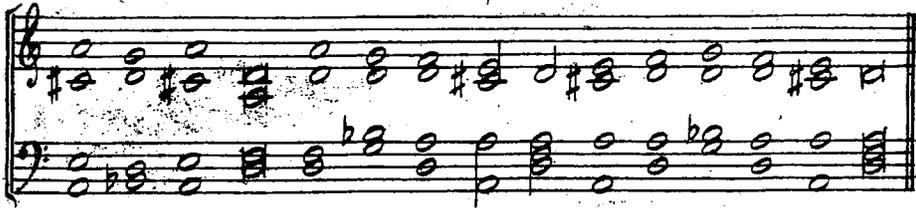
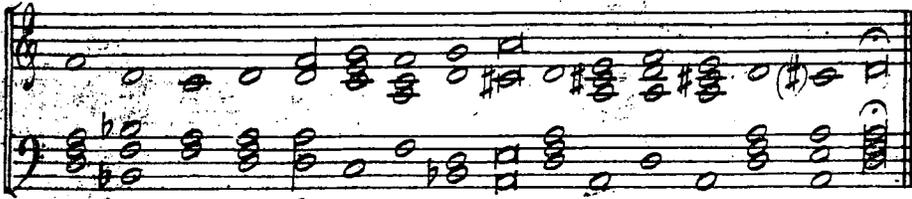
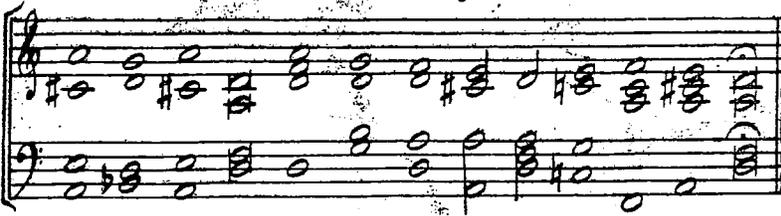
F. Le huitième ton flotte entre les tonalités de *La* majeur et *Mi* majeur. Le ton de *Ré* apparaît avec l'emploi du *Si* b.

43. Nous donnons ici quelques exemples dans les huit tons pour éclaircir ce qui dans les règles précédentes pourrait sembler difficile ou obscur. Tous ces exemples sont choisis parmi les chants qui sont d'un usage quotidien, ou qui renferment quelques anomalies. Les Hymnes sont presque tous dans ce dernier cas.

CHANTS DU PREMIER TON.

Salve Regina,  
*Antienne de La S<sup>te</sup> Vierge.*

1.



A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords and single notes, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various chordal textures and melodic lines. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a mix of chords and moving lines. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex chordal structures. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a variety of rhythmic and harmonic patterns. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a final chordal structure. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords and single notes. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various chordal textures. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a mix of chords and moving lines. The system is divided into two measures by a double bar line.

A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex chordal structures. The system is divided into two measures by a double bar line.

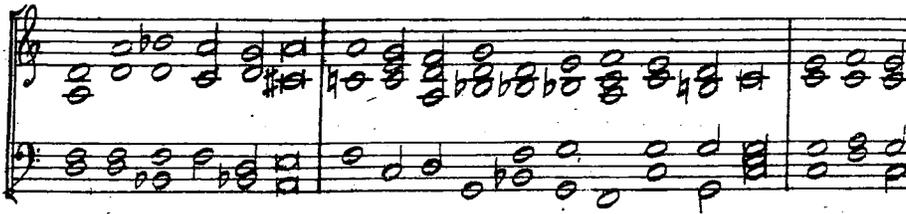
A musical staff system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a final chordal structure. The system is divided into two measures by a double bar line.



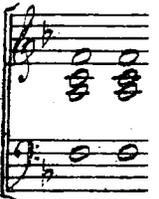
First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It contains two measures of music with various chords and melodic lines.



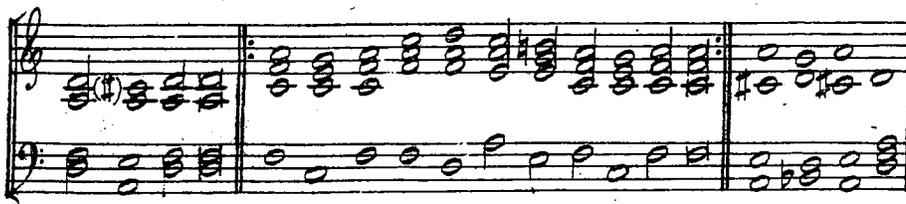
Partial view of the first system of musical notation on the right side of the page.



Second system of musical notation, continuing the piece with two measures of music.



Partial view of the second system of musical notation on the right side of the page.

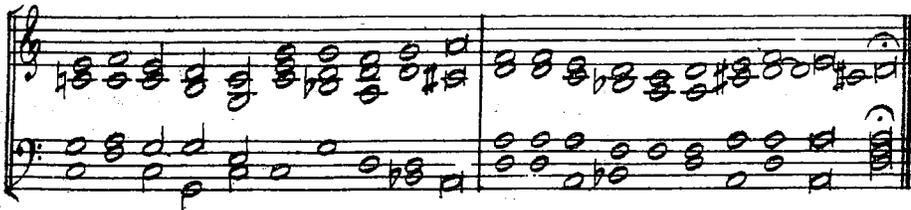


Third system of musical notation, featuring a repeat sign at the beginning and two measures of music.

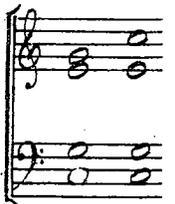


Partial view of the third system of musical notation on the right side of the page.

3.



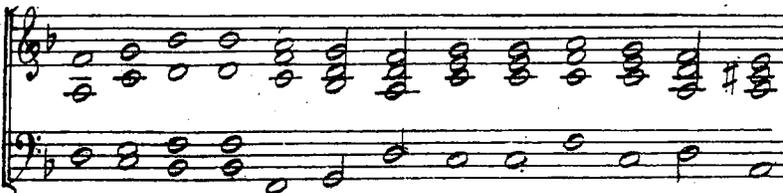
Fourth system of musical notation, concluding the section with two measures of music.



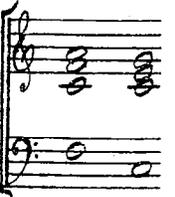
Partial view of the fourth system of musical notation on the right side of the page.

Vexilla Regis.  
*Hymne de la Passion.*

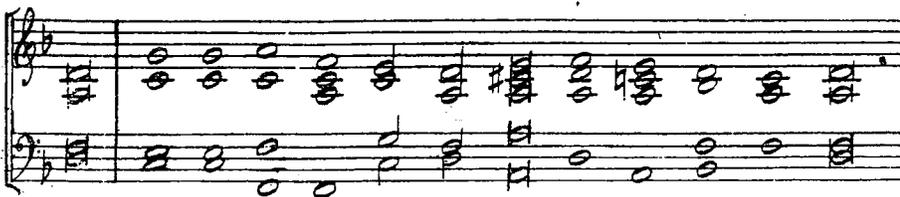
2.



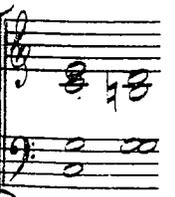
Fifth system of musical notation, starting with a measure rest and followed by two measures of music.



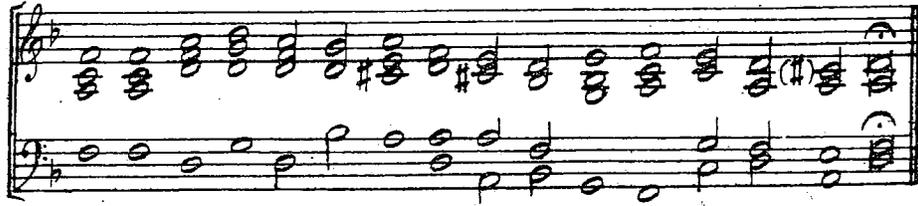
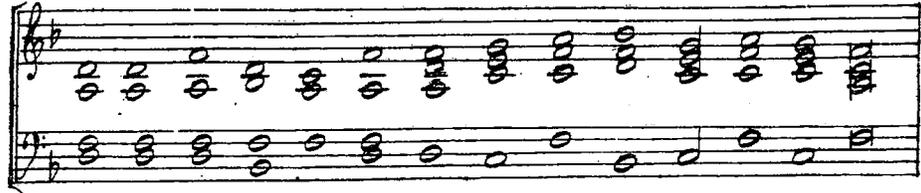
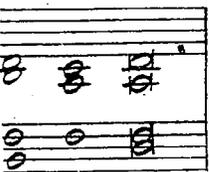
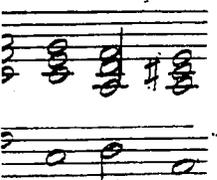
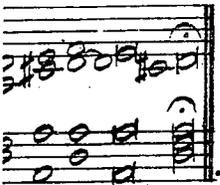
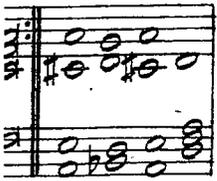
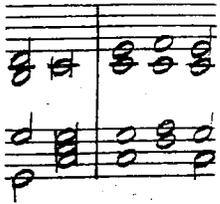
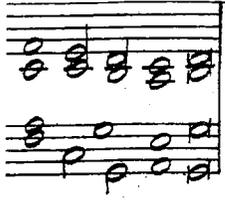
Partial view of the fifth system of musical notation on the right side of the page.



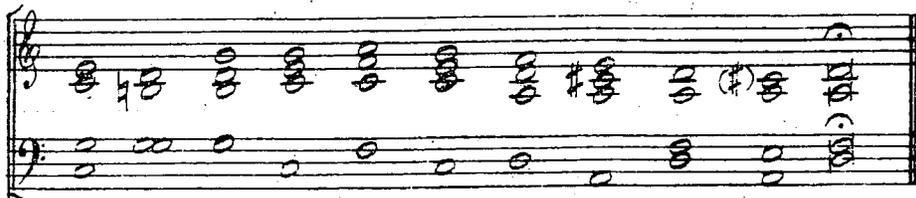
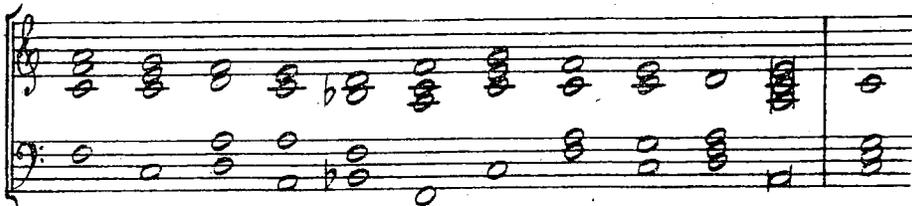
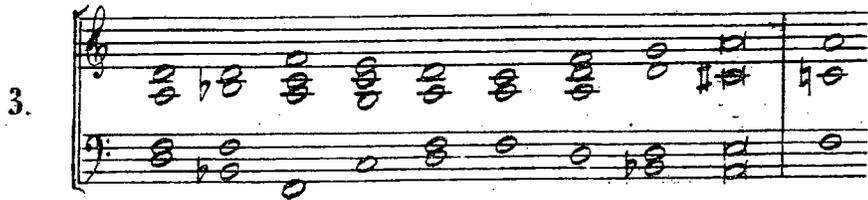
Sixth system of musical notation, consisting of two measures of music.



Partial view of the sixth system of musical notation on the right side of the page.



Ad regias agni dapes.  
*Hymne de Quasimodo.*



Placare Christe servulis.  
*Hymne de la Toussaint.*

4.

The first system of music for 'Placare Christe servulis' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features a series of chords, primarily triads and dyads, with some moving lines in the upper voice.

The second system continues the piece with two staves. It shows a continuation of the chordal texture, with some chromatic movement in the upper voice.

The third system concludes the piece with two staves, featuring a final cadence with a whole note chord in the upper voice.

Ave maris stella.  
*Hymne des fêtes de la S<sup>te</sup> Vierge.*

5.

The first system of music for 'Ave maris stella' consists of two staves. It begins with a series of chords, including some with accidentals, and a moving line in the upper voice.

The second system continues the piece with two staves, showing a continuation of the chordal texture and melodic lines.

The third system concludes the piece with two staves, featuring a final cadence with a whole note chord in the upper voice.

Le chant qu  
— On le rang  
vraie place ser  
gulier). La con  
Voici quelqu  
Messe In Sem

6.

The first system of music for a piece labeled '6.' consists of two staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

The second system of music for a piece labeled '6.' consists of two staves. It continues the chordal texture from the first system.

The third system of music for a piece labeled '6.' consists of two staves. It continues the chordal texture from the first system.

The fourth system of music for a piece labeled '6.' consists of two staves. It continues the chordal texture from the first system.

The fifth system of music for a piece labeled '6.' consists of two staves. It concludes the piece with a final cadence.

Le chant qui suit est un de ceux qui présentent le plus d'anomalies.  
— On le range ordinairement parmi les chants du 1<sup>er</sup> ton, quoique sa vraie place serait à côté du Sanctus de la Messe *Pro Defunctis* (8<sup>e</sup> irrégulier). La conclusion appartient au 4<sup>e</sup> ton.

Voici quelques strophes de ce chant qui n'est autre que le *Credo* de la Messe *In Semiduplicibus*.

*Patrem omnipotentem*

6. *Cre do in unum Deum*

*Et in unum*

*Deum de Deo*

*Et incarnatus est*

*et vitam* *Amen.*

On étudiera encore, comme exercice, les Hymnes suivantes :  
*Christe Santorum decus.* — S. Gabriel (18 Mars).  
*Regali Solio.* — S. Hermenegilde (13 Avril).  
*Sæpe dum Christi.* — Notre Dame de Bon Secours (24 Mai).  
*Exultet orbis gaudiis.* — SS. Apôtres.

*Quelques chants du 1.<sup>r</sup> Ton commencent par le Fa. Ex.*

1. A - ve Ma - ri - a 2. Do - mi - ne quin - que tu - len - ta

Les chants surabondants, comme *Victimæ Paschali*, seront transposés un ton plus haut. — Voici les passages de cette prose qui pourraient offrir quelques difficultés.

*Victimæ Paschali* *Agnus re - de - nit* *Dic no - bis Ma - ri - a*

7.

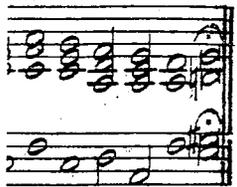
CHANTS DU DEUXIEME TON.

Offertoire de La Messe des morts.

Do-mi-ne

7.

li-be-ra-me

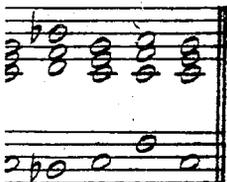


mes suivantes :  
(Vers).

ecours (24 Mai).

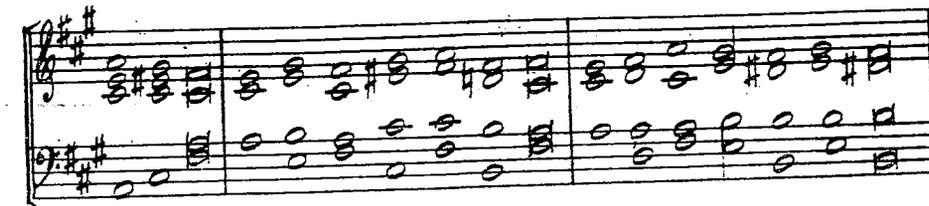
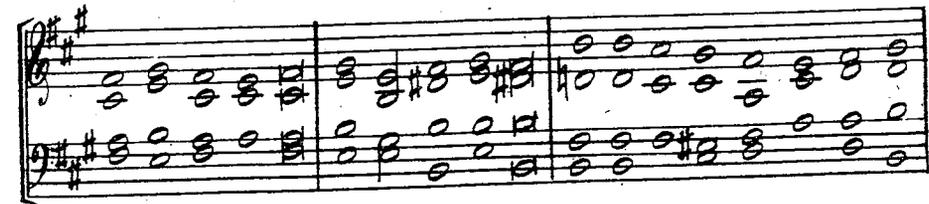
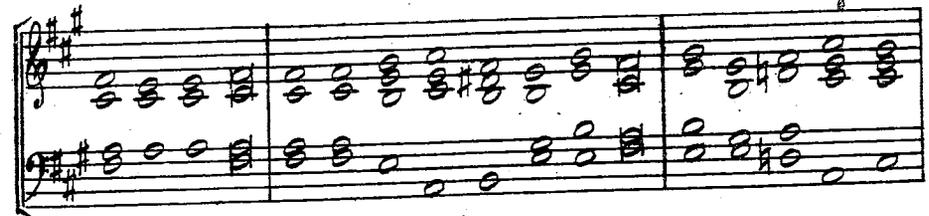
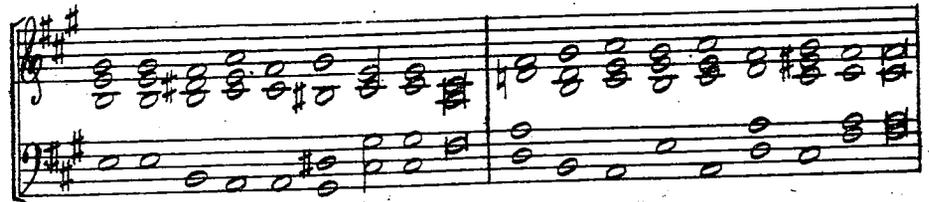
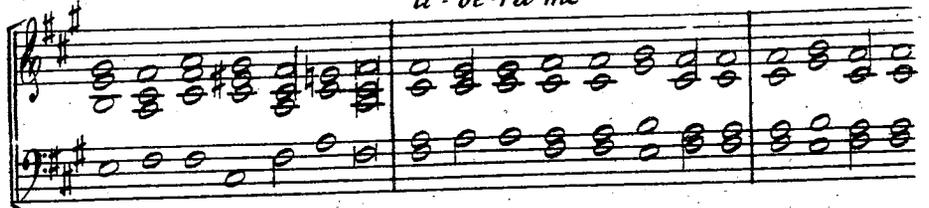
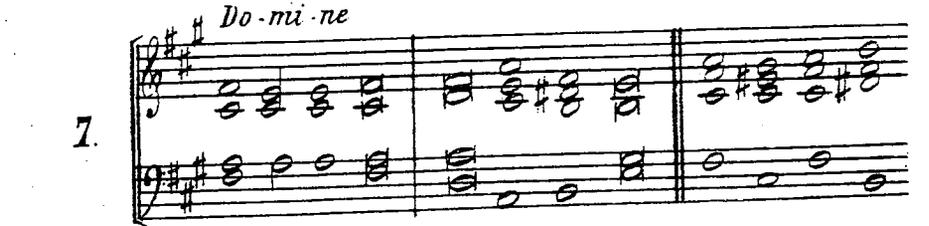
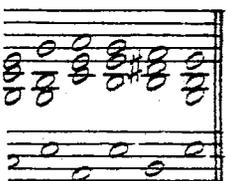
le Fa. Ex.

ta-len-ta



ali, seront trans-  
e prose qui pour-

-bis Mari-a



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The notation is dense with many beamed notes.

Third system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The texture remains complex with many beamed notes.

*S. Quam olim.*

Fourth system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes.

Fifth system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The notation is dense with many beamed notes.

Sixth system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps. The music features a complex texture with many beamed notes.

Eighth system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The notation is dense with many beamed notes.

Ninth system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes.

Tenth system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The notation is dense with many beamed notes.

Eleventh system of musical notation, continuing the two-staff format with the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes.

8.

Twelfth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps. The music features a complex texture with many beamed notes.

im.

*Fin Hostias*

*Tu suscipe*

**Dies iræ**  
*Prose de la messe des morts.*

8.

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a series of chords and single notes.

*Tu - ba mi - rum*

Handwritten musical score system 2, continuing from the previous system. It includes the lyrics "Tu - ba mi - rum" written above the treble staff. The notation consists of chords and notes.

Handwritten musical score system 3, continuing the musical notation with chords and notes on two staves.

Handwritten musical score system 4, continuing the musical notation with chords and notes on two staves.

*Liber scriptus*

Handwritten musical score system 5, starting with the lyrics "Liber scriptus" above the treble staff. The notation continues with chords and notes.

Handwritten musical score system 6, continuing the musical notation with chords and notes on two staves.

Handwritten musical score system 7, continuing the musical notation with chords and notes on two staves.

Handwritten musical score system 8, continuing the musical notation with chords and notes on two staves.

Handwritten musical score system 9, continuing the musical notation with chords and notes on two staves.

*- su*

Handwritten musical score system 10, continuing the musical notation with chords and notes. The lyrics "- su" are written above the treble staff.

*is*

Handwritten musical score system 11, continuing the musical notation with chords and notes. The lyrics "is" are written above the treble staff.

Handwritten musical score system 12, continuing the musical notation with chords and notes on two staves.

Lacrymosa

Pi - e - Je -

- su Do - mi - ne do - na e -

- is re - qui - em.

Jesu redemptor,  
Hymne de Noel.

Musical notation for the first system of the hymn 'Ut queant laxis', featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Musical notation for the second system of the hymn 'Ut queant laxis', continuing the melody and accompaniment.

**Ut queant laxis,**  
Hymne de S.<sup>t</sup> Jean Baptiste.

10. *Ut queant* *Re-so-na-ri*

Musical notation for the third system of the hymn 'Ut queant laxis', with the lyrics 'Ut queant' and 'Re-so-na-ri' written above the notes.

*Mi ra* *Fa ma'li*

Musical notation for the fourth system of the hymn 'Ut queant laxis', with the lyrics 'Mi ra' and 'Fa ma'li' written above the notes.

*Sol ve* *La*

Musical notation for the fifth system of the hymn 'Ut queant laxis', with the lyrics 'Sol ve' and 'La' written above the notes.

**O gloriosa virginum,**  
Hymne de la S.<sup>te</sup> Vierge.

11.

Musical notation for the first system of the hymn 'O gloriosa virginum', starting with a treble and bass clef and a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for the first system of the hymn 'Comme or', featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for the second system of the hymn 'Comme or', continuing the melody and accompaniment.

**Comme or**  
la Préface a  
ment de ces

12.

Musical notation for the first system of the hymn 'Comme or', with a dynamic marking 'f' (forte) indicated.

Musical notation for the second system of the hymn 'Comme or', continuing the melody and accompaniment.

*Habemus*

Musical notation for the third system of the hymn 'Comme or', with the lyrics 'Habemus' written above the notes.

Musical notation for the fourth system of the hymn 'Comme or', continuing the melody and accompaniment.

Comme on a l'habitude dans quelques églises d'accompagner à l'orgue la *Préface* ainsi que le *Pater Noster*, nous donnons ici l'accompagnement de ces deux chants qui ne sont pas sans offrir quelques difficultés.

### Préface

*Amen*

*Dominus*

12.

*Et cum*

*Sursum*

*Habemus*

*Gratias*

*Dignum*

*Vere dignum*

Musical notation for the first system of 'Vere dignum', featuring a treble and bass staff with chords and a melodic line.

Musical notation for the second system of 'Vere dignum', continuing the chordal and melodic structure.

*etc. Et ideo.*

*etc.*

Musical notation for the third system of 'Vere dignum', concluding the section with a final cadence.

**Pater noster.**

*A - men.*

13.

*Per om-ni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum*

Musical notation for the first system of 'Pater noster', starting with the text 'Per om-ni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum'.

*o - re - mus Præceptis salutaribus mo-ni-ti*

Musical notation for the second system of 'Pater noster', with a prominent organ-like accompaniment.

*et di - vina insti-tu-ti-o - ne for-ma-ti au-de - mus di - cere*

Musical notation for the third system of 'Pater noster', continuing the organ accompaniment and vocal line.

*Pa - ter*

Musical notation for the first system on the right page, starting with the text 'Pa - ter'.

*tu -*

Musical notation for the second system on the right page, starting with the text 'tu -'.

*si - cut*

Musical notation for the third system on the right page, starting with the text 'si - cut'.

*quo - ti - di*

Musical notation for the fourth system on the right page, starting with the text 'quo - ti - di'.

*nostra*

Musical notation for the fifth system on the right page, starting with the text 'nostra'.

*et ne nos*

Musical notation for the sixth system on the right page, starting with the text 'et ne nos'.

Pa-ter noster qui es in caelis sancti-fi-ce-tur no-men

tu - um ad-ve-ni-at regnum tuum fi-at vo-luntas tua

si-cut in cae-lo et in ter-ra pa-nem nostrum

quo-ti-di-anum da nobis hodie et di-mitte no-bis debi-ta

nostra si-cut et nos dimitti-mus de-bi-to-ri-bus nostris

et ne nos inducas in tenta-ti-o-nem, Sed li-be-ra nos a ma-lo

etc

A - men

no-ni-ti

mus di - cere

### CHANTS DU TROISIEME TON.

Dum esset rex,  
*1<sup>re</sup> Antienne des Vêpres de la S<sup>te</sup> Vierge.*

14.

Nigra sum sed formosa,  
*3<sup>e</sup> Antienne des mêmes Vêpres.*

15.

16.

17.

Cum complerentur,  
*1<sup>re</sup> Antienne des Vêpres de la Pentecôte.*

16.

Sanctorum meritis,  
*Hymne pour plusieurs martyrs.*

17.

# CHANTS DU QUATRIÈME TON.

## Te Deum

Hymne de S.<sup>r</sup> Ambroise et S.<sup>r</sup> Augustin.

NOTA. — Nous donnons seulement les versets qui offrent une mélodie différente.

18.

Te æternum

Sanctus

Sanctus

Patrem

Sanctum

In re:

*Sanctum quoque*

Musical notation for the section 'Sanctum quoque', consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

i offrent une

A fragment of musical notation on two staves, showing a few notes and chords.

*Tu rex gloriae*

*Tu ad liberandum*

Musical notation for the sections 'Tu rex gloriae' and 'Tu ad liberandum', consisting of two staves. The notation is similar to the previous section, with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

A fragment of musical notation on two staves.

*Te ergo*

Musical notation for the section 'Te ergo', consisting of two staves. The notation continues with chords and a bass line.

A fragment of musical notation on two staves.

A fragment of musical notation on two staves, showing a continuation of the chordal texture.

*Aeterna fac*

Musical notation for the section 'Aeterna fac', consisting of two staves. The notation features a series of chords in the right hand.

A fragment of musical notation on two staves.

*Salvum*

Musical notation for the section 'Salvum', consisting of two staves. The notation continues with chords and a bass line.

A fragment of musical notation on two staves.

*In te Domine*

Musical notation for the first system of 'In te Domine', featuring a treble and bass clef with a complex chordal texture.

*Pneuma*

Musical notation for the second system of 'Pneuma', continuing the complex chordal texture.

Musical notation for the third system of 'Pneuma', concluding the piece with a final chord.

**Pange lingua,**  
*Hymne de la Fête Dieu.*

19.

Musical notation for the first system of 'Pange lingua', starting with a treble and bass clef.

Musical notation for the second system of 'Pange lingua', continuing the melody and accompaniment.

Musical notation for the third system of 'Pange lingua', concluding the hymn.

Nota. — L

20.

Musical notation for system 20, showing a treble and bass clef.

Musical notation for system 21, showing a treble and bass clef.

Musical notation for system 22, showing a treble and bass clef.

On s'exer  
caractère qui  
à Rome; Eg  
Christum q

21.

Musical notation for system 21, showing a treble and bass clef.

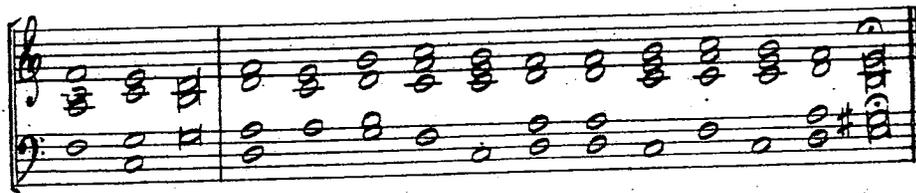
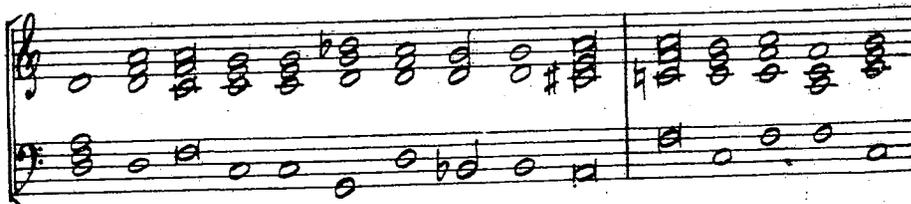
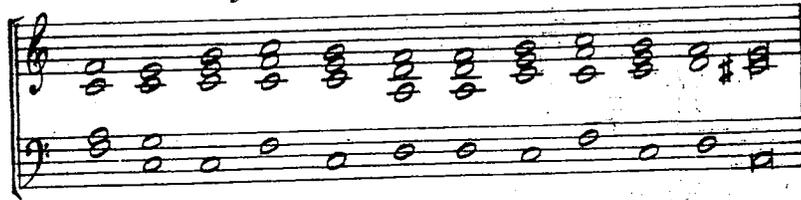
Musical notation for system 22, showing a treble and bass clef.

On étud  
Salvete flor

NOTA. — Le Si  $\flat$  prédomine dans l'Hymne suivante :

Lucis Creator optime,  
*Hymne des Dimanches.*

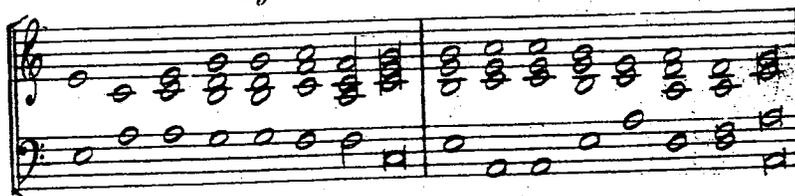
20.



On s'exercera encore sur les Hymnes suivantes qui ont le même caractère que la précédente: *Quodeumque in orbe*; Chaire de St.-Pierre à Rome; *Egregie doctor Paule*, Conversion de St.-Paul; *Quicumque Christum queritis*, fête de la Transfiguration.

Creator alme siderum,  
*Hymne de l'aveil.*

21.



On étudiera encore comme exercice l'Hymne des SS. Innocents. *Salvete flores Martyrum.*

Voici encore quelques passages tirés d'un morceau qui présente quelques anomalies : *Le Gloria de la Messe In Duplicibus*.

Intonation de l'officiant

22. *Glo - - ri - a in ex - cel - sis De - - o*

*Et in terra*

*Laudamus te*

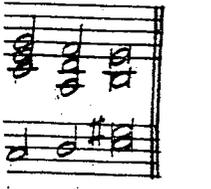
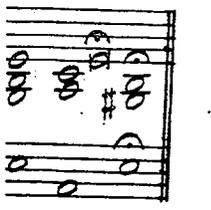
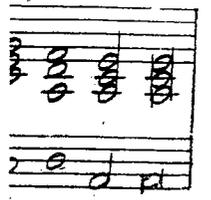
*Benedicimus te*

*adoramus te*

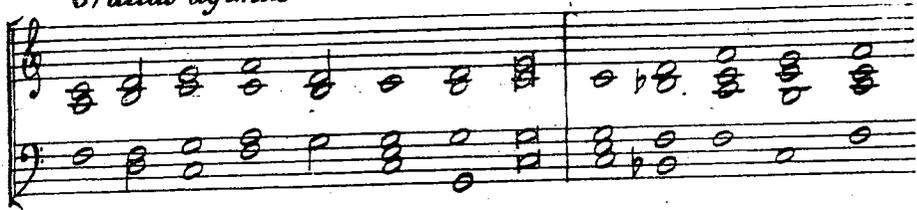
*Glorificamus te*

*Gratia*

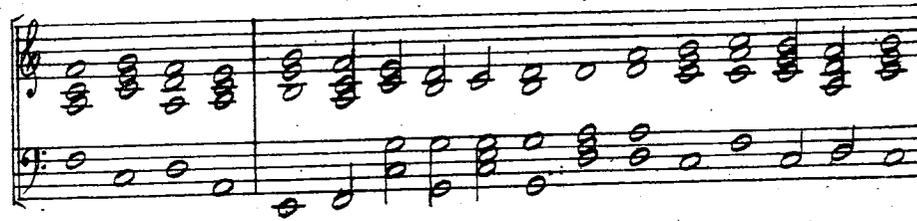
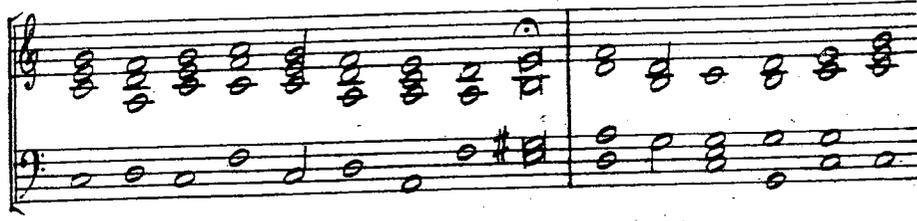
ni présente quel-



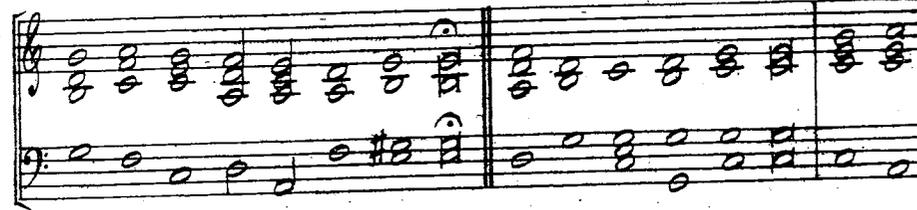
*Gratias agimus*



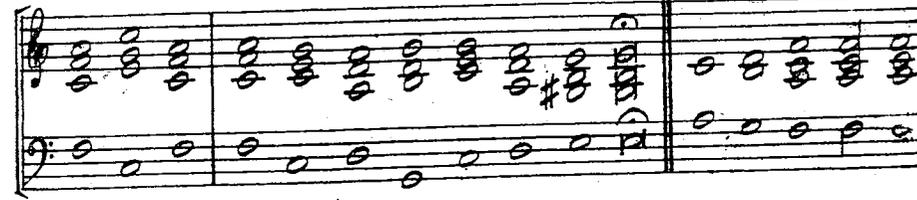
*Domine Deus rex caelestis*



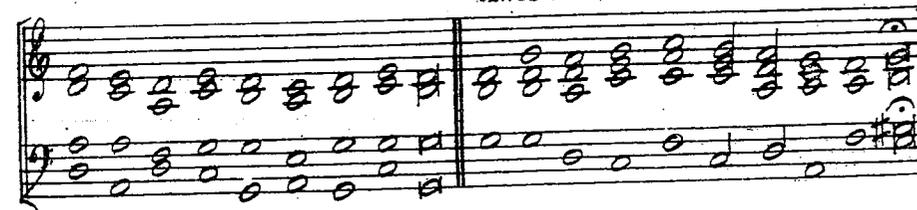
*Domine Deus Agnus Dei*



*In gloria Dei Patris*



*Amen*



## CHANTS DU CINQUIÈME TON.

NOTA. — Comme cette tonalité présente peu d'irrégularités, il suffira de donner quelques passages de deux pièces bien connues.

Alma Redemptoris.  
Antienne de la S<sup>te</sup> Vierge.

23.

## Redemptoris

## Tu quæ

24.

A

Adoro te  
Cantique au S<sup>p</sup> Sacrement.

tés, il suffira

24.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The music features a series of chords and single notes, primarily in the lower register.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The music continues with a similar harmonic texture of chords and single notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The music continues with a similar harmonic texture of chords and single notes.

A - ve Je - su

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The music continues with a similar harmonic texture of chords and single notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The music continues with a similar harmonic texture of chords and single notes.

## CHANTS DU SIXIÈME TON.

NOTA. — Nous donnons ici comme exemple l'Antienne à la S.<sup>te</sup>-Vierge, *Ave Regina Cœlorum*. Par suite d'un *erratum*, qui depuis longtemps a acquis force de loi, ce chant se trouve dans presque tous les Antiphonaires noté sur la clef d'Ut, deuxième ligne, au lieu de la clef de Fa. Le bémol que l'on a ajouté partout au *Mi* est étranger à la tonalité, on fera donc bien de le supprimer. Voici du reste le chant et l'accompagnement de cette Antienne.

25.

A - - ve - - Re-gina cœ - lo - - - rum

A - - ve - - Do-mi-na an-ge-lo - - - rum.

Sal - - - ve, ra - dix, sal - ve por-ta ex qua

mun -

glo-ri-

- o -

de-co-

me à la  
qui depuis  
presque tous  
au lieu de la  
étranger à la  
le chant et

mun - - do lux est or - - - ta: Gaude vir - go

- - rum

glo - ri - o - sa, su - per om - - nes spe - ci -

- - rum:

- o - - - sa: Va - - - le, o val - de

na.

de - co - ra, Et pro no - - bis Christum ex - o - ra

Ce ton présente peu d'irrégularités, sauf l'emploi accidentel du Si  $\sharp$  (*Regina Cæli, Ave verum*) et du Mi  $\flat$  (*Homo quidam, Regem cui omnia vivunt.*) Voici la manière d'harmoniser les passages en question.

*Resurrexit sicut dixit*

*cujus latus perforatum*

*et misit servum suum*

*Regem*

*et in psalmis*

Dans les trois premiers exemples on fera bien de supprimer l'accident ( $\sharp$ ,  $\flat$ ) mais dans le *Regem cui omnia vivunt*, le Mi  $\flat$  est nécessaire pour éviter le renversement du Triton (Mi  $\sharp$ , Si  $\flat$ ).

Nous donnons des livres de la S.<sup>te</sup> Vierge rent complète

26. G

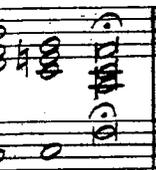
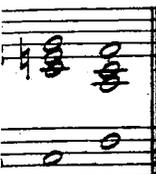
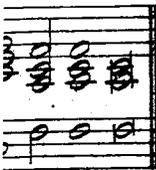
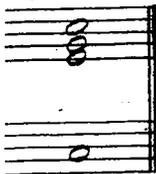
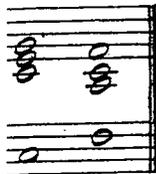
*laudamus benedicimus*

*Glorifica*

tel du Si  $\flat$   
*Regem cui*  
 in question.

CHANTS DU SEPTIÈME TON.

Nous donnons ici comme 1<sup>er</sup> exemple, un morceau qui dans la plupart des livres de chant est rempli de fautes, c'est le *Gloria de la Messe de la S.<sup>te</sup>-Vierge*. — Les  $\sharp$  et les  $\flat$  qui dans les éditions modernes déparent complètement ce chant doivent être pour la plupart supprimés.



er l'accident  
 et nécessaire

26. *Glo ri a in ex cel sis De o* PRELUDE. *et in terra*

$\sharp$  indispens

*laudamus te benedicimus te adoramus te*

*Glorificamus te Grätias*

*Domine Deus Rex*

Musical score for the first system of "Domine Deus Rex". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a style typical of a hymn tune, with chords in the treble and a simple bass line.

*Indispens.*

Musical score for the second system of "Domine Deus Rex". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with similar chordal textures.

*Domine Fili*

Musical score for the first system of "Domine Fili". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with similar chordal textures.

*Domine Deus Agnus*

Musical score for the first system of "Domine Deus Agnus". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with similar chordal textures.

*Qui tollis*

Musical score for the first system of "Qui tollis". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with similar chordal textures.

*Qui tollis*

Musical score for the second system of "Qui tollis". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with similar chordal textures.

Musical score for the right side of the first system of "Domine Deus Rex". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for the right side of the second system of "Domine Deus Rex". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#).

*Quoniam*

Musical score for the first system of "Quoniam". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#).

*Tu solus*

Musical score for the first system of "Tu solus". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#).

*Cum san*

Musical score for the first system of "Cum san". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for the second system of "Cum san". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#).

*# indispens.*

*Qui sedes*

*Quoniam Tu solis Dominus*

*Tu solis Altissimus.*

*Cum sancto*

*Amen # indispens.*

Jesu corona virginum,  
*Hymne des SS<sup>tes</sup> Vierges.*

27.

Musical notation for measure 27, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of two staves with chords and some melodic lines.

Musical notation for measure 28, continuing the piece with two staves of music.

Musical notation for measure 29, continuing the piece with two staves of music.

Stabat Mater,  
*Cantique à la S<sup>te</sup> Vierge.*

28.

Musical notation for measure 28 of the Stabat Mater, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

(# indispens.)

Musical notation for measure 29 of the Stabat Mater, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Voici quelq  
Sion, qui con  
(Ce chant e

29.

Musical notation for measure 29 on the right side of the page, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for measure 30 on the right side of the page, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for measure 31 on the right side of the page, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

III. Sit laus

Musical notation for measure 32 on the right side of the page, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for measure 33 on the right side of the page, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Voici quelques passages de l'Hymne de S.<sup>t</sup> Thomas d'Aquin : *Lauda Sion*, qui contiennent des difficultés :  
 (Ce chant est mêlé de deux tonalités : les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> tons.)

29. I. *Lauda Sion*

Musical score for 'I. Lauda Sion' in G major (one sharp). The score consists of two staves, treble and bass clef. It features a complex texture with many beamed notes and rests, characteristic of Gregorian chant accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

# *indispens.* II *Laudis*

Musical score for '# indispens. II Laudis' in G major. It consists of two staves with a complex arrangement of notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

# *indispens.*

Musical score for '# indispens.' in G major. It consists of two staves with a complex arrangement of notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

III. *Sit laus plena*

Musical score for 'III. Sit laus plena' in G major. It consists of two staves with a complex arrangement of notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

# *indispens.* IV. *dies enim.*

Musical score for '# indispens. IV. dies enim.' in G major. It consists of two staves with a complex arrangement of notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

V. *Quod in cena.*

VI. *Ecce parvis*

*Les autres strophes ne contiennent rien de difficile.*

CHANTS DU HUITIÈME TON.

Absolve,  
*Traité de la messe des morts.*

30.

31.

# indispens.

b indispens. # indispens.

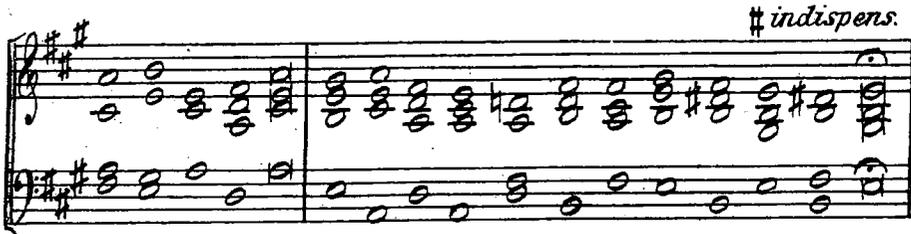
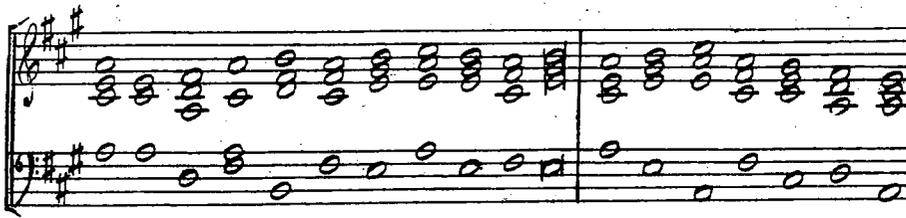
be - a - ti - tu - - di - ne

Et lucis aeternae

# indispens.

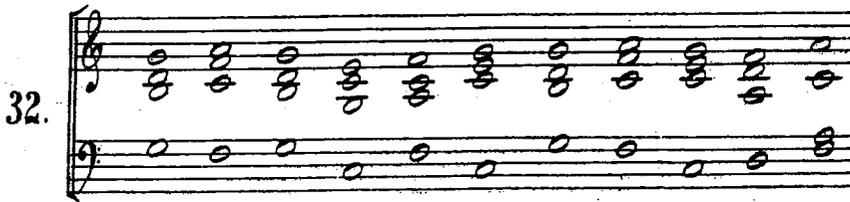
Veni Creator,  
Hymne de la Pentecôte.

31.



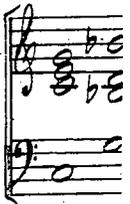
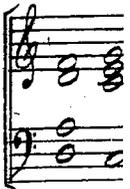
Iste confessor,  
*Hymne des Confesseurs.*

Comme le morceau suivant est écrit très bas on fera bien de ne pas le transposer, mais de l'exécuter dans son ton naturel avec Ut pour dominante.



Voici les

33.



34.



Voici les deux exemples les plus connus du ton appelé 8<sup>e</sup> irrégulier :

**Sanctus**  
*de la Messe des morts.*

33.

**Nos qui vivimus,**  
*Antienne des Vêpres du Dimanche.*

34.

pneuma

indispens.

n de ne pas  
ec Ut pour

44. Si l'on a consulté avec attention les exemples précédents on accompagnera sans difficulté tous les chants de l'Antiphonaire et du Graduel. Nous ajouterons cependant la Psalmodie harmonisée, avec toutes les cadences finales usitées à Rome et en Belgique.

NOTA. — Les cadences finales marquées du signe (+) ne sont pas en usage dans notre pays.

L'astérisque \* indique que la cadence est propre à un ou plusieurs diocèses de la Belgique.

1<sup>er</sup> TON.

med. Cadence finale N.1.

1.

N.2(+)

N.3.

N.4.

N.5.

N.6\*

2<sup>er</sup> TON.

med. seule Cad. fin.

2.

3.

N.1.

N.4.

4.

N.2(+)

3<sup>e</sup> TON

med. Cad. fin. N°1(+)

3.

Musical notation for the first system of the 3rd tone exercise, measures 1-4. It consists of a treble and bass staff in G major (one sharp). The melody in the treble staff starts on G4 and moves up stepwise to D5. The bass line starts on G2 and moves up stepwise to D3. The music is marked 'med.' and 'Cad. fin. N°1(+)'.

N°2(+)

N°3.

Musical notation for the second system of the 3rd tone exercise, measures 5-8. It consists of a treble and bass staff in G major. The melody in the treble staff starts on G4 and moves up stepwise to D5. The bass line starts on G2 and moves up stepwise to D3. The music is marked 'N°2(+)' and 'N°3.'

N°4\*

N°5\*

Musical notation for the third system of the 3rd tone exercise, measures 9-12. It consists of a treble and bass staff in G major. The melody in the treble staff starts on G4 and moves up stepwise to D5. The bass line starts on G2 and moves up stepwise to D3. The music is marked 'N°4\*' and 'N°5\*'.

4<sup>e</sup> TON

med. Cad. fin. N°1.

4.

Musical notation for the first system of the 4th tone exercise, measures 1-4. It consists of a treble and bass staff in C major (no sharps or flats). The melody in the treble staff starts on C4 and moves up stepwise to G4. The bass line starts on C2 and moves up stepwise to G2. The music is marked '4.', 'med.', and 'Cad. fin. N°1.'

N°2(+)

N°3.

N°4\*

Musical notation for the second system of the 4th tone exercise, measures 5-8. It consists of a treble and bass staff in C major. The melody in the treble staff starts on C4 and moves up stepwise to G4. The bass line starts on C2 and moves up stepwise to G2. The music is marked 'N°2(+)', 'N°3.', and 'N°4\*'.

N°5\*

N°6\*

Musical notation for the third system of the 4th tone exercise, measures 9-12. It consists of a treble and bass staff in C major. The melody in the treble staff starts on C4 and moves up stepwise to G4. The bass line starts on C2 and moves up stepwise to G2. The music is marked 'N°5\*' and 'N°6\*'.

l'accom-  
pagnement.  
toutes les

ont pas

plusieurs

N°6\*

fin.

5° TON.

*méd. Cad. fin.*

*id. avec Si $\flat$*

5.

8.

6° TON.

*méd. Cad. fin.*

6.

9.

7° TON.

*méd. Cad. fin. N°1 (+)*

7.

45. L'i  
la précéd  
mence to  
ques que  
intonatio

1° Ton

N°2

N°3

N°4

2° 7.

3°

4°

N°5

N°6

N°7

5°

6°

7°

8°

(1) Cette harmonie qui paraît si étrangère à la gamme du 7° ton est en usage depuis des temps immémoriaux à la chapelle Sixtine à Rome. — Les deux quintes qui se trouvent entre la médiation et la cadence finale sont d'un très bon effet, pour peu que l'on ait soin de faire un ff. pp. sur la dernière note de la médiation.

46. L'i  
celle des  
de chant

*avec Si b*

7 (+)

puis des temps  
re la médiation  
ait soin de faire

8° TON

*med. Cad. fin. N°1. N°2.*

8° TON IRRÉGULIER.

*In exitu.*

45. L'intonation fériale qui chez nous se confond fréquemment avec la précédente, se distingue par une plus grande simplicité. Elle commence toujours directement sur la dominante sans les formules mélodiques que l'on trouve dans les intonations précédentes. Voici les huit intonations fériales

1° Ton *med. Cad. fin. Cad. fin.*

2° Transp. *med. Cad. fin.*

3° *med. Cad. fin.*

4° *med. Cad. fin.*

5° *med. Cad. fin.*

6° *med. Cad. fin.*

7° *med. Cad. fin.*

8° *med. Cad. fin.*

46. L'intonation des Cantiques diffère dans notre pays fort peu de celle des Psaumes. Chaque organiste consultera à cet égard les livres de chant en usage dans son église.

## § 9.

## PRÉLUDES.

47. La plupart des Chants ou Antiennes faisant partie du service divin sont communément précédés d'un prélude exécuté par l'organiste.

48. Ces préludes sont plus ou moins développés et choisis selon le caractère de la solennité. On tâchera donc de n'exécuter aux jours de grandes fêtes, tels que Pâques, la Pentecôte, la Noël etc., que des préludes étudiés d'avance. On jouera des préludes plus courts aux dimanches ordinaires et aux moindres fêtes. Enfin aux Messes des morts, pendant la semaine sainte, etc. on s'abstiendra autant que possible de notes d'agrément, etc. On se bornera dans ce cas à exécuter en forme de prélude une suite d'accords dans un mouvement lent et solennel.

49. En ce qui concerne l'usage des jeux de l'orgue dans les préludes on ne perdra pas de vue que le plein jeu doit être employé seulement dans les messes des Dimanches et Fêtes.

50. Les préludes sous le rapport de la tonalité doivent se rapporter à la tonalité de l'Antienne qu'ils précèdent; seulement comme les huit tons de l'église n'ont pas un rapport direct avec nos tonalités modernes, on aura égard aux observations suivantes :

A. Dans le premier ton. Commencement et fin du prélude en Ré mineur. Modulations accidentelles en Fa majeur et Ut majeur.

B. Dans le deuxième ton. Commencement et fin en Fa dièse mineur. Modulations accidentelles en La majeur, Ut dièse mineur et Mi majeur.

C. Dans le troisième ton. Commencement en La majeur ou Fa dièse mineur. Si le chant commence par la finale Mi (Ut dièse) on finira par l'accord d'Ut dièse majeur. En tout autre cas on finira en Ut dièse mineur.

D. Dans le quatrième ton. Commencement en La mineur. Modulations accidentelles en Ré mineur, Ut majeur, Sol majeur. En ce qui concerne la fin on consultera la première note de l'Antienne. Si c'est Mi on finira sur l'accord de Mi majeur. Si le chant commence par Ré ou Fa on finira en La mineur.

E. Dans le cinquième ton on préludera complètement en Ré majeur.

F. Dans le sixième ton. En Fa majeur.

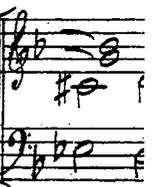
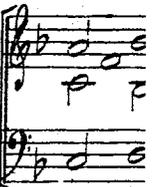
G. Dans le septième ton. En Ré majeur avec modulations accidentelles en La majeur, La mineur et Sol majeur.

H. Dans le huitième ton. En Mi majeur avec des modulations accidentelles en La majeur. Si le chant commence sur le degré au-dessous de la finale on finira le prélude en La majeur.

I. Huit  
finira en l  
tienne des  
51. Vc  
peuvent s

NOTA.  
soutenu

1.



2.



I. Huitième irrégulier. Avant le *Sanctus de la Messe des morts* on finira en Fa majeur. On finira en Ut majeur, avant la cinquième Antienne des Vêpres du Dimanche (*nos qui vivimus*).

51. Voici dans les huit tons quelques préludes courts et faciles qui peuvent servir d'exemples :

NOTA. — Tous ces préludes doivent être exécutés d'une manière soutenue et dans un mouvement très-lent.

1<sup>er</sup> TON.

1.

Choral. 2<sup>e</sup> TON.

2.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with two staves. It includes a fermata over the final measure of the system.

3° TON.

*Si le chant commence par Mi (Ut#)*

3.

Third system of musical notation, starting with a measure rest labeled '3.'. It consists of two staves with a key signature of two sharps.

Fourth system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with a fermata.

Fifth system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, showing a more complex harmonic texture.

Sixth system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, concluding the main section of the page.

4.

Seventh system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, partially visible on the right edge.

Eighth system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, partially visible on the right edge.

Ninth system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, partially visible on the right edge.

5.

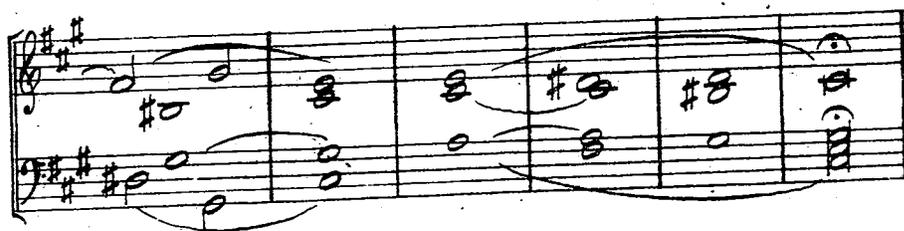
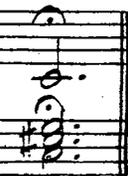
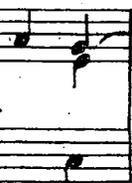
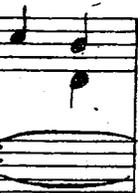
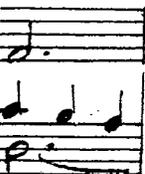
Tenth system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, partially visible on the right edge.

Eleventh system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, partially visible on the right edge.

Twelfth system of musical notation, two staves with a key signature of two sharps, partially visible on the right edge.

3<sup>e</sup> TON.

*Si le chant commence par Sol (Mi.)*



4<sup>e</sup> TON.



Cadence 1      Cadence 2.

5° TON.

6

6° TON.

7.

8.

9.

Choral.

7° TON

8.

8° TON

9.

*Si le chant commence par Sol (Mi)*

*Si le chant commence par une autre note.*

## § 10.

DES AUTRES PIÈCES QUI S'EXÉCUTENT PENDANT  
LES OFFICES SUR L'ORGUE SEUL.

52. Les *versets* sont des petits morceaux employés dans quelques églises pour remplacer alternativement les strophes des Hymnes et Cantiques. Dans l'exécution des versets on employera autant que possible les combinaisons les plus variées des registres de l'orgue.

53. L'*Offertoire* est remplacé dans la plupart des localités par un morceau de musique selon le choix et le goût de l'organiste.

54. Si l'on joue un morceau pendant l'*Élévation* on choisira autant que possible un *Largo* ou *Andante*, qu'on exécutera sur les jeux de fonds.

55. Pour la *Communion* on prendra un morceau d'un caractère semblable au précédent.

56. Enfin, à l'issue des offices, on pourra jouer une *sortie* dont le caractère sera réglé sur la solennité du jour.

## § 11.

## EXÉCUTION VOCALE DU CHANT GREGORIEN.

57. Cet ouvrage étant spécialement écrit à l'usage des organistes, on a jugé inutile d'entrer dans une foule de développements et de particularités, sans rapport direct avec l'art de l'organiste. — Cependant, nous ne pouvons pas laisser de côté quelques observations très nécessaires sur l'exécution *vocale* du Plain-Chant. — Ce paragraphe sera au moins utile aux organistes des communes rurales, à qui la direction exclusive de la musique est ordinairement confiée dans leurs églises, et qui, à de rares exceptions près, font simultanément l'office d'organiste et de maître de chapelle.

A. *Voix.*

58. Dans les localités où l'on peut disposer d'un grand personnel chantant, on devra être très sévère dans le choix des chœurs.

59. Il existe malheureusement dans les églises de notre pays un mode d'exécution vocale du Plain-Chant, triste vestige du mauvais goût

des deux  
vieux roi  
du Plain-  
qui se e  
quelques  
matière.

60. L  
d'une ma  
également  
d'un mot  
chanté d'  
en quoi  
puissants

61. Il  
elle doit  
lèvres. —  
du Plain-

62. Un  
belle voix  
voix les p  
Cette exa  
restera un  
chanteur.

63. Qu  
doit lier c  
brusque et

64. Les  
rendent l'

65. Dai  
voix d'ho  
Antiennes  
*Répons* et  
prement d  
d'homme.

66. En  
chef-chant  
Cantiques  
mottets à  
voix de tér  
Dans les m  
Ira par un

des deux siècles passés.... Cette émission ridicule, passée chez quelques vieux routiniers à l'état de tradition vénérable, rend une bonne exécution du Plain-Chant impossible. — Il serait trop long de citer tous les abus qui se commettent journellement sous ce rapport. — Voici du moins quelques idées pratiques sur les points les plus importants de cette matière.

60. L'émission vocale dans le vaisseau d'une église doit avoir lieu d'une manière égale et énergique. — Les respirations seront distribuées également après chaque barre indiquée dans l'Antiphonaire, ou à la fin d'un mot dans le cas où le membre de phrase serait trop long pour être chanté d'une haleine. On ouvrira la bouche *complètement*, sans modifier en quoi que ce soit sa forme; et on tâchera de former des sons puissants, sans cependant forcer la voix à franchir ses limites naturelles.

61. Il faut éviter que la qualité de voix soit gutturale ou nasale, elle doit sortir de la poitrine et être dirigée de l'arrière bouche sur les lèvres. — La voix de *fausset* est complètement proscrite dans l'exécution du Plain-Chant; les ténors ne doivent chanter qu'en voix de poitrine.

62. Une bonne prononciation favorise grandement l'émission d'une belle voix; on aura donc soin dans les commencements de lire à haute voix les paroles liturgiques, et d'articuler avec une certaine exagération. Cette exagération étant disparue au bout de fort peu de temps, il en restera une pure et belle prononciation, qualité indispensable à tout chanteur.

63. Quand il se rencontre plusieurs notes sur une seule syllabe, on doit lier ces sons avec douceur, et non pas les articuler d'une manière brusque et heurtée.

64. Les défauts signalés plus haut, sont ceux qui dans quelques églises, rendent l'exécution du Plain-Chant si lourd et si barbare.

65. Dans les localités où l'on peut se procurer un certain nombre de voix d'homme, il sera bon de ne pas employer les voix d'enfant dans les Antiennes et dans la Psalmodie; on se bornera à les utiliser dans les *Répons* et les *Versets* qui suivent les Hymnes, dans les Mottets proprement dits, toujours en évitant de mêler les voix d'enfant aux voix d'homme.

66. En ce qui concerne les voix d'homme il sera bon d'avoir comme chef-chantre un *baryton*, afin que l'intonation des Antiennes et des Cantiques tombe dans le *medium* de la voix. Si l'on veut exécuter des mottets à *une* voix, on donnera, autant que possible, la préférence à la voix de ténor pour les mottets du S.<sup>1</sup>-Sacrement ou à la S.<sup>1</sup>e-Vierge. — Dans les messes des morts on fera chanter les strophes impaires du *Dies Iræ* par une voix de *baryton*.

NT

quelques  
s et Can-  
ossible les

és par un

ra autant  
de fonds.  
caractère

ie dont le

IN.

anistes, on  
de particu-  
Cependant,  
nécessaires  
ra au moins  
n exclusive  
et qui, à de  
niste et depersonnel  
s.  
e pays un  
nvais goût

## § 12.

67. La gravité et l'expression du Chant étant la première condition d'une exécution convenable, on adoptera pour toutes les parties de l'office divin un mouvement grave et majestueux, qui sera modifié cependant d'après la solennité de la fête.

68. Aux jours de grande fête on chantera donc très lentement, aux fêtes de deuxième classe, avec modération, enfin aux jours ordinaires on pourra chanter sans lenteur, toujours en évitant de tomber dans une vitesse exagérée.

## § 13.

## B. Rythme.

69. Quoique, à proprement dire, il n'existe pas dans le Plain-Chant un Rythme déterminé comme dans la musique, il ne faut pas perdre de vue l'espèce de *mesure* qui naît de l'accentuation convenable des mots latins. Les paroles doivent toujours être entendues très distinctement et régler autant que possible les respirations; à moins de nécessité absolue on ne séparera pas les différentes syllabes d'un même mot. Les repos incidents se feront généralement sur la finale ou la dominante. Dans le cas où plusieurs notes se trouvant réunies sur un mot, il devenait impossible de chanter toute la période d'une haleine, on pourrait prendre une respiration à la fin d'un groupe ou entre deux notes placées sur le même degré, toujours en ayant soin de reprendre le son de la voyelle, après avoir respiré.

70. Pour indiquer le rythme des Chants que l'on exécute en chœur, il est indispensable de battre la mesure. — Chaque note sera indiquée par un mouvement descendant de la main, analogue à celui dont on se sert pour battre le premier temps de toute mesure.

71. Dans la Psalmodie on fera une attention spéciale à l'accent tonique qui se trouve indiqué dans la plupart des Antiphonaires modernes. — On tiendra compte de la signification des paroles, pour fixer la plus ou moins grande vitesse d'articulation, et les *Gloria Patri*, les *Requiem Æternam* qui terminent les Psaumes seront exécutés avec plus de lenteur que le corps du Psaume.

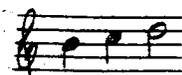
Voici quelques

a,

Mo



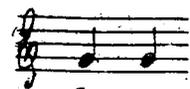
Di-



donec ponat



In



do-mus.



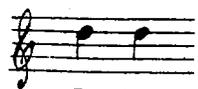
ma-re vi-a



Glo-ri-a



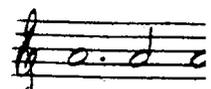
si-cut e-



et in s



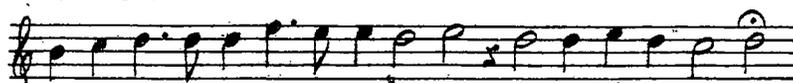
De



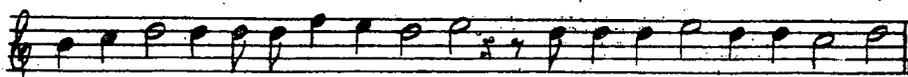
Do-mi-ne

Voici quelques Exemples où le Rythme de la Psalmodie est indiqué  
approximativement par la notation musicale.

Moderato



*Di-xit Do-minus Domi-no me-o Se-dea dextris meis*



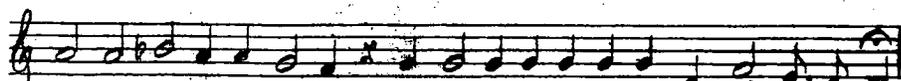
*donec ponam i-ni-mi-cos tu-os Sca-bellum pedum tu-o-rum*



*In ex-tu Is-ra-ël de E-gyp-to*



*do-mus Ja-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.*



*ma-re vi-dit et fu-git Jor-danis conversus est re-tror-sum.*



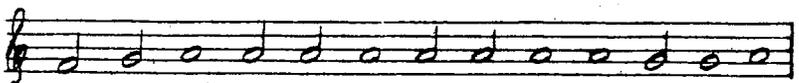
*Glo-ri-a Patri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto*



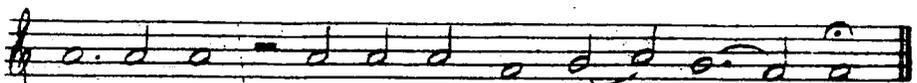
*si-cut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et semper*



*et in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum a-men.*



*De profundis cla-ma-vi ad te Do-mi-ne.*



*Do-mi-ne ex-au-di vo-cem me-am.*

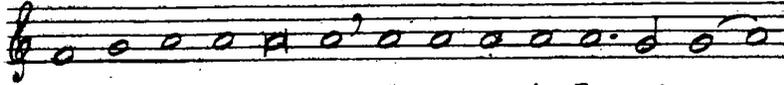
e condition  
parties de  
ra modifié

ement, aux  
dinaires on  
r dans une

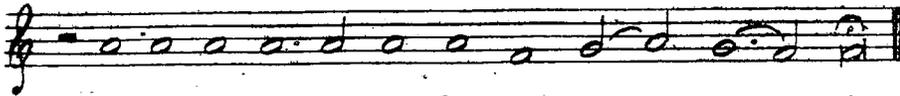
Plain-Chant  
pas perdre  
venable des  
s distinctes  
s de néces-  
même mot.  
ou la domi-  
un mot, il  
re, ou pour-  
deux notes  
endre le son

e en chœur,  
era indiquée  
si dont on se

e à l'accent  
tionnaires mo-  
aroles, pour  
loria Patri,  
xécutés avec



Re qui in æ ter nam do na e is Do mi ne



et lux per pe tu - a lu ce - at e is.

Psalm

Not.

FIN.

Une œuvre importante comme suite à cette Méthode est en publication. Elle comprendra tous les Cantiques et Hymnes du Rituel Romain, arrangés en Plain-Chant harmonisé (faux-bourdon) à quatre voix et orgue. (§ 38.)

En commençant cette publication l'auteur a eu principalement pour but la propagation du Plain-Chant harmonisé selon les principes des anciennes écoles flamande et italienne.

Les Hymnes *Verbum Supernum et Pange Lingua* ont paru.

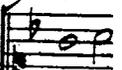
L'Ave Maris Stella est sous presse.

On publiera en premier lieu les Hymnes dont l'usage est le plus fréquent.

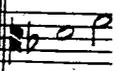
Chaque morceau (partition et parties séparées) se vend au prix de fr. 1-25.

Les souscripteurs recevront chaque morceau, franc de port, au prix de 1 franc.

Sopra



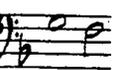
Alto



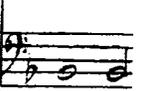
Tenor

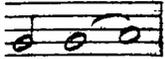


Glori-  
Basse

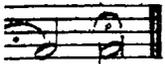


Glo-ri-





mi ne



is.

APPENDICE.

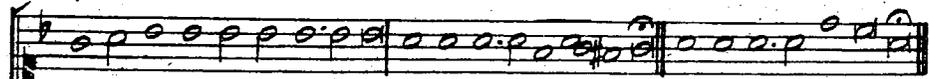
*Psalmodie en faux-bourdon en usage à la Chapelle Sixtine à Rome.*

NOTA. Le chant se trouve à la partie de Ténor.

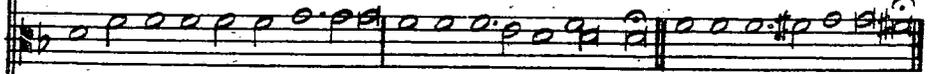
1<sup>er</sup> TON

*Transposé à la Quarte supérieure*

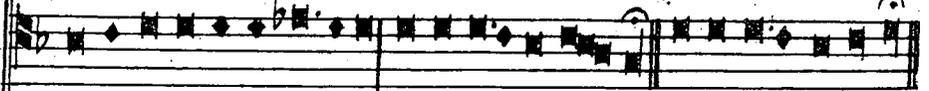
Soprano



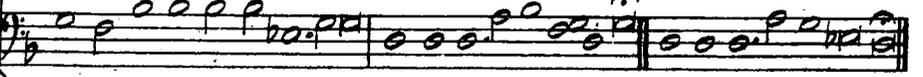
Alto



Tenor

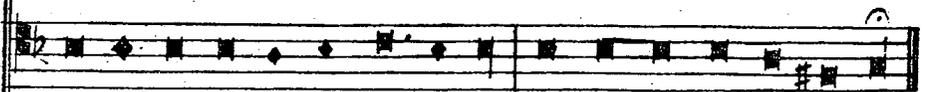
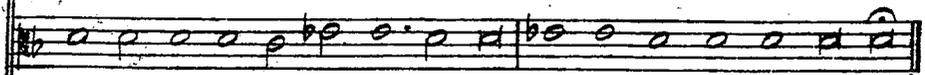
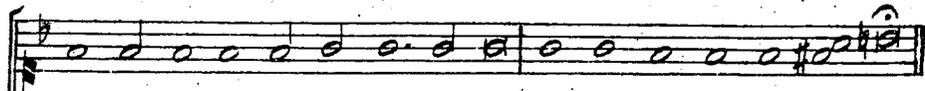


*Glori-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto et Spi-ri-tu-i san-cto*

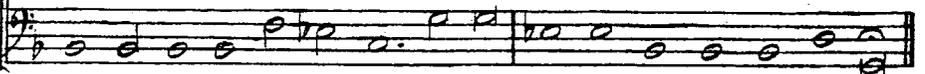


2<sup>er</sup> TON

*Transp. à la 4<sup>e</sup> supérieure*



*Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto.*



Publication. Elle  
, arrangés en  
(38.)  
nt pour but la  
ciennes écoles

15 fréquent.  
de fr. 1-25.  
t, au prix de

3<sup>e</sup> TON  
Ton réel.

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sanc-to

4<sup>e</sup> TON  
Transp. à la 3<sup>e</sup> supérieure.

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto

5<sup>e</sup> TON  
Ton réel

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto.

Glo-ri-a

Glo-ri-a

Glo-ri-a

6<sup>e</sup> TON.

Transposé à la 4<sup>e</sup> supérieure.

anc-to

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sanc-to

7<sup>e</sup> TON,  
Ton réel.

sancto

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto.

8<sup>e</sup> TON,  
Ton réel.

sancto.

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto.

8° TON IRRÉGULIER.  
Transposé à la 4<sup>e</sup> Supérieure.



*In ex-i-tu Is-ra-ël de Egypto Domus Jacob de populo bar-baro.*

*Intonation du Miserere pendant le Carême en usage dans quelques églises de la Flandre.*

*Quelques voix*



*Mi-se-re-re me-i De-us secundum magnam mise-ri-cordiam tuam.*

*Grand Chœur*



*Et secundum multitudinem miserationem tuarum dele iniquitatem meam iniquitatem iniquitatem*

*Imp de Gevaert Gand.*