



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

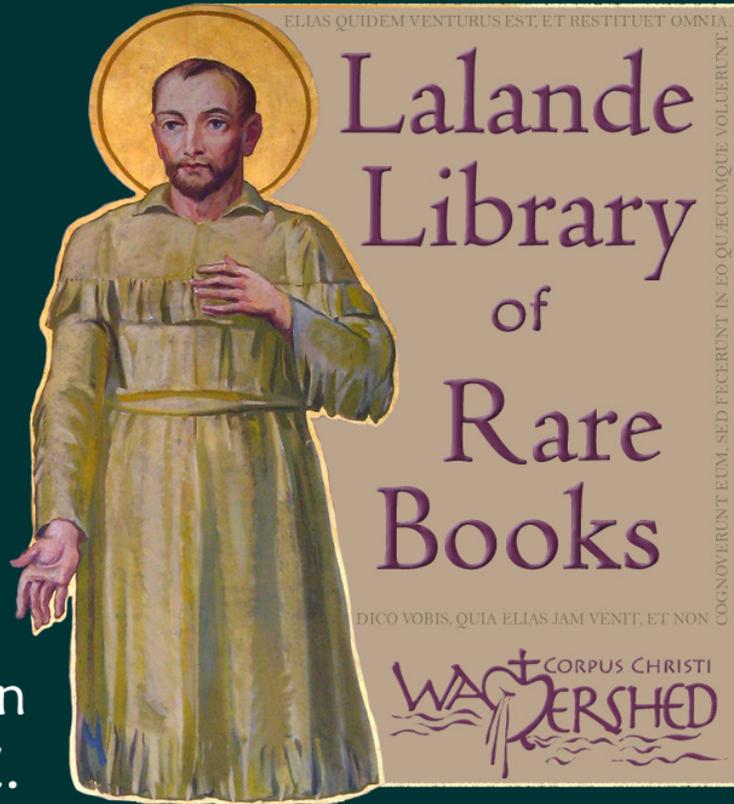


COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE CUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

*Saint Jean de Lalande,
pray for us!*

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



For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org/>



1928 :: L'ACCOMPAGNEMENT des PSAUMES :: Desrocquettes

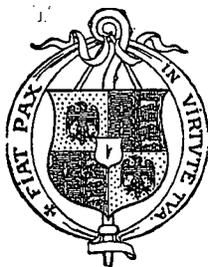
L'ACCOMPAGNEMENT

DES

PSAUMES

par le R. P. Dom JEAN HÉBERT DESROCQUETTES

MOINE DE SOLESMES



SOCIÉTÉ SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE ET C^{IE}

Imprimeurs du Saint Siège et de la Sacrée Congrégation des Rites

PARIS, TOURNAI, ROME

Printed in Belgium

<http://ccwatershed.org>

MT
190
D474
A1 +

IMPRIMI POTEST.

Solesmis, die 12 Martii 1928.

† Fr. Germanus COZIEN

Abbas S. Petri de Solesmis.

IMPRIMATUR.

Tornaci, die 17 Aprilis 1928.

V. CANTINEAU, Vic. Gen.



Tous droits réservés.

AVERTISSEMENT.

Un livre d'accompagnement des psaumes immédiatement pratique pour l'église nous a toujours semblé littéralement impossible. Le nombre des psaumes (même en se bornant aux psaumes d'un usage courant), le nombre des modes, le nombre des cadences, le nombre plus grand encore des combinaisons harmoniques : ce sont autant d'obstacles à un pareil recueil, indépendamment même de l'obstacle plus grand que nous révélera l'étude du rythme. Aussi, longtemps nous sommes-nous refusés à entreprendre cette publication. Sur de nouvelles instances cependant, il nous a paru possible de concevoir ce livre comme un livre de travail. C'est ce qui explique une assez longue introduction sur le rythme de la psalmodie, suivie d'une série d'indications pratiques en vue d'un accompagnement exact et artistique des psaumes.

Quant aux formules harmoniques, elles ont été multipliées pour fournir matière à l'analyse et pour initier les jeunes organistes aux principes modaux et rythmiques aussi bien qu'au style selon lesquels elles ont

été conçues. Avec les éléments de ces formules il sera facile d'en combiner d'autres et aussi d'en trouver de toutes nouvelles : c'est tout ce que nous désirons. Plus encore en effet que tout le reste du grégorien, la psalmodie ne sera parfaitement accompagnée que lorsque l'organiste, complètement familiarisé avec les modes et le rythme, sera en état de trouver comme d'instinct ses harmonies et de les plier au texte qu'elles supportent.

Il n'importe pas tant de multiplier les livres d'accompagnement et les formules toutes faites, que d'aider à la formation grégorienne des vrais musiciens. Puisse ce travail, malgré ce qu'il a d'incomplet et d'imparfait, servir quelque peu cette cause.

Quarr Abbey,

En la fête de St Martin,

11 Novembre 1926.

Fr. Jean HÉBERT DESROCQUETTES

Moine de Solesmes.

INTRODUCTION.

§ I. — LE RYTHME DES PSAUMES

La précision rythmique qu'exige l'harmonie oblige celui qui veut accompagner les psaumes à en rechercher soigneusement le rythme.

* * *

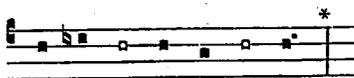
Dans les pièces ornées, les notes longues, les groupes, l'intérêt mélodique interviennent pour fixer ou suggérer le rythme. Dans la psalmodie au contraire l'intérêt mélodique est le plus souvent nul ou négligeable. Dès lors, — quelques cadences mises à part peut-être, — au lieu d'un rythme proprement *mélodique*, se retrouvant toujours le même avec la même formule de cadence, le rythme qui s'impose ici est un rythme plus souple, le rythme *verbal*, changeant avec les différents textes que supporte cette cadence.

Le texte possède en lui-même son rythme naturel qui peut varier d'un verset à l'autre. C'est ce rythme naturel qui devra informer différemment les formules mélodiques matériellement semblables des cadences psalmodiques. Sans doute, il y aura parfois plusieurs façons de rythmer un même texte; mais, parfois aussi, une oreille exercée sentira que tel rythme, qui pourtant convenait parfaitement tout à l'heure pour un verset, est maintenant gauche, mécanique, voire absolument anti-naturel et anti-artistique : parce qu'il contredit précisément le rythme normal du nouveau texte.

* * *

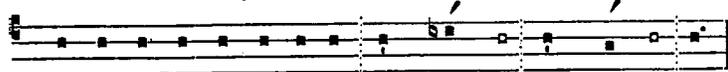
Avant d'aller plus loin, il nous semble qu'il ne sera pas inutile de faire sentir expérimentalement ce que nous venons d'énoncer, afin de bien persuader chacun de cette vérité : qu'un même rythme ne peut convenir à tous les textes.

Soit la cadence de médiate du 1^{er} mode :



Comment la rythmer?

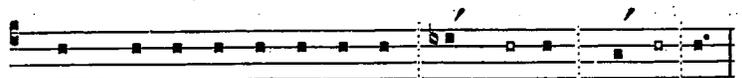
I. — Voici une première manière :



1. Confitebor tibi Dómine in to-	to	cor-	de	me-	o.
2. Sicut erat in princípío	et	nunc	et	sem-	per.
3. Inimícos ejus induam	con-	fu-	si-	ó-	ne.
4. Laetátus sum in his	quae	dí- cta	sunt	mi-	hi.
5. Parátum cor ejus speráre in	tum	est	cor	e-	jus.
Dómino, confirmá-	lu-	tá-	ris	ac-	ci-
6. Cálicem sa-	lu-	tá-	ris	ac-	ci-
7. De profúndis clamá-	vi	ad	te	Dó-	mi-
8. Glóri-	a	Pa-	tri	et	Fí-
					li-
					o.

Ce rythme peut parfaitement convenir aux trois premiers exemples; mais, dans les cinq autres, ne sent-on pas, plus ou moins, la lutte entre ce rythme imposé à la mélodie et le texte qui ne peut s'en accommoder?

II. — Essayons d'une autre combinaison :

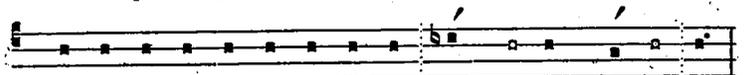


1. Confitebor tibi Dómine in toto	cor-	de	me-	o.
2. Sicut erat in princípío et	nunc	et	sem-	per.
3. Inimícos ejus induam con-	fu-	si-	ó-	ne.
4. Laetátus sum in his quae	di-	cta	sunt	mi-
5. Parátum cor ejus speráre in Dó-	est	cor	e-	jus.
mino, confirmátum	tá-	ris	ac-	ci-
6. Cálicem salu-	tá-	ris	ac-	ci-
7. De profúndis clamávi	ad	te	Dó-	mi-
8. Glória	Pa-	tri	et	Fí-
				li-
				o.

Cette fois, les trois textes qui se terminent par un dactyle (6, 7, 8) acceptent volontiers ce rythme. Mais vouloir l'imposer aux cinq premiers exemples obligerait à doubler l'accent du dernier spondée, ce qui alourdirait la psalmodie.

Nous reviendrons d'ailleurs plus loin sur cette façon de rythmer.

III. — En vue précisément de ne pas doubler cet accent du dernier spondée, on peut songer à un troisième rythme avec ictus encore sur le *si* \bar{h} , comme en II, mais allant de suite à la finale par un groupe ternaire :



1. Confitebor tibi Dómine in toto	cor-	de	me-	o.
2. Sicut erat in princípío et	nunc	et	sem-	per.
3. Inimícos ejus induam con-	fu-	si-	ó-	ne.
4. Laetátus sum in his quae	di-	cta	sunt	mi-
5. Parátum cor ejus speráre in Dó-	est	cor	e-	jus.
mino, confirmátum	tá-	ris	ac-	ci-
6. Cálicem salu-	tá-	ris	ac-	ci-
7. De profúndis clamávi	ad	te	Dó-	mi-
8. Glória	Pa-	tri	et	Fí-
				li-
				o.

Ce rythme pourrait convenir aux textes 1, 2, 3 et 5; mais partout ailleurs l'apparition des survenantes détermine un ictus intermédiaire qui nous fait retomber dans le rythme précédent, II; sauf pourtant en 4 où l'ictus intermédiaire *sunt* déterminerait encore un rythme nouveau.

IV. — Certains des textes qui nous servent d'exemples (2, 3 et 5) pourraient encore accepter une autre façon de rythmer qui ne conviendra que peu ou pas du tout aux autres :

1. Confitebor tibi Dómine in to- to cor- de me- o;
 2. Sicut erat in principi- o et nunc et sem- per.
 3. Inimicos ejus indu- am con- fu- si- ó- ne.
 4. Laetátus sum in his quae di- cta sunt mi- hi.
 5. Parátum cor ejus speráre in Dómino, confir- má-tum est cor e- jus. (*)
 6. Cálicem sa- lu- tá- ris ac- cí- pi- am.
 7. De profúndis cla- má-vi ad te Dó- mi- ne.
 8. Gló- ri- a Pa- tri et Fí- li- o.

D'autres combinaisons seraient encore possibles. Inutile d'insister. Un rythme régulier est impraticable dans le chant des psaumes. La régularité même des accords dans l'accompagnement ne ferait qu'amplifier les inconvénients du procédé. On doit donc bien admettre en principe la nécessité de se plier au rythme du texte.

* * *

Mais n'est-ce pas demander à l'organiste quelque chose de trop difficile et de pratiquement impossible? — Quels principes suivre? et comment les mettre en pratique rapidement, au cours même de l'accompagnement?

La difficulté est réelle, elle n'est pas insurmontable. A vrai dire il ne s'agit que de former l'instinct selon des règles faciles et souples.

I. — Remarquons d'abord qu'en principe dans le cours d'un texte latin récité, *peuvent* porter l'ictus :

1. toutes les finales de mots;
2. toutes les syllabes accentuées.

Par contre, la syllabe pénultième faible des dactyles demande, en règle générale, à ne pas supporter l'appui rythmique.

II. — Cela étant, là où les longues, les groupes, l'intérêt mélodique, l'importance modale de certains degrés concourent tour à tour à établir un rythme, il est naturel que les diverses syllabes accentuées ou finales se prêtent aimablement à recevoir l'ictus imposé ou fortement suggéré par l'ordre mélodique. Certaines raisons du même ordre pourront même, ici ou là, par exception, imposer, l'ictus à une note portant une pénultième faible de dactyle.

Mais, que les longues et les groupes disparaissent, que l'intérêt mélodique vienne à s'effacer, comme il arrive dans la psalmodie (pour la teneur bien entendu, mais même pour un bon nombre de cadences), il est naturel alors de penser que l'alternance des syllabes accentuées ou finales va à elle seule fixer le rythme du texte.

III. — Cherchons quel sera ce rythme et si l'ictus recherchera de préférence les accents ou les finales.

(*) Ainsi, tous ceux du même type rythmique :

... in splen- | dóribus | sanctó- | rum.

On pourrait les rythmer encore : confir- | mátum | est cor é- | jus.

... in splen- | dóri- | bus sanctó- | rum.

A) — Ictus sur les accents?

Soit le texte : *Díxit Dóminus Dómino méo.*

Si je pose mon premier ictus sur la syllabe accentuée de *Díxit*, je suis incliné à mettre l'accent du mot suivant également au frappé. L'accent au frappé devient assez naturellement la loi de ma récitation :

Díxit Dóminus Dómino méo.

Dans la récitation pure et simple, la chose serait-elle possible sans restriction? Je laisse de côté cette question. Mais, à coup sûr, s'il s'agit de psalmodie chantée, les cadences nous réservent une difficulté (*). Dans la psalmodie chantée en effet la valeur mélodique de la dernière syllabe demande que cette syllabe tombe à l'ictus (**). Dès lors, si dans le corps du verset j'ai posé mes ictus sur les accents, pour bien arriver à la cadence (ictus sur la finale), deux procédés se présentent :

1. Ou bien, par une sorte de renversement rythmique, il me faudra achever régulièrement sur les finales un rythme commencé sur les accents :

Díxit Dóminus Dómino méo*.*

Qui pòsuit fines túos pácem.*

Qui ne le sent? Il y a là quelque chose de disgracieux, plus que cela, presque un choc rythmique, tellement la régularité première de l'accent au frappé faisait attendre et désirer qu'il en soit ainsi jusqu'à la fin.

2. Ou bien je me trouverai dans la nécessité de doubler l'accent toutes les fois que j'aurai affaire à un accent de spondée :

Díxit Dóminus Dómino mé—o.

De la sorte on atteint la finale sans heurt. De la sorte aussi on obtient un rythme final qui resterait le même et tomberait sur la même note mélodique en cas de spondée ou de dactyle :

Dómi-no mé- o.
 Dómi-ni Dómi- no.

L'accompagnement en serait simplifié d'autant, puisqu'on pourrait employer les mêmes accords aux mêmes places.

Cette façon de faire, nous le savons, est celle de beaucoup de chœurs. Elle peut se justifier; aussi Dom Mocquereau a-t-il

(*) J'ai ici spécialement en vue les cadences qui restent syllabiques.

(**) Très souvent un groupe entier est attribué à cette syllabe.

tenu à laisser la liberté de l'adopter (Cf. le *Petit traité de psalmodie traditionnelle...* p. 47-48). Mais s'il est une manière d'exécuter ce rythme qui puisse être artistique, n'y a-t-il pas aussi dans cet accent long un grand danger de rendre la psalmodie lourde, pesante, manquant de souplesse? Et puis, si l'on était logique, ne faudrait-il pas étendre le procédé (doublement du dernier accent spondaïque) à tous les récitatifs syllabiques : Préfaces, Pater, Leçons, Passion, etc.? Ne serait-ce pas mettre en bien grand danger la souplesse et le naturel de ces chants si simples? Pourquoi, après tout, ces accents des derniers spondées seraient-ils doublés, alors que ceux de tous les autres mots de la récitation restent simples, même ceux des dactyles qui forment cadence? Le très léger ralentissement de la cadence, dans tous ces chants, doit certainement *arrondir* un peu ces accents précédant immédiatement, au levé, la note et la syllabe finale — et c'est ainsi qu'on le pratique à Solesmes, — mais doubler ces accents en leur assignant un ictus, c'est tout autre chose!

Pour nous, tout l'enseignement de Dom Mocquereau (1) et la pratique constante de Solesmes nous ont trop fait constater et goûter, dans l'art grégorien, la légèreté foncière de l'accent pour que nous puissions ici cacher nos préférences. Bien plutôt nous faisons-nous un devoir de les avouer.

Et si, pour laisser à ces accents de spondée toute leur légèreté, nous devons chercher davantage, nous estimons que le résultat que l'on obtient par la seconde méthode, celle que nous allons voir, vaut bien la peine que nous prendrons pour en établir et en préciser la pratique.

B) — Ictus sur les finales?

A l'inverse, si dès le début du verset nous posons légèrement les pas du rythme sur les syllabes finales des mots, nous arriverons correctement à la cadence sans avoir ni à doubler le dernier accent, ni à prévoir normalement le renversement rythmique dont nous avons parlé :

Díxít Dóminús Dómino méo.

On comprendra aisément que l'élan qui doit caractériser l'accent latin alors même qu'il se trouverait au frappé, s'accommodera au moins aussi bien de cette position au levé que lui donne cette façon de rythmer.

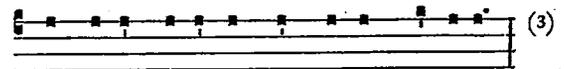
C) — Donc, règle générale (nous préciserons par la suite) : dans le courant de la teneur, puis à la cadence, poser les pas du rythme sur les finales de mots (ou de groupes, pour certains mots formant groupes : Laetátus sum — Et nunc — Quid est — Et tu — Ex hoc nunc... etc.)

* *

Il va de soi d'ailleurs que la règle précédente doit être prise plutôt comme une directive générale que comme une règle stricte.

(1) Cf. Nombre Musical II, ch. V. XII. Les arguments que Dom Mocquereau fait valoir en maint endroit pour ne pas doubler tel accent spondaïque au cours des antennes me semblent valoir à plus forte raison quand il s'agit de la psalmodie, qui se rapproche encore plus de la pure récitation. Voir en particulier, dans le chapitre VIII^e du même volume, l'article premier qui traite précisément des cadences syllabiques spondaïques.

I. — Ainsi, il est très sûr que de temps en temps, si l'on s'y sent porté par le rythme, on pourra mettre l'ictus sur un accent, surtout un accent de dactyle. (1). Même, d'une façon habituelle et pour simplifier, nous croyons préférable d'établir comme règle qu'un dactyle final (à la médiane ou à la fin d'un verset) aura deux ictus, un sur l'accent (2), l'autre sur la finale :



Excélsus super ómnes géntes Dóminús,

encore que dans beaucoup de cas l'autre façon de faire reste permise et soit même quelquefois très recommandable :



Excélsus super ómnes géntes Dóminús,

Benedícite ómnia ópera Dómini Dómino,

II. — Le fait d'admettre cet ictus sur l'accent du dactyle final peut, en certains cas, entraîner à mettre d'autres accents au frappé, en vertu d'un certain balancement, d'une certaine symétrie qui fait que facilement les ictus s'appellent d'accents en accents comme ils s'appellent de finales en finales. On aurait par exemple :

Glória Pátri et Fílio

Non declínes cor méum in vérba malítiae

en certains cas le procédé s'impose absolument :

Quis sicút Dóminús Déus nóster qui in áltis hábitat

Quid retríbuam Dómino

Súscitans a térra ínopem

Mais il nous semble à la fois plus normal et plus simple de se tenir à la règle générale (préférence donnée aux finales), toutes les fois que celle-ci pourra être suivie :

Glória Pátri et Fílio

Non declínes cor méum in vérba malítiae

(1) Par son rythme naturel individuel, le dactyle comporte deux ictus, l'un sur l'accent, l'autre sur la finale. L'ictus sur l'accent du dactyle est ordonné à celui de la finale, et ainsi nous retrouvons le rythme de l'ensemble. Ainsi en sera-t-il de certains accents de spondée qui appellent l'ictus; ils sont, par l'intermédiaire d'un dactyle mais très réellement, ordonnés eux aussi à la finale, celle-ci retrouve son ictus et tout rentre ainsi dans le procédé d'ensemble... Súscitans a térra ínopem.

(2) Une seule exception sera nécessaire au sujet de la cadence finale du V^e mode dans laquelle le rythme mélodique s'opposera à un ictus sur la note portant l'accent (voir plus loin à propos du V^e mode).

(3) J'aurais pu choisir n'importe quelle formule psalmodique syllabique, même plus mélodique comme celle du 1^{er} mode. Le lecteur pourra essayer celles qu'il lui plaira. De même dans la suite, quand je me contenterai de noter le rythme du texte.

(4) Cf. Nombre Musical II. p. 347. n^o 511.

III. — Au cours de la teneur, entre deux finales de mots trop éloignées, on pourra avoir besoin d'ictus intermédiaires. On les choisira d'ordinaire en reculant de deux en deux syllabes, à partir de l'ictus de la finale de ces mots⁽¹⁾ (ou de la finale des groupes dont il a été parlé plus haut : *laetátus sum — dicta sunt*) :⁽²⁾

Et flagéllum non appropinquábit tabernáculo tuo.
 Sit nómen Dómini benedíctum.

* * *

Ainsi jalonnée toutes les deux ou trois syllabes⁽³⁾, la psalmodie ne risque pas de se dérouler sans ordre ni fermeté. Mais un autre danger la menace : le manque de souplesse et de vie, un effroyable mécanisme. C'est là qu'aboutirait fatalement celui qui s'en tiendrait au rythme élémentaire, à la petite mesure binaire ou ternaire, marquant impitoyablement tous les ictus au frappé.

I. — Pour éviter cet écueil il faudra d'abord remplacer les mécaniques et sèches battues des ictus ou des petites mesures par les souples et moelleuses ondulations de la chironomie.

De plus, un groupement rythmique supérieur s'impose, qui nous donnera l'équivalent des mesures composées de la musique moderne. Les syllabes finales étant certainement plus thétiqes que les autres⁽⁴⁾, nous réserverons aux ictus de fin de mot les dépressions de la ligne chironomique. Au contraire, entre ces dépressions chironomiques, (en dehors du temps premier, pour parler par rapport aux mesures composées), nous laisserons passer les ictus intermédiaires en marquant, si l'on veut, par une légère boucle arsique, la place de ces ictus :

Exemples :

Dóminus a dextris tuis
 Glória Patri et Filio
 Judicabit in nationibus implebit ruinas

On aura ainsi un rythme extrêmement souple. Avec cette façon de rythmer les textes, on remarquera que les accents se trouvent toujours placés aux levés soit des petites

(1) Cf. Nombre Musical II, p. 256, n. 347 et suiv.

(2) Je marque d'une croix entre parenthèses (+) ces ictus intermédiaires.

(3) Dans le rythme très souple de la psalmodie on peut fort bien légitimer parfois un groupement de 4 syllabes, ce qui permet de s'en tenir plus souvent encore à la règle générale des finales de mots.

Exemple : Laudáte púeri Dominum.

(4) Cf. Nombre Musical II, ch. XII.

mesures soit des mesures composées. Ils se trouvent ainsi, dans la mesure aussi bien que dans le rythme, en élan et ordonnés à la finale du mot, selon la loi même de l'accent latin.

II. — Seulement, si l'on remarque que la boucle de l'arsis entraîne facilement avec soi plus d'énergie et d'intensité, je crois qu'on hésitera à l'attribuer sans distinction à tous ces ictus de levé. De quel droit les accents de dactyle (qui tous occupent un ictus au levé) seraient-ils ainsi, par principe, marqués avec plus d'énergie que les accents de spondée?

Aussi je propose que la boucle arsique n'intervienne sur ces ictus au levé que là où une élévation mélodique le suggère, ou bien là où l'accent du texte demande à être mis davantage en valeur⁽¹⁾. Et même alors ne serait-il pas parfois préférable de marquer simplement cet accent principal par une élévation plus marquée de la main? Le procédé resterait ainsi, pour les dactyles (au levé de la mesure composée), le même que pour les spondées (au levé de la petite mesure). On aurait ainsi une ligne chironomique encore plus souple⁽²⁾.

III. — Les textes qui ont été choisis au début de cette étude à cause de leur rythme différent illustreront parfaitement le résultat auquel nous sommes arrivés. Voici comment nous pourrions les rythmer :

1. Confitébor tibi Dómine in toto corde meo.
 2. Sicut erat in principio et nunc et semper.
 ou bien : principio et nunc et semper.
 3. Inimicos ejus induam confusione.
 4. Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi.

(1) Peut-être aussi pourrait-on adopter normalement l'usage de la boucle arsique pour le début de chaque verset et pour la reprise du chant après la médiane ou après la flexe. Plus ou moins marquée, et sans préjuger la question de l'accent principal du verset, cette boucle arsique aurait pour but ici d'indiquer plus nettement la reprise du mouvement.

(2) Si le besoin s'en faisait sentir on pourrait toujours se remettre à marquer plus nettement, par la boucle arsique, chaque ictus de levé ou même revenir un instant au rythme élémentaire. Mais le souci de la régularité et de la fermeté du rythme ne doit pas faire perdre de vue ce qui caractérise le grand rythme : la souplesse. Je ne fais d'ailleurs que suggérer un procédé et seulement pour la psalmodie.

5. Parátum cor éjus speráre in Dómino
(+) (+)

confirmátum est cor éjus.
(+)

ou bien : confirmátum est cor éjus.
(+)

6. Cálicem salutáris accípiam.
(+) (+) (+)

7. De profúndis clamávi ad te, Dómine.
(+)

8. Glória Pátri et Filio.
(+) (+)

Ainsi ordonnée, la récitation sera régulière et ferme et pourra garder toute sa souplesse.

**

Mais il nous reste à déterminer quel sera le *rythme* des pauses (flexes, médiantes, changement de chœur). J'insiste sur le mot *rythme*. Les traités de palmodie fixent bien en effet par des procédés plus ou moins pratiques la durée mathématique de ces intervalles. Mais il nous a toujours semblé que pour les chantres, et davantage encore pour l'organiste accompagnateur, ces règles ne deviendraient réellement pratiques qu'autant qu'on les ferait rentrer dans le *rythme* d'ensemble de la psalmodie. La raison d'être foncière des pauses étant le besoin de respirer, elles n'auront de chances d'être faites régulièrement et facilement qu'autant qu'on en confiera le mécanisme au rythme réglé mais normal de la respiration.

I. — En prenant pour base le rythme de la récitation tel que nous l'avons établi, voici comment les choses nous semblent devoir se passer.

A) — *Pour la médiate.* Après avoir déposé la dernière note de la première partie du verset sur l'ictus, on continuera dans le mouvement légèrement élargi de la cadence un groupe rythmique binaire, durant lequel on tiendra avec la voix cette dernière note. On marquera ensuite un nouvel ictus sur lequel on cessera de tenir la note de cadence pour prendre, *tranquille-*
ment, la respiration. A partir de cet ictus, on comptera un

groupe binaire et l'on repartira à l'ictus suivant. Si toutefois l'ictus de départ devait se trouver placé sur la deuxième syllabe du texte, la première syllabe s'ajouterait aux deux temps silencieux et formerait avec eux un groupe ternaire avant le premier ictus de la reprise. Les exemples achèveront de rendre clair ce qui vient d'être décrit :

Glória Pátri et Filio, * et Spíritui sáncto.
(+) (+) 1 2 1 2 (+) (+)

Laudáte púeri Dóminum : * Laudáte nómen Dómini.
(+) (+) 1 2 1 2 (+) (+)

ou bien :

Díxit Dóminus Dómino méo : * séde a dextris méis.
1 2 1 2 3

B) — *Pour la flexe et le changement de chœur.* — Même règle de départ après la pause. Mais, à la pause elle-même, pas d'ictus intermédiaire. On repart dès l'ictus suivant ou bien, si l'ictus du texte doit tomber sur la 2^e syllabe, au levé (ternaire alors) qui précède cet ictus. A la flexe comme à la fin du verset, la note finale doit en principe être doublée; mais si à la flexe l'on désire respirer, on devra le faire sur la valeur de la note doublée.

II. — Un exemple complet de plusieurs versets achèvera de préciser et d'éclaircir ces principes. Je l'emprunte à la psalmodie du 8^e mode, finale g, purement syllabique. La mélodie est si simple que je puis me contenter de noter le texte avec son rythme. On fera bien en lisant l'un et l'autre de joindre la voix et le geste, en traçant avec la main les ondulations de la ligne chironomique, sans oublier ce qui a été dit pour les flexes, les médiantes et l'intervalle entre les versets.

Memóriam fécit mirabílium suórum, † miséricors et miserátor
(+) (+) (+) (+) (+)

Dóminus : * éscam dédit tíméntibus se. || Mémor érit in
(+) (+)

saéculum testaménti sui : * virtútem óperum suórum
(+) (+) (+)

annunti-á-bit pópulo sú-o. || Ut det illis hereditatem
(+) (+)

géntium : * ópera mánuum éjus véritas et iudícium. ||
(+) (+)

Fidélia ómnia mandata éjus : † confirmata in saeculum
(+) (+)

saeculi : * facta in veritate et aequitate.
(+) (+)

*
* *

L'étude qui vient d'être faite du rythme de la psalmodie ne doit pas effrayer les lecteurs, chantres ou organistes. La question a été si peu traitée jusqu'à présent qu'il nous a semblé nécessaire d'exposer un peu longuement notre façon de la concevoir. Il est possible de chanter une pièce du graduel avant d'avoir eu le loisir d'étudier et de fixer les moindres détails de sa chironomie et par suite de son interprétation. Il en sera de même et à bien plus forte raison de la psalmodie : on pourra psalmodier sans qu'il soit nécessaire pour cela d'avoir reconnu par le détail la place des moindres ictus.

Ce qui importe, c'est de se former une sorte d'instinct du rythme naturel des textes. C'est à développer cet instinct, à montrer dans quel sens on doit l'éduquer qu'est dirigé tout notre travail.

§ II. — RÈGLES PRATIQUES POUR LES ORGANISTES

Pratiquement il suffira à l'organiste de retenir et de suivre les indications suivantes.

I. — Si la dernière syllabe du texte, tant à la médiane qu'à la finale, correspond à une note simple de la mélodie, cette dernière note portera le dernier ictus et réclamera un dernier mouvement harmonique.

II. — Si la dernière syllabe tombe sur un groupe — clivis, podatus, climacus (1^{er} en D), — on traitera le plus possible ce groupe en mettant la basse de l'accord final sur le début du groupe en même temps que la syllabe, avec ou sans *retard* pour marquer la dernière note du groupe (voir nos formules). Cette cadence (cadence *composée*, puisque la chute s'opère sur un groupe et non plus sur une note) reçoit ainsi le *traitement féminin* qui leur convient et qui est exposé tout au long dans le *Cours d'accompagnement de l'Institut grégorien*, II^e édition (chez Hérelle) pages 68-71 et pages 78 et 79.

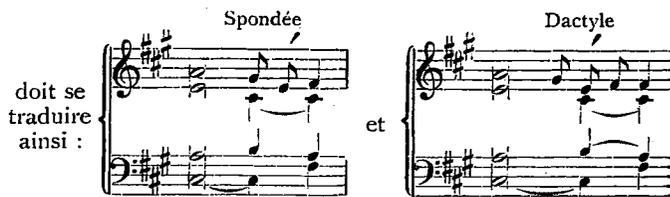
N° 678. — 2

III. — D'une façon générale, là où il se trouve des groupes (intonations, cadences), tout est simple : selon la règle ordinaire, le début des groupes appelle l'ictus et permet le mouvement harmonique.

IV. — Si le texte, tant à la médiane qu'à la fin du verset, se termine par un dactyle (traité syllabiquement par la mélodie), l'avant-dernier ictus sera sur l'accent du dactyle.

V. — Si au contraire la finale est spondaïque, on ne doublera pas le dernier accent et donc cet accent ne pourra être qu'au levé du rythme (1). Si donc pour une raison quelconque on fait un accord (ou un mouvement harmonique) sur cet accent, on comprendra cet accord *au levé* du rythme, c'est-à-dire bref — bien que légèrement arrondi — et léger. (2) Mais normalement l'accord se placera à l'ictus qui précède l'accent du spondaïque, c'est-à-dire presque toujours une note (rarement deux) avant cet accent.

C'est ce que nous avons voulu exprimer dans les formules de ce recueil. Comme le plus souvent la même formule harmonique peut se plier au rythme du spondaïque ou du dactyle, nous avons placé à dessein l'accord entre les deux notes qu'il devra occuper soit en cas de dactyle (D), soit en cas de spondaïque (S). (3)



VI. — Si l'on fait quelques mouvements harmoniques pendant la teneur ou au début de la cadence, on les fera de préférence sur les finales de mots et, mieux encore, sur les finales de petites incisives marquant un bon groupement du texte :

Tecum principium in die virtutis tuae
in splendoribus Sanctorum * ex utero ante luciferum genui te

(1) A moins naturellement qu'on ait affaire à un chœur qui double cet accent. Nous avons dit plus haut ce que nous pensions de cette méthode. Nous conseillons ici et précisons ce que nous pratiquons à Solesmes.

(2) Si l'on veut bien y regarder, avec notre façon de rythmer qui place *au levé* de la mesure composée l'accent de dactyle, l'accord qui se pose sur cet accent de dactyle, bien qu'ayant cette fois la valeur de tout le groupe binaire mélodique correspondant, doit conserver malgré tout la légèreté et l'élan du *levé* et il réclame toujours un autre accord théorique pour la finale.

(3) Les formules surmontées d'une seule de ces lettres ne conviennent qu'à la catégorie correspondante. Celles qui ne portent ni l'une ni l'autre s'adaptent sans difficulté aux deux cas.

VII. — Aux approches ou au début de la cadence la même règle s'appliquera pour la place des accords réclamés par l'harmonie. On les placera de préférence sur les finales de mots. Plus rarement on pourra les placer sur une syllabe accentuée du texte. Jamais on n'en soulignera une syllabe faible de dactyle.

Dans les formules de ce recueil nous avons voulu tenir compte de ces variations dans la place de ces accords, par un procédé analogue à celui signalé ci-dessus :

Exemple :

se traduira :

ou bien :

ou bien :

ou bien :

VIII. — Pratiquement, il faudra en arriver à posséder les formules harmoniques (guidées par le contrepoint de la basse et des autres parties); puis acquérir peu à peu l'instinct du rythme des textes selon les lois indiquées. L'union des deux se fera ensuite sans qu'on ait presque à y songer.

IX. — Aux pauses, flexes, changements de chœur et même médiantes, l'orgue tiendra l'accord. En dépit des apparences, cette façon de faire nous a toujours semblé le meilleur moyen de faire oublier l'accompagnement (ce sont les contrastes qui y font songer).

A l'ictus silencieux qui occupe le milieu de la médiane, l'orgue pourra :

a) Soit faire entendre une note de passage. Quelques formules s'y prêtent — j'en donnerai des exemples, — mais : 1° on évitera de généraliser le procédé qui doit demeurer très exceptionnel; — 2° on sera très attentif à placer ce mouvement harmonique exactement à sa place sous peine de déconcerter tout l'ensemble du rythme;

b) Soit quitter la pédale, bien exactement, sans retard, — pour la reprendre très exactement, avec le nouvel accord, à l'ictus de départ (1^{er} ictus du texte); (†)

c) Soit quitter de même et reprendre de même la note du chant (du chant seulement, en tenant tout le reste de l'accord); pourvu toutefois que le jeu employé soit très doux; autrement la coupure est trop brusque à l'orgue.

Mais le mieux ici sera le plus facile : tenir purement et simplement tout l'accord pendant tout le temps de la pause.

X. — Si l'accord doit changer à la reprise des voix, après la médiane, le nouvel accord ou le mouvement harmonique devra se faire nettement sur le 1^{er} ictus du texte — première ou deuxième syllabe; (†) — pas plus tard, et très nettement, selon toutes les lois de la bonne technique d'orgue.

XI. — Au point de vue proprement harmonique il faudra être extrêmement attentif, dans la psalmodie plus que partout ailleurs, à éviter des fautes ou des faiblesses que le retour fréquent de la même formule rendrait insupportables et inexcusables.

XII. — Les récitations sur la teneur sont, il est vrai, en plein mouvement; mais la longueur même de ces récitations demande qu'elles soient plus *assises* qu'une simple dominante de passage. Aussi ces dominantes-teneurs accepteront volontiers des accords en position fondamentale. Certains accords de 1^{er} renversement, en particulier celui dont la note de basse est à la sixte inférieure de la note du chant, ne soutiendraient pas suffisamment une longue tenue et porteraient le chœur à *courir* à la médiane. L'accord en question pourra être employé si la teneur qu'il doit accompagner est très courte. Si la teneur est plus longue, la même harmonie pourra servir, à condition qu'on la fasse précéder (dès le début du verset ou aussitôt après la médiane) d'un autre accord plus stable :

Exemple :

bon avec une teneur courte. * avec une teneur plus longue : le passage du ré au do, à la basse, se fera sur une finale de mot, un peu avant que la mélodie ne quitte le la.

Autre exemple :

L'expérience montre que cet accord de 1^{er} renversement (*) soutient beaucoup mieux que celui qui le suit et peut remplir le rôle de l'accord en fondamentale de l'exemple précédent.

(†) En laissant de côté quelques cas où un ictus secondaire serait le premier du texte et tomberait sur la 2^e syllabe, — cas relativement rares et qui peuvent être négligés, — on peut encore simplifier cette règle du départ et dire : toujours sur la 1^{re} syllabe du texte, sauf quand la 2^e est une finale de mot ou bien un accent de dactyle.

XIII. — L'expérience montre aussi qu'à l'orgue les longs accords tenus sonnent mal quand la partie d'alto est trop près de la note de chant; à moins que la position élevée ne soit le début d'une descente par mouvement conjoint dans le contrepoint de cette partie.

Exemples :

bon bon moins bon bon bon.

Peut-être qu'avec les voix de femmes ou d'enfants cette impression n'existe pas ou est moins sensible; on'y sera attentif cependant.

XIV. — Même si la formule psalmodique s'y prête, on évitera ces changements continuels de formules harmoniques auxquels on se croit trop souvent obligé. Un vain et fastidieux étalage d'accords et de procédés s'écarterait de la sobriété qui caractérise l'art véritable. L'organiste qui céderait à la tentation oublierait la règle première de son art qui est de se faire oublier. Pourtant comme il est aussi disgracieux d'importuner par de la platitude et de la monotonie que par des habiletés déplacées, on évitera également un purisme exagéré qui ferait s'interdire le moindre changement dans la formule une fois adoptée pour un psaume. Mais en dépit des variantes de détails, on visera à entretenir toujours la même atmosphère modale dans laquelle doit se dérouler le chant, à la fois monotone et (par son texte) toujours changeant, du psaume.

XV. — Au point de vue de la transposition on pourra d'un psaume à l'autre changer de dominante, surtout si la relation des différentes tonalités des antiennes le suggère. Mais il est rarement d'un bon effet de descendre la dominante par rapport à celle du psaume précédent. On s'arrangera plutôt soit à maintenir le même diapason, soit à monter.

XVI. — Pour permettre de bien comprendre au point de vue modal ou rythmique et de bien adapter les formules harmoniques qui vont être données, et pour qu'on s'habitue aussi à rester fidèle aux principes auxquels elles obéissent, je signale ici les particularités de chaque mode :

I^{er} Mode.

1. Le *si* ♭ avant la médiane place en III^e groupe de *si* ♭. En conséquence on proscriera normalement les accords où le *mi* intervient comme note essentielle :

pas d'accord de *la* mineur sur le *la*,
pas d'accord de *do* majeur sur le *sol*; (1)

mais un *mi* ♯ de passage ou dans une harmonie de passage sera excellent.

(1) A la vérité les cadences en *g*, sur *sol*, pourraient peut-être se comprendre comme les cadences sur *sol* du Credo 1 et en conséquence accepter l'accord de *do* majeur (Cf. Cours d'accompagnement de l'Institut grégorien II^e édition, p. 113.) L'équivalence avec le 7^e mode pourrait peut-être autoriser cette interprétation.

2. La médiane solennelle, les finales *D, f, g², a², a³* réclament le traitement propre aux cadences féminines. La cadence *g* sera traitée de même.

II^e Mode.

La mélodie de la cadence finale empruntant le *mi* juste avant la finale *fa* ♯ (dans notre transposition) rend impossible la basse *mi* comme avant-dernier accord. La basse *do* ♯, excellente harmoniquement, a le désavantage d'être éloignée de la tonique, ce qui occasionne une certaine lourdeur. La 7^e, *si*, que nous avons ménagée au ténor, dans deux de nos formules, a pour effet d'atténuer cette lourdeur. On veillera à ce que le jeu de l'orgue (spécialement à la pédale) conserve le plus de légèreté possible à cette cadence.

III^e Mode.

La médiane solennelle, les finales *a, a²* réclament normalement le traitement féminin signalé plus haut, II^e règle. Aux formules 12 et 13, j'ai traité ces finales par deux accords s'enchaînant par degrés conjoints à la basse.

IV^e Mode.

Quand l'antienne fait entendre quelque part le *fa* ♯ sans faire entendre le *fa* naturel (4^e mode en *A* avec *si* ♯ et sans *si* ♭, transposé en finale *mi*), on évitera le *fa* ♯ dans l'accompagnement du psaume. On pourra même y introduire d'une façon un peu voilée le *fa* ♯ donné par la mélodie. Autrement, on emploiera le *fa* naturel.

V^e Mode.

1. Toutes les formules d'intonation données au II^e ou VIII^e mode pourraient servir au V^e mode; mais pour ce dernier mode, il sera préférable d'employer celles qui font entendre la fondamentale (*ré*, dans la transposition adoptée). Je les ai reproduites au V^e mode à l'exclusion des autres; mais en y ajoutant quelques autres, écrites avec la même préoccupation modale.

2. La cadence finale de la psalmodie du V^e mode possède un intérêt mélodique qui impose son rythme indépendamment et même parfois en dépit du texte. Les touchements rythmiques sont, à n'en pas douter, sur le *la*, le *sol* ♯ et le *fa* ♯ (dans la transposition). On s'appliquera donc à ne faire de mouvements harmoniques que sur ces trois degrés. On choisira d'ailleurs sur le *la* ou sur le *sol* ♯ (quand le texte en présente deux) la syllabe qui semble davantage solliciter l'ictus (finale de mot : *Domini Dómino — inimicis suis in porta*). Dans certains cas, rares d'ailleurs, où ce rythme inspiré par l'ordre mélodique semblerait véritablement combattre le rythme du texte (1), la première formule de cadence que nous donnons permettra, très avantageusement, de ne pas prendre parti pour l'un aux dépens de l'autre. En évitant l'accord intermédiaire on laissera sa pleine liberté au texte, sans imposer à la mélodie un rythme différent du rythme ordinaire et naturel de cette cadence.

(1) Exemple : *ópera manu-um tu-arum ne despí-ci-as.*
(a) (b)

(a) Place de l'ictus selon la mélodie.
(b) Place de l'ictus selon le texte.

VI^e Mode.

Dans la cadence finale du VI^e mode, l'importance mélodique du *sol* permet de doubler si l'on veut l'accent du dernier spondée. Mais en toute hypothèse, il sera préférable, en règle générale, de n'y point faire entendre de nouvel accord. Si l'on maintient bref cet accent du dernier spondée, on n'oubliera pas cependant de l'arrondir légèrement.

VII^e Mode.

1. Dès que la mélodie a touché le *do* supérieur, le *la* (dans la transposition en tonique *ré*) s'entend plus normalement en *la mineur*.

Il faudra par dessus tout éviter de faire entendre ce *do* mélodique sur l'harmonie de *ré majeur*.

Mais, soit après la médiane, soit plutôt avant la médiane (avant que ce *do* n'arrive dans la mélodie), il sera nécessaire de faire revenir l'harmonie de *ré majeur* pour ne pas perdre de vue la tonalité principale de l'antiqne.

2. Les cadences finales *c*, *c*² sur *sol* (toujours dans la transposition en tonique *ré*) ne s'harmoniseront pas en *sol majeur* mais en *mi mineur*.

a) parce que c'est l'harmonie suggérée par la cadence *a*,

b) parce que *sol* n'étant pas tonique, il importe de ne pas donner le change et de ne pas déplacer le centre tonal,

c) parce que, dans la cadence *c*, traiter le *sol* final en *sol majeur* serait traiter en note sensible l'avant-dernière note mélodique, ce qui est anti-grégorien.

Des raisons analogues (équivalence sur *fa*), me font traiter en *ré mineur* et non en *fa* la cadence *f* du I^{er} mode.

3. A partir de la cadence n° 13, j'ai cessé de distinguer la place de l'accord intermédiaire selon que l'on a affaire à un spondée ou à un dactyle : c'est que l'importance modale du *la* (note d'ictus dans le cas du spondée) permet de maintenir à cette place le touchement rythmique, même en cas de dactyle : ceci, du reste, dans le cas présent, facilite l'harmonisation. Si certains textes exigeaient que l'ictus soit sur le *sol*, les formules qui précèdent ces dernières donneraient des exemples de solution.

4. On veillera à donner autant que possible aux cadences *a*, *c*, *c*², *d* et à la médiane solennelle, le traitement féminin indiqué plus haut, II^e règle. Notre formule N de médiane solennelle, entraînée par le contrepoint, n'a pas tenu compte de cette règle : la formule O lui est certainement supérieure au point de vue rythmique.

VIII^e Mode.

1. Les formules d'intonation, de flexes et de médiantes sont exactement celles du II^e mode, sans qu'il me semble nécessaire ni même opportun de leur donner ici et là un traitement différent.

2. On veillera spécialement à conserver toute leur légèreté aux deux cadences purement syllabiques de ce mode, sans doubler l'accent du spondée final, mais seulement en l'arrondissant légèrement.

QUONIAM REX OMNIS TERRAE DEUS, PSALLITE SAPIENTER.

Ps. *xlvi*. 8.

DEUS IN ADJUTORIUM.

Ton festif.

A.

De-us in adju-tó-ri-um me-um intén-de. Dómi-ne ad adju-vándum me fe-stí-na. Glória Patri, et Fílio, et Spíritui

Sancto. Sicut érat in princípío, et nunc, et semper, et in saécula saeculórum. A-men. Al-le-lú-ia. Al-le-lú-ia.

Al-le-lú-ia. Al-le-lú-ia. Al-le-lú-ia. (2)

B.

De-us in adju-tó-ri-um me-um intén-de. Dómi-ne ad adju-vándum me fe-stí-na. Glória Patri, et Fílio, et Spíritui

Sancto. Sicut erat in princípío, et nunc, et semper, et in saécula saeculórum. A-men. Al-le-lú-ia. Al-le-lú-ia.

C. *Fragments.*

Dómine ad adjuvándum me fe-stí-na. Sicut erat in princípío, et nunc, et semper, et in saécula saeculórum. A-men.

(1) Étant donnée la difficulté de noter les différentes valeurs des notes dans ces formules psalmodiques, qu'il soit entendu une fois pour toute qu'à chaque partie chaque note est tenue jusqu'à la suivante.

(2) Pour le *Laus tibi Domine*, on emploiera les mêmes formules harmoniques.

A.

Ton férial.

De-us in adju-tó-ri-um me-um inténde. Dó-mi-ne ad adju-vándum me fe-stí-na. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o,

et Spírítui Sancto. Sicut erat in princípío et nunc et semper et in saécula saeculórum. Amen. Al-le-lú-ia.

B. *Fragments.*

Glória Patri, et Fílio, et Spírítui Sancto. ... et in saécula saeculórum. Amen. Laus tibi Dómine Rex aetérnae gló-ri-ae.

Ton solennel.

De-us in adju-tó-ri-um mé-um inténde. Dó-mi-ne ad adju-vándum me fe-stí-na. Gló-ri-a Pa-

tri, et Fí-li-o, et Spi-ri-tu-i Sancto. Sic-ut e-rat in princi-pi-o, et nunc, et sem-per, et in saécu-

la saecu-ló-rum. Amen. Al-le-lú-ia. Laus ti-bi Dómi-ne Rex aetérnae gló-ri-ae.

I^{er} MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

The musical score consists of 17 numbered intonations, labeled A through R. Each intonation is presented in two systems: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal lines include various ornaments and accents, such as † and *. Some intonations also include syllable markings 'S' and 'D'. Intonation N is specifically labeled 'Médiante solennelle. (2)'. Intonations E, G, K, L, and R include a small '(1)' in the piano part. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

(1) Une fois ou l'autre on pourra terminer par un accord sans tierce (le *la* au ténor).
(2) Les livres de Solesmes donnent *ad libitum* une distribution différente du texte (un seul accent et trois syllabes de préparation) qui ne change rien aux formules harmoniques.

Terminaisons.

1. Finale D

2.

3.

4. Finale D (*ad libitum*)

5. S D

6. Finale D²

7. Finale f

8.

9.

10.

11. Finale g

12.

13. S

14.

15.

16. Finale g²

17.

18.

Intonations — Flexes — Médiantes.*

The page contains 18 musical exercises, labeled A through R, arranged in a grid. Each exercise consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are as follows:

- A:** Treble staff has a trill (†) and a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- B:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- C:** Treble staff has a trill (†) and a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- D:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- E:** Treble staff has a trill (†) and a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- F:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- G:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- H:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- I:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- K:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- L:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- M:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- N:** Labeled "Médiate solennelle. (2)". Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- O:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- P:** Treble staff has a trill (†) and a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment.
- Q:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).
- R:** Treble staff has a cadence (S D *). Bass staff has a simple accompaniment with a first ending (r).

* A cause de nombreuses formules de cadences propres à ce mode, et pour faciliter le travail, nous reproduisons ici les formules d'intonation de la page 16.
 (1) Une fois ou l'autre on pourra terminer par un accord sans tierce (le *la* au ténor).
 (2) Les livres de Solesmes donnent *ad libitum* une distribution différente du texte (un seul accent et trois syllabes de préparation) qui ne change rien aux formules harmoniques.

Terminaisons. (suite)

19. Finale g³

20.

21. D

22. Finale a S D

23. S D

24. S D

25. Finale a² S D

26. S D

27. S D

28. S D

29. S D

30. S

31. Finale a³

32.

33.

(1) Ou bien garder le *re* à l'alto.

II^e MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

The musical score consists of 18 numbered exercises, each with a letter label (A through R) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Each exercise is written for piano with a treble and bass staff. Exercises A, B, and C show basic intonation with a dagger symbol (†) and an asterisk (*). Exercise B includes the instruction "pédale." below the bass staff. Exercises D through R show various flexes and mediantes, with some including "S" and "D" markings. Exercise P is labeled "Médiate rompue." and exercises Q and R are labeled "Médiate Solennelle."

(1) Deux notes de passage *ad libitum* pendant la médiate. — Le *mi* de la basse pourrait être employé seul tandis que l'alto tiendrait le *do* #.

Terminaisons.

1. Finale unique D

2. S D

3. D

4. S D

5. D (r)

(1) Fin de verset traitée en demi-cadence. Enchaînez, au verset suivant, comme en A, page précédente, après la flexe :

III^e MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M Médiante Solennelle.
N

(1) Ou bien : *re* noire, à l'alto, comme en I.

Terminaisons.

The musical score consists of 21 numbered exercises, each presented as a two-staff system (treble and bass clef) in the key of III^e mode (three sharps). The exercises are arranged in a grid-like fashion:

- 1. Finale b
- 2.
- 3. S
- 4. S
- 5. S
- 6. S D
- 7. Finale a S
- 8.
- 9. D
- 10. Finale a²
- 11.
- 12. (1)
- 13.
- 14. Finale g
- 15.
- 16.
- 17.
- 18. Finale g² S D
- 19. S D
- 20. S D
- 21. S D

(1) Fin de Verset traitée en demi-cadence. Enchaînez au verset suivant le début L, page précédente.

IV^e MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

The musical score consists of 16 numbered examples (A through P) arranged in a grid. Each example is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes treble and bass staves. Examples A through P show various melodic and harmonic patterns. Some examples include specific markings: a dagger (†) in A, an asterisk (*) in A through P, and 'etc.' in D, E, G, H, K, L, and M. Examples E, G, H, and P include the letters 'S' and 'D' above the notes, indicating specific intervals or fingerings. Example J is labeled 'Médiane rompue' and Example N is labeled 'Médiane Solennelle'. Example L is labeled 'Formule avec fa# (1)'. Example M has a '(1)' in parentheses next to it.

(1) Voir Introduction § II. XV. IV^e Mode. Les formules L et M sont également bonnes avec fa ♮.

Terminaisons.

1. Finale A D

2.

3. D

4.

5. S D

6. S D

7. S D

8. D

9.

10.

11.

12. (1)

13. Finale A* (2)

14.

15.

16. Finale g et e

17. S D

18. S D

19. S D (3)

20. Finale E

21.

22.

23.

(1) Suivez :



ou avec le *fa* # au ténor (voir Intonation L et M).

- (2) Il nous semble évident que cette finale ne doit s'employer que pour le dernier verset *Sicut erat*, et pour ramener la reprise de l'Antienne.
 (3) Enchaînez, au verset suivant, la formule I, page précédente.

V^e MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

A

B

C

D

E

S D

F

G

H

I Médiante rompue *

I Médiante solennelle S D

K

S D

Terminaisons.

1 Finale unique a

2

3

4

5

VI^e MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

A † S D *
 B S D *
 C † S D *
 D S D * etc.
 E † S D *
 F † S D *
 G S D *
 H S D *
 I S D *
 J S D *

Selon la rubrique, une façon plus ancienne de chanter le VI^e mode emprunte l'intonation, la flexe et la médiane au 1^{er} mode. Nous en reproduisons ici les formules :

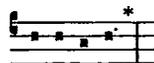
A † S D *
 B S D *
 C † S D *
 D S D *
 E † S D * (1)
 F S D *

(1) Une fois ou l'autre on pourra terminer par un accord sans tierce (le *la* au ténor).

Intonations — Flexes — Médiantes.

Terminaisons.

(1) Une fois ou l'autre on pourra terminer par un accord sans tierce (le *la* au ténor).
 (2) Les livres de Solesmes donnent *ad libitum* une distribution différente du texte (un seul accent et trois syllabes de préparation) qui ne change rien aux formules harmoniques.

(3) Cette formule ou une formule analogue pourrait s'adapter facilement à une cadence rompue : 
 Je-ru-sa-lem

VII^e MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K (Ne pas user trop souvent de cette harmonie.)

L (Ne pas user trop souvent de cette harmonie.)

M (avec la finale e et e²)

N Médiante solennelle.

O

(1) Le ré partira au levé, sur le dernier accord du verset précédent.

Terminaisons.

1. Finale a S

2. S D

3. S

4. S D

5. S D

6. S D (1)

7. S D (1)

8. S D (2)

9. S D (3)

10. Finale b S D

11. S

12. S

13. (4) etc.

14. etc.

15.

16. (2)

17. Finale c

18.

- (1) Cette harmonie suppose pour la première partie une des formules C, K, L, N, O.
 (2) Avec une des formules L, N, O, pour la première partie du Verset.
 (3) Ou bien *fa* # grave, au ténor.
 (4) Cette formule, comme d'ailleurs un bon nombre d'autres du VII^e mode, pourra admettre pour le cas d'un dactyle le même rythme que pour le spondee, à cause de l'importance modale du *ré* (du *la* dans la transposition). Voir dans l'Introduction la note sur le VII^e mode, n^o 3.

Intonations — Flexes — Médiantes. *

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K (Ne pas user trop souvent de cette harmonie.)

L (Ne pas user trop souvent de cette harmonie.)

M (avec la finale e et e²) S D

N Médiante solennelle.

O

* A cause de nombreuses formules de cadences propres à ce mode, et pour faciliter le travail, nous reproduisons ici les formules d'intonation de la page 30.
 (1) Le ré partira au levé, sur le dernier accord du verset précédent.

Terminaisons. (suite)

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25. Finale e²

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32. Finale d

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

- (1) Évidemment ce *sol* du ténor demande à se résoudre sur le *fa* #, au début du verset suivant, comme le montre la formule suivante.
 (2) Avec une des formules L, N, O, pour la première partie du Verset.
 (3) Cette formule pourra s'employer avec les débuts L, N, O se terminant en *sol* majeur, et-pourra s'adapter aux autres cadences.

VIII^e MODE.

(Voir dans l'Introduction la note générale sur ce Mode.)

Intonations — Flexes — Médiantes.

The page contains 18 numbered musical exercises (A through R) for the VIIIth mode. Each exercise is presented in a two-staff format (treble and bass clef). Exercises A, B, and C are basic intonations. Exercises D through R show various flexes and mediants, with some including 'S' and 'D' markings for specific notes. Exercise P is labeled 'Médiane rompue' and Q and R are labeled 'Médiane solennelle'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

(1) Deux notes de passage *ad libitum* pendant la médiane. — Le *mi* de la basse pourrait être employé seul tandis que l'alto tiendrait le *do* #.

Terminaisons.

1. Finale G

2.

3. S D

4. S D

5. S D

6. S D

7. S D

8. S D

9. D

10. D

11. D

12. D

13. D

14. S (1)

15. D (1)

16. Finale e

17.

18. Finale G* (2)

(1) Fin de Verset traitée en demi-cadence. Suivez ainsi :

ou bien :

(2) Il nous semble évident que cette finale ne doit s'employer que pour le dernier Verset, *Sicut erat*, et pour ramener la reprise de l'antienne, par exemple :

Antienne de Magnificat
des II^e Vêpres de
l'Assomption de N. D.

etc.

MODE PÉRÉGRIN.

Intonations — Flexes — Médiantes.

A S D *

B S D *

C S D *

D S D *

E S D *

F Médiante rompue *

G *

H (ad libitum) S D *

I S D *

J S D *

K S D *

L S D *

Terminaisons.

1. S (x)

2. D

3. S

4. D

5. S (2)

6. * S Avec note de passage à la médiane.

7. (3)

8. D

- (1) Évidemment le *mi* de passage au ténor suppose que cette partie tenait le *fa* à la médiane (cf. formules A, E, I, J.)
 (2) Le *mi* de passage à l'alto suppose que cette partie tenait le *fa* à la médiane (cf. formules D, G, L.)
 (3) Cette formule mélodique pourra s'accommoder de toutes les combinaisons précédentes, à partir de l'accord de *sol* mineur. Le *do* de l'alto au début de la présente formule (et du ténor dans la formule suivante) sera ou un retard de l'accord précédent ou une note de passage.

TON DIRECT.

First system of musical notation for 'TON DIRECT.' It consists of a treble and bass staff in G major. The treble staff contains a melodic line with a sharp sign (†) above the first measure, an asterisk (*) above the second measure, and 'S D' above the fifth measure. The bass staff provides harmonic accompaniment with sustained chords.

Second system of musical notation for 'TON DIRECT.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with an asterisk (*) above the second measure, and the words 'Médiate rompue.' and 'Finales rompues.' above the fifth and sixth measures respectively. The bass staff provides harmonic accompaniment.

Samedi Saint à Complies... (voir la rubrique.)

Third system of musical notation for 'Samedi Saint à Complies... (voir la rubrique.)' It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a sharp sign (†) above the first measure, and 'S D' above the second, fourth, and sixth measures. The bass staff provides harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation for 'Samedi Saint à Complies... (voir la rubrique.)' It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with 'S D' above the first, third, fifth, and seventh measures. The bass staff provides harmonic accompaniment.

Le jour de la Commémoration des Morts.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are markings: a dagger symbol (†) above the first measure, 'S D' above the second measure, an asterisk (*) above the third measure, and 'S D' above the fourth measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are markings: a dagger symbol (†) above the first measure, 'S D' above the second measure, an asterisk (*) above the third measure, 'S D' above the fourth measure, an asterisk (*) above the fifth measure, and 'S D' above the sixth measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are markings: 'S D' above the first measure, an asterisk (*) above the second measure, 'S' above the third measure, and 'D' above the fourth measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.



TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
Avertissement	3
Introduction	4
§ I. Le rythme des psaumes	4
§ II. Règles pratiques pour les organistes	9
Deus in adjutorium	14
I ^{er} Mode	16
II ^e Mode	20
III ^e Mode	22
IV ^e Mode.	24
V ^e Mode	26
VI ^e Mode.	28
VII ^e Mode	30
VIII ^e Mode	34
Mode Pérégrin.	36
Ton Direct	38
Samedi Saint à Complies	38
Le jour de la Commémoration des Morts	39