QUATRIÈME PARTIE

ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT

PRINCIPES DE LA TRANSPOSITION

TRANSPOSITION APPLIQUÉE AU PLAIN-CHANT

ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT

Le plain-chant de nos Graduels et de nos Antiphonaires n'a pas été composé à l'origine pour recevoir une harmonie. La mélopée grégorienne s'est accommodée pendant longtemps de l'unisson. Puis elle a reçu l'embellissement de la diaphonie, c'est-à-dire d'une suite de quartes ou de quintes et d'octaves, mode d'accompagnement qui nous semble étrange, parce qu'on l'a proscrit sous cette forme systématique de l'enseignement, mais qui existe encore, à l'état un peu latent, il est vrai, dans les jeux de mixture de l'orgue, dans l'ensemble des jeux de fond qu'on appelle le *plein jeu*.

Dans les écoles savantes des quinzième et seizième siècles, où l'art était plus pédantesque qu'inspiré, on n'a guère considéré les morceaux de plain-chant que comme des thèmes pour servir aux combinaisons du contre-point et à des effets d'harmonie.

Au dix-huitième siècle, particulièrement en France, on a adopté pour l'accompagnement du plain-chant le contre-point fleuri, moins sévère que le précédent, mais peu favorable à l'exécution vocale.

L'introduction des orgues d'accompagnement dans le chœur des églises, venant en aide à la pénurie toujours croissante des voix et des chantres capables, a ramené l'usage de la diaphonie des douzième et treizième siècles, mais perfectionnée et assujettie aux règles d'un art qui n'a cessé de progresser, du moins dans ses éléments scientifiques ; c'est l'harmonie en accords plaqués qui a donc prévalu. Elle suit la mélopée note à note, et, soumise au rhythme du texte, elle contribue puissamment à la pompe de nos solennités religieuses.

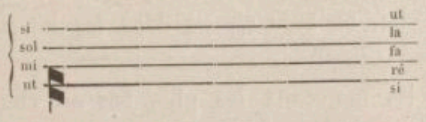
Pour l'objet que je me propose de traiter ici, il est nécessaire de présenter, sous une forme succincte, diverses notions relatives au plain-chant. Les élèves qui voudront approfondir l'étude de cet art pourront recourir à ma *Méthode complète de plain-chant, d'après les règles du chant grégorien*. Il importe de bien connaître les clefs, les valeurs et la constitution tonale des modes du plain-chant, pour le bien accompagner.

NOTIONS DE PLAIN-CHANT

CLEFS EN USAGE DANS LE PLAIN-CHANT

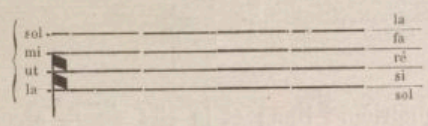
On se sert dans le plain-chant d'une portée de quatre lignes et de deux clefs : la *clef d'ut* qui indique la place de l'*ut*, et la *clef de fa* qui indique la place du *fa*.

La *clef d'ut*, placée sur la première ligne de la portée, c'est-à-dire sur la ligne la plus basse, prend le nom de *clef d'ut première ligne :*

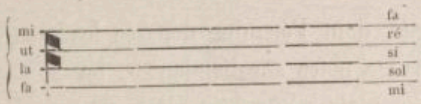


Elle prend le nom de *clef d'ut deuxième ligne, troisième ligne, quatrième ligne*, selon la place qu'elle occupe sur la portée. Exemples :

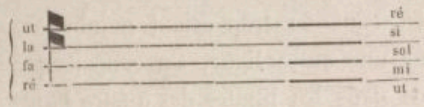
Clef d'*ut* deuxième ligne. . . .



Clef d'*ut* troisième ligne. . . .



Clef d'*ut* quatrième ligne . . .

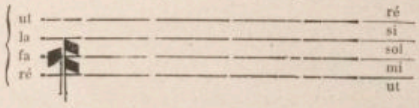


Dès que l'*ut* est connu, on parvient à trouver, sans hésitation, le nom des autres notes, si l'on a recours au moyen mnémonique suivant :

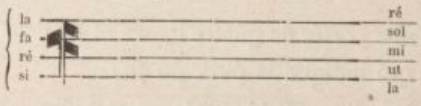
A partir de la ligne occupée par la *clef d'ut*, on aura toujours *mi*, *sol*, *si*, en montant successivement aux lignes supérieures, et *la*, *fa*, *ré*, en descendant aux lignes inférieures ; à partir de l'interligne occupé par le *ré*, qui se trouve immédiatement au-dessus de l'*ut* indiqué par la clef, on aura toujours *fa*, *la*, *ut*, en montant successivement aux interlignes supérieurs, et *si*, *sol*, *mi*, *ut*, en descendant aux interlignes inférieurs. (Les notes qui sont placées au-dessous de la première ligne et au-dessus de la quatrième ligne doivent être considérées comme occupant des interlignes supplémentaires.)

La *clef de fa* ne se place que sur la seconde et la troisième ligne.

Clef de *fa* deuxième ligne :



Clef de *fa* troisième ligne :



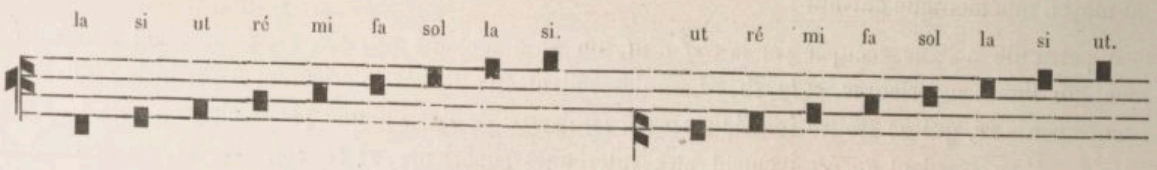
A partir de la ligne occupée par la *clef* de *fa*, on aura *la*, *ut*, sur les lignes supérieures, et *ré*, *si*, sur les lignes inférieures; à partir de l'interligne occupé par le *sol* qui se trouve immédiatement au-dessus de *fa* indiqué par la clef, on aura *si*, *ré* dans les interlignes supérieurs, et *mi*, *ut*, *la* dans les interlignes inférieurs.

La *clef* de *fa* s'emploie dans les morceaux les plus bas du chant ecclésiastique, parce que la note *fa*, dont elle marque la position sur la portée, représente un son placé cinq notes au-dessous de la note désignée par la clef d'*ut :* UT, *si*, *la*, *sol*, FA.

On voit ici que la clef d'*ut* quatrième ligne et la clef de *fa* seconde ligne désignent les mêmes notes.

Il existe des morceaux de chant dont l'étendue dépasse les quatre lignes de la portée, soit en haut, soit en bas. Pour marquer les notes surabondantes, on se sert, comme dans la musique ordinaire, de petites lignes supplémentaires sur lesquelles on les place comme elles le seraient dans l'intérieur de la portée.

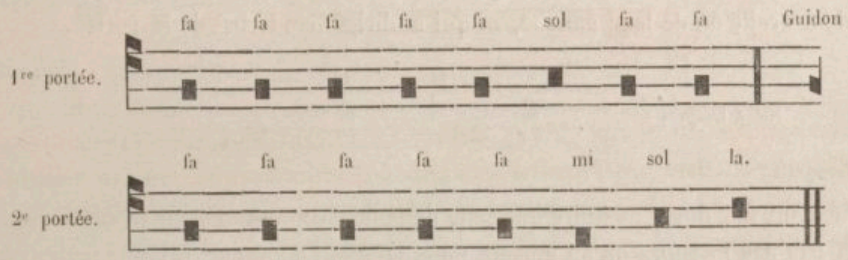
Lorsque les notes surabondantes sont en trop grand nombre, on prend le parti de changer de clef, c'est-à-dire de la poser sur une autre ligne. On conçoit que par ce moyen il n'est pas de mélodie qui ne puisse être notée dans les limites des quatre lignes, puisque une étendue de deux octaves et deux notes est comprise entre la note la plus basse de la clef de *fa* troisième ligne, et la note la plus élevée de la clef d'*ut* première ligne :



En conséquence, on peut hausser la clef lorsqu'il se trouve dans un morceau de chant un passage qui excède la première ligne; on peut la baisser, au contraire, lorsqu'il s'en rencontre un qui excède

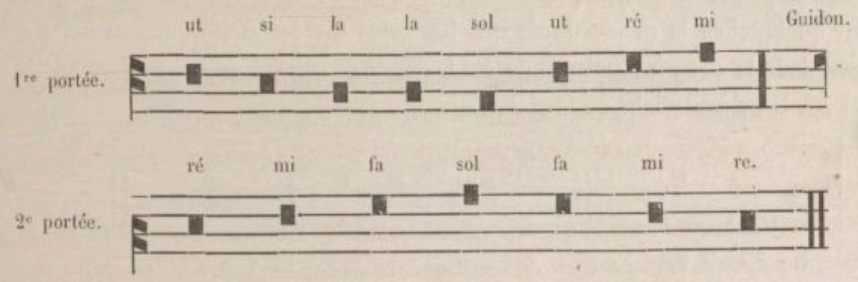
la quatrième ligne ; car, si l'on hausse la clef, on a un plus grand nombre de notes graves ; si on la baisse, on a un plus grand nombre de notes aiguës.

Le changement de clef s'opère quelquefois au commencement de la portée. Il est donc nécessaire au lecteur de jeter les yeux sur la position de la clef à chaque portée. Pour éviter les erreurs si faciles à commettre dans cette circonstance, on a imaginé de placer à l'extrémité de chaque portée un petit signe appelé *guidon*, et dont la forme est celle-ci ↑ ou celle-ci ↓. Le guidon est toujours placé sur la ligne ou dans l'interligne que doit occuper la première note de la portée suivante :



Si la première note de la portée suivante occupe la même ligne ou le même interligne que le guidon, il n'y a point de changement de clef. Ainsi, dans l'exemple qui précède, le guidon placé sur la seconde ligne de la première portée indique à l'avance que la première note de la seconde portée sera *fa*. Aussitôt le lecteur peut lire *fa* en toute assurance ; puis, dès qu'il voit que la première note de la seconde portée est placée aussi sur la seconde ligne, il est sûr que la clef n'a point changé de position.

CHANGEMENT DE CLEF



Si, au contraire, la première note de la portée suivante occupe une autre ligne ou un autre interligne que le guidon, il y a changement de clef. Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, le guidon placé entre la troisième et la quatrième ligne de la première portée indique à l'avance que la première note de la seconde portée era *ré*. Aussitôt que le lecteur a lu *ré*, il voit que cette note occupe au commencement de la deuxième portée un autre interligne que le guidon, et par là il acquiert la certitude d'un changement de clef.

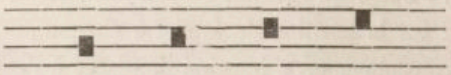
VALEUR DES NOTES DANS LE PLAIN-CHANT

On entend par *valeur* d'une note la durée du son qu'elle représente.

Les sons du plain-chant sont soumis à trois modes de durée différents :

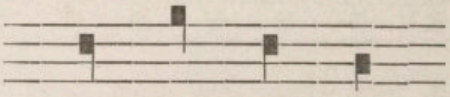
1° Lorsqu'ils n'ont qu'une durée ordinaire, ils sont représentés par des *notes carrées*, qu'on appelle *notes communes*.

Notes communes :



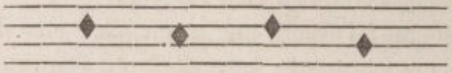
2° Lorsqu'ils doivent être prolongés au delà de la durée ordinaire, ils sont représentés par des *notes carrées à queue*, qu'on appelle *notes longues*. La queue ajoutée à ces notes carrées est un trait perpendiculaire qui part de leur droite ou de leur gauche, et qui se dirige vers le bas de la portée.

Notes longues :



3° Lorsque les sons ont une durée moindre que celle de la note commune ou note carrée sans queue, ils sont représentés par des *losanges* qu'on appelle *notes brèves*. La losange est une figure qui a deux angles aigus et deux angles obtus.

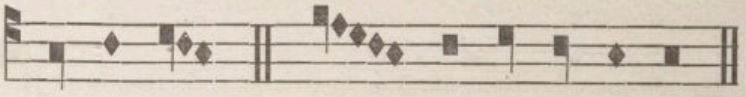
Notes brèves :



On trouve quelquefois des notes communes ou longues suivies d'un point. Ce *point* prolonge le son de la note pendant un temps indéterminé, ou tout au moins il indique un repos.

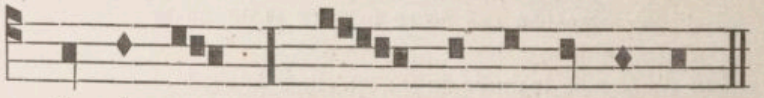
4° Il est nécessaire de présenter ici quelques observations sur l'emploi des différentes figures de notes.

Les losanges ont quelquefois la même durée que les notes carrées sans queue ou notes communes, mais c'est seulement dans le cas où plusieurs de ces losanges se suivent en descendant sur la portée, et prolongent les sons sur la même syllabe :



Ky - ri - e, e - - - le - i - son.

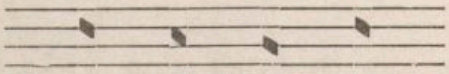
Pour reconnaître si les losanges doivent être exécutées comme des notes communes, il faut observer si elles sont précédées d'une note carrée à queue. Cette note carrée à queue a la forme d'une longue, non pas parce qu'elle doit être chantée comme sa forme l'indique, mais parce qu'elle doit être liée avec les notes qui la suivent. Dans plusieurs éditions récentes, on n'a employé que des notes communes pour représenter ces séries de sons :



Ky - ri - e, e - - - le - i - son.

On trouve, dans les anciens livres de chant, une autre forme de notes, appelée *Rhomboïde,* et dont la valeur est plus grande que celle de la brève et moins grande que celle de la commune.

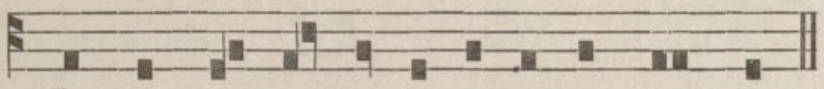
Notes rhomboïdes :



Lorsque les rhomboïdes se suivent en descendant sur la portée et prolongent le son sur la même syllabe, elles se trouvent dans le même cas que les losanges, et ont aussi la même durée que les notes carrées simples.

3° Lorsque la queue d'une note carrée se dirige vers le haut de la portée, cette note n'est point longue, mais simplement commune. La queue en ce cas n'indique qu'une liaison avec les notes qui suivent :

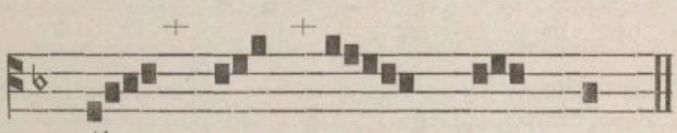
Prolation.



Tu - os

Quand le même son doit être prolongé sur une même syllabe, on emploie deux notes communes et même plus. C'est ce qu'on appelle *Prolation*. La suppression de la plupart des prolations dans les éditions modernes a souvent fait perdre au chant ecclésiastique une partie de sa majesté.

Lorsque la seconde des deux notes commence une reprise de chant, il faut bien se garder de prolonger le son, de le tenir. Il faut, au contraire, séparer par un court repos, par une demi-respiration, la seconde note de la première. Car, en ce cas, il n'y a pas de *Prolation :*



Al - - - - - - - - - ma.

6° La longue s'emploie immédiatement avant la brève, afin de rendre celle-ci plus frappante.

Le chant romain a beaucoup plus de grâce et de mélodie que celui des autres liturgies, parce qu'il offre beaucoup plus de brèves.

CHIFFRES ET LETTRES

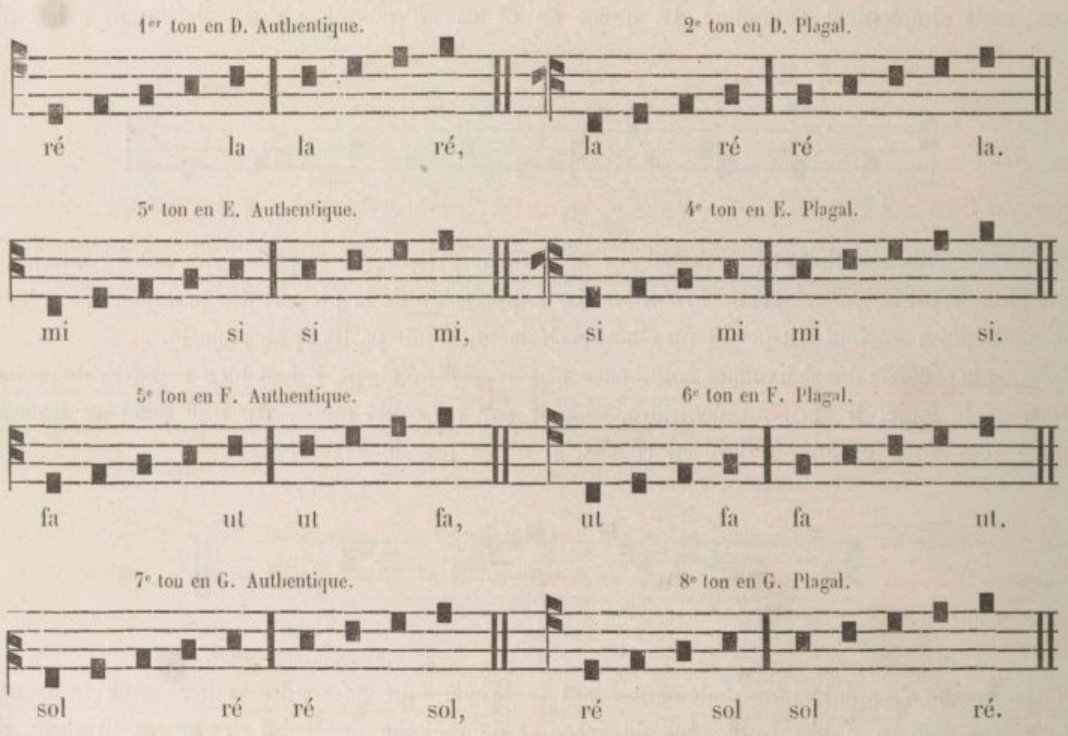
Les *chiffres* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 se placent au commencement, quelquefois à la fin des morceaux de plain-chant. Ils indiquent l'*échelle tonale* sur laquelle le morceau a été écrit, les éléments constitutifs de sa composition, son caractère, enfin celui des huit *modes* ou *tons* auquel il appartient.

Les *lettres* A, B, C, D, E, F, G, J se placent à côté des chiffres. Elles indiquent aussi l'échelle tonale, mais plus communément la *dernière note* ou *finale* des morceaux de plain-chant. Elles correspondent aux notes *la*, (A); *si*, (B); *ut*, (C); *ré*, (D); *mi*, (E); *fa*, (F); *sol*, (G).

Ainsi, 1 en D, ou simplement 1 D, signifie que le morceau appartient à la première échelle tonale ou au premier ton, et que sa finale est *ré;* 2 D signifie que le morceau est du deuxième ton, et qu'il a pour finale *ré*, etc.

CONSTITUTION TONALE DU PLAIN-CHANT

Il y a dans le plain-chant huit *modes* ou *tons* qui sont caractérisés : 1° par les divisions de l'échelle qui sert à les former; 2° par les limites de leur octave; 3° par leur finale; 4° par leur dominante; 5° par la nature de leur quarte et de leur quinte.



Les tons impairs, c'est-à-dire le premier, le troisième, le cinquième et le septième, sont appelés *tons authentiques*.

L'échelle de D *ré*, divisée en une quinte juste *ré la* et une quarte juste *la ré*, forme le premier mode ou ton.

L'échelle de E *mi*, divisée en une quinte juste *mi si* et une quarte juste *si mi*, forme le troisième ton.

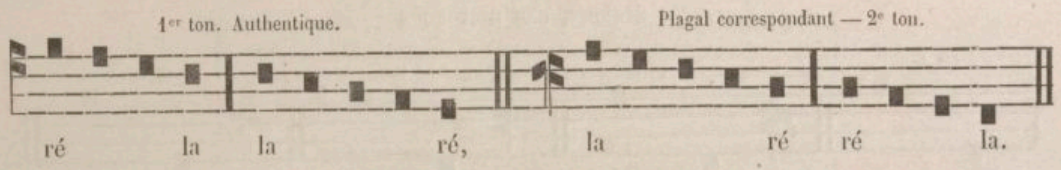
L'échelle de F *fa*, divisée en une quinte juste *fa ut* et une quarte juste *ut fa*, forme le cinquième ton.

L'échelle de G *sol*, divisée en une quinte juste *sol ré* et une quarte juste *ré sol*, forme le septième ton.

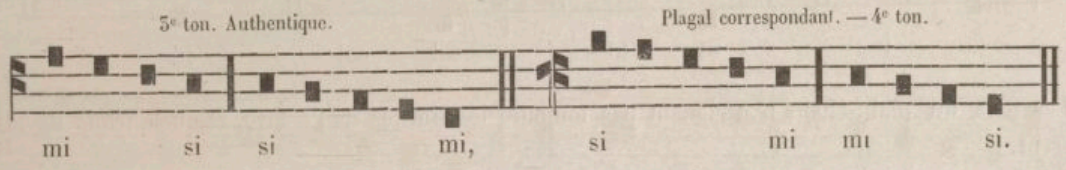
Les tons pairs, c'est-à-dire le deuxième, le quatrième, le sixième et le huitième, sont nommés *tons plagaux*. Il existe une relation étroite entre chacun de ces tons et le ton authentique précédent : le premier et le deuxième ton ont la même quinte et la même quarte, et il en est de même du troi

sième et du quatrième, du cinquième et du sixième, et enfin du septième et du huitième. Mais, dans le ton authentique, la quarte est à l'aigu et au-dessus de la quinte, tandis que dans le ton plagal qui le suit, la quarte est au grave et au-dessous de la quinte. Il résulte de cette différence dans la position de la quarte et de la quinte que le ton plagal descend une quarte plus bas que le ton authentique précédent, et que le ton authentique monte, au contraire, une quarte plus haut que le ton plagal suivant.

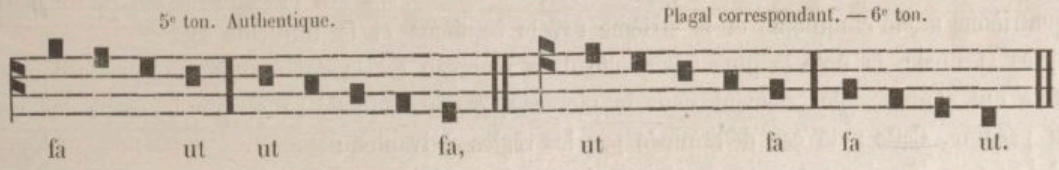
Ainsi, le premier ton authentique a la quinte *ré la* au grave et la quarte *la ré* à l'aigu; nous aurons le deuxième ton, le ton plagal qui lui correspond, en transportant la quarte *la ré* au grave et au-dessous de la quinte *ré la :*



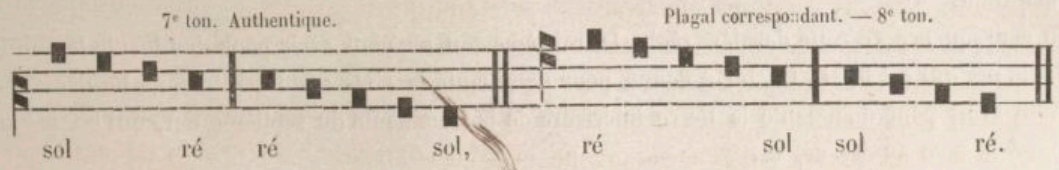
Le troisième ton authentique a la quinte *mi si* au grave et la quarte *si mi* à l'aigu; nous aurons le quatrième ton, le ton plagal qui lui correspond, en transportant la quarte *si mi* au grave et au-dessous de la quinte *mi si :*



Le cinquième ton authentique a la quinte *fa ut* au grave et la quarte *ut fa* à l'aigu; nous aurons le sixième ton, le ton plagal correspondant, en transportant la quarte *ut fa* au grave et au-dessous de la quinte *fa ut :*



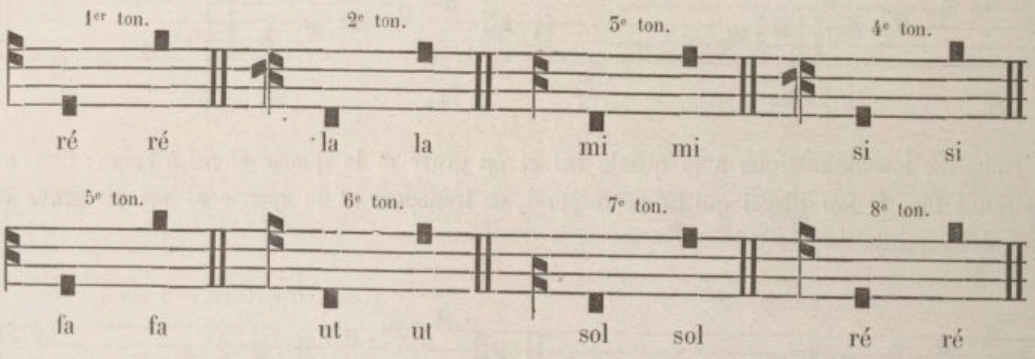
Le septième ton authentique a la quinte *sol ré* au grave et la quarte *ré sol* à l'aigu; nous aurons le huitième ton, le ton plagal correspondant, en transportant la quarte *ré sol* au grave et au-dessous de la quinte *sol ré :*



Les modes ou tons impairs sont appelés *authentiques*, parce que leur usage paraît avoir été le plus ancien dans l'Église, et passe pour remonter au temps où saint Ambroise régla la liturgie. Le mot *plagal* signifie oblique, transversal; les tons pairs ont reçu cette dénomination à cause de la quarte grave qui les distingue, et qui est le produit de la quinte de l'authentique renversée. Saint Grégoire admit l'usage des tons plagaux dans la composition des chants sacrés.

Les huit tons du plain-chant embrassent théoriquement une octave d'étendue. La première note de cette octave est, dans les tons authentiques, la note la plus grave de la quinte, et, dans les tons plagaux, la note la plus grave de la quarte; ce qui résulte nécessairement de ce que les tons plagaux descendent une quarte plus bas que les tons authentiques auxquels ils correspondent.

ÉTENDUE DES HUIT TONS



Les tons du plain-chant n'atteignent pas toujours les limites de l'octave, et quelquefois ils les dépassent.

La *finale* d'un ton est la note qui termine régulièrement tout morceau composé dans son échelle diatonique. La note la plus grave de la quinte qui entre dans la constitution d'un ton, est en même temps sa note finale. Par conséquent, la finale d'un ton authentique et celle du ton plagal qui lui correspond, est la même : ainsi, le premier et le deuxième ton ont pour finale RÉ, le troisième et le quatrième MI, le cinquième et le sixième FA, le septième et le huitième SOL.

Après la finale, la note la plus essentielle d'un morceau est la *dominante*. On appelle dominante la note qui domine généralement dans le morceau, et sur laquelle se chante le corps des versets d'un psaume. Cette note est déterminée par les règles suivantes :

1° Les tons impairs ont pour dominante la quinte au-dessus de leur finale;

2° Les tons pairs ont pour dominante la tierce au-dessous de la dominante du ton authentique auquel il correspond;

3° La dominante ne saurait être placée sur la note variable *si*, à cause du changement de place du demi-ton.

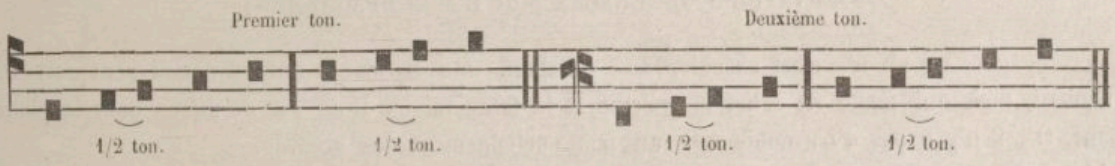
En conséquence de cette dernière règle, le troisième ton ne peut avoir pour dominante la quinte de sa finale *mi* qui est le *si*. On lui a donné pour dominante la sixte *ut*. De même, le huitième ton ne pouvant avoir pour dominante la tierce inférieure de la dominante du septième ton, qui est *si*, on lui a donné la note au-dessus, *ut*.

TABLEAU DES FINALES ET DES DOMINANTES

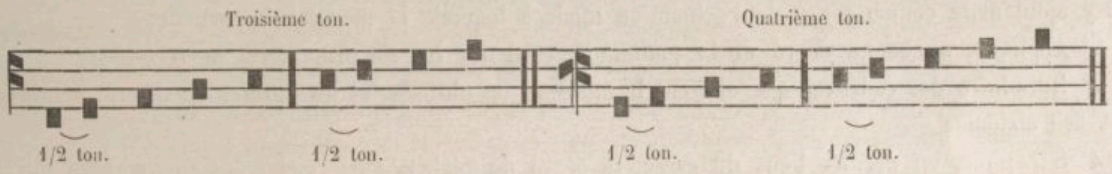
	FINALES.	DOMINANTES.
PREMIER TON.	Ré.	La.
DEUXIÈME TON.	Ré.	Fa.
TROISIÈME TON.	Mi.	Ut.
QUATRIÈME TON.	Mi.	La.
CINQUIÈME TON.	Fa.	Ut.
SIXIÈME TON.	Fa.	La.
SEPTIÈME TON.	Sol.	Ré.
HUITIÈME TON.	Sol.	Ut.

Les quintes et les quartes qui entrent dans la composition des modes ou tons du plain-chant, diffèrent de nature par la position diverse de leurs demi-tons.

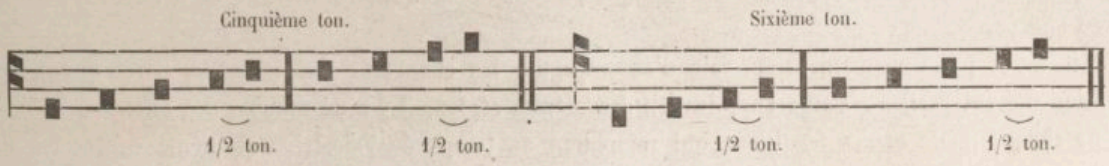
Ainsi, dans le premier et le deuxième ton, la quinte *ré la* et la quarte *la ré* ont le demi-ton du deuxième au troisième degré :



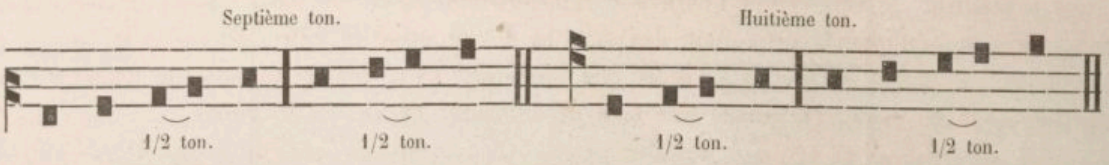
Dans le troisième et le quatrième ton, la quinte *mi si* et la quarte *si mi* ont le demi-ton du premier au deuxième degré :



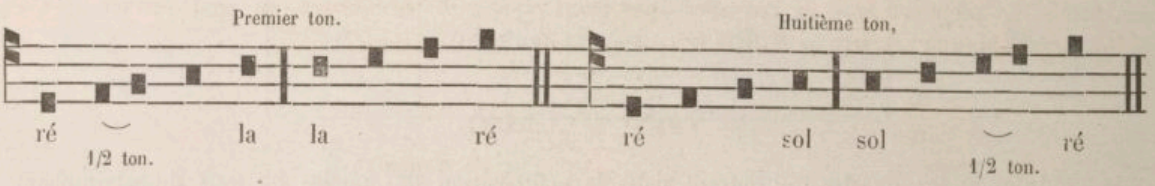
Dans le cinquième et le sixième ton, la quinte *fa ut* a le demi-ton du quatrième au cinquième degré, et la quarte *ut fa* a le demi-ton du troisième au quatrième degré :



Dans le septième et le huitième ton, la quinte *sol ré* a le demi-ton du troisième au quatrième degré, et la quarte *ré sol* a le demi-ton du second au troisième degré :



Bien que le huitième ton soit renfermé dans la même octave que le premier, on ne saurait confondre ces deux tons l'un avec l'autre. En effet, le premier ton est authentique, et sa quinte est, par conséquent, au bas de son échelle, tandis que le huitième ton étant plagal, a la quinte dans le haut. D'ailleurs ces deux quintes sont dissemblables à cause de la place qu'occupe le demi-ton.



Enfin, la finale du premier ton est *ré*, celle du huitième est *sol;* la dominante du premier ton est *la*, celle du huitième est *ut*.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'ACCOMPAGNEMENT

Accompagner un chant, c'est exécuter sur ce chant une harmonie qui non-seulement soit un ornement, mais qui mette en relief la mélodie et la fasse valoir. Il en est de même pour le plain-chant. Or, il n'y a pas d'harmonie sans un bon enchaînement des accords.

L'enchaînement des accords résulte du rôle que joue chacune des notes qui les composent dans une tonalité déterminée.

1° Déterminer la tonalité du chant et des fragments de ce chant est la première opération à faire, en y ajoutant la connaissance de l'échelle ou mode à laquelle le morceau appartient;

2° Appliquer à chaque degré de la gamme l'accord qui lui est propre, est la seconde;

3° Introduire des cadences qui divisent le morceau en phrases, et les phrases en divers membres, est la troisième;

4° S'inspirer, en dernier lieu, du caractère grave du plain-chant, rejeter les dissonances qui le lui feraient perdre, appliquer certaines formules traditionnelles que l'usage a consacrées et qui sont d'un bel effet ; telles sont les seules choses dont l'organiste-accompagnateur ait à s'occuper.

Après avoir fait les études d'harmonie qui précèdent, sa tâche sera facile, et il saura la remplir avec succès.

S'il n'y a pas une manière spéciale d'accompagner les chants de chaque mode, parce que la succession des intervalles réclame l'application des mêmes règles, il y a néanmoins des effets particuliers dans chaque mode et des traditions qui remontent au temps de Palestrina et même des écoles fla-

mandes du quinzième siècle, toutes choses dont il faut faire cas lorsqu'il s'agit d'un art religieux, traditionnel de sa nature. J'indiquerai ces effets et ces usages à l'occasion.

Pour le moment, je vais établir l'harmonie caractéristique de chaque mode d'après sa constitution tonale. Dans la pratique, la disposition des sons et des groupes de notes détermine la tonalité et nécessite de constantes infractions à l'ordre que j'indique. Mais, comme on retombe toujours dans les progressions du mode, l'organiste fera bien de s'inspirer de ce qui va suivre.

PRINCIPES GÉNÉRAUX POUR L'ACCOMPAGNEMENT DES ECHELLES DU PLAIN-CHANT

Conformément à ce qu'on a vu plus haut, je décompose l'échelle en deux parties : en quinte et en quarte. La première note de ces intervalles étant répétée et harmonisée, on peut former tous les groupes possibles et enchaîner les accords dans toutes les directions.

CHANT A LA BASSE

EN MONTANT — EN DESCENDANT

Quinte en *ré* min. — Quarte en *la* min. — Quarte en *la* min. — Quinte en *ré* min.

1er TON.

CHANT A LA PARTIE SUPÉRIEURE

5te en *ré* min. — 4te en *la* min. — 4te en *la* min. — 5te en *ré* min.

1er TON

CHANT A LA BASSE

4te en *la* min. — 5te en *ré* min. — 5te en *ré* min. — 4te en *la* min.

2e TON.

CHANT À LA PARTIE SUPERIEURE

4.te en *la* min 5te en *ré* min 5te en *ré* min 4.te en *la* min

2e TON.

CHANT À LA BASSE

Toutes les 5.tes et 4.tes en *la* mineur

3e TON

CHANT À LA PARTIE SUPÉRIEURE.

5.tes et 4.tes en *la* mineur.

3e TON.

CHANT À LA BASSE.

5.tes et 4.tes en *la* mineur.

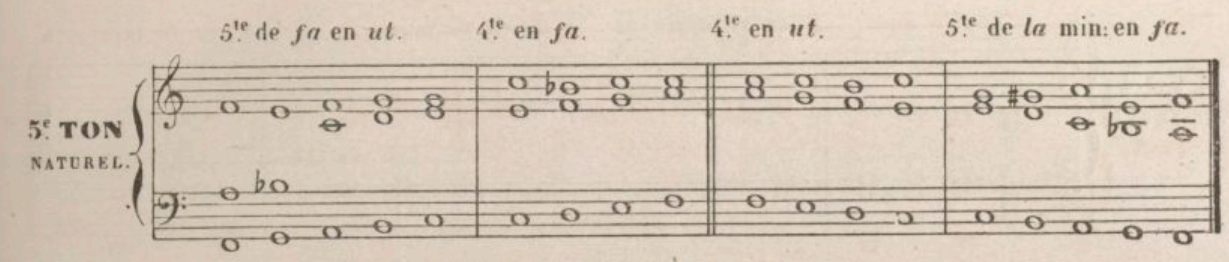
4e TON.

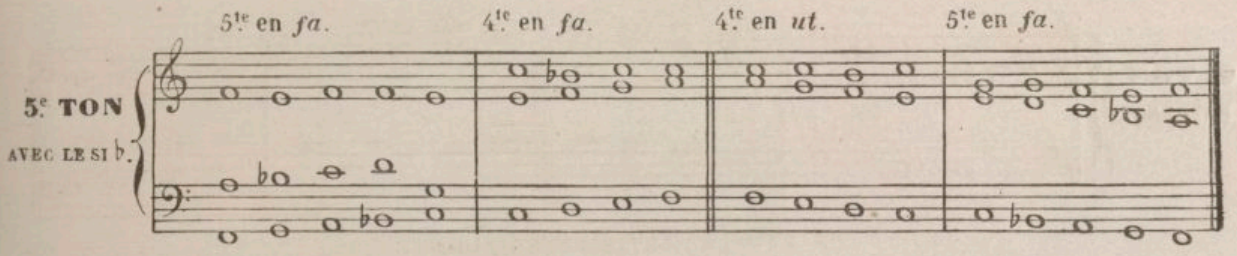
CHANT À LA PARTIE SUPÉRIEURE.

5.tes et 4.tes en *la* mineur.

4e TON.

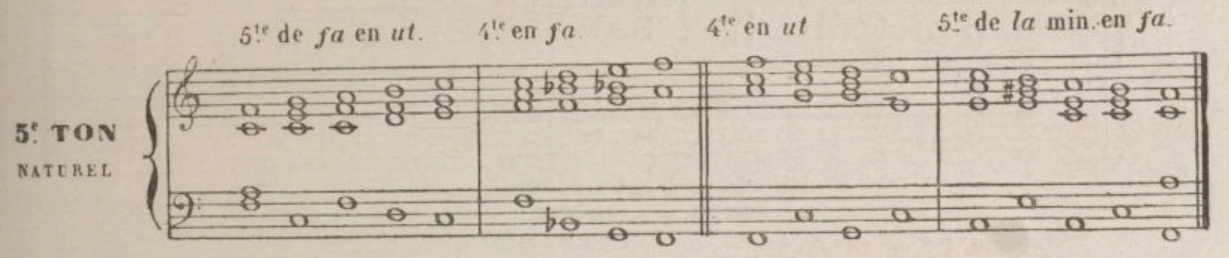
CHANT À LA BASSE.

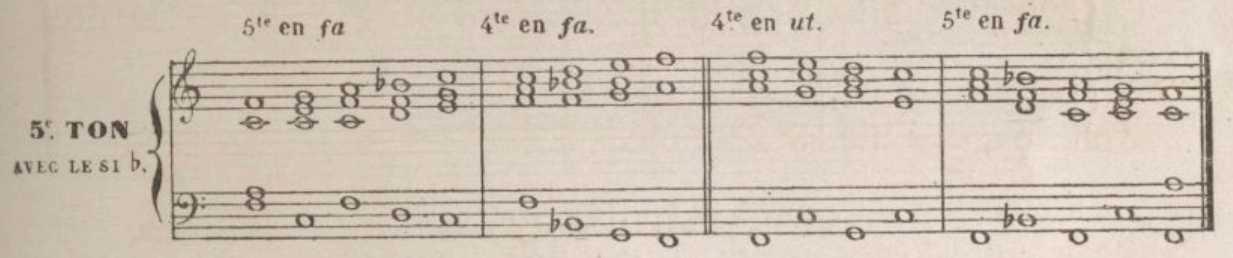




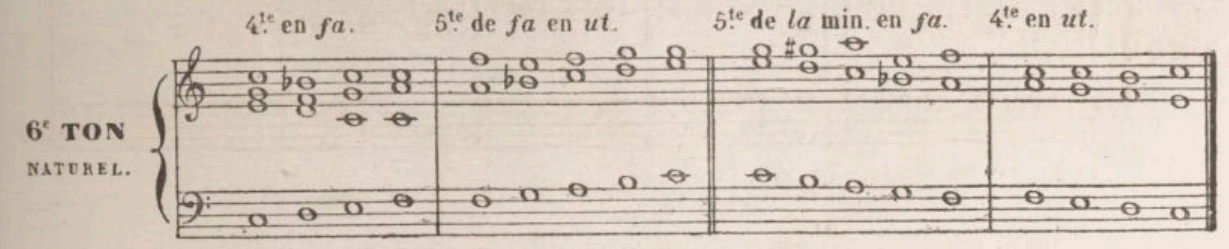
4

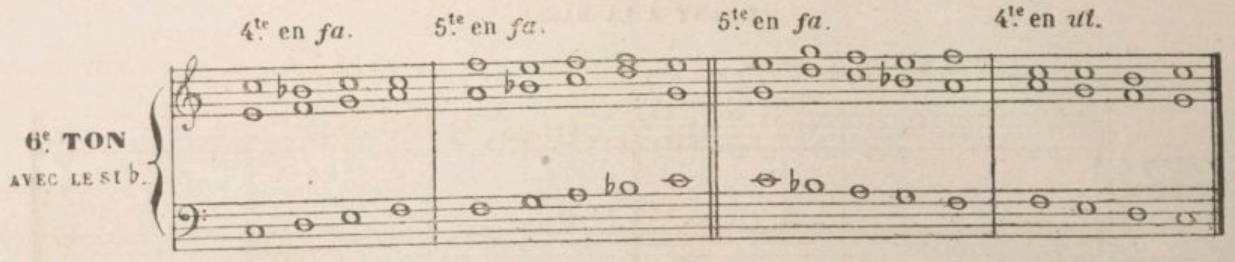
CHANT À LA PARTIE SUPÉRIEURE.



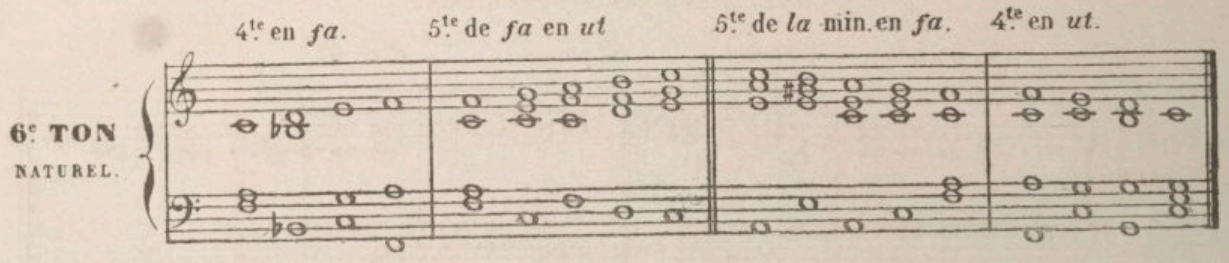


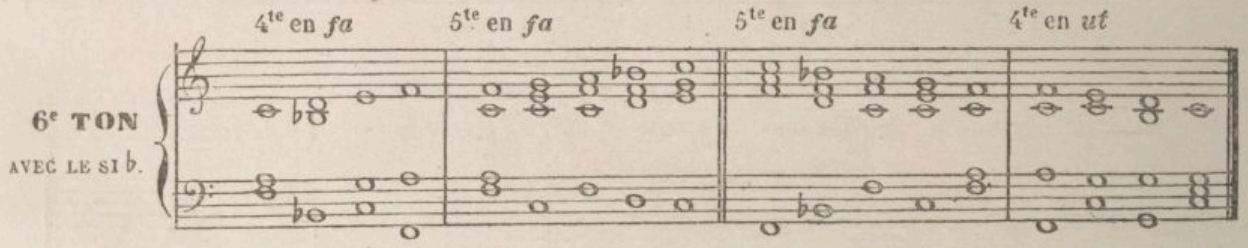
CHANT À LA BASSE.



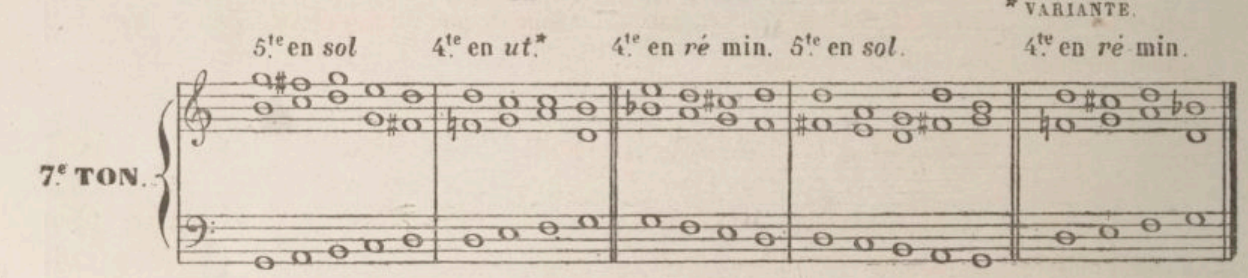


CHANT À LA PARTIE SUPÉRIEURE.

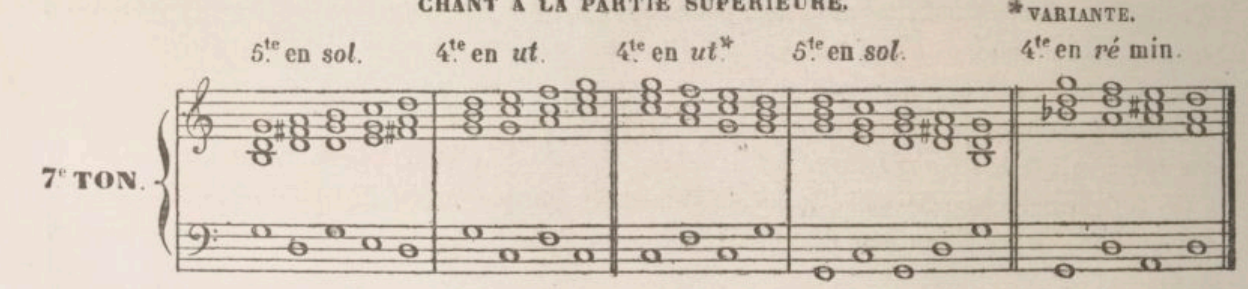




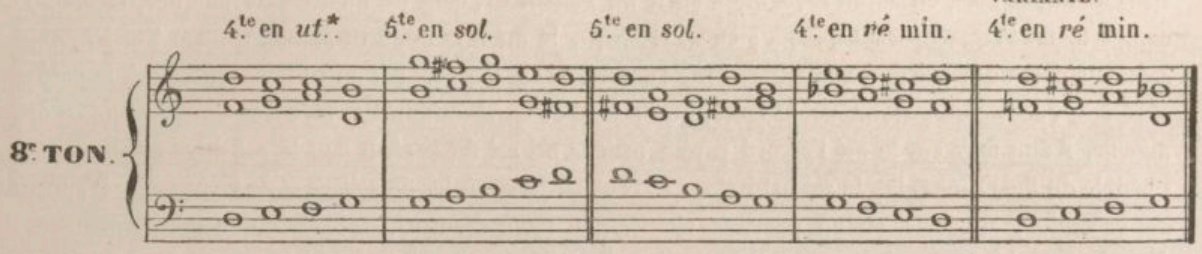
CHANT À LA BASSE



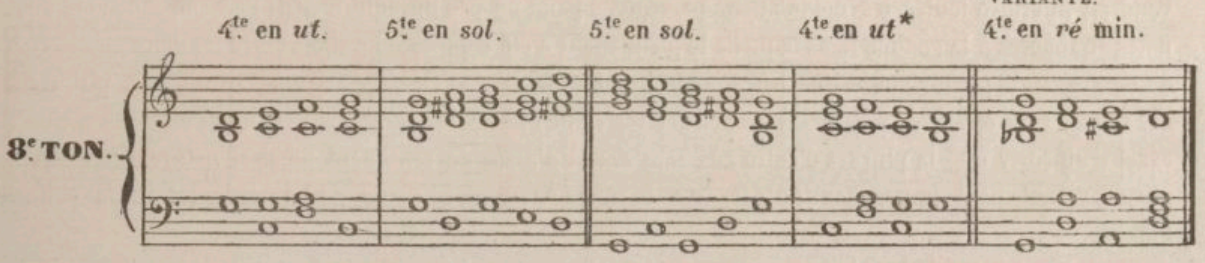
CHANT À LA PARTIE SUPÉRIEURE.



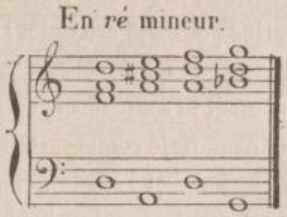
CHANT À LA BASSE.



CHANT À LA PARTIE SUPÉRIEURE.



Dans les septième et huitième tons, la quarte *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, mise à la partie supérieure, peut être accompagnée comme il suit :



On choisira la manière la mieux appropriée au passage qui doit être harmonisé. Il faut remarquer que le ton d'*ut*, que j'ai employé en premier lieu, est moins éloigné du ton de *sol*, qui est celui de la quinte du mode, que celui de *ré* mineur.

OBSERVATION SUR L'HARMONIE DES TROISIÈME ET QUATRIÈME TONS

La formation de la quinte qui, dans ces modes, a un demi-ton du premier au deuxième degré, rend leur tonalité indécise. Le *sol* naturel semble contredire le ton de *la* mineur auquel je les ai attribués. Enfin l'accord parfait de *mi* majeur produit une fausse relation avec le *sol* naturel dont il peut être souvent voisin. Telles sont les anomalies qui ont amené plusieurs personnes, plus ou moins versées dans ces matières, à inventer et à propager un système erroné d'accompagnement dont j'ai démontré ailleurs les vices radicaux.

La plupart des plains-chants des troisième et quatrième modes finissent par *ré*, *mi*, ou par *fa*, *mi*. Cette note finale doit-elle recevoir l'accord parfait majeur ou l'accord parfait mineur? Il faudrait, si l'on ne veut pas faire de notes étrangères à la tonalité du plain-chant, finir par l'accord parfait de *mi* mineur, *mi sol si*. C'est là une harmonie tout à fait défectueuse, et en voici la raison : il n'y a que quatre tons dans lesquels le

fa et le *mi* soient tous deux naturels ; savoir : en *ut* majeur, en *la* mineur, en *fa* majeur et en *ré* mineur. Dans les autres tons, on aurait le *fa* dièse ou le *mi* bémol. Or, dans les quatre tons indiqués, le *mi* ne comporte pas l'accord parfait mineur ; en *ut* et en *fa*, le *mi* à la basse demande, comme troisième et septième note du ton, à être accompagné par l'accord de sixte *mi sol ut* ; en *ré* mineur, le *mi* à la basse comporte l'accord de sixte *mi sol ut* dièse, ou l'accord de quinte diminuée, *mi sol si* bémol ; enfin en *la* mineur, il faut faire sur le *mi* l'accord parfait majeur *mi sol* dièse *si*. Il faut le *sol* dièse comme note sensible du ton ; sans cela, le *sol* naturel serait contraire aux règles du solfége et de l'harmonie. D'après ces exemples, auxquels on en pourrait ajouter une foule d'autres, je crois que les harmonistes demeureront bien convaincus que l'application à l'accompagnement du plain-chant des règles de l'harmonie telles qu'elles sont enseignées et pratiquées partout, est bien préférable au système qui voudrait interdire toutes les modulations passagères pour ne pas introduire dans l'accompagnement de notes étrangères à la gamme dans laquelle le plain-chant a été composé. Le choix entre les deux manières d'harmoniser le plain-chant a une très-grande importance ; en effet, s'il est vrai de dire que la plupart des fidèles sont étrangers à la connaissance des règles de l'harmonie et du plain-chant, il n'est pas moins exact d'affirmer que la plupart d'entre eux sont doués d'assez de sentiment musical naturel pour être plus favorablement impressionnés par une harmonie suave que par des accords rebutants pour l'oreille.

Ainsi, le *sol* naturel dans le chant est un effet mélodique qui ne saurait entraîner une violation des principes de l'harmonie. Le *sol* dièse de l'accompagnement est sans doute voisin du *sol* naturel. Mais il y a plus d'intérêt à se fixer en *la* qu'à rester dans une tonalité incertaine ; d'ailleurs, si l'accompagnement donnait le *sol* naturel, l'effet eût été fort désagréable avec le *fa* naturel du chant, puisque le ton de *mi* mineur ne le comporte pas. Ces anomalies et ces difficultés tonales résultent d'un désaccord passager entre la mélodie et l'enchaînement de l'harmonie. Il faut prendre le parti de consulter l'oreille et le goût, en s'efforçant de rentrer le plus tôt possible dans l'application des principes rigoureux.

Le *sol* naturel doit être traité comme septième note du ton et note non sensible, comme dans la gamme mineure, où la septième note cesse d'être altérée en descendant et se trouve un ton au-dessous de la tonique. On doit l'accompagner par l'accord de sixte si elle est à la partie supérieure.

MANIÈRES D'ACCOMPAGNER LE PLAIN-CHANT.

Il est rare qu'un morceau soit joué tel qu'il est écrit dans les livres de plain-chant. On transpose presque toujours. Nous verrons plus loin les règles de cette transposition.

On accompagne le plain-chant en accords plaqués tantôt en mettant le chant à la basse, tantôt en le plaçant à la partie supérieure ou dans une partie intermédiaire ; on l'accompagne aussi en contre-point fleuri.

PLAIN-CHANT MIS A LA BASSE

Lorsque le chant est mis à la basse, la main droite l'accompagne généralement par deux notes qui forment avec la note du chant trois parties.

Les accords employés sont l'accord parfait et l'accord de sixte.

L'accord parfait se place sur la tonique et sur la dominante.

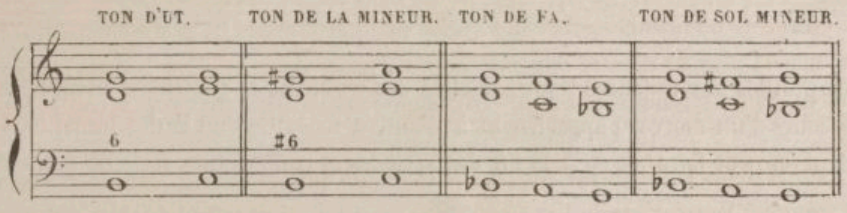
La dominante dans la gamme mineure peut être accompagnée par l'accord de sixte, si elle n'est pas suivie de la tonique.

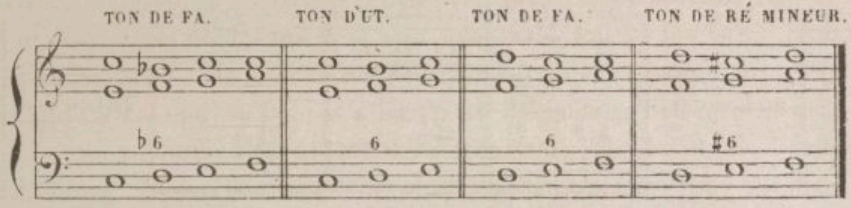
Toutes les autres notes doivent être accompagnées par l'accord de sixte, à l'exception de la quatrième note du ton qui peut recevoir l'accord parfait, quand elle ne monte pas sur la dominante.

Un groupe de notes peut être considéré sous plusieurs aspects relativement à la tonalité. Il peut être accompagné régulièrement dans plusieurs tons différents. Il faut faire choix d'un ton qui ne soit pas trop éloigné de la tonalité dominante dans le morceau et ne pas sortir sans nécessité des types que j'ai donnés plus haut.

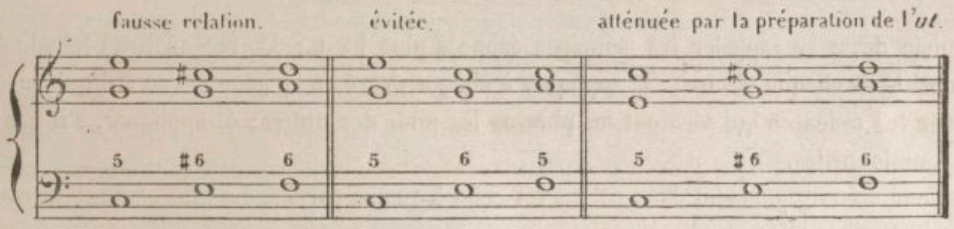
Un bon accompagnateur ne doit pas chercher à faire une harmonie excentrique.

La tonalité moderne résulte du mouvement de la quinte à la tonique portant toutes deux accord parfait. Cependant on réalise des modulations passagères sur le chant mis à la basse au moyen de sixtes modulantes. Exemples :





On doit éviter, autant qu'on le peut, les fausses relations entre une note et une autre sur le même degré, mais altérée dans une autre partie, telle qu'un *ut* à la basse suivi d'un *ut* dièse à la première ou à la seconde partie.

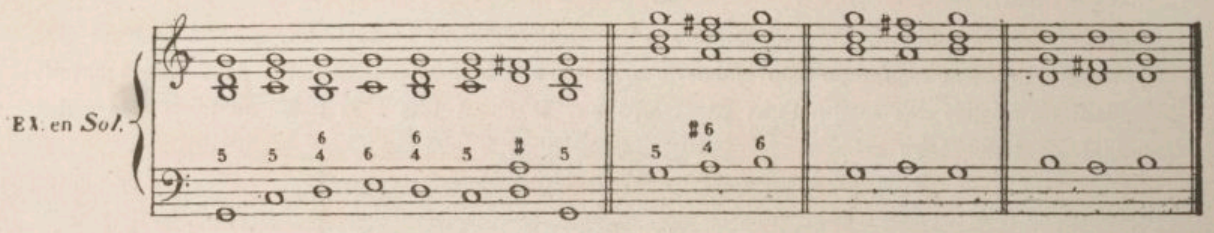


En raison des difficultés qu'offre l'accompagnement du plain-chant, on est moins rigoureux à l'égard des fausses relations que dans la musique ordinaire, surtout lorsqu'elles ont pour but une modulation utile et agréable à l'oreille.

Dans les morceaux où le goût moderne demanderait la note sensible, mais où on ne pourrait l'introduire sans vicier le caractère de la mélopée, cette note doit recevoir un accord de sixte.

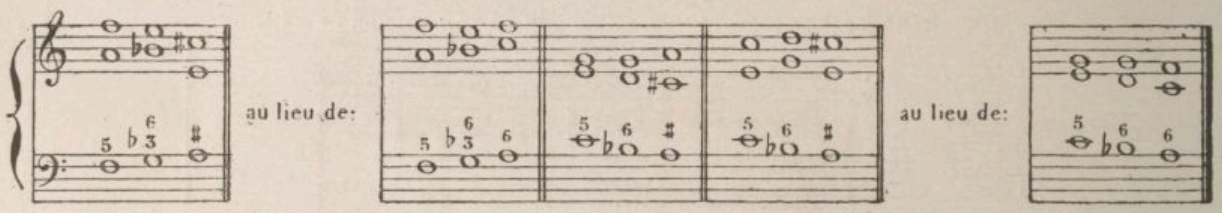
La transposition exige une armure à la clef qui reproduise l'échelle tonale primitive. Cette échelle tonale étant différente de la gamme moderne, l'armure ne détermine donc pas le ton harmonique; elle ne fait qu'indiquer les altérations et elle est sans influence sur la tonalité des accords.

L'accord de quarte et sixte ne doit être employé qu'avec une extrême réserve et seulement dans les morceaux relativement modernes, tels que la messe de Dumont par exemple, et dans les proses mesurées. Il ne peut être introduit que sur la cinquième et sur la seconde note du ton, lorsque ces deux notes sont précédées et suivies de degrés conjoints.



Des effets empruntés aux cadences traditionnelles des troisième et quatrième modes peuvent être employés dans le cours d'un morceau appartenant à d'autres tons. Ce sont là des transitions harmoniques instantanées dont on peut faire usage à la fin des périodes et comme une sorte de point de suspension.

Exemples : (Dans le sixième mode.)



(Voir plus loin les morceaux de plain-chant mis à la basse et accompagnés.)

PLAIN-CHANT MIS A LA PARTIE SUPÉRIEURE

L'organiste devra se rappeler les principes énoncés plus haut : 1° reconnaître l'échelle du mode; fixer la tonalité de chaque phrase; 2° appliquer à chaque degré de la gamme l'accord qui lui convient; 3° pratiquer les cadences qui séparent les phrases les unes des autres; 4° appliquer, s'il y a lieu, les formules traditionnelles.

Le meilleur accompagnement dans ce cas est celui à quatre parties. Le plus souvent la main droite exécute trois de ces parties.

Aussitôt qu'on a choisi le ton du groupe de notes à accompagner, on sait quel degré de la gamme occupe chaque note, et l'organiste traite ce degré selon les règles ordinaires de l'harmonie en ne se servant que des accords prescrits.

Le mode d'accompagnement le plus naturel, le mieux consonnant, et même le plus sûr dans tous les cas où le plain-chant offre quelques difficultés, est le suivant :

On placera l'accord parfait :

1° Sur la tonique;

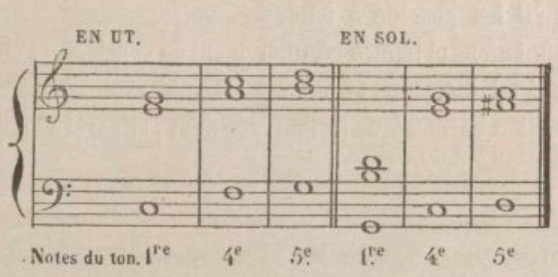
2° Sur la quatrième note du ton;

3° Sur la cinquième note du ton;

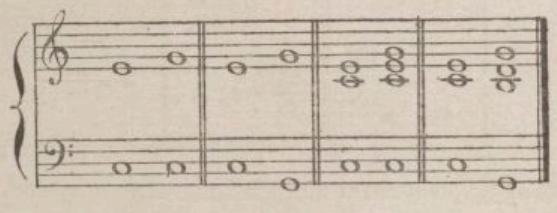
Et ces trois accords suffisent pour accompagner les notes de la mélodie qui font partie de ces accords.

J'ai évité dans les exemples, même dans ceux de démonstration, de multiplier les accords à la main gauche, d'abord parce qu'on saisit mieux les sons lorsque la basse est un peu éloignée des autres parties, et ensuite pour qu'on prenne l'habitude d'une bonne disposition des parties.

Je donne ici ces trois accords parfaits à la première position. Ils doivent être lus et non joués, puisqu'ils forment des quintes consécutives.

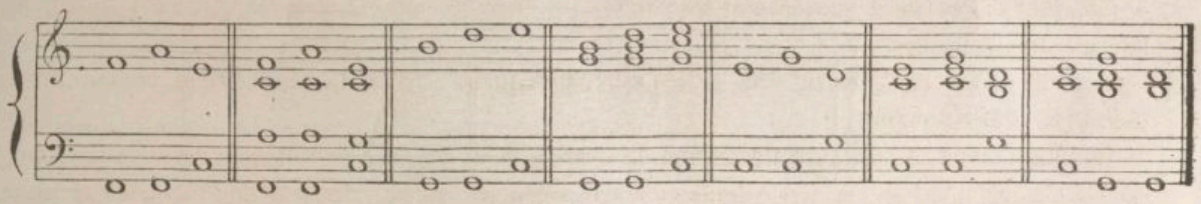


Par conséquent si la mélodie est en *ut* et offre *mi sol*, on mettra *ut ut* à la basse, ou, si l'on veut, *ut sol*, et on remplira l'accord.



Si la mélodie donne *fa la mi*, on l'accompagnera par *fa fa ut*. Si elle donne *si ré mi*, l'accompagnement sera *sol sol ut*. De même *mi sol ré* auront pour basse *ut ut sol* ou, si l'on veut éviter les deux quintes par mouvement contraire, ce qui est autorisé d'ailleurs, on mettra *ut sol sol*.

On voit que ces trois accords parfaits suffisent pour accompagner toutes les notes de la gamme.



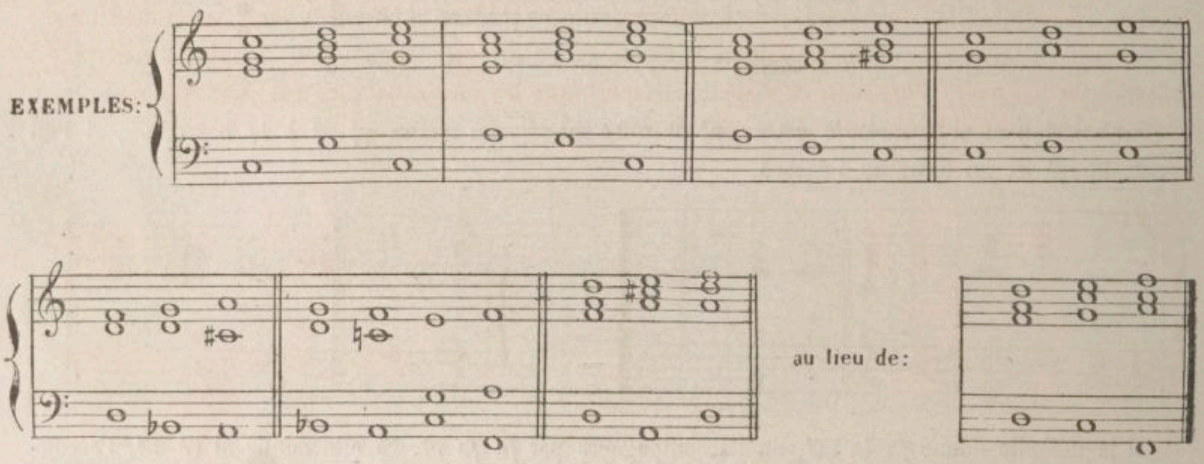
Le mouvement contraire doit être pratiqué autant que possible afin d'éviter les quintes consécutives.

Les périodes du plain-chant s'exécutent dans un mouvement trop grave pour qu'il soit possible de

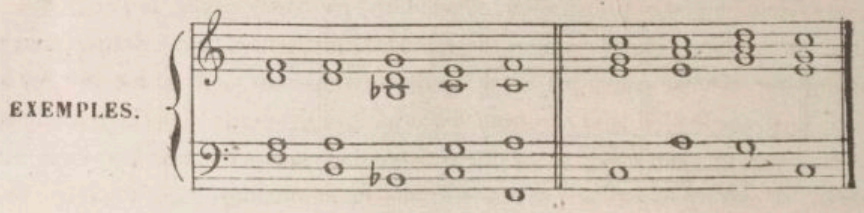
réunir plusieurs notes sur un seul accord comme dans la musique ordinaire. Dans celle-ci, en effet, il n'est pas rare de voir une mélodie formée de vingt à trente notes et accompagnée par une harmonie peu variée, par trois ou quatre accords seulement. On y remarque aussi une suite nombreuse de notes sur un seul accord, ce qui ne pourrait avoir lieu dans le plain-chant sans en dénaturer complétement le caractère et sans lui faire perdre sa majestueuse simplicité. Ainsi il convient d'accompagner par un accord chaque note de la mélopée liturgique, et j'ai insisté sur ce principe parce que des conséquences essentielles en découlent. La première de ces conséquences est la nécessité de moduler, c'est-à-dire de changer de ton fréquemment.

On a vu dans mon travail sur l'harmonisation des huit échelles tonales, tant à la basse qu'à la partie supérieure, les diverses modulations dont elles sont susceptibles. L'organiste devra y recourir fréquemment jusqu'à ce qu'il les possède à fond.

Indépendamment des modulations obtenues régulièrement en considérant chaque note du groupe à harmoniser comme appartenant à tel ou tel ton et comme partie intégrante d'un des trois accords parfaits de ce ton, on fait usage de la transition harmonique instantanée dont j'ai parlé au sujet du chant mis à la basse.

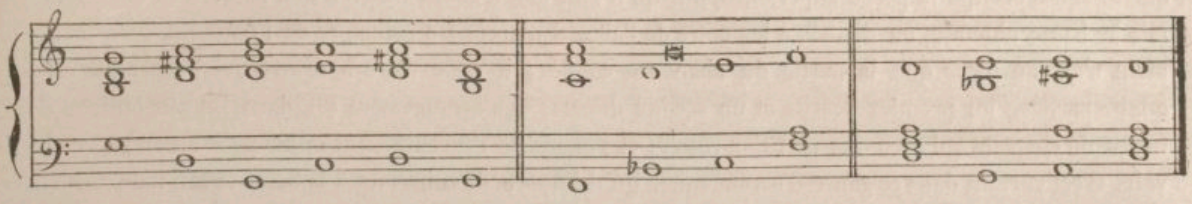


La même note peut changer d'accord, par exemple passer du mode majeur au mode mineur selon qu'on la regarde comme tonique ou comme troisième note du ton. Exemples :



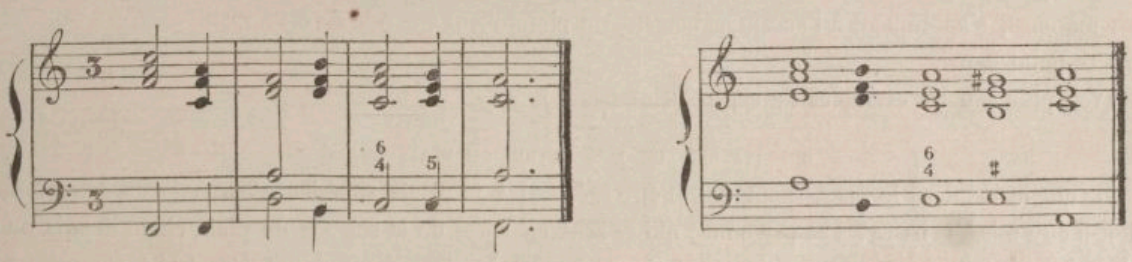
On peut faire précéder l'accord parfait de l'accord de sixte sous forme de cadence sur la seconde note du ton lorsqu'elle est répétée ou longue, et lorsqu'elle est suivie de la tonique. J'ai employé cette harmonie

dans ma partition des *Chants de la Sainte-Chapelle* (1849), et cet effet, accueilli avec faveur, a été adopté depuis par plusieurs organistes.



Le son fondamental produit le meilleur effet, employé communément. Cependant la disposition de l'harmonie et de la mélodie est quelquefois telle que le premier renversement vaut mieux. La basse de l'accord de sixte à la main gauche doit autant que possible être amenée ou quittée par degré conjoint. Si on reste longtemps dans le même ton, on emploie ce premier renversement; mais il vaut mieux détruire la monotonie par l'emploi des modulations passagères.

Le second renversement ou accord de quarte et sixte est d'un emploi très-rare; lorsque la dominante est répétée deux fois à la basse et suivie de la tonique, on peut chiffrer la première par $\frac{6}{4}$, et la deuxième par l'accord parfait; mais cette disposition doit être évitée comme donnant lieu à une cadence trop moderne. On n'a guère l'occasion de l'appliquer que dans les morceaux mesurés, tels que dans les proses et dans les plains-chants récents. Exemples :



L'accord de quarte et sixte doit être amené par degré conjoint.

Enfin, je dirai un mot de l'accord de septième de dominante. Puisque je me montre seulement tolérant à l'endroit des renversements, et que cette tolérance bornée à certains cas implique une sorte d'exclusion générale, à plus forte raison devrais-je me montrer sévère pour l'admission de la dissonance naturelle, de la septième sans préparation. Cependant, en raison même de l'origine de cet accord qui remonte au treizième siècle, à une époque où notre tonalité moderne s'est développée pour devenir un peu plus tard prépondérante dans la musique, il me paraît peu dangereux pour le caractère grave et antique du chant grégorien, sauvegardé d'ailleurs par tous les principes rigoureux que j'ai fait connaître, d'introduire çà et là dans quelques morceaux ayant le caractère des séquences dont la mélodie remonte aux douzième et treizième siècles, quelques accords de septième de dominante; mais il faut que ces morceaux appartiennent au sixième mode, tels que l'*Ave verum*, l'*Inviolata*. Employés avec une extrême discrétion, ils produiront un bon effet et ne feront nulle disparate avec le caractère de ces morceaux.

(Voir les morceaux harmonisés et mis à la partie supérieure.)

PLAIN-CHANT MIS A UNE PARTIE INTERMÉDIAIRE

Pour harmoniser le chant en le plaçant dans une partie intermédiaire, on observe les mêmes règles que lorsqu'il occupe la partie supérieure, puisqu'il faut tout d'abord trouver une basse à ce chant. Une fois la basse obtenue, on distribue les notes de l'accord d'après les principes de l'harmonie. Ordinairement c'est au ténor que la partie du chant est confiée; il reste alors à trouver, si l'ensemble est à quatre parties, un premier dessus et un second dessus. Cet arrangement est dans les attributions du maître de chapelle qui écrit une partition vocale, et l'organiste l'exécute sur l'orgue pour accompagner les voix. C'est surtout dans ce genre d'arrangement qu'il importe de conserver à la basse le son fondamental.

Aucun croisement n'est toléré.

(Voir plus loin les tons de psaumes harmonisés.)

CONTRE-POINT FLEURI

L'organiste accompagnateur doit accompagner le chant en accords plaqués à la partie supérieure, à la partie intermédiaire ou à la basse, selon la nature des voix qui chantent et le genre d'effet qu'on veut produire.

L'organiste du grand orgue ayant à exécuter seul les morceaux de plain-chant et avec des ressources de sonorité plus puissantes, peut donner plus de solennité et de richesse à l'ensemble harmonique, en faisant du contre-point à la main droite et en jouant le chant à la main gauche et aux pédales.

Dans les instruments doués de puissants jeux de pédales, il arrive même que le chant est joué à la pédale et accompagné sur les claviers à mains en contre-point.

Les règles que j'ai fait connaître sur le contre-point, ce que j'ai dit sur les notes de passage, les retards et les marches, s'appliquent à l'accompagnement du plain-chant entendu de cette manière, c'est-à-dire en contre-point fleuri.

(Voir plus loin les exemples de contre-point fleuri.)

OBSERVATION SUR L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT

De quelle manière le plain-chant doit-il être exécuté? A la partie supérieure? à celle du ténor? ou doit-il être mis à la basse? Les personnes qui se sont occupées de la science du plain-chant depuis une vingtaine d'années, ont presque toutes émis l'avis que le plain-chant devait être traité comme une mélodie, et par conséquent qu'il devait être toujours mis à la partie supérieure. Il semble qu'il suffise d'émettre cette opinion pour qu'aucune objection ne puisse prévaloir contre elle. Et cependant je pense que ce système absolu offre des inconvénients dont le moins grave consiste dans l'uniformité de l'exécution et dans le non-emploi des beaux effets auxquels se prête particulièrement le plain-chant. La place que doit occuper le plain-chant dans la partition dépend de la nature des morceaux, des moyens d'exécution dont le maître de chapelle dispose, enfin du degré de solennité des offices. En premier lieu, si tel morceau de plain-chant ne s'éloigne pas trop de la gamme diatonique moderne, s'il offre une mélodie facile à saisir et qui se prête à une basse naturelle, ce morceau perdrait ses qualités s'il était mis ailleurs qu'à la partie supérieure. Tels sont l'*Inviolata*, l'*Ave verum*, l'*Adoro te supplex*, etc.; d'autres morceaux comme les *Alleluia* et les Graduels, les Répons, les Antiennes, peu propres à recevoir une basse régulière et agréable, sont mieux placés à la basse. Les accords parfaits ou les sixtes qui les surmontent, sans étouffer le son fondamental et ses dérivés, y ajoutent une harmonie qui en adoucit la rudesse. Si enfin le chant est psalmodique et très-connu, tel

que la mélopée de nos psaumes, il peut recevoir au-dessus des parties d'accompagnement et au-dessous une basse, et cette sorte de partition s'appelle *faux-bourdon*. J'ai dit que les voix dont le maître de chapelle dispose devaient aussi déterminer la manière de chanter le plain-chant. Les partisans du plain-chant mis toujours à la partie supérieure ont-ils réfléchi à la composition du personnel du chœur de nos églises? Les voix y sont de quatre espèces : les dessus et seconds dessus, les ténors et les basses ou chantres proprement dits. A quoi servirait ce quatuor indiqué par la nature? Si l'on fait exécuter le chant par les enfants, il sera loin d'être assez sonore, et, d'ailleurs, les fidèles ne pourraient chanter aussi haut. Si l'on fait exécuter le chant par les dessus et les ténors, l'harmonie devra être écrite à voix égales pour éviter les croisements. Cette manière d'écrire est difficile. L'effet peut en être trouvé monotone. En dernier lieu, lorsque l'exécution doit être rapide, comme dans les offices ordinaires, dans le chant des antiennes pendant les vêpres d'un dimanche après la Pentecôte, il est clair que le chant joué à la partie supérieure donne des basses sautant de quarte et de quinte. Ce mouvement produit un effet aussi insupportable pour l'oreille, lorsqu'il est rapide, qu'agréable, au contraire, lorsqu'il est lent. Le même chant mis à la basse et accompagné à la main droite par des accords parfaits et des accords de sixte, donne une succession fréquente de degrés conjoints très-harmonieuse et parfaitement conforme au caractère de la mélopée ecclésiastique. En dernier lieu, on sait que dans un accord de quatre notes exécuté sur l'orgue et sur le même clavier avec un mélange de jeux d'anches, la note la plus grave sera la mieux saisie par l'oreille, parce qu'elle est la plus forte. Si la note supérieure reproduit le chant, ce chant est nécessairement couvert par les trois autres notes, et quand le plain-chant est exécuté de cette manière, on n'entend que des successions de quartes et de quintes à la basse qui sont dépourvues d'intérêt ; la mélodie est étouffée, l'effet musical est très-mauvais, et le but liturgique n'est pas atteint. Si l'on veut jouer le chant à la partie supérieure, de manière à ce qu'il soit entendu, il faut se résoudre à ne l'exécuter qu'avec des jeux de fond, dont on pourra éclaircir les dessus en y mêlant une doublette, ou, si l'on veut employer les jeux d'anches, jouer la note du chant sur un clavier, sur celui du grand orgue, par exemple, et faire l'accompagnement sur un autre clavier chargé de jeux plus doux. Il importe de tenir compte de toutes ces circonstances pour bien exécuter le plain-chant sur l'orgue, et de se garder d'un système absolu, qui, en toute chose, a des inconvénients, mais qui, en musique, a le tort assez grave, on en conviendra, de ne compter pour rien et le goût et l'oreille.

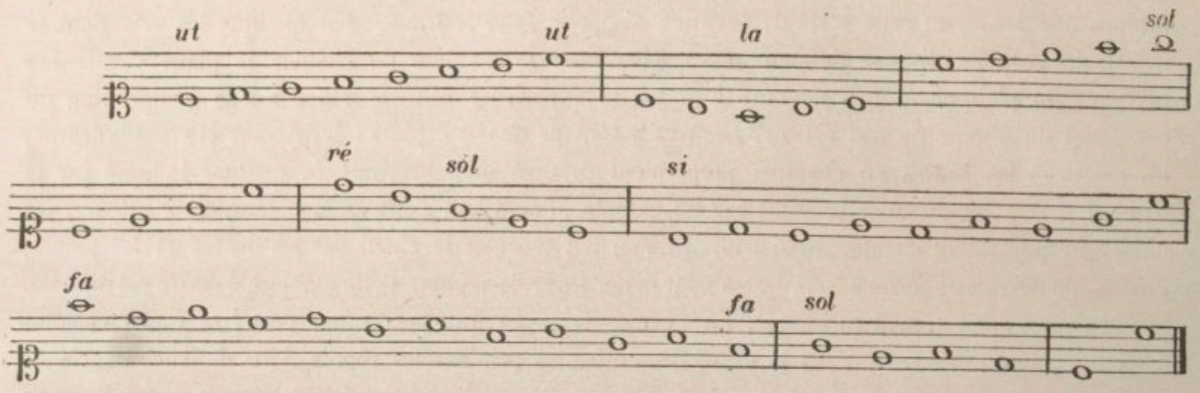
PRINCIPES GÉNÉRAUX DE TRANSPOSITION

Je suppose que l'organiste est suffisamment instruit de la composition des intervalles, et de la génération des tonalités avec leurs armures respectives à la clef pour les gammes majeures et mineures.

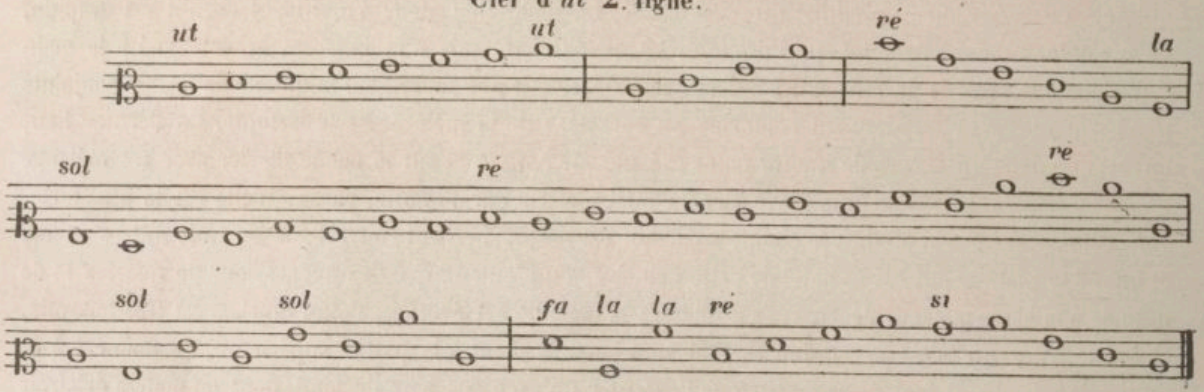
Il doit étudier les procédés à suivre pour transposer les morceaux d'après les convenances des voix, et les ramener à un diapason déterminé. Cette opération se fait au moyen des clefs qu'on substitue à celles qu'on a devant les yeux, en observant d'exécuter, dans la nouvelle échelle qui résulte de ce déplacement, les tons et les demi-tons aux mêmes places qu'ils occupent dans l'échelle primitive ; enfin, en transposant exactement les signes accidentels qui sont marqués dans le morceau.

La lecture sur les sept clefs doit être pratiquée aisément pour transposer. Voici plusieurs exercices qui serviront à en faire usage. Les clefs de *sol* et de *fa* étant suffisamment connues, le nombre des clefs à étudier se réduit à cinq.

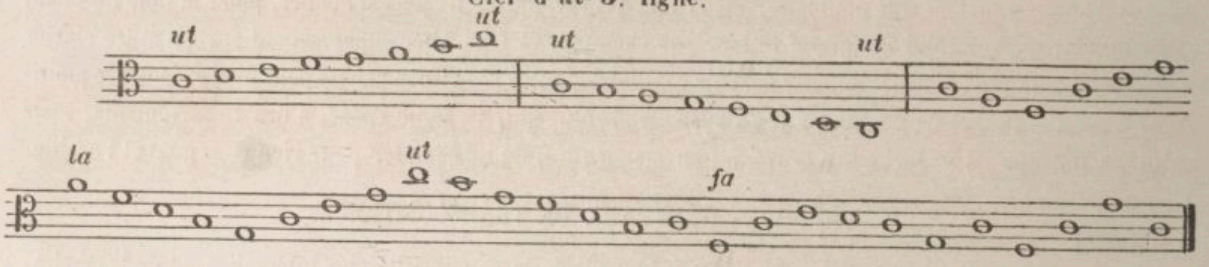
Clef d'*ut* 1re ligne.



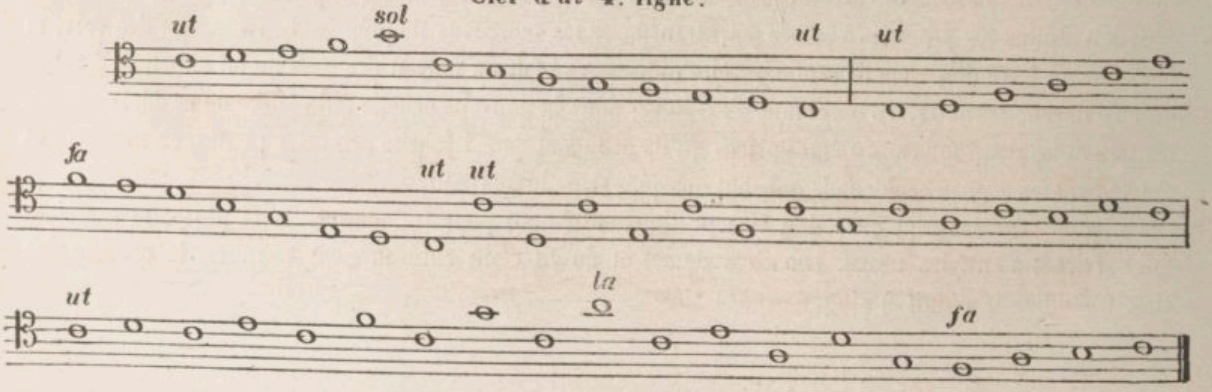
Clef d'*ut* 2e ligne.



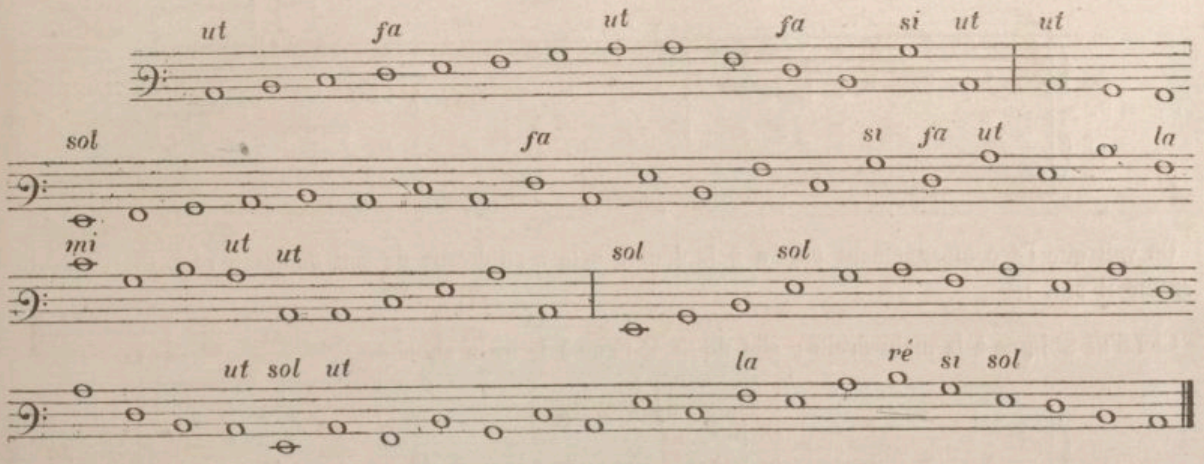
Clef d'*ut* 3e ligne.



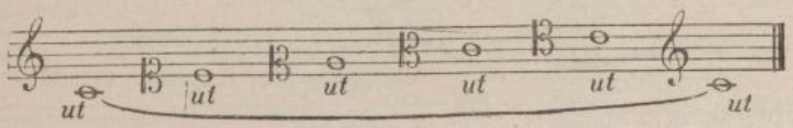
Clef d'*ut* 4e ligne.

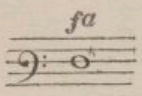


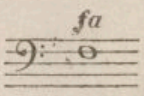
Clef de *fa* 3e ligne



L'*ut* placé sur la ligne de la clef correspond au premier *ut* de la clef de *sol*.



Et le *fa* de la clef de *fa* 3e ligne 

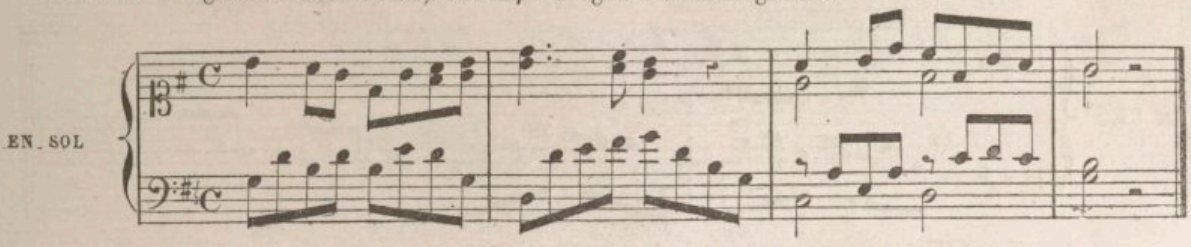
correspond au *fa* de la clef de *fa* 4e ligne. 

Lorsqu'on transpose, il arrive souvent qu'on lit les notes à des octaves au-dessus ou au-dessous de ce diapason général. Mais, dans l'exécution, on observe la distance qui existe entre les intervalles aux deux clefs dans le ton primitif.

Dans les exercices suivants, j'ai conservé au thème dont j'ai fait choix sa physionomie, c'est-à-dire que la place des notes sur la portée reste la même, et cependant on le transpose sept fois dans des tons différents, et on a fait usage pour cela des sept clefs. Cet exemple peut servir de type pour transposer un morceau dans tous les tons. En effet, on n'a qu'à modifier l'armure de la clef et on aura les huit autres tonalités sans aucun changement dans la disposition des clefs.

EXERCICES POUR LA LECTURE DE CLEFS DIFFÉRENTES A CHAQUE MAIN

Clef d'*ut* 1re ligne à la main droite; clef de *fa* 4e ligne à la main gauche.



Clef d'*ut* 2e ligne à la main droite ; clef de *sol* 2e ligne à la main gauche.

EN MI ♭.

On voit que l'accompagnement est lu à la double octave au-dessus de son diapason réel. On l'exécute comme il suit :

Clef d'*ut* 2e ligne à la main droite ; clef de *fa* 4e ligne à la main gauche.

EN MI ♭

La clef de *sol* sur la 1re ligne se lit comme la clef de *fa* 4e ligne.

etc.

Clef d'*ut* 3e ligne à la main droite ; clef d'*ut* 1re ligne à la main gauche.

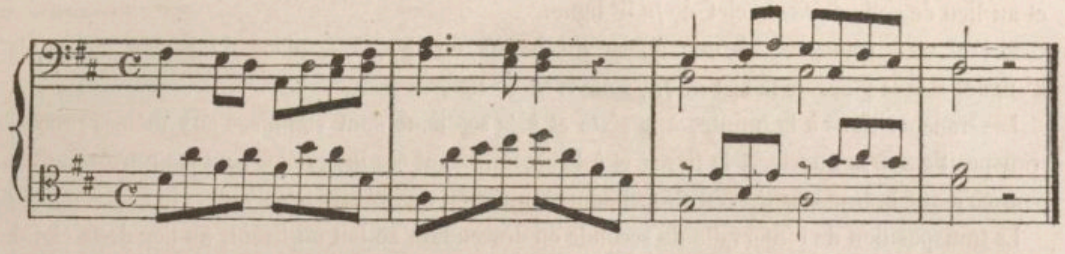
EN UT.

Clef d'*ut* 4e ligne à la main droite ; clef d'*ut* 2e ligne à la main gauche.

EN LA.

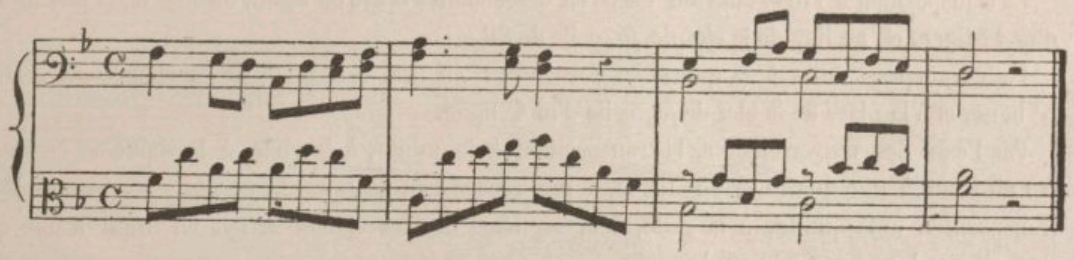
Clef de *fa* 4e ligne à la main droite; clef d'*ut* 4e ligne à la main gauche.

EN RÉ.



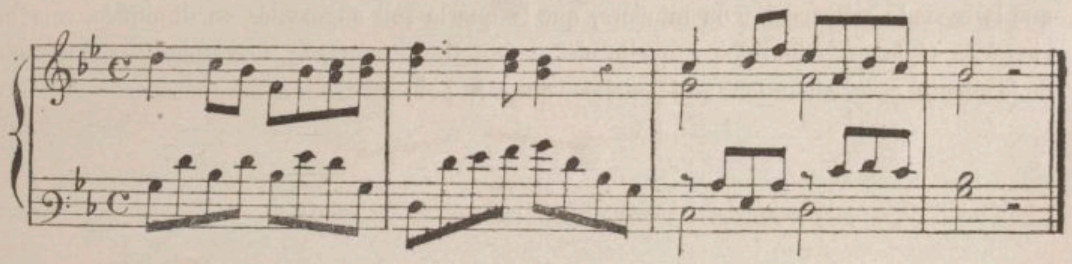
Clef de *fa* 3e ligne à la main droite; clef d'*ut* 3e ligne à la main gauche.

EN FA.



Clef de *sol* 2e ligne à la main droite; clef de *fa* 3e ligne à la main gauche.

EN SI ♭



PROCÉDÉS A EMPLOYER POUR LE CHOIX DES CLEFS

Lorsqu'on a déterminé le ton dans lequel on veut transposer un morceau, on remarque de quel intervalle il s'éloigne, soit en montant, soit en descendant, du ton primitif. Fixé sur ce point, on fait subir le même changement à la note qui est sur la ligne de la clef, c'est-à-dire qu'on hausse cette note ou qu'on la baisse du même intervalle qui sépare le nouveau ton du premier.

On cherche ensuite à laquelle des clefs correspond la nouvelle note, ainsi placée sur la ligne de l'ancienne clef. La clef étant trouvée, on la substitue à la première; on suppose l'armure du nouveau ton et la transposition est opérée.

On emploie les mêmes procédés pour la clef de *fa*.

Lorsqu'on se sera rendu compte, par l'expérience, de cette manière de transposer, on pourra fixer dans sa mémoire les résultats suivants :

La transposition d'un morceau à l'intervalle de seconde en montant s'opère en substituant à la clef de *sol* celle d'*ut* 3e ligne, à celle de *fa*, la clef d'*ut* 2e ligne.

Si l'on veut transposer à une tierce au-dessus, on lira, au lieu de la clef de *sol*, celle de *fa* 4e ligne, et au lieu de celle de *fa*, la clef de *fa* 3e ligne.

Si l'on veut transposer à une quarte au-dessus, on lira, à la place de la clef de *sol*, la clef d'*ut* 2e ligne, et à la place de la clef de *fa*, celle d'*ut* 1re ligne.

Les transpositions à la quinte, à la sixte et à la septième sont soumises aux mêmes procédés que les transpositions à la quarte, à la tierce et à la seconde dont ces intervalles sont les renversements ; et c'est pour cela que la transposition en descendant donne lieu aux résultats suivants :

La transposition de l'intervalle de seconde en descendant se fait en lisant, au lieu de la clef de *sol*, celle d'*ut* 4e ligne ; au lieu de la clef de *fa*, celle d'*ut* 3e ligne.

La transposition à l'intervalle de tierce en descendant s'opère en lisant, au lieu de la clef de *sol*, celle d'*ut* 1re ligne, et, au lieu de la clef de *fa*, celle de *sol*.

Pour transposer enfin à la quarte en descendant, on lira, à la place de la clef de *sol*, celle de *fa* 3e ligne, et à la place de la clef de *fa*, celle d'*ut* 4e ligne.

Par l'effet des renversements, la transposition à la quinte, à la sixte, à la septième en montant se fait en lisant à une quarte, à une tierce, à une seconde au-dessous de ce qui est écrit, tandis que la transposition à la quinte, à la sixte, à la septième en descendant se fait en lisant à une quarte, à une tierce, à une seconde au-dessus.

Il ne s'agit ici que de fixer les clefs, ce qui doit précéder l'appréciation de l'intervalle. En effet, que la seconde soit majeure ou mineure, que la quarte soit augmentée ou diminuée, cela ne change rien à la règle qui détermine à quelle clef il faut lire le morceau. Les altérations constitutionnelles de la tonalité et les altérations accidentelles vont être l'objet d'explications spéciales.

TRANSPOSITION DES SIGNES ACCIDENTELS

La transposition exige que les intervalles qui séparent les notes dans le nouveau ton soient les mêmes que ceux qui séparent les notes dans le ton primitif.

On arrive à ce résultat, en ce qui concerne l'échelle diatonique, par l'armure de la clef qui détermine la nouvelle tonalité. Mais s'il se rencontre un dièse, un bémol, un bécarre, il faut en reproduire l'effet dans le ton nouveau en haussant ou en baissant la note.

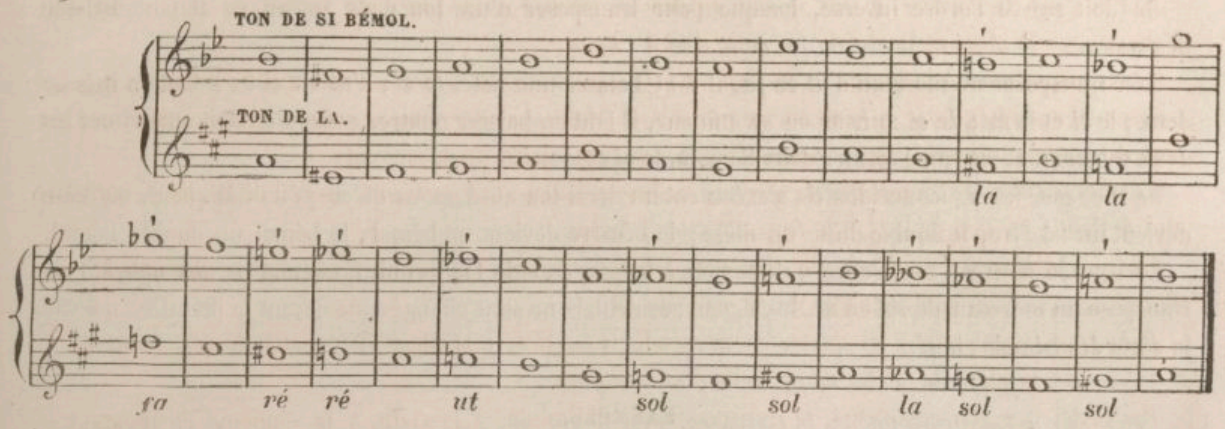
On peut bien dire d'une manière générale que, si l'on transpose un ton qui a des dièses à la clef dans un ton qui a des bémols, le dièse se change en bécarre, le bécarre en bémol, le bémol en double bémol ; que si, au contraire, on transpose un ton qui a des bémols à la clef, dans un ton qui a des dièses, le bémol devient bécarre, le bécarre dièse, le dièse double dièse. Mais les exceptions sont si fréquentes qu'on ne peut en faire une règle, puisque son application dépend du rapport de l'altération accidentelle des notes avec la tonalité.

Il faut constater d'abord les faits suivants :

Lorsqu'on transpose à un demi-ton diatonique au-dessous, le dièse, le bécarre et le bémol s'exécutent un demi-ton au-dessus de ce qu'ils expriment, s'ils sont placés devant les notes *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la* du nouveau ton. Devant les deux notes *mi* et *si*, les signes restent les mêmes.

EXEMPLE.

TRANSPOSITION A UN DEMI-TON DIATONIQUE EN DESCENDANT



On doit remarquer quelles sont les notes du ton primitif qui doivent être altérées en montant ou en descendant pour être transposées dans le nouveau ton.

Si l'on transpose d'*ut* en *ré*, il y a deux notes du ton d'*ut* à monter, puisque le *fa* et l'*ut* sont *dièses*. Si l'on transpose de *si* ♭ en *la*, il y a cinq notes à monter. Il faut d'abord supprimer les deux bémols *si* et *mi*, puis ajouter trois dièses : *fa*, *ut*, *sol*. Si l'on transpose de *mi* en *fa* ♯, il faut hausser deux notes du nouveau ton : le *la* et le *mi*, etc.

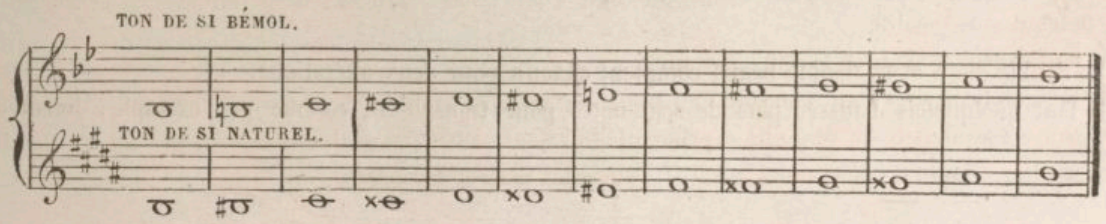
Lorsqu'il n'y a qu'une note à hausser, le changement des signes accidentels se fait dans le nouveau ton en les exécutant un demi-ton au-dessus de ce que ces signes indiquent dans le ton primitif. Ce changement ne se produit que devant le *fa* du nouveau ton, parce qu'il est le premier dièse de la série des dièses.

Lorsqu'il y a deux notes à hausser, le changement des signes accidentels a lieu devant les premières notes de l'ordre des dièses : *fa* et *ut* ; lorsqu'il y a trois notes, il a lieu devant les trois premières notes de l'ordre des dièses, et ainsi de suite ; de telle sorte que s'il y a devant ces notes un bécarre, il faut le changer en dièse ; s'il y a un double bémol, il faut le changer en bémol ; un bémol devient bécarre, un dièse double dièse.

Ainsi, lorsqu'on transpose un morceau de *si* ♭ en *si* naturel, comme il y a deux bémols à supprimer : *si*, *mi*, puis cinq dièses à ajouter : *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, en tout sept notes à hausser, les signes accidentels sont haussés d'un demi-ton devant les sept notes de l'ordre des dièses : *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*.

EXEMPLE.

TRANSPOSITION A UN DEMI-TON DIATONIQUE EN MONTANT



Devant les autres notes que celles qu'on prend dans la série des dièses, on exécute en transposant le signe accidentel tel qu'il est indiqué dans le ton primitif.

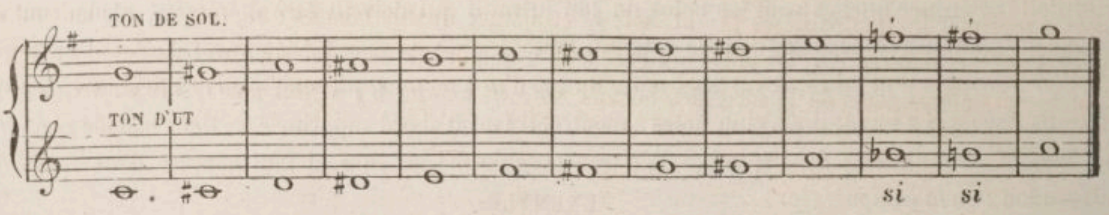
On doit suivre l'ordre inverse, lorsque pour transposer d'un ton dans un autre, il faut baisser des notes.

Pour transposer un morceau d'*ut* en *fa*, il faut baisser une note, le *si*; d'*ut* en *si* ♭, il faut en baisser deux : le *si* et le *mi*; de *si* mineur en *sol* mineur, il faut en baisser quatre, puisqu'on doit supprimer les deux dièses *fa* et *ut*, puis ajouter deux bémols, le *si* et le *mi*.

Dans ce cas, les signes accidentels s'exécutent un demi-ton au-dessous de ce qu'ils indiquent. Le dièse devient un bécarre, le double dièse un dièse; le bécarre devient un bémol, le bémol un double bémol.

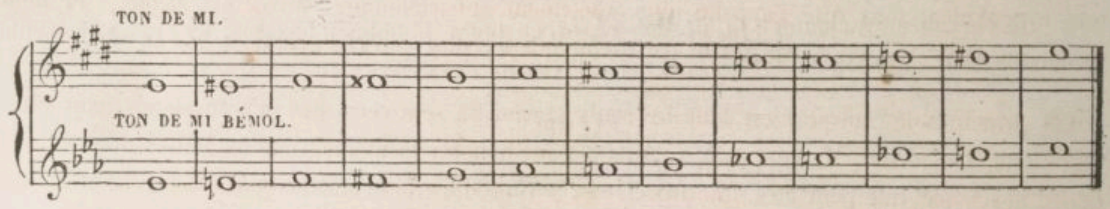
Lorsque le nouveau ton n'offre qu'une note à baisser dans le ton primitif, comme par exemple si l'on transpose un morceau de *sol* en *ut*, les signes accidentels ne sont changés que devant la première note de la série des bémols : le *si*.

EXEMPLE.



Lorsque le nouveau ton comporte deux notes à baisser, le changement des signes accidentels a lieu devant les deux premières notes de la série des bémols : *si* et *mi*. S'il en comporte trois, le changement a lieu devant les trois premières et ainsi de suite. S'il en comporte sept, les sept notes de la série des bémols subissent ce changement. Par exemple, pour transposer de *mi* en *mi* ♭, il faut supprimer les quatre dièses *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, et ajouter les trois bémols *si*, *mi*, *la*; en tout il y a sept notes à baisser. Les signes accidentels seront donc baissés d'un demi-ton devant les sept notes de la gamme.

EXEMPLE.

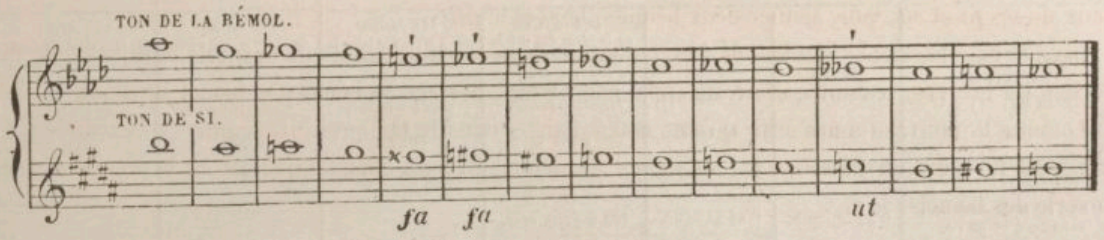


Le double dièse et le double bémol comptent chacun pour deux altérations.

Il faut quelquefois hausser plus de sept notes pour transposer, comme par exemple, lorsqu'on

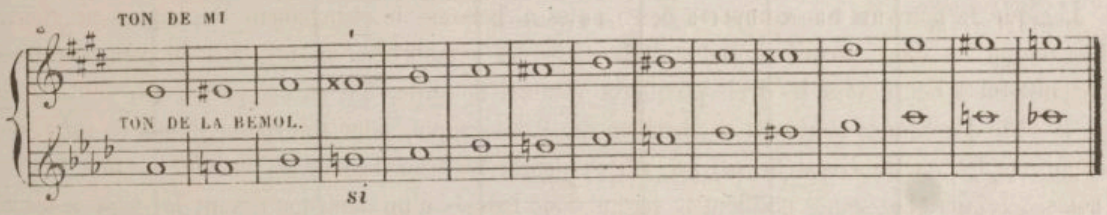
transpose de *la* ♭ en *si ;* il faut alors supprimer quatre bémols et ajouter cinq dièses, en tout altérer neuf notes. Dans ce cas, les notes qui excèdent le nombre de sept sont haussées d'un ton. Ce sont toujours les premières de la série ; soit *fa*, *ut*, s'il y en a deux ; *fa* seulement s'il y en a qu'une.

EXEMPLE.



Il faut aussi quelquefois baisser plus de sept notes pour transposer, comme de *mi* en *la* ♭ ; il faut alors supprimer les quatre dièses *fa*, *ut*, *sol*, *ré* et ajouter quatre bémols : *si*, *mi*, *la*, *ré*, en tout huit notes à altérer. Dans ce cas, les notes qui excèdent le nombre de sept doivent être baissées d'un ton. Ce sont les premières notes de la série des bémols, soit *si*, lorsqu'il y a huit notes, soit *si*, *mi*, lorsqu'il y en a neuf.

EXEMPLE.



Ces particularités se présentent lorsqu'on transpose un morceau à un intervalle de seconde augmentée, de tierce diminuée ou de quarte diminuée. On peut facilement éviter ces complications en se servant des tons synonymes, tons que j'appelle plus exactement enharmoniques (voyez ma *Méthode de musique vocale*, pages 17-18), en convertissant par exemple le ton d'*ut* ♯ en *ré* ♭, celui de *la* ♯ en *si* ♭.

Ces principes de transposition sont les seuls exacts. Ce sont ceux que m'a enseignés mon vénéré et regretté maître et ami, M. Moncouteau. Autant pour honorer la mémoire de cet artiste dont la modestie égalait la science, que pour être utile aux élèves, je reproduis ici le tableau qu'il a composé et qui résume ce que je viens d'exposer dans cette partie de mon travail.

TABLEAU DE TRANSPOSITION

Il faut faire, dans le ton où l'on transpose, les signes d'altération que l'on rencontre passagèrement tels qu'on les voit, c'est-à-dire qu'il faut faire un dièse s'il y a un dièse de marqué, sauf les modifications des quatre dernières colonnes. — Les notes désignées par la quatrième et la sixième colonne se trouvent en suivant l'ordre de la série des dièses : FA, UT, SOL, RÉ, LA, MI, SI ; celles qui le sont par la cinquième et la septième se trouvent en suivant l'ordre de la série des bémols : SI, MI, LA, RÉ, SOL, UT, FA.

Pour TRANSPOSER EN MONTANT :	LISEZ, au lieu DE LA CLEF DE SOL, LA CLEF	LISEZ, au lieu DE LA CLEF DE Fa, LA CLEF	LES NOTES de la série des dièses qu'il faut exécuter UN DEMI-TON AU-DESSUS du signe marqué accidentellement SONT :	LES NOTES de la série des bémols qu'il faut exécuter UN DEMI-TON AU-DESSOUS du signe marqué accidentellement SONT :	LES NOTES de la série des dièses qu'il faut exécuter UN TON AU-DESSUS du signe marqué accidentellement SONT :	LES NOTES de la série des bémols qu'il faut exécuter UN TON AU-DESSOUS du signe marqué accidentellement SONT :
D'une seconde mineure, comme d'*ut* en *ré* ♭.	D'*ut* 3e ligne.	D'*ut* 2e ligne.		Les 5 premières.		
D'une seconde majeure, comme d'*ut* en *ré*.	D'*ut* 3e ligne.	D'*ut* 2e ligne.	Les 2 premières.			
D'une seconde augmentée, comme d'*ut* en *ré* ♯.	D'*ut* 3e ligne.	D'*ut* 2e ligne.			Les 2 premières.	
D'une tierce diminuée, comme d'*ut* ♯ en *mi* ♭.	De *fa* 4e ligne.	De *fa* 3e ligne.				Les 3 premières.
D'une tierce mineure, comme d'*ut* en *mi* ♭.	De *fa* 4e ligne.	De *fa* 3e ligne.		Les 3 premières.		
D'une tierce majeure, comme d'*ut* en *mi*.	De *fa* 4e ligne.	De *fa* 3e ligne.	Les 4 premières.			
D'une quarte diminuée, comme d'*ut* ♯ en *fa*.	D'*ut* 2e ligne.	D'*ut* 1re ligne.				La première.
D'une quarte juste, comme d'*ut* en *fa*.	D'*ut* 2e ligne.	D'*ut* 1re ligne.		La première.		
D'une quarte augmentée, comme d'*ut* en *fa* ♯.	D'*ut* 2e ligne.	D'*ut* 1re ligne.	Les 6 premières.			
Pour TRANSPOSER EN DESCENDANT :						
D'une seconde mineure, comme d'*ut* en *si*.	D'*ut* 4e ligne.	D'*ut* 3e ligne.	Les 5 premières.			
D'une seconde majeure, comme d'*ut* en *si* ♭.	D'*ut* 4e ligne.	D'*ut* 3e ligne.		Les 2 premières.		
D'une seconde augmentée, comme d'*ut* ♯ en *si* ♭.	D'*ut* 4e ligne.	D'*ut* 3e ligne.				Les 2 premières.
D'une tierce diminuée, comme d'*ut* en *la* ♯.	D'*ut* 1re ligne.	De *sol*.			Les 3 premières.	
D'une tierce mineure, comme d'*ut* en *la*.	D'*ut* 1re ligne.	De *sol*.	Les 3 premières.			
D'une tierce majeure, comme d'*ut* en *la* ♭.	D'*ut* 1re ligne.	De *sol*.		Les 4 premières.		
D'une quarte diminuée, comme d'*ut* en *sol* ♯.	De *fa* 3e ligne.	D'*ut* 4e ligne.			La première.	
D'une quarte juste, comme d'*ut* en *sol*.	De *fa* 3e ligne.	D'*ut* 4e ligne.	La première.			
D'une quarte augmentée, comme d'*ut* en *sol* ♭.	De *fa* 3e ligne.	D'*ut* 4e ligne.		Les 6 premières.		

Pour la transposition d'un DEMI-TON CHROMATIQUE, soit en montant, comme d'*ut* en *ut* ♯, soit en descendant, comme d'*ut* ♭ en *ut*, les clefs ne changent pas. Dans le premier cas, toutes les notes s'exécutent un DEMI-TON AU-DESSUS du signe marqué ; dans le second, elles s'exécutent un DEMI-TON AU-DESSOUS.

Exemples de transposition des signes accidentels

D'UT en SI ♭

Conversion du ♯ en ♮.

DE MI ♭ en SI ♭

Conservation des mêmes signes.

D'UT en FA.

Conversion du ♯ en ♮ et du ♮ en ♭.

DE SI ♭ en UT

Conversion du ♮ en ♯.

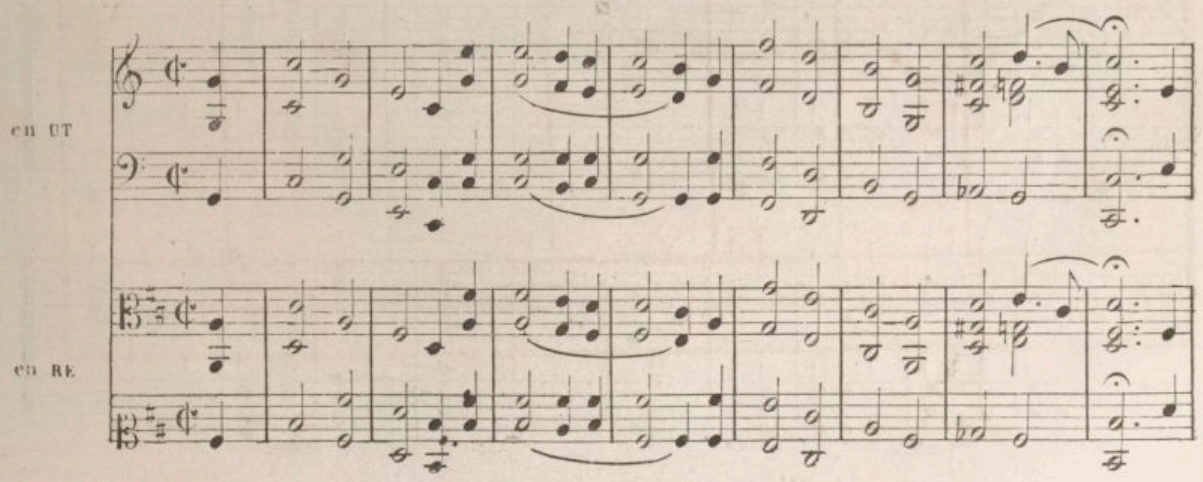
DE LA ♭ en LA NATUREL.

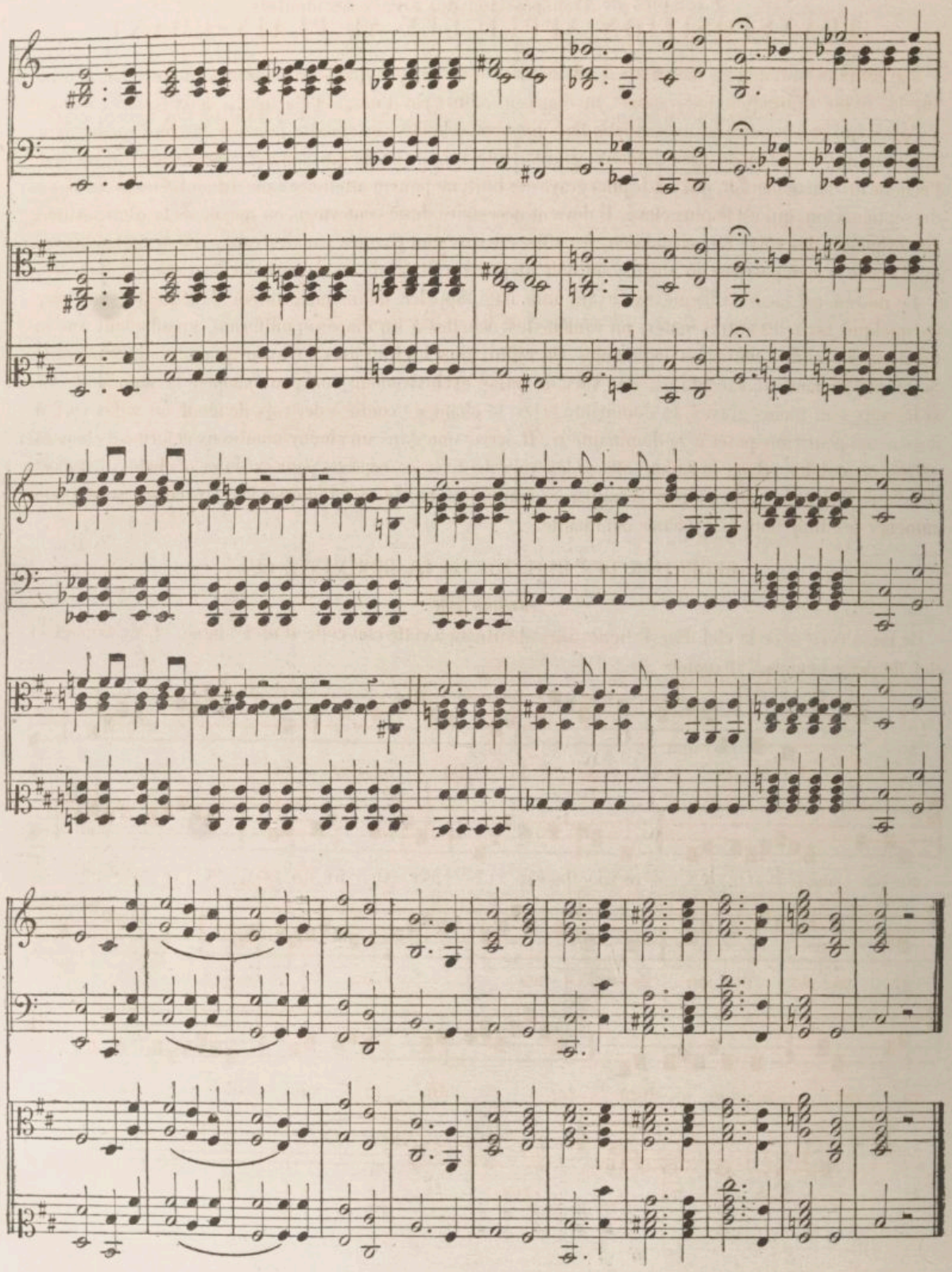
Conversion du ♭ en ♮.

DE RÉ en RÉ ♭

Conversion du ♮ en ♭, du ♭ en ♭♭

Exemple de transposition à la seconde majeure en montant.





TRANSPOSITION APPLIQUÉE AU PLAIN-CHANT

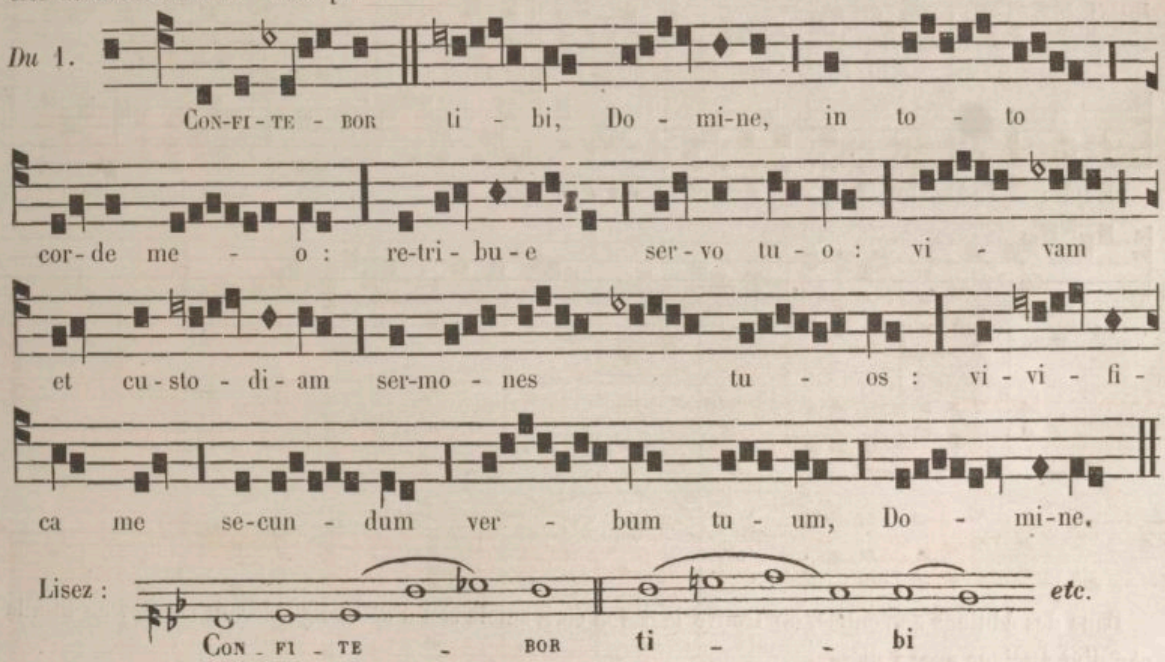
J'ai dit plus haut que les morceaux de plain-chant n'étaient presque jamais exécutés dans le ton marqué sur les livres liturgiques par rapport au diapason admis par l'usage. Cela tient à deux causes : d'abord à l'écart qui existe entre les intonations des diverses échelles des modes puisque les huit modes, embrassent une étendue de près de deux octaves. Une voix de basse qui chantera facilement les notes de l'échelle du deuxième ton, qui est le plus grave des huit, ne pourra atteindre sans difficulté les notes aiguës du septième ton, qui est le plus élevé. Il devient nécessaire de se conformer, au moyen de la transposition, aux exigences des voix. En second lieu, les offices divins sont chantés par des voix plus ou moins graves, et, d'après la composition du chœur, on doit adopter un diapason en rapport avec la nature de ces voix.

Le moyen est facile. Chaque ton ayant une note, appelée dominante, autour de laquelle s'enroulent en quelque sorte les autres notes, on ramène les échelles à un diapason uniforme, en adoptant une intonation commune à toutes les dominantes. On réduit ainsi les huit tons à n'avoir qu'une seule dominante. Si le plain-chant est exécuté par des voix de basse exclusivement, on peut adopter la dominante *sol;* si les voix sont moins graves, la dominante *la ;* si le chant est confié à des voix de ténor ou à des voix de dessus, on peut transposer à la dominante *si*. Il arrive que dans un chœur nombreux et formé d'éléments variés, on emploie, dans le même office, les voix de diverses espèces pour exécuter le chant. Il importe donc que l'organiste soit préparé à toutes ces combinaisons. Je vais indiquer les procédés à suivre pour ramener les huit tons à la même dominante.

REDUCTION DES HUIT TONS A LA DOMINANTE *SOL*

PREMIER TON

Ce ton s'écrit avec la clef d'*ut* 4e ligne; on substituera à cette clef celle d'*ut* 1re ligne, et on armera la clef de deux bémols. Exemple :



DEUXIÈME TON

Le deuxième ton s'écrit avec la clef de *fa;* on lui substituera la clef d'*ut* 1re ligne avec deux dièses.

Du 2.

Col - le - ge - runt Pon-ti - fi-ces, et Pha-ri-sæ - i con -

ci - li-um, et di - xe - runt : Quid fa - cimus, qui - a hic

ho - mo mul - ta si-gna fa - cit? Si di-mit-ti-mus e - um sic,

o - mnes cre - dent in e - um.

etc.

Col - le - ge - runt Ponti - fices, et Phari - sæ - i con - ci - li - um,

TROISIÈME TON

Le 3e ton s'écrit à la clef d'*ut* 4e ligne; on le lira à la clef d'*ut* 2e ligne avec 1 dièse.

Du 3.

E - ri-pe me de i - ni - mi - cis me - is, Do -

mi-ne : ad te con - fu - gi, do - ce me fa - ce-re vo - lunta - tem

tu - am : qui - a De - us me - us es tu.

E - - ri - pe me de in - i - -

etc.

- mi - - cis me - is, Do - - - mi - ne:

Dans des éditions anciennes, on trouve le 3e ton écrit sur la clef d'*ut* 3e ligne. Dans ce cas, on lit à la clef d'*ut* 1re ligne avec 1 dièse.

QUATRIÈME TON

Le 4e ton s'écrit à la clef d'*ut* 4e ligne; on le lira à la clef d'*ut* 1re ligne avec 2 bémols.

Du 4.

Custo - di me, Do - mi-ne, de ma - nu

pecca - to - ris : et ab ho-mi - ni-bus i-ni - quis e - ri - pe

me.

Cus - to - di me, Do - - - - - - - - mi - ne, *etc.*

Dans les anciennes éditions où le 4e ton est écrit à la clef de *fa* 3e ligne, on le lira à la clef d'*ut* 2e ligne avec 2 bémols.

CINQUIÈME TON

Le 5e ton s'écrit à la clef d'*ut* 3e ligne; on le lira à la clef d'*ut* 1re ligne avec 1 dièse qui est souvent supprimé dans le morceau.

Du 5.

Do-mi-ne, tu mi - hi la - vas pe-des? Respondit Je-sus,

et di - xit e - i : Si non la-ve-ro ti - bi pe-des, non ha-be-bis

par - tem me-cum.

Do - mi - ne, tu mi - hi la - vas pe - des? *etc.*

SIXIÈME TON

Le 6e ton s'écrit à la clef d'*ut* 4e ligne ; on le lira à la clef d'*ut* 1re ligne avec 2 bémols.

Du 6.

QUA-SI MO-DO ge - ni - ti in-fantes, al-le - lu - ia : ra - ti - o - na -

bi - les, si-ne do - lo lac concu-pi - sci - te, al - le-lu - ia, al-le -

lu - ia, al-le-lu - ia. *Ps.* E - xul - ta - te De - o adju - to-ri nostro :

* ju-bi - la - te De - o Ja - cob.

etc.

QUA_SI_MODO ge _ ni_ti infantes, al_le _ lu _ ia: ra _ ti_o_na _ bi_les,

SEPTIÈME TON

Le 7e ton s'écrit à la clef d'*ut* 3e ligne ; on le lira à la clef de *fa* 3e ligne avec 1 bémol.

Du 7.

SI consur - re-xi-stis cum Chris - sto, quæ sur - sum sunt

quæ - ri - te, u-bi Chri - stus est in dex - te-ra De - i se - dens, al -

le - lu - ia : quæ sur - sum sunt sa - pi - te, al-le - lu - ia.

etc

SI con_sur _ re_xistis cum Chri _ sto, quæ sur _ sum sunt

Dans les éditions où on trouvera le 7e ton écrit sur la clef d'*ut* 2e ligne, on lira à la clef d'*ut* 4e ligne avec 1 bémol.

HUITIÈME TON

Le 8e ton s'écrit à la clef d'*ut* 4e ligne ; on le lira à la clef d'*ut* 2e ligne avec 1 dièse.

Du 8.

Mo - DI-CUM, et non vi-de - bi-tis me, al - le - lu - ia : i -

te-rum mo - di-cum, et vi-de - bi-tis me, qui - a va -

do ad Pa-trem, al-le-lu - ia, al-le - lu - ia.

Mo - DI-CUM, et non vi - de - bi - tis me, al - le - lu - ia: *etc*

RÉDUCTION DES HUIT TONS A LA DOMINANTE *LA*

Je suppose que les élèves ont déjà acquis quelque habitude de la transposition ; je vais en conséquence donner des exercices plus sommaires.

PREMIER TON

Du 1.

PA - NIS, quem e - go de - de-ro, ca-ro me -

a est pro sæ - cu-li vi - ta.

Le 1er ton ayant pour dominante *la*, on n'a pas à le transposer.

DEUXIÈME TON

Lisez à la clef d'*ut* 4e ligne avec 4 dièses.

Du 2.

Au - fer a me oppro - bri - um et contemptum, qui - a

manda - ta tu - a exqui - si - vi, Do - mi - ne : nam et te-sti-mo - ni - a

tu - a me-di-ta - ti - o me - a est.

Au - fer a me op-pro - bri-um *etc.*

TROISIÈME TON

Lisez à la clef de *fa* 3e ligne avec 3 dièses.

Du 3.

Re - ple - a - tur os me - um lau - de tu - a, al-le - lu -

ia : ut possim canta - re, al-le - lu - ia : gaude - bunt la - bi - a

me - a, dum canta - ve-ro ti - bi, al - le - lu - ia, al - le -

lu - ia.

Re - ple - a - tur os me-um lau - de *etc*

Si on trouve des morceaux du 3e ton écrits à la clef d'*ut* 3e ligne, on lira à la clef d'*ut* 4e ligne.

QUATRIÈME TON

Le 4e ton ayant pour dominante *la*, on n'a pas à le transposer.

On le trouve dans les anciennes éditions écrit à la clef de *fa* 3e ligne.

Du 4.

Acce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti -

ti - æ, ob - la - ti - o-nes, et ho - lo - cau - sta, su - per al - ta - re

tu - um, Do - mi - ne.

CINQUIÈME TON

Lisez à la clef d'*ut* 4e ligne avec 3 dièses. Le dernier dièse est souvent supprimé.

Du 5.

Pa - cem re - linquo vo - bis : pa - cem me - am do vo - bis,

di - cit Do - mi - nus. Al - le - lu - ia.

Pa - cem re - lin - quo vo - bis: *etc.*

SIXIÈME TON

Le 6e ton ayant pour dominante *la*, on n'a pas à le transposer.

Du 6.

Circu - i - bo, et immo - la - bo in ta - berna - cu - lo e -

jus ho - sti - am ju - bi - la - ti - o - nis : canta - bo, et psal - mum

di - cam Do - mi - no.

SEPTIÈME TON

Lisez à la clef d'*ut* 1re ligne avec 1 dièse.

Du 7.

Vi-ri Ga - li-læ - i, quid ad-mi-ra - mi-ni aspi - ci - entes

in cœ - lum? al-le - lu - ia : quemad-mo-dum vi-di-stis e - um ascen-

dentem in cœ - lum, i-ta ve-ni-et, al-le-lu - ia, al - le - lu - ia,

al-le - lu - ia. *Ps.* Om-nes Gentes plau - di-te ma-ni-bus : * ju-bi -

la-te De-o in vo-ce ex-ul - ta-ti-o - nis.

Vi - ri Ga - - li - læ - - i, quid ad - mi -

- ra - mi - ni as - pi - ci - en - tes in cœ - lum? *etc*

Si ce ton est écrit à la clef d'*ut* 2e ligne, on le lira à la clef de *sol* 2e ligne avec 1 dièse.

HUITIÈME TON

Lisez à la clef de *fa* 3e ligne avec 3 dièses.

Du 8.

ALLE - LU - IA. ℣. Spi - ri - tus est,

qui vi - vi - fi - cat : ca - ro au - tem non pro - dest quid - quam.

AL - LE - - - - - LU - IA *etc*

RÉDUCTION DES HUIT TONS A LA DOMINANTE *SI*

PREMIER TON

Lisez à la clef de *sol* 2e ligne avec 2 dièses.

INTROÏT. (LÉ-LA.)
Du 1.

Ex - AU - DI, Do - mi - ne, vo - cem me - am, qua cla - ma - vi ad

te, al - le - lu - ia : ti - bi di - xit cor me - um, quæ - si - vi vul -

tum tu - um, vultum tu - um, Do - mi - ne, re - qui - ram : ne a -

ver - tas fa - ci - em tu - am a me, al - le - lu - ia, al - le -

lu - ia. *Ps.* Do - mi - nus il - lu - mi - na - ti - o me - a, * et sa - lus me -

a : quem time - bo.

Ex - AU - DI, Do - - mi - ne. *etc*

DEUXIÈME TON

Lisez à la clef de *sol* 2e ligne avec 5 dièses.

(RÉ-FA.)

INTROÏT. *Du* 2.

Ci-ba - vit e - os ex a-di-pe frumen - ti, al - le - lu -

ia : et de pe - tra, mel - le sa - tu - ra - vit e - os, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *Ps.* Ex-ul-ta - te De - o

adju - to - ri no - stro : * ju-bi - la-te De - o Ja - cob.

Ci - ba - vit e - os ex a - di - pe *etc*

On peut choisir de préférence le *si* ♭ comme dominante et lire à la même clef avec 2 bémols.

Ci - ba - vit e - os ex a - di - pe *etc*

TROISIÈME TON

Lisez à la clef d'*ut* 1re ligne avec 5 dièses.

(MI-UT.)

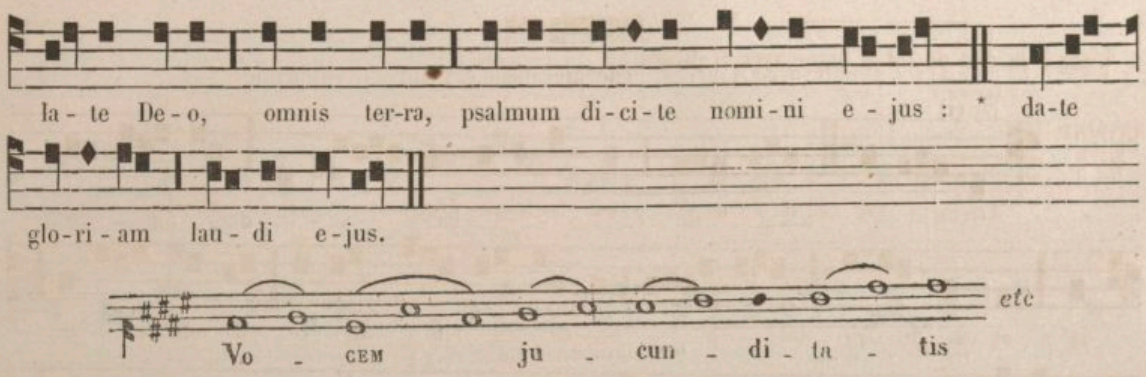
INTROÏT. *Du* 3.

Vo - cem ju - cun - di - ta - tis an-nunti - a - te, et au - di - a -

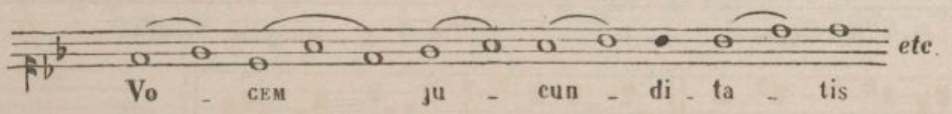
tur, al-le - lu - ia : an-nun - ti - a - te us - què ad extre -

mum ter - ræ : li - be-ra - vit Do - mi-nus po - pu-lum su -

um, al - le - - - lu - ia. *Ps.* Ju-bi -



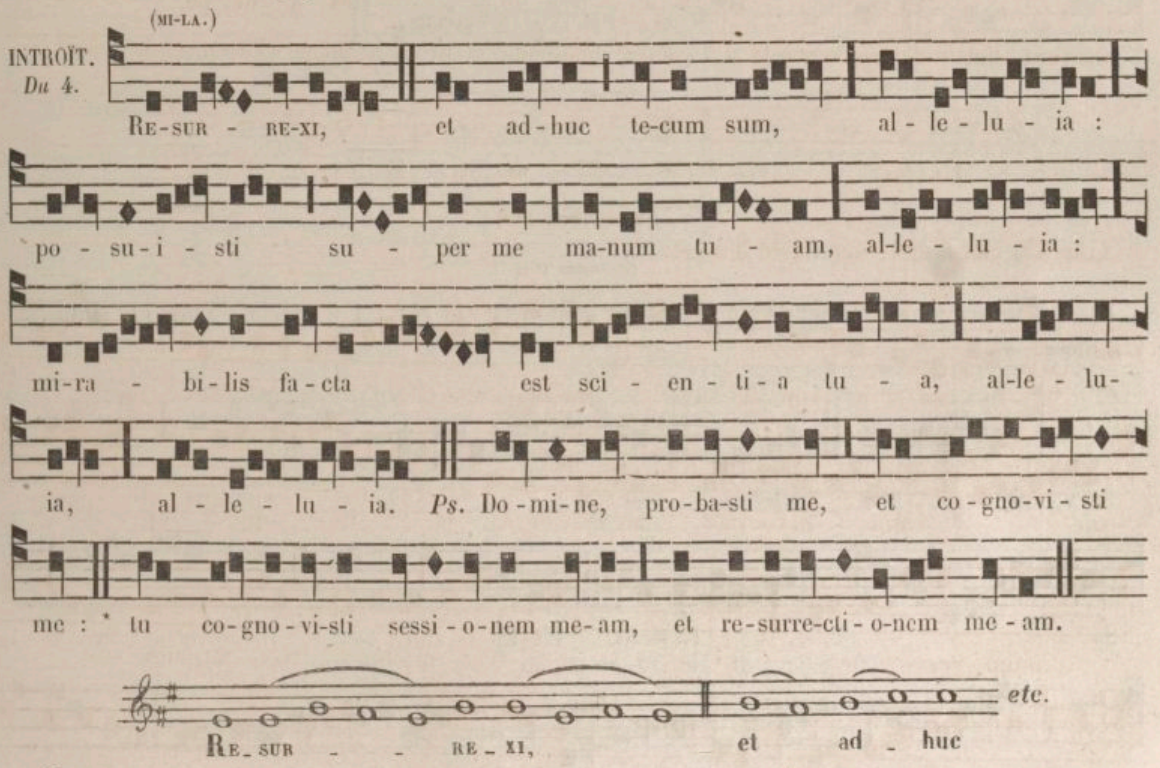
En prenant pour dominante *si* ♭, on n'a que 2 bémols à la clef.



Écrit à la clef d'*ut* 3ᵉ ligne, le 3ᵉ ton se lit à la clef de *sol* 2ᵉ ligne avec 5 dièses pour la dominante *si*, avec 2 bémols pour la dominante *si* bémol.

QUATRIÈME TON

Lisez à la clef de *sol* 2ᵉ ligne avec 2 dièses.



Écrit à la clef de *fa* 3ᵉ ligne, on le lit à la clef d'*ut* 1ʳᵉ ligne avec 2 dièses.

CINQUIÈME TON

Lisez à la clef de *sol* 2e ligne avec 5 dièses, le dernier dièse est souvent supprimé.

(FA-UT)

GRADUEL.
Du 5.

O - MNES de Sa - ba ve - ni - ent, au - rum

et thus de-fe - ren - tes, et laudem Domi-no an-nun - ti-an - tes.

℣. Surge, et il-lu-mi-na - re

Je - ru - sa-lem, qui - a glo - ri - a Do - mi-ni

su-per te or - ta est.

O - - - - - MNES de Sa - - - - ba *etc.*

SIXIÈME TON

Lisez à la clef de *sol* 2e ligne avec 2 dièses ; quelquefois le *si* ♭ est à la clef; alors on supprime l'*ut* dièse.

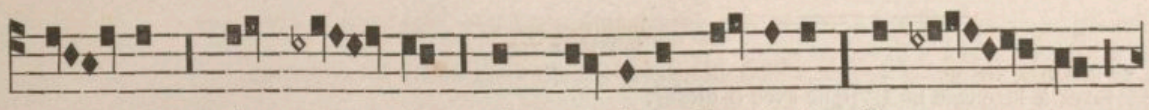
(FA-LA)

Du 6.

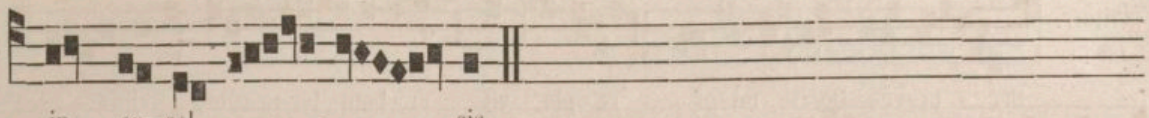
SAN - CTUS, San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

Sa - ba - oth. Ple-ni sunt cœ - li et ter -

ra glo - ri - a tu - a, Ho-san-na in ex-cel - sis. Be-ne -



di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na



in ex - cel - sis.

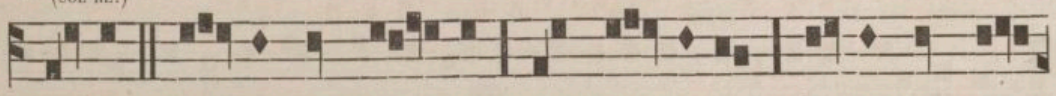
San - - - - - ctus, San - ctus, *etc.*

SEPTIÈME TON

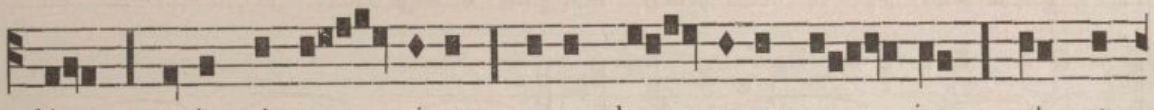
Lisez à la clef d'*ut* 4e ligne avec 3 dièses.

(SOL-RÉ.)

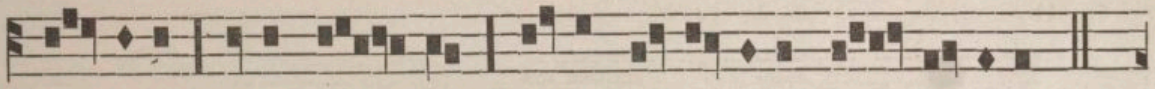
INTROÏT. *Du 7.*



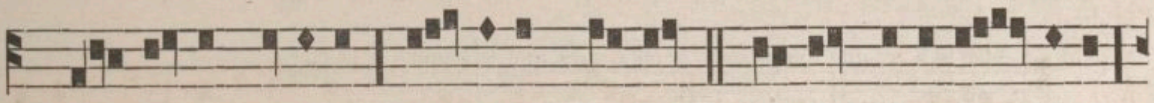
Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est no -



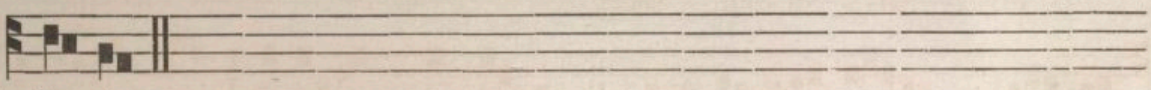
bis : cu - jus impe - ri - um su - per hu - me - rum e - jus : et vo-



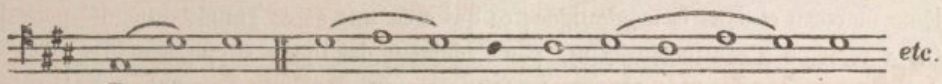
ca - bi - tur nomen e - jus, ma - gni con - si - li - i An - ge - lus.



Ps. Can - ta - te Domi - no can - ti - cum no - vum : * qui - a mi - ra - bi - li - a



fe - cit.

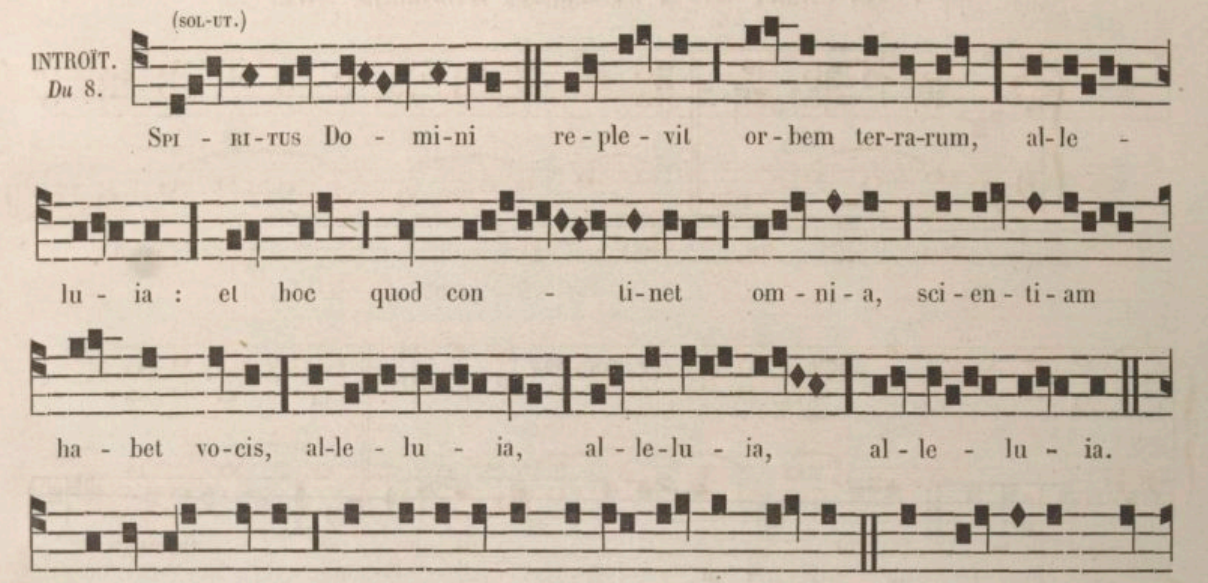


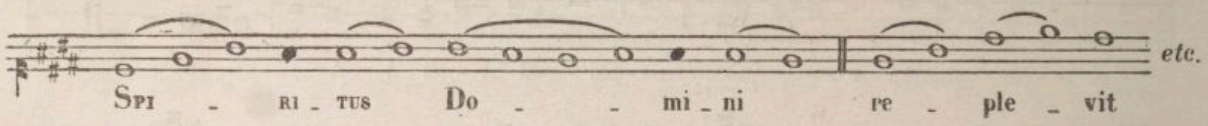
Pu - er na - tus est no - - bis, *etc.*

Écrit à la clef d'*ut* 2e ligne, on lira le 7e ton à la clef d'*ut* 3e ligne avec 3 dièses.

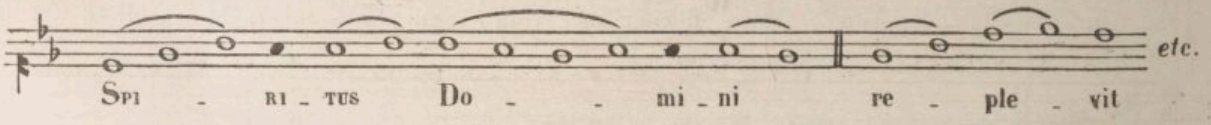
HUITIÈME TON

Lisez à la clef d'*ut* 1re ligne avec 5 dièses.





On peut prendre *si* ♭ comme dominante, et on n'aura que 2 bémols à la clef.

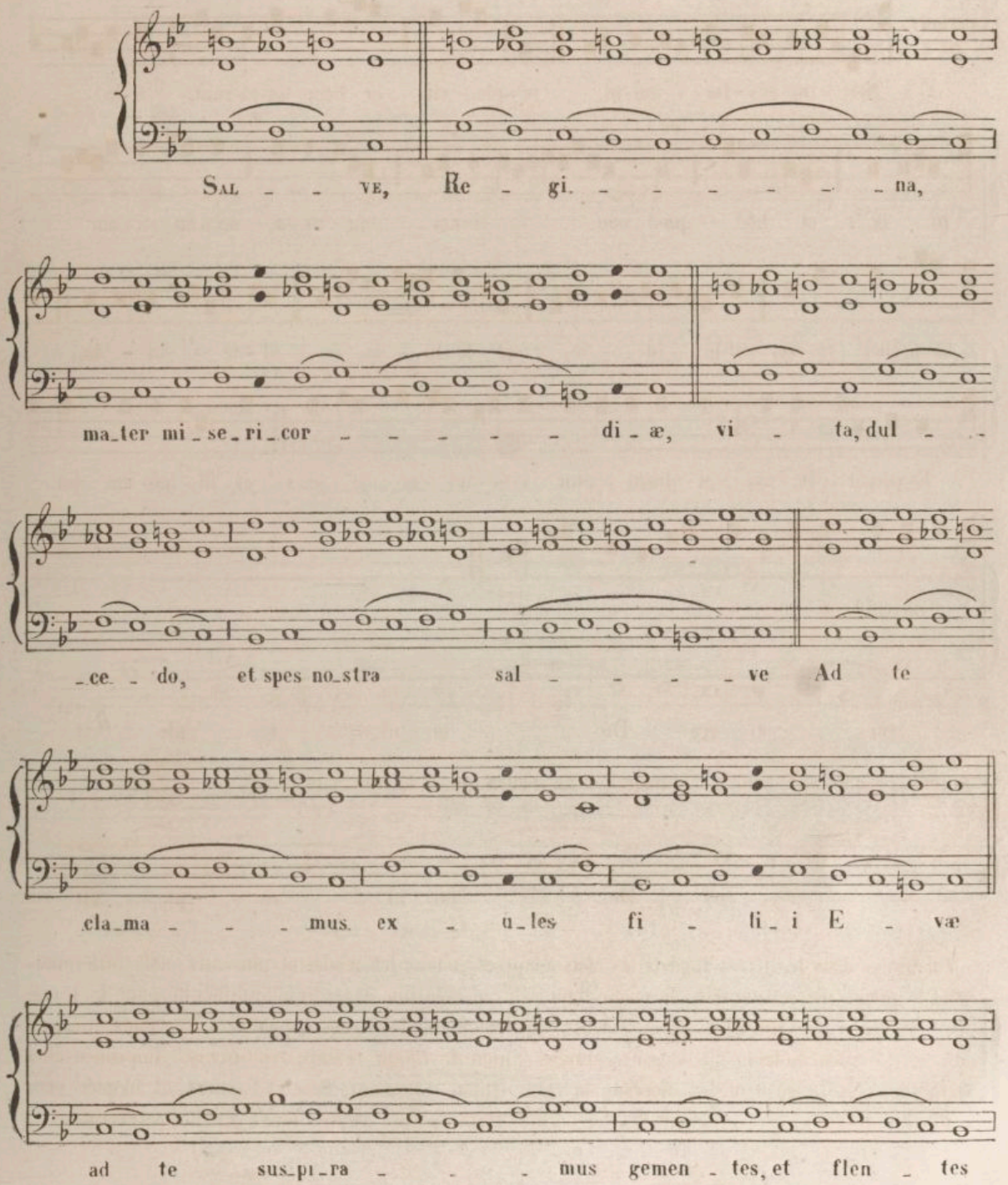


On trouve dans les livres anciens les clefs adaptées à tous les modes et plusieurs clefs différentes dans le même morceau et dans la même ligne; ce qui crée une assez grande difficulté pour la transposition. On a remédié à ces inconvénients par l'adoption des lignes supplémentaires dans quelques éditions récentes, notamment dans ma grande édition du *Chant romain traditionnel,* imprimée chez A. Le Clere, en usage dans les diocèses de Lyon, Dijon, Clermont, Séez et Pamiers, et adoptée pour le diocèse de Paris ; j'y ai ramené les tons à des clefs uniques d'après leurs échelles respectives.

MORCEAUX DE PLAIN-CHANT ACCOMPAGNES.

PREMIER TON

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante SOL.*



in hac la - cryma - rum val - - le. E - ia er - go

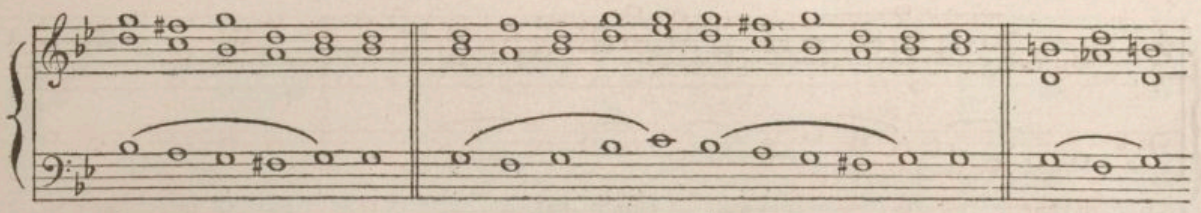
ad vo - ca - ta no - stra, il - los tu - - - os mi - se - ri -

cor - - - - des o - - cu - los ad nos

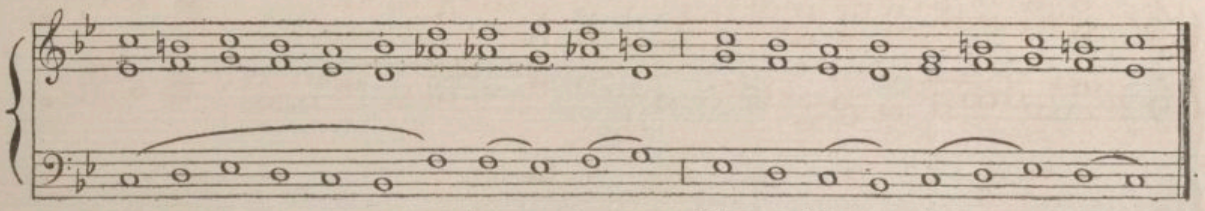
con - ver - - - - te Et Je - sum be - ne di - ctum

fru - ctum ventris tu - - i, no - - - bis post

hoc ex - i - li - um o - - - sten - de O



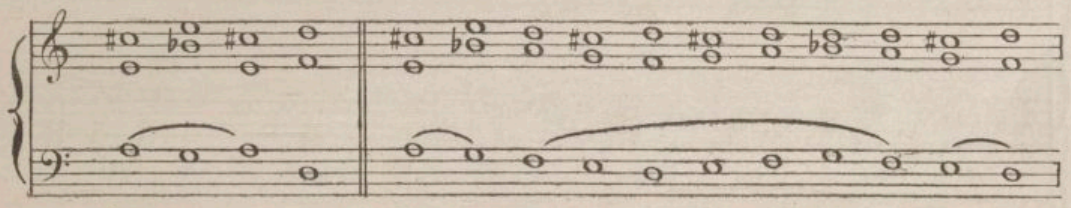
cle - - mens, o pi - - - a, o



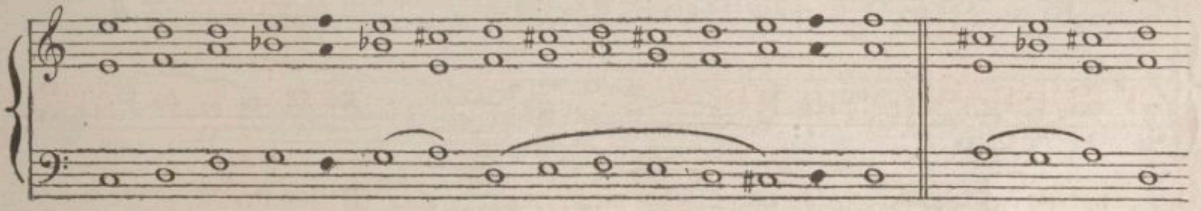
dul - cis Vir - go Ma - ri - a.

PREMIER TON.

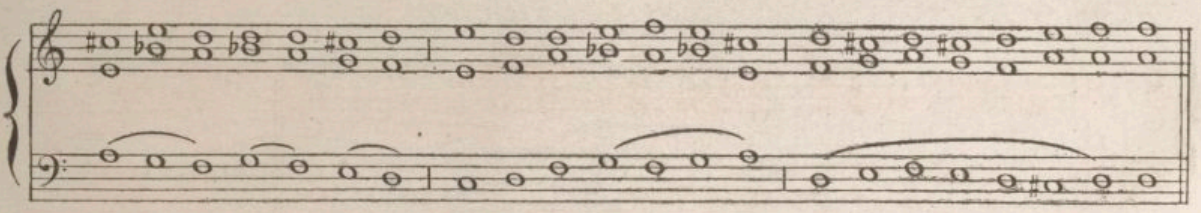
PLAIN CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante LA.*



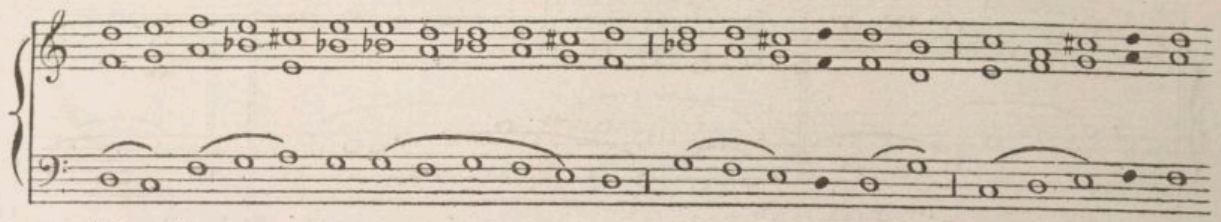
SAL - VE, Re - gi - - - - - na,



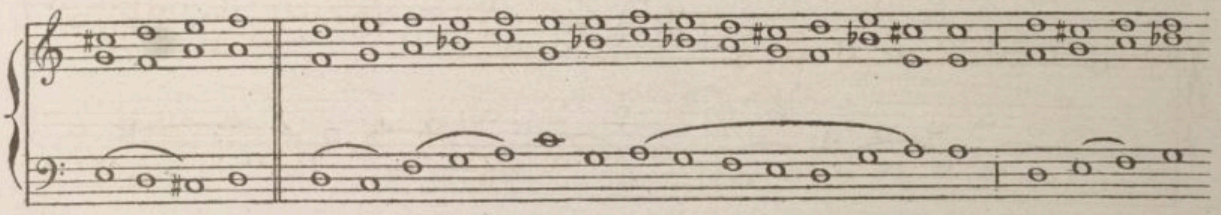
ma - ter mi - se - ri - cor - - - - - di - æ, vi - ta,



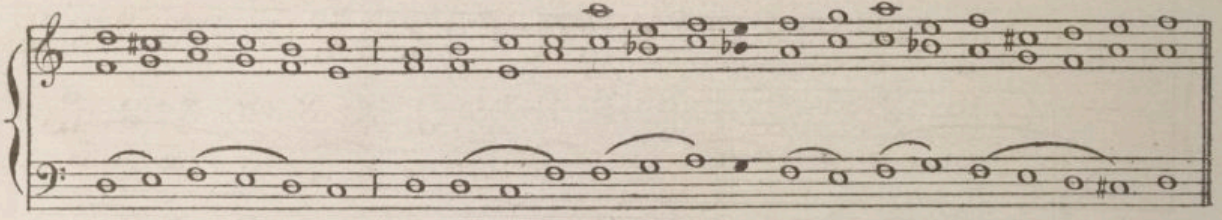
dul ce - do, et spes no - stra, sal - - - - ve.



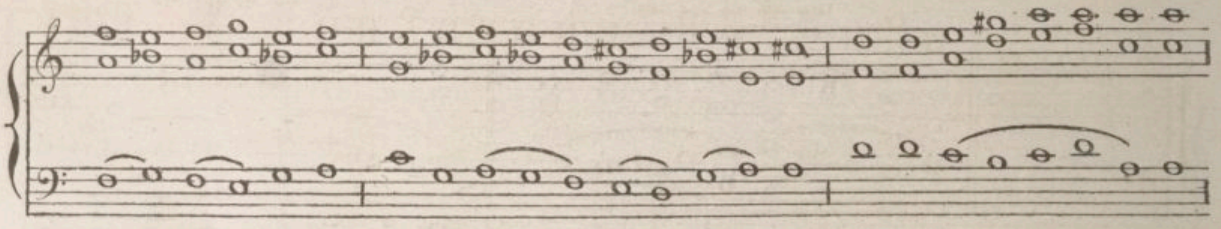
Ad te cla_ma - - mus ex - u_les fi - li_i



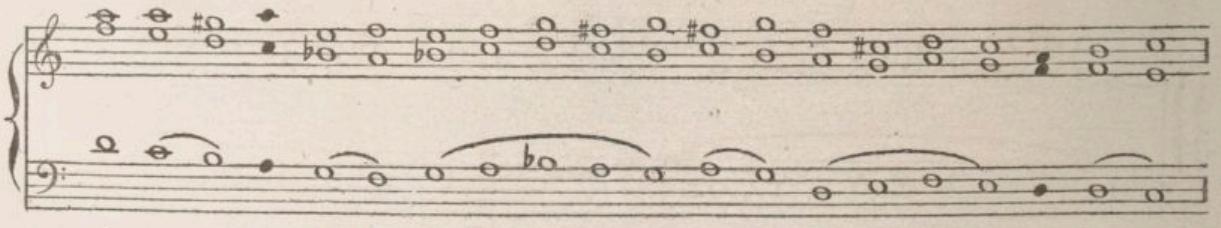
E - væ. ad te sus_pi_ra - - - mus gemen_tes



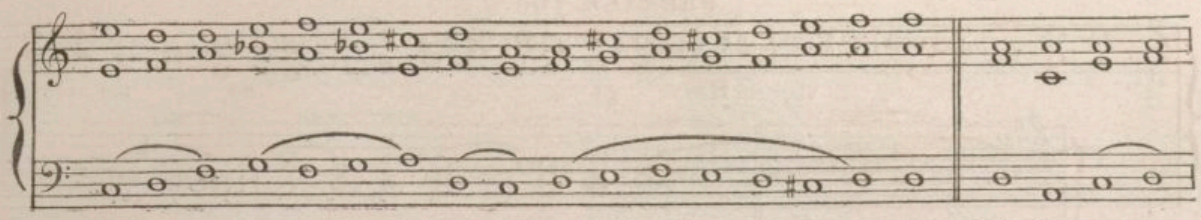
et flen - tes in hac la - cry_ma - rum val - le.



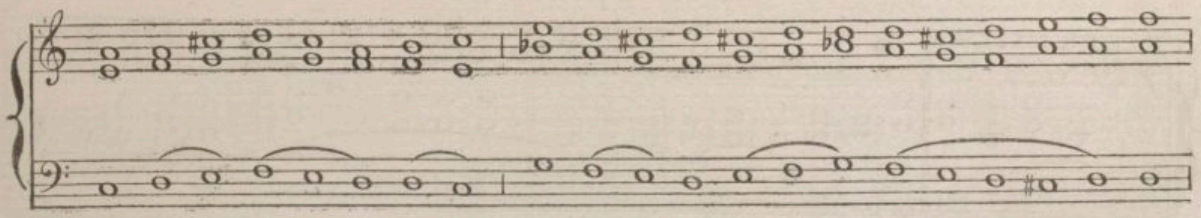
E - ia er_go ad_vo_ca - ta no - stra, il_los tu - - os



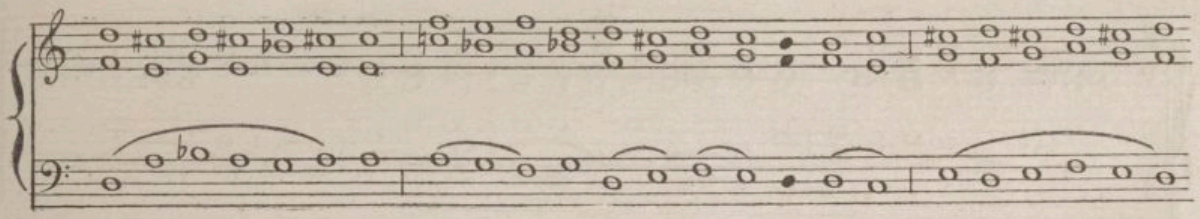
mi_se - ri_cor - - - - - des o - - cu_los



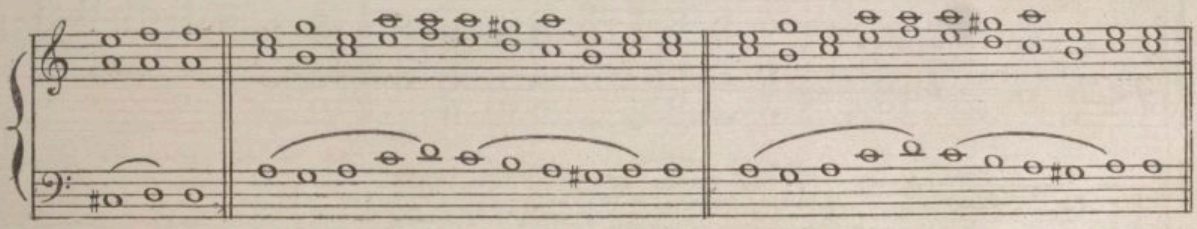
ad nos con_ver - - - - te. Et Je_sum



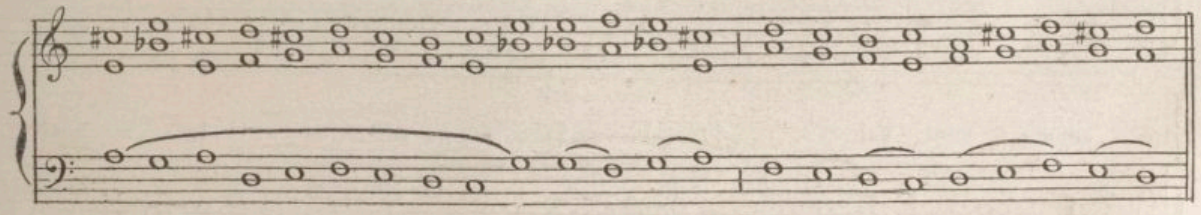
be_ne - di - ctum fru_ctum ven_tris tu - - i,



no - - - bis post hoc ex - i - li_um o - - - -



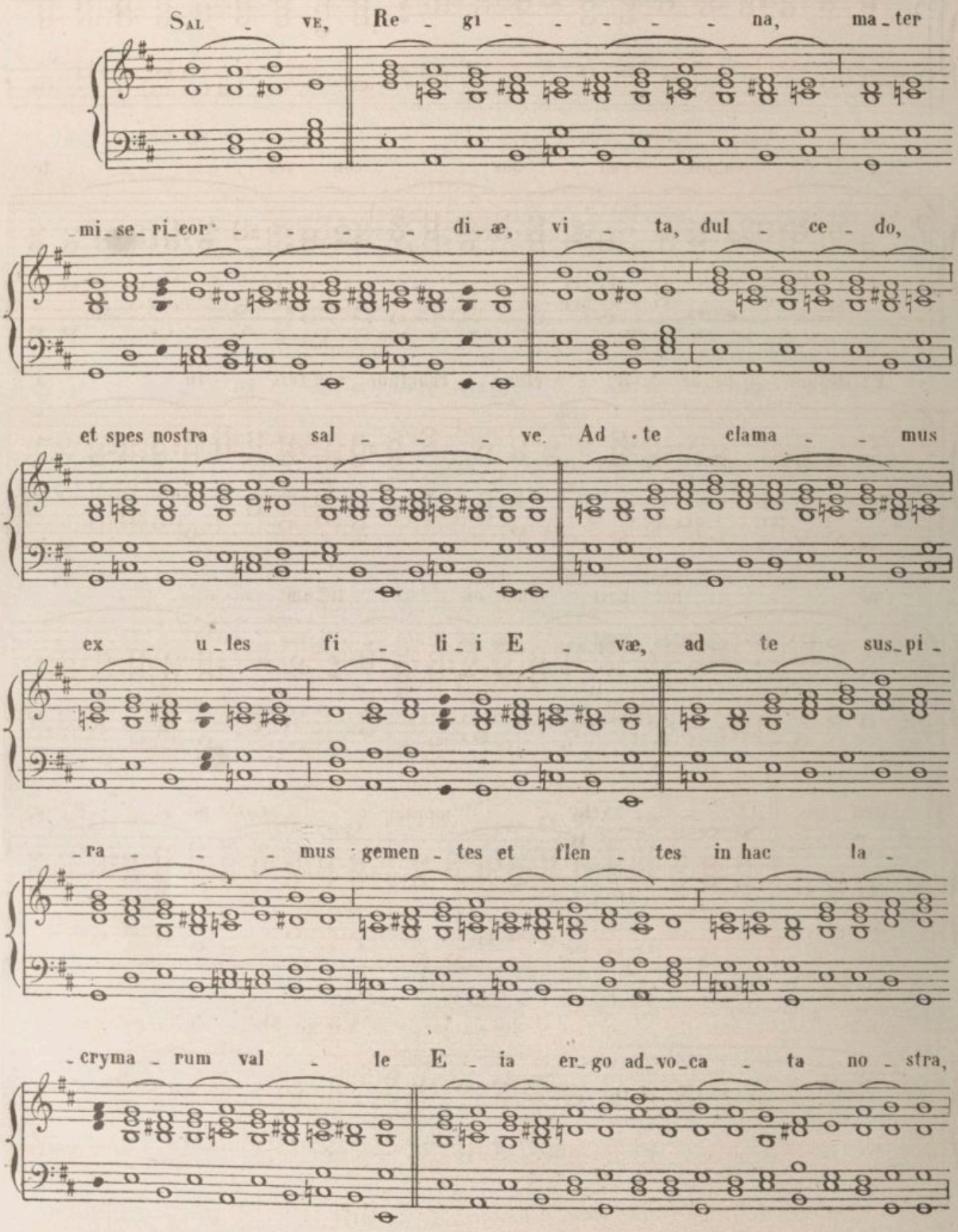
_sten_de. O cle - - mens, o pi - - a,



dul_cis Vir_go Ma_ri - a!

PREMIER TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA PARTIE SUPÉRIEURE _ *Dominante SI.*



il_los tu - - - os mi_se - ri_cor - - - des

o' - - cu_los ad nos con_ver - - - - te

Et Jesum be_ne - di - ctum fructum ven_tris tu - - i

no - - - bis post hoc ex - i - li_um o - - - -

_sten - de O cle - - mens, o pi - - a,

o dul - cis Vir_go Ma - ri - a!

Après avoir étudié la manière d'accompagner les morceaux de plain-chant dans trois tonalités différentes, on s'exercera à les transposer et à les accompagner en divers tons sur les livres de chant liturgique. C'est dans ce but que je reproduis le morceau dans la notation du plain-chant.

ANTIENNE.
Du 1.

SAL - VE Re - gi - na, ma-ter mi-se-ri-cor - di-æ,

vi - ta, dul - ce - do, et spes no-stra, sal - ve. Ad te

cla-ma - mus ex - u-les fi - li-i E - væ. Ad te su-spi-ra -

mus, ge-men-tes, et flen - tes in hac la - cry-ma - rum val - le. E - ia

er-go ad-vo-ca - ta no-stra, il-los tu - os mi-se - ri-cor - des

o - cu-los ad nos con-ver - te. Et Je - sum be-ne - di - ctum

fructum ventris tu - i, no - bis post hoc ex - i - li - um o -

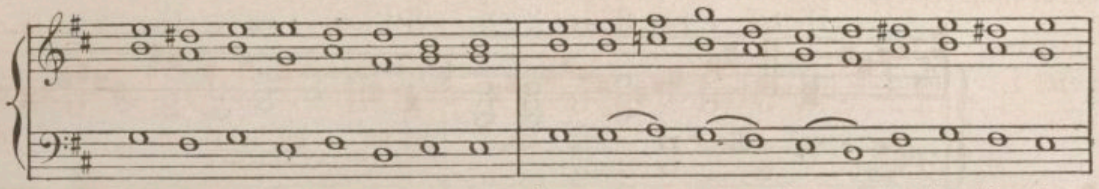
sten-de. O cle - mens, O pi - a, O dul - cis

Virgo Ma - ri - a.

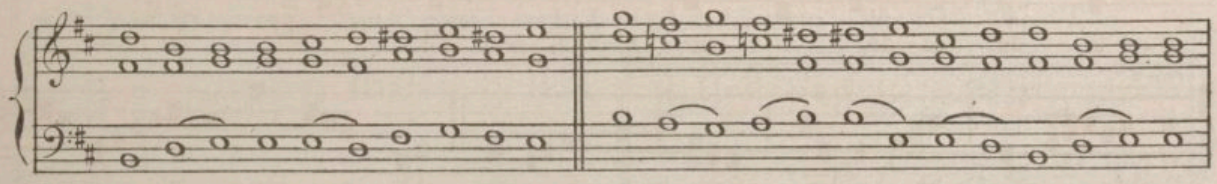
Les tons authentiques empruntent souvent aux tons plagaux les notes graves qui les caractérisent. Le verset *Et Jesum* du *Salve Regina* appartient à l'échelle du second mode. (Voyez ma *Méthode complète de plain-chant*, chapitre III.)

DEUXIEME TON.

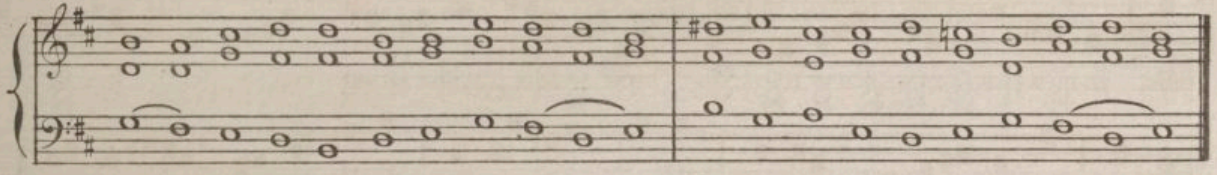
PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante SOL.*



Di_es i_ræ, di_es il_la, Sol_vet sæ_clum in fa_vil_la:



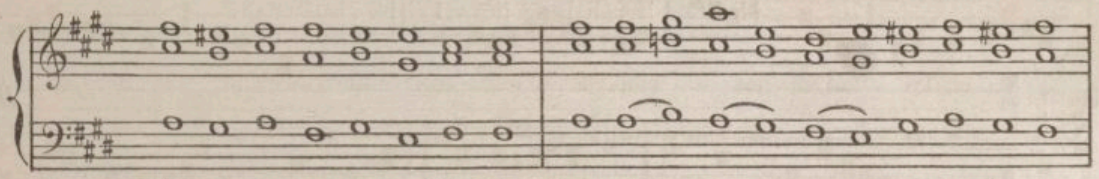
Tes_te Da_vid cum si_byl_la. Li_ber scrip_tus pro_fe_re_tur,



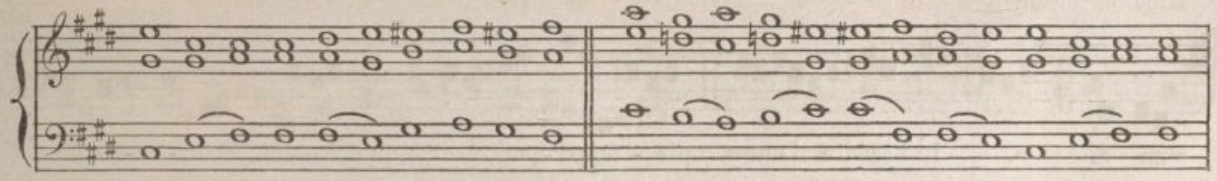
In quo to_tum con_ti_ne_tur, Un_de mun_dus ju_di_ce_tur.

DEUXIÈME TON.

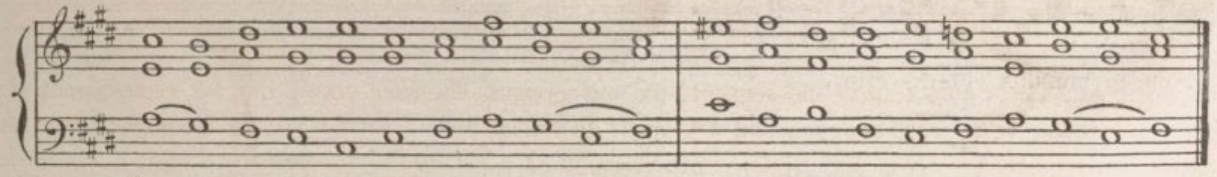
PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante LA.*



Di_es i_ræ, di_es il_la, Sol_vet sæ_clum in fa_vil_la:



Tes_te Da_vid cum si_byl_la. Li_ber scrip_tus pro_fe_re_tur,



In quo to_tum con_ti_ne_tur, Un_de mundus ju_di_ce_tur.

Cette séquence des morts appartient au 1er et au 2e ton. J'ai pris comme exemple deux strophes dans lesquelles le 2e ton se trouve bien caractérisé.

DEUXIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA PARTIE SUPÉRIEURE _ *Dominante SI.*

Di_es i_ræ, di_es il_la, Sol_vet sæ_clum in fa_vil_la:

Tes_te Da_vid cum si_byl_la. Li_ber scrip_tus pro_fe_re_tur,

In quo to_tum con_ti_ne_tur, Un_de mundus ju_di_ce_tur.

LE MÊME MORCEAU EN NOTATION DE PLAIN-CHANT

PROSE.
Du 1
et du 2.

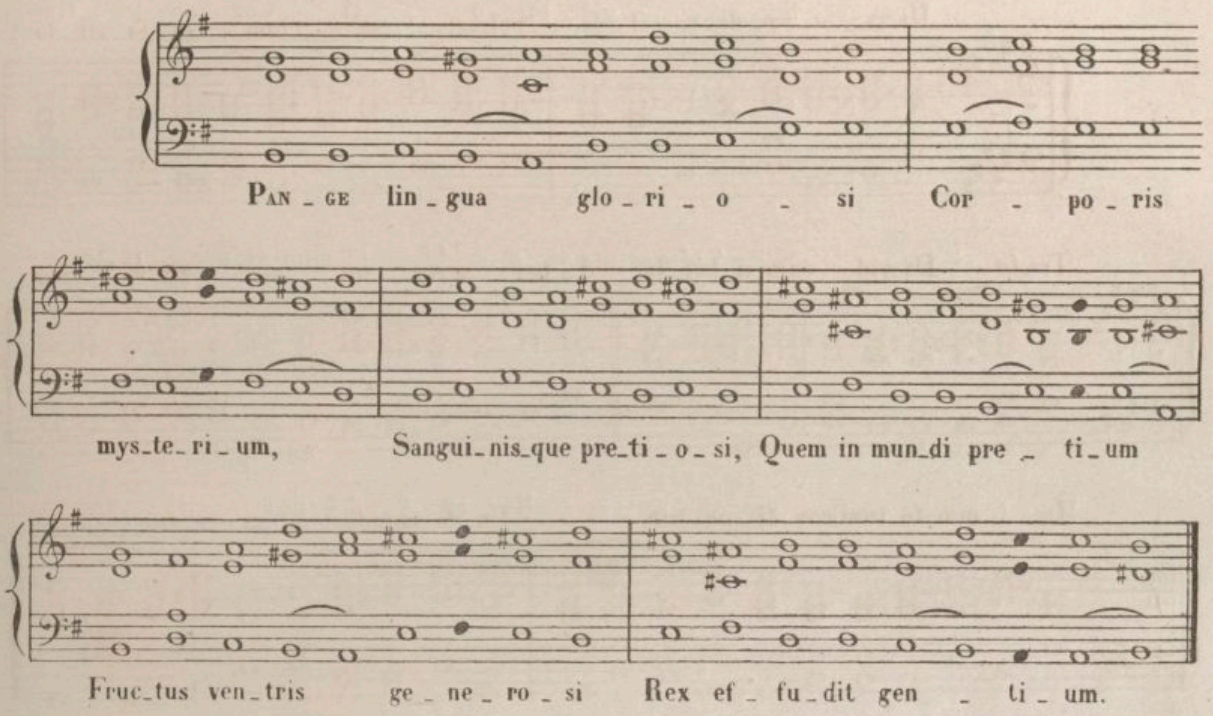
Di-es i-ræ, di-es il-la, Solvet sæ-clum in fa-vil-la : Te-ste Da-vid

cum Si-byl-la. Li-ber scri-ptus pro-fe-re-tur, in quo to-tum conti-ne-tur,

unde mundus ju-di-ce-tur.

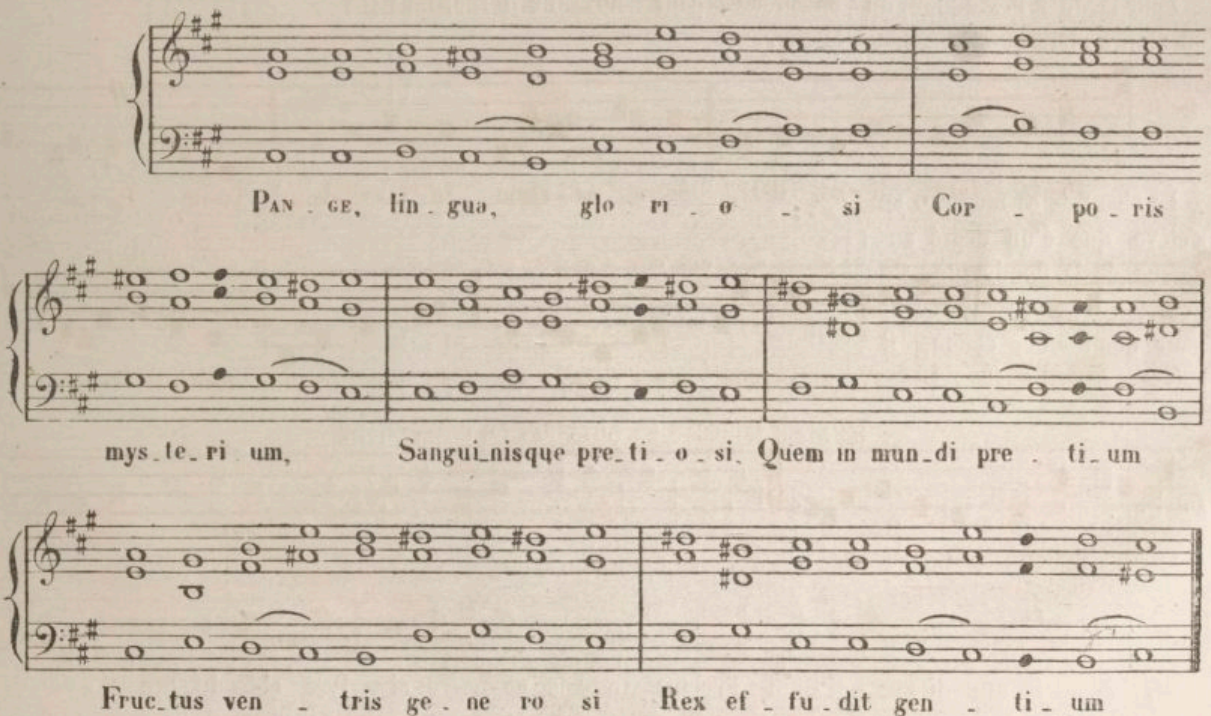
TROISIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante SOL*



TROISIÈME TON

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante LA*



TROISIÈME TON

PLAIN-CHANT MIS À LA PARTIE SUPÉRIEURE — *Dominante SI.*

Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si Cor - po - ris

mys - te - ri - um, Sangui - nisque pre - ti - o - si, Quem in mun - di pre - ti - um

Fruc - tus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef fu - dit gen - ti - um

Pour faciliter l'exécution, on peut prendre pour dominante le *si* ♭; on n'aura alors que 2 bémols à la clef.

Pan - ge, lin - gua, etc.

Le chant de ce morceau ne s'élève que d'un degré au-dessus de la dominante. On l'exécute très-souvent avec *ut* pour dominante, comme il suit :

Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si etc

c'est-à-dire tel qu'il est écrit dans les livres de chant.

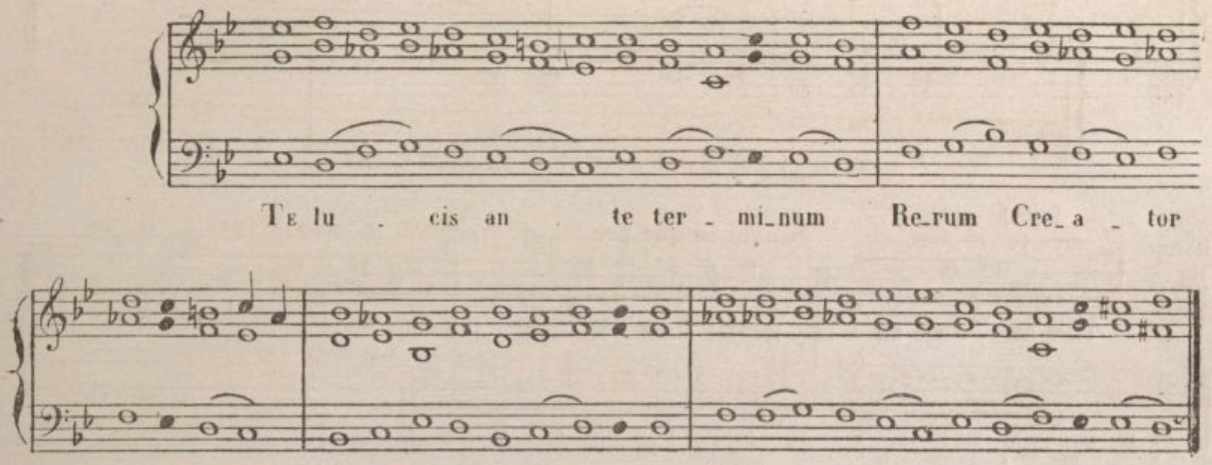
LE MÊME MORCEAU EN NOTATION DE PLAIN-CHANT

Du 3.

Pange lingua glo-ri-o-si Cor-po-ris my-ste-ri-um, San-gui-nisque pre-ti-o-si, Quem in mun-di pre-ti-um Fructus ven-tris ge-ne-ro-si Rex ef-fu-dit gen-ti-um.

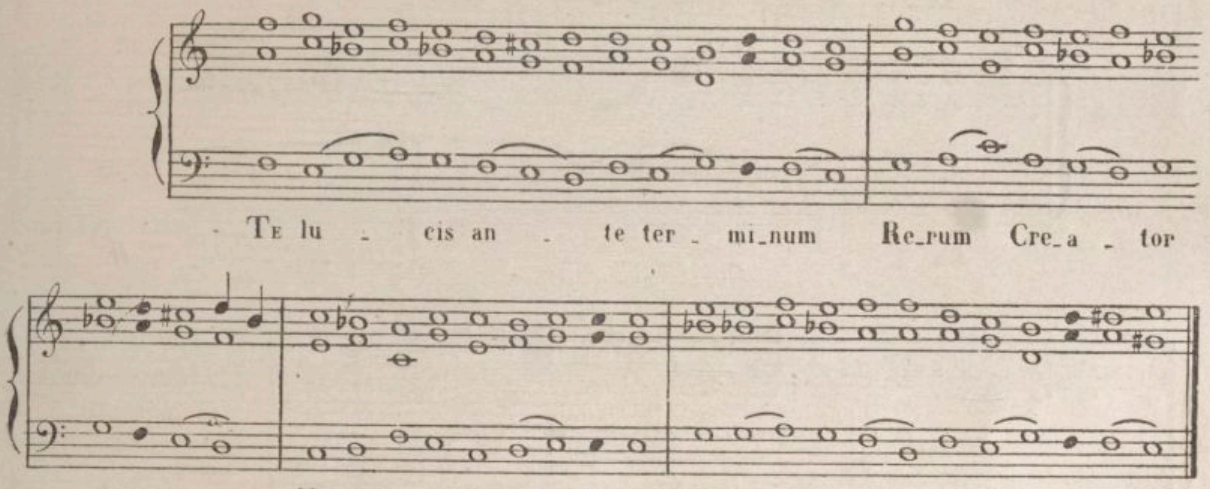
QUATRIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante SOL*



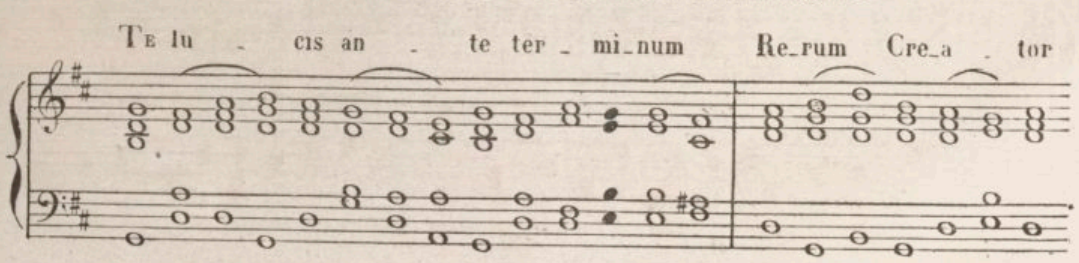
QUATRIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante LA.*



QUATRIÈME TON

PLAIN-CHANT MIS A LA PARTIE SUPÉRIEURE _ *Dominante SI*



pos_ci_mus, Ut pro tu_a clemen_ti_a Sis præ_sul, et cu_sto_di_a.

LE MÊME MORCEAU EN NOTATION DE PLAIN-CHANT

HYMNE. *Du 4.*

(UT-LA.)

Te lu-cis an-te ter-mi-num Re-rum Cre-a-tor poscimus, Ut pro tu-a cle-men-ti-a Sis præ-sul, et cu-sto-di-a.

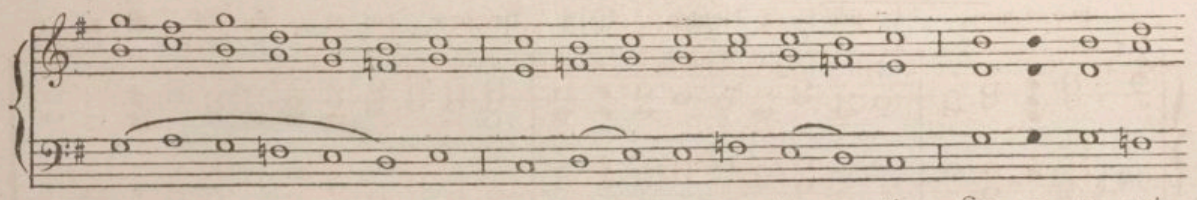
CINQUIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS A LA BASSE _ *Dominante SOL.*

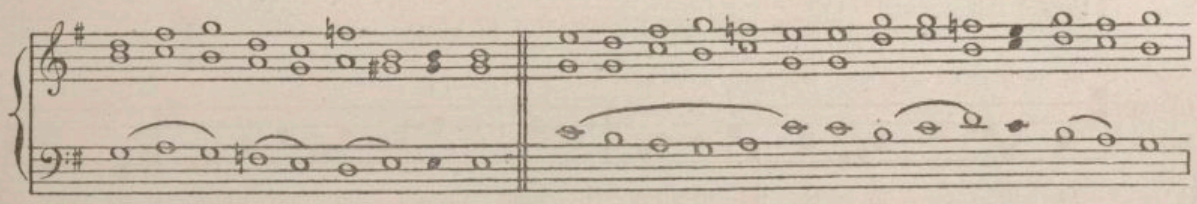
Al - - - - - - - - - - - - - - ma

Redemp_to_ris Ma - ter, quæ per - - vi_a cœ - - li

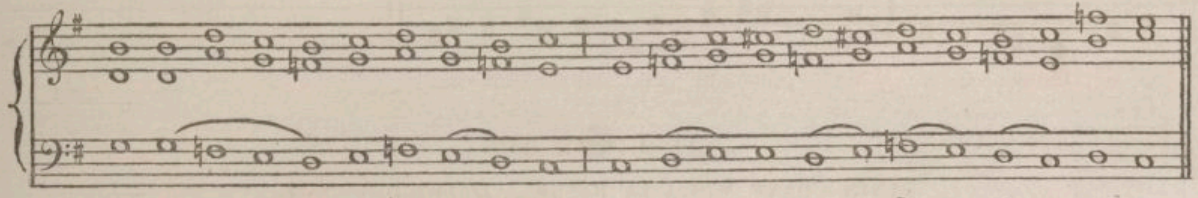
Por - - - ta ma - - - - - nes, et stel - - la



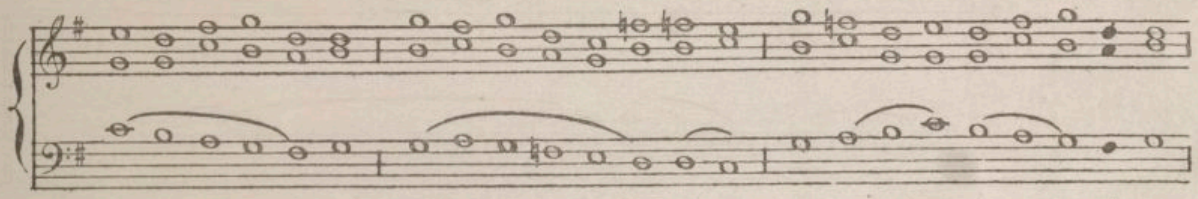
ma - - - - ris, suc - cur - re ca - den - ti, Sur - ge - re qui



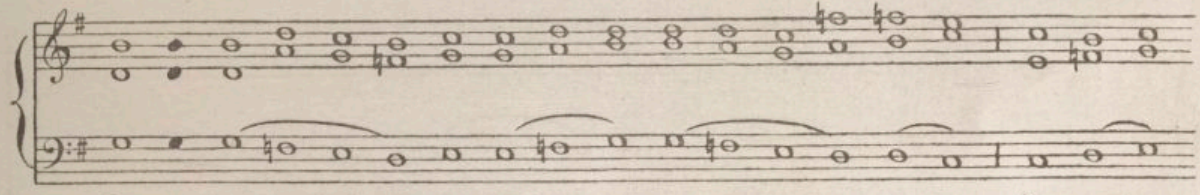
cu - rat po - pu - lo: tu quæ ge - nu - is - ti,



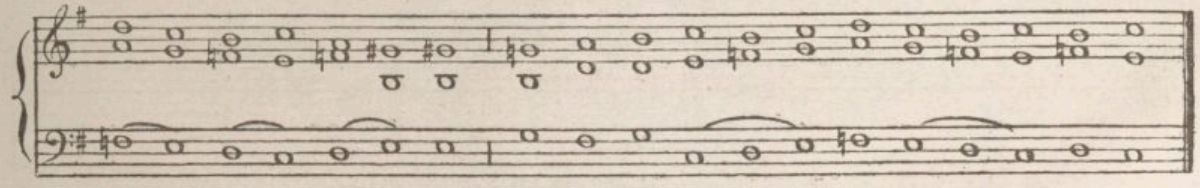
Na - tu - - ra mi - ran - te, tu - um sanctum Ge - ni - to - rem.



Vir - - go pri - - - us ac po - ste - ri - us,



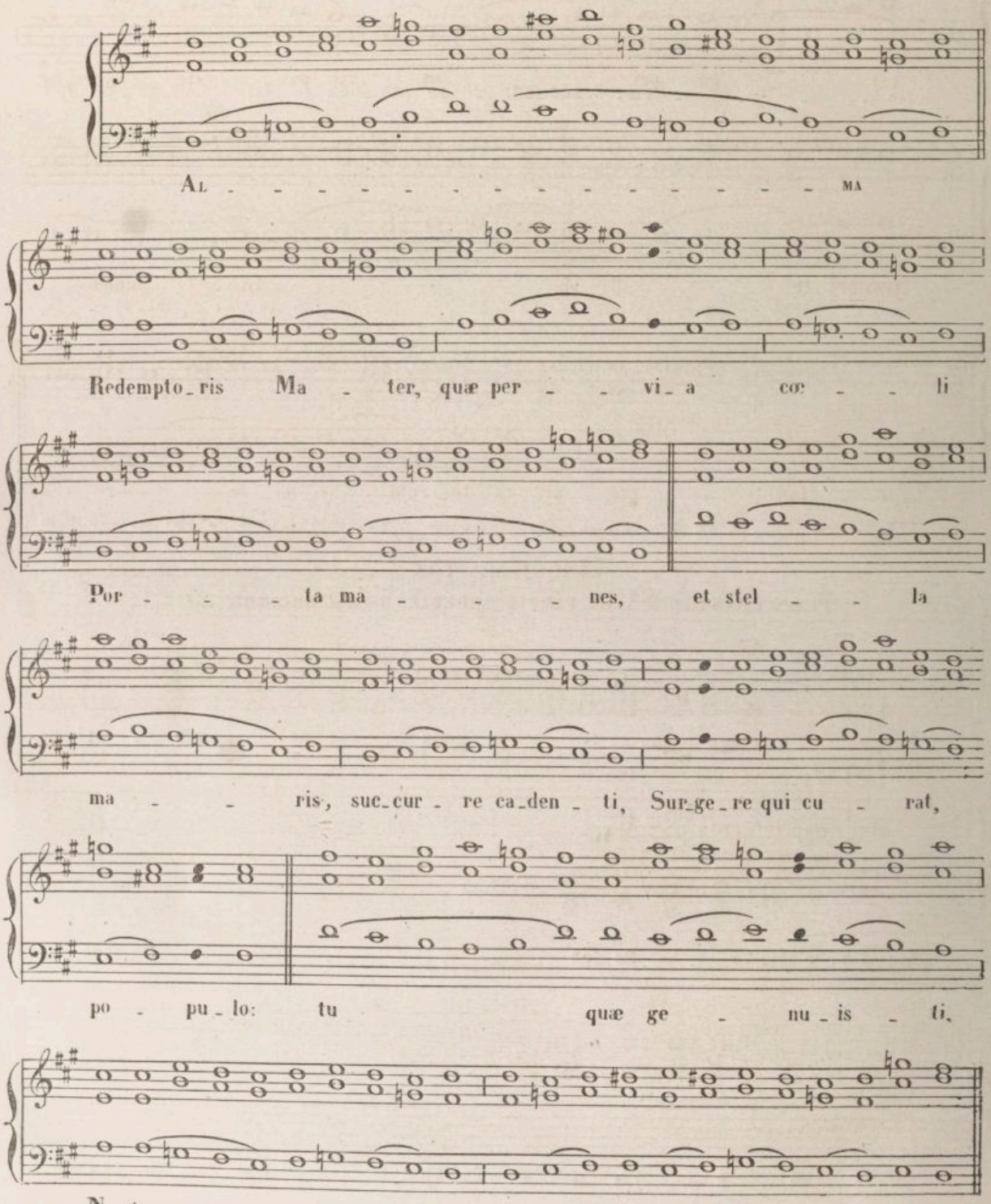
Ga - bri - e - - lis ab o - - re Sumens

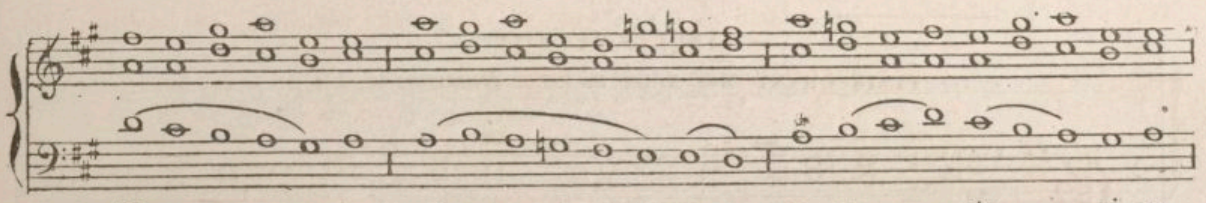


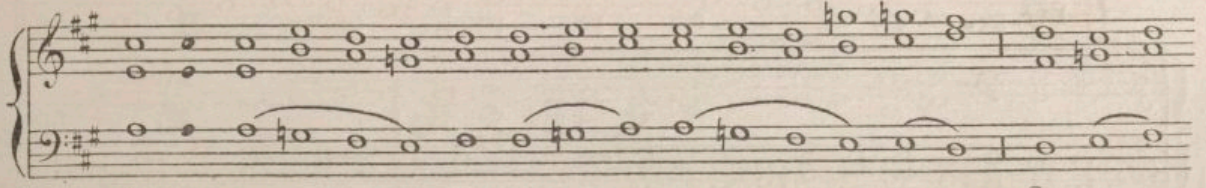
il - lud a - ve, pec - ca - to - rum mi - se - re - re.

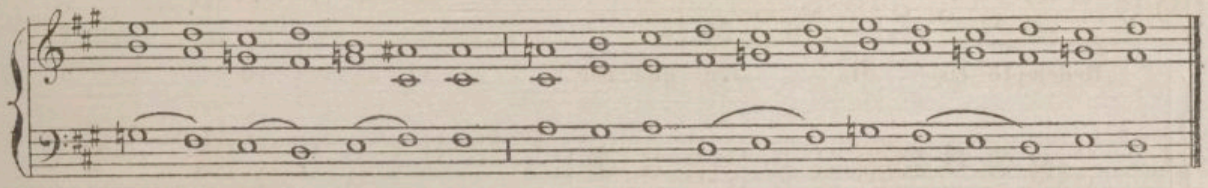
CINQUIÈME TON

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante LA*



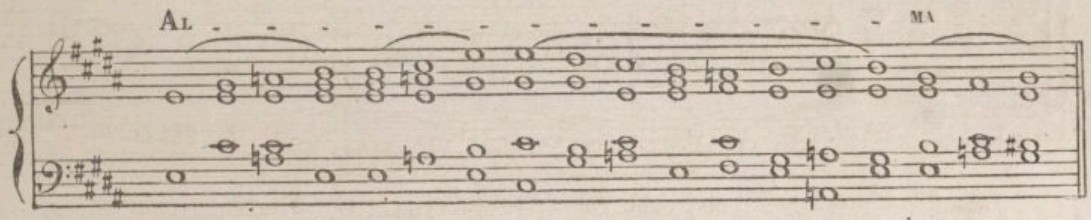


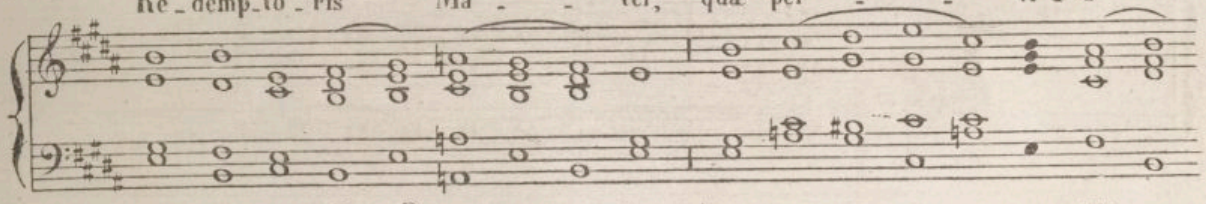


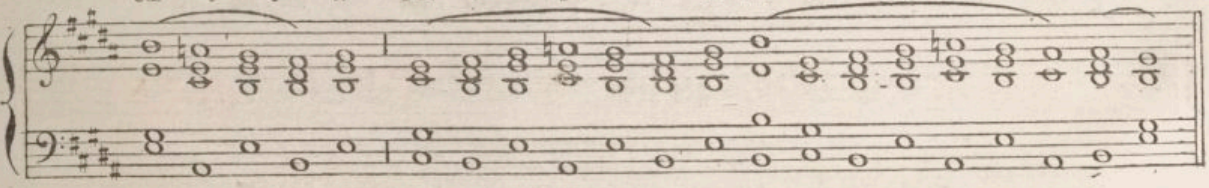


CINQUIÈME TON.

PLAIN CHANT MIS À LA PARTIE SUPÉRIEURE _ *Dominante SI*







et stel - - la ma - - - ris, suc_cur_ re ca_den_ ti,

Sur_ge_re qui cu - rat po - pu_lo: tu quæ

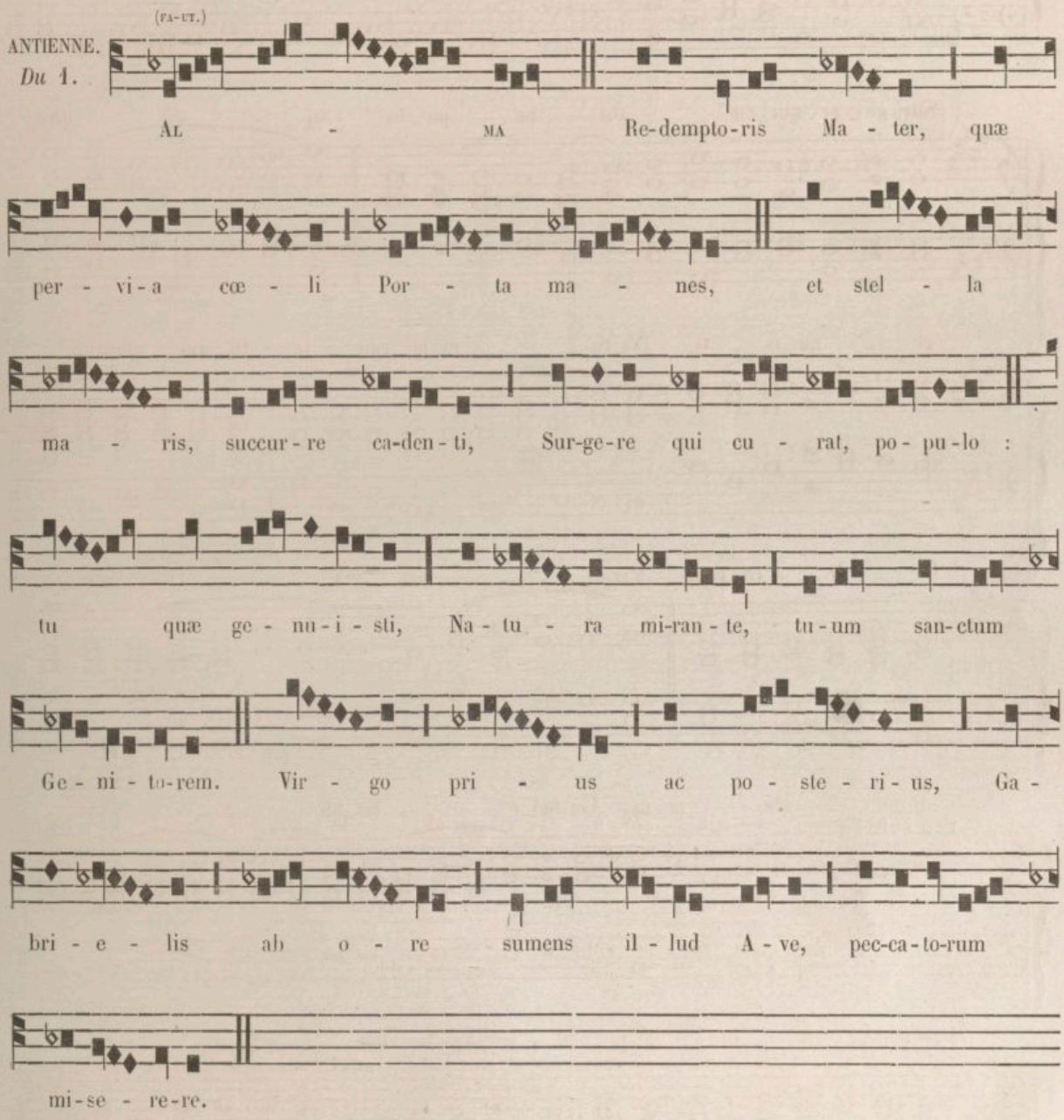
ge - nu_is - ti, Na_tu - - ra mi_ran_te, tu_um sanctum

Ge - ni - to_rem. Vir - - go pri - - - us

ac po - ste - ri_us, Ga_bri_e - lis ab o - re

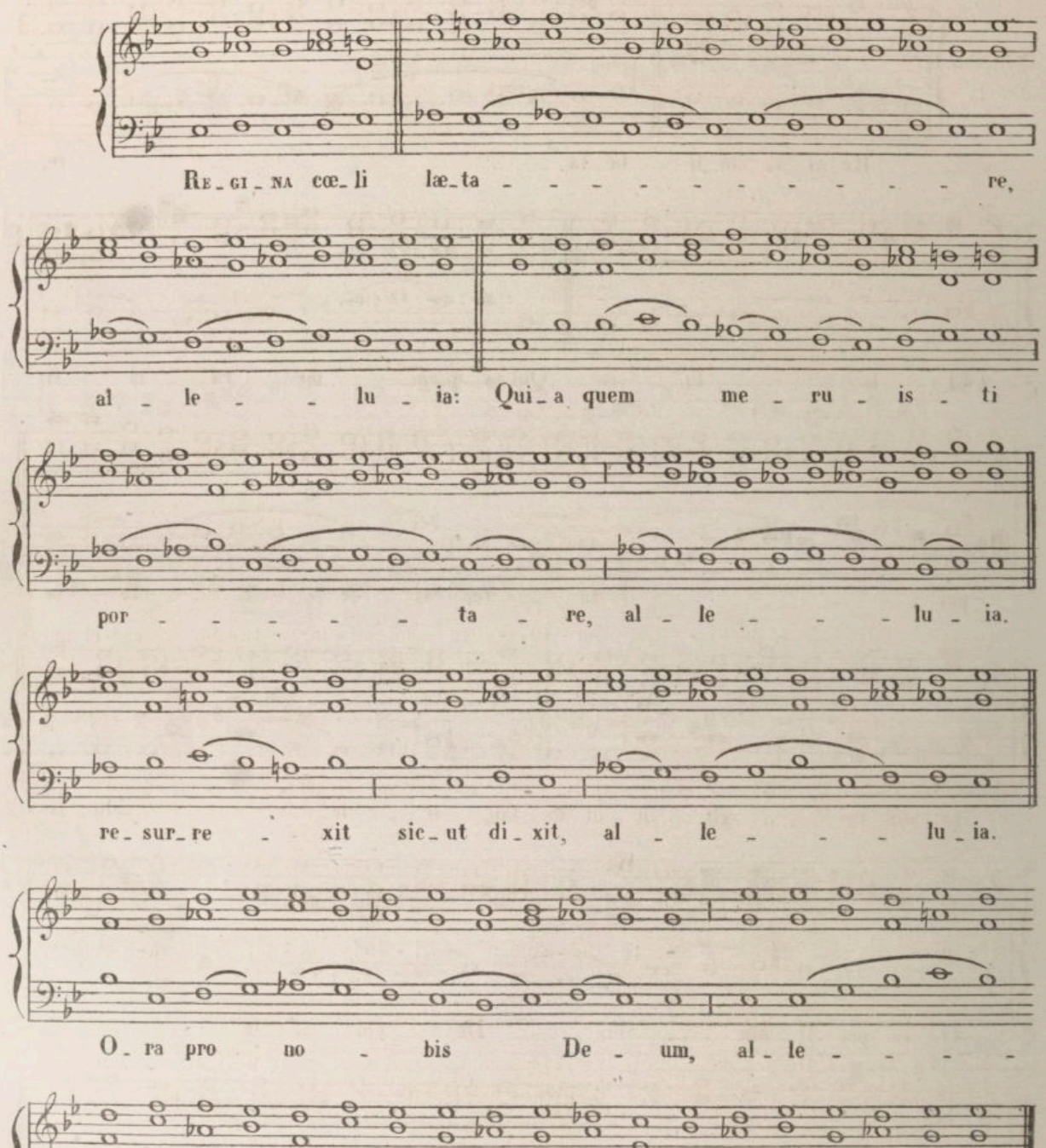
Sumens il - lud a - ve, pec_ca_to_rum mi_se - re_re.

LE MÊME MORCEAU EN NOTATION DE PLAIN-CHANT



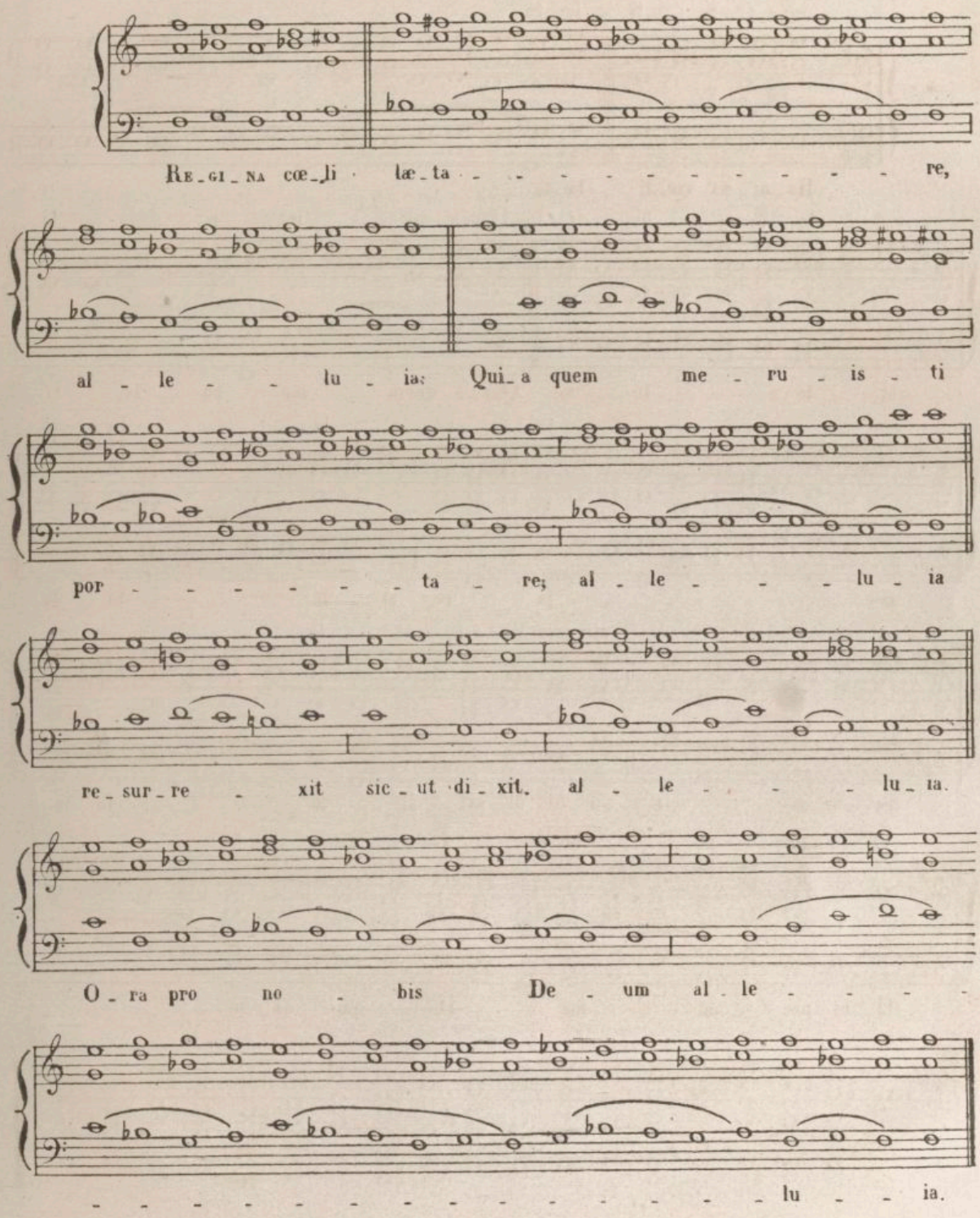
SIXIÈME TON.

PLAIN CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante SOL.*



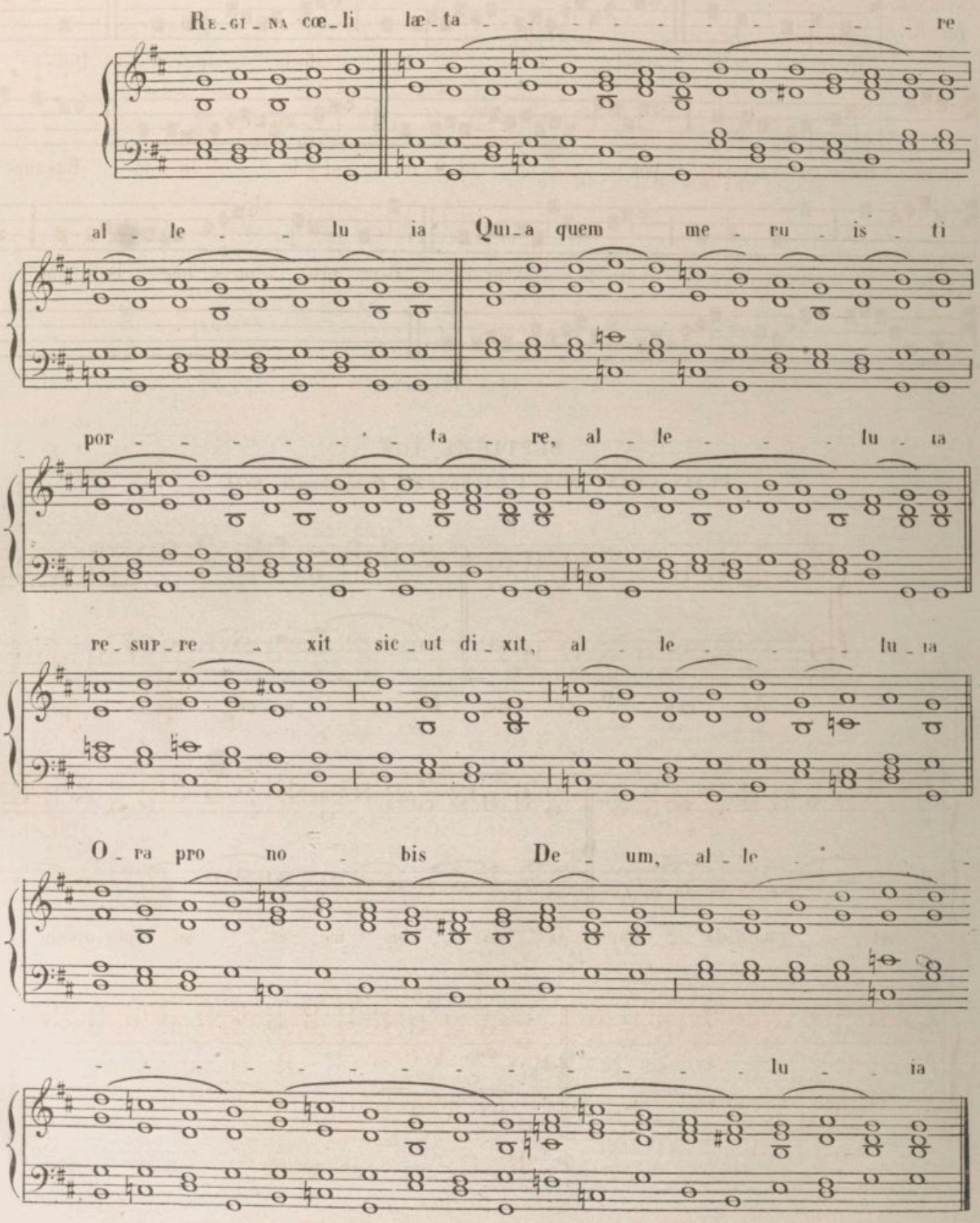
SIXIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS A LA BASSE _ *Dominante LA.*



SIXIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA PARTIE SUPÉRIEURE _ *Dominante SI*



LE MÊME MORCEAU EN NOTATION DE PLAIN-CHANT

ANTIENNE. *Du* 6.

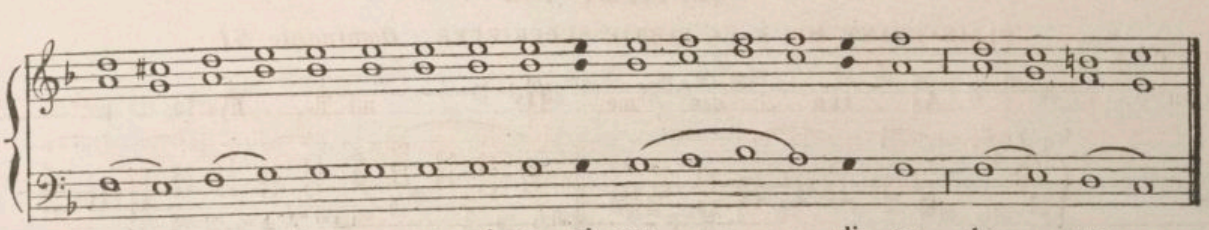
(FA-LA.)

RE-GI-NA cœ-li læ-ta - re, al-le - lu-ia. Qui-a quem me-ru-i-sti por - ta-re, al-le - lu-ia. Re-sur-re-xit si-cut di-xit, al-le - lu-ia. O-ra pro no-bis De-um, al-le - lu-ia.

SEPTIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante SOL*.

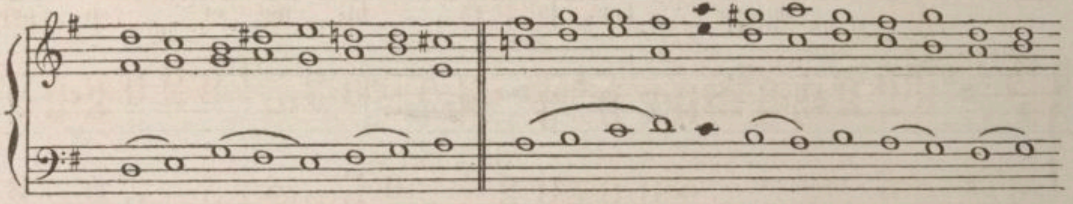
As - PER - GES me, Do - mi-ne, hys-so - po, et mun-da - bor : la - va - bis me, et su - per nivem de - al-ba - bor. *Ps.* Mi - se - re-re me - i, De - us,



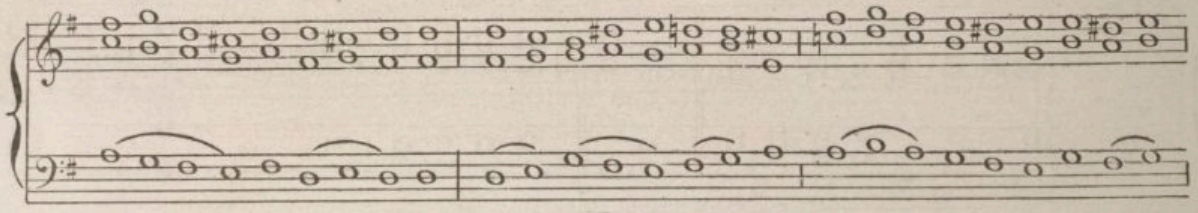
se - cun - dum ma-gnam mi-se-ri-cor - - di-am tu - am.

SEPTIÈME TON.

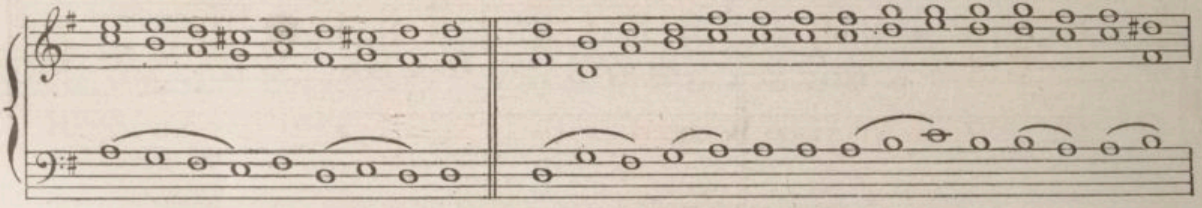
PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE - *Dominante LA*



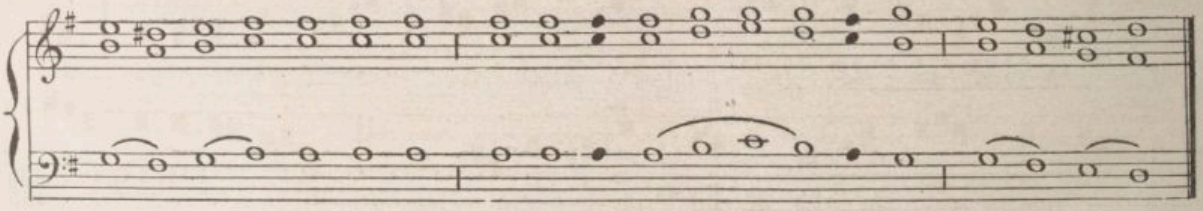
As - PER - GES me, Do - mi-ne, hys-so - po,



et munda - bor. la - va - bis me, et su - per nivem



de - - al-ba - bor. *Ps.* Mi - se - re-re me - i, De - us,



se - cun - dum ma-gnam mi-se-ri-cor - - di-am tu - am.

SEPTIÈME TON

PLAIN-CHANT MIS À LA PARTIE SUPÉRIEURE — *Dominante SI.*

As - per - ges me, Do - mi-ne, hys-so - po,

et munda - bor: la - va - bis me, et su - per ni-vem

de - al-ba - bor. *Ps.* Mi - se - re-re me - i, De - us,

se - cun - dum ma-gnam mi-se-ri-cor - di-am tu - am

LE MÊME MORCEAU EN NOTATION DE PLAIN-CHANT

(SOL-RÉ.)

ANTIENNE. *Du 7.*

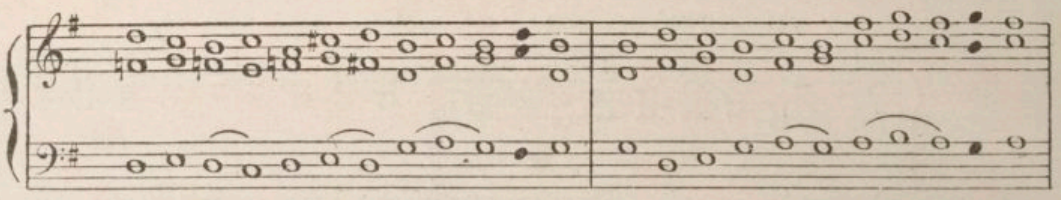
As - per - ges me Do - mi-ne hysso - po, et munda - bor : la -

va - bis me, et su - per ni-vem de - alba - bor. *Ps.* Mi - se - re-re me -

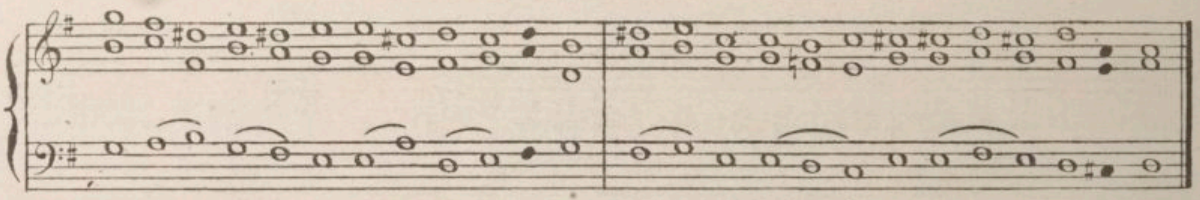
i, De - us, * se - cun-dum magnam mi-se-ri-cor - di-am tu - am.

HUITIEME TON

PLAIN-CHANT MIS A LA BASSE _ *Dominante SOL*



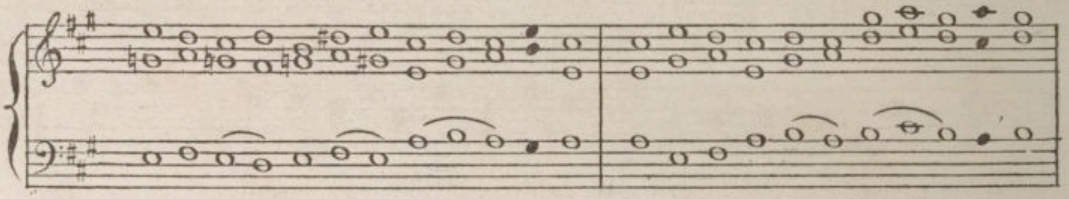
Ve_ni, Cre _ a _ tor Spi ri_tus, Mentes tu_o_rum vi _ si_ta,



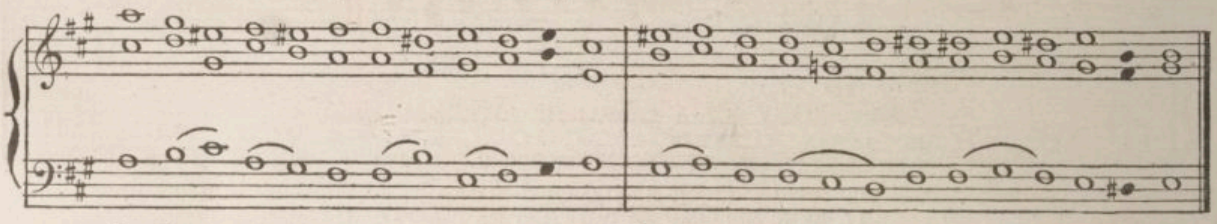
Imple su _ per_na gra _ ti_a, Quæ tu cre _ a _ sti pe_cto_ra

HUITIÈME TON

PLAIN-CHANT MIS À LA BASSE _ *Dominante LA*



Ve_ni, Cre _ a _ tor Spi _ ri_tus, Mentes tu_o_rum vi si_ta,

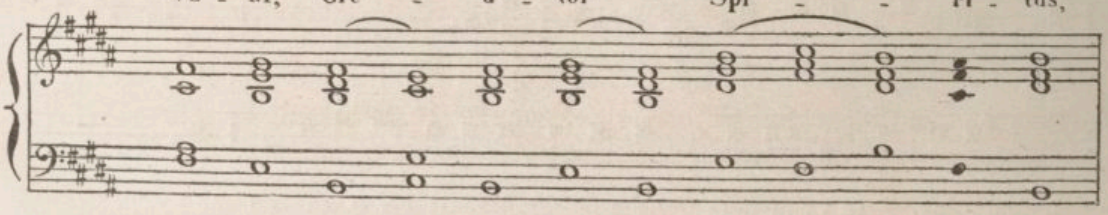


Im_ple su _ per_na gra _ ti_a, Quæ tu cre _ a _ sti pe_cto_ra.

HUITIÈME TON.

PLAIN-CHANT MIS À LA PARTIE SUPÉRIEURE _ *Dominante SI.*

Ve _ ni, Cre _ a _ tor Spi _ _ ri _ tus,



Men_tes tu_o_rum vi - si_ta, Im_ple su - per_na

gra - ti_a, Quæ tu cre - a_sti pe_cto_ra.

En choisissant le *si* bémol comme dominante on n'aura que deux bémols à la clef.

Ve_ni, Cre - a_tor Spi - ri_tus,

etc.

LE MÊME MORCEAU EN NOTATION DE PLAIN-CHANT

HYMNE.
Du 8.

(SOL-UT.)

Ve-ni, Cre - a-tor Spi - ri-tus mentes tu-o-rum vi - si-ta, Imple

su - perna gra - ti - a, Quæ tu cre - a-sti pecto- ra.

PLAIN-CHANT MIS A LA PARTIE INTERMÉDIAIRE

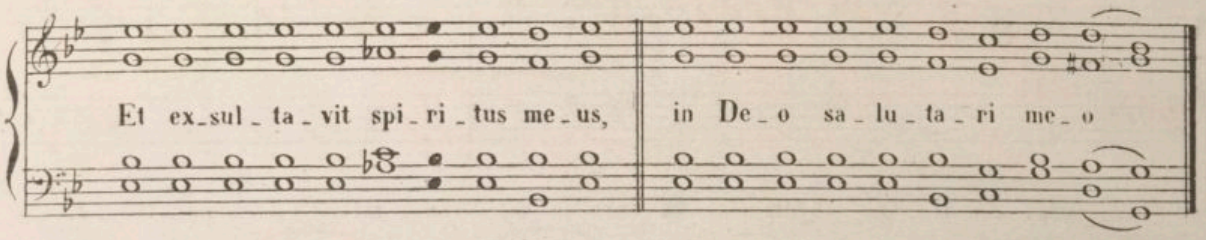
Cette disposition convient principalement à l'accompagnement d'une partition vocale, de celle des psaumes, par exemple, chantés en faux-bourdon. Je vais donner comme spécimen un verset du cantique de la Sainte Vierge, *Magnificat*.

Je prends le second verset, parce que le premier verset des psaumes et cantiques a une intonation particulière et n'est pas chanté en faux-bourdon.

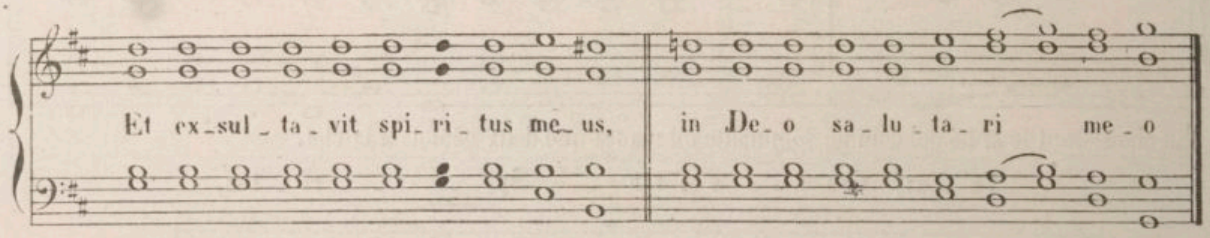
PREMIER TON en *J*.

Et ex_sul_ta_vit spi_ri_tus me_us, in De_o sa_lu_ta_ri me_o

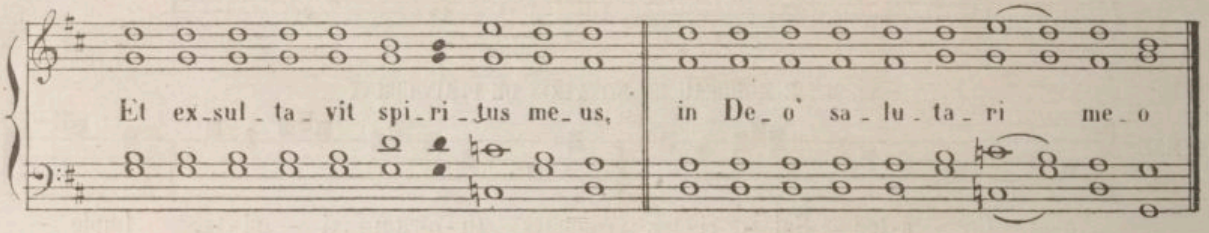
TROISIÈME TON en *a*.



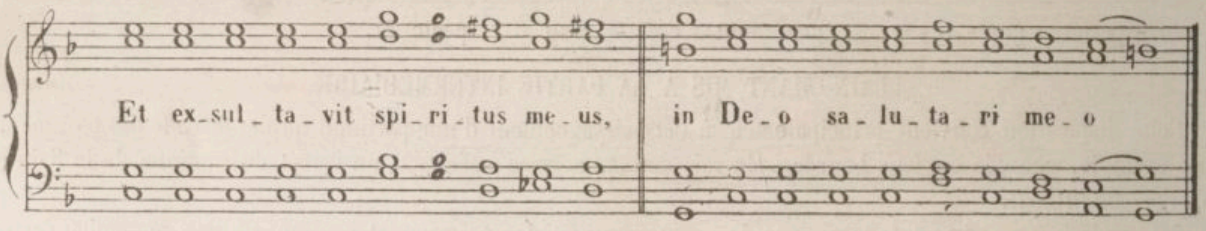
SIXIÈME TON en *F*



SIXIÈME TON *Royal*



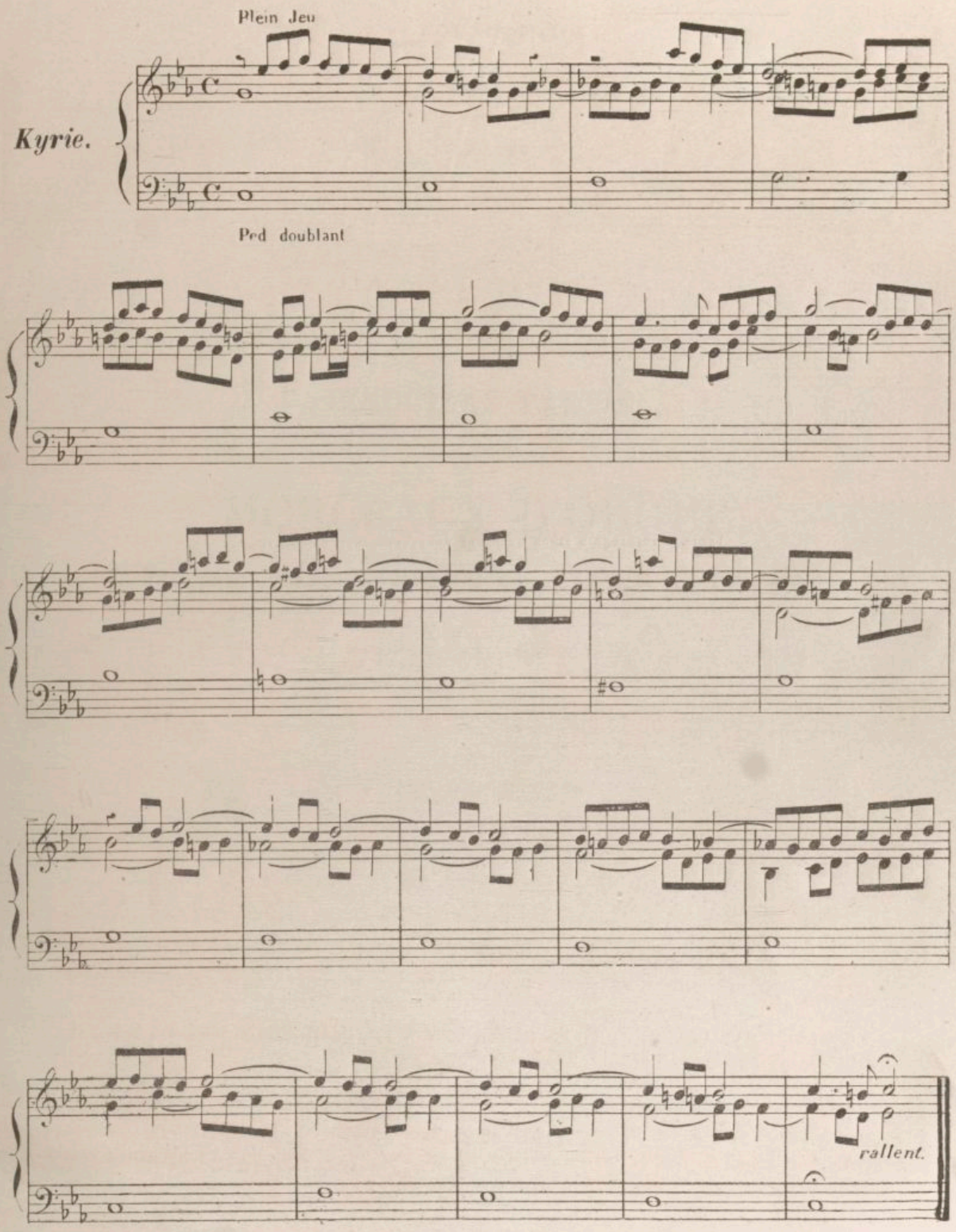
SEPTIÈME TON en *d*



CONTRE-POINT FLEURI, A TROIS PARTIES, SUR UN PLAIN-CHANT MIS A LA BASSE

KYRIE DE LA MESSE DE DUMONT

On peut se livrer à ce genre de composition lorsqu'un morceau de plain-chant doit être exécuté lentement et avec une grande solennité. Sur les grandes orgues, l'organiste devra doubler le chant à la pédale avec les jeux d'anches et exécuter le contre-point fleuri avec le plein-jeu.


Plein Jeu
Kyrie.
Ped doublant
rallent.