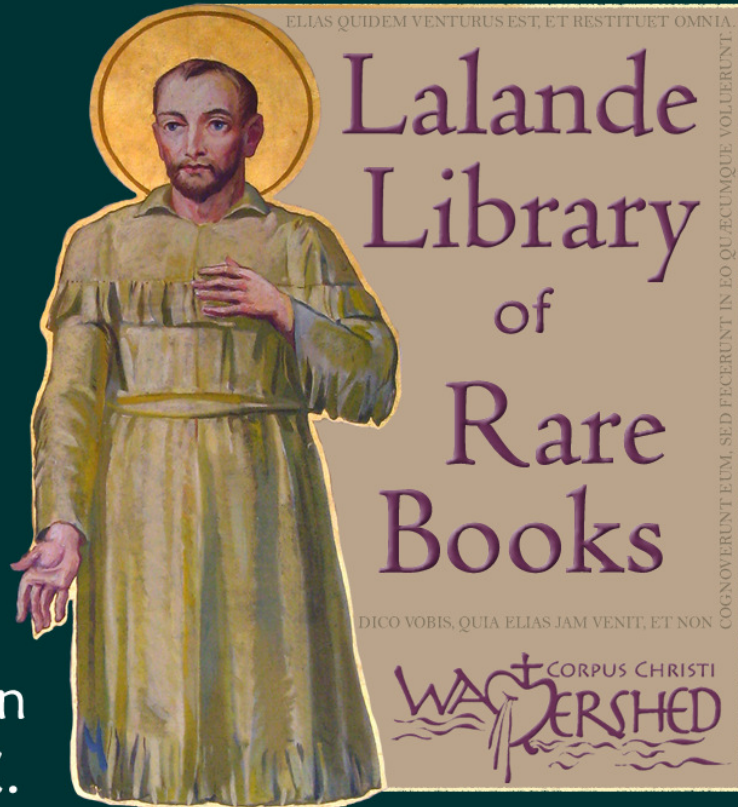


<http://lalandelibrary.org>

*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/>



1856 : : F. A. Gevaert : : *Method for Accompanying Plainchant*

<http://ccwatershed.org>

140
6-56

MÉTHODE

POUR L'ENSEIGNEMENT DU

PLAIN-CHANT.

ET LA

MANIÈRE DE L'ACCOMPAGNER,

SUIVIE DE NOMBREUX EXEMPLES,

PAR

F.-A. GEVAERT.

PRIX NET : 5 FRANCS.

Deuxième Edition.

GAND - LIEGE

GEVAERT, ÉDITEUR DE MUSIQUE ET FAB. DE PIANOS
ET CHEZ LES PRINCIPAUX M^{rs} DE MUSIQUE.

Propriété—Déposit

PARIS, CHEZ J. B. RATTU, RUE DES SAINTS-PÈRES 17
AMSTERDAM, CHEZ TH. J. MOOYHAAN ET C^{ie}

— 1856 —

MÉTHODE

POUR L'ENSEIGNEMENT DU

PLAIN-CHANT

ET LA

MANIÈRE DE L'ACCOMPAGNER,

SUIVIE DE NOMBREUX EXEMPLES,

PAR

F.-A. GEVAERT.

PRIX NET : 5 FRANCS.

6^{me} Édition.

GAND,

et

LIÈGE.

36, Digue de Brabant

17, Rue St Paul.

GEVAERT, Editeur de Musique, Fab^t de Pianos & d'Orgues-Harmoniums,
et chez les principaux M.^{rs} de Musique.

PARIS, chez J. B. KATTO, rue des Saints Pères 17.

AMSTERDAM, chez TH. J. ROTHAAAN et C^{ie}

783.507
G396m

Propriété - Déposé 1888

MUSIQUE & PIANOS
J B KATTO
GALERIE DU ROI 10
BRUXELLES

Imprimatur,
Datum Gandæ 30 Augusti 1856.
† L. J. EPISC. GAND.

GAND

A MON AMI

L'abbé D. COOREMAN.

L'Auteur,

F.-A. GEVAERT.

GAND, 30 JUILLET 1856,

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉFACE	7
§ 1. Notation	9
§ 2. Clefs	9
§ 3. Gammes	11
§ 4. Modes.	12
§ 5. Accidents.	15
§ 6. Choir d'une Dominante	17
§ 7. Guidon	19
§ 8. Accompagnement	21
Gammes harmonisées des huit tons.	24
Chants du premier Ton.	
1. Salve Regina.	30
2. Vexilla Regis.	32
3. Ad regias agni	33
4. Placare Christe	34
5. Ave maris stella.	34
6. Credo semiduplicibus.	35
Chants du deuxième Ton.	
7. Domine Jesu Christe	37
8. Dies iræ	39
9. Jesu Redemptor.	41
10. Ut queant laxis.	42
11. O Gloriosa virginum	42
12. Préface.	43
13. Pater Noster	44
Chants du troisième Ton.	
14. Dum esset Rex	46
15. Nigra sum	46
16. Cum complerentur	47
17. Sanctorum meritis	47
Chants du quatrième Ton.	
18. Te Deum.	48
19. Pange lingua.	50
20. Lucis creator.	51
21. Creator alme siderum	51
22. Gloria <i>in Duplicibus</i>	52
Chants du cinquième Ton.	
23. Alma redemptoris	54
24. Adoro te	55

Chants du sixième Ton.

25. Ave regina	56
Varia	58

Chants du Septième Ton.

26. Gloria de B. M. V	59
27. Jesu corona	62
28. Stabat mater	62
29. Lauda Sion	63

Chants du huitième Ton.

30. Absolve.	64
31. Veni Creator.	65
32. Iste Confessor	66
33. Sanctus <i>pro defunctis</i> .	67
34. Nos qui vivimus	67

Intonation des Psaumes harmonisés.	68
§ 9. Préludes <i>dans les huit tons</i>	72
§ 10. Versets etc.	78
§ 11. Exécution orale	78
§ 12. Id. Id.	80
§ 13. Rythme.	80
Faux-Bourbons de la Chapelle Sixtine à Rome.	83
Intonation en Faux-Bourdon du Miserere.	86

Depuis un d
sur les princip
intéressant ont
moins pour rés
artistes sérieux
dédain. — Ce
sous tous les ra
l'accompagnement
quelques indica
y recueillir au
une tâche utile
sation du Plain
il n'en existe
ingénieux, ba
d'accords disson
que pour être
devaient spécial
Chant. — C'est
de l'accord par
harmonique qu
calme et exem
lement une des

56
58

59
62
62
63

64
65
66
67
67

68
72
78
78
80
80
83
86

PRÉFACE.

Depuis un demi-siècle il a été publié un grand nombre d'ouvrages sur les principes du Plain-Chant, et toutes les parties de ce sujet intéressant ont été l'objet de nombreuses investigations, qui ont eu au moins pour résultat d'appeler l'attention des personnes religieuses et des artistes sérieux sur une branche de l'art longtemps frappée d'un injuste dédain. — Cependant au milieu de tous ces écrits, estimables d'ailleurs sous tous les rapports, il n'en est pas un qui soit spécialement destiné à l'accompagnement du Plain-Chant. Des théories vagues et indéfinies, quelques indications superficielles, voilà tout ce que l'organiste pourrait y recueillir au point de vue pratique. — L'auteur a donc cru remplir une tâche utile en présentant au public quelques idées sur l'harmonisation du Plain-Chant. — Des règles fixes et universellement adoptées, il n'en existe pas sur cette matière; des systèmes plus ou moins ingénieux, basés sur l'harmonie moderne avec tout son cortège d'accords dissonnants, voilà où en est la question. — Il nous a semblé que pour être solides, les bases de l'harmonisation du Plain-Chant devaient spécialement s'appuyer sur la constitution unisonique du Plain-Chant. — C'est pourquoi nous avons adopté presque exclusivement l'emploi de l'accord parfait sans renversement, comme étant la seule aggrégation harmonique qui puisse conserver aux mélodies religieuses leur caractère calme et exempt de ces attractions dissonnantes constituant essentiellement une des propriétés les plus remarquables de la musique moderne.

L'harmonisation consonnante du Plain-Chant a été, d'ailleurs, depuis des siècles exclusivement employée par tous les grands maîtres, tant sous la forme la plus simple (le faux-bourdon), qu'avec les raffinements les plus artistiques du contre-point fleuri. (Voir les œuvres de Josquin Desprez, Orlando di Lasso, Palestrina, Cypriano di Rore, Willaert, etc.) Aujourd'hui encore ces traditions vénérables se maintiennent pures à la chapelle Sixtine, le *Sanctus Sanctorum* de la musique religieuse.

Voilà les autorités que l'auteur de cet écrit se permet d'invoquer à l'appui de ses principes.

Aux personnes qui s'offusqueront de quelques successions d'accords, inusitées aujourd'hui; à celles qui diableront les octaves et les quintes cachées qui se rencontrent fréquemment dans ce système d'harmonisation, il se permettra de rappeler que ces incorrections sont de tradition dans ce genre de musique, et qu'il a cru inutile d'être plus puriste que le vénérable et immortel Palestrina.

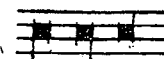
Un mot de plus pour terminer cette Préface déjà trop longue. Le présent ouvrage s'adresse spécialement aux lecteurs ayant déjà une connaissance assez approfondie de la musique moderne. — On a donc laissé de côté tout ce qui constitue le fonds commun du Plain-Chant et de la musique, et l'on s'est borné à donner une exposition succincte des principes du Plain-Chant, généralement peu ou mal connus des artistes d'aujourd'hui.

H. A. Gevaert

Paris, Juin 1856.


1. Les sons s'expriment par quelques différences

2. On admet



se rencontre rarement; il concerne la durée invariablement que la longue a quatre semi-brèves

3. Ces trois

5 lignes : 

De même que l'on écrit ou entre les lignes

OBSERVATION. nous, on a co 5 lignes. L'usage combiné avec l'ancienne notation du Plain-Chant

4. Dans les lignes employées deux clefs

La première se

ailleurs, depuis
 mds maitres,
 véc les raffine-
 les œuvres de
 iano di Rore.
 ables se main-
 ctorum de la

et d'invoquer à

ons d'accords,
 s et les quintes
 ne d'harmoni-
 is sont de tra-
 le d'être plus

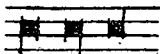
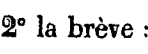
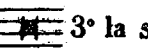
op longue. Le
 : déjà une con-
 On a donc laissé
 -Chant et de la
 i succincte des
 al connus des

LE PLAIN-CHANT.


§ 1.

NOTATION.

1. Les sons du Plain-Chant comme ceux de la musique moderne s'expriment par des notes. La forme de ces notes cependant offre quelques différences avec celles de la musique.

2. On admet seulement trois valeurs principales : 1° la longue :  2° la brève :  3° la semi-brève :  La première

se rencontre rarement dans nos livres de chant modernes. En ce qui concerne la durée, celle-ci n'est pas, comme dans la musique, fixée invariablement par la mesure et le rythme ; cependant on doit admettre que la longue a une valeur double de celle de la brève, et qu'elle vaut quatre semi-brèves.



3. Ces trois figures de notes sont posées sur une portée de 4 ou 5 lignes : 

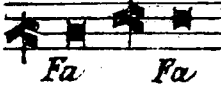
De même que dans la musique les notes se posent au-dessus, au-dessous ou entre les lignes de la portée.

OBSERVATION. Depuis quelques années, fort heureusement selon nous, on a commencé à adopter assez généralement la portée de 5 lignes. L'usage exclusif de la clef d'ut, 4^{me} ligne, que l'on a combiné avec l'innovation précitée a considérablement simplifié la notation du Plain-Chant.

§ 2.

CLEFS.

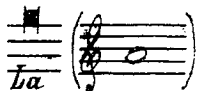
4. Dans les livres de Chant où la portée de 4 lignes est adoptée, on emploie deux clefs : la clef de fa  et la clef d'ut 

La première se place sur la 2^{me} et la 3^{me} ligne : 

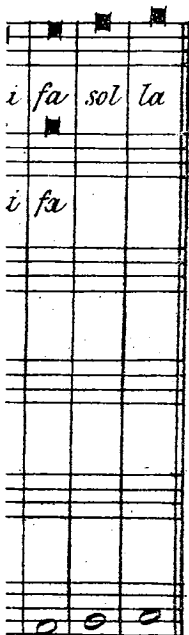


on que celles de

Chant des lignes
endue entière du
e deux octaves,



nt avec leur



fa sol la

e 5 lignes, on
f de ténor). Les
être transposés
a musique des

EXEMPLE.



Avec l'usage exclusif de cette clef et de la portée de 5 lignes disparaissent complètement les changements de clefs si fréquents dans les anciens livres de chant. (Voyez *Dies Iræ*, *Lauda Sion* dans les anciennes éditions.)

§ 3.

GAMMES.

7. Le Plain-Chant ne connaît qu'une espèce de forme mélodique. Cette forme est tirée de la gamme *diatonique*, type uniforme de toutes les gammes grégoriennes. On sait que la gamme diatonique se compose d'une série de 8 notes ascendantes, dont cinq sont distantes entre elles d'un ton et deux d'un demi-ton.

EXEMPLES.



8. Dans notre musique, la place des demi-tons est fixée par le mode qui est mineur ou majeur. Ainsi dans le mode majeur les demi-tons se trouvent invariablement entre le 3^e et le 4^e degrés, entre le 7^e et le 8^e. Dans le mode mineur leur place est fixée entre le 2^e et le 3^e, entre le 7^e et le 8^e.

Dans le Plain-Chant il n'en est point ainsi, le placement des demi-tons dépend uniquement de la note qui sert de base à la gamme. Or, comme la gamme diatonique pure n'admet ni \sharp ni \flat , il s'en suit que les tons (modes) du Plain-Chant se présentent à l'œil comme autant de gammes d'ut majeur partant d'une note ou d'un degré quelconque.

Voici un tableau des échelles (gammes) usitées dans le Plain-Chant :



On voit par le tableau précédent que les six (1) échelles diatoniques résultant du placement différent de la note employée comme point de départ, offrent aussi six combinaisons différentes pour le placement des demi-tons. — Ce changement dans la disposition des demi-tons imprime à chaque échelle un caractère distinct, et voilà l'origine des 8 tons ou modes du Chant Grégorien.

§ 4.

TONS (MODES).

9. On distingue dans le Plain-Chant huit tons ou modes. Ces tons, selon l'ordre dans lequel on les a disposés il y a plusieurs siècles, sont désignés sous les noms de 1^{er} ton, 2^e ton, etc.

10. Les tons impairs (1^{er}, 3^e, 5^e et 7^e) sont appelés *authentiques* ; les tons pairs (2^e, 4^e, 6^e, 8^e) reçoivent la dénomination de *plagaux*.

11. On appelle *finale* la note qui termine toujours les chants appartenant au même ton, et *dominante* celle qui se présente le plus fréquemment dans le cours d'une mélodie.

(1) La 7^e échelle (si) est proscrite parceque la 5^e de la note grave n'est pas juste, elle est diminuée de plus cette même 5^e forme avec la note supérieure de la gamme une 4^e augmentée.

Voici les échelles

1^{er} Ton
authentique.

2^e Ton
plagal.⁽¹⁾

3^e Ton
authentique.

4^e Ton
plagal.

5^e Ton
authentique.⁽²⁾

6^e Ton
plagal.⁽³⁾

7^e Ton
authentique.

8^e Ton
plagal.

(1) Dans les livres de cha

2^e Ton.

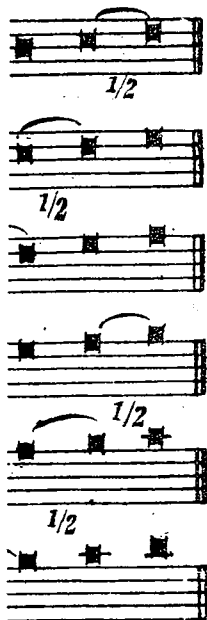
(2) Transposé rarement à

5^e Ton.

(3) Transposé rarement à

6^e Ton.

le Plain-Chant :



elles diatoniques
comme point de
le placement des
emi-tons imprime
ine des 8 tons ou

modes. Ces tons,
ieurs siècles, sont

authentiques ; les
: plagaux.
es chants apparte-
e le plus fréquem-

t pas juste, elle est dimi-
e une 4^e augmentée.

Voici les échelles sur lesquelles les huit tons sont établis.

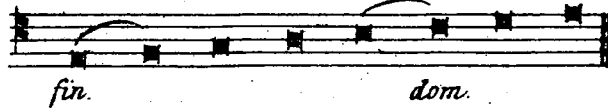
1^{er} Ton
authentique.



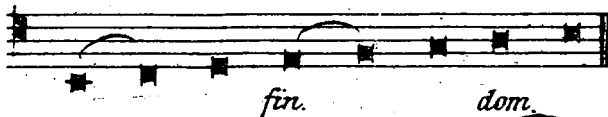
2^e Ton
plagal.(1)



3^e Ton
authentique.



4^e Ton.
plagal.



5^e Ton.
authentique(2)



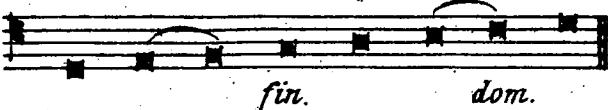
6^e Ton
plagal(3)



7^e Ton.
authentique.



8^e Ton.
plagal.



(1) Dans les livres de chant moderne transposé communément à la quinte supérieure, ainsi :

2^e Ton.



(2) Transposé rarement à la quarte inférieure, ainsi :

5^e Ton.



(3) Transposé rarement à la quinte supérieure, ainsi :

6^e Ton.



12. On voit par la table précédente :

A. Que les tons authentiques (1^{er}, 3^e, 5^e, 7^e) ont pour finale la note la plus grave de l'échelle.

B. Que les tons plagaux (2^e, 4^e, 6^e, 8^e) ont pour finale la quatrième note de leur échelle.

C. Que ces finales sont rangées dans l'ordre suivant :

Finales du 1^{er} et 2^e ton — Ré.

» 3^e et 4^e » — Mi.

» 5^e et 6^e » — Fa.

» 7^e et 8^e » — Sol.

13. Si l'on a bien compris la règle précédente, on n'aura aucune difficulté à discerner le ton dans lequel un Plain-Chant est écrit. En effet, le moyen est des plus simples :

On cherche la finale. Si elle est *Ré*, le chant appartient au 1^{er} ou au 2^e ton. La finale est-elle *Mi* on est dans le 3^e ou 4^e. La finale *Fa* indique le 5^e et le 6^e ton. Enfin la finale *Sol* caractérise le 7^e et le 8^e ton. (1)

Pour discerner *auquel* des deux tons possibles appartient une antienne, on fera attention à la contexture du Plain-Chant. Si la mélodie descend fréquemment *au-dessous* de la finale et ne monte guère plus haut que la quinte de la finale, le chant est dans le ton plagal (pair) (2^e, 4^e, 6^e, 8^e).

Si, au contraire, la mélodie ne descend qu'à une note *au-dessous* de la finale et monte jusqu'à l'octave de la finale, on est indubitablement dans le ton authentique (impair) (1^{er}, 3^e, 5^e, 7^e).

On analysera, comme exercice, les morceaux suivants que l'on comparera entre eux :

Dans le 1^{er} ton, *Salve Regina*. Dans le 2^e ton, *Jesu redemptor omnium*. Dans le 3^e ton, les *Vêpres de la S.^{te} Vierge*, 1^{re} et 3^e Ant. Dans le 4^e ton, *Te Deum*. Dans le 5^e ton, *Alma redemptoris*. Dans le 6^e ton, *Homo quidam*. Dans le 7^e ton, *Jesu Corona Virginum*. Dans le 8^e ton, Hymne de la S.^{te} Trinité, *Iam sol recedit igneus*.

14. Les tons peuvent être affectés d'une des qualités suivantes : ils peuvent être réguliers ou parfaits, irréguliers ou imparfaits; surabondants ou mêlés.

15. Sont réguliers ou parfaits, les chants dont la mélodie atteint sans les dépasser les limites naturelles de l'échelle caractéristique du ton, c'est à dire une octave. Voir les huit exemples précités § 13.

(1) Quand le 2^e ton est transposé, la finale devient *La*. Voir dans le *Vesperale* de L. J. T. (Gand, Van Ryckeghem, 1835.) L'Hymne des *Vêpres* de Noël : *Jesu Redemptor*. Dans toutes les publications du même auteur le 2^e ton est partout transposé.

16. Irréguliers
limites naturelles.

Dans le 1^{er} ton.

» 2^e »

» 3^e »

» 6^e »

» 7^e »

17. Les chants
au-dessous de leur
Virginum.

18. Les chants
Tels sont *Victima*

19. Le caractère
nique, et de sa na
sieurs siècles l'influe
certain point ce ca
zième siècle on tri
l'emploi du Si b e

L'emploi de l'org
l'usage des faux-bu
du dièze, non seu
chant. Cet abus s'e
jusqu'à ajouter des
Spiritus, 1^{er} strop.

Depuis quelques
Plain-Chant le car
perdre, ont donné
ment le dièze que
du 8^e ton, malgré

(1) On sait que le mot
triton partout où ces des
Fa) où par le moyen de

16. Irréguliers ou imparfaits sont ceux qui restent en deçà de leurs limites naturelles. Voici quelques exemples où le ton est imparfait :

Dans le 1^{er} ton. 1^{re} Antienne des Vêpres du 4^e Dimanche de l'Avent :

Canite Tuba in Sion.

» 2^e » 5^e » des mêmes Vêpres : *Omnipotens.*

» 3^e » 3^e » des Vêpres dans l'Octave de S.^t Jean Evangeliste (*Hic est*).

» 6^e » *Regina Cæli.*

» 7^e » 1^{re} Antienne des Vêpres de S.^t Clément (23 Nov.)

Orante Sancto Clemente.

17. Les chants surabondants sont ceux qui s'étendent au-dessus ou au-dessous de leur échelle caractéristique. Voir *Dies Iræ*; *O Gloriosa Virginum*.

18. Les chants mêlés sont ceux qui appartiennent à deux tonalités. Tels sont *Victimæ Paschali* (1^{er} et 2^e ton) et *Lauda Sion* (7^e et 8^e).

§ 5.

ACCIDENTS. (b b b)

19. Le caractère propre du Plain-Chant est essentiellement diatonique, et de sa nature il n'admet aucune alteration. Mais depuis plusieurs siècles l'influence de la musique harmonisée a modifié jusqu'à un certain point ce caractère, et dans les Antiphonaires antérieurs au seizième siècle on trouve déjà dans les chants des premier et sixième ton l'emploi du Si *b* alternant avec le Si *q*.

L'emploi de l'orgue pour l'accompagnement du Plain-Chant, ainsi que l'usage des faux-bourçons (§ 38), a introduit dans quelques tons l'usage du dièze, non seulement dans l'accompagnement, mais même dans le chant. Cet abus s'est étendu si loin que dans quelques chants on a été jusqu'à ajouter des dièzes aux Ut dans le 8^e ton. (Voir le *Veni Creator Spiritus*, 1^{re} strophe sur le mot *Visita*.)

Depuis quelques années plusieurs personnes, désireuses de rendre au Plain-Chant le caractère que ces alterations successives lui avaient fait perdre, ont donné dans un extrême oppose : ils ont proscrit impitoyablement le dièze que depuis plusieurs siècles on employait dans la cadence du 8^e ton, malgré la succession désagréable du triton (1) qui résulte de

(1) On sait que le mot *Triton* désigne la quinte majeure Fa Si, et qu'il y a fausse relation de triton partout où ces deux notes se trouvent en contact soit d'une manière immédiate (Fa-Si, Si-Fa) ou par le moyen de notes intermédiaires (Fa-Sol-La-Si, Si-La-Sol-Fa).

pour finale la note

finale la quatrième

t :

on n'aura aucune
chant est écrit. En

partient au 1^{er} ou au
a finale *Fa* indique
et le 8^e ton. (1)

ppartient une an-
nant. Si la mélodie
monte guère plus
e ton plagal (pair)

note *au-dessous* de
st indubitablement

vants que l'on com-

, *Jesu redemptor*
erge, 1^{re} et 3^e Ant.
redemptoris. Dans le
a *Virginum*. Dans
igneus.

lités suivantes : ils
nparfaits; surabon-

mélodie atteint sans
ctéristique du ton,
és § 13.

e *Vesperale* de L. J. T.
; *Redemptor*. Dans toutes

l'absence du dièse. Pour être logique ces novateurs auraient du aussi supprimer le bémol dans le 1^{er}, le 5^e et le 6^e ton, car en définitive le bémol n'est pas plus inhérent à la musique d'église que le dièse.

20. On doit donc admettre qu'en certains cas, c'est-à-dire partout où l'absence du dièse peut donner lieu à une succession de triton, la note inférieure peut être affectée d'un dièse.

21. Quant au bémol il se trouve presque partout annoté dans les Antiphonaires. On le trouve même fréquemment à la clef dans le 1^{er}, le 5^e et le 6^e ton. Voici les gammes qui en résultent :

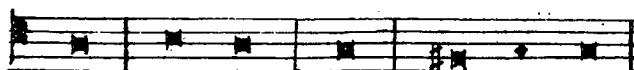


22. Le bémol est aussi employé (mais accidentellement) dans les 3^e, 4^e et 8^e tons. Voyez la 1^{re} Ant. des Vêpres de Pentecôte : *Cum Cumples-mentur* (3^e ton), la 4^e Ant. des Vêpres de la Trinité : *Laus Deo Patri* (4^e ton), *Absolve Domine*, Messe des morts (8^e ton).

23. Il est plus difficile de déterminer l'usage du dièse que celui du bémol. En premier lieu son emploi ne doit toujours être qu'accidentel, et en second lieu il est rarement écrit dans les livres de chant, et enfin il faut un certain talent chez l'organiste pour accompagner purement sans dièses. Cependant on ferait bien de borner son usage aux cas suivants.

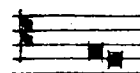
A. Dans les 1^{er} et 2^d tons on mettra un dièse aux cadences finales, *ad libitum*.

B. Dans le 7^e ton on mettra un dièse au Fa dans tous les cas où la mélodie sera analogue à la fin du premier verset du *Lauda Sion*.



C. Enfin dans le 8^e ton on emploiera le Fa dièse dans toutes les cadences finales.

EXEMPLE (



cal

Le dièse a été employé par les compositeurs du

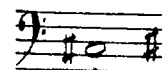
Nous croyons que l'usage du dièse est rationnel que d'employer les dièses qui sont l'usage du Plain-Chant.

24. Nous avons vu que les compositeurs du Plain-Chant employaient une échelle dans les transposer la plus

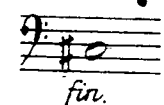
25. Divers systèmes ont été proposés pour la notation rationnelle et le notation des notes toutes les dominantes

26. Prenons l'exemple de la première dominante *La*.

Le second ton est *La* il faudra le Fa dièse et sa gamme

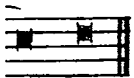
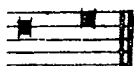


Le troisième ton est une tierce mineure. Voici la gamme



auraient du aussi
en définitive le
le dièze.
est-à-dire partout
on de triton, la

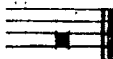
oté dans les Anti-
ans le 1^e, le 5^e et



ment) dans les 3^e,
e: *Cum Cuple-*
Laus Deo Patri

dièze que celui du
tre qu'accidentel,
chant, et enfin il
ier purement sans
aux cas suivants.
dences finales, *ad*

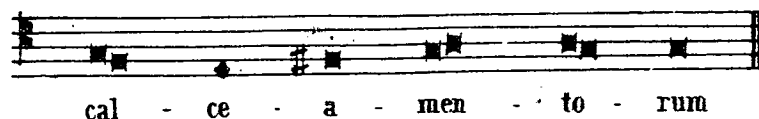
tous les cas où la
auda Sion.



- cis

e dans toutes les

EXEMPLE (*Antienne du Mercredi de la première semaine
de l'Avent*).



Le dièze a été employé dans tous ces derniers cas par tous les grands compositeurs du 16^e siècle et notamment par Palestrina.

Nous croyons donc qu'il vaudra mieux employer le dièze avec modération que d'écortcher les oreilles des fidèles par des successions barbares qui sont l'antithèse de la douceur consonnante qui doit régner dans le Plain-Chant.

§ 6.

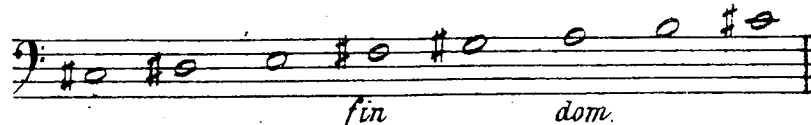
DU CHOIX D'UNE DOMINANTE.

24. Nous avons vu plus haut que l'étendue des huit tons de l'église embrassaient une totalité de deux octaves. Le besoin de restreindre cette échelle dans les limites d'une voix moyenne a été cause que l'on a dû transposer la plupart de ces tons.

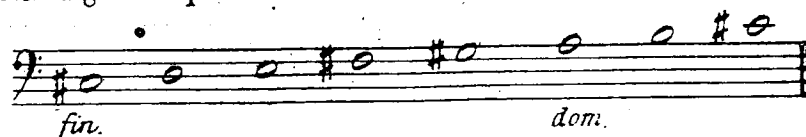
25. Divers systèmes ont tour à tour prévalu à cet égard. Le plus rationnel et le meilleur est celui qui consiste à réunir sur une seule note toutes les dominantes des huit tons.

26. Prenons par exemple *La* pour dominante unique : nous voyons que le premier ton tel qu'il est noté dans les livres de chant a pour dominante *La*. Il n'y a donc pas lieu à le transposer.

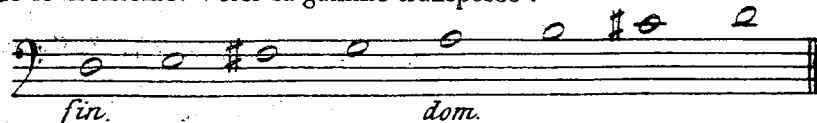
Le second ton a pour dominante *Fa*. Pour que cette note devienne *La* il faudra le transposer d'une tierce majeure. Sa finale sera donc un *Fa #* et sa gamme sera la suivante.



Le troisième ton qui a pour dominante *Ut* se trouve par conséquent une tierce mineure trop haut. On devra donc le transposer d'autant. Voici la gamme qui en résultera :



Le quatrième ton qui a *La* pour dominante ne sera pas transposé.
 Le cinquième qui a pour dominante *Ut* subira la même transposition que le troisième. Voici sa gamme transposée :



Le sixième ton a pour dominante *La*. Pas de transposition.

Le septième ton a pour dominante *Ré*. On le transpose à la quarte inférieure, Ainsi :



Le huitième ton a pour dominante *Ut*. Il exige donc une transposition de tierce mineure inférieure. Voici sa gamme transposée :

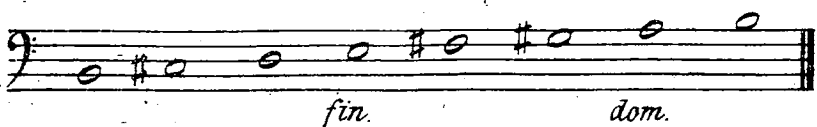


Tableau des 7 Gammes transposées sur la dominante unique *La*.

1 ^{er} Ton.	
2 ^e "	
3 ^e "	
4 ^e "	
5 ^e "	
6 ^e "	
7 ^e "	
8 ^e "	

OBSERVATION.
transpose pas. -
 la 5^e Antienne c
 Ferials et Pro Del
 27. On voit p
 A. Que l'éter
 d'une dominante

B. Que cette
 baryton et ténor
 le chant à l'unis

C. Qu'en cho
 trois non transp

D. Que parm
 inférieure, le 3^e
 le 7^e, enfin un se

Il est clair qu
 n'aura qu'à tran
 gammes précédé
 on les transposer

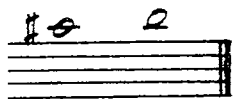
28. Dans les
 prendre *Sol* pou
 si les ténors sont
 pour dominante
 Hymnes, etc.

OBSERVATION.
 choix de la dom

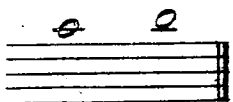
29. Le Guide
 portée pour aver

(1) Si l'on exécute
 on devra le transposer

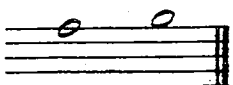
sera pas transposé.
à même transposition



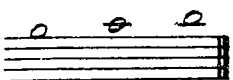
ansposition.
ranspose à la quarte



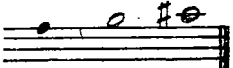
e donc une transposi-
e transposée :



dom.
minante unique La.



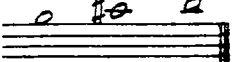
ante
ia dom.



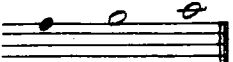
ia dom.



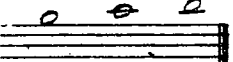
La dom.



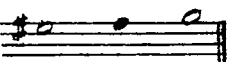
La dom.



La dom.



La dom.

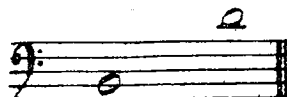


La dom.

OBSERVATION. Le ton nommé improprement 8^e irrégulier ne se transpose pas. — Les exemples les plus connus de cette tonalité, sont : la 5^e Antienne des Vêpres du Dimanche et le Sanctus des Messes In Feriis et Pro Defunctus.

27. On voit par la table précédente :

A. Que l'étendue entière du Plain-Chant est bornée par le moyen d'une dominante unique dans les limites d'une octave et d'une tierce :



B. Que cette étendue étant commune aux trois voix d'homme : basse, baryton et ténor, la dominante La se trouve être la plus favorable pour le chant à l'unisson accompagné par l'orgue.

C. Qu'en choisissant La pour dominante on a cinq tons transposés et trois non transposés.

D. Que parmi les 5 tons transposés trois le sont à la tierce mineure inférieure, le 3^e, 5^e et 8^e; un seul est transposé à la quarte inférieure, le 7^e, enfin un seul est transposé à la tierce supérieure, le 2^e. (1)

Il est clair que si l'on veut choisir pour dominante Si \flat ou Ut on n'aura qu'à transposer d'un demi-ton ou d'un ton et demi toutes les gammes précédentes. De même si l'on veut choisir Sol pour dominante on les transposera un ton plus bas.

28. Dans les chœurs où les voix de basse dominent, il sera bon de prendre Sol pour dominante dans les offices de longue haleine. De même si les ténors sont en nombre supérieur on pourra prendre Si \flat ou Ut pour dominante dans certains morceaux comme le Magnificat, les Hymnes, etc.

OBSERVATION. Dans tous les exemples qui vont suivre on a fait choix de la dominante unique La.

§ 7.

GUIDON.

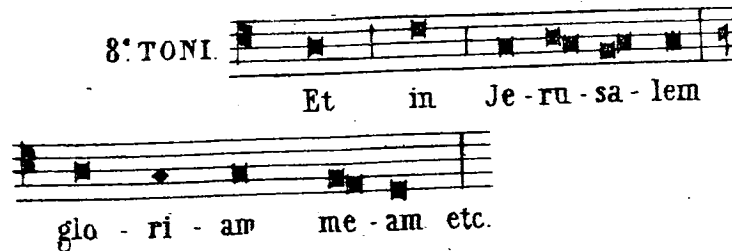
29. Le Guidon est une petite figure qui se place à la fin de chaque portée pour avertir le chantre en lui indiquant la première note de la

(1) Si l'on exécute sur les nouveaux livres de chant où le second ton est ordinairement transposé on devra le transposer une seconde fois une tierce mineure plus bas.

portée suivante :

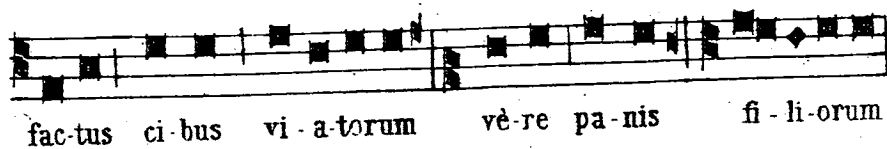
EXEMPLE.

3.^e Antienne des Vêpres du 3^{me} Dimanche de l'Avent.



29^{me}. Le Guidon se place aussi chaque fois que l'on change de clef dans le cours d'un chant.

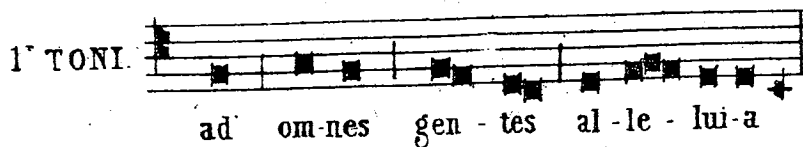
EXEMPLE.



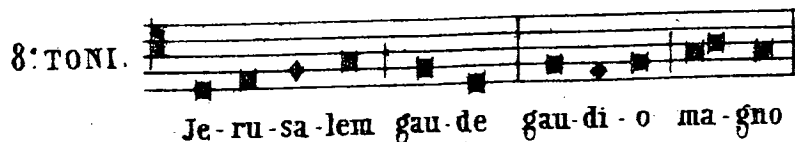
30. Il existe une autre espèce de Guidon, que l'on place à la fin des Antiennes pour indiquer l'intonation de l'Antienne suivante; ce signe très ingénieux est généralement en usage dans tous les Antiphonaires modernes.

EXEMPLE.

Fin de la 1^{re} Antienne des Vêpres du 3^{me} Dimanche de l'Avent.



Commencement de la 2^{me} Antienne des mêmes Vêpres.



31. Le Guidon qui se trouve à la fin de la 1^{re} Antienne sur le *S* indique que la 2^e Antienne doit commencer sur cette note.

32. Depuis l'éclésiastique tave. L'harmonie et tout au plus loin sur la ca

Mais l'invention de l'introduction une révolution

On comme les du conte sur un genre temps-là : la :

L'accompagnement du Chant comme et l'influence moderne, s'a — Cette époque haut dévelop

Il est inutile Plain-Chant que la musique point de ne j tutifs de l'art

Certes, il monotone, je non harmoni

33. Ce point nique qui co sa tonalité au accordée à l que dans sa t

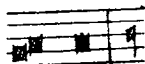
34. Dans l'clusivement rarement. —

(1) Voyez la F

§ 8.

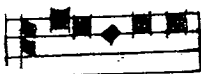
ACCOMPAGNEMENT.

e l'Avent.



sa - lem

change de clef



fi - li - orum

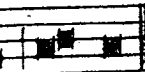
place à la fin des
divantes ; ce signe
es Antiphonaires

he de l'Avent.



- lui - a

s Vêpres.



) ma - gno

ntienne sur le S
note.

32. Depuis les temps apostoliques jusques vers le IX^e siècle le chant ecclésiastique s'exécutait simplement par des voix à l'unisson ou à l'octave. L'harmonie, au point de vue pratique, était généralement inconnue et tout au plus avait-on poussé la hardiesse jusqu'à employer de loin en loin sur la cadence finale quelque accord de quinte sans tierce.

Mais l'invention de l'orgue et la conséquence immédiate de ce fait : l'introduction dans l'église de la musique à plusieurs parties, opérèrent une révolution immense dans l'exécution de la musique d'église.

On commença dès lors à découvrir successivement les lois fondamentales du contrepoint, et presque immédiatement on en tenta l'application sur un genre de musique profondément enraciné dans les mœurs de ces temps-là : la musique d'église.

L'accompagnement par l'orgue, et l'harmonisation vocale du Plain-Chant commencèrent dès lors à jouer un rôle très important dans l'église, et l'influence de cette nouveauté, à laquelle nous devons notre musique moderne, s'accrut graduellement jusques vers le milieu du XVI^e siècle. — Cette époque marqua dans ce genre de musique la période du plus haut développement artistique.

Il est inutile d'examiner ici si l'influence de l'harmonie a été pour le Plain-Chant une source de bons ou de mauvais résultats, toujours est-il, que la musique harmonisée s'est incorporée dans notre sens auditif, au point de ne plus nous permettre la séparation des deux éléments constitutifs de l'art musical : la mélodie et l'harmonie.

Certes, il n'est pas de villageois au XIX^e siècle qui ne trouvât fade et monotone, je dirai même insupportable, l'emploi constant d'une musique non harmonisée.

33. Ce point adopté, examinons qu'elle est la combinaison harmonique qui conservera le mieux au Plain-Chant son caractère propre, et sa tonalité antique. Il n'est pas douteux que la préférence doive être accordée à l'harmonie consonnante (1) et encore ne doit-on l'employer que dans sa forme la plus simple : l'accord parfait sans renversement.

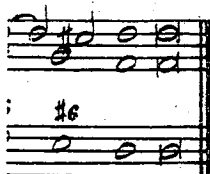
34. Dans l'harmonisation du Plain-Chant on emploiera donc presque exclusivement l'accord parfait. — L'accord de 6^e s'appliquera plus rarement. — Tous les autres accords ne s'emploieront *jamais*.

(1) Voyez la Préface.

uter de trois ma-

France pour tout

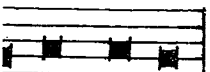
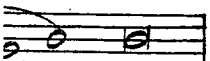
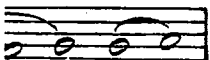
dans une certaine
nts harmoniques.
ect sans interrup-
ner.



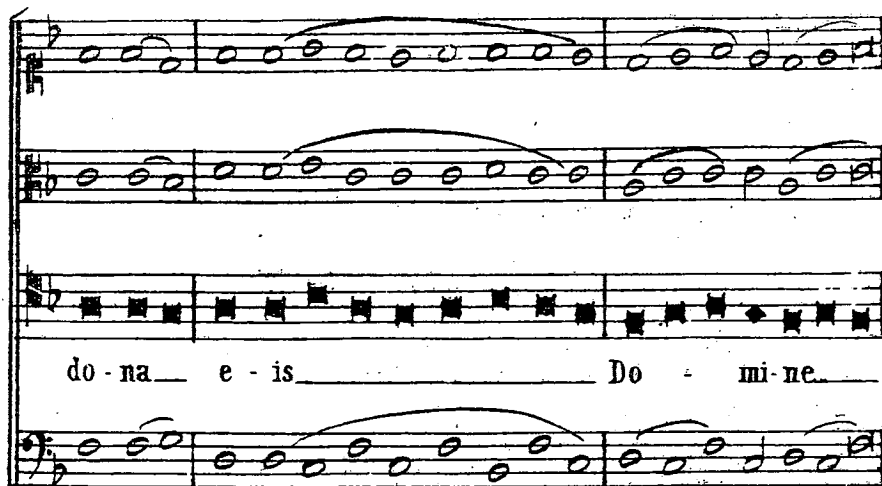
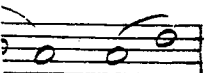
mi-hi

is les faux-bour-
le Plain-Chant, à
lifficile mais d'un

de ténor.

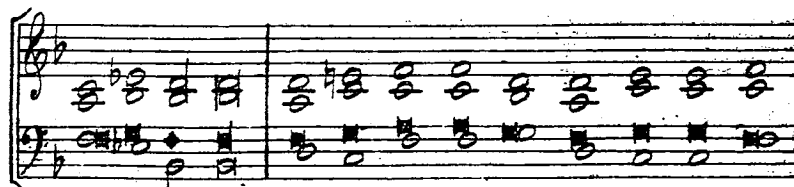


num

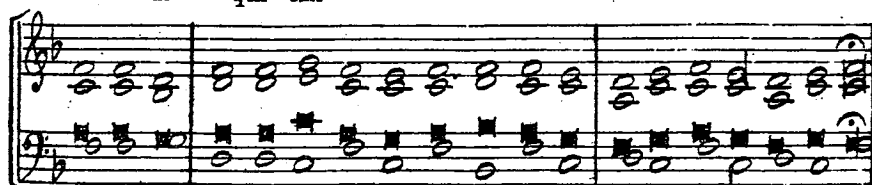


LE MÊME EXEMPLE DISPOSÉ POUR L'ORGUE.

NOTA. — Les notes marquées en noires sont celles du chant.



Re - qui - em



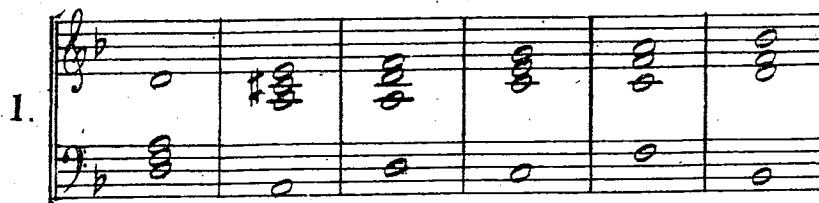
39. Enfin la troisième manière est celle qui est généralement adoptée en Belgique. — Elle est plus conforme au caractère mélodique du Plain-Chant que la première manière, et au point de vue de l'exécution elle n'offre pas autant de difficultés que la seconde. — Nous nous en occuperons donc exclusivement dans la suite de cet ouvrage, en commençant par l'harmonisation des huit échelles principales avec leurs modifications et leurs principales cadences finales.

Gammes des huit Tons.

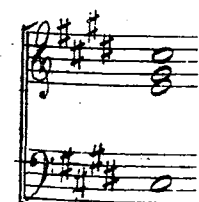
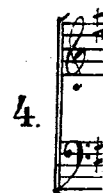
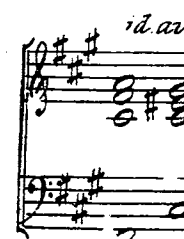
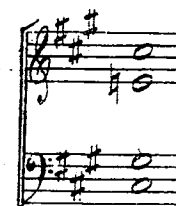
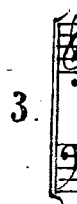
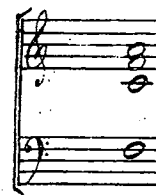
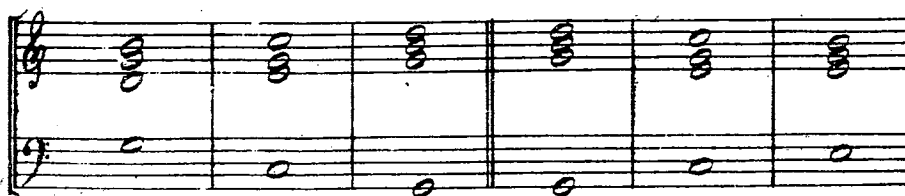
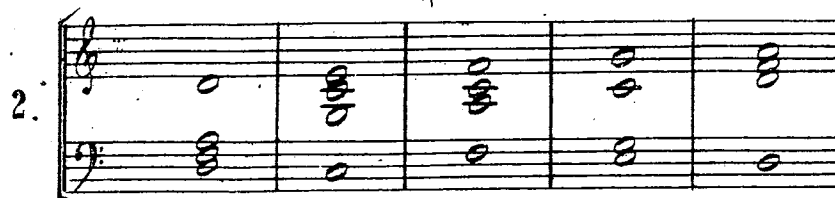
NOTA. Nous prenons toujours LA comme dominante.

NOTA. Les cadences finales sont indiquées par \frown

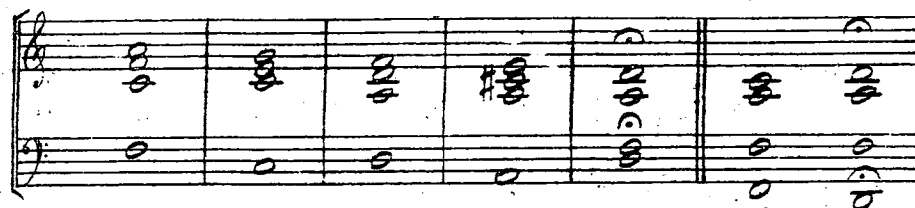
1^{er} TON avec Si \flat .



1^{er} TON
avec Si \flat .



Cad. fin.



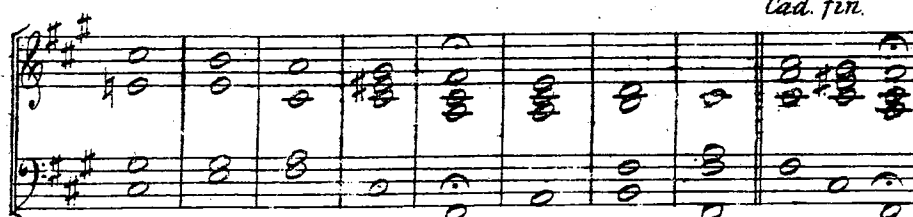
2° TON.

avec Si b (Ré dans la transposition)

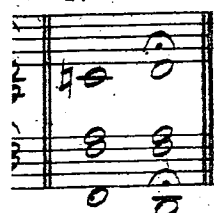
3.



Cad. fin.



4°

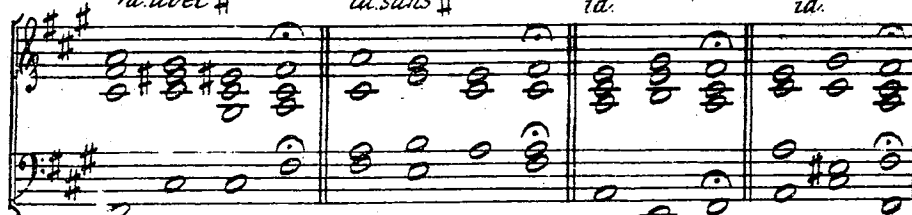


id. avec #

id. sans #

id.

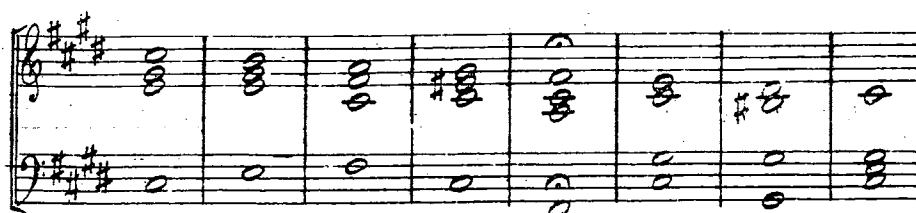
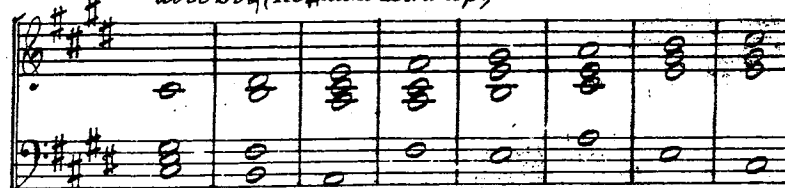
id.



2° TON.

avec Si b (Ré dans la transp.)

4.



1^e Cad. fin. 2^e id. 3^e id.

3. TON.

5.

Cad. fin.

4. TON.

6.

1^e Cad. fin. 2^e id. 3^e id.

8.

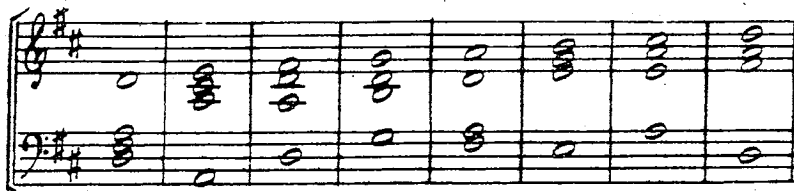
9.

(+). Dans la gam.

10

5^e TON.avec Si \flat (Sol \sharp dans la transposition.)

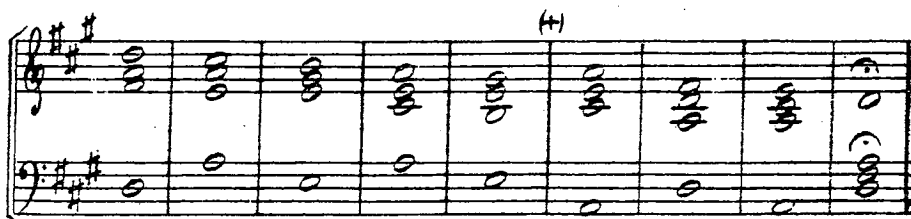
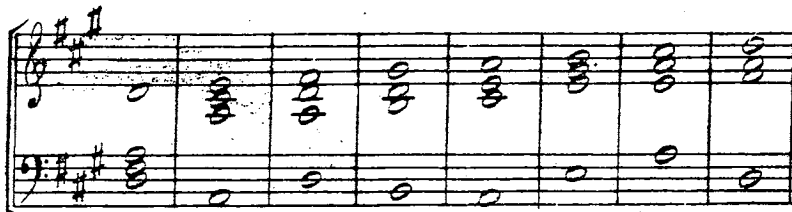
8.



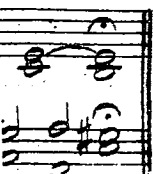
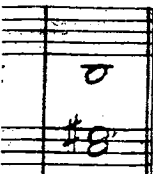
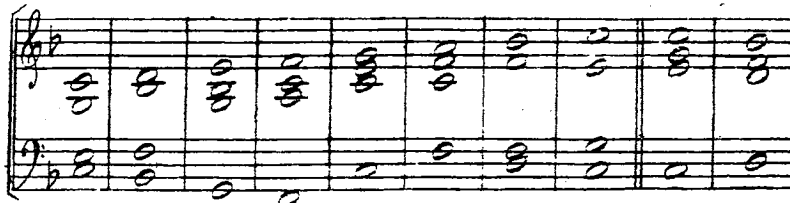
Cad. fin.

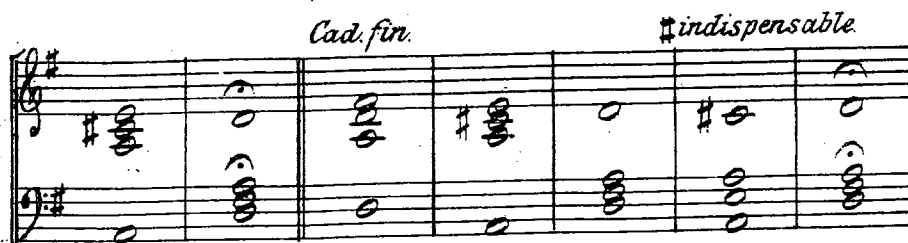
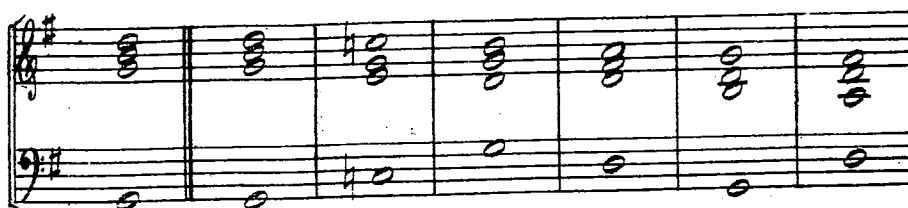
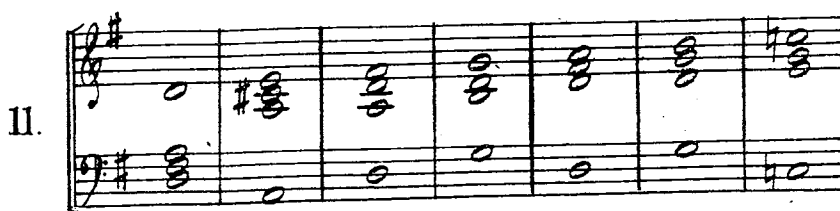
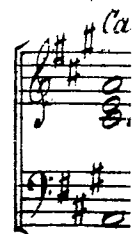
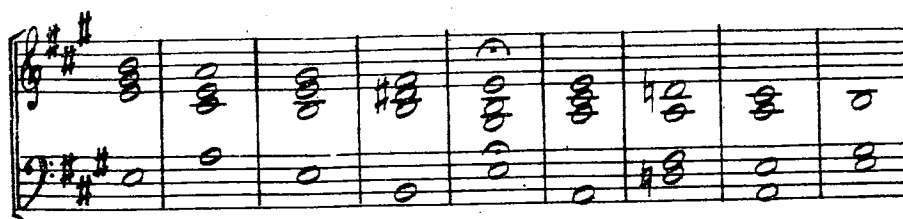
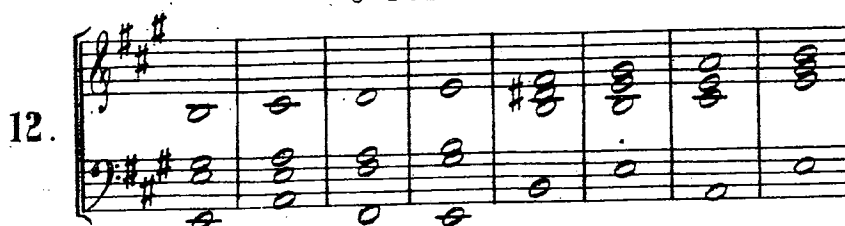


9.

5^e TON.avec Si \flat (Sol \sharp dans la transp.)(+) Dans la gamme descendante de ce ton le Si \flat est toujours suivi d'Ut.6^e TON.

10



7^e TON.8^e TON.

40. On
employé pr
que dans le
les autres c

41. On
port harmo
nement à a
tons font e:

42. Les
ou trois gar

A. Le p
dentelles s

B. Le c
cadences au

C. Le ti
La majeur

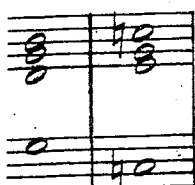
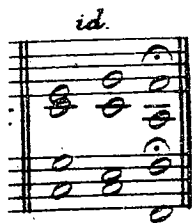
l'accord d'

D. Dans
celles d'Ut
y apparaiss
majeur.

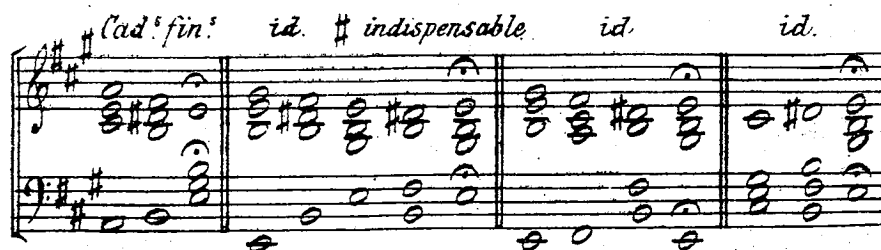
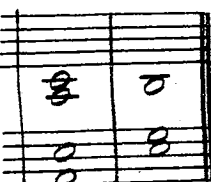
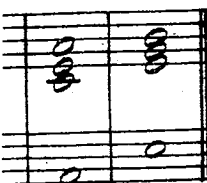
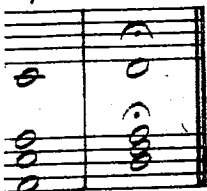
E. Le se
ton de Sol
tonalité de

F. Le l
majeur. Le

43. Nou
éclaircir ce
obscur. To
usage quoti
sont presqu



indispensable



40. On voit par les gammes précédentes que l'accord parfait est employé presque exclusivement; l'accord de 6° ne s'emploie régulièrement que dans le 4° ton, sur la pénultième note de la cadence finale, dans les autres cas son emploi est purement accidentel.

41. On aura remarqué que les gammes précédentes, tant sous le rapport harmonique que sous le rapport mélodique, ne répondent exactement à aucune de nos gammes modernes. Les cinquième et sixième tons font exception. Ils répondent parfaitement à notre tonalité majeure.

42. Les six autres tons participent généralement du caractère de deux ou trois gammes :

A. Le premier ton fait ses cadences sur *Ré* mineur, ses cadences accidentelles sur l'accord de *La* majeur et *Ut* majeur.

B. Le deuxième ton fait sa cadence finale sur *Fa* # mineur. Ses cadences accidentelles sont *La* majeur, *Ut* # majeur et *Mi* majeur.

C. Le troisième ton offre alternativement le caractère des gammes de *La* majeur, *Fa* # mineur et *Mi* majeur. Sa cadence finale se fait sur l'accord d'*Ut* # majeur.

D. Dans le quatrième ton aucune gamme ne domine exclusivement; celles d'*Ut* majeur, *Ré* mineur, *Fa* majeur, *Sol* majeur et *La* mineur y apparaissent tour-à-tour. La cadence finale se fait sur l'accord de *Mi* majeur.

E. Le septième ton présente dans sa partie supérieure le caractère du ton de *Sol* majeur; dans la partie inférieure il répond exactement à la tonalité de *Ré* majeur.

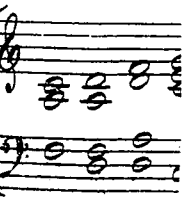
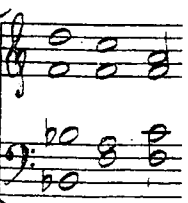
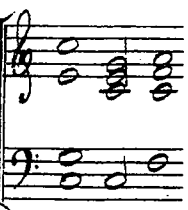
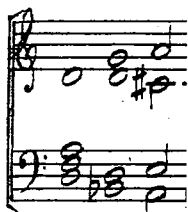
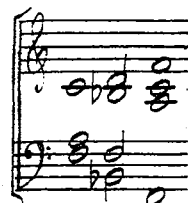
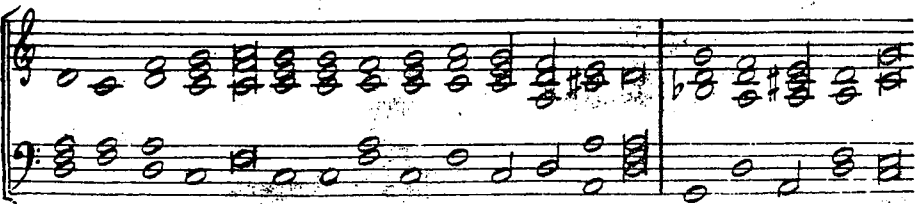
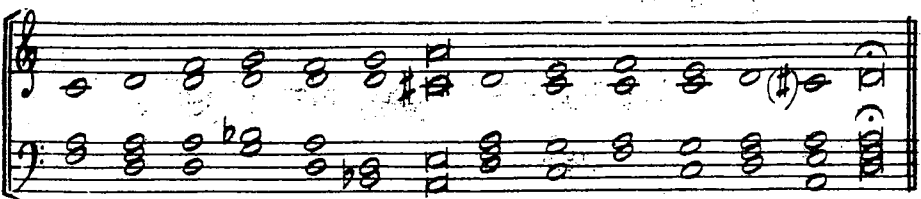
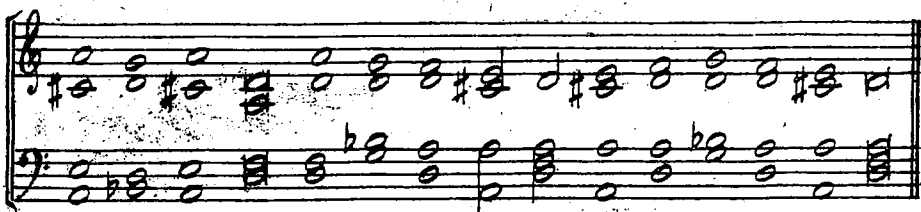
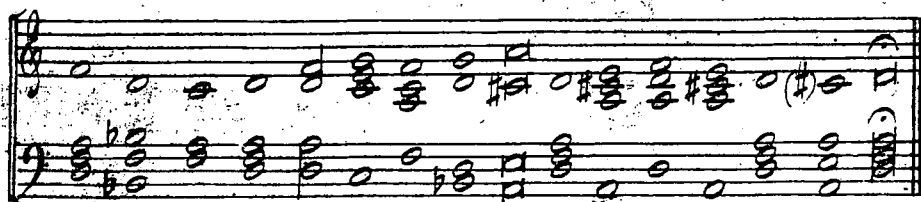
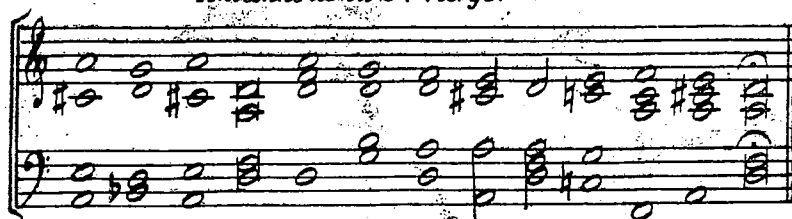
F. Le huitième ton flotte entre les tonalités de *La* majeur et *Mi* majeur. Le ton de *Ré* apparaît avec l'emploi du *Si* b.

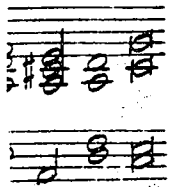
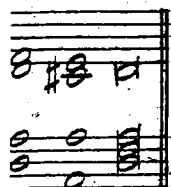
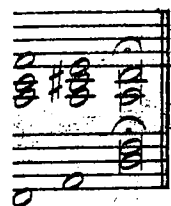
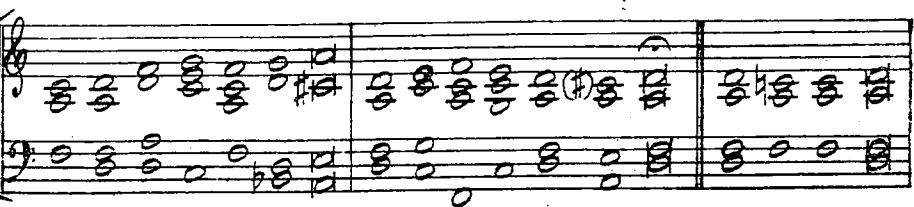
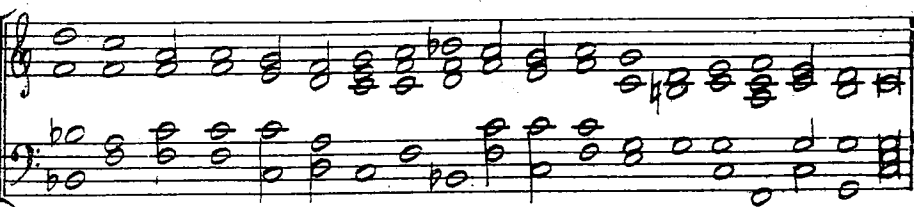
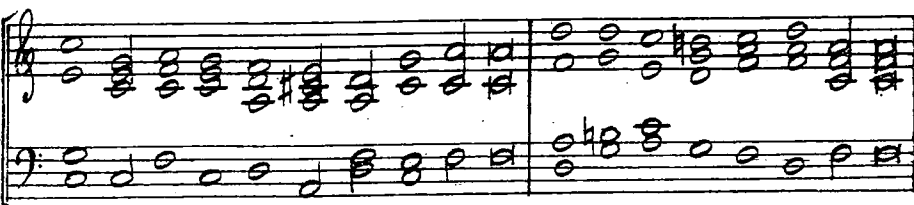
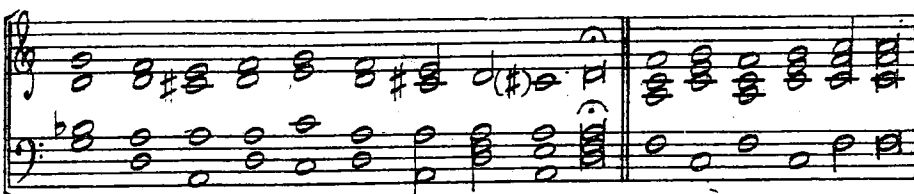
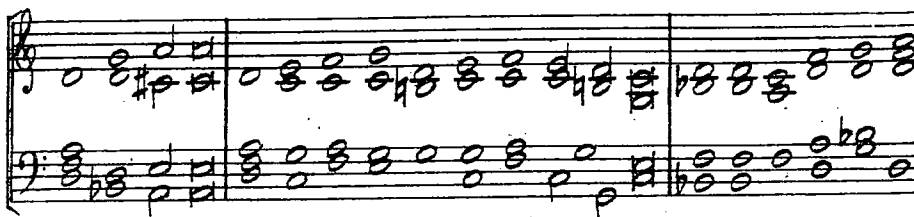
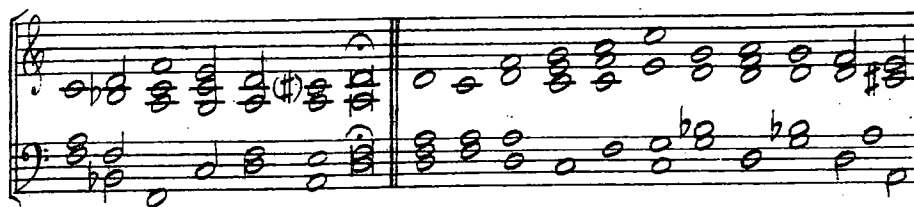
43. Nous donnons ici quelques exemples dans les huit tons pour éclaircir ce qui dans les règles précédentes pourrait sembler difficile ou obscur. Tous ces exemples sont choisis parmi les chants qui sont d'un usage quotidien, ou qui renferment quelques anomalies. Les Hymnes sont presque tous dans ce dernier cas.

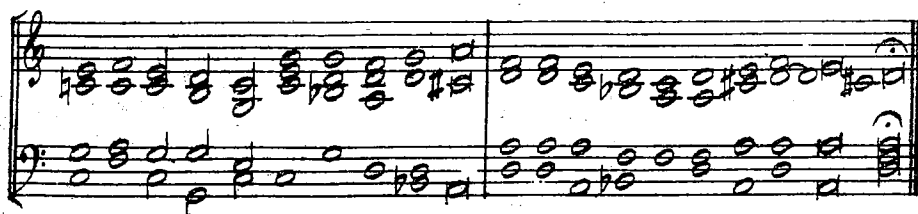
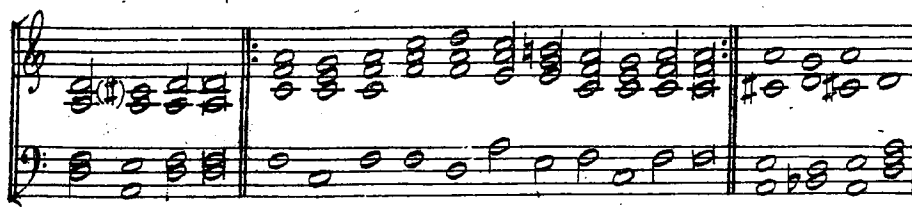
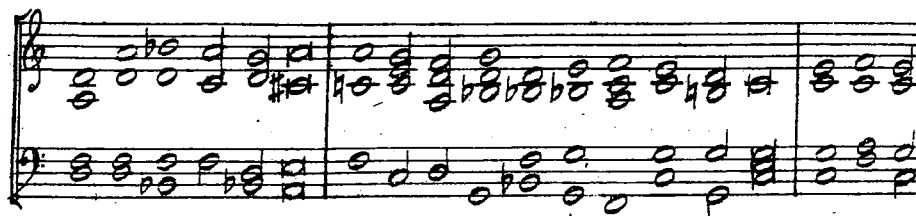
CHANTS DU PREMIER TON.

Salve Regina,
Antienne de la S^{te} Vierge.

1.

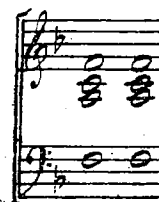
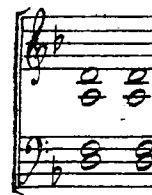
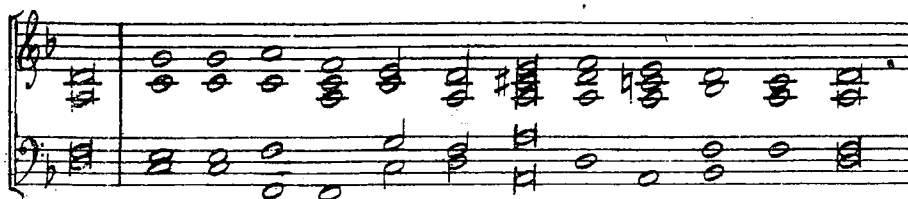
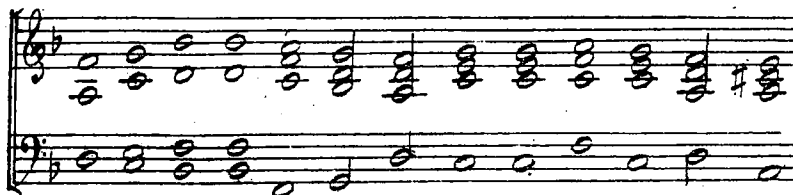




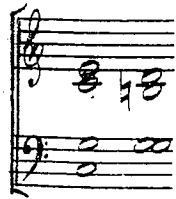
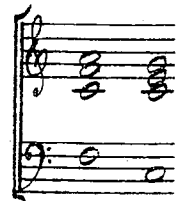
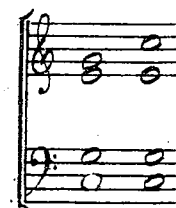
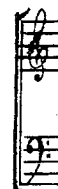


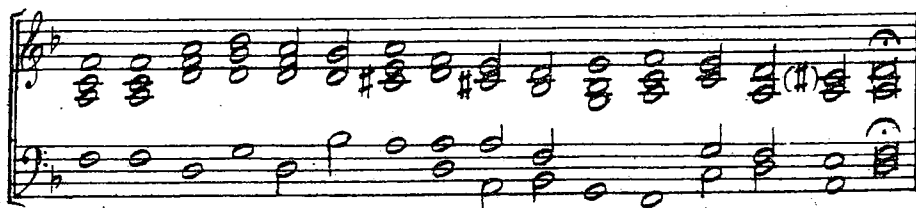
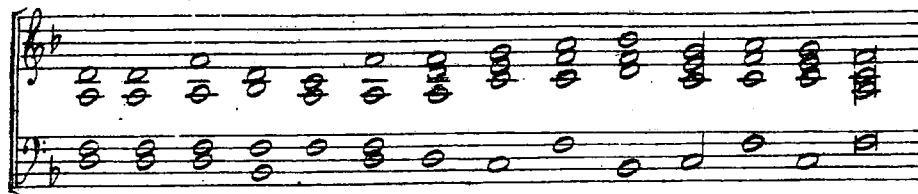
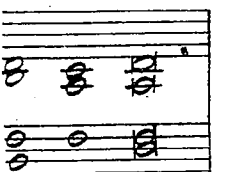
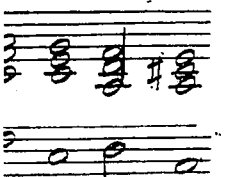
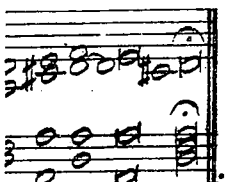
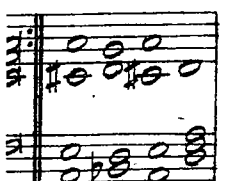
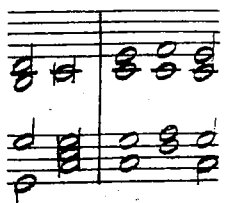
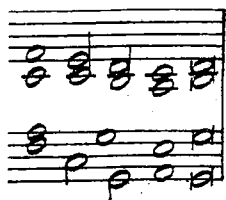
Vexilla Regis.
Hymne de la Passion.

2.

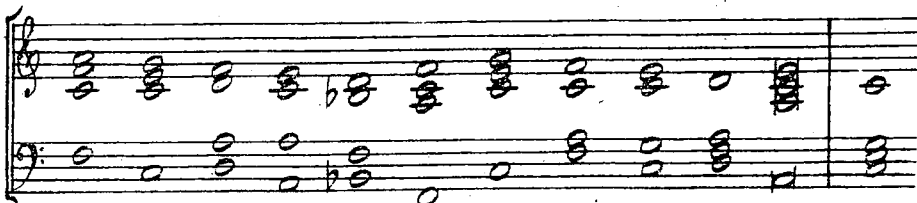
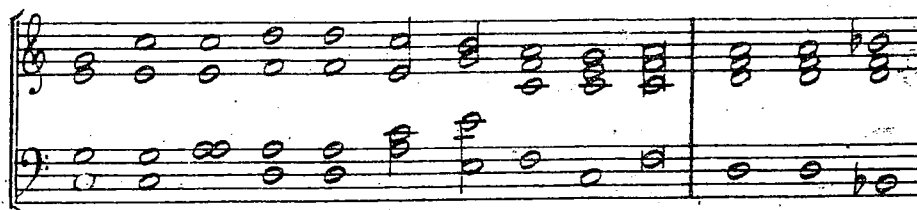
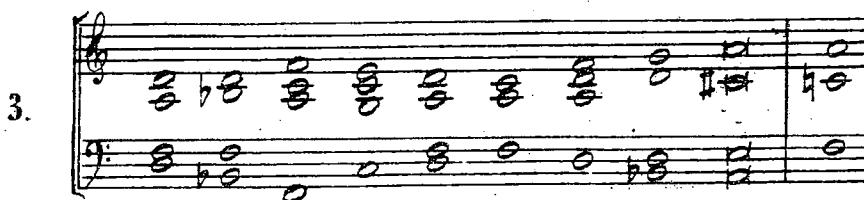


3.

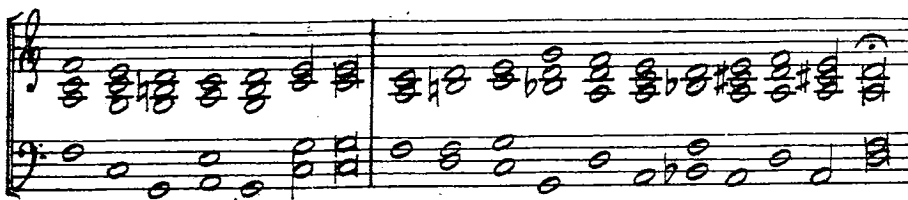
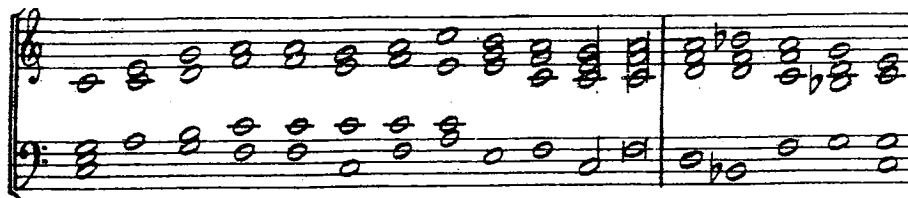
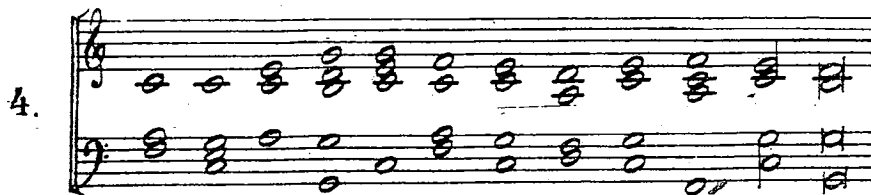




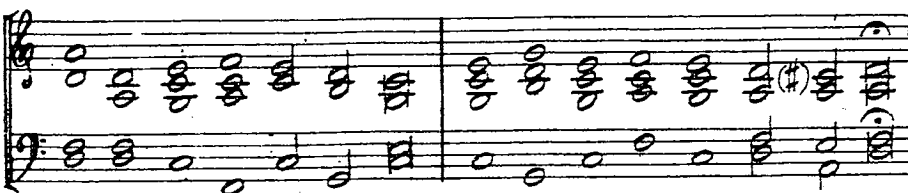
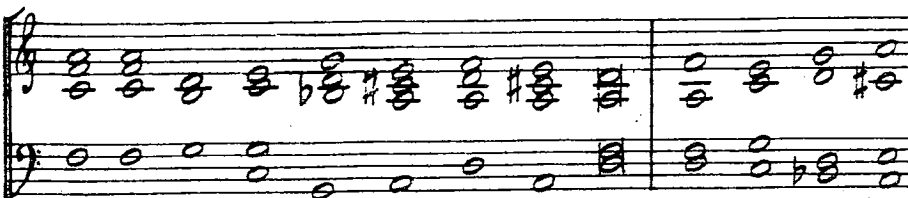
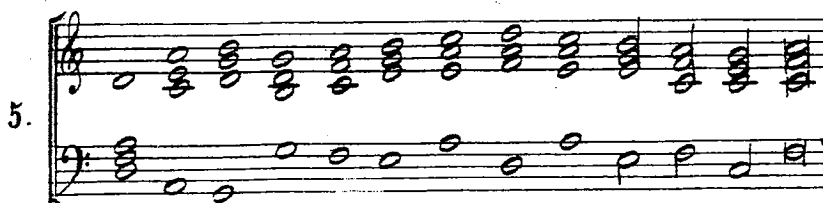
Ad regias agni dapes.
Hymne de Quasimodo.



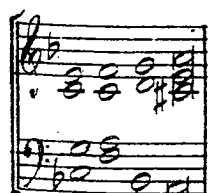
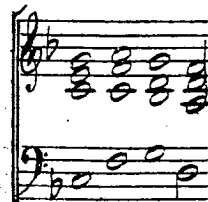
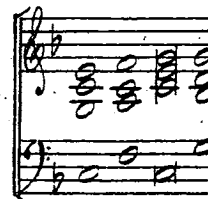
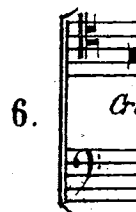
Placare Christe servulis.
Hymne de la Toussaint.



Ave maris stella.
Hymne des fêtes de la S^{te} Vierge.



Le chant qu
 — On le rang
 vraie place ser
 gulier). La con
 Voici quelqu
 Messe In Sem



Le chant qui suit est un de ceux qui présentent le plus d'anomalies.
— On le range ordinairement parmi les chants du 1^{er} ton, quoique sa vraie place serait à côté du Sanctus de la Messe *Pro Defunctis* (8^e irrégulier). La conclusion appartient au 4^e ton.

Voici quelques strophes de ce chant qui n'est autre que le *Credo* de la Messe *In Semiduplicibus*.

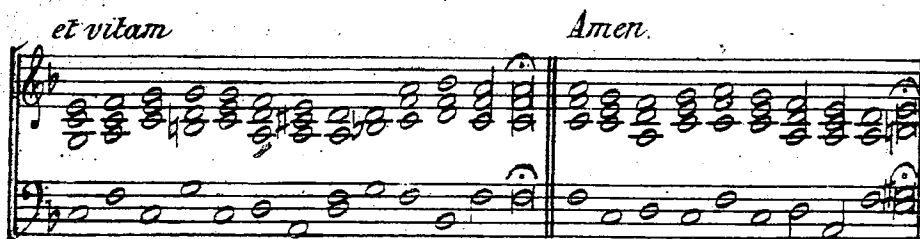
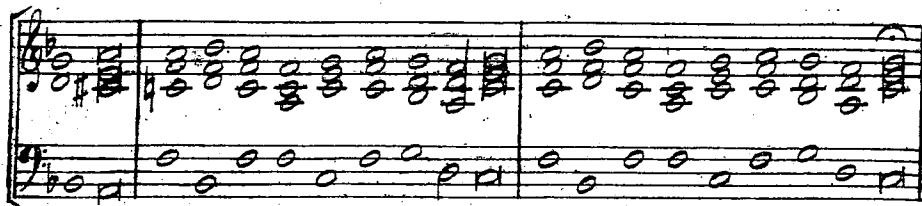
6. *Patrem omnipotentem*

Cre do in unum De um

Et in unum

Deum de Deo

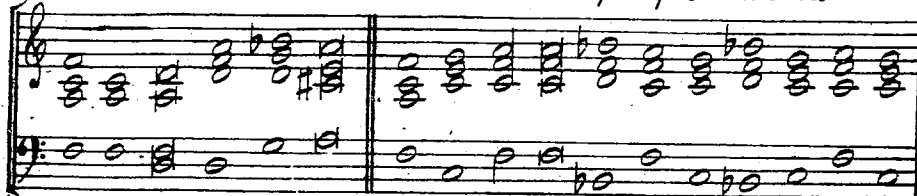
Et incarnatus est



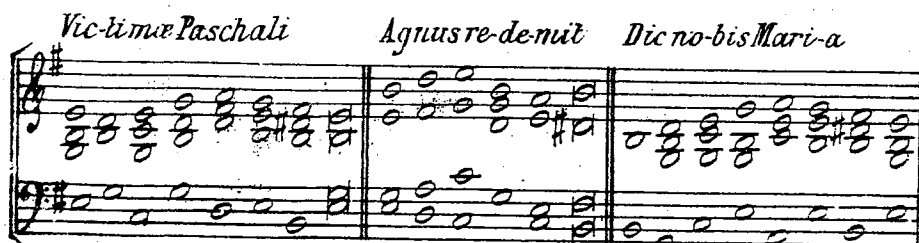
On étudiera encore, comme exercice, les Hymnes suivantes :
Christe Santorum decus. — S. Gabriel (18 Mars).
Regali Solio. — S. Hermenegilde (13 Avril).
Sæpe dum Christi. — Notre Dame de Bon Secours (24 Mai).
Exultet orbis gaudiis. — SS. Apôtres.

Quelques chants du 1.^r Ton commencent par le Fa. Ex.

1. A - ve Ma - ri - a 2. Do - mi - ne qui - ni - ta - len - ta



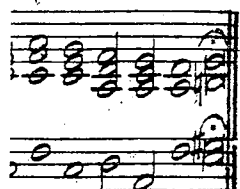
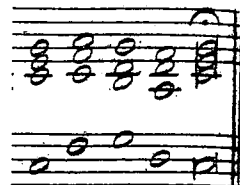
Les chants surabondants, comme *Victimæ Paschali*, seront transposés un ton plus haut. — Voici les passages de cette prose qui pourraient offrir quelques difficultés.



CHANTS DU DEUXIEME TON.

*Offertoire de La Messe des morts.**Do-mi-ne*

7.

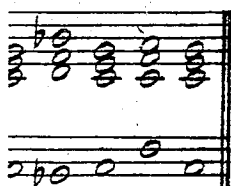
li-be-ra-me

mes suivantes :
Vars).

ecours (24 Mai).

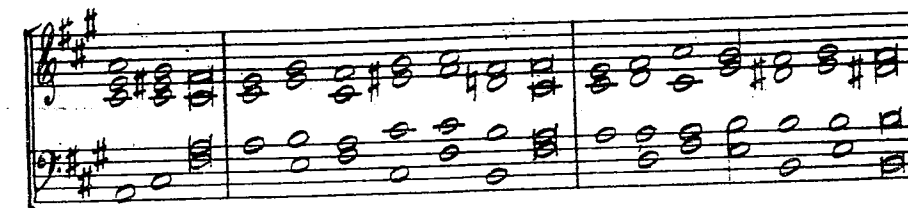
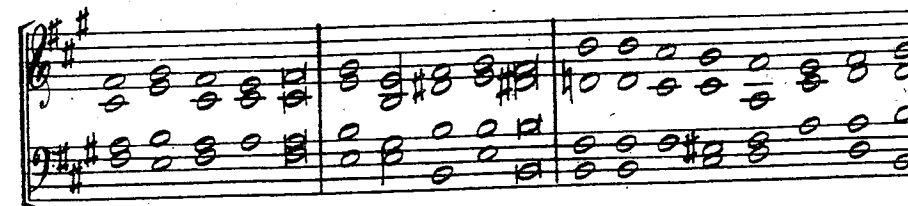
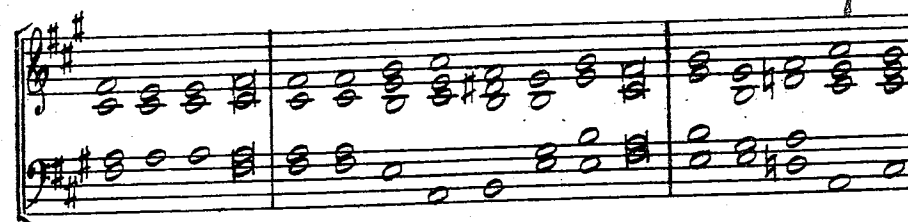
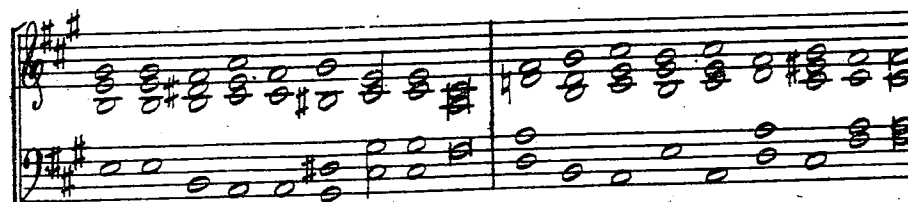
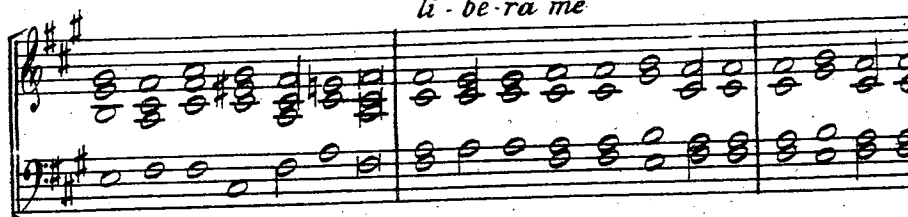
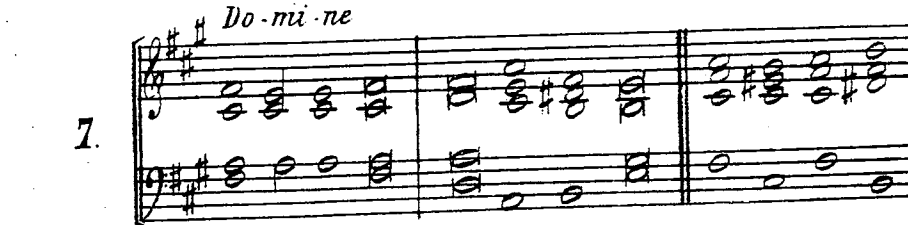
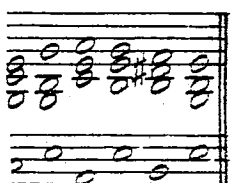
le Fa. Ex.

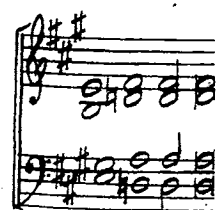
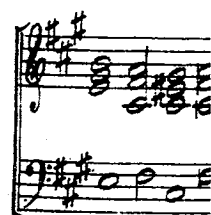
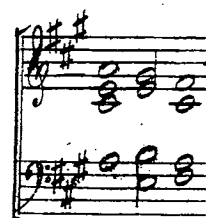
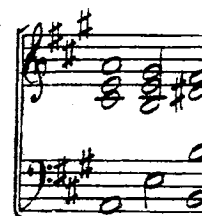
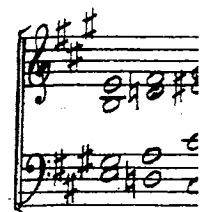
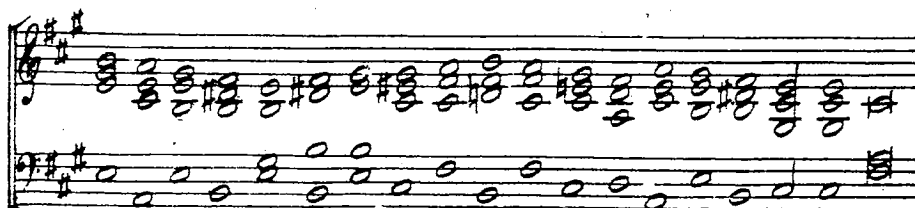
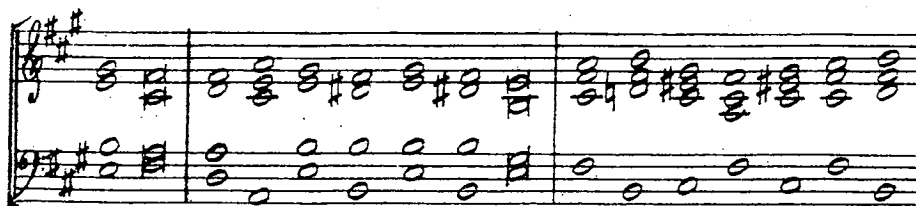
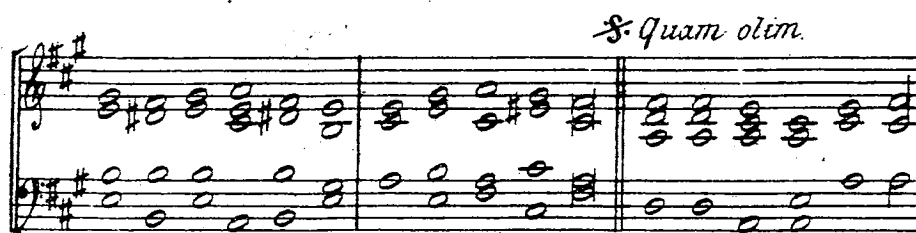
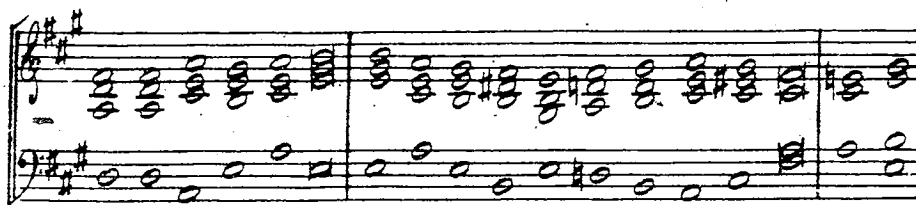
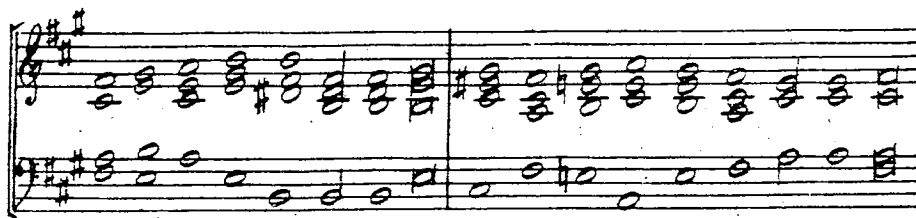
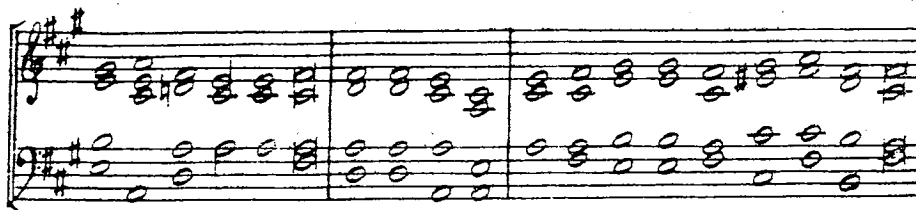
ta-len-ta

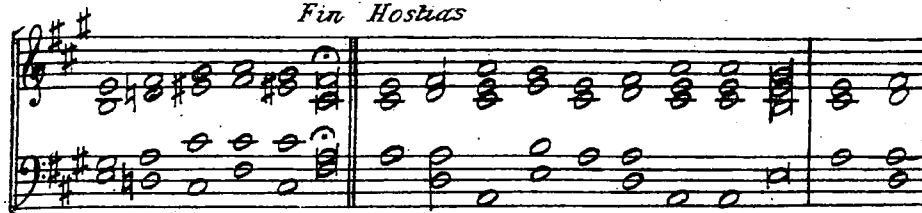
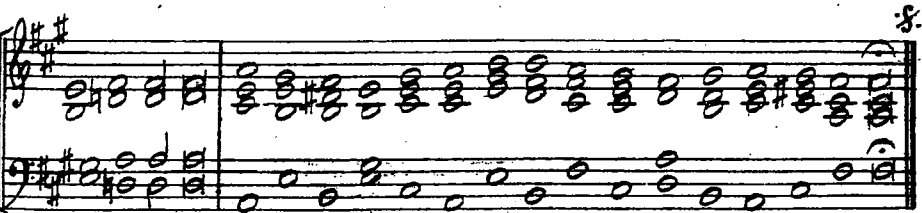
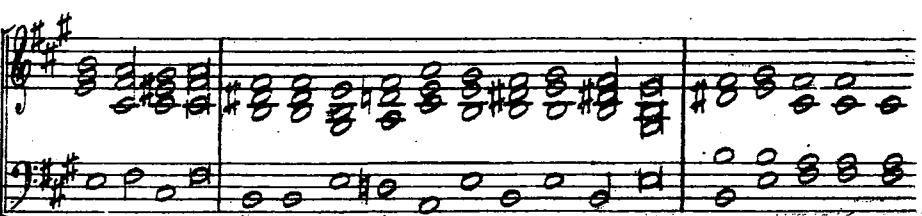
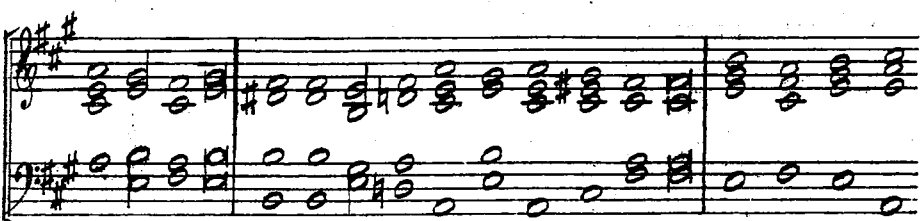
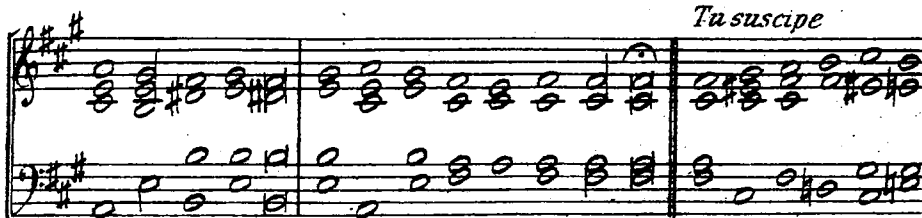
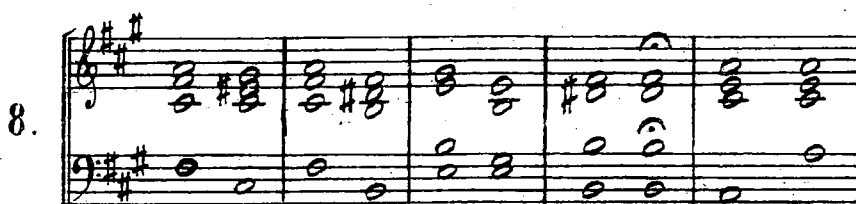


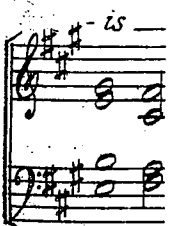
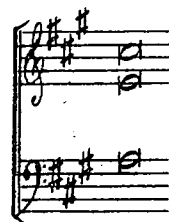
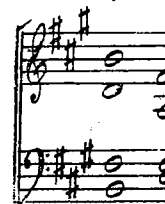
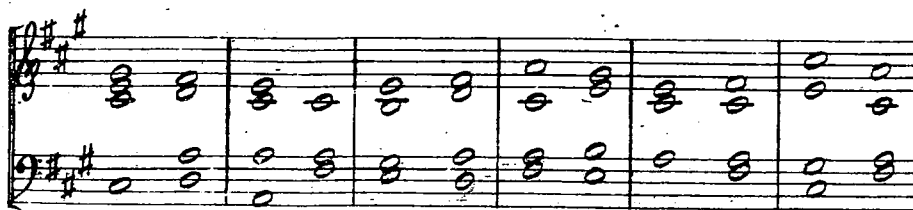
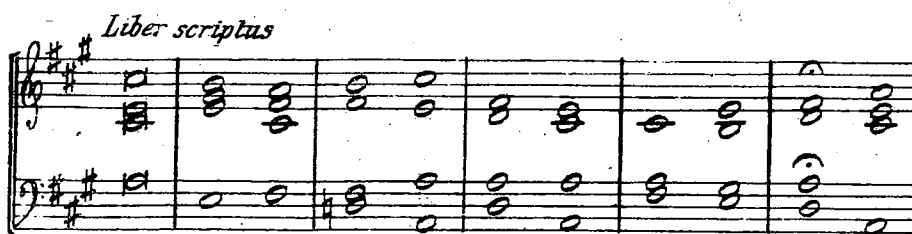
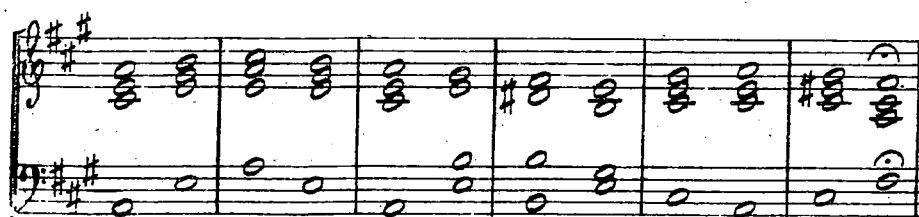
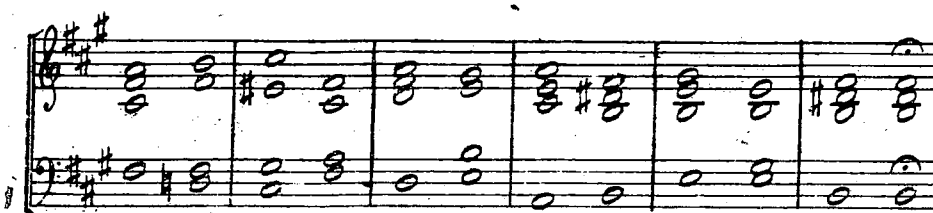
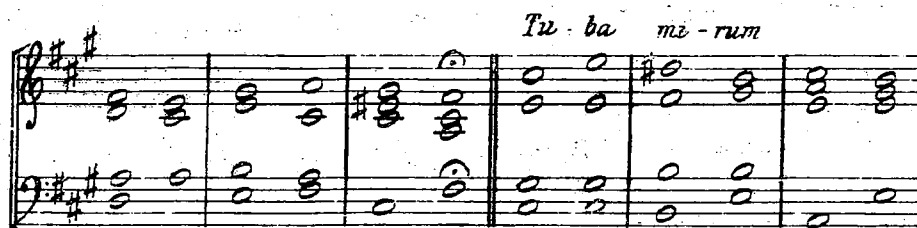
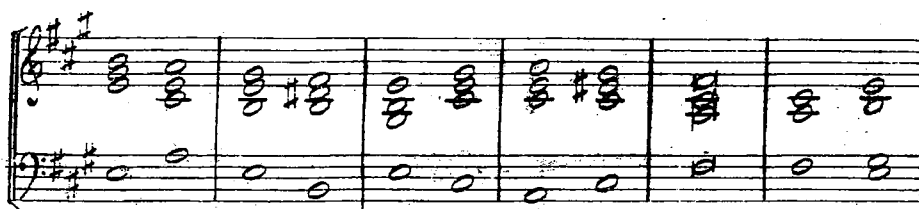
ali, seront trans-
e prose qui pour-

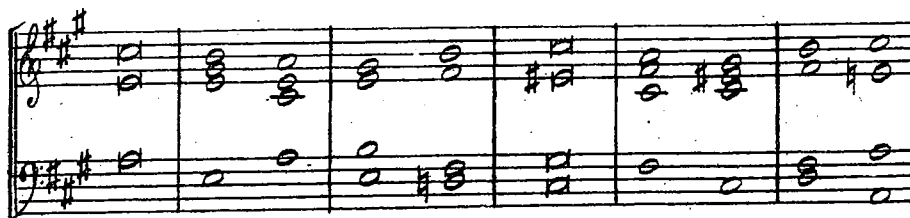
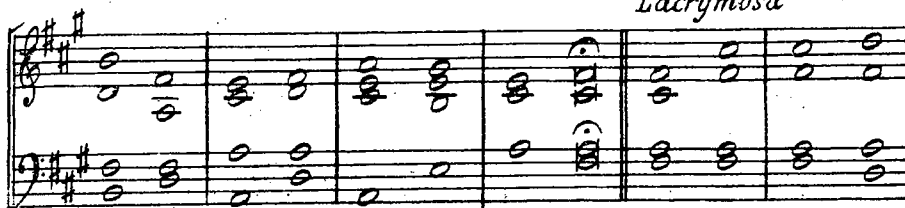
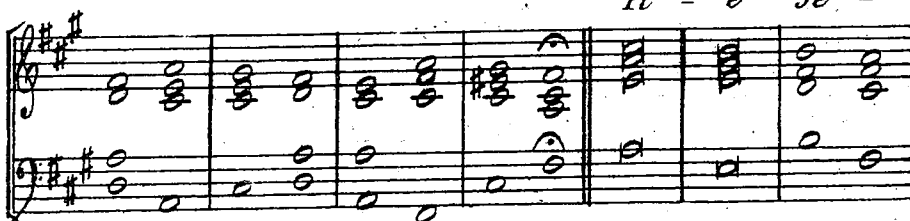
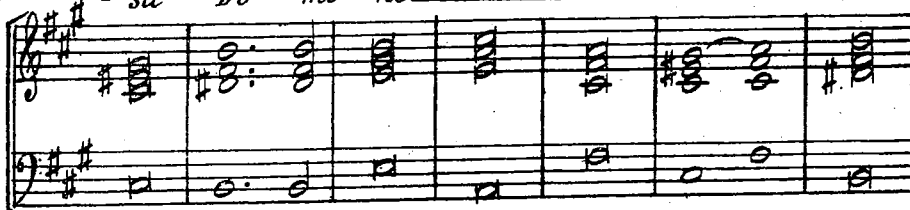
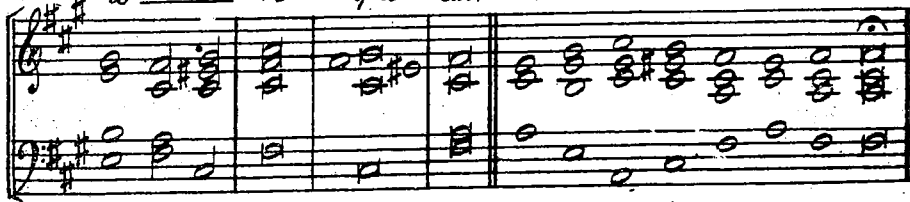
-bis Mari-a





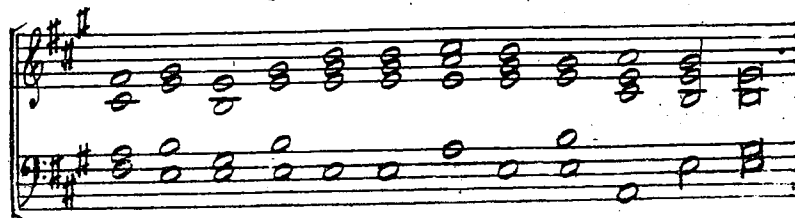
Fin Hostias*Tu suscipe**Dies iræ**Prose de la messe des morts.*

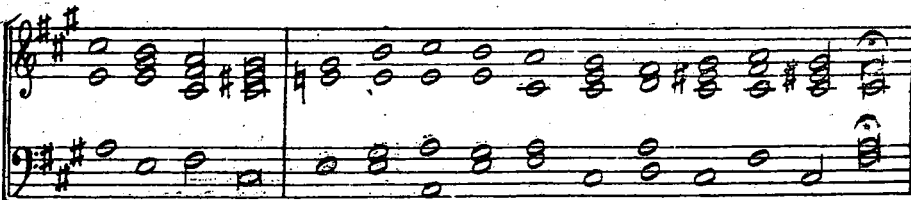
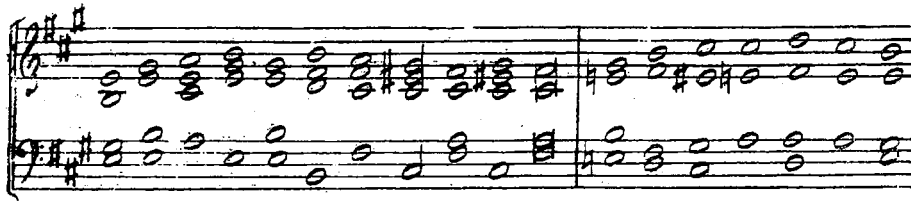


Lacrymosa*Pi - e - Je -**- su Do - mi - ne do - na e -**- is re - qui - em.*

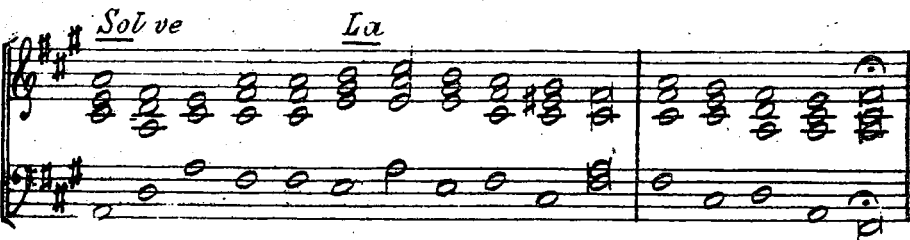
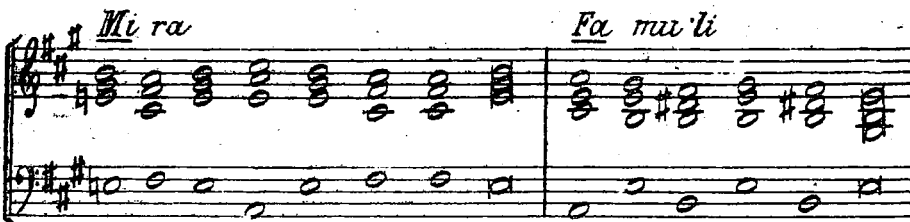
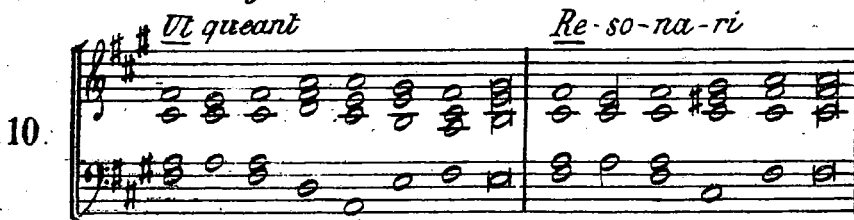
Jesu redemptor,
Hymne de Noël.

9.

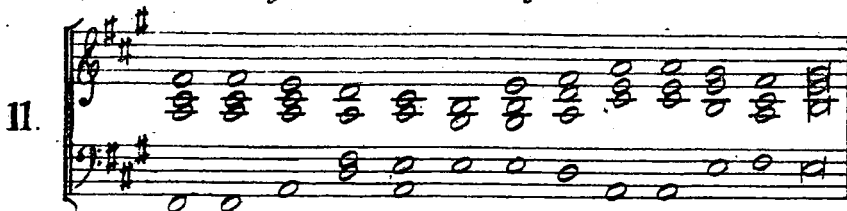




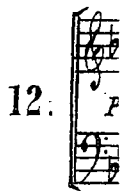
Ut queant laxis,
Hymne de S. Jean Baptiste.

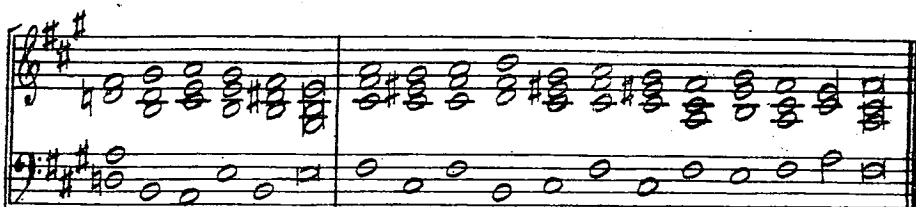
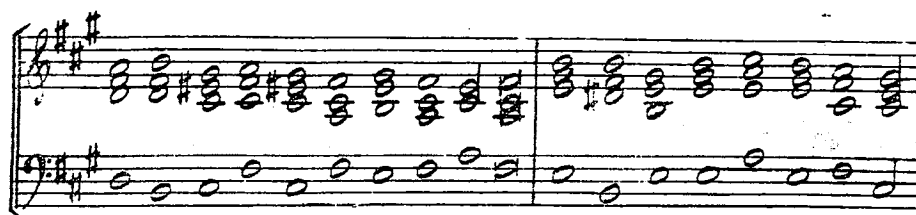


O gloriosa virginum,
Hymne de la S. Vierge.



Comme or
la Préface a
ment de ces





Comme on a l'habitude dans quelques églises d'accompagner à l'orgue la *Préface* ainsi que le *Pater Noster*, nous donnons ici l'accompagnement de ces deux chants qui ne sont pas sans offrir quelques difficultés.

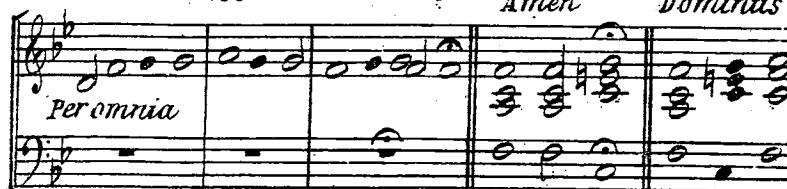
Préface

Amen

Dominus

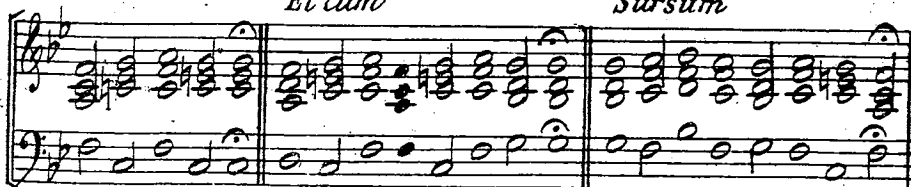
12.

Per omnia



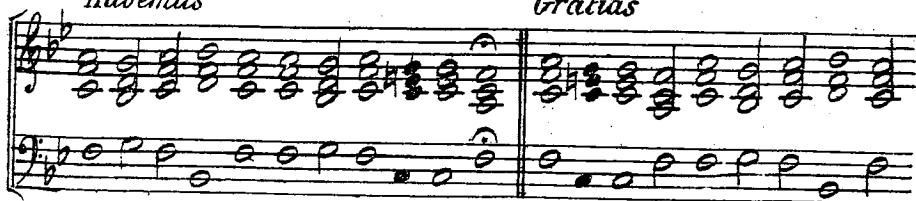
Et cum

Sursum

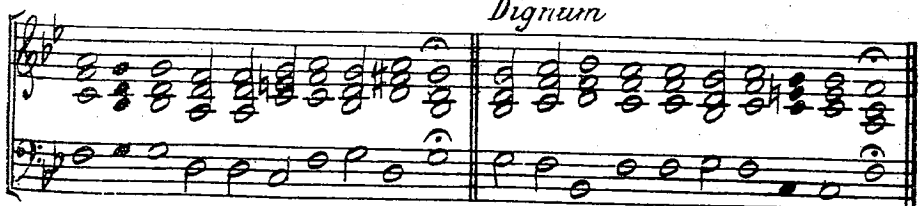


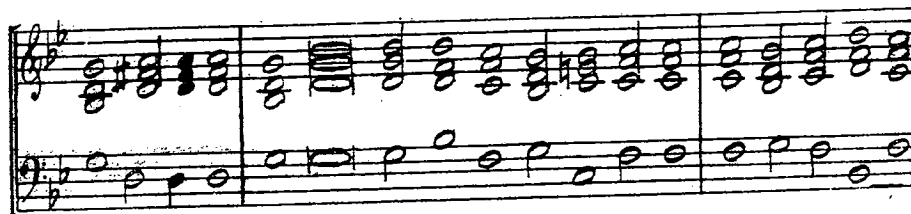
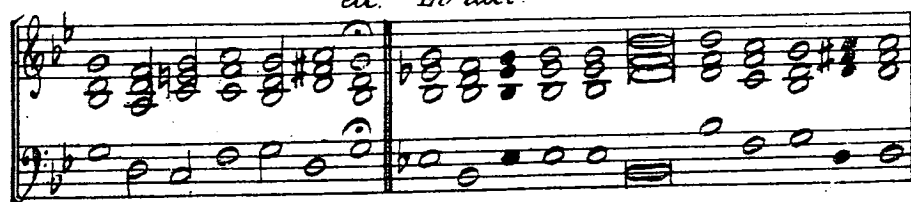
Habemus

Gratias

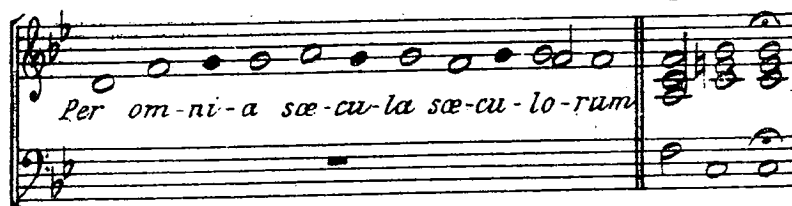
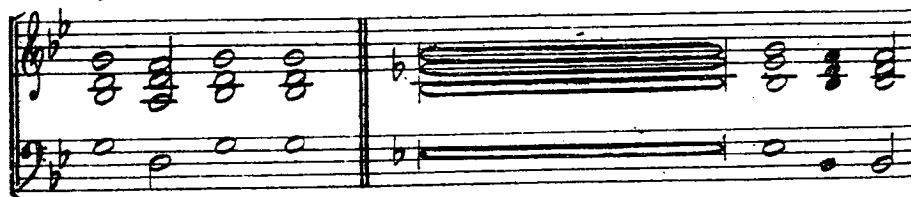
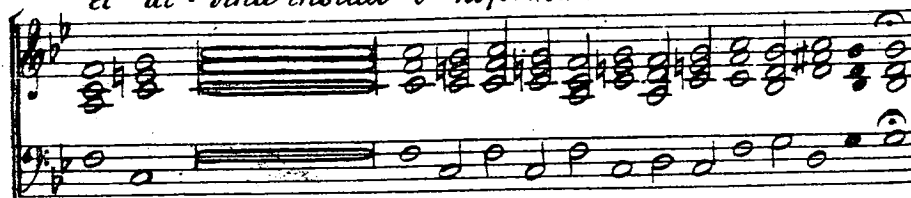
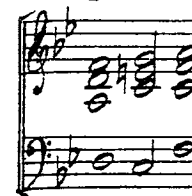
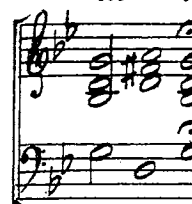
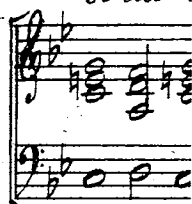
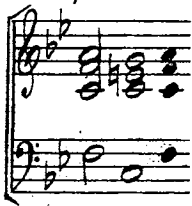
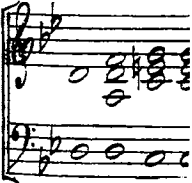


Dignum



Vere dignum*etc. Et ideo.**etc.***Pater noster.***A - men.*

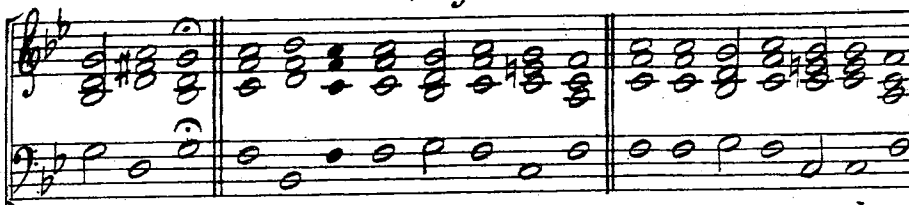
13.

Per om-ni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum*O - re - mus Præceptis salutaribus mo-ni-ti**et di - vina insti-tu-ti-o-ne for-mati au-de - mus di - cere**Pa - ter**tu -**si - cut**quo - ti - di**nostra**et ne nos*

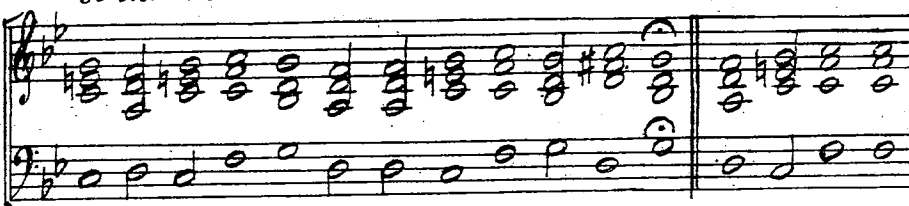
Pa-ter noster qui es in cœlis sancti-fi-ce-tur no-men



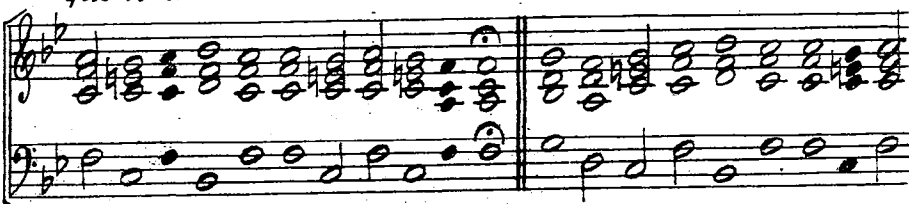
tu-um ad-ve-ni-at regnum tuum fi-at vo-luntas tua



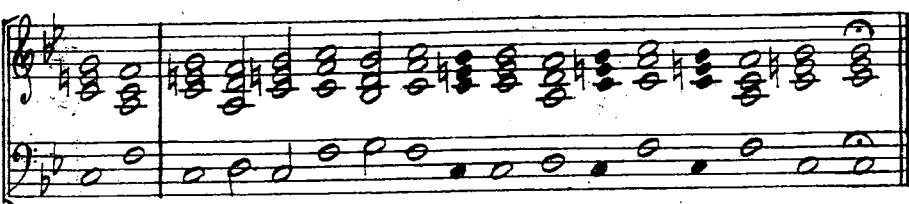
si-cut in cœ-lo et in ter-ra pa-nem nostrum



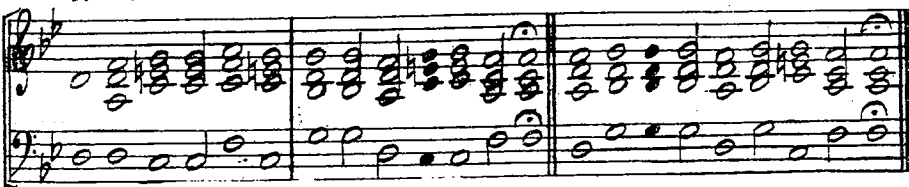
quo-ti-di-anum da nobis hodie et di-mitte no-bis debi-ta



nostra si-cut et nos dimitti-mus de-bi-to-ri-bus nostris



et ne nos inducas in tenta-ti-o-nem, Sed li-be-ra nos a ma-lo



CHANTS DU TROISIEME TON.

Dum esset rex,
1^{re} Antienne des Vêpres de la S^{te} Vierge.

14.

Two staves of music in G major (one sharp). The upper staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, while the lower staff has a simple bass line with single notes and some dyads.

Continuation of the first antiphon, measures 5-8. The musical texture remains consistent with the first system.

Nigra sum sed formosa,
3^e Antienne des mêmes Vêpres.

15.

Two staves of music in G major. The upper staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes, while the lower staff continues with a simple bass line.

Continuation of the second antiphon, measures 5-8. The upper staff's melody becomes more complex with some sixteenth-note passages.

Continuation of the second antiphon, measures 9-12. The piece concludes with a final cadence on both staves.

16.

Two staves of music in G major. The upper staff has a simple melody, and the lower staff has a bass line.

Continuation of the third antiphon, measures 5-8.

17.

Two staves of music in G major. The upper staff has a simple melody, and the lower staff has a bass line.

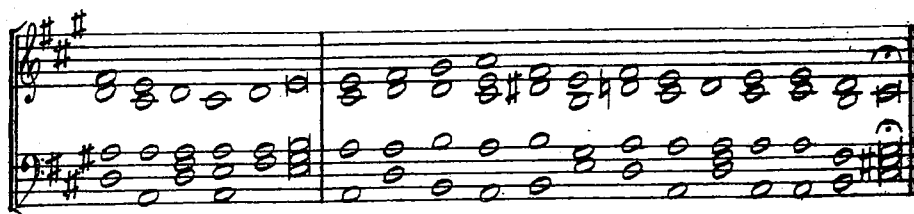
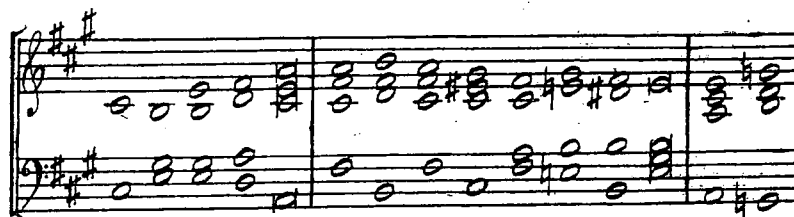
Continuation of the fourth antiphon, measures 5-8.

Continuation of the fourth antiphon, measures 9-12.

Continuation of the fourth antiphon, measures 13-16, concluding the piece.

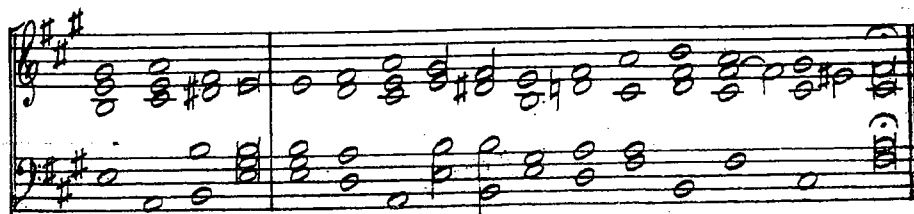
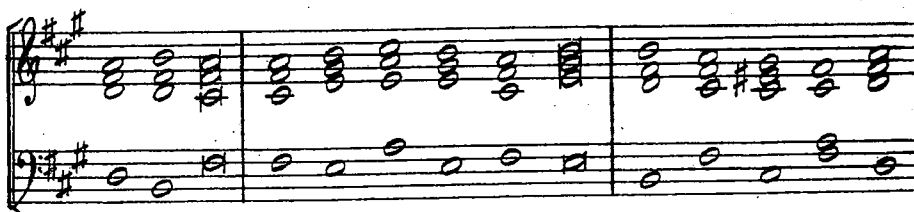
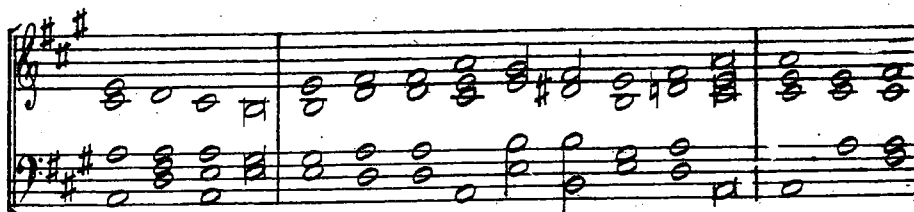
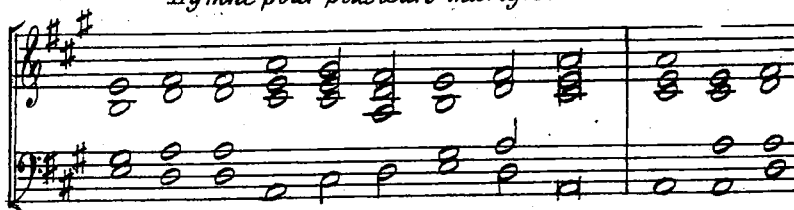
Cum complerentur,
1^{re} Antienne des Vêpres de la Pentecôte.

16.



Sanctorum meritis,
Hymne pour plusieurs martyrs.

17.



CHANTS DU QUATRIÈME TON.

Te Deum

Hymne de S.^r Ambroise et S.^r Augustin.

NOTA. — Nous donnons seulement les versets qui offrent une mélodie différente.

18.

Te æternum

Sanctus

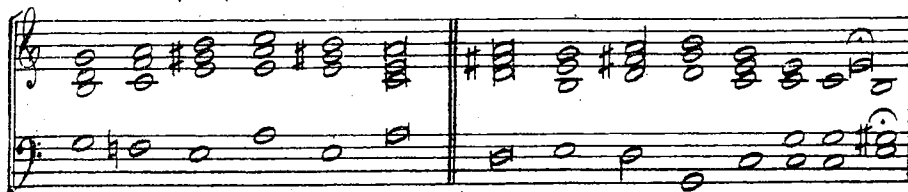
Sanctus

Patrem

Sanctum

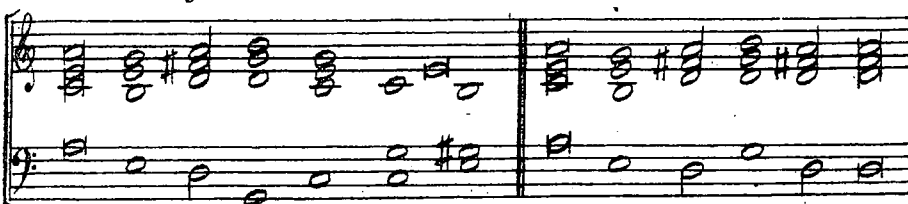
Tu rex

Sanctum quoque

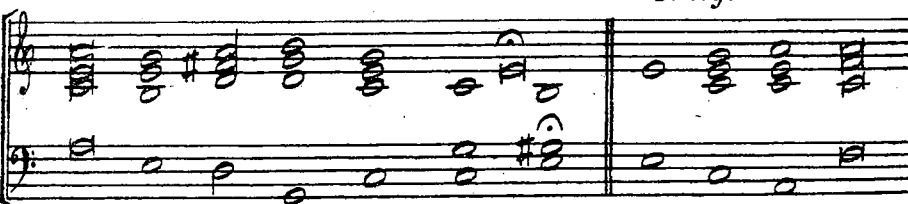


Tu rex gloriæ

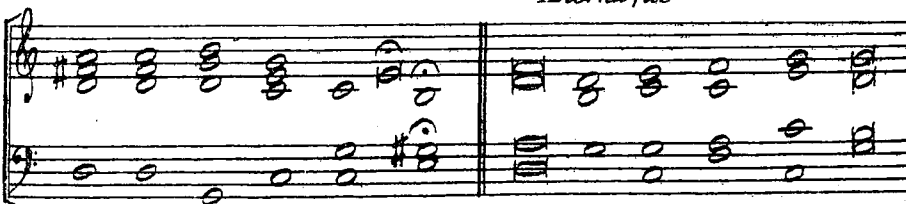
Tu ad liberandum



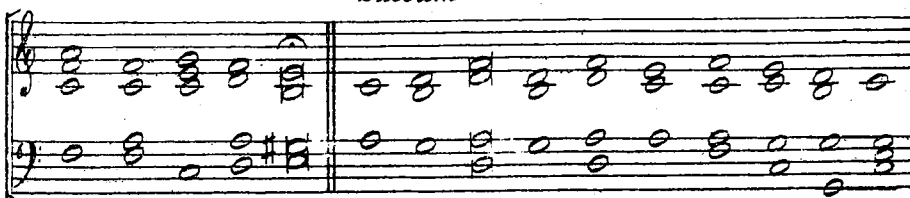
Te ergo

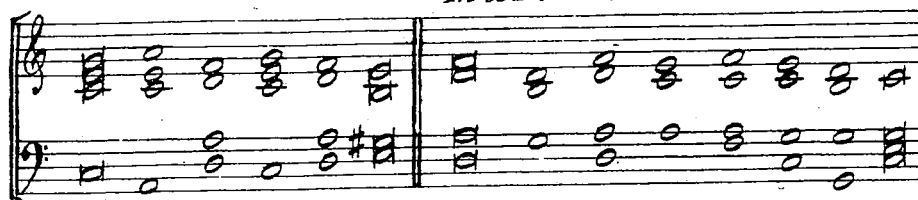
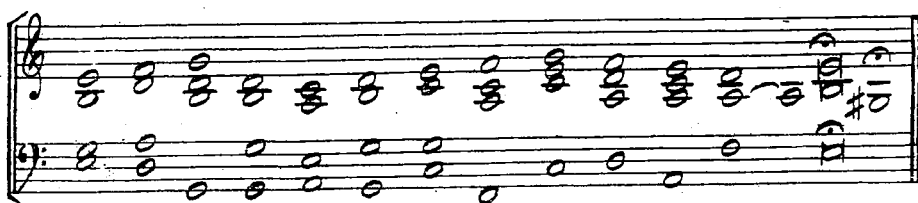
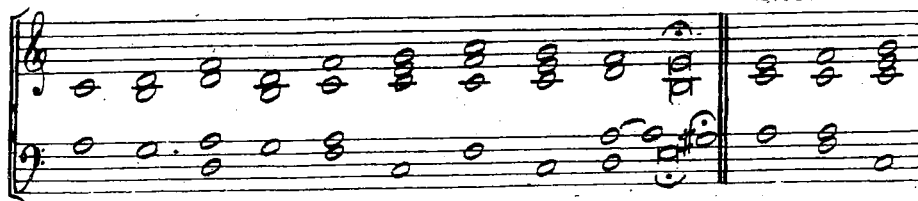


Aeterna fac



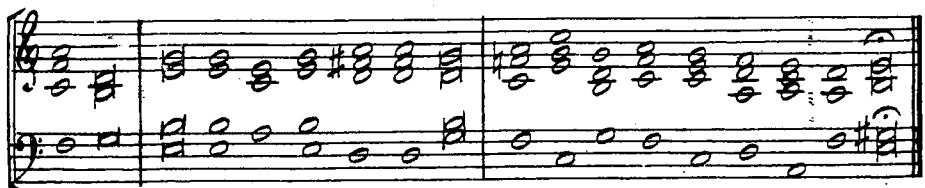
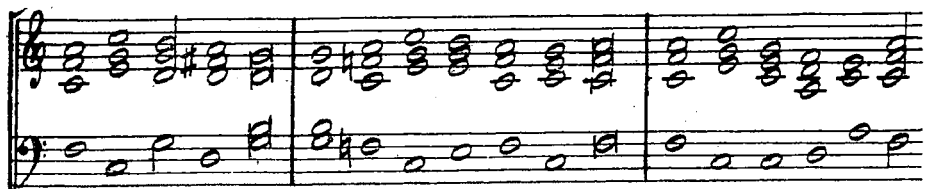
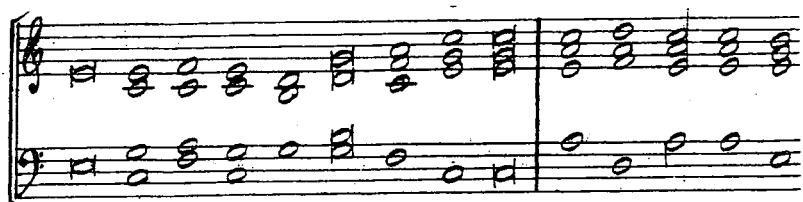
Salvum



In te Domine*Pneuma*

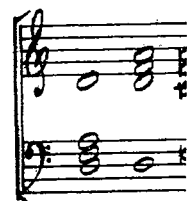
*Pange lingua,
Hymne de la Fête Dieu.*

19.



Nota. — L

20.



On s'exer
caractère qui
à Rome ; Eg
Christum q

21.

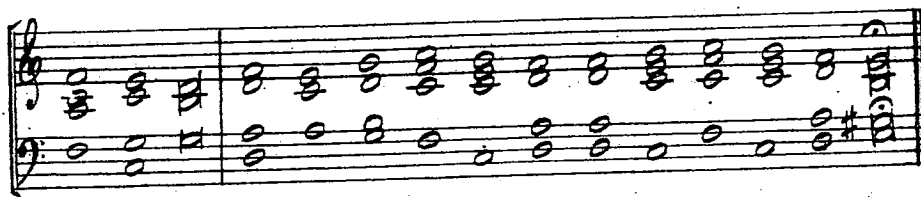
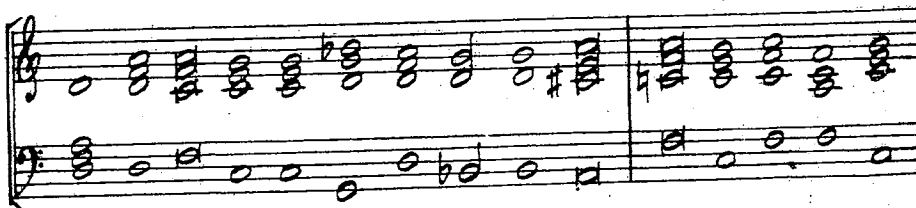
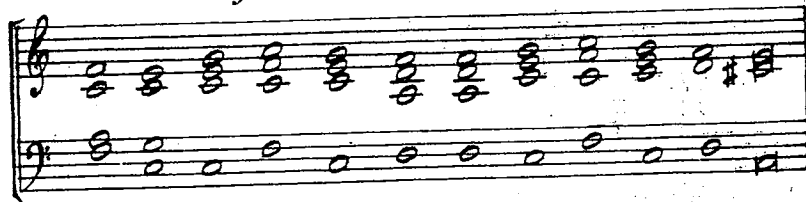


On étud
Salvete flor

NOTA. — Le Si \flat prédomine dans l'Hymne suivante :

Lucis Creator optime,
Hymne des Dimanches.

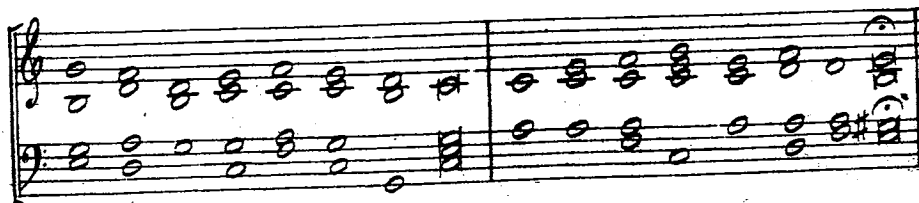
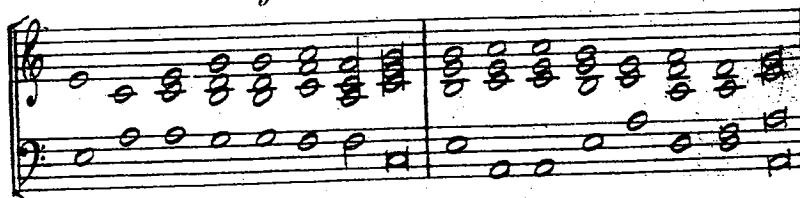
20.



On s'exercera encore sur les Hymnes suivantes qui ont le même caractère que la précédente: *Quodeumque in orbe*; Chaire de St.-Pierre à Rome; *Egregie doctor Paule*, Conversion de St.-Paul; *Quicumque Christum queritis*, fête de la Transfiguration.

Creator alme siderum,
Hymne de l'aveil.

21.

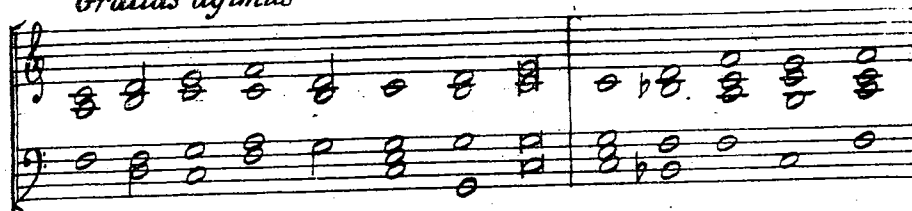
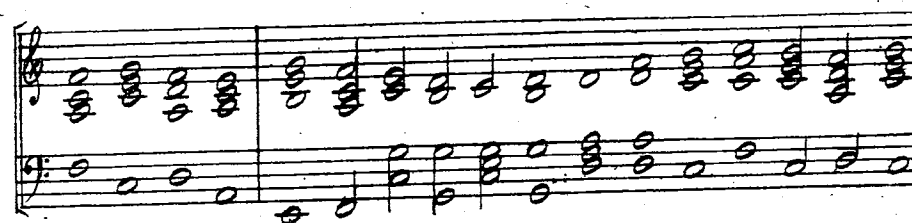
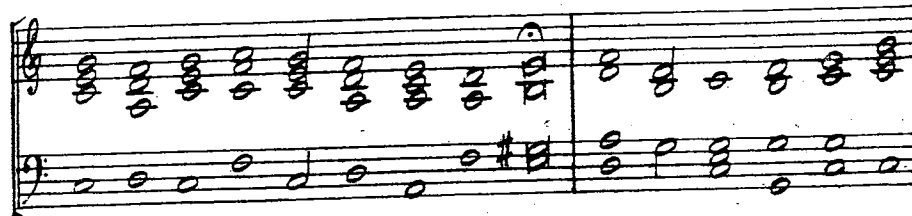
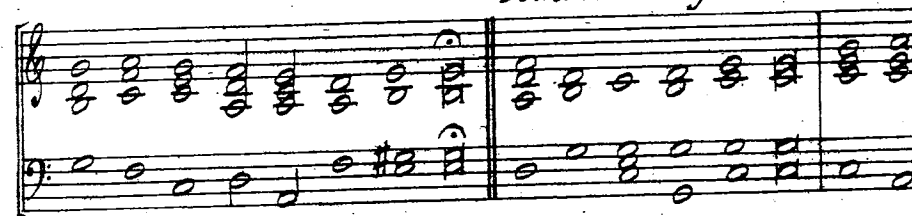
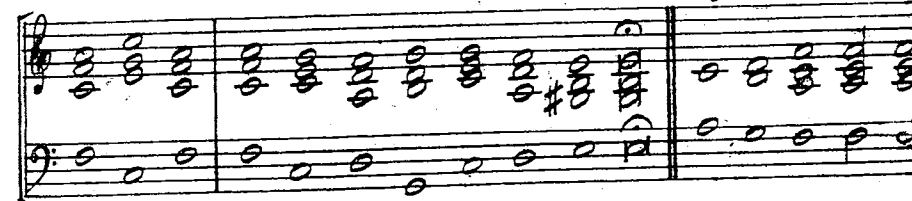
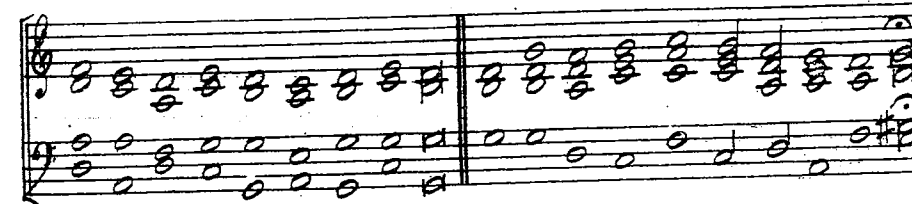


On étudiera encore comme exercice l'Hymne des SS. Innocents. *Salvete flores Martyrum.*

Voici encore quelques passages tirés d'un morceau qui présente quelques anomalies : *Le Gloria de la Messe In Duplicibus*.

Intonation de l'officiant

22. *Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o*

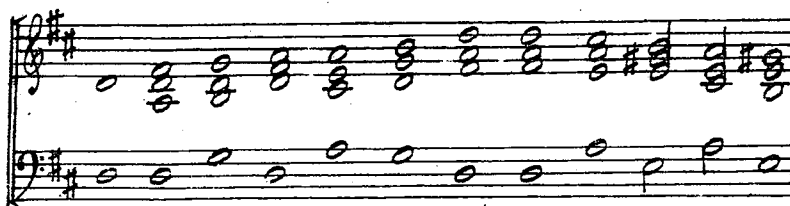
Gratias agimus*Domine Deus rex caelestis**Domine Deus Agnus Dei**In gloria Dei Patris**Amen*

CHANTS DU CINQUIÈME TON.

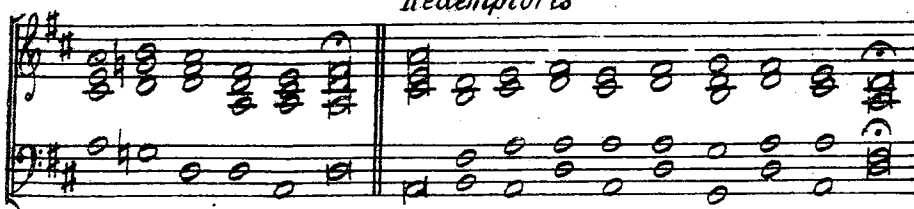
NOTA. — Comme cette tonalité présente peu d'irrégularités, il suffira de donner quelques passages de deux pièces bien connues.

Alma Redemptoris.
Antienne de la S^{te} Vierge.

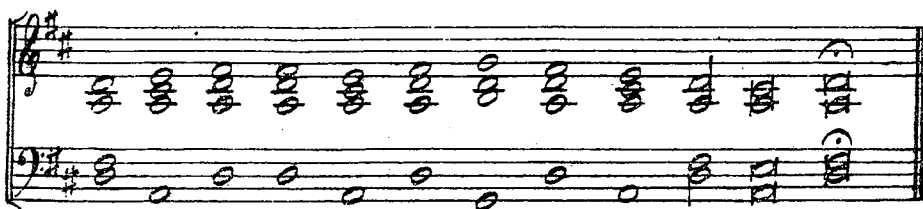
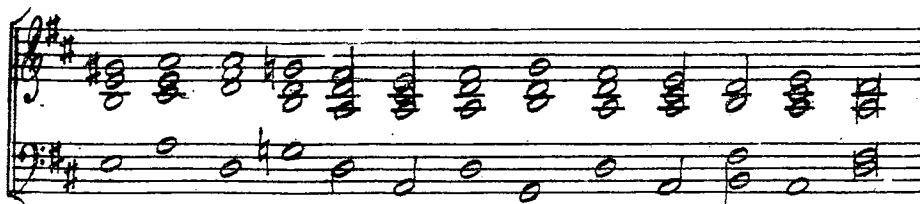
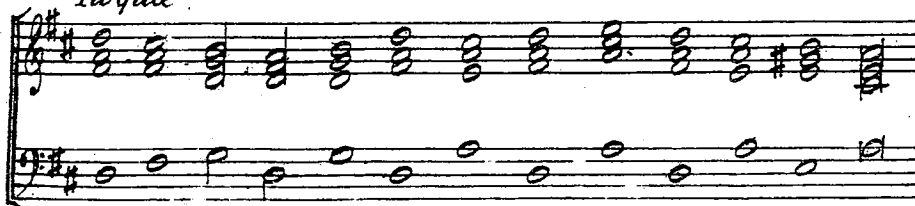
23.



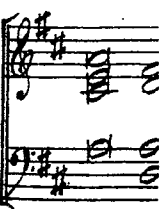
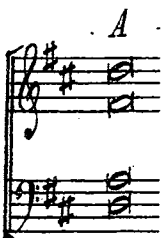
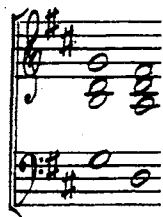
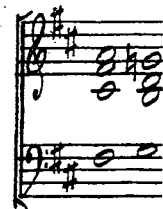
Redemptoris



Tu quæ



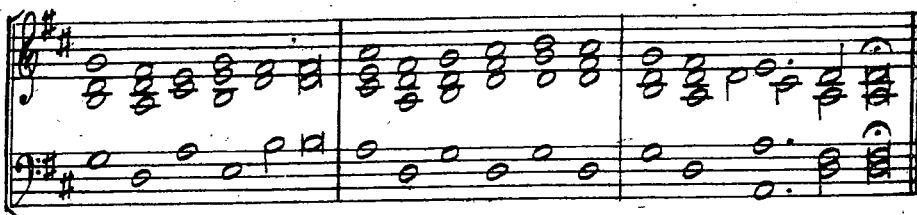
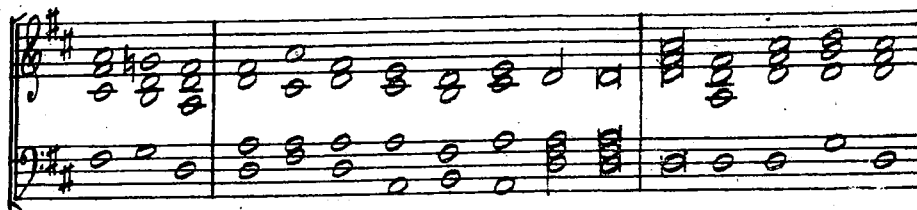
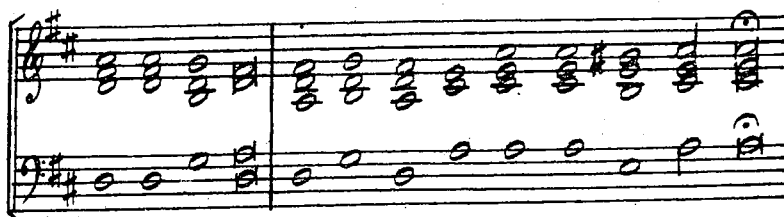
24.



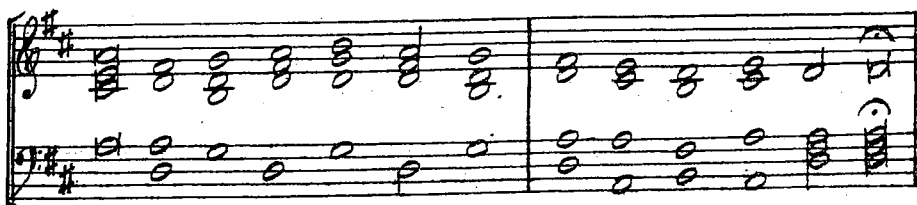
Adoro te
Cantique au S^p Sacrement.

tés, il suffira

24.



A - ve Je - su



CHANTS DU SIXIEME TON.

NOTA. — Nous donnons ici comme exemple l'Antienne à la S.^{te}-Vierge, *Ave Regina Caelorum*. Par suite d'un *erratum*, qui depuis longtemps a acquis force de loi, ce chant se trouve dans presque tous les Antiphonaires noté sur la clef d'Ut, deuxième ligne, au lieu de la clef de Fa. Le bémol que l'on a ajouté partout au *Mi* est étranger à la tonalité, on fera donc bien de le supprimer. Voici du reste le chant et l'accompagnement de cette Antienne.

25.

A - - ve - - Re-gina cœ - lo - - - rum

A - - ve - - Do-mi-na an-ge-lo - - - rum.

Sal - - - ve, ra - dix, sal - ve por-ta ex qua.

mun -

glo-ri -

- o -

de-co -

une à la
 , qui depuis
 presque tous
 u lieu de la
 étranger à la
 : le chant et

mun - - do lux est or - - - la: Gaude vir - go

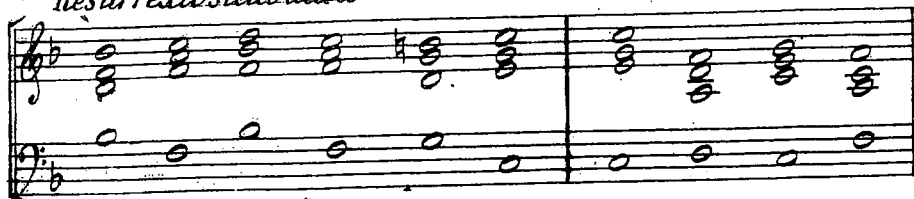
glo - ri - o - sa, su - per om - - nes spe - ci -

- o - - - sa: Va - - - le, o val - de

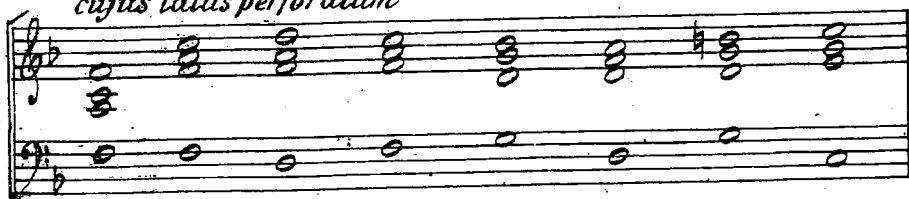
de - co - ra, Et pro no - - bis Christum ex - o - ra

Ce ton présente peu d'irrégularités, sauf l'emploi accidentel du Si \flat (*Regina Caeli, Ave verum*) et du Mi \flat (*Homo quidam, Regem cui omnia vivunt.*) Voici la manière d'harmoniser les passages en question.

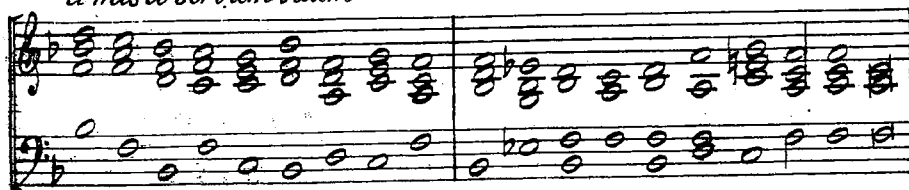
Resurrexit sicut dixit



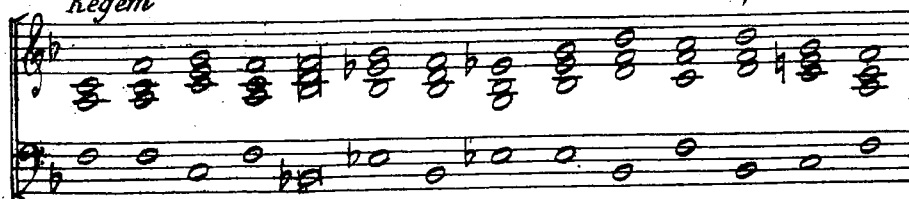
cujus latus perforatum



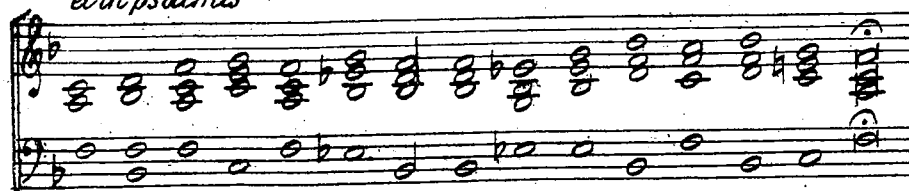
et misit servum suum



Regem



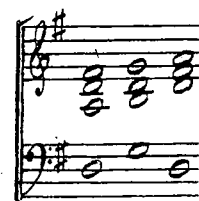
et in psalmis



Dans les trois premiers exemples on fera bien de supprimer l'accident (\flat , \sharp) mais dans le *Regem cui omnia vivunt*, le Mi \flat est nécessaire pour éviter le renversement du Triton (Mi \flat , Si \flat).

Nous donne
des livres de c
la S.^{te} Vierge
rent complète

26.



*laudamus
benedicimus*



Glorifica

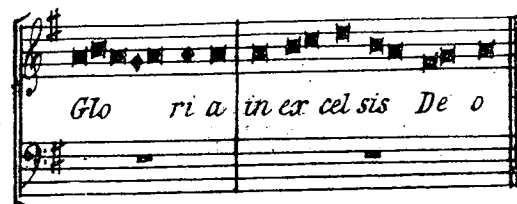


tel du Si \sharp
Regem cui
 n question.

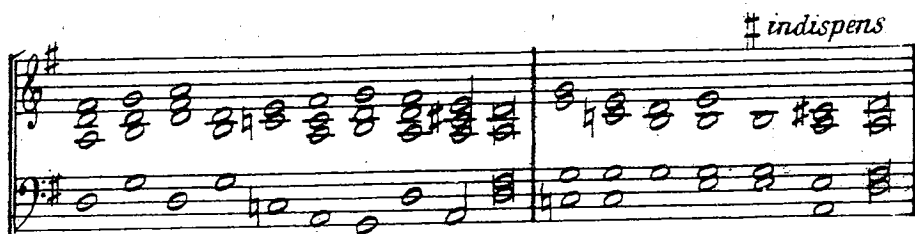
CHANTS DU SEPTIÈME TON.

Nous donnons ici comme 1^{er} exemple, un morceau qui dans la plupart des livres de chant est rempli de fautes, c'est le *Gloria de la Messe de la S.^{te} Vierge*. — Les \sharp et les \flat qui dans les éditions modernes déparent complètement ce chant doivent être pour la plupart supprimés.

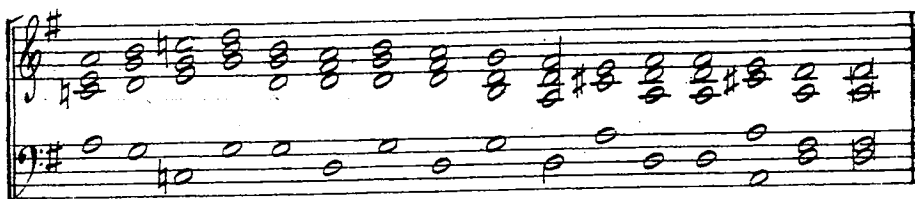
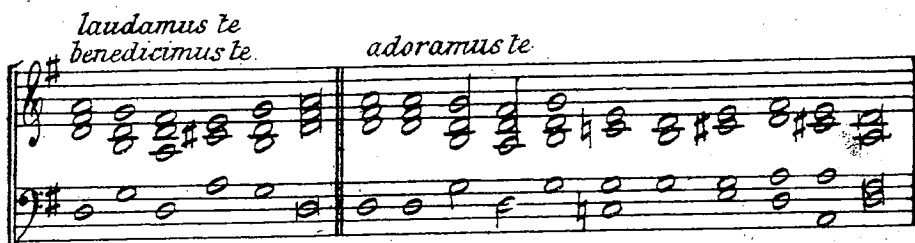
26.



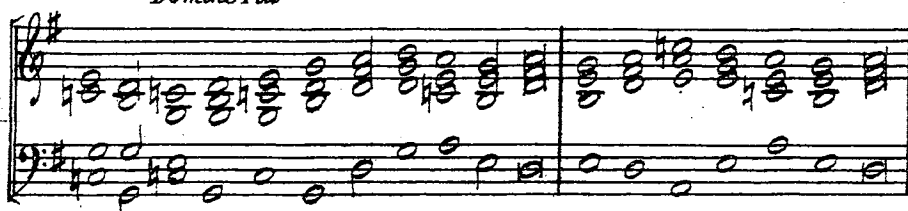
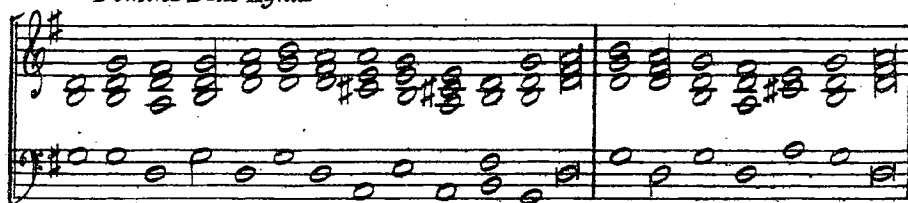
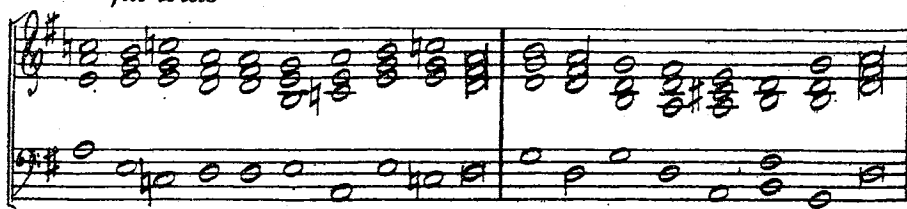
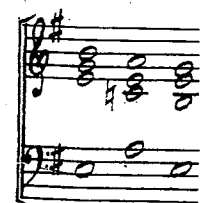
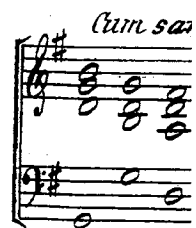
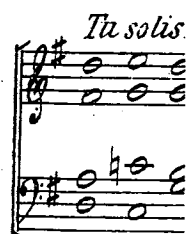
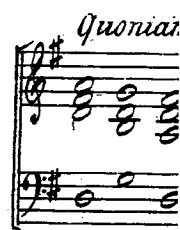
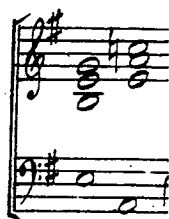
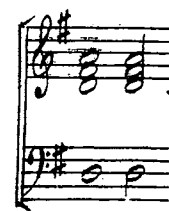
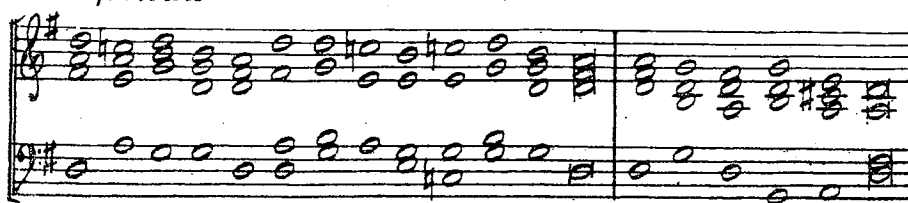
PRELUDE.

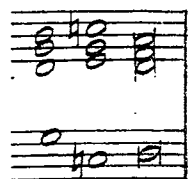


indispens

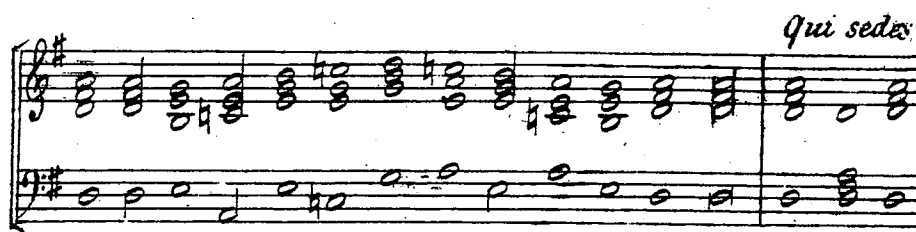
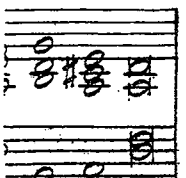
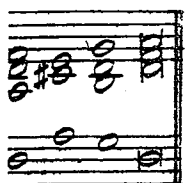
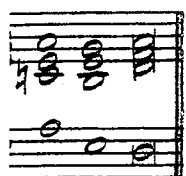
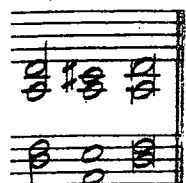


er l'accident
 et nécessaire

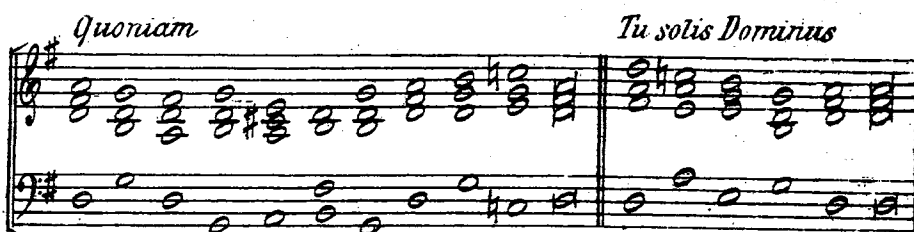
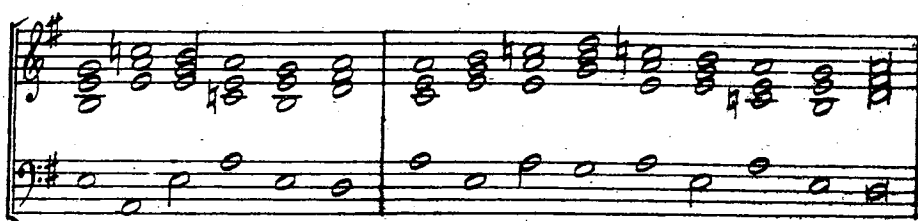
Domine Deus Rex*(#) indispens.**Domine Fili**Domine Deus Agnus**Qui tollis**Qui tollis*



#indispens.

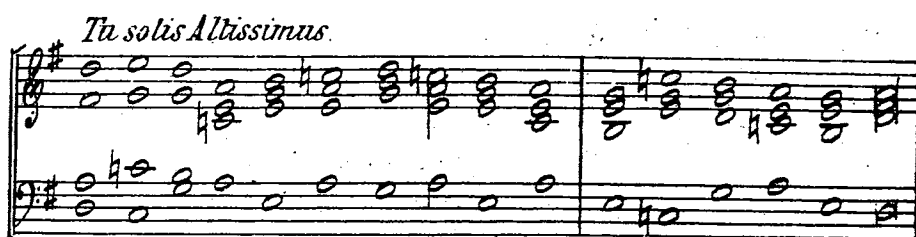


Qui sedes

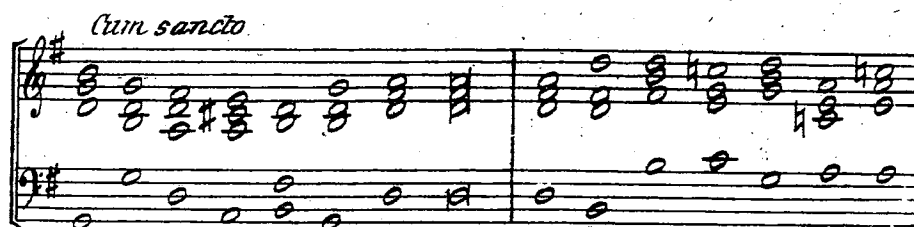


Quoniam

Tu solis Dominus



Tu solis Altissimus



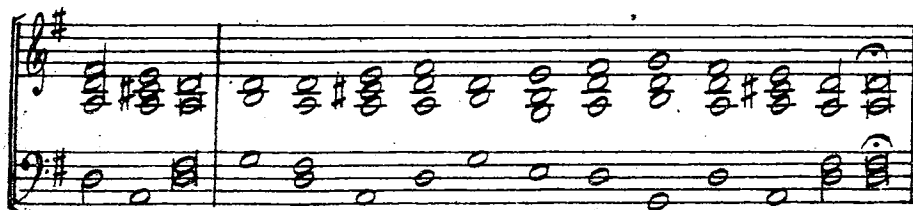
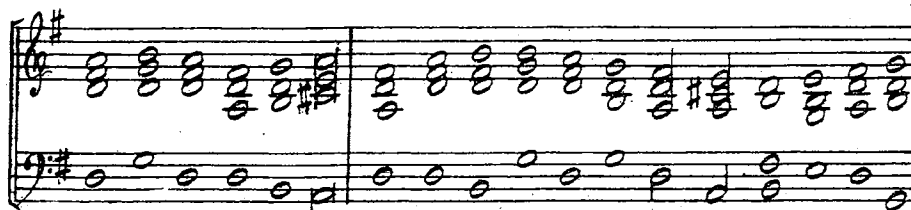
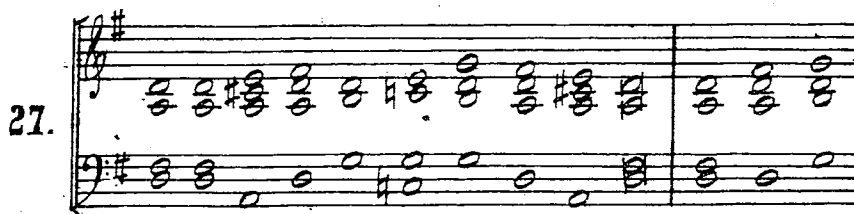
Cum sancto



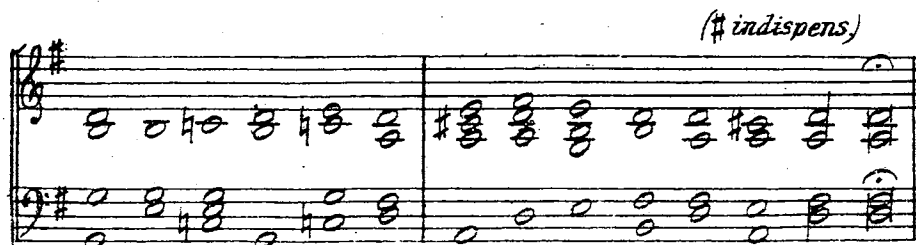
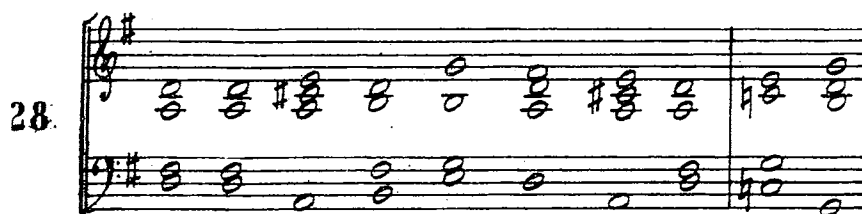
Amen

#indispens.

Jesu corona virginum,
Hymne des SS^{tes} Vierges.

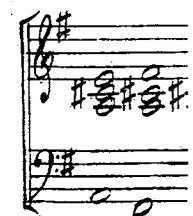
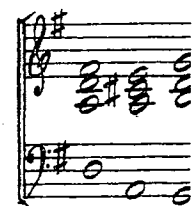
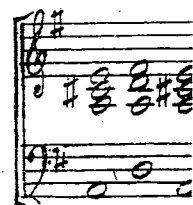
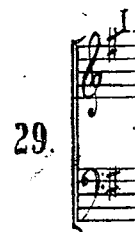


Stabat Mater,
Cantique à la S^{te} Vierge.



(# indispens.)

Voici quelq
Sion, qui con
(Ce chant e



Voici quelques passages de l'Hymne de S.^t Thomas d'Aquin : *Lauda Sion*, qui contiennent des difficultés :

(Ce chant est mêlé de deux tonalités : les 7^e et 8^e tons.)

29. I. *Lauda Sion*

Two staves of music in G major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of two measures, each containing a series of chords and single notes.

indispens. II *Laudis*

Two staves of music in G major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of two measures, each containing a series of chords and single notes.

indispens.

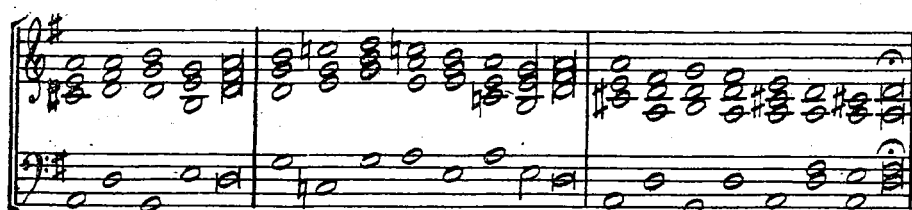
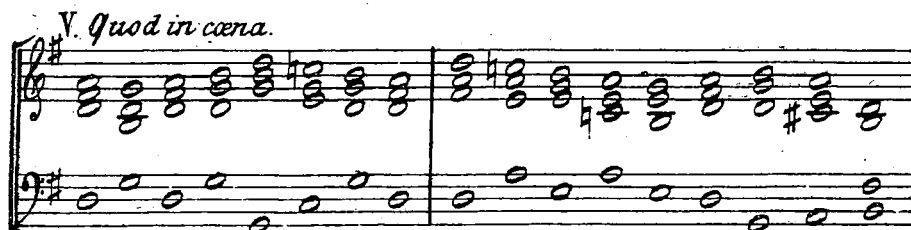
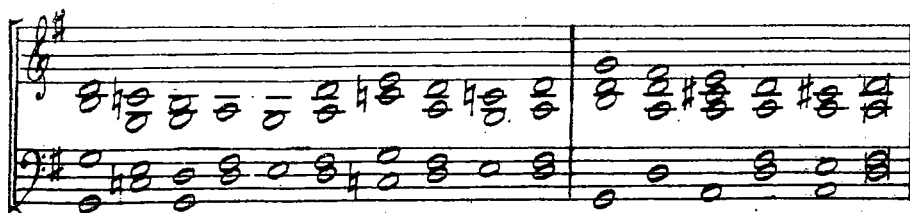
Two staves of music in G major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of two measures, each containing a series of chords and single notes.

III. *Sit laus plena*

Two staves of music in G major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of two measures, each containing a series of chords and single notes.

indispens. IV. *dies enim.*

Two staves of music in G major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of two measures, each containing a series of chords and single notes.

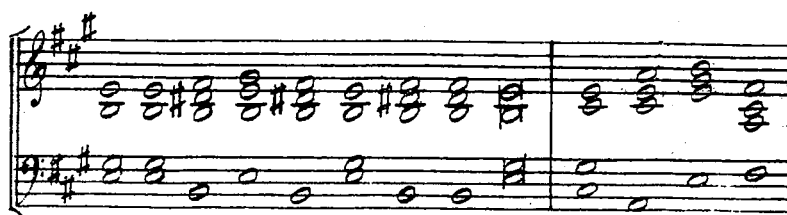


Les autres strophes ne contiennent rien de difficile.

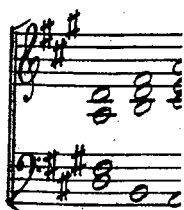
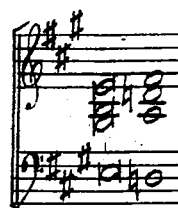
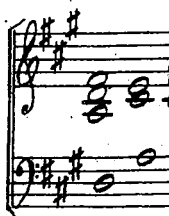
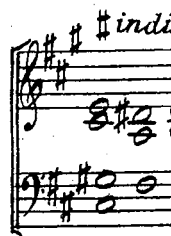
CHANTS DU HUITIÈME TON.

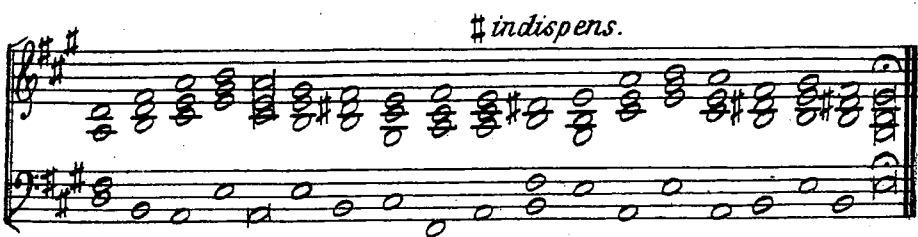
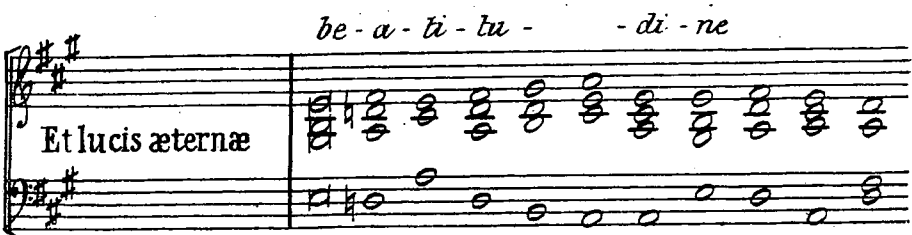
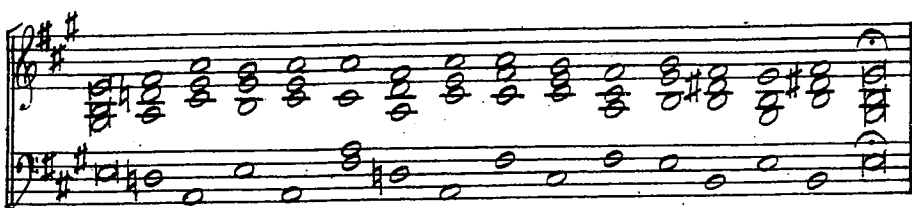
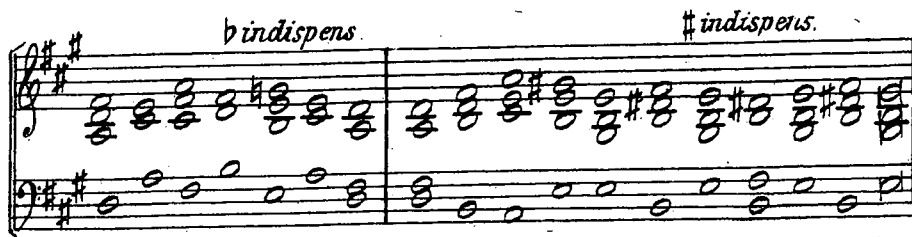
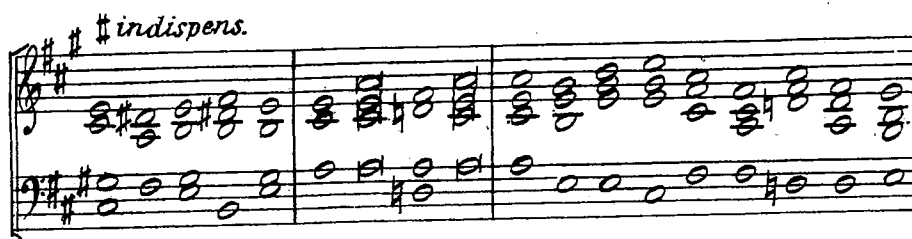
*Absolve,
Traît de la messe des morts.*

30.



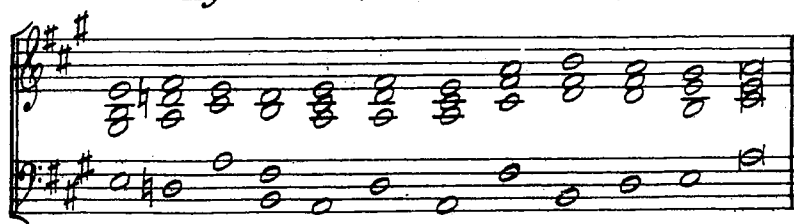
31.





Veni Creator,
Hymne de la Pentecôte.

31.



indispens.

Iste confessor,
Hymne des Confesseurs.

Comme le morceau suivant est écrit très bas on fera bien de ne pas le transposer, mais de l'exécuter dans son ton naturel avec Ut pour dominante.

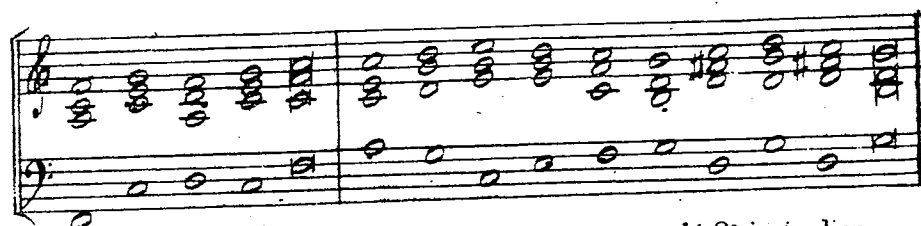
32.

Voici les

33.

34.

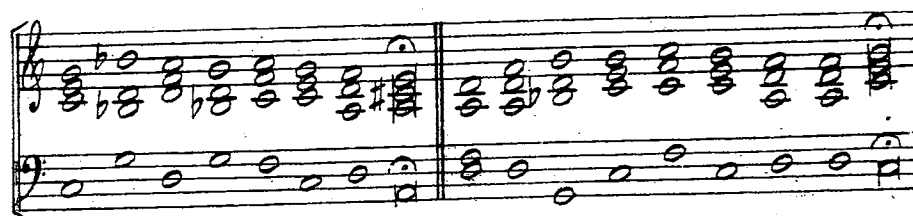
pneu



Voici les deux exemples les plus connus du ton appelé 8^e irrégulier :

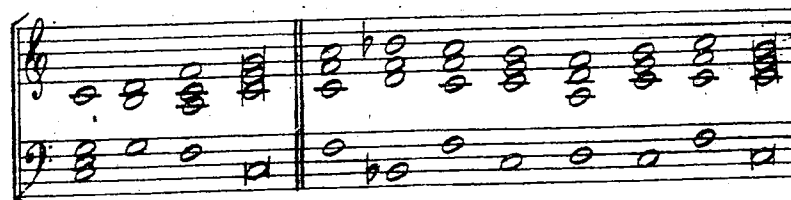
Sanctus
de la Messe des morts.

33.

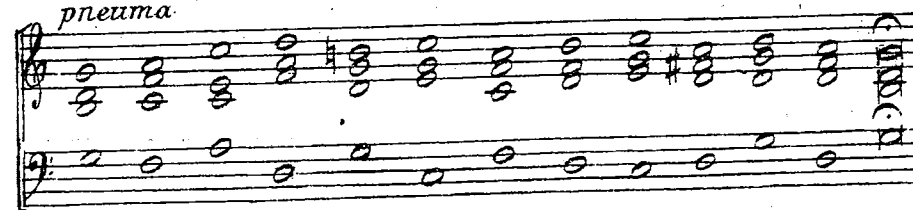


Nos qui vivimus,
Antienne des Vêpres du Dimanche.

34.



pneuma



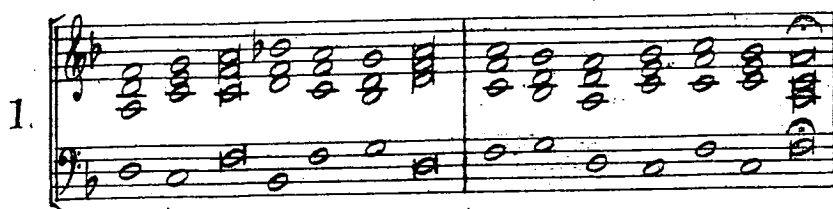
44. Si l'on a consulté avec attention les exemples précédents on accompagnera sans difficulté tous les chants de l'Antiphonaire et du Graduel. Nous ajouterons cependant la Psalmodie harmonisée, avec toutes les cadences finales usitées à Rome et en Belgique.

NOTA. — Les cadences finales marquées du signe (+) ne sont pas en usage dans notre pays.

L'astérisque * indique que la cadence est propre à un ou plusieurs diocèses de la Belgique.

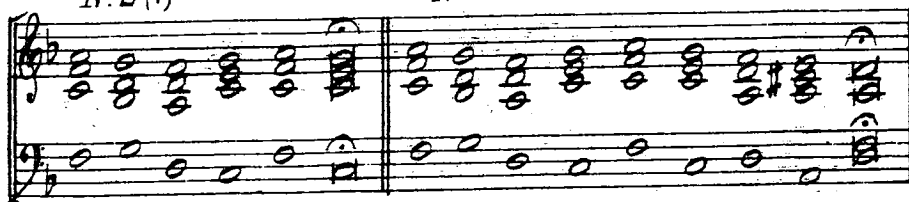
1^{er} TON.

med. Cadence finale N°1.



N°2(+)

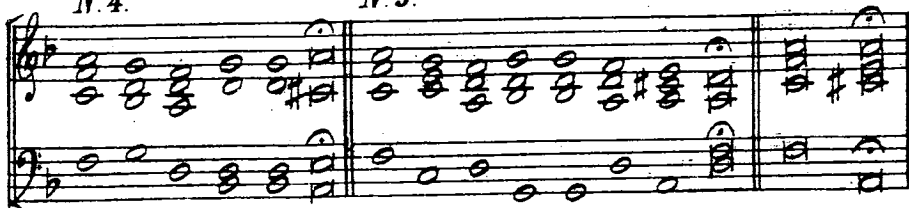
N°3.



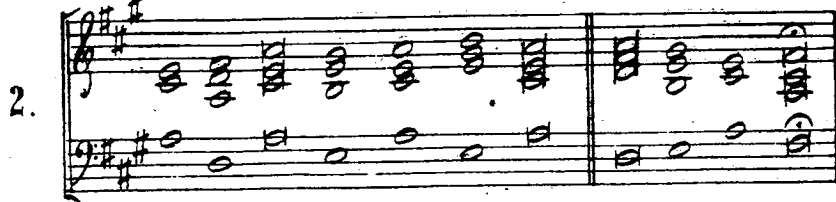
N°4.

N°5.

N°6 *

2nd TON.

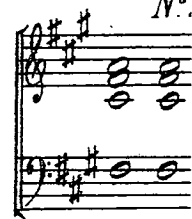
med. seule Cad. fin.



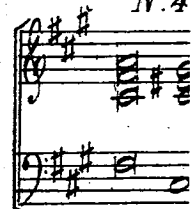
3.



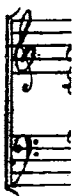
N°.



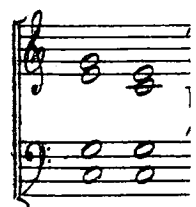
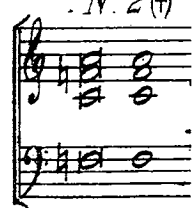
N°4



4.



N°2(+)



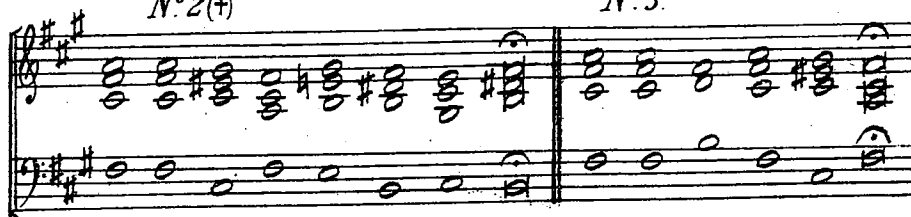
3^e TON

med. Cad. fin. N°1(+)



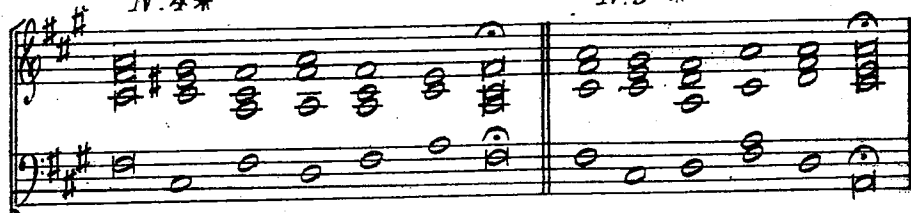
N°2(+)

N°3.

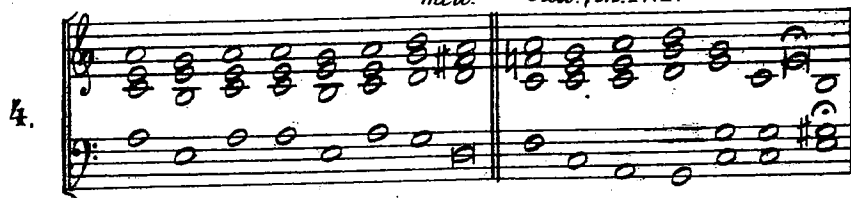


N°4*

N°5 *

4^e TON

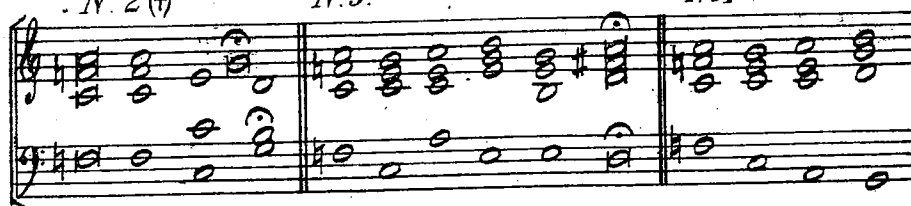
med. Cad. fin. N°1.



N°2(+)

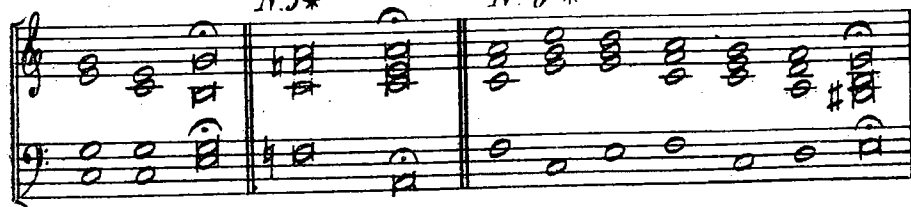
N°3.

N°4*

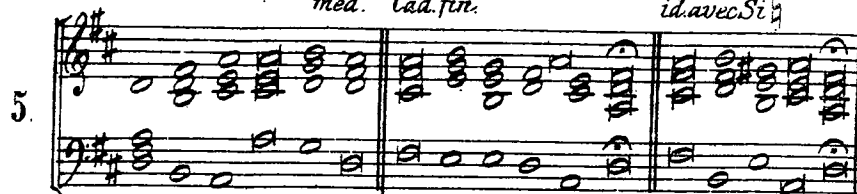


N°5*

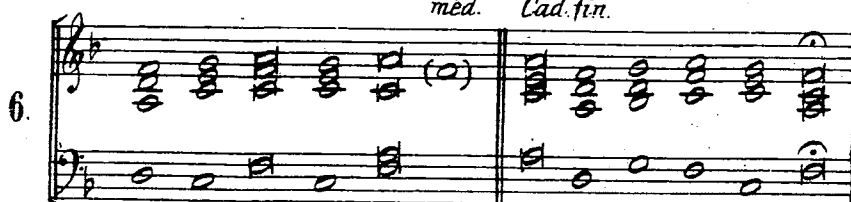
N°6 *



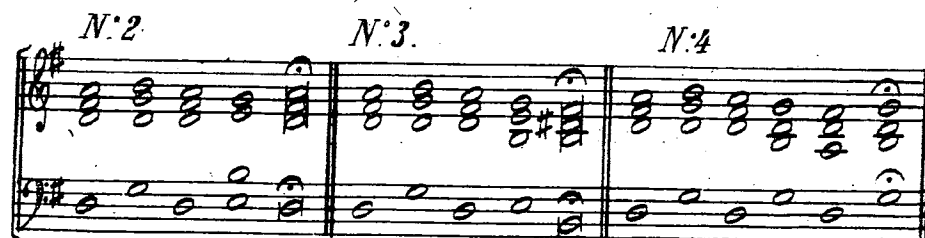
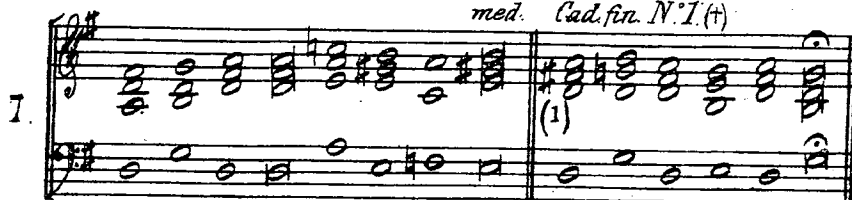
5^e TON.
méd. Cad. fin.

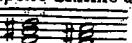



6^e TON.
méd. Cad. fin.



7^e TON.
méd. Cad. fin. N.1 (+)



(1) Cette harmonie qui paraît si étrangère à la gamme du 7^e ton est en usage depuis des temps immémoriaux à la chapelle Sixtine à Rome. — Les deux quintes qui se trouvent entre la médiation et la cadence finale  sont d'un très bon effet, pour peu que l'on ait soin de faire un ff.  pp. sur la dernière note de la médiation.

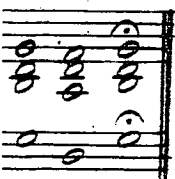
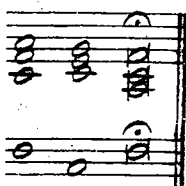
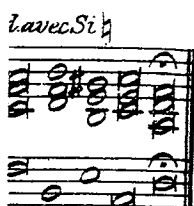
8.

9.

45. L'i
la précéd
mence to
ques que
intonatio

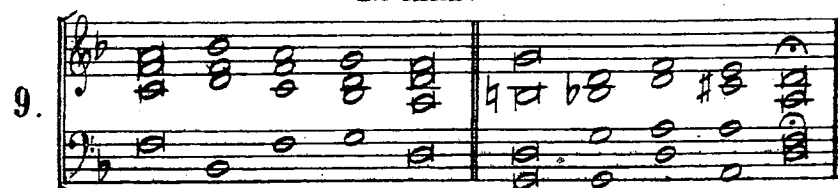
1^{er} Ton2^e — 7.3^e —4^e —5^e —6^e —7^e —8^e —

46. L'i
celle des
de chant

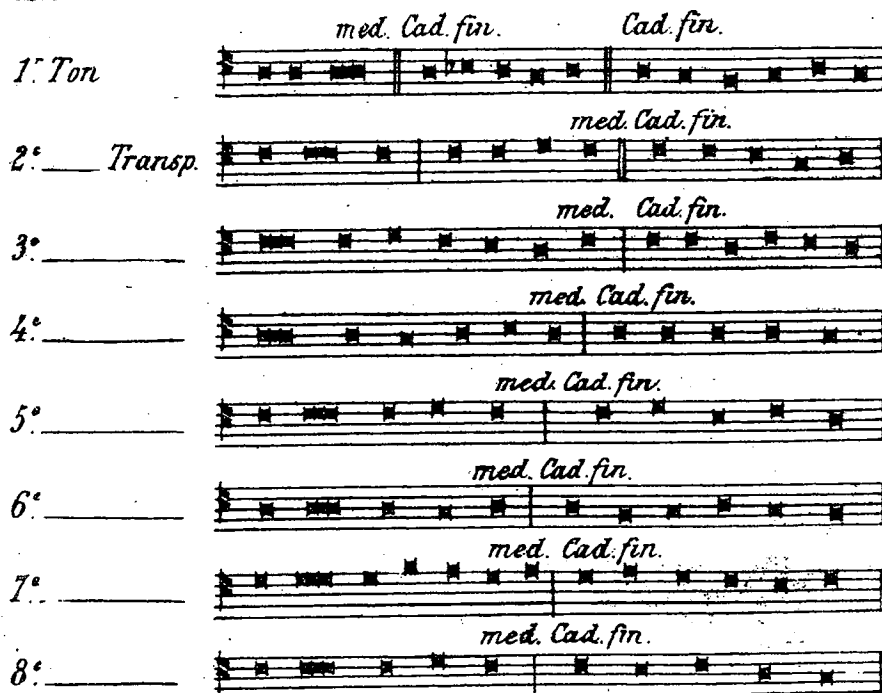


puis des temps
re la médiation
ait soin de faire

8° TON

8° TON IRRÉGULIER.
In exitu.

45. L'intonation fériale qui chez nous se confond fréquemment avec la précédente, se distingue par une plus grande simplicité. Elle commence toujours directement sur la dominante sans les formules mélodiques que l'on trouve dans les intonations précédentes. Voici les huit intonations fériales



46. L'intonation des Cantiques diffère dans notre pays fort peu de celle des Psaumes. Chaque organiste consultera à cet égard les livres de chant en usage dans son église.

§ 9.

PRÉLUDES.

47. La plupart des Chants ou Antiennes faisant partie du service divin sont communément précédés d'un prélude exécuté par l'organiste.

48. Ces préludes sont plus ou moins développés et choisis selon le caractère de la solennité. On tâchera donc de n'exécuter aux jours de grandes fêtes, tels que Pâques, la Pentecôte, la Noël etc., que des préludes étudiés d'avance. On jouera des préludes plus courts aux dimanches ordinaires et aux moindres fêtes. Enfin aux Messes des morts, pendant la semaine sainte, etc. on s'abstiendra autant que possible de notes d'agrément, etc. On se bornera dans ce cas à exécuter en forme de prélude une suite d'accords dans un mouvement lent et solennel.

49. En ce qui concerne l'usage des jeux de l'orgue dans les préludes on ne perdra pas de vue que le plein jeu doit être employé seulement dans les messes des Dimanches et Fêtes.

50. Les préludes sous le rapport de la tonalité doivent se rapporter à la tonalité de l'Antienne qu'ils précèdent; seulement comme les huit tons de l'église n'ont pas un rapport direct avec nos tonalités modernes, on aura égard aux observations suivantes :

A. Dans le premier ton. Commencement et fin du prélude en Ré mineur. Modulations accidentelles en Fa majeur et Ut majeur.

B. Dans le deuxième ton. Commencement et fin en Fa dièse mineur. Modulations accidentelles en La majeur, Ut dièse mineur et Mi majeur.

C. Dans le troisième ton. Commencement en La majeur ou Fa dièse mineur. Si le chant commence par la finale Mi (Ut dièse) on finira par l'accord d'Ut dièse majeur. En tout autre cas on finira en Ut dièse mineur.

D. Dans le quatrième ton. Commencement en La mineur. Modulations accidentelles en Ré mineur, Ut majeur, Sol majeur. En ce qui concerne la fin on consultera la première note de l'Antienne. Si c'est Mi on finira sur l'accord de Mi majeur. Si le chant commence par Ré ou Fa on finira en La mineur.

E. Dans le cinquième ton on préludera complètement en Ré majeur.

F. Dans le sixième ton. En Fa majeur.

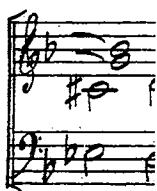
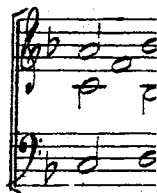
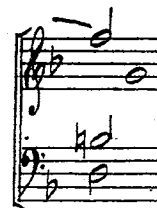
G. Dans le septième ton. En Ré majeur avec modulations accidentelles en La majeur, La mineur et Sol majeur.

H. Dans le huitième ton. En Mi majeur avec des modulations accidentelles en La majeur. Si le chant commence sur le degré au-dessous de la finale on finira le prélude en La majeur.

I. Huit
finira en l
tienne des
51. V
peuvent s

NOTA.
soutenue

1.



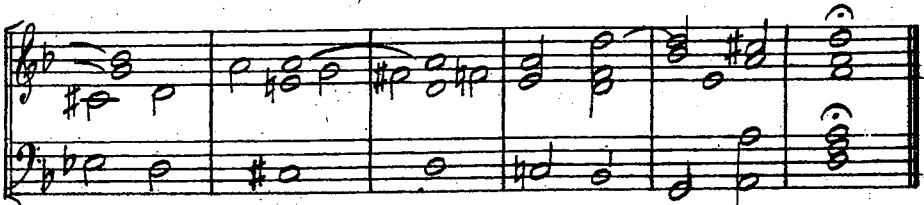
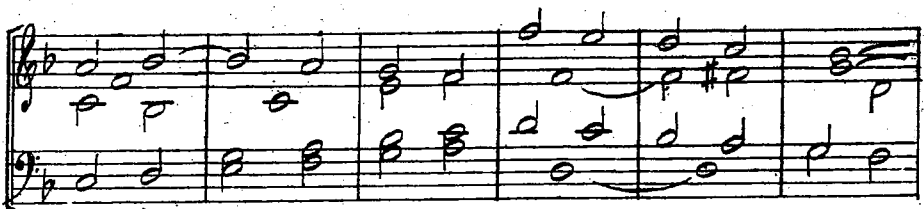
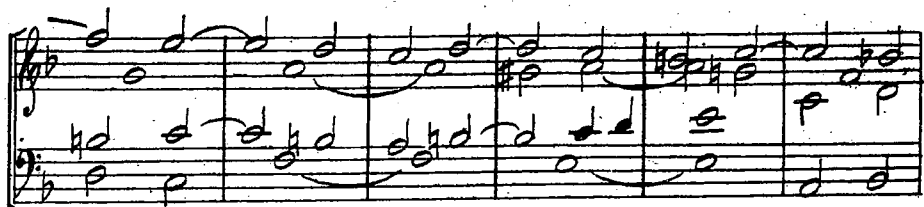
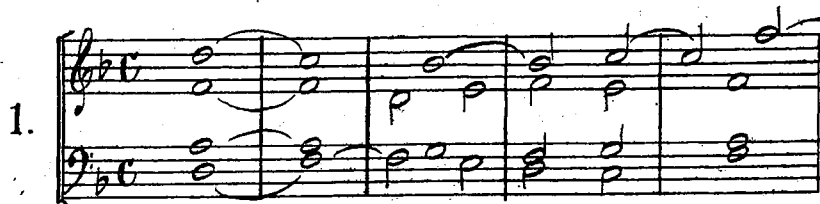
2.



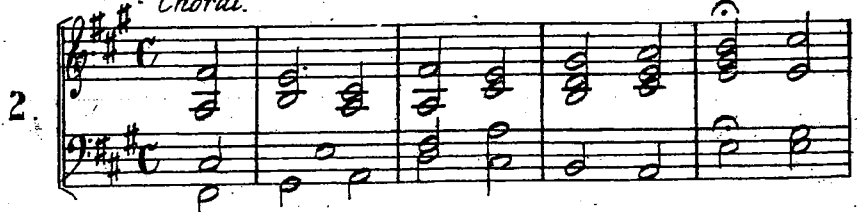
I. Huitième irrégulier. Avant le *Sanctus* de la *Messe des morts* on finira en Fa majeur. On finira en Ut majeur, avant la cinquième Antienne des Vêpres du Dimanche (*nos qui vivimus*).

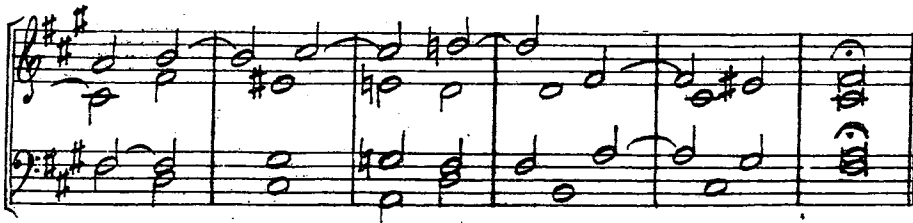
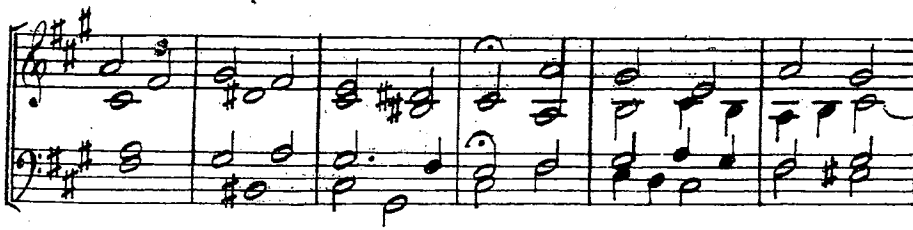
51. Voici dans les huit tons quelques préludes courts et faciles qui peuvent servir d'exemples :

NOTA. — Tous ces préludes doivent être exécutés d'une manière soutenue et dans un mouvement très-lent.

1^{er} TON.

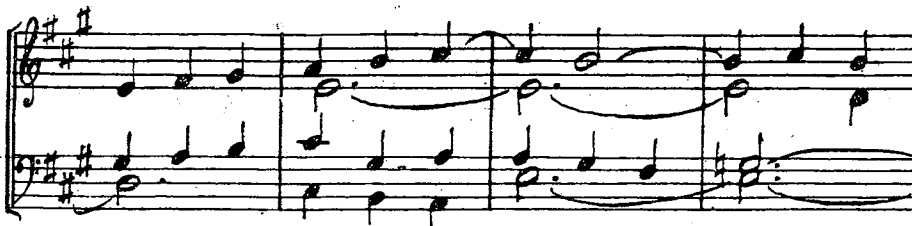
Choral.

2^e TON.

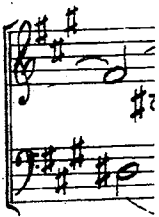
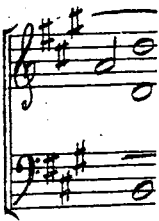


3° TON.

Si le chant commence par Mi (Ut#)

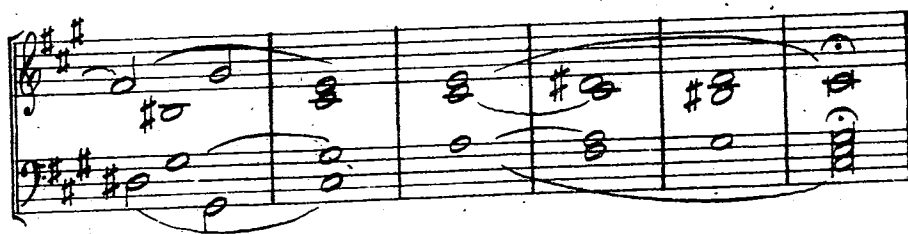
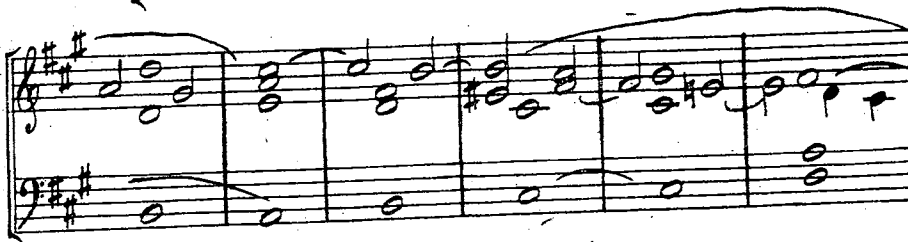
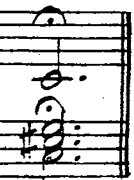
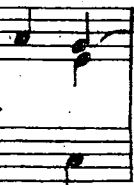
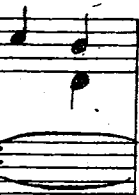
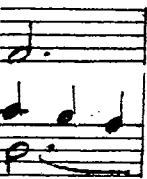
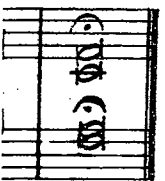


4.



5.



3^e TON.*Si le chant commence par Sol (Mi.)*4^e TON.

Cadence 1 Cadence 2.

5^e TON.

6

6^e TON.

7.

8.

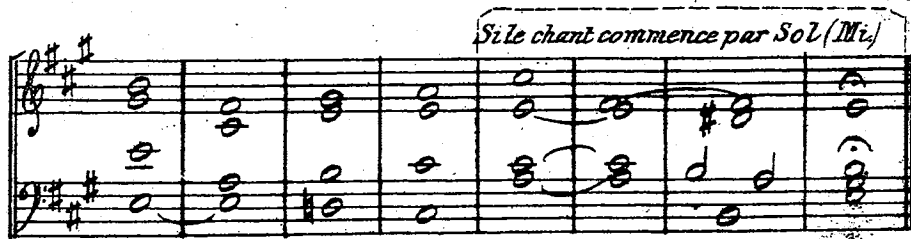
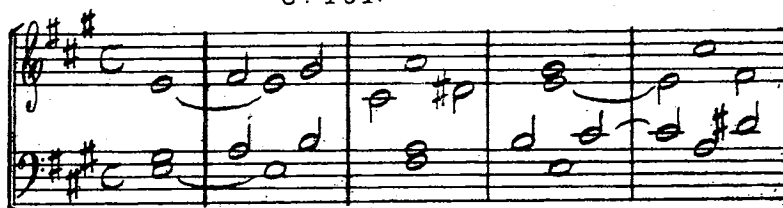
9.

*Choral.*7^e TON

8.

8^e TON

9.

*Si le chant commence par Sol (Mi.)**Si le chant commence par une autre note.*

§ 10.

DES AUTRES PIÈCES QUI S'EXÉCUTENT PENDANT
LES OFFICES SUR L'ORGUE SEUL.

52. Les *versets* sont des petits morceaux employés dans quelques églises pour remplacer alternativement les strophes des Hymnes et Cantiques. Dans l'exécution des versets on emploiera autant que possible les combinaisons les plus variées des registres de l'orgue.

53. L'*Offertoire* est remplacé dans la plupart des localités par un morceau de musique selon le choix et le goût de l'organiste.

54. Si l'on joue un morceau pendant l'*Élévation* on choisira autant que possible un Largo ou Andante, qu'on exécutera sur les jeux de fonds.

55. Pour la *Communion* on prendra un morceau d'un caractère semblable au précédent.

56. Enfin, à l'issue des offices, on pourra jouer une *sortie* dont le caractère sera réglé sur la solennité du jour.

§ 11.

EXÉCUTION VOCALE DU CHANT GREGORIEN.

57. Cet ouvrage étant spécialement écrit à l'usage des organistes, on a jugé inutile d'entrer dans une foule de développements et de particularités, sans rapport direct avec l'art de l'organiste. — Cependant, nous ne pouvons pas laisser de côté quelques observations très nécessaires sur l'exécution *vocale* du Plain-Chant. — Ce paragraphe sera au moins utile aux organistes des communes rurales, à qui la direction exclusive de la musique est ordinairement confiée dans leurs églises, et qui, à de rares exceptions près, font simultanément l'office d'organiste et de maître de chapelle.

A. *Voix.*

58. Dans les localités où l'on peut disposer d'un grand personnel chantant, on devra être très sévère dans le choix des chœurs.

59. Il existe malheureusement dans les églises de notre pays un mode d'exécution vocale du Plain-Chant, triste vestige du mauvais goût

des deux
vieux roi
du Plain-
qui se e
quelques
matière.

60. L
d'une ma
également
d'un mot
chanté d'
en quoi
puissants

61. Il
elle doit
lèvres. —
du Plain-

62. Un
belle voix
voix les p
Cette exa
restera un
chanteur.

63. Qu
doit lier c
brusque et

64. Les
rendent l'

65. Dai
voix d'hon
Antiennes
Répons et
prement d
d'homme.

66. En
chef-chant
Cantiques
mottets à
voix de tér
Dans les m
Ira par un

des deux siècles passés.... Cette émission ridicule, passée chez quelques vieux routiniers à l'état de tradition vénérable, rend une bonne exécution du Plain-Chant impossible. — Il serait trop long de citer tous les abus qui se commettent journellement sous ce rapport. — Voici du moins quelques idées pratiques sur les points les plus importants de cette matière.

60. L'émission vocale dans le vaisseau d'une église doit avoir lieu d'une manière égale et énergique. — Les respirations seront distribuées également après chaque barre indiquée dans l'Antiphonaire, ou à la fin d'un mot dans le cas où le membre de phrase serait trop long pour être chanté d'une haleine. On ouvrira la bouche *complètement*, sans modifier en quoi que ce soit sa forme; et on tâchera de former des sons puissants, sans cependant forcer la voix à franchir ses limites naturelles.

61. Il faut éviter que la qualité de voix soit gutturale ou nasale, elle doit sortir de la poitrine et être dirigée de l'arrière bouche sur les lèvres. — La voix de *fausset* est complètement proscrite dans l'exécution du Plain-Chant; les ténors ne doivent chanter qu'en voix de poitrine.

62. Une bonne prononciation favorise grandement l'émission d'une belle voix; on aura donc soin dans les commencements de lire à haute voix les paroles liturgiques, et d'articuler avec une certaine exagération. Cette exagération étant disparue au bout de fort peu de temps, il en restera une pure et belle prononciation, qualité indispensable à tout chanteur.

63. Quand il se rencontre plusieurs notes sur une seule syllabe, on doit lier ces sons avec douceur, et non pas les articuler d'une manière brusque et heurtée.

64. Les défauts signalés plus haut, sont ceux qui dans quelques églises, rendent l'exécution du Plain-Chant si lourd et si barbare.

65. Dans les localités où l'on peut se procurer un certain nombre de voix d'homme, il sera bon de ne pas employer les voix d'enfant dans les Antiennes et dans la Psalmodie; on se bornera à les utiliser dans les *Répons* et les *Versets* qui suivent les Hymnes, dans les Mottets proprement dits, toujours en évitant de mêler les voix d'enfant aux voix d'homme.

66. En ce qui concerne les voix d'homme il sera bon d'avoir comme chef-chantre un *baryton*, afin que l'intonation des Antiennes et des Cantiques tombe dans le *medium* de la voix. Si l'on veut exécuter des mottets à une voix, on donnera, autant que possible, la préférence à la voix de ténor pour les mottets du S.^e-Sacrement ou à la S.^e-Vierge. — Dans les messes des morts on fera chanter les strophes impaires du *Dies Irae* par une voix de *baryton*.

§ 12.

67. La gravité et l'expression du Chant étant la première condition d'une exécution convenable, on adoptera pour toutes les parties de l'office divin un mouvement grave et majestueux, qui sera modifié cependant d'après la solennité de la fête.

68. Aux jours de grande fête on chantera donc très lentement, aux fêtes de deuxième classe, avec modération, enfin aux jours ordinaires on pourra chanter sans lenteur, toujours en évitant de tomber dans une vitesse exagérée.

§ 13.

B. Rythme.

69. Quoique, à proprement dire, il n'existe pas dans le Plain-Chant un Rythme déterminé comme dans la musique, il ne faut pas perdre de vue l'espèce de *mesure* qui naît de l'accentuation convenable des mots latins. Les paroles doivent toujours être entendues très distinctement et régler autant que possible les respirations; à moins de nécessité absolue on ne séparera pas les différentes syllabes d'un même mot. Les repos incidents se feront généralement sur la finale ou la dominante. Dans le cas où plusieurs notes se trouvant réunies sur un mot, il devenait impossible de chanter toute la période d'une haleine, on pourrait prendre une respiration à la fin d'un groupe ou entre deux notes placées sur le même degré, toujours en ayant soin de reprendre le son de la voyelle, après avoir respiré.

70. Pour indiquer le rythme des Chants que l'on exécute en chœur, il est indispensable de battre la mesure. — Chaque note sera indiquée par un mouvement descendant de la main, analogue à celui dont on se sert pour battre le premier temps de toute mesure.

71. Dans la Psalmodie on fera une attention spéciale à l'accent tonique qui se trouve indiqué dans la plupart des Antiphonaires modernes. — On tiendra compte de la signification des paroles, pour fixer la plus ou moins grande vitesse d'articulation, et les *Gloria Patri*, les *Requiem Aeternam* qui terminent les Psaumes seront exécutés avec plus de lenteur que le corps du Psaume.

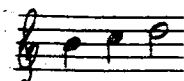
Voici quelques

a.

Mo



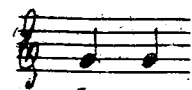
Di-



donec ponat



In



do-mus.



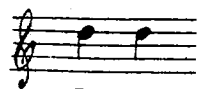
ma-re vi-a



Glo-ri-a



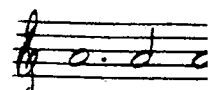
si-cut e.



et in s



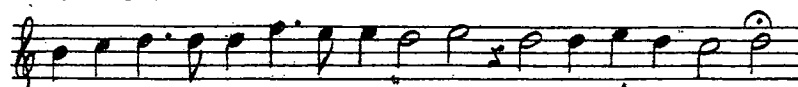
De



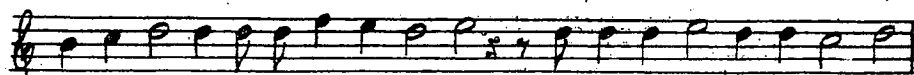
Do-mi-ne

Voici quelques Exemples où le Rythme de la Psalmodie est indiqué
approximativement par la notation musicale.

Moderato



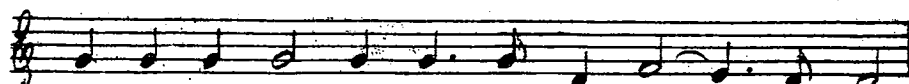
Di-xit Do-minus Domi-no me-o Se-dea dextris meis



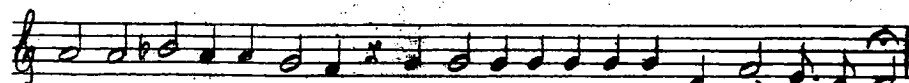
donec ponam i-ni-mi-cos tu-os Sca-bellum pedum tu-o-rum



In ex-ti-lu Is-ra-el de Æ-gyp-to



do-mus Ja-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.



ma-re vi-dit et fu-git Jor-danis conversus est re-tror-sum.



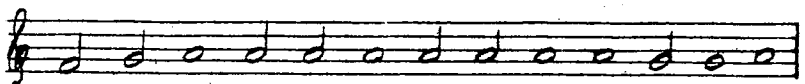
Glo-ri-a Patri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto



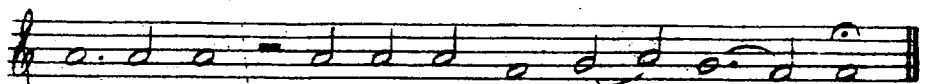
si-cut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et semper



et in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum a-men.



De profundis cla-ma-vi ad te Do-mi-ne.



Do-mi-ne ex-au-di vo-cem me-am.

e condition
parties de
ra modifié

ement, aux
dinaires on
r dans une

Plain-Chant
pas perdre
venable des
s distinctes
s de néces-
même mot.
ou la domi-
un mot, il
re, on pour-
deux notes
endre le son

e en chœur,
era indiquée
si dont on se

e à l'accent
sonaires mo-
aroles, pour
loria Patri,
xécutés avec

Re qui ex ter na mi do na e is Do mi ne

et lux per pe tu - a lu ce - at e is.

Psalm

Not.

FIN.

Une œuvre importante comme suite à cette Méthode est en publication. Elle comprendra tous les Cantiques et Hymnes du Rituel Romain, arrangés en Plain-Chant harmonisé (faux-bourdon) à quatre voix et orgue. (§ 38.)

En commençant cette publication l'auteur a eu principalement pour but la propagation du Plain-Chant harmonisé selon les principes des anciennes écoles flamande et italienne.

Les Hymnes *Verbum Supernum* et *Pange Lingua* ont paru.

L'Ave Maris Stella est sous presse.

On publiera en premier lieu les Hymnes dont l'usage est le plus fréquent.

Chaque morceau (partition et parties séparées) se vend au prix de fr. 1-25.

Les souscripteurs recevront chaque morceau, franc de port, au prix de 1 franc.

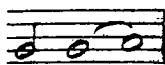
Sopra

Alto

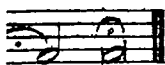
Tenor

Glori-
Basse

Glo-ri



mi ne



is.

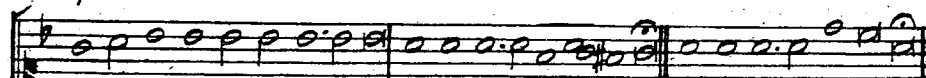
APPENDICE.

Psalmodie en faux-bourdon en usage à la Chapelle Sixtine à Rome.

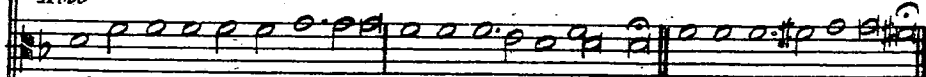
NOTA. Le chant se trouve à la partie de Ténor.

1^{er} TON*Transposé à la Quarte supérieure*

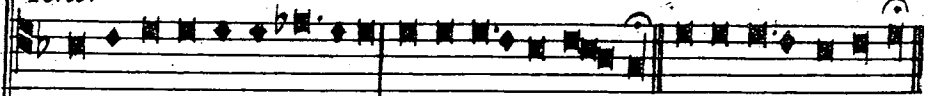
Soprano



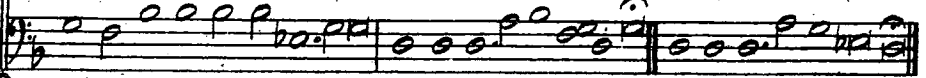
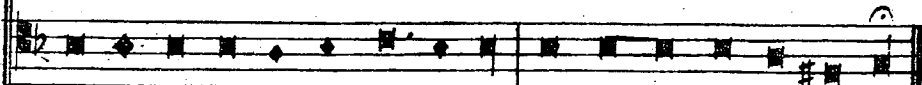
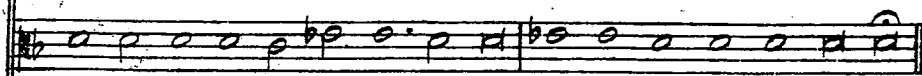
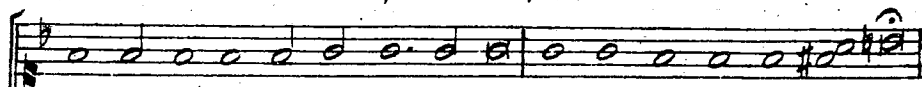
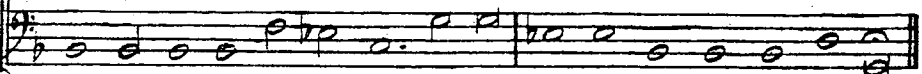
Alto



Ténor

*Glori-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto et Spi-ri-tu-i san-cto*

Basse

2nd TON*Transp. à la 4^{te} supérieure**Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto.*

Publication. Elle
 , arrangés en
 (38.)
 nt pour but la
 ciennes écoles

15 fréquent.
 : de fr. 1-25.
 t, au prix de

3^e TON

Ton réel.

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sanc-to

Glo-ri-a

4^e TON
Transp. à la 3^e supérieure.

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto

Glo-ri-a

5^e TON
Ton réel

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto.

Glo-ri-a

6^e TON.*Transposé à la 4^e supérieure.*

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sanc-to

7^e TON,
Ton réel.

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sanc-to.

8^e TON,
Ton réel.

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sanc-to.

8^e TON IRRÉGULIER.
Transposé à la 4^e Supérieure.

In ex-i-tu Is-ra-ël de Egypto Domus Jacob de populo bar-baro.

Intonation du Miserere pendant le Carême en usage dans quelques églises de la Flandre.
Quelques voix

Mi-se-re-re me-i De-us secundum magnam mise-ri-cordiam tuam.

Grand Chœur

Et secundum multitudinem miserationem tuarum dele iniquitatem meam

iniquitatem

Imp de Genvaert Gand.