TROISIÈME PARTIE.

De la Théorie-pratique de l'Orgue.

Exposé du Talent de l'Organiste

La Sainteté du lieu et la nature de l'Instrument indiquent assez que le stile de l'Orgue differe en tout de celui qui est adopté pour le Théâtre et les Concerts. Le stile de l'Orgue doit toujours être grave, sévère, et majestueux; puisque l'Organiste est pour ainsi dire l'Interprète de la Solemnité de l'Office divin. Tout ce qu'il éxécute doit avoir un caractère noble et fier. Est-ce avec des petites Romances et des Walses qu'un Organiste peut prétendre remplir convenablement cet Emploi si honnorable? non; ce n'est qu'avec des principes sûrs, avec des conseils fructifiés par un travail continuel, et par la lecture et la méditation des meilleurs ouvrages d'Auteurs anciens qu'il pourra se flatter d'acquérir tout le talent qu'on éxige de lui. Sa principale étude doit être celle du contrepoint et de la Fugue. Les Fugues de Handel et de Bach écrites pour l'Orgue sont d'éxcellens modèles. De plus, en Allemagne, un Elève Organiste a la modestie et le bon sens de passer plusieurs années chez trois ou quatre Organistes célèbres avant que d'ôser se présenter au Concours pour obtenir une place distinguée, soit chez quelque Souverain, soit dans les Cathédrales, ou les grands Chapitres.

Pour qu'un Elève Organiste de France connaisse bien tout l'objet de son travail, on va lui exposer ici les épreuves qu'un Candidat Organiste est obligé de subir en Allemagne pour obtenir une telle place.

1º Faire sur le champ un Prélude, avec injonction de commencer dans un ton et finir par un autre très éloigné; par éxemple, commencer par

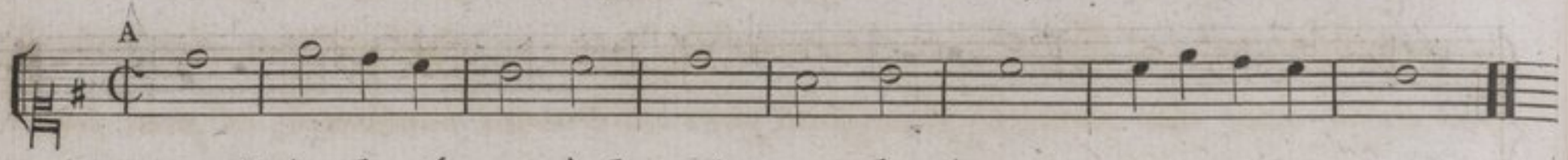
le ton de Ré mineur et finir par le ton de Fa ♯ majeur, et cela dans l'espace de trois minutes.

2º. Sous un Plainchant choisi au hazard, faire de l'harmonie à 3 et à 4 parties; les Pédales faisant seules la partie de la Basse, la main gauche remplissant sur un Clavier particulier les parties intermédiaires, et la main droite figurant quelque-fois le Plainchant.

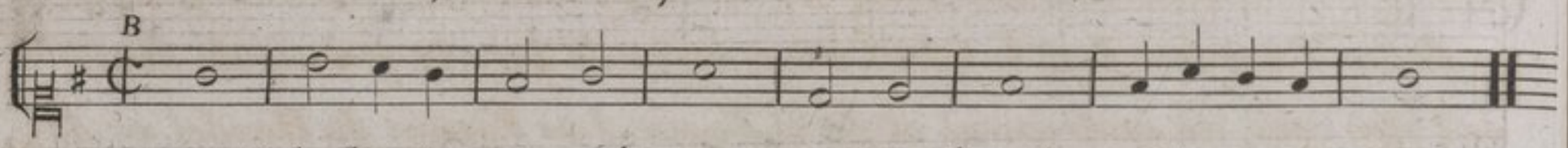
3º. Accompagner une Basse chiffrée. Faire un chant sur cette Basse; traiter ce chant par manière d'imitation, et faire usage des différents effets des Registres

4º. D'un motif de Plainchant faire sur le champ une Fugue, le faire entendre alternativement par les 4 parties harmoniques de même qu'avec la Pédale.

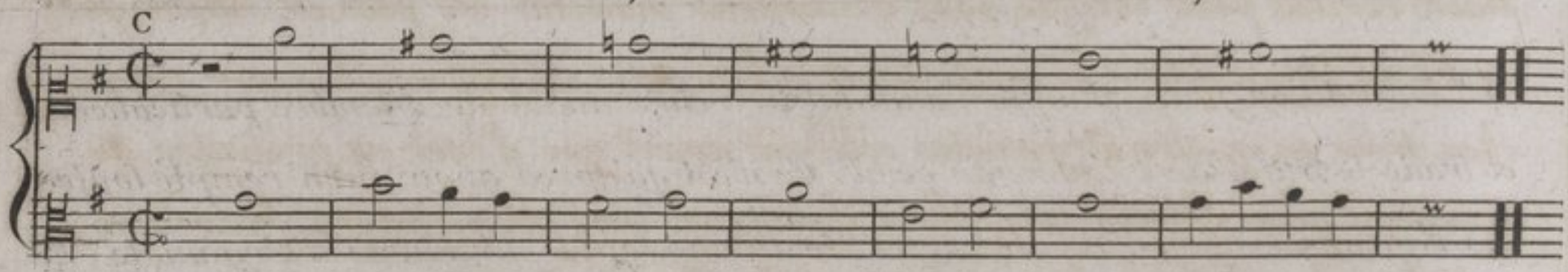
Par Exemple. Traiter ce Sujet ci. A.



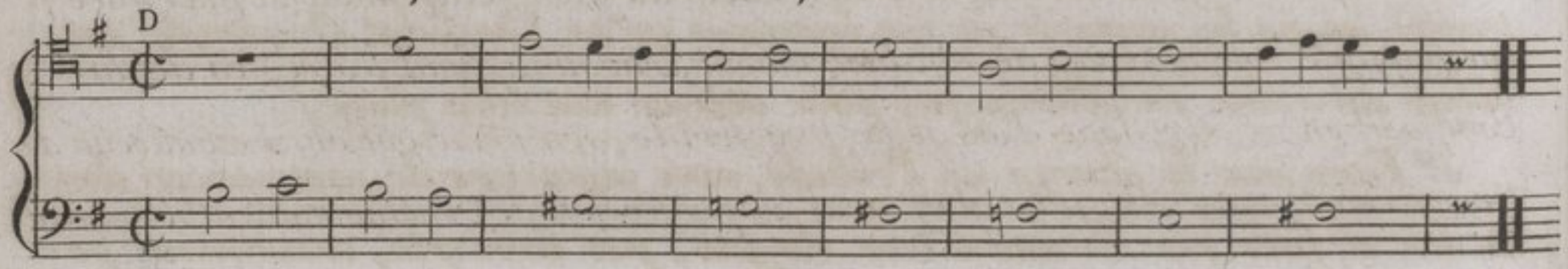
Faire la réponse à la quinte en dessous. B.



Joindre à cette réponse une Marche Chromatique. C.

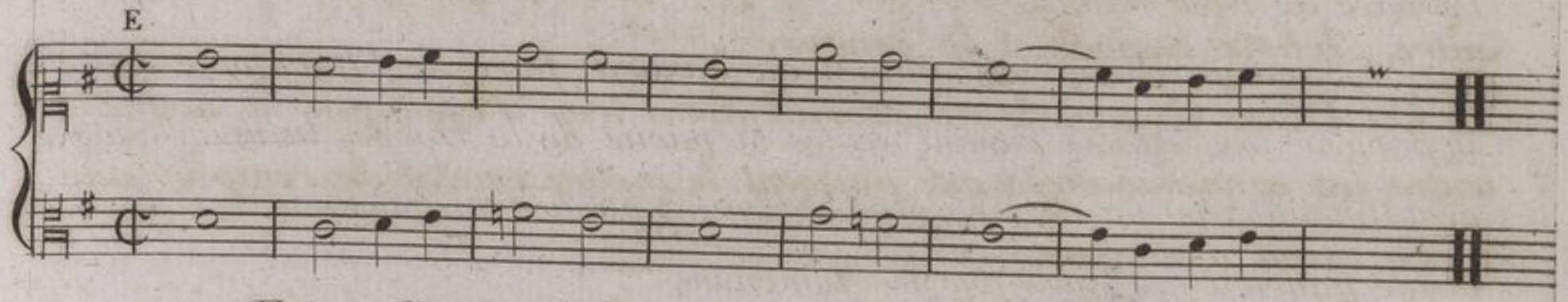


Placer dans le courant de la Fugue cette marche.
chromatique dans les autres parties. D.



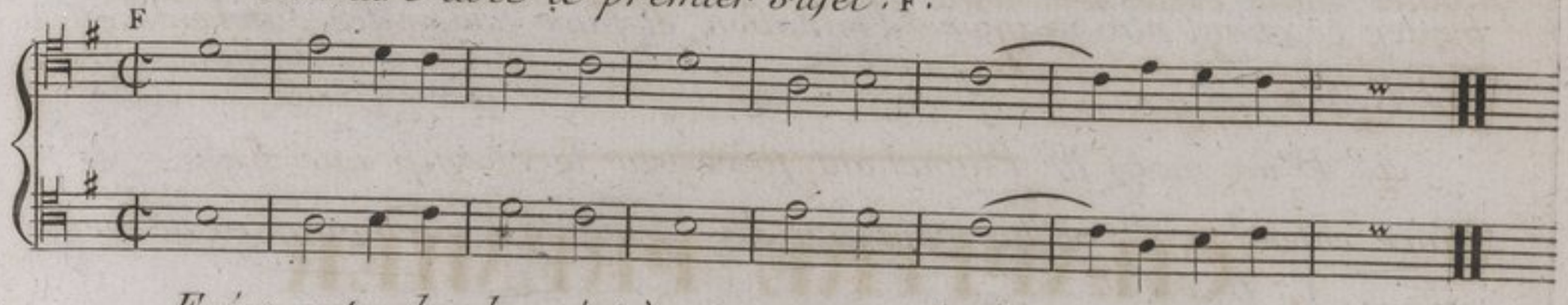
Changer les notes montantes du 1.er chant en notes descendantes sans altera=tion d'intervalles, et placer aussi ce renversement de chant à la Sixte en dessous. E.

E



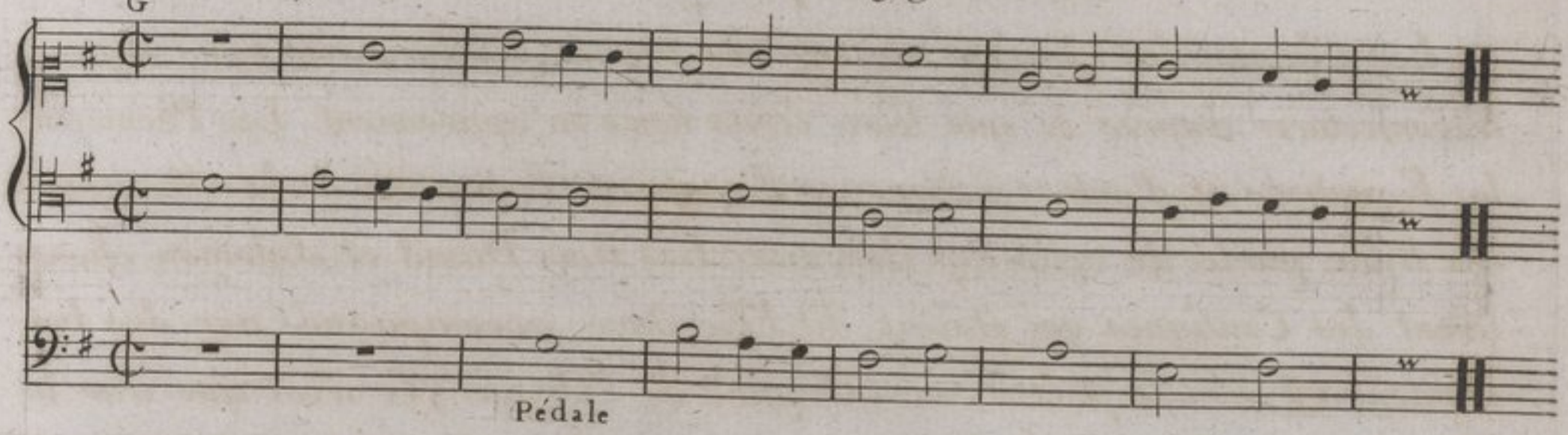
Faire aller ce changement du chant par le mouvement contraire avec le premier sujet. F.

F



Faire entendre le sujet à une mesure de distance par trois parties (la stretta) tandis que la 4.e continue de figurer. G.

G



Pédale

5.to L'Audition finie, chaque Candidat se retire dans une chambre particulière et traite le sujet de Fugue par écrit. Ce n'est qu'après avoir bien rempli toutes ces Epreuves qu'on l'installe dans les honnorables fonctions d'Organiste.

Cet emploi éxige donc plus de talens qu'aucun autre que puisse éxercer l'Artiste Musicien; car l'Organiste doit avoir du gout; l'éxécution la plus sûre; une parfaite connaissance de son Instrument; savoir à fond les régles de la Composition, et être doué d'un génie très fertile, son principal objet étant celui de toujours improviser. De plus étant seul en possession de son Instrument il ne peut

rejetter ses fautes sur personne; et comme par la nature de ses fonctions il est écouté avec la plus grande attention, il se trouve plus que tout autre Artiste exposé à la censure.

Un Elève Organiste ne saurait donc trop s'appliquer à acquérir toutes les connaissances qui puissent le mettre en état de remplir une place aussi distinguée.

Après avoir expliqué la mécanique et la pratique de l'Orgue, on va donner dans cette troisième partie quelques détails sur la partie scientifique de cet Instrument.

CHAPITRE PREMIER

De la Musique des Anciens.

Les Chants des Anciens étaient très bornés, ou du moins nous devons le conjecturer d'après ce que leurs écrits nous en apprennent. Les Phéniciens, les Egyptiens et d'autres nations se disputaient l'invention de la Musique. La Bible parle de celle des Hébreux. Les Rois David et Salomon chantaient des Cantiques qui étaient, dit l'Ecriture, accompagnés par des Instrumens. (Voyez le précis sur l'Origine de l'Orgue.) Ce n'est que sur la Musique des Grecs que l'on peut avoir quelques notions à peu près certaines. Ils en avaient établi les bases sur des modes dont nous parlerons ci après. Il parait que la différence de ces modes consistait dans les places qu'occupaient les demi tons, mais dont l'explication n'a jamais été bien satisfaisante.

Quant au style de cette Musique, quelques Odes de Pindare qui nous sont parvenües nous montrent qu'il était grave, lent, majestueux, ou pour mieux dire, qu'il suivait entièrement l'Expression, la Cadence et la mesure des paroles, dont le chant n'était pour ainsi dire que l'esclave. S'il éxiste une musique qui doive donner une idée de celle des

Grecs, C'est sans contredit le Plainchant tel qu'il éxiste encore actu-
-ellement. Bien plus: on peut présumer que c'était là en effet leur
Musique, car c'est dans l'Eglise grecque de l'Orient, que se sont
d'abord introduits ces chants, et tout porte à penser que c'est dans
l'Orient que les Grecs avoient puisé leur musique. Quoi qu'il en
soit, on trouve dans la musique d'Eglise non seulement le Genre
que l'on croit être celui de la musique des Grecs, mais encore
les noms de leurs différents modes, que l'on a adaptés à des Gam-
-mes particulières.

CHAPITRE II.

De l'Etablissement du Plain-chant.

Les premiers Chrétiens de l'Orient chantoient déja des hymnes
et des Pseaumes; ils avoient, comme il a déja été dit, la tradition
de la musique des Grecs.

Saint Ambroise Archevêque de Milan fut le premier qui avec
Damasus son Collaborateur introduisit en Occident vers la fin
du quatrième siècle les chants des Chrétiens Orientaux. Au com-
-mencement du sixième siècle Boëtius, romain, établit des Principes
sur la Musique des Orientaux. Vers la fin de ce même siècle le
Pape Grégoire non seulement adopta le système de Boëtius, mais
il composa lui même une quantité d'Antiennes et de Versets; ins-
-titua une Ecole de Plain-chant; et ordonna que ce Plain-chant
fut celui de toute la Chrétienté. On l'appelle encore aujourd'hui
le Chant Grégorien.

CHAPITRE III.

De l'Origine des notes de Musique.

Les Grecs ignoroient l'art de se servir de notes pour indiquer la variété et la durée des sons; ils mettoient au dessus du texte musical des lettres de leur alphabet et d'autres signes dont ils ont augmenté le nombre jusqu'à 1860. Les Latins suivirent cette ma=nière de noter le Chant jusqu'au moment que Boëtius réduisit ce grand nombre de signes en dix sept lettres latines, ce qui arriva au 6.e siècle; et que le Pape Grégoire les réduisit à son tour, seu=lement au nombre de sept.

Savoir

a. b. c. d. e. f. g.

Exemple.

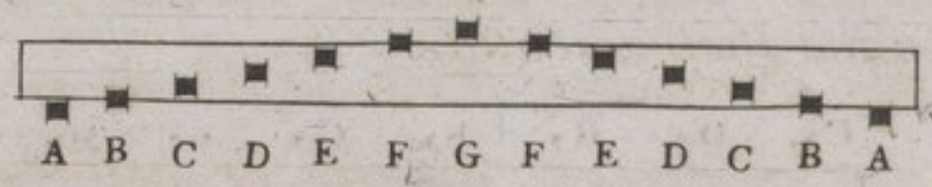
d c h c d e d c h a h c d a g f g g

Sit nomen Domini Benedictum in sæcula

★

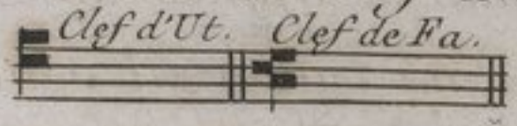
★(*La lettre* h *est à la place du* b *pour indiquer le demi ton éxhaussé*)

Vers le milieu du huitième siècle le moine Damascenus inventa les deux lignes qui renfermoient les Sept notes grégoriennes.



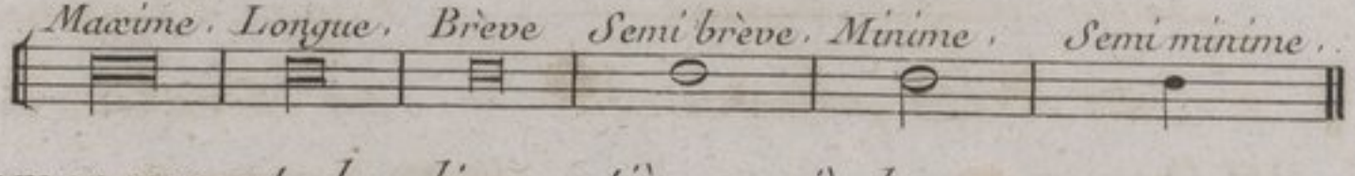
Ce Système dura jusqu'au onzième Siècle ou Guido d'Arezzo, Italien, et moine Bénédictin introduisit autant de lignes qu'il y avoit de lettres. Mais s'étant apperçu de l'embarras de tant de lignes, il les réduisit au nombre de quatre et se servit de leurs interstices: de plus, il substitua aux sept lettres Grégoriennes les six syllables Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La,

qui indiquent le commencement de chacun des six vers latins dont est com=
=posé l'hymne de S.t Jean. Il est encore probable qu'il a choisi cet hymne
par la raison que le commencement de chacun de ces six vers s'élève
d'un dégré plus haut dans le chant.

Guido d'Arezzo est aussi l'inventeur des Clefs de la Musique et il a établi la Clef d'Ut, et la Clef de Fa, sous la forme que voici 

de plus, il ajouta des signes de valeur aux notes comme ceux cy 𝅝 𝅗𝅥. Il établit d'abord une école de chant dans son couvent. Les grands progrès de ses élèves engagèrent le Pape Jean XX à l'attirer à Rome où il établit une seconde Ecole.

Au quatorzième siècle, Jean de Muris chanoine de l'Eglise de Notre-Dame de Paris, introduisit dans la Musique d'autres valeurs de Note dont voici la forme et les noms.



Au commencement du dixseptième siècle on augmenta ces quatre lignes d'une cinquième, et vers l'An 1720. Eycius Puteanus, hollandois, ajouta aux six syllabes de Guido D'arezzo une septième, Si, composée des lettres initiales de Sancte Joannes.

Les Allemands se servent encore aujourdhui des lettres Grégori=
=ennes pour la Musique Instrumentale.

C, D, E, F, G, A, H,

Mais pour la Musique Vocale des Sept Syllabes.

Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si,

Pour indiquer les Dièzes, ils disent

Cis, dis, eis, fis, gis, ais, his,

Et pour indiquer les Bémoles, ils disent

Ces, des, es, fes, ges, as, b,

CHAPITRE IV

Des Modes de la Musique Grecque.

Nous n'avons aujourd'hui que deux modes, le Majeur et le Mineur. L'Eglise Grecque en compte six très distincts par le placement des demi tons dans les gammes des anciens modes Grecs; et de plus six tons accessoires, en tout, douze tons qu'un Organiste et un Compositeur de Musique d'Eglise doivent bien connoître. (A)

Chaque ton ou mode des Grecs avoit une dénomination particulière tirée des noms de leurs différents Peuples, dont chacun sans doute avoit adopté une Musique qui leurs paroissoit plus convenable. l'Eglise Grecque en a conservé les noms dans l'Ordre suivant.

Tons authentiques ou Principaux.	*Tons Plagaux ou Accessoires.*
1.° Dorien.	*1.° Hypo-Dorien.*
2.° Phrygien.	*2.° Hypo-Phrygien.*
3.° Lydien.	*3.° Hypo-Lydien.*
4.° Mixo-Lydien.	*4.° Hypo-mixo-Lydien.*
5.° Eolien.	*5.° Hypo-Eolien.*
6.° Ionien.	*6.° Hypo-Ionien.*

Hypo, veut dire en dessous ou soumis; ce Vers latin l'explique.

" Authentos, dominos dices, servos-que plagales.

Les tons plagaux commencent leur gamme à la quarte en dessous de la Tonique de leurs tons authentiques.

(A) *Ceux qui voudront avoir plus de détails sur la Musique Grecque devront consulter les Livres des Anciens et des Modernes qui en traitent particulièrement.*

Exposition des Modes. (A)

Tons authentiques dont les toniques sont encore nommés Harmoniques.	Tons Plagaux dont les toniques sont encore nommés Arithmétiques.
Dorien.	Hypo-Dorien.
Phrygien.	Hypo-Prygien.
Lydien.	Hypo-Lydien.
Mixo-Lydien.	Hypo-Mixo-Lydien.
Eolien.	Hypo-Eolien.
Ionien.	Hypo-Ionien.

CHAPITRE V.

De la distinction d'un ton Authentique et d'un ton Plagal.

Pour distinguer le ton Plagal d'avec son ton Authentique, il est nécessaire d'obser-ver avant tout la nature du chant et son extension, ensuite la dernière note sur

(A) Il faut observer la Corespondance des demi tons entre les tons authentique et Plagal qui sont distingués par les notes noires. Ce demi ton est toujours exprimé par Mi, Fa.

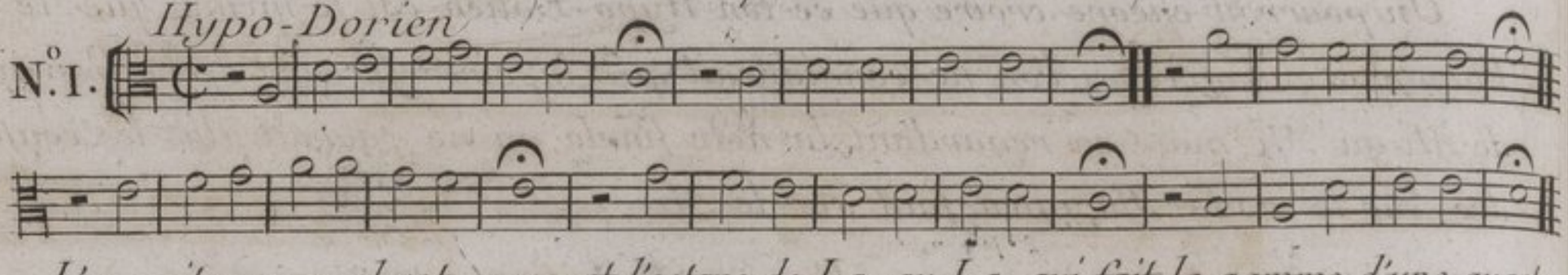
laquelle ce chant se termine. Un ton peut quelquefois outre passer sa gamme d'un dégré soit dans le bas, soit dans le haut sans perdre sa Cathégorie.

Exemple

NB. Les 6 Chants ci après sont du Culte Protestant

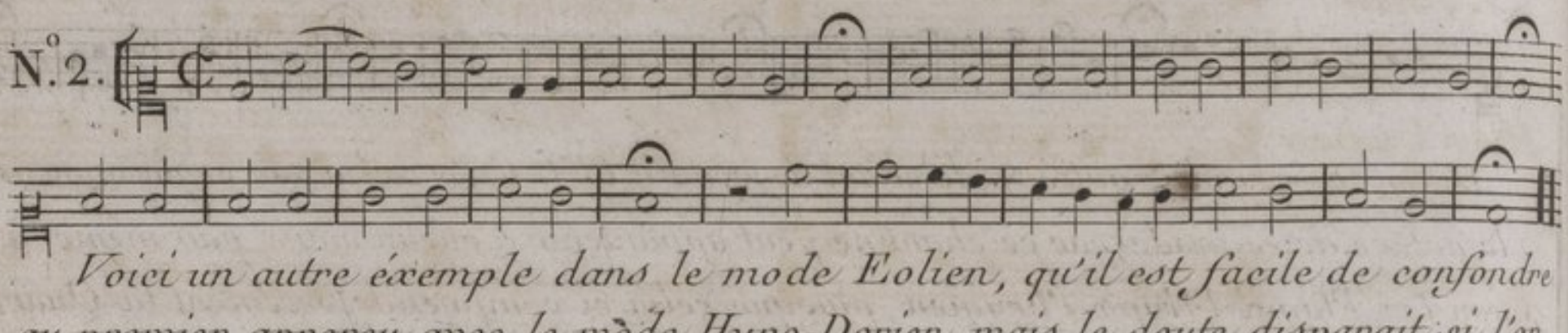
Hypo-Dorien

N.° 1.



L'on voit que ce chant parcourt l'octave de La, au La, qui fait la gamme d'une quarte au dessous du ton de Ré, et quoique finissant en Ré, il n'en est pas moins le ton Plagal Hypo-Dorien. Pour mieux en juger, il faut éxaminer l'éxemple suivant qui étant absolument du mode Dorien va parcourir la Gamme de Ré.

N.° 2.

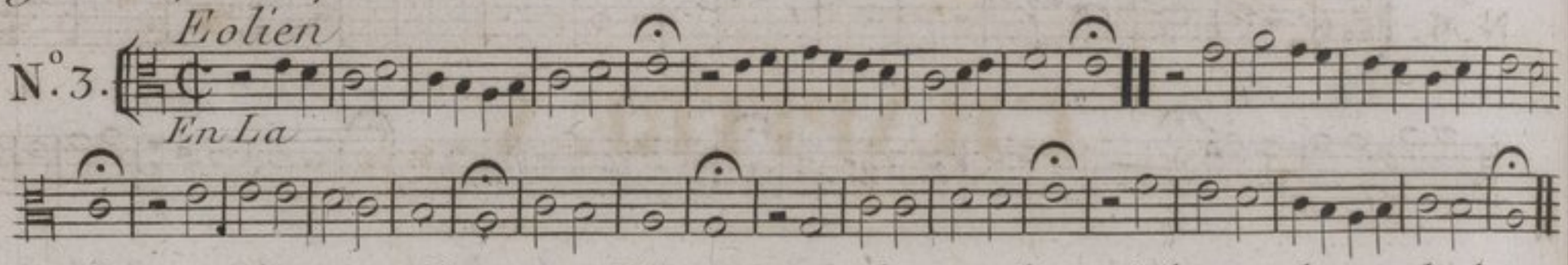


Voici un autre éxemple dans le mode Eolien, qu'il est facile de confondre au premier apperçu avec le mode Hypo-Dorien, mais le doute disparait si l'on observe que ce chant finit en La, et non en Ré. Ce chant outrepasse ici sa gamme parce qu'il descend au Sol.

Eolien

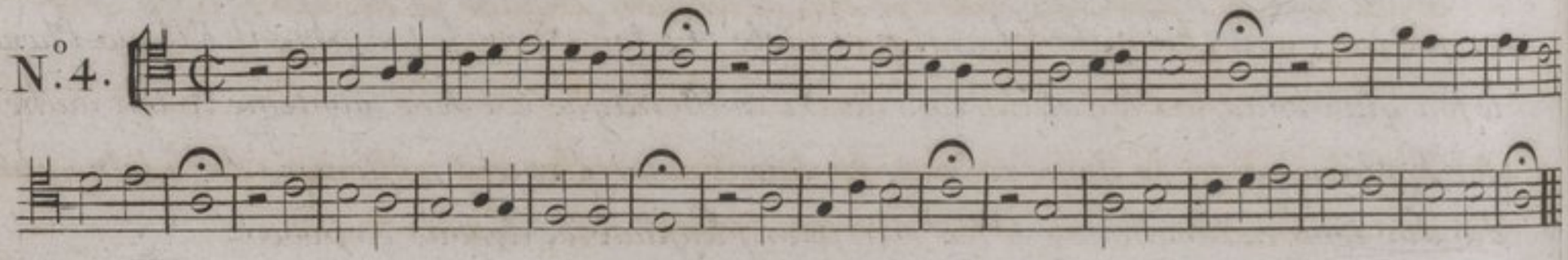
N.° 3.

En La



Pour preuve que les tons Plagaux employent de préférence les cordes basses, et les tons authentiques les cordes hautes, quoique le ton paraisse être le même, voici un autre Exemple dans le mode Hypo-Eolien qu'on peut comparer avec l'éxemple précédent du mode Eolien. Ce chant outrepasse la Gamme de Mi, et monte au Fa.

N.° 4.

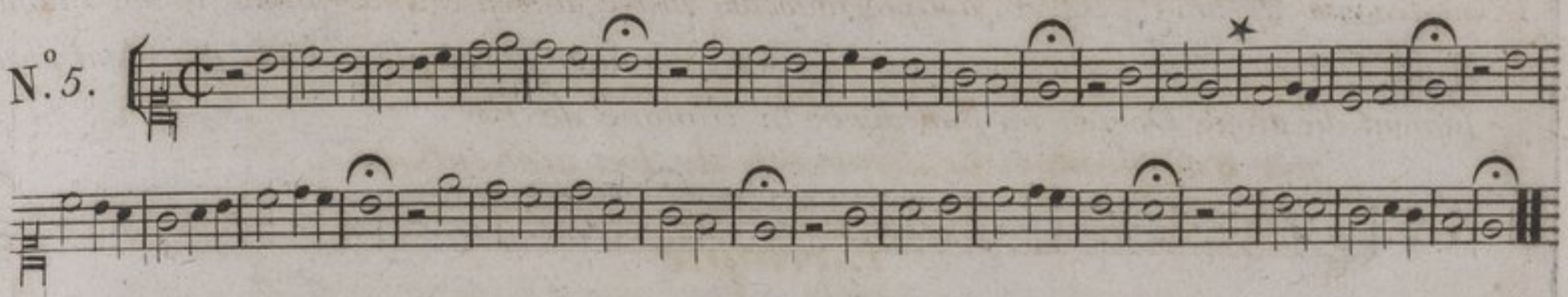


Cet Exemple N.º 4. parcourt la Gamme de Mi, au Mi, et finit en La, mais le chant monte jusqu'au Fa. Ce ton plagal Hypo-Eolien empruntе ce Fa dans son ton authentique Eolien. N.º 3.

On pourroit encore croire que ce ton Hypo-Eolien est le même que le Phrygien cy-après si l'on ne considérait que la circonférence de la Gamme de Mi au Mi, mais en regardant la note finale, on ne saurait plus les confondre, car le mode Phrygien finit sur le Mi.

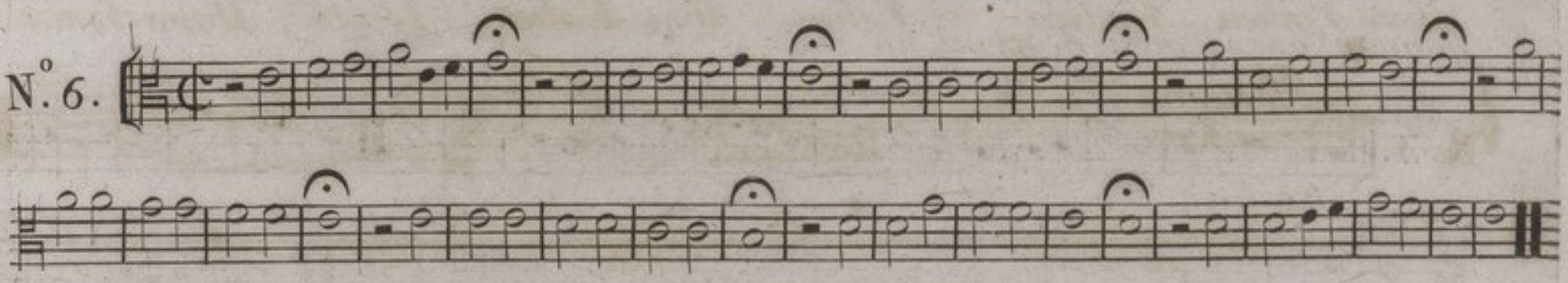
Exemple

N.º 5.



Dans la seconde partie ✱, le chant descend à l'Ut. Cette extension ne dérange point la nature de ce mode, car ce chant ne peut appartenir à aucun autre, pas même à son ton Plagal l'Hypo-Phrygien, puisque celui ci comprend forcément la Quarte le Si en dessous, comme le démontre l'éxemple suivant.

N.º 6.

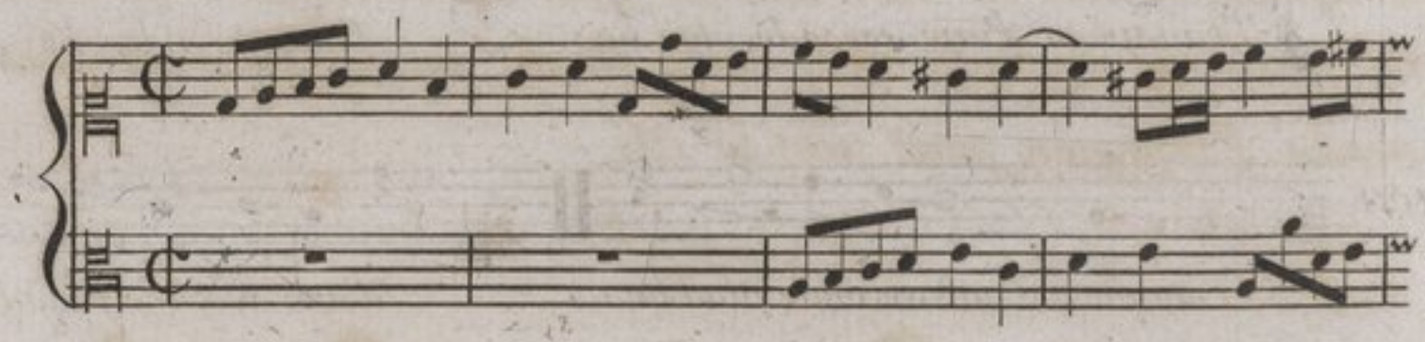


Dans cet éxemple l'on ne parcourt que sept tons; le plus haut est la quarte du ton principal tandis que dans le ton authentique Phrygien, la Gamme de Mi au Mi régne dans sa totalité. Ce ton authentique Plagal N.º 6. est donc encore dans les cordes Basses.

Authenti sursùm scandunt, servi-que deorsùm.

On ne trouve pas dans la musique des Grecs le septième mode authentique Si à cause que sa quinte Fa naturel n'est pas juste. Ce ton Si est le ton plagal l'Hypo-Phrygien le ton qui serait le Plagal du ton de Si authentique est déja lui même le ton authentique Lydien, ainsi ces deux tons se trouvent naturellement renfermés dans le nombre des six tons authentiques, et les six tons plagaux ci dessus exposés.

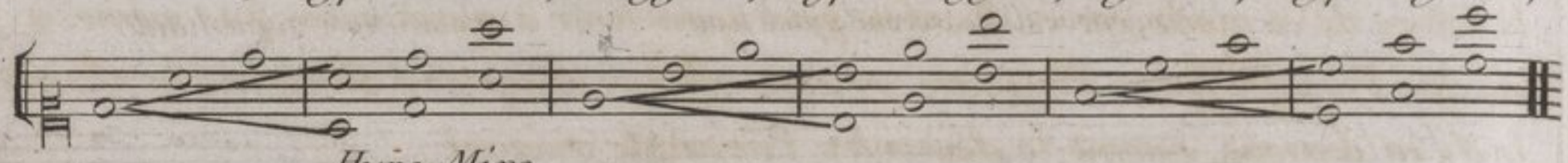
La composition des Fugues démontre la nécessité de connaître l'ancien Système des Grecs, afin de pouvoir répondre à un sujet dans le ton convenable. Voici un sujet qui est du mode Dorien et sa réponse dans le mode Hypo-Dorien la quarte au dessous.



Il faut observer de plus que le mode Plagal est toujours par transposition la dominante du ton authentique.

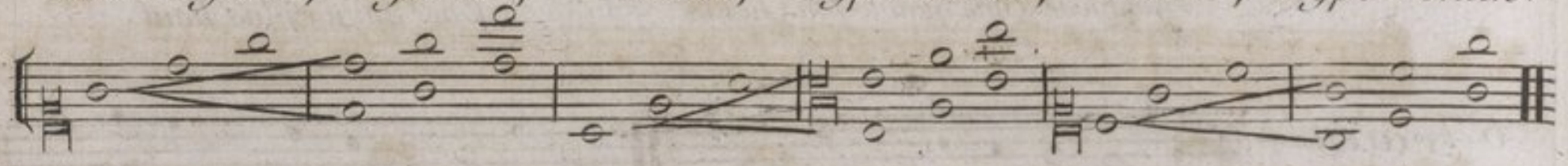
Exemple

Dorien, Hypo-Dorien, Phrygien, Hypo-Phrygien, Lydien, Hypo-Lydien,



Hypo-Mixo

Mixo-Lydien, Lydien, Eolien, Hypo-Eolien, Ionien, Hypo-Ionien.



CHAPITRE VI.

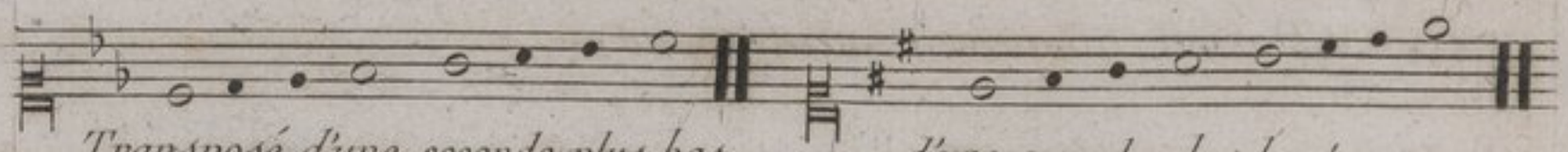
De la Transposition des Tons Grecs. (A)

Comme on trouvera par la suite beaucoup de ces tons transposés pour les proportionner à l'étendue commune des Voix, on croit utile d'en donner le tableau afin de mieux faire voir que la transposition n'empêche pas que chacun de ces tons ne conserve son caractère primitif.

(A) *On verra que cette première transposition en éprouvera encore d'autres au Chapitre VIII. page 172, et suivantes.*

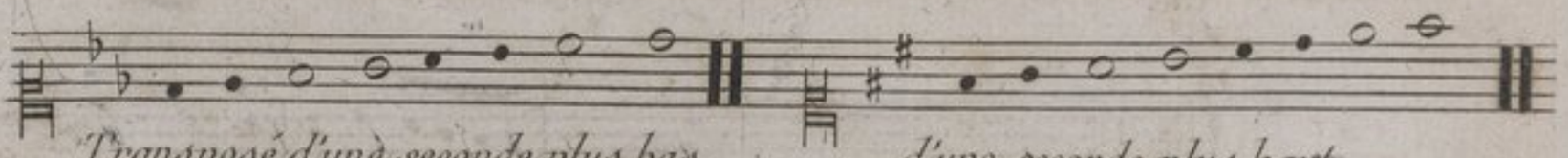
Tons Authentiques.

1 *Dorien*



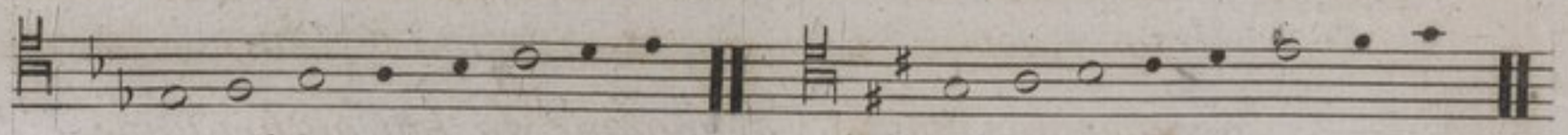
Transposé d'une seconde plus bas. *d'une seconde plus haut.*

2 *Phrygien*



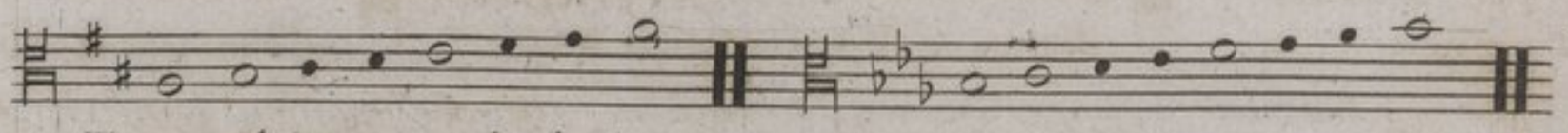
Transposé d'une seconde plus bas. *d'une seconde plus haut.*

3 *Lydien*



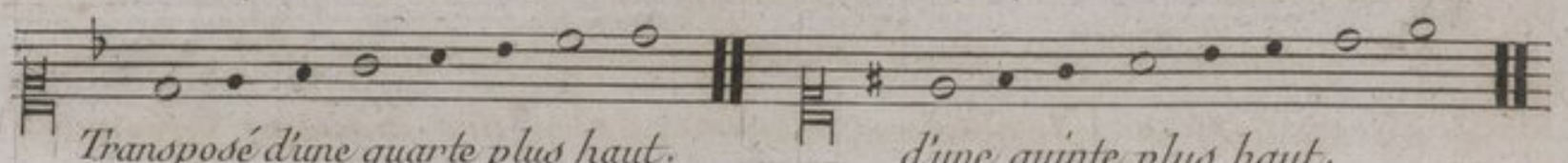
Transposé d'une seconde plus bas. *d'une seconde plus haut.*

4 *Mixo-Lydien*



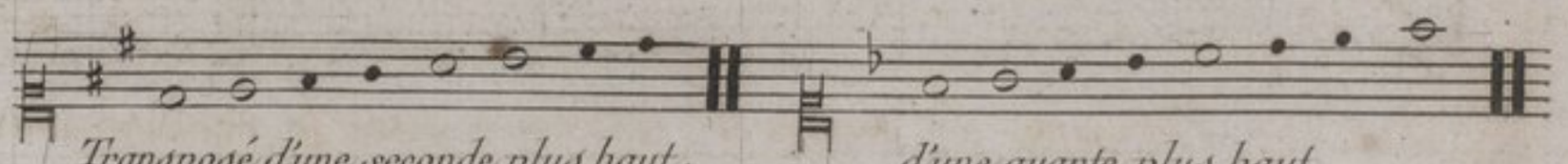
Transposé d'une seconde plus haut. *d'une tierce plus haut.*

5 *Eolien*



Transposé d'une quarte plus haut. *d'une quinte plus haut.*

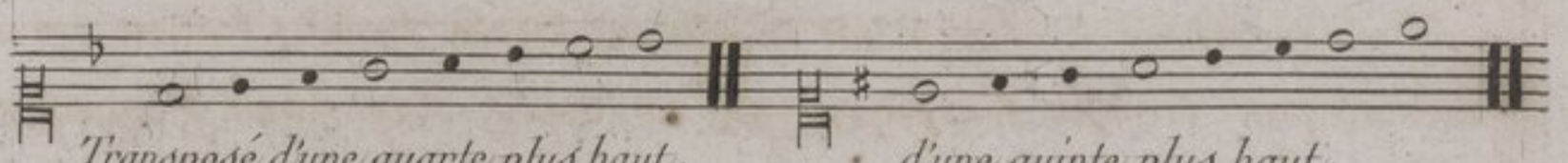
6 *Ionien*



Transposé d'une seconde plus haut. *d'une quarte plus haut.*

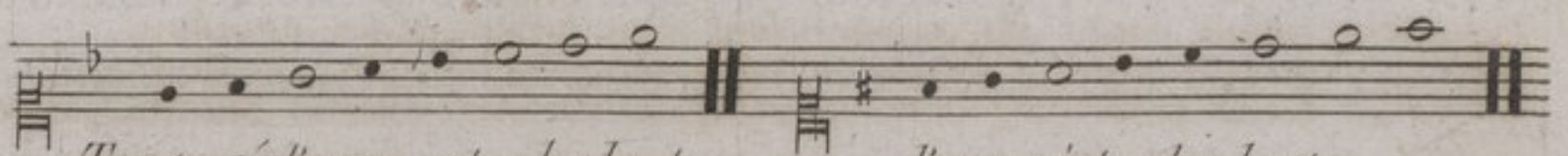
Tons Plagaux.

1. *Hypo-Dorien*



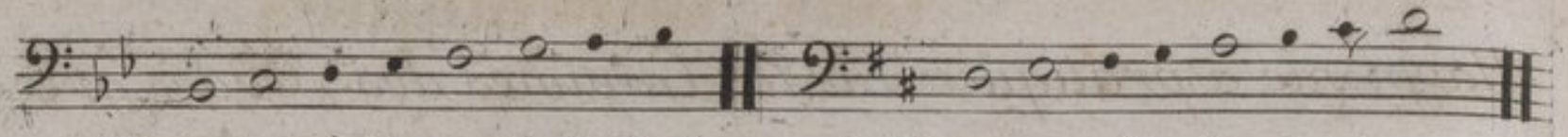
Transposé d'une quarte plus haut. *d'une quinte plus haut.*

2 *Hypo-Phrygien*



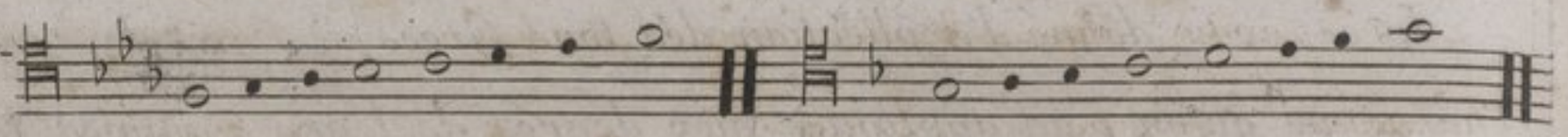
Transposé d'une quarte plus haut. *d'une quinte plus haut.*

3 *Hypo-Lydien*



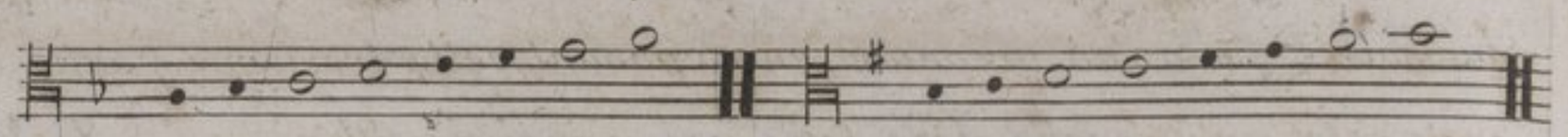
Transposé d'une seconde plus bas. *d'une seconde plus haut.*

4 *Hypo-mixo-Lydien*



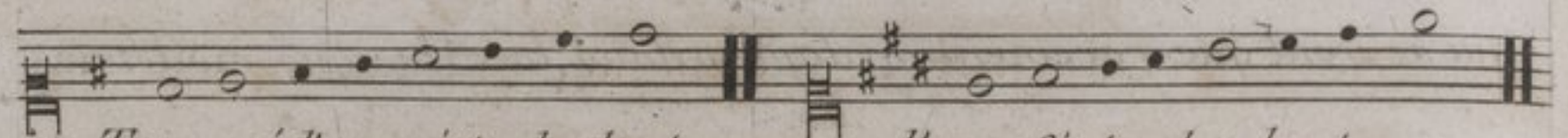
Transposé d'une tierce plus haut. *d'une quarte plus haut.*

5 *Hypo-Eolien*



Transposé d'une quarte plus haut. *d'une quinte plus haut.*

6 *Hypo-Ionien*



Transposé d'une quinte plus haut. *d'une Sixte plus haut.*

Moyennant ces transpositions, on peut nonseulement faire usage de tous les tons grecs, mais aussi on peut en sauver la monotonie.

On est encore persuadé aujourd'hui que chacun des six tons authentiques a un caractère particulier, d'après celui des nations Grecques qui les ont adoptés. Cette ancienne opinion donne au Mode Dorien un caractère dur et fier.

Le Ton Phrygien est emporté; militaire avec le mouvement vif, mais avec le mouvement lent il exprime la tristesse.

Le Ton Lydien est animé avec le mouvement vif, avec le mouvement lent il devient tendre. Platon par cette raison l'a proscrit dans sa république.

Le Ton Mixo-Lydien n'est ni gai, ni triste. Le Ton Eolien est sombre et mélancolique. Le Ton Ionien est gai et jovial. Les Tons Plagaix ont des rapports directs avec leurs tons authentiques, mais par leur position (d'une quarte plus bas) ils acquièrent une teinte plus sombre.

Les Tons Grecs ne sont donc pas encore abolis comme on pourroit le croire, ils sont au contraire d'un usage habituel dans la Religion Catholique, Protestante, et Grecque, et cet usage les rendra aussi durables que le monde.

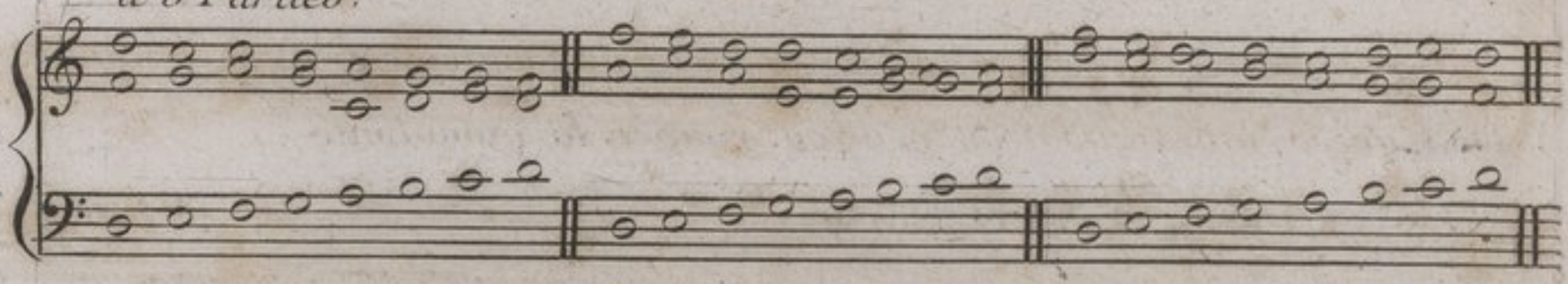
CHAPITRE VII.

Harmonie à pratiquer sur les Gammes des Modes grecs en montant et en descendant lorsqu'elles sont à la partie de la Basse.

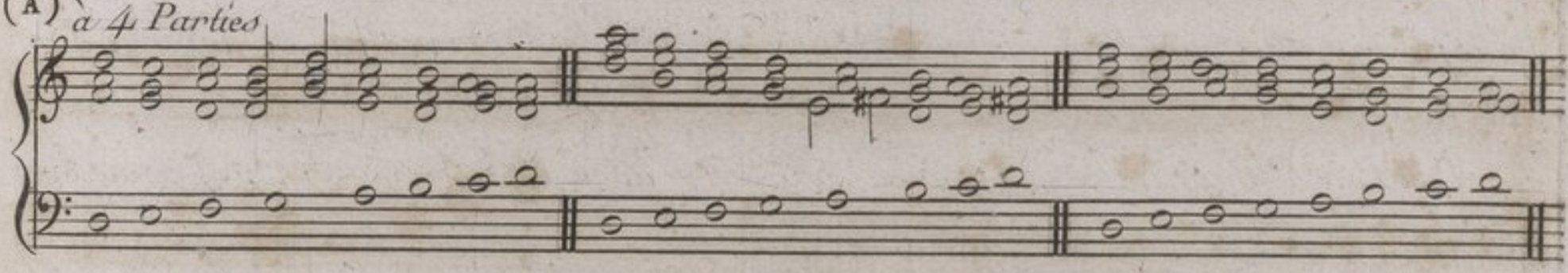
Après avoir donné l'explication des tons Grecs, il s'agit de savoir quelle est l'harmonie qu'on peut appliquer aux dégrés de leurs gammes, les modulations dont chacun de ces tons est susceptible et les différentes cadences qu'ils produisent. Quoi qu'on présume, en exposant cette troisième partie à l'Eleve organiste, qu'il sache déja tous ses principes d'harmonie, il ne lui sera cependant pas inutile d'étudier ces gammes; Il y trouvera des routes d'harmonie qui ne sont que rarement pratiquées dans la Musique moderne.

I. *Mode Dorien 1er Ton d'Eglise*

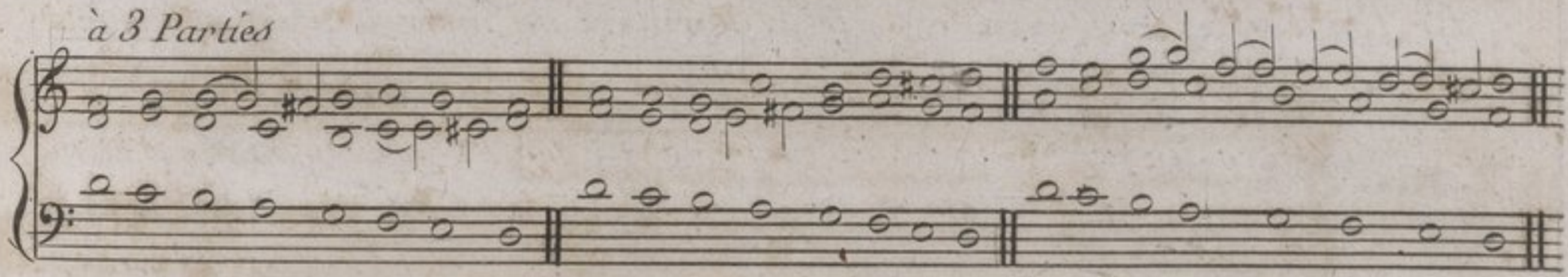
à 3 Parties.



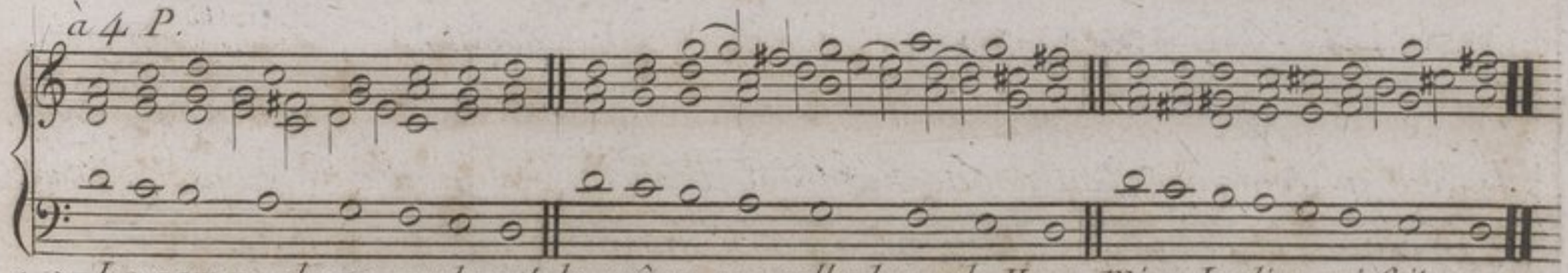
(A) *à 4 Parties*



à 3 Parties



à 4 P.



(A) *La gamme de ce mode est la même que celle du mode Hypo-Mixo-Lydien qui fait le 8e ton de l'Eglise. (Voyez le Chap. 12. Page 188.)*

2.e ton d'Eglise. On le transpose de 4 tons plus haut pour les Voix, comme ci dessous. N.o 2, bis.

2

Mode Eolien ou Hypo-Dorien.

à 3 Parties.

à 4.

à 3.

à 4.

à 3.

2. Bis. *Le même Mode transposé de 4 tons plus haut.*

à 4.

à 3

à 4.

à 3.

3. Le Mode Phrygien 3e. ton d'Eglise est aussi le Mode Hypo-Eolien.

à 4.

à 3.

à 4.

ou

4.

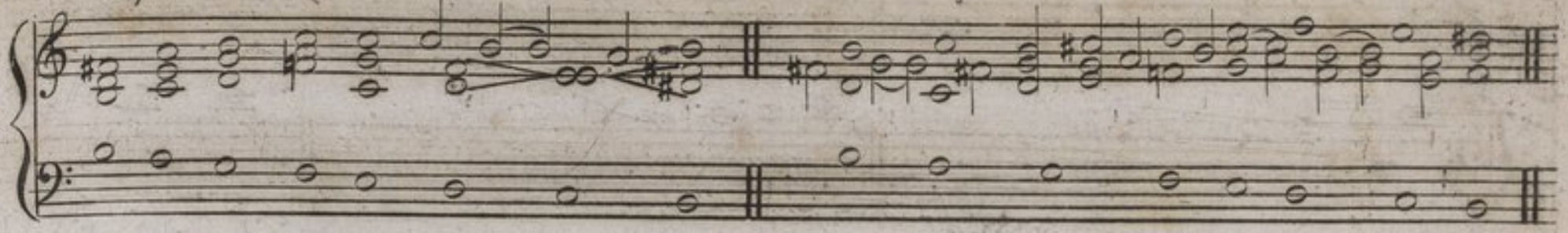
Mode Hypo-Phrygien 4e. ton d'Eglise.

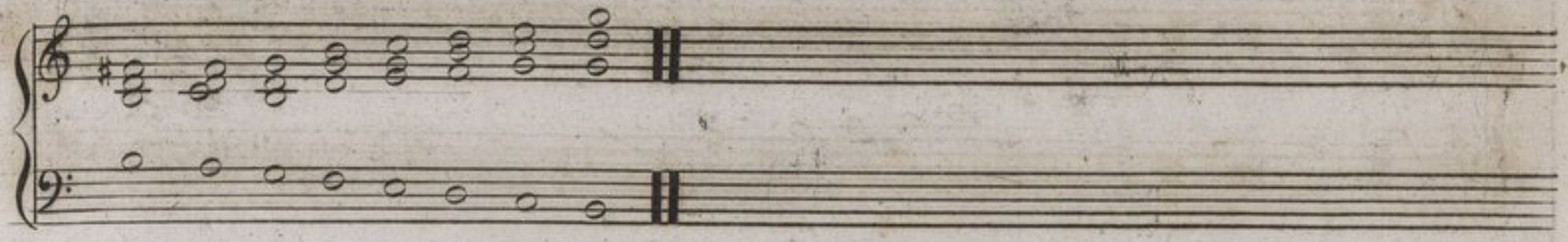
à 3.

à 4.

à 3.

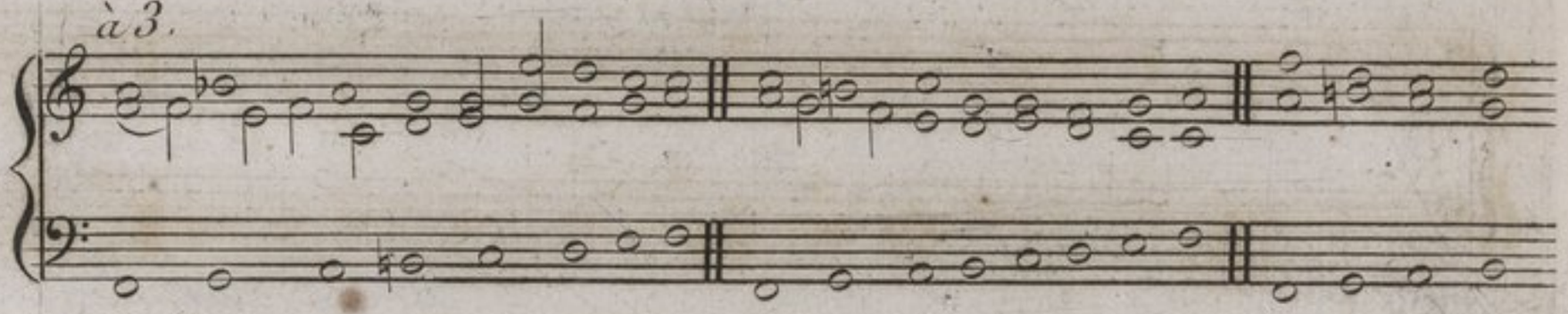
à 4.



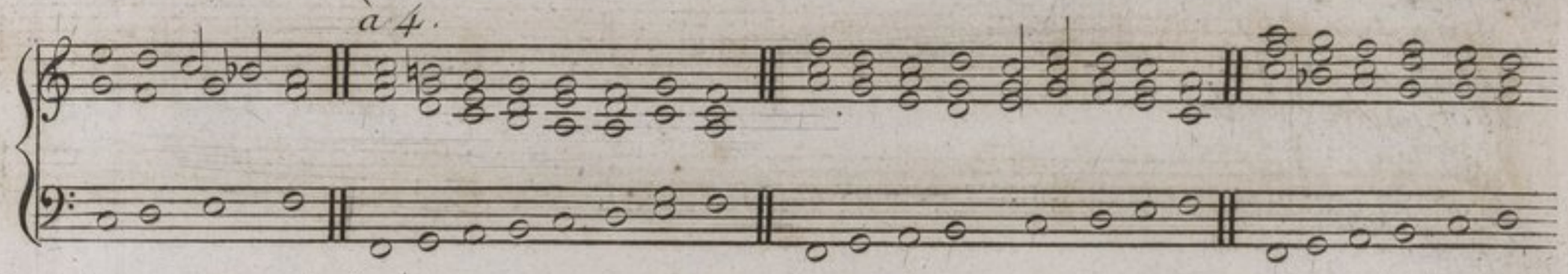


5.
Mode
Lydien
5e ton
d'Eglise

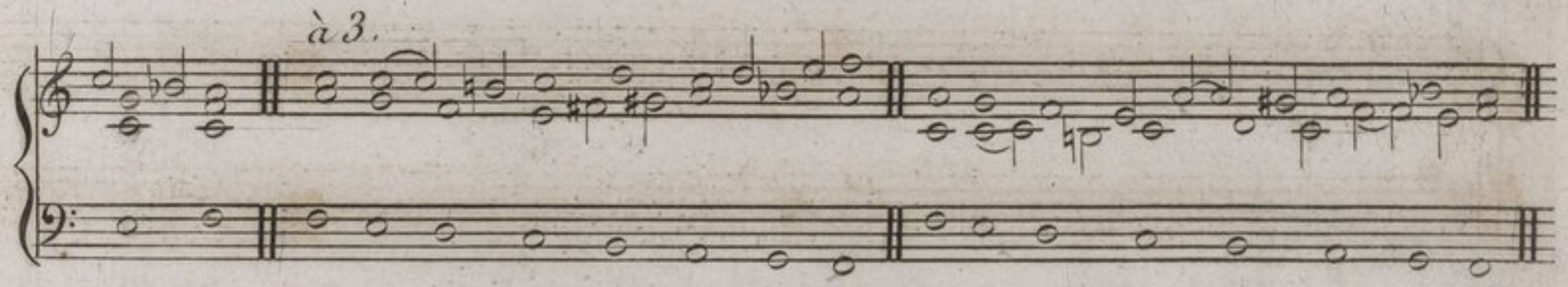
à 3.



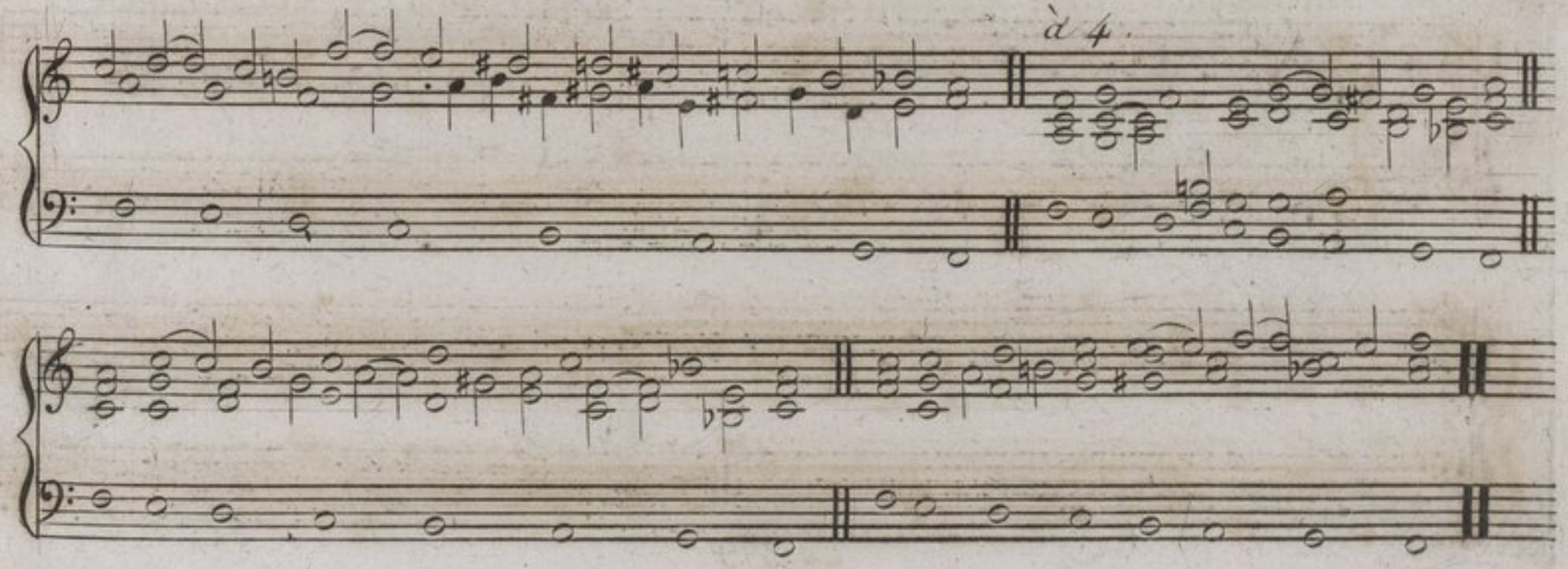
à 4.



à 3.

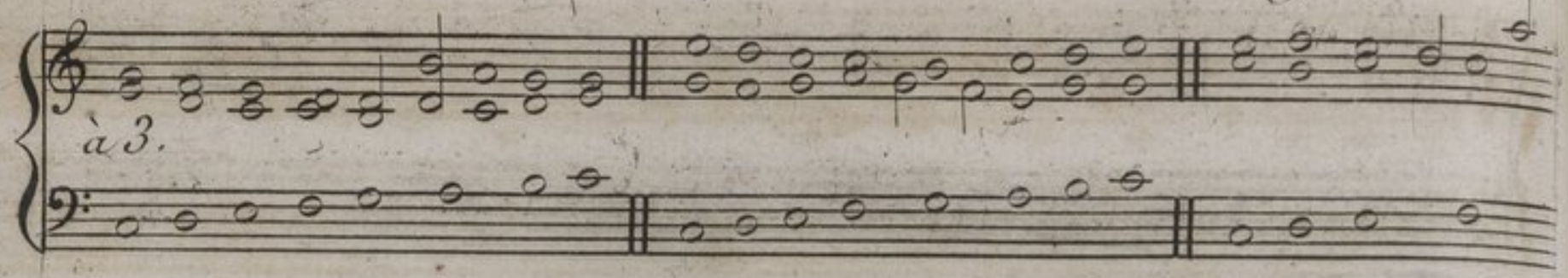


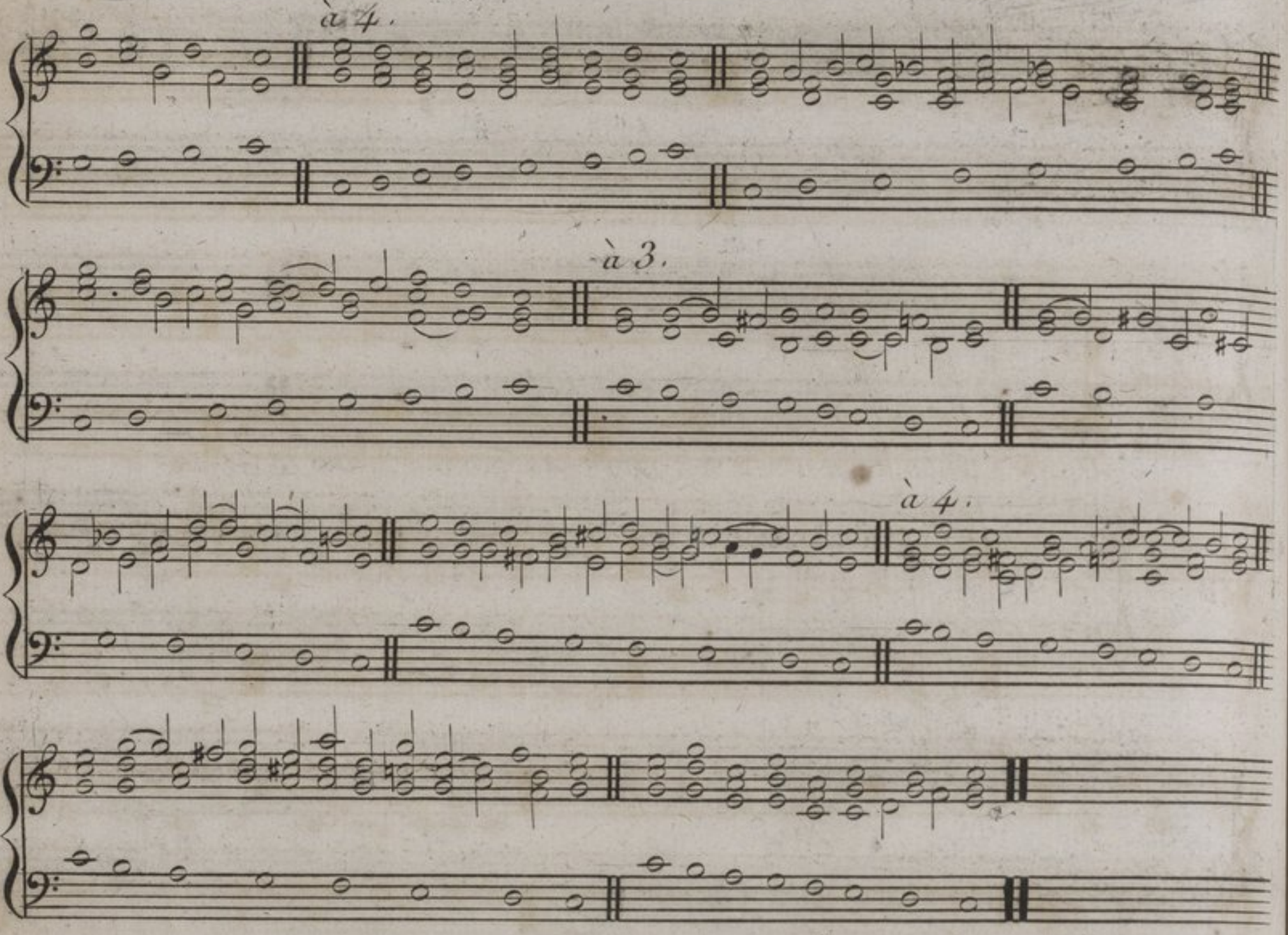
à 4.



Le Mode Hypo-Lydien est le même que le Mode Ionien. 6e ton d'Eglise.

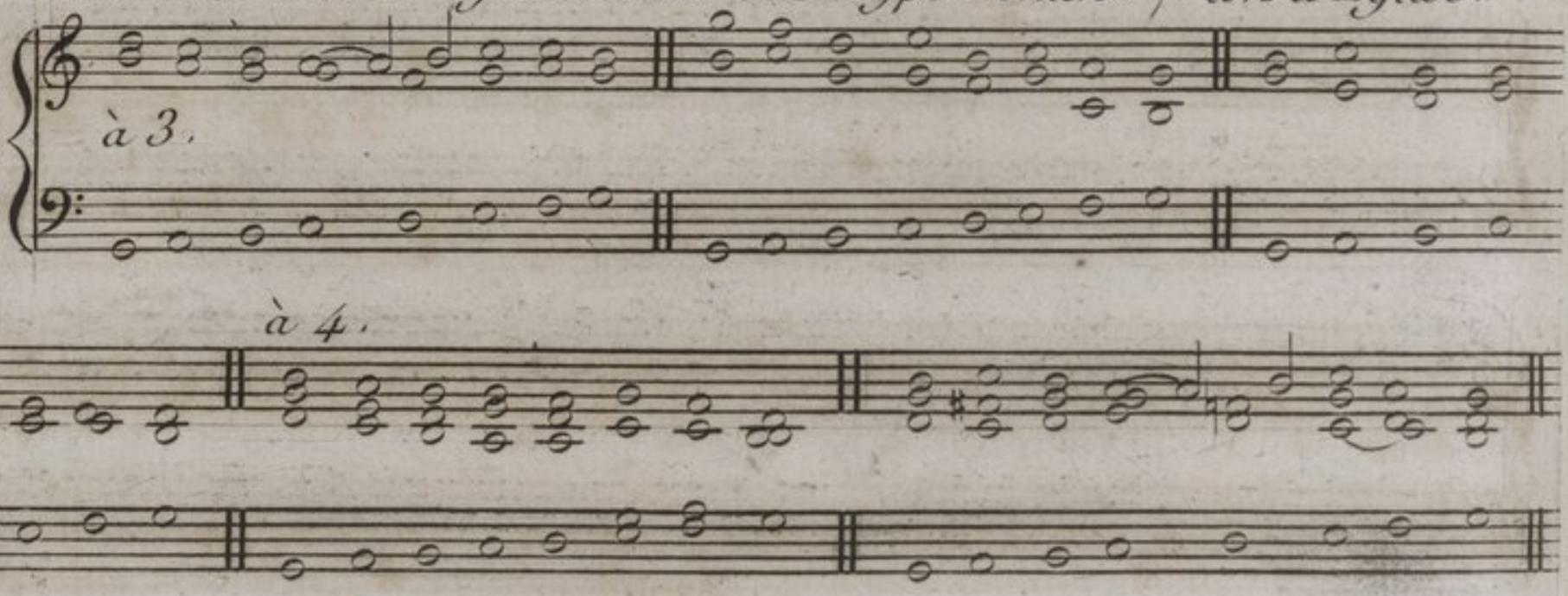
6.



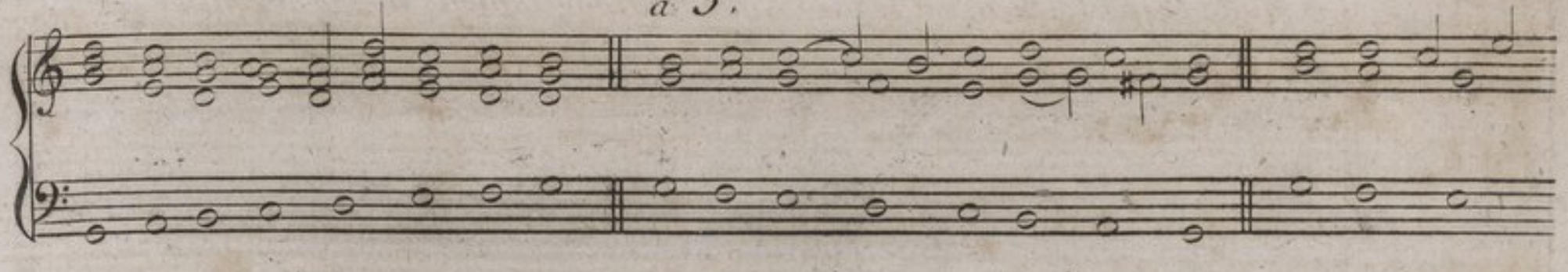


Le Mode Mixo-Lydien ou Mode Hypo-Ionien. 7e ton d'Eglise.

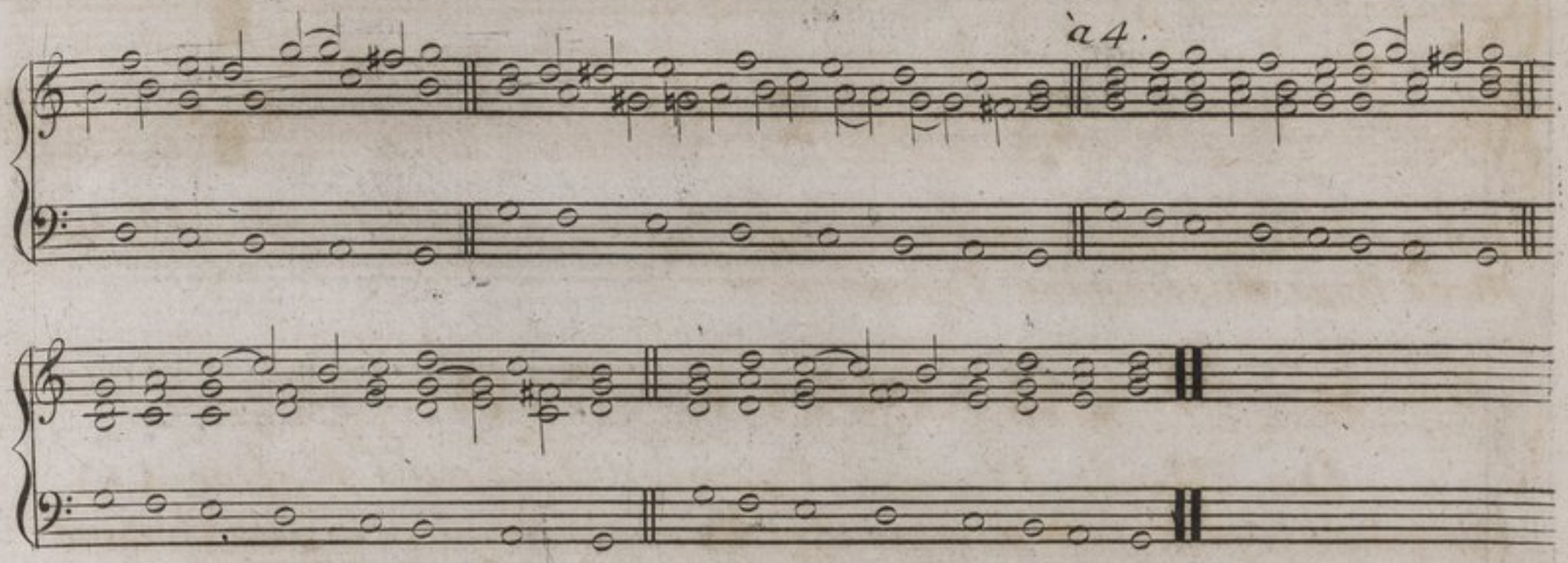
7.



à 3.

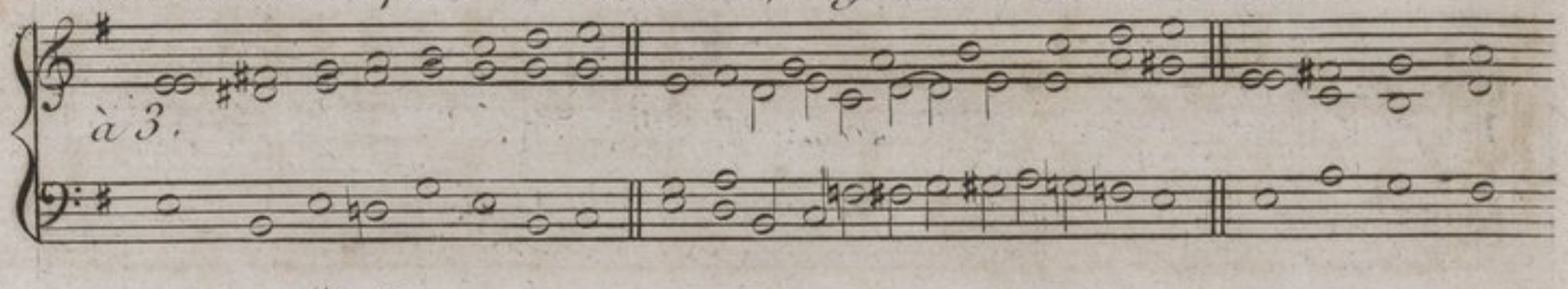


à 4.

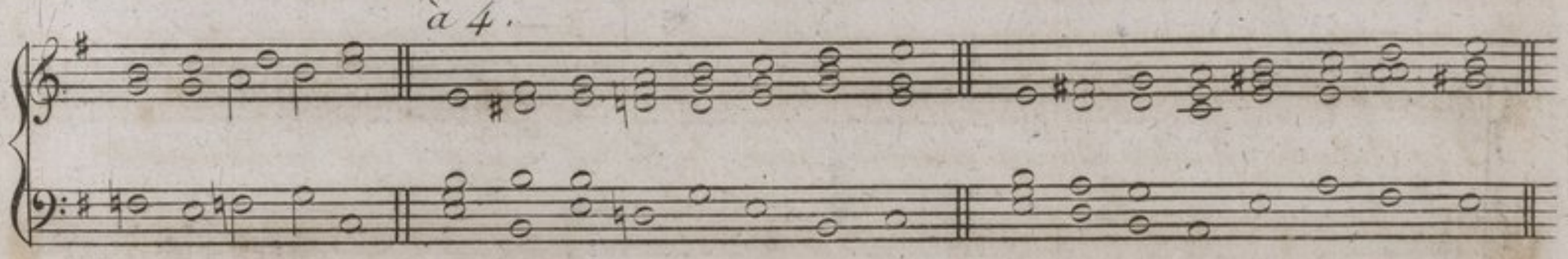


Mode Eolien répété en ton de Mi, la gamme dans le dessus.

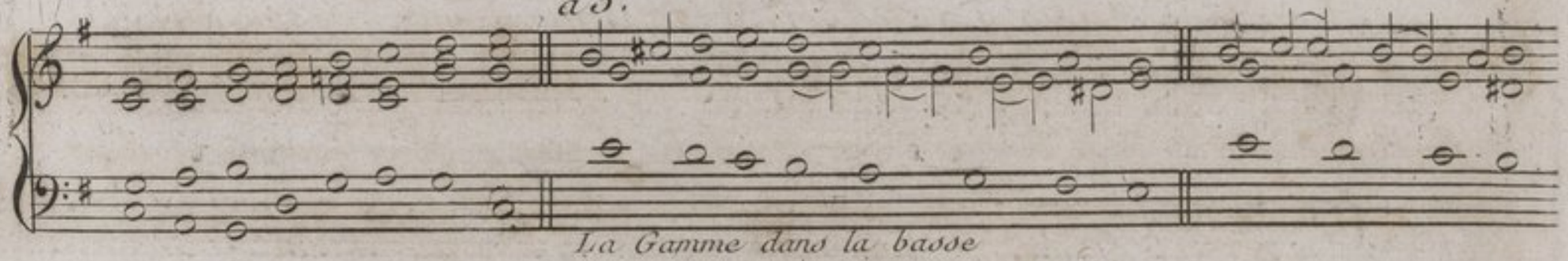
8.



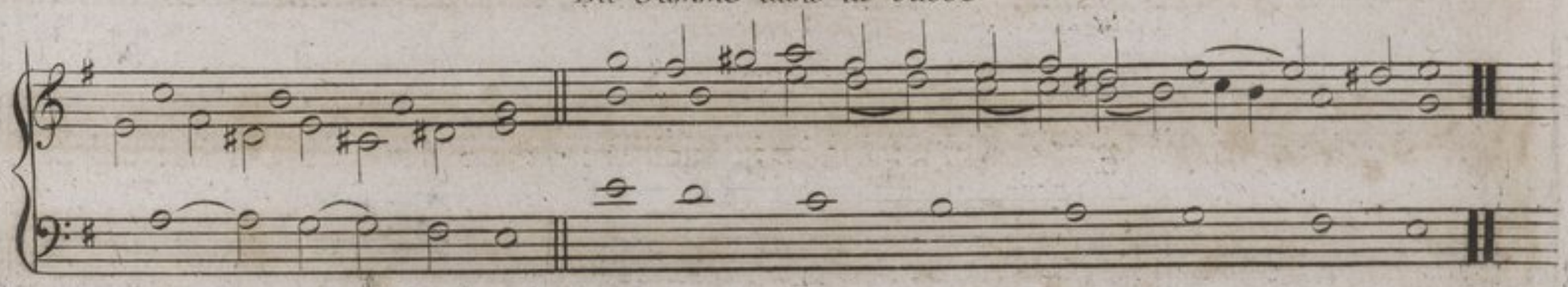
à 4.



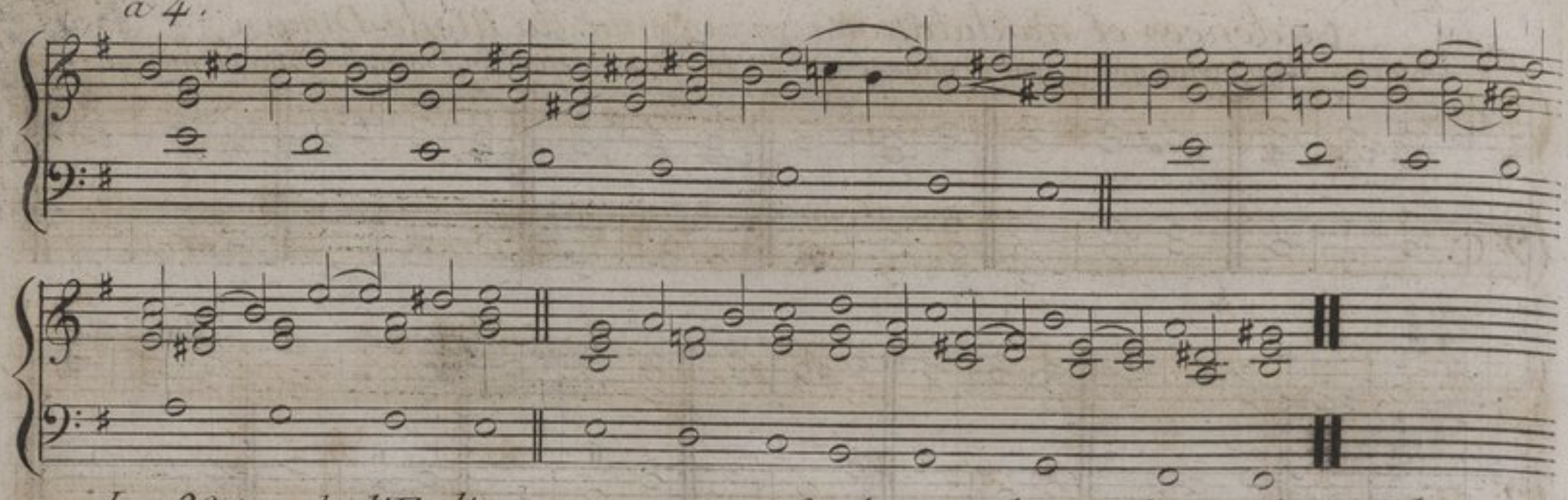
à 3.



La Gamme dans la basse



à 4.

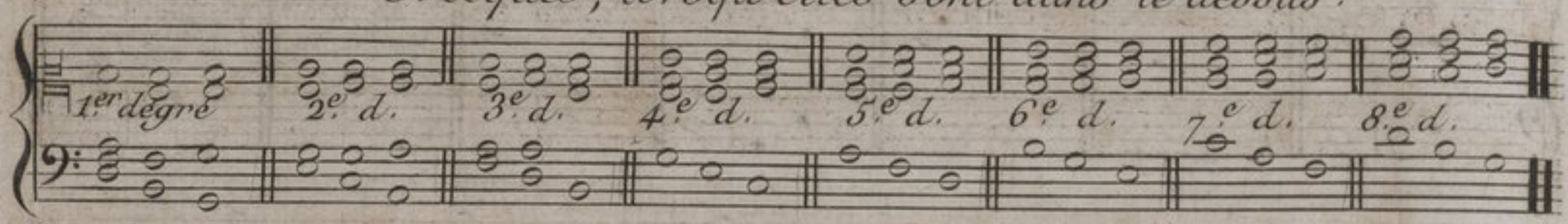


Le 8.e ton de l'Eglise se trouve confondu avec le Mode Dorien, et le Mode Hypo-Mixo-Lydien. Voyez ci après.

CHAPITRE VIII.

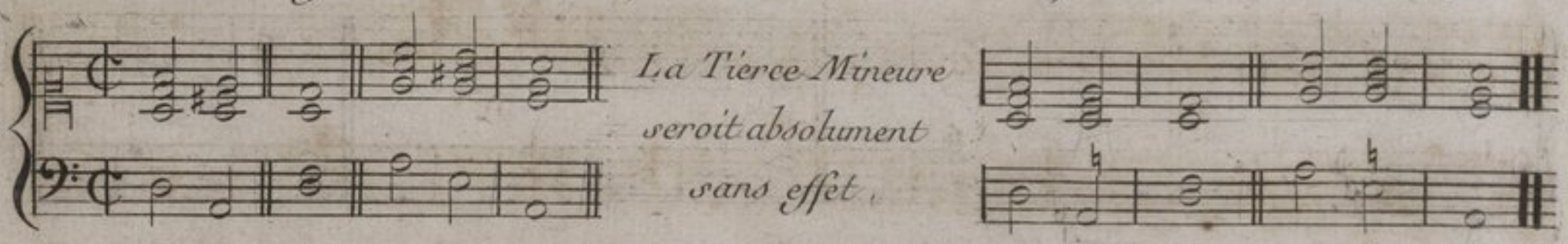
Du Mode Dorien, Premier ton de l'Eglise. (A)

Harmonie à pratiquer sur les dégrés, séparement pris, des Gammes Grecques, lorsqu'elles sont dans le dessus.



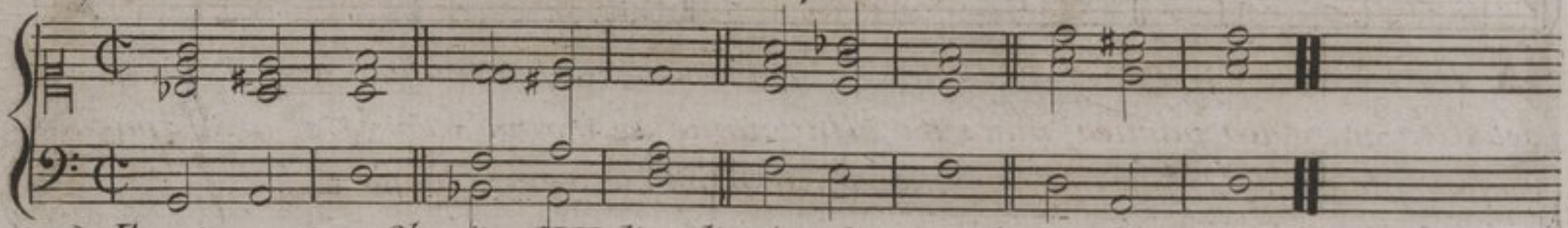
Tous ces accords parfaits ne contiennent que des intervalles appartenants à la Gamme. Les renversements de ces accords parfaits qui sont ceux de sixte, et de quarte et sixte, sont également dans le cas d'être employés.

Les Cadences finales doivent toujours avoir la tierce majeure sur la dominante.



Pour conformer le mode Dorien à notre ton de Ré mineur on place également dans l'Harmonie le bémol sur la 6.e note, comme le dièze sur la 7.e de ce ton.

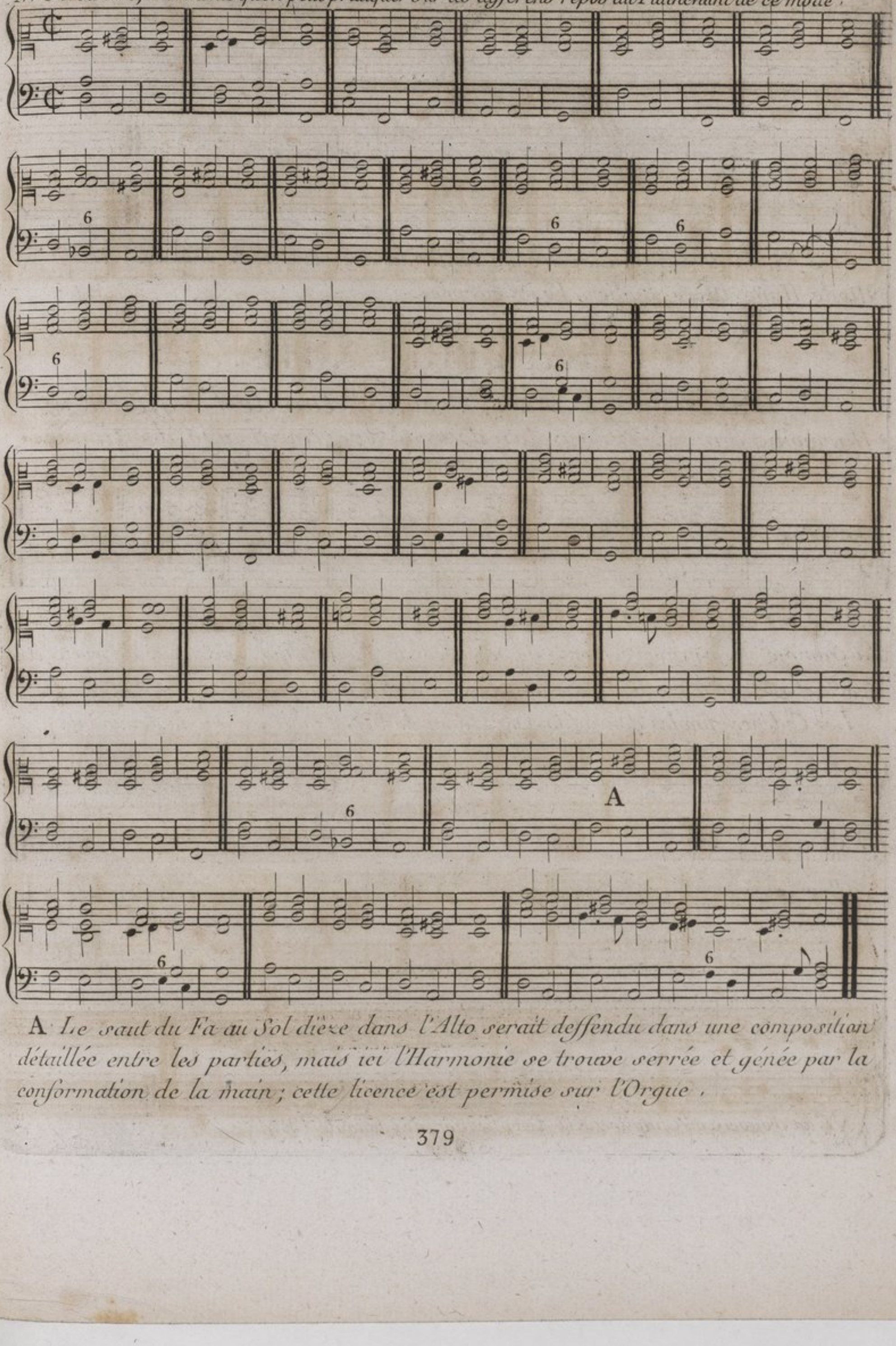
Exemple.



(A) *L'on trouvera au Chapitre XII. l'explication des tons de l'Eglise.*

Cadences et modulations provenant du Mode Dorien.

N.a C'est à dire, l'harmonie qu'on peut pratiquer sur les différens repos du Plainchant de ce mode.

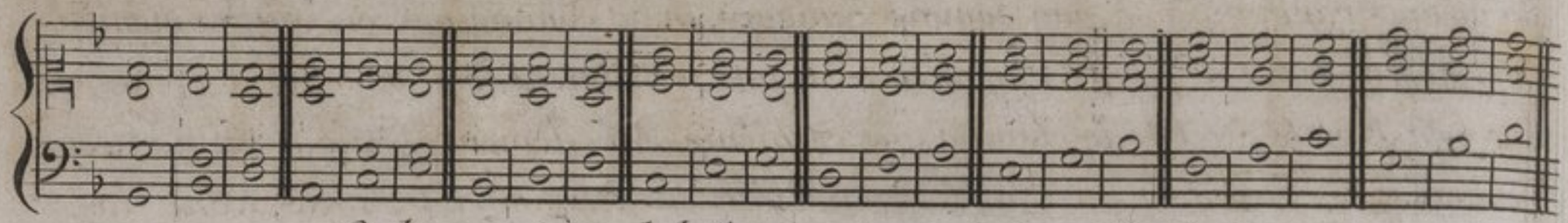


A Le saut du Fa au Sol dièze dans l'Alto serait deffendu dans une composition détaillée entre les parties, mais ici l'Harmonie se trouve serrée et génée par la conformation de la main; cette licence est permise sur l'Orgue.

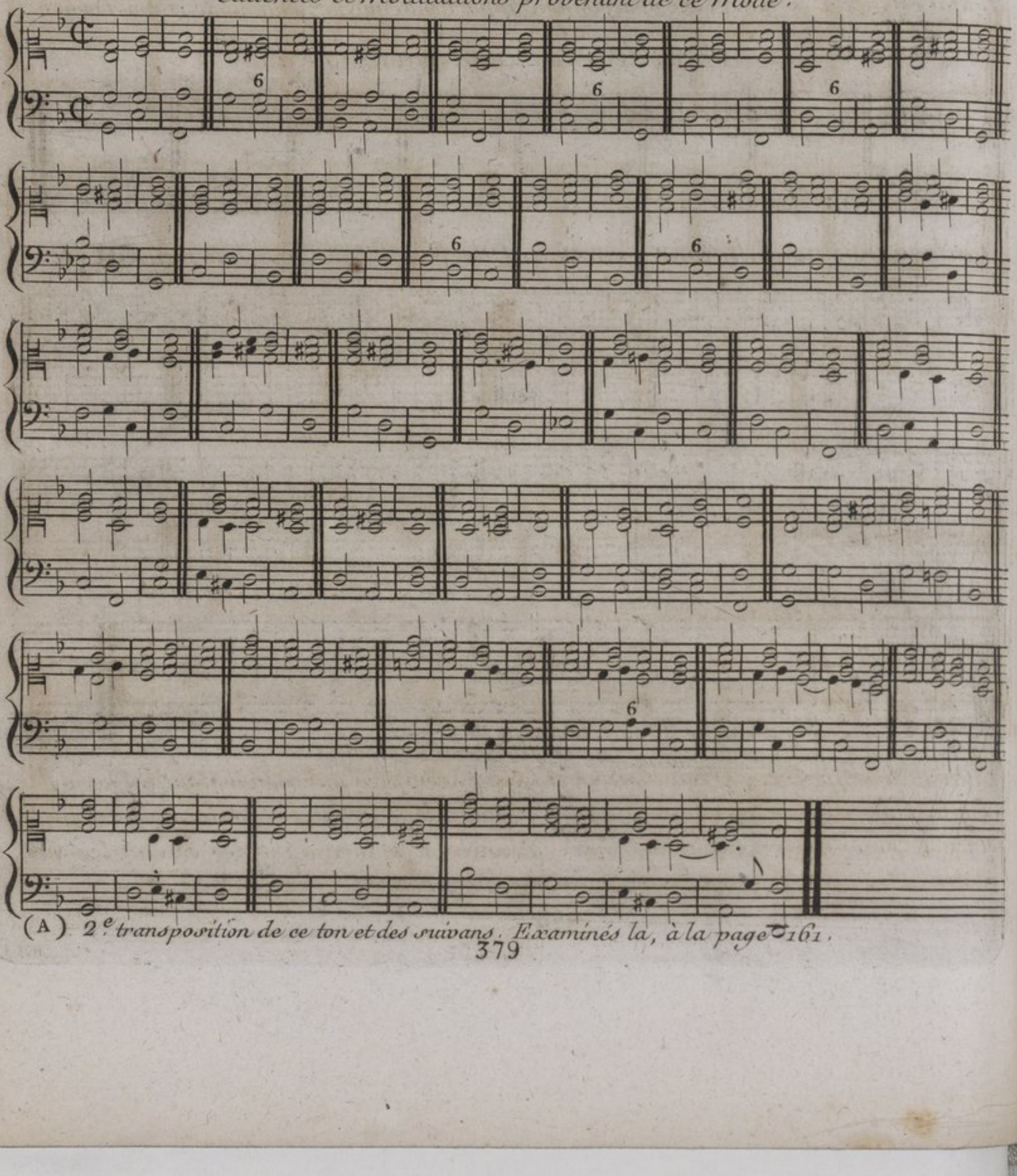
Du Mode Hypo-Dorien ou 2.e Ton de l'Eglise.

Pour approprier ce mode à l'extension commune de la voix humaine on est obligé de le transposer de quatre tons plus haut; il ne perd rien pour cela de l'ordre et de la nature de ses intervales, qui le distinguent par sa gamme des autres modes; il est ici en Sol mineur.

Harmonie de ses dégrés. (A)



Cadences et Modulations provenant de ce Mode.

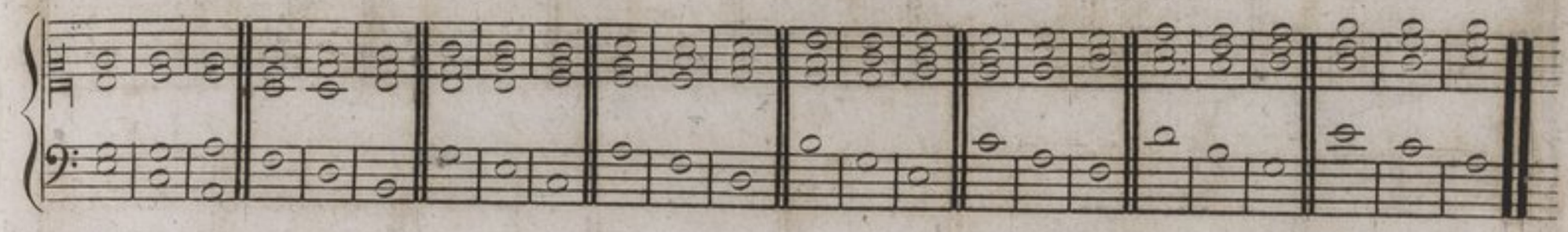


(A) *2.e transposition de ce ton et des suivans. Examinés la, à la page 161.*

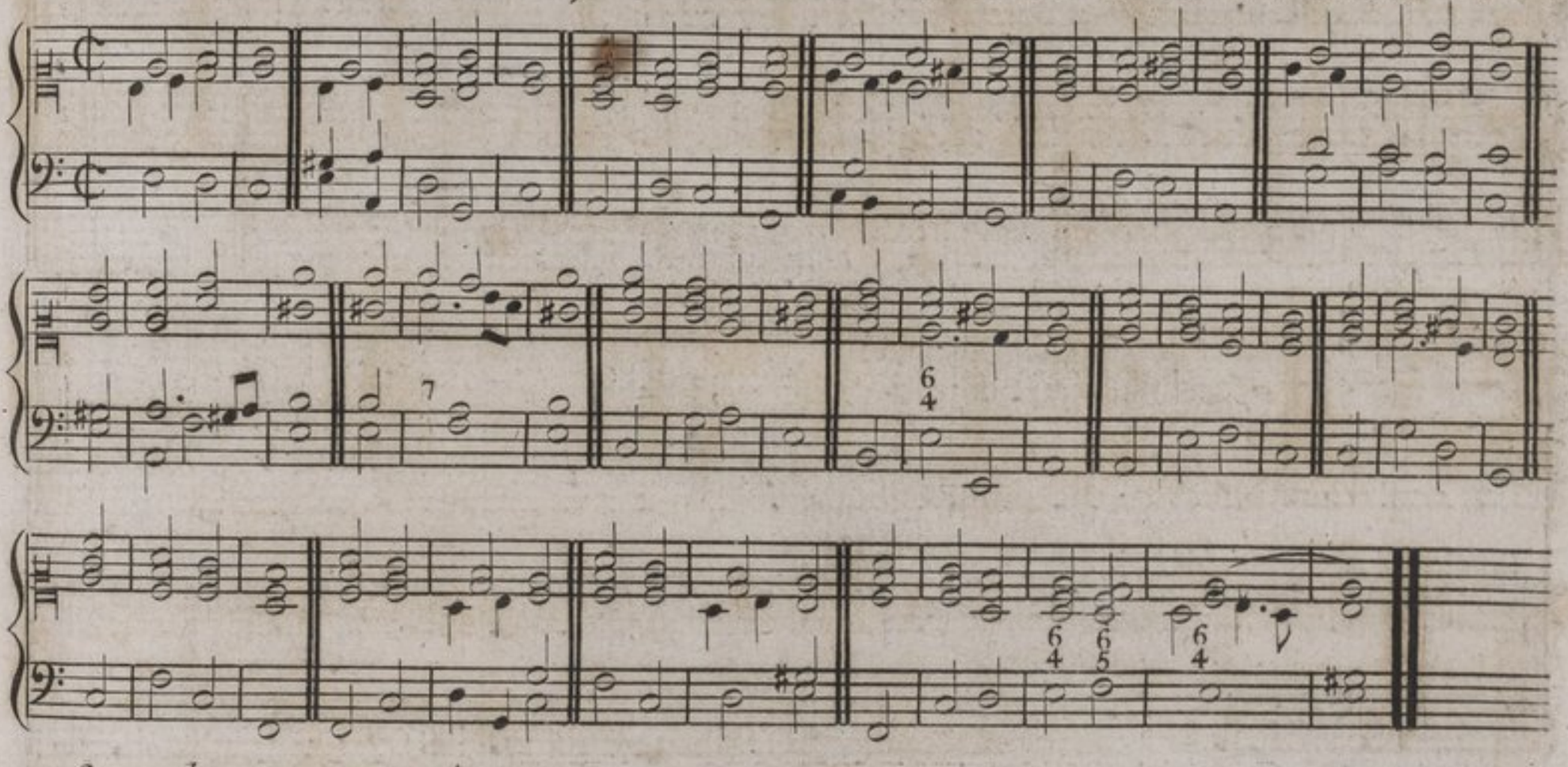
3°. Du Mode Phrygien. 3e. Ton de l'Eglise.
4°. Du Mode Hypo-Phrygien. 4e. Ton de l'Eglise.

Le mode Phrygien reste ici dans son ton de Mi, mais le mode Hypo-Phrygien doit par la même raison (ci dessus,) être transposé de quatre tons plus haut. Tous les deux peuvent être employés dans le même cadre puisqu'ils ont, par ce moyen, les mêmes rapports non pas comme Toniques, mais comme parcourant les mêmes intervalles; le Mi du mode Phrygien n'est pas seulement la 1re. note du ton, mais aussi la 1re. note du Mode, tandis que ce même Mi, devient, quoique ici par transposition première note du Ton, la quatriéme en dessous du Mode dont la Tonique est ici le La. Cette observation appartient également au mode Hypo-Dorien.

Harmonie de ces deux modes réunis.



Cadences et modulations provenant de ces deux modes réunis.

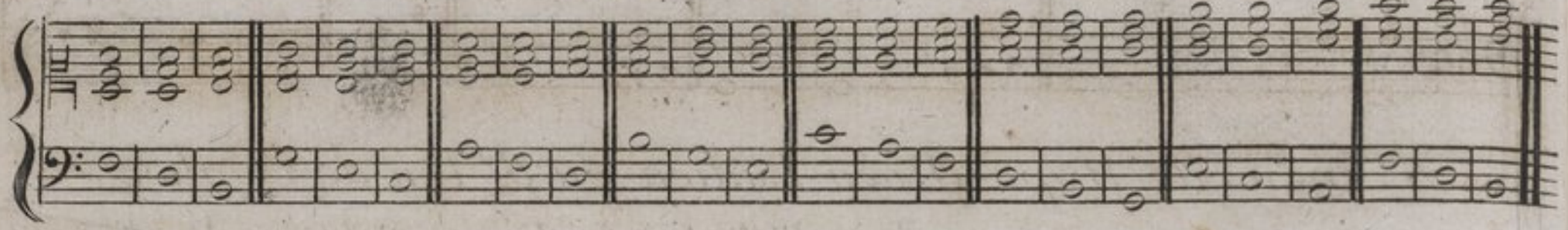


On a du s'appercevoir en parcourant ces Exemples que nonobstant les accords adaptés aux dégrés de chaque mode on a employé des accords de septième, de $\frac{6}{4}$, et de $\frac{6}{5}$ pour faire des liaisons harmoniques; il y aura dans les éxemples suivant d'autres accords non employés jusqu'à présent.

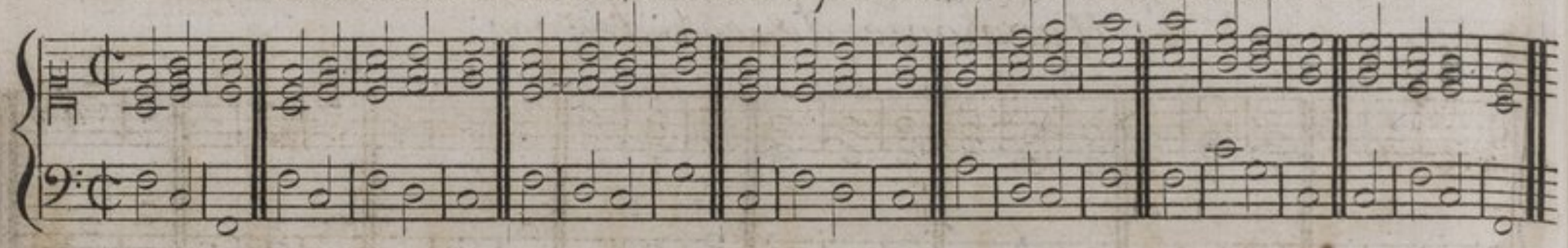
5°. Du Mode Lydien, ou 5e. Ton de l'Eglise.

Ce mode est en Fa sans Si bémol qu'ne s'y est introduit que par suite du tems. On le transpose ordinairement de quatre tons plus bas c'est-à-dire en Ut à cause des Voix.

Harmonie de ses dégrés.

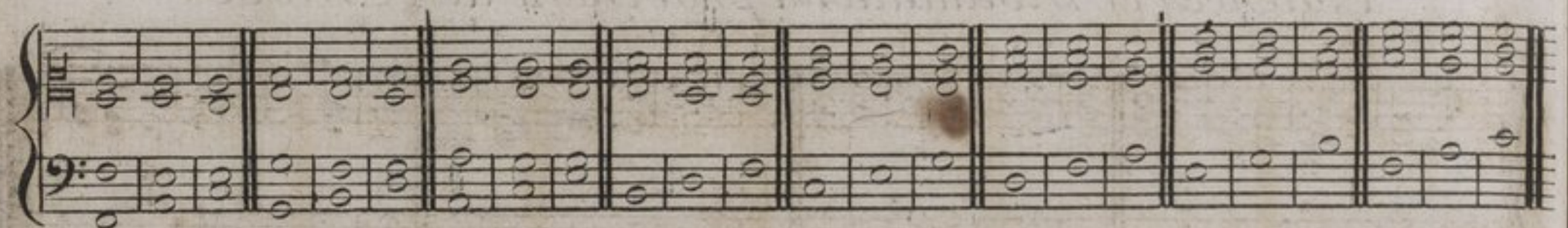


Cadences et modulations provenant de ce Mode.

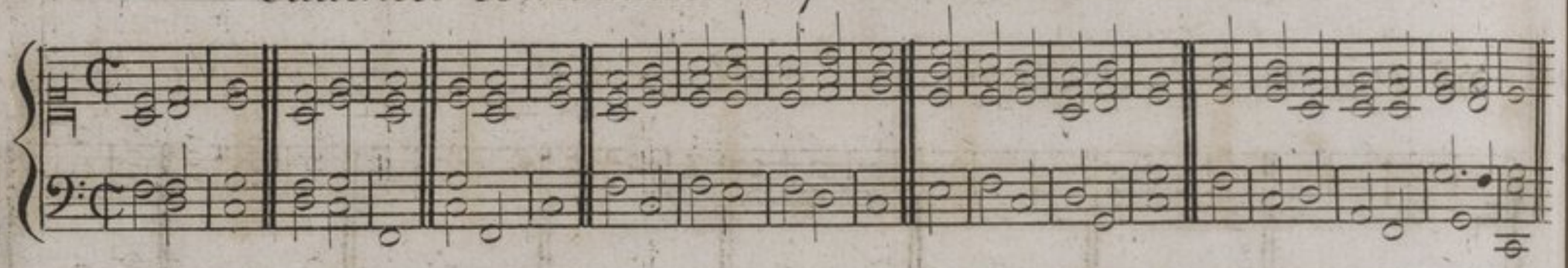


6°. Du Mode Hypo-Lydien, ou 6e. Ton de l'Eglise.

Ce mode resté dans son ton Primordial de Fa sans Si bémol.



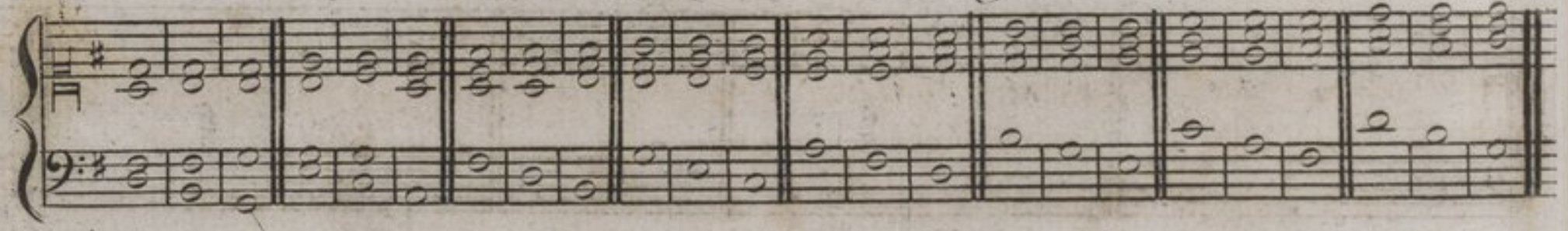
Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



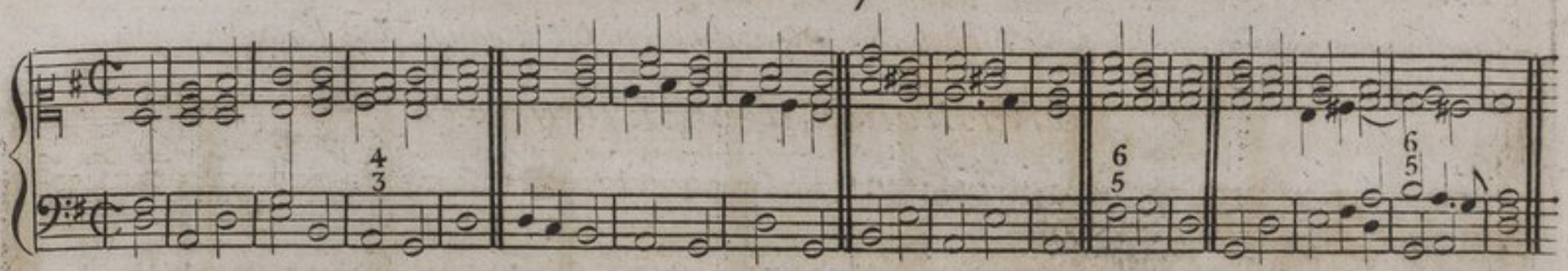
7°. Du Mode Mixo-Lydien, ou 7e. Ton de l'Eglise.

Ce mode dans le ton de Sol sans Fa dièze, est transposé ici de quatre tons plus bas, en Ré sans Ut dièze.

Harmonie de ses dégrés.



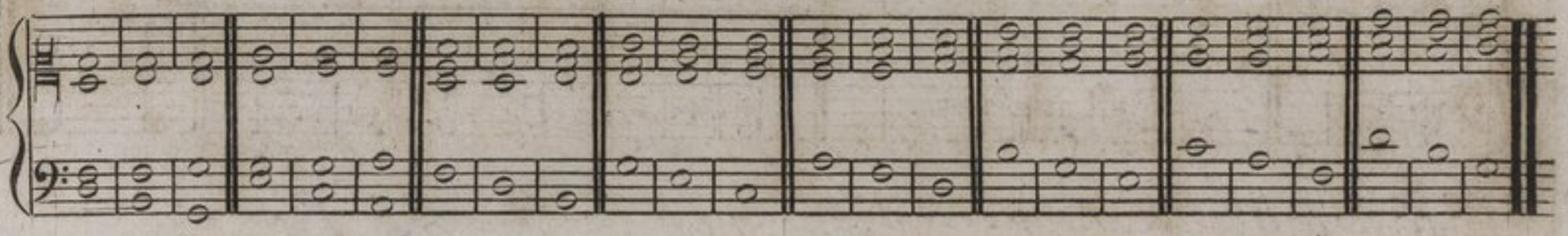
Cadences et modulations provenant de ce Mode.



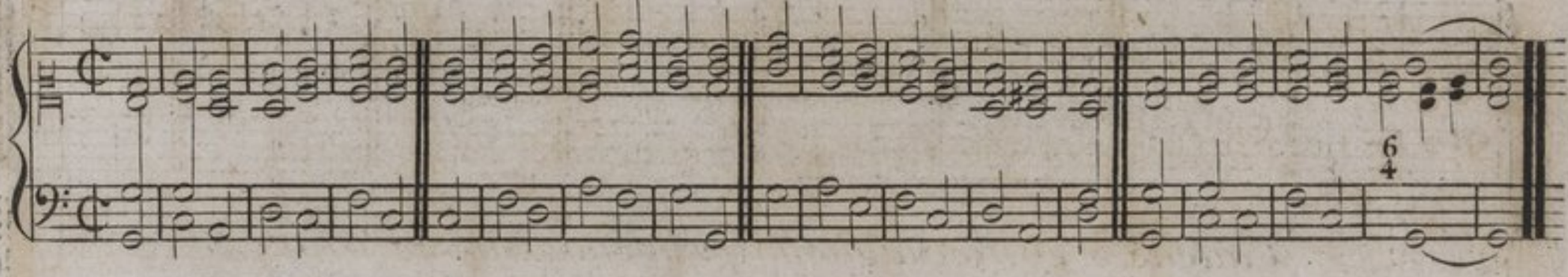
8°. Du mode Hypo-Mixo-Lydien ou 8e. Ton de l'Eglise.

Ce ton reste dans son ton primordial c'est-à-dire en Sol sans Fa dièze.

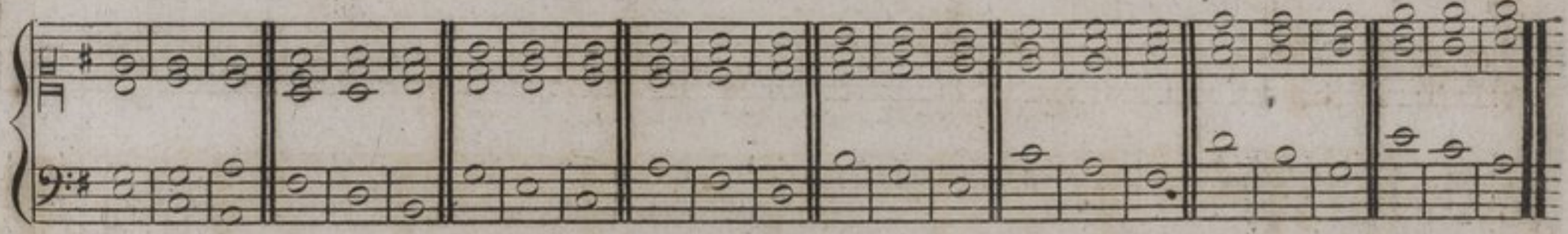
Harmonie de ses dégrés.



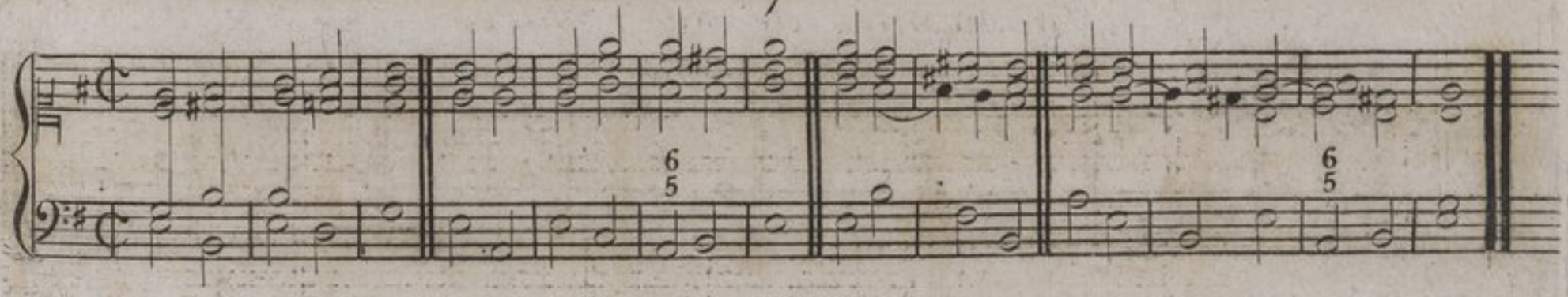
Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



9°. Du Mode Eolien transposé du La en Mi, de cinq tons plus haut.

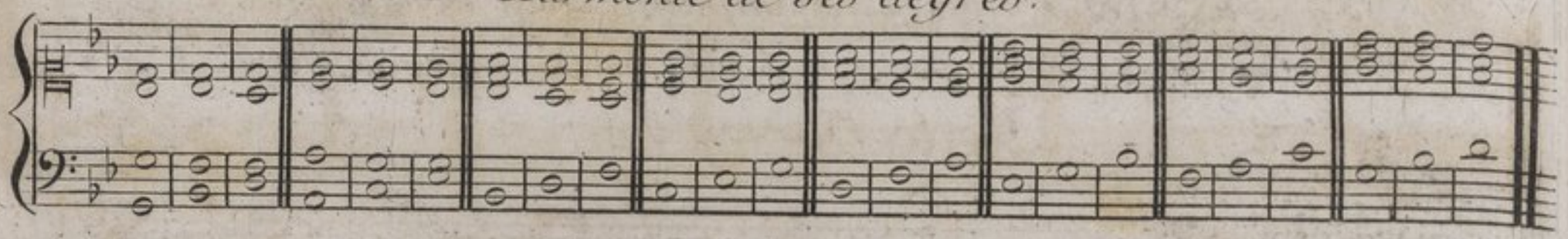


Cadences et Modulations provenant de ce Mode.

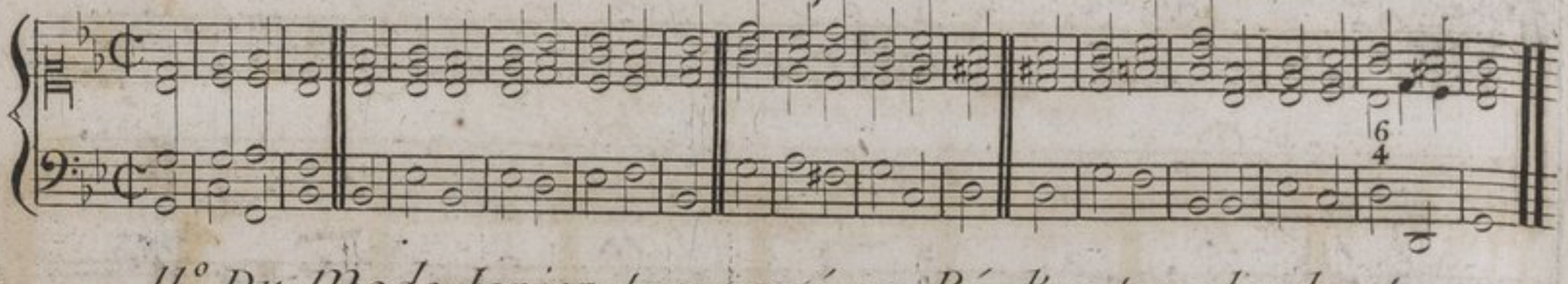


10°. Du Mode Hypo-Eolien Transposé en Sol mineur d'une tierce mineure plus haut.

Harmonie de ses dégrés.

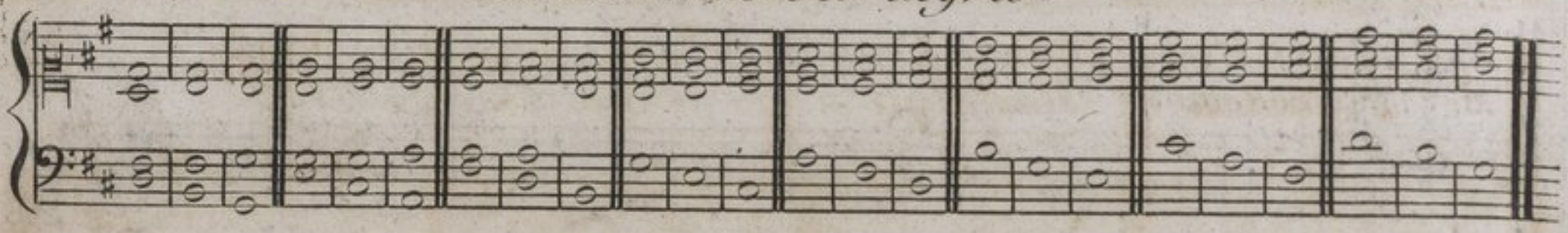


Cadences et Modulations provenant de ce mode.

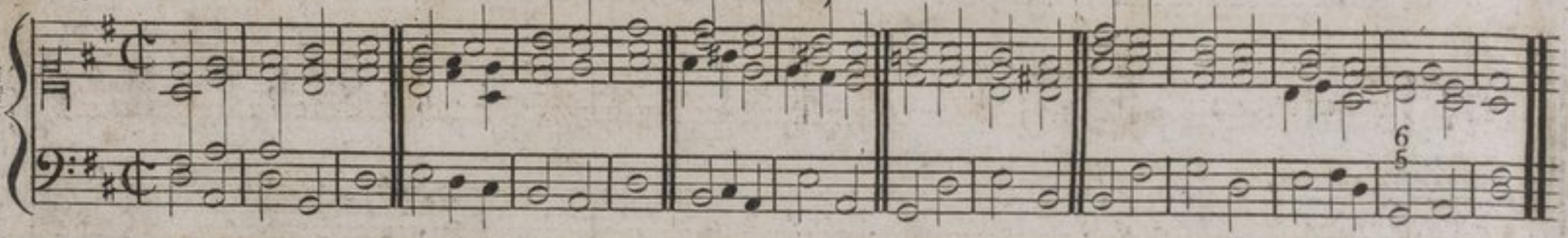


11°. Du Mode Ionien transposé en Ré d'un ton plus haut.

Harmonie de ses dégrés.

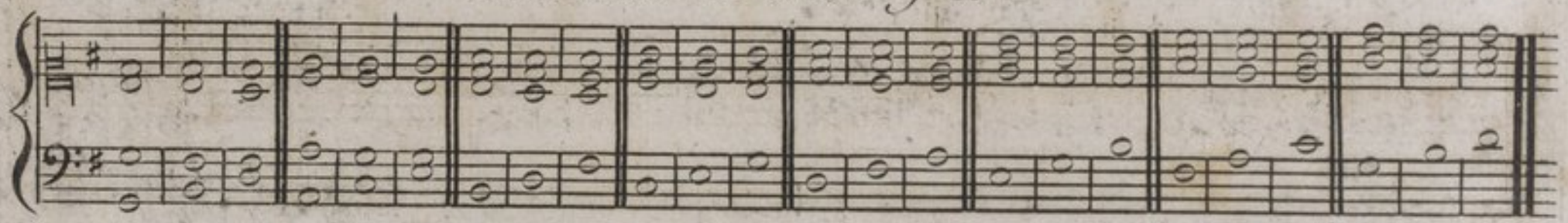


Cadences et Modulations provenant de ce mode.

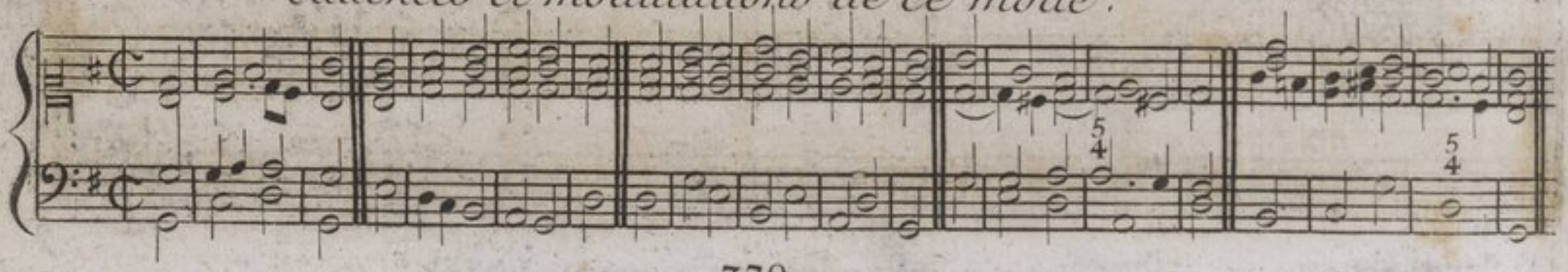


12°. Du Mode Hypo-Ionien transposé en Ré majeur, cinq tons plus haut.

Harmonie de ses dégrés.



Cadences et modulations de ce mode.



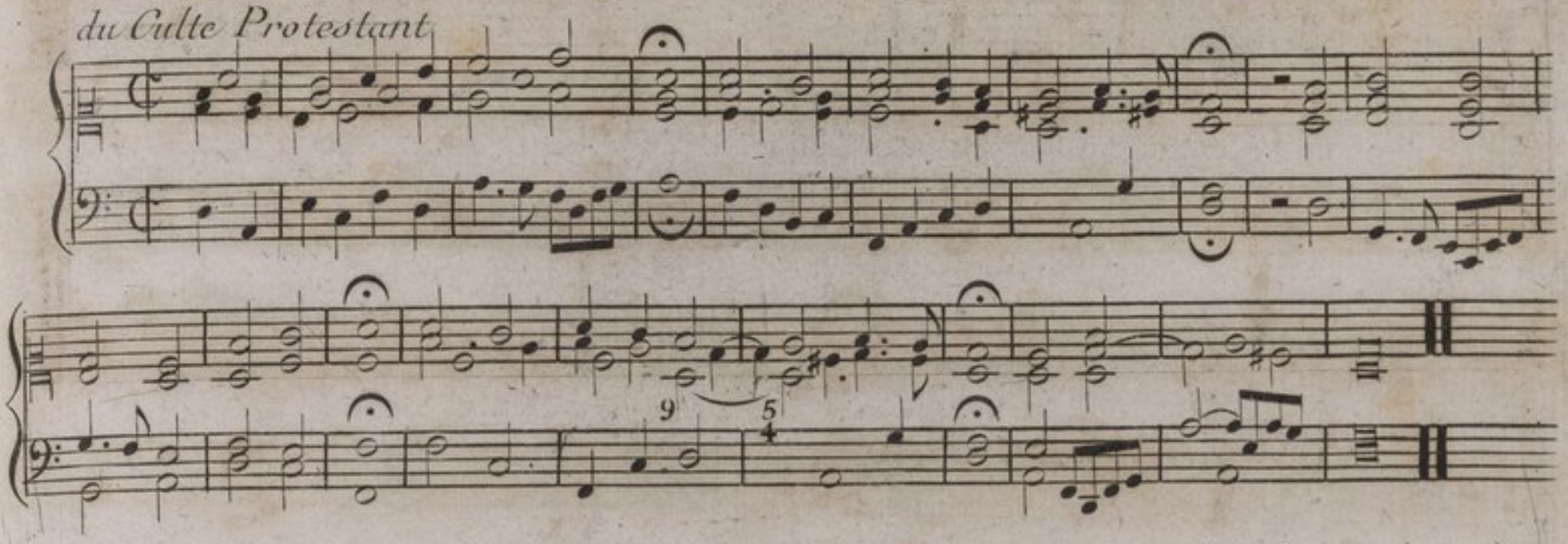
CHAPITRE IX.

Le Système de ces différents Modes développé par des Exemples Sur les douze tons, avec l'accompagnement de l'Orgue.

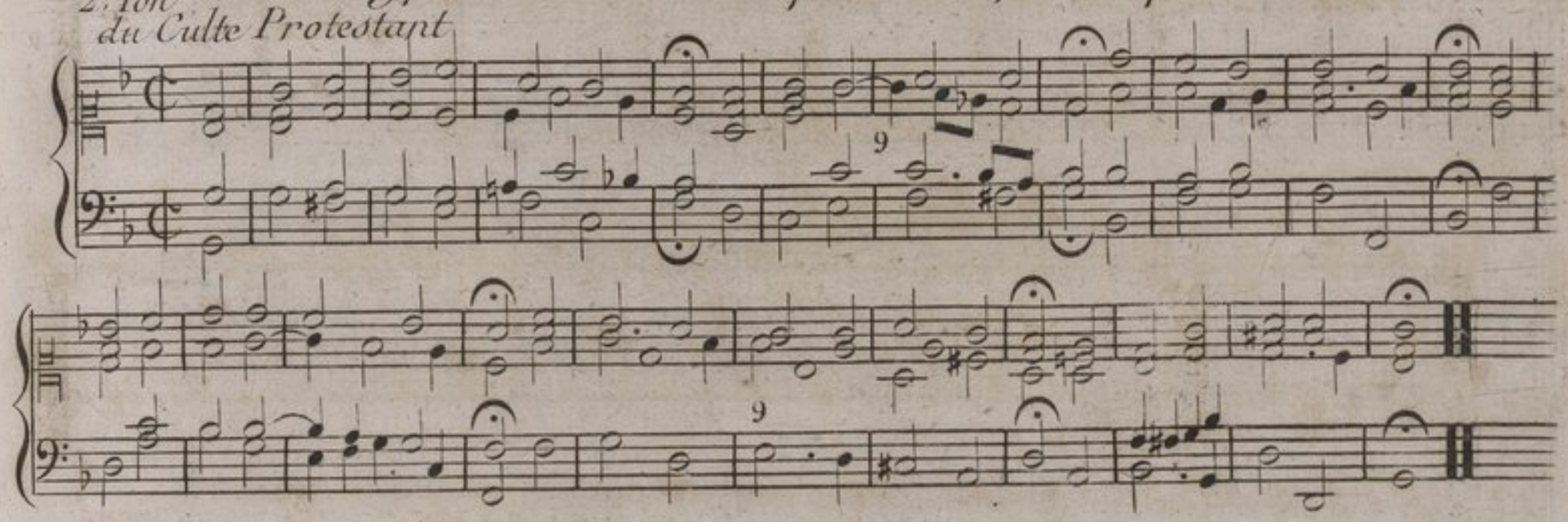
N.a Il faut observer que la partie du dessus doit toujours faire le Chant.

Mode Dorien.

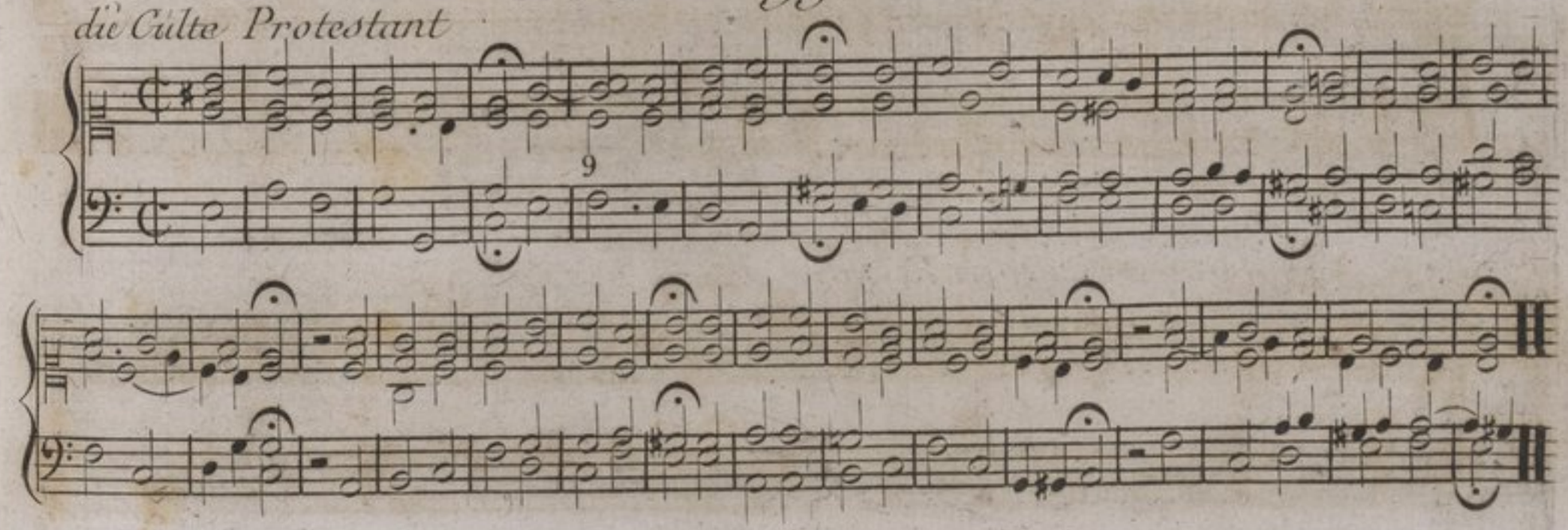
1.er Ton du Culte Protestant



2.e Ton du Culte Protestant — Mode Hypo-Dorien Transposé de 4 tons plus haut.

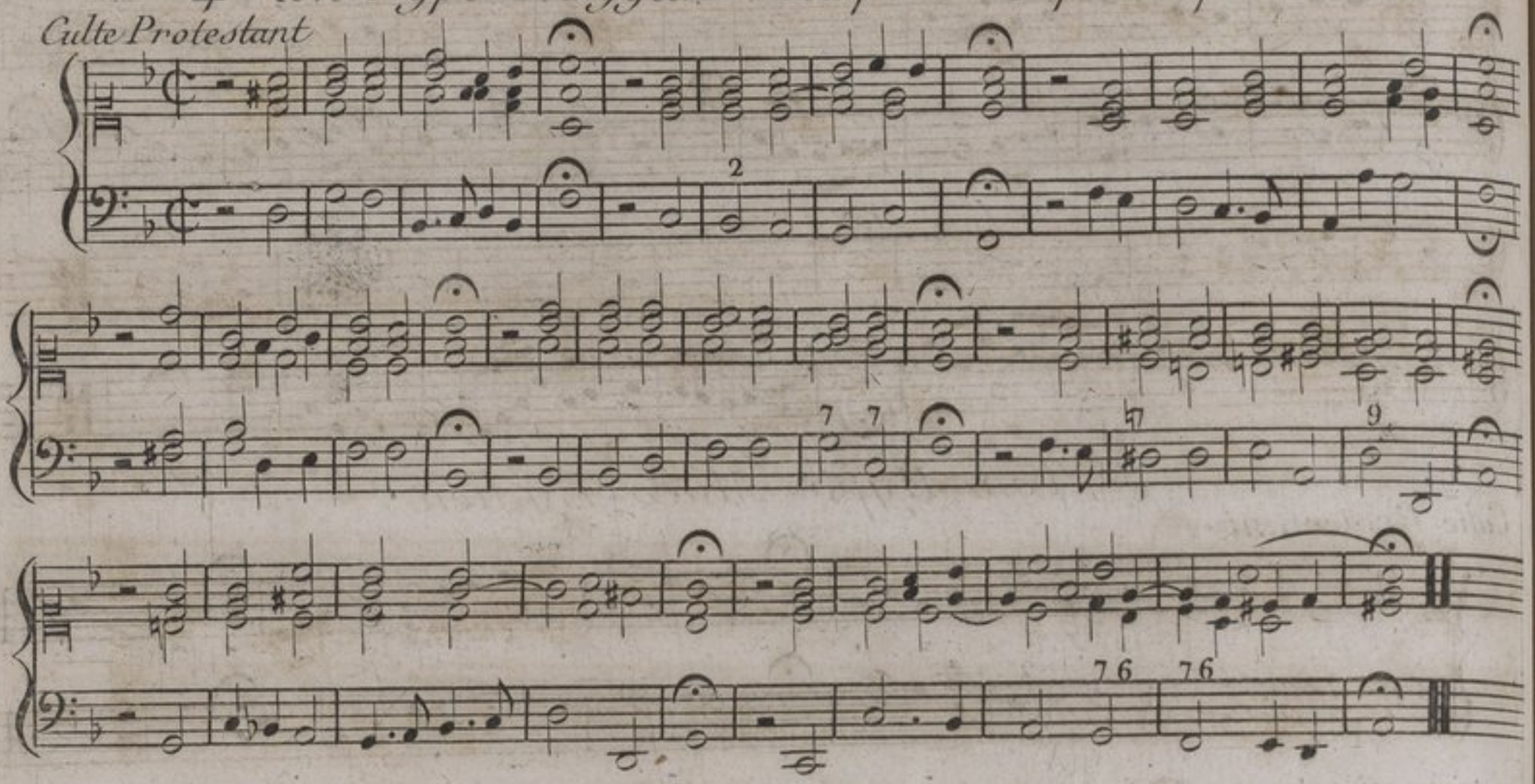


3.e Ton du Culte Protestant — Mode Phrygien.



4.e ton. Hypo-Phrygien Transposé de 4 tons plus haut.

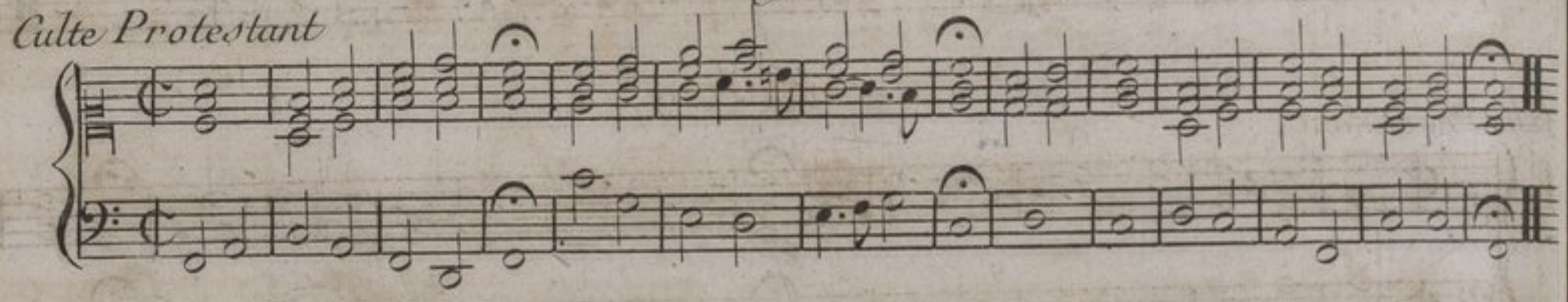
Culte Protestant



Ce Cantique a été composé par Luther réformateur de l'Eglise Romaine, les paroles en Vers Allemands sont aussi de lui.

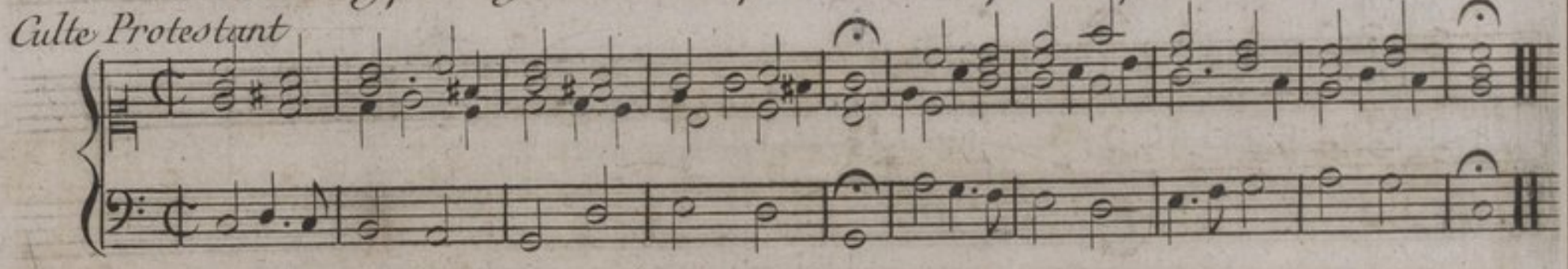
5.e Ton. Lydien.

Culte Protestant



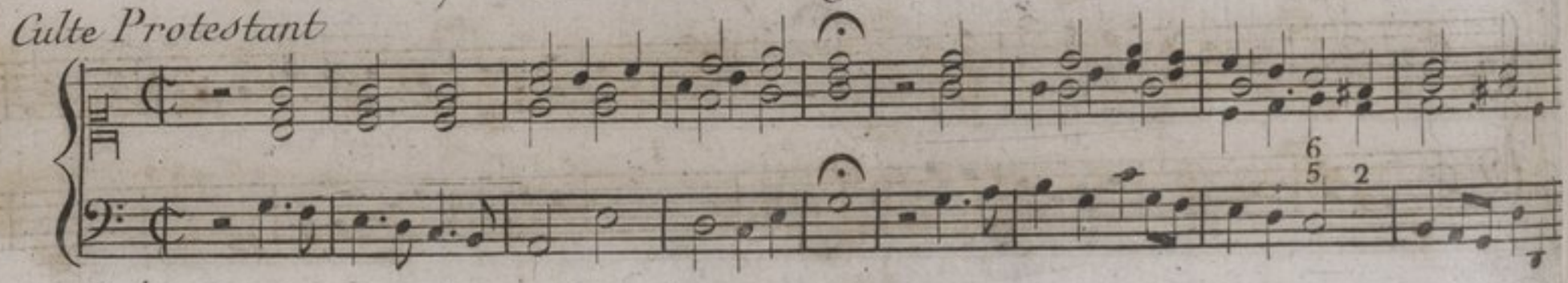
6.e Ton. Hypo-Lydien transposé de cinq tons plus haut.

Culte Protestant



7.e Ton. Mixo-Lydien.

Culte Protestant



8.e Ton. Hypo-Mixo-Lydien.

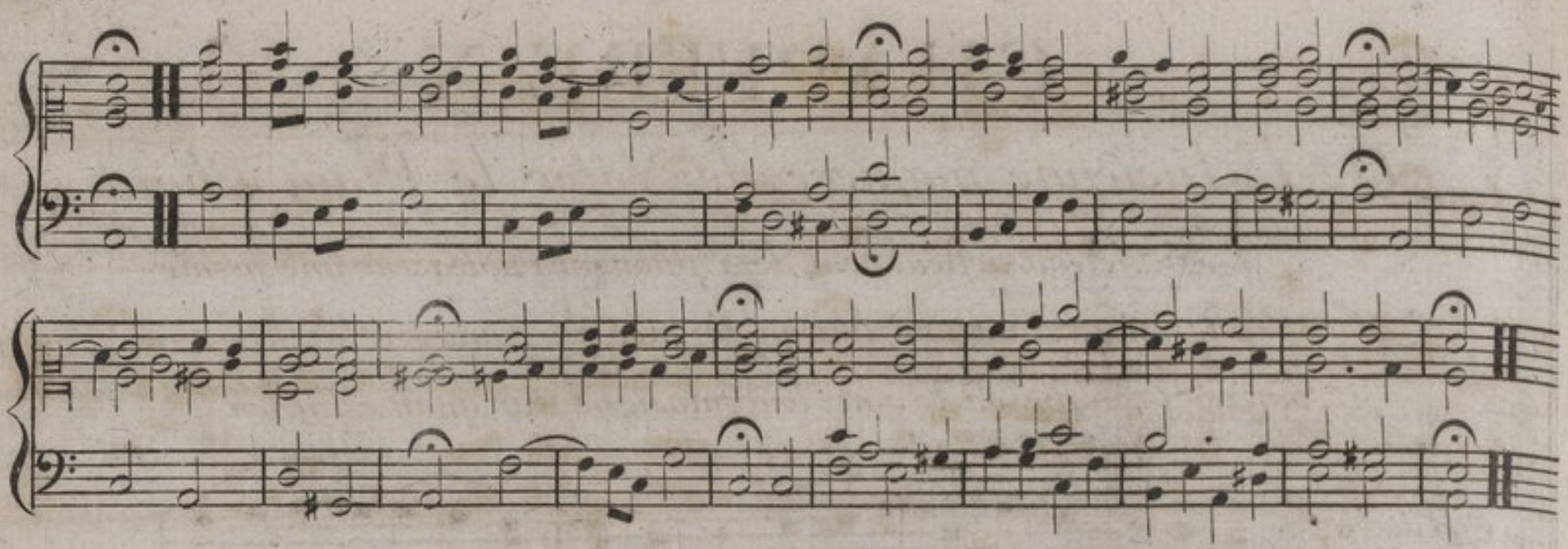
Culte Protestant

9.e Ton. Eolien.

Culte Protestant

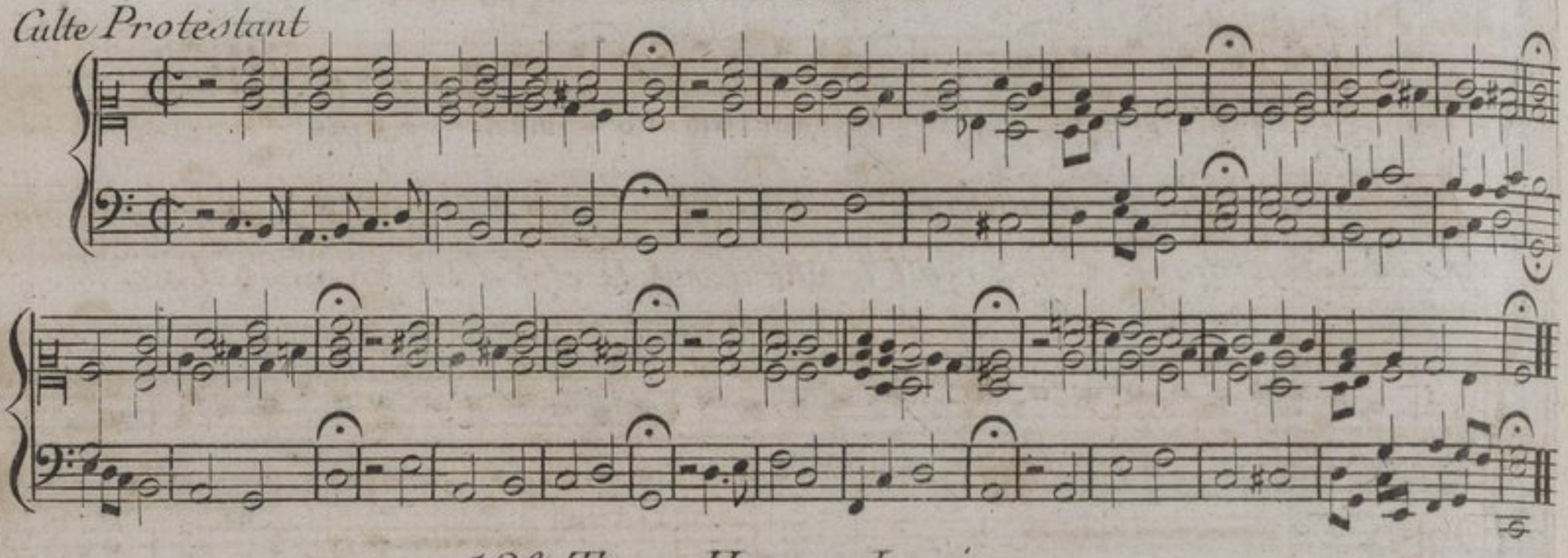
10.e Ton. Hypo-Eolien.

Culte Protestant



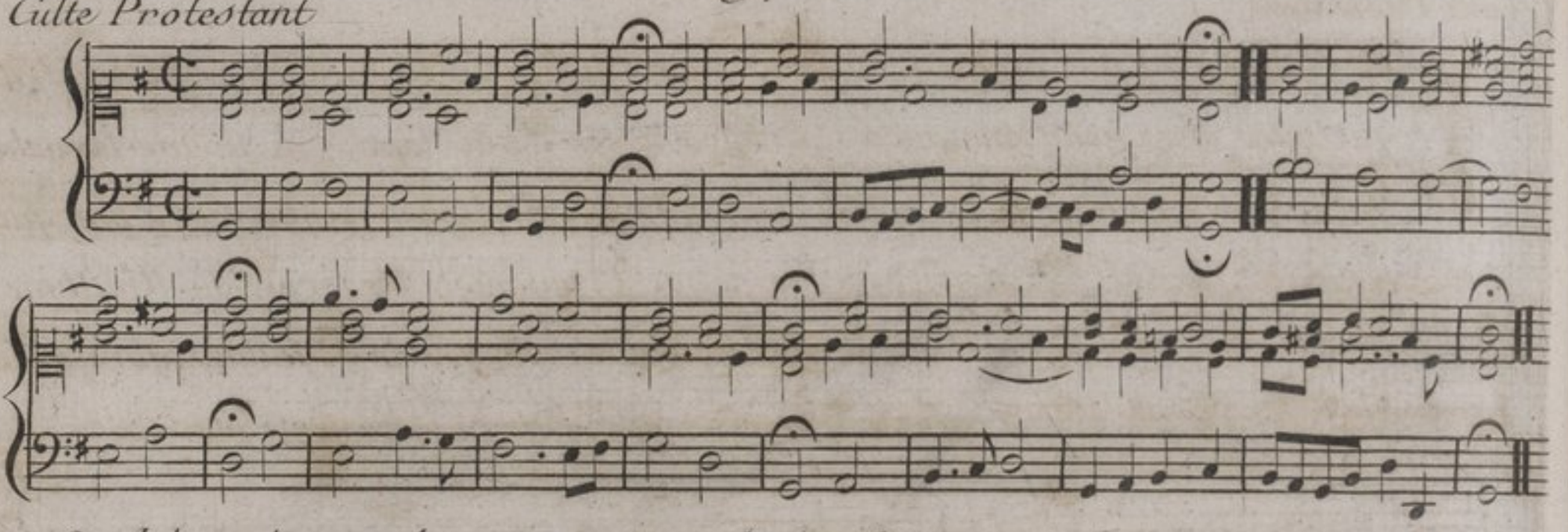
11.e Ton. Ionien.

Culte Protestant



12.e Ton. Hypo-Ionien.

Culte Protestant

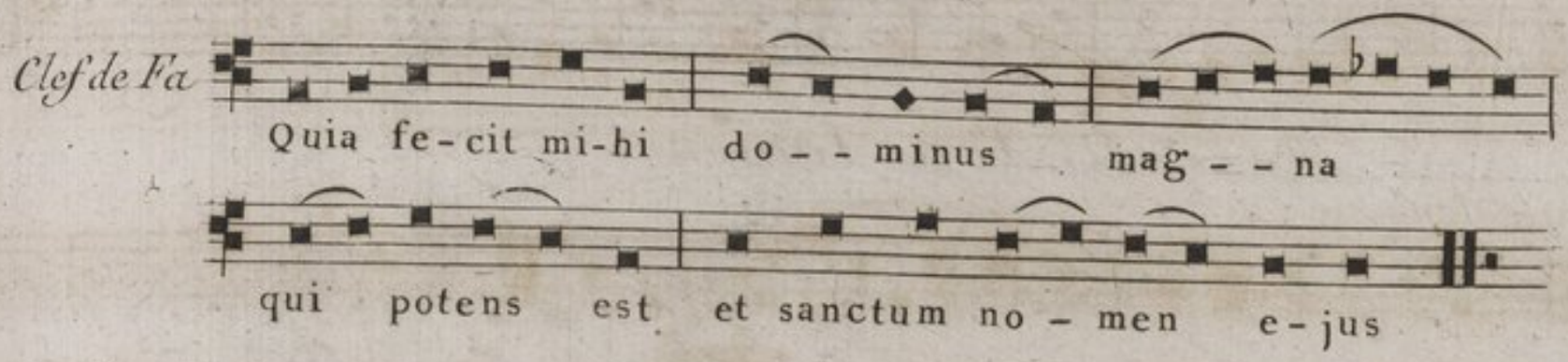


On doit avoir trouvé entre ces éxemples, quelques analogies à cause des tons authen= tiques et de leurs tons Plagaux. Mais chaque mode a pourtant produit d'autres ca= dences et d'autres modulations, ainsi que d'autres harmonies, puisque dans ces der= niers Exemples on rencontre les renversements de l'accord de 7.e, celui de 9.e, et celui de $\frac{\#6}{4\,5}$ qui ne sont pas dans les premiers éxemples.

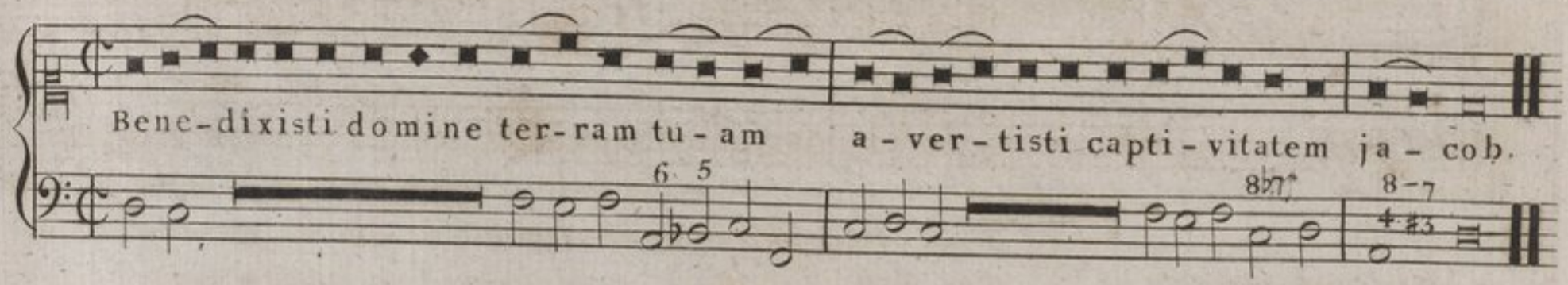
CHAPITRE X.

De l'Ancienne manière de Noter le Plain-Chant.

Les anciens articulaient déja plusieurs notes sur une même syllabe moyennant une liaison formée en demi cercle; ils écri-vaient, (comme on le sait) leur musique sur quatre lignes.



Pour donner plus de facilité aux musiciens modernes à lire le Plain-chant on a ajouté une cinquième ligne et on a réglé le chant sur la clef d'Ut première ligne.

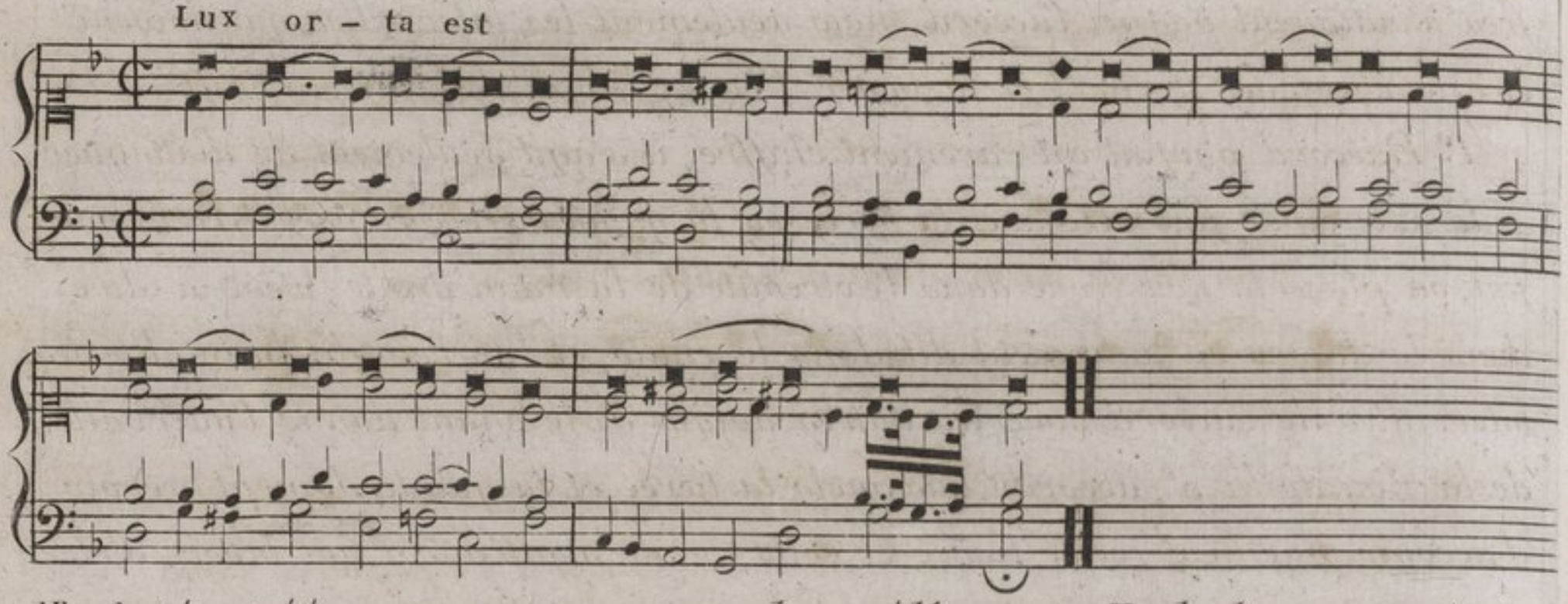


Le Plain-chant n'a point de barres pour indiquer la mesure, seulement il en a quelques unes pour marquer les repos et les demi repos; de même les valeurs ne sont différenciées que par la petite note en forme de Lozange qui sert à marquer les syllabes breves. Il est donc nécessaire que l'Organiste se forme un Rhythme dans la tête, d'après lequel il sache distinguer les tems forts et faibles afin d'ordon-nancer son harmonie. Voici l'éxemple ci dessus noté d'après le système moderne.

L'Organiste doit user du même procédé pour tous les Plain-chants et se

regler pour la vitesse des notes d'après l'habitude que le peuple a prise de presser plus ou moins quelques mots ou syllabes.

Exemple avec les notes du Plain-chant sous lequel se trouve un accompagnement divisé et écrit.



NB. Certains Critiques ne manqueront pas de considérer cette Ecole d'Orgue pratiquée par toute l'Allemagne, et même en Italie, pour ce qui concerne le Plain-chant, comme une inovation inutile. On condamne ordinairement ce qu'on ne sait pas. Il seroit pourtant à desirer qu'en France on accompagnât sur l'Orgue le Plain-chant, comme en Allemagne et en Italie, lorsque le peuple chante; par ce moyen on banniroit des Eglises ces cris faux et ces hurlemens barbares qui étouffent pour toujours le sentiment de la Musique dans l'esprit de la Nation. Les bons Organistes seuls peuvent dans ce cas influencer le peuple et former son organisation pour la Musique.

CHAPITRE XI.

De la manière de Chiffrer le Plain-chant.

En France on est dans l'usage de prononcer sur l'Orgue, le Plain-chant par la basse ou par la pédale, cette manière n'est pas celle des Italiens, ni des Allemands; ces derniers ont jugé 1º que les chants dans la basse, n'admettent pas autant de richesses et de variétés d'harmonie, que lorsque le chant est dans le dessus. 2º que le chant n'est pas aussi distinct, ni autant appréciable dans la basse que dans le dessus. 3º que le chant dans la basse s'écarte trop de son harmonie.(A) Par ces trois raisons ils transportent le chant dans le dessus qui est toujours rendu par les deux doigts extrêmes de la main droite, –

(A) *En mettant le chant ci dessus à la basse on sera sans cesse obligé de quitter le ton principal et de dénaturer les repos.*

comme on a pu le voir dans tous les Exemples donnés jusqu'à présent.

Ce dernier système adopte une manière particulière de chiffrer la basse sous un Plain-chant; les notes écrites de ce Plain-chant n'ont pas besoin de chiffres; ce serait faire un double emploi pour indiquer leurs dégrés; ces chif=fres n'indiquent pas ici l'accord, mais seulement les intervalles qui doivent être touchés avec le chant et la basse. (Voyez l'application de ces chiffres.)

1º. L'accord parfait est rarement chiffré, il s'agit seulement de distinguer si la note écrite fait l'Octave, la tierce ou la quinte de l'accord parfait. Cet examen fait, on place la note écrite dans l'extrêmité de la main droite, c'est-à-dire dans le dessus ou autrement dit dans le canto, et l'on remplit la totalité des intervalles de l'accord avec les autres doigts. Si le chant donne l'intervalle de la 7.e ou de la 9.e; accords, auxquels la tierce et la quinte doivent servir d'accompagnement, cette tierce et cette quinte n'ont aussi nul besoin d'être marquées par des chiffres pour un harmoniste intelligent.

2º. Si le chant prononce la sixte, on lui donne selon la nature de l'har=monie ou le 3, ou le 4, ou le 5; le 3 indique l'accord de sixte simple qui demande pour être complet ou l'octave, ou à la place de celle ci, la sixte doublée selon la disposition de la marche des intervalles. Le 4 indique l'ac=cord de $\frac{6}{4}$, qui pour se compléter demande l'octave. Le 5 indique l'accord de $\frac{6}{5}$ qui pour se compléter demande la tierce; si dans la $\frac{6}{4}$ l'octave se trouvait dans le chant il faudrait alors écrire les deux chiffres $\frac{6}{4}$ pour l'indiquer spécialement.

3º. Si dans l'accord de Sixte, cette Sixte se trouvait doublée moyennant la note du Chant, il faudrait alors chiffrer cette double sixte avec la tierce; il faut aussi lorsque dans l'accord de sixte et quarte, l'un de ces deux inter=valles se trouve doublé, spécifier l'intervalle double par le chiffre.

4º. Si l'accord de $\frac{5}{4}$ est employé et que la 5.te soit dans le Chant, on écrit le chiffre 4, mais si c'est ce dernier intervalle qui est dans le Chant, on chiffre alors 5.

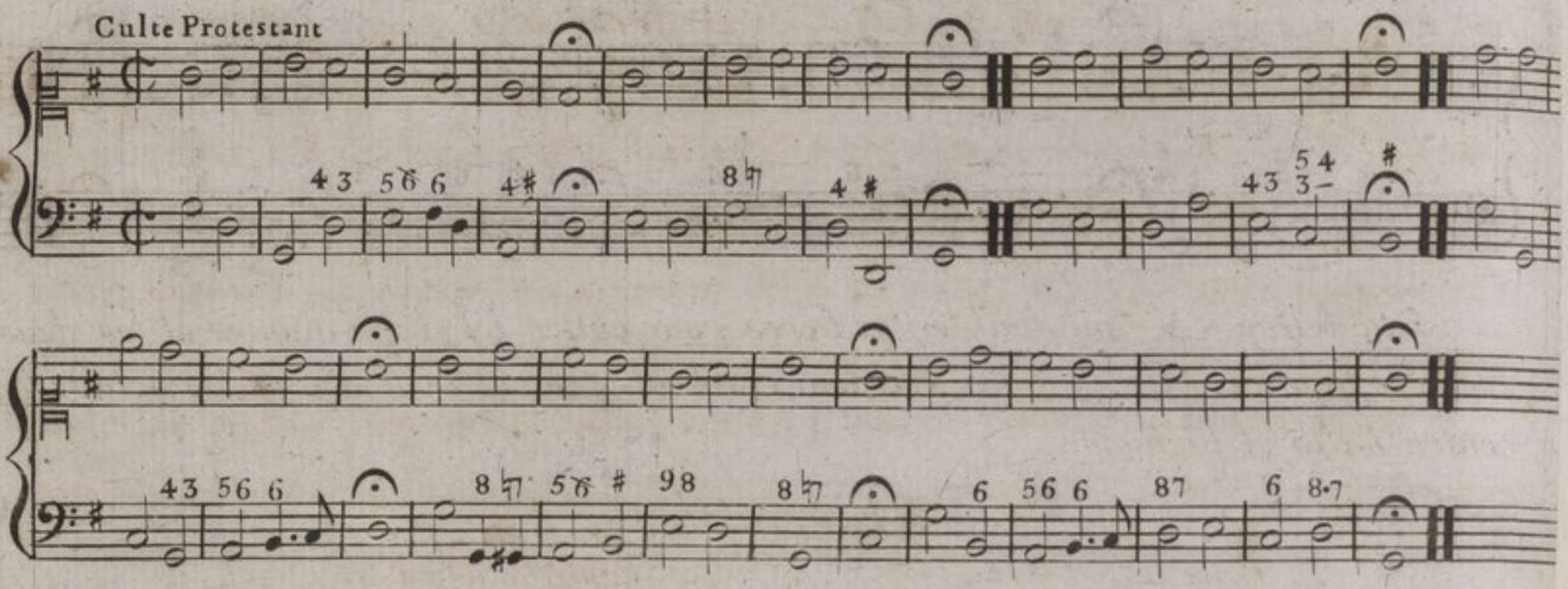
5º. L'accord de seconde est composé de $\frac{6}{4}{}_{2}$ ou de $\frac{5}{4}{}_{2}$, si la seconde est dans le Chant on marque les deux autres intervalles par chiffres. De même si la 4.te, la 6.te ou la 5.te

de cet accord sont dans le chant il faut marquer les deux intervalles restans.

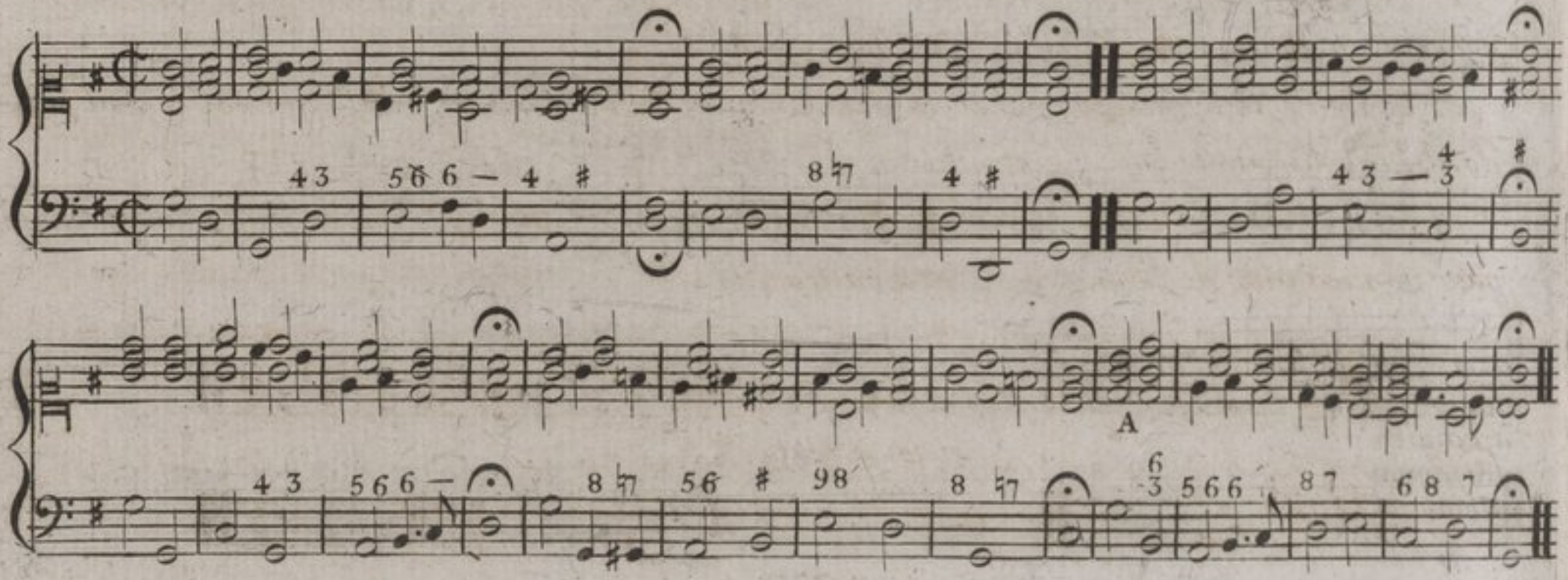
6.° L'accord de Tierce et quarte s'accompagne de la 6.te excepté l'intervalle noté, il faut chiffrer les deux autres.

7.°. S'il se trouve des intervalles passagers, il faut également les marquer par leur chiffre, il faut aussi faire connoître la valeur qu'ils tiennent dans la mesure, ce qui se fait par le point qu'on ajoute au chiffre précédent, ou par l'espace qu'on donne aux chiffres sur la même note de Basse.

Un seul Exemple renfermera toutes ces observations.

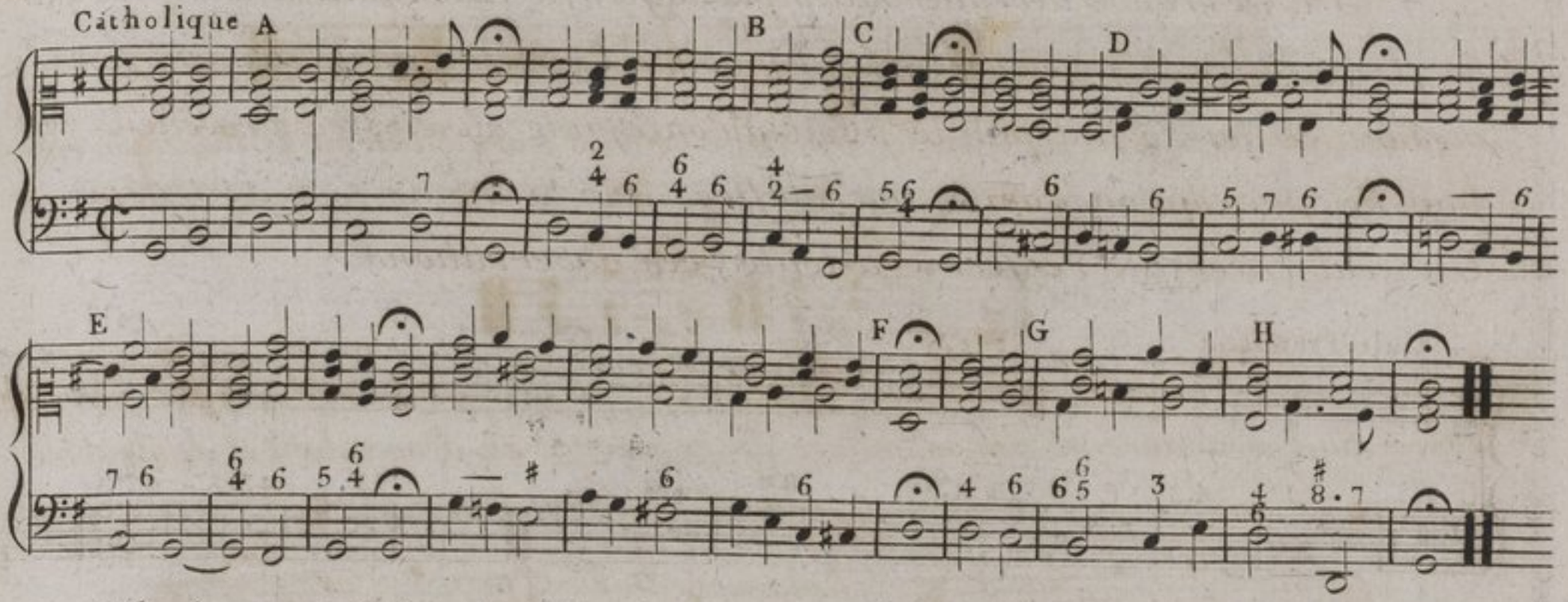


On pourroit sur chaque note de basse, ainsi que sur chaque chiffre de cet éxemple, donner une explication conforme aux observations ci dessus; mais, pour ne pas trop s'étendre, il doit suffire à une bonne judiciaire de pouvoir comparer cet exemple chiffré avec celui ci noté.



On peut en même tems observer dans ces éxemples les signes d'altération attachés aux chiffres comme ceux attachés aux notes, ainsi que la tierce doublée à la lettre A.

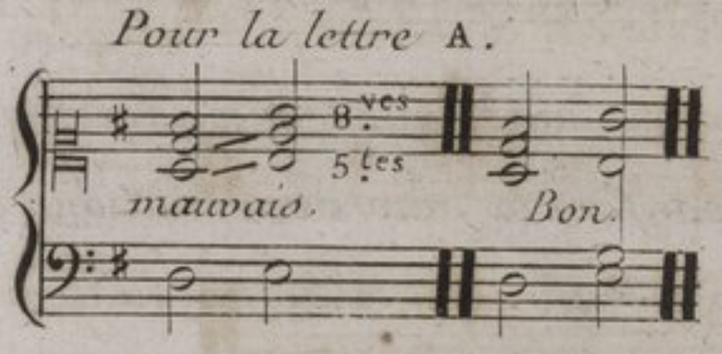
Exemple dans lequel se présentent quelques remarques à faire au sujet de la tierce et de la sixte doublées.



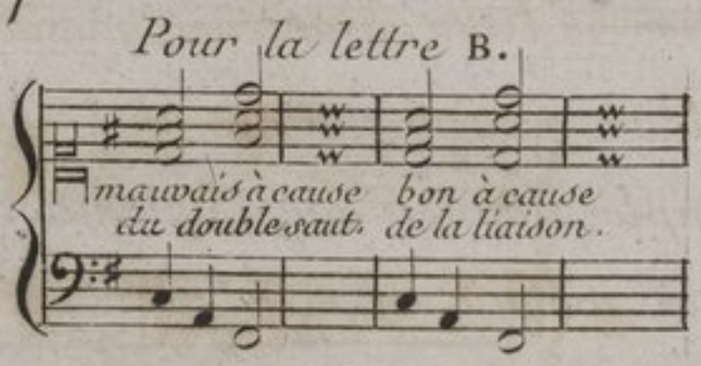
A la lettre A *il faut doubler la tierce pour éviter les deux quintes et les deux octaves faulives. Les quintes seroient entre le tenor et la basse et les octaves entre l'alto et la basse.*

Exemples

Pour la lettre A.



Pour la lettre B.

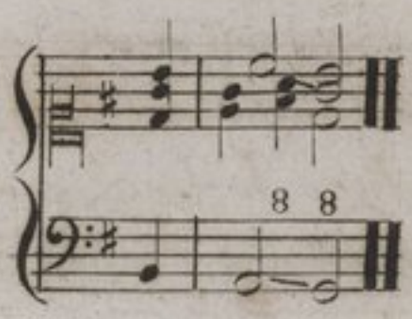


A la lettre C *la quarte est un intervalle passager, qu'on ne chiffre point dans la basse générale mais qu'on chiffre dans le Plain-chant.*

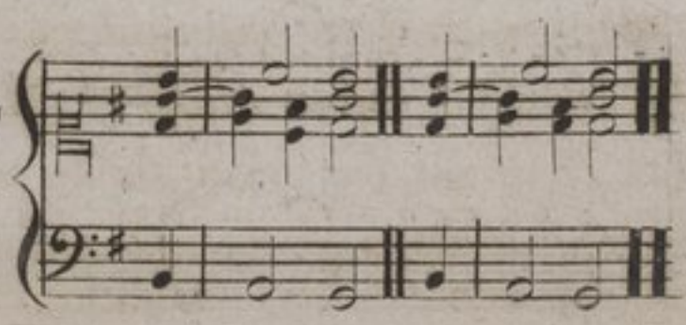
A la lettre D *il faut préparer la dissonnance de l'accord suivant, qui est le sol, en doublant la sixte par permutation.*

A la lettre E *on double, pour l'accord de septième, la tierce et on en supprime la quinte pour donner plus de liaison aux intervalles*

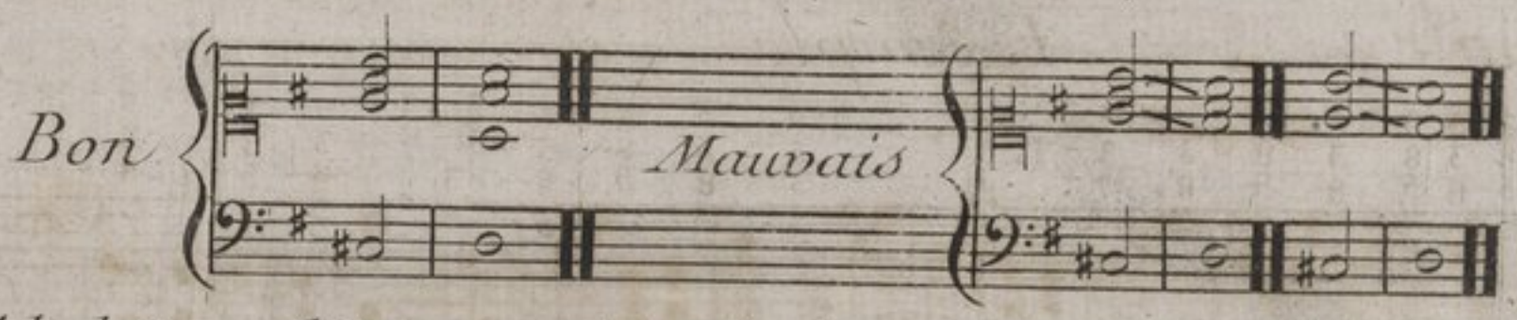
mauvais à cause des deux Octaves.



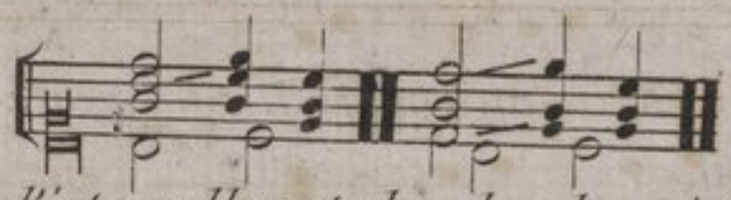
Les deux éxemples suivans sont bons.



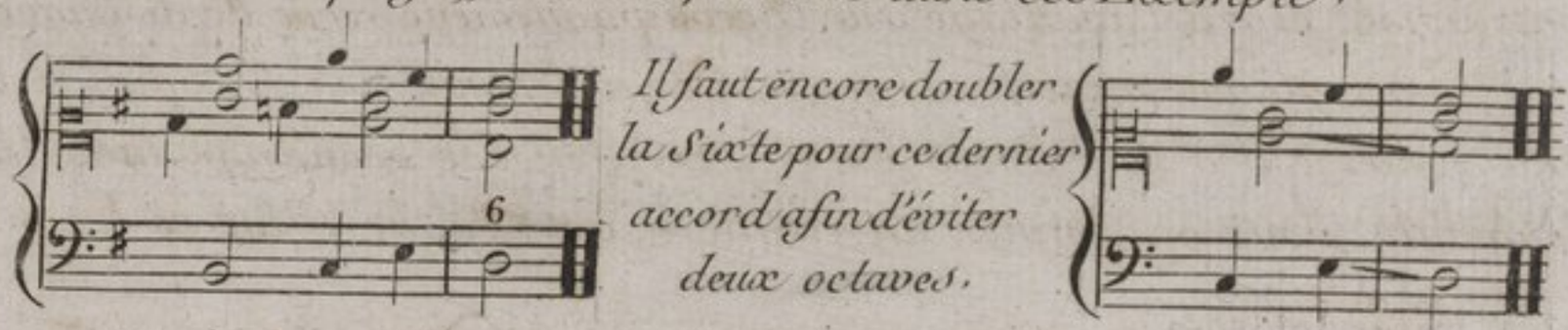
A la lettre F *il faut éviter deux quintes, qui se rencontreraient entre le canto et le Tenore, en faisant descendre ce dernier sur la quinte au lieu de l'octave*



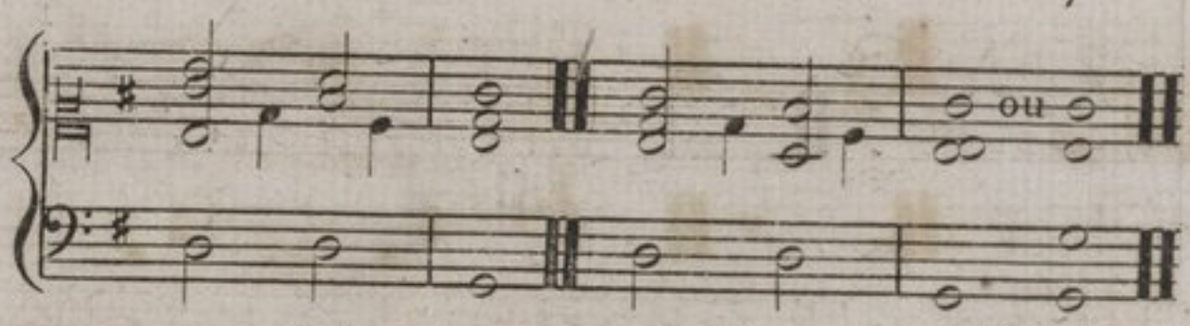
A la lettre G *il faut pour éviter les deux octaves entre l'alto ou la Basse ou entre le Tenor et le dessus, Comme ici.*



Faire une permutation d'intervalles et chercher la quinte mineure, qui par son es-sence de dissonnance se trouve obligée de se sauver en descendant et de doubler la tierce de l'accord parfait suivant, comme dans cet Exemple.



L'on peut toujours employer pour la cadence parfaite la septième passagère lorsqu'elle peut se trouver à l'Alto ou au Tenor, quand même elle ne serait pas marquée.

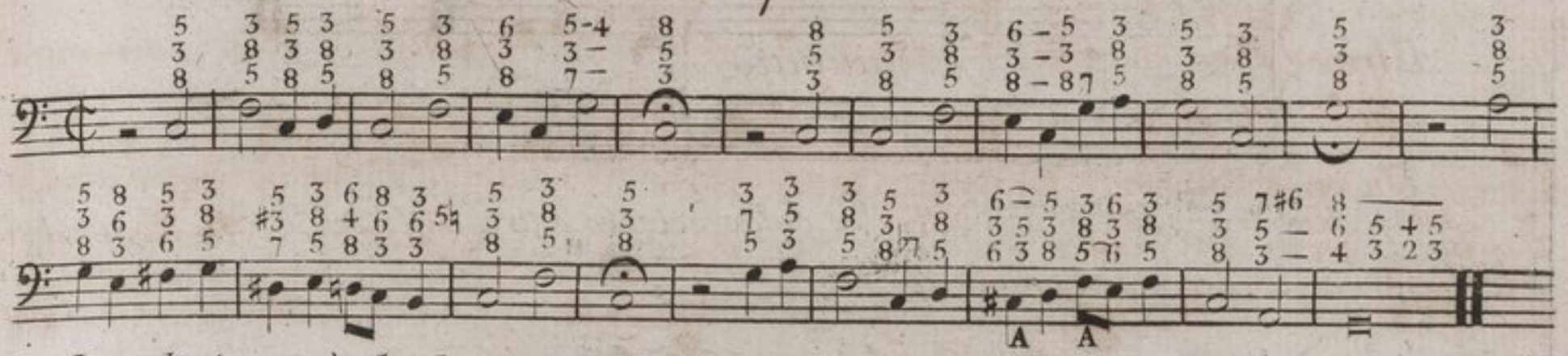


Ces avertissemens pour éviter la suite de deux octaves ou deux quintes, en em-ployant la double tierce ou la double sixte, doivent suffire à quiconque a étudié les régles de l'harmonie. Il reste encore quelques remarques à faire sur la mani-ère dont se chiffre le Plain-chant.

Quelques uns sont dans l'usage de chiffrer les trois parties que doit faire la main droite; cette manière est non seulement embarrassante à déchiffrer, ne lais-sant à l'accompagnateur aucune réflexion à faire, mais est aussi opposée à celle qu'on employe pour chiffrer la basse générale; dans celle ci, on met toujours les chiffres, les plus forts par le nombre, dans le haut comme $\frac{9}{5}\frac{5}{3}$ *et non pas* $\frac{3}{5}\frac{5}{9}$*, tandis que pour indiquer l'accompagnement du Plain-chant on*

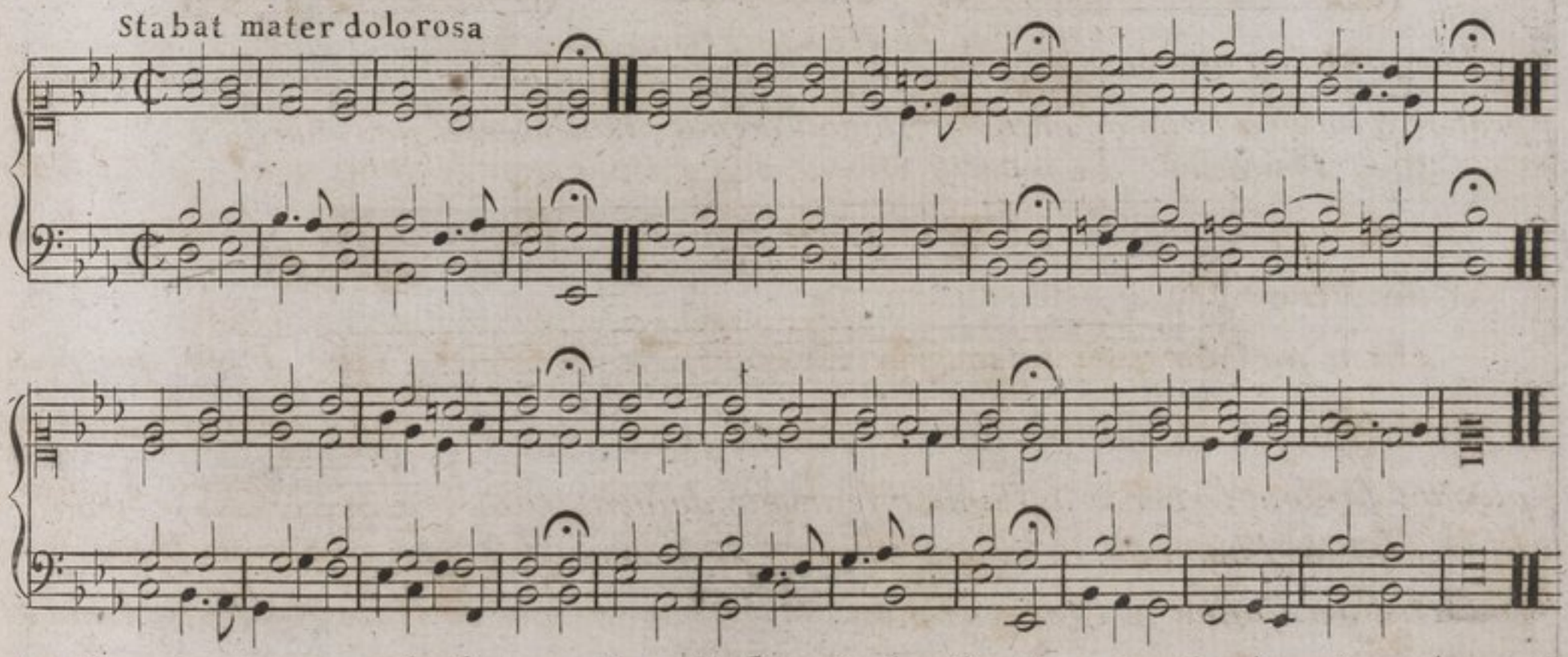
doit marquer la liaison des intervalles pour chaque partie, sans avoir égard au rang progressif des chiffres.

Exemple.



Les liaisons à la lettre A *indiquent qu'il faut rester sur la touche, et ne pas répéter la même note.*

Il y a encore une autre manière d'accompagner le Plain-chant, c'est de partager l'harmonie entre les deux mains, on appelle cette manière, Accompagnement divisé; elle a l'avantage sur l'accompagnement serré de distinguer l'alto du Tenor d'après le diapason de leur Voix. On en a déja vu des Exemples dans le chapitre du système des Tons Grecs. On en verra encore beaucoup dans les Chapitres suivants, pour en donner un Modèle, on expose celui ci.



Dans cet exemple les parties d'alto et de chant sont réunies, et se jouent avec la main droite, et les parties de Tenor et de basse, de la main gauche; cette séparation classe et distingue ces quatre parties, comme dans un quatuor à quatre Voix. L'accompagnement ainsi divisé est rarement chiffré, il est presque toujours noté à cause de l'embarras qu'occasionneraient les chiffres 1.° pour les placer, 2.° pour les éxecuter aussi éxactement que les notes écrites.

CHAPITRE XII.

Des huit Tons de l'Eglise Romaine.

Après avoir détaillé les tons grecs, il faut faire connaître, particulièrement, ceux que l'Eglise a adoptés pour son culte, d'après leur ordre.

On en a conservé huit pour le chant de l'Eglise; le Pape Grégoire s'est d'abord servi des quatre premiers tons authentiques qui sont le Dorien, le Phrygien, le Lydien, et le Mixo-Lydien, mais du tems de l'Empereur Charlemagne, on y a ajouté leurs quatre tons Plagaux qui ensemble font encore aujourd'hui les huit tons de l'Eglise dont voici l'ordre

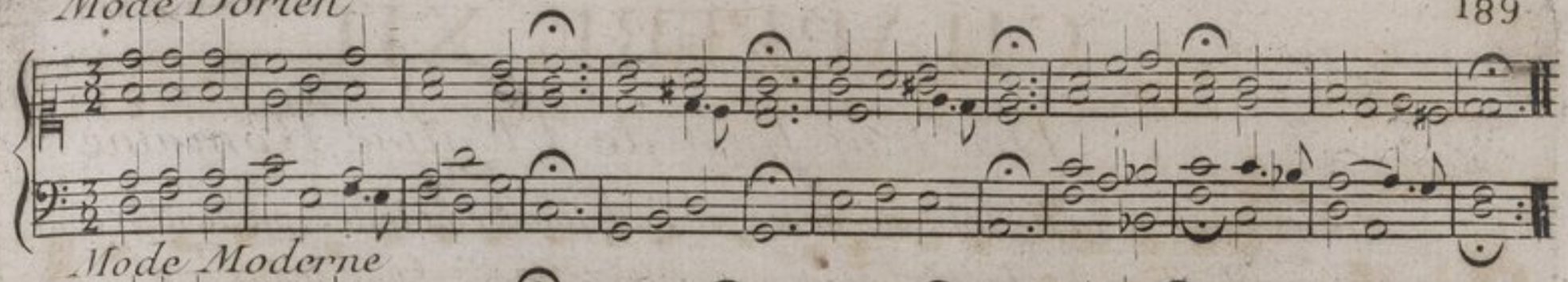
1er. *Ton, le Mode Dorien.*
2e. *Ton, le Mode Hypo-Dorien.*
3e. *Ton, le Mode Phrygien.*
4e. *Ton, le Mode Hypo-Phrygien.*
5e. *Ton, le Mode Lydien.*
6e. *Ton, le Mode Hypo-Lydien.*
7e. *Ton, le Mode Mixo-Lydien.*
8e. *Ton, le Mode Hypo-Mixo-Lydien.* (A)

Les Protestans se servent encore des autres quatre tons grecs dans leurs temples, sçavoir; du Mode Eolien, du Mode Hypo-Eolien, du Mode Ionien, et du Mode Hypo-Ionien.

On a pu voir par la première exposition des douze tons grecs, que plusieurs tons authentiques sont absolument pareils à plusieurs tons plagaux par leurs gammes, comme le Dorien est le même que le Hypo-Mixo-Lydien; le Phrygien comme le Hypo-Eolien; le Mixo-Lydien comme le Hypo-Ionien; le Eolien comme le Hypo-Dorien, le Ionien comme le Hypo-Lydien. Leur différence ne consiste, comme il a déja été dit, qu'en ce que les tons authentiques chantent dans les cordes hautes et les tons Plagaux dans les cordes basses. On les distingue plus particulièrement par leurs Cadences. On a beaucoup altéré les tons de l'Eglise en y ajoutant des dièzes et des bémols pour les rendre plus chantans. Voyez cet exemple qui d'abord est dans le Mode Dorien, et ensuite dans le ton moderne de Ré mineur avec le Si bémol.

(A) *Tous les Auteurs ne sont pas d'accords sur la suite des tons de l'Eglise. J. J. Rousseau en donne une toute autre dans son dictionaire, page 519. le chant Ambroisien, et le Grégorien sont cause de cette inver-*

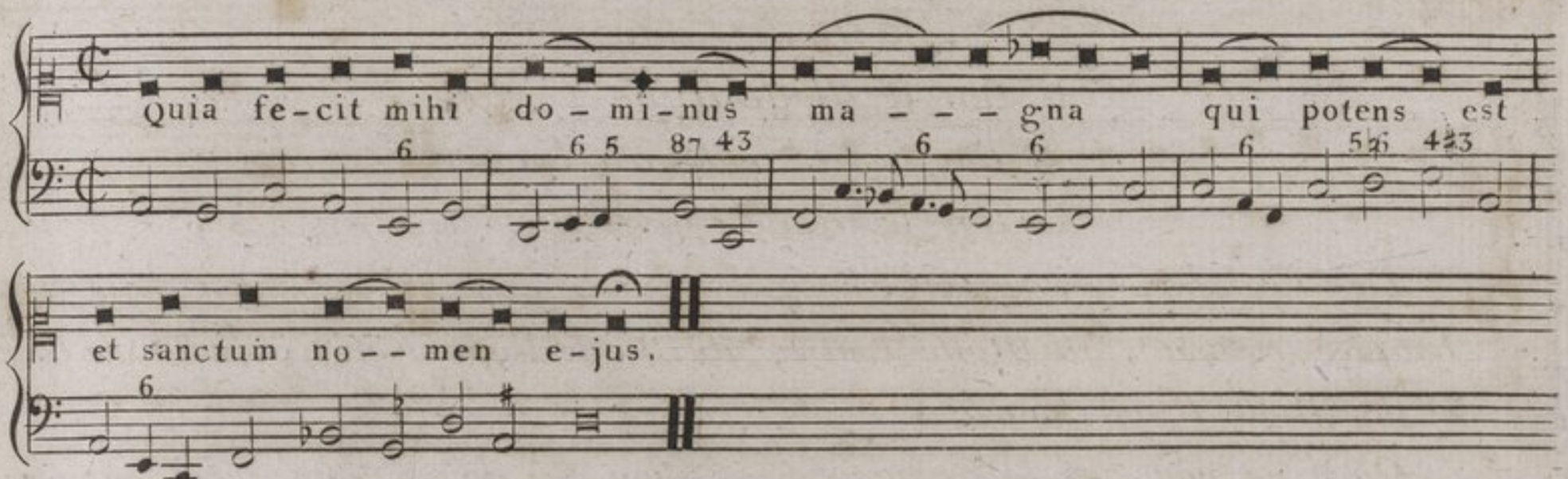
Mode Dorien



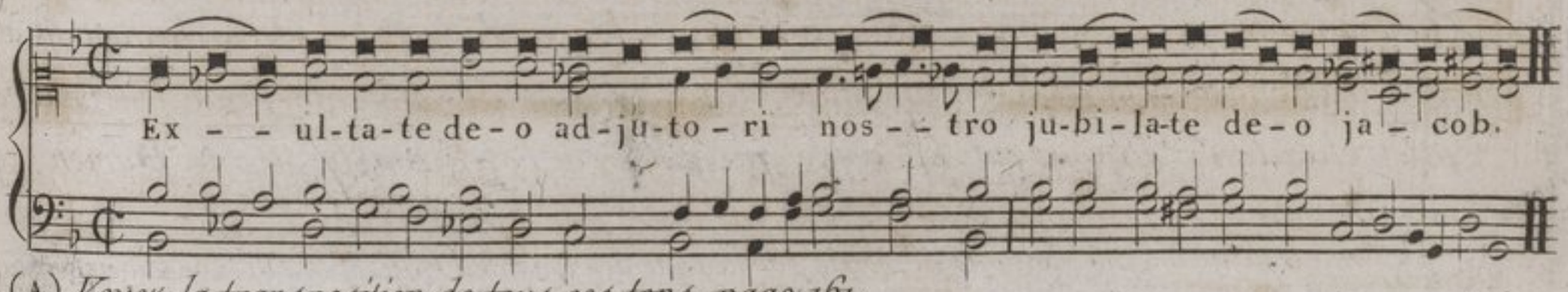
Mode Moderne

De ces douze tons grecs on n'en conserve aujourdhui que deux, savoir le ton Ionien pour notre mode majeur; et le ton Eolien pour notre mode mineur, auquel s'ajoute un dièze sur les sixième et septième notes en montant. Ce ton Eolien est conservé en entier en descendant la Gamme.

Le 1er Ton de l'Eglise est le mode Dorien; il s'étend du Ré, au Ré, et prend quelques fois un ton de plus dans le haut et dans le bas.

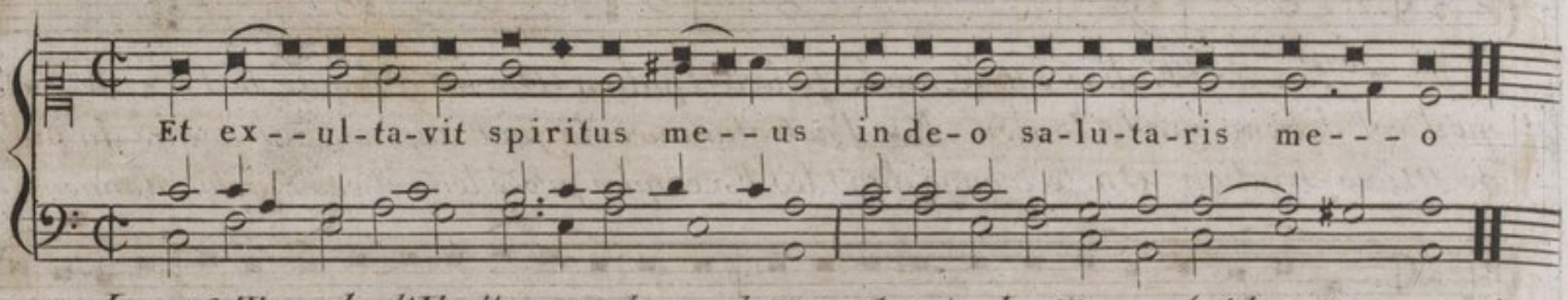


Le 2e Ton de l'Eglise est le Mode Hypo-Dorien; du La, au La; mais son ton authentique Ré, tient toujours son rang primitif. Comme ce Mode Hypo-Dorien serait trop bas pour les Voix, on le transpose communément de quatre tons plus haut, c'est-à-dire en Sol mineur,(A) dans ce ton on a introduit pour la sixte mineure le Mi bémol et pour la Cadence le Fa dièze, de même qu'on a donné au Chant du 1er Ton le Si bémol pour rendre la mélodie plus agréable, et pour les cadences la tierce majeure à la dominante.

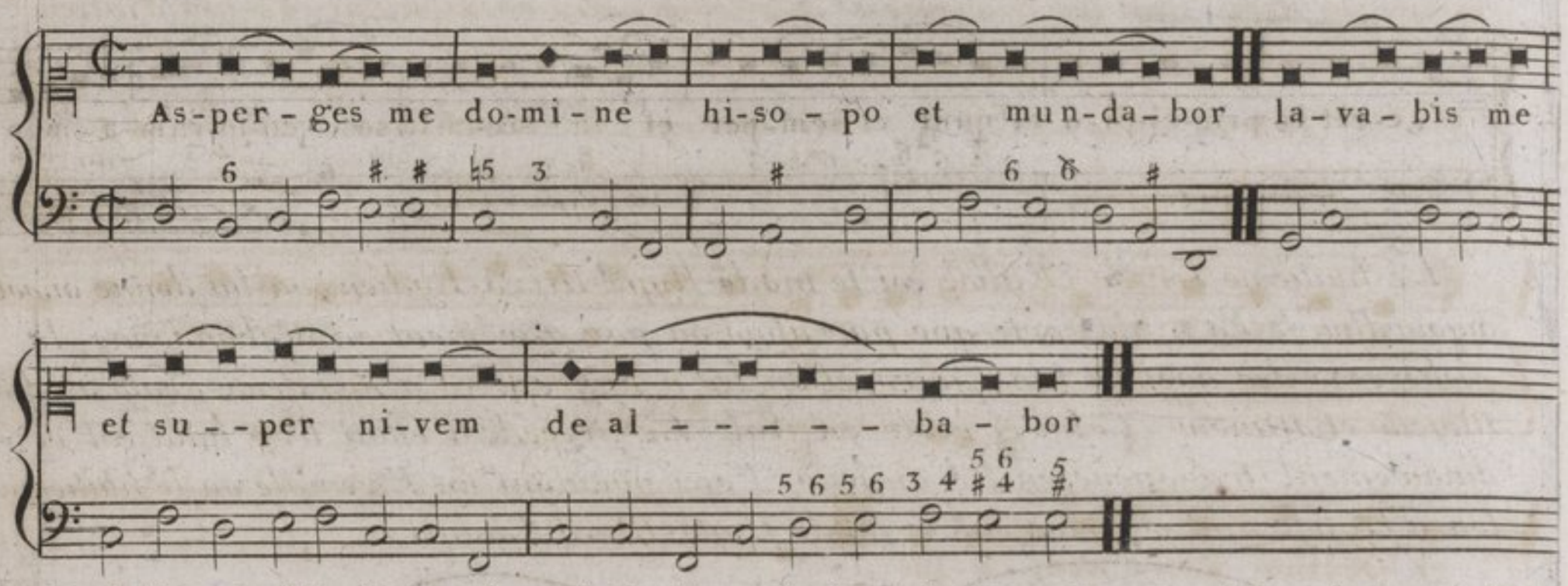


(A) *Voyez la transposition de tous ces tons, page 161.*

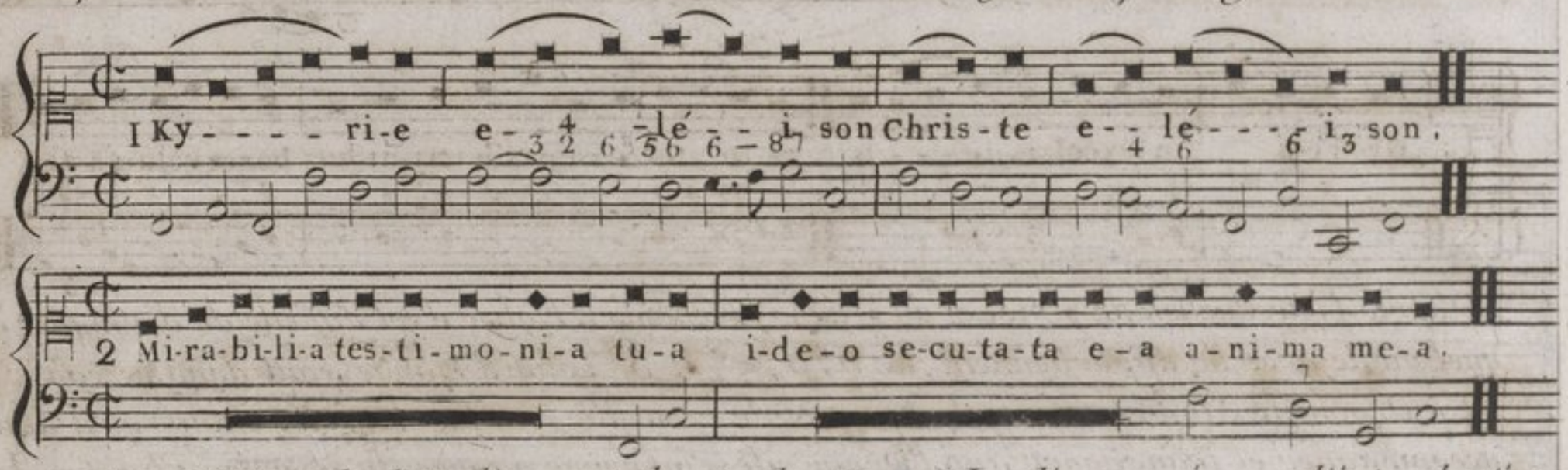
Le 3e. Ton de l'Eglise est le Mode-Phrygien dans lequel on introduit souvent le Ré ♯ et le Fa ♯, mais abusivement, on le transpose communément en La mineur, c'est-à-dire, quatre tons plus haut.



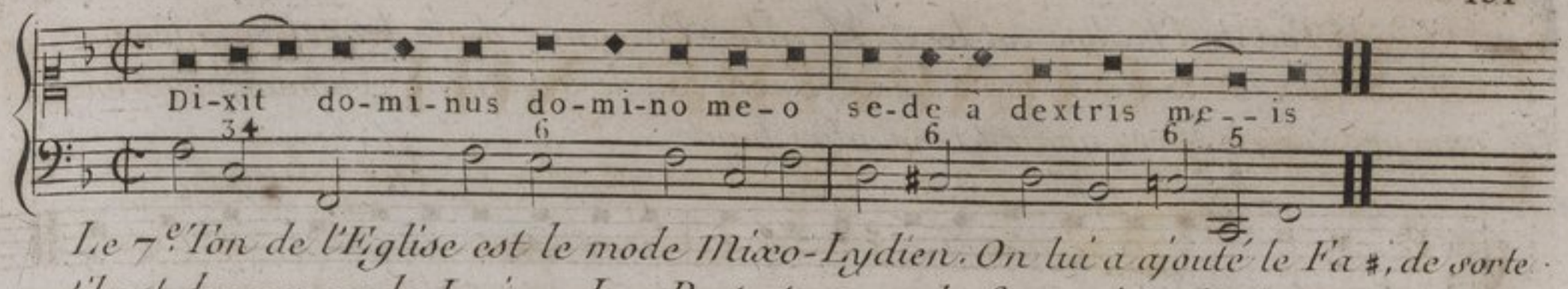
Le 4e. Ton de l'Eglise est le mode Hypo Phrygien. Le Ton précédent transposé en La, et celui ci n'ont aucune différence entre eux, si ce n'est la suprêmatie que le mode authentique conserve sur le mode Plagal.



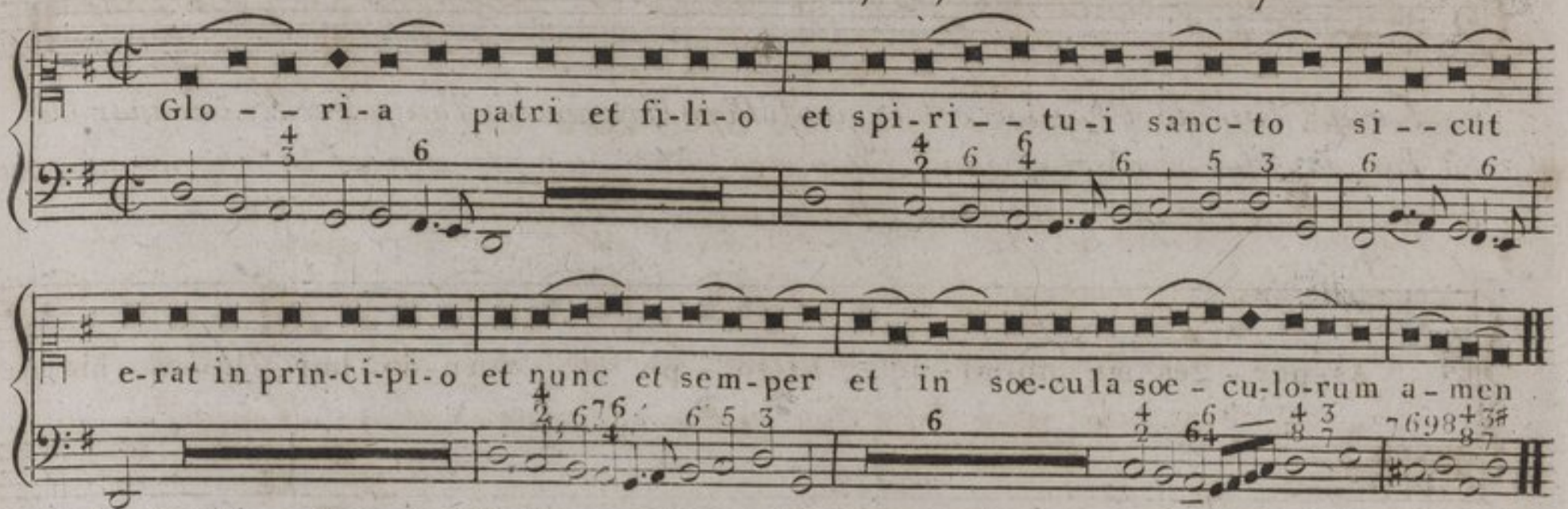
Le 5e. Ton de l'Eglise est le mode Lydien qui s'étend du Fa au Fa sans Si bémol. Ce ton ainsi que celui qui suit ont subi beaucoup d'altération, et leur genre primitif n'est presque plus employé dans le chant d'Eglise. Le 2e. Ex. transposé de quatre tons plus bas se trouve, à cause de la quarte mineure, semblable au mode Ionien; son harmonie y correspond également. Comme



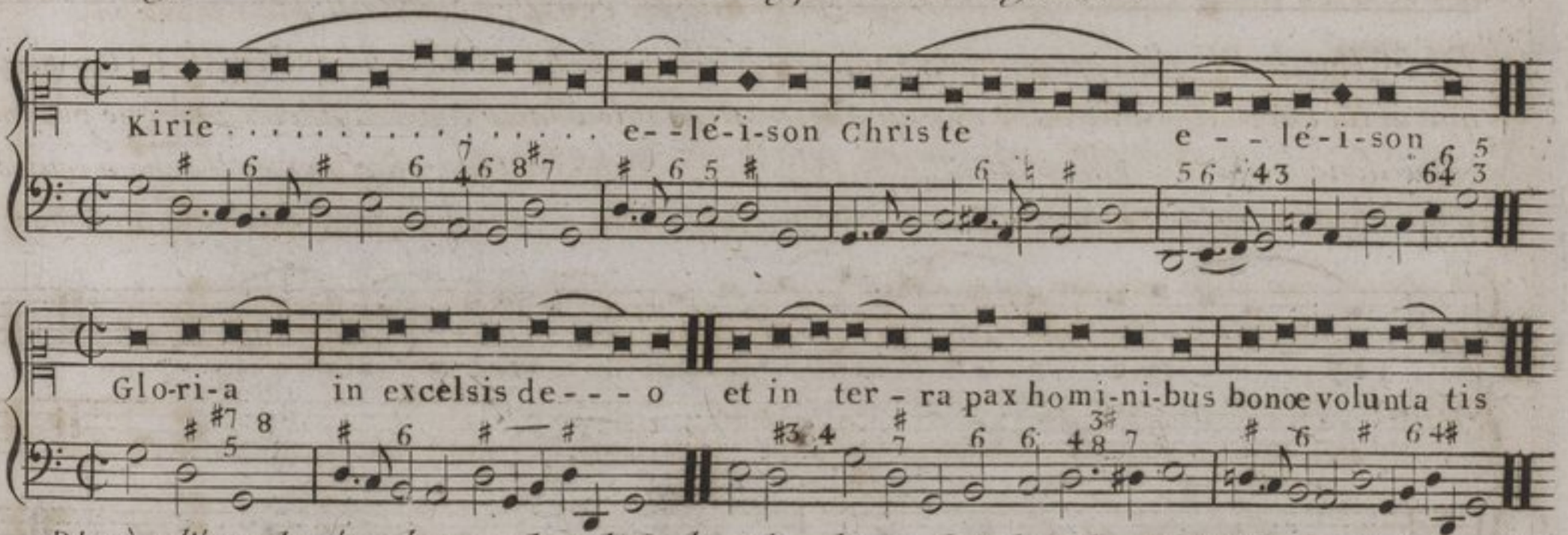
Le 6e. Ton de l'Eglise est le mode Hypo-Lydien, qui par l'introduction de la quarte mineure est le même que le mode Hypo-Ionien, lorsqu'il est transposé de quatre tons plus haut.



Le 7e Ton de l'Eglise est le mode Mixo-Lydien. On lui a ajouté le Fa ♯, de sorte qu'il est devenu mode Ionien. Les Protestans seuls sont aujourdhui usage du mode Mixo-Lydien. On le trouve dans les Exemples précédens et ceux qu'on donnera.



Le huitième Ton de l'Eglise est le mode Hypo-Mixo-Lydien, on lui donne aussi aujourdhui le Fa ♯, de sorte que par abus ou par agrément on a abandonné la sécheresse des anciens tons grecs, et on les a appropriés à nos deux seuls modes Majeur et Mineur. Celui ci reste en Sol. Le précédent étant trop haut est ordinairement transposé en Ré majeur. Voici pourtant un Exemple ou le huitième ton d'Eglise suit strictement le mode Hypo-Mixo-Lydien.



D'après l'introduction du ♭ mol et du ♯ dans les chants d'Eglise il est difficile de distinguer à quel mode grec ils appartiennent, les 5e, 6e, 7e, et 8e Tons d'Eglise sont dans ce cas.

Un Organiste Studieux ne négligera pas de recueillir jour par jour les chants qu'il doit accompagner et transposer sur l'Orgue; de s'informer auprès du premier Chantre de la manière dont le peuple est habitué d'y mêler sa voix, afin de ne le point contrarier par méprise de ton, ou par des transpositions fausses.

CHAPITRE XIII.

De l'Introit, de l'Antienne, et de l'Antiphone, dans le Culte Catholique.

Ces trois mots servent d'annonce aux Chants qui les suivent.

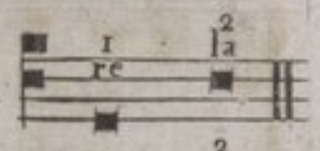
L'Introit est principalement pour la Messe. L'Antiphone est pour annoncer les Pseaumes, et l'Antienne se dit avant et après les Pseaumes. On les chante sur quelques paroles tirées de l'Ecriture sainte. (A)

Chaque ton d'Eglise a son Antienne par laquelle il est annoncé, et chaque Antienne a son ton particulier pour se lier avec celui du Pseaume. Pour constater le ton du Pseaume qui ne commence pas toujours par sa tonique on en indique la Cadence par ce mot barbare, Evovae, composé des six Voyelles qui se trouvent dans Sæculorum Amen.

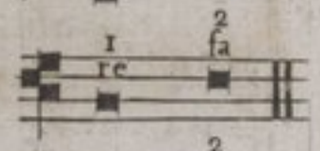
Le commencement et la fin de chaque ton d'Eglise ont pour la plus-part une convivence très bizarre; en l'éxaminant de près on ne diroit pas que ces deux extrèmités puissent s'appartenir. Cependant l'usage les a fixées; nous devons le suivre et le faire connaître; ce qui sera plus facile par un tableau noté que par des raisonnements.

Ce tableau tiré d'un très bon Ouvrage, imprimé en 1704, n'est déja plus intelligible pour nous.

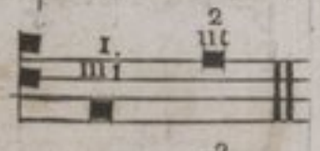
Le premier ton est annoncé par ré, la;
1 *La premiere note est celle par laquelle finit l'Antienne.*
2 *La seconde est celle par laquelle on commence la Cadence.*



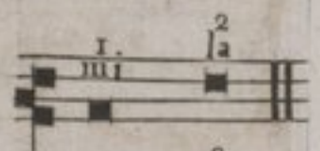
Le deuxieme par ré, fa; .....



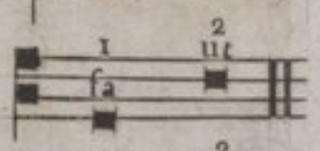
Le troisieme par mi ut, *ou selon l'ancienne solmisation* mi fa. .....



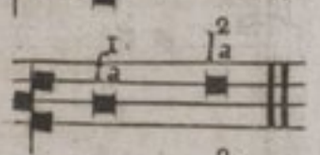
Le quatrième par mi, la .....



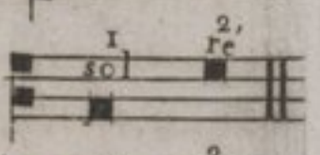
Le Cinquième par fa, ut; *ou selon l'ancienne solmisation* fa, fa. .....



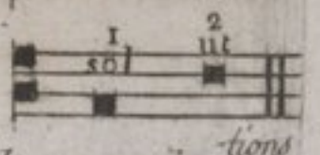
Le Sixième par fa, la .....



Le Septième par ut, sol; *ou* sol, ré. .....



Le huitième par ut, fa; *ou* sol, ut .....

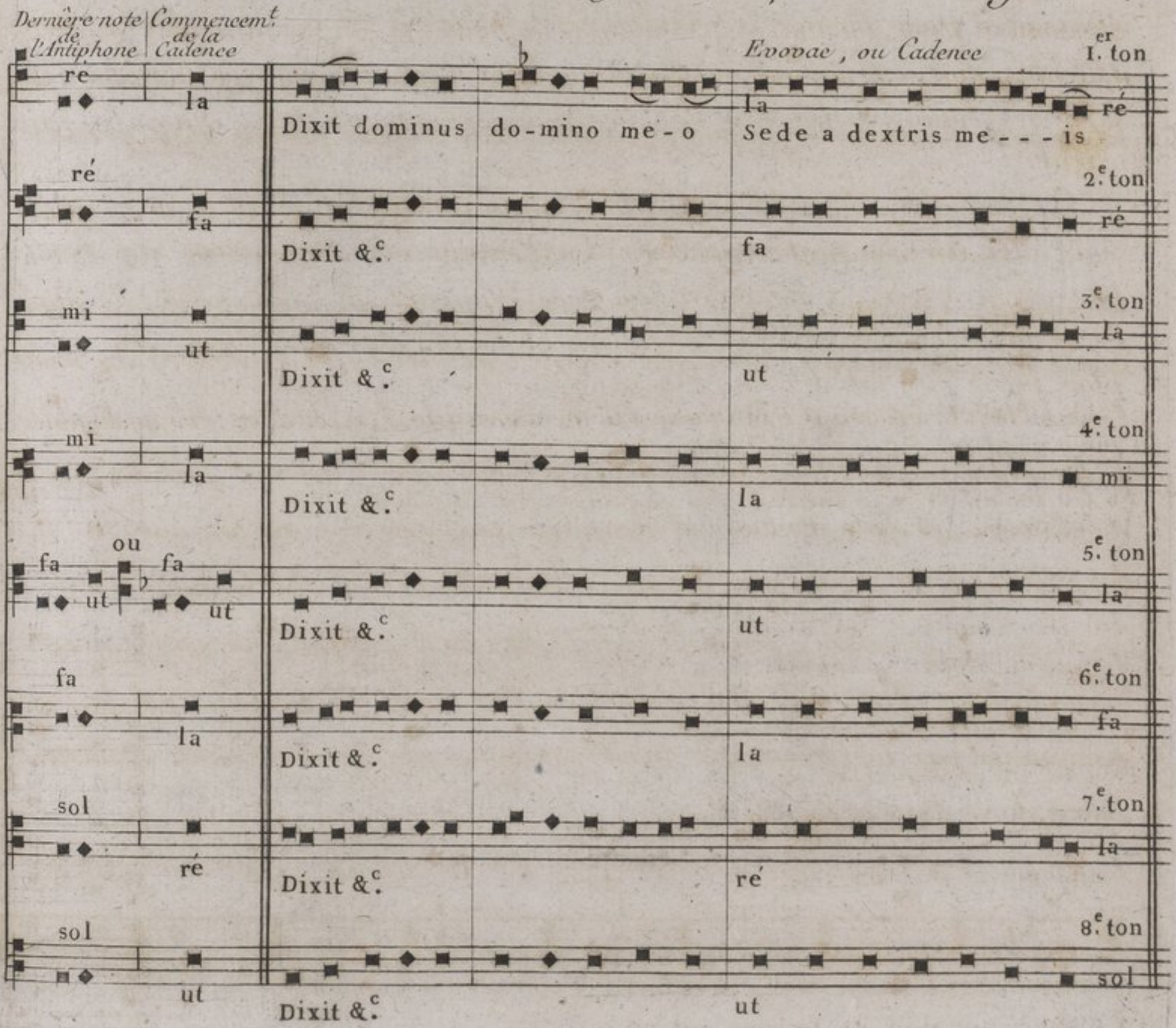


(A) *On donne aussi aux mots Antiphone et Antienne la même signification. Ce système a déja subi beaucoup de variations*

La liaison de l'Antienne avec le Pseaume suivant est exprimée dans les anciens livres du Culte Catholique par la figure des deux notes cy devant, et le mot Evovae pour marquer la cadence du ton qui y est joint. Dans les livres nouveaux cette indication ne se trouvant plus, l'Organiste doit être très au fait de ces changements de tons, de leurs transpositions pour les voix du peuple chantant, et savoir s'il peut gagner les nouveaux tons par des modulations, ou tout uniment par quelques notes touchées de la main droite pour se conformer à l'usage de l'Eglise où il se trouve; l'habitude lui servira d'instruction dans cette partie.

Tableau

Pour connoître le commencement et la fin de chaque ton de l'Eglise.



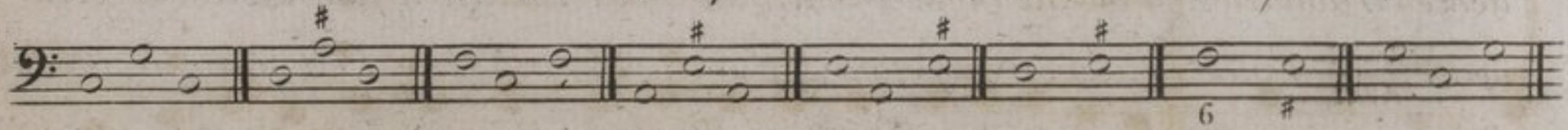
CHAPITRE XIV.

Résumé général de tous les Modes Grecs usités dans le Plainchant

Les Anciens auteurs, ou les premiers qui ont donné des régles pour faire usage du système des Grecs dans les Eglises ont reconnu qu'il étoit fort embarrassant de consacrer dans l'harmonie la nature des intervalles que produit la gamme de chacun de ces tons, et ils ont en conséquence introduit dans leur accompagnement les demi tons étrangers au ton principal et nécessaires pour former les Cadences relatives à chaque ton. Nous avons déja donné des Exemples sur les Cadences, mais sans explications afin de ne pas déranger la marche graduelle de l'étude par la trop grande concurrance des objets divers à traiter.

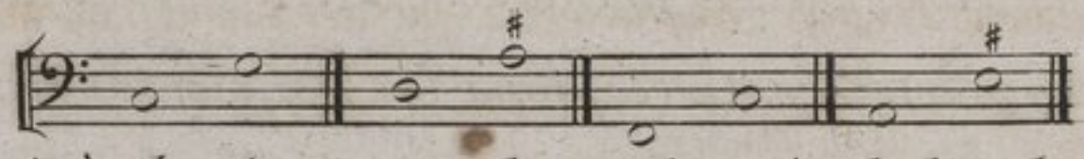
Il est de toute rigueur d'employer la 7.e majeure du ton lorsque la Cadence se fait à la basse par le mouvement de la dominante sur la tonique; de cette classe sont N.o 1. les Cadences du mode Ionien. N.o 2. du mode Dorien. N.o 3. du mode Lydien, et N.o 4. du mode Eolien. Le mode Phrygien fait au contraire sa Cadence par la sous-dominante (4.e note du ton) et demande toujours sur sa tonique la tierce majeure N.o 5. ou par la seconde en dessous de la tonique N.o 6. et aussi par le premier renversement de l'accord parfait sur cette sous-seconde N.o 7. Le mode Mixo-Lydien fait aussi sa Cadence par la sous-dominante par la raison que la 3.e majeure sur la dominante n'éxiste point dans la gamme N.o 8.

N.o 1. N.o 2. N.o 3. N.o 4. N.o 5. N.o 6. N.o 7. N.o 8.



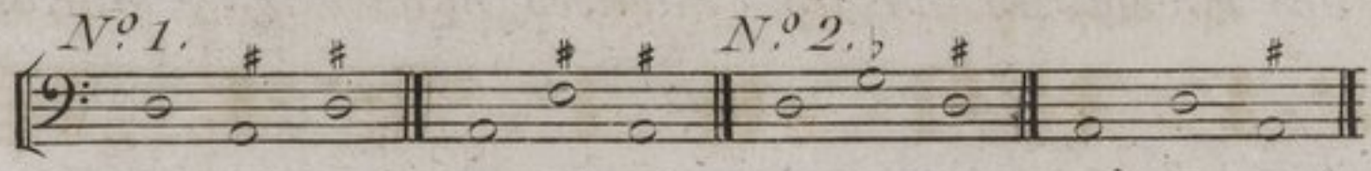
Les anciens pratiquoient aussi la demi cadence, c'est-à-dire : de la tonique ils alloient sur la dominante avec la tierce majeure pour y faire un demi repos dans les modes Ionien, Dorien, Lydien, et Eolien.

Exemple

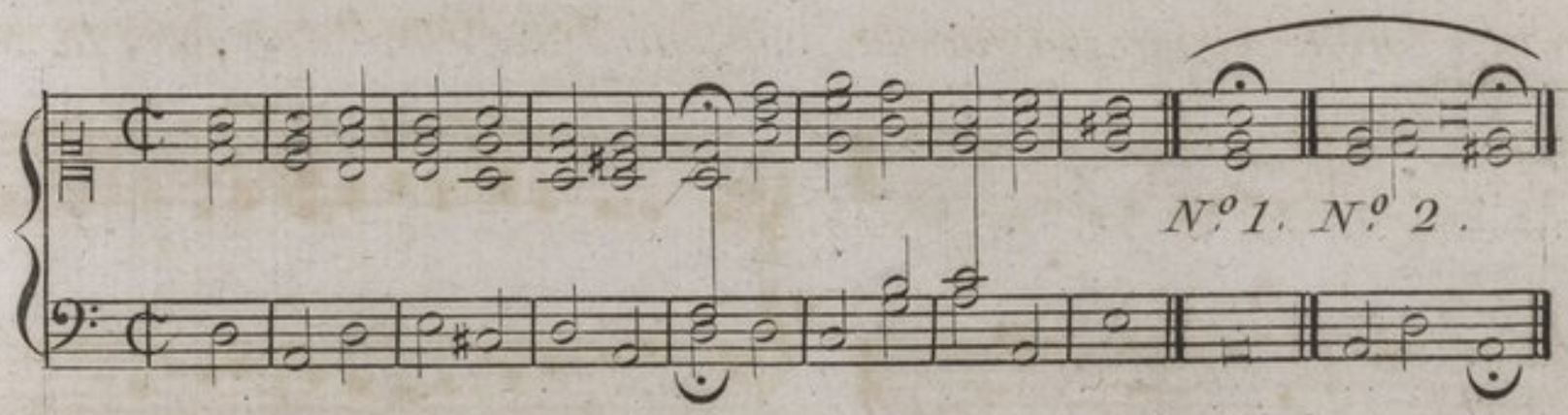


Si l'on donnoit à la dominante du mode Mixolydien la 3e. majeure il ressembleroit en tout au mode Ionien.

Il y a des Auteurs anciens qui ont toujours terminé indistinctement après l'accord majeur sur la dominante par l'accord majeur sur la tonique N.° 1. d'autres n'authorisent l'accord majeur sur la tonique qu'après l'accord mineur sur la sous dominante N.° 2. l'une et l'autre manières sont bonnes.



Il se rencontre que plusieurs chants ne finissent point par la tonique du mode, néantmoins pour le conserver on doit y faire une Cadence relative par exemple, ce seroit une faute si l'on terminoit le Chant ci après qui est du mode Dorien Ré mineur, en la mineur N.° 1. Il faut nécessairement pour lui conserver son caractère le terminer comme ici au N.° 2.

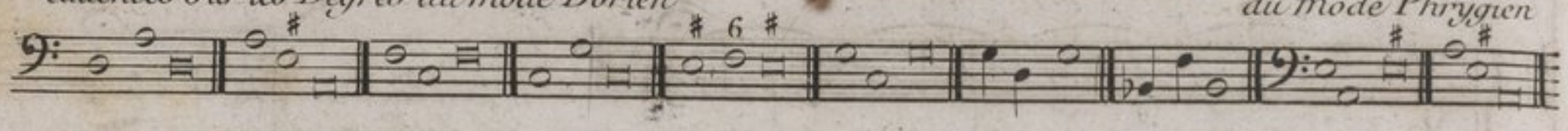


Dans les modulations on doit conserver pour tierce du nouveau ton un intervalle sans altération du 1er. ton, par éxemple pour aller du mode Dorien au mode Mixolydien il faut sur cette tonique le Si naturel comme tierce. Mais si l'on va du mode Dorien au mode Eolien il faut alors sur cette nouvelle tonique la tierce mineure Ut naturel, puisque l'Ut dans le mode Dorien est naturel. Du mode Lydien au mode Mixolydien on va sur la

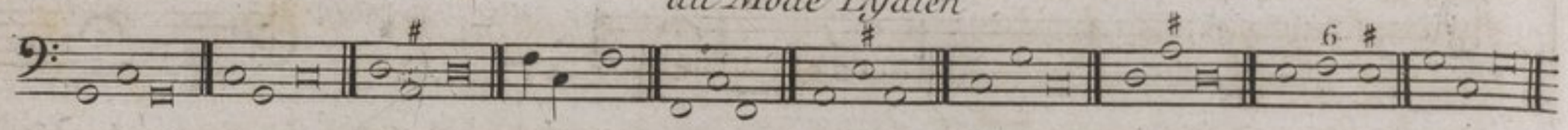
seconde note avec la tierce majeure. Du mode Ionien au mode Dorien on va sur la seconde note avec la tierce mineure. On peut juger de la richesse des tons des anciens par les modulations que chacun peut faire en éxaminant son nombre de Cadences praticables sur chacun de leurs dégres, les notes noires indiquent les modulations les plus éloignées et usitées seulement dans une composition de lon-gue durée.

Cadences sur les Dégrés du Mode Dorien

du mode Phrygien

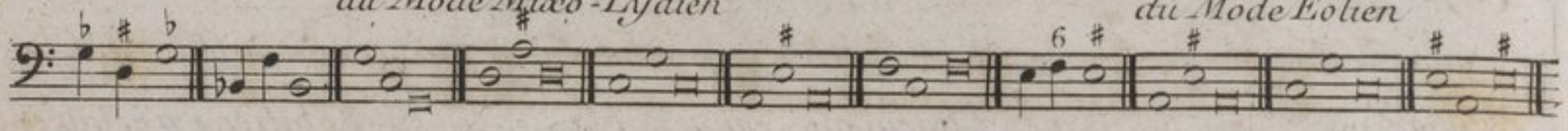


du Mode Lydien

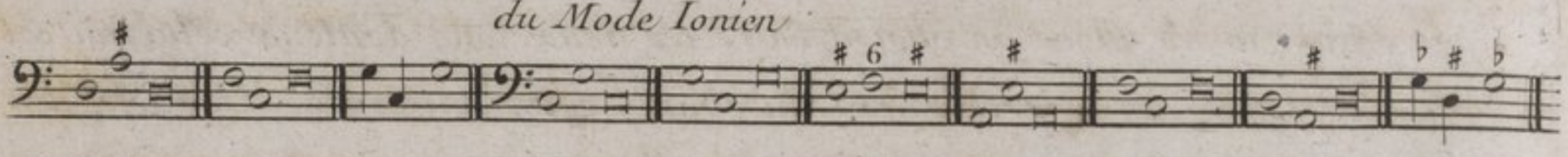


du Mode Mixo-Lydien

du Mode Eolien



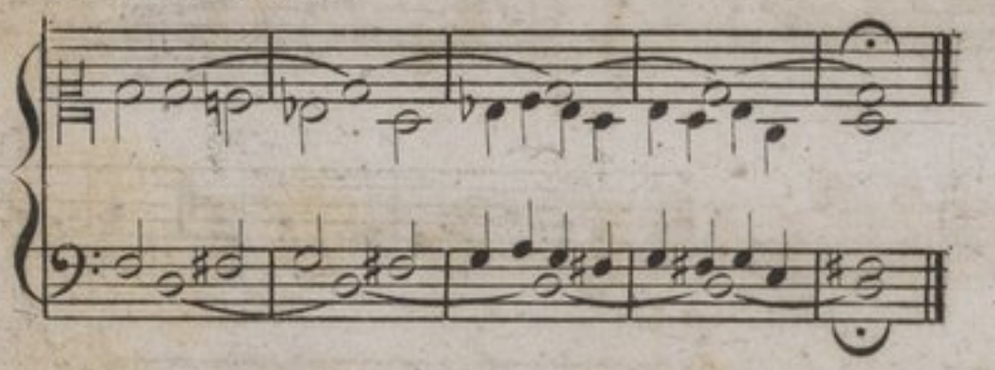
du Mode Ionien



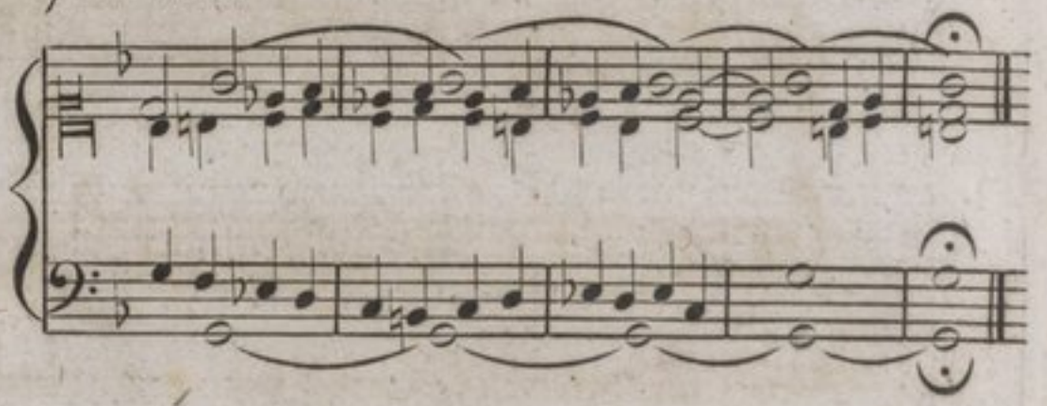
L'Organiste pour mieux marquer la Cadence peut la prolonger après le Plain-chant fini; mais il doit avoir égard aux modes comme dans ces Exemples cy.

Pour le Mode Dorien.

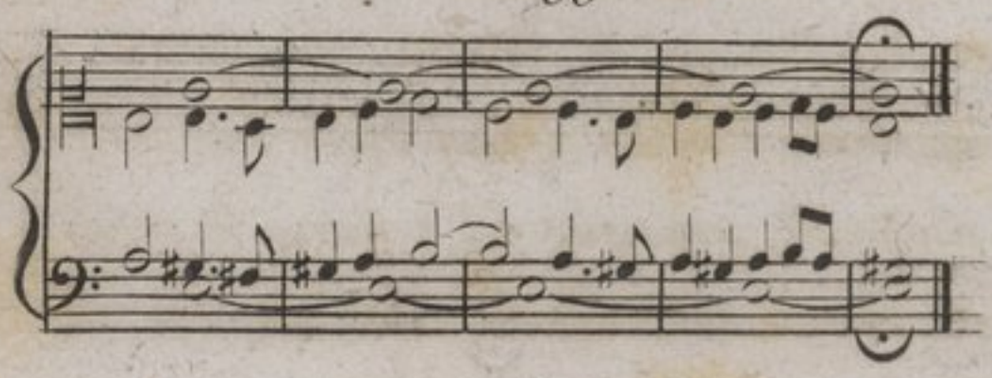
A la place de l'accord de repos qu'éxigeroit le Plainchant.



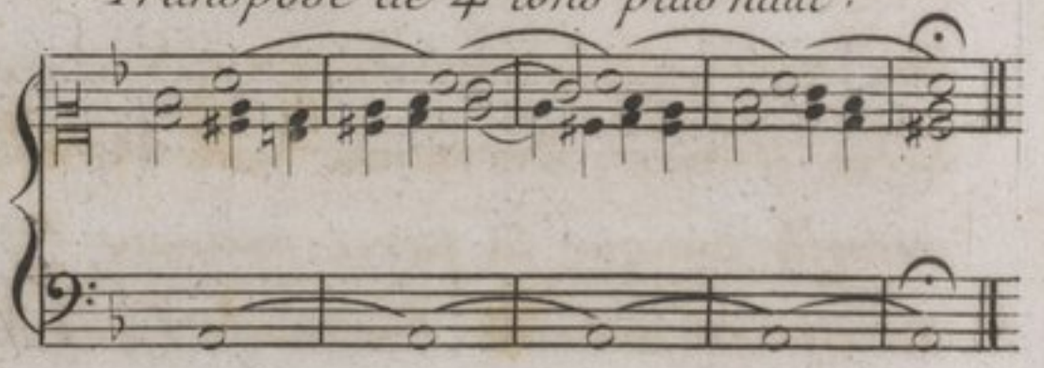
Pour le Mode Hypo-Dorien transposé de 4 tons plus haut.



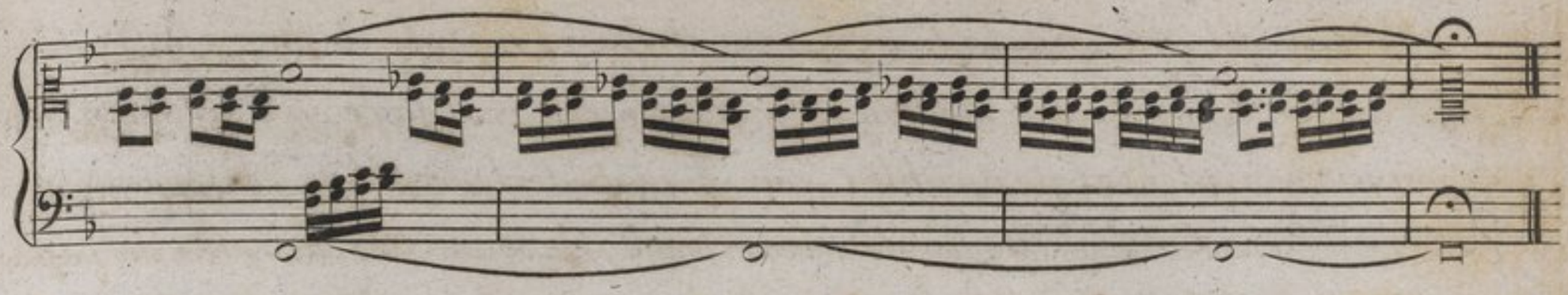
Pour le Mode Phrygien.



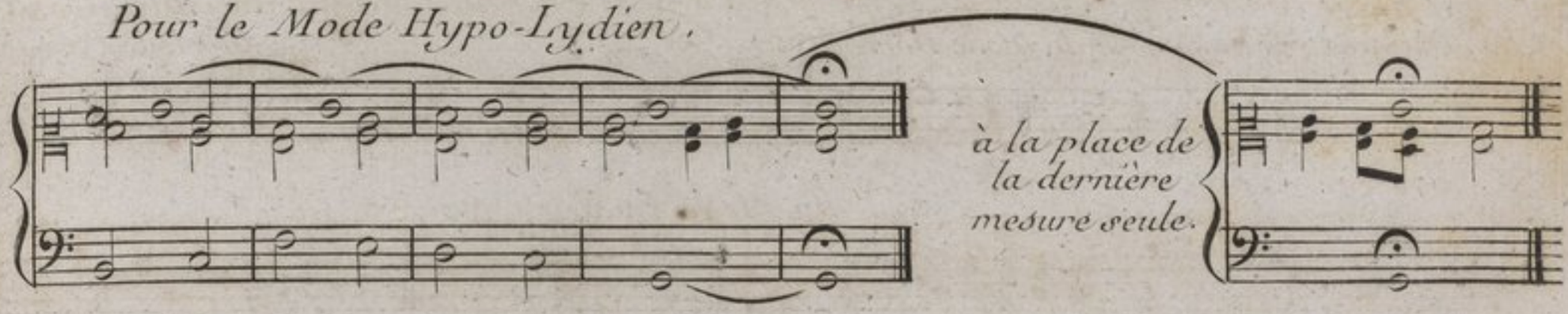
Pour le Mode Hypo-Phrygien
Transposé de 4 tons plus haut.



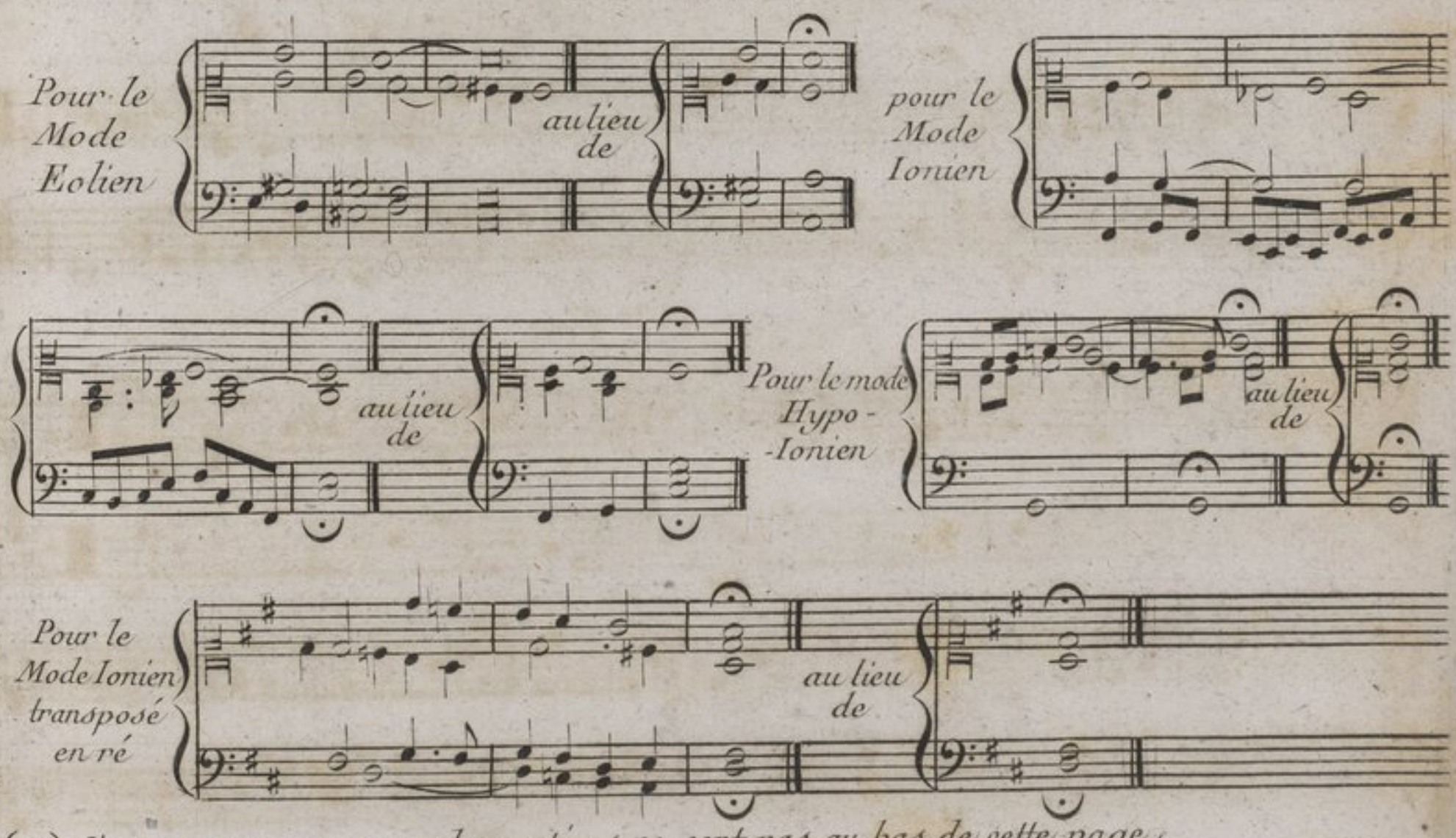
Pour le Mode Lydien avec le Si ♭ ou le Mode Ionien transposé.



Pour le Mode Hypo-Lydien.



(A) *Il y a des Chants auxquels on ne peut au premier coup d'œil donner un mode déter-miné; dans ces cas, on peut consulter ces modulations qui serviront de guide pour pouvoir y appliquer l'harmonie convenable; si les modulations n'éclairent pas encore assés, alors on choisit entre les deux tons douteux celui qui est plus analogue au caractère soit du chant, soit des paroles. L'article des réponses à faire à un sujet de fugue expliquera encore mieux ce doute.*



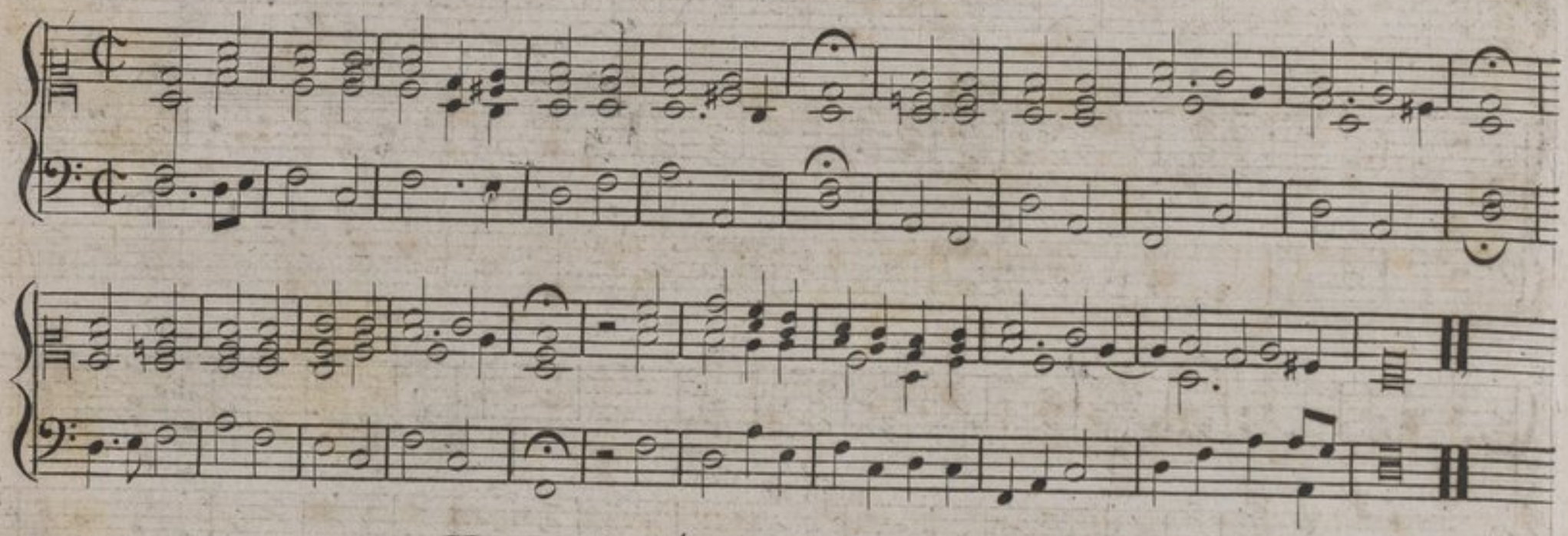
(A) *C'est par erreur que ces observations ne sont pas au bas de cette page.*

CHAPITRE XV.

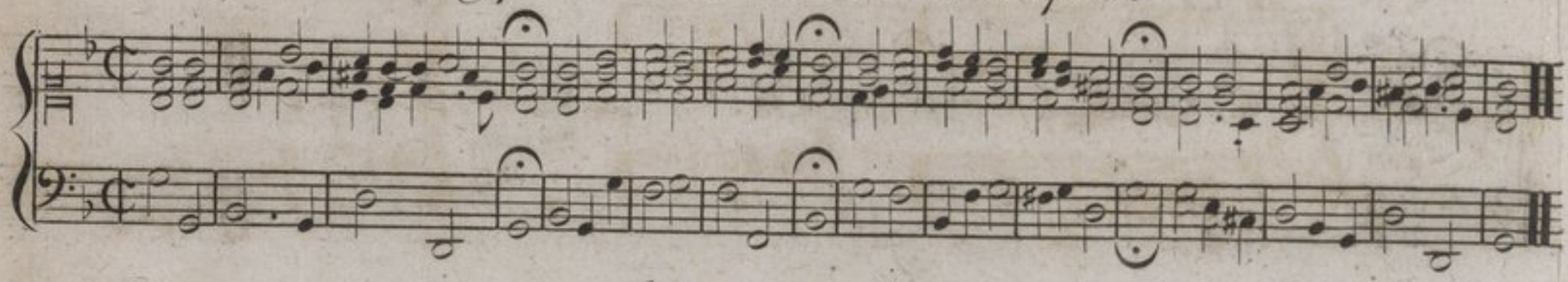
Usage du Système des Grecs dans le Culte Protestant

L'Orgue étant également déstiné à accompagner les chants du Culte protestant, il ne sera pas inutile, soit pour l'instruction de l'Eléve, soit pour pouvoir remplir les fonctions d'Organiste dans les temples, de rapporter ici beaucoup d'éxemples tirés du Livre de Plain-chant du culte protestant selon le rang des modes Grecs auxquels ils se rapportent.

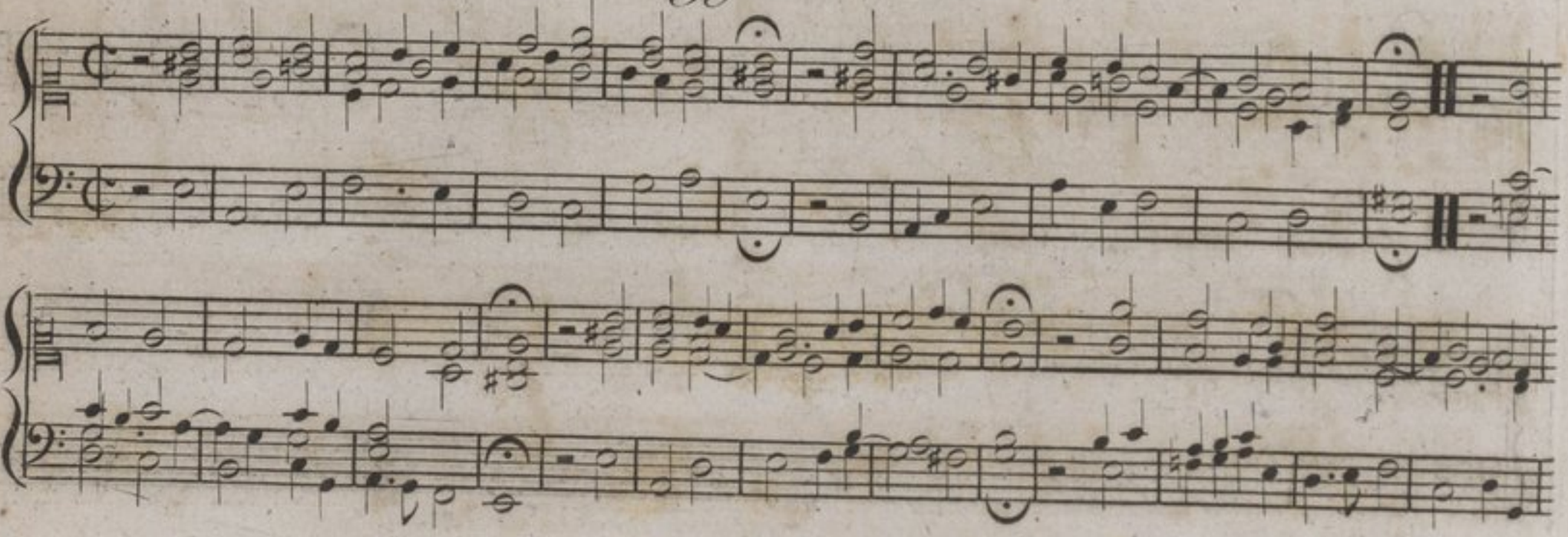
Mode Dorien, 1.er Ton.

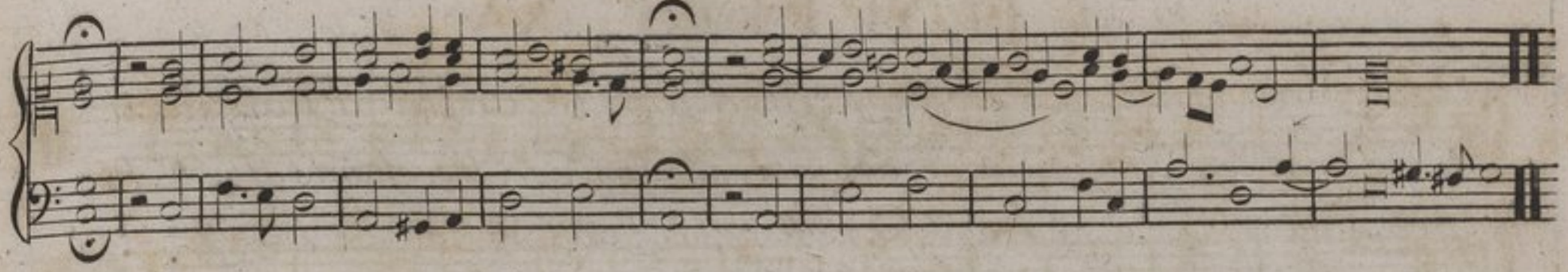


Hypo-Dorien 2.e Ton transposé

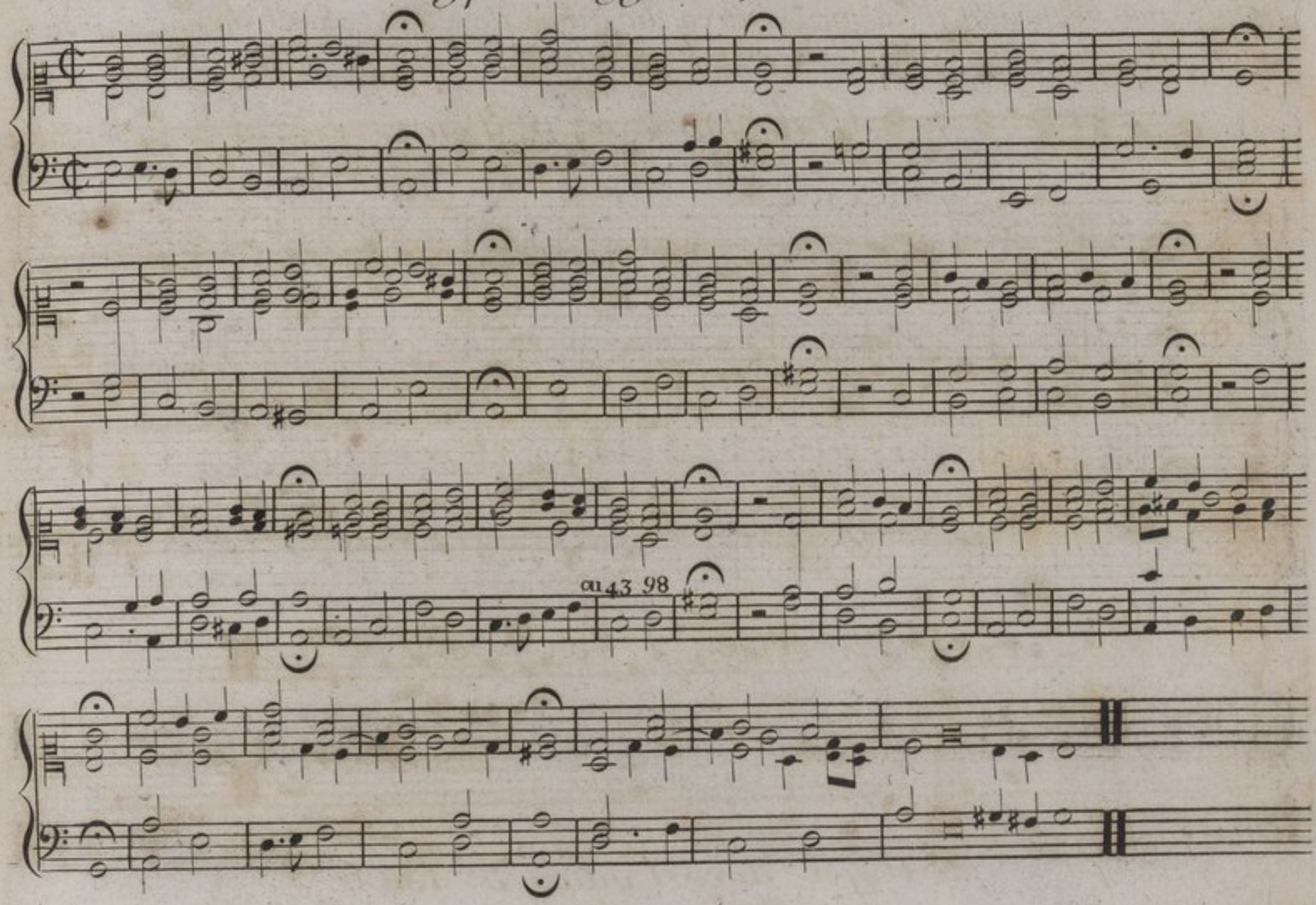


Phrygien 3.e Ton

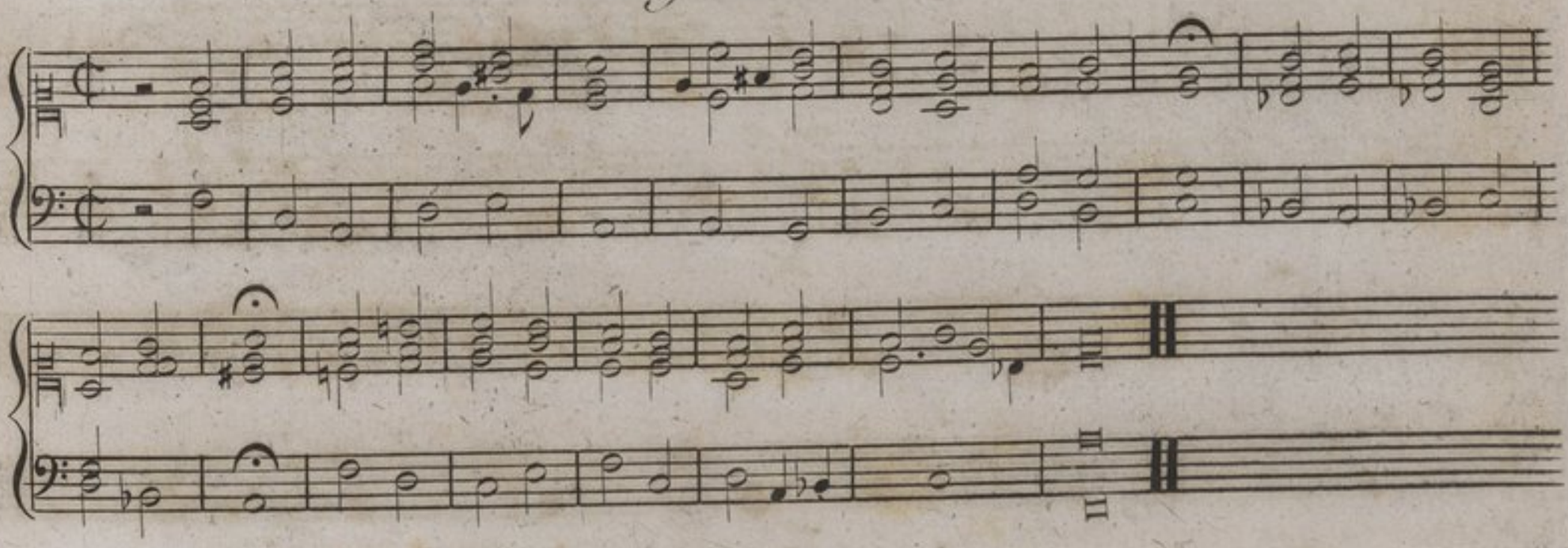




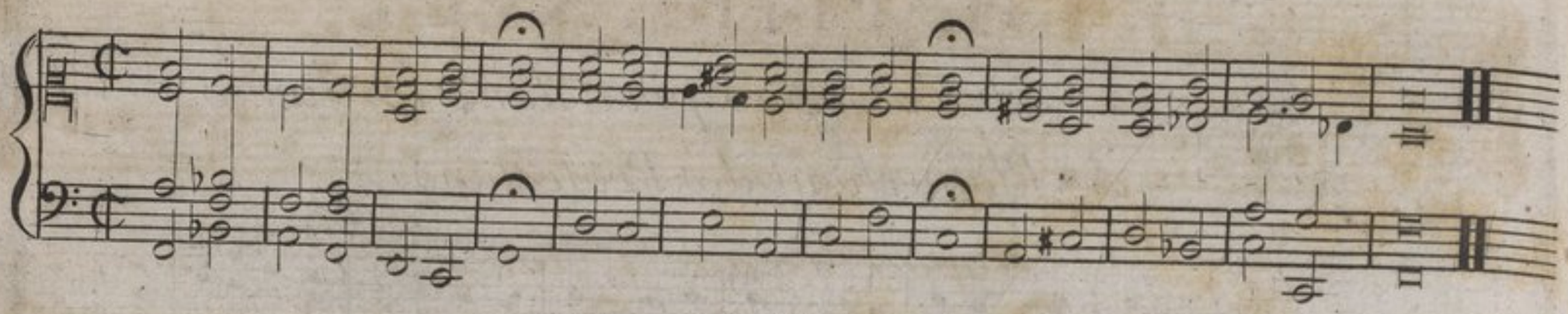
Hypo-Phrygien 4e Ton.



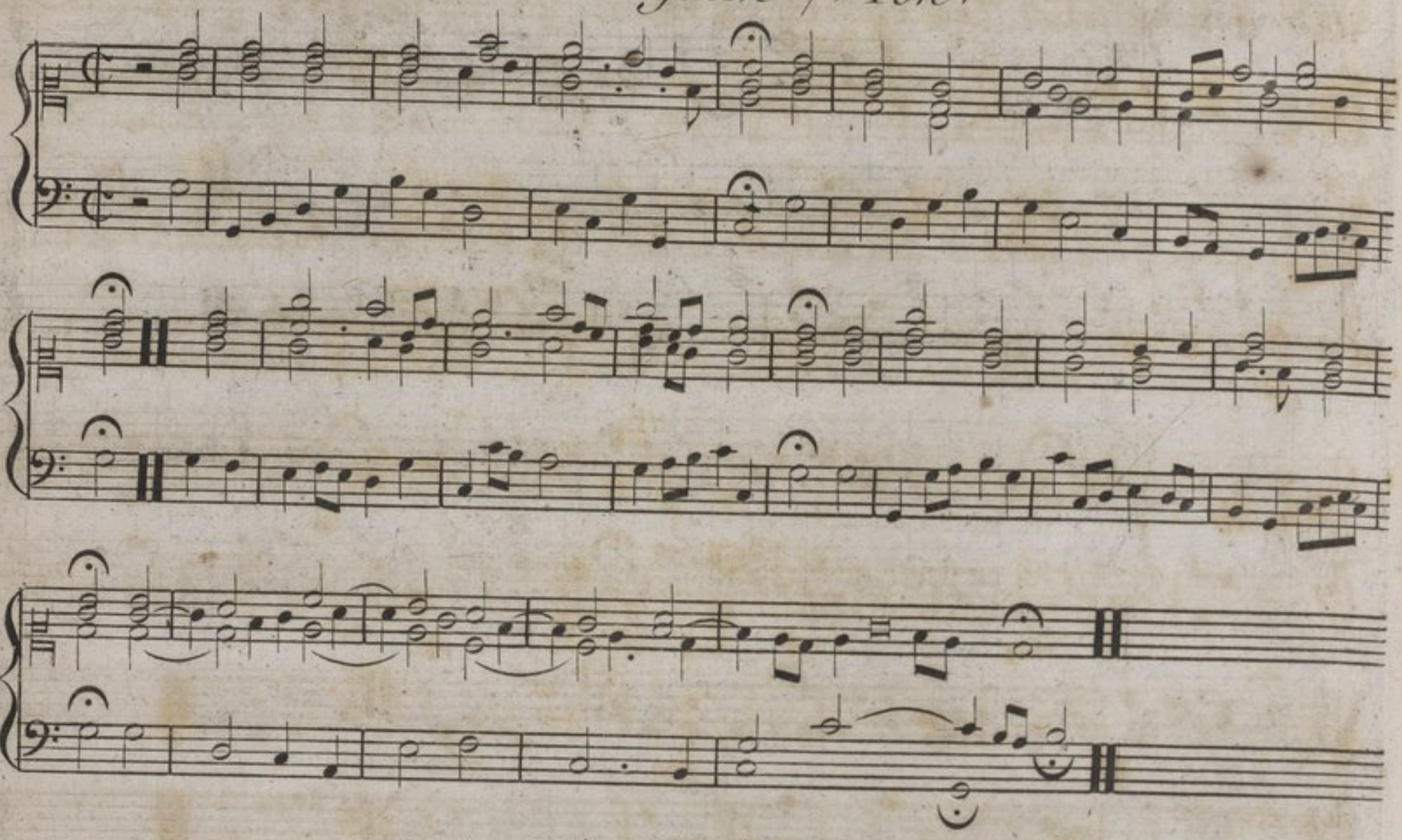
Lydien 5e Ton.



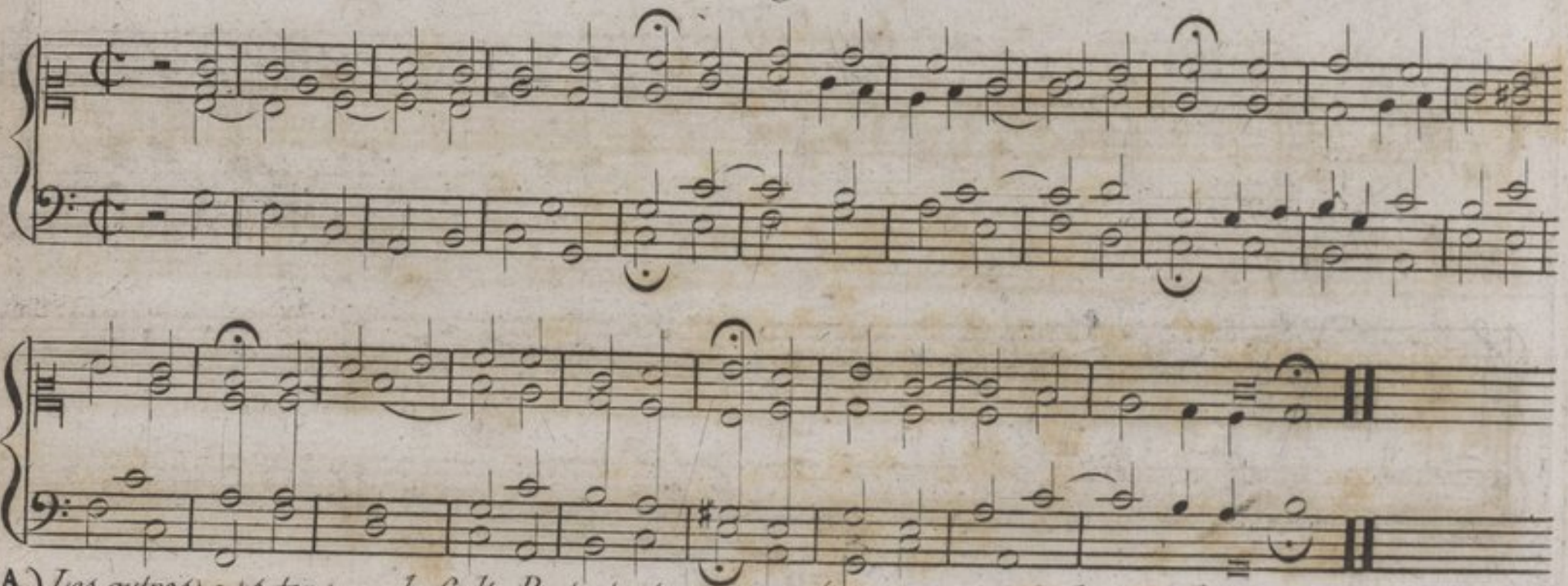
Hypo-Lydien 6.e Ton.



Mixo-Lydien 7.e Ton.



Hypo-Mixo-Lydien 8.e Ton.

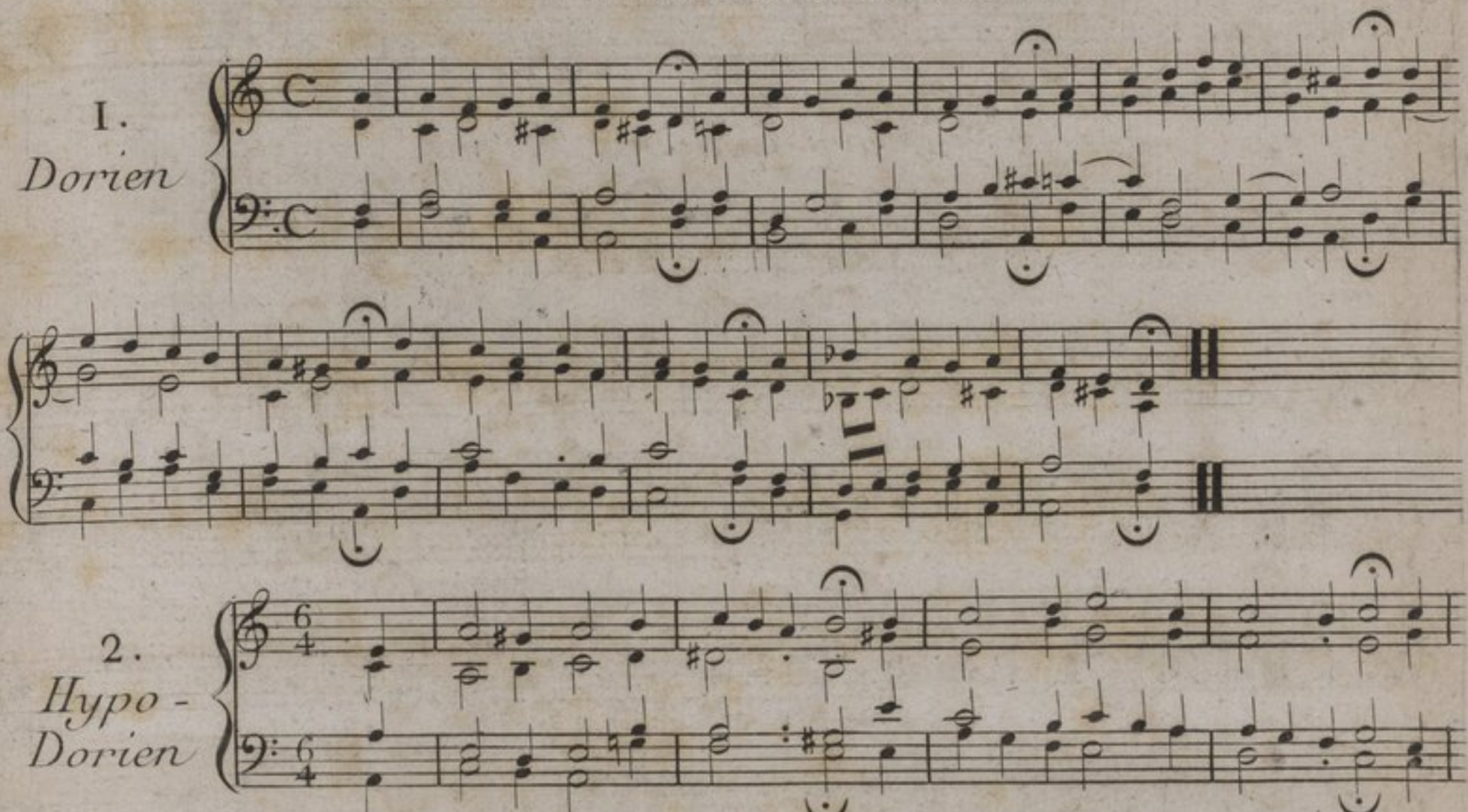


(A) *Les autres 4 tons, que le Culte Protestant a conservés, sont compris dans ces huit tons.*

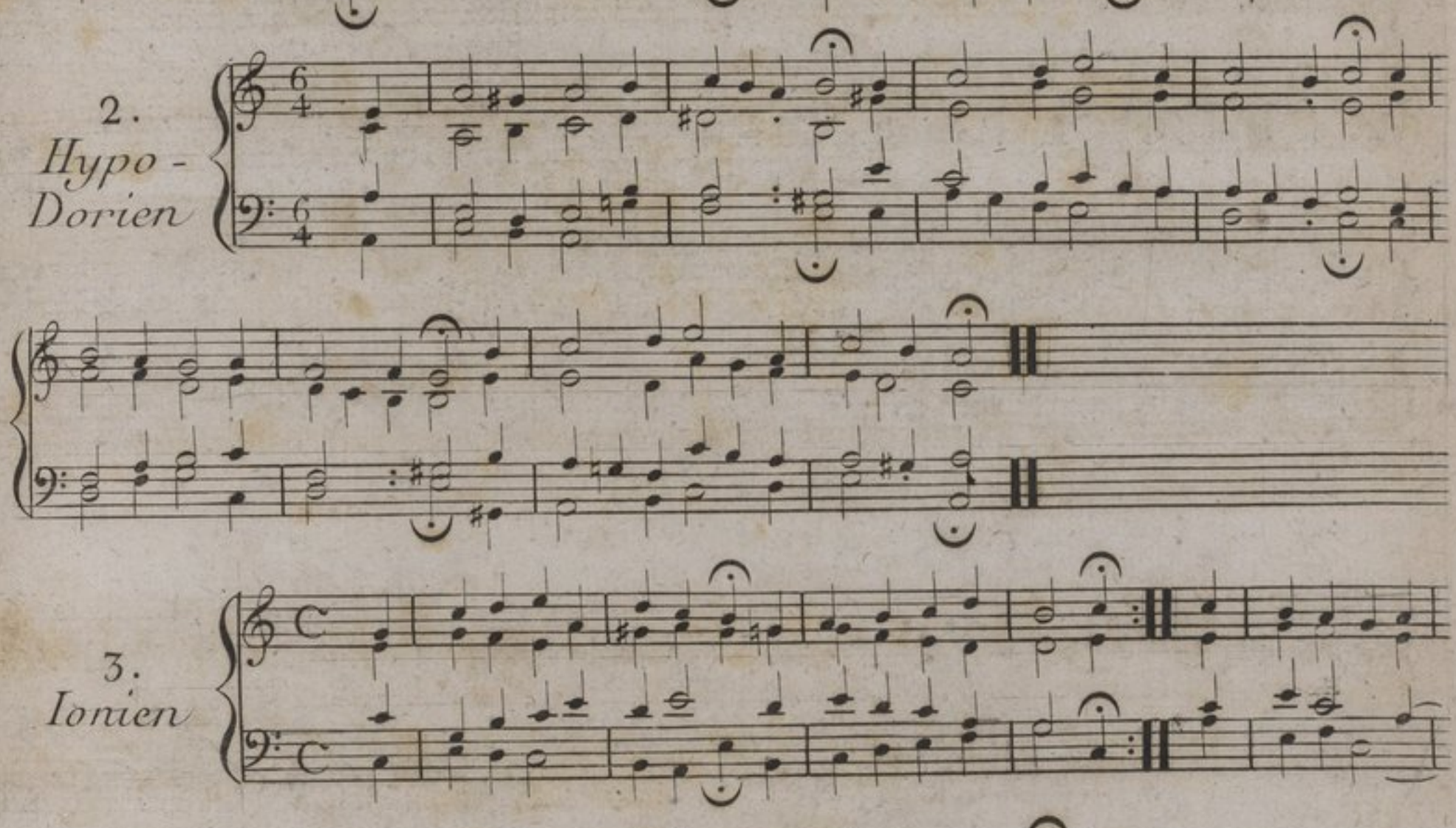
CHAPITRE XVI

Continuation des Exemples pris dans les livres de Plain-chant des Protestans.

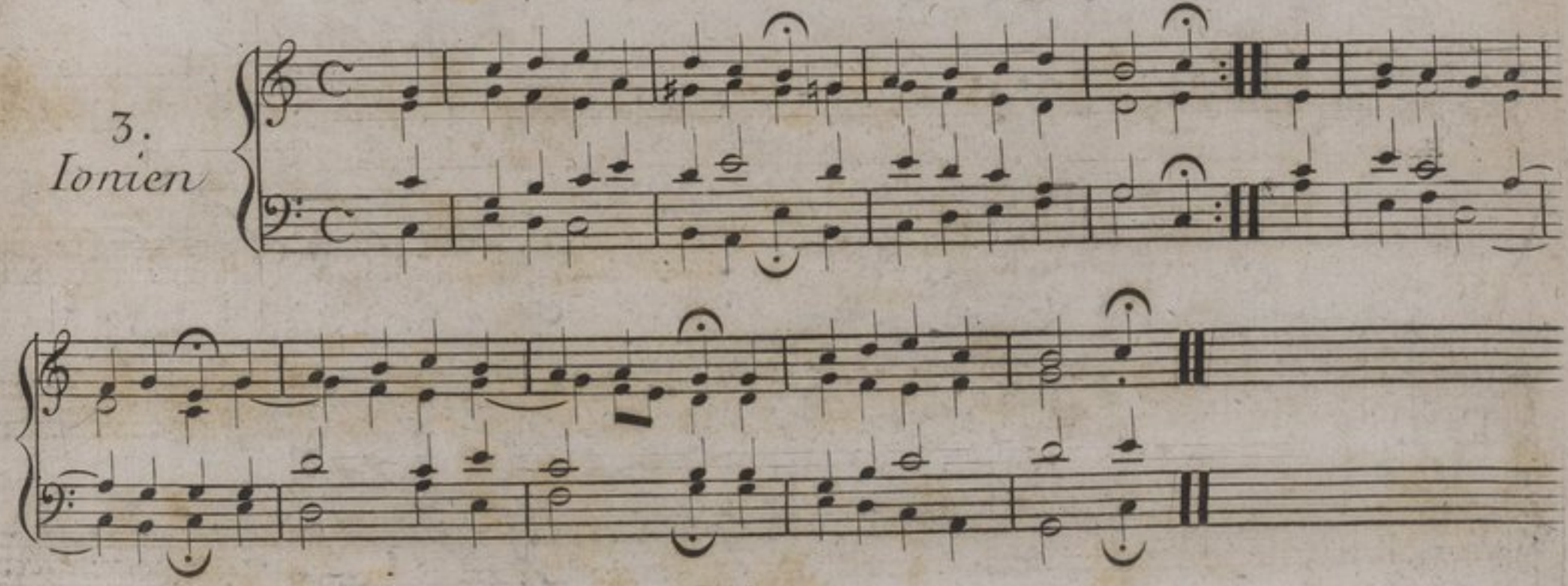
1. *Dorien*



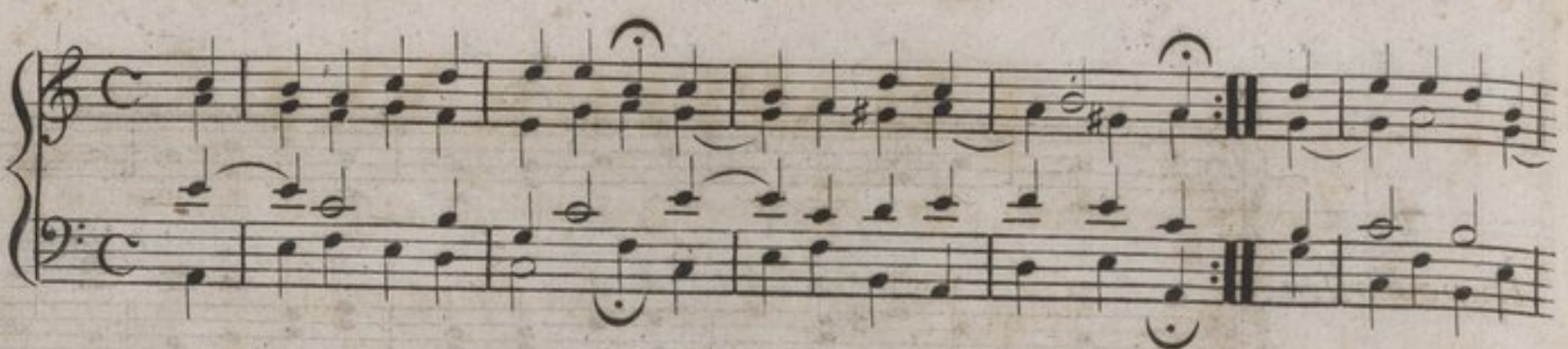
2. *Hypo-Dorien*



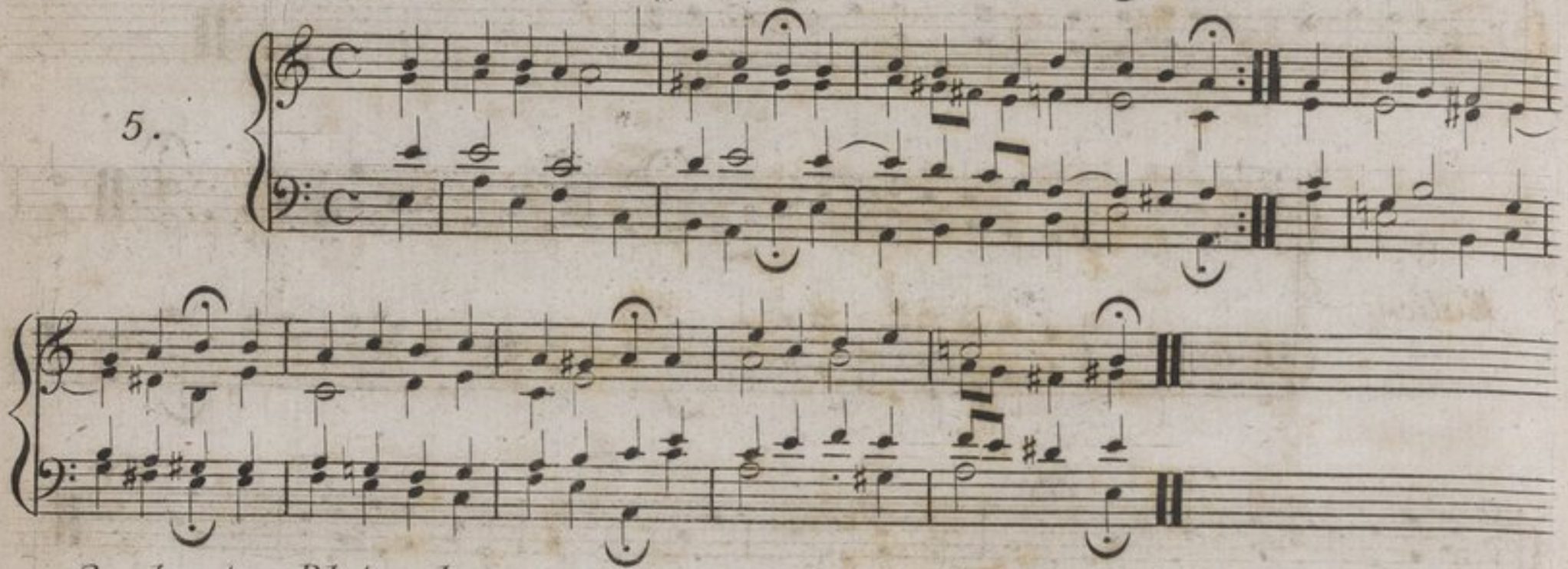
3. *Ionien*



4.
Hypo-Dorien.

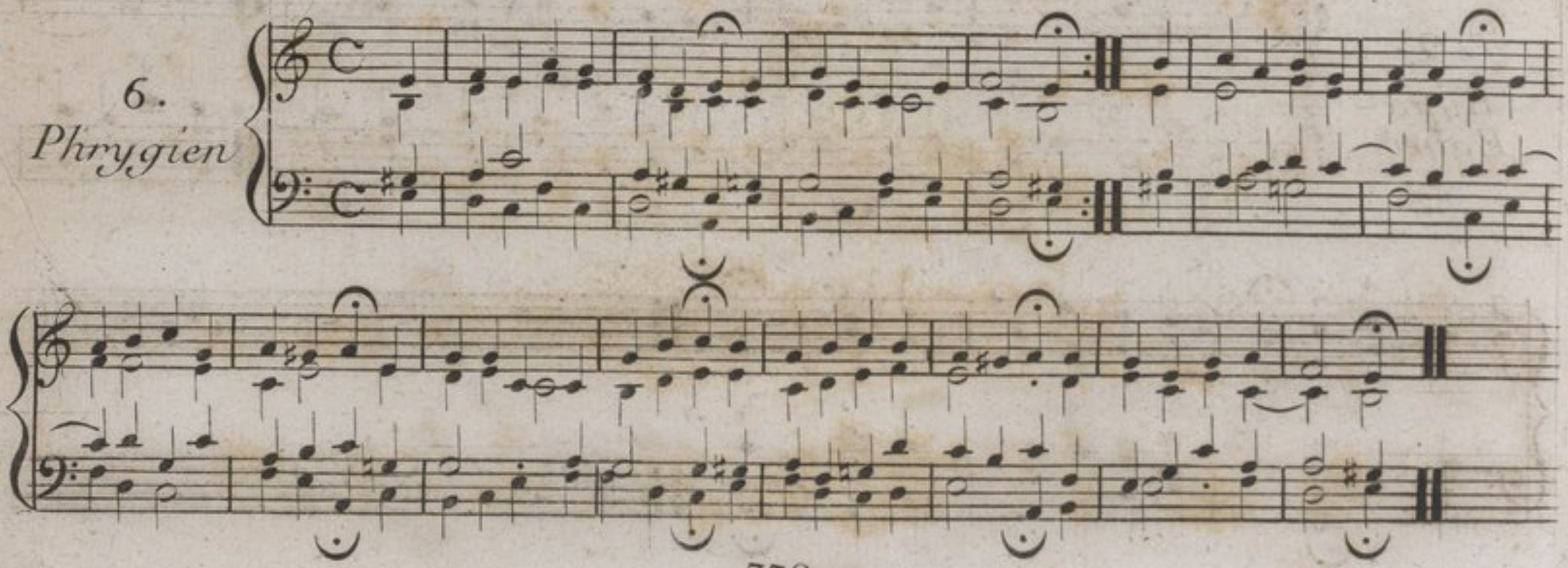


5.



Ce dernier Plain-chant n'a pas un mode déterminé, il est un mélange du mode Phrygien et du mode hypo-Phrygien. Le savant Abbé Vogler donne par cette raison à ce Plain-chant la dénomination particulière de Hypo-Myxo-Phrygien. Cette note est applicable à tous les chants douteux.

6.
Phrygien

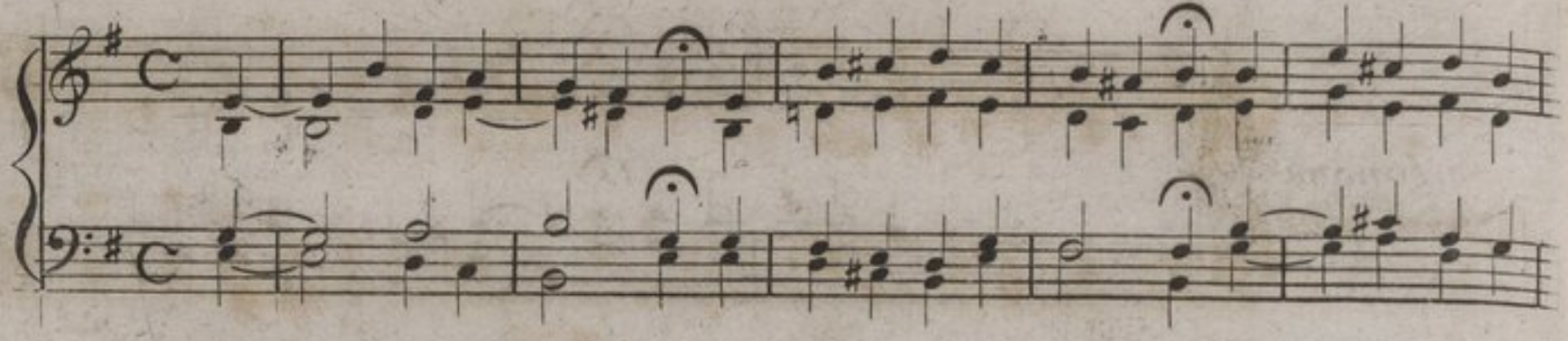


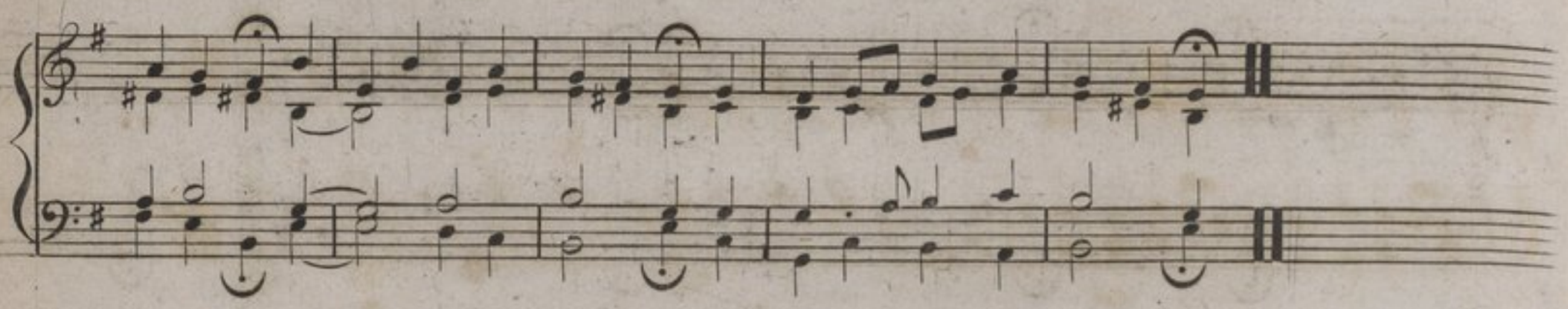
7.
Hypo-Eolien

8.
Eolien

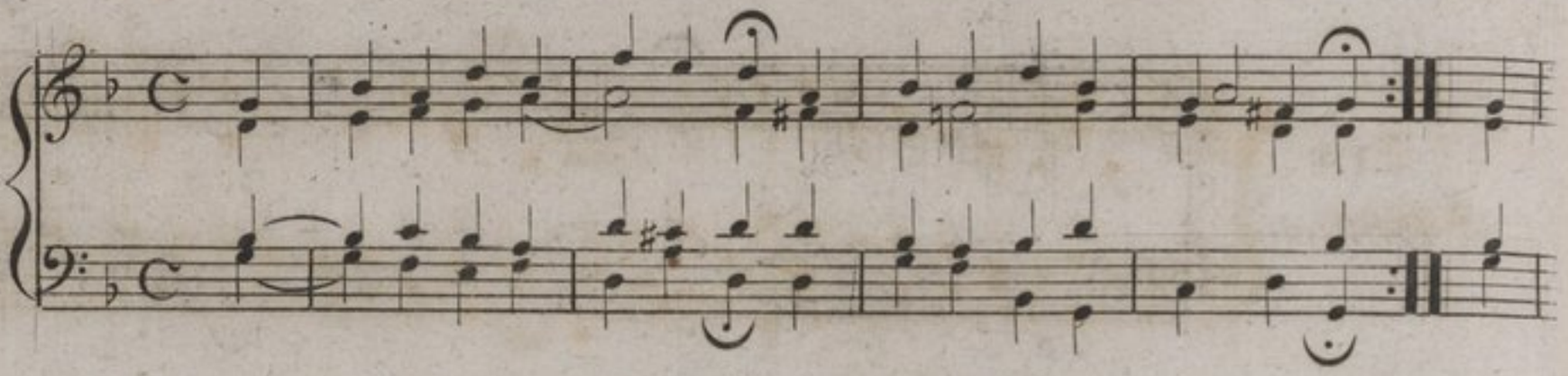
9.
Hypo-
Eolien.

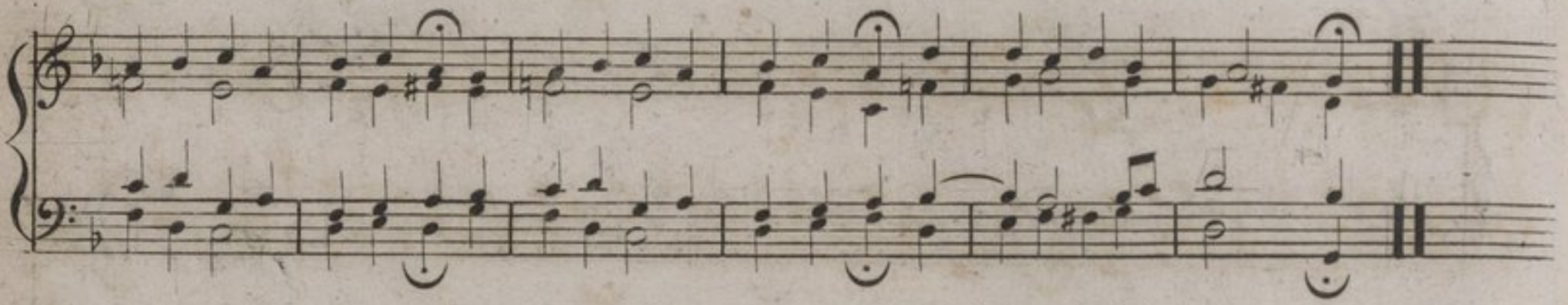
10.
Dorien transposé en Mi.



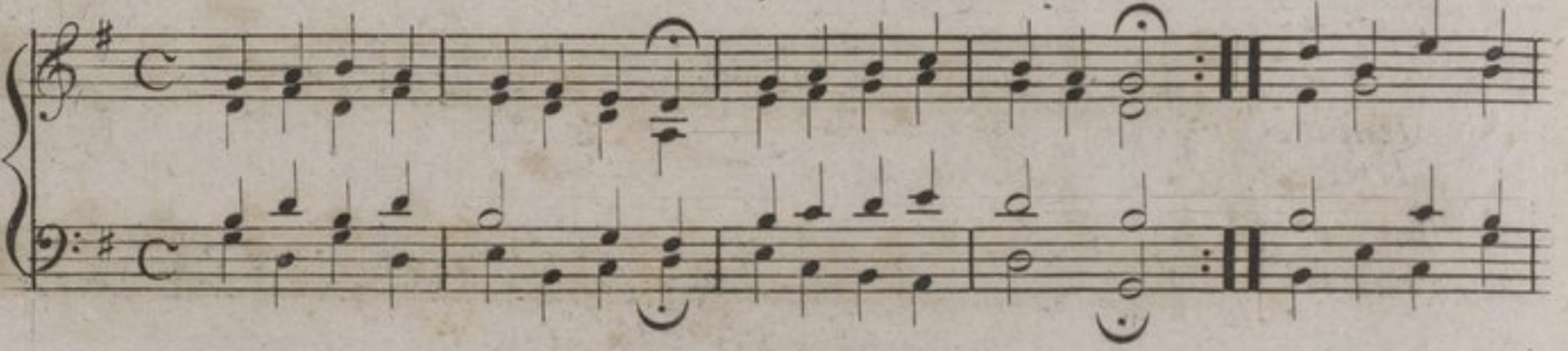


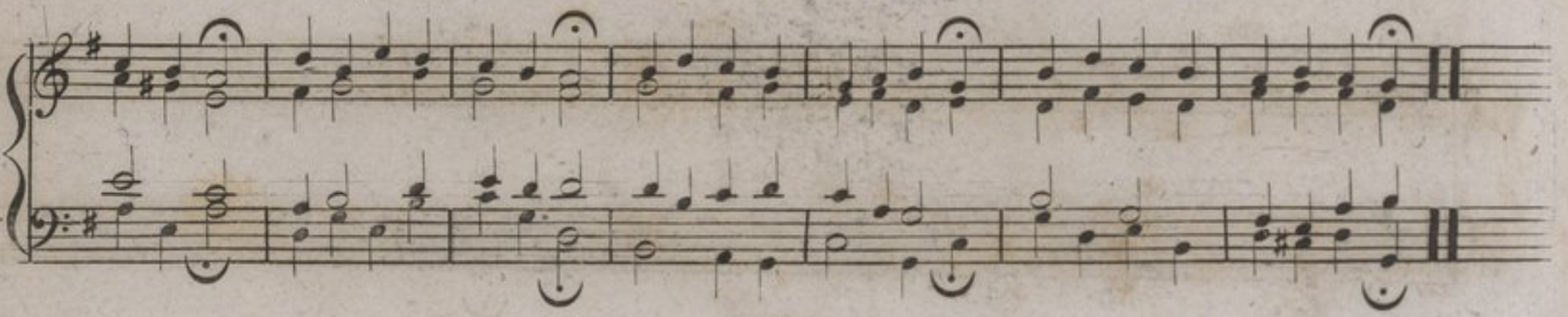
11.
Dorien transposé en Sol.



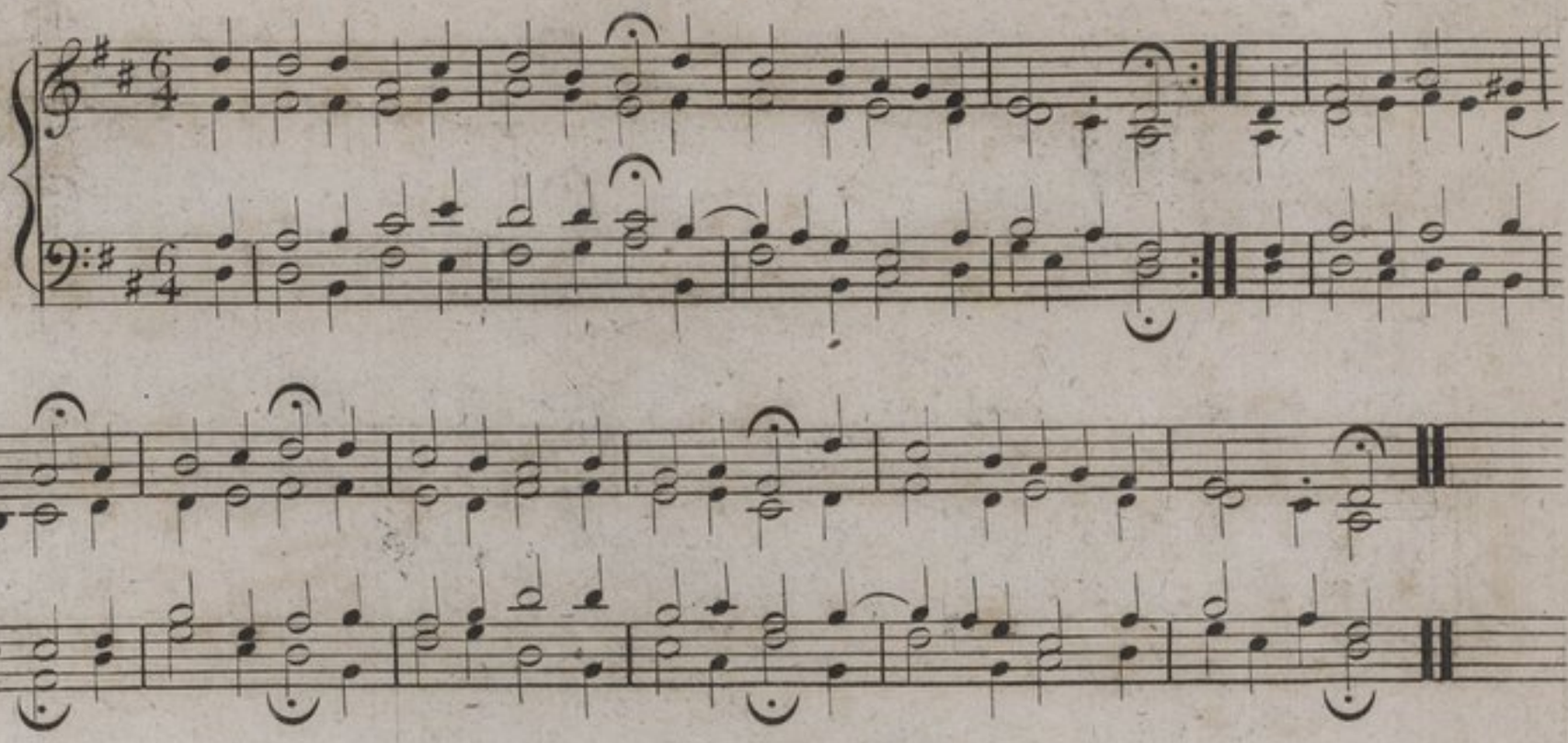


12.
Hypo= Ionien transposé en Sol.

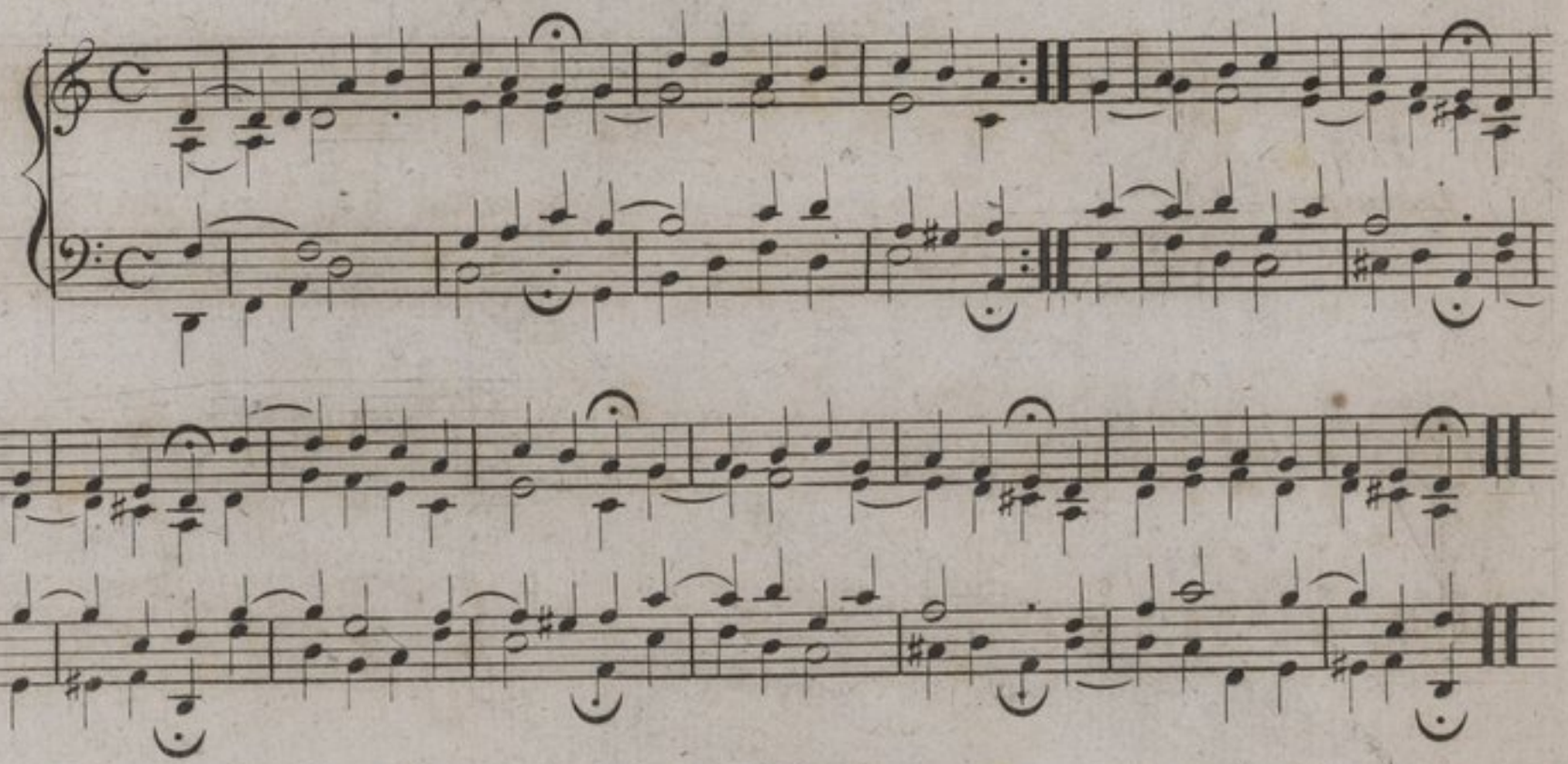




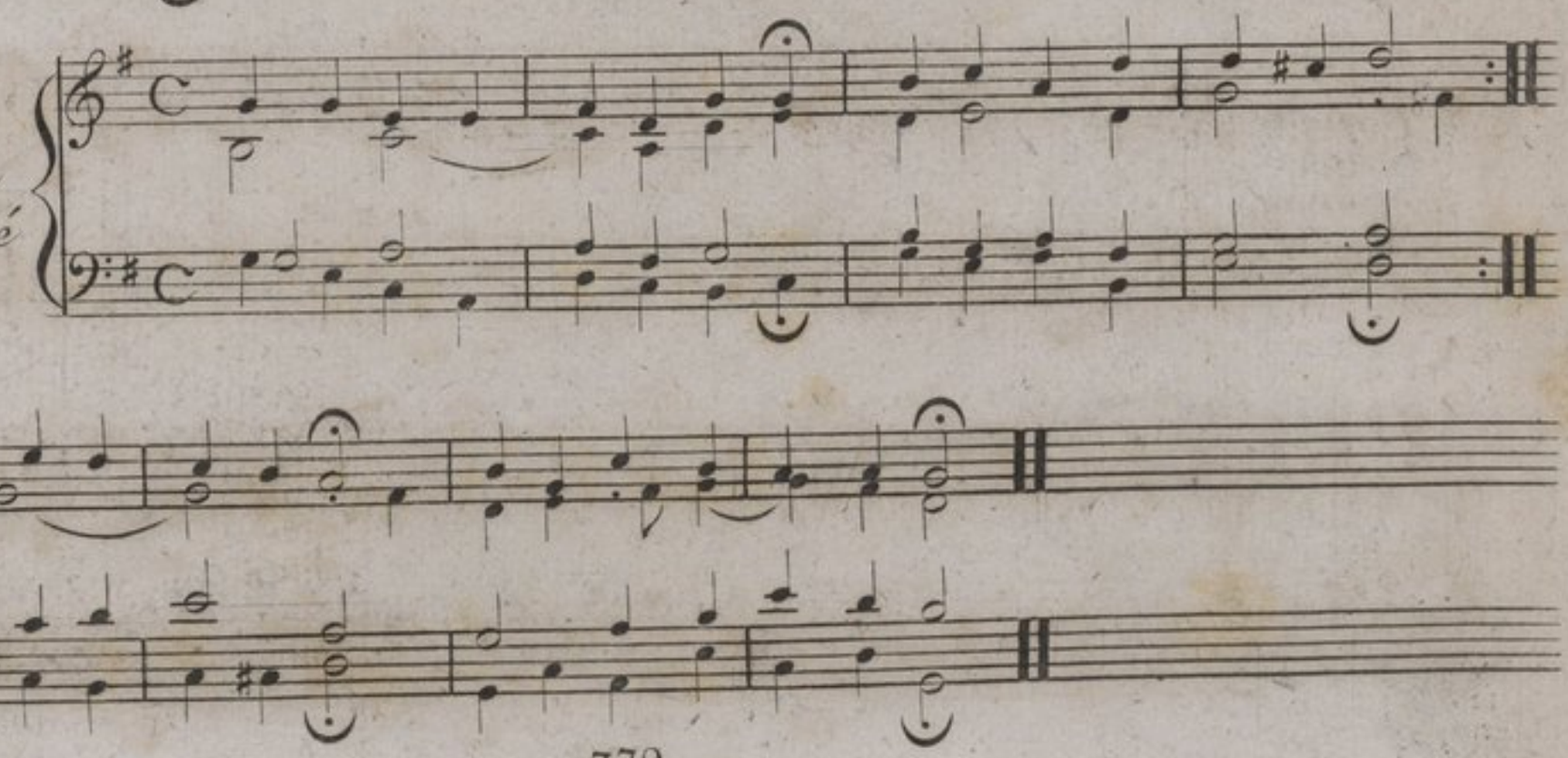
13.
Ionien transposé en Ré.



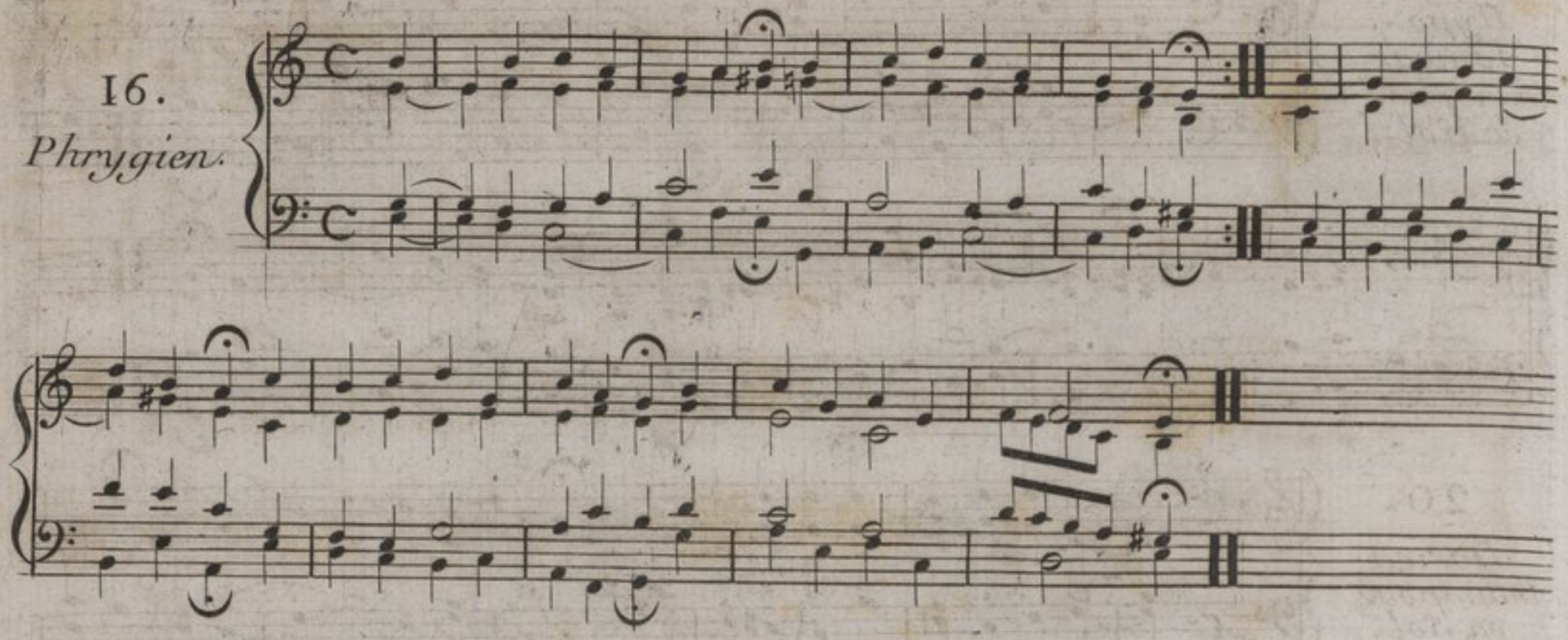
14.
Dorien



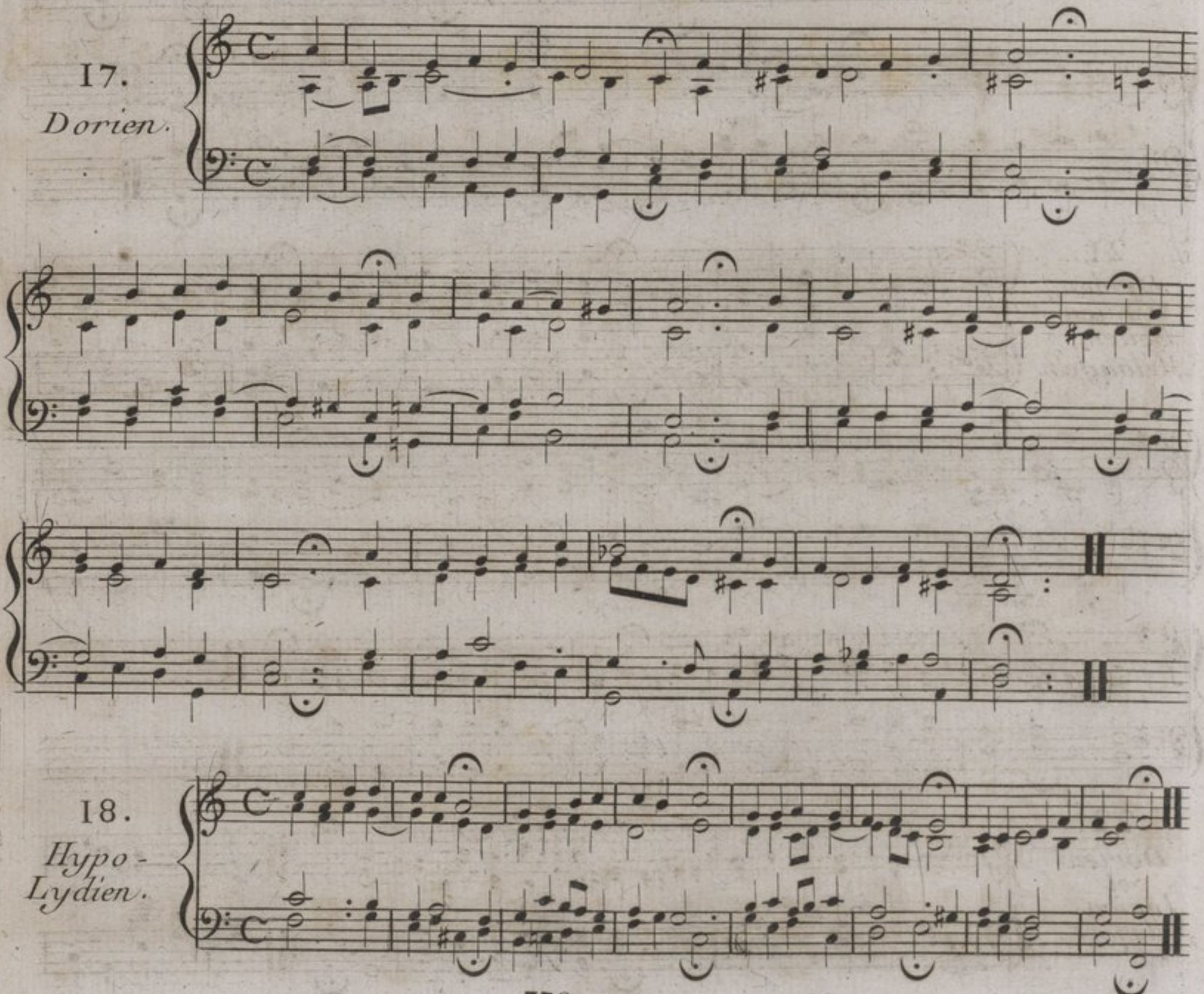
15.
Hypo = Ionien transposé en Sol.



16. *Phrygien.*

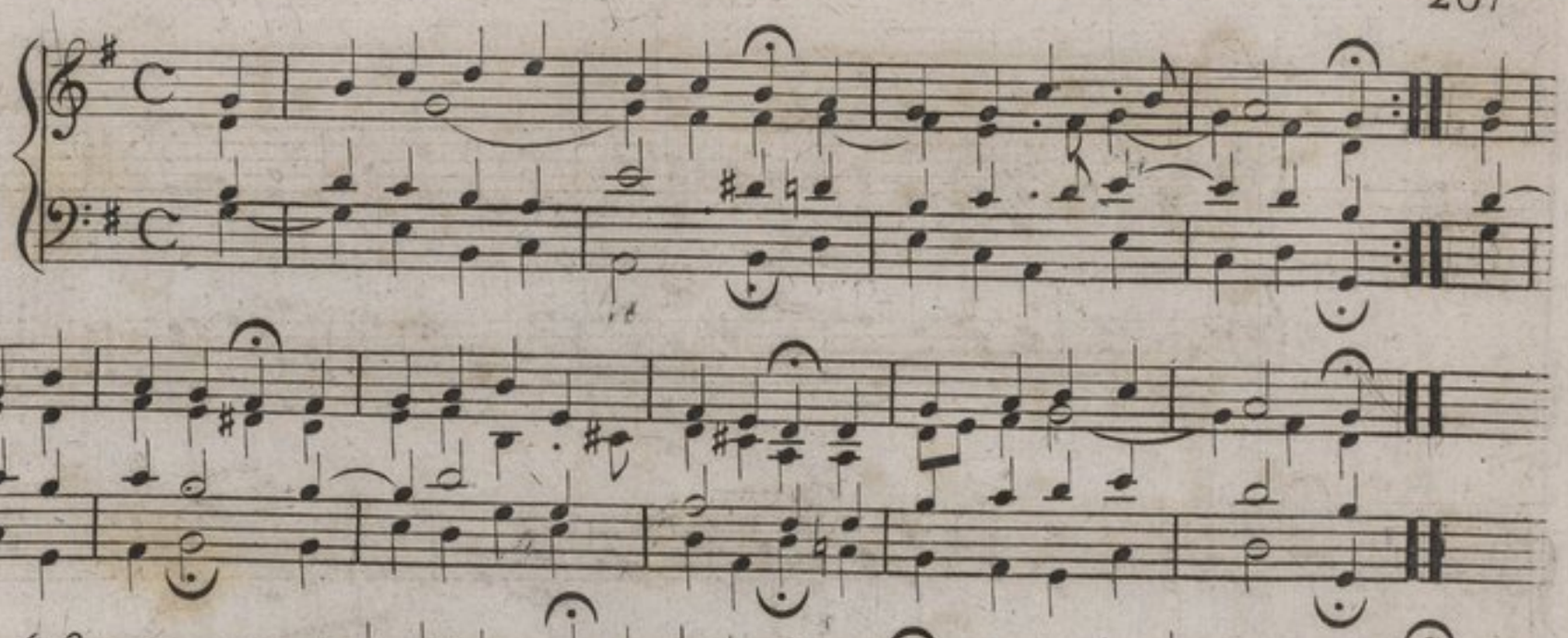


17. *Dorien.*

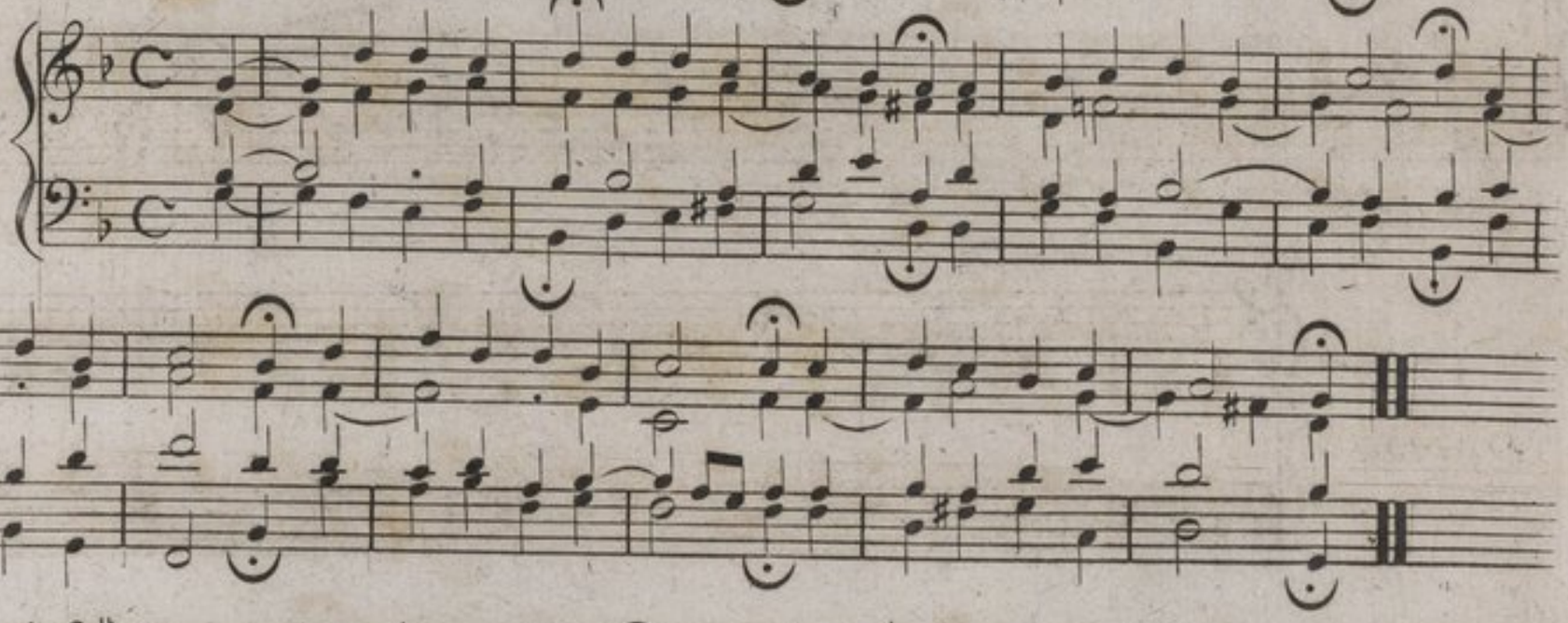


18. *Hypo-Lydien.*

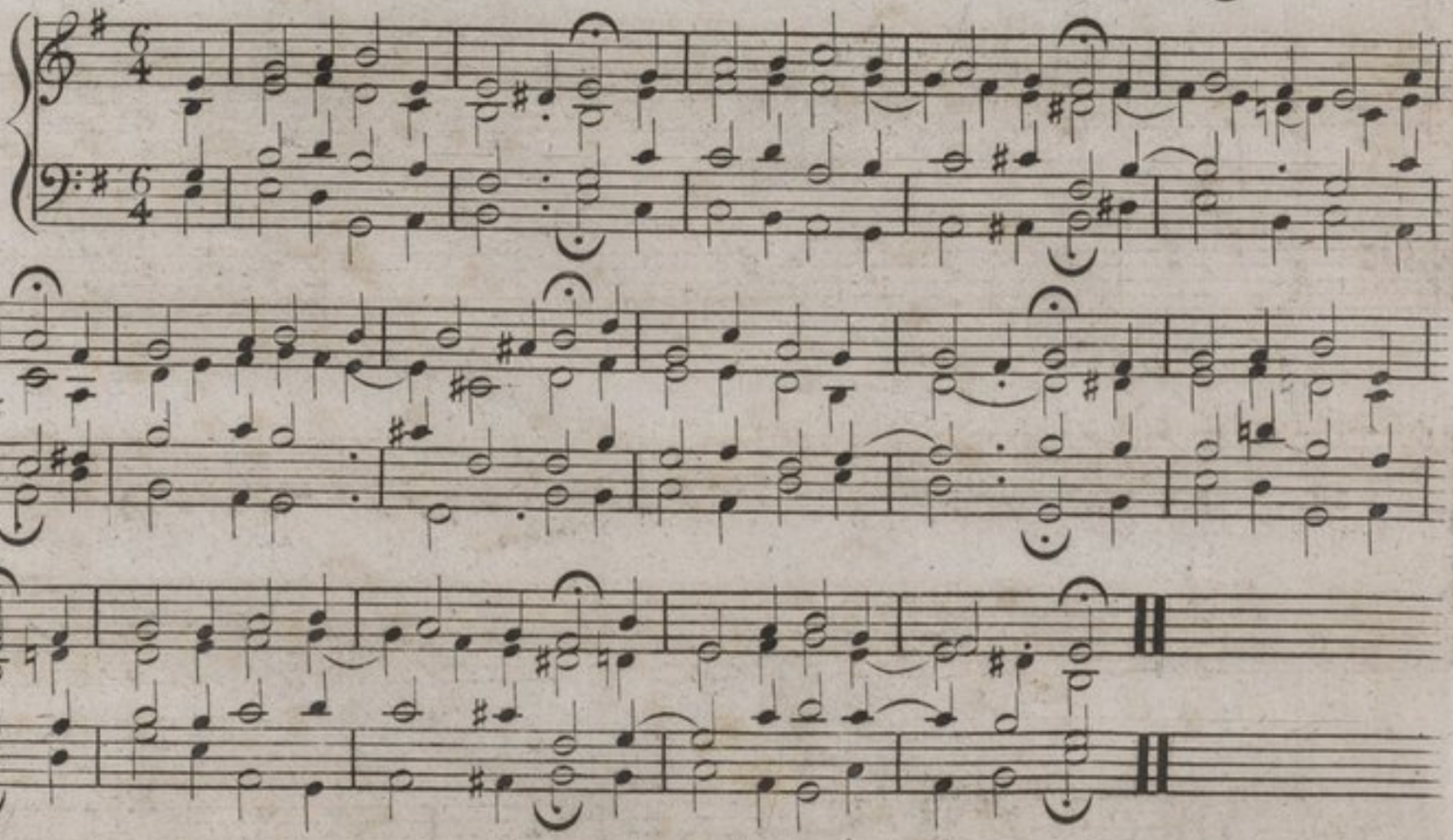
19. *Hypo-Ionien transposé en Sol.*



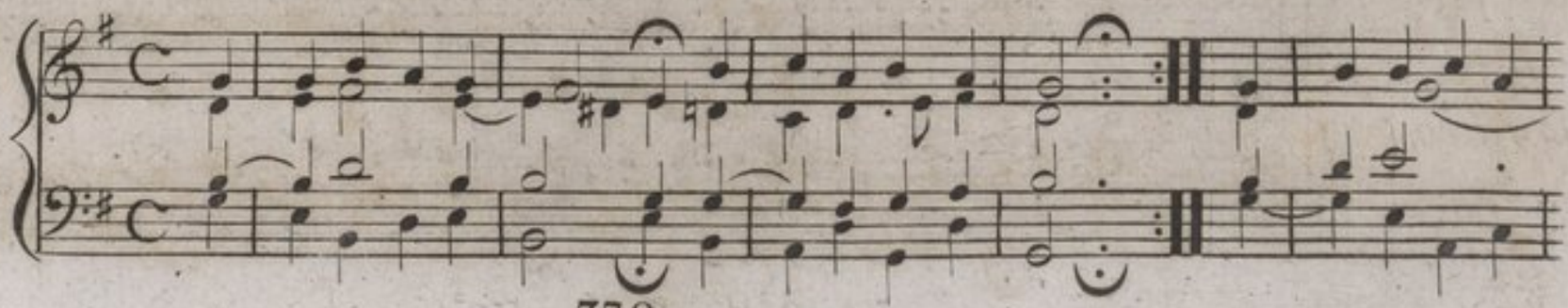
20. *Dorien transposé en Sol.*



21. *Dorien, Lydien, Eolien, Mélangés.*



22. *Dorien et Ionien Mélangés.*



23.
Eolien

24.
Hypo-
Ionien

25.
Hypo-Ionien
transposé 4
tons plus bas.

26.

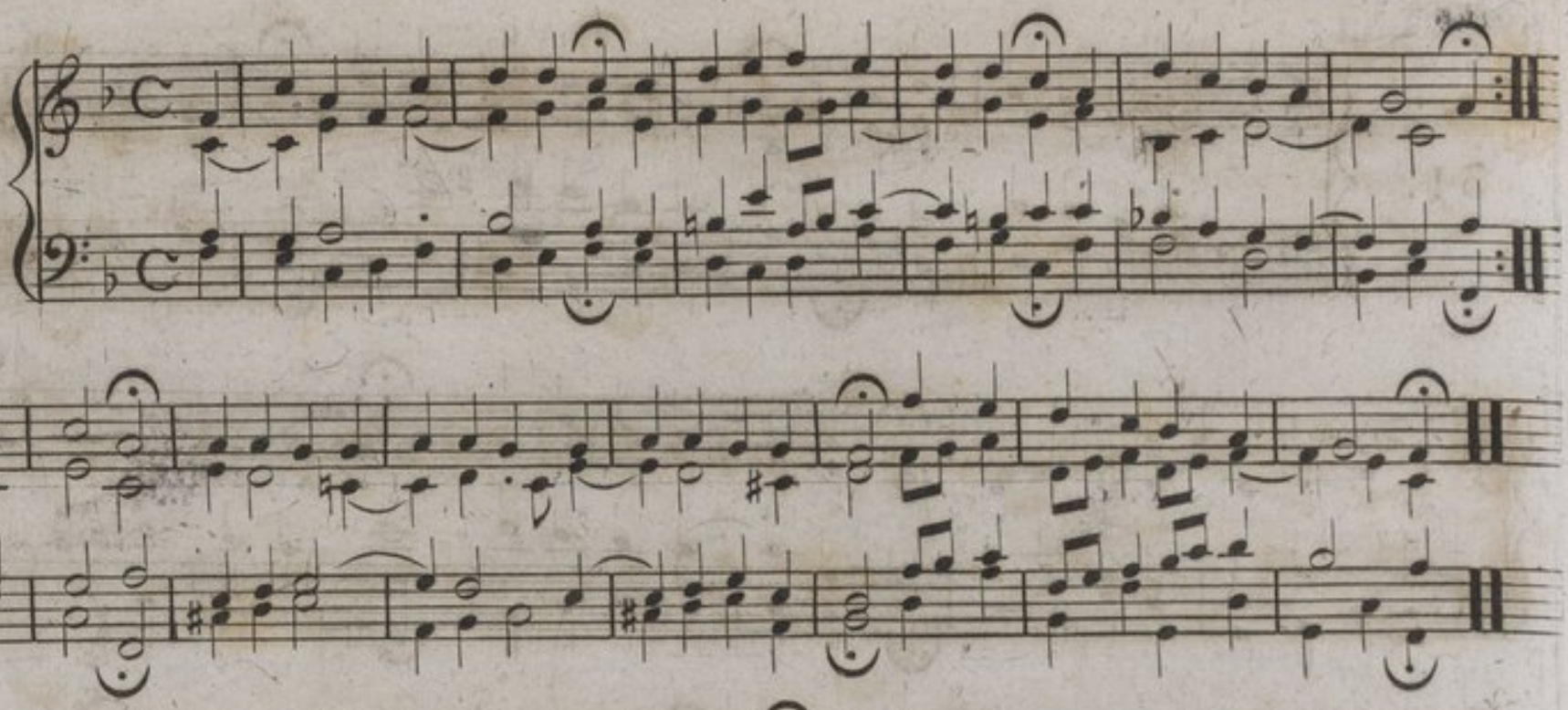
Mélangé et Arrangé d'après le Système Moderne.

27.

Ionien transposé en Sol.

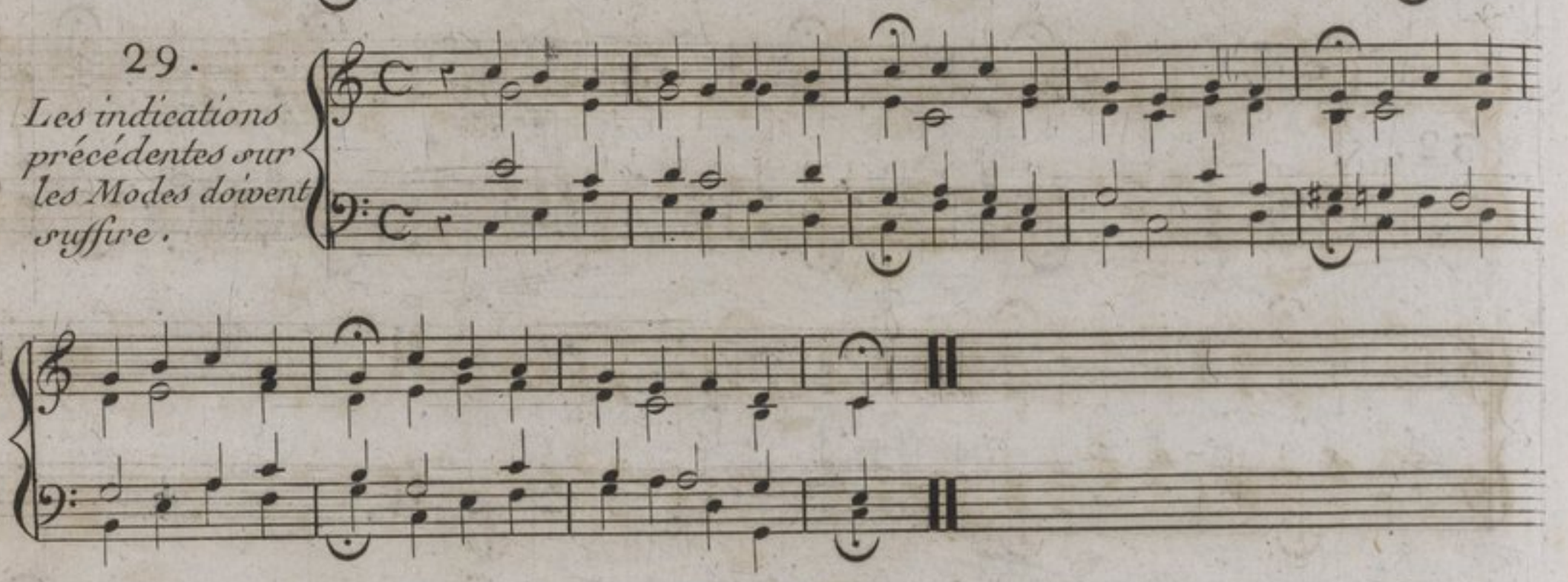
28.

Ionien transposé en Fa.

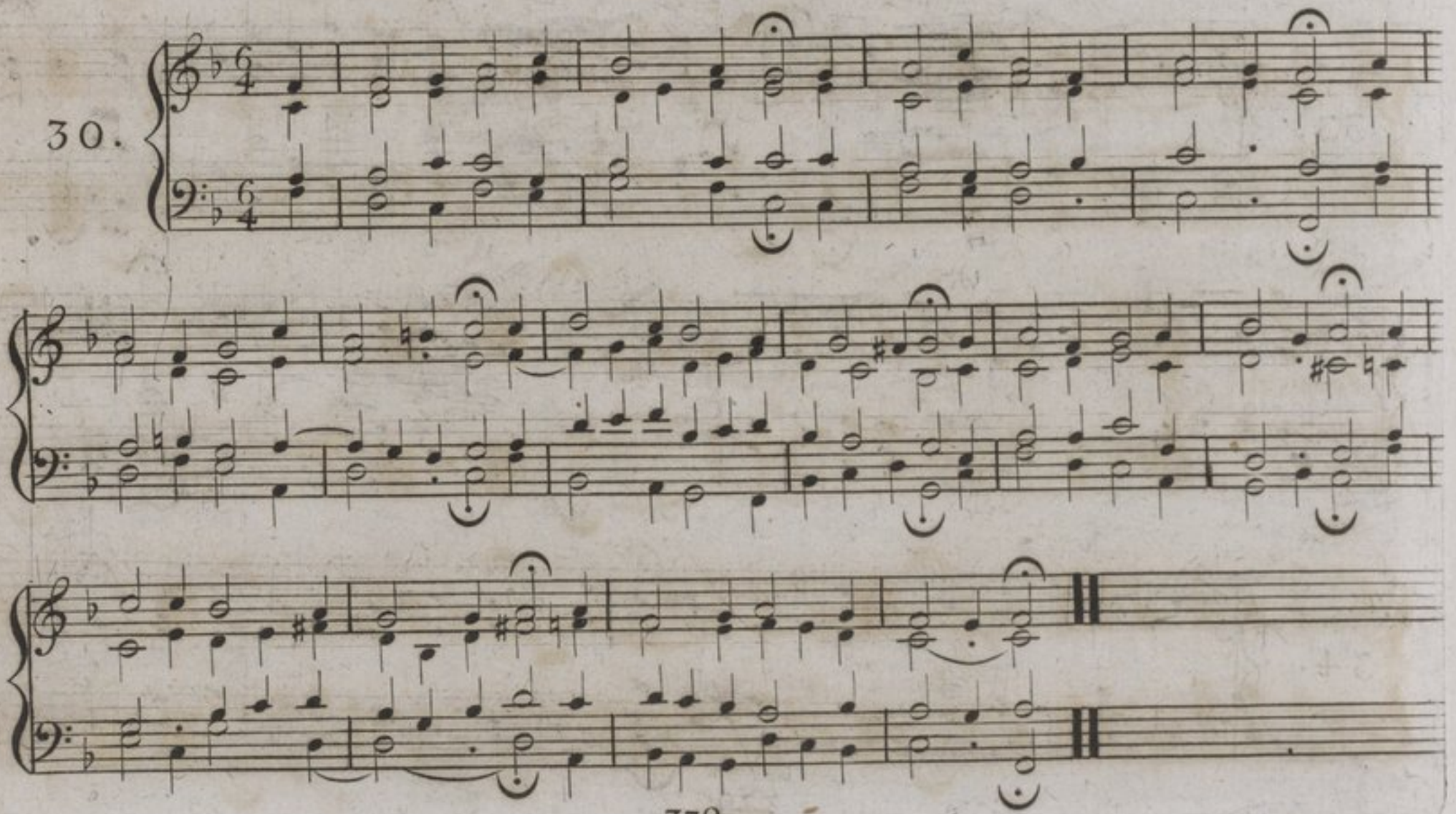


29.

Les indications précédentes sur les Modes doivent suffire.



30.



31.

32.

33.

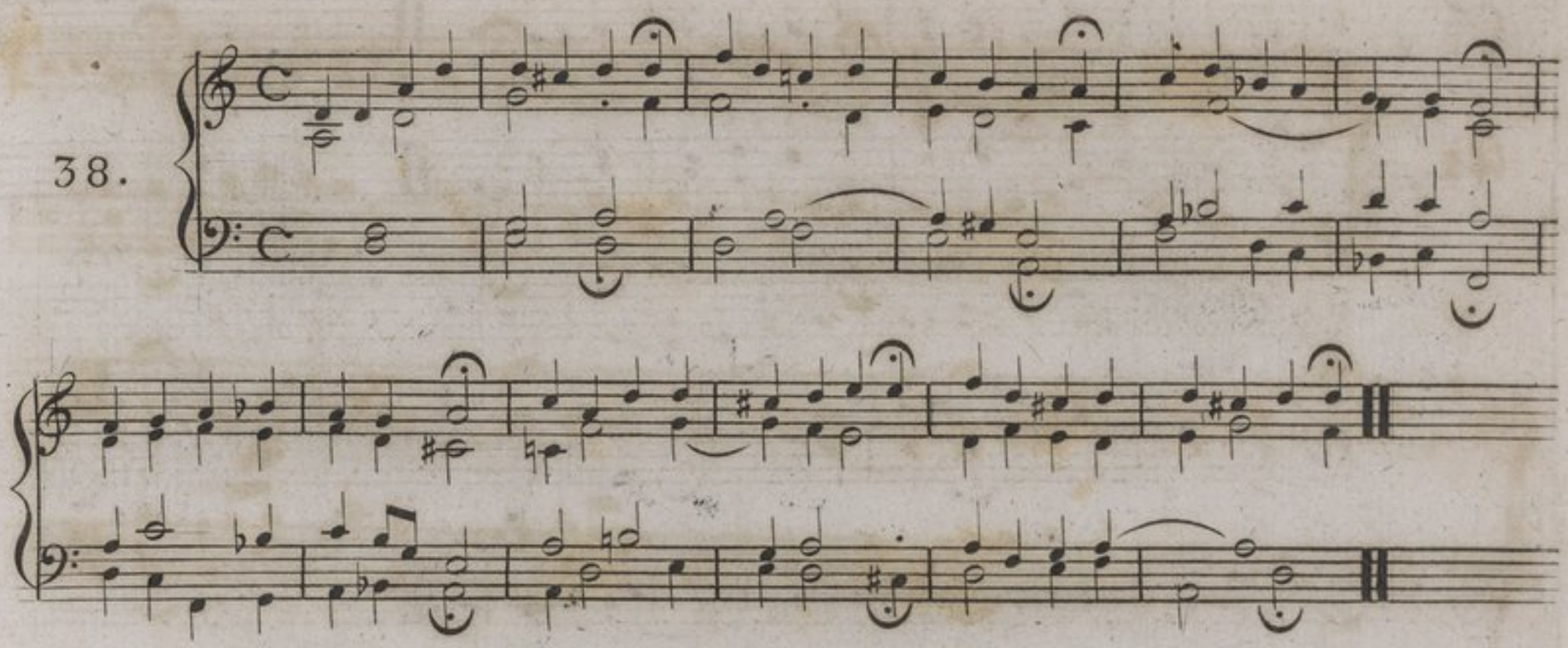
34.

35.

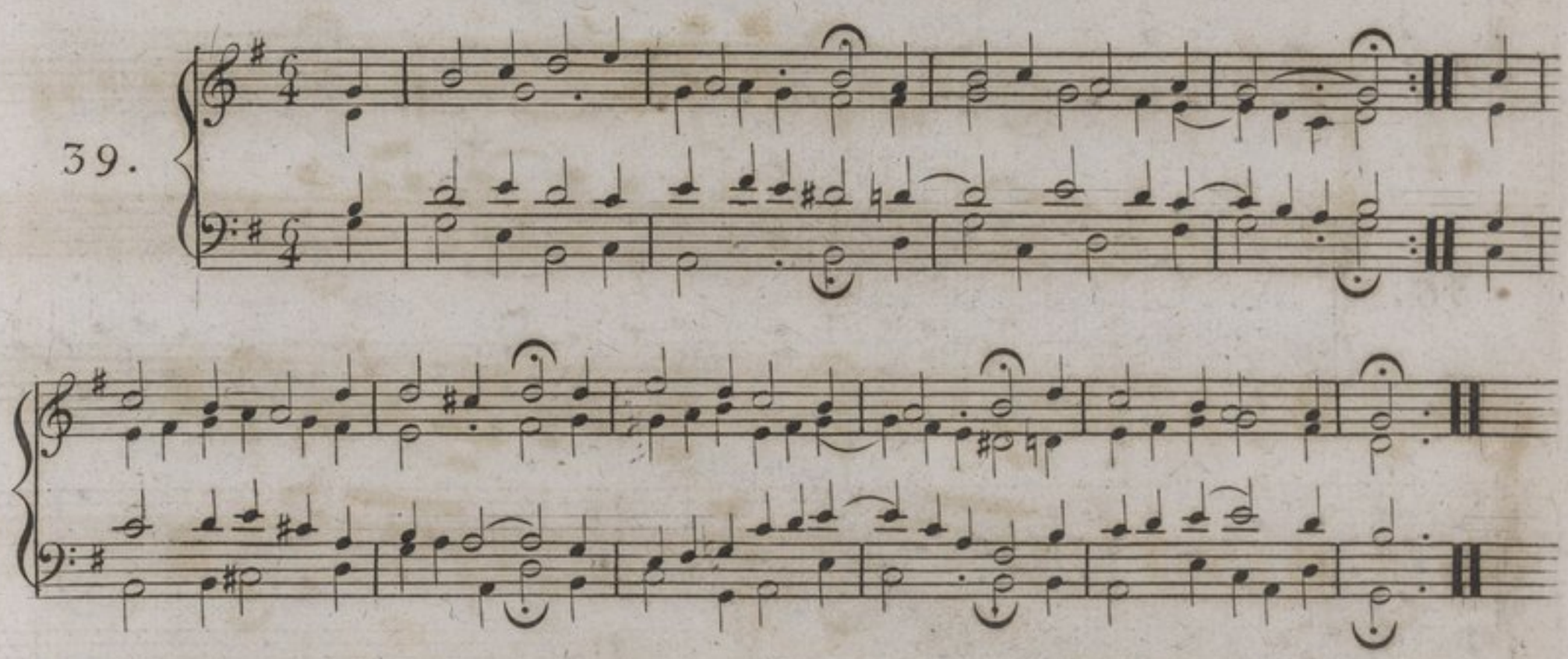
36.

37.

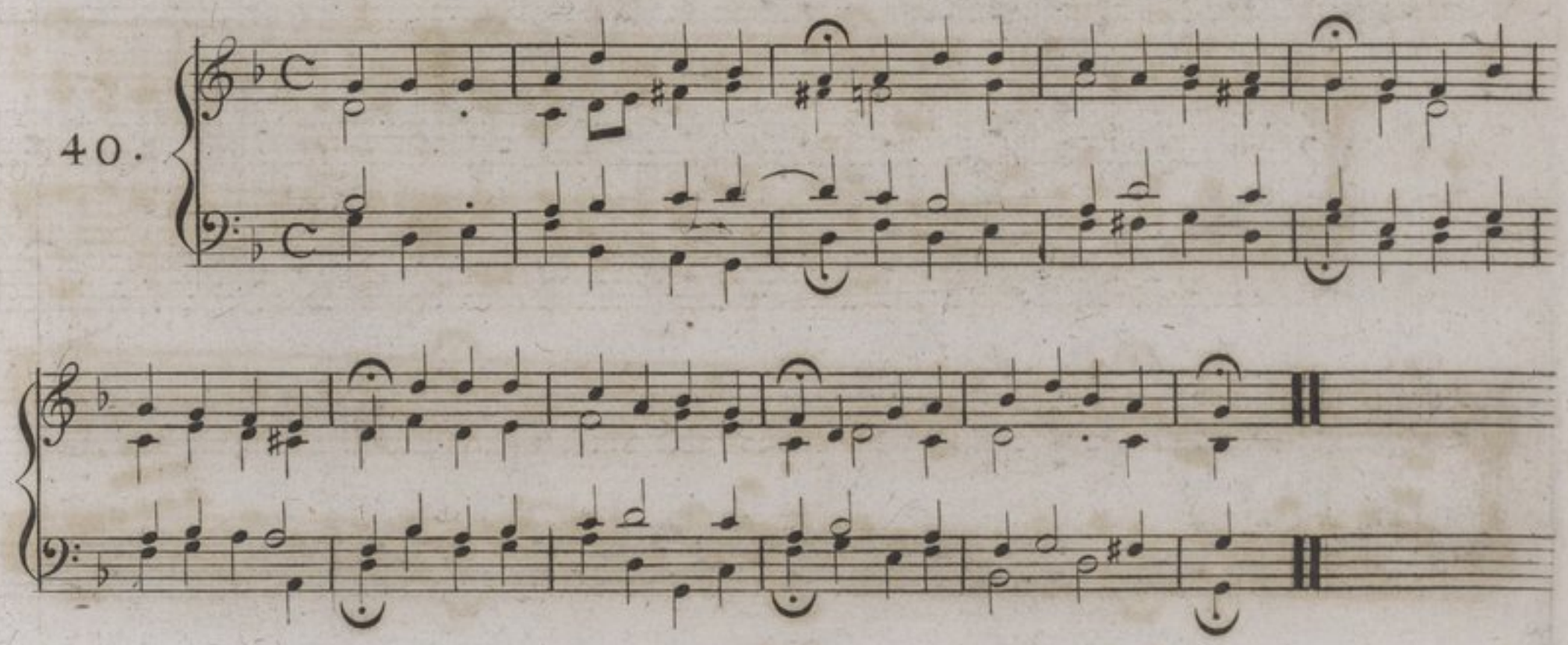
38.



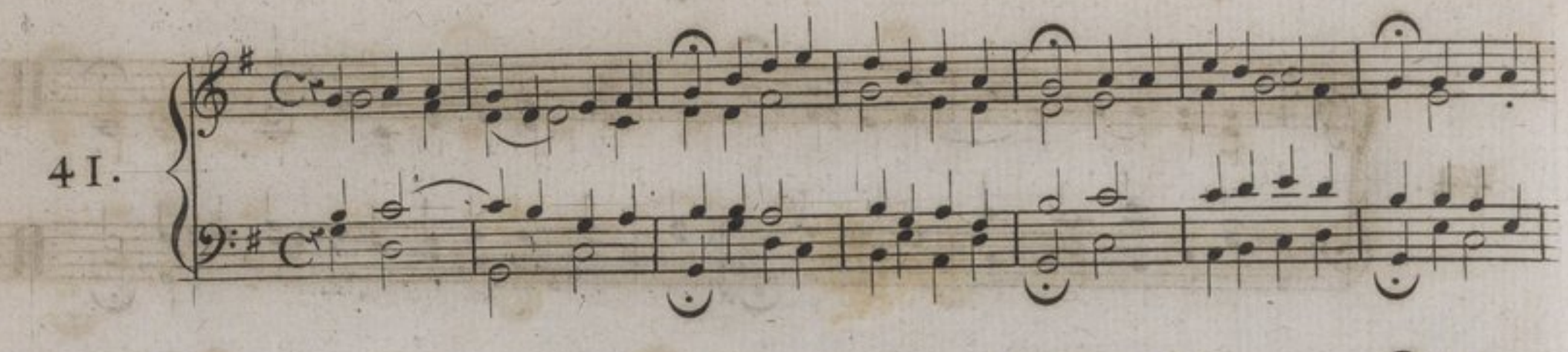
39.



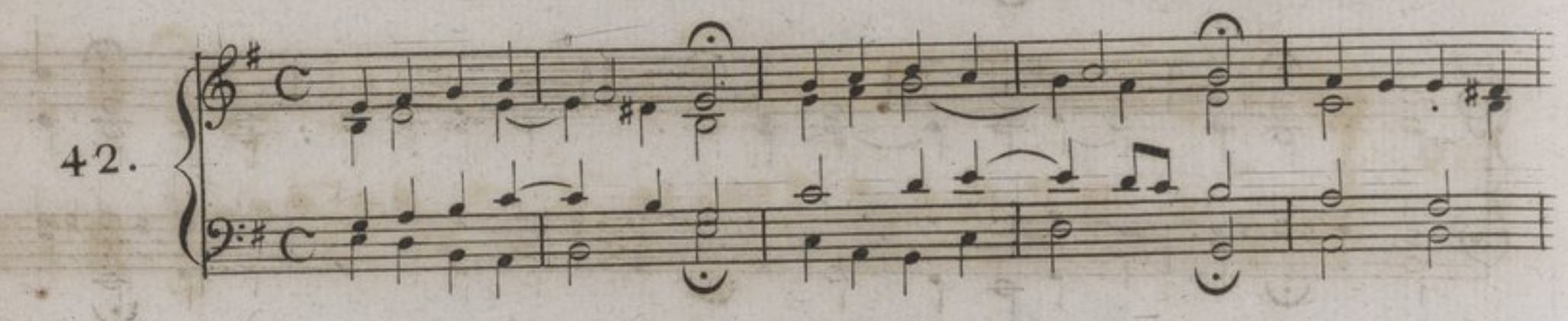
40.



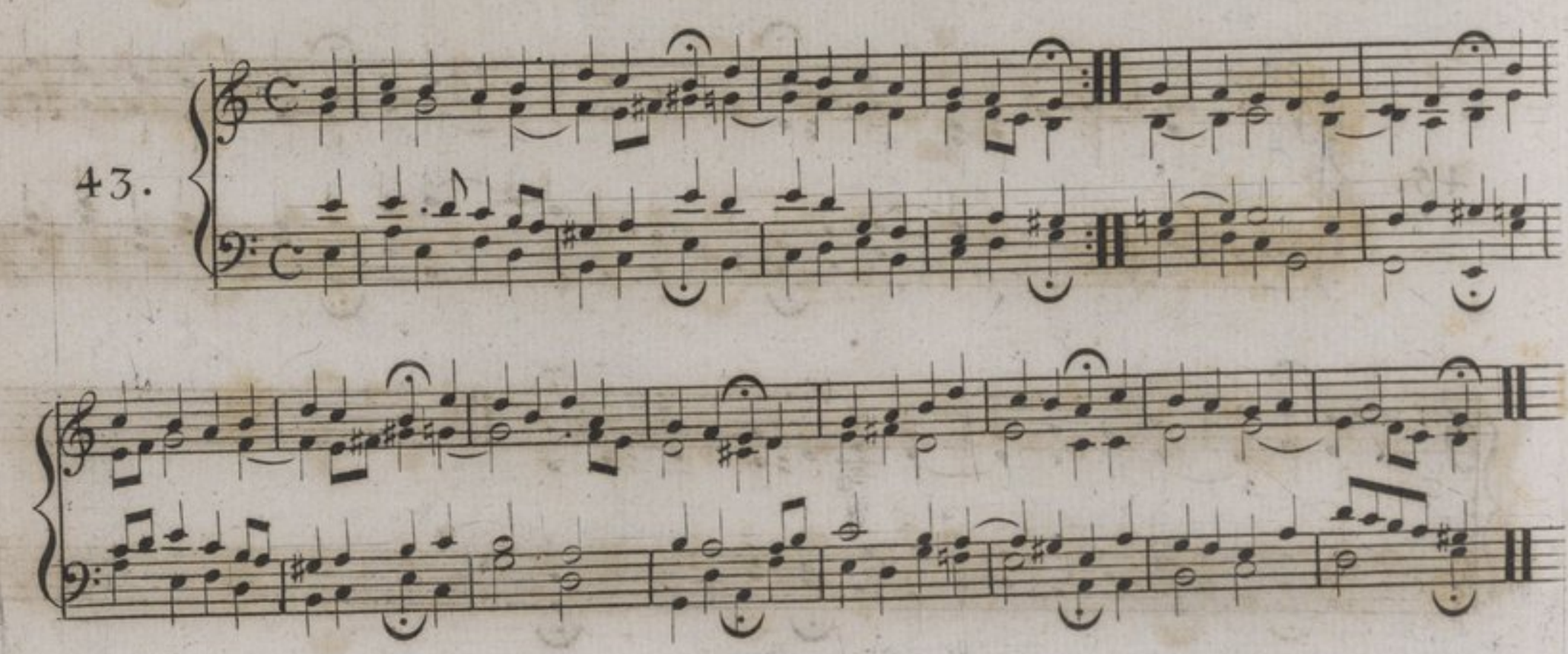
41.



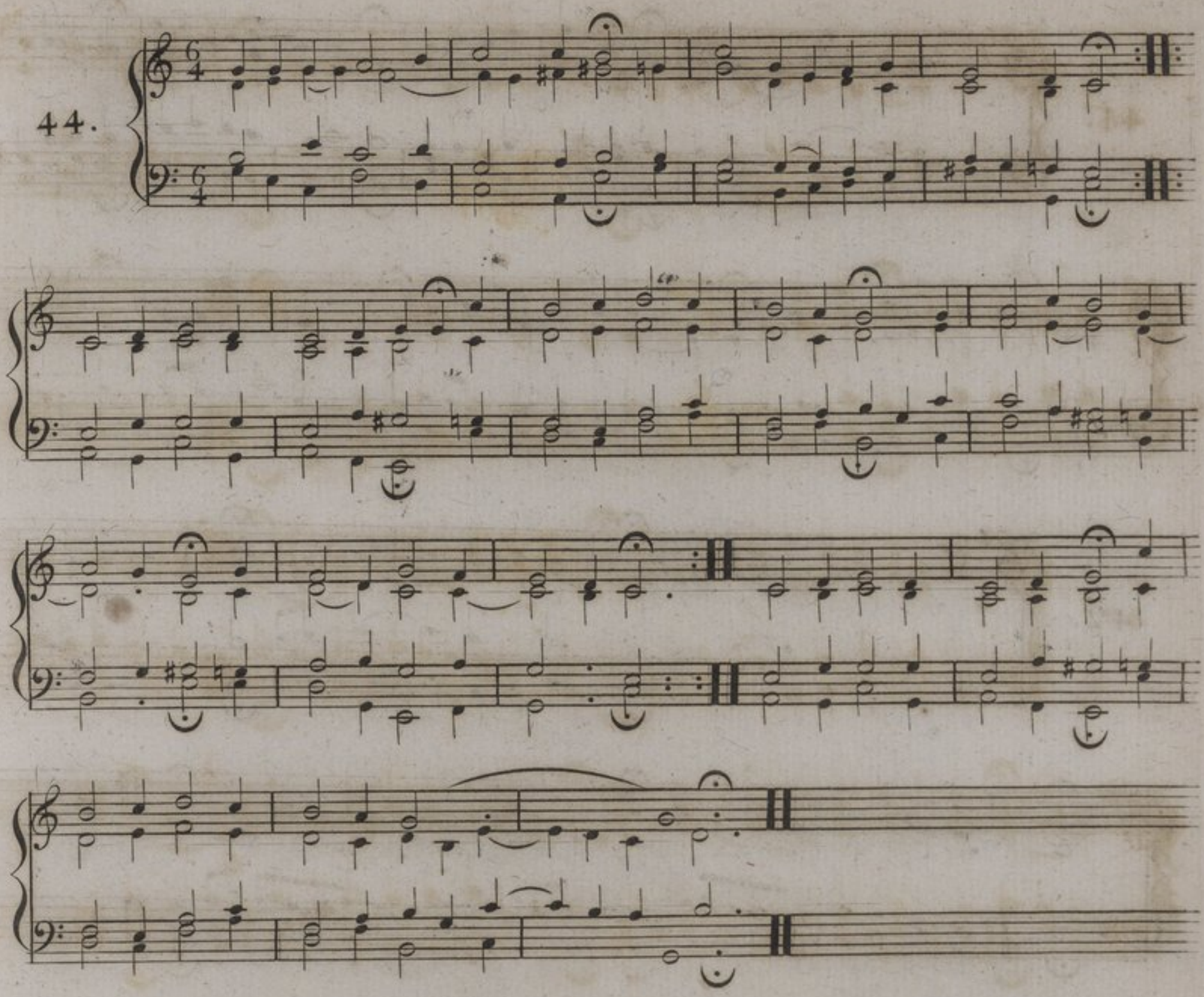
42.



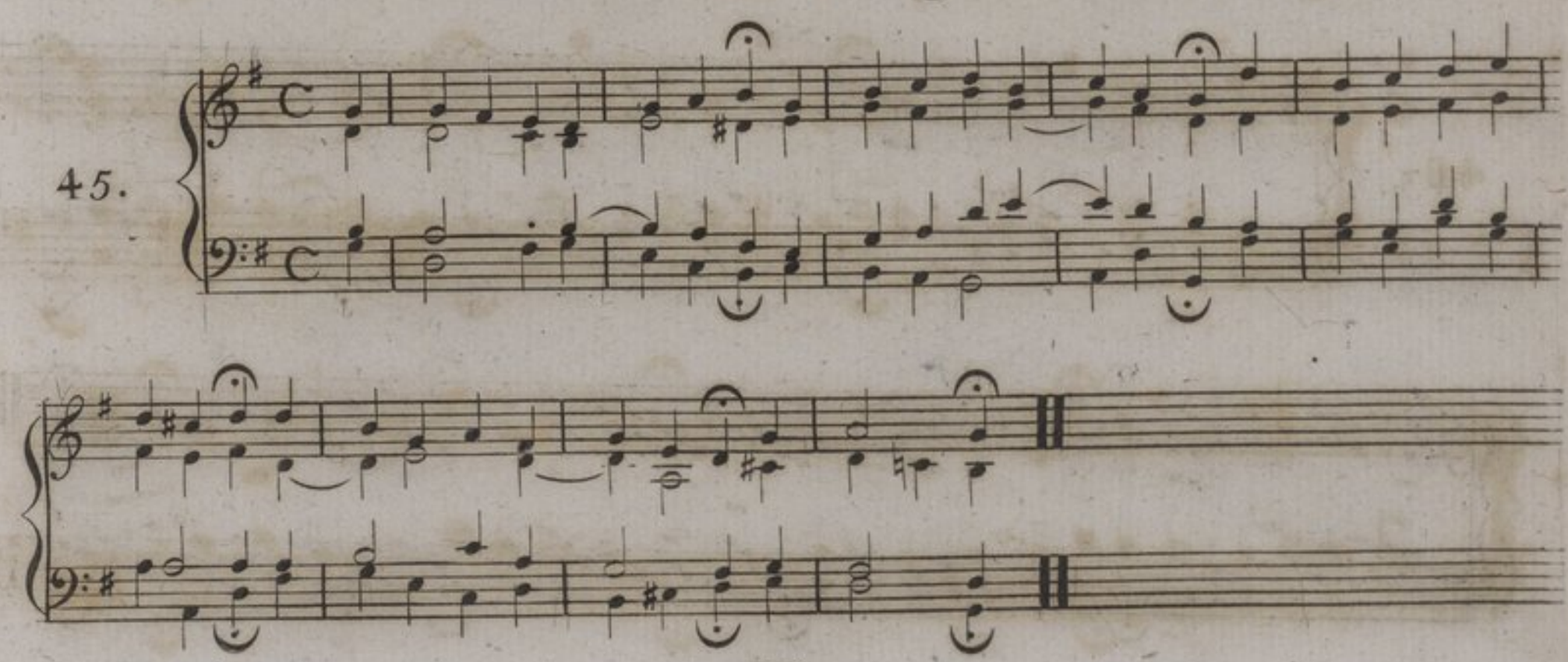
43.



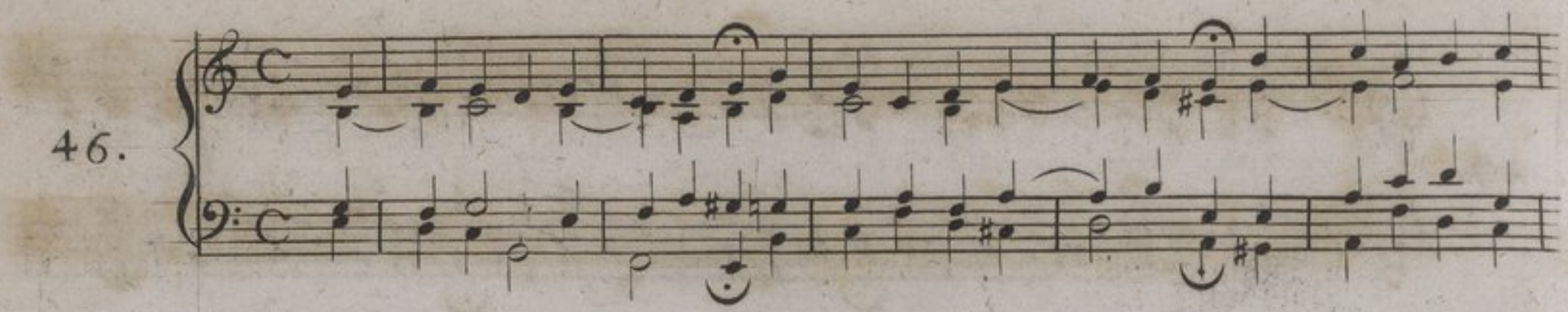
44.



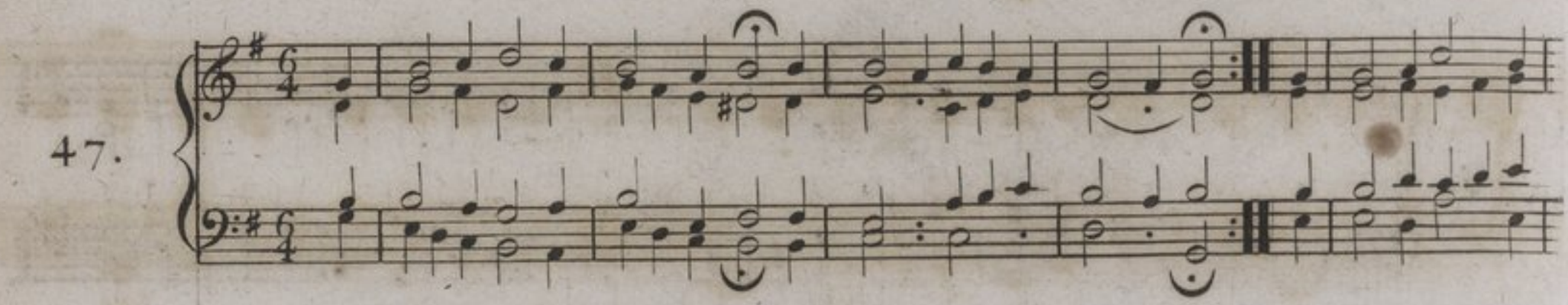
45.



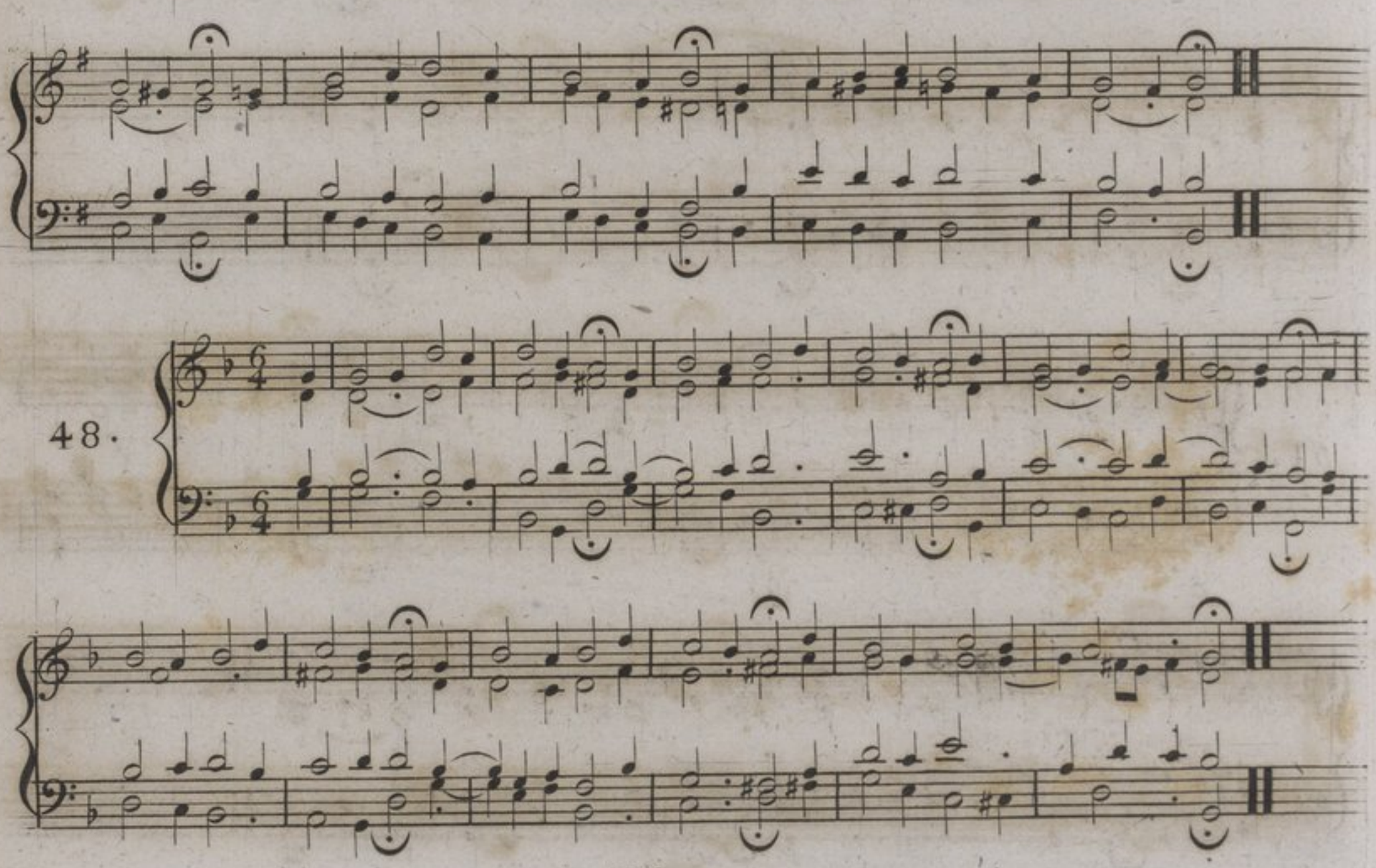
46.



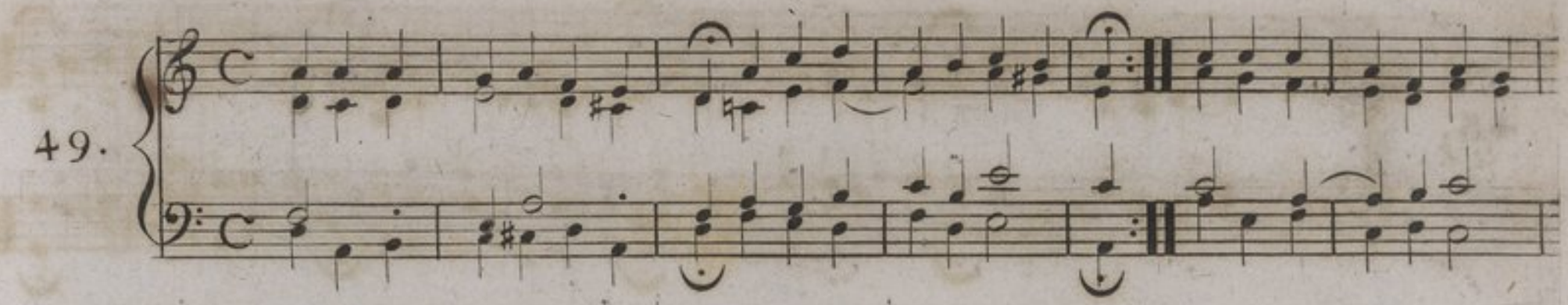
47.

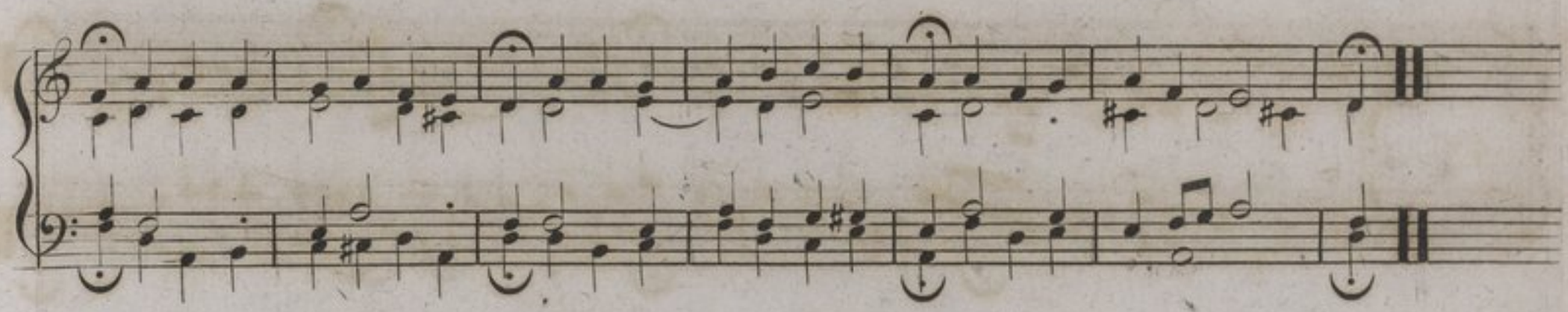


48.

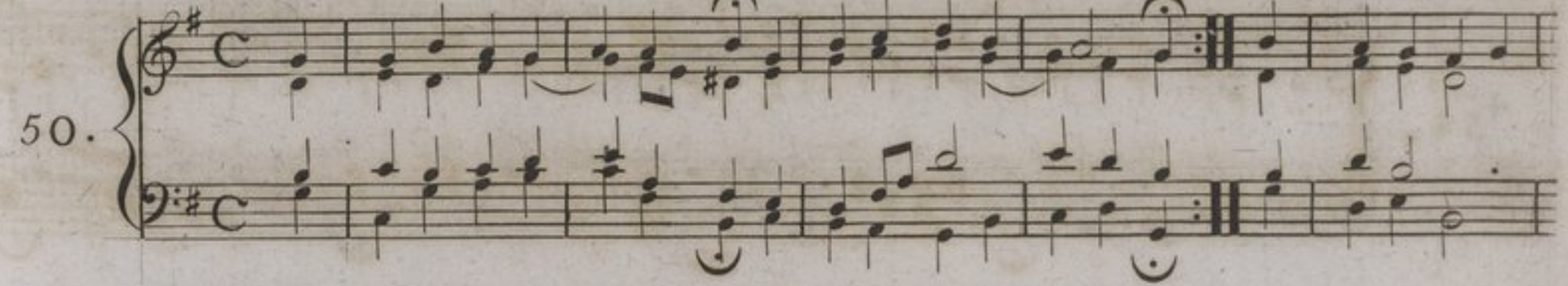


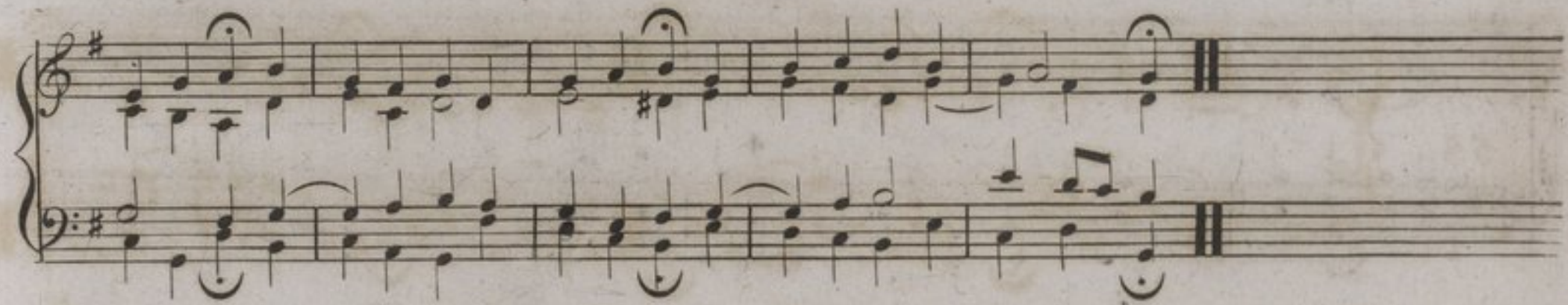
49.



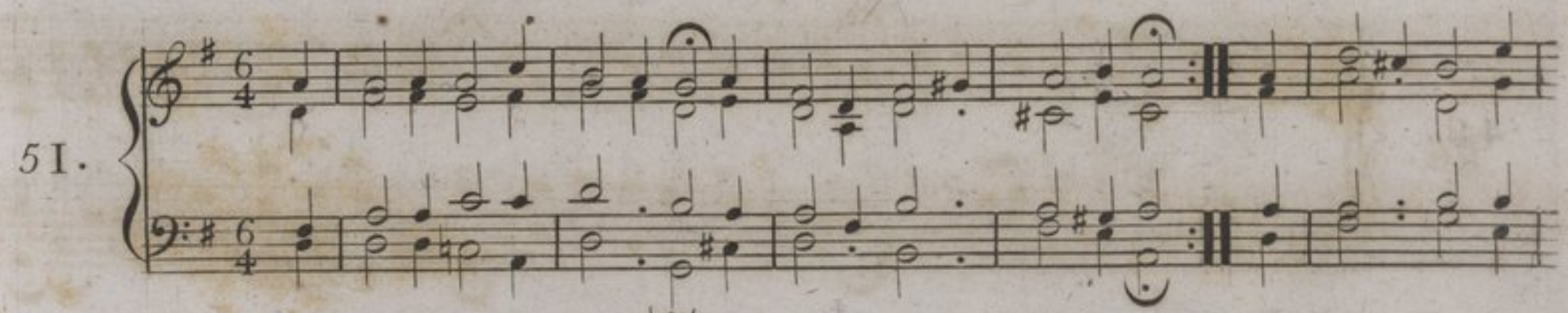


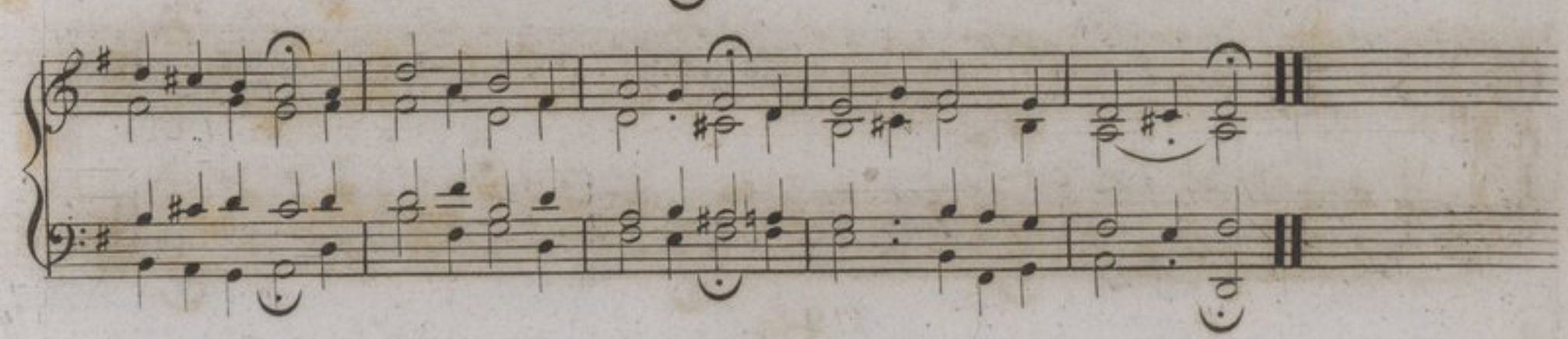
50.



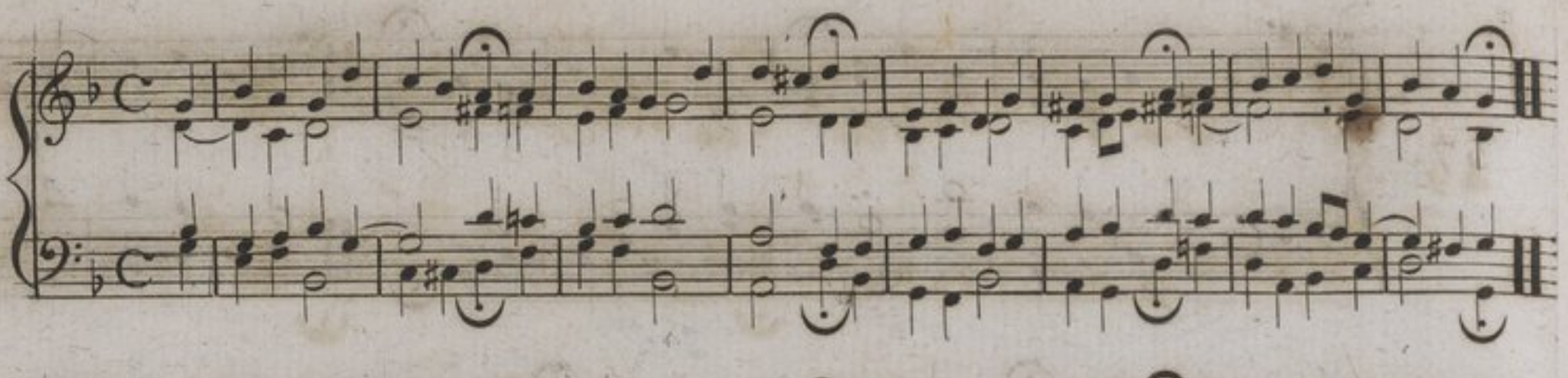


51.

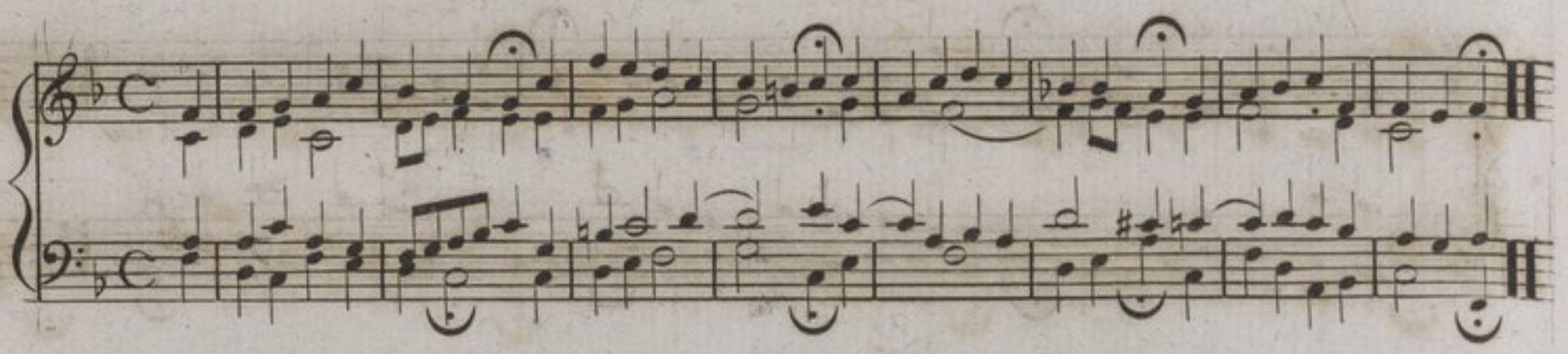




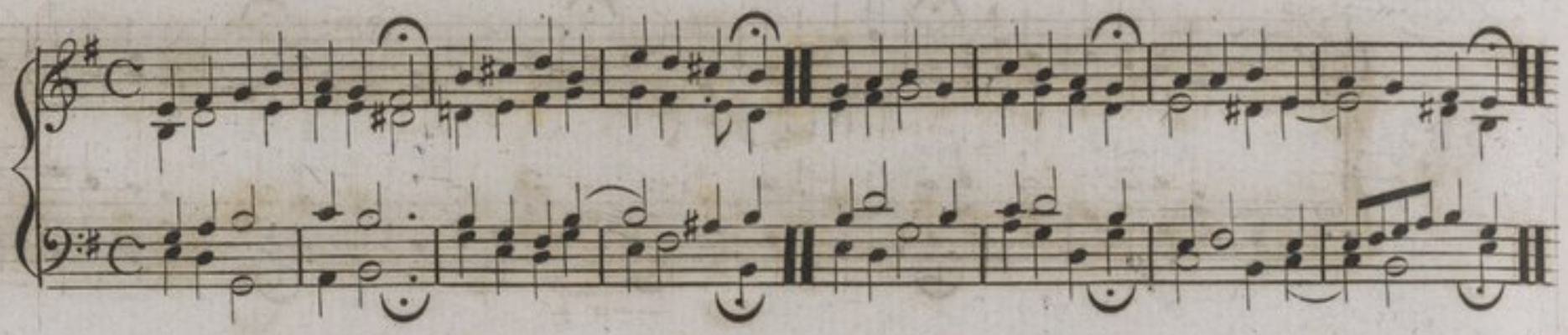
52.



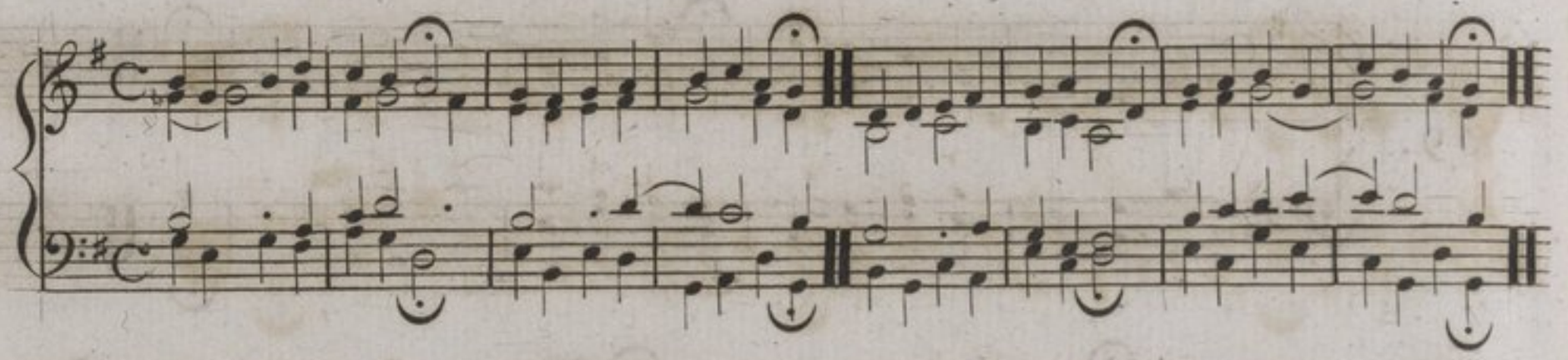
53.



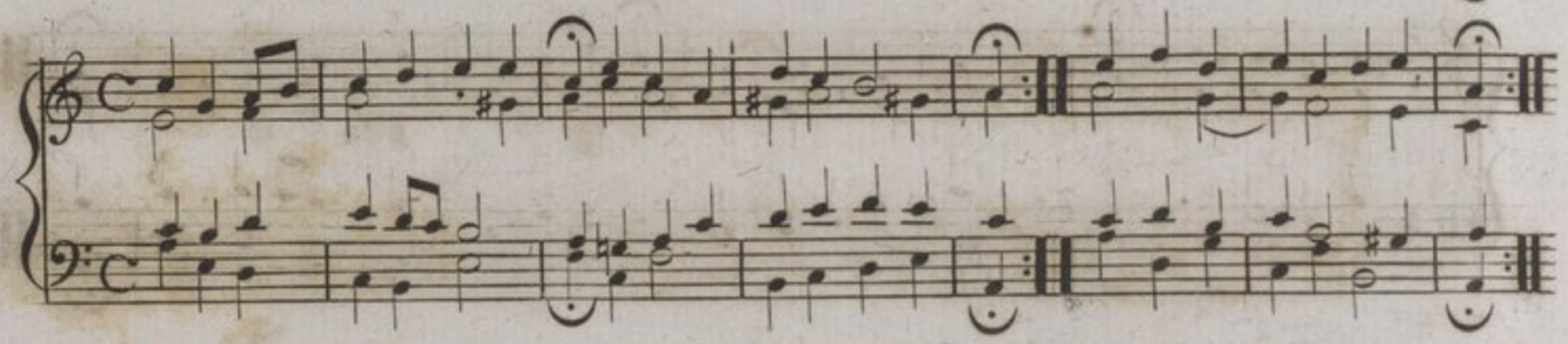
54.

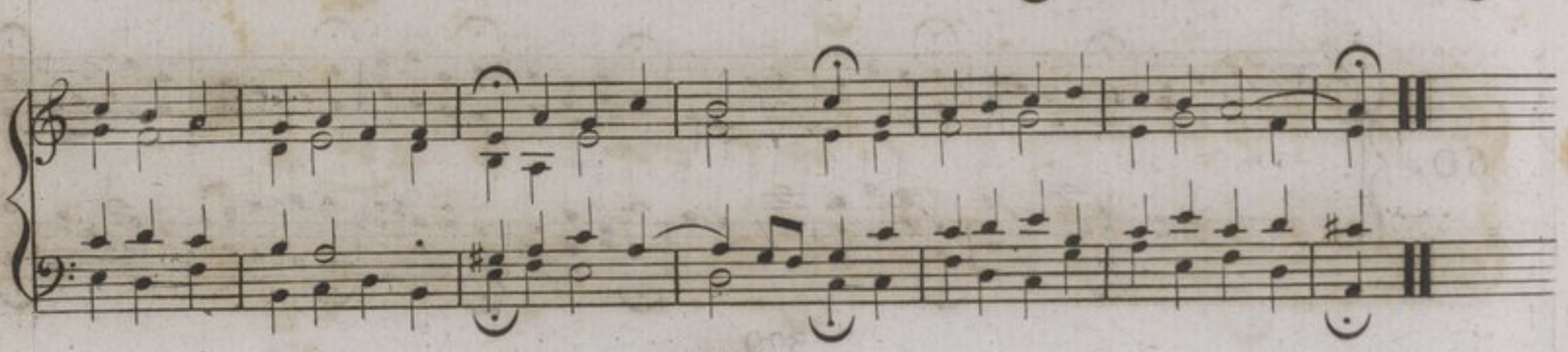


55.

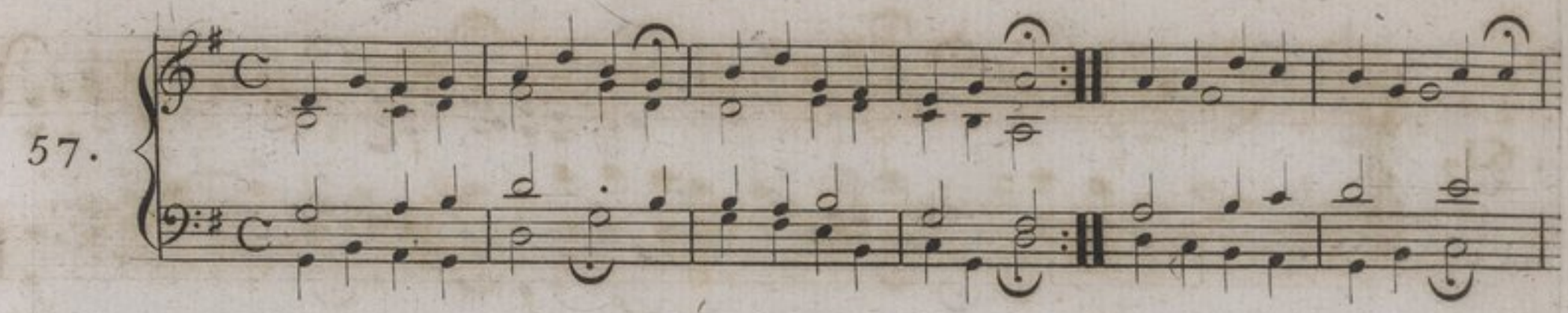


56.

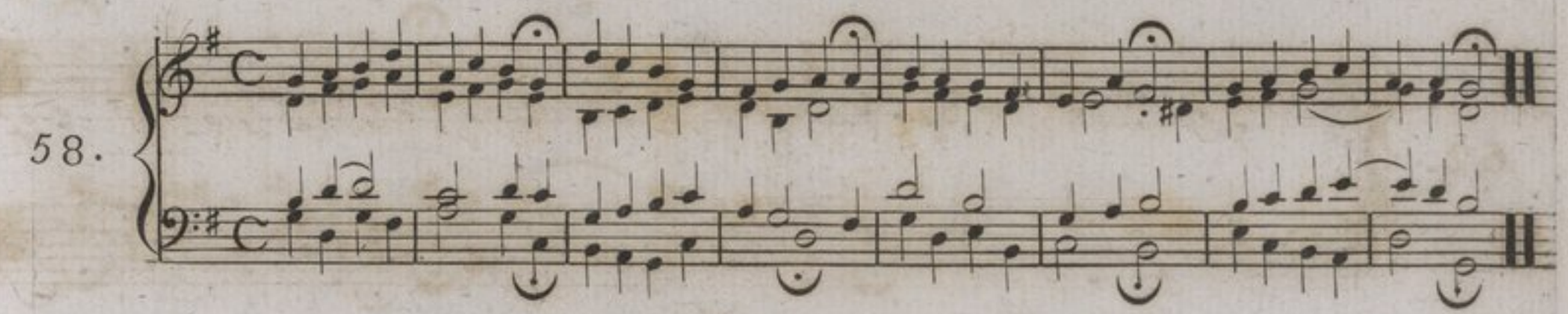




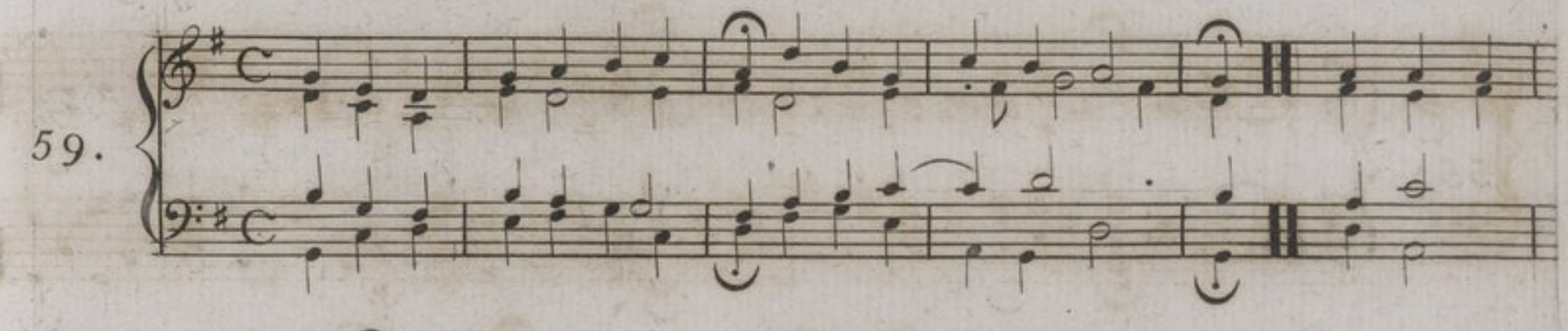
57.



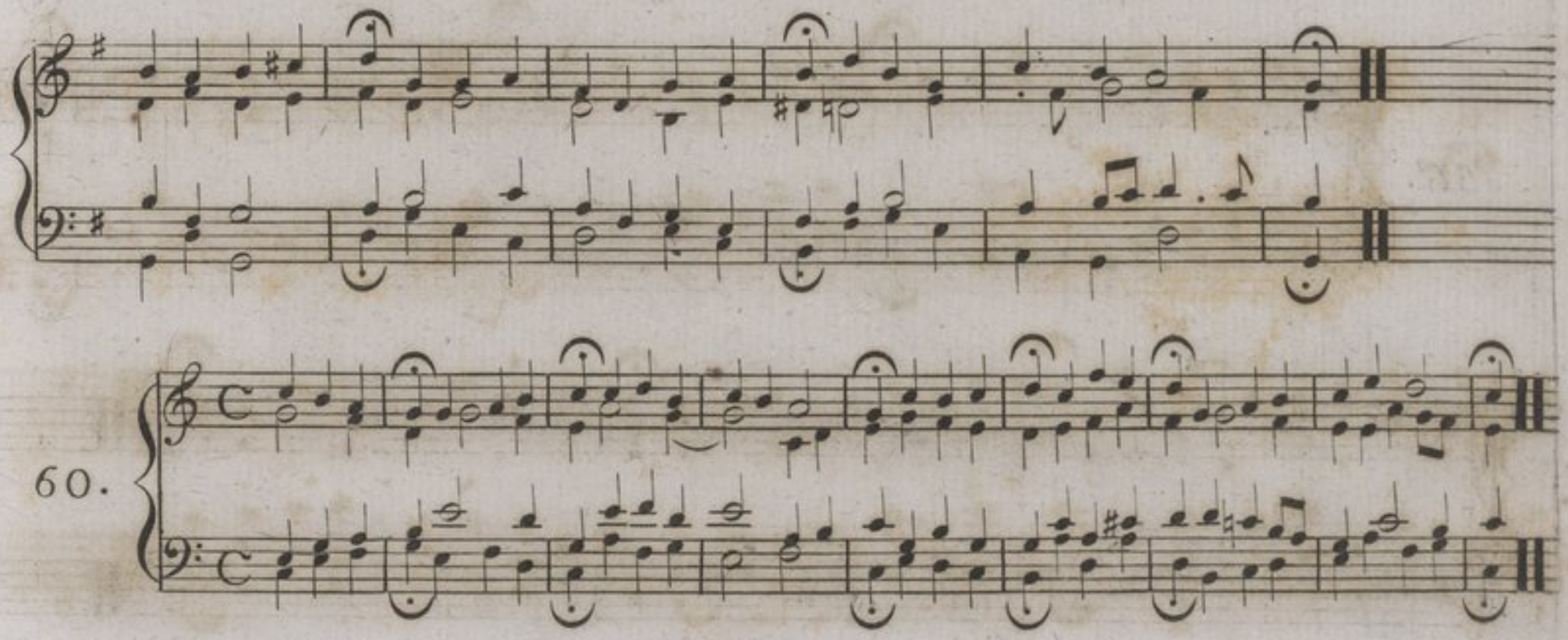
58.



59.



60.



61.

62.

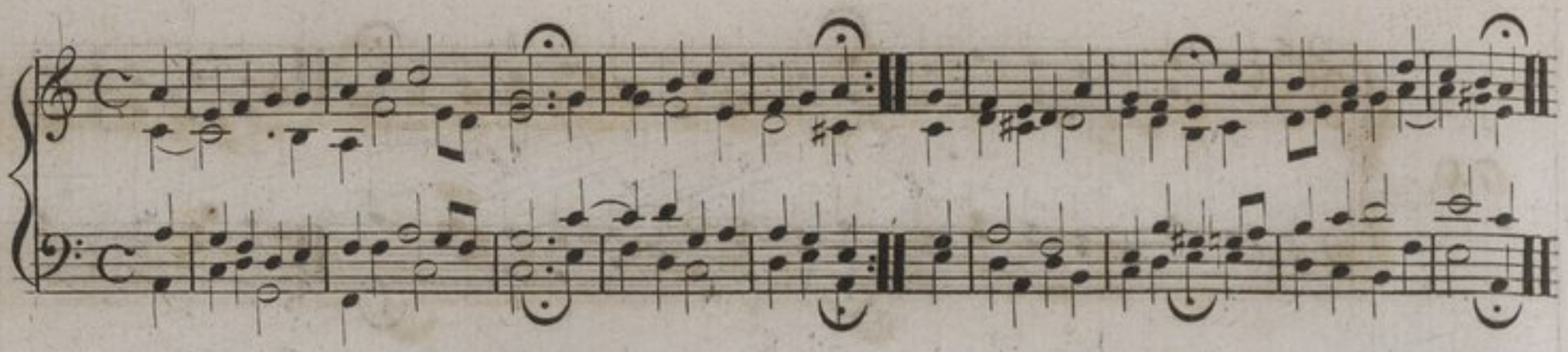
63.

64.

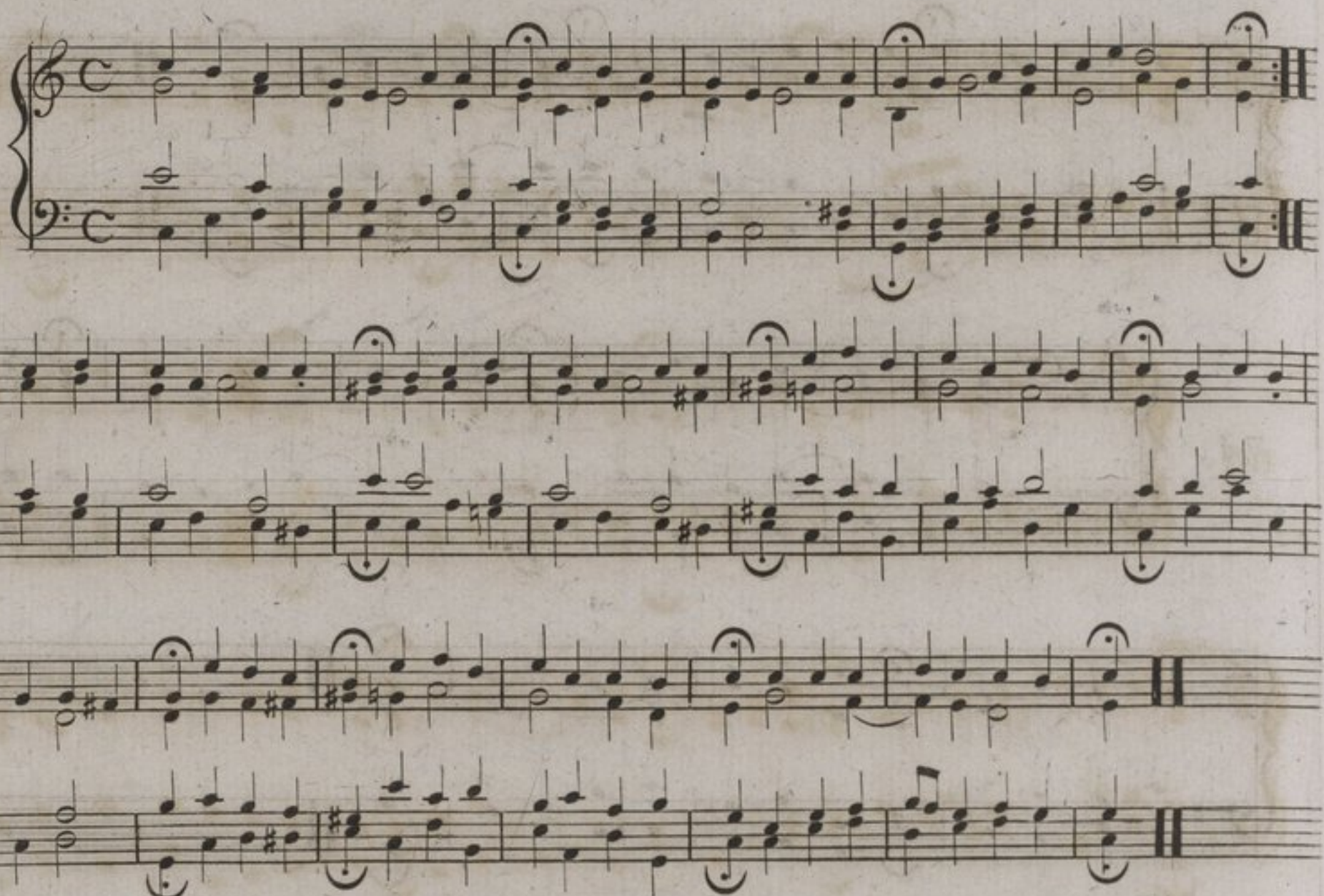
65.

66.

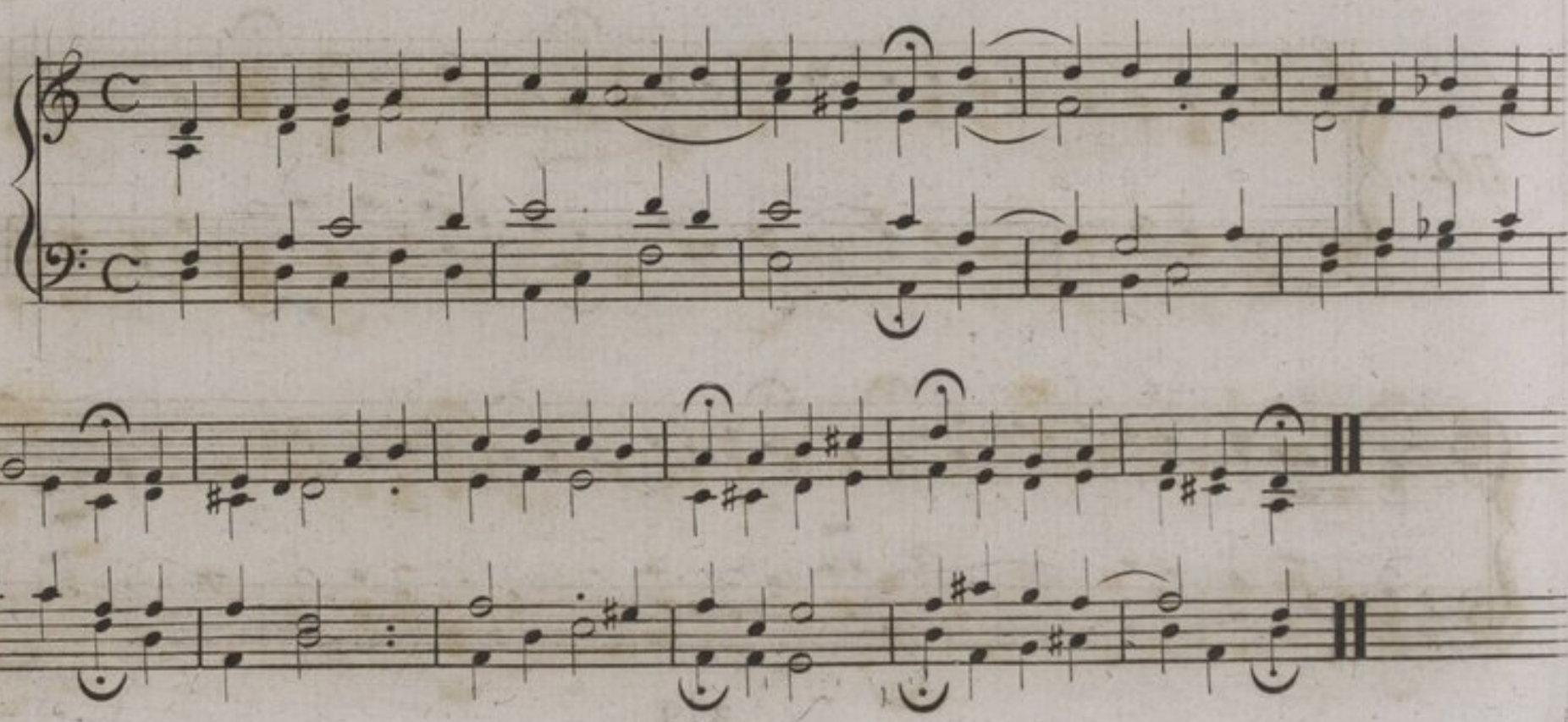
67.



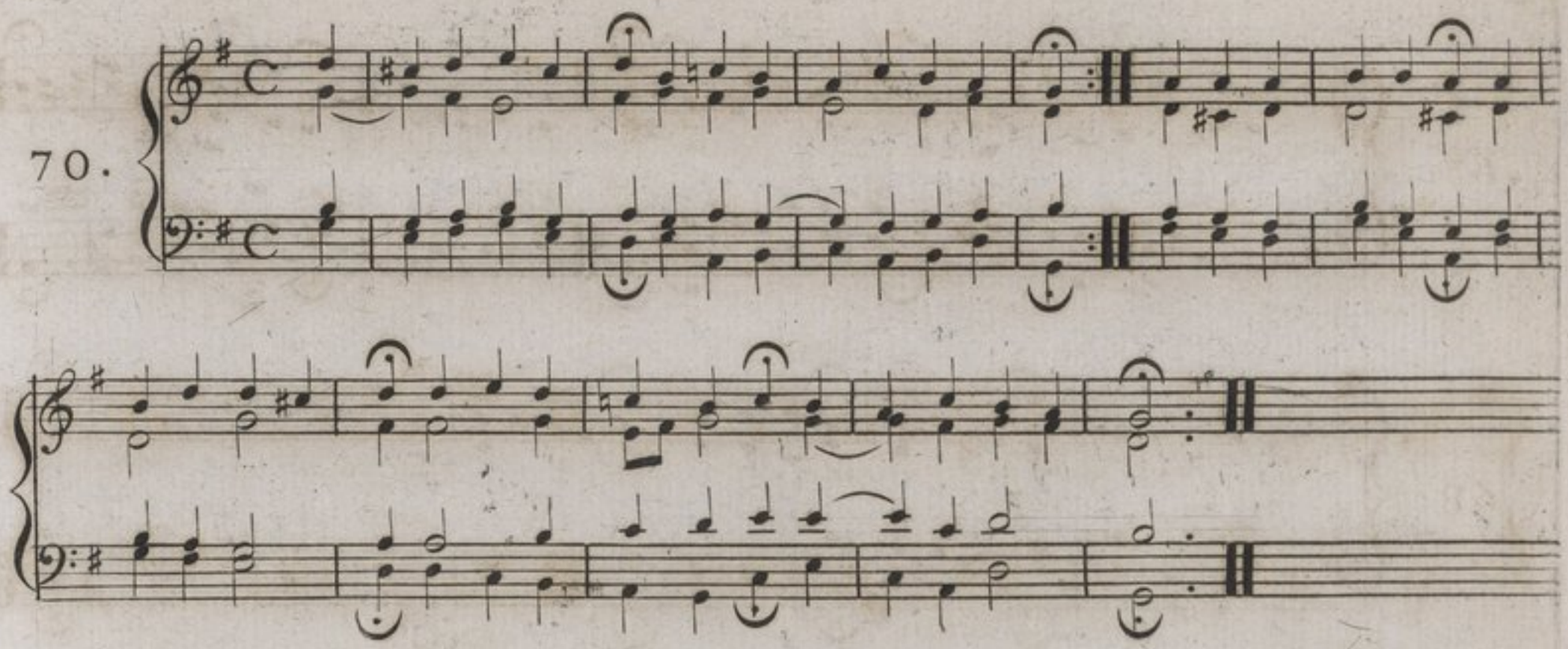
68.



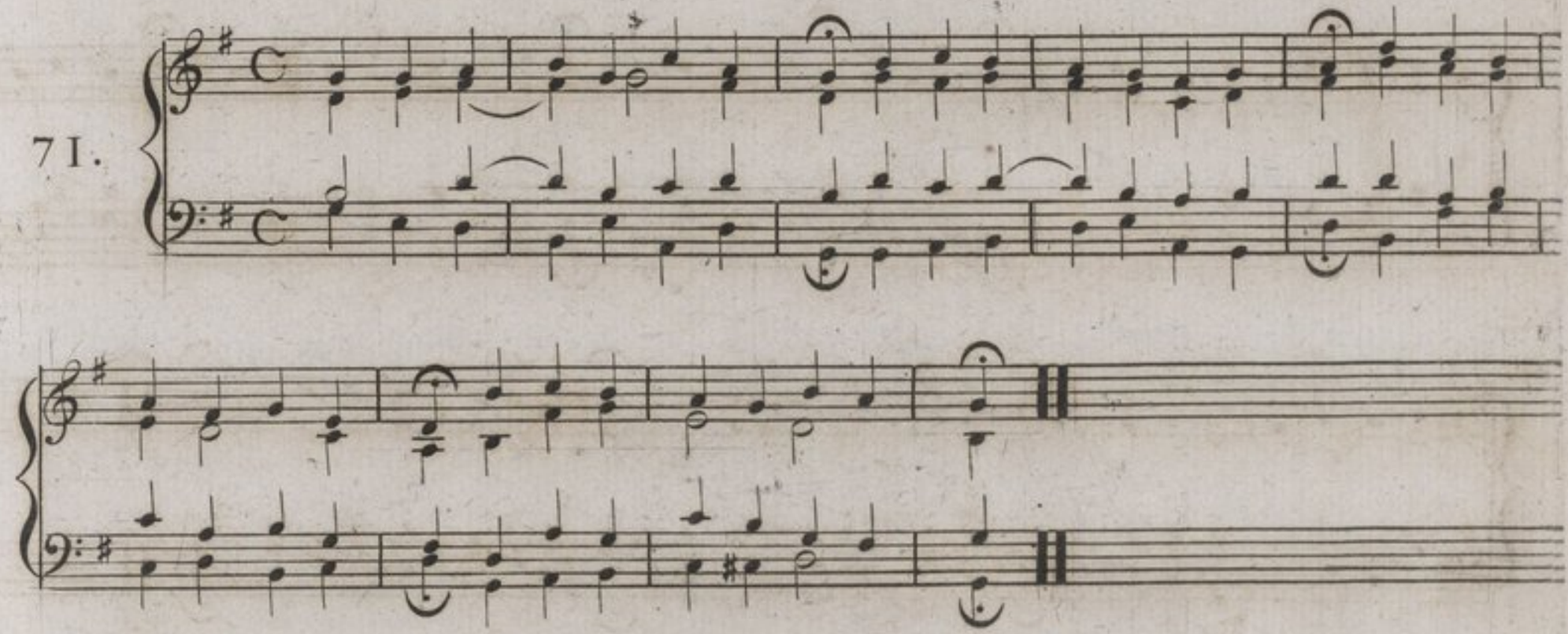
69.



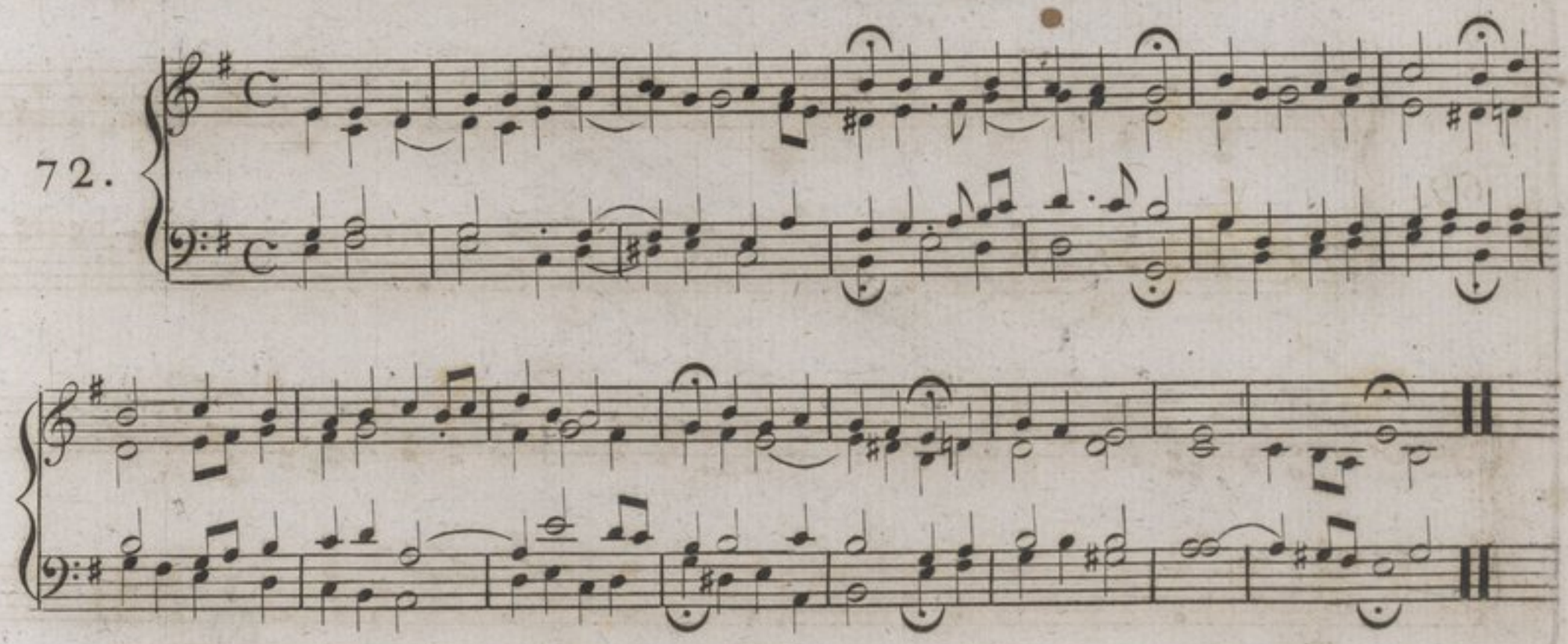
70.



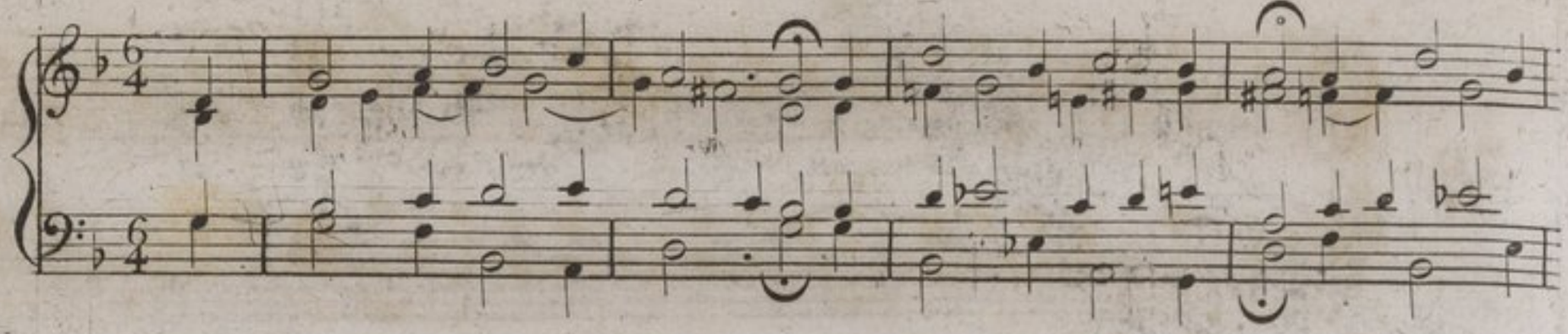
71.

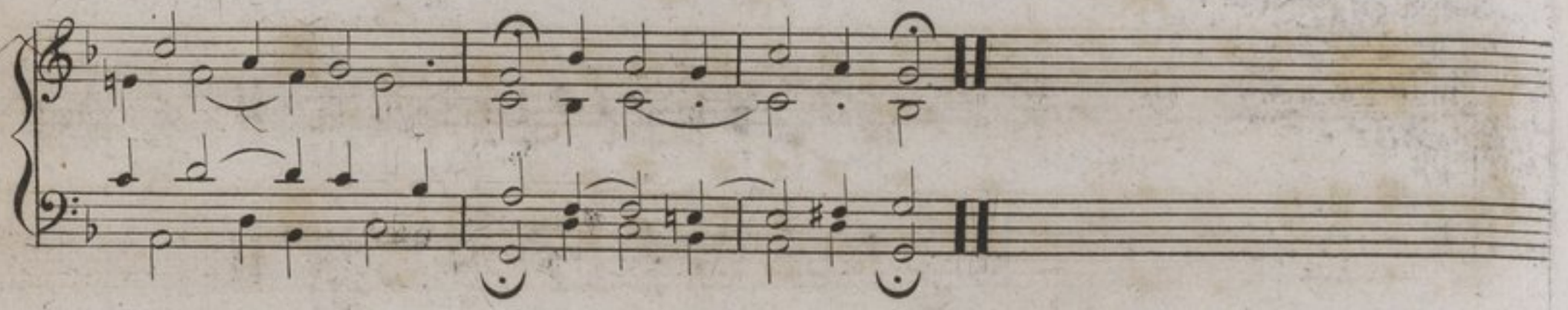


72.

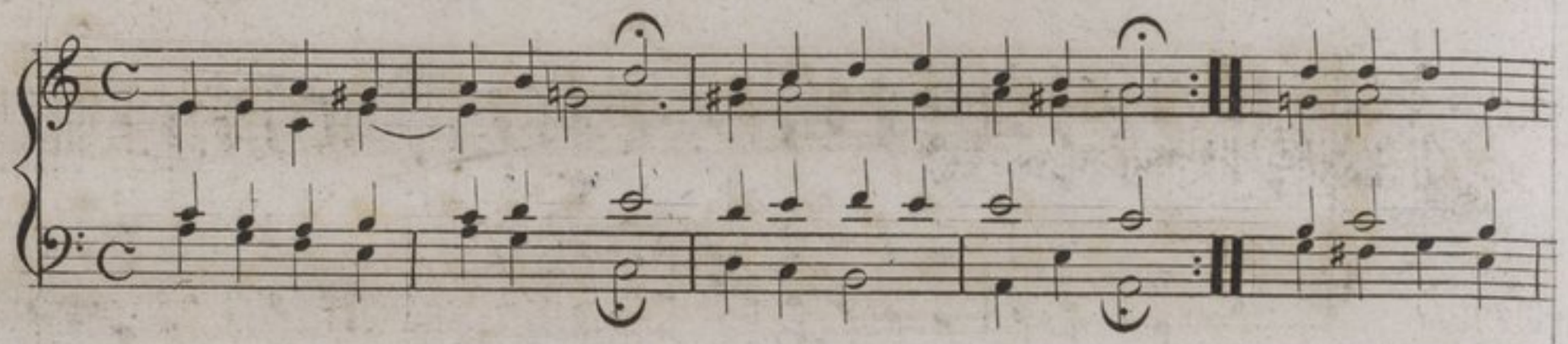


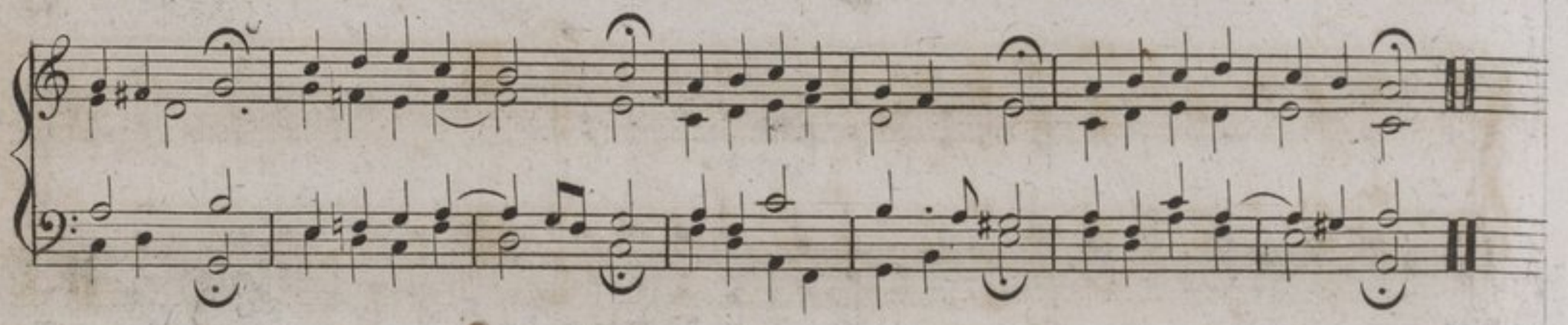
73.



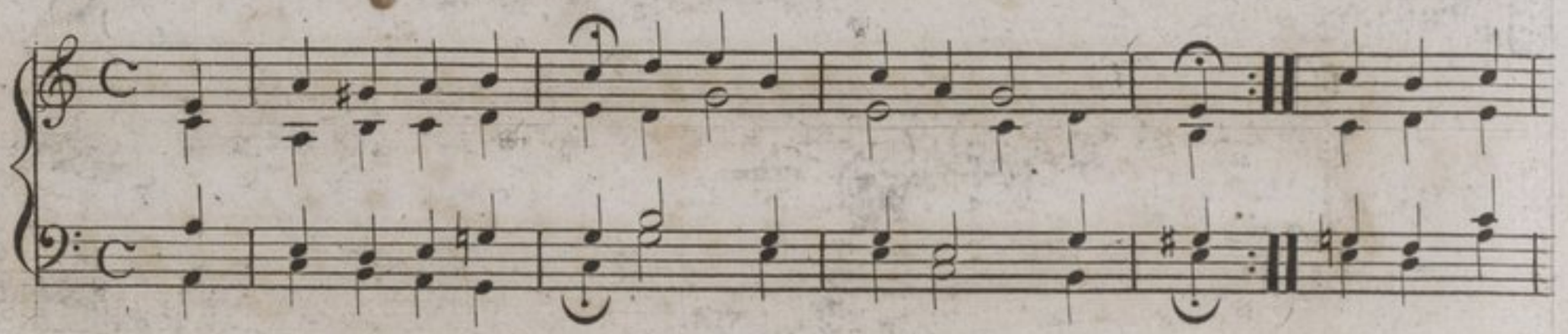


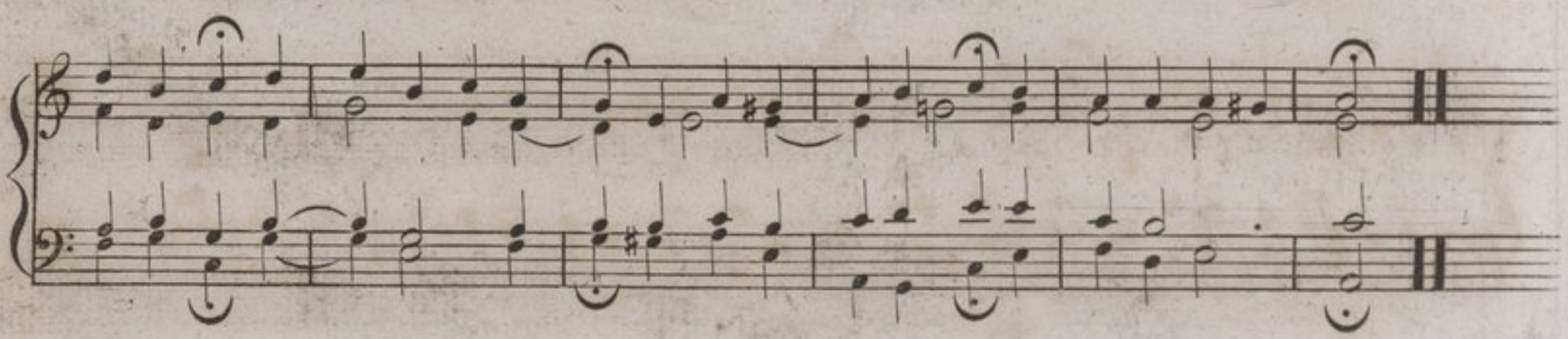
74.



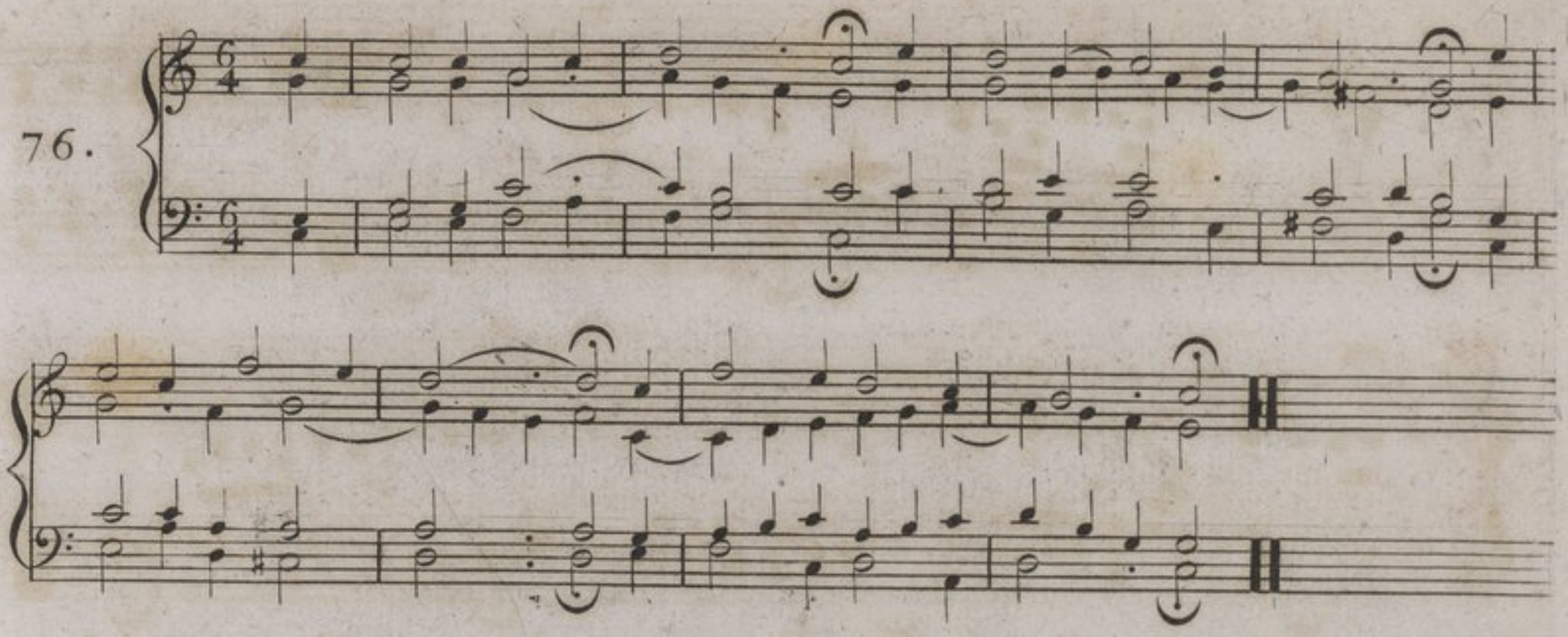


75.

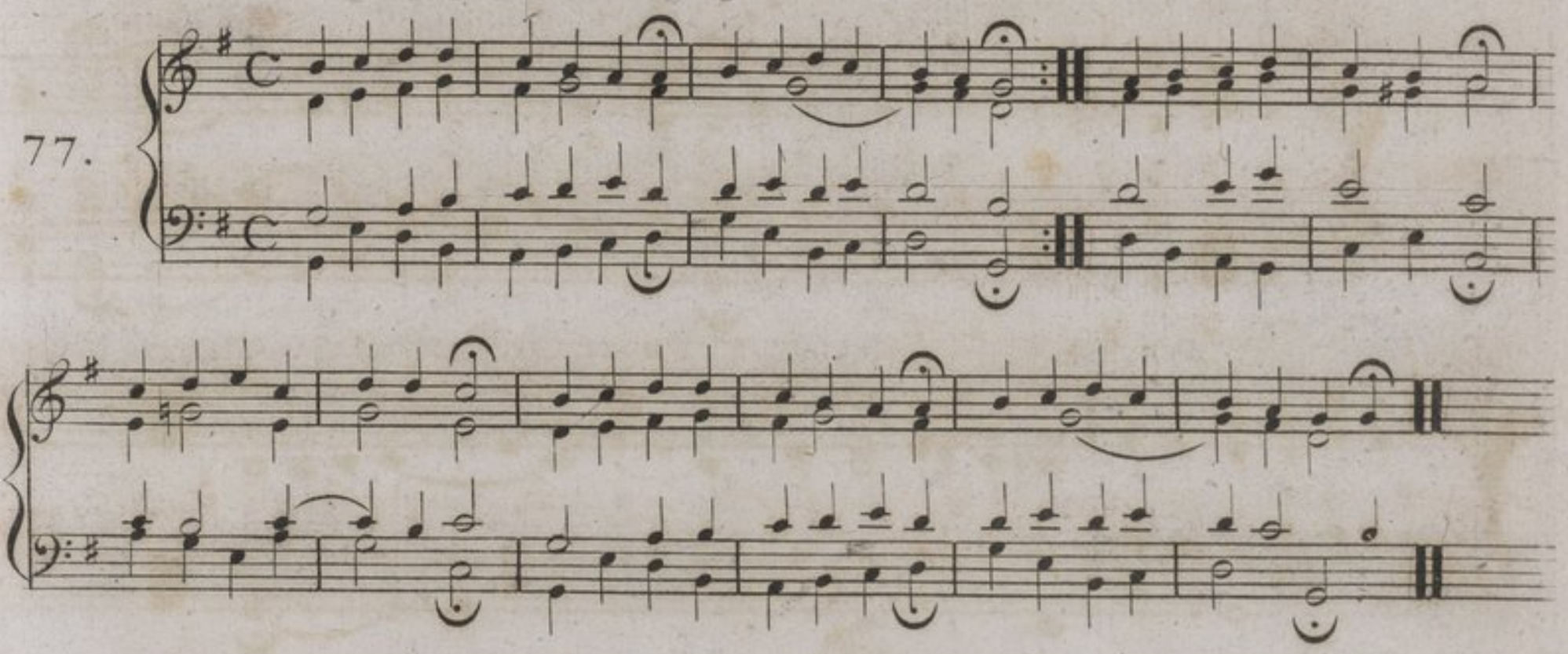




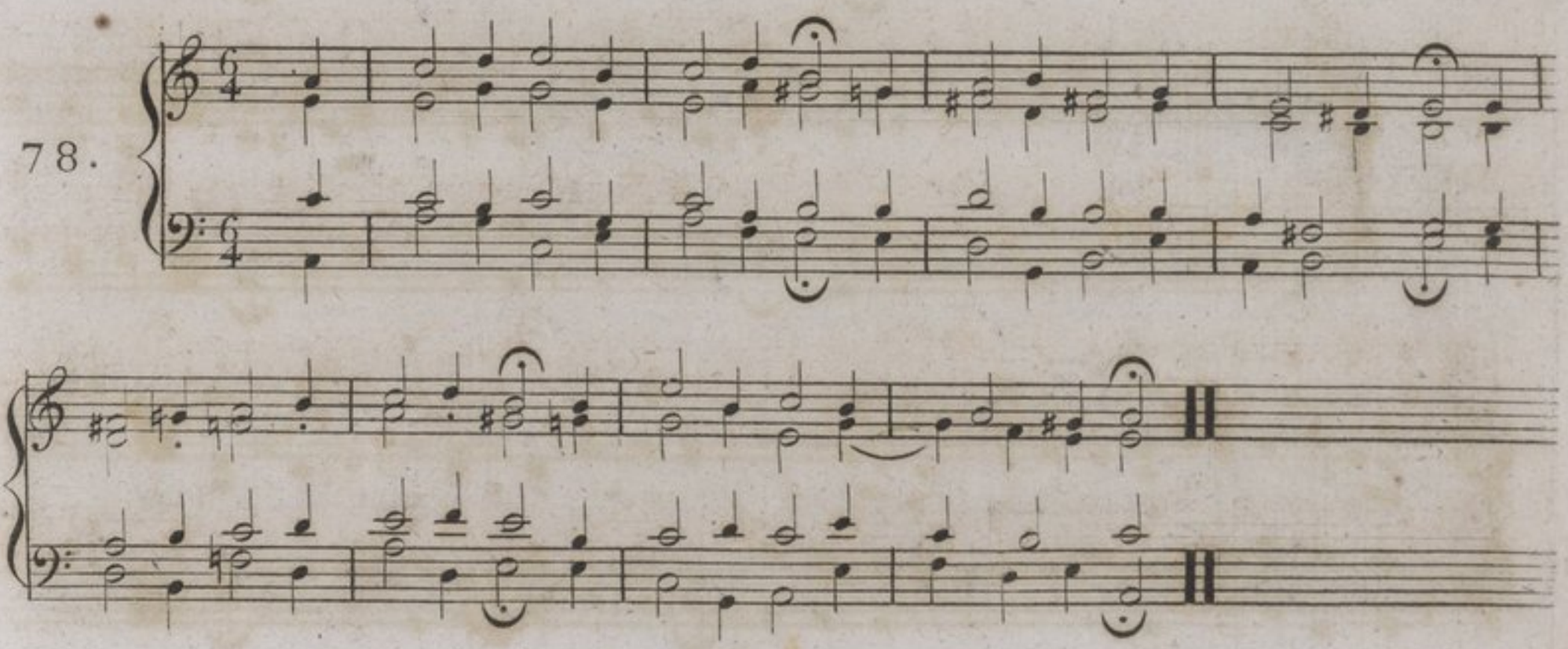
76.



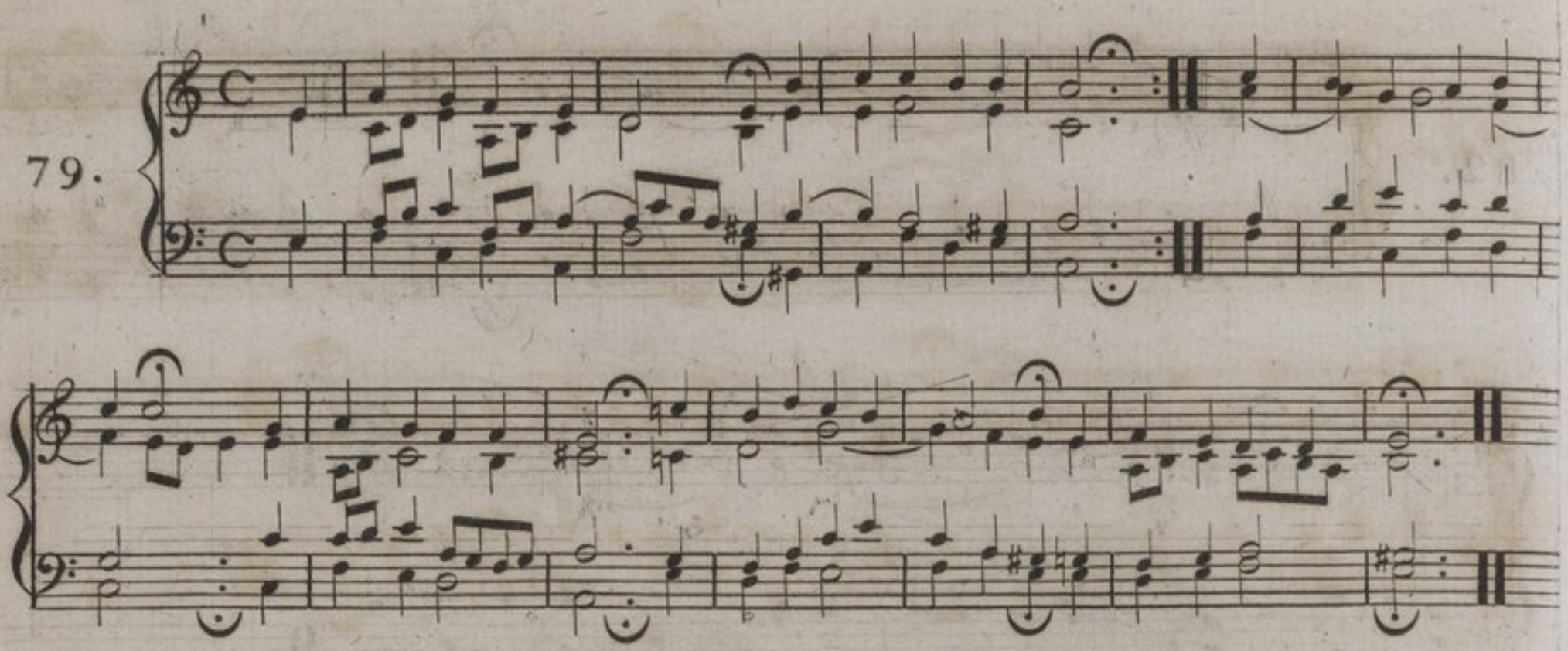
77.



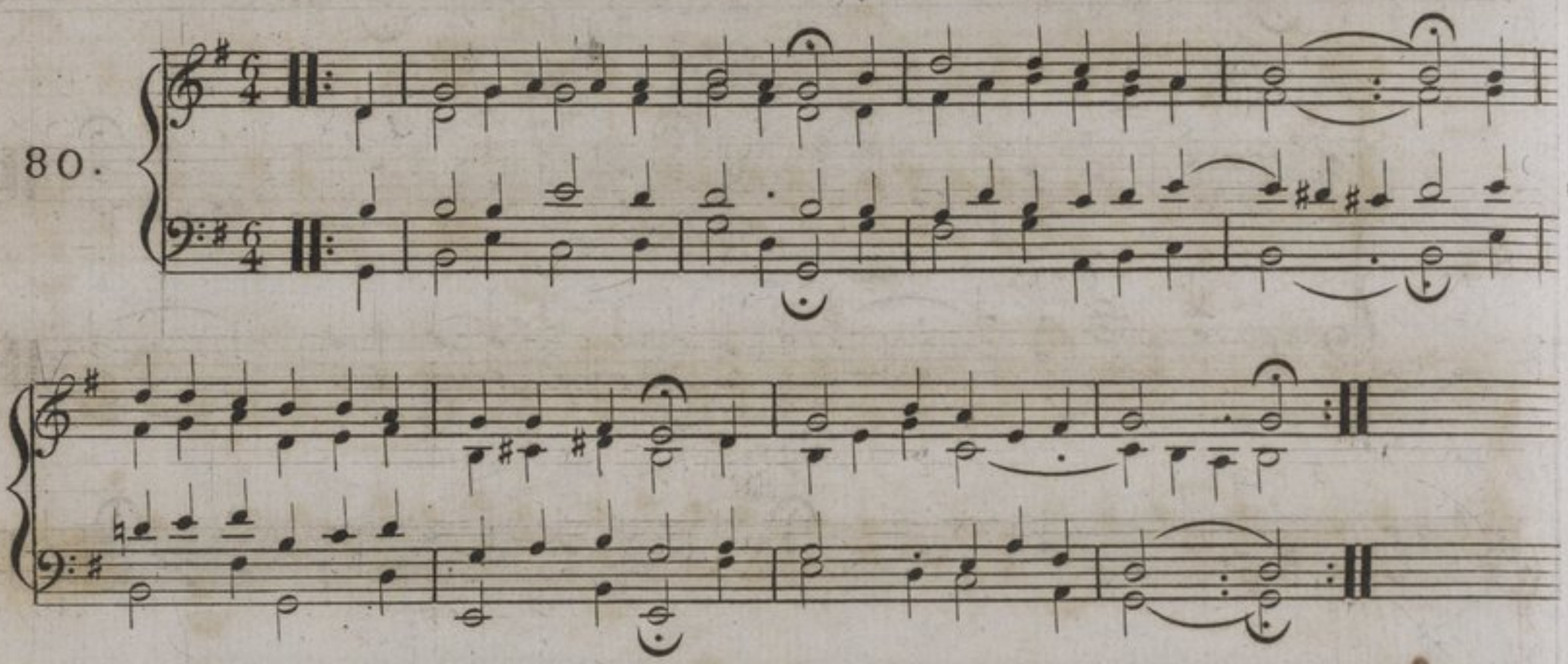
78.



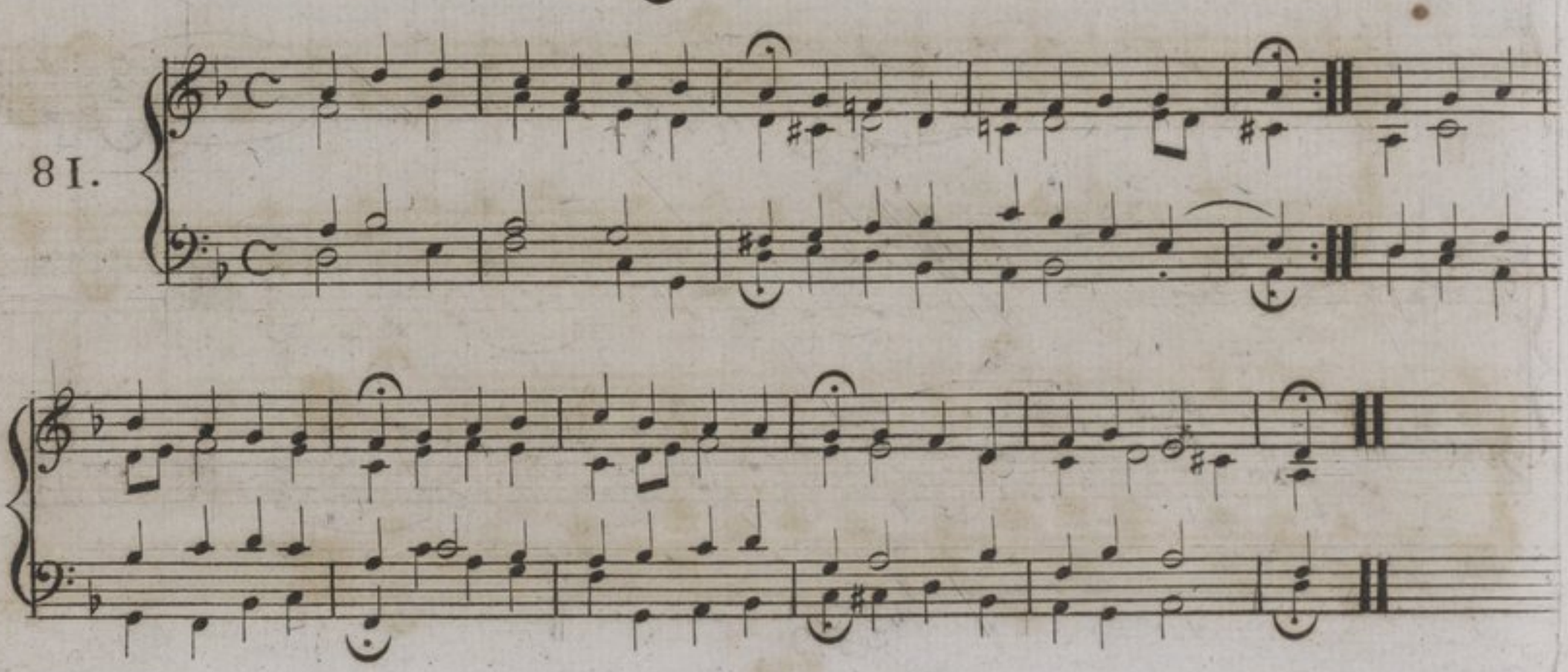
79.



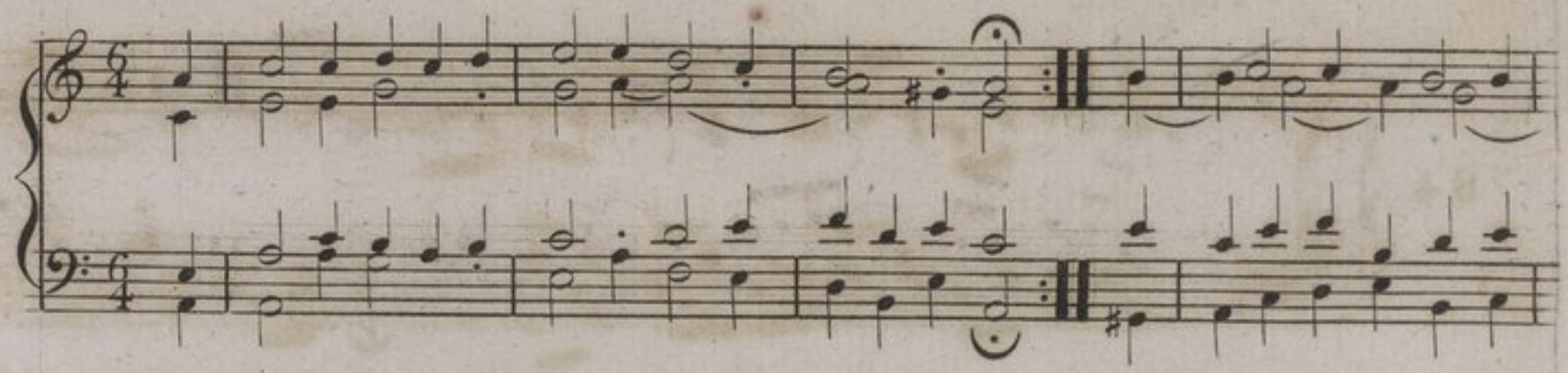
80.

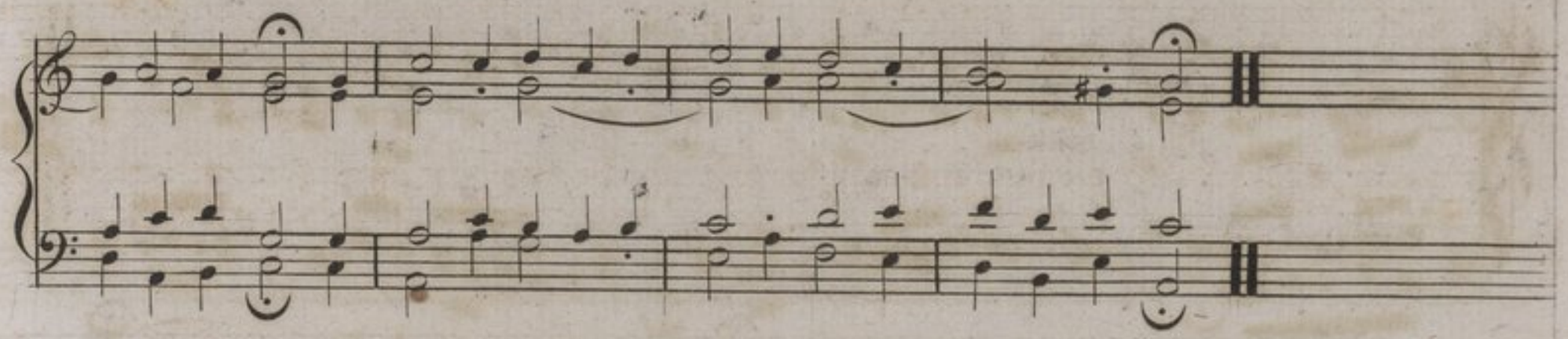


81.

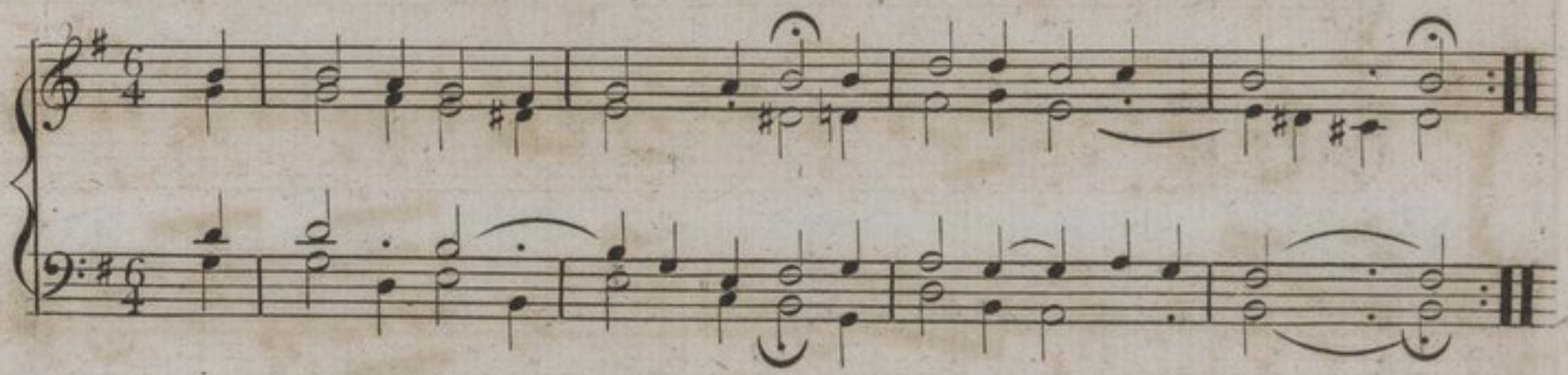


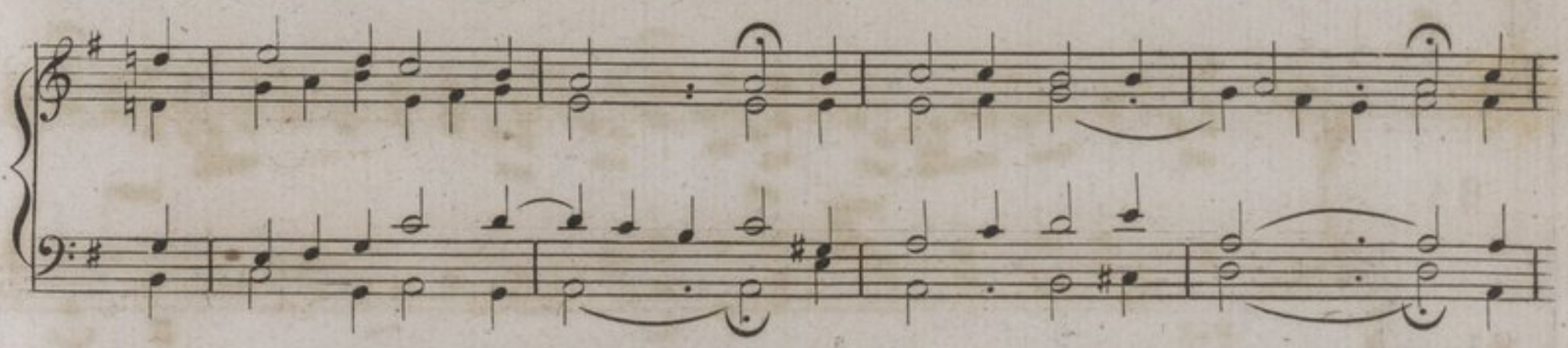
82.

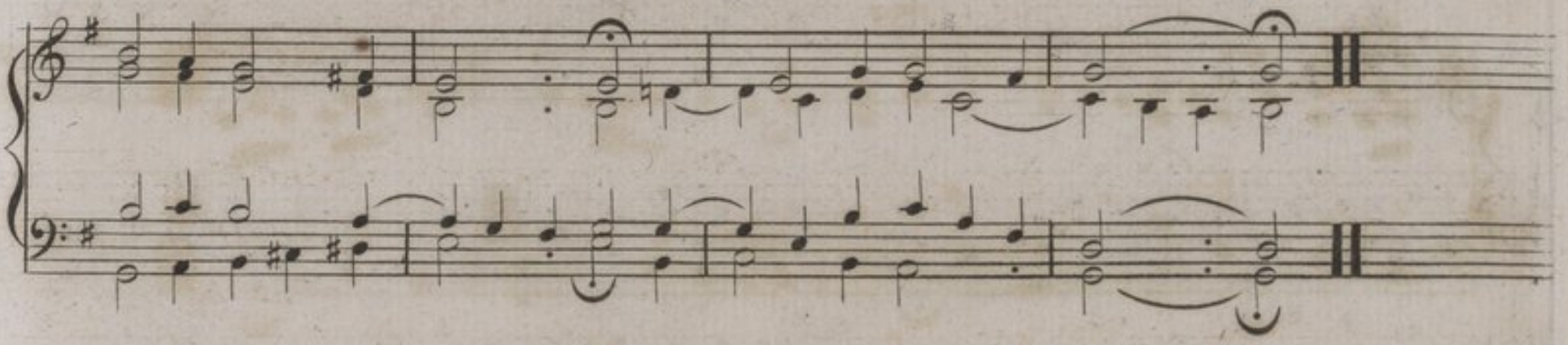




83.







Adagio

84.

85.

Péd

86.

87.

88.

89.

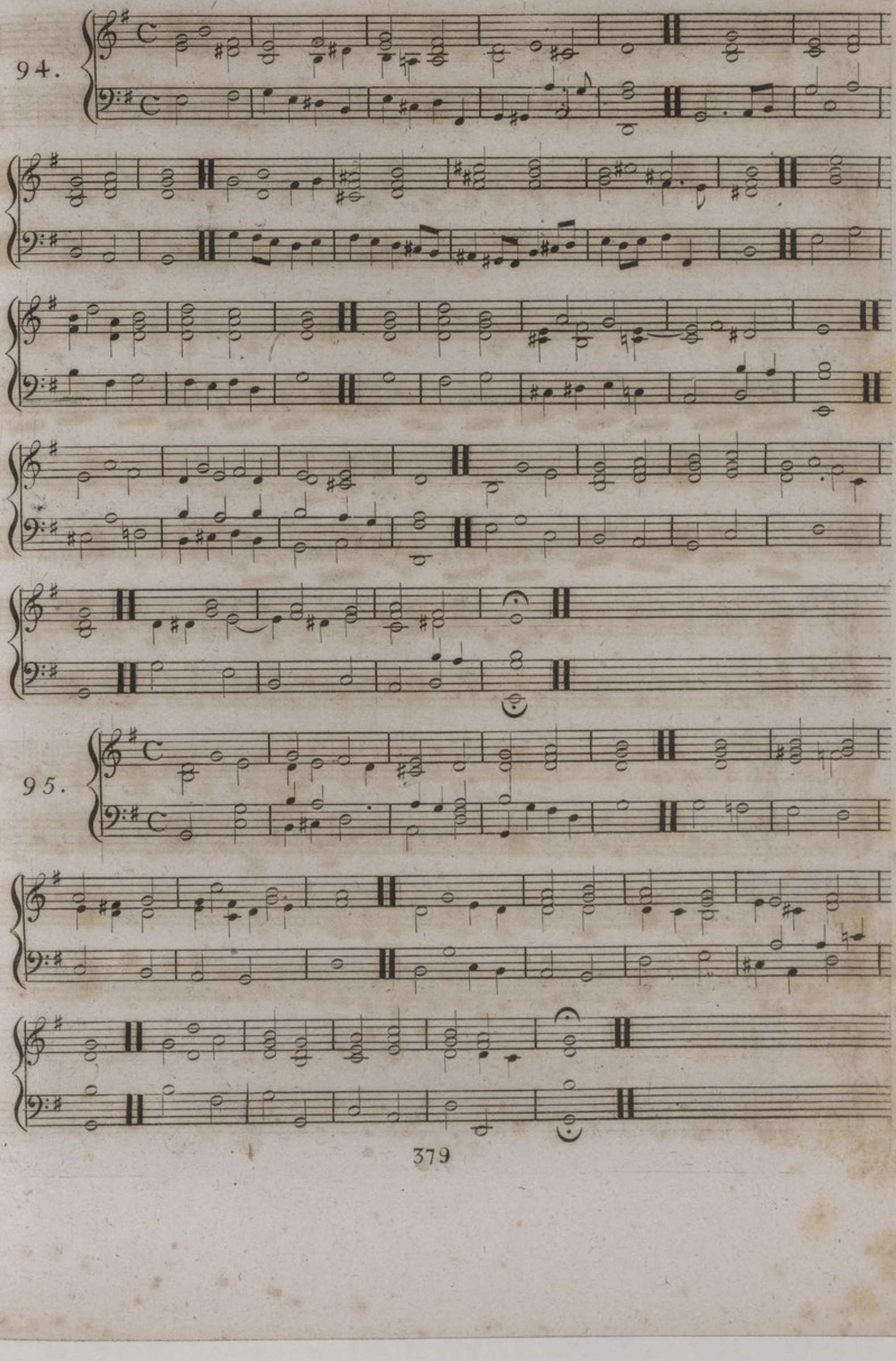
90.

91.

92.

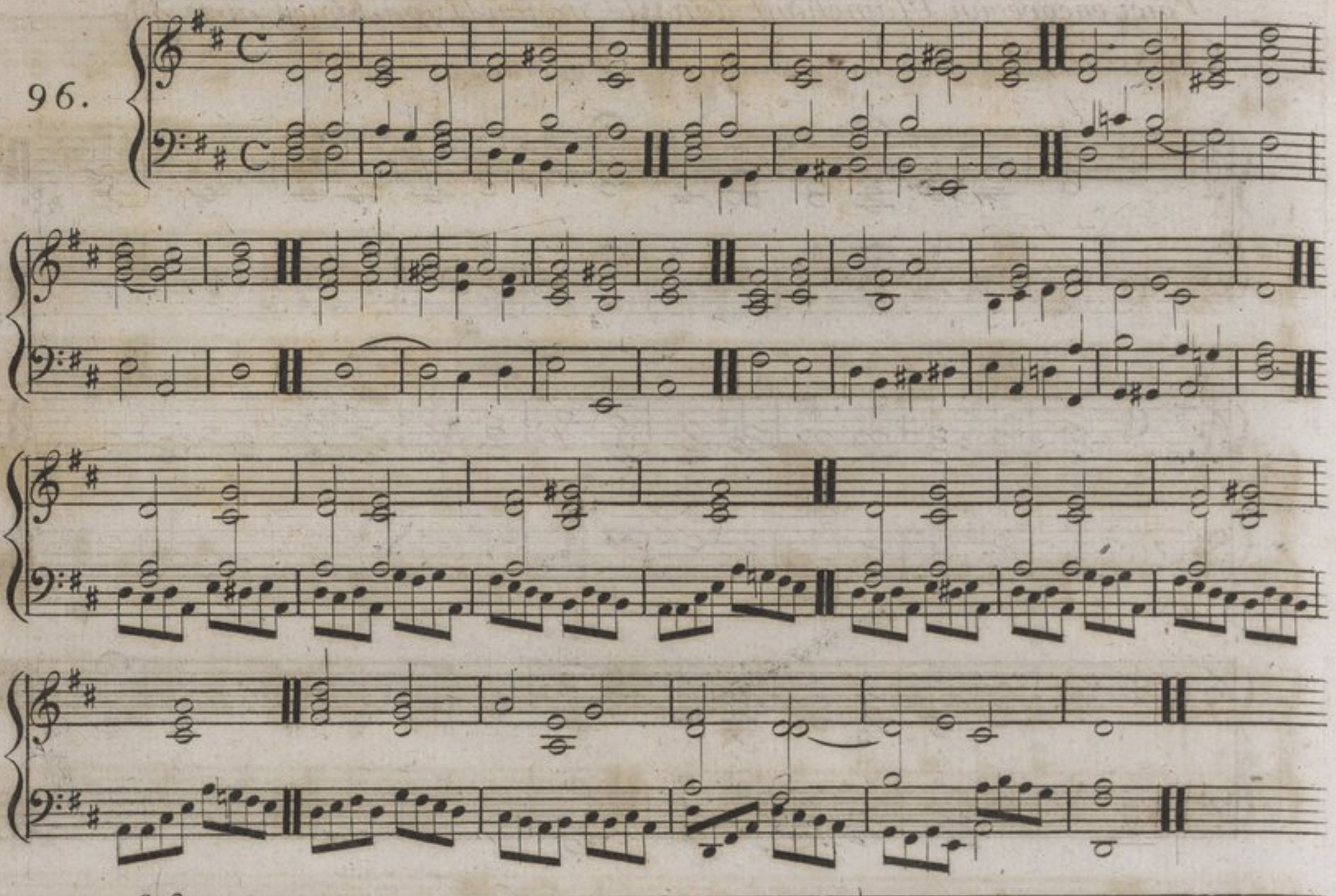
93.

94.

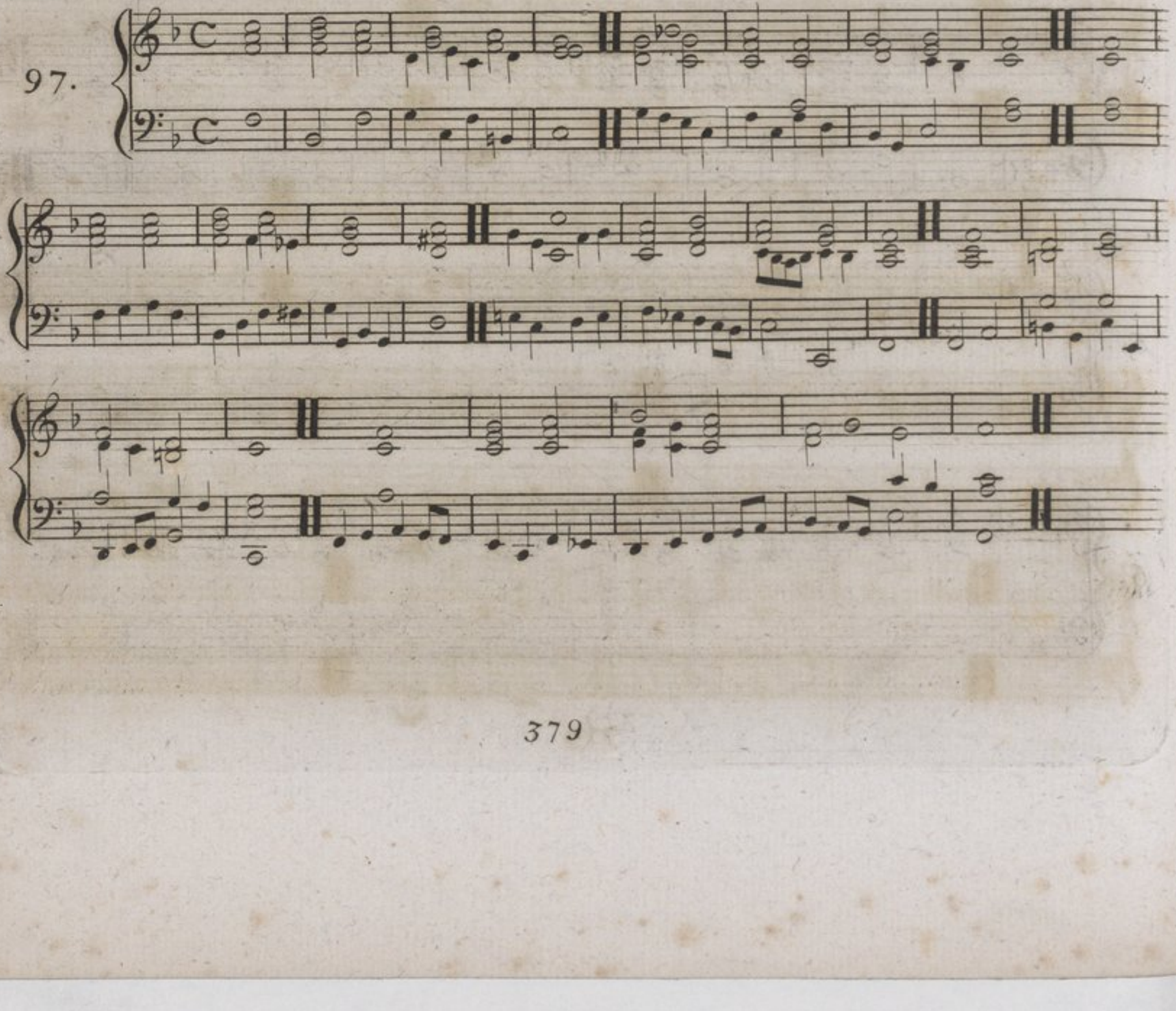


95.

96.



97.



Voici encore un Plainchant dans le mode Hypo-Ionien avec 3o Basses et Marches harmoniques différentes.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

★ *Les parties de l'alto et du Ténore se croisent, il n'y a point de faute d'harmonie.*

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

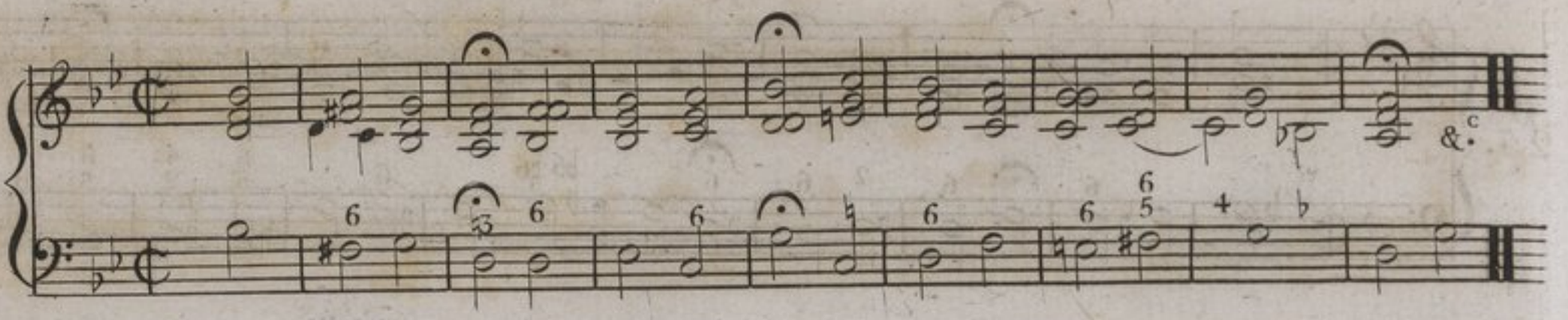
15.

16.

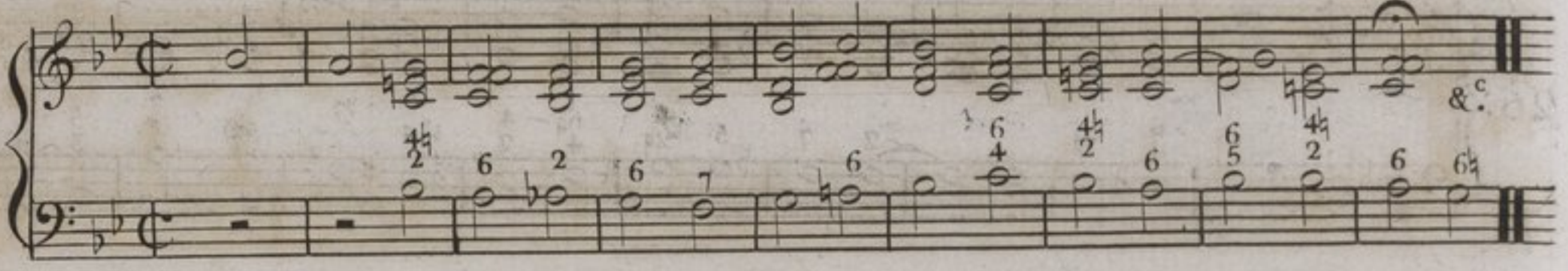
17.

18.

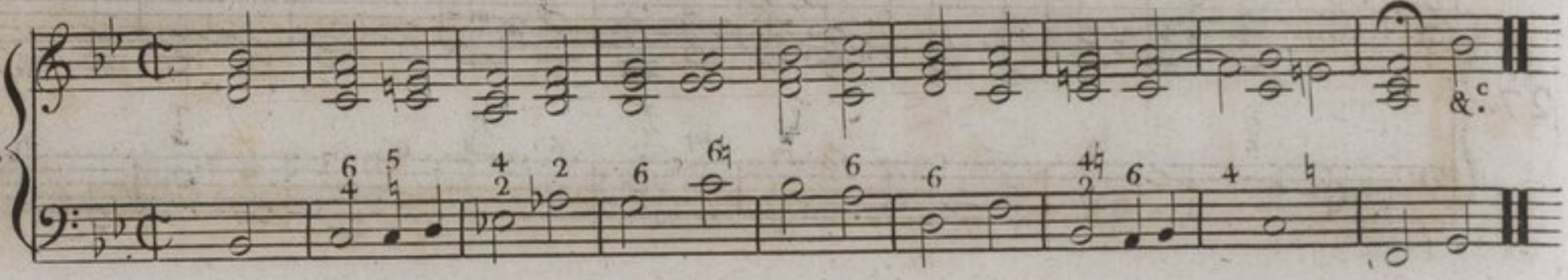
19.



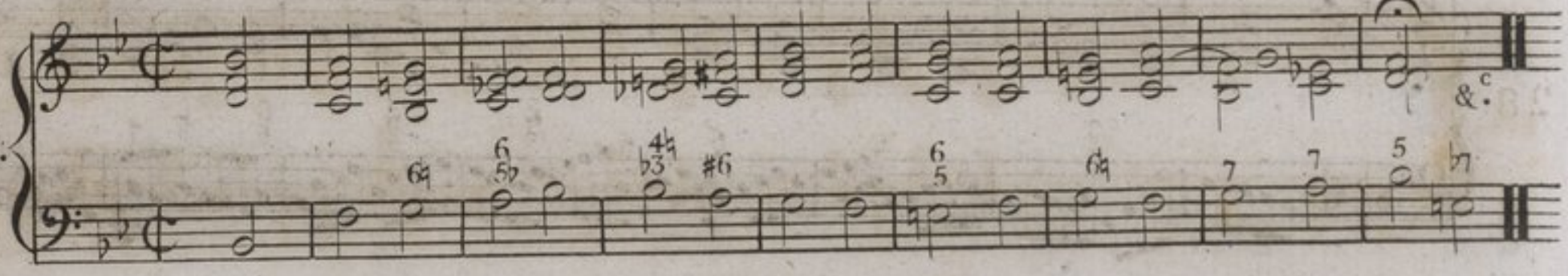
20.



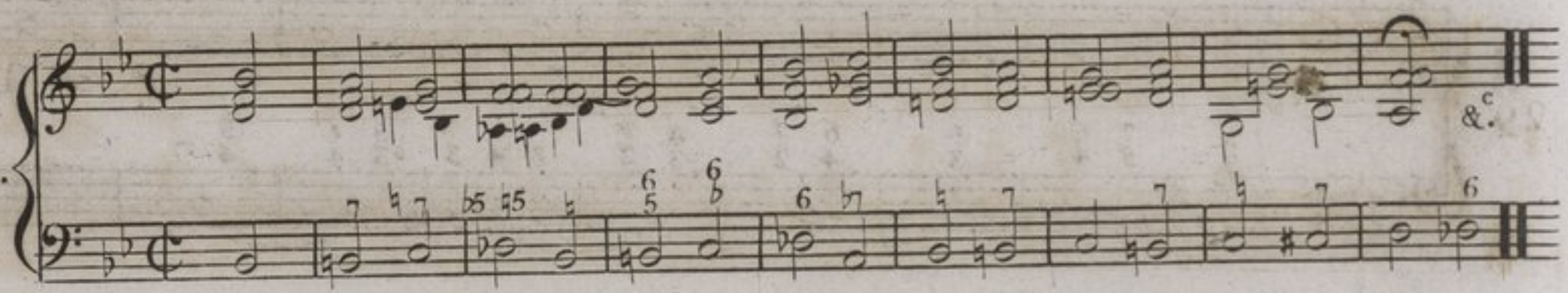
21.



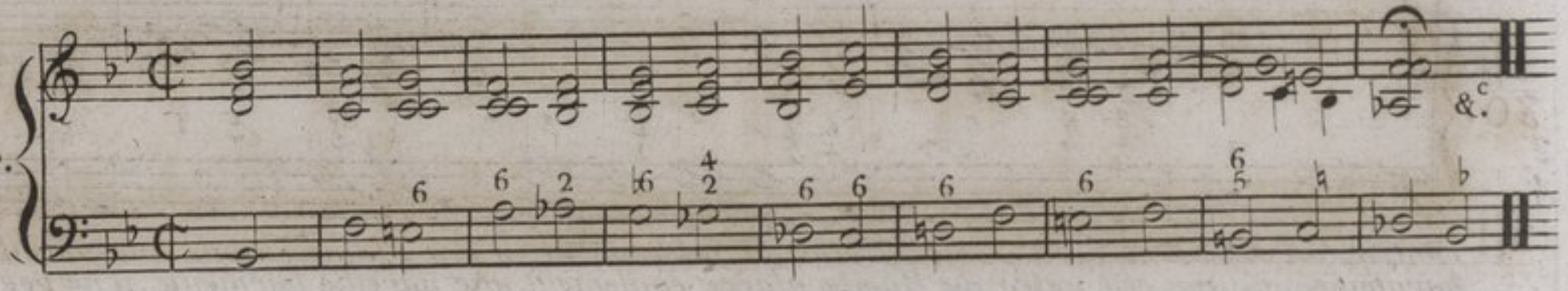
22.



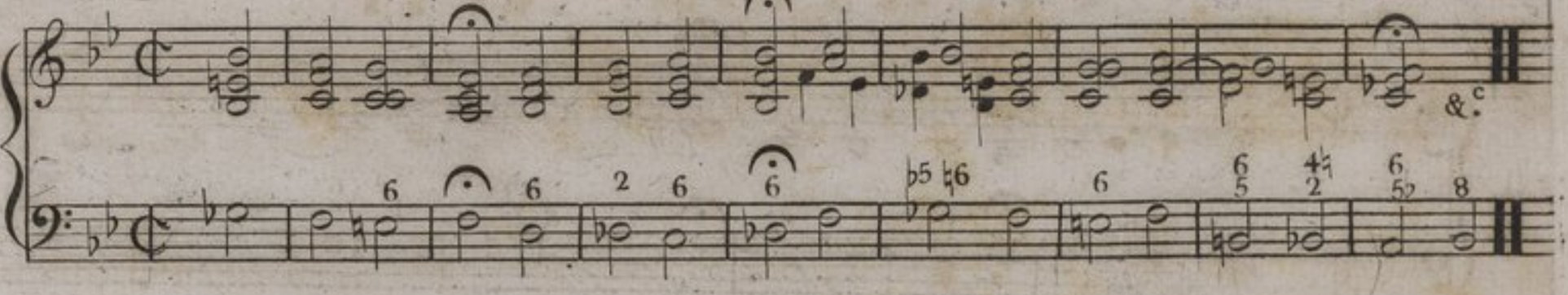
23.



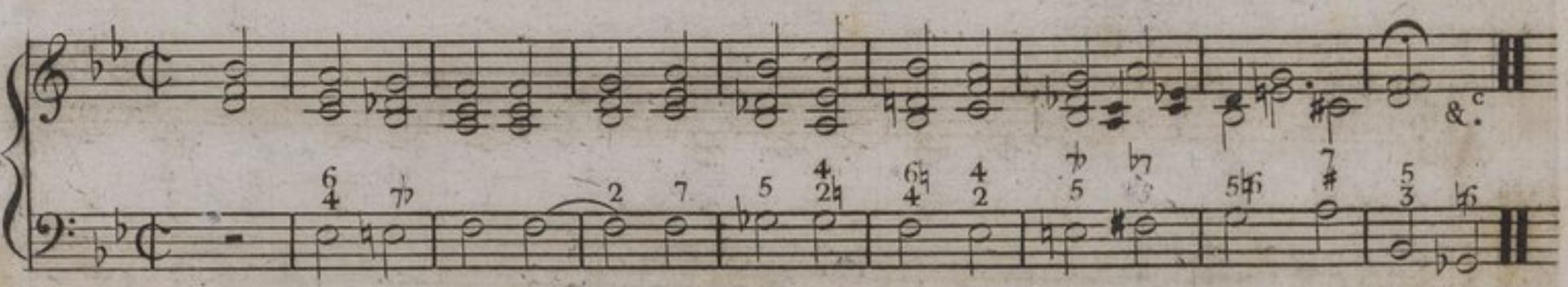
24.



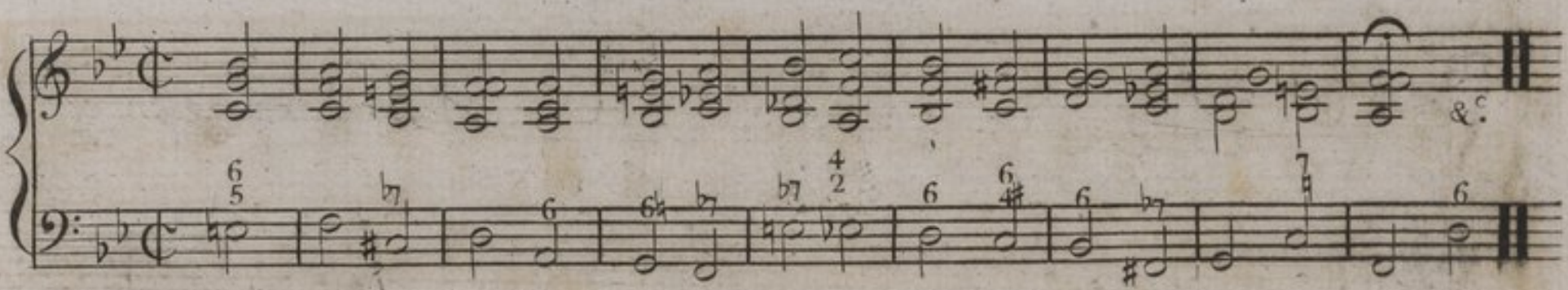
25.



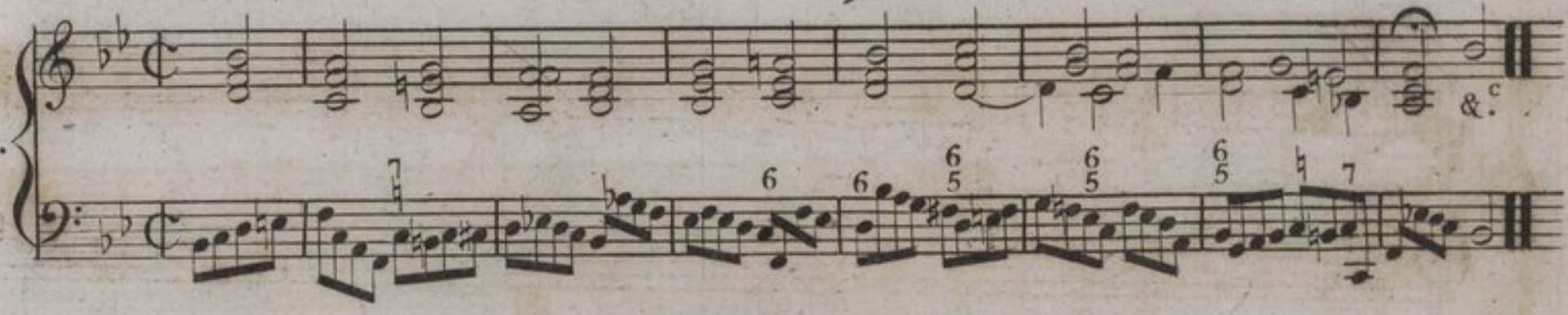
26.



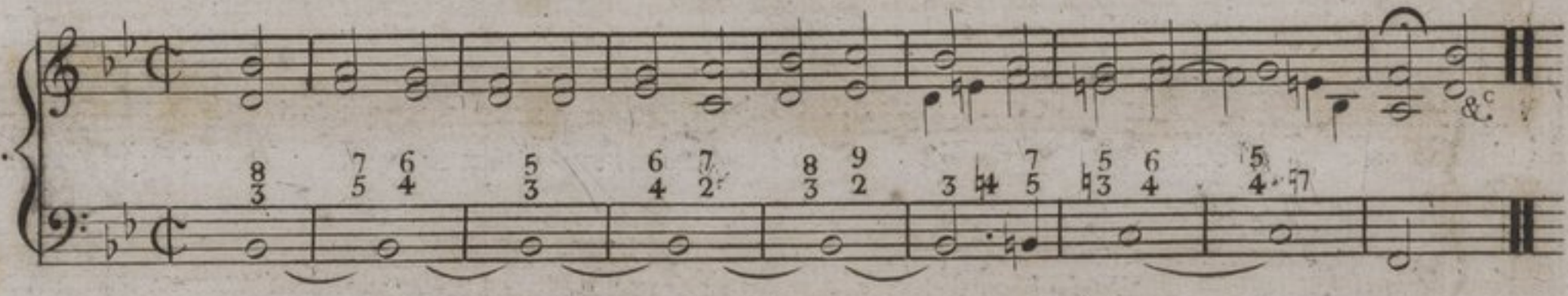
27.



28.

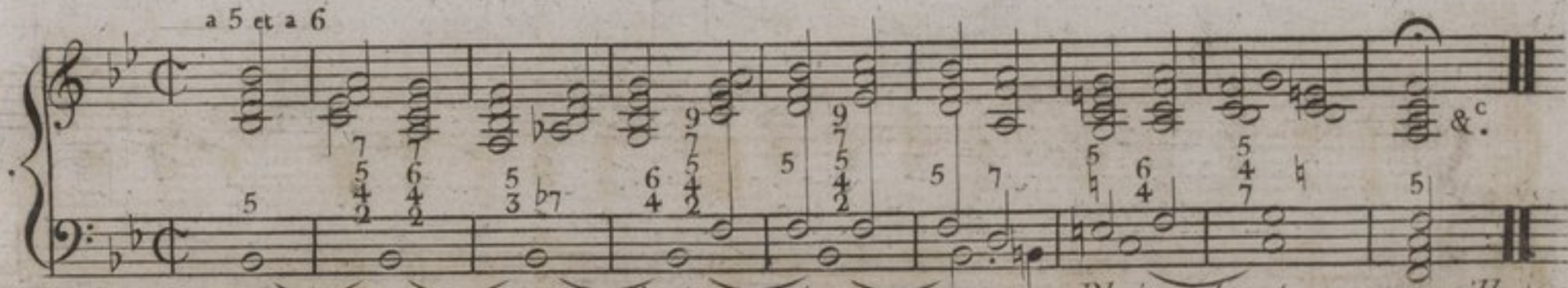


29.



a 5 et a 6

30.

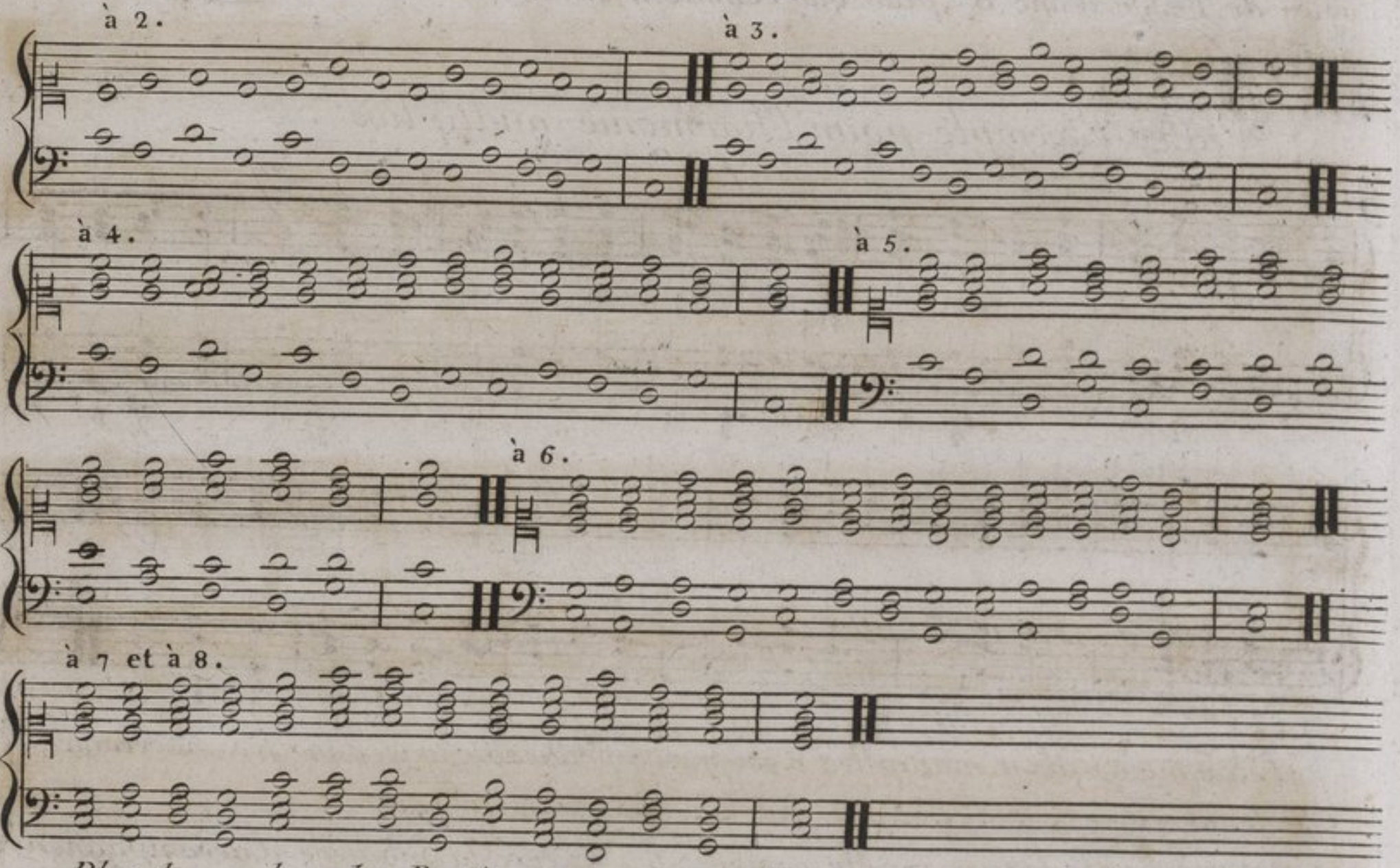


Tant qu'un Elève ne sera point en état de faire ou sous ces Plain-chants une pareille harmonie, ou sur ces notes de Basse placer également une pareille harmonie, il ne pourra pas se flatter d'être un bon harmoniste. 379

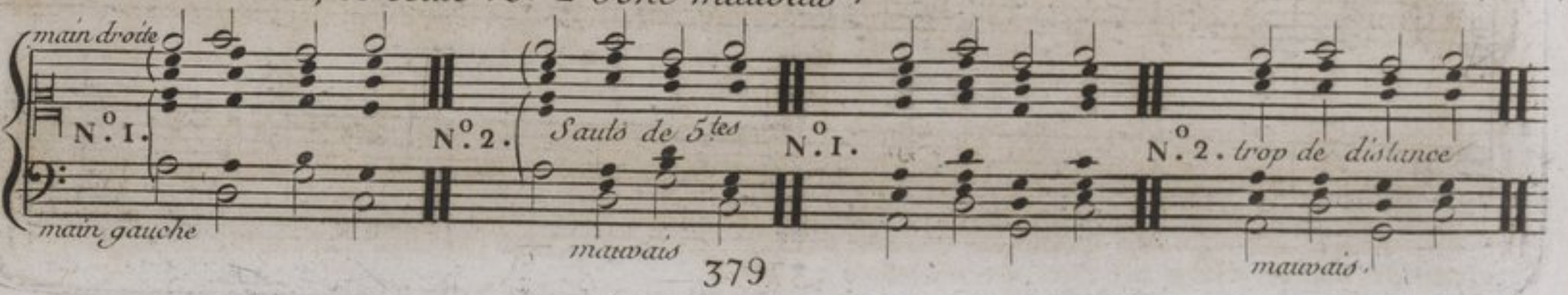
CHAPITRE XVII.

De l'Accompagnement du Plainchant à plusieurs parties.

L'accompagnement du Plainchant peut s'étendre à 5. 6. 7. et 8 parties en doublant les in=tervalles du Quatuor harmonique; il sert à renforcer l'harmonie et à soutenir les voix. L'Exemple ci après expliquera ce genre d'accompagnement en commençant par l'har=monie à 2. ensuite par celle à 3. à 4. à 5. à 6. jusqu'à 7 et 8 parties. Quoique cette branche musicale soit déja comprise dans les principes élémentaires de l'harmonie, l'Elève ne trouvera pas moins ici une nouvelle source d'Instruction.

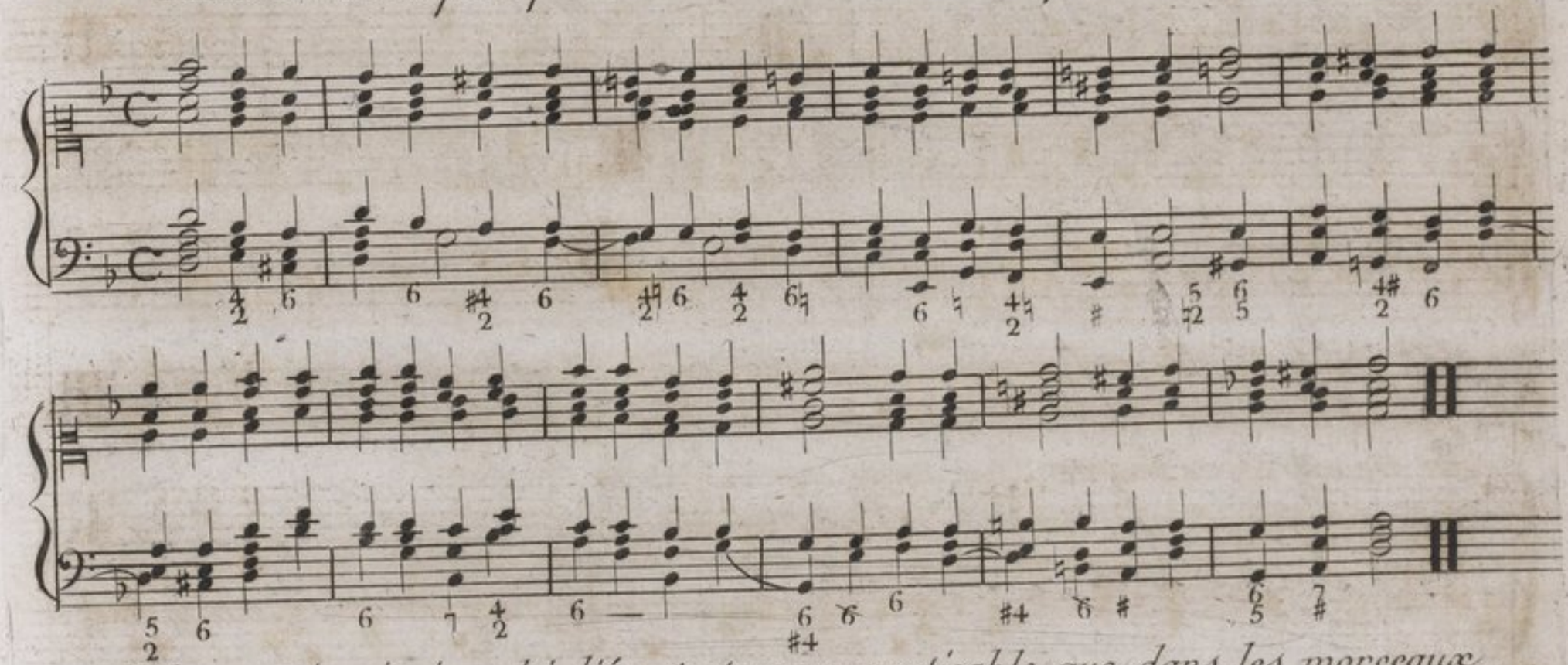


Plus le nombre des Parties augmente et plus on peut user de licence à l'égard des 5tes et des 8ves entre les Parties intermédiaires. Il faut seulement faire atten=tion que la main gauche ne fasse point de sautillements de 5tes par mouvement égal, et qu'on ne laisse pas trop de vuide entre les deux mains, les Exemples N.o 1. sont bons, et ceux N.o 2 sont mauvais.



Pour éxécuter cette harmonie multipliée, il faut s'arranger de manière à ce que la main droite puisse prendre le plus d'intervalles possible sans déranger leur liaison régulière. On préfère en général le doublement ou le triplement des consonnances à celui des dissonnances; la main gauche qui quelquefois est forcée de chercher par écart les notes de la basse ne peut aussi rigoureusement observer la liaison des intervalles ni en prendre un aussi grand nombre que la main droite; si les notes de basse se trouvoient trop hautes au point qu'elles ne laissassent point d'espace à la main gauche pour continuer le remplissage harmonique, alors on descend ces dites notes de basse d'une 8ve. plus bas comme à l'harmonie à 5. à 6. à 7. et à 8. ci dessus.

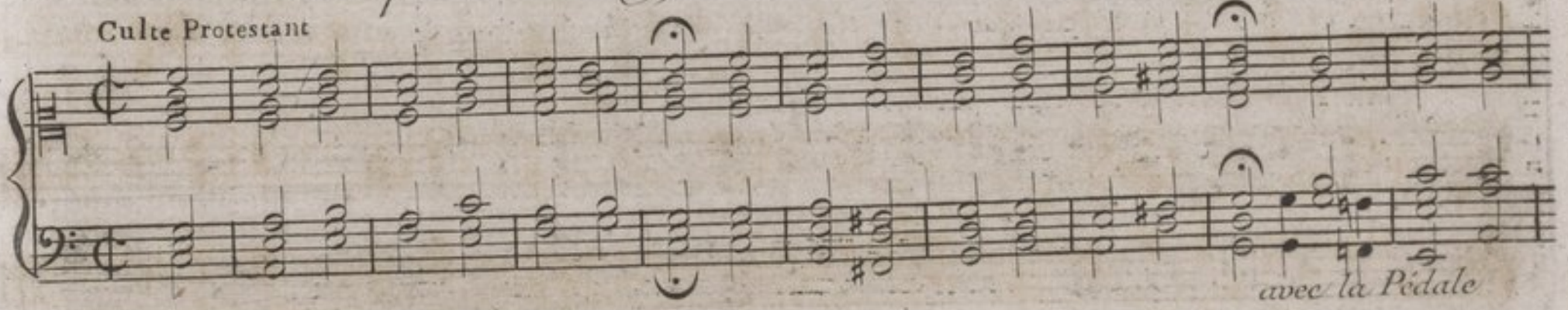
Autre Exemple pour l'harmonie multipliée.



L'harmonie ainsi multipliée n'est guere praticable que dans les morceaux très lents, et ne fait d'éffet que sur un très grand Orgue.

D'après cette instruction on comprendra mieux la manière d'accompagner le Plainchant à plusieurs parties.

Exemples sur différents Plain-chants.



Culte Catholique

Si la plénitude de cet Accompagnement embrouilloit trop le chant pour les oreilles du peuple il faudroit alors tenir les notes du chant avec le petit doigt et détacher toutes les autres, ou frapper l'harmonie après la note du chant.

Exemples

Culte Protestant

Tantum ergo

avec la pédale

Sans pédale

avec la pédale

Protestant

Sans pédale

avec pédale

Sans pédale

avec pédale

Te Deum.

Dans ces Exemples on a confondu les nombres des Parties harmoniques. En voici d'autres qui renferment strictement le nombre de cinq Parties. Cette obligation éxige un travail particulier.

Protestant

à 5.

Pédale obligée

Ave Maris stella

à 5.

Pédale obligée

Alleluia. Exemples à 6 Parties obligées

à 6.

Pédale

Protestant

à 6.

Péd

Fuguette à double Pédale

Péd

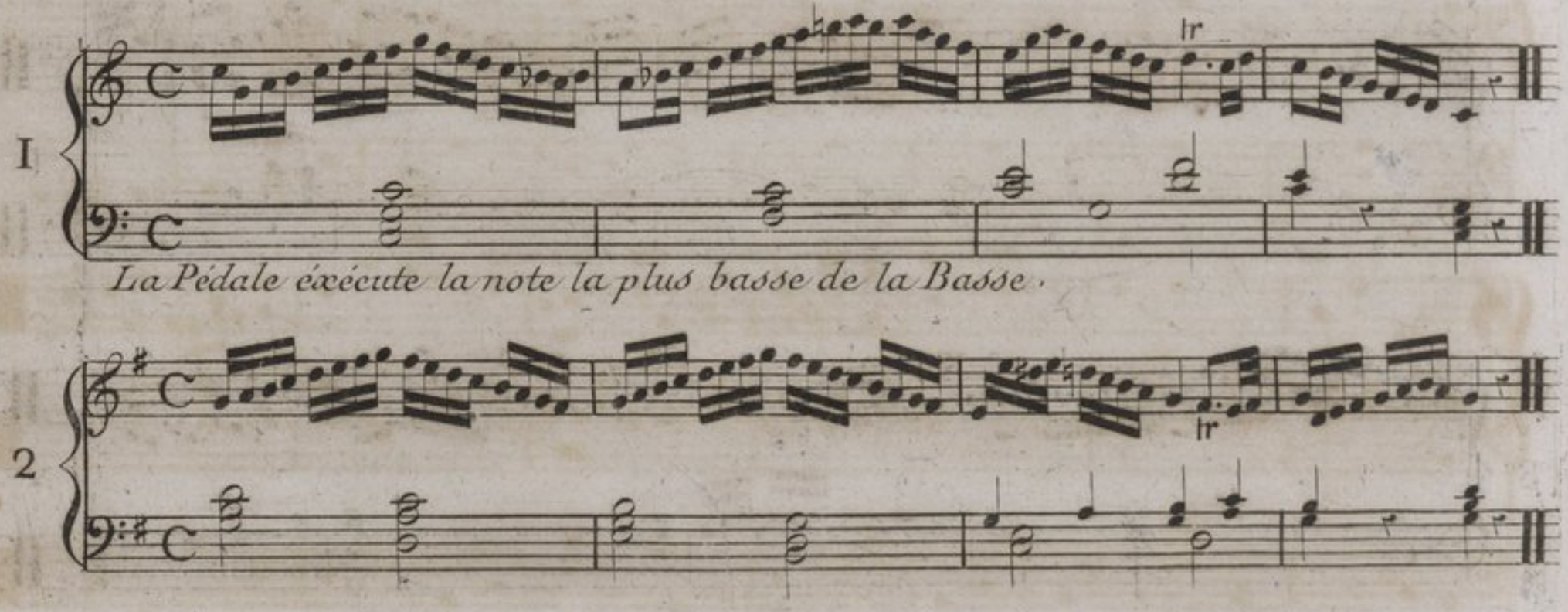
CHAPITRE XVIII.

Des Préludes.

Il est d'usage que l'Organiste commence le service Divin par un Prélude plus ou moins long selon le tems dont il peut disposer pour ne pas retarder l'office. Il ne suffit pas qu'il touche simplement de son Instrument; il doit aussi éxaminer si le jour de la fête est consàcré à une grande solemnité; si le service divin est un service ordinaire ou journalier; ou si les cérémonies Religieuses sont d'un genre lugubre; son imagination doit se monter en conséquence pour annoncer pour ainsi dire la grandeur ou le sujet de la fête. Voici une suite de Préludes dans les différens tons qui pourront servir de modèles aux Elèves. Ils en trouveront d'autres dans les ouvrages de Handel et des frères Bach, où ils verront en même tems que les véritables Préludes ne sont pointassujetis à la stricte observance de la mesure de la part de l'éxécutant, puisque le prélude n'est à proprement parler qu'une fantaisie ou qu'un caprice improvisé sans Rythme.

Préludes avec des accords à la main gauche.

Le dessus peut être éxécuté avec des registres à anches sur un clavier, et la basse sur un autre clavier avec des registres de Flûtes en nombre proportionné, afin que le dessus ne soit point écrasé par le Clavier de la basse, et que celui ci ait la force harmonique convenable.



La Pédale éxécute la note la plus basse de la Basse.

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

Ped

CHAPITRE XIX.

Des Préludes à quatre parties liées.

Pour le plein jeu on peut même réunir deux claviers la main droite fait seule les trois parties supérieures.

1

La Pédale éxécute en même tems les notes de la basse.

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

CHAPITRE XX.

Différents Préludes dans les 8 tons de l'Eglise sans l'employ du Plain-chant, selon le caractère de chaque ton.

I.

Mode Dorien ou 1.er et 8.e ton de l'Eglise

Spiritoso

F

F

Péd

P Stac F ten

P

Stac

Sans Péd

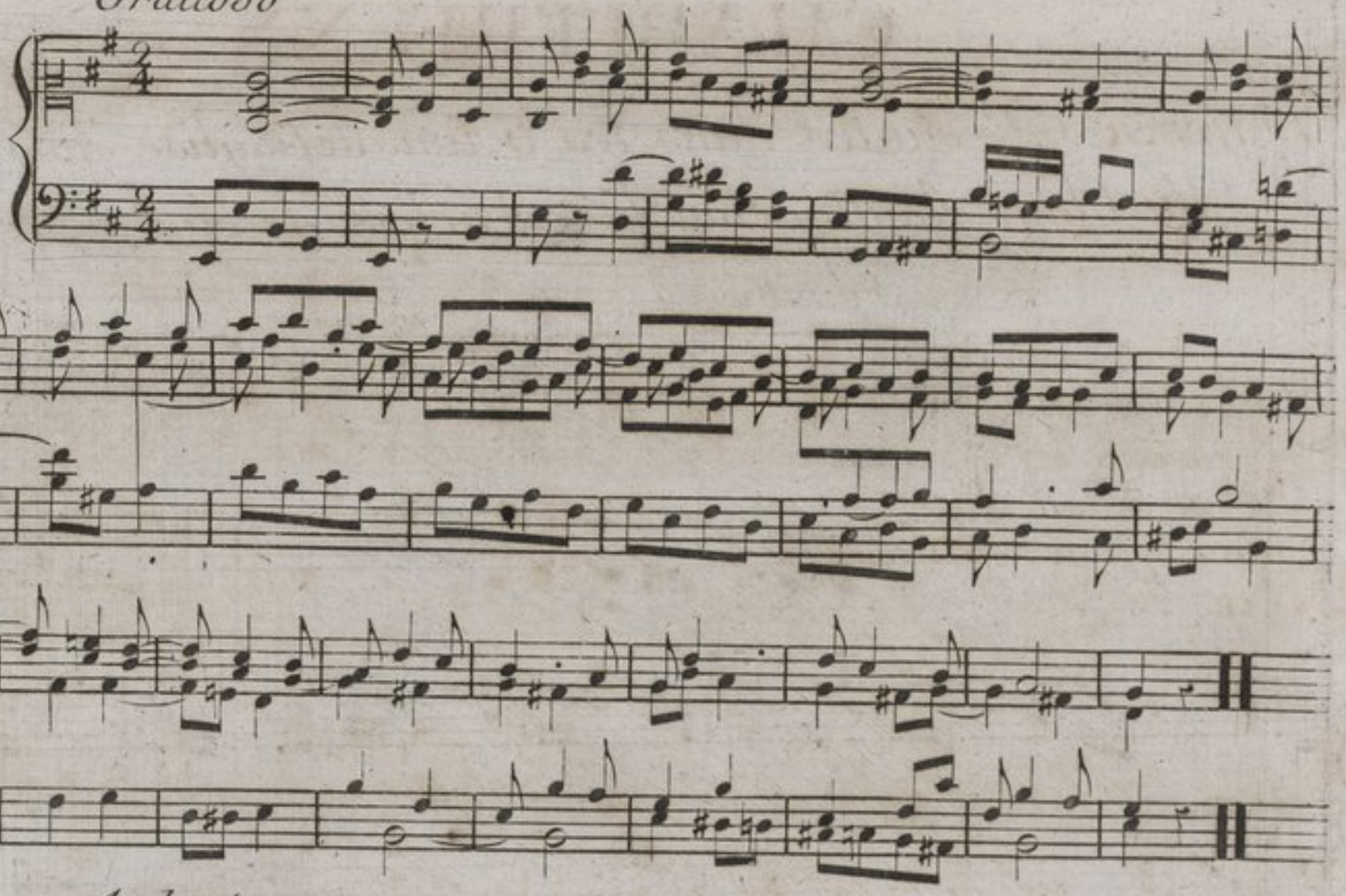
P

Péd

2.

Transposé en Mi

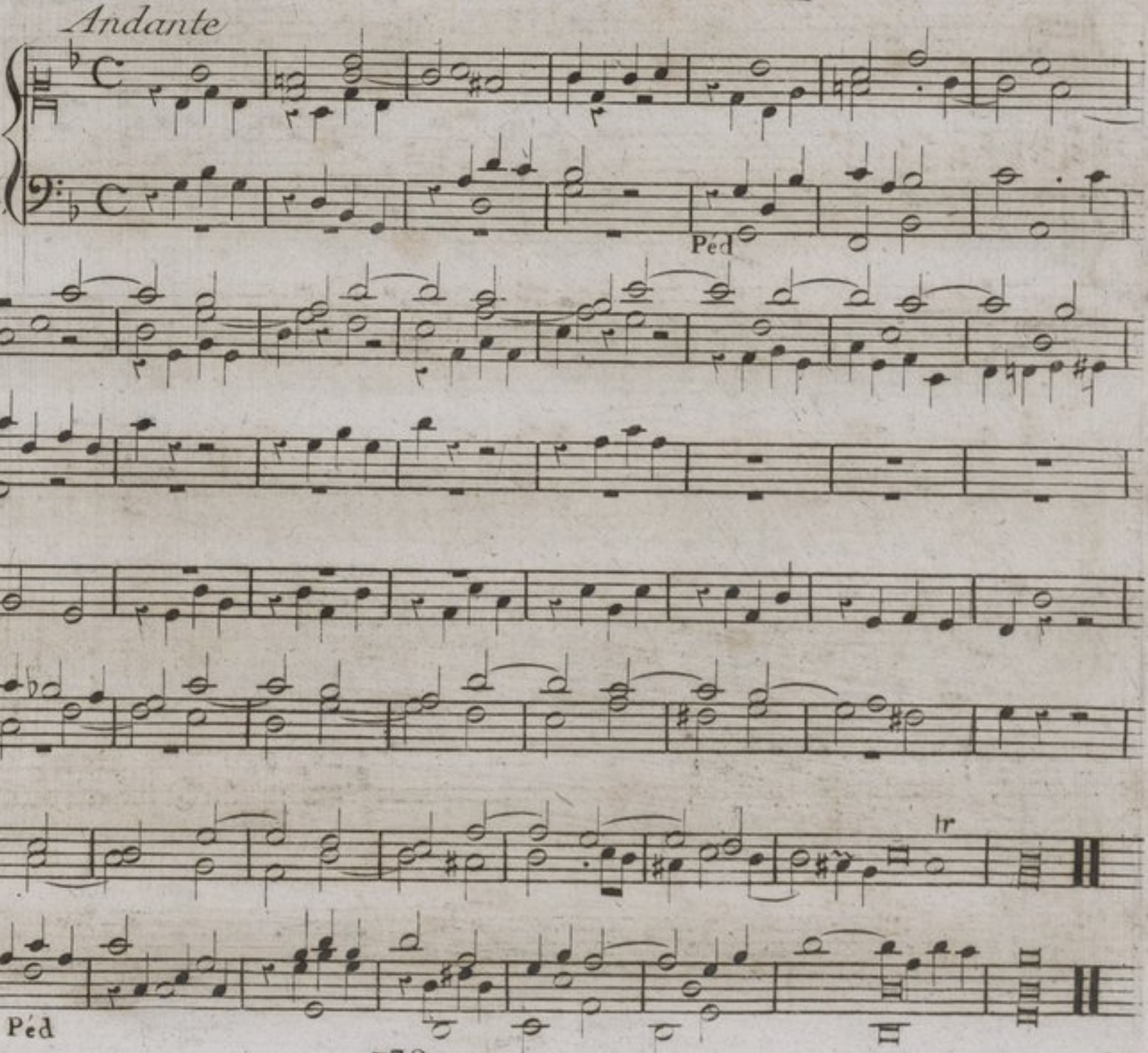
Gratioso



3.

Mode Hypo-dorien 2e ton d'Eglise Transposé d'une quarte plus haut.

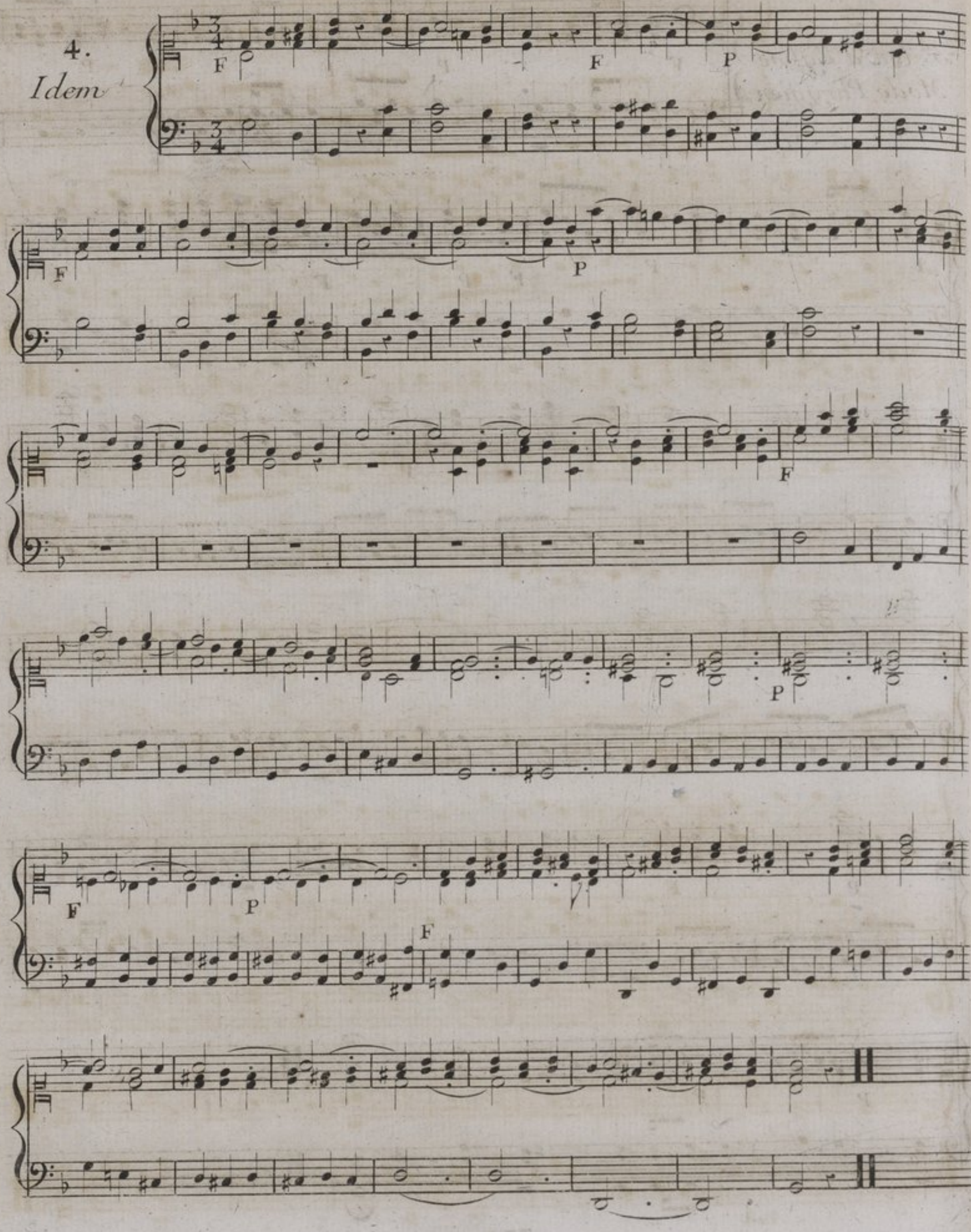
Andante



Andante Gratioso

4.

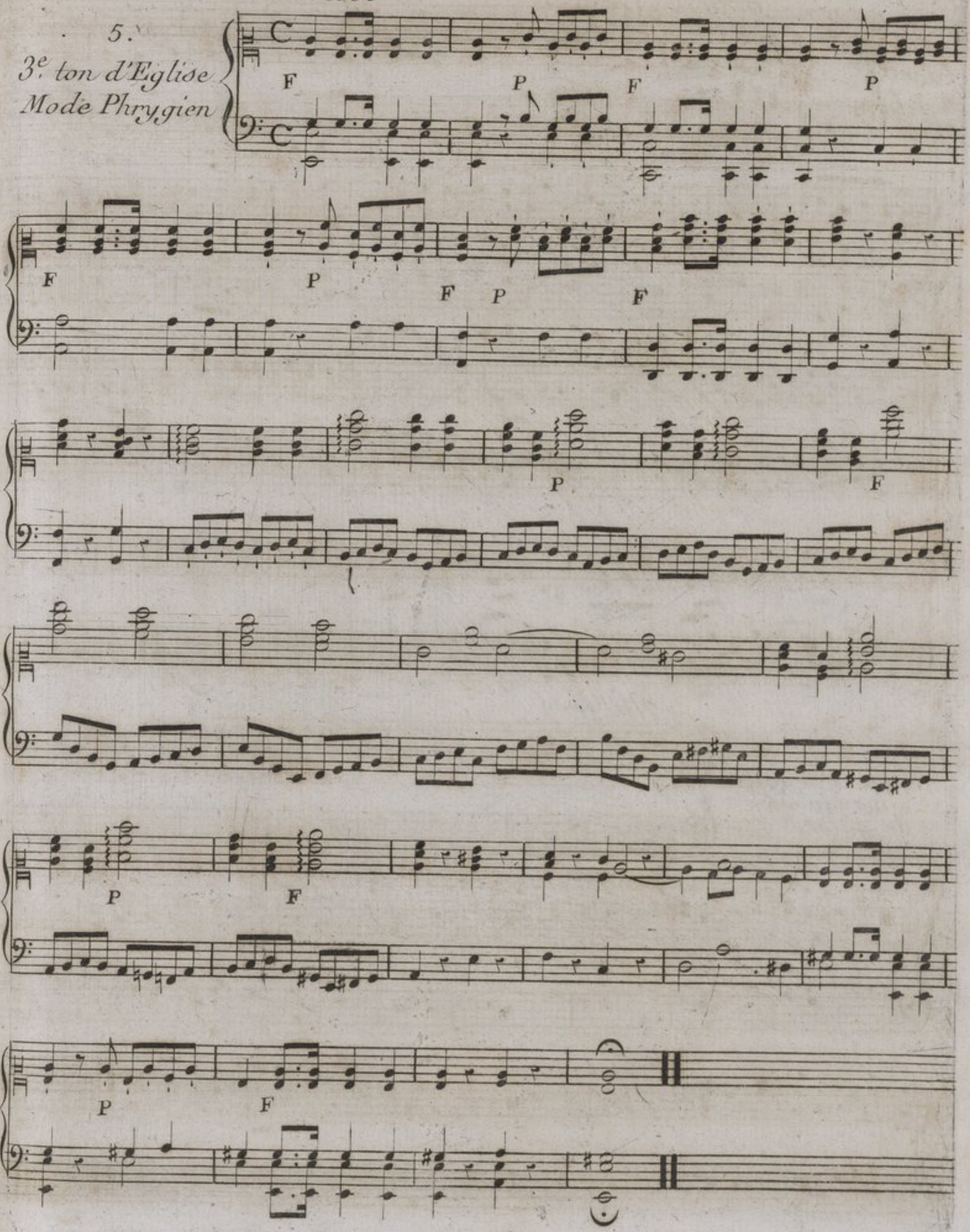
Idem



5.

3e. ton d'Eglise
Mode Phrygien

Maëstoso



Doloroso

6.
Idem

7.
Mode
Hypo-Phrygien
transposé
de 4 tons
plus haut,
4e. Ton de l'Eglise.

Affettuoso

Moderato

8.

transposé en La

Péd.

Allegro

9.

Mode Lydien
5.e ton de l'Eglise
en Fa sans Si ♭

Péd.

Gracioso

10.

En Fa
avec Si♭

II.

Mode
Mixo-Lydien
7.e ton
de l'Eglise.

Dol

F

Dol

F

Dol

F

F

tr tr

Dol

F

12.

Idem transposé de 4 tons plus bas.

13.

En Sol avec le Fa♯ ou Mode Ionien de 4 tons plus bas.

F

F

P F P F

Moderato

14.

Mode Eolien et Hypo-Eolien

Péd

15.

Transposé à une Seconde plus bas.

Affettuoso

Péd.

Péd.

Ped.

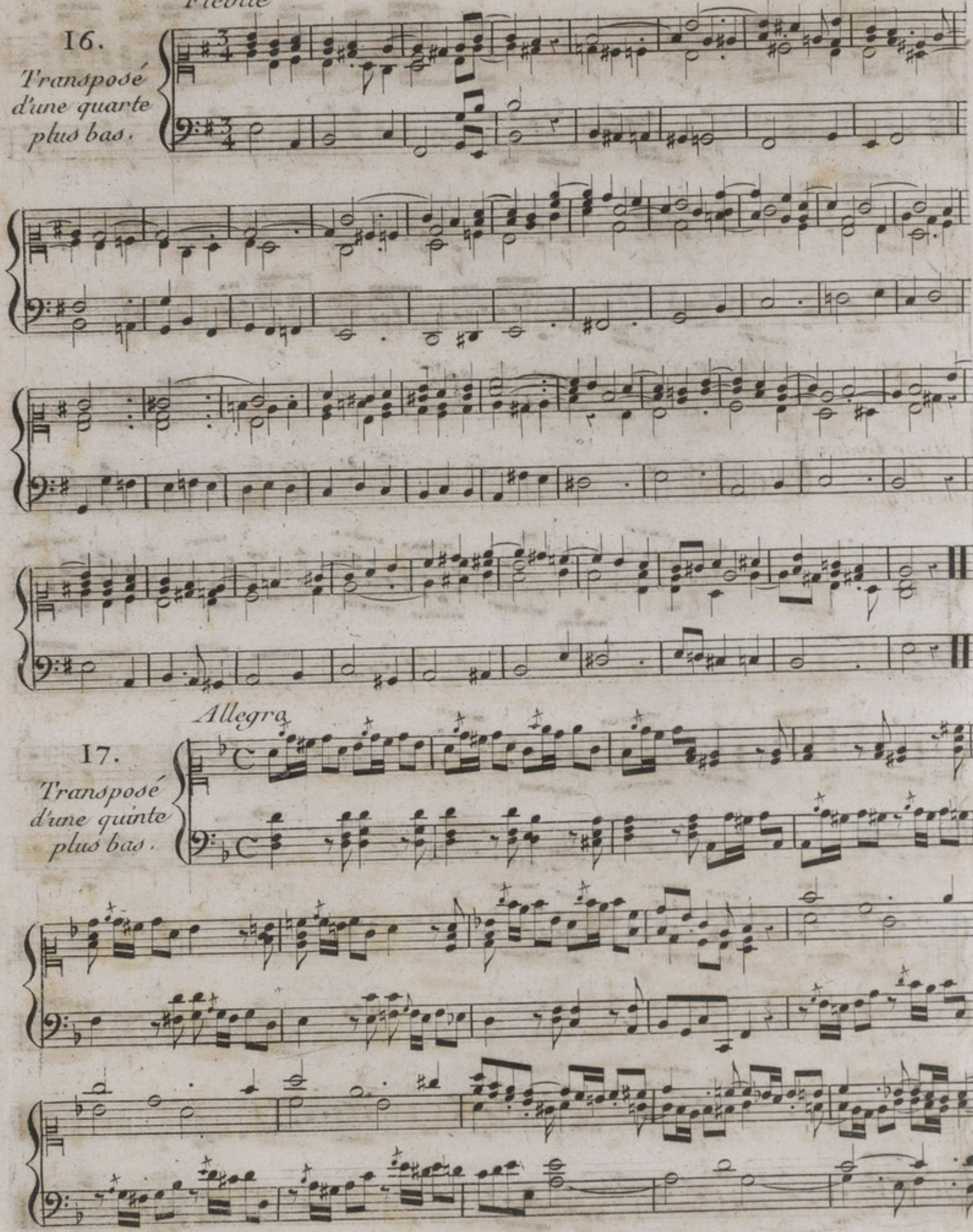
Ped.

Péd.

Flebile

16.

Transposé d'une quarte plus bas.



Allegro

17.

Transposé d'une quinte plus bas.

18.

Allegro

Mode Ionien et Hypo-Lydien 6e ton de l'Eglise.

tr

Péd

Péd

19.

Transposé à une Seconde plus haut.

Allegro

20.

Transposé d'une tierce Mineure plus haut.

Allegro

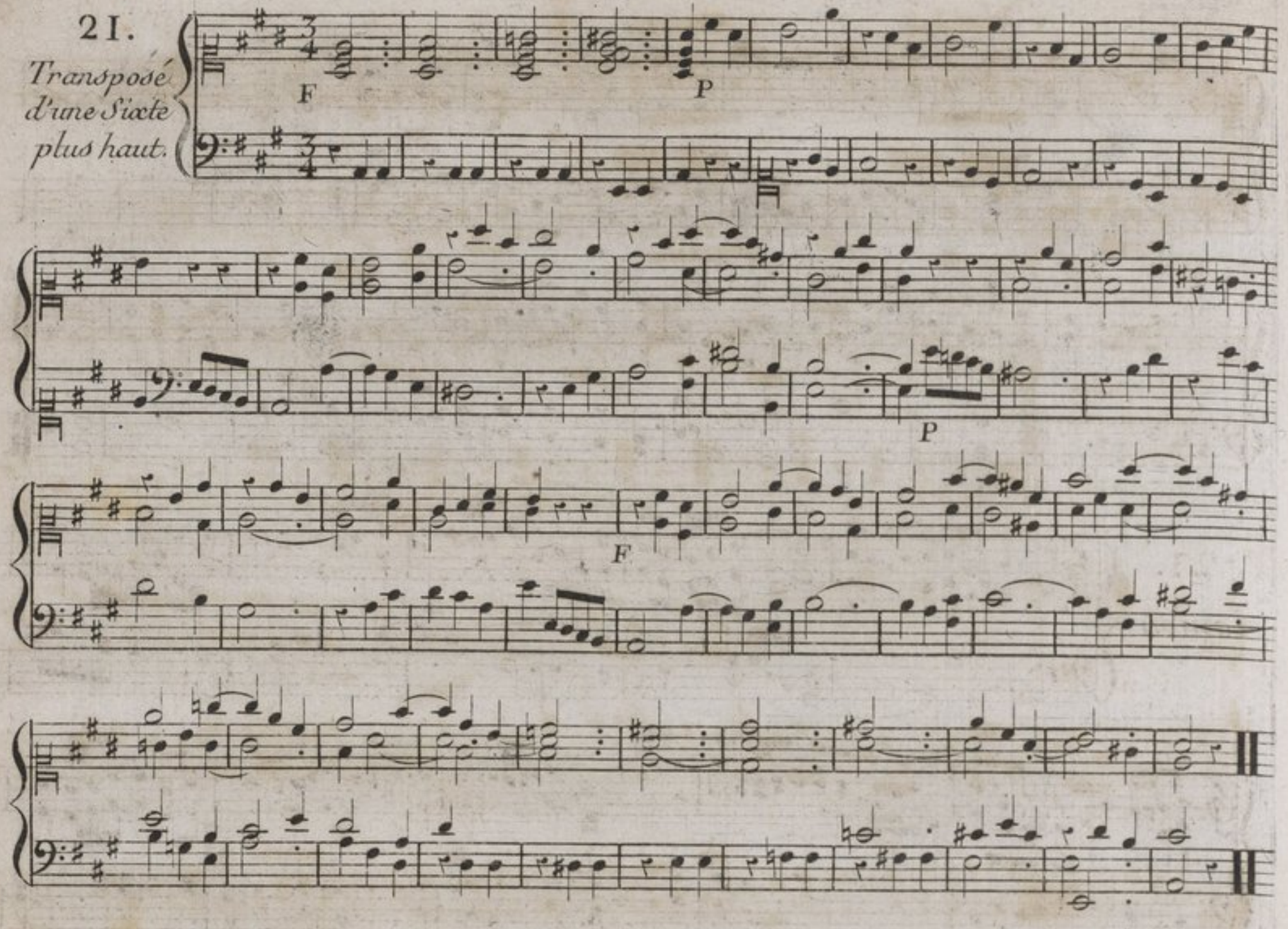
F

Dol

F

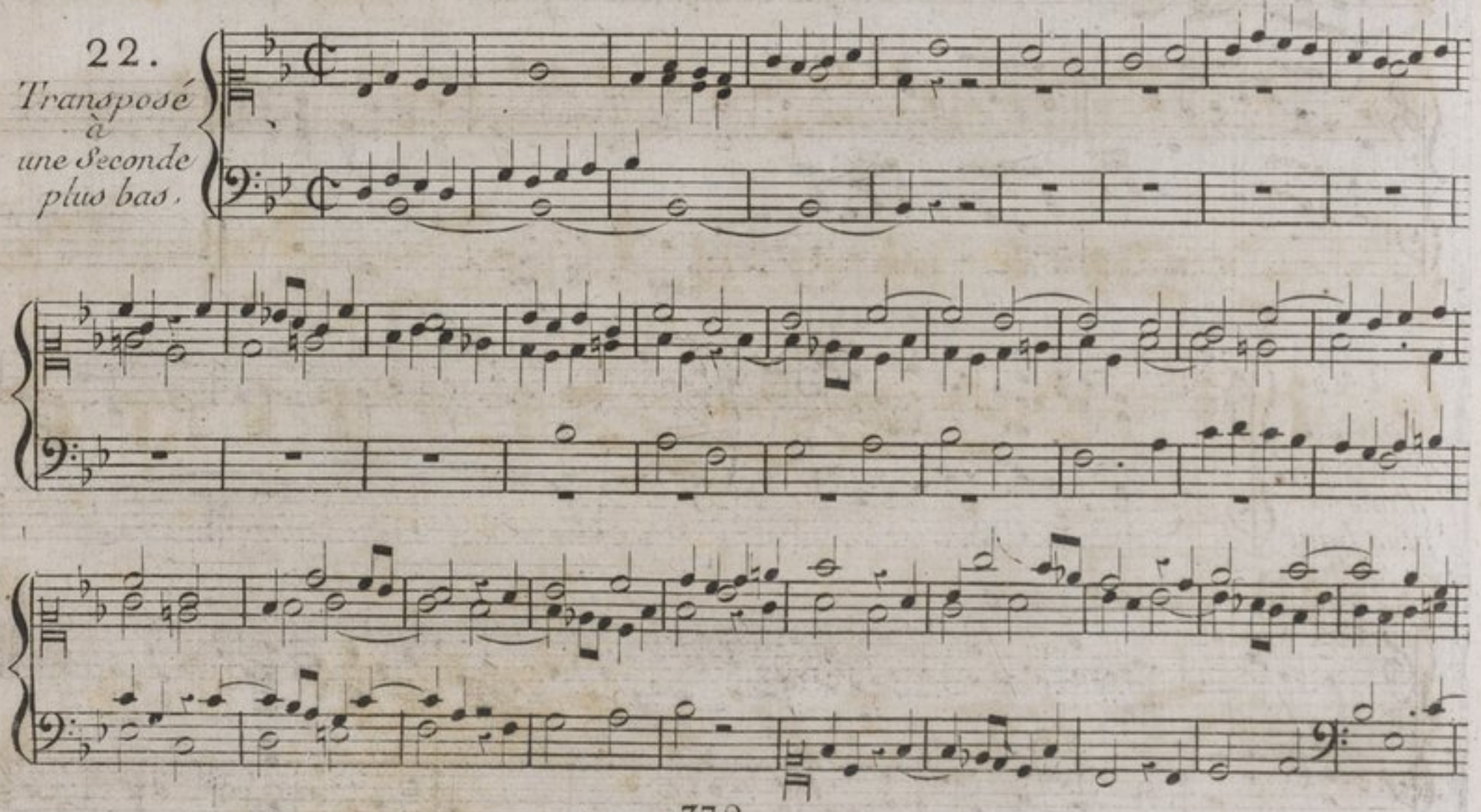
21.

Transposé d'une Sixte plus haut.



22.

Transposé à une Seconde plus bas.



Péd

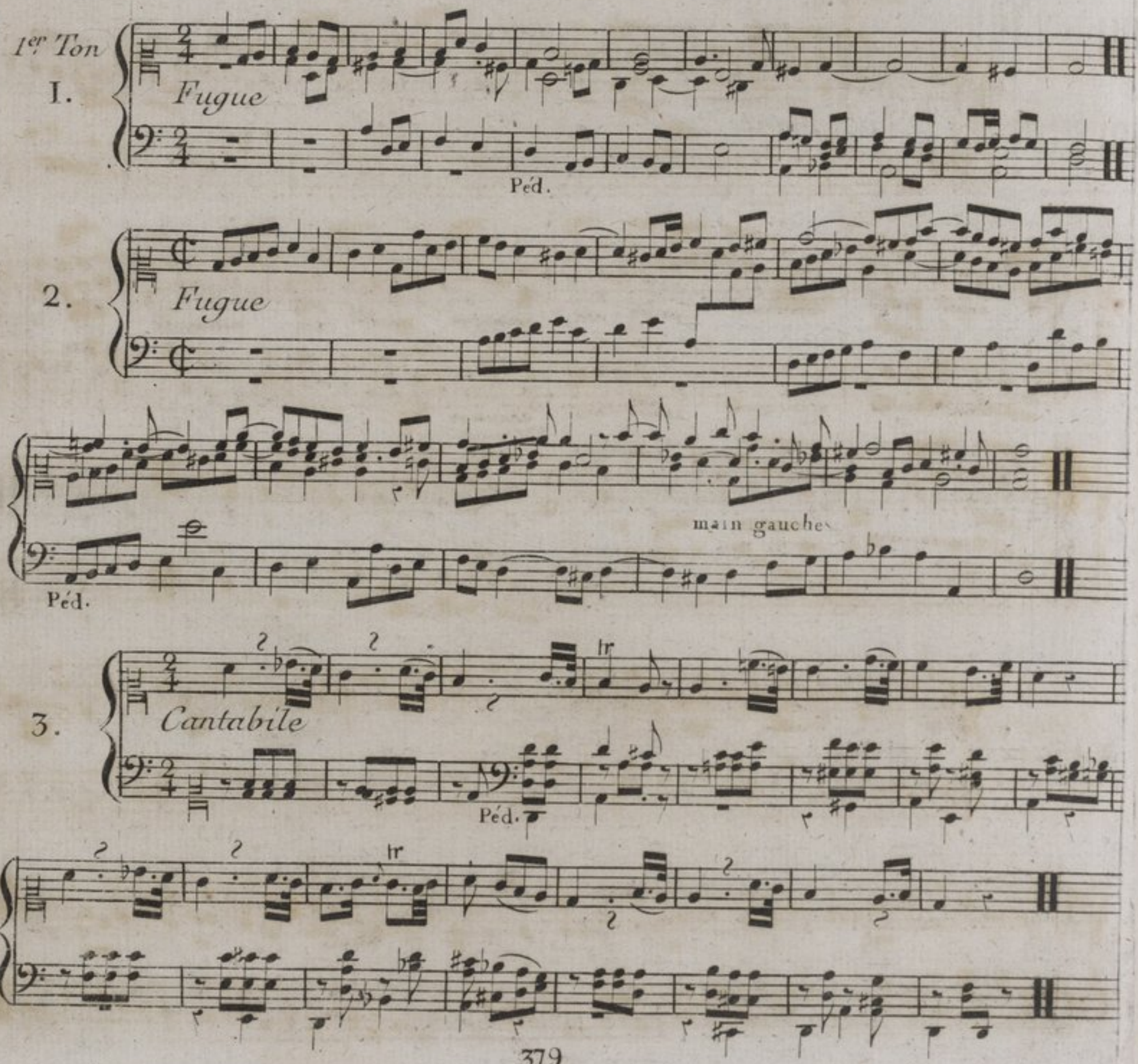
23.
Ionien

24.
Ionien
Transposé
d'une 5te
plus haut.

CHAPITRE XXI.

Des Versets.

On comprend par ce terme une petite Pièce, ou une petite fugue que l'Organiste éxécute entre les Strophes des hymnes, ou des pseaumes. Ces Versets doivent être conforme au ton et au caractère du Chant établi; Ils sont également soumis aux modes des chants de l'Eglise. Les Exemples cy après suivent l'ordre de ces derniers.



2e Ton

4. *Fugue*

Péd.

5. *Contrepoint*

Péd.

6. *Cantabile*

Pédale tacet.

3e Ton

7. *Fugue*

Péd.

8. *Fugue*

lr lr

Péd.

Cantabile

9.

Péd.

Péd.

Péd.

4e. Ton

10.

Pédale tacet

Ped

11.

Contrepoint

Péd.

12. *Cantabile*

lr

Pédale tacet

Péd.

5e Ton

13. *Fugue*

Péd

14. *Fugue*

Péd.

Cantabile

15.

6e Ton

16. *Fugue*

Péd.

17. *Fugue*

Péd.

18. *Cantabile*

Pédale tacet

Péd.

7e Ton

19. *Fugue*

Péd.

20. *Fugue*

Péd.

Cantabile

21.

8e Ton

22. *Fugue*

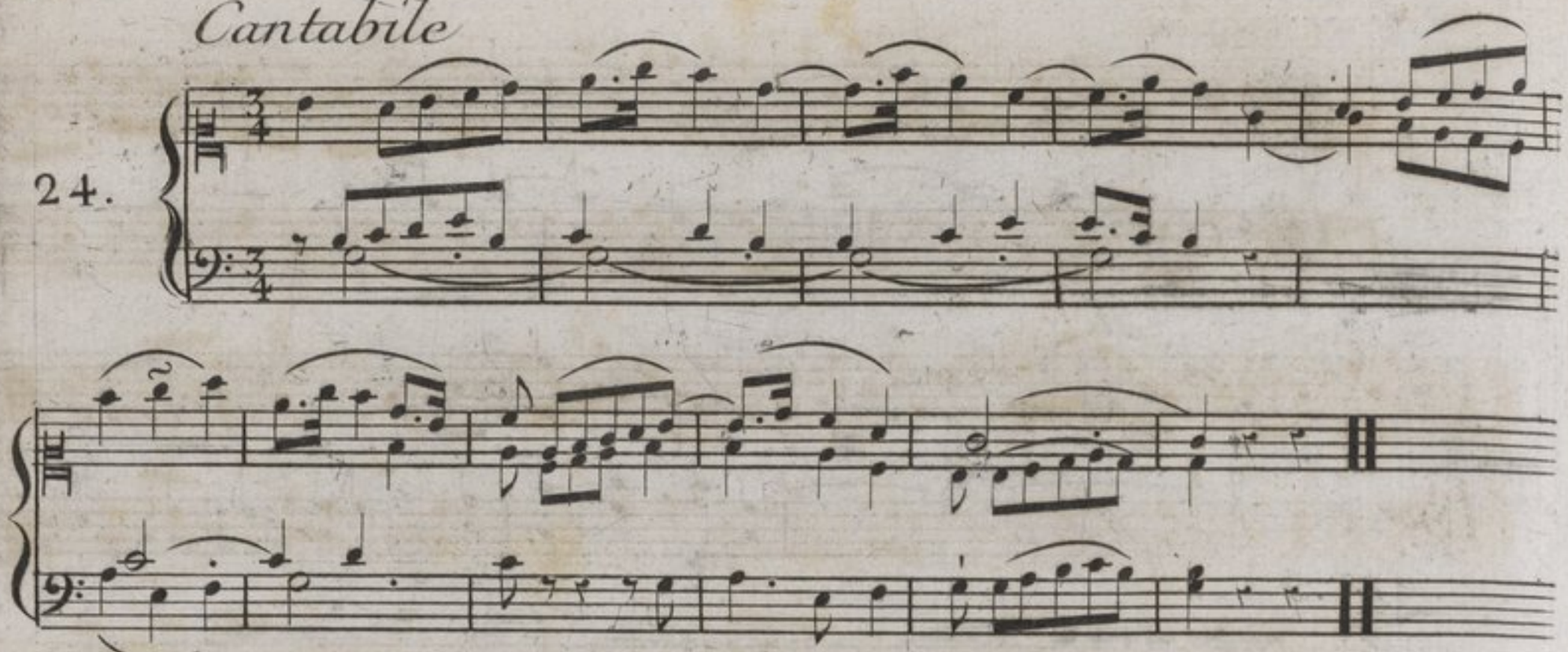
Péd.

23. *Fugue*

Péd.

Cantabile

24.

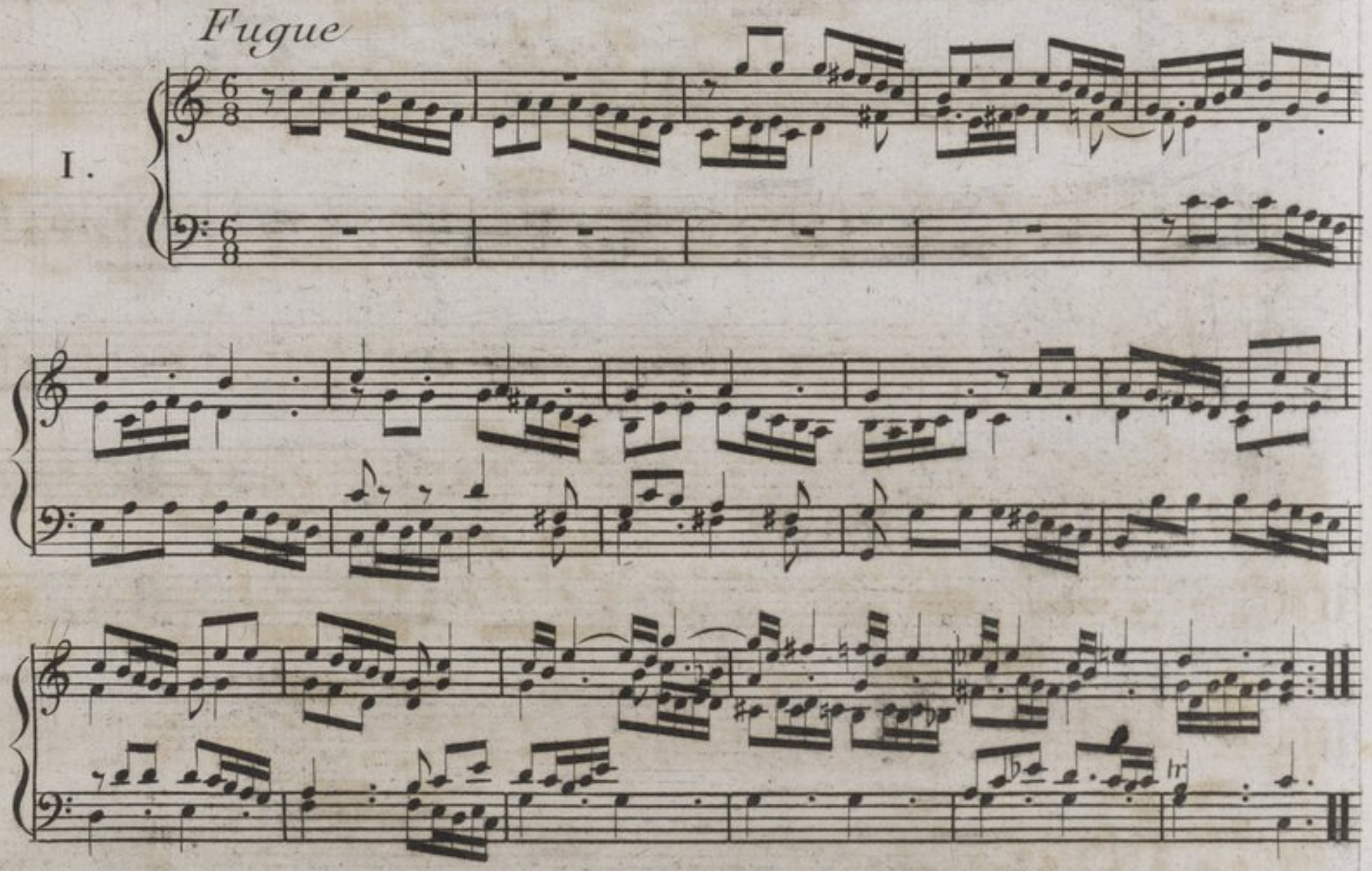


CHAPITRE XXII.

Versets dans différents tons à quatres parties.

Fugue

I.



2.

3.

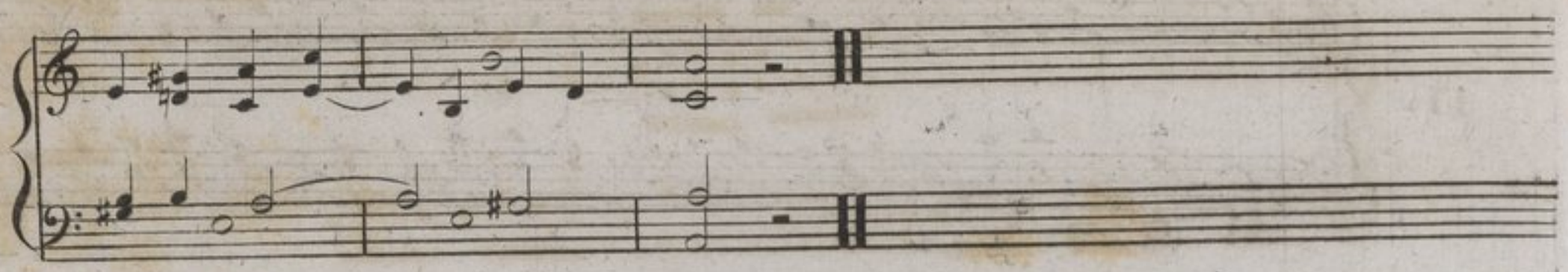
4.

5.

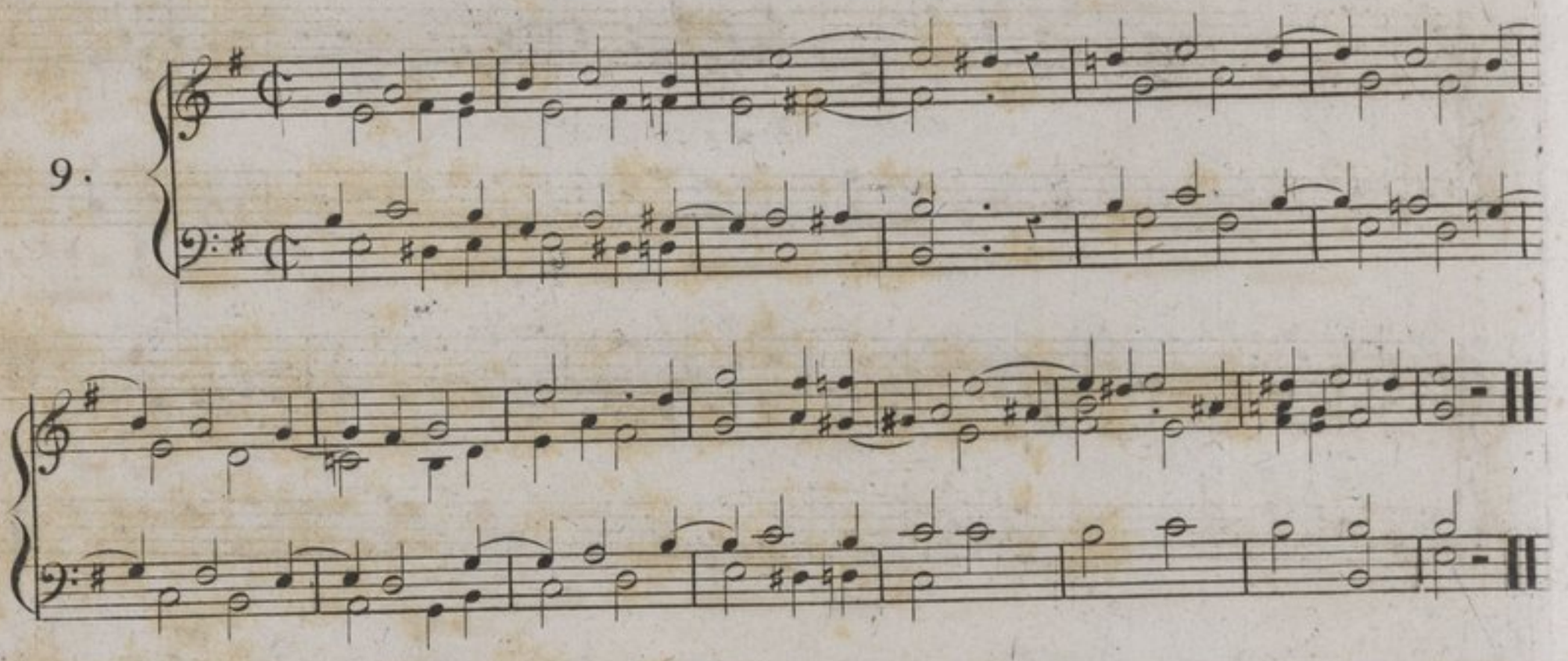
6.

7.

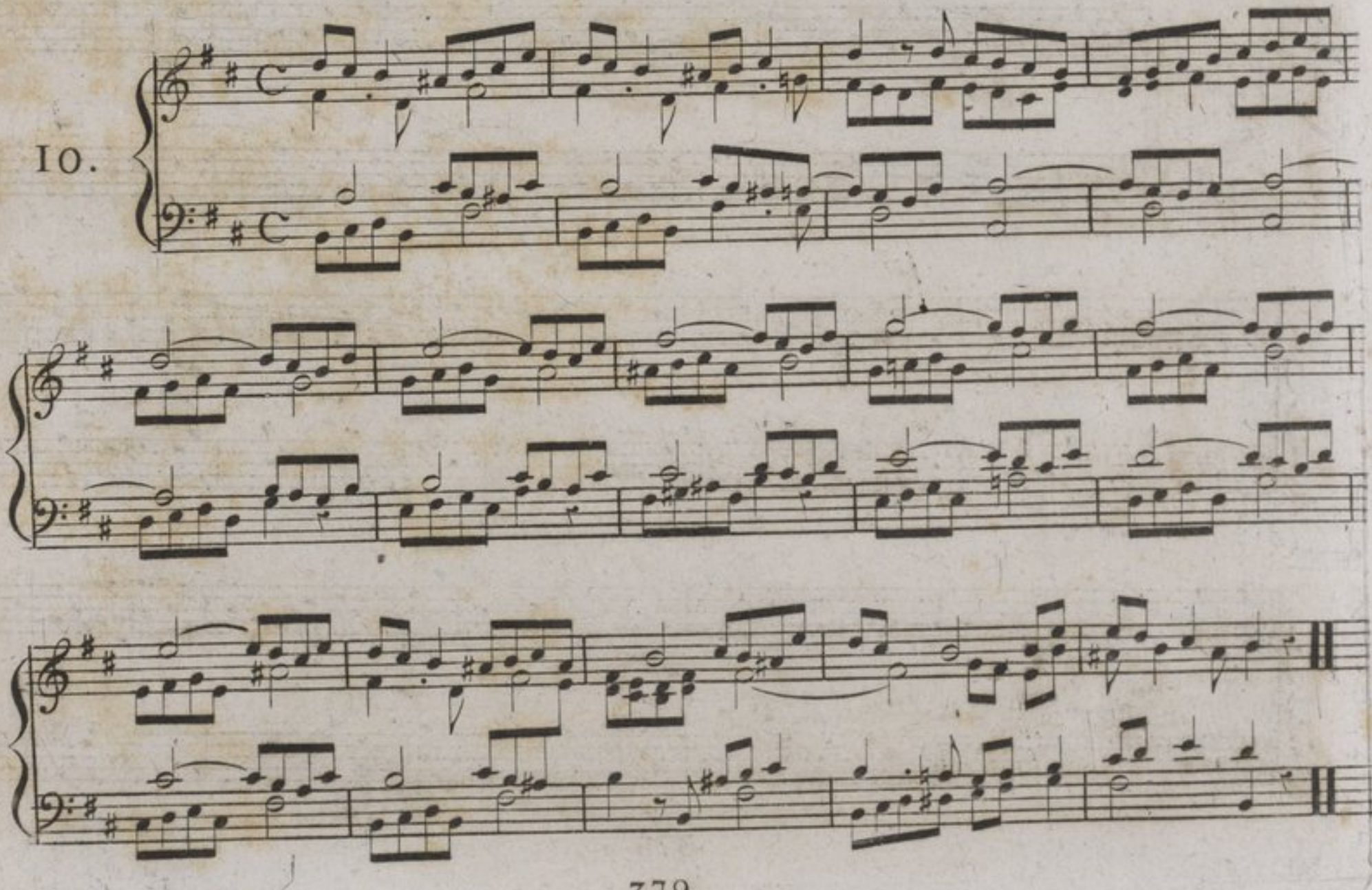
8.



9.



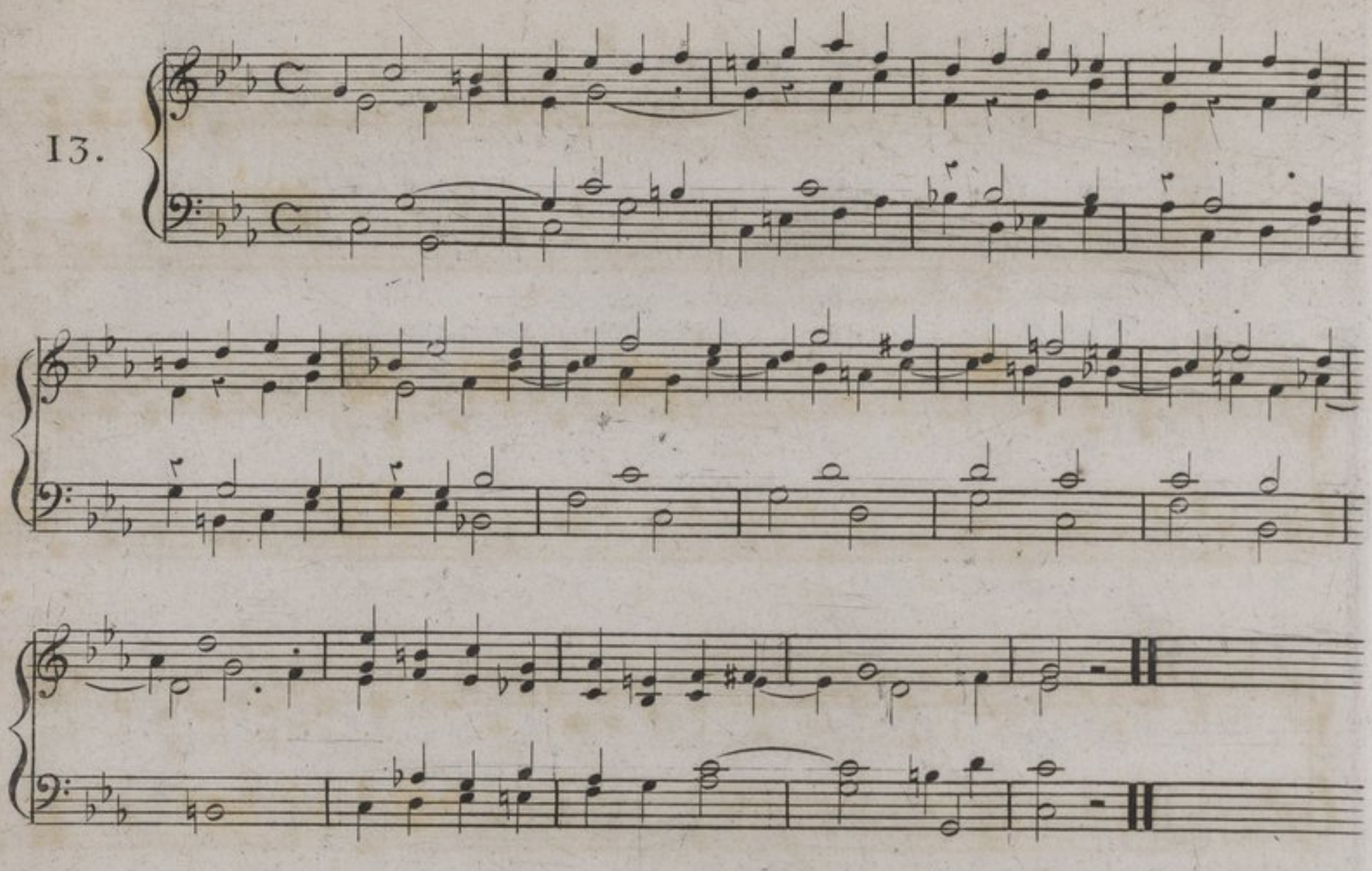
10.



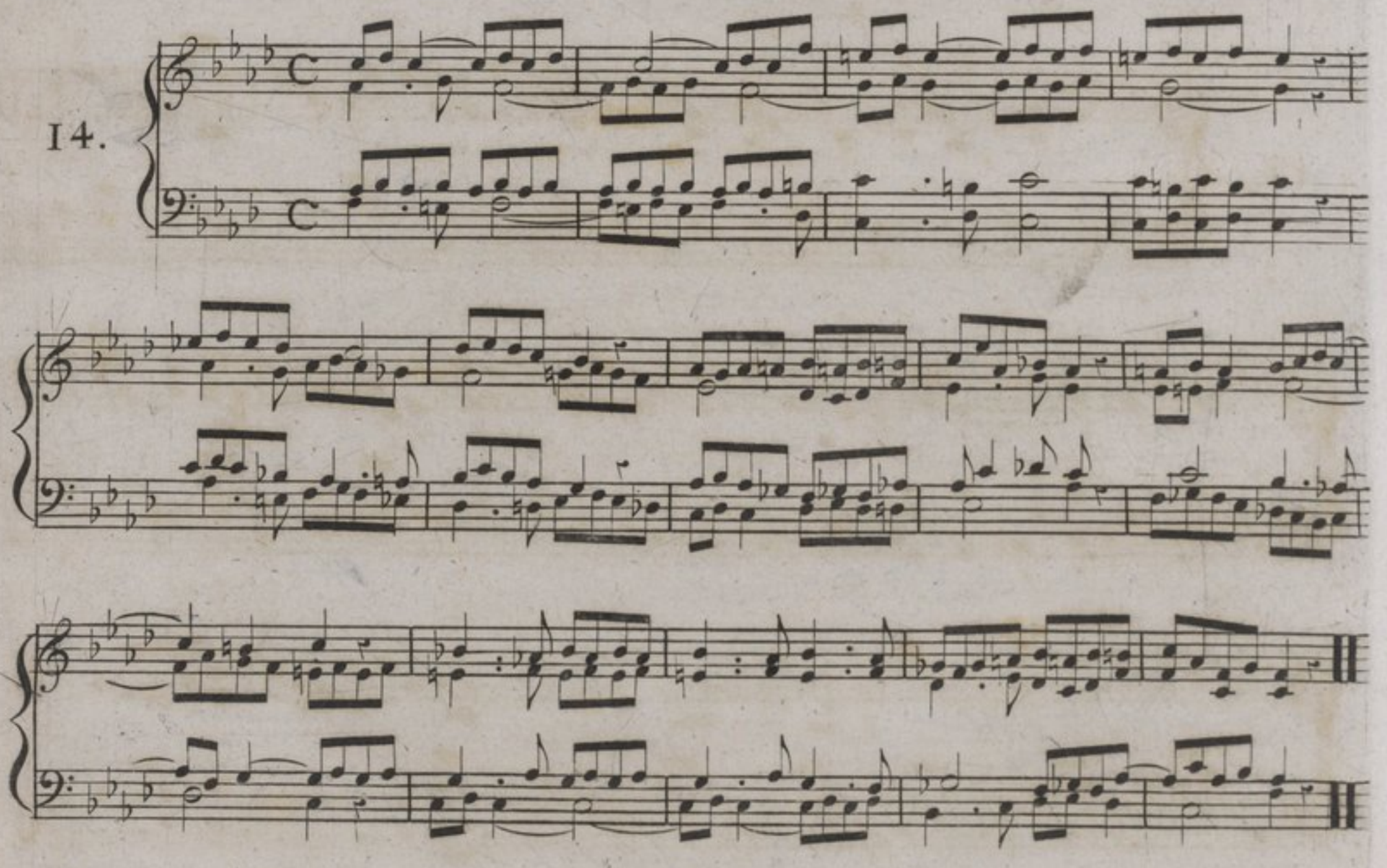
II.

12.

13.



14.



CHAPITRE XXIII.

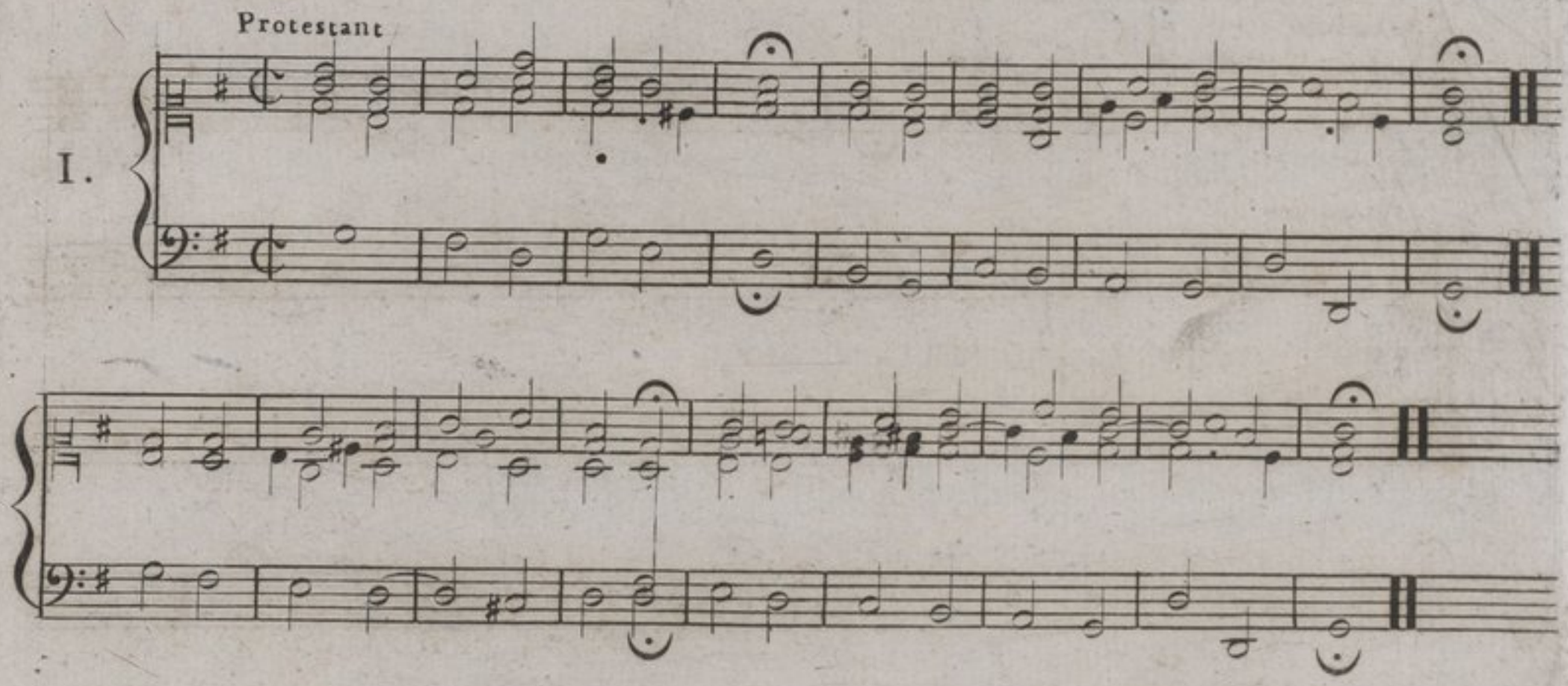
Des différentes manières d'accompagner le Plain-Chant.

L'accompagnement de l'Orgue sur un plain-chant est susceptible de six espèces de variations, qui sont 1.° en conservant la mélodie y faire une autre basse avec une autre harmonie. 2.° Orner la basse et les parties intermédiaires avec différents passages de gout et d'élégance. 3.° Ajouter des agréments à la mélodie même. 4.° Y employer le contre-point double. 5.° Travailler le Chant en manière de Canon. 6.° Prendre la mélodie pour un sujet de fugue et la continuer de même. On doit, il est vrai, accompagner le Plain-chant avec toute la simplicité et clarté possible puisqu'il s'agit de faire chanter le peuple, mais en même tems on doit convenir que lorsqu'un Hymne ou un Pseaume divisé en Strophes ou Versets demande la répétition fréquente du même chant, il doit être permis à un organiste de varier ses accompagnements pour sauver l'ennui de la monotonie, et en même tems donner des preuves de son talent.

Exemples sur la première espèce de varier le Plain-Chant.

Protestant

I.



1ère Varia.

2e Varia.

Protestant

2.

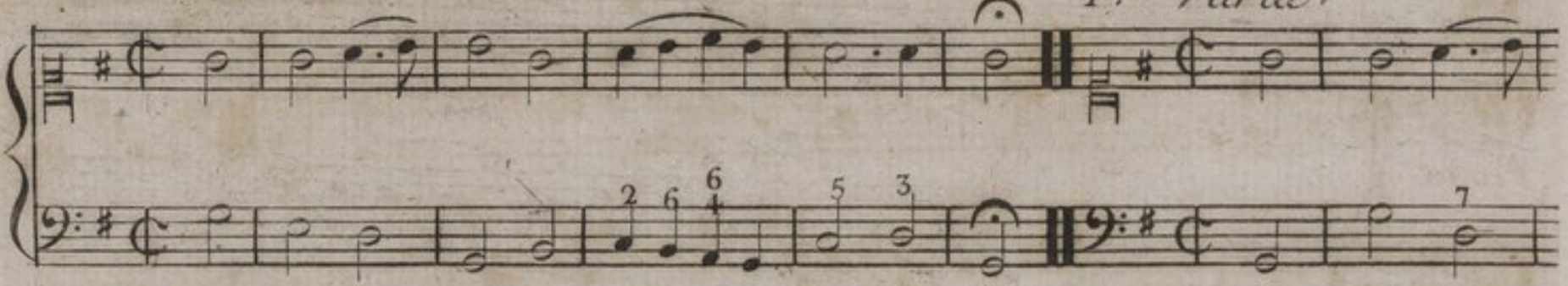
1ère Varia.

2e Varia

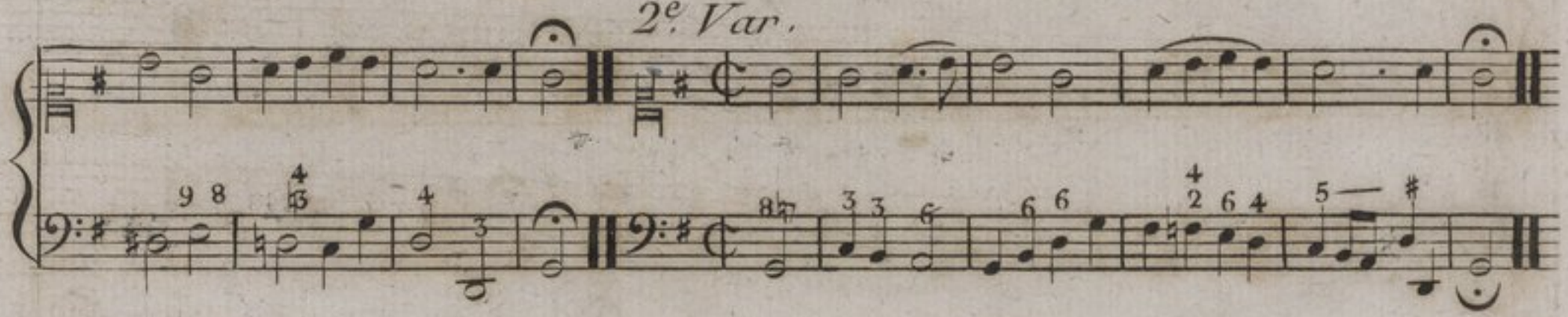
3e Varia.

In lucis orto — *1ère Varia.*

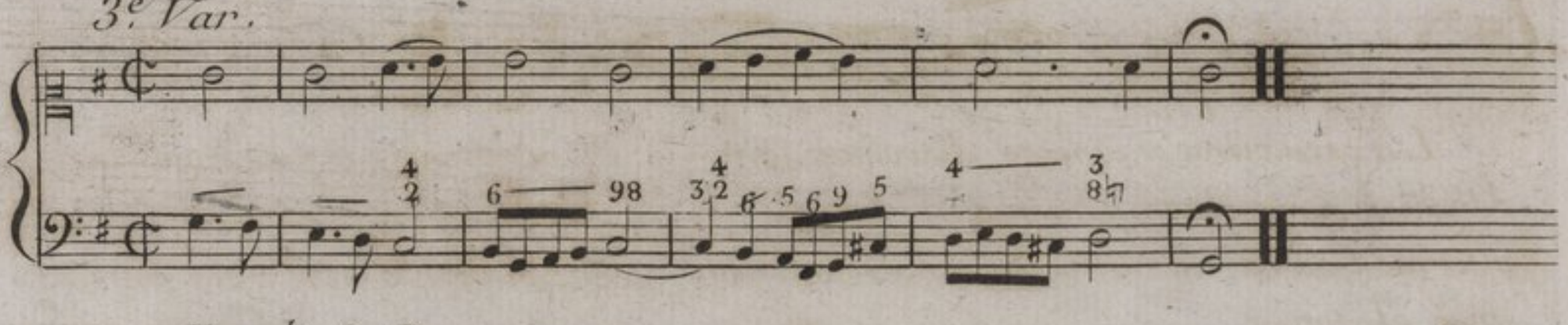
3.



2e. Var.

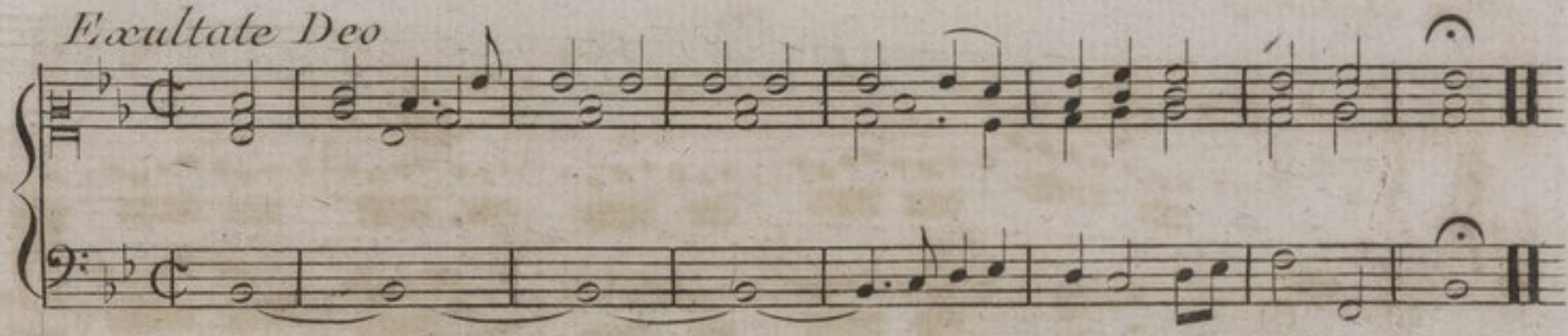


3e. Var.

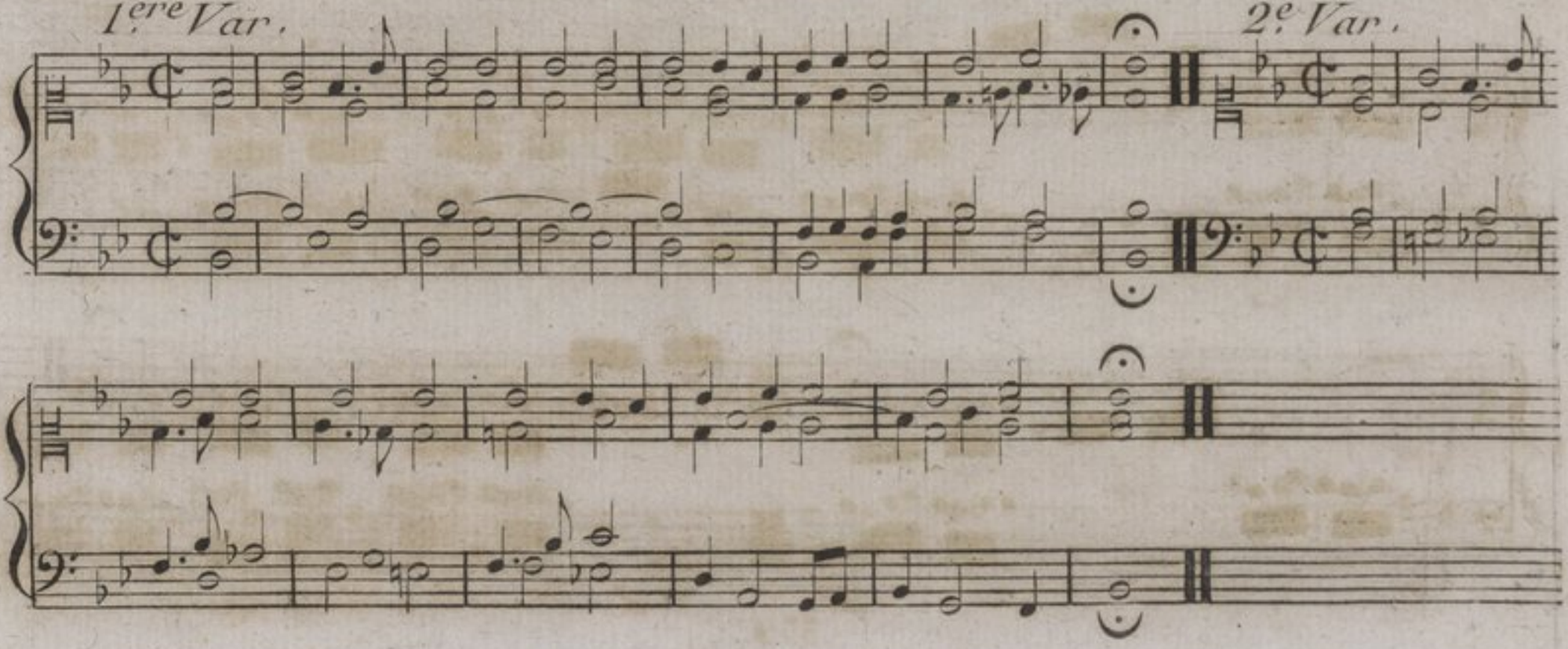


Exultate Deo

4.



1ère Var. — *2e. Var.*



3.e Var.

4.e Var.

5.e Var.

La deuxième manière d'accompagner le Plain-chant consiste dans les ornements ou dans l'harmonie figurée qu'on donne tantôt aux parties intermédiaires, tantôt à la basse, tantôt en mélangeant ces trois parties avec élégance.

Exemple

Protestant

I.

Péd.

1ère Variation

2e Varia

Péd

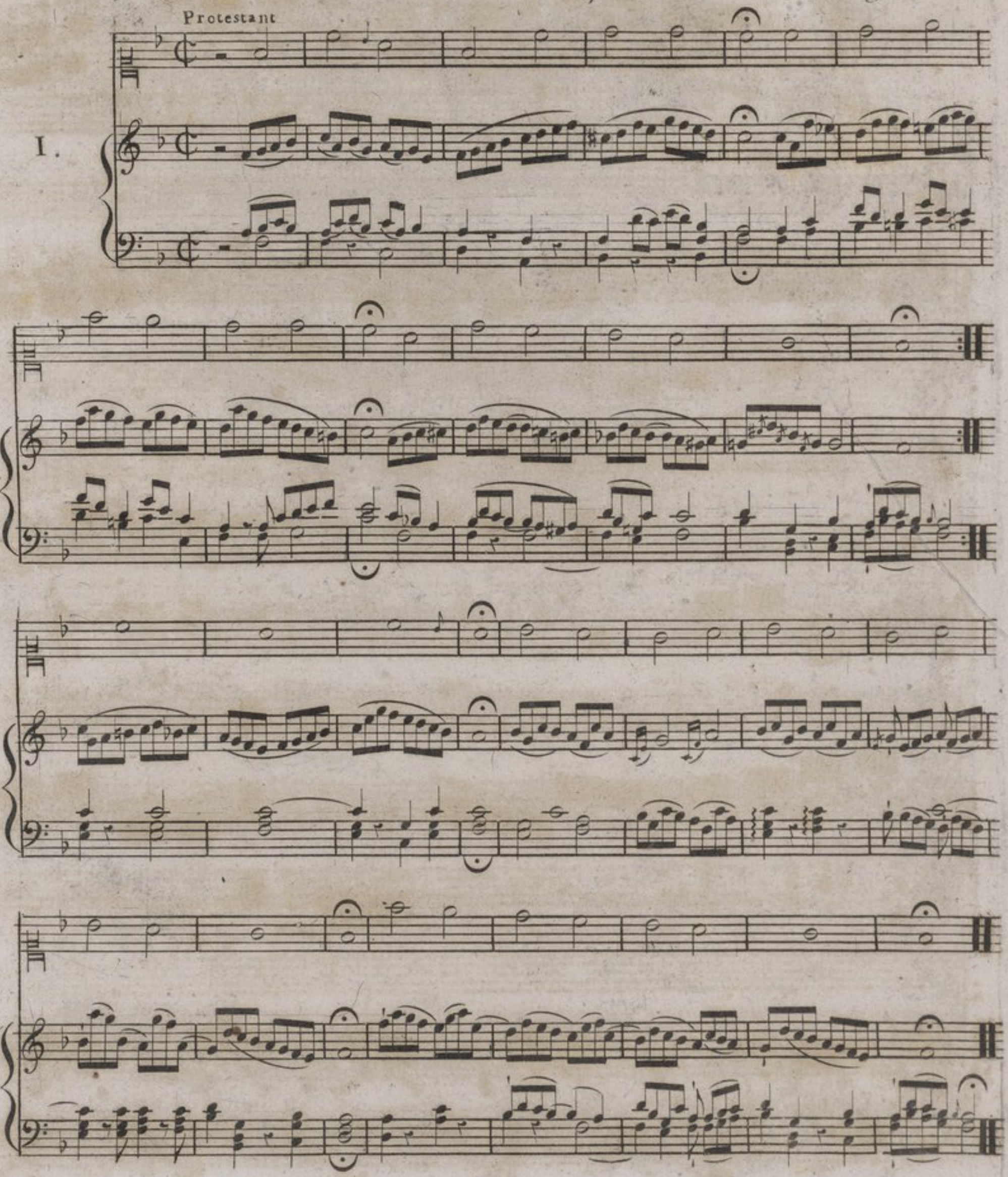
Conditor alme siderum

2.

1ère Varia.

2e
Varia.

La 3e. manière d'accompagner le plain-chant consiste dans les agréments que l'Organiste ajoute sur le clavier à chaque note que prononce le chant. Le tout soutenu par une harmonie analogue.



Protestant

2.

Péd

Choral pour être chanté alternativement par les quatre espèces de voix, à commencer par le Soprano et l'alto, ensuite par le tenore et la basse.

Soprano et Alto

3.

Dixit Dominus &c.

lr lr lr

F

Tenore e Basso

dextris me - - - - - - - - is

donec &c. lr

Soprano et Alto

Pe - - dum tu - - o - - - - - rum

Vir-gam vir - tu - - tis &c.

P

F

Tenore e Basso

i - mi - mi - - - co - rum tu - - o - - - - - rum

te - cum prin - ci - - pi-um in &c.

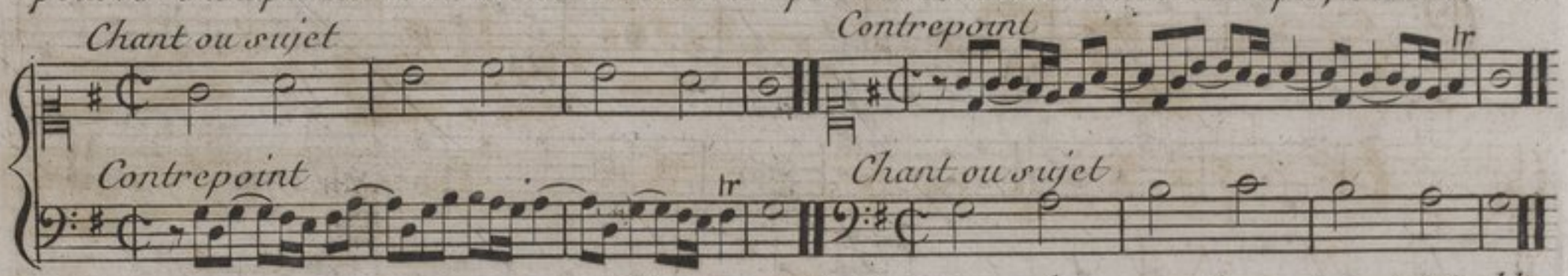
Gloria Patri et Filio

4.

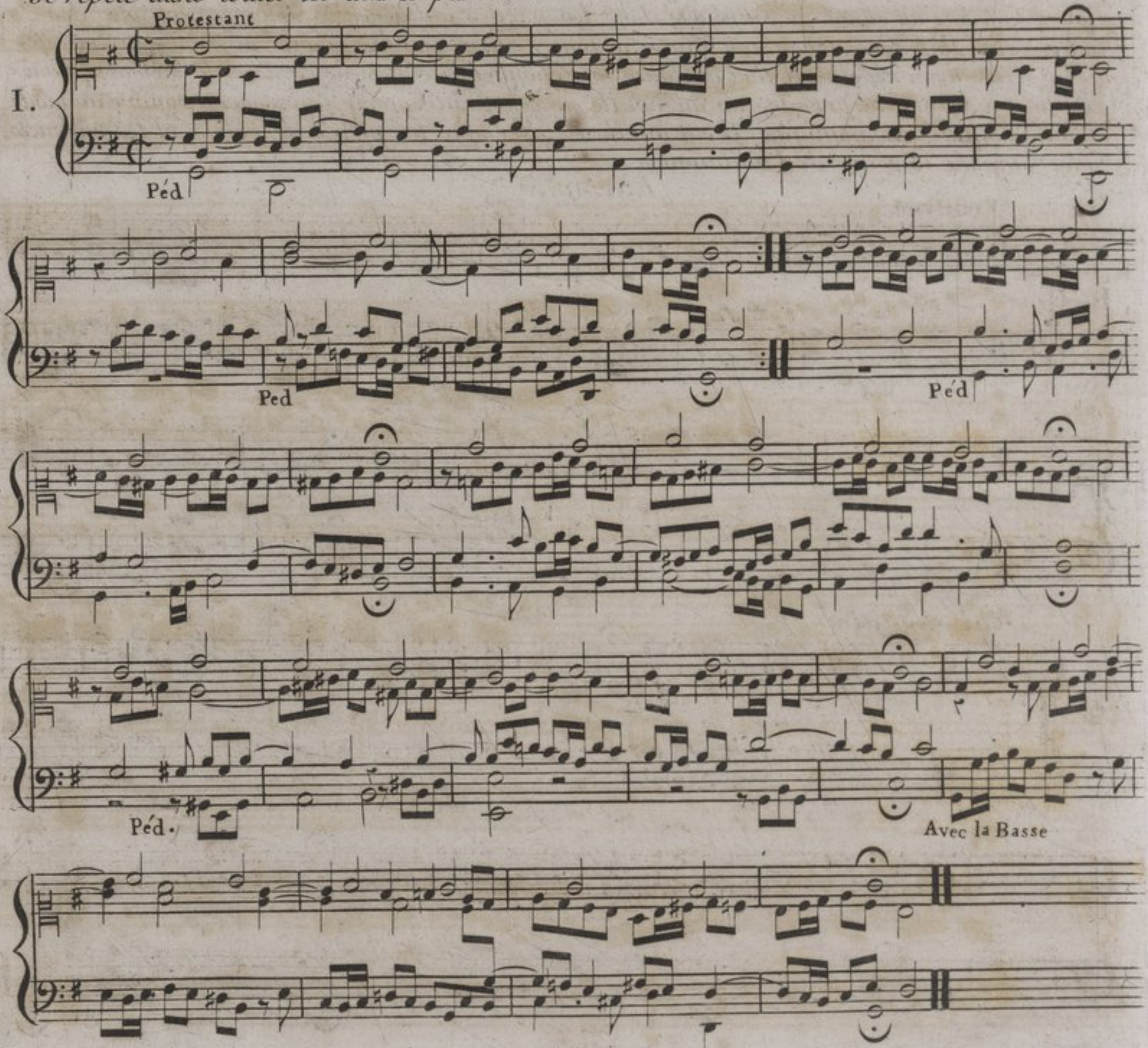
Péd.

Péd.

298 *La 4.e manière d'accompagner le plain-chant consiste dans l'emploi du contrepoint; celle ci convient davantage à la dignité du service divin que les deux précédentes. On sait que la 5.e espèce du contrepoint admet toutes les différentes valeurs de notes pour une relation relativement à la durée. Il y a encore un autre avantage de cette 4.e manière, qui est celui de pouvoir transporter le chant dans toutes les parties comme dans cet exemple, à la basse.*



Ce renversement ne peut se faire cependant que par le moyen du contrepoint double. Voici des exemples dans lesquels le contrepoint ou la principale partie donnée au chant se répète dans toutes les autres parties.



Veni redemptor gentium

2.

Péd Péd

Péd Péd

La 5e manière d'accompagner le plain-chant est l'emploi de l'imitation canonique ou du Canon. Canon veut dire un chant qui est répété dans les parties à différentes distances les unes des autres, et à différentes transpositions de tons. Mais tous les chants ne sont pas susceptibles d'être ainsi répétés. Il faut quelques fois changer quelques notes dans la mélodie primitive, et plus souvent prendre un intervalle pour un autre, pour faire correspondre au mode établi, l'imitation canonique. Il est inutile de dire que les points de repos, et les cadences interrompent le cours de l'imitation.

Exemples

Protestant

I.

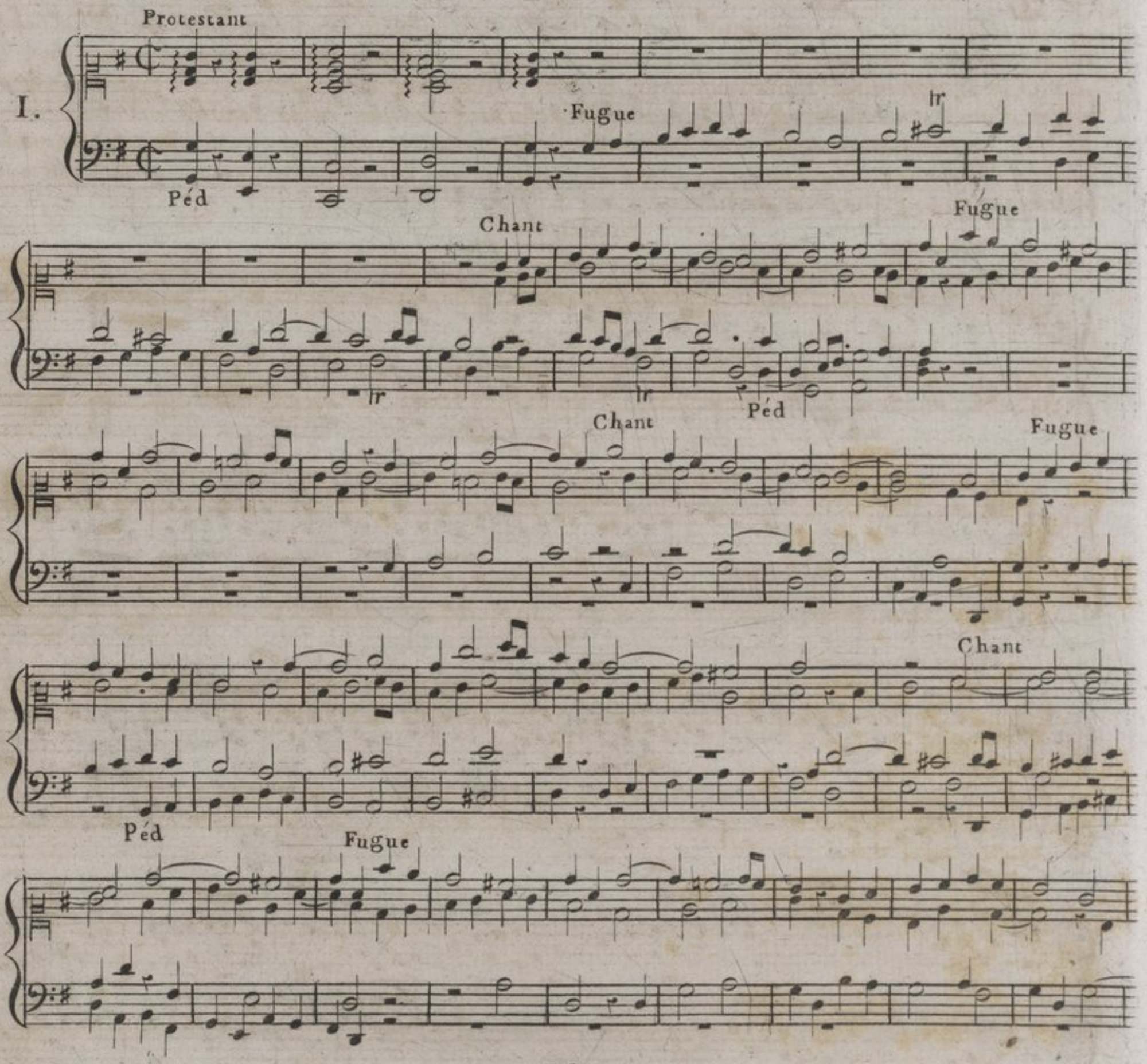
Péd.

Stabat mater

2.

Péd.

La sixième manière est l'emploi de la Fugue; les occasions d'employer cette sixième manière sont encore plus rares que les précédentes. On peut bien prendre pour sujet des Fugues chaque commencement d'un Plainchant ou quelques périodes séparement, mais vouloir traiter tout un Plainchant d'après les régles de la Fugue ce seroit une entreprise inutile, nonseulement on ne fe=roit qu'une suite d'imitation toujours dans le même ton, mais le peuple chan=tant se trouveroit égaré; c'est par cette raison qu'on est obligé comme dans les Exemples suivants de faire entrer le chant et l'accompagnement alter=nativement, afin que l'un faisant place à l'autre, tous les deux se donnent réciproquement le tems de pouvoir remplir leur objet. Ou l'on joue la Fugue avant ou après le Plainchant.



Péd Solo

Chant

O beata trinitas

Thema de la Fugue

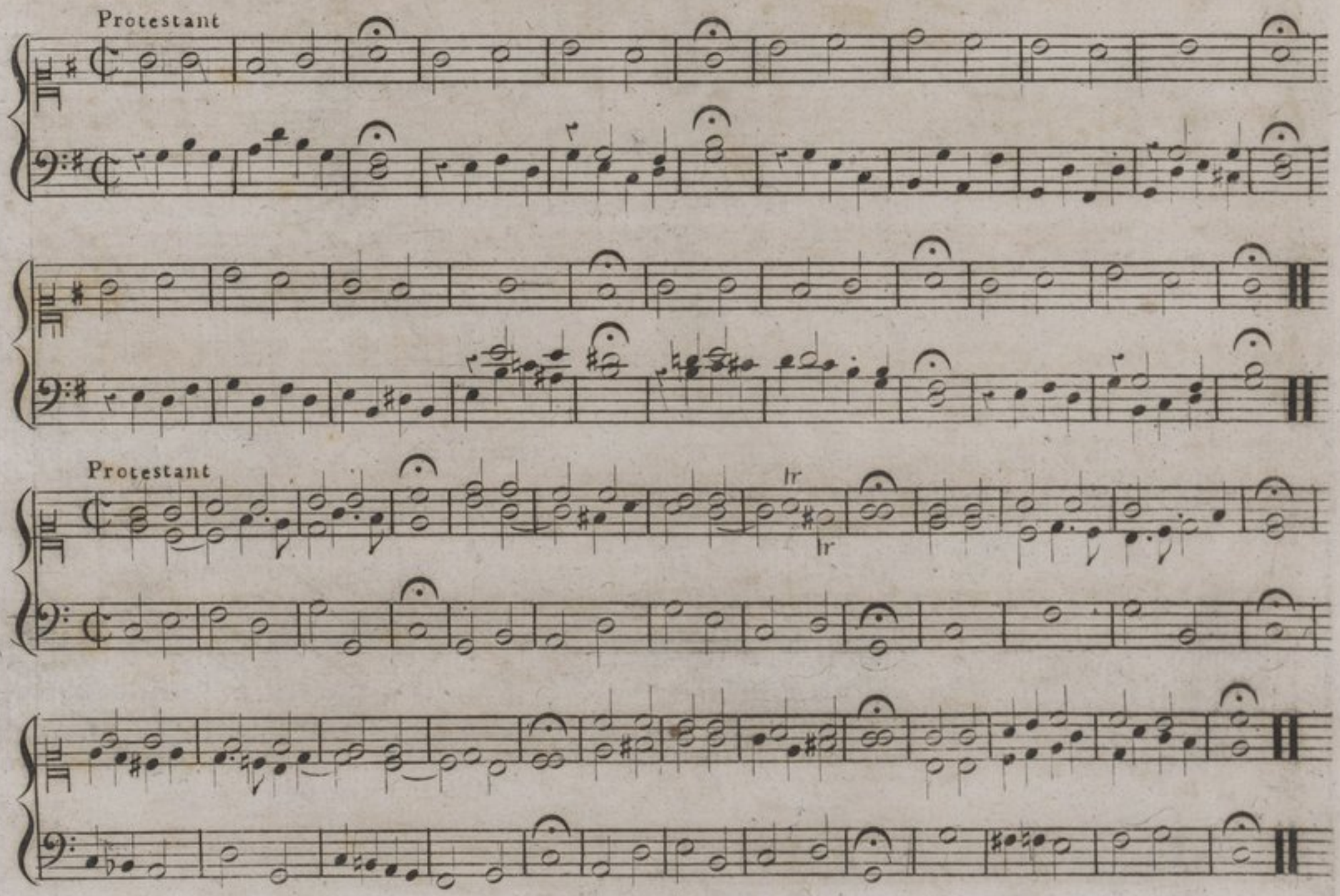
Péd

CHAPITRE XXIV

Des Annonces du Plain-chant.

Les Annonces du Plain-chant sont aussi comprises dans la classe des Préludes; elles n'exigeroient pas un grand talent si l'on vouloit se borner à l'annoncer tout uniment par les trois ou quatre premières notes avec la main droite; mais un bon Organiste cherche à se distinguer dans toutes les occasions, et ces annonces lui fournissent six nouvelles manières de donner des preuves de son talent. Cependant il faut dire que les Catholiques dans leurs Eglises ne chantent pas aussi bien que les Protestants dans leurs Temples. Ces derniers plus musicalement instruits chantent dans beaucoup d'endroits à quatre parties; Ils peuvent par cette raison mieux se concerter avec leur Organiste. Un tel Artiste ne doit être étranger à aucun culte pour faire son service ni à aucun pays pour se distinguer. On va donc faire connaître les six manières d'annoncer le Pl. Ch.t

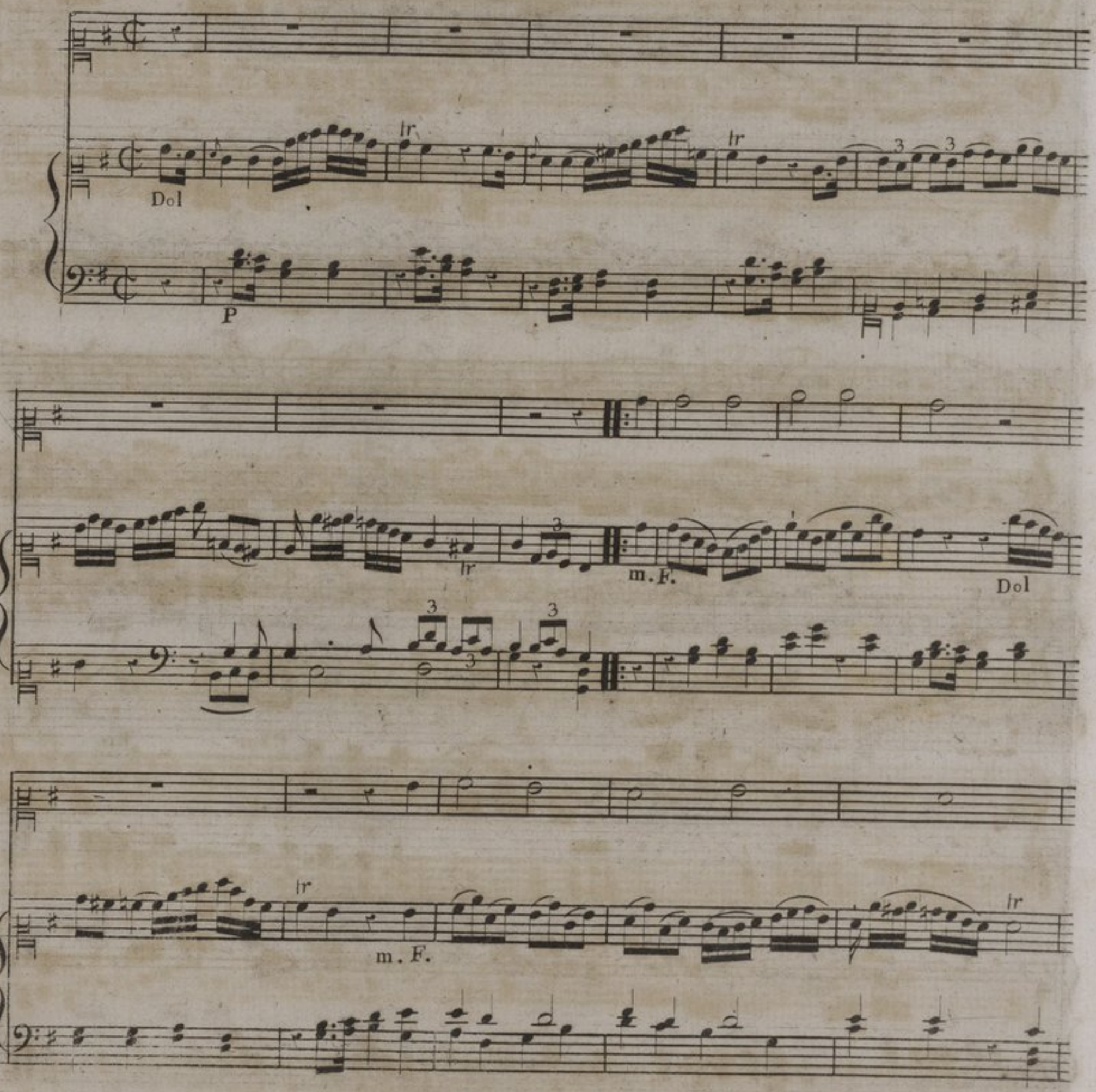
La première manière consiste simplement dans l'éxécution d'une ou plusieurs périodes, ou de la totalité du Plain-chant avec la seule partie de la basse; ou à deux parties avec la basse, c'est-à-dire en trio.



La seconde manière est distinguée par l'éxécution de la main droite d'un solo dans le stile élégant et dans le caractère analogue au Plainchant; et par l'entremise partielle de celui ci dans les intervalles du solo. Sur des Orgues à deux claviers on donne au Plainchant un jeu plus fort pour le distinguer du solo; ou l'on joue celui ci forte et le Plainchant piano. Voyez les Exemples suivants.

Rit Ir Chor
Dol m.F.
P
Rit Cho Ir Rit Chor
Dol m.F. Dol m.F.
P P
Rit Ir Cho
Dol
P
Rit Cho
Rit Ir Cho
Dol m.F.
P
Rit Ir Chor Rit Ir
Dol Ir m.F. Dol
P P

La troisième manière est celle de faire après l'annonce une variation sur le Plainchant de sorte qu'au lieu de toucher le Plainchant on éxécute une piéce d'Orgue pendant laquelle le peuple chante son hymne. On croiroit un tel ensemble impraticable, mais comme il est en usage ainsi que les manières précédentes et suivantes dans plusieurs Temples de l'Allemagne on peut en avoir la certitude.



Dol

m. F.

Dol

m. F.

Dol

m. F.

Protestant Ritournelle

Chor

F

Dol

P

Rit.

Chor

F

Dol

F

Rit

F

P

Chor

Dol

Rit

F

P

Chor.

Rit

Dol

F

P

Chor

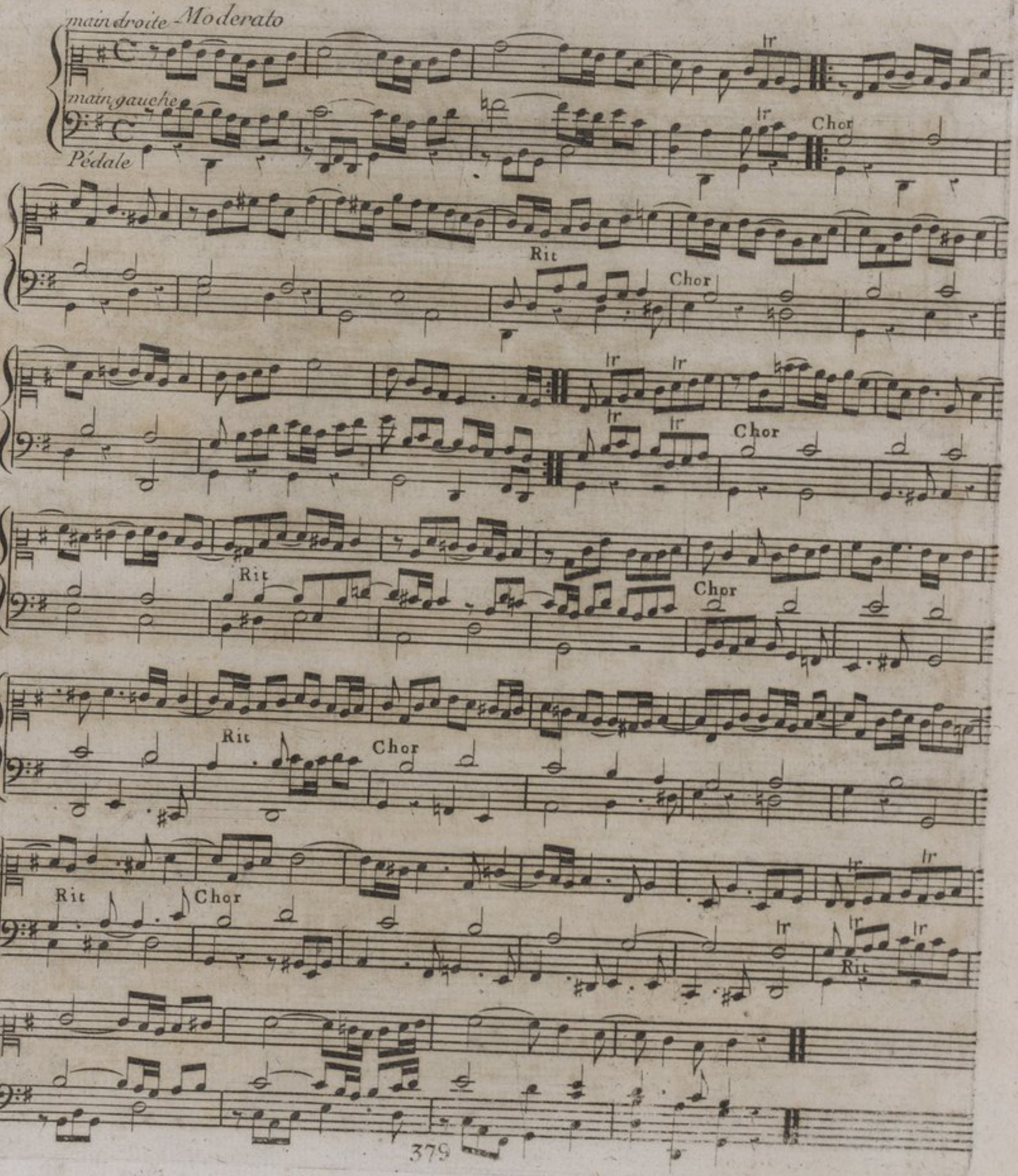
Dol

P

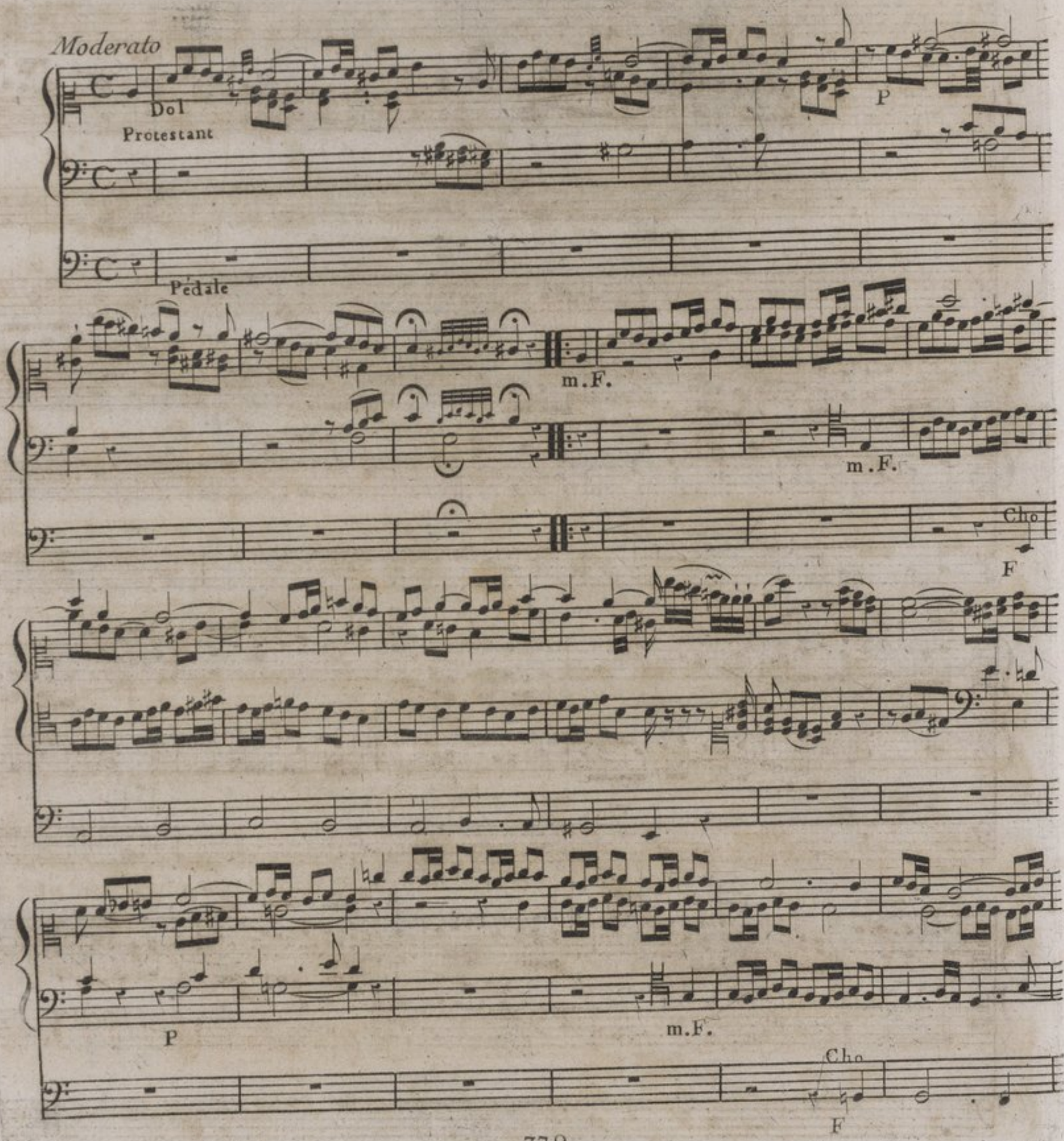
Rit

F

La 4e. manière d'annoncer le Plainchant est celle d'établir un contrepoint figuré et de faire entendre le Plainchant dans une partie intermédiaire comme dans cet Exemple ci, où il est à la partie du tenor; dans ce cas on éxécute le Plainchant isolément sur un clavier avec un jeu plus fort, et dans ses repos on réunit les deux mains sur le clavier doux.



La Cinquëme manière est celle d'établir un contrepoint et d'y faire entrer le Plainchant avec la pédale. Si l'on a un Orgue à 3 claviers on peut moyennant le déplacement des mains faire sentir alternativement le Piano, et le mezzo forte; mais la pédale éxécutant le Plainchant doit prédominer par la force de son jeu. Sur un Orgue à deux claviers on supprime les piano marqués dans cet Ex.



P

Dol

P

lr

m.F.

m.F.

Chor

lr

Dol

P

m.F.

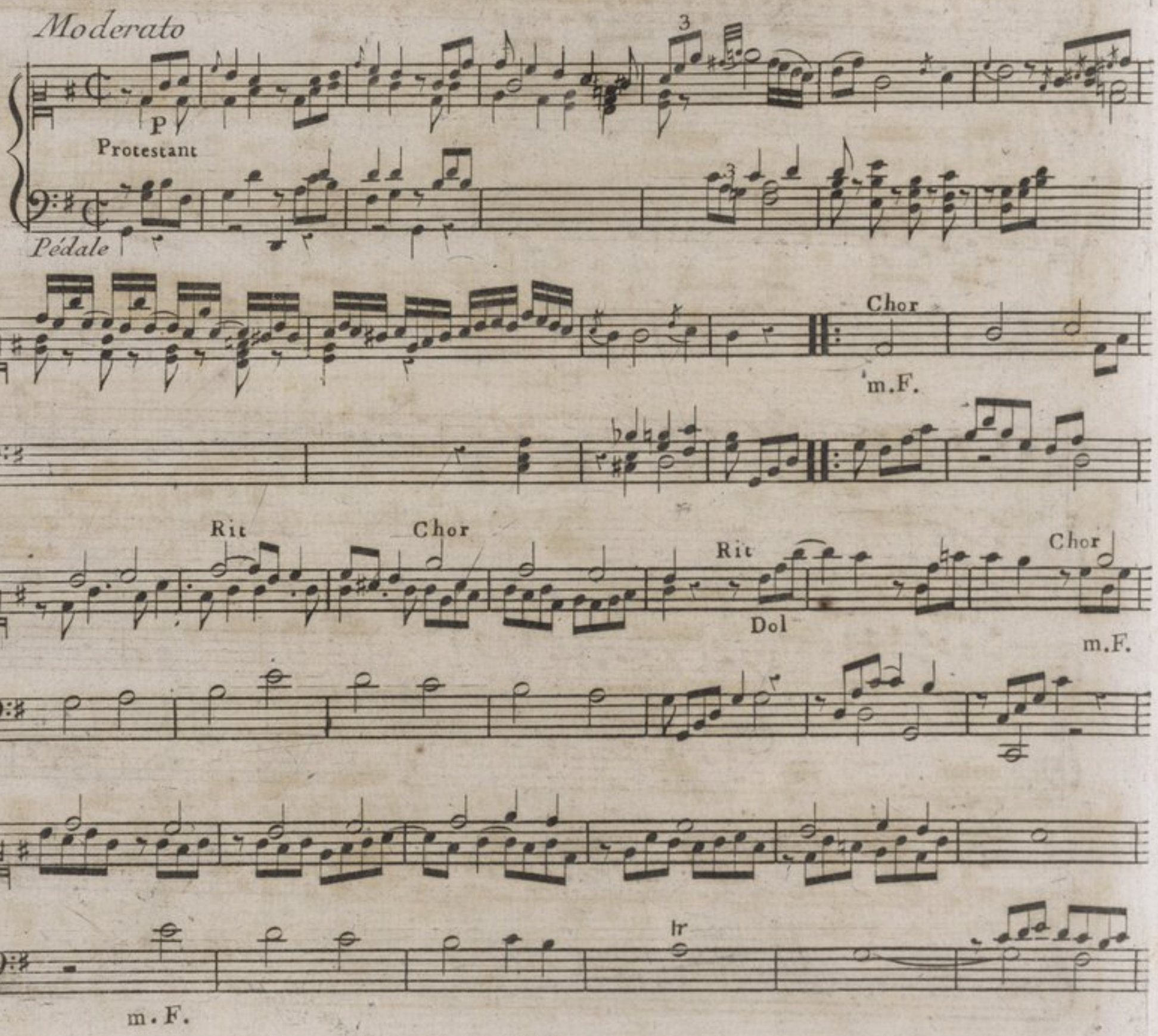
m.F.

Chor

lr

F

La Sixième manière d'annonce consiste en ce qu'on prend les périodes du Plainchant qu'on les traite par imitation dans une ou plusieurs parties, et qu'on traite en forme de fugue les traits d'harmonie qu'on a établi sous une des périodes. Pendant que le Chant cesse l'Orgue remplit les espaces par des ritournelles enclavées dans la fugue. Le chant est obligé de suspendre quelques fois pour donner le tems à l'imitation d'arriver et de l'atteindre. Le stile de la fugue et des ritournelles doit être analogue au caractère du Plainchant. l'Exemple ci après développera mieux qu'une simple explication cette sixième manière d'annonce.

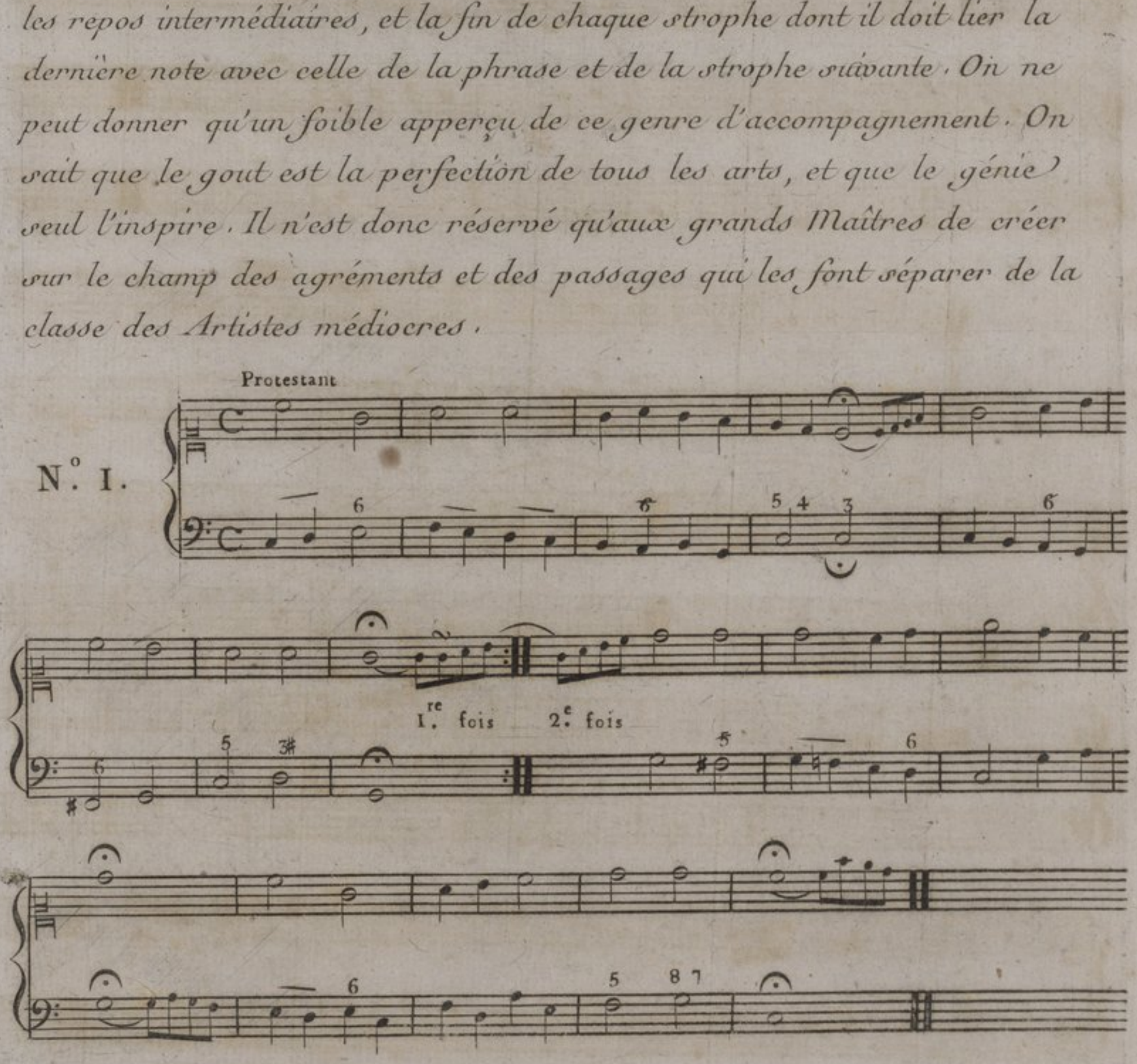


Rit
Dol
Chor
m.F.
Péd
Dol
m.F.
m. F.
m. F.
Chor.
Ir
Sans Ped
Ir
Rit
Dol
Péd
Chor
m.F.
m.F.
Dol
Ir
Ir
Péd

CHAPITRE XXV.

Des Agrémens à placer entre les repos du Plainchant.

Un Organiste accoutumé à son Peuple chantant peut se permettre quel-=ques agréments pour sauver la monotonie du Plainchant. Les endroits les plus favorables de donner cette nouvelle preuve de son talent sont les repos intermédiaires, et la fin de chaque strophe dont il doit lier la dernière note avec celle de la phrase et de la strophe suivante. On ne peut donner qu'un foible apperçu de ce genre d'accompagnement. On sait que le gout est la perfection de tous les arts, et que le génie seul l'inspire. Il n'est donc réservé qu'aux grands Maîtres de créer sur le champ des agréments et des passages qui les font séparer de la classe des Artistes médiocres.



Veni creator omnium.

2.

3.

Protestant

Ad cœnam agni providi

4.

5.

Protestant

Jesu dulcis memoria

6.

7.

Protestant

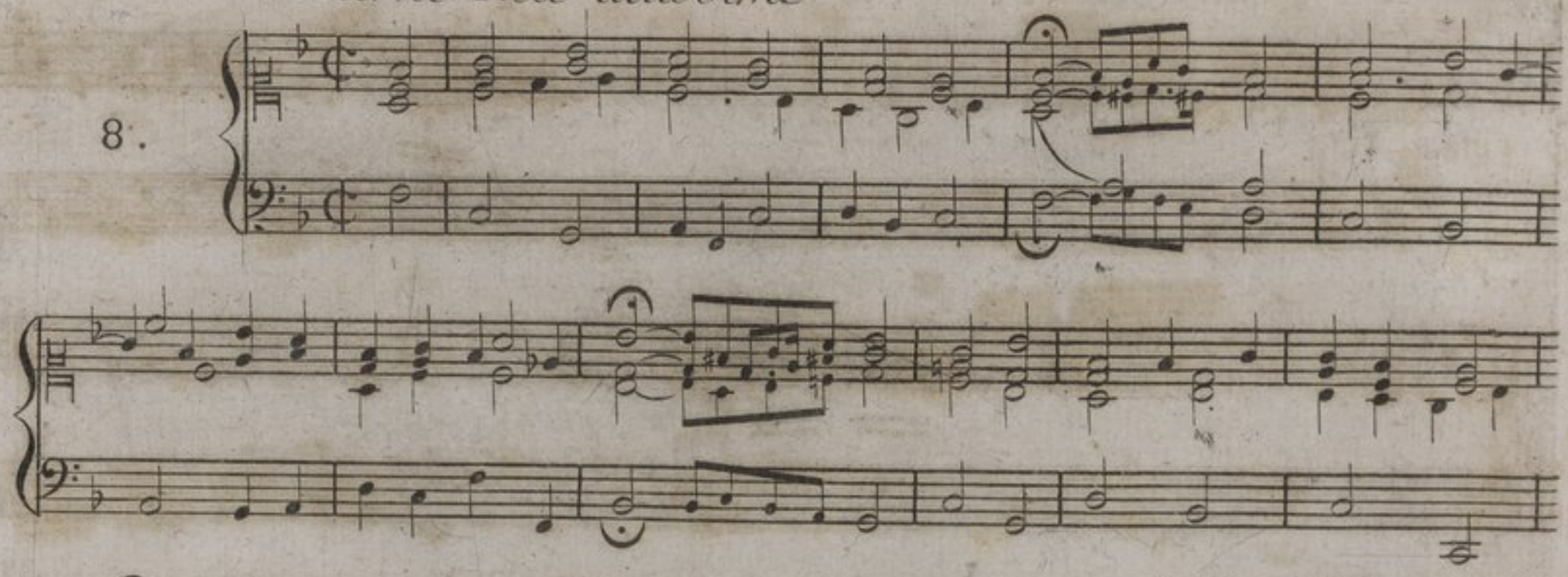
1.er fois

2.e fois

Ir

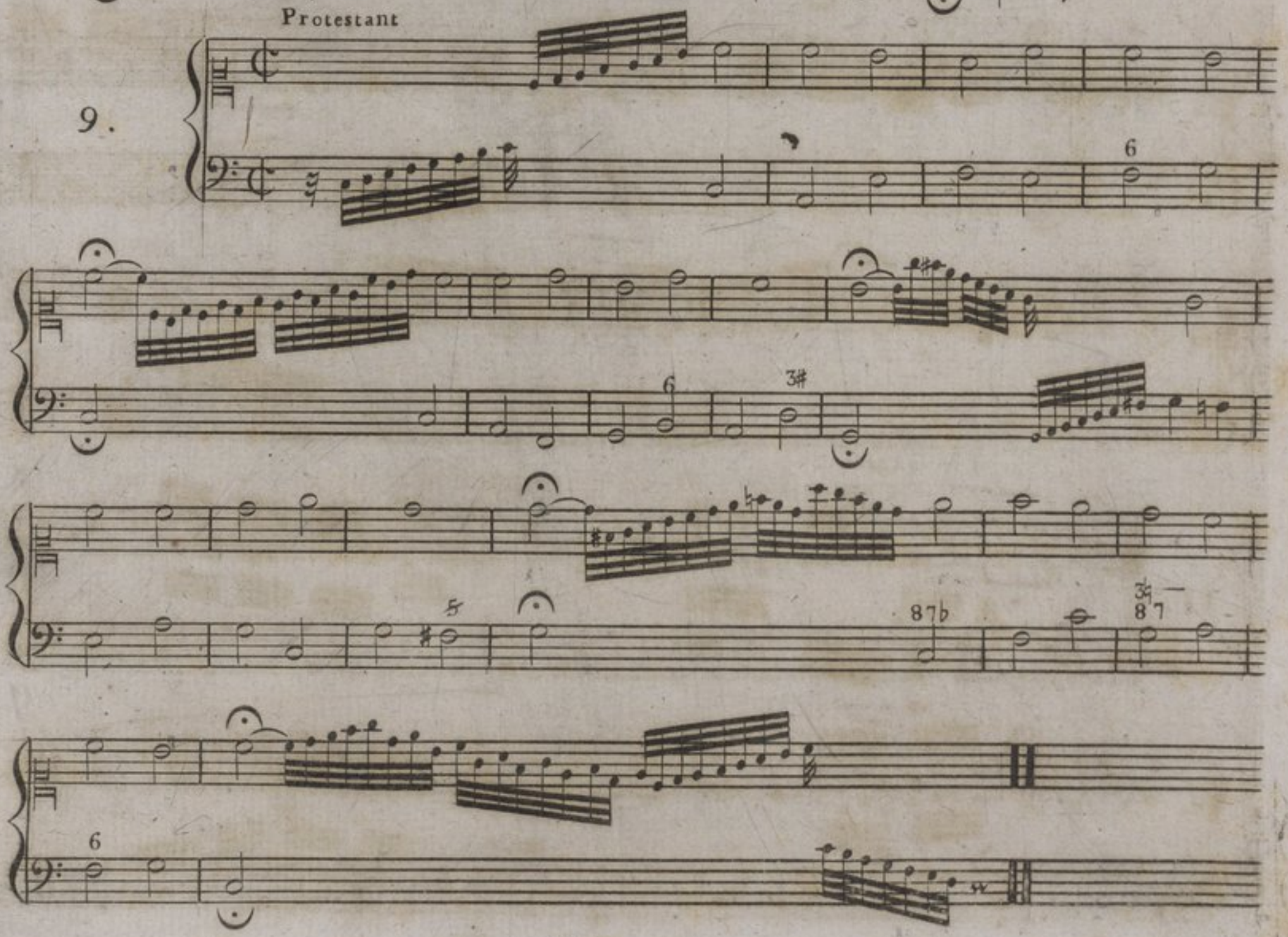
Æterne Rex altissime

8.



Protestant

9.



Ut queant laxis &c.

10.

Ad tertiam antiphonia. (Dominica in albis:)

Pax Vobis.

11.

12. Protestant

1

2

Rorate

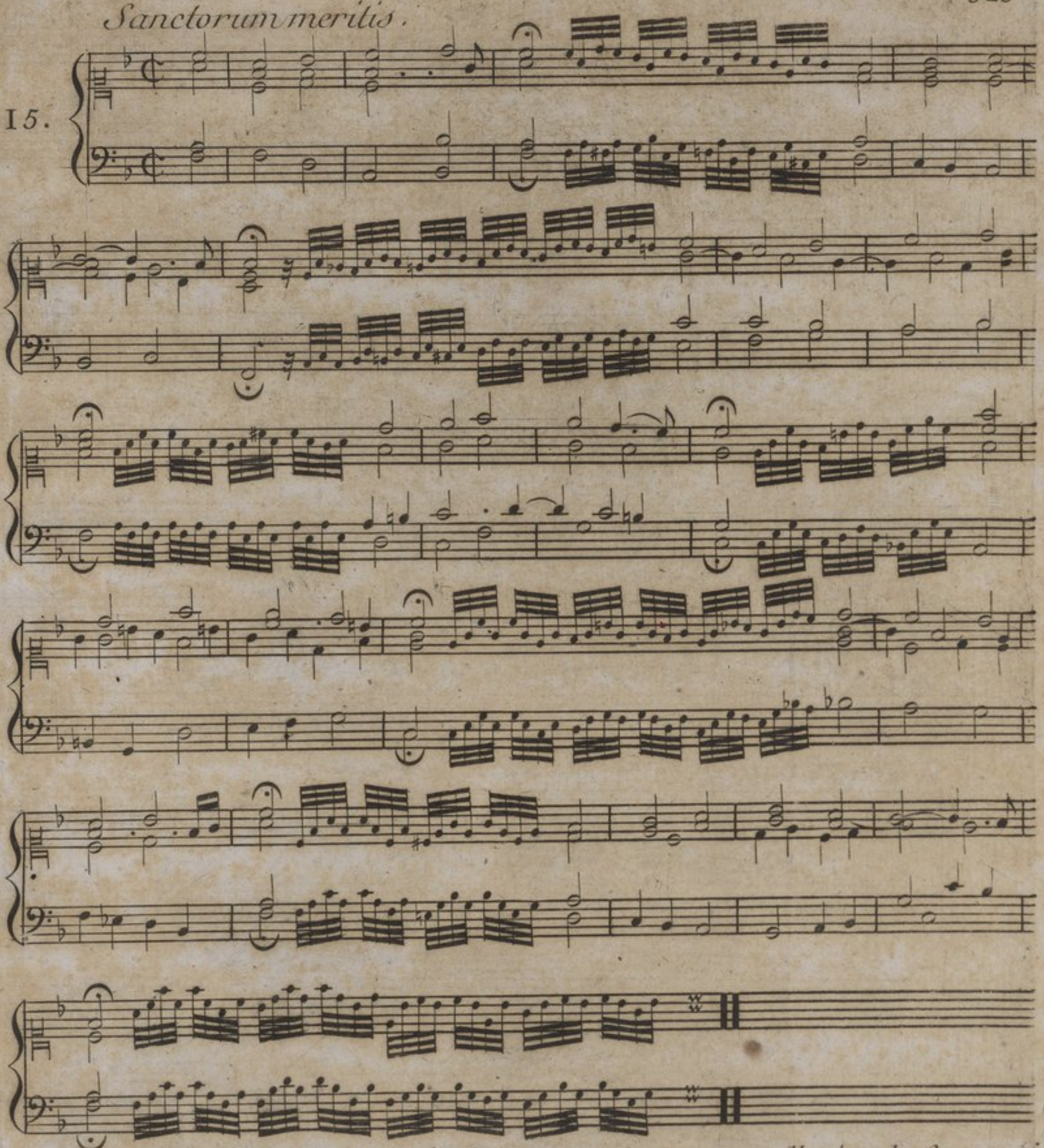
13.

Benedixisti

14.

Sanctorum meritis.

15.



Pour terminer cet ouvrage il faudroit encore donner une collection de fugues que l'Organiste pourroit éxécuter après le service Divin. Mais l'Elève en trouvera d'excellentes dans les Ouvrages de Handel, de Sébastien Bach, et d'autres grands Maîtres; il doit se les procurer, et les travailler sans cesse, s'il veut devenir un Organiste habile. On les trouve chez l'Editeur de cet ouvrage, ainsi que les Fugues de Scarlati, et le traité du contrepoint par Marpourg.

MICROBIOLOGIE
Cultures négatives
le VII-91