

TRAITÉ  
THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE

L'ACCOMPAGNEMENT

DU PLAIN-CHANT

PAR

MM. LOUIS NIEDERMAYER

Directeur de l'École de musique religieuse

ET JOSEPH D'ORTIGUE

Membre de la Commission liturgique du diocèse de Paris

Seconda novella schola discipulorum, meliora loquitis intereant, di-cantibus libereant, tripliciter melioribus nominibus locuti-vent, adeo ut interdum ANTIQUARIUM et GRÆCIS fundamentis des-cribant, ignorant super qui possident : tunc necesse est, quos non disci-pulum, tunc condantur. *Excerptum, commun. Lit. 5.*

Quelques disciples de la nouvelle école compent les a-ditios por des-voques, les eliment par des dechant, les entremetent par des de-contrapoints, triplex et de ritmes vulgaires, on dirait qu'ils se font un jeu des principes fondamentaux de l'ANTIQUE et du GREGOIRE, qu'ils ignorent sur quel fond ils bâtissent, qu'ils ne connaissent pas les-modes, qu'ils ne savent pas ce qui les distingue les uns des autres, au-plutôt qu'ils les confondent.

DEUXIÈME TIRAGE

PARIS

E. REPOS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

De livres liturgiques et de chant romain

8, RUE CASSETTE, PRÈS SAINT-SULPICE,

1859

MISSALE ROMA

Belle édition encadrée gr. in-8°, imprit

Prix, broché.....  
Port par la poste.....

DEUXIÈME, 18, 22, 28, 35, 45 et 60 fr.

MISSALE, belle édition en rouge et noir

Prix.....  
Port par la poste.....

DEUXIÈME, 8, 12, 14, 20, 28 fr.

MISSALE, belle édition en rouge et noir, 1

Prix, broché.....  
Port par la poste.....

DEUXIÈME, mêmes conditions que dessus.

MISSALE, ex decreto sacrosancti Concilii Tri-  
s. Pr Quinti Pape jussu editum, CLEMENTI  
auctoritate recognitum, et novis Missis  
suo locusque concessis auctum. Editio

1 vol. gr. in-8°. Prix net : broché, 8 fr.; relié

Port par la poste, broché.....

DEUXIÈME SOIGNÉE, moulin de couleur, tranche dorée,  
chagrin noir, dorée sur tranche, bords et le

En s'adressant les offices propres, ils seront ajoutés.

MISSALE DEFUNCTO

Grand in-4°, papier fort, veau et glacé

Broché, 3 fr.; relié propre, 5 fr.; doré à la 2<sup>e</sup>, 7 fr. 50

Port par la poste.....

MISSALE, édition ordinaire in-8°, relié en n

Port par la poste.....

PASSIONS NOT

1 vol. in-12, br., 1 fr. 50; relié en bas

Port par la poste.....

FRÉDÉRIC

Dr. VARDI

PIANO, ORGUE, VIOLON

VIOLONCELLE

PROPAGATION DE LIVRES LITURGIQUES ET DE CHANT ROMAINS.

## LIBRAIRIE DE E. REPOS

8, rue Cassette, Paris (1858).

# BREVIARIUM ROMANUM

EX DECRETO SS. CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM,

S. PII V, PONTIFICIS MAXIMI,

JUSSU EDITUM,

CLEMENTIS VIII ET URBANI VIII

AUCTORITATE RECOGNITUM,

CUM OFFICIIS SANCTORUM

NOVISSIME PER SUMMOS PONTIFICES USQUE AD HANC DIEM CONCESSIS,

A SACRA RITUUM CONGREGATIONE

IUSTA SANCTISSIMAE LEGIS AUVISIONE.

EDITIO NOVA,

Approbata, pro juris exigentia,

Ab Illustriss. DD. MEIRIEU, Ep. Diniensi.

2 magnifiques vol. in-4°, imprimés en rouge et noir (1858).

Prix NET : en feuilles 18 fr., broché. . . . . 20 fr. »

BELIURE mouton couleur foncée, gaufrée, filet sur plat, dorée sur tr.	16 fr. »
— chagrin noir, tranche dorée, bords et bordures dorés.	22 »
— chagrin premier choix, tranches dor., bords et bordures or.	28 »
— Chagrin de couleur, dorure riche et à froid, tranche rouge parsemée d'or.	40 »
— Chagrin de couleur, dorure très-riche sur plat, sur les bordures, tranche rouge graminée et parsemée d'or.	52 »

Coins, clous, fermoir, de 3 à 10 fr. par volume.

Rubans à coussinet, de 4 à 7 fr. la garniture.

Port des 2 vol. brochés 5 fr. 30. Reliés. . . . . 5 85

OFFICES PROPRES du diocèse d'Auch. In-4°. Franco. . . 3 fr. 50

(Ce Propre ne se vend pas séparément.)

Les OFFICES PROPRES des diocèses de Viviers, de Rodez, de Fréjus, de Gap, d'Aire, de Digne, etc., seront publiés successivement.

Nota. Cette belle édition de BRÉVIAIRE, en 2 vol. in-4°, contient tous les Offices nouveaux concédés par le Saint-Siège; les meilleures éditions publiées à l'Étranger lui ont servi de type; il a été rédigé pour les prêtres qui récitent au chœur les offices de l'Église; pour les célébrants qui, d'après le Cérémonial romain, doivent avoir un pliant ou un petit pupitre, afin qu'ils puissent chanter les Oraisons les mains jointes; pour les Chantres des Cathédrales, ainsi que pour les Congrégations religieuses. Le papier collé a été fabriqué exprès, sa couleur *chinée*, le caractère large et gras, les rubriques rouges, la bonne exécution typographique, nullement susceptible de maculer, le tout est si bien combiné et approprié à toutes les vues, même les plus faibles, qu'il est convenable à tous les âges.

## MAGNIFIQUES PHOTOGRAPHIES

POUR ENRICHIR LE BRÉVIAIRE IN-4°.

LA NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR, par Annibal Carrache.	1 fr. 50
CHRIST PORTE CROIX, par Owerbeck.	1 50
LA CÈNE, par Léonard de Vinci.	1 50
LA TRANFIGURATION, par Raphaël.	1 50
MORT DU CHRIST, par Annibal Carrache.	1 50
JÉSUS-CHRIST CRUCIFIÉ, par Le Guide.	1 50
L'IMMACULÉE CONCEPTION.	1 50

NOTA. Ces belles photographies ne laissent rien à désirer, elles sont destinées à remplacer ces gravures trop généralement dépourvues des caractères propres à la sainteté du sujet; elles sont véritablement dignes de la scène touchante dont elles sont l'expression.

## BREVIARIUM ROMANUM

4 beaux volumes in-18, imprimés en rouge et noir (1858).

Prix NET : en feuilles 15 fr., broché. . . . . 16 fr. »

BELIURE basane de couleur soignée, tranche marbrée.	7 fr. »
— mouton de couleur foncée, dorée sur tranche.	12 »
— chagrin noir, tranche dorée, bords et bordures dorés.	15 »
— chagrin premier choix, tr. dorée, bords et bordures dorés.	18 »
— chagrin de couleur, dorure riche sur plat, tranche rouge parsemée d'or.	22 »
— chagrin de couleur, dorure très-riche sur plat, sur les bords et sur les bordures, tranche rouge graminée et parsemée de fleurs d'or.	26 »
Port des 4 vol. reliés. 4 fr. Brochés.	3 40

Nota. Cette nouvelle édition contient tous les offices nouveaux concédés par le Saint-Siège; elle est remarquable par la netteté du caractère, qui est large et gros; quoique d'un format très-portatif, elle est aussi favorable à la vue qu'une édition in-12. Il n'en existe pas d'autre plus complète. Le papier parfaitement collé, sa couleur et sa force, donnent suffisamment de garanties et de certitude pour sa longue durée.

## BREVIARIUM ROMANUM

2 vol. in-12, gros caractères. Prix NET, brochés. . . 8 fr. »

Port des 2 volumes, brochés, 2 fr. 70; reliés. . . . . 2 90

LE MÊME, 4 vol. in-12, brochés. . . . . 14 »

Port des 4 volumes, brochés, 3 fr. 40; reliés. . . . . 3 40

BELIURE mouton de couleur, dorée sur tranche.	4 fr. » le vol.
— chagrin noir, dorée sur tranche.	4 50 —
— chagrin premier choix, dorée sur tranche.	5 50 —
— chagrin de couleur, riche dorure sur plat, tranche rouge parsemée d'or.	6 50 —

GRAVURES SUR ACIER POUR LES DEUX BRÉVIAIRES CI-DESSUS,  
1° L'Immaculée Conception; 2° Portrait du saint Père; 3° Le Pape à Gaète,  
prix des trois gravures. . . . . 50 c.

TRAITÉ  
THÉORIQUE ET PRATIQUE  
DE  
L'ACCOMPAGNEMENT  
DU PLAIN-CHANT

PAR

MM. LOUIS NIEDERMEYER

Directeur de l'École de musique religieuse

ET JOSEPH DORTIGUE

Membre de la Commission liturgique du diocèse de Paris

*Nonnulli novelle schole discipuli... melodiis haeculis intersecant, discantibus lubricant, triplicis et rusticitis vulgaribus nonnunquam insulant, adeo ut interdum ANTIPHONARIIS et GRADUALIS fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant; tuncis hinc inde, quos non discernunt, imò confundunt. Extravag. common. Ep. 2.*

*Quelques disciples de la nouvelle école coupent les méthodes par des troquets, les effritent par des déchets, les entremêlent parfois de contrepoints triples et de thèmes vulgaires; on dirait qu'ils se font un jeu des principes fondamentaux de l'ANTIPHONAIRE et du GRADUEL, qu'ils ignorent sur quel terrain ils bâtissent, qu'ils ne connaissent pas les notes, qu'ils ne savent pas ce qui les distingue les uns des autres, ou plutôt qu'ils les confondent.*

DEUXIÈME TIRAGE

PARIS

E. REPOS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

De livres liturgiques et de chant romain

8, RUE CASSETTE, PRÈS SAINT-SULPICE

1859



## TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
Préface.....	4
TRAITÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT; notions préliminaires :	
I. Formation et constitution du système ecclésiastique (2 tableaux).....	15
II. Tonalité et modalité.....	28
III. Diverses espèces de modes.....	28
IV. Caractères des divers modes.....	29
V. Psalmodie.....	29
CHAPITRE I. Règles générales de l'accompagnement du Plain-Chant.....	31
— II. Des 1 <sup>er</sup> et 2 <sup>e</sup> modes, et du 1 <sup>er</sup> mode mixte. (Exemples.).....	39
— III. Des 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> modes, et de leur mode mixte. (Exemples.).....	53
Observations sur les quatre premiers modes.....	63
— IV. Des 5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> modes. (Exemples.).....	69
— V. Des 7 <sup>e</sup> et 8 <sup>e</sup> modes. (Exemples.).....	79
Observations sur les quatre derniers modes.....	87
— VI. De la transposition des modes.....	93
— VII. De l'accompagnement de la Psalmodie. (Exemples.).....	97
Formules des huit modes empruntés à Guido d'Arezzo, avec accompagnement.....	99

# TRAITÉ

## THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE

## L'ACCOMPAGNEMENT

# DU PLAIN-CHANT

## TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
Préface.....	4
TRAITÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT; notions préliminaires :	
I. Formation et constitution du système ecclésiastique (§ tableaux).....	15
II. Tonalité et modalité.....	28
III. Diverses espèces de modes.....	29
IV. Caractères des divers modes.....	29
V. Psalmodie.....	29
CHAPITRE I. Règles générales de l'accompagnement du Plain-Chant.....	31
— II. Des 1 <sup>er</sup> et 2 <sup>e</sup> modes, et du 1 <sup>er</sup> mode mixte. (Exemples.).....	39
— III. Des 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> modes, et de leur mode mixte. (Exemples.).....	53
Observations sur les quatre premiers modes.....	63
— IV. Des 5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> modes. (Exemples.).....	69
— V. Des 7 <sup>e</sup> et 8 <sup>e</sup> modes. (Exemples.).....	79
Observations sur les quatre derniers modes.....	87
— VI. De la transposition des modes.....	93
— VII. De l'accompagnement de la Psalmodie. Exemples.....	97
Formules des huit modes empruntés à Guido d'Arezzo, avec accompagnement.....	99

## PRÉFACE

DE L'UN DES DEUX AUTEURS DE CE TRAITÉ.

L'idée de ce Traité ne m'appartient pas.

Ceux qui ont lu mon *Dictionnaire de plain-chant* savent l'opinion que j'ai professée pendant longtemps relativement à l'harmonie appliquée au chant grégorien.

Je pensais alors que le plain-chant était un système essentiellement mélodique; que l'harmonie, étant issue d'éléments qui lui étaient étrangers et n'étant venue que plusieurs siècles après, ne pouvait s'associer à une forme de chant pour laquelle elle n'était pas faite; qu'en conséquence, appliquer *retroactivement* l'harmonie au plain-chant, c'était non-seulement accomplir deux choses disparates, mais les détruire l'une par l'autre, puisque l'une et l'autre reposent sur deux ordres de faits musicaux ab-

solument différents, n'ayant ni la même origine ni la même destination. Je faisais seulement une exception en faveur de quelques faux-bourçons adoptés par l'Église dans certaines solennités.

Je n'ai nulle envie, comme on le voit, de dissimuler mes anciennes opinions qu'on trouvera longuement développées en plusieurs endroits de mon *Dictionnaire*, notamment aux articles *Mélodie* et *Harmonie* ; je les livre au jugement des lecteurs avec autant de franchise que je les énonçais-naguère ; bien plus, je les maintiens en un sens qui va être expliqué, et je dis qu'en présence des tentatives faites sous nos yeux, mon objection contre l'harmonie ou l'accompagnement du plain-chant subsiste encore aujourd'hui dans toute sa force.

J'ai toujours évité de mettre sur la même ligne ceux qui, par respect pour la gravité du chant ecclésiastique, ne se sont pas écartés, dans leur harmonie et leur accompagnement, de quelques accords simples et consonnants, et ceux qui n'ont pas craint de profaner les cantilènes sacrées par l'emploi des dissonances et de tous les artifices de l'art mondain. Ce n'est pas néanmoins que les uns et les autres ne fussent pleinement dans les eaux de la tonalité moderne, ceux-là par l'élément exclusivement consonnant, ceux-ci par l'élément à la fois consonnant et dissonnant ; ils ne pouvaient donc que me faire repousser toute harmonie, puisque, si ces derniers violaient ouvertement les lois de la *tonalité*, les premiers en détruisaient au moins la *modalité* par l'impossibilité de pouvoir discerner, dans leur système, les modes entre eux. Et je me disais que tous ces essais avaient été condamnés d'avance par la bulle *DOCTA SANCTORUM* de Jean XXII, et qu'il n'en était aucun qui ne fût enveloppé dans la réprobation

exprimée par ces paroles : *Adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorant super quo ædificant, tonos nesciant, quos non secernunt, imo confundunt.*

Voilà pour le présent.

Pour le passé, on m'opposait en premier lieu la grande école d'harmonie du xvi<sup>e</sup> siècle, cette école romaine, groupe lumineux au centre duquel apparaît Palestrina entouré de ses brillants satellites, Orlando Lasso, Cl. Merulo, Nanini, les deux Animuccia, les deux Anerio, les deux Gabrielli, etc. C'est là, me disait-on, c'est dans Palestrina qu'il faut chercher le secret de l'harmonie applicable au plain-chant, parce que les compositions de cette école sont écrites sur les modes ecclésiastiques. Écrire sur les modes ecclésiastiques n'est pas précisément écrire suivant ces mêmes modes. Ce qu'il y a de vrai, c'est que les maîtres dont on parle ont pris le plus souvent un ou plusieurs thèmes de plain-chant qu'ils développaient selon leur libre inspiration, et que le choix de tel ou tel sujet n'impliquait pour eux aucune obligation de se renfermer dans les limites du mode auquel ce motif était emprunté. Sans parler de quelques dissonances qu'on y remarque, rarement il est vrai, on peut dire que leurs compositions, par les nombreuses altérations de la tonalité qui s'y rencontrent, pressentent une tonalité nouvelle à la veille d'éclorre. On y a presque partout le sentiment du mode majeur et du mode mineur, et, dans la conclusion des périodes, le sentiment des cadences modernes : autant de faits nouveaux dont Palestrina n'avait pas tiré les dernières conséquences, car, il n'est pas donné au génie même d'entrevoir tout ce que contient le germe qu'il a fécondé. Mais ces conséquences furent tirées par

les successeurs de ce grand homme, auxquels il faut faire remonter la formation de l'harmonie dissonante. Les œuvres de cette école ne peuvent donc se rapprocher du caractère du plain-chant que par certains traits éloignés de tonalité générale. Quant à moi, j'avais peine à saisir le rapport qui pouvait exister entre cette harmonie si savante et si riche, d'une contexture si merveilleuse, et une harmonie assez simple et assez grave pour convenir aux cantilènes traditionnelles du chant grégorien, et qui, par la production de nouveaux éléments de même nature que ceux de la mélodie, contribuât proportionnellement à mettre en relief la physionomie distinctive des divers modes.

Il en était de même des systèmes d'harmonie et d'accompagnement du plain-chant antérieurs au xvi<sup>e</sup> siècle, qu'on m'opposait en second lieu; systèmes exhumés de la poudre des bibliothèques et qu'on nous étalait avec certains airs de triomphe que je comprends s'il s'agit de se récrier sur une découverte archéologique, que je ne comprends pas s'il s'agit de la solution du problème musical. Que nous disent ces vieux auteurs étonnés de se voir tout à coup renaître de leurs cendres? Passant sous silence les éléments essentiels sur lesquels repose la distinction des huit modes, savoir, leurs échelles respectives, et, dans chaque échelle, la position des demi-tons ainsi que la *finale* et la *dominante*, ou bien ne parlant de ces choses que d'une manière purement spéculative pour n'en tenir aucun compte quand il faut en venir à l'application de leurs prétendues règles harmoniques, ces vieux pédagogues soumettent indistinctement les modes ecclésiastiques aux prescriptions d'une science incertaine, variable, à peine ébauchée, consultant d'ailleurs bien

moins les convenances du chant d'Église que les suggestions équivoques d'une oreille mal exercée. Je demandais une théorie de l'harmonie du plain-chant fondée sur la tonalité antique; on me répondait par d'informes rudiments de la science moderne. En vérité, l'archéologie est une belle chose, mais il s'agit peut-être ici d'art musical.

On concevra maintenant qu'en présence d'une telle anarchie, de cette absence totale de base, de but, de principes, de doctrine et d'unité, ballotté entre l'empirisme et l'arbitraire, soit que j'interrogeasse l'histoire ou les faits contemporains, les chefs-d'œuvre anciens ou les essais modernes, les prétendus théoriciens passés ou les prétendus réformateurs présents, on concevra, dis-je, que je me sois réfugié dans mon for intérieur, et que, retranché dans mes convictions personnelles, j'aie fini par tirer cette conclusion : Non, le plain-chant est inharmonique! Non, le plain-chant est essentiellement mélodique!

Et cependant, tandis que je parlais ainsi, il y avait là, sous mes yeux, un fait terrible, fatal, inexorable, contre lequel il était impossible de lutter : le fait de toutes les églises adoptant un plain-chant en harmonie, un plain-chant accompagné, par suite de l'introduction de l'orgue de chœur dans les temples. L'élan était donné, l'entraînement général. Quelle digue opposer à ce torrent qui tout envahissait, et auquel les artistes, les maîtres de chapelle, les organistes, les fidèles, le clergé lui-même, avaient creusé un lit?

Ah! n'accusons pas trop le clergé, et sachons respecter les préoccupations (chaque siècle amène les siennes) qui de nos jours l'ont empêché de donner le temps et l'attention qu'il consacrait autrefois à l'étude du chant ecclésiastique. Dans le doute, dans l'incertitude où le jetait ce

chaos d'opinions, de théories, de systèmes contradictoires, véritable Babel musicale, le clergé ne savait à qui entendre, et, toujours trop confiant (c'est là son défaut, parce que c'est là une de ses vertus), il se laissait aller au premier venu, organiste, chantre, maître de chapelle, qui lui disait : J'ai découvert l'art religieux du dix-neuvième siècle! j'ai trouvé l'harmonie appropriée aux besoins de l'époque : prenez mon art! — Et, de guerre lasse, le clergé prenait cet art bien ou mal léché. Ce fut un vertige. Il s'était introduit jusque dans les sacristies je ne sais quel argot d'érudition apocryphe. On y dissertait à tout propos d'*harmonie consonnante*, d'*harmonie dissonante*, de *note sensible*, d'*accord de septième*, de *septième diminuée*, etc. Il n'était pas de clerc tant soit peu huppé qui n'opinât doctoralement à ce qu'on se tint en garde contre les esprits exclusifs; faisant ingénieusement observer que les accords n'avaient rien d'hérétique en soi; qu'il n'était pas de mélodies de tréteaux et de carrefour si vagabondes et si effrontées qui ne pussent être régénérées et purifiées au contact des textes sacrés; et quant au *triton*, au *diabolus in musica*, dont on faisait un si grand épouvantail, le conciliabule était d'avis que, tant que le diable resterait renfermé dans le domaine musical, il ne serait pas bien redoutable.

Pour se reconnaître au milieu de toutes ces discussions et de ces commérages d'un nouveau genre, le clergé avait fort à faire. En attendant, avec l'harmonie, la musique s'installait au lutrin. L'opéra, trop à l'étroit sur les théâtres, rebroussait jusque dans le sanctuaire. Rossini et Meyerbeer, que dis-je? Musard, venaient détrôner saint Grégoire.

Or, en ce temps-là, je poursuivais la longue et laborieuse tâche de mon *Dictionnaire de plain-chant*. En face, d'une part, de la nomenclature interminable de mes articles, d'autre part, de cette inondation de la musique profane, je croyais dresser un obituaire. Voilà que, dans la préface de ce gros livre, je laisse échapper ce cri de ma poitrine : Le plain-chant se meurt! La tonalité ecclésiastique est morte! Ce qui voulait dire : Le goût théâtral qui nous domine a chassé de notre intelligence et de nos cœurs le sens et l'esprit du plain-chant, comme les accents mondains l'ont chassé de nos oreilles. Cri de douleur, cri d'angoisse, mais aussi cri d'alarme, car je voulais réveiller les fidèles, les gens de goût, le clergé, de leur engourdissement. Et néanmoins, tandis que, d'un côté, je déclarais mort le plain-chant, de l'autre, j'essayais de le sauver. Y avait-il là contradiction? — Oui, me dit-on. — Il fallait donc, en même temps que j'écrivais : Le plain-chant est mort, il fallait biffer du même trait de plume tout le reste de mon travail! S'il y avait contradiction, c'était une contradiction dont j'avais la conscience comme le médecin a conscience de lui-même, alors que, déclarant son malade désespéré, il essaye de tout et ne l'abandonne jamais tant qu'il reste un souffle de vie.

Quelles que fussent mes répugnances à admettre un système quelconque d'harmonie ou d'accompagnement appliqué au plain-chant, je me dis qu'entre le système qui mettait le moins en péril la tonalité grégorienne et le débordement complet de l'art mondain dans l'église, il n'y avait pas à hésiter; qu'il fallait, sinon songer à conjurer le mal, du moins retenir l'art sacré sur la pente, en un mot, gagner du temps. Je crus donc faire sagement,



sur cette grave question de l'accompagnement du plain-chant, en reproduisant un article déjà publié dans l'ancienne *Revue de musique religieuse* de M. Danjou, et, pour qu'on ne m'accusât pas de m'être borné à l'avis d'un seul homme sur un sujet de cette importance, je demandai à un théoricien distingué un traité plus étendu encore sur la même matière; en sorte que, tout en dégagant ma responsabilité personnelle, je pus enrichir mon *Dictionnaire* de deux travaux dus à deux écrivains compétents, dont j'avais peut-être raison de ne pas partager les opinions sur ce point, puisqu'ils ne s'accordaient pas entre eux.

Ceux qui voudront s'amuser à relever des contradictions dans ce que j'ai écrit relativement au plain-chant auront beau jeu avec moi; car, après avoir professé l'opinion que le plain-chant est inharmonique, j'ai accepté une part de collaboration et par conséquent de responsabilité dans le présent Traité. Cette proposition : Le plain-chant est inharmonique, je la maintiens encore, mais en faisant une distinction. Le plain-chant est inharmonique *par* la tonalité moderne, attendu qu'entre les éléments du système ecclésiastique et les éléments de la musique moderne, il existe une incompatibilité radicale, comme notre théorie le démontre à chaque page. Mais le plain-chant est harmonique *par* sa propre tonalité. En d'autres termes, la tonalité ecclésiastique possède des énergies telles qu'on en peut faire sortir naturellement une harmonie *sui generis*, en même temps qu'elle repousse une harmonie procédant d'un système constitué sur des bases différentes. Cette distinction, que je n'avais pas faite dans le principe, il n'en coûte aucun sacrifice à mon amour-propre de déclarer que je ne l'aurais sans doute jamais faite de moi-même. J'éprouve, au con-

traire, une joie sensible à reporter à mon précieux collaborateur et ami l'honneur d'une conversion qui m'a mis en possession d'une vérité que je n'entrevois qu'à demi. Ce fut lorsque M. Niedermeyer m'eut démontré que non-seulement le plain-chant était susceptible d'une belle harmonie, mais encore que cette harmonie n'était que le développement naturel des lois mélodiques du plain-chant lui-même, que je compris cette fécondité propre au système des modes ecclésiastiques, en vertu de laquelle, loin d'être déshérité des avantages du système moderne, il peut et doit engendrer aussi bien que ce dernier une théorie harmonique.

M. Niedermeyer détermina en moi cette conviction par le simple exposé de deux règles fondamentales :

1<sup>o</sup> Nécessité, dans l'accompagnement du plain-chant, de l'emploi exclusif des notes de l'échelle;

2<sup>o</sup> Nécessité d'attribuer aux accords de *finale* et de *dominante*, dans chaque mode, des fonctions analogues à celles que ces notes essentielles exercent dans la mélodie.

La première de ces règles donne les lois de la *tonalité* générale du plain-chant; la seconde donne les lois de la *modalité*, lois en vertu desquelles les modes peuvent être discernés entre eux.

L'énoncé de ces deux règles fut pour moi un trait de lumière; à l'instant les bases du système harmonique grégorien me furent révélées. J'entrevis sans peine qu'une bonne harmonie, dans toute tonalité, n'étant que le résultat de quatre mélodies simultanées, les trois mélodies ajoutées dans le plain-chant à la mélodie principale, loin de rendre plus confuse la perception du mode, devaient, au contraire, contribuer pour leur part à le mettre en lu-

mière, puisque chacune de ces mélodies justifie de son côté les mêmes lois.

Après que cette communication m'eut été faite, nous eûmes, mon collaborateur et moi, pendant plus d'un an, des conférences presque journalières dont le présent *Traité* a été le résultat. Je crois qu'il repose sur des bases toutes nouvelles, bases bien simples et bien naturelles pourtant, mais nouvelles en ce sens, que nous en avons fait les premiers le fondement d'une théorie complète, encore que ces bases aient pu avoir été entrevues en partie par d'autres.

Dans mon opinion, une semblable théorie ne pouvait guère être mise en lumière qu'à l'époque actuelle; elle est le fruit de ce lent et profond travail d'analyse et de comparaison auquel les deux tonalités, ancienne et moderne, ont été soumises, et qui a pour ainsi dire dévoilé et mis à nu, dans leurs plis et replis, les éléments constitutifs des deux systèmes. Je sais ce que m'impose mon titre de collaborateur, et qu'à moi seul il est interdit en ce moment de louer celui au nom de qui mon nom se trouve associé; mais je ne peux empêcher que les faits ne parlent d'eux-mêmes. Qu'il me soit donc permis d'ajouter que les bases d'une pareille théorie ne pouvaient être posées que par un homme à la fois grand musicien, grand harmoniste, grand praticien de plain-chant, également versé dans la connaissance des diverses écoles d'harmonie, surtout de l'école moderne et de celle du xvi<sup>e</sup> siècle. Un pareil homme seul pouvait démêler clairement et sainement apprécier ce qui est des éléments d'une tonalité et ce qui est des éléments d'une autre, éléments divers, disparates, antipathiques, qui, sans le flambeau de la science musicale, s'entrechoquent, se heurtent dans le cerveau ténébreux de certains théo-

riciens et archéologues musiciens, au point que ces savants, si estimables d'ailleurs, sont condamnés dans le même livre, dans le même chapitre, dans la même page, à dire le pour et le contre, le blanc et le noir, avec un laisser-aller qu'on ne saurait trop admirer.

Les règles de l'harmonie grégorienne découlant, comme il a été dit, des lois purement mélodiques du plain-chant, le plan que nous avons à suivre était d'une extrême simplicité.

Dans les *Notions préliminaires*, nous avons exposé le plus nettement et le plus succinctement qu'il nous a été possible les lois mélodiques sur lesquelles repose la constitution du plain-chant, telles qu'elles ont été enseignées par les théoriciens les plus estimés : Guido d'Arezzo, Odon de Cluny, D. Jumilhac, Lebeuf, Poisson. Nous avons donné la raison des huit modes, de leurs rapports par l'identité des finales dans chaque authentique et dans chaque plagal son dérivé; de leurs différences par la diversité des échelles, par le déplacement des demi-tons, par les finales et les dominantes, etc. Nous pensons avoir fait entrer dans ces *Notions préliminaires* tout ce qu'il était nécessaire de savoir pour l'objet qui nous occupe.

Nous avons posé ensuite les règles générales de l'harmonie grégorienne, les unes ayant trait à la *tonalité*, les autres à la *modalité*; après quoi, nous avons montré successivement l'application de ces règles générales aux huit modes, réservant pour deux digressions, placées l'une après les quatre premiers modes, l'autre après les quatre derniers, l'examen de quelques difficultés qu'il fallait résoudre à l'aide de considérations d'une certaine étendue, et peu susceptibles d'être présentées sous une forme didactique.

Les règles à suivre pour la transposition et la réduction des modes sont venues naturellement se placer après les règles des modes eux-mêmes, et nous avons terminé par une des parties les plus intéressantes de l'office divin, l'accompagnement de la psalmodie, dont nous avons donné de nombreux exemples.

Tel est l'ordre que nous avons suivi dans notre *Traité*; nous croyons pouvoir dire que cette œuvre se tient et s'enchaîne dans toutes ses parties, qu'elle forme un tout parfaitement un et logique, non qu'on doive faire honneur de ce mérite au talent et à l'habileté des deux auteurs, mais parce qu'ils ont eu le bonheur de rencontrer le vrai, et qu'appuyés sur les lois immuables de la tonalité ecclésiastique, ils ont soumis, en dehors de toute idée de système, leur esprit et leurs facultés à l'action de ces mêmes lois se déployant librement dans leurs suites et leurs applications.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Nous mettons particulièrement notre *Traité* sous la protection éclairée de Son Excellence M. le Ministre de l'Instruction publique et des cultes, dont l'esprit est à la fois si élevé, si calme, si bienveillant, et nous espérons qu'il rendra justice à la pureté de nos intentions comme à la sincérité des efforts que nous faisons pour sauver la plus belle forme d'art, l'art religieux, de la ruine dans laquelle l'art profane menace de l'entraîner.

L'art profane a ses théâtres, ses concerts, ses salons, ses fêtes en plein soleil et au grand air : assez comme

cela ! Nous ne demandons pour le chant d'église d'autre place que l'église ; mais nous voulons qu'il y règne souverainement. Qu'il cesse de subir la loi d'un art étranger, et tout rentre dans l'ordre : l'émancipation de l'un vient en aide au développement de l'autre, car, l'histoire l'atteste, aussi longtemps que l'art religieux a été libre possesseur du temple, il a étendu son souffle bienfaisant sur l'art mondain, qu'il a guidé dans ses évolutions, réglé dans ses transformations. Nous demandons que tout ce qui concourt à la splendeur de cet art religieux, les voix, l'orgue de chœur comme le grand orgue, soient ramenés à leur vraie destination, afin que les âmes fatiguées des bruits d'ici-bas puissent trouver un refuge aux pieds des autels, et y goûter, au sortir des agitations terrestres, quelques instants de repos et de paix.

J. D'ORTIGUE.

Paris, le 26 décembre 1856.

*P. S. JANVIER 1857.* — Quelques lignes ont été effacées à la page précédente; il y a là un espace qui doit rester vide. Nous y avons inscrit (Dieu sait avec quelle joie et quelle confiance!) le nom d'un illustre Pontife, bien assuré que ce nom serait, pour notre travail, un gage de protection. Plusieurs fois, en effet, nous avons recueilli de la bouche du saint Prélat de telles paroles d'encouragement et de sympathie, que nous avons espéré pouvoir, dans la mesure de nos forces, seconder les plans formés par lui pour la régénération et la discipline du chant dans son diocèse.

Vaines illusions ! La foudre éclate, et le pasteur est à tout jamais enlevé à son troupeau. Aussi, dans la cité, hors de la cité, quelle stupeur et quelle angoisse inexprimables ! Qui, au nom du meurtrier et au nom de la victime, n'a cru entendre retentir ces accents lugubres :

Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ?  
 Quel est, dans le lieu saint, ce Pontife égorgé ?  
 Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide,  
 Des prophètes divins malheureuse homicide !...

Toutefois, que le nom de Monseigneur Marie-Dominique-Auguste Sibour reste gravé sur ces pages. Il y a quelques jours, nous invoquions son appui ; nous voulons désormais honorer sa mémoire. Que ce soit là notre recommandation auprès de l'auguste successeur aux pieds duquel nous déposons l'hommage de notre profonde vénération. Puisse le nom du nouvel Élu dissiper, comme un soleil, les nuages sinistres amoncelés autour d'un siège épiscopal deux fois ensanglanté !

..... Dieu de Sion, rappelle,  
 Rappelle en sa faveur tes antiques bontés !.....

Et puissions-nous ajouter encore :

Peuples de la terre, chantez !  
 Jérusalem renaît plus charmante et plus belle !

## TRAITÉ

DE

# L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT

---

### NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Nous supposons que l'élève est déjà musicien, qu'il est capable de chanter à livre ouvert, qu'il joue de l'orgue ou du piano, et qu'il a quelques notions d'harmonie.

Les règles de l'accompagnement du plain-chant découlant naturellement des lois de la tonalité ecclésiastique, il est très-important que l'élève se pénétre des notions suivantes.

#### I. — Formation et constitution du système ecclésiastique.

La première formule de pratique musicale adaptée au culte chrétien est due à saint Ambroise, qui fut archevêque de Milan depuis l'an 374 jusqu'en 397. Cette formule se composait de quatre séries de sons, formées de huit notes chacune et appartenant à l'ordre diatonique, lesquelles se rapportaient aux quatre modes les plus usités des anciens modes grecs. On entendait, et l'on entend encore par *mode*, une division particulière de l'échelle musicale, propre à une série et qui la distingue des autres séries. Et comme chaque mode avait son caractère, son expression et, pour ainsi dire, sa physionomie résultant de sa

constitution, les Grecs les avaient distingués par des noms en rapport avec l'ordre d'idées ou de sentiments que les modes représentaient; de là les dénominations de *dorien*, de *phrygien*, etc. Ainsi les quatre séries choisies par saint Ambroise furent celles-ci :

MODE DORIEN.	Ré — mi — fa — sol — la — si — ut — ré.
MODE PHRYGIEN.	Mi — fa — sol — la — si — ut — ré — mi.
MODE ÉOLIEN.	Fa — sol — la — si — ut — ré — mi — fa.
MODE MIXOLIDIEN.	Sol — la — si — ut — ré — mi — fa — sol.

On peut observer dans ce petit tableau :

1° Que le point de départ de la deuxième, de la troisième et de la quatrième série, est à un degré du point de départ de celle qui la précède; qu'ainsi le point de départ de la première étant *ré*, celui de la seconde est *mi*, celui de la troisième *fa*, et celui de la quatrième *sol*; 2° que, dans ces quatre séries, et quel que soit leur point de départ, les deux demi-tons se trouvant invariablement fixés dans les espaces compris entre *mi* et *fa*, et entre *si* et *ut*, il résulte, de la combinaison de la fixité des deux demi-tons et de la mobilité du point de départ, une différence radicale entre chacune de ces séries, quant à l'ordre et à l'arrangement des intervalles. C'est là ce qui donne naissance aux modes, qui sont, comme dit D. Jamilhae, des « manières de mélodie » d'où découlent les tours mélodiques, les formes constitutives qui leur sont propres et qui les caractérisent essentiellement, de telle sorte qu'aucun mode ne peut être confondu avec un autre mode.


Mais ce n'est pas de ces quatre séries seulement que se compose la formule générale du *chant grégorien*, et cette dernière expression indique déjà qu'après saint Ambroise un autre réformateur compléta cette formule, ainsi que nous allons l'expliquer.

Saint Grégoire le Grand, qui occupa le siège apostolique depuis 591 jusqu'en 604, ayant jugé que le système de saint Ambroise était devenu insuffisant, à cause du grand nombre de cantilènes qui s'étaient introduites dans l'Église depuis deux cents ans, et qui, pour la plupart, dépassaient les limites dans lesquelles les

échelles de saint Ambroise avaient en quelque sorte emprisonné les voix des fidèles; ce grand pontife, disons-nous, eut l'idée d'agrandir, pour ainsi parler, l'*ambitus* vocal, et d'assujettir à de nouvelles échelles les nouvelles mélodies. Les échelles anciennes étaient au nombre de quatre; il les porta à huit, mais de quelle manière? C'est ce qu'il importe de savoir, pour bien se convaincre que saint Grégoire voulut moins innover que développer, en d'autres termes, voulut moins ajouter quatre échelles réelles, que faire dériver une nouvelle échelle de chacune des quatre premières.

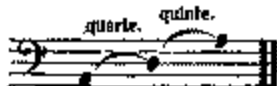
Prenant donc les modes de saint Ambroise, il fit dériver de chaque série une seconde série, en substituant à la division de l'octave par la quinte, autrement appelé, dans la théorie grecque, *division harmonique*, la division par la quarte, autrement dite *division arithmétique*. Ainsi l'échelle du premier mode divisée

harmoniquement donne :



Dans cet exemple la quinte est en bas, la quarte en haut. Pour obtenir le second mode, le réformateur n'eut qu'à transporter, par le renversement, la quarte en bas et la quinte en haut;

de cette manière :



ce qui donna pour le premier mode et son dérivé les deux séries suivantes :



1. Division harmonique. quinte. quarte.

Mode authentique.

2. Division arithmétique. quarte. quinte.

Mode plagal.

Ainsi pour les autres séries de saint Ambroise :

Division harmonique.

3. quinte. 4. quarte. 5. quinte. 6. quarte.

Division arithmétique.

4. quarte. 5. quinte. 6. quarte. 7. quinte.

Mode authentique.

Mode plagal.

Les modes ajoutés de cette manière furent appelés *plagaux* ou *dérivés*; on les nomma aussi *inférieurs*, *collatéraux*, *compairs*; tandis que les quatre premiers, qui avaient pour eux l'ancienneté, reçurent les noms d'*authentiques*, *principaux*, *supérieurs*, etc.

Les divers noms des quatre derniers modes indiquent que ces modes furent considérés moins comme des modes nouveaux et distincts que comme des variétés et des modifications des modes anciens. La note finale de l'authentique resta la même dans le plagal : *ré* pour le premier authentique et son dérivé, *mi* pour le deuxième authentique et son dérivé, *fa* pour le troisième authentique et son dérivé, *sol* pour le quatrième authentique et son dérivé (1). Chaque plagal fut intercalé au rang où il avait pris naissance; en sorte que, par cette intercalation, le deuxième mode authentique ou de saint Ambroise, devint le troisième, le troisième devint le cinquième, et le quatrième devint le septième. De là les dénominations de *pairs* et d'*impairs* que l'on donna aux modes selon leurs numéros d'ordre. Les *impairs* sont les authentiques, les *pairs* sont les plagaux.

Un simple coup d'œil suffit pour le démontrer.

( Voir le tableau ci-contre ).

(1) D'où l'on comprendra la raison pour laquelle certains théoriciens n'ont compté que quatre ou six modes, suivant que l'on s'en tient, comme nous verrons tout à l'heure, aux huit modes de saint Grégoire, ou bien qu'on en porte le nombre à douze : quatre ou six modes principaux mais *doubles*, c'est-à-dire en-

1<sup>er</sup> Mode. Anth: P. 1/2, D. 1/2, D. 1/2, D. 1/2

2<sup>e</sup> Mode. Plag: Fin: Dom: D. 1/2

3<sup>e</sup> Mode. Anth: Fin: Dom: D. 1/2

4<sup>e</sup> Mode. Plag: Fin: Dom: D. 1/2

5<sup>e</sup> Mode. Anth: Fin: Dom: D. 1/2

6<sup>e</sup> Mode. Plag: Fin: Dom: D. 1/2

7<sup>e</sup> Mode. Anth: Fin: Dom: D. 1/2

8<sup>e</sup> Mode. Plag: Fin: Dom: D. 1/2



Donc, huit modes qui se rangent deux par deux sous la dépendance d'une même note finale.

Ainsi, nous le répétons, 1 et 2 avec *ré* pour finale; 3 et 4 avec *mi*; 5 et 6 avec *fa*; 7 et 8 avec *sol*.

On conçoit déjà la diversité de caractère et d'expression que cette note finale prête aux différents modes, soit que, comme dans l'authentique, elle occupe le degré le plus grave de l'échelle, soit que, comme dans le plagal, elle soit située au centre de cette même échelle.

Mais ce n'est pas seulement la note finale qui donne aux modes ce caractère. La physionomie, la force tonale de chaque mode dépend aussi du retour des autres *notes essentielles*. Celles-ci sont, suivant tous les théoriciens, les deux extrêmes de l'échelle, la *médiane* et surtout la *dominante*. « La dominante, dit D. Jumi-  
« liac, est comme la maîtresse ou la reine des autres notes, et  
« celle sur qui le chant a davantage son cours, son retour, et  
« son soutien, et qui, jointe avec la finale, donnent ensemble  
« la principale forme et la distinction à chaque mode.... Ce  
« sont proprement ces deux voix, ajoute ce profond théoricien,  
« la finale et la dominante, qui donnent la forme aux modes et  
« en font la distinction et la différence (1). » Comme nous le  
verrons, ces deux notes fondamentales de la mélodie servent de base à l'harmonie des divers modes.

Tâchons maintenant d'apprendre à reconnaître les dominantes des huit modes comme nous connaissons leurs finales; car, si celles-ci sont communes à l'authentique et au plagal, il n'en est pas de même de celles-là.

On peut établir pour règle que, dans les modes authentiques, la dominante se trouve au cinquième degré de l'échelle,

---

geant chacun un *second mode inverse*; par la même raison, ces théoriciens n'ont compté que quatre ou six finales, chacune desquelles est commune au mode principal et à son inverse.

(1) *La Science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1673, partie IV, chap. 3 et 4, p. 146 et 147.

et, dans les modes plagaux, au sixième degré, à moins que ce cinquième ou ce sixième degré ne soit un *si*, note variée qui n'avait pas de nom dans le plain-chant ; de même lorsque l'échelle commence par un *si*, comme dans le quatrième mode ou deuxième plagal, on prend pour dominante la sixte d'*ut*, c'est-à-dire *la*, la note *si*, nous le répétons, ne comptant pas.

Voyez le tableau qui précède pour la place exceptionnelle qu'occupe la dominante dans le troisième mode (second authentique), dans le quatrième mode (second plagal), et dans le huitième mode (quatrième plagal).

Nous allons maintenant rechercher :

- 1° Pourquoi on a compté jusqu'à douze et quatorze modes ;
- 2° Pourquoi l'Église s'est bornée au nombre de huit ;
- 3° Ce que l'on doit entendre par *réduction des modes* ;
- 4° Ce que l'on doit entendre par *transposition des modes*.

L'échelle diatonique étant composée de sept sons différents, et chaque note pouvant être successivement prise pour point de départ, on peut établir sept échelles distinctes commençant par une des notes suivantes :



Chacune de ces échelles engendrant un plagal de la manière que nous l'avons expliqué, leur nombre total est de quatorze. On observera toutefois que, les sept notes de la gamme ne pouvant donner lieu qu'à sept échelles différentes, l'intercalation des modes plagaux doit nécessairement amener de sept en sept le retour des mêmes échelles, mais dans un ordre inverse, de manière à ce que l'échelle qui avait paru à l'authentique reparait au plagal, et que celle qui avait paru au plagal reparait à l'authentique ; ce qui n'en forme pas moins des modes distincts à cause du déplacement des finales et des dominantes, lesquelles donnent au mode sa physionomie caractéristique.

(Voir le tableau ci-contre.)

A large musical diagram showing 14 modes, numbered 1st to 14th. Each mode is represented by a staff with notes and various annotations. The modes alternate between 'Auth.' (Authentic) and 'Plag.' (Plagal). Annotations include 'Finale' (Final), 'Domm.' (Dominant), and intervals like '1/2 Ton.' and 'Domm.' with a double bar line. The 14th mode is labeled 'Modes déficients et transposés'. The diagram illustrates the relationship between the modes and their respective notes and intervals.

De ces quatorze modes, les onzième et douzième étaient considérés comme défectueux à cause de la quinte mineure, et comme ne devant pas être employés, bien qu'on leur eût assigné un rang numérique. Ce qui fit que des théoriciens, d'une logique exacte, rejetèrent absolument ces deux modes et n'en comptèrent que douze, donnant les numéros d'ordre *onze* et *douze* aux treizième et quatorzième. Saint Ambroise, comme nous l'avons vu, s'était contenté des quatre premiers des sept modes authentiques; et saint Grégoire, avec raison, rétablit dans le chant les quatre plagaux qui résultent du renversement de ces quatre premiers authentiques.

Les modes, ainsi que nous en avons fait l'observation plus haut, ne sont pas caractérisés seulement par la place que tiennent les demi-tons dans leur échelle, car alors le huitième n'aurait jamais eu sa raison d'être, non plus que tous les suivants, qui rentrent dans les premiers quant à la constitution de l'échelle. Ce qui fait, nous le répétons, la diversité des modes entre eux, c'est la place qu'y tiennent la finale et la dominante; c'est l'espèce de modulation (1), c'est la variété de mélodie qui, pour ainsi parler, jaillit de ces deux notes modales, sur lesquelles le chant fait tour à tour ses repos avant de se terminer sur la finale.

On conçoit dès lors que le huitième mode, par exemple, quoique présentant exactement la même succession de notes et d'intervalles que le premier, en est fort dissemblable, puisque sa finale est *sol*, sa dominante *ut*, et que la finale du premier mode est *ré* et sa dominante *la*, ainsi qu'on le voit sur le tableau précédent que l'élève ne doit pas perdre de vue durant toute cette explication.

Ce n'est donc pas le huitième mode qui ressemble au premier,

(1) Il est inutile de faire observer que, par le mot de *modulation*, nous n'entendons pas parler de la transition d'un ton dans un autre, ce qui n'aurait aucun sens dans le plain-chant, mais bien du mouvement de la mélodie dans l'étendue ou l'ambitus d'un mode dont elle fait sentir les notes essentielles.

mais bien plutôt le neuvième. En effet, quoique le premier commence par *ré* et le neuvième par *la*, dans les deux modes la première note de l'échelle est la finale; dans les deux modes également, c'est la cinquième note qui est la dominante; le premier tétracorde (1) de l'un est la répétition du premier tétracorde de l'autre à une quinte plus haut, et il y aurait analogie complète entre les deux échelles si le demi-ton du second tétracorde se trouvait placé, comme, dans le premier mode, du sixième au septième degré; mais, dans le neuvième mode, il est situé du cinquième au sixième. Remarquons toutefois que, pour éviter la relation de triton dans le premier mode, on est fréquemment obligé d'altérer le *si* par le bémol, et, dans ce cas-là, les échelles devenant parfaitement identiques, on a été amené à désigner les pièces du neuvième mode comme étant du premier mode à la quinte ou bien *in A* (2), c'est-à-dire un premier mode ayant *la* pour finale au lieu de *ré*; en d'autres termes, on a opéré la *réduction* du neuvième mode au premier :

(1) On entend par tétracorde une série de quatre notes se suivant par degrés conjoints, et dont les deux extrêmes forment un intervalle de quarte. Deux tétracordes consécutifs peuvent être *conjoints* ou *disjoints*.



(2) Cette expression *in A* signifie dans le ton de *la*; c'est en effet la lettre A, qui correspond au ton *la* dans l'alphabet des lettres dites *grégoriennes*, que nous croyons utile de donner ici :

{ *La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.*  
 { A, B, C, D, E, F, G, a.



Ce n'est pas seulement dans le premier mode qu'intervient fréquemment le *si* bémol; c'est aussi dans le second, le cinquième et le sixième. En comparant de la même manière ces trois derniers modes aux dixième, treizième et quatorzième, on verra qu'avec le *si* bémol il n'existe aucune différence entre ceux qu'on assimile ainsi, si ce n'est par le point de départ, et qu'on est en droit d'appeler le dixième, second *in A*, le treizième, cinquième *in C*, et le quatorzième, sixième *in C*. Voilà pourquoi l'Église a bien fait de simplifier le plain-chant en supprimant les quatre derniers modes, bien que nous ne devions pas perdre de vue que, pour que la ressemblance fût parfaite, il faudrait que, dans les premier, second, cinquième et sixième modes, le *si* fût toujours bémol, tandis qu'il ne doit l'être qu'accidentellement.

Nous avons expliqué, aussi clairement et aussi brièvement qu'il nous a été possible, la théorie de la *réduction des modes*, qui n'a aucun rapport avec ce qu'on appelle la *transposition des modes*.

On transpose des pièces appartenant à divers modes comme on transpose un morceau quelconque de musique au grave ou à l'aigu pour se conformer au diapason des voix. L'essentiel, pour la transposition des modes, est de maintenir rigoureusement, dans le ton adopté, l'échelle du mode qu'on veut transposer. La transposition est la permanence du *mode*, quel que soit le *ton* ou point de départ. En un mot, la *réduction des modes* se fait toujours à la quinte inférieure, et la *transposition des modes* se fait au degré où l'on veut. Nous donnerons plus loin un moyen facile d'opérer toutes sortes de transpositions.

## II. — Tonalité et modalité.

Dans ce qui précède, nous avons montré que les huit échelles des modes ecclésiastiques ont pour fondement l'ordre diatonique, à l'exclusion de tous autres demi-tons que les deux demi-tons naturels *mi fa* et *si ut*, lesquels sont invariables dans chaque échelle, quel que soit le point de départ de celle-ci; et à l'exclusion de tout intervalle chromatique, sauf le cas purement exceptionnel où le rapprochement et la rencontre des deux notes *fa* et *si* dans la mélodie, rendent nécessaire l'amollissement du *si* par le bémol, afin d'éviter l'intervalle de tout temps proscrié, le *triton*, auquel on a donné le nom de *diabolus in musica*.

La *tonalité* est l'ensemble des faits musicaux, tel qu'il résulte pour l'oreille du jeu et de la combinaison des échelles modales, constituées ainsi que nous l'avons dit.

La *modalité* est l'expression caractéristique résultant des éléments particuliers de chaque échelle modale, expression déterminée surtout par l'action de la *finale* et de la *dominante*, et par la place qu'occupent les demi-tons.

## III. — Diverses espèces de modes.

Dans tous les modes, le chant peut dépasser d'un degré, soit au grave, soit à l'aigu, l'étendue de l'*ambitus*. Renfermé dans ces limites, un chant constitue un mode *complet* ou *parfait*.

On appelle *incomplets* ou *imparfaits* les modes dans lesquels le chant ne remplit pas entièrement les limites de l'*ambitus*.

Enfin on appelle *mixtes* les modes où le chant s'étend tour à tour dans l'échelle de l'authentique et dans celle du plagal qui lui correspond, de manière à ce que la composition de la pièce soit un mélange de l'un et de l'autre.

## IV. — Caractères des divers modes.

De tout temps, on a attribué aux divers modes certaines énergies particulières propres à exprimer divers ordres de sentiments, et qui ne permettaient pas de les confondre les uns avec les autres. L'Église a consacré ces différents caractères des modes, en employant ceux-ci suivant le sentiment que le chant avait à exprimer, et on les a désignés enfin par certaines épithètes mystiques en rapport avec ces sentiments. Voici quelles sont ces qualifications : *Primus, gravis; secundus, tristis; tertius, mysticus; quartus, harmonicus; quintus, lætus; sextus, devotus; septimus, angelicus; octavus, perfectus*. Nous sommes loin de vouloir contester la justesse de ces dénominations; mais ce que nous croyons pouvoir affirmer, c'est que l'application aux mélodies du plain-chant d'une harmonie fondée sur les lois essentielles de la tonalité des modes ecclésiastiques, en un mot d'une harmonie qui soit le développement naturel de ces mêmes lois, contribue singulièrement à faire ressortir les caractères divers de ces modes.

## V. — Psalmodie.

La psalmodie est le chant des psaumes. Les psaumes se divisent par versets. Dans les versets, il y a quatre choses à observer : l'*intonation*, la *teneur*, la *médiation* et la *terminaison*. Ce qu'on appelle *intonation* n'a lieu que pour le premier verset du psaume; c'est le membre de phrase mélodique ou l'espèce de modulation par laquelle on commence le premier verset. On entonne les versets suivants sur la *teneur* qui est la note sur laquelle la psalmodie a son cours; cette note est toujours la dominante, qui est appelée ici *note* ou *corde chorale*; la *médiation* est l'inflexion ou temps d'arrêt que l'on fait au milieu du verset pour en marquer la séparation; la *terminaison* est la cadence ou la modulation qui finit le verset du psaume ou du cantique. La *terminaison*

est *complète* ou *incomplète* : *complète* lorsque le chant aboutit à la note finale; *incomplète* lorsqu'il s'arrête à une note au-dessus ou au-dessous de cette même finale.

Il y a des formules de psalmodie pour tous les modes; le nombre en est indéterminé. Et comme ces formules ne remplissent jamais l'étendue de l'échelle; comme, ainsi qu'on vient de le voir, elles ne finissent pas toujours sur la finale, et qu'en outre, la même sert quelquefois pour deux modes différents, il devient fréquemment impossible de déterminer le mode véritable auquel elles appartiennent, ce qu'il est néanmoins très-important de connaître pour pouvoir les accompagner convenablement. Mais il faut observer que l'antienne qui précède chaque psaume détermine le mode de la psalmodie; c'est l'antienne qui donne à la psalmodie sa forme modale. Ainsi l'organiste ne devrait jamais se permettre, comme cela a lieu dans plusieurs localités, de jouer un prélude à la place de l'antienne, lorsque surtout le psaume est chanté sans accompagnement, puisque, de cette manière, le mode de la psalmodie reste le plus souvent indécis, et que, suivant la règle, on ne peut séparer le psaume de l'antienne avec laquelle il ne forme qu'un corps (1).

Nous donnerons plusieurs exemples des formules et des terminaisons psalmodiques le plus généralement usitées.

---

(1) Voy. le *Traité sur le chant ecclésiastique* de l'abbé Lebeuf, p. 242-243.

## CHAPITRE I.

### RÈGLES GÉNÉRALES DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.

L'accompagnement du plain-chant repose sur quelques règles très-simples.

La première et la plus fondamentale est celle-ci :

L'EMPLOI EXCLUSIF, DANS CHAQUE MODE, DES SONS DE L'ÉCHELLE.

Cette règle est malheureusement méconnue de la plupart des organistes, des maîtres de chapelle et même d'un bon nombre de musiciens instruits.

Il est impossible pourtant qu'avec un peu de réflexion on ne se rende pas à l'évidence de ce principe : qu'une mélodie appartenant aux modes ecclésiastiques ne saurait comporter une harmonie reposant sur une division toute différente de l'échelle, c'est-à-dire sur le système de la tonalité moderne. Une harmonie à quatre parties devant être considérée comme le résultat de quatre mélodies qui se font entendre simultanément, il est de toute absurdité que la principale de ces mélodies soit écrite dans une tonalité, tandis que les trois autres appartiendraient à une tonalité différente. Une harmonie, ou, pour parler plus juste, une cacophonie semblable serait non-seulement destructive du plain-chant qu'elle absorberait entièrement, mais aussi destructive de l'harmonie elle-même, puisque cette harmonie, gênée et contrainte par la mélodie à laquelle on l'aurait accouplée, ne pourrait être qu'en dehors des conditions de la modulation moderne. Cette impossibilité absolue de fixer des règles pour un système



aussi incohérent, cette nécessité où l'on est de tout abandonner à l'arbitraire, livrent l'accompagnement du plain-chant au caprice de chaque organiste, en sorte que sur un point aussi essentiel, il y a anarchie complète. Voilà où nous a conduits l'erreur trop généralement répandue aujourd'hui, qu'il peut exister un mélange de deux tonalités radicalement incompatibles, et, tant que cette erreur ne sera pas déracinée, il sera impossible de pénétrer dans l'esprit, le sens et les beautés d'un chant défiguré, et de pouvoir en espérer la régénération (1).

Cette incompatibilité devrait frapper tous les yeux. Il y a, certes, au moins autant de dissemblance entre le système des huit modes ecclésiastiques et notre système reposant sur nos deux modes majeur et mineur, qu'il y en a entre ces deux derniers modes. Jugez pourtant de ce que serait, dans notre musique, l'accompagnement en mode majeur d'une mélodie en mode mineur, et, réciproquement, l'accompagnement en mode mineur d'une mélodie en mode majeur? Le tour de force, à la rigueur, serait possible; mais il n'en pourrait résulter, quels que fussent l'art et l'habileté qu'on y eût déployés, qu'une harmonie tourmentée, faisant violence à la tonalité et rendant la mélodie méconnaissable.

Cette première règle se rapporte à l'ensemble de la tonalité du plain-chant; elle suffit pour conserver au plain-chant son caractère général. Mais si la théorie de l'accompagnement se bornait là, elle aurait l'inconvénient de confondre les divers modes entre eux, et la grande beauté du plain-chant réside dans la variété et la propriété des caractères affectés aux divers modes. En un mot, la première règle a pour objet la *tonalité*; la seconde, à laquelle nous allons passer, a pour objet la *modalité*, d'où il suit qu'elle n'est pas moins importante que la précédente.

2° L'EMPLOI FRÉQUENT DANS CHAQUE MODE DES ACCORDS DÉTERMINÉS PAR LA FINALE ET LA DOMINANTE.

(1) Nous pourrions invoquer sur ce point plusieurs autorités imposantes; nous nous bornerons à celle de M. A. de la Fage, qui s'exprime ainsi dans son excellent écrit : *De la reproduction des livres de plain-chant*, p. 146 : « Avant tout, et je « l'entends de la manière la plus absolue, mon avis, et j'y ai trop réfléchi pour en « changer désormais, a toujours été que l'essence même du plain-chant et celle de « l'harmonie, telle que nous la concevons aujourd'hui, sont tout à fait contradictoires. »

Nous avons dit, avec D. Jumilhac, que « ce sont proprement « ces deux voix, la *finale* et la *dominante*, qui donnent la forme « aux modes, et qui en font la distinction et la différence. » Ici, comme nous l'avons établi plus haut, les lois de l'harmonie du plain-chant ne sont autre chose que le développement naturel de ses lois mélodiques. Si ces deux notes, la *finale* et la *dominante*, donnent aux modes leur forme, les accords qu'elles déterminent donnent la forme à l'harmonie qui convient à ces divers modes. Par conséquent ce sont ces accords, sur lesquels l'harmonie a principalement son cours et son point d'appui, qu'elle doit *rebattre* de préférence, pour nous servir d'une expression consacrée. Ainsi, dans le premier mode, dont la finale est *ré*, et la dominante *la*, les accords de *ré* et de *la* devront revenir fréquemment, afin que le mode soit caractérisé harmoniquement aussi bien que mélodiquement.

3° L'EMPLOI EXCLUSIF DES FORMULES HARMONIQUES QUI CONVIENNENT AUX CADENCES DE CHAQUE MODE.

Car chaque mode a des formes de modulation et de terminaison, autrement appelées *cadences*, qui lui sont propres et qui dérivent de la constitution de son échelle. Une des causes entre autres qui ont le plus contribué à l'altération de la tonalité ecclésiastique, est l'habitude expéditive que les organistes ont contractée d'appliquer les formules harmoniques de la théorie moderne à l'accompagnement des cadences du plain-chant.

4° TOUT ACCORD, AUTRE QUE L'ACCORD PARFAIT ET SON PREMIER DÉRIVÉ, DEVRA ÊTRE EXCLU DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.

On comprend que l'accord de *septième de dominante*, qui appartient exclusivement à l'harmonie moderne, et dont l'introduction dans l'art a signalé la naissance de la musique dramatique et de l'expression passionnée, doit être rigoureusement proscrié, ainsi que ses dérivés.

5° LES LOIS QUI RÉGISSENT LA MÉLODIE DU PLAIN-CHANT DOIVENT ÊTRE OBSERVÉES DANS CHACUNE DES PARTIES DONT SE COMPOSE SON ACCOMPAGNEMENT.

Cette règle est implicitement contenue dans la Règle 1. Néanmoins nous avons dû la formuler à part, pour établir ce point-ci, savoir : que l'obligation d'altérer le *si* par le bémol dans la

mélodie toutes les fois que ce *si* donne lieu à une relation de triton, s'étend aussi bien à chacune des parties de l'accompagnement; d'où il suit que le *si bémol* pourra se présenter dans l'harmonie alors même qu'il n'y aurait pas de *si* dans le membre de phrase mélodique.

6° LE PLAIN-CHANT, ÉTANT ESSENTIELLEMENT UNE MÉLODIE, DOIT TOUJOURS ÊTRE PLACÉ A LA PARTIE SUPÉRIEURE, que ce plain-chant soit chanté à plusieurs parties, ou qu'il soit simplement chanté à l'unisson et accompagné par l'orgue.

Dans ce dernier cas, il sera quelquefois nécessaire de le transposer, afin de rendre sa mélodie accessible à toutes les voix.

Assez généralement, on avait, en France, l'habitude d'accompagner le plain-chant en mettant le chant à la basse, et en y joignant avec la main droite des harmonies composées d'une multitude de petits retards ou dissonances auxquels on donnait le nom pompeux de *contre-point*. Ce système, en partie abandonné aujourd'hui, est inadmissible, par la raison qu'un plain-chant, étant une mélodie, ne saurait former qu'une mauvaise basse sur laquelle on pourrait défier l'artiste le plus habile d'improviser un contre-point tant soit peu digne de ce nom.

L'usage du plain-chant à la basse est dû à la prédilection qu'on a eue de tout temps, dans les églises, pour les voix de basse très-graves (*voces taurinæ*). Dans quelques églises, où l'on a donné la préférence aux voix de ténor, le plain-chant a naturellement été placé à une partie intermédiaire. Ce système, moins mauvais en ce qu'il permet de donner à la mélodie une basse convenable, a cependant l'inconvénient de condamner la partie supérieure à faire entendre une suite monotone de notes de remplissage, tandis que cette partie, appelée à dessiner les contours de la phrase mélodique, est celle qui fixe principalement l'attention de l'oreille.

Il suit de ce qui précède que le plain-chant ne doit être placé qu'à la partie supérieure, soit, nous le répétons, qu'on l'exécute à plusieurs parties, soit qu'on le chante à l'unisson avec accompagnement.

Nous ferons observer que, de ces deux dernières manières, la seconde est préférable pour plusieurs raisons. Rien n'est beau, en effet,

comme l'unisson soutenu par un grand nombre de voix de toute nature, auxquelles la toute-puissance de l'orgue vient joindre des harmonies grandioses; c'est en même temps le mode d'exécution le plus simple, le plus facile, et celui qui a l'avantage de conserver le mieux au plain-chant son caractère mélodique, puisque la mélodie s'y détache vigoureusement de l'ensemble.

C'est enfin le mode d'exécution le plus en rapport avec le but de l'Église, qui est que tout le monde chante : *plebs psallit, et infans*.

---

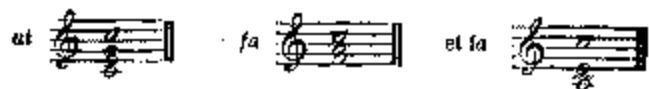
Ces règles, d'une application toujours facile, sont les seules qui puissent conserver au plain-chant son caractère général et faire ressortir la physionomie particulière et la forme essentielle des divers modes. De leur observation dépendent cette unité de contour et ce caractère uniforme que les mélodies ecclésiastiques doivent toujours présenter, sans préjudice de la variété que le goût individuel peut introduire dans l'accompagnement. Par cette unité de contour et cette uniformité de caractère nous entendons une correspondance exacte de l'harmonie à la mélodie, de l'accompagnement au chant, qui fait que le mode dans lequel le chœur chante est bien autrement perceptible à l'oreille de l'auditeur que si la mélodie se faisait entendre seule; car il est évident qu'en observant les règles exposées ci-dessus, chacune des trois mélodies qui, ajoutées à la mélodie du plain-chant, forment une harmonie à quatre parties, contribuera pour sa part à mettre en lumière le mode auquel cette harmonie appartient.

Nous pouvons affirmer, pour notre compte, que des élèves étrangers par leur première éducation à l'étude de la tonalité du plain-chant, sont arrivés en très-peu de temps non-seulement à distinguer sans peine et à première audition les différents modes, mais encore à trouver facilement sur chacun de ces modes une harmonie à la fois élégante et correcte.

Voilà ce que, jusqu'à ce jour, n'avaient pu réaliser la plupart des organistes, contraints, par l'absence de toutes règles positives, de se livrer au hasard de la routine et à l'arbitraire de leurs fantaisies.

## OBSERVATION.

Avant de passer à l'application des règles précédentes aux huit modes, rappelons que, dans l'accompagnement du plain-chant, les accords dissonants étant exclus d'après la Règle 4, les seuls accords à employer sont l'accord parfait et celui de sixte qui en dérive. Or, l'accord parfait n'étant composé que de trois sons, chaque note de la mélodie ne peut être accompagnée que par trois accords. Par exemple, la note *ut*, qui se rencontre dans les accords suivants

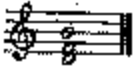


sera accompagnée par l'un de ces trois accords selon le cas. Il en est de même pour les autres notes, excepté les trois suivantes : *si*, *ré*, *fa*, qui, toutes les trois, peuvent faire partie de l'accord



inadmissible dans le plain-chant. Pour ces trois notes,

l'accompagnateur ne pourra donc disposer que de deux accords parfaits. Toutes les notes de l'échelle pourront être accompagnées avec l'accord de sixte, soit pour éviter un accord parfait qui amènerait une mauvaise basse, soit pour éviter un saut désagréable dans une des parties. Néanmoins l'accord de

sixte *ré*, *fa*, *si*, , quoiqu'il dérive de l'accord parfait

proscrit, sera employé, particulièrement dans les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> modes, où il est presque indispensable, tant il s'associe à leur mo-

dalité. Il faut bien se garder de confondre cet accord, à cause du triton qu'il renferme, avec le triton qui caractérise l'accord moderne de septième de dominante, lequel, nous ne saurions trop le redire, est antipathique au plain-chant. Ce qui fait la différence essentielle entre ces deux accords, c'est que, dans l'accord de septième de dominante, des deux notes qui forment le triton, l'une, le *fa*, doit toujours descendre, l'autre, le *si*, doit toujours monter, tandis que, dans l'accord de sixte, le *si* et le *fa* peuvent monter et descendre indifféremment, comme on peut le voir par cet exemple du 8<sup>e</sup> mode :

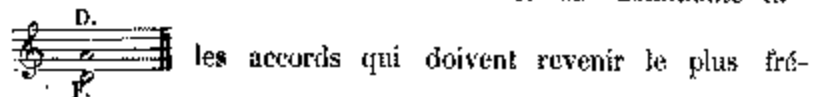


## CHAPITRE II.

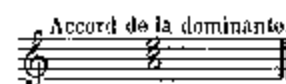
DES 1<sup>er</sup> ET 2<sup>es</sup> MODES ET DU 1<sup>er</sup> MODE MIXTE.

§ 1. — Du 1<sup>er</sup> mode, 1<sup>er</sup> authentique.

La finale de ce mode étant *ré* et sa dominante *la*



quemment sont les accords parfaits :



L'élève devra les avoir présents à la pensée et s'en bien pénétrer mentalement, soit pour accompagner sur le livre une pièce de ce mode, soit pour en écrire l'accompagnement. Dans ce dernier cas, il sera toujours bon d'indiquer, ainsi qu'on a soin de le faire maintenant dans les bonnes éditions des livres de plain-chant, la *finale* et la *dominante* en tête du morceau. Cette observation s'applique à tous les modes.

Il sera bien, en général, de commencer par l'accord de la finale. Rien de plus simple lorsque la pièce commence par la finale elle-même, et dans la plupart des cas où elle commence par une des notes qui composent son accord.

Voici des exemples de l'emploi de cet accord pour chacune de ces trois notes :

Exemple 1. Plain-chant commençant par la finale :



Remarquez en passant que, dans cet exemple, la dominante porte son accord, ce qui fait que dès les premières notes le mode est parfaitement déterminé.

Exemple 2. Commençant par la médiane :



*Graduel de Digne*, édit. de 1855, p. 15.

Exemple 3. Commençant par la dominante :



Néanmoins, dans certains cas, on pourra sacrifier l'établissement immédiat de la modalité pour obtenir une harmonie plus variée. Ainsi il n'y aurait pas grand inconvénient à substituer l'accord de *fa* à l'accord de *ré* initial dans le *Kyrie* ci-dessus, comme dans les exemples suivants, à la condition de ne pas trop tarder à faire entendre les accords essentiels du mode.



Outre ces trois notes, le chant peut commencer encore par l'*ut* inférieur, très-rarement par le *mi*, suivant l'observation d'Odon de Chuny, et par le *sol*. Lorsqu'il commencera par l'*ut* suivi de la finale, l'harmonie sera conforme à celle que nous allons indiquer pour les cadences finales. Même observation pour le *mi*; quant au *sol*, c'est à l'harmoniste à choisir l'accord le plus conforme à l'allure de la phrase et aux exigences de la modalité.

#### § 2. — Des cadences du 1<sup>er</sup> mode.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des cadences purement mélodiques, c'est-à-dire de celles qui consistent, suivant D. Jumilhac, en « certains sons ou notes propres à diviser chaque « mode ou pièce de chant en divers membres, et en faire la distinction. » (*La Science et la Pratique du Plain-chant*, p. 171.) Pour celles-ci, qui ne font que suspendre momentanément la période grégorienne, il n'y a pas de formule d'accompagnement déterminée. Le choix des accords dépend du mouvement de la phrase mélodique et de la succession des accords déjà entendus. Tout le monde comprend qu'il est impossible de donner des règles mathématiques de l'accompagnement du plain-chant, et que ce serait folie de prétendre assigner d'avance, et pour tous les cas, à chaque note l'harmonie qu'elle doit porter. Ce serait ôter tout essor à l'imagination et toute latitude au goût. Mais il n'en est pas moins vrai que l'observation de préceptes dérivant des lois mêmes de la tonalité donnera au plain-chant le caractère uniforme qu'il doit avoir, quelles que soient d'ailleurs les modifications de détail que l'instinct individuel pourra suggérer. Pour revenir aux cadences, à celles qui indiquent la conclusion

et le terme de la phrase grégorienne, le repos étant complet, il doit être exprimé dans l'harmonie aussi bien que dans la mélodie, et voilà pourquoi il faut que ce repos ait lieu sur l'accord de la finale. Or, comme c'est par l'assimilation qu'on a trop souvent faite des cadences finales du plain-chant aux cadences de l'harmonie moderne que la tonalité ecclésiastique a subi les plus graves atteintes, il est très-essentiel de rechercher les formules d'harmonie qui leur conviennent et qui diffèrent entre elles suivant la nature des éléments constitutifs des divers modes.

Les formules des cadences finales qu'on rencontre le plus souvent dans le premier mode sont les suivantes :



Il est à remarquer, pour ce qui est de la cadence indiquée au n° 1, que les organistes, obéissant pour ainsi dire à des habitudes manuelles, contractées dans la pratique usuelle de la musique moderne, et entraînés involontairement par le sentiment de la tonalité qui lui est propre, ont donné aux deux notes qui composent cette cadence la basse suivante :

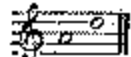


Ce qui, en restant fidèle à la tonalité grégorienne, donnerait les deux accords suivants :



C'est-à-dire deux accords mineurs que nous repoussons pour plusieurs raisons, dont voici les deux principales :

En premier lieu, parce que, partant toujours du principe qui veut que dans toute tonalité une bonne harmonie soit le résultat de quatre mélodies soumises aux mêmes lois et marchant simultanément, il est évident que la meilleure basse sera une de celles que fourniront les cadences habituelles de ce premier mode. Or

nous croyons pouvoir avancer que l'intervalle *la, ré* 

n'est jamais employé comme cadence finale dans le premier mode.

Nous repoussons en second lieu ces deux accords mineurs à cause de l'analogie presque complète qu'ils présentent avec la cadence parfaite de notre mode mineur; analogie qui nous les rend insupportables par la privation de la note sensible pour laquelle l'oreille moderne éprouve une si vive attraction, mais qui est en dehors de l'échelle et par conséquent de la tonalité du plain-chant. Aussi n'est-il pas sans intérêt de remarquer que les plus anciens harmonistes dont l'histoire ait enregistré les noms, si rapprochés qu'ils fussent du temps de la domination de la tonalité ecclésiastique, n'ont pas hésité à altérer l'*ut* par le dièse, c'est-à-dire à altérer, sans s'en rendre compte probablement, la tonalité sur les modes de laquelle leur génie s'exerçait. Ce qui, pour le dire ici, prouve que dès cette époque, qu'on peut approximativement fixer vers le milieu ou vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, cette tonalité ecclésiastique avait reçu des atteintes non moins réelles, non moins profondes que celles qu'elle reçut plus tard des innovations attribuées à Monteverde et à d'autres compositeurs du xvi<sup>e</sup> siècle (1).

Avant de donner l'harmonie qui convient à cette cadence, disons que l'altération qui s'y est glissée dès lors a entraîné, par la force de la logique, car l'oreille a la sienne, une altération bien plus grave, puisqu'elle porte sur une note du chant même, celle

(1) Lisez attentivement, dans le n° de mars 1865 de la *Revue de musique religieuse*, le deuxième article du savant M. Félix sur le *demi-ton dans le plain-chant*.



de la première note de la cadence n° 2, savoir *ut*, dont on a fait ainsi une véritable note sensible de notre mode mineur.



Disons donc que la seule manière d'accompagner la première cadence est celle-ci, cette basse *ut ré* étant d'ailleurs une des cadences mélodiques du mode :



Quant à la seconde cadence, on l'accompagnera par un renversement de la première :



ou bien encore dans certains cas ainsi :




C'est ici le cas d'observer que, de même qu'il y a une logique dans l'erreur, il y a une logique dans la vérité : si donc l'harmonie dont nous accompagnons la première cadence est pleinement justifiée par ce que nous avons dit ; si elle est telle enfin qu'on ne puisse en concevoir d'autre, l'accompagnement de la seconde cadence coule pour ainsi dire de source, puisqu'il n'est que le renversement de celui de la première.

Les troisième et quatrième cadences finales du premier mode ne doivent être considérées que comme des modifications des deux premières, en ce que la conclusion harmonique s'opère sur le *fa*, le *ré* n'existant dans la mélodie que par la loi en vertu de laquelle la terminaison complète a lieu sur la finale. En conséquence, l'harmonie de cette note pénultième *fa* devra faire entendre celle de l'accord de *ré*.



§ 3. — Du 2<sup>e</sup> mode, 1<sup>er</sup> plagal.

Le deuxième mode, étant le *plagal*, c'est-à-dire le *dérivé* ou l'*inverse* du premier authentique, a nécessairement de grandes analogies avec celui-ci, attendu que sa finale est la même. Mais par le transport au grave du tétracorde supérieur, le *si bémol* doit se présenter dans ce second mode plus rarement que dans le premier. En effet, l'échelle ou l'*ambitus* du premier mode étant de *ré à ré*, le *fa* et le *si* en occupent le centre et les rapports de ces deux notes doivent être fréquents; tandis que, l'échelle du second mode étant de *la à la*, le *si* y est relégué au grave, et par conséquent moins employé que s'il se rencontrait dans la région moyenne. Le bémol n'apparaît donc guère que dans les pièces qui dépassent la limite de l'échelle et atteignent jusqu'au *si* aigu. De plus, la dominante *la* du premier mode ne peut être, ainsi que nous l'avons vu, la dominante du deuxième mode dont elle occuperait le terme extrême à l'aigu. La dominante du second mode est *fa*. De tout ceci, il résulte que ce second mode présente un nouveau tour dans la mélodie; que celle-ci, au lieu de s'élever jusqu'à l'octave aiguë de la finale, ne s'élève plus qu'à la quinte *la*, mais en revanche descend à une quarte au-dessous de cette même finale, laquelle se trouve ainsi placée dans la région intermédiaire. Ces différences bien établies, le second mode rentre dans le premier par l'identité de la finale, et par suite par l'identité des cadences finales.

Nous ferons seulement observer que la cadence n<sup>o</sup> 2  comporte un accord de *fa* sur la première note, et que cet accord de *fa*, étant ici celui de la dominante, devient caractéristique de ce deuxième mode.

Exemple d'un morceau du second mode [1<sup>er</sup> plagal]. (Voir l'exemple ci-contre.)

EXEMPLE DU 2<sup>e</sup> MODE. (Ed. de Digne.)

2<sup>e</sup> MODE.  
4<sup>th</sup> Dom.  
Fin.

San - ctus, San - ctus, San - ctus,



Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth



Ple - ni sunt coe - li et ter - ra,



Glo - ri - â tu - â Ho - san - na



in ex - cel - sis



(1)  
Autre harmonie.



Triton évité. &c.

## MODE MIXTE.

## DIES IRAE.

(1<sup>re</sup> et 2<sup>de</sup>)

1<sup>er</sup> VERSSET.

Dies Irae dies il-la Sobel-se-clum in fa-vil-la

Feste Di-vid-cum Si-hyl-lâ.

2<sup>de</sup> Verset. *Quandus de même que le 1<sup>er</sup> Verset.*

3<sup>es</sup> Verset.

Tuba mirum spargens sonum Per-sepultura regionum

4<sup>es</sup> Verset. *Mors stupet de même que le 3<sup>es</sup> Verset.*

Cogit-ant-nes-an-te thronum.

5<sup>es</sup> Verset.

Li-ber scri-ptus pro-fer-tur

In-quo-so-lum conti-ne-tur. Unde-manus-pedi-ectur

6<sup>es</sup> Verset.

Up-de-nun-das ju-di-ce-m

ou autrement avec le terton-clef.

§ 4. — Du 1<sup>er</sup> mode mixte auquel donne lieu la réunion du 1<sup>er</sup> authentique et du 1<sup>er</sup> plagal.

Nous allons une fois pour toutes donner la règle générale sur laquelle repose l'accompagnement des modes mixtes. Il tombe sous le sens que cette règle consiste simplement en ceci, savoir : dans l'observation des règles de l'accompagnement du mode *impair*, pour les fragments de la mélodie qui appartiennent à l'authentique, et dans l'observation des règles de l'accompagnement du mode *pair*, pour les fragments de la mélodie qui appartiennent au plagal.

Du reste, les analogies que nous avons déjà remarquées entre les premier et second modes suffisent pour nous convaincre que l'accompagnement de leur mode mixte ne présente aucune difficulté.

Exemple de plain-chant appartenant au 1<sup>er</sup> mode mixte. (Voyez l'exemple ci-contre.)

On rencontre parfois dans le plain-chant des pièces dont certains fragments se rapportent à un mode tout à fait étranger au mode dans lequel elles sont écrites. Il arrive aussi qu'une phrase du premier mode se termine par une véritable cadence mélodique appartenant au neuvième mode (premier *in A*). C'est là le seul genre de modulation que comporte la tonalité ecclésiastique. On ne passe pas, dans le plain-chant, d'un ton dans un autre, ainsi que dans la musique moderne, mais bien d'un mode dans un autre mode. Lorsque l'un de ces cas se présentera, on tâchera de reconnaître la modalité de tous les membres de phrase pour appliquer à chacun l'harmonie convenable.

Tels sont les modes qu'on a désignés sous les noms de *mixtes*, *irréguliers*, etc.


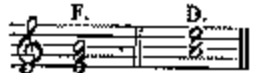
Les règles que nous venons de donner s'appliquent à tous les modes mixtes et irréguliers; nous n'y reviendrons plus dans les chapitres suivants.

## CHAPITRE III.

### DES 3<sup>e</sup> ET 4<sup>e</sup> MODES.

#### § 1. — Du 3<sup>e</sup> mode, 2<sup>e</sup> authentique.

La finale et la dominante de ce mode étant *mi* et *ut*

 , les accords que l'harmonie devra *rebattre* sont les accords parfaits que donnent ces deux notes : 

Pour bien établir d'abord la modalité, on commencera autant que possible par l'accord de *mi*, et on finira toujours par cet accord. Il est à remarquer qu'aucune pièce de plain-chant de ce mode ne commence par le *si*, qui en est également exclu comme dominante, selon la règle que nous avons fait connaître dans les Notions préliminaires, à savoir que la dominante ne peut jamais se rencontrer sur la *note variante*. L'accord parfait ne pourra donc être placé sur la note initiale qu'autant que cette note sera le *mi* ou le *sol*. Lorsque la note initiale sera le *fa*, si la seconde note est la finale *mi*, on aura au chant une des cadences finales du mode, qu'on accompagnera comme il va être dit ci-dessous. Si le chant commence par le *la*, on choisira l'accord qui conviendra le mieux à l'harmonie générale de la phrase, et enfin, s'il commence par un *ut*, cette note étant la dominante, on emploiera, si la phrase le comporte, l'accord de cette note modale.



Exemple de plain chant appartenant au 7<sup>e</sup> Mode.  
(Edition de Digue p.460.)

Voici toutefois une autre manière d'accompagner cette seconde cadence :

A - - - - - mi-n.

Pour ce qui est de la cadence n° 3, le *sol* faisant partie de l'harmonie de l'accord final de *mi*, il est évident que l'acte de cadence se fait sur cette note *sol*, et que le *mi* qui la suit n'est qu'une prolongation ou le complément de la terminaison. Voici l'harmonie de cette cadence :

Pe - - - ren-ai.


N° 3.

Toutefois, dans certains cas, et pour plus de variété, la cadence pourrait avoir lieu sur les notes *sol* et *mi*, ce qui donnerait alors l'harmonie suivante, qui caractérise d'ailleurs plus particulièrement le mode par la présence de l'accord de dominante.

ou bien

§ 3. — Du 4<sup>e</sup> mode, 2<sup>e</sup> plagal.

Comme tous les plagaux, ce mode diffère du précédent son authentique par sa dominante et par le transport au grave du tétracorde supérieur de l'échelle. La finale étant *mi*, comme

dans l'authentique, et la dominante étant *la*, les accords de ces deux notes  sont ceux qui doivent être la base et le soutien de l'harmonie.

Une pièce de ce mode peut commencer par une des notes suivantes :



Soit par tous les degrés de l'échelle, moins la note variante.

Si le morceau a pour note initiale le *mi* ou le *sol*, chacune de ces deux notes pourra être accompagnée par l'accord de la finale; l'*ut* et le *la*, et même le *mi*, pourront l'être par l'accord de la dominante; mais, nous le répétons, cette règle peut subir, selon les cas, diverses modifications. Le *ré* et le *mi*, formant les cadences naturelles de ce mode, ainsi que du mode précédent, seront accompagnés comme les cadences mêmes.

Voici quelques cadences empruntées à diverses pièces du 4<sup>e</sup> mode, qui ne diffèrent point des cadences de son authentique :



Po - - pu-lum su-um. Pec-ca-tis me-is.

Pro no-bis. Pro no-bis.

ou moins bien :

Il est bien entendu que celles de ces cadences dans lesquelles ou près desquelles intervient l'accord d'*ut* caractérisent plus particulièrement le 3<sup>e</sup> mode, et que celles où intervient l'accord de *la* caractérisent plus particulièrement le 4<sup>e</sup>.

(Voir, ci-après, l'exemple du 4<sup>e</sup> mode).



EXEMPLE DU 4<sup>ME</sup> MODE.

Doce: Fin:

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bonæ vo - lun - ta - tis

Lau - da - mus te Be - ne - di - ci - mus te

Autre exemple.

Doce: Fin:

Spe - ci - a - sa fac - ta es

et su - a - vis in de - li - ci - is tu - is

San - cta De - i Ge - ni - trix

## OBSERVATIONS

Sur les quatre premiers modes.

Avant de passer au cinquième mode et aux suivants, nous croyons devoir entrer dans quelques explications au sujet des harmonies propres aux cadences des quatre premiers modes.

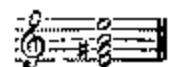
Si l'on y regarde de près, les troisième et quatrième modes, dont nous venons de parler, sont ceux de tous qui s'éloignent le plus de la tonalité moderne. En effet, des deux premières cadences mélodiques des premier et second modes *mi ré, ut ré*, la seconde seule est propre au plain-chant, la première appartient aux deux tonalités et convient à notre mode majeur aussi bien qu'à notre mode mineur. Il n'en est pas de même des deux premières des troisième et quatrième modes : *fa mi, ré mi*; elles appartiennent exclusivement au plain-chant, ce qui veut dire qu'elles sont complètement étrangères à nos deux modes modernes. Une gamme dont la tonique est à un demi-ton du degré qui la suit immédiatement en montant est sans exemple dans notre musique. Pour faire sentir ce que nous disons ici, prenons les trois séries suivantes de trois notes chacune :



On voit que dans *ut ré mi* il y a un ton entier de la première à la deuxième note, et de la deuxième à la troisième; que dans *ré mi fa* il y a un ton de la première note à la seconde, un demi-ton de la seconde à la troisième; que dans *mi fa sol* enfin, il y a un demi-ton de la première à la seconde note, et un ton de la seconde à la troisième. Or, de ces trois séries, la première est le commencement de l'échelle de notre mode majeur; la seconde commence notre mode mineur; la troisième n'est le com-

mencement d'aucun de nos modes; elle ne convient qu'au plain-chant.

Remarquez maintenant que les organistes et les accompagnateurs, ne pouvant se rendre raison, harmoniquement parlant, de ce demi-ton de *fa* descendant sur le *mi*, dans les cadences finales des troisième et quatrième modes, ont été conduits à considérer ce *mi* comme la dominante du ton de *la* mineur, et l'ont conséquemment accompagné par l'accord de *mi* majeur :

 auquel ils arrivaient soit par le *ré*, soit par le *fa*, de ces deux manières :



En sorte que les mélodies de ces troisième et quatrième modes devenaient des morceaux quelconques dans notre ton de *la* mineur, se terminant, pour ce qui est du quatrième (deuxième plagal), sur l'accord de dominante. Et cela est si vrai que dans le tableau des tons de l'Église appropriés aux tons de l'orgue, que l'on peut voir dans le *Dictionnaire* de Jean-Jacques Rousseau, on lit, au troisième ton, ces mots : *la mineur ou sol*, et au quatrième ton : *la mineur finissant sur la dominante*.

Ici les harmonistes ou organistes se montraient conséquents : dominés par la tonalité moderne, ils avaient, dans les premier et second modes, employé l'accord de dominante comme moyen de conclusion.



Dans les troisième et quatrième modes, c'est l'accord de do-

minante qui devenait conclusion. (*Voir l'avant-dernier exemple.*)

Il est incontestable que ces dernières cadences sont plus douces aux oreilles modernes; mais il n'est pas moins certain qu'elles détruisent radicalement la tonalité ancienne en effaçant les caractères distinctifs des quatre modes dont nous venons de parler. Il résulte de là une harmonie bâtarde qui n'est ni du plain-chant ni de la musique. Il faut donc se pénétrer de l'obligation étroite de ne s'écarter en rien de la première règle fondamentale, qui prescrit de *n'employer dans chaque mode que les sons de l'échelle*.

Il importe, dans la recherche du véritable système d'accompagnement du plain-chant, de se tenir en garde contre cette sorte d'*amollissement* auquel la tonalité moderne n'a que trop disposé notre oreille. Cette tonalité, par le mélange du chromatique avec le diatonique, a introduit dans la musique l'élément efféminé; et tous les envahissements de la tonalité moderne dans le chant grégorien n'ont eu pour principe que les répulsions, les révoltes de l'oreille contre la prétendue *dureté* du système ecclésiastique. Cette *dureté* est néanmoins inhérente au genre diatonique sur lequel repose ce chant. Si ce point avait besoin d'être démontré, nous invoquerions l'autorité de P. Martini, qui établit fort bien que le caractère du plain-chant est un caractère grave, ferme et vigoureux (*gravem, robustam et firmam indolem ostentat*), tandis que le genre chromatique, qui n'admet pas des tons entiers ainsi que le diatonique, a été exclus à cause de sa trop grande mollesse et de l'inconvenance de ses mélodies (*ob nimiam mollietatem, infamiae nota non caruit*) (1).

Il est incontestable que la véritable harmonie du plain-chant doit être autre que celle de la musique, puisqu'elle découle d'une tonalité toute différente, et il en résulte que certaines harmonies non-seulement justifiées, mais indispensables dans l'accompagnement du plain-chant, devront d'abord nous choquer et, comme dit très-bien M. de la Fage, paraître *offensantes pour notre oreille*, parce qu'elles se trouveront en contradiction avec le sentiment des règles de l'harmonie moderne. Ce qui ne veut dire nullement

(1) Voir *Saggio di contrapunto*, p. 30.

que celui qui doit accompagner le plain-chant peut s'abstenir d'être musicien; au contraire, la connaissance des deux tonalités est absolument nécessaire pour faire la distinction de l'une et de l'autre, saisir leurs caractères et fixer leurs limites.

Par ce qui vient d'être dit, nous avons justifié les harmonies proposées pour les deux premières cadences des troisième et quatrième modes :



harmonies, nous le répétons, les seules naturelles, ainsi que la troisième, que nous avons donnée plus haut. A les examiner de près, ce qui fait la dureté de ces deux cadences pour notre oreille, c'est que l'accord de ré mineur implique, dans la gamme à laquelle il appartient, le si bémol, et que l'accord de mi mineur implique de la même manière le fa dièse. Mais, encore un coup, il faut que le sentiment de nos gammes disparaisse de l'harmonie du plain-chant, comme il disparaît dans la mélodie.

Nous parlons non-seulement pour ceux qui, du milieu de la tonalité moderne, transportés tout à coup dans la tonalité ecclésiastique, sont tentés de ne voir rien que de choquant et de barbare dans celle-ci; mais encore pour ceux même qui, tout en pensant sincèrement s'en être faits les soutiens, sont néanmoins dominés à leur insu par les tendances de leur oreille façonnée aux délicatesses de l'art moderne. Quelques-uns se récrieront peut-être contre les harmonies des deux premières cadences des troisième et quatrième modes; mais nous espérons que le caractère étrange de ces harmonies ne fera sur leur oreille qu'une impression passagère; bien mieux, nous sommes convaincus que non-seulement ils s'y accoutumeront, mais encore qu'ils finiront par les trouver belles. Qu'y a-t-il en effet ici dans l'harmonie qui ne se trouve déjà en germe dans la mélodie?

Cette logique invincible des faits musicaux, qui nous domine malgré nous, une fois que nous avons ouvert une issue à la to-

nalité mondaine, nous entraîne d'une manière non moins irrésistible si nous rentrons dans les conditions rigoureuses de la tonalité grégorienne. Ces duretés, avant de vous blesser dans l'harmonie, devraient vous choquer d'abord dans les cadences mélodiques, non-seulement des 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> modes, mais, comme nous le verrons aussi plus tard, dans celles des 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup>, qui s'opèrent de la sous-finale à la finale au moyen de l'intervalle d'un ton et non d'un demi-ton. S'il faut donc que notre oreille fasse déjà un effort pour se familiariser avec ces intervalles d'un ton montant et d'un demi-ton descendant sur la finale dans la mélodie du plain-chant, pourquoi se refuserait-elle à les accepter à la basse ou à l'une des parties intermédiaires?

Concluons en disant que ce que nous avons appelé des *duretés* dans les cadences mélodiques comme dans les harmonies que ces cadences déterminent naturellement et *virtuellement*, ne sont réellement telles que pour les oreilles dont l'éducation grégorienne n'est pas faite. C'est là, au contraire, une source de grandes beautés, et ces harmonies, rudes et âpres au premier abord, portent une empreinte singulière de majesté calme, de simplicité mâle, qui se concilie merveilleusement avec une expression d'une auguste placidité et d'une onction séraphique. Elles planent au-dessus de la région obscure dans laquelle nous vivons. Ce sont les harmonies des âmes, et non celles des corps. Elles respirent la mort, il est vrai, la mort de ce qui est terrestre, mais elles racontent les joies ineffables de la vie qui ne doit point finir. C'est là ce qui donne au plain-chant ce caractère incommunicable que l'art mondain s'efforcera vainement de s'approprier, et qui, complètement effacé dans les tentatives d'accompagnement qu'on a faites jusqu'à ce jour, reprend son lustre dans l'harmonie dont nous donnons les règles.

## CHAPITRE IV.

### DES 5<sup>e</sup> ET 6<sup>e</sup> MODUS

#### § 1. — Du 5<sup>e</sup> mode, 3<sup>e</sup> authentique.

La finale du 5<sup>e</sup> mode étant *fa*, et sa dominante *ut* :



ce qui donne lieu aux deux accords suivants :




ce mode ne diffère de la gamme du ton de *fa* de notre mode majeur que par le *si* qui est naturel dans son échelle. Mais, comme le *si* se trouve placé vers le milieu de cette échelle, et qu'il est par conséquent en rapport fréquent avec la finale, il arrive que certaines pièces du 5<sup>e</sup> mode semblent avoir été composées dans notre mode majeur. Néanmoins ne perdons pas de vue que cette ressemblance ne repose que sur une altération accidentelle introduite dans le seul but d'éviter le triton.

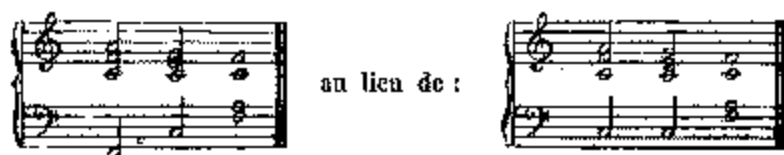
C'est ici le lieu de nous élever contre la mauvaise habitude qu'on a généralement prise de mettre un *bémol* à la clef dans ce mode. Dans le cas même où tous les *si* d'une pièce se trouveraient en rapport de triton, le *bémol* ne doit être marqué qu'accidentellement.

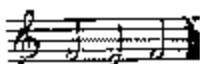
Cette mauvaise méthode a contribué à introduire des *si bémols* de trop jusque dans les pièces où cet accident ne doit pas figurer du tout.

La finale et la dominante de ce mode se rapportant identiquement à la tonique et à la dominante de notre mode majeur, il s'ensuit que, dans les pièces où tous les *si* sont *bémols*, l'harmonie pré-

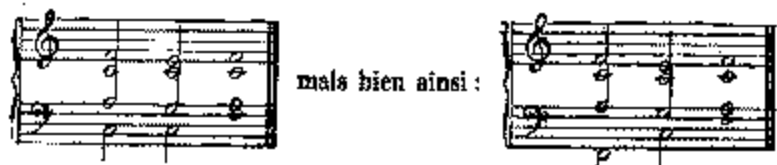
sentera naturellement les plus grands rapports avec celle d'un accompagnement du système moderne en accords parfaits. On pourra, comme dans les autres modes, y employer au besoin quelques accords de sixte; mais on devra éviter toutefois le second renversement de l'accord parfait, c'est-à-dire l'accord de quarte et sixte, auquel on pourrait être amené dans ce mode par celles des cadences qui sont mélodiquement identiques aux cadences de notre mode majeur. L'introduction de cet accord dans la musique, étant relativement moderne, donnerait au plain-chant l'allure et la phraséologie de l'art profane; ce qui ne pourrait avoir lieu qu'au détriment du caractère propre au chant d'église. Ainsi, lorsque dans le chant on trouvera pour conclusion de la phrase,

 on accompagnera ainsi :



Il en est de même de celle-ci 

qu'il ne faudra pas accompagner par les accords :



Mais, s'il arrive que tous les *si* d'une pièce ne soient pas bé-mols, alors la tonalité reprend ses droits; en d'autres termes, de l'exception nous revenons à la règle. Les diverses parties de l'accompagnement devront se comporter comme la mélodie elle-même, et le *si bé-mol* n'y sera introduit, comme dans les autres modes, que pour éviter la relation de triton.

Les pièces de ce mode commencent ordinairement par les no-

tes *fa, la et ut*, notes qui toutes appartiennent à l'accord final. On trouvera quelques pièces pourtant commençant par *sol*, qui appartient à l'accord de dominante.

Exemple de cadences finales du 5<sup>e</sup> mode.

(Édition de Rennes.)



(Voir l'exemple ci-après.)

EXEMPLE DU 5<sup>e</sup> MODE.

SANCTUS.

(Edition de Nivers.)

5<sup>e</sup> MODE.

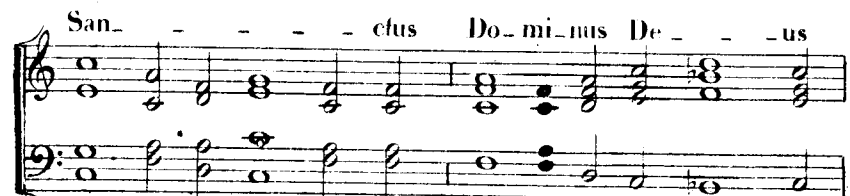
Dom:  
Fin:

A small musical notation block showing a treble clef with a whole note chord (D4, F4, A4) labeled 'Dom:' and a whole note chord (D4, F4, A4) labeled 'Fin:'.

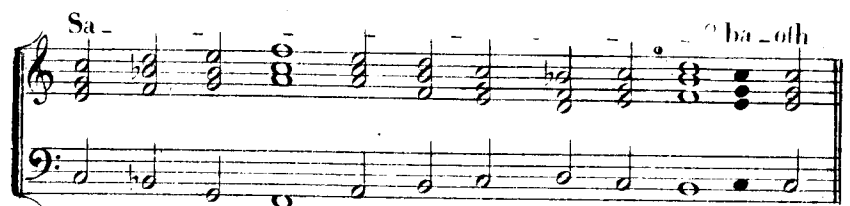
San - ctus San - ctus

The first system of musical notation for the Sanctus. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a whole note chord (D4, F4, A4) followed by a half note chord (D4, F4, A4) and a whole note chord (D4, F4, A4). The bass staff has a whole note chord (D3, F3, A3) followed by a half note chord (D3, F3, A3) and a whole note chord (D3, F3, A3). The lyrics 'San - ctus San - ctus' are written above the treble staff.

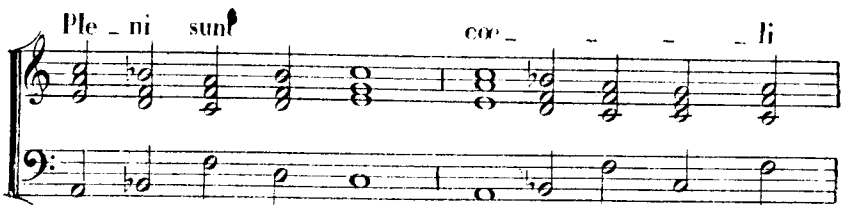
San - ctus Do - mi - nus De - us

The second system of musical notation for the Sanctus. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a whole note chord (D4, F4, A4) followed by a half note chord (D4, F4, A4) and a whole note chord (D4, F4, A4). The bass staff has a whole note chord (D3, F3, A3) followed by a half note chord (D3, F3, A3) and a whole note chord (D3, F3, A3). The lyrics 'San - ctus Do - mi - nus De - us' are written above the treble staff.

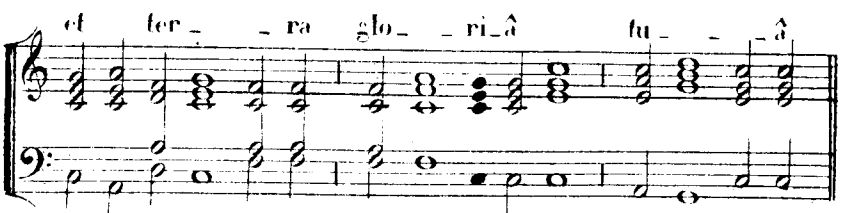
Sa - ba - oth

The third system of musical notation for the Sanctus. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a whole note chord (D4, F4, A4) followed by a half note chord (D4, F4, A4) and a whole note chord (D4, F4, A4). The bass staff has a whole note chord (D3, F3, A3) followed by a half note chord (D3, F3, A3) and a whole note chord (D3, F3, A3). The lyrics 'Sa - ba - oth' are written above the treble staff.

Ple - ni sunt coe - li

The fourth system of musical notation for the Sanctus. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a whole note chord (D4, F4, A4) followed by a half note chord (D4, F4, A4) and a whole note chord (D4, F4, A4). The bass staff has a whole note chord (D3, F3, A3) followed by a half note chord (D3, F3, A3) and a whole note chord (D3, F3, A3). The lyrics 'Ple - ni sunt coe - li' are written above the treble staff.

et ter - ra glo - ri - a tu - a

The fifth system of musical notation for the Sanctus. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a whole note chord (D4, F4, A4) followed by a half note chord (D4, F4, A4) and a whole note chord (D4, F4, A4). The bass staff has a whole note chord (D3, F3, A3) followed by a half note chord (D3, F3, A3) and a whole note chord (D3, F3, A3). The lyrics 'et ter - ra glo - ri - a tu - a' are written above the treble staff.

Ho - san - na

in ex - cel - sis

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

no - mi - ne Do - mi - ni

Ho - san - na

in ex - cel - sis

§ 2. — Du 6<sup>e</sup> mode, ou 3<sup>e</sup> plagal.

Dans ce mode, malgré l'emploi fréquent du *si bémol*, l'analogie avec notre mode majeur devient moins sensible ; effectivement, le *fa* est finale comme dans le précédent, mais la dominante est *la*, ce qui donne lieu à l'emploi fréquent de l'accord qui pour nous est l'accord de *la* mineur.

Quant aux cadences, elles sont absolument les mêmes que celles du 5<sup>e</sup> mode.

Voici l'accompagnement de quelques cadences de ce mode :

Cor - - de.      Cor - - de.

ou

(Voir, ci-après, l'exemple au 6<sup>e</sup> mode.)



# EXEMPLE DU 6<sup>m</sup>: MODE.

## AGNUS

Pour les Fêtes du rite double.

Dom:  
Fin:

A - - - gnus De - i

qui tol - lis

pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

no - - - - - bis

A - gnus De - i qui tol - lis

pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

no - bis

A - gnus De - i

qui tol - lis


pec - ca - ta mun - di

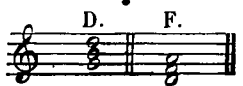
do - na no - bis pa - cem.

## CHAPITRE V.

DES 7<sup>e</sup> ET 8<sup>e</sup> MODES.

§ 1. — Du 7<sup>e</sup> mode, 4<sup>e</sup> authentique.

La finale du 7<sup>e</sup> mode est *sol*, et sa dominante *ré*: 

les accords qu'on devra employer le plus souvent dans son accompagnement seront donc les suivants : 

Les pièces de ce mode peuvent commencer par sa finale *sol*, par sa quarte *ut*, moins souvent par sa dominante *ré*, plus rarement encore par sa tierce *si*.

Lorsque la note initiale sera *sol*, *si* ou *ré*, on pourra l'accompagner par l'accord de la finale; lorsqu'elle sera *ut*, on choisira l'accord qui conduira le mieux à la note suivante.

§ 2. — Des cadences du 7<sup>e</sup> mode.

Les cadences finales du 7<sup>e</sup> mode sont les suivantes :

1. 2. 3. 4.



Accompagnement du n° 1.

Et e - - xal - ta - vit hu - mi - les.

N° 1.

Accompagnement du n° 2.

Exemple tiré de la prose *Lauda, Sion* :

A - - - - - men.

N° 2.

Accompagnement du n° 3.

*Alleluia* de la même prose :

Al - le - - - - lu - - - - - ta.

N° 3.

Accompagnement du n° 4.

No - - - mi - ni tu - o.

N° 4.

(Voir l'exemple ci-contre.)

EXEMPLE DU 7<sup>ME</sup> MODE.

*In festo S. Ametis*

(Ed: de Nivers de 1754, page 546.)

Dom:   
 Fin:

Qu - que pru - - - den - les

vir - - - gi - nes ac - ce - pe - - - rant

o - - - le - um in va - - sis su - - - is

cum lam - - pa - - - di - bus

me - - di - â au - tem no - - - - - cte



donne par cela même à l'harmonie un cachet d'ancienneté et une physionomie qui conviennent parfaitement au plain-chant.

Autres cadences.

In ex - cel - - - - sfs.

Page 306 (Digne.)  
jus.

E - - - - -

Nos - - - - - tris.

(Passez à l'exemple du 8<sup>e</sup> mode, Sanctus.)

EXEMPLE DU 8<sup>ME</sup> MODE.

SANCTUS

des Dimanches et Fêtes dans l'année.

8<sup>e</sup> MODE.

Orgue.

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li  
 et ter - ra glo - ri - à tu - à:  
 Ho - san - na in ex - cel - sis

OBSERVATIONS

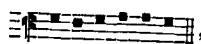
Sur les quatre derniers Modes.

Arrêtons-nous encore ici pour faire quelques observations sur les quatre derniers modes, comme nous avons fait pour les quatre premiers. Nous avons vu que des altérations s'étaient glissées dans ceux-ci, par l'adjonction de l'*ut dièse* aux cadences finales du premier authentique et de son plagal, et par l'adjonction du dièse au *sol* de l'accord final du troisième authentique et de son plagal également. Nous pouvons remarquer que les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> modes ont subi à leur tour des altérations de même nature. Le 5<sup>e</sup> mode, celui de tous qui se rapproche le plus de notre tonalité, et qui se confond même entièrement avec notre mode majeur, lorsque le *si* est affecté du bémol pour éviter la relation de triton, le 5<sup>e</sup> mode, disons-nous, présentant dans son échelle, du 7<sup>e</sup> degré à la finale, un demi-ton *mi fa*, il en résulta que l'oreille, s'étant habituée à la série exceptionnelle et par cela même étrangère à la tonalité régulière du plain-chant : *fa, sol, la, si bémol, ut, ré, mi, fa*, fut amenée instinctivement et par analogie à altérer le 7<sup>e</sup> mode par l'adjonction du dièse au *fa*, sans s'apercevoir que ce mode, ainsi confondu, quant à son échelle, avec le 5<sup>e</sup>, n'avait plus de raison d'être et se trouvait par le fait anéanti. Car, il est facile de le voir, il y a identité complète, à un degré de distance, entre les deux échelles suivantes :

Plusieurs théoriciens veulent justifier l'emploi du *fa dièse* dans les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> modes, en s'appuyant sur un texte de Guido d'Arezzo, dont l'interprétation est d'ailleurs douteuse et contestée. Ce texte, alors même qu'il se rapporterait réellement à l'emploi du *fa dièse* nous paraîtrait plus favorable à l'opinion de ceux qui, comme

nous, repoussent le *fa dièse* comme une altération de la tonalité, qu'à l'opinion de ceux qui l'admettent comme adoucissement (1).

Quoi qu'il en soit, ne perdons pas de vue que la théorie de tous les temps et de tous les lieux n'a jamais admis qu'une note variable, le *si*, par la raison, encore une fois, que cette note, étant la seule qui puisse se trouver en relation de triton avec une autre note de l'échelle (le *fa*), ce qui constitue le cas du *diabolus in musica*, est aussi la seule qui doit être adoucie par le bémol. Ce n'est pas au moment où la tonalité ecclésiastique soutient la guerre la plus acharnée que lui ait jamais déclarée l'art mondain, qu'elle peut se désarmer elle-même par l'adoption d'un élément tout à fait hétérogène et qui viole sans raison aucune l'ordre diatonique sur lequel repose le système du plain-chant. Si le *fa dièse* a pu être parfois toléré, alors qu'il était permis de ne pas entrevoir les conséquences qui devaient découler de son admission dans le plain-chant, son introduction serait aujourd'hui une fatale et déplorable concession aux exigences de la tonalité moderne. Nous nous garderons de tomber dans un piège d'au-

(1) « Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nil nocet; sæpe autem magis placet liquescere. » (*Microlog.*, cap. xv. Ms. de Saint-Evrout.) Ce qui, pour les élèves, peut être traduit ainsi : « Si vous voulez faire entendre pleinement le *fa naturel* sur , il n'y a aucun inconvénient; mais souvent il est plus agréable de faire entendre le *fa dièse*. » D'après ce texte ainsi entendu, Guido approuverait ceux qui font le *fa naturel*; et, quant au *fa dièse*, il reconnaît qu'il a plus de douceur, ce qui est vrai. Mais il n'est d'ailleurs nullement prouvé que le mot *liquefcere* veuille dire faire le demi-ton (1). C'est précisément ce mot *liquefcere* qu'il s'agit de définir; c'est là le *quod erat demonstrandum*, attendu que nous voyons ce mot employé dans mainte autre phrase de Guido, où il est impossible de lui donner la signification de *hausser d'un demi-ton*. Il est vrai que D. Jumilhac a dit, d'après ce texte : « Ce que quelques musiciens disent se faire si naturellement (le demi-ton) dans ces sortes de cadences que ceux mesmes qui n'y font aucune réflexion le pratiquent ainsi, non-seulement aux cadences finales, mais mesmes lorsqu'elles se rencontrent en d'autres endroits : » (*La Science et la Pratique du plain-chant*, p. 189) (2). Puisque quelques musiciens faisaient le demi-ton si naturellement et sans aucune réflexion, n'est-ce pas dire qu'ils étaient, à leur insu, livrés aux suggestions de la tonalité mondaine?

(1) Voir, dans la 2<sup>e</sup> partie de la 4<sup>e</sup> année de la *Revue de musique religieuse* de M. Danjou, publiée en 1854, la remarquable discussion de M. l'abbé Petit sur la signification de ce mot, p. 113.

(2) Un magnifique vol. in-4<sup>o</sup>, chez E. REPOS, Paris.

tant plus habilement tendu que c'est cette même tonalité moderne qui agit sur nos oreilles par voie d'insinuation.

La tonalité grégorienne triomphera, nous l'espérons bien; elle triomphera dans le sanctuaire, son véritable domaine; elle y régnera glorieusement et sans partage, mais à la condition *sine quâ non* de rester elle-même, revêtue de son propre éclat, pure de tout mélange et de tout alliage. Là est sa puissance, et là sa beauté.

Qu'on n'allègue donc plus en faveur du *fa dièse* une raison tirée de l'euphonie et une autre raison tirée de la nécessité d'éviter le triton. Quant à nous, nous déclarons que c'est violer les lois fondamentales du plain-chant que d'employer le *fa dièse* dans certaines cadences, et nous n'hésitons pas à dire que les partisans de cette prétendue euphonie sont ceux dont les organes émoussés par les impressions efféminées de la tonalité moderne sont incapables de s'identifier avec les éléments et les données de la tonalité ancienne. Il n'est que trop vrai que ceux qui réclament la présence du *fa dièse* dans le 8<sup>e</sup> mode sont séduits, à leur insu, par la fausse analogie que ce mode, par sa finale, présente avec notre ton de *sol* majeur, et c'est sous l'impression et avec la préoccupation de notre gamme de *sol* qu'ils apprécient les mélodies de ce 8<sup>e</sup> mode. Dans une disposition semblable, le *fa naturel* doit les choquer et leur sembler moins euphonique que le *fa dièse*. Mais, si ces musiciens s'attachaient à rechercher plutôt l'analogie de ce 8<sup>e</sup> mode, non avec notre ton de *sol*, mais avec notre ton d'*ut*; s'ils s'appliquaient à considérer le *sol*, notre dominante, comme finale, et l'*ut*, notre tonique, comme dominante, ils verraient disparaître à l'instant les prétendues difficultés d'accompagnement de ce mode, et se convaindraient que le *fa naturel* seul y est véritablement euphonique.

Pour ce qui est de la nécessité d'éviter le triton, cette raison tombe d'elle-même, puisque les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> modes sont soumis, comme les autres, à la loi commune, qui veut que le triton soit évité par l'emploi du *si bémol*. D'ailleurs, dans un grand nombre de cas, le *fa*, altéré par le dièse, ne ferait disparaître le triton qu'en amenant une relation de quinte mineure de *fa dièse* à *ut*, comme on peut le voir dans l'exemple suivant, tiré de la pièce du Graduel, dont nous avons donné l'harmonie à la fin du





## CHAPITRE VI.

### DE LA TRANSPOSITION DES MODES.

Avant d'aborder la transposition des modes, nous signalerons de nouveau la mauvaise habitude qu'ont certains organistes d'assimiler les modes du plain-chant à quelques-uns de nos tons modernes, et par suite d'introduire dans la notation grégorienne des accidents qui ne doivent pas s'y rencontrer. Ainsi, ayant confondu, comme nous l'avons déjà observé, les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> modes avec notre ton de *ré mineur*, les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> modes avec le ton de *la mineur*, les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> avec le ton de *fa majeur*, et les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> avec le ton de *sol* (1), ils ont été amenés à armer la clef tantôt d'un bémol, tantôt d'un dièse, comme s'ils avaient eu à écrire dans notre système moderne. Cette erreur en entraîne nécessairement d'autres dans la pratique de la transposition des modes.

Une des parties les plus difficiles de l'art de l'accompagnateur est, sans contredit, la transposition des modes; il devra s'y exercer avec soin dès l'instant qu'il aura acquis l'habitude de l'harmonie qui convient à chacun de ces modes en particulier: car il ne suffit pas de savoir appliquer l'harmonie aux notes telles qu'elles sont indiquées sur le livre; il faut encore pouvoir transposer une pièce de plain-chant, c'est-à-dire en hausser ou en

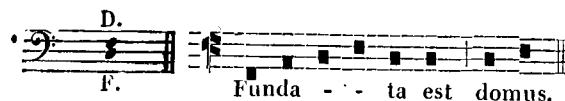
---

(1) Ce qui revient exactement à réduire les modes du plain-chant à nos deux modes majeur et mineur, puisque dans notre tonalité il n'y a aucune différence entre *ré mineur* et *la mineur* quant à la modalité, comme il n'y en a aucune sous le même rapport entre *fa majeur* et *sol majeur*.

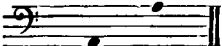
baisser plus ou moins le diapason, selon l'étendue des voix qu'on a à sa disposition. Les diverses pièces du plain-chant étant toutes écrites dans les échelles naturelles des différents modes, certaines pièces conviennent aux voix graves, d'autres aux voix élevées; d'où la nécessité de les transposer plus haut ou plus bas, selon la circonstance. Cette transposition à l'aigu ou au grave pourra être d'un demi-ton, d'un ton, quelquefois de plusieurs tons.

Indiquons le moyen pratique le plus simple de déterminer le nombre et la nature des accidents qui devront figurer à la clef du morceau transposé pour conserver l'ordre des intervalles du mode naturel. Il suffit pour cela de comparer la finale du mode quel qu'il soit dans son ton naturel, c'est-à-dire *sans accidents à la clef*, enfin tel qu'il se trouve dans le livre, de comparer cette finale, disons-nous, à la tonique de notre mode majeur, également dans son ton naturel, savoir, *ut*.

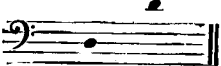
Prenons pour exemple une pièce du 2<sup>e</sup> mode, le plus grave de tous, un répons de la fête de la Dédicace :



En parcourant ce chant dans son entier, nous reconnaitrons que la note la plus basse est un *la*, et la note la plus élevée l'octave de

ce *la*  et que, si l'on veut le faire chanter

par des ténors, il sera nécessaire de le hausser au moins d'une quarte, de manière qu'il soit renfermé dans l'intervalle des deux

notes *ré* et *ré* : 

La finale *ré* haussée d'une quarte deviendra *sol*. Procédons maintenant par comparaison : de la finale *ré* à notre ton d'*ut* majeur (que nous avons pris ci-dessus pour type du ton naturel sans accidents à la clef), il y a un ton en descendant. De notre nouvelle finale *sol*, en descendant d'un ton, nous aurons *fa*. Or, dans notre tonalité, le ton de *fa* porte le *si bémol* à la clef.

Ainsi, en accompagnant à une quarte plus haut la pièce qui nous occupe, le *si bémol* à la clef sera supposé.

Mais, comme dans la plupart des livres de plain-chant le mode n'est pas indiqué, et que le maître de chapelle et l'organiste n'ont pas toujours le temps de le reconnaître, on pourra se servir d'un procédé plus expéditif, mais qui présente l'inconvénient grave de ne pas faire connaître la finale et la dominante, et par conséquent de laisser la modalité indécise. Il n'y a pour cela qu'à comparer la note initiale elle-même à notre tonique *ut*, au lieu de comparer à ce même *ut* la finale qu'on n'a pas eu le temps de chercher. Ce moyen, que nous ne donnons que comme pis-aller et dont on ne devra pas abuser, a, comme le premier, l'avantage d'indiquer exactement les accidents qu'il faudra supposer à la clef, afin d'éviter par là tout mélange des échelles anciennes et des échelles modernes.

Reprenons maintenant notre exemple pour opérer la même transposition à la quarte par ce second procédé. La note initiale de ce plain-chant est *la*; notre tonique *ut* est une tierce mineure au-dessus. Ce *la* haussé d'une quarte va devenir *ré*; la note qui devra déterminer la nature et le nombre des accidents se trouvera à une tierce mineure de ce *ré*; cette note est *fa*, et, comme dans l'exemple précédent, le *si bémol* à la clef se trouvera encore indiqué. Lorsqu'on se sera quelque peu exercé à la pratique de la transposition, on reconnaîtra qu'il faut se bien garder, pour déterminer le nombre des accidents qui doivent être placés à la clef, de comparer le ton transposé au ton moderne qui semble lui correspondre, et que, dans toute transposition bien faite, il se trouvera toujours un accident de plus ou de moins que ceux qu'on serait tenté de supposer.

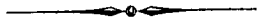
Pour nous résumer, nous ferons remarquer que les deux premiers modes, ayant pour finale *ré*, se trouvent exactement à un ton de distance de notre ton d'*ut*, qui, comme tous les modes du plain-chant, est sans accidents à la clef; par conséquent, pour ces deux premiers modes, il faudra chercher, à un ton au-dessus de la nouvelle finale qu'on aura choisie, le ton moderne qui indiquera le nombre d'accidents dont la clef devra être armée. Ainsi, si l'on prend *mi bémol* pour note finale, ce sera *ré bémol* qui indiquera le nombre des accidents.

Pour les transpositions des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> modes, dont la finale est à une tierce majeure au-dessus de ce même ton d'*ut*, c'est à une tierce majeure au-dessous de la finale choisie qu'on trouvera le ton moderne indiquant le nombre et la nature des accidents. Par exemple, si, au lieu de *mi*, on choisit pour finale *sol*, ce sera le ton de *mi bémol* qui indiquera le nombre des accidents.

Pour les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> modes, dont la finale est à une quarte au-dessus d'*ut*, c'est à une quarte au-dessous qu'il faudra chercher le ton moderne.

Et enfin, pour les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> modes, la finale étant à une quinte au-dessus d'*ut*, c'est à une quinte au-dessous de la finale choisie qu'on trouvera également le ton moderne.

Dans les transpositions que l'on opérera, il faudra se garder de celles qui amèneraient un trop grand nombre d'accidents à la clef.



## CHAPITRE VII.

### DE L'ACCOMPAGNEMENT DE LA PSALMODIE.

Nous rappellerons ici que la psalmodie se faisant principalement sur la dominante et les notes qui en sont voisines, il y a deux espèces de terminaisons : celles qui aboutissent à la finale et qui sont dites *terminaisons complètes* ; celles qui, finissant au-dessus ou au-dessous, sont appelées *terminaisons incomplètes*. La raison de ces dernières est que, le psaume et l'antienne faisant un même corps, comme il a été dit, l'antienne est le membre par lequel la psalmodie reçoit son complément. C'est donc le mode de l'antienne qui détermine celui de la formule psalmodique. On suivra pour la psalmodie les règles qui nous ont servi de guide pour l'accompagnement des autres chants, et nous croyons utile pour terminer de donner ici les accompagnements de cette partie si importante de l'office divin.

# LES DIVERS MODES

du chant des Psaumes et des Cantiques.

## PREMIER MODE

(Ed. de Digne.)

avec ses conclusions.

### INTONATION SOLENNELLE.

Dominante.  
Finale.

Dixit Do-mi-nus Do-mi-no me-o.

Se-de a dextris (1) meis 2 A dextris me-is

3 A dex-tris me-is 4 A dex-tris me-is.

5 A dex-tris me-is 6 A dextris me-is. Magni-ficat.

### INTONATION SIMPLE.

Dixit Do-mi-nus Do-mi-no me-o. Magni-ficat.

(1) me-is  
Autre manière.

Aux Fêtes solennelles, on fait, dans quelques Eglises, une plus grande médiate aux 1<sup>re</sup> et 6<sup>e</sup> Modes.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us

**DEUXIÈME MODE.**

INTONATION SOLENNELLE.

Dom: Fin: Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

Se - de a dex - tris me - is Ma - gni - fi - cat

INTONATION SIMPLE.

Di - xit Do - mi - nus Ma - gni - fi - cat

Aux fêtes solennelles, au 2<sup>e</sup> Mode.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us

**TROISIÈME MODE.**

INTONATION SOLENNELLE.

Dom: Fin: Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

Se - de a dex - tris me - is. 2 A dextris me - is.

3 A dextris me - is. A dextris me - is Magni - fi - cat.

INTONATION SIMPLE.

Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o. Magni - fi - cat.

Aux fêtes solennelles au 3<sup>e</sup> Mode.

Magni - fi - cat. Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus meus.

### QUATRIÈME MODE.

INTONATION SOLENNELLE.

Dom: Fin: Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o. \*

Se - de a dex - tris me - is. 2 A dextris me - is.

3 A dex - tris me - is 4 A dex - tris me - is Magni - - fi - cat.

INTONATION SIMPLE.

Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o Magni - fi - cat.

### CINQUIÈME MODE.

INTONATION SOLENNELLE.

Dom: Fin: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o. \*

Se - de a dex - tris me - is Ma - gni - fi - cat.

INTONATION SIMPLE.

Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o \* Magni - fi - cat.

### SIXIÈME MODE.

INTONATION SOLENNELLE.

Dom: Fin: Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o.

Se - de a dex - tris me - is Ma - gni - - fi - cat.

INTONATION SIMPLE.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o \* Magni - fi - cat.

## SEPTIÈME MODE.

INTONATION SOLENNELLE.

Dom: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o.

Fin:

Se - de a dex - tris me - is. 2 A dex - tris me - is.

3 A dex - tris me - is. 4 A dex - tris me - is.

5 A dex - tris me - is. Ma - gni - fi - cat.

INTONATION SIMPLE.

Dixit Do - minus Do - mi - no me - o. Ma - gni - fi - cat.

## HUITIÈME MODE.

INTONATION SOLENNELLE.

Dom: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o.

Se - de a dex - tris meis 2 A dex - tris meis Magni - fi - cat.

INTONATION SIMPLE.

Dixit Do - minus Do - mi - no me - o \* Magni - fi - cat.

*Intonation du 1er Mode irrégulier:*

In ex - i - tu Is - ra - el de Aegyp - to

Do - mus Ja - cob de po - pu - lo bar - ba - ro

# LES DIVERS MODES

des Gloria Patri des Introit.

(Ed. de Digne.)

## PREMIER MODE.

Dominante.  
Finale.

Glo - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - - tui San - cto Si - cut e - rat

in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

et in se - cu - la se - - cu - lo - rum A - - men.

## DEUXIEME MODE.

Dom.  
Fin.

Glo - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - - ri - - tui San - - cto

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

et in se - cu - la se - cu - lo - - rum A - - - men.

## TROISIEME MODE.

Dom.  
Fin.

Glo - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - tui San - cto Sicut e - rat in prin - ci - pi - o

et nunc et sem - per et in se - cu - la

se - - cu - lo - rum A - men A - men

ou mieux encore au point de vue de la modalité.  
à - - - men.



**QUATRIÈME MODE.**

Dom: Fin: Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - - tui San - cto Si - cut e - rat

in pri - ci - pi - o et nunc et sem - per

et in se - cu - la se - cu - lo - rum A - men

**CINQUIÈME MODE.**

Dom: Fin: Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - li - o

et Spi - ri - tu - i Sancto Sicut ve - rat in princi - pi - o

et nunc et semper et in se - cu - la se - cu - lo - rum Amen

**SIXIÈME MODE.**

Dom: Fin: Glo - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - tu - i Sancto Si - cut e - rat in princi - pi - o

et nunc et semper et in se - cu - la se - cu - lo - rum Amen

## SEPTIÈME MODE.

Dom: Fin: Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - tu - i San - cto

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

et nunc et sem - per

et in se - cu - la se - cu - lo - rum A - men

## HUITIÈME MODE.

Dom: Fin: Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - tu - i San - cto

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

et nunc et sem - per

et in se - cu - la se - cu - lo - rum A - men

# TE DEUM.

42. MODE.

Dum:

Fin:

Te De - - um lau - da - - mus

Te Do - minum cónfi - te mur Te æ - ternum Pa - trem

omnis &amp; San - - ctus San - - ctus &amp;

Te glo - ri - o - - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus &amp;

Sanctum quo - que Pa - ra - cle - tum spi - ri - tum

Ac - ter - na fac cum sanctis tu - is

in glo - ri - â nu - me - ra - - - ri

Sal - - - vum &amp; Per sin - gu - los di - es &amp;

non con - fun - dar in æ - - ter - - num

Accompagnement des formules des huit modes  
telles que D. JUMILHAC les a données d'après  
GUIDO D'AREZZO.

### PREMIER MODE.

Dom: PRI - - MEM que - ri - te re - gnum De - i.  
Fin:

### DEUXIÈME MODE.

Dom: SE - CUN - DUM autem si - mi - le est hu - ic.  
Fin:

### TROISIÈME MODE.

Dom: TER - TI - A di - e est quod hoc fac - ta sunt.  
Fin:

### QUATRIÈME MODE.



Dom: QUAR - TA vi - gi - li - a ve - nit ad e - os.  
Fin:

### CINQUIÈME MODE.


Dom: QUIN - QUE pru - den - tes in - tra - ve - runt  
Fin:

ad nup - ti - as.

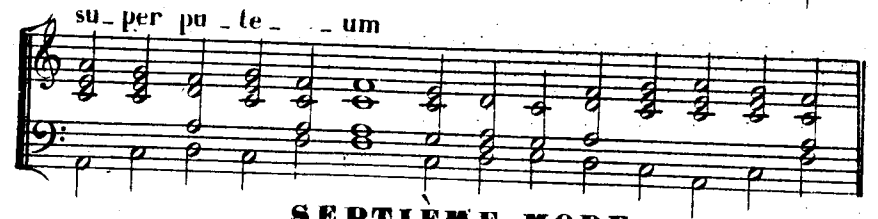
**SIXIÈME MODE.**

Dom:  Fin: 

SEX-TA ho - ra se - dit

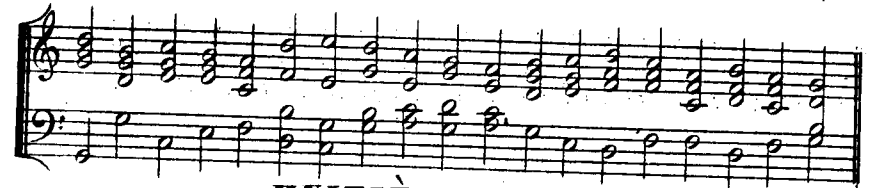




su - per pu - te - - um


**SEPTIÈME MODE.**

Dom:  Fin: 

SEPTEM sunt spiri - tus an - te thronum De - i



**HUITIÈME MODE.**

Dom:  Fin: 

OC-TO sunt be - a - ti - tu - - - di - nes.

