

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 diffère 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 exécute 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 honorable ? 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 exige 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'excellens modèles. De plus, en Allemagne, un Eleve Organiste a la modestie et le bon sens de passer plusieurs années chez trois ou quatre Organistes célèbres avant que d'oser se présenter au Concours pour obtenir une place distinguée, soit chez quelque Souverain, soit dans les Cathédrales, ou les grands Chapitres.

Pour qu'un Eleve 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.

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

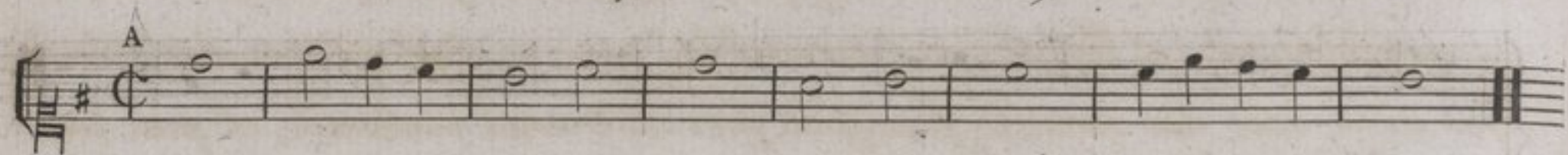
le ton de Ré mineur et finir par le ton de Fa # majeur, et cela dans l'espace de trois minutes.

2^o Sous un Plainchant choisi au hazard, faire de l'harmonie à 5 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.

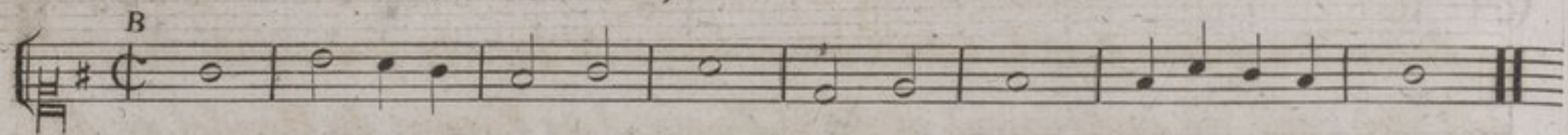
3^o Accompagner une Basse chiffrée. Faire un chant sur cette Basse; traiter ce chant par manière d'imitation, et faire usage des différents effets des Registres

4^o 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.

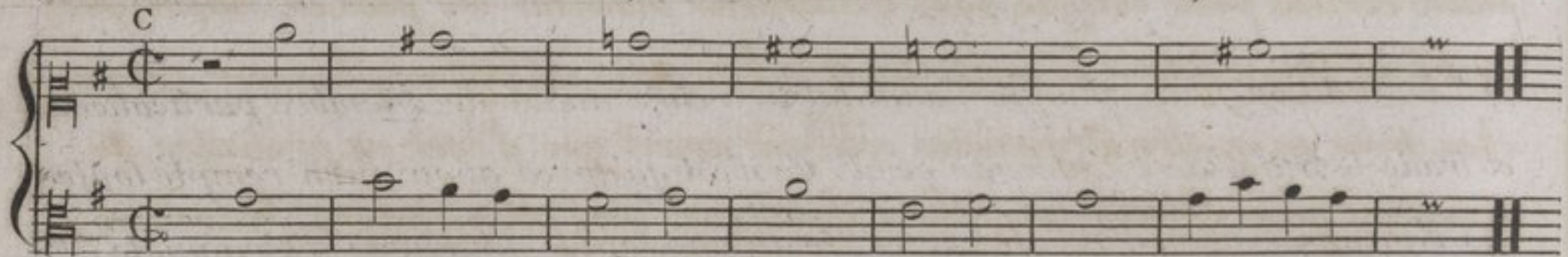
Par Exemple. Traiter ce Sujet ci. A.



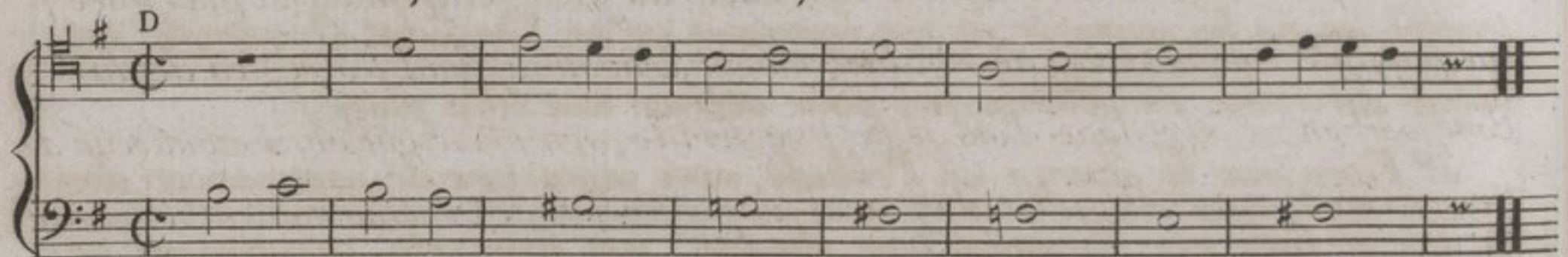
Faire la réponse à la quinte en dessous. B.



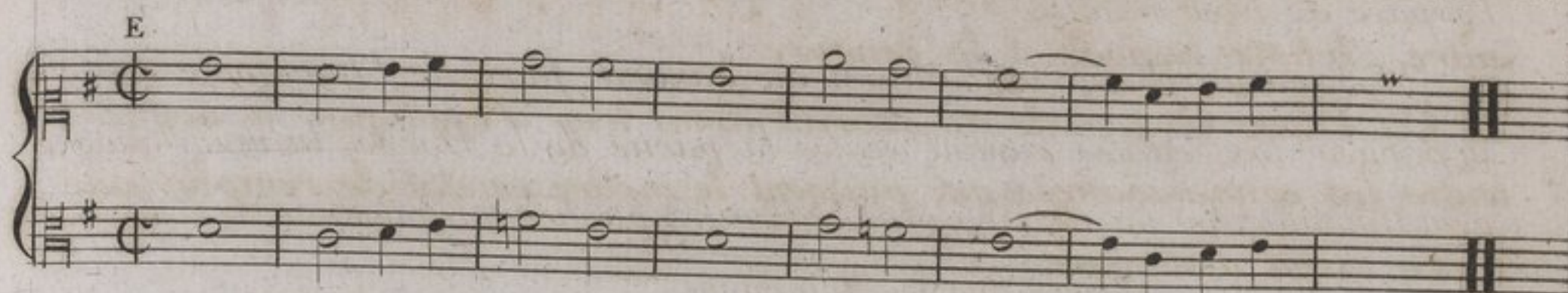
Joindre à cette réponse une Marche Chromatique. C.



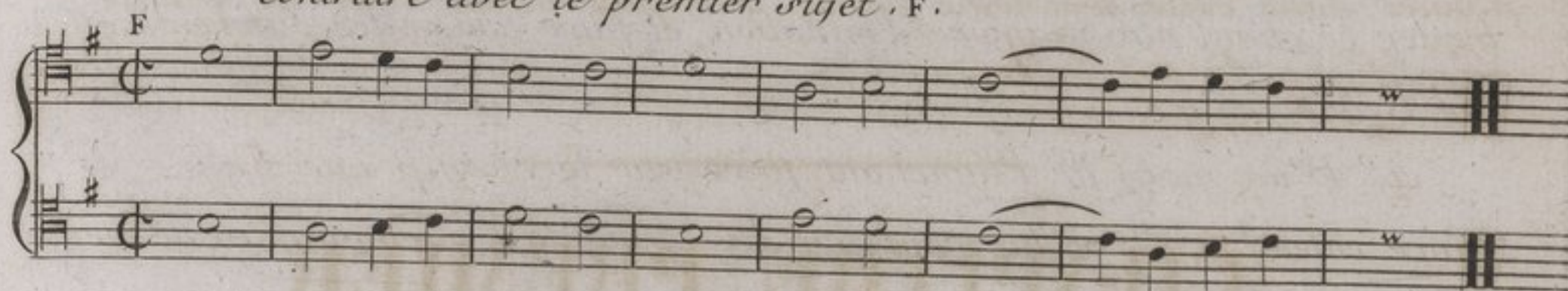
Placer dans le courant de la Fugue cette marche chromatique dans les autres parties. D.



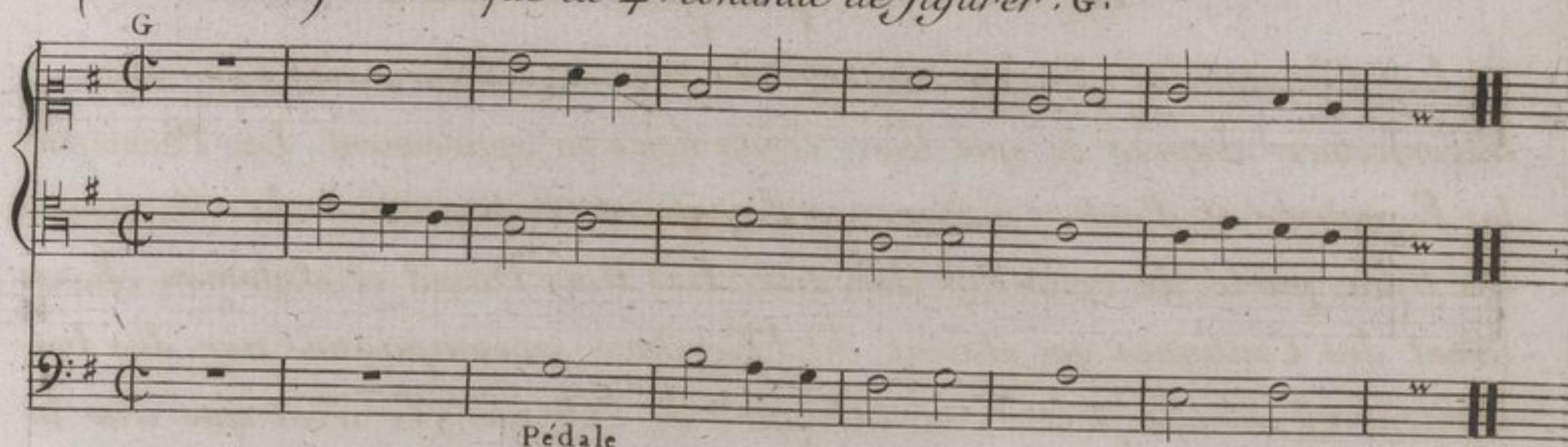
Changer les notes montantes du 1^{er} chant en notes descendantes sans alteration d'intervalles, et placer aussi ce renversement de chant à la Sixte en dessous . E.



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



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



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 honorables fonctions d'Organiste.

Cet emploi exige donc plus de talens qu'aucun autre que puisse exercer l'Artiste Musicien; car l'Organiste doit avoir du gout; l'exécution la plus sûre; une parfaite connaissance de son Instrument; savoir à fond les règles 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

rejeter 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 Instruments. (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 paraît 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 parvenues 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 existe une musique qui doive donner une idée de celle des

Grecs, C'est sans contredit le Plainchant tel qu'il existe encore actuellement. 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 Gammes particulières.

CHAPITRE II.

De l'Etablissement du Plainchant.

Les premiers Chrétiens de l'Orient chantoient déjà des hymnes et des Pseaumes ; ils avoient, comme il a déjà 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 commencement 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 ; institua une Ecole de Plainchant ; et ordonna que ce Plainchant 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 manière 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, seulement au nombre de sept.

Savoir

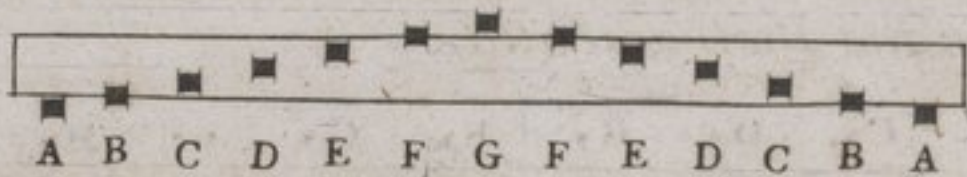
a . b . c . d . e . f . g .

Exemple.

dc h c de d c h a h cd a gf g g
Sit nomen Domini Benedictum in sæcula

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

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

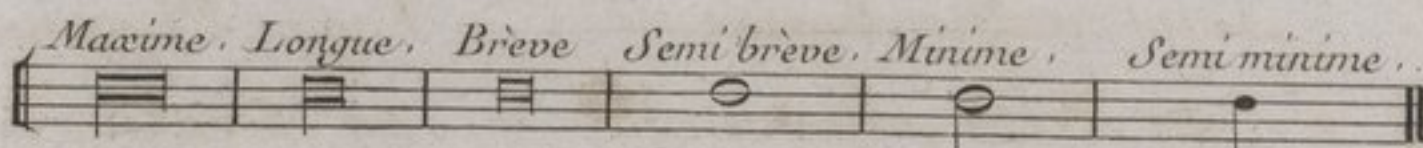


Ce Système dura jusqu'au onzième Siècle ou Guido d'Arezzo, Italien, et moine Bénédictin introduisit autant de lignes qu'il y avoit de lettres. Mais s'étant apperçu de l'embaras de tant de lignes, il les réduisit au nombre de quatre et se servit de leurs interstices: de plus, il substitua aux sept lettres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

qui indiquent le commencement de chacun des six vers latins dont est composé 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 degré 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 dix-septième 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 aujourd'hui des lettres Grégoriennes 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 Bémols, 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.

<i>Tons authentiques ou Principaux.</i>	<i>Tons Plagaux ou Accessoires.</i>
1. ^o Dorien.	1. ^o Hypo-Dorien.
2. ^o Phrygien.	2. ^o Hypo-Phrygien.
3. ^o Lydien.	3. ^o Hypo-Lydien.
4. ^o Mixo-Lydien.	4. ^o Hypo-mixo-Lydien.
5. ^o Eolien.	5. ^o Hypo-Eolien.
6. ^o Ionien.	6. ^o Hypo-Ionien.

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

" Authentos, dominos dices, servos-que plagales.

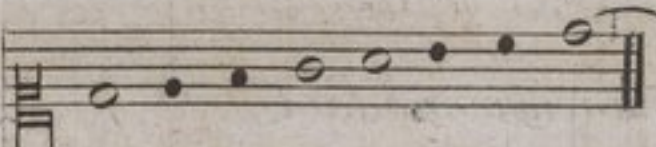
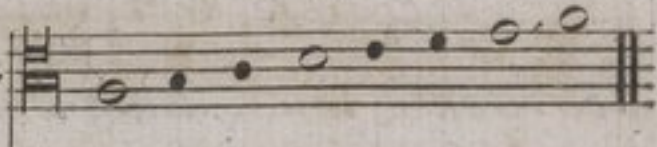
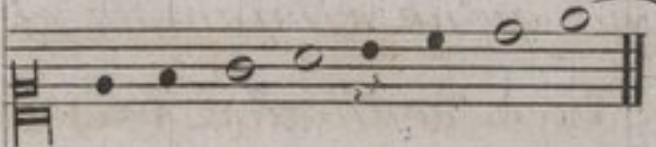
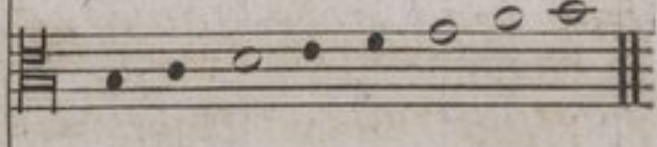
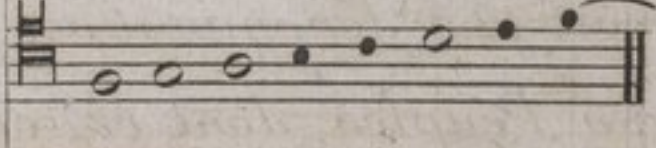
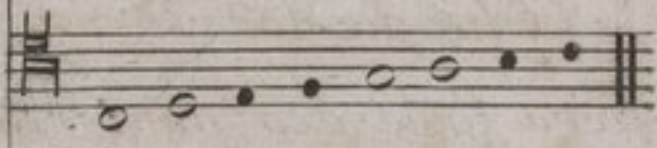
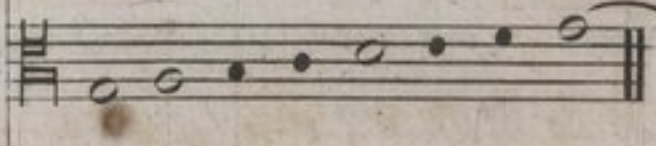
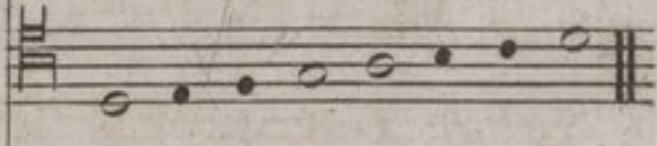
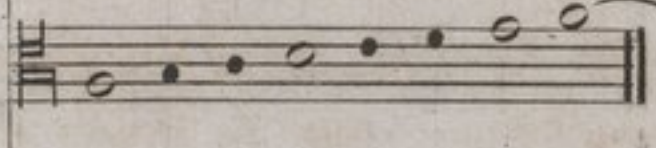
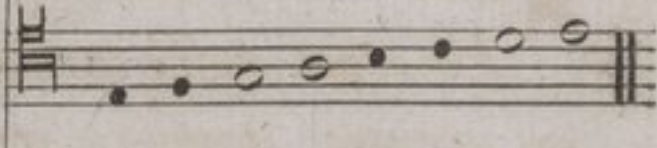
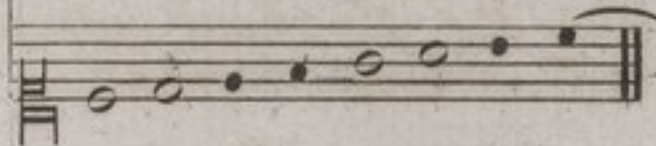
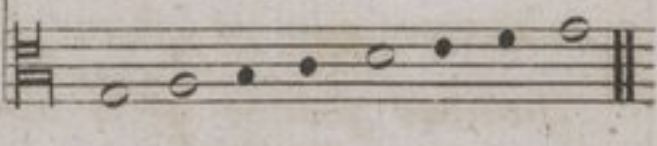
Les tons plagaux commencent leur gamme à la quarte en dessous de la Tonique de leurs tons authentiques.

(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
nommées Harmoniques.*

*Tons Plagaux dont les
toniques sont encore
nommées Arithmétiques.*

<i>Dorien.</i> 	<i>Hypo-Dorien.</i> 
<i>Phrygien.</i> 	<i>Hypo-Phrygien.</i> 
<i>Lydien.</i> 	<i>Hypo-Lydien.</i> 
<i>Mixo-Lydien.</i> 	<i>Hypo-Mixo-Lydien.</i> 
<i>Eolien.</i> 	<i>Hypo-Eolien.</i> 
<i>Ionien.</i> 	<i>Hypo-Ionien.</i> 

CHAPITRE V.

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

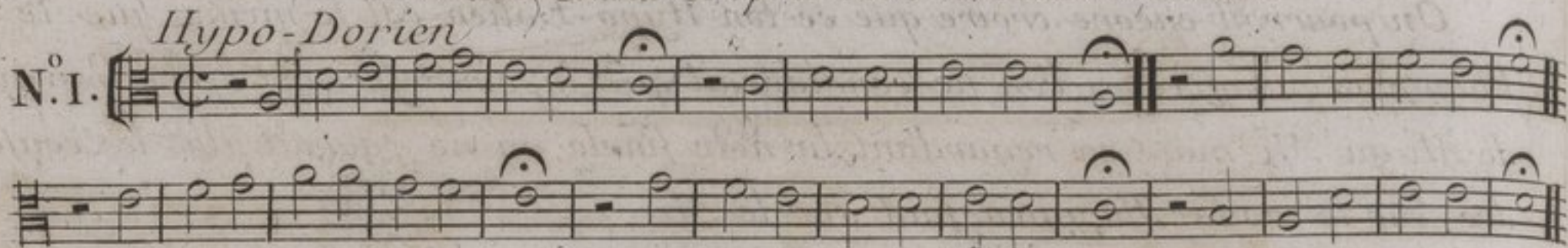
Pour distinguer le ton Plagal d'avec son ton Authentique, il est nécessaire d'observer avant tout la nature du chant et son extension, ensuite la dernière note sur

(A) Il faut observer la Correspondance 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.

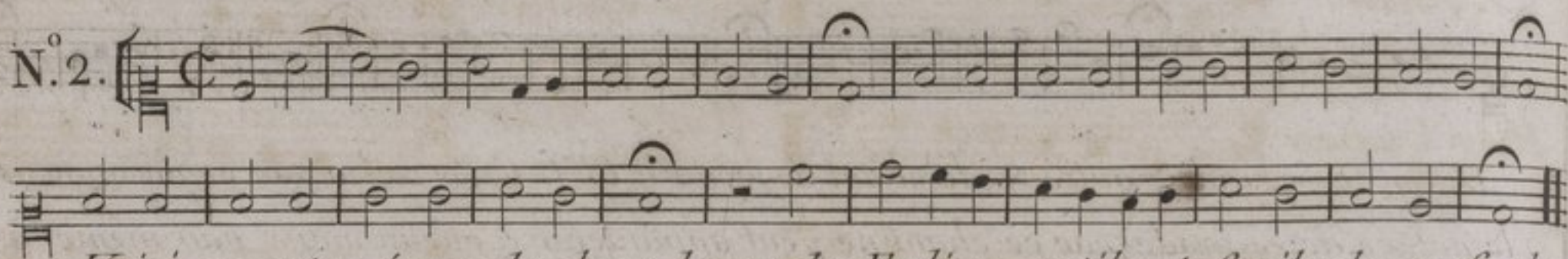
laquelle ce chant se termine. Un ton peut quelquefois outre passer sa gamme d'un degré soit dans le bas, soit dans le haut sans perdre sa Cathégorie.

Exemple

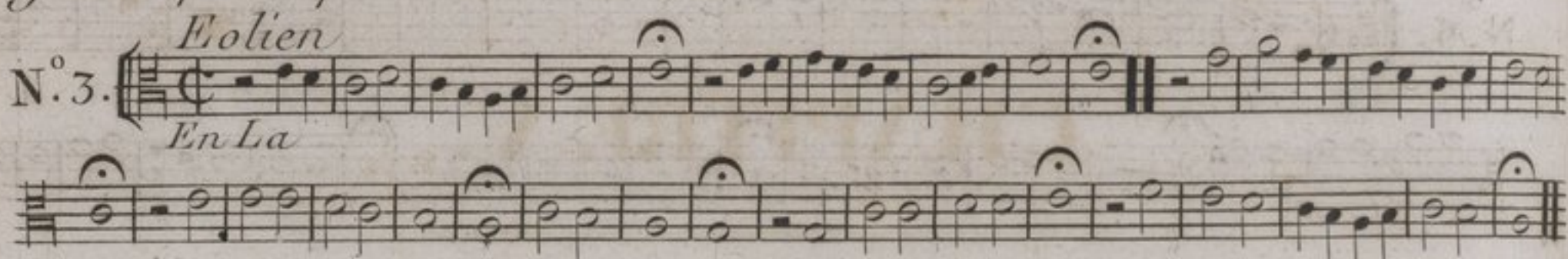
NB. Les 6 Chants ci après sont du Culte Protestant



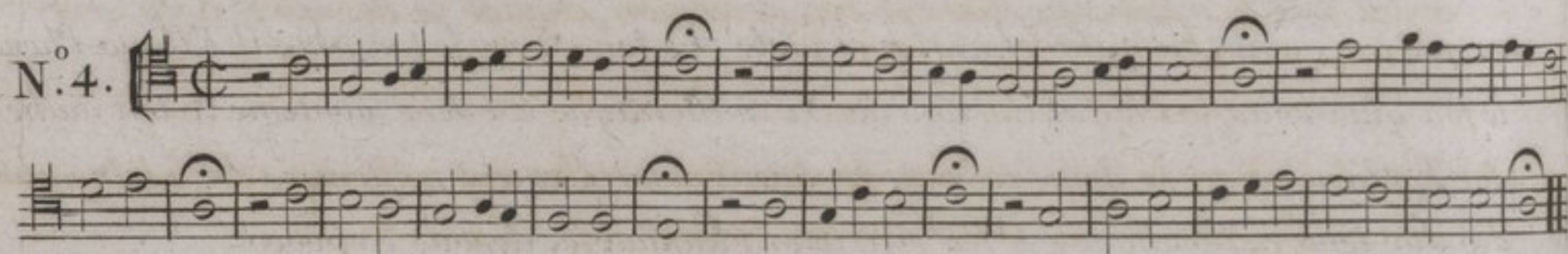
L'on voit que ce chant parcourt l'octave de La, au La, qui fait la gamme d'une quarte au dessous du ton de Ré, et quoique finissant en Ré, il n'en est pas moins le ton Plagal Hypo-Dorien. Pour mieux en juger, il faut examiner l'exemple suivant qui étant absolument du mode Dorien va parcourir la Gamme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



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



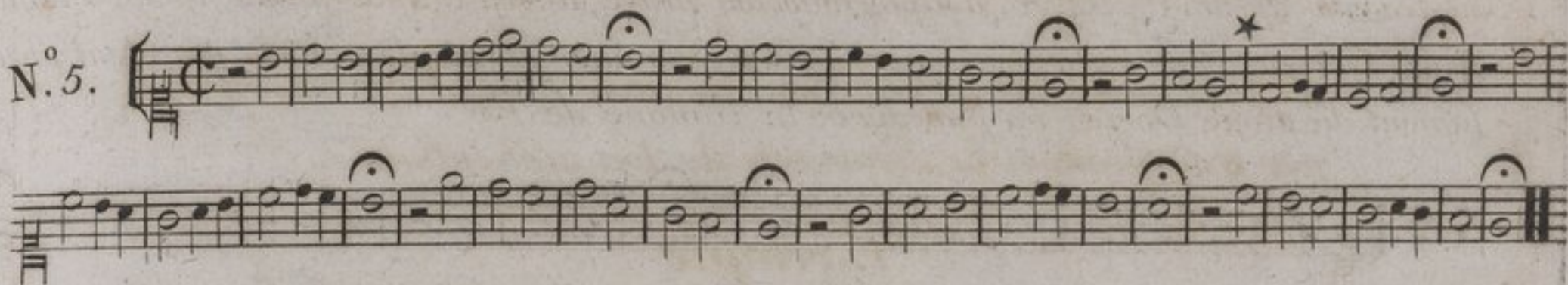
Pour preuve que les tons Plagaux employent de préférence les cordes basses, et les tons authentiques les cordes hautes, quoique le ton paraisse être le même, voici un autre Exemple dans le mode Hypo-Eolien qu'on peut comparer avec l'exemple précédent du mode Eolien. Ce chant outre passe la Gamme de Mi,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



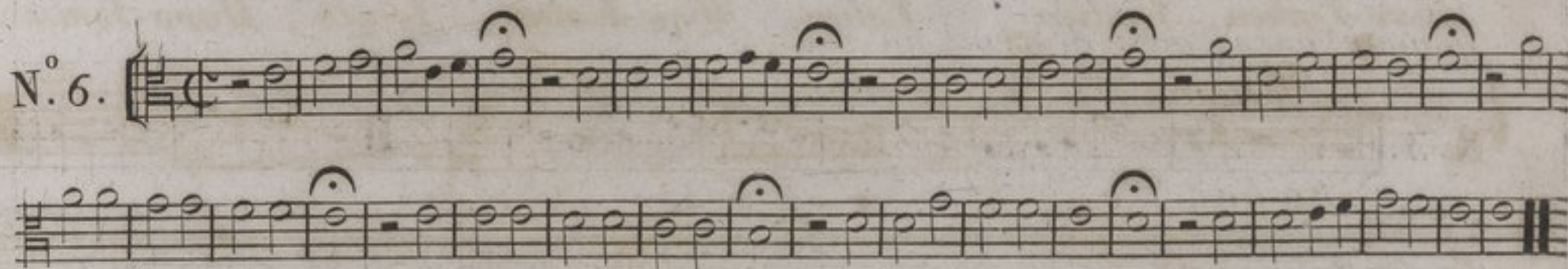
Cet Exemple N^o 4. parcourt la Gamme de Mi, au Mi, et finit en La, mais le chant monte jusqu'au Fa. Ce ton plagal Hypo-Eolien emprunte ce Fa dans son ton authentique Eolien. N^o 3.

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



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'exemple suivant.

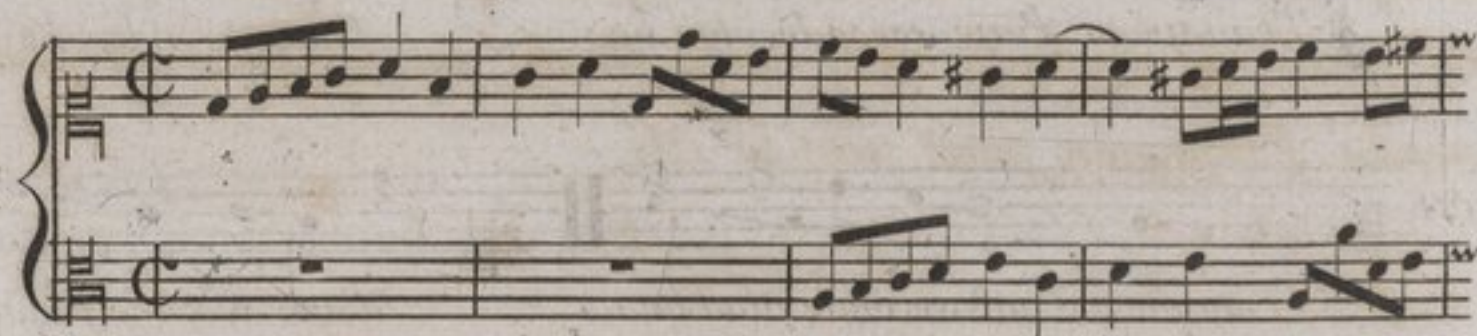


Dans cet exemple l'on ne parcourt que sept tons; le plus haut est la quarte du ton principal tandis que dans le ton authentique Phrygien, la Gamme de Mi au Mi régné dans sa totalité. Ce ton authentique Plagal N^o 6. est donc encore dans les cordes Basses.

Authenti sursum scandunt, servi-que deorsum.

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 déjà 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



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



2 Phrygien



3 Lydien

4 Mixo -
Lydien

5 Eolien

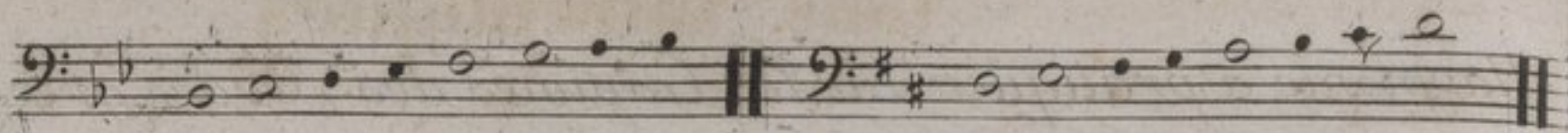


6 Ionien



Tons Plagaux.

1 Hypo -
Dorien2 Hypo -
Phrygien

3 *Hypo-Lydien*

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 degrés de leurs gammes, les modulations dont chacun de ces tons est susceptible et les différentes cadences qu'ils produisent. Quoiqu'on présume, en exposant cette troisième partie à l'Élève organiste, qu'il sache déjà 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. à 3 Parties.

Mode Dorien
1^{er} Ton d'Eglise

(A) à 4 Parties

à 3 Parties

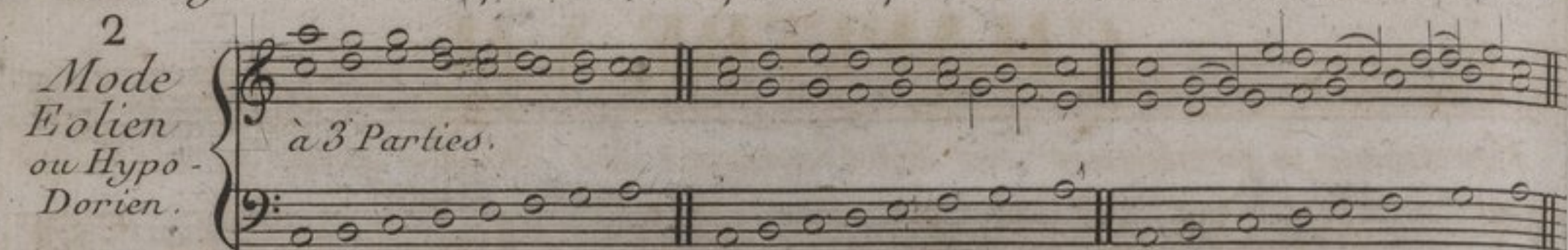
à 4 P.

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

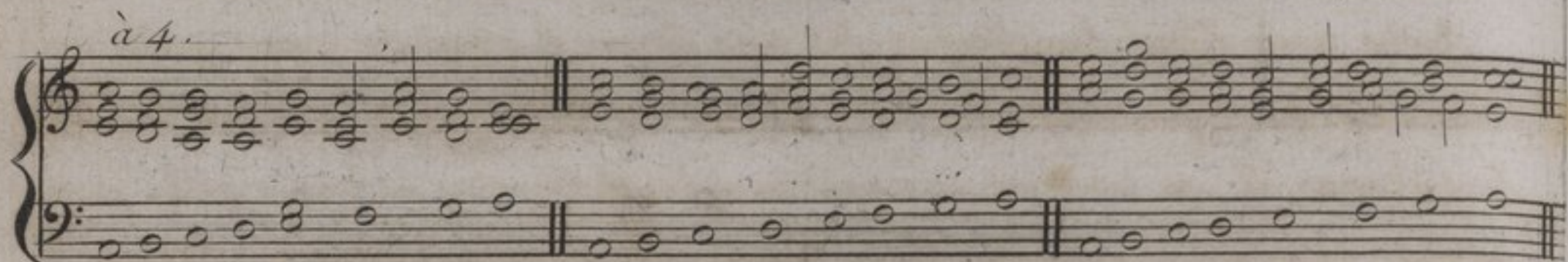
2^e ton d'Eglise. On le transpose de 4 tons plus haut pour les Voix, comme ci dessous. N^o 2, bis.

2
Mode
Eolien
ou Hypo-
Dorien.

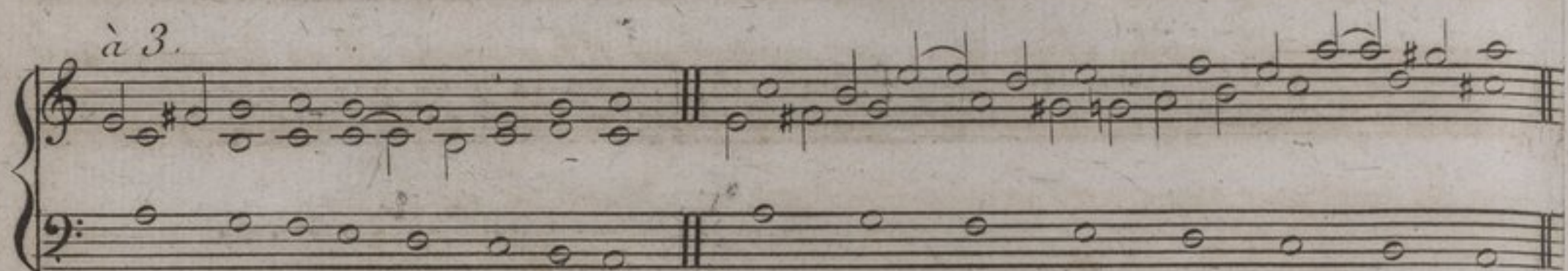
à 3 Parties.



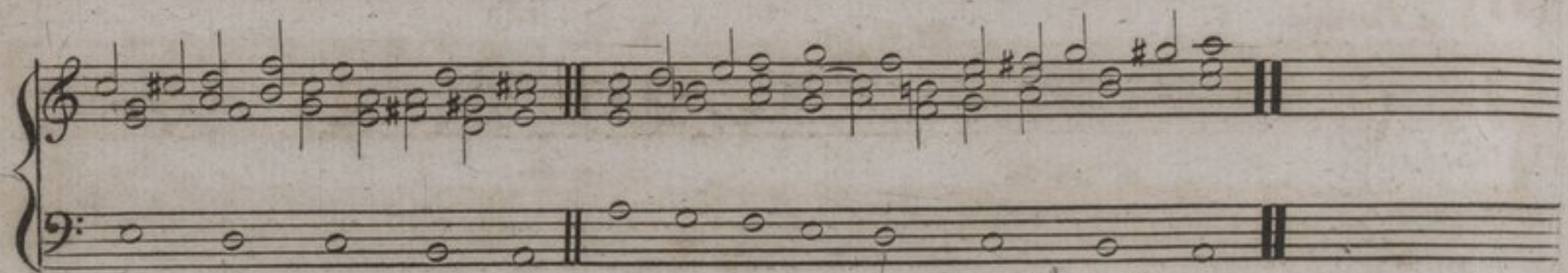
à 4.



à 3.



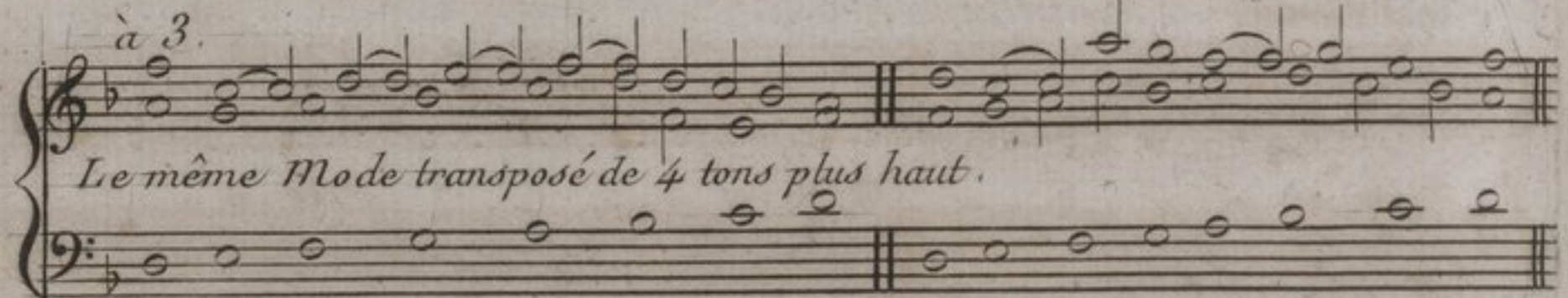
à 4.



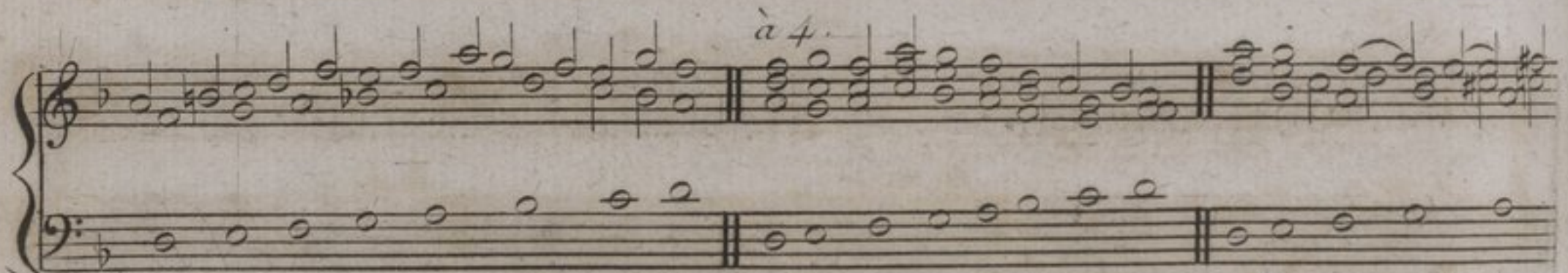
à 3.

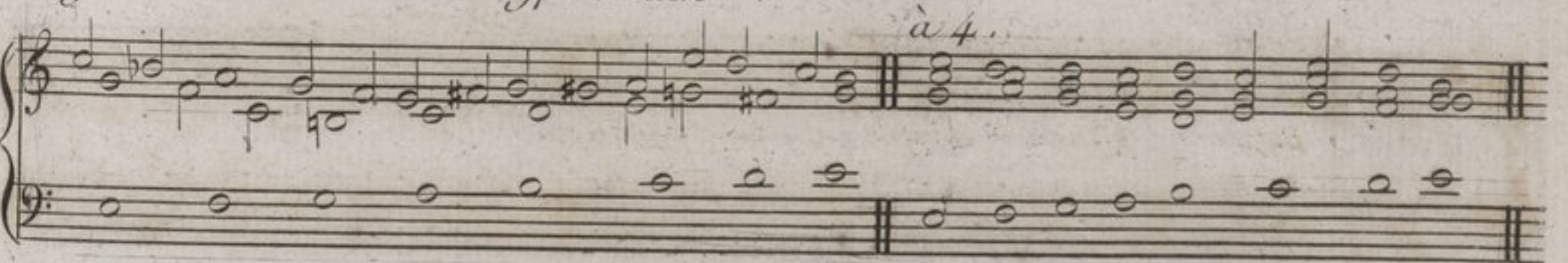
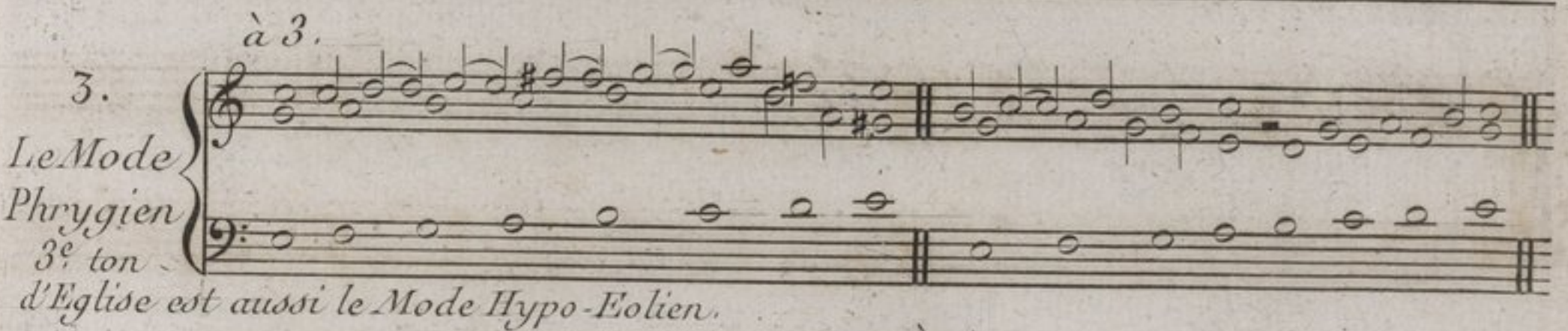
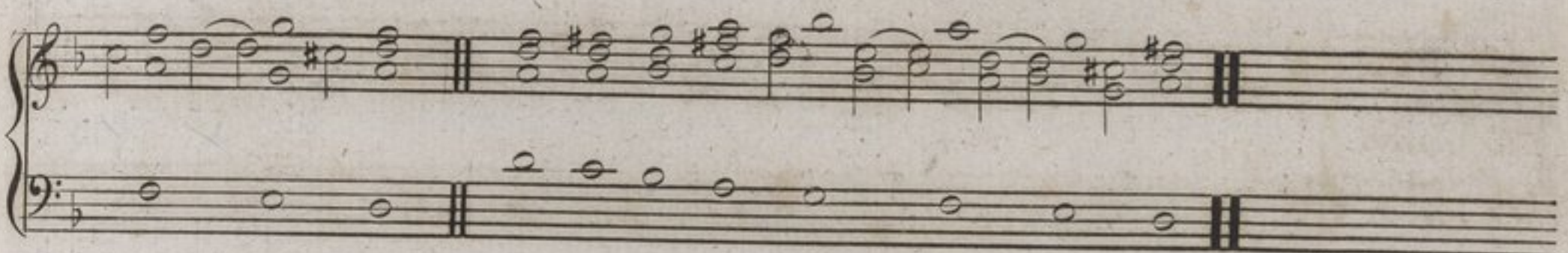
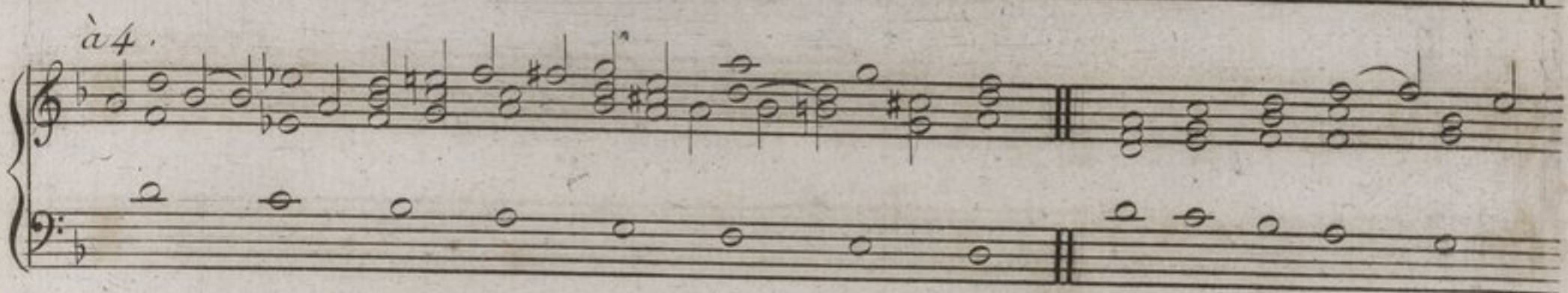
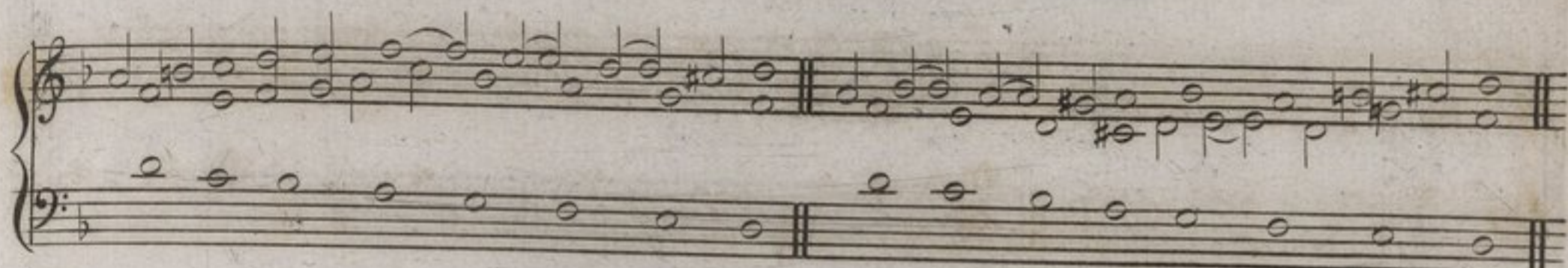
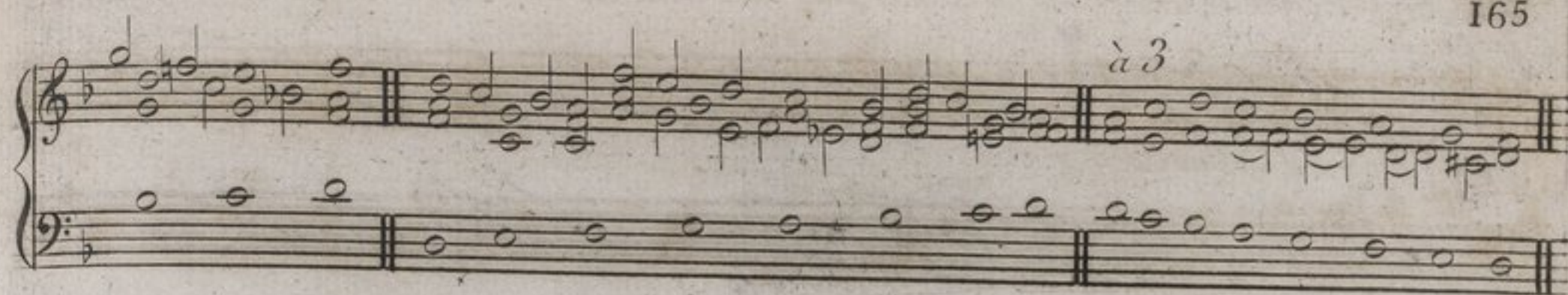
2. Bis.

Le même Mode transposé de 4 tons plus haut.

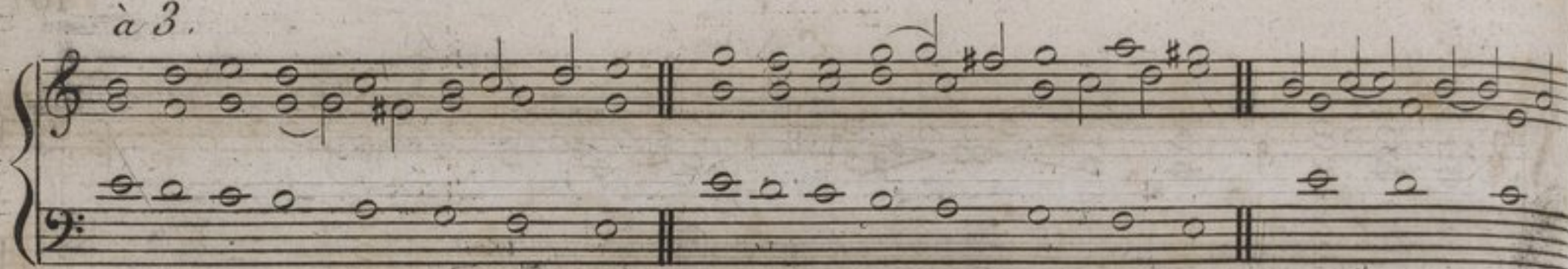


à 4.



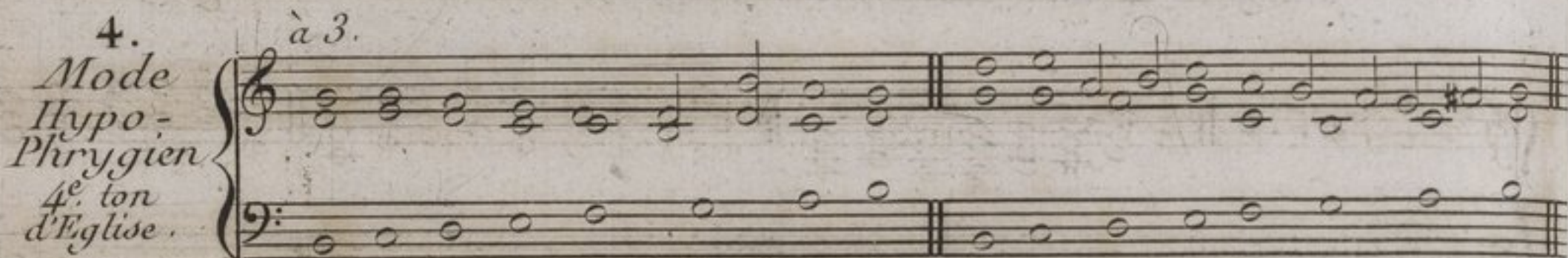
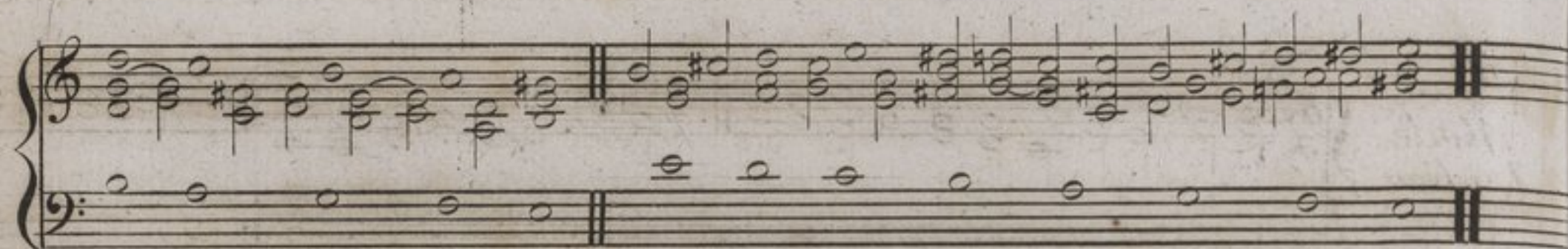
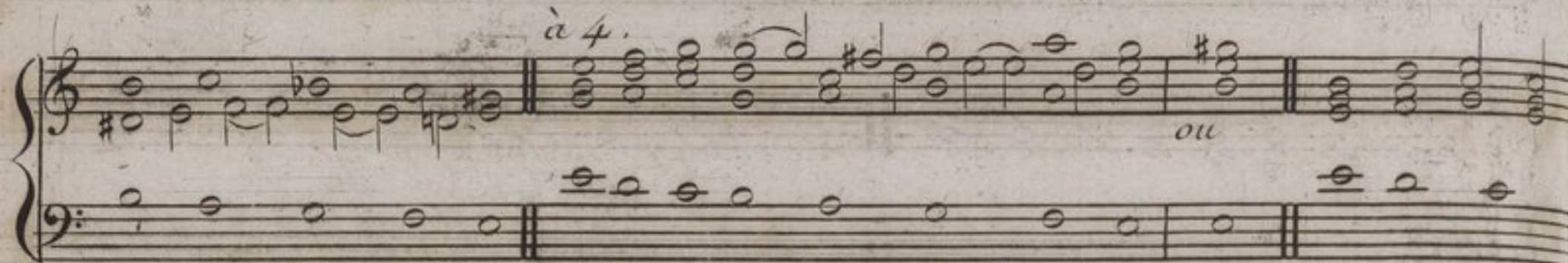


à 3.

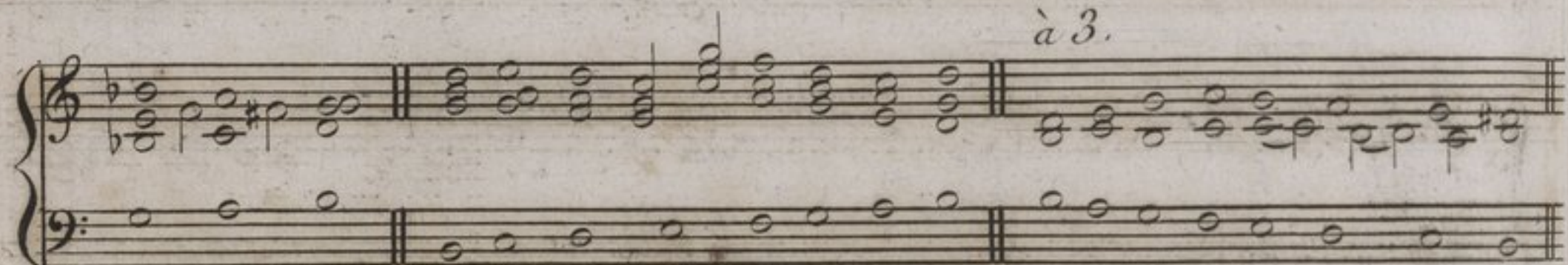


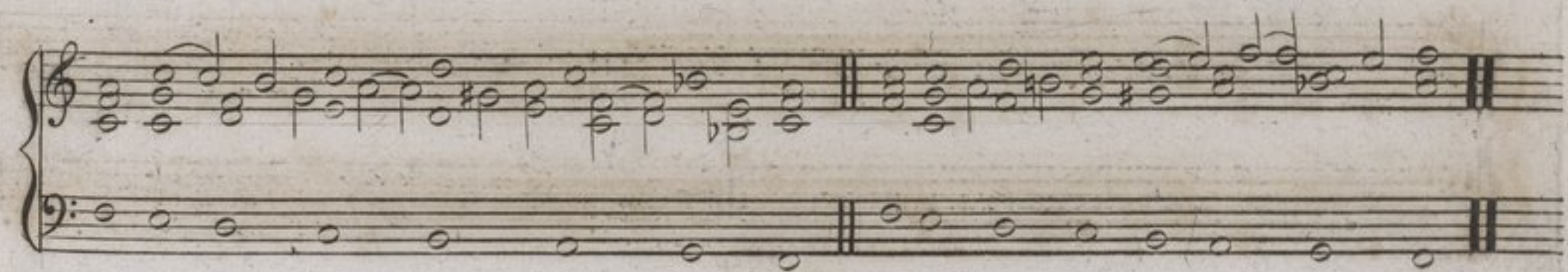
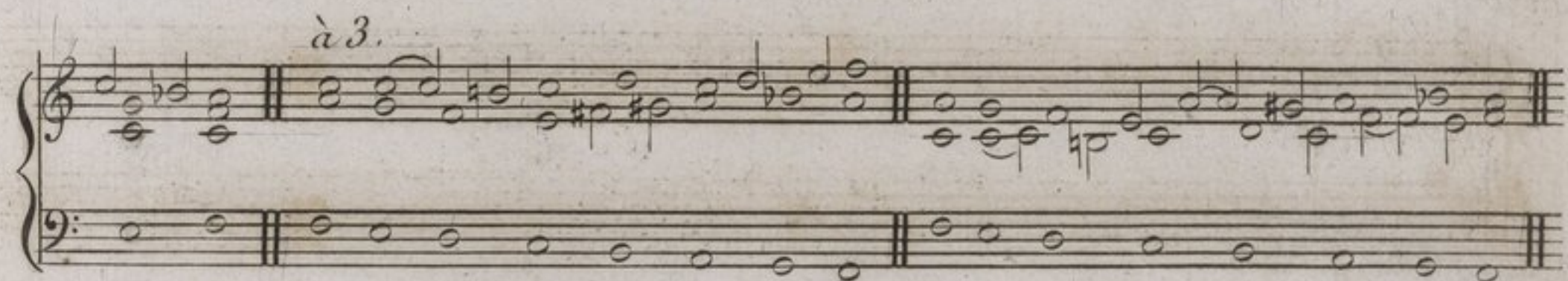
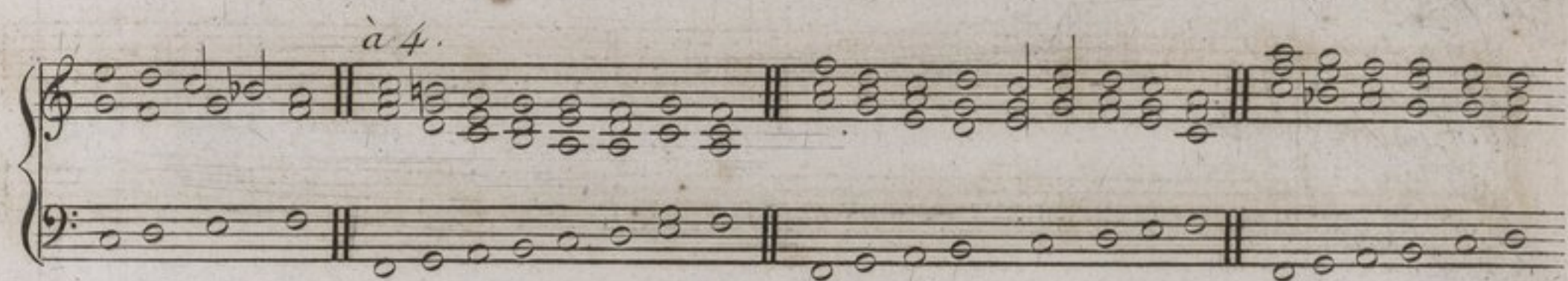
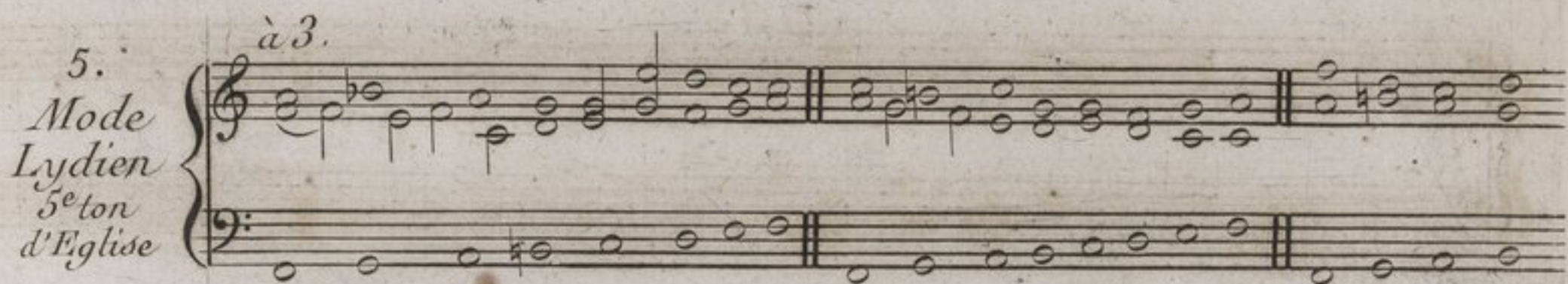
à 4.

ou



à 3.





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

6. *à 3.*

à 4.

à 3.

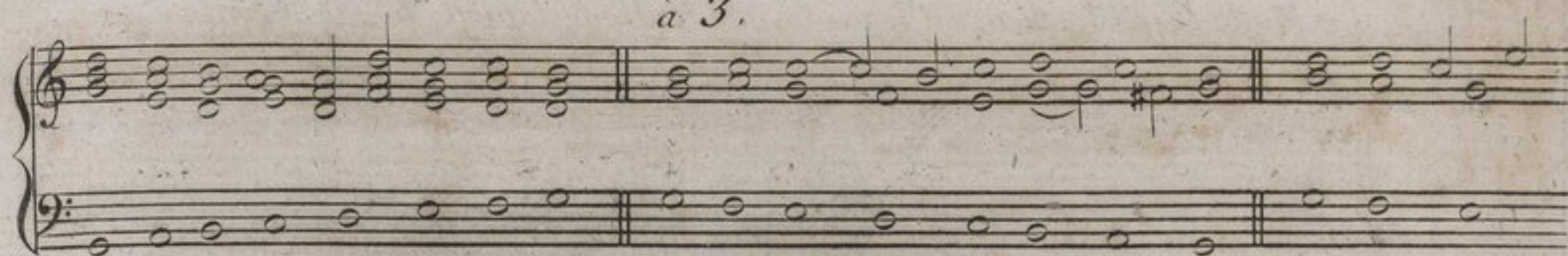
à 4.

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

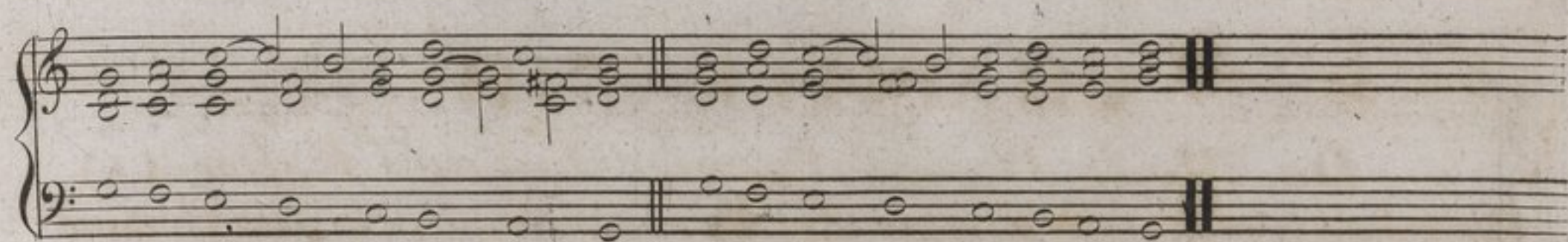
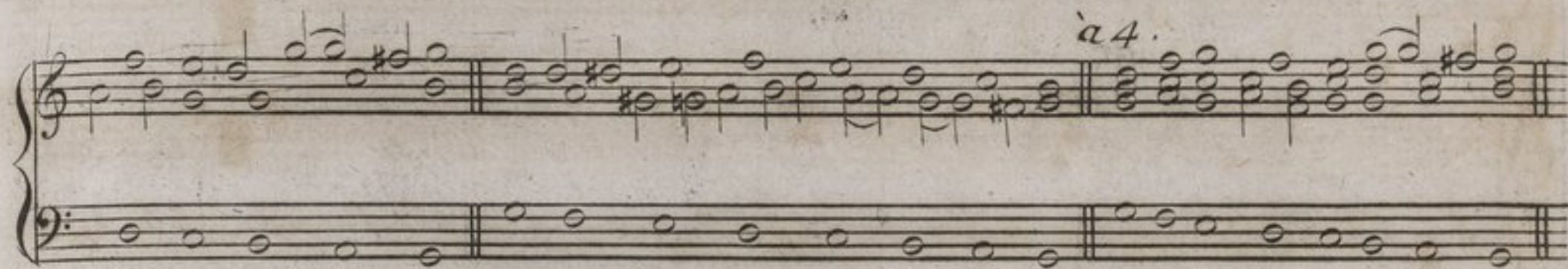
7. *à 3.*

à 4.

à 3.



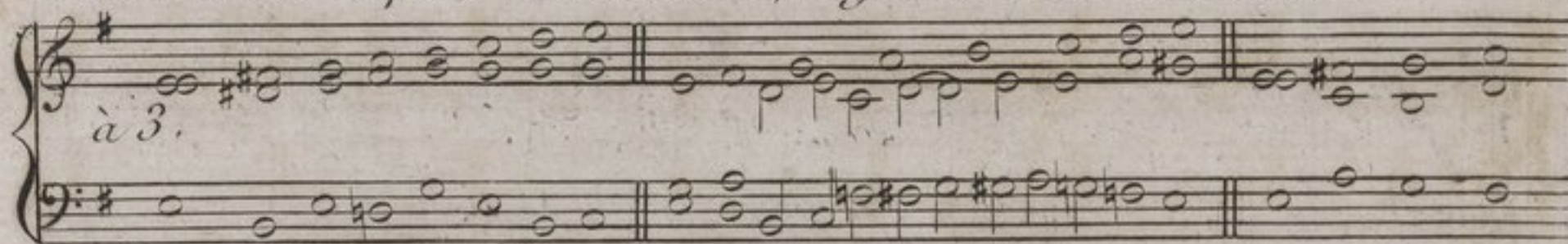
à 4.



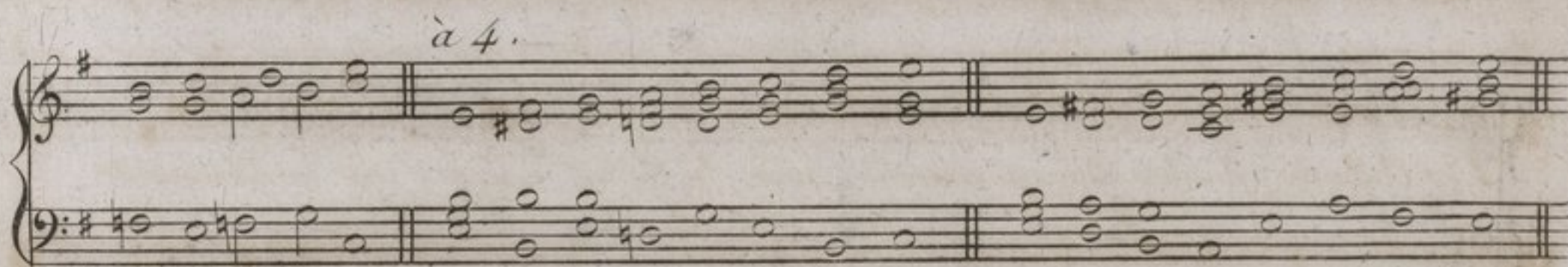
Mode Eolien répété en ton de Mi, la gamme dans le dessus.

8.

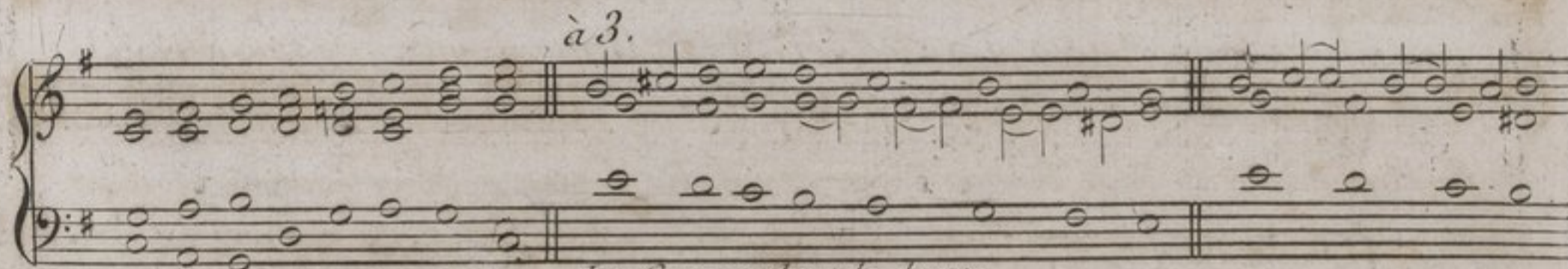
à 3.



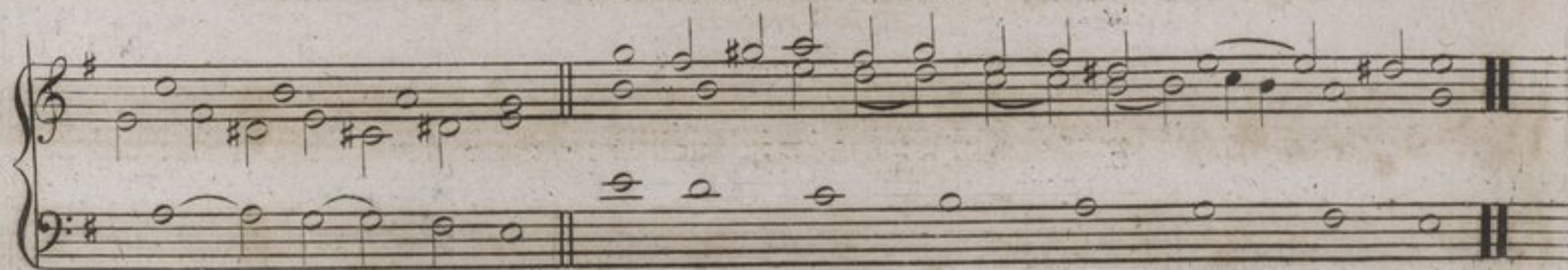
à 4.

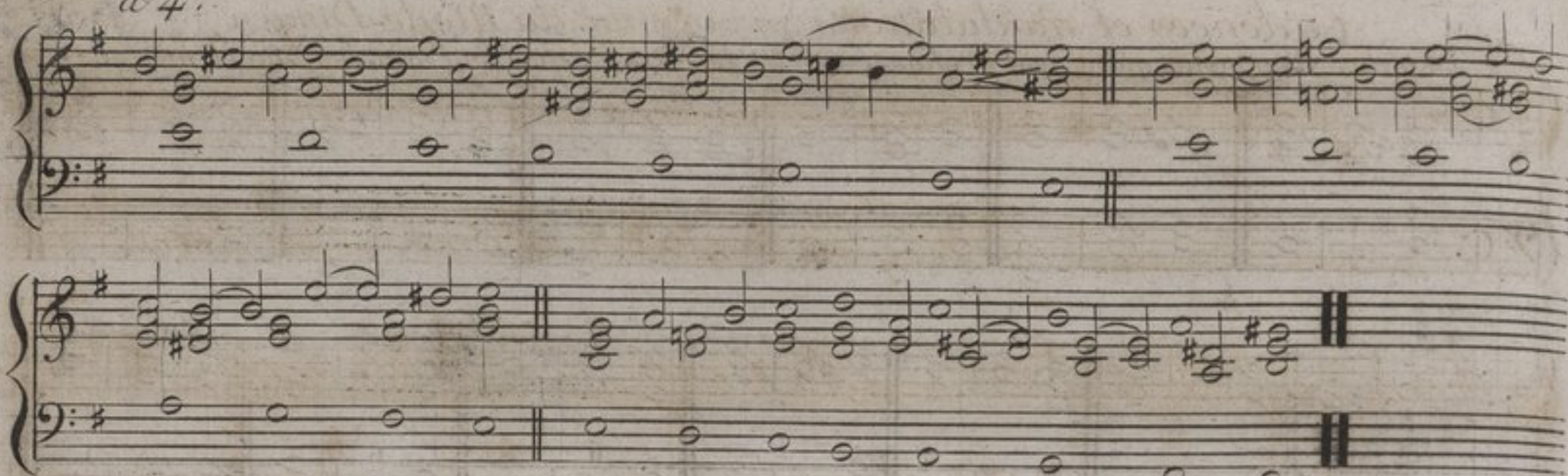


à 3.



La Gamme dans la basse



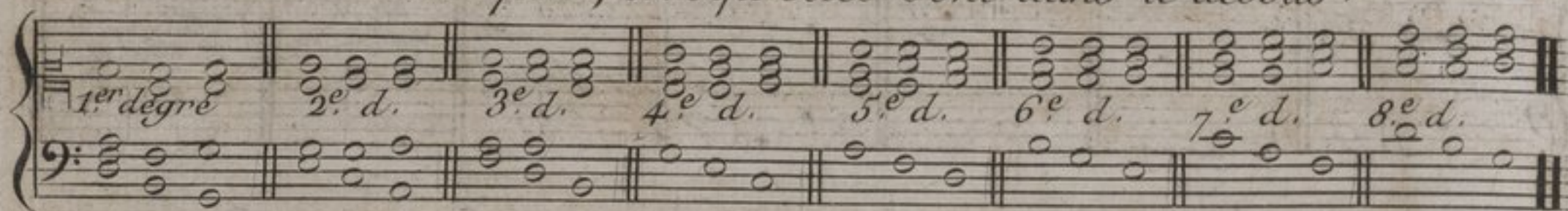


Le 8^e ton de l'Eglise se trouve confondu avec le Mode Dorien, et le Mode Hypo-Mixo-Lydien. Voyez ci après.

CHAPITRE VIII.

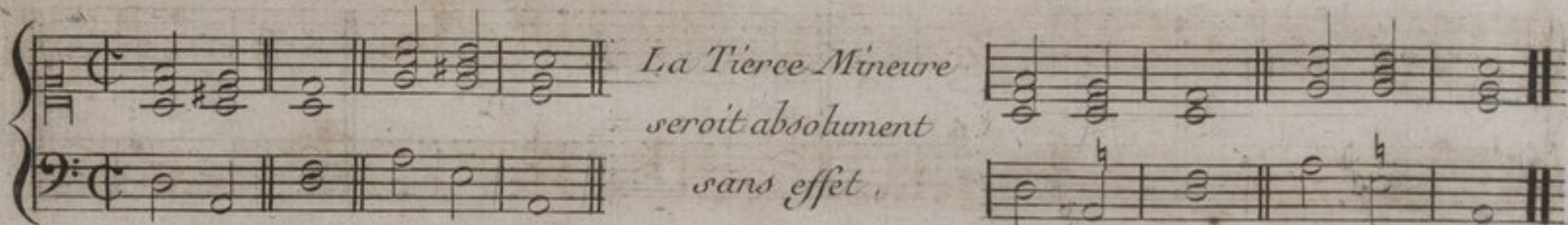
Du Mode Dorien, Premier ton de l'Eglise. (A)

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



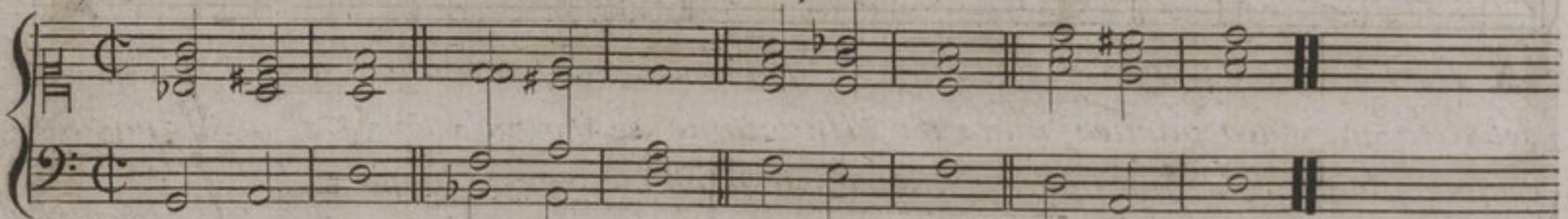
Tous ces accords parfaits ne contiennent que des intervalles appartenants à la Gamme. Les renversements de ces accords parfaits qui sont ceux de sixte, et de quarte et sixte, sont également dans le cas d'être employés.

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 dièse 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.

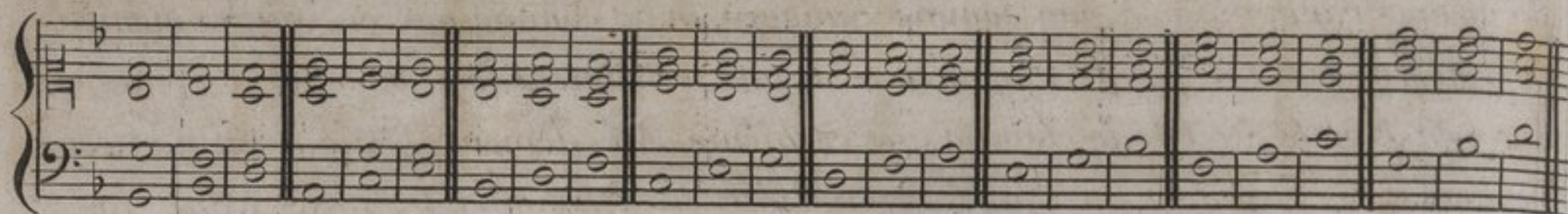
N.^a C'est à dire, l'harmonie qu'on peut pratiquer sur les différens repos du Plainchant de ce mode.

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 gênée par la conformation de la main; cette licence est permise sur l'Orgue.

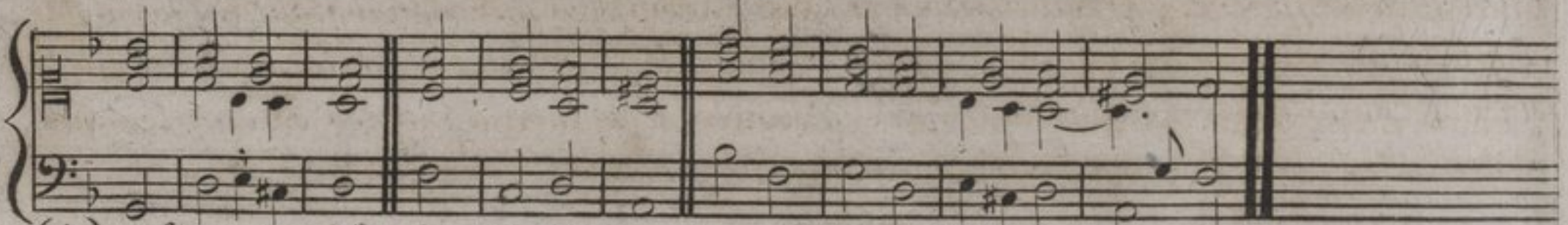
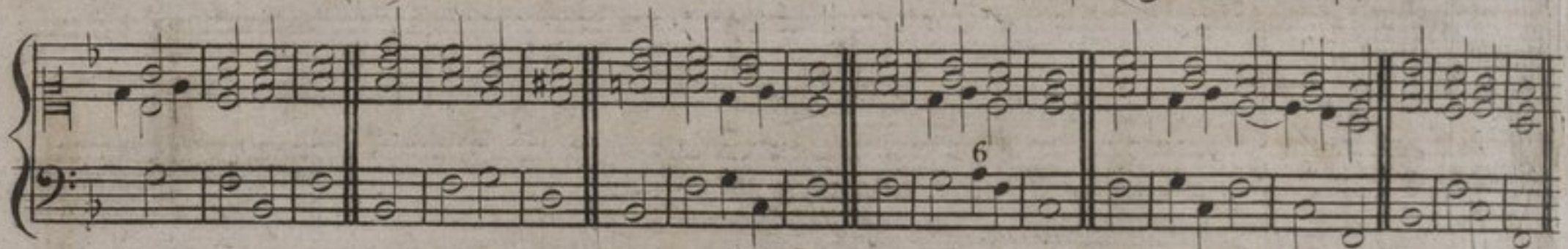
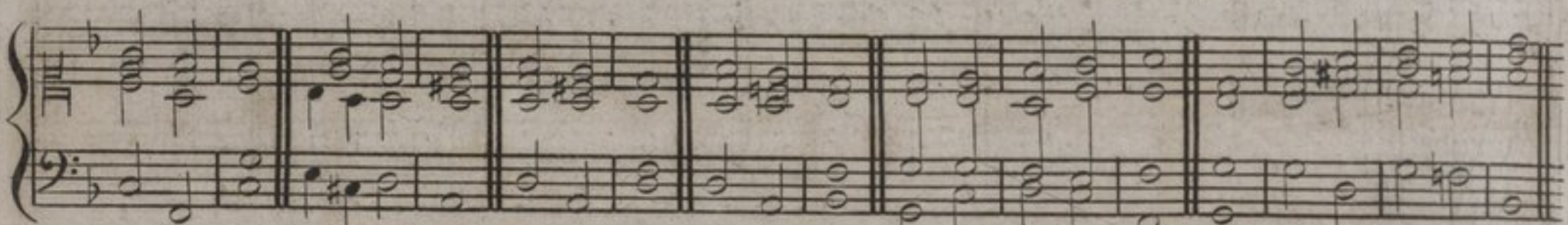
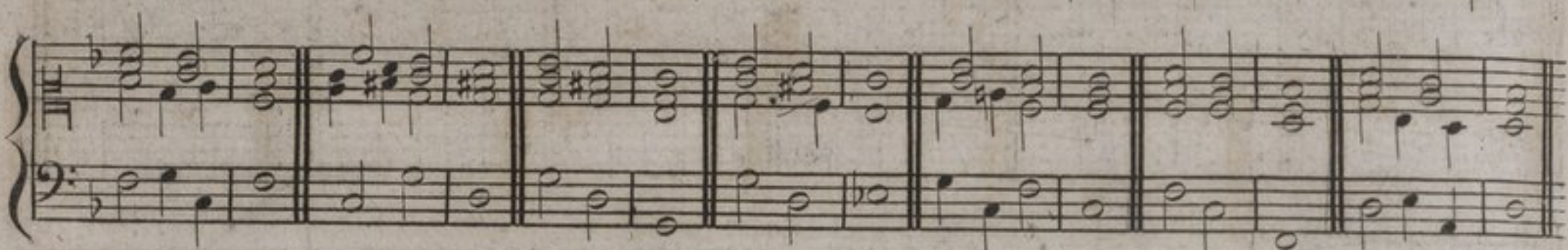
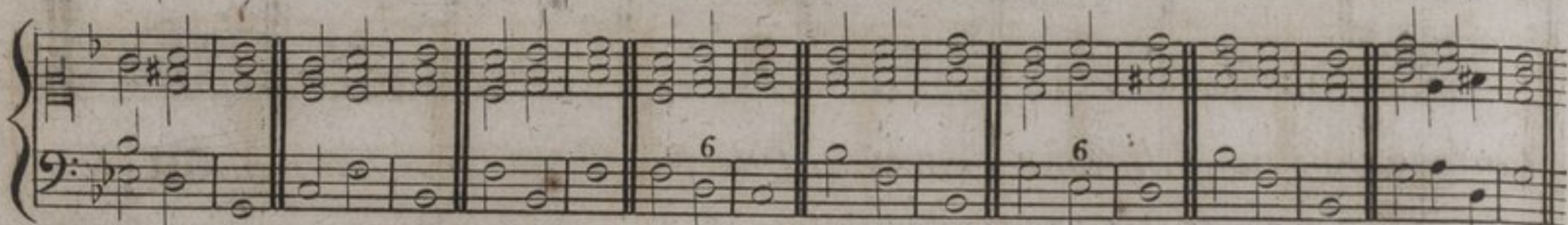
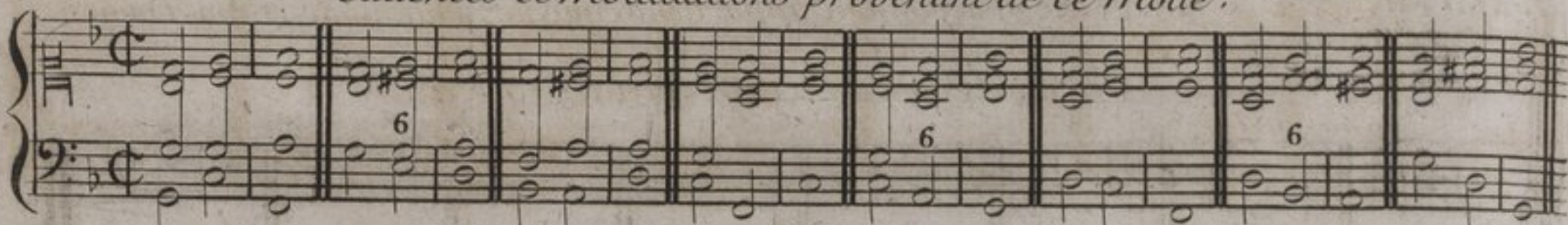
Du Mode Hypo-Dorien ou 2^e Ton de l'Eglise.

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 intervalles, qui le distinguent par sa gamme des autres modes; il est ici en Sol mineur.

Harmonie de ses degrés. (A)



Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



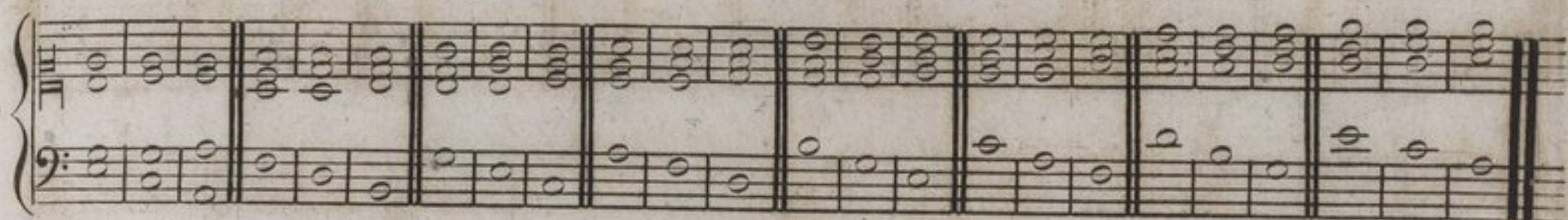
(A) 2^e transposition de ce ton et des suivans. Examinés la, à la page 161.

3^o. Du Mode Phrygien. 3^e. Ton de l'Eglise.

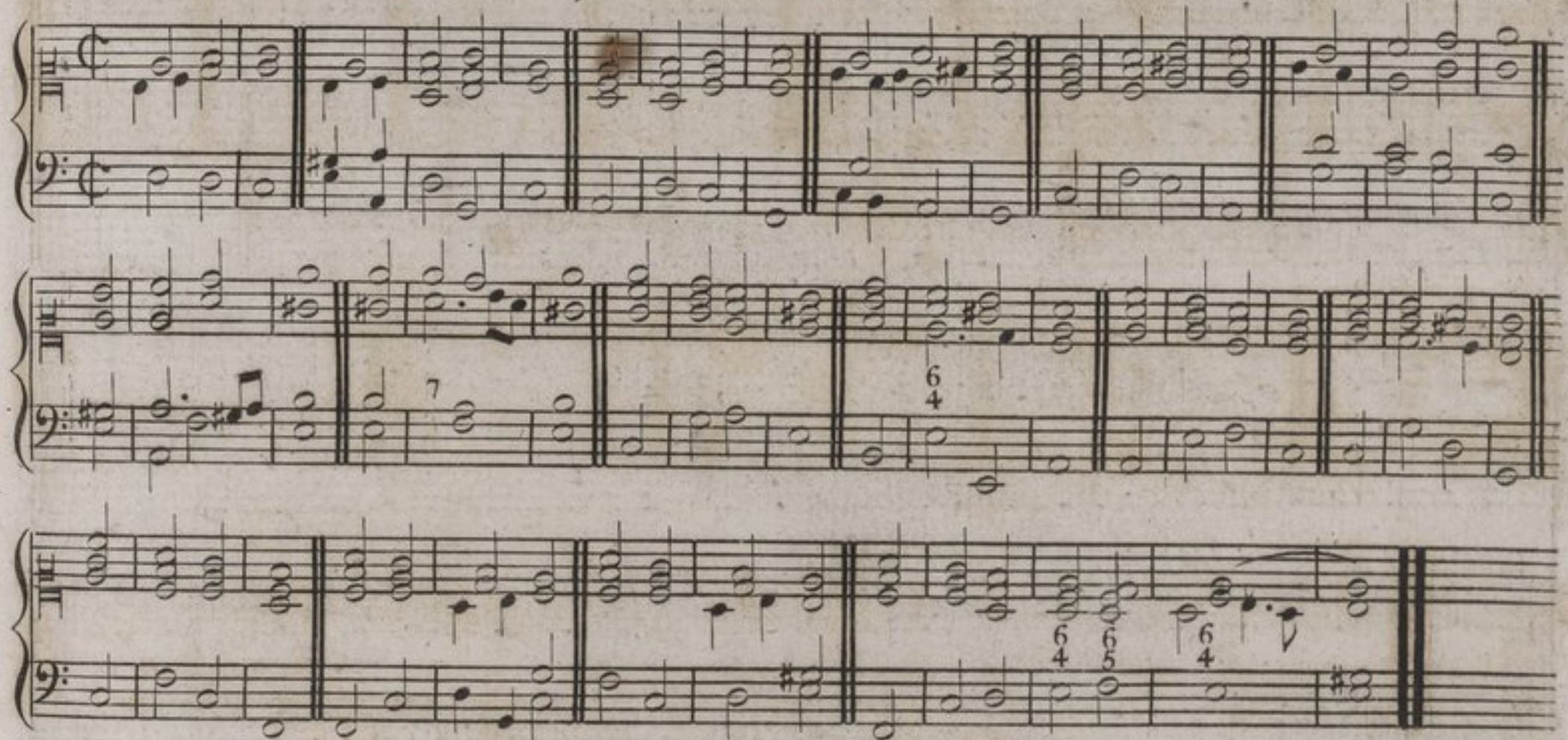
4^o. Du Mode Hypo-Phrygien. 4^e. Ton de l'Eglise.

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 1^{re} note du ton, mais aussi la 1^{re} note du Mode, tandis que ce même Mi, devient, quoique ici par transposition première note du Ton, la quatrième 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.

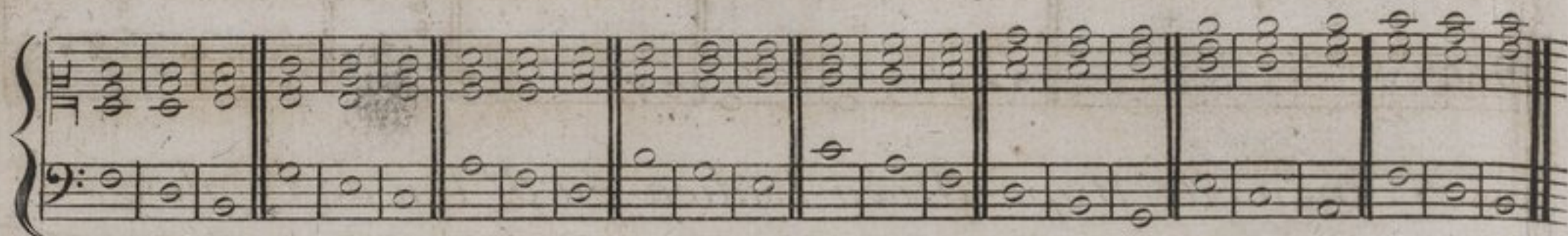


On a dû s'apercevoir en parcourant ces Exemples que nonobstant les accords adaptés aux degrés de chaque mode on a employé des accords de septième, de 6, et de 5 pour faire des liaisons harmoniques; il y aura dans les exemples suivant d'autres accords non employés jusqu'à présent.

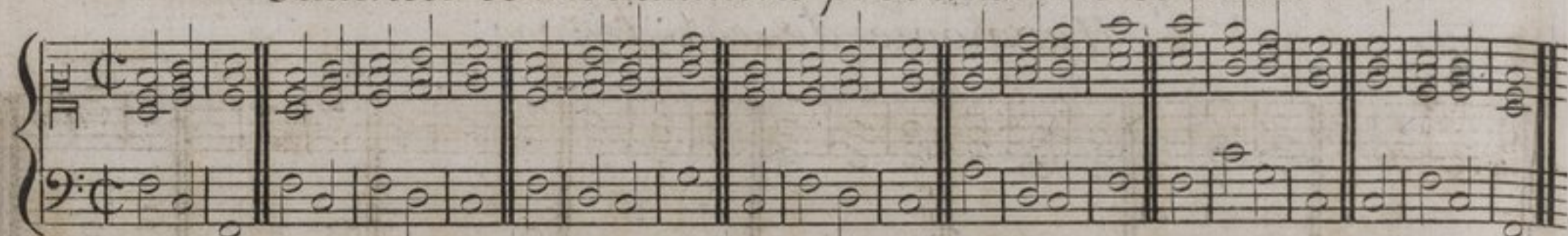
5^o Du Mode Lydien, ou 5^e Ton de l'Eglise.

Ce mode est en Fa sans Si bémol qu'il 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 degrés.

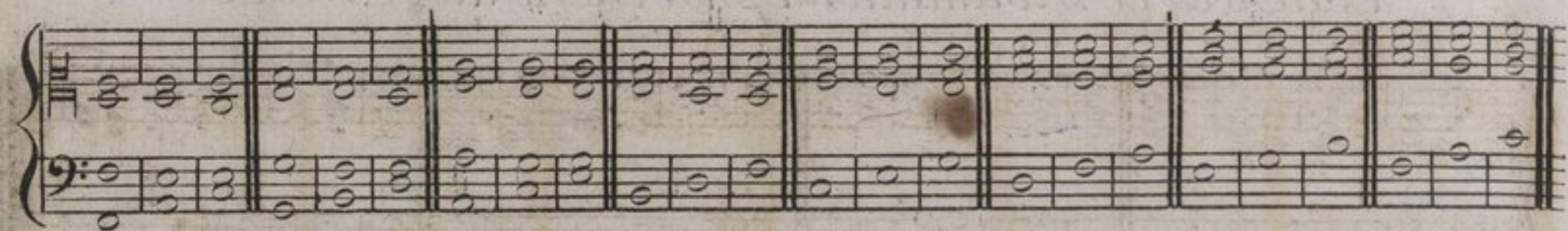


Cadences et modulations provenant de ce Mode.

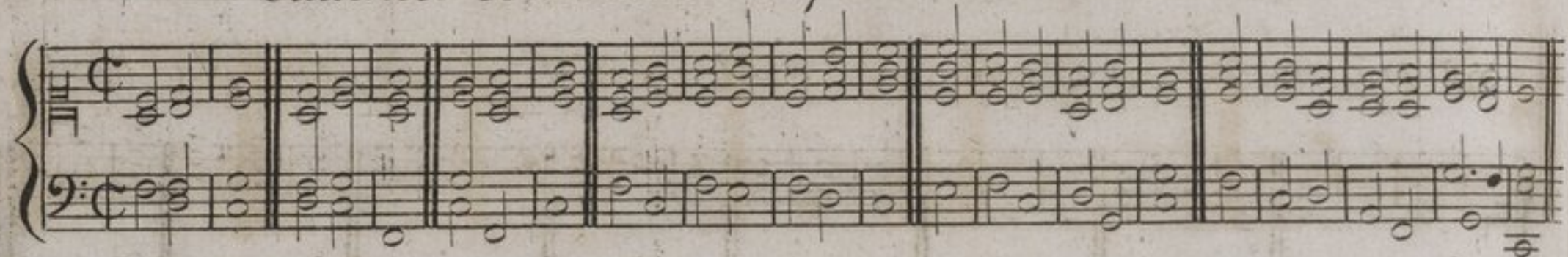


6^o Du Mode Hypo-Lydien, ou 6^e Ton de l'Eglise.

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



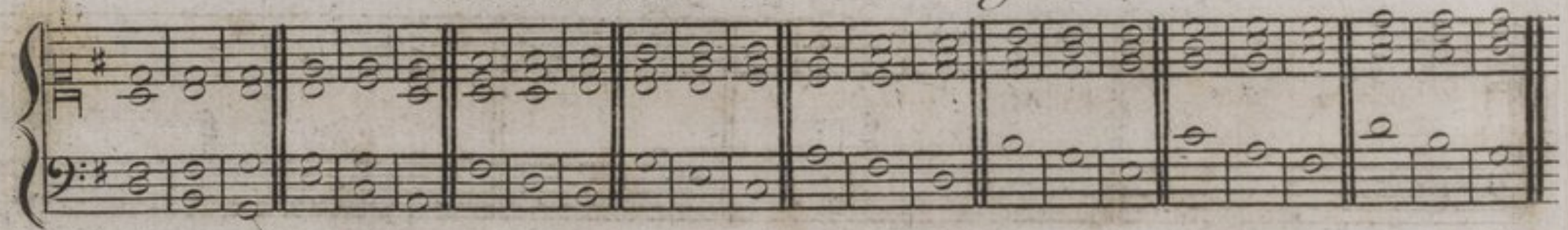
Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



7^o Du Mode Mixo-Lydien, ou 7^e 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.

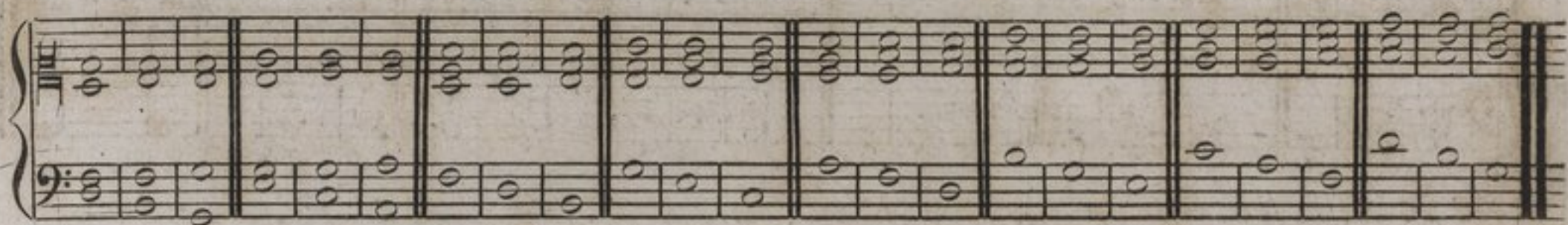
Harmonie de ses degrés.



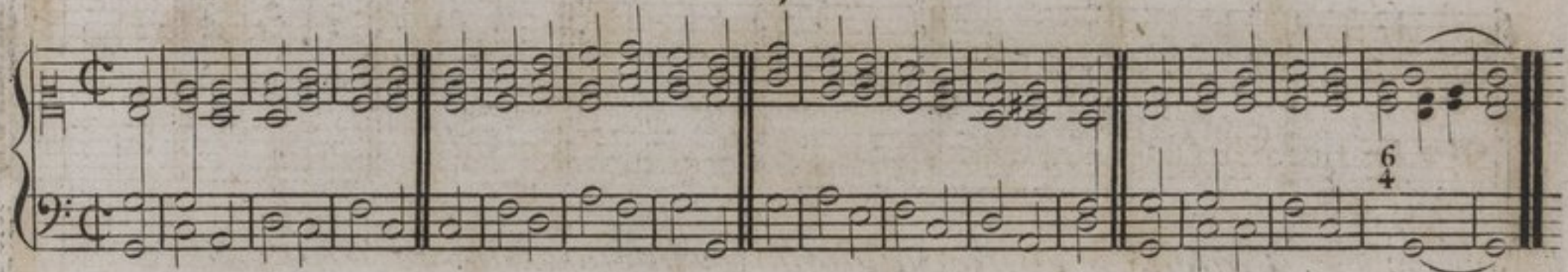
Cadences et modulations provenant de ce Mode.



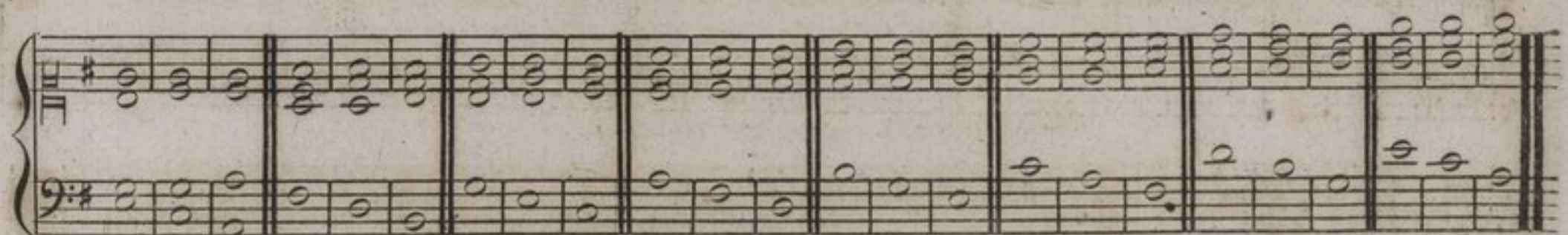
*8^o. Du mode Hypo-Mixo-Lydien ou 8^e. Ton de l'Eglise.
Ce ton reste dans son ton primordial c'est-à-dire en Sol sans Fa dièse.
Harmonie de ses degrés.*



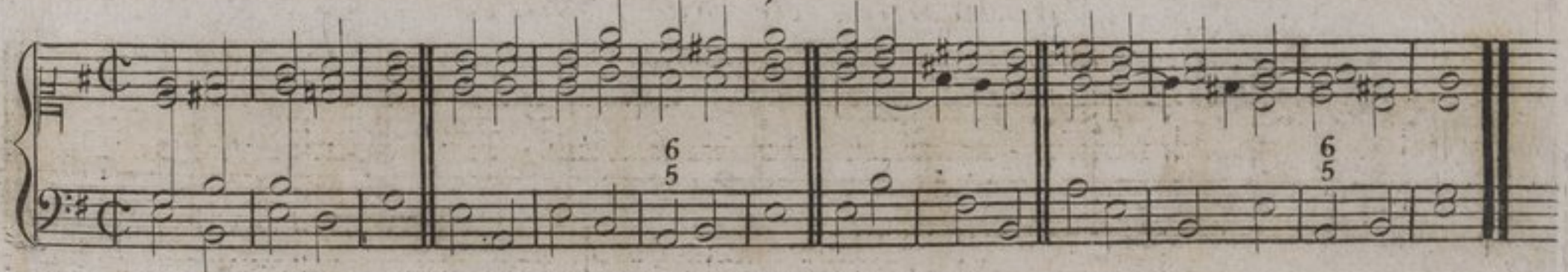
Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



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



Cadences et Modulations provenant 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^o Il faut observer que la partie du dessus doit toujours faire le Chant.

*1^{er} Ton
du Culte Protestant*

Mode Dorien.

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

*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.

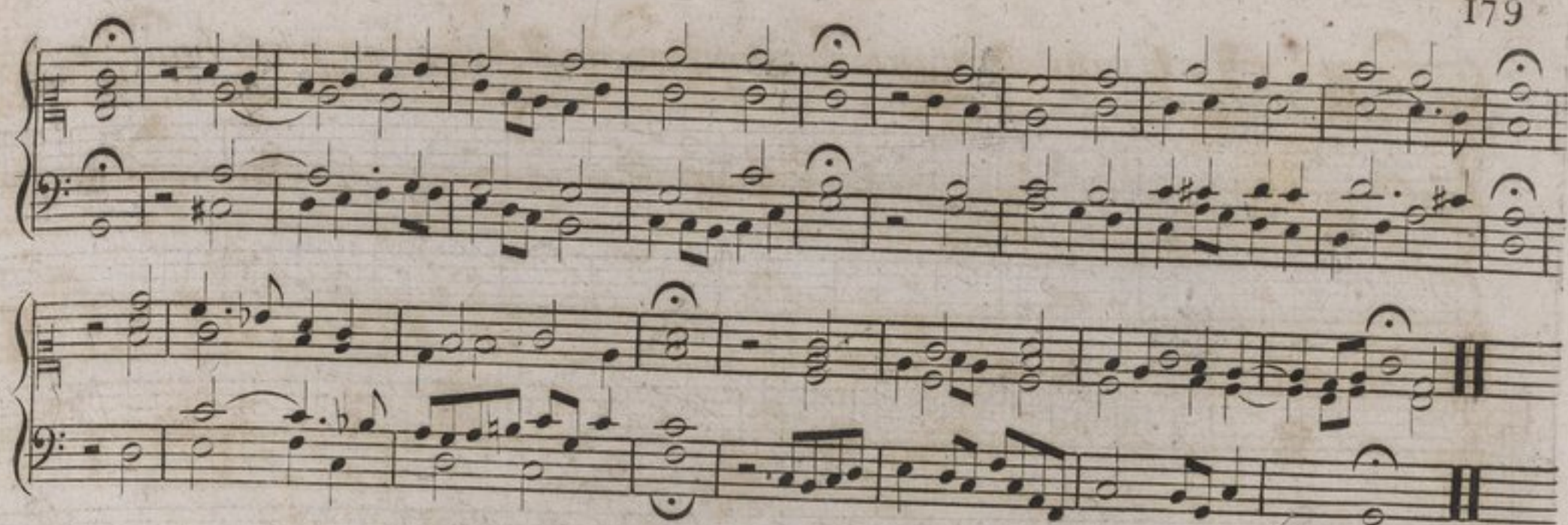
Culte Protestant

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

Culte Protestant

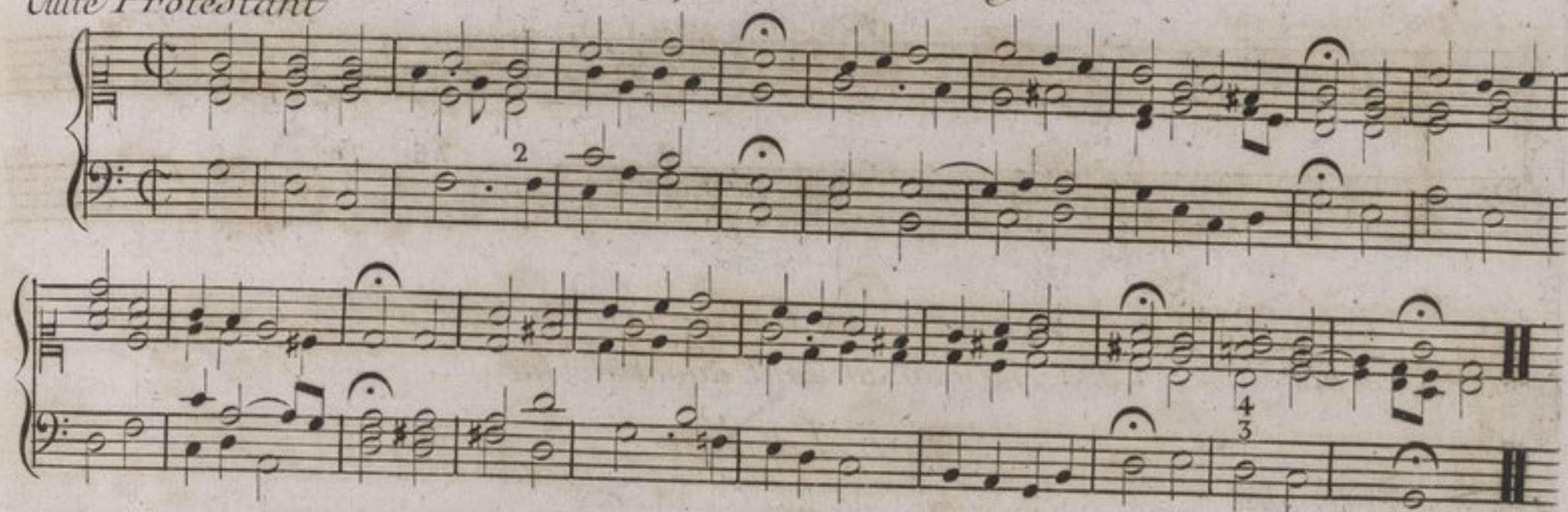
7.^e Ton. Mixo-Lydien.

Culte Protestant



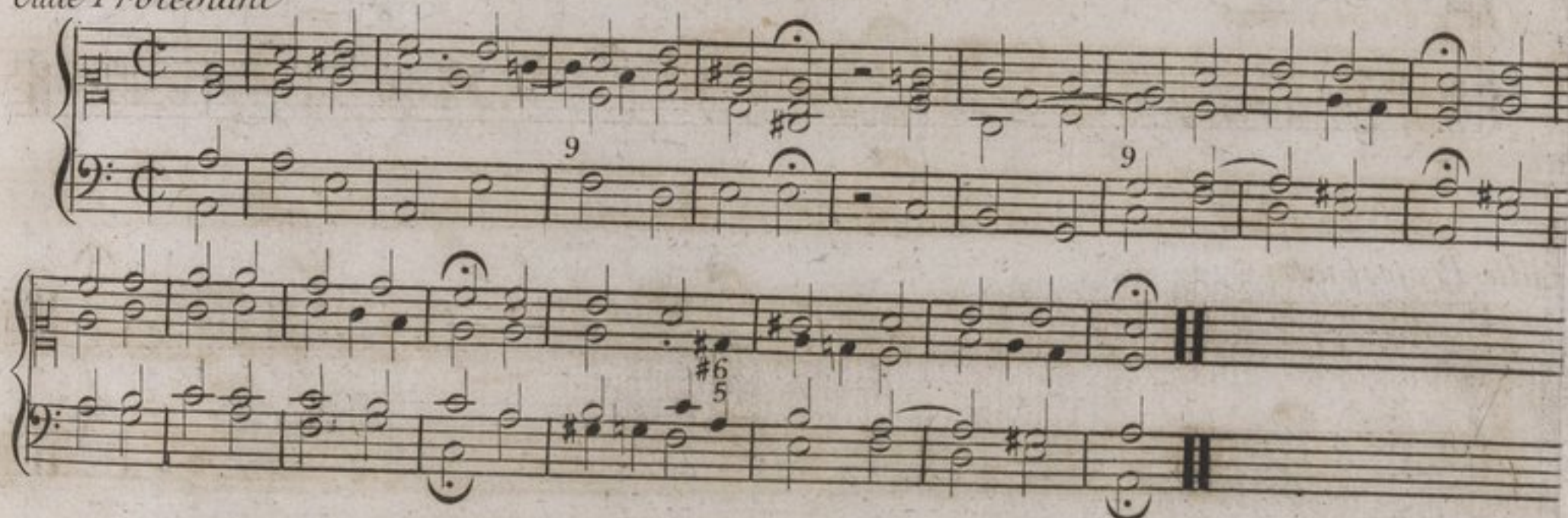
8^e Ton. Hypo - Mixo - Lydien.

Culte Protestant



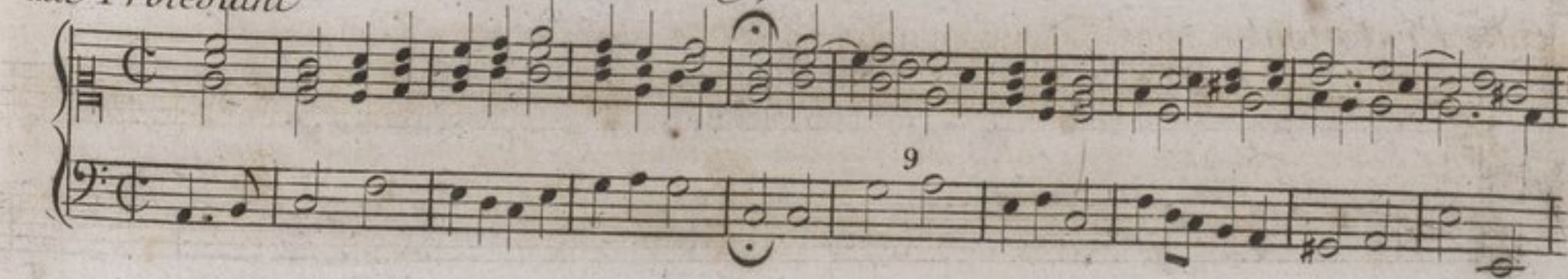
9^e Ton. Eolien.

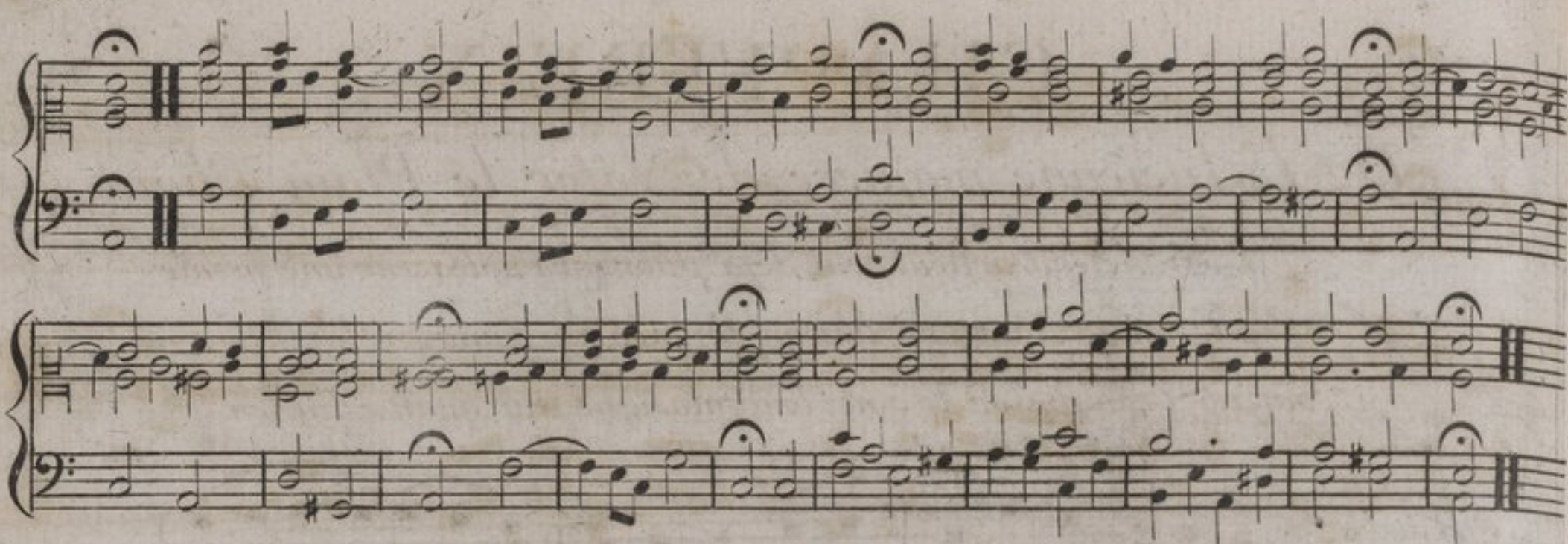
Culte Protestant



10^e Ton. Hypo - Eolien.

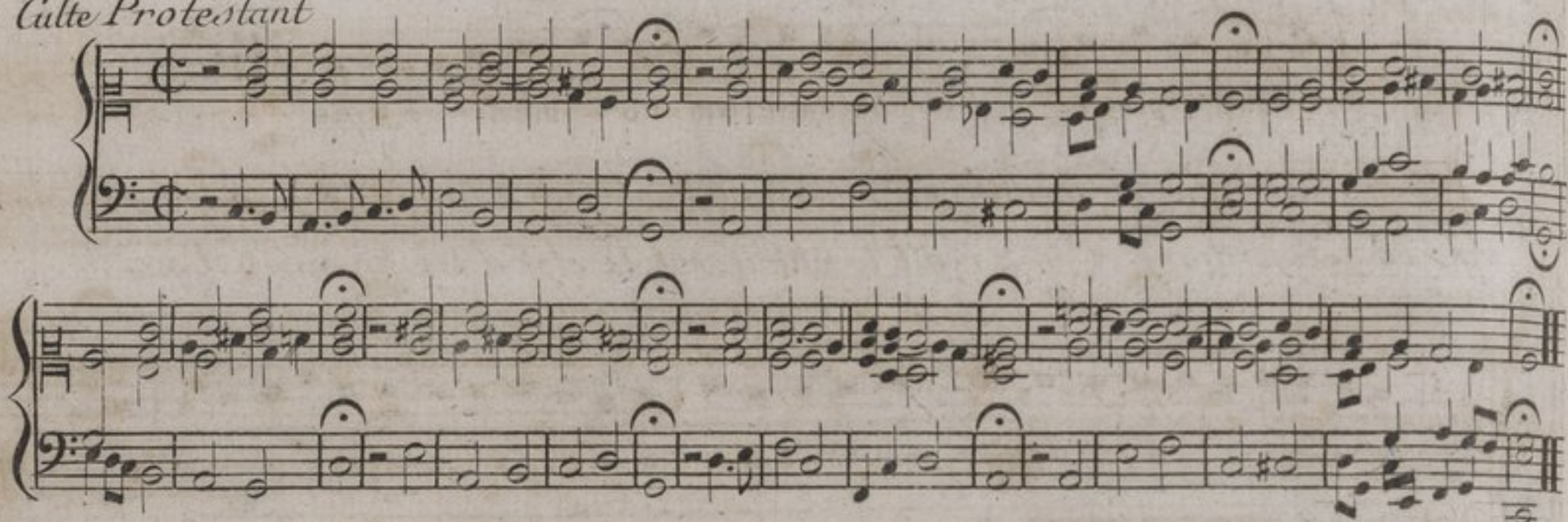
Culte Protestant





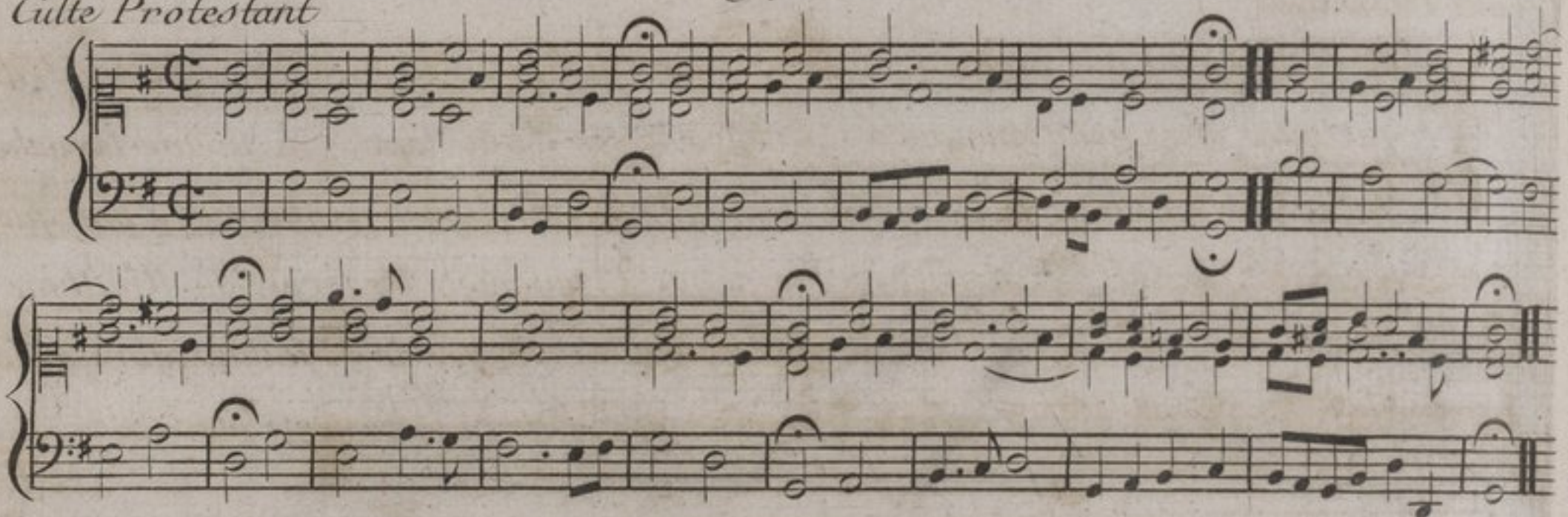
11^e Ton. Ionien.

Culte Protestant



12^e Ton. Hypo-Ionien.

Culte Protestant

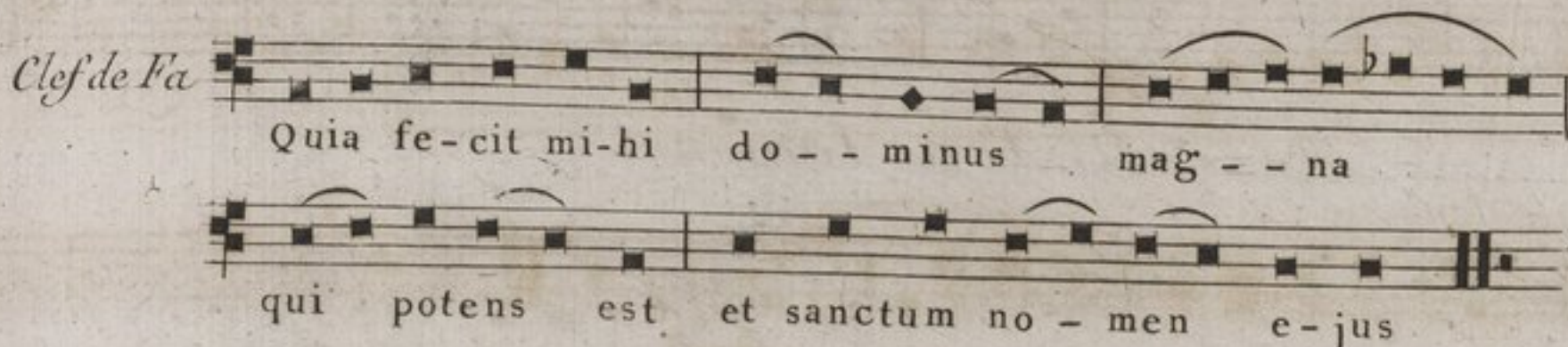


On doit avoir trouvé entre ces exemples, quelques analogies à cause des tons authentiques et de leurs tons Plagaux. Mais chaque mode a pourtant produit d'autres cadences et d'autres modulations, ainsi que d'autres harmonies, puis que dans ces derniers Exemples on rencontre les renversements de l'accord de 7^e, celui de 9^e, et celui de 6^e qui ne sont pas dans les premiers exemples.

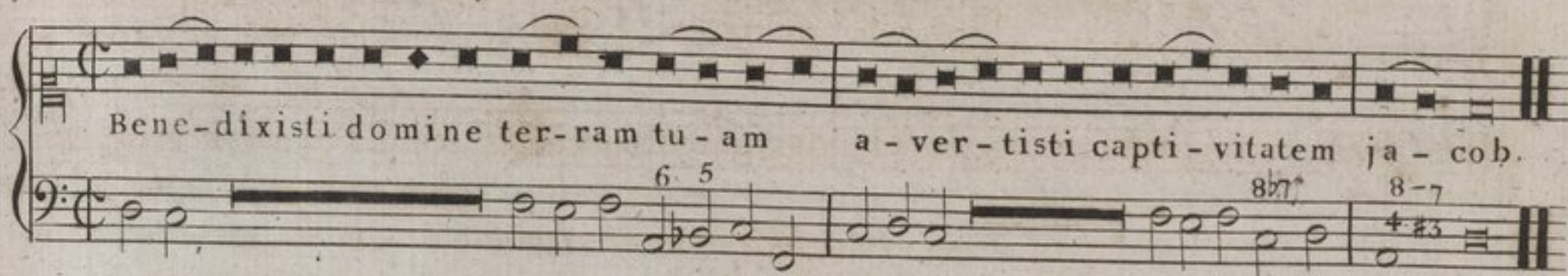
CHAPITRE X.

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

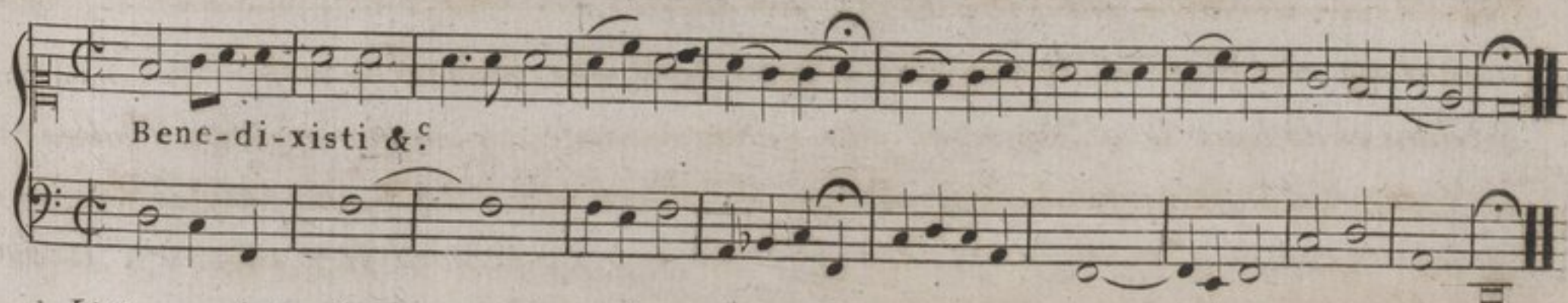
*Les anciens articulaient déjà plusieurs notes sur une même syllabe moyennant une liaison formée en demi cercle; ils écrivai-
-vaient, (comme on le sait) leur musique sur quatre lignes.*



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 Losange 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'ordonner son harmonie. Voici l'exemple 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.

Lux or - ta est

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 innovation inutile. On condamne ordinairement ce qu'on ne sait pas. Il seroit pourtant à désirer 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 1^o 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. 2^o que le chant n'est pas aussi distinct, ni autant appréciable dans la basse que dans le dessus. 3^o 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 degrés; ces chiffres 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.)

1^o 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'extrémité de la main droite, c'est-à-dire dans le dessous 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.

2^o Si le chant prononce la sixte, on lui donne selon la nature de l'harmonie 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'accord 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.

3^o 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 intervalles se trouve doublé, spécifier l'intervalle double par le chiffre.

4^o 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.

5^o L'accord de seconde est composé de $\frac{6}{2}$ ou de $\frac{5}{2}$, 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^o L'accord de Tierce et quarte s'accompagne de la 6^{te} excepté l'intervalle noté, il faut chiffrer les deux autres.

7^o 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.

Culte Protestant

On pourroit sur chaque note de basse, ainsi que sur chaque chiffre de cet exemple, 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 exemples 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.

Catholique A

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.

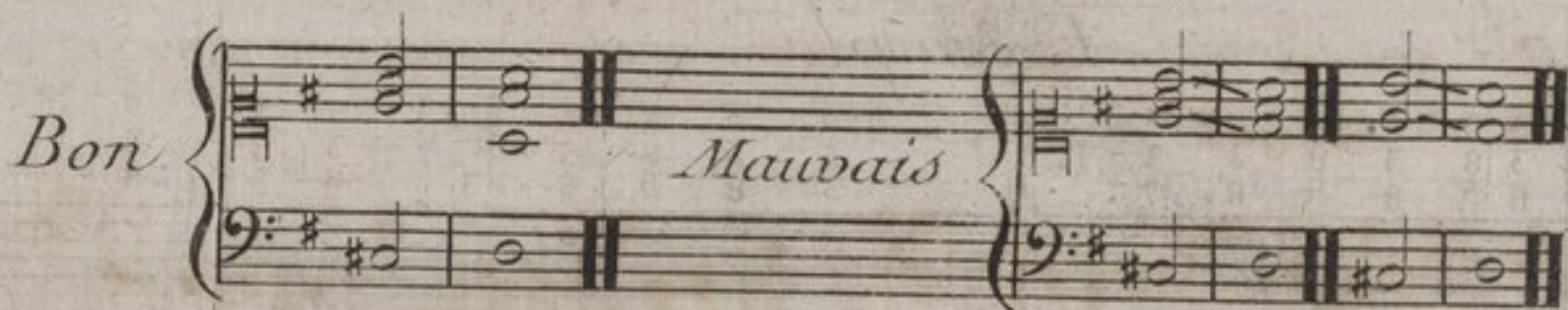
A la lettre D il faut préparer la dissonnance de l'accord suivant, qui est le sol, en doublant la sixte par permutation.

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 exemples suivans sont bons.

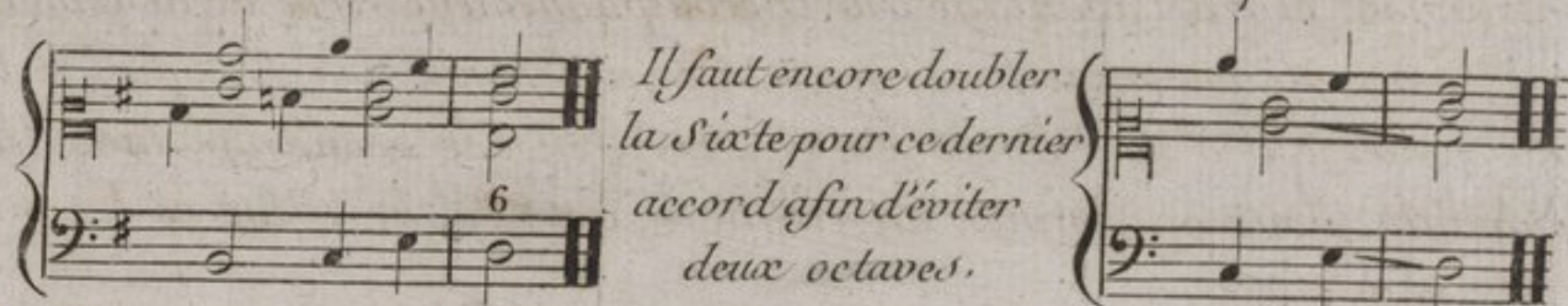
A la lettre F il faut éviter deux quintes, qui se rencontreraient entre le canto et le Tenore, en faisant descendre ce dernier sur la quinte au lieu de l'octave



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 essence 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.

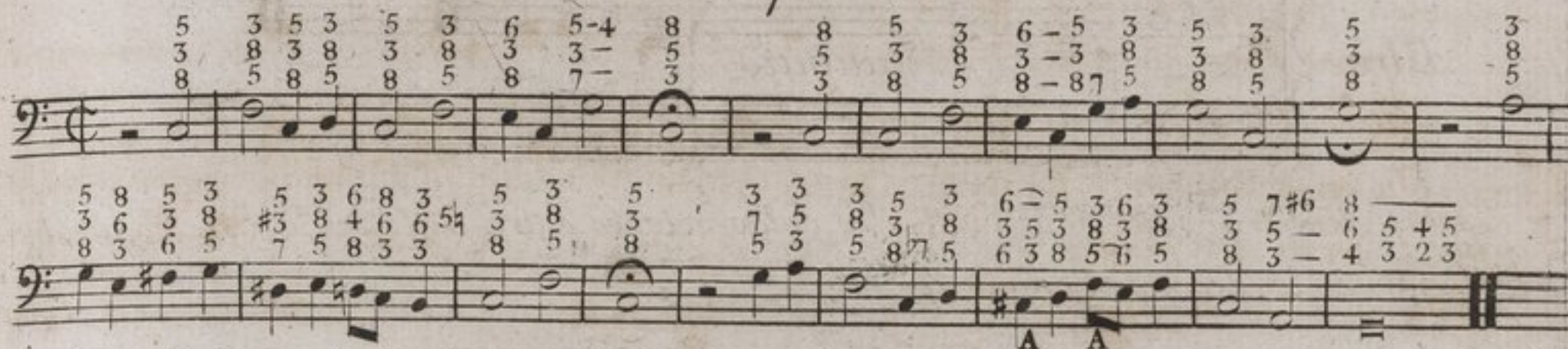


Ces avertissemens pour éviter la suite de deux octaves ou deux quintes, en employant la double tierce ou la double sixte, doivent suffire à quiconque a étudié les règles de l'harmonie. Il reste encore quelques remarques à faire sur la manière dont se chiffre le Plain-chant.

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 laissant 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 $\frac{9}{3}$ et non pas $\frac{3}{9}$, 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.

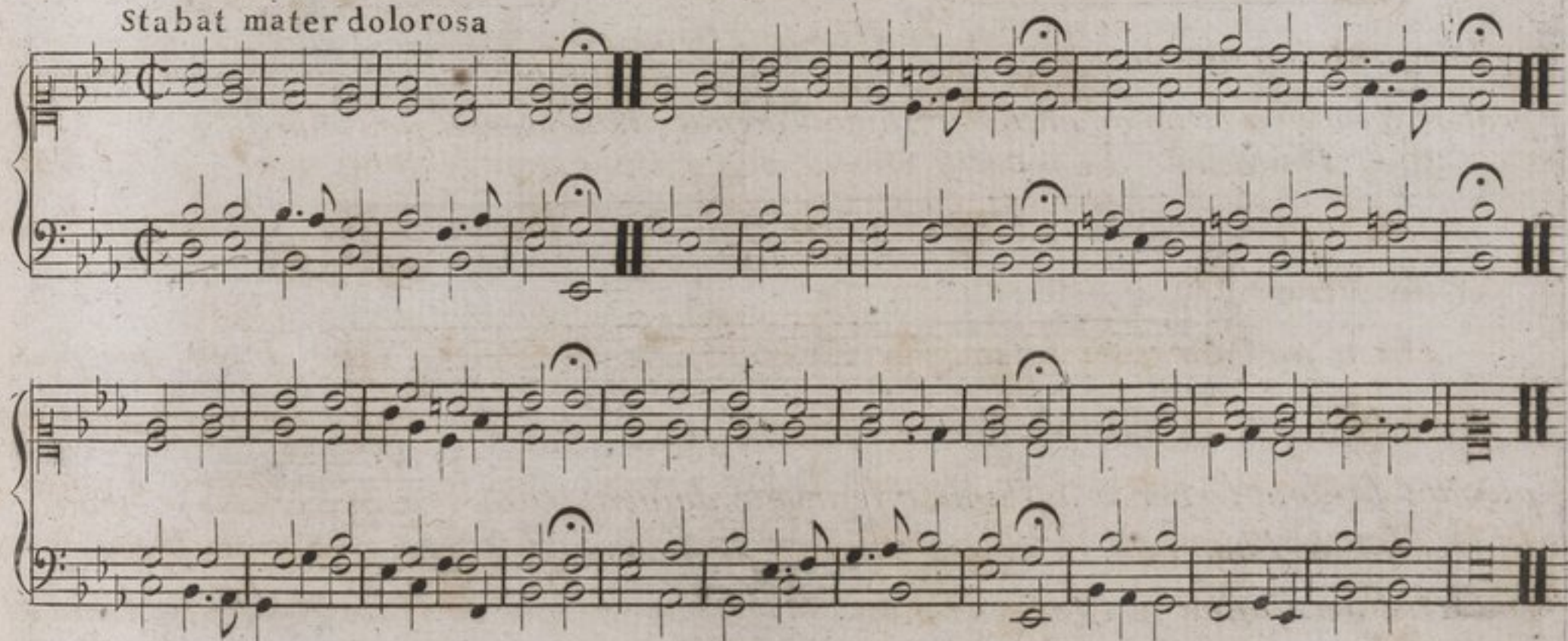
Exemple.



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 déjà 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.

Stabat mater dolorosa



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^o pour les placer, 2^o pour les exécuter aussi exactement 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

1^{er} Ton, le Mode Dorien.

2^e Ton, le Mode Hypo-Dorien.

3^e Ton, le Mode Phrygien.

4^e Ton, le Mode Hypo-Phrygien.

5^e Ton, le Mode Lydien.

6^e Ton, le Mode Hypo-Lydien.

7^e Ton, le Mode Mixo-Lydien.

8^e Ton, le Mode Hypo-Mixo-Lydien. (A)

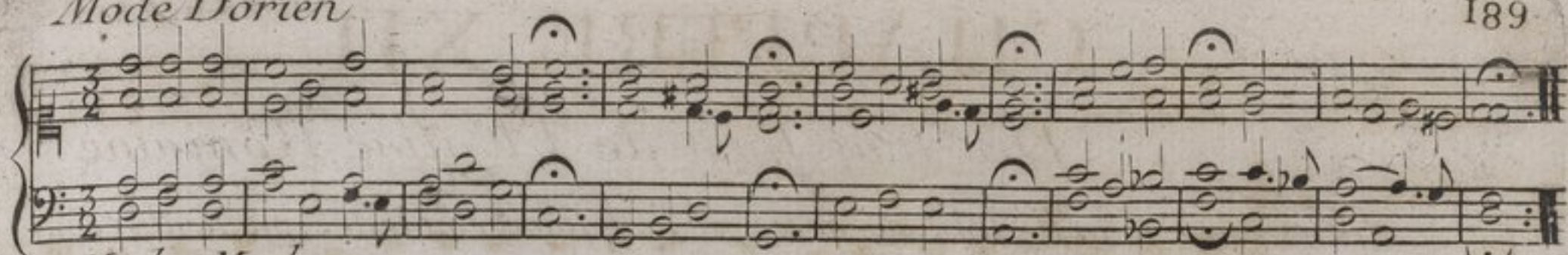
Les Protestans se servent encore des autres quatre tons grecs dans leurs temples, sçavoir; du Mode Eolien, du Mode Hypo-Eolien, du Mode Ionien, et du Mode Hypo-Ionien.

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 déjà 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 dièses 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.

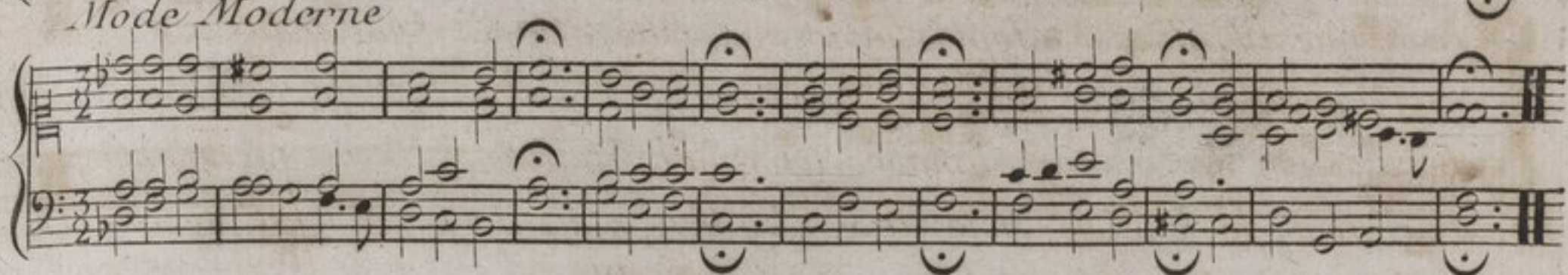
(A) Tous les Auteurs ne sont pas d'accords sur la suite des tons de l'Eglise. J. J. Rousseau en donne une toute autre dans son dictionnaire, page 519. le chant Ambrosien, et le Grégorien sont cause de cette inconvénience.

Mode Dorien

189

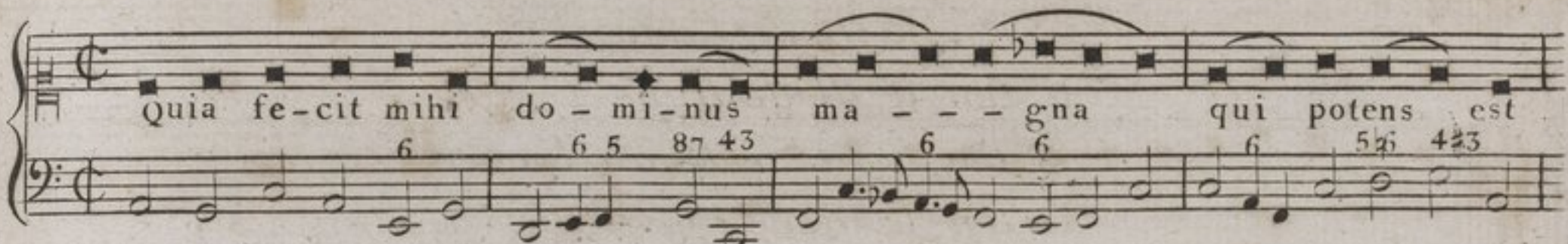


Mode Moderne

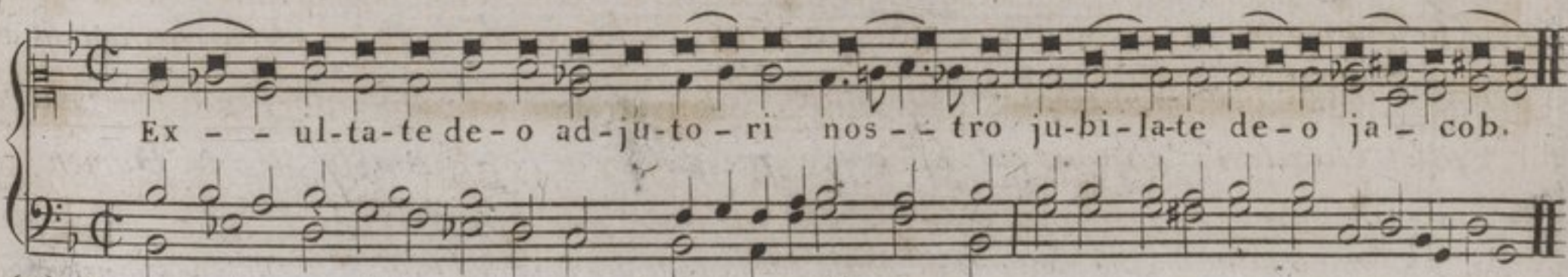


De ces douze tons grecs on n'en conserve aujourd'hui que deux, savoir le ton Ionien pour notre mode majeur, et le ton Eolien pour notre mode mineur, auquel s'ajoute un dièse sur les sixième et septième notes en montant. Ce ton Eolien est conservé en entier en descendant la Gamme.

Le 1^{er} 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 2^e 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 dièse, de même qu'on a donné au Chant du 1^{er} Ton le Si bémol pour rendre la mélodie plus agréable, et pour les cadences la tierce majeure à la dominante.

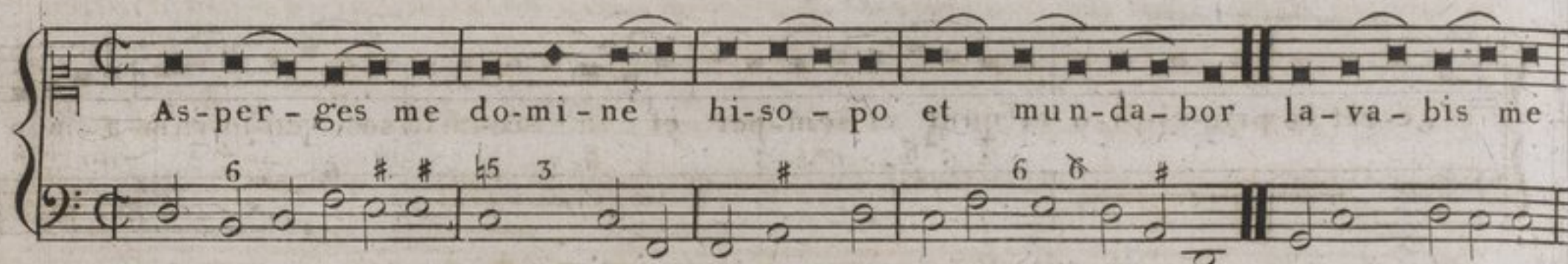


(A) Voyez la transposition de tous ces tons, page 161.

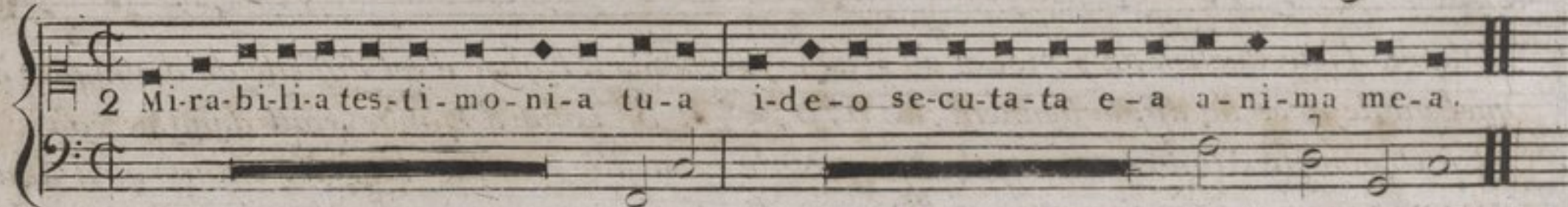
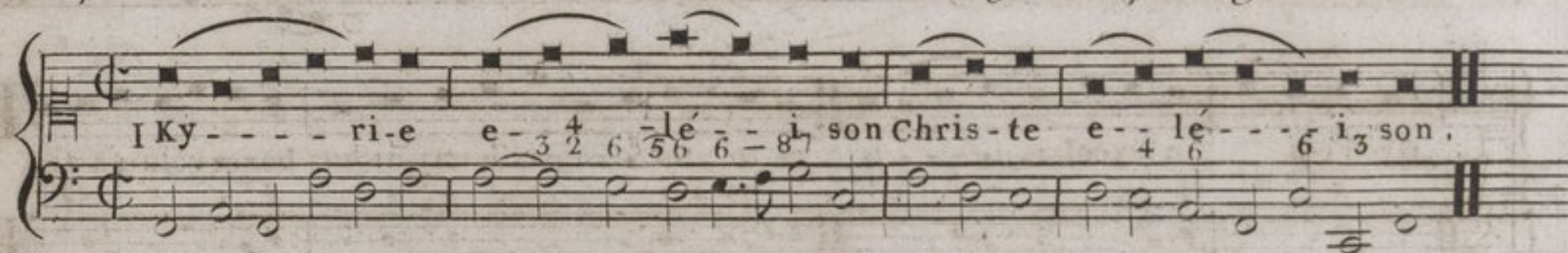
Le 3^e Ton de l'Eglise est le *Mode-Phrygien* dans lequel on introduit souvent le Ré # et le Fa #, mais abusivement, on le transpose communément en La mineur, c'est-à-dire, quatre tons plus haut.



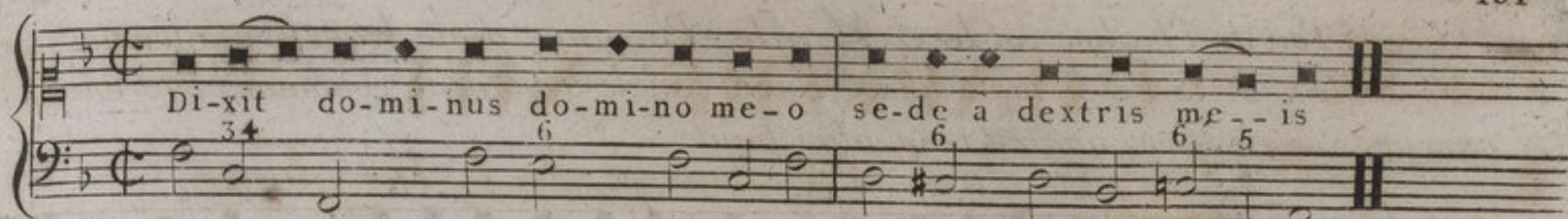
Le 4^e Ton de l'Eglise est le *mode Hypo Phrygien*. Le Ton précédent transposé en La, et celui ci n'ont aucune différence entre eux, si ce n'est la suprématie que le mode authentique conserve sur le mode Plagal.



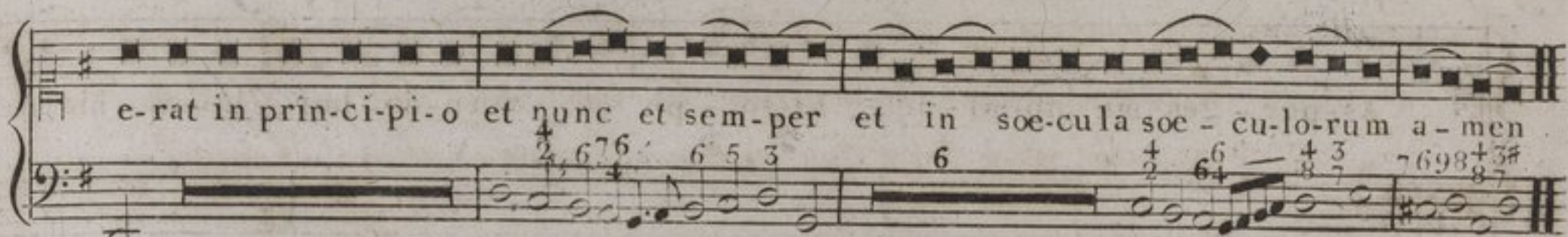
Le 5^e Ton de l'Eglise est le *mode Lydien* qui s'étend du Fa au Fa sans Si bémol. Ce ton ainsi que celui qui suit ont subi beaucoup d'altération, et leur genre primitif n'est presque plus employé dans le chant d'Eglise. Le 2^e E^o. transposé de quatre tons plus bas se trouve, à cause de la quarte mineure,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



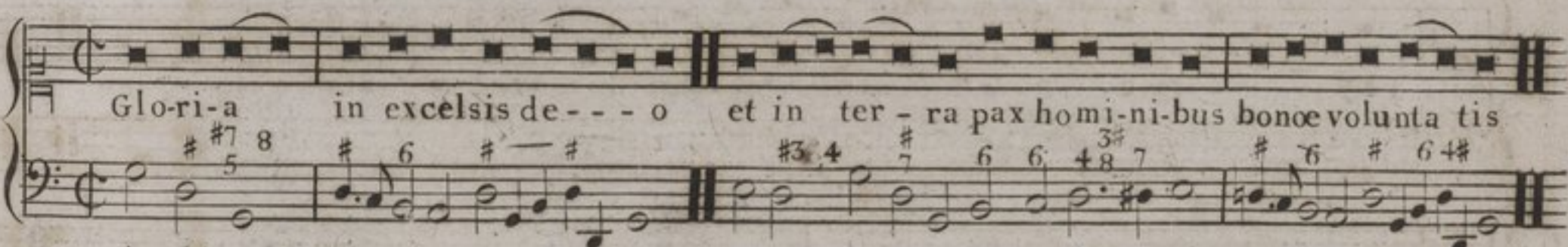
Le 6^e Ton de l'Eglise est le *mode Hypo-Lydien*, qui par l'introduction de la quarte mineure est le même que le mode Hypo-Ionien, lorsqu'il est transposé de quatre tons plus haut.



Le 7^e 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 aujourd'hui 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 aujourd'hui 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 où le huitième ton d'Eglise suit strictement le mode Hypo-Mixo-Lydien.



D'après l'introduction du b mol et du # dans les chants d'Eglise il est difficile de distinguer à quel mode grec ils appartiennent, les 5^e, 6^e, 7^e, et 8^e 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 conivence très bizarre; en l'examinant de près on ne diroit pas que ces deux extrémités 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 déjà plus intelligible pour nous.

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

Le deuxième par ré, fa;

*Le troisième 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 déjà 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.

Dernière note de l'Antiphone	Commencement de la Cadence	Evovae, ou Cadence		1. ^{er} ton
re	la	Dixit dominus	do-mino me-o	Sede a dextris me - - - is
re	fa	Dixit & ^c		fa
mi	ut	Dixit & ^c		ut
mi	la	Dixit & ^c		la
fa ou fa	ut	Dixit & ^c		ut
fa	la	Dixit & ^c		la
sol	re	Dixit & ^c		re
sol	ut	Dixit & ^c		ut

Notes finales des tons: 1.^{er} ton: re; 2.^e ton: re; 3.^e ton: la; 4.^e ton: mi; 5.^e ton: la; 6.^e ton: fa; 7.^e ton: la; 8.^e ton: sol.

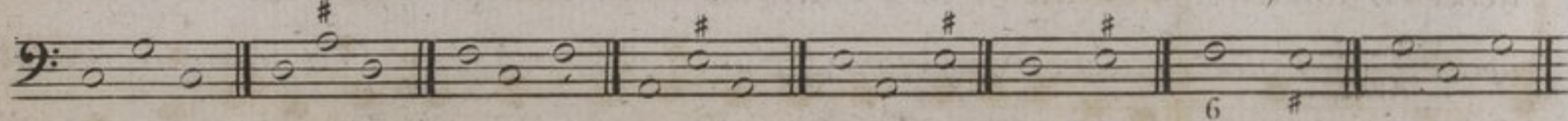
CHAPITRE XIV.

*Résumé général de tous les Modes Grecs
usités dans le Plainchant*

Les Anciens auteurs, ou les premiers qui ont donné des règles 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 déjà donné des Exemples sur les Cadences, mais sans explications afin de ne pas déranger la marche graduelle de l'étude par la trop grande concurrence 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'existe 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.



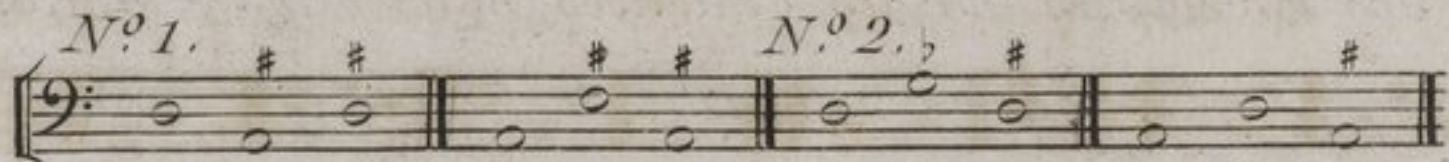
Les anciens pratiquoient aussi la demi cadence, c'est-à-dire : de la tonique ils alloient sur la dominante avec la tierce majeure pour y faire un demi repos dans les modes Ionien, Dorien, Lydien, et Eolien.

Exemple

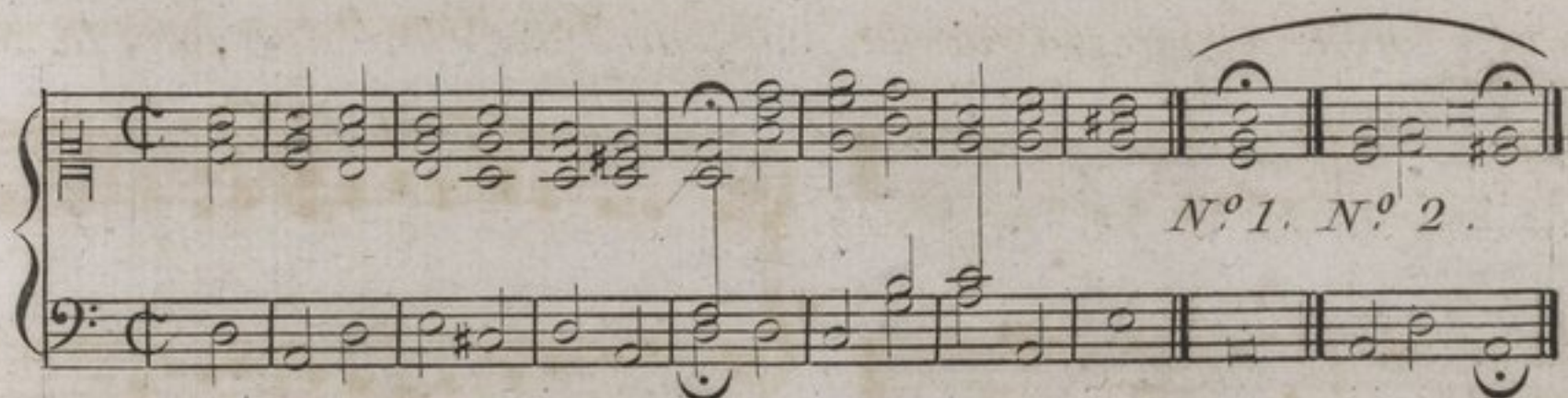


*Si l'on donnoit à la dominante du mode Mixolydien la 3^e majeure il res-
=sembleroit en tout au mode Ionien.*

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.º 1. d'autres n'autorisent l'accord majeur sur la tonique qu'après l'accord mineur sur la sous dominante N.º 2. l'une et l'autre manières sont bonnes.



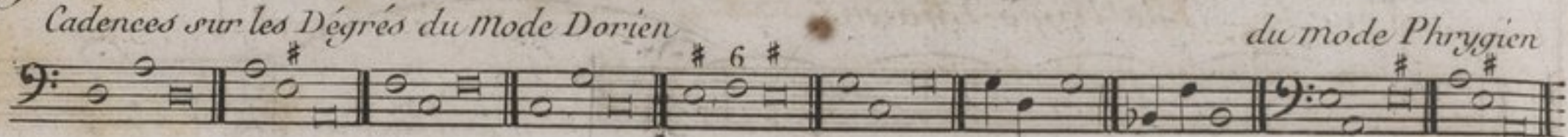
Il se rencontre que plusieurs chants ne finissent point par la tonique du mode, néanmoins pour le conserver on doit y faire une Cadence relative. par exemple, ce seroit une faute si l'on terminoit le Chant ci après qui est du mode Dorien Ré mineur, en la mineur N^o 1. Il faut nécessairement pour lui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



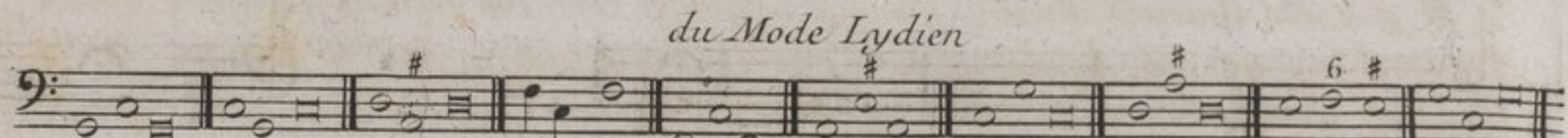
Dans les modulations on doit conserver pour tierce du nouveau ton un intervalle sans altération du 1^{er} ton, par exemple pour aller du mode Dorien au mode Mixolydien il faut sur cette tonique le Si naturel comme tierce. Mais si l'on va du mode Dorien au mode Eolien il faut alors sur cette nouvelle 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 examinant son nombre de Cadences praticables sur chacun de leurs degrés, les notes noires indiquent les modulations les plus éloignées et usitées seulement dans une composition de longue durée.

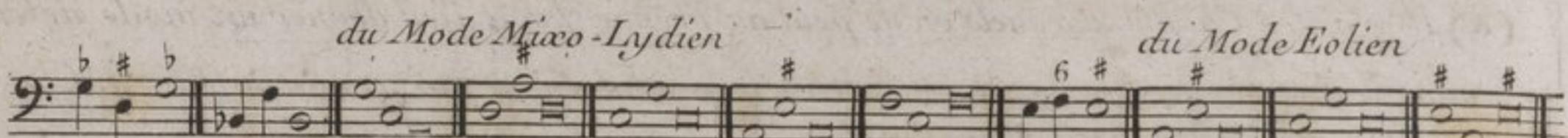
Cadences sur les Degrés du Mode Dorien *du mode Phrygien*



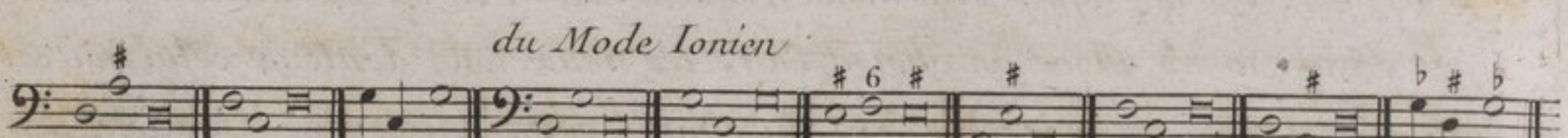
du Mode Lydien



du Mode Mixo-Lydien *du Mode Eolien*



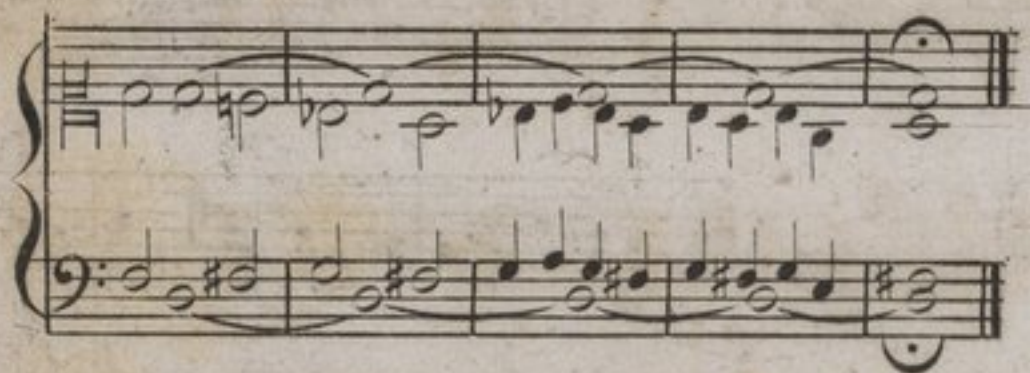
du Mode Ionien



L'Organiste pour mieux marquer la Cadence peut la prolonger après le Plainchant 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'exigeroit le Plainchant.



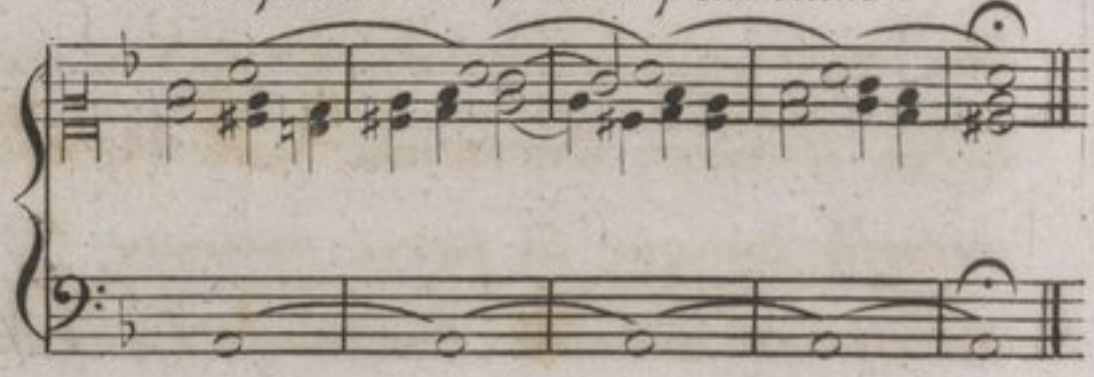
Pour le Mode Hypo-Dorien transposé de 4 tons plus haut.



Pour le Mode Phrygien.



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



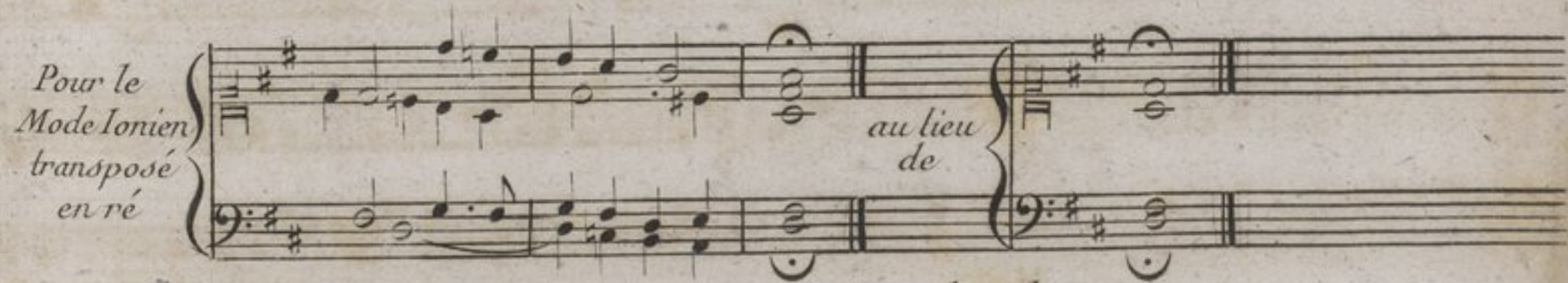
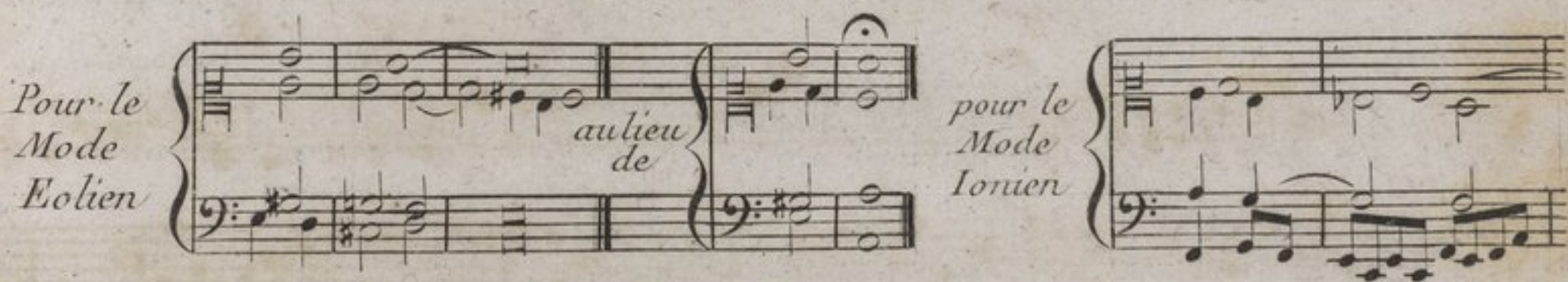
Pour le Mode Lydien avec le Si $\flat$ ou le Mode Ionien transposé.



Pour le Mode Hypo-Lydien.



(A) Il y a des Chants auxquels on ne peut au premier coup d'œil donner un mode déterminé; 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 assez, 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.



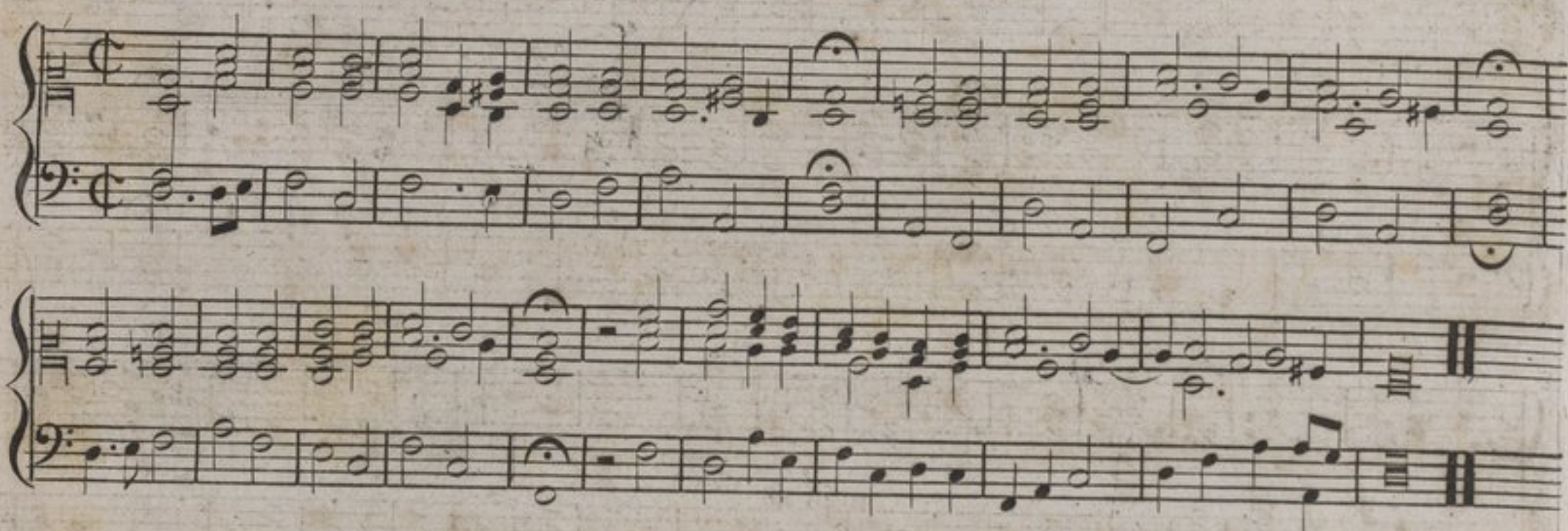
(A) C'est par erreur que ces observations ne sont pas au bas de cette page.

CHAPITRE XV.

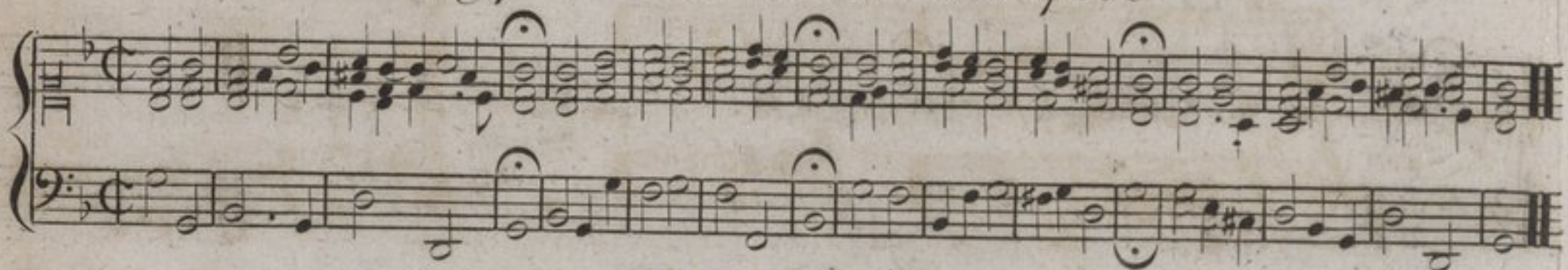
Usage du Système des Grecs dans le Culte Protestant

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

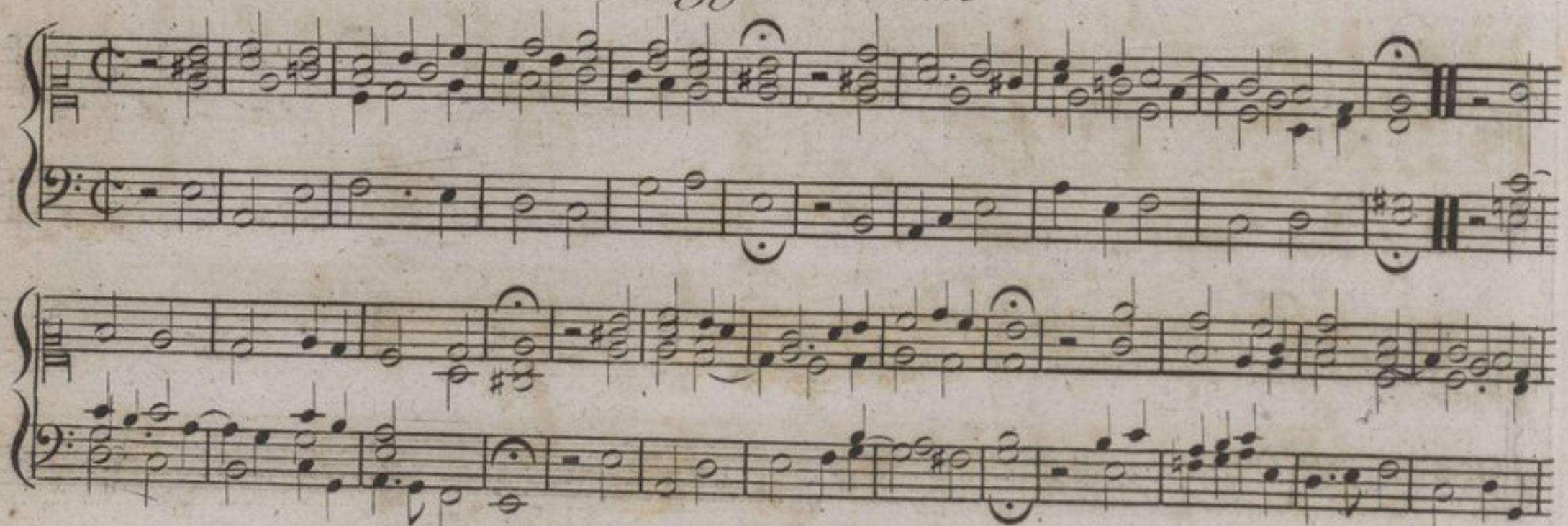
Mode Dorien 1^{er} Ton.

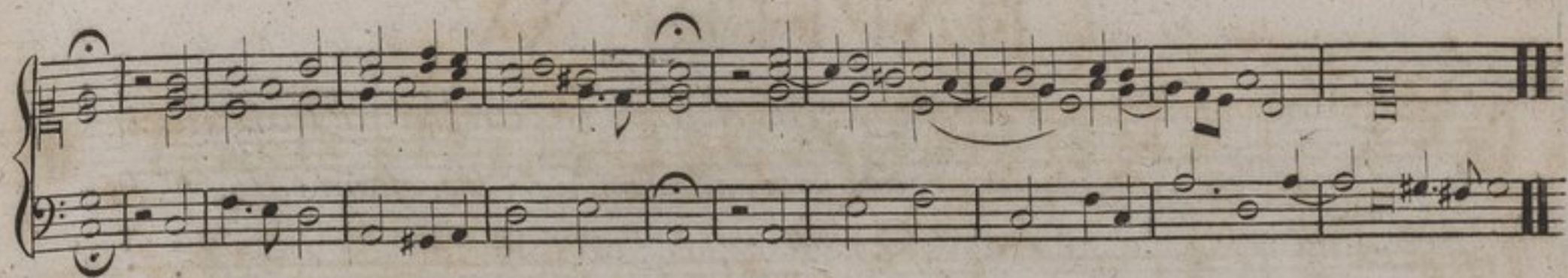


Hypo-Dorien 2^e Ton transposé

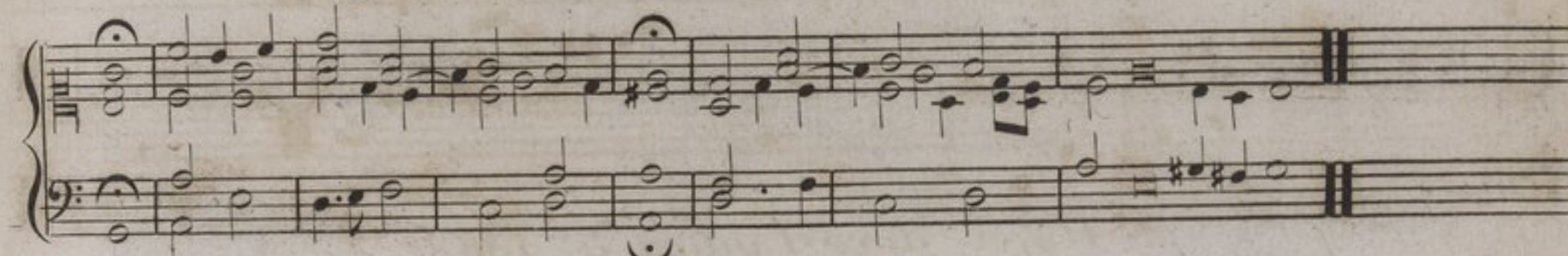
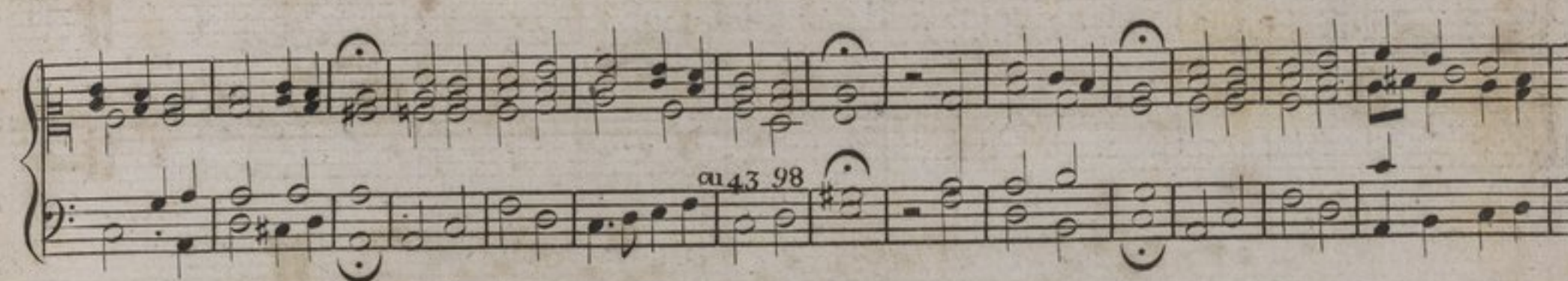
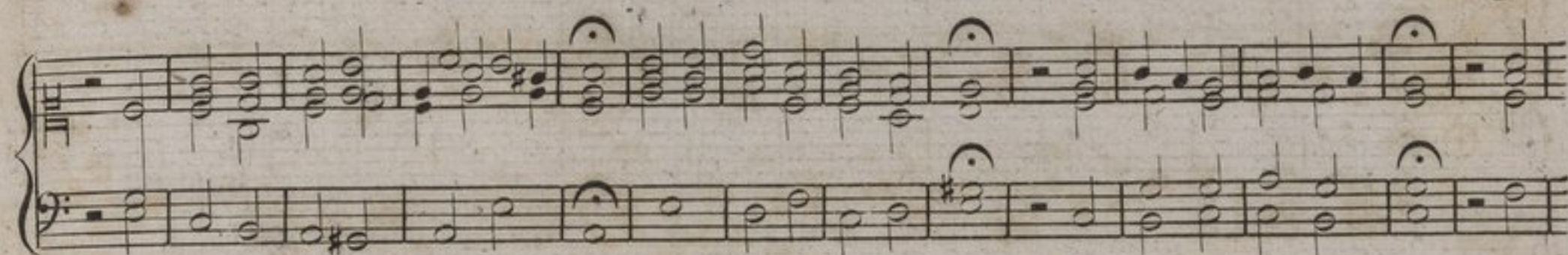
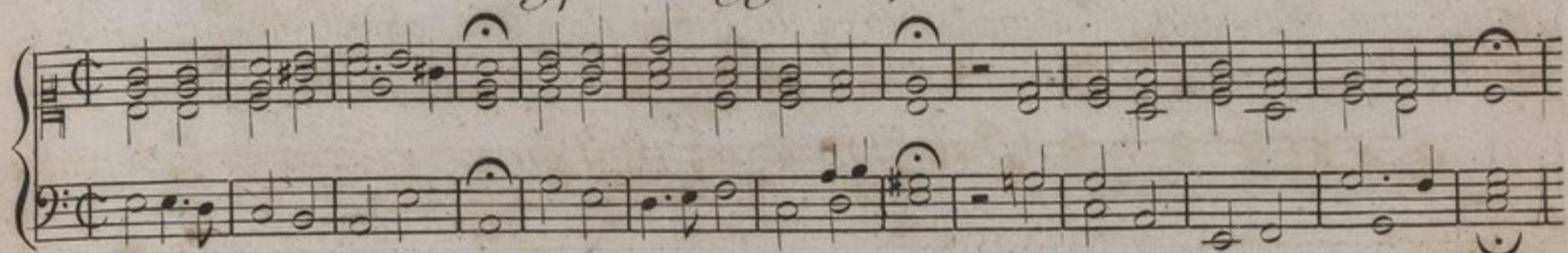


Phrygien 3^e Ton

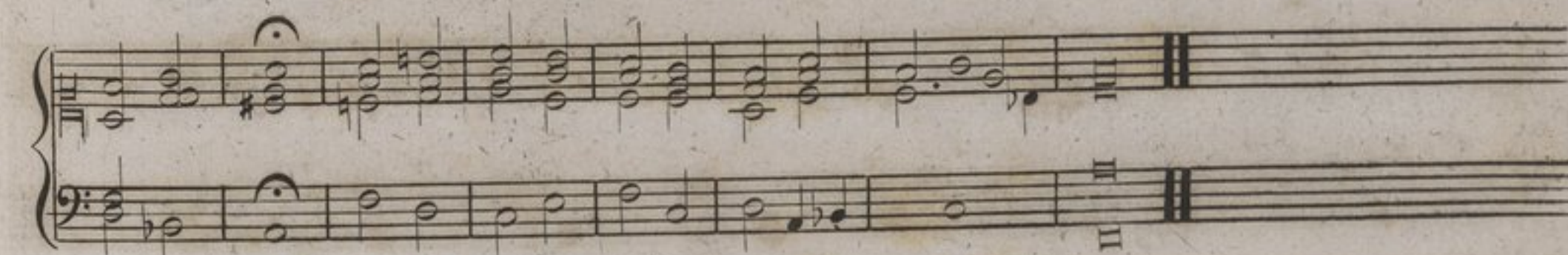
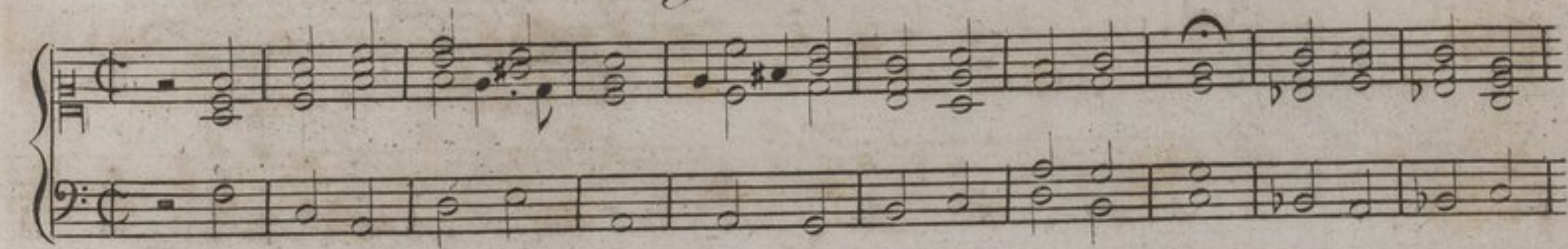


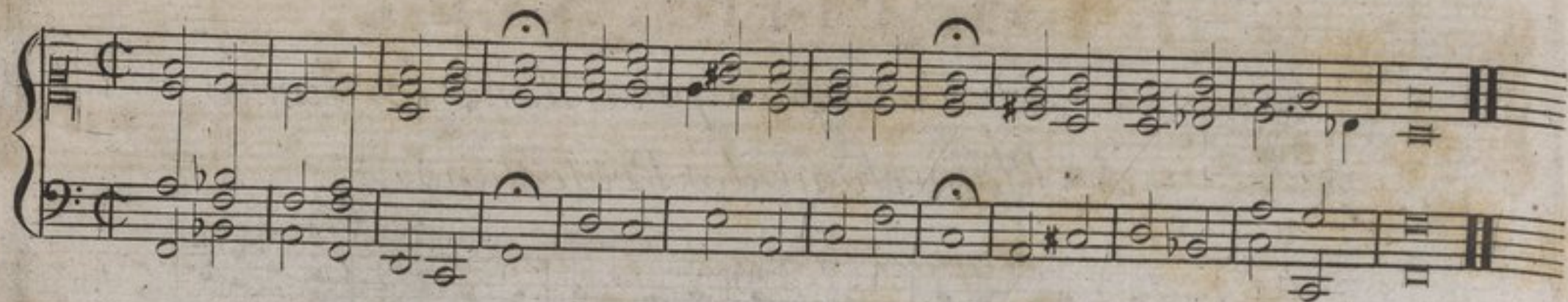
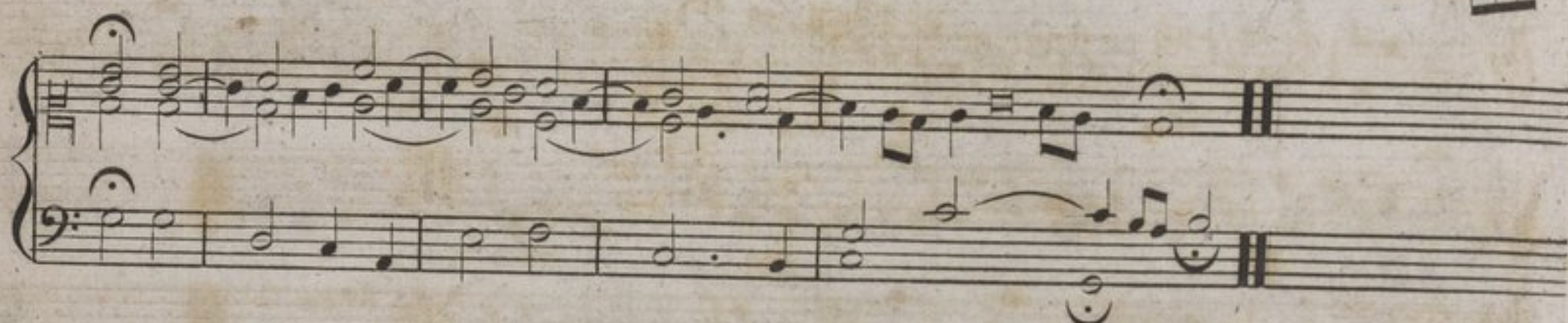
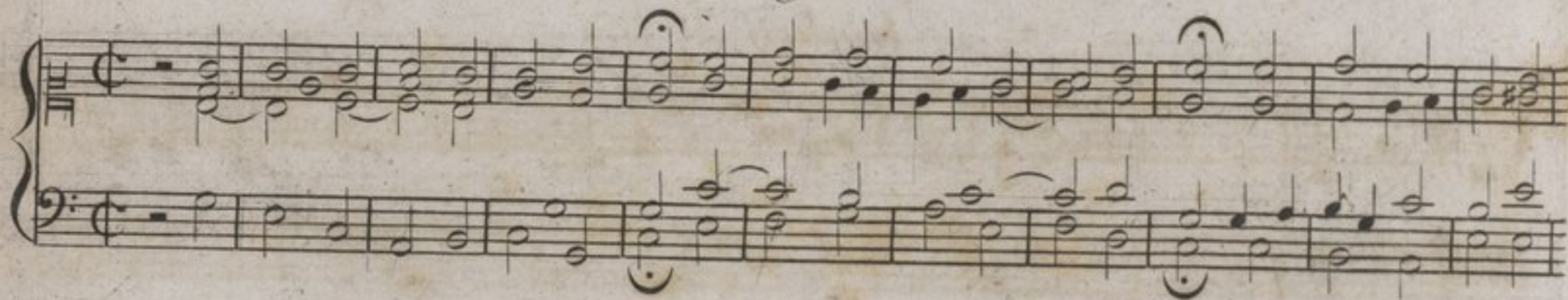


Hypo-Phrygien 4^e Ton.



Lydien 5^e Ton.



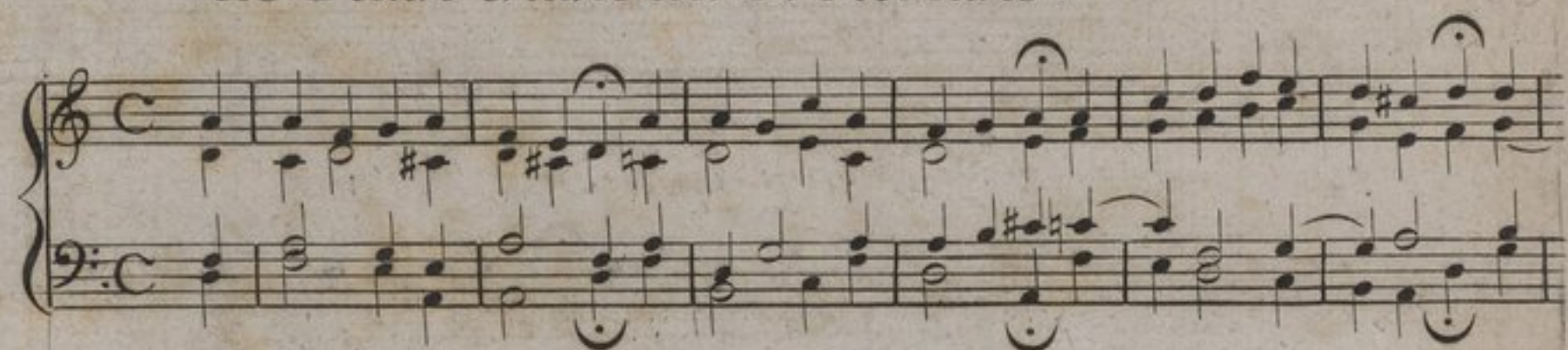
Hypo-Lydien 6^e Ton.*Mixo-Lydien 7^e Ton.**Hypo-Mixo-Lydien 8^e Ton.*

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

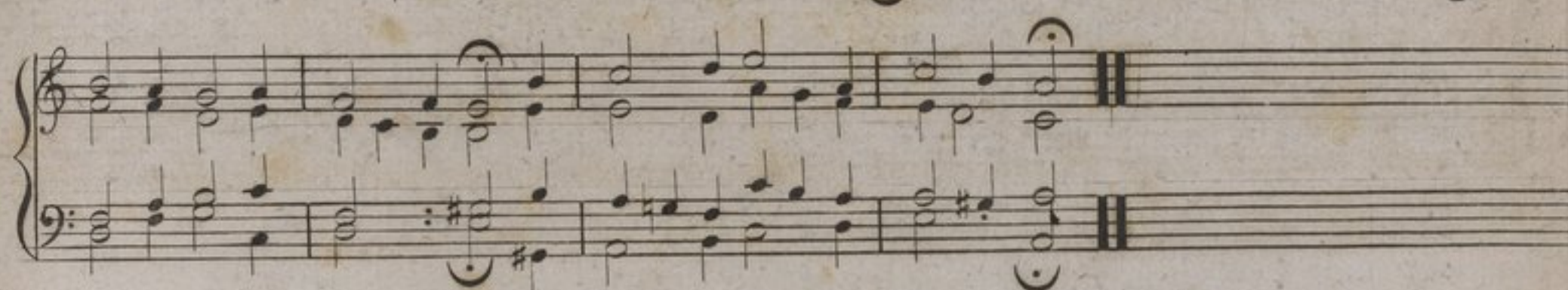
CHAPITRE XVI

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

1.
Dorien



2.
*Hypo -
Dorien*



3.
Ionien



4.
Hypo-Dorien.

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-Myxio-Phrygien. Cette note est applicable à tous les chants douteux.

6.
Phrygien

7.
Hypo-Eolien

Exercise 7 is in the Hypo-Eolien mode and common time. It consists of two staves. The upper staff features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

This system continues the musical exercise from the previous system, maintaining the same notation and structure.

8.
Eolien

Exercise 8 is in the Eolien mode and 6/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a more complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The lower staff has a steady accompaniment of eighth notes. The piece ends with a double bar line.

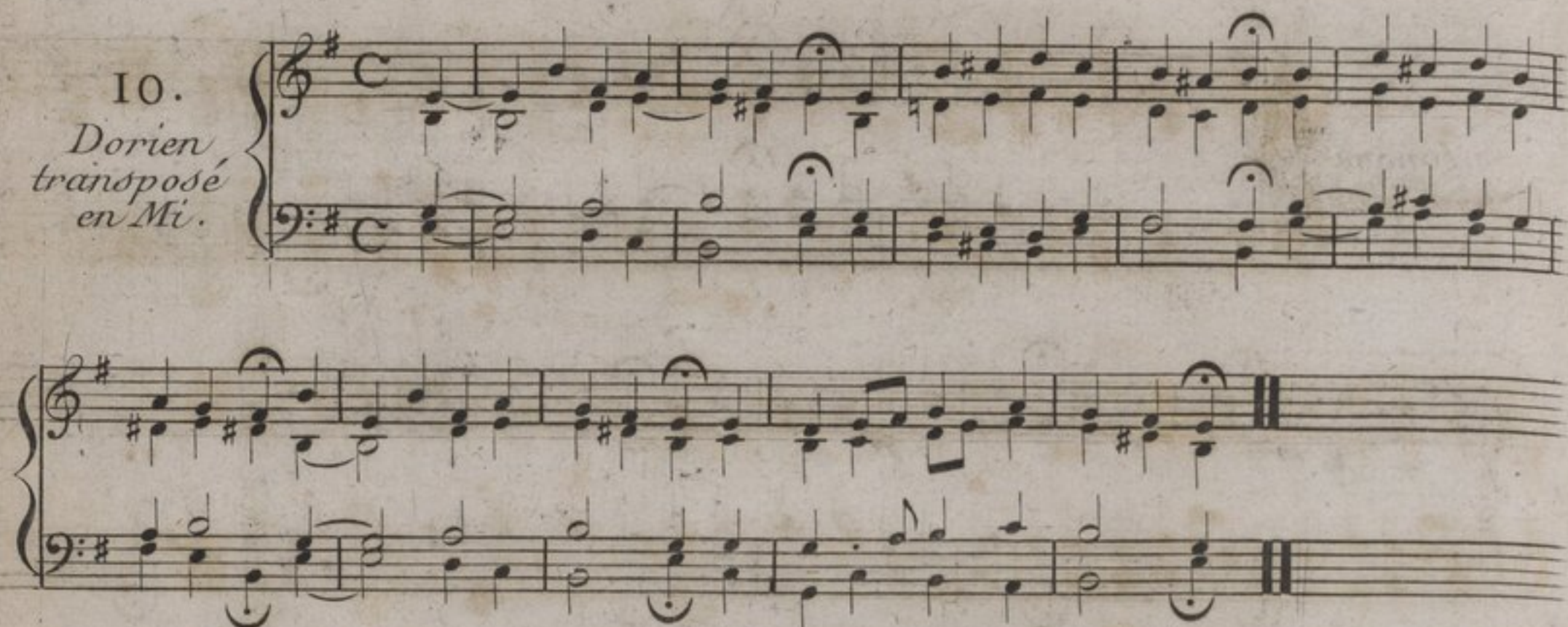
This system continues the musical exercise from the previous system.

9.
Hypo-Eolien

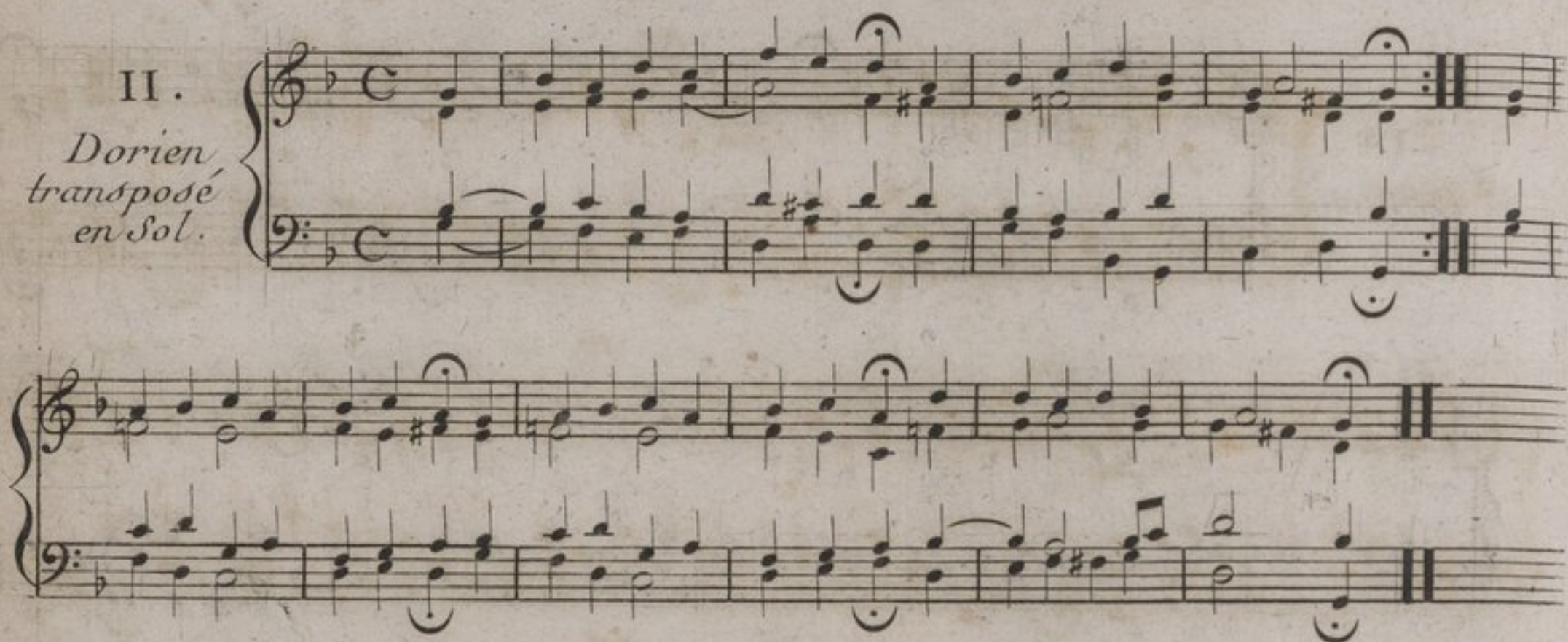
Exercise 9 is in the Hypo-Eolien mode and common time. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests and beamed notes. The lower staff has a simple accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

This system continues the musical exercise from the previous system.

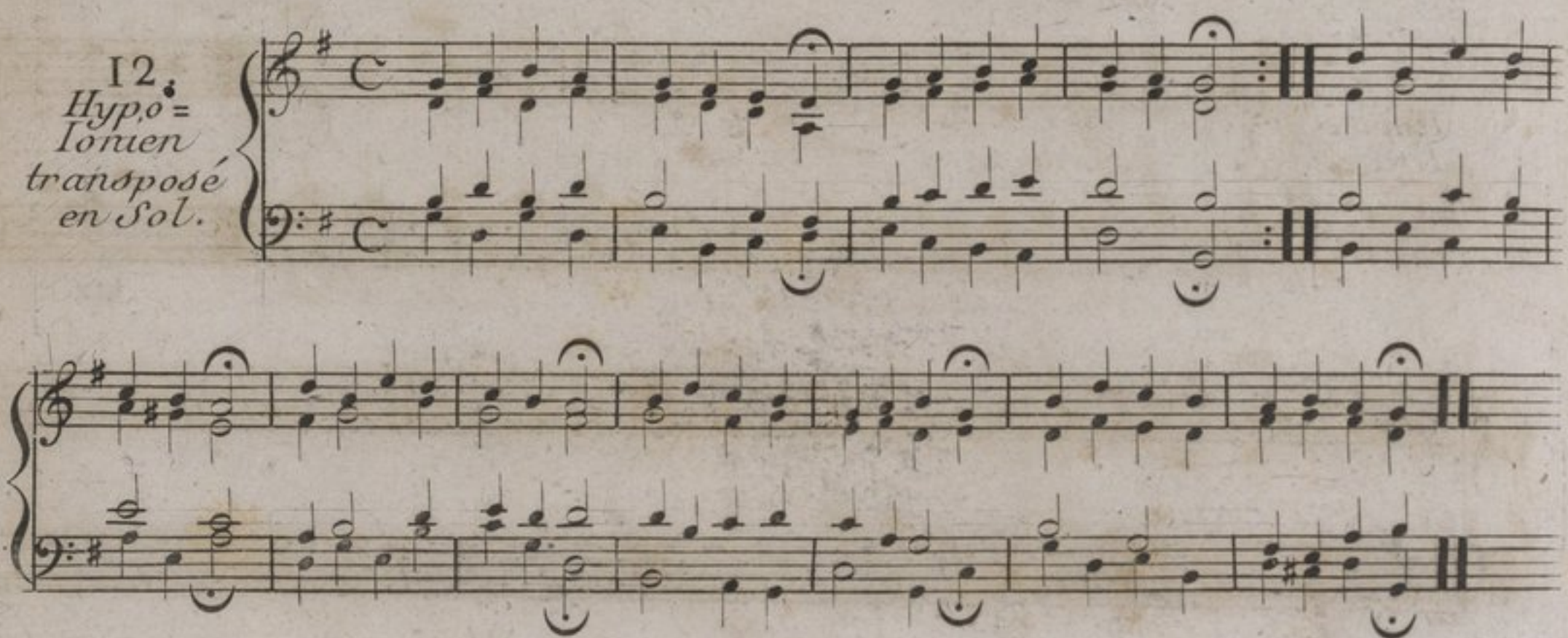
10.
Dorien
transposé
en Mi.



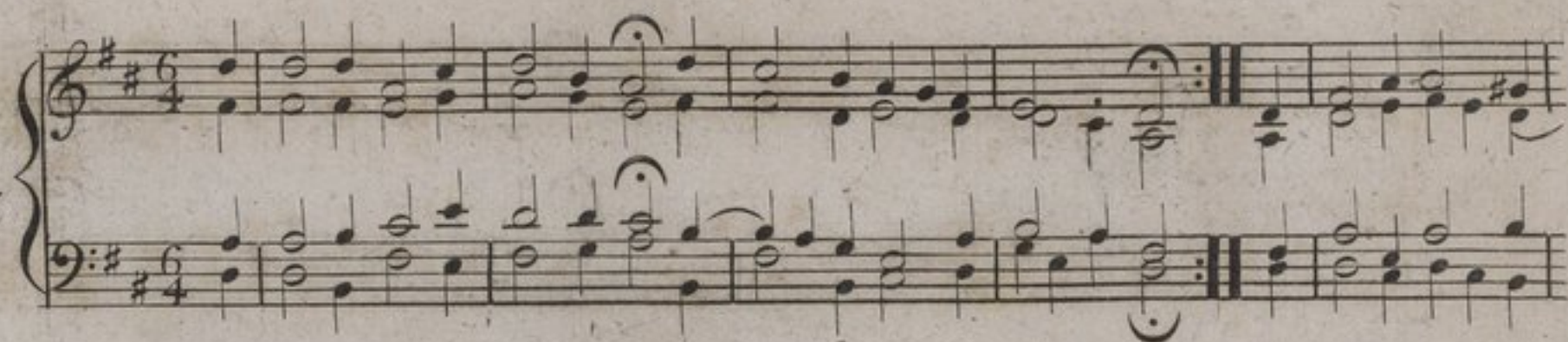
11.
Dorien
transposé
en Sol.



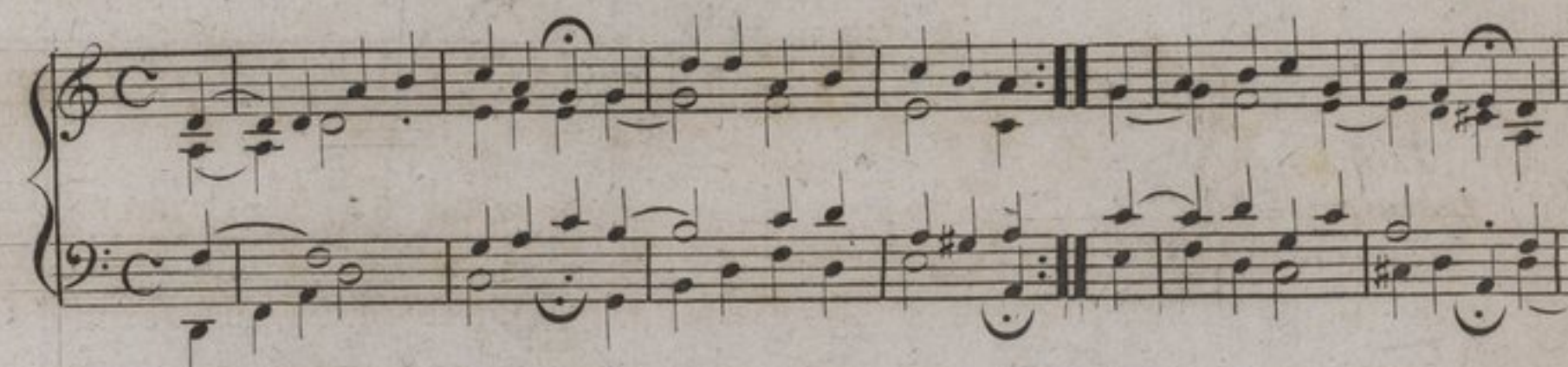
12.
Hypo =
Ionien
transposé
en Sol.



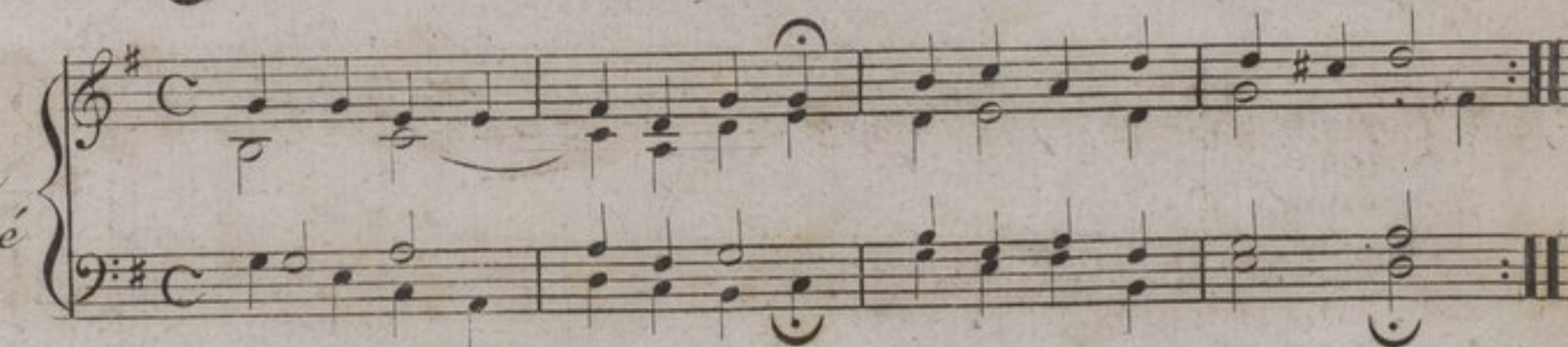
13.

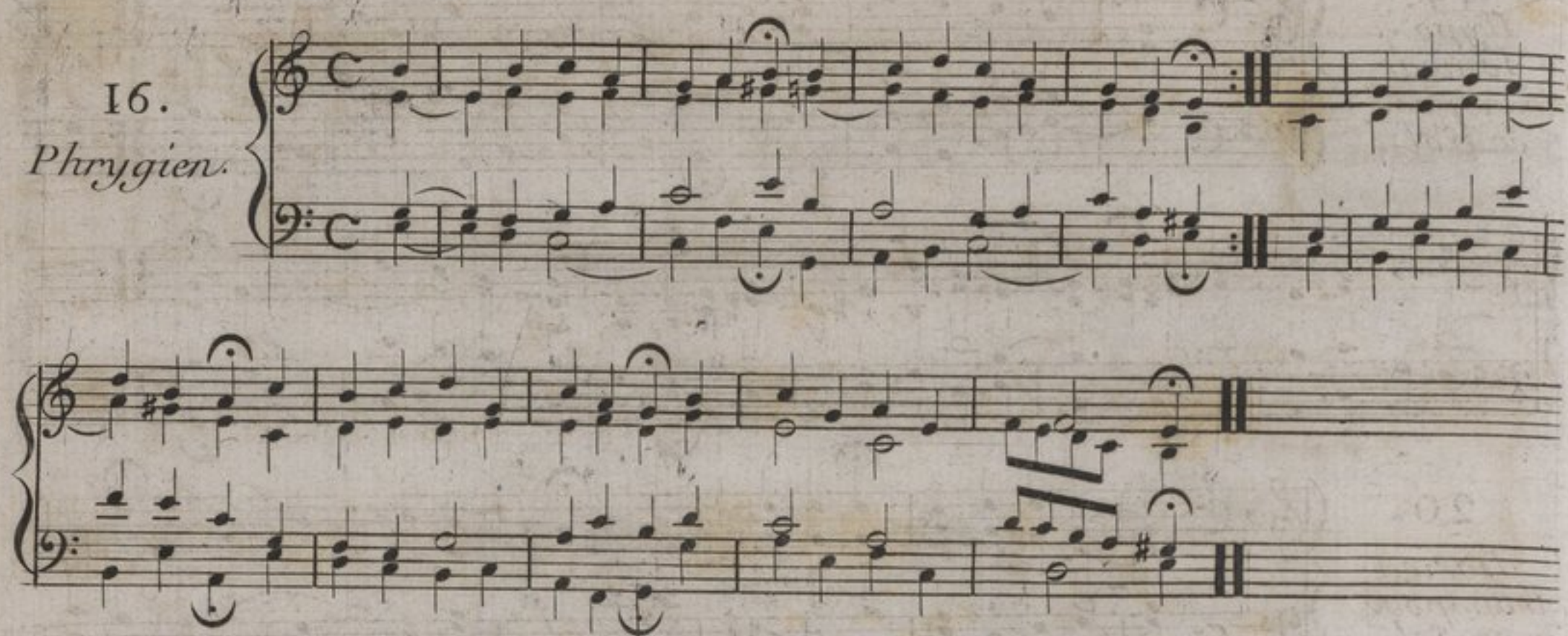
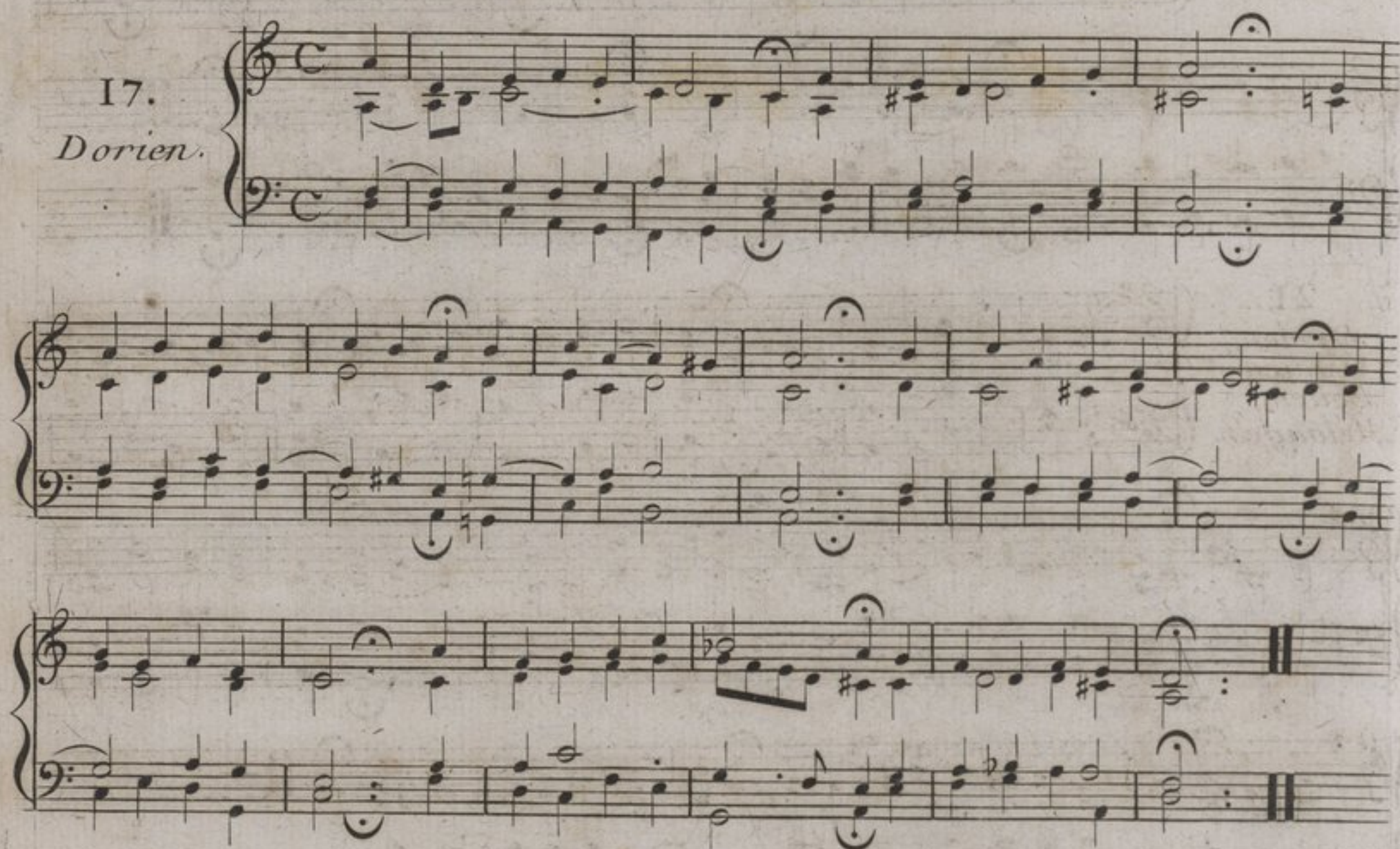
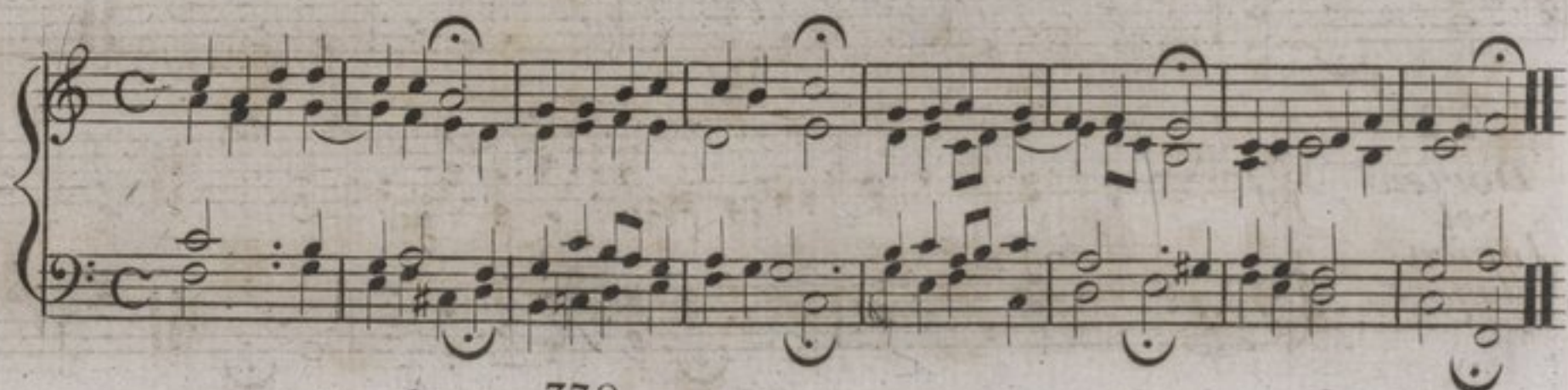
*Ionien
transposé
en Ré.*

14.

Dorien

15.

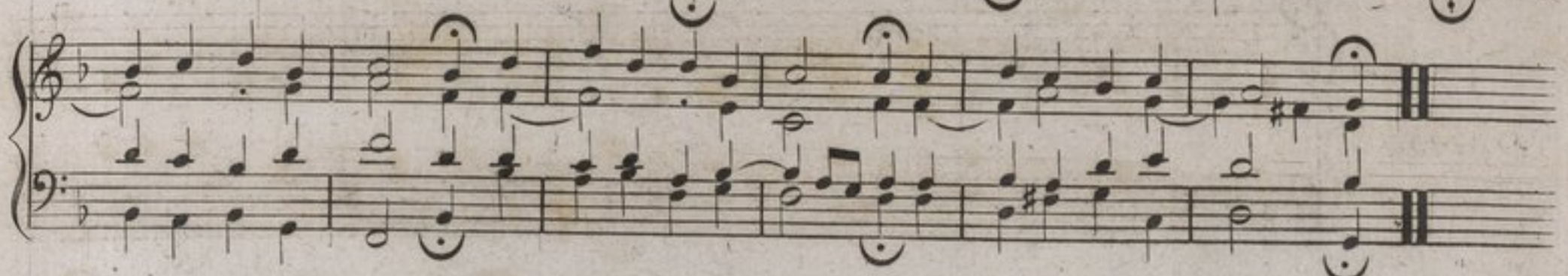
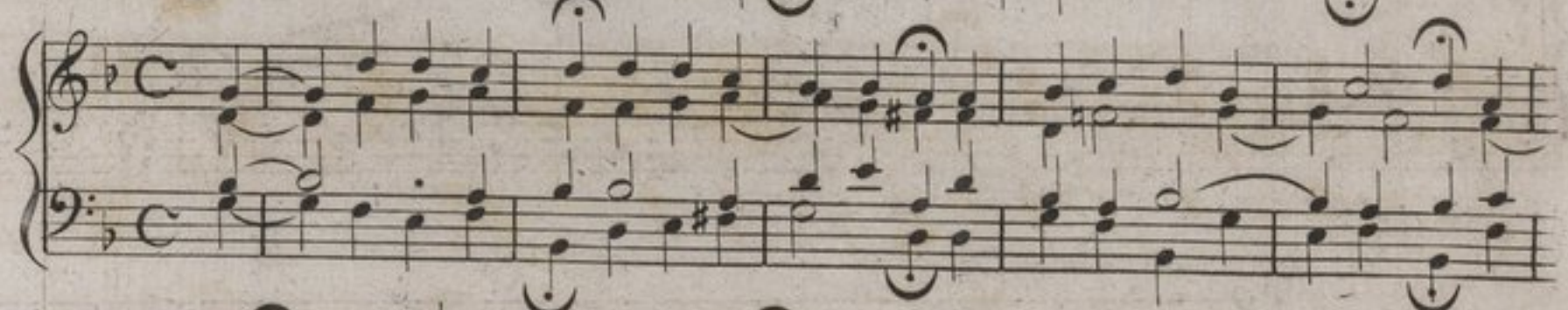
*Hypo, =
Ionien
transposé
en Sol.*

16.
Phrygien.17.
Dorien.18.
Hypo-Lydien.

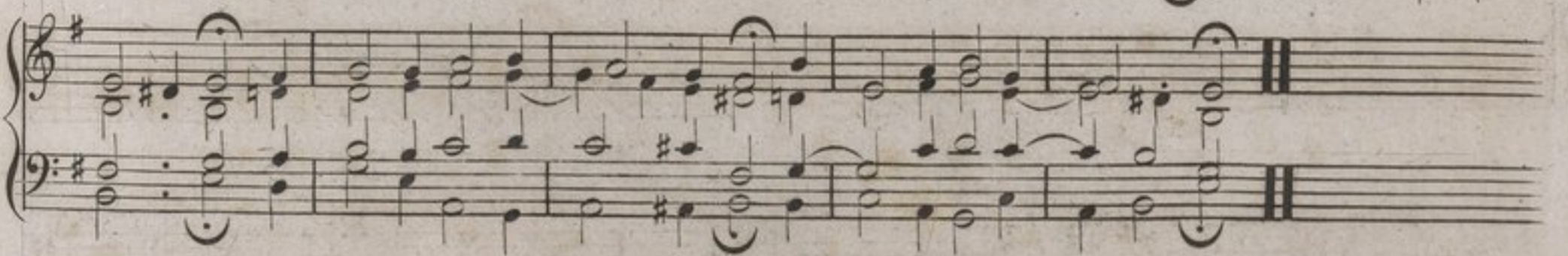
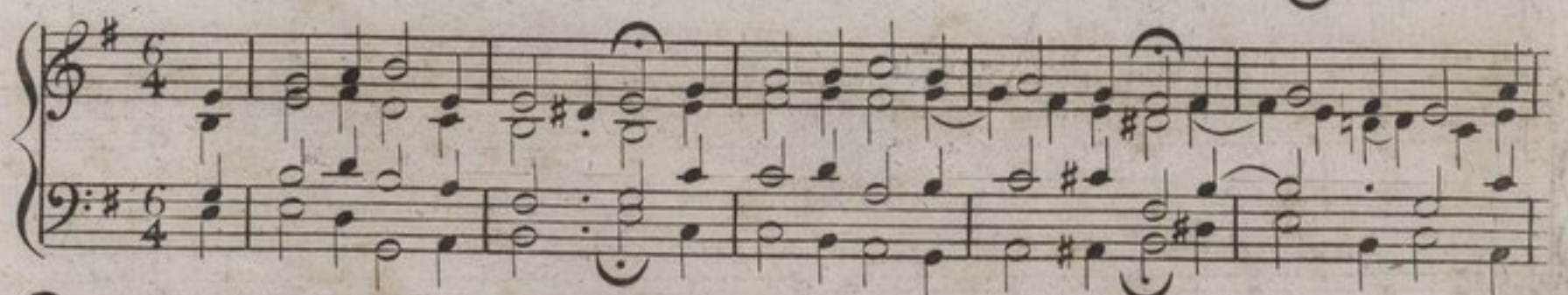
19.
Hypo -
Ionien
transposé
en Sol.



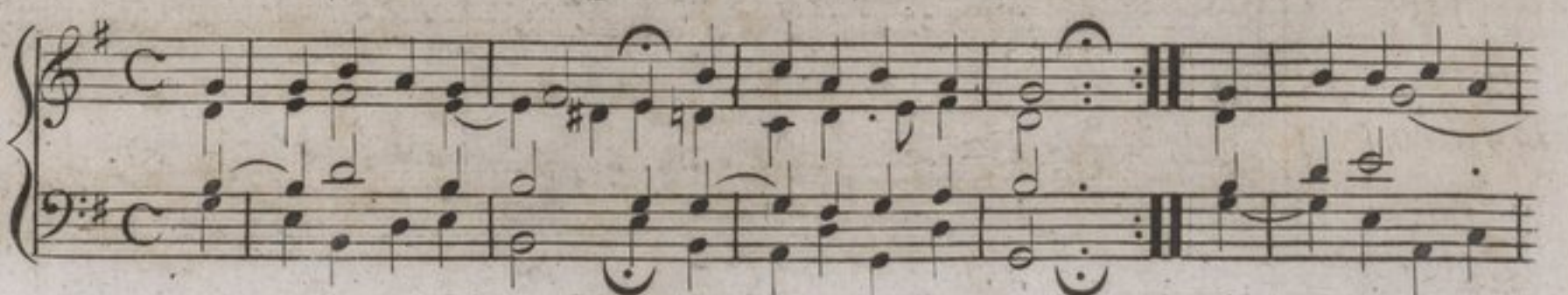
20.
Dorien
transposé
en Sol.



21.
Dorien,
Lydien,
Eolien,
Mélangés.

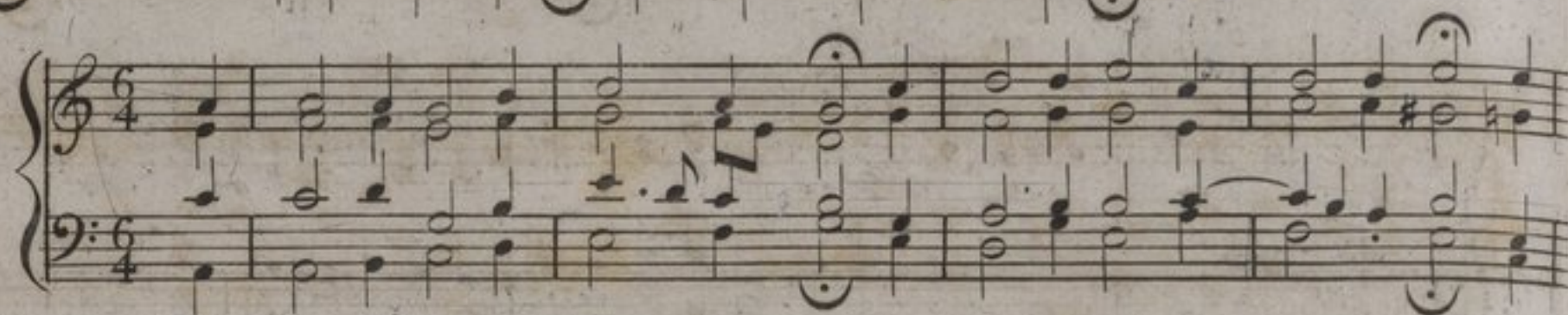


22.
Dorien
et
Ionien
Mélangés.

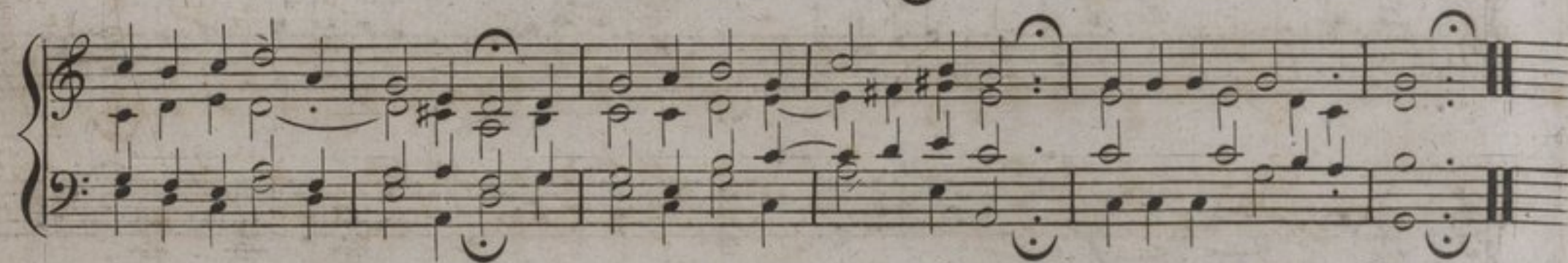
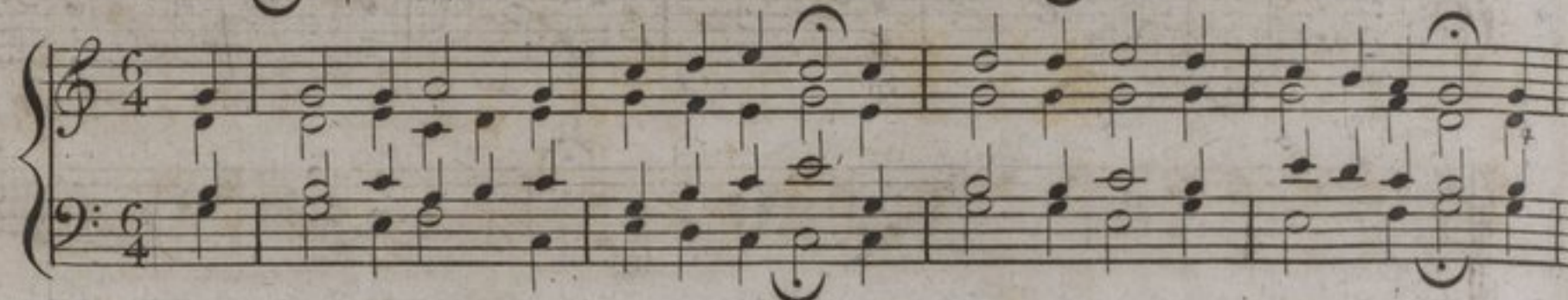




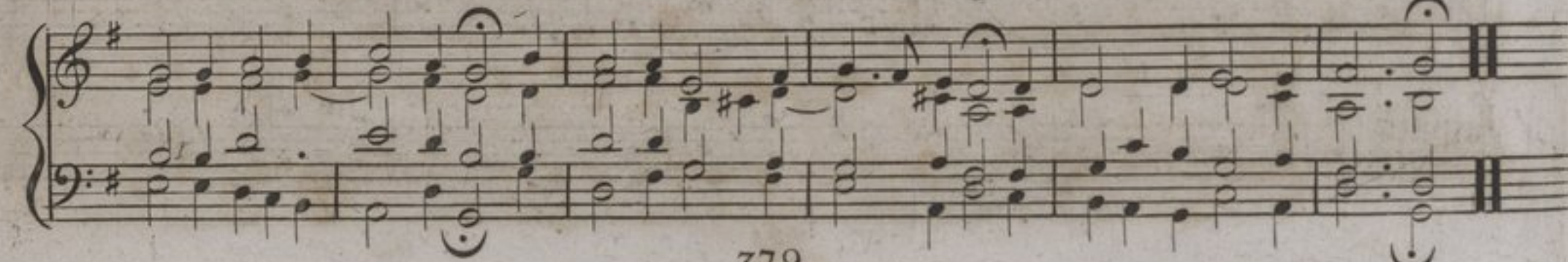
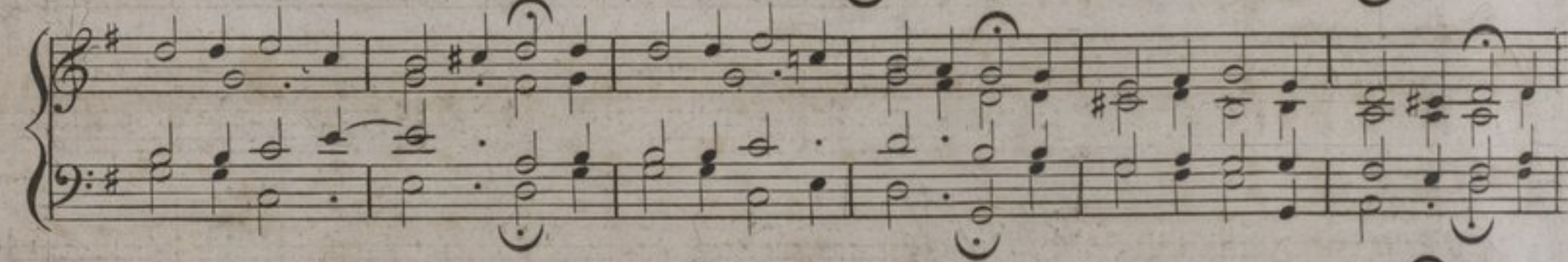
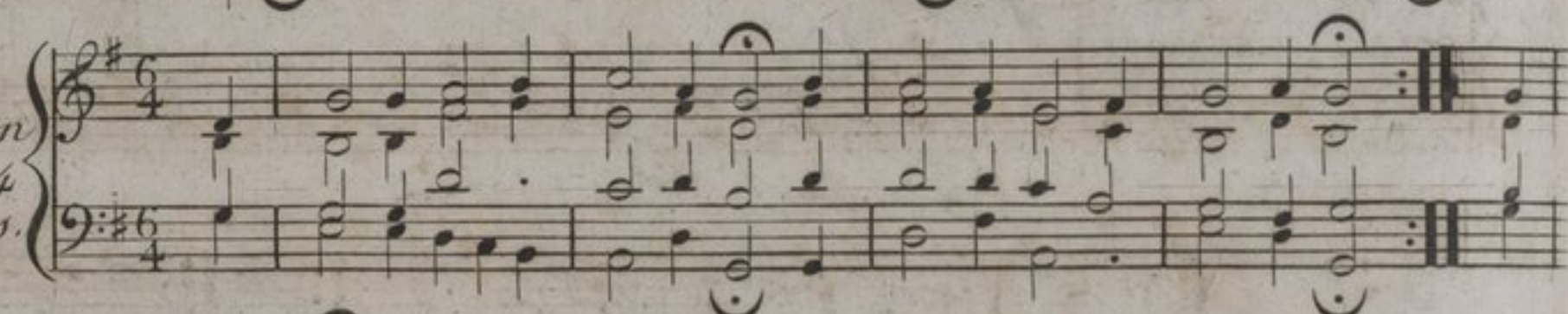
23.
Eolien



24.
*Hypo -
Ionien*



25.
*Hypo-Ionien
transposé 4
tons plus bas.*



26.

*Mélangé et
Arrangé d'après
le Système
Moderne.*

Exercise 26 is a musical piece in 6/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The piece is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex melodic and harmonic structure. The piece concludes with a double bar line.

27.

*Ionien
transposé
en Sol.*

Exercise 27 is a musical piece in 6/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex melodic and harmonic structure. The piece concludes with a double bar line.

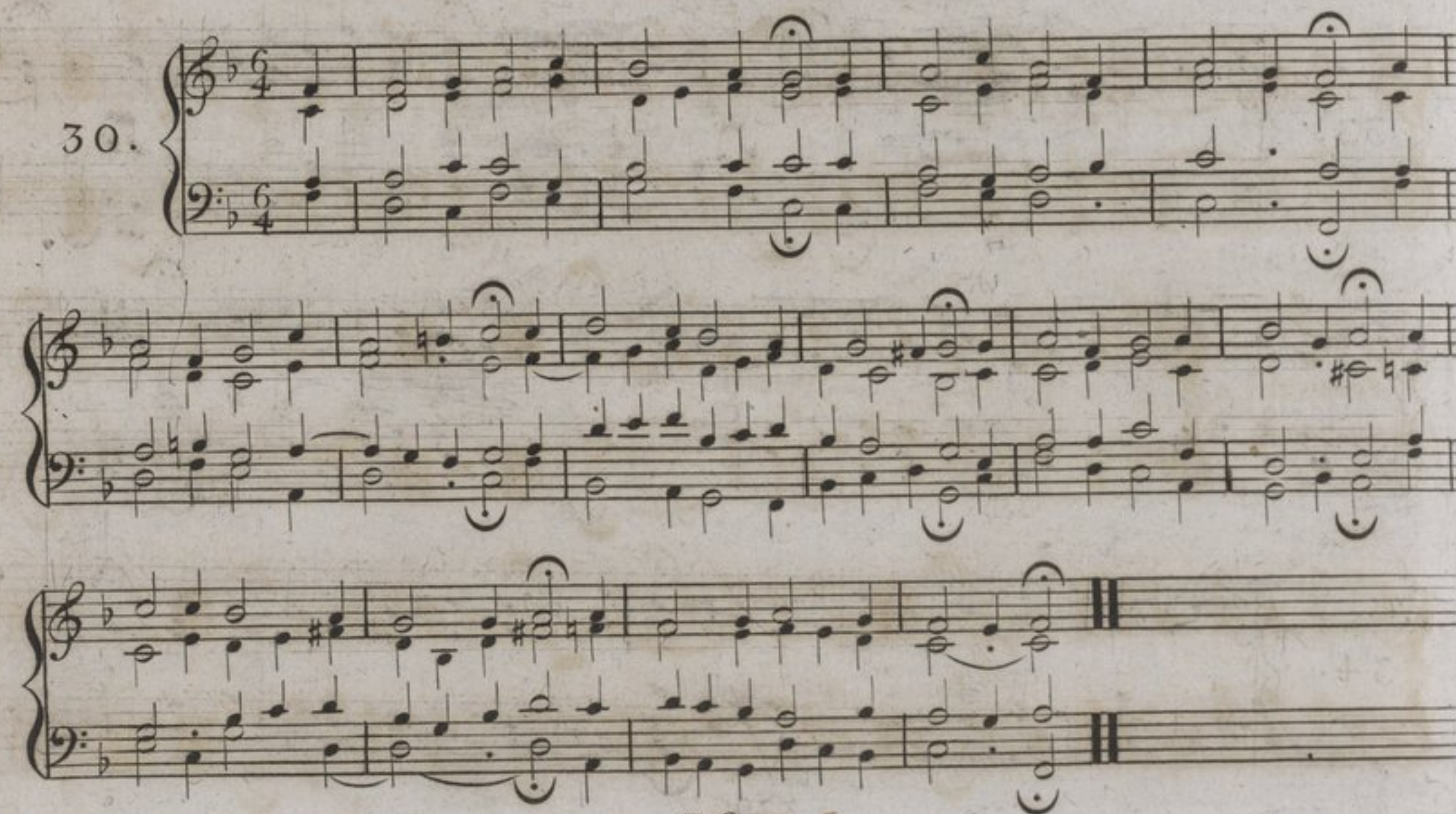
28.
*Ionien
transposé
en Fa.*



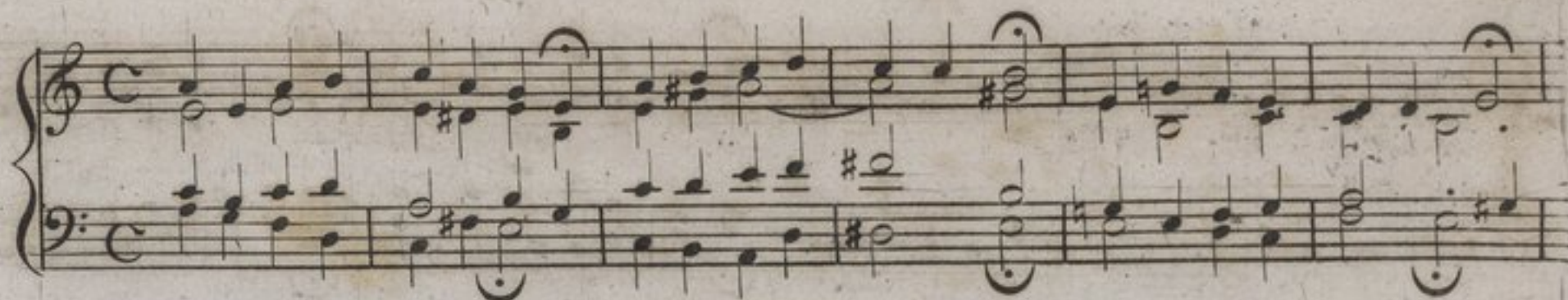
29.
*Les indications
précédentes sur
les Modes doivent
suffire.*



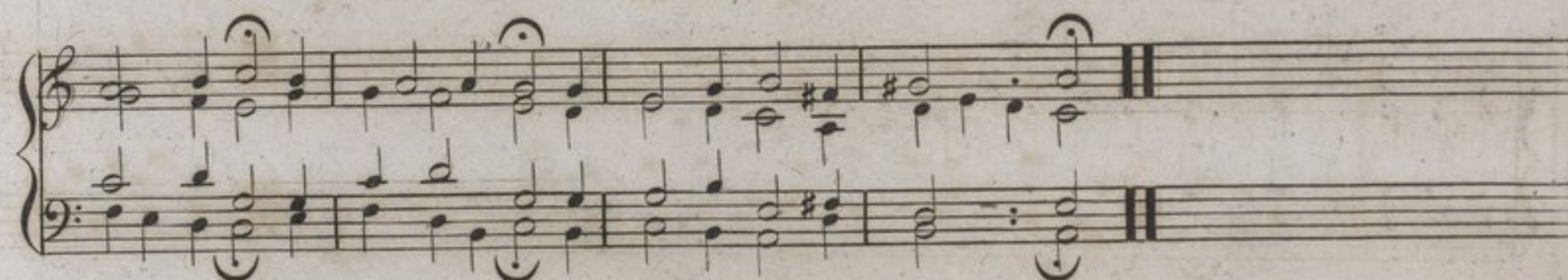
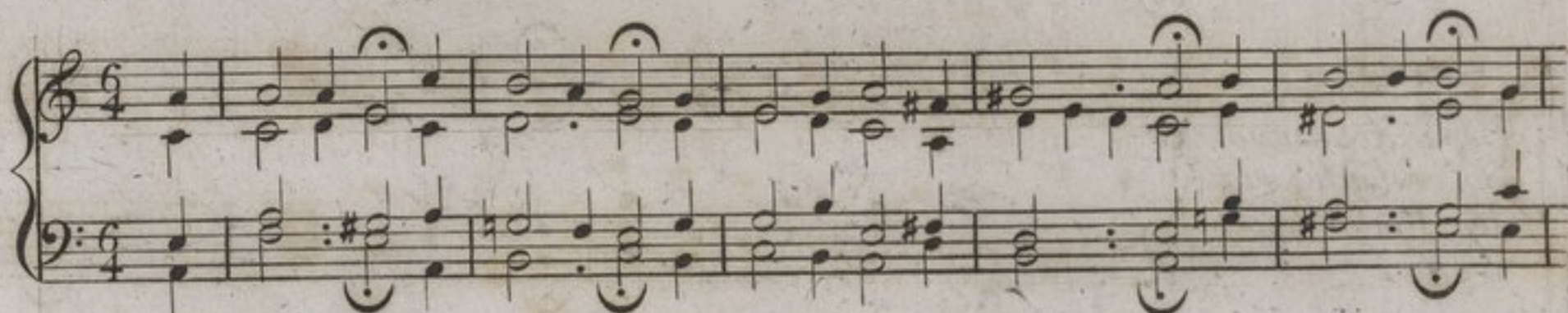
30.



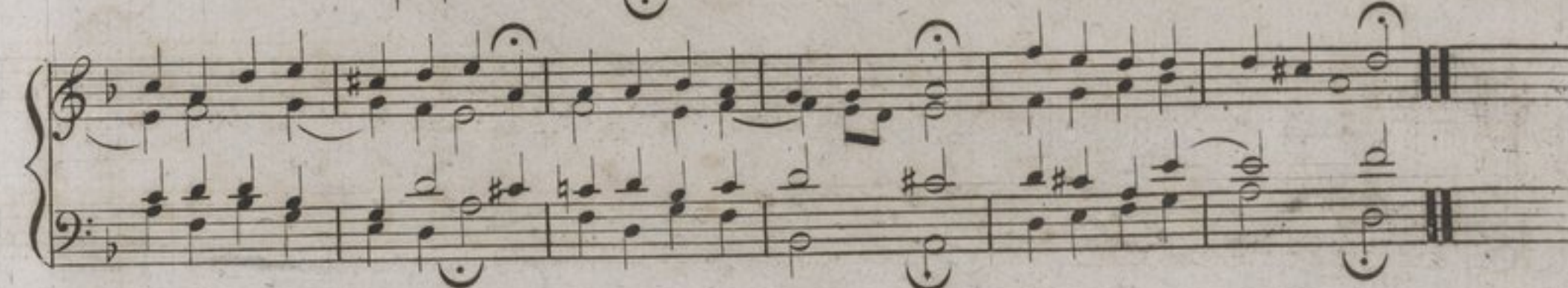
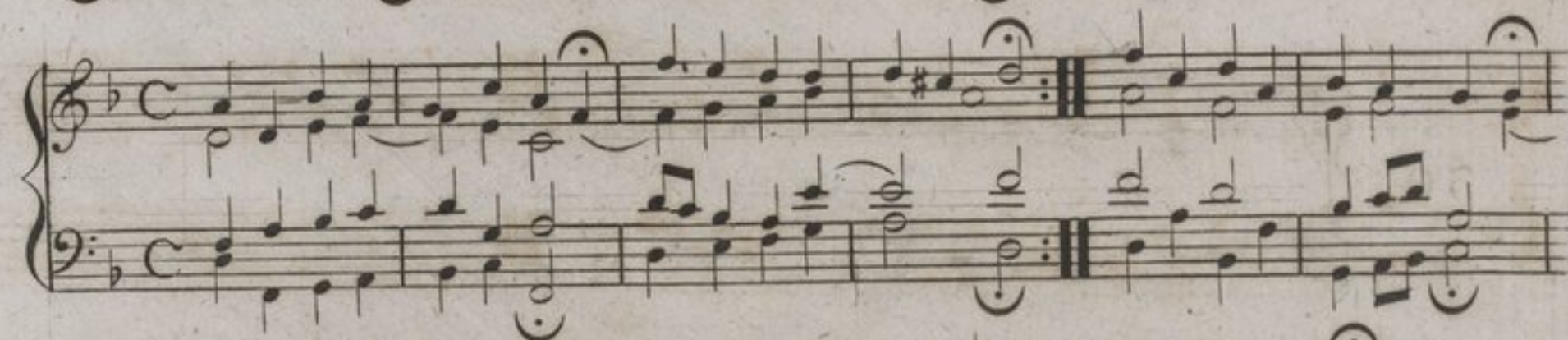
31.



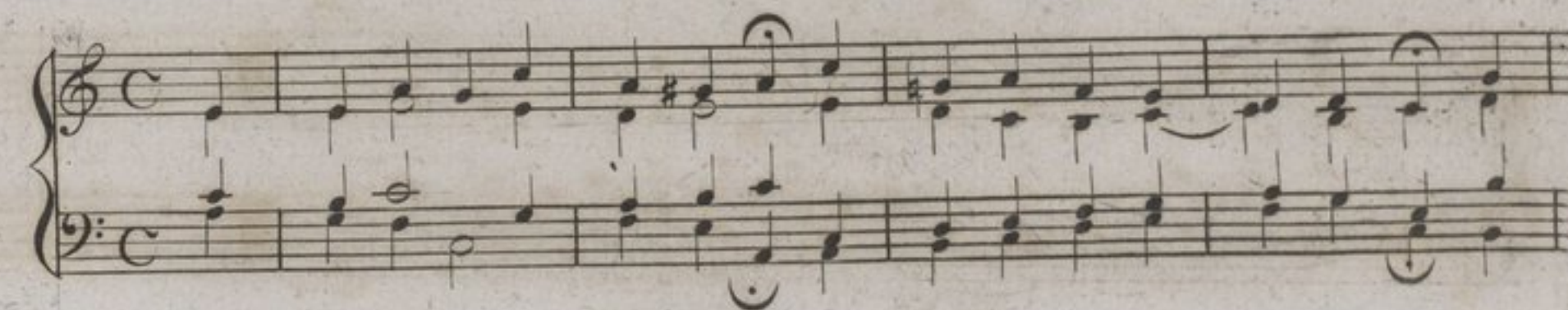
32.

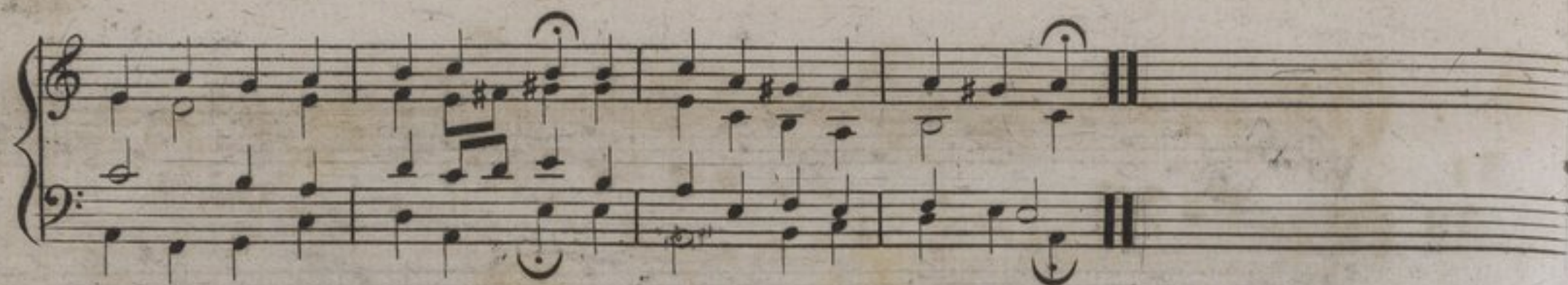


33.

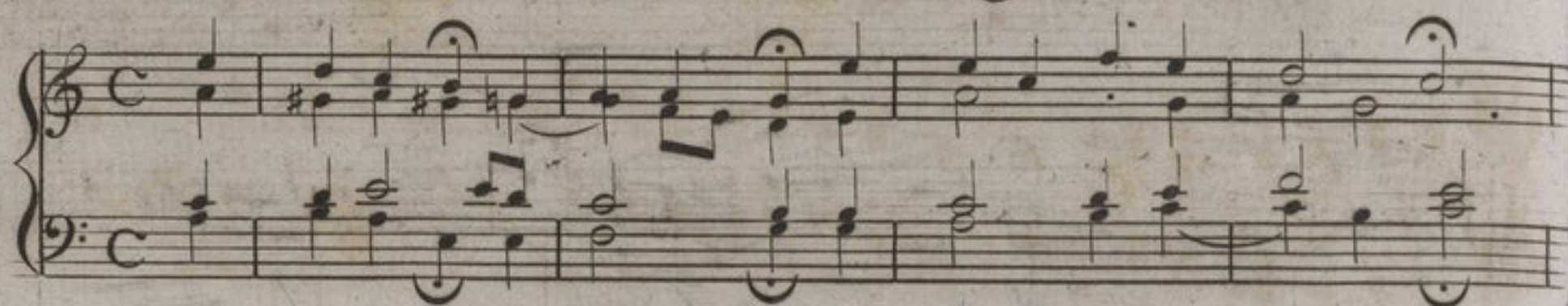


34.

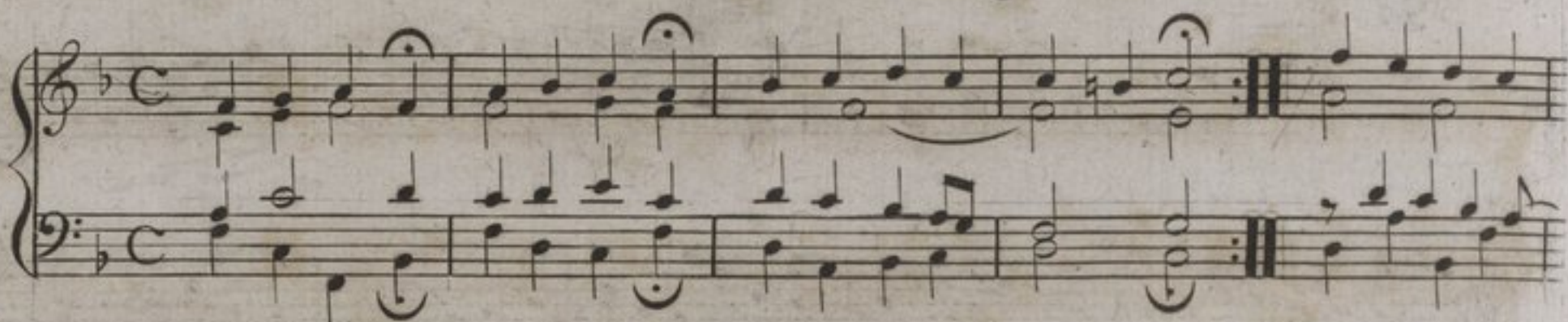




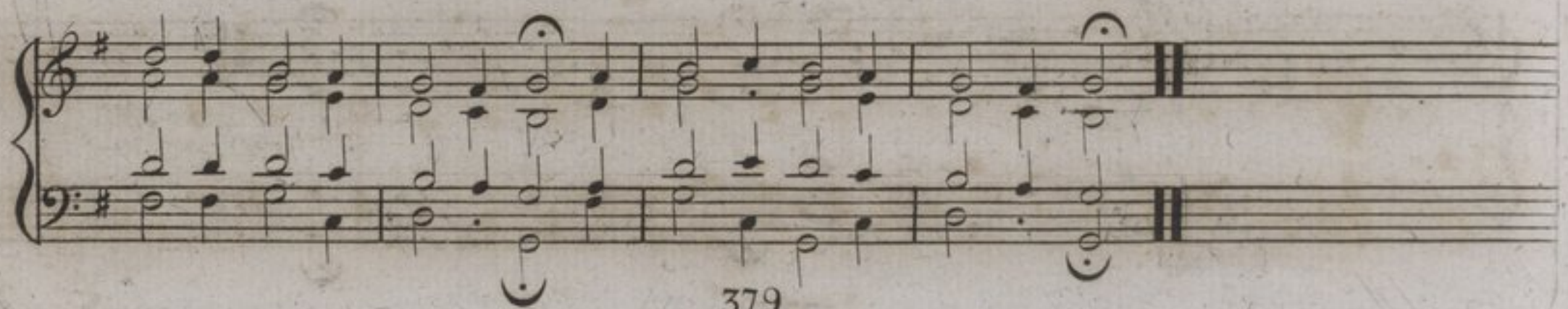
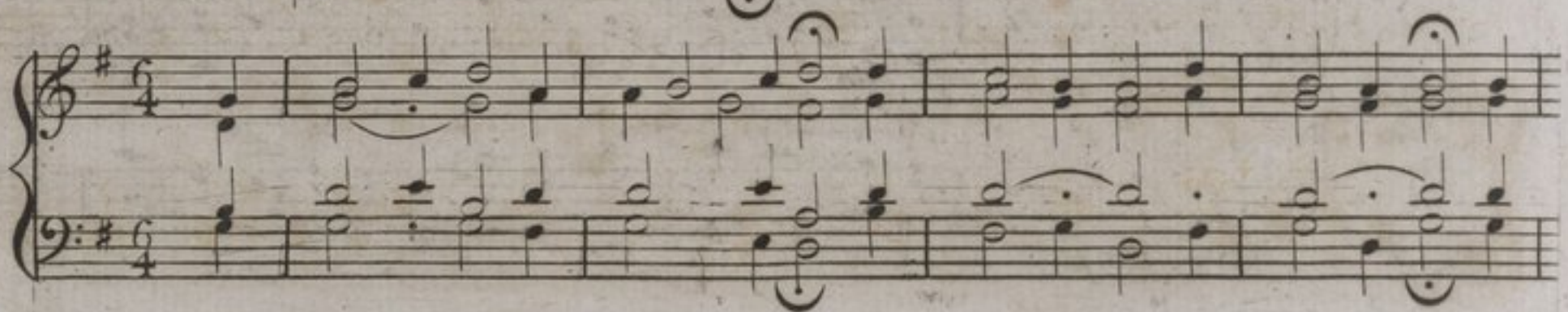
35.



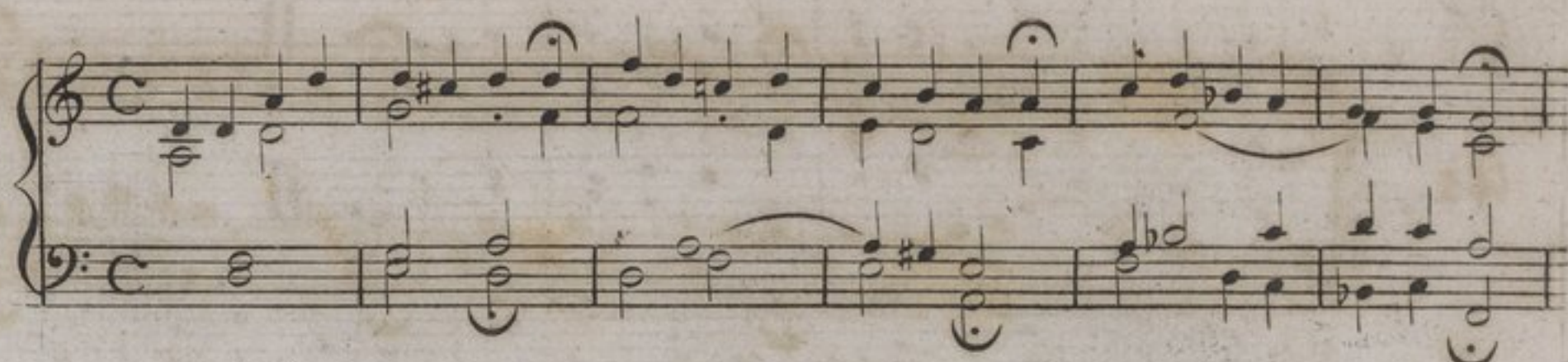
36.



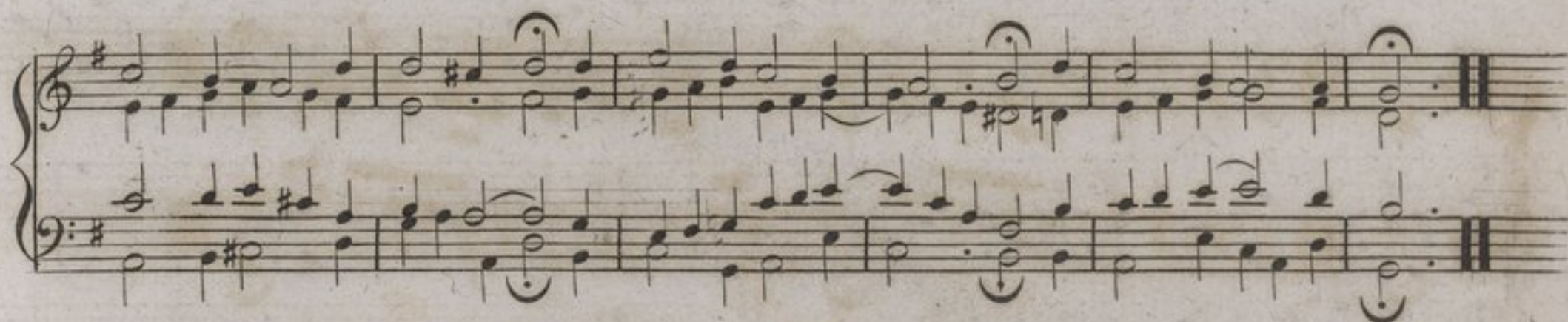
37.



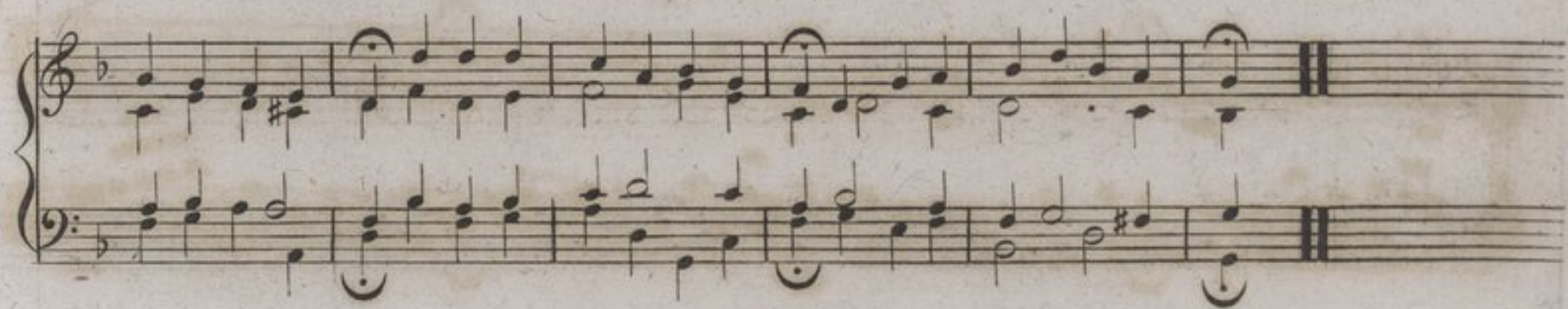
38.



39.



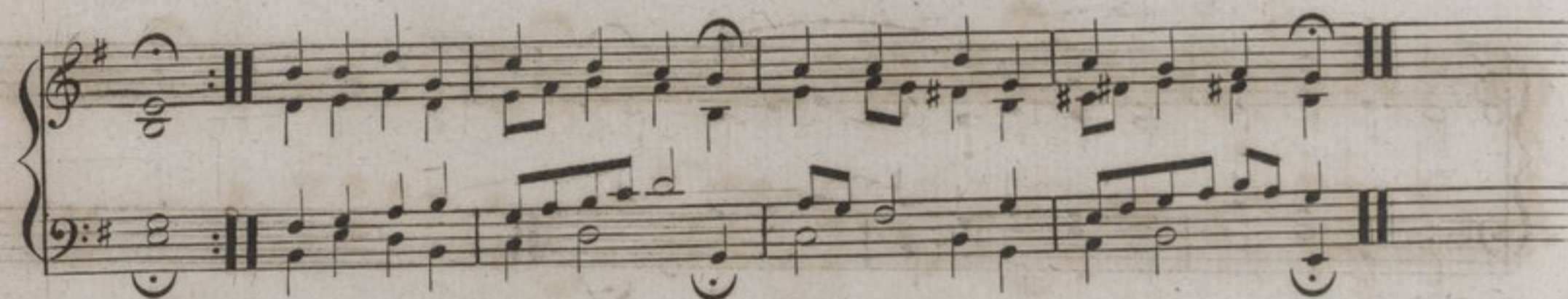
40.



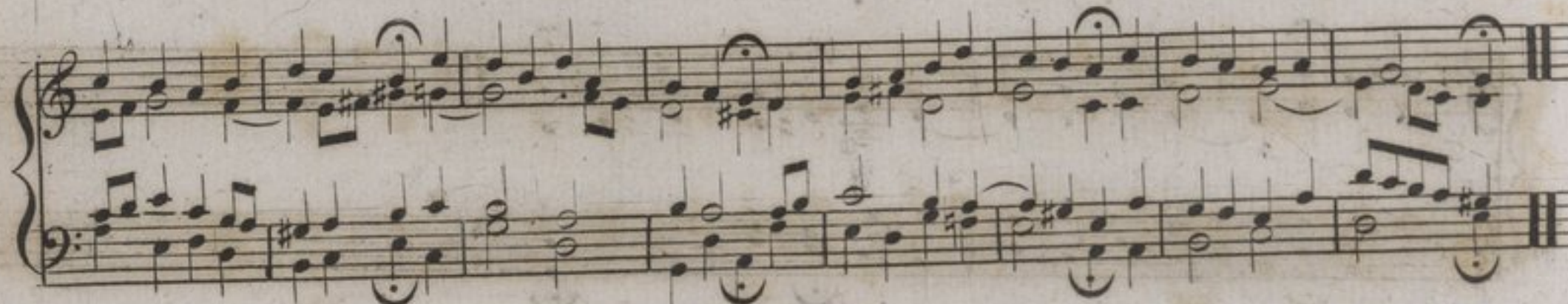
4 I.



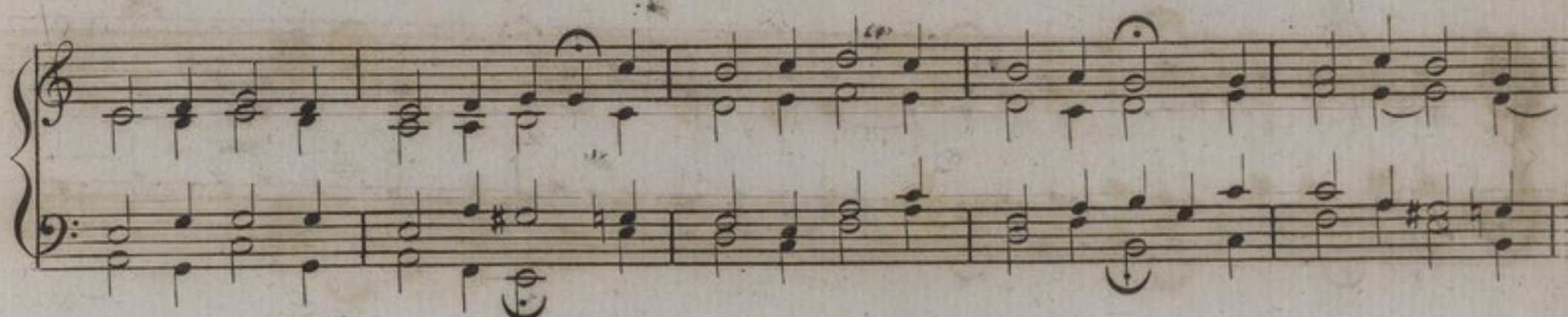
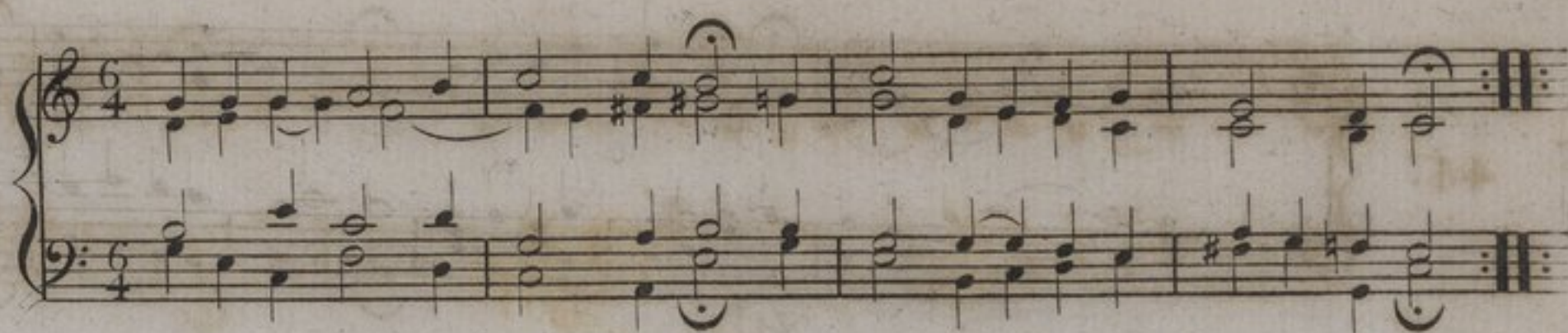
42.



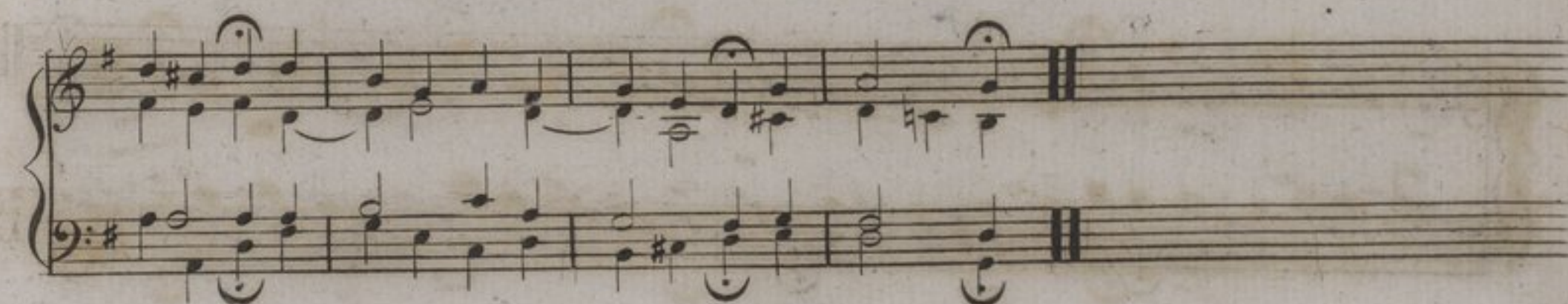
43.



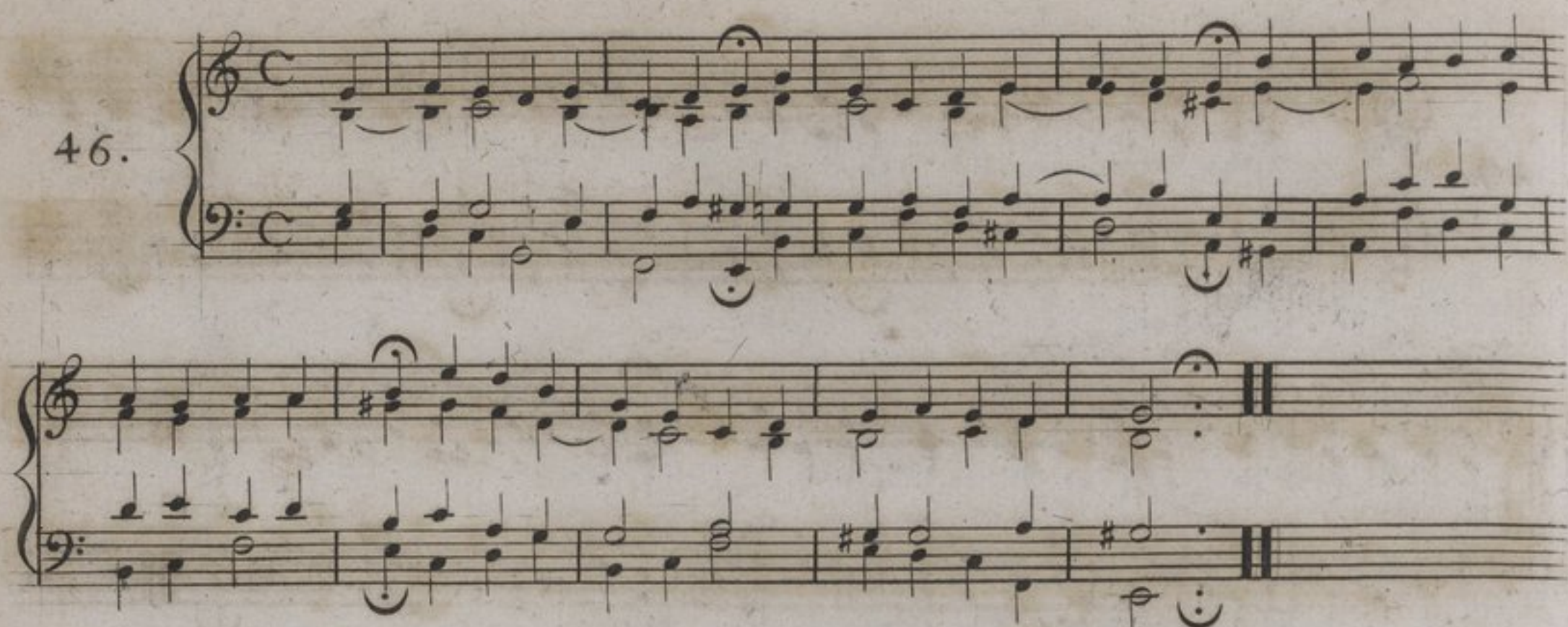
44.



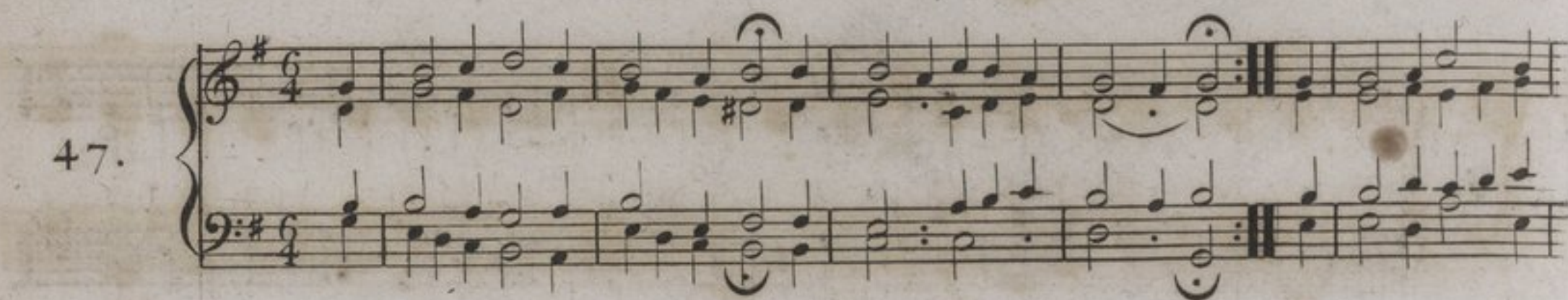
45.



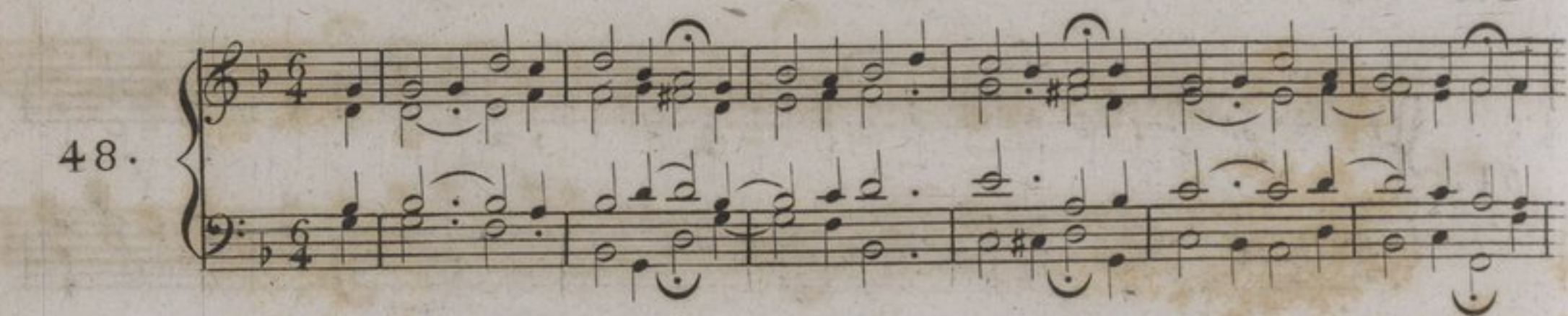
46.



47.



48.



49.

Handwritten musical score for measures 49 and 50. The music is in common time (C) and G major (one sharp). It features a treble and bass staff with a grand staff bracket. The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 49 ends with a repeat sign, and measure 50 ends with a double bar line.

Handwritten musical score for measures 51 and 52. The music continues in common time (C) and G major. The treble staff has a melody with eighth notes and rests, while the bass staff has a steady accompaniment of eighth notes. Measure 51 ends with a repeat sign, and measure 52 ends with a double bar line.

50.

Handwritten musical score for measures 53 and 54. The music is in common time (C) and G major. The treble staff features a melody with eighth notes and rests, and the bass staff has a harmonic accompaniment. Measure 53 ends with a repeat sign, and measure 54 ends with a double bar line.

Handwritten musical score for measures 55 and 56. The music is in common time (C) and G major. The treble staff has a melody with eighth notes and rests, and the bass staff has a harmonic accompaniment. Measure 55 ends with a repeat sign, and measure 56 ends with a double bar line.

51.

Handwritten musical score for measures 57 and 58. The music is in 6/4 time and G major. The treble staff features a melody with eighth notes and rests, and the bass staff has a harmonic accompaniment. Measure 57 ends with a repeat sign, and measure 58 ends with a double bar line.

Handwritten musical score for measures 59 and 60. The music is in 6/4 time and G major. The treble staff has a melody with eighth notes and rests, and the bass staff has a harmonic accompaniment. Measure 59 ends with a repeat sign, and measure 60 ends with a double bar line.

52.

Exercise 52 consists of four measures. The treble clef staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

53.

Exercise 53 consists of four measures. The treble clef staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

54.

Exercise 54 consists of four measures. The treble clef staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C).

55.

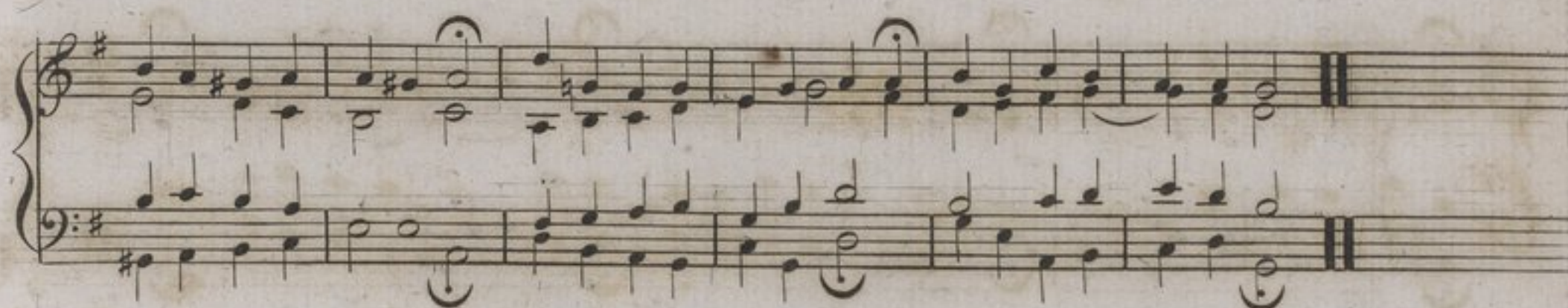
Exercise 55 consists of four measures. The treble clef staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C).

56.

Exercise 56 consists of four measures. The treble clef staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C).

The final system of exercise 56 consists of four measures. The treble clef staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C).

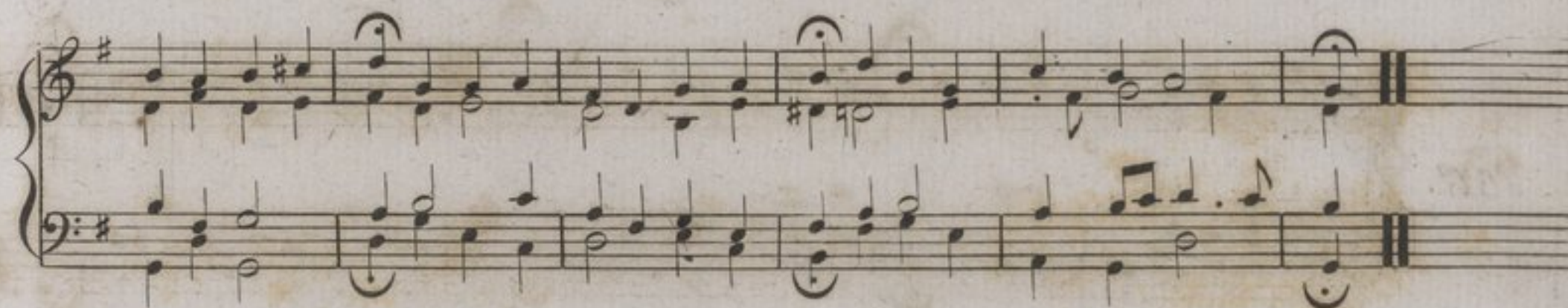
57.



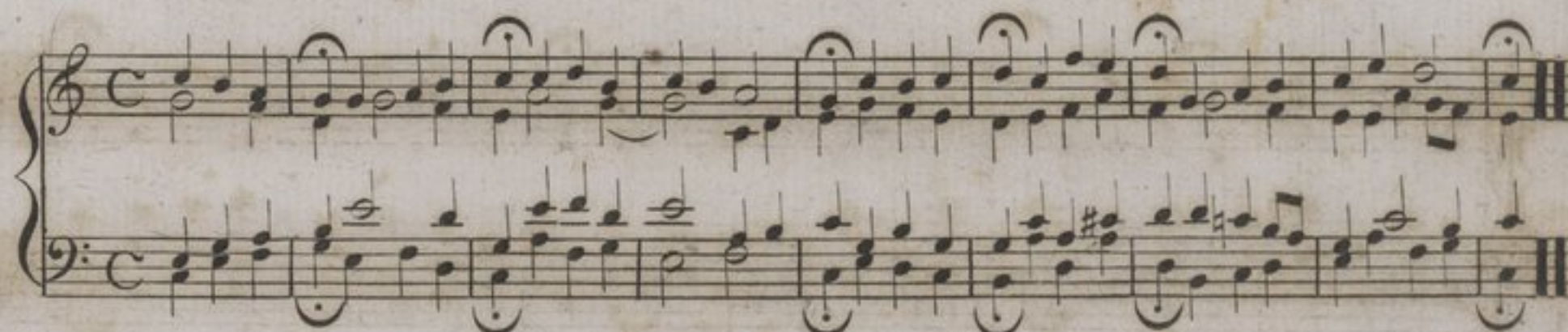
58.



59.



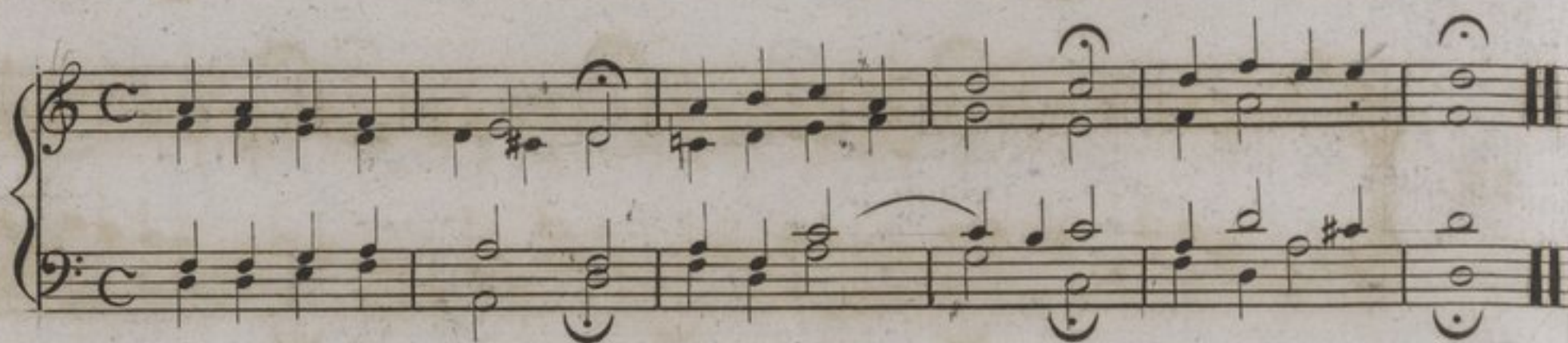
60.



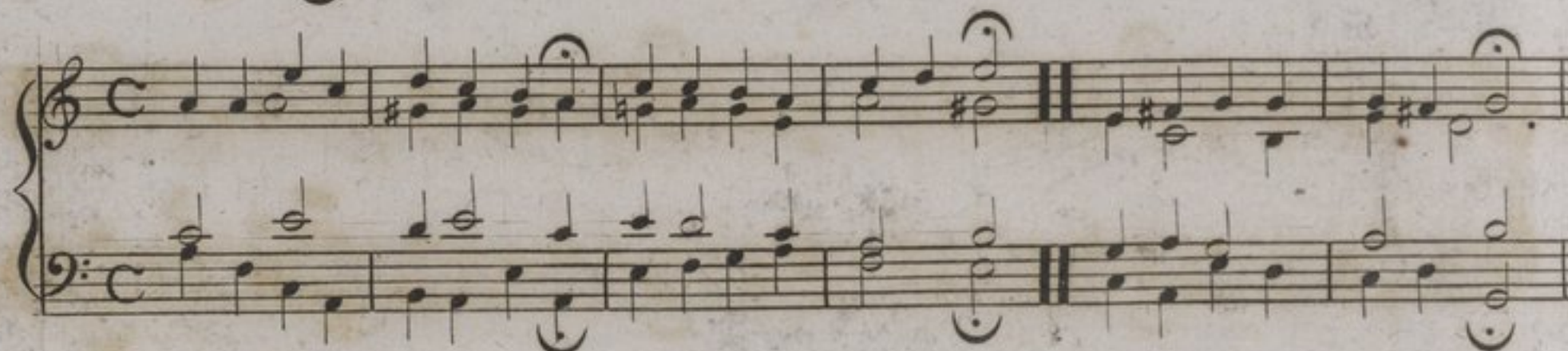
61.



62.



63.



64.

Exercise 64, measures 1-4. Treble and bass staves in C major, common time. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Exercise 64, measures 5-8. The melody continues with various intervals and rests, ending with a double bar line in measure 8.

65.

Exercise 65, measures 1-4. Treble and bass staves in C major, common time. The melody in the treble staff features a mix of eighth and quarter notes.

Exercise 65, measures 5-8. The melody continues, ending with a double bar line in measure 8.

66.

Exercise 66, measures 1-4. Treble and bass staves in C major, common time. The melody in the treble staff includes some chromatic movement.

Exercise 66, measures 5-8. The melody continues, ending with a double bar line in measure 8.

67.

Measure 67 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The bass staff begins with an F-clef and a common time signature, containing similar rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and a final half note. The key signature has one sharp (F#).

68.

Measure 68 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The bass staff begins with an F-clef and a common time signature, containing similar rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and a final half note. The key signature has one sharp (F#).

Measure 69 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The bass staff begins with an F-clef and a common time signature, containing similar rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and a final half note. The key signature has one sharp (F#).

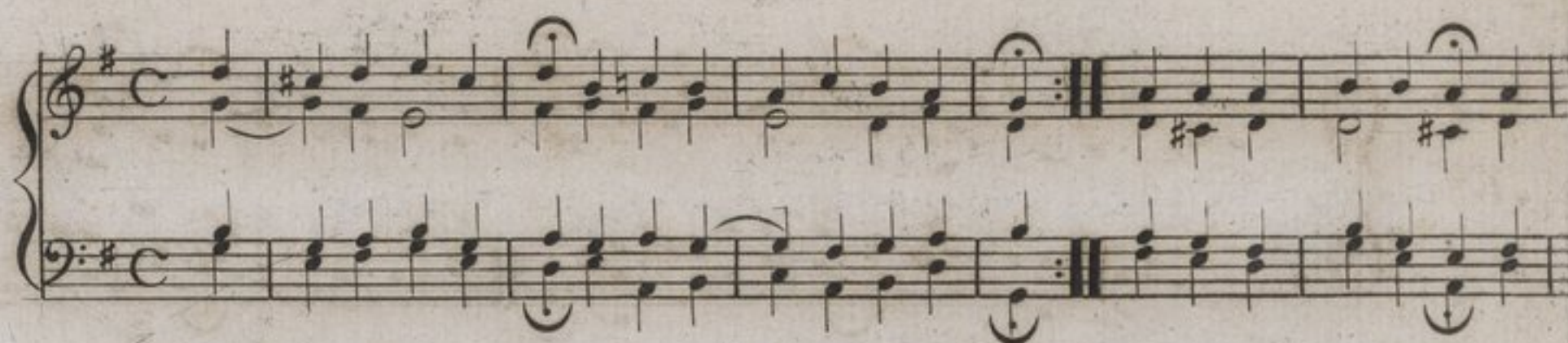
Measure 70 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The bass staff begins with an F-clef and a common time signature, containing similar rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and a final half note. The key signature has one sharp (F#).

69.

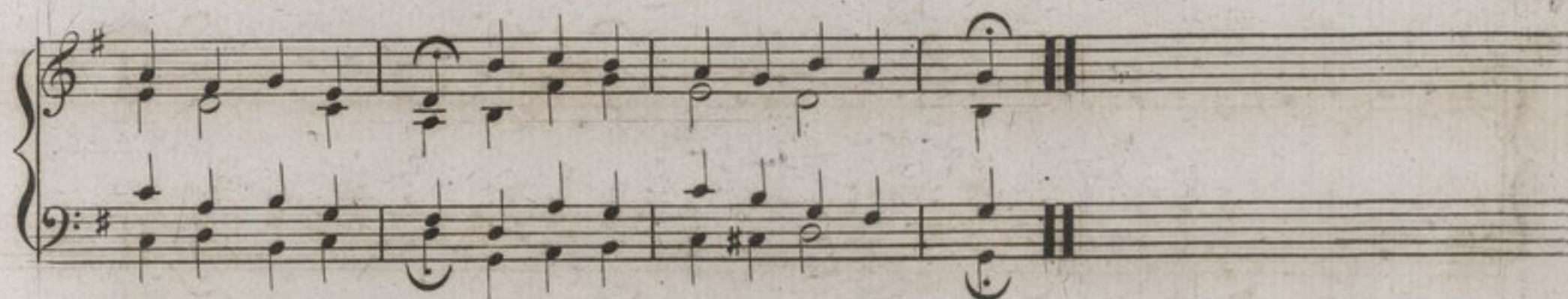
Measure 69 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The bass staff begins with an F-clef and a common time signature, containing similar rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and a final half note. The key signature has one sharp (F#).

Measure 70 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The bass staff begins with an F-clef and a common time signature, containing similar rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and a final half note. The key signature has one sharp (F#).

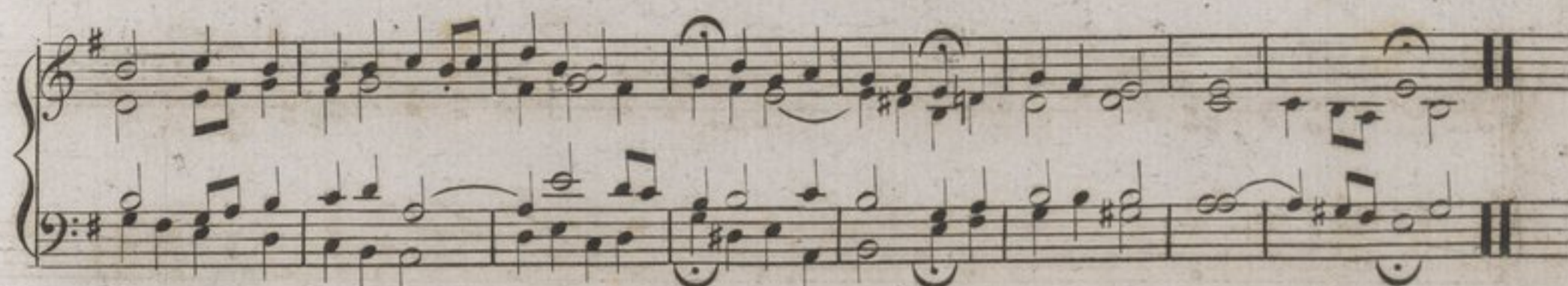
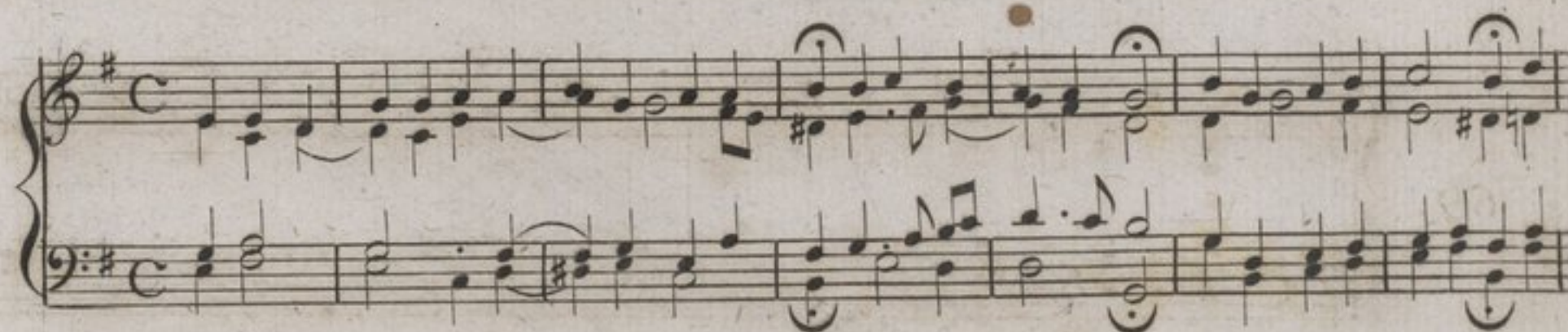
70.



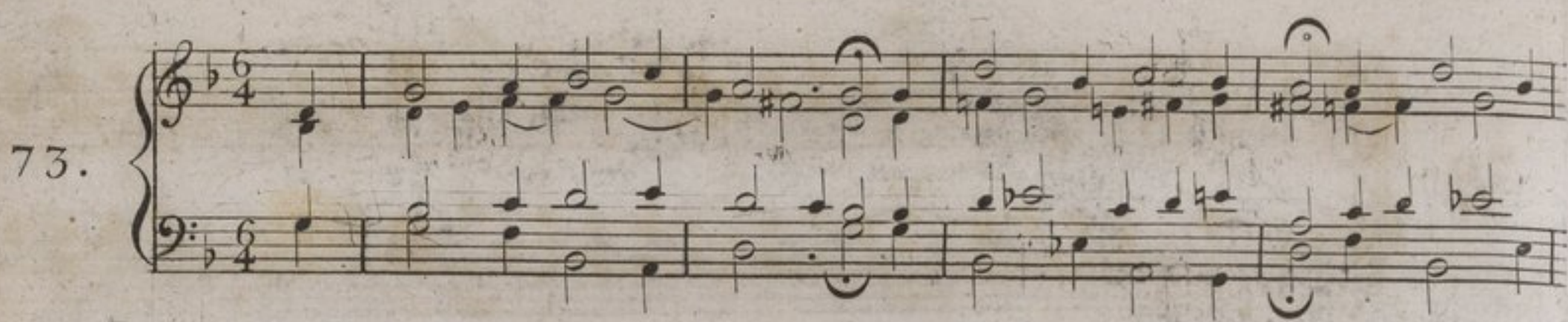
71.



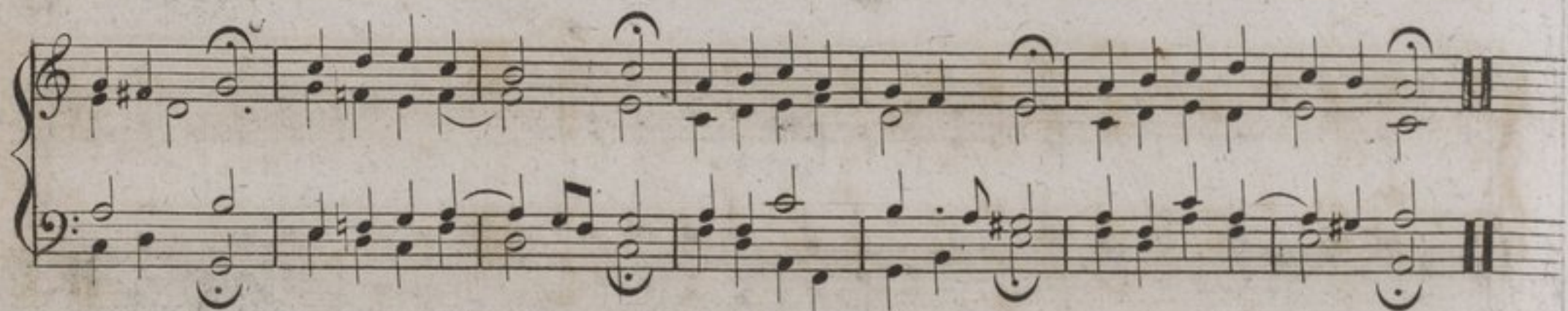
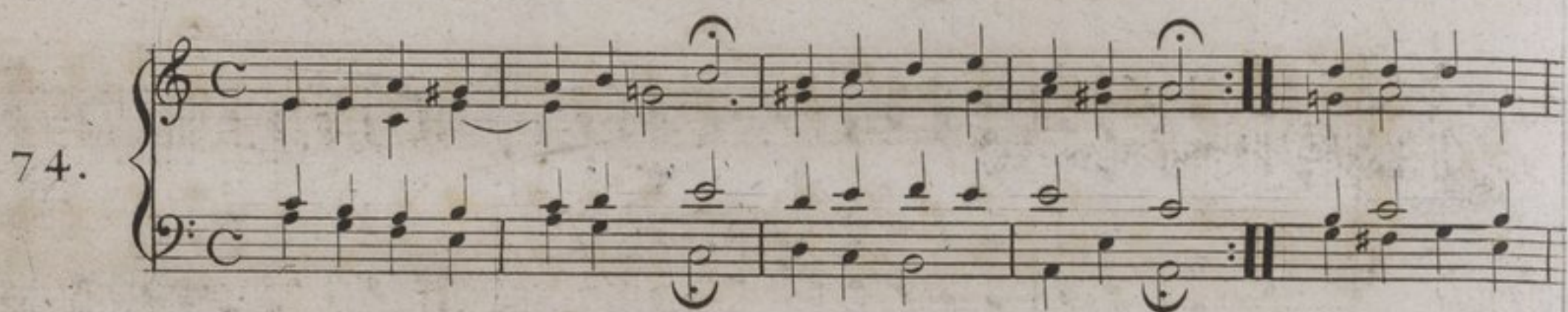
72.



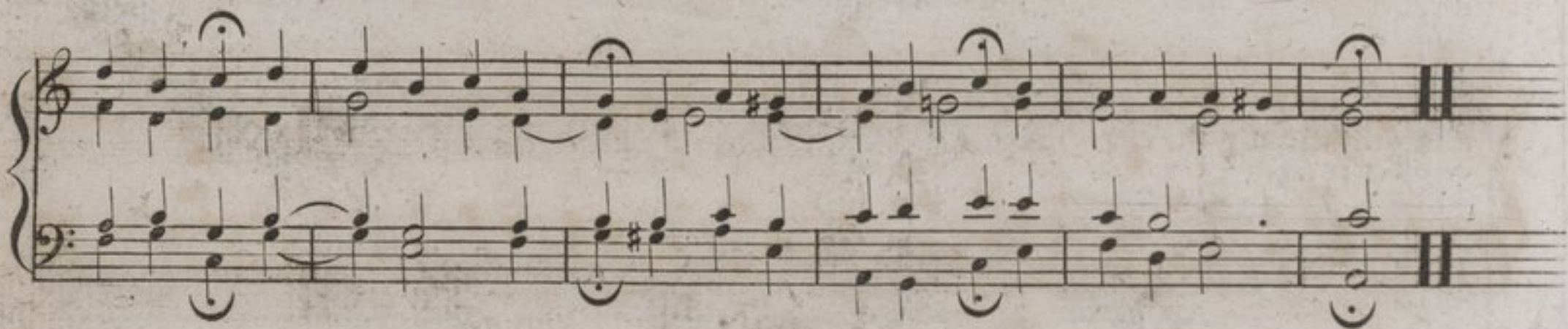
73.



74.



75.



76.

Exercise 76, measures 1-4. The piece is in 6/4 time. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 76, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with some rests, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

77.

Exercise 77, measures 1-4. The piece is in common time (C). The right hand has a melody of eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 77, measures 5-8. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

78.

Exercise 78, measures 1-4. The piece is in 6/4 time. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 78, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with some rests, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

79.

Exercise 79 consists of four measures in common time (C). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line.

Measures 5-8 of exercise 79. The right hand continues the melodic development with various intervals and rests, while the left hand maintains a steady accompaniment. The exercise ends with a final chord in the right hand.

80.

Exercise 80 is in 6/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The exercise concludes with a double bar line.

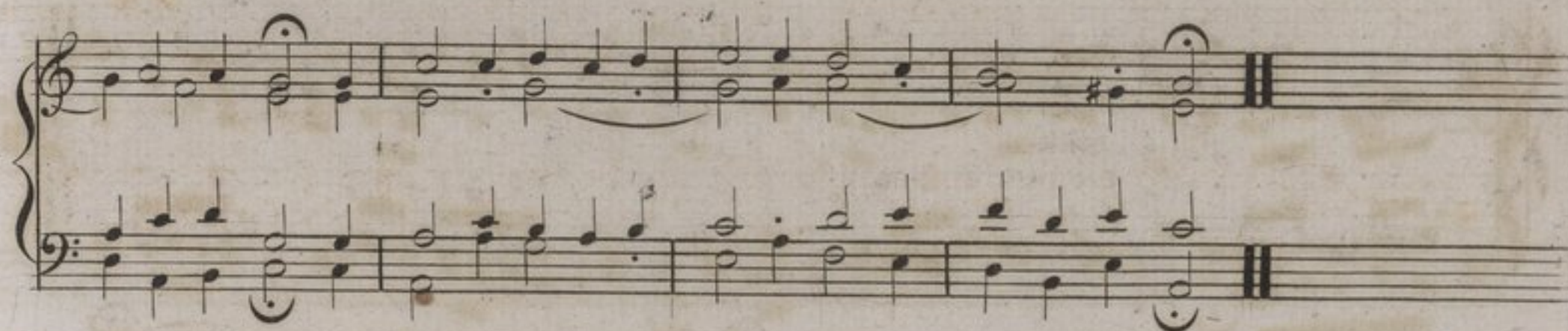
Measures 5-8 of exercise 80. The right hand continues with chordal textures and melodic fragments, while the left hand provides a consistent accompaniment. The exercise ends with a final chord in the right hand.

81.

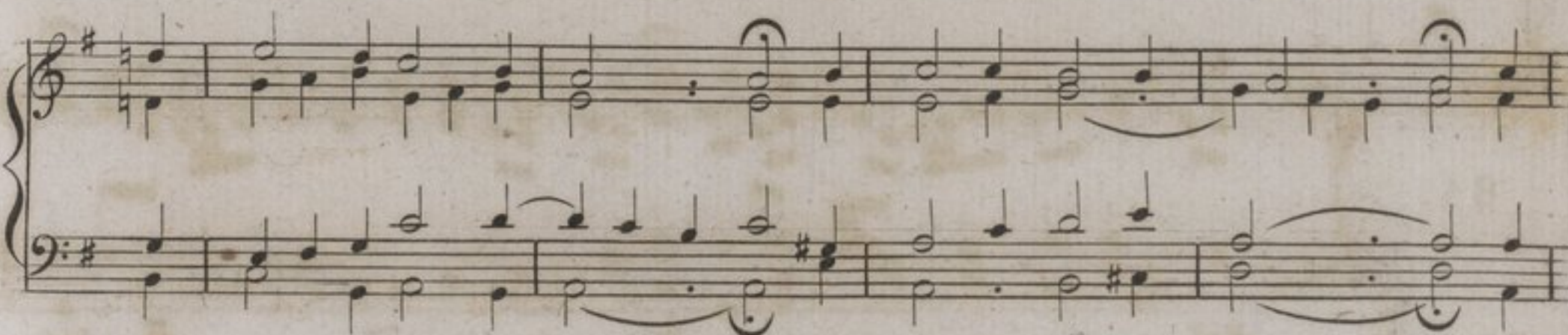
Exercise 81 is in common time (C) and begins with a key signature of one flat (Bb). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line.

Measures 5-8 of exercise 81. The right hand continues the melodic development with various intervals and rests, while the left hand maintains a steady accompaniment. The exercise ends with a final chord in the right hand.

82.

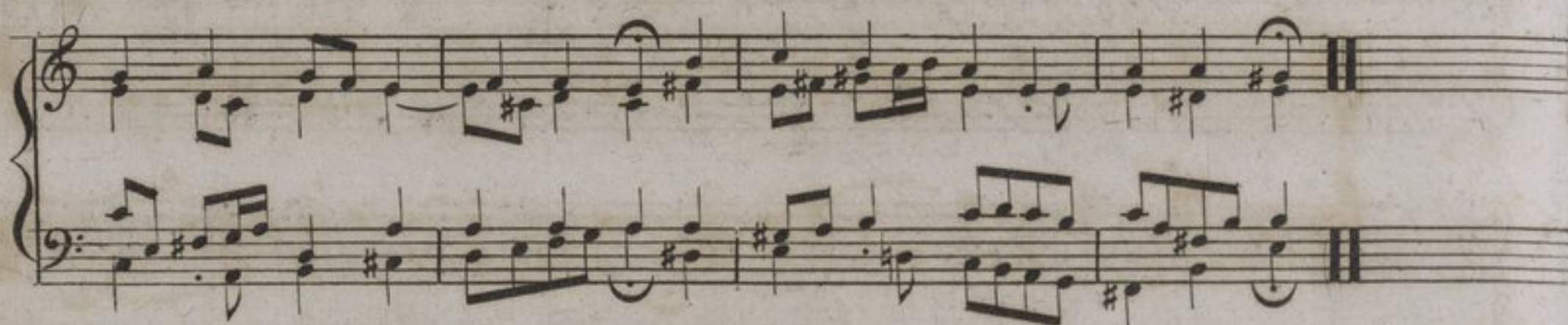
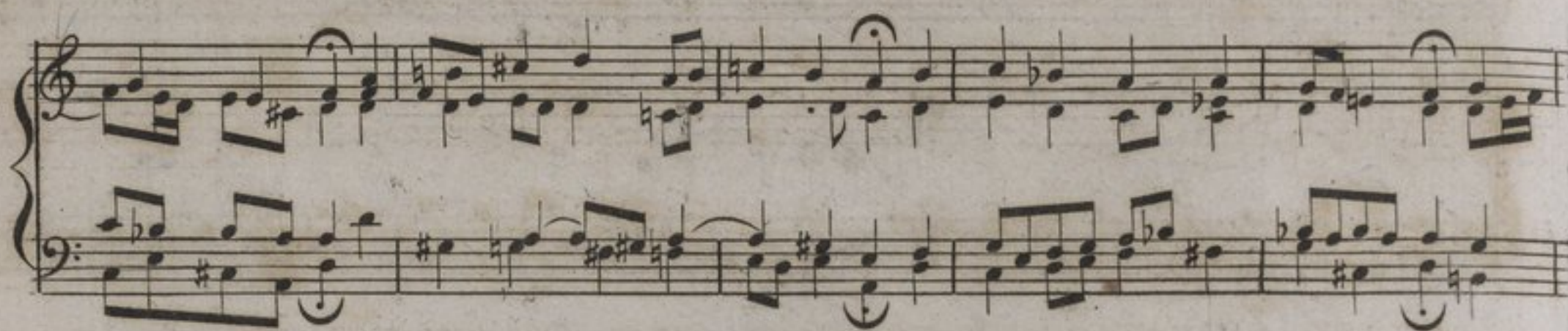
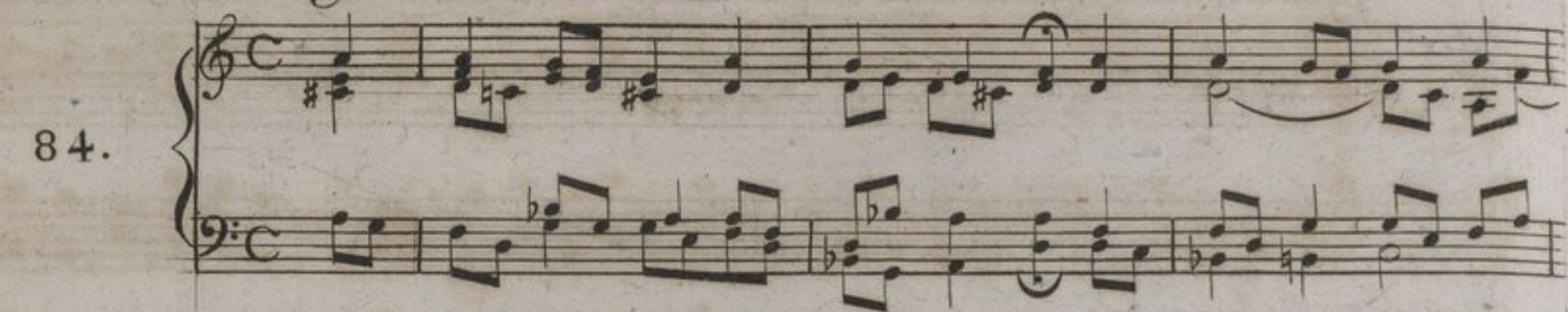


83.

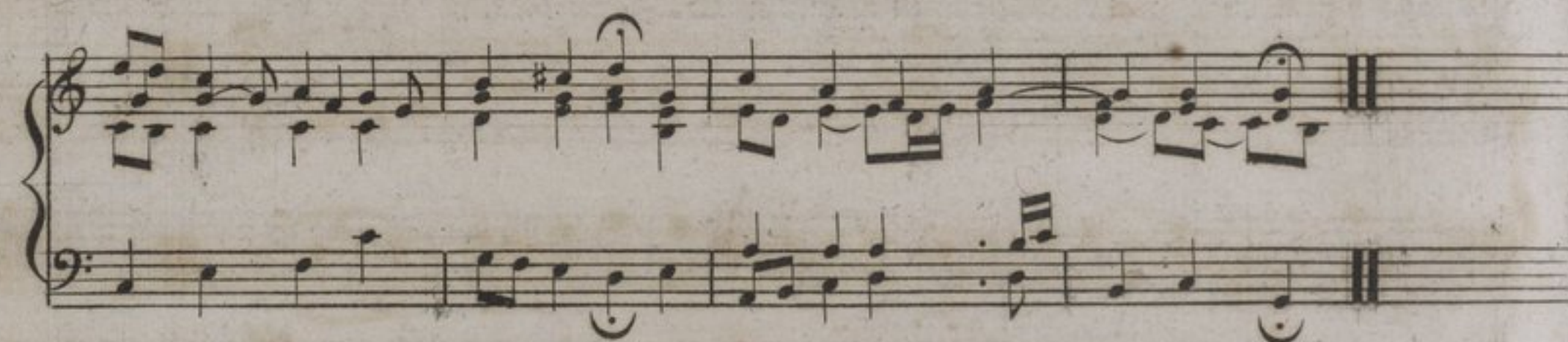
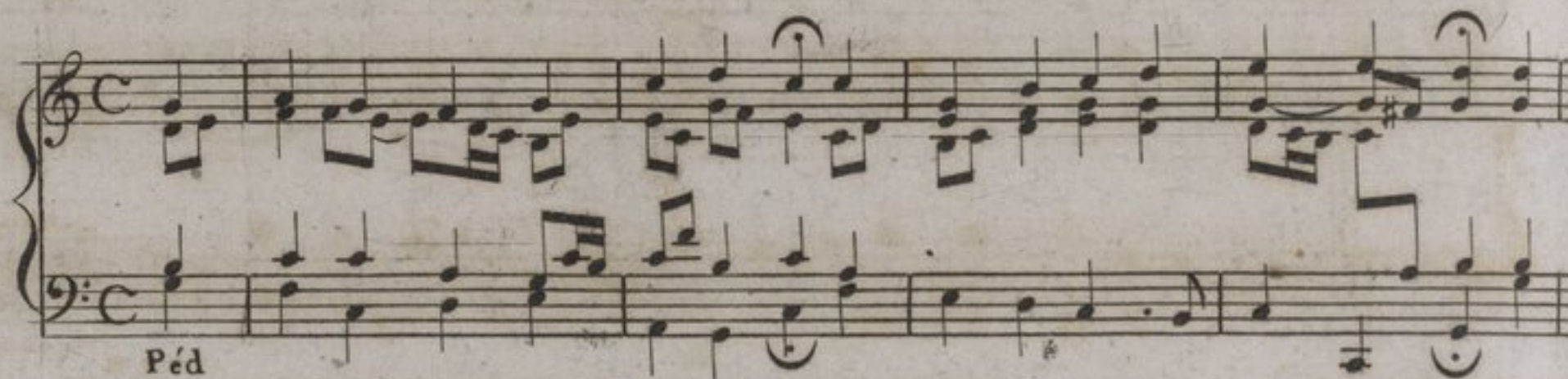


Adagio

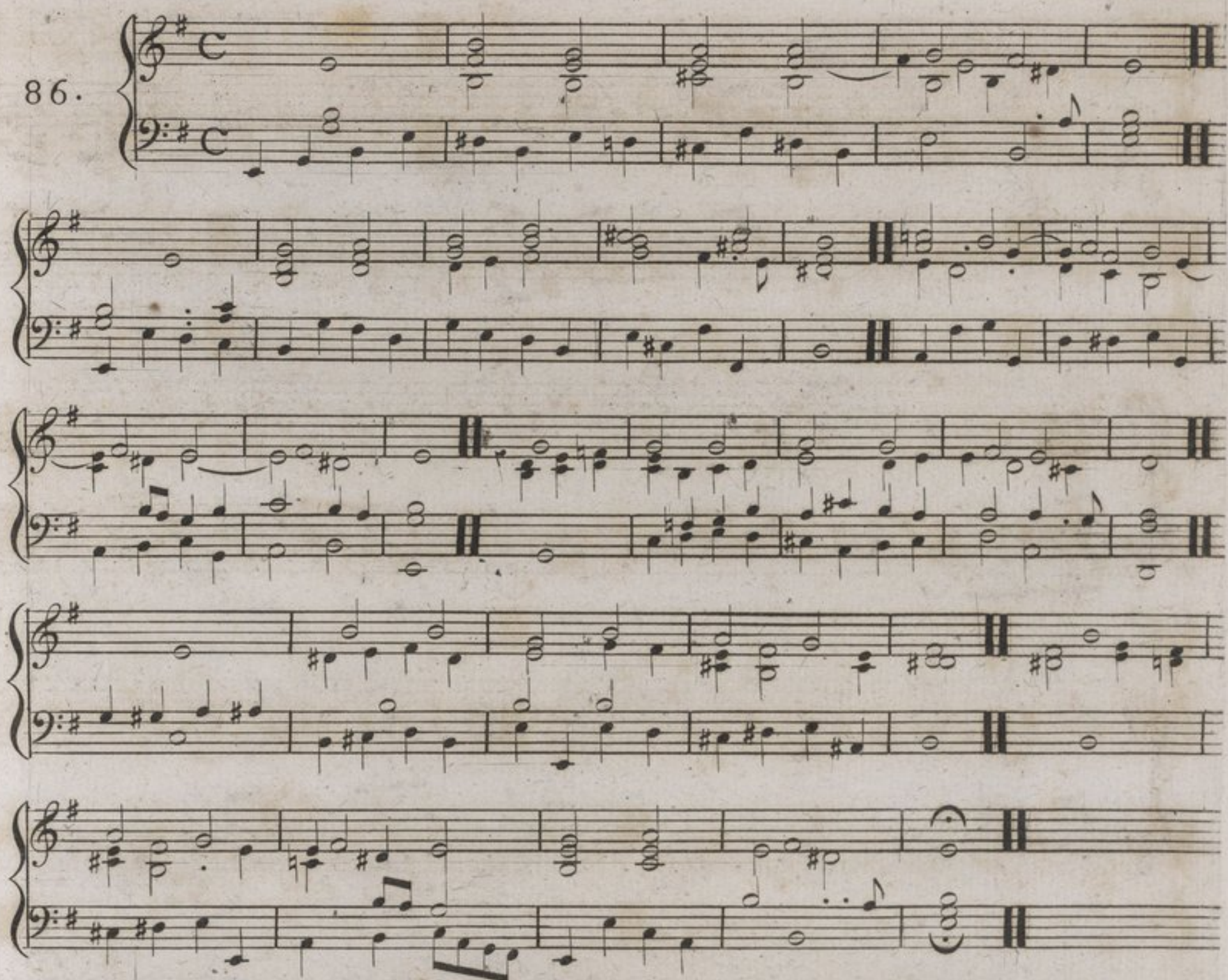
84.



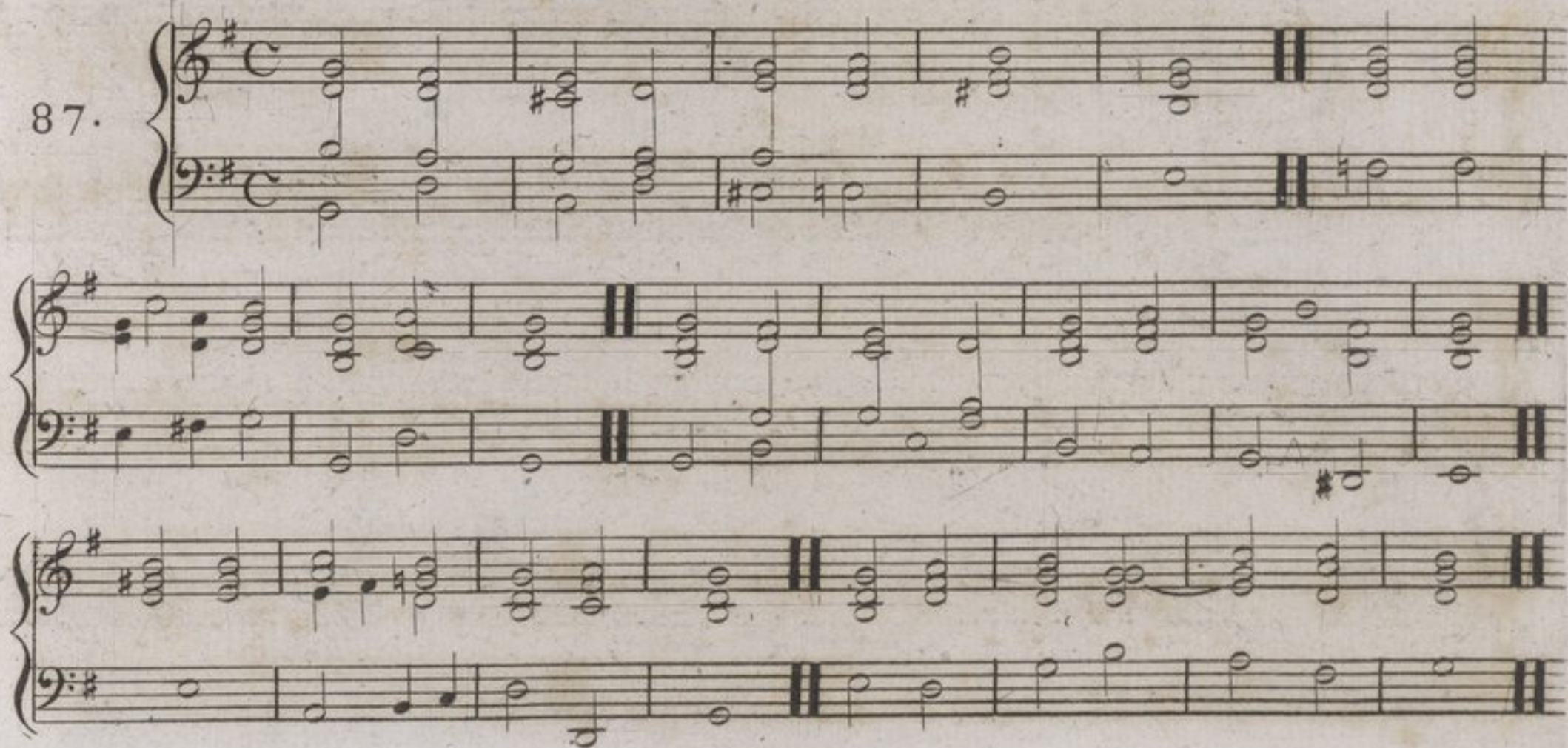
85.



86.



87.

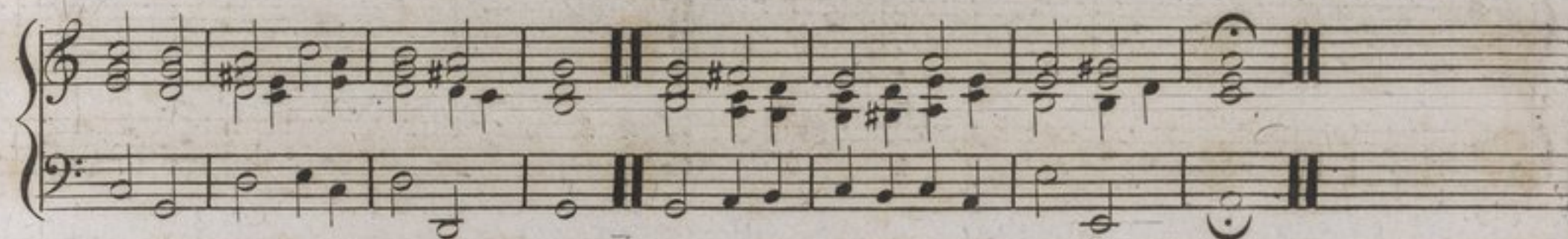
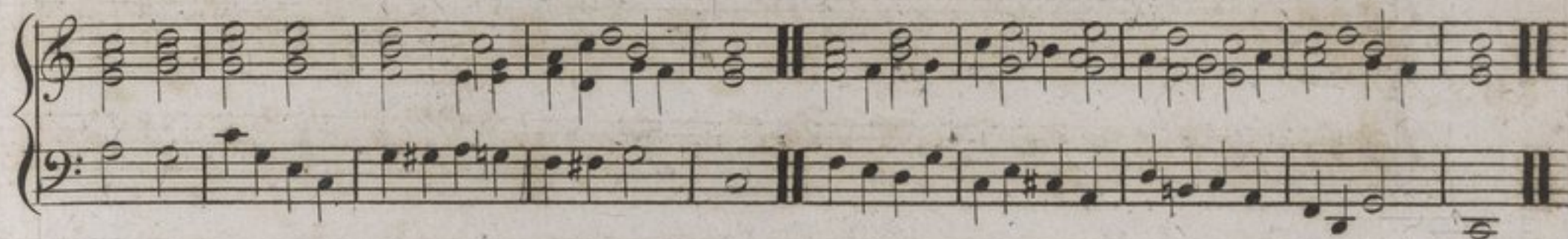
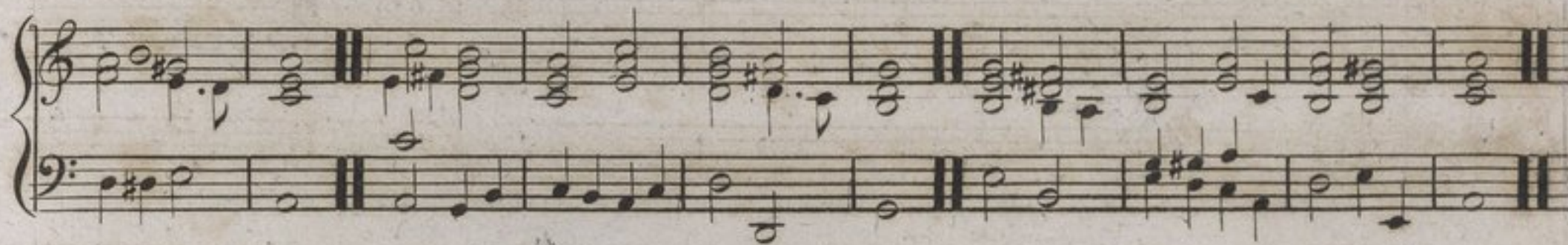
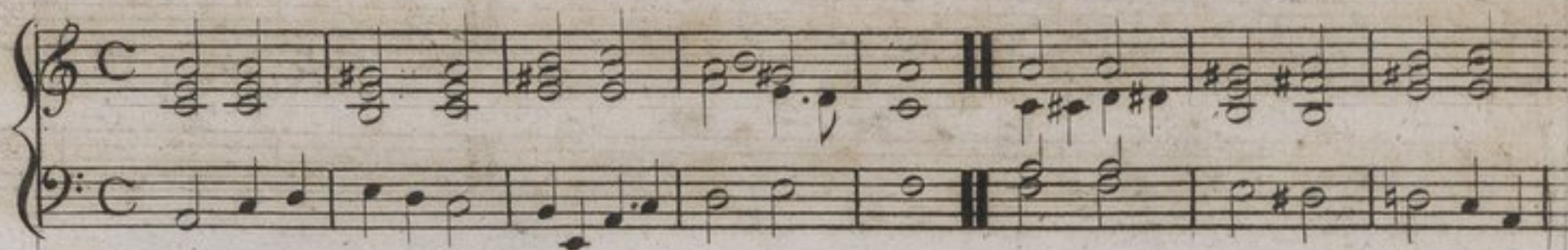


Handwritten musical score on page 230. The page contains eight systems of music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page number 230 is at the top left, and 379 is at the bottom center.

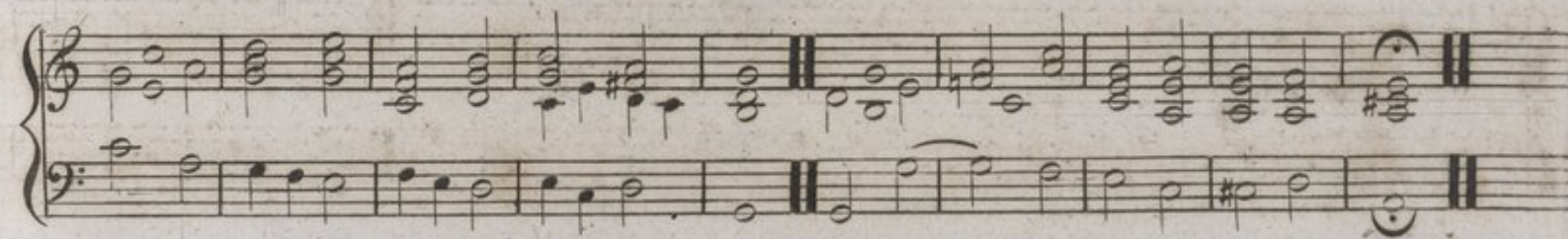
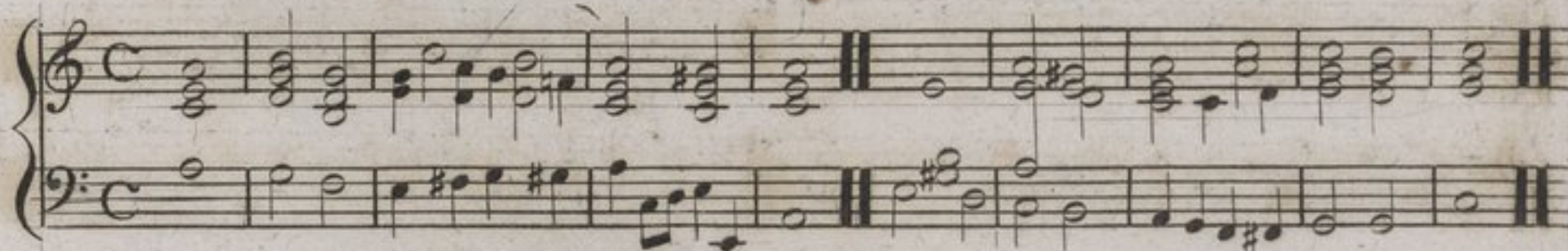
88.

379

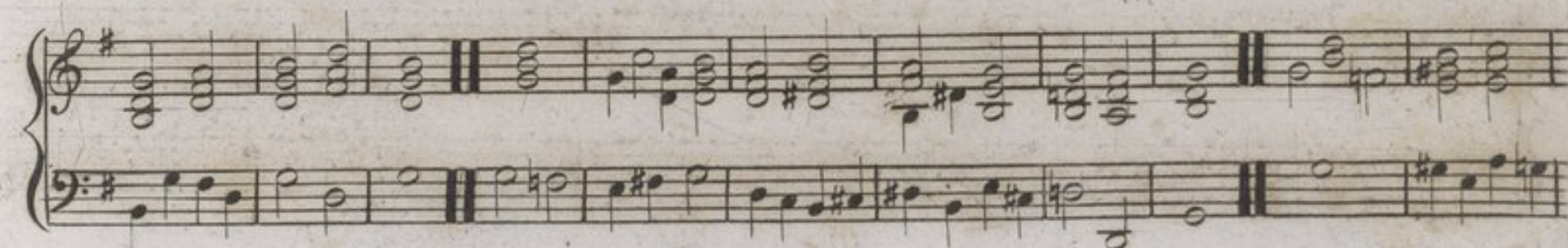
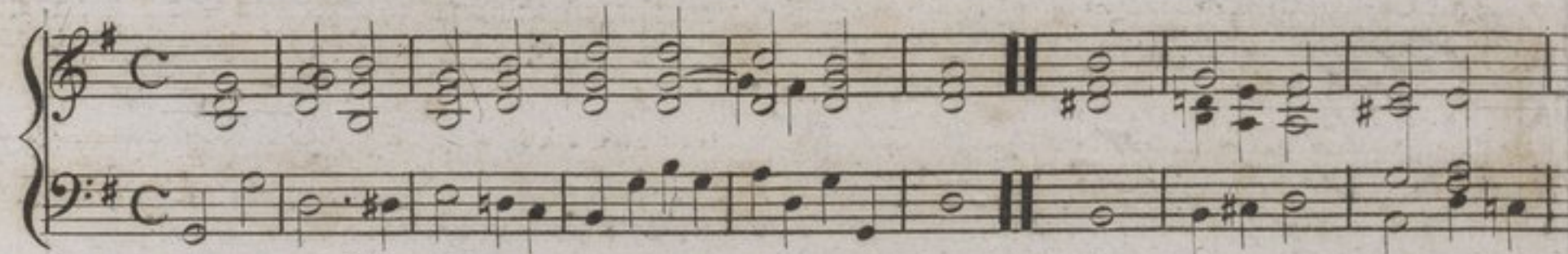
89.

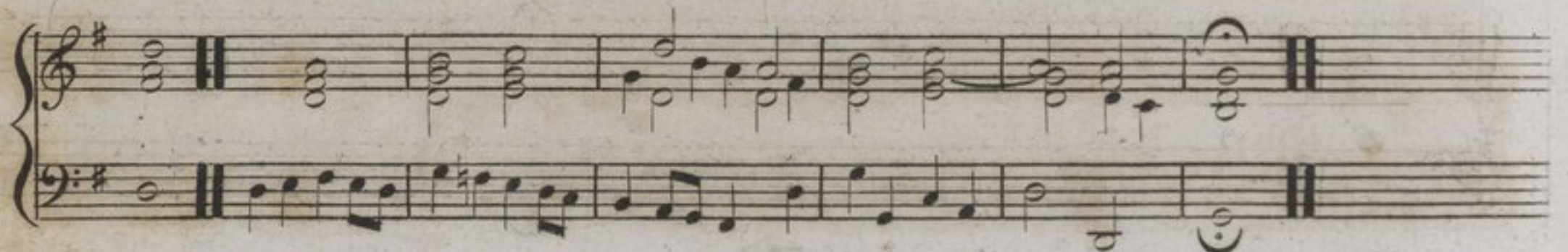
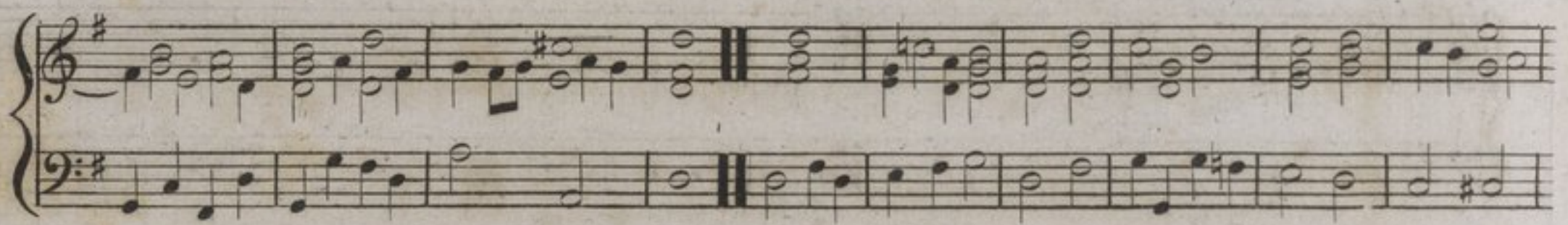
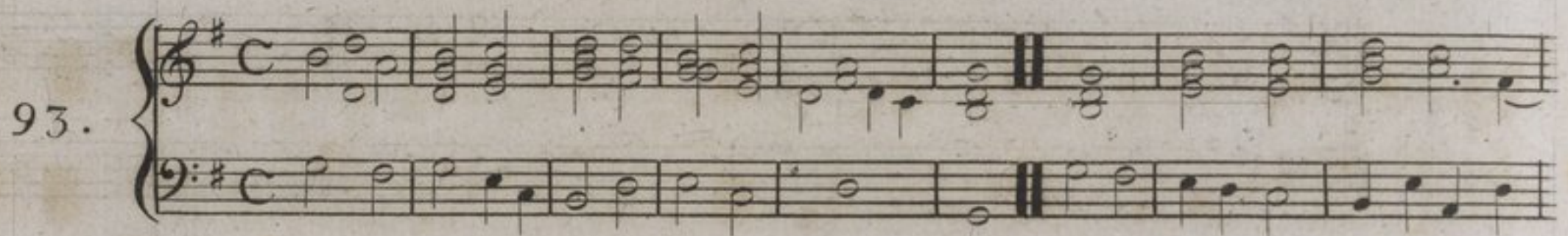
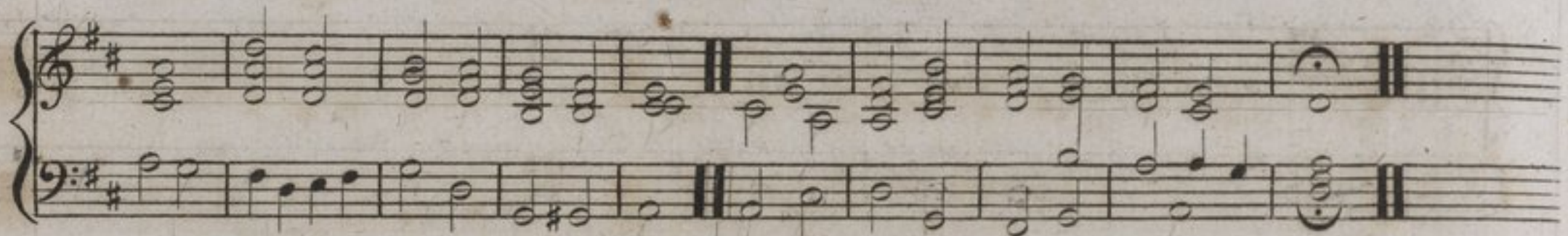
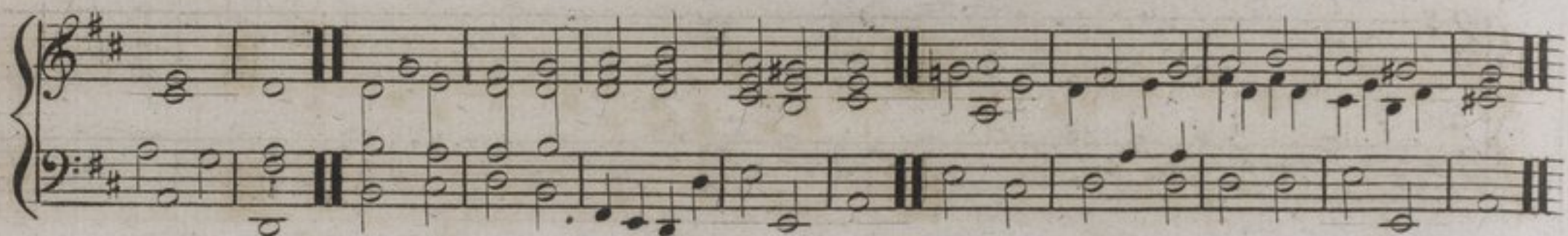
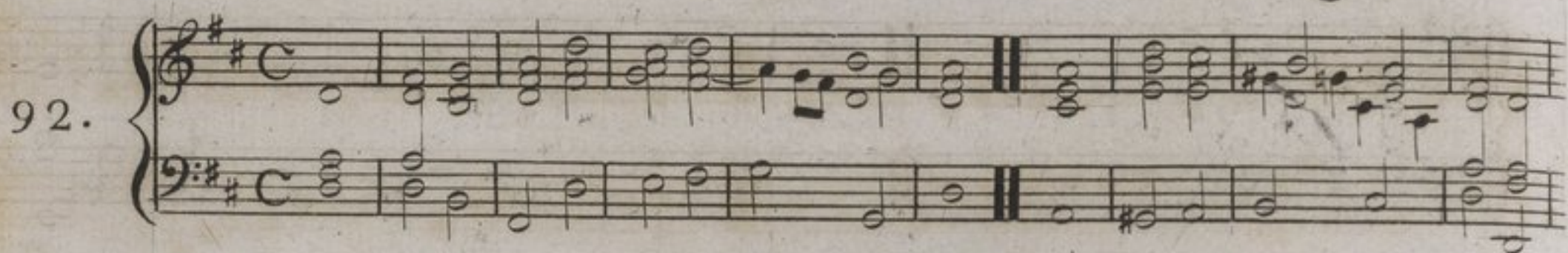
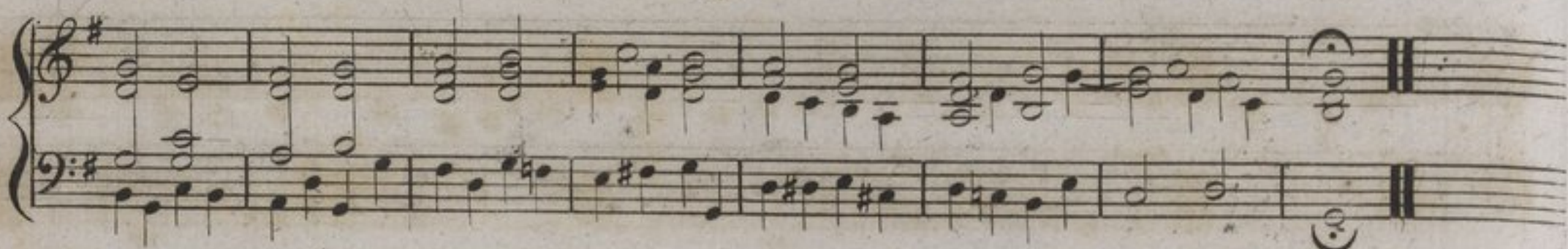


90.



91.





94.

Musical score for exercise 94, measures 1-10. The score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves, treble and bass. The first system (measures 1-2) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. The second system (measures 3-4) continues with similar patterns. The third system (measures 5-6) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. The fourth system (measures 7-8) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. The fifth system (measures 9-10) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest.

95.

Musical score for exercise 95, measures 1-10. The score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves, treble and bass. The first system (measures 1-2) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. The second system (measures 3-4) continues with similar patterns. The third system (measures 5-6) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. The fourth system (measures 7-8) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. The fifth system (measures 9-10) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass staff has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest.

96.

Exercise 96, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measures 1-2 contain chords and single notes. Measures 3-4 feature a descending eighth-note scale in the bass clef.

Exercise 96, measures 5-8. Measures 5-6 contain chords and single notes. Measures 7-8 feature a descending eighth-note scale in the bass clef.

Exercise 96, measures 9-12. Measures 9-10 contain chords and single notes. Measures 11-12 feature a descending eighth-note scale in the bass clef.

Exercise 96, measures 13-16. Measures 13-14 contain chords and single notes. Measures 15-16 feature a descending eighth-note scale in the bass clef.

97.

Exercise 97, measures 1-4. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The notation is in grand staff. Measures 1-2 contain chords and single notes. Measures 3-4 feature a descending eighth-note scale in the bass clef.

Exercise 97, measures 5-8. Measures 5-6 contain chords and single notes. Measures 7-8 feature a descending eighth-note scale in the bass clef.

Exercise 97, measures 9-12. Measures 9-10 contain chords and single notes. Measures 11-12 feature a descending eighth-note scale in the bass clef.

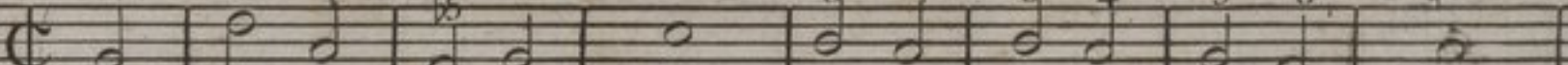
Voici encore un Plainchant dans le mode Hypo-Ionien avec 30 Basses et Marches harmoniques différentes.

2.

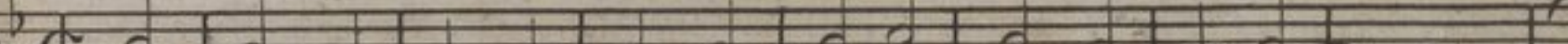
Handwritten musical score for a two-part setting of "Nun danket alle Gott". The score is on two staves, Treble and Bass clef, in C major and 4/4 time. The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

3.

Handwritten musical score for a piano piece, numbered 3. The score is written on two staves, treble and bass clef, in C major and 4/4 time. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

4.  Musical score for exercise 4, featuring a treble and bass staff with chords and fingerings.

[illegible]

6.  Musical score for exercise 6, featuring a treble and bass staff with various chords and figures. The bass staff includes figured bass notation: 4 2 1/2, 6, 4 2, 4 2, 6, 6, 6, 6, 7, 7, 6 1/2.

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.

Exercise 13 consists of 8 measures. The treble staff contains chords, with some measures having a fermata. The bass staff contains single notes with fingerings: 6, 7, 6, 2, 4, 6, 6, 7. The key signature has one flat, and the time signature is common time. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

14.

Exercise 14 consists of 8 measures. The treble staff contains chords. The bass staff contains single notes with fingerings: 7, 4/3, 6, 6, 6, 6, 6, 7. The key signature has one flat, and the time signature is common time. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

15.

Exercise 15 consists of 8 measures. The treble staff contains chords. The bass staff contains single notes with fingerings: 6/5, 4/2, 6, 4/2, 6, 6, 4, 2. The key signature has one flat, and the time signature is common time. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

16.

Exercise 16 consists of 8 measures. The treble staff contains chords. The bass staff contains single notes with fingerings: 6, 7, 2, 6, 7, 5, 6, 7. The key signature has one flat, and the time signature is common time. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

17.

Exercise 17 consists of 8 measures. The treble staff contains chords. The bass staff contains single notes with fingerings: b7, 4/3, 6/5, 4/3, 6, 7, 3, b7, b, 7, 6, 5, 4/2. The key signature has one flat, and the time signature is common time. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

18.

Exercise 18 consists of 8 measures. The treble staff contains chords. The bass staff contains single notes with fingerings: 7, 6, 7, 5, 6, 6, 4/2, 6, 5. The key signature has one flat, and the time signature is common time. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

19.

Exercise 19 consists of 8 measures. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a bass line with fingerings indicated by numbers 1-5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The exercise ends with a repeat sign and a fermata.

20.

Exercise 20 consists of 8 measures. The right hand plays chords and single notes. The left hand has a more active bass line with many accidentals and fingerings. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The exercise ends with a repeat sign and a fermata.

21.

Exercise 21 consists of 8 measures. The right hand plays chords and single notes. The left hand plays a bass line with fingerings. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The exercise ends with a repeat sign and a fermata.

22.

Exercise 22 consists of 8 measures. The right hand plays chords and single notes. The left hand plays a bass line with many accidentals and fingerings. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The exercise ends with a repeat sign and a fermata.

23.

Exercise 23 consists of 8 measures. The right hand plays chords and single notes. The left hand plays a bass line with many accidentals and fingerings. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The exercise ends with a repeat sign and a fermata.

24.

Exercise 24 consists of 8 measures. The right hand plays chords and single notes. The left hand plays a bass line with fingerings. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The exercise ends with a repeat sign and a fermata.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

a 5 et a 6

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 intervalles 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'harmonie à 2. ensuite par celle à 3. à 4. à 5. à 6. jusqu'à 7 et 8 parties. Quoique cette branche musicale soit déjà comprise dans les principes élémentaires de l'harmonie, l'Elève ne trouvera pas moins ici une nouvelle source d'Instruction.

The musical examples are arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clef).
 - The first system is labeled 'à 2.' and 'à 3.' and shows two-part and three-part harmonies.
 - The second system is labeled 'à 4.' and 'à 5.' and shows four-part and five-part harmonies.
 - The third system is labeled 'à 6.' and shows six-part harmony.
 - The fourth system is labeled 'à 7 et à 8.' and shows seven-part and eight-part harmonies.
 Each example consists of a series of chords and intervals, demonstrating how the plainchant melody is supported by multiple voices.

Plus le nombre des Parties augmente et plus on peut user de licence à l'égard des 5^{tes} et des 8^{ves} entre les Parties intermédiaires. Il faut seulement faire attention que la main gauche ne fasse point de sautilllements de 5^{tes} 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.

This section compares two types of accompaniment for the plainchant melody.
 - The first system, labeled 'main droite' and 'main gauche', shows 'N^o 1.' (good) and 'N^o 2.' (bad). The 'N^o 2.' example is labeled 'Sauts de 5^{tes}' (fifths leaps) and 'mauvais' (bad).
 - The second system shows 'N^o 1.' (good) and 'N^o 2.' (bad). The 'N^o 2.' example is labeled 'trop de distance' (too much distance) and 'mauvais' (bad).
 The notation shows the right hand (main droite) playing the plainchant melody and the left hand (main gauche) providing harmonic support.

Pour exécuter 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 8^{ve} plus bas comme à l'harmonie à 5. à 6. à 7. et à 8. ci dessous.

Autre Exemple pour l'harmonie multipliée.

A musical score for a two-part setting, likely for organ. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The music is in C major, 2/4 time. The bass staff includes figured bass notation (numbers 2, 4, 6, 7, #4, #2, #5, #6, #7) indicating the harmonic structure. The notation features dense chords and intervals, illustrating the 'multiplied harmony' concept.

L'harmonie ainsi multipliée n'est guere praticable que dans les morceaux très lents, et ne fait d'effet 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.

A musical score for a two-part setting, labeled 'Culte Protestant'. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The music is in C major, 2/4 time. The notation features dense chords and intervals, illustrating the 'multiplied harmony' concept. The bass staff includes figured bass notation (numbers 2, 4, 6, 7, #4, #2, #5, #6, #7) indicating the harmonic structure. The score is marked 'avec la Pédale' at the bottom right.

Culte Catholique

This musical score is for a Catholic liturgical setting. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and flowing sixteenth-note passages. The first system ends with a double bar line. The subsequent systems continue the harmonic development, with some systems featuring more complex rhythmic patterns in the bass line.

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

This section provides two examples of accompaniment. The first, labeled 'Culte Protestant', consists of two systems of piano accompaniment in one sharp (F#) and common time. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment with clear harmonic support. The second example, labeled 'Tantum ergo', also consists of two systems of piano accompaniment, but in a key of two flats (Bb) and common time. This piece features a more melodic and flowing accompaniment style, with the bass line often carrying the primary melodic interest.

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 exige un travail particulier.

Protestant

à 5.

Pédale obligée

Ave Mariæ stella

à 5.

Pédale obligée

Alleluia. Exemples à 6 Parties obligées

à 6.

Pédale

Protestant

à 6.

Péd

Handwritten musical score for three systems of piano music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The third system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a fluid, handwritten style with various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a *Fuguette à double Pédale*. The title is written in italics above the first staff. The score is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff below it. The music is written in a fluid, handwritten style with various note values, rests, and dynamic markings. The word "Péd" is written below the first staff of the separate bass staff.

Handwritten musical score for three systems of piano music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The third system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a fluid, handwritten style with various note values, rests, and dynamic markings.

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 examiner si le jour de la fête est consacré à une grande solennité; 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 point assujétis à la stricte observance de la mesure de la part de l'exécutant, 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 exécuté 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 exécute la note la plus basse de la Basse.

3

Handwritten musical score for system 3, measures 3-4. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand plays a rapid ascending and descending scale-like pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 4.

4

Handwritten musical score for system 4, measures 5-6. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand continues the rapid scale-like pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment.

5

Handwritten musical score for system 5, measures 7-8. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand continues the rapid scale-like pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment.

6

Handwritten musical score for system 6, measures 9-10. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand continues the rapid scale-like pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment.

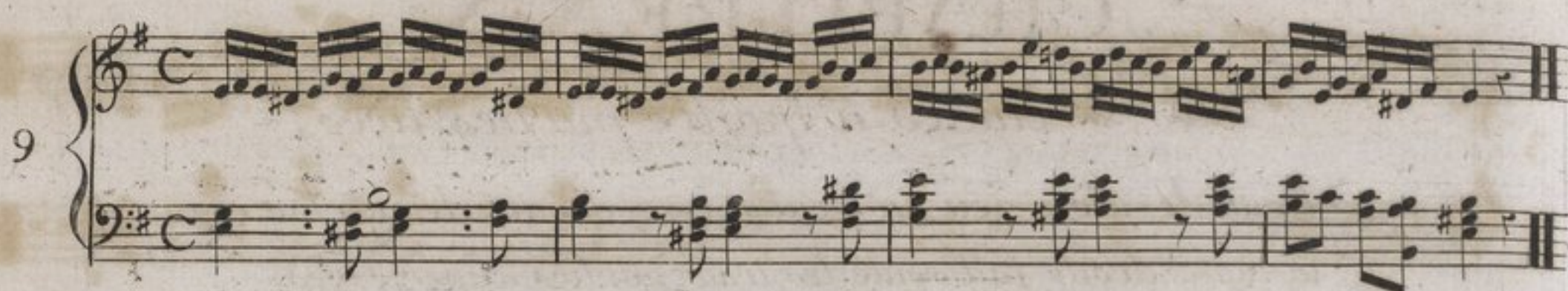
7

Handwritten musical score for system 7, measures 11-12. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand continues the rapid scale-like pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment.

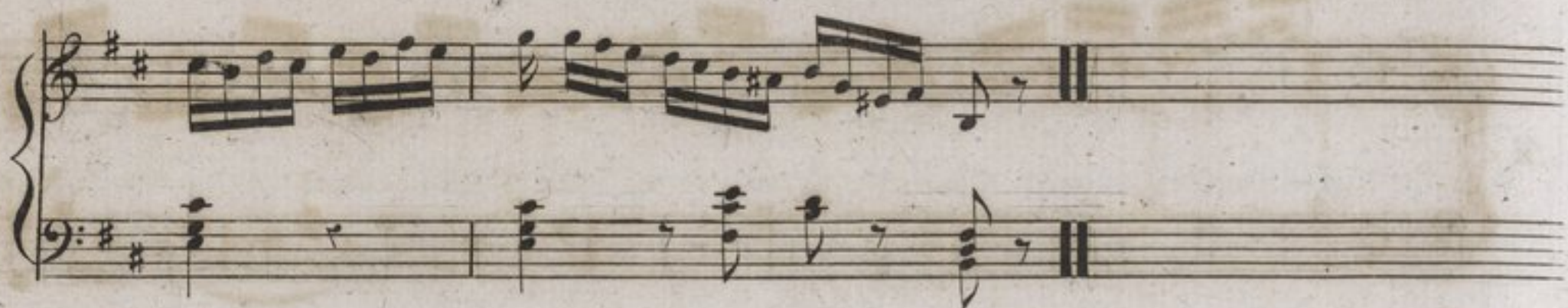
8

Handwritten musical score for system 8, measures 13-14. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand continues the rapid scale-like pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment.

9



10



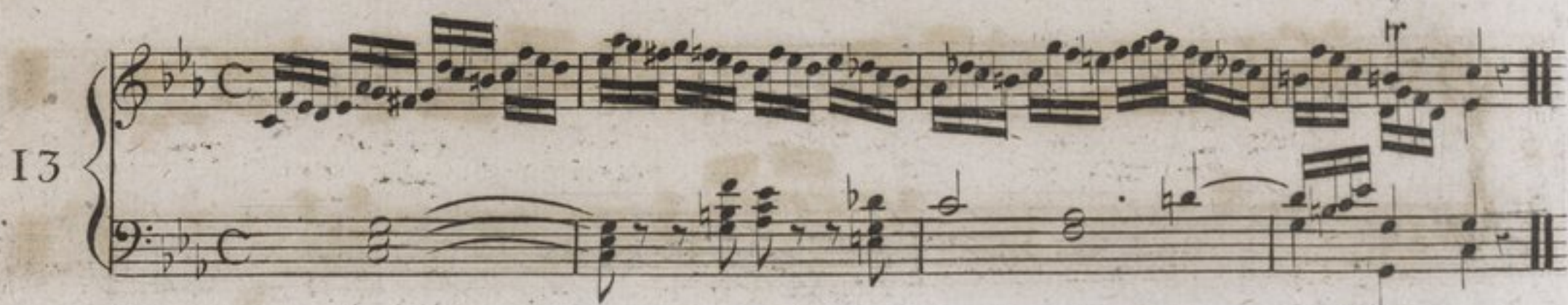
11



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.*

I

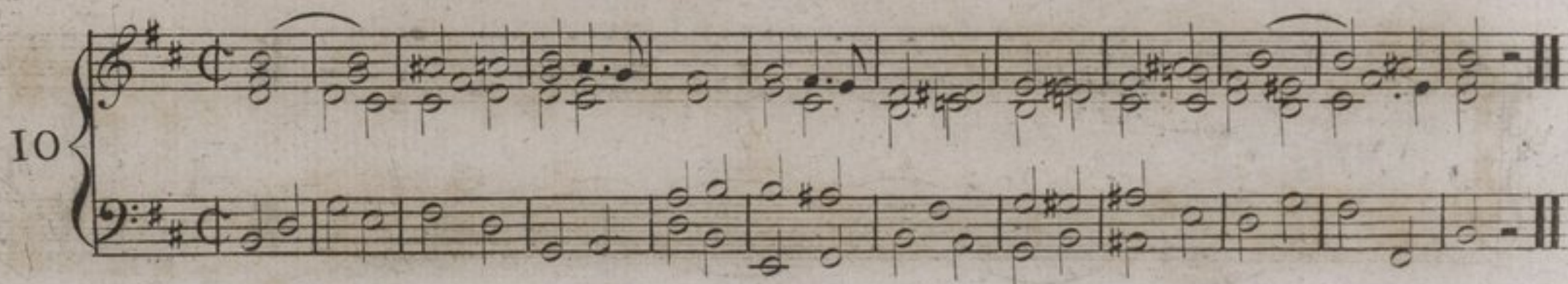
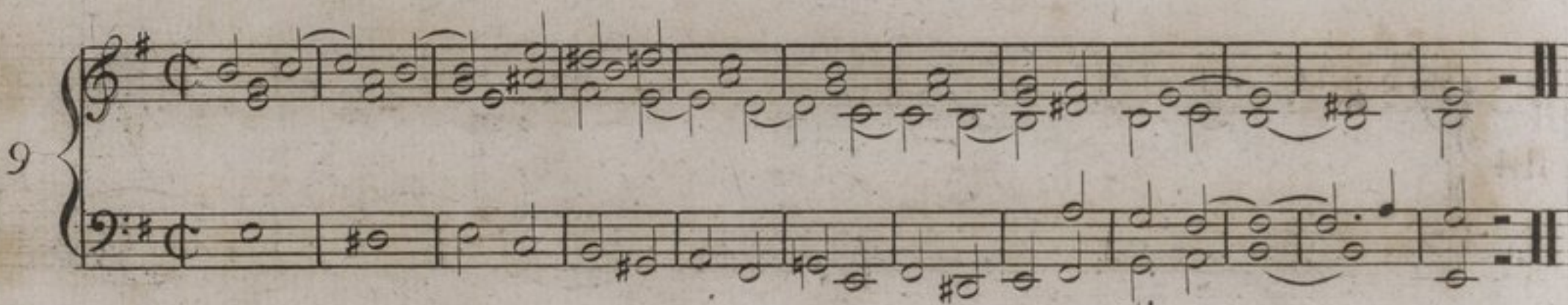
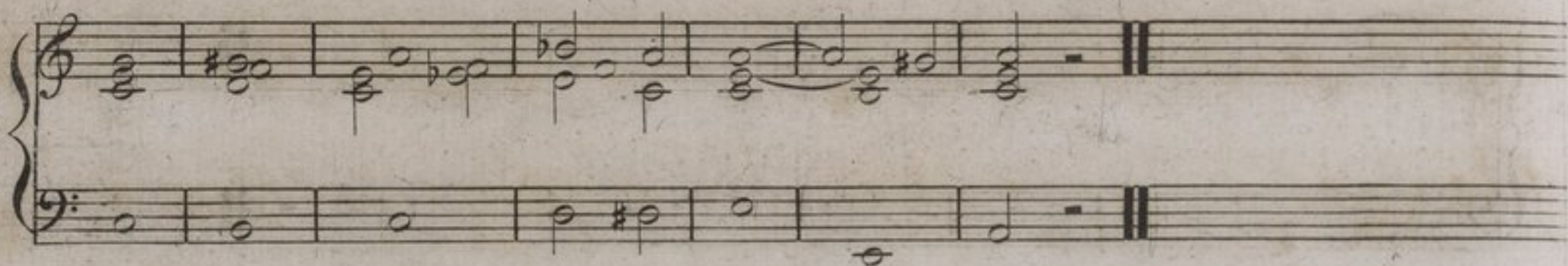
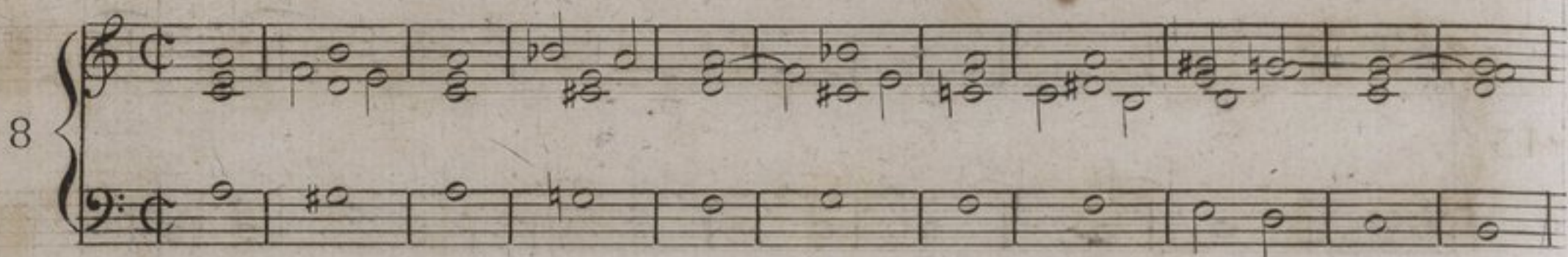
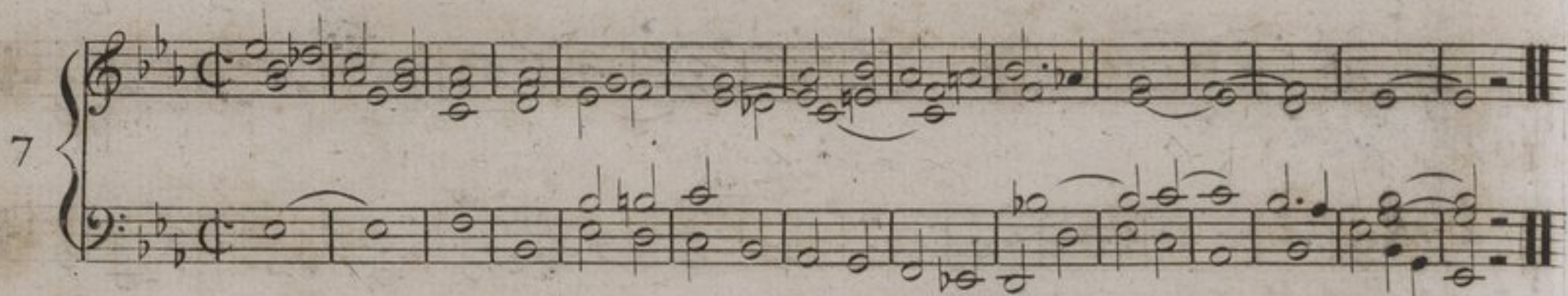
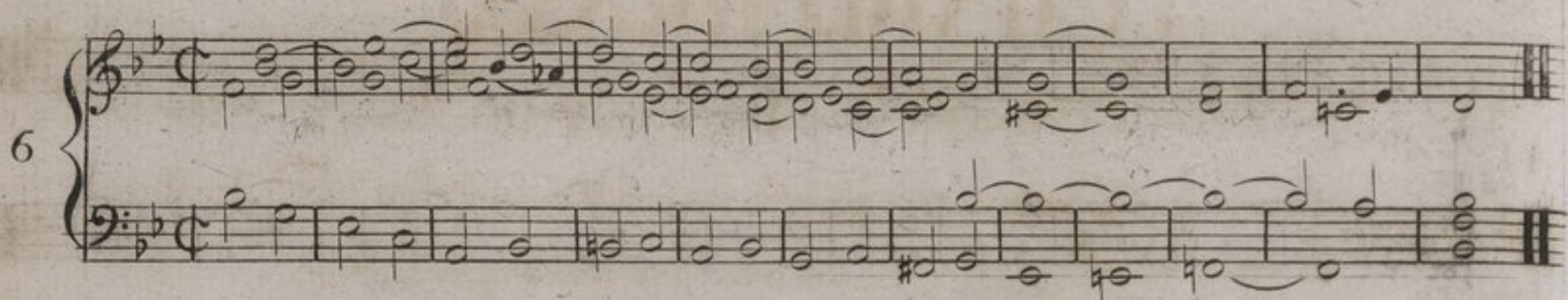
La Pédale exécute en même tems les notes de la basse.

2

3

4

5



11

System 11, measures 11-12. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes, including a sharp sign. Bass staff contains single notes and chords.

12

System 12, measures 13-14. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains single notes and chords.

13

System 13, measures 15-16. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains single notes and chords.

System 14, measures 17-18. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains single notes and chords.

14

System 15, measures 19-20. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains single notes and chords.

System 16, measures 21-22. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains single notes and chords.

CHAPITRE XX.

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

Spiritoso

I.
Mode Dorien
ou
1^{er} et 8^e ton
de l'Eglise

Péd

P Stac F ten

Stac

Sans Péd

P

Péd

Péd

Gratioso

2.

*Transposé
en Mi*

3.

*Mode
Hypo-dorien
2^e ton d'Eglise
Transposé d'une
quarte plus haut**Andante*

*Andante Gratioso*4.
Idem

Handwritten musical score for 'Andante Gratioso'. The score is written for a grand piano (4. Idem) in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by a steady, flowing melody in the right hand, often accompanied by chords or single notes in the left hand. Dynamic markings include 'F' (forte) and 'P' (piano). The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

Maestoso

5.

*3^e ton d'Eglise
Mode Phrygien*

The musical score is written for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet, in the 3rd church tone of the Phrygian mode. It is marked *Maestoso* and consists of eight systems of two staves each. The first system includes a common time signature 'C'. The music features various chords and melodic lines, with dynamic markings 'F' (forte) and 'P' (piano) placed above or below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

*Doloroso*6.
Idem

Exercise 6, marked *Doloroso*, is in 2/4 time. It consists of four systems of grand staves. The first system is labeled '6. Idem'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

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

Exercise 7, marked *Affettuoso*, is in common time (C). It consists of three systems of grand staves. The first system includes the mode description: '7. Mode Hypo-Phrygien transposé de 4 tons plus haut, 4^e Ton de l'Eglise.' The music is primarily composed of half notes and whole notes, with some eighth notes. The key signature has one flat (Bb). The piece concludes with a double bar line.

Moderato

8.

transposé en La

8.

transposé en La

Moderato

9.

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

Allegro

9.

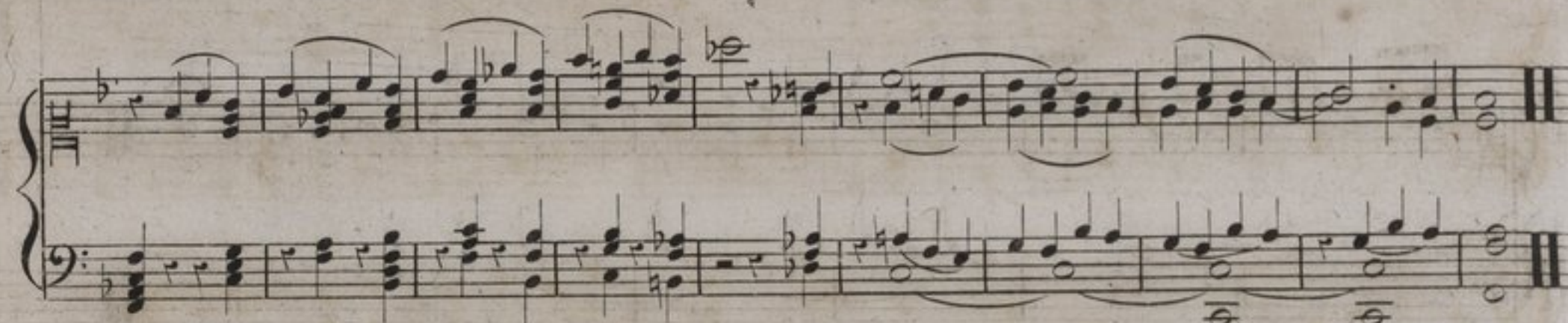
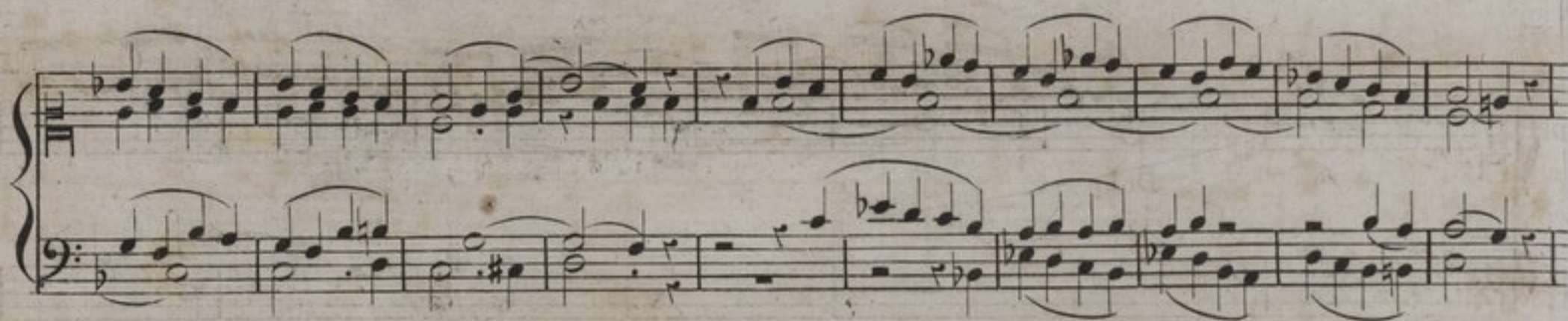
Mode Lydien
5.^e ton de l'Eglise
en Fa sans Si^b

Allegro

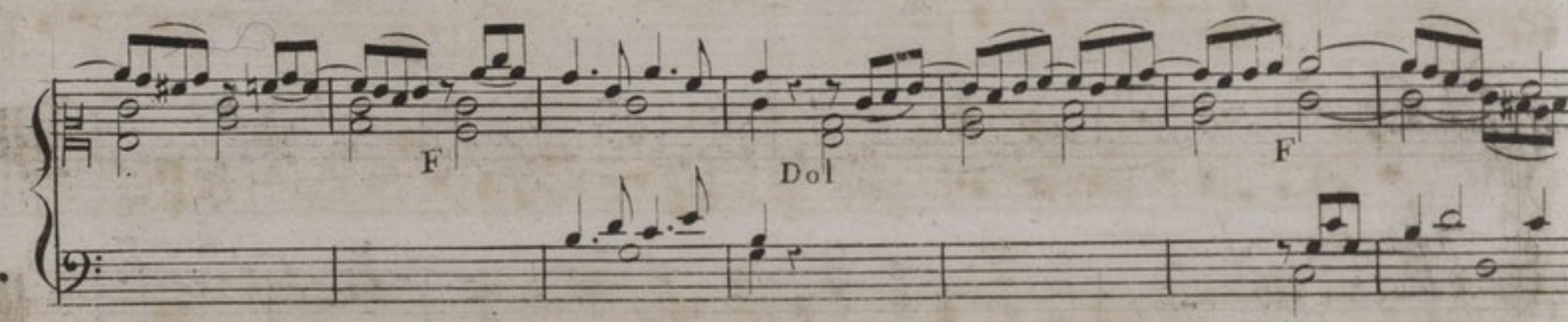
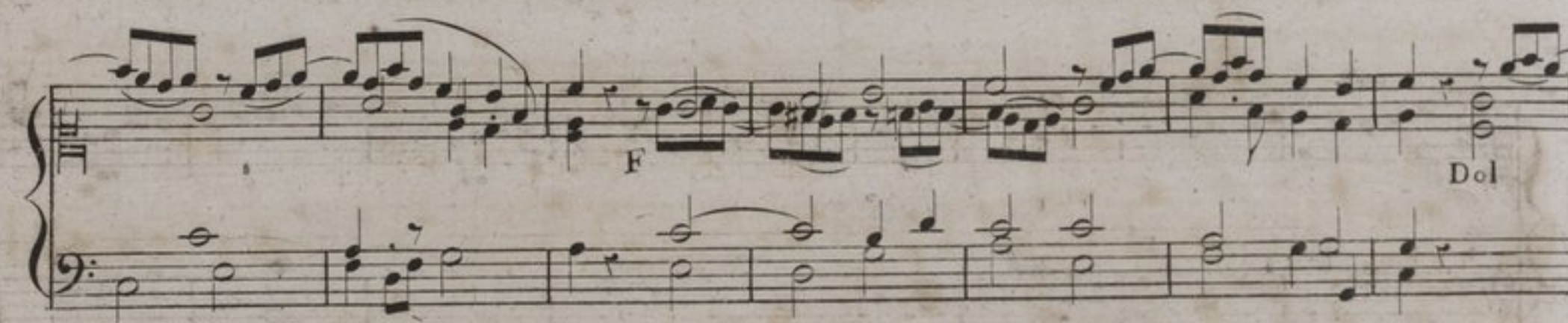
Péd.

Gracioso

IO.
En Fa
avec Si b



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



Three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The music is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

First system: Treble staff has a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a key signature of one sharp (F#). A fermata is placed over the first measure of the bass staff.

Second system: Treble staff has a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a key signature of one sharp (F#). A fermata is placed over the first measure of the bass staff.

Third system: Treble staff has a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a key signature of one sharp (F#). A fermata is placed over the first measure of the bass staff.

12.
Idem
transposé
de 4 tons
plus bas.

Three systems of musical notation for piano, transposed 4 tones lower. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff. The music is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

First system: Treble staff has a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a key signature of one sharp (F#). A fermata is placed over the first measure of the bass staff.

Second system: Treble staff has a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a key signature of one sharp (F#). A fermata is placed over the first measure of the bass staff.

Third system: Treble staff has a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a key signature of one sharp (F#). A fermata is placed over the first measure of the bass staff.

13.
En Sol
avec
le Fa#
ou Mode Ionien
de 4 tons
plus bas.

F

P *F* *P* *F*

Moderato

14.
Mode Eolien
et
Hypo-Eolien

F *C* *F* *C*

Ped.

15. *Transposé à une Seconde plus bas.*

Affettuoso

Péd.

Péd.

Péd.

Péd.

Flebile

16.

*Transposé
d'une quarte
plus bas.*

Exercise 16, titled "Flebile", is in 3/4 time and is transposed one fourth down. The score consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system begins with a treble staff containing a series of chords and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The subsequent systems continue this pattern with varying chordal textures and melodic lines in the bass.

Allegra

17.

*Transposé
d'une quinte
plus bas.*

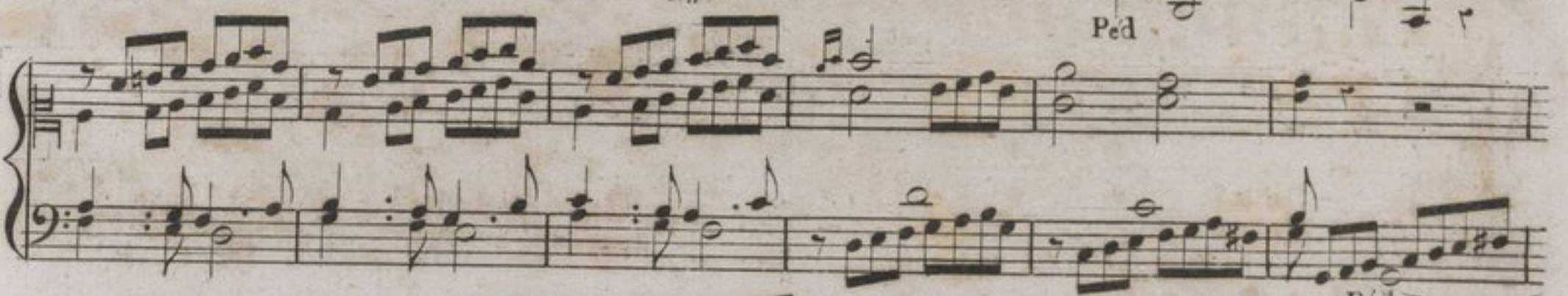
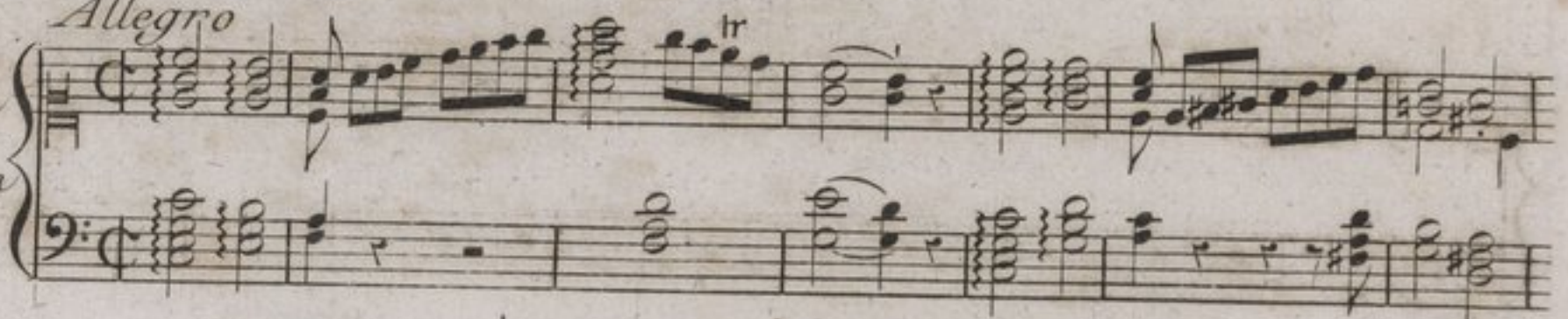
Exercise 17, titled "Allegra", is in common time (C) and is transposed one fifth down. The score consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first system features a treble staff with a more active, rhythmic melody and a bass staff with a steady accompaniment. The subsequent systems continue with similar rhythmic patterns and harmonic structures.



18.

Allegro

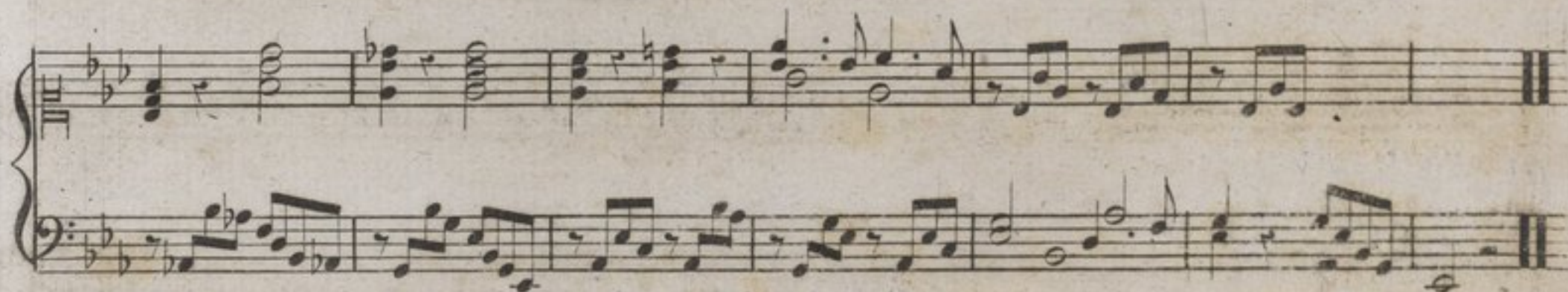
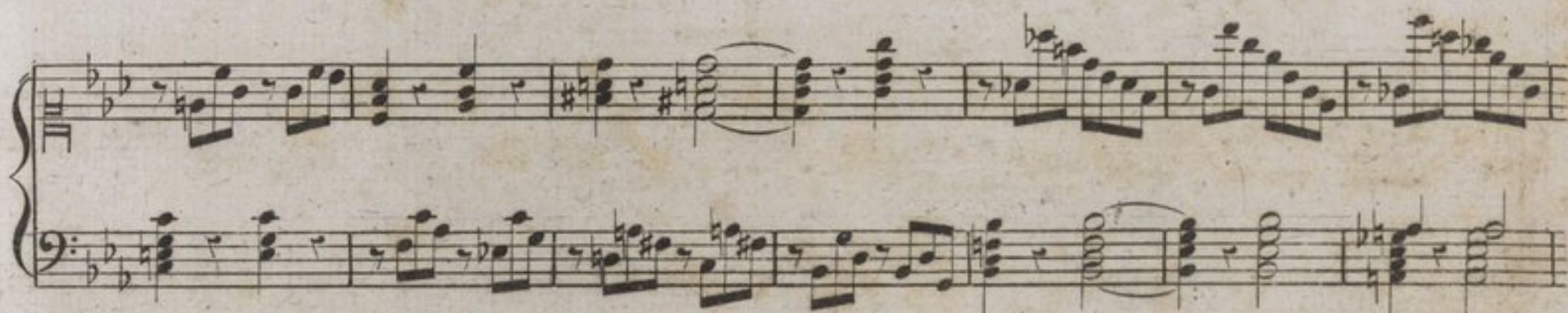
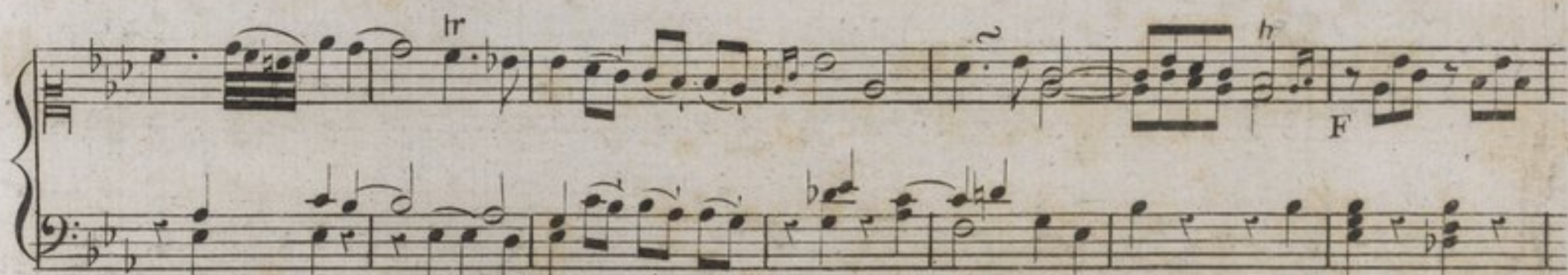
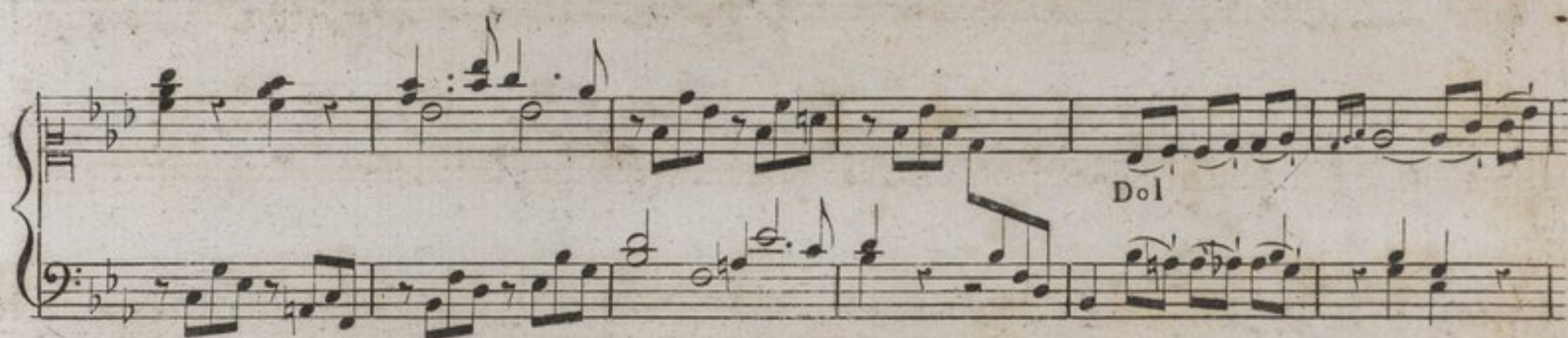
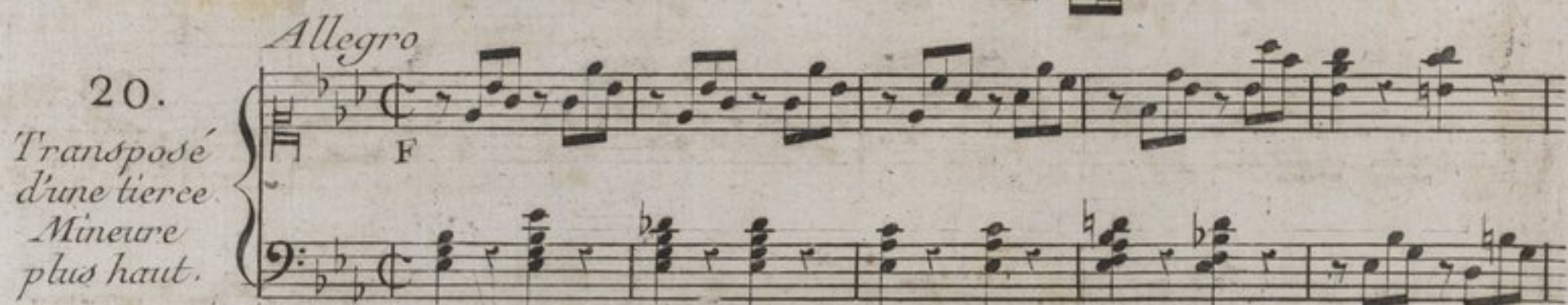
Mode Ionien
et
Hypo-Lydien
6^e ton
de l'Eglise.



Allegro

19.
*Transposé
à
une Seconde
plus haut.*

Handwritten musical score for piano, page 264. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It begins with the tempo marking *Allegro*. The first system is marked *19.* and includes the instruction *Transposé à une Seconde plus haut.* (Transposed one second higher). The score consists of seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is handwritten and shows signs of age, with some ink bleed-through and staining on the paper.



21.
*Transposé
d'une Sixte
plus haut.*

F *P*

22.
*Transposé
à
une Seconde
plus bas.*

Bb Eb

Péd

lr

23.
Ionien

24.
Ionien
Transposé
d'une 5^{te}
plus haut.

CHAPITRE XXI.

Des Versets.

On comprend par ce terme une petite Pièce, ou une petite fugue que l'Organiste exécute entre les Strophes des hymnes, ou des psaumes. 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.

1^{er} Ton

I. Fugue

Péd.

2. Fugue

main gauches

Péd.

3. Cantabile

Péd.

2^e Ton
4. *Fugue*

5. *Contrepoint*

6. *Cantabile*
Pédale tacet.

3^e Ton
7. *Fugue*

Péd.

Detailed description: This block contains the first system of music for Fugue No. 7. It is in 3rd tone (F major) and 2/4 time. The system consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex fugue texture with multiple voices. A 'Péd.' (pedal) marking is present at the end of the system.

Detailed description: This block contains the second system of music for Fugue No. 7. It continues the fugue texture from the first system. The right staff features a series of chords and single notes, while the left staff has a more active line. The system ends with a double bar line.

8. *Fugue*

Detailed description: This block contains the first system of music for Fugue No. 8. It is in 3rd tone (F major) and 3/4 time. The system consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex fugue texture with multiple voices. The system ends with a double bar line.

Detailed description: This block contains the second system of music for Fugue No. 8. It continues the fugue texture from the first system. The right staff features a series of chords and single notes, while the left staff has a more active line. The system ends with a double bar line.

Detailed description: This block contains the third system of music for Fugue No. 8. It continues the fugue texture from the first system. The right staff features a series of chords and single notes, while the left staff has a more active line. The system ends with a double bar line.

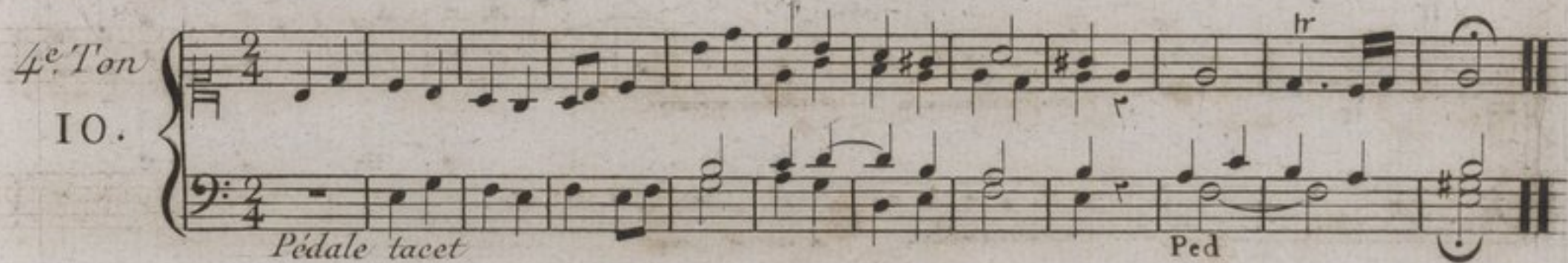
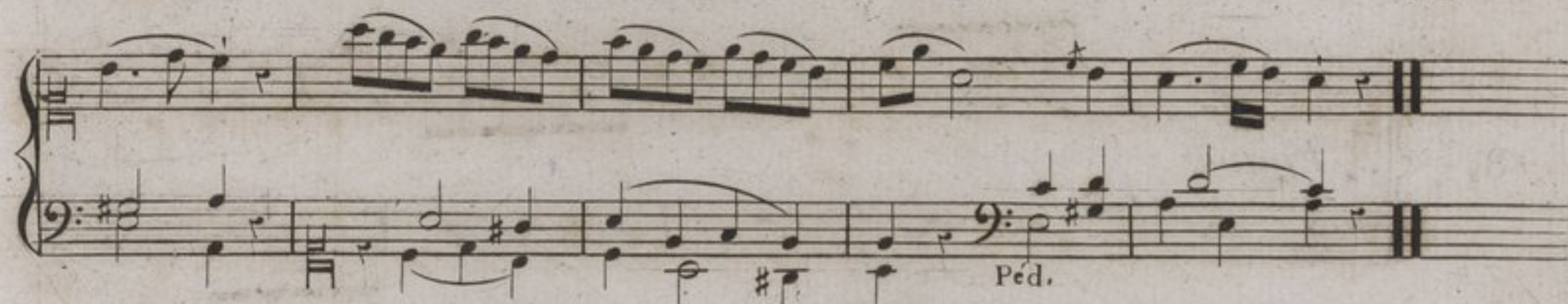
Detailed description: This block contains the fourth system of music for Fugue No. 8. It continues the fugue texture from the first system. The right staff features a series of chords and single notes, while the left staff has a more active line. The system ends with a double bar line.

Péd.

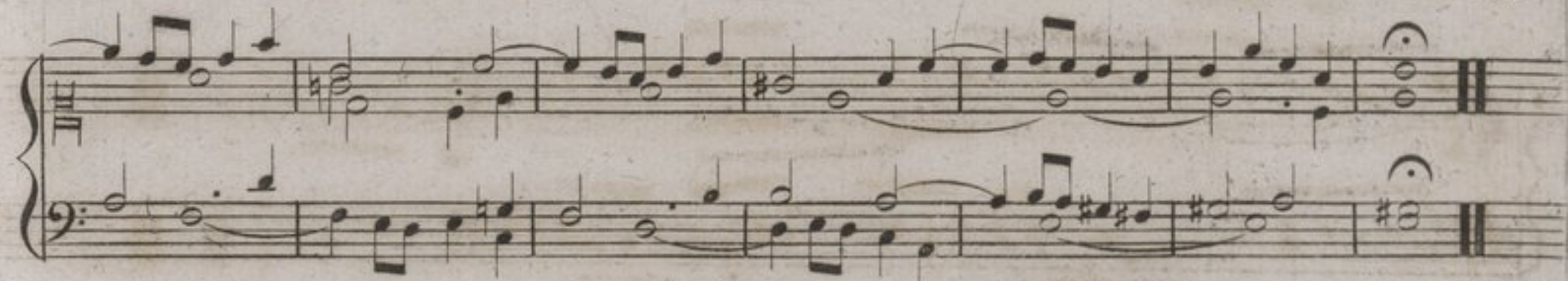
Detailed description: This block contains the fifth and final system of music for Fugue No. 8. It continues the fugue texture from the first system. The right staff features a series of chords and single notes, while the left staff has a more active line. The system ends with a double bar line. A 'Péd.' (pedal) marking is present at the beginning of the system.

Cantabile

9.



11.

Contrepoint

12.

*Cantabile**Pédale tacet*

Péd.

5^e Ton

13.

Fugue

Péd

14.

Fugue

Péd. 379

Cantabile

15.

15. *Cantabile*

6^e Ton

16.

Fugue

16. *Fugue*

17.

Fugue

17. *Fugue*

18.

*Cantabile**Pédale tacet*

Musical score for exercise 18, *Cantabile*, in 2/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The second system also has a treble and bass staff. The piece ends with a double bar line. Pedal markings are present at the end of the first system and the end of the second system.

7^e Ton

19.

Fugue

Musical score for exercise 19, *Fugue*, in 2/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The second system also has a treble and bass staff. The piece ends with a double bar line. Pedal markings are present at the end of the first system and the end of the second system.

20.

Fugue

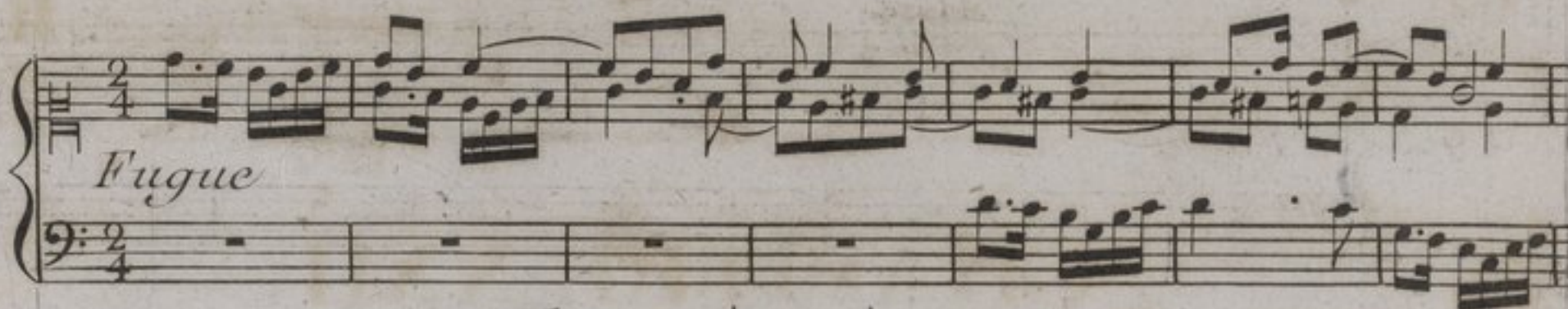
Musical score for exercise 20, *Fugue*, in 6/8 time. The score consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The second system also has a treble and bass staff. The piece ends with a double bar line. Pedal markings are present at the end of the first system and the end of the second system.

Cantabile

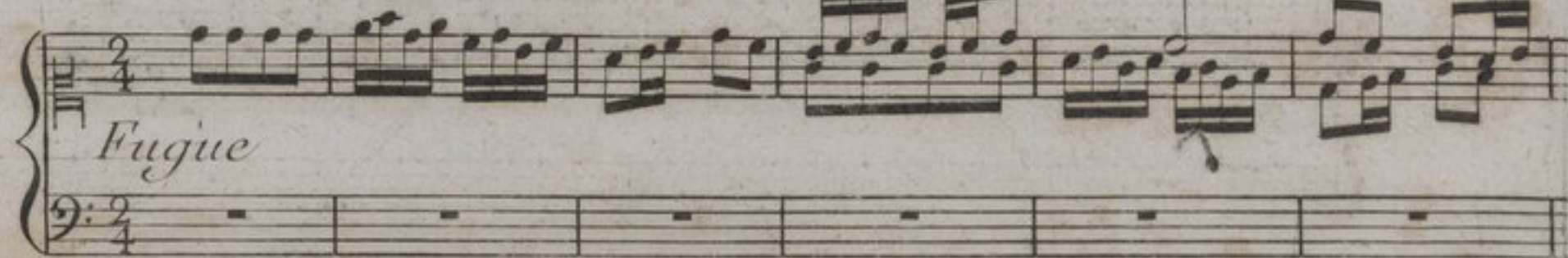
21.

8^e Ton

22.

Fugue

23.

Fugue

Cantabile

24.

Musical score for Cantabile, measures 24-35. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand features a flowing melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

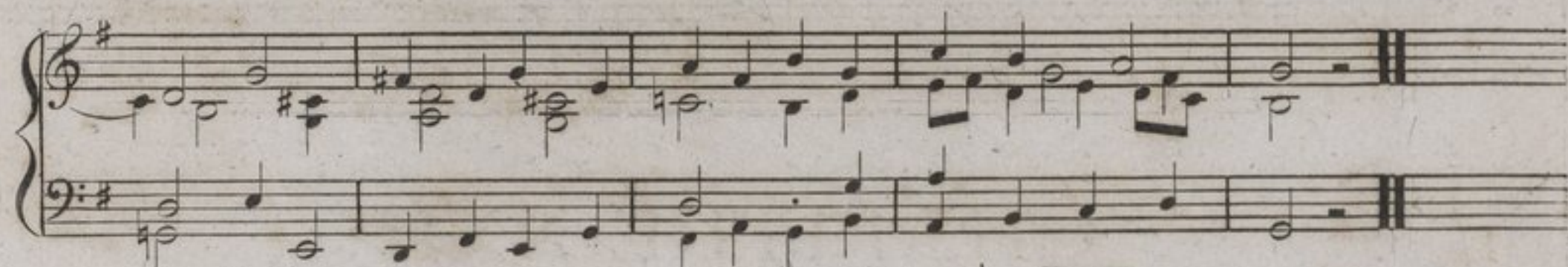
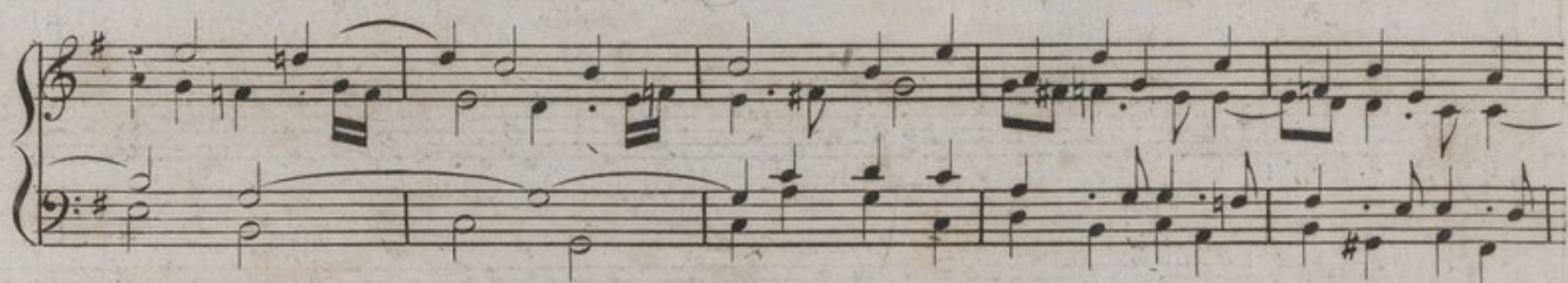
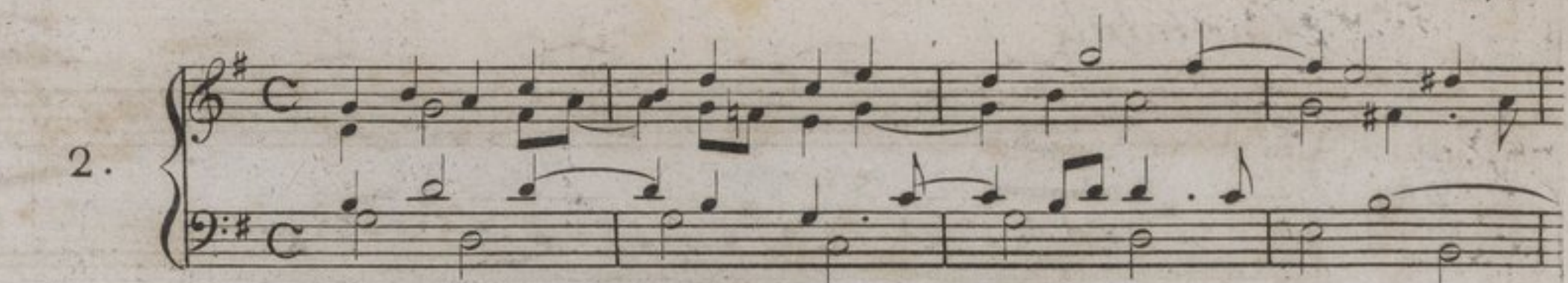
CHAPITRE XXII.

*Versets dans différents tons à quatre parties.**Fugue*

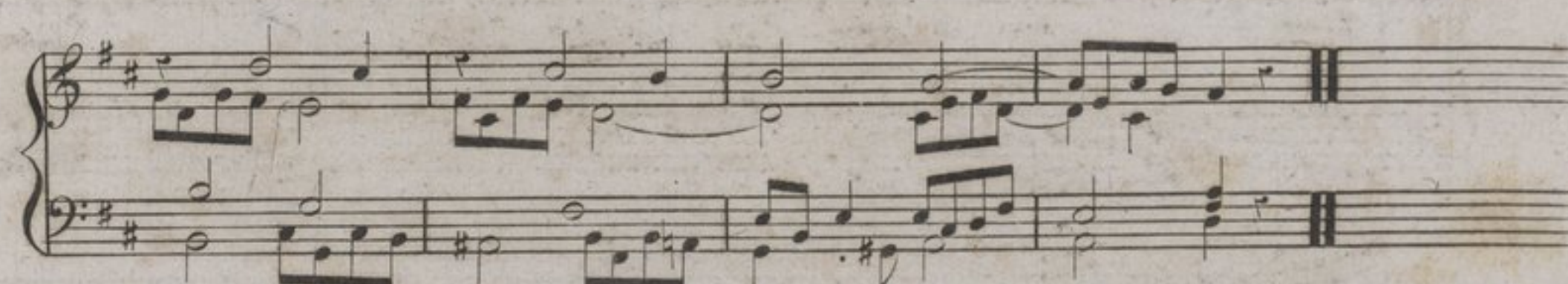
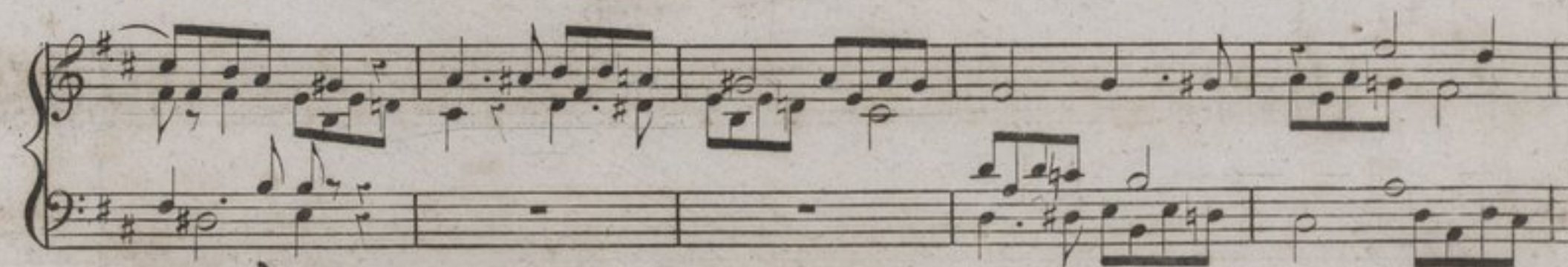
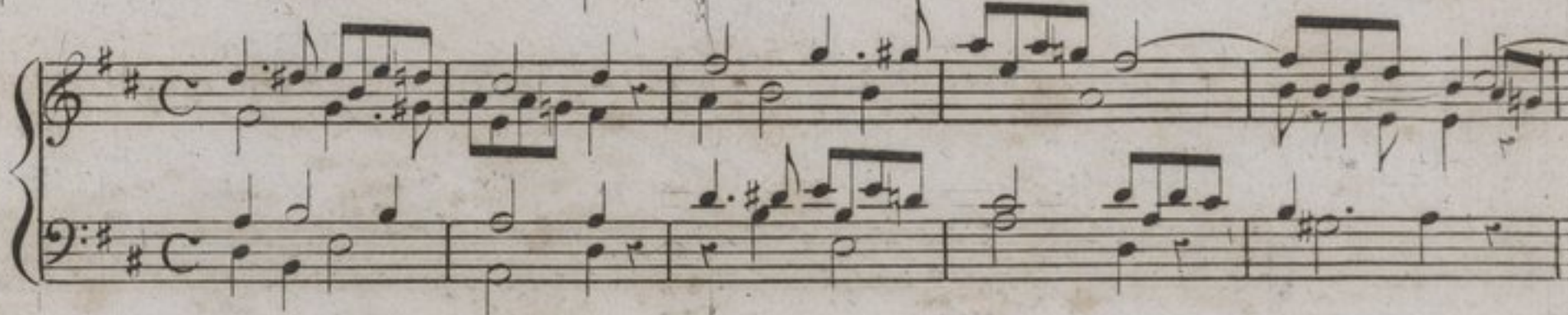
I.

Musical score for Fugue, measures 1-12. The piece is in 6/8 time and G major. It begins with a single melodic line in the right hand, which is then taken up by the left hand in the second measure. The texture is a two-part setting. The piece concludes with a double bar line.

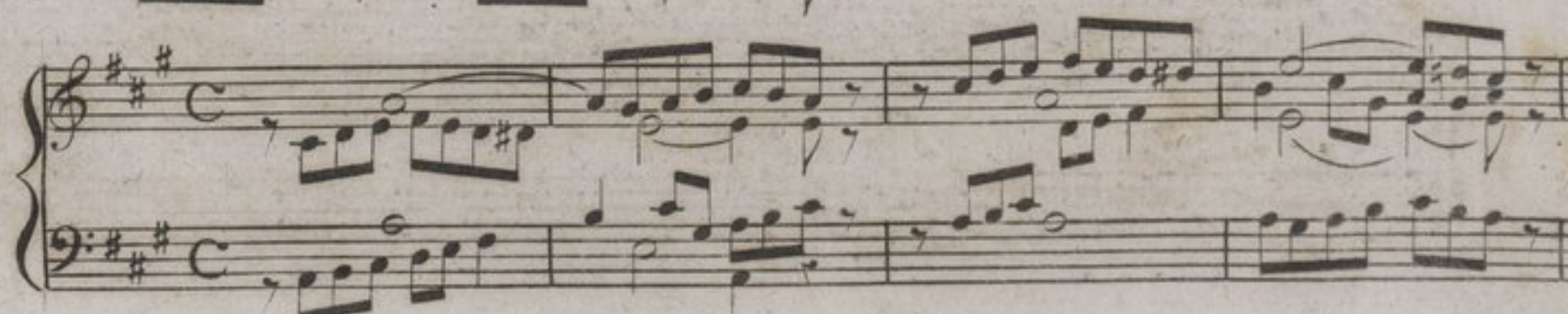
2.

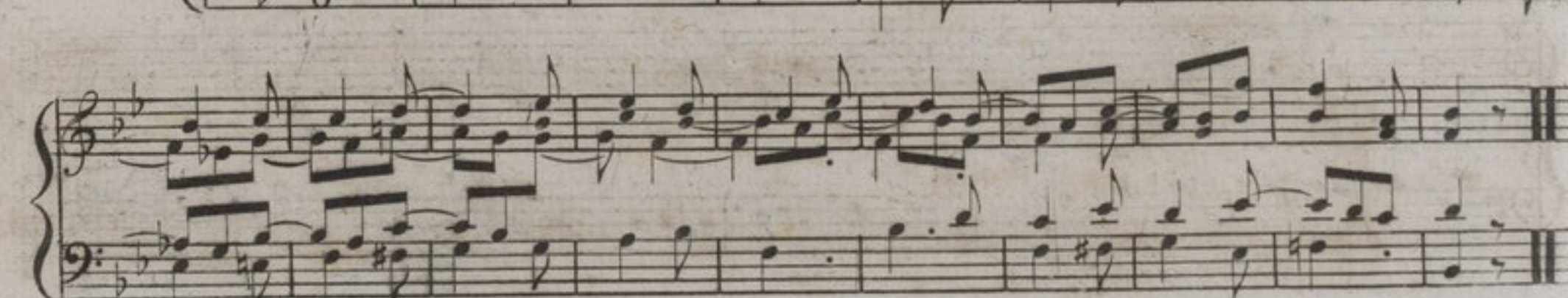
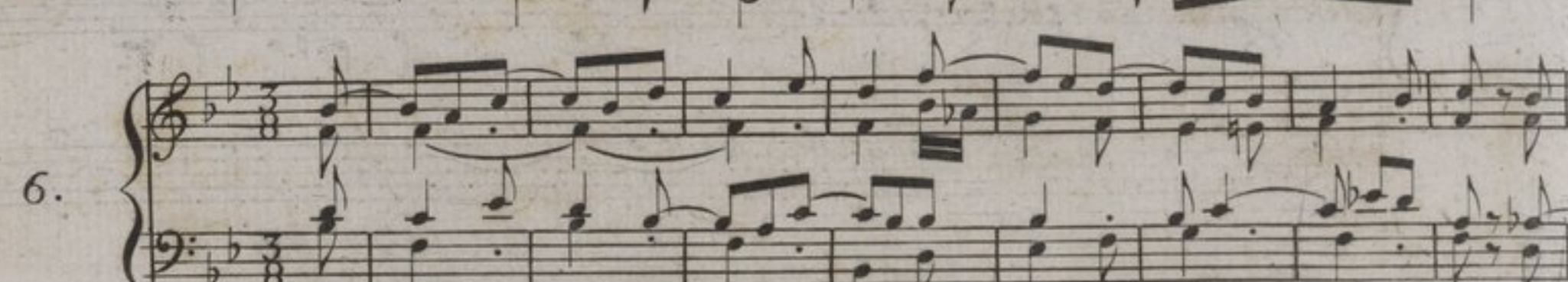
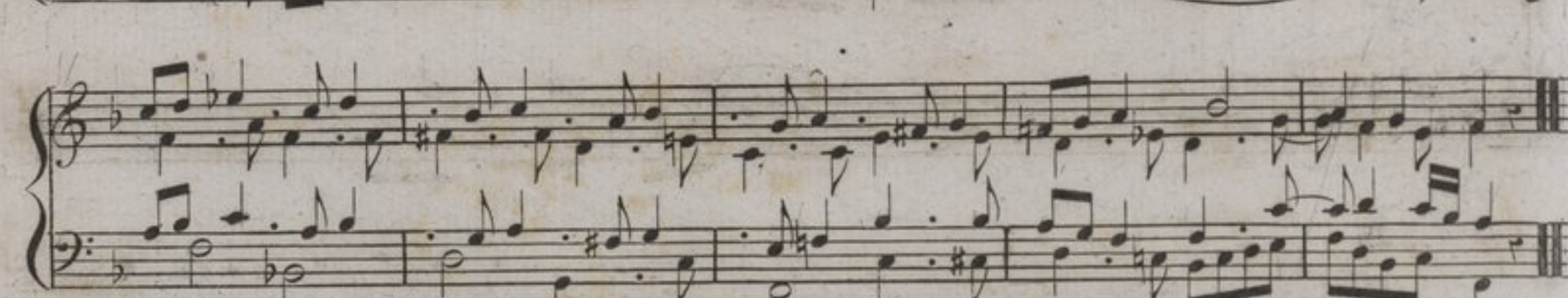
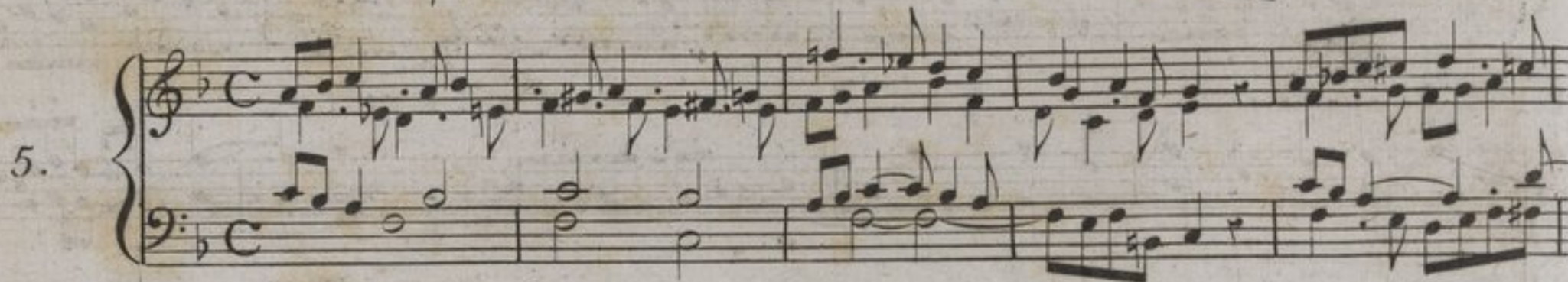
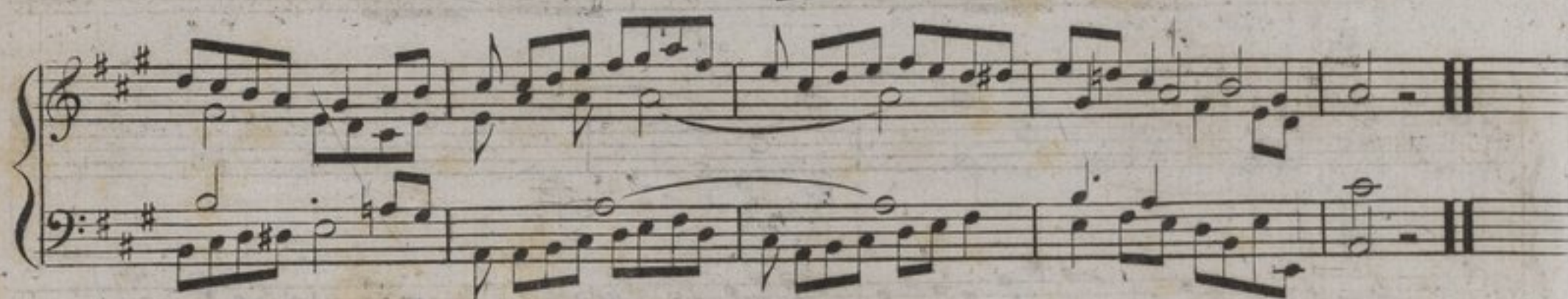
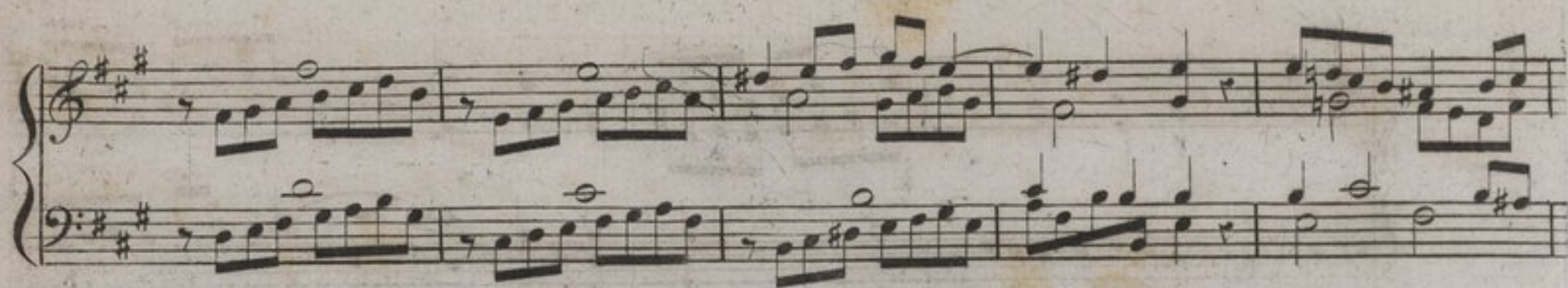


3.



4.





7.

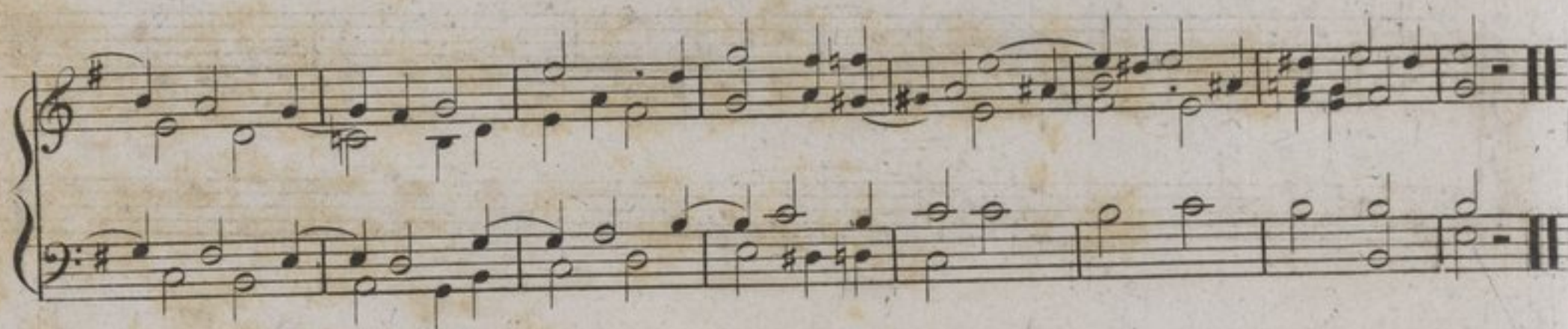
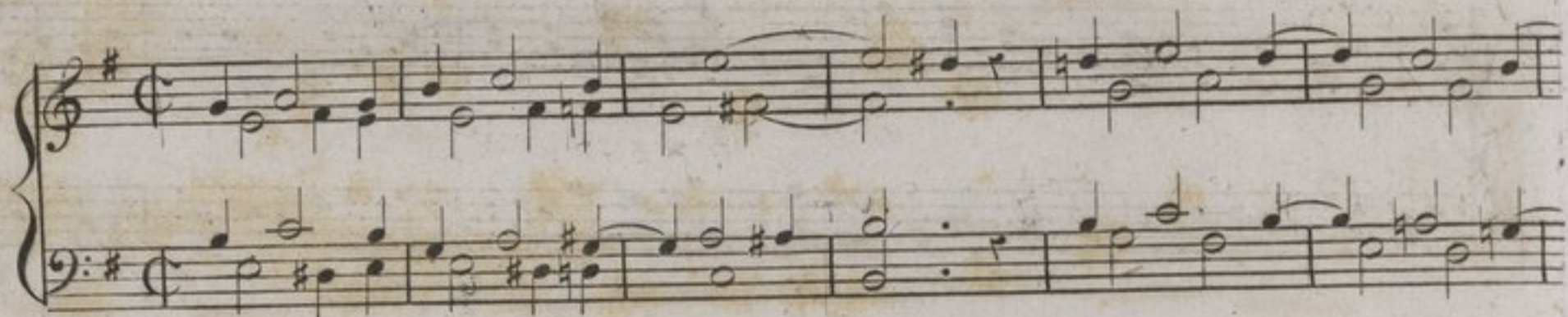
Handwritten musical score for exercise 7, measures 1-4. The music is in C major, 2/4 time. The first system (measures 1-2) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 3-4) continues the pattern with more complex melodic lines in the treble and a consistent bass accompaniment.

8.

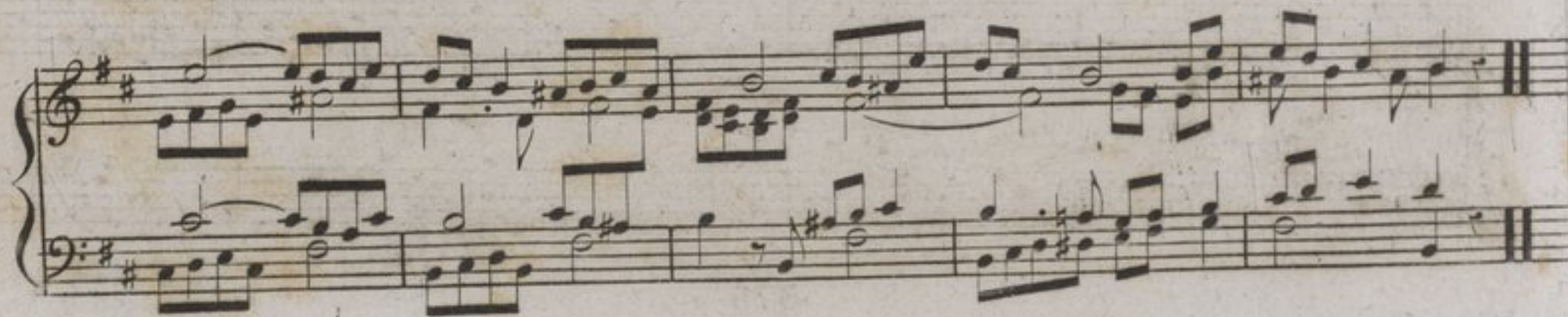
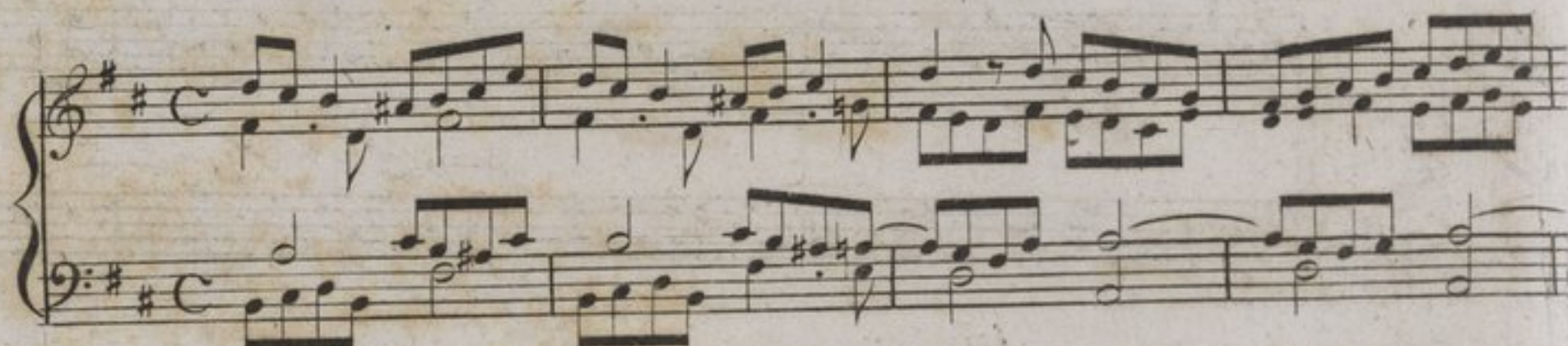
Handwritten musical score for exercise 8, measures 1-4. The music is in C major, 2/4 time. The first system (measures 1-2) shows a treble staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment. The second system (measures 3-4) continues the exercise with similar melodic and accompaniment patterns.



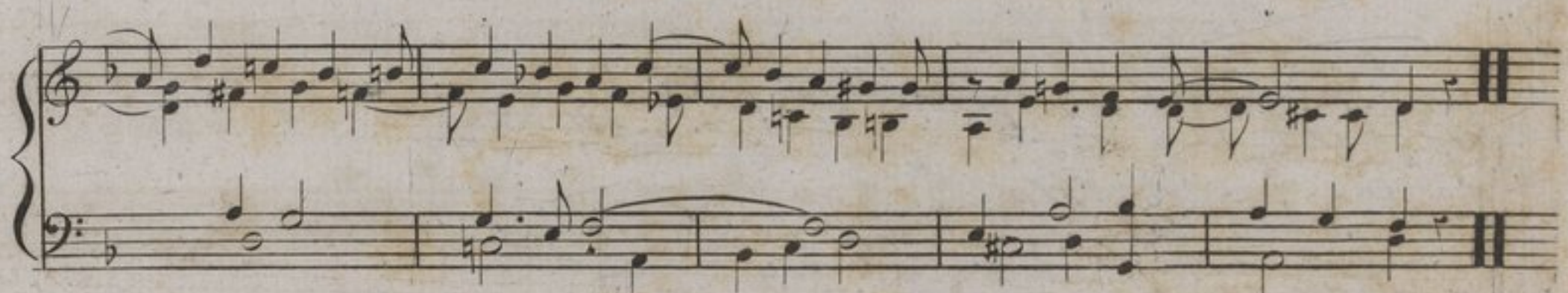
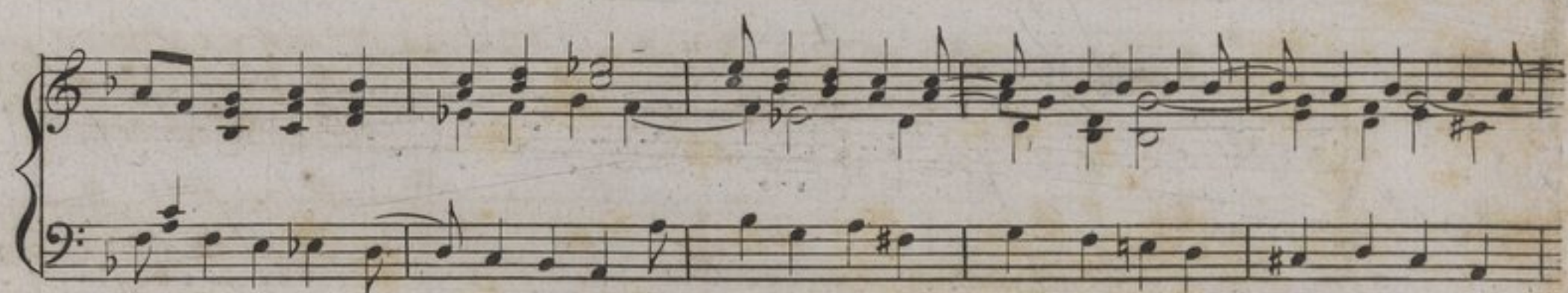
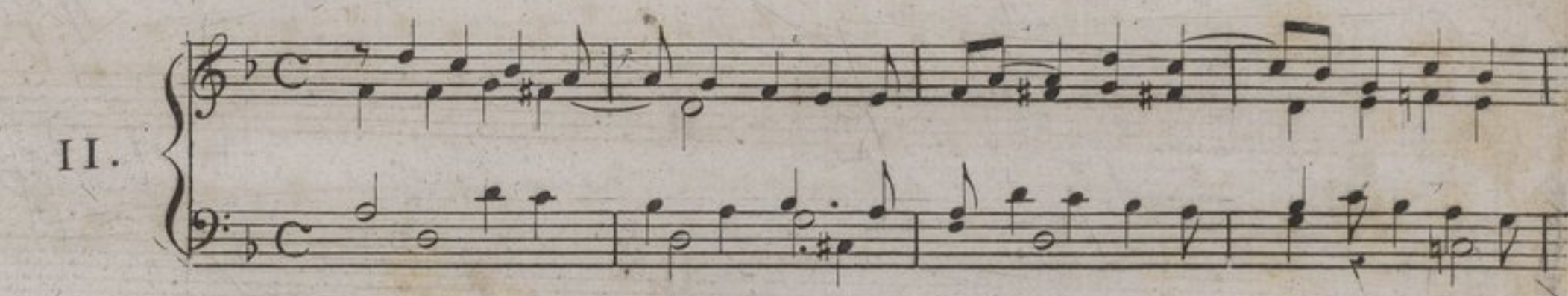
9.



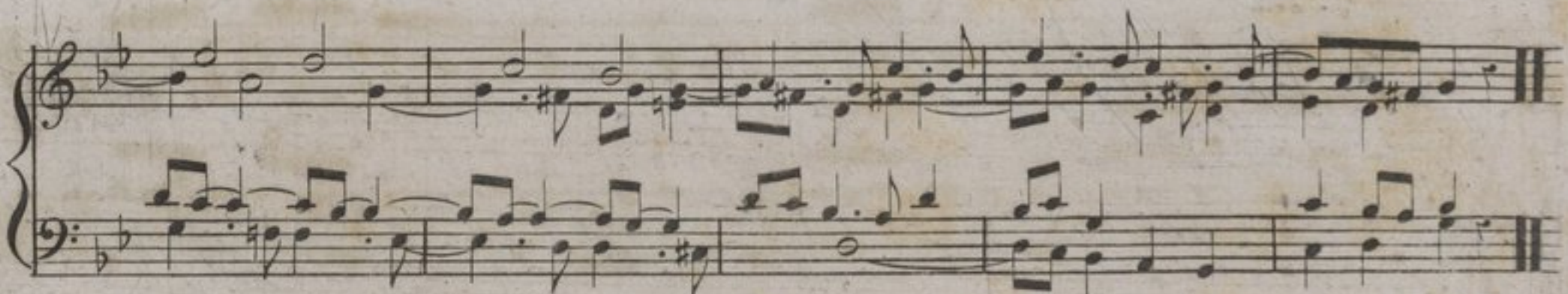
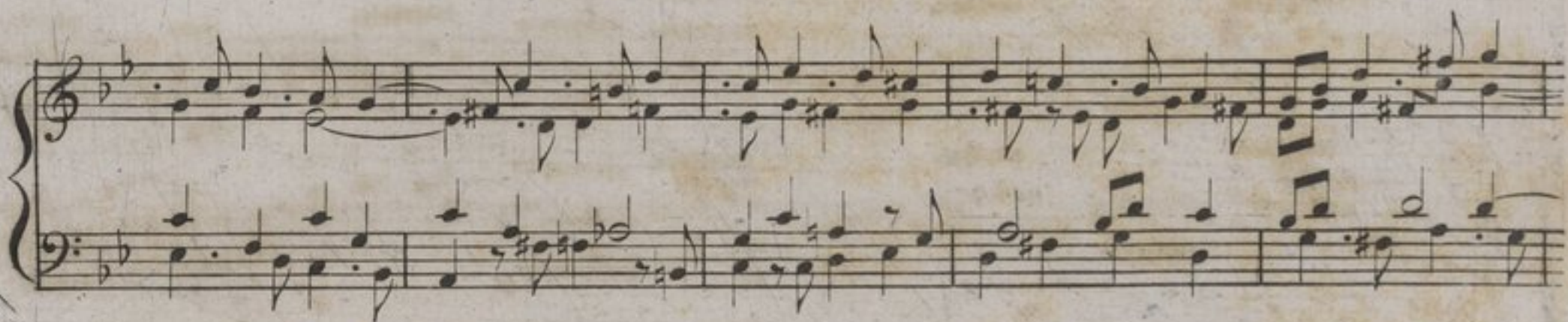
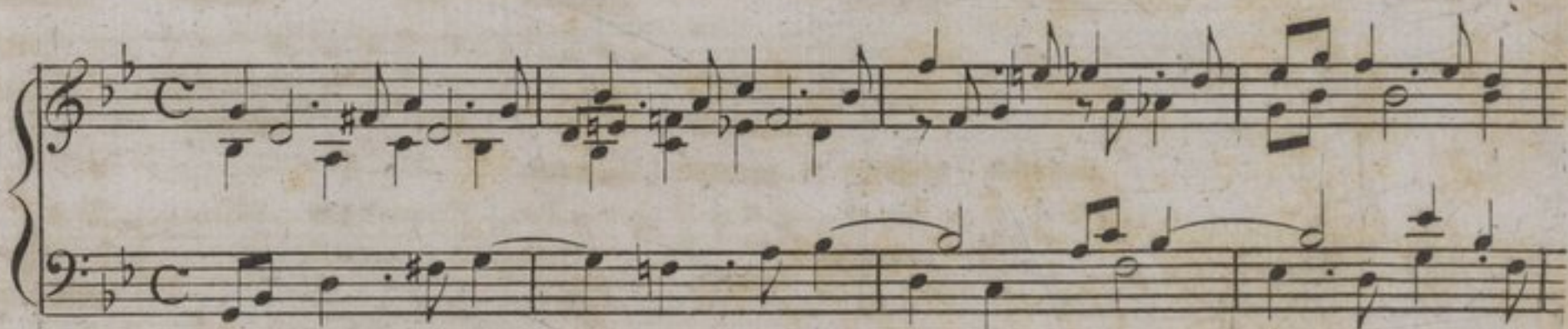
10.



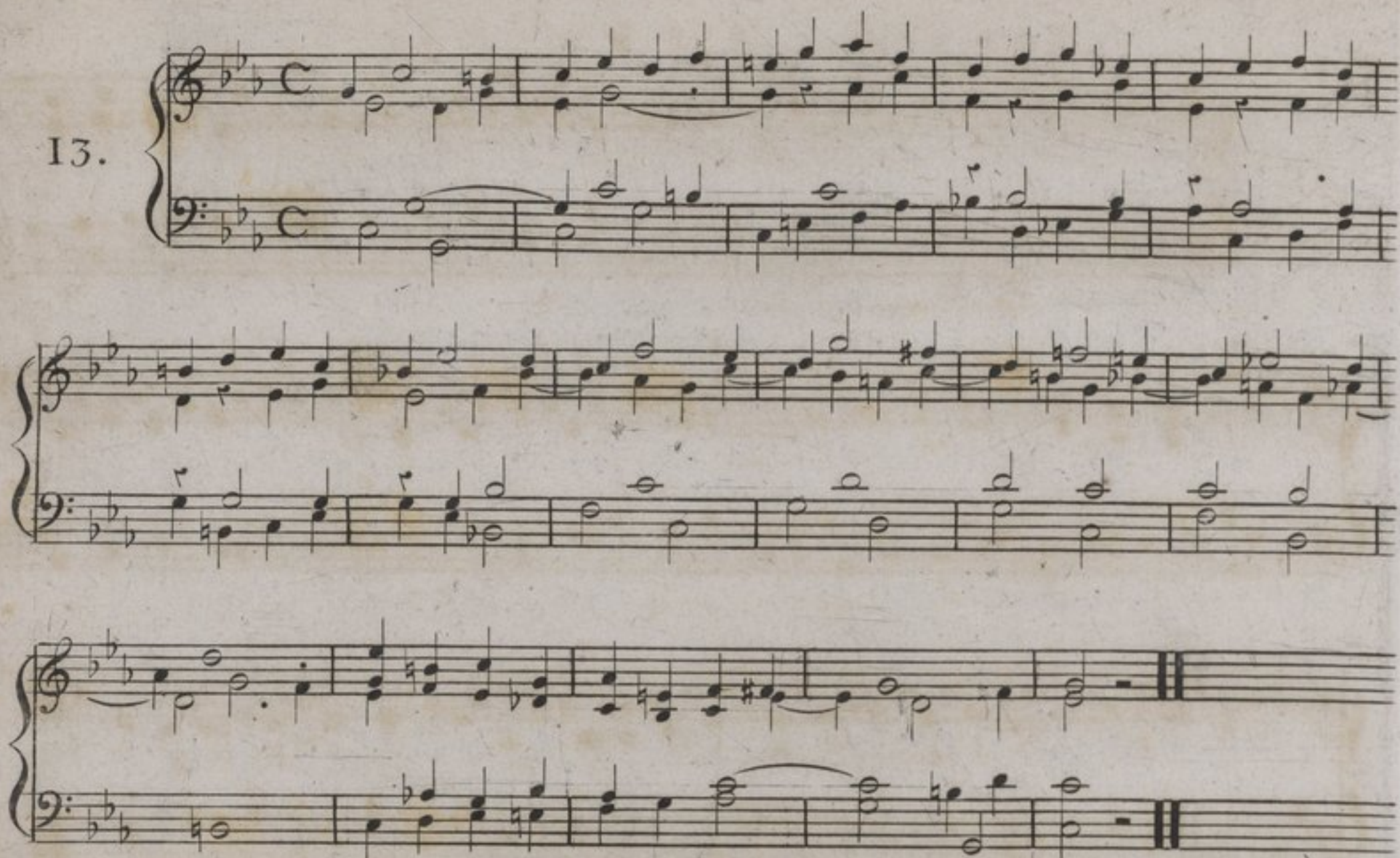
II.



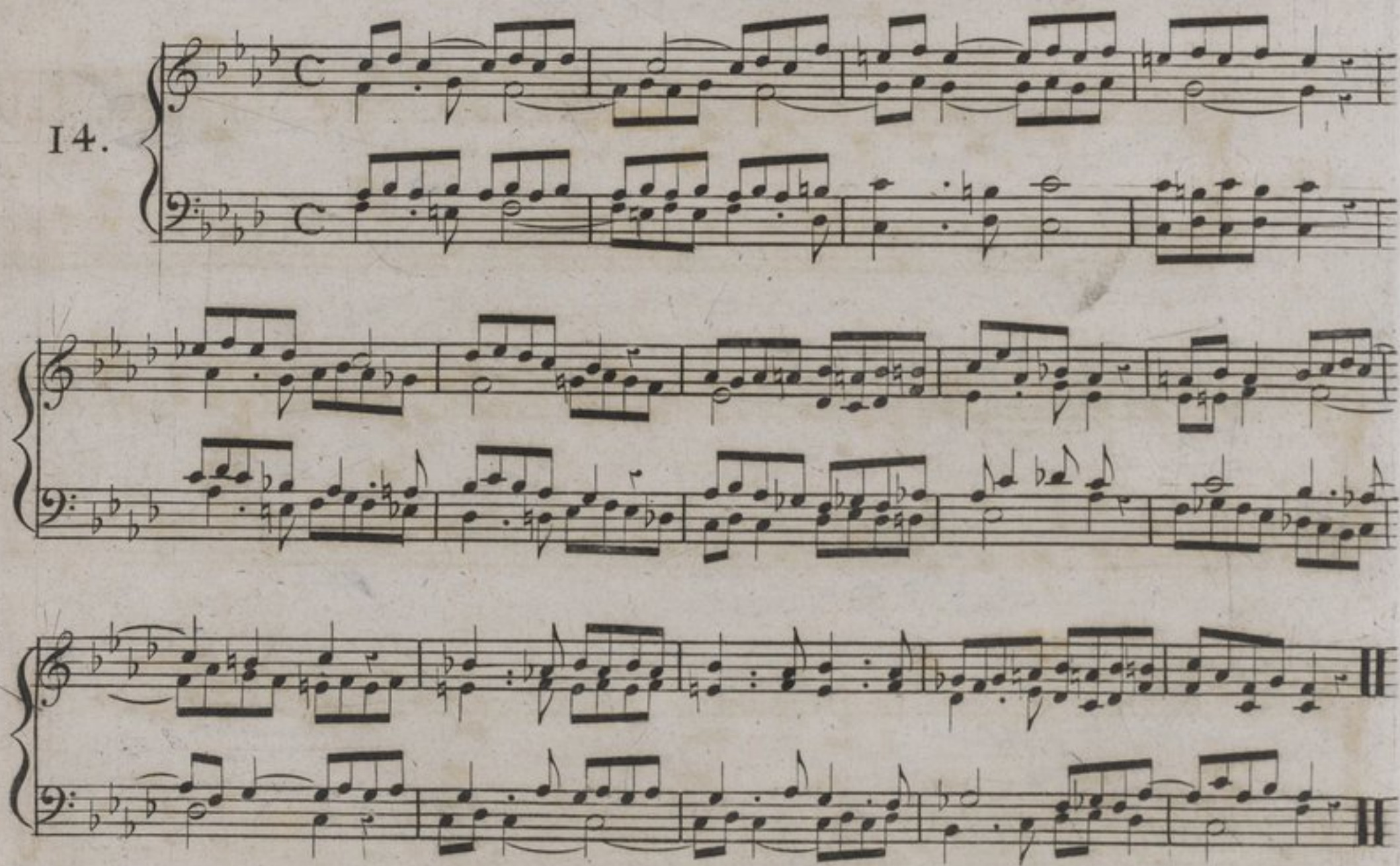
I2.

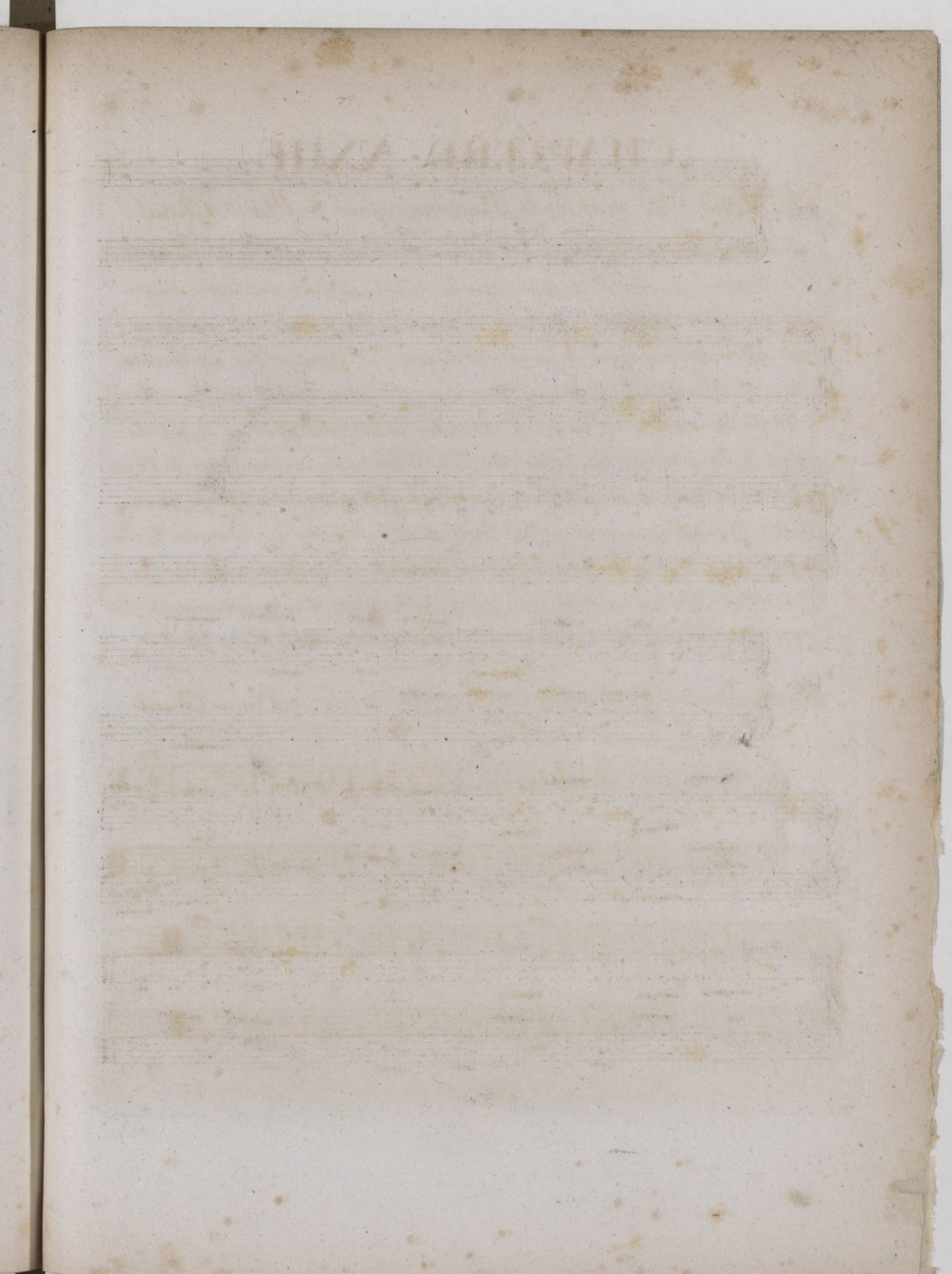


13.



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^o en conservant la mélodie y faire une autre basse avec une autre harmonie. 2^o Orner la basse et les parties intermédiaires avec différents passages de gout et d'élégance. 3^o Ajouter des agréments à la mélodie même. 4^o Y employer le contre-point double. 5^o Travailler le Chant en manière de Canon. 6^o 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.

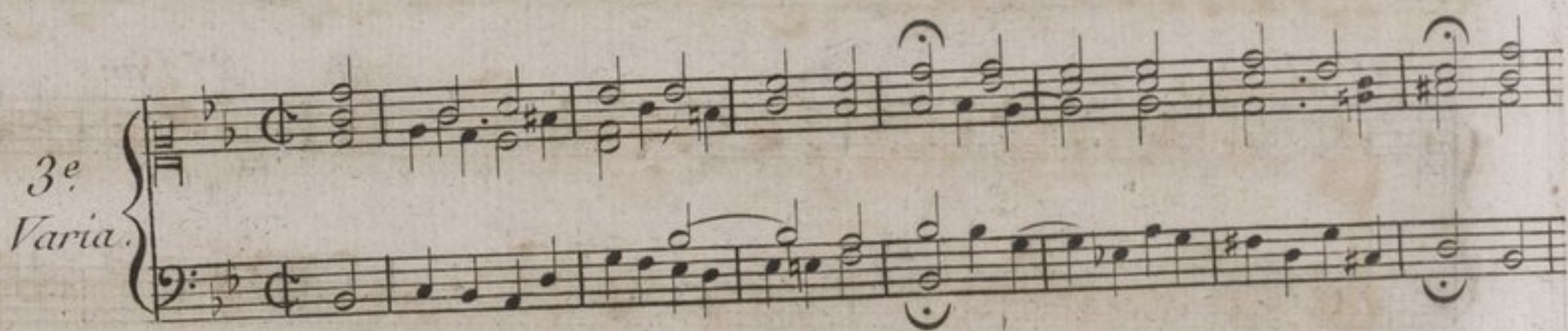
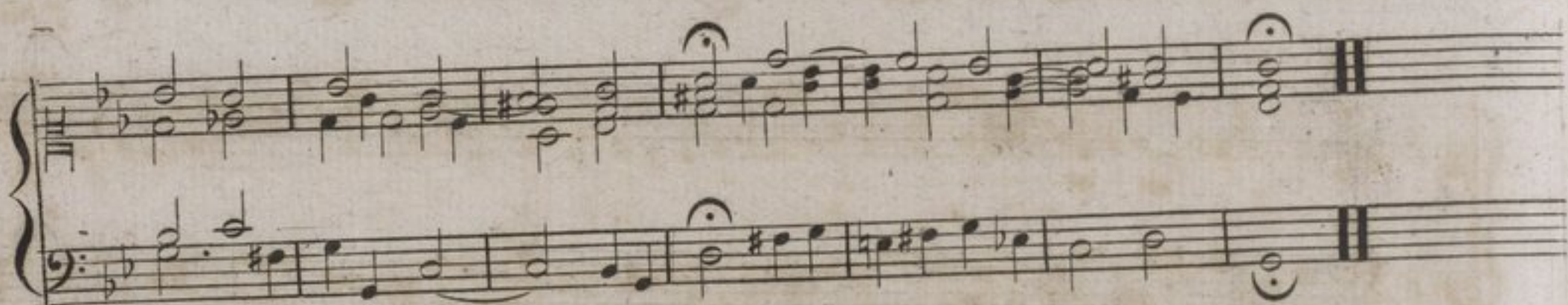
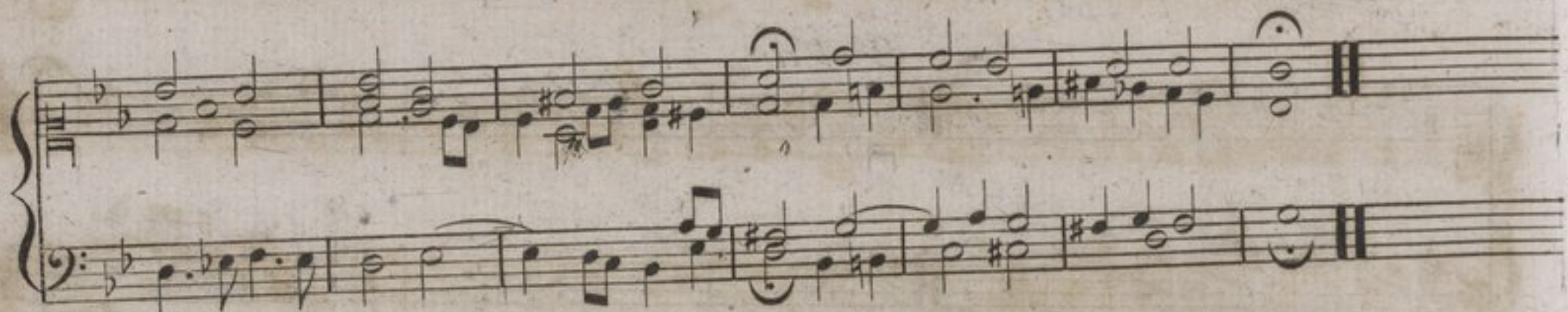
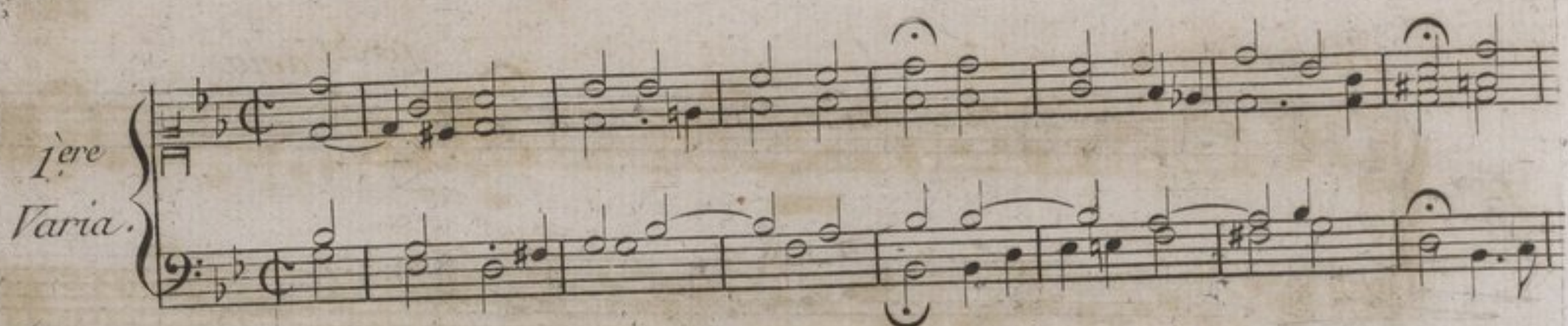
Protestant

I.

1^{re}
Varia.

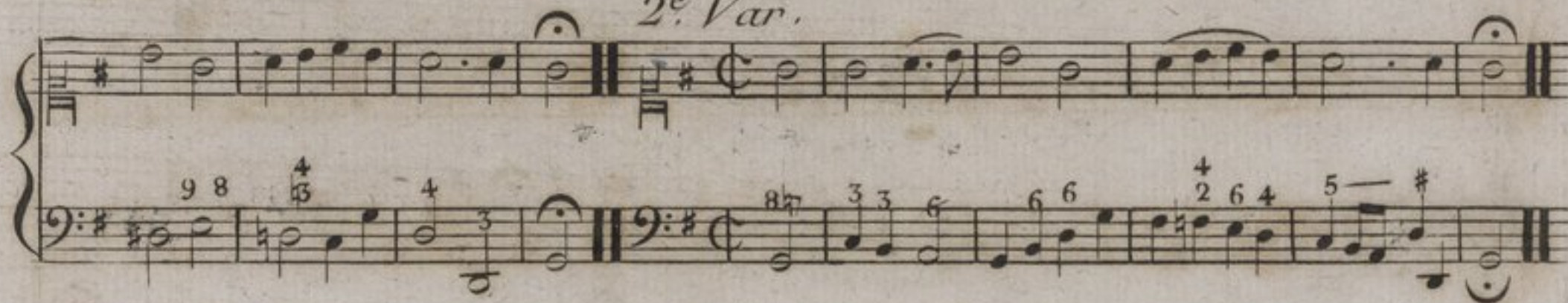
2^e
Varia.

Protestant
2.

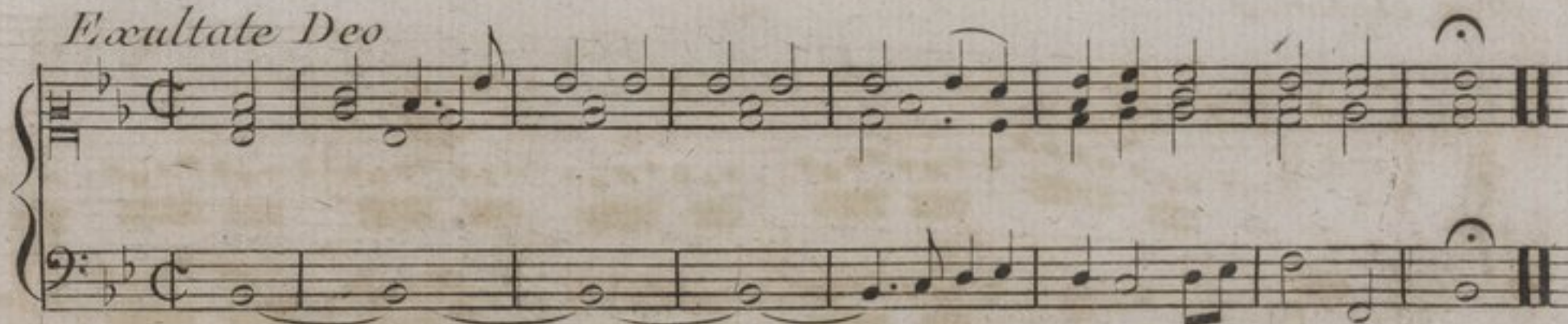
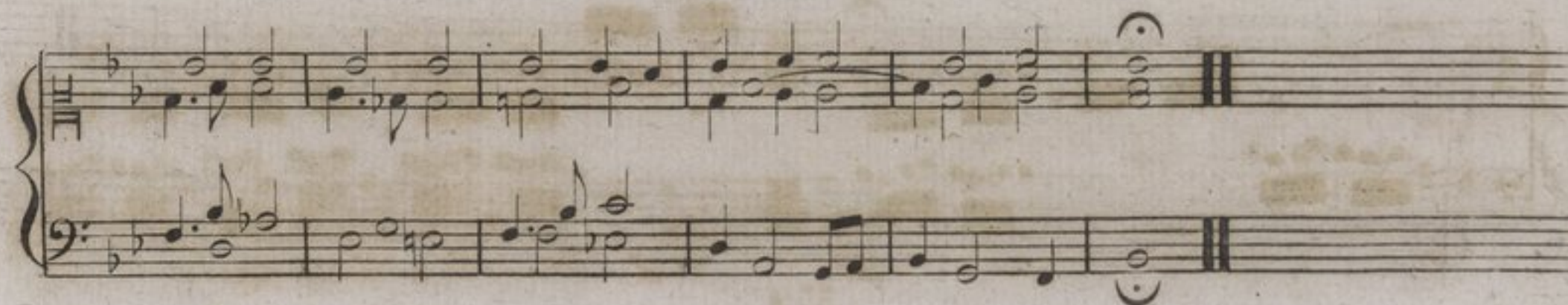
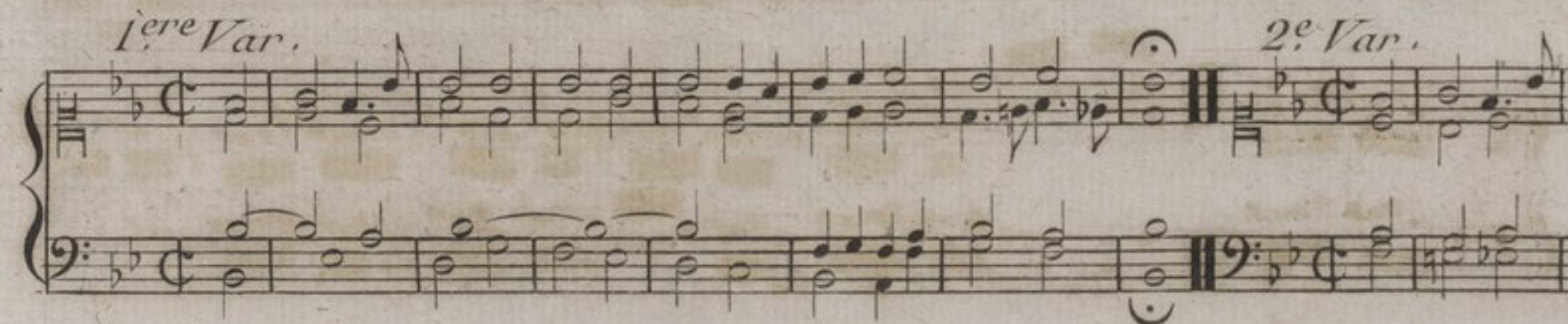


*In lucis orto**1^{re} Var.*

3.

*2^e Var.**3^e Var.**Exultate Deo*

4.

*1^{re} Var.**2^e 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.

Protestant Exemple

I.

Péd.

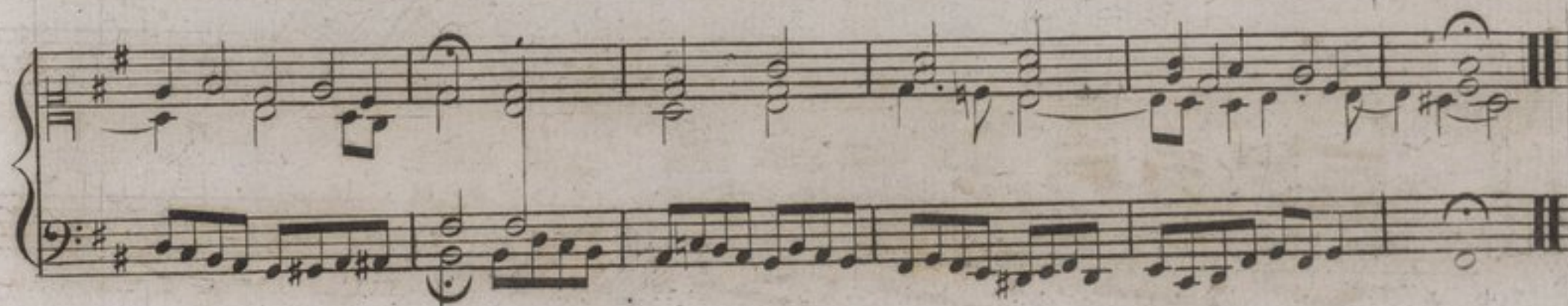
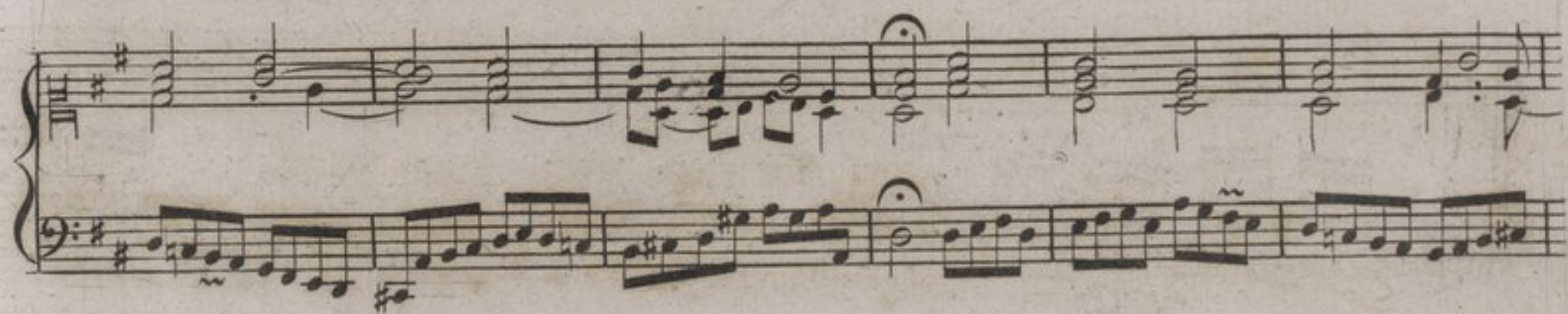
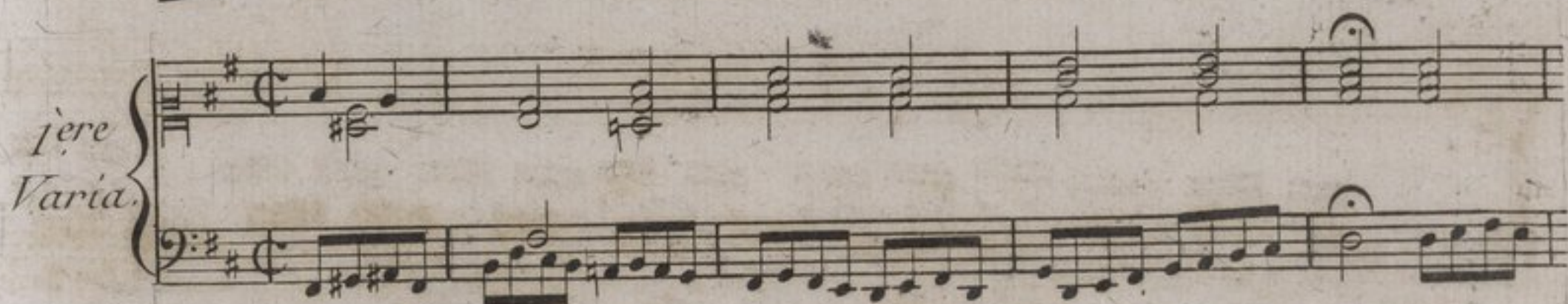
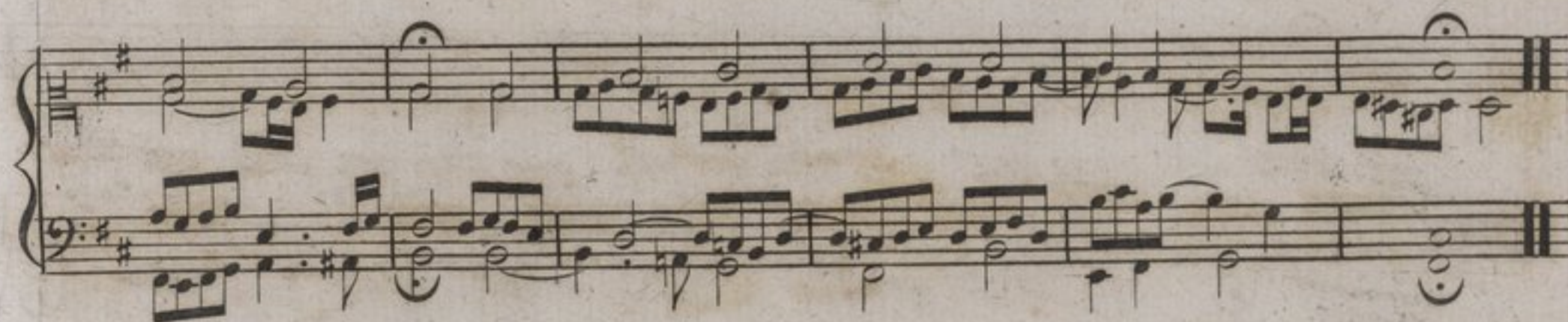
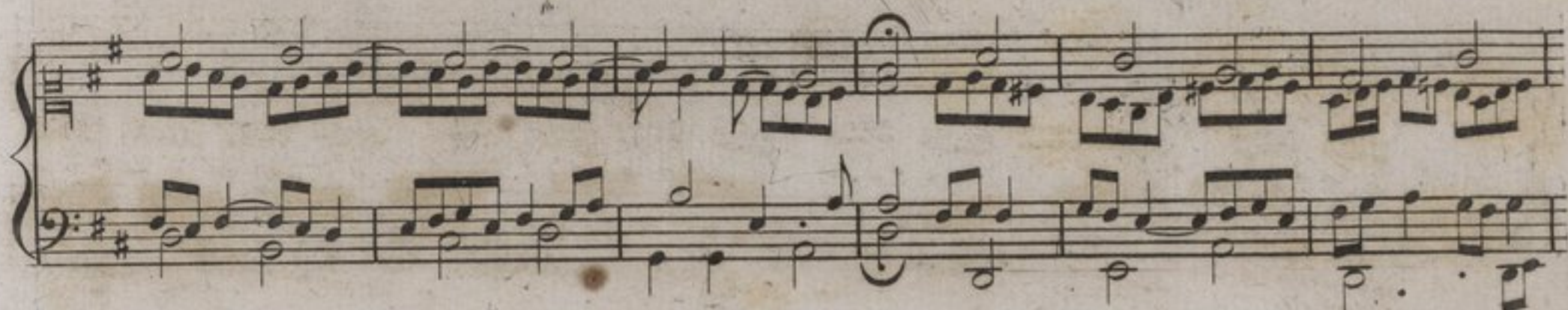
Handwritten musical score for piano, featuring six systems of staves. The notation is complex, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The key signature is one sharp (F#). The first system is followed by a section labeled "1ère Variation" in the middle of the fourth system. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

1ère Variation

*2^e
Varia*

Péd

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a 'Péd' (pedal) instruction. The score is written in a clear, legible hand, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

Conditor alme siderum

2^e
Varia.

The musical score is written on two staves, treble and bass, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The piece is marked '2^e Varia.' and ends with a double bar line. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

La 3^e 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

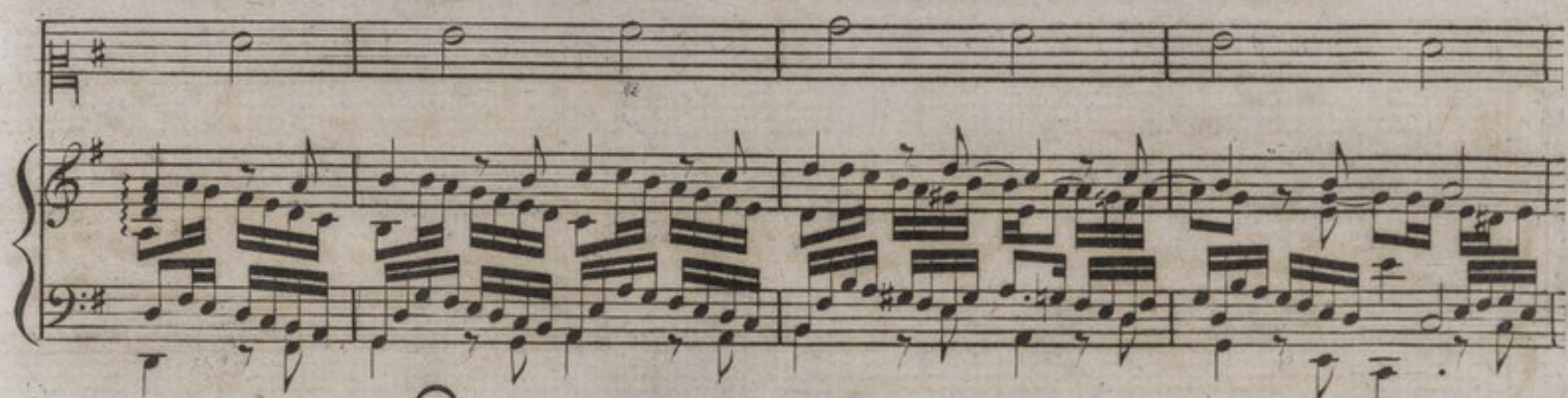
I.

Protestant

2.

Péd

379



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.

dextris me donec & c. is

Soprano et Alto

Pe - dum tu - o - rum Vir - gam vir - tu - tis & c.

Tenore e Basso

i - ni - mi - co - rum tu - te - cum prin - ci - pi - um in & c.

Gloria Patri et Filio

297

4.

A handwritten musical score for a piece titled "Gloria Patri et Filio". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top staff of each system is a single melodic line, while the bottom staff is a grand staff (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are two "Péd." (pedal) markings in the bottom staves of the third and fourth systems. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the fifth system.

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 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.

Chant ou sujet Contrepoint

Contrepoint Chant ou sujet

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.

I. Protestant

Péd

Péd

Péd

Péd

Avec la Basse

Veni redemptor gentium

2.

The musical score for 'Veni redemptor gentium' is written for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and moving lines. Pedal points are indicated by 'Péd' under the bottom staff at two locations.

La 5.^e 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*

1.

The musical score for 'Protestant' is written for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and moving lines. Pedal points are indicated by 'Péd.' under the bottom staff at two locations.

Stabat mater

2.

The musical score for 'Stabat mater' is written for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and moving lines. Pedal points are indicated by 'Péd.' under the bottom staff at two locations.

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 séparément, mais vouloir traiter tout un Plainchant d'après les règles de la Fugue ce seroit une entreprise inutile, nonseulement on ne feroit qu'une suite d'imitation toujours dans le même ton, mais le peuple chantant 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 alternativement, 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.

Protestant

I.

Péd

Fugue

Chant

Péd

Chant

Fugue

Chant

Péd

Fugue

This page contains a handwritten musical score with the following sections:

- First System:** A grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The bass line includes the label "Ped Solo".
- Second System:** A grand staff with a key signature of one sharp. The bass line includes the label "Chant".
- Third System:** A grand staff with a key signature of one sharp.
- Fourth System:** A grand staff with a key signature of one sharp, ending with a double bar line.
- Fifth System:** A grand staff with a key signature of one sharp, ending with a double bar line.
- Sixth System:** A grand staff with a key signature of one sharp. The bass line includes the label "Thema de la Fugue".
- Seventh System:** A grand staff with a key signature of one sharp.
- Eighth System:** A grand staff with a key signature of one sharp.
- Ninth System:** A grand staff with a key signature of one sharp. The bass line includes the label "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.

La première manière consiste simplement dans l'exécution 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.

Protestant

Protestant

La seconde manière est distinguée par l'exécution 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.

Ritournelle ou Solo

Dolce

P

Choral / Plainchant Protestant / Ritournelle

m. F.

Dol

P

Choral / Rit. / Chor

m. F.

m. F.

Ritour

Dol

P

Chor

m. F.

Rit.

Dol

Chor

m. F.

P

379

This musical score is written for piano and choir. It consists of eight systems of staves. Each system typically has a piano staff (treble and bass clef) and a choir staff (treble clef). The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and ties. The choir part is more melodic, with some sections marked 'Chor' and 'm.F.' (mezzo-forte). Performance markings include 'Rit' (ritardando), 'Dol' (dolce), 'P' (piano), 'Cho' (choir), 'm.F.' (mezzo-forte), and 'Rit' (ritardando). The score is numbered 305 at the top right and 379 at the bottom center.

Rit Dol P Rit Cho m.F. Dol P Rit Cho m.F. Dol P Rit Cho m.F. Dol P Rit Cho m.F. Dol 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 exécute une pièce 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.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef) and an organ line (grand staff). The organ line includes both right and left hands. The first system starts with a 'Dol' (Dolce) marking in the right hand and a 'P' (Piano) marking in the left hand. The second system includes 'lr' (lento) markings in both hands, a 'm. F.' (moderato) marking in the right hand, and a 'Dol' marking in the left hand. The third system includes 'lr' markings in both hands and a 'm. F.' marking in the right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings include *Dol* and *m. F.*

Second system of musical notation. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a grand staff with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings include *Dol* and *m. F.*

Third system of musical notation. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a grand staff with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings include *m. F.*

Fourth system of musical notation. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a grand staff with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings include *m. F.*

Protestant Ritournelle

Protestant Ritornelle

Chor

F

Dol

P

Rit.

F

Chor

Dol

F

P

Chor

Dol

P

Rit

F

Chor.

Dol

P

Rit

F

Chor

Dol

P

Rit

F

379

La Cinquième 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 exécutant le Plainchant doit prédominer par la force de son jeu. Sur un Orgue à deux claviers on supprime les piano marqués dans cet Ex.

Moderato

Dol
Protestant

Pédale

m.F.

m.F.

Cho
F

P
m.F.

Cho
F

Handwritten musical score for piano and choir, page 311. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and dynamics include:

- Dol** (Dolce) in the first system, first staff.
- P** (Piano) in the first system, second staff.
- lr** (lento) in the first system, third staff.
- m. F.** (mezzo-forte) in the second system, first staff.
- m. F.** in the second system, second staff.
- Chor** (Chorus) in the second system, third staff.
- lr** in the second system, fourth staff.
- Dol** in the third system, first staff.
- P** in the third system, second staff.
- m. F.** in the third system, third staff.
- m. F.** in the fourth system, first staff.
- Chor** in the fourth system, second staff.
- lr** in the fourth system, third staff.
- F** (Forte) in the fifth system, first staff.

The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

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.

Moderato

P Protestant

Pédale

Chor

m. F.

Rit *Chor* *Rit* *Chor*

Dol *m. F.*

m. F.

lr

Handwritten musical score for piano, page 313. The score consists of seven systems of two staves each. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions like "Rit", "Dol", "Péd", "Chor.", "Sans Ped", and "lr" are written above the staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

System 1: Rit, Dol, Chor, m. F., Péd

System 2: Dol, m. F., m. F.

System 3: Chor., lr

System 4: Sans Ped, lr, Rit, Dol, Péd

System 5: lr, Chor, m. F., m. F.

System 6: Dol, lr, lr, Péd

System 7: Péd

CHAPITRE VII

Des fonctions d'un philosophe

ou de la morale

Le philosophe est un homme qui se propose pour objet de rechercher la vérité, et de la faire connaître aux autres. Il doit donc être libre de tout préjugé, et de toute passion. Il doit être simple, et sans affectation. Il doit être modeste, et sans orgueil. Il doit être patient, et sans impatience. Il doit être courageux, et sans crainte. Il doit être ferme, et sans vacillation. Il doit être constant, et sans variation. Il doit être sage, et sans erreur. Il doit être vertueux, et sans vice. Il doit être bon, et sans malice. Il doit être utile, et sans dommage. Il doit être agréable, et sans déplaisance. Il doit être respecté, et sans mépris. Il doit être aimé, et sans haine. Il doit être craint, et sans terreur. Il doit être honoré, et sans ignominie. Il doit être riche, et sans pauvreté. Il doit être libre, et sans servitude. Il doit être puissant, et sans faiblesse. Il doit être glorieux, et sans honte. Il doit être immortel, et sans mort.

Le philosophe doit donc se proposer pour objet de rechercher la vérité, et de la faire connaître aux autres. Il doit donc être libre de tout préjugé, et de toute passion. Il doit être simple, et sans affectation. Il doit être modeste, et sans orgueil. Il doit être patient, et sans impatience. Il doit être courageux, et sans crainte. Il doit être ferme, et sans vacillation. Il doit être constant, et sans variation. Il doit être sage, et sans erreur. Il doit être vertueux, et sans vice. Il doit être bon, et sans malice. Il doit être utile, et sans dommage. Il doit être agréable, et sans déplaisance. Il doit être respecté, et sans mépris. Il doit être aimé, et sans haine. Il doit être craint, et sans terreur. Il doit être honoré, et sans ignominie. Il doit être riche, et sans pauvreté. Il doit être libre, et sans servitude. Il doit être puissant, et sans faiblesse. Il doit être glorieux, et sans honte. Il doit être immortel, et sans mort.

CHAPITRE XXV.

*Des Agrémens à placer entre
les repos du Plainchant.*

Un Organiste accoutumé à son Peuple chantant peut se permettre quelques agrémens 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 aperçu 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 agrémens et des passages qui les font séparer de la classe des Artistes médiocres.

Protestant

N^o I.

Veni creator omnium.

2.

3.

Protestant

379

Ad cœnam agni providi

317

4.

System 4, measures 1-12. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a C-clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with various accidentals and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 6, 8, 7, 6, 9, 6, 8, 3# above the notes. The system concludes with a double bar line.

Protestant

5.

System 5, measures 13-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex texture with many beamed sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simpler bass line. Fingerings 1 and 2 are indicated above the final measures of the upper staff. The system concludes with a double bar line.

Jesu dulcis memoria

6.

Musical score for piece 6, 'Jesu dulcis memoria'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The melody is primarily in the treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. The piece concludes with a double bar line.

Protestant

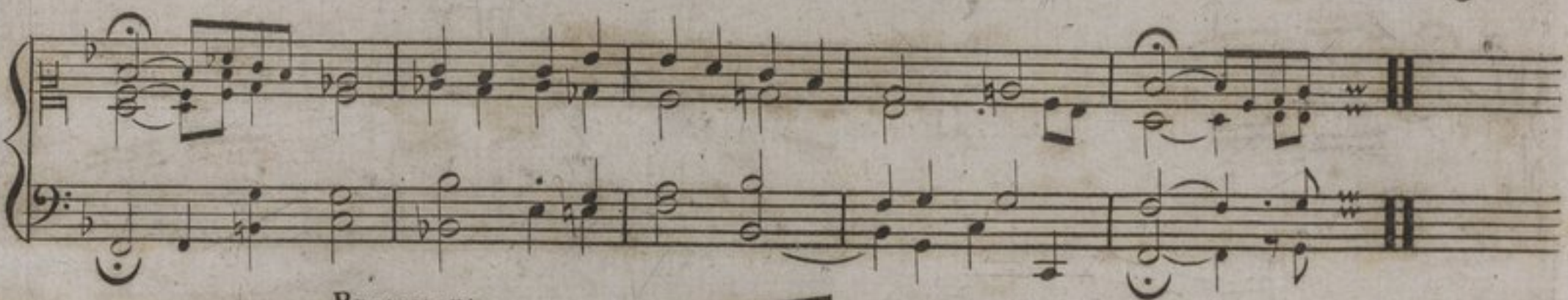
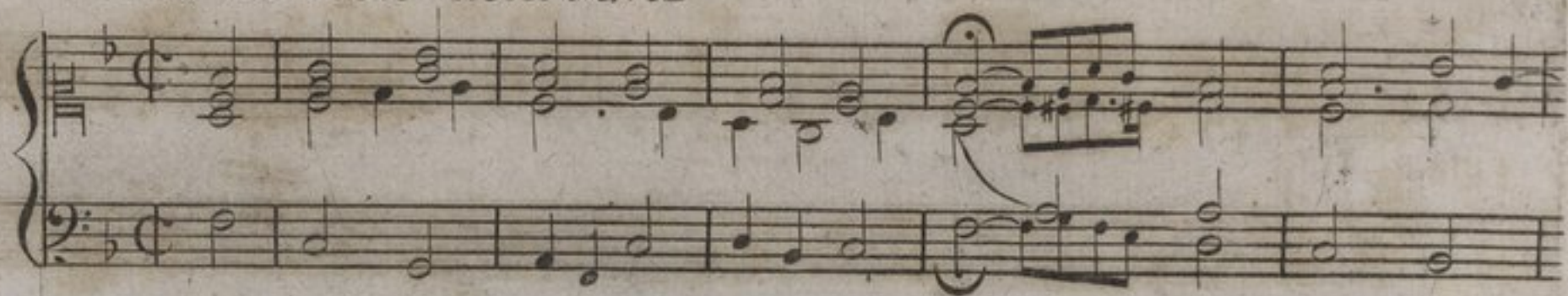
7.

Musical score for piece 7, 'Protestant'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The melody is primarily in the treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. The piece includes a repeat section marked '1^{er} fois' and '2^e fois'. The score concludes with a double bar line.

Aeterne Rex altissime

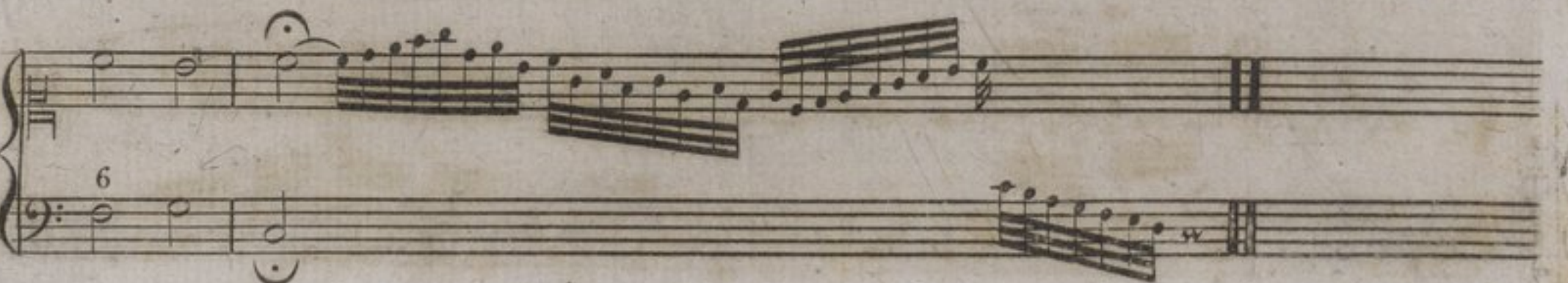
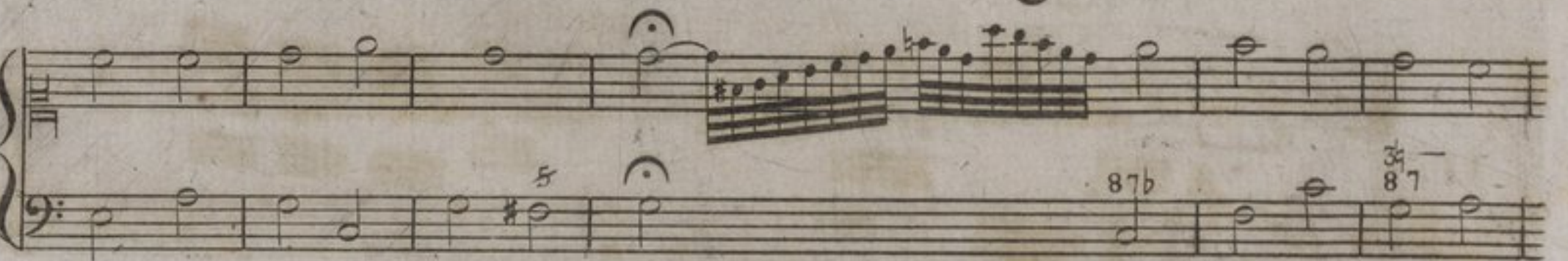
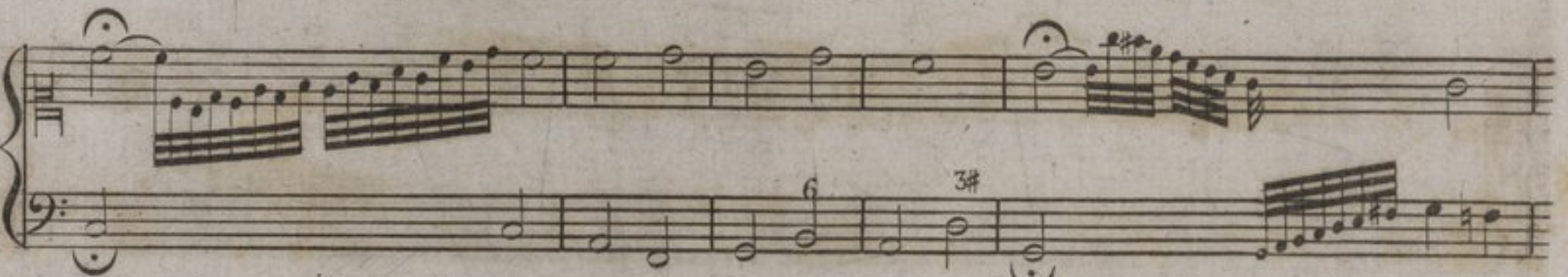
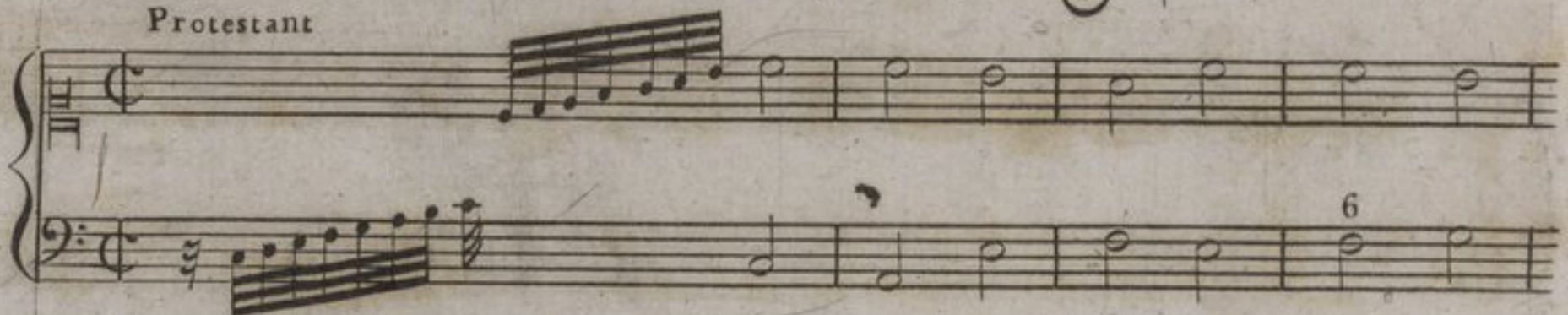
319

8.

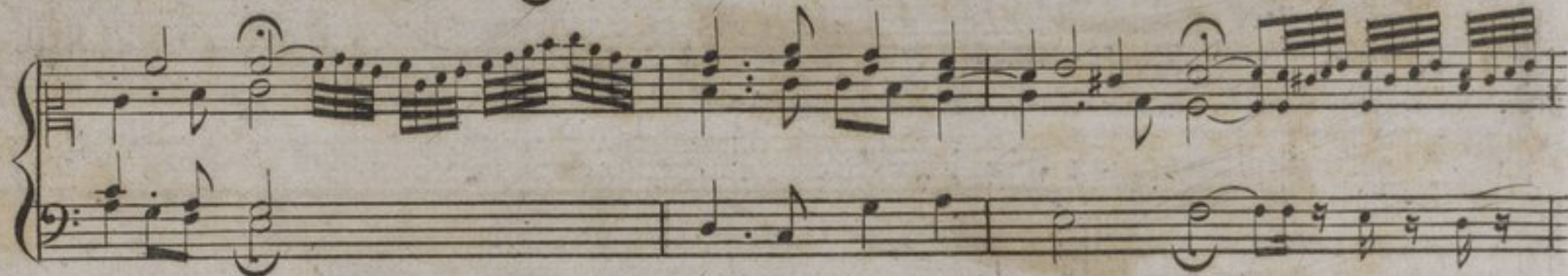
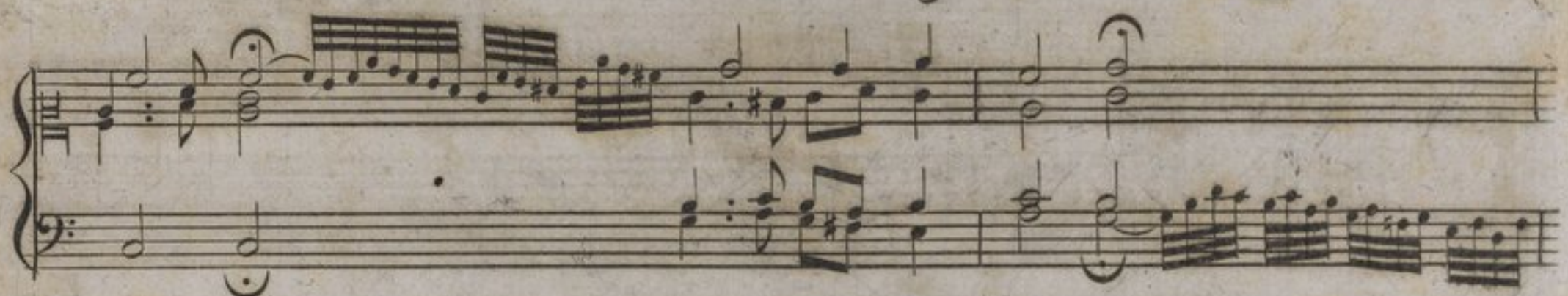
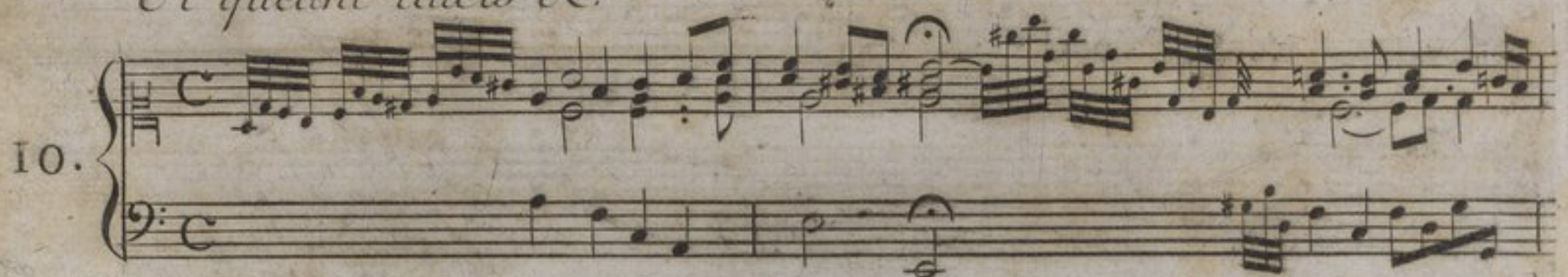


Protestant

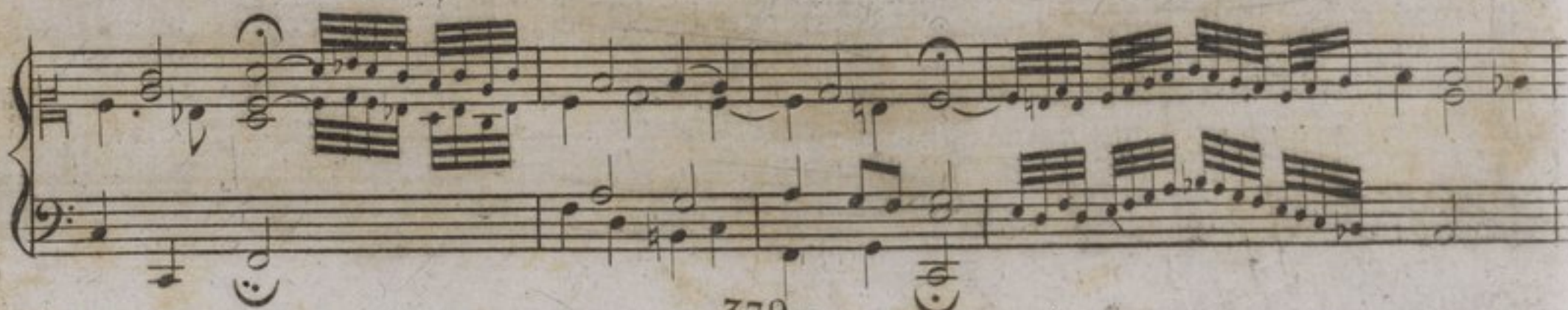
9.



320 *Ut queant laxis &c*



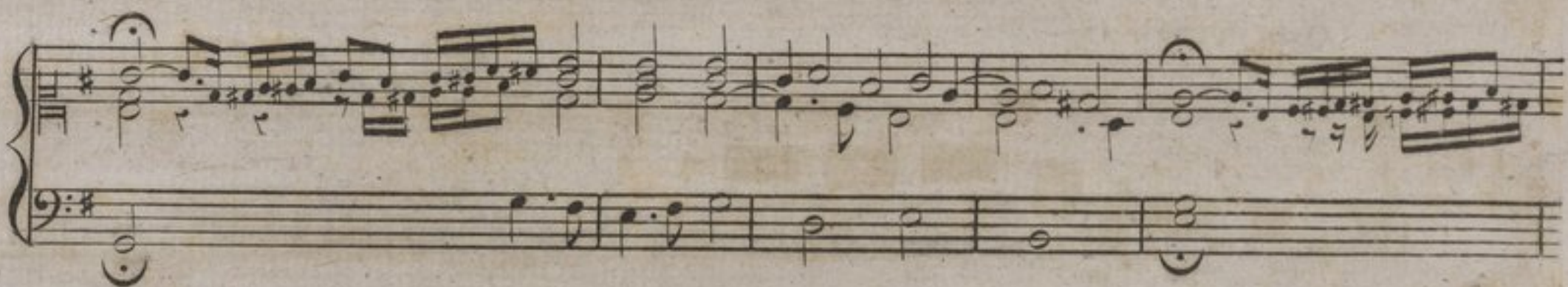
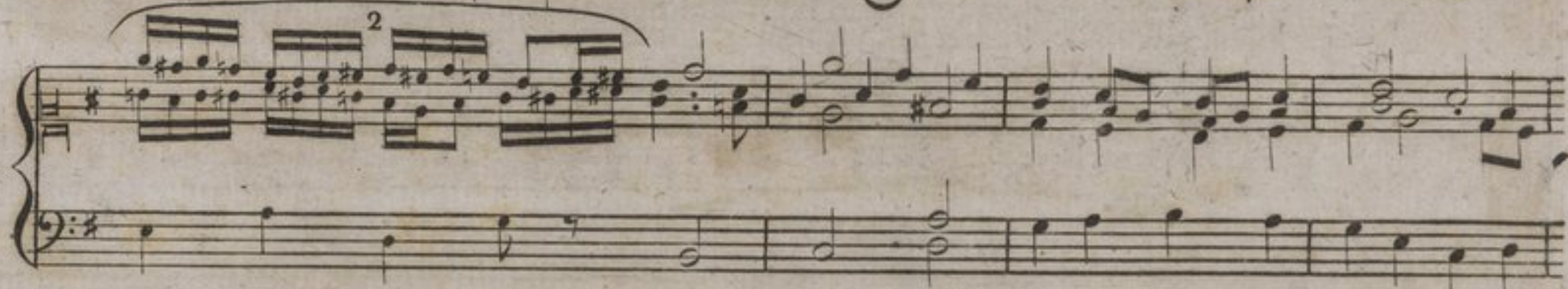
Ad tertiam antiphoniam (Dominica in albis)





12.

Protestant



Rorate

I3.

Musical score for the section 'Rorate'. It consists of three systems of grand staves (treble and bass clef). The first system includes a measure number '43' in the bass staff. The second system includes measure numbers '6', '3#', '6', '3#', '6', '6', '6', and '5 b7' in the bass staff. The third system includes measure numbers '6', '3', '6', and '2 6 6' in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Benedixisti

I4.

Musical score for the section 'Benedixisti'. It consists of three systems of grand staves (treble and bass clef). The first system includes a measure number '43' in the bass staff. The second system includes measure numbers '5', '3', and '4' in the bass staff. The third system includes measure numbers '87', '4', and '87' in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Sanctorum meritis.

15.

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The piece is marked '15.' at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Pour terminer cet ouvrage il faudroit encore donner une collection de fugues que l'Organiste pourroit exécuter 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 ³⁷⁹ contrepoint par Marpourg.



MICROBIOLOGIE
Cultures négatives
le VII-91