



<http://lalandelibrary.org>

*Saint Jean de Lalande,
pray for us!*

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



For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org/>



Den trouwen vriend Jules Zijeman in dank-
barte, met opechte dankbaarheid en immer
jonge vriendschap.

Fla. Feets Mechelen, 10-X-43.



JOS/33

Practische Methode
voor
Gregoriaansche Begeleiding

Flor Peeters

Méthode pratique
pour l'accompagnement
du Chant Grégorien

MECHELEN
H. DESSAIN
MALINES

ALLEENVERKOOP V. NEDERLAND :
W. BERGMANS
TILBURG

O. C. P. 1186 — P^{da} Abt. 2671

Waarde Heer Professor,

Uw « *Practische Methode* naar aanleiding van de *Nova Organi Harmonia* » begroeten we met ware vreugde. Niet enkel komt ze de pas verschenen « *Nieuwe orgelbegeleiding* » op meer uitvoerige wijze belichten en verklaren dan zulks mogelijk was te verwerken in de inleiding tot dit practisch werk —, maar ze is meteen een zeer verdienstelijk handboek voor wie verlangt zich persoonlijk te bekwamen in het « *schrijven* » en « *spelen* » van een verzorgde orgelbegeleiding naar de algemeene principieën van onze gemeenzame uitgave.

Een geslaagde methode is er meestal eene « *a posteriori* » berustend op voorafgaande bevindingen en verwerkingen. Ze is de vrucht en de samenvatting van reeds doorgevoerde practijken. Uwe methode, gesteund op de grondbeginselen der *Nova Organi Harmonia*, berust op vasten bodem, en te recht verwachten we groote belangstelling voor uw werk.

De belanghebbenden zullen eens te meer inzien dat louter harmonische kennis in verre na niet volstaan als waarborg voor een degelijke Gregoriaansche orgelbegeleiding; ze zullen de noodzakelijkheid begrijpen zich even zeer te vertrouwen met de Gregoriaansche melodie als dusdanig: met haar eigen archaïsch karakter, haar eigen rythme, haar eigen melismatiek, — kortom met al de hoedanigheden die een verzorgde « *vocale* » Gregoriaansche voordracht vooropstellen.

Op eerste lijn heeten we uw practische handleiding welgekomen in het Lemmensinstituut, omdat van onze leerlingen wordt geëischt dat ze de Gregoriaansche melodiën zoo volmaakt mogelijk « *van 't blad* » zouden kunnen begeleiden, en zingen.

Om al deze redenen verheugt het me uw practische methode — die op zoo welgelukte wijze de eenheid van ons onderwijs komt bevestigen — als klassiek handboek op het programma van ons Instituut op te nemen.

Monsieur le Professeur,

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

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

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

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

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

Ik wensch U geluk met uw initiatief dat zoo volkomen beantwoordt aan het verlangen, door mij uitgesproken in de voorrede tot de N. O. Harmonia. Ik wensch u geluk om de klare methodologische indeling en verklaring van uw werk, alsmede om de talrijke, zoo wel gekozen voorbeelden die uw theoretische uiteenzettingen staven.

*Gezien de reeds gerijpte ondervinding door U opgedaan als organist van de S^t Rombouts Metropoli-
taan, en door uw professoraat gedurende achttien jaren aan het Lemmensinstituut, waart U de aangewezen kracht om met kunde en gezag een geslaagd practisch handboek van orgelbegeleiding samen te stellen.*

Moge uw werk rijpe vruchten voortbrengen ten bate van de Gregoriaansche kunst !

Kan. J. VAN NUFFEL

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

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

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

Chan. J. VAN NUFFEL

INLEIDING

Deze praktische methode voor Gregoriaansche begeleiding richt zich tot allen, die deze bij uitstek gewijde kunst bewonderen en liefhebben.

Vermits de methode zich bepaalt bij de begeleiding zelf, wordt verondersteld dat de lezer een voldoende kennis bezit van de Gregoriaansche melodieën wat den bouw, de groepenstudie en de esthetiek betreft. Hij zal de melodieën dus vlot en gemakkelijk moeten kunnen lezen. Er wordt ook vereischt dat hij de noodige kennis bezit van harmonie (en contrapunt) en begrip heeft van orgelspel en registratie.

Het dagelijksch contact, als organist, met de Gregoriaansche melodieën en vooral de jarenlange persoonlijke ondervinding bij het onderwijs van de begeleiding, brachten ons tot de samenstelling van deze methode.

Anderzijds was de samenwerking voor de begeleidingen van de « Nova Organi Harmonia », onder leiding van Kan. J. VAN NUFFEL met medewerking van mijn waarde collega's aan het Lemmensinstituut, een dankbare gelegenheid tot gedachtenwisseling en gemeenzame grondige studie van het Gregoriaansch.

Voor hun kostbare wenken en opmerkingen in verband daarmee, betuig ik hierbij mijn oprechten dank.

Wij vertrouwen dat deze methode er mag toe bijdragen de Gregoriaansche melodieën op een rationeele en lenige manier te harmoniseeren, in de modale toonaarden zuiverder te leeren denken en voelen om aldus den waren geest van het Gregoriaansch beter te benaderen en te begrijpen !

FLOR PEETERS

Organist aan de S^t Romboutskathedraal te Mechelen.

INTRODUCTION

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

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

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

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

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

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

FLOR PEETERS

Organiste de la cathédrale de S^t Rombaut à Malines.

INHOUD

Inleiding

EERSTE DEEL

I — Gregoriaansche tonaliteiten.	bladz. 1
II — Eigen harmonieën van den Gregoriaanschen zang	3
III — Plaatsing der akkoorden in verband met het Gregoriaansch rythme.	3
IV — Plaatsing der akkoorden in verband met den latijnschen tekst	6
V — De stijl van de Gregoriaansche begeleiding	7
Welke akkoorden zijn toegelaten?	7
VI — Versieringen	8
Doorgangsnoten	8
Wisselnoten.	9
Appogiaturen	10
Verlengingen	11
Vooruitnemingen.	12
Pedaalnoten.	12
De legato-stijl.	13
VII — Kadenzen	14
VIII — Algemeen overzicht, harmonische vrijheden en practische wenken van verschillenden aard.	15
IX — Nog over « stijl » en registratie der begeleiding	24

TWEEDE DEEL

I — De verschillende Modi	
1 ^e Modus	25
2 ^e „	27
3 ^e „	32
4 ^e „	35
5 ^e „	39
6 ^e „	42
7 ^e „	45
8 ^e „	48
II — Transposities	52
III — Begeleiding van recitaties.	56
IV — Voor- en tusschenspelen	58
Voorspelen a) eenvoudige	
b) versierde	
V — Modulaties	67
Voorbeelden van modulaties.	68
VI — Verschillende « systemen » van Gregoriaansche begeleidingen.	70
Aanhangsel	75
Boekenlijst	96
Catalogus der uitgegeven werken van Flor Peeters.	97

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

PREMIÈRE PARTIE

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

DEUXIÈME PARTIE

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

PRACTISCHE METHODE MÉTHODE PRATIQUE

voor
GREGORIAANSCH
BEGELEIDING

pour
l'accompagnement
du
CHANT GRÉGORIEN

door par

Flor PEETERS

EERSTE DEEL

I. Gregoriaansche tonaliteiten

- De Gregoriaansche zang is ontstaan verschillende eeuwen voor het in gebruik komen der meerstemmigheid, dus lang vóór dat er sprake was van zuivere harmonische begrippen.

In verband met onze moderne groote en kleine Christen-scholen, kunnen we de acht Gregoriaan-sche tonaliteiten indeelen, als behoorend tot onze drie moderne gammes van do, groot, fa groot en si b groot. *(Van ladders)*

PREMIÈRE PARTIE

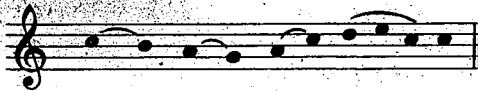
I. Tonalités grégoriennes

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

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

Voorbeeld - Example:

Deze melodie behoort tot de gree



Cette mélodie appartient
au ton de do ~~majeur~~.

tot fa greet



ton de fa majeur.

tot si b groot



ton de sib majeur

De algemeene melodische zinzendingen en vooral de kadenzen duiden het overwegend groote- of kleine tertstoonkarakter aan.

Zoo kunnen we de 1e, 2e, 3e en 4e modi rangschikken onder die welke volgens hun algemeen karakter het best beantwoorden aan onze moderne kleine tertstoonladder; terwijl vooral de 5e en de 6e modi en ook wel de 7e en de 8e overeenstemmen met onze groote tertstoonladders.

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

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

Voorbeeld - Exemple

1 ^o modus 1 ^{re} mode		re klein ré mineur
2 ^o modus 2 ^{me} mode		re klein ré mineur
3 ^o modus 3 ^{me} mode		la klein la mineur
4 ^o modus 4 ^{me} mode		la klein la mineur
5 ^o modus 5 ^{me} mode		fa groot fa majeur
6 ^o modus 6 ^{me} mode		fa groot fa majeur
7 ^o modus 7 ^{me} mode		do groot (slot sol) do majeur (finale sol)
8 ^o modus 8 ^{me} mode		do groot (slot sol) do majeur (finale sol)

Het kan ook gebeuren dat verschillende modi in eenzelfde stuk voorkomen en dat er als zoodanig toonovergangen of modulaties zich voordoen. In dit geval heet men ze **gemengde modi**.

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

Voorbeeld - Exemple:

Communio			Dominica infra octavam Corporis Christi		
si ^b groot si ^b majeur		sol klein sol mineur		re klein ré mineur	
				do groot do majeur	
				la klein la mineur	
Introitus			Dominica IV in Quadragesima		
si ^b groot si ^b majeur		fa groot fa majeur		la klein la mineur	

Alvorens men een melodie harmoniseert, zal men met zorg den bouw ervan ontleden en nauwkeurig de plaats onderzoeken waar de modulatie zich voordoet.

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

II. Eigen Harmonieën van den Gregoriaanschen zang.

Enkel die akkoorden mogen gebruikt worden, waarvan de bestaande noten genomen zijn uit de Gregoriaansche toonschaal zelf.

Vooreerst hebben we den volmaakten drieklank $\frac{6}{3}$ met zijn eerste omkeering $\frac{6}{3}$.

Een uitzondering op dezen regel maakt het klein kwintakkord (akkoord op den 7en graad van onze moderne groote tertstoonladder) dat in zijn grondligging niet te gebruiken is en alleen in de eerste omkeering kan worden aangewend; zooals trouwens ook in zuiver klassiek contrapunt.

De kwart-sext akkoorden $\frac{6}{4}$ — om reden van hun gemakkelijk moduleerend karakter — alsook de dominant septiemakkoorden met hun omkeeringen — om hun uitgesproken profaan karakter — zijn verboden (zie bladz. 7 en 8, uitleg technische redenen).

De keuze van akkoorden hangt af:

- 1) Van den tonalen zin waarin de te harmoniseeren noot of notengroep zich voordoet.
- 2) Van de positie en de functie die het accent inneemt in den muzikalen zin.
- 3) Van den invloed van tonika en dominante op de melodie.

In verband met het *grootte rythme* onderscheiden we ook nog twee verschillende soorten van akkoorden:

1) **Bewegingsakkoorden** of doorgangsakkoorden, (Arsisakkoorden-in beweging) zie uitleg versieringen.

2) **Rustakkoorden** (Thesis-akkoorden - in rust).

Tot de **bewegingsakkoorden** behoren: de dissonant akkoorden, het sextakkoord, en het grondakkoord met de terts of de kwint in de bovenstem.

De **rustakkoorden** zijn die grondakkoorden welke de grondnoot in bas en bovenstem hebben. (zie verder: welke akkoorden zijn toegelaten?) bladz. 7, 8.

III. Plaatsing der akkoorden in verband met het Gregoriaansch rythme.

De plaatsing van het akkoord hangt af van het karakter en de functie van het accent.

We moeten evenwel onderscheid weten te maken tusschen het neum- en het woordaccent.

Accentnoten waar de plaatsing van een akkoord in algemeenen regel kan toegepast worden, zijn die welke de arsis vormen en aldus op de eerste noot van om het even welke groep vallen.

De noten of notengroepen welke, algemeen genomen, het neumaccent hebben en een akkoord vragen zijn: de *podatus*, de *clivis*, de *scandicus*, de *salicus*, de *climacus*, de *torculus*, de *porrectus*, (of samengestelde groepen welke hiervan afgeleid zijn) de *alleenstaande virga*, de *pressus*, de *dis-* en de *tri-stropha*.

II. Harmonies propres au chant grégorien.

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

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

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

Sont défendus: 1° l'accord de quarte et sixte $\frac{6}{4}$ à cause de son caractère modulant; 2° l'accord de septième de dominante et tous ses renversements pour leur caractère profane (voyez page 7 et 8, les raisons techniques).

Le choix des accords dépend:

- 1) Du sens tonal de la phrase, renfermant la note ou le groupe de notes à harmoniser.
- 2) De la position et de la fonction qu'occupe l'accent dans la phrase musicale.
- 3) De l'influence de la tonique et de la dominante dans la mélodie.

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

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

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

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

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

III. Emplacement des accords par rapport au rythme grégorien.

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

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

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

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

Voorbeeld - Exemple:

Offertorium

Déx - te - ra Dó - mi - ni * fe -

podatus subbipunctis tristropha podatus podat. subbip. resupinus clivis

cit vir - - - - - tu - tem, déx - te - ra Dó - mi - ni ex - al.

torculus pressus major virga isolée * distropha pressus minor * enz. etc.

Bij de kadenzen welke sluiten op een clivis oriscus of een podatus oriscus zal men slechts één akkoord plaatsen en wel op de eerste noot, omdat deze groepen slechts op « eene » lettergreep worden gezongen.

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

Voorbeeld - Exemple :

Kadens van clivis oriscus

Cadence de la clivis oriscus.

clivis oriscus

Voorbeeld - Exemple :

Kadens van podatus oriscus

Cadence du podatus oriscus

podatus oriscus

Bij de *quilisma* zal men het akkoord plaatsen op de voorgaande noot, en indien twee noten of een groep voorgaan, op de eerste noot van deze, echter nooit op de *quilisma* zelf.

Bij een *salicus* zal de tweede noot daarvan in principie een onderlijning krijgen.

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

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

Voorbeeld - Exemple:

quilisma salicus

* De *pressus minor* zullen we aanduiden met een verbindingsstreepje onderaan tusschen de twee gemeenzame noten; de *alleenstaande virga* alsook de *mora vocis* door een puntje achter de noot.

* On indiquera : au moyen d'une liaison par le bas entre les deux notes communes, le *pressus minor*; — au moyen d'un petit point après la note, la *virga isolée* ainsi que la *mora vocis*.

In principie is het niet noodig een verplaatsing te doen in de begeleiding op de *mora vocis*; wanneer ze echter moeilijk te omvatten is in een harmonisch verband met de groep waartoe ze behoort kan men ze lichtjes onderlijnen.

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

Voorbeeld - Exemple:

Al - le - lú - ia onderlijnde *mora vocis*. niet onderlijnde *mora vocis*.
 mora vocis soulignée. *mora vocis non soulignée.*

Wanneer herhaalde noten zich voordoen tusschen verschillende groepen — dit gebeurt veel met **di- en tri- strophæ** gevolgd van andere groepen — en vooral wanneer daar geen tekstveranderingen op voorkomen, zal men zooveel mogelijk deze repercutienoot eenigszins onderlijnen.

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

Voorbeelden:
Exemples:

Deze onderlijning moet echter op een natuurlijke manier aangebracht en niet overdreven worden.

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

Wanneer de positie van een akkoord verandert door een wending van de melodie, kan dit op zich zelf reeds volstaan als lichte onderlijning van het accent.

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

Voorbeeld - Exemple:

IV. Plaatsing der akkoorden in verband met den latijnschen tekst.

Het neumaccent beslist niet alleen over het plaatsen der akkoorden in de begeleiding.

In betrekking tot den latijnschen tekst onderscheiden we : a) de syllabische gezangen, b) de melismatische gezangen, c) de hymnen.

De eigenaardigheden van de latijnsche taal, het natuurlijk rythme van het woord en de verhouding tusschen hoofdaccenten en nevenaccenten, spelen een zeer bijzondere rol in de begeleiding van het Gregoriaansch en wel voornamelijk in de psalmverzen alsook in syllabische melodiën.

Iust op bovengenoemde punten zal een goede begeleiding moeten steunen.

Nevenaccenten als vervolg op een hoofdaccent — woord- of neumaccent — vragen in het algemeen geen verandering van akkoordplaatsing.

In vele gevallen kan het gebeuren dat op een zwakke lettergreep, de melodie een meer dan gewoon versierde notengroep ontwikkelt. In dit geval is het wenschelijk het muzikaal belang daarvan te onderlijnen door het plaatsen van een akkoord op het neumaccent **om het aldus den voorrang te geven** tegenover een voorafgaand woordaccent slechts door een noot gereleveerd.

Voorbeeld: (met lichte onderlijning in de tenor van het woordaccent.)

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



Voorbeeld: (zonder onderlijning van het kort woordaccent.)

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



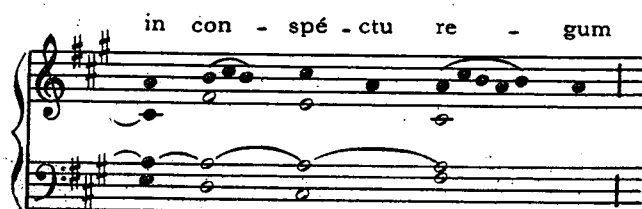
Voorbeeld: (met lichte onderlijning in de bas van het woordaccent.)

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



Men zal echter zooveel mogelijk den latijnschen tekst eerbiedigen en door een gepaste onderlijning de natuurlijke zeggings ervan ondersteunen en naar voren brengen.

Voorbeeld-Exemple:



enz.
etc.

IV. Emplacement des accords par rapport au texte latin.

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

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

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

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

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

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

V. De stijl van de Gregoriaansche begeleiding.

De kunst van den organist bestaat hierin, dat hij met goed gekozen akkoorden een *vloeiende* begeleiding zal trachten te vinden, waarin alles dient vermeden wat deze soepelheid, door onregelmatige sprongen of stooten zou kunnen breken, en waardoor anderzijds de strenge legato-stijl van het orgel zou verloren gaan.

Om een rustig-golvende begeleiding te bezigen zal men vanzelf leeren ondervinden dat *niet alle* woord- en neumaccenten dienen te worden onderlijnd door het plaatsen van een akkoord; dit zou de begeleiding veel te zwaar maken. Men denke eraan dat de Gregoriaansche melodie al haar soepelheid gaaf dient te bewaren en dat daarom de beste begeleiding die zal zijn, welke op sobere — doch muzikale manier — zich op het achterplan houdt om de lenige expressiviteit der melodie op bescheiden manier te steunen.

De begeleiding zal steeds modaal zijn, naar het eigen karakter van elken modus.

Welke akkoorden zijn toegelaten?

We zegden het reeds vroeger: principieel is alleen de volmaakte drieklank met zijn eerste omkeering toegelaten.

Laten we nochtans dezen stelregel niet te eng opvatten.

Een der bijzondere eigenschappen van de Gregoriaansche kunst is wel haar **buitengewone soepelheid**. Daarom ook zal de begeleiding in haar dienende functie deze elasticiteit niet trachten te verzwaken doch zelf een zoo lenig mogelijk karakter aannemen.

Hieruit blijkt vanzelf, dat alle mogelijke versieringen niet alleen toegelaten maar zelfs zeer gewenscht zijn voor zoover deze het karakter van den modus geen geweld aandoen.

Daaruit volgt ook dat alle septiem-akkoorden met hun omkeeringen die in de modale schaal der kerktonen passen, toegelaten zijn, met uitzondering van het **dominant septiem-akkoord** en van het septiem-akkoord op den zevenden graad; dit laatste om zijn directe verwantschap met het klein kwint-akkoord. Van het septiem-akkoord op den zevenden graad zijn echter de drie omkeeringen toegelaten.

Voorbeeld - Exemple:

The example shows two staves of musical notation. The top staff contains five chords labeled I, II, III, IV, and VI, which are marked as 'toegelaten' (permitted). The bottom staff contains two chords labeled V and VII, which are marked as 'verboden' (forbidden).

Men zal dus alle dominant septiem-akkoorden met hun omkeeringen, alsook de negenakkoorden en andere harmonieën die het dominant septiem-akkoord tot grondslag hebben, vermijden.

In de eerste plaats, omdat het gebruik van het dominant septiem-akkoord — historisch gezien

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

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

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

L'accompagnement sera toujours modal, d'après le caractère propre de chaque mode.

Quels sont les accords permis?

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

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

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

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

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

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

— een afbakening uitmaakt, waar het karakter der oude modi ophoudt te leven en wijl er aldus een verarming ontstaat in de evolutie der muziek, doordat heel de Barokperiode (vanaf Monteverdi en later Bach) uitsluitend de moderne meer uniforme majeur- en mineur toonaarden als bouw materiaal en als grondslag nemen. In de tweede plaats en vooral omdat dit akkoord een uitgesproken profaan karakter heeft.

Merk op dat bij een **zevendén modus** het septiem-akkoord op den **eersten graad** ons modern dominant septiem-akkoord vormt; dus onder dien vorm dient het insgelijks vermeden.

Ook het kwart sext-akkoord (2° omkeering van den drieklank) is te vermijden om zijn modulatieven invloed en zijn gemakkelijke aanleiding tot kadensvormend karakter der moderne toonaarden.

Daarom zal men het ^{niet} ~~nooit~~ bezigen op een woord- of toonaccent en slechts als oplossing van een appoggiature op een zachte lettergreep of zwakke noot, vlug laten doorgaan (als doorgangsakkoord).

des anciens modes cesse d'exister, ce qui, à ce point de vue, provoque un appauvrissement dans l'évolution de la musique — puisque toute l'école Baroque (depuis Monteverdi, et plus tard Bach) employait comme base de l'élément constructif nos gammes majeures et mineures plus uniformes. — En second lieu et surtout, pour le caractère profane très prononcé de cet accord.

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

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

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

fac - to - rem coe - li et ter - rae.

Voorbeeld:
Exemple:

6
4 doorgangsakkoord
accord de passage dans la melodie
noot

6
4 doorgangsakkoord
accord de passage.

VI. Versieringen.

De melodische versieringen welke men in de Gregoriaansche begeleiding graag zal gebruiken zijn de volgende :

1) **doorgangsnoten**, 2) **wisselnoten**, 3) **appoggiaturen** (de voorafgaande-voorslag met onder- of bovennoten), 4) **verlengingen**, 5) **vooruitnemingen** (anticipaties), ook **pedaalnoten** kunnen zeer dikwijls op gelukkige wijze toegepast worden, omdat ze de begeleiding rustig houden en aldus aan de Gregoriaansche melodie de noodzakelijke soepelheid en vrijheid laten.

1) DOORGANGSNOTEN

Niet alleen in de melodie zelf, maar ook in de begeleiding kunnen doorgangsnoten zich voordoen.

Wanneer ze aangewend worden in de bas, zullen ze den rustigen gang daarvan zeer bevorderen en veel bijdragen om het hortend stooten der basverplaatsingen te vermijden of af te ronden.

VI. Ornaments.

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

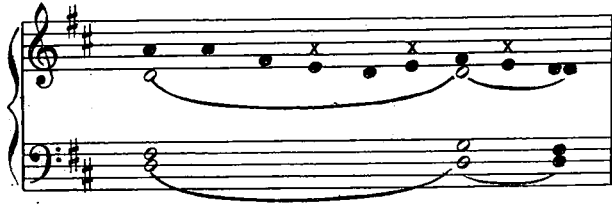
1) **notes de passage**, 2) **broderies**, 3) **appoggiatures** (inférieures ou supérieures précédant la note réelle), 4) **retards**, 5) **anticipations**, de même les **notes de pédale** s'emploient fréquemment et très heureusement; elles donnent à l'accompagnement le calme nécessaire et conservent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

1) NOTES DE PASSAGE

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

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

Voorbeelden : van doorgangsnoten in de melodie.



Exemples : notes de passage dans la mélodie.



Voorbeeld : doorgangsnoot in de bas.

Exemple : note de passage à la basse.



Voorbeeld : doorgangsnooten in de bas en alto.

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



Opmerking : ook als doorgangsnoot is het dominant septiem-akkoord verboden.

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

2) WISSELNOTEN

In de melodie treft men voortdurend wisselnoten aan met onder- of bovennoot ten opzichte van de door de harmonie bedoelde essentiële noot.

Men kan soms, door een wisselnoot aan te wenden in de melodie, de natuur van het akkoord veranderen, zoodat een volmaakte drieklank in een sextakkoord verandert enz.; men vermijde evenwel op die manier dominant septiem-akkoorden te vormen.

In de begeleiding zelf doet de wisselnoot zich voor in de verschillende stemmen; zelden in de bas.

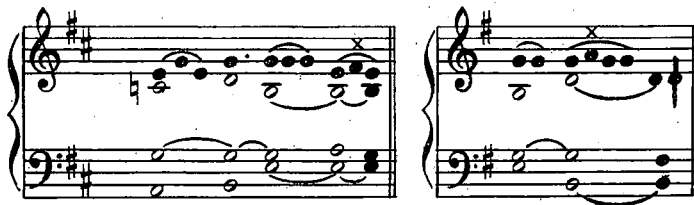
2) BRODERIES

Il se présente continuellement dans la mélodie, des broderies inférieures ou supérieures par rapport à la note essentielle prévue par l'harmonie, ~~sauf dans les cas où la note est essentielle~~.

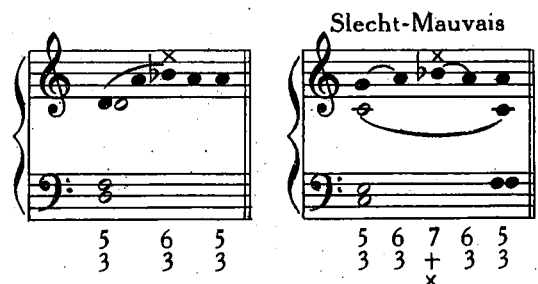
Par l'emploi de broderies dans la mélodie il arrive parfois que la nature de l'accord change; ainsi un accord parfait peut devenir un accord de sixte, etc. — Veiller à ce qu'un accord de septième de dominante ne se forme de cette manière.

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

Voorbeelden met wisselnoten in de melodie.



Exemples de broderies dans la mélodie.



Voorbeeld met wisselnoot in tenor.

Exemple d'une broderie au ténor.



Voorbeeld van een vrij uittredende wisselnoot in de melodie:

Exemple d'une broderie librement éloignée dans la mélodie.



Het volgende voorbeeld geeft ons de wisselnoot als uitwijkende naslag (of échappée).

Zij bestaat in een korte voorbijgaande afwijking van de melodische lijn uit het normaal, door de hoofdnoten der melodie bepaalde harmonisch verband. De wisselnoot in den zin waarin ze hier wordt verstaan is dus een vluchtige uitsprong in plaats van een geleidelijken overgang in regelmatig voortschrijdende secondestappen.

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

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

Voorbeeld-Exemple:



3) APPOGIATUREN

Al de verschillende soorten van appoggiaturen mogen gebruikt worden in de begeleiding.

Terwijl de doorgangsnooten en wisselnoten zich voordoen tusschen twee akkoordnoten of akkoordopvolgingen en dus steeds op den zwakken tijd vallen; doen de appoggiaturen zich voor op het te plaatsen akkoord zelf, dus op het toon- of woordaccent.

Hier volgen enkele gevallen die zich kunnen voordoen:

1) Appogiature met oplossing op de **onder-noot**.

3) APPOGIATURES

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

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

Voici différents cas de nature à se produire:

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

Voorbeeld-Exemple:



2) Appogiature met oplossing op de **boven-noot**.

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

Voorbeeld-Exemple:



3) **Dubbel appogiature** — op- of neerwaarts.
Driedubbel appogiature — op- of neerwaarts
 soms op- en neerwaarts tegelijk.

Voorbeelden :

Dubbel appogiature op- en neerwaarts.
 Appogiature double ascendante et descendante.

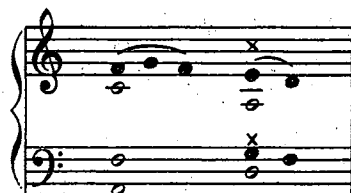


3) **Appogiature double** — ascendante ou descendante.

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

Exemples :

Dubbele appogiature neerwaarts.
 Appogiature double descendante.



Driedubbele appogiature op- en neerwaarts.
 Appogiature triple ascendante et descendante.



4) VERLENGINGEN

De verlengingen komen bijna uitsluitend voor in de begeleiding en zelden in de melodie,

Deze soort versiering geeft aan de begeleiding een streng gehouden karakter, door haar gebondenheid die het gevoel van rust nog meer onderlijnt. Tegelijk bevordert deze versiering ook den goeden legato-stijl van het orgelspel als zoodanig.

De verlenging hoeft niet beperkt tot één notengroep; ze kan gerust over twee en meer notengroepen worden gespannen. De goede smaak van den begeleider zal hem nochtans hoeden voor overdrijving.

Voorbeelden - Exemples:



4) RETARDS

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

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

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

Un accompagnateur de bon goût évitera toute exagération.



Alle verlengingen, welke voortkomen van akkoorden of akkoordenvormen die toegelaten zijn en die steunen op de modale structuur van de verschillende modi, mogen in hun verscheidene soorten met hun oplossingen worden aangewend.

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

5) VOORUITNEMINGEN

De vooruitneming doet zich in het Gregoriaansch ongeveer op dezelfde manier voor als in de moderne muziek.

Ze anticipeert op dezelfde wijze een noot die toebehoort aan het volgend akkoord.

Ze kan zich weleens op een zeer vrije manier voordoen, zoodat ze een sprong maakt die haar doet lijken op een melodischen naslag (échappée) waarvan ze evenwel verschilt door het feit, dat ze steeds de vervroeging is van een der normale bestanddeelen van het onmiddellijk daaropvolgend akkoord, wat niet noodzakelijk het geval is voor den naslag.

Voorbeeld - Exemple :

gewone vooruitneming
anticipation ordinaire



5) ANTICIPATIONS

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

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

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

Voorbeeld - Exemple :

vrije vooruitneming lijkend op een melodische naslag (échappée).
anticipation libre ressemblant à une échappée mélodique.



6) PEDAAALNOTEN

Pedaalnoten zijn niet uitsluitend maar meestal te gebruiken in de bas. Op zulke aangehouden pedaalnoot kunnen zoowel dissonante als consonnante akkoorden gebruikt worden.

a) In de meeste gevallen zal het eerste en het laatste akkoord consonnant zijn.

6) NOTES DE PEDALE

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

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

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

Voorbeeld-Exemple:



b) Natuurlijk zijn slechts die akkoorden bruikbaar welke eigen zijn aan het karakter van den modus.

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

Voorbeeld - Exemple:



c) Wrange oplossingen die onevenwichtige bewegingen en wrijvingen voor gevolg hebben dienen vermeden te worden.

d) Het is wel aan te bevelen dat men op de pedaalnoot ongeveer evenveel dissonante als consonante akkoorden gebruikt en zulks op tamelijk gevarieerde wijze.

De pedaalnoot mag vrij gebruikt worden, dit wil zeggen, dat men ze vrij kan laten intreden. Ze dient natuurlijk met smaak en zonder misbruik aangewend, dit laatste om vooral niet in eentonigheid te vervallen.

7.) DE LEGATO STIJL

Zoo noodwendig voor een goede begeleiding zal ook voor een groot deel afhangen :

a) van het veelvuldig gebruik van gemeen-
zame noten (dikwijls pedaalnoten).

Voorbeeld - Example:

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

gemeenzame noten aldus een pedaalnoot vormend in de tenor.
notes communes formant une note de pédale au ténor.

b) van een rustige bas: vooral zullen groote afstanden en sprongen vermeden worden. Indien deze echter noodwendig blijken, dan zal men ze afronden door het toevoegen van dissonanten in de middenstemmen.

Voorbeeld - Example:

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

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

Hierbij treden ook de principieele regels van het contrapunt op den voorgrond, in zooverre, dat een goede begeleiding zich niet enkel zal kenmerken door een rustig gebouwde bas, maar dat de plastiek ervan steeds waar dit mogelijk is, een mooie lijn zal vormen die zich rustig verplaatst en wel voor zoover dit kan door gebruik van secondestappen.

Deze opmerking geldt ook voor de middenstemmen en vooral indien de bas als pedaalnoot optreedt.

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

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

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

7.) LE STYLE LIE

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

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

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

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

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

Voorbeeld : zie mooie lijn tenor.

Exemple : cfr. belle marche mélodique au ténor.

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

VIII

VII. Kadenzen.

We onderscheiden twee soorten kadenzen : de tijdelijke of halve en de eind- of heele kadenzen.

De eindkadenzen vragen een volmaakt slotakkoord en dit wel zooveel mogelijk met de oktaaf in de soprano ; uitzondering gemaakt voor 3e en 4e modi.

Een volmaakte kadens is dan alleen mogelijk in den loop van een compositie, wanneer deze den indruk geeft een volledig afgesloten zin te zijn, of nog ; voor het begin van een tijdelijke verandering van modus.

Bij het gebruik der kadenzen is het van groot belang dat de eindnoot zacht kan neergelegd worden. Daarom zal men juist deze laatste eindnoot, in het algemeen geen akkoord geven maar wel het laatste woord of neumaccent.

Op die manier zal het zacht neerleggen der zinnen geholpen en afgerond worden door een goede begeleiding.

Het is zeer geraden om zooveel mogelijk door een verlenging of appoggiature in de middenstemmen de laatste noot (of noten) eener kadens te laten samenvallen met de oplossing dezer versieringen. Zulks hindert in geenen deele het neerleggen van den muzikalen zin, als de basnoot maar rustig blijft liggen.

VII. Cadences.

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

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

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

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

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

Voorbeeld - Exemple:

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

VIII

Bij halve kadenzen is het aanwenden van de kadens op den 6en^e graad, alsook het sextakkoord van den paralleltoon zeer aan te bevelen.

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

Voorbeeld-Exemple:

O sa - lu - tá - ris Hó - sti - a Quæ cœ - li pan - dis ós - ti - um

Wanneer we bij een **halve kadens** moeilijk een andere natuurlijke oplossing kunnen vinden, dan kan het plaatsen van een akkoord op de laatste noot gerechtvaardigd worden; mits van dit akkoord een bindingsakkoord te maken naar den volgende zin.

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

Voorbeeld-Exemple:

et cum Lá - za - ro quon - dam pau - pe - re æ - tér - nam há - be - as ré - qui - em.

De kadens is een synthese van den betreffenden modus, dus een korte maar duidelijke uitdrukking van diens eigen karakter. Daarom is het van zoo groot belang dat iedere Gregoriaansche tonaliteit steeds haar specifieke sluiting heeft.

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

VIII. Algemeen overzicht, harmonische vrijheden en practische wenken van verschillenden aard.

1) Vermijd in principie het plaatsen van akkoorden op zwakke lettergrepen of op zwakke noten van de melodie. Dit wordt echter toegelaten wanneer een zwakke lettergreep dermate melodisch onderlijnd wordt, zoodat het neumatisch accent den voorrang krijgt.

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

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

Dit kan ook verdedigd worden, wanneer de verplaatsingen zich voordoen, door het vormen van een mooie contrapuntische lijn in de bas, of in de middenstemmen, ofwel door het afronden der akkoordvervoegingen, door gebruik van versieringen in de harmonie (verlengingen - appogiaturen - septiem - akkoorden).

2) De begeleiding bij voorkeur zonder onderbreking laten doorgaan. Het ongeharmoniseerd laten van enkele begin- of tusschennoten in de melodie verbreekt de rustige atmosfeer en maakt gapingen in de begeleiding:

Voorbeeld - Example:

		Glo - ri - ó - sus	
I		beter aldus	
		mieux ainsi	
		- - git i. ni. mí - -	
I		beter aldus	
		mieux ainsi	

Wanneer na een heele deelstreep de melodie met één of enkele noten op een onbeklemtoonde lettergreep begint, gevolgd van een accent of groep, zal men liever met een melodieverdubbeling in de oktaaf ofwel met een onvolledig akkoord inzetten, dan de beginnoot (noten) ongeharmoniseerd te laten.

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

		in - tén - de	
Voorbeelden: V		II	
	Exemples:		





3) Wanneer de gelegenheid zich voordoet om gemeenzame noten te vormen, — zelfs tusschen verschillende stemmen, van alt naar tenor of van tenor naar bas, vooral bij akkoordverplaatsingen — zal men deze zooveel mogelijk binden.

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

		gemeenzame noot tusschen tenor en alt binden.	
Voorbeeld: V		Exemple:	
			Note commune liant le ténor à l'alto.

4) Men zal vermijden in de rechterhand tus-
schen melodie en altstem meer dan vijf achter-
eenvolgende klimmende melodienoten te laten
volgen, omdat dit voor normale handen moeilijk
te spelen is en de vingerzetting te ingewikkeld
wordt.

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





Voorbeeld:		moeilijk te spelen		beter aldus
I				
Exemple:		difficile à jouer		mieux ainsi

Anderzijds is het **volstrekt noodig** dat een goed
begeleider de techniek van het substitueeren der
vingers volledig beheerscht; zonder deze speci-
fieke eigenschap van het orgelspel is een streng
legato onmogelijk.

Il est en outre **indispensable** qu'un bon accom-
pagnateur possède à fond la technique de la
substitution des doigts; caractéristique spéci-
fique du jeu de l'orgue sans laquelle un bon
legato est impossible.

5) In principie geen akkoord plaatsen op de
laatste noot van een slotkadens maar wel op het
laatste **toon- of woordaccent**.

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

Voorbeeld:		slecht		goed
VI				
Exemple:		mauvais		bon

6) Het plaatsen van een akkoord op één enkele
niet geaccentueerde noot van de melodie, in den
loop van den muzikalen zin, is natuurlijk te ver-
mijden vermits dit den rustigen zang der begelei-
ding breekt. Minder erg is het, wanneer men na
een heele rust een enkel akkoord plaatst, op de
eerste alleenstaande noot, der melodie, omdat
deze, dan practisch gesproken, toch een verlengde
waarde krijgt, welke verlenging in de begeleiding
nog beter zal worden aangevoeld dan in den
zang.

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

Voorbeeld:		verkiezlijk is echter het volgende.:
VIII		
Exemple:		ce qui suit est néan- moins préférable :

	omdat de bas rusti- ger blijft.
	parce que la basse marche par degrés conjointes.

7) Aan de vierde of halve deelstreep zal de begeleiding liever niet ophouden; dit is slechts wenschelijk aan de heele- of aan de dubbele deelstreep. Wanneer de organist de begeleiding aanhoudt aan de kleine deelstrepen, heeft de zanger steeds een goeden steun, om de zuiverheid van toon te controleeren. De begeleiding zelf wordt er ook rustiger door.

8) Om nog meer gebondenheid te bekomen in den stijl der begeleiding is het toegelaten bij een vierde deelstreep — of zelfs bij een halve deelstreep — de twee akkoorden zonder scheiding te verbinden of de oplossing van den voorgaanden zin eerst te voltrekken bij het begin van den volgenden; 1° door na de vierde deelstreep de eerste melodienoot die geen ondersteuning vergt, te voegen bij het voorgaand akkoord en eerst het daaropvolgend accent met een akkoord te onderlijnen.

Voorbeeld - Exemple:

III

2° Door de verlenging vóór de vierde deelstreep aan den tenor, eerst haar oplossing te geven na de rust en aldus de twee zinnen met elkaar te verbinden. Deze manier onderlijnt de regels der zanguitvoering, vermits de vierde deelstrepen niet zoozeer als onderverdeeling van de muzikale zinnen bedoeld zijn, maar wel als korte ademhalingssteekens, die naargelang de uitvoeringsmogelijkheden kunnen wegvallen.

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

Voorbeeld - Exemple:

III

9) Het kan soms gebeuren — vooral bij een vierde deelstreep — dat de laatste melodienoot een akkoordvreemde noot is, en dat ze onopgelost als melodische verbindingsnoot naar den volgenden zin dient.

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

Voorbeeld - Exemple:

VIII

10) Voor twee achtereenvolgende zelfde melodische formules zal men zoo mogelijk niet dezelfde harmonisatie gebruiken,

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

Voorbeeld - Exemple:

Pro - pter ve - ri - tá - tem

V

11) Men vermijde tweemaal dezelfde akkoord-verbindingen na elkaar te gebruiken: dit brengt eentonigheid mede en verzwakt de spanning in de begeleiding.

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

Voorbeeld - Exemple:

Sa - cer - dó - tes tu - i

III

slecht
mauvais

Sa - cer - dó - tes tu - i

beter
mieux

12) Men zal bij de kadenzen de eentonige en alledaagsche opvolgingen van groote tertsakkoorden op Ve en le graden vermijden. In kleine-tertstoon zijn deze opvolgingen door het feit zelf, dat ze zich modaal aanpassen, uitstekend (natuurlijk zonder moderne leidtoon).

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

Voorbeeld:
Kadens in groote tertstoon
te vermijden.

Exemple:
Cadence en majeur
à éviter.

Voorbeeld in
kleine tertstoon
goed

heele toon
un ton

Exemple en mineur
bon

En général

13) Op een tweede of een derde zwakke noot van een enkelvoudige groep, zal men vermijden contrapuntische versieringen te gebruiken in de middenstemmen, vooral niet in gelijklopende beweging met de melodie (uitzondering voor de « salicus »).

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

Harmonische vrijheden.

14) Paraleele opvolgingen van **oktaven** en **kwinten** zijn af te raden. Deze regel verliest echter zijn draagkracht wanneer in een opvolging van **twee kwinten** de tweede ervan gedekt is door een dissonant of een noot welke vreemd is aan het akkoord.

Voorbeeld:  goed
Exemple:  bon

Gezien de menigvuldige bijkomende nevenaccnten in den melodischen bouw van de Gregoriaansche kunst, worden ook de opvolgingen van kwinten en oktaven gemakkelijker toegelaten, vooral wanneer b. v. een der middenstemmen (Tenor of Alt) met de melodie op korten afstand oktaven maakt (in nevenaccnten); zelfs ook wanneer de bas met andere stemmen voor- of naslaande oktaven maakt.

Naslaande oktaven tusschen melodie en bas zijn toegelaten op nevenaccnten of zwakke noten.

Licences harmoniques.

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

 slecht
mauvais

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

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

Voorbeeld:  ut lo - qua - ris pro no - bis
IV
Exemple:  8 8

Oktaven tusschen **mélodie** en **tenor** zijn toegelaten op eerste nevenaccent, gevolgd door verandering van akkoordpositie op sol in de melodie, gevolgd door septiemakkoord op dezelfde basnoot als eerste septiemakkoord. Op die wijze is er om zoo te zeggen **geen vervoegingsakkoord** tusschen de twee opvolgingen; daarom zijn ze ook geoorloofd.

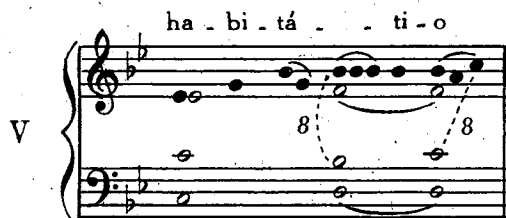
Des **oktaves** entre la **mélodie** et le **ténor** sont permises sur le premier accent secondaire, suivi d'un changement de position de l'accord sur sol dans la mélodie, celui-ci suivi de l'accord de septième sur la même note de basse que le premier accord de septième. Ainsi il n'y a pas d'accord de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

Pour cette raison les octaves sont également permises.

Voorbeeld:  qui e - rant in mun - do
IV
Exemple:  8 8

Oktaven op accenten gevolgd van zwakke noten tusschen **Tenor en melodie** zijn op die manier toegelaten.

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



Oktaven tusschen **melodie en bas** en terzelfdertijd **kwinten** tusschen **alt en bas** zijn toegelaten, wanneer, zooals in het onderstaand voorbeeld, door de tusschenvoeging van het sextakkoord op sol, de natuur van het akkoord verandert, en de oktaaf- en kwintopvolgingen zich niet meer rechtstreeks voordoen; ook omdat op de tweede opvolging (op de noot fa) een « pressus major » op sol volgt in de melodie, die als accent het hoofdbelang krijgt en de fa als voorgaande noot in de schaduw stelt.

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

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



Ziehier nog enkele voorbeelden van harmonische vrijheden:

Voici encore quelques exemples de licences harmoniques:

Kwinten toegelaten, omdat ze gedekt zijn door de septiemverschuiving tusschen bas en alt.

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



Kwinten toegelaten, (slotkadens IVe modus) omdat ze zich verschuiven op dezelfde basnoot (kleurkwinten).

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



Kwinten toegelaten, omdat ze afgerond zijn door de tegenbeweging van de septiem in de tenor tegenover de ~~sepraen~~ *Melodie*.

Quintes permises parce qu'elles sont arrondies par le mouvement contraire de la septième entre le ténor et la ~~basse~~ *Melodie*.



Een klaar begrip van de rhythmische verhoudingen der nevenaccenten, en vooral een ontwikkelde esthetische smaak moeten ons ten slotte de noodige zelfkritiek geven bij het aanwenden van harmonische vrijheden.

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

15) In verband met het **modaal en archaïsch karakter** en den algemeenen geest van het Gregoriaansch, is het zeer aan te bevelen, de voorkeur te geven aan het gebruik der kleine-tertstakkoorden waar dit practisch en op een natuurlijke wijze mogelijk is.

Voor de groote-terstakkoorden zullen we vaak in de mate van het mogelijke, de eerste omkeering verkiezen, behalve bij de kadenzen.

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

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

16) De **tonale vrijheid** (of onbepaaldheid) is een der specifieke eigenschappen van de Gregoriaansche kunst. Als bewijs nog daarvan, treffen we verschillende melodieën aan, die in een bepaalden toon beginnen om in een heel anderen toonaard te sluiten. Nog andere melodieën bezitten een te kleinen en te weinig bepaalden omvang dan dat ze zouden kunnen gerangschikt worden in een bepaalden toon.

In den loop van een Gregoriaansch stuk is het vaak moeilijk te bepalen of dit deel toebehoort tot een groote of kleine tertstoonsoort.

Verschiedende Gregoriaansche melodieën behoorren tot **gemengde kerktonen**, waarbij de overgang van den eenen toon naar den anderen moeilijk te bepalen is.

Deze dualiteit (onbepaaldheid) en het **vage karakter** van de toonsoort, zijn echter elementen die het Gregoriaansch een teere schoonheid geven die we moeten leeren naar waarde schatten.

In stukken van grooten omvang zien we ook bijna regelmatig het middendeel **moduleeren naar een naburige toonsoort** en wel zeer dikwijls naar de dominant (kwint rechts), vooral in de Graduales.

17) **Nog over het rythme.** — Hoewel het **woordtoonverband** in de Gregoriaansche kunst der middeleeuwen niet dezelfde betekenis schijnt gehad te hebben als thans, kunnen we toch volgende algemeene stelregels voorhouden, in verband met het rythme :

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

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

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

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

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

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

a) **Syllabische en ook neumatische gezangen** op **versmaat** (meer bijzonderlijk hymnen en sequentia) moeten behandeld worden volgens het metrum van het vers: men zal dus de kaden-seering van den versbouw ondersteunen naargelang deze jambisch, trochaïsch, of in trippel-maat is opgevat.

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

Voorbeeld - Example:

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

II

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

b) Bij **vocalisen** boeten de **woordaccenten** zeer veel van hun beteekenis in.

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

Voorbeeld - Example:

et se - men - e - - - - - jus

Grad. V

Vocalise op e zonder onderlijnd woordaccent op e van « ejus ».

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

c) Bij **syllabische of neumatische gezangen** op **prozateksten** krijgt het woordaccent uiteraard meer belang.

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

Dit woordaccent zal bij de begeleiding dienen onderlijnd, volgens zijn belangrijkheid, in verband en verhouding met de nevenaccenten van den geheelen zin.

Voorbeeld - Example:

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

Comm. IV

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

18) De begeleiding die geen deel uitmaakt van het wezen zelf der Gregoriaansche kunst, heeft als eenige taak: *den zang te ondersteunen op een discrete en op den achtergrond-blijvende manier.*

Men hoeft natuurlijk het stijlgevoel der te begeleiden melodie in overweging te nemen. Een goede begeleiding zal in zulk geval dit stijl karakter helpen tot zijn recht komen door soepele, gepaste rhythmische en melodische ondersteuning.

IX. Nog over « stijl » en registratie der begeleiding.

In 't algemeen moet de Gregoriaansche zang goed vloeiend gezongen worden.

De *stijl* van de begeleiding moet *zeer gebonden* zijn, anders zullen de dissonanten welke erin voorkomen, — en die voor doel hebben een grootere eenheid van rythme te bekomen — hard en onaangenaam candoen voor ons gehoor.

Voor de **registratie** gebruike men liefst eenige neutrale acht voeten zooals: Bourdon 8', Gembourdon 8', Holpijp 8', zachte Fluit 8' (geen Harmonische Fluit 8') of een zachte of oude Principaal 8', met een Bourdon 16' aan het pedaal; alles in verhouding met de klanksterkte van het te begeleiden koor.

Bij het begeleiden van een kinder- of vrouwenkoor mag men wel eens een zachte 4 v. register bijvoegen (ook aan te bevelen voor een klein gemengd koor).

Voor een talrijke menigte (Volkszang) of voor een sterk bezet gemengd koor kan men bij de sterke 8' en 4' registers — al naar getalsterkte, afstand van het orgel en ruimte — misschien zelfs de 2' en de mixturen van het hoofdmanuaal en ook wel eens een zachte 16' van een zachter nevenklavier in het manuaal bijvoegen.

Sterk strijkende registers zal men niet gebruiken bij de begeleiding; ze ondersteunen minder goed, trekken te veel de aandacht op zich en klinken niet zop waardig en kerkelijk vooral voor de begeleiding van dezen bij uitstek gewijden zang.

Het **gebruik van het pedaal** met een zachte 16' — en daarbij een zacht-bescheiden 8' — bevordert zeer het goed op toon zingen van de zangers omdat het hun een goeden steun geeft. In zeer vloeiende melismatische melodieën is het wellicht beter geen pedaalgebruik toe te passen of dan op een zeer bescheiden en rustige manier. Ook voor het alterneeren van voorzangen en koor is het alternatief pedaalgebruik zeer praktisch, telkens bij het inzetten van het koor.

Op een groot orgel en voor een groot koor zal men het *tempo* matigen en is het ook geoorloofd iets minder sober te zijn bij het gebruik der akkoorden. Op een klein orgel of harmonium voor enkele zangers, volstaat de soberste begeleiding met een enkel register.

Elke begeleiding zal, wat de intensiteit van de registratie betreft, steeds op haar zachtste minimum berekend blijven, zoodat de melodie zich zonder de minste hindernis vrij kan uitzingen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TWEEDE DEEL

I. De verschillende Modi

EERSTE MODUS

Men treft in den 1sten modus zeer dikwijls de si \flat aan; daarom zal men geneigd zijn, dezen modus, — gezien zijn uitgestrektheid van re tot re — in onze moderne tonaliteit van re klein te denken.

Om den eersten modus goed aan te voelen zal men hem echter leeren harmoniseeren met de si (natuurlijk) in de melodie.

Men vindt ook gevallen van 1ste modi waarvan de beginnoot gesteld is op la en die bijgevolg een kwintt hooger geschreven staan. Dit zijn 9e modi en ze hebben alsdan een uitgestrektheid van la tot la, dominant mi. Gewoonlijk wordt deze schrijfwijze toegepast omdat een mi \flat , die onmogelijk kan geschreven worden in een eersten modus, in een 9en modus gelijk wordt aan een si \flat , waarbij men de oplossing heeft tot het gebruik van dit wijzigingsteeken.

Voorbeeld-Exemple

onmogelijk te schrijven in den 1st Modus

1st Modus
1st Mode

impossible dans un 1^{er} mode

wordt dus in een 9st Modus
devient ainsi 9st Mode

Deze schrijfwijze in de kwintt hooger doet zich op dezelfde manier voor met, 2e, 3e, 4e, 5e en 6e modi.

Zij worden respectievelijk, 10e, 11e, 12e, 13e, en 14e modi.

In onderstaand schema vinden we de voornaamste akkoorden die kunnen gebruikt worden in den 1en modus.

I VII III VII I IV V I

Om goed vertrouwd te geraken met het eigen karakter van den eersten modus, is het zeer nuttig, kadenzen te leeren spelen in alle mogelijke transposities, ongeveer als volgt:

V I IV V I IV VII V I V IV VII I IV III I

DEUXIÈME PARTIE

I. Les différents Modes

PREMIER MODE

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

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

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

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

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

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

Bij de psalmtonen leeren we nog beter en met meer zekerheid, het karakter van de verschillende modi kennen, omdat juist de psalmtonen, gebouwd als ze zijn op de dominant en met hun eigenaardige — aan iederen modus specifiek-karakteristieke — wendingen, vooral aan intonatie, mediant en slotnoot, op een synthetische wijze het karakter van iedere toonsoort in zich sluiten.

Voorbeeld : Gloria Patri.

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

Exemple : Gloria Patri.

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

Sic - ut e - rat in prin. cí - pi - o, et nunc et sem - per, et in sæ - cu - la

Andere sluitingen - autres terminaisons

sæ - cu - ló - rum. A - men. E u o u a e E u o u a e

Voorbeeld : Psalmtoon (vespers).

Exemple : Psalmodie (vêpres).

Pri - mus to - nus sic in - cí - pi - tur, sic flé - cti - tur,† et sic me - di - á - tur:‡ at - que sic fi -

ní - tur, at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur.

Volgen nog: eenige karakteristieke wendingen
en eigenaardige kadenzen van den 1en modus.

Ici quelques tournures caractéristiques et ca-
dences propres au 1er mode.



TWEEDE MODUS

De meeste melodieën van den 2en modus
bewegen zich veel in de kwintligging van de
finaalnoot tot de bovenste noot der uitgestrekt-
heid.

Om die reden ook zullen we dezen modus
aanvoelen in *re klein*. (met *si♭*)

DEUXIEME MODE

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

Pour cette raison ce mode sera considéré com-
me étant en *ré min.* (avec *si♭*).

We moeten onderscheid maken wanneer de melodie zich beweegt in de onderste kwart van hare uitgestrektheid en vooral wanneer men alsdan de si (natuurlijk) aantreft. In dit laatste geval — het komt niet zoo vaak voor — moet men de melodie aanvoelen in *la klein*.

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

Voorbeeld Example: offerterium Dominica XXIII post Pentecosten



De authentieke modi = de 1e, 3e, 5e en 7e — bouwen doorgaans hun kadenzen met bijvoeging van een **ondernoot**. Bij den eersten modus is deze noot de do.

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

1^{er} Modus met ondernoot

1^{er} Mode avec note inférieure

Voorbeeld:
Example:



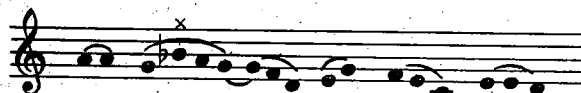
Bij de plagale modi = de 2e, 4e, 6e en 8e — is de bijkomende noot steeds de **bovennoot**. Bij den 2en modus is het de si ♭, omdat de bovenkwintmelodie zich altijd voordoet in fa (dus re klein).

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

2^e Modus met bovennoot

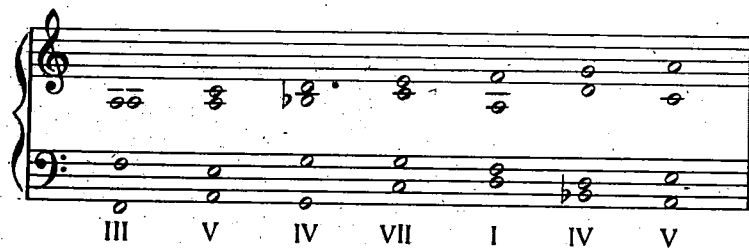
2^e Mode avec note supérieure

Voorbeeld:
Example:



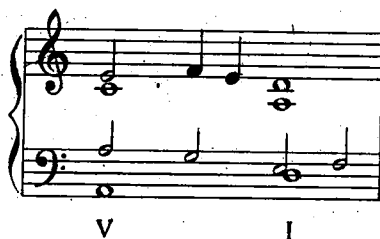
Hier volgt nu het schema van de voornaamste akkoorden die we zullen gebruiken in den 2en modus.

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

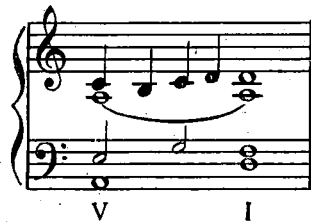


Ziehier enkele kadenformules die men in alle tonaliteiten zal transposeeren.

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



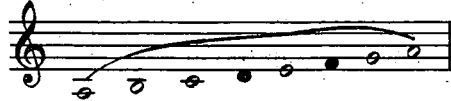
Bij uitzondering ook wel eens.
Exceptionnellement.



Zoals de 1e modus op dominant mi zich voor-
doet als 9e modus, kan ook de 2e modus zich
voordoen als 10e modus, getransponeerd in de
kwint hooger met een uitgestrektheid van mi tot
mi, dominant do en sluitnoot la.

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

2^e Modus
2^e Mode



10^e Modus
10^e Mode



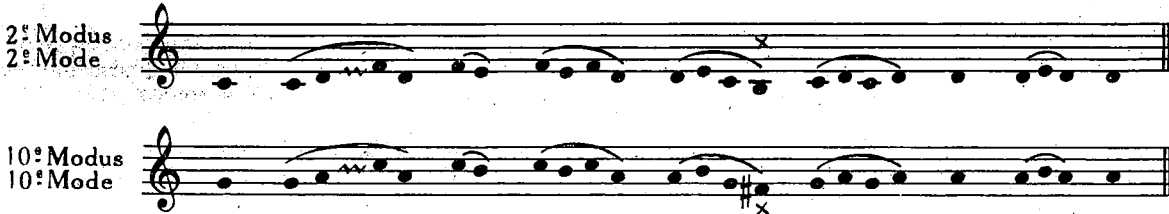
Oppervlakkig' beschouwd, komt alleen de si \flat
voor in het Gregoriaansch; in werkelijkheid wordt
echter ook de mi \flat en zelfs (enkele malen) de
fis onderverstaan. In beide gevallen zijn de be-
doelde melodieën a) een kwint rechts getrans-
poneerd (afgeleide modus), zoodat de mi \flat een
si \flat wordt; b) een kwint links (afgeleide modus),
zoodat de fis een si \flat wordt.

Aldus is het b.v. onmogelijk een zinwending
als de onderstaande — Clamavi ad te Domine
— met si onderaan in de melodie te schrijven in
een 10en modus, omdat men in dit geval een
fis zou krijgen.

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

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

Voorbeeld - Exemple:



Zoo is het inderdaad ook voor de mi \flat . Deze
zou moeten geschreven worden in den 2den mo-
dus, indien de uitgestrektheid van den 10en mo-
dus zulke melodische wending niet mogelijk
maakte in zijn eigen tessituur.

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

Voorbeeld:
Exemple: Cantabo Domino (Communio Dominica infra octavam Corporis Christi)



is wel mogelijk in deze tessituur van 10en modus,
doch zou niet te schrijven zijn in de 2e modus:
ligging,

est possible dans cette tessiture du 10e mode,

2^e Modus
2^e Mode



om reden van de mi \flat ,

impossible dans un 2e mode à cause du mi \flat .

In de late middeleeuwen noemde men den 2en modus « **Modus tristis** ». De melodieën van dezen toon geven soms wel de uitdrukking van een klagend en droef karakter.

Deze opvatting is echter onjuist voor zoover ze als algemeene regel wordt voorgesteld.

De lyrische uitdrukkingmogelijkheden zijn zeer uitgebreid en kunnen niet zonder een zeker subjectief a-priorisme met één enkel hoedanigheidswoord worden omschreven, zooals enkele laatmiddeleeuwsche gregorianisten en musicologen ten onrechte hebben pogen te doen.

Het is inderdaad opvallend dat een groot aantal melodieën uit het proprium der grootste feesten in den tweeden modus gesteld zijn, en zich in een gevoelsfeer bewegen die veeleer vreugde, liefde, geluk, heerlijkheid en macht ademt, dan droefenis, rouw en weemoed.

Als voorbeelden kunnen gelden :

a) De **Alleluia's** van :

Kerstmis : Dies sanctificatus.
Driekoningen : Vidimus stellam.
Paschen : Haec dies (graduale).
Sinxen : Veni Sancte Spiritus.

b) De **Introïtussen** van :

Kerstnacht : Dominus dixit.
Driekoningen : Ecce advenit.

c) De **Graduales** van :

Justus ut palma : uit de mis der belijders.
Tecum principium : uit de nachtmis van Kerstmis.

Tenslotte dient opgemerkt dat het Graduale (2e modus) uit de Requiemmis in feite niet droef van stemming is, wat onze gewone, minder liturgische, subjectieve interpretatie er ook mag aan toevoegen. De tekst eischt een lichte, vertrouwvolle, ja blijmoedige en zegezekere voordracht, vermits hij handelt over eeuwig Licht, eeuwig Geluk, zalige Rust, en de eindzegepraal bezingt van den overledenen rechtvaardige.

Dit alles sluit echter niet uit dat de 2e modus ook zeer geschikt is, zelfs meer dan eenige andere toonaard wellicht, tot het weergeven van droevige zielstoestanden, zooals in het zeer aangrijpend-roerend proprium van de mis van O. L. Vrouw van 7 weeën (15 September) waarvan bijna alle deelen in den 2en modus zijn gecomponeerd.

Daar de tweede modus de laagste is van alle Gregoriaansche toonaarden wordt hij steeds hooger getransponeerd.

Ziehier nu een harmonisatie van ^{het} ~~den~~ Gloria Patri en van den Psalmtoon.

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

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

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

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

Peuvent servir d'exemples :

a) Les **Alleluia's** de :

Noël : Dies sanctificatus.
l'Épiphanie : Vidimus stellam.
Pâques : Haec dies (graduale).
Pentecôte : Veni Sancte Spiritus.

b) Les **Introïts** de

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

c) Les **Graduels** de :

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

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

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

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

Voici une harmonisation du Gloria Patri et de la Psalmodie.



in prin-cí-pi-o, et nunc et sem-per, et in sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum.A-men.

A musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment features a steady bass line with some harmonic support.

Psalmtoon voor Vespers.

Psalmodie pour les Vêpres.

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

A musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody is a series of eighth notes, with some rests. The accompaniment features a steady bass line with some harmonic support.

Eenige karakteristieke wendingen en eigenaardige kadenzen van den 2en modus.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 2e mode.

A musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment features a steady bass line with some harmonic support.

A musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment features a steady bass line with some harmonic support.

A musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment features a steady bass line with some harmonic support.

A musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment features a steady bass line with some harmonic support.

DERDE MODUS

De derde modus — als alle authentieke modi — gebruikt soms, maar in mindere mate dan de andere, de ondernoot bij zijn slotkadenzen.

Voorbeelden:
Exemples:



meer uitzonderlijke gevallen.
plus exceptionnellement.



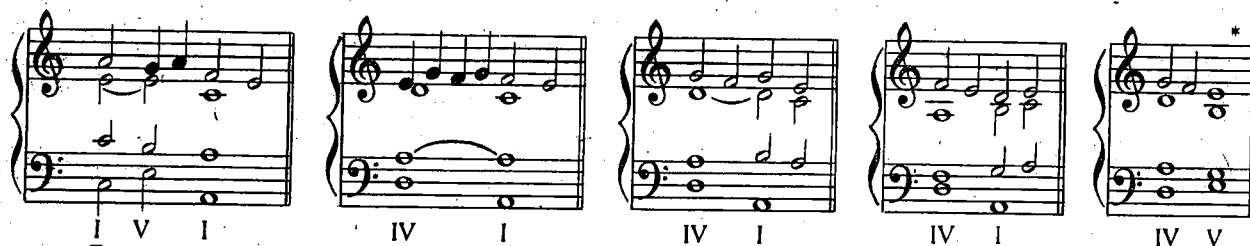
Er is wel een zeker verband tusschen den achtsten en den derden modus, omdat ze beide dezelfde dominant en ook wel dezelfde melodische formules hebben.

Enkele oude 3e modi hebben als dominant *si* — zie bijvoorbeeld de 16e mis: Kyrie. — Daar deze noot in het Grégoriaansch juist de eenig-mogelijke veranderlijke noot is, heeft men later de do verkozen als dominant van den 3en toon.

Volgend schema geeft ons de voornaamste akkoorden die we kunnen gebruiken in den 3en modus.



Ziehier eenige karakteristieke kadenzen welke men zal transposeeren in alle mogelijke tonaliteiten.



De kadenzen van den 3en modus sluiten best op *la klein*, (of *do groot*), minder vaak maar toch met recht op *mi klein*.

Bij de keuze van een dezer drie akkoorden: *la kl.*, (*do gr.*), *mi kl.* moet men letten op algemeen karakter, stijl, structuur, gevoelswaarde van de betreffende melodie, in verband met den bijzonderen aard van elk dezer drie sluitingen.

Zoo schijnt voor ons modern harmonisch gevoel, de sluiting op *la kl.* eenigszins vroom, zelfs mystiek; die op *do gr.* warm, gevoelvol en zangerig. De kadens op *mi kl.* dient voorzichtig aangewend, omwille van haar verrassend, beslist, streng karakter: ze zal dus bij voorkeur aan het slot van grootsche, plechtige stukken kunnen aangebracht worden (zie bijv. *Te Deum*).

TROISIEME MODE

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

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

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

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

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

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

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

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

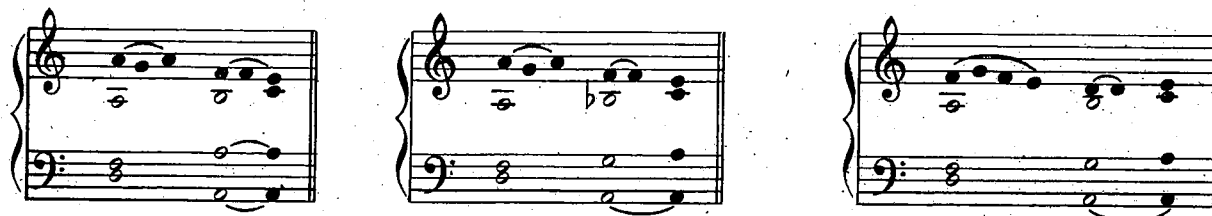
Men zal zeer dikwijls gebruik kunnen maken van de plagale kadenzen (ook in den 4en modus).

Deze plagale kadenzen met doorgangsnoten in de middenstemmen over si — soms ook wel over si \flat wanneer het een 11e modus is, die een kwint lager geschreven wordt op dominant do, of wanneer bij de slotkadens een si \flat voorafgaat — zijn zeer aan te bevelen.

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

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

Voorbeelden - Exemples:



Bij psalmtönen (Vespers) wordt de derde modus lager getransponeerd; in gewone melodien kan hij ook dikwijls zonder transpositie gezongen worden.

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

Voorbeeld : Gloria Patri.

Exemple : Gloria Patri.

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

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

Hoewel in het algemeen van overwegend kl. terts-karakter, schijnt de 3e modus een meer uitgesproken gr. tertskarakter te vertoonen in het eerste deel van de psalmmelodie.

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

Voorbeeld: Psalmtoon. (vespers)

Exemple: Psalmodie (vêpres)

Tér - ti - us to - nus sic in - cí - pi - tur, sic flé - cti - tur, et sic me - di - á - tur, at - que sic fi - ní - tur.

at-que sic fi - ní - tur. at-que sic fi - ní - tur. of atque sic fi - ní - tur.
ou bien

Eenige karakteristische wendingen en eigenaardige kadenzen van den 3en modus.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 3e mode.

zelden in do
rarement en do *

kadens in mi
cadence en mi *

VIERDE MODUS

Zooals we ook in dezen modus zullen zien, is er steeds een nauw verband tusschen de authentieke en plagale modi; ze hebben niet alleen dezelfde finaalnoot, maar zeer dikwijls ook dezelfde kadens-formules en kunnen soms in eenzelfde tonaliteit gerangschikt worden wat de harmonisatie ervan betreft.

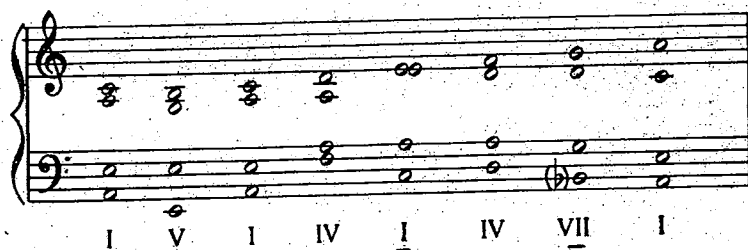
In *wezen* echter verschilt de 4e modus tamelijk sterk van den derden. Eerst en vooral omdat de uitgestrektheid van den 4en toon zich in het algemeen bepaalt tot *la* of *si* en de *si b* vrij dikwijls voorkomt in den 4en modus. Het gebeurt dat de 4e modus boven zijn uitgestrektheid loopt, zoodat hij zich meer in het hooger tetrakoord van den 3en modus ontwikkelt. In zulke gevallen is het een gemengde modus en moet men bij de harmonisatie ervan, goed onderscheid maken tusschen de deelen welke in den 4en en die welke in den 3en modus staan.

De 4e modus vertoont in melodisch opzicht nog een meer uitgesproken kl. terts-karakter dan de 3e, vooral als we de beide psalmtoonmelodieën vergelijken.

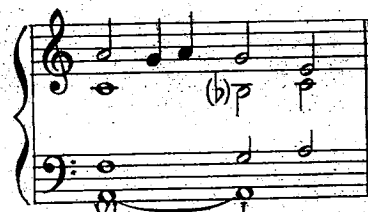
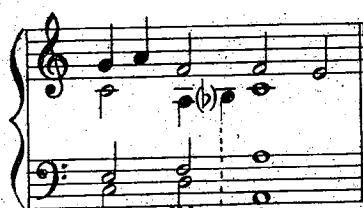
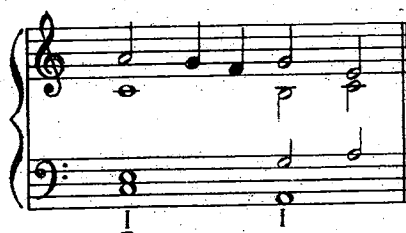
Wanneer in een melodie, die wegens haar eindkadens, tot den 4en toon blijkt te behooren, een doorlopende *si b* voorkomt, dan ontstaat hieruit een nauwe verwantschap, hetzij met den 1en modus, hetzij, doch meer bij uitzondering met den 6en modus. De uitgestrektheid van deze twee modi en sommige melodische wendingen, welke ook in den 4en modus voorkomen, onderlijnen deze verwantschap nog sterker.

Men treft ook betrekkelijk veel gemengde modi aan in den 4en kerktoon, dikwijls ook als gevolg van het voortdurend weerkeeren van *si b* en *si*.

Ziehier een *schema* voor de te gebruiken akkoorden in den 4en modus.



Volgende kadenzen zal men als oefening transponeeren in alle mogelijke tonaliteiten.



si b of *si* naar gelang van de wending der slotmelodie
si b ou *si* selon le contour de la mélodie finale

QUATRIEME MODE

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

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

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

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

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

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

Vele gevallen komen voor waarin de 4e modus een kwint hoger geschreven staat en de uitgestrektheid heeft van een 12e modus. Zie Sanctus en Agnus Dei uit de mis « Lux et origo » (Paaschmis).

Wanneer we deze uitgestrektheid (12e modus) van *fa tot fa* opnieuw transponeeren op de *si tot si* ligging (4e modus), dan krijgen we de *si b* als **essentieele** (niet als *accidentelee*) noot in de melodie, en hierin ligt dan ook het grondig verschil in karakter en harmonisatie van deze twee modi.

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

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

Voorbeeld - Exemple:

12^e Modus
12^e Mode



Be - ne - díc - tus qui ve - nit

wordt getransponeerd in de 4e modus-ligging :

à transposer dans le 4e mode:



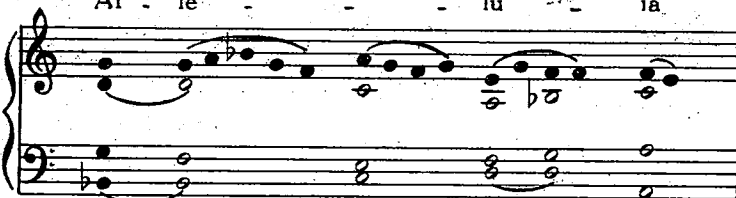
Wanneer bij de slotkadenzen van den 4en modus de *si b* meermalen als *accidentelee* noot voorkomt, is het ook toegelaten de kadens te maken met de doorgangsnoot *si b*. In wezen wordt zij dan gelijk aan de kadens van den 12en modus.

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

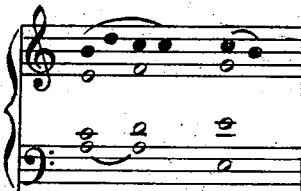
Voorbeeld - Exemple:

Al - le - - - - - lú - - - - - ia

4^e Modus
4^e Mode



12^e Modus
zelfde kadens
12^e Mode
même cadence



Hoewel principieel de Gregoriaansche zang met het hem eigen materiaal diënt te worden begeleid, is het soms wel toegelaten in de harmonisatie een *accidentelee si b* te gebruiken zelfs wanneer deze zich niet voordoet in de melodie.

Het spreekt echter van zelf dat zulks met tact en met een zuiver harmonisch gevoel moet gebeuren, en dat de gebruikte *si b* in de begeleiding niet nauw in verband mag staan met een voorafgaande of direct volgende *si b*, zoodat deze twee noten een dwarsstand zouden vormen.

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

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

Voorbeeld van een dwarsstand tusschen si \flat en si \natural .

Voorbeeld - Exemple:

af - fe - rén - tur ti - bi

slecht mauvais

afstand te kort
trop peu d'écart

In het volgende voorbeeld (introitus van Paschen) is er geen enkele si \flat in de heele melodie en toch is een si \flat in de begeleiding zeer aan te bevelen omdat ze harmonisch *ondervestaan* is. Men moet bij het harmoniseeren het onderscheid tusschen si \flat en si \natural goed leeren aanvoelen, meer nog wanneer deze niet in de melodie voorkomen en slechts *ondervestaan* zijn.

Voorbeeld - Exemple:

IV

Voorbeeld : Gloria Patri.

Gló - ri - á Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. * Sic - ut e - rat in prín - ci - pi - o,

Exemple : Gloria Patri.

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

Voorbeeld : Psalmtoon (vespers)

IV

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

Exemple : Psaume (vêpres)

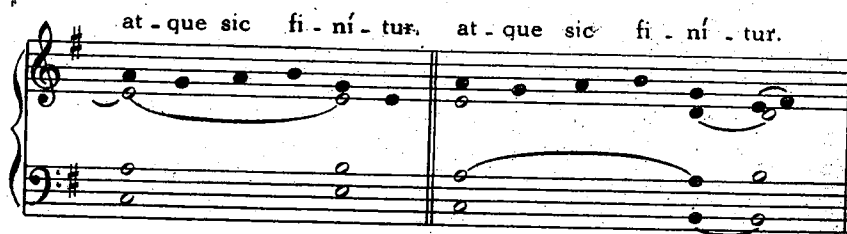
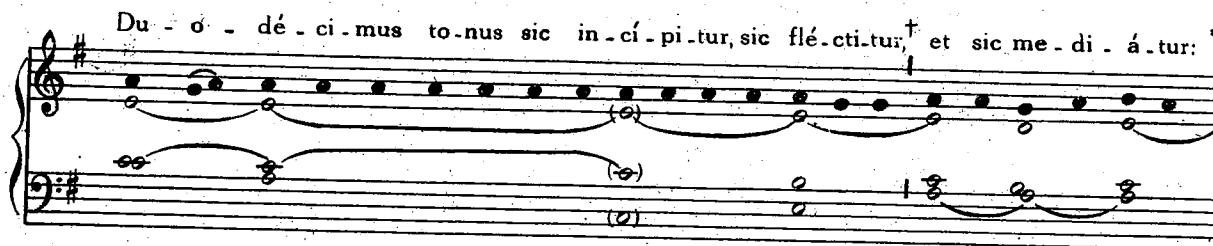
Quar - tus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - ctitur, + et sic me - di - á - tur: * at - que sic fi - ní - tur.

at-que sic fi - ni - tur.



Psalmtoon 12e modus getransponeerd op dominant la (een kwart lager).

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



* zeer eigenaardige slotkadens van de 12^{en} Modus

* cadence finale très caractéristique du 12^e Mode

Bovenstaande voorbeeld is een psalmmelodie van den 12en modus op de oude dominant re in plaats van mi.

Rond de XIe eeuw werden de dominanten :

si van den 3en modus veranderd in do ;

sol van den 4en modus veranderd in la.

In het Vesperale vindt men nog verschillende antiphonen in den 4en (12en) modus op de oude dominant re.

Eenige karakteristieke wendingen en eigenaardige kadenzen van den 4en modus.

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

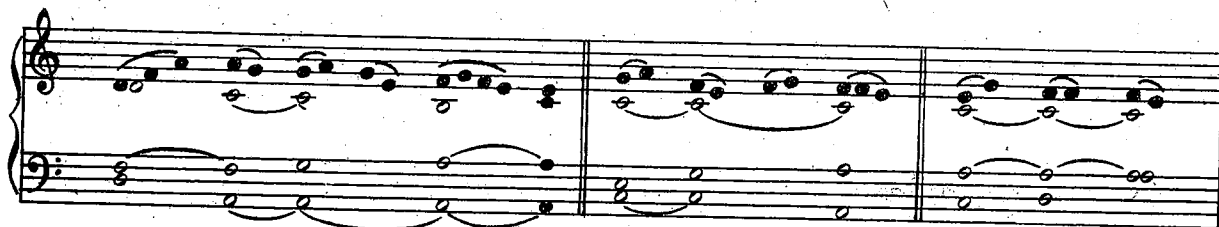
Vers le XIe siècle la dominante

si du 3e mode devient do ;

sol du 4e mode devient la.

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

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 4e mode.



bij uitzondering op mi.
par exception en mi. *



VIJFDE MODUS

Voor den 5en modus moeten we onderscheid maken tusschen de oude modi met si \sharp en de meer moderne waarin de si \flat als essentiele noot voorkomt.

De psalmtoon zelf is met een si \sharp gedacht en behoort dus veeleer tot den ouden vijftenden modus.

In vele gevallen komt én de si \sharp én de si \flat voor in de melodie, en wel op korten afstand, vooral in meer ontwikkelde melodieën die een groote uitgestrektheid omvatten. In dit geval zal de begeleider wanneer de si \sharp en de si \flat zich kort achter elkaar voordoen, ze beide zooveel mogelijk als doorgangsnoten bezigen en niet als essentiele, tot de melodie behorende noten.

In volgend schema vinden we de voornaamste grondakkoorden.

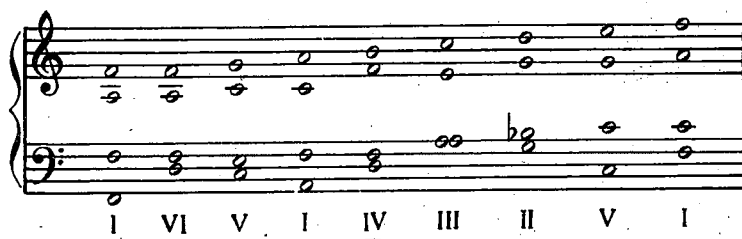
CINQUIEME MODE

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

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

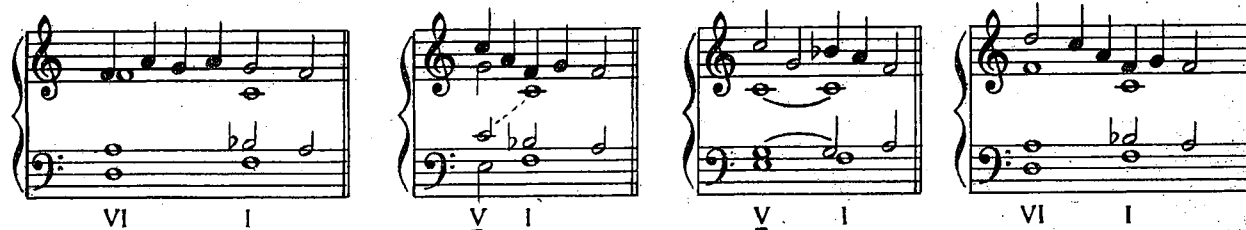
Dans plusieurs cas le si \sharp et le si \flat se présentent simultanément dans la mélodie et cela même à court intervalle, surtout dans les phrases plus développées ayant une grande étendue. Dans le cas où le si \sharp et le si \flat se rapprochent, l'accompagnateur les emploiera autant que possible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

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



Eenige formules van slotkadenzen van den 5en modus zullen ons meer vertrouwd maken met dien toon. Men transposeere ze op alle toonhoogten.

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



Merk op dat men in Graduales en Tractussen vooral, meermalen de gemengde 5e en 6e modi zal aantreffen.

Wanneer de 5e modus geschreven staat in de hoogere kwintligging — als 13e modus — brengt zulks geen essentiële verandering noch in de melodie, noch in de begeleiding.

In zulk geval is de getransponeerde 5e modus er altijd een met een essentiële si \flat en blijven al de graden van den 13e modus juist dezelfde. Het ware immers onmogelijk in dit geval, dat de 4e graad in een 13e modus een veranderlijke noot zou zijn, omdat deze dan een fis zou worden.

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

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

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

Voorbeeld - Exemple:

5^e Modus
5^e Mode

wordt in den 13^{en} Modus
se présente dans le 13^e Mode

altijd essentiële bes (si \flat)
si \flat toujours note essentielle

aldus:
de cette manière:

onmogelijke fis (fa \sharp)
fa \sharp impossible

Bij de kadenzen zal men vooral vermijden op de twee laatste te vervoege melodinoten de verbinding V-I te plaatsen, omdat deze verbinding het afronden en neerleggen van den zin sterk verhindert.

Het is verkieslijk de plagale kadens (IV-I) toe te passen, ofwel de volmaakte kadens, maar in beide gevallen met enkele of dubbele doorgangsnooten of appogiaturen op het tonika akkoord. Aldus stoort men het rustig neerleggen der eindmelodie niet. Zoodoende kan de eindkadens van den 5en modus gebeuren op het grondakkoord van den eersten graad met het doorgangsakkoord van den 5en graad op den 1en graad te plaatsen.

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

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

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

Voorbeeld - Exemple:

doorgangsakkoord
van V^e op 1^e graad.
accord de passage
du 5^e degré sur le 1^{er}.

IV^e op 1^e graad.
4^e degré sur le 1^{er}.

met appogiature.
avec appogiature.

Voorbeeld : Gloria Patri.

Exemple : Gloria Patri.

Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pio,



Voorbeeld : Psalmtoon (vespers).

Exemple : Psalme (vêpres).



We zullen er aan wennen om ten slotte ook den 5en modus, in bepaalde stukken, met zijn eigen lydische kwart (si \flat) te leeren aanvoelen **zonder vermenging met si \flat** . Hierin juist ligt de eigenaardigheid van den lydischen toonaard, wanneer de melodie — voor een korte of lange tijdspanne — niet vermengd is met de si \flat .

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

Voorbeeld : harmonisatie van de lydische kwart.

Exemple : harmonisation de la quarte lydienne.



Eenige karakteristieke wendingen en eigenaardige kadenzen van den 5en modus.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 5e mode.





ZESDE MODUS

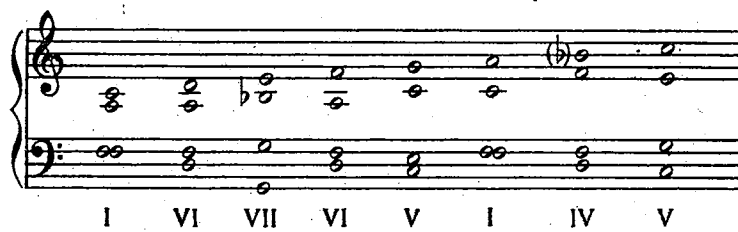
De zesde modus heeft veel punten van overeenkomst met den vijfden; ook wel met den eersten, gezien dezelfde dominante.

Wanneer het bij een 5en modus mogelijk was, dat deze zich ofwel met si \natural of met si \flat kon voordoen, heeft de 6e modus regelmatig de si \flat in de melodie.

Als in den 6en modus een si \natural voorkomt is dit gewoonlijk een bewijs dat het ofwel een gemengde modus is of dat er zich een tijdelijke modulatie voordoet.

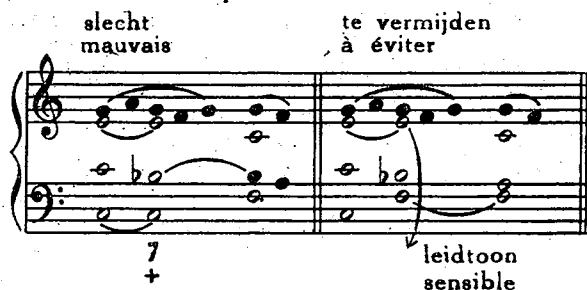
Vermits de 5e en 6e modi in hun melodische wendingen dikwijls zoo nauw in verband staan met onze moderne tonaliteit van fa groot, zal men niet trachten dit gevoel op te drijven, maar eerder den afstand zooveel mogelijk te bewaren tusschen moderne tonaliteiten en Gregoriaansche modi.

Schema met voornaamste grondakkoorden van den 6en modus.



In de kadenzen van den 6en modus geldt de opmerking gemaakt voor den 5en modus. Vooral geen gebruik maken van dominant septiem-akkoorden; zelfs niet als doorgangsakkoorden of -noten. Men zal trachten in de eindkadenzen den leidtoon *mi* zooveel mogelijk weg te laten om zelfs het gevoel van **onderverstaan - dominant - septiem - akkoord**, zoo specifiek eigen aan onze moderne tonaliteiten, niet uit te spreken.

Voorbeeld *Exemple:*



Hoevel de kadensgroepen in wezen vrijwel dezelfde zijn voor de authentieke en hun plagale modi, (en aldus vele kadensformules van den 5en modus zich zullen voordoen in den 6en modus) willen we toch enkele karakteristieke kadensformules opgeven, welke men als oefening zal transposeeren in alle tonen.

SIXIEME MODE

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

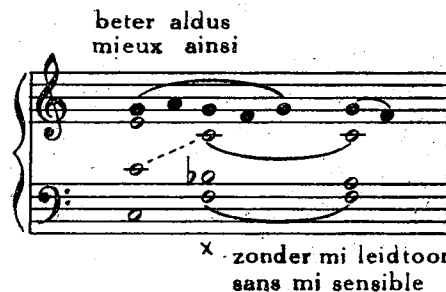
Le 5e mode se présente tantôt avec si \natural ou avec si \flat , le 6e mode par contre a régulièrement le si \flat dans la mélodie.

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

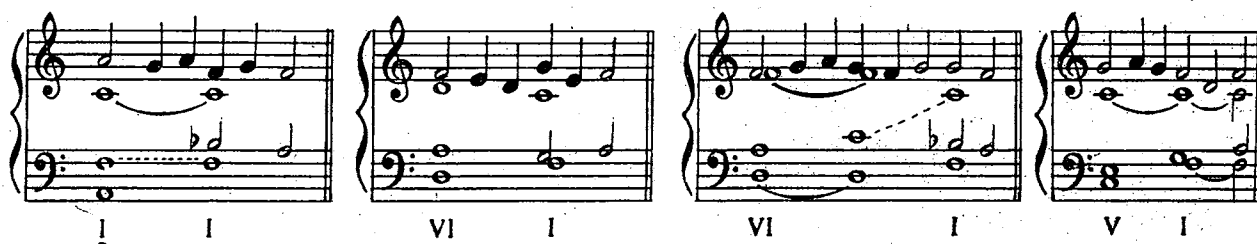
Les tournures mélodiques du 5e et 6e modes se trouvent souvent en étroit rapport avec la tonalité moderne de fa maj. On ne s'efforcera pas de relever ce caractère, et on observera autant que possible la différence entre les tonalités modernes et les modes grégoriens.

Schéma avec les principaux accords fondamentaux du 6e mode.

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



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

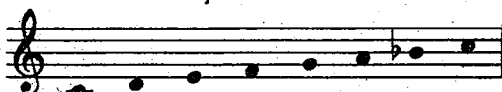


Een 14e modus — afgeleid van den 6en — en een kwint hoger geschreven is zeldzaam. In dit geval heeft die 14e modus gewoonlijk een si \flat in de melodie, die in den reëlen 6en modus een mi \flat zou uitmaken.

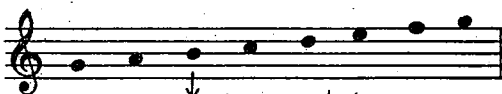
Le 14e mode, dérivé du 6e mode et écrit une quinte plus haut est rare. Dans ce cas le 14e mode a d'ordinaire un si \flat dans la mélodie qui équivaut à un mi \flat dans le 6e mode réel.

Voorbeeld - Exemple:

6° modus
6° mode



wordt in den 14° modus
se présente dans le 14° mode



dikwijls si \flat (in de 6° mod. mi \flat)
souvent si \flat (dans le 6° mod. mi \flat)

De kadenzen van den 6en modus onderscheiden zich, wat de melodievorming aangaat, vooral van die van den 5en modus, doordat het slot bij den 6en modus gewoonlijk voorafgegaan is van eenige noten, die zich bewegen in het tetrachord onder de finaalnoot.

Men transposeert gewoonlijk den 6en modus iets hoger.

Bij psalmtönen echter neemt men veelal dominant la.

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

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

Voorbeeld : Gloria Patri.

Exemple : Gloria Patri.



Voorbeeld : Psalmtoon (vespers).

Exemple : Psalmodie (vêpres)



Eenige karakteristieke wendingen en eigenaardige kadenzen van den 6en modus.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 6e mode.

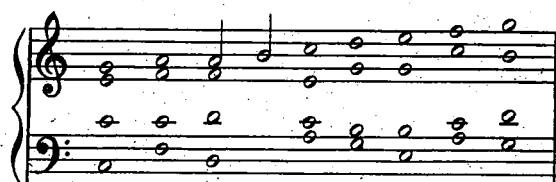
The image displays six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation illustrates various characteristic turns and cadences of the 6th mode. The first system shows a melodic line with a trill and a cadence. The second system features a melodic line with a trill and a cadence. The third system shows a melodic line with a trill and a cadence. The fourth system features a melodic line with a trill and a cadence. The fifth system shows a melodic line with a trill and a cadence. The sixth system features a melodic line with a trill and a cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and accidentals (sharps, flats, naturals).

ZEVENDE MODUS

Door zijn hooge ligging heeft de 7e modus reeds een interessante factuur.

Zooals alle authentieke modi heeft de 7e modus een bijkomende ondernoot. Deze bijkomende ondernoot, die in dit geval een **heele toon** is en zich dikwijls voordoet in de kadenzen, geeft aan den 7en modus een zeer eigenaardig modaal karakter, sterk contrasteerend met onze moderne toonaarden.

Schema met de voornaamste grondakkoorden van den 7en modus.



IV VII V III II I VI VII I

De dominant *re* staat heel dikwijls in nauw verband met de hogere terts *fa*; daarom is het bij zulke gevallen wenschelijk het akkoord van *re* klein te gebruiken en op die wijze het gebruik van het dom. septiem-akkoord te voorkomen.

SEPTIEME MODE

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

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

Schéma avec les principaux accords fondamentaux du 7e mode.

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

Voorbeeld - Exemple:



x *re* klein
ré min.

Streng toezicht is vereischt in de psalmtönen die op korten afstand de volgende noten: *sol* - *si* - *re* - *fa* bezigen; vooral geen dominant septiem-akkoorden! (In dit geval dus geen septiem-akkoord op den 1en graad van den modus, zooals we reeds lieten opmerken bij onze algemeene beschouwingen in 't begin van dit boek). Men zou het modaal karakter van dezen modus heelmaal schenden door op die wijze dezen kerktoon te behandelen als een gewonen modernen grooten tertstoon.

De finale *sol* is zeer dikwijls voorafgegaan door een verlengde noot op *la* of *fa*, waarop men met goed gevolg de harmonie van *fa* groot, sextakkoord op *la* klein, of volmaakt akkoord op *re* klein, rechtstreeks of op het tonika akkoord kan toepassen.

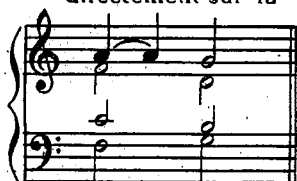
Une attention spéciale est requise dans les tons des psaumes où les notes *sol*, *si*, *ré*, *fa* interviennent à courts intervalles.

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

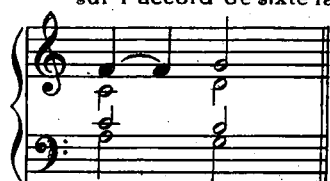
Sur *la* ou *fa* notes prolongées précédant souvent la note finale *sol*; les harmonies suivantes: l'accord de *fa* maj., l'accord de sixte sur *la* min., ou l'accord parfait sur *ré* min., — seront employées avec succès, directement ou sur l'accord de tonique.

Voorbeelden - Exemples:

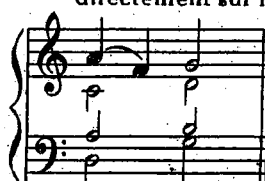
rechtstreeks op *fa*
directement sur *fa*



op sextakkoord *la*
sur l'accord de sixte *la*



rechtstreeks op *re*
directement sur *ré*

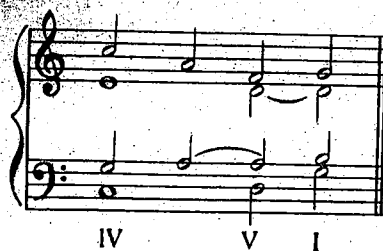


op tonika-akkoord
sur l'accord de tonique

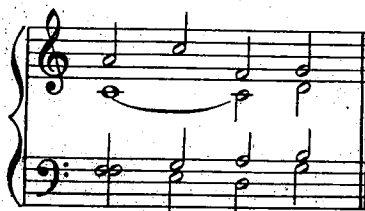


Ziehier eenige karakteristieke kadensformules die men in alle tonaliteiten zal transposeeren.

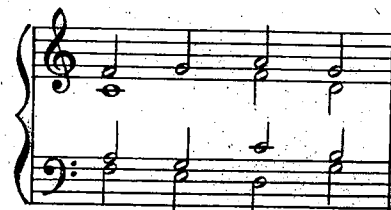
Voici quelques formules de cadences caractéristiques à transposer dans toutes les tonalités.



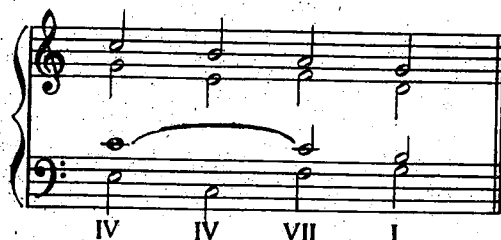
IV V I



VII IV V I



VII IV V I



IV IV VII I

soms ook wel eens
met slot op de groot.
parfois avec la ca-
dence en do.



Hoewel dus de 7e toon in principe onzen modernen toonaard van do gr. als grondslag heeft, zullen we hem leeren aanvoelen in de tonaliteit van sol groot — zonder fis natuurlijk.

Men zal de laatste vervoeging van het akkoord trachten te plaatsen op het laatste woord of toonaccent van de kadens; zoodoende zal men de laatste zachte eindnoot — of eindnoten — der melodie laten vervloeien door oplossing van de dissonanten in de middenstemmen der begeleiding, terwijl de bas rustig blijft liggen.

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

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

Voorbeeld:
Exemple:



De 7e modus wordt om zijn hooge ligging steeds lager getransponeerd.

In dezen kerktoon komt de si b minder vaak voor in de melodie (zie Introitus XIIe zondag na Sinxen). Het gebeurt echter dat een gedeelte der melodie in fa staat en de si b ondervestaan is, dus gerust mag aangewend worden in de begeleiding, zelfs wanneer er geen si b in de melodie voorkomt.

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

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

Voorbeeld: Alleluia Xe zondag na Sinxen.
(met si b in de begeleiding)
in je - ru - sa - lem.

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





Voorbeeld : Gloria Patri (dominant la).

Exemple : Gloria Patri (dominante la).



Voorbeeld : Psalmtoon (vespers) dom. la.

Exemple : Psalmodie (vêpres) dom. la.



Eenige karakteristieke wendingen en eigenaardige kadenzen van den 7en modus, dom. si.

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

ACHTSTE MODUS

Hoewel de 8ste modus dezelfde uitgestrektheid heeft als de 7^e verschilt hij zeer in karakter met dezen laatsten.

Terwijl het voornaamste grondakkoord van den 7en modus re klein is, is de 8e modus heelmaal gebaseerd op do groot en sol groot.

In de **authentieke modi** zien we dat de aanvangende melodie dikwijls leidt van de eerste noot naar de dominant, terwijl in de plagale modi de plastiek van de melodische lijn daalt van de slotnoot naar de laagste noot van hunne uitgestrektheid.

HUITIEME MODE

Le caractère du 8^e mode est essentiellement différent de celui du 7^e, bien que les deux modes aient la même étendue.

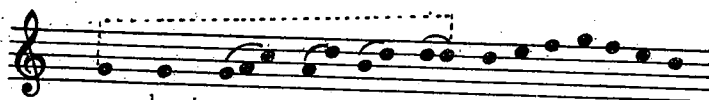
Le 8^e mode est complètement basé sur les accords de do maj. et sol maj., tandis que ré min. est l'accord fondamental essentiel du 7^e mode.

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

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

Voorbeeld - Example:

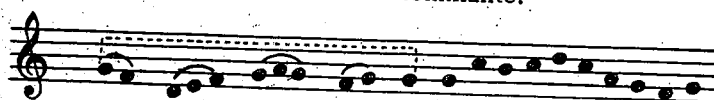
7^e Modus
7^e Mode



van beginnoot naar dominant.
de la note initiale à la dominante.

enz.
etc.

8^e Modus
8^e Mode



van slotnoot naar de re = onderste noot.
de la note finale à ré = note inférieure.

enz.
etc.

Schema met voornaamste grondakkoorden van den 8en modus.

Schéma avec les principaux accords fondamentaux du 8e mode.



Wanneer de dalende kwartinterval *sol re* (met of zonder tusschennoten) gevolgd wordt door *fa* zal men op zijn hoede wezen om geen dominant septiem-akkoord te gebruiken. In zulke gevallen is het geraden het akkoord van *sol groot* te doen volgen door *re klein*:

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

Voorbeeld:
Exemple:



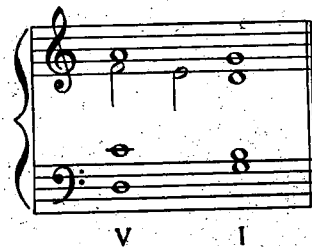
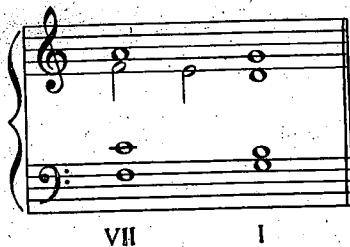
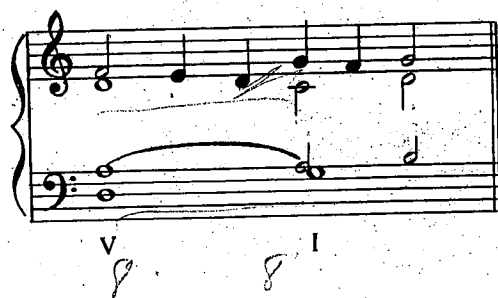
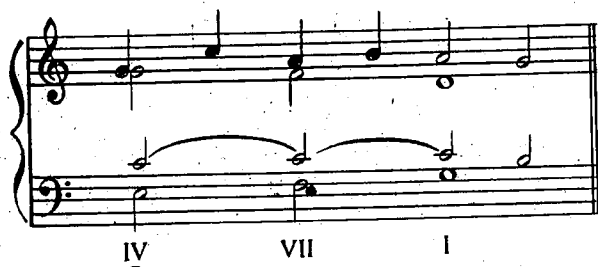
Op enkele uitzonderingen na — bij gemengde 8e modi — komt de *si b* minder voor in de melodie en zal men dus hoofdzakelijk do groot en sol groot gebruiken in de begeleiding, vooral sol groot bij de slotkadensen. Zooals den 7en modus zal men den 8en modus leeren aanvoelen in de tonaliteit van sol groot zonder fis.

Volgen hier nu, eenige kadensformules, specifiek eigen aan den 8en modus, en welke men in alle tonen zal transposeeren.

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

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

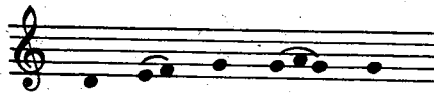
Voici quelques formules de cadences propres au 8e mode, à transposer dans tous les tons.



Enkele kadenzen van den achtsten modus onderscheiden zich van den zevenden vooral hierdoor, dat in den 8en modus, de slotnoot sol, dikwijls voorafgegaan wordt door een melodische formule voortkomend uit het ondertetrachord van de finaalnoot.

Voorbeeld:

Exemple:



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

De 8e modus heeft zooals al de plagale modi zijn bijkomende noot gewoonlijk boven de normale uitgestrektheid.

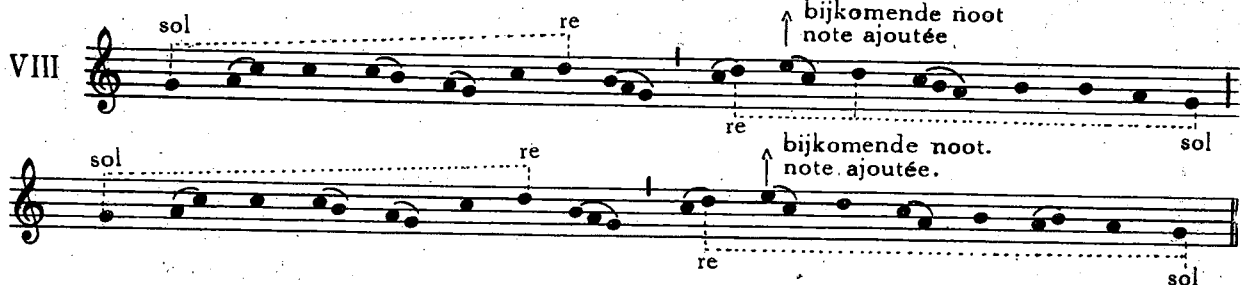
Als karakteristieke eigenaardigheid dient nog aangestipt, dat vele melodieën zich bewegen in het « centrum plastiek » van sol tot re; d.i. van de finale tot de hoogste noot der uitgestrektheid.

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

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

Voorbeeld: « Lucis Creator optime » (Hymne)

Exemple: « Lucis Creator optime » (Hymne)



Voorbeeld: Gloria Patri (dom. la)

Exemple: Gloria Patri (dom. la)

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

in prin - cí - pi - o, et nunc et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum,

A - men. E u o u a e.

Voorbeeld : Psalmtoon (vespers) dom. la.

Exemple : Psalmodie (vêpres) dom. la.

O.ctá-vus to.nus sic in - cí - pi.tur, sic flé.cti.tur,† et sic me - di - á - tur: * at.que sic fi - ní - tur.

at - que sic fi - ní - tur at - que sic fi - ní - tur

Eenige karakteristieke wendingen en eigenaardige kadenzen van den 8en modus.

Quelques tournures caractéristiques et cadences propres au 8e mode.

zeer vreemd slot
cadence très curieuse.

II. Transposities.

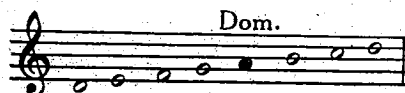
Vermits geen enkele modus ook maar eenig bestendig wijzigingsteeken aan den sleutel heeft, zullen we alle modi herleiden tot den modernen toon van do, wat de oefening der transpositie betreft.

Bijgevolg: bij onverschillig welken modus men b. v. één toon hooger transponeert — (uitgaande van do) — krijgt men twee kruisen aan den sleutel; bij gelijk welken modus men b. v. twee tonen lager transponeert, bekomt men een voortekening van vier mollen.

Na deze eerste bewerking transponeert men de *uitgestrektheid* van den modus. (ofwel) een toon hooger of twee tonen lager en men bekomt de nieuwe tessituur van den modus geplaatst op den notenbalk met de noodige bestendige wijzigingsteekens aan den sleutel.

Voorbeeld: transpositie van den 1en modus een toon hooger.

Uitgestrektheid
le modus



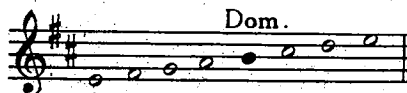
Etendue
1er mode

1e bewerking: 1 toon hooger dan do groot geeft ons re groot; dus: twee kruisen aan den sleutel.



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

2e bewerking: De uitgestrektheid van den 1en modus 1 toon hooger geeft ons:



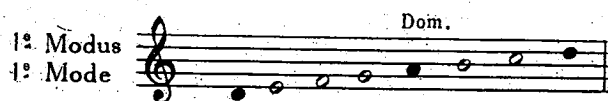
2e opération: l'étendue du 1er mode transposé 1 ton plus haut donne:

Men kan voor de transposities als uitgangspunt de *uitgestrektheid* nemen, b. v. de acht modi transponeren op een gelijkgestelde uitgestrektheid van *re tot re*.

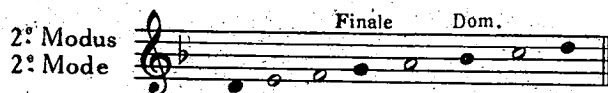
Zoo krijgt men:

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

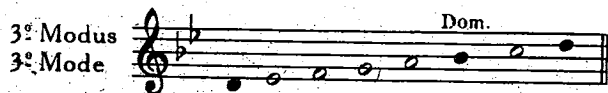
On obtient alors:



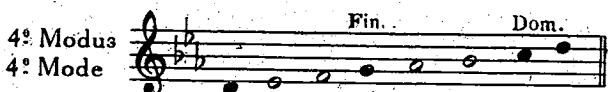
1^{er} Modus
1^{er} Mode ongetransponeerd van re tot re.
non transposé de ré à ré.



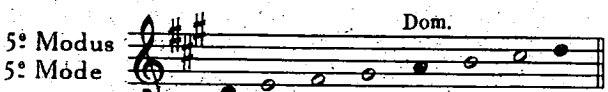
2^o Modus
2^o Mode een kwart hooger: met 1 mol.
une quarte plus haut: avec 1 bémol.




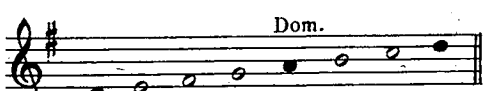

3^o Modus
3^o Mode 1 toon lager: met 2 mollen.
1 ton plus bas: avec 2 bémols.



4^o Modus
4^o Mode 1 1/2 toon hooger: met 3 mollen.
1 1/2 ton plus haut: avec 3 bémols.



5^o Modus
5^o Mode 1 1/2 toon lager: met 3 kruisen.
1 1/2 ton plus bas: avec 3 dièses.

6° Modus		1 toon hooger: met 2 kruisen. 1 ton plus haut: avec 2 dièses.
7° Modus		2 1/2 toonen lager: met 1 kruis. 2 1/2 tons plus bas: avec 1 dièse.
8° Modus		ongetransponeerd. non transposé.

Dit is zeker een practische manier om een vaste *uitgestrektheid* te bewaren voor een bepaalden omvang van stemmen.

Het ligt echter meer in de gewoonte verschillende opeenvolgende melodien te transponeeren op een bepaalde *dominant*; vooral wanneer men verschillende stukken kort achter elkaar heeft zooals bij de opvolging van Graduale, Alleluia of Tractus in de mis en meer nog voor de antiphonen en psalmen in de vespers.

Voor de begeleiding van vespers is *la* of *si* wel een geschikte *dominant* voor de meeste antiphonen en psalmen.

Men bekomt aldus een goed medium voor alle stemmen en er is dan ook een zekere eenheid in de opvolgingen der tonaliteit omdat de *as* waar rond de verschillende modi zich bewegen dezelfde blijft.

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

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

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

Voorbeeld van een transpositie der 8 modi op dominant *la*.

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

1° Modus		ongetransponeerd, van re tot re. non transposé, de ré à ré.
2° Modus		2 tonen hooger, van do# tot do# (4 kruisen). 2 tons plus haut, de do# à do# (4 dièses).
3° Modus		1 1/2 toon lager, van do# tot do# (3 kruisen). 1 1/2 ton plus bas, de do# à do# (3 dièses).
4° Modus		ongetransponeerd, van si tot si. non transposé, de si à si.
5° Modus		1 1/2 toon lager, van re tot re (3 kruisen). 1 1/2 ton plus bas, de ré à ré (3 dièses).
6° Modus		ongetransponeerd, van do tot do. non transposé, de do à do.
7° Modus		2 1/2 tonen lager, van re tot re (1 kruis). 2 1/2 tons plus bas, de ré à ré (1 dièse).
8° Modus		1 1/2 toon lager, van si tot si (3 kruisen). 1 1/2 ton plus bas, de si à si (3 dièses).

Voor kinderstemmen transponeert men allicht iets hoger — op dom. si of do — dan voor een mannenkoor.

Wanneer de authentieke en plagale modi zich gemengd voordoen in één stuk, moet men trachten een goede *medium-dominant* te vinden.

Men zal, zoo mogelijk ook, een *tonaal verband* trachten te houden tusschen sommige verschillende gezangen die deel uitmaken van één liturgischen dienst; b.v. tusschen *Introïtus* en *Kyrie*, tusschen *Graduale*, *Tractus* en *Sequentia* of soortgelijke gevallen.

Voorbeelden: a) tusschen *Introïtus* en *Kyrie*.

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

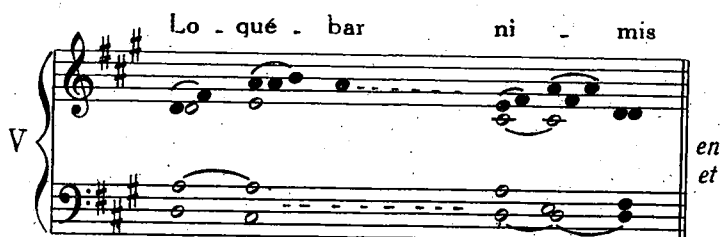
Quand les modes authentiques et plagaux sont mixtes, on tâchera de trouver une bonne *dominante de médium*.

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

Exemples: a) entre l'*Introït* et le *Kyrie*.

Introïtus: Loquebar
V^o modus op dominant la.

Introït: Loquebar
V^o mode sur dominante la.



Kyrie: Cunctipotens Genitor Deus
zonder transpositie
I^o modus op dominant la.

Kyrie: Cunctipotens Genitor Deus
sans transposition
I^o mode sur dominante la.



Introïtus: Statuit
I^o modus zonder transpositie.

Introït: Statuit
I^o mode sans transposition.



Kyrie: de Angelis
V^o modus op dominant la.

Kyrie: de Angelis
V^o mode sur dominante la.

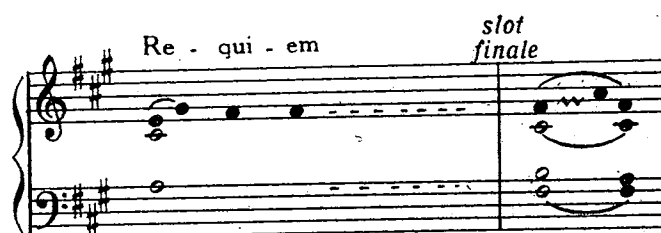


b) Tusschen *Graduale*, *Tractus* en *Sequentia* van de *Requiem-mis*.

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

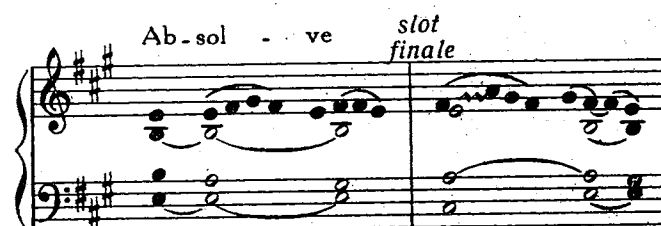
Graduale.
II^o modus op dominant *la*.

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



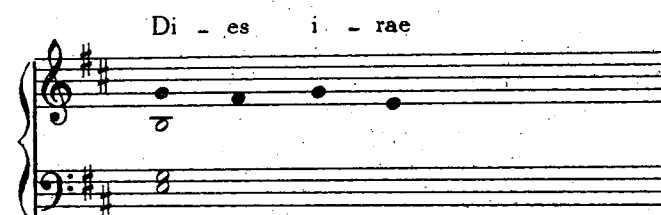
Tractus.
VIII^o modus op dominant *la*.

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



Sequentia.
I^o modus op dominant *si*.

Séquence.
I^o mode sur dominante *si*.



c) Tusschen *Graduale*, *Alleluia* en *Sequentia* van Paschen.

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

Graduale.
II^o (X) modus op dominant *si* b.

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



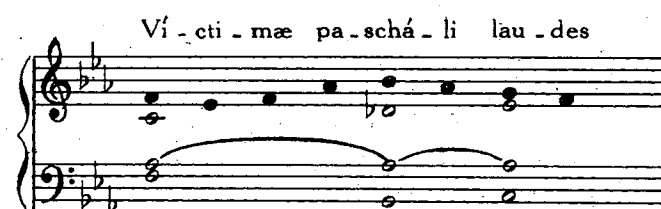
Alleluia.
VII^o modus op dominant *do*.

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



Sequentia.
I^o modus op dominant *do*.

Séquence.
I^o mode sur dominante *do*.



III. Begeleiding van recitaties.

Hoewel het verkieslijk is het gewone en het eigen van elke mis, volgens het proprium van elken dag, in hun geheel te zingen, kan het voorkomen dat men soms niet over den noodigen tijd beschikt, of dat men alles niet heeft kunnen voorbereiden met het koor, en aldus verplicht is een deel te reciteeren.

Voor de recitatenoot neemt men bij voorkeur de **dominant** van den betreffenden modus (in soprano) soms ook wel eens de sluitnoot der plagale modi.

In de harmonisaties van een te reciteeren noot kan men ook vrijere harmonieën gebruiken, doch bij voorkeur steeds diatonisch harmoniseeren. Het spreekt echter vanzelf, dat indien men bij de harmonisatie de modale atmosfeer kan behouden door karakteristieke wendingen te gebruiken die eigen zijn aan den te reciteeren modus, zulks de voorkeur verdient.

Voorbeeld : recitatie van IVen modus.



Men zal bij de begeleiding der recitaties — van een Graduale, Tractus, Psalm, enz. — vanzelfsprekend de rhythmische indeeling van het stuk op het oog houden en de tekst zooveel mogelijk involgen bij de onderlijning.

III. L'accompagnement du texte psalmodié.

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

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

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

Exemple : psalmodie du IVe mode.

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

Voorbeeld - Exemple:

Justus ut palma florébit: sicut cedrus Líbani multiplicábitur in domo Dómini



Voorbeeld : van een meer uitgebreide recitatie-
noot o. a. voor uitgebreide- of verschillende stuk-
ken of bij het reciteeren der getijden.

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

Adagio (reciteerende noot in soprano)
(psalmodie au soprano)



* Afwijkingen van tonaliteiten zijn zeer goed te verklaren
als er maar een **tonaal verband** is tusschen de verschillende
tonaliteiten; zie: **tonaal verband**, het kapittel over de modu-
latie. (ook kapittel over transpositie).

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

IV. Voor- en tusschenspelen.

Modale voor- en tusschenspelen gebouwd op denzelfden modus als de te harmoniseeren melodie, zullen grootelijks bijdragen om een gewijde atmosfeer te scheppen en meer eenheid te bekomen in een liturgischen dienst.

Het is werkelijk droevig te aanhooren hoe sommige organisten de Gregoriaansche melodieën doen vooratgaan en laten afwisselen door de meest sentimenteele, smakeloze pre- en interludes.

De eenvoudigste basis voor zulke korte voor- en naspelen is wel de « *choral type* » in zijn eenvoudigen periodenbouw van 8 (tot 12) maten. In deze korte voorspelen dient het karakter van elken modus klaar en duidelijk uitgedrukt. Daarom zullen de eigenaardige wendingen, karakteristieke kadenzen eigen aan elken kerktoonard, hierin worden gebruikt.

In de voorbeelden van zeer eenvoudige korte voorspelen die hier volgen zal men kunnen nagaan dat :

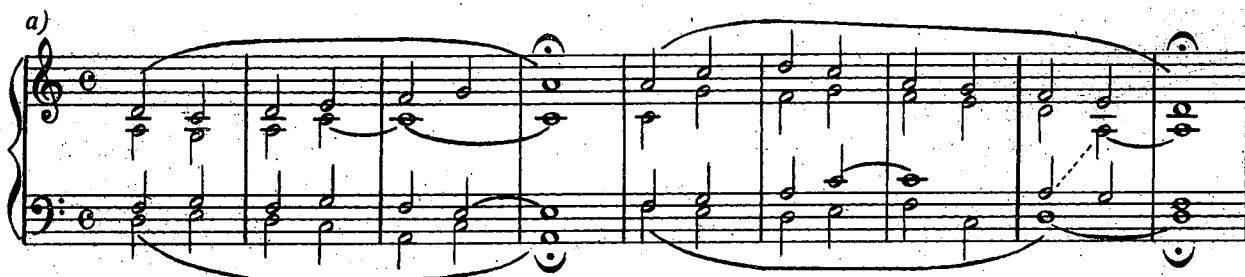
- 1) De uitgestrektheid van den modus klaar is afgeteekend.
- 2) Het begin van het voorspel inzet ofwel met de beginnoot van den modus (of sluitnoot bij p'agale modi) ofwel met de eerste noten van de melodie.
- 3) Een kadens op de dominant het karakter van den modus nog meer bepaalt.
- 4) Ieder voorspel sluit met de kadens eigen aan den modus.

Al deze voorspelen dienen in een rustig tempo gespeeld te worden.

Voorbeelden van :

- a) zeer eenvoudige voorspelen.
- b) eenvoudig- versierde voorspelen.

I° modus.



I°modus dominant si.



IV. Préludes et interludes.

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

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

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

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

Dans les exemples des courts préludes simples suivants remarquons que :

- 1) L'étendue de chaque mode est clairement délimitée.
- 2) Le commencement du prélude débute soit par la note initiale du mode (ou note finale dans les modes plagaux) soit par les premières notes de la mélodie.
- 3) La cadence sur la dominante définit davantage le caractère du mode.
- 4) Chaque prélude s'achève par la cadence propre du mode.

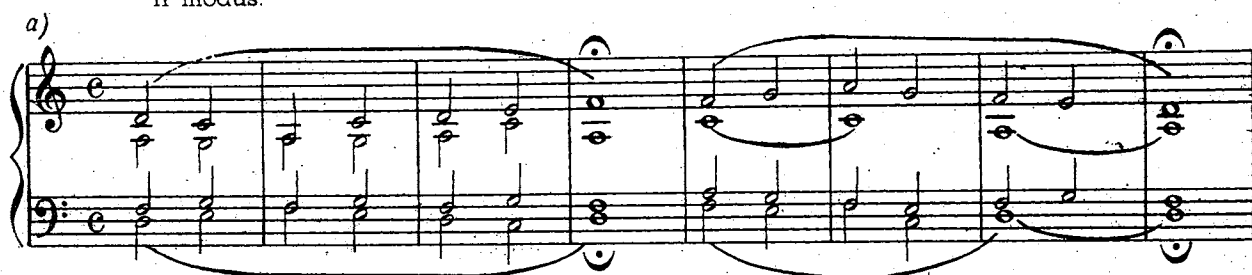
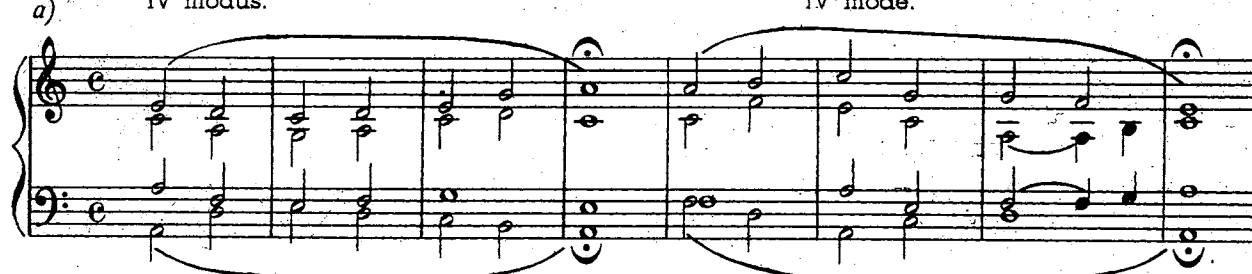
Tous ces préludes doivent être exécutés dans un mouvement lent et calme.

Exemples de :

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

I° mode

I°mode dominante si.

II^o modus.II^o mode.II^o modus dominant si bII^o mode dominante si b.III^o modusIII^o mode.III^o modus dominant la.III^o mode dominante la.IV^o modus.IV^o mode.IV^o modus dominant do.IV^o mode dominante do.

V^o modus.V^o mode.

a)

V^o modus dominant si b.V^o mode dominante si b.

b)

VI^o modus.VI^o mode.

a)

VI^o modus dominant si.VI^o mode dominante si.

b)

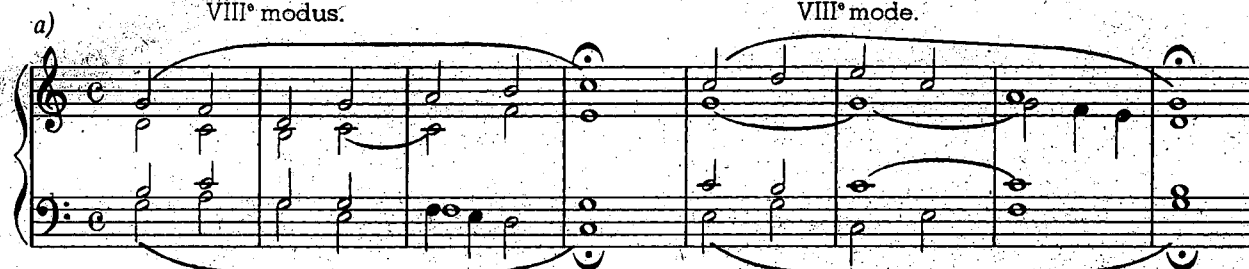
VII^o modus.VII^o mode.

a)

een enkele maal ook als slot:
exceptionnellement cette finale:

VII^o modus dominant si b.VII^o mode dominante si b.

als uitzondering:
exceptionnellement:

VIII^o modus.VIII^o mode.VIII^o modus dominant si b.VIII^o mode dominante si b.

Voorbeelden van / vrijer bewerkte voorspelen

Introitus: Rorate coeli.

I^o modus dominant do.

Exemples de // préludes avec figuration plus libre.

Introit: Rorate coeli.

I^o mode dominante do.

Moderato



Hymne : Vexilla regis.

1^{re} modus dom. re.

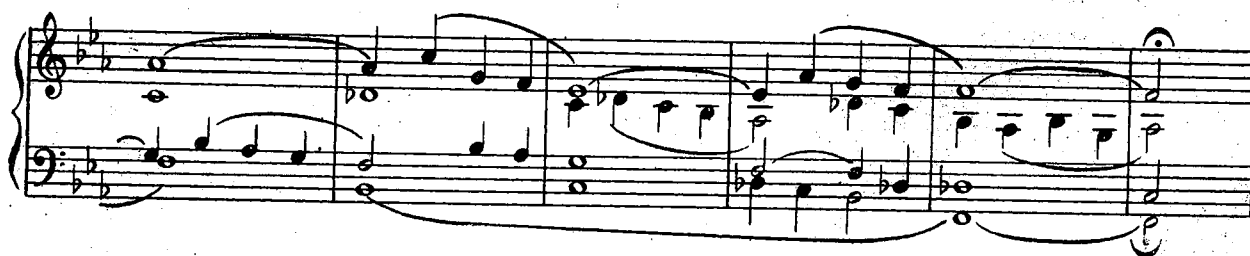
Larghetto



Introitus : Gaudeamus (Alierheiligen)

1^{re} modus dominant do.

Maestoso



Introit : Gaudeamus (Toussaint)

1^{re} mode dominante do.

Graduel : Hæc dies (Pâques)

1^{re} (X) mode dominante si b.

Graduale : Hæc dies (Paschen)

II^o (X) modus dominant si b.

Moderato assai





Graduale : Haec dies N° 2.

Graduel : Haec dies N° 2.



Hymne : Creator alme siderum
IV° mode dominant do #

Hymne : Creator alme siderum
IV° mode dominante do #



Alleluia. Assumpta est Maria
V^o modus dominant do.

Alleluia. Assumpta est Maria
V^o mode dominante do.

Andantino

Introitus: Populus Sion
VII^o modus dominant do.

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

Moderato

Introitus: Puer natus (Kerstmis)
VII^o modus.

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

Semplice

Antiphon : Vespere autem Sabbati.

VIII^o modus.
Allegretto

Antienne : Vespere autem Sabbati.

VIII^o mode.

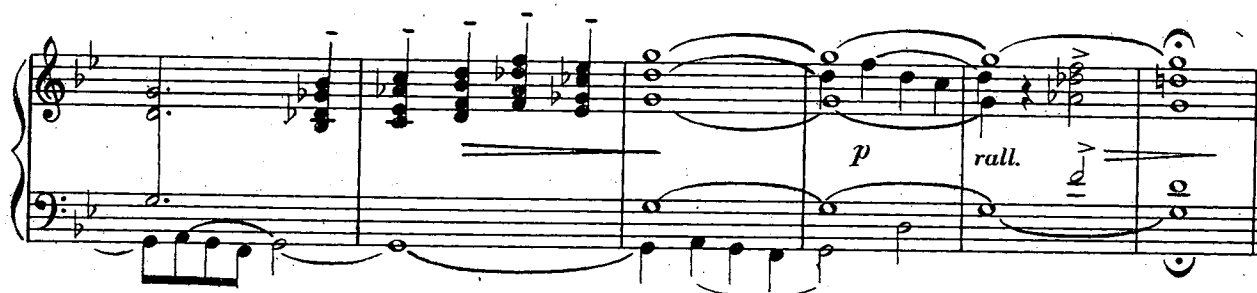
Als slot nog twee meer uitgewerkte improvisa-
tie-voorspelen.Comme conclusion voici deux préludes-impro-
visations plus développés.

Offertorium : Veritas mea

II^o modus dom. si b
Moderato

Offertoire : Veritas mea

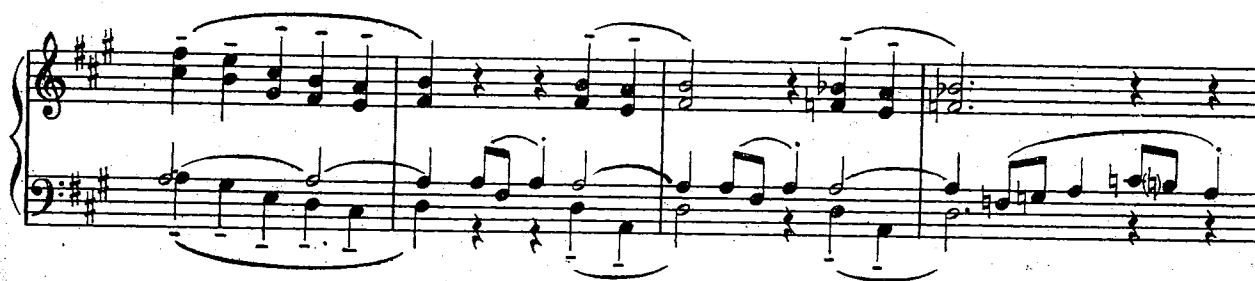
II^o mode dom. si b



Offertorium : Reges Tharsis
V^o modus dom. la.

Offertoire : Reges Tharsis
V^o mode dom. la.

Allegro maestoso





V. Modulaties.

In de begeleiding van de verschillende Gregoriaansche melodieën in een liturgischen dienst, ondervindt de organist voortdurend, dat het noodzakelijk is te kunnen moduleeren van den eenen modus naar den anderen. Omdat zulks met smaak en stijl dient te gebeuren, geven we hier eenige voorbeelden van zeer eenvoudige modulaties tusschen verschillende getransponeerde Gregoriaansche toonaarden.

In de volgorde en den gang dezer modulaties zal men opmerken :

1) Dat de eerste vier maten de *tonaliteit* bepalen waarvan de modulatie uitgaat.

2) Dat op de vierde maat, een halve *kadens* op de *dominant* (en *tonaliteit*) en laat ons toe dit laatste akkoord reeds te beschouwen als uitgangspunt voor de modulatie zelf.

3) Vanaf de 5e maat trachten wij in den kortst mogelijken tijd zonder gebruik van chromatische of enharmonische wendingen — door een logisch harmonisch verband de nieuwe tonaliteit te benaderen.

4) Eenmaal de modulatieve operatie voorbij, dient de *kadens* der nieuwe modaliteit zelf zoo spoedig mogelijk vastgesteld en zullen we graag gebruik maken van de karakteristieke wendingen eigen aan de kadens van den nieuwen modus.

5) Merk op dat we *zooveel mogelijk* ~~steeds~~ vermijden den *modernen leidtoon* te gebruiken bij de nieuwe tonaliteit, omdat juist deze interval ons uit de Gregoriaansche atmosfeer verwijdt.

V. Modulations.

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

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

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

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

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

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

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

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

6) Bij rechtsche modulaties (naar de kruisen) zullen we, *vertrekkend van de dominant*, dit akkoord aanzien als den Ien graad van de modulatie en het procédé toepassen van de verbinding I-VI. Bij ver. afliggende tonaliteiten werkt deze verbinding een snelle modulatie goed in de hand.

7) Bij de linksche modulaties (naar de mollen) zullen we, *vertrekkend van de dominant*, dit akkoord alweer beschouwen als den Ien graad van de modulatie en het procédé der verbinding I-IV toepassen.

Voorbeelden van modulaties.

Modulatie van den Ien mod. dom. la, naar den Ien mod. dom. do# (2 tonen hooger) (rechts)



Modulatie van den Ven modus dom. si b, naar den VIIIen mod. dom. la. (rechts)

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

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

Exemples de modulations :

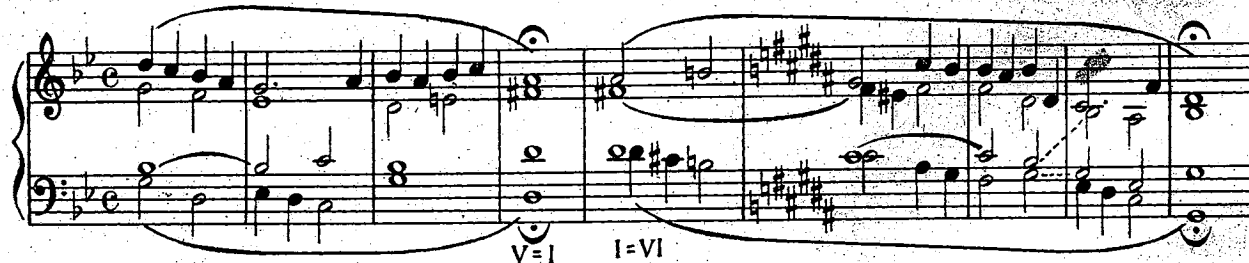
Modulation du Ier mode, dom. la, vers le Ier mode dom. do# (2 tons plus haut) (à droite)

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



Modulatie van den IIen modus dom. si b, naar den IIIen modus dom. si (rechts)

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



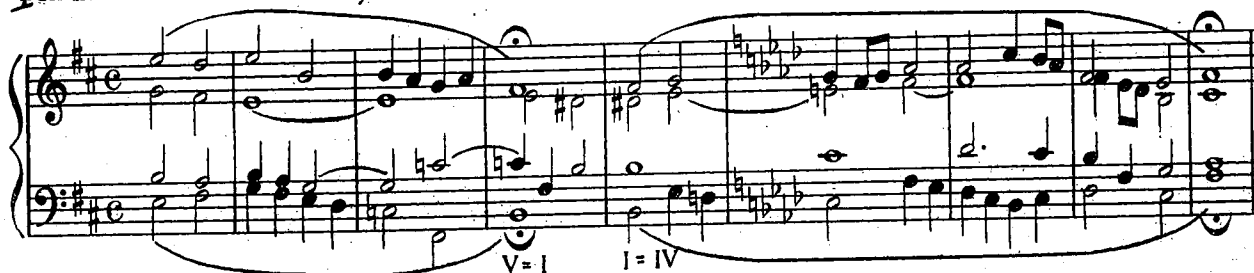
Modulatie van den VIIIen modus, naar den Ven modus dom. si b (links)

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



Modulatie van den Ien modus dom. si, naar den Ien modus dom. do (links) of II^e modus dom. la b

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



Modulatie van den VIen modus, naar den VIIIen modus dom. re b (links)

Modulation du VIe mode, vers le VIIIe mode dom. ré b (à gauche)



Men kan echter ook korte modulatie-formules bezigen als volgt :

Voorbeeld : Van do groot naar fa # klein.

Des formules plus courtes de modulation peuvent aussi être employées.

Exemple : de do maj. vers fa # min.



Van fa # klein naar si b groot.

De fa # min. vers si b maj.

Met slot op den 5en graad van si b (bijv. voor den VIIIen modus)



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

Van do groot naar re b groot.

De do maj. vers ré b maj.



Het spreekt van zelf dat zulke korte modulaties in een **langzaam** tempo moeten gespeeld worden.

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

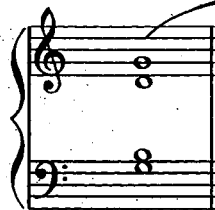
Wanneer men een tonaal verband kan vinden tusschen verschillende tonaliteiten van opeenvolgende stukken, door middel van *gemeenschapsakkoorden* is het onnoodig lange of korte modulatie tusschenspelen te maken.

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

Voorbeelden :

Het slotakkoord van den VIIen modus van het eerste stuk is sol groot.

L'accord final du VIIe mode de la première période est sol maj.



Het beginakkoord van den IVen modus dominant do van het tweede stuk is do klein.

L'accord initial du IVe mode dominante do de la deuxième période est do mineur.



Exemples :

Het tonaal verband berust hier dus op de verbinding V-I in do klein.

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

Het slotakkoord van den VIIen modus dominant ré♭ van het eerste stuk is la ♭ groot.

L'accord final du VIIe mode dominante ré♭ de la première période est la ♭ majeur.



Het beginakkoord van den IIIen modus dominant si van het tweede stuk is sol # klein.

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



Het tonaal enharmonisch verband berust hier op I-I.

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

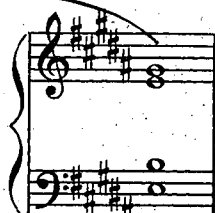
Het slotakkoord van den VIIen modus dominant re♭ van het eerste stuk is la ♭ groot.

L'accord final du VIIe mode dominante ré♭ de la première période est la ♭ majeur.



Het beginakkoord van den Ven modus dominant si van het tweede stuk is mi groot.

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



Het tonaal enharmonisch verband berust hier op de verbinding I-VI.

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

VI. Verschillende « systemen » van Gregoriaansche begeleidingen.

Het ligt absoluut niet in onze bedoeling, de in deze methode vooropgezette begeleiding als de eenig ware en goede te willen verdedigen.

Verschillende systemen kunnen goed zijn in verband met allerlei omstandigheden, als ze maar op rationeele en artistieke wijze worden toegepast en steeds gebouwd blijven op de modaliteit.

Sommige gregorianisten zijn voorstanders van een begeleiding die de *Gregoriaansche melodie* niet meespeelt en slechts den harmonischen ondergrond aangeeft, wat zeer goed te verdedigen is. Zulke begeleiding laat den zanger toe, de melodie met groote lenigheid uit te voeren en heeft daarbij het voordeel, dat ze met nog meer soberheid (neutraler) kan toegepast worden.

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

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

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

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

Voorbeeld : Kyrie Cunctipotens Genitor Deus ,
(4^e mis)

Exemple : Kyrie. (4^e messe)

Ky - ri - e e - - - lé - i - son

Melodie
Mélodie

Begeleiding
Accompagnement

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

e - - - lé - i - son Ky - ri - e

e - - - lé - i - son

Voor kleine groepen die vlot en soepel zingen, mag de begeleiding nog soberder wezen en kan men zich bepalen bij een driestemmige begeleiding. Dit geldt bijvoorbeeld voor kleine kloostergemeenten, weinig talrijke vrouwen- of kinderstemmen die regelmatig zingen en het Gregoriaansch in het veel gemak en routine voordragen.

Voorbeeld : zelfde Kyrie.

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

Exemple : même Kyrie.

The image displays three musical staves, each representing a different piano accompaniment for the Kyrie. Each staff consists of a treble and bass clef. The first staff is labeled 'Ky - ri - e' and 'lé - i - son. Christe'. The second staff is labeled 'e - lé - i - son. Ky - ri - e' and 'e - lé - i - son.'. The third staff is labeled 'Ky - ri - e' and 'e - lé - i - son.'. The accompaniment is characterized by a simple, three-voice harmonic structure, with the melody in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

Nog een ander voorbeeld van begeleiding is die welke de melodie, vooral in de onderste stem laat liggen en het harmonisch weefsel als een etherisch en teer stramen in de diskant laat ophangen.

Het aanwenden in deze begeleiding van soms zeerpe dissonanten, motievistische beelden enz., komt ons modern gevoel zeer nabij. Het spreekt van zelf dat zulke begeleiding alleen maar kan gebruikt worden voor zeer kleine groepen en nog beter voor een paar fijn gestyleerde solisten.

Wil deze begeleiding op een artistieke wijze worden toegepast, dan vergt ze, ook van den zanger doch vooral van den begeleider, een dieper doordringen in de esthetiek en den geest van deze muziek, en een compleet vakmanschap, zoowel in zuiver muzikaal, als in Gregoriaansch-liturgisch opzicht.

Men wage er zich niet al te lichtzinnig aan.

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

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

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

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

Voorbeeld: Missa de Angelis.

Exemple: Missa de Angelis.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written above the vocal line. The first system includes the dynamic marking *p (pp)*. The second system includes the dynamic marking *p*. The third system includes the dynamic marking *p*. The fourth system includes the dynamic marking *p*. The piano accompaniment features complex contrapuntal lines in the inner voices.

Bemerk de vrije contrapuntische lijnen in de middenstemmen. Zulke begeleiding mag enkel met zachte grondspelen 8' gespeeld worden en zelden sterker gaan dan een *p*.

Remarquez les lignes contrapuntiques libres dans les parties intermédiaires.

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

Als slot kunnen we ons ook wel een begeleiding voorstellen naar het principe van het organum (Gotische begeleiding) uitsluitend berustend op kwarten en kwinten.

Hier volgt dan een voorbeeld van zulke middeleeuwsche begeleiding.

Voorbeeld : Mis Cunctipotens Genitor Deus.

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

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

Exemple : Messe Cunctipotens Genitor Deus.

Zang
Chant

Begeleiding

Ky - ri - e

lé - i - son. Chri - ste

lé - i - son. Ky - ri - e

Ky - ri - e

lé - i - son.

Na deze verschillende systemen van begeleiding te hebben aangetoond, zal het voor ieder wel duidelijk zijn, dat de door ons voorgestelde begeleiding als de meest praktische kan beschouwd worden, omdat zij — den gulden middenweg houdend — in de meeste gevallen, zowel voor klein als voor groot koor en zelfs voor den solistzanger kan worden aangewend.

Bij het begeleiden op zicht is het verkieslijk soberder en eenvoudiger te harmoniseeren. Het is niet wenschelijk en daarbij praktisch onmogelijk, alles in die mate te willen onderlijnen zooals dit bij een weldoordachte geschreven begeleiding het geval is.

Als slotwoord wenschen we hier onomwonden te verklaren dat we, vermits de begeleiding van het Gregoriaansch geen essentieel bestanddeel is van deze kunst, doch slechts een hulpmiddel om een goede uitvoering te bekomen, steeds een hoogstaande en zuivere interpretatie van den Gregoriaansche zang zullen verkiezen... zonder begeleiding.

De mogelijkheden om goed Gregoriaansch te zingen zonder begeleiding zijn echter — spijtig genoeg — zeer zeldzaam. Daarom deze methode.

Flor PEETERS.

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

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

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

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

Flor PEETERS.

Aanhangsel

Enkele melodieën
naar onze methode geharmoniseerd

Appendice

Quelques mélodies
harmonisées d'après notre méthode

Commune Unius Martyris Pontificis

Introitus

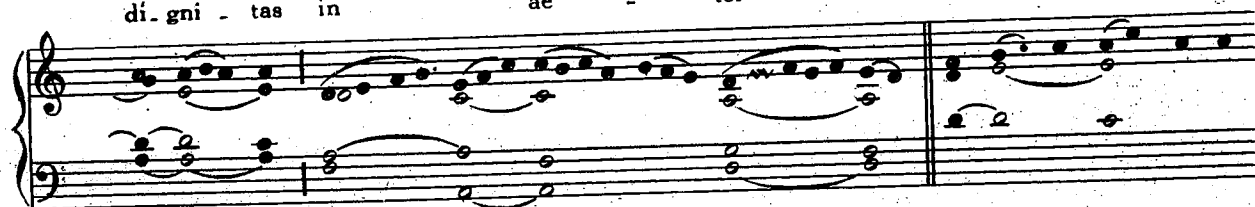
Stá - tu - it * e - i Dó - mi - nus te - sta - mén - tum pa - cis,



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



dí - gni - tas in ae - tér - num. ^{Ps.} Me - mén - to Dó - mi - ne



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



Commune Plurium Virginum et Martyrum (Pro Virgine tantum)

Graduale

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



di - ne tu - - a

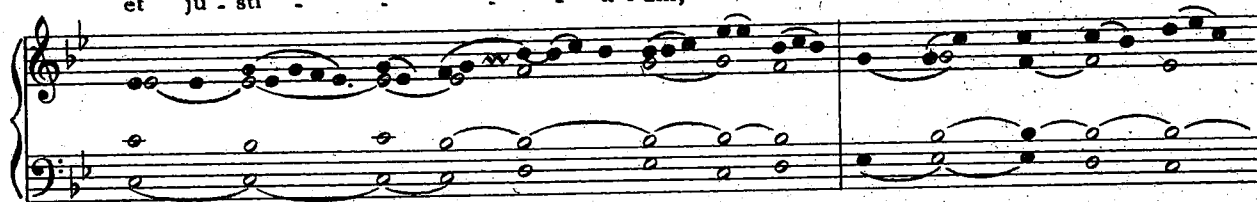
in - tén - de, prós - pe - re

pro - cé - de, et re - - -

- - gna. V. Pro - pter ve - ri - tá -

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

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



te mi - ra - bí - li - ter*



déx - te - ra tu a.



In Assumptione B. Mariae V.

(die 15 Augusti)

Alleluia

Al - le - lú - ia.* ij



Ÿ. As - sump - ta est



Ma - rí - a in coe - lum: gau - det



ex - ér - ci tus * An - ge - ló

rum.

Commune unius Martyris Pontificis

Offertorium

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

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

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

Dominica XX post Pentecosten

Communio

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

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

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

In Dominicis infra annum
(Orbis factor)

Kyrie

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

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

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

Missa pro Defunctis

Sanctus

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

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

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

Hymnus : Veni Creator Spiritus

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

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

Hymnus : Tantum Ergo

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

Et an - tí - quum do - cu - mén - tum No - vo ce - dat rí - tu - i: Præ - stet fi - des

sup - ple - mén - tum Sén - su - um de - féc - tu - i. A - men. ossia A - men.

Antiphona : Regina coeli

VI Re - gí - na coe - li * læ - tá - re, al - le - lú - ia:

Qui - a quem me - ru - í - sti por -

tá - re, al - le - lú - ia: Re - sur - ré - xit sic - ut di - xit

al - le - lú - ia; O - ra pro no - bis De - um, al - le -

* - - - - * - - - - lú - ia.

Antiphona : In paradísium

VII In pa - ra - dí - sum * de - dú - cant te An - ge - li: in tu - o ad - vén - tu

sus - cí - pi - ant te Már - ty - res, et per - dú - cant te in ci - vi - tá - tem

san - ctam Je - rú - sa - lem. Cho - rus An - ge - ló - rum te sus - cí - pi - at,

et cum Lá - za - ro quon - dam páu - pe - re æ - té - r - nam há - be - as ré - qui - em.

Dominica IV. Adventus

Kan. J. VAN NUFFEL

Intr. I.

Ro - rá - te * cœ - li dé - su - per, et nu - bes plu - ant

ju - stum: a - pe - ri - á - tur ter - ra, et gé - mi - net Sal -

- va - to - rem. Ps. Cœ - li e - nár - rant gló - ri - am De - i: * et ó - pe - ra

má - nu - um e - jus an - nún - ti - at fir - ma - mén - tum. Gló - ri - a Pa - tri, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. * Sic - ut e - rat in prin - cí - pi - o,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

Dominica III. Adventus

Kan. J. VAN NUFFEL

Qui se - des, Dó - mi - ne, * su - per

Grad. II.

Ché - ru - bim, éx - ci - ta po - tén - ti - am tu - am,

et ve - ni.

Qui - re - - - - -

- - - - - gis Is - ra - el, in - tén - de:

qui de - dú - - - - - cis vel - ut o - vem* Jo - seph.

Feria II. post Dominicam II. Quadragesimæ

J. VYVERMAN

Comm. II. Dó - mi - ne * Dó - mi - nus no - ster, quam ad - mi -

- rá - bi - le est no - men tu - - - - - um in u - ni -

- vér - - - - - sa ter - - - - - ra!

In Festo SS. Innocentium

J. VYVERMAN

Tract.
VIII.

Ef - fu - dé - runt * sán - gui - nem san -

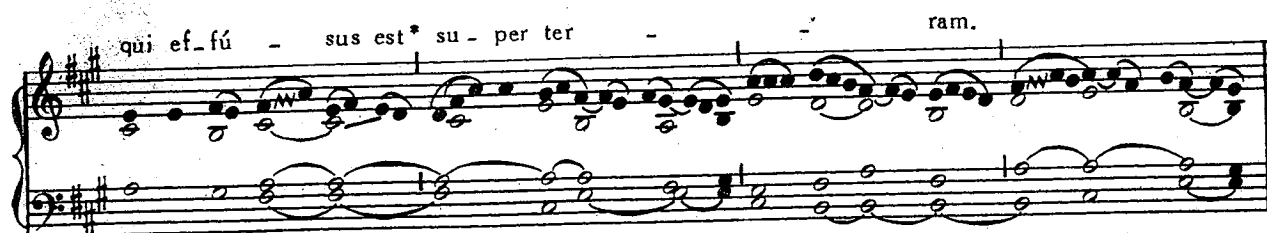
- ctó - rum, vel - ut a - quam, in - cir - cú - i - tu Je -

- rú - sa - lem.

¶ Et non e - rat qui se - - - - - pè - lí -

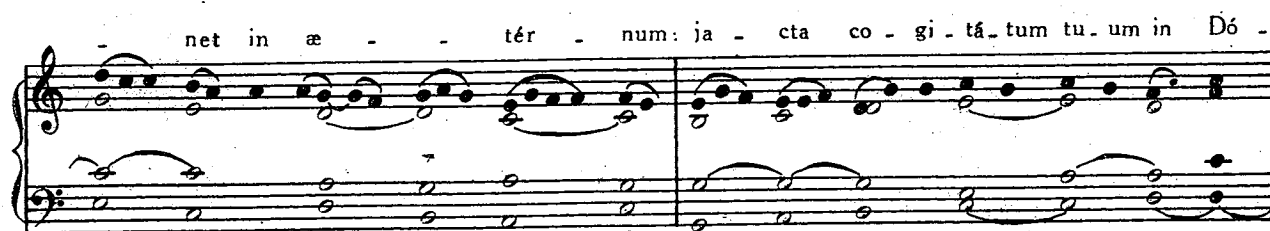
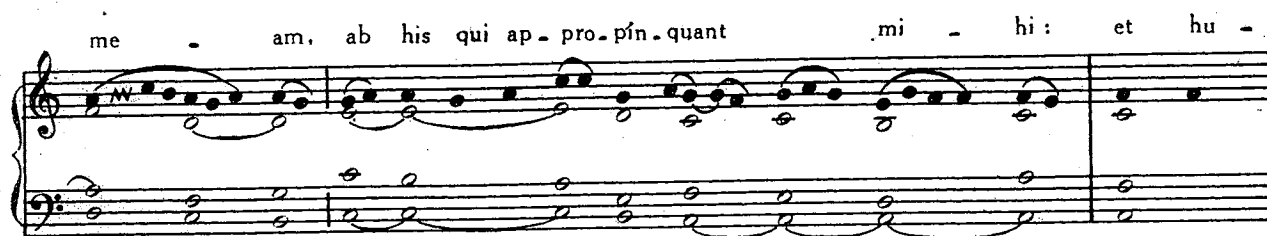
- - - - - ret. ¶ Vín - di - ca, Dó - mi - ne, sán - gui - nem san -

- ctó - rum tu - ó - rum,



Dominica X. post Pentecosten

Mar. DE JONG



Ps. Ex - áu - di De - us o - ra - ti - ó - nem me - am, et ne de - spé - xe - ris de - pre - ca -

- ti - ó - nem me - am : * in - té - de mi - hi, et ex - áu - di - me. Gló - ri - a

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

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

Dominica XVI. post Pentecosten

Mar. DE JONG

Offert. VI. Dó - mi - ne, * in au - xí - li - um me - um ré - spi - ce :

con - fun - dán - tur et re - ve - re - án - tur, qui quæ - runt á -

ni - mam me - am, ut áu - fe - rant e - am :

Dó - mi - ne, in au - xí - li - um me - um ré - spi - ce :

Die 21 Decembris - S. Thomæ Apostoli

H. DURIEUX

IV Al - le - lú - ia, * al - le - lú - ia.

ψ. Gau - dé - te ju - sti in

Dó - mi - no re - ctos de

cet * col - lau - dá - ti - o.

Die 11 Februarii — Apparitio B. M. V. Immaculatæ

H. DURIEUX

Intr. VIII.

Vi - di * ci - vi - tá - tem san - ctam, Je - rú - sa - lem no - vam,

de - scen - dén - tem de cœ - lo a De - o, pa - rá - tam sic - ut spon - sam

or - ná - tam vi - ro. su - o. T.P. Al - le - lú - ia,

al - le - lú - ia. Ps. E - ru - ctá - vit cor me - um ver - bum bo - num.*

di - co e - go ó - pe - ra me - a re - gi. Gló - ri - a Pa - trî, et Fî - li - o.

et Spi - ri - tu - i San - cto.* Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

Die 5 Julii — S. Antonii Mariæ Zacharia

Staf NEES

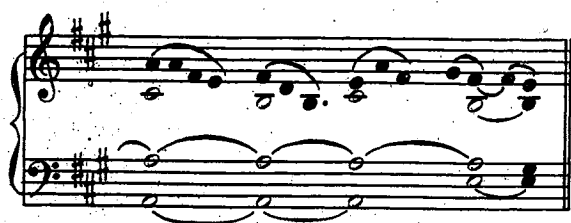
Grad. VII. Te - stis mi - hi est De - - us * quo mo - do cú - pi -

- am o - mnes vos in vi - scé - - ri - bus. Je - su

Chri - sti. Et hoc o - ro, ut cá - ri - tas

ve - - stra ma - gis ac ma - gis a - bún - det in sci - én -

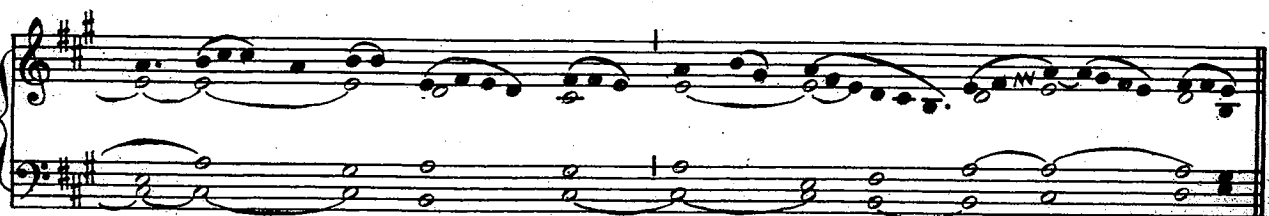
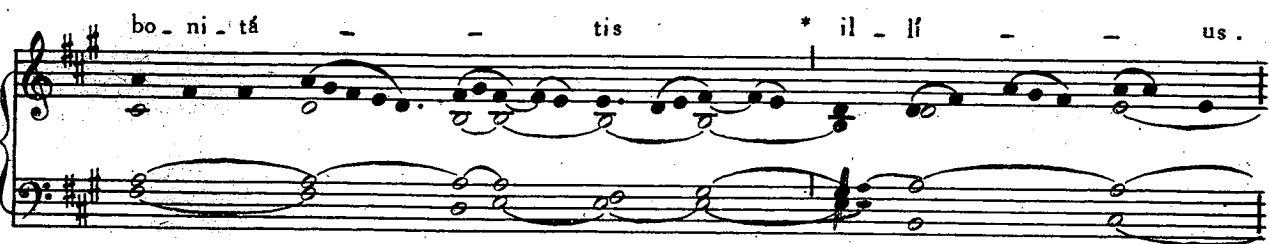
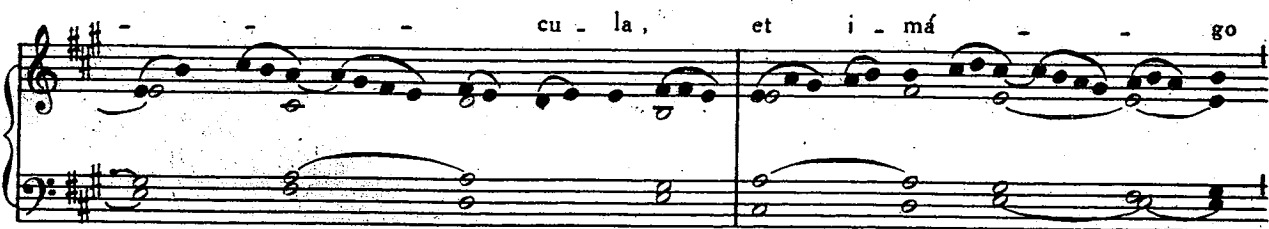
- ti - a.



Die 6 Augusti – Transfiguratio D. N. J. C.

Staf NEES





Missa votiva de S. Maria, in Sabado.

Edg. DE LAET

Fe - - lix * nam - - que es, sa - cra

Offert. I.

Vir - go Ma - - rí - a, et o - mni lau - de

di - - gní - si - ma: qui - a ex te or - tus est sol ju -

- stí - ti - æ, Chri - stus De - us, no - - ster.

Missa pro Sponso et Sponsa

Edg. DE LAET

De - us Is - ra - - el * con - jún - gat vos.

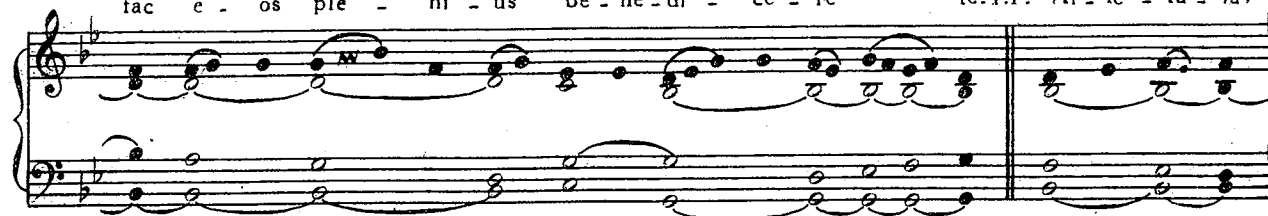
Intr. III.

et i - pse sit vo - bís - - cum, qui mi - sér - tus est

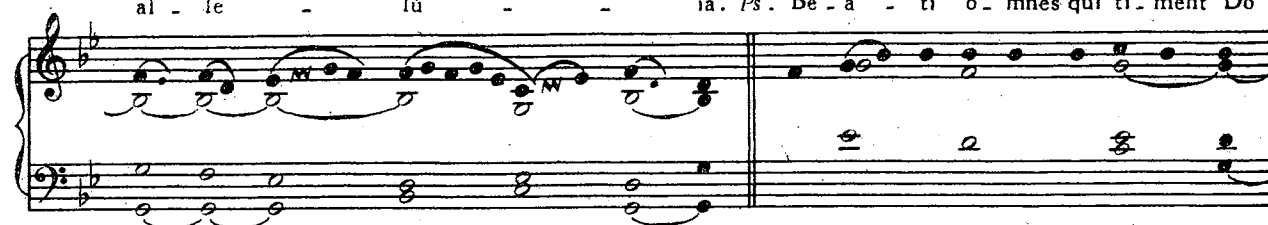
du - ó - bus ú - ni - cis et . nunc, Dó - mi - ne,



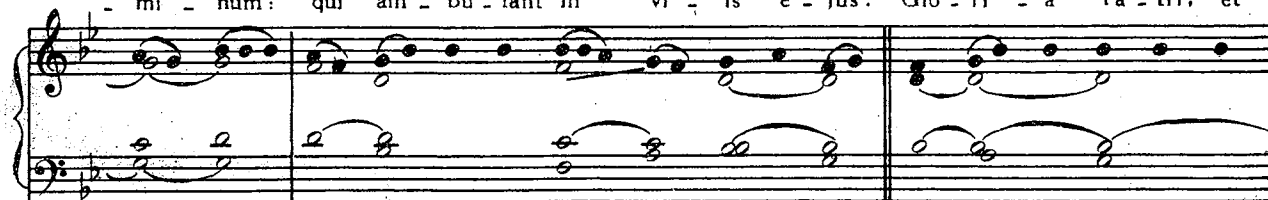
fac e - os plé - ni - us be - ne - di - ce - re te.T.P. Al - le - lú - ia,



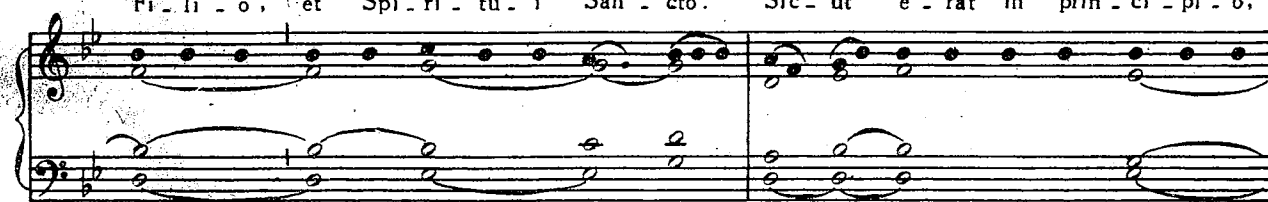
al - le - lú - ia. Ps. Be - á - ti o - mnes qui ti - ment Dó -



- mi - num: * qui ám - bu - lant in vi - is e - jus. Gló - ri - a Pa - tri, et



Fi - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto. * Sic - ut e - rat in prin - cí - pi - o,



et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

