

Saint Jean de  
Lalande,  
pray for us!



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

# Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON



COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE CUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

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

For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org>



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

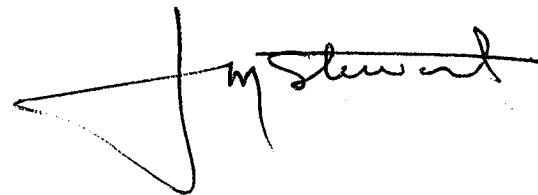
# Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON



COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE MQUE VOLUERUNT.

Call  
M



MÉTHODE D'ACCOMPAGNEMENT

DU

CHANT GRÉGORIEN

N° 676



# MÉTHODE D'ACCOMPAGNEMENT

DU

## CHANT GRÉGORIEN

EN DEUX PARTIES

avec de nombreux exemples  
et l'accompagnement des principales formules mélodiques  
de chacun des 8 modes.

PAR

**F. BOULFARD**

OBLAT DE SAINT BENOÎT,

organiste à N.-D. de Lourdes-Saint-Philippe, à Marseille.

---

Préface de Dom Maur Sablayrolles, O. S. B.

---



SOCIÉTÉ SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & CIE

Imprimeurs du Saint-Siège et de la Sacrée Congrégation des Rites

PARIS, TOURNAI, ROME

1924



# PAX

A MONSIEUR LE CHANOINE NORBERT ROUSSEAU  
SOUS-SUPÉRIEUR DU GRAND SÉMINAIRE DU MANS  
DIRECTEUR DE LA REVUE GRÉGORIENNE  
TRÈS RESPECTUEUX HOMMAGE  
DE RECONNAISSANCE ET DE RELIGIEUX DÉVOÛMENT  
DE SON MODESTE COLLABORATEUR

F. B.

obl. sec. O. S. B.

IMPRIMATUR.

Tornaci, die 17 Martii 1924.

V. CANTINEAU, Vic. Gen.

Tous droits réservés sur les signes rythmiques.

DESCLÉE & CIE (Tournai, Belg.)

**Lettre-Préface**  
**du R. P. Dom MAUR SABLAYROLLES,**  
Moine bénédictin de l'Abbaye d'En Calcat, DOURGNE (Tarn)

✠  
P A X

Cher Monsieur et Frère en Saint Benoît,

Je viens de lire en voyage et en pleine campagne grégorienne la *Méthode d'accompagnement* dont vous avez bien voulu me communiquer les épreuves. Je m'empresse de vous en exprimer ma plus entière satisfaction.

D'abord le plan. Il ne peut être plus logique. Dans la première partie vous étudiez l'harmonie, et dans la seconde vous en faites l'application au chant grégorien. C'est toute la science et tout l'art de l'accompagnement qui sont ainsi envisagés.

Concise et claire, la première partie constitue, à mon humble avis, dans sa brièveté, un traité complet d'harmonie. Comme vous le dites vous-même, il ne saurait dispenser l'accompagnateur grégorien d'une étude de l'harmonie plus approfondie avec de longs et de sérieux exercices de réalisation. Mais de quel secours ne sera-t-il point à ceux qui n'ont ni le temps ni les moyens de se livrer à un tel travail!

Non moins claire et concise, la seconde partie de votre *Méthode* enseigne avec quelle circonspection, quelle habileté et quel sens averti il faut appliquer l'harmonie à la monodie grégorienne.

Le choix des accords se pose en premier lieu. Parce que leur entrée en scène accuse et renforce la tonalité dans laquelle la mélodie est écrite, vous deviez commencer par un chapitre sur la tonalité grégorienne, et vous n'y avez pas manqué. Vous l'avez fait à la lumière des ouvrages récents qui ont fait progresser cette question, mais en avertissant judicieusement qu'elle reste toujours à l'étude et que le dernier mot n'a pas encore été dit.

Le choix des accords ne dépend pas seulement de la tonalité. Il tient encore au caractère, j'allais dire à l'archaïsme des mélodies grégoriennes. Dans quelle mesure peut-on faire bénéficier leur accompagnement des ressources de l'harmonie moderne? Sage-ment, et avec la plupart des harmonisateurs, vous préconisez l'emploi sans restriction de l'harmonie consonnante, tandis que vous recourez à l'harmonie dissonnante le moins possible et dans des conditions très déterminées. Mais de ce fonds harmonique limité, vous apprenez à tirer l'accompagnement le plus artistique

et le plus approprié au chant grégorien, car, comme lui, il est fait, non de maladresse ou de pauvreté, mais d'élégance et de simplicité.

Le choix des accords n'est pas tout dans l'accompagnement. Une méthode qui s'en tiendrait là serait forcément incomplète. Après leur choix vient la question de leur enchaînement. En effet, si, par leur caractère, les accords intéressent au plus haut degré la tonalité, par leur enchaînement ils influent directement sur le rythme. Or, le respect du rythme, dans une mélodie grégorienne, ne s'impose pas moins que celui de sa tonalité.

Comment respecter ce rythme dans l'accompagnement? Je ne saurais trop vous féliciter d'avoir demandé la réponse à cette délicate question à l'École de Solesmes, à cette École qui, après avoir restauré les mélodies grégoriennes, est en train de leur rendre leur rythme traditionnel qui leur manquait encore. Avec elle vous enseignez que, les accords déterminant la marche du rythme dans l'harmonie; ils doivent nécessairement se placer avec l'ictus rythmique de la mélodie. A cette condition seulement, rythme mélodique et rythme harmonique marchent de pair.

Vous donnez vous-même, au dernier chapitre de cette deuxième partie, des exemples achevés d'accompagnement, par l'harmonisation des principales formules de chacun des huit modes. Vous ne pouvez mieux terminer. Ce sont autant de modèles dont s'inspireront vos lecteurs.

Telle est dans son ensemble votre Méthode. Complète et pratique, simple et didactique, elle occupera une place d'honneur dans la liste déjà longue des ouvrages similaires. Je lui souhaite tout le succès qu'elle mérite. Elle sera particulièrement bien accueillie par les accompagnateurs grégoriens qui n'ont de l'harmonie qu'une connaissance sommaire, sans manquer d'appeler l'attention des harmonistes eux-mêmes. Pour mon compte, je l'ai lue avec grand profit. Elle a accru la lumière dans mon esprit et m'a confirmé encore davantage dans mes convictions. Soyez-en remercié. Je suis heureux de pouvoir m'acquitter ainsi d'une dette de reconnaissance qui s'aggrave chaque année, pour le concours si précieux que vous m'apportez en voulant bien accompagner les chants que je dirige aux Journées Benedictines des Oblats à Saint-Benoît-sur-Loire. Leur succès vous est dû en grande partie. Seul à l'ignorer dans votre modeste, ce n'est que justice de vous en rendre ici un affectueux témoignage.

Avec mes félicitations renouvelées, recevez, cher Monsieur, mes sentiments les meilleurs et bien dévoués en N. S. et S. B.

Fr. MAUR SABLAYROLLES, O. S. B.  
Cahors, Grand Séminaire, 5 Février 1924.

## INTRODUCTION.

La théorie de l'exécution du chant grégorien nous a été enseignée et fixée dans les moindres détails, avec autorité et certitude, en sorte que nul esprit de bonne volonté ne peut l'ignorer. Sur l'accompagnement des mélodies sacrées, par contre, très peu de choses ont été dites. Si nous ouvrons les meilleures méthodes de plain-chant, nous n'y voyons qu'un court chapitre sur l'accompagnement, et encore ce chapitre ne contient-il souvent que des généralités, à peine des indications, des conseils parfois excellents, mais que l'on désirerait plus précis et plus détaillés. La raison de ce laconisme est fort simple. Nous avons recueilli dans les manuscrits, avec les textes même des cantilènes sacrées, les indications les plus précieuses pour leur interprétation, et, dans les écrits des musicistes et des théoriciens du Moyen-Age, les commentaires nécessaires pour éclairer ces textes et corroborer ces indications; mais la tradition ne nous a rien livré au sujet de l'accompagnement, et cela parce que, à l'époque où le plain-chant florissait, on ne l'accompagnait pas, ou, si on l'accompagnait, c'était d'une façon si rudimentaire, si différente de l'accompagnement que réclament nos habitudes actuelles, que nous ne saurions en faire état.

Accompagner le plain-chant est donc un problème; ce problème est résolu pratiquement par tous ceux qui, chaque jour, accompagnent les chants liturgiques dans nos cérémonies sacrées. Inutile de dire que toutes ces solutions ne se ressemblent pas, et que toutes ne sont pas également bonnes et recommandables.

L'accompagnement du chant grégorien devra être inspiré non seulement par le souci d'une harmonisation correcte, mais encore par un grand respect du caractère mélodique spécial, du rythme très subtil, de la modalité archaïque, de l'expression si mystique et si douce des cantilènes sacrées. Alors, il sera toujours plus ou moins un « anachronisme » et un « hors-d'œuvre »; du moins, il ne sera presque plus un « danger ».<sup>1</sup>

\* \* \*

Nous avons voulu rendre ce Traité aussi simple et pratique que possible. Mais nous avons voulu aussi le faire complet. Nous l'avons divisé en deux parties: l'une contenant les notions nécessaires d'harmonie, l'autre appliquant ces notions aux mélodies liturgiques. Le texte est parsemé de nombreux exemples; et nous avons con-

<sup>1</sup> *Le Livre d'Orgue* des Bénédictins de Solesmes, préface. V. *infra*, Deuxième Partie, Chap. VIII, p. 138.



sacré encore à des exemples tout un long chapitre à la fin de la Deuxième Partie. Ces exemples devront être lus, analysés, joués par l'élève; il s'en inspirera, afin de s'assimiler la langue harmonique que les théoriciens s'accordent à considérer comme celle qui s'adapte avec le moins de peine et de dommage au vieux et vénérable chant grégorien.

Nous désirons que ce livre puisse apporter une modeste part de collaboration à l'œuvre magnifique de restauration du chant sacré poursuivie depuis plus de trois quarts de siècle par les membres du grand Ordre de Saint Benoît, et particulièrement par les moines de l'illustre Abbaye de Saint-Pierre de Solesmes, auprès desquels il nous a été si doux de nous rendre récemment, comme au berceau et au foyer de tout le mouvement liturgique et grégorien aujourd'hui heureusement si prospère.

*Ergo nihil operi Dei præponatur.*<sup>1</sup> Parlant toujours de l'Office, le Bienheureux Patriarche des moines d'Occident dit encore: *Cantare autem aut legere non præsumat, nisi qui potest ipsum officium implere, ut ædificentur audientes.*<sup>2</sup> Cela doit s'appliquer aussi à la fonction de l'organiste qui, en unissant la voix de son instrument au concert de la louange divine, peut aider l'émission de cette louange et la rendre plus harmonieuse et plus suave, mais qui pourrait aussi, s'il se laissait aller à la négligence ou qu'il n'eût pas une suffisante adresse, la troubler ou la mutiler. Dans l'économie de l'Office divin, l'organiste a un rôle modeste, mais nécessaire à jouer; lui aussi doit s'en acquitter *digne, attente, ac devote.*<sup>3</sup> Rien n'est plus grand dans sa fonction que cette part qu'il prend à l'exécution de la louange et de la sainte psalmodie.

Marseille, le 1<sup>er</sup> Novembre 1923.

en la fête de tous les Saints.

<sup>1</sup> *Regula S. Benedicti*, cap. XLIII.

<sup>2</sup> *Regula S. Benedicti*, cap. XLVII.

<sup>3</sup> Bréviaire, Prière avant l'Office.

## PREMIÈRE PARTIE.

### NOTIONS D'HARMONIE.

1. — L'harmonie est la science des accords.

La connaissance de l'harmonie est la première étape dans l'étude de l'écriture musicale : on pourrait justement la comparer à celle de l'orthographe pour l'écriture du langage parlé.

2. — L'écriture musicale peut être considérée à deux points de vue :

1<sup>o</sup> Horizontalement, en envisageant la ligne mélodique de chacune des « parties » harmoniques ou « voix » superposées, et son mouvement propre :

2<sup>o</sup> Verticalement, en envisageant les rencontres de notes formées par la superposition de ces parties, et qui prennent le nom d'accords.

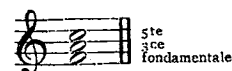
Ces deux points de vue se compénètrent et se complètent l'un l'autre : essentiellement distincts, ils ne sauraient donc être séparés. Le premier est proprement l'objet de l'étude du contrepoint; le deuxième est celui de la science de l'harmonie, qui envisage les accords, leur choix et leur enchaînement.

### CHAPITRE PREMIER.

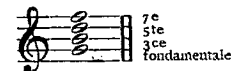
#### De l'accord. — De l'accord parfait.

3. — On appelle accord l'ensemble de plusieurs sons simultanément émis.

4. — L'accord fondamental (n<sup>o</sup> 9) est formé de 3, 4 ou 5 notes superposées à intervalles de tierces



Accord de 3 sons



Accord de 4 sons



Accord de 5 sons.



Ces passages doivent être accompagnés avec l'harmonie qui convient au mode auquel ils appartiennent, et le grégorianiste un peu exercé ne saurait s'y tromper.

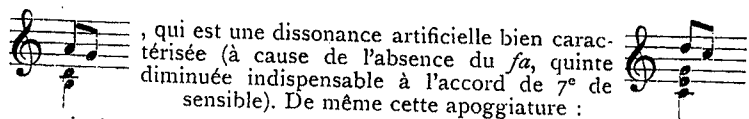
44. — L'harmonie employée dans l'accompagnement du plain-chant doit être aussi purement **consonante**. C'est dire que tous les accords de notre système moderne n'y sont pas admis. Tout accord dissonant naturel<sup>1</sup> est proscrit, et notamment l'accord de septième de dominante, « qui appartient exclusivement, dit Niedermeyer, à l'harmonie moderne, et dont l'introduction dans l'art a signalé la naissance de la musique dramatique et de l'expression passionnée ». <sup>2</sup> Tous les accords dissonants naturels et leurs renversements doivent être écartés, dans l'accompagnement du chant grégorien pour les deux raisons indiquées par Niedermeyer : 1<sup>o</sup> ces accords, n'existaient pas quand furent composées les mélodies grégoriennes et ils relèvent uniquement de la tonalité moderne, 2<sup>o</sup> leur caractère même ne convient pas à ces mélodies.

45. — L'interdiction de l'usage des accords dissonants naturels s'étend à tous les cas; elle demeurerait si la note dissonante dans ces accords était préparée; elle demeurerait aussi, si ces accords n'étaient que de courte durée, sur les temps faibles, et seulement le résultat d'une broderie ou d'une note de passage :



<sup>1</sup> Rappelons qu'il faut entendre par dissonances naturelles : 1<sup>o</sup> l'accord de 7<sup>e</sup> dont la 3<sup>e</sup> est majeure, la 5<sup>e</sup> juste et la 7<sup>e</sup> mineure, et qui prend en musique le nom d'*accord de septième de dominante*; 2<sup>o</sup> l'accord de 7<sup>e</sup> dont la 3<sup>e</sup> est mineure, la 5<sup>e</sup> diminuée et la 7<sup>e</sup> mineure ou diminuée, et qui prend en musique le nom d'*accord de septième de sensible* ou d'*accord de septième diminuée*; 3<sup>o</sup> les accords de 9<sup>e</sup> majeure ou mineure avec 3<sup>e</sup> majeure, 5<sup>e</sup> juste et 7<sup>e</sup> mineure (neuvième de dominante).

Mais il ne faut pas assimiler à un accord de 7<sup>e</sup> de sensible l'apoggiature suivante :



ne saurait être confondue avec un accord du 9<sup>e</sup> de dominante, à cause de l'absence de la 7<sup>e</sup> si b.

<sup>2</sup> Niedermeyer, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du Plain Chant*, p. 38.

<sup>3</sup> Voir la note de la page 98.

## 2. — Accords employés dans l'accompagnement du chant liturgique.

46. — Quels accords peut-on employer dans l'accompagnement du chant liturgique? Ceux, à peu près, qui sont, aujourd'hui encore, seuls admis dans le contre-point d'école, et qui formaient, avant Monteverde, tout le système harmonique connu, c'est-à-dire :

a) l'accord parfait (majeur ou mineur) à l'état fondamental;

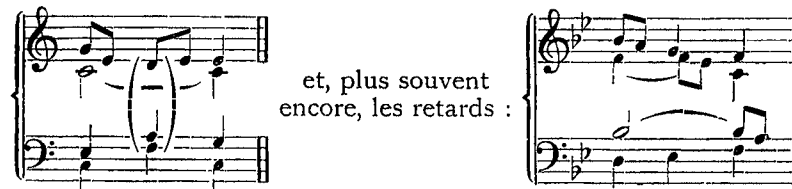
b) l'accord parfait (majeur et mineur) à l'état de premier renversement (*Accord de sixte*);

c) l'accord de 5<sup>e</sup> diminuée à l'état de premier renversement seulement, jamais à l'état fondamental.

47. — L'usage du 2<sup>e</sup> renversement de l'accord parfait (*accord de quarte et sixte*) est, en principe, proscrit. <sup>2</sup>

48. — L'emploi des dissonances artificielles et des notes étrangères à l'harmonie est largement possible et toujours permis dans l'accompagnement des mélodies grégoriennes.

49. — Les accords de 7<sup>e</sup> par prolongation, par ex. :



et, plus souvent encore, les retards :

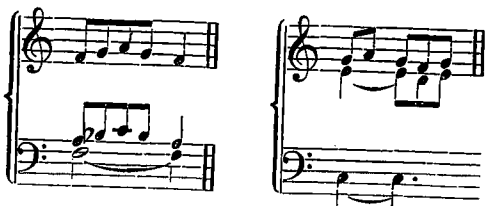
Retards et prolongations ne peuvent s'employer que dans les parties intérieures, ainsi que l'élève le comprendra après avoir étudié le chapitre du Rythme (ch. V), faute de pouvoir être préparés au

<sup>1</sup> M. E. Gigout, dans l'avertissement qu'il a écrit pour la « partie pratique » du *Traité de Niedermeyer*, est d'avis d'« écarter » l'usage du premier renversement de l'accord de quinte diminuée, « combinaison harmonique », dit-il, « de provenance vicieuse, et qui a le tort grave, selon nous, de donner asile à un élément inadmissible dans le plain-chant : le triton. » Voici dans quels termes s'exprime sur le même sujet M. Giulio Bas (cf. *Méthode complète de Chant grégorien* de D. Suñol, trad. Sablayrolles. 5<sup>e</sup> édit. Desclée, 1922. Troisième Partie, Ch. V : De l'Accompagnement, dû, dit le traducteur, à l'obligeance de M. Giulio Bas) : « L'accord dissonant qui, parmi les dissonants, est le moins impropre à s'harmoniser avec le calme du chant grégorien est l'accord de quinte diminuée, à l'état de premier renversement. Dans quelques cas, cet accord peut représenter le maximum de dissonance, admissible dans l'accompagnement du chant grégorien. » Mais, ajoute-t-il, « nous n'entendons nullement conseiller d'en faire un usage fréquent. » Permettons-nous donc ce premier renversement, mais à condition de l'employer avec réserve, et de préférence quand il est produit par une note de passage ou une broderie.

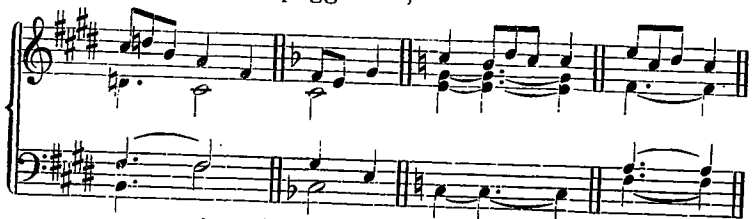
<sup>2</sup> Voir la note de la page 100.

chant<sup>1</sup> et à la basse, cette dernière partie ne pouvant se mouvoir sur les temps non ictiques de la mélodie.

50. — Les Broderies et notes de passage sont d'un emploi fréquent dans toutes les parties, sauf à la Basse :

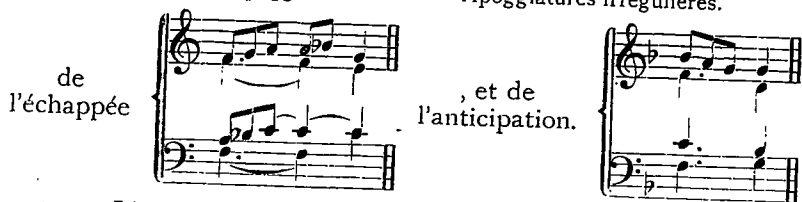


il en est de même de l'Apoggiature,



Apoggiatures.

Apoggiatures irrégulières.

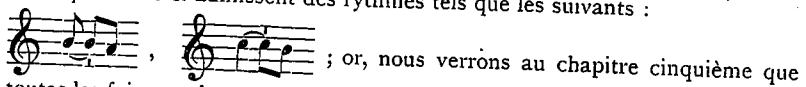


de l'échappée

, et de l'anticipation.

51. — L'emploi simultané dans le chant et dans l'une des parties

<sup>1</sup> Le retard et la prolongation sont des notes qui s'emploient au temps fort, mais qui doivent être préparées dans la même partie et être liées à leur note de préparation. Pour trouver ces artifices dans les mélodies grégoriennes, il faudrait que celles-ci admissent des rythmes tels que les suivants :



or, nous verrons au chapitre cinquième que toutes les fois que deux notes de même nom sont réunies, comme dans le pressus, c'est la première de ces deux notes qui doit porter l'ictus, et donc l'accord. Inversement, quand il y a plusieurs notes de suite sur la même corde (tristropa, succession de deux ou plusieurs strophici, ou dans le cas d'un neume dont la première note est, sur la même syllabe, à l'unisson du strophicus qui la précède immédiatement ( ), toute note ictique doit être répercutée.

Il n'y a donc jamais, au temps fort, une note liée qui puisse harmoniquement être analysée comme retard ou prolongation.

intérieures des notes étrangères, et notamment des notes de passage et des broderies, est également possible, — ainsi que le prouvent quelques uns des exemples précédents, — et il est d'un grand secours pour l'harmonisation de certaines formules mélodiques :



Quelques passages du chant, notamment dans les *jubili*, peuvent s'accompagner, comme dans le premier des deux derniers exemples, à trois parties<sup>1</sup>, sur une pédale à la Basse, au moyen d'un dessin note contre note dans la partie intermédiaire, à condition que ce dessin ne produise que des intervalles de tierce et sixte avec la note du chant.

52. — Les accords de quarte et sixte sont admis dans ces passages, pourvu qu'ils soient placés aux temps faibles et non attaqués en même temps que la note de Basse :



FAIBLE

de même, il ne faut pas que le dernier accord que porte une note de basse, au moment où cette note va être changée, soit un accord de quarte et sixte :<sup>2</sup>



INCORRECT

<sup>1</sup> L'écriture est le plus souvent à quatre parties ; elle peut, à certains passages, être à trois parties seulement. Le trio est plus dégagé que le quatuor : il convient mieux à certaines envolées mélodiques qui demandent un accompagnement des plus légers.

<sup>2</sup> Voir la note de la page 100.

53. — Il peut y avoir, en plus de la pédale à la Basse, une pédale dans une partie intermédiaire :



54. — Après les exemples que nous venons de donner (nos 50-52), inutile de dire que les changements de position de l'accord et les échanges de notes s'emploient dans l'accompagnement du chant grégorien.

55. — L'Unisson entre les deux parties conjointes est permis aussi, sous réserve de ne jamais y aboutir en passant par l'intervalle de seconde mineure. (Première Partie, n° 51.)

56. — Il nous est impossible d'aller plus avant dans l'étude de l'harmonisation du chant grégorien et de parler de la *réalisation*, de la « forme » à donner à cette harmonie, avant d'avoir traité une question de la plus haute importance : celle du RYTHME.

## NOTES.

### 1. — Sur l'emploi de l'accord de Septième de dominante.

Notre préférence personnelle est toujours allée à l'exclusion absolue, pour l'accompagnement du chant liturgique, de l'accord de Septième de dominante, fondamental ou renversé. Cependant, nous considérons comme un devoir de probité intellectuelle et artistique de signaler que, parmi les praticiens les plus habiles, comme parmi les théoriciens les plus savants de l'accompagnement du chant grégorien, l'accord est à peu près unanime sur la possibilité d'employer au moins l'accord de septième de dominante et son premier renversement, lorsque la note dissonante n'est produite qu'au temps faible et n'a qu'un caractère accidentel et transitoire dans l'harmonie. — Exemples :



<sup>1</sup> Cf. *supra*, Première Partie, n° 163.

Et cela à condition ne n'en user qu'avec grande réserve et seulement à bon escient.

L'exemple et l'enseignement de la plupart des maîtres contemporains <sup>1</sup> doit nous inviter à ne pas pratiquer à ce sujet une exclusion trop rigoureuse. Et d'ailleurs, si nous voulons appliquer au plain-chant le « matériel » harmonique ante-monteverdien <sup>2</sup>, il ne faut pas oublier que, dans ce contrepoint sévère qui est encore celui de nos Traités <sup>3</sup>, la septième de dominante, toujours employée avec la plus grande discrétion, est admise, pourvu qu'elle puisse être considérée comme note étrangère (prolongation <sup>4</sup>, note de passage, etc..) <sup>5</sup>

<sup>1</sup> On sait quelle est, à ce sujet, la pratique de M. Bas, dans ses accompagnements si connus. — Dom Parisot, après avoir dit en principe que l'accord de septième de dominante est d'une « expression trop moderne », — ce qui n'est aucunement douteux, v. *supra*, Deuxième Partie, n° 44, — ajoute : « Par contre, il n'a pas ce caractère au courant de la phrase, lorsque la disposition des parties ou sa place sur les notes de rythme le privent de sa fonction de cadence, ou que certaines constitutions mélodiques fournissent les éléments de cette dissonance ». *L'accompagnement modal du chant grégorien*, Paris, Librairie de l'Art catholique, p. 36. — Enfin, M. Potiron : « Nous admettons très bien les accords dissonants de septième (à l'exception de l'accord de septième de dominante, du moins quand il est employé comme tel) dans l'accompagnement du plain-chant ». *Méthode d'Harmonie appliquée à l'accompagnement du chant grégorien* (d'après l'Édition Vaticane), Paris. Hérelle et C<sup>ie</sup>, 1912, p. 29, note.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, Deuxième Partie, Chap. III, n° 46.

<sup>3</sup> M. Théodore Dubois (*Traité de Contrepoint et de Fugue*, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, p. 3) cite parmi les « accords usités » dans le contrepoint « tous les accords de 7<sup>e</sup> et leurs renversements (sauf le 2<sup>e</sup>, quand il produit une 4<sup>e</sup> juste avec la basse) avec préparation et résolution ». Et il ajoute la parenthèse suivante : « (Bien que certaines espèces de 7<sup>e</sup> renferment une 5<sup>e</sup> diminuée, la crudité de cet intervalle étant corrigée par la 7<sup>e</sup>, on pourra l'employer sans inconvénient) ». A plus forte raison le contrepoint admet-il les septièmes de dominante formées par des notes étrangères, au temps faible.

<sup>4</sup> C'est le cas proposé par M. Potiron dans l'exemple suivant :



(loc. cit., id., id.)

<sup>5</sup> Lorsque, après la guerre, il nous fut donné pour la première fois de nous rendre à notre chère Abbaye de Sainte-Marie-Magdeleine de Marseille, alors exilée à Chiari, en Lombardie, il nous souvient que, arrivé au monastère à l'heure de Vêpres, nous entendîmes, dans l'accompagnement de l'hymne des Vêpres des fêtes, le savant musicologue et grégorianiste Dom Jeannin user de



Mieux vaudrait toutefois, — sans le moindre doute, et de beaucoup, — *s'interdire absolument* l'usage de ces harmonies, que de les pratiquer d'une manière fréquente et sans discernement.

## 2. — Sur l'emploi de l'accord de Quarte et Sixte.

Nous en avons concédé l'emploi au temps faible.<sup>1</sup>

Ajoutons qu'il peut s'employer au temps fort, mais d'une façon tout à fait exceptionnelle, pendant la durée d'une Pédale inférieure :<sup>2</sup>



Dom Parisot admet l'accord de quarte et sixte, même sur les temps forts et dans les formules de cadence.<sup>3</sup> M. Bas écrit : «... l'accord de *quarte* et *sixte*, quoiqu'il ne soit pas toujours dissonant, ne nous paraît pas... un accord à conseiller.

« Cependant, s'il se trouvait dans les conditions d'un véritable retard de l'accord parfait, ainsi que cela se présente souvent dans les œuvres des Maîtres polyphonistes, on peut l'employer, mais dans quelques cas seulement, et avec beaucoup de discrétion. »<sup>4</sup>



Pharmonie suivante : Pourquoi ne pas

avouer que, pour prévenu que nous fussions contre l'emploi de toute espèce d'harmonie semblable dans l'accompagnement du chant grégorien, la formule nous parut savoureuse et que, aujourd'hui encore, son charme ne nous laisse pas insensible?

<sup>1</sup> V. *supra*, Deuxième Partie, Chap. III, n° 52.

<sup>2</sup> V. *supra*, Première Partie, Appendice, nos 169-170.

<sup>3</sup> Dom Parisot cite plusieurs exemples de M. Bas et un de M. l'abbé Brun, (*op. cit.*, p. 18, note).

<sup>4</sup> *Méthode complète de chant grégorien*, d'après les principes de l'École de Solesmes, par Dom Suñol, trad. française de Dom Sablayrolles, 5<sup>e</sup> édition

Nous avons donné comme règle<sup>1</sup> de ne jamais faire entendre un accord de quarte et sixte attaqué en même temps que sa note de Basse. Il ne faut se départir de cette règle, — si l'on veut s'en départir, ce qui n'est nullement conseillé, moins encore recommandé, — que dans des cas extrêmement rares, à cause, 1<sup>o</sup> de la faible résonance harmonique de cet accord, 2<sup>o</sup> de son caractère cadentiel trop moderne.

## CHAPITRE QUATRIÈME.

### Des Modalités variées du Chant liturgique et de leur harmonisation.

57. — La théorie des huit modes que nous avons exposée au chap. 1<sup>er</sup> de la Deuxième Partie de cet ouvrage est la théorie classique et traditionnelle enseignée depuis des siècles. Cette théorie, les auteurs sont unanimes à la considérer comme purement provisoire.<sup>2</sup> L'Édition Vaticane l'a pratiquement adoptée, sous

entièrement remaniée, Desclée et C<sup>ie</sup>, 1922. Troisième Partie, Chap. V (De l'accompagnement), dû à la plume de M. Bas, p. 151, n° 431. — M. Bas cite deux exemples : l'un de Palestrina, l'autre d'un accompagnement du D<sup>r</sup> Mathias. —

Contrairement à ce que nous avons dit de l'accord de septième de dominante, il faut dire, au sujet de l'accord de quarte et sixte, que les règles du contrepoint veulent que l'on en évite jusqu'à l'apparence : « On doit éviter toute combinaison donnant le sentiment de l'accord de quarte et sixte ». Théodore Dubois, *Traité de Contrepoint et de Fugue*, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, p. 7.

<sup>1</sup> V. *supra*, Deuxième Partie, Chap. III, n° 52.

<sup>2</sup> « Les études sur les *Modes grégoriens* sont encore si peu avancées, les résultats proposés si peu certains que l'on peut, jusqu'à nouvel ordre, s'en tenir à la théorie des huit modes enseignée depuis des siècles : elle est simple, claire, pratiquement elle suffit ». *Le Nombre musical grégorien*, par Dom A. Mocquereau, Desclée et C<sup>ie</sup>, 1908, Deuxième Partie, Chap. IV, n° 178.

Dom Lucien David, de son côté, après avoir parlé des « modulations », ajoute : « Ces modulations et les irrégularités apparentes de certaines pièces grégoriennes au regard du mode auquel elles se trouvent assignées, s'expliquent en partie par la modalité *réelle* dans laquelle ces pièces ont été composées. » *Méthode pratique de Chant grégorien selon les principes et la notation de l'Édition Vaticane*, Lyon, Janin frères, éditeurs, 1919, p. 95. — *Adhuc sub judice lis est*. La plupart des grégorianistes et des musicologues ont étudié ou étudient ces questions. Signalons particulièrement les travaux de Dom Jeannin (*Rivista musicale italiana*, Turin, édit. Bocca, année 1915, n° 2, — ainsi que son prochain grand ouvrage sur les *Mélodies liturgiques syriennes*, dans le 1<sup>er</sup> vol. duquel l'étude du chant grégorien occupera une grande place).

réserve, évidemment, des modifications que le résultat des recherches actuellement poursuivies par les musicologues sur l'épineuse question des modes antiques pourra plus tard y apporter.

58. — Cette théorie repose sur les deux conventions suivantes :

1<sup>o</sup> la reconnaissance d'un nombre de modes qui n'est pas supérieur à huit (nous avons fait déjà nos réserves sur ce chiffre; cf. *supra*. Deuxième Partie, chap. I, n<sup>o</sup> 16, note);

2<sup>o</sup> l'adoption comme tonique de chaque morceau, — ou comme finale, car les deux dénominations sont, en fait, employées l'une ou l'autre indifféremment, — de la dernière note de ce morceau.

59. — Ces conventions, pour la pratique du chant, sont sans nul inconvénient. Pour la pratique de l'accompagnement, la deuxième appelle des réflexions et une mise au point dont ce livre, sous peine d'être gravement incomplet, doit contenir l'expression.

### I. — La recherche de la finale-tonique.

60. — Dans nos livres de chant, en effet, nous pouvons constater que la dernière note de chaque morceau est toujours considérée comme étant sa finale tonique. Tout morceau qui finit par *ré* est invariablement attribué au mode de *ré* (authentique ou plagal, suivant son *ambitus*); tout morceau qui finit par *mi* est attribué à l'un des modes de *mi*, etc...

61. — La fragilité d'un tel principe n'a pas besoin d'être démontrée. Dans aucun système musical, ancien ou moderne, il n'est admis qu'un chant doive nécessairement se terminer sur sa tonique.<sup>1</sup> L'observation d'une série de faits mélodiques grégoriens nous prouve que les compositeurs de nos cantilènes sacrées ne se sont pas davantage tenus comme contraints à faire s'achever chacune de leurs mélodies sur sa note tonique. Nous citerons plus loin des exemples. Enfin, la lecture d'ouvrages tels que la *Méthode* de M. Bas que nous venons de citer, l'*Accom-*

<sup>1</sup> Dans notre musique moderne, ne voyons-nous pas, à chaque instant, une mélodie en *la* se terminer par *la*, *do* ou *mi*, un chant en *fa* par *fa*, *la* ou *do*? Dans la musique plus ancienne, — les œuvres des maîtres du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles, ou les chorals de Bach, par exemple, — certains morceaux ne se terminent-ils pas même sur l'accord de leur dominante, — sur l'accord de *fa* # s'ils sont en *si mineur*, ou, s'ils sont en *la mineur*, sur celui de *mi majeur*?

« Le Chant grégorien, dit M. Bas, admet les mêmes possibilités, mais pour les reconnaître et s'en rendre un compte exact, il faut se placer en dehors de la théorie des huit modes. » Giulio Bas, *Méthode d'Accompagnement du Chant grégorien et de composition dans les huit modes*, Desclée et C<sup>ie</sup>, 1923, p. 16.

*pagnement modal du Chant grégorien* de Dom Parisot<sup>1</sup> et plusieurs autres nous confirme dans cette opinion.

62. — Et si les théoriciens ne sont pas encore unanimes sur l'attribution à tel ou tel mode de chaque pièce de chant grégorien, cela nous explique que les moines de Solesmes et les auteurs de l'Édition Vaticane aient voulu s'en tenir à la théorie traditionnelle, jusqu'à ce qu'une clarté plus vive ait été projetée par les spécialistes sur ces questions; mais un point sur lequel tous tombent d'accord, c'est que le grégorianiste qui veut connaître la modalité d'un morceau de plain-chant ne doit pas pour cela se fier uniquement au chiffre imprimé en tête du morceau. En effet, un examen attentif des morceaux en eux-mêmes, dans leur contexte mélodique et leurs divers mouvements, lui montrera que ces morceaux appartiennent souvent à un autre mode que celui dont la finale est indiquée par ce chiffre.

\* \* \*

63. — Comment peut-on faire cet examen? Qu'est-ce qui peut nous indiquer, en dehors du chiffre, la tonique réelle du morceau?

64. — Pour trouver cette tonique, il faut chercher à dégager du morceau ce que l'on appelle sa *triade modale*, c'est-à-dire les trois notes situées à distance de tierces qui lui servent d'ossature mélodique, et qui, si on les superpose, donnent un accord parfait dont on peut dire qu'il représente à nos oreilles et même à nos yeux, en quelque manière, le *substratum* harmonique du morceau.<sup>2</sup>

65. — De ces trois notes, la plus grave sera la base de la construction modale, du moins au point de vue harmonique. C'est-à-dire : qu'elle soit ou non la vraie finale du mode (car il faut admettre comme possible d'autres divisions de l'échelle modale que celle qui s'établit sur le cinquième degré de la finale), du moins l'accompagnateur pourra la considérer, à son point de vue, comme la vraie tonique du morceau, celle que nous appelons la *finale-tonique*.

66. — La quinte de cette note exercera aussi une fonction importante dans la structure de la mélodie. Sa tierce servira de lien entre la tonique et la quinte, et la nature de cette tierce fixera le caractère majeur ou mineur de l'harmonie de tonique.

<sup>1</sup> Paris, Librairie de l'Art catholique, 6, Place Saint-Sulpice, 1914.

<sup>2</sup> Ceci sans préjudice des *modulations* qui peuvent se produire dans le cours du morceau (*Vide supra*, n<sup>o</sup> 43 et *infra*, n<sup>o</sup> 82).

67. — C'est sur ces trois notes, — sur la plus grave surtout, d'une façon ordinaire, — qu'auront lieu les principaux repos; c'est autour d'elles que la mélodie s'enroulera de préférence, se portant de l'une à l'autre, et fréquemment parcourant les intervalles qui les séparent.

68. — Donnons quelques exemples, en commençant par les plus évidents.

1° *Morceaux qui se terminent par sol, attribués à cause de cela au 8<sup>e</sup> mode, et dont la vraie finale-tonique est do.* — Ex. Le *Kyrie V*, dont nous voyons la première phrase, commencée sur un *sol*, s'élever jusqu'à l'*ut*, revenir au *sol* où elle prend un court repos, puis descendre jusqu'à l'*ut* grave et s'y arrêter, repartir ensuite sur le *sol*, remonter jusqu'à l'*ut*, redescendre au même *sol*, sur lequel elle trouvera son repos final. La deuxième phrase, celle du *Christe*, nous présente dès le début un fragment qui, du *sol*, s'élève au *ré* en passant par le *si*, puis revient se poser sur la note *sol*; n'en doutons pas, c'est l'harmonie *sol, si, ré* que la mélodie exprime ici, et cette harmonie est étroitement liée à celle d'*ut* majeur. — On pourrait faire les mêmes remarques pour l'offertoire *Elegerunt*, où nous voyons la mélodie, établissant le plus grand nombre de ses premiers temps ictiques sur des *sol* ou des *mi*, se reposer ensuite, à la fin de la première phrase (*vitam*) sur l'*ut* grave, puis repartir sur la note *sol*, s'élever jusqu'à l'*ut* aigu et y demeurer pendant quatre temps, reprendre deux notes ictiques longues (distropha et pressus, au mot *fade*) sur des *sol*, et s'arrêter sur le *mi*; après s'être établie pour peu de temps dans le ton de *fa* (*Spiritu Sancto, quem*), revenir ensuite pour ne plus le quitter au ton d'*ut*, prendre encore six repos sur la note *sol* (*lapidaverunt, Judæi, dicentem, Jesu, meum*, et le repos final), s'élever plusieurs fois jusqu'à l'*ut* au-dessus de ce *sol*, se reposer (au mot *accipe*) sur l'*ut* grave, et franchir ensuite (*Spiritum*) toute la gamme ascendante d'*ut*, avec un arrêt de trois temps sur sa note extrême, avant de terminer. — Voir aussi le *Kyrie XIV*, le *Sanctus* de la Messe IV, les *alleluia*: *Fac nos innocuam et Angelus Domini*, l'Offertoire *Immittet Angelus Domini*, etc...<sup>1</sup>

69. — Dans tous ces morceaux, nous reconnaissons l'accord d'*ut*, avec l'harmonie de *sol* comme harmonie secondaire et celle de *fa*

<sup>1</sup> M. Bas (*op. cit.*, pp. 92 à 94) fait remarquer l'existence, parmi les morceaux attribués au 7<sup>e</sup> mode, d'une catégorie de « chants avec *fa* exprimé », parmi lesquels il cite les introïts *Aqua sapientia*, *Exspecta* (III<sup>e</sup> fête après le dim. de la Passion), et *Viri Galilæi*, et l'*Alleluia*: *¶. Adorabo*, — et dont il dit que leur « tonalité... n'est autre que celle de *do* majeur avec cadence suspendue sur la dominante »; c'est-à-dire que si l'on emploie, en les accompagnant, l'accord de *sol* comme accord final, cet accord constitue une cadence suspensive sur l'harmonie de la dominante, la finale-tonique étant *ut*.

venant au troisième rang d'importance : c'est le « matériel » harmonique de notre ton moderne d'*ut* majeur. Même si nous attribuons ces morceaux à un mode de *sol* divisé sur la quarte,<sup>1</sup> nous devons considérer en eux l'accord d'*ut* comme base tonique et modale.

70. — 2° *Morceaux qui se terminent par mi, attribués à cause de cela au 3<sup>e</sup> mode, et dont la vraie finale-tonique est do.* Ex. : L'offertoire *Deus, tu convertens*, dans lequel dès le début, la mélodie se porte sur l'*ut*; cette corde d'*ut*, dans le cours de la pièce, ne recevra pas moins de douze *strophici* (distrophas ou tristrophas), sans compter les pressus, les notes formant *moræ vocis* et autres sortes de notes également très nombreuses. Dans cette même pièce, beaucoup de passages donnent une impression très nette de gamme d'*ut* :



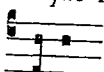
Autre ex. : l'introït *Gaudens gaudebo* (tiré de l'introït *Vocem jucunditatis*); sa phrase initiale procède du *mi* au *do*, puis, après s'y être arrêté, redescend du *do* au *mi*, en se posant, à l'aller et au retour, plusieurs fois sur le *sol*; au passage culminant du morceau (*vestimentis salutis*), c'est encore autour du *do* que la mélodie s'enroule, et, avant de prendre son essor, elle s'y appuie plusieurs fois avec force en des notes épisématiques; l'incise : *et indumento justitiæ* se tient encore entre le *sol* et le *do*; enfin la très gracieuse courbe finale parcourt l'intervalle descendant *do-mi*, avec insistance au passage sur la note *sol* deux fois répétée et une fois surmontée de l'épisème horizontal. — Voir aussi le *Kyrie II*, l'hymne des Vêpres du T. S. Sacrement, l'introït *Benedicite Dominum*, etc... — Tous ces morceaux se terminent sur la tierce de leur tonique-finale (ce qui n'est pas fait pour surprendre aujourd'hui un musicien), sur la note que notre terminologie d'harmonistes appellerait la basse du premier renversement de leur harmonie de tonique.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *L'accompagnement modal du Chant grégorien*, par Dom Parisot, Paris, 1914, p. 63.

<sup>2</sup> On pourrait rapprocher de ceux-ci toute une série d'autres cas. Nous en empruntons le répertoire, en le réduisant, pour en suggérer seulement une idée, à l'ouvrage déjà cité, et si fécond en aperçus lumineux, de Dom Parisot : 1° les morceaux qui se terminent par un *fa*, mais dont la « finale majeure » est « en dépendance d'une tonique mineure » (*op. cit.* p. 60), c'est-à-dire qu'ils sont établis sur la finale-tonique *ré* : communions *In splendoribus, Pascha nostrum*, introït *Hodie sciētis*; 2° les morceaux terminés sur le *la*, mais pour lesquels cette « finale *la* » doit être considérée « comme tierce de la tonique *fa*,

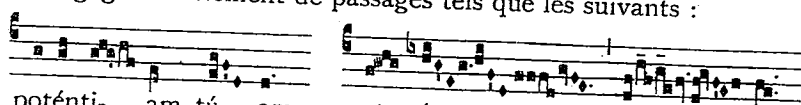


71. — 3<sup>o</sup> Morceaux qui se terminent par la, attribués à cause de cela au 1<sup>er</sup> mode, mais à un 1<sup>er</sup> mode considéré comme transposé (échelle de la), et qui appartiennent cependant à un véritable mode de ré avec finale-tonique ré. — Ex. le Kyrie II *ad libitum* : l'impérieuse

intonation , la phrase du deuxième Kyrie, reproduite au Ky-ri-e

premier et au troisième *Christe*, avec ses trois repos successifs sur ré, fa et la, — les trois derniers Kyrie, dont le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> ont aussi tous leurs repos sur les notes ré, fa, la, et dont le second, en dépit de ses *si* naturels, a un caractère si accusé et si savoureux de gamme mineure antique (sans altération du 6<sup>e</sup> degré), — tout cela indique nettement une tonalité établie sur la base de ré, le chant se terminant sur la quinte de sa finale-tonique. — Voir aussi le Kyrie IV (*Cunctipotens genitor Deus*).

72. — 4<sup>o</sup> Morceaux qui se terminent par mi, attribués à cause de cela au 4<sup>e</sup> mode, et dont la véritable finale-tonique est ré.<sup>1</sup> — Leur cas est des plus intéressants et des plus caractéristiques. Ex. : l'*Alleluia*, *Excita, Domine*, dans lequel la phrase mélodique, commencée par un fa, descend au ré, franchit toutes les notes intermédiaires de la quinte ré-la, puis, sur cette dernière note, après avoir touché le *si* bémol en une délicate broderie, tourne court, redescend, et vient se reposer sur le fa; morceau dans lequel le sens de ré mineur se dégage si nettement de passages tels que les suivants :

  
potenti- am tú- am et vé- ni,

— Voir aussi les introïts *Nos autem* et *Misericordia Domini*, les offertoires *Terra tremuit* et *Sacerdotes Domini*, la communion *Acceptabis sacrificium*, l'ant. *Iuxta vestibulum*<sup>2</sup> (du Mercredi des Cendres).<sup>3</sup>

exprimée ou sous-entendue. » (id. p. 48) : Graduel *Hæc dies, Tecum principium* (cependant Dom Jeannin, à la page 128 du 1<sup>er</sup> volume de son grand ouvrage *Les Mélodies liturgiques syriennes*, dont il a bien voulu nous communiquer les épreuves, attribue les Graduels du type *Justus* au mode de la avec triade modale la, do, mi), Ant. *Magnum hæreditatis mysterium*; 3<sup>o</sup> les morceaux dont la dernière note est *si*, « avec la combinaison sol-ré pour soutien modal... échelle à cadence mineure et fondement harmonique majeur » (id. p. 55), en sorte que ces morceaux ont le sol pour base harmonique et tonale. : *Gloria, Sanctus, Agnus* de la Messe I, *Kyrie XVIII*, hymne *Creator alme siderum*...

<sup>1</sup> Pour l'harmonisation de la dernière note de ces morceaux, v. *infra* n<sup>o</sup> 76.

<sup>2</sup> M. Bas (*op. cit.*, p. 71) attribue cette antienne au ton de fa majeur.

<sup>3</sup> On pourrait citer encore, entr'autres pièces, le *Credo I* « où la finale mi n'apparaît qu'à la conclusion de l'*Amen*. » D. Parisot, *op. cit.*, p. 48.

73. — Tous ces exemples nous prouvent que, si la dernière note d'un morceau de plain-chant est souvent aussi sa vraie tonique, il y a des cas très fréquents où il n'en va pas ainsi, et qu'il faut, pour savoir quelle est la véritable tonique, examiner le morceau dans son ensemble.

## 2. — Le choix d'harmonies « modales ».

74. — Quelle conclusion l'accompagnateur tirera-t-il de ces observations pour le choix de ses harmonies ?

75. — 1<sup>o</sup> Pour le choix de l'accord final. — Cet accord devra généralement être édifié sur la finale-tonique du morceau prise comme fondamentale. Pour les pièces terminées par le mi, mais dont la triade modale est do, mi, sol (introït *Vocem jucunditatis*, hymne *Pange lingua*...), il est bon de finir par l'accord d'ut majeur. — Pour celles qui sont terminées par si, mais dont la triade modale est sol, si, ré (hymne *Creator alme siderum, Gloria I...*), l'accord de sol est tout indiqué comme accord final. — De même, dans les chants du mode de ré dont la dernière note est un la (*Kyrie IV* et *II ad libitum*), ce la final doit être accompagné par un accord de ré mineur.<sup>1</sup>

76. — Au lieu de bâtir l'accord terminal du morceau sur sa finale-tonique elle-même, il est bon quelquefois, et même nécessaire, de l'édifier sur le cinquième degré de cette note. Par exemple, pour les morceaux terminés mélodiquement par sol et dont la finale-tonique est do<sup>2</sup> (v. n<sup>o</sup> 68), les terminer par l'accord sol-si-ré, — ce qui concilie la théorie traditionnelle des huit modes, avec celle de Dom Parisot qui attribue ces morceaux à un mode de sol divisé sur la quarte do, et même avec les usages de l'harmonie moderne, à quoi ne répugne nullement une cadence finale établie sur le cinquième degré de la tonique.<sup>3</sup> Pour les morceaux du 4<sup>e</sup> mode qui sont à base ré, fa, la (v. n<sup>o</sup> 72), rien de meilleur que de les terminer en accompagnant le mi final du chant par l'accord la-do-mi, harmonie de dominante (sans do<sup>♯</sup>, l'altération de la sensible n'étant d'ailleurs pas nécessaire, en musique même, à la constitution de la gamme mineure)<sup>4</sup> de ré mineur. Le caractère

<sup>1</sup> Cependant, pour les morceaux qui ont comme dernière note la, mais dont la finale-tonique est fa, — pour ceux qui se terminent par un fa, mais dont la finale-tonique est ré (voir plus haut la note 2 du n<sup>o</sup> 70), — ainsi que pour les chants du mode de ré « avec si<sup>♯</sup> au grave » (Parisot, *op. cit.*, p. 28), dont il semble que le soutien harmonique et modal soit le si<sup>♯</sup>, — mieux vaut les terminer respectivement par les accords de la mineur, fa majeur, et ré mineur.

<sup>2</sup> Du 7<sup>e</sup> (v. *supra*, n<sup>o</sup> 68, note 1) ou du 8<sup>e</sup> mode.

<sup>3</sup> V. *supra*, n<sup>o</sup> 61, note et : p. 102.

<sup>4</sup> G. Bas. *Méthode d'Accompagnement du Chant grégorien et de composition dans les huit modes*, p. 10, n<sup>o</sup> 2.

suspensif de ces sortes de cadences convient à ce que M. Bas dit du caractère indécis de la modalité grégorienne.

77. — 2<sup>o</sup> Pour l'ensemble de l'accompagnement du morceau. L'accord établi sur la finale-tonique doit être placé le plus tôt possible au début du morceau; il est bon aussi de lui donner une place prépondérante dans l'accompagnement.<sup>2</sup>

À côté de l'accord de tonique, il est recommandé de multiplier dans l'harmonisation, surtout aux passages principaux et aux cadences, les accords qui sont en relation harmonique avec celui de la tonique; ce sont : l'accord établi sur la quinte de cette tonique, et celui qui est établi sur sa quarte. — Dans le *Pange lingua*, par ex., sachant que ce morceau relève de la gamme d'*ut*, nous harmoniserons le *ré* qui termine le quatrième vers de cette hymne par l'accord de *sol*, dominante de celui d'*ut* :



; dans l'introït *Gaudens gaudebo*

au passage : *vestmentis salutis*



nous revêtrons le *do* du chant de l'accord de *do* majeur, et non de celui de *la* mineur, *do* étant la finale-tonique de ce chant, et nous disposerons, à côté de cet accord, des accords de *sol* majeur. Au contraire, dans le *Gloria XIV*, véritable mode de *mi*, dans lequel nous voyons fréquemment la mélodie franchir la quinte *mi-si*, nous préférons, pour accompagner le *do*, l'accord de *la* mineur,<sup>3</sup> qui est en rapport harmonique avec la finale.<sup>4</sup> Et dans l'hymne

<sup>1</sup> Bas, *id., id.*, Principes généraux, n<sup>os</sup> 1, 10, 11, et *passim*.

<sup>2</sup> Dom Parisot : *L'accompagnement modal du Chant grégorien*, p. 43.

<sup>3</sup> « Dans les mélodies... » du mode de *mi* « où l'ancienne dominante *si* n'a pas disparu, cette note doit recevoir l'accord modal... (*mi-sol-si*). Sous la dominante nouvelle (*do*), on ne pourrait donner la préférence à l'harmonie de *do* majeur, au lieu de celle de *la* mineur, qui est en corrélation avec la finale du mode ». D. Parisot, *op. cit.* p. 54.

<sup>4</sup> Autre pièce en mode de *mi*, avec quinte *mi-si* : le *Kyrie XVI*.

*Crudelis Herodes*, mode de *la*, terminée sur la quinte, l'accord de *la* mineur convient parfaitement aux *do* comme au *mi* final du chant.

\* \*

78. — Nous avons hâte d'ajouter que la modalité réelle d'un morceau de plain-chant est loin d'apparaître toujours d'une façon évidente au premier examen de ce morceau.<sup>7</sup> Nous avons dit déjà que les savants sont souvent en désaccord sur l'attribution à tel ou tel mode de nombreuses pièces.

79. — À l'accompagnateur, qui n'est pas nécessairement un savant, il sera bien permis d'hésiter avant de décider si telle mélodie, par ex., qui se termine par un *mi*, il devra la traiter comme appartenant au mode de *la*, à celui d'*ut*, ou à celui même de *mi*. La théorie traditionnelle des huit modes fournit à celui qui s'y fie une confortable assurance; mais cette assurance, nous l'avons constaté, est établie sur une base scientifiquement instable et même branlante. Celui qui veut ne pas se contenter d'apparences, de conventions, mais aller au fond et à la réalité des faits mélodiques grégoriens devra donc chercher à connaître par lui-même la vraie base tonale de chaque morceau.

80. — Son oreille, son goût le guideront; son intelligence aussi, qui, par l'analyse, s'exercera sur le texte mélodique à accompagner. Le morceau, il le lira, le chantera, l'examinera au point de vue modal, comme nous venons de le faire pour quelques pièces, et comme le fait l'élève harmoniste pour un passage de « chant donné » dont le sens tonal lui paraît douteux. Ainsi il découvrira le vêtement harmonique le mieux séant à la mélodie. Plus il aura de goût, de culture musicale, de sens des mélodies grégoriennes, de connaissance du chant liturgique, — toutes choses qui se développent par l'expérience, — moins il aura de chances de se tromper. Du moins, les cas qui sont par eux-mêmes suffisamment clairs, quand il aura acquis les connaissances et les qualités nécessaires, il les discernera avec certitude.

81. — Ce n'est pas à dire que plus jamais il n'hésitera; je serais même tenté de dire : au contraire. Mais, quand il hésitera, ce sera en présence de cas dans lesquels la mélodie ne fournit pas d'indication modale claire et sûre. Il pourra alors prendre un parti ou un autre sans violenter le sentiment musical ni torturer les oreilles de qui que ce soit. Il y a, en musique figurée, des

<sup>7</sup> « Saint Odon donnait la définition bien connue : « *Quid tonus vel modus? — Est regula quæ de omni cantu in fine dijudicat* ». Par conséquent, dès le X<sup>e</sup> siècle on se rendait compte qu'avant d'être arrivé à la dernière note on ignore dans quel ton l'on se trouve. Nous verrons qu'au XX<sup>e</sup> siècle on n'en sait parfois pas davantage même après la dernière note. » G. Bas, *op. cit.* p. 10.

fragments de mélodie qui peuvent être harmonisés de façons diverses et même dans des tons différents. Comment n'en irait-il pas de même, et d'une façon encore plus fréquente, dans les anciennes mélodies liturgiques, où nous savons que la tonalité est beaucoup plus ondoyante et imprécise?

\*  
\*  
\*

82. — Rappelons<sup>1</sup> enfin qu'il y a, dans les chants grégoriens, non seulement à établir le ton principal, mais encore à discerner des modulations par lesquelles la mélodie, au cours de son développement, parcourt souvent des tonalités diverses.

Ces modulations sont parfois fort nettes. Il leur arrive même, comme en musique, de se produire au milieu du morceau et de s'établir sur la quinte supérieure de sa tonique. Ex. : l'introït *Misereris omnium*; il a quatre phrases et sa tonique est *ré*; vers la fin de la deuxième phrase, la mélodie s'élève jusqu'au *ré* aigu et s'installe sur la tonique *la*, où elle se repose après une formule cadentielle très nette; le ton principal reparaît dès le début de la troisième phrase, et il demeure jusqu'à la fin du morceau, — la cadence finale en *ré* « rimant » exactement avec la cadence médiane en *la*. — Autre ex. : l'*Alleluia*, *Ÿ. Veni, Domine*; son répons est en mode de *mi*, son verset en mode de *ré*, (avec une incursion, vers la fin, dans l'échelle plagale de ce mode). De même, aussi, les Graduels du type *Domine, prævenisti* et *Benedicta et venerabilis*, dans lesquels le répons appartient au mode de *mi* et le verset au mode de *ré*. (Dans l'accompagnement de ces morceaux, il est excellent de terminer le *R.* sur l'accord de la mineur,<sup>2</sup> lequel introduit doucement la tonique *ré* qui sera celle du *Ÿ.*, et avec l'harmonie de laquelle il est en relation étroite.)

83. — Ces changements de ton sont évidents. Il en est de plus subtils, de plus ténus, de plus difficiles à découvrir. L'accompagnateur doit s'attacher à les suivre tous. Il faut cependant redire au sujet des modulations que, dans la mesure même où elles sont « délicates, voilées, habilement masquées »,<sup>3</sup> elles sont moins impérieuses, et que l'on peut, dans l'harmonisation, négliger quelques-unes des plus dissimulées sans nuire à la bonne marche de l'accompagnement.

<sup>1</sup> V. *supra*, Deuxième Partie, nos 43 et 64, note 2.

<sup>2</sup> D'autant plus que ce Répons-Graduel a pour finale-tonique *ré*. Plusieurs manuscrits, et les éditions de Solesmes le donnaient du 1<sup>er</sup> mode; l'Édition Vaticane le donne du 4<sup>e</sup>. Or, entre ces deux versions, il n'y a qu'une différence: les deux dernières notes, qui sont deux *ré* dans les textes où cette pièce est attribuée au 1<sup>er</sup> mode, et deux *mi* dans les textes où elle est marquée comme étant du 4<sup>e</sup>. Ce fait typique est bien connu. Cf. Bas. *ob. cit.*, pp. 18 (note) et 78.

<sup>3</sup> Bas, *id.*, p. 10.


## CHAPITRE CINQUIÈME.

### Le Rythme du Chant grégorien.


84. — Le Rythme, selon la définition classique,<sup>1</sup> est l'« ordonnance du mouvement ». C'est sans doute en pensant à l'élément-rythme de la musique que S. Augustin a dit : *Musica est ars bene movendi*.

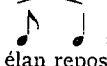
#### 1. — Principes généraux de Rythmique.

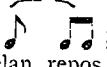
85. — Le mouvement est représenté en musique<sup>2</sup> par la succession des notes, par le passage de chaque note à la note suivante : c'est ce mouvement que le rythme doit ordonner. Ces notes étant la « matière » du rythme, l'opération rythmique proprement dite consistera à « informer » cette matière, donner vie et cohésion à ces « unités séparées » que sont les notes, sans lien entre elles, « qui divisent le mouvement, mais qui ne l'ordonnent pas »;<sup>3</sup> pour cela, le rythme répartit les notes, ou temps simples, en établissant entre elles des rapports d'élan à repos, de la façon

suivante : . — Sur la première de ces notes, le mouve-

ment s'élève et prend son essor : c'est l'élan, *arsis (sublevatio)*; sur la deuxième, il retombe : c'est le repos, *thesis (depositio)*. Un élan, un repos, c'est un rythme complet, un pas dans la marche rythmique, et c'est par la succession de ces pas que le mouvement

se trouve « ordonné » : .

86. — Le repos est quelquefois représenté par un temps dont la valeur est doublée : , — ou par deux temps simples expri-

més : ; ce temps doublé ou ces deux temps ne pourront

<sup>1</sup> Platon.


<sup>2</sup> « On sait, dit M. Brunetière, que le mouvement est l'élément spécifique du Beau musical. » *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> Mars 1902.



<sup>3</sup> D. Gatard. *La musique grégorienne*, dans la collection « Les Musiciens célèbres », Paris, Laurens. Excellent ouvrage de vulgarisation qui contient un fort bon chapitre sur le rythme des mélodies grégoriennes.



jamais se trouver à l'élan en vertu du principe : *C'est au repos que revient la longueur.*<sup>1</sup>

87. — Un rythme ne peut donc pas être formé de moins de deux temps simples : un à l'élan et un au repos. (Un seul temps, une seule note dont la valeur serait doublée ne formerait pas un rythme, car il y aurait alors *tenue* et non *mouvement*<sup>2</sup>. V. *supra* n° 58.) Mais un rythme ne peut pas contenir plus de trois temps simples. Après deux ou trois temps simples, au plus, un repos est nécessaire, faute de quoi le mouvement cesse d'être ordonné, le rythme se désagrège, les pas s'égarrent.<sup>3</sup>

88. — C'est pourquoi il y a deux formes de rythme : 1° le rythme binaire ou *spondaïque* :  — et 2° le rythme

ternaire ou *iambique*, sous sa forme masculine , ou féminine . Le rythme ternaire, comme nous l'avons dit

<sup>1</sup> On a donné, surtout en musique, à l'élan le nom de *temps faible* et au repos celui de *temps fort*. Ces termes, quoique très usités, sont impropres, et ils prêtent à la confusion dangereuse de l'ordre *rythmique* (représenté par l'alternance des élans et des repos), avec l'ordre *dynamique*, évoqué par les mots *fort* et *faible*. Or, ces deux « ordres » : l'ordre rythmique, qui règle l'ordonnance du mouvement, et l'ordre dynamique, qui distribue à chaque temps la force ou la douceur, sont distincts, et il faut éviter soigneusement de les confondre. A ces dénominations, *temps fort* et *temps faible*, il faut préférer celles de *temps léger* et *temps lourd*, présentées par Riemann, et reprises par des maîtres tels que M. V. d'Indy et Dom Mocquereau.

<sup>2</sup> « Pour qu'il y ait rythme, dit encore D. Gatard, il ne suffit pas d'un mouvement continu et uniforme, comme serait celui d'un son soutenu indéfiniment; ce mouvement ne peut être ordonné, car l'ordre suppose toujours un certain nombre d'unités distinctes. Il faut donc que le son soit interrompu, sinon par des silences, au moins par des changements de durée et d'intensité, ou par des impulsions nouvelles. » *loc. cit.* pp. 19-20.

<sup>3</sup> « Per legge naturale, ogni movimento è costituito dal nesso inseparabile di due fasi, una iniziale ed una finale, fra cui è compressa la durata del movimento complessivo. Ogni movimento è dunque composto per necessità di almeno due tempi: d'uno *slancio* (la fase iniziale, che in musica s'indica in *levare*), e d'un *riposo* (la fase conclusiva o finale, che in musica s'indica in *battere*); d'altra parte ogni singolo movimento non ammette che un solo slancio ed un solo riposo. »

Giulio Bas. *Trattato di forma musicale*

Parte I. Milano, Edizioni Ricordi, p. 5.

« ..... Lo *slancio* (levare) ch'è in certo modo un'esplosione d'energia, tende, come ogni sforzo, a durare il meno possibile: esso ha dunque carattere di *brevità*. — Invece, il *riposo* (battere), ch'è un sollievo, una diminuzione di sforzo, tende a persistere; esso ha dunque carattere di *lunghezza*. »

Giulio Bas. *Trattato di forma musicale*, pp. 5-6.

plus haut (n° 59), n'est qu'une dilatation du rythme binaire par le doublement de sa thésis.<sup>1</sup>

## 2. — Rythme musical et rythme grégorien.

89. — Les lois rythmiques sont toujours les mêmes, quelle que soit la sorte de mouvement auquel elles s'appliquent. (*Nombre musical*. Tome I. p. 26, n° 26).

90. — Nous n'avons donné jusqu'ici que les notions générales touchant le rythme et l'application des lois rythmiques aux faits d'ordre musical.<sup>2</sup> Disons maintenant les différences qui existent entre le rythme de la musique moderne et le rythme des mélodies grégoriennes.

91. — Il y a deux points de différence : le premier a trait à la matière, le deuxième à la « forme » du rythme, à l'opération rythmique elle-même.

92. — 1° Les notes du plain-chant, quelle que soit leur forme, sont toutes égales en durée<sup>3</sup> à une valeur commune que l'on représente en notation musicale par la croche, — et par conséquent

<sup>1</sup> V. d'Indy. *Cours de Composition musicale*. Tome I, p. 25.

<sup>2</sup> Le Rythme est loin d'être un fait d'ordre purement musical. Il y a rythme partout où il y a un mouvement, à condition que ce mouvement soit ordonné. Or, il faut entendre ici « mouvement » dans le sens le plus large, dans le sens philosophique : *passage d'un état à un autre*. Le mouvement *local* n'est qu'une espèce de ce mouvement; le mouvement de la parole, qui résulte du passage de la voix d'une syllabe à la suivante, celui du son, celui de la pensée en sont autant d'autres. C'est dans ce sens que les Grecs avaient donné le nom d'*arts de mouvement* à la Musique, la Poésie et la Danse, dans lesquels le Beau « est réalisé à l'état de mouvement, par la succession de ses éléments dans le Temps » tandis que dans les *arts de repos*, le Beau « est réalisé à l'état d'arrêt, de repos »; ses divers éléments sont juxtaposés dans l'*Espace*. (Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, pp. 22 et ss., cité par D. Mocquereau, le *Nombre musical grégorien*, pp. 25 et 26. — V. aussi *Cours de Composition musicale*, de d'Indy, Tome I, p. 17). Il n'y a donc pas de rythme qu'en musique, comme ont pu le croire certains esprits hâtifs parce que, en dehors de la musique, on étudie peu les phénomènes rythmiques; les lois du rythme régissent toutes les espèces de mouvement, sonore, local, de la voix, du geste, de la pensée (*Nombre musical*, Tome I, p. 26). Ce sont ces lois que nous avons rapidement notées (nos 84 à 89), et dont nous allons étudier l'application au chant liturgique.

<sup>3</sup> Cette égalité « temporelle » des notes n'indique nullement, — est-il nécessaire de le dire? — qu'il faille leur donner à toutes la même force : *égalité de durée, non d'intensité*. Moins encore cette égalité peut-elle servir de prétexte à un chant martelé, dans lequel toutes les notes reçoivent une force nouvelle et sont séparées les unes des autres. La raison d'être du rythme est au contraire d'empêcher cet isolement, cette disjonction des temps simples, de les unir et de les « synthétiser » (*Nombre musical*, Tome I, p. 41). L'égalité des notes en durée n'empêche ni le rythme ni la dynamique de s'exercer; et le *legato*, le phrasé « lié », est la première et indispensable qualité de l'interprétation des cantilènes sacrées.

toutes égales entre elles. C'est-à-dire qu'il n'y a pas une de ces formes de notes qui puisse représenter le double, le quadruple, ou la moitié, le quart de l'une quelconque des autres, comme nous voyons en musique la blanche être la moitié de la ronde et le double de la noire, la noire elle-même être le quart de la ronde et le double de la croche, etc...

93. — Chaque note forme un temps simple (♩); le temps simple est indivisible. Le temps simple peut être doublé et même triplé : il forme alors un temps composé binaire ou ternaire dans sa forme contractée.<sup>1</sup> Dans le premier cas, c'est la note pointée, le *pressus*, la *distropha*, ainsi que la note simple à laquelle s'ajoutent, sur le même degré qu'elle, l'*oriscus* ou une autre forme d'apostrophe apposée, en sorte que sa valeur se trouve ainsi doublée; dans le second cas, c'est la *tristropha*.<sup>2</sup> Mais ces formes ne détruisent en rien le temps simple; elles en sont formées, au contraire, et il importe, pour les exécuter correctement, de donner sa valeur toujours égale à chacun des deux ou trois temps simples dont elles se composent.<sup>3</sup>

94. — Cette égalité des notes, toutefois, ne doit pas être rigide, mathématique. Le temps simple peut être légèrement « élargi » ou « réduit »,<sup>4</sup> — non pas selon le caprice de l'exécutant mais dans des cas prévus par les règles d'exécution,<sup>5</sup> — mais à condition de n'être jamais subdivisé (c'est-à-dire diminué de moitié), ni doublé.

<sup>1</sup> *Nombre musical*, Tome I, p. 38.

<sup>2</sup> S'il fallait une preuve de plus du principe de l'égalité des notes en plain-chant, nous la verrions dans ce fait que l'écriture neumatique ne réserve à la note dont la valeur doit être vraiment doublée aucune forme spéciale, mais qu'elle lui laisse sa forme ordinaire, quelle qu'elle soit (*virga, punctum*, note losangée,...) à laquelle elle ajoute, pour indiquer le doublement, un point ou une seconde note de même nom qu'elle à côté.

<sup>3</sup> Notons, d'ailleurs que la *distropha* et la *tristropha*, que nous considérons habituellement, pour en faciliter l'exécution, comme de simples notes tenues, s'exécutaient, et devraient s'exécuter encore avec une légère répercussion, — « *intende ut facias celerem ictum ad instar manus verberantis* » (Gerbert), — sur chacune de leurs notes.

<sup>4</sup> « A la vérité, le temps simple peut, dans le cours mélodique et rythmique d'une phrase, se réduire légèrement, mais sans se subdiviser. » D. Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien*, p. 37, n° 34. « Il peut encore, dans les mêmes circonstances, s'élargir un peu, mais sans remplir l'espace de deux temps. » *id.*, n° 35.

<sup>5</sup> Par exemple : l'*épisode horizontal* indique un léger élargissement de la note qu'il surmonte. La note qui précède le *quilisma* doit être un peu ralentie. La note de transition d'une syllabe à une autre dans un même mot doit être, comme la note *liquescente*, un peu plus « brève et légère ». De même, la note qui coïncide avec l'émission d'une syllabe (et pensez à l'importance de cette remarque pour les chants syllabiques) est nécessairement informée par cette syllabe, en sorte que sa durée est influencée par le poids matériel (en consonnes

95. — 2° Le rythme des mélodies grégoriennes diffère encore de celui de la musique moderne en ceci, qu'il n'est pas mesuré. En musique, en effet, dans un même morceau, les rythmes sont tous binaires ou tous ternaires, suivant la mesure établie dès le début, et sauf exceptions passagères, ou modification dans cette mesure indiquée par un nouveau chiffre ou une nouvelle fraction dans le cours du morceau :  $\frac{2}{4}$ . C'est le *rythme mesuré*.

96. — En plain-chant, les rythmes binaires et les rythmes ternaires se suivent, s'alternent, se mélangent, sans aucun ordre préétabli et d'après les exigences de la phrase et la volonté du compositeur : il n'y a pas de mesure fixe. Il n'y en a pas moins une ordonnance rythmique, laquelle est plus souple et plus variée, mais aussi précise. C'est le *rythme libre*.

97. — Le rythme libre est au rythme mesuré ce que la prose, — qui a son rythme, quoique sans mensuration uniforme, — est à la poésie.

### 3. — De l'ictus rythmique.

98. — C'est donc l'alternance harmonieuse des élans et des repos, et le retour régulier du repos après chaque élan, qui forment le rythme. Ce temps de repos occupe dans le rythme la fonction d'*appui* ou *ictus* rythmique : c'est le temps ictique.

99. — La définition de l'*ictus* est donc la suivante : il est le second des deux éléments du rythme, la *thésis*, « le point d'arrivée, d'appui, de repos du rythme simple ».<sup>1</sup>

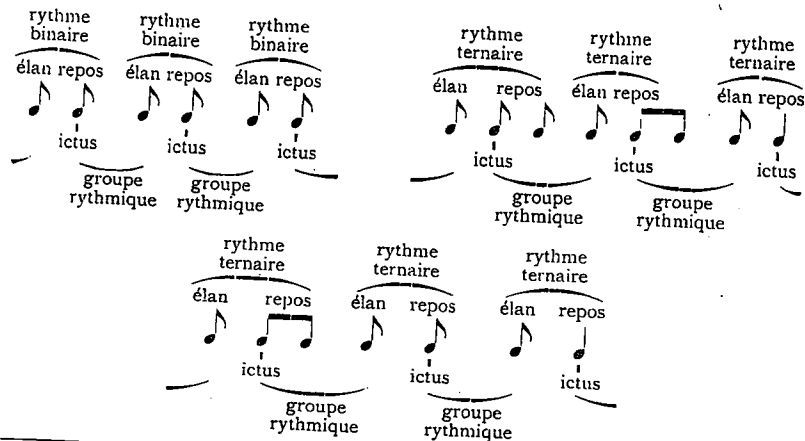
100. — Chaque rythme, binaire ou ternaire, a donc son *ictus*. Dans le rythme ternaire, le temps ictique est le premier des deux temps simples thétiques (temps de repos), qu'ils soient exprimés

l'un et l'autre (♩ ♪), ou contractés ensemble (♩ ♪).  
 a. th. a. th.

surtout. V. D. Pothier, *Les mélodies grégoriennes*, pp. 118-121) de cette syllabe. — Redisons que ces « élargissements » et ces « restrictions » du temps simple doivent être légers et ne jamais donner l'impression que la note est doublée ou, au contraire, diminuée de moitié. — Remarquons enfin que ces « nuances, parfois assez perceptibles, de durée » entre les notes de la mélodie ou les syllabes du texte, grâce à « une sorte de tempérament quantitatif » qui s'établit entre ces notes comme entre ces syllabes, « se fondent dans l'ensemble et sont ramenées à l'égalité, à l'unité de temps ». *Paléographie musicale*, Octobre 1904, p. 262.

<sup>1</sup> *Nombre musical*, Tome I, p. 49.

101. — Le retour régulier de l'*ictus* à chaque pas du rythme forme une série de groupes successifs dont le temps ictique est la note principale.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> On voit de quelle façon chaque rythme enjambe sur les groupes ainsi formés. Chacun de ces groupes se compose donc : du temps de repos, *thésis* (simple ou unaire dans le rythme binaire, double dans le rythme ternaire), du rythme qui a eu son élan dans le groupe précédent, suivi du temps d'élan (toujours unaire) du rythme qui aura son repos dans le groupe suivant.

D'où il suit que :

1° Quand une phrase mélodique commence par le premier temps (temps ictique, temps fort en musique moderne), l'élan précédent est toujours sous-entendu, car « il n'est point de mélodie qui commence par un temps lourd. » Riemann, cité par V. d'Indy, *Cours de Composition musicale*, 1<sup>er</sup> vol., p. 34.

2° « Au temps de repos, à la *thésis* appartient uniquement, dans le rythme naturel, de fermer les incises, les membres de phrase et les phrases ». D. Mocquereau. *Le Nombre musical grégorien*, p. 54 (n° 83). Le mouvement ne peut être arrêté ou interrompu qu'après un repos, après que la dernière *arsis* a reçu sa *thésis*. Ainsi en est-il de tout rythme et, par ex., de celui de notre démarche : nous ne nous arrêtons pas de marcher avec un pied en l'air. L'*ictus* est le temps de repos, et c'est donc après le temps ictique seulement que le rythme peut être interrompu, quand il doit l'être. — Mais il ne faut pas conclure de là à la nécessité de s'arrêter sur chaque temps ictique, de le prolonger : quand la note ictique ne porte aucun signe d'allongement, elle ne doit nullement être prolongée ; elle n'en est pas moins alors le temps de repos, mais d'un repos qui se prend sans arrêt, comme l'oiseau à chaque coup d'aile, prend, sans interrompre son vol, un appui sur la résistance de l'air : ce repos devient alors un *appui*. Mais on n'en sent pas moins nettement que, *si le mouvement devait être interrompu*, c'est après ce temps ictique, et non après le temps arsi que voisin, qu'il pourrait l'être.

«... I site..., dove il movimento rimbalza, e dove l'estremo punto finale della fase che sta per terminare s'incontra col punto iniziale dello slancio seguente, quelli sono gli *appoggi ritmici*; essi indicano, per così dire, i passi del ritmo i quali si trovano dunque in battere.

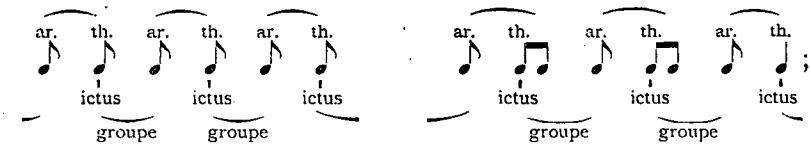
« Dove il moto non rimbalza più e si estingue, ha luogo il riposo finale o conclusiva ».

G. Bas. *Trattato di forma musicale*, p. 8.

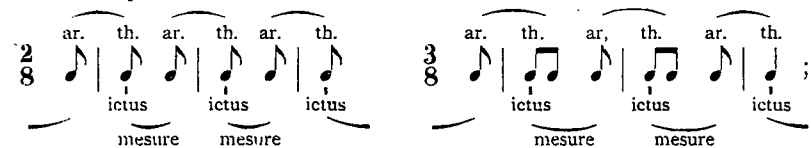
Nous verrons plus loin que, dans une forme supérieure de l'analyse rythmique, ces groupes rythmiques prennent le nom de *temps composés*. (Chap. VI.)

102. — L'*ictus* a un rôle important à jouer dans le chant, comme dans l'accompagnement, puisque, comme nous le redirons (Chap. VI), les changements d'accord ne peuvent se faire, que sur les notes marquées de l'*ictus* ou appui rythmique. Il faut donc, avant d'accompagner une pièce de plain-chant, en établir exactement le rythme, et, pour cela, avoir la connaissance de toutes les notes de cette pièce qui remplissent la fonction d'appui rythmique.<sup>1</sup> Dans les éditions de chant grégorien en notation musicale moderne, les notes ictiques, dans les cas douteux, sont toutes marquées de l'épisème vertical. Dans la notation grégorienne authentique, quelques-unes le sont, mais non pas toutes. Il faut donc apprendre

<sup>1</sup> « L'*ictus* rythmique, dit Dom Mocquereau, correspond au temps frappé de la musique moderne ». (*Nombre musical*, p. 49, note 2). En effet, comme l'*ictus* rythmique, le premier temps de la mesure est le point d'arrivée du rythme, sa *thésis*. Et les groupes rythmiques que nous venons d'examiner dans les mélodies grégoriennes correspondent (sauf la différence constatée plus haut entre le rythme mesuré et le rythme libre) aux mesures de notre musique moderne :



ainsi les écrit le plain-chant, ainsi ils existent en musique, avec la barre de mesure en plus :



mais ce n'est pas la barre qui crée la mesure, elle n'en est que la représentation visuelle et graphique, et nous pouvons constater que le premier temps de la mesure a la même place et la même fonction que le temps ictique dans le rythme grégorien. — Redisons ici que l'expression « temps frappé » qui sert à désigner le premier temps de la mesure, et le mot *ictus* qui en est l'équivalent latin, n'indiquent pas ici un temps nécessairement fort, et il y aurait des réserves à faire sur le choix de ces termes. Pas plus que le temps ictique, en effet, le premier temps de la mesure, en musique, ne doit être nécessairement renforcé. « Ce n'est pas (l'*ictus*) le temps fort, dont il diffère autant que le pouls à l'état normal diffère du sursaut éprouvé par le cœur sous le coup d'une vive émotion ». D. Ould. *Revue grégorienne*. Nov.-Déc. 1912, p. 187. « La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier qu'on a malencontreusement voulu généraliser en propageant cette erreur que « le premier temps de la mesure est toujours fort. » D'Indy, *op. cit.*, Tome 1, p. 27.



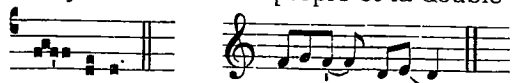
à discerner les temps ictiques. Voici les règles qui servent à acquérir cette connaissance.

103. — Elles sont d'ailleurs exposées dans la Préface du *Paroissien romain* extrait de l'Édition Vaticane, aux pages XI et XII; nous allons lire ensemble ces pages en y ajoutant quelques précisions.

#### 4. — Règles pour discerner les notes ictiques.

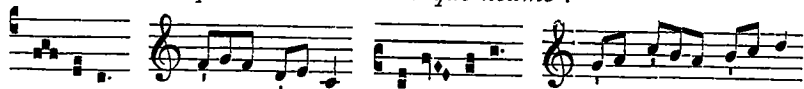
104. — Deux principes généraux et fort importants. Il nous est rappelé : 1° « qu'un appui rythmique se présente nécessairement de deux en deux ou de trois en trois temps simples dans le cours d'une mélodie. » Nous l'avons dit : après deux ou trois temps simples, au plus, un repos est nécessaire (n° 87); 2° que « deux appuis rythmiques de suite sont impossibles » : deux notes consécutives ne peuvent donc pas porter l'*ictus* l'une et l'autre, à moins que la première de ces notes n'ait sa valeur doublée :

105. — Règles. Sont marqués de l'appui rythmique ou *ictus* : 1° toute note longue<sup>1</sup>, soit que cette note ait sa valeur doublée par un point-mora (ce qui est représenté en notation musicale par une noire), — soit qu'elle soit précédée ou suivie d'une autre note réunie à elle en forme de *pressus* (*infra* n° 106), — soit encore qu'elle soit suivie d'un *oriscus* ou de toute autre sorte de note dont la valeur s'ajoute à la sienne propre et la double :



La note dont la valeur, sans être doublée, est *allongée* par l'épîsème horizontal porte ordinairement (il y a quelques exceptions : ex. : l'*alleluia*. *V. Ego sum pastor bonus*, du II<sup>e</sup> Dimanche après Pâques) l'*ictus* rythmique. La note qui précède le *quilisma* porte également (et pour la même raison) l'*ictus* à peu près<sup>2</sup> sans exception.

106. — 2° La première note de chaque neume :



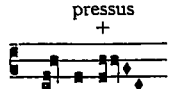
Il y a deux exceptions à cette règle :

a) Quand la dernière note d'un neume s'unit en forme de *pressus* à la première note du neume suivant. Le *pressus* étant assimilé à une note doublée, c'est nécessairement toujours la première des

<sup>1</sup> En vertu du principe : C'est au repos (temps ictique) que revient la longueur. (*supra*, n° 86).

<sup>2</sup> V. cependant une exception : l'ant. *Jucundare*, du 1<sup>er</sup> Dimanche de l'Avent. V. *infra*, Chap. IX, p. 167.


deux notes qui le forment qui porte *ictus* (et non la deuxième qui, quoique note initiale de groupe, n'est pas articulée). Dans cet

exemple, donc,  l'*ictus* qui, suivant la règle qui vient d'être énoncée, devrait se trouver sur la première note du *climacus* est reporté, par exception, sur la note précédente, seconde note du

*podatus*, de la façon suivante :



b) le *salicus*, qu'il ne faut pas confondre avec le *scandicus*. Dans le *scandicus*, en effet, c'est, selon la règle générale, la première note qui est affectée de l'*ictus*; dans le *salicus* 1<sup>re</sup> formé, c'est la

deuxième note :  ; c'est ce qu'indique, dans la notation grégorienne, l'espace blanc disposé entre la première note et la seconde.<sup>1</sup> La première appartient au groupe rythmique précédent.

107. — 3° la *virga culminante des neumes*. C'est-à-dire la note caudée qui est la plus élevée parmi les notes du groupe neumatique. (On sait en effet que la notation neumatique se sert ordinairement de la *virga* pour noter les sons élevés, et du simple *punctum* pour les sons graves).

108. — 4° toutes les notes affectées de l'épîsème vertical. Il ne faut pas confondre cet épîsème, qui sert à indiquer les subdivisions du rythme et à signaler les notes ictiques, avec l'épîsème horizontal dont il a été plusieurs fois question (nos 94, note du n° 106, etc.) L'épîsème se place tantôt au dessus et tantôt au dessous de la note; il est souvent employé pour indiquer, dans les neumes de plus de trois notes quelle est, après la note initiale, celle qui porte l'*ictus*. (ex. : *scandicus*, *climacus* de quatre, cinq notes, etc...)

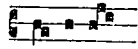
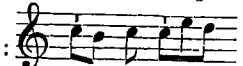
109. — Toute note marquée de l'épîsème vertical est une note ictique : il n'y a aucune exception à cette règle. Si donc une note marquée de cet épîsème se trouve immédiatement suivie ou précédée d'une autre note de valeur simple qui, d'après les règles précédentes, devrait être affectée de l'*ictus* rythmique (note initiale de neume, *virga culminante*, etc.), c'est cette dernière qui (deux *ictus* de suite

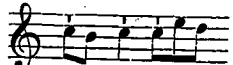
<sup>1</sup> Celle-ci porte d'ailleurs l'épîsème vertical. — Sur les deux formes du *salicus* consulter le *Nombre musical grégorien*, Tome I, Deuxième Partie, Chap. XI, n° 510.

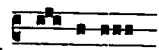
étant impossibles) ne doit pas être ictique car « l'épisème, en cas de conflit, l'emporte toujours sur toutes les autres indications ictiques. »<sup>1</sup>


110. — Les *distrophas* ou *tristrophas*, comme les autres formules neumatiques, portent l'*ictus* sur leur première note. S'il y a exception, l'épisème nous en avertit.

111. — *Aucune note dans le rythme ne peut rester isolée*, à moins qu'elle ne soit doublée (au quel cas elle peut suffire à constituer une mesure binaire). Toute note simple isolée entre deux groupes rythmiques doit donc être rattachée au groupe précédent.

Exemple :  ; ici, le *do* isolé entre la *clivis* et le *torculus* devra être rattaché au groupe précédent (formé par la *clivis*), ce qui constituera un groupe ternaire :  ; si le second

*do* était doublé, le rythme serait le suivant : . Autre ex. pris dans la même pièce (Introït *Puer natus est*, de la

Messe du Jour de Noël) :  ; ici, le *do* devra également être rattaché au groupe précédent ; nous mettrons donc un *ictus* sur la troisième note de ce groupe (*torculus*), et nous obten-


drons le rythme suivant :  , dans lequel la deuxième note du *torculus* forme avec la note isolée un groupe binaire. C'est ainsi qu'il faut rythmer chaque fois qu'un temps simple se trouve entre la dernière note d'un groupe ternaire et une note portant l'*ictus*.

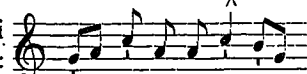
112. — De même, si, dans un neume (ex. : le *salicus*), la deuxième note se trouve, par exception à la règle du n° 106, affectée de l'*ictus* rythmique, la première (à moins qu'elle ne soit doublée), ne pouvant plus porter l'*ictus*,<sup>2</sup> devra être rattachée au groupe précédent.

<sup>1</sup> D. Mocquereau. *Le Nombre musical grégorien*. p. 236, n° 263.



<sup>2</sup> V. *supra*, n° 104. — Inversement, si la note simple finale d'un neume porte l'*ictus* rythmique, la note initiale du groupe suivant ne peut porter l'*ictus* dans aucun cas, deux *ictus* de suite étant impossibles ; il est reporté dans ce cas sur l'une des deux notes qui suivent cette note initiale. (*Nombre Musical*, p. 237, n° 264.)



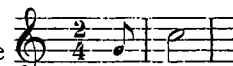
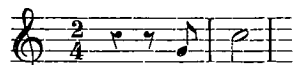
C'est ainsi que dans l'ex. donné plus haut  la seconde note du *podatus* (*do*) portant l'*ictus*, la première note de ce neume doit être reportée sur le groupe rythmique précédent,

qui a son *ictus* sur la *virga ut*, et qui devient de ce fait un groupe ternaire : 

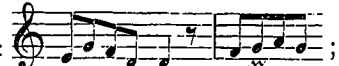
113. — Si le groupe précédent avait été déjà un groupe ternaire

 , nous aurions ictusé la dernière note de ce groupe, comme nous avons fait plus haut, de la façon suivante : 

114. — **Anacrouse.** — Si un morceau commence par une note de valeur simple immédiatement suivie d'une note ictique, cette première note ne pouvant pas porter d'*ictus* (car elle est au *levé* du rythme, à l'*arsis*), forme ce qu'on appelle une *anacrouse*. Ainsi en est-il en musique quand un morceau commence par une mesure

incomplète  ; on suppose, avant cette note, les silences nécessaires pour compléter cette première mesure :  ; mais il serait inutile d'écrire ces silences.

115. — **Les Barres.** — Les Barres exercent-elles une influence sur le rythme? Seule la grande barre (v. Préface du *Paroissien*, p. X) vaut un temps de silence, égal à un temps simple de la mélodie (et représenté en notation musicale par le demi-soupir : ♪). Le

temps de repos se place avant la barre :  ; mais si, après la grande barre, la mélodie continue par une note anacrousique, — c'est-à-dire si la note qui suit la grande barre est une note de valeur simple immédiatement suivie d'une note ictique (n° 114), — le  $\frac{1}{2}$  soupir est placé *après* la barre, afin de compléter le groupe rythmique dont cette note anacrousique forme

le second temps : 

116. — Les  $\frac{1}{2}$  barres (ou moyennes barres) et les  $\frac{1}{4}$  de barres (ou petites barres) n'ont aucun rapport avec les subdivisions du

rythme déterminées par la place des *ictus*, car elles ne représentent aucun temps de silence, aucun arrêt dans la marche du mouvement. Aussi un groupe rythmique peut-il enjamber sur ces sortes de barres :



117. — On peut comparer les différentes barres, dans le texte mélodique, à des signes de ponctuation : la grande barre marque la fin de la phrase et équivaut au point dans le texte littéraire, la moyenne barre marque la fin du membre de phrase et équivaut au point-virgule, la petite barre marque la fin de l'incise et équivaut à la simple virgule.

## CHAPITRE SIXIÈME.

### Du Rythme dans l'Accompagnement.

118. — Changera-t-on d'accord sur n'importe laquelle des notes de la mélodie? Non; mais le rythme du chant peut seul nous indiquer quelles sont les notes auxquelles ce changement d'accord convient.

#### 1. — Exposition de la règle.

119. — Voici la règle. *Les changements d'accord doivent toujours coïncider avec les notes de la mélodie qui sont affectées de l'ictus rythmique :*



120. — Ainsi, ils sont placés sur ces temps de repos dont le retour harmonieusement ordonné jalonne la marche du mouvement, en en ordonnant les pas.

121. — Cette règle ne doit pas nous surprendre : elle est la même en musique, où personne ne s'en trouve choqué. Il n'y a que deux façons de placer les accords : 1° placer un accord sur le temps levé du rythme et un autre sur le temps frappé; c'est ce qu'on faisait avec les éditions anciennes de plain-chant, quand on harmonisait note

contre note, comme pour des chorals : mais cette façon de rythmer, ou plutôt de ne pas rythmer l'accompagnement ne saurait convenir à l'allure souple et dégagée des cantilènes grégoriennes, qu'elle alourdirait d'une façon insupportable, — ou 2° placer un seul accord dans chaque « pas » du rythme, et cet accord convient au temps posé, à l'*ictus*. Placé au temps levé, et prolongé sur le temps posé, la *thésis*, le temps ictique suivant, l'accord formerait une harmonie syncopée, tout comme l'accord qu'on attaquerait, en musique,<sup>1</sup> au dernier temps d'une mesure et qu'on prolongerait sur le premier temps de la mesure suivante.<sup>2</sup> Or l'harmonie syncopée

<sup>1</sup> Précisons : l'harmonie syncopée, en musique, est défendue en principe et à l'école; elle s'emploie, comme la syncope mélodique, dans des cas particuliers et pour obtenir des effets déterminés. Mais le chant grégorien exclut absolument toute syncope de sa mélodie, et donc nécessairement de son accompagnement.

<sup>2</sup> Ici encore, ne pas confondre rythme avec dynamique. « L'*ictus*, dit Dom Mocquereau, correspond au temps frappé de la musique moderne ». (*Nombre musical*, p. 49, note 2). Le premier temps de la mesure, en musique, n'est pas plus nécessairement fort que l'*ictus* du chant grégorien. L'*ictus*, à son tour, n'est pas plus nécessairement faible que le premier temps de la mesure nécessairement fort. Le premier temps de la mesure en musique moderne, l'*ictus* en chant grégorien, ont une même nature et une même fonction; cette fonction est purement rythmique et consiste uniquement en ceci : ordonner le mouvement, la marche de la mélodie, en la jalonnant, en la ponctuant. C'est cette *ponctuation rythmique* que soulignent les changements d'accord. Ils n'empêchent pas la dynamique de s'exercer; ils sont, comme le rythme aux pas duquel ils s'attachent, d'ordre purement cinématique, d'ordre de mouvement, d'ordre distributif, « ... le changement d'harmonie n'est pas plus nécessairement l'indice d'un accent que la barre de mesure : il marque seulement que l'on a passé d'un groupe rythmique à un autre groupe, dont le levé peut-être accentué tout aussi bien que le frappé ». I. Laloy, *Revue musicale*, Octobre 1903, cité par la *Paléographie musicale*, Octobre 1903, p. 157. « Les accords, conclurons-nous avec M. Laloy, doivent venir doucement se glisser sous les temps frappés : ils sont comme les piliers de ces gracieuses arcades », *id.*, *id.* —

« Si e già detto che l'appoggio ritmico ha importanza preponderante nel movimento e quindi nella battuta.

« E dunque ben naturale ch'esso attiri tutto verso di sè; che con lui, che su di lui, si mettano in risalto tutti i caratteri dei suoni, *tutti i coefficienti del ritmo* ». G. Bas *Trattato di forma musicale*, Parte I, p. 36. — Cela ne s'appliquerait-il pas aussi aux changements d'accords? Sans doute le changement d'accord n'est pas nécessaire à la formation du rythme, pas plus que les autres « caractères dei suoni » dont M. Bas dit très justement : « Ordini di cui nessuno, — il s'agit des quatre « ordres » énumérés par Dom Mocquereau (*Nombre musical*, Tome I, p. 28) de « phénomènes qui accompagnent le son » : 1° l'ordre quantitatif, 2° l'ordre dynamique, 3° l'ordre mélodique, 4° l'ordre phonétique; — et indispensable al ritmo, ma che contribuiscono tutti all'esistenza ed alla percezione del ritmo, e per cio sono detti suoi coefficienti ». *id.* *id.*... p. 35. — Cependant si la force, l'élevation et le timbre peuvent affecter indifféremment l'un ou l'autre des éléments du rythme sans rien changer à l'ordonnance de celui-ci, le changement d'accord, comme la prolongation de durée, ne peut-être placé sur un autre temps que le temps de repos, sous peine de causer dans le rythme une véritable perturbation.



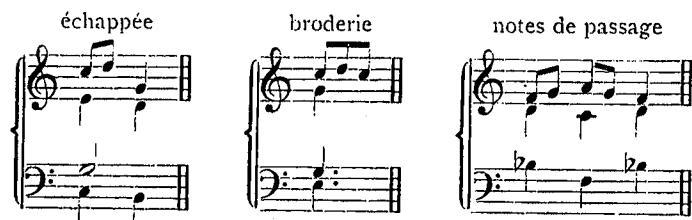
est défendue en musique; <sup>1</sup> pourquoi voudrait-on la pratiquer dans le chant grégorien?

122. — Les notes du rythme qui ne sont pas ictiques ne doivent donc jamais porter ce changement d'accord; elles doivent :

1° ou faire partie de l'harmonie exprimée sur la note ictique précédente :



2° ou être traitées comme notes étrangères (Première Partie, Chap. VII) à l'harmonie :



123. — Car si le changement d'harmonie convient aux notes ictiques, les changements de position <sup>2</sup> d'un même accord conviennent très bien aux temps faibles, ainsi que les notes de passage, broderies, anticipations, échappées, etc. soit qu'on les emploie, comme dans les exemples précédents, dans la ligne du chant, soit qu'on les emploie dans les parties intermédiaires.

124. — Mais il est bon d'éviter, d'une manière générale, que la note de basse soit déplacée sur un temps autre que le temps ictique; <sup>3</sup> les changements de position et les notes étrangères sont donc permis à la Basse, mais il est meilleur qu'ils se produisent sur la note qui est affectée de l'*ictus*.

<sup>1</sup> Cf. par ex., Durand, *Cours complet d'Harmonie*. Première Partie, nos 311-312.

<sup>2</sup> V. *supra*. Première Partie, Chap. II, Article 2.

<sup>3</sup> Ces mouvements de la Basse au temps faible même pour de simples modifications d'une même harmonie, donnent toujours au rythme une apparence de précipitation et d'instabilité.

125. — Ajoutons que, comme on le verra dans les exemples suivants, la note ictique peut aussi être traitée en *apoggiature* :

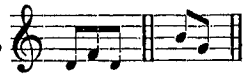


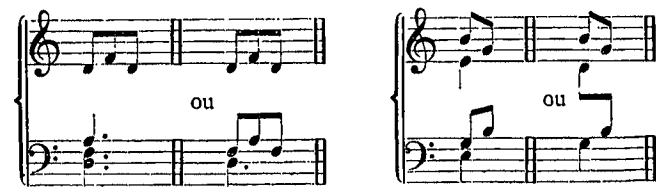
126. — Toutefois, il n'est pas nécessaire de changer d'accord à chaque note ictique. Au contraire, de si fréquents changements d'harmonie alourdiraient beaucoup la marche de la mélodie grégorienne, et il est bon de rechercher les harmonies qui peuvent accompagner deux et même plusieurs groupes rythmiques consécutifs, à condition que, chaque fois qu'il y a un changement d'accord, ce changement se produise avec une note du chant portant l'*ictus*.

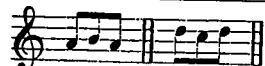
127. — Nous allons envisager d'abord l'harmonisation du groupe rythmique isolé, et donner quelques exemples. Nous examinerons ensuite d'autres exemples dans lesquels deux ou plusieurs groupes passeront sur une même harmonie.

## 2. — Application de la règle.

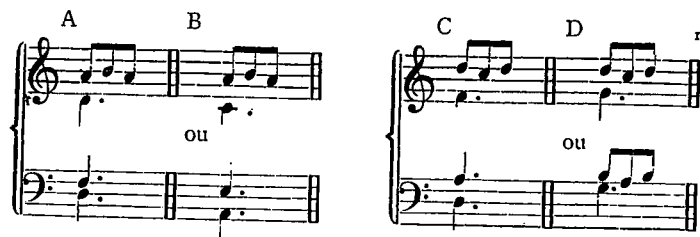
128. — Après avoir remarqué toutes les notes ictiques du morceau que l'on veut accompagner, il faut donc considérer les groupes de notes formés de l'une à l'autre de ces notes ictiques et, pour chacun de ses groupes, rechercher l'accord qui, placé sur sa note initiale, — la note ictique elle-même, — harmonise le mieux les deux ou trois notes qui le composent. Exemples.

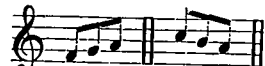
1°  ; ici, les notes formant le groupe peuvent appartenir à un même accord; nous ferons donc cet accord tout simplement, en employant dans les parties intermédiaires, s'il y a lieu, quelques changements de position ou échanges de notes :



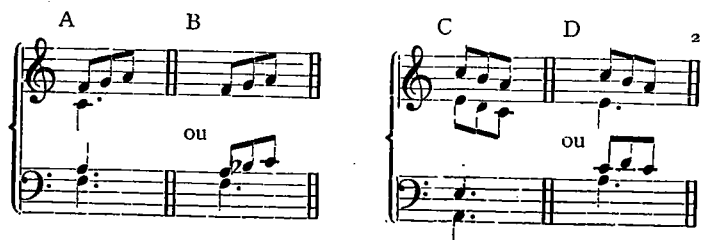
2°  ; groupes ternaires, dont la seconde note est une *broderie*. Choisir donc une harmonie qui accompagne la première et troisième note :


A B C D <sup>1</sup>



3°  ; la 2<sup>e</sup> note de ces groupes est une *note de passage*. Ici encore, il faudra donc un accord qui harmonise les première et troisième notes :

A B C D <sup>2</sup>

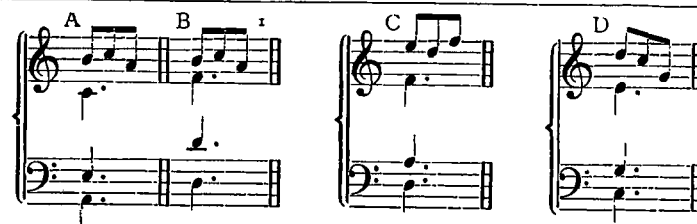



4°  ; si nous mettons, dans ces exemples, un accord qui harmonise la première note, les deux autres notes ne pourront à aucun titre coïncider l'une et l'autre avec ces accords. Nous allons donc traiter la première note en apoggiature et les deux autres en notes réelles :

<sup>1</sup> La *broderie* du *si* au ténor accompagne celle du *ré* au chant. — Elle a pour but d'éviter la dureté que produirait le *do* du chant passant sur un *si* naturel tenu dans la partie de ténor.



<sup>2</sup> Remarquer, aux exemples B et C de ce paragraphe, l'emploi des notes de passage simultanées (Première Partie, nos 130-131), et, à l'exemple D, la simultanéité de la *broderie* au ténor et de la note de passage du chant. (Première Partie, n° 130).

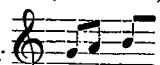
A B C D



5°  ; dans ces exemples nous pouvons traiter la première note en apoggiature irrégulière : <sup>2</sup>



6°  ; pour trouver l'harmonie qui convient à ce simple groupe de deux notes, à moins de l'accompagner ainsi :  ,

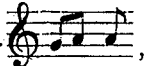
il faut connaître le groupe suivant ; si, en effet, nous avons comme première note de ce groupe un *si* :  , le *la* est une note de passage, et nous pourrions harmoniser le *sol* avec un accord de *sol*,


<sup>1</sup> Dans cet ex. B, la première et la troisième note sont harmonisées, la première par un accord de sixte, la troisième par un accord fondamental. C'est un vrai changement d'harmonie, lequel est permis à la condition que la Basse et, autant que possible, les parties intermédiaires elles-mêmes ne soient pas changées ni déplacées ; il est assimilé aux changements d'harmonie produits par une note de passage.



Il n'est pas mauvais, chaque fois que la possibilité nous en est offerte, d'harmoniser ainsi effectivement deux notes d'un même groupe.

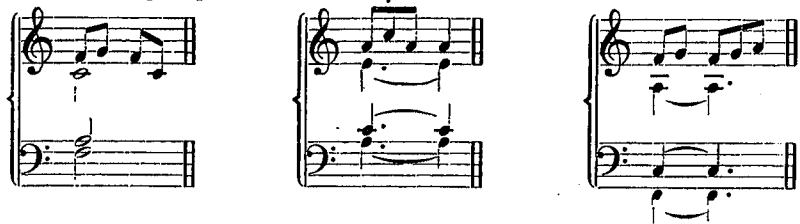
<sup>2</sup> V. *supra*. Première Partie, Chap. VIII, n° 158.

de *do* ou de *mi*; si le groupe suivant commence par un *la* : , le premier *la* pourra être considéré comme une anticipation du

second. Dans le cas suivant : , le *la* sera une broderie du *sol*, etc. Il est donc souvent nécessaire, pour accompagner un groupe rythmique, de tenir compte des groupes précédent et suivant.

129. — Voici des exemples de deux ou plusieurs groupes successifs passant sur une même harmonie :

1<sup>o</sup> Deux groupes consécutifs sur une même harmonie :

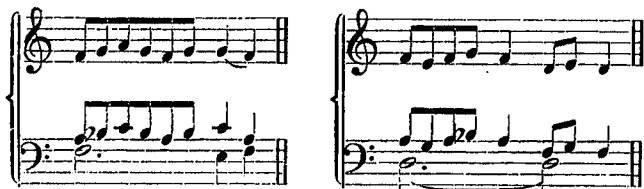



2<sup>o</sup> plusieurs groupes consécutifs sur une même harmonie :

a) sans mouvements dans les parties intermédiaires :



b) avec mouvements dans les parties intermédiaires :



130. — Rappelons que la broderie et la note de passage peuvent être placées entre deux notes appartenant à des accords différents (v. ex. et règle : 1<sup>re</sup> Partie, ch. VII, nos 120 et 125).

### 3. — De l'anacrouse.


131. — Si au début d'une phrase ou d'un morceau se trouve une note anacrousique (il ne peut y avoir d'anacrouse qu'au début du morceau ou au commencement d'une nouvelle phrase, après une grande barre, v. Deuxième Partie, nos 114-116), l'accord doit être placé : a) ou *avant* la note anacrousique; il coïncide alors avec le demi-soupir qui, au chant, se place toujours <sup>1</sup> devant cette note :



b) ou *après* la note anacrousique, sur la deuxième note de la phrase, laquelle porte l'ictus rythmique :



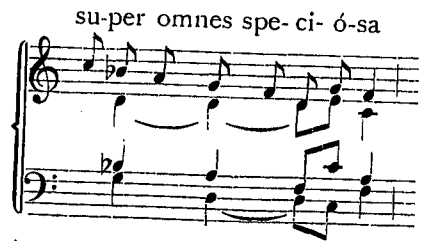
132. — Dans aucun cas, l'accord ne doit être attaqué *avec* la note d'anacrouse :



<sup>1</sup> Ce demi-soupir n'est pas dans la notation grégorienne. Mais on doit le supposer dans l'exécution. Dans les transcriptions de chants liturgiques en notation musicale moderne, il est placé avant l'anacrouse, quand celle-ci se produit au début d'une phrase et dans le cours d'un morceau. S'il y a une anacrouse au début d'un morceau, le demi-soupir est ordinairement sous-entendu. Dans les deux cas, cependant, il faut tenir compte de ce demi-soupir pour l'analyse rythmique du morceau, dans l'exécution et dans l'accompagnement.



133. — Dans le cas où il y aurait de très grandes difficultés à trouver un accord qui puisse harmoniser toutes les notes d'un groupe et s'enchaîner correctement avec les accords précédent et suivant, il serait permis, à titre tout à fait exceptionnel, de frapper un nouvel accord sur la dernière note (temps arsi) de ce groupe, mais à condition de changer à nouveau l'harmonie sur la note suivante (note ictique), afin de ne pas faire une harmonie syncopée :



#### 4. — Complément de l'étude du rythme.

134. — On donne le nom d'analyse rythmique élémentaire à celle que nous avons appris à faire au chap. précédent, et qui nous permet de discerner, parmi les temps simples de la mélodie, ceux qui sont affectés de l'ictus rythmique. Cette analyse nous met en présence de l'action que le rythme exerce sur les temps simples. Action qui est synthétique : elle ordonne les temps simples en groupes rythmiques. Ces groupes rythmiques, une action plus vaste du rythme s'exerce aussi sur eux : chacun d'eux forme un temps composé ; ces temps composés sont rythmés, c'est-à-dire répartis en *arsis* et *thésis*, et c'est par cette nouvelle forme de son action que le rythme va les prendre et, à leur tour, les ordonner dans leur mouvement, comme les temps simples l'avaient été dans le leur.

135. — La connaissance de l'analyse rythmique élémentaire peut suffire pour accompagner le chant grégorien ; et l'accompagnateur est parfaitement correct qui, après avoir soumis à cette analyse le morceau qu'il doit jouer, évite soigneusement de placer des changements d'accords sur des notes qui ne seraient pas ictiques. Cependant, l'accompagnateur aura profit à pénétrer plus complètement la théorie rythmique du chant grégorien, et à acquérir une solide connaissance et une suffisante expérience de cette théorie. Cette étude devra être poursuivie à la lumière des ouvrages techniques<sup>1</sup> et avec l'aide incessante de la réflexion, de l'observation et de l'expérience personnelle. Plus l'organiste aura

<sup>1</sup> Cf. notamment les ouvrages déjà cités : *Le Nombre musical grégorien*, de Dom Mocquereau, et la *Méthode complète de chant grégorien* de Dom Suñol.

profondément pénétré dans la connaissance de la structure rythmique des mélodies, plus son accompagnement sera souple, vivant et fidèle.

Plus aussi il se sera mis en état d'apprécier les grandes lignes, les larges envolées rythmiques de la mélodie, leur harmonieuse amplitude, plus il se convaincra de l'importance de la conclusion suivante.

136. — Il faut traiter les mélodies grégoriennes avec une infinie délicatesse, et éviter surtout de les alourdir et de les surcharger. *Changer d'accord sur chaque ictus ne contredit en rien la réalité au rythme* dans lequel les ictus ne cessent jamais d'exister nécessairement et d'exercer leur indispensable action.<sup>1</sup> Mais combien cette façon de rythmer l'accompagnement alourdirait encore, retiendrait l'essor, paralyserait la marche souple et, — on l'a dit très souvent, — comme aérienne de la mélodie ! Et combien il est préférable de procéder par harmonies larges<sup>2</sup>, afin de laisser aux grandes lignes du chant toute leur liberté de mouvement, toute leur expression et toute leur grâce !<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cf. F. Boulfard, *Etude sur la rythmique du chant grégorien*, dans la *Petite Maîtrise*, et notamment dans les numéros d'Avril, Juin et Septembre 1919. V. aussi l'article publié par la *Revue Grégorienne*, n° de Septembre-Octobre 1922, sur le *Rythme des temps composés*.

<sup>2</sup> « Dans l'harmonie grégorienne, si l'on peut ainsi parler, qui dispose de moyens peu nombreux et sans grande connexion logique entre eux, est-il possible de ne pas retomber trop souvent sur les mêmes accords ? Est-il possible d'obtenir une variété réelle et satisfaisante ? » G. Bas. *Revue Grégorienne* Septembre 1911. p. 116. — Faisons peu d'accords, ne cherchons pas à changer très souvent nos harmonies ; ainsi « la pauvreté des moyens dont on dispose peut être suffisamment voilée, on peut la comparer à la pauvreté de celui qui, possédant peu, dépense également peu. Au contraire, quiconque veut, malgré sa pauvreté, vivre largement, ne tarde pas à manifester son indigence. » Bas, *id. id.* — Ne nous laissons pas aller à mettre tous les accords qui, à chaque pas de la mélodie, se présentent à nous, et qui, pris séparément, seraient d'un heureux effet. Considérons surtout l'ensemble, les grandes lignes de la mélodie, et concevons une harmonisation large, accompagnant plusieurs notes, des fragments même importants de la phrase sur un même accord. Soyons modestes ; ne cherchons pas à manifester dans une pièce toute notre science harmonique ou toutes nos idées. L'accompagnateur n'a pas d'autre rôle que de réaliser, pour soutenir les voix, les harmonies que l'esprit conçoit, et pour ainsi dire, entend au-dessous de la mélodie chantée. Cf. Bas. *Méthode d'accompagnement*, *loc. cit.*, p. 11, et *Proprium de Tempore*, Desclée, 1921, Préface.

<sup>3</sup> La connaissance complète de la théorie du rythme permettra à l'accompagnateur de discerner, parmi les notes ictiques, quelles sont celles auxquelles le changement d'accord, qui peut coïncider avec toute note affectée de l'ictus, convient cependant de préférence. Cf. par ex. les conseils suggérés par Dom Ould, dans la *Revue Grégorienne* de Janvier-Février 1913, p. 23, au sujet de la place à donner aux changements d'accord avant, pendant et après la *mora vocis*. — Le *choix* des harmonies peut aussi, dans une certaine mesure et en quelques cas, dépendre de la valeur rythmique relative des temps porteurs de l'ictus ; l'accompagnateur qui sait s'élever au dessus de l'analyse rythmique élémentaire

## CHAPITRE SEPTIÈME.

Réalisation  
et Exécution de l'accompagnement.

137. — Nous réunissons dans ce dernier chapitre quelques notions complémentaires qui ont pour but d'achever l'application au chant grégorien des principes d'harmonie enseignés dans notre Première Partie.

Ces notions seront groupées en deux paragraphes.

## 1. — Réalisation de l'accompagnement.

138. — La première qualité de l'accompagnement du chant liturgique, c'est d'être *harmoniquement correct*.

139. — Tout ce qui est défendu en musique est défendu aussi dans l'accompagnement du plain-chant : 5<sup>tes</sup>, 8<sup>ves</sup>, unissons consécutifs ou directs, fausses relations, etc.

140. — Pour les quintes et les octaves consécutives, il y a lieu d'ajouter les précisions suivantes :

1<sup>o</sup> elles sont toujours défendues quand elles se suivent immédiatement :



tiendra compte de cette dépendance. « Le choix des accords correspondant, pour ce système d'harmonisation rythmique, aux ictus principaux et secondaires, ne peut être déterminé par une règle absolue. On conseille d'appliquer aux temps forts principaux l'accord tonal sous la forme d'accord parfait non renversé. Par contre, les renversements s'effectueraient sur les ictus secondaires, et les autres artifices harmoniques accompagneraient ces mêmes temps secondaires ou encore les notes de passage ». Dom Parisot, *L'accompagnement modal du Chant grégorien*, Paris, Librairie de l'Art catholique, 1914, p. 17.

2<sup>o</sup> elles sont défendues aussi quand l'une d'elles se produit sur une note ictique et l'autre sur la note ictique la plus rapprochée :



3<sup>o</sup> elles sont également défendues quand l'une d'elles est placée sur un temps non ictique et l'autre sur le temps ictique le plus voisin (même si ces deux 5<sup>tes</sup> ou ces deux 8<sup>ves</sup> ne se suivent pas immédiatement) :



4<sup>o</sup> on les tolère généralement (et surtout les *quintes* consécutives) sur deux temps faibles séparés par une note ictique :



5<sup>o</sup> enfin on peut se permettre deux 5<sup>tes</sup> ou deux 8<sup>ves</sup> placées l'une et l'autre sur un temps ictique, mais entre lesquelles se trouve une mesure (= un groupe rythmique) entière, alors même qu'elles ne seraient séparées l'une de l'autre par aucun changement d'harmonie.

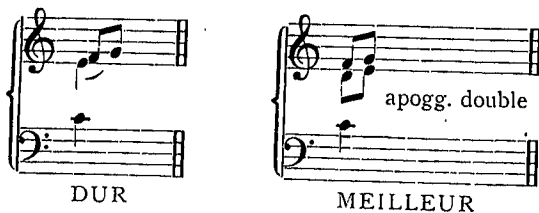


141. — Il faut éviter aussi que ne se produisent entre deux parties voisines des frottements de seconde mineure (Ex. : Première Partie, n° 128).<sup>1</sup>

142. — Cependant un frottement de ce genre produit par une anticipation pourrait être admissible :



143. — Pour éviter qu'une apoggiature ou une broderie ne produise un frottement de seconde mineure, ou de 9<sup>e</sup> mineure, il est souvent très expédient de doubler cette apoggiature ou cette broderie à distance de tierce dans une autre partie, comme cela ressort de l'ex. D au 2<sup>o</sup> du n° 128 (Deuxième Partie), et de l'ex. suivant :



144. — Il faut en général éviter l'intervalle de triton entre l'une des parties supérieures (et surtout le chant) et la basse. Cet intervalle est particulièrement malsonnant s'il est produit par une note de passage au chant :



si cependant la note de passage du chant qui forme intervalle de

<sup>1</sup> Rappelons qu'il faut éviter les notes de passage formant intervalle de 9<sup>e</sup> mineure ou de 7<sup>e</sup> majeure avec la Basse (Première Partie, n° 119); sauf quelques exceptions que seuls le goût et l'habitude peuvent apprendre à discerner.

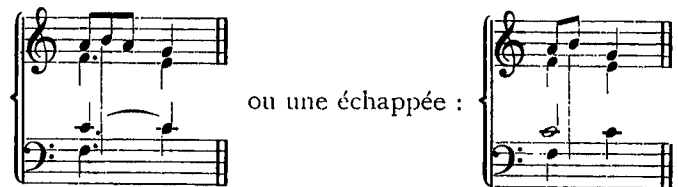
triton avec la basse est placée entre deux accords différents, le rapport entre les deux notes est moins désagréable :



145. — L'intervalle de triton entre chant et basse est permis s'il est formé avec une apoggiature au chant :



il est parfois tolérable quand il est formé avec une broderie



cependant mieux vaut, même s'il est ainsi produit, l'éviter.

146. — Pour éviter l'intervalle de Triton entre la Basse et une des parties intermédiaires, il est parfois possible de mettre à cette partie intermédiaire un *si* ♮ (si le morceau est joué au ton naturel), ou une altération accidentelle qui corresponde au *si* ♮ dans le même chant non transposé (si le morceau a été transposé). v. Deuxième Partie, Chap. III, n° 40.





Il suffit pour cela qu'il n'y ait pas de *si* naturel trop rapproché dans la mélodie.

147. — Quant à la fausse relation de triton proprement dite entre deux accords voisins, il suffit de renvoyer aux règles des nos 104 à 109 de la Première Partie.

148. — L'échange fait entre deux notes à distance de tierce, avec notes de passage pratiquées simultanément, produit, au moment où sont entendues ces notes de passage, un effet très creux :



un accord de quarte et sixte (pénnis au temps faible : v. Deuxième Partie, Chap. III, n° 52) est d'un effet bien plus satisfaisant :



149. — La marche des parties doit être calme dans l'accompagnement des mélodies grégoriennes. Aucun mouvement mélodique ne doit être fait sans raison : le chant est souverain. Par lui-même, l'accompagnement n'est rien ;<sup>1</sup> il est « servant », la mélodie est « reine ». D'où deux conclusions pratiques.

150. — 1° Ne donner à l'accompagnement aucun caractère « concertant », et, pour cela, s'y interdire les imitations, contreponts, contre-chants, etc... Éviter aussi, dans l'accompagnement, des silences,<sup>2</sup> plus ou moins longs, au cours de la mélodie, suivis de

<sup>1</sup> « Il doit s'exprimer, dit encore M. Bas en parlant de l'accompagnement du chant grégorien, comme le fait un inférieur amené à devoir parler tandis qu'à ses côtés agit un personnage de beaucoup plus haute importance. » Préface du *Proprium de Tempore*, Desclée et C<sup>ie</sup>, 1921.

<sup>2</sup> A l'exception, naturellement, des silences nécessaires pour traduire le rythme de la phrase grégorienne (demi-soupir à chaque grande barre), et de ceux que peut nécessiter l'*anacrouse*. V. au chap. précédent, les exemples du n° 131.

« rentrées », ce qui contribue à donner à cet accompagnement un caractère indépendant auquel il n'a pas droit.<sup>1</sup>

151. — 2° La mélodie doit toujours être placée à la partie supérieure, les autres parties harmoniques étant purement accompagnantes. Il y a donc lieu de bannir les « faux-bourbons » désuets qui consistent à faire entendre des tierces ou des sixtes, exécutées par l'orgue, *au dessus* de la note du chant.

152. — Si on accompagne des chanteurs exercés, cependant, il est bon de ne pas « doubler » le chant, c'est-à-dire de ne pas jouer les notes de la mélodie en même temps qu'elles sont chantées, mais de donner seulement à cette mélodie « un fond harmonique calme et sobre qui lui permette de se développer librement ».<sup>2</sup>

Pour l'emploi du trio et du quatuor dans l'accompagnement, v. *supra*, Deuxième Partie, Chap. III, p. 97, note 1.

## 2. — Exécution de l'accompagnement.

153. — L'accompagnement devra être exécuté simplement, s'adapter avec exactitude et avec souplesse au mouvement du chant, enfin, avoir toujours une marche « liée et grave ».<sup>3</sup>

154. — Il ne devra pas être exécuté trop fort. L'intensité doit dépendre, naturellement, de l'amplitude du vaisseau, du nombre et de la qualité des voix qui chantent, de la nature du morceau, du « moment » de la cérémonie, etc... — S'inspirer toujours de ce principe : le rôle de l'accompagnateur est de *soutenir*, et non de *couvrir* les voix. Cependant, quand il s'agit d'accompagner un *Magnificat* ou un *Te Deum* chanté par toute une foule, pourquoi ne pas employer les jeux d'anches?

155. — Ainsi en est-il pour le nombre des accords. Plus le chant est exécuté par des voix nombreuses, et plus, par conséquent, le mouvement est lent et la force de l'orgue est grande, plus il y a lieu d'employer de fréquents changements d'accord (sans se départir des règles des nos 119 et suivants de la Deuxième Partie), réservant pour les chants exécutés par la Schola ou par quelques chanteurs seulement un accompagnement aux harmonies plus larges et d'une plus discrète intensité.

<sup>1</sup> Inutile de dire qu'il faut bannir rigoureusement les roulades, trilles, arpèges et toutes liaisons mélodiques qui non seulement fausseraient le caractère propre de l'accompagnement du chant liturgique, mais encore y introduiraient le mauvais goût.

<sup>2</sup> *Livre d'orgue* des Bénédictins de Solesmes, Préface.

<sup>3</sup> Règlement de la Sacrée Congrégation des Rites. Art. IV, 1894. — Cf. Parisot, *L'accompagnement modal du Chant grégorien*, p. 40.

## CHAPITRE HUITIÈME.

Du rôle de l'accompagnateur  
et de sa formation.

156. — Il nous reste à dire les raisons qui font aujourd'hui de l'accompagnement du chant grégorien, presque partout, une nécessité, — à désigner quelques cas dans lesquels il serait désirable cependant que cet accompagnement se tût, — enfin à proposer à l'élève-accompagnateur une méthode de travail par laquelle il pourra acquérir assez rapidement cette formation complète qui lui est indispensable s'il veut s'acquitter dignement de sa fonction.

## 1. — Le Plain-Chant doit-il être accompagné?

157. — On a dit parfois : Puisque l'accompagnement du plain-chant est aujourd'hui difficile à établir en théorie, et que la tradition nous enseigne qu'il n'existait pas à l'âge d'or de l'art grégorien, pourquoi ne pas le supprimer complètement?

158. — Les Bénédictins, dans la préface du *Livre d'Orgue* qu'ils publièrent en 1898, écrivaient que l'accompagnement des mélodies grégoriennes est « un anachronisme, un hors-d'œuvre et un danger ». Au point de vue historique, comme au point de vue d'une étude esthétique intrinsèque des mélodies, l'accompagnement devrait être proscrit; il est une surcharge, un lourd manteau dans lequel la mélodie grégorienne est suffoquée, engoncée, et qui paralyse sa marche dégagée et souple; il est un danger, parce qu'il risque de dénaturer le caractère modal des chants sacrés, s'il est manié par des mains inhabiles ou mal averties qui y introduisent des harmonies et des agrégations trop modernes. Ajoutez au chant grégorien l'accompagnement, écrivait M. A. Lhoumeau en 1898 dans la *Tribune de Saint-Gervais* : « ce n'est plus cette frêle et naïve mélodie qui, même à ses moments de solennité et de haute expression, garde toujours une simplicité charmante; c'est un personnage sous un vêtement d'emprunt, qui est souvent un anachronisme, une mélodie gênée par une parure qui n'est assortie ni à sa taille ni à sa condition. »

159. — Tels sont les arguments qui militent contre l'usage de l'accompagnement. Ils sont d'ordre historique et esthétique. Sans doute, nos oreilles modernes seraient déçues par l'exécution sans accompagnement : le chant paraîtrait grêle, pauvre et incomplet. Cela, toutefois, ne serait pas une raison suffisante pour établir que

l'accompagnement soit nécessaire : n'a-t-on pas fait les mêmes objections à l'exécution des chefs d'œuvres de la polyphonie *a capella*? Nous nous sommes bien gardés de conclure de ces critiques qu'il faudrait désormais accompagner les messes de Palestrina ou les motets de Josquin des Prés et nous avons eu raison. — Mais, pourrait-on reprendre, les œuvres polyphoniques portent leur harmonie en elles-mêmes, tandis que le plain-chant, n'étant qu'une mélodie, a besoin d'être revêtu de l'harmonie fournie par l'orgue. — Erreur; le caractère monodique est le caractère propre de la cantilène sacrée : mélodie pure, elle est complète en elle-même, et n'a besoin d'aucune addition pour être achevée.

160. — Ces objections d'ailleurs ne méritent pas qu'on s'y arrête. Cependant, aux considérations très justes qui déposent en faveur de l'exécution du chant sans accompagnement, il faut opposer des raisons d'ordre pratique qui ont aussi leur valeur.

\* \* \*

161. — La première nécessité est de rendre le chant exécutable, car, c'est l'évidence même, il est fait pour un usage habituel et fréquent, et non pour des exécutions rares et espacées. Or, vu l'état actuel de nos possibilités dans le domaine vocal, le chant sans accompagnement, dans la plupart des cas, serait d'une réalisation difficile. Les voix tiendraient péniblement la justesse, le rythme s'émietterait, le mouvement perdrait de son unité, soit parce qu'il serait précipité, soit, dans d'autres cas, parce que des arrêts trop fréquents ou trop prolongés en briseraient l'ordonnance. L'exécution du chant grégorien deviendrait de ce fait plus difficile, et ainsi s'accréditerait cette dangereuse légende qui a fait déjà trop de dupes, et d'après laquelle le chant liturgique est une chose si compliquée et si délicate qu'on ne pourra jamais l'exécuter qu'aux prix d'études transcendantes et avec des éléments exceptionnellement préparés.

162. — Pour ne pas compromettre la bonne exécution du chant grégorien, accompagnons-le. C'est aussi l'opinion de D. Kienle, qui dit qu'« il n'y a pas lieu de se passer de l'accompagnement de l'orgue. »<sup>1</sup>

2. — Quelques prescriptions liturgiques au sujet  
de l'accompagnement.

163. — Toutefois, il est bon de ne pas renoncer entièrement et pour toujours à l'exécution du plain-chant sans accompagnement. A une schola ou un chœur de chantres bien exercés, on peut

<sup>1</sup> *Théorie et pratique du Chant grégorien*, traduction de Dom Janssens, Desclée, 1895.

demander de chanter quelques pièces sans accompagnement. Dans certaines communautés, on a conservé l'habitude de chanter sans accompagnement les offices de l'Avent, du Carême, ainsi que l'Office et la Messe des Morts.

164. — Cet usage est conforme aux rubriques, ainsi que nous le rappelle un document de la Sacrée Congrégation des Rites en date du 11 Mai 1911, et dont nous rappelons le texte.

Les deux questions suivantes avaient été posées à la S. Congrégation : « I. L'usage actuel d'accompagner le chant grégorien peut-il être maintenu? II. Et, dans l'affirmative, aux offices et aux messes où le jeu de l'orgue est prohibé, peut-on se servir de cet instrument pour accompagner et soutenir le chant, l'orgue cessant de se faire entendre en même temps que le chant? ». « La S. C. des Rites, après avoir demandé l'avis de la Commission liturgique et examiné avec soin la question, a rendu les réponses suivantes : A la première question. Affirmativement, sauf aux parties des messes et des offices qui, selon les lois actuellement en vigueur, doivent être chantées sans aucun accompagnement d'orgue. A la deuxième question. Affirmativement, en cas de nécessité.<sup>1</sup> »

165. — Résumons :

1° *L'accompagnement du chant liturgique est ordinairement permis au cours des cérémonies sacrées ;*

2° *Cependant l'accompagnement n'est que toléré, « en cas de nécessité », aux offices et aux messes où le jeu de l'orgue est prohibé.*

166. — Rappelons quels sont ces offices au cours desquels le jeu de l'orgue est prohibé : A) Tous ceux de l'Avent et du Carême. [Exceptions : a) le 3<sup>e</sup> Dimanche de l'Avent — *Gaudete*, — et le 4<sup>e</sup> du Carême — *Lætare* — où il est prescrit à l'orgue de se faire entendre : *organa pulsantur* ; b) ceux des fêtes qui tombent pendant l'Avent ou le Carême et que l'Eglise célèbre solennellement, *v. gr.* Saint Joseph, l'Annonciation, Saint Grégoire le Grand ; c) d'une façon générale, selon une autre décision de la S. C. des Rites, toutes les fois que les Ministres sacrés revêtent, à la messe, la dalmatique et la tunique, mêmes violettes. — Enfin le jeu indépendant de l'orgue est défendu également, et, par conséquent, l'accompagnement seulement toléré, à la Grand' Messe du Jeudi-Saint, à partir de l'intonation du *Gloria*, et, à la Grand' Messe du Samedi-Saint, jusqu'à cette même intonation]. B) Les offices et les messes pour les défunts. A toutes les cérémonies funèbres, l'orgue devrait se taire : c'est dire qu'il lui est seulement permis,

<sup>1</sup> Les *Acta Apostolice Sedis* ont publié ce document dans leur numéro du 31 mai 1911 ; nous le reproduisons d'après la *Revue Grégorienne* (Septembre-October 1911), qui l'avait également fait connaître à ses lecteurs.

en vertu d'une tolérance et dans le cas de nécessité, d'accompagner les chants, mais qu'il ne doit jouer ni préludes ni interludes. « On ne sait donc pas, écrivait le chanoine Van Damme, que les préludes sont défendus dans les messes de *Requiem*. Quand le chant se tait, l'orgue se tait : voilà la loi. »<sup>1</sup> C'est aussi le sens du texte qui a été ratifié par le document cité plus haut : *silente organo cum silet cantus*.

167. — Terminons en rappelant que l'orgue ne doit accompagner aucun des chants que le prêtre chante seul à l'autel : Oraisons, Préfaces, *Pater...* ; il en est de même de l'Épître et de l'Évangile, chantés par les ministres, et de l'*Exsultet*, le chant du diacre au Samedi-Saint. « Depuis quelques années, écrivait l'abbé Alfieri, s'est introduit dans plusieurs églises l'abus d'accompagner le chant de la préface avec l'orgue adouci, et cela contre le rite de l'Eglise qui l'exclut absolument pendant que le prêtre chante à l'autel. »<sup>2</sup> De concessions en concessions, on en était arrivé, dans plusieurs églises d'Allemagne, vers la fin du Moyen-Age, à supprimer, à la Messe solennelle, le chant intégral de la Préface et du *Pater* : le prêtre en chantait les premiers mots seulement, après quoi il continuait tout bas, tandis que l'orgue se faisait entendre. Le Concile de Bâle (1431) et celui de Cologne (1536) interdirent l'usage de ces mutilations dont le retour, fort heureusement, n'est pas à redouter.<sup>3</sup>

\* \* \*

168. Pour tous les chants exécutés par les chantres, par la *Schola* ou par la foule, l'accompagnement est donc permis, et, dans quelques cas, au moins toléré. C'est au maître de chapelle d'en user, suivant les moyens dont il dispose, de façon à se conformer de son mieux aux intentions de la Sainte Eglise, tout en assurant des exécutions aussi parfaites que possible. Au surplus, l'accompagnement peut n'être pas préjudiciable au chant lui-même, s'il est conçu et exécuté avec prudence, avec conscience et avec goût.

### 3. — De la formation de l'accompagnateur.

169. — Il ne faudrait pas conclure de ce que nous avons dit plus haut du caractère et rôle véritables de l'accompagnement, qui doit être modeste et avant tout fidèle, que rien d'artistique ne peut entrer dans cet accompagnement, et qu'il suffit de médiocrité pour s'en tirer avec honneur. Modestie n'est pas incapacité, ni discrétion ignorance ; et si l'accompagnateur veut, en parlant une langue

<sup>1</sup> *Revue du Chant grégorien*, Octobre 1898.

<sup>2</sup> Cité par le *Dictionnaire de Plain-chant et de musique d'église* de M. Joseph d'Ortigue, publié par l'abbé Migne, Paris, 1853, à l'article *organiste*.

<sup>3</sup> V. *Dictionnaire de Plain-Chant*, etc., *loc. cit.*



harmonique qui soit correcte et aussi élégante que possible, se soumettre à la modalité et au rythme des mélodies, c'est une tâche qui exige des connaissances sérieuses et une grande habileté. Le rôle de l'accompagnateur est de concilier l'harmonie avec la modalité antique et le rythme grégorien : il faut donc qu'il ait de ces divers éléments une connaissance approfondie, pour tirer de chacun d'eux le meilleur parti possible.

170. — Il lui faut surtout une grande souplesse, une conception harmonique sobre et hardie, des procédés de réalisation variés tout en demeurant classiques, — enfin une habileté et une expérience très sûres dans le maniement des notes étrangères, qui jouent un si grand rôle dans l'accompagnement du plain-chant, et dont l'usage discret et prudent permet, avec une harmonisation à la fois très châtiée et comme transparente, de respecter autant que possible les exigences les plus subtiles de la mélodie. Sans nous perdre dans les nuées d'une idéologie imprécise, nous croyons pouvoir ajouter que l'organiste doit aussi donner à son accompagnement l'*expression* convenable, c'est-à-dire l'élan, la gravité, la douceur, l'effusion. Sans emphase et sans mièvrerie, il soulignera certaines phrases, mettra plus de douceur dans certains accents, plus de force ou d'entrain dans certaines envolées; cela ne s'enseigne, ni ne se décrit, mais cela s'éprouve, et se développe au contact de la Liturgie toujours mieux comprise.

\* \*

171. — Comment doit se former un accompagnateur?

A) D'abord par l'étude de l'harmonie, avec un long et sérieux exercice de la *réalisation*, lequel pourrait être aidé par la pratique du *contrepoint*, d'un effet si merveilleux pour assouplir l'écriture musicale :

B) Par l'étude du chant grégorien : règles de lecture et d'interprétation des mélodies sacrées, modalité, rythme.

172. — Le Traité d'accompagnement du chant liturgique lui apprendra alors à se servir de ses connaissances harmoniques et à les appliquer aux mélodies sacrées. — Après avoir fait ensuite quelques exercices à l'orgue, s'il n'est pas déjà organiste, pour s'exercer au jeu lié et s'habituer aux claviers de cet instrument, apprendre le maniement des registres et l'usage du pédalier, l'accompagnateur sera prêt à débiter.

<sup>1</sup> Pour l'accompagnement à l'orgue, bien entendu. — Le rôle du pédalier est nécessairement peu étendu dans l'accompagnement du plain-chant. Cependant, il est nécessaire que l'accompagnateur soit capable de jouer de la pédale avec assurance, *en style lié*, afin d'aider et de soutenir par ce moyen, du moins en certains endroits, le travail de ses mains.

173. — L'expérience, cependant, lui fera encore défaut : le plus utile pour lui une fois parvenu à ce point de sa formation, est de l'acquérir et, pour cela, d'accompagner souvent, à condition de le faire toujours avec soin et méthode et *jamais sans préparation*. C'est dire qu'un accompagnateur n'est jamais « fini », et qu'il a toujours encore quelque chose à apprendre : l'expérience, s'il sait ne se départir jamais des bons principes et conserver de saines et sérieuses habitudes de travail, lui enseignera toujours de nouveaux procédés, de nouveaux moyens, lui donnera plus d'aisance, de maîtrise, et aussi plus de fini, de perfection, et il aura chaque jour un enthousiasme renouvelé et un plus grand amour pour les cantilènes sacrées, et un plus vif désir de les mieux comprendre et de les mieux traduire.

\* \*

174. — L'élève devra *écrire* ses accompagnements, selon l'usage adopté pour l'étude de l'harmonie. « Nous ne saurions trop conseiller, écrivait en septembre 1898 M. de la Tombelle dans la *Tribune de S. Gervais*, à ceux qui veulent suivre le système de l'harmonisation avec notes de passage dans le chant, d'accompagner toujours sur la musique écrite soit par eux-mêmes, soit par d'autres. » Le conseil, sous cette forme, était un peu rigide; je crois qu'il nous est permis de le modifier aujourd'hui de la façon suivante. Il est, *au début*, indispensable d'écrire; mais l'élève doit, après avoir écrit sa partie d'accompagnement, la jouer plusieurs fois, pour que l'éducation des doigts se fasse en même temps que celle du cerveau et de la plume. Il doit, en effet, arriver à exécuter son accompagnement après l'avoir préparé, mais sans l'avoir sous les yeux. Il doit aussi parvenir, si besoin est, à modifier cet accompagnement, à le transposer, à le réaliser différemment suivant les capacités de ceux qui chantent, le temps, les circonstances. Ecrire des accompagnements de plain-chant est, même pour les accompagnateurs habiles, un excellent exercice qui leur donne plus de souplesse, de variété, et leur permet d'étudier à tête reposée des combinaisons harmoniques qui ne se seraient pas présentées à leur esprit dans l'accompagnement à l'orgue.

175. — Quant aux accompagnements de plain chant « tout faits » et qui se trouvent en librairie, Dieu nous garde d'en médire en principe. Mieux vaut se servir de ces accompagnements, à condition de les bien choisir, — même s'il doit en résulter un peu de gêne et de contrainte dans l'exécution, — que d'en improviser de barbares ou de ridicules. Mais il ne faut pas oublier que ces ouvrages, même dans la pensée de ceux qui les ont publiés, ne constituent qu'un

procédé transitoire, et ne dispensent pas ceux qui s'en servent d'acquérir les connaissances suffisantes pour s'en passer au plus tôt possible.

176. — Je terminerai en disant avec Dom Hervé : Quant à ceux « qui tiennent tous leur bagage harmonique de ces méthodes dites pratiques et rapides, où l'on apprend, par des procédés purement mécaniques, à appliquer aux différents tons une série d'accords tout faits, ils feraient bien de tout reprendre par le commencement<sup>1</sup> ». Au rancart les « gamines harmoniques », et tous ces baroques systèmes passe-partout...

\*  
\*  
\*

177. — L'accompagnateur doit donc soigner son accompagnement, étudier et ordonner avec art ses formules harmoniques, et ne pas avoir pour idéal « cet insupportable ronron », comme disait le P. Lhoumeau, « dont tout le mérite est de faire du bruit afin de cacher les défauts de voix. »

178. — Il doit aussi adapter sa science harmonique, discrètement et fidèlement, aux exigences, à la forme, à la nature et au caractère des mélodies sacrées. Tel est le résumé de tout cet ouvrage. Tels sont les deux principes à la lumière desquels la question de l'accompagnement du chant grégorien doit être envisagée. Car il faut envisager cette question. « Quelques-uns, écrivait encore D. Hervé, n'auraient-ils pas à se persuader que, dans un office liturgique, l'accessoire n'est pas le plain-chant, et que c'est un mal si un offertoire d'orgue, une communion, une sortie sont plus soignés que les chants de la Messe? »

## CHAPITRE NEUVIÈME.

### Accompagnement des principales formules mélodiques de chacun des huit modes.

Il nous a semblé qu'il serait très utile de consacrer un chapitre entier à des exemples d'harmonisations de diverses phrases et formules mélodiques grégoriennes.

Nous avons classé ces exemples par modes, en nous efforçant de faire entrer pour chacun des huit modes, dans la partie de ce

<sup>1</sup> *Revue Grégorienne*, Mars 1913, p. 58.

chapitre qui lui est consacrée, les passages mélodiques et les formules cadentielles les plus usitées ou les plus difficiles. Inutile de dire que *cette classification n'a rien d'exclusif*, qu'aucun fragment de mélodie n'appartient uniquement à un seul des modes grégoriens, et qu'au contraire un bon nombre de ceux que nous allons étudier se retrouvent dans des morceaux appartenant à des modes différents. C'est uniquement en vue d'apporter de l'ordre dans ces exemples que nous les avons ainsi répartis.

A tous les fragments fournis en exemples, nous avons donné pour dominante le *la*. Ainsi que nous l'avons dit au chapitre II, (p. 85), le *la* est une dominante qui convient aux voix moyennes. Elle n'est, bien entendu, nullement obligatoire, et l'accompagnateur doit transposer chaque morceau selon les capacités des voix qui doivent le chanter.

Nous ne donnons pas pour chaque mode la liste des accords qui peuvent servir à accompagner les mélodies de ce mode. Pour les élèves qui se sont assimilés l'enseignement donné aux chapitres 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> de la Deuxième Partie du présent ouvrage, cette liste serait inutile. Ils savent en effet que sont possibles tous les accords parfaits majeurs et mineurs, ainsi que leurs premiers renversements et le premier renversement de l'accord de quinte diminuée, à la condition que tous ces accords soient formés exclusivement avec les notes constitutives de l'échelle du mode auquel appartient le morceau. Ces notes ne peuvent aucunement être altérées dans l'harmonie. Une seule altération est permise : le *si bémol* dans les morceaux non transposés ou, si le morceau est transposé, l'altération accidentelle qui correspond au *si bémol* dans l'état naturel du morceau.

#### Premier Mode.

The image shows two systems of musical notation for the First Mode. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The notation is in a style typical of early 20th-century music theory books.

ou

+

+<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Accord de quarte et sixte sur Pédale. Voir p. 100.  
<sup>2</sup> Autre accord sur Pédale. — Rappelons que tous les accords de trois sons peuvent s'employer sur Pédale à la Basse, à condition que l'on applique les règles exposées dans la Première Partie. Appendice, n<sup>os</sup> 169-170-171.

ou

ou

+<sup>2</sup> +<sup>3</sup>

<sup>1</sup> S'il n'y a pas de *si* bémol trop rapproché dans la mélodie. (Deuxième Partie, Chap. III, n<sup>o</sup> 40).

<sup>2</sup> Cet accord ne pourrait pas être considéré comme conclusif et placé à la fin d'un morceau appartenant au mode de *ré*.

<sup>3</sup> Cette sorte de cadence plagale est fréquemment employée; elle est d'un effet particulièrement heureux dans les cadences comme celle-ci où la note finale est précédée d'un torculus épisématique.



## Deuxième Mode.

<sup>1</sup> Pédale inférieure. — Revoir la note 2 de la page 146.

<sup>2</sup> Cette échappée est d'un emploi fréquent après l'accord de sixte.

## Troisième Mode.

<sup>1</sup> Apoggiatures (supérieure et inférieure) consécutives du *fa*. (Cf. Première Partie, Chap. VIII, n° 154.)

<sup>2</sup> Revoir la note précédente.

ou ou

ou

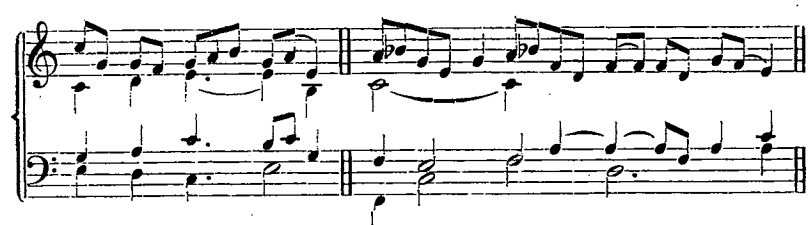
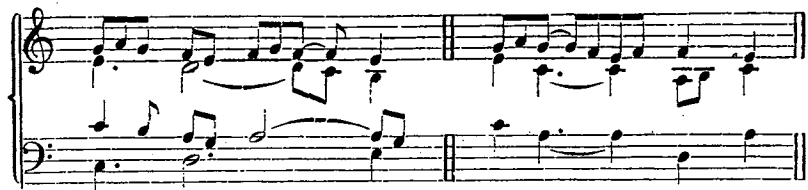
ou

\* Apoggiature faible. V. Première Partie, n° 153.

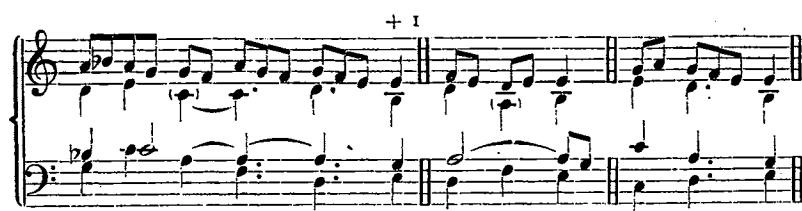
° Un ré # de passage dans la partie d'alto ne serait pas permis ici, le ré # dans cette transposition, équivalant au fa # dans le morceau non transposé. (Cf. Deuxième Partie, Chap. III, n° 40, et la note au bas de la page 92.)

## Quatrième Mode.

\* De semblables passages doivent être considérés comme étant en *ut* (*la* dans la transposition). V. Deuxième Partie, Chap. IV.



<sup>1</sup> Signalons dans cet exemple un cas, — qui n'est pas unique dans ce chapitre, — d'anticipation. (Cf. Première Partie, Chap. IX, nos 159-164).



<sup>1</sup> Que l'on essaie de remplacer ici l'accord de *mi* par celui de *la mineur*. On verra combien ce dernier convient mieux au ton de *ré* indiqué par le texte mélodique. (Cf. Deuxième Partie, Chap. IV, nos 72 et 76).

<sup>2</sup> Même sur pédale comme ici, l'emploi de l'accord de quarte et sixte sur un temps ictique ne peut être admis que très rarement. (Cf. la note de la page 100).



## Cinquième Mode.

<sup>1</sup> Le *mi*, au ténor, est une apoggiature faible. (Première Partie, Chap. VIII, n° 153) du *fa*.

<sup>2</sup> Le *ré*, du chant est aussi une apoggiature faible du *mi*; le *si* de l'alto est la broderie du *do*.

<sup>3</sup> Broderie double. (Première Partie, Chap. VII, n° 130.)

<sup>4</sup> Analyse harmonique : apoggiatures supérieure et inférieure, pratiquées en même temps au chant et au ténor, des notes placées sur le troisième temps du groupe rythmique. L'harmonie réelle est : *ré-la-ré-fa*. Il y a d'ailleurs une pédale de *ré* à la basse.

<sup>5</sup> V. Deuxième Partie, Ch. III, n° 51.

<sup>1</sup> Pour l'analyse harmonique de ce passage voir page 154, note 2.

<sup>2</sup> Nous sommes ici en présence d'un des meilleurs emplois qui soient de l'apoggiature inférieure.

+ 1

ou ou

<sup>1</sup> Revoir la note 2 de la page 146 sur l'usage des Pédales.

ou

Sixième Mode.

+ 1 + 2

<sup>1</sup> Rappelons qu'on tolère généralement le frottement de seconde mineure produit avec une note de la partie d'alto par une anticipation au chant. (Deuxième Partie, Chap. VII, n° 142).

<sup>2</sup> Revoir à la page 147 la note 3.

<sup>1</sup> Revoir l'analyse harmonique de la page 154, note 2.

<sup>2</sup> Les deux quintes : *do-sol* et *ré-la* (Alto et Chant) sont tolérées (Cf. Deuxième Partie, Chap. VII, n° 140, 4°).

## Septième Mode.

<sup>1</sup> Les deux quintes : *ré-la* et *la-mi* (Ténor et Basse) sont tolérées (Cf. Deuxième Partie, Ch. VII, n° 140, 5°).



Deuxième Partie. — Chapitre IX.

Accompagnement des principales formules mélodiques. 161

<sup>1</sup> On pourrait employer le *fa*  $\sharp$  (qui correspond au *si*  $\flat$  dans le morceau non transposé. Cf. Deuxième Partie, Chap. III, n° 40).

<sup>1</sup> La note de passage *ut* de l'alto ne pourrait être diésée, car cette altération du *do* équivaldrait au *fa* # dans le morceau non transposé.

## Huitième Mode.

<sup>1</sup> Le *si* croche de l'Alto est une appoggiature inférieure faible (Première Partie, Chap. VIII, n° 153) du *do* noire suivant.

<sup>2</sup> L'intervalle de triton produit ici entre la Basse et la note du chant est toléré étant produit par une échappée (Deuxième Partie, Chap. VII, n° 145).

<sup>1</sup> Cf. p. 150, note 1.

<sup>2</sup> Revoir la note 1 de la page 157.

<sup>3</sup> Ce passage a pour tonique *ut* (*la* dans la transposition). V. Deuxième Partie, Chap. IV.



<sup>1</sup> Ce passage est extrait d'une formule du 8<sup>e</sup> mode très usitée pour les Traits. Les Traits ne sont pas autre chose que de la psalmodie un peu plus ornée. Aussi, un accompagnement très léger convient bien à leur caractère et à leur mouvement assez rapide.

<sup>1</sup> Nous sommes ici en présence d'un des très rares cas où la note précédant le *quillisma* ne porte pas l'*ictus* rythmique. (Deuxième Partie, Chap. V, n° 105).

Modes dits « transposés »<sup>1</sup>I. — Deuxième mode (avec finale *la*).<sup>2</sup>(Extraits de l'Offertoire *Dextera Domini*, de la Messe du Jeudi-Saint).

<sup>1</sup> Voir Deuxième Partie, Chap. I, p. 81.<sup>2</sup> Voici un exemple de la manière d'appliquer aux morceaux appartenant à l'un des modes dits transposés les règles du Chap. II de cette Deuxième Partie :Le deuxième mode a pour dominante *fa*. — Dans les exemples ci-dessus, nous sommes en présence d'une échelle du 2<sup>e</sup> mode *haussée d'une quinte* (puisque la finale est *la* au lieu de *re*) ; la dominante sera donc *do*. Si nous voulons ramener ces textes à la dominante *la* il faudra les baisser d'une 3<sup>e</sup> mineure. Ce qui nous donnera comme armature de clef celle de *la* majeur (3 dièses), le *la* étant à la 3<sup>e</sup> mineure inférieure de *do*, d'après les règles des n<sup>os</sup> 29 et 30 de la Deuxième Partie.

Voir les notes qui accompagnent les exemples suivants.

II. — Quatrième mode (avec finale *la*).<sup>1</sup>(Antienne *Laeva ejus*, des Vêpres de la T. S. Vierge).



<sup>1</sup> Le quatrième mode a pour dominante *la*. Ici, haussé d'une quarte (finale *la* au lieu de *mi*), il a pour dominante *ré*. Si nous voulons le ramener à la dominante *la*, il faut donc le transposer à la quarte inférieure en lui donnant l'armature de *sol*.

III. — Quatrième mode (avec finale *si*).<sup>1</sup>(Extraits du *Sanctus* et de l'*Agnus* de la Messe du Temps Pascal).

IV. — Cinquième mode (avec finale *ut*).<sup>3</sup>(Extraits de l'Antienne *Salve Regina*, ton simple).

<sup>1</sup> Le même quatrième mode est, dans les morceaux d'où sont extraits ces exemples, une quinte au dessus de son échelle normale. Sa dominante serait donc *mi*. Pour le ramener à la dominante *la*, il faut le baisser d'une quinte juste, en lui donnant par conséquent l'armature du ton de *fa*, puisque *fa* est à la quinte inférieure de *do*.

<sup>2</sup> La finale-tonique de ce morceau, au ton naturel, est *sol*. Avec la transposition qu'il a subie dans cet exemple, cette finale-tonique est *ut*. (V. Deuxième Partie, Chap. II, n° 29; chap. IV, nos 70 et 75).

<sup>3</sup> Baisé d'une quartie juste, comme il l'est dans les morceaux où il a pour finale *ut* au lieu de sa finale naturelle *fa*, le cinquième mode prend pour dominante *sol*. Pour lui donner comme dominante le *la*, il faut donc hausser d'un ton. Armature de *ré* majeur. Deux dièses.

V. — Sixième mode (avec finale *ut*).<sup>1</sup>(Extraits de l'Antienne *Adorna thalamum*, de l'Office de la Purification de N. D.)





<sup>1</sup> Le sixième mode, dont la dominante est *la* et la finale *fa*, haussé d'une quinte comme il l'est dans les morceaux où il prend la finale *ut* au lieu de sa finale ordinaire *fa*, prend aussi la dominante *mi*. Si nous voulons le ramener à la dominante *la*, il faut le transposer à la quinte juste inférieure. Armature de *fa* majeur. Un bémol.



## BIBLIOGRAPHIE.

Voici la liste des principaux ouvrages parmi ceux que nous avons utilisés pour la composition de ce Traité. Nous les signalons à nos lecteurs, ainsi que quelques autres volumes qui pourront aussi être consultés avec profit.

### I. — Traités d'Harmonie.

*Traité complet d'Harmonie théorique et pratique*, par Emile Durand. Paris, Leduc. Ouvrage aujourd'hui classique.

Un résumé du même livre a été publié par l'éditeur Leduc sous le titre : *Abrégé du Cours d'Harmonie* d'Emile Durand.

*Traité d'Harmonie*, par Henri Reber. Paris, Gallet. Cet ouvrage a été complété et mis à jour par M. Théodore Dubois dans un deuxième volume qui le suit pas à pas et qui contient de nombreux et excellents devoirs.

*Cours d'Harmonie théorique et pratique*, par François Bazin. Paris, H. Lemoine. Quoique déjà ancien, cet ouvrage se recommande par sa clarté et son caractère pratique.

*Manuel d'Harmonie*, par A. Savard, abrégé du *Cours complet d'Harmonie théorique et pratique* du même auteur. Paris, Girod.

### II. — Méthodes d'orgue ou d'harmonium.

Nous ne signalerons ici que les méthodes dans lesquelles l'élève peut puiser les connaissances nécessaires au maniement d'un clavier d'harmonium ou d'orgue et trouver les exercices qui le rendront habile à jouer en style lié sur ces instruments.

*Ecole d'orgue*, basée sur le plain-chant romain, de Lemmens. Bruxelles, Schott frères. — 2 volumes, le premier applicable à l'harmonium, le deuxième pour grand orgue avec pédale obligée. — Ouvrage très remarquable à cause des exercices et des études doigtées avec le plus grand soin qu'il contient et qui ont pour but d'apprendre le jeu lié, si nécessaire à l'exécution de la musique d'orgue en général et de l'accompagnement du chant grégorien en particulier.

*Méthode d'harmonium*, par F. de la Tombelle. Paris, Librairie de l'Art Catholique. Sans parler de plusieurs compositions de M. de la Tombelle, ce volume contient une notice historique sur l'harmonium et un long et très précieux chapitre sur le mécanisme de cet instrument, sa soufflerie, ses différents jeux, son clavier, et l'art d'utiliser ses diverses ressources.

*Méthode pour orgue-harmonium*, par René Vierne. Paris, Leduc. Cette méthode contient aussi d'excellentes notions sur le maniement de l'harmonium, sur les doigtés par substitution, par renversement, les glissés, l'articulation et tout ce qui peut mettre l'élève en possession d'une bonne technique d'organiste. Suivent 20 préludes-exercices réalisant les principales règles de la théorie, et 12 pièces de différents caractères de M. René Vierne.

### III. — Ouvrages sur le Chant Grégorien.

*Le Nombre musical grégorien*, par Dom A. Mocquereau. Paris, Desclée. — Ouvrage capital, d'une très grande valeur scientifique. L'étude du rythme y est présentée de la façon la plus complète et la plus sérieuse. Excellents chapitres sur les modes, sur « le rythme et l'exécution des groupes mélodiques » considérés d'abord séparément, puis dans la phrase, sur l'exécution de l'apostropha-pressus, du strophicus, de l'apostropha-oriscus, du salicus. Le II<sup>e</sup> volume de ce magnifique ouvrage est attendu et paraîtra bientôt.

*L'Ecole grégorienne de Solesmes*, par M. le chanoine N. Rousseau, directeur de la *Revue grégorienne*. Paris, Desclée. D'une lecture attrayante et aisée, ce livre présente un exposé des plus suggestifs des travaux et de l'enseignement des Bénédictins de Solesmes. Il est malheureusement épuisé; sa réimpression, qui rendrait d'immenses services à la cause du chant grégorien, est vivement désirée.

*Méthode complète de Chant grégorien*, en trois cours gradués, d'après les principes de l'Ecole de Solesmes, par Dom Suñol, O. S. B. Traduction et préface de Dom Maur Sablayrolles. Paris, Desclée, 5<sup>e</sup> édition entièrement remaniée, 1922. — Méthode très claire, très complète, excellente pour la vulgarisation du chant liturgique, avec un important chapitre sur l'accompagnement dû à la plume très érudite et très expérimentée de M. G. Bas.

*Grammaire de Plain-Chant* en deux parties, par les Bénédictines de Stanbrook; traduction française. Desclée 1906. — Très bon manuel, malheureusement épuisé.

*La Musique grégorienne*, par Dom A. Gatard, dans la collection « Les musiciens célèbres ». Paris, Laurens. Très joli volume, aussi agréable à lire que précieux par son contenu, illustré de nombreuses gravures, exemples musicaux et planches hors-texte. Partie historique très intéressante. Excellent chapitre sur le rythme.

*Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, par Niedermeyer et J. d'Ortigue. Paris, Heugel. Nouvelle édition comprenant une Partie pratique de M. E. Gigout. — Ce Traité qui, au point de vue rythmique, ne contient évidemment pas, étant donné l'époque à laquelle il a été composé, les notions aujourd'hui en usage dans l'accompagnement du chant grégorien, renferme cependant les données les plus précises et les plus sûres sur les modes et sur les règles grâce auxquelles notre système harmonique peut être employé dans l'accompagnement des mélodies liturgiques.

*La Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes. Publication monumentale dont le rayonnement dans le monde savant a été immense. Collection très importante de manuscrits notés reproduits en phototypie. Articles très développés, d'une valeur scientifique très grande et d'une doctrine remarquable.

*La Revue grégorienne*. Etudes de chant sacré et de liturgie. Directeur : M. le chanoine Rousseau. Revue publiée avec le concours des Bénédictins de Solesmes. Contient des articles signés des plus grands maîtres de la science du chant sacré, d'excellentes pages de vulgarisation, une chronique fort appréciée, enfin une Bibliographie liturgique rédigée par les moines de Solesmes, très étendue et détaillée.

A cette Bibliographie, il y aurait lieu d'ajouter les deux ouvrages de M. Bas, *Méthode d'accompagnement du Chant grégorien et de composition dans les huit modes*, — et de Dom J. Parisot, *l'Accompagnement modal du Chant grégorien*,<sup>1</sup> — ainsi que le *Traité de l'accompagnement modal des psaumes*, de M. Maurice Emmanuel, « chaudement » recommandé par Dom Desroquettes, dans un article de la *Revue grégorienne* (Septembre-October 1923, p. 170, note 1).

## INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES CITÉS.

- Acta Apostolicae Sedis*, page 140 (note).  
 Alfieri (l'abbé), 141.  
 Ambroise (saint), 77 (note).  
 Augustin (saint), 111.  
 Bach (J.-S.), 34, 102.  
 Bas (Giulio), 90, 91, 95 (note), 99 (note),  
 100, 101 (note), 102, 104 (note),  
 106 (note), 107 (note), 108,  
 109 (note), 110 (note), 112  
 (note), 116 (note), 123 (note),  
 131 (note), 136 (note), 173,  
 174.  
 Bazin, 172.  
 Benoît (saint), vj (introduction).  
 Bernard (saint), 75 (note).  
 Boulfard, 131 (note).  
 Brun (l'abbé), 100 (note).  
 Brunetière, 111 (note).  
 David (Dom L.), 101 (note).  
 Desroquettes (Dom), 174.  
 Dubois (Th.), 99 (note), 101 (note), 172.  
 Durand (Emile), 124 (note), 172.  
 Emmanuel (Maurice), 174.  
 Gatard (Dom Aug.), 111 (note), 112  
 (note), 173.  
 Gerbert, 114 (note).  
 Gevaert, 113 (note).  
 Gigout (Eug.), 95 (note), 173.  
 Glareanus, 83 (note).  
 Grégoire (saint), 77 (note).  
 Hervé (Dom), 144.  
 Indy (V. d'), 112 (note), 113 (note),  
 116 (note), 117 (note).  
 Janssens (Mgr Laurent), 79 (note),  
 139 (note).  
 Jeannin (Dom J.), 99 (note), 101 (note),  
 106 (note).  
 Josquin des Prés, 139.  
 Jumilhac (Dom), 75 (note), 79 (note).  
 Kienle (Dom A.), 79 (note), 80 (note),  
 82, 83 (note), 139.  
 Laloy, 123 (note).  
 Lemmens, 172.  
 Lhoumeau (R. P. Ant.), 91, 138, 144.  
 Mabillon, 75 (note).  
 Mathias (Dr), 101 (note).  
 Migne (l'abbé), 141 (note).  
 Mocquereau (Dom André), 80 (note),  
 83 (note), 93, 101 (note), 112  
 (note), 113 (note), 114 (note),  
 116 (note), 117 (note), 120  
 (note), 123 (note), 130 (note).  
 Niedermeyer, 77 (note), 80 (note), 91  
 (note), 92, 94, 95 (note), 173.  
 Odon (saint), 109 (note).  
 Ortigue (J. d'), 77 (note), 91 (note),  
 141 (note), 173.  
 Ould (Dom), 117 (note), 131 (note).  
 Palestrina, 101 (note), 139.  
 Parisot (Dom J.), 99 (note), 100 (note),  
 103, 105 (notes 1 et 2), 106  
 (note), 107, 108 (notes 2 et 3),  
 132 (note), 137 (note), 174.  
 Platon, 111.  
 Pothier (R<sup>me</sup> Dom J.), 115 (note).  
 Potiron (Henri), 99 (note).  
 Reber, 172.  
 Riemann, 112 (note), 116 (note).  
 Rousseau (chanoine), 173.  
 Sablayrolles (Dom Maur), 93 (note),  
 95 (note), 100 (note), 173.  
 Savard, 172.  
 Suñol (Dom Grégoire), 93 (note), 95  
 (note), 100 (note), 130 (note),  
 173.  
 Tombelle (F. de la), 143, 173.  
 Trotrot-Dériot, 85 (note).  
 Van Damme (chanoine), 141.  
 Vierne (René), 173.

<sup>1</sup> Ces deux ouvrages ont été largement cités dans le cours du chapitre IV de la Deuxième Partie du présent volume.

## TABLE DES MATIÈRES.

### PREMIÈRE PARTIE.

#### Notions d'Harmonie.

CHAPITRE PREMIER.	— De l'accord. — De l'accord parfait . . .	5
CHAPITRE DEUXIÈME.	— Des modifications de l'accord . . .	7
	1. — Changement d'état de l'accord : Les renversements . . .	7
	2. — Changement de position des notes de l'accord . . .	10
	3. — De l'importance de la note de basse dans l'harmonie . . .	12
CHAPITRE TROISIÈME.	— De la réalisation de l'accord considéré en lui-même . . .	13
	1. — Des « voix » ou parties harmoniques . . .	14
	2. — Notes à doubler et notes à supprimer dans les accords . . .	15
CHAPITRE QUATRIÈME.	— De la réalisation des successions d'accords . . .	17
	1. — Du mouvement mélodique . . .	17
	2. — Du mouvement harmonique . . .	18
	3. — Autres Règles concernant le mouvement harmonique . . .	23
	4. — De l'influence des changements de position sur les mouvements harmoniques. — De l'échange de notes . . .	25
CHAPITRE CINQUIÈME.	— De l'Harmonie dissonante . . .	27
	1. — De l'Harmonie dissonante naturelle . . .	28
	2. — Harmonie dissonante artificielle . . .	32
	3. — De la Préparation et de la Résolution des notes dissonantes . . .	34
CHAPITRE SIXIÈME.	— De l'harmonisation du Chant donné . . .	40
	1. — Du choix des Accords . . .	41
	De la fausse relation de Triton . . .	42
	2. — Du choix des Renversements . . .	44
	3. — Des parties intermédiaires . . .	45
CHAPITRE SEPTIÈME.	— Des notes étrangères ou accidentelles. Notes de passage et Broderies. . .	47
	1. — La note de passage . . .	47
	2. — La Broderie . . .	50
CHAPITRE HUITIÈME.	— Des notes étrangères ou accidentelles. (Suite) Retards et Apoggiatures . . .	54
	1. — Le Retard . . .	54
	2. — L'Apoggiature . . .	60

## Table des Matières.

177

CHAPITRE NEUVIÈME.	— Des notes étrangères ou accidentelles. (Suite) Anticipation et Échappée . . .	64
	1. — L'Anticipation . . .	64
	2. — L'Échappée . . .	65
APPENDICE	— Des Pédales . . .	67
CHAPITRE ADDITIONNEL.	— 1. — La Modulation . . .	68
	2. — Les Altérations harmoniques . . .	71

### DEUXIÈME PARTIE.

#### Application de l'Harmonie à l'accompagnement du Chant grégorien.

CHAPITRE PREMIER.	— Des Modes . . .	75
	1. — Théorie et classification des Modes. . .	75
	2. — De la Dominante . . .	79
	3. — Des Modes dits « transposés ». . .	81
CHAPITRE DEUXIÈME.	— De la transposition des mélodies liturgiques en vue de l'accompagnement . . .	84
	1. — Choix de l'intervalle auquel le morceau doit être transposé . . .	84
	2. — De la lecture du morceau transposé. . .	86
	3. — De l'armature de la clef nécessitée par la transposition . . .	87
	4. — Tonalité liturgique et tonalité moderne . . .	88
CHAPITRE TROISIÈME.	— De l'harmonie applicable au chant grégorien . . .	90
	1. — Harmonie diatonique et consonante . . .	91
	2. — Accords employés dans l'accompagnement du chant liturgique . . .	95
NOTES.	— 1. Sur l'emploi de l'accord de Septième de dominante. . .	98
	2. — Sur l'emploi de l'accord de Quarte et Sixte . . .	100
CHAPITRE QUATRIÈME.	— Des Modalités variées du Chant liturgique et de leur harmonisation . . .	101
	1. — La recherche de la finale-tonique . . .	102
	2. — Le choix d'harmonies « modales » . . .	107
CHAPITRE CINQUIÈME.	— Le Rythme du Chant grégorien . . .	111
	1. — Principes généraux de Rythmique . . .	111
	2. — Rythme musical et rythme grégorien . . .	113
	3. — De l'ictus rythmique . . .	115
	4. — Règles pour discerner les notes ictiques. . .	118



CHAPITRE SIXIÈME.	— Du Rythme dans l'Accompagnement . . . . .	12
	1. — Exposition de la règle . . . . .	12
	2. — Application de la règle . . . . .	125
	3. — De l'anacrouse. . . . .	129
	4. — Complément de l'étude du rythme . . . . .	130
CHAPITRE SEPTIÈME.	— Réalisation et Exécution de l'accompagnement. . . . .	132
	1. — Réalisation de l'accompagnement . . . . .	132
	2. — Exécution de l'accompagnement . . . . .	137
CHAPITRE HUITIÈME.	— Du rôle de l'accompagnateur et de sa formation . . . . .	138
	1. — Le Plain-Chant doit-il être accompagné. . . . .	138
	2. — Quelques prescriptions liturgiques au sujet de l'accompagnement . . . . .	139
	3. — De la formation de l'accompagnateur . . . . .	141
CHAPITRE NEUVIÈME.	— Accompagnement des principales formules mélodiques de chacun des huit modes . . . . .	144
	Premier Mode . . . . .	145
	Deuxième Mode . . . . .	148
	Troisième Mode . . . . .	149
	Quatrième Mode . . . . .	151
	Cinquième Mode . . . . .	154
	Sixième Mode . . . . .	157
	Septième Mode . . . . .	159
	Huitième Mode. . . . .	163
	Modes dits « transposés ». . . . .	168
BIBLIOGRAPHIE . . . . .		172
INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES CITÉS. . . . .		175