

Saint Jean de
Lalande,
pray for us!



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

WAG⁺CORPUS CHRISTI
ERSHED

COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUÆCUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

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

For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org>



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON



:: 1923? ::

Treatise on Gregorian Accompaniment

:: Gastoué ::

Amédée Gastoué

Commandeur de St-Grégoire-le-Grand

Consulteur de la Commission Pontificale Grégorienne

Professeur de Chant liturgique à la Schola Cantorum et à l'Institut Catholique de Paris



Traité d'Harmonisation du Chant Grégorien

sur un plan nouveau



Prix : net 6 fr.

JANIN FRÈRES, Éditeurs.

Lyon, 10, Rue Président-Carnot

Déposé selon les traités internationaux.

Propriété pour tous pays.

Tous droits d'exécution, de traduction,
de reproduction et d'arrangements réservés.

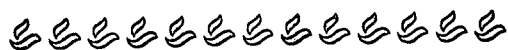
Copyright by Janin Frères, 1910.

Amédée Gastoué

Commandeur de St-Grégoire-le-Grand

Consulteur de la Commission Pontificale Grégorienne

Professeur de Chant liturgique à la Schola Cantorum et à l'Institut Catholique de Paris



Traité d'Harmonisation du Chant Grégorien

sur un plan nouveau



Prix : net 6 fr.

JANIN FRÈRES, Éditeurs
Lyon, 10, Rue Président-Carnot
Déposé selon les traités internationaux.
Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction,
de reproduction et d'arrangements réservés.
Copyright by Janin Frères, 1910.

Sa Sainteté Pie XI a bien voulu prendre connaissance d'un article de l'*Echo de Paris*, écrit par un consultant de la Commission vaticane, et a chargé le Cardinal Gasparri de lui adresser la belle lettre suivante :

SEGRETERIA DI STATO
DI SUA SANTITÀ

. Dal Vaticano, 18 mars 1923.

Monsieur le Professeur,

« Votre article sur la « Renaissance du chant grégorien » ne pouvait ne pas intéresser Notre Saint-Père le pape Pie XII, qui tient beaucoup — comme vous le dites — à continuer, en cette matière, et même à accentuer la tradition relevée par Pie X, de sainte mémoire.

« Aussi Sa Sainteté vous remercie paternellement, et vous en félicitant de tout cœur, elle tient à encourager vos efforts pour la plus complète restauration pratique des mélodies grégoriennes.

« Avec la bénédiction apostolique que j'ai l'honneur de vous transmettre de la part du Saint-Père, je suis heureux de joindre, Monsieur le Professeur, l'assurance de mes sentiments très distingués. »

Cardinal GASPARRI.

M. 512
15-10-69

AVERTISSEMENT

sur la manière de se servir de ce Traité

Le présent *Traité d'Harmonisation du Chant Grégorien*, établi sur un plan nouveau, a reçu les encouragements et félicitations des meilleurs de nos musiciens, tels le regretté maître AL. GUILMANT, MM. V. D'INDY, Th. DUBOIS, Eug. GIGOUT, DE LA TOMBELLE, Maurice EMMANUEL, etc., et de nombreuses revues de musique d'église et autres. Ce Traité a été écrit à la fois pour les musiciens qui désireraient pousser plus à fond le travail de l'harmonisation liturgique, et pour les personnes qui désireraient seulement en avoir une connaissance suffisante pour établir un accompagnement correct.

Les premiers n'auront qu'à suivre pas à pas la méthode indiquée, en prenant grand soin de se reporter aux numéros du traité, auxquels on renvoie successivement dans chaque paragraphe. (Ils pourront, bien entendu, négliger l'étude des points qu'ils auraient déjà étudiés par ailleurs).

Quant aux autres personnes, qui se contenteraient des principes *plus élémentaires*, elle pourront ne pas dépasser le numéro 12, page 21, en s'attachant spécialement aux exercices pratiques des pages 15 à 17. De là elles se reporteront aux harmonisations des formules-gammes de chaque mode, qui se trouvent à la fin de chaque paragraphe des pages 44 à 59.

En ce qui regarde le rythme, fidèles à l'Édition Vaticane, nous n'avons voulu admettre aucune pratique nouvelle et singulière. Conformément à l'enseignement des meilleurs théoriciens et praticiens, nous voyons les principaux points d'appui du rythme dans les accents et les chutes de la phrase (voir pages 20 et 21 et 84 à 90). Toute autre théorie rythmique, quoi qu'on en ait dit, n'a pour elle l'autorité ni des auteurs anciens, ni des manuscrits.

Traité d'Harmonisation du Chant Grégorien

Introduction

L'harmonisation habituelle du plain-chant, au moins dans nos pays, est surtout, sous la forme d'accompagnement instrumental, un usage moderne. Il n'y a pas trois quarts de siècle que fut construit à Paris le premier orgue d'accompagnement qu'on eût vu chez nous : il y a encore vingt ans à peine, on n'accompagnait pas, en beaucoup d'églises, le solo du graduel ou de l'alleluia, ni certaines strophes plus expressives de séquences, comme *Lacrymosa* du *Dies irae*, ou *Ecce panis* du *Lauda Sion*. Aux vêpres, des psaumes avec leurs antiennes, on n'harmonisait que le premier et le dernier.

C'étaient là des restes de l'habitude primitive, quand la voix seule était entendue à l'église ; et l'orgue même ne faisait que reproduire ou accompagner les « faux-bourbons » plus ou moins barbaquement écrits *note contre note* pour les voix seules. Ailleurs, si on le jugeait bon, le chant était simplement soutenu d'instruments à cordes ou à vent : violoncelle, cornet, trombone, serpent, ou ophicléide. Heureux était-on lorsque l'instrumentiste ne se permettait pas des variations saugrenues, comme d'intercaler des arpèges ou des sonneries de trompette durant la teneur d'un psaume, et même des fragments d'opéra ! Cet usage lui-même n'était pas des plus anciens : il ne paraît s'être introduit qu'à une époque de décadence, lorsque les chanteurs n'étaient plus aussi sûrs d'eux-mêmes.

Encore, était-ce là ce qui se passait dans les églises d'une certaine importance. Les petites églises, qui sont la presque unanimité, n'avaient ni accompagnement instrumental, ni chant en contrepoint.

La seconde moitié du siècle passé a vu modifier tout cela. Tandis que, dans les grandes églises, l'usage du faux-bourdon diminue de plus en plus, l'invention de l'harmonium a partout répandu l'habitude de l'accompagnement. Mais sur quelles bases, grand Dieu ! cet accompagnement repose-t-il le plus souvent ?

Ici, l'auteur d'un système plus ou moins perfectionné introduit ses accords variés auxquels sûrement la vieille « diaphonie » était préférable. Là, c'est l'ingéniosité d'un fabricant qui permet à n'importe qui, en posant le doigt sur une note donnée, de faire résonner tout un accord, sans se préoccuper de son enchaînement avec les accords voisins.

De plus, le chromatique était venu se mettre de la partie, et, malgré la guerre que lui firent, il y a cinquante ans, Niedermeyer

et d'Ortigue, il réunit encore des adeptes. (Je ne parle pas ici de certaines cadences qu'on peut, dans des cas déterminés, employer, mais des accords chromatiques et des «sensibles» érigés en système, dans l'harmonisation du plain-chant.) A la même époque, on tentait aussi de se libérer de l'accord «note contre note», mais cela ne prit pas en France, où l'on chantait encore partout si lourdement, tandis qu'en Belgique, grâce à Gevaert, s'introduisait bientôt l'accompagnement avec «notes mélodiques».

C'est seulement depuis la restauration du plain-chant par Dom Pothier, que l'impossibilité des habitudes routinières fut démontrée: il est en effet impraticable, avec ces procédés, de laisser à la mélodie liturgique son caractère de souplesse et son accentuation propre. Depuis ce moment, diverses méthodes et recueils ont popularisé le chant grégorien et un accompagnement artistique, quoique encore dans une trop faible mesure.

Certaines personnes sont aisément persuadées qu'en ramenant la cantilène grégorienne à son entière pureté, il soit également aisé d'y adapter un «accompagnement grégorien».

Mais se rend-on bien compte de ce qu'était, à l'âge d'or du chant grégorien, l'harmonisation en faveur?

Tout d'abord, l'usage de l'orgue comme instrument d'accompagnement, à l'église, était absolument inconnu. Sans doute, on se servait de cet instrument, on y faisait entendre des mélodies, avec un accompagnement rudimentaire, mais au concert ou au cirque. A l'église, la voix seule, dès les origines, était de règle, et ordinairement, la voix à l'unisson.

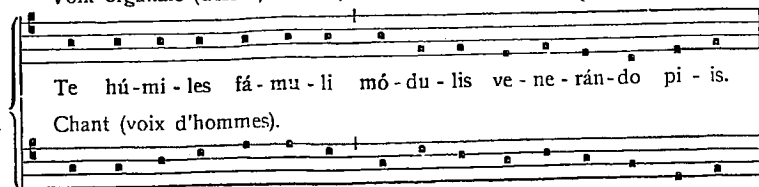
Toutefois, dès une très haute époque, au temps du pape Vitalien, (VII^e siècle), — si nous en croyons une chronique d'ailleurs beaucoup plus récente, — la Schola Cantorum romaine exécutait certains chants avec une harmonisation imitée du jeu de l'orgue et nommée pour cette raison *organum*.

Cette forme d'harmonisation, déjà usitée par les musiciens de l'antiquité, consistait simplement soit dans la tenue d'un son, soit dans la marche parallèle d'octaves et de quintes, même de quarts, par une autre partie. Cette partie «organale» était, dans un chœur nombreux, exécutée seulement par peu de voix, ou, sur l'orgue, avec un autre jeu ou peut-être un autre clavier.

Au VIII^e siècle, nous savons que les chantres de la chapelle papale introduisirent chez nous l'usage de cet *organum* vocal, qui fut dès lors appliqué à certains chants d'ensemble, psaumes, hymnes, antennes. C'était le rudiment de toute l'harmonie moderne, et quelques exemples montreront les progrès que nos ancêtres lui firent accomplir, pendant les plus beaux siècles du moyen âge, jusqu'au moment où la liberté mélodique sut être unie à la liberté du contrepoint à plusieurs parties, vers le milieu du XV^e siècle.

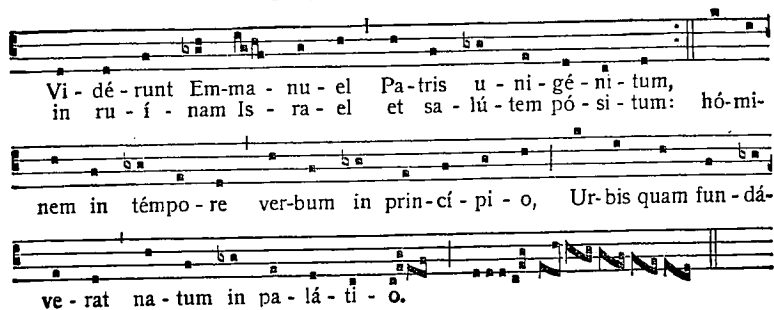
Antienne (IX^e—X^e siècle)

Voix organale (dessus, enfants).



Le chant pouvait également être doublé à l'octave par une autre partie de dessus.

Trope pour la fête de Noël



Le même, avec organum fleuri pour une voix
(XI^e—XII^e siècle)

[N.B. Le rythme de cette pièce est incertain.]



Three systems of musical notation. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third systems have a bass clef and a key signature of one flat. The notation is a simple melody with some rests and ties.

Tropaire de St Martial de Limoges.
Bibl. nat., Paris, fonds latin.

Prose à la Vierge

Two systems of musical notation. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef and a key signature of one flat. The notation is a simple melody with some rests and ties.

Voici le même chant, tel qu'il est introduit dans un motet du XIII^e siècle, harmonisé pour un instrument à cordes (la partie grave) et une voix :

Two systems of musical notation. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef and a key signature of one flat. The notation is a simple melody with some rests and ties.

Two systems of musical notation. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef and a key signature of one flat. The notation is a simple melody with some rests and ties.

P. Aubry, *Cent motets du XIII^e siècle*, no 59.

Ainsi, peu à peu, chaque effort des maîtres vers la clarté et la liberté du contrepoint s'ajoutant aux précédents, se constitua le système harmonique qui règle notre musique depuis bientôt cinq cents ans, et que les différences d'époque et de style n'altèrent pas sensiblement.

D'un côté, la marche des diverses parties, dans la polyphonie vocale, devenait maîtresse d'elle-même, et de plus en plus souple, de plus en plus riche. D'autre part, le style d'orgue prenait ses caractères propres, et peu à peu fixait sa technique. La construction même de ces instruments n'était pas sans influer sur les formes d'art susceptibles de leur être appliquées : les plus anciennes orgues, assez rudimentaires, possédaient des claviers extrêmement durs à jouer, ne permettant pas l'emploi d'accords à plusieurs parties. De là vient que les compositions pour le chant étaient déjà écrites à quatre, cinq ou six voix, tandis que le jeu de l'orgue était encore restreint au genre des exemples suivants :

Fragments d'harmonisation pour orgue (XIV^e—XV^e siècle)

Two systems of musical notation. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef and a key signature of one flat. The notation is a simple melody with some rests and ties.



J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, I, 359; II, n° 78.

Mais, si on examine de près ces exemples, on verra, qu'au jugement de l'oreille moderne, il leur manque seulement des sonorités plus complètes. Les parties graves de l'accompagnement sonnent comme des basses, dont il suffit de réaliser les accords, pour que l'harmonie paraisse convenable à son objet. En complétant de cette manière le dernier des exemples précédemment reproduits, il sera facile de se rendre compte que nous avons là le style qui convient à l'accompagnement du chant grégorien, né à une époque où cet art était encore vivement senti.

En résumé, ce qu'il faut, pour arriver à la souplesse réclamée par cette harmonisation, c'est établir les parties accompagnatrices sur une basse solide, dont les mouvements marquent suffisamment les divisions de la mélodie, en en soutenant les accents et les finales, soit qu'une seule partie accompagne, à la façon de l'antique *organum*, soit qu'une troisième s'y mêle de temps en temps ou de façon con-

tinue, soit enfin que les accords à quatre parties soient habituellement employés.

La méthode présente a été écrite d'après ces principes: ils sont tout son programme. C'est dire que le travail de ce qu'on distingue dans les écoles modernes, sous les noms d'*harmonie* et de *contrepoint*, ne sera pas séparé en catégories bien tranchées, mais que l'étude de l'une et de l'autre sera simultanée, de manière à ce que l'élève apprenne à écrire à deux parties ou à plusieurs dès qu'il aura vu les premiers éléments de l'harmonie consonante.

Chapitre préliminaire

Une méthode d'harmonisation du chant grégorien suppose nécessairement deux choses, deux ordres divers de préparation :

1° Que celui qui a dessein de s'en servir connaisse bien le chant dont il a à travailler l'harmonisation ;

2° Qu'il possède suffisamment la connaissance de la lecture des notes et celle des intervalles dans la notation moderne.

En effet, d'une part, si on ne connaît bien les règles du chant liturgique, il est impossible d'y appliquer une bonne harmonisation ; et, malheureusement, trop de personnes, les organistes surtout, se contentent souvent sur ce point d'une connaissance sommaire. Il semble que savoir distinguer les notes du plain-chant sur les quatre lignes de sa portée, dans les différentes clés usitées, soit tout le travail nécessaire.

D'un autre côté, comme la notation traditionnelle du chant grégorien a été organisée à une époque où l'on ne se servait ni de la polyphonie, ni d'une musique à valeurs proportionnelles, il faut nécessairement connaître au moins les éléments de celle-ci pour les appliquer à l'autre.

I. — Sur le premier de ces sujets, il est ici absolument impossible de donner un traité de chant : d'autres livres y suppléent.⁽¹⁾ Mais, si l'on ne veut pas approfondir tout ce qui concerne la mélodie liturgique, on devra au moins connaître, avec la lecture des notes, les règles du phrasé et de l'accentuation, qui enseignent à distinguer l'importance des divisions de la phrase musicale, les syllabes ou les notes qui doivent porter l'effort de la voix, ou favoriser sa chute.

II. — Sur le second point, la lecture des clés de *sol* et de *fa* et la connaissance des principales valeurs sont la base essentielle. L'accompagnement pour l'orgue, ou la partition des voix ou des instruments, comprend en effet l'ensemble de ces deux clés ; la durée diverse des accords étudiés oblige à utiliser la valeur proportionnelle des notes. Sans doute, tous ceux qui ont un peu étudié la musique connaissent ces premiers éléments.

Mais il est rare qu'on ait étudié d'une manière suffisante les intervalles, et la transposition qu'on peut en opérer par l'effet des dièses, bémols, et bécarres, dont le mécanisme est nécessité par la transposition.

(1) Voir notre *Cours théorique et pratique*, (cours supérieur), 8 fr. ; et notre *Méthode* (cours moyen et élémentaire), 1 fr. 50

Nous allons donc, supposant que le lecteur de ce livre connaît au moins les éléments du solfège musical, entrer dans quelques détails, avec une série d'exercices pratiques pour arriver facilement à l'emploi des intervalles et de la transposition.

Intervalles principaux. — On désigne sous le nom d'*intervalle* la distance qui sépare un son d'un autre. Les principaux intervalles sont :

la seconde ,	d'un degré au degré suivant, comme <i>do-ré</i> ,
la tierce ,	qui comprend <i>trois</i> degrés, comme <i>do-mi</i> ,
la quarte ,	- - - <i>quatre</i> - - - <i>do-fa</i> ,
la quinte ,	- - - <i>cinq</i> - - - <i>do-sol</i> ,
la sixte ,	- - - <i>six</i> - - - <i>do-la</i> ,
la septième ,	- - - <i>sept</i> - - - <i>do-si</i> ,
l' octave ,	- - - <i>huit</i> - - - <i>do-do</i> .

L'octave est donc produite par deux sons différant entre eux de l'intervalle de huit degrés, portant le même nom.

L'*unisson* est produit par la répétition du même son, soit dans une même partie, soit dans deux parties différentes :

1^e partie

même son

2^e partie

unisson octave
do-do do-do

Au-delà de l'octave, les intervalles sont ordinairement dits *redoublés*. On se sert cependant de l'expression de *neuvième*, pour désigner, en certains cas, la distance qui comprend neuf degrés, comme d'un *do* au *ré* de l'octave suivante.

Intervalles majeurs et mineurs. — Suivant leur grandeur, les intervalles sont d'abord distingués en *majeurs* et *mineurs*. Les *mineurs* sont **plus petits** d'un *demi-ton*. (On sait que le demi-ton sépare, dans la gamme naturelle, les notes *mi-fa* et *si-do*.)

Do-ré est donc une **seconde majeure** (elle comprend 1 ton),
Mi-fa - - - - - **mineure** (- - - $\frac{1}{2}$ -).

Do-mi est une **tierce majeure** (deux tons),
Mi-sol - - - - - **mineure** (un ton $\frac{1}{2}$).

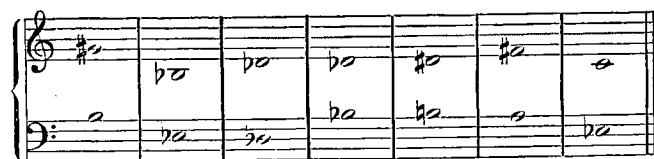
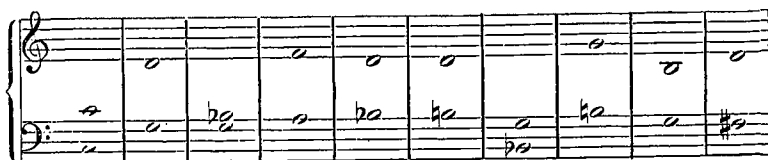
Do-la est une **quarte majeure** (4 tons $\frac{1}{2}$),
Mi-do - - - - - **mineure** (4 tons [3 tons et 2 $\frac{1}{2}$ tons]).

Do-si est une **quinte majeure** (5 tons $\frac{1}{2}$),
Mi-ré - - - - - **mineure** (5 tons [4 tons et 2 $\frac{1}{2}$ tons]).

Do-ré à l'octave est une **neuvième majeure** (une octave et un ton),
Mi-fa - - - - - **mineure** (une octave et un $\frac{1}{2}$ ton).

Exercice. — 1° Chercher les différentes espèces d'intervalles ci-dessus indiqués, dans les accompagnements publiés dans cette méthode, en cherchant d'abord les intervalles simples, puis les majeurs et mineurs.

2° Reconnaître les intervalles suivants, et les *transposer* dans divers tons au moyen du dièse, du bémol, ou du bécarré :



Autres intervalles. — On a vu précédemment comme exemples d'intervalles majeurs ou mineurs les intervalles de *seconde*, de *tierce*, de *sixième*, de *septième* et de *neuvième*.

Les octaves sont toujours semblables : elles ne peuvent être ni majeures ni mineures.

Les quintes et les quarts sont également semblables entre elles, à l'exception d'une par gamme.

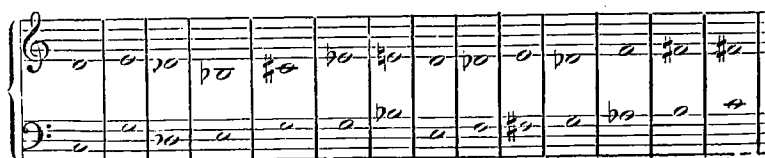
Dans la gamme naturelle, la quarte *fa-si* est d'un demi-ton plus grande que les autres ; toutefois, comme elle ne donne pas à l'oreille la même impression que les intervalles majeurs, on ne désigne pas cette quarte sous le nom de majeure, mais sous celui de *quarte augmentée*, (ou encore *triton*, parce que cet intervalle comprend trois tons).

La quinte *si-fa*, pour les mêmes raisons, d'un demi-ton plus petite que les autres, est nommée *quinte diminuée*.

Les autres espèces d'intervalles augmentés et diminués en usage dans la musique moderne sont inusités dans le plain-chant et son accompagnement.

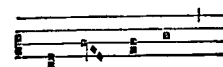
Exercices. — 1° Reconnaître les diverses espèces d'intervalles dans les accompagnements publiés ci-après, et s'habituer à les désigner sans hésitation à mesure qu'on les rencontre.

2° Reconnaître les intervalles suivants, et les transposer :

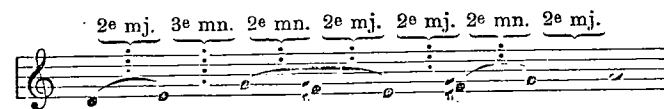


Transposition d'une mélodie. — La transposition écrite d'une mélodie est extrêmement facile, surtout lorsqu'il s'agit d'une mélodie de plain-chant, où le seul accident noté est le *si bémol*.

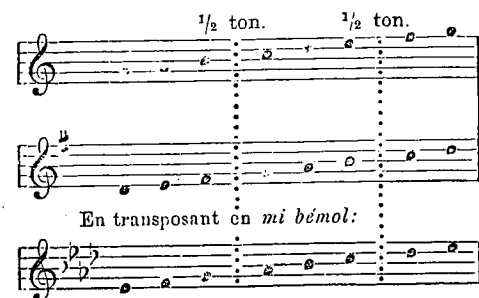
On peut, dans le début, écrire d'abord la première note sur le degré où on désire la transposer, puis écrire les notes suivantes avec les accidents nécessités par cette transposition. Ex. :



On rencontre successivement ici, en montant, une *seconde majeure* (*sol-la*), une *tierce mineure* (*la-do*) puis, en descendant, une *seconde mineure* (*do-si*), une *seconde majeure* (*si-la*), et, en remontant, une *seconde majeure* (*la-si*), une *seconde mineure* (*si-do*), une *seconde majeure* (*do-ré*). En transposant par exemple ce chant sur la note *ré*, nous avons successivement :



Mais une telle transposition ne rend pas compte de la tonalité et la laisse incertaine. Aussi, vaut-il mieux chercher de suite, en transposant la gamme du ton où on se trouve, la place fixe des dièses ou des bémols que l'on écrira à la clef. Ici, nous avons un motif appartenant au 7^e ton (voir n° 51), c'est-à-dire une gamme allant de *sol* à *sol*. En la transposant sur *ré*, nous verrons que cela exige un *fa dièse*.



Si l'on ne se rend pas compte suffisamment des tons et des modes, on peut rapporter le tout à la gamme de *do*. Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, le chant commence sur *sol*, une quarte au-dessous de *do* ; si nous le transposons sur *mi bémol*, les accidents à mettre à la clef seront ceux du ton de *la bémol* majeur, une quarte au-dessus.



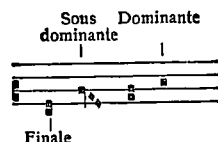
Lorsqu'on sera arrivé à l'étude des tons du plain-chant, on se rendra très bien compte de cette manière de transposer.

Transposition à vue. — Le procédé de transposition qui précède convient aussi bien à une mélodie qu'on écrit dans le ton nouveau, qu'à une mélodie qu'on exécute directement sans l'écrire.

Dans ce cas, l'on suppose mentalement les accidents nécessités par la transposition. Les notes de la mélodie à transposer sont ensuite disposées dans leur ordre suivant la nouvelle gamme.

La plupart des traités indiquent comme moyen de lecture, pour la transposition, la supposition d'une clé nouvelle. Nous ne conseillerons pas ce moyen, qui est parfois d'une extrême complication, surtout appliqué à la portée du chant liturgique. Il est beaucoup plus aisé, à notre avis, de penser à la *fonction* des notes principales, et aux intervalles qui les séparent des autres.

Par exemple, en reprenant le motif déjà proposé, qui est du 7^e ton, finale *sol*, dominante *ré*, nous lirons ainsi:



De cette façon, *quel que soit le ton* dans lequel on transposera, les notes principales seront toujours perçues à leur place définitive dans la gamme nouvelle à employer; suivant la hauteur de la transposition, on pourra donc lire et traduire:

Dominante	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si b</i>
Sous-dominante	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la b</i>
Finale	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi b &c.</i>

D'ailleurs, les transpositions habituelles des mélodies grégoriennes se trouvent presque toujours dans un même ton, pour un morceau de même mode, ce qui simplifie de beaucoup le problème.

1^e PARTIE

Intervalles et accords

§ 1

Consonnances

1. Accompagner ou harmoniser une mélodie, c'est faire entendre avec cette mélodie des *accords* ou aggrégations de notes qui, disposés d'une façon rationnelle, en soutiennent la tonalité et le rythme.

2. A le prendre dans le sens strict, le terme *accord* peut s'entendre de tout groupe de notes sonnant à l'oreille d'une manière satisfaisante. Deux notes concordant ensemble, entendues simultanément, comme *do-mi*, *do-sol*, suffisent à constituer un accord.

Toutefois, on applique le nom d'*accord* à un groupe d'au moins trois notes consonnantes, telles que *do-mi-sol*. L'accord sonne plus pleinement encore lorsqu'il comprend quatre notes, la quatrième note étant l'une des trois précédentes redoublée à une autre octave, comme *do-mi-sol-do*, ou *do-mi-sol-mi*, ou *do-mi-sol-sol*, &c.

3. L'étude de l'harmonisation, pour être complète, comprend celle du *contrepoint* et de l'*harmonie*.

Le *contrepoint* apprend à écrire deux, trois ou plusieurs parties concordant ensemble; l'*harmonie* traite de l'enchaînement des accords. Nous en étudierons simultanément les procédés, moyen pratique d'arriver plus promptement et avec plus de sûreté à la connaissance des lois et de la pratique musicales.

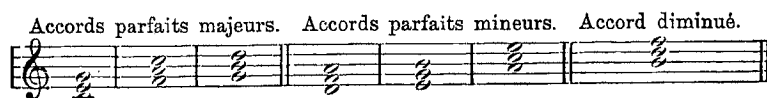
4. *Consonnances et dissonnances.* — Les intervalles sont classés en *consonnances* et *dissonnances*; les consonnances, avec l'*unisson* et l'*octave* (qui ne sont que la répétition d'une même note), sont la *tierce*, la *quinte*, la *sixte*. Les *dissonnances* sont la *seconde* et la *septième*. L'intervalle de quarte participe de l'une et de l'autre espèce. (On compte toujours les intervalles en partant du bas de l'échelle.)



L'étude de l'harmonisation ne tient pas habituellement compte des intervalles redoublés, c'est-à-dire à distance d'une ou plusieurs octaves. On ramène toujours ces intervalles à la notion de l'intervalle simple:

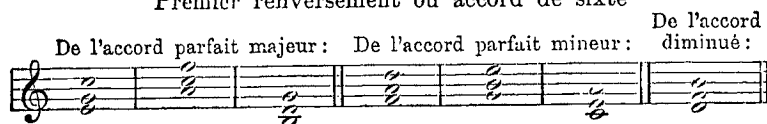


5. *Accords.* — Les accords proprement dits, ou aggrégations de 3 sons se succédant par tierces, sont désignés par le nom de l'intervalle le plus caractéristique dont ils sont formés. L'accord *do-mi-sol*, formé d'une tierce majeure et d'une quinte, est nommé *accord (parfait) majeur*; l'accord *la-do-mi*, formé d'une tierce mineure et d'une quinte, est nommé *accord (parfait) mineur*, l'accord *si-ré-fa*, dont la quinte est diminuée, est nommé *accord diminué*.

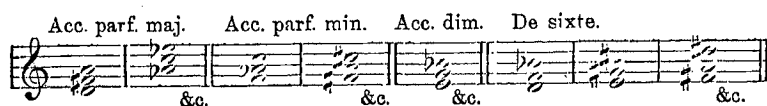


6. *Renversements.* — Ces accords, toutefois, ne sont pas seulement employés sous cette unique forme. En plaçant à la basse l'une des notes quelconques de l'accord, ils prennent un nouvel aspect, connu sous le nom de *renversement*. Jusqu'à nouvel ordre, l'élève n'emploiera que le premier renversement de ces accords, connu aussi sous le nom d'*accord de sixte*.

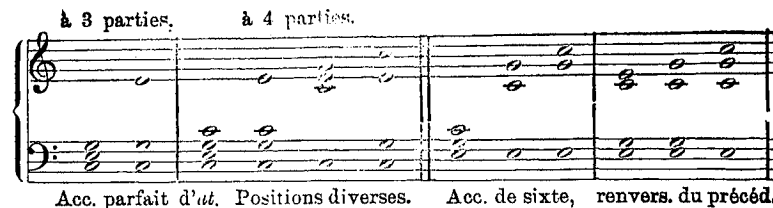
Premier renversement ou accord de sixte



Exercice. — Ecrire des accords parfaits et de sixte dans divers tons, en transposant les précédents au moyen des bémols et des dièses. Ex.:



7. *Positions.* — L'accord n'est pas nécessairement écrit dans la disposition rigoureuse de la succession de ses notes, comme ci-dessus. Celle-ci peuvent se trouver réparties dans une ou plusieurs octaves: pourvu que la note de *basse* ne change pas, les consonnances restent les mêmes. C'est ce qu'on nomme *positions* de l'accord: elles peuvent être larges ou serrées.

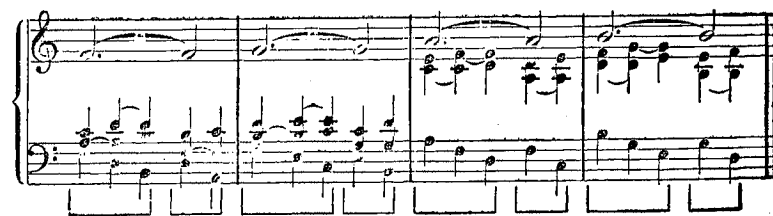


Acc. parfait d'ut. Positions diverses. Acc. de sixte, renvers. du précéd.

Les positions qui précèdent sont les plus usuelles.

Exercice. — Rechercher dans le tableau du n° 8 toutes les positions des mêmes accords, avec leurs renversements. Transposer ce tableau dans plusieurs tons.

8. *Harmonisation.* — Toute note peut faire partie de trois accords: celui dont elle est la fondamentale, ou la tierce, ou la quinte, et de leurs renversements. Comme les accords simples sont en somme assez réduits, cela ramène ces combinaisons à *cinq* par notes, qu'il est aisé de retenir. Les voici pour chacune des notes de la gamme, écrites à 4 parties, la partie d'en haut ne changeant pas:



(Dans chacune des sections de ce tableau, le premier des accords de sixte est le renversement de l'accord parfait qui le précède, et le dernier est le renversement du premier accord parfait. Le second ne saurait être renversé, puisque la note qui forme sa tierce est la note invariable de la partie supérieure.)

Jouer plusieurs fois cet exercice au clavier, en se rendant bien compte de la forme de chaque accord.

9. *Harmonisation de deux notes.* — Dans une mélodie à accompagner, l'enchaînement des notes peut lui-même *dessiner* un accord :



De tels passages amènent nécessairement l'emploi du même accord, sous la même ou sous plusieurs positions :

Notes de
l'accord d'*ut* mj. id., id., de *ré* min. id., de *sol* mj. id., de *fa* mj.
ou ou

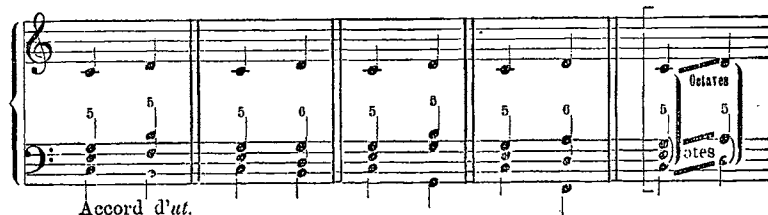


Des fragments de ce genre sont donc aisés à harmoniser. Mais s'il s'agit de notes appartenant à des consonnances différentes, comme *do-ré*, il faut nécessairement changer d'accord, si ces notes doivent être toutes deux harmonisées.

Les accords à choisir peuvent varier selon la *tonalité* d'abord, selon le *goût* ensuite. Si on possède bien l'exercice du n° 8, on fera le travail suivant :

Exercice. — Harmoniser successivement chaque groupement de deux notes voisines, prises dans la gamme ordinaire, *do-ré*, *ré-mi*, &c. en montant et en descendant, en se servant de *tous* les accords déjà connus, dans l'ordre suivant :

1° en partant de l'accord dont la première note est la fondamentale :



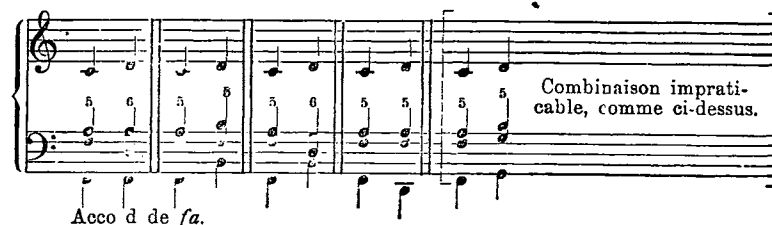
Cette combinaison, où toutes les parties marchent par *mouvement semblable*, ne peut être employée, ce mouvement produisant des suites de quintes et d'octaves parallèles dont l'effet est ordinairement dur et plat.

On voit qu'il y a *quatre* combinaisons possibles : deux avec un accord parfait, deux avec un accord de sixte

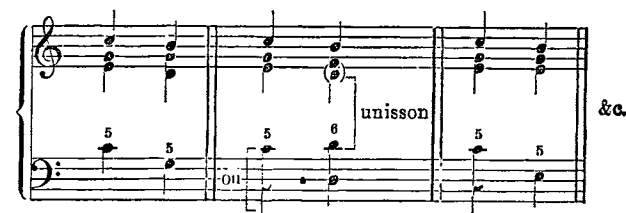
2° en partant de l'accord dont la première note est la tierce :



3° en partant de l'accord dont la première note est la quinte :



Répéter plusieurs fois ces exercices *au clavier*. Lorsqu'on les possède bien, les appliquer aux autres notes, *ré-mi*, *mi-fa*, &c. Lorsqu'on les a ainsi pratiqués en montant, le faire en descendant :



L'élève est apte désormais à accompagner plusieurs fragments mélodiques *note contre note*. S'essayer à le faire, soit en écrivant, soit au clavier, soit avec ces deux procédés à la fois, sur les fragments suivants :



Ce travail sera fait en dehors de toute idée de tonalité ; on partira chaque fois d'un des accords connus, et on trouvera plusieurs combinaisons différentes pour chaque formule.

Transposer ensuite ces formules dans diverses tonalités:



10. *Enchaînement des accords.* — Pour qu'une succession d'accords soit agréable, elle doit obéir à certaines règles. On les connaît déjà pour les avoir vues précédemment: les voici plus en détail:

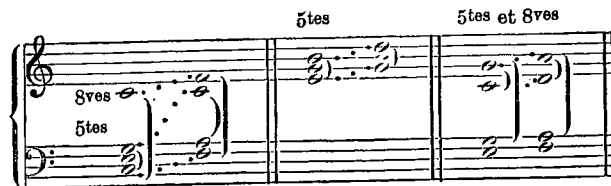
1^o Éviter de faire marcher les parties par *mouvement semblable*, ou *direct*, c'est-à-dire dans le même sens:



Conséquence de cette défense: choisir de préférence le *mouvement contraire*, ou le *mouvement oblique* (une des parties restant immobile):

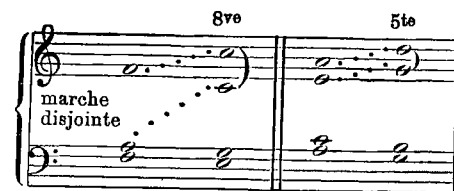


2^o Éviter de faire se suivre deux quintes ou deux octaves; (c'est ordinairement le résultat d'un mouvement semblable):

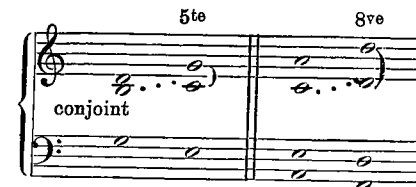


Réflexion sur les quintes et octaves de suite. — Il ne faut pas croire qu'il soit mauvais et d'un effet désagréable d'employer ces intervalles; on les défend à l'élève parce que leur emploi demande des précautions dont il n'est pas encore apte à discerner le choix. (Voir le § 4, n^o 26.)

3^o Les harmonistes enseignent qu'il est défectueux d'arriver sur une quinte ou une octave par mouvement semblable, quand les notes qui forment cet intervalle y arrivent d'une manière disjointe.



Il suffit cependant qu'une des deux parties procède par mouvement conjoint:



4^o Si les accords contiennent des notes *communes* entre eux, l'enchaînement est plus doux, et l'harmonie plus calme:



En dehors des formules précédentes, l'élève pourra s'exercer à créer lui-même des enchaînements corrects d'accords fondamentaux et renversés (parfaits et de sixte), en restant *rigoureusement* dans le genre diatonique sans modulation.

A la rigueur, l'observation des règles et l'emploi des accords qui précèdent suffisent à créer une harmonie correcte. Elle serait cependant lourde et plate, et par là même insuffisante à son objet: elle ne serait pas autre chose que la suite lamentable et indéfinie d'accords parfaits et de sixte note contre note, suivant la mélodie pas à pas, en l'étouffant et en l'alourdissant, telle qu'on la pratique dans tant d'églises, sous couleur d'harmonisation du plain-chant:



Quelle ridicule affabulation d'une mélodie! Et comme on prendrait en pitié celui qui traiterait de semblable manière la mélodie connue d'un opéra ou d'une simple chanson. Tel est cependant le traitement sous lequel a succombé la mélodie grégorienne pendant un siècle et plus!

§ 2

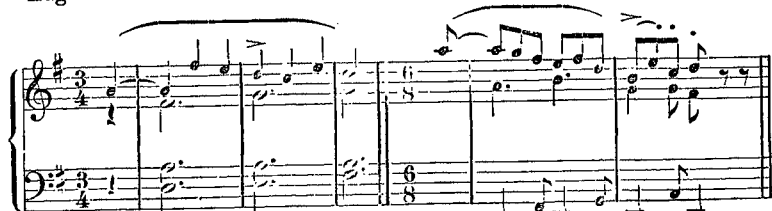
Notes mélodiques

dites « Étrangères à l'harmonie »

11. A part quelques exceptions, on n'harmonise point toutes les notes d'une mélodie, surtout quand le mouvement en est rapide. Celles qui divisent le rythme par l'intensité de l'accent et la chute de la phrase sont les principales notes propres à porter un accord. Deux exemples rendront tangibles ce principe :

fragment à terminaison masculine

à terminaison féminine (1)



Beethoven, 7e sonate, menuet.

15e sonate, rondo.

(Nous n'avons pas à parler ici du style polyphonique et des « imitations », non plus que des « batteries » et « arpèges » qui ne sauraient convenir à l'accompagnement de la mélodie liturgique.)

Les notes qui ne rentrent pas dans les accords précédemment étudiés peuvent être comprises en deux classes :

- 1° les notes dites étrangères à l'harmonie ;
- 2° les notes dissonnantes placées sur un accord.

Les notes étrangères sont :

- la note de passage,
- la broderie,
- l'échappée (très fréquente en grégorien),
- l'anticipation (id.),
- la pédale.

L'appoggiature est une note qui participe du genre précédent et du suivant.

Les notes dissonnantes proprement dites sont formées par les intervalles dissonnants, leurs renversements et leurs redoublements.

Les deux exemples précédents comprennent ces diverses espèces de notes, que nous allons maintenant étudier en détail. Commencer l'étude de la modalité, nos 27 et 27^{bis}.

(1) Les mots latins et les rythmes grégoriens qu'ils ont formés sont à terminaison féminine. Suivant l'enseignement de V. d'Indy, leur accent se place donc sur le temps de la mesure appelé *lourd*, ou 1er temps de la mesure moderne (V. d'Indy, *Cours de composition*, I, p. 26, 32 et s.).

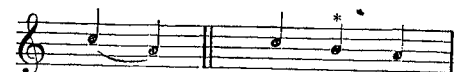
Nota. — L'élève pourra chercher dès maintenant à harmoniser quelques mélodies faciles, comme le *Tantum ergo*, en s'attachant à ce qui a été dit plus haut, savoir : les notes d'accent (tonique ou secondaire) et de chute de la phrase sont les plus propres à placer les accords. Par exemple, dans cette phrase, les accords pourront être placés ainsi :

Tantum ergo sacramentum

Veneremur cernui, etc.

Les autres notes rentrent dans les espèces étudiées ci-après.

12. *Notes de passage.* — La note de passage est une note conjointe qui réunit deux notes disjointes :



notes disjointes, id., avec note de passage*.

Il peut y avoir plusieurs notes de passage de suite. Toute série de notes conjointes ascendantes ou descendantes peut être considérée comme formée de notes de passage :



notes de passage

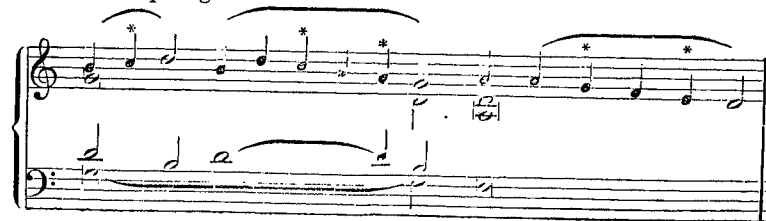
Dans le *Kyrie* des fêtes solennelles, on trouvera de nombreuses applications de ce principe :



Kyrie fons bonitatis, dernière invocation.

Dans cet exemple, les deux premiers groupes de notes appellent l'accord *sol si ré* ; les autres notes étrangères à cet accord sont notes de passage. Le dernier groupe peut appartenir à l'accord *ré fa la* ou son renversement, avec notes de passage :

notes de passage :



Exercice d'analyse.— Étudier les harmonisations publiées à la fin de ce volume (III^e partie), et y rechercher les notes traitées comme notes de passage.

Observations.— On remarquera que les notes de passage forment toute espèce d'intervalles dissonnants tant avec les basses qu'avec les autres parties: elles ne sont pas cependant classées parmi les notes dissonnantes, et d'ailleurs n'en produisent pas l'effet.

Exercice sur la modalité et le contrepoint.— Étudier les nos 28 et 29, jusqu'après le premier ton; continuer ensuite l'étude des notes de passage.

13. *Notes de passage à plusieurs parties.*— Pour l'intérêt de l'harmonisation, on peut simultanément employer des notes de passage à diverses parties, soit qu'elles consonnent entre elles, soit non. En reprenant l'exemple précédent, voici plusieurs façons d'y introduire des notes de ce genre:

notes de passage:

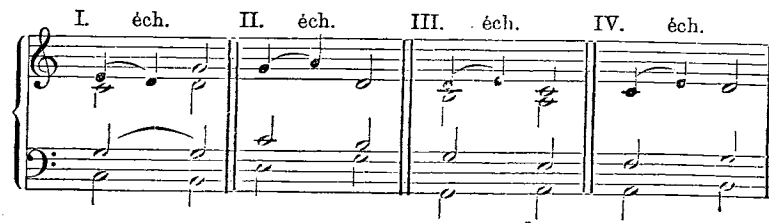


On remarquera dans la fin du premier, mais surtout dans le second de ces exemples, des *imitations* avec le chant, dans la basse ou à la partie immédiatement supérieure. Bien qu'il soit difficile, dans le chant grégorien, d'avoir une imitation reproduisant régulièrement le modèle, un tel procédé, employé avec modération, ajoute de l'intérêt au travail.

Exercice de modalité et de contrepoint.— Étude du 2^e ton, nos 32 et s. Cherchez dans les exemples de la troisième partie les notes de passage à plusieurs parties à la fois.

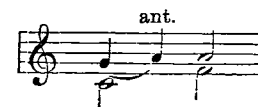
14. *Échappée.*— L'échappée constitue un cas très intéressant et dont l'emploi est très fréquent dans le chant grégorien. L'échappée est une note placée à la partie faible d'un rythme, ne comptant

point dans l'accord. Dissonnante ou non, elle s'appuie cependant toujours sur une consonnance, soit que l'échappée soit conjointe avec la consonnante de l'accord, soit qu'elle soit conjointe à la première note de l'accord suivant: dans ce cas (IV) elle est dite *appoggiature faible*:



L'échappée se confond souvent avec l'*anticipation*.

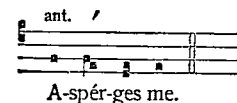
15. *Anticipation.*— L'*anticipation* est une note qu'on fait déjà entendre sur la partie faible du rythme précédent:



Une phrase peut débiter par une anticipation



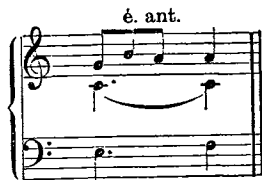
Cela se produit lorsque la phrase commence par une note ou une syllabe faible, et que la seconde est accentuée, sur le même degré. Exemple:



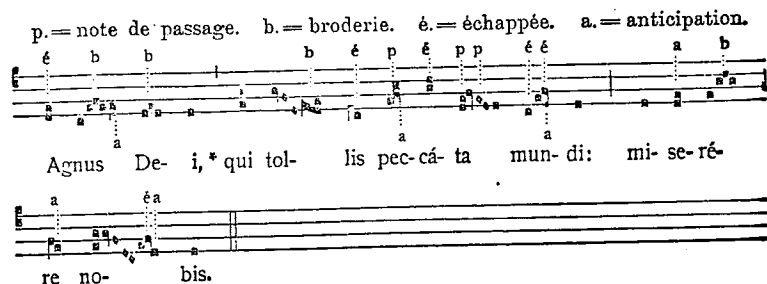
Dans ce cas, la note anticipée est une *anacrouse*, ou note qui prépare l'accent, et elle n'a pas besoin d'être accompagnée. L'accord sera placé sous la note accentuée:



L'anticipation peut être combinée avec l'échappée dite appogiature faible :



Une grande partie des *podatus* et des *clivis* peuvent être traités comme si leur seconde note était une échappée ou une anticipation : Voici, par exemple, la première invocation de l'*Agnus Dei* des solennels, avec l'indication des notes étrangères à l'harmonie, qui rentrent dans les catégories précédentes :



Exercice sur la modalité et le contrepoint. — Étude du 3^e ton, nos 37 et s. Rechercher les échappées et les anticipations dans les exemples qui sont à la fin du volume.

16. **Broderie.** — La broderie est la note qui en brode une autre, sur le degré immédiatement supérieur ou inférieur.



La broderie peut parfois être double :



Lorsqu'une broderie a lieu par *demi-ton* supérieur, il faut éviter de choisir comme accord l'accord dont la note brodée est fondamentale : il en résulte un effet de dureté désagréable :



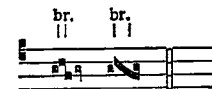
Dans ce même cas, il faut éviter de faire entendre dans l'accord le redoublement de la note brodée :



En chant grégorien, on trouvera d'assez nombreuses applications de la broderie. Ainsi, un *torculus*, ou un *porrectus*, d'une seconde, ou un *pes subpunctis* simple ou *resupinus* de même intervalle, peut être considéré comme une note avec broderie :



Le *torculus resupinus* présente aussi fréquemment le cas de broderie double :



Exercice sur la modalité et le contrepoint. — Étude du 4^e ton, nos 40 et s. Rechercher les broderies simples et doubles dans les exemples de la troisième partie.

17. **Appogiature.** — 1^o L'appogiature est une note dissonnante qui se présente en forme contraire à l'échappée. Comme son nom l'indique, c'est une note appuyée, accentuée, et elle doit se conclure, se résoudre, sur la note consonnante immédiatement inférieure.

Dans tout groupe de deux notes descendantes, à distance de seconde, si la première est appuyée, elle peut être appogiature :



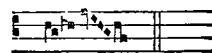
La première de chacun de ces groupes, étant plus accentuée que l'autre, peut être appogiature.

On place sous l'appogiature l'accord que l'on placerait sous la note de résolution. Ainsi dans le groupe *fa mi*, on attaquera directement sous le *fa* l'accord que l'on veut donner à *mi* (comme par exemple celui de *do*):



Autrement dit, on pourrait définir l'appogiature: une note dissonnante mise momentanément à la place de la note consonnante immédiatement inférieure.

Presque toutes les *clivis* et les *climacus* peuvent ainsi être harmonisés:

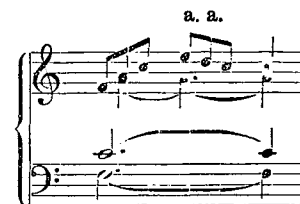


Dans cet exemple, on a placé successivement sous le *do* l'accord déterminé par le *si*; sous le *re*, l'accord du *do*; sous le *mi*, l'accord du *re*; sous le *do* qui subdivise le *climacus*, l'accord qui accompagne le *si*.

Ce procédé d'harmonisation est plus énergique, moins plat, que si l'on traitait les notes accentuées en consonnances, et les autres comme échappées, notes de passages ou broderies:

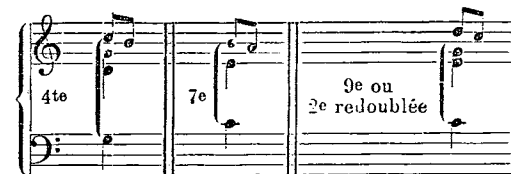


L'appogiature peut elle-même être précédée d'une autre appogiature:

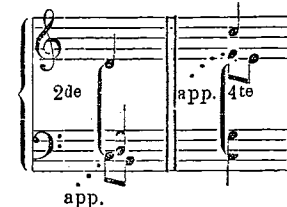


C'est à celui qui harmonise à choisir le procédé le plus convenable à son objet.

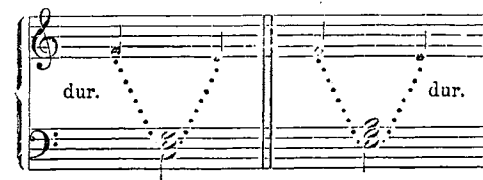
2° *Intervalles des appogiatures.*— L'appogiature peut former tous les intervalles dissonnants vis-à-vis de la note de basse:



Sous une note mélodique de valeur longue, on peut placer l'appogiature à la basse ou dans une autre partie:



On évitera de faire entendre dans l'accord, en même temps que l'appogiature, la doublure de sa note de résolution, lorsqu'elles sont séparées par un demi-ton (même règle que pour la broderie):



3° L'appogiature peut aussi être employée avec résolution sur la note supérieure (voir introduction, exemple du XIII^e siècle, page 4, à la mesure 12). On fera sagement de s'en abstenir, car son effet

est ordinairement dur, à moins qu'elle n'arrive en manière de note de passage ascendante, comme dans l'exemple en question.

On peut employer à la fois l'appogiature descendante et l'appogiature ascendante, mais dans ce cas, la dernière donne plutôt l'impression d'une échappée appogiature faible :



4° Comme les autres notes du même genre, l'appogiature peut avoir lieu dans plusieurs parties à la fois, même sous la forme ascendante :



Observation. — L'appogiature, on le voit, est un moyen très puissant de donner de la vie à l'harmonie, et de mettre en relief la mélodie. Il ne faudrait sans doute pas en abuser, comme de toutes les bonnes choses, mais son emploi est excellent, et l'un des plus élégants et des plus précieux procédés de l'harmonisation.

Exercice sur la modalité et le contrepoint. — Étude du 5^e ton et du 6^e, n^{os} 46 et s. Rechercher dans les exemples les appogiatures simples et doubles, et à plusieurs parties.

18. **Pédale.** — La *pédale* est une note, ordinairement la *tonique* ou la *dominante*, qui reste en place pendant un temps plus ou moins long, tandis que les autres parties se meuvent.

La *pédale* doit commencer et finir sur une consonnance ; pendant qu'elle dure, on peut faire entendre n'importe quelle autre note ou accord, consonnant ou dissonnant :



Kyrie des Anges.

La *pédale* peut même suffire à accompagner certaines phrases, lorsque la tierce et la quinte y sont successivement entendues :



Alleluia de Pâques.

Ce procédé est un des plus primitifs : c'est encore le seul procédé harmonique en usage dans les églises d'Orient, et, judicieusement employé, il peut produire un excellent effet.

La *pédale* peut être simple ou double, et redoublée à deux ou plusieurs octaves. En voici un exemple :



(Répons-graduel *Dirigatur*.)

Dans ce cas, si l'harmonisation est vocale, les voix qui tiennent les *pédales* devront être peu nombreuses, et vocaliser (sur *ô* de préférence) dans la nuance *pianissimo*. Si l'accompagnement se fait à l'orgue, on tiendra les mêmes notes avec des jeux très doux, et la mélodie, si on la reproduit, sera jouée sur un autre clavier avec des jeux différents. La *pédale* s'emploiera de préférence dans les phrases à accord parfait majeur, comme les précédentes.

Exercice sur la modalité et le contrepoint. — Étude du 7^e ton, n^{os} 51 et s. Rechercher dans les exemples les cas de *pédale*.

(1) Changement d'accord produit par le ton de ce passage. Notes principales, *do, mi, sol*.

Harmonisation:



Mais ce sont là des cas très rares, et ces accords seront aussi à éviter.

Cependant, ces accords, ainsi que leurs renversements, peuvent produire un très bon effet comme accords de passage, soit que la dissonnance seule constitue une note de passage, (I), soit qu'il s'agisse de l'accord entier (II):



5° L'accord de neuvième (dit « de dominante du mode majeur ») ne trouve guère sa place qu'en certaines formules du huitième ton, et ordinairement par manière de broderie ou d'appogiature du *sol*:



L'emploi de cet accord doit donc être rare.

20. Règle générale des dissonances. — Toute note dissonnante placée sur un accord doit se résoudre, en suivant la même règle que les

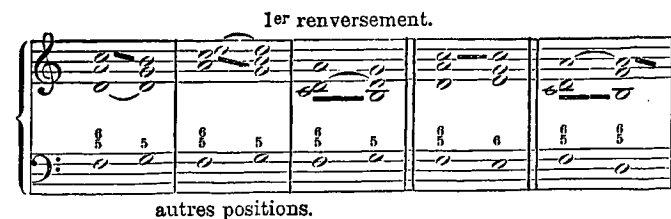
appogiatures, c'est-à-dire descendre sur le degré inférieur. Elle peut aussi se résoudre en restant en place, et devenant consonnance de l'accord suivant.

NB. Comme on l'a dit plus haut (n° 19), il n'y a ici aucune distinction à faire entre les résolutions dites « naturelles », ou les « exceptionnelles », &c.

Diverses résolutions des accords de septième:

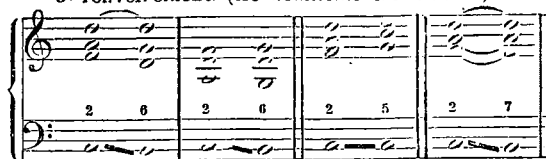


L'élève réalisera les mêmes enchaînements avec les accords:



Mêmes enchaînements avec le 1^{er} renversement des accords précédents.

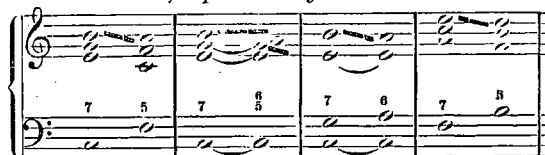
3^e renversement. (Le deuxième est inusité.)



autre position.

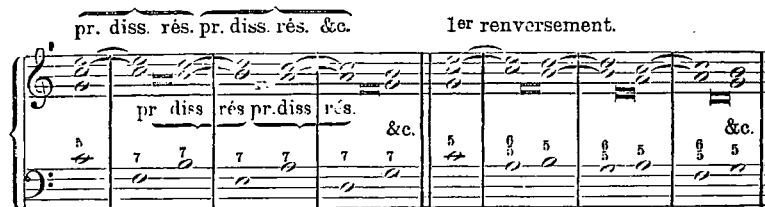
Mêmes enchainements avec le 3^e renversement des accords précédents.

Autres; septième majeure.



(pas de renversement.)

21. *Préparation*. — On nomme *préparation* d'une dissonnance l'action de faire entendre d'abord cette note comme consonnance, sur l'accord qui précède. L'effet dur des dissonnances s'en trouve par là adouci. Voici des exemples, qui contiennent les diverses espèces d'accords de septième, avec préparations et dissonnances régulières; c'est ce qu'on nomme *marches* ou chaînes de septième:



3^e renversement.



22. *Échanges*. — On a précédemment employé, à diverses reprises, des positions différentes d'accord, par exemple:

Échanges.



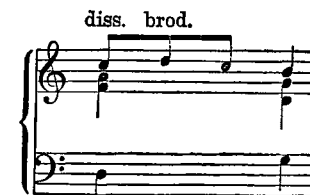
L'accord de *sol* se présente d'abord sous la position *sol ré sol si*, et ensuite *sol si sol ré*. Ce changement de position a amené ce qu'on appelle un *échange* entre deux parties. La partie qui donnait le *si* passe au *ré*; celle qui faisait entendre *ré* passe au *si*; c'est un échange.

L'échange peut se faire aussi avec les dissonnances:



La dissonnance *do* passe successivement dans diverses parties, résultat du changement de position, et finalement se résout à la basse, en troisième renversement.

23. *Autres aspects des notes dissonnantes*. — 1^o La note dissonnante peut être *brodée*:



2^o Elle peut être séparée de sa résolution par une ou deux *échappées*:



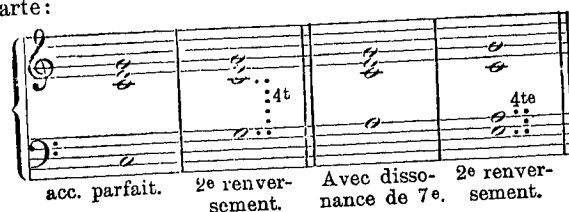
3^o On en être séparée par un ou plusieurs échanges



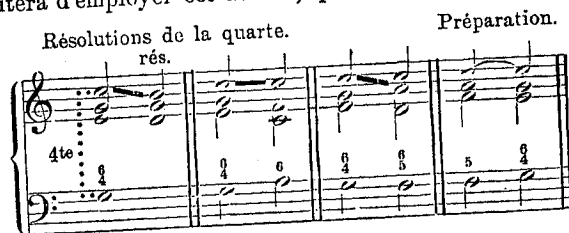
Exercice sur la modulいた et le contrepoint. — Étude du 8^e ton, nos 54 et s. Rechercher dans les exemples les différents accords avec dissonnances.

Emploi des quartes

24. L'emploi d'une note formant *quarte* avec la basse est soumis à toutes les règles des dissonnances. Le second renversement produit cette quarte:



On évitera d'employer cet accord, qui convient peu au plain-chant.



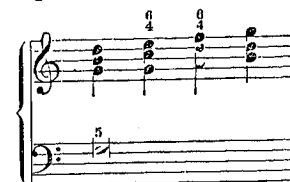
24^{bis}. Cependant cet accord peut, comme certains accords dits de 7^e, produire un bon effet, par manière d'accord de passage ou de broderie:



Ces accords peuvent même se résoudre les uns sur les autres, au moins à 3 parties:



Sur une pédale, ils produisent un bon effet:



24^{ter}. L'intervalle de quarte peut aussi être produit par ce qu'on nomme *retard de la tierce*, et son effet est alors excellent. D'ailleurs, ce n'est en réalité, dans ce cas, qu'une appoggiature préparée:



Ce «retard» peut s'employer à n'importe quelle partie:



Des suspensions ou retards

25. Les dissonnances de seconde, de septième, de neuvième, et la quarte, peuvent ainsi être produites par la *suspension* ou le *retard*.

Ces termes désignent le procédé déjà indiqué ci-dessus, qui consiste à suspendre ou retarder l'émission d'une note, en en laissant une autre momentanément à sa place:



La note intermédiaire marquée de l'astérisque (*fa*), reste en place pendant l'accord de *do*, avant qu'on ne fasse entendre le *mi*. La note qui produit ce retard est donc une dissonance momentanée, préparée, puis qu'elle fait partie de l'accord précédent, et résolue sur la note consonnante ainsi suspendue ou retardée.

Le retard le plus usité est celui de la tierce, comme dans l'exemple précédent: (*mi*, note retardée, est la tierce de l'accord *do-mi-sol*). La note qui forme le retard supérieur de la tierce est donc une quarte. Mais on peut aussi employer cette suspension avec toute autre note:

Retard de la fondamentale. Retard de la tierce. Retard de la quinte.

I. II. III.

Dissonances produites: 9^e 7^e 7^e 4^e 2^e 9^e

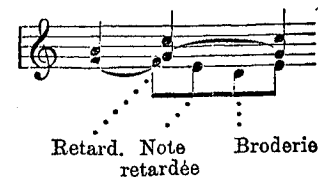
NB. Un accord avec le retard de la quinte, formant un intervalle de sixte avec la fondamentale à la basse, doit, pour produire l'effet de retard, et non pas d'accord de sixte, faire entendre en même temps la note retardée dans une autre partie.

Retards simultanés.

IV. doubles. triples.

Dissonances produites: 4^e et 9^e 7^e 4^e 4^e, 7^e et 9^e

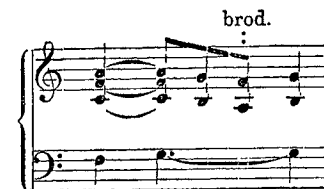
La note retardée ou suspendue peut être *brodée*:



La note qui cause le retard peut être séparée de la note suspendue par une *échappée*:



Ces broderies et échappées peuvent être employées avec des retards simultanés:



§ 4

Emploi des quintes et octaves de suite

26. Jusqu'ici, on a interdit à l'élève d'employer des quintes et des octaves de suite. Les raisons de cette défense sont diverses, et il n'est pas sans intérêt de les examiner, au point de vue de l'élégance de la réalisation, comme à celui de leur histoire.

Dans l'*organum* antique et médiéval, comme nous l'avons dit au début de ce livre, les quintes, quarts et octaves étaient la base de ce primitif contrepoint. A mesure que se firent les progrès de la polyphonie, et surtout vers le milieu du XV^e siècle, avec G. du Fay, l'emploi des divers intervalles fit paraître rude et dur les quintes consécutives, dont on se servait avec liberté jusqu'alors: peu à peu, l'usage s'en perdit, et Victoria, mort au commencement du XVII^e siècle, fut le dernier auteur qui les ait parfois employées. Depuis cette époque, rarissimes sont les emplois des quintes de suite; un passage de l'*Armide* de Gluck, au XVIII^e siècle, est fameux pour les trois quintes de suite qui s'y répètent, et dont les théoriciens ont cherché des explications diverses.

Depuis un certain nombre d'années, les musiciens modernes ont cherché à employer ces intervalles, en même temps qu'on s'efforçait de fixer les cas où cet emploi était possible et agréable. Elles sont actuellement employées par un grand nombre de compositeurs de haute valeur.

Pour les octaves, les raisons sont différentes; on ne les a plus pratiquées dès une époque très ancienne (XIII^e—XIV^e siècle environ), parce que, en somme, cet intervalle n'étant que le redoublement d'une autre note, il en résulte un simple effet de doublure de la note principale, ou de platitude: une absence d'accord, au sens ordinaire de ce mot.

1^o *Emploi des quintes et octaves de suite par redoublement.*— On s'est toujours servi des intervalles de quinte et d'octave lorsqu'ils ne font que doubler une autre partie pour la renforcer. Ex.:

Exemple à 4 parties.

Le même, avec la partie supérieure redoublée.

On n'a pas à se préoccuper des quintes et des octaves produites par ces redoublements. Le cas est le même quand on accompagne à l'octave de la clef de *sol* une voix d'homme, qui chante en réalité une octave plus bas:

Chant par une voix d'homme:

Effet réel:

Mais, dans ce cas, il est préférable de disposer la basse de façon à ce qu'elle soit toujours plus grave que le chant réel, comme ici. Autre exemple, sans basse:

Chant par une voix d'homme:

Effet réel:

2^o *Emploi de la quinte diminuée.*— Est pareillement employée la succession d'une quinte juste et d'une quinte diminuée, dans l'intérieur d'un accord:

3^o *Emploi des quintes de suite.*— Enfin, on peut employer les quintes de suite, mais toujours avec un accord complet, et dans le but d'obtenir un certain effet.

a) par mouvement conjoint:

Cette succession a lieu de préférence dans les parties graves de l'accord, et il est préférable alors que les parties supérieures, si elles ne sont pas conjointes, marchent par mouvement contraire:

b) par mouvement disjoint, lorsqu'une des notes formant quinte, ou son octave, se retrouve dans la quinte suivante:



Mêmes observations que ci-dessus, en ajoutant que ces successions produisent surtout leur plein effet dans un mouvement lent.

Exemple pour l'emploi des quintes de suite dans l'accompagnement du chant grégorien :



Nota. — Les octaves et les quintes qui se produisent entre deux phrases ou coupes de phrase ne sont pas comptées comme telles.

II^e PARTIE

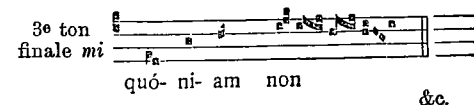
Etude de la modalité et du contrepoint

N. B. On rappelle que cette étude doit être menée de front avec le travail précédent. Toutefois, les personnes ayant déjà fait des études musicales et étant familiarisées avec l'harmonie et le contrepoint, pourront commencer le travail seulement ici.

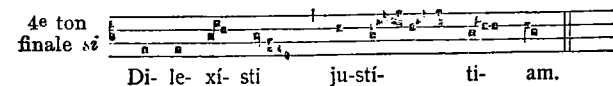
On comprend qu'il nous est impossible d'entrer dans tous les détails de la tonalité : il faudrait pour cela reproduire toute la seconde partie de notre *Cours* supérieur. Nous ne pouvons qu'engager les personnes qui n'ont pas fait d'études grégoriennes suffisantes à compléter par le travail du *Cours* les notions résumées qui se trouvent ici.

27. La musique moderne ne connaît que deux modes : le majeur et le mineur. Le chant grégorien, héritier de la musique antique, se sert des modes qu'on peut former en partant de chaque degré de la gamme naturelle sans accident. Ces modes sont encore différenciés par le rapport qui existe entre la note qu'on peut en partie assimiler à la tonique, et celle qu'on nomme dominante ou mieux *teneur*. Ces échelles sont classées principalement en huit espèces appelées *tons*, quatre *authentiques* et quatre *plagaux*.

Les authentiques s'étendent à l'aigu de la finale, et ont la teneur à la *quinte* ou à la *sixte* :



Les plagaux s'étendent au grave, et ont la teneur à la *tierce* ou à la *quarte* :

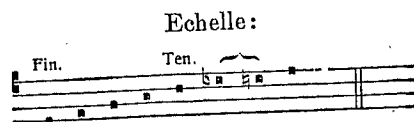


27^{bis}. Pour la pratique, presque tous ces tons, écrits sans accidents, doivent être transposés. La transposition se fait ordinairement en ramenant les teneurs à un son unique, *la* ou *si^b* pour la moyenne des voix, et en transposant en conséquence le morceau. Toutefois, certains tons gagnent à avoir la teneur plus haute ou plus grave que les autres.

Certains musiciens transposent uniquement les plains-chants en ne s'occupant que de leur étendue, de leur *ambitus*. Cela *dénature* ces

chants. Suivant les habitudes antiques, ils ont été composés pour sonner dans un certain diapason, et c'est la *teneur* qui règle la hauteur ou la gravité de l'exécution des morceaux.⁽¹⁾ Tantôt ils se déroulent plutôt dans les parties aiguës, tantôt dans les parties graves; c'est évidemment une intention voulue du compositeur: nous n'avons pas le droit de les ramener tous à une région moyenne. Le ton de chaque pièce est indiqué dans les livres d'église. (Étude des notes de passage, n° 12.)

28. 1^{er} TON ou PROTUS AUTHENTE
Finale ré, Dominante ou teneur la.



Exécution: dans le ton noté, ou mieux *un ton plus haut*, finale *mi*, dominante *si*, avec deux dièses:

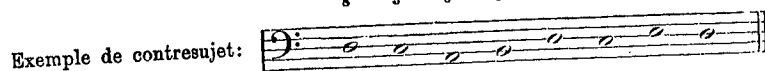


On peut comparer cette échelle à une sorte de *mode mineur sans sensible*, avec *sixte majeure*, et quelquefois mineure.

Quelques rares chants de ce mode sont écrits finale *la*. La transposition s'en fait de la même manière que ci-dessus.

Contrepoint à deux parties

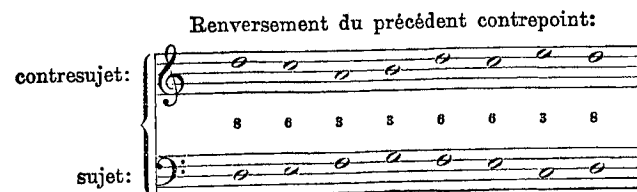
29. Sur le thème ou *sujet* suivant, écrire plusieurs *contresujets* note pour note; la première note sera l'unisson ou l'octave, les autres des tierces ou des sixtes, très rarement une octave. On fera ce travail partie finale *ré*, partie finale *mi*.



On n'emploiera jamais trois intervalles semblables de suite. On évitera toute suite mélodique qui ressemblerait à un *arpège*.

(1) Voir nos *Origines du chant romain*, page 136 et s.

Nota.— Lorsque deux parties sont écrites suivant la règle précédente, elles peuvent indifféremment servir de basse l'une à l'autre: elles sont alors dites *renversables*:



Il sera bon, aussitôt que possible, de répéter d'abord au clavier ces exercices, puis d'en faire de nouveaux directement au clavier. Suite de l'étude des notes de passage, n°s 13 et s.

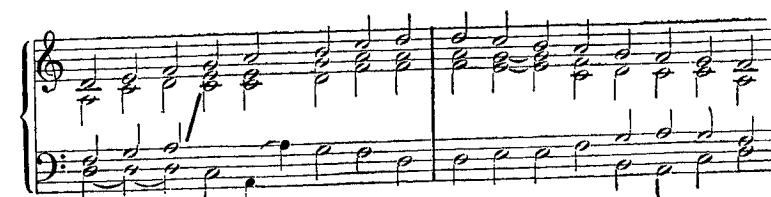
30. Traiter le sujet précédent à deux notes pour une.

Règles à suivre.— Le contresujet pourra commencer, comme ci-dessous, sur la seconde partie de la première note du sujet (1). Dans le contresujet, la note entendue avec le sujet suivra les mêmes règles que note pour note; la deuxième pourra être soit une *note de passage* (2), soit une autre *consonnance* (3). On pourra finir sur la tierce au-dessus ou la sixte au-dessous (4).

Dans ce contresujet, on évitera les répétitions d'un même mouvement mélodique, ainsi que les arpèges; on s'efforcera de donner une couleur mélodique aux chants que l'on écrira. Ex.:

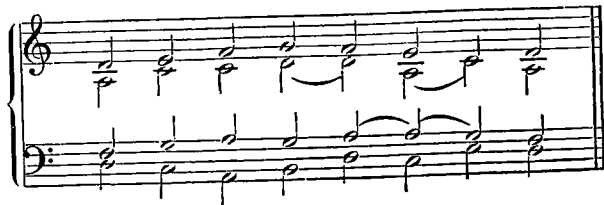


31. Exemple d'harmonisation à quatre parties de la gamme du premier ton (à transposer en *mi*):



(Pédale, n° 18 et s.)

Exemple de réalisation à quatre parties du contrepoint note contre note:



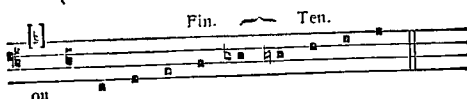
Id., du contresujet à deux notes pour une:



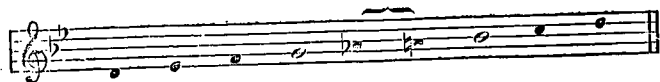
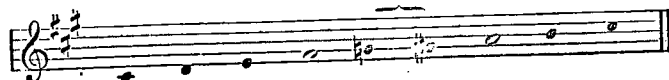
32. 2^e TON ou PROTUS *PLAGAL*

Finale { la, teneur do,
ré, - fa.

Echelle
(Lire avec l'une ou l'autre clef)



Exécution: finale *fa*#, teneur *la*, avec trois dièses,
ou *sol*, - *sib*, avec deux bémols.



Cette gamme présente donc beaucoup d'analogie avec la précédente, c'est pourquoi elle en est l'échelle *plagale*. On peut donc aussi la comparer à un *mode mineur sans sensible*, avec la *sixte mineure*.

Nota important. — Quand un chant du 2^e ton est écrit en *ré*, il faut constamment supposer la sixte mineure, soit le *sib*; excepté, bien entendu, quand la mélodie contient un *si* naturel, marque d'une modulation ou d'une broderie.

Contrepoint à deux parties

33. Garder le thème précédent, finales *fa*#, *sol*, et *la*. Le traiter avec les mêmes procédés, en tenant compte de la différence de la gamme du 2^e ton:

1^o note pour note;

2^o à deux notes pour une. Ex.:



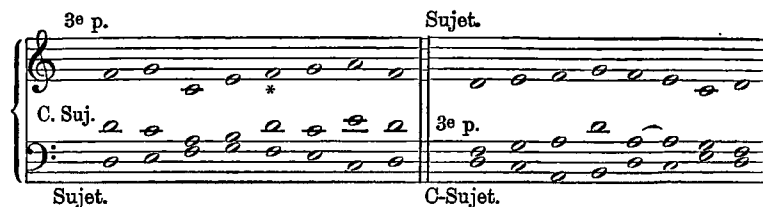
(1) (2) (3), comme plus haut.

(4) avec *échappée*, lorsqu'on aura étudié cette espèce de note.

Contrepoint à trois parties

34. Compléter à trois parties les accords des contrepoints déjà trouvés. Cette troisième partie pourra être *soit au-dessus, soit au milieu* des deux autres, qu'on pourra, pour plus de facilité, changer d'octave. Les contrepoints étant *renversables*, on fera ce travail en mettant à la basse tantôt le sujet, tantôt le contresujet.

Exemple pour le 1^{er} ton, note contre note:



Ce travail fournit donc des aspects nombreux et différents d'un même contrepoint, exercice des plus utiles pour se rompre à la souplesse de l'écriture. En effet, pour *chacun* des contresujets trouvés, on aura les combinaisons suivantes:

- | | | |
|--|-----------------------|-----------------------|
| 1 ^o avec le sujet à la basse: | 3 ^e partie | C. S. |
| | C. S. | 3 ^e partie |
| | S. | S. |
| 2 ^o avec le sujet au-dessus: | 3 ^e partie | S. |
| | S. | 3 ^e partie |
| | C. S. | C. S. |

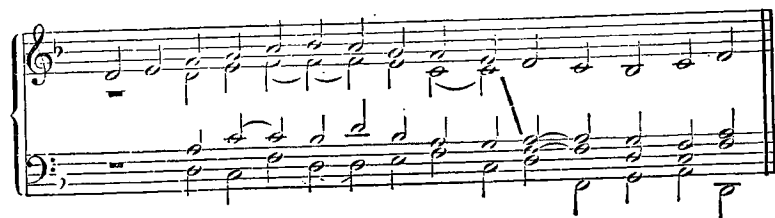
Soit quatre combinaisons avec chaque contresujet. Si l'on en a trouvé, par exemple, cinq, cela fera donc *vingt* combinaisons, qui permettront de voir toutes les manières possibles d'harmoniser les fragments étudiés.

On pourra enfin, si on le désire, augmenter encore ce nombre en mettant la 3^e partie à la basse, mais c'est là un travail plus délicat. Nous n'engageons pas l'élève à le tenter, n'ayant pas l'intention de faire une étude spéciale des combinaisons contrapontiques.

35. Règle pratique pour composer cette troisième partie. — Se rappeler qu'un accord demande toujours une tierce (on pourra en excepter le premier et le dernier accord). Donc, si la basse et le dessus sont en rapport de sixte, la partie de remplissage sera forcément la tierce de la basse; si la basse et le dessus sont en rapport de tierce, la 3^e partie donnera la quinte ou la sixte. On évitera, à 3 parties, de doubler l'une des parties, comme dans l'exemple précédent, la note marquée d'une astérisque.

(Étude de l'échappée et de l'anticipation, n^{os} 14 et s.)

36. Exemple d'harmonisation à quatre parties d'une formule gamme du 2^e ton:



Id., du sujet proposé:

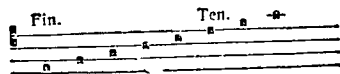


On transposera ces exercices en *la*, en *sol*, en *fa* #.

37. 3^e TON ou DEUTERUS AUTHENTE

Finale *mi*, teneur *do*

Echelle:



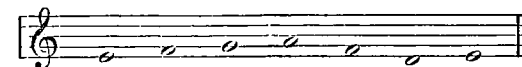
Exécution: un ton ou une tierce mineure plus bas;
finale *ré*, teneur *si* b, avec deux bémols,
ou (moins bon) *do* #, - *la*, avec trois dièses:



Cette gamme, qui n'a pas d'analogue dans la musique moderne, a reçu des musicologues le nom de mode *mineur inverse*. Ce mode est parfois écrit finale *la*; la transposition s'en fait de la même manière qu'ici.

Bien que la dominante ou teneur psalmodique soit à la sixte, cependant on tiendra toujours compte de la dominante harmonique à la quinte, suivie fréquemment par les mélodies ornées (voyez l'exemple du n^o 27).

38. Sujet de contrepoint:



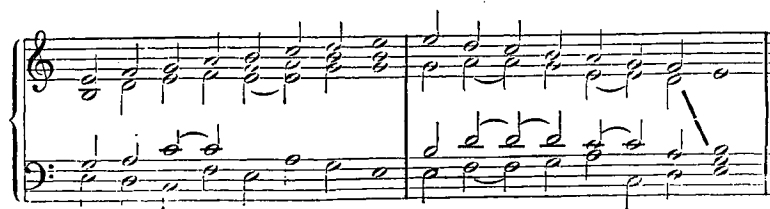
A traiter comme précédemment, avec les mêmes espèces que les 1^{er} et 2^e tons, finale *mi*, finale *ré*, finale *ut* #.

On appliquera aussi au contresujet les *broderies*, avec mouvement ternaire du contresujet:

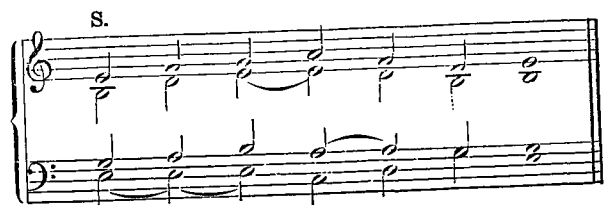


(Étude de la *broderie*, n^o 16.)

39. Exemple d'harmonisation de la gamme du 3^e ton. (Transposer tous ces exercices dans les divers tons indiqués):

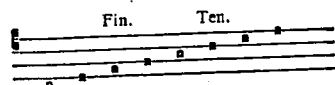


Id., du sujet de contrepoint. (Analyser la fonction de chaque note mélodique: broderie, note de passage, échappée):



40. 4^e TON ou DEUTERUS *PLAGAL*

1^{re} espèce
Finale *mi*, teneur *la* (avec *si* b)

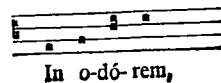


Cette échelle n'a pas besoin d'être transposée, ayant déjà la teneur sur *la*. Cependant, pour raison de plus grand éclat (comme le chant solennel du *Te Deum*), on pourrait élever la dominante d'un ton:

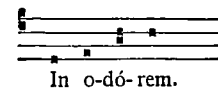


Cette gamme est donc à peu près la même que la précédente, mais avec une dominante plus grave par rapport à la finale. Elle est très peu usitée (psalmodie du 4^e ton, *Te Deum*, *Gloria* simple).

41. Très souvent, elle est écrite finale *la*, teneur *ré* (IV en 4):



L'exécution, cependant, doit rester la même que plus haut, finale *mi*, dominante *la*:



Dans ce cas, le *si* naturel de la notation devient *fa* # (accidentel) dans l'exécution.

42.

2^e espèce

Finale { *si*, teneur *ré*,
mi, - *sol* (avec *si* b)

C'est la véritable échelle plagale de ce mode, et celle de presque tous les chants du 4^e ton.

Échelle:



Exécution: finale *fa* #, teneur *la*, avec un dièse,
ou - *sol*, - *si* b, avec quatre bémols:



Nota important (analogue à celui du 2^e ton). — Quand un chant du 4^e ton de cette espèce est écrit en *mi* (par exemple les introïts), il faut *constamment* supposer la quinte diminuée, soit le *si* b; excepté, bien entendu, si la mélodie contient un *si* naturel, indice d'une modulation ou d'une broderie.

43. Il résulte de cette constitution modale la particularité curieuse pour nous modernes, que la finale ne peut porter d'accord parfait, puisqu'elle a au-dessus d'elle une quinte diminuée, et que la quinte juste n'y apparaît que par accident. La finale, ici, n'est donc pas une tonique, ni une fondamentale, mais la tierce, ou la quinte, d'un accord déterminé par le mouvement mélodique. Nous prenons comme exemple les premiers chants du 4^e ton que contient le Graduel, soit l'*alleluia* et l'offertoire du troisième dimanche de l'Avent. Dans l'*alleluia*, la relation de la finale et de la quarte est très nettement marquée dès le début:



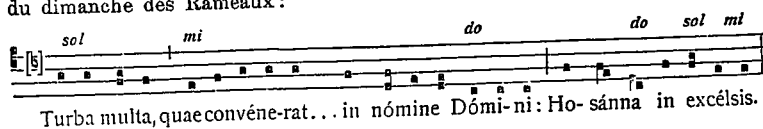
Cette relation de *mi* à *la* engendre donc l'accord *la-do-mi*.

Dans l'offertoire, c'est la tierce, au contraire, qui se présente en fonction de dominante :



Cette relation de *mi* à *sol* demande l'accord *do-mi-sol*.

Autre exemple, qui marque clairement cette relation : l'antienne *Turba multa* du dimanche des Rameaux :

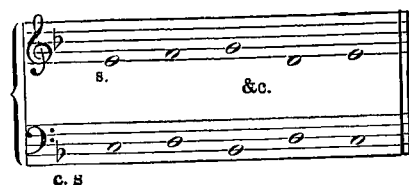


Autrement dit, la plupart de ces pièces du 4^e ton écrit ainsi, peuvent être considérées comme composées dans une gamme d'*ut* (majeur) ou de *la* (mineur) avec *si* bémol ; et la mélodie se termine sur la tierce ou la quinte de l'accord. Exemples sans transposition :

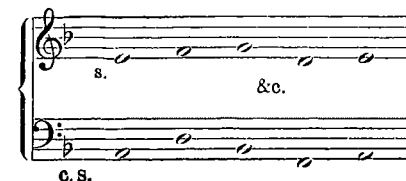


Lorsqu'elles sont écrites en *si*, elles sont analogues à un 7^e ton terminé sur la tierce (n° 51).

44. *Contrepoint*. — Garder le sujet du 3^e ton, et le traiter, dans toutes les espèces déjà connues, en tenant compte de l'échelle ici décrite : 1^o avec la sixte au-dessus ou la tierce au-dessous pour commencer et finir :

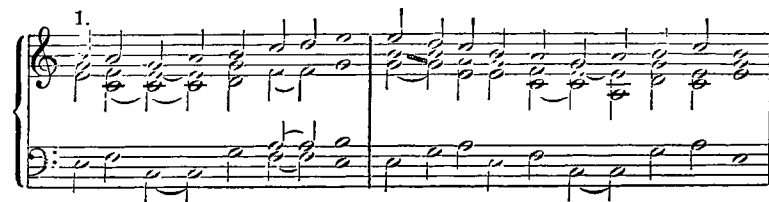


2^o En laissant toujours le sujet à la partie supérieure, avec la quinte grave pour commencer et finir :



Travailler ce sujet avec finales *mi*, *fa*#, et *sol*. Étude de l'*appogiature*, n°s 17 et s., dont il y a des exemples dans l'harmonisation qui précède.

45. Exemple d'harmonisation de formule-gamme du 4^e ton. (Transposer comme ci-dessus) :



Id., du contrepoint :

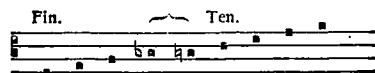




(Analyser les notes mélodiques de cet exemple.)

46. 5^e TON ou TRITUS *AUTHENTE*
Finale **fa**, dominante **do**

Échelle:

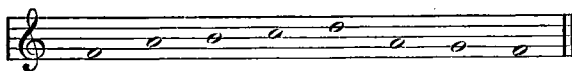


Exécution, un ton ou une tierce plus bas,
finale *mi♭*, dominante *si♭*, avec deux bémols,
ou *ré* - *la*, avec trois dièses:



On peut comparer cette gamme à un *mode majeur* avec quarte augmentée. Quelques chants de ce ton sont cependant écrits finale *do*; leur échelle est alors absolument semblable à la gamme majeure.

47. Sujet de contrepoint:



A travailler des différentes manières déjà étudiées, en y joignant l'emploi de l'*pappogiature*:



Travailler le sujet finales *do*, *ré*, *mi♭* et *fa*.

48. Exemple d'harmonisation de la gamme du 5^e ton. (Transposer comme ci-dessus):



Id., du sujet de contrepoint:



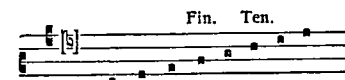
(Analyser les notes mélodiques.)

49. 6^e TON ou TRITUS *PLAGAL*

Finale { **do**, teneur **mi**
fa, - **la**

Échelle

(Lire avec l'une des deux clefs):

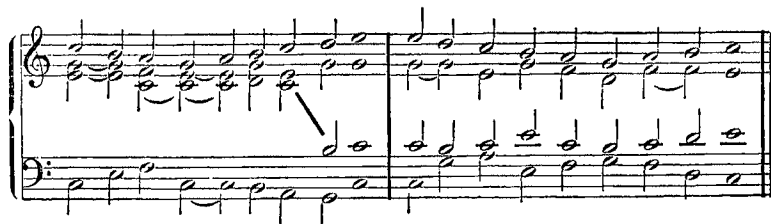


Quand il est écrit en *ut*, ce ton se transpose en *fa*, ce qui est fort aisé, puis qu'il suffit de le lire avec la seconde clef. Gamme absolument semblable au majeur moderne. Même remarque que pour les autres plagaux, 2^e et 4^e: il faut *constamment* supposer le *si♭* lorsque ce ton est écrit en *fa*.

Travailler le même sujet que plus haut, en le modifiant en conséquence (*si♭*). Finale *fa*. Compléter l'harmonie à quatre parties. Essayer l'emploi de la *pédale*.

Étude de la pédale, nos 18 et 8.

50. Exemple d'harmonisation de formule-gamme du 6^e ton. (Transposer comme précédemment):



Id., du sujet de contrepoint:

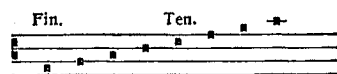


- (1) Second renversement ($\frac{3}{2}$), (n^o 24).
(2) Accord avec dissonance de 7^e (n^o 19).

51. 7^e TON ou TETRARDUS AUTHENTE

Finale sol, teneur ré

Échelle:



Exécution, une tierce majeure ou une quarte plus bas:
finale ré, teneur la, avec un dièse:
- mi \flat , - si \flat , avec quatre bémols:



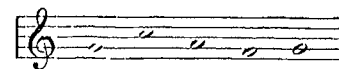
Cette gamme peut être assimilée à un *mode majeur sans sensible*.
C'est l'échelle fondamentale à laquelle appartiennent les chants du 4^e ton étudiés page 51. Dans le 7^e ton, le repos se fait sur la tonique, dans le 4^e, sur la tierce:



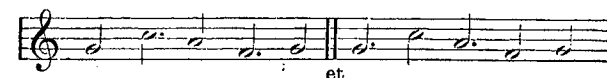
7^e ton.

4^e ton.

52. Sujet:



Ce sujet sera travaillé des diverses manières déjà étudiées. On y joindra la variété rythmique, en donnant alternativement à ses notes une valeur binaire et une valeur ternaire. Soit:



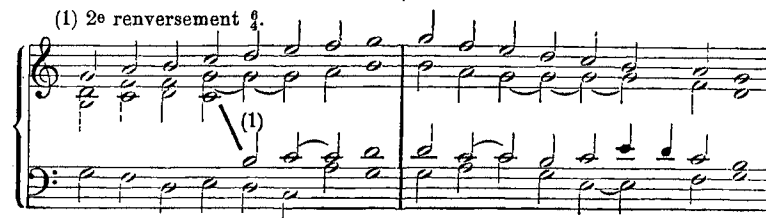
et

A travailler finales do, ré, et mi \flat .

Études des dissonances, n^{os} 19 et s.

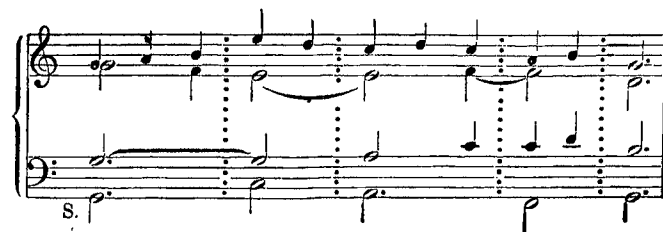
53. Exemple d'harmonisation de la gamme du 7^e ton. (Transposer dans les divers tons):

(1) 2^e renversement $\frac{3}{2}$.



Id., du contrepoint:

S.

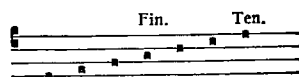


(Analyser ces exemples.)

54. 8^e TON ou TETRARDUS *PLAGAL*

Finale *sol*, teneur *ut*

Échelle:



Exécution, un ton ou une tierce plus bas,
finale *fa*, teneur *si^b*, avec deux bémols,
ou (moins bon) *mi*, - *la*, avec trois dièses:



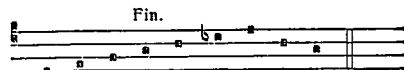
Cette gamme peut être comparée à la fois à un mode majeur sans sensible (par exemple *fa* avec deux bémols) ou à un mode majeur terminé sur la dominante (*si^b* terminé sur *fa*). La finale supporte donc l'emploi des deux accords qui résultent de cette constitution:



55. Prendre le même sujet que plus haut, finales *mi* et *fa*, et le travailler en conséquence, c'est-à-dire partie en commençant et finissant par l'accord de la tonique, et partie en commençant et finissant par la quinte grave, le sujet restant constamment au-dessus de la basse (cette position n'étant pas renversable). Aux procédés déjà employés, on ajoutera l'emploi des dissonances de *septième* et de *quarte*.

Étude des *quartes*, nos 24 et s.

56. Quelques chants du 8^e ton ont la tierce mineure (*si^b* dans la notation); ils ont ainsi une échelle qui se rapproche de celle du 2^e ton:



Lorsque le *si^b* apparaît, c'est ordinairement par manière de note de passage ou de broderie:



Mais il faut remarquer que ces chants finissent *toujours* avec la tierce majeure (écrite ou sous entendue). L'harmonisation devra en conséquence employer de préférence l'accord à tierce mineure pour le cours du morceau, et la tierce majeure pour finir. Exemple, l'introît *Dum medium*, du dimanche dans l'octave de Noël.

57. Exemples d'harmonisation d'une formule-gamme du 8^e ton. (A transposer comme ci-dessus):

I.



II.



III. (avec *b*.)



Étude des *quintes* de suite, n^o 26.

Des Relations tonales

58. S'il est très important de connaître la tonalité *générale* des pièces de musique dont on s'occupe, il faut encore se rendre compte des *rapports* de cette tonalité avec la *construction* du morceau. La tonalité, dans un morceau d'une certaine étendue, passe par diverses cadences, correspondant aux diverses phrases du chant.

59. Ces cadences, ou repos sur certaines notes, se font régulièrement sur les notes principales de chaque tonalité. Ces notes sont:

- 1° la *tonique* ou la *finale*;
- 2° la *dominante* ou la *teneur*;
- 3° pour les modes à tierce mineure, le *relatif majeur*;
- 4° la *sous-dominante*.
- 5° la *sous-tonique*, ou le degré inférieur à la *finale*, excepté dans le mode tritus (5° et 6° tons) — relation tonale excessivement curieuse, et particulière au chant liturgique.

Exemples pour le 1^{er} ton :

A

Jo-annes autem cum vidis-set in vincu-lis ó-pe-ra Chri-sti

B

mit-tens du- os ex di-sci-pu-lissu-is, a- it il- li:

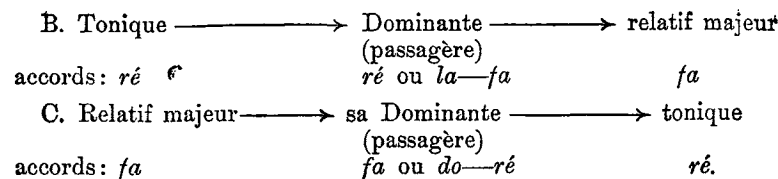
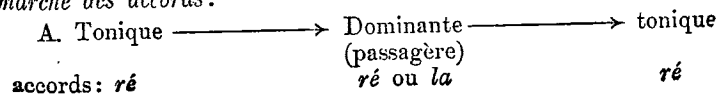
C

Tu es qui ventú-rus es, an á-li- um ex-spectá-mus?

Dans cette antienne, si simple et si expressive à la fois, nous avons un excellent exemple de la *construction tonale*; elle comprend trois petites phrases :

- 1° phrase, A, exposition du ton principal *ré*; cette phrase se divise en deux, la première division se dirige vers la dominante *la*, mais n'y reste pas; la mélodie dessine simplement la marche tonale *tonique-dominante*. Accord principal à employer, celui de la tonique *ré*, éventuellement celui de la dominante *la*.
- 2° phrase, B, va au relatif majeur *fa*; deux divisions comme précédemment: la première suit le même motif que ci-dessus, qui va vers la dominante; mais, au lieu de redescendre au ton principal *ré*, va sur la médiane *fa*. Accord principal, *ré* pour la première division, *fa* pour la cadence.
- 3° phrase, C, retour au ton principal *ré*; deux divisions aussi: la première part du ton relatif *fa* et se dirige vers sa dominante *do* (degré inférieur à la tonique); la seconde revient au ton. Accord principal, *fa* pour la première division et éventuellement celui de sa dominante *do*, jusqu'au retour au ton principal.

Cette antienne aura donc le résumé tonal suivant, qui règle la marche des accords :



60. Un chant du même genre peut débiter par une autre note que la tonique: il ne faut pas pour cela perdre celle-ci de vue. *L'unité tonale du morceau demande que cette tonalité soit affirmée*, par exemple, toujours dans le premier ton, si un morceau commence par une des notes de l'accord de tonique :

Vé-ni- et Dó-mi-nus et non tar-dá-bit.

Il est aisé de se rendre compte que, malgré l'attaque sur le *la*, cette phrase n'est pas dans le ton de *la*, mais dans le ton de *ré*. Or, *la* est ici dominante du ton, donc doit être harmonisé par l'accord du ton. Il serait donc fautif de l'accompagner par l'accord de *la* ou même celui de *fa*.

61. Il arrive que le morceau commence par une note de l'accord, comme *fa*, mais que la seconde note ne permet pas de conserver l'accord, par exemple :

A-ve Ma- ri- a.

Si nous employons l'accord de *ré* pour le début, il faudra aussitôt changer sur *do* pour revenir sur *ré*: trop de changements. **Mauvais.** Si nous employons l'accord indiqué par le mouvement mélodique *fa-do*, c'est-à-dire l'accord de *fa*, nous commençons (bien inutilement), dans un autre ton; toutefois, comme on reviendrait tout aussitôt forcément sur l'accord de *ré* (*ré la sib la*), le ton principal serait suffisamment affirmé, et l'accord de début oublié. **Tolérable.**

Mais pourquoi harmoniser les notes du début? Nous avons ici une véritable *préparation* ou *anacrouse* mélodique, affirmant le ton seulement avec l'accent tonique de *Maria*, le plus important. Rythmiquement et tonalement, il sera donc non seulement meilleur, mais excellent, de ne commencer l'harmonisation que sur cette note :

A-ve Ma- ri- a

62. On pourra faire cette remarque sur un grand nombre de chants; par exemple, dans le premier ton, avec les mélodies commençant par la même formule que ci-dessus, *ré la si b la*, précédée ou non d'une, de deux ou de plusieurs notes (préparation). Ou bien avec d'autres mouvements mélodiques, comme le début du graduel du 1^{er} dimanche de l'Avent:



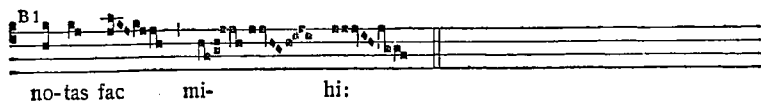
On voit bien que l'émission de l'accent tonique *vér* coïncide avec le frappé de la note principale *ré*. Donc l'accompagnement, commençant ici, accusera mieux le ton.

63. La marche tonale, étudiée précédemment sur l'antienne *Joannes*, peut aussi être la même pour des chants beaucoup plus développés. Dans le graduel qu'on vient de nommer, la construction de la première phrase *Universi* est à peu près la même que celle de la phrase *Joannes* (Tonique *ré*, marche vers la dominante *la*, sans s'y arrêter [repos passager sur le relatif majeur *fa*], tonique *ré*). Le verset suit également à peu près la marche de la seconde et de la troisième phrase:

B, départ de la tonique *ré*, marche vers la dominante *la*, mais arrivée sur le relatif majeur *fa*; pour affirmer cette conclusion, le chant répète plusieurs fois les notes de l'accord de *fa-fa [sol] la do do la fa*, &c.:



La phrase de développement qui suit, et que nous appellerons B¹, conserve ce ton de *fa*, non sans faire, au début, un rappel, très léger, du ton principal, par le mouvement mélodique *la-re*:



La troisième phrase, C, suit exactement le modèle de l'antienne précédente: deux divisions, la première partant du relatif *fa*, et se dirigeant vers sa dominante *do*; la seconde revenant sur le ton principal:



64. Enfin, dans des chants extrêmement développés, nous reconnaitrons toujours les mêmes relations, en rapport avec la construction du morceau. Prenons comme exemple, toujours avec le même ton, le magnifique offertoire de la messe du 2^e dimanche après l'Epiphanie, qui sert aussi pour le 4^e après Pâques.

- A. { *Jubilâtes Deo*: exposition, qui dessine successivement la **marche tonale** *ré* (*Jubilâ[te]*), — *fa*: *Deo*, — *la*: *terra*, avec prédominance du relatif majeur (*fa la do la*).
- A¹. { *Jubilâtes Deo*: grande **variation**, qui traversant toute la gamme du mode, et au-delà, accuse plus encore la marche au relatif *fa* (*la do la do sol fa*), confirmée par le développement du mot *terra*.
- B. *psalmum*, relatif majeur *fa*, marche à la dominante *la* sur *ejus*.
- C. *venite*, dominante *la*, modulation à la sous-dominante (*sol*) sur *rolis*.
- C¹. *omnes*, affirmation de la **sous-dominante** *sol*, et cadence bien marquée sur ce ton, à *timétis Deum*.
- D. *quanta*, retour au **ton principal**, affirmé sur *ánimac* (*ré fa ré fa la*), et conclusion sur *meae*.
- D¹. *Alleluia*, développement terminal ou **coda** sur l'accord tonal.

Cette marche tonale, qui est des plus remarquables, déterminera donc les principaux accords de chacune de ces parties, *ré* et *fa*, pour A; *fa*, puis *la*, pour B; *la*, puis *sol* (avec *si b*), pour C; deux ou trois accords de passage puis *ré*, pour D; et enfin, pour affirmer le ton, *ré* pour la *coda*. La fin de la période D et la *coda* seront aptes à être établies sur une pédale.

65. Telles sont les observations qu'on peut faire sur tout chant; elles seules doivent régler l'emploi des accords prédominants, qui accuseront ainsi la marche tonale, soutien de la construction entière du morceau.

N.B. Certains modes ont des particularités qui pourront surprendre en première analyse: on en aura l'explication dans le *Cours complet*, II^e livre.

III^e PARTIE

Application pratique de l'harmonisation

66. Posséder parfaitement les principes qui règlent l'enchaînement des parties, et la marche de la tonalité, amènent au point où il ne reste plus à en faire que l'application pratique.

Cette application peut être envisagée de plusieurs manières :

I^o Pour les voix ou pour les instruments;

II^o Selon le style de chaque morceau.

Ces deux grandes divisions vont être successivement étudiées.

§ 1

Les Voix

67. Nous n'avons jusqu'ici envisagé l'harmonisation de la mélodie grégorienne que d'une manière abstraite, sans avoir en vue aucun moyen d'exécution pratique.

Celle-ci peut, en premier lieu, être appliquée aux voix. Comme on l'a vu dans l'introduction, c'est d'abord avec le seul secours des voix que l'on a pratiqué l'*organum*; c'est encore sur les bases de l'ensemble vocal que reposent les *faux-bourbons* plus modernes.

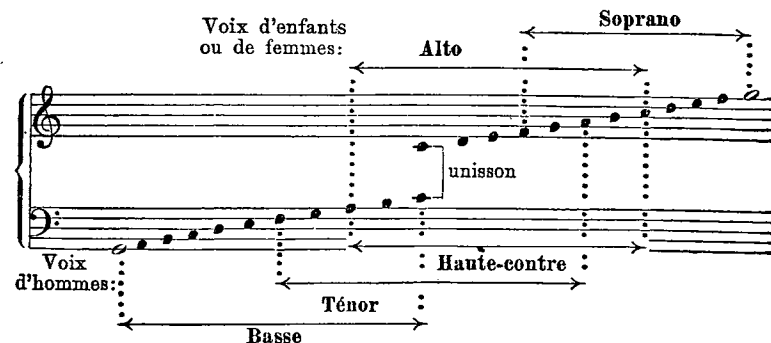
Mais nos ancêtres du moyen-âge, dans des harmonisations de ce genre, avaient toujours soin de faire *prédominer la mélodie*. Cela s'obtenait de la façon la plus simple, en plaçant un *plus grand nombre de chanteurs* à la partie qui faisait le chant. Par exemple, un grand chœur chantant à l'unisson, quelques voix seulement faisaient entendre l'*organum*; il en résultait des effets de résonnance comparables souvent à ceux de certains tuyaux d'orgue (plein-jeu, nasard, cornet, fourniture, mixture).

A l'époque moderne, on a pris l'habitude de mettre la mélodie à la voix la plus aiguë; cela a parfois des inconvénients, particulièrement quand le peuple doit alterner avec les chanteurs, et se trouve par là dans l'incapacité d'exécuter ce qui est trop élevé pour la masse. Mettre le chant à la basse a l'inconvénient contraire, si on le met au diapason de la voix de basse.

Mais ce qu'on peut faire, que le chant soit exécuté par les voix d'hommes ou par les voix d'enfants, c'est de le conserver dans la région moyenne des transpositions accoutumées, et en suivant l'habitude primitive du moyen-âge, c'est-à-dire en faisant prédominer

la mélodie, soit par le nombre des chanteurs, soit par la *force relative* du *chara*. Par exemple, la partie qui fait le chant donnant la nuance *mf* (*mezzo forte*, à demi-fort) qui est la meilleure, les autres parties chanteront *piano*.

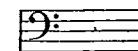
68. Voici l'étendue la plus pratique des différentes espèces de voix :



La voix de *basse* est donc la plus grave; puis vient la voix de *ténor*; celle d'*alto*, qui est la plus grave des voix de dessus, mais qui est aussi celle de quelques voix d'hommes aiguës (*haute-contre*); celle de *soprano*, la plus aiguë de toutes.

Dans la classification des voix, le *soprano* des enfants correspond au *ténor* des hommes, mais *ne monte pas aussi haut*. L'*alto* correspond à la *basse*, mais *ne descend pas aussi bas*. La disposition de l'harmonie pour les voix doit donc tenir pratiquement compte de cette nécessité. Les notes les plus élevées de chaque voix conviennent aux passages forts; les notes les plus graves se font plus facilement *piano*.

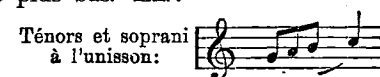
69. On écrit la voix de basse avec la clef de *fa* quatrième ligne :



Pratiquement, on écrit toutes les autres voix avec la clef de *sol* deuxième :



Cependant, il faut tenir compte de ce fait, qu'une voix de *ténor* ainsi écrite sonne, non pas dans le diapason de la clef de *sol*, mais une octave plus bas. Ex. :



Effet réel :



C'est pourquoi, de nos jours, les musiciens adjoignent ordinairement un signe supplémentaire à la clef de *sol* du ténor, pour la différencier de l'autre :



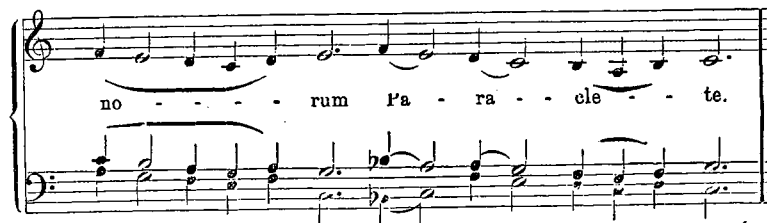
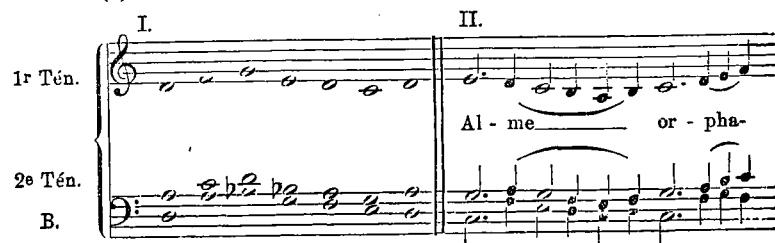
Autrefois, on écrivait toujours le ténor et l'alto avec les clefs d'*ut*, ce qui, pour la lecture en partition, est beaucoup plus aisé, puisque cette clef indique l'*ut* du milieu de ces voix :



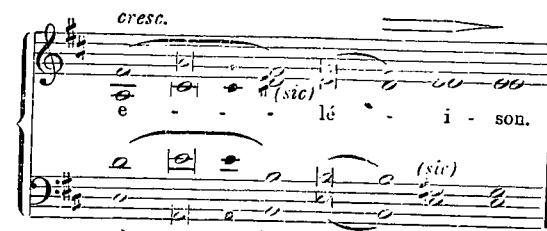
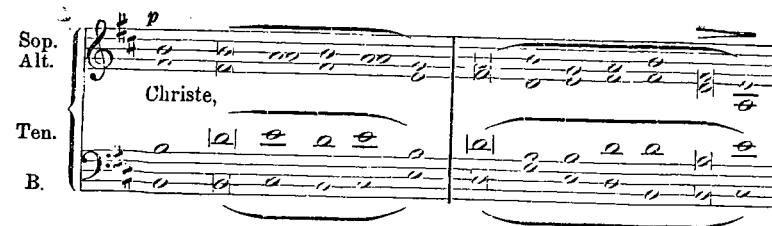
70. Par rapport à l'emploi des paroles et au mouvement des parties, on peut pratiquer l'harmonisation vocale de plusieurs façons :

- I. a) en faux-bourdon ou en contrepoint note pour note;
b) avec tenues d'accord;
- II. c) en chantant les paroles à toutes les parties;
d) en ne les chantant pas à toutes les parties.

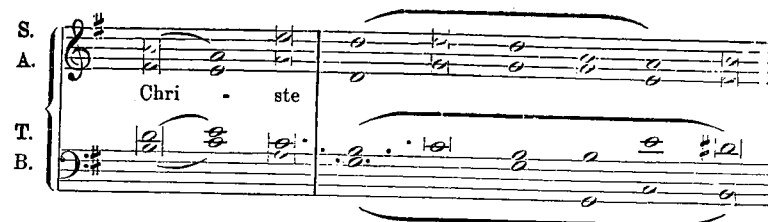
a) Le faux-bourdon était primitivement une sorte d'*organum* à trois parties marchant en suite d'accords de sixte, sauf au début et à la fin (I). Ensuite, on le mélangea avec des accords de quinte (II).



Enfin, l'expression de faux-bourdon finit simplement par désigner toute harmonisation vocale du chant liturgique, faite simplement avec des accords de quinte et de sixte, et note contre note :



Fanart, *Livre choral*, 1854. (*Christe* de la première messe des doubles.)



(id.) (*Christe* des dimanches.)

(Ces deux exemples contiennent des croisements entre le ténor et la basse, et entre l'alto et le ténor, dont l'effet peut être excellent pour les voix.)

On n'écrit plus systématiquement d'après ce procédé, qui ne convient guère à la souplesse du chant liturgique.

b) On lui préfère maintenant une harmonisation avec tenues de notes, à la manière de l'orgue:

S.
A.
T.
B.

Chri - ste e - lé - i - son.

(Même *Christe*, harmonisé par F. de La Tombelle, 1898, d'après l'édition de Solesmes.)

On peut même combiner la tenue de certaines voix avec la «figuration» ou le dessin mélodique des autres:

S.
T.
B.

Chri - - ste e - lé - i - son.

(*Christe* de la messe *Magne Deus*, id.)

c) Les précédentes harmonisations sont faites avec les paroles à toutes les parties; cette disposition n'est pas toutefois nécessaire. Déjà, en étudiant la pédale (n° 18 et s.), nous avons fait remarquer le procédé qui consistait à faire tenir la note de pédale sur une voyelle, tandis qu'une seule voix chante les paroles. Ce procédé est très ancien, et donne d'excellents résultats. Nous empruntons au même auteur le beau fragment qui suit:

Soprani. Cle-men-tis-si-me Do-mi-ne, qui pro no-stra mi-

1^{re} Tén.
2^e Tén.
Bass.

Bouches fermées.

se - ri - a ab im - pi - o - rum ma - ni - bus

mor - tis sup - pli - ci - um per - tu - li - sti,

li - be - ra - a - ni - mam e - jus.

(Extrait des *Cantilènes grégoriennes*; Bureau d'édition de la Schola, Paris.)

71. *Nombre de parties.* — Une vieille habitude a subsisté, dans l'harmonisation du chant liturgique, de conserver presque toujours la masse compacte des trois ou quatre voix adoptées. On ne voit pas très bien la raison d'être de ce procédé, sinon pour le choral lent employé du XVI^e au XVIII^e siècle, où les quatre parties marchent d'un pas égal ou presque, dans l'alignement régulier des vers. Mais il s'agit là d'une forme de chant, qui, bien qu'issue plus ou moins directement du chant grégorien, a pris un caractère tout particulier.

Or, dans les mélodies liturgiques, s'il en est qui approchent du choral, telles certaines hymnes et proses, il en y a plus encore qui se rattachent à des genres de mélodies très divers; cela, cependant, est une question de style que nous traiterons plus loin.

Ici, nous entendons parler du nombre de voix que doit comporter, en général, un accompagnement, et nous disons qu'il ne peut s'agir, en dehors de cette question de style, que d'une question de goût. Donc, nous constatons qu'il est absolument inutile de conserver constamment le même nombre de parties dans un morceau donné.

Une phrase, par exemple, pourra être harmonisée à quatre parties, une autre à trois, une autre à deux, une autre pas du tout. Ou bien, en écrivant couramment à quatre parties, on laissera à trois les passages que l'on veut dégager; ou encore, en écrivant à trois, on traitera à quatre les passages que l'on veut renforcer, comme des passages de force ou certaines cadences.

72. Bien entendu, il ne faudrait pas mêler ces accords à toutes sortes de parties dans une même phrase: aux voix, il en résulte des impossibilités pratiques; sur l'orgue, il en résulte des effets tour à tour creux et bruyants, sans lien avec l'ensemble du chant. Un passage de ce genre serait évidemment très défectueux:

2 ou 3 parties . . . 4 4 3 5 4

Voici au contraire un exemple où le nombre de parties est partout raisonné, et ne peut que produire un excellent effet, soit qu'une disposition de ce genre soit appliquée aux voix, soit qu'elle le soit à l'orgue, dans une forme d'ailleurs très mouvementée, et où presque chaque note comporte un changement sinon d'accord, au moins de note mélodique ou d'échange entre les diverses parties. On analysera cette antienne en détail:

Chant. Pax ae - tér - na abae-tér - no Pa - tre
4 parties

Orgue seul

imitations

huic dó-mu - i: Pax pe - rén - nis,
Entrées successives de 4 parties.

Ver - bum Pa - tris, sit pax hu - ic dó - - mu -
3 parties (sans alto) , 3 parties (sans basse)

pa - cem pi - us con - so - lá - - tor
4 parties

hu - ic prae - stet dó-

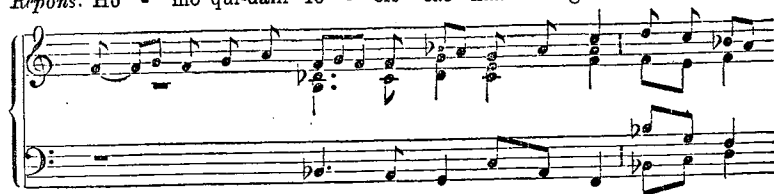
2 parties 3 parties 4 parties

mu - i.

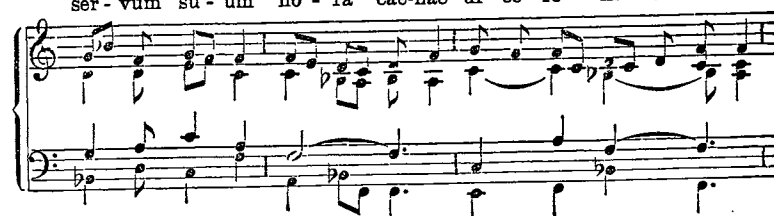
(Cantiones sacrae, transcrites du „Processionale monasticum“ de Solesmes, harmonisées par J. Parisot; Bureau d'édition de la Schola, Paris.)

73. Voici un autre exemple, qui est un excellent type d'harmonisation instrumentale; l'analyser (place et fonctions des accords, notes étrangères, imitations, &c.):

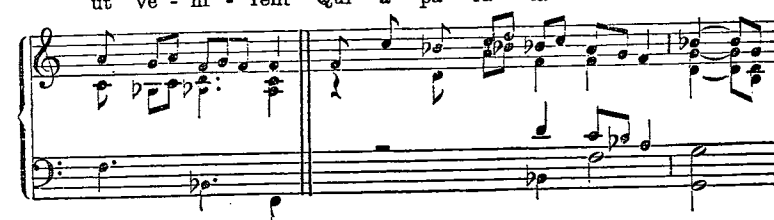
Répons: Ho - mo qui-dam* fe - cit cae-nam ma-gnam et mi-sit



ser-vum su-um ho-ra cae-nae di-ce-re in-vi-ta-tis



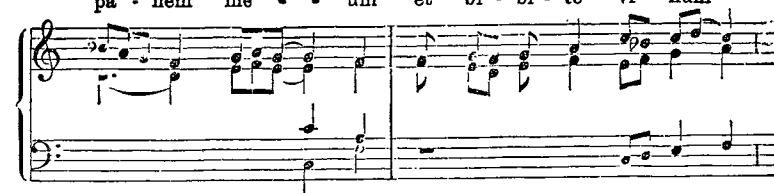
ut ve-ni-rent* Qui-a pa-rá-ta sunt &



mni-a. V. Ve-ni-te co-mé-di-te



pa-nem me-um et bi-bi-te vi-num



quod mis-cu-i vo-bis* Quia.



(Abbé Em. Brune, *Nouvelle méthode élémentaire de l'accompagnement du plain-chant*; Paris, Haton.)

§ 2

Les Instruments

a) L'Orgue

74. *Jeux de l'orgue.* — L'orgue, par l'ordonnance de ses claviers divers, les timbres différents de ses jeux, permet d'intéressantes combinaisons, qu'il s'agisse d'accompagner discrètement un chanteur, de faire ressortir un thème, ou d'entraîner un grand chœur.

Les orgues ont ordinairement deux claviers manuels: le *grand-orgue* et le *récit expressif*, et un clavier de pédales. Quand les orgues ont trois claviers manuels, l'un d'eux est le *positif*, composé à peu près des mêmes timbres que le grand-orgue, mais moins forts; le positif est alors tout désigné pour l'accompagnement ordinaire. Le récit peut être employé soit pour un accompagnement plus doux encore, tel que celui des solistes, soit avec certains jeux dont nous allons parler, pour faire ressortir les phrases que l'on désire mettre en relief.

75. Voici la nomenclature des jeux que l'on trouve habituellement à l'orgue, rangés par ordre de force et l'emploi qu'on peut en faire:

Jeux doux. Bourdon, de 8 pieds, *pp.*, pour les solos et les nuances les plus douces.

Flûte, id., *p.*, pour les petits chœurs.

Salicional, id.,

Flûte harmonique, de 8 pieds, *mf.*, pour les chœurs ordinaires.

- octaviane, id.,

Gambe, id.,

Jeux forts. Montre, de 8 pieds, *f.*, pour les grands chœurs.
Prestant, de 4 pieds,

Trompette, de 8 pieds, *ff.*,
Clairon, de 4 pieds,

à éviter. Ne peuvent guère s'employer, pour le plainchant, que dans l'accompagnement, par exemple, de la foule, remplissant une très grande église.

Au récit: Basson-Hautbois, de 8 pieds, *f.*
A la pédale: Bourdons et Flûtes de 8 et de 16 pieds.

Les jeux de 8 pieds donnent le diapason ordinaire, ceux de 4 l'octave aiguë, ceux de 16 l'octave grave. Quand il y a un jeu de 16 au grand-orgue, il ne faut pas s'en servir pour l'accompagnement, qui sonnerait dans des régions trop graves.

Mais, au cas où l'on n'aurait pas de 16 pieds au pédalier, on peut accoupler le pédalier au grand-orgue, avec ce jeu de 16 pieds, et accompagner au récit.

Les jeux harmoniques et octavians sonnent légèrement, en plus du son principal, l'octave de la note réelle et autres harmoniques.

76. *Disposition des parties entre elles et avec le chant.* — Les formes d'accompagnement que nous avons étudiées jusqu'ici conviennent parfaitement à l'orgue. Les quatre parties, par exemple, peuvent tenir sous les doigts des deux mains étendues: tantôt, trois parties seront à la main droite et une à la main gauche; tantôt, deux à chaque main; plus rarement trois à la main gauche.

77. Mais, avec la disposition de l'orgue, on peut employer des *positions plus larges*, et en même temps donner à la basse son caractère spécial, en exécutant cette partie au pédalier, avec une force de jeux proportionnée, bien entendu, aux autres jeux du clavier manuel. De plus, on peut faire ressortir le chant à l'un des claviers, savoir:

1° La main droite faisant le chant au récit, avec le basson-hautbois seul, ou la gambe et d'autres jeux de 8;

2° Ou au grand-orgue (positif), avec la montre seule ou avec montre et flûte ou salicional.

La main gauche au clavier non occupé, avec des jeux doux; la basse restant confiée au pédalier, soit avec ses jeux propres, soit accouplée au clavier d'accompagnement.

Soit que l'on accompagne un chant, soit qu'on l'exécute seul sur l'orgue, comme une pièce musicale, ces combinaisons produisent d'heureux effets. En voici des exemples:

Récit. Gambe et jeux doux de 8 v.

Grand-orgue. jeux de 8.

Claviers accouplés. Pédale 8 et 16.

(Fragment du Verset *Justus germinabit*, d'après les livres de Solesmes, des *XII. Mélodies grégoriennes*, A. Lhoumeau, 1893.)

Voici un autre exemple, tiré du même auteur, et qui montre l'indépendance des quatre parties, réparties en trio sur le récit, le grand-orgue, et le pédalier:

Récit.
Hautbois et Bourdon de 8.

Grand-Orgue
Jeux doux de 8.

Pédalier
8 et 16.



(Verset *Fac nos innocuam*, id.)

78. Cette disposition si heureuse des diverses voix indique en même temps une combinaison nouvelle. Qu'au lieu de reproduire le chant au récit, on laisse la voix l'exécuter seule, l'accompagnement sera alors réduit aux trois parties jouées sur le grand-orgue et le pédalier; cette disposition convient parfaitement si le chanteur est sûr de lui-même. On peut la concevoir de deux manières: I^o, ou bien comme précédemment, le chant formant la partie de dessus, et l'orgue donnant les autres; II^o, ou bien avec un accompagnement qui *sans reproduire le chant*, le suit cependant par de larges touches d'accords qui en indiquent la marche.

Voici un exemple de cette seconde manière, dont l'ensemble forme cinq parties: une de chant, quatre d'accompagnement; mais, de la façon que je viens de dire, une des parties d'accompagnement suit néanmoins la ligne générale du chant (ici c'est la plupart du temps la partie qui est au-dessus de la basse):



(Verset *Magnificat*, de l'Accompagnement des *Cantus Mariales*, par les Bénédictines de Saint-Louis du Temple; Paris, Poussielgue.)

79. L'accompagnement, d'ailleurs, pourrait être disposé de manière à ce que cette partie conductrice soit au dessus; voici, pour le même chant, les mêmes accords autrement disposés à cet effet:



Une telle conduite des parties convient essentiellement à des vocalises, comme dans cet exemple, et surtout dans des soli.

b) L'Harmonium

80. *Jeux.* — L'harmonium, comme l'orgue, a dans ses jeux le principe de timbres divers, dont l'emploi ou le mélange peut parfois donner l'illusion de l'orgue. Les jeux complets des harmoniums sont toujours coupés par le milieu du clavier, tantôt à l'*ut*, tantôt au *fa*. Les deux moitiés de chaque jeu complet sont désignées par des chiffres correspondants: ①, ②, ③, ④, &c. Les constructeurs leur ont bien aussi donné des noms: flûte, cor anglais, &c., mais ces noms sont plutôt fantaisistes.

81. Le jeu 1 sonne comme les jeux de 8 pieds de l'orgue: il donne donc l'octave ordinaire; le 2, comme un jeu de 16 (octave grave); le 3, comme un jeu de 4 (octave aiguë); le 4, comme un jeu de 8, mais avec plus de mordant que le 1, qui est le plus doux.

Voici les emplois et mélanges de jeux complets les plus pratiques:

- | | | |
|---|------------|----------------------------------|
| 1 | <i>p.</i> | solis, |
| 1 et 4, | <i>mf.</i> | petits chœurs, |
| 1 et 3, | - | - |
| 1 et 2 (mais en jouant une octave plus haut). | | |
| 1, 2 et 4, | id. | <i>f.</i> , grands chœurs, |
| 1, 2, 3 et 4 | id. | <i>ff.</i> , très grands chœurs. |

82. *Disposition des parties.* — Il y a des harmoniums qui ont, comme les orgues, un pédalier et deux claviers: tout ce que nous avons dit sur le jeu de l'orgue leur convient donc, au sujet de la répartition des voix sur les différents claviers. Mais l'harmonium ordinaire, avec ses jeux coupés, permet aussi de donner l'illusion de deux claviers, chaque main jouant dans une des moitiés du clavier avec des jeux différents.

On peut donc aussi, comme dans l'orgue, faire ressortir le chant à une main, et tenir de l'autre les parties d'accompagnement, aussitôt que l'harmonium a au moins deux jeux. Mais, dans ce cas, il ne faut pas que les parties supérieures (mains droite), descendent plus bas que la coupure du jeu, par exemple le *fa* de la clef de *sol*; et il ne faut pas non plus que les parties graves arrivent jusqu'à cette note. Il en résulterait des changements brusques de timbre, de force, et même d'octave.

83. Voici les combinaisons pratiques pour faire ressortir un chant;

- I, main droite, a/n° 4 ou b/1 et 4,
main gauche, n° 1;
II, main droite, n° 2, joué une octave au-dessus,
main gauche, a/n° 1,
- - - ou b/n° 3, joué une octave au-dessous.

Soit, par exemple, le chant du *Pange lingua* harmonisé comme ci-dessous: il faudrait, si l'on veut mieux faire ressortir le chant, adopter la combinaison II a, la main droite jouant une octave plus haut; comme le jeu n° 2 sonne à l'octave grave, cette partie donnerait donc l'octave réelle:



Toutes les autres dispositions que nous avons indiquées touchant l'accompagnement à l'orgue sont applicables à l'harmonium.

NB. Dans les harmoniums à système «américain», la disposition des jeux est la même que dans l'orgue, avec, toutefois, les jeux coupés par le milieu, comme il est dit ci-dessus.

c) Autres instruments

84. On pourrait aussi accompagner le chant liturgique avec d'autres instruments. Toutefois il faut ici tenir compte des réglemens du droit ecclésiastique, qui *interdisent*, à juste raison, les instruments trop grêles, tels que la *mandoline*, la *harpe* ou le *piano*, ou trop bruyants, comme le *clairon*, le *tambour* et les *timbales*.

85. Si l'évêque permet l'emploi d'autres instruments d'orchestre, on peut se servir du quatuor à cordes pour soutenir un petit chœur, du quatuor d'harmonie pour un chœur plus important, et, pour un chœur très nombreux, dans une grande procession, au dehors de l'église par exemple, où tous les fidèles chantent, d'un quatuor de cuivres.

86. Mais, quelle que soit la famille d'instruments adoptée, les instruments qui la composent devront toujours garder le style lié des voix ou de l'orgue. Il serait, non seulement du plus mauvais goût, mais encore absolument contraire aux prescriptions de l'Eglise, de faire entendre sur ces instruments des diminutions, des broderies, des arpèges et batteries diverses.

§ 3

Du style de l'harmonisation dans les différents morceaux

87. Sans vouloir, en aucune manière, déprécier les divers recueils d'accompagnements publiés, dans le genre adopté maintenant, depuis la restauration du chant grégorien par les Bénédictins, nous devons constater que la plupart de ces harmonisations, même les plus recommandables, pèchent ordinairement par un point. C'est que leur genre d'accompagnement est presque toujours le même, qu'il s'agisse d'une antienne ou d'une prose, d'une hymne ou d'un *graduel*, d'un solo ou d'un chœur.

Or, ne pas faire de distinction pratique entre ces divers genres de morceaux, c'est à coup sûr, en confondre les styles différents

dans une sorte de teinte grisaille dont la nécessité ne se fait nullement sentir. Dans une vocalise d'un verset de graduel, par exemple, où domine la liberté rythmique du chant des solistes, le genre mélodique est tout autre que dans une hymne, au rythme presque régulier, exécutée par un grand chœur. Si l'on veut que l'accompagnement non-seulement conserve, mais accuse les genres divers des mélodies liturgiques, comme c'est non-seulement son droit, mais son devoir, il faut le différencier en conséquence.

Nous étudierons donc successivement les cas où *il ne faut pas* et où *il vaut mieux ne pas* accompagner; l'accompagnement des *récitatifs*; des chants simples quasi-récitatifs; des chants simples rythmés; des chants plus ornés des antiennes et des répons réservés aux chantres.

Récitatifs

88. Il ne saurait, bien entendu, être question ici des *récitatifs* du célébrant et de ses assistants. Les oraisons, les épîtres et évangiles, la *Préface* et le *Pater*, etc., ne sont pas faits pour cela, et il est d'ailleurs *absolument interdit* de les accompagner. Le Pape Pie X a encore pris le soin de le rappeler tout spécialement il y a peu d'années. Dans les églises où se serait introduit l'abus d'accompagner ces *récitatifs*, il faut donc absolument le supprimer.

Mais les *récitatifs* des chantres et du chœur peuvent être accompagnés. Cela veut-il dire qu'il faille les accompagner? C'est tout autre chose. Il y a là une question de goût et de mesure.

Passons en revue ces diverses espèces.

Les petits versets et réponses. — Ce sont toutes les phrases courtes répondues aux célébrants ou aux chantres par le peuple: *Amen*; *Et cum spiritu tuo*; *Habemus ad Dominum*; *Deo gratias*, et autres du même genre. Nous pensons avec la majorité des musiciens qu'il *vaut mieux ne pas les accompagner*.

Deux raisons pour cela: la première est pratique; le célébrant peut prendre un ton qui ne soit pas tout-à-fait d'accord avec l'orgue. L'orgue imposant son ton pour la réponse fait trop apparaître cette différence. La seconde raison est une raison d'esthétique: l'harmonisation de ces fragments, où l'orgue est obligé d'avoir une certaine force, les rend confus quant au rythme, et les alourdit. Les artistes préféreront toujours entendre la masse du chœur répondre par son formidable unisson, bien plus impressionnant.

Mais on peut, par exemple pour les réponses à la *Préface*, où il y a trois tons différents suivant les solennités, *donner à l'orgue la mélodie à l'unisson*, à une ou même deux octaves.

La psalmodie simple. — Dans la psalmodie simple (chant ordinaire des huit tons), il sera bon aussi de ne pas tout accompagner, mais de réserver l'harmonisation pour les *principaux psaumes* et cantiques, comme *Dixit Dominus*, *In exitu*, *Laudate Dominum*, *Lauda Jerusalem*. L'harmonisation gagnera à être la plus simple possible, sinon pour varier de temps à autre, comme dans les exemples suivants:

1^{er} ton.

Ces harmonisations peuvent convenir pour l'orgue comme pour les voix.

Psalmodie solennelle. — Dans la psalmodie solennelle, comme les tons spéciaux du *Magnificat* et des introïts, la mélodie, un peu plus développée, pourra aussi recevoir une harmonisation plus importante:

2^e ton.

Dans l'une comme dans l'autre forme de psalmodie, rien n'oblige à reproduire la mélodie pour l'accompagnement à l'orgue:

1^{er} ton. Chant. Chant.

2^e solennel.
Chant.



Chants simples

Chants quasi-récitatifs. — Il y a des mélodies très simples, apparentées de très près aux récitatifs ordinaires, comme par exemple les répons brefs (*In manus* à complies), le *Te Deum*, &c. Ces mélodies recevront donc un accompagnement de même forme, mais où la rythmique si nette des cadences devra être puissamment soutenue par des changements d'accord normalement placés :

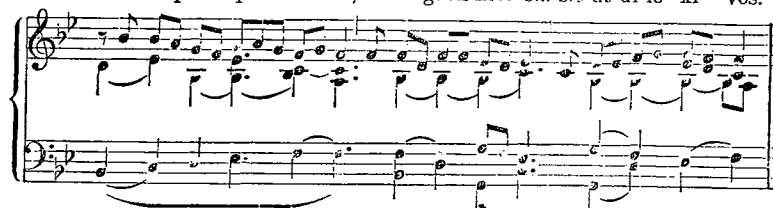
Te Deum n° II.
Chant



Les *antiennes* ordinaires sont souvent conçues dans un style approchant du récitatif, mais, plus souvent (et tout en gardant parfois ce même style), elles accusent une régularité presque complète de rythme, surtout dans les pièces de forme *populaire*. Les *antiennes* ordinaires des vêpres, par exemple, sont surtout destinées à être

chantées par la foule, et rentrent dans ce cas. L'accompagnement, par ses changements d'accord, devra marquer plus fortement le rythme, pour entraîner la foule, et soutenir l'accentuation :

Hoc est præceptum meum, ut diligatis invicem sic-ut di-lé-xi vos.



(Antienne *Hoc est præceptum*, du commun des apôtres; harmonisation de l'abbé Chassang, *Manuel de l'accompagnateur*; Procure de musique religieuse, Arras.)

Dans les formules de ce genre, qui reviennent souvent dans le 8^e ton, on pourra introduire, à la cadence qui se trouve ici sur *invicem*, une dissonnance d'un heureux effet, avec résolution sur l'accord suivant :

Dissonnance préparée
et résolue.....



Dans les *antiennes* plus importantes, comme celles des fêtes, qui sont dévolues aux chœurs et à la schola, l'harmonisation peut être plus cherchée :



An-nun-ti-a-te nô-bis in tér-ris quis ap-pá-ru-it?

Ná-tum ví-di-mus et chó-ros An-ge-ló-rum

col-lau-dán-tes Dó-mi-num, Al-le-lú-ia, al-le-lú-ia.

(Harmonisation de Guilmant, dans *Melodiae Natales*, pour Noël; Bureau d'édition de la Schola, Paris.)

Hymnes. — Les chants simples des hymnes, qui sont destinés à la foule, sont composés, comme les mélodies précédentes, dans une forme très rythmée, que l'accompagnement devra faire ressortir. On sait que la rythmique des hymnes repose sur l'accent métrique, c'est-à-dire sur certaines notes ou syllabes dont la place dans le vers est privilégiée. Ex.:

(i accents métriques moins importants)
 (" id. plus importants)

Te lucis " ante terminum.
 Tantum " ergo sacramentum
 Veneremur " cernui.
 Ave maris stella.

Lors même qu'un vers de ces hymnes serait écrit de façon à ce que les accents toniques ne concordent pas avec les accents métriques, on ne doit pas s'en préoccuper, mais suivre simplement ces derniers accents.

A 4 parties.
 Accents métriques.

ritard.

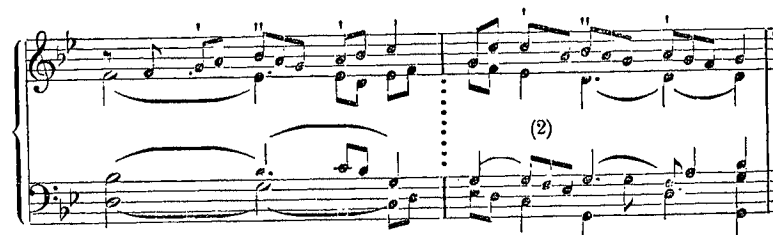
(Hymne *Crudelis Herodes* ou *Hostis Herodes*, pour l'Epiphanie. Harmonisation de F. X. Mathias, d'après l'édition de Strasbourg, *Orgelbegleitung*; Le Roux, Strasbourg.)

à 3 p. ies.



Hymne Ave maris stella, id.

Dans l'exemple suivant, l'accompagnateur, par deux fois, a donné à la figuration des parties d'accompagnement une valeur rythmique différente, deux notes contre trois, (1) et (2). Cette disposition, judicieusement choisie, produit, comme ici, un excellent effet:



(Hymne Audi benigne conditor, d'après l'éd. de Solesmes; P. Chassang, op. cit.)

Harmonisation indépendante, sans reproduire la mélodie:



Une harmonisation de ce genre fait bien ressortir à la fois la mélodie et ses divisions: elle convient plutôt, cependant, à l'accompagnement de la schola qu'à celui du chœur populaire.

Enfin, pour un très grand chœur, comme serait une foule dans une vaste église, on pourrait agir comme nous l'avons dit pour les récitatifs, en accompagnant à l'unisson et à l'octave, avec simplement, de temps en temps, un accord pour marquer la cadence:





Ce genre d'accompagnement admet l'emploi des jeux d'anches (trompette et clairon).

Séquences. — Les *séquences* ou *proses* sont de deux ordres: les unes, en prose, se rattachent au rythme plus libre des antiennes, les autres sont formées de vers, suivant les règles des accents métriques.

Le *Victimae paschali* appartient au premier genre; en voici les deux dernières phrases:

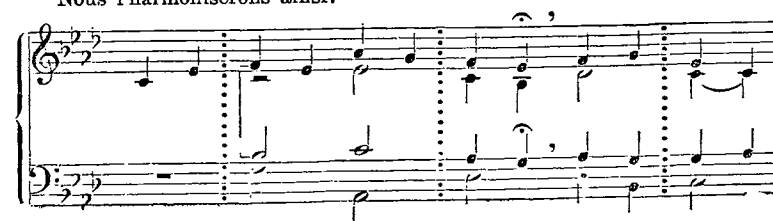


(Harmonisation de Ch. Bordes, d'après l'édition de Solesmes, dans *Melodiae Paschales*; Bureau d'édition de la Schola, Paris.)

Le *Lauda Sion*, au contraire, repose sur des vers réguliers, à accentuation très nette, dans le genre de celle du *Tantum ergo*:

Lauda Sion Sal-va-to-rem,
Lauda ducem et pasto-rem,
In hymnis et canticis.

Nous l'harmoniserons ainsi:





Sans reproduire la mélodie:



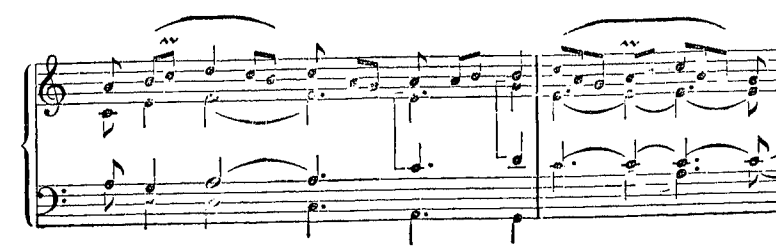
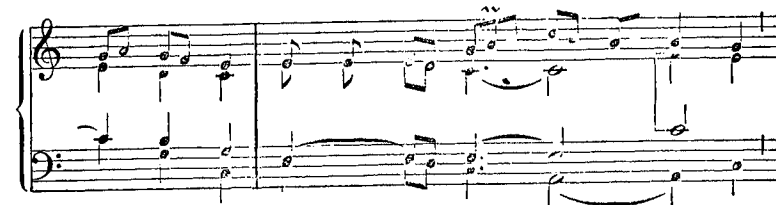
Ordinaire de la messe

Les chants de l'ordinaire de la messe ont des représentants de tous les styles mélodiques de la liturgie; des *récitatifs*, comme le *Sanctus* des fêtes, n° XVI, le *Gloria* simple, n° XV, le *Credo* n° I; des chants populaires et rythmés d'une manière assez régulière, comme le *Kyrie* des dimanches, n° X; d'autres qui sont plutôt appelés à être exécutés par les chœurs. On se servira donc, pour ces chants, des remarques faites à propos des autres pièces analogues, quant à l'emploi général de l'harmonisation.

Toutefois, beaucoup de ces pièces étant composées de phrases revenant toujours sur les mêmes notes, il y aura lieu d'en varier l'accord. Pour le *Gloria* de la première messe des doubles, par exemple, on pourra se servir de ces cadences:



Voici un exemple analogue:





(Wagner, *Sanctus* n° 6; extrait de l'Accompagnement du Kyrie; Procure de musique religieuse, Arras.)

Si le chant, par son développement mélodique, y prête, on pourra tenter diverses combinaisons, par exemple celle-ci, pour le *Sanctus* des fêtes de la S^e Vierge:

Maestoso.

San - - ctus, San - ctus, San - - ctus

riten.

Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

a tempo

Ple - ni sunt cae - li et ter - - ra glo - ri - a

riten. *f* *rall.*

tu - a: Ho - san - na in ex - cel - sis.

Sol. *p* *espressivo*

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi -

ne Do - mi - ni. Ho -

san - na in ex - cel - sis.

Chœur.

M. G.

A. G. 1904.

(Harmonisation de A. Gastoué, dans le *Traité d'accompagnement* de l'abbé F. Brun; Bureau d'édition de la Schola, Paris.)

Chants ornés

Ces chants, en général, sont ceux de la schola. On en a donné plus haut deux exemples complets (antienne processionnelle *Pax acterna*, et répons *Homo quidam*). La mélodie qui précède peut servir également de modèle pour l'harmonisation des chants ornés, tels que les *introïts*, *communions*, à la messe, *répons* divers à l'office.

Il en est toutefois de plus ou moins ornés; de plus, étant d'une construction tonale plus développée que les exemples précédents, où toutes les phrases sont dans le même ton, il faut y prêter un peu plus d'attention.

Introïts.— Un spécimen très simple de forme *introït*, avec deux phrases dans le même ton, et reproduisant en partie la même formule, est l'*Asperges me*:

Lae-ta - re Je - ru - sa - lem: et con - vén - tum

rit.

(Harmonisation de Dom Delpech, dans le *Livre d'orgue* des bénédictins de Solesmes.)

Un introït très développé est celui du IV^e dimanche de Carême: l'accompagnement pourra en être inspiré quant à l'importance du développement:

Allegro, con moto espressivo.

Lae-ta - re Je - ru - sa - lem: et con - vén - tum

mf

rit.

a tempo

fa - ci - te o - mnes qui di - li -

gi - tis e - - am:

gau - dète cum lae - ti - ti - a, qui in tri - sti -
mf *quasi piano*

ti - - a fu - - i - - stis:

ut ex - sul - té - tis, et sa - ti - é -

mi - - ni ab u - bé - ri - bus con - so -

la - ti - ó - - nis ve - - strae.

(Méthode de Dom Johnner; II^e édition. Pustet, à Ratisbonne.)

Faut-il constamment accompagner l'antienne de l'introît, et celles qui sont composées dans la même forme? Nous ne le pensons pas. On pourra surtout éviter, même en accompagnant l'antienne, d'accompagner la partie du verset chantée par les solistes: cette alternance de mélodie accompagnée et de récitatif sans orgue produit toujours un excellent effet.

Lorsqu'on est appelé à accompagner ces versets, il faut toujours prendre garde que leur *style* est différent du reste du chant: l'harmonisation doit donc s'en inquiéter. Un excellent exemple est l'introît du jour de Pâques, *Resurrexi*, harmonisé par M. d'Indy⁽¹⁾. Voici la fin de l'antienne et toute la psalmodie des versets:

(1) Extrait des *Melodiae Paschales*, Bureau d'édition de la Schola, Paris.

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

V. Dó - mi - ne pro-bá-ti me et co - gno - vi - sti me:

tu cognovisti ses-si-ónem
méam, et resur-rec-ti - ó - nem mé-am. Gló - ri - a

Patri, et Filio, et Spi - ri - tu - i san-cto, Sic - ut erat in principio,

et nunc et semper et in saécula sae - cu - ló - rum. A - men.
(Resurrexi. reprise.)

Communions. — Les communions appartiennent à une forme assez proche de celle de l'introït, mais sans versets (à part l'exception de la messe des morts). La différence de style plus ou moins orné

réglera aussi le genre de l'accompagnement. Voici un excellent exemple de communion simple et expressive (voir également page 42) :

Vi - dens Dó - mi - nus fen - tes so - ró - res Lá - za - ri ad mo - nu -

mén - tum, la - cri - má - tus est co - ram Ju - daë - is et

ex - cla - má - vit: Lá - za - re, ve - ni fo - ras.

Et prod - i - it li - gá - tis má - ni - bus et pé - di - bus,

qui fú - e - rat qua - tri - du - á - nus mór - tu - - - us.

(W. Gousseau, *Essai d'accompagnement du Chant grégorien*; Allicton, Paris.)

Exemple orné:

Di - le - xi - sti ju - sti-

ti - am, et od - i - sti

in - ni - qui - tá - - - - tem:

pro - pter - - - a un - xit te De-

- - - us, De - us tu - - - us.

(Wagner, Comm. *Dilexisti*, Extrait de l'Accompagnement du *Commune Sanctorum*; Procure de musique religieuse, Arras.)

Chants très ornés

Ces chants se trouvent presque tous dans les antiennes d'*offertoire*, les psaumes en *trait*, les répons-graduels et d'*alleluia*.

En thèse générale, tous ces chants peuvent être exécutés sans accompagnement, ou au moins leurs solis. Toutefois, pour suppléer soit au manque de sûreté, soit à la voix faible, des chanteurs, ou par recherche musicale, on les harmonise ordinairement. En tenant donc toujours compte de la possibilité de chanter ces mélodies, ou au moins leurs versets, sans accompagnement d'orgue, nous verrons de quelles façons on peut comprendre leur harmonisation. C'est dans ces pièces surtout qu'on tiendra compte des formes d'accompagnement étudiées nos 77, 78 et 79.

Offertoires. — Ces chants, très beaux, sont aussi très développés; mais leur genre mélodique, plus vocalisé que les autres antiennes de la messe, ne doit pas cependant engager à y accumuler les accords. Dans ces pièces expressives, la voix doit toujours prédominer, et, plus seront rares les changements de notes, meilleur sera l'effet. Voici comme exemple l'offertoire de la messe de minuit à Noël.

Lae - tén-tur cae - - - - li,

et ex - sul - - - tet ter-

rall.
ra an - - te fà-

ci - em Dó - - mi - ni:

rall. molto
quó - ni - am ve - - nit.

1906.

Pour les répons-graduels, la partie du chœur ou répons proprement dit comporte un genre d'accompagnement analogue à ce qui précède. Dans l'exemple précédent, nous avons écrit une harmonisation ne suivant pas le chant, sauf en deux passages; dans le suivant, la partie supérieure de l'accompagnement suivra en général la ligne mélodique qui se dégage des ornements du chant. C'est le graduel de la même messe que ci-dessus.

Te - cum prin - ci - pi - - - um

in di - - - e vir-

tú - - tis tu - ae,

rall.
in splendó - ri - bus san-ctó-

rit.
rum ex ú - te - ro,

an - te lu - ci-

rall.
fe - rum

gé - - - nu - i te.

rall. mollo.

Dans le verset, on trouve des formules mélodiques du même genre, et parfois absolument semblables; comme il s'agit ici d'un solo, et d'un *récitatif*, très orné, sans doute, qui le constitue, mais quand même *récitatif*, l'accompagnement devra être très sobre, et laisser parfois la voix se dérouler seule.

plus vite.

Di - xit Dó - minus Dómino me-

rall.

o:

Se - - de a dex - tris me- &c.

Pour les traits, le procédé sera analogue. Pour les versets d'alléluia, où les compositeurs liturgiques ont déployé toute leur ingéniosité, on trouvera également d'intéressantes combinaisons. Les solistes ayant chanté *alleluia* sans accompagnement, ou seulement avec la note, le chœur répond avec accompagnement; le procédé de la pédale trouve souvent ici un excellent emploi. Puis, si c'est un de ces versets alléluïatiques où se répètent des formules, comme à la messe d'où nous avons déjà tiré les deux chants précédents, l'accompagnement du verset exécuté en solo suivra un genre analogue à l'exemple qui précède:

Solo. *riten.* *Chœur.*

Al - le - - lú - ia. Al - le-

rall. *rall.*

lú - ia.

Solo.

Dó - mi-nus di - xit ad me: &c.

Si la mélodie y prête, on pourra trouver un accompagnement plus ou moins «concertant», dans le genre de celui de l'*Homo quidam* (n° 73). Voici un exemple, appliqué au premier verset d'alléluia du 4^e dimanche après Pâques (la mélodie est indiquée en petits notes):

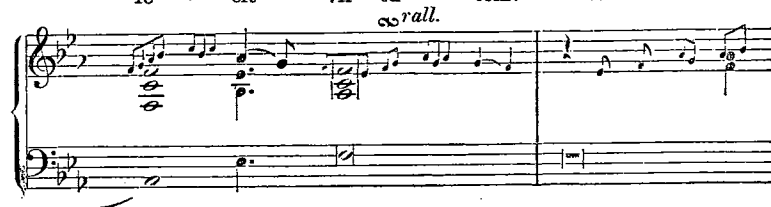
Al - le-lu - ia.



Dex - te - ra De - i



fe - cit vir - tú - tem: dex - te - ra Dó-



mi - - ni ex - al - tá - vit me.



comme plus haut.



Enfin, si les chanteurs sont habiles, et l'organiste rompu au travail de l'accompagnement, on pourra étendre encore ce genre, et tenter une harmonisation telle que l'intéressant exemple qui suit. Mais des recherches artistiques de ce genre ne sont plus du domaine courant, et ne doivent point être laissées au hasard d'une improvisation:



A - ve



Ma - - ri - a grá - ti - a plé - - na



Dó - mi - - nus té - - - cum

- 110 -

be - ne-

di - cta

8va ad lib.

- 111 -

tu in mu - li - é.

ri - bus.

rit.

rit.

8

(Verset alléluatique des messes de la Vierge, harmonisé par A. Lhoumeau; extrait du n° 11 des *Selecta opera*; Biton, à St. Laurent-sur-Sèvre.)

Appendice

I. De l'emploi du chromatisme dans l'accompagnement

Dans l'*Introduction* du présent ouvrage, page 2, nous parlons de certaines cadences qu'on peut employer dans des cas bien déterminés, sans tomber pour cela dans les abus du genre chromatique, et, surtout, sans ériger en système l'emploi si détestable des «sensibles», par où diverses personnes croient ajouter de l'intérêt au chant liturgique, alors, au contraire, que de telles notes n'en sont qu'une effroyable corruption.

Dans quels cas et de quelle façon pouvons-nous donc admettre à titre d'ailleurs passager, l'emploi, dans l'accompagnement du plain-chant, de notes chromatiques?

§ 1

Notes chromatiques autorisées par la tonalité

L'alternance du *bémol* et du *bécarre*, dans les mélodies liturgiques, est déjà une manière de chromatisme, de «coloration», (c'est le sens original du mot), des éléments constitutifs de ses gammes. Donc l'emploi éventuel du bécarre dans l'accompagnement d'un mode qui admet habituellement le bémol (ou *vice-versa*), peut déjà être considéré comme un indice, très sérieux, d'intention chromatique. Nous allons le prouver. Le premier ton et le troisième sont écrits finale *ré* et *mi*; cette façon de noter donne dans le premier ton, au-dessus de la finale, un intervalle d'un ton, et, dans le troisième, d'un demi-ton. Or, il y a des chants de ces modes (l'introit *Exaudi* pour le premier ton, la communion *Beatus* pour le troisième), qui sont notés finale *la*, avec tantôt le *si* naturel, tantôt le *si* bémol. Si nous écrivions ces pièces dans leur tonalité ordinaire, cela donne, pour le premier ton, un *mi* tantôt naturel, tantôt bémol, et, pour le troisième, un tantôt naturel, tantôt dièse.

Les chants du deuxième ton appartiennent essentiellement à la gamme de *la*. Lorsqu'ils sont notés en *ré*, il faut, par conséquent, supposer le *si* bémol constant, afin d'avoir une semblable échelle

la si do ré mi fa
ré mi fa sol la si

Mais ces chants, notés en *ré*, offrent parfois le *si* bécarré (et c'est même la raison d'être ordinaire de cette transposition en *ré*). Qui ne voit que ce *si* bécarré, dans la gamme de *ré*, n'est autre que le *fa* dièse, dans le ton original, de *la*?

la si do ré mi fa#
ré mi fa sol la si.

La même démonstration peut être faite pour le quatrième ton, soit pour le quatrième en *A* (voir page 51), soit pour le quatrième en *E* ou *B*. De même pour le sixième.

En ne tenant pas compte de la transposition pratique des chants, mais en les prenant simplement dans l'échelle où ils sont notés, nous dirons donc que c'est déjà une sorte de chromatisme que d'employer le bémol dans un mode qui demande habituellement le bécarré — c'est le cas les *authentiques*, 1^{er}, 3^e, 5^e — et, *vice-versa*, d'employer le bécarré dans un mode qui demande habituellement le bémol, comme les *plagaux*, 2^e en *ré*, 4^e en *mi* (deuxième espèce), 6^e en *fa*. Cette dérogation au pur diatonisme, nous l'avons vu, se rencontre dans la mélodie elle-même.

§ 2

Corollaire de ce qui précède

Mais, dans les modes plagaux, lorsqu'ils sont notés, le 2^e en *la*, le 4^e en *si*, le 6^e en *do*, c'est en même temps l'emploi du *fa* dièse qui ressort de cette double manière de noter. Nous pourrions donc, dans une finale de 4^e ton, écrit ou transposé en *si*, admettre la note chromatique * suivante :



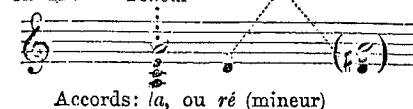
C'est, en somme, l'emprunt, dans le mode plagal, d'une cadence de l'authentique. Judicieusement amenée, elle peut, et doit produire, surtout si son emploi est rare, un excellent effet.

Dans le même quatrième, l'emploi de la psalmodie tantôt en *A* (c'est-à-dire pour la finale *la* et la teneur *ré*), tantôt en *mi*, avec la teneur *la*, autorise pareillement, lorsque le cas se présente, l'emploi de la même note.

Psalmodie pour le 4^e en *A* : Teneur



Psalmodie pour le 4^e en *E* : Teneur



La parenté de la psalmodie indique donc que, le cas échéant, le second des accords indiqués ici peut être mineur ou majeur : de part et d'autre, c'est identiquement la même formule de psalmodie, dont on n'a donné ici que la teneur.

Nous n'avons pas parlé, dans le premier paragraphe, du mode de *sol* (*tetrardus*, 7^e et 8^e tons). Or, de ce qui précède, il résulte une conséquence remarquable. Les chants du 4^e ton, nous l'avons dit (page 52), sont, à beaucoup d'égards, des chants du même mode que le 7^e, mais terminé sur la tierce, sur la troisième note de l'accord fondamental (7^e ton, finale *sol*, 4^e, finale *si* ; accord de chacun : *sol si ré*). Or, si la tonalité du 4^e ton en *si* — cela est plus haut amplement démontré — autorise à l'occasion l'emploi éventuel d'un *fa* dièse, nous pourrions aussi quelquefois, pour éviter, par exemple, la monotonie de certaines cadences harmoniques trop répétées, employer aussi la même note dans l'accompagnement, pour les chants du *tetrardus*.

Toutefois, cette dérogation au diatonisme ne pourra s'employer : 1^o qu'avec une phrase mélodique qui ne fasse pas entendre le *fa* naturel ; 2^o qui soit basée sur les notes *sol si ré*. (Voir par exemple la fin du répons-graduel *Liberasti nos*, à comparer avec la fin du *Vidérunt*, et la fin du verset du répons-graduel *Clamaverunt*, à comparer avec les cadences des versets de graduel du 5^e ton.)

La même licence peut parfois, et dans des cas analogues, être étendue aux mélodies du 3^e ton, lorsqu'elles font une sorte de modulation dans le ton de *sol*, ainsi que le montre l'exemple de transposition si curieux de la communion *Beatus vir*.

Enfin, les transpositions analogues des 1^{er} et 2^e tons montrent que, si la chose se présente, pour faciliter une cadence, une modulation, l'emploi éventuel du *mi* bémol (rarement dans le 1^{er} ton, plus fréquemment dans le 2^e en *ré*) peut pareillement être admis.

Tels sont, rassemblés en principes, tous les cas de modulations chromatiques, c'est-à-dire par l'emploi d'un bémol, d'un bécarré, ou d'un dièse de plus, que permette l'examen raisonné de la tonalité grégorienne.

§ 3

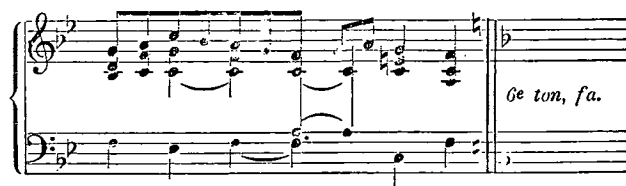
Emploi d'autres cadences

En bloc, ces autres cadences, qui n'appartiennent *en rien* à l'essence du plain-chant, sont les cadences soit « parfaites », soit « à la dominante », de l'harmonie musicale traditionnelle. Il en est qu'il faut absolument rejeter; d'autres peuvent, en certaines circonstances, être admises. En voici le détail, et les raisons de leur rejet ou de leur admission.

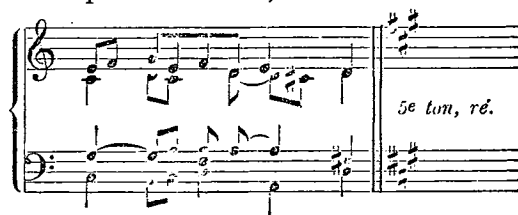
1° Cadences parfaites du mode majeur, c'est-à-dire avec sensible. — Appartenant à un mode absolument semblable au 6° ton, ces cadences sont donc très bonnes, employées dans ce mode, et même dans le 5° ton (mais moins bonnes, à cause du *si* naturel de l'échelle du 5° ton).

2° Ne sont tolérables en d'autres modes (1^{er} et 2°, 7° et 8°) que pour amener soit une *modulation* à cause d'un chant qui va suivre dans un autre ton, soit une conclusion finale brillante. Nous admettrons donc parfaitement ces harmonisations, dans les cas indiqués ici:

Fin d'une pièce du 7° ou du 8° ton, suivie d'un chant du 6°



Fin d'une pièce du 1^{er} ton, suivie d'une autre du 5°



3° Cadence parfaite du mode mineur (avec sensible). — Absolument incompatible avec la tonalité liturgique, introduisant perpétuellement une note, la « sensible », complètement étrangère aux modes grégoriens à forme mineure.

4° Cadence à la dominante, du mode majeur. — Comme ci-dessus 1° et 2°.

5° Cadence à la dominante, du mode mineur. — C'est celle par laquelle certains organistes terminent encore les chants du 3° et du 4° tons, comme:



Absolument intolérable dans le 4° ton, qui, à part la première espèce, ne comporte pas, avec la finale *mi*, d'autre accord que ceux de *do* ou de *la*. Plus tolérable avec le 3°, mais seulement dans les cas prévus au 2°.

Dans le 3° ton, en effet, ce n'est plus que la substitution d'une harmonie majeure conclusive, à la modalité mineure de la pièce.

6° Enfin, cette dernière réserve nous amène à une forme, très employée dans les anciennes compositions polyphoniques, et qui, dans l'accompagnement du chant liturgique, produit un excellent effet. C'est, dans les modes à harmonie mineure, de terminer soit par un accord majeur, soit, si on ne veut pas trop brutalement conclure par ce changement brusque, un accord sans tierce. Voici des exemples pour les modes qui rentrent dans ce cas:

1^{er} ton (ou 2°):

a) sans tierce.

b) majeur.

1^{er} ton:

c) autre cadence.



Comparez plus haut, 2°.

3° ton:

a) sans tierce.

b) majeur.



Comparez plus haut, 5°.

4° ton:

a) sans tierce.

b) majeur.

b) 2°.



II. Du rôle de l'orgue dans la liturgie

Depuis surtout que l'usage de l'orgue, ou de son succédané, l'harmonium, s'est répandu de la manière que nous avons signalé dans l'introduction, on a été porté, de plus en plus, à exagérer le rôle de cet instrument. En dehors des purs motifs d'ordre artistique, qui militent parfois en faveur de la suppression de l'accompagnement, nombreux sont ou les abus de l'orgue contraires aux règlements ecclésiastiques, ou, à l'inverse, les occasions de l'employer qu'on omet pour suivre une simple routine.

En ce dernier et court chapitre, nous passerons donc en revue tout ce qui concerne le rôle de l'orgue à ces divers points de vue, en faisant remarquer que les règles de la liturgie, pour qui les suit ponctuellement et à la lettre, et dans leur esprit, sont aussi le meilleur guide et la règle la plus sûre de la forme artistique, esthétique, des divins offices, dont le but est d'alimenter la piété selon la manière la plus élevée et la plus conforme aux intentions de l'Eglise.

§ 1

Quand l'orgue est-il interdit ?

Commençons tout d'abord par définir les cas où l'emploi de l'orgue est *interdit* :

a) dans l'accompagnement: il est **absolument interdit** d'accompagner les récitatifs du célébrant ou de ses assistants, tels que la Préface, le *Pater*, l'Evangile, etc. Sa Sainteté Pie X a pris soin de le rappeler à nouveau avec précision dans son *Motu proprio* sur la musique sacrée;

b) dans le jeu de l'orgue seul: on ne joue pas de morceaux d'orgue 1° aux jours de semaine (sauf le cas d'une solennité); 2° ni aux dimanches de l'Avent et du Carême (excepté les dimanches *Gaudete* [3° d'Avent], et *Lactare* [4° de Carême], le Jeudi-Saint à la messe jusqu'au *Gloria* compris et le Samedi-Saint depuis le *Gloria* compris); 3° ni à l'office des morts.

La prohibition de l'orgue en Avent et en Carême vise même, dans le sens strict, l'accompagnement. Toutefois, cet accompagnement est admis dans les contrées où il est déjà en usage. La même tolérance s'applique à la messe des morts, pour les morceaux d'orgue (à la messe, mais non aux vêpres, matines et laudes).

La défense d'employer les morceaux d'orgue, à ces divers jours, ne s'étend pas cependant à un très court prélude qui serait simplement destiné à assurer le ton des chanteurs.

Bien entendu, rien n'empêche le jeu de l'orgue en dehors des offices, avant ou après, comme une entrée, ou une sortie. On sera cependant beaucoup plus dans l'esprit de la liturgie en s'en abstenant.

Il faut aussi mentionner un abus singulier qui s'est introduit dans certaines grandes églises où il y a des grandes orgues de tribune,

et un orgue moins important ou un harmonium pour l'accompagnement du chœur. Dans les églises dont nous voulons parler, on prétend que la défense du jeu de l'orgue s'applique aux grandes orgues seules, et, en conséquence, on se sert, ces jours-là, du petit orgue! Ceci est du *pur pharisaïsme*, qui déguise mal le désir qu'on a de ne pas se priver de l'agrément des préludes instrumentaux, et de ne pas se plier à l'ascèse demandée par l'Eglise.

§ 2

Quand l'orgue est-il toléré ?

A raison de quelque fatigue, ou de l'insuffisance du chœur, on tolère que le jeu de l'orgue, aux jours où il est permis, supplée au chant dans la répétition des antienne, ou de certains versets des hymnes et des cantiques.

Mais cette tolérance est accordée à trois conditions principales: 1° que, pendant le jeu de l'orgue, un clerc ou un chantre récite à *haute voix*, sur un ton convenable, comme la tonique ou la dominante, les paroles, omises dans le chant, suppléées par l'orgue⁽¹⁾; on peut tirer de cette combinaison, lorsqu'elle est faite avec intelligence, de très heureux effets, analogues au genre moderne de musique profane nommé « adaptation » sur la récitation d'un poème: 2° que l'orgue ne joue jamais ni la première, ni la dernière strophe ou phrase;

3° ni les strophes ou versets où l'on accomplit un acte liturgique, comme de s'incliner ou de se mettre à genoux.

Voici maintenant en détail les pièces où l'orgue peut ainsi se faire entendre, ou doit s'omettre, en tenant compte des conditions précédentes:

A LA MESSE: pour la répétition de l'antienne de l'aspersion; pour la répétition de l'antienne de l'introit; en alternant au *Kyrie*, savoir: pour le deuxième *Kyrie*, un ou deux *Christe*, le second des trois derniers *Kyrie*; en alternant au *Gloria*, pour les versets autres que les suivants, qui doivent toujours être chantés par le chœur: *Et in terra &c.*, (1^{er} verset); *Adoramus te*; *Gratias &c.*; *Domine Fili &c.*; *Qui tollis ... suscipe &c.*; *Tu solus Altissimus, Jesu Christe* (inclinaisons de tête); *Cum sancto Spiritu &c.* (dernier verset).

après l'Épître⁽²⁾;

en alternant à la prose, s'il y en a;

(1) L'opinion de ceux qui prétendent que la lecture à voix basse ou médiocre de ces textes par le célébrant suffit n'est pas soutenable. Les textes liturgiques ne sont pas l'affaire personnelle du prêtre qui est à l'autel ou qui préside: « ils sont proposés directement par l'Eglise à l'édification des fidèles et le rôle de la musique dans la liturgie est de les revêtir d'une plus grande splendeur » (Pie X, op. cit., I.)

(2) Mozart, dans une de ses lettres, parle même du jeu d'une courte sonate à cet endroit. Ce terme doit s'entendre non point de l'ensemble de pièces

en alternant au *Sanctus*. Il y a ordinairement des méprises sur la manière de comprendre cette alternance. En effet, cette hymne est chantée par le chœur d'un bout à l'autre; elle n'est pas divisée en versets, et il est ridicule de le faire, en découpant en petits morceaux le texte chanté; d'ailleurs, cette découpe du *Sanctus* entre le chœur et l'orgue ne se pratique pas partout de la même façon, et il nous souvient d'avoir entendu, en certaines églises, le chant réduit à ces paroles: *Sanctus*, (orgue), *Pieni sunt* &c. (orgue)! C'est de la plus haute et irrespectueuse fantaisie!

Quelle est donc le sens de cette prescription du Cérémonial? C'est, pensons-nous, que le chant du *Sanctus* pouvant être partagé en deux avant la phrase *Benedictus*, l'alternance de l'orgue peut se placer à cet endroit. (Il faut dire aussi que cette rubrique du Cérémonial a été rédigée à une époque de décadence du chant liturgique, et où la musique polyphonique avait tout envahi.)

en alternant à l'*Agnus* la deuxième invocation.

pour suppléer le *Deo gratias*.

AUX VÊPRES, matines et laudes: pour la répétition des antiennes;

en alternant les hymnes, la première et la dernière strophe étant toujours chantées, ainsi que, dans le *Vexilla*, la strophe *O crux ave*; dans le *Pange lingua gloriôsi*, la strophe *Tantum ergo*; dans le *Te Deum*, le verset *Te ergo*; strophes et verset où l'on se met à genoux;

en alternant au *Magnificat* et au *Benedictus*, les premiers versets et la doxologie étant toujours chantés.

en suppléant le *Deo gratias*.

Tout usage contraire à ce qui précède, quand bien même il se serait glissé dans certains réglemens particuliers qui voudraient lui donner force de loi, doit être considéré comme un abus, plus ou moins grave, suivant le cas; des habitudes locales prises sans autorité ne pouvant prévaloir contre les prescriptions officielles de l'Eglise, conformes aux saines traditions.

Mais, bien que les tolérances d'alterner le chant et de le suppléer par l'orgue soient ainsi admises, on fera beaucoup mieux de s'en abstenir, en suivant la teneur même des rescrits de la S. Congrégation des Rites. Si l'on se trouve dans la nécessité de supprimer quelque chose du chant du chœur, il vaudra toujours mieux faire dire ces passages par un seul chanteur que de les faire suppléer par l'orgue, quand bien même on les réciterait durant ce temps. Le chant est toujours, en effet, la partie principale et préférée par l'Eglise. Mais, de grâce, qu'on ne considère jamais l'interlude d'orgue comme une règle, ainsi que beaucoup se le figurent!

Au point de vue artistique, d'ailleurs, l'effet produit est souvent franchement mauvais. Si, dans une hymne à strophes toujours sem-

ainsi nommé actuellement, mais d'une pièce ou postlude peu développée. Déjà, au XVI^e siècle, il y a, dans les œuvres de Frescobaldi, des *canzone* à cet usage.

blables, ou un *Kyrie* de même construction, comme le *Fons bonitatis*, on peut jouer d'excellents interludes et variations sur le thème du chant, comme en ont écrit les meilleurs musiciens, par contre, qu'un *Glória in excelsis* est ordinairement ridicule, avec ses phrases ainsi hachées.

Mais combien plus encore les versets de *Magnificat*! Il est bien peu de musiciens, d'abord, qui aient su composer des versets réellement en rapport avec ce cantique; ensuite, que de longueurs, la plupart du temps, dans ces interludes interminables et souvent prétentieux! Il faut d'ailleurs, en ceci comme en toute chose, agir avec discrétion, et savoir choisir. Si l'on tient absolument à avoir cette alternance à *Magnificat*, que le verset soit court, et imite le thème de l'antienne ou le genre des faux-bourbons ou des modulations du chœur. Mais l'habitude de jouer de tels versets ne s'est introduite que pour laisser se dérouler les cérémonies de l'encensement, assez longues là où le clergé est nombreux. Et ailleurs? qui ne voit que c'est superflu.

Autrefois, avant que l'usage des préludes d'orgue ne se fut introduit, ou bien là où il n'est pas en usage, comme à l'office papal, on répétait l'antienne de deux en deux versets; ou bien, à la fin, l'antienne est chantée en forme de motet, ou encore, on recommence le cantique, tout le temps que dure l'encensement. On peut s'inspirer de cela, là où existe l'usage du jeu de l'orgue. Ainsi, à Paris, à l'église Saint-Sulpice, les deux chœurs ayant tour à tour chanté deux versets, l'orgue joue, comme s'il y avait une répétition d'antienne, et ne supplée jamais. Le maître A. Guilmant donne aussi ce conseil: faire chanter en entier le cantique et, s'il reste du temps après, jouer une pièce d'orgue, qui sera toujours plus intéressante que des interludes parfois écourtés et souvent hors de propos.

§ 3

Quand l'orgue est-il permis?

L'orgue est formellement permis, d'abord pour l'accompagnement en général, dans les cas prévus au § 1. Pour le jeu de l'orgue seul, il est spécialement prévu par le Cérémonial, comme pouvant être employé, après le chant de l'offertoire, pendant la consécration et jusqu'au *Pater*, pendant la communion (sauf au moment où on doit chanter l'antienne prescrite), dans les processions, les jours où l'orgue est permis, entre les antiennes et les strophes des hymnes. En général, on peut faire entendre également l'orgue en forme de prélude aux diverses pièces exécutées, — pourvu que ce prélude ne soit pas d'une trop grande longueur, — ainsi qu'comme postlude. (Il faut éviter, bien entendu, de tels préludes quand le chœur doit suivre l'intonation faite par le célébrant, comme à l'*Et in terra*, ou quand le récit du prêtre doit s'enchaîner, si possible, avec la réponse du chœur, comme au *Sanctus*. Un ou deux accords suffisent, s'il en est absolument besoin.)

Prenant donc l'ordre de la messe et des vêpres, indiquons comment le jeu de l'orgue peut s'y faire entendre, de manière à répondre à l'ensemble des conditions liturgiques ou artistiques qui le règlent.

Messe.

1. Entrée qui peut être le prélude de l'introït.
2. Après la répétition de l'antienne de l'introït, prélude pour le *Kyrie*; après le dernier *Kyrie*, postlude qui peut servir aussi d'introduction au motif entonné par le célébrant pour le début du *Gloria*.
3. Après le *Gloria*, conclusion brillante.
4. Après l'Épître, court morceau qui peut servir de prélude au répons-graduel.
5. Après l'Évangile, avant et après la prédication, s'il y en a. Avant la prédication, verset avec les jeux doux; après, verset pouvant servir à préparer l'intonation du *Credo*.
6. Après le chant de l'offertoire, pièce assez développée.
7. Après le chant du *Sanctus*, pendant la consécration, et jusqu'au *Pater*. (Si l'on réserve le *Benedictus* pour le chanter après la consécration, jeu d'orgue entre le premier *Hosanna* et le *Benedictus*, postlude après le second *Hosanna*.)
8. Court prélude, si on le désire, à l'*Agnus*; ensuite, pièce sur les jeux doux pendant la communion; elle peut préluder à l'antienne. S'il y a communion des fidèles, on ne joue rien après l'*Agnus*, pour laisser le diacre chanter le *Confiteor*; les chantres disent ensuite l'antienne, au moment où le célébrant descend de l'autel, et c'est alors seulement que l'orgue se fait entendre, jusqu'au moment de l'oraison finale.
9. Sortie, qui peut être sur le thème de l'*Ite* ou *Benedicamus*.

Vêpres.

1. Entrée.
- 2.—5. Après la reprise des antiennes, petit verset qui peut être le prélude de l'antienne suivante.
6. Après la reprise de la cinquième antienne, postlude assez brillant.
7. A l'hymne, alternance aux strophes paires.
8. A *Magnificat*, court verset d'orgue de deux en deux versets du chant, ou pièce plus développée à la fin, après la répétition de l'antienne.
9. S'il y a procession, prédication, salut, &c., les vêpres étant terminées par le *Deo grátias*⁽¹⁾, prélude à la cérémonie suivante. Ou, si l'on termine l'office, sortie, après la grande antienne à la S. Vierge.

(1) C'est essentiellement à cet endroit que se termine l'office des vêpres; le verset *Fidelium*, le *Pater* et son verset, l'antienne à la Vierge et ce qui suit, sont en effet une conclusion, une finale, qui, dans le cas de procession, salut, bénédiction, &c., est remplacée par une autre. Tel est l'enseignement et la pratique des meilleurs liturgistes romains.

Tel est l'ensemble dont peuvent s'inspirer les organistes souvent embarrassés ou peu au courant des règlements liturgiques.

Une seconde question se rattache à ce bon ordonnancement du jeu de l'orgue: celle du *style* de ces divers morceaux.

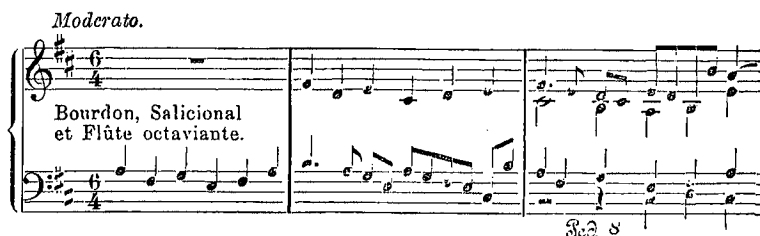
Sans insister sur le choix des morceaux d'orgue proprement dits, comme celui qu'on peut jouer après le chant de l'offertoire, ou pendant la consécration, &c., et qui doit être évidemment d'un vrai style religieux, tel que celui dont Bach nous a donné l'exemple, ou, près de nous, César Franck, il faut encore remarquer le style qu'on devra donner au jeu de l'orgue dans tous les cas où il doit avoir quelque lien avec le chant, soit comme prélude, soit comme alternance, verset, ou postlude.

Dans ces cas, il faut évidemment qu'il y ait un lien étroit entre l'un et l'autre. Le plus simple est évidemment de reproduire intégralement la phrase liturgique, avec quelques accords bien choisis, dans la même forme que l'accompagnement.

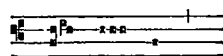
Mais on peut aussi donner autre chose. Le prélude peut avoir avec le chant auquel il se joint un lien de *tonalité*, de *motif*, de *style*, ou les trois à la fois. On trouvera dans les compositions des bons organistes modernes, ayant écrit sur les thèmes grégoriens, et dans la tonalité liturgique, tels que Guilmant, Gigout, de La Tombelle, F. Brun, Saint-Requier, &c., des versets répondant à cette nécessité. Il en existe aussi, quant à l'emploi des motifs, dans les anciens maîtres, tels que Bach.

Un bon organiste, au courant du contrepoint et des éléments de composition, empruntera ainsi aux mélodies liturgiques quelques thèmes ou motifs caractéristiques, qu'il lui sera aisé de développer. En voici de courts exemples que nous proposons:

1^o Petit verset du IV^e ton, après la prédication, pour préluder au *Credo*:



2^o Prélude pour l'introït de la nuit de Noël, sur le thème:

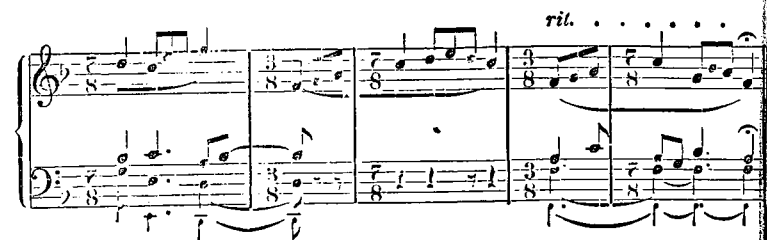
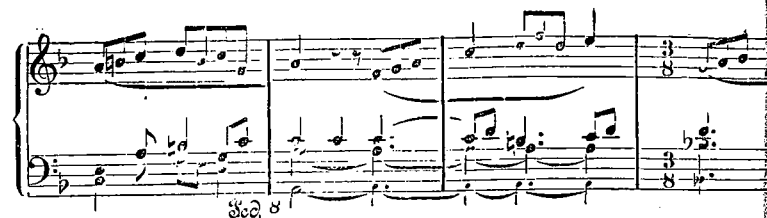


Dó-mi-nus

Allegro.



3^o Déjà, dans l'exemple précédent, nous nous sommes inspiré de la liberté rythmique du chant grégorien; dans le suivant, nous nous en rapprochons plus encore. Communion, postlude pour la communion liturgique *In splendóribus*:



Nous ajoutons ici, à titre de supplément, les deux pièces suivantes, extraites d'une récente publication, parue au cours de l'impression de ce traité, et qui compléteront le présent livre.

I.

2^e ton.

Tan-tum er-go Sa-cra-méntum Ve-ne-ré-mur cénu-i:



Et an-tiquum do-cu-mén-tum No-vo ce-dat ri-tu-i: Præstet fi-d-





Les Saluts Grégoriens, 1^{re} série, 2^e livraison, accompagnement par l'abbé F. Brun; Janin frères, Lyon.

II.

COMMUNION

de la Messe de la B^{se} Jeanne d'Arc.

4^e ton.

Si am-bu-là-ve-ro in mé-di-o um-bræ mor - - tis,



non ti-mé - bo ma - la, quó-ni-am tu me - cum es, —



Dó-mi-ne Je - su. Al - le - lù - - - ia.



Messe et Office de la B^{se} Jeanne d'Arc, accompagnement par l'abbé F. Brun; Janin frères, Lyon.

TABLE

des mélodies harmonisées ou citées dans l'ouvrage

[Les noms entre crochets indiquent l'auteur ou l'époque de l'harmonisation, pour les pièces ou fragments harmonisés; les autres pièces sont simplement citées ou données avec la mélodie seule.]

	Page		Page
Agnus Dei (des solennels)	26	Dextera Dei (V. d'alleluia) [A. G.]	108
Alleluia (de la messe de minuit)		Dilexisti (communion) [Wagner]	43, 100
[A. G.]	107	Dirigatur [A. G.]	29
— de Pâques	29	Dum medium (introit)	59
— V. Amavit	31-32	Excita (V. d'alleluia)	51
— V. Ave Maria [Lhoumeau]	109	Fac nos (V. d'alleluia) [Lhoumeau]	75
— V. Dextera [A. G.]	108	Gloria in excelsis (simple)	50, 90
— V. Excita	51	— (double) [A. G.]	90
— V. Fac nos [Lhoumeau]	75	Graduels (voir Répons).	
— V. Justus germinabit [id.]	74	Hoc est praeceptum [Chassang].	83
— V. Magnificat [Bénédictines]	76	Homo quidam [Brune]	72
— V. Te decet	31-32	Hostis Herodes [Mathias]	85
Alme orphanorum [XIV ^e siècle]	66	Hymnes: Audi benigne [Chassang]	86
Amavit (V. d'alleluia)	31-32	— Ave maris stella (1 ^r ton)	
Antienne: Ave Maria	61	[Mathias]	85
— Asperges me [Dom Delpéché]	23, 95	— Crudelis Herodes [Mathias]	85
— Clementissime Domine [de La		— Gloria in excelsis	50, 90
Tombelle]	68	— Hostis Herodes [Mathias]	85
— Hoc est praeceptum [Chas-		— Pange lingua (Tantum ergo)	
sang]	83	[A. G.]	21, 78, 85, 87
— Joannes autem	60	— Tantum ergo [F. Brun]	126
— Pax aeterna [Parisot]	70	— Te Deum [A. G.]	50, 82
— Quem vidistis [Guilmant]	83	— Veni creator [A. G.]	86
— Turba multa [A. G.]	52	Introits: Dum medium	59
— Veniet Dominus	61	— Laetare [Dom Johner]	95
Asperges me, 4 ^e ton	23	— Resurrexi [d'Indy]	97
— 7 ^e ton [Dom Delpéché]	45	Joannes autem	60
Audi benigne [Chassang]	86	Jubilate (offertoire, 1 ^r ton)	63
Ave Maria [antienne]	61	Justus germinabit (V. d'alleluia)	
— (V. d'alleluia) [Lhoumeau]	109	[Lhoumeau]	74
Ave maris stella (1 ^r ton) [Mathias]	85	Kyrie Cunctipotens (1 ^r des dou-	
Benedixisti	52	bles) [Fanart]	67
Clementissime Domine [de La Tom-		— (des Anges) [A. G.]	29
belle]	68	— Fons bonitatis (des solennels)	
Credo	90	[A. G.]	21, 22
Crudelis Herodes [Mathias]	85	— Magne Deus [de La Tombelle]	68
Communions: Dilexisti [Wagner]	43, 100	— Orbis factor (des dimanches)	
— Lux aeterna [A. G.]	42	[Fanart; de La Tombelle]	67, 68, 90
— Si ambulavero [F. Brun]	127	Laetare Jerusalem [Dom Johner]	95
— Videns Dominus [Gousseau]	99	Laetentur caeli [A. G.]	101

	Page		Page
Lauda Sion [A. G.]	89	Sanctus N° 6 [Wagner]	91
Magnificat (W. d'alleluia) [Bénédictines]	76	— de la Vierge [A. G.]	92
Mariae praeconio [XIII ^e siècle]	4	Séquences : Lauda Sion [A. G.] 89—90	6
Offertoires : Benedixisti	52	— Mariae praeconio [XIII ^e s.]	88
— Jubilate (1 ^r ton)	63	— Victimae paschali [Bordes]	127
— Laetentur [A. G.]	101	Si ambulav. ro [F. Brun]	126
Orgue [Fragments XIV ^e —XV ^e s.] 5, 6		Tantum ergo (voir Pange lingua).	
Pange lingua [A. G.]	21, 78, 85, 87	— [F. Brun]	103, 106
Pater noster	80	Tecum principium (graduel de la messe de minuit) [A. G.]	31—32
Pax aeterna [Parisot]	70	Te decet (W. d'alleluia)	50, 82
Préface	80	Te Deum [A. G.]	3
Proses (voir Séquences).		Te humiles [IX ^e siècle]	52
Psalmodie	80, 81, 82	Turba multa [A. G.]	62
Quem vidistis [Guilmant]	83	Universi	86
Répons : Homo quidam [Brune]	85	Veni creator [A. G.]	61
Répons-graduels : Dirigatur [A. G.]	29	Veniet Dominus	80
— Tecum principium [A. G.] 103, 106		Versicules et petits versets	88
— Universi	62	Victimae paschali [Bordes]	99
Resurrexi [d'Indy]	97	Videns Dominus [Gousseau]	3
Sanctus (simple)	90	Viderunt [XIII ^e siècle]	

(Voir aussi les Appendices I et II pages 113 à 125.)

TABLE des exemples des divers tons

Formules générales, 15 et s.

- 1^{er} ton, formules, 45, 46 ; fragments ou chants, 67, 68, 70, 74, 81, 85, 88, 99
 2^e ton, formules, 48 ; fragments ou chants, 81, 82, 83, 86, 103, 106, 109.
 3^e ton, formules, 49, 50 ; fragments ou chants, 21, 22, 68, 82, 85, 87, 91.
 4^e ton, formules, 53, 54 ; fragments ou chants, 98, 100, 101, 108.
 5^e ton, formules, 55 ; fragments ou chants, 28, 92, 95.
 6^e ton, formules, 56 ; fragments ou chants, 72, 76, 77.
 7^e ton, formules, 57 ; fragments ou chants, 29, 89, 95.
 8^e ton, formules, 58, 59 ; fragments ou chants, 42, 68, 75, 83, 86, 107.

(Voir aussi les Appendices I et II, pages 113 à 125.)

TABLE GÉNÉRALE

Introduction	
Chapitre préliminaire	
Intervalles	
Transposition	

I^e partie

INTERVALLES ET ACCORDS

§ 1. Consonnances	
Accords ; renversements ; positions	
Harmonisation	
Enchaînement des accords	
§ 2. Notes mélodiques, dites « Étrangères à l'harmonie »	
Note de passage	
Echappée	
Anticipation	
Broderie	
Appoggiature	
Pédale	
§ 3. Dissonnances	
Septièmes ; neuvièmes et renversements	
Préparation ; échanges ; etc.	
Emploi des quarts	
§ 4. Emploi des quintes et octaves de suite	

II^e partie

ÉTUDE DE LA MODALITÉ ET DU CONTREPOINT

Généralités	
1 ^{er} ton	
2 ^e ton	
3 ^e ton	
4 ^e ton, 1 ^{re} espèce	
2 ^e espèce	
5 ^e ton	
6 ^e ton	
7 ^e ton	
8 ^e ton	
Des relations tonales	

III^e partie

APPLICATION PRATIQUE DE L'HARMONISATION		Page
§ 1. Les Voix		64
Genres d'harmonisation		66
Nombre de parties		69
§ 2. Les Instruments.		
a) l'Orgue		73
b) l'Harmonium		78
c) autres instruments		79
§ 3. Du style de l'harmonisation dans les différents morceaux		79
Récitatifs; psalmodies		80
Chants simples, antiennes		82
Hymnes		84
Séquences		88
Ordinaire de la messe		90
Chants ornés: introits		94
communions		98
Chants très ornés: offertoires		101
répons-graduels		103
alléluias		106
Appendice: I. De l'emploi du chromatisme dans l'accompagnement		113
II. Du rôle de l'orgue dans la liturgie		118
<hr/>		
Table des mélodies harmonisées ou citées dans l'ouvrage		127
Table des exemples des divers tons		128
Table générale		129

Editions Musicales JANIN

- DAVID (Dom Lucien). — *Méthode pratique de Chant*
Grégorien. 2^e édition. Un vol. in-8 écu..... 7 »
- EMMANUEL (Maurice). — *Traité de l'Accompagnement*
modal des Psaumes. Un vol in-8 raisin.... 12 »
- GASTOUÉ (Amédée). — *La Musique d'Eglise* (Etudes
historiques, esthétiques et pratiques). Un
vol. in-8 écu..... 8 »
- *Le Grâduel et l'Antiphonaire romains* (his-
toire et description). In-12 de 302 pages,
avec phototypies inédites de manuscrits
et d'imprimés anciens..... 8 »
- *Le Cantique Populaire en France*. (Ses sour-
ces, son histoire, augmentés d'une Bi-
bliographie des anciens Cantiques et
Noëls). Un vol. in-8 écu..... 10 »
- LHOUMEAU (R. P. Ant.). — *Les Chants Métriques*
(Hymnes, séquences et tropes). Un vol. in-8.. 8 »
- MOISSENET (Chanoine René). — *L'Enseignement du*
Chant sacré dans les Séminaires. Un vol.
in-8 écu..... 3 »
- MOISSENET (Chan. R.) et EMMANUEL (Maurice). — *La*
Polyphonie Sacrée. (Petit précis sur l'exé-
cution du chant polyphonique)..... 1 50