



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

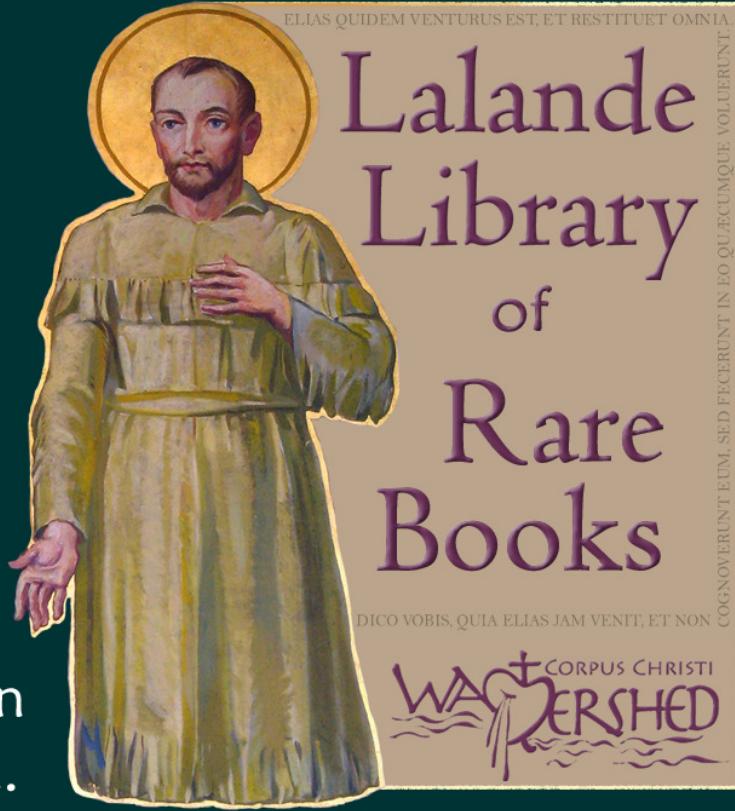
DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUÆCUMQUE VOLVERUNT.



<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/>





1949 :: Flor Peeters'
METHOD of GREGORIAN ACCOMPANIMENT

Méthode pratique
pour l'accompagnement
du Chant Grégorien

Flor Peeters

A Practical Method
of
Plain-Chant Accompaniment

Malines H. Dessain Mechlin

LETTRE DU DIRECTEUR
DE L'INSTITUT LEMMENS
A L'AUTEUR

LETTER TO THE AUTHOR FROM
THE REV. DIRECTOR OF THE
LEMMENS INSTITUTE MALINES

Monsieur le Professeur,

C'est avec joie que nous saluons votre « Méthode pratique pour l'étude de la Nova Organi Harmonia »*. Non seulement elle « illustre » et explique le nouvel accompagnement, récemment publié, d'une manière plus ample qu'il n'était possible de le faire dans l'introduction à cette œuvre —, mais elle est en même temps un excellent guide pour quiconque veut se rendre personnellement capable d'« écrire » et d'« exécuter » un accompagnement d'orgue soigné, d'après les principes généraux de notre commune publication.

Une méthode bien réussie est habituellement une méthode faite « *a posteriori* », fondée sur des expériences et des élaborations préalables. Elle est le fruit et le résumé d'une pratique déjà poussée à fond. Votre méthode, s'appuyant sur les principes fondamentaux de la Nova Organi Harmonia, est par là même assise sur une base solide. Aussi sommes-nous convaincus que le public s'intéressera vivement à votre œuvre.

Les intéressés se rendront compte une fois de plus que la simple connaissance de l'harmonie est loin de pouvoir garantir un bon accompagnement du chant grégorien ; ils comprendront la nécessité de se familiariser avec la mélodie grégorienne comme telle : avec son caractère propre, son rythme propre, sa propre mélismatique, — bref, avec toutes les qualités que demande une exécution « vocale » soignée du chant grégorien.

Nous sommes surtout heureux d'accueillir votre guide pratique dans l'Institut Lemmens. En effet, nous exigeons de nos élèves qu'ils sachent accompagner et chanter « à vue », le plus parfaitement possible, les mélodies grégoriennes.

* « Nova Organi Harmonia » par le Recteur et les Professeurs de l'Institut Interdiocésain de Musique sacrée à Malines. (DESSAIN, MALINES).

Dear Professor,

We welcome with pleasure your new Method based on the « Nova Organi Harmonia » *. Your new Method illustrates and explains not only the new accompaniment in a fuller manner, than was possible in the introduction to this work, but is at the same time an excellent guide for anyone wishing to acquire proficiency in writing and playing an artistically finished organ accompaniment.

A really successful method is usually devised « *a posteriori* », resulting from experience and elaborate experiment. It is the fruit and epitome of exhaustive practical experience. Your method, based as it is, on the fundamental principles of « Nova Organi Harmonia » is constructed for that reason on a solid foundation, on which account in our opinion it is assured of serious attention and active interest.

Interested readers will recognise once more that a simple knowledge of harmony is far from guaranteeing a good accompaniment of Plain Chant ; they will realise the necessity of familiarising themselves with the essential nature of the Chant, its specifically distinctive character, rhythm and note-grouping, in short with all the qualities essential to an artistic rendering of the Chant.

In the Lemmens Institute we are particularly happy to welcome your practical handbook. As a matter of course we demand from our pupils a capability of accompanying and singing Plain Chant Melodies « at sight » as perfectly as possible.

* « Nova Organi Harmonia ». Compiled by the Rector and Professors of the Malines Interdiocesan Institute of Sacred Music. (DESSAIN, MALINES).

Pour tous ces motifs je me fais un bonheur de porter au programme de notre Institut, comme manuel classique, votre Méthode pratique, qui vient affirmer si heureusement l'unité de votre enseignement.

Je vous félicite de votre initiative qui répond si parfaitement au désir que j'ai déjà exprimé dans ma préface à la Nova Organi Harmonia. Je vous félicite de la lumineuse et méthodologique division de votre œuvre, ainsi que des exemples nombreux et bien choisis qui corroborent vos exposés théoriques.

Grâce à la mûre expérience que vous vous êtes acquise par vos fonctions d'organiste de la métropole Saint-Rombaut et votre professorat de dix-huit ans à l'Institut Lemmens, vous étiez tout désigné pour composer avec autant de savoir que d'autorité ce manuel pratique d'accompagnement d'orgue.

Puisse votre œuvre porter une ample moisson de fruits au bénéfice de l'art grégorien !

Chan. J. VAN NUSSLER

For those reasons I consider it an honour to introduce into the programme of our Institute your Practical Method as a classical text, which confirms so felicitously the uniformity of our teaching.

I congratulate you on your initiative, which is a gratifying fulfilment of the desire I have already expressed in my preface to the « Nova Organi Harmonia ». I congratulate you on the luminous and methodical division of your work, as well as the numerous and well chosen examples in corroboration of your theoretical exposition.

Thanks to the ripe experience you have acquired in your capacity as organist at the Metropolitan Cathedral of St. Rumbold, and as Professor of eighteen years' standing at the Lemmens Institute, you have a special competence for the successful compilation, with as much knowledge as authority, of this practical Manual of organ accompaniment.

May your work reap rich harvest to the benefit of the art of Plain Chant.

Jules Canon VAN NUSSLER

INTRODUCTION

Cette méthode pratique pour l'accompagnement du chant grégorien est destinée à tous ceux qui admirent et aiment cet art sacré par excellence.

La méthode se limitant à l'accompagnement seul, le lecteur est supposé avoir les notions suffisantes quant à la construction, à l'étude des groupes et à l'esthétique des mélodies grégoriennes. Il lira donc aisément et couramment les mélodies, et devra posséder les connaissances nécessaires d'harmonie (et de contrepoint), du jeu de l'orgue et de la registration.

Cette méthode, étant basée sur l'édition Vaticane des mélodies Grégoriennes, nous semble générale et suffisamment large de conception, pour pouvoir être acceptée par tous ceux qui aiment vraiment l'art grégorien.

Le contact journalier avec les mélodies grégoriennes, en qualité d'organiste et surtout une expérience déjà longue dans l'enseignement de l'accompagnement m'ont conduit à composer cette méthode.

Le travail commun aux accompagnements de la « Nova Organi Harmonia », sous la direction du Chan. J. VAN NUFFEL avec le concours de mes honorés collègues de l'Institut Lemmens, offrait d'autre part une occasion favorable pour l'échange d'idées ainsi que pour l'étude approfondie du chant grégorien.

Je tiens ici à les remercier bien vivement de leurs précieux conseils et de leurs savantes observations.

Je me permets d'espérer que cette méthode contribuera à harmoniser les mélodies grégoriennes d'une façon rationnelle et souple, à approfondir l'étude des tonalités modales, afin que soit mieux compris, et plus intimement pénétré l'esprit du chant grégorien !

FLOR PEETERS

Organiste de la cathédrale de St Rombaut à Malines.

INTRODUCTION

This practical Method of Plain Chant accompaniment is intended for all those who admire and love this pre-eminently sacred art.

The Method is confined to accompaniment alone, presupposing in the reader a sufficient knowledge of the architectonics, the system of note-grouping and the aesthetics of Plain Chant. He should therefore be capable of reading the melodies with ease and fluency, and have the necessary knowledge of harmony and counterpoint, as well as of practical organ-playing and its registration.

This method, based on the Vatican Edition of Plain Chant, seems, at least to the writer, to have a breadth of conception and ease of adaptability sufficient to gain favour with all those whose love of Plain Chant is of a sincerity great enough to rise above the partisanship of scholastic prejudice.

Prolonged daily contact as an organist with Plain Chant melodies, and above all long experience of teaching the art of accompaniment have induced me to compile this Method.

My collaboration with my esteemed colleagues of the Lemmens Institute in preparing the accompaniments of the « Nova Organi Harmonia », under the direction of JULES Canon VAN NUFFEL, has on the other hand afforded me a favourable opportunity for an exchange of ideas, as well as for a more intensive study of Plain Chant.

I wish particularly to thank them for their valuable advice and scholarly comments.

I cherish the hope that this Method will help its readers in acquiring a rational and flexible style of accompaniment, and incite them to more intensive study and appreciation of Modal tonality, and thus lead to a better and more intimate comprehension of the spirit of Plain Chant.

FLOR PEETERS

Organist of St. Rumbold's Cathedral, Malines.

PRÉFACE

I. TRANSCRIPTION DE LA MÉLODIE GRÉGORIENNE

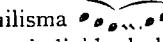
- a) La **note** de la mélodie gregorienne est figurée par le signe •.
- b) Les **notes liquescentes** ou **notes coulées**: cephalicus et epiphonus, par une note d'un format plus petit 
- c) Les **losanges** formant un ancus par des notes d'un même format plus petit 
- d) La **virga isolée** par une note suivie d'un petit point •.
- e) La **mora vocis** aussi par une note suivie d'un petit point •.
- f) Le **quilisma** par le signe ~
- g) Les **groupes** démarqués par des ligatures ; elles répondent fidèlement à la neumatique du Graduale Romanum.
- h) Le **pressus minor** est indiqué par une ligature entre la dernière note du premier groupe et la première note du groupe suivant 
- i) Le **salicus** se distingue du scandicus par la coupe de la ligature sur la deuxième note du salicus qui reçoit l'accent 
- j) L'**oriscus** est figuré par une note de format ordinaire • et se distingue de la mora vocis après le groupe 
- k) Quand un quilisma se trouve dans la seconde partie d'un groupe composé, la ligature coupée renvoie également à la note qui précède le quilisma 
- l) Les **distrophæ** et **tristrophæ**, quand elles se suivent, sont marquées par des ligatures spéciales 

II. NOTATIONS ADOPTÉES POUR LES VOIX D'ACCOMPAGNEMENT

- a) Dans l'accompagnement, nous employons, à côté de la note noire •, le signe o. Ce signe a une valeur indéterminée et compte jusqu'à l'entrée de la note suivante dans la même voix.
- b) Quand une voix d'accompagnement passe à l'unisson avec une autre voix, nous indiquons cette marche des voix par une ligne transversale.
Nous faisons un usage assez fréquent de ces lignes transversales pour éviter le redoublement des voix qui complique le jeu d'orgue.
- c) Quand la fondamentale d'un accord passe au ténor dans l'accord suivant, ce mouvement est marqué par un pointillé, uniquement pour appeler l'attention sur le « legato » requis.
- d) *Item* quand la note du ténor devient la fondamentale de l'accord suivant.
- e) Quand la basse et le ténor passent à l'unisson, nous l'indiquons par une note doublée.
- f) Lorsque ensuite ces deux notes continuent à l'unisson, nous nous bornons à écrire une seule note.

PREFACE

I. METHOD OF WRITING PLAIN CHANT MELODY

- a) The **note** or punctum of Plain Chant melody is represented by the sign •.
- b) **Liquescent notes**: Cephalicus and Epiphonus, by a black round dot smaller in form .
- c) The **lozenge-shaped notes** forming an ancus by black dots of the same size .
- d) The **single Virga** by a black dot followed by a smaller one ..
- e) The **Mora Vociis** is represented in a similar manner ..
- f) The **Quilisma** by the sign ..
- g) **Note groups** are indicated by slurs: they correspond exactly to the neums of the Graduale Romanum.
- h) The **Pressus Minor** is indicated by a tie between the last note of the first group and the first note of the following group .
- i) The **Salicus** is differentiated from the Scandicus by the sub-slur over the second note of the Salicus, which is the accented note .
- j) The **Oriseus**, which occurs at the end of a group, is designated by a black note of ordinary size •, and so must be distinguished from the « Mora Vociis » after the group .
- k) When a **Quilisma** is found in the second part of a composite group, the second limb of the slur begins on the note preceding the Quilisma .
- l) The **Distropha** and **Tristropha**, each bears its own individual slur .

II. NOTATION EMPLOYED FOR THE PARTS IN THE ACCOMPANIMENT

- a) In the accompaniment we use in addition to the black note • only the note o which as an indefinite value lasting to the entry of the following note in the same Part.
 - b) When one Part in the accompaniment moves into unison with another, we indicate the movement of that Part by a transverse line. We make a rather frequent use of these transverse lines, so as to avoid the doubling of Parts, and the consequent complication of organ-playing.
 - c) A dotted line connecting two notes indicates the necessity of a strict « legato ».
 - d) When the Bass and Tenor merge into unison we indicate it by a double note.
 - e) When afterwards these two Parts continue in unison, we employ merely one note.
-

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	page	v
Preface.		vi

PREMIÈRE PARTIE

I — Tonalités grégoriennes	1
II — Harmonies propres au chant grégorien	3
III — Emplacement des accords par rapport au rythme grégorien	3
IV — Emplacement des accords par rapport au texte latin	6
V — Le style de l'accompagnement du chant grégorien	7
Quels sont les accords permis ?	7
VI — Ornements	8
Notes de passage	8
Broderies	9
Appogiatures	10
Retards.	11
Anticipations	12
Notes de pédale	12
Le Style lié	13
VII — Cadences	14
VIII — Aperçu général, licences harmoniques, et conseils pratiques de caractères divers.	15
IX — De la registration et du « style » de l'accompagnement	24

DEUXIÈME PARTIE

I — Les différents Modes	
1 ^{er} Mode	25
2 ^{me} "	27
3 ^{me} "	32
4 ^{me} "	35
5 ^{me} "	39
6 ^{me} "	42
7 ^{me} "	45
8 ^{me} "	48
II — Transpositions	52
III — L'accompagnement du texte psalmodié	56
IV — Préludes et interludes	58
Préludes a) simples	
b) figurés	
V — Modulations	67
Exemples de modulations . .	68
VI — Différents « systèmes » d'accompagnement du chant grégorien. .	70
Appendice	75
Liste des Livres	96
Catalogue des œuvres éditées de Flor Peeters	97

CONTENTS

Introduction	v
Preface.	vi

PART I

I — Plain Chant Modalities	1
II — Harmonies proper to Plain Chant. .	3
III — The placing of chords in relation to Plain Chant rhythm	3
IV — The placing of chords in relation to the Latin text	6
V — The Style of Plain Chant accompaniment.	7
What choirds are permitted ? .	7
VI — Ornements	8
Passing notes.	8
Auxiliary notes	9
Appoggiaturas	10
Suspensions	11
Anticipations	12
Pedal notes	12
Legato style	13
VII — Cadences	14
VIII — General summary, harmonic licences and various practical hints.	15
IX — Registration and « Style » of accompaniment.	24

PART II

I — The different Modes	
1st Mode	25
2nd "	27
3rd "	32
4th "	35
5th "	39
6th "	42
7th "	45
8th "	48
II — Transpositions	52
III — Accompaniment of Psalmody . .	56
IV — Preludes and Interludes.	58
Preludes a) Simple	
b) Figured	
V — Modulations	67
Examples of modulation. . .	68
VI — Different Systems of Plain Chant Accompaniment.	70
Appendix.	75
Bibliography	96
List of published works of Flor Peeters	97

MÉTHODE PRATIQUE A PRACTICAL METHOD
pour of
L'ACCOMPAGNEMENT PLAIN CHANT
du ACCOMPANIMENT
CHANT GRÉGORIEN by
par Flor PEETERS

PREMIÈRE PARTIE

FIRST PART

I. Tonalités grégoriennes

Les origines du chant grégorien remontent à plusieurs siècles avant l'entrée en vigueur du style polyphonique, donc avant qu'il ne fut question d'harmonie proprement dite.

Les huit modes grégoriens, comparés à nos tonalités modernes pourraient se classer comme appartenant à nos trois tonalités de do, fa et si b.

1. Plain Chant Modalities

Plain Chant had its origin several centuries before the rise of the Polyphonic Style, and consequently before the use of harmony properly so called.

Each of the eight Plain Chant Modes, in relation to our modern tonal system, may be classed as belonging to one of the three tonalities C, F, or B b.

Exemple - Example:

Cette mélodie appartient au ton de do.



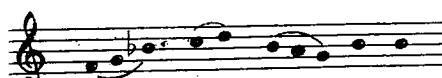
This melody belongs to the tonality of C.

ton de fa.



Tonality of F.

ton de si b.



Tonality of B b

L'ensemble des tournures de phrases mélodiques et surtout les cadences, indiquent le caractère prépondérant des tons majeurs ou mineurs.

Les 1er, 2me, 3me et 4me modes, par leur caractère général répondent le mieux à nos tonalités mineures. Les 5me et 6me modes tout spécialement, ainsi que les 7me et 8me correspondent le mieux à nos tonalités majeures.

The figuration of the melodic phrases taken as a whole, and especially the cadences, indicate the preponderance of Major or Minor Tonality in any given melody.

The 1st, 2nd, 3rd and 4th Modes in their general character best correspond to our Minor Tonality. The 5th and 6th especially, as well as the 7th and 8th, best correspond to our Major Tonality.

Exemple - Example

1 ^{er} 1 st mode Mode		ré mineur D minor
2 ^{me} mode 2 nd Mode		ré mineur D minor
3 ^{me} mode 3 rd Mode		la mineur A minor
4 ^{me} mode 4 th Mode		la mineur A minor
5 ^{me} mode 5 th Mode		fa majeur F major
6 ^{me} mode 6 th Mode		fa majeur F major
7 ^{me} mode 7 th Mode		do majeur (finale sol) C major (final note G)
8 ^{me} mode 8 th Mode		do majeur (finale sol) C major (final note G)

Une mélodie peut, à elle seule, appartenir à plusieurs modes ; de ce fait, des changements de tonalités ou de modulations se produisent. Dans ce cas on les appelle **modes mixtes**.

A melody can of itself belong to several Modes, whence result changes of tonality or modulations, in which case they are called **Mixed Modes**.

Exemple - Example

Dominica infra octavam Corporis Christi

II mod.

Communio

II mod. VIII mod. X mod.

II

si b majeur sol mineur ré mineur do majeur la mineur
B b major G minor D minor C major A minor

Dominie IV in Quadragesima

Introitus

V mod.

X mod.

si b majeur fa majeur la mineur
B b major F major A minor

Avant d'harmoniser une mélodie on en analysera la construction avec soin et on recherchera exactement l'endroit où la modulation se présente.

Before harmonizing a melody its construction should be carefully analysed and the place where the modulation occurs exactly determined.

II. Harmonies propres au chant grégorien.

Les accords usités sont ceux dont les notes réelles appartiennent aux modes grégoriens.

Nous avons en premier lieu, l'accord parfait $\frac{5}{3}$ avec son premier renversement $\frac{6}{5}$.

Exception faite de l'accord de quinte mineure, (accord qui se place sur le 7me degré de notre gamme majeure moderne) qui ne s'emploie pas dans sa position fondamentale mais uniquement dans son premier renversement. Le cas est analogue pour le contrepoint classique.

Sont défendus : 1^o l'accord de quarte et sixte $\frac{4}{3}$ à cause de son caractère modulant ; 2^o l'accord de septième de dominante et tous ses renversements pour leur caractère profane (voyez pages 7 et 8 *les raisons techniques*).

Le choix des accords dépend :

1) Du sens tonal de la phrase, renfermant la note ou le groupe de notes à harmoniser.

2) De la position et de la fonction qu'occupe l'accent dans la phrase musicale.

3) De l'influence de la tonique et de la dominante dans la mélodie.

Par rapport au *grand rythme*, il y a lieu de distinguer deux sortes d'accords :

1) **Accords de mouvement** (*Arsis*), ou accords de passage, (*voyez explications des ornements*).

2) **Accords de repos** (*Thesis*).

Aux accords de mouvement appartiennent les accords dissonants, l'accord de sixte et l'accord fondamental avec la tierce ou la quinte à la partie supérieure.

Les accords de repos sont les accords fondamentaux ayant la note fondamentale à la partie inférieure et supérieure (*voyez plus loin les accords permis*) pages 7 et 8.

III. Emplacement des accords par rapport au rythme grégorien.

L'emplacement de l'accord dépend du caractère et de la fonction de l'accent.

Il y a lieu de distinguer l'accent rythmique de l'accent tonique.

Les notes accentuées qui exigent en général l'emplacement d'un accord, sont celles qui sont à la base de n'importe quel groupe.

Les notes ou groupes de notes renfermant en général l'accent rythmique et exigeant un accord sont : le **podatus**, la **clivis**, le **scandicus**, le **salicus**, le **climacus**, le **torculus**, le **porrectus**, (ou les groupes-composés, dérivés de ceux-ci) la **virga isolée**, le **pressus**, la **di-** et la **tri-stropha**.

II. Harmonies proper to plain chant.

Only chords the notes of which are found in the Plain Chant Modes are permissible.

In the first instance we have the perfect chord $\frac{5}{3}$ with its first inversion $\frac{6}{5}$, excepting the chord of the diminished fifth (found on the 7th degree of our Modern Major Scale) which is not used in its fundamental position but only in its first inversion. A similar restriction applies in the case of classical Counterpoint.

The use of the following chords is forbidden : The $\frac{4}{3}$ chord on account of its modulating character, the dominant seventh with all its inversions because of its profane character (*for technical reasons see pages 7 and 8*).

The choice of chords depends on :

1) The modality of the phrase containing the note or group of notes to be harmonized.

2) The position and function of the accent within the musical phrase.

3) The influence of tonic and dominant in the melody.

With regard to *phrase-rhythm*, as distinct from *group-rhythm*, two kinds of chords are to be distinguished :

1) **Chords of movement** (*Arsis*), or passing chords (*see explanation of Ornaments*).

2) **Chords of rest** (*Thesis*).

Chords of movement are, dissonant chords, chords of the sixth, and the fundamental with the third or fifth in the highest Part.

Chords of rest are fundamental chords having the fundamental note in the lowest and the highest Part (*see later the chords that are permissible*) pages 7 and 8.

III. Placing of chords in relation to the Plain Chant rhythm.

The placing of the chord depends on the character and function of the accent. The rhythmic accent must be distinguished from the tonic.

The first note of each group is accented and requires a chord. The notes or groups of notes bearing the rhythmic accent and requiring a chord are : the **Podatus**, **Clivis**, **Scandicus**, **Salicus**, **Climacus**, **Torculus**, **Porrectus**, (or the composite groups derived from these), the **Single Virga**, **Pressus**, **Distropha** and **Tristropha**.

Exemple - Example :

Offertorium

Un accord sur la première note suffira pour les cadences se terminant par une clivis oriscus ou par un podatus oriscus ; ces groupes ne portant qu'une seule syllabe.

A chord on the first note will suffice for cadences ending in a Clivis Oriscus or a Podatus Oriscus, which groups bear only one syllable.

Exemple — Example :

Cadence de la clavis oriscus Cadence of the clavis oriscus

Cadence du podatus oriscus Cadence of the podatus oriscus

Pour le *quilisma*, l'accord sera placé sur la note qui le précède et si deux notes ou un groupe le précédent, sur la première note de celui-ci; jamais sur le *quilisma* même.

Pour le *salicus*, la deuxième note devra en principe être soulignée.

For the *Quilisma* the chord will be placed on the note preceding it, and if two notes or a group of notes precede it, on the first note of the latter; never on the *Quilisma* itself.

For the *Salicus* the second note should be stressed.

Exemple - Example:

En principe il n'est pas nécessaire de faire un déplacement dans l'accompagnement sur la *mora vocis*; néanmoins quand elle se prête difficilement à être conçue dans la même harmonisation que le groupe auquel elle appartient, on peut la souligner légèrement.

Generally speaking the *Mora Vocis* should not be unduly stressed by harmonic change in the accompaniment. Nevertheless when it seems alien to the harmonization of the group to which it belongs it may be stressed lightly.

Exemple - Example:

Al - le - lu - ia

mora vocis soulignée.
Mora Vocis stressed.

mora vocis non soulignée.
Mora Vocis not stressed.

Quand les notes répétées se présentent entre différents groupes, — ceci arrive souvent avec les *distrophæ* et *tristrophæ* suivies d'autres groupes — et là surtout, quand il n'y a pas de changement de texte, on soulignera autant que possible la note répercutée.

When repeated notes occur in successive groups, which happens often in the case of *Distrophæ* and *Tristrophæ* followed by other groups, and especially where there is no change of text, the repeated note should be distinctly stressed.

Exemples:
Examples:

Ceci sera souligné d'une façon naturelle et non exagérée.

This stress should be natural and not exaggerated.

Quand à cause d'une tournure de la mélodie, la position d'un accord change, ceci suffira déjà par lui-même pour souligner légèrement l'accent.

When because of a turn of the melody the position of a chord changes, this in itself will suffice for the slight stressing of the accent.

Exemple - Example:

e - - - - jue

IV. Emplacement des accords par rapport au texte latin.

L'accent rythmique seul ne décide pas de l'emplacement de l'accord dans l'accompagnement du chant grégorien.

Par rapport au texte latin nous distinguons : a) les chants syllabiques, b) les chants mélismatiques, c) les hymnes.

Les caractéristiques du texte latin, le rythme naturel du mot et le rapport entre les accents primordiaux et secondaires, jouent un rôle prépondérant dans l'accompagnement du chant grégorien et surtout dans les versets des psaumes ainsi que les mélodies syllabiques.

Les points mentionnés plus haut seront respectés pour le choix d'un bon accompagnement.

L'accent secondaire succédant à l'accent primaire — tonique ou rythmique — ne demande, en général, pas de changement d'accord.

Il arrive souvent que sur une syllabe faible, la mélodie déploie un groupe de notes plus figuré que les groupes ordinaires. Dans ce cas il est souhaitable que le sens musical en soit souligné, en plaçant un accord sur l'accent du neume, **pour lui donner la priorité** au détriment de l'accent tonique précédent qui ne porte qu'une seule note.

Exemple : (en soulignant légèrement au ténor l'accent tonique).

Example : (light stress in the tenor of the tonic accent).

A musical score excerpt in G major. The soprano part has a melisma over the word 'Dó-mi-ne'. The lyrics are written above the staff: 'um Dó-mi - ne'. The melody consists of several eighth-note groups connected by slurs, emphasizing the 'Dó' and 'ne' syllables.

Voir article VIII, page 15.

Pour faire ressortir, autant que possible la diction du texte latin, une harmonisation adéquate s'impose.

Exemple-Example :

A musical score excerpt in G major. The soprano part contains the lyrics: 'Lo-qué-bar de te-stimóni-is tu-is in con-spéctu-re-gum'. The basso continuo part is labeled 'V' and provides harmonic support. The music shows various chords being played at different times to emphasize specific words according to the Latin text.

IV. Placing of chords in relation to the latin text.

Rhythmic accent alone does not decide the placing of the chord in Plain Chant accompaniment.

With regard to the Latin text we distinguish a) Syllabic Chants, b) Melismatic Chants, c) Hymns.

The characteristics of the Latin text, the natural rhythm of the word, and the relation between primary and secondary accents play a preponderant part in Plain Chant accompaniment, and above all in the case of Psalm verses as well as in Syllabic melodies.

The points mentioned above should be carefully borne in mind in the selection of good accompaniment.

A secondary accent succeeding a primary, tonic or rhythmic accent does not require a change of chord.

It often happens that on a weak syllable the melody upholds a more complex group of notes than usual, in which case it is desirable that the sense of the music must be stressed by placing a chord on the accent of the neum, **in order to give it priority**, to the detriment of the preceding tonic accent which bears only a single note.

Exemple : (en ne soulignant pas l'accent tonique).

Example : (not stressing the tonic accent).

Exemple : (en soulignant légèrement à la basse l'accent tonique).

Example : (light stress in the bass of the tonic accent).

A musical score excerpt in G major. The soprano part has a melisma over the word 'Dó-mi-ne'. The lyrics are written above the staff: 'e Dó-mi - ne'. The melody consists of several eighth-note groups connected by slurs, emphasizing the 'Dó' and 'ne' syllables.

See article VIII, page 15.

The Latin text should be respected as much as possible, and the natural stresses of diction enhanced by an apt collocation of chords.

V. Le style de l'accompagnement du chant grégorien.

L'art de l'organiste consistera surtout à trouver, au moyen de bons accords, un accompagnement *coulant*; il évitera les sauts et les déplacements irréguliers qui nuisent à la souplesse de l'accompagnement ainsi qu'au « *legato* » du jeu de l'orgue.

Pour que l'harmonisation soit à la fois tranquille et coulante, l'expérience dira qu'il est inutile de souligner chaque accent tonique et chaque accent rythmique par un accord; ceci la rendrait trop lourde. Le chant grégorien devra conserver toute sa souplesse, c'est pourquoi il doit être soutenu par une harmonisation sobre et réservée quoique musicale, afin de souligner d'une façon discrète le caractère expressif de la mélodie.

L'accompagnement sera toujours modal, d'après le caractère propre de chaque « Mode ».

Quels sont les accords permis ?

Comme nous l'avons dit plus haut : en principe, seul l'accord parfait et son premier renversement sont permis.

Ceci toutefois ne doit pas être interprété dans un sens restreint.

La souplesse extraordinaire du chant grégorien est une de ses principales particularités. L'accompagnement aidera aussi à maintenir cette élasticité et non à l'alourdir. Il sera lui-même aussi souple que possible.

De ce qui précède concluons que, tous les ornements possibles ne sont pas seulement tolérés mais ils sont souhaitables aussi longtemps qu'ils ne nuisent pas au caractère du mode.

Il s'ensuit que tous les accords de septièmes avec leurs renversements qui appartiennent à l'échelle modale des anciens modes sont permis, à l'exception de l'accord de septième de dominante, et l'accord de septième sur le septième degré, étant donné la parenté directe de ce dernier accord avec l'accord de quinte mineure. Néanmoins les trois renversements de l'accord de septième sur le septième degré sont permis.

Exemple - Example :

I II III IV VI

V VII

permis
Permissible

défendu
Forbidden

L'accord de septième de dominante avec ses renversements ainsi que les accords de neuvième et toute harmonie résultant de l'accord de septième de dominante, seront évités. L'emploi de l'accord de septième de dominante, au point de vue historique, établit une limite où le caractère

V. The style of Plain Chant accompaniment.

The organist's art will consist above all in finding by means of well chosen chords a *disciplined and smoothly flowing* accompaniment; he should avoid leaps and irregular chord-changes, which spoil the suppleness of the accompaniment, as well as the « *legato* » of organ-playing.

In order that the harmonization may be tranquil and smoothly flowing, experience will suggest that it is useless to stress each tonic and rhythmic accent by a separate chord, which would result in an undue heaviness. Plain Chant should preserve all its suppleness, for which reason it should be supported by a harmonization both sober and restrained, though musical, in order to stress discreetly, the expressive character of the melody. The accompaniment should always be modal in accordance with the character proper to each « Mode ».

What chords are permissible ?

As we have said before, in principle only the perfect chord and its first inversion are permissible. This principle is not to be applied too rigidly. One of the distinguishing characteristics of Plain Chant is its **extraordinary suppleness**. Therefore the accompaniment should help in maintaining this elasticity and not restricting it. In itself it should therefore be as supple as possible. Whence we conclude that all possible ornaments are not only tolerated but are desirable as long as they do not conflict with the character of the mode. It follows that all tonal seventh chords, with their inversions, which belong to the scheme of the old modes are permissible, with the exception of the **chord of the dominant seventh**, and the chord of the 7th on the 7th degree on account of its direct relationship with the chord of the diminished fifth. Nevertheless, the three inversions of the latter are permitted.

The chord of the dominant seventh with its inversions and all resultant harmony, as well as the dominant ninth chords, should be avoided. The employment of the chord of the dominant seventh, from the historical point of view, constitutes a demarcation line separating us from the

des anciens modes cesse d'exister, ce qui, à ce point de vue, provoque un appauvrissement dans l'évolution de la musique — puisque toute l'école Baroque (depuis Monteverdi, et plus tard Bach) employait comme base de l'élément constructif nos gammes majeures et mineures plus uniformes.

— En second lieu et surtout, pour le caractère profane très prononcé de cet accord.

Remarquez que, dans le **septième mode**, l'accord de septième sur le **premier degré** est notre accord moderne de septième de dominante — lequel devra être évité.

De même l'accord de quarte et sixte (deuxième renversement de l'accord parfait) est à éviter à cause de son influence modulante qui donne lieu à l'amorce d'une cadence moderne.

Cet accord ne trouvera pas son emploi sur l'accent tonique ou sur l'accent musical, mais comme résolution de l'appoggiature sur une syllabe ou une note faible (comme accord de passage).

essential characteristics of the old Modes, which from this point of view brings about an impoverishment in the evolution of music, since all the Baroque school (from Monteverdi and later Bach) employed as basis of structure our more uniform major and minor scales. In the second place, and above all, it is to be avoided because of the very pronounced profane character of this chord. Note that in the **seventh Mode** the chord of the seventh on the **first degree** is our modern dominant seventh chord, which should be avoided. In the same way the chord of the $\frac{6}{4}$ (second inversion of the perfect chord) is to be avoided because of its modulating tendency, and the consequent allurement of a modern cadence.

This chord should not be employed on the tonic or on the musical accent, but as the resolution of an appoggiatura on a weak syllable or note, as a passing chord.

Exemple :

A musical score in G major with a treble clef and a bass clef. The melody line consists of eighth notes connected by a continuous line. A specific note is highlighted with a bracket and labeled "6 4 note de passage dans la mélodie. Passing note in the melody." Below the staff, the lyrics "fac - tō - rem cœ - li et ter - ræ." are written.

Example :

A musical score in A major with a treble clef and a bass clef. The bass line is shown with a dashed line and includes a note labeled "accord de passage. Passing chord." with an arrow pointing to it. The lyrics "A - - - - -" are written below the staff.

VI. Ornements.

Les ornements mélodiques en usage dans l'accompagnement du chant grégorien sont les suivants :

1) **notes de passage**, 2) **broderies**, 3) **appoggiatures** (inférieures ou supérieures précédant la note réelle), 4) **retards**, 5) **anticipations**, de même les **notes de pédale** s'emploient fréquemment et très heureusement; elles donnent à l'accompagnement le calme nécessaire et conservent à la mélodie grégorienne toute sa liberté et sa souplesse.

1) NOTES DE PASSAGE

Les notes de passage se présentent, non seulement dans la mélodie, mais aussi dans l'accompagnement.

Si elles se présentent à la basse, elles favorisent très avantageusement la marche calme de celle-ci, et contribuent à éviter les secousses des déplacements de la basse ou à les arrondir.

VI. Ornaments.

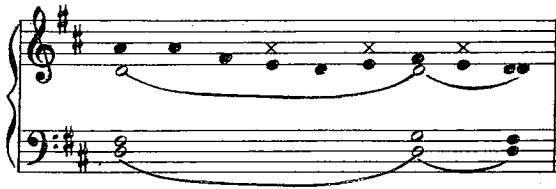
The melodic ornaments utilized in Plain Chant accompaniment are the following :

1) **Passing notes**, 2) **Auxiliary notes**, 3) **Appoggiaturas** (lower or higher preceding the real note), 4) **Suspensions**, 5) **Anticipations** as well as **Pedal notes** are employed frequently and with good effect; they lend the accompaniment the necessary serenity, and preserve for Plain Chant all its freedom and suppleness.

1) PASSING NOTES.

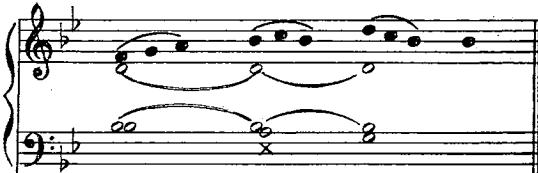
Passing Notes are found not only in the melody but also in the accompaniment. If they are found in the Bass they favour very effectively the calm movement of the Part, and help to avoid, or at least to round off the jerkiness resulting from a disjunctively moving Bass.

Exemple : notes de passage dans la mélodie



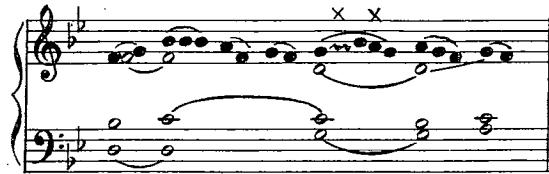
Exemple : note de passage à la basse.

Example : Passing note in the Bass.



Remarque : l'accord de septième de dominante comme note de passage est également défendu.

Example : Passing notes in the melody.



Exemple : note de passage à la basse et à l'alto.

Example : Passing note in the Bass and Alto.



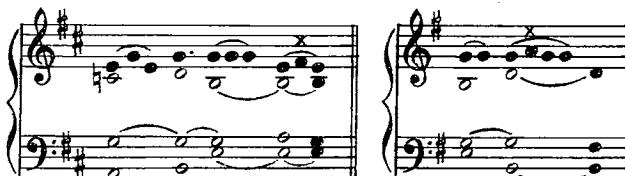
Note : The chord of the dominant seventh as a passing note is also forbidden.

2) BRODERIES

Il se présente continuellement dans la mélodie, des broderies inférieures ou supérieures par rapport à la note essentielle prévue par l'harmonie. Par l'emploi de broderies dans la mélodie, il arrive parfois que la nature de l'accord change ; ainsi un accord parfait peut devenir un accord de sixte, etc. — Veiller à ce qu'un accord de septième de dominante ne se forme de cette manière.

Dans l'accompagnement même, les broderies se produisent dans les différentes parties, rarement dans la basse.

Exemples de broderies dans la mélodie.



2) AUXILIARY NOTES.

In the melody we continually find auxiliary notes, lower or higher, in relation to the main note envisaged by the harmony. Through the employment of auxiliary notes in the melody it happens sometimes that the nature of the chord changes ; thus a perfect chord may become a first inversion etc. Take care that a dominant seventh is not formed in this way. Even in the accompaniment auxiliary notes are found in the different Parts, but rarely in the bass.

Examples of auxiliary notes in the melody :

Musical notation examples of auxiliary notes in the melody. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. There are several auxiliary notes marked with 'x' on the melody line. Below the notation are two sets of numbers: 5 6 5 over 3 3 3 and 5 6 7 6 5 over 3 3 + 3 3 X.

Exemple d'une broderie au ténor.

Example of auxiliary note in the tenor.



Exemple d'une broderie librement éloignée dans la mélodie.

Example of an auxiliary note by leap in the melody.



L'exemple suivant nous montre une broderie écartée (échappée).

Elle consiste en une courte déviation de la ligne mélodique normale, sortant des notes principales de l'harmonie prévue par la mélodie. La broderie, prise dans le sens que nous lui donnons est un *léger écart* au lieu d'une transition méthodique en marches progressives régulières d'intervalles de secondes.

The following example shows us an auxiliary note in disjunct motion downwards. It consists in a short deviation from the normal melodic line, outside the principal notes of the harmony envisaged by the melody. The auxiliary note in this sense is a slight « swerve », instead of a methodical movement in regular progressive step of intervals of a second.

Exemple - Example :



3) APPOGIATURES

Toutes les différentes appogiatures peuvent s'employer dans l'accompagnement.

Les appogiatures trouvent leur emploi sur l'accord même, c'est-à-dire sur l'accent musical ou l'accent tonique, tandis que les notes de passage et les broderies se présentent uniquement entre deux notes d'un accord ou des successions d'accords et tombent par conséquent toujours sur le temps faible.

Voici différents cas de nature à se produire :

1) Appogiature avec résolution sur la **note inférieure**.

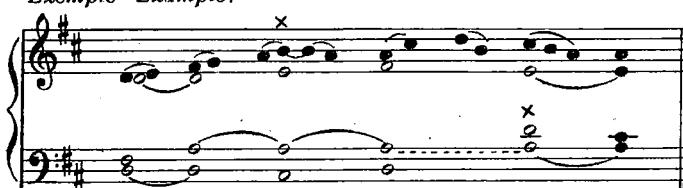
3) APPOGGIATURAS.

All the different types of appoggiaturas may be employed in the accompaniment. They are found on the chord itself, that is on the musical or on the tonic accent, whilst passing and auxiliary notes are found only between two notes of a chord or successions of chords, and in consequence always fall on the weak beat.

Here follow some different cases that may occur.

1) Appoggiatura with resolution on the **lower note**.

Exemple - Example :



2) Appogiature avec résolution sur la **note supérieure**.

2) Appoggiatura with resolution on the **upper note**.

Exemple - Example :



3) **Appoggiatura double** — ascendante ou descendante.

Appoggiatura triple — ascendante ou descendante parfois ascendante et descendante à la fois.

Exemples :

Appoggiatura double ascendante et descendante.
Double appoggiatura ascending and descending.



Appoggiatura triple ascendante et descendante.
Triple appoggiatura ascending and descending.



4) RETARDS

Les retards se présentent presqu'exclusivement dans l'accompagnement, rarement dans la mélodie, sauf dans les cadences du III^e et du IV^e mode.

Cet ornement donne à l'accompagnement un caractère soutenu, ce qui souligne davantage le sentiment de repos ; en même temps, il favorise le style lié du jeu de l'orgue.

Le retard ne se limite pas nécessairement à un, mais peut s'étendre à deux ou plusieurs groupes de notes.

Un accompagnateur de bon goût évitera toute exagération.

Exemples - Examples :



Tous les retards, provenant d'accords ou constituant des accords tolérés et basés sur la structure modale des différents modes, sont permis dans leurs diverses formes, ainsi que leurs résolutions.

3) **Double appoggiatura, ascending or descending.**

Triple appoggiatura, ascending or descending, sometimes ascending and descending at the same time.

Exemples :

Appoggiatura double descendante.
Double appoggiatura descending.



4) SUSPENSIONS

Susensions are found almost exclusively in the accompaniment, rarely in the melody, save in the cadences of the 3rd and of the 4th Modes.

This ornament gives the accompaniment a sustained character, which contributes to a sense of restfulness ; at the same time it favours the legato style of organ-playing. The suspension is not necessarily limited to one, but may be extended to two or several groups of notes. An accompanist of good taste will avoid all exaggeration.



All suspensions (as well as their resolutions) resulting from chords or constituting permissible chords based on the Modal structure of the different Modes, may be used in all their forms.

5) ANTICIPATIONS

L'anticipation, dans le chant grégorien, s'effectue à peu près de la même manière que dans la musique moderne.

Elle anticipe de la même façon une note appartenant à l'accord suivant.

Elle se présente parfois d'une manière très libre, faisant un saut qui la fait ressembler à une échappée mélodique de laquelle elle diffère néanmoins par le fait qu'elle anticipe une des parties normales de l'accord qui la suit. Ce qui n'est pas le cas pour l'échappée.

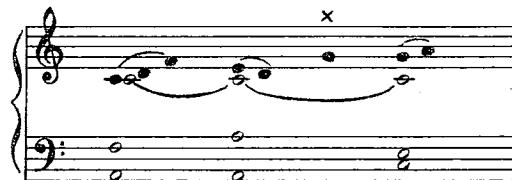
Exemple — Example :
anticipation ordinaire.
Ordinary anticipation.



5) ANTICIPATIONS.

Anticipation in Plain Chant is effected almost in the same way as in modern music. In similar manner it anticipates a note belonging to the following chord. It is sometimes employed very freely, by way of leap, which makes it resemble the disjunctively moving auxiliary note, from which it differs none the less by the fact that it anticipates one of the parts of the chord following it. This is not the case with the disjunctive auxiliary.

Exemple — Example :
anticipation libre ressemblant à une échappée mélodique.
Anticipation (freely) resembling the disjunctive auxiliary.



6) NOTES DE PÉDALE

Les notes de pédale s'emploient le plus souvent mais pas exclusivement à la basse.

Les accords tant dissonants que consonnats peuvent être employés sur la note de pédale.

a) Le plus souvent le premier et le dernier accord seront consonnats.

6) PEDAL-NOTE.

A Pedal-note is used most frequently, but not exclusively, in the Bass. Dissonant as well as consonant chords may be employed on the Pedal-note :

a) Most frequently the 1st and the last chord will be consonant.

Exemple — Example :



b) Il va de soi que seuls les accords propres au caractère du mode sont permis.

b) It goes without saying that only chords proper to the modality are allowed.

Exemple — Example :



c) Les résolutions dures, qui ont pour conséquence des frottements et des mouvements disproportionnés, sont à éviter.

d) Il est à conseiller d'employer alternativement sur la note de pédale un nombre équivalent d'accords consonants et dissonants.

La note de pédale peut entrer librement. Elle sera employée avec goût et sans abus afin d'éviter toute monotonie.

7) LE STYLE LIE

Le legato, si nécessaire à un bon accompagnement, dépendra en grande partie :

a) de l'emploi fréquent de notes communes (souvent notes de pédale).

Exemple - Example:

A - ve ve - rum Cor-pus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne

VI

notes communes formant une note de pédale au ténor.
Common notes forming Pedal-note in Tenor.

b) d'une basse soutenue : surtout les grands écarts et les sauts seront évités. En cas de nécessité leur effet sera atténué par l'adjonction de dissonances aux parties intermédiaires.

c) Harsh resolutions, which entail unpleasant friction and disproportionate motion are to be avoided.

d) It is advisable to employ on the Pedal-note alternately an equivalent number of consonant and dissonant chords. The Pedal-note can enter freely. It should be used with taste and without abuse, in order to avoid all monotony.

7) LEGATO STYLE.

A legato style which is so necessary for good accompaniment, will depend in great part on :

a) Frequent employment of notes common to successive chords (often Pedal-notes).

Exemple - Example:

Au - ctor be - á - te sáe - eu - li, Chri-ste Re - dém - ptor óm - ni - um

VII

Ici les principales règles du contrepoint entrent en vigueur. Non seulement une basse soutenue sera la caractéristique d'un bon accompagnement, mais sa plastique formera, autant que possible, une belle ligne qui se déplacera calmement par l'emploi d'intervalle de secondes.

Cette remarque concerne aussi les parties intermédiaires et tout spécialement la basse, si elle est une note de pédale.

b) A sustained Bass. Above all disjunctive movement and leaps are to be avoided. In case of necessity their effect will be attenuated by the addition of dissonances to the middle Parts.

Here the principal laws of Counterpoint hold sway. A good accompaniment should be characterized by a Bass that is not only sustained but so constructed as to form a suavely evolved, symmetrical line, which is best attained through the employment of successive intervals of a second. This remark applies also to the middle Parts, and especially if there is a Bass Pedal-point.

Exemple : cfr. belle marche mélodique au ténor.

Example : Note the fine melodic line of the Tenor.

VIII

Is - te Con-fés-sor Dé - mi - ni co - lén - tes

VI

VII. Cadences.

On distingue deux sortes de cadences : la cadence momentanée ou demi-cadence et la cadence finale ou cadence parfaite.

Les cadences finales réclament l'accord parfait, si possible, avec l'octave au soprano, sauf pour les 3^e et 4^e modes.

La cadence finale, au cours d'une composition n'est possible que quand celle-ci donne l'impression d'être une phrase complètement achevée, ou avant le début d'un changement passager de mode.

Il est d'une importance capitale dans l'emploi des cadences d'y poser discrètement la note finale. Pour cette raison on n'emploiera généralement pas d'accord sur la dernière note mais uniquement sur le dernier accent tonique ou rythmique. De cette manière la terminaison douce de la phrase sera facilitée et arrondie par un bon accompagnement.

Il est à conseiller de faire concorder autant que possible la dernière note (ou les dernières notes) de la mélodie au moyen d'une prolongation ou d'une appoggiature glissée dans les parties intermédiaires avec la résolution de ces ornements. Ceci n'empêche d'aucune façon la conclusion de la phrase musicale, pour autant que la note de la basse reste immobile.

VII. Cadences.

Two kinds of cadences are to be distinguished, the temporary or half-cadence, and the final or perfect cadence. Final cadences require the perfect chord, if possible with the octave in the soprano, save for the 3rd and 4th Modes. The final cadence in the course of a composition is possible only when it gives the impression of a phrase completely finished, or before the beginning of a passing change of Mode. A delicately subdued treatment of the final note in cadences is of capital importance.

For this reason a chord will not generally be employed on the last note, but only on the last tonic or rhythmic accent.

In this way the gentle termination of the phrase will be facilitated, and rounded off by a good accompaniment. It is advisable, by employing a suspension or appoggiatura slipped into the middle Parts, to make the last note coincide in so far as possible, with the resolution of these ornaments.

This by no means prevents the graceful conclusion of the musical phrase in as long as there is no movement in the Bass part.

Exemple - Example :

VIII

Da ro - bur fer au - xi - li - um. A - men.

Dans les demi-cadences, l'emploi de la terminaison sur le 6me degré est à recommander, de même que l'accord de sixte du ton relatif.

In half-cadences it is recommended to finish on the chord of the sixth degree, or on the first inversion of the tonic.

Exemple - Example:

O sa - lu - tâ - ris Hô-sti - a Quæ coe - li pan-dis ôs - ti - um

VIII

Quand nous ne trouvons pas une résolution naturelle à une **demi-cadence** l'emploi d'un accord sur la dernière note est toléré à condition d'en faire un accord de liaison à la phrase suivante.

When we do not find a resolution natural to a **half cadence**, the employment of a new chord on the last note is tolerated, on condition of its prolongation to the following phrase.

Exemple - Example:

et cum Lá - za - ro quon-dam páupe-re ae - té - rnam há - be - as ré - qui - em.

VIII

La cadence est une synthèse du mode en question, c'est-à-dire une expression courte mais précise de son caractère propre. C'est pourquoi il est d'une importance capitale que chaque tonalité grégorienne ait sa terminaison propre.

The cadence is a synthesis of the Mode of the melody, that is, a short but precise expression of its distinctive character, and hence it is of capital importance to ensure that each Plain Chant Mode has its proper ending.

VIII. Aperçu général, licences harmoniques, et conseils pratiques de caractères divers.

1) Eviter en principe de placer des accords sur les syllabes faibles ou notes faibles de la mélodie. Ceci est toutefois permis quand sur une syllabe faible la mélodie se développe tellement que l'accent du neume obtient la prédominance.

VIII. General review ; harmonic licences and various practical hints

1) Avoid on principle the placing of chords on weak syllables, or weak notes, of the melody. It is permissible, however, when the melody so develops on a weak syllable that the accent of the neum gets predominance.

On peut également admettre ceci pour les déplacements provoqués par la formation d'une belle ligne contrapuntique dans la basse ou dans les voix intermédiaires, ou pour arrondir des résolutions d'accords par l'emploi d'ornements dans l'harmonisation (retards - appoggiatures - accords de septième).

2) L'accompagnement se fera de préférence sans interruption. La non harmonisation de quelques notes initiales, ou de notes dans le courant de la mélodie, rompt l'atmosphère calme et provoque des vides dans l'accompagnement.

Exemple - Example:

Glō - ri - 6 - sus

mieux
ainsi

better
thus

git i ni mi

1

Glō - ri - 6 - sus

mieux
ainsi

better
thus

git * i ni mi

II

Lorsque après la grande barre la mélodie commence avec une ou plusieurs notes sur une syllabe non accentuée, suivie d'un accent ou d'un groupe, il sera préférable de débuter en doublant la mélodie à l'octave inférieure, ou par un accord incomplet, plutôt que de laisser la note ou les notes initiales sans harmonisation.

in - tén - - de

Exemples: V

Exemples: V

When after the full bar the melody begins with one or several notes on an unaccentuated syllable, followed by an accent or a group, it is preferable to begin by doubling the melody in the lower octave, or with an incomplete chord, rather than leave the initial note or notes unharmonized.

et in nō - mi - ne

II

II

3) Quand l'occasion se présente de former des notes communes, même entre différentes voix, de l'alto au ténor, ou du ténor à la basse — celles-ci seront liées autant que possible, surtout dans les déplacements d'accords.

Exemple: V

Exemple: V

Note commune liant le ténor à l'alto.

Common note binding Tenor to Alto.

4) On évitera de faire jouer par la main droite plus de cinq notes ascendantes successives entre la mélodie et l'alto, parce que pour une main normale le jeu serait trop difficile et le doigté trop compliqué.

Exemple: I

Example:

Il est en outre indispensable qu'un bon accompagnateur possède à fond la technique de la substitution des doigts ; caractéristique spécifique du jeu de l'orgue sans laquelle un bon legato est impossible.

5) On ne placera, en principe, pas d'accord sur la dernière note d'une cadence finale mais bien sur le dernier accent musical ou tonique.

Exemple: VI

Example:

6) L'emploi d'un accord sur une seule note non accentuée de la mélodie, dans le courant de la phrase musicale est naturellement à éviter, parce qu'elle rompt l'atmosphère calme de l'accompagnement. Il est moins grave de placer après la maxime (ou après la double barre) un accord sur la première note isolée de la mélodie, parce que celle-ci, au point de vue pratique, devient une valeur prolongée et que dans l'accompagnement cette prolongation sera mieux marquée que dans le chant.

Exemple: VIII

Example:

4) The right hand should not be required to play more than five successive ascending notes of the melody over the Alto, because for a normal hand execution will be too difficult and fingering too complicated.

It is moreover indispensable that a good accompanist should have a thorough mastery of the technique of finger substitution, a characteristic feature of organ-playing, without which a good legato is impossible.

5) As a matter of principle no chord-change should occur on the last note of a final cadence, but certainly on the last musical or tonic accent.

V. Et ré - qui-em ti - bi

V. Et ré - qui-em ti - bi

7) Il est préférable de ne pas interrompre l'accompagnement au quart de barre ou à la demi-barre mais seulement à la grande ou à la double barre. Quand l'organiste n'interrompt pas son accompagnement aux quarts de barre, le chantre pourra sans cesse contrôler la justesse du ton et l'accompagnement par là même sera plus calme.

8) Pour obtenir plus de legato dans l'accompagnement, il est permis au quart de barre ou à la demi-barre de résoudre les deux accords sans interruption ou de ne résoudre la phrase précédente qu'au début de la phrase suivante; 1^o en ajoutant la 1^{re} note de la mélodie après le quart de barre (celle-ci n'exigeant pas d'appui) à l'accord précédent, et en soulignant d'un accord seulement l'accent qui le suit.

Exemple - Example :

2^o En résolvant seulement le retard avant le quart de barre au ténor, après le repos et en enchaînant ainsi les deux phrases. Cette manière confirme les règles de l'exécution du chant puisque les quarts de barre servent moins à la subdivision de la phrase musicale qu'à de courtes respirations. (On peut ne pas tenir compte de celles-ci suivant les possibilités d'exécution).

7) It is preferable not to interrupt the accompaniment at the quarter or half bar-line, but only at the whole or double bar-line. When the organist does not break his accompaniment at the quarter bar-line the singer will be aided in maintaining pitch, and the accompaniment will be all the calmer.

8) To acquire a better legato in the accompaniment it is permissible to resolve two chords without interruption at the quarter or half bar-line, or to resolve the preceding phrase only at the beginning of the following phrase : 1^o by adding the first note of the melody after the quarter bar-line (as it requires no support) to the preceding chord, and in stressing with the chord only the accent which follows it.

Exemple - Example :

9) Il peut arriver — surtout au quart de barre — que la dernière note de la mélodie soit une note étrangère à l'accord, et que non résolue, elle serve de note de liaison mélodique avec la phrase suivante.

2^o) By resolving the suspension, occurring in the Tenor before the quarter bar-line, only after the rest, thus linking the two phrases. This practice confirms the rules for the execution of the chant, since the quarter bar-lines serve less for the subdivision of the musical phrase than for short breathing. The practicability of this rule will depend on the capabilities of the singers.

Exemple - Example :

9) It may happen, above all at the quarter bar-line, that the last note of the melody is a note alien to the chord, and when not resolved, serves as a melodic link-note with the following phrase.

10
succ
poss

11
le m
rend
compl

12)
sions
faits
sont
fait
ment

13)
ornen
termé
faible
mouv
(exce

10) Pour deux mêmes formules mélodiques successives, on évitera d'employer autant que possible la même harmonisation.

Exemple - Example :

11) On évitera d'employer deux fois de suite le même enchaînement d'accord ; parce que cela rend monotone et affaiblit la tension dans l'accompagnement.

10) The same harmonization for two similar successive melodic formulae should be avoided as much as possible.

11) The repetition of the same chord succession should be avoided, because it causes monotony, and weakens tension in the accompaniment.

Exemple - Example :

12) A éviter dans les cadences, les successions monotones et ordinaires des accords parfaits maj. du Ve et du 1er degré. Ces successions sont excellentes dans la tonalité mineure par le fait même de leur adaptation modale (évidemment sans le 7e degré haussé).

12) Avoid the monotonous and platitudinous employment of perfect cadences. These successions are excellent in minor tonalities, exactly because of their modal adaptation, obviously without raising the 7th degree.

Exemple :

Cadence en majeur à éviter.

Exemple :

Cadence to be avoided in Major.

Exemple : en mineur bon

Example in minor good.

un ton
one tone

13) En général il est préférable d'éviter des ornements contrapuntiques dans les parties intermédiaires sur la deuxième ou troisième note faible d'un groupe simple, surtout quand leur mouvement est parallèle à celui de la mélodie (exception pour le « salicus »).

13) Generally it is preferable to avoid contrapuntal ornaments in the middle Parts on the second or third weak note of a simple group, especially when they are moving parallel to the melody, the Salicus being an exception.

Licences harmoniques.

14) Les successions d'octaves et de quintes sont à déconseiller. Cette règle perd toutefois son importance quand, dans une succession de deux quintes, la deuxième est atténuée par une dissonance ou une note étrangère à l'accord.

Exemple:

Example:

Vu les multiples accents supplémentaires et subordonnés dans la construction mélodique de l'art grégorien, les successions de quintes et d'octaves sont permises, surtout, quand p. ex. une des voix intermédiaires (ténor ou alto) forme à courts intervalles des octaves avec la mélodie (principalement aux accents secondaires) même quand la basse forme avec les autres parties des octaves antérieures ou postérieures.

Des octaves postérieures entre la mélodie et la basse sont permises sur les accents secondaires ou les notes faibles.

Harmonic licences.

14) Consecutive octaves and fifths are inadvisable. This rule is relatively unimportant when the second of two consecutive fifths is attenuated by a dissonance, or a note alien to the chord.

bon

mauvais

good

bad

In view of the many supplementary and subordinate accents in the melodic structure of Plain Chant consecutive octaves and fifths are permitted above all when for example one of the middle Parts forms at short intervals octaves with the melody, principally on secondary accents, even when the Bass forms with the other Parts antecedent or subsequent octaves.

Subsequent octaves between the melody and the Bass are permitted on secondary accents or weak notes.

Exemple:

IV

Example:

ut lo-quá - ris pro no-bis

Des octaves entre la mélodie et le ténor sont permises sur le premier accent secondaire, suivi d'un changement de position de l'accord sur sol dans la mélodie, celui-ci suivi de l'accord de septième sur la même note de basse que le premier accord de septième. Ainsi il n'y a pas d'accord de résolution entre ces deux successions.

Pour cette raison les octaves sont également permises.

Octaves between the melody and Tenor are permissible when occurring between the first secondary accent and a point where change of chord-position takes place, the chord of G (1st inversion) being followed by a tonal seventh upon the same Bass. As there is really no chord resolution, such consecutives are justifiable.

Exemple:

IV

Example:

qui e - rant in mun - do

Octaves permises entre le ténor et la mélodie sur des accents suivis de notes faibles.

Octaves are permitted between the Tenor and melody on accents followed by weak notes.

Musical score example V shows two staves. The top staff is in G major (Treble clef) and the bottom staff is in C major (Bass clef). The lyrics "ha - bi - tá - u - u" are written above the notes. Measure 1 shows a bass note followed by a tenor note at the same pitch. Measure 2 shows a tenor note followed by a melodic note at the same pitch. Measure 3 shows a bass note followed by a tenor note at the same pitch. Measure 4 shows a tenor note followed by a melodic note at the same pitch. Measures 5 and 6 show melodic notes. Dashed circles labeled '8' indicate octave relationships between the tenor and melody.

Des octaves entre la mélodie et la basse, formant en même temps des quintes entre l'alto et la basse sont permises, comme dans l'exemple suivant, à cause de l'intercalation de l'accord de sixte sur sol qui change la nature de l'accord, ainsi les successions d'octaves et de quintes ne se produisent pas directement.

Permises également parce que sur la deuxième succession (sur la note fa) un « pressus major » sur sol suit dans la mélodie. A cause de l'accent cette note se trouve en évidence, tandis que le fa n'est qu'une note secondaire.

Octaves between the melody and Bass coincident with fifths between the Alto and Bass are permitted, as in the following example, because of the insertion of the E b chord in its first inversion, which changes the nature of the chord, thus avoiding immediately consecutive octaves and fifths. They are equally permissible because the chord on F is followed by a « Pressus Major » on G in the melody. Because of the accent this note is prominent, whilst the F is only a secondary note.

Musical score example VIII shows two staves. The top staff is in G major (Treble clef) and the bottom staff is in C major (Bass clef). The lyrics "bunt" are written above the notes. Measure 1 shows a bass note followed by a melodic note at the same pitch. Measure 2 shows a bass note followed by a melodic note at the same pitch. Measure 3 shows a bass note followed by a melodic note at the same pitch. Measure 4 shows a bass note followed by a melodic note at the same pitch. Measures 5 and 6 show melodic notes. Dashed circles labeled '8' and '5' indicate octave and fifth relationships between the bass and melody.

Voici encore quelques exemples de licences harmoniques :

Quintes permises, cachées par suite de la succession des septièmes entre la basse et l'alto.

The following are some further examples of harmonic licences :

Fifths permitted when hidden in consequence of consecutive sevenths between Bass and Alto.

Musical score example III shows two staves. The top staff is in G major (Treble clef) and the bottom staff is in C major (Bass clef). The lyrics are not clearly legible. Measure 1 shows a bass note followed by an alto note at the same pitch. Measure 2 shows a bass note followed by an alto note at the same pitch. Measures 3 and 4 show melodic notes. Dashed circles labeled '5' indicate hidden fifths between the bass and alto.

Quintes permises (cadence finale du IV^e mode) parce qu'elles se suivent sur une même note de basse.

Consecutive fifths, final cadence of the 4th mode, are permitted over a sustained Bass.

Musical score example IV shows two staves. The top staff is in G major (Treble clef) and the bottom staff is in C major (Bass clef). The lyrics are not clearly legible. Measure 1 shows a bass note followed by an alto note at the same pitch. Measure 2 shows a bass note followed by an alto note at the same pitch. Measures 3 and 4 show melodic notes. Dashed circles labeled '5' indicate consecutive fifths over a sustained bass.

Quintes permises parce qu'elles sont arrondies par le mouvement contraire de la septième entre le ténor et la mélodie.

Fifths are permitted when rounded off by contrary motion of the Parts, as for instance that of the Tenor and Soprano in the following example :



Une compréhension sûre des rapports rythmiques des accents secondaires et un goût esthétique développé formeront la critique personnelle dans l'emploi des licences harmoniques.

15) En rapport avec le **caractère modal et archaïque** et l'esprit général du chant grégorien, il est à recommander d'employer les accords parfaits min. où cela est pratiquement possible.

Dans l'emploi des accords parfaits majeurs, on choisira souvent le 1er renversement, (exception faite pour les cadences).

16) La **liberté tonale** (ou la tonalité indéterminée) est une des propriétés spécifiques de l'art grégorien. Comme preuve nous trouverons plusieurs mélodies qui commencent dans un ton déterminé et finissent dans une toute autre tonalité. D'autres mélodies ne peuvent être rangées dans une tonalité déterminée car leur étendue est trop restreinte et trop indéfinie.

Il est parfois difficile de savoir si telle partie d'un chant grégorien appartient à une tonalité de caractère maj. ou min.

Plusieurs mélodies grégoriennes appartiennent à des **modes mixtes** dont le passage d'un ton à un autre est difficile à définir.

Cette dualité et le manque de **précision du caractère** de la tonalité sont pour le chant grégorien les éléments d'une délicate beauté que l'élève doit apprendre à estimer.

Dans les pièces de grande étendue, la partie médiane **module régulièrement vers un ton voisin** et bien souvent vers la dominante (la quinte à droite), surtout dans les Graduels.

17) **Remarques au sujet du rythme.** — Le rapport du mot au **neume**, dans l'art grégorien du moyen-âge paraît ne pas avoir été le même que de nos jours. Voici néanmoins quelques règles générales en rapport avec le rythme :

A sure grasp of the rhythmical relations of secondary accents, and a developed aesthetic taste will determine one's personal attitude towards the employment of harmonic licences.

15) In conformity with the **modal and archaic character**, and general spirit of Plain Chant, the use of perfect Minor chords is advisable where practically possible. In the case of perfect Major chords the first inversion is often to be preferred, except for cadences.

16) **Tonal liberty** (or indeterminate tonality) is one of the specific characteristics of the art of Plain Chant. In proof we find several melodies beginning in a determinate tonality and ending in another. Other melodies cannot be assigned to a definite tonality because their range is too restricted and indefinite. It is sometimes difficult to know if such a piece of Plain Chant belongs to a Major or Minor tonality.

Several Plain Chant melodies are in **Mixed Modes**, in which the passing from one tonality to another is difficult to define. This duality and this lack of **precision in tonality** constitute in Plain Chant elements of a delicate beauty that the student must learn to appreciate.

In pieces of extended scope the middle section **regularly modulates towards a nearly related key**, and very often towards the dominant, that is the fifth on the right, especially in the Graduals.

17) **Remarks on the subject of rhythm.** — The relation of **word and neume** in the Plain Chant of the Middle Ages appears not to have been the same as at present. Nevertheless I append some general rules concerning rhythm :

a) Les chants **syllabiques et neumatiques en vers** (plus spécifiquement les hymnes et séquences) doivent être traités suivant le rythme du vers : la cadence devra être appuyée selon qu'elle est conçue en vers iambiques, U - trochaïques-U ou en vers triples-U U.

a) Syllabic chants and **neumatic chants**, the texts of which are in **verse**, more specifically Hymns and Sequences, should be treated in accordance with the verse rhythm: the support given to the cadence should be determined by the metre of the verse, Iambic U —, Trochaic — U , or Dactylic — U U .

Exemple - Example:

Je-su, co - rô-na Vir-gi-num, Quem Ma-ter il la cón-ei-pit, Quæ so - la

Vir-go pár-tu - rit: Hæc vo - ta cle - mens ác - ci - pe

b) Les accents toniques perdent beaucoup de leur signification dans les vocalises.

b) Tonic accents lose much of their significance in the « Vocalises ».

Exemple - Example:

et se-men e - - - - - jus

Vocalise sur e sans accentuer le e de « ejus ».

c) Il va de soi que l'accent tonique acquiert plus d'intérêt dans les chants **syllabiques ou neumatiques en prose**. Dans l'accompagnement cet accent tonique sera souligné d'après son importance, c'est-à-dire suivant son rapport avec les accents secondaires de la phrase entière.

« Vocalise » on e without accentuating the e of « ejus ».

c) It goes without saying that the tonic accent acquires more prominence in **syllabic or neumatic chants with prose text**. In the accompaniment this tonic accent will be stressed in accordance with its importance, that is to say, its relation with the secondary accents of the whole phrase.

Exemple - Example:

Quod di - co vo - bis* in té - ne - bris, dí - ci - te in lú - mi - ne, di - cit Dó - mi - nus:

et quod in au - re au - dí - tis, præ - di - cá - te su - per te - cta.

18) L'accompagnement ne fait pas partie de la nature même de l'art grégorien, c'est pourquoi son seul rôle est de soutenir le chant d'une manière discrète.

Le style de la mélodie à accompagner sera pris en considération. Ainsi, un bon accompagnement contribuera à relever le caractère de ce style par une harmonisation souple, rythmique et mélodique adéquate.

IX. De la registration et du « style » de l'accompagnement.

En général le chant grégorien doit être chanté d'une façon *coulante*.

Le style de l'accompagnement doit être *lié* afin d'éviter que les dissonances qui se présentent — leur but étant d'obtenir une plus grande unité de rythme — soient dures et désagréables à l'oreille.

Pour la **registration** on employera de préférence quelques huit pieds neutres, par exemple : bourdon 8', cor de chamois 8', ou cor de nuit 8', flûte à cheminée 8', flûte douce 8' (pas de flûte harmonique 8') ou un ancien principal 8' doux, avec un bourdon 16' à la pédale; tout ceci bien approprié à l'intensité du chœur à accompagner.

Pour l'accompagnement d'un chœur d'enfants ou de femmes, un registre doux de 4 pieds peut être ajouté (à conseiller également pour un petit chœur mixte).

Pour un grand nombre d'exécutants (chant du peuple) ou pour un chœur mixte renforcé on peut également (selon la puissance des voix, la distance de l'orgue et l'espace) ajouter au manuelle, à côté des registres forts de 8' et 4', un registre de 2' et les mixtures du grand orgue et parfois aussi un 16' doux d'un des claviers secondaires.

Les registres fortement gambés ne seront pas employés dans l'accompagnement ; ils soutiennent moins bien, attirent l'attention, manquent de dignité et de respect dans ce chant sacré par excellence.

L'emploi de la pédale avec un 16' doux et en plus un registre 8' doux et discret, soutient mieux les voix et facilite ainsi la justesse du ton. Peut-être est-il préférable dans les mélodies mélismatiques coulantes, de ne pas faire usage de la pédale, ou du moins avec réserve. Si le cantor alterne avec le chœur il est bon de n'employer la pédale qu'à chaque reprise du chœur.

Sur de grandes orgues et quand il s'agira d'accompagner un grand chœur, le *mouvement* sera plus lent. On admettra alors moins de sobriété dans l'emploi des accords. Sur de petites orgues ou un harmonium et pour quelques voix, un accompagnement très sobre avec un seul registre suffit.

Quant à l'intensité de la registration, chaque accompagnement sera calculé sur son plus faible minimum, afin que la mélodie puisse être chantée sans heurt.

18) The accompaniment does not constitute an integral part of Plain Chant, and on this account its sole role is *to support the Chant with discretion*. The style of the melody to be accompanied must be taken into consideration. Therefore a good accompaniment will set in bolder relief the character of the style, by means of a harmonization that is supple, rhythmic and adequately melodic.

IX. Registration and style of accompaniment.

In general Plain Chant should be sung in a smoothly flowing *legato* style. The style of the accompaniment should be closely interwoven, in order to avoid the occurrence of discords that are harsh and disagreeable to the ear, discords being used merely to obtain a greater unity of rhythm.

For **registration** preference should be given to 8' stops of neutral tone-colour, e.g. Bourdon 8', Gemshorn 8', Cor-de-nuit 8', Clarabella 8', Flute à cheminée 8', Soft Flute 8', (not the Harmonic Flute 8') or a soft old-style Principal 8', with a Bourdon 16' on the Pedals, all this nicely adapted to the strength of the choir that is to be accompanied. For the accompaniment of children's or women's choir, a soft 4' stop may be added, which is also advisable for a small Mixed Choir. For a large body of singers (congregation) or for a large Mixed Choir the organist may add, according to the strength of the voices, the position of the organ, and the size of the building, strong 8' and 4' stops, as well as 2', even Mixtures on the Great, and sometimes also a soft 16' stop. Stops of a pronounced string quality should not be employed in the accompaniment ; they sustain less successfully, attract too much attention, and lack the dignity and reverence proper to this essentially Sacred music.

A soft 16' **Pedal** with a discreet 8' added best sustains the voices, and thus maintains pitch. Perhaps it is preferable in the case of the more elaborate melismatic melodies not to use the Pedal, or at least with great restraint. If chanters alternate with the Choir it is well to use the Pedal only at each entry of the Choir.

In the case of big organs and big Choirs the *Tempo* will be slower, in which case also less sobriety of chords is permissible. On small organs or a harmonium, and for a very small Choir a very sober accompaniment with a single stop suffices. As to the intensity of Registration, and adequate minimum should be the aim, so as to avoid undue submerging of the Chant.

Dans
souven
ré, on
moder

Pour
premie
niser c

Nous
la note
écrits

Ceux
la à lc
d'écrire
mi b , i
si b dc
d'altér

1^{er} M
1st M

Cette
présen
4e, 5e
ment 1

On ti
cipaux
le pre

Pour
pre du
à joue
ces co



DEUXIEME PARTIE

I. Les différents Modes

PREMIER MODE.

Dans le premier mode le si \flat se rencontre très souvent. C'est pourquoi, vu son étendue de ré à ré, on le conçoit ordinairement dans la tonalité moderne de ré min.

Pour bien se pénétrer du caractère propre du premier mode on tâchera toutefois de l'harmoniser avec le si naturel dans la mélodie.

Nous trouvons des cas de premiers modes dont la note initiale est la et qui sont par conséquent écrits une quinte plus haut.

Ceux-ci sont des 9^e modes, leur étendue va de la à la et leur dominante est mi. Cette manière d'écrire s'emploie généralement parce que le mi \flat , impraticable dans le premier mode, devient si \flat dans un 9^e mode et que l'emploi de ce signe d'altération trouve ainsi sa raison d'être.

Exemple - Example:

impossible dans un 1^{er} mode

impossible in the 1st Mode

devient ainsi
9^e Mode
becomes thus
a 9th Mode

Cette transcription à la quinte supérieure se présente avec le même procédé dans les 2^e, 3^e, 4^e, 5^e et 6^e modes, qui deviennent respectivement 10^e, 11^e, 12^e, 13^e et 14^e modes.

On trouvera dans le schéma ci-dessous les principaux accords qui peuvent être employés dans le premier mode.

I VII III VII I IV V I

Pour bien se familiariser avec le caractère propre du premier mode, il est très utile d'apprendre à jouer, dans tous les tons possibles, des cadences comme suit :

V I IV V I IV VII V I

To familiarize one's self with the distinctive character of the 1st Mode, it is useful to learn to play in all possible keys cadences such as follow :

V IV VII I IV III I

Le caractère des différents modes ressort encore mieux et avec plus de certitude dans la psalmodie ; celle-ci étant construite sur la dominante elle contient, comme une synthèse, le caractère de chaque tonalité à cause de ses tournures caractéristiques propres à chaque mode (surtout à l'intonation, à la médiane et à la finale).

A better and surer knowledge of the character of the different Modes may be acquired through the Psalmody which being constructed on the dominant contains synthetically the character of each tonality because of its characteristic turns proper to each mode, especially to the Intonation, Medication and Final.

Exemple : Gloria Patri.

Example : Gloria Patri.

Gló - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sée - cu - la -

autres terminaisons-other endings

sae - cu - ló - rum. A - men. E u ou a e E u ou a e

Exemple : Psalmodie (vêpres).

Example : Psalmody (Vespers).

Pri - mus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - ctu - tur, † et sic me - di - á - tur: * at - que sic fi -

ni - tur. at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur.

La pli
vent sou
va de la
étendue.

Pour c
me étan

Ici quelques **tournures caractéristiques et cadences** propres au 1er mode.

The following are some **characteristic turns and cadences** proper to the 1st Mode.

The image contains five staves of musical notation, each with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The staves are divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various note heads (solid black dots) and stems, with some notes connected by curved lines (turns) and others by straight lines (cadences). The first staff shows a series of eighth-note turns. The second staff shows a more complex sequence of turns and a cadence. The third staff shows a turn followed by a cadence. The fourth staff shows a turn followed by a cadence. The fifth staff shows a turn followed by a cadence.

DEUXIÈME MODE

La plupart des mélodies du 2e mode se meuvent souvent dans l'intervalle de la quinte, qui va de la note finale à la note supérieure de son étendue.

Pour cette raison ce mode sera considéré comme étant en *ré min.* (avec *si b*).

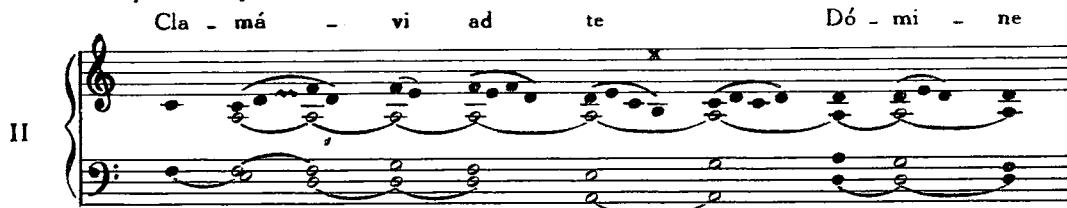
SECOND MODE.

The greater part of the melodies of the 2nd Mode move within the interval of the fifth extending from the final note to the upper note of its range. For this reason this Mode will be considered as being in *D Minor* (with *B b*).

Une distinction est à faire pour la mélodie qui se meut dans la quarte inférieure de son étendue surtout quand on y rencontre le si naturel. Dans ce dernier cas (plutôt rare) la mélodie sera considérée comme étant en *la min.*

A distinction is to be made for a melody moving within the lower fourth of its range, especially when B $\frac{4}{3}$ occurs. In this latter case, which is rather rare, the melody will be considered as being in A Minor.

Exemple - Example: offertorium Dominica XXIII post Pentecosten

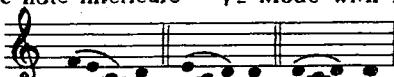


Les modes authentiques : les 1er, 3e, 5e et 7e modes, terminent généralement leurs cadences par l'adjonction d'une note inférieure. Dans le premier mode cette note est do.

Authentic Modes : The cadences of the 1st, 3rd, 5th and 7th Modes usually terminate the cadence by addition of a **lower note**. In the 1st Mode this note is C.

1^{er} Mode avec note inférieure

Exemple:



1st Mode with lower note

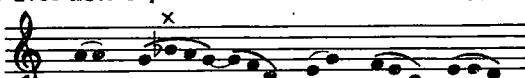
11

Dans les **modes plagiaux** : les 2e, 4e, 6e et 8e modes, la note supplémentaire est toujours la **note supérieure**. Dans le 2e mode cette note est si b parce que la mélodie de la quinte supérieure se présente toujours en fa (donc ré min.).

In the Plagal Modes, i.e. the 2nd, 4th, 6th and 8th, the supplementary note is always the **higher note**. As this note is B \flat , in the 2nd Mode the melody of the upper fifth may be considered as being in the key of F (or D minor).

2^e Mode avec note supérieure

Exemple:



2nd Mode with upper note

Ci-dessous le schéma des principaux accords à employer dans le 2e mode.

The following example shows the principal chords to be used in the 2nd Mode.



Voici quelques formules de cadences à transposer dans toutes les tonalités.

Below are some cadence formulae to be transposed into all keys.



Exceptionnellement.
Exceptional.

V I

De même que si le 1er mode avec mi comme dominante est un 9e mode, le 2e mode devient un 10e mode s'il est transposé une quinte plus haut avec une étendue de *mi à mi*, dominante *do* et note finale *la*

2^e Mode
2nd Mode 10^e Mode
10th Mode

Après un examen superficiel, on serait tenté de croire que seul le *si b* se présente dans le plain-chant, en réalité le *mi b* et même (quelque fois) le *fa #* sont sous-entendus. Dans les deux cas les mélodies en question seront a) transposées une quinte à droite (mode dérivé) afin que le *mi b* devienne *si b*; b) une quinte à gauche (mode dérivé), afin que le *fa #* devienne *si b*.

Par exemple, il est impossible d'écrire dans un 10e mode une tournure de phrase comme la suivante : *Clamavi ad te Domine*, on obtiendrait dans ce cas un *fa #*.

Exemple - Example:

2^e Mode
2nd Mode

10^e Mode
10th Mode

Il en est ainsi pour le *mi b*. Celui-ci serait forcément employé dans un 2e mode, si l'étendue du 10e mode ne rendait possible de telles tournures mélodiques dans sa propre tessiture.

It is the same for the *E b*, which should have to be used in the 2nd Mode if the 10th Mode did not make such melodic turns possible within its own range.

Exemple: *Example:* *Cantabo Domino (Communio Dominicæ infra octavam Corporis Christi)*

10^e Mode
10th Mode

est possible dans cette tessiture du 10e mode,

Possible within the range of the 10th Mode.

2^e Mode
2nd Mode

impossible dans un 2e mode à cause du *mi b*.

Impossible in the 2nd Mode because of the *E b*.

A la fin du moyen-âge, le 2e mode était appelé « **Modus tristis** ». Les mélodies de ce ton donnent parfois l'impression d'un caractère plaintif et triste.

Cette conception, en tant que règle générale, est cependant erronée.

Les moyens de l'expression lyrique sont très étendus et ne peuvent être résumés en un seul mot sans y mettre un certain « *a priori* » subjectif, comme certains grégorianistes et musicologues de la fin du moyen-âge ont essayé de faire à tort.

Notons qu'une grande partie des mélodies du proprium des grandes fêtes sont écrites dans le second mode et qu'elles expriment plutôt la joie, l'amour, le bonheur, la grandeur, la force que la tristesse, le deuil et les lamentations.

Peuvent servir d'exemples :

a) Les **Alleluias** de :

Noël : Dies sanctificatus.
l'Epiphanie : Vidi mus stellam.
Pâques : Haec dies (graduale).
Pentecôte : Veni Sancte Spiritus.

b) Les **Introits** de :

Noël : Dominus dixit.
l'Epiphanie : Ecce advenit.

c) Les **Graduels** de :

Justus ut palma : de la messe des confesseurs.
Tecum principium : de la messe de minuit de Noël.

Remarquez enfin que le caractère du Graduel (2e mode) de la messe de Requiem n'est en réalité nullement triste malgré notre interprétation ordinaire moins liturgique et subjective. Le texte acquiert une diction légère, confidentielle, même joyeuse, certaine de la victoire puisqu'il parle de la *Lumière*, du *Bonheur éternel*, du *Repos bienheureux* et qu'il chante la *victoire finale* du juste.

Ceci n'exclut nullement que le 2e mode est aussi tout indiqué, peut-être même plus que toute autre tonalité, à rendre de tristes états d'âme, comme l'impressionnant et émouvant proprium de la messe de *N.-Dame des 7 douleurs* (15 septembre) dont presque toutes les parties sont composées dans le 2e mode.

De toutes les tonalités grégoriennes le deuxième mode étant le plus bas, il sera toujours transposé plus haut.

Voici une harmonisation du *Gloria Patri* et de la *Psalmodie*.

Glò - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.* Sic - ut e - rat.

At the end of the Middle Ages the 2nd Mode was called « **Modus Tristis** » the melodies of which gave at times the impression of a sad, plaintive character. But this conception does not hold invariably. The means of lyrical expression are very extensive, and cannot be summed up in a single word, at least objectively, as certain Plain Chant experts and musicologists from the end of the Middle Ages have tried mistakenly to do.

Note that in great part the melodies of the Proprium of the important Feasts are written in the 2nd Mode, and express joy, love, happiness, greatness, strength rather than sadness, mourning, or lamentation.

The following serve as examples :

a) The **Alleluias** of :

Christmas : Dies sanctificatus.
Epiphany : Vidi mus stellam.
Easter : Haec dies (Gradual).
Pentecost : Veni Sancte Spiritus.

b) The **Introits** of :

Christmas : Dominus dixit.
Epiphany : Ecce advenit.

c) The **Graduals** of :

Mass of Confessors : Justus ut palma.
Christmas Midnight Mass : Tecum principium.

Note again that the character of the Gradual (2nd Mode) of the Requiem Mass is in reality by no means sad, in spite of our usual interpretation, which is rather subjectively oblivious of the liturgical significance of the text. The text becomes bright, confident, even joyous, certain of victory since it speaks of *Light*, *Eternal happiness*, the *Rest of the Blessed*, and sings of the *final victory* of the just.

This by no means excludes the aptness of the 2nd Mode, perhaps more than any other mode, to express also states of soul-sadness, like the impressive and moving Proprium of the Mass of the *Seven Dolours* (September 15th), of which nearly all the parts are composed in the 2nd Mode.

The 2nd Mode being the lowest of all the Plain Chant Modes should always be transposed higher.

Appended is a harmonization of the *Gloria Patri* and the *Psalm-tone* :

in prin_ci - pi_o, et nunc et sem_per, et in sá_ecu_la sá_ecu_lo_rum. A_men.

Psalmody pour les Vêpres.

Psalm-tone for Vespers.

Se.cún.dus to.nus sic in . ci . pi.tur, sic flé.cti.tur,[†] et sic me.di . á.tur:^{*} at.que sic fi . ni . tur.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 2e mode.

Some characteristic turns and cadences proper to the 2nd Mode.

TROISIÈME MODE

Dans le troisième mode, comme dans la plupart des modes authentiques on emploie parfois, mais moins fréquemment que dans les autres, la note inférieure dans la cadence finale.

Exemples:

plus exceptionnellement
Exceptional

etc.

Il y a une certaine parenté entre le huitième et le troisième mode, parce qu'ils ont tous deux la même dominante et contiennent aussi les mêmes formules mélodiques.

Quelques anciens 3^e modes ont comme dominante *si*. — Voyez par exemple la 16^e messe Kyrie. — Comme cette note est la seule note variable possible dans le chant grégorien, on a choisi plus tard *do* comme dominante du 3^e mode.

Le schéma suivant nous donne les principaux accords que nous pourrons employer dans le 3^e mode.

I IV III VI II I VII V

Voici quelques cadences caractéristiques qu'on transposera dans toutes les tonalités possibles.

I V I IV I IV I IV V

Les cadences du 3^e mode finissent de préférence en *la min.* (ou *do maj.*), plus rarement mais correctement en *mi min.**

On tiendra compte dans le choix d'un de ces trois accords : *la min.*, (*do maj.*), *mi min.* du caractère général, du style, de la structure, du sentiment de la mélodie en question, par rapport au caractère spécial de chacune de ces trois terminaisons.

La cadence en *la min.* semble quelque peu dévote même mystique pour notre sentiment harmonique moderne ; celle de *do maj.* chaude, chaleureuse même et mélodieuse. La cadence en *mi min.* sera appliquée avec précaution, vu son caractère décidé surprenant et sévère ; elle terminera de préférence les morceaux à caractère grandiose et solennel (voyez par exemple le *Te Deum*).

THIRD MODE

In the 3rd Mode, as in most of the Authentic ones, the lower supplementary note is sometimes employed in the final cadence, but less frequently than in the others.

On p
ces pla
Ces
autour
fois m
écrit u
nante,
le si b

Ex



Dans
me mo
dies or
sition.

Exemple



There is a certain relationship between the 8th and the 3rd Mode, because both have the same dominant, and also contain the same melodic formulae. Some old 3rd Modes have *B* as dominant. See for example the Kyrie of the XVIth Mass. As this is the only possible variable note in Plain Chant, *C* was later chosen as the dominant.

The following example shows the principal chords that may be employed in the 3rd Mode.

Below are some characteristic cadences that should be transposed into all possible keys.

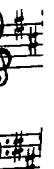
IV I IV I IV V

Cadences of the 3rd Mode by preference end in *A Minor* (or *C Major*), rarely, but correctly, in *E Minor*.* In choosing one of these three chords, *A Minor*, (*C Major*) *E Minor*, account should be taken of the general character, the style, structure and feeling of the melody in question, in relation to the special character of each of these three endings. The cadence in *A Minor* seems somewhat devout, even mystical, for our modern harmonic sense ; that of *C Major* warm, ardent even, and melodious.

The cadence in *E minor* should be applied with caution in view of its decided, unexpected and severe character ; by preference it should be used for pieces of a grandiose and solemn character (See for example the *Te Deum*).

Le tro
caractè
jeur da

Exemple



On pourra très souvent faire usage de cadences plagiales (aussi dans le 4e mode).

Ces cadences plagiales avec notes de passage autour de si dans les parties intermédiaires, parfois même autour de si b s'il s'agit du 11e mode écrit une quinte plus bas avec do comme dominante, ou encore quand dans les cadences finales le si b précède,— sont à recommander.

Plagal cadences may very often be used, as in the 4th Mode. These Plagal cadences are to be recommended with passing notes around B in the middle Parts, sometimes even around B b if there is question of the 11th Mode written a fifth lower with C as dominant, or again when in the final cadence the B b precedes the final chord.

Exemples-Examples:



Dans les tons des psaumes (vêpres) le troisième mode sera transposé *plus bas*; dans les mélodies ordinaires il peut être chanté sans transposition.

Exemple : Gloria Patri.

In the Psalm-tones (Vespers) the 3rd Mode should be transposed *lower*: in ordinary melodies no transposition is necessary.

Example : Gloria Patri.

Gló-ri - a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-ri-tu - i San - cto. * Sic - ut e - rat in prin -
cipi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lô - rum A - men.

Le troisième mode bien qu'étant en général de caractère min., paraît présenter un caractère majeur dans la *1re partie des psaumes*.

The 3rd Mode, although in general of minor character, appears to suggest a Major character in the *first part of the Psalm tone*.

Exemple : Psalmodie (vêpres)

Example : Psalm-tone (Vespers).

Tér - ti - us to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - cti - tur, et sic medi - á - tur: * at - que sic fi - ni - tur.
(θ) (θ)

at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur.

ou bien

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 3e mode.

Some characteristic turns and cadences proper to the 3rd Mode.

rarement en do
rarely in C

cadence en mi
Cadence in E

Comme
mode,
modes
ils ont
les mêmes
monisat
une mêm

En re
troisièm
se limit
que le 4e mod
mouvoi
En ce c
l'harmo
tenant s

Le 4e
vue mé
le 3e, s
des psa

Lorsq
paraît c
de pass
le 1er i
tionnelle
tage po
certains
dans le

Dans
modes
si b ou
Voici
le 4e mo

Comm
poser le
nalités 1



QUATRIÈME MODE

Comme nous le verrons également dans ce mode, il existe toujours un lien étroit entre les modes authentiques et plagaux; non seulement ils ont la même finale, mais très souvent aussi les mêmes formules de cadences. Quant à l'harmonisation, ils peuvent parfois être rangés dans une même tonalité.

En réalité le 4e mode diffère assez bien du troisième. Tout d'abord parce que son étendue se limite en général au *la* ou *si*, ensuite parce que le *si b* y est assez fréquent. Il arrive que le 4e mode dépasse son étendue, de manière à se mouvoir dans le tétracorde supérieur du 3e mode. En ce cas le mode est mixte. On aura soin, dans l'harmonisation, de distinguer les parties appartenant soit au 4e soit au 3e mode.

Le 4e mode présente cependant au point de vue mélodique un caractère min. plus défini que le 3e, surtout si on compare les deux mélodies des psaumes.

Lorsqu'une mélodie, qui par sa cadence finale paraît appartenir au 4e mode, contient un *si b* de passage, une analogie se présente soit avec le 1er mode, soit avec le 6e mode(plus exceptionnellement). Ce rapport est souligné davantage par l'étendue de ces deux modes et par certains contours mélodiques se présentant aussi dans le 4e mode.

Dans celui-ci, on rencontre fréquemment des modes mixtes par suite du retour continual du *si b* ou *si h*.

Voici un schéma des accords à employer dans le 4e mode.

I V I IV I IV VII I

Comme exercice nous conseillons de transposer les cadences suivantes dans toutes les tonalités possibles.

I I

III IV

VI I

*si b ou si h selon le contour de la mélodie finale
B b or B h according to the contour of the final melody*

FOURTH MODE

As is evident in this Mode, there is always a close link between the Authentic and the Plagal modes; not only have they the same final chord, but very often also the same cadential formulae. As to the harmonization, they can sometimes be treated in the same tonality.

In reality the 4th Mode differs rather markedly from the 3rd, 1^o because its range is limited to *A* or *B*, 2^o because *B b* occurs rather frequently in it. It may happen that the 4th Mode exceeds its range by moving into the higher tetrachord of the 3rd Mode, in which case the Mode is Mixed. Care should be taken in harmonizing, to distinguish the sections belonging respectively to the 4th or to the 3rd Mode.

From the melodic point of view the 4th Mode is of a more markedly Minor character than the 3rd, above all if we compare the two Psalm melodies.

When a melody, which by its final cadence appears to belong to the 4th Mode, contains a passing *B b*, an analogy is perceived with the 1st Mode, or more exceptionally with the 6th. This relationship is further stressed by the range of these two Modes, and by certain melodic contours, which are found also in the 4th Mode.

In the latter, Mixed Modes are frequently met with, in consequence of the continual recurrence of *B b* or *B h*.

Below is an example of chords to be employed in the 4th Mode.

For the sake of practice we advise the transposition of the following cadences into all possible tonalities.

Maintes fois, le 4^e mode est écrit une quinte plus haut et à l'étendue d'un 12^e mode. Voyez Sanctus et Agnus Dei de la messe « Lux et origo » (messe Pascale).

En ramenant à nouveau l'étendue de *fa à fa* (12^e mode) à *si à si* (4^e mode), le *si b* devient note essentielle (et non note accidentelle) dans la mélodie ; c'est là que s'établit la différence capitale dans le caractère et dans l'harmonisation de ces deux modes.

Often the 4th Mode is written a fifth higher in the range of the 12th Mode. See the « Sanctus » and « Agnus Dei » of the Easter Mass « Lux et origo ».

In returning from the range of F to F (12th Mode) to the range of B to B (4th Mode) the B \flat becomes an essential, (and not an accidental), note in the Melody, and thereby is established the fundamental difference in character and in the harmonization of these two Modes.

Exemple - Example:

à transposer dans le 4^e mode :

To be transferred in the 4th Mode.

Quand le *si b* se présente plusieurs fois comme note accidentelle, il est permis de l'employer comme note de passage dans les cadences finales du 4^e mode ; cette cadence devient alors semblable à celle du 12^e mode.

When the B \flat occurs several times as an accidental it may be employed as a passing-note in the final cadence of the 4th Mode which then becomes similar to that of the 12th.

Exemple - Example:

Bien qu'en principe le chant grégorien doive être accompagné de son propre matériel, il est permis d'employer accidentellement un *si b* dans l'harmonisation, même si celui-ci ne se présente pas dans la mélodie.

Il va de soi que cela se fera avec tact et bon sens musical, et que le *si b* employé dans l'accompagnement ne se trouvera pas en rapport étroit avec *si*, ceci pour éviter la fausse relation.

Although on principle Plain Chant ought to be accompanied in strict modality, the accidental use of B \flat in the harmonization is sometimes permissible, even though it does not occur in the melody.

It goes without saying that this should be done tactfully and with musical taste, and that the B \flat in the accompaniment should not be used in close contact with the B \sharp , in order to avoid false relation.

Exem
Exem



trop p

Dai
aucui
néani
comp
l'harm
tre le
renco
lemer

Exemp



Exempl

IV

Exemple d'une fausse relation entre si**♭** et si**♯**

Exemple - Example:

A musical example in G major (two staves). The top staff shows the melody with a B-flat (marked with an 'x') and a B-sharp (also marked with an 'x'). The bottom staff shows the bass line. The text below the first staff reads "trop peu d'écart" (too little distance) and "too close contact".

Example of a false relation between B**♭** and B**♯**

A musical example in G major (two staves). The top staff shows the melody with a B-flat and a B-sharp. The bottom staff shows the bass line. The text above the first staff reads "mauvais" (bad) and "bad". The text above the second staff reads "préférable ainsi" (preferable thus) and "preferable thus".

Dans l'exemple suivant (l'introit de Pâques) aucun si**♭** ne se présente dans toute la mélodie; néanmoins le si**♭** est à recommander dans l'accompagnement parce qu'il est *sous-entendu*. Dans l'harmonisation, on devra saisir la différence entre le si**♭** et le si**♯**, surtout quand ceux-ci ne se rencontrent pas dans la mélodie mais sont seulement *sous-entendus*.

In the following example (the Easter Introit) no B**♭** is found, nevertheless B**♭** is recommended for the accompaniment, because it is *implied*. In harmonizing we should realize the difference between the B**♭** and the B**♯**, above all when they do not occur, but are only *implied*, in the melody.

Exemple - Example:

IV

A musical example in G major (two staves). The top staff shows the melody with various note heads. The bottom staff shows the bass line. The number 'IV' is written above the first staff.

Exemple : Gloria Patri.

Example : Gloria Patri.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto * Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

A musical example in G major (two staves). The top staff shows the melody with various note heads. The bottom staff shows the bass line.

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. E u o u a e

A musical example in G major (two staves). The top staff shows the melody with various note heads. The bottom staff shows the bass line.

Exemple : Psalme (vêpres)

Example : Psalm-tone (Vespers).

Quar - tus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - cti - tur, et sic me - di - á - tur: * at - que sic fi - ni - tur.

IV

A musical example in G major (two staves). The top staff shows the melody with various note heads. The bottom staff shows the bass line.

at - que sic fi - ni - tur.



Psaume ancien 12e mode transposé sur dominante la (à la quarte inférieure).

Psalm-tone of the old 12th Mode transposed with A as dominant (a fourth lower).

Du - o - dè - ci - mus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - ctetur, et sic me - di - à - tur: *

at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur.

* cadence finale très caractéristique du 12^e Mode

* a very characteristic final cadence of the 12th Mode

L'exemple précédent est une psalmodie du 12^e mode sur l'ancienne dominante ré au lieu de mi.

Vers le XIe siècle la dominante si du 3^e mode devient do; sol du 4^e mode devient la.

Dans le Vesperale plusieurs antennes du 4^e mode sont écrites sur l'ancienne dominante ré (12^e mode).

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 4^e mode.

The example quoted above is a Psalm-tone in the 12th Mode with the old dominant D instead of E.

About the XIth century the dominant B of the 3rd Mode became C, and the dominant G of the 4th Mode became A. In the Vesperale several Antiphons are written with D as dominant (12th Mode).

Below are some characteristic turns and cadences proper to the 4th Mode.

par exception en mi.
exceptionally on E.

The image contains three staves of musical notation. Each staff has a treble clef and a bass clef. The notation consists of various note heads (solid black, hollow, and cross-hatched) with stems and beams. The first staff starts with a solid black note on the A line. The second staff starts with a hollow note on the G line. The third staff starts with a cross-hatched note on the F line. The music is divided into measures by vertical bar lines.

CINQUIEME MODE

Pour le 5^e mode il y a lieu de distinguer les anciens modes, avec si \sharp , des modes plus modernes dans lesquels le si \flat est une note essentielle.

Le ton du psaume lui-même est conçu avec un si \sharp et appartient plutôt au 5^e mode ancien.

Dans plusieurs cas le si \sharp et le si \flat se présentent simultanément dans la mélodie et cela même à court intervalle, surtout dans les phrases plus développées ayant une grande étendue. Dans le cas où le si \sharp et le si \flat rapprochent l'accompagnateur les emploiera autant que possible comme notes de passage et non comme notes essentielles propres à la mélodie.

On trouvera dans le schéma suivant, les principaux accords fondamentaux.

FIFTH MODE

In this Mode we must carefully distinguish the old Modes with B \sharp from the more modern modes in which B \flat is an essential note. The Psalm-tone itself is conceived with B \sharp , and belongs rather to the old 5th Mode.

In several cases the B \sharp and the B \flat are found in the same melody, and even at short intervals, especially in the more elaborate phrases of wide range. Where the B \sharp and B \flat occur close together, the accompaniment should use them as much as possible as passing-notes, and not as essential notes proper to the melody.

In the following example will be found the principal fundamental chords.

A single musical staff in G major. It shows a sequence of chords: I (G), VI (D), V (E), I (G), IV (C), III (A), II (B), V (E), I (G). The chords are indicated by Roman numerals below the staff. The bass line is also shown with corresponding Roman numerals.

Quelques formules de cadences finales du 5^e mode nous familiariseront davantage avec ce ton. À transposer dans tous les tons.

Some formulae for final cadences in the 5th Mode will make the mode more familiar, and should be transposed into all keys.

The image shows four staves of musical notation. Each staff has a treble clef and a bass clef. The notation consists of various note heads and stems. The first staff starts with a solid black note on the A line. The second staff starts with a hollow note on the G line. The third staff starts with a cross-hatched note on the F line. The fourth staff starts with a solid black note on the A line. The music is divided into measures by vertical bar lines.

A remarquer l'emploi fréquent des 5e et 6e modes mixtes surtout dans les Graduels et dans les Traits.

Quand le 5e mode se trouve écrit dans la tessiture de la quinte supérieure — comme 13e mode — cela n'implique aucun changement essentiel, ni dans la mélodie, ni dans l'accompagnement.

Dans ce cas le 5e mode transposé est toujours un mode avec le si b essentiel et tous les degrés du 13e mode restent exactement les mêmes. Il serait certes impossible que le 4e degré puisse être une note variable dans le 13e mode parce qu'il deviendrait un fa #.

Exemple - Example:

5^e Mode 5th Mode

de cette manière:
thus:

si b toujours note essentielle
Bb always an essential note

fa # impossible
F # impossible

se présente dans le 13^e Mode
becomes in the 13th Mode

Dans les cadences on évitera surtout de placer l'enchaînement V-I sur les deux dernières notes de la mélodie dont le caractère empêche une terminaison bien arrondie.

Il est préférable d'adopter la cadence plagale (IV-I) ou bien la cadence parfaite, mais dans les deux cas **sur l'accord de tonique**. De cette façon la douce conclusion de la mélodie ne sera pas troublée.

Ainsi la cadence finale du 5e mode peut se faire sur l'accord fondamental du premier degré en plaçant l'accord de passage du 5e degré sur la tonique.

Exemple - Example:

accord de passage
du 5^e degré sur le 1^{er}
passing chord of the
5th degree on the tonic

4^e degré sur le 1^{er}
chord of the 4th degree
on the tonic

avec appogiature
with appoggiatura

Exemple : Gloria Patri.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sic ut erat in principio.

et nunc, et semper, et in sæcu - la sæcu - lo rum. A-men. E u o u a e

Exemple : Psaume (vêpres)

Example : Psalm-tone (Vespers).

Quintus tonus sic in - ci - pictur, sic flé - citur, + et sic me - di - á - tur: at - que sic fi - ni - tur.

Enfin on s'habituerà à reconnaître dans certaines pièces, le 5e mode avec sa quarte lydienne propre (si \sharp) sans mélange de si \flat . C'est là surtout que réside la particularité du ton lydien quand pour une courte ou longue durée, le si \flat n'est pas mêlé à la mélodie.

Exemple : harmonisation de la quarte lydienne.

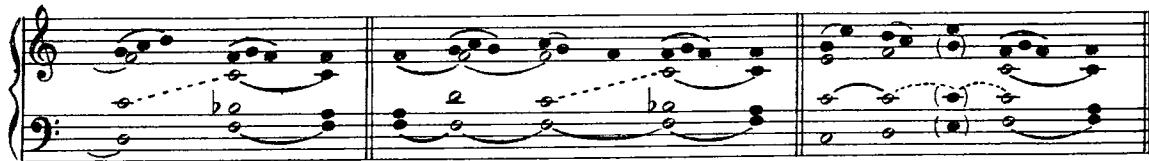
We should accustom ourselves to recognise in certain pieces the 5th Mode with its characteristic Lydian fourth (B \sharp) **without intermixture of B \flat .**

The exclusion of the B \flat for long or short duration constitutes the distinctive characteristic of the Lydian Mode.

Example : Harmonization of the Lydian fourth.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 5e mode.

Some characteristic turns and cadences proper to the 5th Mode.



SIXIÈME MODE

Le sixième mode a beaucoup d'analogie avec le cinquième ; ainsi qu'avec le premier, vu la même dominante.

Le 5e mode se présente tantôt avec si \sharp ou avec si \flat , le 6e mode par contre a régulièrement le si \flat dans la mélodie.

Le si \sharp dans un 6e mode indique habituellement un mode mixte ou une modulation momentanée.

Les tournures mélodiques du 5e et 6e modes se trouvent souvent en étroit rapport avec la tonalité moderne de fa maj. On ne s'efforcera pas de relever ce caractère, et on observera autant que possible la différence entre les tonalités modernes et les modes grégoriens.

Schéma avec les principaux accords fondamentaux du 6e mode.



La remarque faite pour le 5e mode concerne également les cadences du 6e mode. Ne pas employer les accords de septième de dominante, même pas comme accords ou notes de passage. On supprimera, autant que possible, la note sensible *mi* dans les cadences finales afin d'éviter même l'accord sous-entendu de septième de dominante, si spécifiquement propre à nos tonalités modernes.

Exemple - Example :

mauvais bad	à éviter to be avoided
7 +	sensible leading note

En réalité, les groupes de cadences sont à peu près les mêmes pour les modes authentiques et leurs modes plagiaux (ainsi plusieurs formules de cadences du 5e mode se présentent dans le 6e mode). Voici néanmoins quelques formules de cadences caractéristiques qui seront à transposer dans tous les tons comme exercice.

SIXTH MODE

In the 6th Mode there is much analogy with the 5th, as also with the 1st because of the same dominant. The 5th Mode may employ either B \sharp or B \flat , the 6th on the contrary generally has B \flat in the melody; the occurrence of B \sharp in the 6th Mode usually indicates a Mixed Mode or temporary Modulation.

The melodic turns of the 5th and 6th Modes are often found in close relationship with the modern scale of F Major. This characteristic should not be emphasized, the difference between modern scale-tonality and Plain Chant modal-tonality being always carefully borne in mind.

Example with the principal fundamental chords of the 6th Mode.

mieux ainsi better
x sans mi sensible without leading-note E

In reality cadential groups are almost the same both for Authentic and Plagal Modes. Thus several cadential formulae of the 5th are found in the 6th Mode. However, I append some characteristic cadential formulae which for practice should be transposed into all keys.

I I VI I VI I V I

Le 14^e mode, dérivé du 6^e mode et écrit une quinte plus haut est rare. Dans ce cas le 14^e mode a d'ordinaire un si b dans la mélodie qui équivaut à un mi b dans le 6^e mode réel.

The 14th Mode, derived from the 6th Mode, and written a fifth higher, is rather rare. It ordinarily has B b in the melody, which is equivalent to the E b in the 6th Mode.

Exemple - Example :

6^e Mode

6th Mode

se présente dans le 14^e Mode
becomes in the 14th Mode

souvent si b (dans le 6^e mod. mi b)
often B b (in the 6th Mode)

En ce qui concerne la formation de la mélodie, les cadences du 6^e mode diffèrent de celles du 5^e surtout par le fait que la finale du 6^e mode peut être précédée de quelques notes qui se meuvent dans le tétracorde en-dessous de la note finale.

Le 6^e mode est transposé généralement un ton plus haut. Cependant la dominante la est souvent employée dans les tons des psaumes.

Concerning melody formation, cadences of the 6th Mode differ from those of the 5th, especially owing to the fact that the final note of the 6th Mode may be preceded by some notes moving within the tetrachord below that note. The 6th Mode is generally transposed a little higher. However, A is often used in Psalm-tones as dominant.

Exemple : Gloria Patri.

Example : Gloria Patri.

et nunc, et sem-per, et in sǽ-cu-la sǽ-cu-ló-rum. Amen. Eu o u a e.

Exemple : Psalmodie (vêpres)

Example : Psalm-tone (Vespers).

Sex-tus to-nus sic in-cí-pit, sic fléctitur, et sic me-di-á-tur: * at-que sic fi-ní-tur.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 6e mode.

Some characteristic turns and cadences of the 6th Mode.



La c
sante p
Com
mode
taire.
tance
les cac
modal
lités ma
Schér
mentau

La d
étroit r
cette ro
l'accord
évitée.

Une c
des psc
nent à
L'acc
en usa
ler deg
nous l'
sidérati
caractè
dénaturé
tonalité

Sur /
vent la
l'accord
l'accord
avec su

Exempi



SEPTIEME MODE

La composition du 7e mode est déjà intéressante par sa tessiture élevée.

Comme tous les modes authentiques, le 7e mode contient une note inférieure supplémentaire. Cette note qui, dans ce cas, est à la distance d'un **ton entier** et s'emploie souvent dans les cadences, donne au 7e mode un caractère modal très particulier, contrastant avec les tonalités modernes.

Schéma avec les principaux accords fondamentaux du 7e mode.

IV VII V III II I VI VII I

La dominante ré, se trouve très souvent en étroit rapport avec fa, tierce supérieure; pour cette raison, on emploiera l'accord de ré min. et l'accord de septième de dominante sera ainsi évité.

Exemple - Example:

x ré min.
D Minor

Une attention spéciale est requise dans les tons des psaumes où les notes sol, si, ré, fa interviennent à courts intervalles.

L'accord de septième de dominante ne sera pas en usage, de ce fait l'accord de septième sur le 1er degré du mode ne sera pas employé comme nous l'avions déjà fait remarquer dans nos considérations générales (début de cette étude). Le caractère modal de ce mode serait complètement dénaturé, si ce ton d'église était traité comme une tonalité majeur moderne.

Sur la ou fa notes prolongées précédant souvent la note finale sol; les harmonies suivantes : l'accord de fa maj., l'accord de sixte sur la, ou l'accord parfait sur ré min. — seront employées avec succès, directement ou sur l'accord de tonique.

Exemple - Example:

directement sur fa
Normal form on F

sur l'accord de sixte la
1st inversion

directement sur ré
Normal form on D

sur l'accord de tonique
on tonic Bass

SEVENTH MODE

The highly placed range is an interesting factor in the 7th Mode. Like all Authentic Modes the 7th contains a lower supplementary note. This note, which in this case is a whole tone lower than the initial, is often found in cadences, giving to the 7th Mode a very distinctive Modal character, in contrast with modern tonalities.

Example with the principal fundamental chords of the 7th Mode.

The dominant D is often found in close relation with F, the upper third, for which reason the chord of D Minor should be used, so avoiding the use of the dominant seventh.

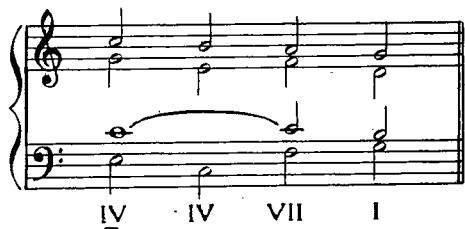
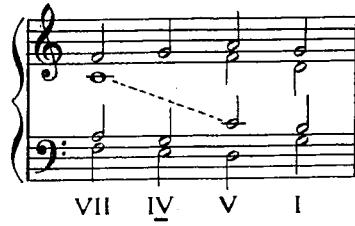
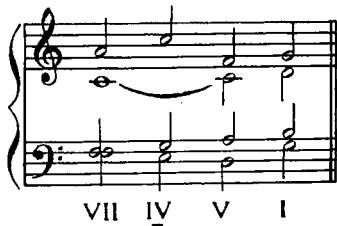
Special attention is called for in the Psalm-tones where the notes G, B, D, F occur at short intervals.

The chord of the dominant seventh which in this case is on the 1st degree, should not be used, as we have noted in our introductory remarks. The modal character would be completely distorted if this Church tonality were treated as a modern Major tonality.

The final note G is often preceded by a prolonged A or F, on which the following harmonies, the Chord of F Major and its 1st inversion, or the perfect Chord of D Minor, may be successfully employed, either in normal form or on a tonic Bass.

Voici quelques formules de cadences caractéristiques à transposer dans toutes les tonalités.

Some formulae of characteristic cadences for transposition into all tonalities follow.



parfois avec la
cadence en do.
sometimes with the
final Chord of C



Bien qu'en principe le 7e mode ait comme base notre tonalité moderne de do maj., on s'efforcera de s'assimiler la tonalité de sol maj., sans fa#.

L'ultime résolution de l'accord sera toujours désirée sur le dernier accent tonique ou accent musical de la cadence, de cette manière on pourra laisser passer la note finale faible — ou les notes finales faibles — de la mélodie par la résolution des dissonances dans les parties intermédiaires de l'accompagnement, pendant que la basse restera immobile.

Although in principle the 7th Mode has our own modern scale of C Major as basis, the tonality of G Major without F # must be assumed.

The final resolution of the chord on the last tonic accent, or on the last musical accent of the cadence is always to be desired. In this way the last weak note or notes of the melody can be treated as passing-notes, owing to the resolution of the dissonances in the middle Parts of the accompaniment, over a sustained Bass.

Exemple:
Example:



Par suite de sa tessiture élevée, le 7e mode sera toujours transposé plus bas.

Dans ce mode d'église, le si b est plus rare dans la mélodie (voyez Introitus XIIe dimanche après la Pentecôte). Il peut arriver cependant qu'une partie de la mélodie soit en fa, le si b est alors sous-entendu. On l'emploiera donc librement dans l'accompagnement.

Exemple : Alleluia Xe dimanche après la Pentecôte (avec si b dans l'accompagnement).

The 7th Mode owing to the high pitch of its range should always be transposed lower.

In this Church Mode B b is rather rare (see Introit of the XIIth Sunday after Pentecost). It may happen, however, that a great part of the melody is in F, in which case B b is implied. The B b may be freely employed in the accompaniment.

Example : Alleluia of the Xth Sunday after Pentecost (with B b in the accompaniment).

in Je - ré - sa - lem.

etc.

Exemple : Gloria Patri (dominante la).

Example : Gloria Patri (dominant A).

Glo - ri - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic ut e - rat in prin -

VII

ci - pi - o, et nunc et sem - per et in sá - cu - la sá - cu - ló - rum. A - men.

Exemple : Psalmodie (vêpres) dom. la.

Example : Psalm-tone (Vespers) dominant A.

Sép - ti - mus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - cti - tur, et sic me - di - á - tur:

at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur.

at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 7e mode, dom. si.

Some characteristic turns and cadences proper to the 7th Mode, dominant B.

Schéma d'
tours d'

The image contains four horizontal staves of music. Each staff has a treble clef and three sharps indicating G major. The music consists of eighth-note patterns with various slurs and grace notes, typical of early musical notation. The staves are divided by vertical bar lines into measures.

HUITIÈME MODE

Le caractère du 8e mode est essentiellement différent de celui du 1er, bien que les deux modes aient la même étendue.

Le 8e mode est complètement basé sur les accords de do maj. et sol maj., tandis que ré min. est l'accord fondamental essentiel du 1er mode.

Dans les modes authentiques, on remarque que les mélodies initiales mènent souvent de la première note à la dominante.

Par contre, dans les modes plagaux, la ligne mélodique descend de la note finale à la note la plus basse de leur étendue.

EIGHTH MODE

The 8th Mode in character is essentially different from the 1st, although both have the same range. The 8th Mode is completely based on chords of C and G Major, whilst D Minor is the essential fundamental chord of the 1st Mode. In Authentic Modes it may be noticed that the initial phrase often proceeds from the first note to the dominant. In the Plagal Modes on the contrary the melodic line descends from the final note to the lowest note of the Mode's range.

Dans
excepti
ploiera
et sol
de pré
Comme
mode, c
fa ♭ .

Voici
au 8e r

Exemple - Example:

7^e Mode 7th Mode	<p>de la note initiale à la dominante from the initial note to the dominant</p>	<i>etc.</i>
8^e Mode 8th Mode	<p>de la note finale à ré = note inférieure from the final note to D, the lower note</p>	<i>etc.</i>

Schéma avec les principaux accords fondamentaux du 8e mode.

Example of the principal fundamental chords of the 8th Mode.



Quand l'intervalle de quarte descendante sol-ré (avec ou sans notes de passage) est suivi de *fa*, l'accord de 7^e de dominante ne sera pas employé. Dans ce cas l'accord de sol maj. sera suivi de ré min.

When the interval of the descending fourth G-D, with or without passing-notes, is followed by *F*, the dominant seventh should not be used. In this case the Major chord on G should be followed by the Minor on D.

Exemple:
Example:



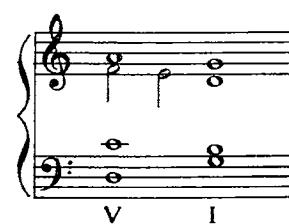
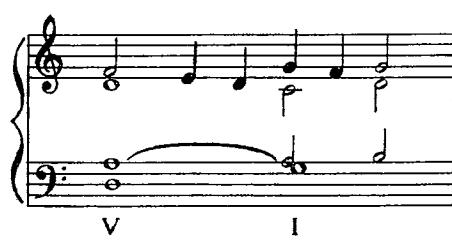
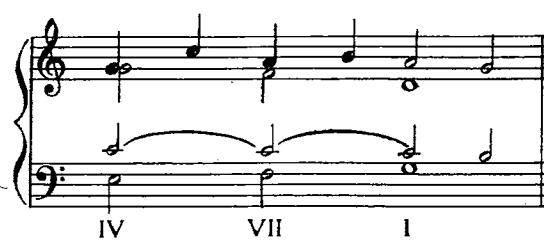
Dans les 8es modes mixtes, le si \flat se présente exceptionnellement dans la mélodie. On emploiera principalement les accords de do maj. et sol maj. dans l'accompagnement. Ce dernier, de préférence, pour les cadences finales.

Comme dans le 7^e, on s'efforcera dans le 8^e mode, de s'assimiler la tonalité de sol maj., sans *fa* \sharp .

Voici quelques formules de cadences propres au 8^e mode, à transposer dans tous les tons.

In the 8th Mixed Mode B \flat occurs only rarely in the melody. The principal chords for accompaniment should be C Major and G Major, the latter preferably for final cadences. As in the 7th Mode the 8th Mode must be conceived as belonging to the tonality of G Major without F \sharp .

The following are some cadential formulae proper to the 8th Mode, for transposition in all keys.

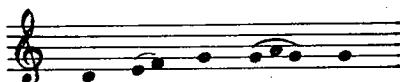


Quelques cadences du huitième mode se distinguent du septième mode spécialement par le fait que, dans le 8e mode, la note finale sol est souvent précédée d'une formule mélodique provenant du tétracorde inférieur de la note finale,

Some cadences of the 8th Mode are specially distinguished from the 7th Mode by the fact that in the 8th Mode the final note G is often preceded by a melodic formula proceeding from the tetrachord below the final note.

Exemple:

Example:



Comme tous les modes plagiaux, le 8e mode a sa note supplémentaire au-dessus de l'étendue normale.

Comme particularité caractéristique, mentionnons que beaucoup de mélodies se meuvent dans le « centre plastique » de sol à ré, c'est-à-dire de la finale à la note supérieure de l'étendue.

Exemple : « Lucis Creator optime » (Hymne)

Exemple : Gloria Patri (dom. la)

Like all Plagal Modes the 8th Mode has its supplementary note above its normal range. We might mention that, as a peculiar characteristic, many of the melodies move within the range G - D as a « structural centre », i. e. from the final to the top note of its range.

Example : « Lucis Creator Optime » (Hymn).

Example : Gloria Patri (dominant A).

Exemple : Psalmodie (vêpres) dom. la.

Example : Psalm-tone (Vespers) dom. A.

O.cta.vus to.nussic in . ci.pi.tur, sic flé.cti.tur, + et sic me.di.á.tur: * at. que sic fi . ni.tur.

at - que sic fi - ni - tur. at - que sic fi - ni - tur.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 8^e mode.

Some characteristic turns and cadences proper to the 8th Mode.

cadence très curieuse
very curious cadence

II. Transpositions.

Aucune altération permanente n'étant employée comme armure dans les modes, il y a lieu de les ramener tous à la tonalité moderne de do pour s'exercer à la transposition.

Par conséquent : si l'on transpose un mode quelconque :

- 1) un ton plus haut — (partant de do), l'armure re comportera deux dièses — 2) deux tons plus bas, l'armure sera de quatre bémols.

Cette première opération terminée il faudra transposer l'étendue du mode soit un ton plus haut, soit deux tons plus bas et l'on obtient la nouvelle tessiture du mode avec les accidents permanents nécessaires à la cléf.

Exemple : transposition du 1er mode un ton plus haut.

II. Transpositions.

As none of the Modes has a key-signature, all may be reduced to the modern tonality of C, for the purpose of practice in transposition. In consequence if a mode is transposed 1) a tone higher (starting from C), the key-signature will have two sharps — 2) two tones lower, the key-signature will have four flats. This being done we have the new modal range with the permanent sharps or flats necessary to the key.

Example : Transposition of the 1st Mode one tone higher.

Etendue
1er mode

Dom.

Modal range

1re opération : 1 ton plus haut que do majeur donne ré majeur ; donc deux dièses à la cléf.

1st operation : one tone higher than C Major gives D Major, therefore two sharps on the key-signature.

2e opération : l'étendue du 1er mode transposé 1 ton plus haut donne :

2nd operation : modal range of the 1st Mode transposed one tone higher.

Pour la transposition des huit modes, l'étendue fixe de ré à ré peut être prise, par exemple comme point de départ.

On obtient alors :

For the transposition of the eight Modes a fixed range D - D, for example, may be taken as a starting point.

Then we get :

1^e Mode 1st Mode	 non transposé de ré à ré. not transposed from D-D.
2^e Mode 2nd Mode	 une quarte plus haut: avec 1 bémol. a fourth higher, with 1 flat.
3^e Mode 3rd Mode	 1 ton plus bas: avec 2 bémols. 1 tone lower, with 2 flats.
4^e Mode 4th Mode	 1 1/2 ton plus haut: avec 3 bémols. 1 1/2 tones higher, with 3 flats.
5^e Mode 5th Mode	 1 1/2 ton plus bas: avec 3 dièses. 1 1/2 tones lower, with 3 sharps.

6 ^e Mode 6 th Mode		1 ton plus haut: avec 2 dièses. 1 tone higher, with 2 sharps.
7 ^e Mode 7 th Mode		2 1/2 tons plus bas: avec 1 dièse. 2 1/2 tones lower, with 1 sharp.
8 ^e Mode 8 th Mode		non transposé. not transposed.

Ceci est une manière pratique de conserver une même étendue pour une tessiture déterminée. Mais on transpose plus fréquemment plusieurs mélodies successives sur une dominante déterminée, surtout quand les différentes pièces se suivent de près comme le Graduel, l'Alleluia et le Trait de la messe et plus encore pour les Antennes et les psaumes des vêpres.

Dans l'accompagnement des vêpres, la dominante la plus appropriée est *la* ou *si b* pour la plupart des antennes et des psaumes.

On obtient ainsi un bon médium pour toutes les voix. Une certaine unité existe dans la succession des tonalités parce que l'axe reste le même.

Exemple d'une transposition des 8 modes sur la dominante *la*.

This is a practical method of preserving the same range for a fixed tessitura.

But more frequently several successive melodies are so transposed as to have a fixed dominant, above all when the different pieces are in close juxtaposition, as for instance the Gradual-Alleluia, or Gradual-Tract of the Mass, and still more frequently for the Antiphons and Psalms of Vespers.

For the accompaniment of Vespers the most appropriate dominant is *A* or *B b*, at least for the majority of the Antiphons and Psalms. We thus obtain a happy medium for all the voices. A certain unity is maintained in tonality-sequence, since there is a common-axis.

Example of transposition of the 8 Modes with **A** as dominant.

1 ^e Mode 1 st Mode		non transposé, de ré à ré. not transposed, D-D.
2 ^e Mode 2 nd Mode		2 tons plus haut, de do# à do# (4 dièses). 2 tones higher, C#-C# (4 sharps).
3 ^e Mode 3 rd Mode		1 1/2 ton plus bas, de do# à do# (3 dièses). 1 1/2 tones lower, C#-C# (3 sharps).
4 ^e Mode 4 th Mode		non transposé, de si à si. not transposed, B-B.
5 ^e Mode 5 th Mode		1 1/2 ton plus bas, de ré à ré (3 dièses). 1 1/2 tones lower, D-D (3 sharps).
6 ^e Mode 6 th Mode		non transposé, de do à do. not transposed, C-C.
7 ^e Mode 7 th Mode		2 1/2 tons plus bas, de ré à ré (1 dièse). 2 1/2 tones lower, D-D (1 sharp).
8 ^e Mode 8 th Mode		1 1/2 ton plus bas, de si à si (3 dièses). 1 1/2 tones lower, B-B (3 sharps).

Pour un chœur d'enfants, la transposition se fera un tant soit peu plus haut (sur dom. si ou do) que pour un chœur d'hommes.

Quand les modes authentiques et plagaux sont mixtes, on tâchera de trouver une bonne *dominante de médium*.

Il est bon de maintenir, autant que possible un *rapport tonal* entre les différents chants faisant partie d'un même service liturgique ; c'est-à-dire entre l'*Introit* et le *Kyrie*, entre le *Graduel*, le *Tenant* et la *Séquence*, ou dans des cas analogues.

Exemples : a) entre l'Introit et le Kyrie.

Introit : Loquebar
V^e mode sur dominante **Ia**.

Introit : Loquebar
5th Mode with **A** as dominant.

Kyrie : Cunctipotens Genitor Deus
sans transposition
1^r mode sur dominante **Ia**.

Kyrie : Cunctipotens Genitor Deus
1st Mode without transposition
with **A** as dominant.

Introit : Statuit
1^r mode sans transposition.

Introit : Statuit
1st Mode without transposition.

Kyrie : de Angelis
V^e mode sur dominante **Ia**.

Kyrie : Missa de Angelis
5th Mode with **A** as dominant.

For children's Choir transposition may be made somewhat higher (with **B** or **C** as dominant) than for men's Choir.

When the Authentic and Plagal Modes are mixed a good *médium dominant* should be sought. In so far as possible a good *tonal relation* between the different chants forming part of the same liturgical service should be maintained, e.g. between *Introit* and *Kyrie*, *Gradual*, *Tract* and *Sequence* or in analogous cases.

Examples : a) between Introit and Kyrie :

Musical notation for the Introit 'Loquebar' and Kyrie 'Kyrie'. The notation is divided into two sections: 'V' (Verse) and 'I' (Intercession). The 'V' section shows two staves: the top staff in G major with a treble clef and the bottom staff in C major with a bass clef. The 'I' section shows two staves: the top staff in G major with a treble clef and the bottom staff in C major with a bass clef. The lyrics 'Lo - que - bar ni - mis' and 'Ky - ri - e' are written above the staves. A bracket labeled 'et and' connects the two sections.

Musical notation for the Introit 'Statuit' and Kyrie 'Kyrie'. The notation is divided into two sections: 'I' (Introit) and 'I' (Kyrie). The 'I' section shows two staves: the top staff in G major with a treble clef and the bottom staff in C major with a bass clef. The lyrics 'Ky - ri - e' are written above the staves. A bracket labeled 'et and' connects the two sections.

Musical notation for the Introit 'Statuit' and Kyrie 'Kyrie'. The notation is divided into two sections: 'I' (Introit) and 'I' (Kyrie). The 'I' section shows two staves: the top staff in G major with a treble clef and the bottom staff in C major with a bass clef. The lyrics 'Stá - tu - it té - num' are written above the staves. A bracket labeled 'et and' connects the two sections.

Musical notation for the Kyrie 'de Angelis' and Kyrie 'Missa de Angelis'. The notation is divided into two sections: 'I' (Kyrie) and 'I' (Kyrie). The 'I' section shows two staves: the top staff in G major with a treble clef and the bottom staff in C major with a bass clef. The lyrics 'Ky - ri - e' are written above the staves. A bracket labeled 'et and' connects the two sections.

b) Entre le *Graduel*, le *Trait* et la *Séquence* de la messe de Requiem.

Graduel.
II^e mode sur dominante **la**.

Gradual
2nd Mode with **A** as dominant.

Trait.
VIII^e mode sur dominante **la**.

Tract
8th Mode with **A** as dominant.

Séquence.
1^r mode sur dominante **si**.

Sequence
1st Mode with **B** as dominant.

c) Entre le *Graduel*, l'*Alleluia* et la *Séquence* du dimanche de Pâques.

Graduel.
II^e (X) mode sur dominante **si b**.

Gradual
2nd (X) Mode with **B b** as dominant.

Alleluia.
VII^e mode sur dominante **do**.

Alleluia
7th Mode with **C** as dominant.

Séquence.
1^r mode sur dominante **do**.

Sequence
1st Mode with **C** as dominant.

b) between the *Gradual*, *Tract* and *Sequence* of the Requiem Mass :

Re - qui - em *finale ending*

Ab - sol - ve *finale ending*

Di - es i - rae

c) Between the *Gradual*, *Alleluia* and *Sequence* of the Mass of Easter :

Hæc

Al - le - lú - - - ia *finale ending*

Vi - ctí - mæ pa - schá - li lau - des

III. L'accompagnement du texte psalmodié.

Bien qu'il soit préférable de chanter entièrement l'ordinaire et le propre de toute messe selon la fête de chaque jour, il arrive que l'on ne dispose pas du temps nécessaire, ou que l'on n'ait pu préparer le tout avec le chœur. On est alors obligé de réciter une partie.

Pour la note de psalmodie, on choisira la dominante du mode en question, parfois aussi la note finale des modes plagiaux.

Dans l'harmonisation d'une note à réciter, on peut aussi employer des accords plus libres, de préférence harmonisés diatoniquement. Il va de soi, qu'il est plus souhaitable de conserver l'atmosphère modale en employant dans l'harmonisation les tournures caractéristiques propres aux modes à réciter.

Exemple : psalmodie du IVe mode.



Il va de soi, qu'en accompagnant le texte psalmodié — d'un Graduel, Trait, Psalm, etc. — on tiendra compte de la division rythmique du morceau et qu'on tâchera de souligner le texte autant que possible.

III. Accompaniment of the psalm-tones.

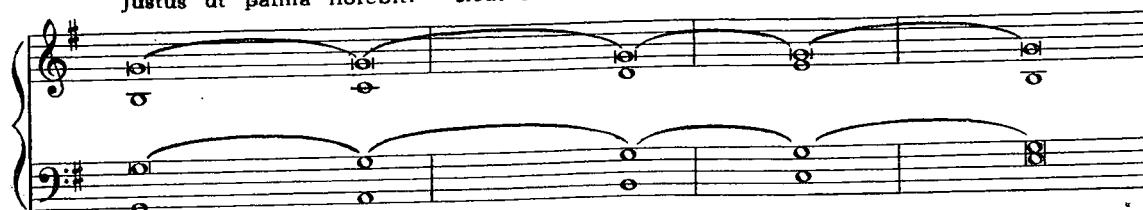
Although it would be preferable to sing the whole of the Ordinary and the Proper of the Mass according to the Feast of the day, it may happen that there is no time or opportunity to prepare the whole of it. Part must then be recited. For the reciting note take the dominant of the Mode in question, sometimes also the final note of the Plagal Modes. In harmonizing the reciting note, Chords may be more freely chosen, by preference, diatonic. It goes without saying that it is desirable to preserve the Modal atmosphere by using in the harmonization characteristic Chords proper to the Mode assigned to the text.

Example : Accompaniment on the reciting-note of the 4th Mode.

As a matter of course, in accompanying a text on a reciting note, of a Gradual, Tract, Psalm etc, the rhythmical division of the piece must be observed, and the text stressed as correctly as possible.

Exemple - Example :

Justus ut palma florébit: sicut cedrus Libani multiplicabitur in domo Dómini



Exemple d'une psalmodie plus étendue servant à accompagner des pièces longues ou des pièces différentes, ainsi que pour la récitation des offices.

Example of a more extensive accompaniment for long or several pieces, as well as for the recitation of the Divine Office.

Adagio (psalmodie au soprano)
(reciting note in the soprano)

• Les déviations des tonalités sont très explicables pourvu qu'un rapport tonal existe entre elles : voir le rapport tonal, chapitre de la modulation (aussi le chapitre traitant de la transposition).

• Tonal deviations are quite justifiable provided that tonal relation prevails between them (see "Tonal Relation" in the Chapter on Modulation, also the Chapter on Transposition).

IV. Préludes et interludes.

Préludes et interludes modaux construits sur le même mode que la mélodie à harmoniser contribueront avantageusement à créer une atmosphère sacrée et à obtenir plus d'unité dans l'office liturgique.

Il est pénible de constater que certains organistes font précéder et alterner les mélodies grégoriennes de préludes et d'interludes sentimentaux et fades.

La meilleure base pour ces courts préludes et postludes est le « type choral » dans sa forme simple de 8 (à 12) mesures.

Dans ces petits préludes le caractère de chaque mode sera exprimé de façon claire et précise. C'est pourquoi, les tournures et les cadences propres à chaque mode y seront employées.

Dans les exemples des courts préludes simples suivants remarquons que :

1) L'étendue de chaque mode est clairement délimitée.

2) Le commencement du prélude débute soit par la note initiale du mode (ou note finale dans les modes plagiaux) soit par les premières notes de la mélodie.

3) La cadence sur la dominante définit davantage le caractère du mode.

4) Chaque prélude s'achève par la cadence propre du mode.

Tous ces préludes doivent être exécutés dans un mouvement lent et calme.

Exemples de :

- a) préludes très simples.
- b) préludes simples figurés.

1er mode.

a)

1er mode dominante si

IV. Preludes and interludes.

Modal Preludes and Interludes based on the same Mode as the melody will be very helpful in creating a religious atmosphere, and in obtaining more unity in the Liturgical Office. It is painful to state that certain organists in accompanying Plain Chant, employ sentimental and hackneyed Preludes and Interludes. The best basis for these short Preludes and Interludes is the « Chorale » in its simple form of 8 to 12 bars. In these little Preludes the Modal character should be expressed clearly and precisely, for which reason the turns and cadences proper to each Mode should be employed.

In the following examples of short, simple Preludes note :

- 1) The range of each Mode is rigidly observed.
- 2) The Prelude begins with the initial note of the Mode, or with the final in the case of the Plagal Modes, or with the first notes of the Melody.
- 3) The pause on the dominant emphasizes the Modal character.
- 4) Each Prelude finishes with the cadence proper to the Mode.

All these Preludes should be played slowly and calmly.

Examples of :

- a) Very simple Preludes.
- b) Slightly figured Preludes.

1st Mode.

1st Mode with B as dominant.

b)

II^e mode.

a)

2nd Mode.

2nd Mode with B♭ as dominant.

b)

III^e mode.

3rd Mode.

a)

III^e mode dominante la.

3rd Mode with A as dominant.

b)

IV^e mode.

4th Mode.

a)

IV^e mode dominante do.

4th Mode with C as dominant.

b)

60

V^e mode.

a)

5th Mode.

5th Mode with B^b as dominant.

b)

VI^e mode.

6th Mode.

a)

VI^e mode dominantante si

6th Mode with B as dominant.

b)

VII^e mode.

7th Mode.

a)

exceptionnellement cette finale:
by exception this ending

VII^e mode dominante si**b**7th Mode with B**b** as dominant.

b)

exceptionnellement:
by exception

VIII^e mode

8th Mode.

a)

VIII^e mode dominante si**b**8th Mode with B**b** as dominant.

b)

Exemples de préludes avec figuration plus libre.

Examples of Preludes with freer figuration :

Introit : Rorate cœli.

Introit : « Rorate cœli ».

1er mode dominante do.

Ist Mode with C as dominant.

Moderato

Hymne : *Vexilla Regis*.
1er mode dom. re.

Larghetto

A musical score for two voices (SATB) in common time. The key signature is one flat. The vocal parts are separated by a brace. The first measure starts with a piano dynamic. The vocal entries begin with eighth-note patterns. The music consists of four staves of music with various dynamics and performance instructions like 'ben legato p' and 'rall.'

Hymn : « *Vexilla Regis* ».
Ist Mode with D as dominant.

· Introit : *Gaudemus* (Toussaint).
1er mode dominante do.

Maestoso

A musical score for two voices (SATB) in common time. The key signature is one flat. The vocal parts are separated by a brace. The music features sustained notes and chords, with dynamics like 'ff' and 'f'. The vocal entries are marked with slurs and grace notes.

Introit : « *Gaudemus* » (All Saints)
Ist Mode with C as dominant.

Graduel : *Haec dies* (Pâques).
II^e (X) mode dominante sib .

Moderato assai

A musical score for two voices (SATB) in common time. The key signature is one flat. The vocal parts are separated by a brace. The music includes eighth-note patterns and sustained notes. The vocal entries are marked with slurs and grace notes.

Gradual : « *Haec dies* » (Easter).
2nd (Xth) Mode with B♭ as dominant.



Graduel : Haec dies N° 2.

Gradual : « Haec dies » N° 2.

Allegretto



Hymne : Creator alme siderum

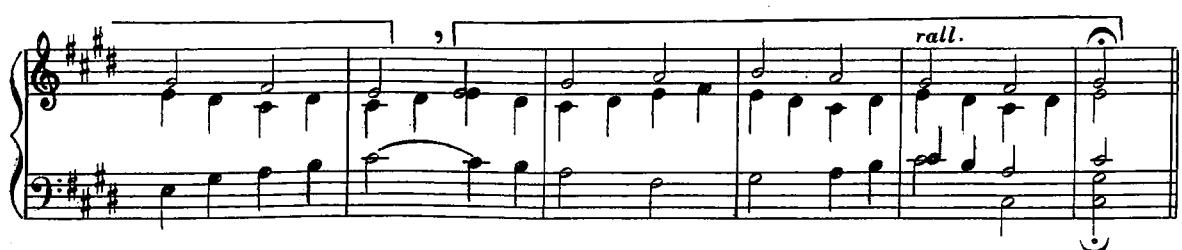
IV^e mode dominante do \sharp

Con moto



Hymn : « Creator alme siderum ».

4th Mode with C \sharp as dominant.



Alleluia : Assumpta est Maria.
V^e mode dominante do.

Andantino

Musical score for Alleluia: Assumpta est Maria. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 6/4 time, dynamic p, and the bottom staff is in bass clef, 6/4 time. The music features eighth-note patterns and a melodic line with grace notes.

Alleluia : « Assumpta est Maria ».
5th Mode with C as dominant.

Musical score for Introit: Populus Sion. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 6/4 time, dynamic mf, and the bottom staff is in bass clef, 6/4 time. The music features eighth-note patterns and a melodic line with grace notes.

Introit : Populus Sion.
VII^e mode dominante do.

Moderato

Introit : « Populus Sion ».
7th Mode dominant C.

Musical score for Introit: Populus Sion. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 6/4 time, dynamic mf, and the bottom staff is in bass clef, 6/4 time. The music features eighth-note patterns and a melodic line with grace notes.

Musical score for Introit: Puer natus (Noël). The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 6/4 time, dynamic mf, and the bottom staff is in bass clef, 6/4 time. The music features eighth-note patterns and a melodic line with grace notes.

Introit : Puer natus (Noël).
VII^e mode.

Introit : « Puer natus » (Christmas).
7th Mode.

Semplice

Musical score for Introit: Puer natus (Noël). The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 6/8 time, dynamic p, and the bottom staff is in bass clef, 6/8 time. The music features eighth-note patterns and a melodic line with grace notes.

Musical score for Introit: Puer natus (Noël). The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 6/8 time, dynamic p, and the bottom staff is in bass clef, 6/8 time. The music features eighth-note patterns and a melodic line with grace notes.

Antienne : Vespere autem Sabbati.
VIII^e mode.

Antiphon : « Vespere autem Sabbati »,
8th Mode.

Allegretto



Comme conclusion voici deux préludes-improvisations plus développées.

Offertoire : Veritas mea.

II^e mode dom. si b

Moderato



In conclusion, I append 2 more developed Preludes-improvisations :

Offertory : « Veritas mea ».

2nd Mode with Bb dominant.



The musical score consists of three staves of piano music. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns and harmonic support. The middle staff continues the melodic line with eighth-note chords. The bottom staff provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords. Measure lines connect the staves.

*Offertoire : Reges Tharsis.
V^e mode dom. la.*

*Offertory : « Reges Tharsis ».
5th Mode with A as dominant.*

Allegro maestoso

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff starts with a forte dynamic (ff) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The middle staff continues the rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bottom staff concludes the section with a final rhythmic pattern. Measure lines connect the staves.

V. Modulations.

Dans l'accompagnement des différentes mélodies grégoriennes du service liturgique, l'organiste expérimente continuellement qu'il faut savoir moduler d'un mode à un autre.

Afin de le faire avec goût et art, voyons quelques exemples de modulations très simples entre différentes tonalités grégoriennes transposées.

Dans la succession et la marche de ces modulations, il est à remarquer que :

1) Les quatre premières mesures fixent la tonalité d'où la modulation débute.

2) Une demi-cadence (souvent sur la dominante) termine cette période à la quatrième mesure. Cette cadence rompt donc la liaison avec la période précédente (et la tonalité) et permet déjà de considérer ce dernier accord comme point de départ de la modulation même.

3) On s'efforce, dès la 5e mesure, de s'approcher de la nouvelle tonalité dans un *minimum de temps* et par un rapport harmonique logique, sans l'emploi de tournures chromatiques ou enharmoniques.

4) L'opération de la modulation terminée, la cadence de la nouvelle modalité est fixée au plus tôt par l'emploi de tournures caractéristiques lui étant propres.

5) L'emploi de la note sensible moderne sera évité autant que possible dans la nouvelle tonalité, parce que celle-ci nous éloigne de l'atmosphère grégorienne.

V. Modulations.

In accompanying the different Plain Chant melodies of the Liturgy, the organist continually realizes the necessity of a knowledge of the art of modulating from one Mode to another. To help in the development of taste in the practice of this art, let us examine some examples of very simple modulations from one transposed Plain Chant Mode to another.

In the Chord-sequence, and development of these modulations note :

1) The first four bars determine the Modality from which the modulation begins.

2) A semi-cadence (often on the dominant) ends this four-bar period. This cadence occasions a break with the preceding period (and key), and suggests this last chord as a starting point for the actual modulation.

3) The new Modality, beginning from the fifth bar, should be established in a minimum of time and by logical harmonic relationship, without the employment of chromatic or enharmonic turns.

4) The new Modality being established, the cadence in that Modality should be prepared for as soon as possible by the use of turns characteristic of the Mode.

5) The use of the modern leading-note should be avoided because it is so alien to the character of Plain Chant.

6) Dans les modulations à droite (vers les dièses) on considérera cet accord, *partant de la dominante*, comme le 1er degré de la modulation et on appliquera le procédé de l'enchaînement I-VI. Pour les modulations éloignées cet enchaînement mène rapidement vers les nouvelles tonalités.

7) *Partant de la dominante*, dans les modulations à gauche (vers les bémols), cet accord est encore considéré comme premier degré de la modulation et l'enchaînement I-IV est appliqué.

Exemples de modulations :

Modulation du 1er mode, dom. la, vers le 1er mode dom. do \sharp (2 tons plus haut) (à droite).

Modulation du Ve mode, dom. si \flat , vers le VIIIe mode dom. la (à droite)

6) In modulations to Modalities with sharps, this semi-cadential chord, the dominant of the original Mode, should be considered as the 1st degree of the modulation, while the chord-sequence I-VI should be employed. For remote modulations this chord-sequence leads quickly to new Modalities.

7) In modulations to Modalities with flats, this chord, the dominant of the original Modality, is again considered as the 1st degree of the modulation. The chord-sequence I-IV is employed.

Examples of modulations :

Modulation from the 1st Mode with A as dominant to the 1st Mode with C \sharp as dominant (2 tones higher).

Modulation from the 5th Mode with B \flat as dominant, to the 8th Mode with B as dominant.

Modulation du IIe mode, dom. si \flat , vers le IIIe mode dom. si (à droite)

Modulation from the 2nd Mode with B flat as dominant, to the 3rd Mode with B as dominant.

Modulation du VIIIe mode, vers le Ve mode dom. si \flat (à gauche)

Modulation from the 8th Mode to the 5th with B flat as dominant.

Modulation du 1er mode, dom. si, vers le 1er mode dom. do (à gauche) ou II^e mode dom. la b.

Modulation from the 1st Mode with B as dominant to the 1st with C as dominant or to the 2nd with A b as dominant.

V=I I=IV

Modulation du VI^e mode, vers le VIII^e mode dom. ré b (à gauche)

Modulation from the 6th Mode to the 8th with D b as dominant.

V=I I=IV

Des formules plus courtes de modulation peuvent aussi être employées.

Exemple : de do maj. vers fa # min.

Shorter formulae of modulation may also be employed.

Example : from C Major to F# Minor.

De fa # min. vers si b maj.

From F# Minor to B b Major.

Avec finale sur le 5^e degré de si b (par exemple pour le VIII^e mode).

With final on the 5th degree of B b (as for instance in the 8th Mode).

De do maj. vers ré b maj.

From C Major to D b Major

Il va de soi que d'aussi courtes modulations doivent être jouées dans un mouvement lent.

As a matter of routine such short modulation should be played **slowly**.

Dans la succession de morceaux, si au moyen d'accords communs on trouve un rapport tonal entre les différentes tonalités, il est superflu de faire des interludes plus ou moins longs.

Exemples :

L'accord final du VIII^e mode de la première période est sol majeur.

The final chord of the 8th Mode, G Major.



L'accord initial du IV^e mode dominante do de la deuxième période est do mineur.

The initial chord of the 4th Mode with C as dominant, C Minor.



Examples :

Le rapport tonal se trouve ici dans l'enchaînement V-I en do mineur.

The tonal relationship is found in the Chord-sequence V-I in C Minor.

L'accord final du VIII^e mode dominante ré b de la première période est la b majeur.

The final chord of the 8th Mode with D b as dominant is A b Major.



L'accord initial du III^e mode dominante si de la deuxième période est sol # min.

The initial chord of the 3rd Mode with B as dominant, G # Minor.



Le rapport tonal enharmonique se trouve ici dans l'enchaînement I-I.

The enharmonic tonal relationship is found in the Chord-sequence I - I.

L'accord final du VIII^e mode dominante ré b de la première période est la b majeur.

The final chord of the 8th Mode with D b as dominant, A b Major.



L'accord initial du Ve mode dominante si de la deuxième période est mi majeur.

The initial chord of the 5th Mode with B as dominant, E Major.



Le rapport tonal enharmonique se trouve ici dans l'enchaînement I-VI.

The enharmonic relationship is found in the Chord-sequence I-VI.

VI. Différents « systèmes » d'accompagnement du chant grégorien.

Il n'entre absolument pas dans nos intentions de prétendre que l'accompagnement proposé dans cette méthode soit le seul vrai et correct.

En rapport avec diverses circonstances, d'autres systèmes peuvent être bons pourvu qu'ils soient appliqués d'une manière rationnelle et artistique et construits sur la modalité.

Certains grégorianistes préconisent un accompagnement qui ne contient pas la mélodie grégorienne mais seulement le fond harmonique ; leur opinion est très défendable. Un tel accompagnement permet de chanter la mélodie avec beaucoup de souplesse et à l'avantage (en plus) de pouvoir être adapté d'une façon plus sobre (plus neutrale).

VI. Different systems of plain chant accompaniment.

By no means do we claim that the method of accompaniment here set forth is the only true and correct one. We admit that other systems can be good provided that, based on Modality, they are applied in a rational and artistic manner. Certain Plain Chant experts demand an accompaniment which provides a harmonic background or undercurrent, that omits the melody, a standpoint that may be defended. Such an accompaniment, with the added advantage of greater sobriety, contributes to greater suppleness in the chanting of the melody.

Exemple : Kyrie (4^e messe)

Example : Kyrie (4th Mass).

Pour de petits groupes, chantant couramment et avec souplesse, l'accompagnement peut être plus sobre encore et se limiter à une harmonisation à trois voix. Ceci concerne, par exemple, les petites communautés religieuses, un nombre réduit de voix de femmes ou d'enfants, qui chantent régulièrement et qui exécutent le chant grégorien avec aisance et routine.

Exemple : même Kyrie.

The musical score consists of three staves of music for three voices (SSA). The top staff has a soprano line with 'Ky - ri - e' and 'lé - i - son. Chri - ste'. The middle staff has an alto line with 'e - lé - i - son. Ky - ri - e' and 'e - lé - i - son.'. The bottom staff has a bass line with 'Ky - ri - e' and 'e - lé - i - son.'. The notation uses a mix of solid and hollow dots for pitch, with some stems and beams indicating rhythm. Dashed lines connect notes between staves at certain points.

Un autre exemple d'accompagnement est encore celui dans lequel la mélodie est maintenue surtout dans la partie inférieure et dont la trame harmonique est suspendue dans la partie supérieure comme un voile éthétré et frêle.

L'emploi de cet accompagnement renfermant parfois des dissonances dures, des images musicales dérivant de motifs, etc., se concilie avec notre conception moderne. Il va de soi, que de tels accompagnements s'emploient seulement pour de très petits groupes, mieux encore pour un ou deux solistes bien stylés.

Pour l'adapter d'une manière artistique, cet accompagnement exige — non seulement du chantre — mais avant tout de l'accompagnateur, une pénétration profonde de l'esthétique et de l'âme de cette musique et une connaissance complète du métier, tant au point de vue purement musical que de la liturgie grégorienne.

Que l'on ne s'y prenne pas à la légère.

For a small Choir singing in a supple and smoothly flowing style, the accompaniment can be still more sober, and confined to a harmonization in three parts. This applies, for example, to small religious communities, or a restricted number of female or children's voices, who practice regularly and perform Plain Chant with routine ease.

Example : Same Kyrie.

Yet another example is that in which the melody is kept in the lower part and the harmonic « web » is suspended in the upper part as a frail, ethereal veil.

The use of this accompaniment containing sometimes harsh dissonances, musical images derived from occurring themes, etc., is in conformity with modern musical thought. It should of course be understood that such accompaniments are suitable only for very small groups, better still for one or two highly « Stylised » Soloists.

The artistic adaptation of this accompaniment demands, not only from the chanter, but above all from the accompanist, a profound appreciation of the aesthetics and soul of this music, and an adequate knowledge of the craft, as much from the purely musical point of view as from that of the Liturgy.

It is a style that most certainly should not be light-heartedly or frivolously attempted, above all by the inexpert.

Exemple : Missa de Angelis.

Example : Missa de Angelis.

Remarquez les lignes contrapuntiques libres dans les parties intermédiaires.

De tels accompagnements ne peuvent être soutenus que par des jeux de fond 8' doux et d'une intensité dépassant rarement la nuance p.

Note the contrapuntal lines in the middle Parts.
Such accompaniments can be sustained only by soft 8' stops, never exceeding a « p » nuance.

Voici pour terminer un accompagnement d'après le principe de l'organum (accompagnement gothique) basé uniquement sur les quartes et les quintes.

Ci-dessous l'exemple d'un tel accompagnement médiéval.

Exemple : Messe Cunctipotens Genitor Deus.

Après avoir indiqué ces différents systèmes d'accompagnement, il est clair que celui que nous avons proposé peut être considéré comme le *plus pratique*, parce qu'on peut l'employer dans la plupart des cas — *in medio virtus* — aussi bien pour petit que pour grand chœur, et même pour un soliste.

Pour accompagner à vue, il est préférable d'être plus sobre et plus simple dans l'harmonisation. Il n'est pas souhaitable et au surplus pratiquement impossible d'en souligner l'importance comme cela serait le cas pour un accompagnement écrit et bien ordonné.

Disons pour conclure que : l'accompagnement du chant grégorien n'étant pas un élément essentiel de cet art, mais uniquement un moyen pour obtenir une bonne exécution, une interprétation supérieure et pure *sans accompagnement* est toujours préférable.

Mais il est rarement possible de bien interpréter le chant grégorien sans accompagnement. C'est pourquoi nous proposons cette méthode.

Flor PEETERS.

In conclusion I add an accompaniment according to the principle of the « Organum » (Gothic Style) based solely on fourths and fifths.

An example of such a Medieval accompaniment follows.

Example : Mass Cunctipotens Genitor Deus.

Reference having been made to these different systems of accompaniment, it is clear that the one we have proposed can be considered the *most practical*, because by maintaining the golden mean it can be employed in most circumstances, as effectively for a small as for a large Choir, and even for a soloist.

For « at sight » accompaniment a more sober and simple harmonization is preferable. It is not desirable, and moreover it is in practice impossible to give it the relative importance and prominence justifiable in the case of a studiously prepared written accompaniment.

In conclusion, let it be said that, the accompaniment of Plain Chant not being an essential element of this art, but only a means for securing a good performance, a finished and pure interpretation of high standard, attained *without accompaniment*, is always preferable. But as such an achievement is rarely possible « and Oh ! the pity of it », we have ventured to propose this Method of Plain Chant Accompaniment.

Flor PEETERS.

Appendice

Quelques mélodies
harmonisées d'après notre méthode

Appendix

Some Melodies
harmonized according to our Method.

Commune Unius Martyris Pontificis

Introitiae

Stá - tu - it* e . i Dó - mi - nus te - sta - mén - tum pa - cis,

I

et prín - ci - pem fe - cit e - um: ut sit il - li sa - cer-dó - ti - i

Ps.

dí - gni - tas in ae - - té - - num. Me-mén-to Dó - mi - ne

Da - vid: * et om - nis man-su - e tú - di - nis e - jus.

Commune Plurium Virginum et Martyrum

(Pro Virgine tantum)

Graduale

Spé - ci - e tu - a * et pul-chri - tú

di - ne tu - - - a

in - tén - de,

prós - pe - re

pro - cé - de, et re - - -

- - gna.

V. Pro - pter ve - ri - tā -

- - - tem, et man - su - e - tú - di - nem,

et ju - stí - - - - ti . am, et de - dú - cet

te mi - ra - bí - - - - li - ter

déx - te - ra tu - - - a.

In Assumption B. Mariae V.

(die 15 Augusti)

Alleluia

V Al - le - - lú - - - ia.* ij

℣. As - súm - pta est

Ma - ri - a in cœ - lum: gau - - - - det

ex - er - - ci tus * An - ge - lō

- rum.

Commune unius Martyris Pontificis

Offerorium

Vé - ri - - tas me - - - a, * et mi - se - ri -

II

cór - di - a me - a cum i - pso; et in

nó - mi - ne me - o ex - al - tá - bi - tur cor.nu e - jus.

Dominica XX post Pentecosten

Communio

Me. mén - to * ver . bi tu - i ser - vo tu - o, Dó - mi - - ne,

in quo mi - hi spem de . di - sti: hæc me con - so - lá -

ta est in hu - mi - li - tâ - te me - a.

In Dominicis infra annum
(Orbis factor)

Kyrie

Ky - ri - e e - - - lé - i - son. ij. Chri - ste

e - - - lé - i - son. ij. Ky - ri - e e - - -

lé - i - son. ij. Ky - ri - e * e - - - lé - i - son.

Missa pro Defunctis

Sanctus

San - ctus, * San - ctus, San - ctus D6 - mi - nus De - us Sá - ba - oth.

Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra gló - ri - a tu - a. Ho - sán - na in ex - cé - sis.

Be - ne - dí - ctus qui ve - nit in nō - mi - ne Dó - mi - ni. Ho - sán - na in ex - cé - sis.

Hymnus : Veni Creator Spiritus

Ve - ni Cre - á - tor Spí - ri - tus, Men - tes tu - ó - rum vi - si - ta:

VIII

Im - ple su - pér - na grá - ti - a Quæ tu cre - á - sti pé - cto - ra. A - men.

Hymnus : Tantum Ergo

Tan - tum ér - go Sa - cra - mén - tum Ve - ne - ré - mur cér - nu - i:
 III

Et an - tí - quum do - cu - mén - tum No - vo ce - dat ri - tu - i: Prä - stet fi - des

sup. ple - mén - tum Sén - su - um de - fé - cù - i. A - men. ossia A - men.

Antiphona : Regina coeli

al - le - lu - ia: O - ra pro no - bis De - um, al - le -

lú - ia.

Antiphona : In paradísum

In pa - rá - di - sum * de - dú - cant te An - ge - li: in tu - o ad - vén - tu

VII

sus - ci - pi - ant te Már - ty - res, et per - dú - cant te in ci - vi - tá - tem

san - ctam Je - rú - sa - lem. Cho - rus An - ge - ló - rum te sus - ci - pi - at,

et cum Lá - za - ro quon-dam páu-pe - re æ.tér - nam há.be.as ré.qui.em.

Dominica IV. Adventus

Kan. J. VAN NUFFEL

Intr.
I.

Ro - rá - te * cœ - li dé - su - per, et nu - bes plu - ant

ju - stum: a - pe - ri - á - tur ter - ra, et gér - mi - net Sal -

- va - tó - rem.Ps.Cœli e - nár - rant gló - ri - am De - i: * et ó - pe - ra

má - nu - um e - jus an - nún - ti - at fir - ma - mén - tum. Gló - ri - a Pa - tri, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.* Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

et nunc, et sem - per, et in sá - cu - la sá - cu - ló - rum. A - men.

Dominica III. Adventus

Kan. J. VAN NUFFEL

Grad.
II.

Qui se _ des , Dó _ mi _ ne, * su _ per

Ché _ ru _ bim, ex - ci - ta po - tén - ti _ am tu _ am,

et ve _ ni.

¶. Qui _ re ..

gis ls - ra - el, in - tén - de:



Feria II. post Dominicam II. Quadragesimæ

J. VYVERMAN

Comm. II.

Dó - mi - ne * Dó - mi - nus no - ster, quam ad - mi -

- rá - bi - le est no - men tu - - um in u - ni -

vér - - - sa ter - ra !

In Festo SS. Innocentium

J. VYVERMAN

Tract.
VIII.

Ef - fu - dé - runt * sán - gui - nem san -

- ctó - rum, vel - ut a - quam, in cir - cú - i - tu Je -

rú - sa - lem.

V. Et non e - rat qui se - - - - - pe - lí -

ret. V. Vin - di - ca, Dó - mi - ne, sán - guí - nem san -

- ctó - rum tu - ó - rum,



Dominica X. post Pentecosten

Mar. DE JONG

Dum cla - má - rem* ad Dó - mi - num, ex - au - dí - vit vo - cem

Intr.
III.

me - am, ab his qui ap - pro-pín - quant mi - hi: et hu -

mi - li - á - vit e - os, qui est an - te sé - cu - la, et ma -

net in ae - té - num: ja - cta co - gi - tátum tu. um in Dó -

mi - no, et i - pse te e - - - nú - tri - et.

The musical score consists of six systems of music. The first system starts with a soprano vocal line and a basso continuo line. The second system begins with the text "Dum cla - má - rem* ad Dó - mi - num, ex - au - dí - vit vo - cem" and includes an instruction "Intr. III.". The third system continues with "me - am, ab his qui ap - pro-pín - quant mi - hi: et hu -". The fourth system continues with "mi - li - á - vit e - os, qui est an - te sé - cu - la, et ma -". The fifth system continues with "net in ae - té - num: ja - cta co - gi - tátum tu. um in Dó -". The sixth system concludes with "mi - no, et i - pse te e - - - nú - tri - et.". Each system is composed of two staves: a soprano staff with a melodic line above it and a basso continuo staff below it. The music is written in a traditional musical notation with note heads and stems.

Ps. Ex - áu - di De - us o - ra - ti - ó - nem me - am, et ne de - spé - xe - ris de - pre - ca -

-ti - ó - nem me - am: *in - tén - de mi - hi, et ex - áu - di - me. Gló - ri - a

Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. * Sic - ut e - rat in prin -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sá - cu - la sá - cu - ló - rum. A - men.

Dominica XVI. post Pentecosten

Mar. DE JONG

Dó - mi - ne, * in au - xí - li - um me - um ré - spi - ce:

Offert.
VI.

con - fun - dán - tur et re - ve - re - án - tur, qui quæ - runt á -

- ni - nam me - am, ut áu - fe - rant e - am :

Dó - mi - ne, in au - xi - li - um me - um ré - spi - ce :

Die 21 Decembris — S. Thomæ Apostoli

H. DURIEUX

Al - le - lú - ia, * al - le - lú - ia.

IV

V. Gau - dé - te ju - sti in

Dó - mi - no re - - ctas de -

cet * col - lau - dá - ti - o.

Die 11 Februarii – Apparitio B. M. V. Immaculatæ

H. DURIEUX

Vi - di * ci - vi - tā - tem san - ctam, Je - rú - sa - lem no - vam,

Intr.
VIII.

de - scen - dēn - tem de cœlo a De - o, pa - rá - tam sic - ut spon - sam

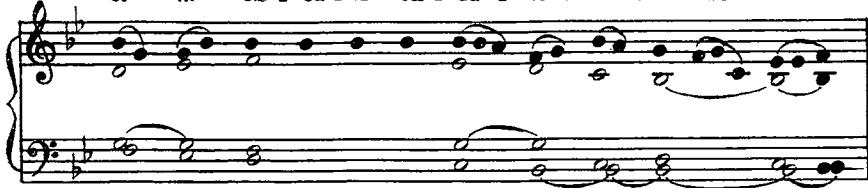
or - ná - tam vi - ro. su - o. T.P. Al - le - lú - ia,

al - le - lú - ia. Ps. E - ru - ctá - vit cor me - um ver - bum bo - num:

di - co e - go ó - pe - ra me - a re - gi. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o,

et Spi - ri - tu - i San - cto.* Sic - ut e - rat in prin - cí - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sá - cu - la sá - cu - ló - rum. A - men.



Die 5 Julii — S. Antonii Mariæ Zacharia

Staf NEES

Grad. VII.

Te - stis mi - hi est De - - us * quo mo - do cù - pi -

am o - mnes vos in vi - scé - ri - bus Je - su

Chri - sti. Et hoc o - ro, ut cá - ri - tas

ve - - stra ma - gis ac ma - gis a - bún - det in sci - én -

- ti - a,

et in o - mni sen - su. ¶. Ut pro - bé -

- tis po - ti - ó - ra, ut si - tis

sin - cé - ri et si - ne of - fén - sa

in di - em . * Chri - sti.

Die 6 Augusti — Transfiguratio D. N. J. C.

Staf NEES

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

ia.

Y. Can - dor est lu - cis æ - tér næ.

spé - cu - lum si - ne - má

cu - la, et i - má go

bo - ni - té - - tis * il - lí - - us.

Missa votiva de S. Maria, in Sabbato.

Edg. DE LAET

Offert. I.

Fe - - - - lix * nam - - que es, sa - cra

Vir - go Ma - - - - ri - a, et o - mni lau - de

di - - gnis - si - ma: qui a ex te or - tus est sol ju -

stí - ti - a, Chri - stus De - - us no - - - ster.

Missa pro Sponso et Sponsa

Edg. DE LAET

Intr. III.

De - us Is - ra - - el * con - jún - - gat vos,

et i - pse sit vo - bís - - cum, qui mi - sér - tus est

du - ó - bus ú - ni - cis et nunc, Dó - mi - ne,

fac e - os plé - ni - us be - ne - di - ce - re te. T.P. Al - le - lú - ia,

al - le - lú - ia. Ps. Be - á - ti o - mnes qui ti - ment Dó -

mi - num: * qui ám - bu - lant in vi - is e - jus. Gló - ri - a Pa - tri, et

Fil - i - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. * Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

et nunc. et sem - per, et in sé - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

LISTE DES LIVRES — BIBLIOGRAPHY

- 1) Leerboek voor begeleiding van het Gregoriaansch en voor compositie in de acht kerktonen, door JULIUS BAS (Nederl. vertaling uit het Italiaansch). — Nymegen.
- 2) Méthode facile et complète pour l'accompagnement du Chant Grégorien et des Cantiques, abbés AUMON et BIRET. — Petit séminaire, Chavagne en Paillus (Vendée).
- 3) Nouvelle méthode pratique simple et complète pour apprendre rapidement à accompagner le plain-chant grégorien suivant les lois de l'harmonie, de la tonalité et du rythme, par l'abbé P. MEROUX. — Desclée, Tournai (Paris, Rome).
- 4) Organum Comitans, A. en AL. DESMET, O. DEPUYDT. — Dessain, Malines.
- 5) Cours d'accompagnement du chant grégorien, POTIRON. — Paris.
- 6) Die Orgelbegleitung zum gregorianischen Gesang, Dr. LEO SÖHNER. — Pustet, Regensburg.
- 7) A short Treatise on Gregorian accompaniment, ACHILLE BRAGERS. — Carl Fischer, New York.
- 8) Accompaniment to the Vatican Kyriale, ACHILLE BRAGERS. — Carl Fischer, New York.
- 9) Les mélodies présentant un chromatisme fictif, J. BORREMANS, O. Praem. — Tongerloo.
- 10) La Mélopée antique, GEVAERT. — Libr. générale, Hoste, Gand.
- 11) Du Chant Grégorien-sa mélodie, son rythme, son harmonisation, LEMMENS. — A. Braeckman et Hoste, Gand.
- 12) Le Chant Grégorien, EDGAR TINEL. — Dessain, Malines.
- 13) Le Plain chant - Histoire et Théorie, P. SOULIER S. J. — Desclée, Tournai.
- 14) Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition, Dom JOSEPH POTHIER. — Desclée, Tournai.
- 15) Leergang in den Gregoriaanschen Zang, Kan. J. VYVERMAN. — Dessain, Mechelen.
- 16) Le Nombre Musical Grégorien, Dom MOCQUEREAU. — Desclée, Tournai.
- 17) Gregoriaansch Handboek, BRUNING. — Desclée, Doornik.
- 18) Neue Schule des Gregorianischen Choralgesanges, D. JOHNER. — Pustet, Regensburg.
- 19) Nova Organi Harmonia a rectore una cum professoribus Mechliniensis Interdiocesanae Instituti Musicæ Sacrae. — Dessain, Mechelen.

Catalogue des œuvres éditée de Flor PEETERS
Catalogue of the published works of Flor PEETERS

ORGUE — ORGAN

- Op. 6 *Quatre improvisations.* Bruxelles, Ledent - Boston, Mc Laughlin & Reilly.
- Op. 11 *Dix études de pédale.* Bruxelles, Ledent - Boston, Mc Laughlin & Reilly.
- Op. 13 *Fantaisie symphonique.* Amsterdam, Heukemeyer - New York, Gray.
- Op. 16a *Abdijvrede - Paix monacale.* Antwerpen, De Ring.
- Op. 16b *Mystieke avond - Soir mystique.* Tilburg, Bergmans - Antwerpen, De Ring.
- Op. 17 } *Intieme stonden - Heures intimes.* Antwerpen, De Ring - Tilburg, Bergmans - Paris, Lemoine.
 Erste deel : 25 gemakkel. stukken voor orgel of harm. (5^e uitgave).
 Première partie : 25 morceaux faciles pour orgue ou harm. (5^e édition).
- Op. 25 } Tweede deel : 20 gemakkel. stukken voor orgel of harm. De Ring, Bergmans, Lemoine.
 Deuxième partie : 20 morceaux faciles pour orgue ou harm. (4^e édition).
- Op. 20 *Variationen und Finale über ein altfämischес Lied. - Variations et Finale sur un vieux Noël flamand.* Düsseldorf, Schwann - Philadelphia, Elkan & Vogel.
- Op. 28 *Toccata, Fugue et Hymne, sur « Ave Maris Stella ».* Paris, Lemoine.
- Op. 36 *Speculum vitaे, Poème pour orgue et voix élevée, en quatre parties:* Nuit, Matin, Midi, Soir. Textes néerlandais, français, allemand. Paris, Lemoine.
- Op. 37 *Vlaamsche Rhapsodie - Rhapsodie flamande.* Bruxelles, Schott Frères.
- Op. 38 *Elégie.* Paris, Lemoine.
- Op. 39 *Zehn Orgelchoräle - Dix chorals sur de vieilles chansons flamandes.* Mainz, Schott's Söhne.
- Op. 42 *Passacaglia & fuga.* Mainz, Schott's Söhne.
- Op. 43 *Suite Modale (Choral, Scherzo, Adagio, Toccata).* Paris, Lemoine.
Oud-Nederlandsche Meesters - Maîtres anciens Néerlandais. Practische uitgave der groote Meesters - Edition pratique des grands Maîtres. Paris, Lemoine.
Drie delen - Trois volumes - Three parts. Œuvres de : Dufay, Brumel, Okegem, Obrecht, Isaac, Josquin des Prés, Willaert, Lassus, De Macque, Luython, Philips, Cornet, Scronx, Sweelinck, Van Noordt, Guillet, Van den Kerkhoven, Loeillet, Fiocco, Rayck, Van den Gheyn.
- Choral « Ertödt uns durch dein' Güte » (Bach-Peeters). Paris, Lemoine.
- Op. 48 *Sinfonia per organo.* Paris, Lemoine.

- Op. 51 *Aria.* Amsterdam. Heukemeyer.
- Op. 55 35 *Minature per organo.* Amsterdam, Heukemeyer - Boston, Mc Laughlin & Reilly.
- Op. 58 *Variations on an original theme.* Philadelphia, Elkan & Vogel.
- Op. 59 *Three pieces for organ - Morgenhymn, Gavotte Antique, Nostalgia.* New York, Gray.

MUSIQUE RELIGIEUSE
RELIGIOUS CHOIR MUSIC

- Op. 7 *Quatuor Motetta (2 voix égales et orgue).* Antwerpen. De Ring - Tilburg, Bergmans.
- Op. 9 *Quatuor Motetta (4 voix mixtes et orgue).* Düsseldorf, Schwann.
- Op. 10 *Ave Verum (baryton solo et orgue).* Antwerpen. De Ring.
- Op. 14 *Quatuor Motetta (3 voix égales et orgue).* Antwerpen, De Ring - Tilburg, Bergmans.
- Op. 15 *Missa in honorem Stæ Ludgardis (2 voix égales et orgue).* Mechelen, Musica Sacra.
- Op. 21 *Missa in honorem Sti Josephi (3 voix égales et orgue).* Bruxelles, Ledent - Boston, Mc Laughlin & Reilly.
- Op. 21 *Missa in honorem Sti Josephi (4 voix mixtes et orgue).* Düsseldorf, Schwann, - Boston, Mc Laughlin & Reilly.
- Op. 30 *Missa in honorem Reginæ Pacis (2 voix égales et orgue).* Mechelen, Musica Sacra.
- Op. 32 *Naar Bethlehem - Vers Bethlehem.* Cantate de Noël (2 voix égales, solo et orgue). (Existe également pour grand orchestre - Bestaat ook voor groot orkest). Tilburg, Bergmans.
- Op. 40 *Psalm 99 : Jubilate Deo omnis terra, pour 3 voix égales et orgue (textes latin, français, néerlandais).* Tilburg, Bergmans.
- Op. 44a *Trois cantiques de circonstance - Drie gelegenheidsliederen : 1^e Messe, Communion solennelle, Chant de Noël - 1^e Mislied, Plechtige Communielied, Kerstlied (textes flamand et français).* Mechelen, Musica Sacra.
- Op. 49 *Missa in honorem Sanctæ Godelieveæ (2 voix égales et orgue).* Tilburg, Bergmans - Antwerpen, De Ring.
Méthode pratique pour l'accompagnement du chant grégorien (textes flamand, français et anglais) Mechelen, Dessain - Tilburg, Bergmans.
- Op. 57 *Te Deum : Four mixed voices & organ,*
Te Deum : Three mens voices & organ.
 Boston, Mc Laughlin & Reilly.

PIANO

- Op. 4a *Humoreske* (Piano-forte Album I). Antwerpen, De Ring.
 Op. 4b *Droom - Rêve* (Piano-forte Alb. III). Antw., De Ring.
 Op. 18 *Suite* (5 deelen - 5 parties) Amsterdam, Alsbach & C° - Gent, Cnudde. (Bestaat ook voor groot orkest - Existe aussi pour grand orchestre).
 Op. 27 *Schetsen uit het kinderleven - Esquisses de l'Age d'or* (10 gemakkelijke stukken - 10 morceaux faciles). 2e édition. Bruxelles, Cranz.
 Op. 45 46 *Twee sonatinen - Deux sonatines*. Gent, Cnudde.
 Op. 51 *Sonate pour trompette et piano*. Bruxelles, Gervan.
 Op. 53 *Steenhof-Suite*. Dix pièces faciles pour piano. Amsterdam, Heuwekemeyer.

MÉLODIES — SONGS

- Op. 3 *Zes Alice Nahonliederen* (ook met orkest - également avec orchestre). Antwerpen, De Ring.
 Op. 5 *Als ik groot ben - Quand je serai grand*. Triptiek voor 3 kinderstemmen - Triptique pour 3 voix d'enfants (textes flamand et français). (Bestaat ook voor klein orkest - Existe également pour petit orchestre). Antwerpen, De Ring.
Drie Reddingiusliederen (Vlaamsche-Francsche tekst).
 Op. 8 *Trois mélodies de Reddingius* (textes flamand-français). Antwerpen, De Ring.
Hoe welig wonnig milde (Vlaamsch - Fransch).
L'Azur se teint d'opale (flamand - français). Antwerpen, De Ring.
Twee gelegenheidsliederden: Huwelijkslied, Plechtige Communielied (Vlaamsch - Fransch).
Deux cantiques de circonstance: Cantique Nuptial, Cantique de Communion (flam.-franç.). Antwerpen, De Ring.
Aubade (flam.-franç.-allemand). Antwerpen, De Ring.
Les Bergers - De Herders (flamand - français). (Ook met orkest - aussi avec orchestre). Antwerpen, De Ring.
Ariette - Deuntje (flam.-franç.). Antwerpen, De Ring.
Soir d'été - Zomerweerde (flamand-français). (Ook met orkest - également avec orchestre). Antwerpen, De Ring.
O Maria die daar staat. (Ook met orkest-également avec orchestre). Antw., De Ring.

- Maria, groote reine* (*De Wiedsters*), pour solo, 2 voix égales ou 4 voix mixtes et piano ou orgue. Antwerpen, De Ring.
Puikenkoor (1 à 3 voix égales). Antwerpen, De Ring.
Nachtmerrie. Antwerpen, De Ring.
Lied der Derde Orde, Mechelen, Minderbroederklooster.
Notre devise - Kajotterslied (flamand - français). Brussel, K. A. J.-Uitgave - Bruxelles, Editions J. O. C.
Het markthoerinneke. Leuven, Davidsfonds.
Gebed tot O. L. Vrouw van Vlaanderen. Leuven, Davidsfonds.
Kerlinnekens. Antwerpen, De Ring.
 Op. 23 *Trois chansons à boire - Drie drinkliederen* (3 voix égales et piano, textes flamand - français - allemand). Antwerpen, De Ring.
 Op. 31 *Drie liederen. « Vlaamsche Lied »*. Leuven, Davidsfonds.
 Op. 34 *Veertien kinderliederen* (textes flamand-français-allemand). Amsterdam, Heuwekemeyer.
 Op. 41 *Mère - Moeder*, zes liederen voor diepe stem en klavier, six mélodies pour voix grave et piano. Amsterdam, Heuwekemeyer.
 Op. 44b *Matin au bois - Morgen in 't bosch*. Kindercantate (2 stemmen en piano). Cantate d'enfants (2 voix égales et piano). (Textes flamand-français). Bestaat ook voor klein orkest - Existe également pour petit orchestre. Antwerpen, Het Muzickfonds.
 Op. 47 *Zes Marialiederden « Ivoren Toren »* (voix élevée et piano). Antwerpen, De Ring - Tilburg, Bergmans.
Nuit de Noël - Kersten-Nacht (baryton et orgue, textes flamand et français). Tilburg, Bergmans.
Berceuse de Noël - Kersten-Wiegelied (mezzo et piano, textes flamand - français). Tilburg, Bergmans.
Hymne de Noël - Kersten-Hymne (2 barytons et orgue, textes flamand - français). Tilburg, Bergmans.
Cantiek aan St Cecilia. Leuven, Davidsfonds.
Vendellië B. J. B. - Leuven, B. J. B.-Uitgave.
Marialied (*O. L. Vr. van Mirakelen*). Mechelen. Schoolstraat, 9.
Lieve Vrouwe van de Kempen. Tilburg, Bergmans - Abdij Tongerloo.
Onze Vader - Wees gegroet. Leuven, Davidsfonds.
Vrede. Leuven, Davidsfonds.
Hoog den Leeuw, baryton - piano. Leuven, Davidsfonds.
Hymne aan Vlaanderen. Leuven, Davidsfonds.

68 267

AMERICAN BINDERY
TOPEKA, KANSAS