LK 43

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 43

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erczhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

78

LISZT FERENCZ
78
MÚZEUM KÖNYVTÁRA

Zs 106

MÉTHODE COMPLÈTE

DE PLAIN-CHANT

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
ORSZÁGOS

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TYPOGRAPHIE DE CH. LAHURE
Imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation
rue de Vaugirard, 9

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 43
Zeneművészeti Főiskola
LM 43/1987
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 43

78

MÉTHODE COMPLÈTE

DE PLAIN-CHANT

75106

D'APRÈS

LES RÈGLES DU CHANT GRÉGORIEN

à l'usage des séminaires, des chantres des écoles normales primaires et des maîtrises

PAR FÉLIX CLÉMENT

Maître de Chapelle et Organiste de la Sorbonne
Membre de la Commission des arts et des édifices religieux
au Ministère de l'Instruction publique et des Cultes

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14
(Près de l'École de Médecine)

—

1854

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

78 R 106

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA ORSZÁGOS

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KÖNYVTÁRA

INTRODUCTION.

Le christianisme a donné à la musique religieuse un caractère qui la rend supérieure à tout ce qu'on peut entendre. En effet, qu'y a-t-il de plus sublime que la pensée renfermée dans le sens des textes? de plus beau que l'expression, la parole même du texte; que le genre de musique enfin que l'Eglise a adopté? Aussi, lorsque ces trois dons du Créateur marchent ensemble, de pair en quelque sorte, il en résulte un effet puissant sur les âmes, une influence immense qui s'étend, se propage et se transmet traditionnellement de génération en génération. Cette réunion de la pensée, du texte et de la musique se retrouve dans des proportions rationnelles, exactes et bien coordonnées dans le plain-chant.

L'emploi de cette branche de l'art est plus fréquent que celui de toutes les autres; car, sauf la prédication, les actes du culte chrétien sont chantés, psalmodiés, ou tout au moins accompagnés d'un certain rhythme.

Le plain-chant est la seule musique que l'Église ait adoptée par la voix de ses papes, de ses conciles et de ses évêques. Sa composition est soumise à des règles invariables, et n'admet aucun élément étranger. L'inspiration du compositeur est contenue dans des limites rigoureusement déterminées, et cependant le champ dans lequel elle peut se déployer est tellement vaste, qu'aucune œuvre musicale n'offre une plus grande variété de mélo-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

dies que le recueil des chants liturgiques. Le plain-chant a une allure grave, comme il convient aux pensées qu'il exprime, un peu lente, afin que tous puissent suivre et réunir leurs voix. Toujours calme, il ne réveille pas les sens, quoiqu'il se serve de leur concours. Le plain-chant a des accents doux, suaves, onctueux, tristes, humbles, énergiques pour exprimer tour à tour la prière, l'espérance, l'amour, la compassion, la crainte et l'admiration. Il a des notes pour les récits de l'histoire et les chants de triomphe.

Nos églises se remplissent de nombreux fidèles. Les anciennes solennités chrétiennes reparaissent sur notre sol et les arts religieux sont l'objet des études d'un grand nombre d'ecclésiastiques et de laïques. Le plain-chant doit donc être étudié avec un zèle égal à celui qu'on apporte dans les autres branches de l'art. Quoi de plus nécessaire en effet? Les dix-neuf vingtièmes des morceaux dont se composent les offices divins sont chantés, et on n'apprendrait pas le chant? Il faut se hâter de le reconnaître; les symptômes les plus rassurants se manifestent dans un grand nombre de diocèses. Des recherches sur l'histoire du chant ecclésiastique ont été faites par plusieurs archéologues distingués. Des mémoires, des opuscules ont éclairé la question. On rétablit des maîtrises dans un grand nombre d'églises et l'enseignement du plain-chant reprend dans quelques séminaires la place qu'il y occupait autrefois.

J'ai voulu payer le faible tribut de mes efforts à cette renaissance de l'art religieux. Si la faveur avec laquelle le public chrétien a accueilli, il y a quelques années, mes essais sur la musique du moyen âge et les *chants de la sainte chapelle* était une preuve de l'intérêt qu'il attachait à ces questions, c'était pour moi une obligation de travailler à la mériter par un ouvrage d'une utilité générale, pratique et immédiate. J'ai pensé d'abord à aider à la popularisation du plain-chant parmi les jeunes gens de nos lycées et de nos

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

écoles, à le leur faire aimer en leur offrant les moyens de l'exécuter facilement. De cette pensée sont sortis les paroissiens selon le rit romain et le rit parisien avec les plain-chants traduits en notation moderne et dans un diapason moyen. Mais ces ouvrages n'ont pour objet que l'exécution des mélodies religieuses, n'apprennent pas les règles du plain-chant et ne sont pas destinés à former des chantres. Dans un grand nombre de localités, les chantres, habitués depuis longtemps aux mêmes formules mélodiques, sont aidés par la routine et par leur mémoire. Ils chantent sans s'inquiéter des règles. La substitution de la liturgie romaine aux liturgies particulières rend pour eux l'étude des principes du plain-chant obligatoire, puisque, sans cette étude, ils ne sauraient s'initier au nouveau chant. C'était une méthode qu'il fallait rédiger pour atteindre ce but. La voici. Or, quelles doivent être les qualités d'une méthode? Une méthode doit être exacte, claire et complète. Pour arriver à ce résultat, j'ai consulté la plus grande partie des ouvrages connus sur la matière, tant anciens que modernes. Les règles du chant ecclésiastique ayant été déterminées dès les premiers siècles de l'Église, il est évident que les sources les plus anciennes sont les meilleures, et, grâce à Dieu, elles sont abondantes. Les auteurs les plus utiles à consulter sont Boèce, Hucbald, Guy d'Arezzo, saint Bernard, Guillaume Durand, Jean Beleth, Francon, Marchetto de Padoue, Jean de Muris, Glaréan et Guidetti jusqu'au XVI^e^ siècle; dans les temps modernes le P. Mersenne, le P. Martini, le cardinal Bona, D. Martenne, Burette, l'abbé Lebeuf, Rollin, D. Jumilhac, Léonard Poisson, Rousseau, Oudoux, La Feillée; enfin nos devanciers ou nos contemporains dans ce siècle, l'abbé Baïni, Choron, Fétis, Mathieu, l'abbé Janssen, Duval, le chanoine Jouve, le R. P. Tesson, l'abbé Alix, notre ami M. de Coussemaker, M. Vincent et d'autres.

Je m'abstiendrai de faire ici la critique de plusieurs de ces ouvrages. Je me bornerai à dire d'une manière générale

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

que les méthodes publiées jusqu'à ce jour ne répondent point aux besoins des personnes qui veulent s'adonner à l'étude du plain-chant. Les unes n'ont pas encore été traduites du latin, d'autres sont surannées et renferment des exemples tirés d'une foule de liturgies particulières ; dans d'autres, les principes sont mêlés à des considérations morales qui ralentissent les progrès des élèves. D'autres enfin sont ou obscures ou incomplètes. Pas une d'elles ne dispense d'un long apprentissage au pupitre du chœur, soit parce qu'aucune ne fait assister l'élève aux offices de l'Église et ne lui en offre une répétition en quelque sorte, soit à cause de la confusion ou du désordre dans lequel les matières sont rangées. Depuis 1750 jusqu'en 1840 environ, la musique profane semble avoir préoccupé exclusivement les musicographes. De loin en loin paraissait obscurément une méthode enseignant plutôt une pratique routinière du chant que les véritables règles. Dans ces dernières années seulement, on s'est livré à des travaux consciencieux sur la notation de plain-chant, sur les manuscrits en caractères neumatiques, enfin sur les diverses versions et les formes du chant. On a beaucoup écrit, vivement discuté, on écrit et on discute au moment même où s'imprime cette méthode et ce qui devait nous ramener à l'unité dans le chant semble jusqu'à présent nous en éloigner davantage.

Quelque intéressantes que puissent être ces questions en elles-mêmes, je ne veux leur donner aucune place dans cette méthode ; je vais droit au but et ce but est prochain : c'est la connaissance théorique et pratique du plain-chant d'après ses règles immuables et tel qu'il existe actuellement sur tous les points du monde, avec la notation en usage depuis plusieurs siècles et sans aucune altération. J'ai consulté les manuscrits pour établir la théorie et la constitution tonale du plain-chant et non pour opposer telle version à telle autre. Cette dernière tâche est du ressort de l'archéologie; ce n'est pas celle d'un enseignement pratique destiné

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

à former immédiatement pour l'Église des chantres, des maîtres de chapelle et des enfants de chœur. Les exemples sont aussi nombreux que l'exige un ouvrage de cette nature et ils ont été tirés des meilleures éditions contenant le chant romain traditionnel et généralement répandu. Je n'ai pas pensé qu'il fût possible de regarder comme non avenues les modifications et les réformes que le chant romain a subies sous l'empire des circonstances, sous la direction des princes de l'Église, d'après l'ordre des souverains pontifes eux-mêmes. Grégoire XIII n'a-t-il pas confié à Palestrina et à Guidetti le soin de reviser les chants liturgiques, et ce travail que celui-ci termina seul par suite de la défaillance de l'illustre maëstro, n'a-t-il pas reçu la sanction la plus haute et la moins contestée? On objecte la dégradation du chant grégorien, la corruption des phrases mélodiques dans les éditions des trois derniers siècles. La réforme opérée après le concile de Trente par l'ordre des souverains pontifes a-t-elle donc été une œuvre de vandalisme? n'a-t-elle pas été plutôt un remède contre les variantes des manuscrits, contre les manières de chanter presque aussi nombreuses que les églises et les monastères?

Tout en reconnaissant que, si l'art religieux doit conserver certaines formes, certains moyens d'exécution, des procédés participant en quelque sorte de l'immutabilité du dogme, à plus forte raison le plain-chant doit être préservé de toute atteinte sérieuse portée à son existence ou à son caractère, nous admettons cependant que l'interprétation du chant varie suivant les époques; que la manière de le chanter reçoit l'empreinte des idées dominantes du temps, du pays, de la province où il est exécuté; qu'il subit dans les détails accessoires et comme superficiels de ses phrases mélodiques les influences de la piété ou du refroidissement, de la foi ou de l'indifférence, de la sévérité de tel ordre monastique, de la tolérance de tel autre ordre religieux plus compatissant aux joies innocentes de l'oreille et du go-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sier humain. Sous ces variantes se retrouve toujours la substance du chant. Les réformateurs l'ont débarrassé de notes parasites qui auraient fini par l'étouffer; ils ont conservé la substance, la quintessence et l'esprit des manuscrits, et leur travail a été admirablement fait. Ils ont aidé au succès des mélodies grégoriennes en les rendant plus simples, plus faciles à retenir et plus populaires. Les nombreuses éditions rédigées d'après ce type consacré n'offrent entre elles que des différences insignifiantes, quoi qu'on dise. La tonalité grégorienne y est observée communément. Quant aux fautes qui se sont glissées dans quelques-unes, rien n'est plus facile que de les faire disparaître. Mais pour se mettre en état de les découvrir, qu'on exécute d'abord exactement le chant qu'on a, et ensuite on pourra songer, s'il y a lieu, à l'améliorer.

Les éditions nouvelles auxquelles j'ai fait allusion me paraissent fort utiles à consulter parce qu'elles sont la reproduction des manuscrits des XII^e^ et XIII^e^ siècles. C'est, au point de vue de l'archéologie, un travail fort estimable. Toutefois, si, conformément à l'esprit de cette publication importante, on devait faire revivre dans nos églises les chants liturgiques du moyen âge, ce ne serait pas la partie grégorienne des offices divins qu'il faudrait prendre aux manuscrits de cette époque, parce qu'enfin sept siècles séparent saint Grégoire de saint Louis. Nos pieux ancêtres ont chanté des mélodies fort belles aussi qu'ils ont eux-mêmes composées. Ce sont les séquences qui dorment dans les armoires des bibliothèques. Chaque fête de l'année avait alors la sienne. Les idées, le caractère et l'art du moyen âge qu'on veut ressusciter en faveur de notre époque ont laissé leur empreinte plus profondément dans ces compositions que partout ailleurs. Quand les études archéologiques auront suffisamment éclairé cette question, il y aura peut-être lieu à faire un choix dans ces séquences, afin de les faire retentir de nouveau dans nos églises, et cette

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

réhabilitation sera d'autant plus facile que d'une part aucun décret n'en a interdit l'usage conjointement avec celui de la liturgie romaine ; que, d'une autre, elles se trouvent autorisées par la clause « *illis tamen exceptis* » de la bulle *Quod a nobis* de saint Pie V ; qu'en troisième lieu, leur notation musicale est claire, à peu près semblable à celle de notre chant actuel, et qu'elle n'est nullement sujette à contestation.

J'ai retiré des matériaux qui m'ont servi à rédiger cette méthode de plain-chant tous les détails historiques qui sont mieux placés dans un dictionnaire de musique que dans un livre destiné à l'enseignement. Les origines du chant ecclésiastique, les dates de l'invention de tel et tel signe sont souvent l'objet de controverses auxquelles un ouvrage de la nature de celui-ci doit échapper et qui d'ailleurs aurait nécessité de nombreuses pièces justificatives. Je me contente de déclarer que toutes les affirmations qui se rattachent directement ou indirectement à l'histoire du chant ecclésiastique résultent d'une enquête minutieuse et de l'étude comparative des ouvrages composés sur cette matière.

Je me suis efforcé de rendre cette méthode claire par la disposition des chapitres qui permet à l'élève de passer, d'une manière peu sensible, du connu à l'inconnu et par l'application perpétuelle des règles fondamentales du plain-chant à tous les morceaux qui servent d'exemples. Enfin cette méthode est aussi complète qu'il a été possible de la rendre sous le rapport pratique ; car non-seulement les notions nécessaires pour exécuter le plain-chant y sont exposées avec détail ; mais en outre, dans un chapitre spécial, le jeune chantre assiste en quelque sorte aux offices divins ; il peut y étudier l'ordre et la succession des morceaux qui composent les offices généraux du matin et du soir ; il prend connaissance des particularités en présence desquelles il pourrait se troubler. Les chants du célébrant, du diacre et

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

du sous-diacre occupent un chapitre entier en raison de leur importance. Enfin un dernier chapitre est consacré à des conseils sur l'éducation de la voix, sur la manière de chanter, sur le rhythme, l'expression et l'accompagnement, dont les élèves pourront faire leur profit, et aussi les personnes qui sont chargées de la direction d'une maîtrise.

Il ne suffit pas de chanter exactement et selon les règles les morceaux qui composent les offices, il faut encore en posséder assez le sens spirituel pour exprimer convenablement les pensées du texte et la période musicale qu'elles ont inspirée. C'est pour faciliter cette intelligence des paroles et de leur objet que nous avons donné dans des notes une courte explication des parties chantées de l'office d'après les auteurs liturgistes les plus savants et les plus autorisés. On exige communément d'un artiste qui interprète les chefs-d'œuvre de la musique profane, qu'il ait une intelligence complète de la situation dramatique et une expression en rapport avec les sentiments qu'il veut dépeindre ; à plus forte raison doit-on demander aux interprètes de la prière publique et des enseignements de l'Église qu'ils possèdent une connaissance suffisante du caractère particulier qui convient à chacune des parties de l'office divin. « Car le chant, dit saint Bernard, au lieu d'abandonner le sens de la lettre, doit le féconder ; et le chantre doit moins s'appliquer à moduler des sons qu'à faire pénétrer les choses elles-mêmes » (*S. Bernardi opera*, T. I, *Epist.* CCCXII.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MÉTHODE

DE PLAIN-CHANT.

BIBLIOTHÈQUE

CHAPITRE PREMIER.

DES SIGNES.

§ 1. DE LA PORTÉE.

Depuis le XII^e^ siècle on s'est servi généralement, pour distinguer les sons et peindre aux yeux leur degré d'élévation, de quatre lignes parallèles ainsi disposées :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ce système est plus rationnel que ceux qui l'ont précédé. En effet, cette échelle se composant de quatre lignes et de trois interlignes offre l'avantage de renfermer dans son étendue les sept notes de la gamme, quelle que soit la note par laquelle on en commence la série.

Exemple :

ut ré mi fa sol la si ré mi fa sol la si ut

fa sol la si ut ré mi si ut ré mi fa sol la

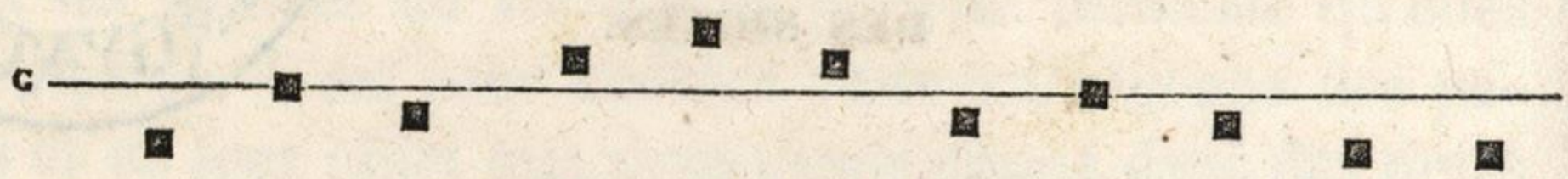
Les Grecs, comme nous le verrons plus loin[1], se servaient des lettres de leur alphabet pour exprimer les sons. Aussi n'avaient-ils pas besoin de représenter par une sorte d'échelle la marche

1. Page 4.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

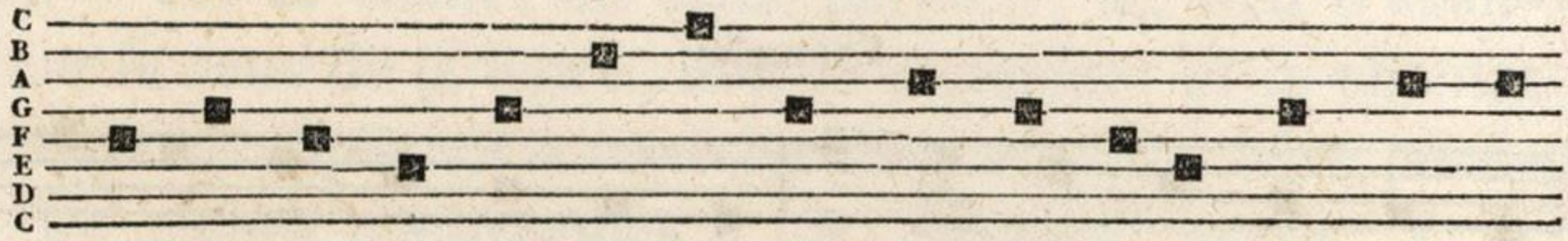
ascensionnelle ou descendante de leurs mélodies. Mais lorsqu'on eut renoncé aux lettres grecques et même romaines dans l'écriture du plain-chant, et que les signes particuliers et les points qui les remplacèrent eurent été trouvés insuffisants, on traça une ligne sèche dans le vélin des manuscrits, et cette ligne, souvent précédée à gauche d'une lettre indicative, supporta pendant près d'un siècle, le IX^e^, les points qui figuraient les sons. Telle est l'origine de la portée.

Exemple :



On conçoit tout ce qu'une telle manière d'écrire avait d'obscur et même de défectueux. Les signes d'élévation et d'abaissement de la voix au-dessus et au-dessous de cette ligne unique étaient, sinon arbitraires, du moins très-difficiles à apprécier. Il fallait même recourir de nouveau à l'ancienne notation en lettres, que l'on superposait aux signes. Quelquefois on traçait huit lignes parallèles et on mettait à la tête de chaque ligne une lettre désignant le son auquel devait correspondre chacun des points qui y étaient placés.

Exemple :



Ce système, qui devait reparaître au XIV^e^ siècle pour la notation des morceaux de chant harmonisés, joignait à l'inconvénient d'une confusion inévitable, produite par un nombre considérable de lignes, celui d'occuper une grande place dans les manuscrits. Il ne tarda pas à être abandonné.

On coloria, à la fin du X^e^ siècle, la ligne unique tracée au poinçon précédemment. On en ajouta vers le même temps une autre, que l'on peignit différemment; soit la première en jaune et la seconde en bleu. Une troisième, rouge, ne tarda pas à leur être superposée,

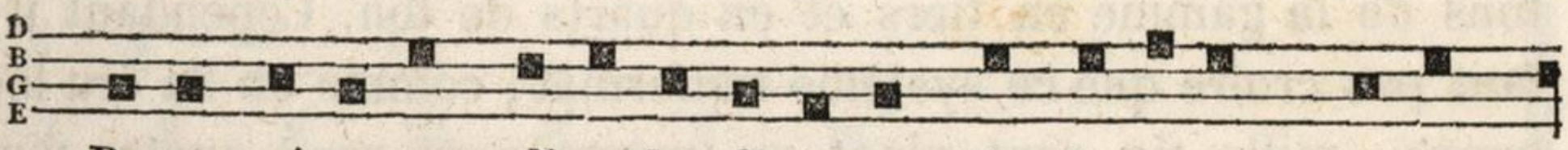
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

puis une quatrième. On leur donna dès le XII^e^ siècle une couleur semblable, qui fut conservée jusque dans les premières éditions imprimées au XVI^e^ siècle. Dans les manuscrits où l'usage des quatre lignes commença à prévaloir, on n'écrivit au commencement que quatre lettres. Les quatre autres étaient supposées exister dans les interlignes.

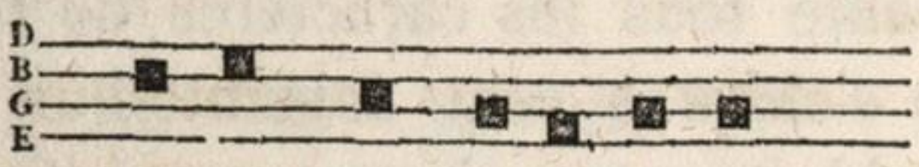
Exemples tirés d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris
Codex 778, XII^e^ siècle.

Glo- ri -a in ex-cel-sis De- o, Et in ter- ra, etc.

Autre exemple :



Rex omni-po-tens di- e ho-di- erna Mundo tri- umpha- li



re-dempto potenti- a, etc.

L'ensemble de ces quatre lignes suffit, comme nous l'avons dit plus haut, pour noter tous les morceaux de plain-chant. Mais lorsque l'on composa des morceaux en dehors des tonalités grégoriennes, on jugea quelquefois nécessaire d'ajouter une cinquième ligne. Plusieurs antiphonaires du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle sont en effet notés sur cinq lignes.

Dans la musique instrumentale et dans la musique vocale modernes, la portée des instruments et des voix s'accommoda mieux d'un plus grand nombre de lignes. Les morceaux d'orgue et de clavecin s'écrivaient sur une portée de huit lignes, pendant le XVII^e^ siècle et au commencement du XVIII^e^. L'adoption des clefs de *sol* et de *fa* régla définitivement l'usage des cinq lignes pour toutes les clefs indistinctement.

L'assemblage des quatre lignes horizontales et parallèles sur lesquelles on écrit le plain-chant s'appelle *portée*. Les lignes doivent se compter en commençant par la plus basse.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ainsi la plus basse est la première ligne; la plus haute est la quatrième.

§ 2. DES NOTES.

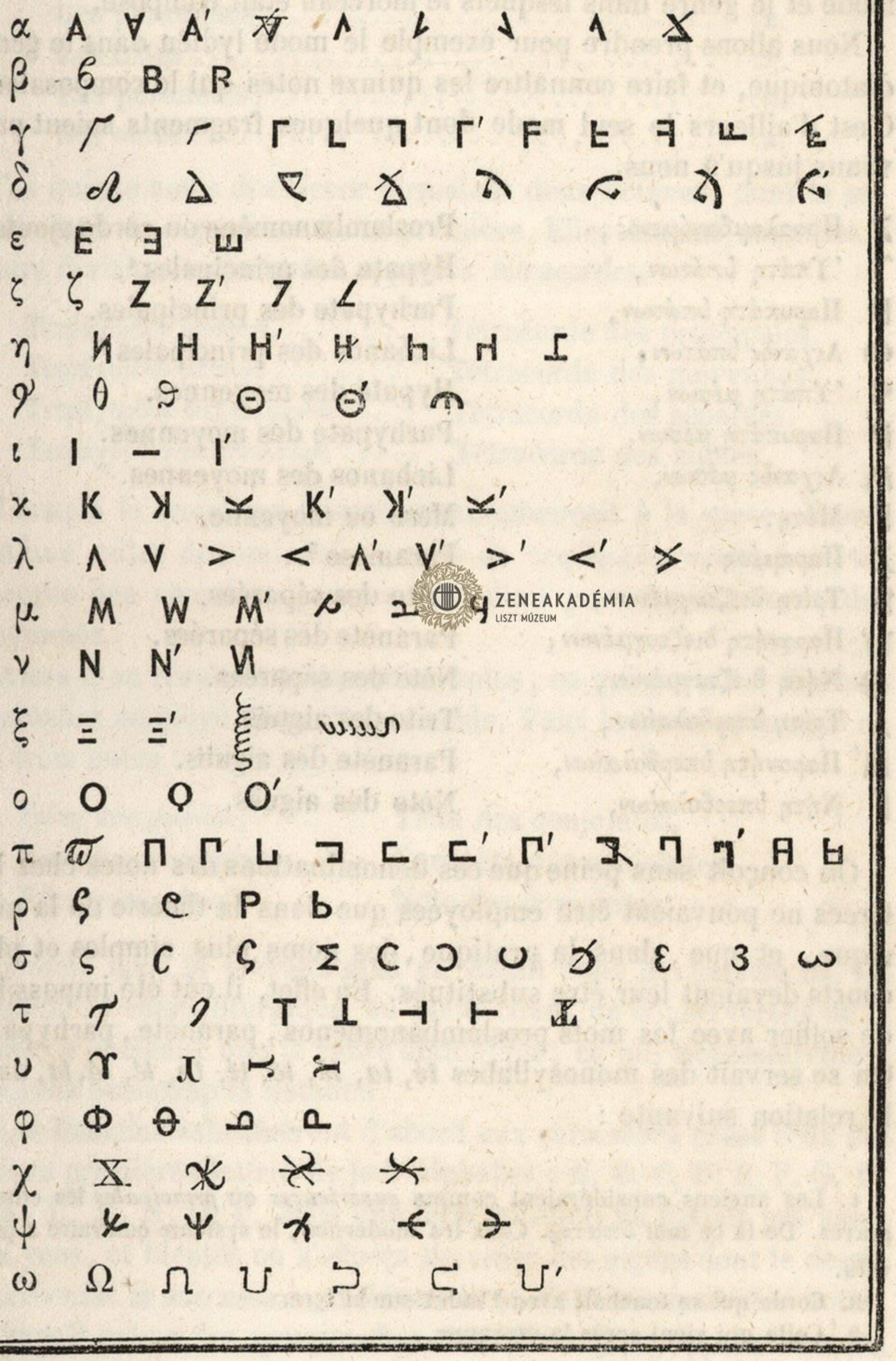
On donne le nom de *note* au signe graphique qui sert à représenter le son.

Comme nous l'avons déjà dit, les Grecs se servaient, pour noter leur musique, des lettres de leur alphabet. Ils les disposaient sur une ligne parallèle aux paroles. Ces lettres étaient tantôt droites, tantôt renversées, différemment tournées, enfin altérées de diverses manières. Le système de notation grecque qui est venu jusqu'à nous est appelé pythagoricien. Il est fort compliqué à cause de la variété des notes de la musique ancienne et de la subdivision des tons de la gamme en tiers et en quarts de ton. Cependant il ne faut pas croire que ce système renfermât, comme on l'a cru longtemps, mille six cent vingt ou même neuf cent quatre-vingt-dix notes. Le tableau ci-joint présente tous les caractères de la notation grecque, dont le nombre s'élève à cent soixante-huit, chiffre qui, en réalité, peut être réduit encore à cent quarante-quatre.

L'accouplement de deux ou trois de ces notes formait des groupes de sons dont chacun avait un nom particulier; et nous sommes étonné que personne jusqu'ici n'ait vu dans ce fait l'origine des signes neumatiques qui rendent si difficile la lecture de nos premiers manuscrits de musique du moyen âge. La succession d'un son grave et d'un son aigu liés entre eux était appelée *proslepsis*; l'abaissement lié d'un son aigu à un son grave, au contraire, s'appelait *eclepsis*; si les sons étaient détachés, le *proslepsis* devenait *proscrousis*, l'*eclepsis* devenait *eccrousis*, le *proscrousmos* consistait en une succession de trois notes dont la seconde était plus basse d'un degré que les deux autres, comme, par exemple, *la sol la*; l'*eccrousmos* comptait également trois notes dont la seconde s'élevait d'un degré au-dessus des deux autres, comme *la si la*; le *mélismos*, le *compismos* et le *térétismos* étaient d'autres groupes de sons dont nous ne connaissons guère que les noms. (Voyez page 8.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TABLEAU ALPHABÉTIQUE DES SIGNES DE LA NOTATION GRECQUE.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Une partie des notes que renferme ce tableau était consacrée à la musique vocale, l'autre à la musique instrumentale. Quant à la durée relative des notes, que les Grecs appelaient *rhythme* et que nous appelons *mesure*, des signes particuliers l'indiquaient.

Le nom donné à chacune des notes grecques différait, selon le mode et le genre dans lesquels le morceau était composé.

Nous allons prendre pour exemple le mode lydien dans le genre diatonique, et faire connaître les quinze notes qui le composaient. C'est d'ailleurs le seul mode dont quelques fragments soient parvenus jusqu'à nous.

7	Προσλαμβανόμενος,	Proslambanomène ou corde ajoutée.
⅂	Ὑπάτη ὑπάτων,	Hypate des principales [1].
R	Παρυπάτη ὑπάτων,	Parhypate des principales.
Φ	Λιχανὸς ὑπάτων,	Lichanos des principales [2].
Ϛ	Ὑπάτη μέσων,	Hypate des moyennes.
P	Παρυπάτη μέσων,	Parhypate des moyennes.
M	Λιχανὸς μέσων,	Lichanos des moyennes.
I	Μέση,	Mèse ou moyenne.
Z	Παραμέση,	Paramèse [3].
E	Τρίτη διεζευγμένων,	Trite des séparées.
⊔	Παρανήτη διεζευγμένων,	Paranète des séparées.
ϴ	Νήτη διεζευγμένων,	Nète des séparées.
⅄	Τρίτη ὑπερβολαίων,	Trite des aiguës.
M′	Παρανήτη ὑπερβολαίων,	Paranète des aiguës.
I′	Νήτη ὑπερβολαίων,	Nète des aiguës.

On conçoit sans peine que ces dénominations des notes chez les Grecs ne pouvaient être employées que dans la théorie de la musique, et que, dans la pratique, des noms plus simples et plus courts devaient leur être substitués. En effet, il eût été impossible de solfier avec les mots proslambanoménos, paranète., parhypate. On se servait des monosyllabes *té*, *ta*, *tê*, *tô*, *té*, *ta*, *tê*, *tô*, *ta*, dans la relation suivante :

1. Les anciens considéraient comme *supérieures* ou *principales* les cordes graves. De là ce mot ὕπατος. Chez les modernes, le système contraire a prévalu.

2. Corde qui se touchait avec l'index sur la lyre.

3. Celle qui vient après la moyenne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Les proslambanomènes..... τε.
Les hypates..... τα.
Les parhypates..... τη.
Les lichanos..... τω.
Les mèses..... τε.
Les paramèses..... τα.
Les trites..... τη.
Les paranètes..... τω.
Les nètes..... τα.

Ces quinze notes des Grecs formaient deux octaves, dont la seconde était la répétition de la première. Elles étaient soumises à quatre divisions principales appelées *tétracordes*.

Τετράχορδον ὑπάτων..... Tétracorde des principales.
Τετράχορδον μέσων..... Tétracorde des moyennes.
Τετράχορδον διεζευγμένων..... Tétracorde des séparées.
Τετράχορδον ὑπερβολαίων..... Tétracorde des aiguës.

Lorsque le troisième tétracorde commençait à la mèse, il prenait une autre dénomination, celle de τετράχορδον συνημμένων, tétracorde des conjointes, parce qu'il était joint au tétracorde des moyennes.

Alors il en résultait trois autres notes; ce qui portait à dix-huit le nombre employé dans chaque mode. Voici la forme et le nom de ces trois notes :

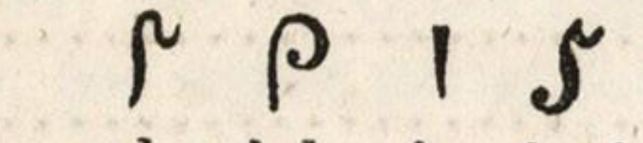
⊙ Τρίτη συνημμένων, Trite des conjointes.
Γ Παρανήτη συνημμένων, Paranète des conjointes.
ᑌ Νήτη συνημμένων, Nète des conjointes.

Comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre III, les auteurs du chant liturgique ou plain-chant ne conservèrent de la musique ancienne que le genre diatonique; ce qui nécessairement simplifia beaucoup la notation.

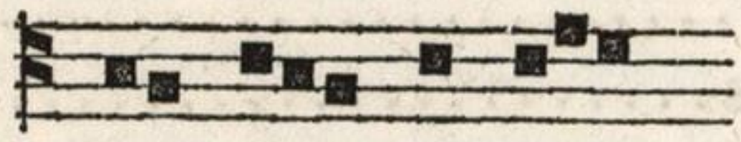
Les Romains substituèrent d'abord aux caractères grecs ceux des quinze premières lettres de leur alphabet : A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P. Mais une telle notation ne parlait pas assez aux yeux, et bientôt on s'efforça de créer des signes dont le dessin représentât la succession, l'élévation et l'abaissement des notes, et formât même des groupes de notes. Ces signes, appelés *neumes*,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

étaient souvent accompagnés des lettres elles-mêmes, comme dans l'exemple suivant :



dont voici la traduction en notation moderne :



Les caractères neumatiques, quoique représentant des sons, ne constituaient donc pas un système complet de notation, puisque isolément ils n'offraient pas au lecteur les indications suffisantes pour acquérir l'intelligence positive et claire de chacun d'eux. Suivant les termes formels de Guy d'Arezzo, les neumes sans les lettres ou les lignes coloriées étaient pour le lecteur ce qu'est pour un homme altéré l'eau au fond d'un puits sans corde[1].

Chacun de ces signes neumatiques avait cependant un nom particulier indiquant sa valeur et son emploi. Cette notation se composait de signes représentant des sons isolés sous la forme de points, de virgules, de traits horizontaux ou penchés, et des groupes de sons sous la forme de crochets et de traits contournés et liés de diverses manières.

Les neumes primitifs, placés au-dessus du texte, n'étaient pas à une hauteur déterminée selon les intervalles qu'ils étaient destinés à représenter. Ce ne fut que vers le x^e^ siècle qu'on leur donna une hauteur respective. Les copistes ne l'observaient pas assez exactement dans leurs manuscrits ; ce qui fit comprendre la nécessité des lignes, comme nous l'avons déjà dit.

Voici le tableau des principaux neumes que l'on rencontre dans les manuscrits anciens, avec leur traduction en notes :

1. Quasdam lineas signamus variis coloribus,
Ut quo loco, qui sit sonus, mox discernat oculus.
Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat
Sexta ejus affinis flavo rubet minio :
Est affinitas colorum reliquis indicio
At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus,
Cujus aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus.

(Guy d'Arezzo, *Micrologus*)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Virgule,

Point,

Clivus,

Podatus,

Scandicus,

Climacus,

Oriscus,

Gnomo,

Porrectus,

Franculus,

Quilisma,

Il paraît vraisemblable que saint Grégoire fit écrire son antiphonaire-centon, ou recueil de fragments liturgiques, avec les caractères de l'alphabet, auxquels il fit superposer les neumes, appelées de son temps *nota Romana*, afin de suppléer à la sécheresse des lettres par une indication graphique et imagée des éléments et des nuances de l'exécution. Si l'on trouve un grand nombre de manuscrits écrits en neumes sans le secours des lettres, loin d'en rien conclure contre le témoignage de Guy d'Arezzo, on peut penser que cette écriture était une sorte de sténographie musicale, de mnémonique destinée à rappeler des mélodies qu'on avait antérieurement apprises et qui étaient dans toutes les mémoires. Autrement ces signes obscurs, et dont l'interprétation ne pouvait être qu'arbitraire, auraient offert au lecteur d'inextricables difficultés.

Il arrive souvent que dans la série de développements et d'expériences que subit une science avant de parvenir à un système par-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

faitement rationnel, les premiers éléments, quelque défectueux qu'ils aient paru à l'origine, reparaissent combinés avec ceux que l'étude et une amélioration successive ont introduits, et finissent même par occuper la place la plus importante dans l'ensemble général et définitif. Ainsi l'alliance des neumes et des lignes amena plus tard la notation moderne du plain-chant. En effet, les neumes placés sur les lignes modifièrent peu à peu leur forme singulière et devinrent des points et des groupes de points, comme on peut le voir dans l'exemple précédent [1].

Mais il fallait, à l'époque dont nous parlons, un système qui permît d'expliquer la théorie musicale. Pour établir les relations des notes entre elles, leur valeur, le rôle qu'elles jouaient dans la composition des différents modes, il était moins nécessaire de se préoccuper de les dessiner aux yeux pour en rendre l'exécution facile au chanteur que de trouver une appellation simple et aussi concise que possible.

Aussi trouva-t-on bientôt le chiffre de quinze lettres trop élevé. On le ramena à celui des sons de la gamme, c'est-à-dire à sept : A, B, C, D, E, F, G. Seulement, afin que toutes les cordes de la voix humaine fussent représentées, on désigna les sept premiers sons graves par des lettres majuscules, les sept moyens par des minuscules, et cinq autres à l'aigu par des lettres doubles :

A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa, bb, cc, dd, ee.

Dans le système diatonique des Grecs adopté par les premiers auteurs du plain-chant, les quinze notes représentaient deux octaves, dont la seconde était la répétition à l'aigu de la première. Chaque octave était composée de cinq tons et de deux demi-tons, quelle que fût la note par laquelle on en commençait la série. Toutefois un de ces deux demi-tons était variable, c'est-à-dire changeait de place. De même, chez les Latins, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, représentèrent deux octaves composées chacune de cinq tons et de deux demi-tons. La lettre B désigna la corde variable. On voit ainsi clairement qu'un des demi-tons pouvait affecter la sixième ou la quatrième note, suivant que l'on commençait la série par D ou par F.

Chez les Grecs, la disposition des cinq tétracordes servait à dé-

1. Page 8.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

terminer la variabilité du demi-ton. Les Latins employèrent le même moyen, parce qu'ils suivaient la même théorie, jusqu'à Guy d'Arezzo, moine bénédictin qui, vers 1028, composa une gamme dans laquelle six syllabes, représentant chacune un son particulier, furent placées en regard des lettres et facilitèrent par une solmisation plus simple l'opération auparavant si pénible de la variabilité du demi-ton.

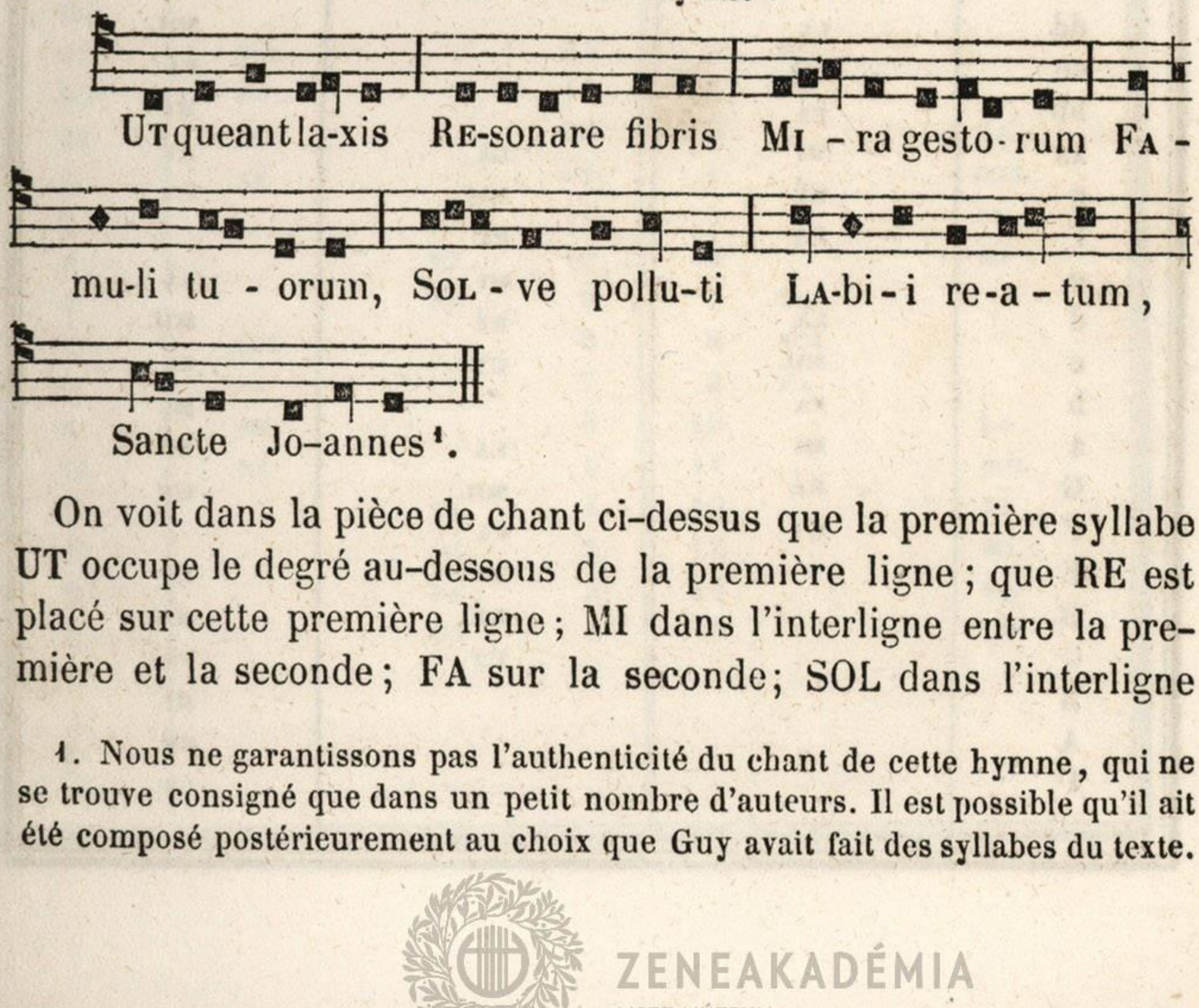
Il est fort douteux que Guy ait été le premier inventeur de ce système. Néanmoins le système porte son nom et nous ne le lui contesterons point ici. Six syllabes, *ut ré mi fa sol la*, furent détachées du commencement de chaque vers de la première strophe de l'hymne de saint Jean-Baptiste, et ajoutées comme désignations nouvelles et supplémentaires aux lettres C D E F G A.

Texte de l'Hymne de saint Jean.

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum
Sancte Joannes

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chant de cette Hymne :



On voit dans la pièce de chant ci-dessus que la première syllabe UT occupe le degré au-dessous de la première ligne ; que RE est placé sur cette première ligne ; MI dans l'interligne entre la première et la seconde ; FA sur la seconde ; SOL dans l'interligne

1. Nous ne garantissons pas l'authenticité du chant de cette hymne, qui ne se trouve consigné que dans un petit nombre d'auteurs. Il est possible qu'il ait été composé postérieurement au choix que Guy avait fait des syllabes du texte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

entre la seconde et la troisième ; enfin LA sur la troisième. La syllabe *san* du dernier vers ne suivant pas, quant à la musique, la progression désirée par Guy pour qu'elle pût caractériser la septième note de la gamme, n'a pu être employée.

On a reproché au savant moine l'usage des trois hexacordes dont nous allons parler. Mais si l'on réfléchit que la septième corde est précisément la corde variable, et que, dans le cas même où le dernier vers de l'hymne de saint Jean aurait commencé par une note placée un degré au-dessus de LA, cette syllabe eût exprimé un son permanent et non variable, que la difficulté eût été reculée et non résolue, on excusera Guy d'Arezzo de s'être rejeté dans un système analogue à celui des Grecs, en déplaçant des fragments de série de ses hexacordes pour nommer la septième note, suivant l'occurrence, comme les anciens appliquaient leur tétracorde synemmenon pour introduire entre la mèse et la paramèse une corde qui divisait cet intervalle en deux demi-tons.

GAMME DE GUY D'AREZZO.

ZENEAKADÉMIA

	B mol.	Gamme naturelle.	B quarre.
ee			LA
dd	LA		SOL
cc	SOL		FA
bb	FA		MI
aa	MI	LA	RÉ
g	RÉ	SOL	UT
f	UT	FA	
e		MI	LA
d	LA	RÉ	SOL
c	SOL	UT	FA
b	FA		MI
a	MI	LA	RÉ
G	RÉ	SOL	UT
F	UT	FA	
E		MI	LA
D		RÉ	SOL
C		UT	FA
B			MI
A			RÉ
Γ			UT

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le mot *gamme* vient de la lettre grecque *gamma*, Γ, que Guy ajouta aux lettres latines, afin de désigner le *sol*, comme on peut le voir ci-dessus dans la colonne de la gamme naturelle. Dans la gamme naturelle, C correspondait à *ut*, D à *ré*, et ainsi de suite. L'espace vide entre *la* et *ut* était celui de la corde douteuse b ; pour trouver le ton qui devait correspondre à cette lettre, il fallait se servir soit de la colonne du bémol, si on voulait chanter un demi-ton, c'est-à-dire un intervalle semblable à *mi fa*, soit de la colonne du bécarre si on voulait chanter un ton, c'est-à-dire un intervalle semblable à *ré mi*. En effet, en plaçant l'*ut* de la gamme naturelle trois degrés plus haut, vis-à-vis l'F, la corde b se rencontrait avec *fa* et devenait bémol, tandis qu'en mettant l'*ut* de la gamme naturelle trois degrés plus bas, vis-à-vis le Γ, la corde b, se rencontrant avec *mi*, était bécarre. La solmisation des notes de la gamme par bémol s'opérait ainsi :

SOLMISATION PAR BÉMOL.

	En montant :			En descendant :		
	Bémol.	Gamme naturelle.		Bémol.	Gamme naturelle.	
ee						
dd						
cc	SOL		15	1	SOL	
bb	FA		14	2	FA	
aa	MI		13	3		LA
g	BÉ		12	4		SOL
f		FA	11	5		FA
e		MI	10	6		MI
d		RÉ	9	7	LA	
c	SOL		8	8	SOL	
b	FA		7	9	FA	
a	MI		6	10		LA
G	RÉ		5	11		SOL
F		FA	4	12		FA
E		MI	3	13		MI
D		RÉ	2	14		RÉ
C		UT	1	15		UT
B						
A						
Γ						

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

La solmisation par bécarre avait lieu de cette manière :

SOLMISATION PAR BÉCARRE.

	En montant :			En descendant :		
	Gamme naturelle.	Bécarre		Gamme naturelle	Bécarre.	
ee						
dd						
cc		FA	15			
bb		MI	14			
aa		RÉ	13	1	LA	
g	SOL		12	2	SOL	
f	FA		11	3	FA	
e	MI		10	4		LA
d	RÉ		9	5		SOL
c		FA	8	6		FA
b		MI	7	7		MI
a		RÉ	6	8	LA	
G	SOL		5	9	SOL	
F	FA		4	10	FA	
E	MI		3	11		LA
D	RÉ		2	12		SOL
C	UT		1	13		FA
B				14		MI
A				15		RÉ
Γ						UT

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

En résumé, pour chanter la gamme de Guy, il fallait quitter la succession naturelle des notes avant même l'espace resté vide, et nommer dans une des colonnes voisines les notes nécessaires pour préparer et produire l'effet du ton ou du demi-ton. Ainsi, lorsqu'on voulait monter au-dessus de *la*, on quittait la colonne du milieu à l'endroit où se trouvait le *ré*, soit dans celle de droite, celle du bécarre, soit dans celle de gauche, celle du bémol. On chantait les notes qui y étaient indiquées, *ré*, *mi*, etc., jusqu'à ce qu'on fût arrivé à la même syllabe *ré* dans la colonne qu'on avait quittée. Alors on y rentrait et l'on continuait de même. Lorsqu'au contraire on voulait descendre au-dessous de l'*ut*, on quittait la succession naturelle, c'est-à-dire la colonne du milieu, à l'endroit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

où se rencontrait le *la* dans une des deux autres colonnes, suivant qu'on chantait par bémol ou par bécarre, et on reprenait la succession naturelle à la même note, *la*.

Ces procédés de solmisation s'appelaient *muances*. Ils furent longtemps en vigueur, et rendirent l'étude du plain-chant très-aride. L'invention du *si* abrégea beaucoup le temps qu'on était obligé d'y consacrer. Quels que fussent les inconvénients du système des muances, il faut croire que l'usage d'une septième note permanente et altérée accidentellement ne résolvait pas la difficulté d'une manière satisfaisante au jugement des musiciens, puisqu'on trouve, à partir du XI^e^ siècle, c'est-à-dire au temps où vivait Guy d'Arezzo, des traces de l'invention de cette septième note, de sa dénomination même, et qu'au XVII^e^ siècle, malgré de nombreuses et persévérantes oppositions, les muances étaient encore pratiquées. En effet, il semble que depuis que la septième note, *si*, a été reconnue et adoptée généralement, la gamme d'*ut* est devenue la gamme principale : le *si* fixa la tonalité musicale moderne, mais aussi porta un coup funeste aux anciennes tonalités du plain-chant, en les rendant de plus en plus étranges à nos oreilles. Car l'habitude du chant de la gamme d'*ut* devint comme une seconde nature, et fit oublier que cette tonalité n'entrait que pour très-peu de chose dans le système constitutif du plain-chant.

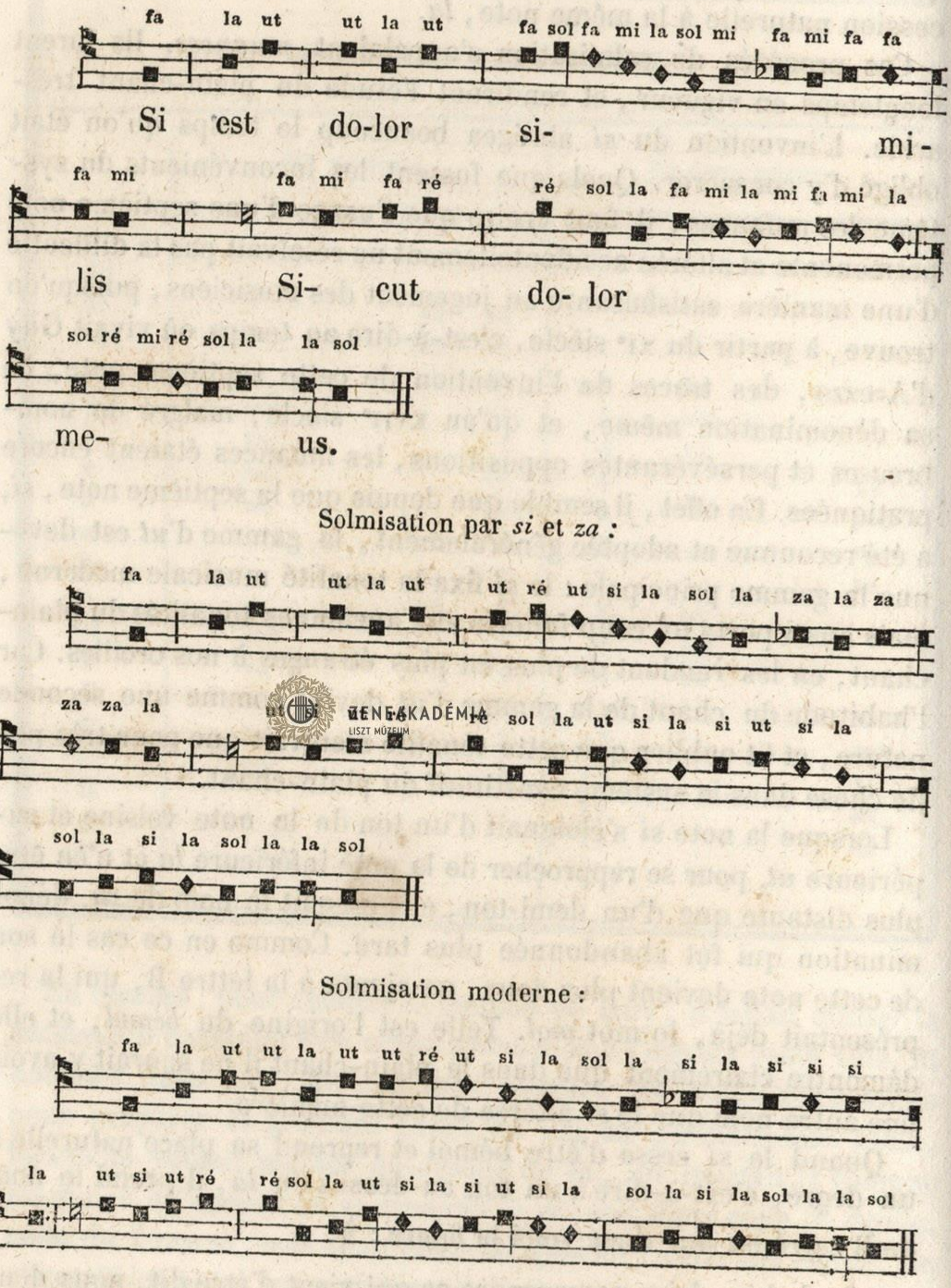
Lorsque la note *si* s'éloignait d'un ton de la note voisine et supérieure *ut*, pour se rapprocher de la note inférieure *la* et n'en être plus distante que d'un demi-ton, elle prenait le nom de *za*, dénomination qui fut abandonnée plus tard. Comme en ce cas le son de cette note devient plus doux, on ajouta à la lettre B, qui la représentait déjà, le mot *mol*. Telle est l'origine du *bémol*, et elle démontre clairement que dans le plain-chant il ne saurait y avoir une autre note que le *si* altérée de cette manière.

Quand le *si* cesse d'être bémol et reprend sa place naturelle à un degré, c'est-à-dire à un ton au-dessus du *la*, il prend le nom de B carré ou dur dont voici la figure : ♮.

Afin de bien faire comprendre ce qui vient d'être dit, nous donnons pour exemple un morceau de plain-chant avec la solmisation ancienne et la solmisation moderne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Solmisation d'après la gamme de Guy :



Solmisation par *si* et *za* :

Solmisation moderne :

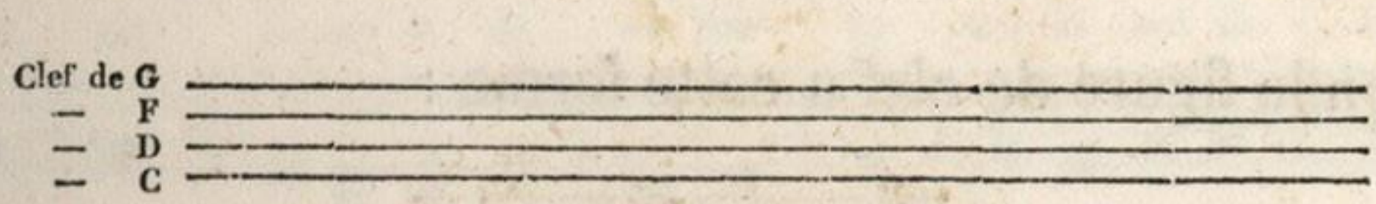
On voit, d'après le dernier exemple, que la syllabe *si* exprime successivement le *si* baissé d'un demi-ton ou bémol, et le *si* naturel ou bécarre. L'inspection du signe qui précède cette note supplée à ce que n'indique pas son nom dans la solmisation.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLÁJA BIBLIOTHECA

§ 3. DES CLEFS ET DU GUIDON.

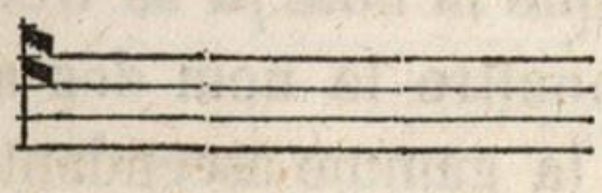
L'étendue particulière de chacun des modes du plain-chant rendit nécessaire l'invention des signes appelés *clefs*. La substitution des points aux lettres l'exigea plus impérieusement encore. Dans l'origine, on appelait clefs les lettres de l'alphabet A, B, C, D, E, F, G, parce qu'elles représentaient les sons. Il en fut de même du Γ ajouté par Guy au bas de son hexacorde. Un peu plus tard, lors de l'invention de la portée, on plaça ces lettres à la tête de chacune des lignes qui la composaient. Les signes ou les points prenaient un nom déterminé d'après les lettres placées ainsi à leur gauche :



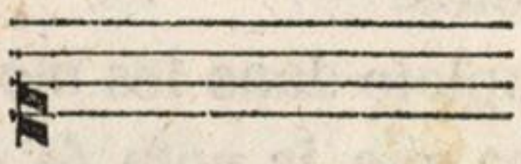
Cet usage amena peu à peu celui des deux clefs C *ut* et F *fa*, dont nous nous servons actuellement pour la notation du chant ecclésiastique.

La clef est donc une figure ou un signe qui, en fixant une note sur telle ou telle ligne de la portée, en fait dépendre la suite et l'arrangement de toutes les autres notes. Elle est ainsi appelée par métaphore, parce qu'elle ouvre pour ainsi dire la porte d'une pièce de chant [1].

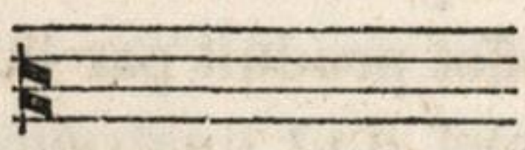
Il y a deux figures de clefs. La première a cette forme :



et elle est dite clef d'*ut*. Placée sur la première ligne au bas de la portée, elle est appelée clef d'*ut* première ligne.

Clef d'*ut* première ligne : 

Placée sur la seconde ligne, elle prend le nom de clef d'*ut* seconde ligne :

Clef d'*ut* seconde ligne : 

1. « Clavis haud dubie a ferrea clave sumpta metaphora dicta est; ut hæc seram, ita illa cantum aperit. » (Glaréan, *Dodecach*, c. IV.)

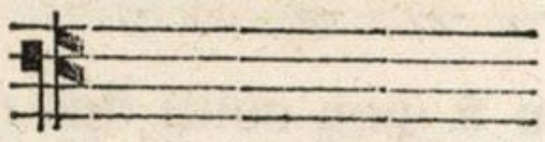
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Enfin, d'après les deux positions suivantes :

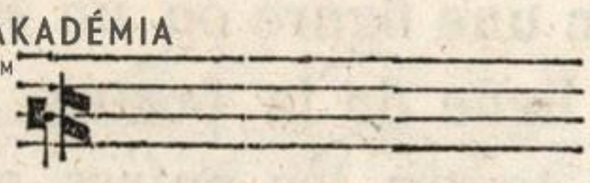
on l'appelle clef d'*ut* troisième ligne, et clef d'*ut* quatrième ligne.

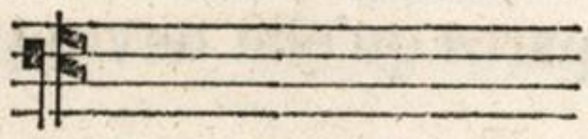
Ainsi la clef d'*ut*, placée sur l'une ou l'autre des quatre lignes, indique que la note *ut* occupe la même ligne qu'elle. Cette note étant connue, il ne peut y avoir aucune hésitation à trouver le nom des autres notes, si on observe : 1° qu'elles sont placées alternativement sur les lignes et dans les interlignes; 2° que la gamme ascendante *ut ré mi fa sol la si ut* s'effectue des lignes inférieures aux lignes supérieures, et que la gamme descendante *ut si la sol fa mi ré ut*, au contraire, s'opère des lignes les plus élevées aux plus basses.

La seconde figure de clef a cette forme :



et est appelée clef de *fa*. Elle ne se place que sur la deuxième et la troisième ligne.

Clef de *fa* seconde ligne : 

Clef de *fa* troisième ligne : 

Sa position indique que la note *fa* se trouve sur l'une ou l'autre de ces lignes. Pour connaître le nom des autres notes, il faut se servir en montant de la gamme ascendante : *fa sol la si ut ré mi fa*, et en descendant de la gamme descendante : *fa mi ré ut si la sol fa*, en observant la règle donnée plus haut en ce qui concerne la disposition des notes.

La clef de *fa* s'emploie dans les morceaux les plus bas du chant ecclésiastique, parce que la note *fa* qu'elle indique est la quinte inférieure de celle que désigne la clef d'*ut*, c'est-à-dire qu'elle produit un son placé cinq notes au-dessous d'*ut*.

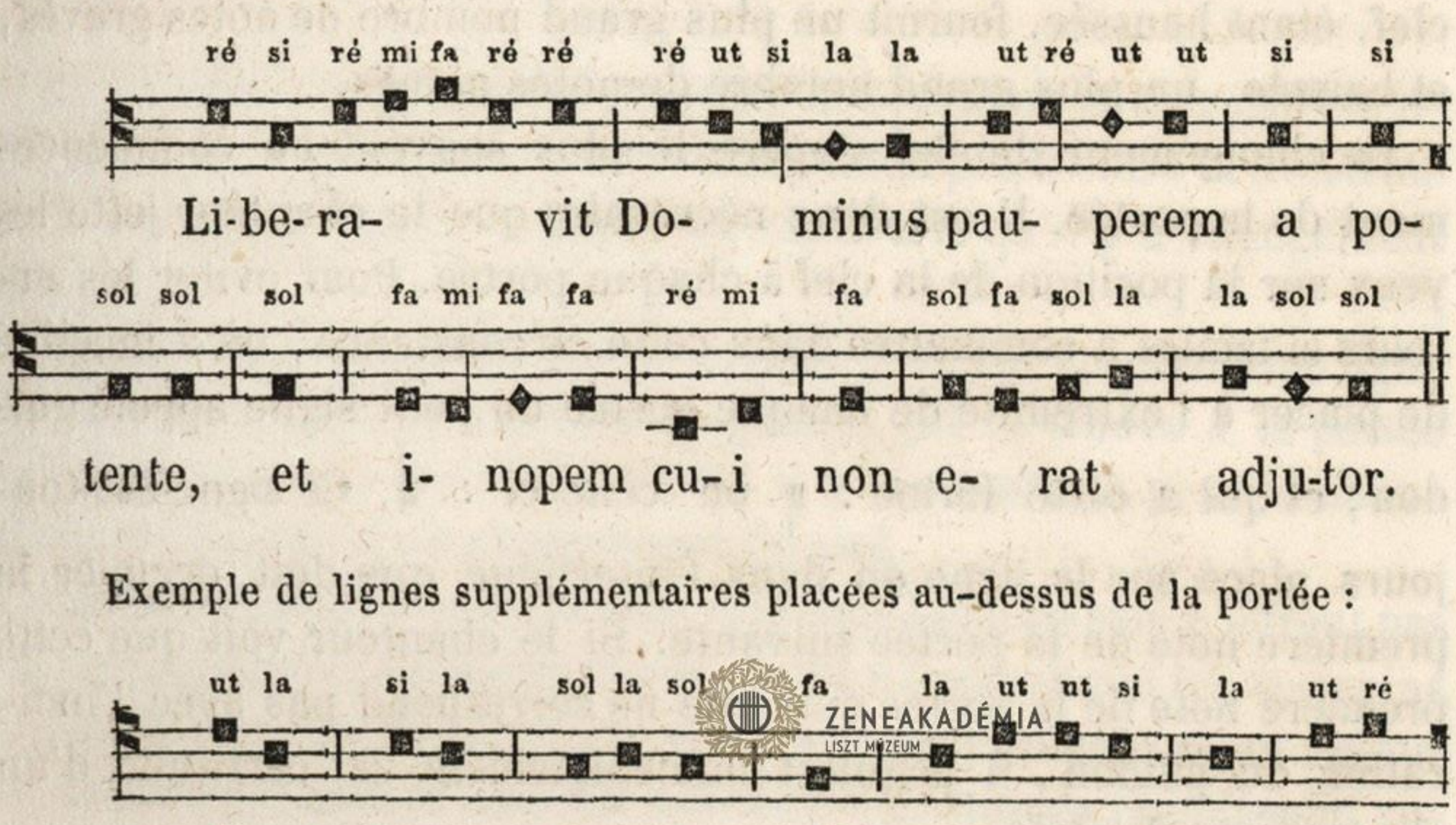
Si on compare l'effet produit par la clef de *fa* seconde ligne avec celui que donne la clef d'*ut* quatrième ligne, on trouvera que ces deux clefs désignent les mêmes notes. Cette circonstance a amené des manières différentes de noter le plain-chant dans certains pays.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

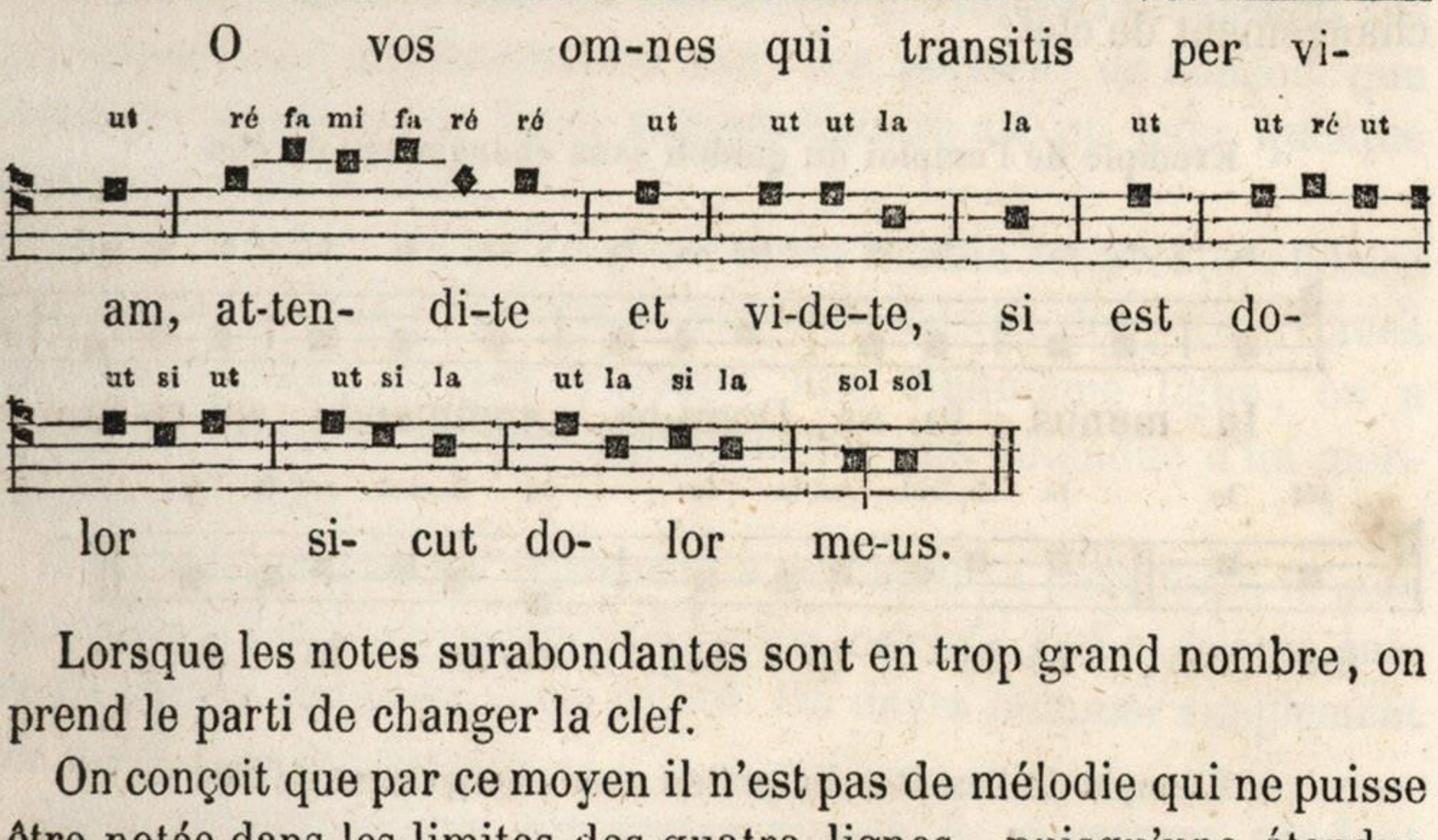
Par exemple, en Italie on se sert de la clef de *fa* seconde ligne, tandis qu'en France on emploie de préférence la clef d'*ut* quatrième.

Il existe des morceaux de chant dont l'étendue dépasse les quatre lignes de la portée, soit en haut, soit en bas. Pour marquer ces notes surabondantes, on se sert de petites lignes supplémentaires sur lesquelles on les place comme elles le seraient dans l'intérieur de la portée.

Exemple de la ligne supplémentaire placée au-dessous de la portée :



Exemple de lignes supplémentaires placées au-dessus de la portée :



Lorsque les notes surabondantes sont en trop grand nombre, on prend le parti de changer la clef.

On conçoit que par ce moyen il n'est pas de mélodie qui ne puisse être notée dans les limites des quatre lignes, puisqu'une étendue de deux octaves et deux notes est comprise entre la note la plus basse de la clef de *fa* troisième ligne et la note la plus élevée de la clef d'*ut* première ligne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

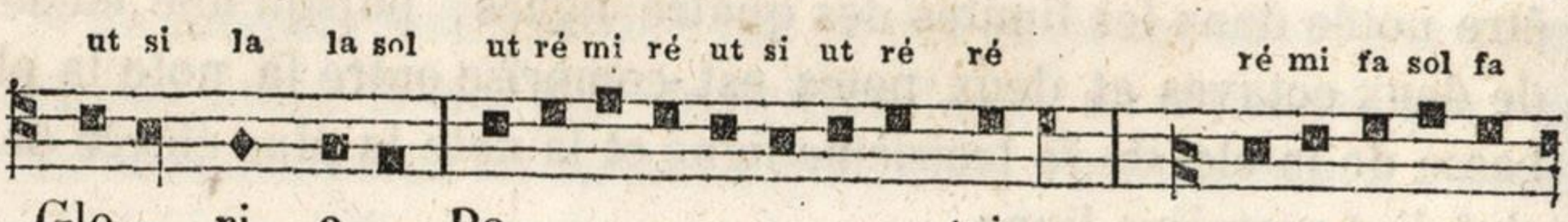
Exemple :

En conséquence, on peut hausser la clef lorsqu'il se trouve dans le morceau un passage qui excède la première ligne, et on peut la baisser lorsqu'il s'en rencontre un qui excède la quatrième; car la clef, étant haussée, fournit un plus grand nombre de notes graves, et baissée, un plus grand nombre de notes aiguës.

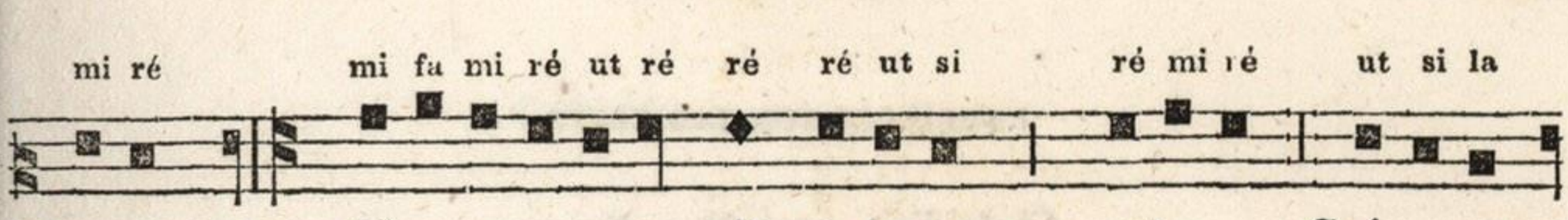
Le changement de clef s'opère le plus souvent au commencement de la portée. Il est donc nécessaire que le chanteur jette les yeux sur la position de la clef à chaque portée. Pour éviter les erreurs si faciles à commettre dans cette circonstance, on a imaginé de placer à l'extrémité de chaque portée un petit signe appelé guidon, et qui a cette forme : ┓ ou celle-ci : ┫. Ce signe est toujours placé sur la ligne ou dans l'interligne que doit occuper la première note de la portée suivante. Si le chanteur voit que cette première note de la portée suivante ne correspond pas avec l'indication du guidon, il acquiert immédiatement la certitude d'un changement de clef.

Exemple de l'emploi du guidon sans changement de clef :

Exemple de l'emploi du guidon avec changement de clef :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Le *ré* placé sur la syllabe *et*, entre la deuxième et la troisième lignes, ne correspondant point avec le guidon placé entre la troisième et la quatrième lignes, le chanteur est averti qu'il y a changement de clef.

De même, le *mi* placé sur la syllabe *fi* et sur la quatrième ligne ne correspondant point avec le guidon qui se trouve à la portée précédente sur la troisième ligne, il y a encore là pour le chanteur une preuve d'un changement de clef.

Les antiphonaires manuscrits de la plus belle époque n'offrent pas de petites lignes supplémentaires. Nous avons vu que les écrivains traçaient sans hésiter une ligne entière et même plusieurs au-dessus de la portée ; mais la hauteur des lettres gothiques remplissant généralement l'intervalle compris entre les portées, on conçoit que l'addition d'une petite ligne supplémentaire ait pu jeter quelque confusion dans le texte.

Les meilleures éditions du plain-chant romain sont restées fidèles à ce système, c'est-à-dire qu'on y a rejeté l'usage des petites lignes supplémentaires ; au lieu d'ajouter une cinquième ligne, on a changé la position des clefs autant de fois que l'étendue d'un morceau le réclamait.

Il est indispensable d'apprendre à reconnaître facilement le nom des notes d'après leur position à toutes les clefs. Les exercices suivants ont été composés dans ce but. On devra nommer simplement les notes sans les chanter.

Nous recommandons sur toutes choses de conserver pendant chaque exercice le souvenir de la position de la clef. Cette méthode est plus sûre et plus utile, en vue du résultat qu'on se propose, que celle, plus facile en apparence, de la relation des notes entre elles.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

EXERCICES SUR LES CLEFS.

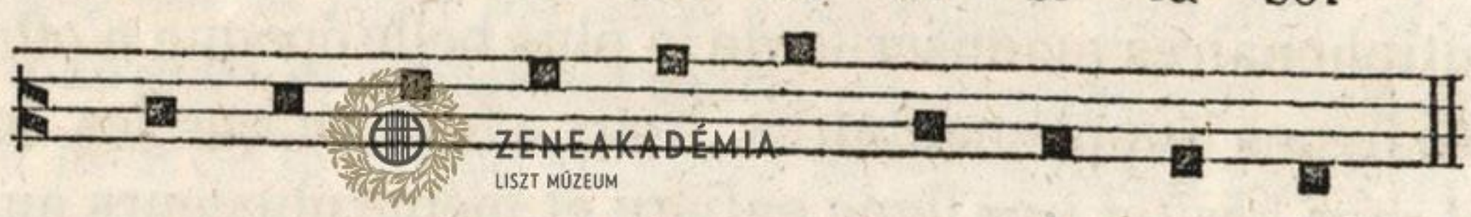
Clef d'*ut* première ligne :

ut ré mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi ré ut

ut mi ut fa ut ré fa ré ut si sol mi ut la fa ré ut si ut ut si ut

Clef d'*ut* deuxième ligne :

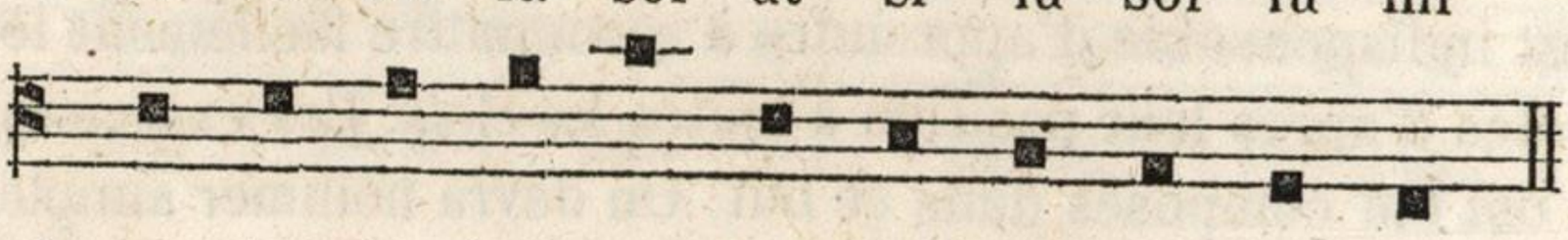
ut ré mi fa sol la ut si la sol



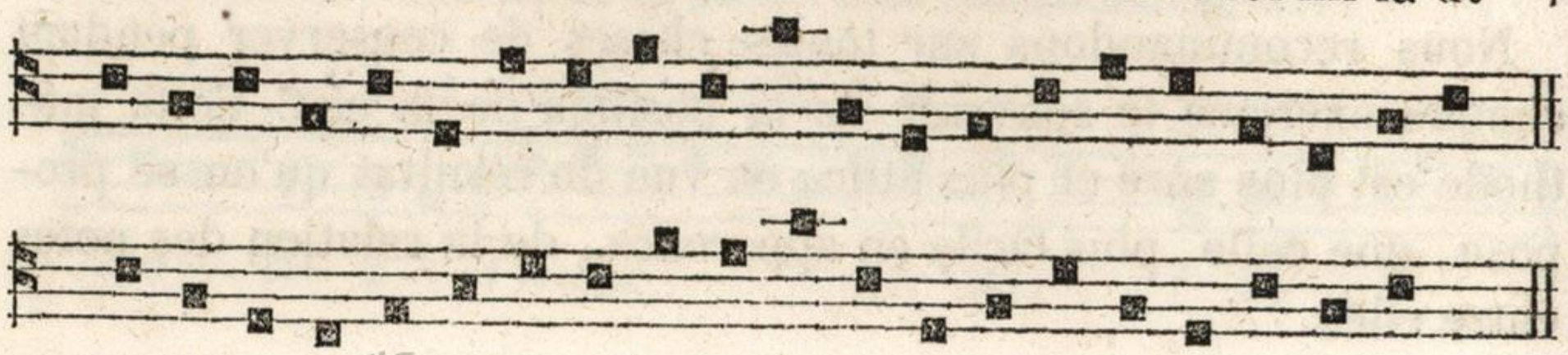
ut mi ut fa ut sol ut la ut si la ut ré la sol si ré sol si ut

Clef d'*ut* troisième ligne :

ut ré mi fa sol ut si la sol fa mi



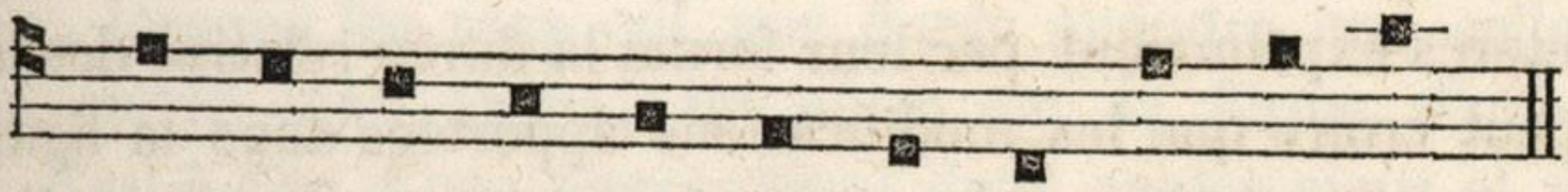
ut la ut sol ut fa mi ré fa ut sol la fa sol ut mi ré sol mi la ut



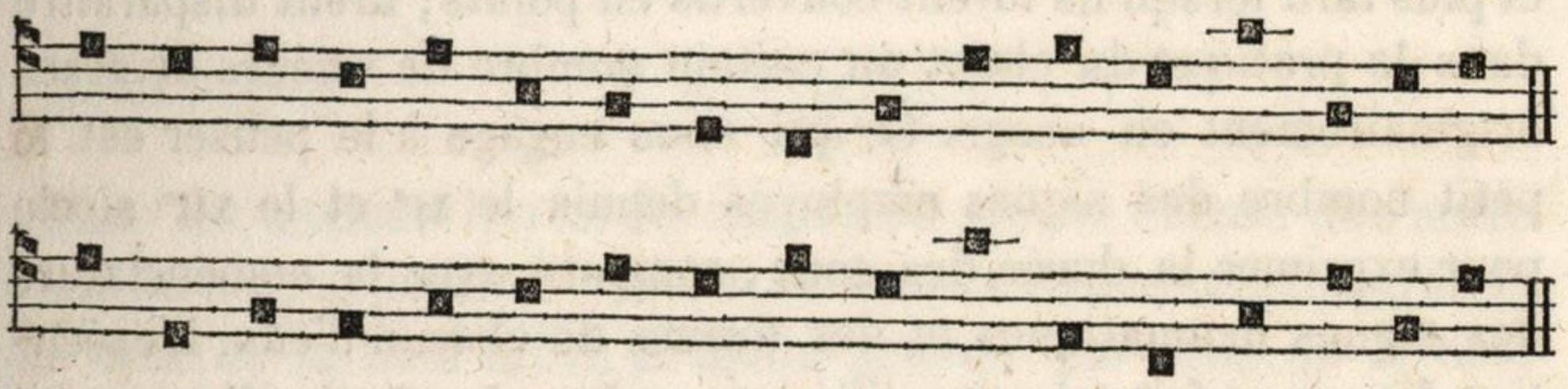
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Clef d'*ut* quatrième ligne :

ut si la sol fa mi ré ut ut ré mi



ut si ut la ut sol fa ré ut fa ut ré si mi fa si ut



Clef de *fa* troisième ligne :

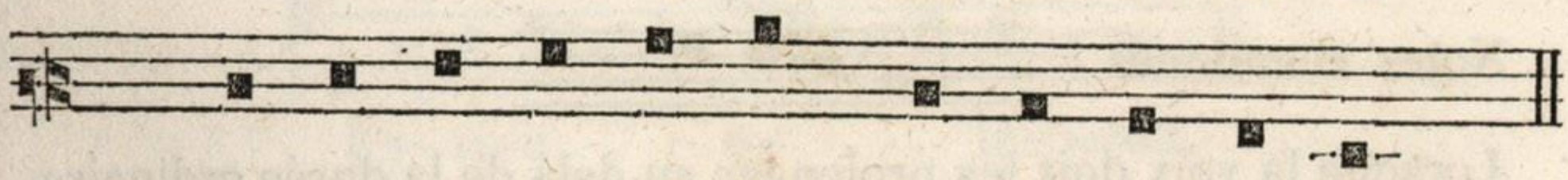
fa sol la si ut fa mi ré ut si la

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fa la si sol mi ut la fa si ut sol ut la ré fa

Clef de *fa* deuxième ligne :

fa sol la si ut ré fa mi ré ut si



fa la ut si sol mi ut la sol si ut ré ré ut fa ré mi la fa

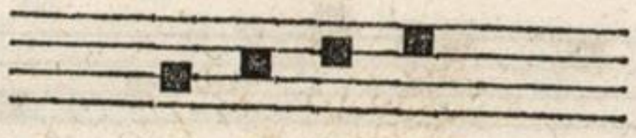
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 4. DES VALEURS.

Au temps où le chant ecclésiastique était écrit en neumes, ces caractères exprimaient par leur forme la durée relative des sons. On peut croire que les modifications apportées dans la figure de ces signes neumatiques, lorsqu'ils furent traversés par des lignes, et plus tard lorsqu'ils furent convertis en points, firent disparaître dans la pratique du chant un certain nombre de valeurs diverses originairement en usage. Ce qui nous engage à le penser est le petit nombre des signes employés depuis le XI^e^ et le XII^e^ siècle pour exprimer la durée des sons, comparé avec la nomenclature des signes neumatiques et des formes de chacun d'eux. L'exécution fut par ce fait très-simplifiée et rendue plus facile. Il est aussi présumable que la prosodie, la quantité syllabique des textes sacrés, l'accentuation même des mots furent altérées dans cette transformation incomplète et infidèle des neumes variés en points presque uniformes.

Jean de Muris, qui vivait au XIV^e^ siècle, passe généralement pour avoir donné le premier aux points une valeur inégale en inventant des figures diverses de notes. Mais la notation des manuscrits du XIII^e^ siècle offrait déjà ces figures, dont l'invention lui est attribuée à tort. Toutefois le docte chanoine de Paris s'occupa particulièrement de cette question ; mais ses travaux exercèrent une influence plus directe sur la musique figurée que sur le plain-chant. Le rhythme et les mouvements de la musique moderne lui doivent en grande partie les règles qui les régissent.

Les sons du plain-chant sont soumis à trois différents modes de durée. Lorsqu'ils n'ont qu'une durée ordinaire, ils sont représentés par des notes carrées qu'on appelle notes *communes :*

Notes communes : 

Lorsque la voix doit les prolonger au delà de la durée ordinaire, les notes carrés ont un trait perpendiculaire appelé *queue*, à leur droite ou à leur gauche, et se dirigeant vers le bas de la portée, comme dans l'exemple suivant :

Notes longues :

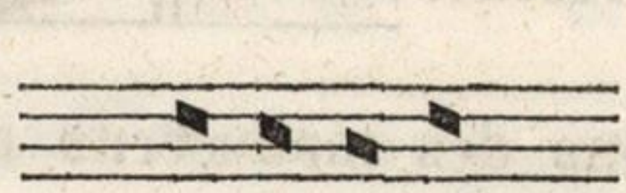
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

En raison des difficultés qui résulteraient pour la typographie du prolongement des queues de notes au-dessous de la portée, on dirige vers le haut celles qui partent de la première ligne et des degrés au-dessous.

Enfin, lorsque les sons ont une durée moindre que celle de la note carrée sans queue, les notes ont la forme d'une losange, c'est-à-dire d'une figure ayant deux angles aigus et deux obtus.

Notes brèves :

Dans les anciens livres de chant, on trouve encore une autre forme de note appelée *rhomboïde*, et dont la valeur est plus grande que celle de la note brève et moins grande que celle de la note commune.

Notes rhomboïdes : 

Quelquefois cependant ces notes ont la même durée que les notes carrées simples; mais c'est seulement dans le cas où plusieurs de ces rhomboïdes se suivent en descendant sur la portée et sur une même syllabe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemple :

Ky-ri- e, e- le- i-son.

Il en est de même de l'exécution des notes brèves employées de la même manière.

Exemple :

Ky- ri-e, e- le- i-son.

Pour reconnaître si les rhomboïdes ou les losanges doivent être exécutées comme des notes communes, il faut observer si elles sont précédées d'une note carrée avec une queue. La note rhomboïde a la forme d'une longue, non pas parce qu'elle doit être chantée comme sa forme l'indique, mais afin de poser

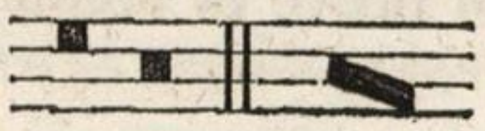
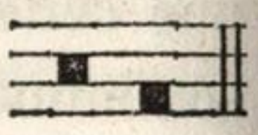
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

la voix et de marquer sa liaison sans repos avec les notes qui la suivent.

Dans plusieurs éditions récentes, on n'a fait usage que de notes communes pour exprimer ces séries de sons.

Exemple :

On trouve aussi des figures de notes qui se prolongent de gauche à droite en descendant. Elles ne représentent que les deux notes placées aux deux extrémités de la figure.

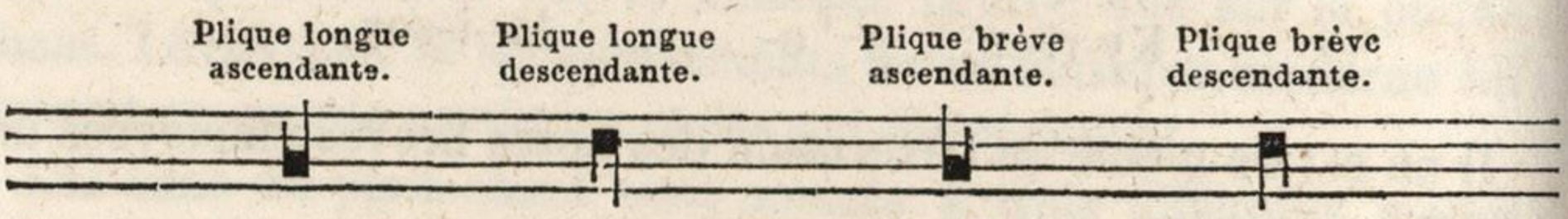
Ainsi : représente  représente 

On voit encore dans des manuscrits des notes superposées ainsi :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il faut, pour chanter ces notes, commencer par l'inférieure. Ainsi on lira dans l'exemple précédent : *la ut ; fa ut.*

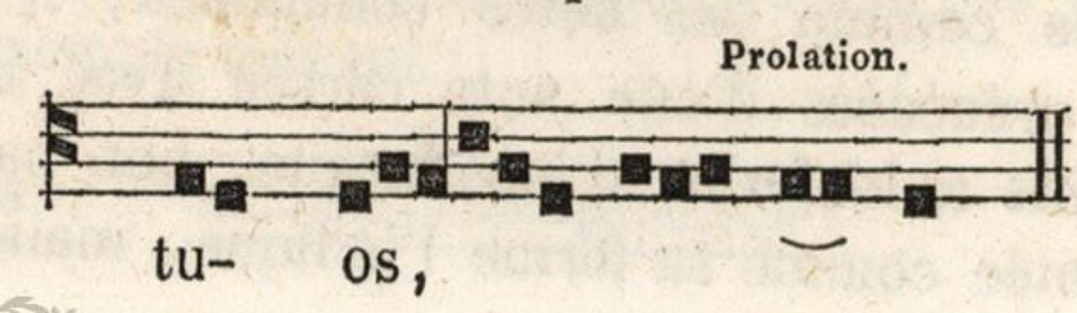
La *plique* était un signe représentant une note longue liée à la note suivante, soit en montant, soit en descendant. Il y en avait de quatre sortes, dont voici les figures :



Enfin la note *couronnée* était une note surmontée d'un point d'orgue , et représentait une longue et une brève.

Lorsque le même son doit être prolongé sur une même syllabe, on emploie deux notes communes, et même davantage. C'est ce qu'on appelle *prolation*.

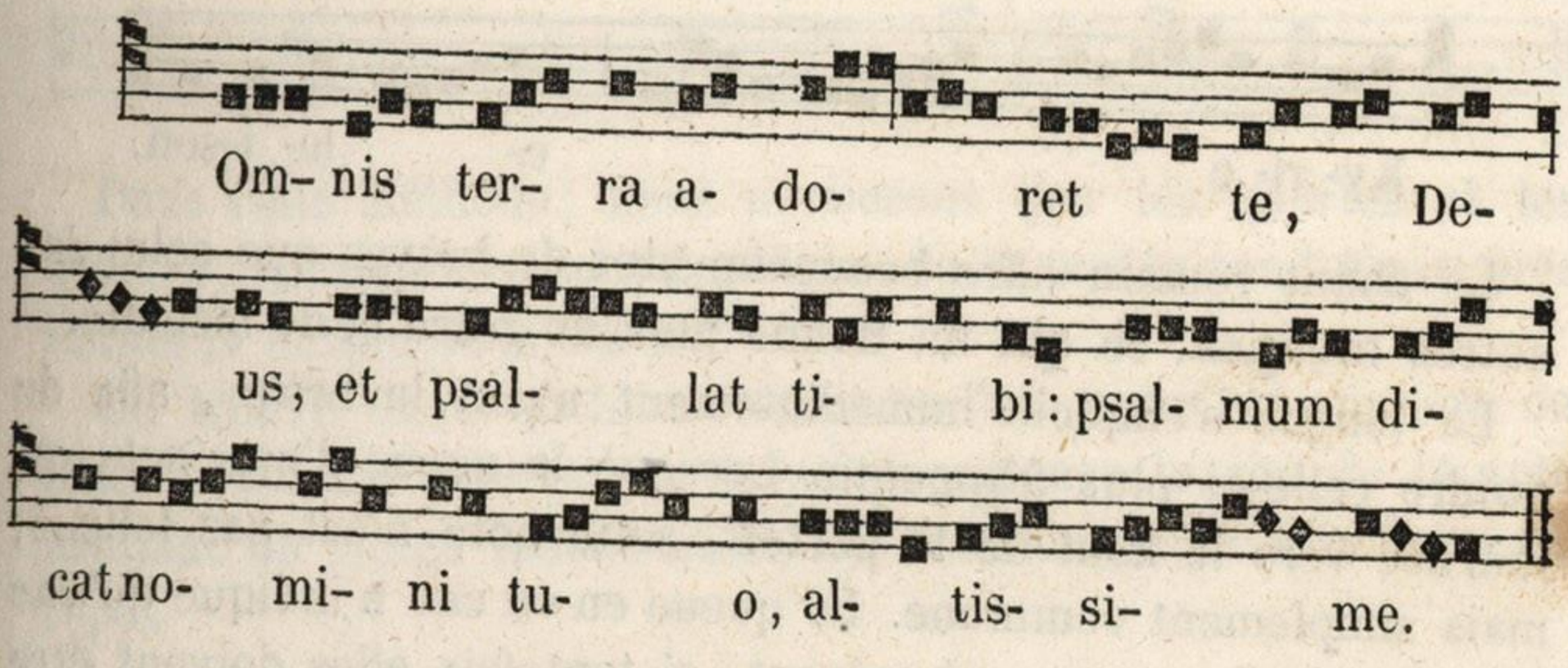
Exemple :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

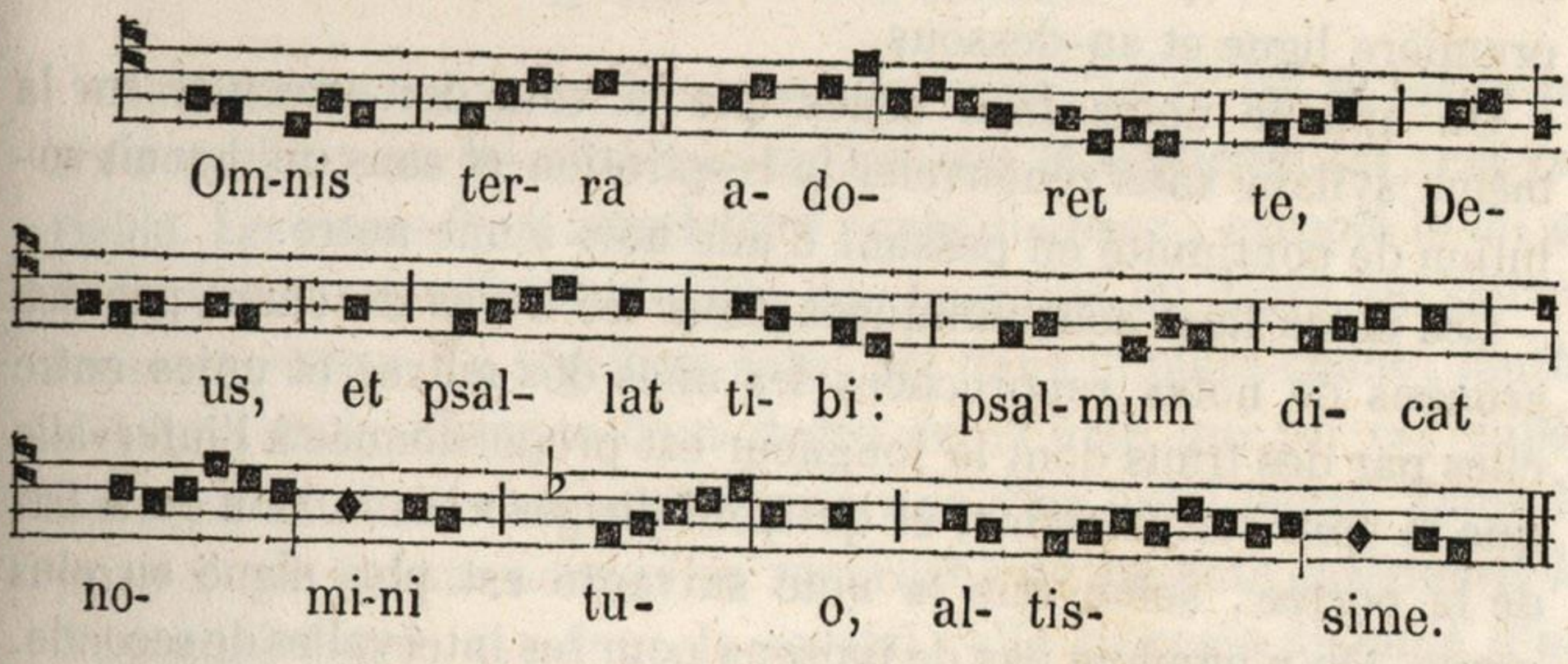
On trouve dans les manuscrits trois, quatre et même six notes semblables, toutes sur la même syllabe. On a retranché la plupart de ces notes répétées dans les éditions modernes, et il faut convenir que le chant ecclésiastique y a quelquefois perdu de sa majesté. Voici un exemple qui est tiré d'un manuscrit du XIII^e^ siècle :

Introït du deuxième dimanche après l'Épiphanie.



Nous donnons ci-dessous le même introït tel qu'il est noté dans les éditions modernes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

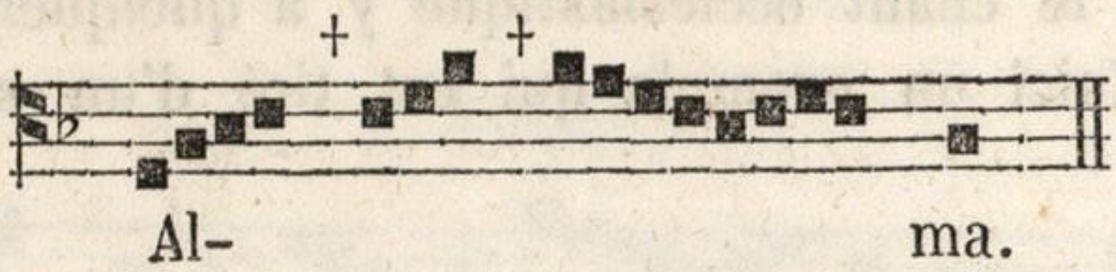


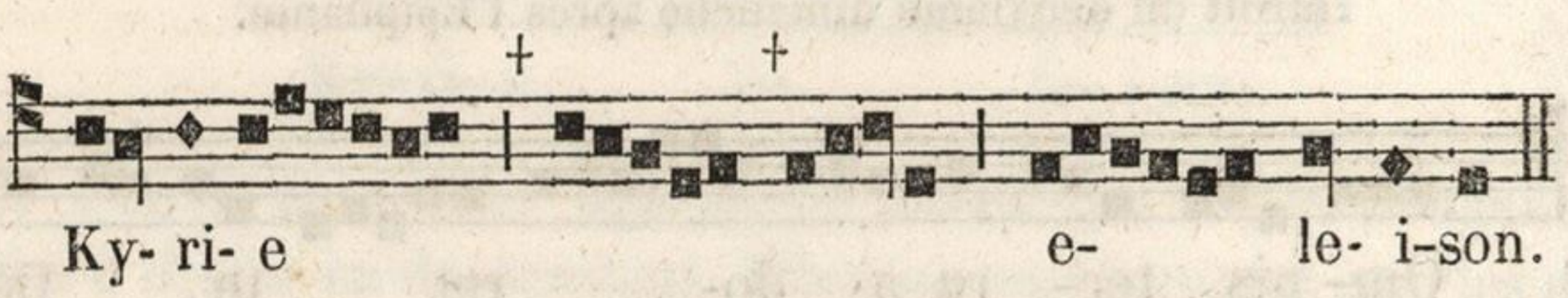
L'étude comparative de ces deux versions du même morceau servira à constater à la fois la suppression des prolations et les modifications qu'a subies le chant ecclésiastique.

Lorsque la seconde des deux notes commence une reprise du chant, il faut bien se garder de prolonger le son, de le tenir. Il faut au contraire séparer par un court repos, par une demi-respiration, la seconde note de la première. Car, en ce cas, il n'y a pas de prolation.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Afin de rendre cette distinction plus saisissante, nous donnons deux exemples; l'un est tiré de l'antienne à la Sainte Vierge : *Alma Redemptoris mater*; l'autre des *kyrie*.





Le chant romain offre beaucoup plus de brèves que celui des autres liturgies, ce qui lui donne plus de grâce et de mélodie.

La longue s'emploie immédiatement avant la brève, afin de rendre celle-ci plus frappante. Lorsque la queue d'une note est tournée vers le haut de la portée, cette note n'est pas longue, mais simplement commune. La queue en ce cas n'indique qu'une liaison avec les notes qui suivent, si toutefois elles doivent être chantées sur la même syllabe. Il faut se rappeler aussi ce que nous avons dit plus haut au sujet des notes longues placées sur la première ligne et au-dessous.

On appelle notes *liées* celles que la voix doit exécuter sur la même syllabe sans renouveler la respiration et sans qu'il y ait solution de continuité en passant d'une note à une autre.

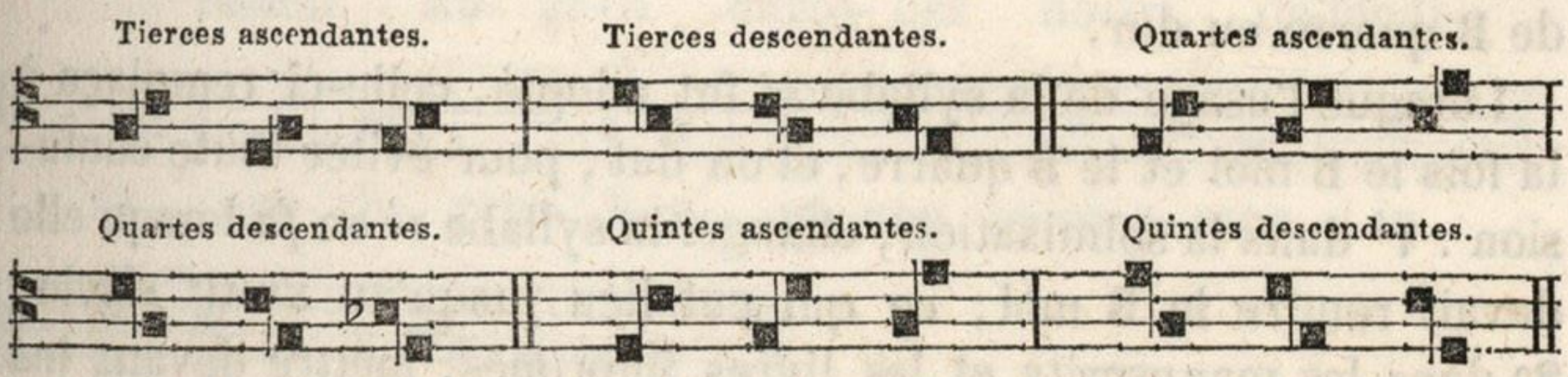
Ces notes liées sont indiquées dans les livres de chant par des groupes de notes rapprochées les unes des autres et unies entre elles par des traits dont la longueur est proportionnée à l'intervalle que la voix doit franchir, et qui sont dirigés vers le haut ou le bas de la portée, selon que la note suivante est plus aiguë ou plus grave. On n'emploie pas de liaisons pour les intervalles de seconde. Mais tous les autres degrés disjoints peuvent les recevoir, tels que la tierce, la quarte, la quinte, etc., en montant ou en descendant.

On ne saurait confondre une note liée avec la note longue ou note à queue. D'abord la note longue est ordinairement suivie d'une brève; ensuite elle est isolée et ne fait pas partie d'un groupe comme la note liée. Enfin, s'il se rencontre une note longue dans une série de notes liées sur une seule syllabe, elle doit être isolée et un peu distante de la note suivante. Dans les bonnes éditions,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

la queue de la note longue est toujours à droite et dirigée vers le bas, ce qui rend très-rares les circonstances dans lesquelles la confusion est possible.

Notes liées :



Dans cette Méthode, nous ne lierons que les quartes et les quintes; le rapprochement des lignes de la portée rend à peu près inutile la liaison de la tierce.

On trouve dans quelques éditions des notes communes ou longues suivies d'un point. Ce point prolonge le son de la note pendant un temps indéterminé, ou tout au moins il indique un repos

§ 5. DES ACCIDENTS.

LE BÉMOL. — LE BÉCARRE.

Nous avons vu que, dans les sept notes *ut ré mi fa sol la si*, six sont fixes ou invariables, tandis que la septième, *si*, est variable. Les notes fixes marchent à égale distance, excepté le *mi* et le *fa*, entre lesquelles il n'existe que la moitié du degré qui sépare les autres notes. La septième note, *si*, dans le plain-chant, tantôt s'éloigne de la distance d'un degré de la note qui lui est supérieure, *ut*, tantôt n'en est éloignée que d'un demi-degré. Dans le premier cas, cette note *si* se rapproche de la note inférieure *la* d'un demi-degré, et, dans le second, elle en reste distante d'un degré.

Un signe particulier au *si* a donc été nécessaire pour indiquer au chanteur l'état de cette note variable dans chaque mélodie. Avant l'invention de la syllabe qui fut appelée à la désigner, on se contenta d'ajouter à la lettre B une épithète tirée de l'effet produit par son éloignement ou son rapprochement de la note précédente, *la*. Lorsque le B quittait sa position naturelle dans la gamme et se rapprochait du *la* d'un demi-degré, son exécution ne demandant

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

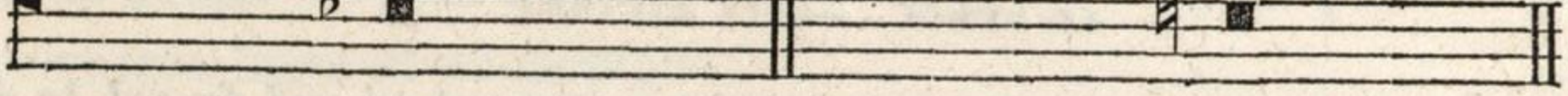
qu'un doux élancement de la voix, on l'appelait B mol. Lorsqu'au contraire le B reprenait sa place à un degré entier au-dessus du *la*, produisant à l'oreille un son plus énergique, à cause des trois tons consécutifs parcourus de F ou *fa* à B ou *si*, on lui donnait le nom de B quarre ou dur.

Lorsque l'usage de la syllabe *si* fut adopté, celle-ci remplaça à la fois le B mol et le B quarre, et on dut, pour éviter toute confusion : 1° dans la solmisation, changer la syllabe *si* en *fa* lorsqu'elle devait rendre le B mol; ce qui eut lieu jusqu'au XVIII^e^ siècle; 2° dans les manuscrits et les livres imprimés, mettre devant les points qui furent substitués aux anciennes lettres des signes exprimant soit le B mol, soit le B quarre.

La simple lettre minuscule *b*, placée devant le point représentant la note *si*, indiqua l'abaissement d'un demi-degré de cette note et fut appelée *bémol*, ce qui est un pléonasme; une abréviation du mot *mol* eût suffi. La même lettre, à laquelle on ajouta un trait prolongé à sa droite en descendant, indiqua que le *si* reprenait sa place naturelle à un degré au-dessus du *la*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Figure du *si* bémol. Figure du *si* bécarre.



Le bémol s'emploie de deux manières. Tantôt il se place près de la clef au commencement de la pièce de chant et en tête de toutes les lignes sur lesquelles elle est écrite; tantôt ce signe existe seulement à la gauche de la note qu'il altère. Lorsque le bémol est placé à la clef, sa présence indique que toutes les notes qui se trouvent dans le morceau sur le même interligne qu'il occupe lui-même sont baissées d'un demi-ton. Nous disons le même interligne, parce que en réalité la clef de *fa* seconde ligne et les clefs d'*ut* étant placées sur les lignes, et le bémol ne pouvant, dans le chant ecclésiastique, altérer que le *si*, cette note se trouve toujours occuper un interligne dans la portée. On rencontre, mais fort rarement, le bémol sur la première ligne, dans des morceaux écrits avec la clef de *fa* troisième ligne.

Lorsque le bémol se rencontre seulement dans le cours d'une pièce de chant, il n'altère que la note à la gauche de laquelle il est placé.

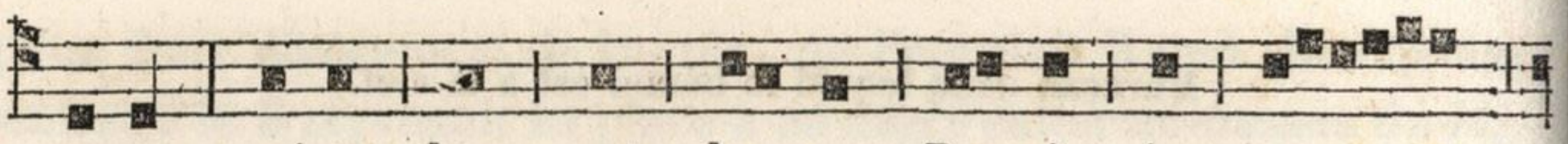
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Morceau dans lequel le bémol est à la clef.

Morceau dans lequel le bémol est placé à la clef dans un autre interligne.

Exemple de l'emploi accidentel du bémol :

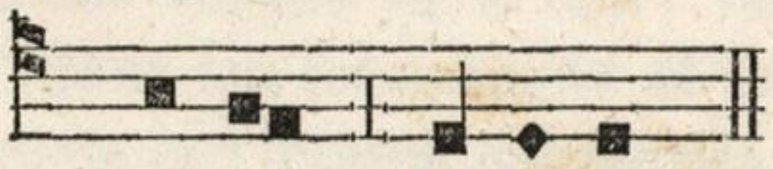
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



su-um ; qui-a hæc est do-mus De- i, in qua

invo- ca- bi-tur nomen e-jus, de quo

scriptum · est· et e-rit nomen me - um i-bi,



di-cit Dominus.

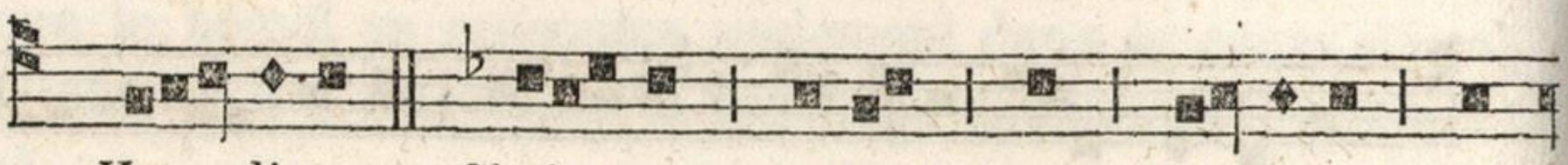
Remarquez que le signe du bémol est placé dans l'interligne où doit se trouver la note qu'il affecte, à quelque distance d'elle, afin de ne pas séparer la série des notes liées ensemble, et afin d'inviter le chanteur à se préparer d'avance au changement d'intonation du *si*.

A une époque où le plain-chant a subi de notables altérations, on a affecté du bémol la note *mi*, à laquelle on donnait en ce cas le nom de *ma*. Les anciens ne connaissaient que le *si* comme note variable, nous l'avons dit plus haut. Les règles que nous avons données sur l'exécution du *si* bémol sont applicables à celle du *mi* bémol.

Le bécarre : ♮, placé devant une note, hausse cette note d'un demi-ton en lui rendant le son qui lui est naturel; ce qui suppose que cette note a été précédemment abaissée d'un demi-ton par le bémol.

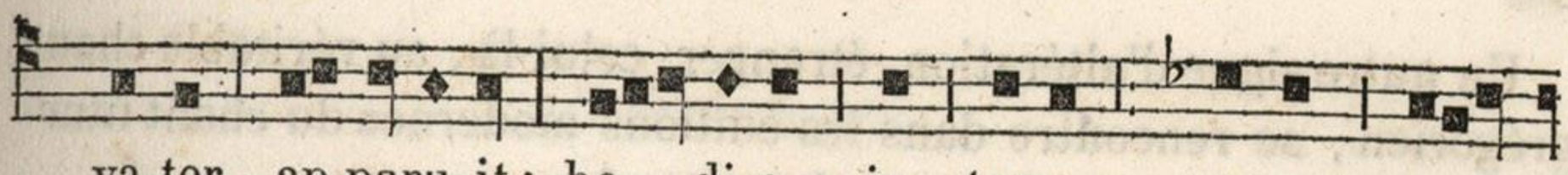
Si la note qui doit être ramenée par le bécarre au son qui lui est naturel est liée à d'autres notes, le signe du bécarre se place sur la ligne ou dans l'interligne devant la première note du groupe qui forme la liaison.

Exemple de l'emploi du bécarre :



Ho- di-e Chri- stus na-tus est : ho- di-e sal-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



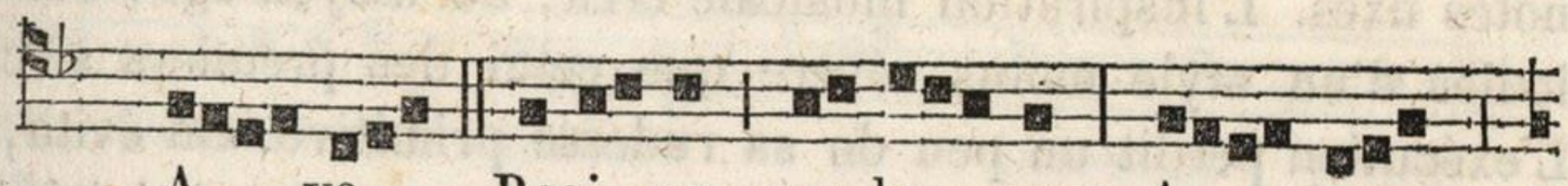
va-tor ap-paru-it: ho- di-e in terra canunt an-

ge-li, læ-tan-tur archangeli: hodi- e e- xul-

tant justi, di-cen-tes: Glo- ri-a in excel- sis

De- o, al-le- lu-ia.

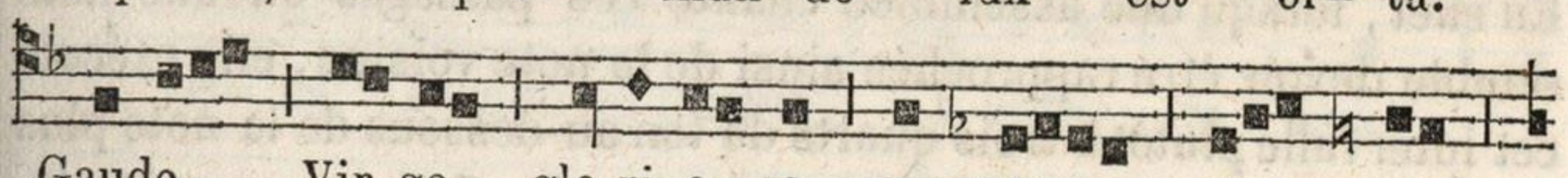
Morceau dans lequel le bécarre est employé devant le *mi* :



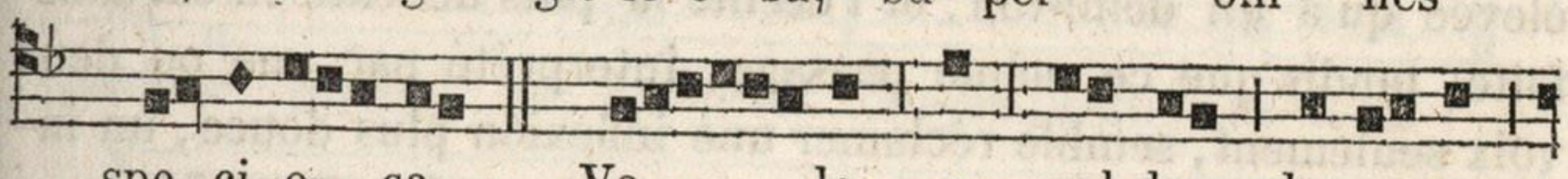
A- ve, Regi- na cœ-lo- rum, A- ve,

Domina Ange-lo- rum. Sal- ve ra- dix, salve

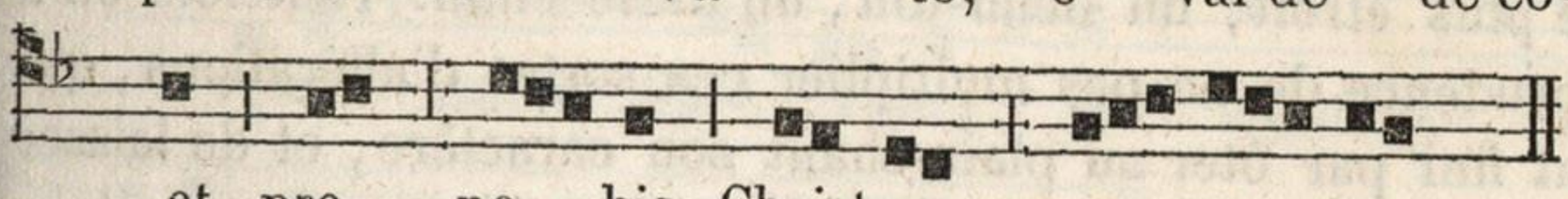
por-ta, ex qua mun-do lux est or– ta.



Gaude, Vir-go glo-ri-o- sa, su- per om- nes



spe- ci-o- sa. Va- le, o val-de de-co- ra,

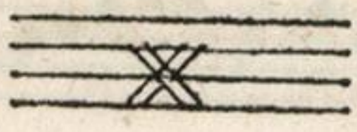
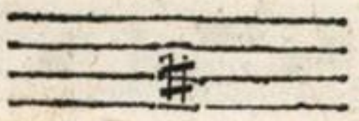


et pro no- bis Christum e- xo- ra.

On rencontre quelquefois le bécarre dans des pièces de chant qui n'offrent nulle part le *si* bémolisé. Ce signe ainsi employé est inutile pour des chanteurs exercés et sachant le plain-chant. On avertit, par ce moyen, le lecteur inhabile ou inexpérimenté, qu'il ait à se garder de faire un *si* bémol, lorsque le passage pourrait facilement être mal interprété par lui.

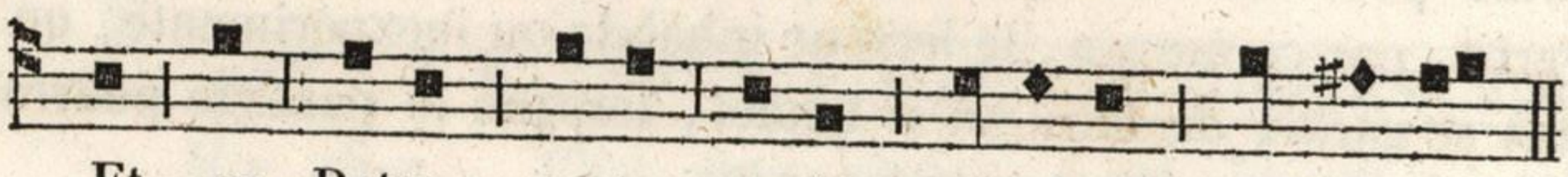
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Un autre signe d'altération, étranger, celui-là, au véritable chant grégorien, se rencontre dans les éditions modernes du chant liturgique. Ce signe est le dièse, qui a cette forme :

 ou celle-ci . 

Placé devant une note, il fait connaître que cette note doit être haussée d'un demi-ton. Elle ne change pas de nom pour cela, quoique, au temps où le système des muances était pratiqué, on l'appelât *si*. Théoriquement, le dièse ne saurait être toléré dans le chant grégorien, qui n'admet que les deux demi-tons *mi fa*, *si ut*, et une seule note variable, le *si*. Mais, dans la pratique, le goût en a réclamé l'usage depuis plusieurs siècles, usage très-modéré, il est vrai. Plusieurs causes peuvent expliquer cette variabilité des notes fixes. L'inspiration musicale créa, au moyen âge, des mélodies d'un style moins sévère que celui des premiers siècles. L'exécution perdit un peu de sa rudesse primitive. On évita, en descendant, la succession de trois tons, comme on l'avait évitée jusqu'alors en montant au moyen du bémol ; c'est-à-dire que, devant chanter *si la sol fa sol*, on haussa naturellement le *fa* afin qu'il fût moins éloigné du *sol*. L'oreille s'habitua à ces inflexions, et elles furent d'autant plus pratiquées que le chant liturgique devint moins populaire et ne fut plus exécuté que par un petit nombre de voix. En effet, lorsqu'une assemblée chante ces passages où une note semble devoir être rapprochée ainsi de la note voisine, elle exécute cet intervalle plutôt à trois quarts de ton au-dessous de la note plus élevée qu'à un demi-ton, et l'oreille la plus délicate en est satisfaite, tandis que ce même passage, interprété par une ou deux voix seulement, semble réclamer une inflexion plus douce, un intervalle plus étroit, un demi-ton, un dièse enfin. Toutefois on a eu la prudence de ne pas multiplier ces sortes d'altérations, qui auraient fini par ôter au plain-chant son caractère, et de laisser aux chanteurs le soin de les appliquer dans l'exécution, en leur recommandant de le faire avec discernement et avec une sage discrétion.

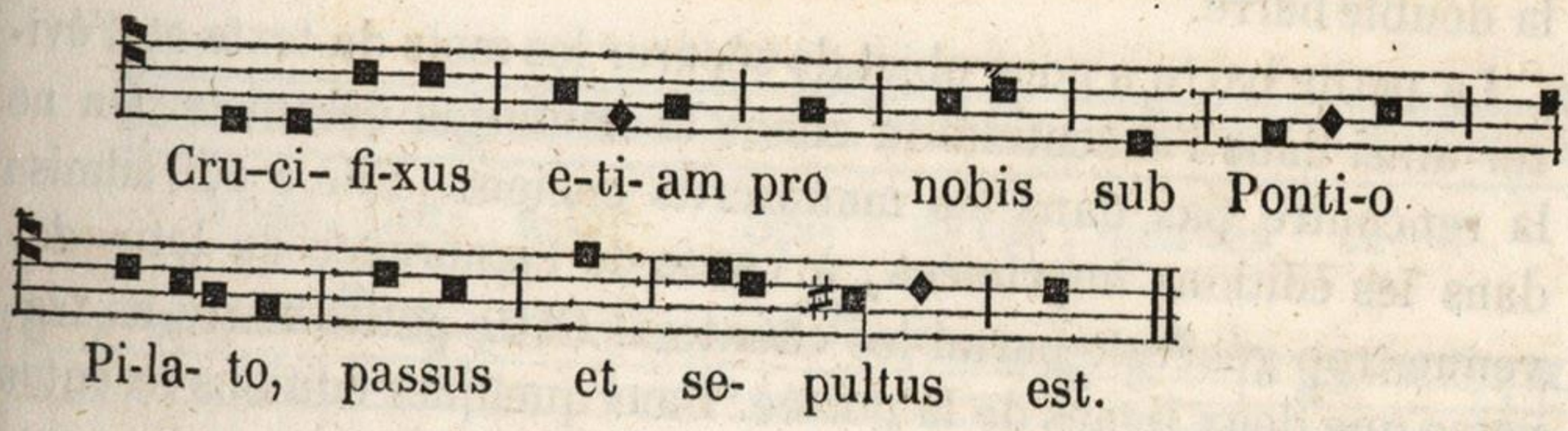
Exemple de l'emploi du dièse :



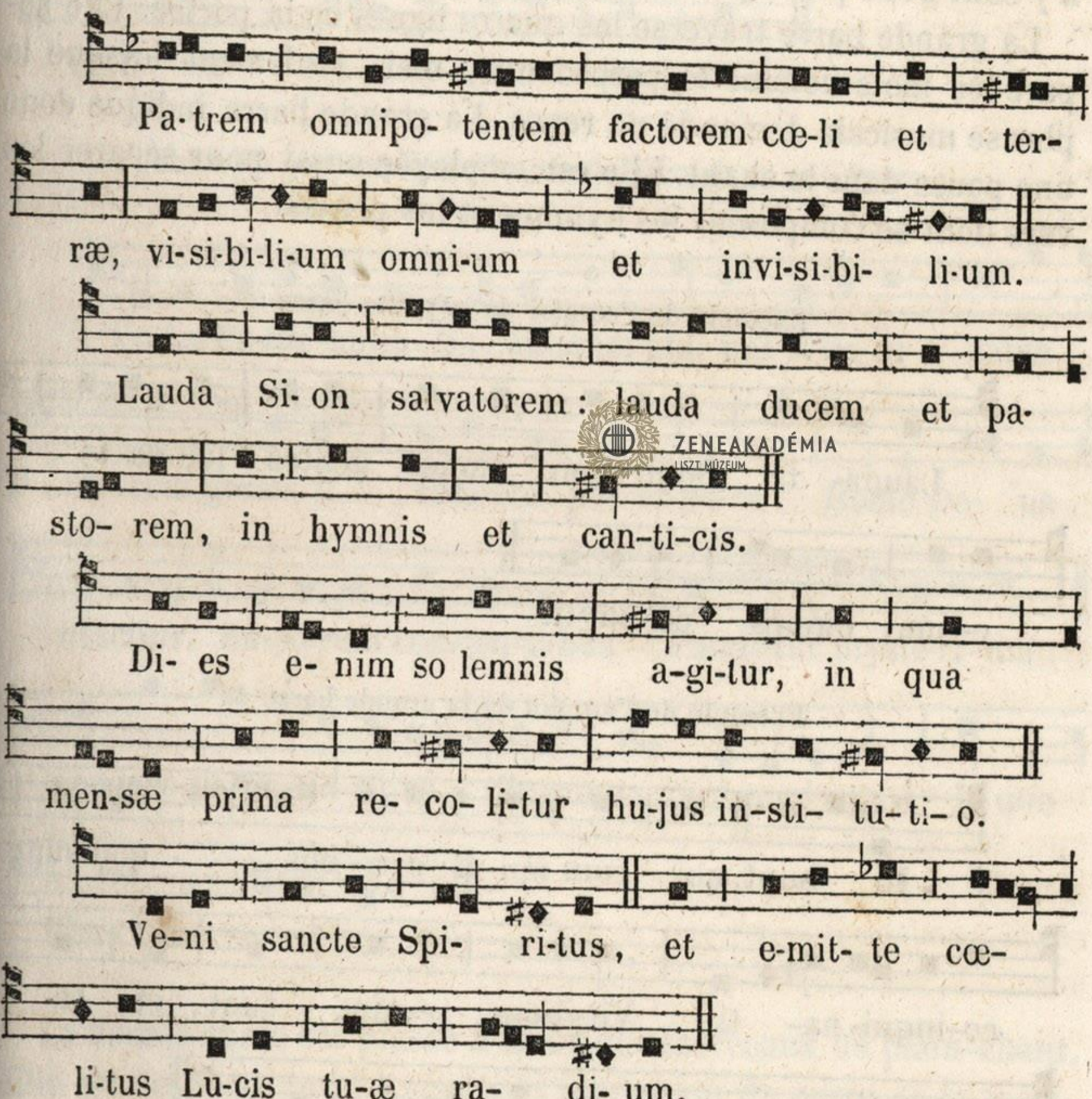
Et ex Patre na-tum an-te omni- a sæ- cu-la.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Autre exemple :



Exemples de passages dans lesquels le dièse peut être exécuté sans qu'il soit marqué :



§ 6. DES BARRES.

Les portées sur lesquelles le plain-chant est écrit sont traversées fréquemment par des lignes perpendiculaires appelées *barres*.

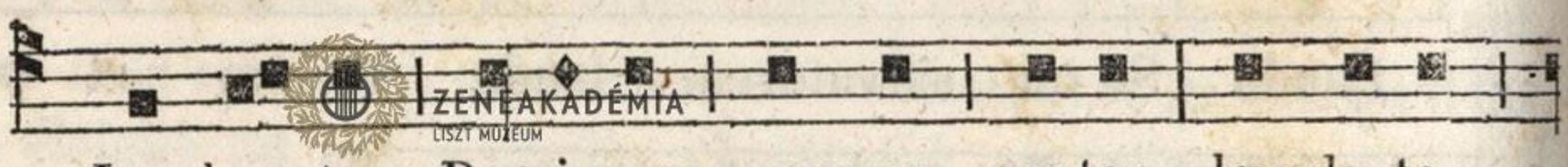
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il y a trois espèces de barres : la petite barre, la grande barre et la double barre.

La petite barre a pour objet de séparer les mots du texte et d'éviter ainsi dans l'exécution du chant la confusion des mots. On ne la rencontre pas dans les manuscrits anciens. Elle a été admise dans les éditions imprimées, à cause de l'ignorance du latin devenue trop générale parmi les chantres. Cette petite barre ne traverse que deux lignes de la portée. Dans quelques éditions récentes du chant romain, on n'a pas employé la petite barre; les mots n'y sont donc pas séparés.

La grande barre traverse les quatre lignes de la portée. Elle sépare les mots comme la précédente, mais seulement lorsque la phrase musicale demande un repos. La grande barre indique donc une pause dans le chant. Elle est employée aussi pour séparer les vers dont se composent les hymnes et les proses.

Exemple de l'emploi de la petite barre :

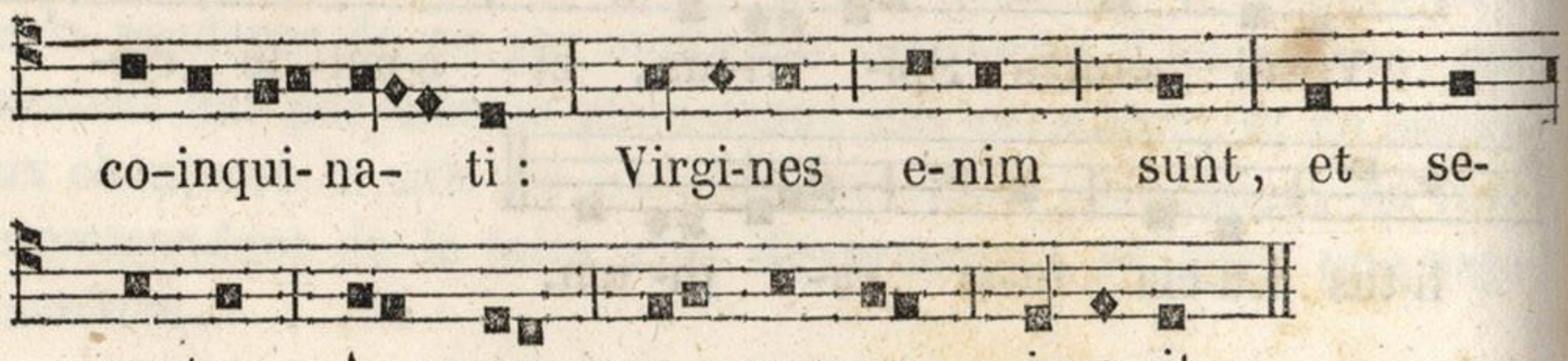

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lauda- te Domi-num, omnes gentes : lau-da-te

e- um, omnes po-pu- li.

Exemple de l'emploi de la grande barre :

Hi sunt, qui cum mu- li- e- ri- bus non sunt



co–inqui- na- ti : Virgi-nes e-nim sunt, et se-

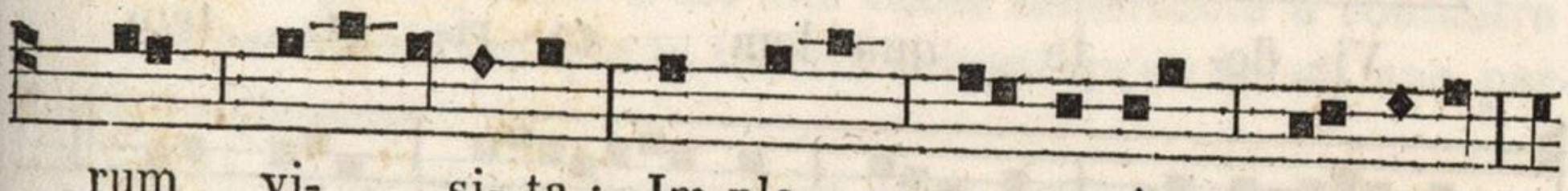
quuntur A- gnum quo- cumque i- e-rit.

On voit par cet exemple que les deux grandes barres établissent un repos que réclament à la fois le texte et les périodes mélodiques, après les mots *coinquinati* et *sunt.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Exemple de l'emploi de la grande barre dans une Hymne :

Ve-ni, Cre- a-tor Spi- ri- tus, men-tes tu- o-



rum vi- si- ta : Im-ple su- pernâ gra- ti- â,

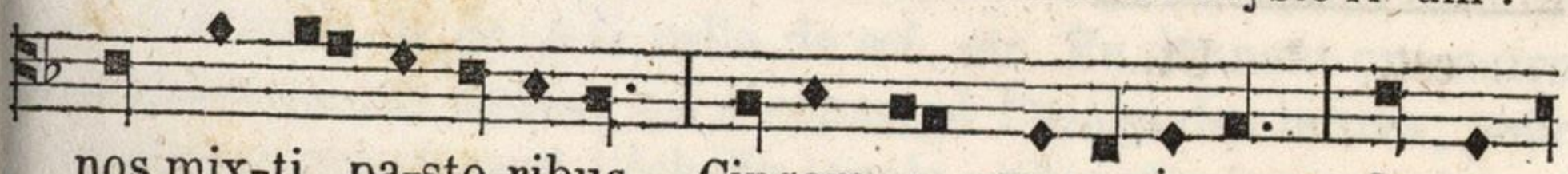
Quæ tu cre- a- sti pecto-ra.

Exemple de l'emploi de la grande barre dans une Prose ·

·Vo-tis Pa-ter annu- it : Ju-stum plu- unt si-de-ra : salva-

to- rem genu- it Inta-cta pu- er-pe-ra : Homo De- us

nascitur. Su-pe-rum con-cen-ti-bus Pandi-tur myste-ri- um :



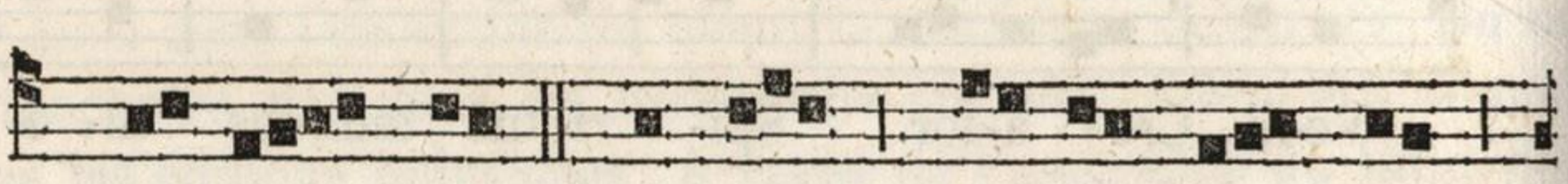
nos mix-ti pa-sto-ribus Cingamus præ-se-pi- um In quo

Chri- stus sterni- tur.

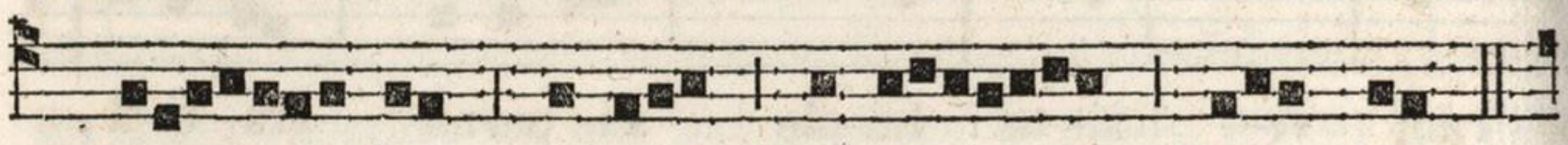
La double barre est placée à la fin des morceaux de plain-chant. Elle est destinée aussi à séparer l'intonation du corps de la mélodie. On s'en sert enfin pour indiquer la continuation du chant par un chœur différent ou par l'orgue. Les neumes ou vocalises que l'on rencontre dans un grand nombre de pièces, particulièrement dans les *Alleluia* qui terminent les graduels, sont également signalés par la double barre.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples de l'emploi de la double barre.



Vi- de- te qua- lem ca- ri- ta- tem

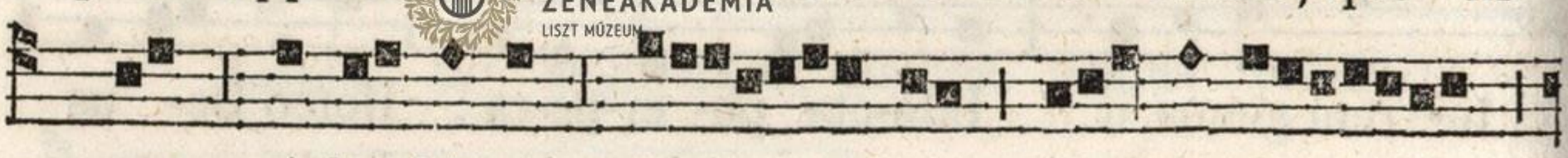


de- dit no-bis De- us Pa- ter :

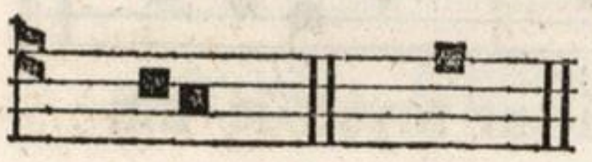
* Ut Fi- li- i De- i no-mi-ne- mur

et si- mus. ℣. Sci- mus quo-ni-am

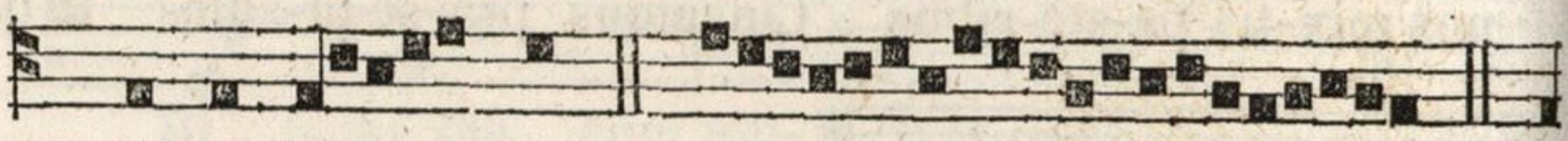
quum apparu- e-rit simi-les e- i e- rimus, quo- ni-



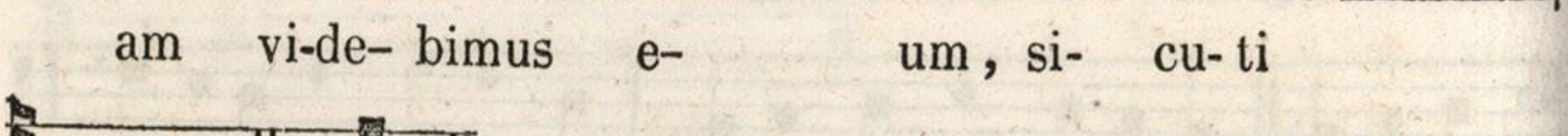
am vi-de- bimus e- um, si- cu- ti



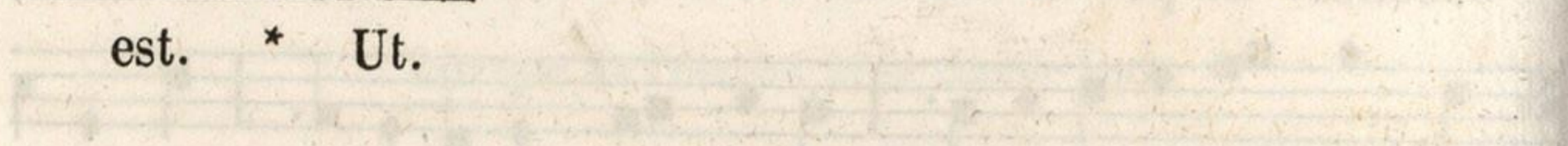
est. * Ut.



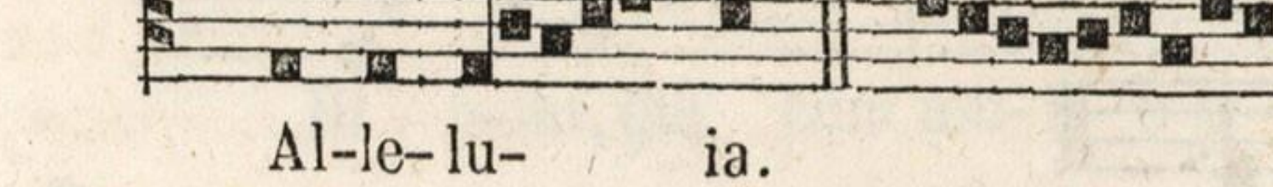
Al-le-lu- ia.



℣. Ve- ni- te exul-te- mus Do- mi-no,



ju-bi-le- mus De- o sa- lu-ta-



ri no- stro.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 7. DES CHIFFRES ET DES LETTRES.

Nous devons parler ici du rôle que jouent les chiffres et les lettres dans le plain-chant. C'est une chose importante à connaître; la pratique aussi bien que la théorie exigent qu'on en ait une parfaite intelligence.

On remarque au commencement de chaque morceau de plain-chant un des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Ces chiffres indiquent l'échelle tonale sur laquelle le morceau a été écrit, les éléments constitutifs de sa composition, son caractère, enfin, celui des huit modes ou tons auquel il appartient. Ces modes, qui étaient dans l'origine au nombre de quatorze, comme l'exige la théorie, et qu'on a réduits à huit, forment le système du chant grégorien, comme nous le verrons au chapitre III.

Dans quelques éditions, le chiffre, au lieu d'être placé au commencement du morceau, l'est à la fin.

A côté de ces chiffres se trouve souvent une des lettres A, B, C, D, E, F, G, J. Nous avons vu [1] que les notes de la gamme furent désignées par les sept premières lettres de l'alphabet, avant qu'on leur appliquât les syllabes *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. A chacune de ces lettres correspondait une des échelles tonales mentionnées ci-dessus, par exemple à la lettre D l'échelle tonale de *ré*, à E celle de *mi*, à F celle de *fa*, à G celle de *sol*, etc. En donnant une autre dénomination aux notes, on a conservé l'usage des lettres, pour indiquer non-seulement l'échelle tonale, mais plus communément la dernière note ou finale des morceaux de plain-chant. Ainsi, 1 en D, ou simplement 1 D, placé au commencement d'un morceau, signifie que ce morceau appartient à la première échelle tonale ou au premier ton et que sa note finale est *ré*; 8 G signifie que le morceau est du huitième ton et a pour finale *sol;* 2 D, que le morceau est du deuxième ton et a pour finale *ré*.

Les lettres ont aussi une autre attribution. Elle consiste à désigner certaines formules mélodiques qui se présentent très-fréquemment dans le chant liturgique, notamment les ALLELUIA qu'on chante à la fin des antiennes, les neumes ou phrases de chant

1. Page 10.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

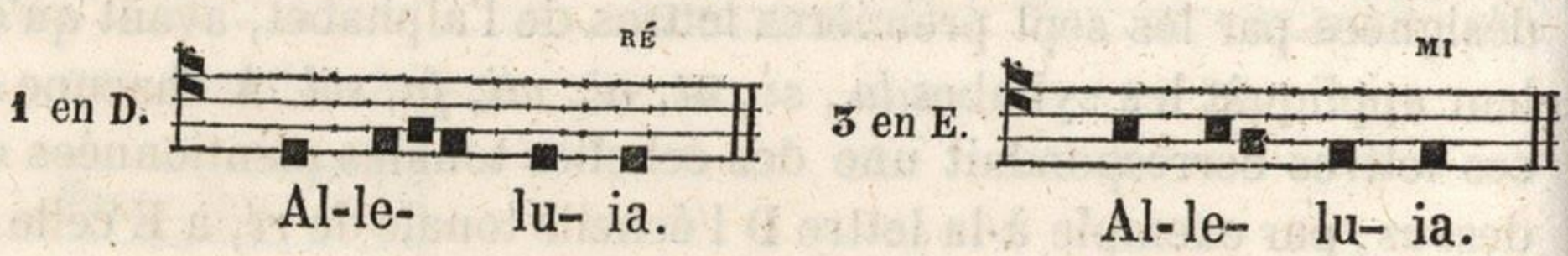
sans paroles qu'on ajoute dans quelques diocèses à la fin d'un morceau, les *Gloria Patri* des introïts et des répons, les *Alleluia* des répons qu'on chante dans le temps pascal, en dernier lieu les terminaisons si variées des psaumes.

De la connaissance du chiffre et de la lettre qui précèdent un morceau dépendent non-seulement la bonne exécution de ce morceau, mais souvent encore celle du morceau suivant; car certaines parties de l'office divin, éparses dans les livres d'Église, doivent fréquemment être réunies, et sont alors soumises au même chiffre et à la même lettre, qui déterminent leur relation entre elles.

Nous ne donnons ici que quelques exemples de l'usage qu'on fait des chiffres et des lettres, nous réservant de les indiquer plus loin toutes les fois qu'il sera nécessaire. Les dernières éditions du chant romain ne se servent guère que des chiffres pour désigner l'échelle tonale des morceaux; mais beaucoup de livres renferment encore des lettres dont l'usage ne peut d'ailleurs qu'être fort utile aux commençants.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Exemples de l'emploi des chiffres et des lettres : *Alleluia* qu'on chante à la fin des antiennes.

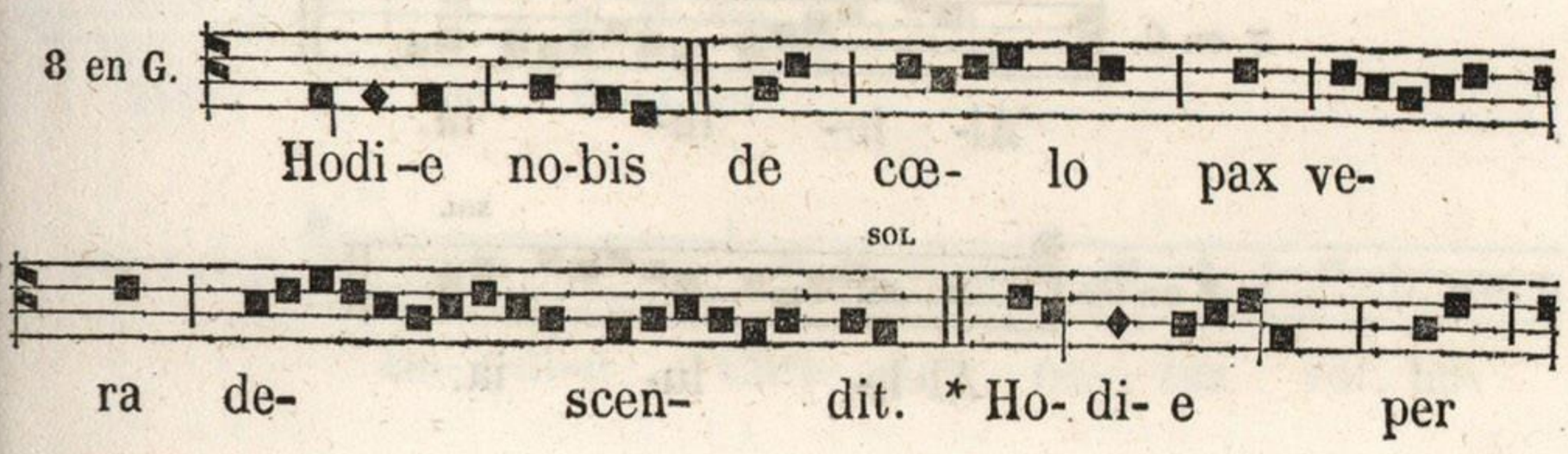


Neumes.

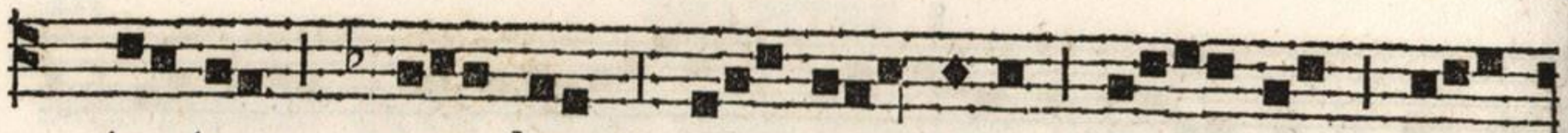
Introït.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Répons.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



to- tum mun- dum mel- li- flu-i fa- cti sunt

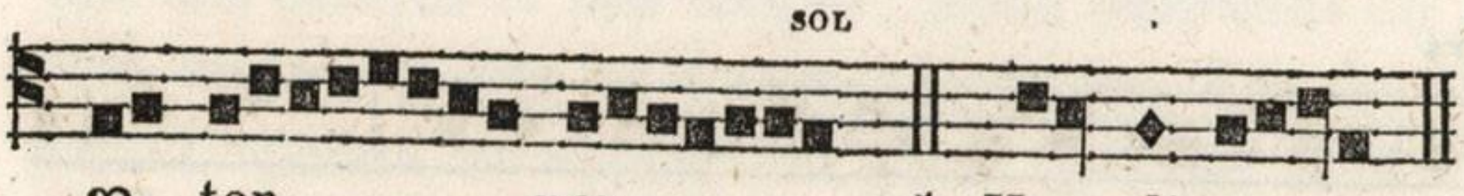
SOL

cœ- li. ℣. Ho- di- e il-

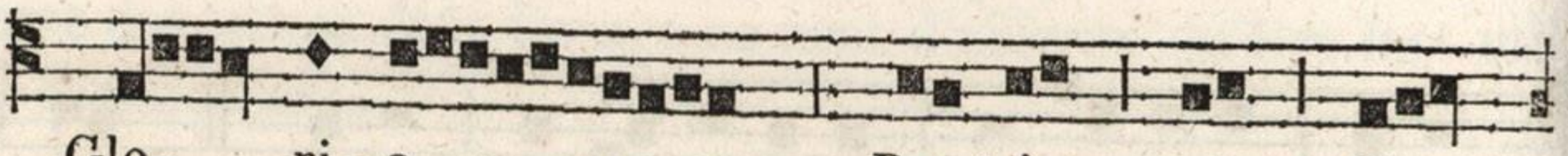
luxit nobis di- es redempti- o- nis no- væ,

re-pa- ra- ti- o-nis anti-quæ, fe- li- ci-ta- tis

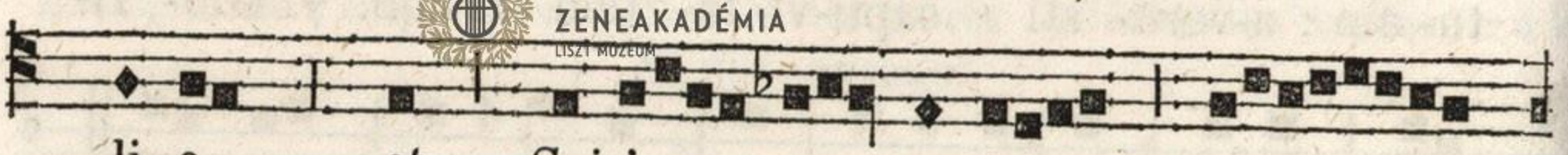
SOL



æ- ter- næ. * Ho- di- e.

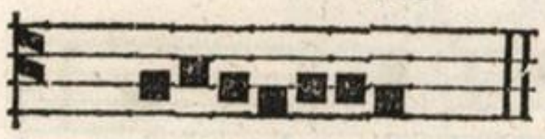


Glo- ri- a Pa- tri, et Fi-



li- o et Spiri- tu- i san-

SOL



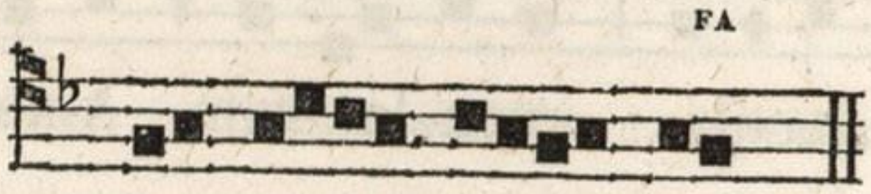
On répète * Hodie

cto.

Alleluia des répons qu'on chante pendant le temps pascal.

FA

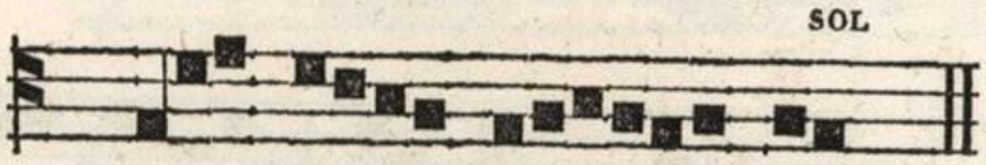
6 en F.



Al- le- lu- ia.

SOL

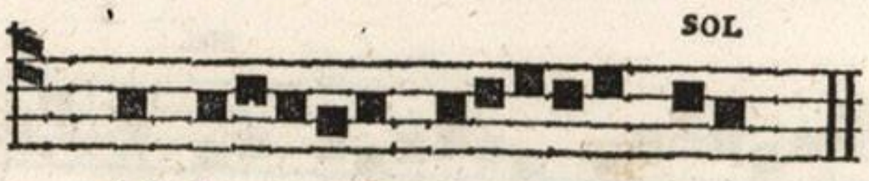
7 en G.



Al- le- lu- ia,

SOL

8 en G.



Al-le- lu- ia.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

C'est surtout dans la psalmodie que l'usage des lettres est d'une grande utilité.

On y emploie non-seulement les lettres majuscules, mais aussi les minuscules correspondantes. Les premières indiquent que la terminaison du psaume et de l'antienne qui le suit est complète, c'est-à-dire a pour note finale celle de l'échelle tonale dans laquelle le psaume et l'antienne sont composés; ainsi tout psaume et toute antienne en D, en E, en F et en G auront pour note finale *ré*, *mi*, *fa* et *sol*.

Les minuscules indiquent au contraire que la terminaison des psaumes est incomplète, c'est-à-dire n'a pas pour note finale celle de l'échelle tonale à laquelle appartiennent le psaume et l'antienne, mais finit par la note que la lettre minuscule représente; ainsi un psaume composé dans l'échelle tonale de D RÉ peut avoir pour note finale f *fa*, g *sol*, a *la*. Un autre composé dans celle de F FA peut finir en a *la*, en c *ut*, en b *si*. La terminaison de l'antienne ne varie pas.

Ces lettres majuscules et minuscules sont quelquefois penchées ou renversées, affectées d'un accent ou d'une cédille; dans ce cas la terminaison, quoique conservant toujours la note finale désignée par la lettre, offre une légère modification dans les notes qui précèdent la finale.

L'usage fera connaître ces diverses terminaisons, dans le détail desquelles nous ne pouvons entrer ici.

Exemples de l'emploi des lettres dans les Psaumes et les Antiennes : Échelle tonale de D RÉ.

1 en D.

Primus to-nus sic incipi-tur, et sic me-di-

RÉ

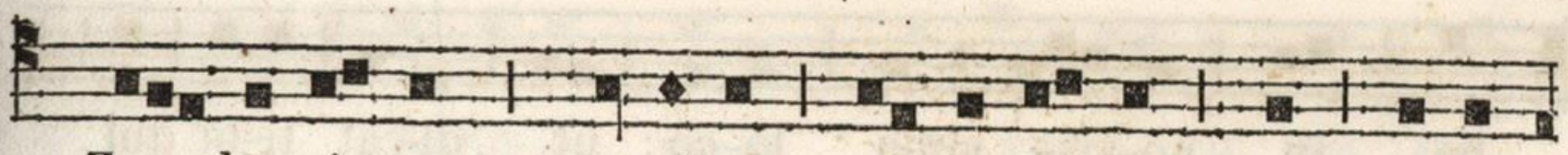
atur; et sic fi-ni-tur.

Ant. 1 en D.

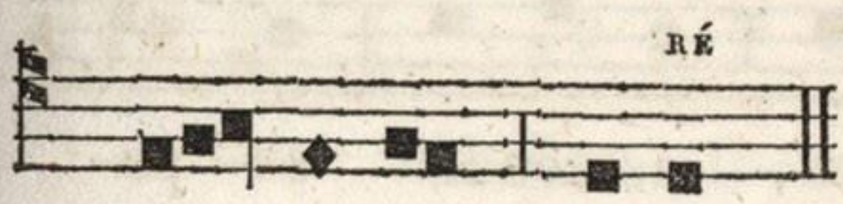
Ho- di-e Chri- stus na- tus est, ho-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

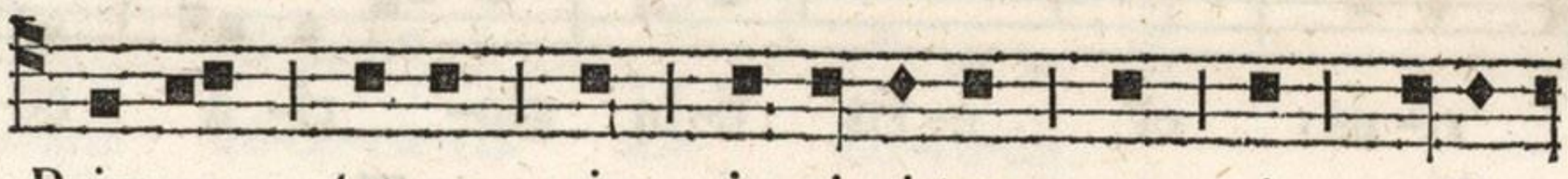


Za- cha-ri- a, quo-ni-am ex-au-di- ta est depre-



ca- ti- o tu-a.

1 en à.



Primus tonus sic in-ci-pi-tur, et sic medi-

a-tur ; et sic fi-ni-tur.

Ant. 1 en à.

Vi-di Do-mi-num se- dentem super so-li-

um ex-cel-sum ; et ple-na e- rat om-nis

ter- ra ma-jesta-te e- jus : et e- a

quæ sub i- pso e- rant, re- ple-bant templum.

Échelle tonale de G SOL.

7 en a.

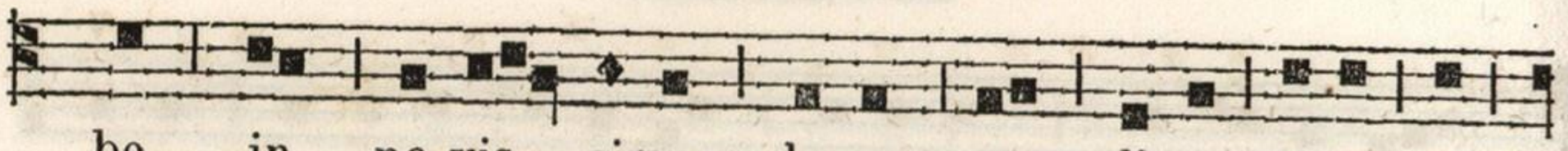
To- nus sep- timus sic in-cipi-tur, et sic

me-di-a-tur ; et sic fi-ni-tur.

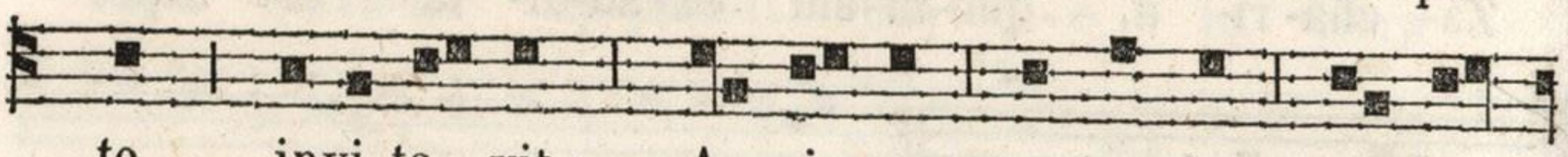
Ant. 7 en a.

Quum vo-ca-tus fu- e-ris ad nuptias, re-cum-

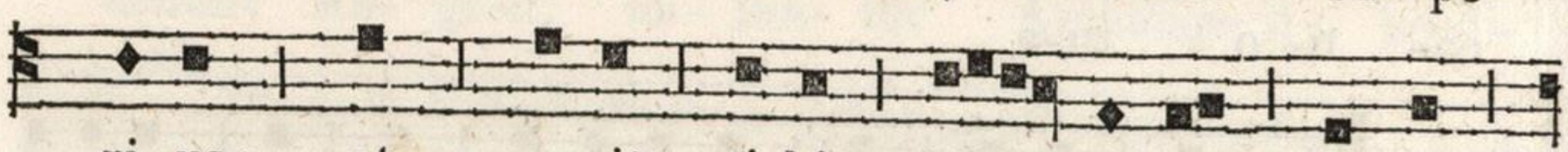
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



be in no-vis- simo lo-co ; ut di-cat ti-bi qui



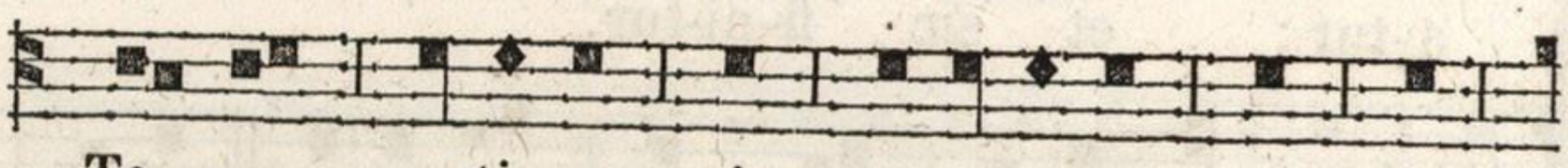
te invi-ta- vit : A- mi- ce, as-cende su- pe-



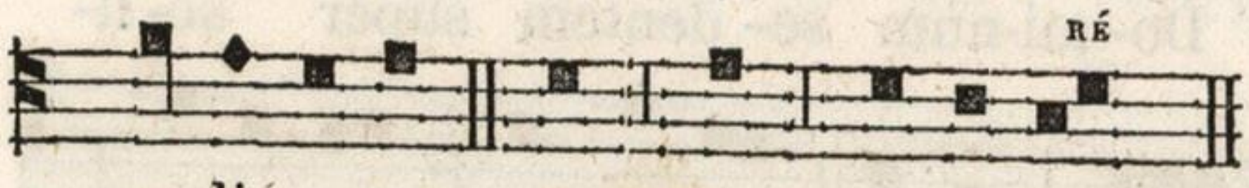
ri- us : et e- rit ti-bi glo- ri- a co-ram

simul dis-cumbenti-bus, al- le-lu-ia.

7 en d.



To- nus septimus sic inci-pi-tur, et sic



me-di- a-tur ; et sic fi-ni-tur.

Ant. 7 en d.

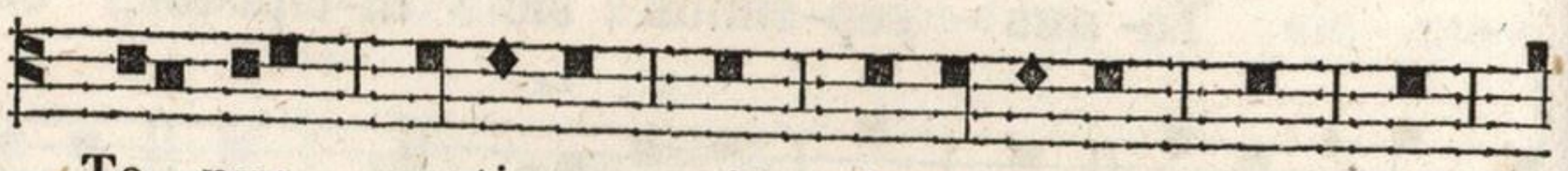
Mi-se- re-or super tur- bam : qui-a

ec-ce jam tri- du-o sus-ti-nent me, nec ha-

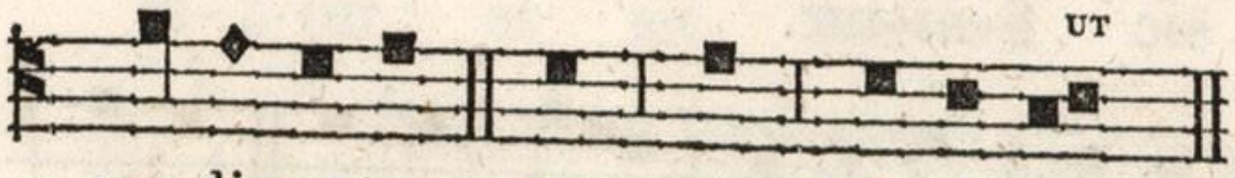
bent quod man-du-cent ; et si dimi- se-ro e- os

je-ju- nos, de- fi-ci- ent in vi- a, al- le-lu- ia.

7 en C.



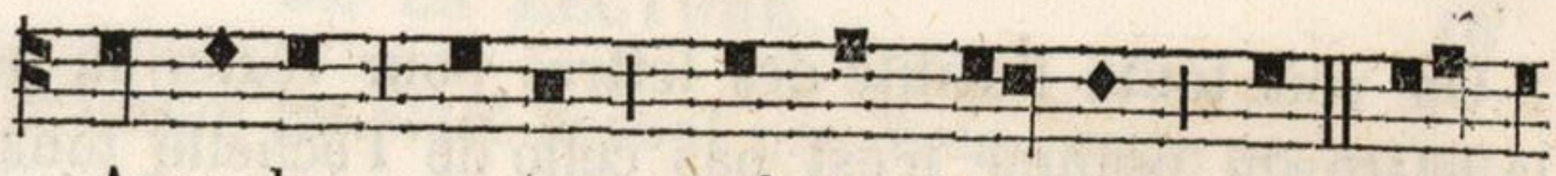
To- nus septimus sic in-ci-pi-tur, et sic



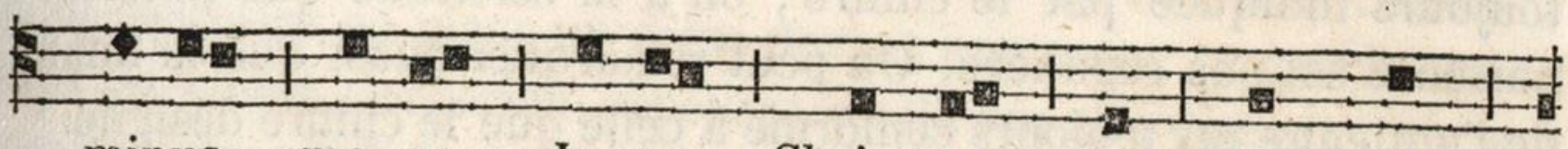
me-di- a-tur ; et sic fi-ni-tur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ant. 7 en C.



Annu-lo su- o sub- arrha- vit me Do-

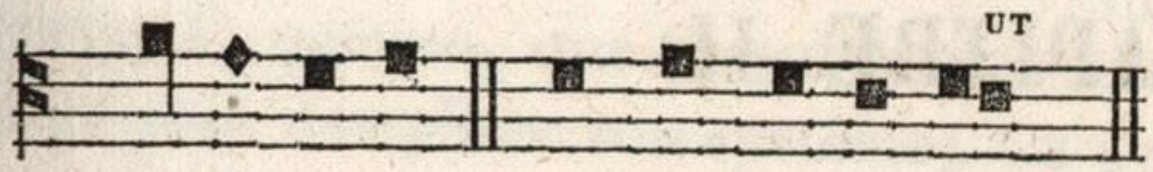


minus me- us Je-sus Chri-stus, et tan-quam

spon-sam de-co-ra-vit me co-ro-na.

7 en Ç.

To- nus sep-timus sic inci-pi-tur, et sic



me-di- a-tur; et sic fi-ni-tur.

Ant. 7 en Ç.

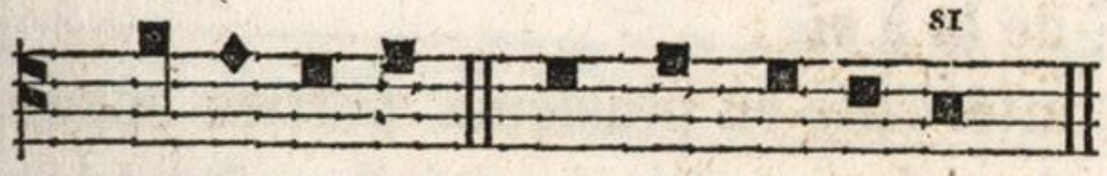
Sal-ve, Crux pre-ti- o-sa : sus- ci-pe

di-sci- pu-lum e- jus qui pe- pen-dit in te,

ma- gi-ster me- us Chri-stus.

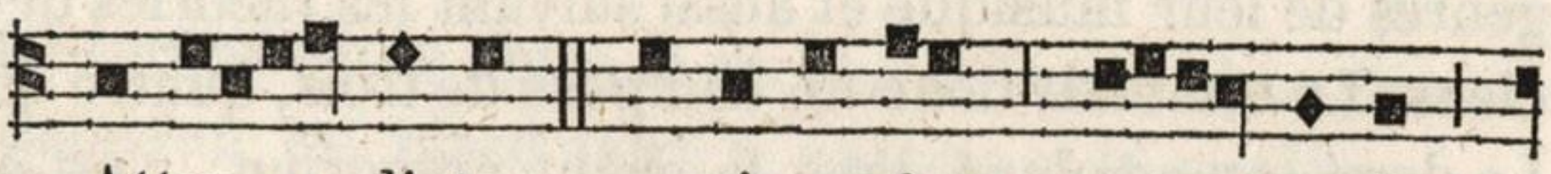
7 en b.

To- nus sep-timus sic inci-pi-tur, et sic

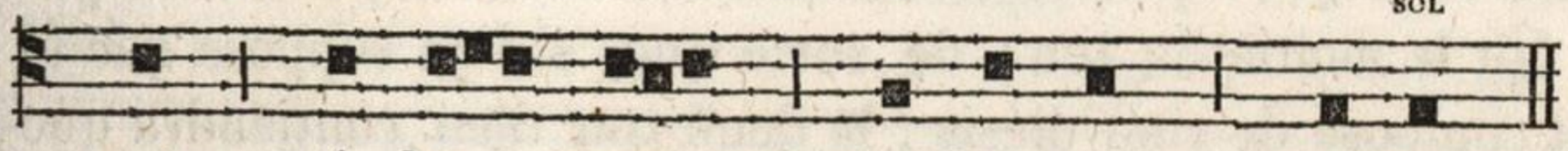


me-di- a-tur; et sic fi-ni-tur.

Ant. 7 en b.



Atten- di-te, u-ni-versi po- pu- li,



et vi- de- te do- lo- rem me- um.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On voit toute l'utilité des lettres pour régler la psalmodie. Si la lettre du psaume n'est pas celle de l'échelle tonale qui reste toujours indiquée par le chiffre, on a la certitude que la terminaison n'est pas régulière. On peut remarquer aussi que la finale de l'antienne est toujours conforme à celle que le chiffre désigne.

Le dernier exemple du 7 en b est peut-être le seul qu'on puisse trouver dans le vespéral romain. Nous l'avons cité pour montrer l'influence variée des lettres sur les terminaisons.

CHAPITRE II.

DE LA LECTURE

TONS. — DEMI-TONS. — GAMME. — INTERVALLES. — SOLMISATION.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

La *lecture* est l'exécution mentale, vocale ou instrumentale d'un morceau de musique à l'aide de l'intelligence parfaite des signes qui ont concouru à sa composition et de la relation qui existe entre eux.

Nous avons étudié les signes; nous allons étudier les rapports qui existent entre ces signes.

On appelle *ton* en plain-chant l'intervalle le plus grand qui sépare deux notes consécutives, c'est-à-dire placées à la distance d'un degré l'une de l'autre. Ainsi il y a un ton de *ut* à *ré*, de *ré* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la*, de *la* à *si*

Les anciens ont divisé cet intervalle en plusieurs parties appelées διέσις (division). Le nombre de ces diésis variait suivant les genres de leur musique et aussi suivant les théories des mathématiciens. Le ton était donc un composé de trois, quatre ou cinq diésis. Le demi-ton employé dans le chant grégorien, c'est-à-dire le plus petit intervalle qui sépare deux notes consécutives, n'atteint pas tout à fait la moitié du ton; de sorte que, si l'on suppose que le ton soit composé de cinq diésis, le demi-ton n'en contiendra que deux. Il y a un demi-ton de *mi* à *fa*, et de *si* à *ut*. Lorsque, acci-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dentellement, le bémol est placé devant une note, cette note n'est séparée que d'un demi-ton de celle qui lui est inférieure. Lorsqu'au contraire on place un dièse devant une note, ce que le système du chant Grégorien repousse d'ailleurs absolument, cette note est séparée d'un demi-ton de celle qui lui est supérieure.

TABLEAU DES TONS ET DES DEMI-TONS.

Demi-ton. Demi-ton.
ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.

La réunion de huit notes se succédant par degrés conjoints et formant cinq tons et deux demi-tons s'appelle *gamme* (de la lettre grecque Γ, *gamma*, que Guy d'Arezzo ajouta aux tétracordes des Grecs pour compléter son système). Ce système est appelé *diatonique*, et la gamme qui en résulte, *échelle diatonique*.

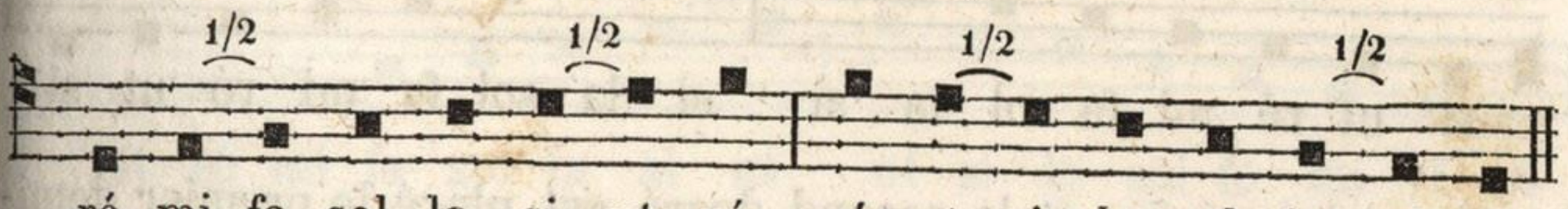
Il n'est pas nécessaire de commencer cette échelle par *ut* pour obtenir une gamme. On peut commencer par l'une des sept notes indifféremment. Il y a donc sept échelles diatoniques.

Première échelle diatonique :

ut ré mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi ré ut

Le premier demi-ton est placé entre le troisième et le quatrième degré, et le second entre le septième et le huitième.

Seconde échelle diatonique :



ré mi fa sol la si ut ré ré ut si la sol fa mi ré

Le premier demi-ton est placé entre le second et le troisième degré, et le second demi-ton est placé entre le sixième et le septième.

Troisième échelle diatonique :

mi fa sol la si ut ré mi mi ré ut si la sol fa mi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

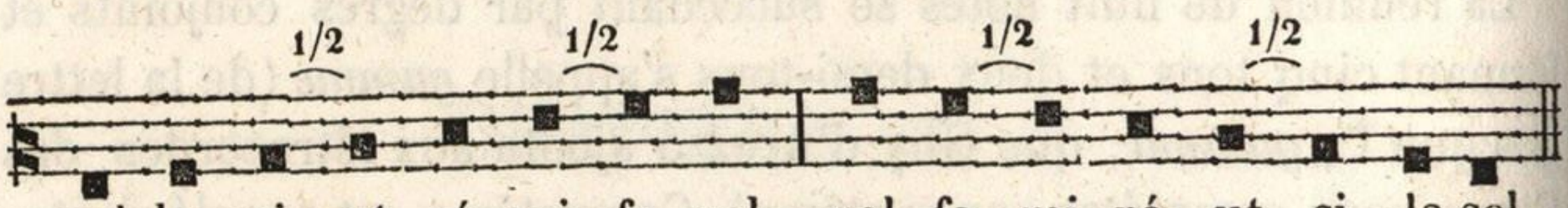
Le premier demi-ton est placé entre le premier et le deuxième degré ; le second demi-ton, entre le cinquième et le sixième.

Quatrième échelle diatonique :

fa sol la si ut ré mi fa fa mi ré ut si la sol fa.

Le premier demi-ton est entre le quatrième et le cinquième degré ; le second, entre le septième et le huitième.

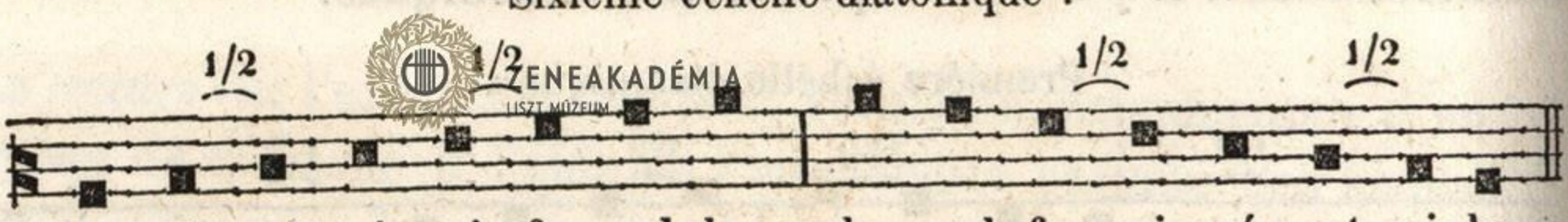
Cinquième échelle diatonique :



sol la si ut ré mi fa sol sol fa mi ré ut si la sol

Entre le troisième et le quatrième degré se trouve le premier demi-ton ; entre le sixième et le septième, le second.

Sixième échelle diatonique :



la si ut ré mi fa sol la la sol fa mi ré ut si la

Le premier demi-ton est placé entre le second et le troisième degré ; le second, entre le cinquième et le sixième.

Septième échelle diatonique :

si ut ré mi fa sol la si si la sol fa mi ré ut si

Entre le premier et le second degré est placé le premier demi-ton ; entre le quatrième et le cinquième, le second demi-ton.

Quoiqu'il n'y ait à proprement parler qu'une seule gamme, c'est-à-dire une série de sept notes comprenant cinq tons et deux demi-tons, on peut remarquer par la nomenclature qui précède que cette gamme unique peut se présenter sous sept aspects différents, à cause de la disposition variée des deux demi-tons.

Il résulte de là que chaque échelle diatonique donne un caractère

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

particulier au morceau de plain-chant composé dans son étendue et à l'aide des éléments qui la constituent.

Tous les morceaux de plain-chant appartiennent à l'une de ces échelles diatoniques. Cependant il peut arriver que plusieurs de ces morceaux soient écrits trop haut ou trop bas pour être chantés facilement, et qu'il soit nécessaire de les placer dans une autre échelle diatonique. Dans ce cas, les demi-tons de la nouvelle échelle ne sont point disposés comme ceux de l'échelle sur laquelle le morceau a été primitivement écrit; mais au moyen du bémol, qui baisse la note suivante d'un demi-ton, on fait disparaître le défaut de coïncidence des tons et des demi-tons. On peut donc former de nouvelles échelles analogues aux échelles primitives et régulières en employant le bémol, qui d'ailleurs ne se place que devant le *si* dans le chant grégorien.

Exemples de l'emploi du bémol dans les échelles diatoniques.

Supposons que nous voulions former une échelle analogue à la première échelle d'*ut* en *ut*. Après avoir essayé successivement de la commencer par les autres notes de la gamme, nous trouvons que la note *fa* est la seule qui puisse commencer la série de sept notes offrant des tons et des demi-tons correspondant exactement, quant à leur place, aux tons et aux demi-tons de l'échelle primitive, à la condition toutefois de bémoliser le *si*. Cette opération s'appelle *transposition*.

Échelle d'UT :

ut ré mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi ré ut

Échelle analogue commençant par *fa* :

fa sol la si ut ré mi fa fa mi ré ut si la sol fa

On voit clairement que, grâce au bémol, l'analogie est parfaite.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

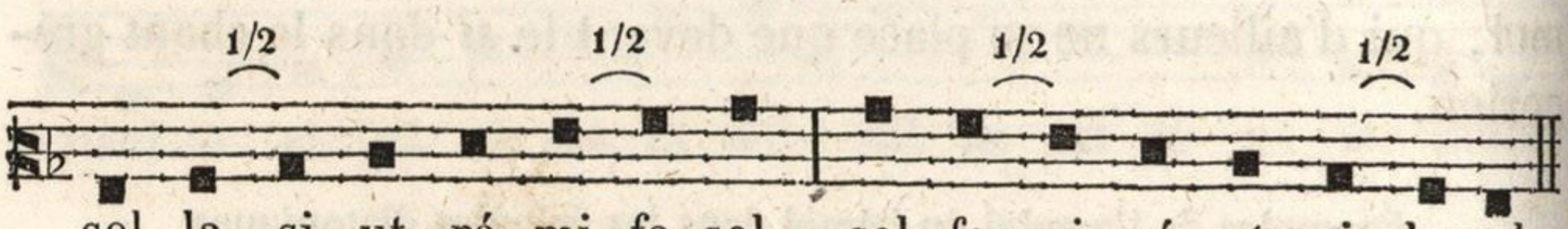
et que les demi-tons sont placés comme dans l'échelle primitive, entre le troisième et le quatrième degré et entre le septième et le huitième.

On peut transposer par le même moyen toutes les échelles diatoniques.

Échelle de RÉ :

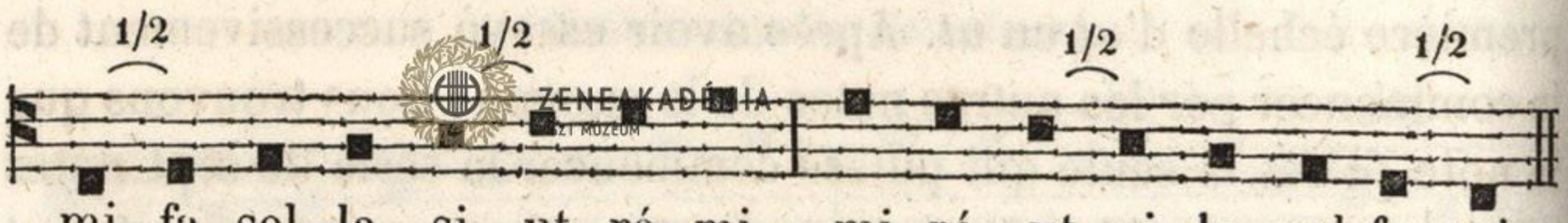
ré mi fa sol la si ut ré ré ut si la sol fa mi ré

Échelle analogue commençant par *sol* :



sol la si ut ré mi fa sol sol fa mi ré ut si la sol

Échelle de MI :



mi fa sol la si ut ré mi mi ré ut si la sol fa mi

Échelle analogue commençant par *la* :

la si ut ré mi fa sol la la sol fa mi ré ut si la

Échelle de FA

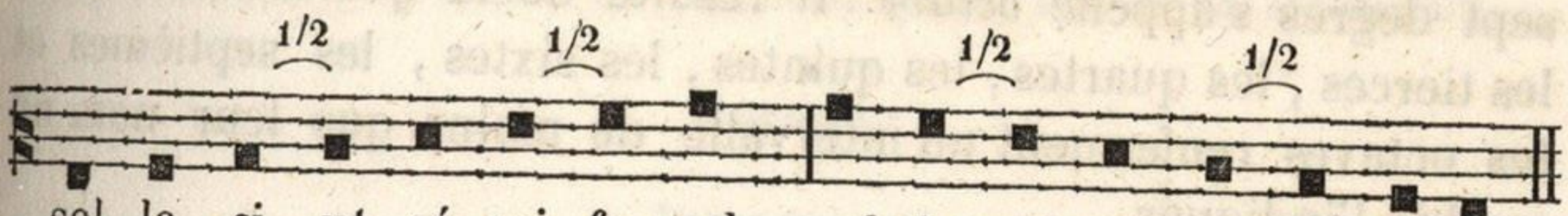
fa sol la si ut ré mi fa fa mi ré ut si la sol fa

Échelle analogue commençant par *si* bémol :

si ut ré mi fa sol la si si la sol fa mi ré ut si

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Échelle de SOL :



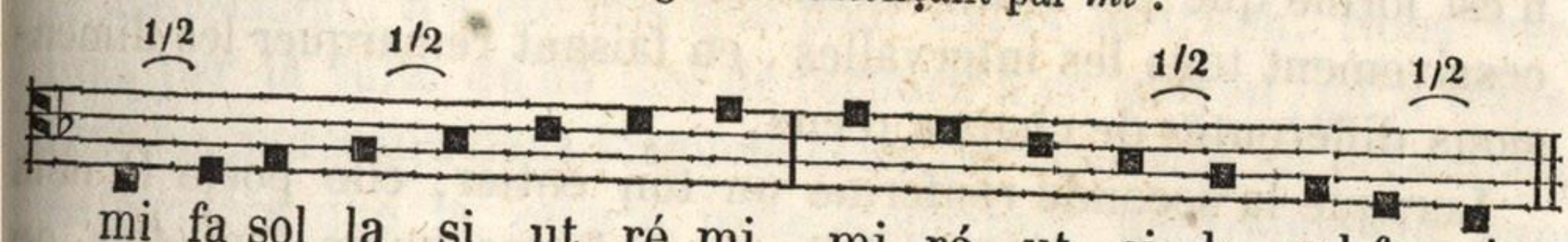
Échelle analogue commençant par *ut* :

Échelle de LA :

Échelle analogue commençant par *ré* :

Échelle de SI :

Échelle analogue commençant par *mi* :

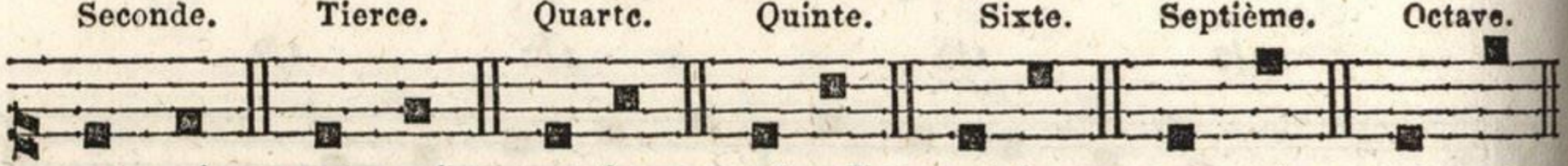


On appelle *intervalle* la distance qui sépare un son grave d'un son aigu, ou simplement une note d'une autre note. Pour en trouver le nom, il suffit d'ajouter une unité de plus au nombre de degrés qu'il contient. Ainsi l'intervalle d'un degré porte le nom de *seconde;* celui de deux degrés s'appelle *tierce ;* trois degrés forment un intervalle de *quarte*, la *quinte* est l'intervalle de quatre degrés ; la

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sixte, celui de cinq; la *septième*, celui de six ; enfin l'intervalle de sept degrés s'appelle *octave*. Il résulte de là que les secondes, les tierces, les quartes, les quintes, les sixtes, les septièmes et les octaves renferment un intervalle de moins que leur nom ne semble l'indiquer.

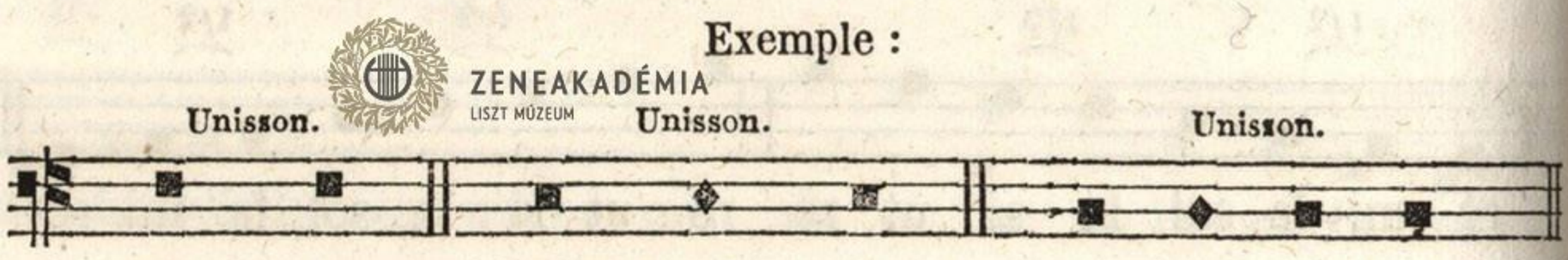
Exemple (en montant) :



Exemple (en descendant) :

On appelle *unisson* deux ou plusieurs notes placées consécutivement sur le même degré.

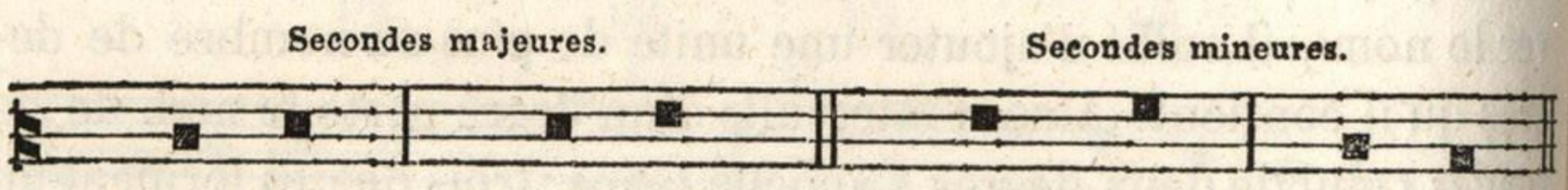
Exemple :



Un intervalle quelconque, excepté l'octave, peut être plus ou moins grand. La présence des demi-tons dans la gamme en est la cause. Il est évident qu'un intervalle qui renferme un demi-ton est plus petit que celui qui, composé du même nombre de degrés, n'est formé que par des tons entiers. Nous allons parcourir successivement tous les intervalles, en faisant remarquer les dimensions différentes de chacun d'eux.

Lorsque la seconde renferme un ton entier, elle porte le nom de seconde *majeure* : lorsqu'elle ne renferme qu'un demi-ton, on l'appelle seconde *mineure*.

Exemple :

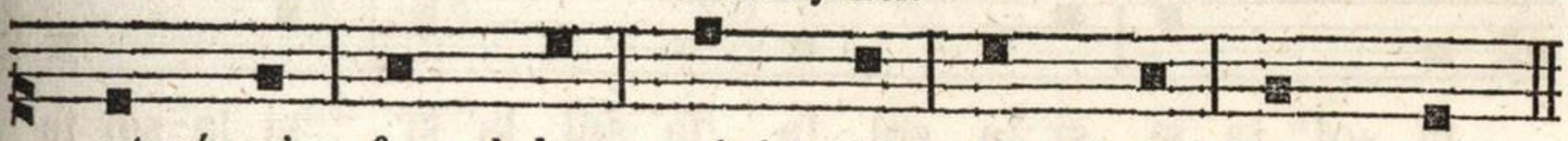


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lorsque la tierce renferme deux tons, elle est dite *majeure;* elle est *mineure*, si elle ne contient qu'un ton et un demi-ton.

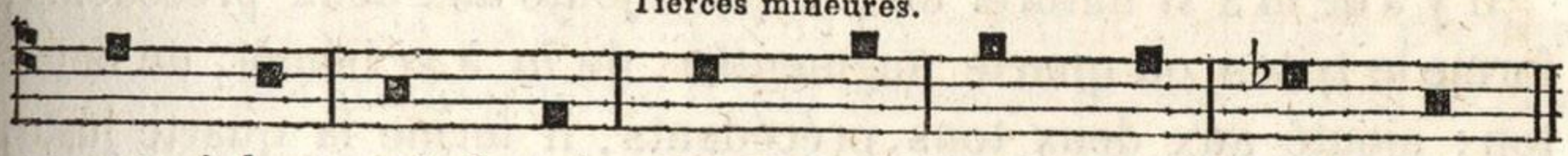
Exemple :

Tierces majeures.



ut ré mi fa sol la si la sol la sol fa mi ré ut

Tierces mineures.



ut si la sol fa mi si ut ré ré ut si si la sol

D'*ut* à *ré*, un ton; de *ré* à *mi*, un ton; donc l'intervalle d'*ut* à *mi*, contenant deux tons entiers, constitue une tierce majeure.

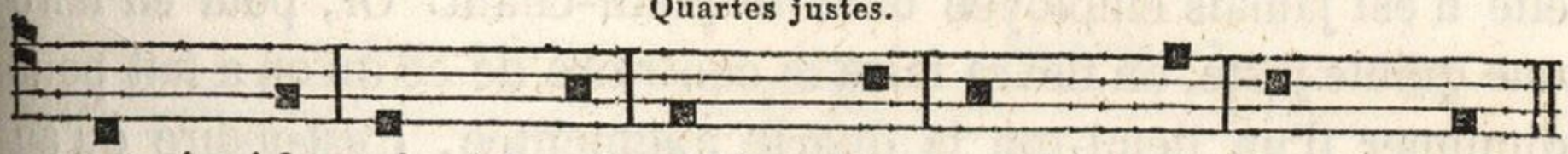
D'*ut* à *si*, un demi-ton; de *si* à *la*, un ton; donc l'intervalle d'*ut* à *la*, renfermant un ton et un demi-ton, constitue une tierce mineure.

De *si* bémol, c'est-à-dire de *si* baissé d'un demi-ton à *la*, un demi-ton; de *la* à *sol*, un ton; par conséquent l'intervalle de *si* bémol à *sol* constitue une tierce mineure.

La quarte pourrait se présenter sous deux aspects différents : soit composée de deux tons et d'un demi-ton, soit renfermant trois tons; dans le premier cas, elle est appelée quarte *juste;* dans le second, quarte *augmentée* ou *triton*. La quarte juste est seule employée dans le plain-chant. Toutes les fois qu'on rencontre une quarte augmentée, par exemple *fa si*, on doit la rendre juste en baissant le *si* d'un demi-ton. Dans quelques éditions fautives, on voit la quarte *si* bémol, *mi* bémol. Ce dernier bémol, inusité dans le plain-chant, n'a été mis que pour éviter le triton. Nous verrons par la suite qu'au lieu de recourir à ce moyen, on a transposé les morceaux dans lesquels cette particularité se présentait, de manière que la quarte juste s'effectuât naturellement sans qu'il fût nécessaire d'appliquer le bémol à une autre note qu'au *si*.

Exemple :

Quartes justes.

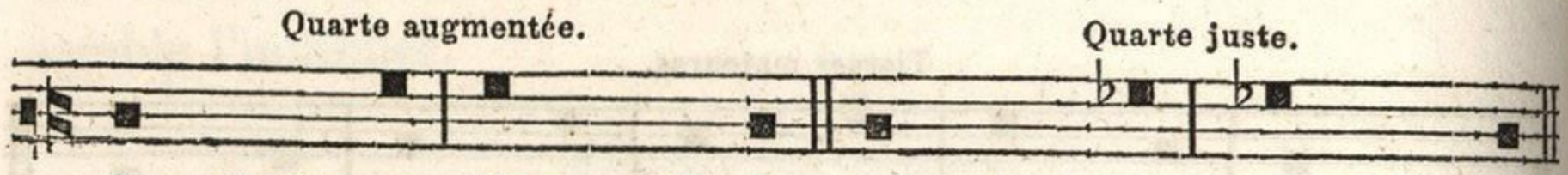


ut ré mi fa ré mi fa sol mi fa sol la sol la si ut la sol fa mi

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il y a d'*ut* à *ré*, un ton; de *ré* à *mi*, un ton; de *mi* à *fa*, un demi-ton; d'où il résulte que la quarte *ut fa* est juste.

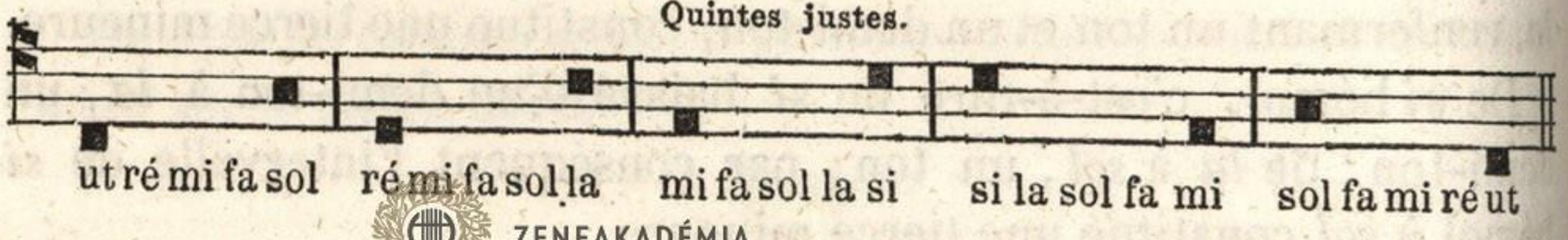
Exemple :



Il y a de *la* à *si* naturel un ton qui, ajouté aux deux précédents, forme le triton ou quarte augmentée; de *la* à *si* bémol, un demi-ton; ajouté aux deux tons précédents, il forme la quarte juste, composée, comme on sait, de deux tons et d'un demi-ton.

La quinte employée dans le plain-chant est formée de trois tons et d'un demi-ton.

Exemple :

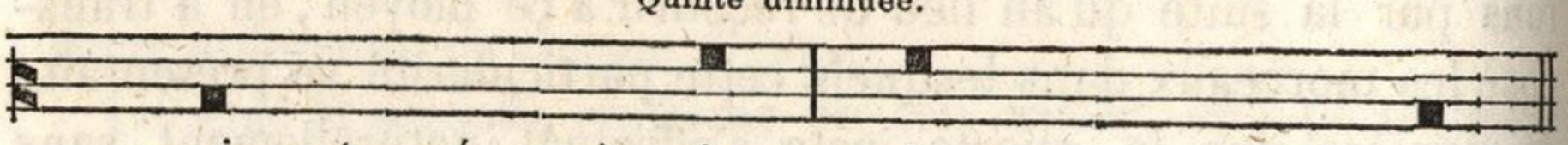


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

D'*ut* à *ré*, un ton; de *ré* à *mi*, un ton; de *mi* à *fa*, un demi-ton; de *fa* à *sol*, un ton : en tout trois tons et un demi-ton, qui composent l'intervalle de quinte. De *sol* à *fa*, un ton, de *fa* à *mi*, un demi-ton; de *mi* à *ré*, un ton; de *ré* à *ut*, un demi-ton : en tout trois tons et un demi-ton, qui forment l'intervalle de quinte descendante.

Si on continue à former de nouvelles quintes dans l'ordre de la gamme, on en trouvera une qui ne présentera que trois tons.

Exemple :



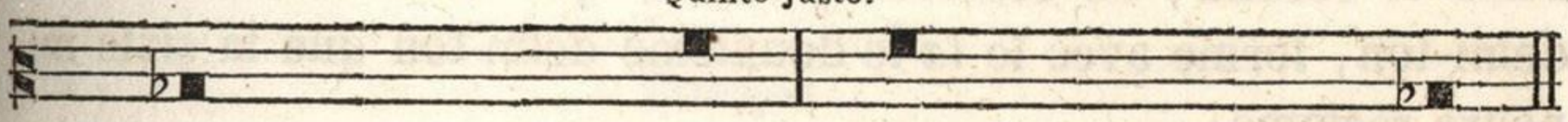
On appelle cette quinte une *quinte diminuée* ou *fausse quinte*. On voit qu'elle renferme deux demi-tons, de *si* à *ut* et de *mi* à *fa*; elle n'est jamais employée dans le plain-chant. Or, pour en faire une quinte juste, on devra faire le contraire de ce qu'on a fait pour diminuer d'un demi-ton la quarte augmentée, c'est-à-dire qu'au moyen du bémol placé devant le *si*, on éloignera d'un demi-ton le

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

si de l'*ut*, et on obtiendra par ce moyen les trois tons et le demi-ton nécessaires à la quinte juste.

Exemple :

Quinte juste.



si ut ré mi fa fa mi ré ut si

L'intervalle de sixte et surtout celui de septième ne doivent pas se rencontrer dans les morceaux de plain-chant composés d'après les règles de l'art. Cependant il faut connaître la composition de ces intervalles, parce qu'ils peuvent se présenter en passant d'un morceau à un autre, et que les premières et les dernières notes d'une phrase forment ces intervalles remplis par des notes intermédiaires.

Il y a deux espèces de sixtes, la sixte majeure et la sixte mineure. La sixte majeure contient quatre tons et un demi-ton. La sixte mineure ne contient que trois tons et deux demi-tons.

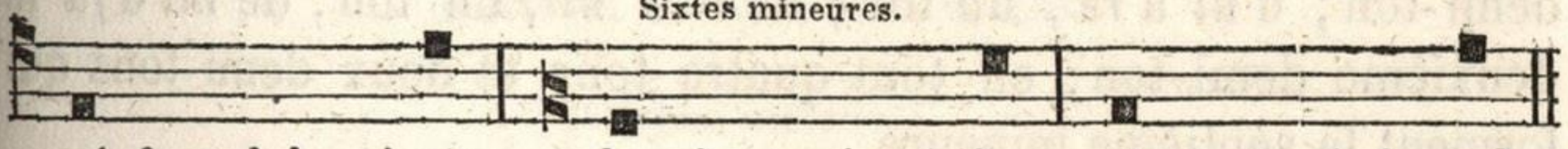
Exemple :

Sixtes majeures.

ut ré mi fa sol la ré mi fa sol la si fa sol la si ut ré sol la si ut ré mi

D'*ut* à *ré*, un ton ; de *ré* à *mi*, un ton ; de *mi* à *fa*, un demi-ton ; de *fa* à *sol*, un ton ; de *sol* à *la*, un ton : en tout quatre tons et un demi-ton, dont se compose la sixte majeure. On peut faire le même exercice sur les autres sixtes.

Sixtes mineures.



mi fa sol la si ut la si ut ré mi fa si ut ré mi fa sol

De *mi* à *fa*, le premier demi-ton ; de *fa* à *sol*, un ton ; de *sol* à *la*, un ton ; de *la* à *si*, un ton ; de *si* à *ut*, le deuxième demi-ton ; en tout trois tons et deux demi-tons, qui forment la sixte mineure.

On peut avec le bémol obtenir une sixte majeure ou mineure.

Exemple :

Sixte majeure. Sixte mineure.

sol fa mi ré ut si ré mi fa sol la si

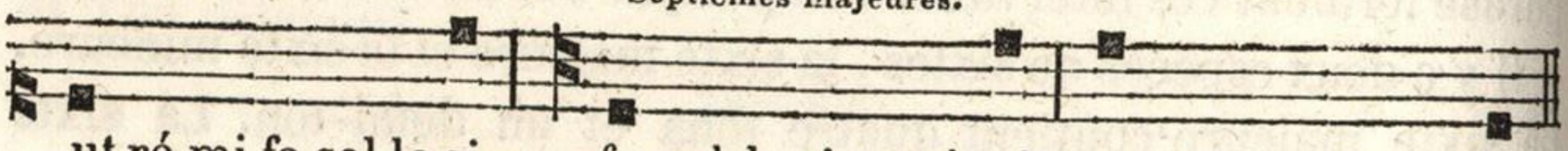
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dans le premier exemple, le bémol, baissant le *si* d'un demi-ton, l'éloigne de l'*ut*, et l'intervalle se compose de quatre tons et d'un demi-ton. C'est ainsi que la sixte majeure est obtenue. Dans le second, au contraire, le *si*, qui se trouve baissé d'un demi-ton, forme avec le *la* le deuxième demi-ton que la sixte mineure réclame.

La septième peut être également majeure ou mineure : la septième est majeure lorsqu'elle renferme cinq tons et un demi-ton; elle est mineure lorsqu'elle contient seulement quatre tons et deux demi-tons.

Exemple :

Septièmes majeures.

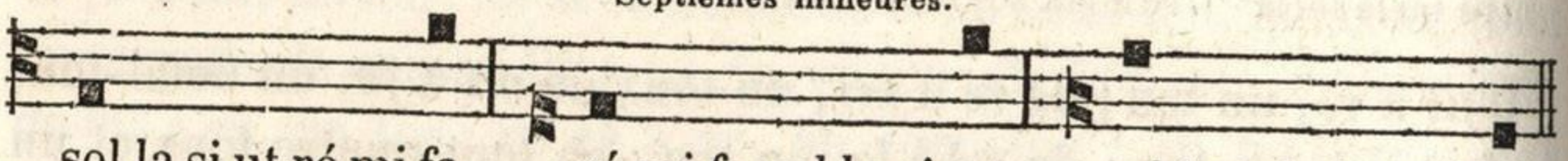


ut ré mi fa sol la si fa sol la si ut ré mi mi ré ut si la sol fa

D'*ut* à *ré*, de *ré* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la*, de *la* à *si*, des tons entiers, en tout cinq tons; en ajoutant le demi-ton de *mi* à *fa*, on a la septième majeure.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Septièmes mineures.



sol la si ut ré mi fa ré mi fa sol la si ut sol fa mi ré ut si la

De *sol* à *la*, un ton; de *la* à *si*, un ton; de *si* à *ut* le premier demi-ton; d'*ut* à *ré*, un ton; de *ré* à *mi*, un ton; de *mi* à *fa* le deuxième demi-ton; en tout quatre tons et deux demi-tons qui forment la septième mineure.

On peut, à l'aide du bémol, former comme pour les intervalles précédents une septième majeure de *si* bémol à *la* et une septième mineure d'*ut* à *si* bémol.

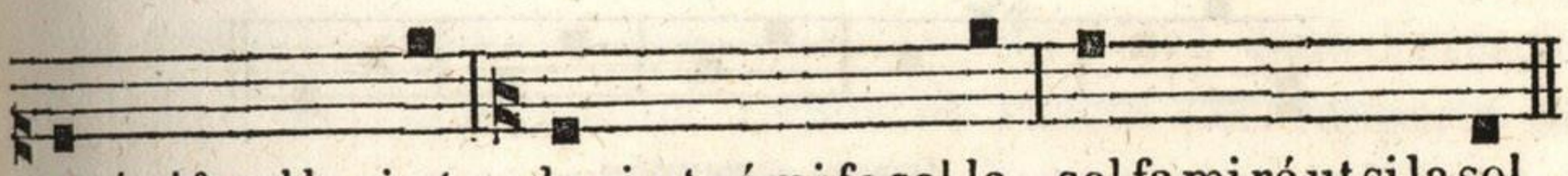
L'*octave* se compose des sept notes de la gamme suivies d'un huitième son qui est la répétition à l'aigu de la première note de l'échelle diatonique, et qui porte le même nom. Au delà de cette note, les sons se reproduisent dans les mêmes proportions que les premiers. Aussi recommencerait-on indéfiniment la série des notes du système diatonique qu'on ne ferait autre chose que répéter à l'aigu les sons primitifs, et que chaque octave supérieure serait, par

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rapport à son inférieure, dans la proportion de 1 à 2. C'est à cause de cette propriété de l'octave que les Grecs lui ont donné le nom de diapason (διαπασῶν).

L'octave contient donc cinq tons et deux demi-tons.

Exemple :



ut ré mi fa sol la si ut la si ut ré mi fa sol la sol fa mi ré ut si la sol

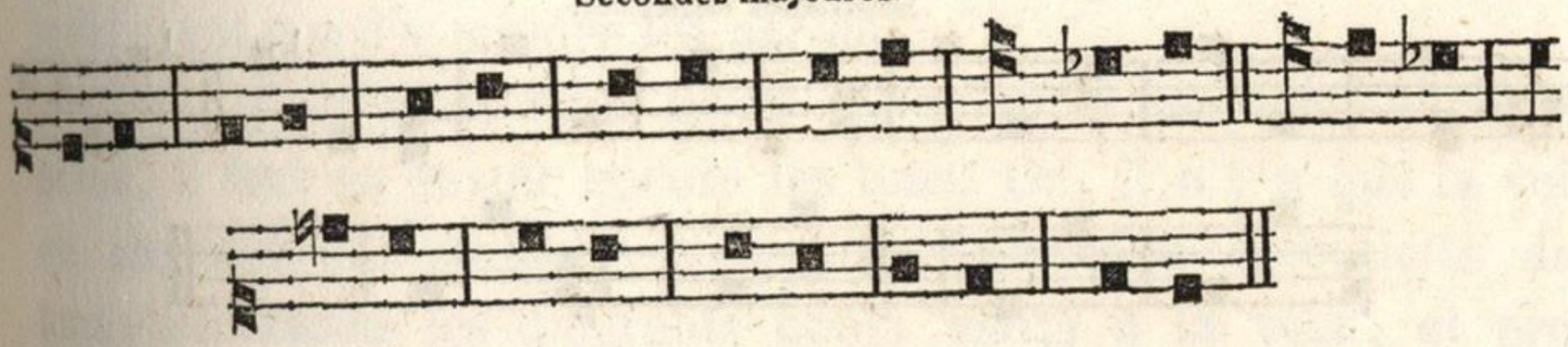
Les anciens se servaient des noms suivants pour désigner les intervalles :

Tonus	Ton.
Semitonium	Demi-ton.
Ditonus	Tierce majeure.
Semi-ditonus	Tierce mineure.
Diatessaron	Quarte.
Tritonus	Quarte augmentée (triton).
Diapente	Quinte.
Tonus cum diapente	Sixte majeure.
Semitonium cum diapente	Sixte mineure.
Ditonus cum diapente	Septième majeure.
Semi-ditonus cum diapente	Septième mineure.
Diapason	Octave.

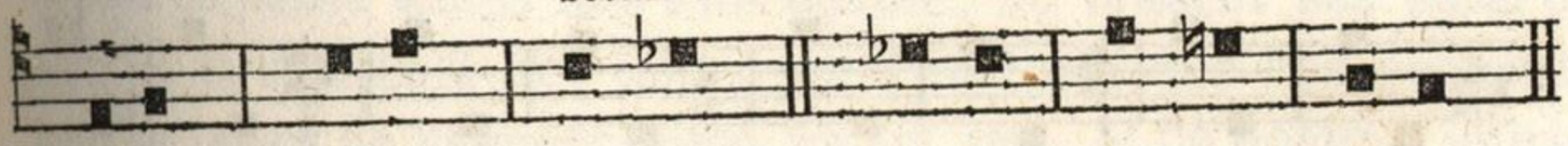
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TABLEAU DE TOUS LES INTERVALLES.

Secondes majeures.



Secondes mineures.

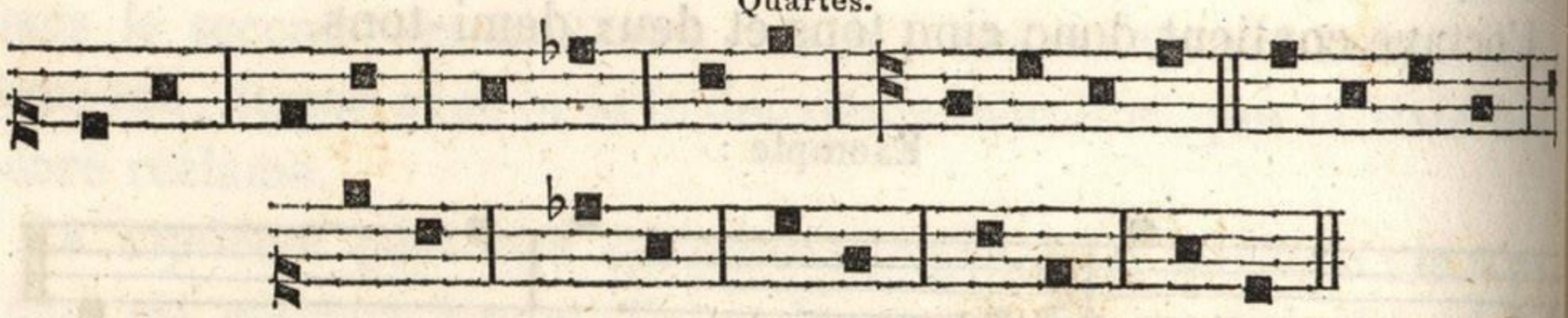


Tierces majeures.

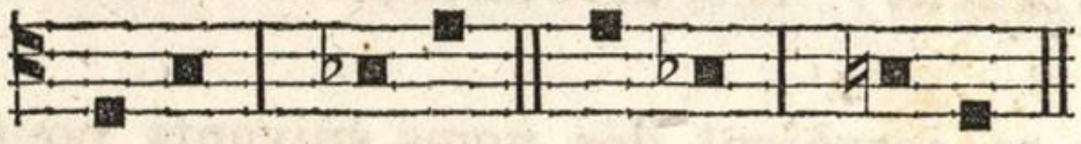
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tierces mineures.

Quartes.

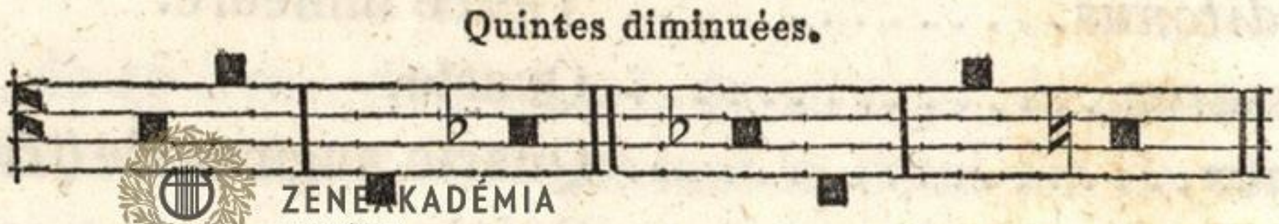


Quartes augmentées.



Quintes.

Quintes diminuées.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sixtes majeures.

Sixtes mineures.

Septièmes majeures.

Septièmes mineures.

Octaves.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

L'art de solfier consiste dans la connaissance et l'exécution par le moyen du chant des notes qui composent un morceau, en observant exactement tous les signes dont ces notes sont accompagnées.

Le chant des notes sur les syllabes qui les désignent s'appelle *solmisation*.

La principale difficulté que rencontre un élève dans l'exercice du solfége est l'appréciation rapide et exacte des rapports des sons entre eux, autrement dit des intervalles qui séparent les sons. De cette appréciation juste ou fausse dépend une *intonation* bonne ou vicieuse.

Nivers, organiste de la chapelle du roi en 1719, donne les conseils suivants dans sa *Méthode pour apprendre le chant d'Église :*

« Pour apprendre à chanter, il faut connaître parfaitement les notes, les entonner juste, enfin y joindre la lettre ou les paroles.

« Pour connaître parfaitement les notes, il faut les nommer et prononcer sans chanter; pour les entonner juste, la voix en exprime les différents tons en chantant, par leurs différents noms qui se prononcent en même temps; et pour y joindre les paroles, en quittant ces noms et retenant dans son idée les tons, on y substitue chaque syllabe des paroles sur chacune des notes, ou sur plusieurs notes, sous lesquelles sont situées ces syllabes.

« Ces trois choses se doivent faire l'une après l'autre pour avancer et apprendre à fond : autrement, ce ne sera jamais que routine et confusion.... Il est donc absolument nécessaire de savoir le nom des notes auparavant que de les chanter, et les chanter parfaitement avant que d'y joindre les paroles.

« Mais, pour chanter les notes, il ne suffit pas d'en savoir les noms, il faut en savoir encore les tons. Or, il n'y a que la voix en chantant qui puisse exprimer la différence essentielle des tons : néanmoins les différents noms joints à la voix, et prononcés en même temps que l'on chante, ne laissent pas aussi de montrer la différence des tons, par l'habitude que l'on contracte avec le temps de nommer ainsi un tel ton, et de nommer autrement un autre ton, soit en haut, soit en bas, soit en montant, soit en descendant. Pour avoir une parfaite intelligence de ces

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tons, il faut remarquer deux sortes de tons, l'un simple et l'autre relatif.

« Le ton *simple* est celui que l'on appelle tout court *ton* : et c'est un seul son que la voix pousse, comme quand on dit, prendre le ton, ou prenez mon ton, c'est-à-dire chantez et commencez le même son que moi, ou à l'unisson ; aussi les compositeurs n'appellent ce ton que simplement *son*.

« Le ton *relatif* n'est autre chose que le rapport, la comparaison ou une certaine distance (par la voix seule sensible) qu'il y a d'un ton à un autre ton prochain : de sorte qu'il ne faut qu'un son pour faire un ton simple, mais il faut deux tons simples pour faire un ton relatif. Cela supposé, vous observerez que de l'*ut* au *ré*, il y a un ton relatif ; de même du *ré* au *mi*, du *fa* au *sol*, du *sol* au *la*, et du *la* au *si* ; mais du *mi* au *fa* et du *si* à l'*ut*, il n'y a qu'un demi-ton relatif, tant en montant qu'en descendant ; mais en montant du *mi* au *fa* ou du *si* à l'*ut*, il faut un peu feindre, parce qu'il n'y a qu'une petite distance, laquelle est de même en descendant de l'*ut* au *si* et du *fa* au *mi*. »

Il convient en premier lieu de bien choisir l'intonation de la première note du morceau ; ensuite de s'en servir comme d'une unité de comparaison pour chanter les autres notes, en faisant intérieurement le calcul des tons et des demi-tons que la voix doit franchir, soit en montant, soit en descendant.

Après des exercices minutieux et multipliés, l'élève solfiera exactement, sans se livrer à cette supputation fastidieuse et quelquefois rebutante ; les yeux et la voix se familiariseront avec les intervalles ; les noms des notes rappelleront aisément à l'esprit la distance qui existe entre elles ; la composition du morceau et les inflexions particulières au plain-chant entraîneront l'intelligence la plus paresseuse, et c'est alors seulement que l'élève, solfiant facilement et comme sans y penser, devra substituer aux noms des notes les syllabes du texte sacré.

Les noms des notes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, quoique pris dans la seule strophe de l'hymne de saint Jean, ont dû être l'objet d'un sérieux examen avant que Guy d'Arezzo, ou tout autre, les adoptât.

Au point de vue de l'art du chant, ce choix a été fort judicieux et bien plus convenable pour apprendre à solfier que celui que firent

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

les Grecs des syllabes τε, τα, τη, τω[1]. En effet, quelle variété d'articulation et de vocalisation offrent ces sept notes! Sur l'*ut*, syllabe peu sonore, le chanteur peut facilement conformer son intonation à celle qui lui est donnée, en même temps qu'il apprend à *sombrer* les sons, à les tirer de sa poitrine pleins et doux. Car le moine italien prononçait cette lettre *ou*, comme on le fait encore chez la plupart des peuples qui nous entourent. La langue, pour articuler le *ré*, s'élève contre les dents supérieures et vibre sous l'action de l'air comme une lame de métal. L'articulation nasale du *mi*, produite par le rapprochement des lèvres, et la difficulté de donner de la force à l'*i*, surtout dans le haut de l'échelle des sons, exercent utilement le chanteur à prononcer le texte clairement et avec sonorité. Les trois autres notes *fa*, *sol*, *la*, sont très-favorables à l'émission de la voix comme au volume du son. La voyelle acquiert d'autant plus de force pour arriver à l'oreille de l'auditeur, qu'elle rencontre plus d'obstacles au sortir de l'organe vocal, comme la pression des dents supérieures sur la lèvre inférieure dans *fa*, comme le rapprochement des dents entre lesquelles l'air passe en produisant un sifflement qui précède le son dans *sol*, comme enfin le refoulement de l'air dans l'arrière-bouche par la langue qui s'élève en s'appuyant le long du palais pour s'abaisser rapidement ensuite dans *la*.

Nous pensons que l'usage de ces syllabes est très-propre à préparer le chanteur aux articulations multipliées qu'offre l'exécution des morceaux de plain-chant.

Nous allons donner des exercices variés d'intonation et de solfége. Que l'élève soit bien pénétré de cette vérité : *Que la connaissance ne donne pas la pratique et l'usage*. Quand bien même il aurait étudié avec soin et compris tout ce que renferme ce livre sur la théorie et les principes du plain-chant, il sera inhabile à en apprécier par lui-même les beautés, s'il ne s'applique pas à chanter la majeure

1. Jean de Muris en signale d'autres qu'on chantait de son temps : *pro*, *to*, *do*, *no*, *tu*, *a*. A la fin du XVII^e^ siècle, M. Sauveur tenta de substituer aux noms des notes ceux-ci : *pa*, *ra*, *ga*, *da*, *so*, *bo*, *lo*, *do*. L'article biographique suivant peut expliquer la bizarrerie de ce choix : « Joseph Sauveur, né à la Flèche le 24 mars 1653, fut muet jusqu'à l'âge de sept ans. Les organes de la voix ne commencèrent qu'alors à se débarrasser; mais ils ne furent jamais bien libres. »

(*Essai sur la musique ancienne et moderne.*)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

partie des exercices qui vont suivre, en observant ces quatre règles importantes

1° Se tenir debout, la poitrine élevée et la tête droite.

(Si la classe est nombreuse, les élèves devront chanter assis, parce que, dans ce cas, le bon ordre, si nécessaire pour une étude qui exige une attention soutenue, le réclame absolument.)

2° Attaquer les sons d'une voix bien articulée, avec fermeté, sans crier, et maintenir autant que possible l'égalité des vibrations.

3° S'écouter chanter soi-même.

4° Prendre la respiration sans effort et la ménager pour en prolonger la durée.

EXERCICES SUR LES DEGRÉS CONJOINTS.

Clef d'*ut* sur la deuxième ligne :

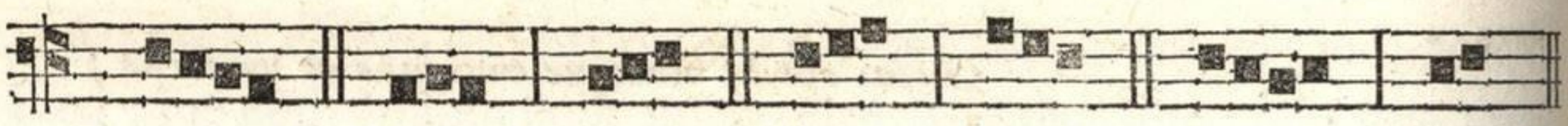
(La clef d'*ut* sur la première ligne n'est pas usitée dans le plain-chant.)

Clef d'*ut* sur la troisième ligne :

Clef d'*ut* sur la quatrième ligne :

Clef de *fa* sur la deuxième ligne :

Clef de *fa* sur la troisième ligne :

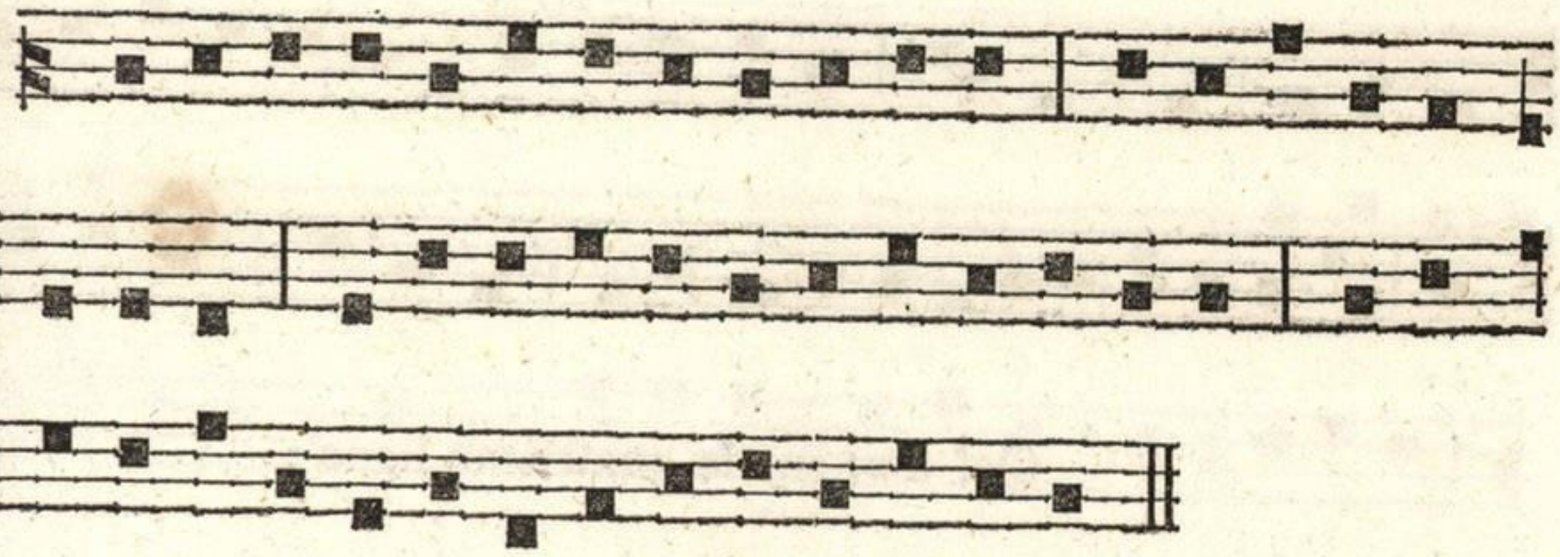


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

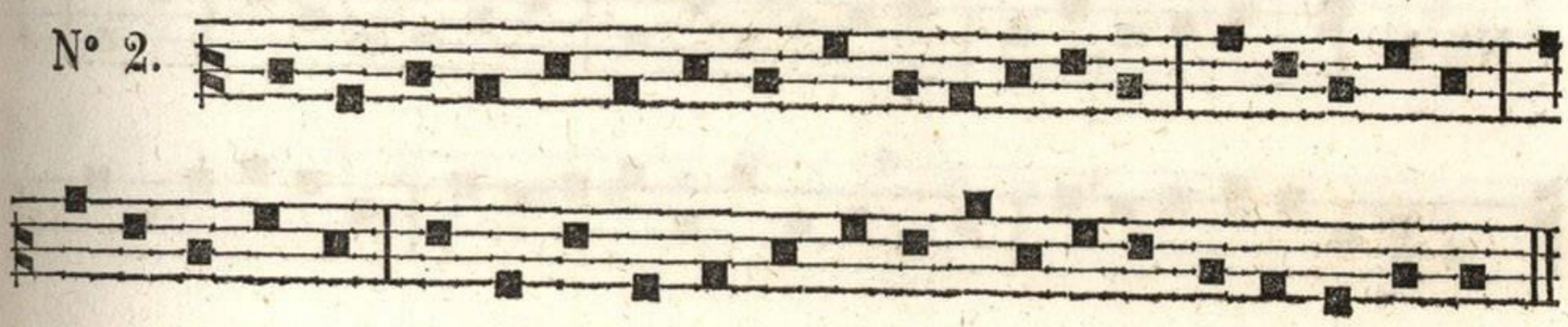
EXERCICES SUR LES DEGRÉS DISJOINTS.

Clef d'*ut* sur la deuxième ligne :

N° 1.

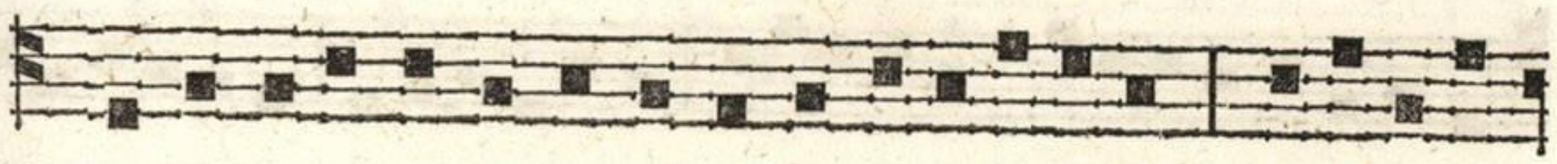


N° 2.

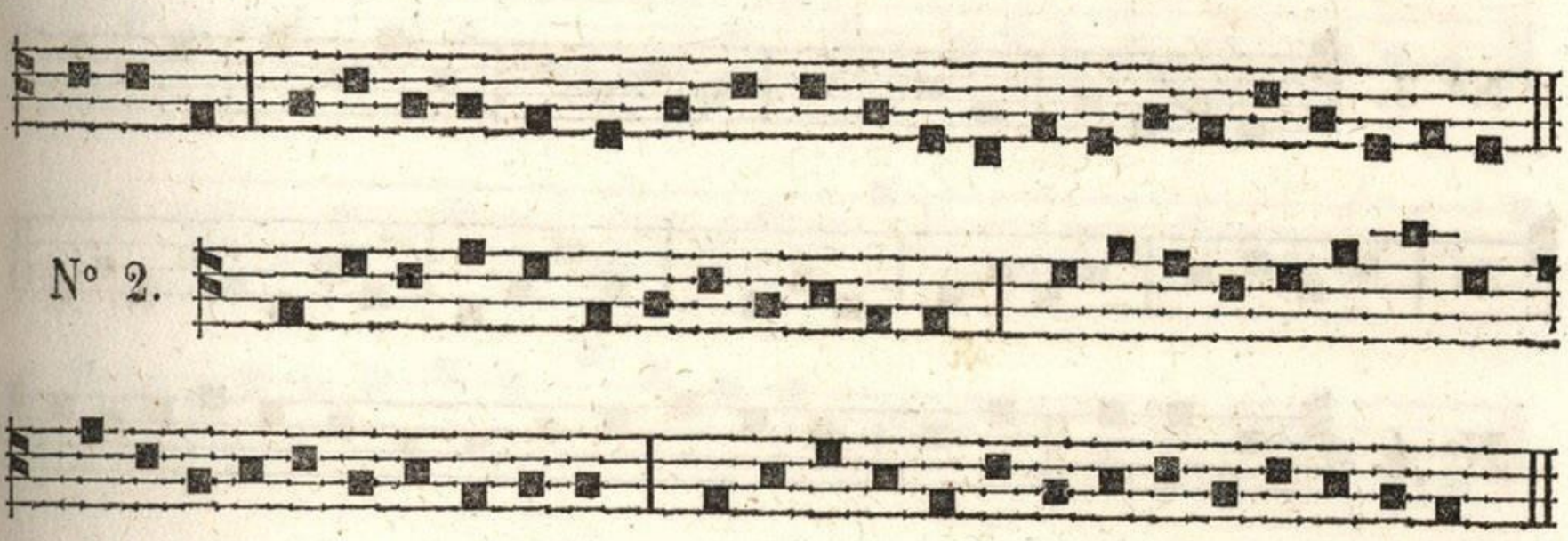


Clef d'*ut* sur la troisième ligne :

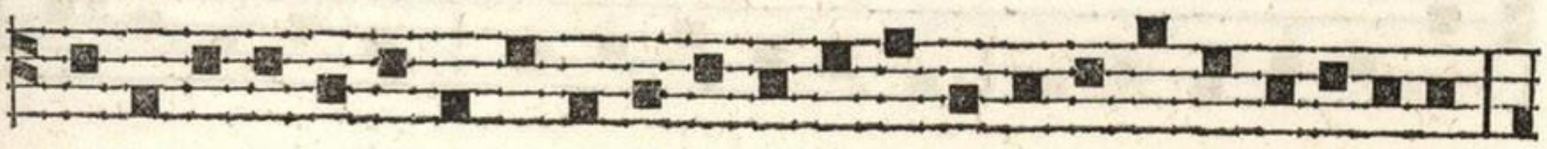
N° 1.



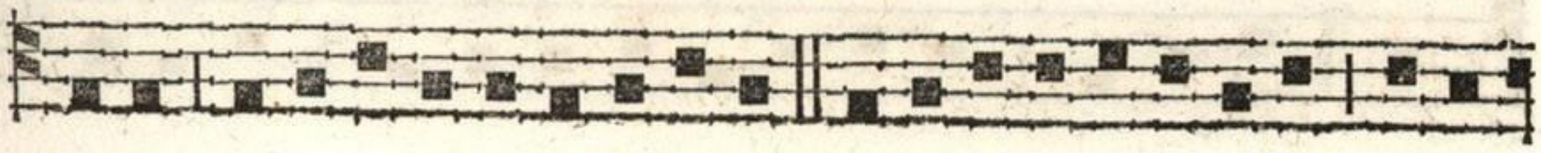
N° 2.



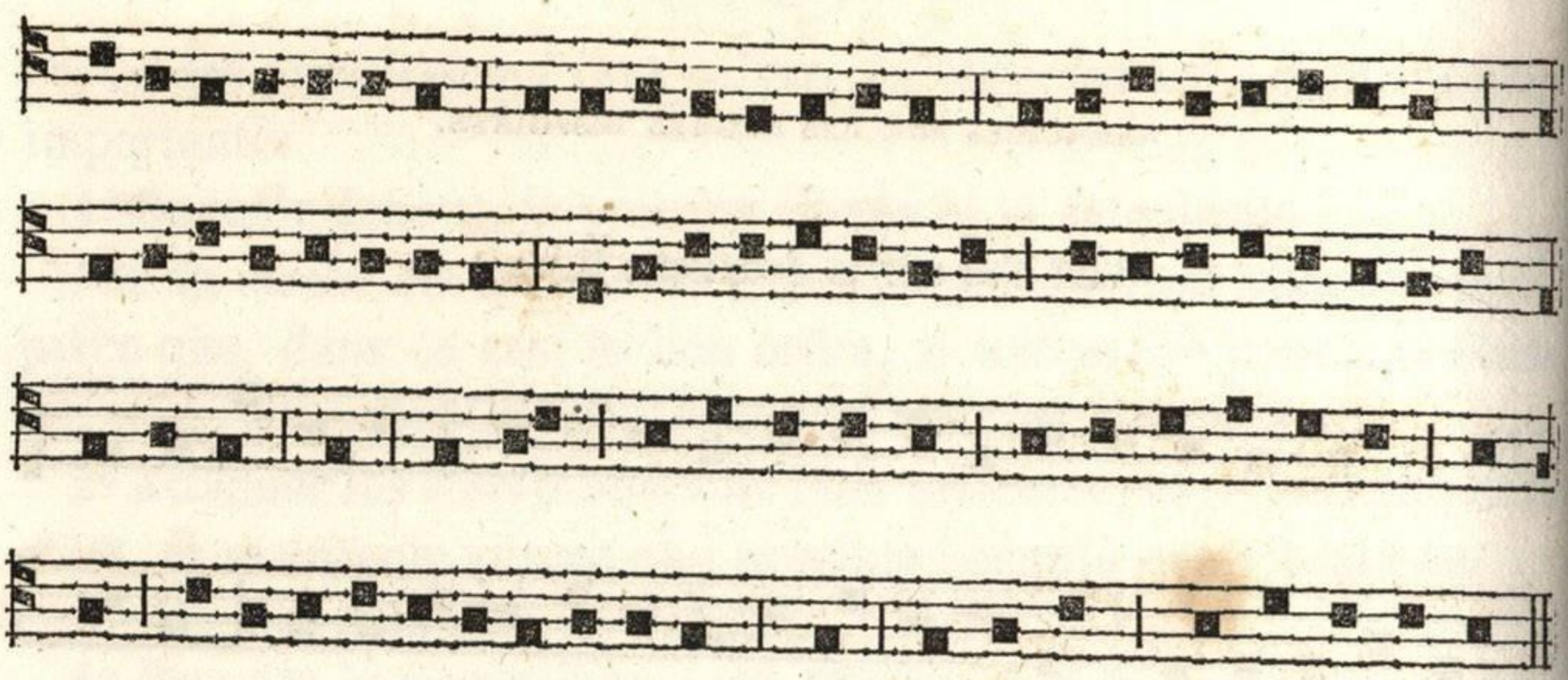
N° 3.



N° 4.



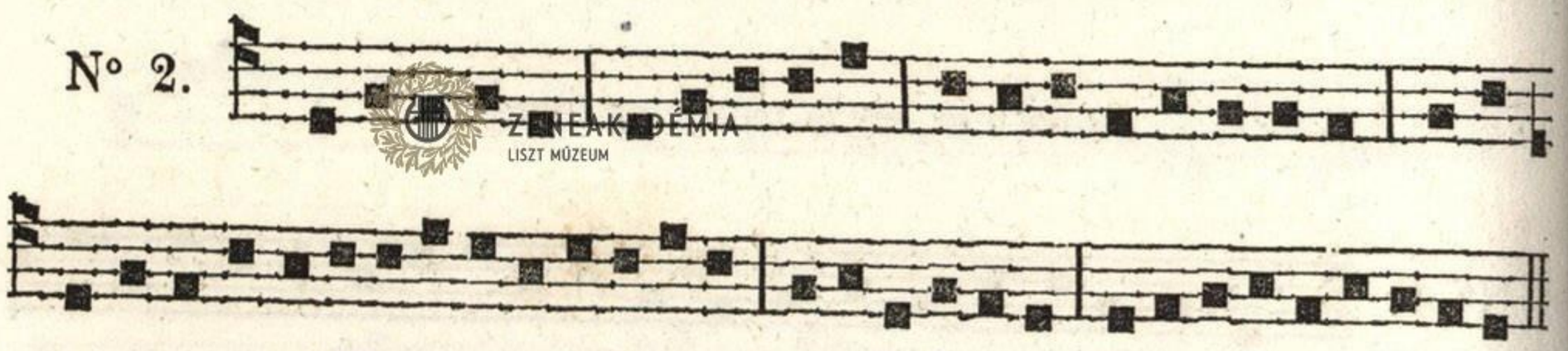
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



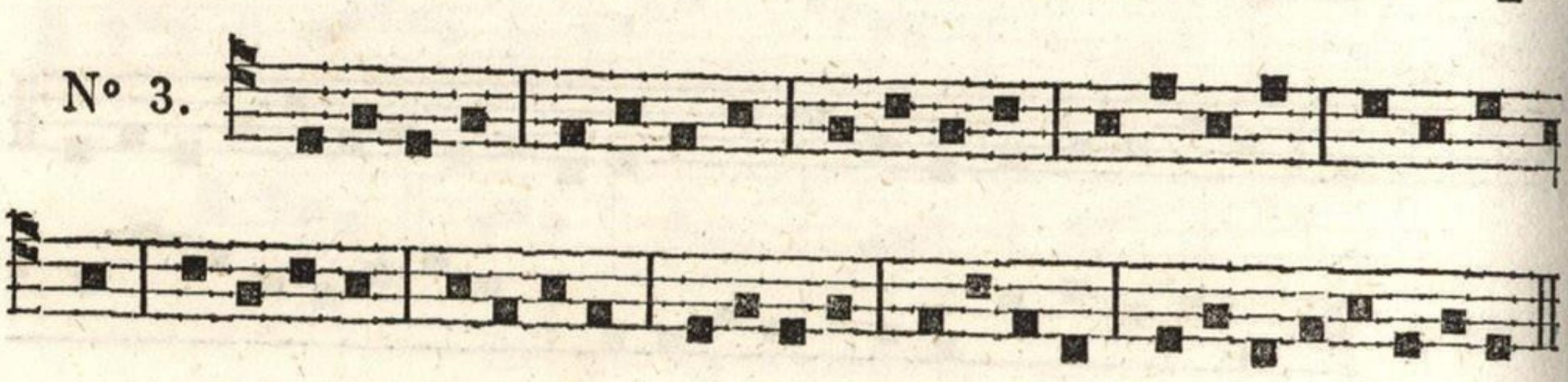
Clef d'*ut* sur la quatrième ligne :

N° 1.

N° 2.



N° 3.



N° 4.

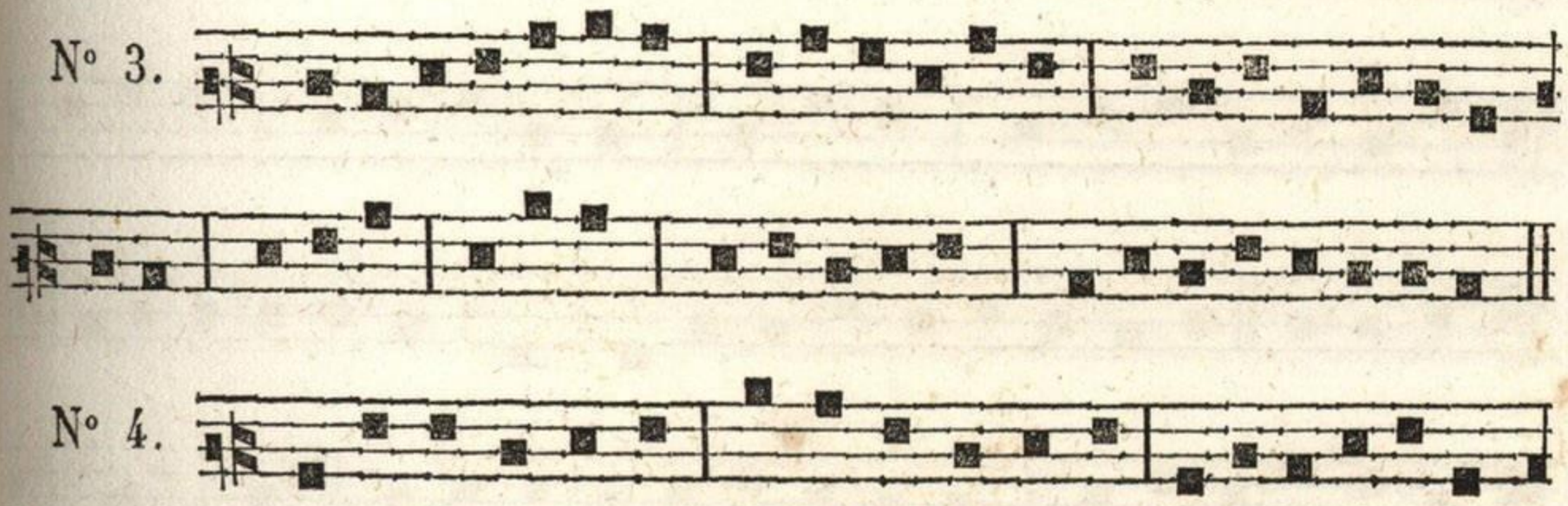
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Clef de *fa* sur la deuxième ligne :

N° 1.

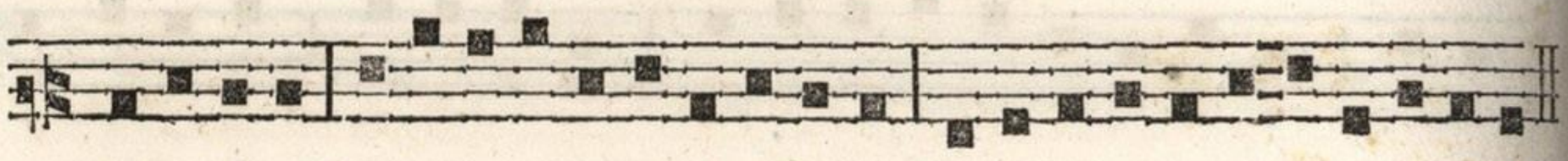
N° 2.

N° 3.



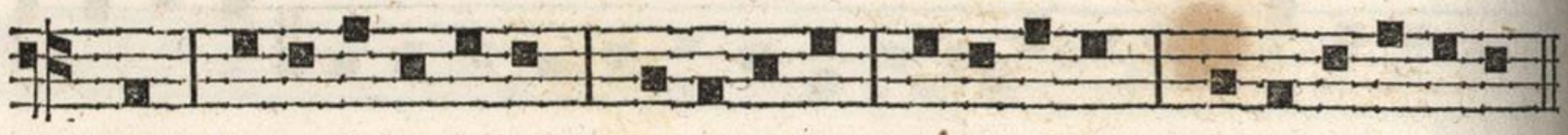
N° 4.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

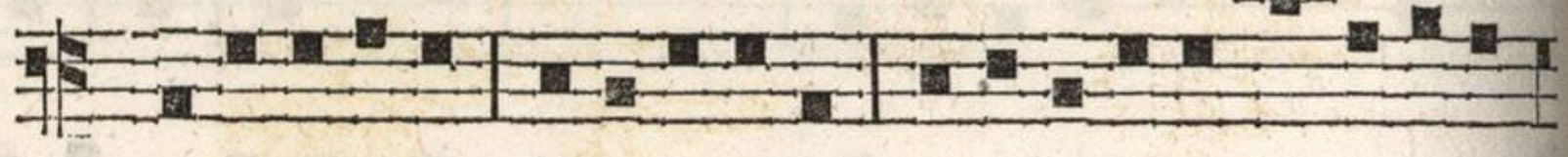


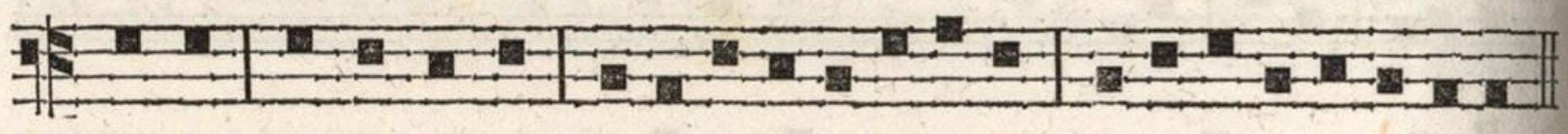
Clef de *fa* sur la troisième ligne :

N° 1.

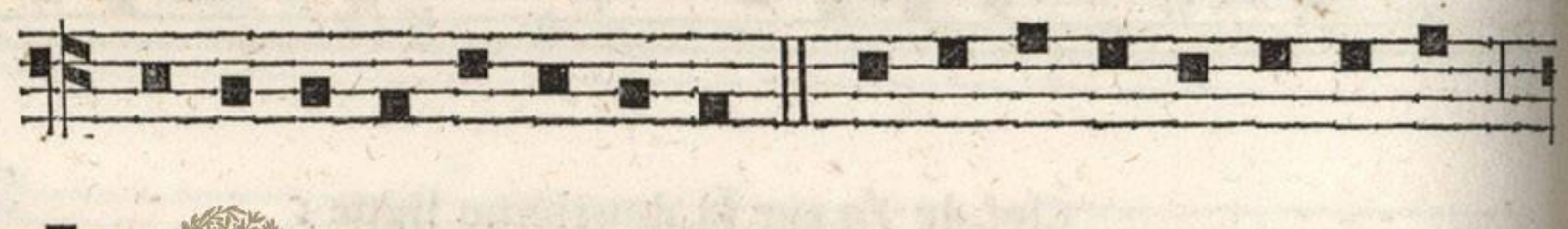


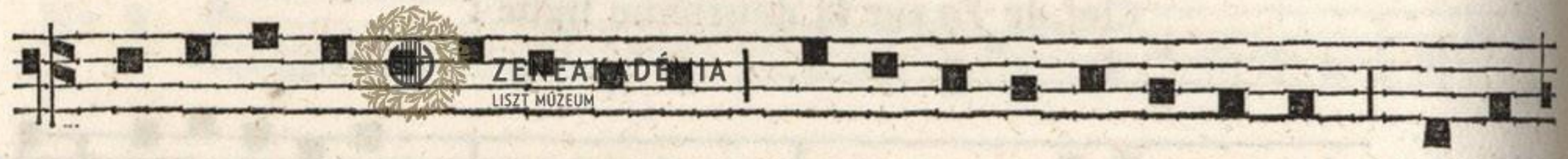
N° 2.



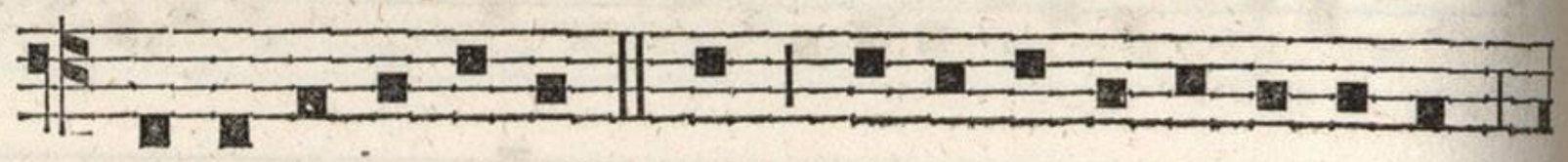


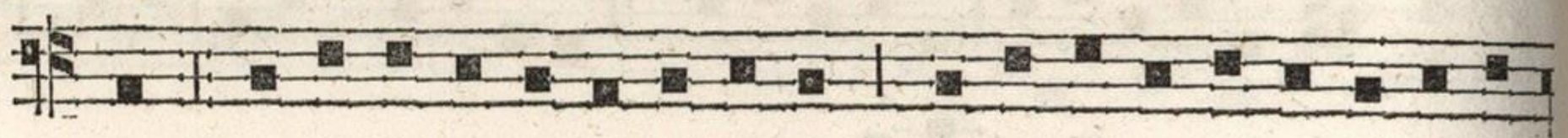
N° 3.





N° 4.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

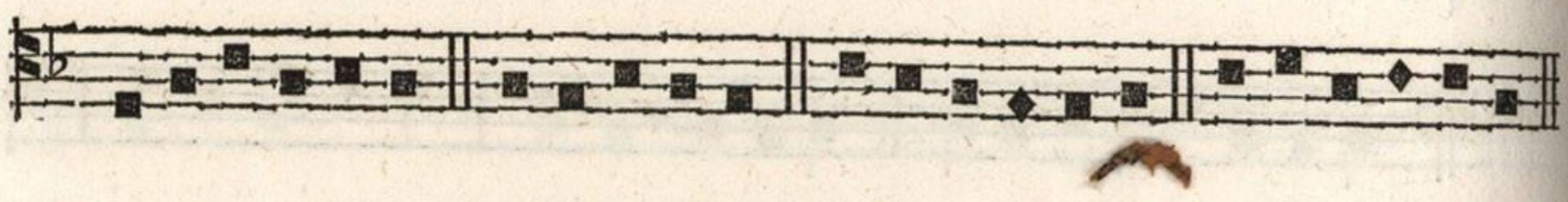
EXERCICES SUR LES VALEURS.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

EXERCICES SUR LE BÉMOL ET LE BÉCARRE.

Bémol à la clef d'*ut* sur la quatrième ligne :

Bémol à la clef d'*ut* sur la troisième ligne :



Bémol accidentel et bécarre :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nous avons vu [1] que le dièse ne saurait être employé dans le chant grégorien. Cependant nous donnerons quelques exemples dans lesquels le dièse est marqué dans les livres modernes ou peut être exécuté sans qu'il soit marqué, afin d'éviter la succession de trois tons consécutifs, succession qui est fort dure à l'oreille. C'est par cette raison qu'on rencontre le dièse devant le *fa*. On le voit aussi devant le *sol* et l'*ut*, quelquefois même devant le *fa*, par cette seule raison que les règles du chant grégorien n'ont pas été observées en ces endroits.

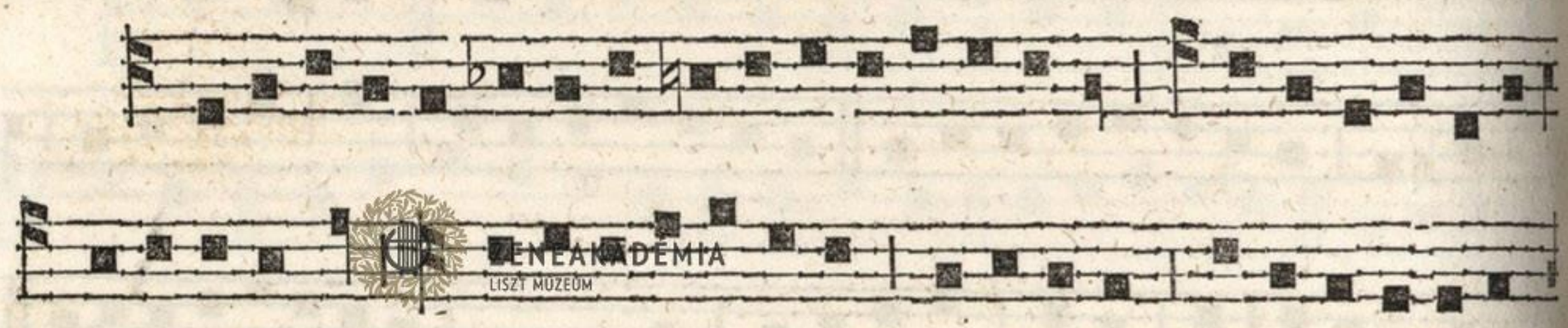
1. Page 34.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

EXERCICES SUR LES CHANGEMENTS DE CLEFS.

Clef d'*ut* sur la seconde et la troisième ligne :

Clef d'*ut* sur la troisième et la quatrième ligne .



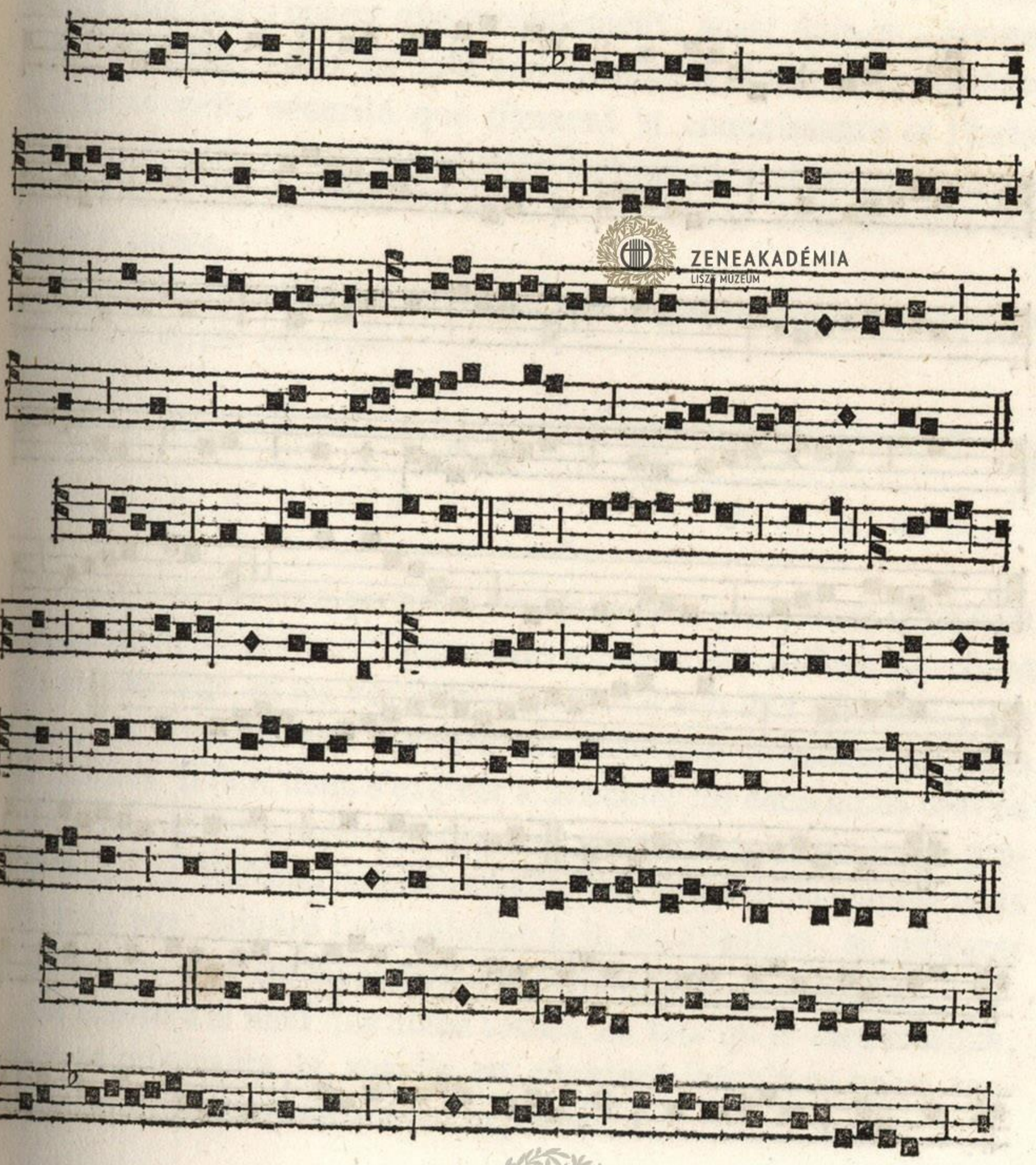
Clef d'*ut* sur la quatrième et la troisième ligne :

Clef d'*ut* sur la quatrième et de *fa* sur la troisième ligne .

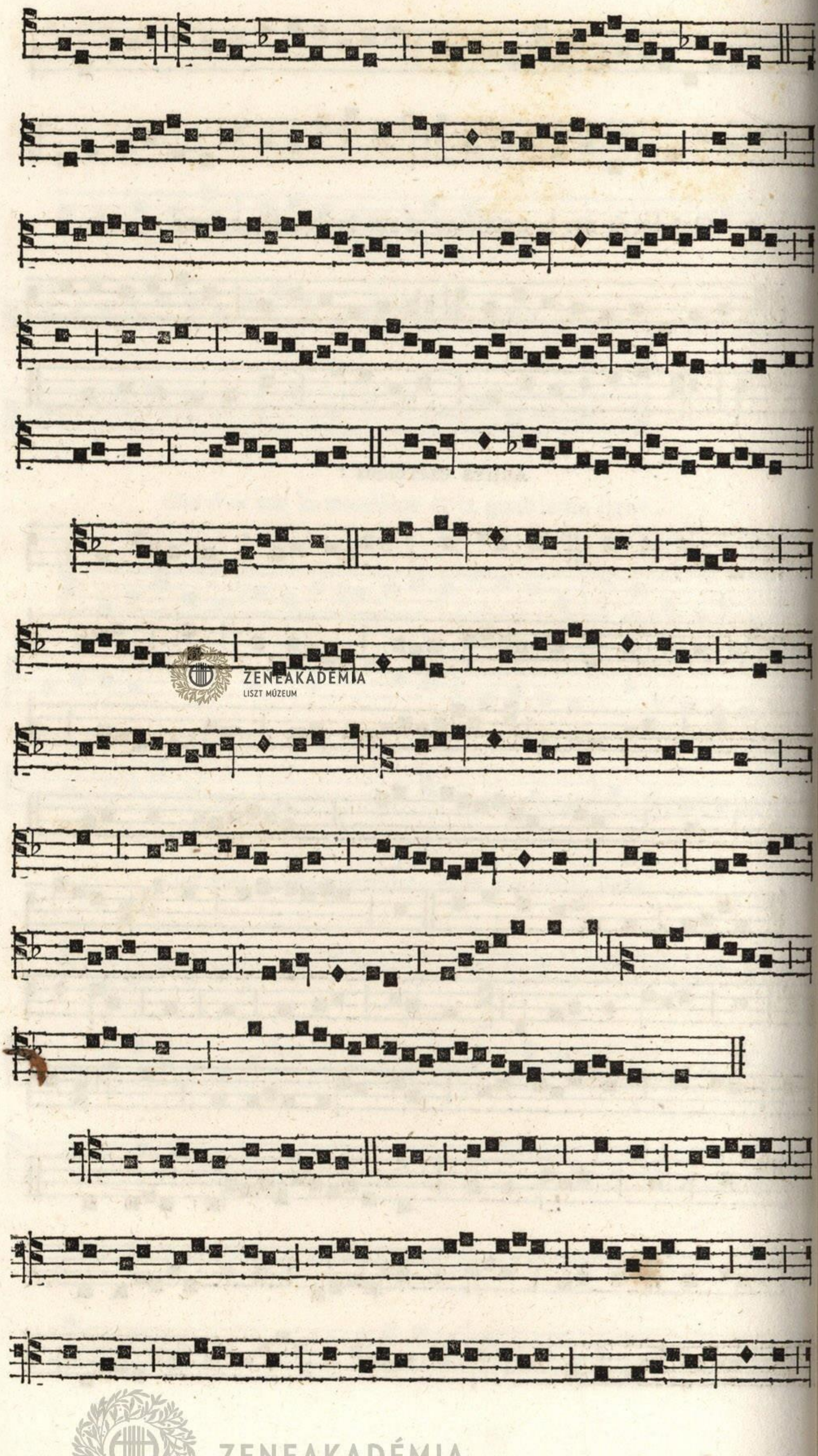
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Clef de *fa* sur la troisième et sur la deuxième ligne :

Autres exercices :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

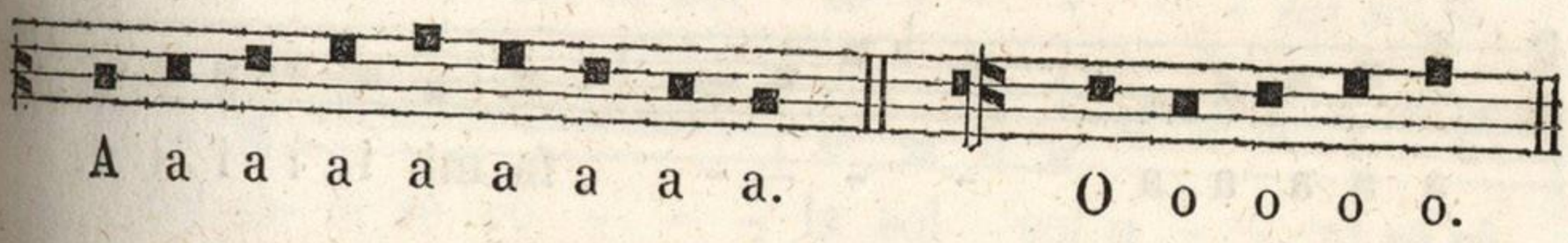


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nous supposons que l'élève a solfié toutes les notes dont se composent les exercices qui précèdent. Il lui faut désormais appliquer ces notes aux syllabes du texte. L'appréciation des intervalles ne peut dès lors s'opérer que mentalement ; aussi doit-on s'assurer avant de passer outre qu'on a acquis dans le chant cette présence d'esprit et cette sécurité que donnent la connaissance et l'habitude. Cependant, pour faciliter la transition de l'articulation des notes à celle des syllabes du texte, nous allons indiquer une méthode à suivre.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On appelle *vocalisation* le chant des notes sur une des voyelles a, e, i, o, u, par exemple :

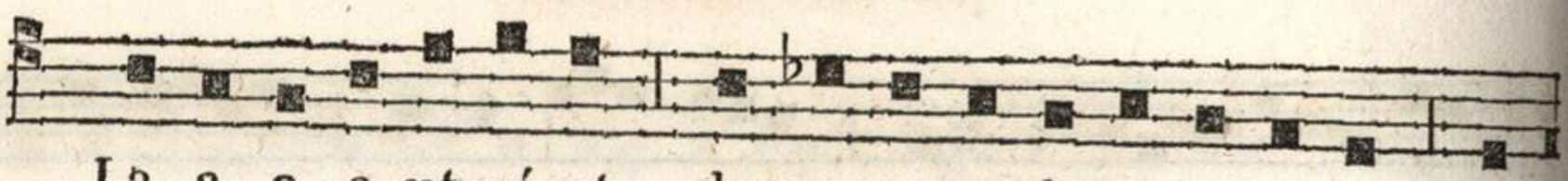


Cet exercice est très-propre à développer la voix ; mais il ne l'est pas au même degré pour apprendre à passer du solfége au chant des paroles. Car, si les voyelles donnent le son aux vocables, les consonnes donnent aux voyelles un caractère et même un sens particuliers. Il faut donc s'exercer à articuler les consonnes tout en vocalisant, afin d'arriver par degrés à chanter sans peine et à première vue un morceau de plain-chant. Les notes de la gamme nous serviront pour joindre l'articulation à la vocalisation, et préparer l'élève à exécuter les morceaux qui termineront ce chapitre.

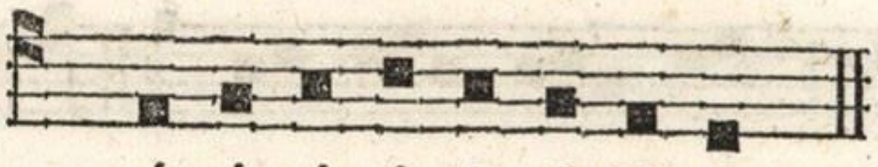
On chantera le nom des notes toutes les fois qu'il sera marqué, et on en prolongera la voyelle en chantant jusqu'à ce qu'on rencontre le nom d'une autre note exprimé.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.



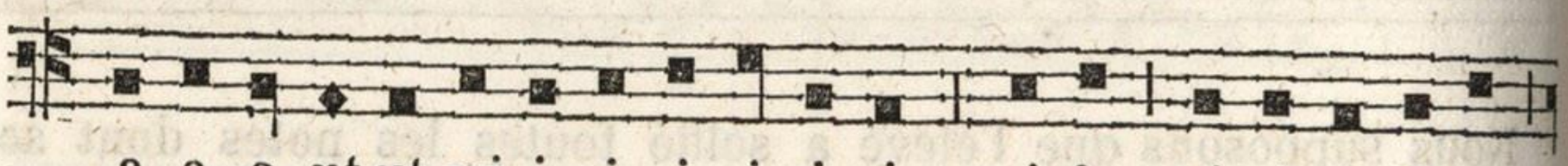
La a a a ut ré ut la a a a fa a a a a ré



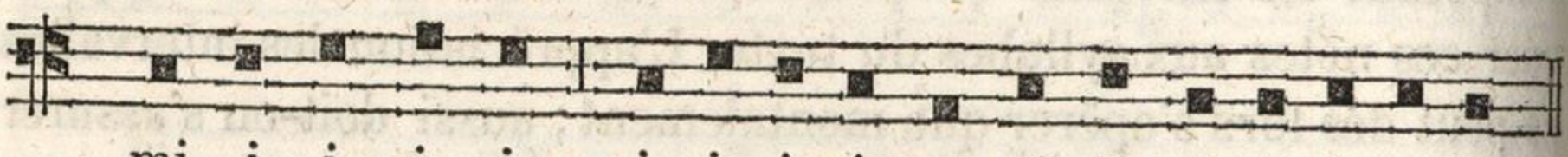
é é é é é é é é é.

2.

Ré é é é é é é é é é u u u u u ut fa a a



a a a ut ut mi i i i i i i mi fa ré é é é é

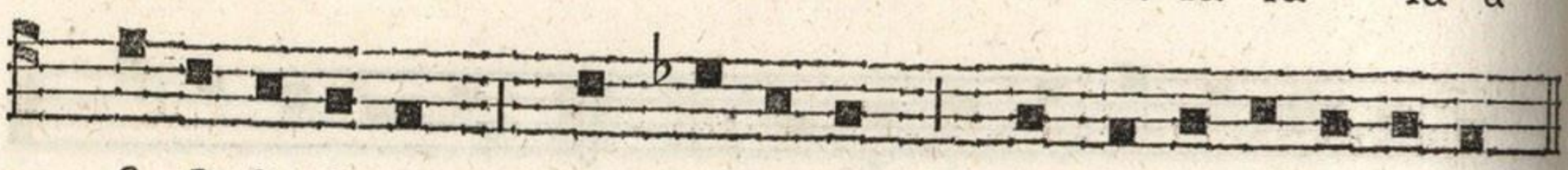


mi i i i i i i i i ut mi fa ré é é é é.

3.

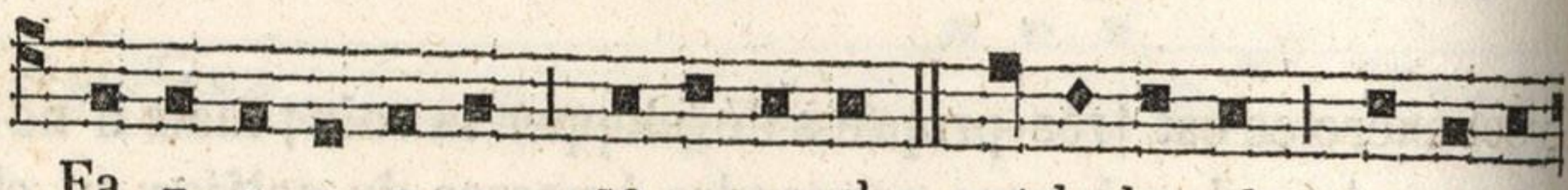
Fa a a a so o o o ol fa fa mi so o o o ol

fa fa fa ré é é é é é u u u u ut fa fa la a



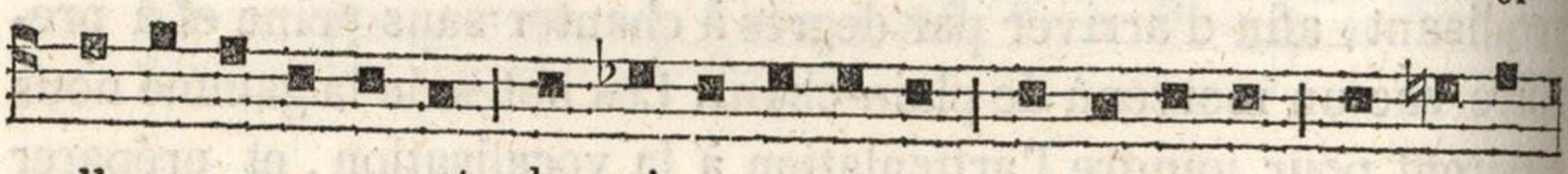
a a a a a - - - - fa mi i i i i i.

4.



Fa - - - - - - so - - ol ut la la sol la - -

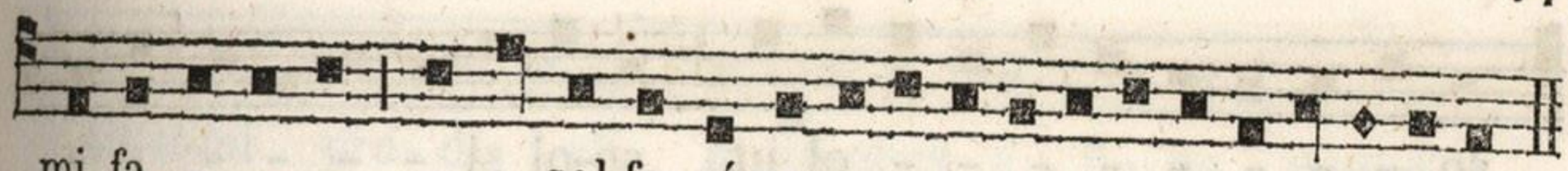
- - - - - - - mi - - - - - - so - - - - - - ol



u - - - - ut la si - - - - la - - - - si -

- - - - - - - so - - ol fa fa mi - - - - - -

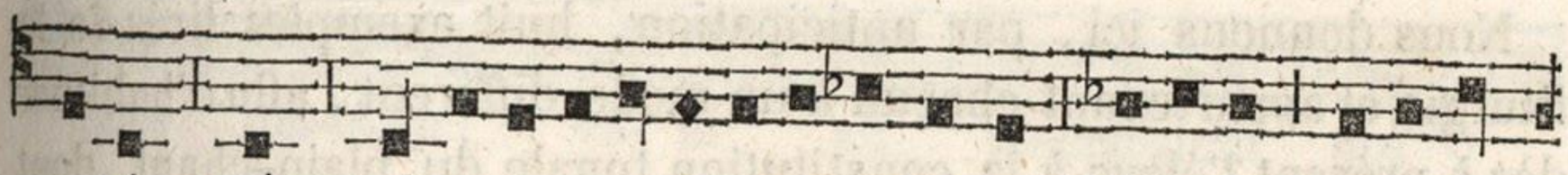
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



mi fa - - - - - sol fa ré - - - - - - - - - - - fa fa mi.

5.

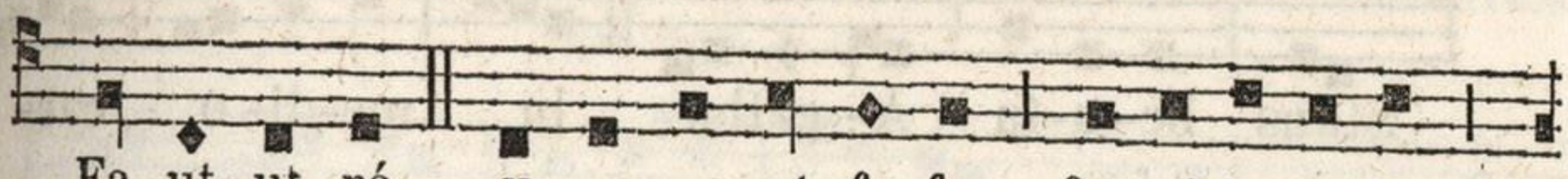
Fa - - - - - - - - - - - - - - - fa - -



- rè ré ré - - - - - - - - - sol fa la - - so - -

ol la fa - - - - - - - ré - - - - ré mi ut fa - - - - - -

6.

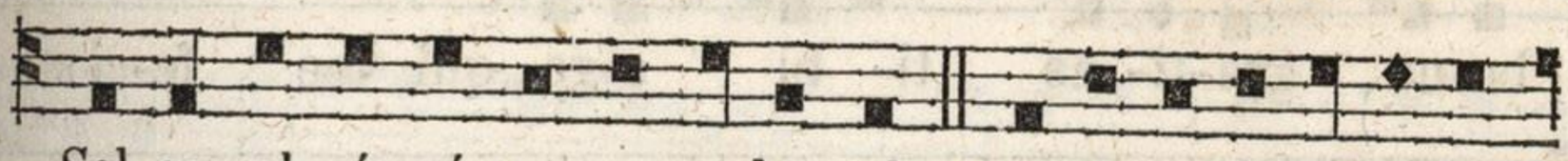


Fa ut ut ré u - - ut fa fa fa sol la sol la

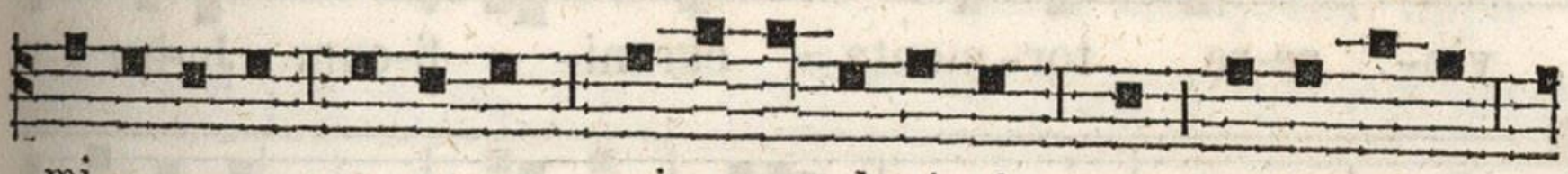
fa - - - - - - - ré ré ut ut ré - - -

- - - - - - sol la sol fa - - - - - - sol sol fa.

7.



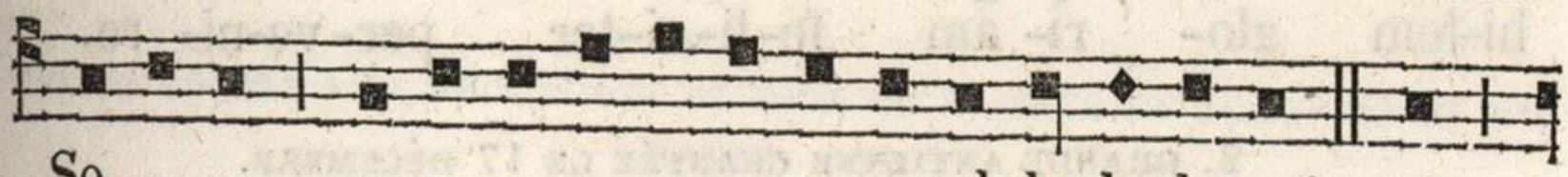
Sol so- ol ré ré - - - la sol sol u - - ut ré ré



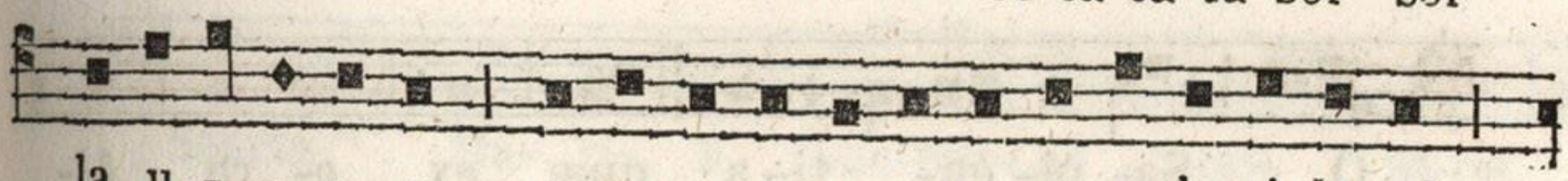
mi - - - - - - - - mi so - ol mi ré ut mi - - -

- - - - - - - la sol u- ut sol sol la - - - - - - - - - sol.

8.

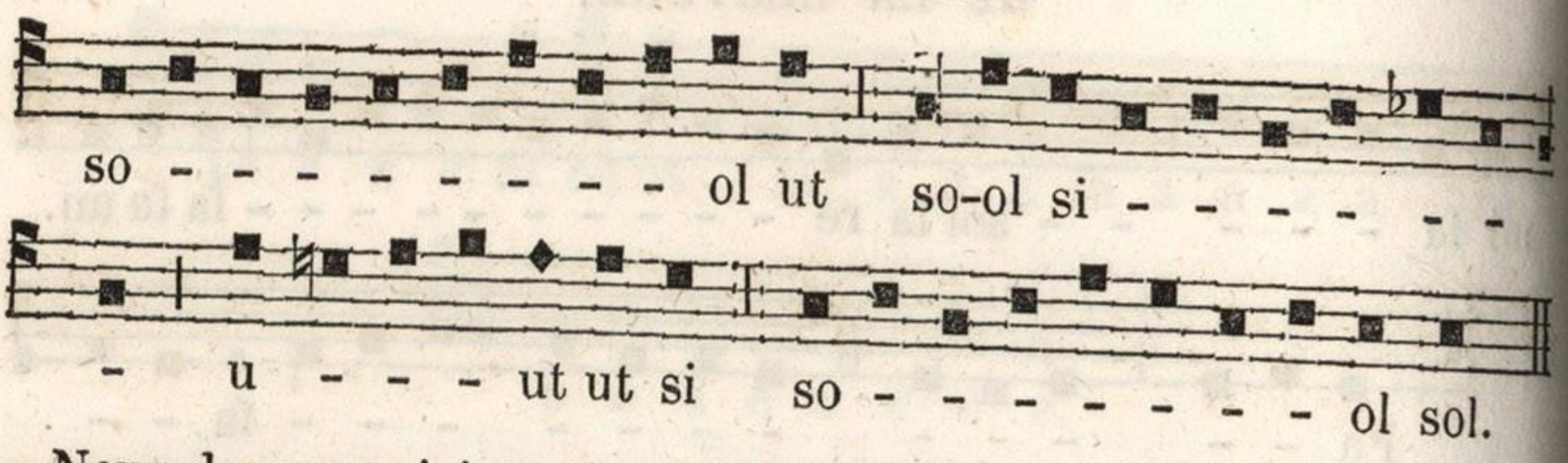


So - - - - - - - - - - - - - ol la la la sol sol



la u - - - - - - - - - - - - - - - - - la si la sol

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Nous donnons ici, par anticipation, huit exemples tirés de la liturgie et appartenant chacun à un mode différent, afin d'habituer dès à présent l'élève à la constitution tonale du plain-chant, dont l'étude fournira la matière du chapitre suivant.

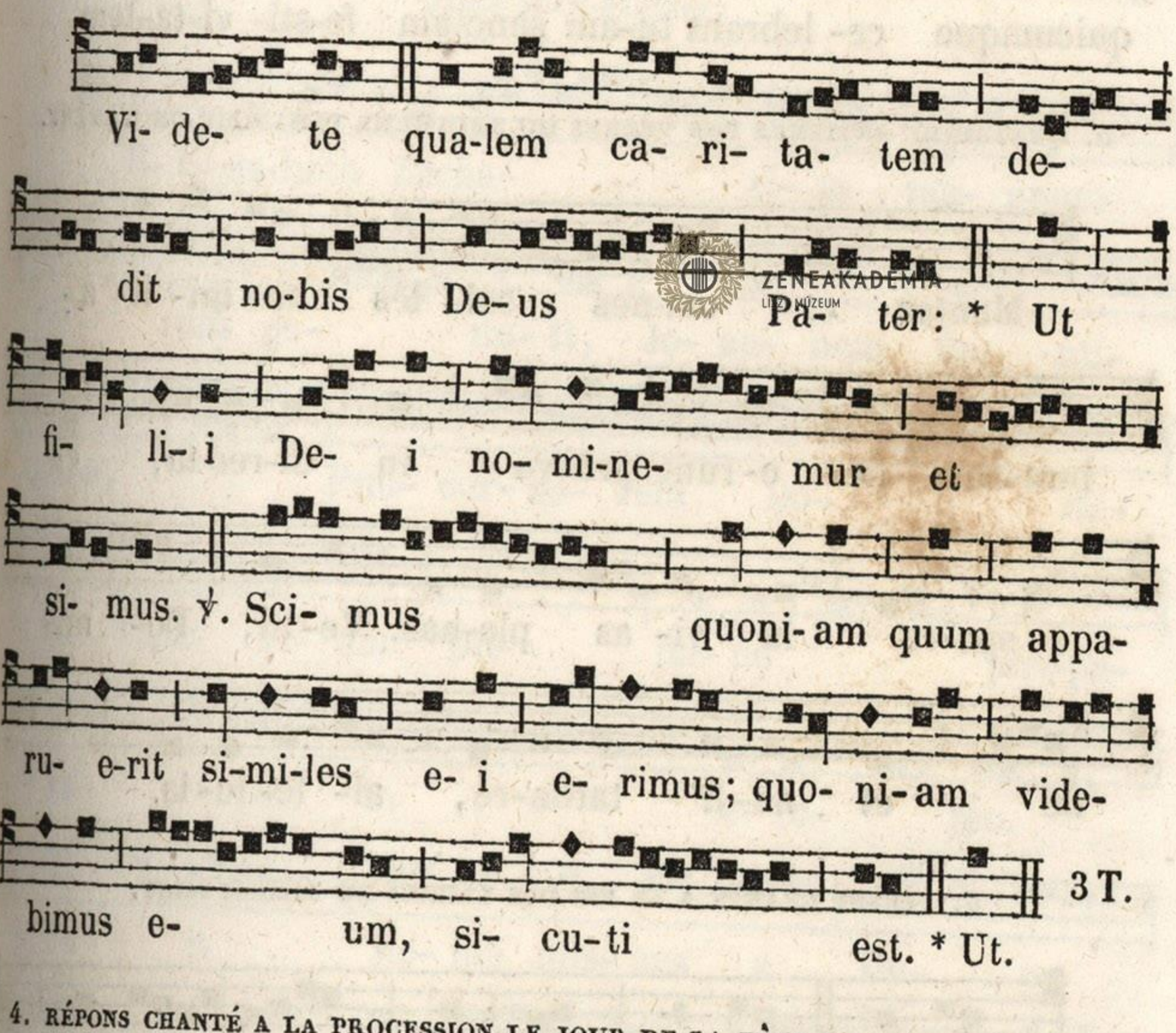
1. ANTIENNE CHANTÉE A LA PROCESSION LE JOUR DE LA FÊTE DE SAINTE AGATHE.

1 T.

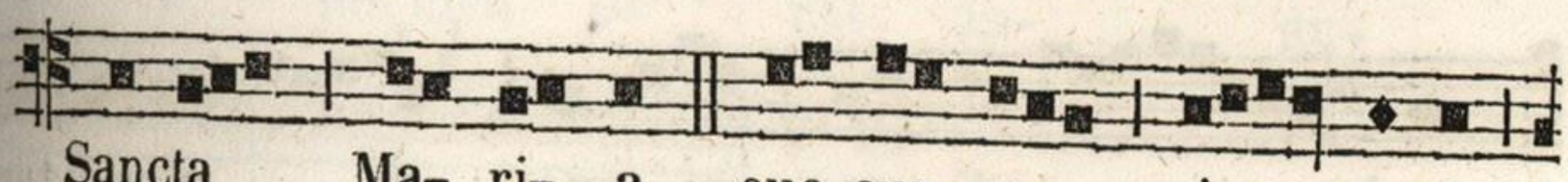
2. GRANDE ANTIENNE CHANTÉE LE 17 DÉCEMBRE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

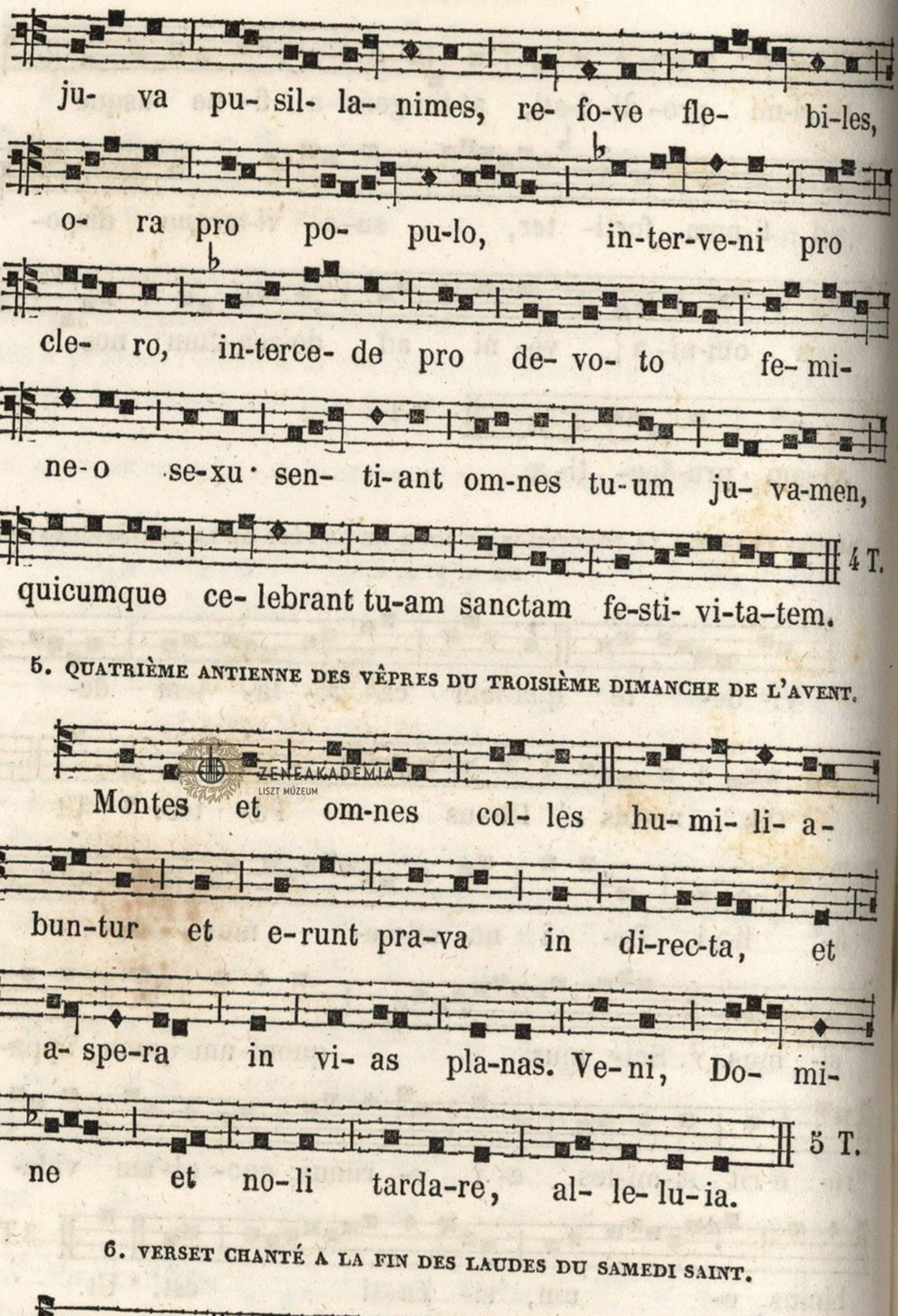
3. RÉPONS CHANTÉ A LA PROCESSION LE JOUR DE LA FÊTE DE LA TRANSFIGURATION DE N. S. J. C.



4. RÉPONS CHANTÉ A LA PROCESSION LE JOUR DE LA FÊTE DE SAINTE MARIE DES NEIGES.

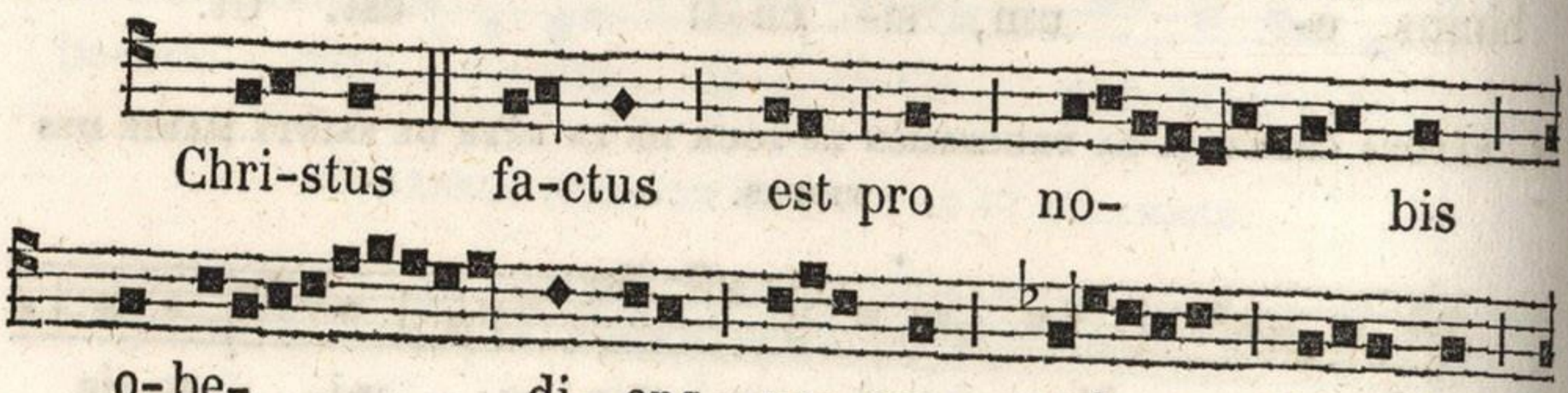


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

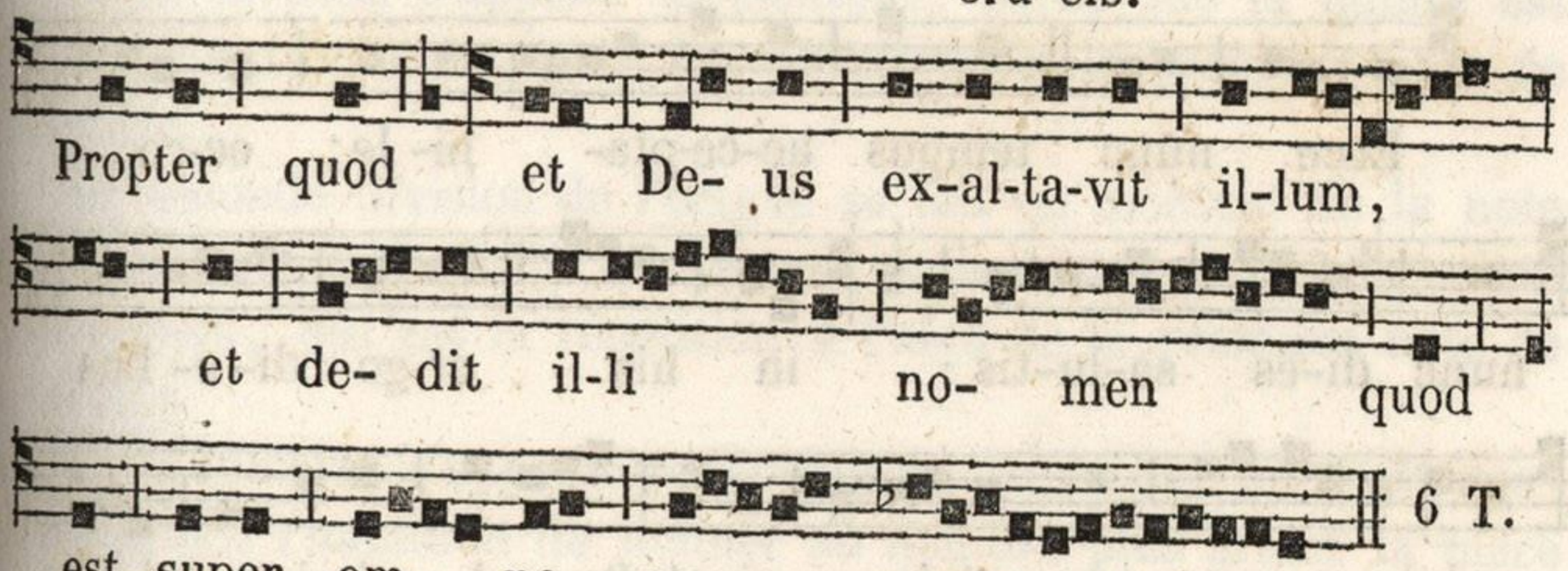


5. QUATRIÈME ANTIENNE DES VÊPRES DU TROISIÈME DIMANCHE DE L'AVENT.

6. VERSET CHANTÉ A LA FIN DES LAUDES DU SAMEDI SAINT.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



7. RÉPONS CHANTÉ A LA PROCESSION LE JOUR DE LA FÊTE DE LA NATIVITÉ DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8. ANTIENNE CHANTÉE APRÈS LE MAGNIFICAT LE PREMIER DIMANCHE DE CARÊME.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE III.

DES MODES OU TONS DU PLAIN-CHANT.

§ 1. DE LA FORMATION DES TONS.

Les sept notes employées dans le plain-chant, et qui sont désignées par les lettres A, B, C, D, E, F, G, servent de base chacune à une octave toujours formée de cinq tons et de deux demi-tons.

Chacune de ces octaves constitue un *ton* ou *mode* dans lequel une mélodie doit être composée pour appartenir au genre particulier de musique appelé plain-chant ou chant grégorien.

Chaque octave se divise de deux manières.

La première division de l'octave se fait en montant de la note la plus basse de l'octave à la quinte au-dessus, et de cette quinte à

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

la quarte au-dessus, qui est la répétition de la première note de l'octave.

Cette division s'appelle *harmonique*, parce que la quinte est donnée naturellement par la vibration de la première note de l'octave.

La seconde division de l'octave se fait en montant de la note la plus grave à la quarte au-dessus, et de cette quarte à la quinte au-dessus, qui est la répétition à l'aigu de la première note de l'octave.

Cette division s'appelle *arithmétique*, parce que les mathématiciens ont l'habitude de donner au nombre plus grand la place supérieure, et au nombre plus petit la place inférieure.

De cette manière, chaque octave peut avoir deux divisions différentes :

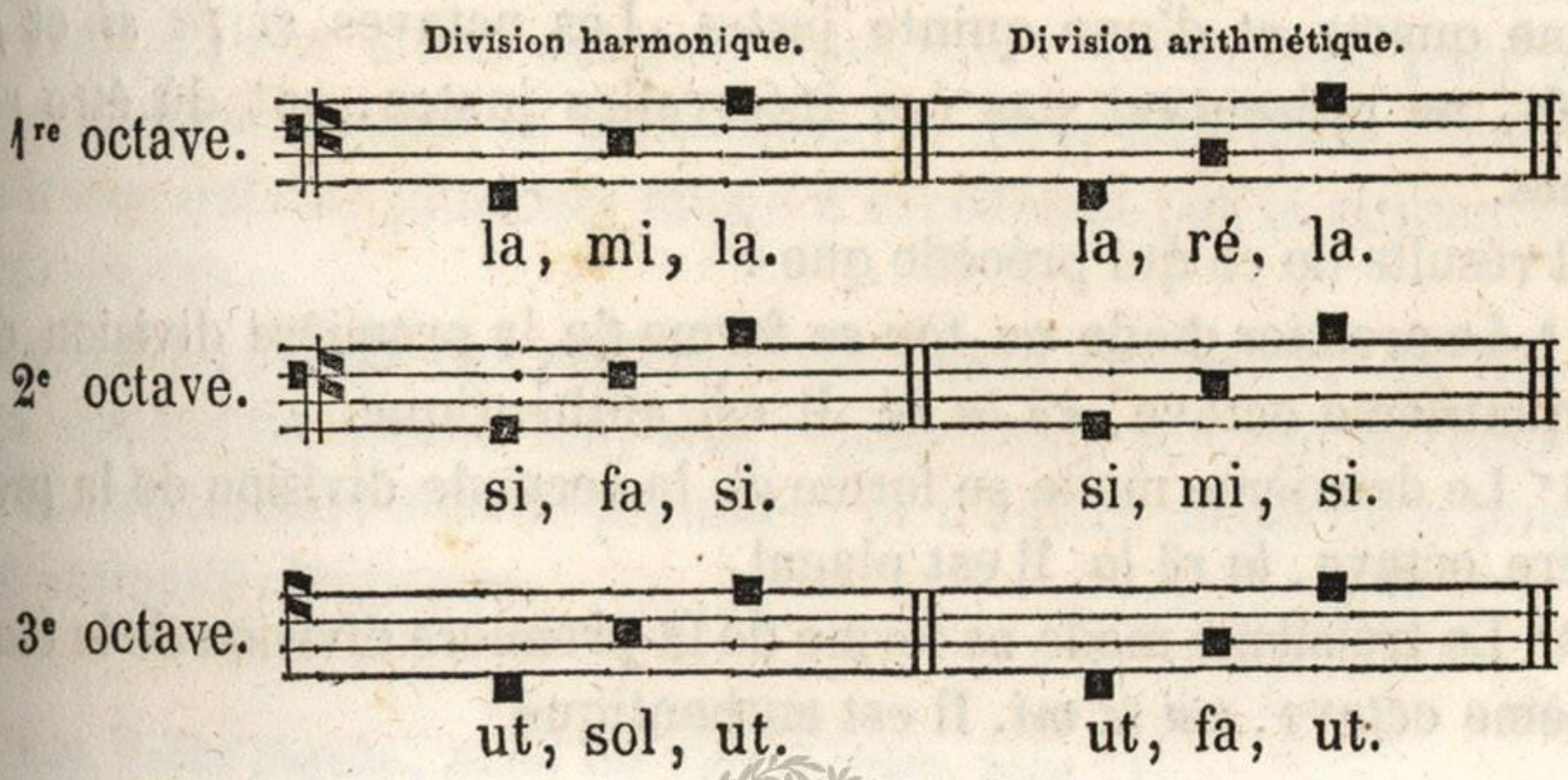
1° La quinte en bas et la quarte au-dessus;

2° La quarte en bas et la quinte au-dessus.

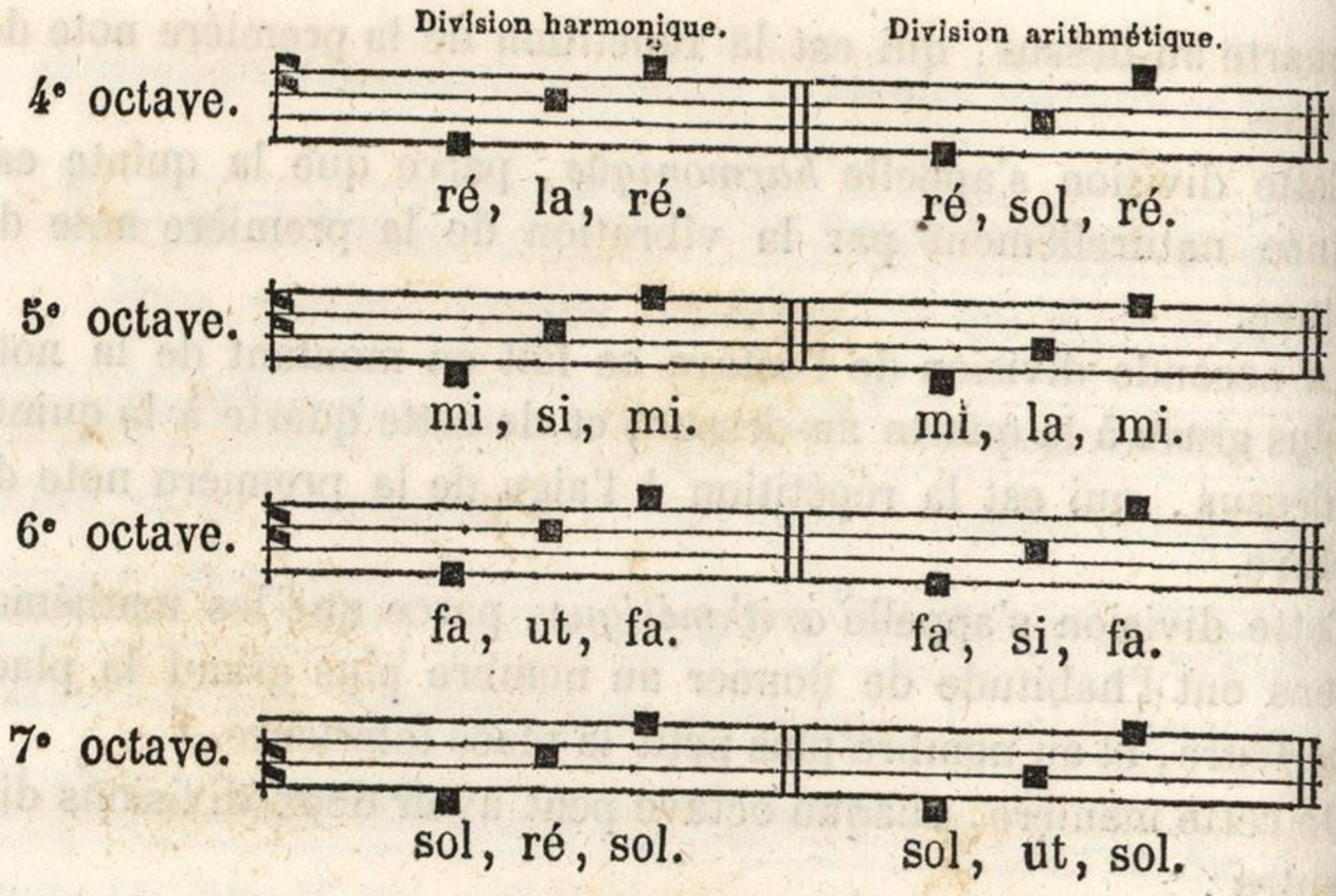
D'où il résulte qu'une octave constitue deux modes ou tons. L'octave qui a la division harmonique constitue un ton appelé *authentique* ou principal. Ce ton a pour note finale la note la plus grave de l'octave. Il a par conséquent la quinte et la quarte au-dessus de sa finale.

L'octave qui a la division arithmétique constitue un ton appelé *plagal* ou inférieur. Ce ton a pour note finale la note la plus grave de la quinte. Il a par conséquent la quinte au-dessus de la finale et la quarte au-dessous.

TABLEAU DES OCTAVES ET DE LEURS DIFFÉRENTES DIVISIONS.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Quoique nous suivions dans cette Méthode l'usage qui a prévalu dès le IXe siècle, de renfermer le plain-chant dans huit modes, néanmoins il est nécessaire, pour que l'élève en comprenne bien la formation, d'établir d'abord les douze modes qui constituent les différentes divisions des octaves.

Deux de ces divisions ont été rejetées dès l'origine :

1° La division harmonique de la deuxième octave, *si fa si ;*

2° La division arithmétique de la sixième octave, *fa si fa.*

Cette suppression a eu pour motif la quarte augmentée *fa si* et la quinte diminuée *si fa*, dont l'emploi eût amené des intonations contraires au caractère du plain-chant.

D'ailleurs, comme nous l'avons dit plus haut, chaque ton doit être le produit d'une quinte et d'une quarte justes, ou d'une quarte et d'une quinte justes. Les octaves *si fa si* et *fa si fa*, ne présentant pas ces intervalles justes, ont dû être rejetées.

Il résulte de ce qui précède que :

1° Le premier mode ou ton se forme de la première division de la quatrième octave, *ré la ré*. Il est authentique.

2° Le deuxième mode se forme de la seconde division de la première octave, *la ré la*. Il est plagal.

3° Le troisième mode se forme de la première division de la cinquième octave, *mi si mi*. Il est authentique.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

4° Le quatrième mode se forme de la seconde division de la seconde octave, *si mi si*. Il est plagal.

5° Le cinquième mode se forme de la première division de la sixième octave, *fa ut fa*. Il est authentique.

6° Le sixième mode se forme de la seconde division de la troisième octave, *ut fa ut*. Il est plagal.

7° Le septième mode se forme de la première division de la septième octave, *sol ré sol*. Il est authentique.

8° Le huitième mode se forme de la seconde division de la quatrième octave, *ré sol ré*. Il est plagal.

9° Le neuvième mode se forme de la première division de la première octave, *la mi la*. Il est authentique.

10° Le dixième mode se forme de la seconde division de la cinquième octave, *mi la mi*. Il est plagal.

11° Le onzième mode se forme de la première division de la troisième octave, *ut sol ut*. Il est authentique.

12° Le douzième mode se forme de la seconde division de la septième octave, *sol ut sol*. Il est plagal.

Les modes ou tons impairs sont appelés *authentiques*, parce que leur usage paraît avoir été le plus ancien dans l'Église et remonter au temps où saint Ambroise régla la liturgie.

Le mot *plagal* vient du grec πλάγιος, oblique, transversal; il a été donné pour dénomination aux tons pairs, probablement à cause de la quarte grave qui les distingue et qui est le produit du renversement de la quinte de l'authentique. Saint Grégoire admit l'usage des tons plagaux dans la composition des chants sacrés.

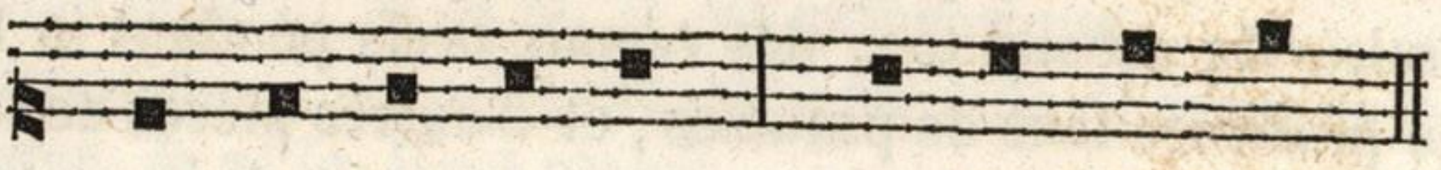
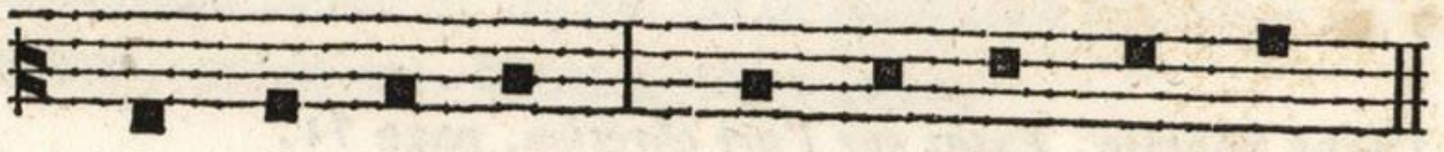
Les premiers chants usités dans l'Église avant la formation de ce système étaient d'une extrême simplicité[1]. Ils étaient pour la plupart renfermés dans le pentacorde, c'est-à-dire dans l'intervalle d'une quinte; plusieurs même n'excédaient pas le tétracorde ou une quarte.

Tels sont les chants des *préfaces;* du *Credo* ordinaire, du *Gloria in excelsis* du second ton, des *répons* brefs pendant le temps pascal, de plusieurs tons de psaumes, et d'autres pièces de la plus haute antiquité chrétienne.

1. Voy. l'abbé Sagette, *Essai sur l'art chrétien*, page 71.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TABLEAU DES DOUZE MODES.

		Finales.
1.		D ré.
2.		D ré.
3.		E mi.
4.		E mi.
5.		F fa.
6.		F fa.
7.		G sol.
8		G sol.
9.		A la.
10.		A la.
11.		C ut.
12.		C ut.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 2. RÉDUCTION DES DOUZE MODES A HUIT TONS.

La réduction des douze modes anciens à huit tons a eu pour cause le bémol accidentel employé dans les premier, deuxième, cinquième et sixième tons, et qui rendait dans ce cas ces tons semblables aux neuvième, dixième, onzième et douzième tons. L'usage accidentel de ce bémol est devenu presque continuel dans ces tons par suite de la tendance naturelle aux chanteurs à toutes les époques d'adoucir les intervalles un peu rudes et d'une intonation difficile. Le plain-chant a perdu par cette modification apportée à ses échelles diatoniques beaucoup de sa mâle gravité. Quelque regrettable que soit ce résultat, nous doutons que les louables efforts tentés en faveur du rétablissement des douze modes puissent changer un système et des habitudes consacrés par une pratique de onze siècles.

Le moine Alcuin, précepteur de Charlemagne, avait déjà adopté le système des huit tons, ainsi qu'il le déclare dans son *Traité de musique*[1]. On peut même faire remonter l'adoption des huit tons à saint Grégoire le Grand, qui ajouta, d'après la tradition, les quatre tons plagaux aux quatre tons authentiques construits sur les notes *ré mi fa sol* et qui paraissent avoir servi de base au travail de saint Ambroise. L'étude qu'on a faite postérieurement de la théorie musicale des Grecs a déterminé quelques savants à faire revivre non-seulement les neuvième, dixième, onzième et douzième modes, mais à donner une existence réelle aux treizième et quatorzième modes, formés, comme nous l'avons dit, des échelles *si fa si* et *fa si fa*. Cette opiniâtreté archéologique, qui ne tient aucun compte de l'opinion des illustres musiciens qui nous ont transmis le chant liturgique dans l'étendue des huit tons, aurait pour résultat de rétablir dans le plain-chant les intervalles de triton et de quinte diminuée que le goût a proscrits dès l'origine et d'obscurcir par des complications inutiles la tonalité grégorienne, qu'il importe d'exposer à l'intelligence des élèves sous la forme la plus simple et la plus claire.

On a donc attribué au premier ton le neuvième; au deuxième, le dixième; au cinquième, le onzième, et au sixième, le douzième.

1. « Octo tonos in musica consistere musicus scire debet.... nam quatuor « autem eorum authentici vocantur.... plagii autem conjuncti dicuntur omnes « quatuor. »

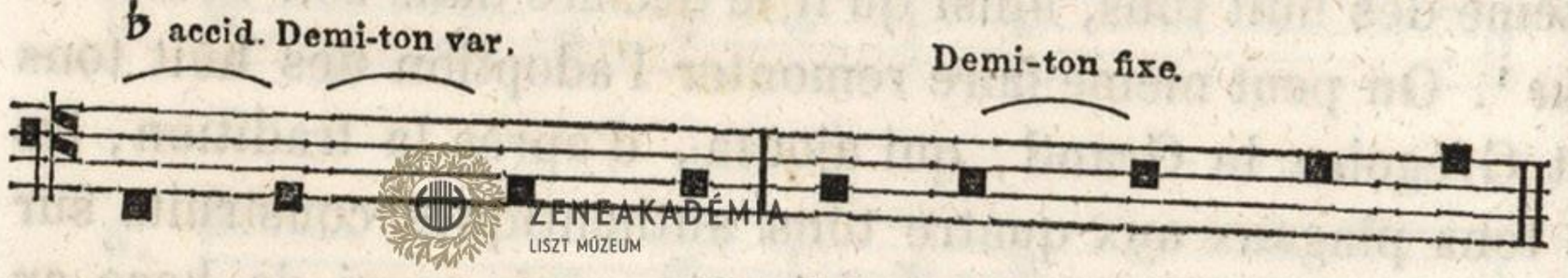
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Neuvième ton :

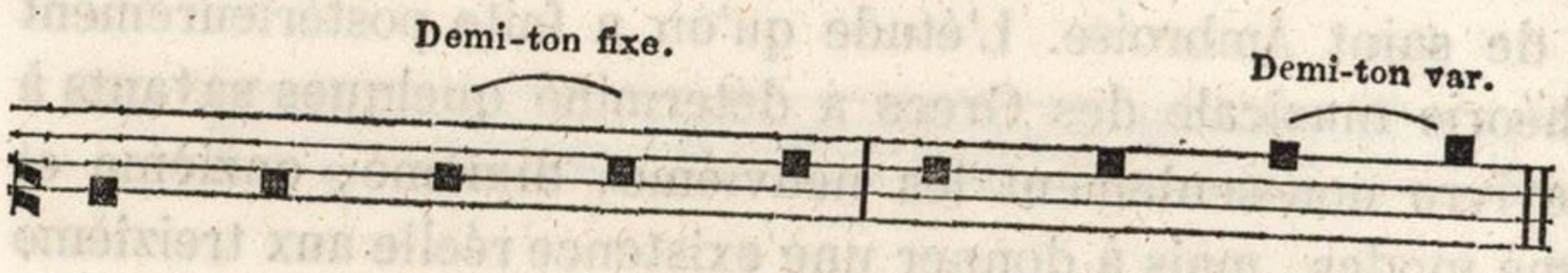
Premier ton :

Dixième ton :

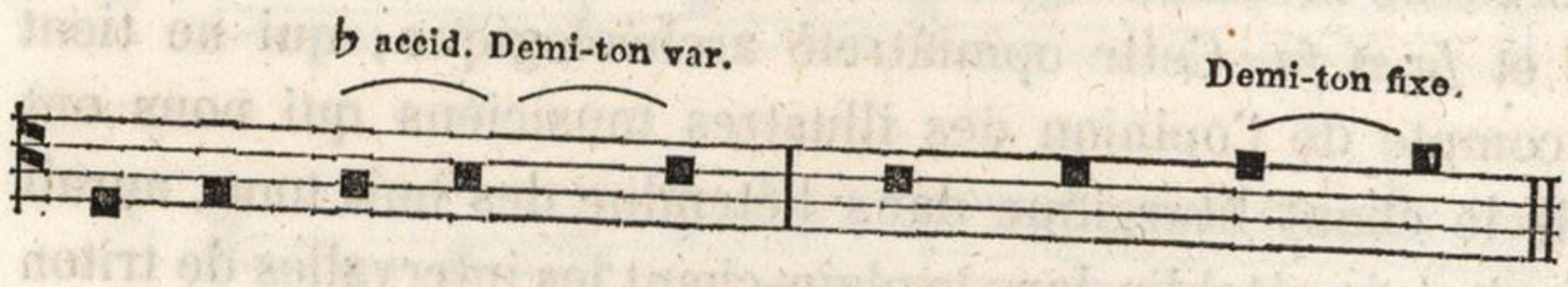
Deuxième ton :



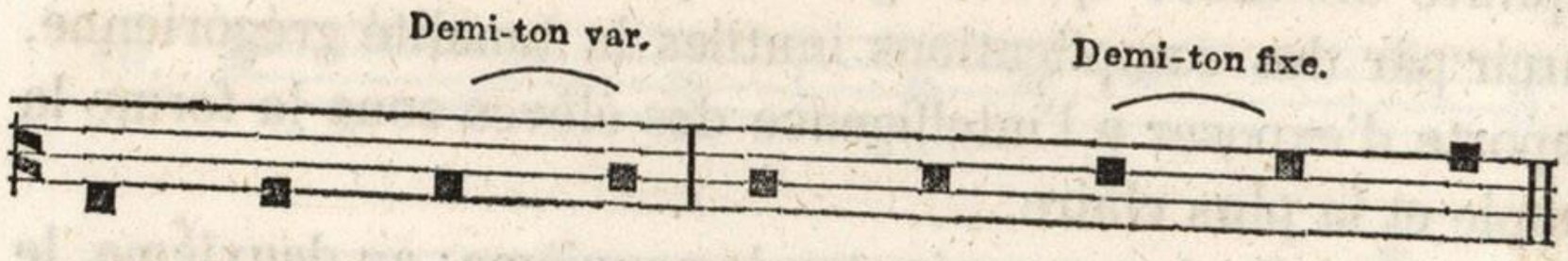
Onzième ton :



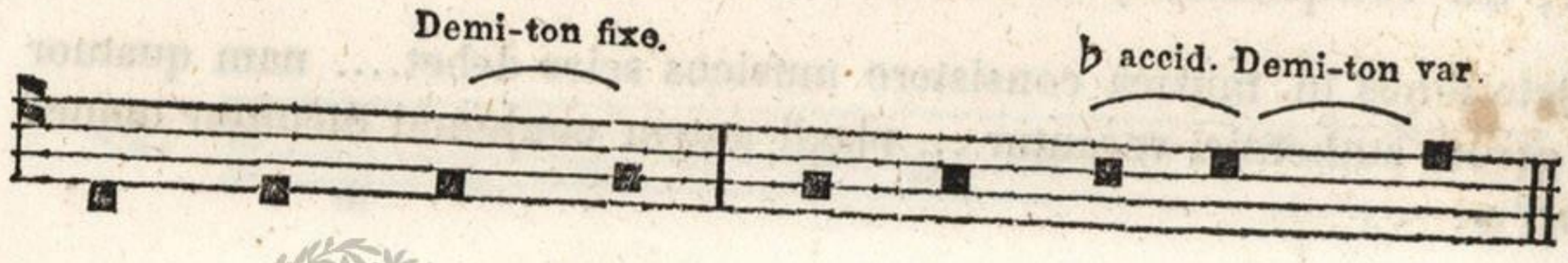
Cinquième ton :



Douzième ton :



Sixième ton :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On voit que la différence entre les tons anciens et ceux auxquels on les a rapportés consiste dans la position du demi-ton fixe et du demi-ton variable.

Par exemple, dans le neuvième ton, le demi-ton variable est à la seconde note de l'échelle, tandis qu'il se trouve à la sixième dans le premier ton, et, par contre, le demi-ton fixe est placé dans le neuvième ton à la cinquième note de l'échelle, et dans le premier ton à la seconde.

Il en résulte que l'intervalle de sixte de *la* à *fa* dans le neuvième ton est mineur, tandis que le même intervalle de *ré* à *si* est majeur dans le premier ton.

Le onzième ton a le demi-ton fixe du troisième au quatrième degré et le demi-ton variable du septième au huitième. C'est le ton qui correspond à la gamme majeure de notre système musical moderne; même disposition des tons et des demi-tons, même rapport entre la finale et la composition du tétracorde que celui qui existe entre notre tonique finale et la disposition des tons et des demi-tons de notre échelle diatonique. Or, le cinquième ton, auquel on a rapporté le onzième, est essentiellement distinct de notre gamme moderne, et il a fallu, pour l'y assimiler, rendre toujours fixe le demi-ton variable au moyen du bémol placé à la clef.

Il nous paraît inutile de multiplier les exemples pour établir que la nature des neuvième, dixième, onzième et douzième modes diffère essentiellement de celle des quatre tons avec lesquels on les a confondus.

Il a fallu, pour remédier à cet inconvénient, faire un usage plus fréquent du bémol. C'est ce qui explique la présence de ce signe à la clef dans tous les morceaux ainsi transposés.

Quant aux lettres, D et F ont été substitués à a et à C, qui apparaissent cependant encore dans quelques livres et sont employés dans un certain cas de transposition dont nous parlerons plus loin.

En résumé, l'état actuel du chant ecclésiastique est théoriquement conforme à ce qu'il a toujours été depuis saint Grégoire. Les manuscrits dans lesquels on a récemment découvert des versions du chant grégorien, les plus anciennes qui soient connues, attestent que l'usage des huit tons ne tarda pas à prévaloir dans l'Église.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

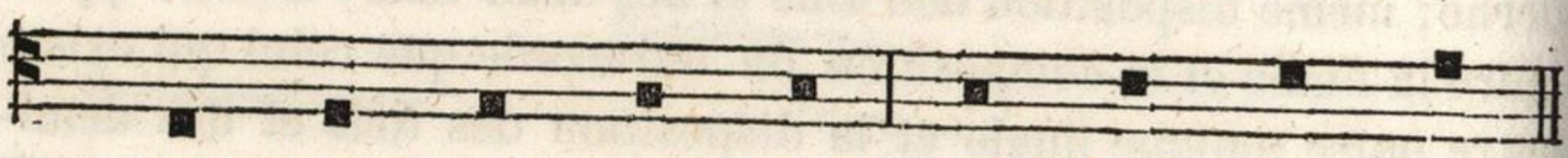
§ 3. LES HUIT TONS D'ÉGLISE. — ANALYSE DE CHACUN D'EUX ET LEURS DIFFÉRENTES DÉNOMINATIONS.

TABLEAU DES HUIT TONS.

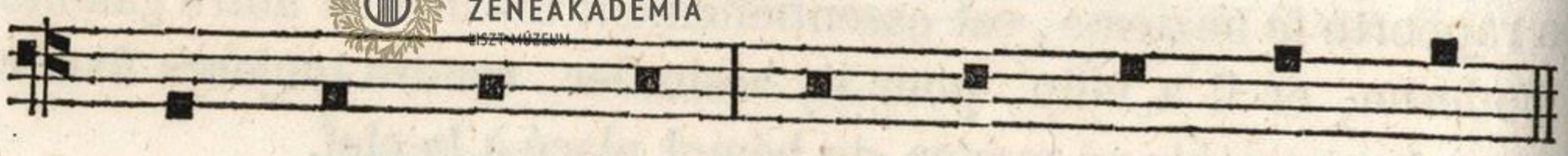
Premier ton en D authentique :

Deuxième ton en D plagal :

Troisième ton en E authentique .



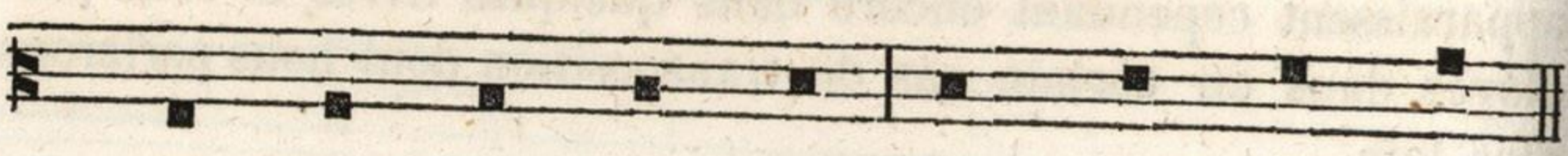
Quatrième ton en E plagal .



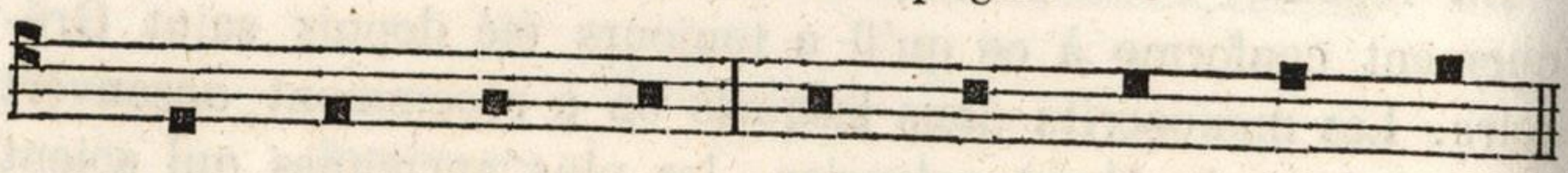
Cinquième ton en F authentique .

Sixième ton en F plagal :

Septième ton en G authentique :



Huitième ton en G plagal :



Après les explications que nous avons données dans le paragraphe précédent, il est facile de comprendre la formation de ces huit tons.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Les quatre tons impairs sont formés d'une quinte juste et d'une quarte juste au-dessus. Les quatre tons pairs sont formés d'une quarte juste et d'une quinte juste au-dessus.

La note grave de la quinte qui constitue un ton est en même temps la note *finale* de ce ton, c'est-à-dire qu'elle termine régulièrement tous les morceaux qui sont composés dans son échelle diatonique.

Par conséquent, le 1^er^ et le 2^e^ tons ont pour finale *ré*,
le 3^e^ et le 4^e^ — *mi*,
le 5^e^ et le 6^e^ — *fa*,
le 7^e^ et le 8^e^ — *sol*,

puisque *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, sont les premières notes des quintes qui constituent ces tons.

Cette finale commune au ton authentique et au ton plagal qui vient immédiatement après lui est le résultat des rapports qui existent entre eux et que nous allons établir.

Chaque ton authentique et son plagal correspondant offrent la même quinte et la même quarte, sauf leur position respective. Ainsi le ton plagal descend d'une quarte au-dessous du ton authentique.

Tous deux embrassent théoriquement une octave d'étendue. En fait, ils n'atteignent souvent pas l'octave.

La quinte et la quarte du premier et du deuxième ton ont le demi-ton du deuxième au troisième degré.

Exemple :

Premier ton. Deuxième ton.

La quinte et la quarte du troisième et du quatrième tons ont le demi-ton du premier au deuxième degré.

Exemple :

Troisième ton. Quatrième ton.

La quinte du cinquième et du sixième tons a le demi-ton du qua-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

trième au cinquième degré, et la quarte a le demi-ton du troisième au quatrième degré

Exemple :

La quinte du septième et du huitième tons a le demi-ton du troisième au quatrième degré, et la quarte de ces deux tons a le demi-ton du second au troisième degré

Exemple :

On ne saurait confondre ce huitième ton avec le premier, quoiqu'ils soient renfermés l'un et l'autre dans la même octave. En effet, le premier ton a la quinte au bas de son échelle, tandis que le huitième l'a dans le haut, et d'ailleurs ces deux quintes sont dissemblables à cause de la place qu'occupe le demi-ton.

Indépendamment des différences qui résultent entre chaque ton des échelles diatoniques, il faut encore remarquer le rapport de la finale avec le demi-ton; ce qu'on peut faire en formant un tétracorde à partir de la finale de chaque ton. On aura pour les premier et deuxième tons *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, pour les troisième et quatrième tons, *mi*, *fa*, *sol*, *la;* pour les cinquième et sixième tons, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol; pour les septième et huitième *sol*, *la*, *si*, *ut*.

Les premier et deuxième tons ont le demi-ton au milieu de leur tétracorde. On les appelait autrefois pour cette raison *mésopycnes* [1]

Les troisième et quatrième tons ont le demi-ton au bas de leur tétracorde et étaient appelés *barypycnes* [2]

Les quatre derniers tons, ayant le demi-ton au haut de leur tétracorde, étaient appelés *oxypycnes* [3].

1. Des mots grecs *pycnos* (πυκνός), son pressé, resserré (notre demi-ton), et *mésos* (μέσος), qui tient le milieu.
2. Du mot grec *barus* (βαρύς), grave.
3. Du mot grec *oxys* (ὀξύς), aigu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On peut encore se servir de la tierce à partir de la finale pour reconnaître la place qu'occupe le demi-ton.

Le ton est dit *mineur direct*, si la tierce de sa finale a le demi-ton entre le second et le troisième degré; tels sont les premier et deuxième tons.

Il est dit *mineur inverse*, si la tierce de sa finale a le demi-ton du premier au second degré; tels sont les troisième et quatrième tons.

Enfin le ton est dit *majeur*, si la tierce de sa finale ne renferme pas de demi-ton; tels sont les quatre derniers tons.

Après la finale, la note la plus essentielle d'un morceau de plain-chant est la dominante.

On appelle *dominante* la note qui domine généralement dans le morceau, et sur laquelle se chante le corps du verset des psaumes.

Cette note dominante est déterminée par les règles suivantes :

Les tons impairs ont pour dominante la quinte au-dessus de leur finale.

Chaque ton pair a pour dominante la tierce au-dessous de la dominante du ton authentique précédent.

La dominante ne saurait être placée sur la note variable *si*, à cause du changement de place du demi-ton.

En conséquence de cette dernière règle, le troisième ton ne peut avoir pour dominante la quinte de sa finale *mi*, qui est le *si*. On lui a donné pour dominante la sixte *ut*.

De même, le huitième ton ne pouvant avoir pour dominante la tierce inférieure de la dominante du septième ton authentique, qui est *si*, on lui a donné la note au-dessus, *ut*.

TABLEAU DES FINALES ET DES DOMINANTES.

	Finales.	Dominantes.
Premier ton.....	RÉ	LA
Deuxième ton.....	RÉ	FA
Troisième ton.....	MI	UT
Quatrième ton.....	MI	LA
Cinquième ton.....	FA	UT
Sixième ton.....	FA	LA
Septième ton.....	SOL	RÉ
Huitième ton.....	SOL	UT

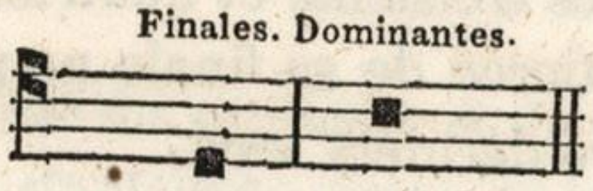
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pour faciliter la mémoire, on se servait autrefois dans les écoles de cette formule mnémonique :

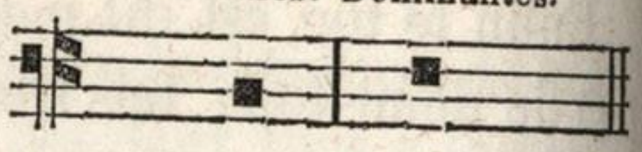
Pri. *re la*, sec. *re fa*, ter. *mi ut*, quart. quoque *mi la*,
Quint. *fa ut*, sext. *fa la*, sept. *sol re*, oct. dicito *sol ut*.

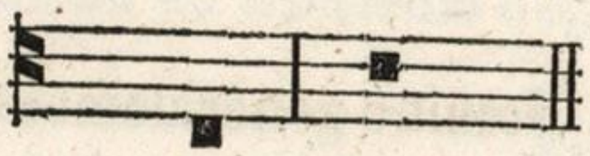
TABLEAU DES FINALES ET DES DOMINANTES DES HUIT TONS.

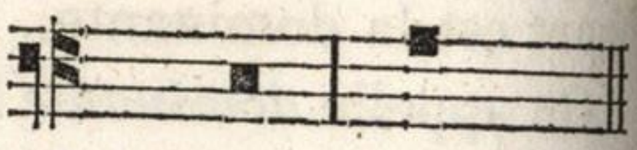
Finales. Dominantes.

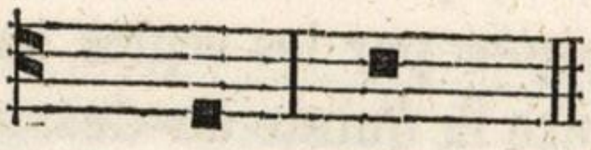
1er Ton. 

Finales. Dominantes.

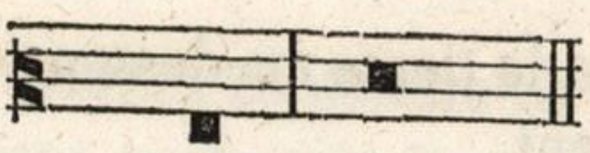
2e Ton. 

3e Ton. 

4e Ton. 

5e Ton. 

6e Ton.

7e Ton. 

8e Ton.

Chaque ton, outre les inflexions qui lui sont propres, a aussi des repos particuliers, c'est-à-dire que la mélodie décline et semble s'arrêter sur certaines notes plus volontiers que sur d'autres. Nous les mentionnerons plus loin.

Comme nous l'avons dit plus haut, le système de notre plain-chant tire son origine de la musique des Grecs, dont saint Ambroise, saint Grégoire et d'autres grands hommes des premiers siècles ont emprunté les éléments essentiels pour les appliquer aux chants de la liturgie. Aussi avons-nous retenu les noms anciens des huit tons du plain-chant. Les noms des tons authentiques sont précédés de la préposition grecque *hyper*, sur, qui marque leur supériorité sur les tons plagaux désignés par la préposition *hypo*, sous.

La préposition *hyper* est souvent sous-entendue. *Hypo* est toujours exprimé.

Le premier ton authentique est appelé Hyperdorien.
Le deuxième..... Hyperphrygien.
Le troisième..... Hyperlydien.
Le quatrième..... Hypermixolydien.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le premier ton plagal est appelé..... Hypodorien.
Le deuxième..... Hypophrygien.
Le troisième..... Hypolydien.
Le quatrième..... Hypomixolydien.

Quant aux quatre modes supprimés ou transportés à d'autres, ils portaient le nom d'hyperéolien, d'hypoéolien, d'hyperionien ou iastien, et d'hypoionien ou hypoiastien.

Les Latins ont encore désigné les tons authentiques sous les noms suivants tirés du grec :

Protus.
Deuterus.
Tritus.
Tetrardus.

Et les tons plagaux par ceux-ci :

Subjugalis proti.
Subjugalis deuteri.
Subjugalis triti.
Subjugalis tetrardi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. Non-seulement ces dénominations attestent les origines grecques de notre chant, mais il y en a d'autres plus explicites encore. Ce sont celles qui ont été en usage jusqu'au XII^e^ siècle au moins, ainsi que le prouve le document suivant que nous avons découvert dans un manuscrit antérieur à cette époque, à la Bibliothèque impériale (ms. 780, *ad calcem*).

« *Incipit ordo Tonorum.*

« Authentus protus. Auctoritas prima. Authentus protus, id est auctoritate « primus qui est hypodorius (hyperdorius?). A mese incipit et in licanos hy- « paton desinit : usque ad paranete diezeumenon ascendit et usque ad licanos « hypaton assumpta parypate hypaton descendit.

« Plagis proti filius. Plagi proti id est pars primi qui est hypofrigius (hypo- « dorius?) a licanos hypaton incipit et in eadem desinit et usque ad meson « ascendit et ad proslambanomenos descendit.

« Authentus deuterus. Auctoritas secunda Authentus deuterus, id est auc- « toritate II qui est hypolydius (hyperphrygius?) a mese incipit et in hypate « meson desinit. Usque ad nete diezeumenon ascendit et hypate meson as- « sumpta licanos hypaton descendit.

« Plagis deuteri. Plagi deuteri, id est pars II qui est dorius (hypophrygius?) « ab hypate meson incipit et in eadem desinit usque ad paramese ascendit et « ad hypate hypaton descendit ubi finit primus.

« Authentus tritus. Authentus tritus id est auctoritate III qui est frigius (ly-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Certaines propriétés d'expression morale ont été attribuées à

« dius?) a trite diezeumenon incipit et in parypate meson desinit. Usque ad « trite hyperboleon ascendit et ad parypatemeson descendit

« Plagis triti. Plagi triti id est pars III qui est lydius (hypolydius?) a pary- « patemeson incipit et in eadem desinit usque ad trite diezeumenon ascendit « et ad parypate hypaton descendit.

« Authentus tetrardus id est auctoritate IIII qui est mixolydius a paranete « diezeumenon incipit et in licanos meson incipit et in eadem desinit et usque « ad paranete hyperboleon ascendit et ad licanos hypaton descendit.

« Plagis tetrardi. Plagi tetrardi id est pars IIII qui est hypermixolydius (hy- « pomixolydius?) in parypate meson et mese atque trite diezeumenon et lica- « nos (meson?) incipit et in eadem desinit et usque ad nete diezeumenon « ascendit et parypate hypaton descendit. »

Quoique cette partie du manuscrit ait été évidemment écrite par un copiste ignorant, cependant elle n'en est pas moins lumineuse et peut nous donner une idée exacte de la constitution de chacun des tons. D'après le tableau analogique que nous donnons de nos notes modernes comparées avec la gamme des anciens, on pourra voir qu'en somme l'étendue des huit tons était à peu près la même au XI^e^ siècle que de nos jours,

LA	Nète hyperbolaion.
SOL	Paranète hyperbolaion.
FA	Trite hyperbolaion.
MI	Nète diezeumenon.
RÉ	Paranète diezeumenon.
UT	Trite diezeumenon.
SI	Paramèse.
LA	Mèse.
SOL	Licanos meson
FA	Parypate meson.
MI	Hypate meson.
RÉ	Licanos hypaton.
UT	Parypatehypaton.
SI	Hypate hypaton.
LA grave	Proslambanomenos.

Le premier authentique commence par *la*, finit par *ré*, monte au *ré* et descend à l'*ut*. Son plagal commence par *ré*, finit par *ré*, monte au *la*, descend au *la*.

Le second authentique commence par *la*, finit par *mi*, monte au *mi*, descend au *ré*. Son plagal commence par *mi*, finit par *mi*, monte au *si*, descend au *si*.

Le troisième authentique commence par *ut*, finit au *fa*, monte à *fa* aigu, descend au *fa*. Son plagal commence par *fa*, finit par *fa*, monte à l'*ut* aigu, descend à l'*ut* grave

Le quatrième authentique commence par *ré* et *sol*, finit au *sol*, monte au *sol* aigu, descend au *ré*. Son plagal commence par *fa la ut* aigu et *sol*, finit au *sol*, monte au *mi* et descend à l'*ut*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

chacun des huit tons du plain-chant. Contentons-nous ici de citer les épithètes qu'on leur a communément ajoutées :

Primus gravis..... Le premier grave.
Secundus tristis..... Le second triste.
Tertius mysticus..... Le troisième mystique.
Quartus harmonicus..... Le quatrième harmonieux.
Quintus lætus. ..... Le cinquième joyeux.
Sextus devotus..... Le sixième dévot.
Septimus angelicus..... Le septième angélique.
Octavus perfectus..... Le huitième parfait[1].

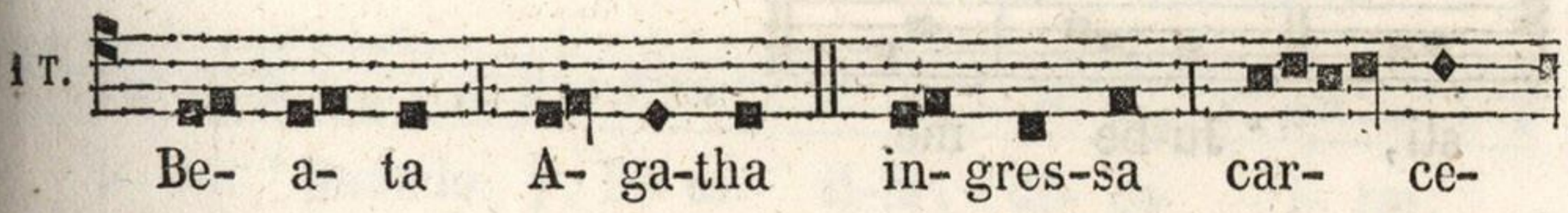
DESCRIPTION SUCCINCTE DE CHACUN DES HUIT TONS EN FORME DE RÉCAPITULATION.

Le premier ton est formé de la division harmonique de la quatrième octave de la gamme fondamentale, *ré la ré*. Il est mineur direct, mésopycne. Sa finale est *ré* grave, et sa dominante *la*. On l'appelle dorien et premier authentique. Il peut avoir ses repos sur sa finale et sa dominante, sur le *fa*, sur l'*ut* au-dessous de sa finale, plus rarement sur le *mi* et le *sol*. Quelquefois on trouve des repos sur le *ré* aigu, comme dans la prose *Veni*, *Sancte Spiritus*, et dans le *Credo* de la messe de Dumont.

Ce premier ton a un caractère de grandeur et de majesté qui l'a fait souvent préférer aux autres. Le cardinal Bona affirme que Platon et Aristote le regardaient comme très-propre à exprimer les grandes choses[2].

Exemple.

RÉPONS POUR LA FÊTE DE SAINTE AGATHE.

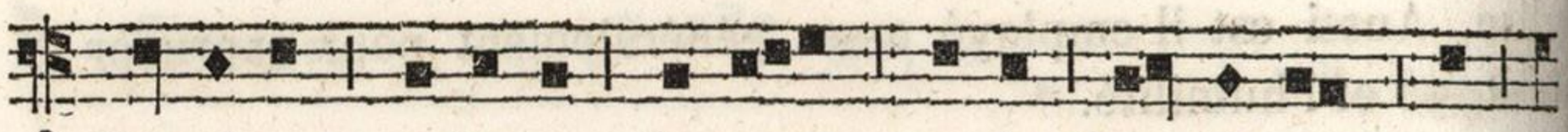


1. Le sentiment d'Adam de Fulde (*Musica*, chap. xv) diffère un peu :

Omnibus est *primus*, sed *alter* tristibus aptus.
Tertius iratus, *quartus* dicitur fieri blandus.
Quintum da lætis, *sextum* pietate probatis.
Septimus est juvenum; sed *postremus* sapientûm.

2. C. Bona, *de Cantu eccl.*, § 17, 4, 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



℣. Requi-em æ-ternam dona e- is, Do- mi-ne; et

lux perpe- tu- a lu- ce- at e- is. ℟. Libera me.

Le troisième ton est formé de la division harmonique de la cinquième octave de la gamme fondamentale, *mi si mi*. Il est mineur inverse, barypycne. Sa finale est *mi* grave, et sa dominante *ut* à la sixte de sa finale. On l'appelle phrygien et second authentique. Outre sa finale et sa dominante sur lesquelles s'opèrent les repos, on en remarque aussi sur sa quinte *si*, sur le *sol*, sur le *la* et sur le *ré* au-dessous de sa finale. Ce ton a des progressions vives et hardies qui ne manquent pas cependant de douceur. C'est celui de tous les tons d'Église qui s'éloigne le plus de notre tonalité moderne.

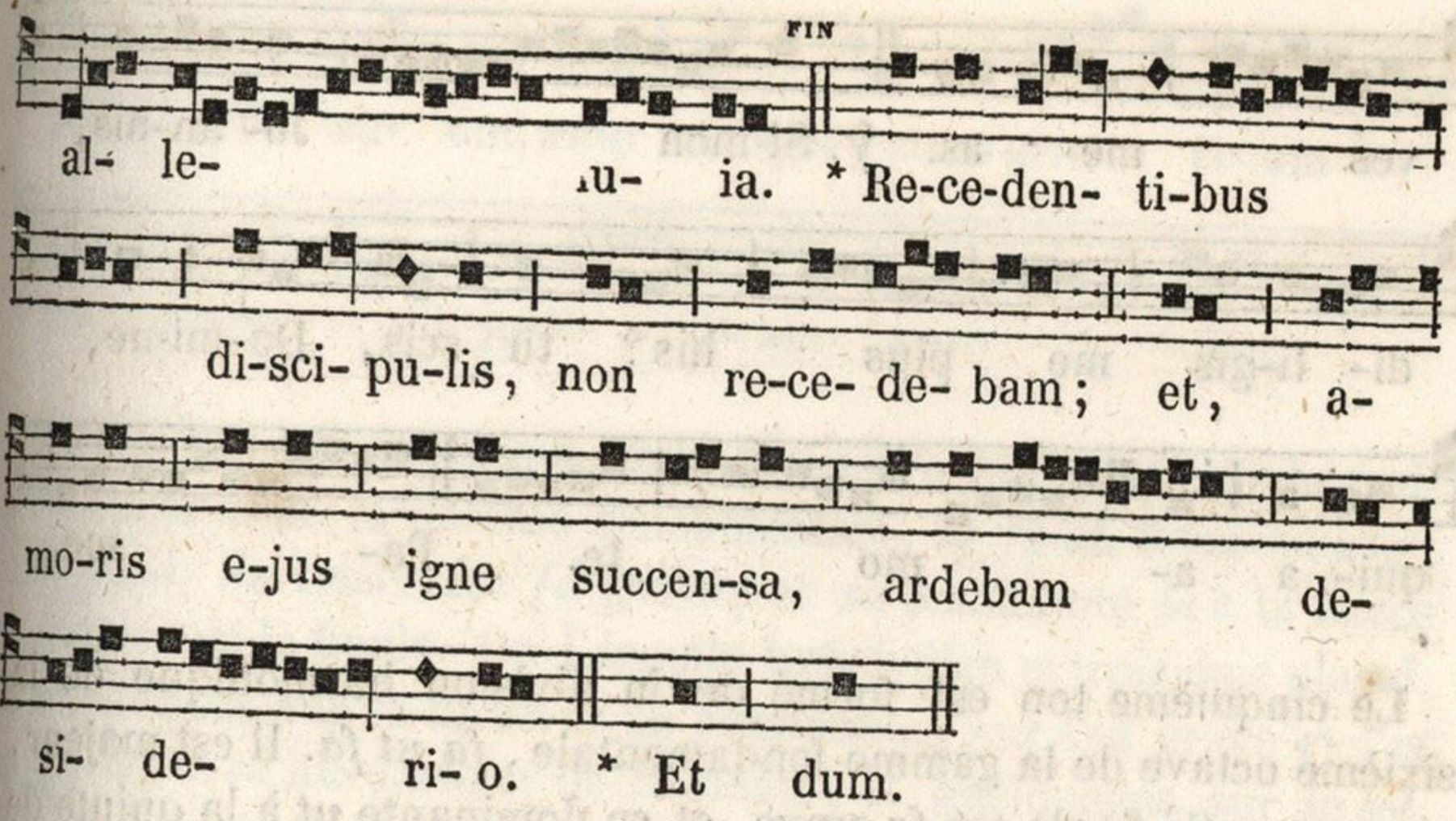
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Exemple.

RÉPONS POUR LA FÊTE DE SAINTE MARIE-MADELEINE.

3 T. Congra- tu-la- mi-ni mi-hi, om- nes qui di-li- gi- tis Do- mi-num, qui- a quem quæ- re-bam appa-ru- it mi- hi. * Et dum fle- rem ad mo- nu-men- tum, vi-di Do- minum me- um,

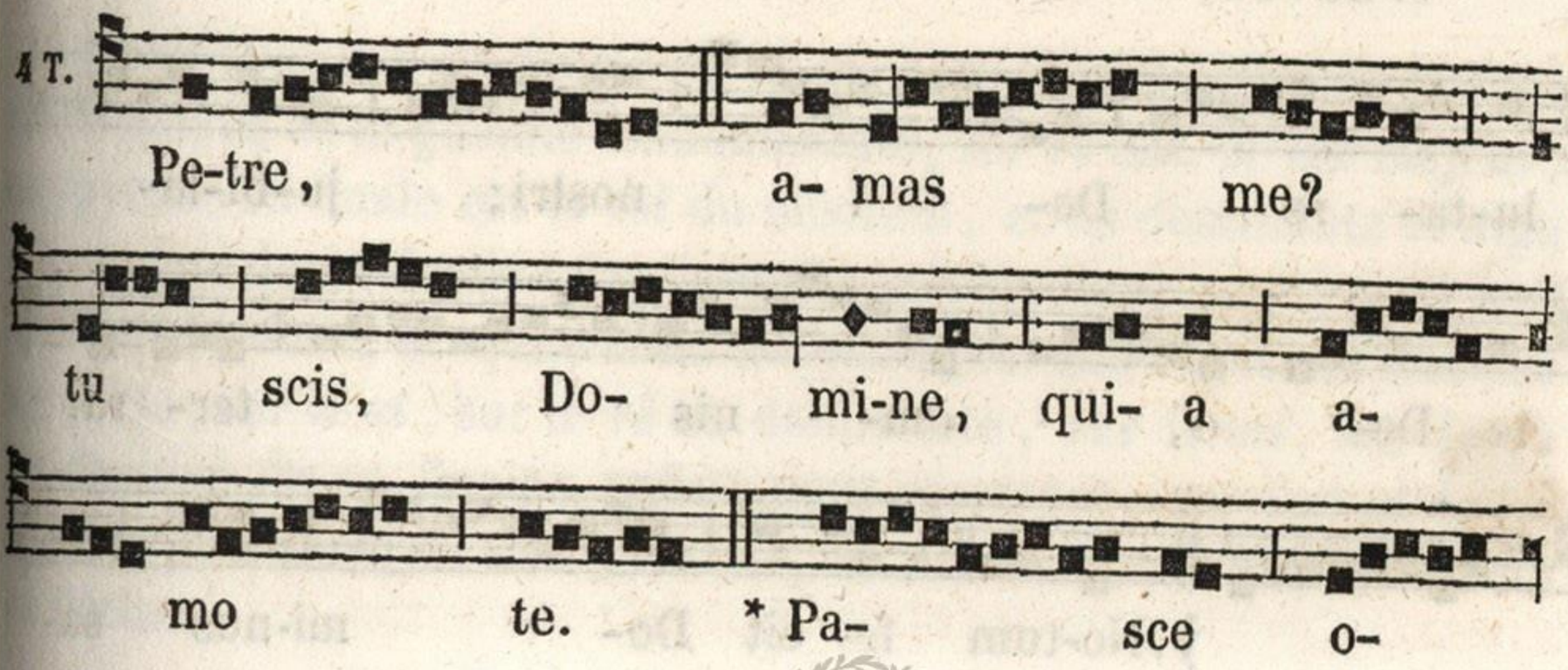
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM



Le quatrième ton est formé de la division arithmétique de la seconde octave de la gamme fondamentale, *si mi si*. Il est mineur inverse, barypycne. Sa finale est *mi* grave, et sa dominante *la* à la quarte au-dessus de sa finale. On l'appelle hypophrygien et deuxième plagal. Il a ses repos sur sa finale, sur le *sol* et le *la*, sur le *ré* et l'*ut* au-dessous de sa finale. Il est moins étendu que les autres tons, et n'atteint que rarement la première note grave de son octave. Son caractère principal est une sorte de mélancolie douce avec laquelle néanmoins notre harmonie moderne ne s'accorde pas mieux que dans le ton précédent.

Exemple.

RÉPONS POUR LA FÊTE DE LA CHAIRE DE SAINT PIERRE.



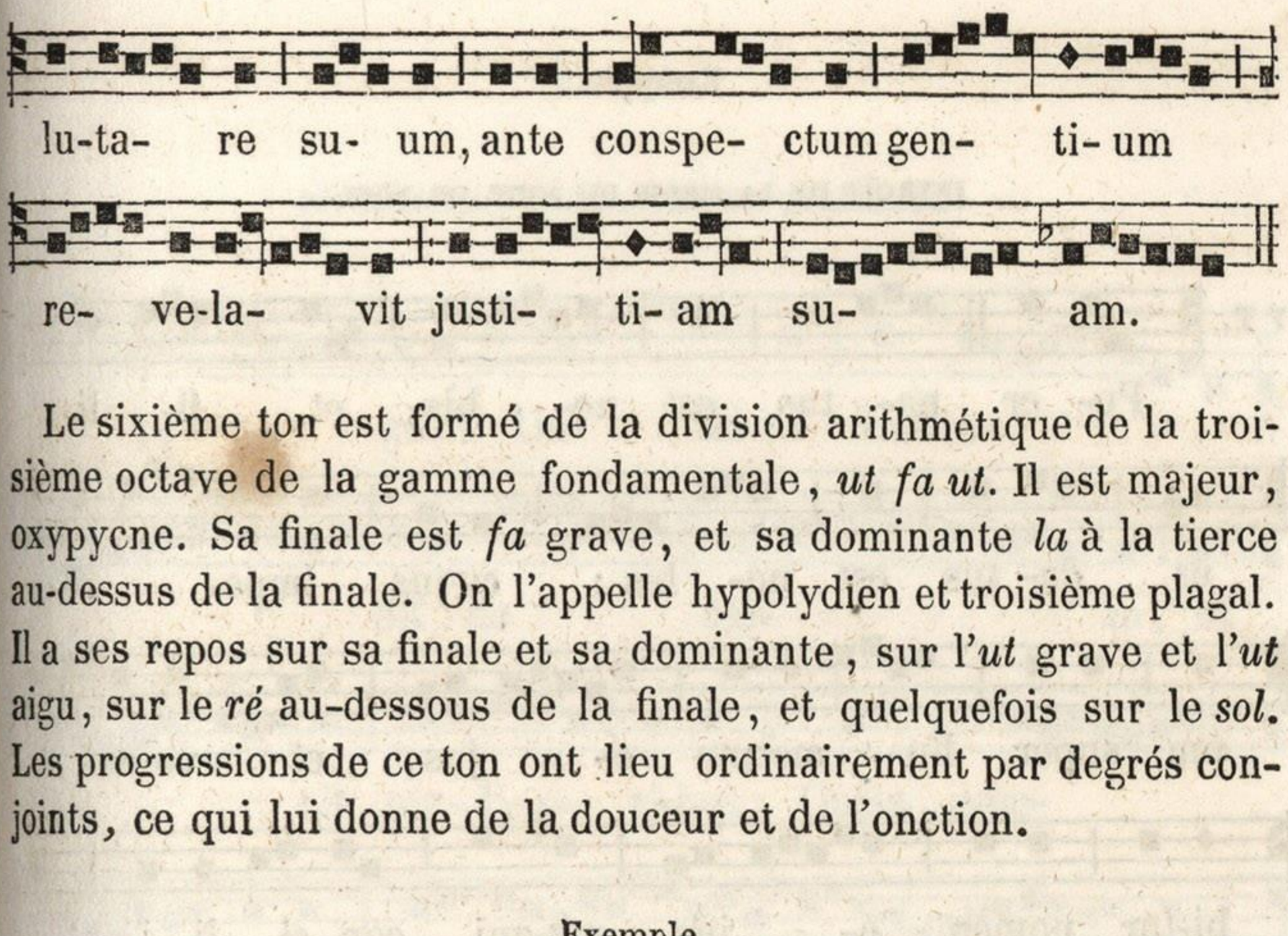
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le cinquième ton est formé de la division harmonique de la sixième octave de la gamme fondamentale, *fa ut fa*. Il est majeur, oxypycne. Sa finale est *fa* grave, et sa dominante *ut* à la quinte de cette finale. On l'appelle lydien et troisième authentique. Ses repos se font sur la finale et la dominante, sur le *la*, et très-rarement sur le *sol*. Ce ton et le ton suivant se prêtent plus facilement que les autres à notre harmonie moderne, par cette raison qu'ils sont le point de départ de notre système musical actuel. Le cinquième ton a été justement appelé *lætus*, joyeux, par les anciens; car il rend merveilleusement les accents d'allégresse, les chants de victoire et de triomphe.

Exemple.

GRADUEL DE LA MESSE DU JOUR DE NOEL.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

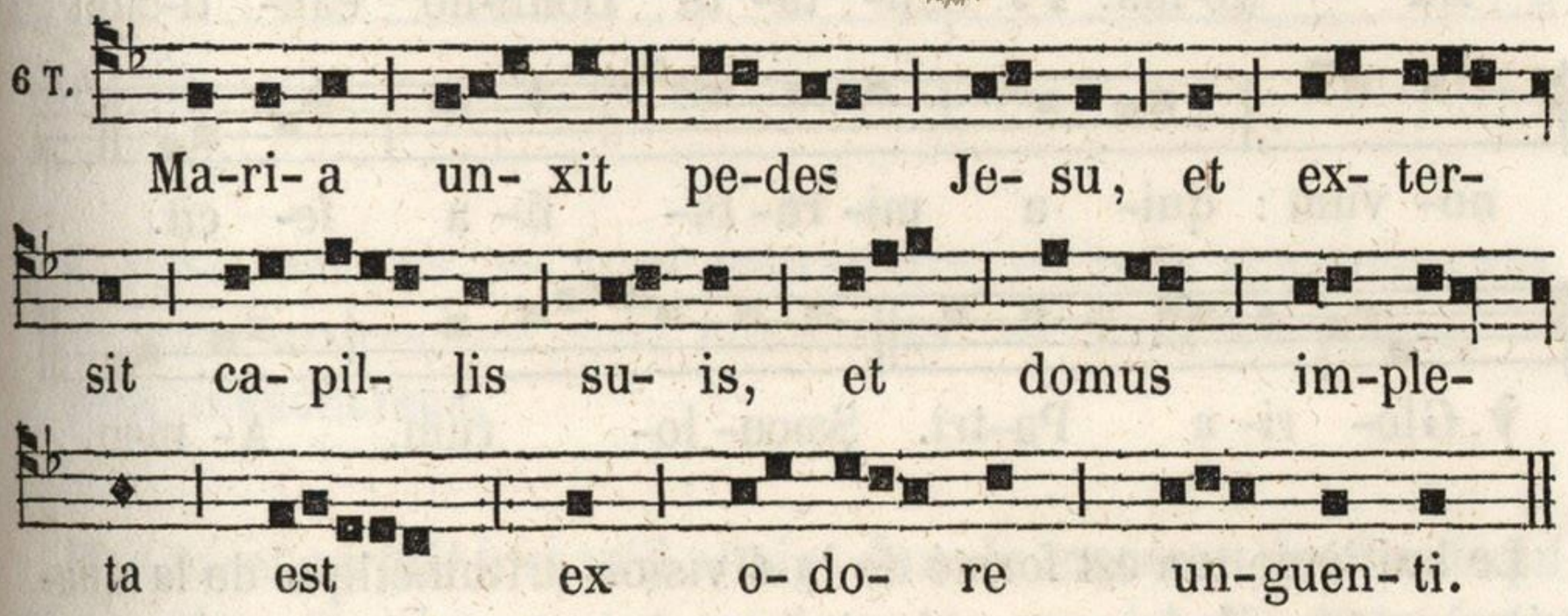


Le sixième ton est formé de la division arithmétique de la troisième octave de la gamme fondamentale, *ut fa ut*. Il est majeur, oxypycne. Sa finale est *fa* grave, et sa dominante *la* à la tierce au-dessus de la finale. On l'appelle hypolydien et troisième plagal. Il a ses repos sur sa finale et sa dominante, sur l'*ut* grave et l'*ut* aigu, sur le *ré* au-dessous de la finale, et quelquefois sur le *sol*. Les progressions de ce ton ont lieu ordinairement par degrés conjoints, ce qui lui donne de la douceur et de l'onction.

Exemple.

ANTIENNE POUR LA FÊTE DE SAINTE MARIE-MADELEINE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

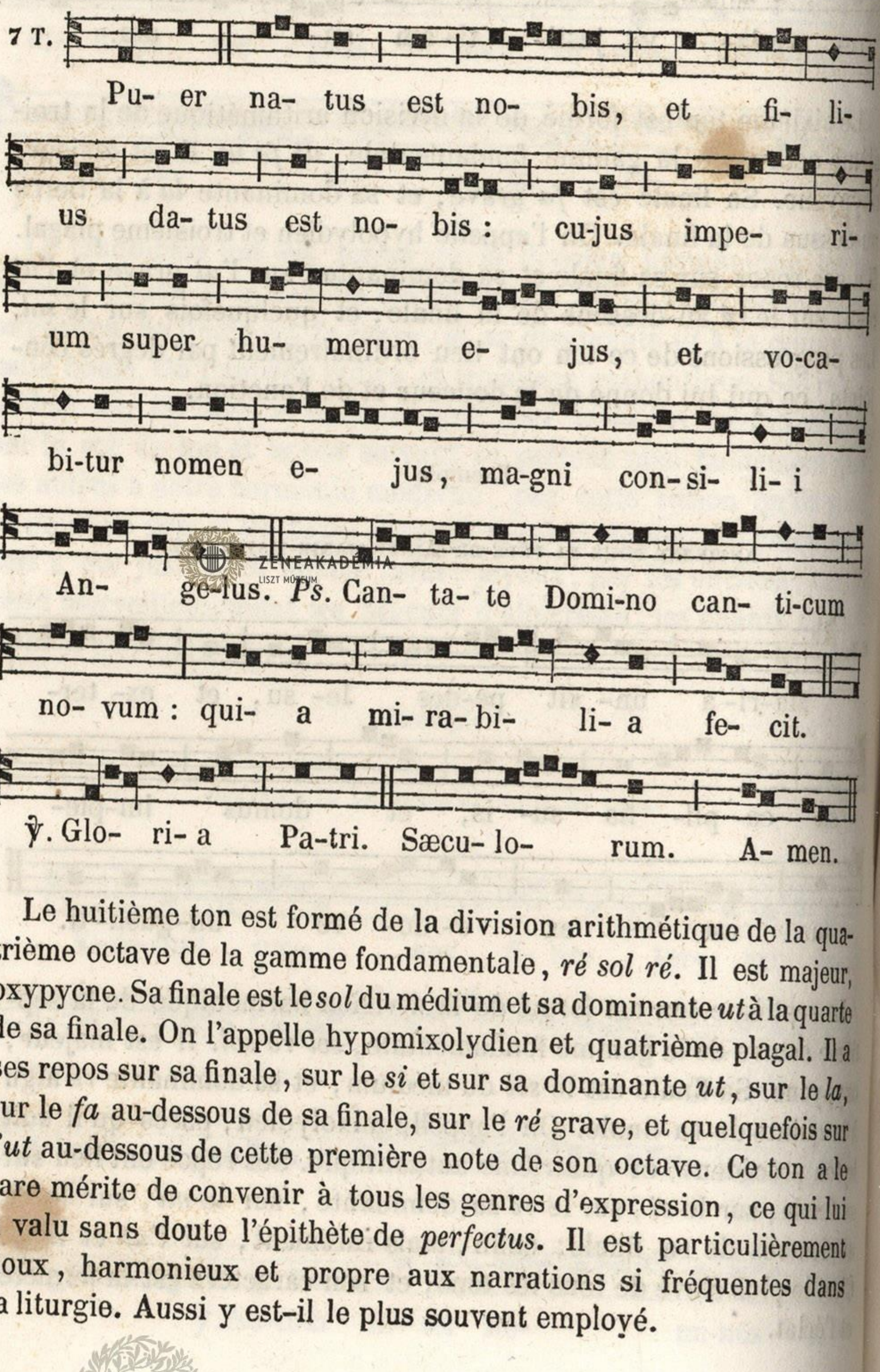


Le septième ton est formé de la division harmonique de la septième octave de la gamme fondamentale, *sol ré sol*. Il est majeur, oxypycne. Sa finale est le *sol* du médium, et sa dominante *ré* aigu à la quinte de sa finale. On l'appelle mixolydien, parce qu'il suit le ton précédent, et quatrième authentique. Ses repos ont lieu sur sa finale, sur le *si*, sur le *ré* sa dominante, sur le *mi*, sur le *fa* au-dessous de sa finale; enfin, mais rarement, sur l'*ut* et le *la*. C'est le plus élevé de tous les tons, et son caractère est la fermeté et l'éclat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemple.

INTROÏT DE LA MESSE DU JOUR DE NOEL.



Le huitième ton est formé de la division arithmétique de la quatrième octave de la gamme fondamentale, *ré sol ré*. Il est majeur, oxypycne. Sa finale est le *sol* du médium et sa dominante *ut* à la quarte de sa finale. On l'appelle hypomixolydien et quatrième plagal. Il a ses repos sur sa finale, sur le *si* et sur sa dominante *ut*, sur le *la*, sur le *fa* au-dessous de sa finale, sur le *ré* grave, et quelquefois sur l'*ut* au-dessous de cette première note de son octave. Ce ton a le rare mérite de convenir à tous les genres d'expression, ce qui lui a valu sans doute l'épithète de *perfectus*. Il est particulièrement doux, harmonieux et propre aux narrations si fréquentes dans la liturgie. Aussi y est-il le plus souvent employé.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemple.

OFFERTOIRE DU DIMANCHE DE QUASIMODO.

§ 4. TONS PARFAITS. — TONS IMPARFAITS. — TONS SURABONDANTS. — TONS MIXTES. — TONS COMMIXTES. — TONS RÉGULIERS. — TONS IRRÉGULIERS.

Un ton est *parfait* lorsqu'il atteint dans le morceau de chant qui le constitue les deux notes extrêmes de son échelle diatonique. Ainsi, une pièce du premier ton sera dite parfaite si elle offre un *ré* grave et un *ré* aigu, ou, en d'autres termes, si elle monte jusqu'à l'octave de sa note finale. Une pièce du deuxième ton sera parfaite si elle a une octave d'étendue à partir de la quarte au-dessous de sa finale.

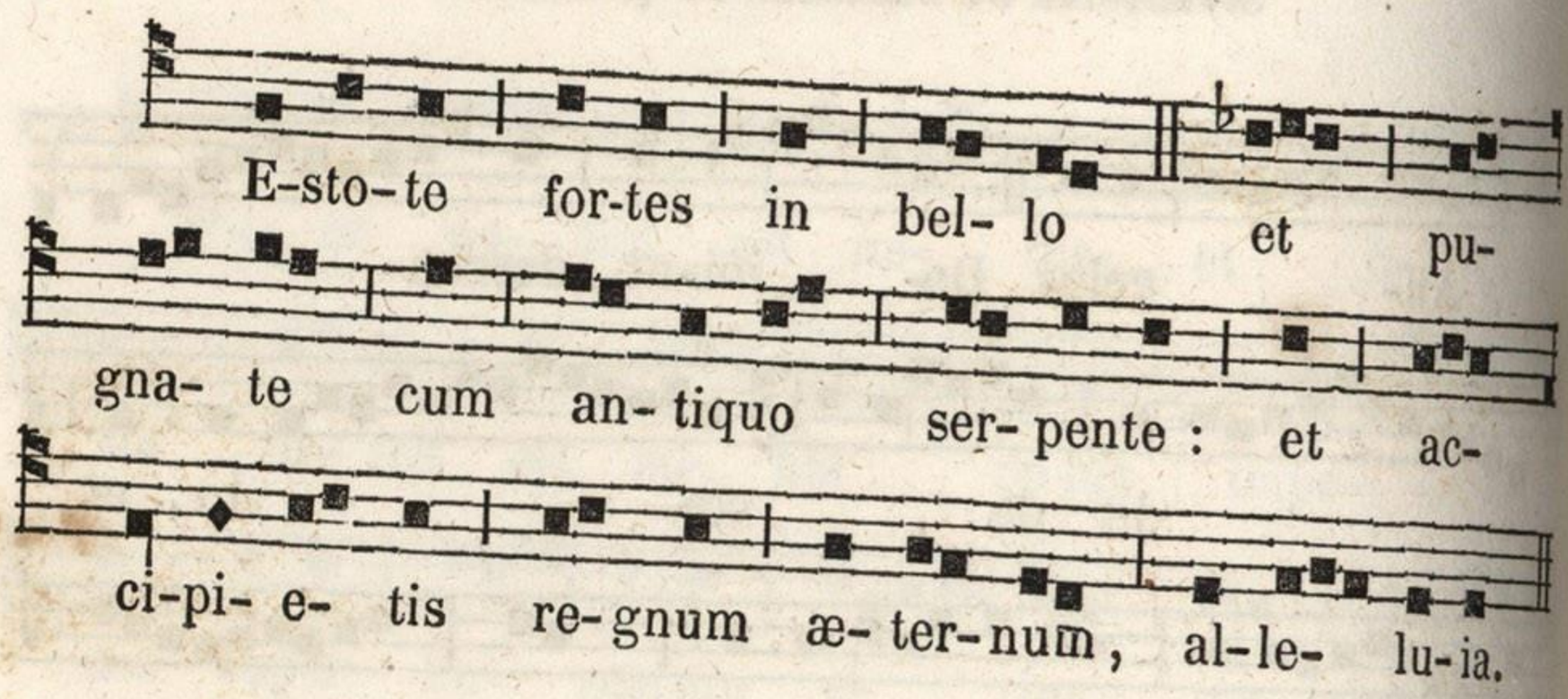
Il est important de remarquer ici que chaque ton peut monter d'un degré au-dessus des limites de son échelle diatonique, et descendre d'un degré au-dessous, sans cesser d'être parfait. Mais dans ce cas il est à la fois parfait et surabondant.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE III.

Premier ton parfait.

ANTIENNE TIRÉE DU COMMUN DES APÔTRES



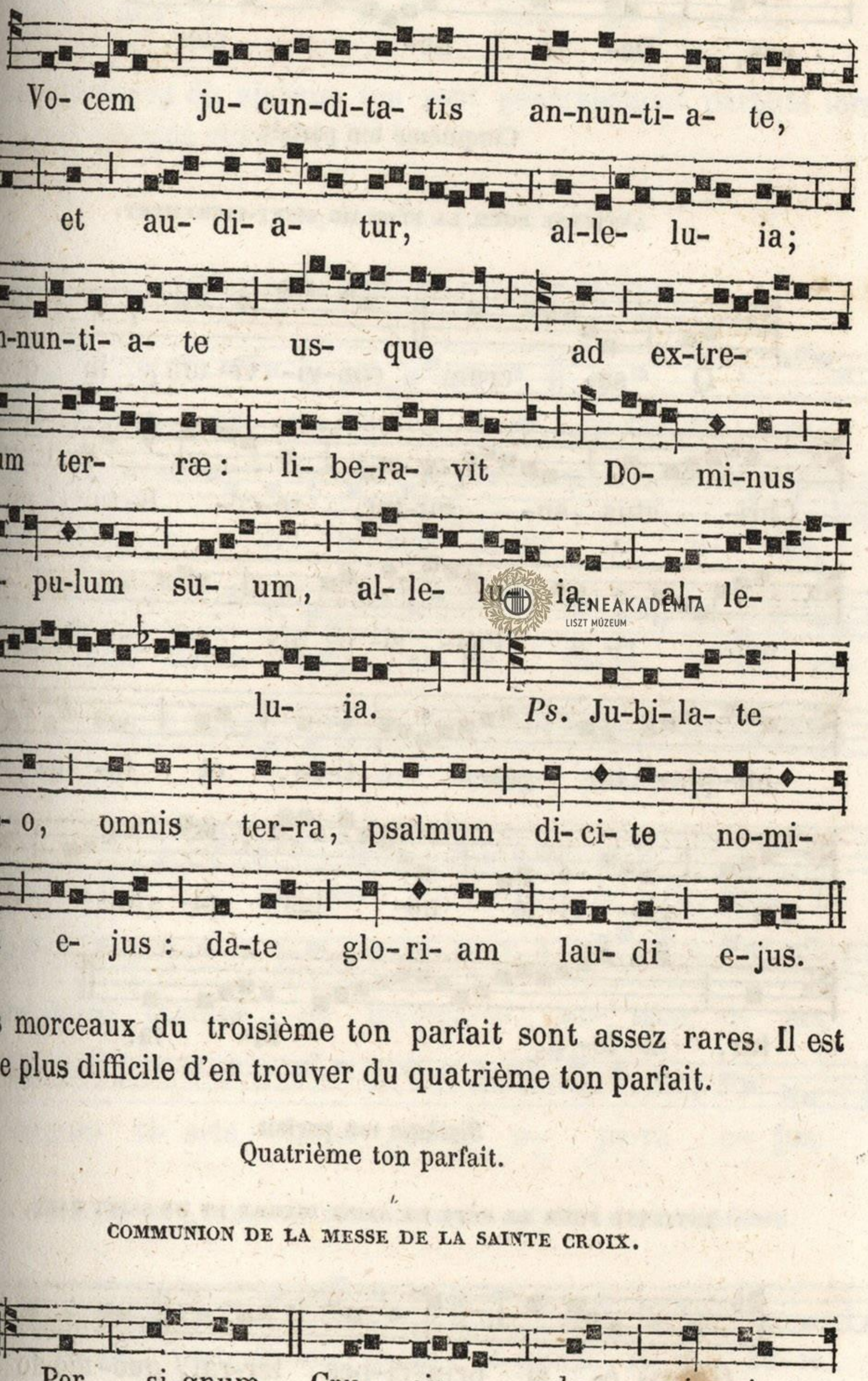
Deuxième ton parfait.

RÉPONS POUR LA FÊTE D'UN CONFESSEUR.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Troisième ton parfait.

INTROÏT DU CINQUIÈME DIMANCHE APRÈS PAQUES.



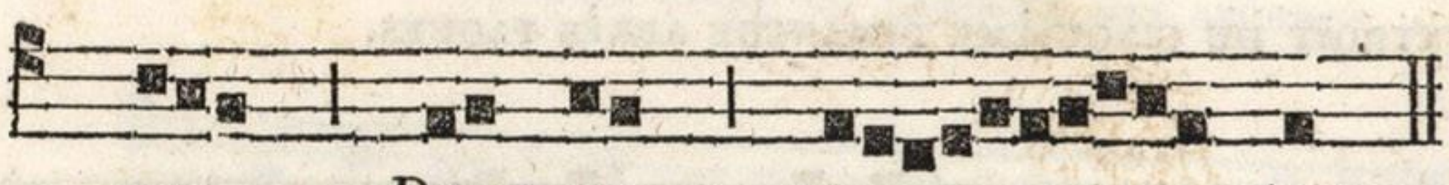
Les morceaux du troisième ton parfait sont assez rares. Il est encore plus difficile d'en trouver du quatrième ton parfait.

Quatrième ton parfait.

COMMUNION DE LA MESSE DE LA SAINTE CROIX.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mi- cis no- stris li- be- ra



nos, De- us no- ster.

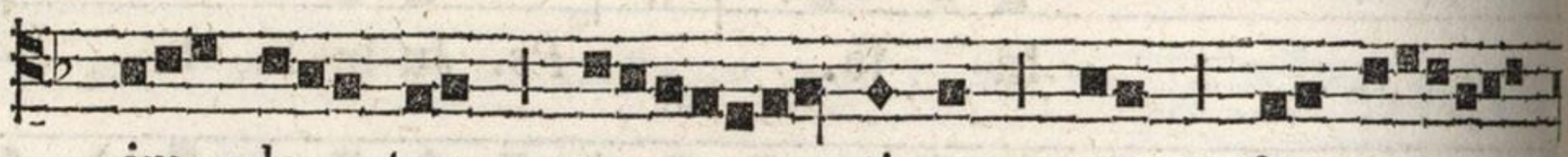
Cinquième ton parfait.

ANTIENNE POUR LA FÊTE DU SAINT-SACREMENT.

O sa- crum con-vi- vi- um, in quo

Chri- stus su- mi-tur, re-co- li-tur me-

mo- ri- a Pas- si- o- nis e- jus, mens



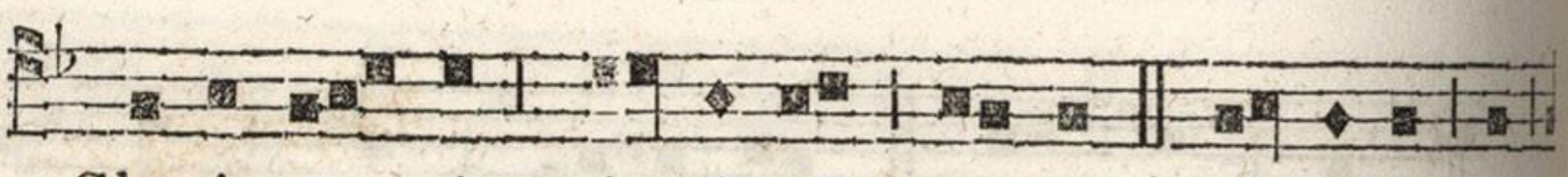
im- ple- tur gra- ti- a, et fu- tu-

ræ glo- ri- æ no- bis pi- gnus da-

tur, al- le- lu- ia.

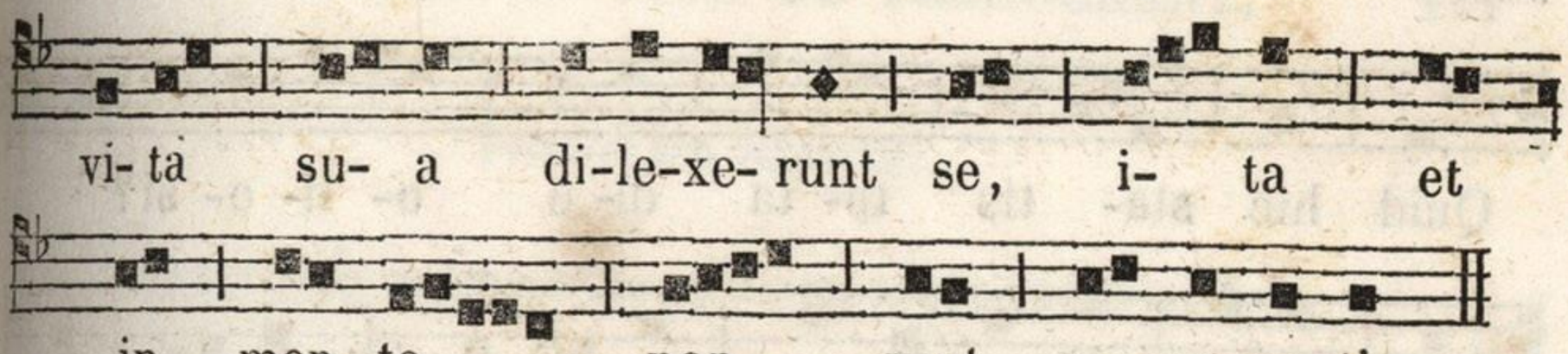
Sixième ton parfait.

ANTIENNE POUR LA FÊTE DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL.



Glo-ri- o- si prin-ci-pes ter-ræ, quo-mo-do in

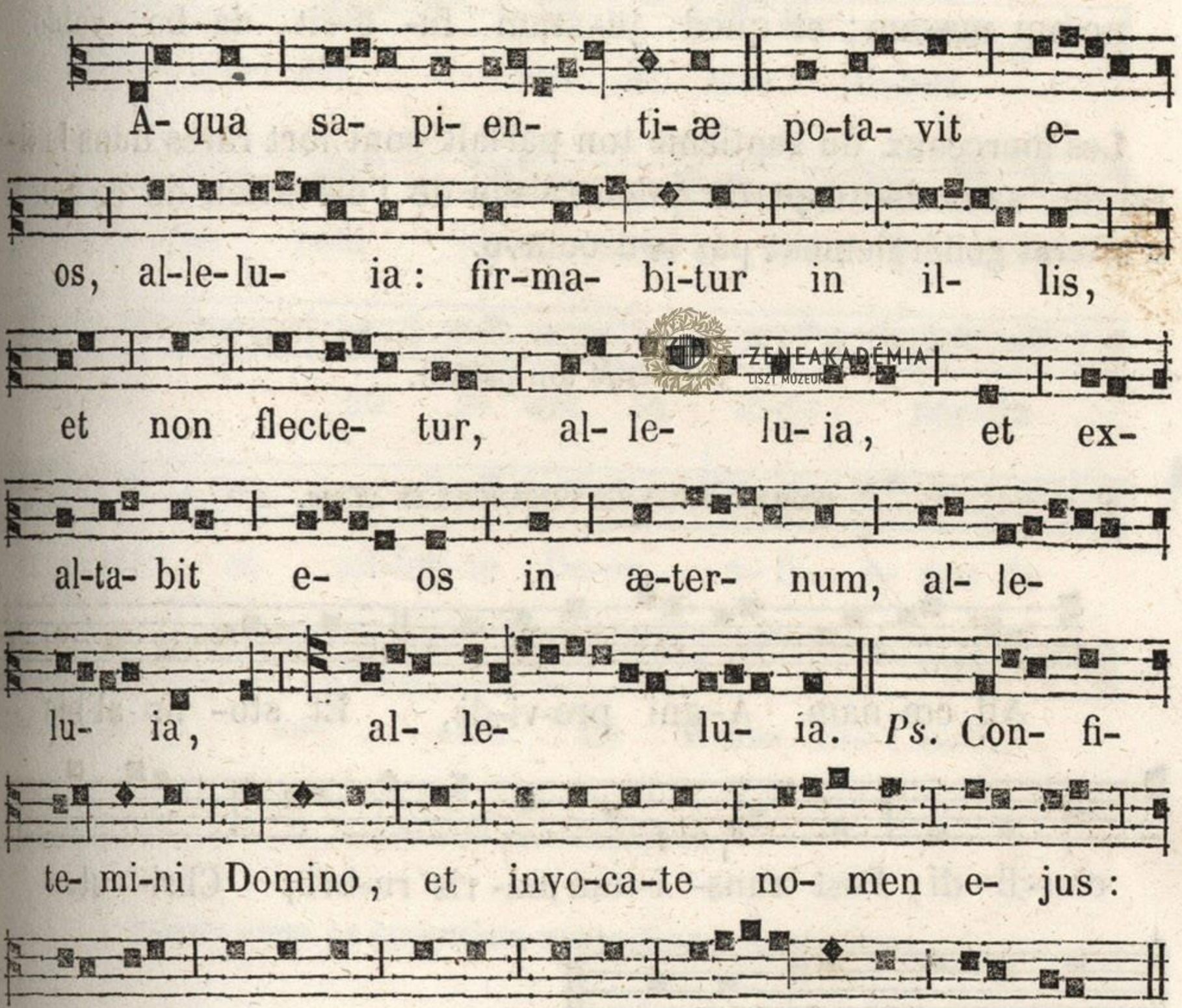
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Les morceaux du sixième ton sont généralement parfaits lorsqu'ils ont quelque étendue.

Septieme ton parfait.

INTROÏT DE LA MESSE DU MARDI DE PAQUES.



ANTIENNE DE MAGNIFICAT POUR LE DIMANCHE DE LA SEPTUAGÉSIME.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Quid hic sta- tis to- ta di- e o- ti- o- si?

At il-li responden-tes di-xe- runt : Qui- a ne-

mo nos conduxit. I- te et vos in vi-

ne-am me-am; et quod ju-stum fu- e-rit, da-bo vobis.

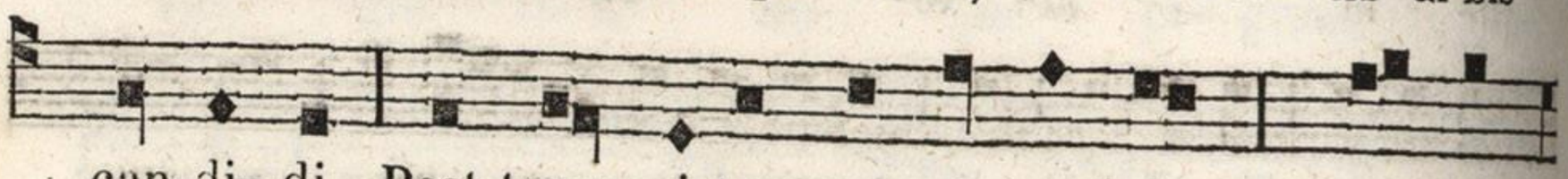
Les morceaux du septième ton parfait sont fort rares dans la liturgie, sans doute parce qu'en raison de l'élévation de ce ton il n'atteint généralement pas son octave.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

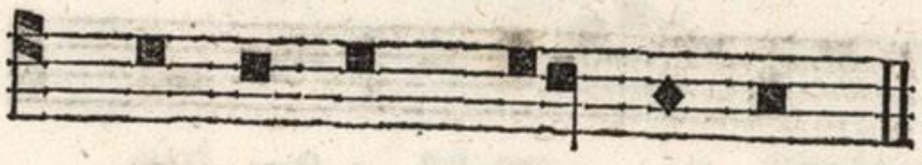
Huitième ton parfait.

HYMNE POUR LE DIMANCHE IN ALBIS.

Ad cœ-nam A- gni pro-vi-di, Et sto- lis al-bis



can-di- di, Post trans- i-tum ma- ris ru-bri, Chri- sto



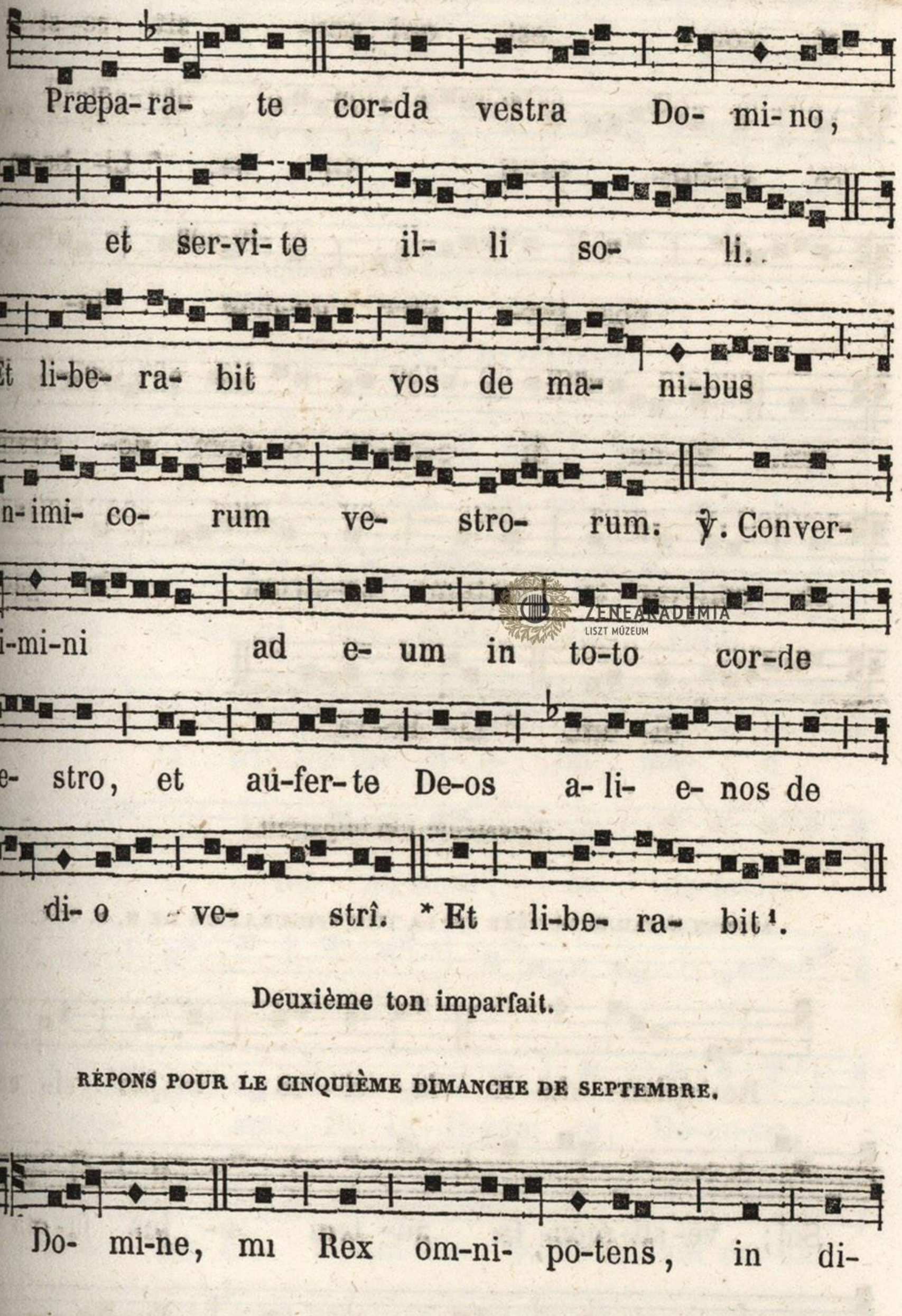
ca- namus prin- ci- pi.

Un ton est *imparfait* lorsqu'il n'atteint pas les deux notes extrêmes de son échelle diatonique. Le ton authentique est imparfait s'il ne s'élève pas jusqu'à l'octave de sa finale ; le plagal est imparfait s'il ne descend pas à la quarte au-dessous de sa finale.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Premier ton imparfait.

RÉPONS POUR LE TROISIÈME DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE.

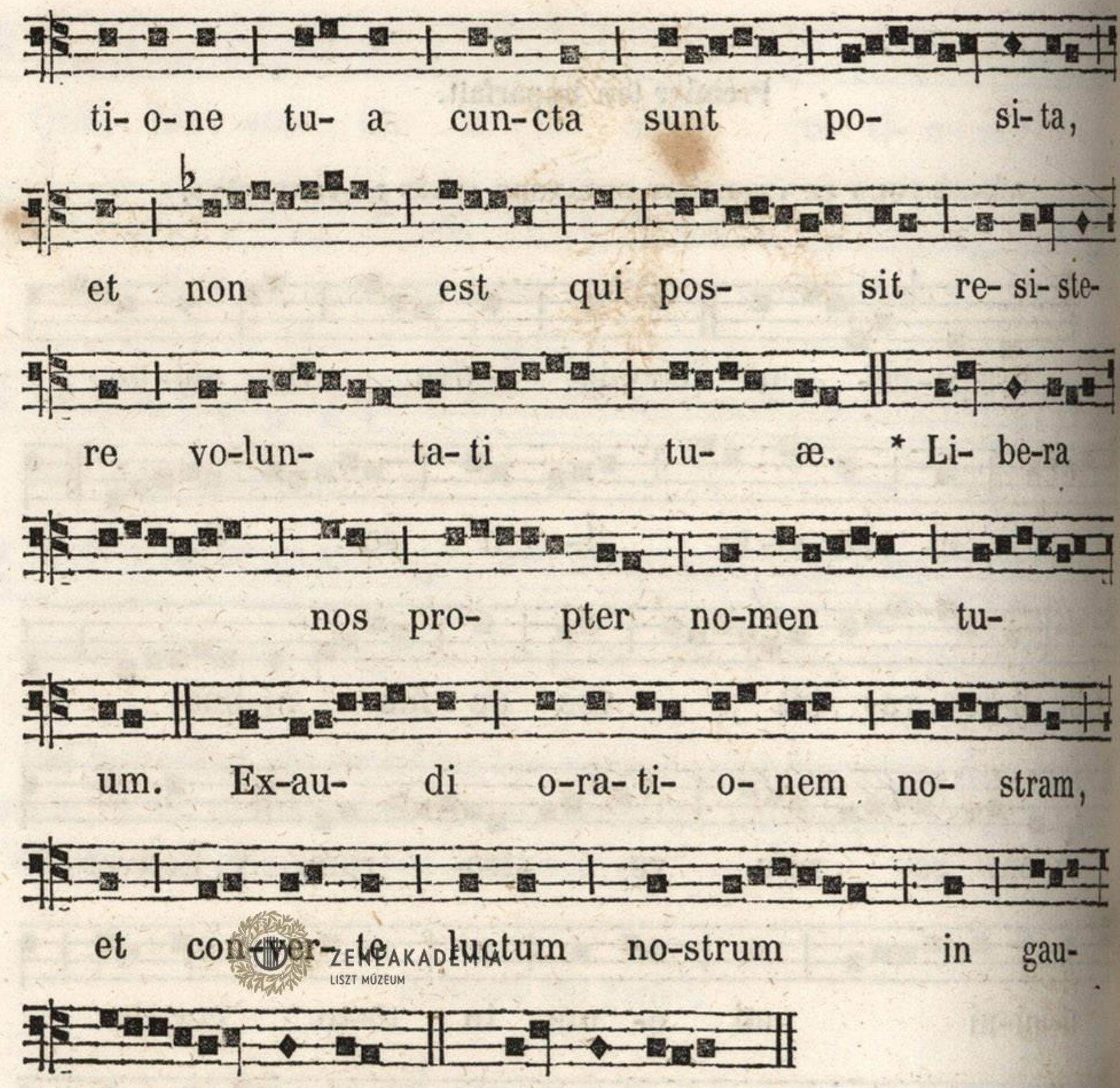


Deuxième ton imparfait.

RÉPONS POUR LE CINQUIÈME DIMANCHE DE SEPTEMBRE.

1. Remarquez que dans ce passage l'effet du triton disparaît, tant à cause de la coupe des syllabes que par la quarte *sol ut* qui domine. Les six notes chantées sur la syllabe *bit* forment un groupe distinct.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ti- o- ne tu- a cun- cta sunt po- si- ta,

et non est qui pos- sit re- si- ste-

re vo- lun- ta- ti tu- æ. * Li- be- ra

nos pro- pter no- men tu-

um. Ex- au- di o- ra- ti- o- nem no- stram,

et con- ver- te luctum no- strum in gau-

di- um. * Li- be- ra.

Troisième ton imparfait.

ANTIENNE POUR LA FÊTE DE LA TRANSFIGURATION DE N. S. J. C.

Re- splen- du- it fa- ci- es e- jus si- cut

Sol; ve- sti- men- ta au- tem e- jus fa- cta

sunt al- ba si- cut nix, al- le- lu- ia.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quatrième ton imparfait.

ANTIENNE POUR LA FÊTE DE LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

He-rodes e-nim te- nu- it et li-ga-vit Jo-annem,

et posu- it in carce-rem propter He- ro-di- a-dem.

Cinquième ton imparfait.

INTROÏT DU DIMANCHE DE LA SEPTUAGÉSIME.

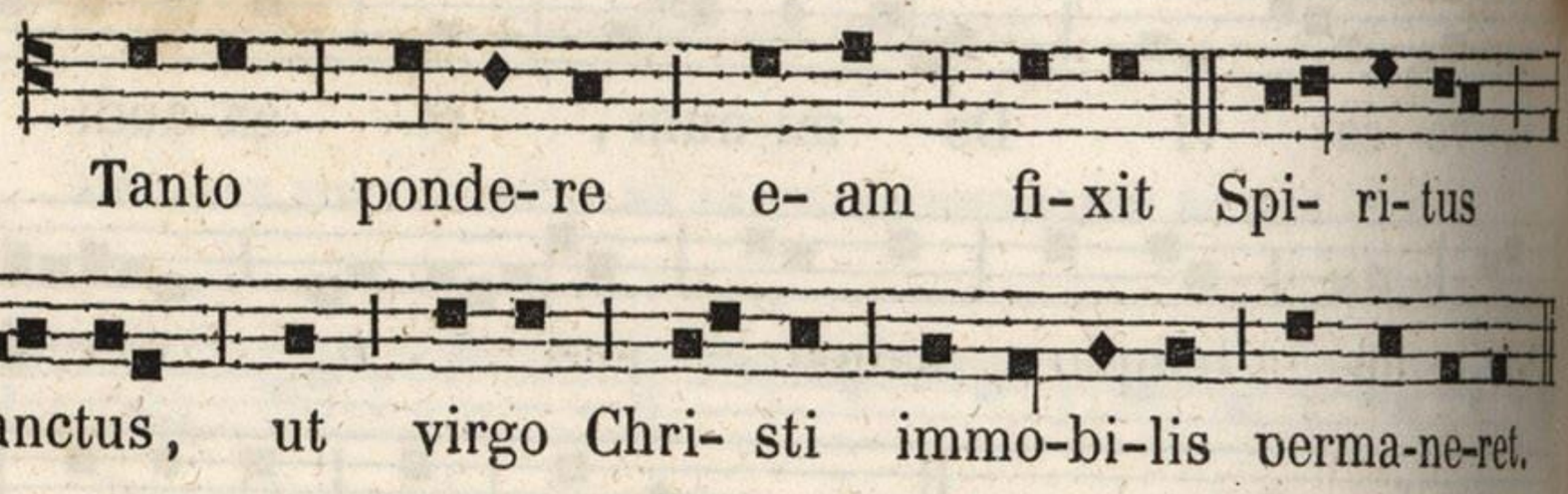
Sixième ton imparfait.

ANTIENNE DE MAGNIFICAT AUX DEUXIÈMES VÊPRES DU COMMUN DE PLUSIEURS MARTYRS.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

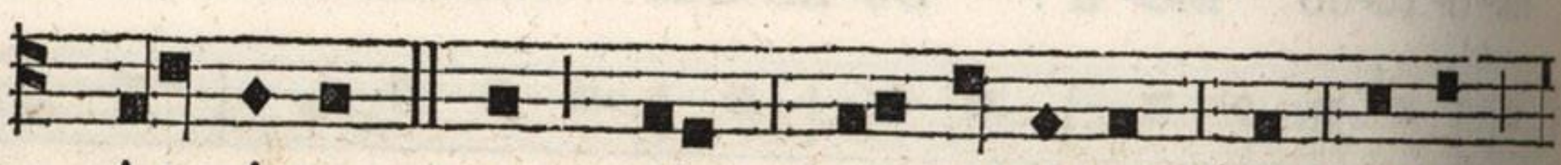
Septième ton imparfait.

ANTIENNE POUR LA FÊTE DE SAINTE LUCIE.

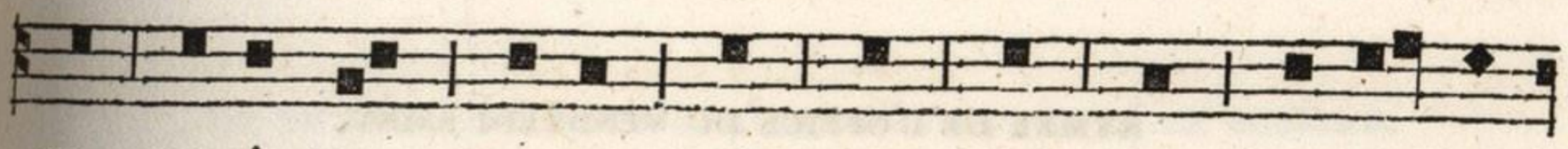


Huitième ton imparfait.

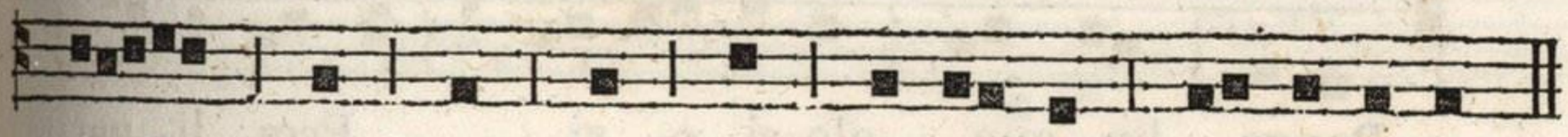
ANTIENNE POUR LA FÊTE DE SAINT ANDRÉ.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



me ma-gi-stro me-o; ut per te me re-ci- pi-



at, qui per te me red-e- mit, al- le-lu-ia.

On appelle tons *surabondants* les tons qui montent ou descendent d'une, de deux ou de plusieurs notes au delà des limites de leur échelle diatonique. Un ton authentique est surabondant lorsqu'il s'élève au-dessus de l'octave de sa finale. Un ton plagal est surabondant lorsqu'il descend de plus d'une quarte au-dessous de sa finale.

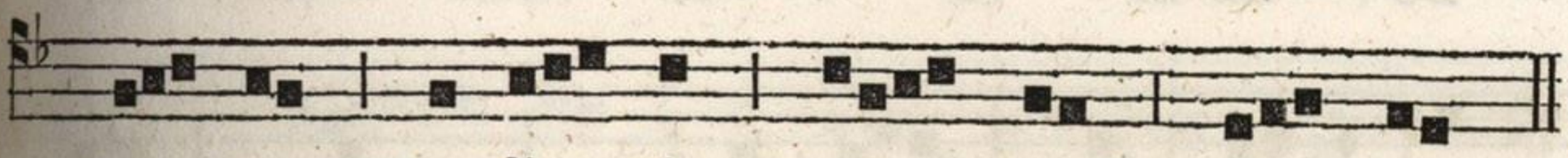
Nous donnons ci-après plusieurs exemples de tons surabondants, parce que leur analyse fortifiera l'élève dans l'étude qu'il vient de faire de la constitution tonale de chacun des huit tons du plain-chant.

Premier ton surabondant.

OFFERTOIRE DE LA FÊTE DE JOSEPH CALASANCTIUS.

De-si-de- ri-um pau- pe-rum exau-di- vit

Do- mi-nus; præ-pa-ra-ti- o- nem cor- dis e-

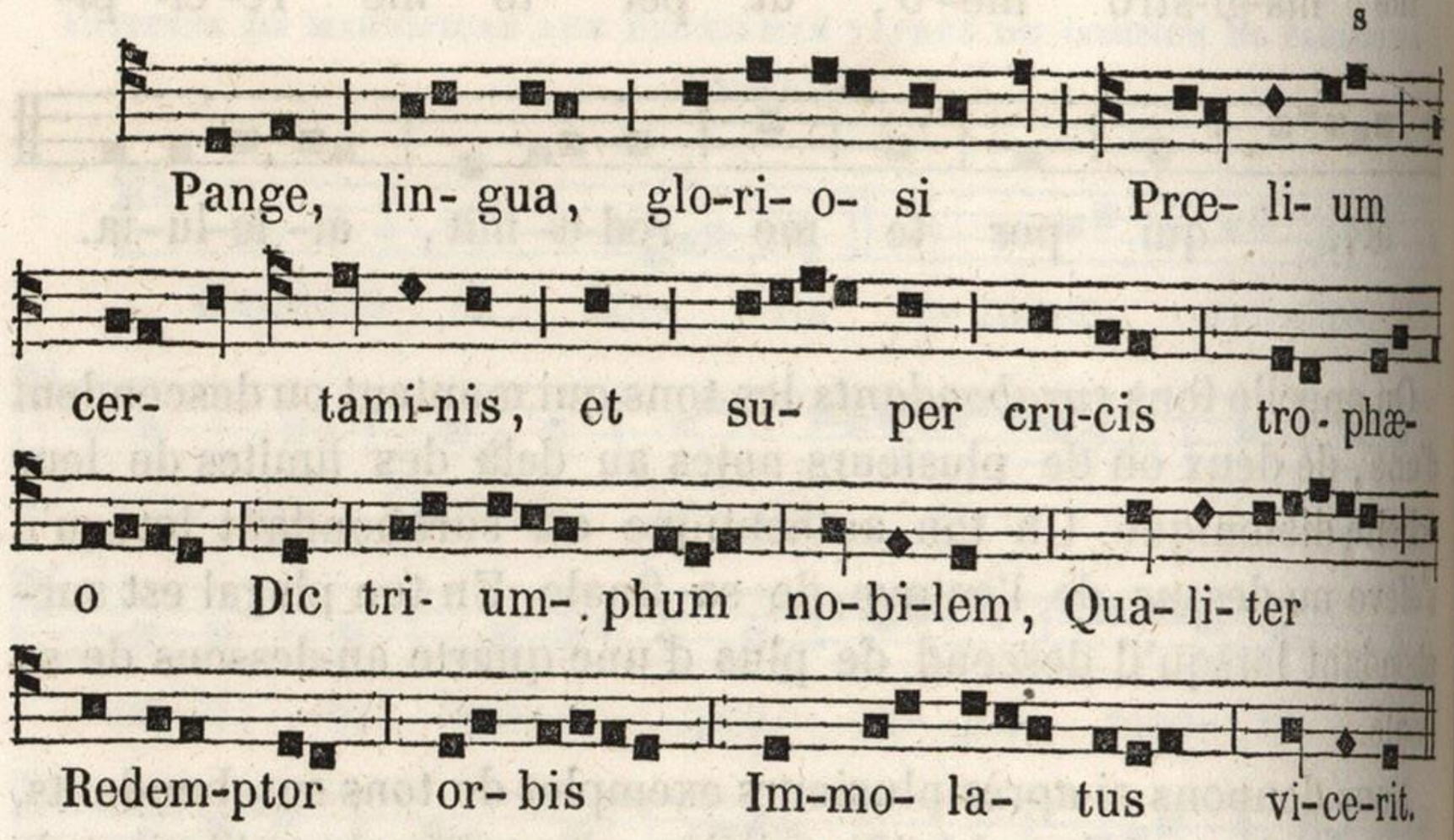


o- rum au-di- vit au- ris tu- a.

L's que nous avons placé au-dessus des notes indique celles qui rendent le ton surabondant.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

HYMNE DE L'OFFICE DU VENDREDI SAINT.

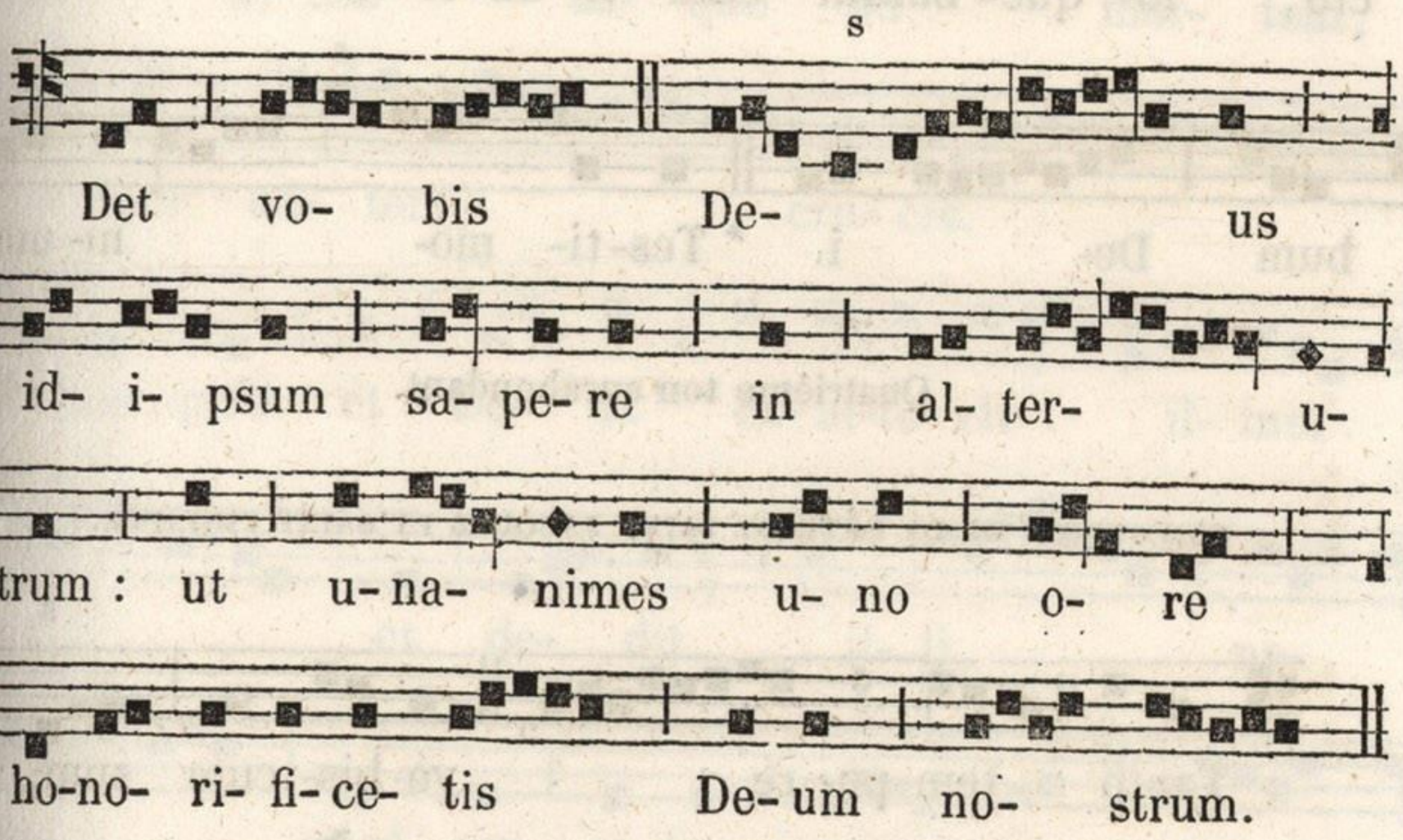


Deuxième ton surabondant.

OFFERTOIRE DU TROISIÈME DIMANCHE APRÈS L'ÉPIPHANIE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

OFFERTOIRE DE LA MESSE VOTIVE POUR DISSIPER LE SCHISME.



Troisième ton surabondant.

RÉPONS DU COMMUN DES APÔTRES POUR LE TEMPS PASCAL.

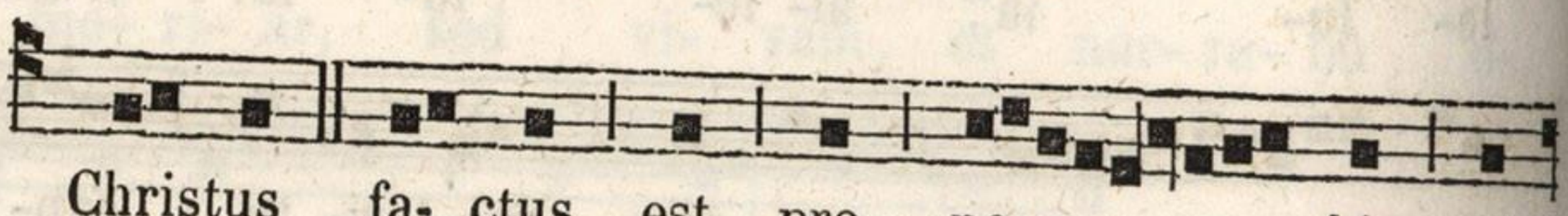
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quatrième ton surabondant.

COMMUNION DE LA FÊTE DE SAINT JACQUES ET SAINT PHILIPPE.

Cinquième ton surabondant.

GRADUEL DU JEUDI SAINT.



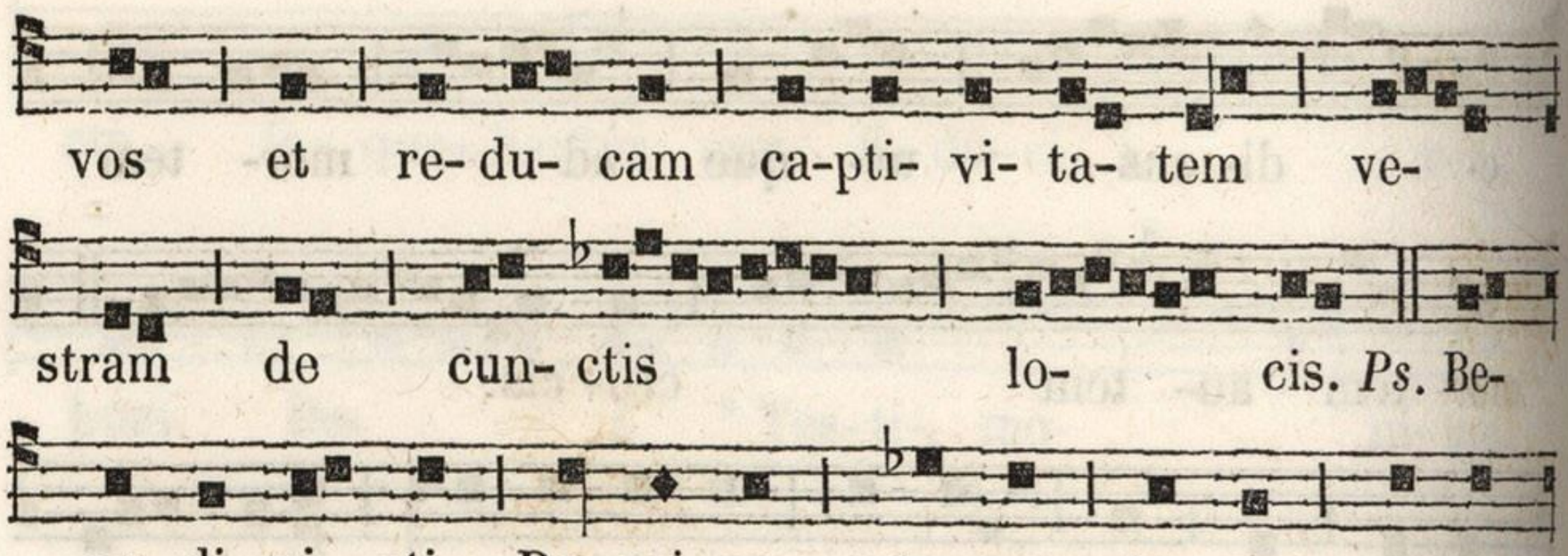
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sixième ton surabondant.

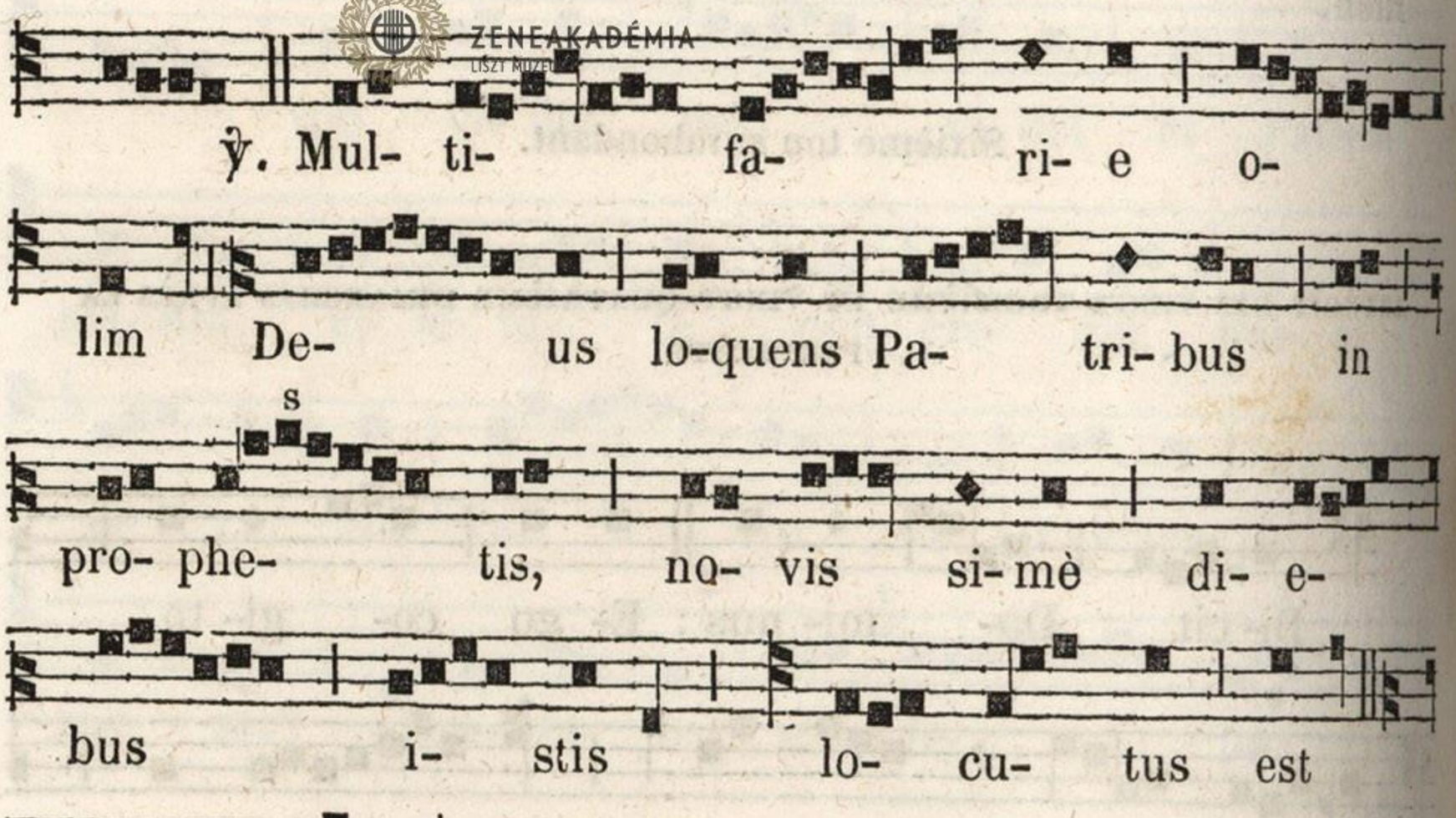
INTROÏT DES VINGT-TROISIÈME ET VINGT-QUATRIÈME DIMANCHES APRÈS LA PENTECÔTE.

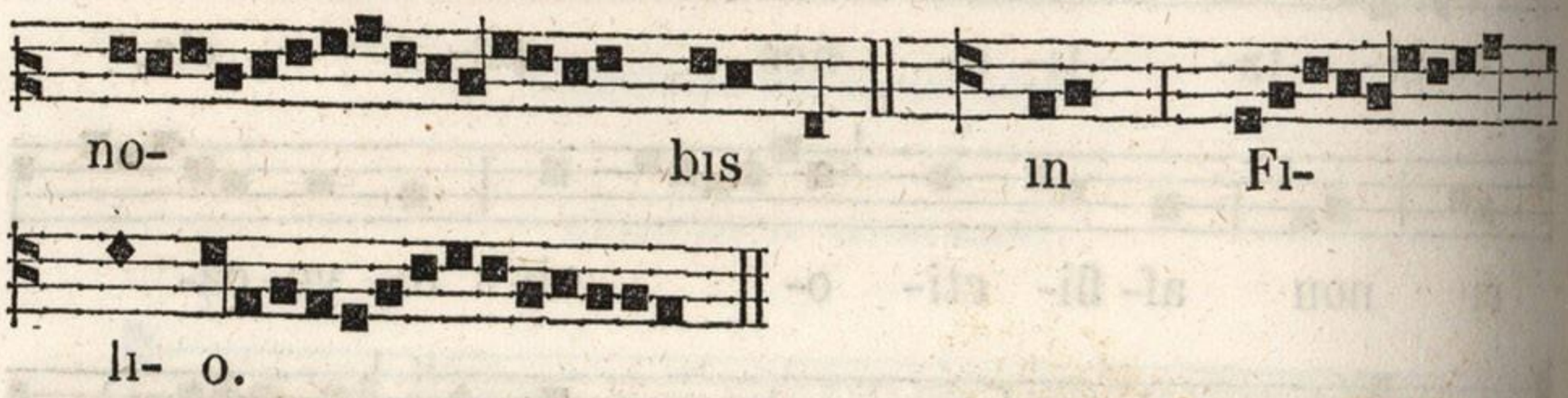
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Septième ton surabondant.

ALLELUIA DE LA CIRCONCISION DE N. S. J. C.





1. On trouve dans les livres de chant liturgique d'anciens chiffres qui indiquent la répétition de certains morceaux : tels sont les *Kyrie*, les *Alleluia*, etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Huitième ton surabondant.

RÉPONS DU QUATRIÈME DIMANCHE DE L'AVENT.

Un ton *mixte* est celui qui emprunte plusieurs notes à son authentique, s'il est plagal ; à son plagal, s'il est authentique.

Ainsi, l'authentique qui descend de plus d'un ton au-dessous de sa finale est mixte, et le plagal qui monte plus d'une sixte au-dessus de sa finale est également mixte.

On appelle *communs parfaits* les tons mixtes qui atteignent au grave et à l'aigu les limites de la double échelle diatonique de l'authentique et du plagal qui les composent.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples :

Premier ton mixte.

GRADUEL DU PREMIER DIMANCHE DE L'AVENT.

Ce morceau appartient aux tons communs parfaits.

L'*m* placé au-dessus des notes indique celles qui rendent le ton mixte.

SÉQUENCE DU JOUR DE PAQUES.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ce morceau appartient également aux tons communs parfaits.

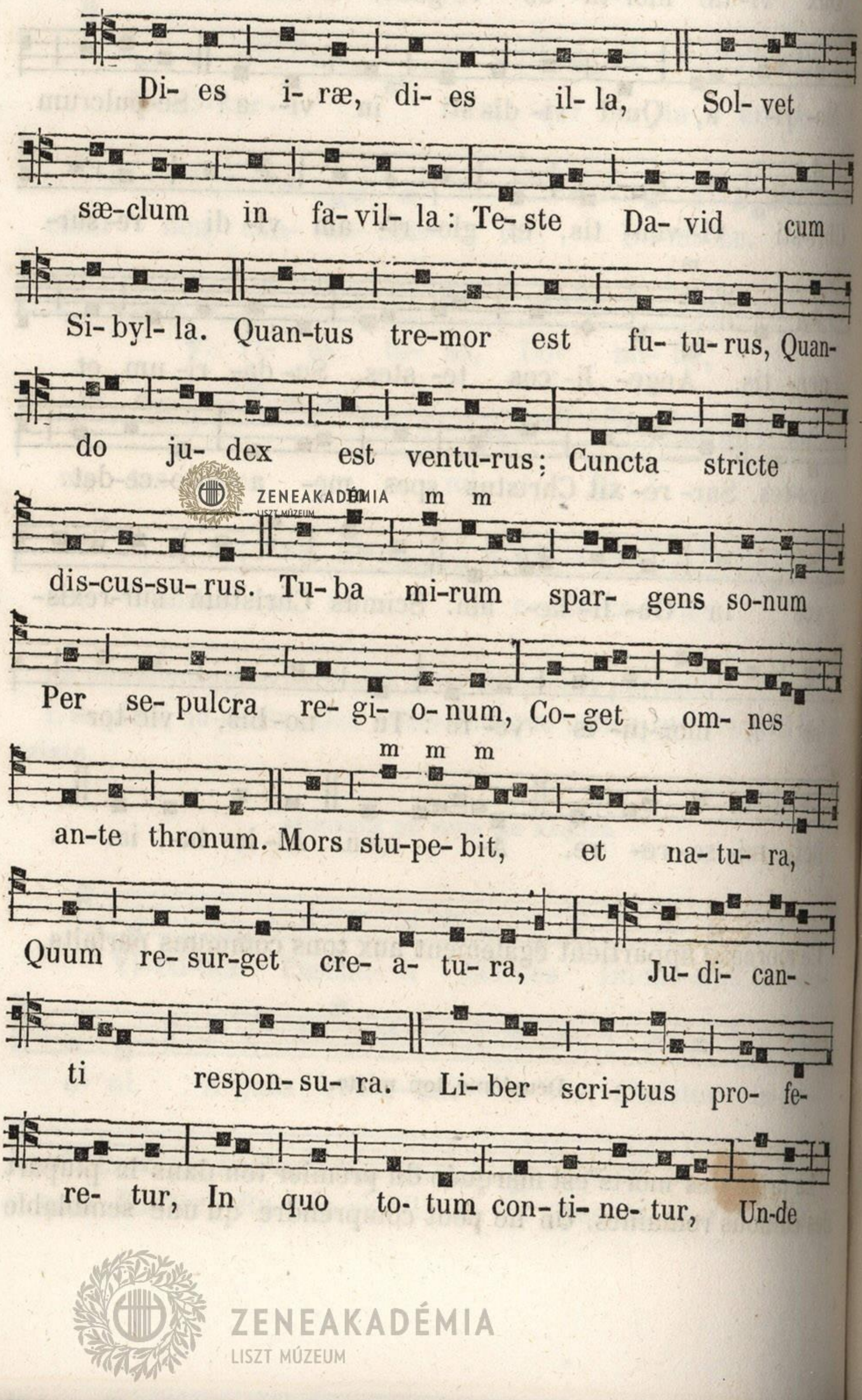
Deuxième ton mixte.

La prose des morts est marquée du premier ton dans la plupart des éditions romaines. On ne peut comprendre qu'une semblable

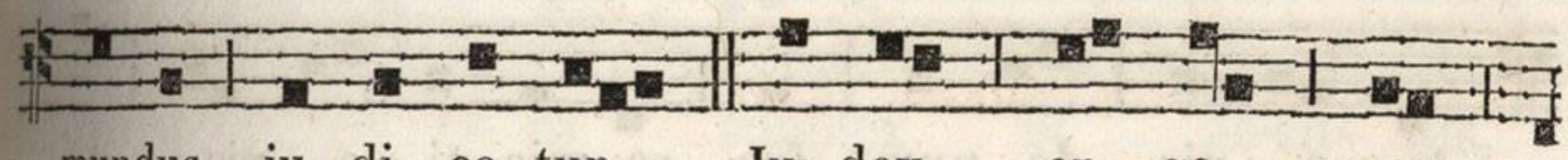
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erreur ait été commise ; car non-seulement l'échelle diatonique du premier ton n'est complète à l'aigu dans aucune des strophes, mais en outre le deuxième ton y domine constamment.

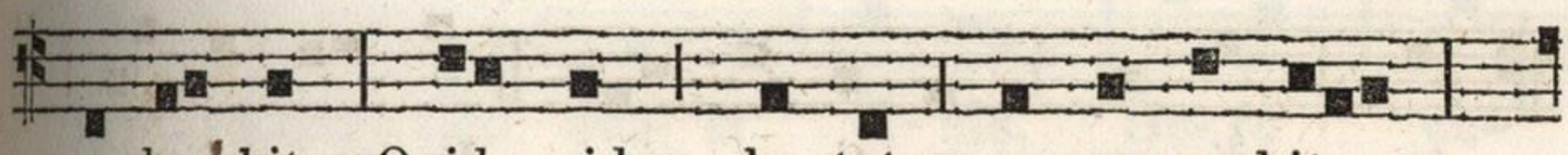
PROSE DES MORTS.



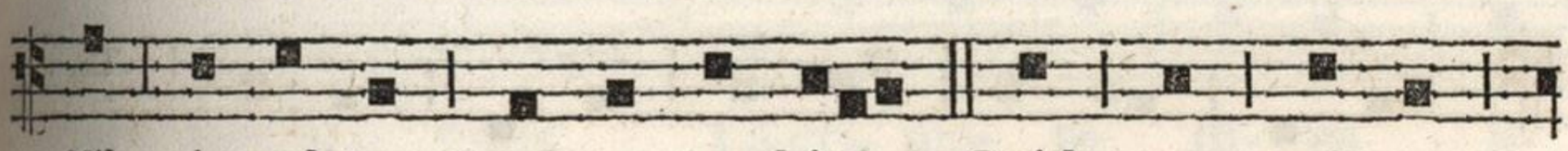
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



mundus ju- di- ce- tur. Ju- dex er- go quum



se-de- bit, Quid-quid la- tet ap-pa-re- bit :

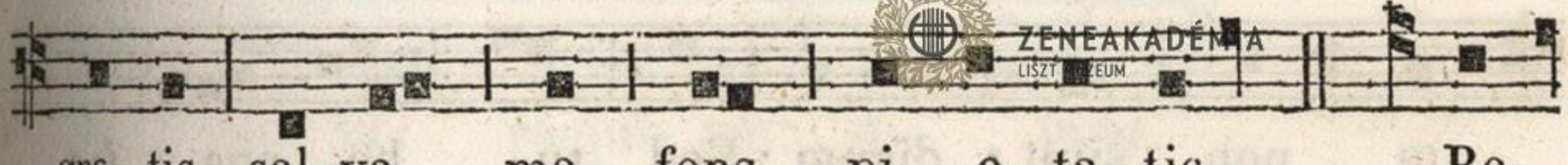


Nil in- ul-tum re- ma- ne- bit. Quid sum mi- ser

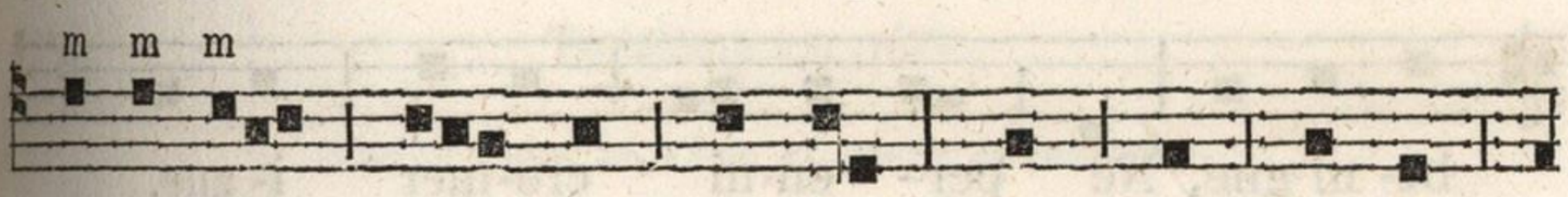
tunc dictu- rus ? Quem pa- tro- num ro- ga- tu-

rus? Quum vix ju-stus sit se- cu- rus. Rex tre-

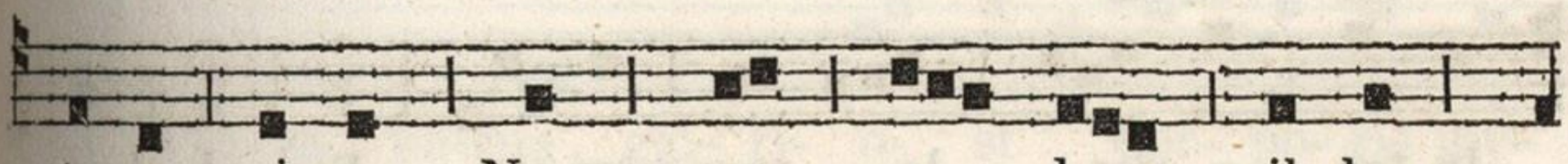
mendæ ma-.je- sta- tis, Qui sal- van- dos sal-vas



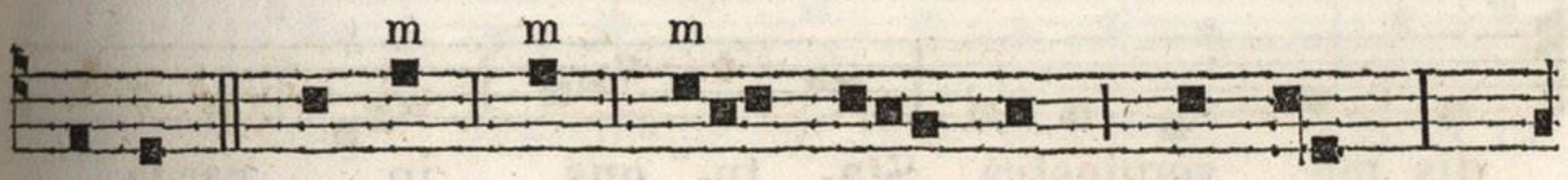
gra- tis, sal- va me, fons pi- e- ta- tis. Re-



cor-da- re, Je- su pi- e, Quod sum cau- sa

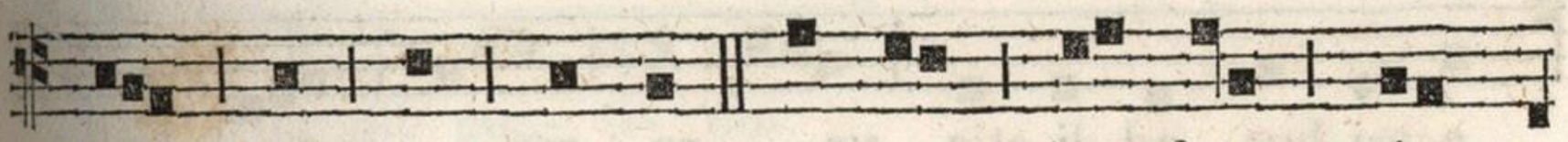


tu- æ vi- æ, Ne me per- das il- la



di- e. Quæ- rens me se- di- sti las-sus :

re- de- mi-sti cru-cem pas- sus : Tan-tus la-



bor non sit cas-sus. Ju- ste ju- dex ul-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ti- o- nis, do- num fac re- mis- si- o- nis, An-

te di- em ra- ti- o- nis. In- ge- mi- sco

tanquam re- us: Cul- pa ru- bet vul-tus me-

us: Sup-pli- can-ti par-ce, De- us. Qui Ma- ri-

am ab-sol- vi-sti, et la- tro- nem ex-au- di-

sti, Mi- hi quoque spem de- di- sti. Pre- ces me-

æ non sunt dignæ: Sed tu, bo- nus, fac

be- ni-gne, Ne per- en-ni cre-mer i- gne.

m m m

In-ter o- ves lo- cum præ-sta, Et ab hœ-

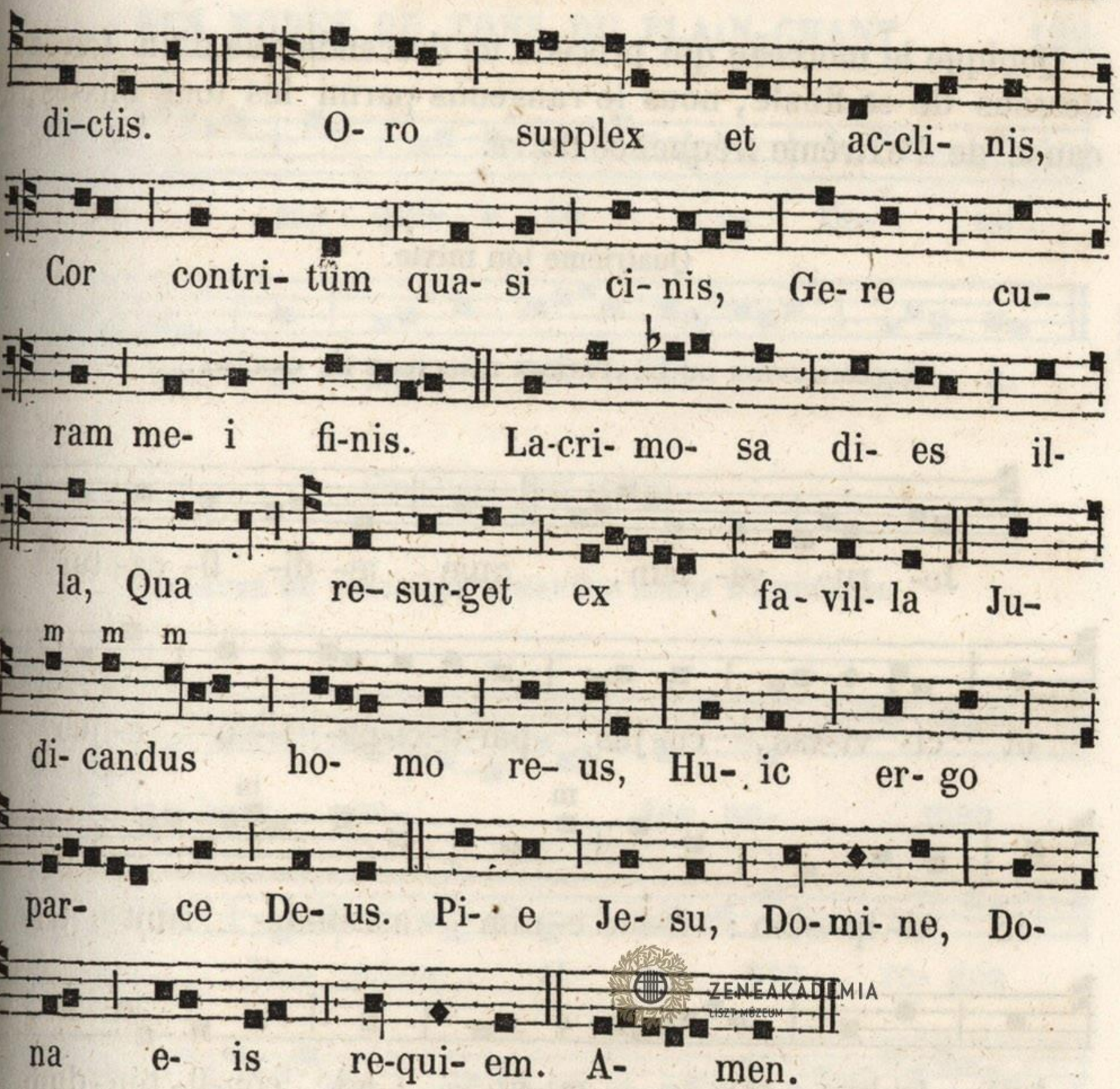
dis me sequestra, Sta- tu- ens in par-te

m m m

dextra. Con- fu- ta- tis ma- le- di-ctis, Flammis

a-cri-bus ad-di-ctis, vo- ca me cum be- ne-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Troisième ton mixte.

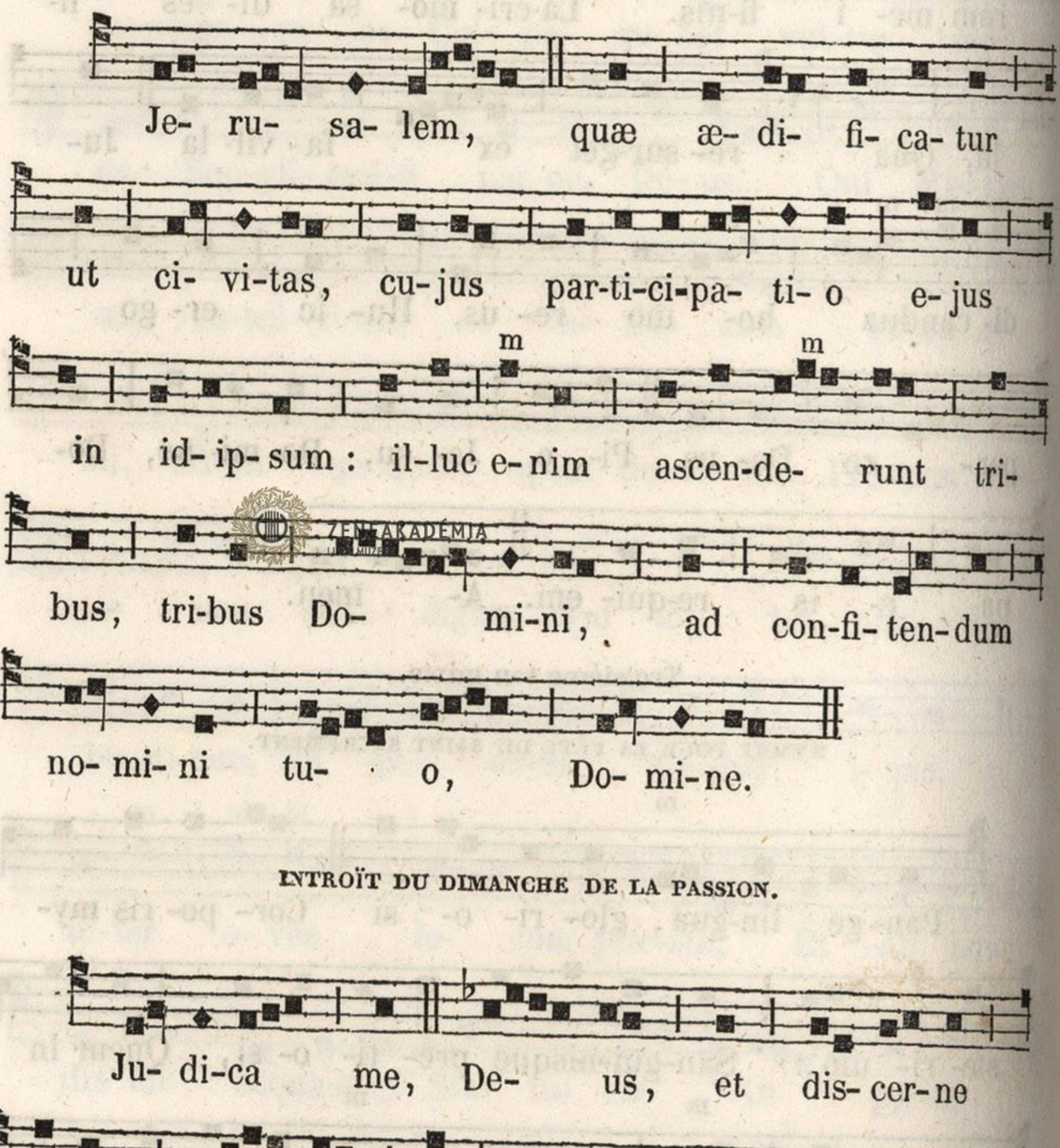
HYMNE POUR LA FÊTE DU SAINT SACREMENT.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quoique le morceau qui précède ne descende que d'un ton au-dessous de sa finale, nous le rangeons parmi les tons mixtes, à cause de l'extrême fréquence du *ré*.

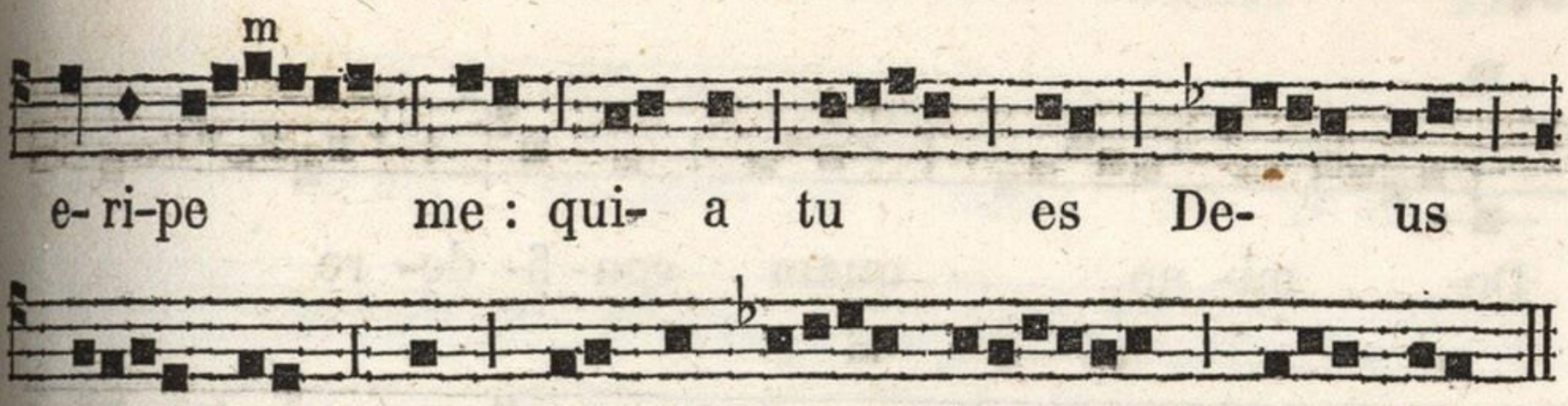
Quatrième ton mixte.

COMMUNION DU QUATRIÈME DIMANCHE DE CARÊME.



INTROÏT DU DIMANCHE DE LA PASSION.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

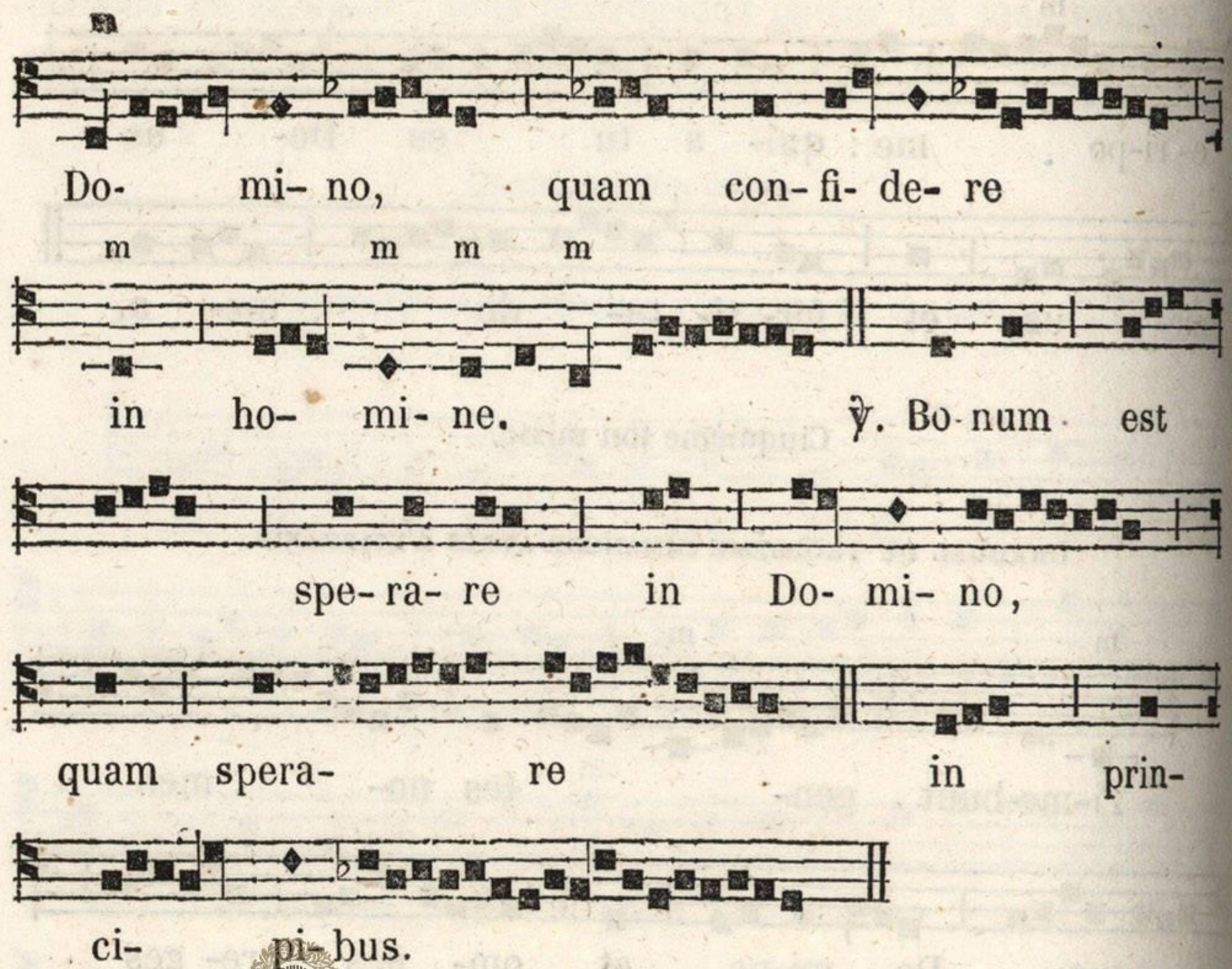


Cinquième ton mixte.

GRADUEL DU TROISIÈME DIMANCHE APRÈS L'ÉPIPHANIE.

GRADUEL DU QUATORZIÈME DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



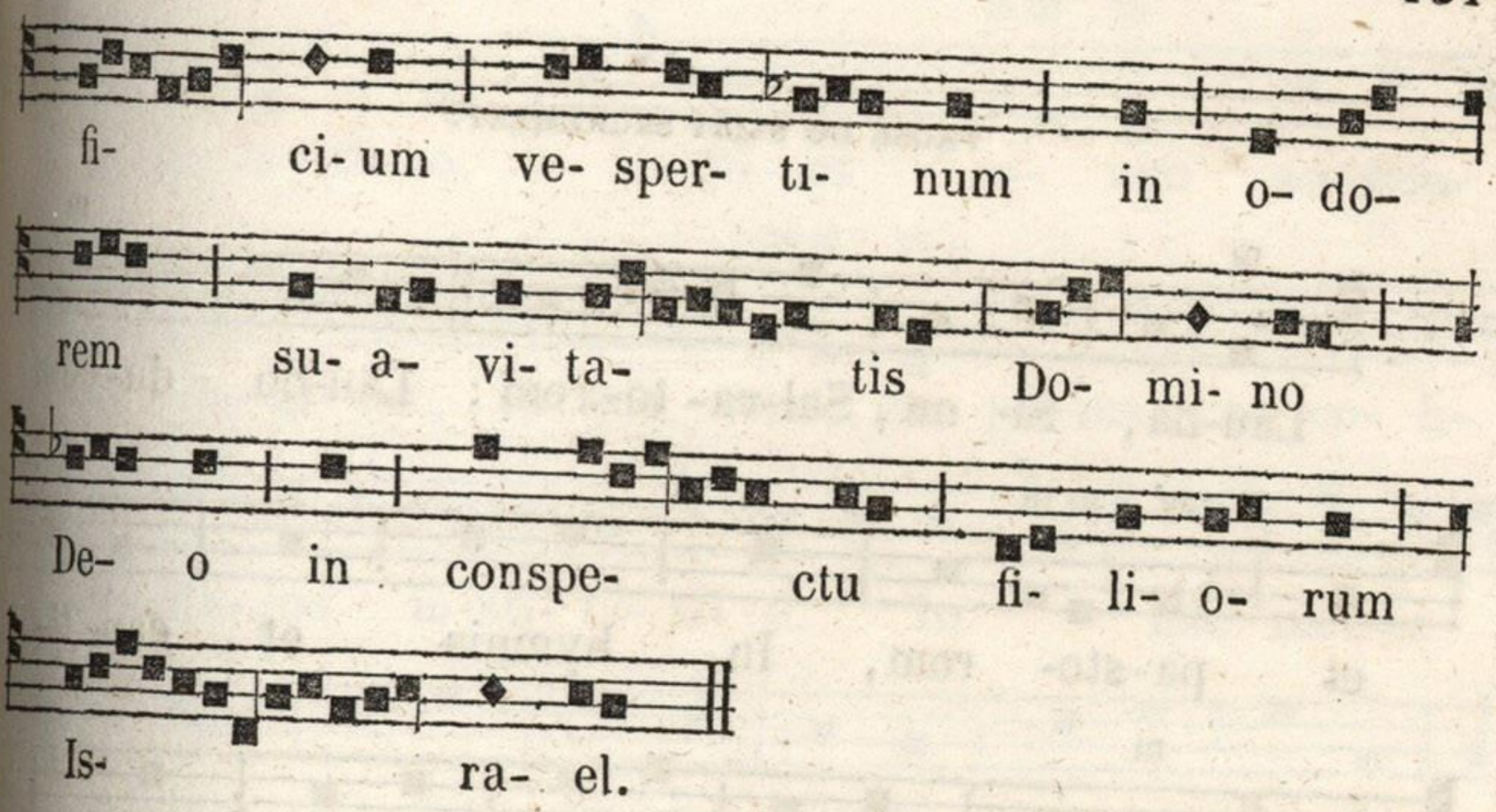
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ce morceau appartient aux tons communs parfaits.

Sixième ton mixte.

OFFERTOIRE DU DIX-HUITIÈME DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



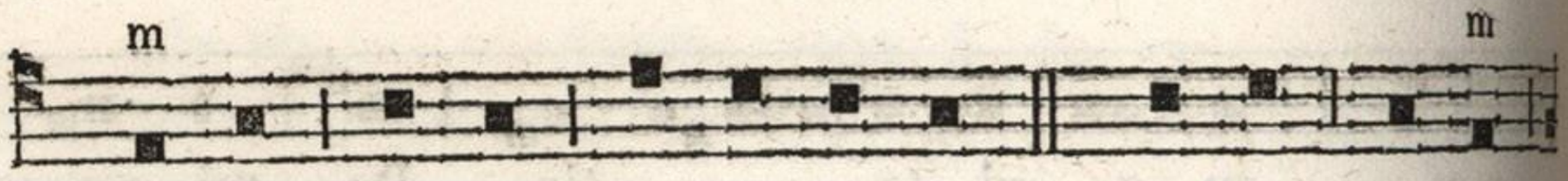
Septième ton mixte.

GRADUEL DU TROISIÈME DIMANCHE DE L'AVENT.

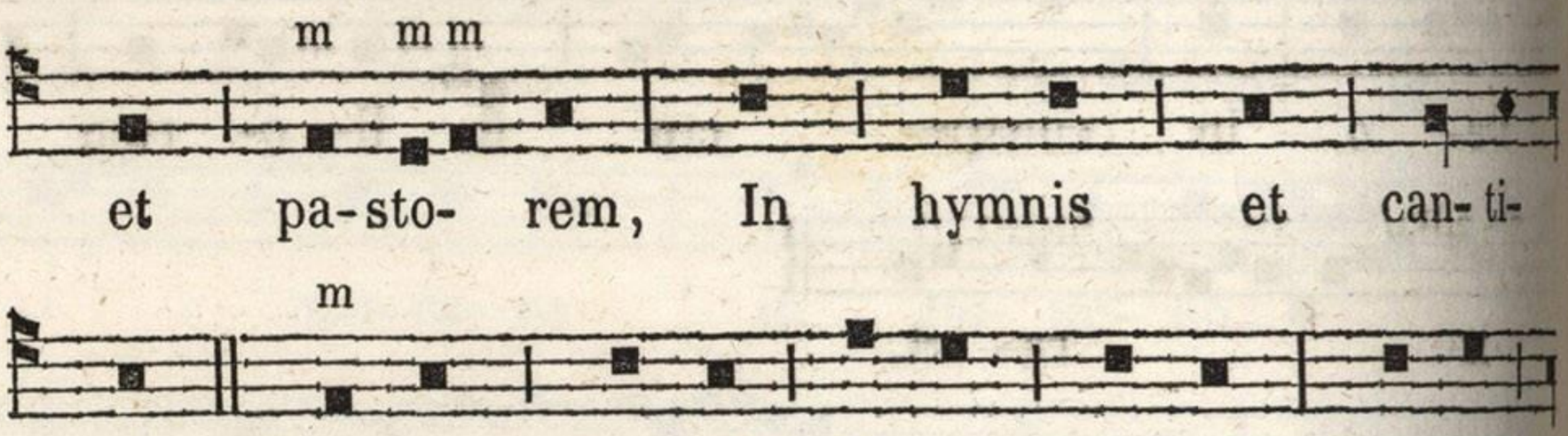
Ce graduel est à la fois mixte et commun parfait.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

PROSE DU SAINT SACREMENT.

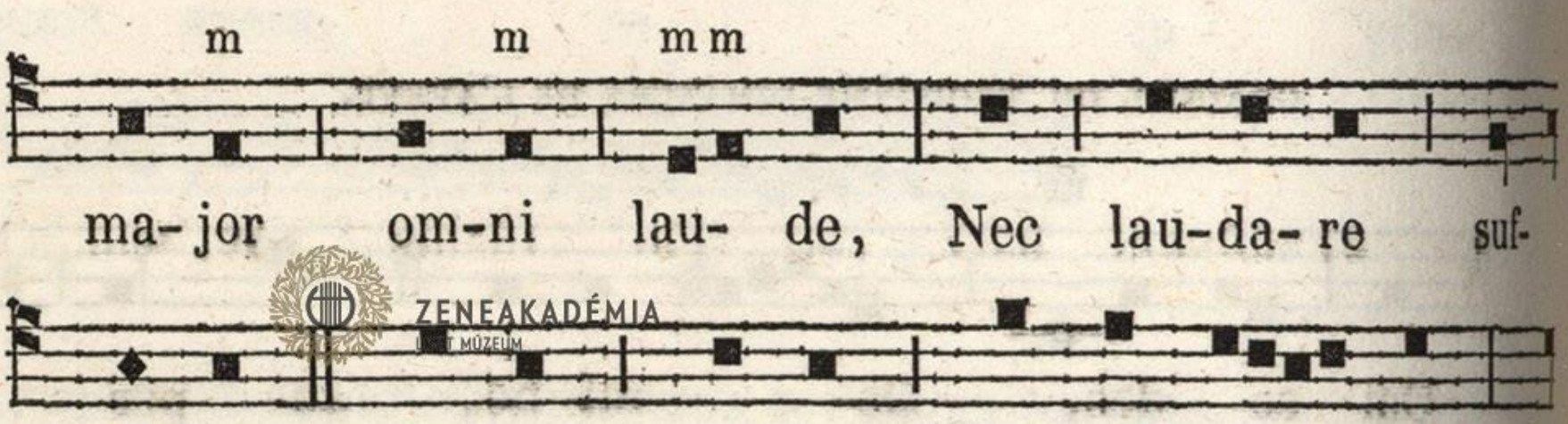


Lau-da, Si- on, Sal-va- to-rem : Lau-da du-cem



et pa-sto- rem, In hymnis et can-ti-

cis. Quan-tum po- tes, tan-tum au-de : Qui- a

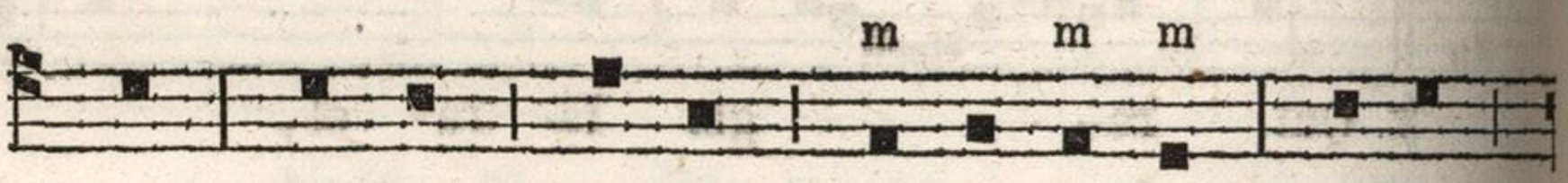


ma-jor om-ni lau- de, Nec lau-da-re suf-

fi- cis. Lau-dis the-ma spe- ci- a- lis,

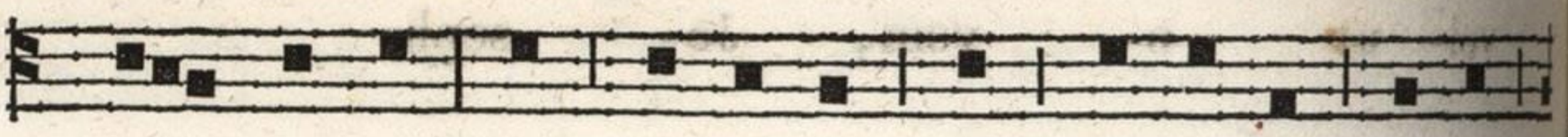
Pa-nis vi- vus et vi- ta- lis Ho- di- e

pro- po- ni- tur, Quem in sa-cræ mensa cœ-



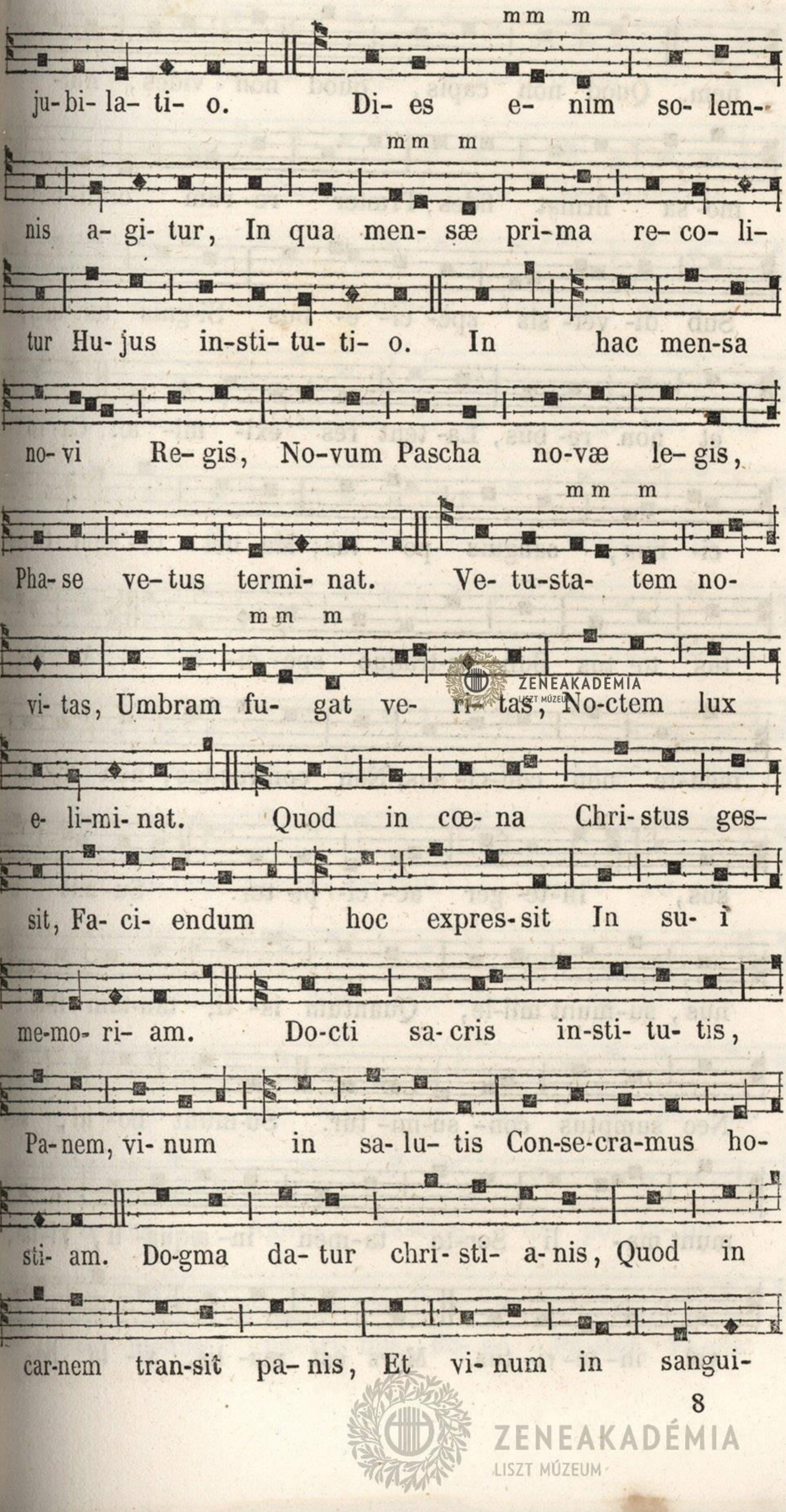
næ Tur-bæ fra-trum du- o- de-næ Da- tum

non am-bi gi- tur. Sit laus ple-na, sit

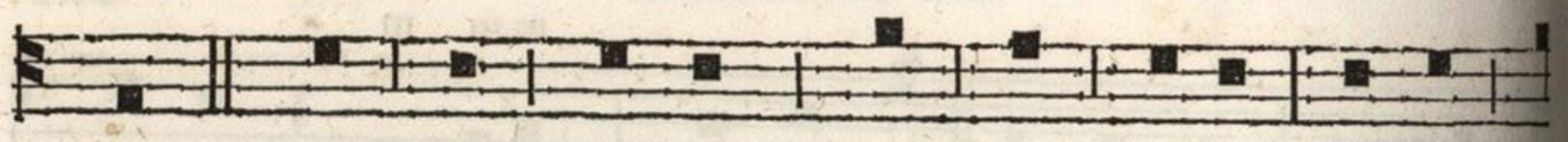


so- no-ra, Sit ju-cunda, sit de-co-ra Men-tis

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

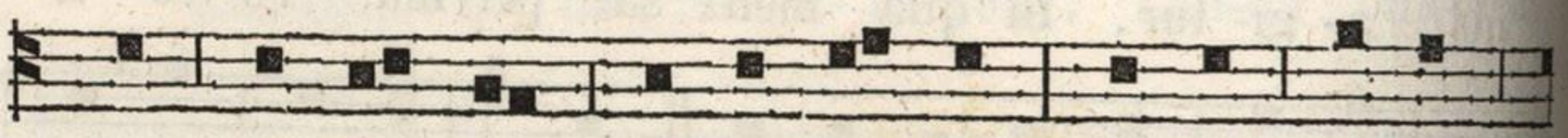


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



nem. Quod non capis, quod non vides, Ani-

mo- sa firmat fides, Præter re- rum or-di- nem.



Sub di- ver- sis spe- ci- e- bus Si-gnis tan-tum,

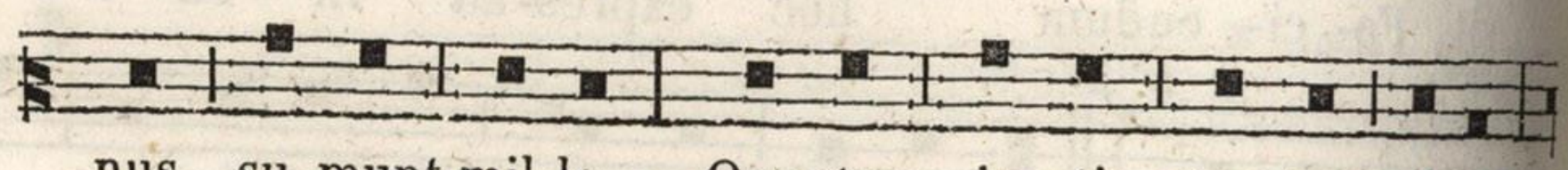
et non re- bus, La- tent res exi- mi- æ. Ca- ro

ci- bus, sanguis po- tus; Ma- net ta- men Chris-

tus to- tus Sub u-traque spe- ci- e. A su-

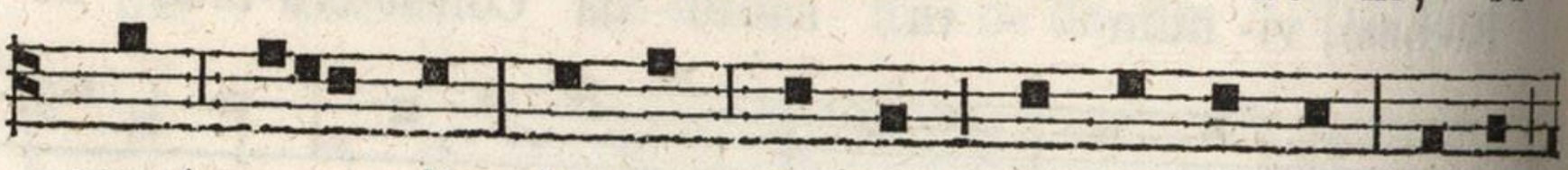
men-te non con-ci- sus, Non confrac-tus, non di- vi-

sus, In-te- ger ac- ci- pi- tur. Su- mit u-

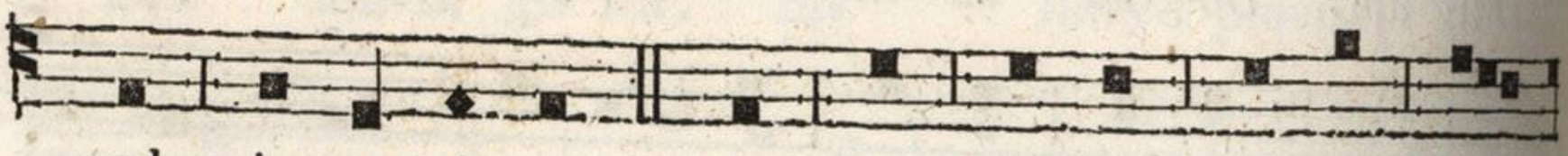


nus, su-munt mil-le, Quantum is- ti, tan-tum il-le:

Nec sumptus con- su-mi- tur. Su-munt bo- ni, su-

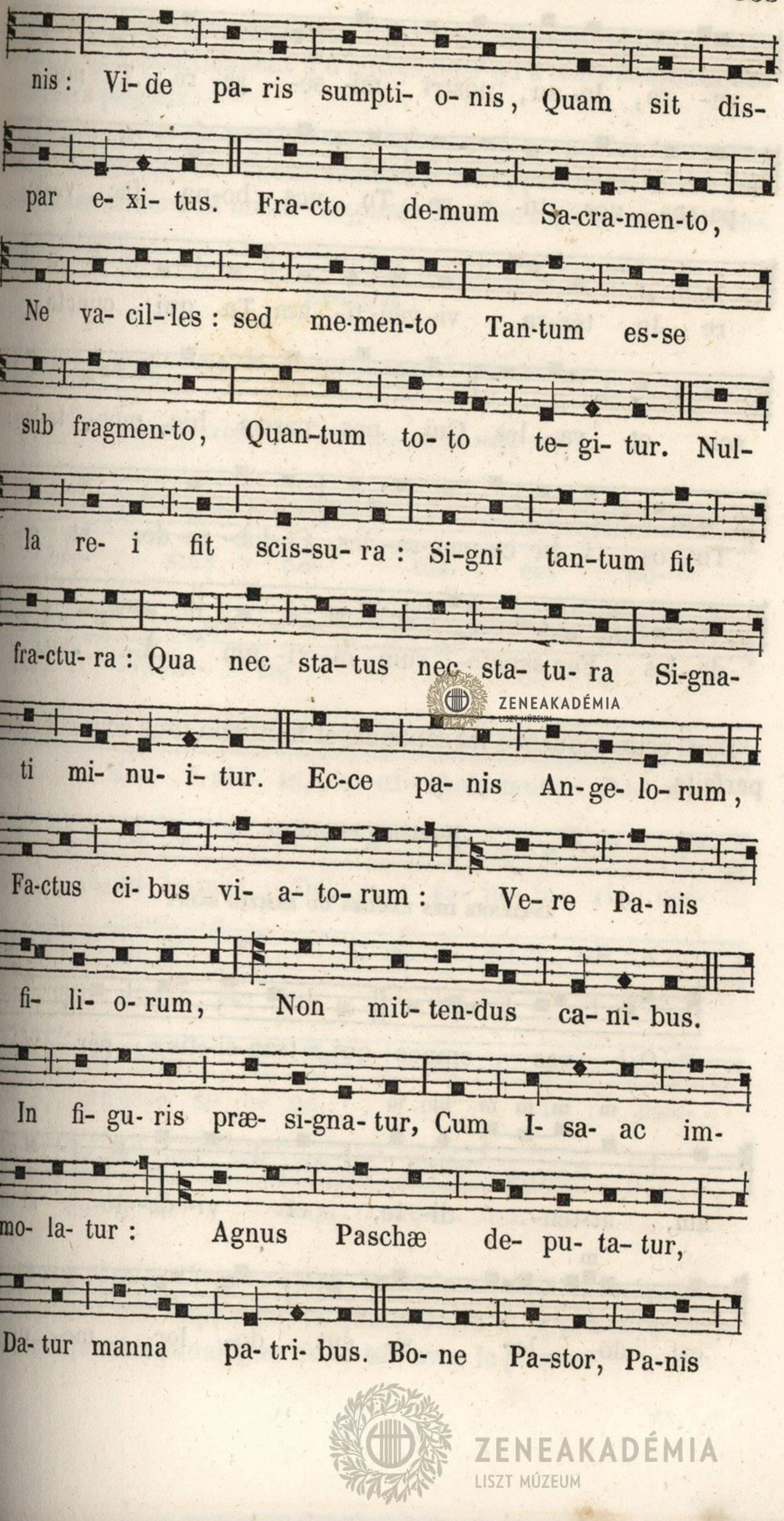


munt ma- li, Sor-te ta-men in- æqua- li, Vi-tæ,



vel in- te- ri- tus. Mors est ma- lis, vi- ta bo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



nis : Vi- de pa- ris sumpti- o- nis, Quam sit dis-
par e- xi- tus. Fra-cto de-mum Sa-cra-men-to,
Ne va- cil-les : sed me-men-to Tan-tum es-se
sub fragmen-to, Quan-tum to- to te- gi- tur. Nul-
la re- i fit scis-su- ra : Si-gni tan-tum fit
fra-ctu- ra : Qua nec sta-tus nec sta- tu- ra Si-gna-
ti mi- nu- i- tur. Ec-ce pa- nis An-ge- lo- rum,
Fa-ctus ci- bus vi- a- to- rum : Ve- re Pa- nis
fi- li- o- rum, Non mit- ten-dus ca- ni- bus.
In fi- gu- ris præ- si-gna- tur, Cum I- sa- ac im-
mo- la- tur : Agnus Paschæ de- pu- ta- tur,
Da- tur manna pa- tri- bus. Bo- ne Pa-stor, Pa-nis

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dans cette séquence les septième et huitième tons sont communs parfaits.

Huitième ton mixte.

ANTIENNE DES LAUDES DU SAMEDI SAINT

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

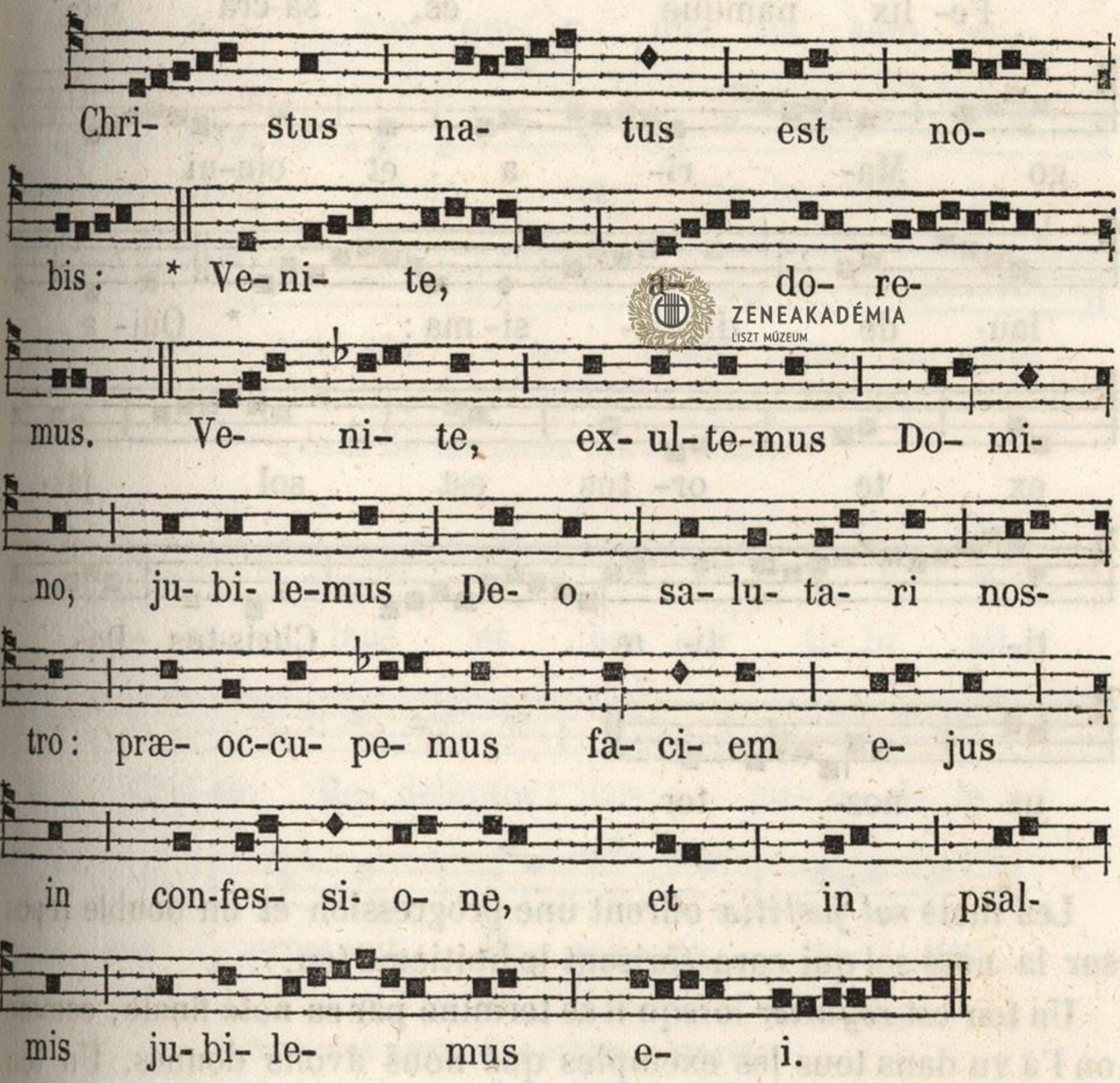
Les tons *commixtes* sont ceux dans lesquels existent des phrases de chant qui appartiennent à d'autres tons qu'à leurs authentiques ou à leurs plagaux.

Il faut se garder de ranger trop légèrement, parmi les tons commixtes, un ton qui en offrirait seulement les apparences, et non pas une phrase entière au moins composée dans les conditions mentionnées ci-dessus.

Exemples :

Quatrième ton commixte avec le premier ton.

INVITATOIRE DES MATINES DE LA NATIVITÉ.



Le chœur répète *Christus* dont la finale *mi* fait de ce morceau un quatrième ton. Cependant la quinte *ré la* et la présence du *si* bémol indiquent les analogies de ce ton avec le premier.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il existe dans certaines liturgies particulières des morceaux mal composés, et dont la tonalité ne peut être déterminée autrement que par la finale et nullement d'après la contexture de la mélodie. Ces chants peuvent à bon droit être appelés misérables, n'ayant les propriétés d'aucun mode, et pouvant être terminés indifféremment par *ut* ou par *sol* [1].

Premier ton commixte avec le huitième.

RÉPONS DU COMMUN DE LA B. V. M.

Les mots *sol justitiæ* offrent une progression et un double repos sur la note *sol* qui caractérisent le huitième ton.

Un ton est *régulier* lorsqu'il se termine par sa note finale, comme on l'a vu dans tous les exemples que nous avons donnés. Un ton

1. « Sunt quidam miserrimi cantus, nullius maneriæ habentes proprietatem, « qui æque terminari possunt in C et in G. » (Traité du chant ecclésiastique atribué à saint Bernard.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

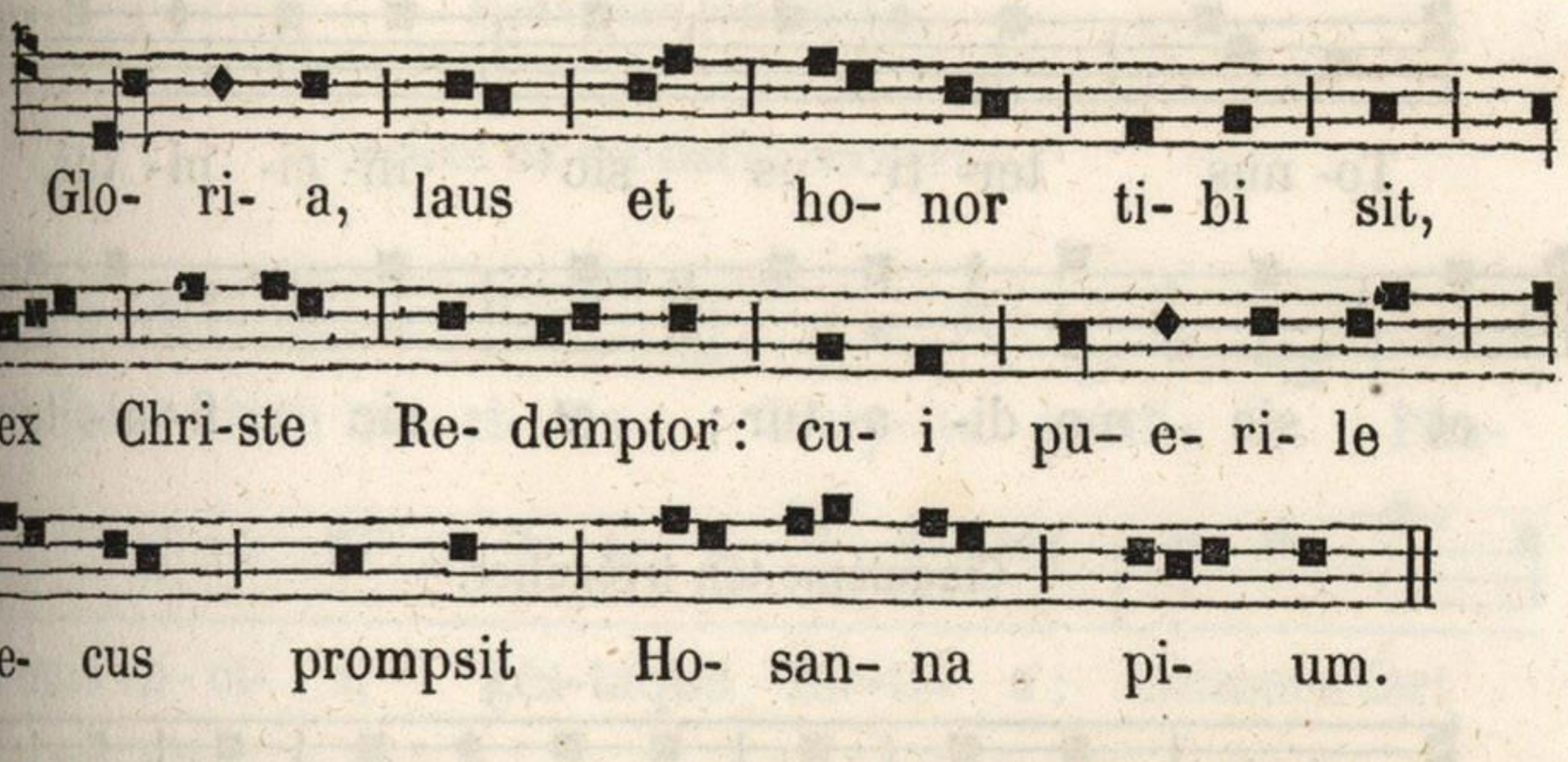
est *irrégulier* quand il est terminé par une autre note que par sa finale régulière.

Exemples :

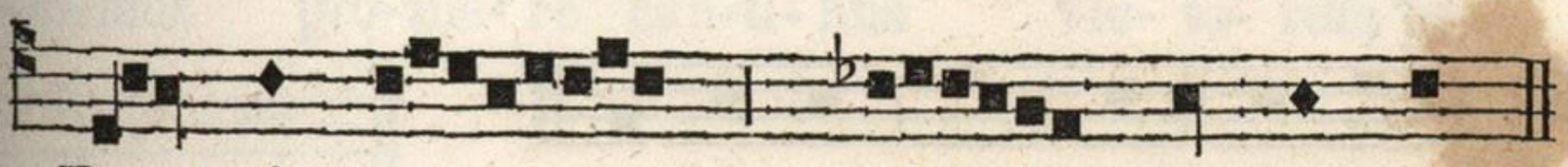
Premier ton irrégulier.

ALLELUIA DE LA MESSE VOTIVE DU SACRÉ COEUR DE N. S. J. C.

HYMNE DU DIMANCHE DES RAMEAUX.



DERNIERS KYRIE DES DOUBLES-MAJEURS.



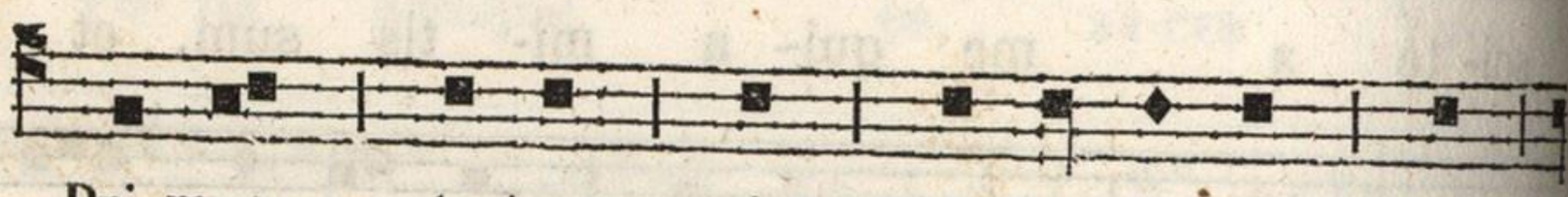
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ky- ri- e, e-

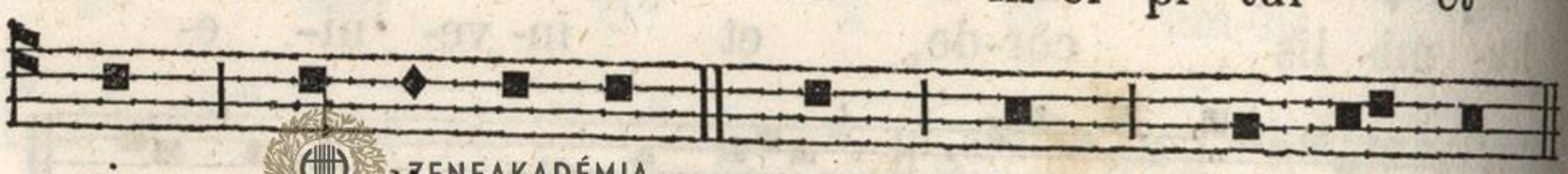
le- i- son.

Dans la Psalmodie à laquelle nous consacrerons un chapitre spécial, nous trouverons plusieurs tons de psaumes dont la terminaison ne correspond pas à la finale. En voici quelques exemples :

Premier ton irrégulier.

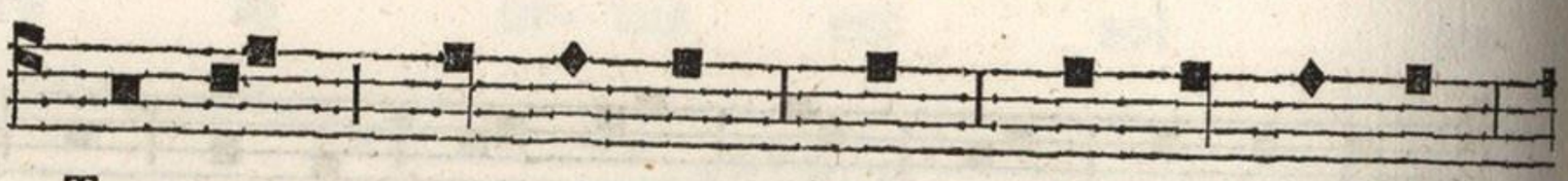


Pri-mus to-nus sic in-ci- pi- tur et



sic me- di- a- tur; et sic fi- ni- tur.

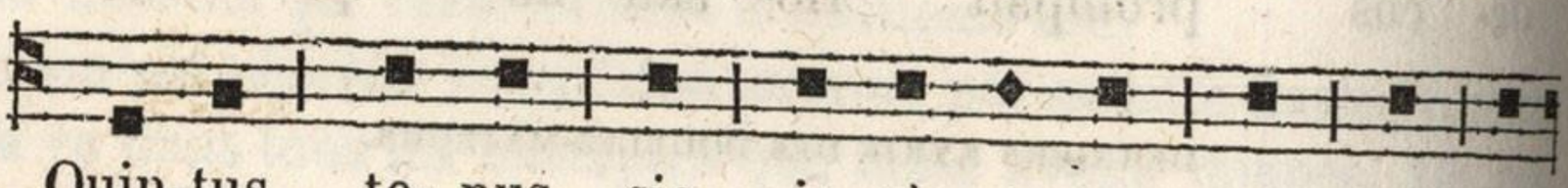
Troisième ton irrégulier.



To- nus ter- ti- us sic in- ci- pi- tur,

et sic me- di- a- tur ; et sic fi- ni- tur.

Cinquième ton irrégulier.

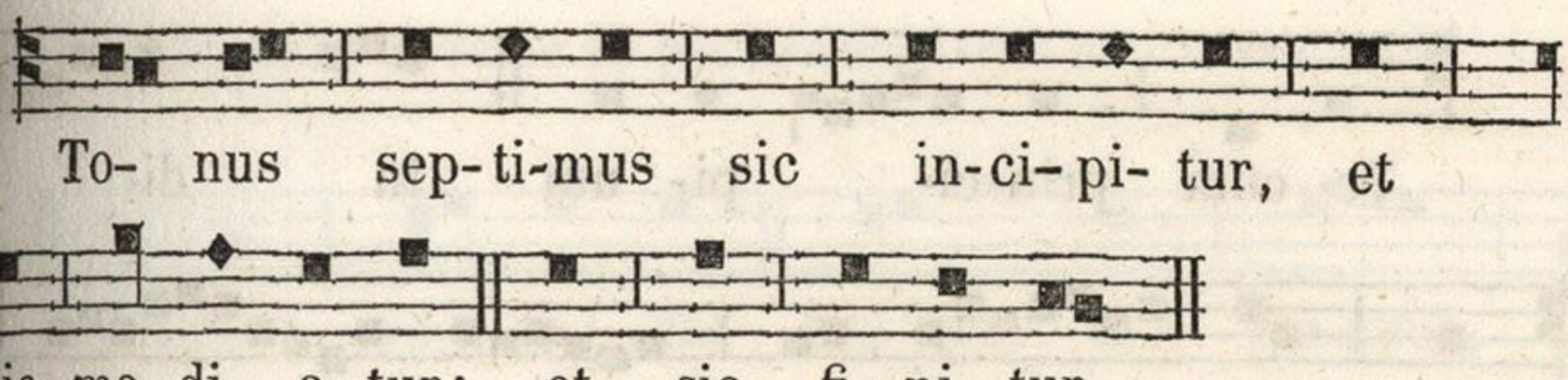


Quin-tus to- nus sic in- ci- pi- tur, et sic me-

di- a- tur ; et sic fi- ni- tur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Septième ton irrégulier.



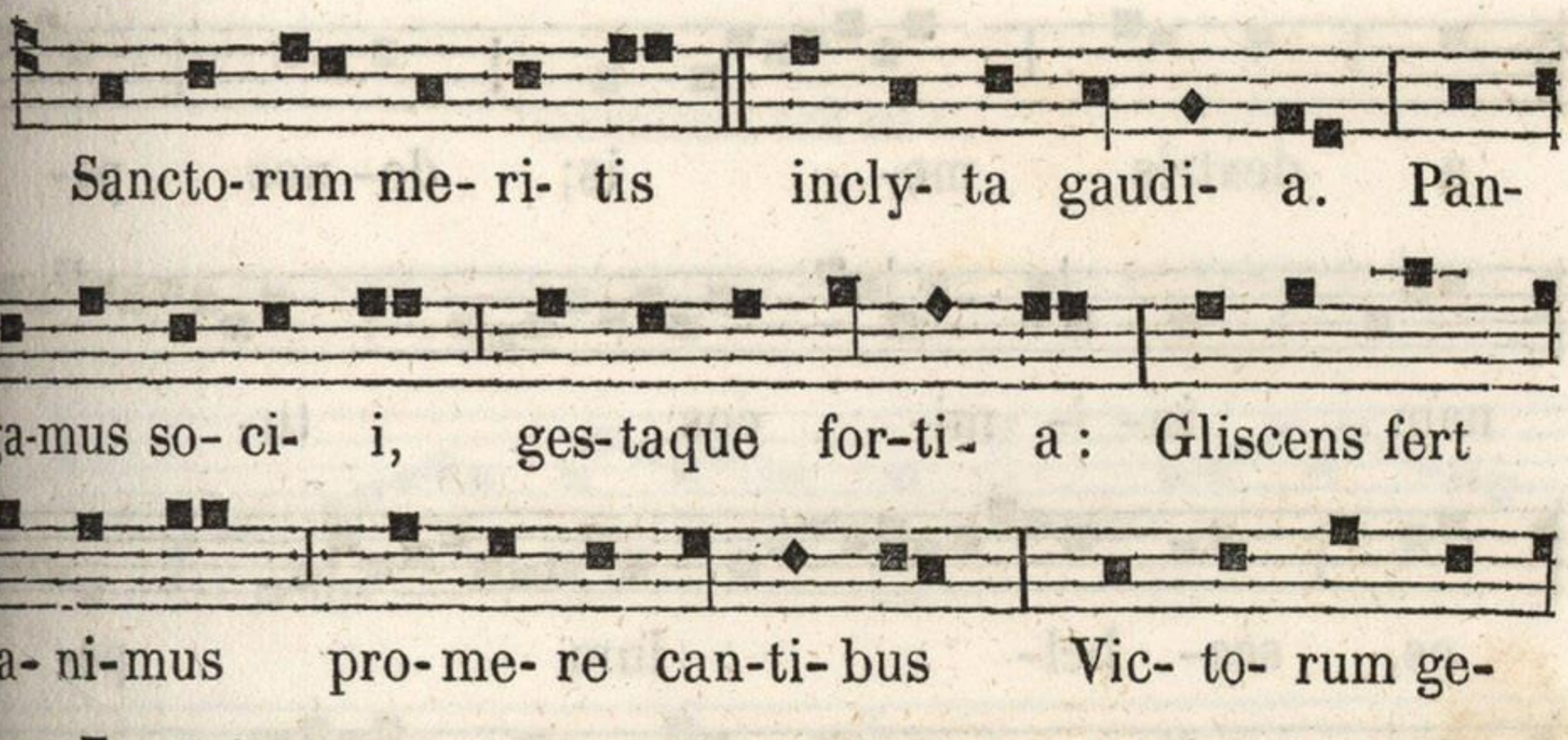
To- nus sep-ti-mus sic in-ci- pi- tur, et sic me- di- a- tur; et sic fi- ni- tur.

On a rangé parmi les tons irréguliers les morceaux de plain-chant qui ont dû être transposés par suite de la réduction des douze modes à huit. Nous croyons que c'est à tort. En effet, lorsque la finale se rapporte régulièrement à la quarte et à la quinte normales de ces tons, ils ne présentent aucune particularité qui puisse les faire classer dans les tons irréguliers. La transposition, qui reproduit dans une autre partie de l'échelle des tons un morceau bien composé, ne saurait être une irrégularité constitutionnelle.

Tout au plus pourrait-on voir quelque irrégularité dans certaines pièces de chant transposées sans un motif qui rendît cette opération indispensable, comme dans ces exemples :

Deuxième ton en A

HYMNE DE PLUSIEURS MARTYRS.



Sancto-rum me- ri- tis incly- ta gaudi- a. Pan- ga-mus so- ci- i, ges-taque for-ti- a: Gliscens fert a- ni-mus pro-me- re can-ti- bus Vic- to- rum ge- nus op-ti-mum.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

GRADUEL DE LA NATIVITÉ, A LA MESSE DE LA NUIT.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quatrième ton en A.

ANTIENNE DE VÊPRES DU PREMIER DIMANCHE DE L'AVENT.

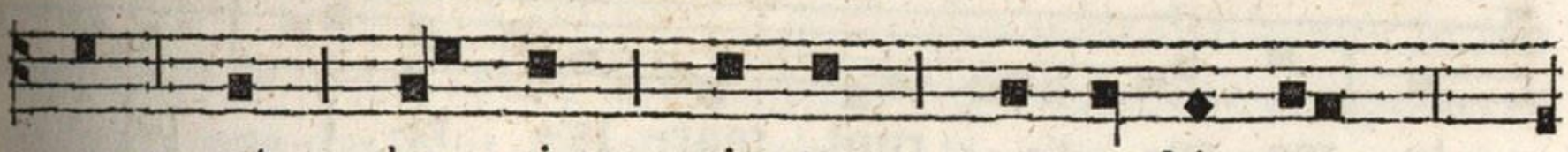
Ec-ce ve- ni- et Pro- phe- ta ma-gnus,

et ip- se re- no- va- bit Je- ru- sa-

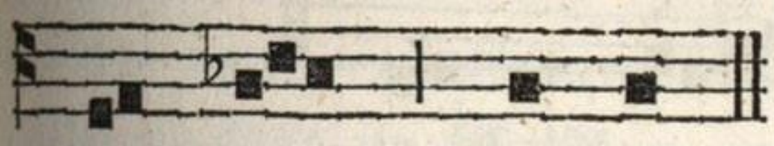
lem, al- le- lu- ia.

ANTIENNE DU PREMIER NOCTURNE DE L'ANNIVERSAIRE DE LA DÉDICACE

E- rit mi- hi Do- mi- nus in De-



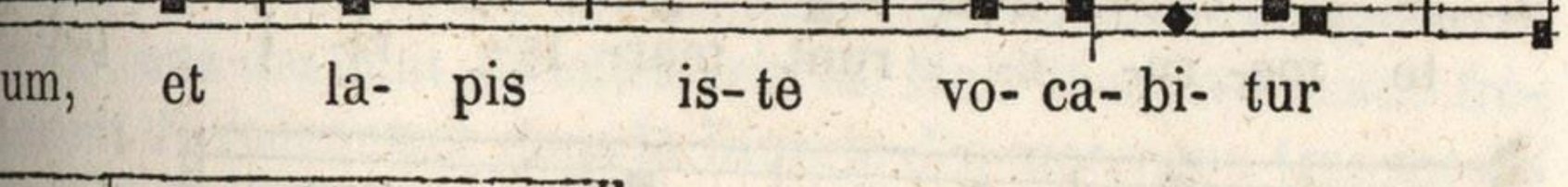
um, et la- pis is-te vo- ca- bi- tur



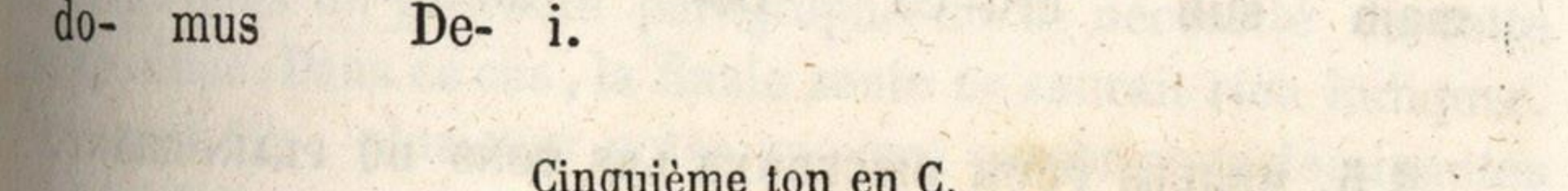
do- mus De- i.

Cinquième ton en C.

ALLELUIA DU COMMUN DE PLUSIEURS MARTYRS HORS LE TEMPS PASCAL.



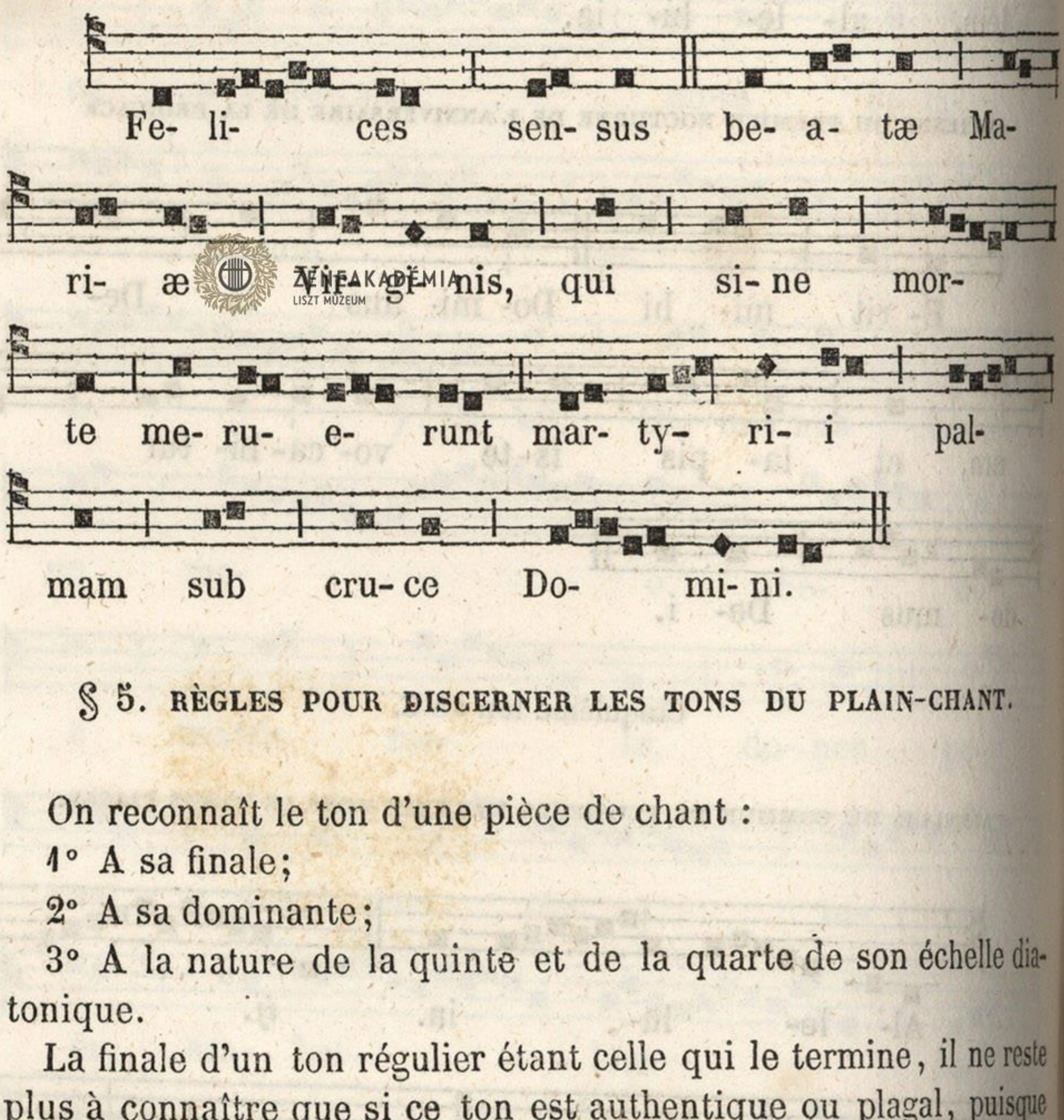
Al- le- lu- ia. *ij.*



℣. Te Mar- ty-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

COMMUNION DE LA FÊTE DE N. D. DES SEPT-DOULEURS.



§ 5. RÈGLES POUR DISCERNER LES TONS DU PLAIN-CHANT.

On reconnaît le ton d'une pièce de chant :

1° A sa finale;

2° A sa dominante;

3° A la nature de la quinte et de la quarte de son échelle diatonique.

La finale d'un ton régulier étant celle qui le termine, il ne reste plus à connaître que si ce ton est authentique ou plagal, puisque les huit modes sont accouplés deux à deux et que chaque paire de tons a la même finale. Pour arriver à ce résultat, il faut se rappeler

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

que les tons plagaux descendent de plusieurs notes au-dessous de leur finale et qu'ils n'ont pas la même dominante que leurs authentiques correspondants.

Ainsi d'une part, *ré* est la finale du premier et du deuxième tons, mais le premier a pour dominante *la*, tandis que le deuxième a pour dominante *fa*. Ce dernier descend ordinairement de plusieurs notes au-dessous du *ré* final.

Mi est la finale des troisième et quatrième tons; mais le troisième a *ut* pour dominante et le quatrième *la*, au-dessous duquel il descend de plus de cinq notes.

Fa est la finale des cinquième et sixième tons; mais l'authentique a pour dominante *ut* et le plagal *la*. Ce dernier descend communément à l'*ut* au-dessous de sa finale.

Enfin, *sol* sert de finale aux septième et huitième tons : *ré* est la dominante du premier; *ut* est celle du second, qui descend souvent au *ré* au-dessous de sa finale.

Toutefois, *la* étant la dominante des premier, quatrième et sixième tons; *ut* étant la dominante des troisième, cinquième et huitième tons, il est nécessaire de réunir la dominante à la finale, pour discerner quel ton cet assemblage constitue.

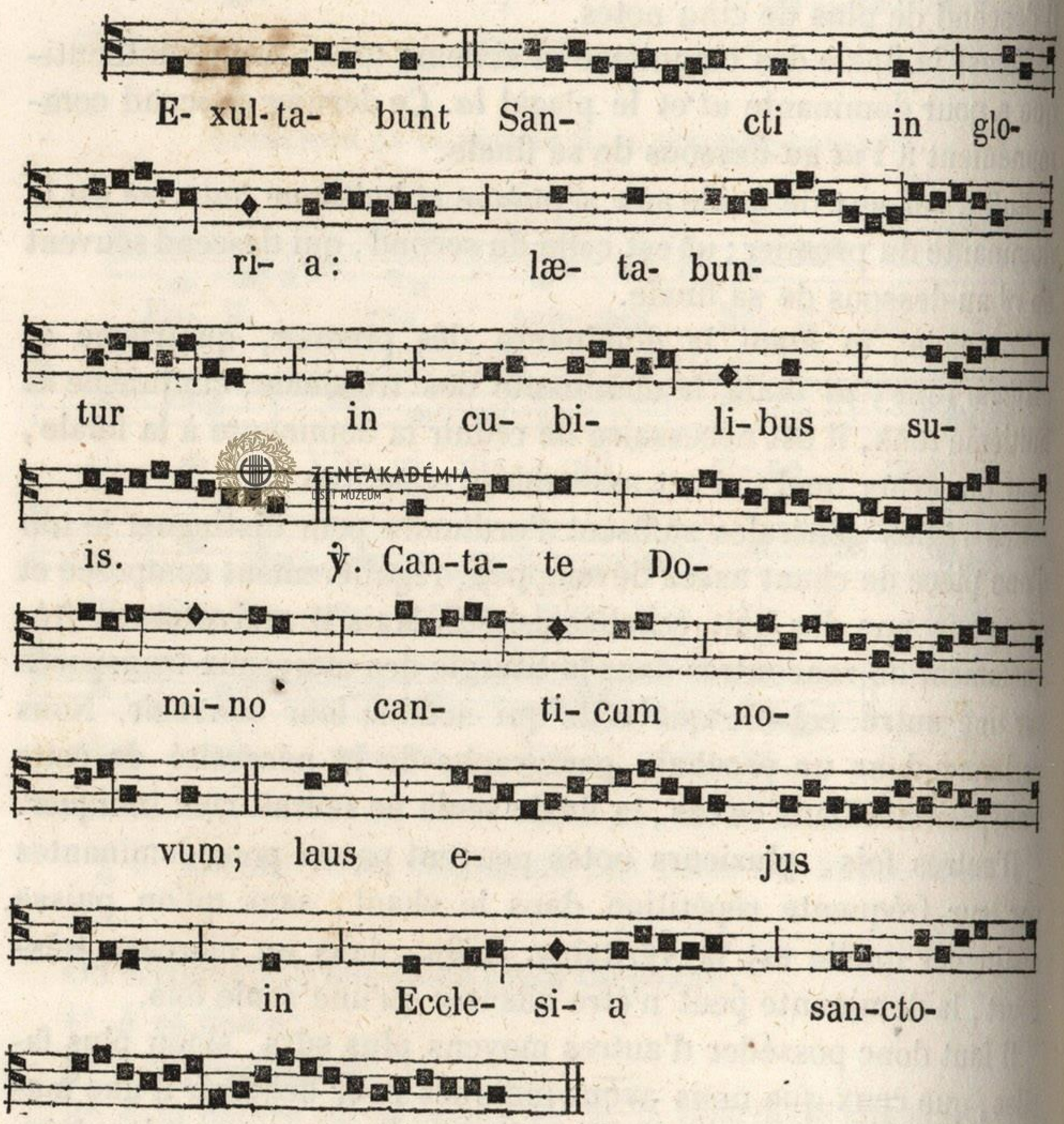
Ces règles générales suffisent d'ordinaire pour distinguer le ton d'une pièce de chant assez développée, régulièrement composée et écrite sur une des huit échelles usitées. Mais il arrive assez fréquemment de rencontrer dans la liturgie des morceaux transposés sur une autre échelle que celle qui semble leur convenir. Nous parlerons dans un prochain paragraphe de la nécessité de cette transposition. Dans ce cas, la finale seule ne saurait rien indiquer.

D'autres fois, plusieurs notes peuvent passer pour dominantes par leur fréquente répétition dans le chant, sans qu'on puisse distinguer quelle est la véritable. Enfin, dans un morceau très-court, la dominante peut n'être chantée qu'une seule fois.

Il faut donc posséder d'autres moyens plus sûrs, sinon plus faciles, que ceux que nous avons indiqués pour acquérir d'une manière infaillible la connaissance du ton d'un morceau de plain-chant. Nous avons fait connaître plus haut (chap. III, § 3), que chaque ton ou mode se composait d'une quinte et d'une quarte, ou d'une quarte et d'une quinte offrant les demi-tons à diverses places. L'étude de ces quartes et de ces quintes peut seule faire découvrir

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

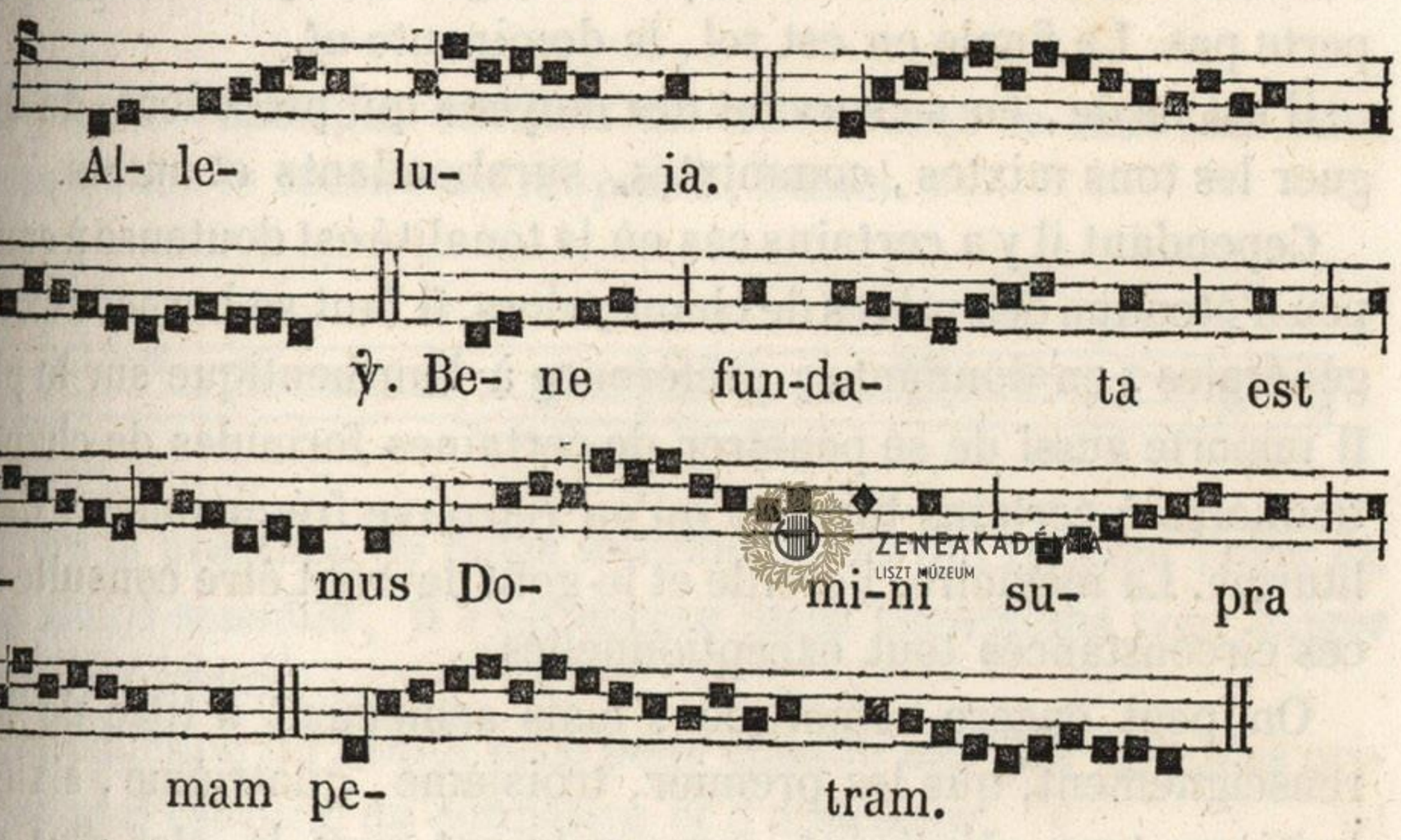
avec certitude auquel des huit tons appartient un morceau de plain-chant. Sans avoir égard à la finale, il est facile de trouver dans la mélodie une quinte ou une quarte, sur laquelle la voix aura à se porter du grave à l'aigu. On établira l'espèce de cette quinte ou de cette quarte d'après la place qu'y occupera le demi-ton. On aura ainsi l'échelle tonale du morceau et, par suite, sa finale régulière et sa dominante. Nous allons employer ce procédé pour établir la tonalité des trois morceaux suivants :



Ce que nous distinguons tout d'abord dans ce morceau, c'est la quinte *la mi* offrant le demi-ton entre le second et le troisième degré. Cette quinte est celle du premier et du second ton. Si nous

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

l'attribuons au premier ton, nous ne tarderons pas à reconnaître notre erreur, en trouvant que la mélodie descend au *fa*, c'est-à-dire deux notes au-dessous de sa quinte. Ce qui ne peut se présenter dans aucun ton authentique, dont la première note de la quinte est en même temps la finale. Ce morceau est donc du deuxième ton plagal; sa finale est *la* et sa dominante *ut*. En outre, il est transposé, puisque le second ton a pour finale *ré* et pour dominante *fa*. On voit que la transposition n'a rien qui puisse embarrasser l'élève, puisqu'elle ne saurait changer en rien la disposition des quintes et des quartes qui lui servent à fixer le ton.



Nous voyons au premier coup d'œil la dominante et la finale irrégulières, *sol* et *ut*. Le morceau a une octave d'étendue divisée en une quinte inférieure *ut sol* et une quarte supérieure *sol ut*. Nous reconnaissons de suite la quarte oxypycne des cinquième et sixième tons, *ut fa*. Quant à la quinte, elle semble ne pas appartenir à ces tons, puisqu'elle a le demi-ton entre le troisième et quatrième degré, tandis qu'ils le présentent entre le quatrième et le cinquième *si ut*. Mais nous rappelant que le chant grégorien a horreur du triton, c'est-à-dire de la progression des trois tons consécutifs *fa sol la si;* qu'en outre le *si* étant la corde variable peut être bémolisée, nous n'hésitons pas à déclarer que cette quinte appartient aux cinquième et sixième tons. De plus, en raison de sa position inférieure à la quarte, nous rangeons ce morceau au nombre des pièces du cinquième ton authentique transposé.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

La brièveté de cette antienne ne s'oppose nullement à ce que nous en puissions déterminer le ton. La quinte *sol ré* particulière aux septième et huitième tons doit être attribuée à ce dernier, à cause des notes descendantes *fa* et *mi* que le septième ton ne comporte pas. La finale en est *sol*, la dominante *ut*.

Il est facile, en se servant des moyens qui précèdent, de distinguer les tons mixtes, commixtes, surabondants et autres.

Cependant il y a certains cas où la tonalité est douteuse à cause du peu d'étendue des pièces de chant; alors, il faut se borner aux règles générales, en donnant la préférence à l'authentique sur le plagal. Il importe aussi de se pénétrer de certaines formules de chant particulières à certains tons, et qu'on retrouve fréquemment dans la liturgie. La mémoire, l'oreille et le goût devront être consultés dans ces circonstances tout exceptionnelles.

On peut encore remarquer, mais seulement à titre de simple renseignement, que les premier, troisième, quatrième, sixième et huitième tons s'écrivent communément avec la clef d'*ut* sur la quatrième ligne; que la clef d'*ut* sur la troisième ligne sert ordinairement aux cinquième et septième tons; le cinquième ton s'écrit aussi, lorsqu'il est transposé, sur la clef d'*ut* quatrième ligne; le second descendant très-bas est noté sur la clef de *fa* troisième ligne. Les tons surabondants et les tons mixtes sont notés avec une clef différente de celle du ton principal, afin d'éviter les lignes additionnelles. Plus un morceau de chant descend vers les notes graves, plus on élève la clef, et *vice versa*.

§ 6. EMPLOI DU BÉMOL DANS LES HUIT TONS DU PLAIN-CHANT.

L'emploi du bémol est accidentel dans le chant grégorien. S'il entrait dans la constitution d'un ton, il détruirait le système des échelles diatoniques, à moins qu'il ne soit le produit de la trans-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

position. Il a pour unique objet d'empêcher la quarte augmentée, appelée triton à cause des trois tons qui la composent, et la quinte diminuée, son renversement. Aussi dans les passages du chant qui offrent ces intervalles clairement exprimés, dans ceux même qui rappellent à l'oreille l'effet de ces intervalles, quoique les notes qui les forment soient comme noyées au milieu d'autres notes, le bémol doit être employé. Voici quelques formules qui éclairciront ce que nous venons de dire :

Le premier exemple contient un triton dont le mauvais effet disparaît dans le second au moyen du bémol.

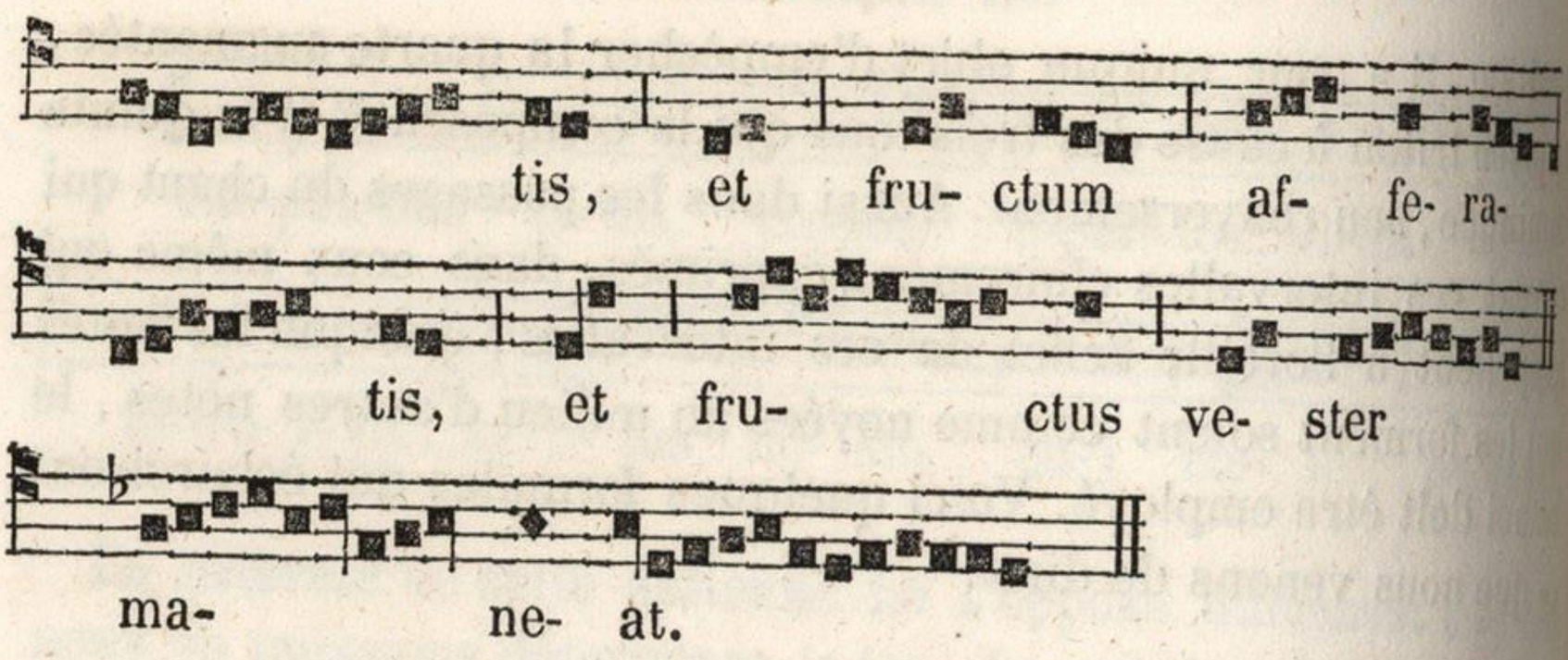
Malgré la présence de notes intermédiaires qui rendent l'effet du triton moins sensible, il l'est encore assez néanmoins pour exiger l'emploi du bémol.

L'introduction du bémol crée pour chaque ton des formules originales qu'il est utile de connaître et d'apprécier.

Premier ton.

ALLELUIA POUR LA FÊTE DES SAINTS MARTYRS MARCELLIN, PIERRE ET ÉRASME.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Remarquez la modulation produite par le *si* naturel sur le mot *fructus*, et celle que le *si* bémol effectue sur les mots *elegi* et *maneat*.

Deuxième ton.

RÉPONS DE LA PROCESSION LE JOUR DE LA FÊTE DE LA CONVERSION DE SAINT PAUL.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lorsque le deuxième ton s'élève à la sixte de sa finale, cette finale est toujours mineure, à cause de la quarte augmentée que le *si* naturel donnerait.

Troisième ton.

INTROÏT DE LA QUATRIÈME FÉRIE APRÈS LE QUATRIÈME DIMANCHE DE CARÊME.

Le bémol est rare dans les morceaux du troisième ton, à cause de la quinte *mi si* qui le constitue. La tendance du *fa* vers le *mi*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rend la progression de la quarte moins fréquente et, en conséquence, la nécessité du bémol ne se présente que dans un petit nombre de phrases.

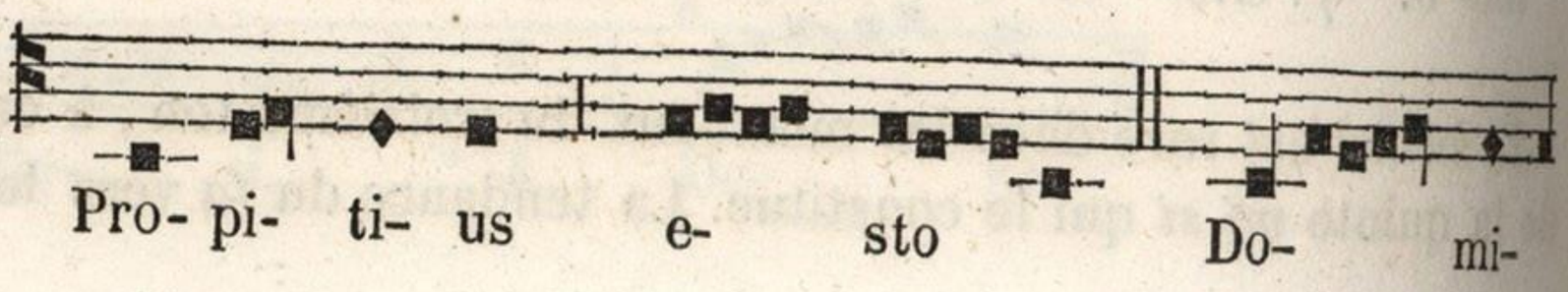
Quatrième ton.

OFFERTOIRE DE LA FÊTE DU SAINT SACREMENT.

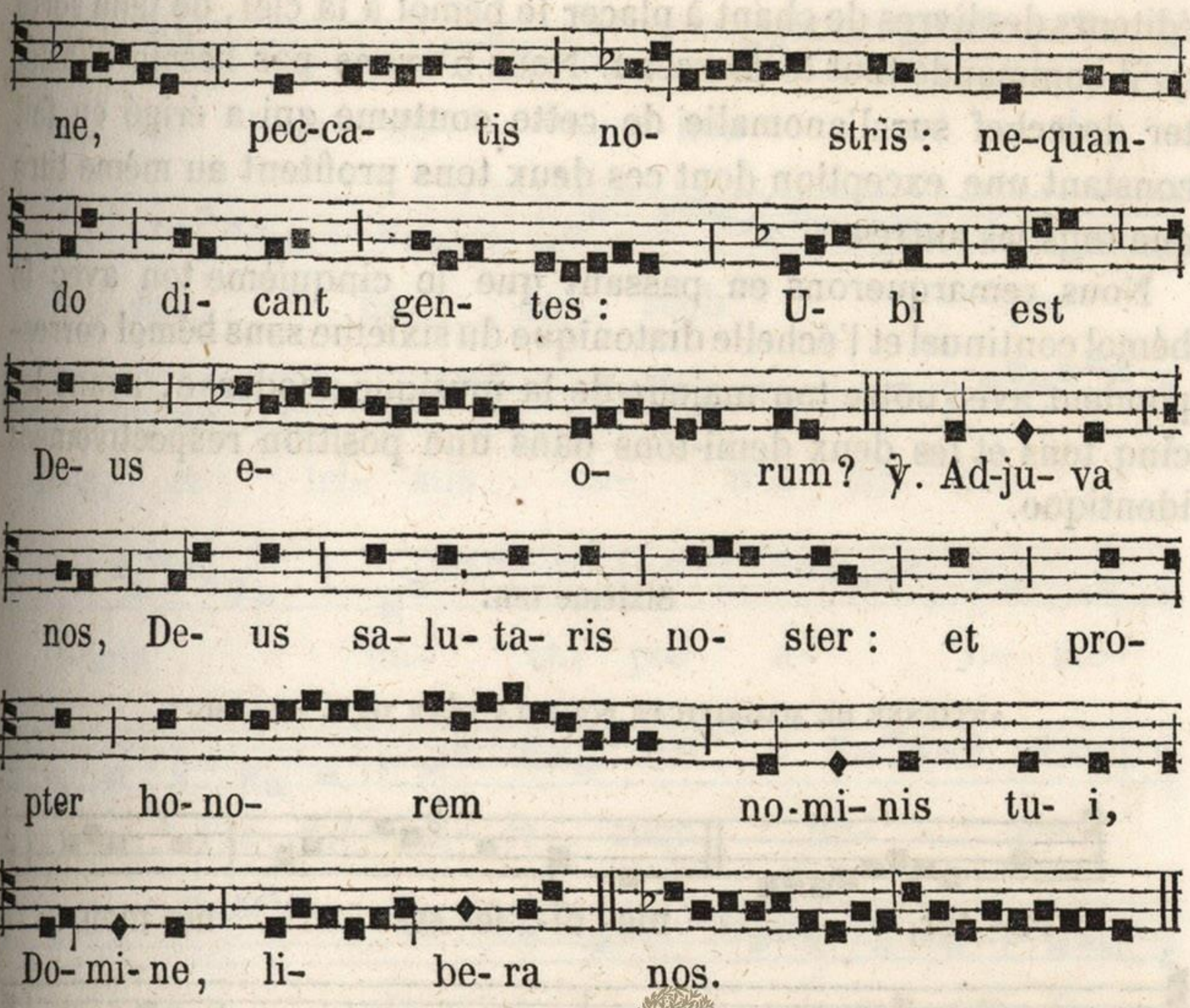
Ce morceau est chargé de quartes de l'espèce oxypycne, et rappelle à plusieurs reprises les modulations du huitième ton.

Cinquième ton.

GRADUEL DU QUATRIÈME DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

De tous les tons, les cinquième et sixième sont ceux qui s'accommodent le plus du bémol, parce que toutes les fois que leur quinte décline jusqu'à la finale, le triton est à éviter.

Exemple :

Cinquième ton.

Sixième ton.

Cette aptitude des cinquième et sixième tons à recevoir le bémol provenant de la nature de leur échelle diatonique, a déterminé les

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

éditeurs des livres de chant à placer le bémol à la clef, de telle sorte qu'il commande tout le morceau. Nous n'avons pas besoin d'insister derechef sur l'anomalie de cette coutume qui a érigé en fait constant une exception dont ces deux tons profitent au même titre que tous les autres.

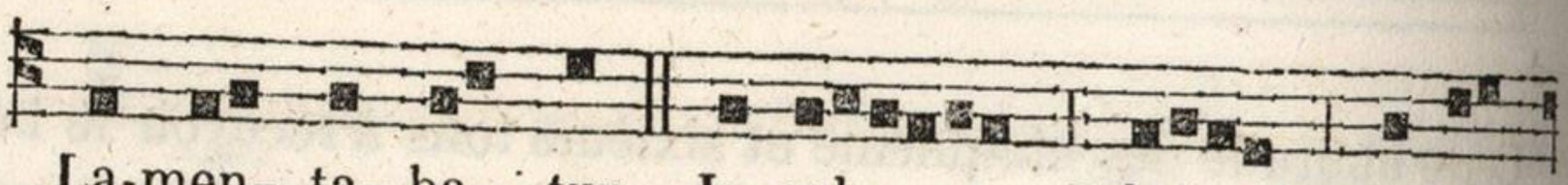
Nous remarquerons en passant que le cinquième ton avec le bémol continuel et l'échelle diatonique du sixième sans bémol correspondent avec notre ton majeur de la musique moderne, ayant les cinq tons et les deux demi-tons dans une position respectivement identique.

Sixième ton.

ANTIENNE DE MAGNIFICAT POUR LA FÊTE DE L'ASCENSION.

Septième ton.

RÉPONS DE LA PROCESSION DU TROISIÈME DIMANCHE DE CARÊME.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bus fi- li-is su- is: heu me! do-
lens sum de Jo- seph per
di-to, et tri- stis ni- mis de Ben-
ja-min du- cto pro a- li- mo-
ni- is. * Pre- cor cœ- le- stem Re- gem,
ut me do- len- tem ni- mi- um fa-
ci- at e- os cer- ne- re. ℣. Pro-ster-
nens se Ja- cob ve-hemen- ter cum la-
cry-mis pro- nus in ter- ram, et a-
do- rans, a- it. * Pre- cor.

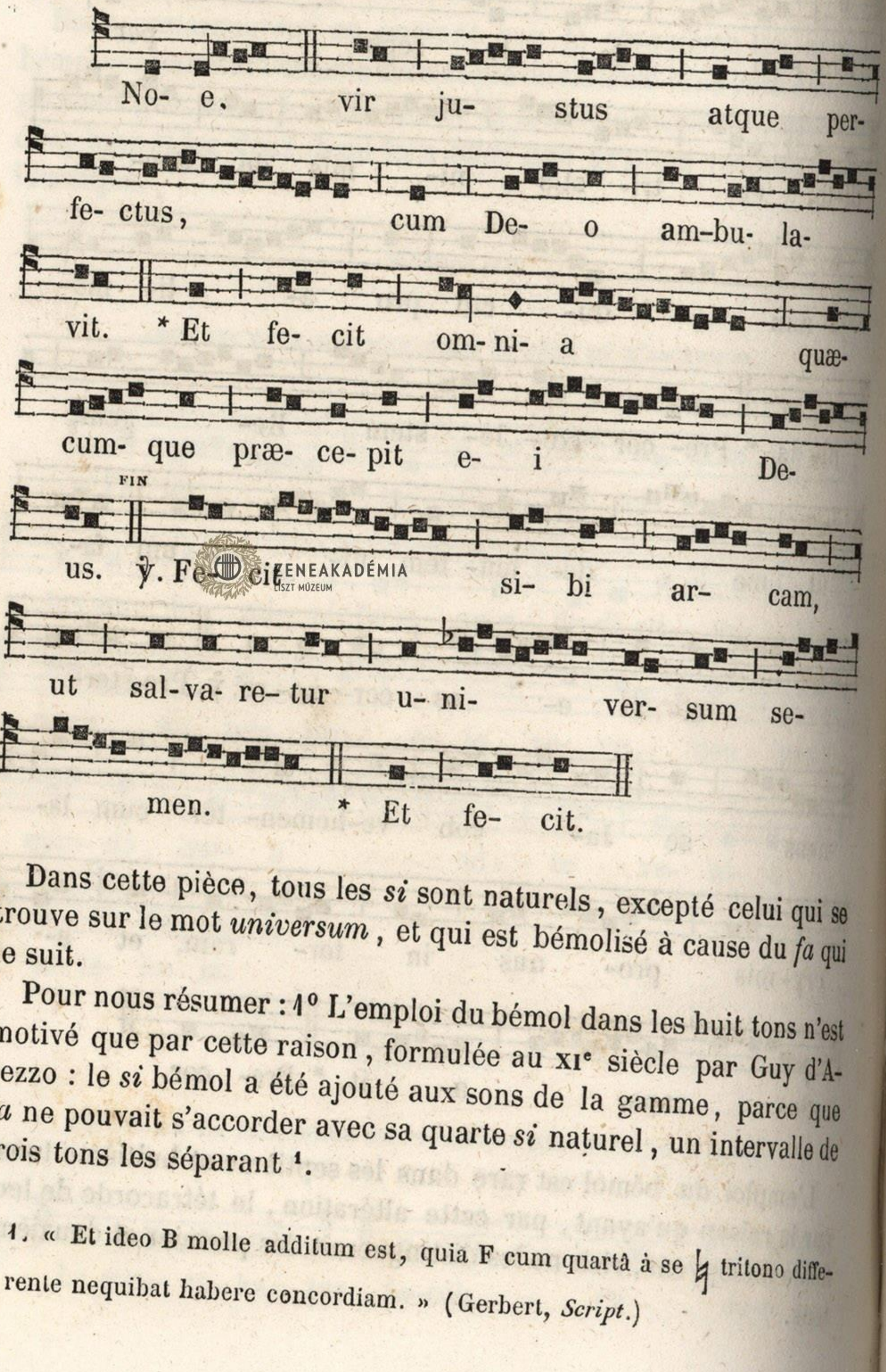
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM FIN

L'emploi du bémol est rare dans les septième et huitième tons, par la raison qu'ayant, par cette altération, le tétracorde de leur finale mésopycne, rien ne les distinguerait des premier et deuxième tons.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Huitième ton.

RÉPONS DE LA PROCESSION POUR LE DIMANCHE DE LA SEXAGÉSIME.



Dans cette pièce, tous les *si* sont naturels, excepté celui qui se trouve sur le mot *universum*, et qui est bémolisé à cause du *fa* qui le suit.

Pour nous résumer : 1° L'emploi du bémol dans les huit tons n'est motivé que par cette raison, formulée au XI^e^ siècle par Guy d'Arezzo : le *si* bémol a été ajouté aux sons de la gamme, parce que *fa* ne pouvait s'accorder avec sa quarte *si* naturel, un intervalle de trois tons les séparant [1].

1. « Et ideo B molle additum est, quia F cum quartâ à se ♮ tritono differente nequibat habere concordiam. » (Gerbert, *Script.*)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2° Cet emploi est devenu trop fréquent par suite de la tendance toujours croissante que l'on a eue à adoucir les phrases tant soit peu énergiques du plain-chant. Aussi, maintenant que le mal est en grande partie irréparable, l'élève doit veiller à n'exécuter que les bémols marqués dans les livres, sans les appliquer aux *si* des phrases suivantes, qui redeviennent naturels aussitôt. Rien n'est plus facile à contracter et plus difficile à perdre qu'une mauvaise habitude de ce genre.

La suppression des anciens modes et leur réduction à huit a multiplié considérablement le nombre des bémols dans les premier, deuxième, cinquième et sixième tons, par suite de la nécessité où l'on s'est trouvé de rendre les échelles de *ré*, de *la*, de *fa* et d'*ut* semblables à celles de *la*, de *mi*, d'*ut* et de *fa*.

§ 7. TRANSPOSITION DES TONS.

La transposition consiste à transporter un morceau de chant dans une échelle de sons plus grave ou plus aiguë que celle où il a été écrit.

Il faut que la transposition soit fidèle, c'est-à-dire que la disposition des tons et des demi-tons soit la même dans l'échelle nouvelle que dans la première.

La transposition d'un ton se rapporte à deux circonstances dont la dernière se présente assez fréquemment dans la liturgie :

1° Certaines mélodies sont ou trop graves pour les voix aiguës ou écrites trop haut pour les voix graves.

2° Il arrive que, pour éviter le triton, il convient de baisser ou de hausser une note, et, dans ce cas, le *mi* peut se trouver bémol, le *fa* peut être dièse. Or, rien n'est plus contraire à l'esprit du plain-chant, à ses habitudes de notation; rien ne donnerait un plus facile accès aux abus et aux altérations.

On évite ces signes inusités en transportant la mélodie dans telle partie de l'échelle des tons qui offre les demi-tons naturels là où ils sont nécessaires à la mélodie. Nous avons vu que la note *si* est variable par sa nature.

Le changement d'échelle entraîne nécessairement celui de la finale et de la dominante.

Chacun des huit tons peut être transposé à la quarte au-dessus,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

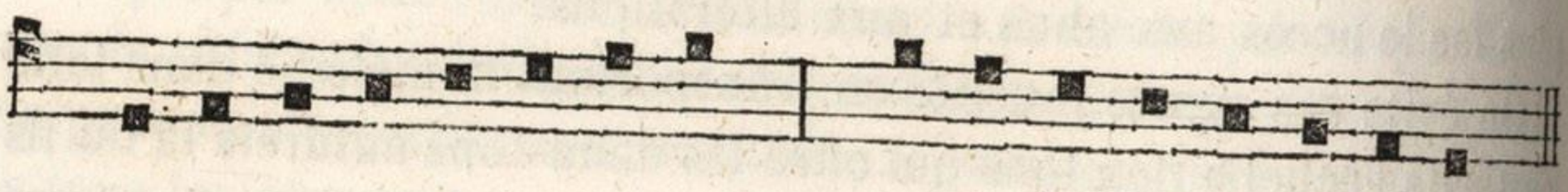
et, au moyen du bémol, les tons et les demi-tons occupent les mêmes places que dans le ton primitif.

Le premier ton est souvent transposé dans l'échelle de *la*; mais cette transposition n'est exacte qu'autant que le morceau, dans son état primitif, offre le bémol perpétuel. Car le *si* naturel aurait amené, dans le ton transposé, le *fa* dièse, ce que le chant grégorien ne tolère pas, à cause de la non-conformité de l'ancienne quarte *la ré* avec la nouvelle *mi la*.

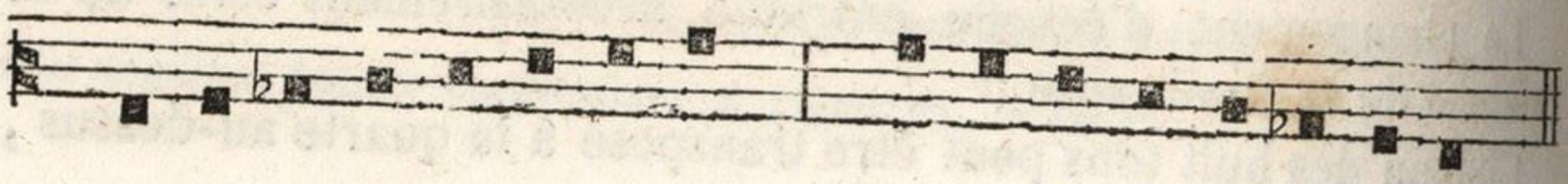
Cette transposition à la quarte, qui a pour résultat de conformer l'étendue des mélodies à celle des voix, est devenue inusitée, parce qu'il n'existe plus de rapport entre le plain-chant et le diapason ou la note fixe établie conventionnellement comme point de départ et de comparaison de l'échelle des sons. Les instruments accompagnateurs dont on se sert dans les églises opèrent seuls la transposition, et les chanteurs suivent le ton que ces instruments donnent, tout en lisant sur le livre dans un autre ton. Le système des tons du plain-chant embrasse toutes les espèces de voix, depuis les basses descendant au *sol* jusqu'aux ténors montant au *sol* aigu, c'est-à-dire deux octaves au-dessus. L'usage de faire exécuter le chant par des voix de même espèce a rendu la transposition continuelle, machinale et routinière. On chante un septième ton sur le diapason du premier, un authentique sur les mêmes degrés que le plagal, et si, malgré une exécution aussi imparfaite, l'oreille perçoit encore quelques impressions favorables à ce grand art du plain-chant, il faut les attribuer à cette admirable variété systématique des tons, qui lutte encore contre la monotonie de l'interprétation.

EXEMPLES :

Premier ton.



Premier ton transposé.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Deuxième ton.

Deuxième ton transposé.

Troisième ton.

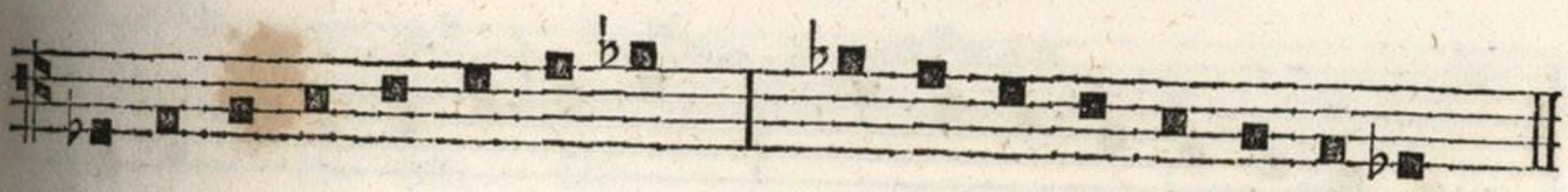
Troisième ton transposé.

Quatrième ton.

Quatrième ton transposé.

Cinquième ton.

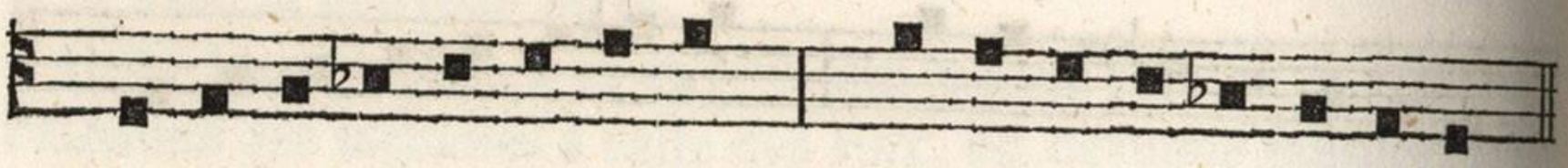
Cinquième ton transposé.



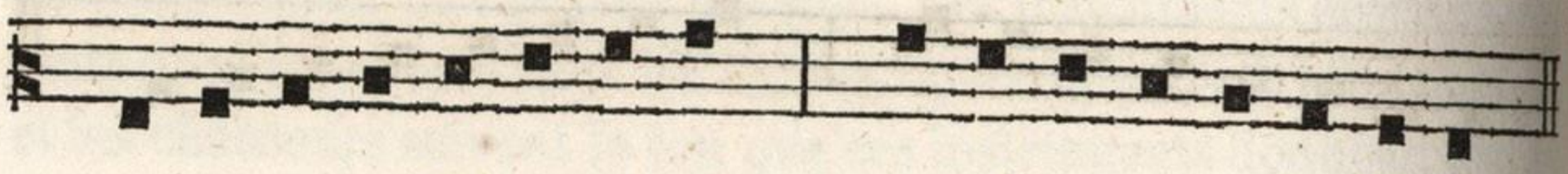
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sixième ton.

Sixième ton transposé.

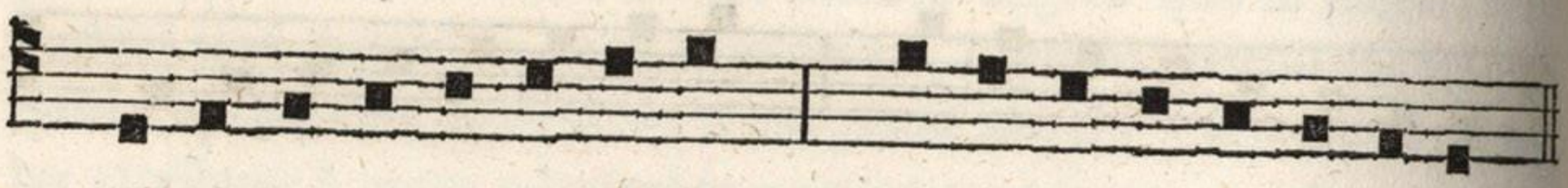


Septième ton.

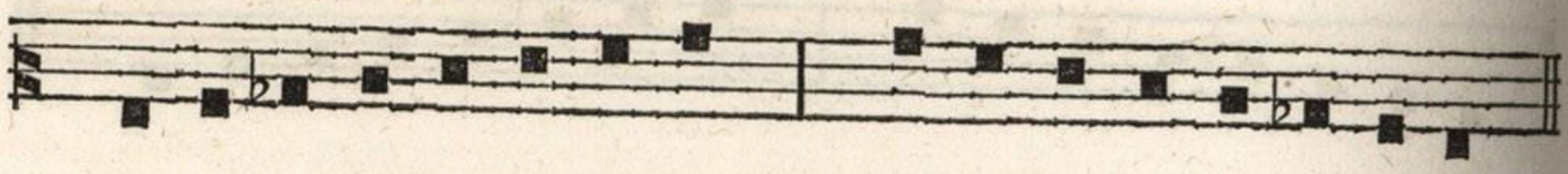


Septième ton transposé.

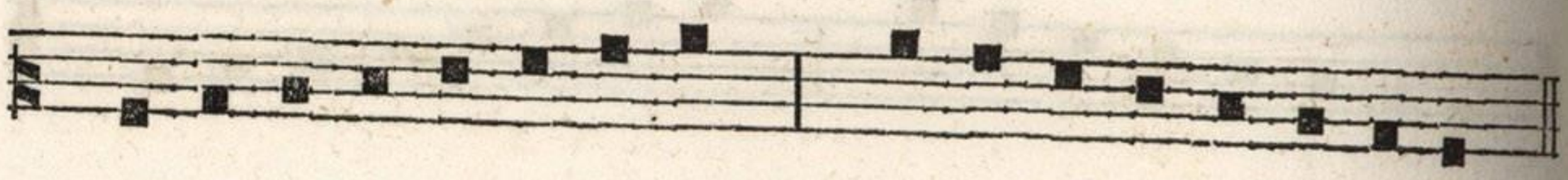
Huitième ton.



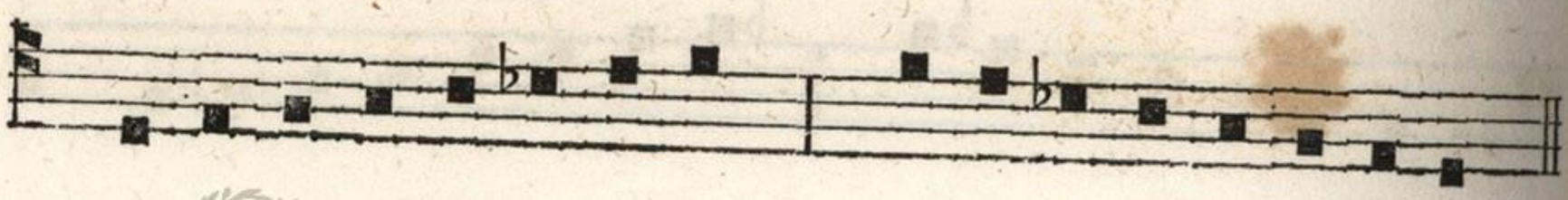
Huitième ton transposé.



Premier ton transposé dans l'échelle de *la*.



Premier ton avant la transposition précédente.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quant à la transposition qui a pour but d'éviter le triton, comme aussi les accidents tels que bémols et dièses, elle est d'une nécessité absolue.

On rétablit quelquefois, par ce moyen, certains modes anciens dont nous avons parlé, et qui ont disparu par suite de la réduction du système à huit tons.

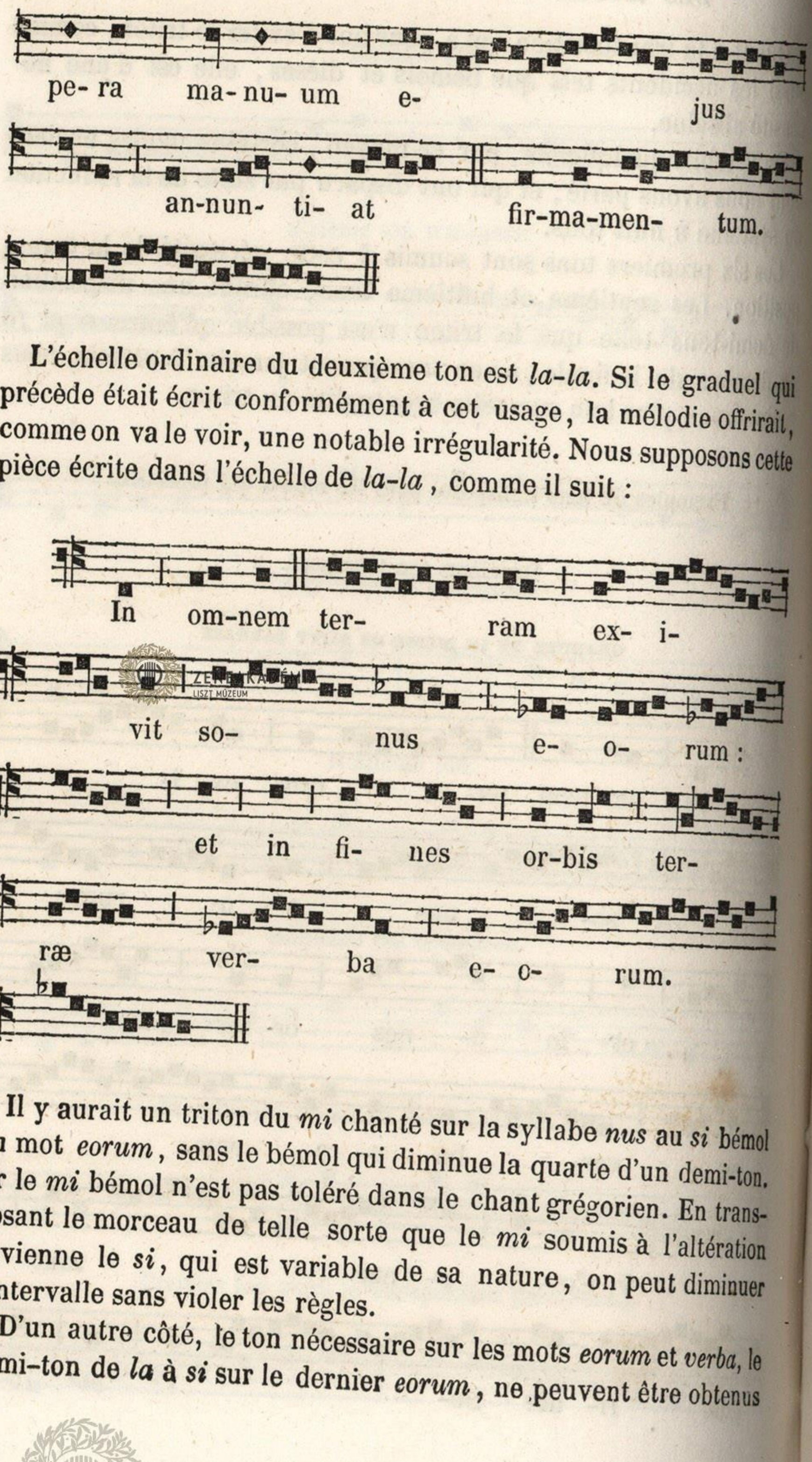
Les six premiers tons sont soumis à cette nécessité de la transposition. Les septième et huitième tons, offrant une disposition de demi-tons telle que le triton n'est possible qu'entre *si* et *fa* au-dessous de la finale, ne se transposent jamais. Toutefois, nous reviendrons plus loin sur cette éventualité du triton.

Exemples de tons transposés pour les motifs qui précèdent :

Deuxième ton transposé.

GRADUEL DE LA MESSE DE SAINT BARNABE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



L'échelle ordinaire du deuxième ton est *la-la*. Si le graduel qui précède était écrit conformément à cet usage, la mélodie offrirait, comme on va le voir, une notable irrégularité. Nous supposons cette pièce écrite dans l'échelle de *la-la*, comme il suit :

Il y aurait un triton du *mi* chanté sur la syllabe *nus* au *si* bémol du mot *eorum*, sans le bémol qui diminue la quarte d'un demi-ton. Or le *mi* bémol n'est pas toléré dans le chant grégorien. En transposant le morceau de telle sorte que le *mi* soumis à l'altération devienne le *si*, qui est variable de sa nature, on peut diminuer l'intervalle sans violer les règles.

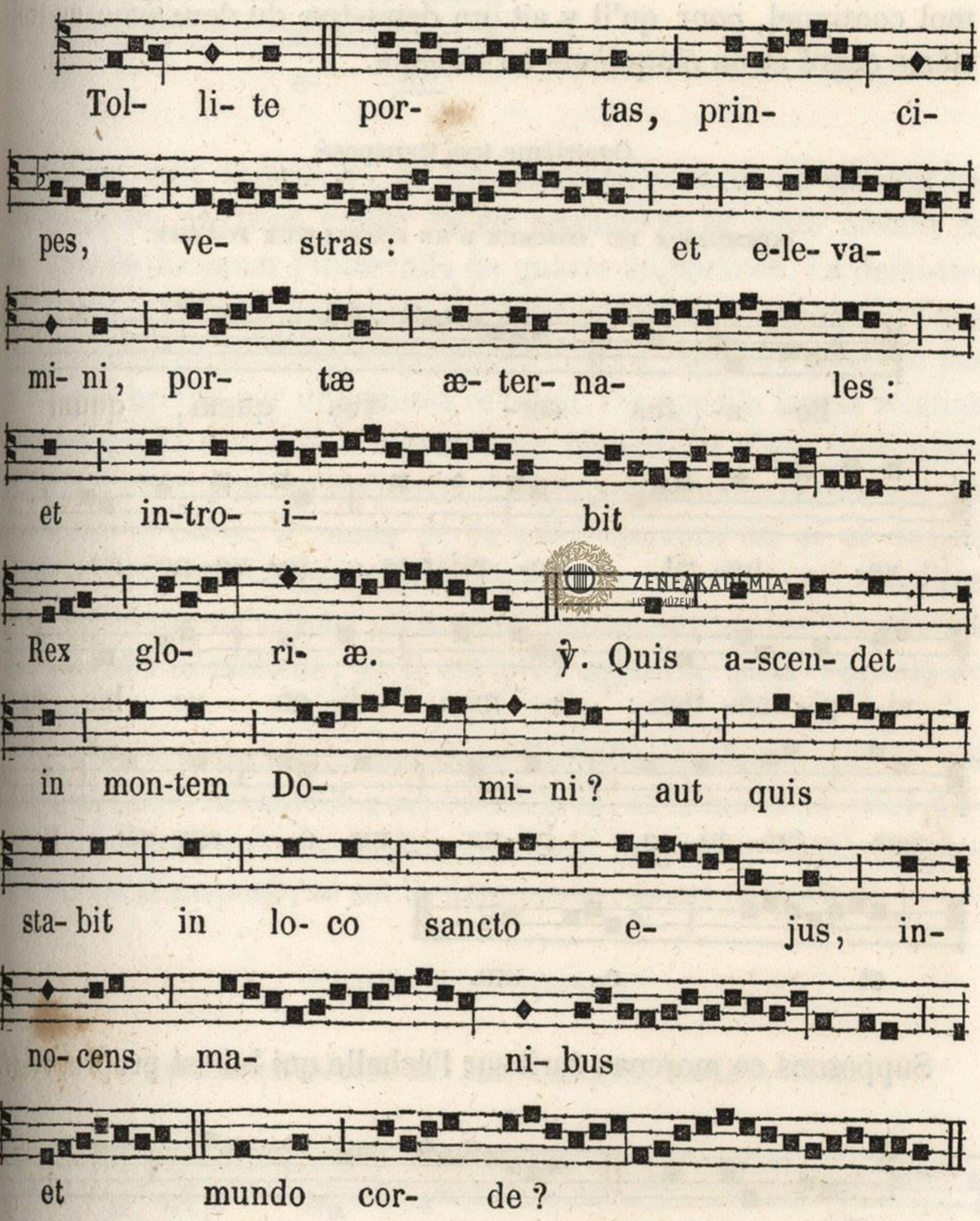
D'un autre côté, le ton nécessaire sur les mots *eorum* et *verba*, le demi-ton de *la* à *si* sur le dernier *eorum*, ne peuvent être obtenus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

qu'en se servant du bémol accidentel dans ce deuxième ton non transposé.

Deuxième ton transposé.

GRADUEL DE LA QUATRIÈME FÉRIE DES QUATRE-TEMPS DE L'AVENT.



Voyez les mots *principes*, *vestras*, *Domini*, *quis*.

Nous citerons encore, comme exemples : le graduel de la messe *pro defunctis* : *Requiem æternam;* celui de la vigile de la Nativité de

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Notre-Seigneur : *Hodie scietis;* celui de la messe votive pour le temps de la peste : *Misit Dominus;* celui de la vigile d'un apôtre : *Justus ut palma;* celui de la messe de saint Thomas : *Nimis honorati sunt;* enfin celui de la messe du mariage : *Uxor tua sicut vitis.*

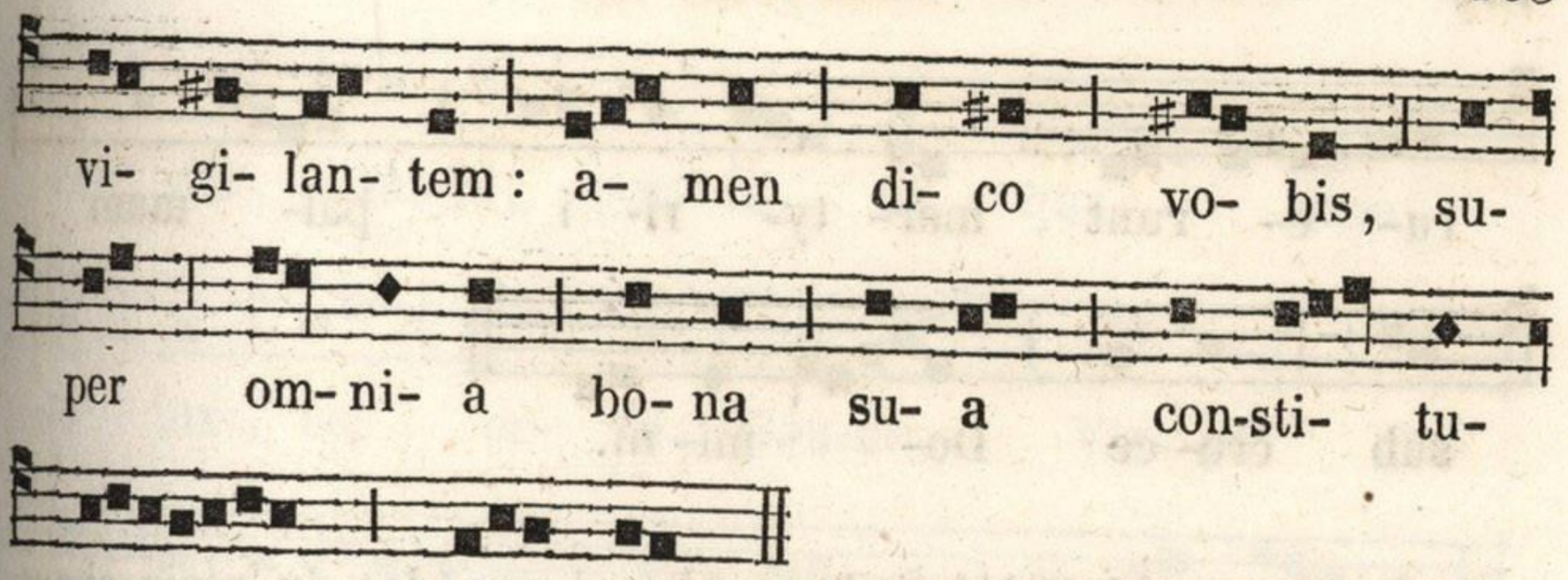
Avec cette transposition, *la* est la finale ; *ut* est la dominante. Le deuxième ton se transpose encore sur l'échelle de *sol* avec le *si* bémol continuel, pour qu'il y ait un demi-ton du deuxième au troisième degré et du cinquième au sixième.

Quatrième ton transposé

COMMUNION DU COMMUN D'UN CONFESSEUR PONTIFE.

Supposons ce morceau écrit sur l'échelle qui lui est propre, *si-si.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

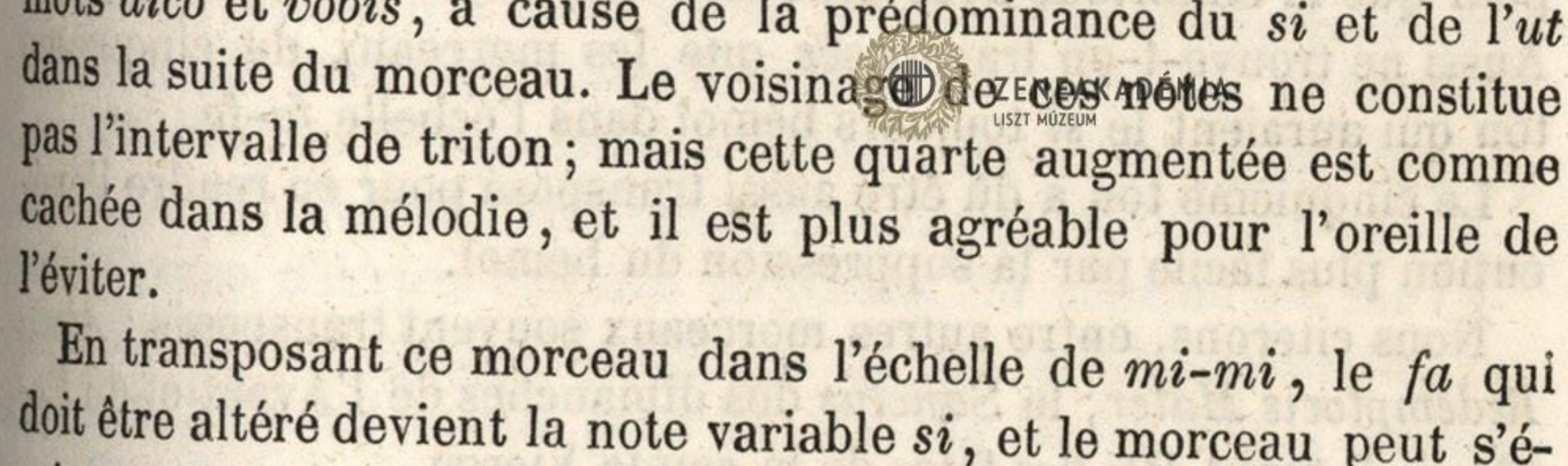


Dans le mot *invenerit*, la rencontre de *si* avec *fa* produit un triton qu'on ne peut éviter qu'en employant le dièse devant le *fa*, afin de diminuer l'intervalle de quarte augmentée. Le demi-ton qu'on remarque entre le *sol* et le *fa* sur le mot *vigilantem* n'est pas rigoureusement nécessaire; cependant on l'a employé pour ne pas troubler l'oreille par une fausse relation. On appelle fausse relation en musique la succession médiate ou immédiate d'une note naturelle et de la même note altérée. Les *fa* sont encore dièses sur les mots *dico* et *vobis*, à cause de la prédominance du *si* et de l'*ut* dans la suite du morceau. Le voisinage de ces notes ne constitue pas l'intervalle de triton; mais cette quarte augmentée est comme cachée dans la mélodie, et il est plus agréable pour l'oreille de l'éviter.

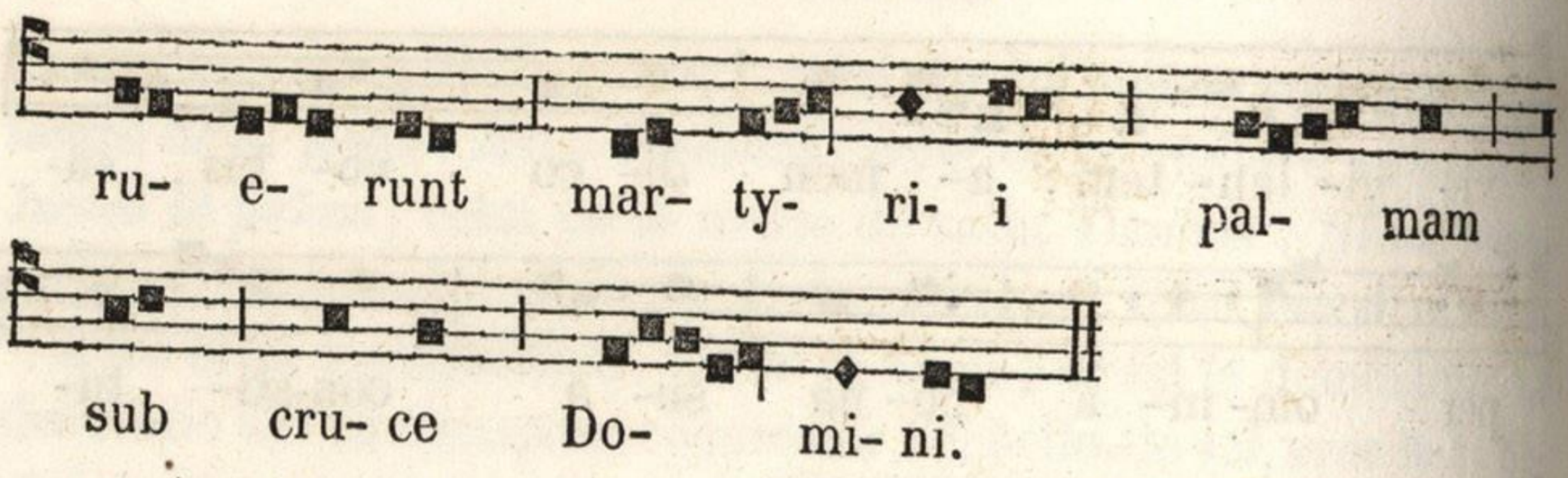
En transposant ce morceau dans l'échelle de *mi-mi*, le *fa* qui doit être altéré devient la note variable *si*, et le morceau peut s'écrire conformément aux règles du chant grégorien. Dans le quatrième ton transposé, *ré* est la dominante, *la* est la finale.

Cinquième ton transposé.

COMMUNION DE LA FÊTE DES SEPT-DOULEURS DE LA B. V. M.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



Lorsqu'on a réduit à huit le nombre des modes du plain-chant, on a attribué communément au cinquième ton les morceaux qui appartenaient au onzième. Cependant plusieurs sont restés écrits sur l'ancienne échelle *ut-ut*. Ce onzième mode était appelé hyperionien ou hyperiastien.

La cinquième échelle ne reproduisait pas la onzième supprimée, puisque cette dernière a le demi-ton, à partir de la finale, du troisième au quatrième degré *mi-fa*, tandis que l'autre a le demi-ton naturel du quatrième au cinquième, et n'admet le bémol qu'accidentellement. Il faudrait que le *fa* fût dièse dans l'échelle *ut-ut*, pour que la similitude avec celle du cinquième ton fût complète. Aussi ne trouve-t-on transposés que les morceaux du cinquième ton qui auraient le *si* toujours bémol dans l'échelle *fa-fa*.

Le cinquième ton a dû être aussi transposé pour en rendre l'exécution plus facile par la suppression du bémol.

Nous citerons, entre autres morceaux souvent transposés : *Alma Redemptoris Mater;* le *Sanctus* des dimanches de l'Avent et du Carême; l'*Agnus Dei* des fêtes de la sainte Vierge.

Avec cette transposition, *sol* est la dominante, *ut* est la finale.

Sixième ton transposé.

ANTIENNE EN L'HONNEUR DE LA SAINTE-VIERGE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Les observations que nous avons faites sur la transposition du cinquième ton sont applicables à celle du sixième. On a attribué à ce sixième ton le douzième supprimé, que l'on appelait hypoïonien ou hypoïastien. Indépendamment des motifs qui ont ramené l'usage d'écrire certains morceaux du sixième ton sur l'échelle *sol-sol* une quarte au-dessous de son échelle naturelle, la transposition a eu encore pour but d'éviter le *mi* bémol comme dans l'exemple précédent. Dans l'échelle *ut-ut*, les mots *qua* et *super* offraient le *mi* bémol. Cette note devenant *si* par la transposition a pu être baissée sans inconvénient.

Un trop grand nombre de livres offre la notation suivante de la même antienne; on y remarquera le *mi* bémol, et ensuite l'absence de brèves. Ces différences sont sans doute regrettables; mais il ne faut pas trop s'en effrayer, surtout lorsque la substance de la mélodie est conservée. Autant l'unité de la formule de la prière est reconnue utile et même nécessaire, autant celle de l'exécution du chant est chimérique, si on la veut absolument conforme. Car cette unité d'expression exigerait chez tous les peuples de la chrétienté une conformité de caractère, d'habitudes, de mœurs et de facultés qui n'a jamais existé et qui ne sera probablement jamais.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sixième ton non transposé.

Nous avons dit que le septième et le huitième tons ne se transposent jamais, par cette raison que le triton n'y est possible qu'entre le *si* et le *fa* au-dessous de la finale. Mais ce triton se rencontre quelquefois, notamment dans la Prose du Saint-Sacrement. Nous ne suivrons pas l'exemple de ces théoriciens qui aiment mieux mutiler la mélodie que consentir à voir enfreindre une règle. Nous laissons le chant tel qu'il est; nous constatons seulement que les masses vocales adoucissent naturellement l'effet du triton en ne descendant pas d'un ton entier au-dessous de la finale SOL, mais bien de trois quarts de ton, comme attirées par le voisinage de cette finale. Il est regrettable que les sons fixes des instruments accompagnateurs ne laissent que le choix entre le ton, *fa*, et le demi-ton, *fa* dièse; mais qu'y faire? Puisque d'une manière ou d'une autre il y a infraction aux règles, il vaut encore mieux éviter le triton.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE IV.

DE LA PSALMODIE.

§ 1. DE LA PSALMODIE ET DE SES DIVISIONS. — RÈGLES GÉNÉRALES.

On entend par *psalmodie* le chant des psaumes de David et des cantiques tirés de l'ancien et du nouveau Testament.

Chez le peuple hébreu, le langage de la prière fut toujours sublime et magnifique, depuis la prière de Jacob (*Genèse*, XXXII, 9) jusqu'au cantique de Zacharie (*Luc*, I, 68). Il se transforma en plainte mélancolique lorsque les Hébreux, assis au bord du fleuve de Babylone, pleuraient, les yeux tournés vers Sion (*Ps.* 136); en accents de douleur résignée dans le Livre de Job; de victoire et de triomphe dans le cantique de Moïse. Il est de toute évidence que la musique accompagnait ces textes lyriques dont la Bible est remplie. Les Israélites, pour la plupart, savaient chanter et jouer des instruments (II *Rois*, XIX, 35; *Ecclés.*, XXXII, 7-8). Les vérités de la religion entraient dans l'esprit des enfants par le moyen de la mélodie, inséparablement unie au texte.

Comme la musique des Grecs, celle des Hébreux produisait des effets merveilleux que la nôtre est loin d'atteindre, il faut le reconnaître. Elle apaisait le noir chagrin de Saül et calmait sa frénésie (I *Rois*, XVI, 23). Elle secondait l'action des prophètes (I *Rois*, 10), comme l'attestent ceux qui descendaient de la colline de Dieu, précédés de personnes portant des lyres, des tambours, des flûtes et des harpes. Élysée lui-même demandait un joueur d'instruments pour prophétiser (IV *Rois*, III, 15). Ces exemples sont fréquents. L'enseignement de la musique entrait dans la constitution même de l'État chez les Hébreux. Quatre mille chantres chantaient les louanges du Seigneur sur les instruments que David avait fait faire pour cet usage (*Paral.*, XXIII, 5). Des familles entières se consacraient à ces fonctions et devinrent des corporations de musiciens.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Deux cent quatre-vingt-huit maîtres habiles étaient chargés de l'enseignement des autres et n'étaient eux-mêmes que les disciples de vingt-quatre d'entre eux, qui étaient véritablement les chefs de cette population d'artistes [1] (*Paral.* XXV).

Suivant plusieurs Pères des premiers siècles, entre autres saint Clément d'Alexandrie, les Grecs auraient formé leur mode dorien d'après les éléments de la psalmodie des Hébreux. Nous avons déjà fait remarquer que, des trois genres de la musique grecque, le genre diatonique était le plus propre à composer des mélodies populaires. Il résulte des travaux du savant P. Martini et de D. Alfieri que les anciens chants hébreux introduits par les apôtres dans l'Église catholique nous ont été transmis sans avoir subi d'altérations notables. Les manuscrits les plus anciens nous offrant les mélodies que nous chantons encore aujourd'hui, en plein XIX^e^ siècle, ce résultat de leurs savants travaux devient par cela seul fort probable.

Soit que les mélodies des psaumes nous viennent directement des Hébreux, soit qu'elles nous aient été transmises en passant par les Grecs, elles n'en sont pas moins admirables par leur simplicité et par leur variété.

Pline le Jeune parle en ces termes du chant des premiers chrétiens, dans une de ses lettres à Trajan : « Ils ont coutume de se réunir avant le lever du soleil, à un jour fixe, et de chanter alternativement et tour à tour des poëmes en l'honneur de leur Christ comme en l'honneur d'un dieu [2]. »

Théodoret affirme [3] que, sous le règne de l'empereur Constance, Flavien et Diodore, pour consoler le peuple des maux que lui causaient les ariens au sujet des dogmes du christianisme, divisèrent les chœurs des fidèles en deux côtés et leur enseignèrent à chanter la musique de David [4]; que cet usage fut pratiqué d'abord à Antioche, et qu'il se répandit jusqu'aux extrémités de la terre. Ils donnèrent à un seul personnage, dans l'un et l'autre chœur, la charge de com-

1. Voy. notre Rapport sur l'état de la musique religieuse en France, adressé à M. de Falloux, ministre de l'Instruction publique, 1849.

2. « Solitos fuisse stato die ante lucem convenire et carmen Christo quasi « Deo dicere secum invicem. » Pline, liv. X, lettr. XCVII.

3. Liv. V, ch. XXXII.

4. *Davidicam melodiam.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mencer le premier ce qui devait être chanté, afin que les autres continuassent à chanter avec eux. Cette coutume était en vigueur au temps de saint Basile le Grand, comme il est constant par sa lettre aux clercs de l'Église de Nicée; coutume que toute l'Église chrétienne observe aujourd'hui [1]. Ce passage de l'historien ecclésiastique explique celui de saint Augustin sur le chant de l'Église de Milan [2].

Disposer ces mélodies dans un ordre régulier, les approprier au service de la liturgie, les faire suivre d'une antienne qui correspondît avec elles sous le double rapport du texte et du ton; les classer suivant les exigences des heures canoniques; en former un ensemble parfait, de telle sorte que chaque fête, chaque dimanche, chaque jour de l'année ecclésiastique eût son office : telle fut l'œuvre admirable que consomma saint Grégoire le Grand, pape au VI[e] siècle.

Les psaumes sont divisés en versets offrant pour la plupart un sens complet.

Le chant du premier verset d'un psaume est divisé en quatre parties distinctes : 1° l'*intonation* proprement dite ou commencement; 2° la *dominante;* 3° la *médiation;* 4° la *terminaison.*

Il y a trois espèces d'intonations :

1° Les intonations *solennelles*, qui servent à chanter le verset du psaume qui suit l'*introït* et les deux versets de la doxologie : *Gloria Patri.* Elles ne sont d'usage qu'à la messe.

2° Les intonations *festivales*, qui sont celles des psaumes et des cantiques des heures, soit des matines, des laudes ou des vêpres. On ne les emploie que les dimanches et les jours de fête.

3° Les intonations *fériales*, qui sont appliquées aux mêmes parties de l'office que les intonations précédentes, mais dont on se sert aux fêtes simples et aux jours fériés.

L'ensemble des quatre parties du verset d'un psaume est souvent désigné sous le nom générique d'intonation.

L'intonation conduit le chant à une note sur laquelle on chante le corps du verset. Cette note domine nécessairement; aussi l'ap-

1. Voy. Guill. Dur., lib. V, *ad calcem.*

2. Voy. notre préface du *Paroissien romain* avec les plain-chants traduits en notation moderne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pelle-t-on *dominante*. Elle portait autrefois le nom de *teneur*. La dominante règne depuis la dernière note de l'intonation jusqu'à la médiation; elle reprend après la médiation et se prolonge jusqu'au commencement de la terminaison.

La *médiation* est une inflexion de la voix ou une suite de sons qui s'opère vers le milieu du verset, avant l'astérisque qui le divise en deux parties. Cette médiation est la même à tous les versets, à moins qu'il ne se rencontre un mot hébreu ou un monosyllabe. Cette circonstance donne lieu à un léger changement dont nous parlerons plus loin.

La *terminaison* est une modulation qui sert de cadence finale à chaque verset. Elle est indiquée dans les livres par les voyelles des syllabes *sæculorum. Amen* qui terminent la doxologie *Gloria Patri: e u o a e.* Comme tous les psaumes et les cantiques sont terminés, à de rares exceptions près, par le *Gloria Patri*, on en a choisi les dernières paroles pour y placer les notes de la terminaison. Cette terminaison est la même pour tous les versets, sauf dans le cas où le dernier mot est un monosyllabe; alors on lui fait subir un léger changement. La suite de sons qui forme la terminaison d'un verset de psaume s'appelait autrefois *neume*, sans doute parce que dans certains tons on chante plusieurs sons sur la même syllabe. Cette qualification est impropre; car le *neume*, du mot grec πνεῦμα, est une vocalisation assez développée qui a un sens symbolique et exprime, selon saint Augustin, le transport de l'âme, dont l'enthousiasme, ne trouvant pas d'expressions suffisantes, se manifeste par des sons inarticulés. Les Latins l'ont aussi appelé *jubilum* [1].

Chaque ton du plain-chant a pour les psaumes une mélodie qui

1. Le mot *neume* est masculin ou féminin à volonté, selon qu'on le rapporte au mot grec πνεῦμα, ατος, souffle, ou à son dérivatif latin *neuma*, æ, suite de sons. Il est à remarquer que les neumes n'ont guère lieu que sur les lettres *e* et *a*, comme dans *Kyrie* et dans *Alleluia*. Le moyen âge, qui aimait à donner un sens symbolique à tous les actes de l'art religieux, attribuait cette coutume à la joie apportée au monde par les mots de la salutation angélique : *Ave Maria*. Ce ne serait pas la seule fois que les liturgistes auraient attaché de l'importance aux noms et aux mots eux-mêmes, comme le prouve l'hymne antique et vénérable *Ave maris Stella* par ce vers : *Mutans Evæ nomen.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lui est propre. L'intonation est la même pour chacun des huit tons, et elle est désignée par l'un des chiffres 1 2 3 4 5 6 7 8.

Comme ces mélodies ont peu de développement, elles n'offrent pas toujours en elles-mêmes tous les éléments constitutifs à l'aide desquels on peut découvrir le ton auquel elles appartiennent. Il faut faire la plus grande attention à leur dominante, qui est toujours celle d'un ton auquel elles peuvent appartenir.

La terminaison est indiquée par l'une des sept premières lettres de l'alphabet : A B C D E F G. L'une de ces lettres est toujours la note finale de la terminaison. Mais comme le même ton de psaume peut avoir plusieurs terminaisons différentes, pour les désigner, on emploie les mêmes lettres en leur donnant diverses formes. Tantôt elles sont majuscules, tantôt minuscules, tantôt droites, tantôt penchées, tantôt surmontées d'un accent, tantôt enfin avec une cédille.

La terminaison est complète lorsqu'elle a pour finale celle du ton auquel la mélodie appartient. Cette terminaison est la plus solennelle, et on se sert d'une lettre majuscule pour la désigner.

La terminaison est incomplète lorsqu'elle ne finit pas par la note finale du ton, comme par exemple lorsqu'elle finit par *fa* dans le premier ton, au lieu de finir par *ré;* par *la* dans le troisième au lieu de finir par *mi*. On désigne les terminaisons incomplètes par des lettres minuscules. Si un ton de psaume offre plusieurs terminaisons incomplètes sur la même note, on fait subir un léger changement à la lettre minuscule, en y ajoutant un accent ou une cédille, etc.

Dans la psalmodie, les syllabes sont longues, brèves ou communes. Les dernières syllabes d'un mot suivi d'un monosyllabe sont toujours brèves, même lorsqu'elles sont naturellement longues. Nous considérons comme brèves en plain-chant les syllabes qu'on prononce brièvement, sans avoir égard aux lois de la prosodie ancienne, et comme longues les syllabes que l'usage a rendues longues. C'est ainsi que les premières syllabes des mots *Dominus*, *Deus*, sont traitées comme longues dans le chant, quoiqu'elles soient brèves de nature.

Une syllabe brève ne peut entrer dans la formation de l'intonation, de la médiation ou de la terminaison.

Lorsque la médiation ou la terminaison commence par une note plus élevée que la dominante, on ne place jamais cette note

ZENEAKADÉMIA

sur une syllabe brève, mais on recule d'une syllabe avant la syllabe brève pour commencer l'une de ces parties du verset.

Dans le même cas, on n'emploie pas non plus la dernière syllabe d'un mot, parce qu'elle est toujours considérée comme brève. La terminaison du quatrième ton fait exception à cette règle générale.

Si, au contraire, la médiation ou la terminaison commence par une note plus basse que la dominante, la syllabe brève et la dernière syllabe d'un mot servent à leur formation.

La raison de ces deux règles est fort simple. L'élévation de la voix au-dessus de la dominante, pour commencer l'une des divisions de la psalmodie, produit un son accentué avec lequel une syllabe brève correspond fort mal, tandis que l'abaissement de la voix au-dessous de la dominante semble en être une défaillance momentanée, et une syllabe brève ou la dernière syllabe d'un mot rend convenablement cet effet.

Nous verrons dans la psalmodie de chaque ton en particulier l'application de toutes ces règles.

Le ton d'un psaume est subordonné à celui de l'antienne qui précède ce psaume.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On appelle *antienne* un texte assez court que tout le chœur chante après un psaume (souvent même avant et après) dont les versets sont chantés, au contraire, alternativement par le côté droit du chœur et par le côté gauche. Cette pièce de chant porte le nom d'antienne, formé du grec ἀντίφωνον, parce qu'elle indique le ton du psaume ou du cantique qui doit être chanté ALTERNATIVEMENT par les deux chœurs.

Comme le psaume est, pour ainsi parler, la conséquence de l'antienne et fait corps avec elle, il y a une relation évidente entre le commencement de l'antienne et la terminaison du psaume, de celle sorte qu'un chantre exercé connaît, en entendant les premières notes de l'antienne, la terminaison qu'il doit appliquer au psaume. Nous verrons dans le § 4 de ce chapitre les règles de ces rapports des antiennes avec les psaumes.

§ 2. INTONATIONS SOLENNELLES.

Les intonations *solennelles* sont celles des versets de psaumes qui se chantent après l'*Introït*. En ce cas, l'*Introït* est une sorte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d'antienne dont le ton indique d'avance celui de la psalmodie qui la suit. Si l'introït est du premier ton, l'intonation sera du premier ton, et ainsi de suite. Le verset du psaume est suivi du *Gloria Patri* et du *Sicut erat*. Mais il faut remarquer que ces deux versets sont traités comme un seul auquel on donnerait deux médiations complètes et une seule terminaison. La première médiation a lieu sur *Spiritui Sancto*, la seconde sur *et nunc et semper*.

INTONATION SOLENNELLE DU PREMIER TON.

L'intonation du premier ton commence par *fa sol la*. Ces deux dernières notes sont liées et chantées sur la seconde syllabe du texte. En vertu de cette règle de la psalmodie qui veut que les syllabes brèves ne comptent pas, si la seconde syllabe du mot est brève, les deux notes liées s'exécutent sur la suivante. En dépit de cette théorie que l'élève doit connaître, puisqu'il doit en rencontrer une application très-fréquente dans la psalmodie, l'usage a prévalu de chanter les trois notes de l'intonation solennelle sur la première syllabe, lorsque le premier mot est dactylique, c'est-à-dire lorsqu'il est composé d'une longue, d'une brève et d'une syllabe traitée comme brève. En conséquence, si la seconde et la troisième syllabes sont brèves, on liera les deux notes sur la première de ces deux brèves. Nous rappelons ici qu'une syllabe n'est pas seulement brève de nature ou de prononciation, mais qu'elle est également réputée brève lorsqu'elle est suivie d'un monosyllabe.

Exemples d'intonations.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE IV.

MOTS DACTYLIQUES.

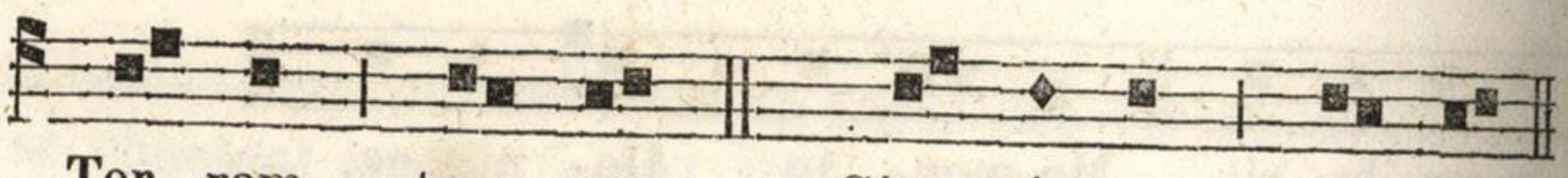
Première manière.

Deuxième manière.

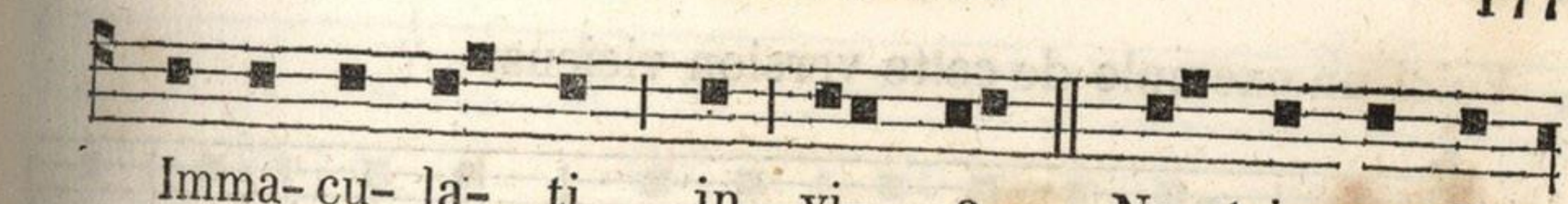
Ces deux manières d'entonner le verset de l'introït se trouvent dans les diverses éditions du chant romain.

Le commencement de l'intonation conduit à la dominante, qui est *la*, comme on peut le voir dans les exemples précédents; puis vient la médiation : elle commence au *la* qui précède l'*ut*, et finit au milieu du verset.

Exemples de médiations.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



La seconde partie du verset est semblable à la première jusqu'au *la* qui suit l'*ut* de la médiation. Ici commence la terminaison, dont la dernière note est celle de l'échelle tonale RÉ.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

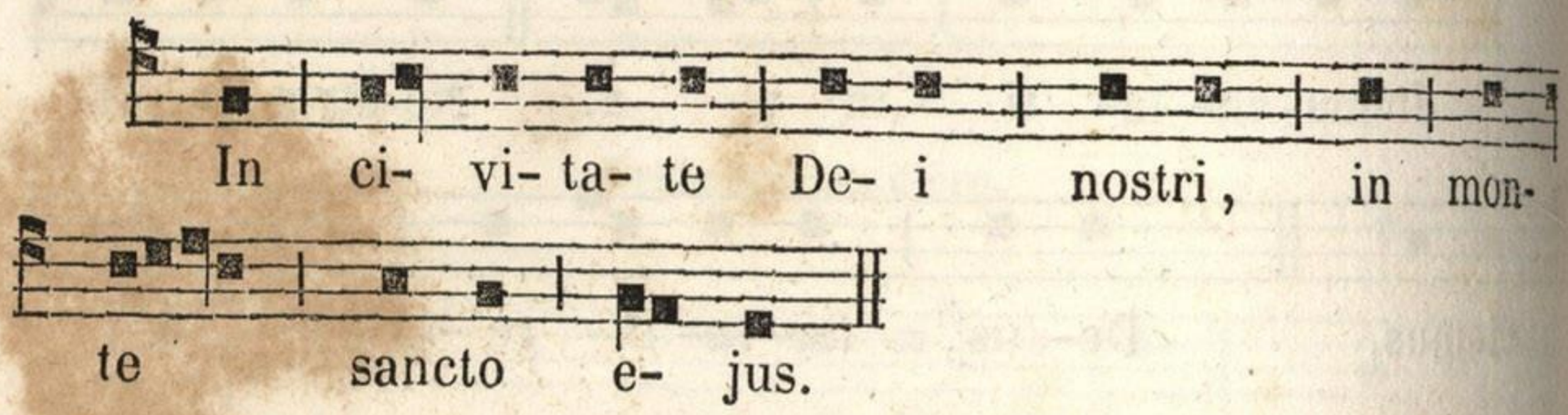
Exemples de la deuxième partie du verset de l'introït et des terminaisons.

Dans quelques éditions, on a ajouté un *si* entre le *la* et l'*ut*. Cette note produit un effet désagréable, à cause du *fa* qui commence la phrase.

Cet intervalle de quarte augmentée doit toujours être évité dans le plain-chant.

ZENEAKADÉMIA

Voici un exemple de cette version vicieuse .



Continuons nos exemples suivant la tradition plus simple et plus belle que nous adoptons. Il faut que l'élève chante ces phrases en faisant la plus grande attention à la manière dont les syllabes sont disposées sur la mélodie, afin d'acquérir lui-même l'habitude d'appliquer instantanément, et sans le secours du livre noté, le texte d'un verset à la psalmodie propre à chaque ton. Nous ne voulons pas dire par là que la psalmodie solennelle des introïts doive être chantée sans un livre commun et d'après le goût de chaque chanteur. Loin de là ; en musique plus qu'en toute autre chose, les goûts diffèrent trop sensiblement pour qu'on puisse se passer d'une règle fixe et clairement déterminée qui réunisse les esprits et les voix. Seulement, comme il est impossible de noter le Psautier tout entier, et comme il faut abandonner quelques parties du chant religieux à l'inspiration du moment, aux chances bonnes ou mauvaises d'une exécution plus ou moins intelligente, il est nécessaire que l'élève plie son oreille et sa voix à cette sorte d'improvisation en consultant de bonnes formules, en se rappelant les règles et en formant son goût sur les périodes données comme modèles à suivre. Le chapitre de l'imprévu n'aura rien qui doive effrayer lorsqu'il arrivera après ceux qui composent cette méthode.

On doit préparer la terminaison sur la deuxième médiation du verset, c'est-à-dire sur *la ut*. Il faut commencer généralement cette deuxième médiation sur la cinquième syllabe avant la fin du verset. On chante *la ut la* sur cette syllabe, et on applique aux quatre autres les cinq notes de la terminaison, en ayant soin de lier la pénultième avec l'antépénultième sur l'avant-dernière syllabe.

Exemples ·

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ici les deux notes liées sont chantées sur l'antépénultième syllabe, à cause de la syllabe brève *mi*, pour laquelle on a ajouté une note. En voici deux autres exemples :

On a préféré mettre les trois notes liées sur les syllabes *tu* et ne pas ajouter une brève pour la syllabe *di*, ce qui aurait fait reporter *la ut la* sur *e*.

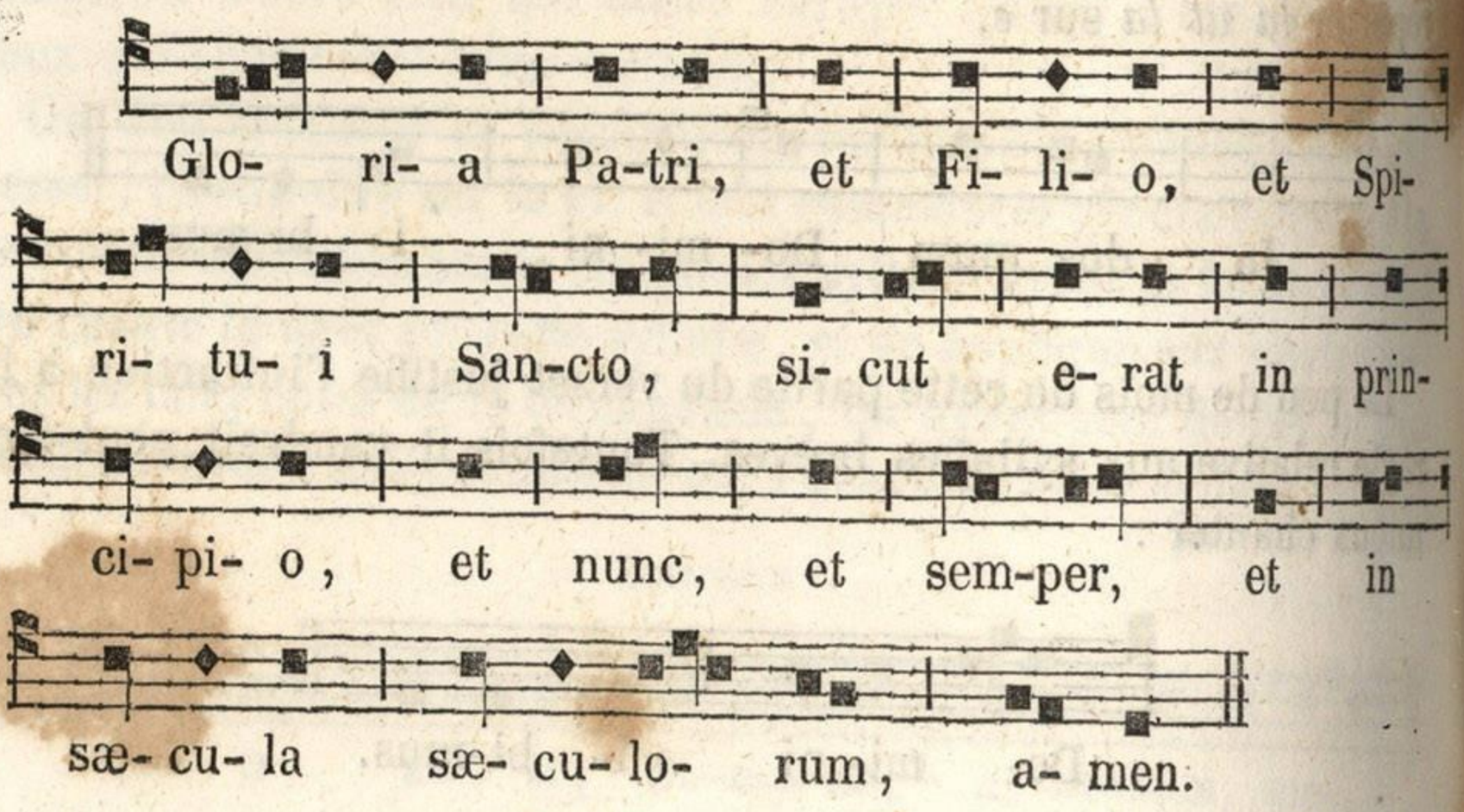
Le peu de mots de cette partie du verset justifie l'infraction à la règle relative aux syllabes brèves. Toutefois il vaudrait peut-être mieux chanter :

Dans l'exemple précédent et dans l'exemple suivant, la seconde médiation commence sur la sixième syllabe avant la dernière, parce que cette sixième syllabe est plus susceptible de recevoir l'accent que sa voisine.

La même raison fait abréger d'une syllabe, au contraire, la fin du verset suivant :

Comme nous l'avons dit plus haut, la doxologie *Gloria Patri* suit le verset de l'introït et se chante de la même manière, sauf que la terminaison est réservée pour les mots *sæculorum. Amen.*

Chant du *Gloria Patri* selon l'intonation solennelle du premier ton :



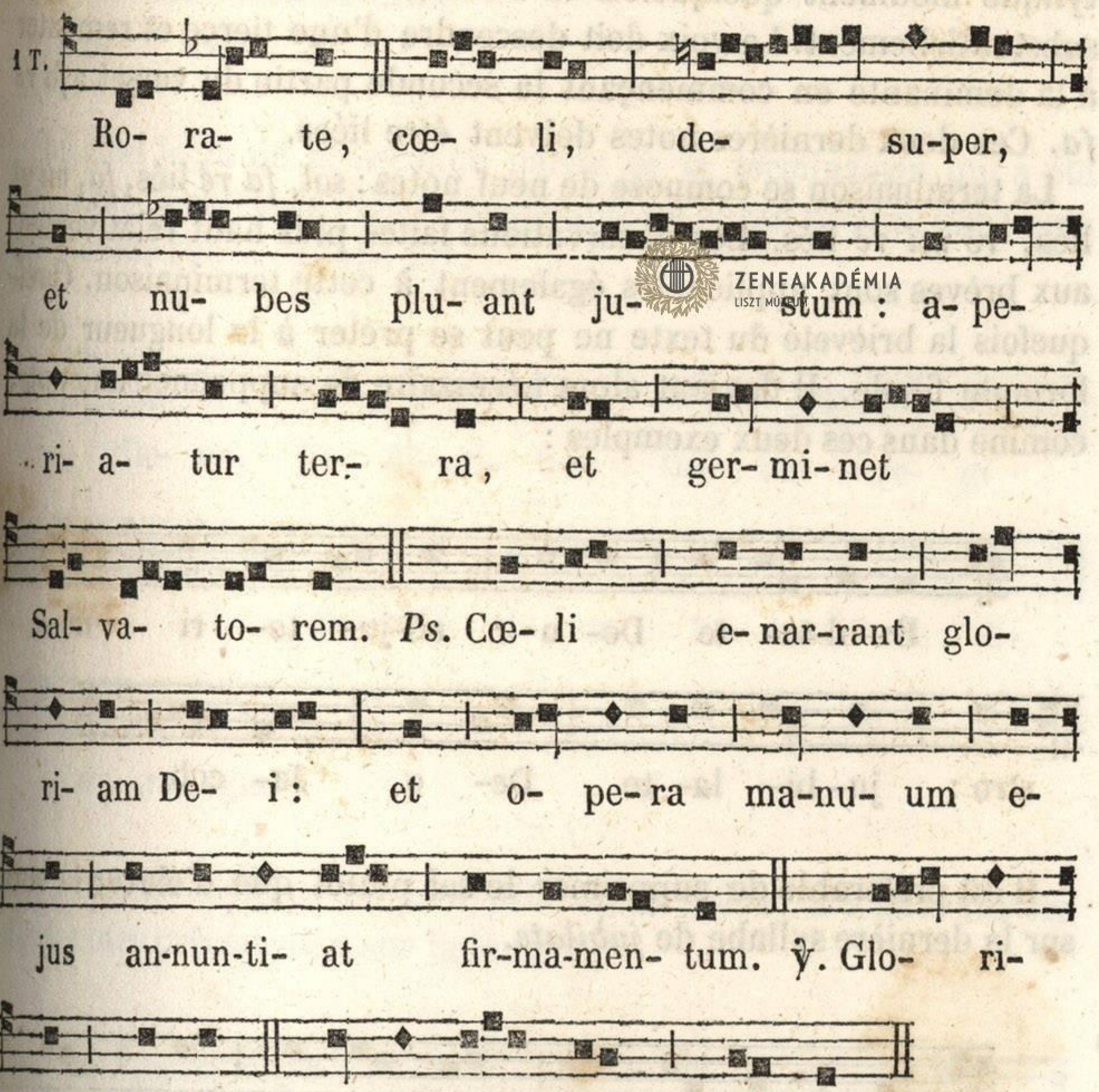
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nous croyons cette terminaison préférable à celles-ci, qu'on rencontre dans plusieurs éditions :

Sæ- cu- lo- rum, a- men. Sæ-cu- lo- rum, a- men.

Dans les livres de chant, il est d'usage de ne noter que les mots : *Gloria Patri.... sæculorum. Amen.* Comme la mélodie de cette doxologie est invariable pour chacun des huit tons du plain-chant, il importe à l'élève d'apprendre les huit formules du *Gloria Patri* et d'appliquer celle qui convient au ton de chaque introït.

INTROÏT DU QUATRIÈME DIMANCHE DE L'AVENT.

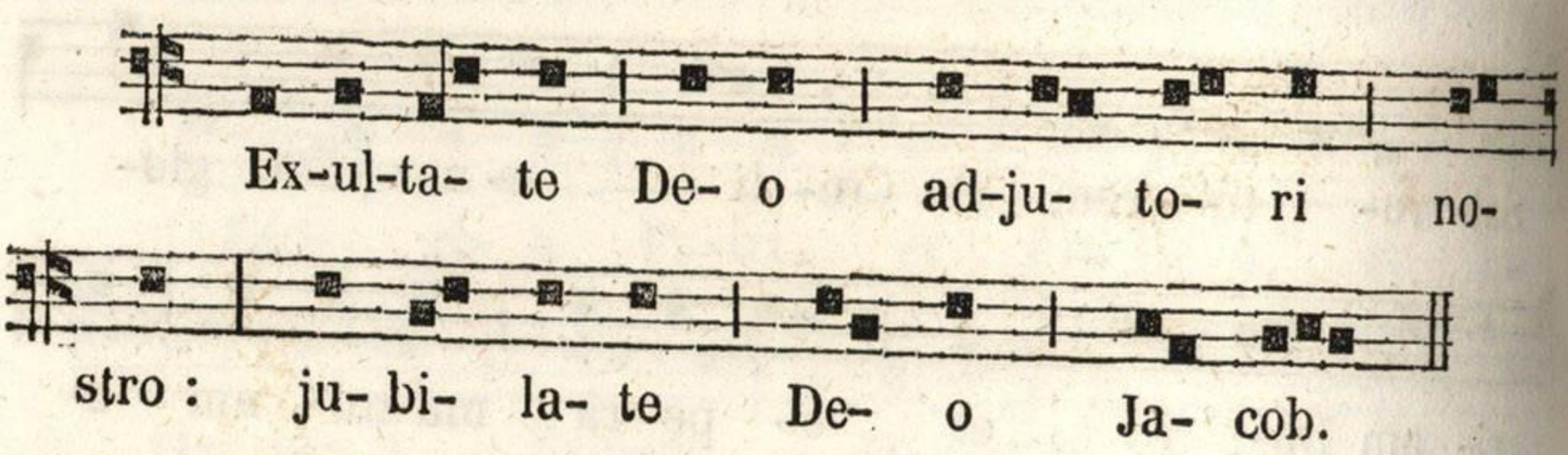


1 T. Ro- ra- te, cœ- li, de- su-per, et nu- bes plu- ant ju- stum : a- pe- ri- a- tur ter- ra, et ger- mi- net Sal- va- to- rem. *Ps.* Cœ- li e- nar-rant glo- ri- am De- i : et o- pe- ra ma-nu- um e- jus an-nun-ti- at fir-ma-men- tum. ℣. Glo- ri- a Pa-tri. Sæ- cu- lo- rum. A- men.

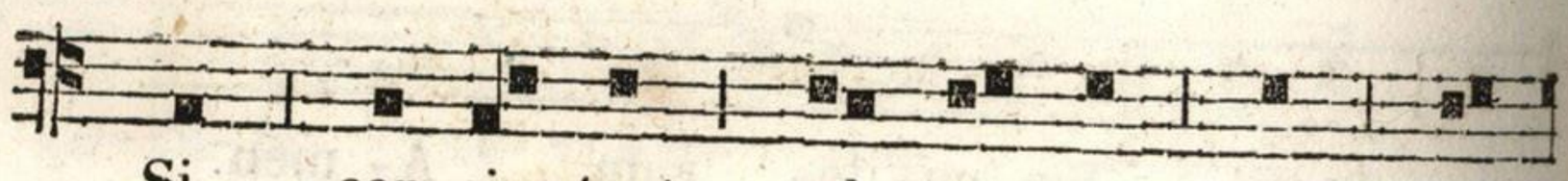
INTONATION SOLENNELLE DU DEUXIÈME TON.

Elle commence par *ut ré ut fa*. Ces deux dernières notes sont liées et chantées sur la troisième syllabe du texte. Le *fa* est la dominante sur laquelle roule le corps du verset jusqu'à la médiation. Nous avons analysé les différentes parties de la psalmodie des introïts en exposant celle du premier ton. Nous donnons ici par conséquent la Psalmodie entière et sans interruption. Dans les mots dactyliques, l'*ut* et le *ré* sont liés sur la première syllabe, et la brève est reportée à l'*ut* suivant; tels sont les mots *Judica*, *Dominus*. La médiation se compose ordinairement de huit notes : *fa mi* liés, *fa sol* liés, *sol*, *fa sol* liés et *fa*. Cette disposition est subordonnée à la nature des syllabes qui composent les mots du texte. L'accent et la forme dactylique modifient quelquefois la suite de ces notes sans l'altérer substantiellement. La voix doit descendre d'une tierce et remonter à la dominante en commençant la seconde partie du verset : *fa ré fa*. Ces deux dernières notes doivent être liées.

La terminaison se compose de neuf notes : *sol*, *fa ré* liés, *fa*, *mi ut* liés, *ré mi ré* liés. Les observations faites plus haut relativement aux brèves sont applicables également à cette terminaison. Quelquefois la brièveté du texte ne peut se prêter à la longueur de la formule finale. Il devient alors nécessaire de supprimer une note, comme dans ces deux exemples :



Il est préférable de supprimer le *sol* plutôt que d'élever la voix sur la dernière syllabe de *jubilate*.



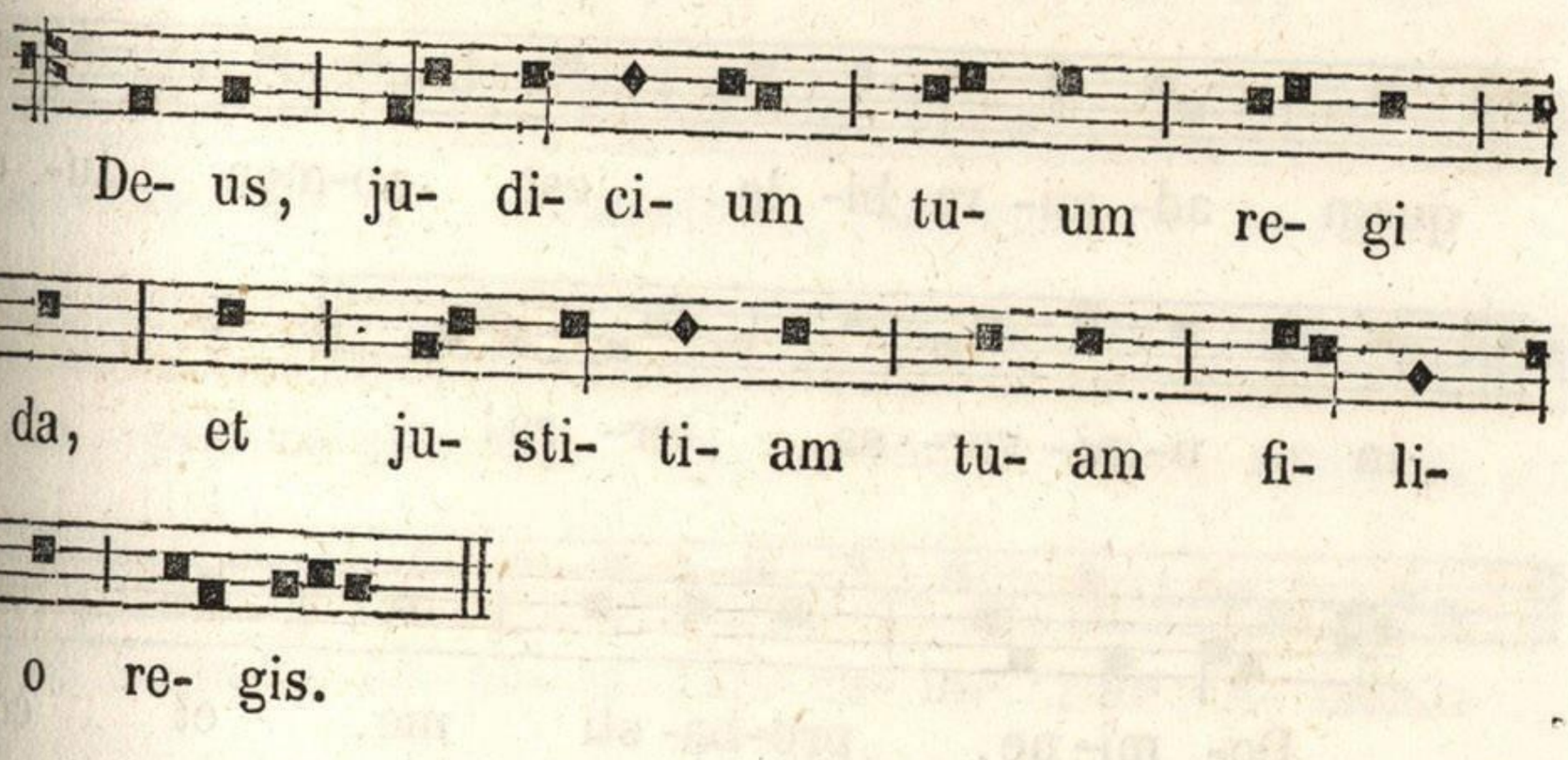
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stra : non ti- me- bit cor me- um.

Le monosyllabe *non* a exigé la suppression du *ré*.

Be- ne- di- cam Do-mi- num in om- ni tem-po- re : semper laus e- jus in o- re me- o.

Ici c'est le *fa* de la seconde partie de la terminaison qui a été supprimé, à cause de l'effet désagréable qu'aurait produit une tierce ascendante sur la syllabe *per*.

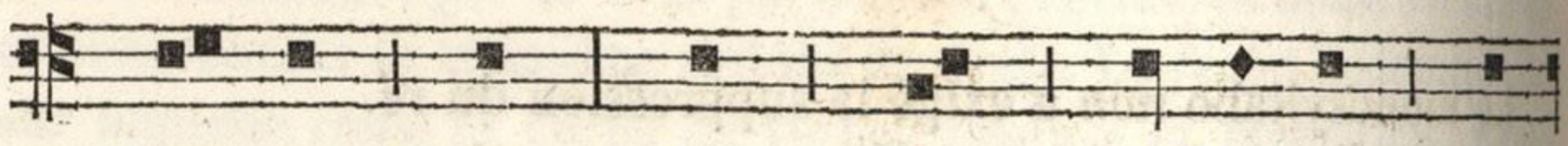


De- us, ju- di- ci- um tu- um re- gi da, et ju- sti- ti- am tu- am fi- li- o re- gis.

La seconde syllabe du mot *filio* étant brève, il a fallu lier les deux notes précédentes sur la longue *fi*.

Ju- di- ca me, Do-mi- ne, quo- ni- am

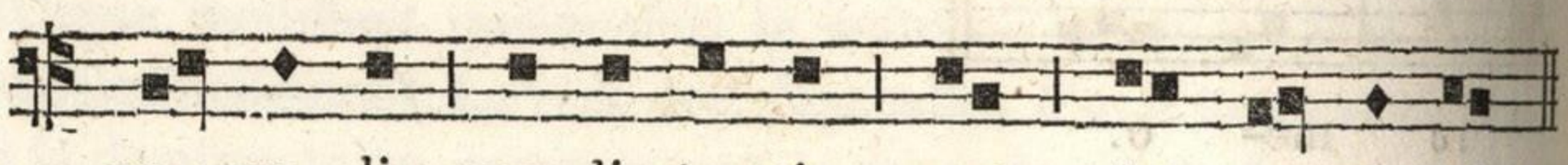
e- go in in-no- cen- ti- a me- a in-



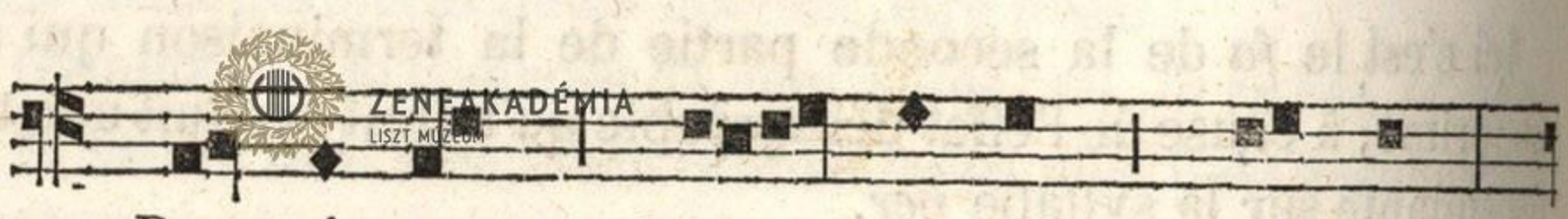
gres- sus sum : et in Do- mi- no spe-

rans non in- firma- bor.

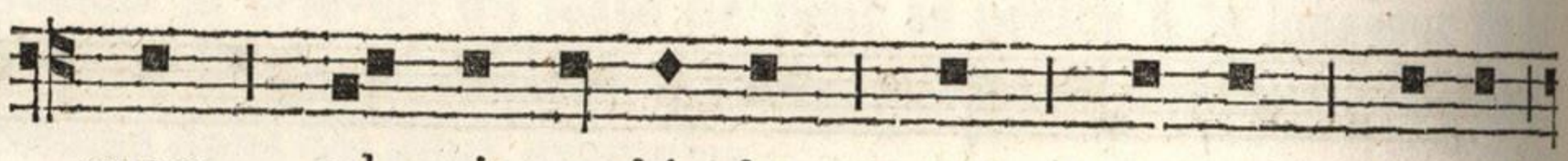
Qua-re fre- mu- e- runt gen-·tes, et



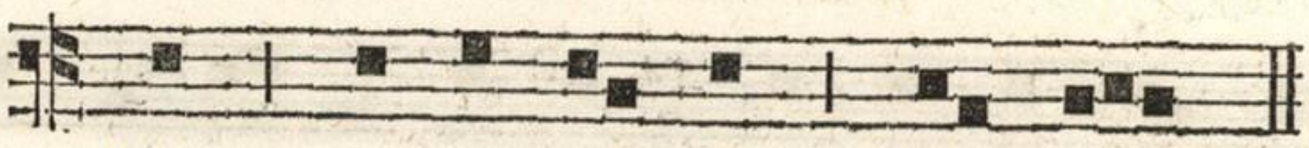
po- pu- li me- di- ta- ti sunt in- a- ni- a?



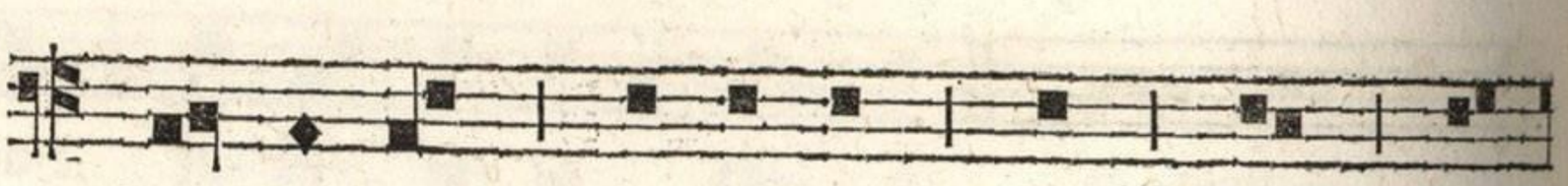
Do- mi- ne, Do- mi- nus no- ster :



quam ad- mi- ra- bi- le est no-men tu- um



in u- ni- ver- sa ter- ra!



Do- mi- ne, pro-ba- sti me, et co-

gno- vi- sti me : tu co- gno- vi- sti ses-si- o-

nem me- am, et re- sur-rec- ti- o- nem me- am.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quelquefois, mais fort rarement, on simplifie la médiation comme dans les deux exemples suivants :

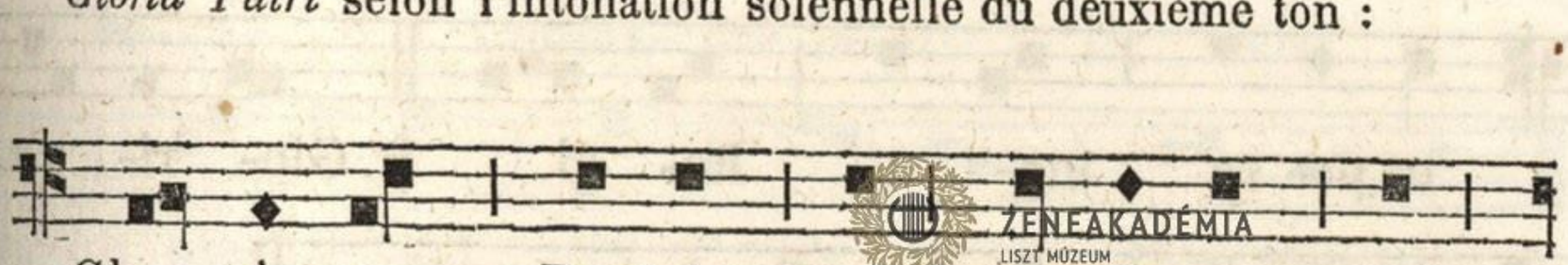
Me-men-to, Do- mi-ne, Da- vid, et

om- nis man-su- e- tu- di- nis e- jus.

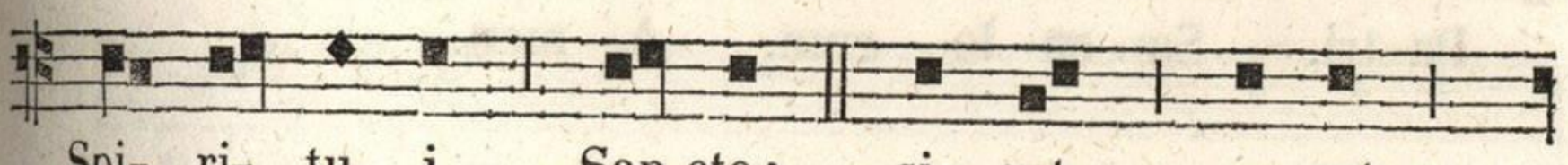
Vo- ce me- a ad Do- mi- num cla-ma- vi :

vo-ce me- a ad Do-mi- num depre- ca-tus sum.

Gloria Patri selon l'intonation solennelle du deuxième ton :

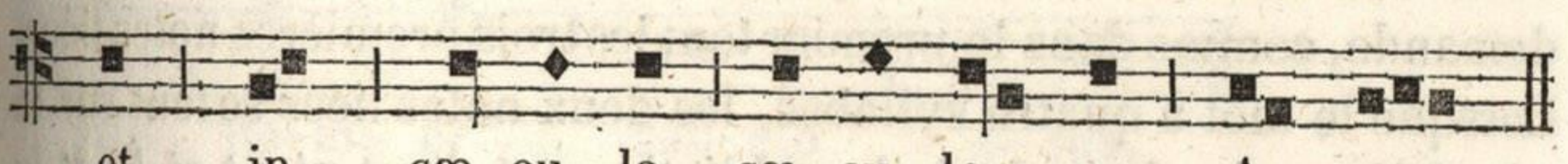


Glo- ri- a Pa-tri, et Fi- li- o, et



Spi- ri- tu- i San-cto; si- cut e- rat

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

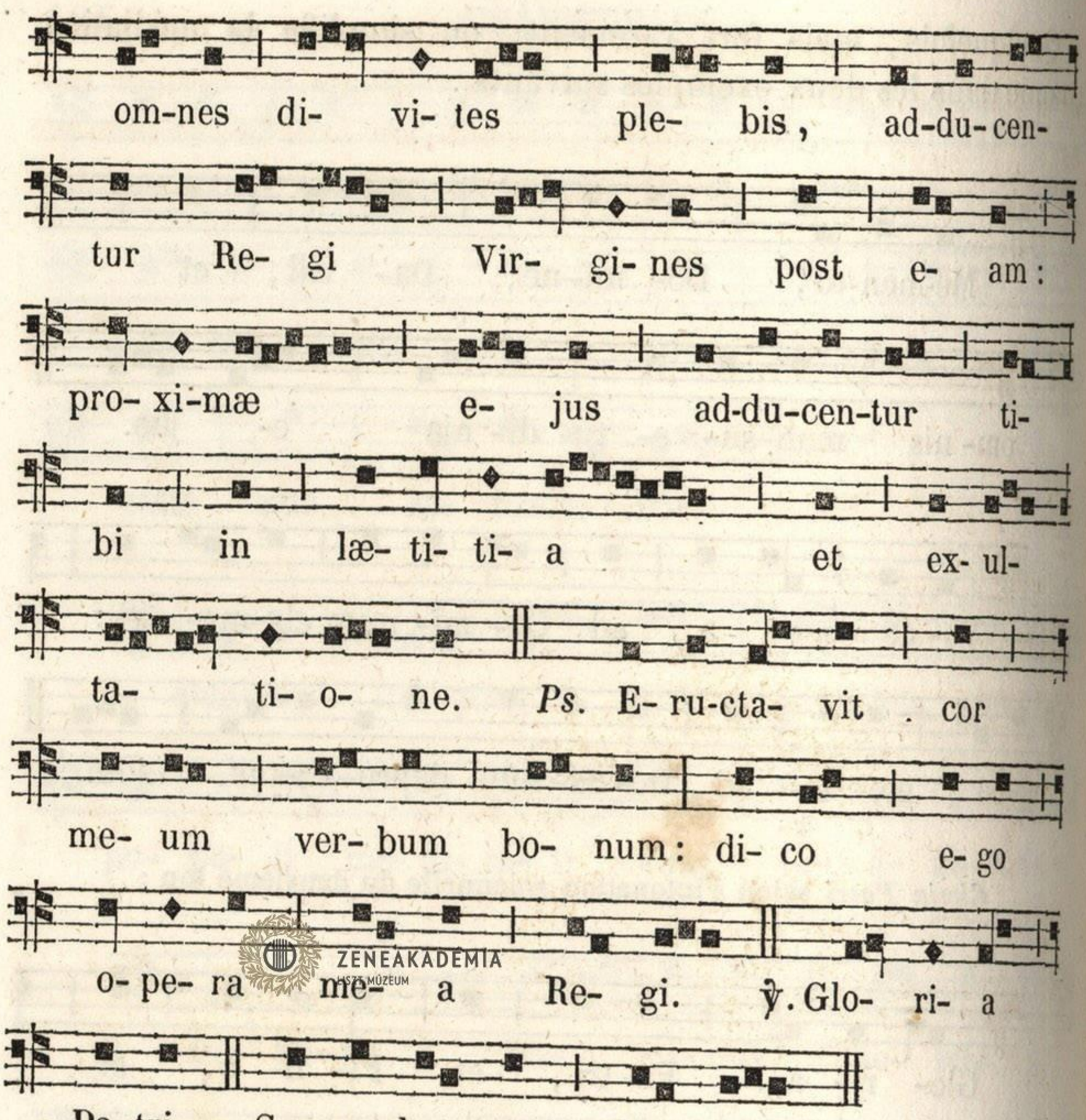


et in sæ- cu- la sæ- cu- lo- rum. A- men.

INTROÏT DE L'ANNONCIATION DE LA B. V. M.

2 T.

Vul-tum tu- um de- pre- ca- bun-tur



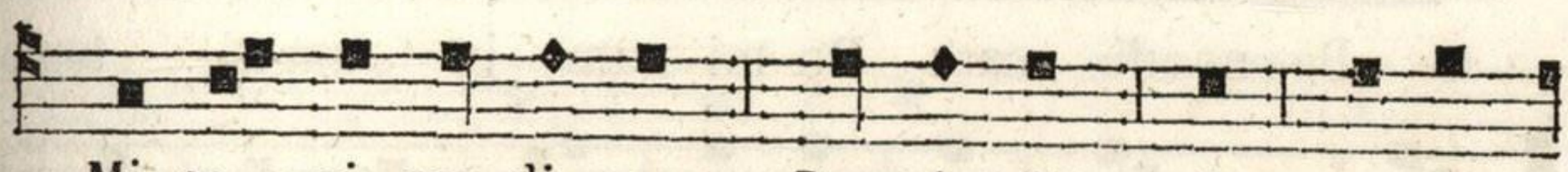
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTONATION SOLENNELLE DU TROISIÈME TON.

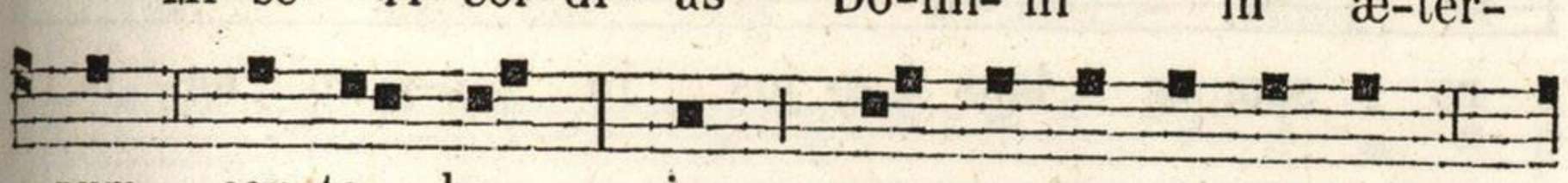
L'intonation du troisième ton commence par *sol la ut*. Ces deux dernières notes sont liées. La première syllabe d'un mot dactylique demande, comme dans le premier ton, les trois premières notes liées. Lorsque le mot a quatre syllabes, les deux notes liées se font sur la pénultième. La formule de la médiation est *si ut ré ut si la* et *la ut* liés. Comme l'*ut* est la dominante, on chante quelquefois plus d'une syllabe sur le second *ut*. Lorsque la nature des syllabes ou leur nombre s'oppose à ce que la médiation soit disposée de telle sorte que le *ré* se fasse entendre sur une syllabe accentuée, on supprime le premier *si*.

La seconde partie du verset est semblable au commencement de

l'intonation. La terminaison se compose également de huit notes, *ut si* liés, *la sol* liés, *la si* et *sol la* liés. Quand le dernier mot est dactyle, la première syllabe se chante sur *la si* liés et la brève est reportée sur le *sol*. Les exemples suivants offrent l'application de toutes ces règles :



Mi- se- ri- cor- di- as Do- mi- ni in æ-ter-



num can-ta- bo : in ge- ne- ra- ti- o- nem

et ge- ne- ra- ti- o- nem.

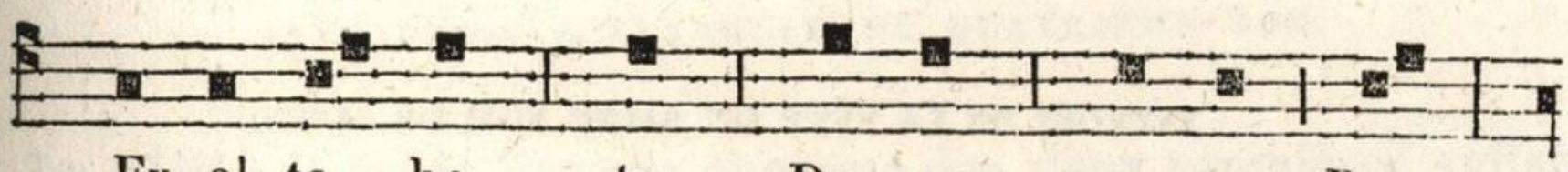
Be- a- ti imma- cu- la- ti in vi- a :

qui am-bu- lant in le- ge Do- mi- ni.

Be- ne- dic, a- ni- ma me- a, Do-mi-

no : et om- ni- a quæ in-tra me

sunt, no- mi- ni san- cto e- jus.



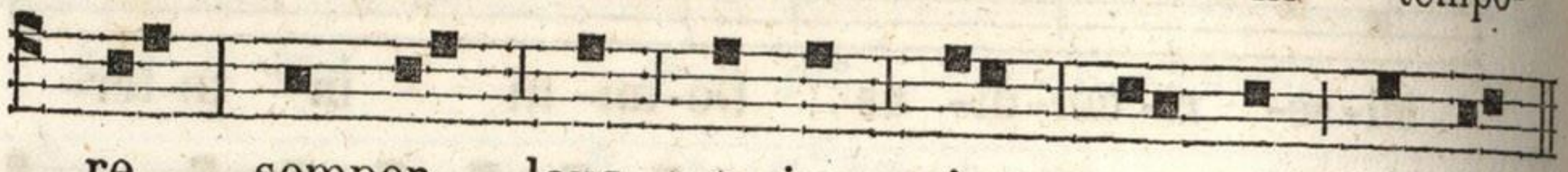
Ex- al- ta- bo te, De- us me- us Rex,

et be- ne- di- cam no- mi- ni tu- o in sæ-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cu- lum, et in sæ- cu- lum sæ- cu- li.

Be- ne- di- cam Do-mi- num in om-ni tempo-



re semper laus e- jus in o- re me- o

Can-ta- te Do-mi- no can-ti- cum no- vum:

can-ta- te Do-mi- no om- nis ter-ra.

Gloria Patri selon l'intonation solennelle du troisième ton:

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

Spi- ri- tu- i san-cto: si- cut e- rat in

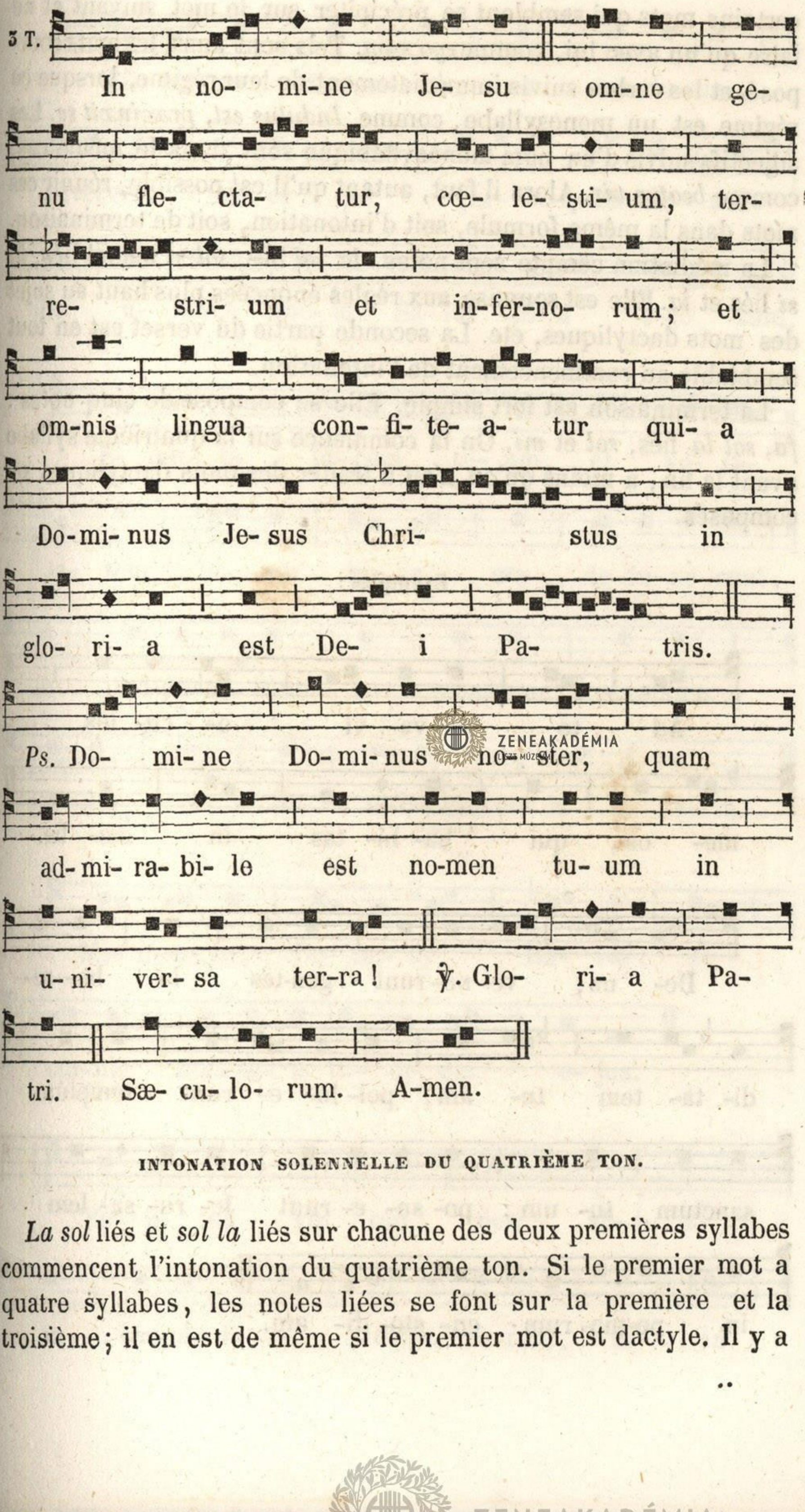
prin-ci- pi- o, et nunc, et sem-per, et

in sæ- cu- la sæ- cu- lo- rum. A-men.

INTROÏT DE LA FÊTE DU SAINT NOM DE JÉSUS.

Cette pièce de plain-chant est admirable sous le rapport de l'expression. On la chante encore, mais sans *Gloria patri*, et avec un autre verset, le mercredi saint, à la messe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

INTONATION SOLENNELLE DU QUATRIÈME TON.

La sol liés et *sol la* liés sur chacune des deux premières syllabes commencent l'intonation du quatrième ton. Si le premier mot a quatre syllabes, les notes liées se font sur la première et la troisième; il en est de même si le premier mot est dactyle. Il y a

ZENEAKADÉMIA

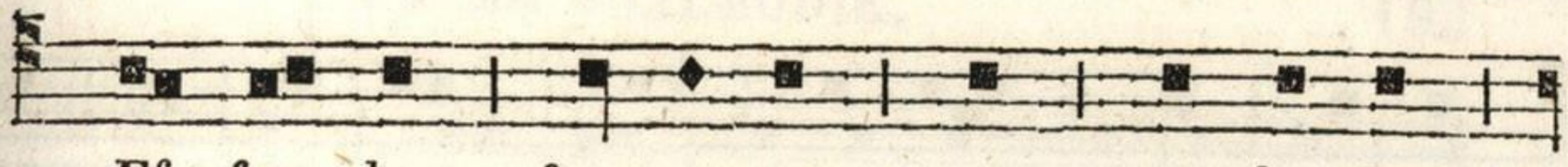
certains mots qui semblent se précipiter sur le mot suivant et ne faire qu'un avec lui, comme *ego sum*. Tels sont aussi les mots composés et les verbes suivis immédiatement de leur régime, lorsque ce régime est un monosyllabe, comme *Indutus est*, *præcinxit se*. Les adjectifs suivis d'un nom monosyllabique sont dans le même cas, comme *beatus vir*. Alors il faut, autant qu'il est possible, réunir ces mots dans la même formule, soit d'intonation, soit de terminaison.

La médiation compte sept notes : *la sol* liés, *sol si* bémol liés, *la si* liés et *la*. Elle est soumise aux règles énoncées plus haut au sujet des mots dactyliques, etc. La seconde partie du verset est en tout semblable au commencement de l'intonation.

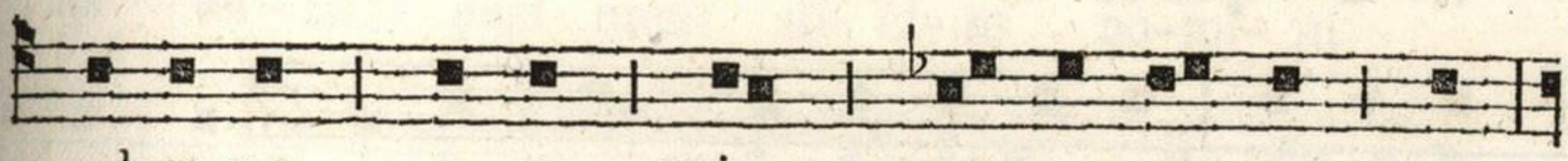
La terminaison est fort simple. Elle se compose de cinq notes : *fa*, *sol la* liés, *sol* et *mi*. On la commence sur la quatrième syllabe avant la fin, à moins qu'on n'ait à traiter des mots dactyliques ou composés.

Exemples :

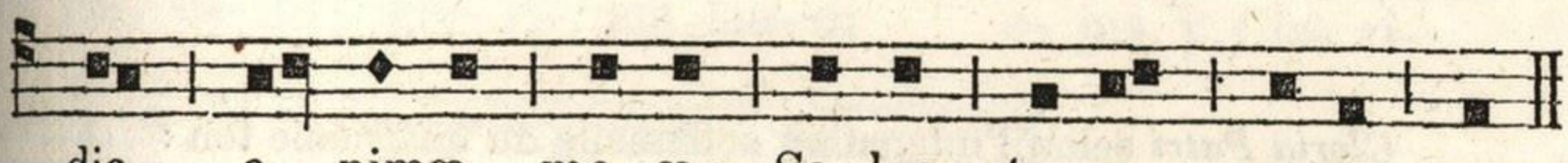
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



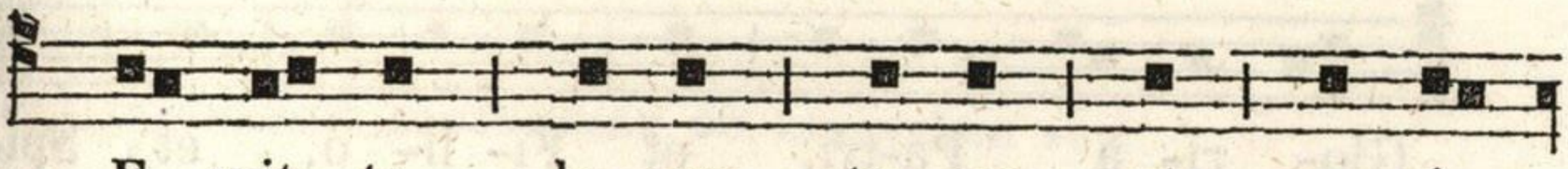
Ef- fun- de fra-me- am, et con-clu- de



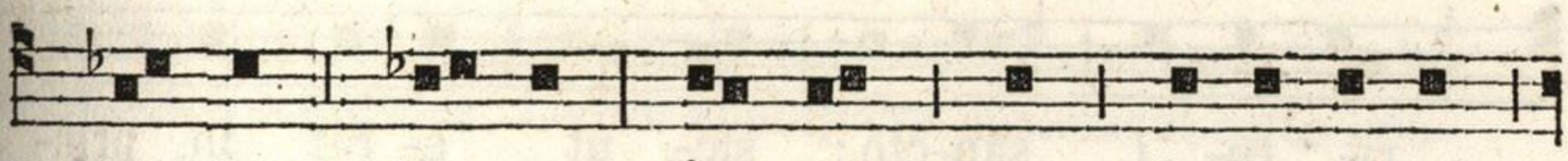
adver-sus e- os qui per- se-quun-tur me:



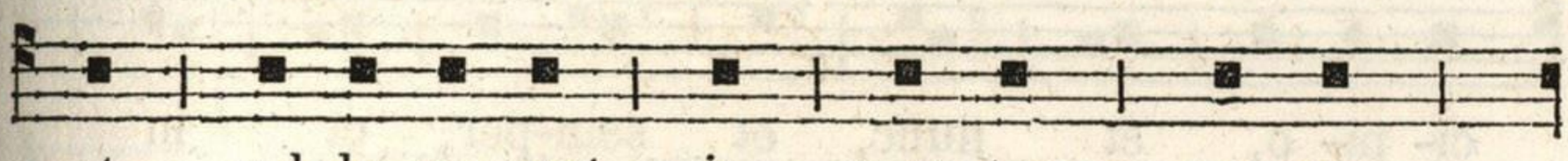
dic a- nimæ me- æ: Sa- lus tu- a e-go sum.



E- mit- te lu- cem tu- am, et ve- ri-

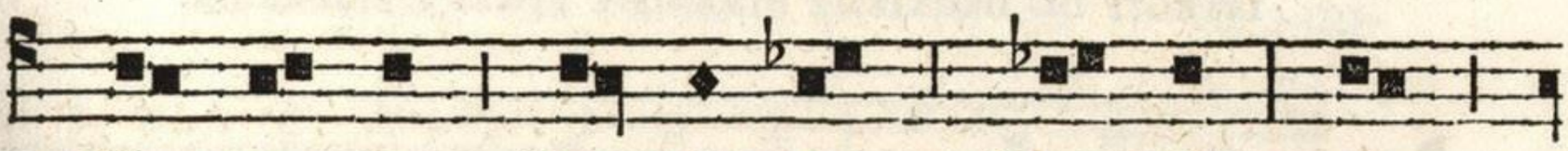


ta- tem tu- am: ip- sa me de-du- xe- runt,



et ad-du-xe- runt in mon- tem san-ctum

tu- um, et in ta-ber-na- cu- la tu- a.

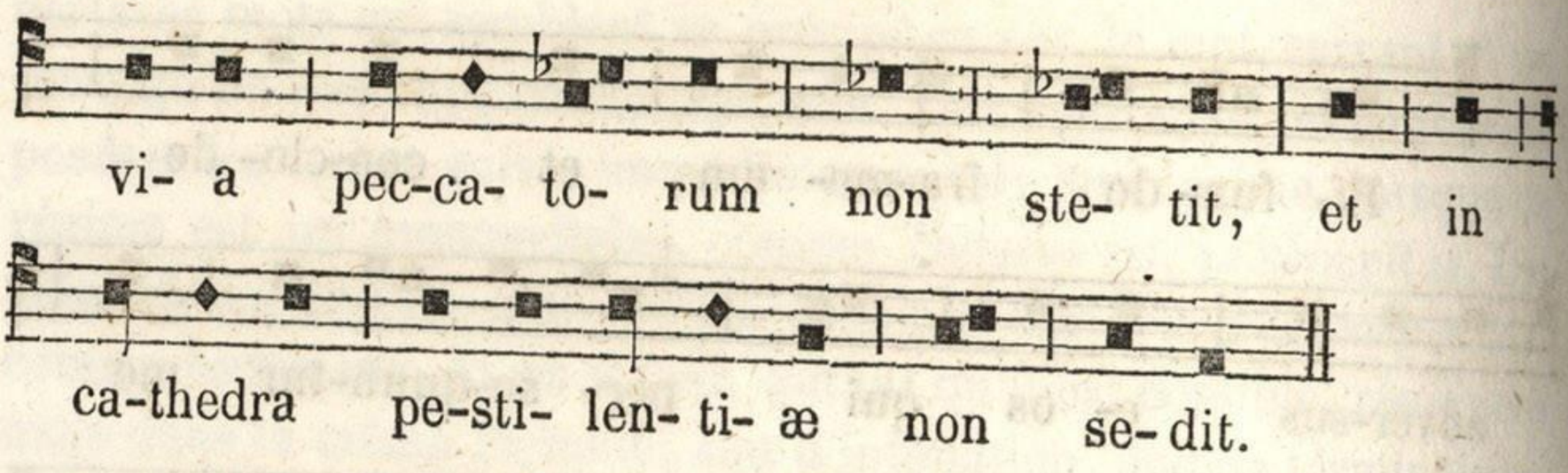


Me- men- to, Do- mi- ne, Da- vid, et

om- nis man-su- e- tu- di- nis e- jus.

Be- a- tus vir qui non ab- i- it

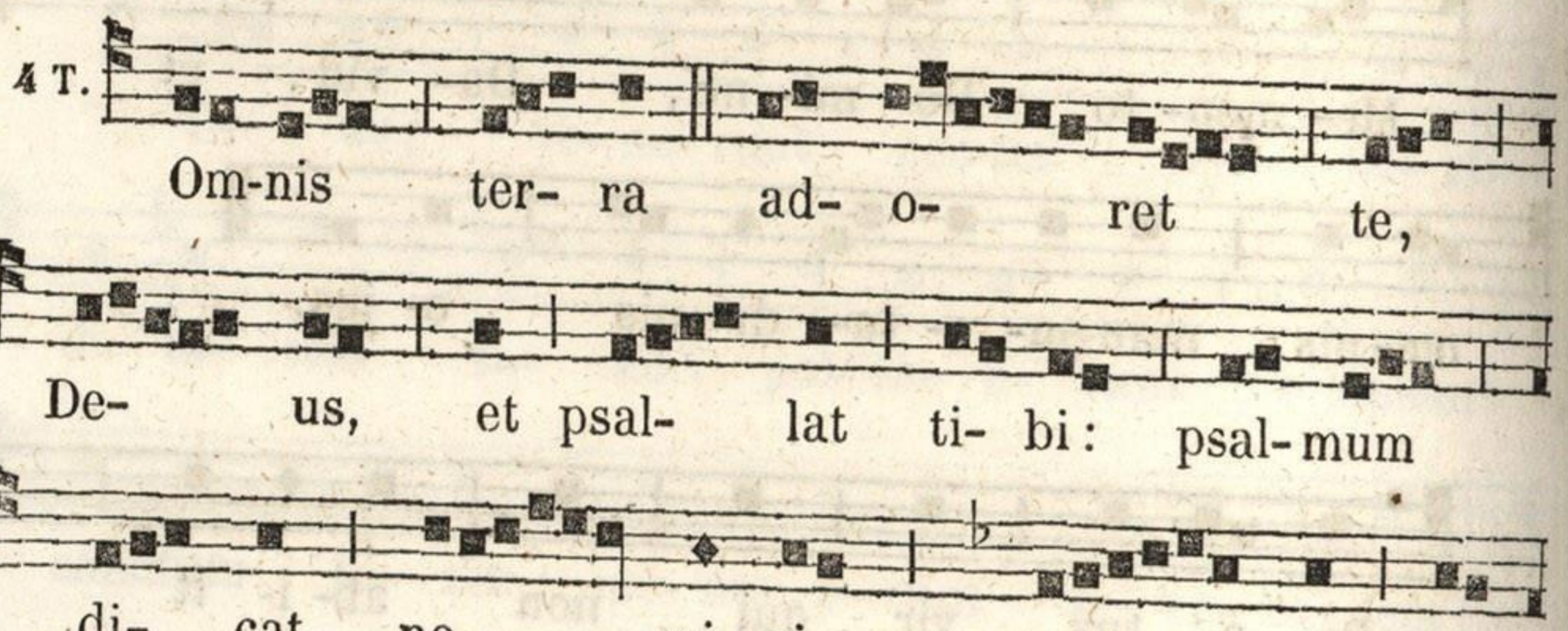
in con-ci- li- o im- pi- o- rum, et in



Gloria Patri selon l'intonation solennelle du quatrième ton :

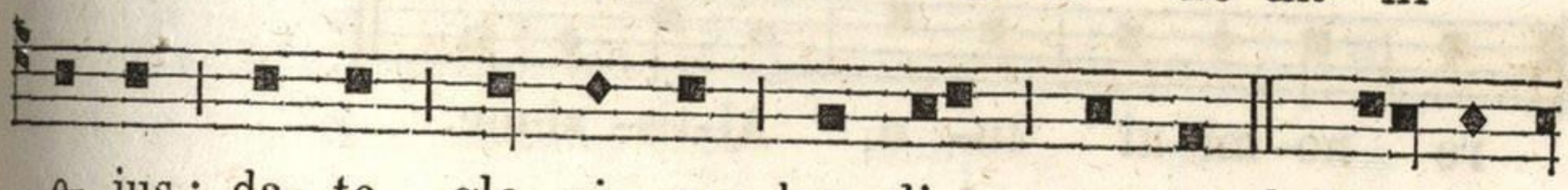
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTROÏT DU DEUXIÈME DIMANCHE APRÈS L'ÉPIPHANIE.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nis ter- ra: psal- mum di- ci- te no-mi- ni



e- jus; da- te glo- ri- am lau- di e- jus. ℣. Glo- ri-

a Pa-tri. Sæ- cu- lo- rum. A-men.

INTONATION SOLENNELLE DU CINQUIÈME TON.

Cette intonation est la plus simple de toutes. En se rappelant les observations précédentes, l'élève appliquera facilement cette intonation aux versets des psaumes. La médiation se distingue par une tierce ascendante, *la ut.*

Contri-sta- tus sum in ex- er-ci- ta- ti- o-ne

me- a: et con-tur-ba- tus sum a vo- ce in- i-mi-

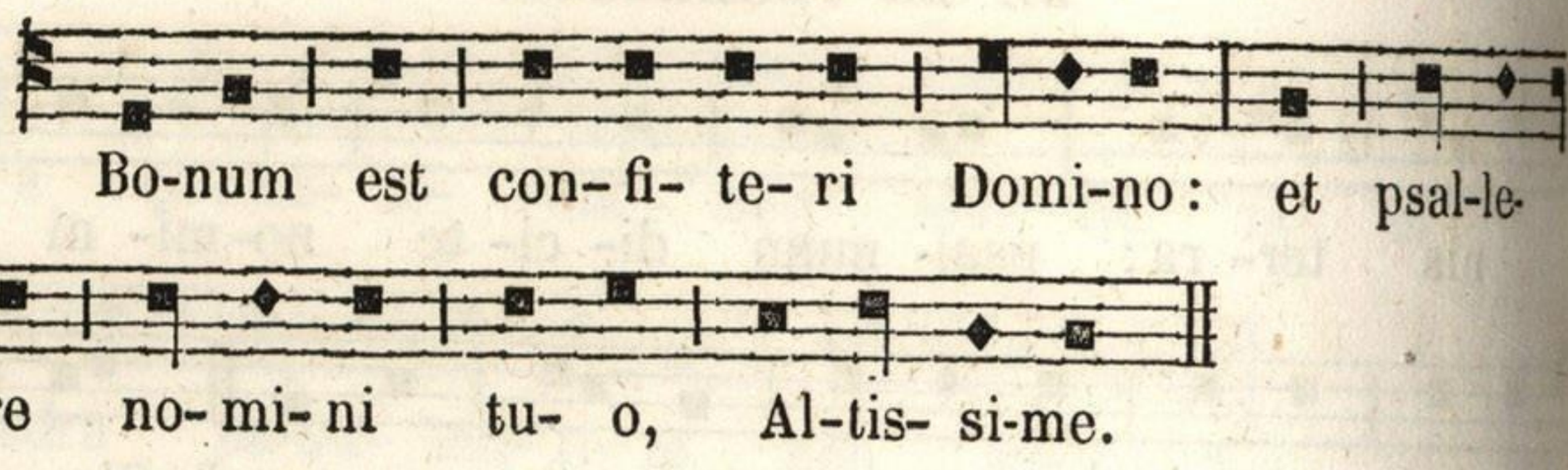
ci, et a tri-bu- la- ti- o- ne pec-ca- to- ris.

Pri- usquam mon-tes fi- e-rent, aut formare-tur

ter-ra, et or-bis: a sæ-cu- lo et usque

in sæ- cu- lum tu es De- us.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Il vaut mieux ne pas se conformer à la règle générale qui exclut les brèves de la formation des intonations et des formules mélodiques, lorsqu'en la suivant on produirait des effets désagréables à l'oreille. C'est pour cela que nous préférons donner une note du chant à la brève du mot *diligam*, au lieu de chanter ainsi :

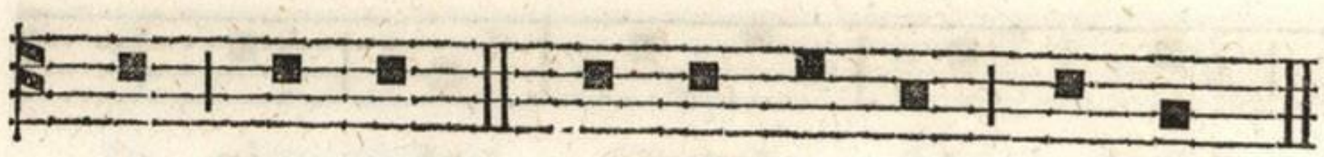
Gloria Patri selon l'intonation solennelle du cinquième ton :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTROÏT DU QUATRIÈME DIMANCHE DE CARÊME.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mi- hi : in do-mum Do-mi- ni i- bi-mus. ℣. Glo- ri-

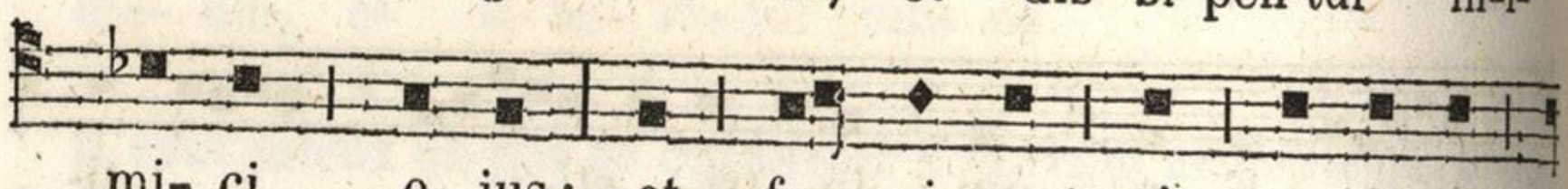


a Pa-tri. Sæ-cu- lo- rum. A-men.

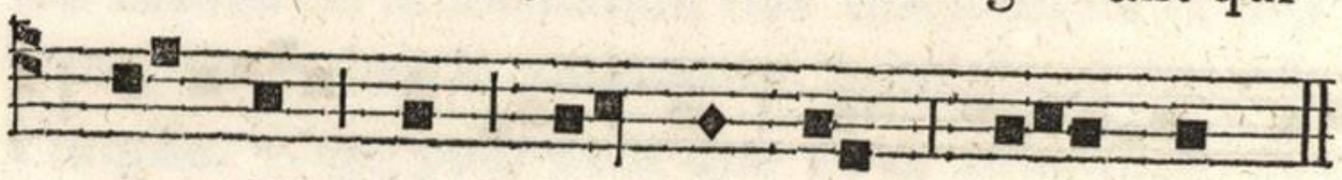
INTONATION SOLENNELLE DU SIXIÈME TON.

Elle commence par trois groupes de deux notes liées. La médiation a cinq notes : *sol*, *si* bémol, *la*, *sol*, *fa*. S'il est nécessaire de supprimer une note, c'est le premier *sol* qui doit disparaître. La seconde partie du verset commence plus régulièrement par *fa sol la*. Quelquefois on chante seulement la dominante *la;* d'autres fois *la sol la*. La terminaison a dix notes : *la ut* liés, *sol fa sol*, *fa ré* liés, *fa sol fa*. Les notes essentielles qu'on ne doit jamais supprimer, quel que soit le nombre des syllabes du texte, sont l'*ut*, le premier *sol* et les quatre dernières notes.

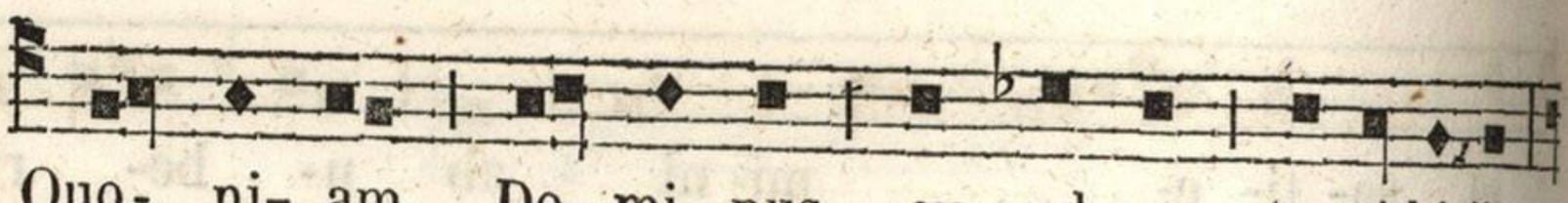
Ex- ur- gat De- us, et dis- si- pen-tur in-i-



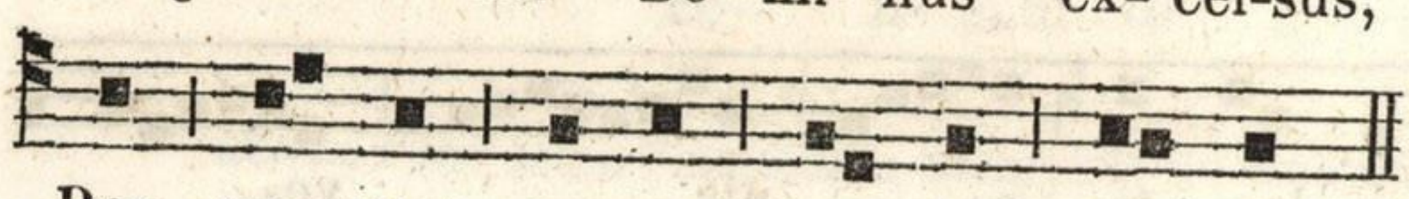
mi- ci e- jus: et fu- gi- ant qui o- de- runt



e- um a fa- ci- e e- jus.



Quo- ni- am Do- mi- nus ex- cel-sus, ter-ri-bi-lis:



Rex ma-gnus su-per om-nem ter- ram.

Te- sti- mo- ni- um in Jo- seph po- su- it il-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

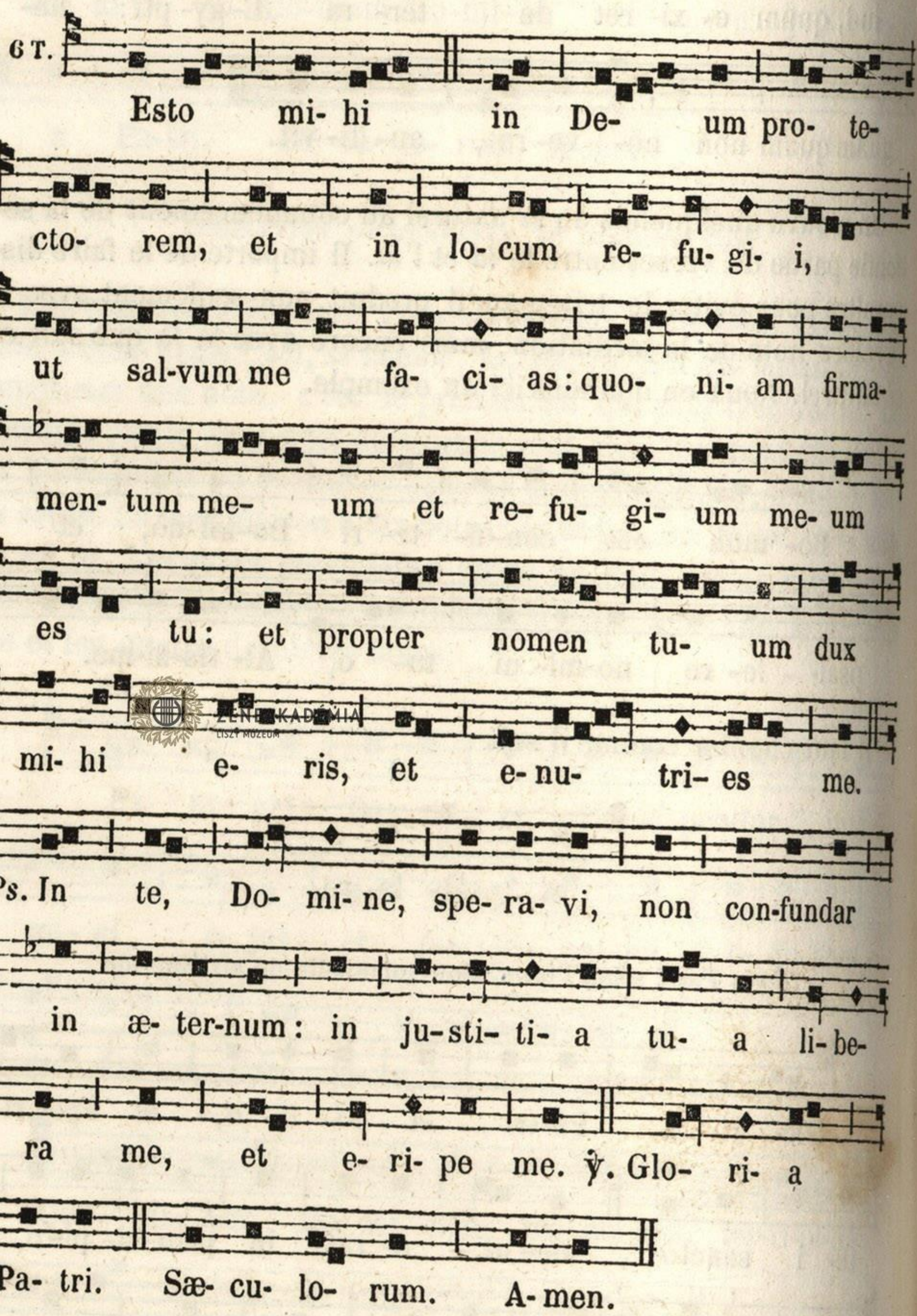
On trouve quelquefois un *si* naturel au commencement de la seconde partie du verset entre le *la* et l'*ut*. Il importe de le faire disparaître pour éviter le triton qu'il produit non-seulement avec la dernière note de la médiation, mais encore avec le *fa* qué suit ce *si* naturel. Nous en donnons ici un exemple.

Il faut chanter comme il suit :

Gloria Patri selon l'intonation solennelle du sixième ton :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTROÏT DU DIMANCHE DE LA QUINQUAGÉSIME.



INTONATION SOLENNELLE DU SEPTIÈME TON.

Cette intonation est la plus riche et la plus mélodieuse. Elle commence par un groupe de trois notes liées sur la première syllabe,

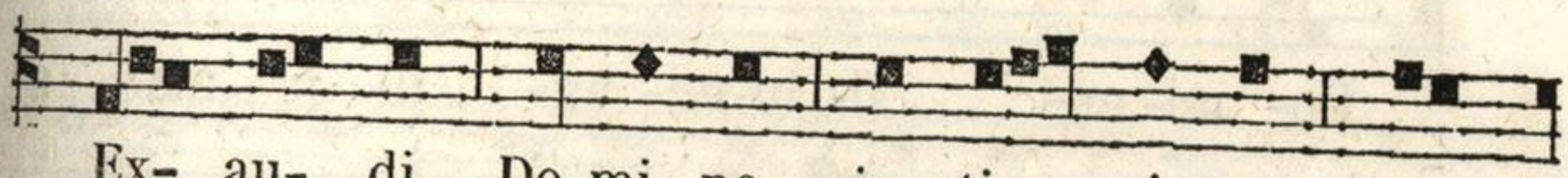
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

suivi de deux notes liées sur la seconde, *sol ut si*, *ut ré*; ce *ré* est la dominante de la psalmodie comme elle l'est du mode lui-même.

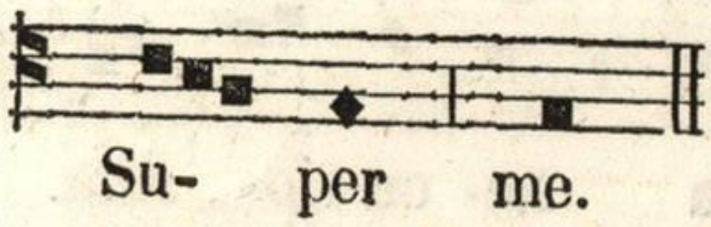
La médiation commence aussi par trois notes liées, *ré mi fa*. Puis viennent *mi*, *mi ré* liés, *ré mi* liés. La seconde partie du verset est semblable au commencement de l'intonation, sauf la première note *sol*, qui est supprimée.

La terminaison fait entendre le chant de la médiation jusqu'au *ré* et descend sur le *sol*, note finale du mode, par intervalle de seconde; *ut si* liés, *la sol* liés.

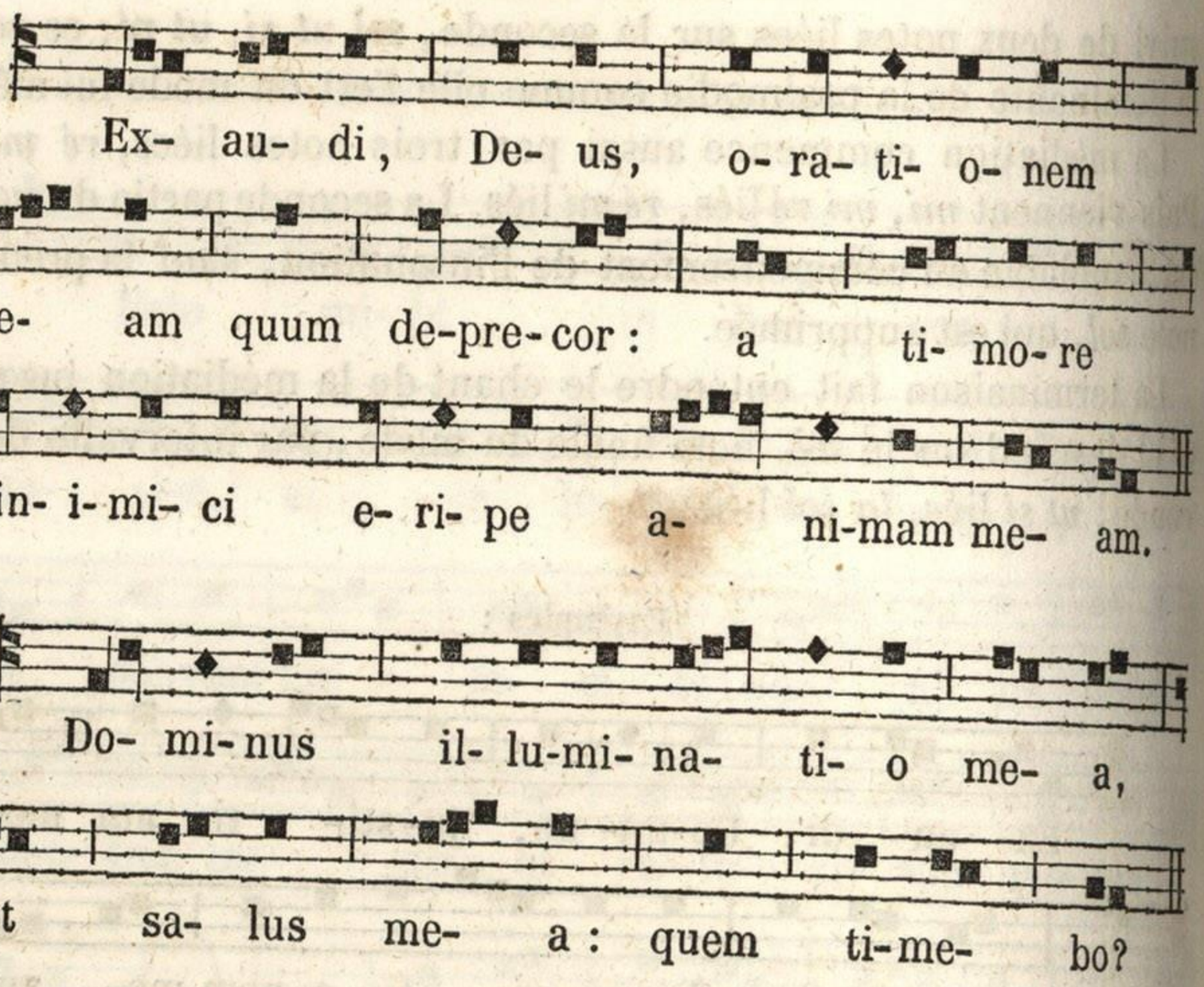
Exemples :



On peut dire encore :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Gloria Patri selon l'intonation solennelle du septième ton.

Il serait certainement plus conforme aux règles de chanter :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTROÏT DE LA MESSE DU COMMUN D'UN MARTYR NON PONTIFE.

INTONATION SOLENNELLE DU HUITIÈME TON.

Le huitième ton est le plus employé dans la liturgie. Aussi son intonation solennelle revient-elle fréquemment dans les introïts.

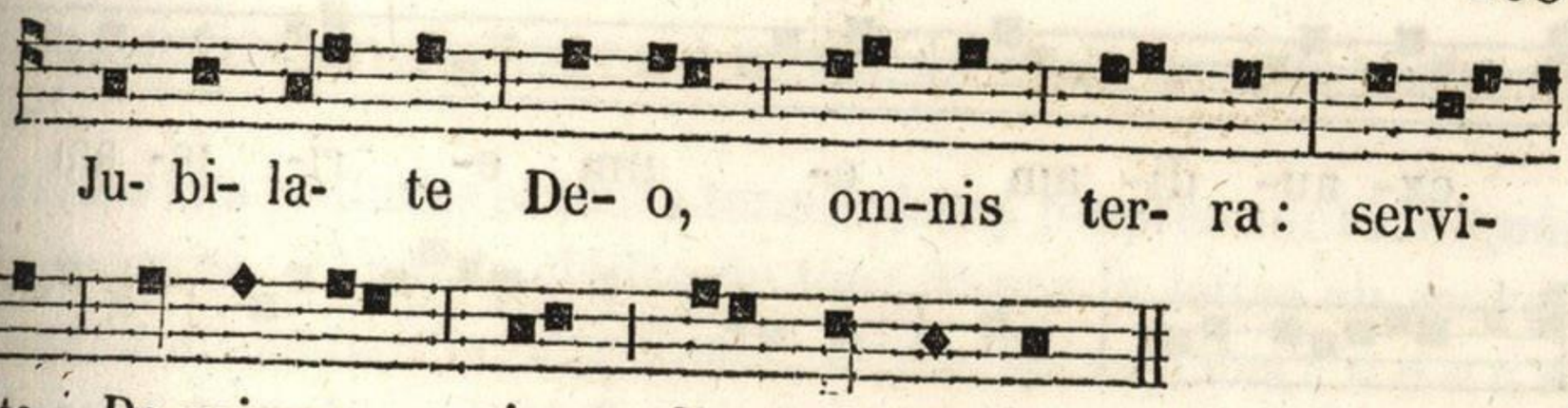
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Elle commence par *sol la* et *sol ut* liés. La dominante de la psalmodie comme du ton lui même est *ut*. La médiation a sept notes : *ut si* liés, *ut ré* liés, *ut ré* liés et *ut*, sur lequel a lieu le repos. La seconde partie du verset commence par *ut la ut;* quelquefois on ne descend pas à la tierce et on reprend tout droit la dominante.

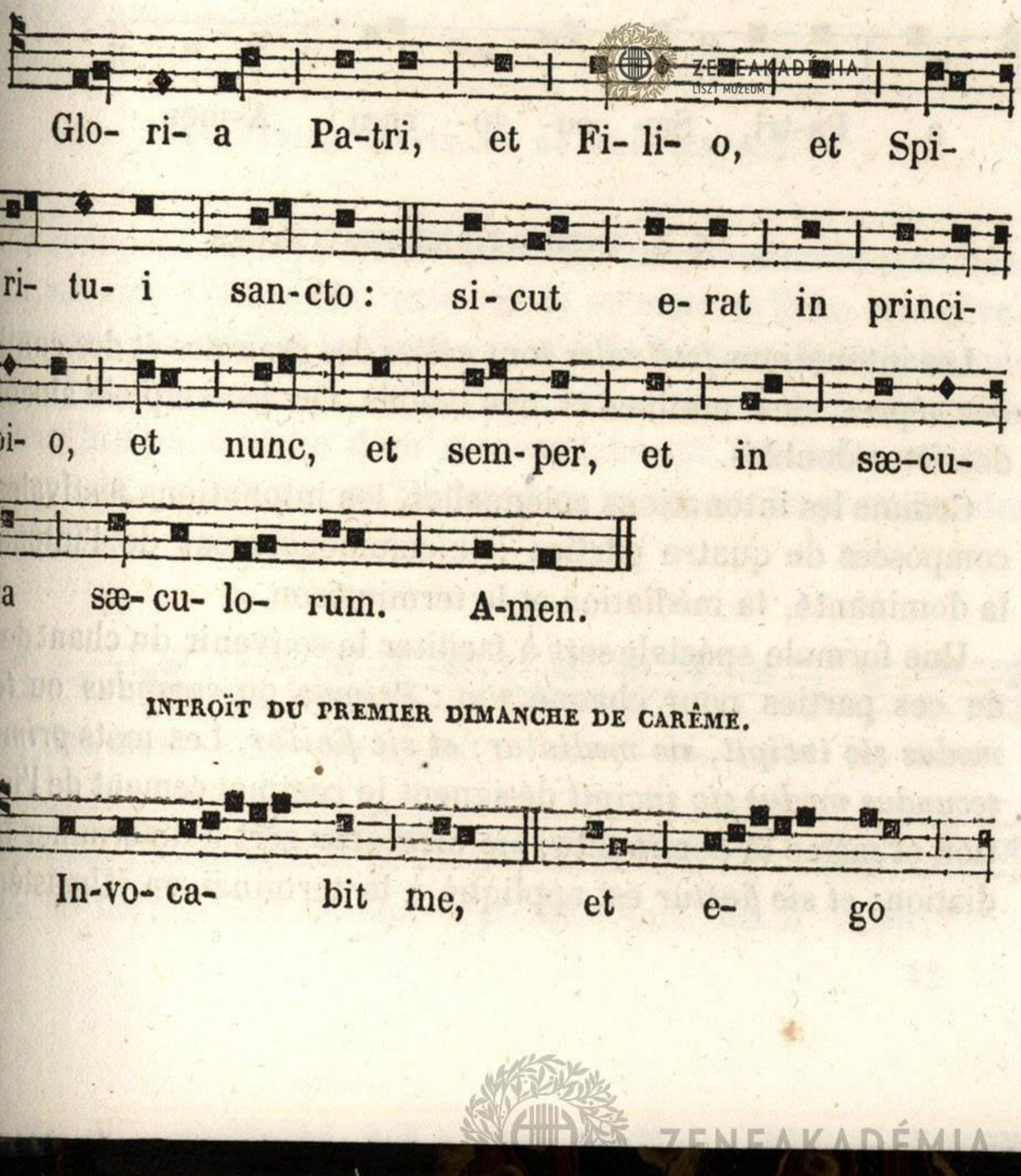
Neuf notes forment la terminaison : *ut si* liés, *sol la* liés, *ut si* liés, *la sol* liés et *sol*. La disposition de cette formule est souvent modifiée par les exigences du texte.

Exemples :

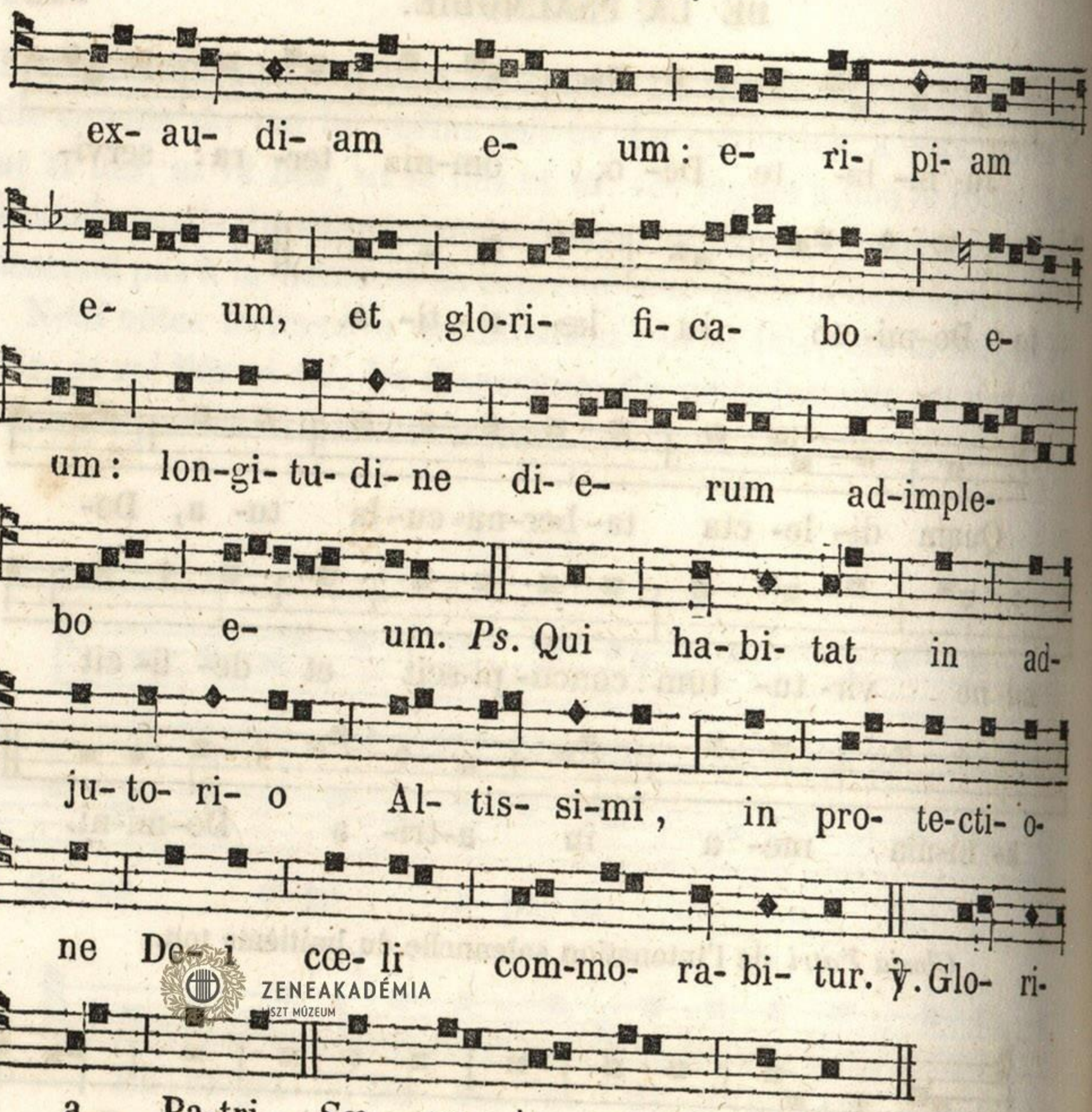
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Gloria Patri de l'intonation solennelle du huitième ton.



INTROÏT DU PREMIER DIMANCHE DE CARÊME.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 3. INTONATIONS FESTIVALES.

Les intonations *festivales* sont celles des psaumes et des cantiques des vêpres, des matines et des laudes. On les emploie aux offices des fêtes doubles.

Comme les intonations solennelles, les intonations festivales sont composées de quatre parties : le commencement de l'intonation, la dominante, la médiation et la terminaison.

Une formule spéciale sert à faciliter le souvenir du chant de trois de ces parties pour chaque ton : *Primus* ou *secundus* ou *tertius modus sic incipit, sic mediatur; et sic finitur.* Les mots *primus* ou *secundus modus sic incipit* désignent le commencement de l'intonation et même la dominante; *sic mediatur* sert à déterminer la médiation; *et sic finitur* est appliqué à la terminaison. Un astérisque

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sépare dans les antiphonaires la médiation de la seconde partie du verset.

Les tons des psaumes et leurs terminaisons propres sont indiqués dans les livres : 1° par le chiffre du ton ; 2° par la lettre au moyen de laquelle on connaît la note finale ; 3° par les voyelles *e u o u a e*, abrégé des mots *sæculorum amen*, qui terminent le double verset *Gloria patri* et *Sicut erat* pris pour modèle.

Lorsque la terminaison se fait sur la finale régulière du ton, elle est désignée par une lettre majuscule, et alors elle est dite *complète*. Si elle a lieu sur une autre note, on l'indique par une lettre minuscule, et on l'appelle *incomplète*.

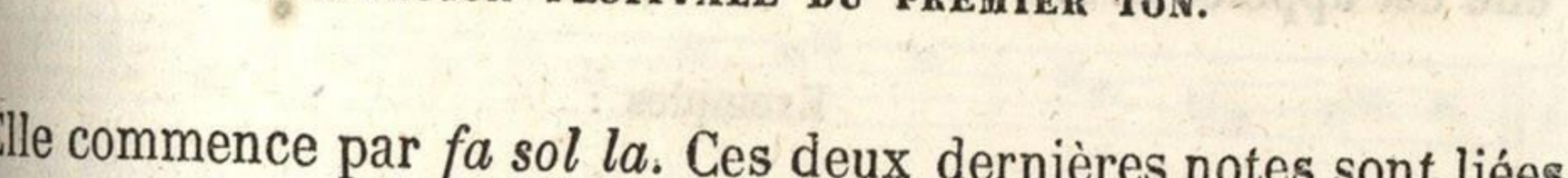
Le commencement de l'intonation n'est chanté qu'au premier verset du psaume, ordinairement par une voix seule. Le chœur répond à la dominante.

Les terminaisons varient selon le degré de solennité des fêtes et leur caractère. Le *Directorium chori* de Guidetti renferme celles du véritable chant romain. Cependant, comme les diverses éditions en usage en France offrent quelques autres terminaisons usitées dans plusieurs diocèses qui cependant suivent le rit romain, nous les mentionnerons également.

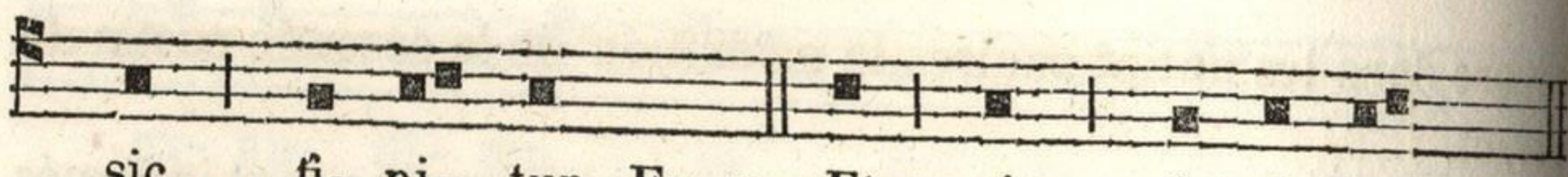
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTONATION FESTIVALE DU PREMIER TON.

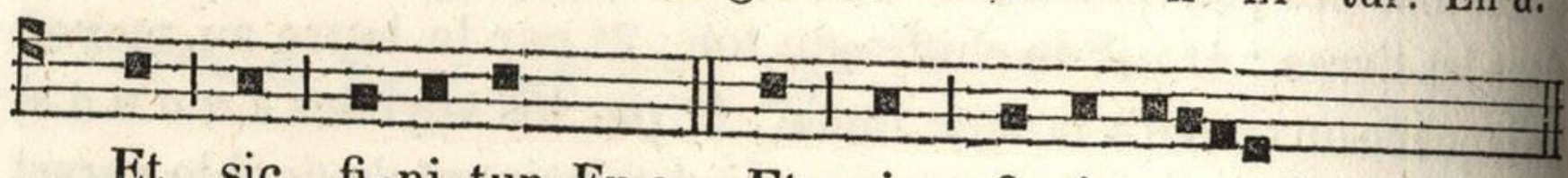
Elle commence par *fa sol la*. Ces deux dernières notes sont liées sur la seconde syllabe du texte. Si la seconde syllabe est brève, elle ne compte pas, et les deux notes sont liées sur la syllabe suivante. Quand la seconde et la troisième syllabes sont brèves ou réputées brèves à cause d'un monosyllabe qui les suit, comme, par exemple, *judica me*, on lie les deux notes sur la première des deux brèves.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



sic fi- ni- tur. En g. Et sic fi- ni- tur. En à.

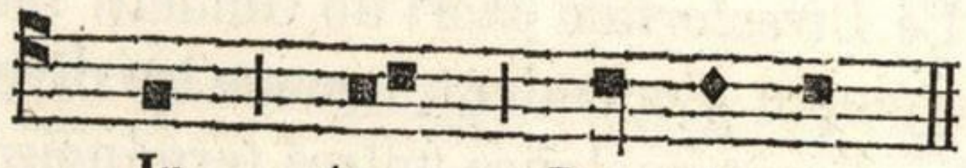


Et sic fi-ni-tur. En a. Et sic fi-ni-tur. En J ou en D.

Et sic fi-ni- tur. *Id.* Et sic fi-ni- tur. En a.

Exemples d'intonations :

Be- a- tus vir. Cre- di- di. Ju- di- ca me.



In te, Do-mi- ne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

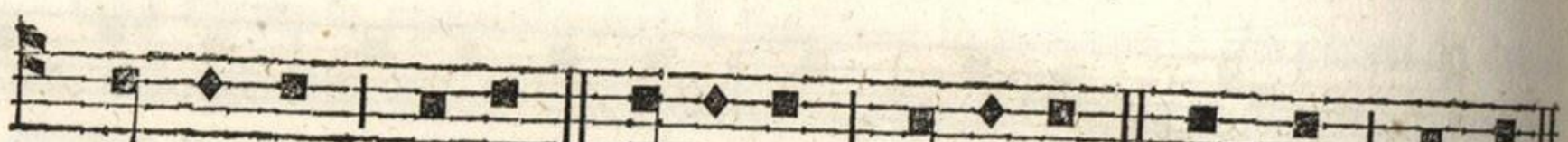
Ce premier ton a encore deux autres médiations. La première consiste en un simple repos sur la dominante, et, par cette raison, elle est appelée *droite*.

Exemples :

Do-mi-no me- o. Pu- e-ri, Do-minum. Omnes gen-tes.

L'autre a une inflexion sur la pénultième.

Exemples :



Do-mi-no me- o. Pu- e-ri, Dominum. Omnes gen-tes.

Le magnifique psaume *In exitu Israel* a été chanté sur un ton particulier dès le XII^e^ siècle environ. On le trouve avant cette

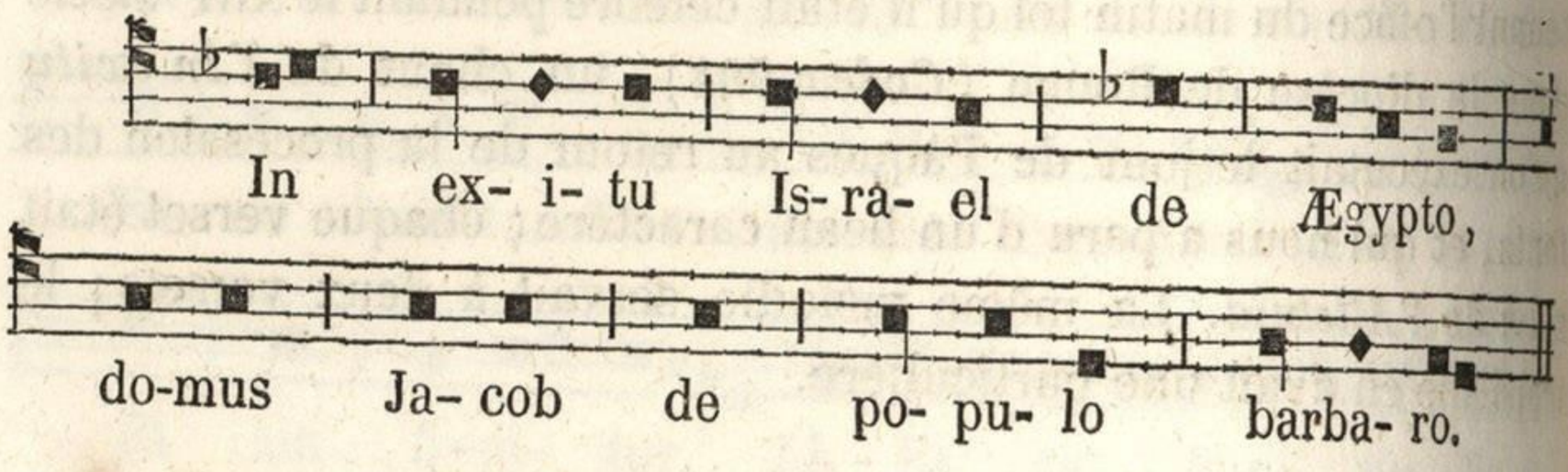
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

époque sur l'un des huit tons presque indifféremment. Nous avons découvert dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, contenant l'office du matin tel qu'il était célébré pendant le XIII^e^ siècle dans le diocèse de Rouen (*Codex* 904), un chant de l'*In exitu* qu'on exécutait le jour de Pâques au retour de la procession des fonts, et qui nous a paru d'un beau caractère; chaque verset était suivi de l'*Alleluia*. La même mélodie servait à deux versets; le troisième en avait une particulière.

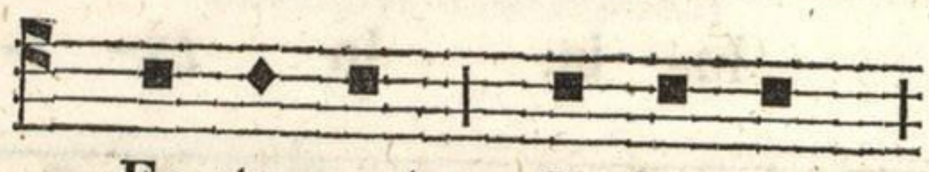
Et on continuait ainsi le psaume jusqu'à la fin.

Depuis, la mélodie suivante a prévalu ; on appelle ce ton *pre-*

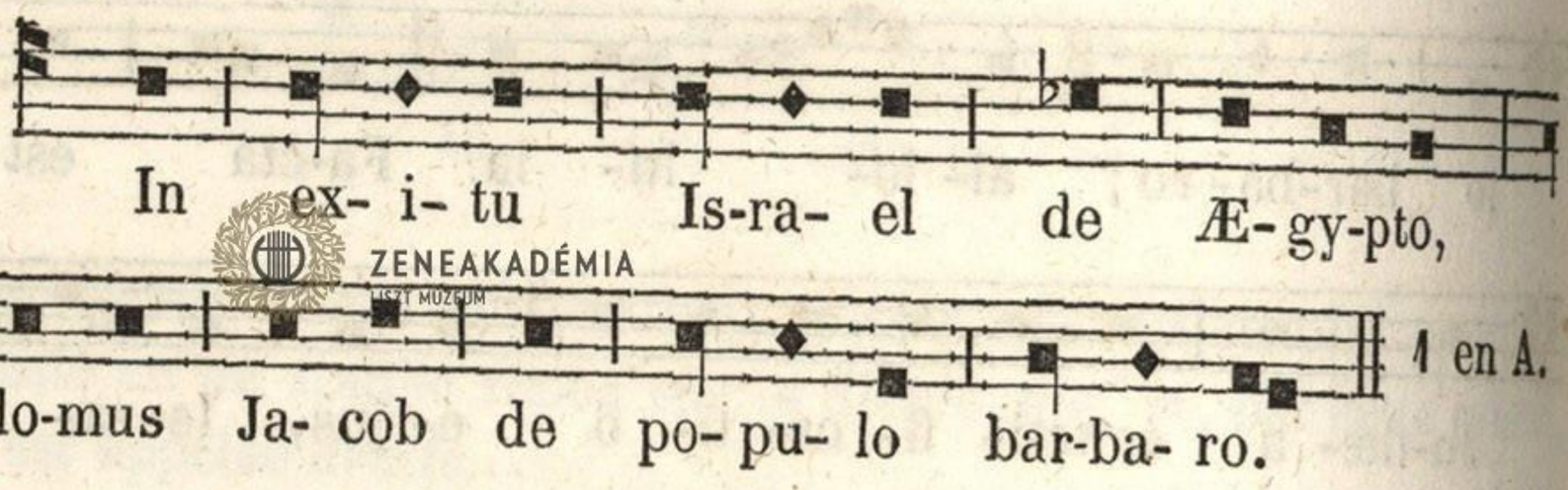
mier en A, parce qu'on le rapportait au neuvième mode supprimé, dont l'échelle diatonique s'étendait du *la* au *la*.



Le chœur reprend à la dominante :

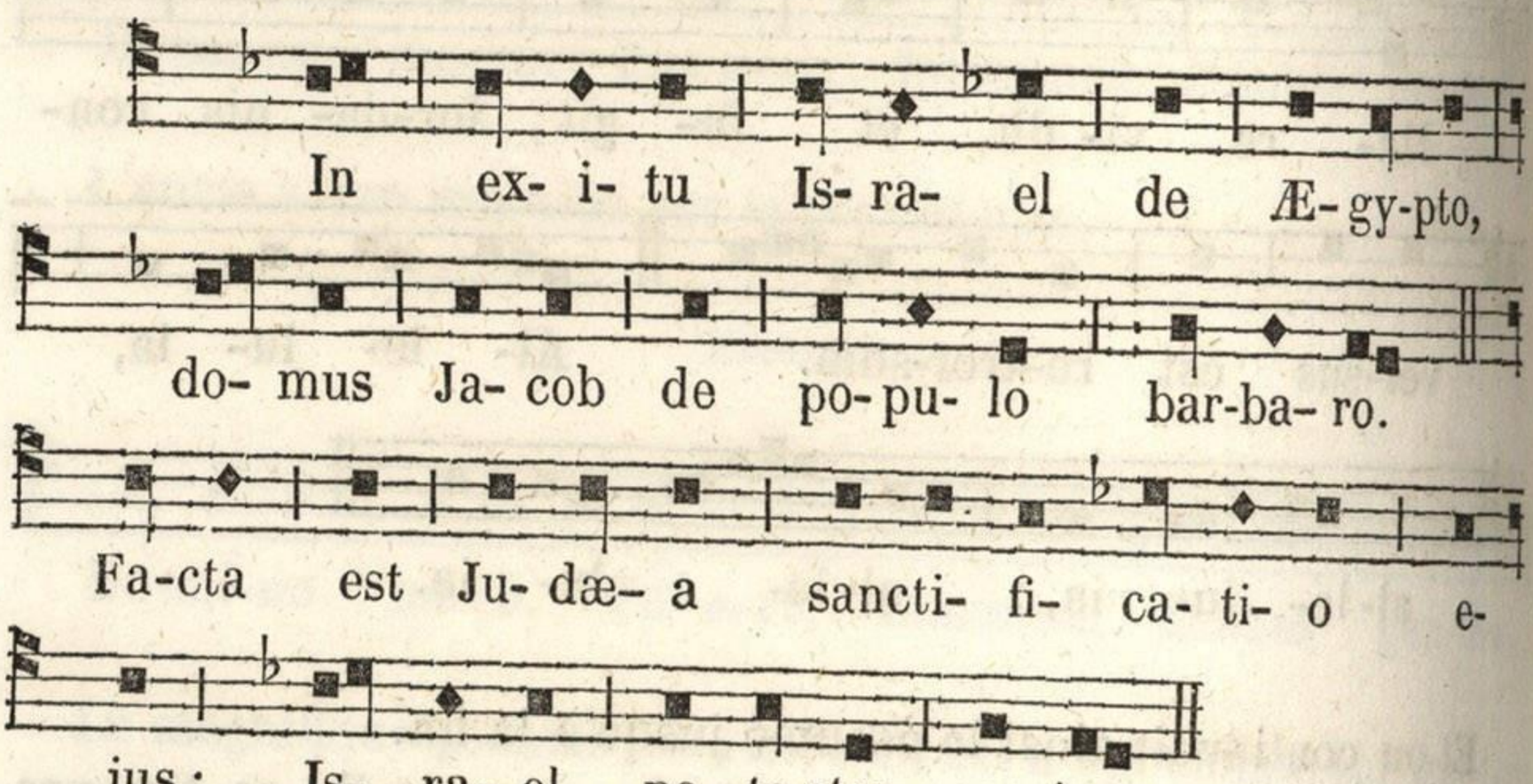


Dans quelques églises on chante ainsi :



Nous verrons plus loin (§ 7) pourquoi on élève la voix sur le mot *Jacob*.

On trouve enfin dans quelques éditions cette autre formule :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lorsqu'il se rencontre une syllabe brève à la médiation, on la remplace par la syllabe accentuée qui la précède :

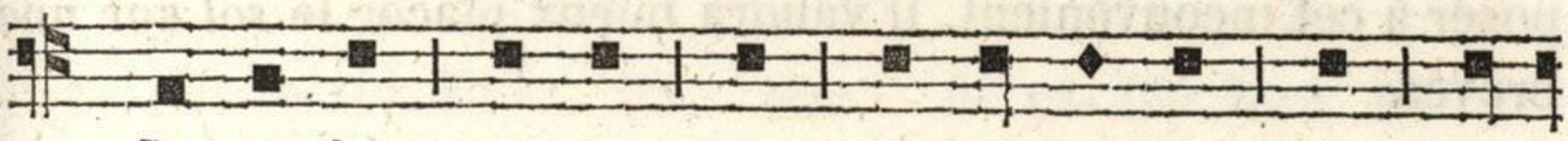
Exemple :

Non no-bis, Do-mi- ne, non no- bis.

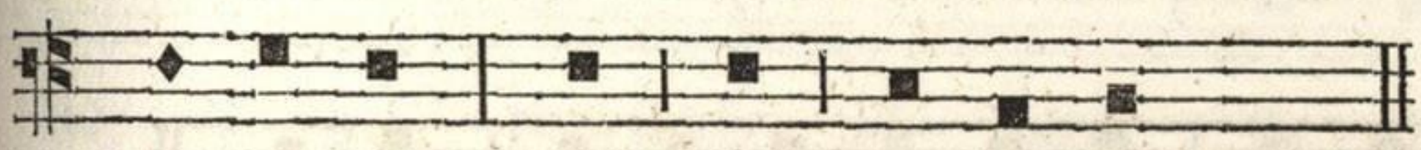
Au- res ha- bent et non au- di- ent.

INTONATION FESTIVALE DU DEUXIÈME TON.

La psalmodie du deuxième ton est la plus simple de toutes. Son intonation se fait par *ut* au-dessous de la finale et par la tierce mineure *ré fa*. La médiation consiste dans l'élévation de la pénultième à un ton au-dessus de la dominante. Il n'y a qu'une terminaison : *fa ut ré*. Il faut éviter de rapprocher en chantant l'*ut* du *ré*, de chanter *ut* dièse comme plusieurs chanteurs en ont contracté l'habitude. Le caractère plagal du deuxième ton, sans parler de la constitution tonale du plain-chant, exige que l'on attaque posément et carrément l'*ut* naturel au-dessous du *ré* final.



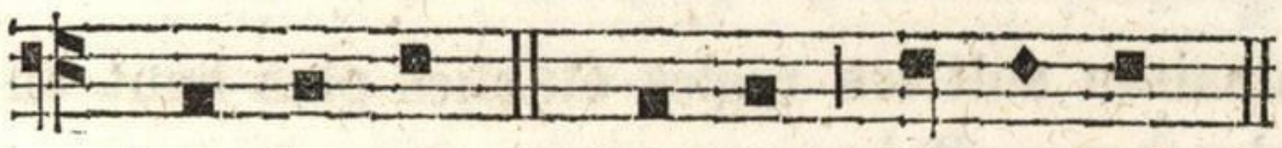
Se- cundus mo- dus sic in- ci- pi- tur, sic me-



di- a- tur ; et sic fi- ni- tur. En D.

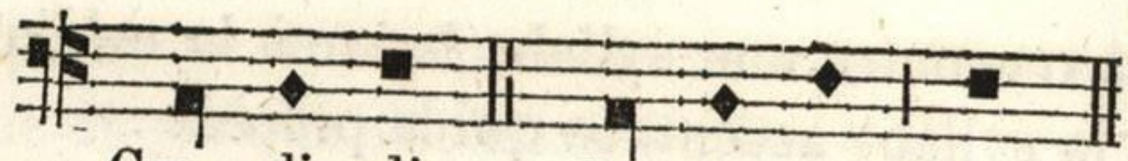
Le chœur reprend à la dominante *fa*.

Exemples d'intonations :



Lau- da- te. Di- xit Do- mi- nus.

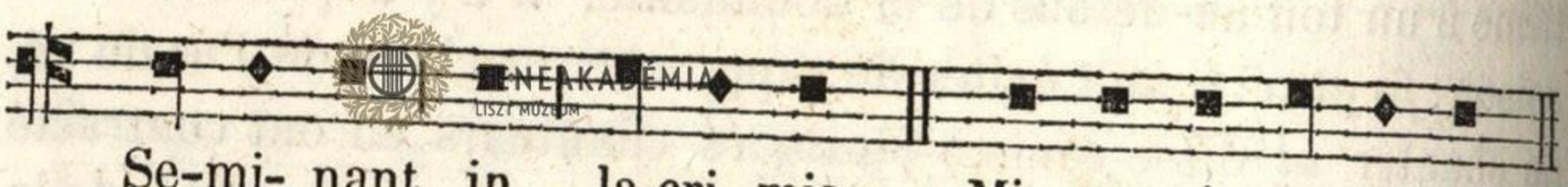
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Afin de ne pas confondre l'intonation du second ton avec celle du troisième, on ne lie jamais le *ré* avec le *fa;* ce qui arriverait si les brèves ne comptaient pas. On voit donc que l'intonation du deuxième ton fait exception à la règle générale. (Voy. ci-après les exemples d'intonation du troisième ton.)

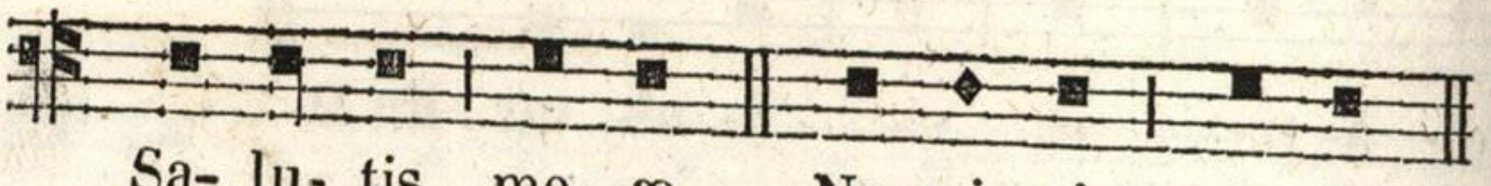
Comme l'élévation de la voix a lieu sur la pénultième syllabe de la première partie du verset, si cette pénultième est brève, on reporte le *sol* sur la syllabe accentuée qui la précède.

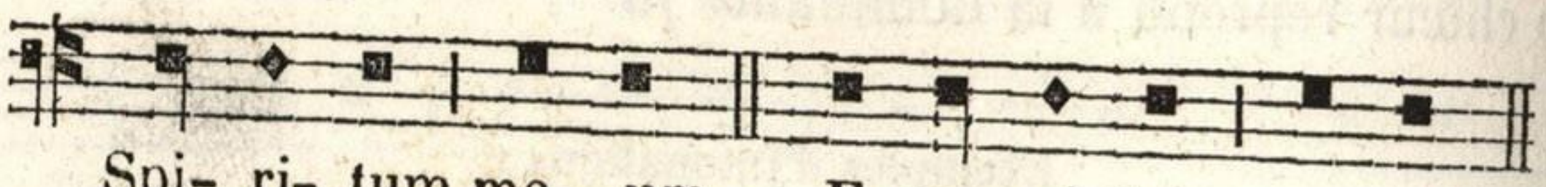
Exemples :



Il faut éviter toutefois de reculer trop l'accent, parce qu'alors on reproduirait la médiation du troisième ton. Plutôt que de s'exposer à cet inconvénient, il vaudra mieux placer le *sol* sur une des brèves.

Exemples :

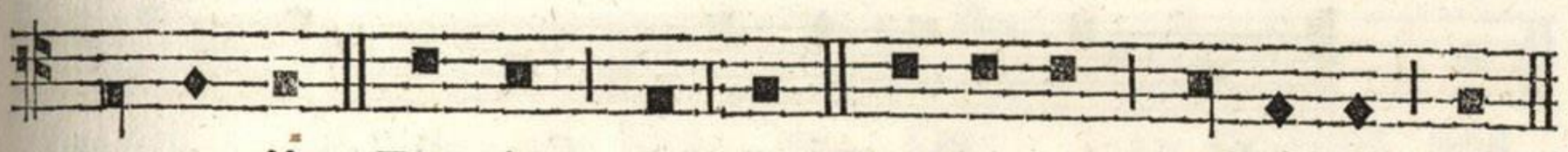




La terminaison suit les règles établies plus haut au sujet des brèves et des monosyllabes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

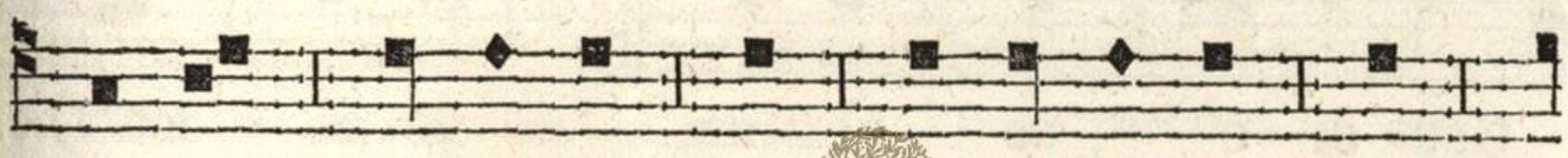
De- us e- jus. In- i-qui- ta- tis. Sæ-cu-lum



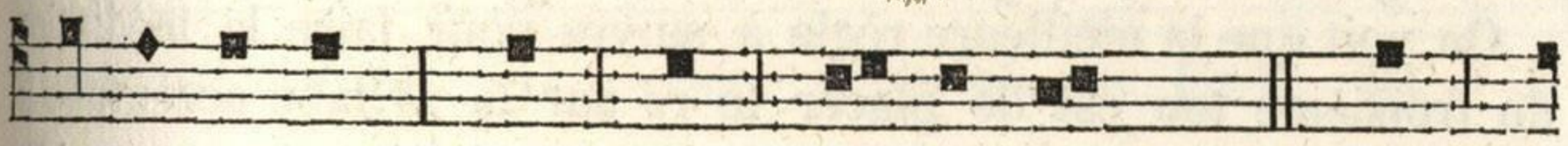
sæ- cu- li. Tu- is in te. Frumen- ti sa- ti- at te

INTONATION FESTIVALE DU TROISIÈME TON.

L'intonation du troisième ton commence par *sol*, une tierce mineure au-dessus de la finale *mi*. Ensuite vient la tierce *la ut* liée. *Ut* est la dominante sur laquelle le chœur continue la psalmodie des autres versets. La médiation commence à l'antépénultième, et même, lorsque cette syllabe est brève, à la quatrième ou cinquième syllabe avant la fin de la première partie du verset.



Mo-dus ter- ti- us sic in-ci- pi- tur, sic



me-di- a- tur; et sic fi- ni- tur. En a. Et

sic fi- ni- tur. En à. Et sic fi- ni- tur. En c. Et

sic fi- ni- tur. En g. Et sic fi- ni- tur. En *g*.

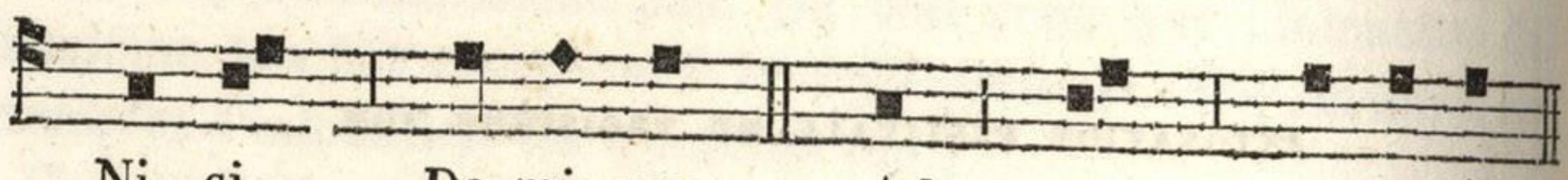
Le troisième ton a une autre médiation dans le *Directoire romain;* nous la donnons ici, quoiqu'on ne la trouve que dans une édition récemment publiée en France :

Mo- dus ter-ti- us sic in-ci- pi-tur, sic me- di- a- tur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples d'intonations :

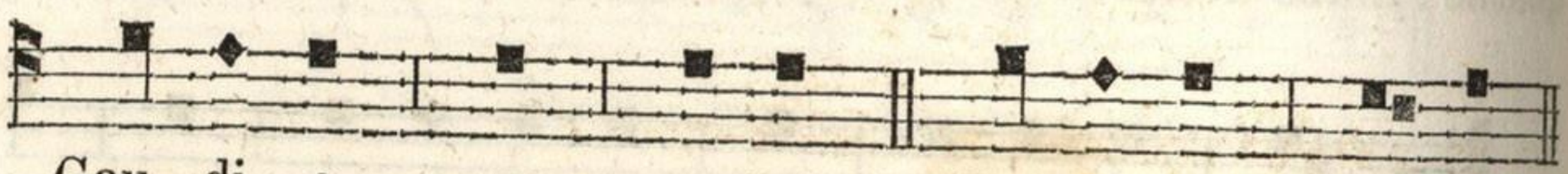
Di- xit Do- mi- nus. Cre- di- di.



Ni- si Do-mi- nus. Ad te le- va- vi.

Exemples de médiations :

Do- mi- no me- o. Do- mi- ni Do- mi- no.



Gau- di- o os nostrum. Do- mi- no me- o.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

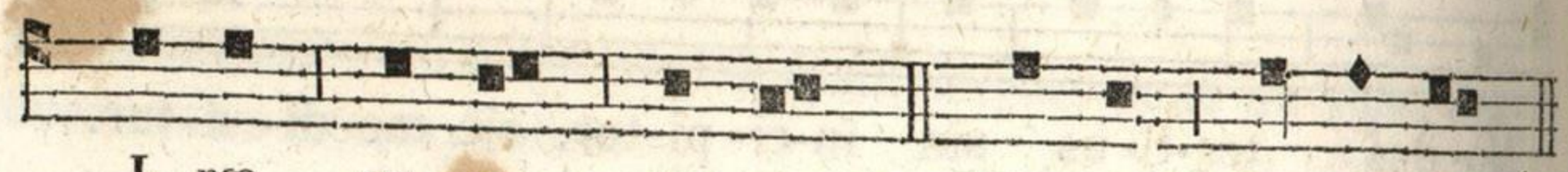
On voit que la meilleure règle à suivre pour faire la médiation du troisième ton est de placer le *ré* sur la syllabe accentuée la plus proche de l'antépénultième; les exceptions sont rares. En voici une cependant :

In- du- tus est.

L'exemple suivant rentre dans la règle générale :

Tu- o ar-gu- as me.

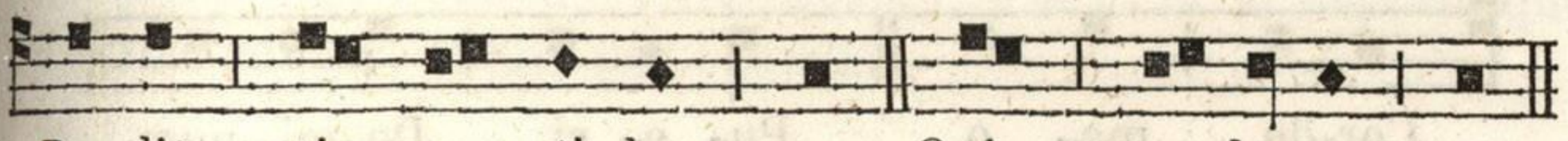
Exemples de terminaisons :



I- ræ su- æ re- ges. No-men Do-mi- ni.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Commo- ve- bi- tur e- ri- gens pau- pe- rem.



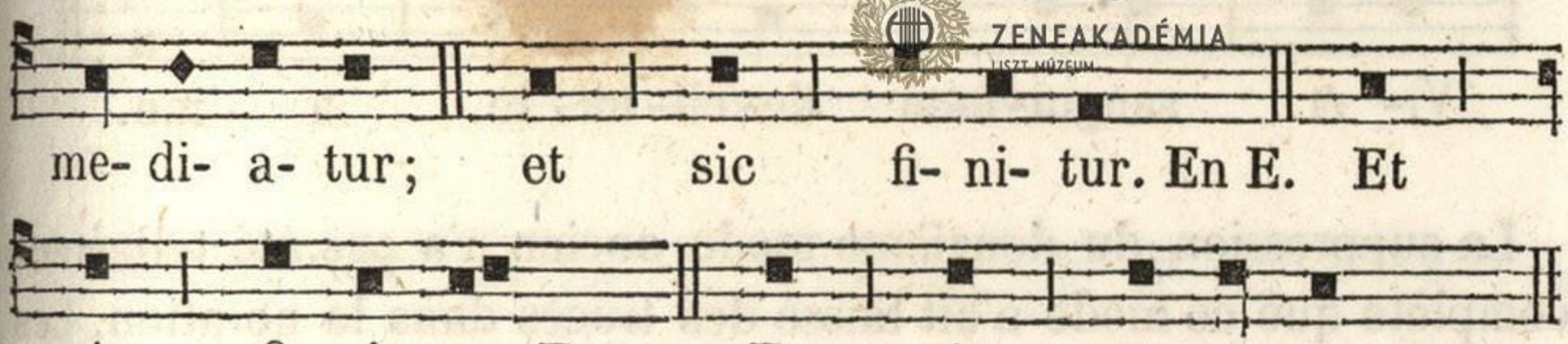
De- dit ti- men- ti- bus se. Qui o- de-runt nos.

INTONATION FESTIVALE DU QUATRIÈME TON.

L'intonation du quatrième ton commence par *la*, à la quarte de la finale *mi* ; les deux notes suivantes, *sol la*, sont liées sur la seconde syllabe du texte ; la dominante *la* commence les versets chantés par le chœur.

La médiation se fait à partir de la deuxième syllabe avant la pénultième de la première partie du verset. Les brèves seules peuvent modifier cette règle.

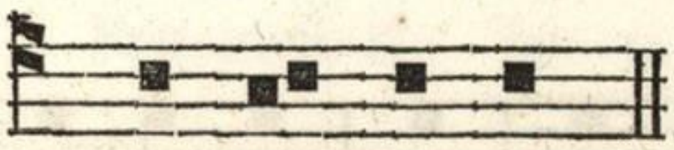
Quar- tus mo- dus sic in-ci- pi- tur, sic



me- di- a- tur; et sic fi- ni- tur. En E. Et

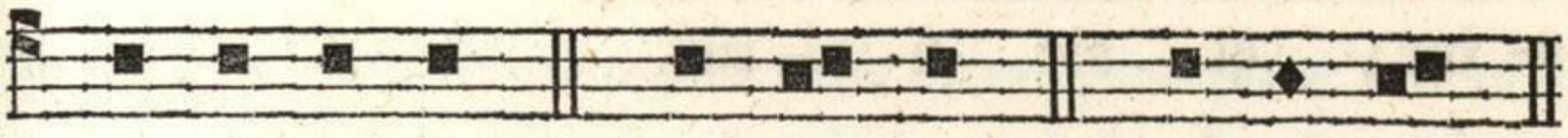
sic fi- ni- tur. En a. Et sic fi- ni- tur. En g.

Exemples d'intonations :

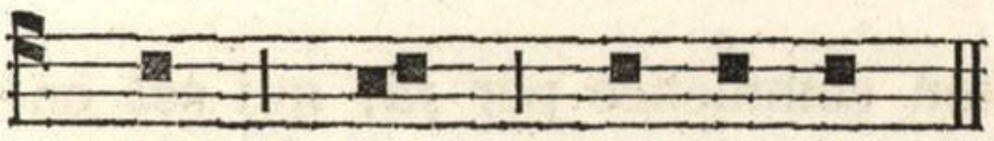


Con- fi- te- bor.

Dans quelques églises :



Con- fi- te- bor. Lau- da- te. Cre- di- di.

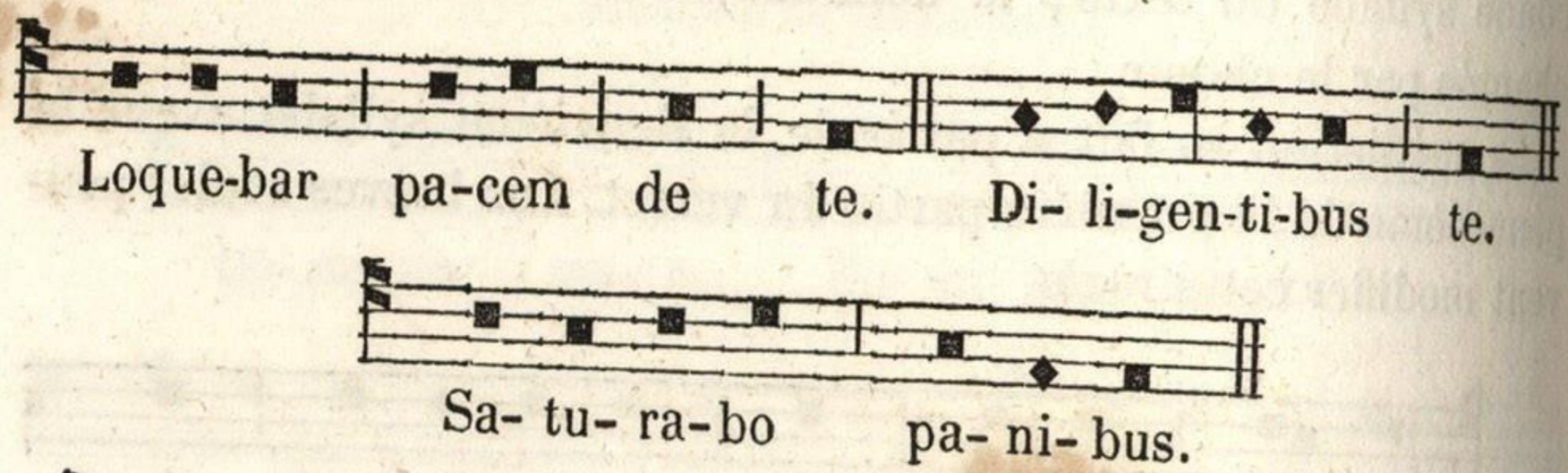


Ad te le- va- vi.

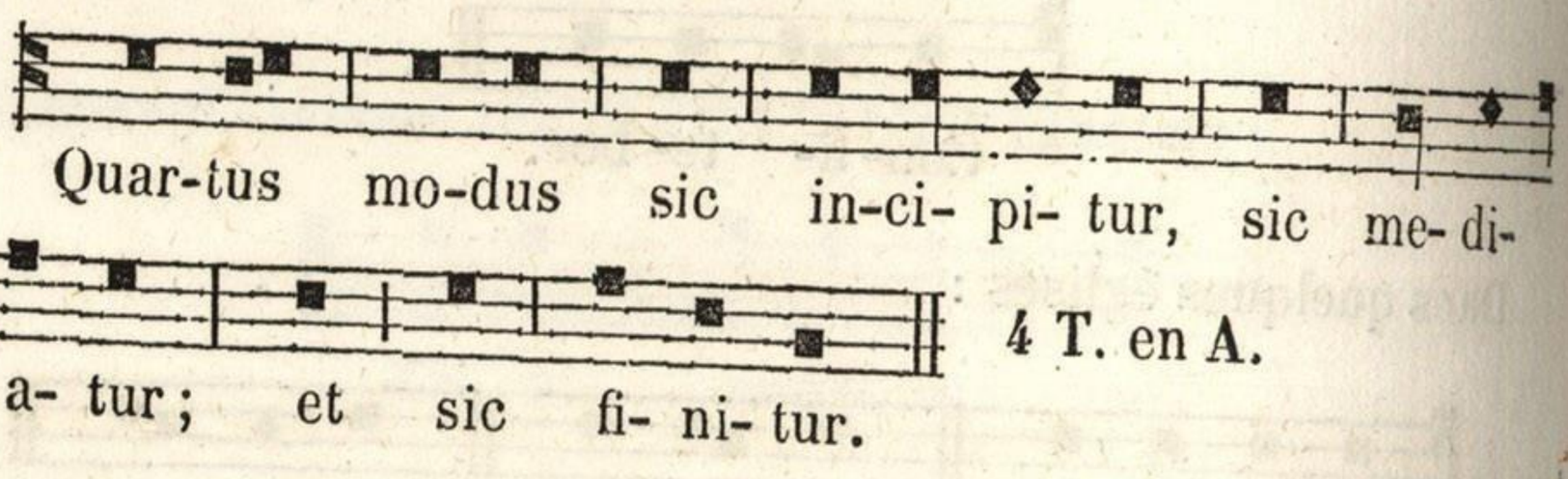
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples de médiations :

Exemples de terminaisons :



La suppression du douzième mode ancien n'a pas été tellement complète que ce mode n'ait laissé des traces dans la notation. Les livres de chant offrent encore une espèce du quatrième ton qu'on appelle quatrième ton irrégulier en A. Ce n'est qu'une transposition à la quarte du ton que nous venons de voir.

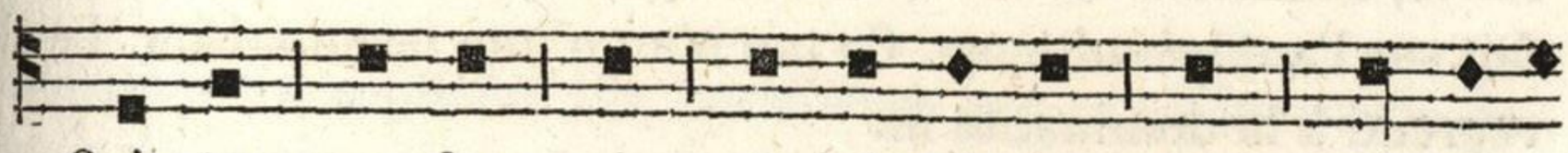


INTONATION FESTIVALE DU CINQUIÈME TON.

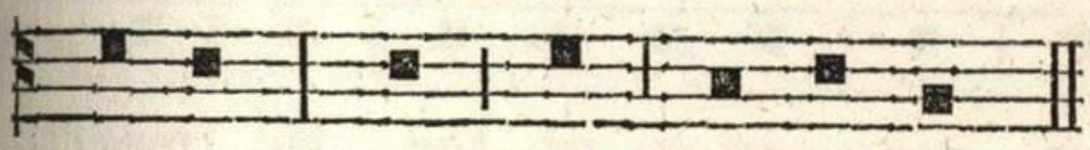
Cette intonation commence par *fa*, qui est en même temps la finale du ton; elle monte ensuite successivement à la tierce et à

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

la quinte *ut*, qui est la dominante sur laquelle le chœur reprend les autres versets; la médiation est la même que celle du deuxième ton. Elle n'a qu'une seule terminaison : *ré si ut la*. Il importe que le *si* soit naturel, et non pas bémolisé.



Quin-tus mo- dus sic in-ci- pi- tur, sic me- di-



En a.

a- tur; et sic fi- ni- tur.

Exemples d'intonations :

Di- xit Do-mi- nus. Cre- di- di. Ju- di- ca me.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples de terminaisons :

Be- ne- di- ci- te Do-mi-num. Lu- ci- fe- rum

ge- nu- i te. Fru-men-ti sa- ti- at te. Pe-dum

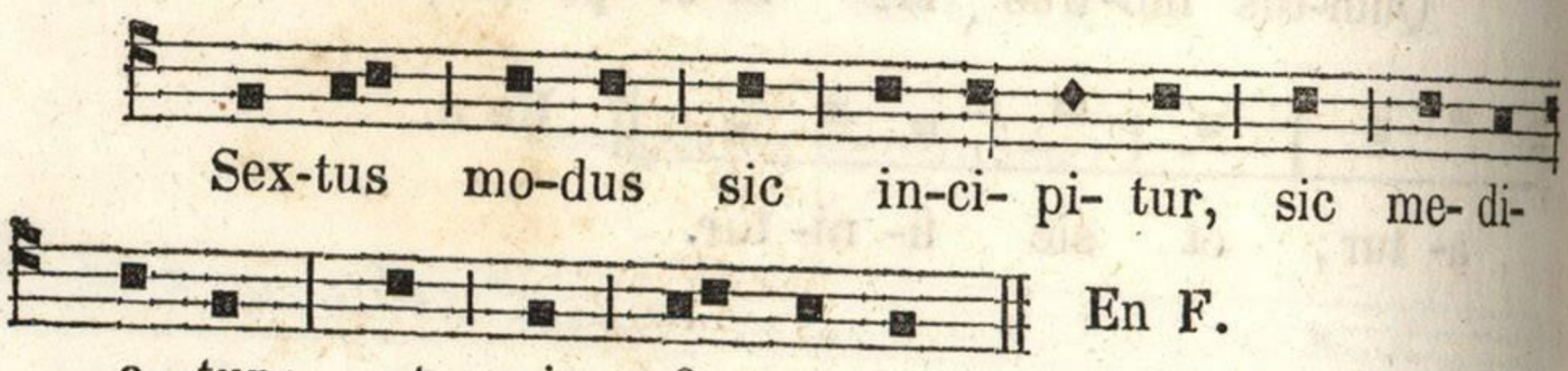
tu- o- rum. Lon-gi- tu- di-nem di- e- rum.

L'élève fera bien de consulter ces exemples pour résoudre les difficultés qu'offrent souvent les brèves à la fin des versets. Il voit qu'on est quelquefois obligé d'ajouter un *ut* pour placer une syllabe accentuée sur le *ré*, et pour éviter qu'un trop grand nombre de brèves chantées sur la même note n'altèrent le chant de la terminaison.

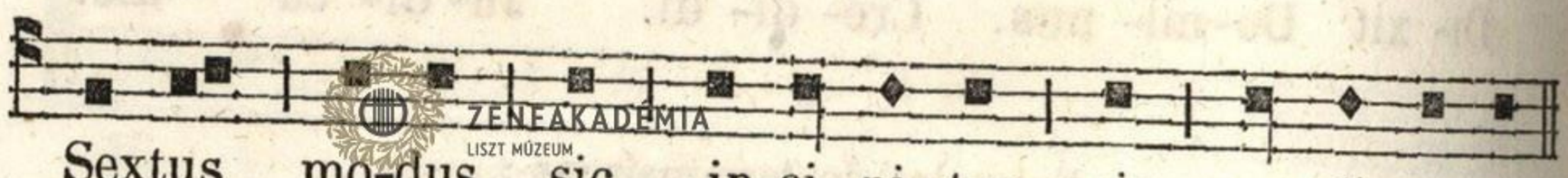
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTONATION FESTIVALE DU SIXIÈME TON.

L'intonation du sixième ton est fort simple dans le chant romain. Elle commence par *fa*, finale du ton : les deux notes suivantes, *sol la*, sont liées sur la seconde syllabe du texte. La médiation se fait sur l'antépénultième. Ce ton n'a qu'une terminaison. Le chœur reprend à la dominante *la*.



Dans un grand nombre de diocèses où l'on suit le rit romain, la médiation est droite comme celle du premier ton.



Exemples de médiations :

Exemples de terminaisons :

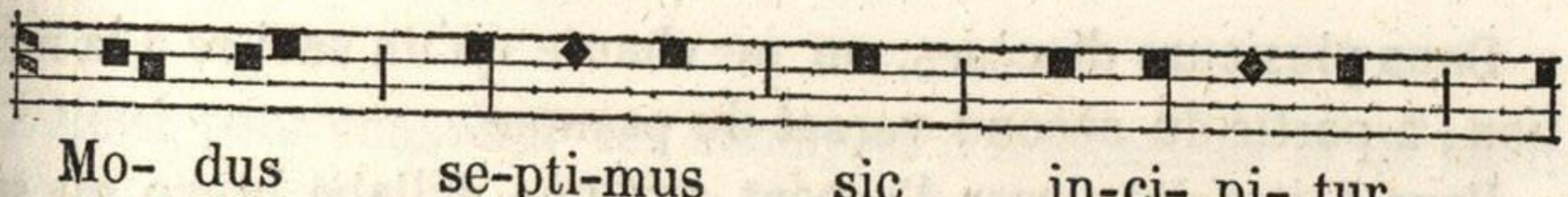
Cette terminaison est généralement uniforme, sauf lorsqu'il se présente des mots dactyliques et des monosyllabes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

De-pre- ca- tus sum.

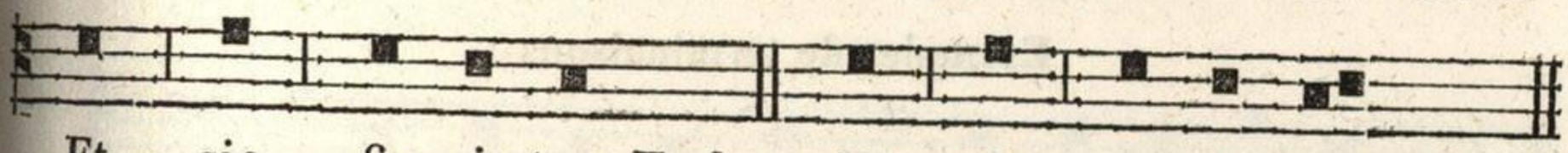
INTONATION FESTIVALE DU SEPTIÈME TON.

L'intonation du septième ton commence par *ut*, à la quarte de *sol*, finale de ce ton. Cette première note est liée avec le *si* sur la première syllabe du texte. Ce groupe est suivi de *ut ré* également liés sur la seconde syllabe. La médiation se compose des notes *fa mi ré ré mi*. Elle commence à la quatrième syllabe avant la fin de la première partie du verset, parce que les dernières notes *ré mi* sont liées sur la dernière syllabe. Le chœur reprend à la dominante *ré*.



Mo- dus se-pti-mus sic in-ci- pi- tur,

sic me- di- a- tur; et sic fi- ni- tur. En a.

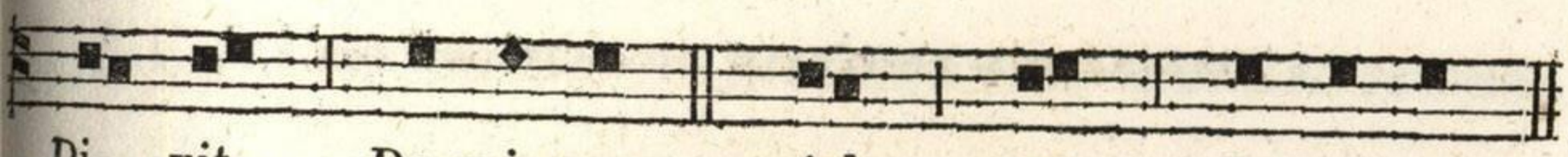


Et sic fi- ni- tur. En b. Et sic fi- ni- tur. En c.

Et sic fi- ni- tur. En ç. Et sic fi- ni- tur. En d.

Et sic fi- ni- tur. En *d*.

Exemples d'intonations :

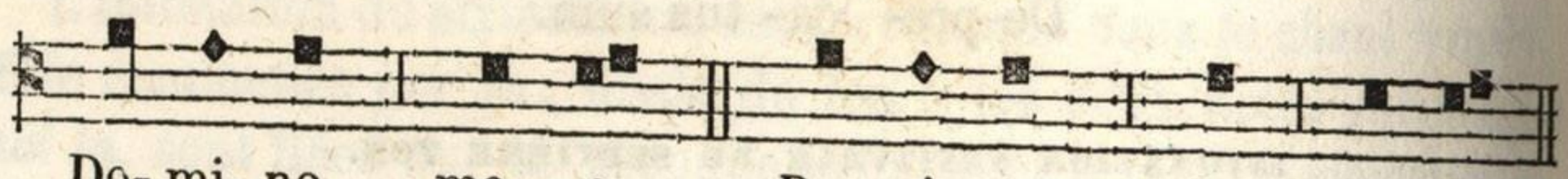


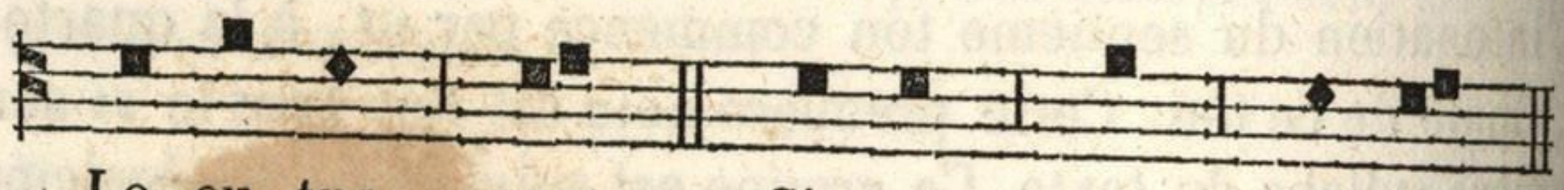
Di- xit Do-mi- nus. Ad te le- va- vi.

Cre- di- di pro- pter. Con- fi- te- bor.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples de médiations :



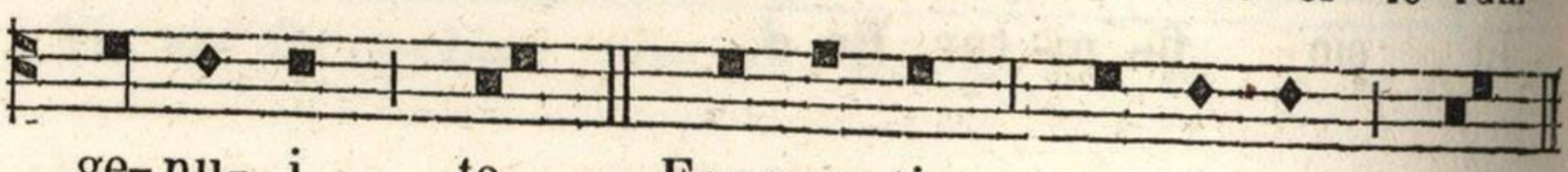


Dans plusieurs diocèses, on ne chante qu'un seul *ré* à la médiation, à partir du second verset du psaume.

Pour éviter de placer l'accent sur une syllabe brève ou sur la dernière syllabe d'un mot, on est obligé quelquefois de supprimer le *mi* de la médiation, comme dans les trois derniers exemples.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples de terminaisons :

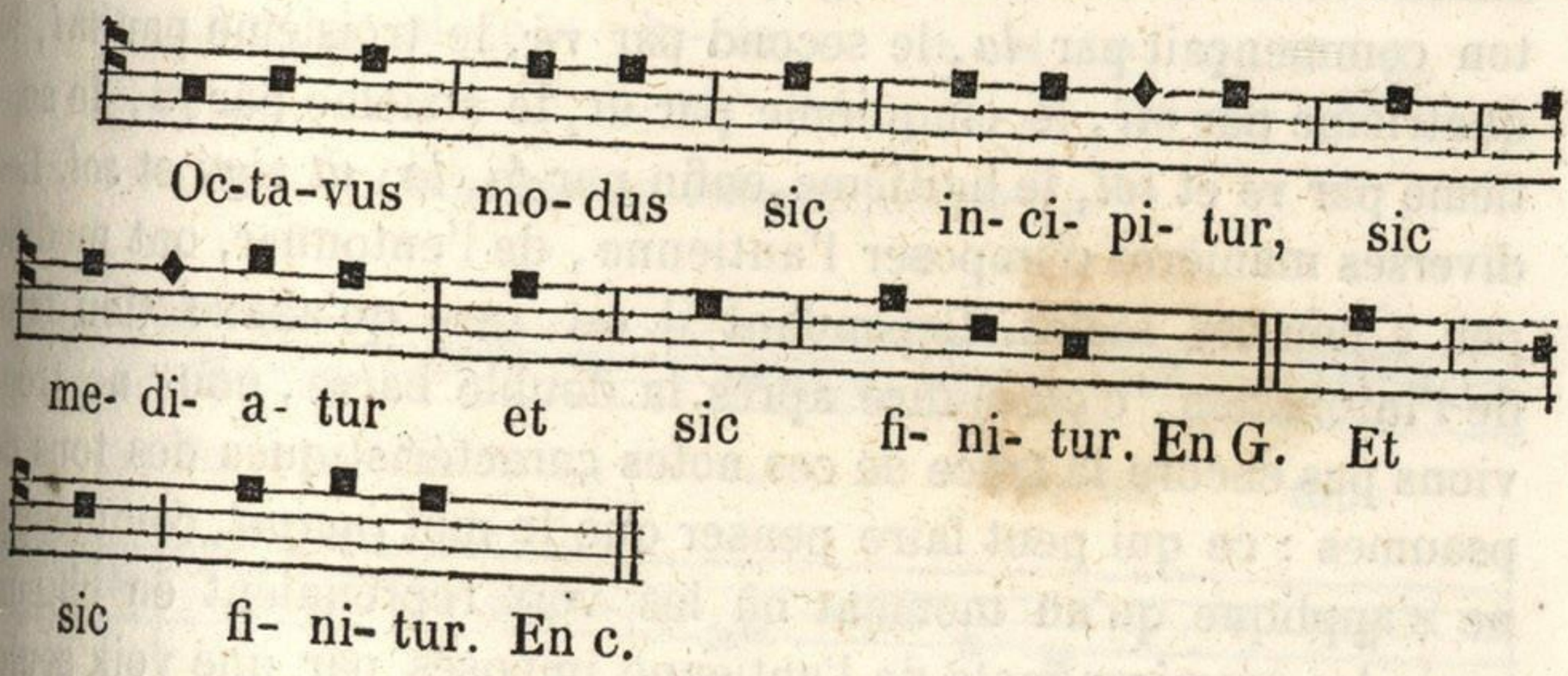


INTONATION FESTIVALE DU HUITIÈME TON.

L'intonation commence par la note finale du ton, *sol;* les deux notes suivantes, *la ut*, se chantent sur la seconde et sur la troisième syllabes du texte. La médiation se fait en élevant la voix d'un ton sur la pénultième; ce qui rend la première partie du verset abso-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

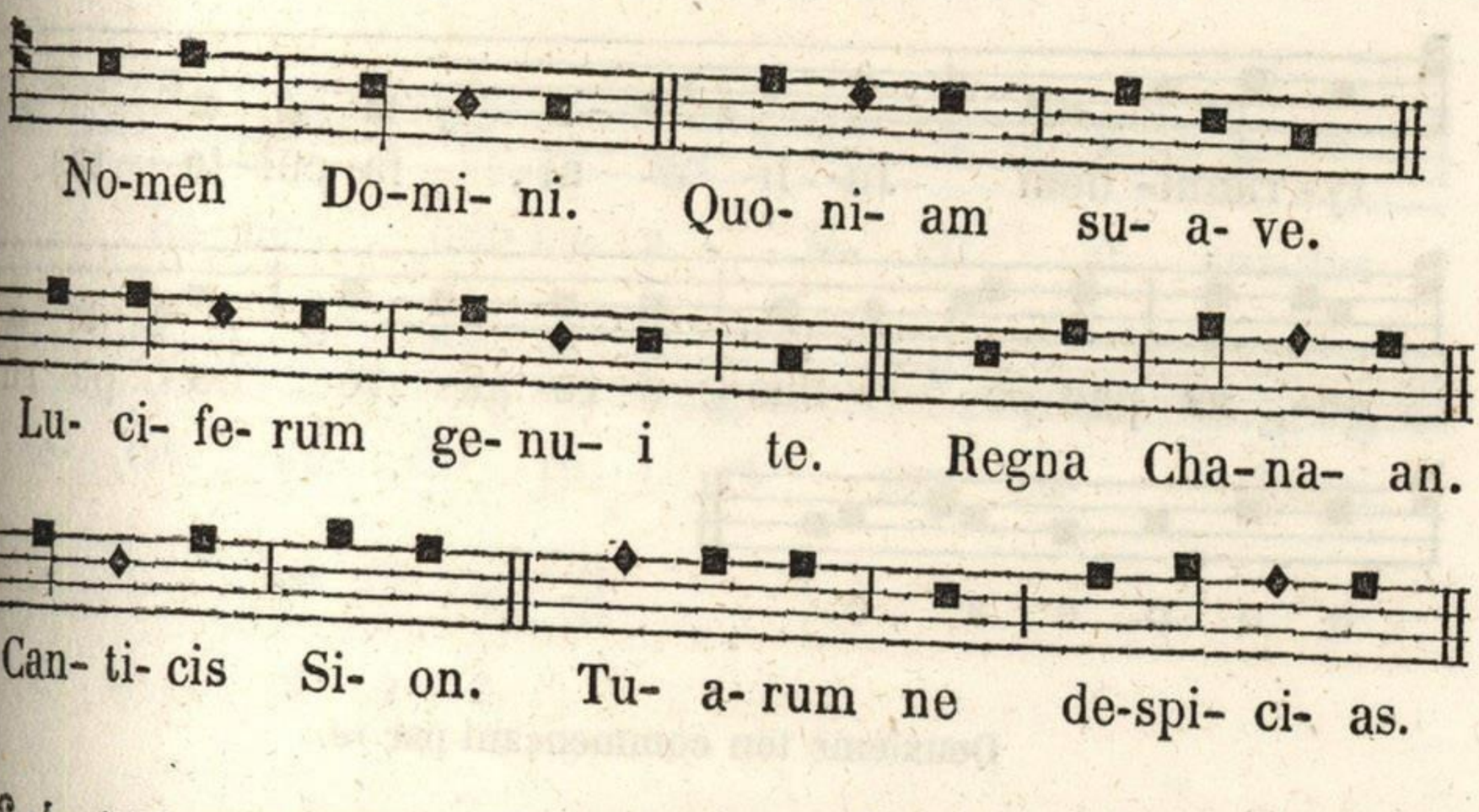
lument semblable à celle du deuxième ton, sauf la transposition. La dominante est *ut*, sur laquelle le chœur chante les versets suivants. Cette psalmodie a deux terminaisons : la première est très-usitée.



L'élève peut consulter les exemples d'intonations et de médiations que nous avons donnés pour le deuxième ton; le huitième suit les mêmes règles.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples de terminaisons :



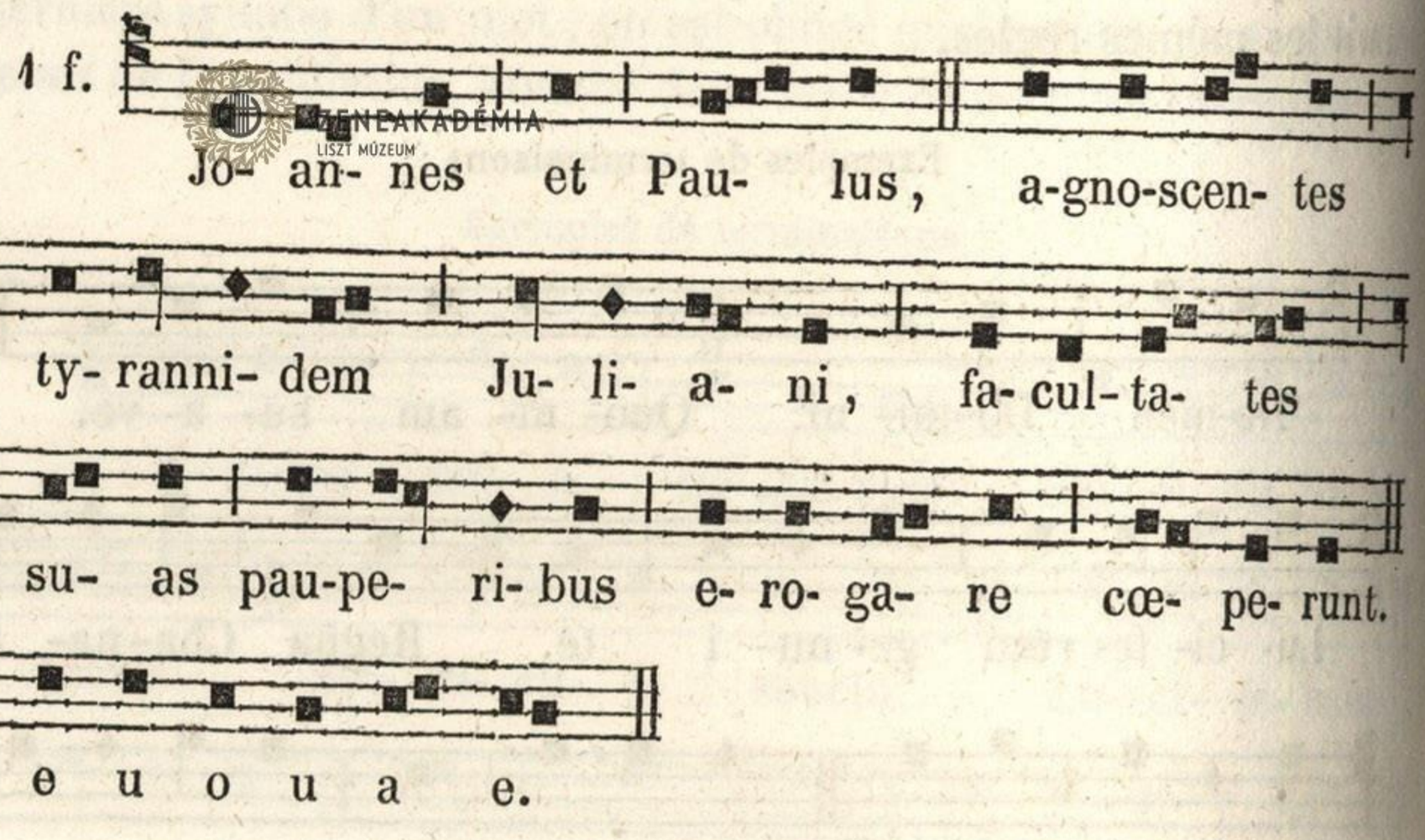
§ 4. DES ANTIENNES. — LEURS RAPPORTS AVEC LES PSAUMES.

Nous avons donné plus haut (pages 94 et 95) une note tirée d'un manuscrit très-important du XI^e^ siècle, et indiquant quelle était à cette époque l'étendue des tons. Ce document va nous servir de nouveau pour établir les relations des psaumes avec les an-

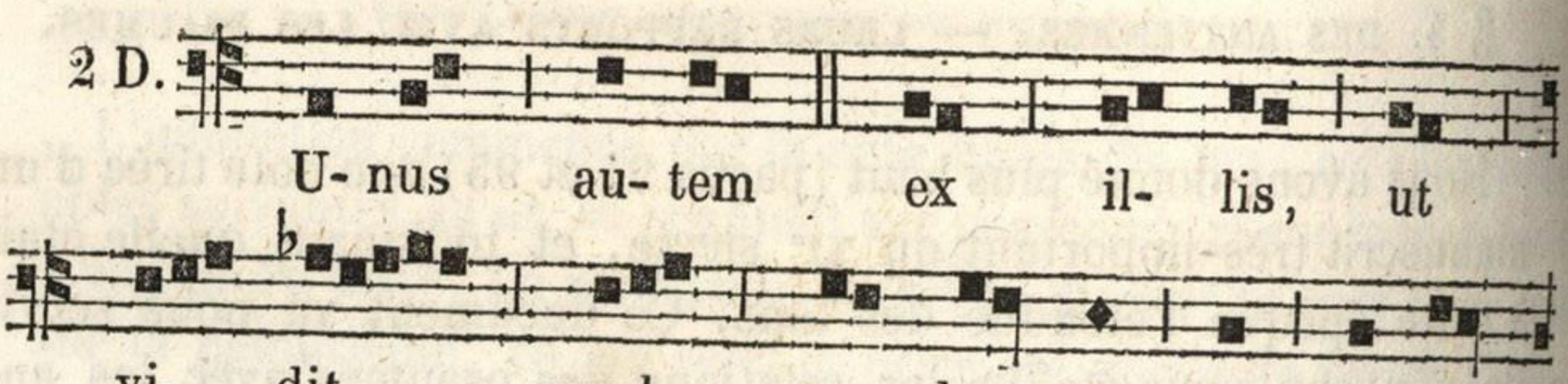
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tiennes d'une manière générale d'abord; puis nous entrerons dans les détails particuliers à chaque terminaison de la psalmodie. Après avoir traduit en notation moderne les formules grecques qui étaient encore restées en usage, nous avons trouvé que le premier ton commençait par *la*, le second par *ré*, le troisième par *mi*, le quatrième par *mi*, le cinquième par *ut*, le sixième par *fa*, le septième par *ré* et *sol*, le huitième enfin par *fa*, *la*, *ut* aigu et *sol*. Les diverses manières d'imposer l'antienne, de l'entonner, ont modifié peu à peu ces règles. Cependant il est rare qu'abstraction faite de l'intonation, c'est-à-dire après la double barre, nous ne trouvions pas encore la trace de ces notes caractéristiques des tons de psaumes : ce qui peut faire penser que le mot *incipit*, commence, ne s'applique qu'au moment où les voix reprenaient en chœur, après les premiers mots de l'antienne imposés par une voix seule.

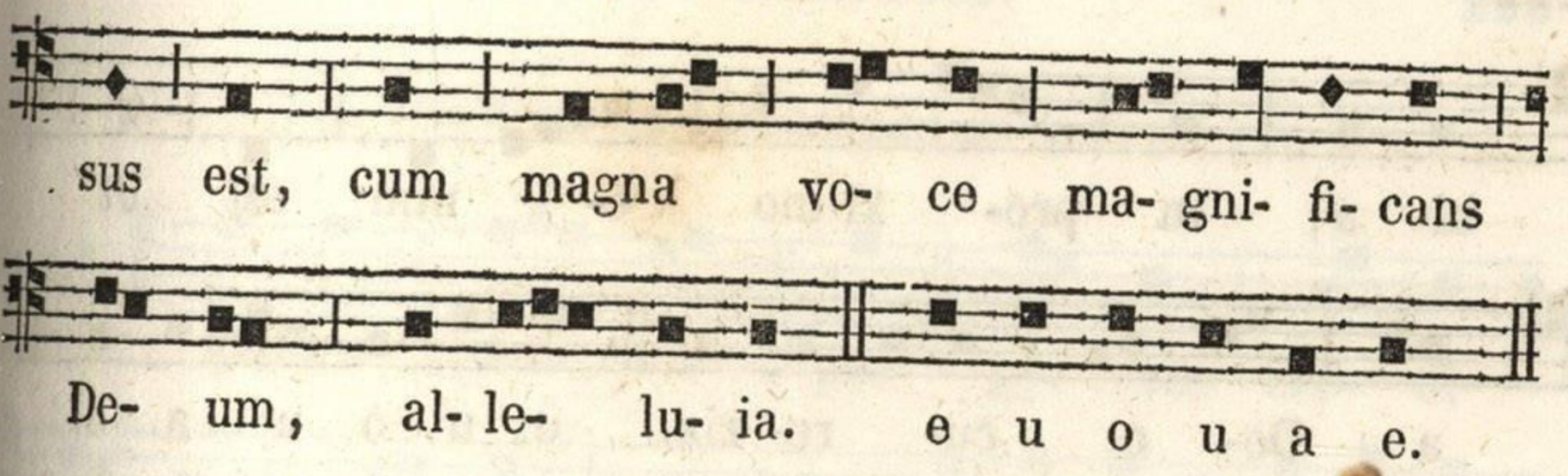
Exemple de l'Antienne du premier ton commençant par *la* :



Deuxième ton commençant par *ré*.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



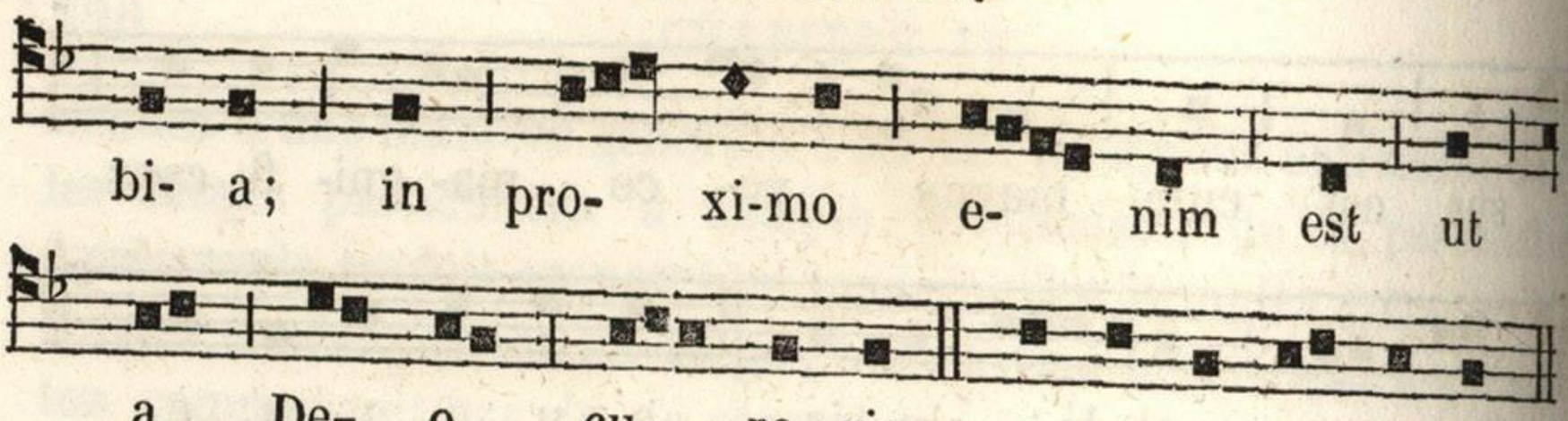
Quatrième ton commençant par *mi*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

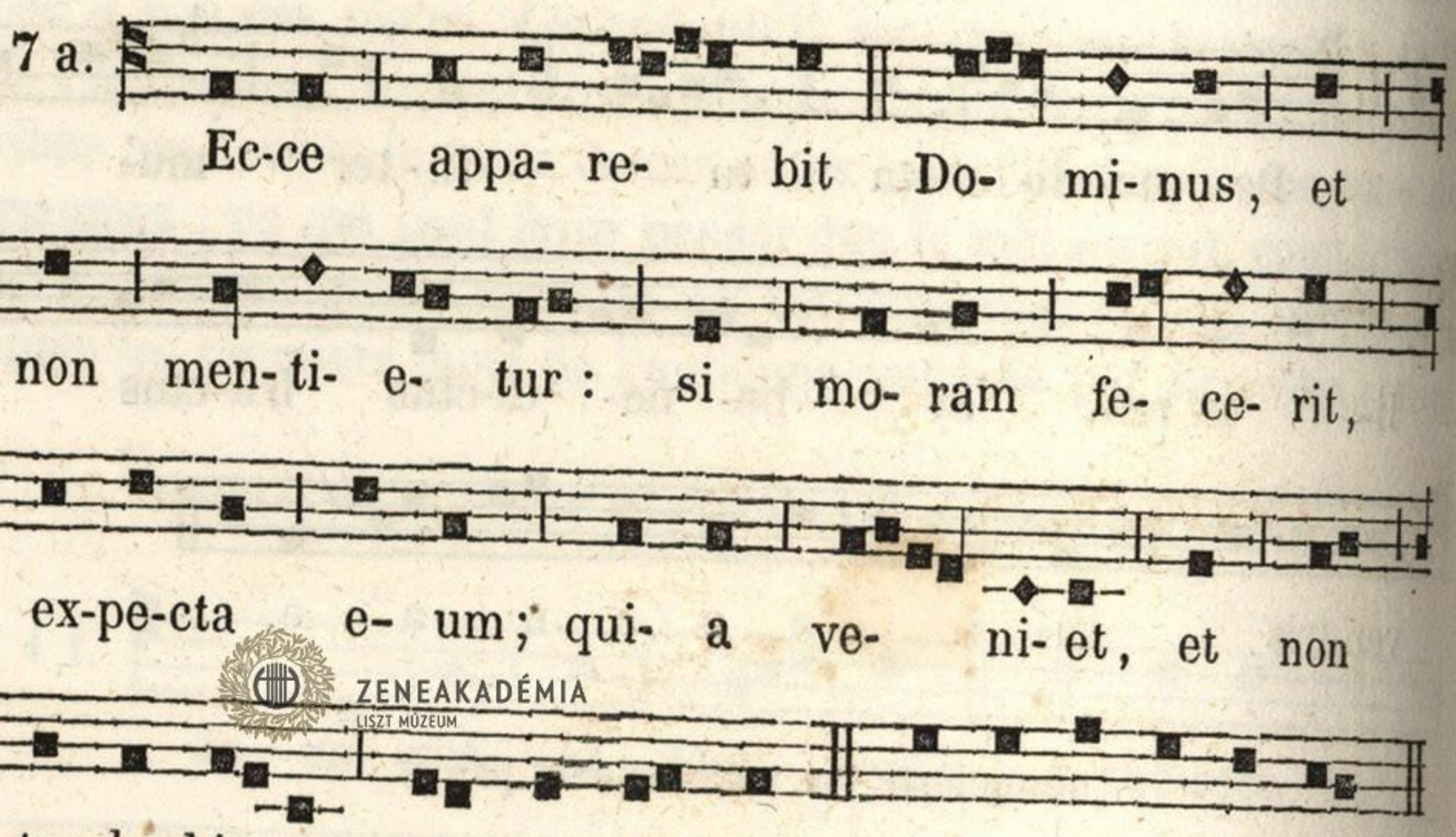
Cinquième ton commençant par *ut*.

Sixième ton commençant par *fa*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Septième ton commençant par *ré*.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Huitième ton commençant par *sol*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

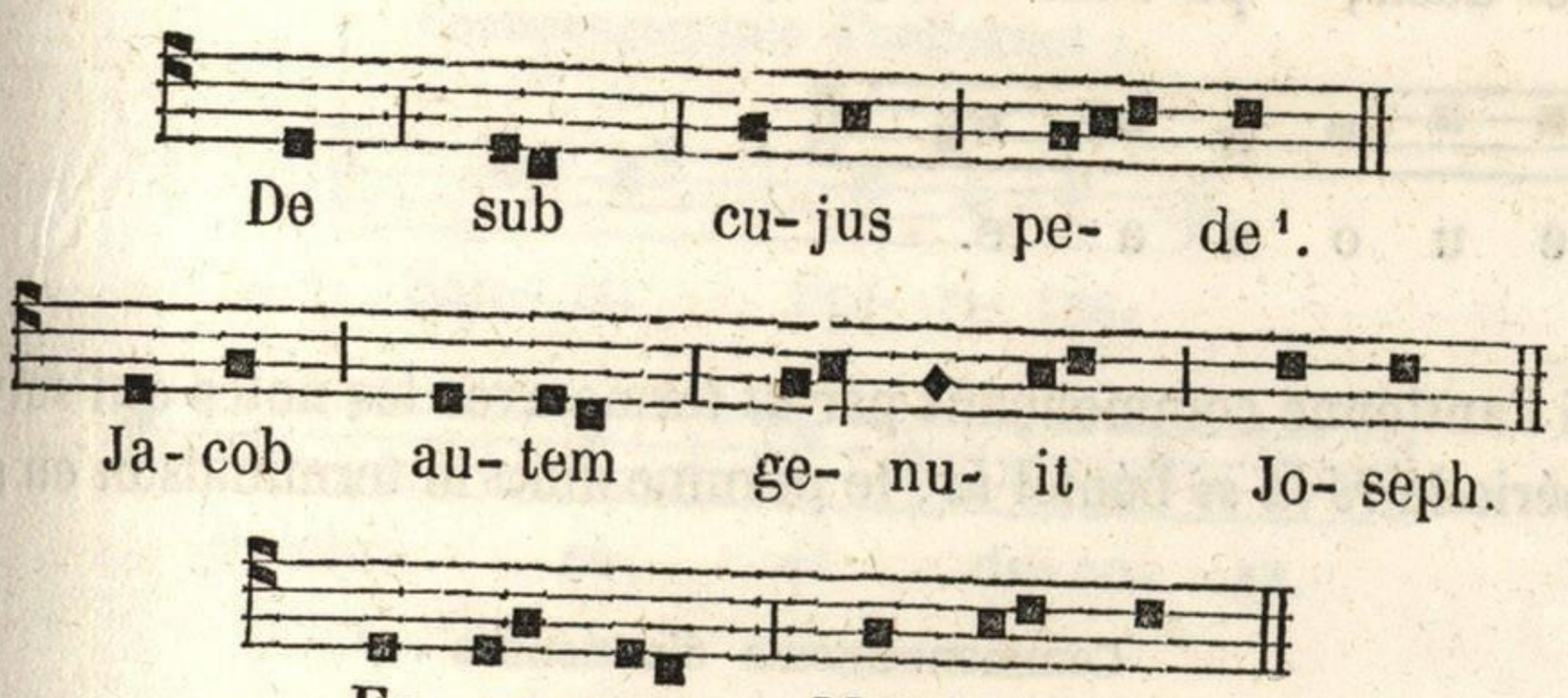
Huitième ton commençant par *ut*.

Outre ces généralités, qui prouvent qu'il n'était pas indifférent dans l'antiquité de commencer un morceau de plain-chant par telle note ou par telle autre, il existe des règles ou plutôt des usages dont la connaissance sera d'un grand secours dans l'exécution des offices. Lorsqu'un chantre doit sans hésitation entonner un psaume immédiatement après le chant d'une antienne, et même souvent après son imposition seulement, il ne suffit pas qu'il donne au psaume le ton de l'antienne. Il doit encore choisir la terminaison qui convient à celle-ci. C'est sur le commencement de l'antienne qu'il doit se régler pour faire ce choix.

Nous avons vu que le premier ton a six terminaisons différentes : en f, en g, en à, en a, en J ou en D, et enfin en *a*.

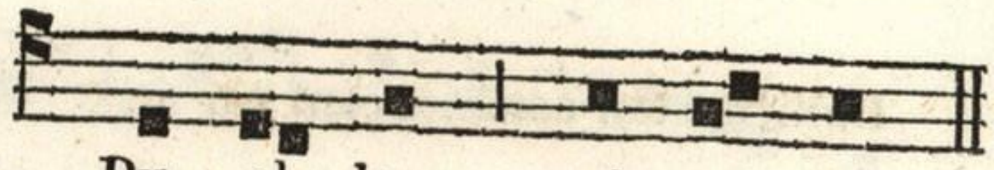
Si l'antienne commence par *ré* et forme ensuite une période dont la substance est *ré ut fa sol la*, le psaume aura la terminaison en f.

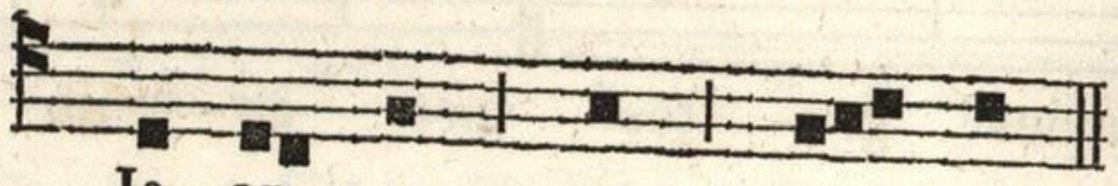
Commencements d'antiennes :

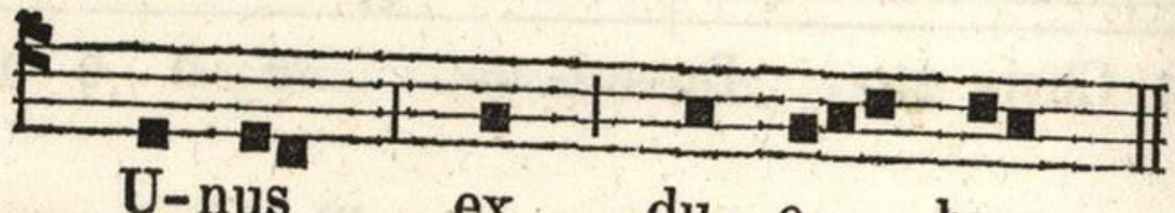


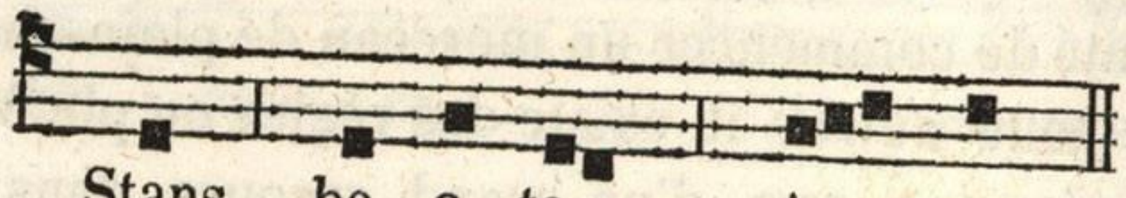
1. De sub cujus pede fons vivus emanat; fluminis impetus lætificat civitatem Dei.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM









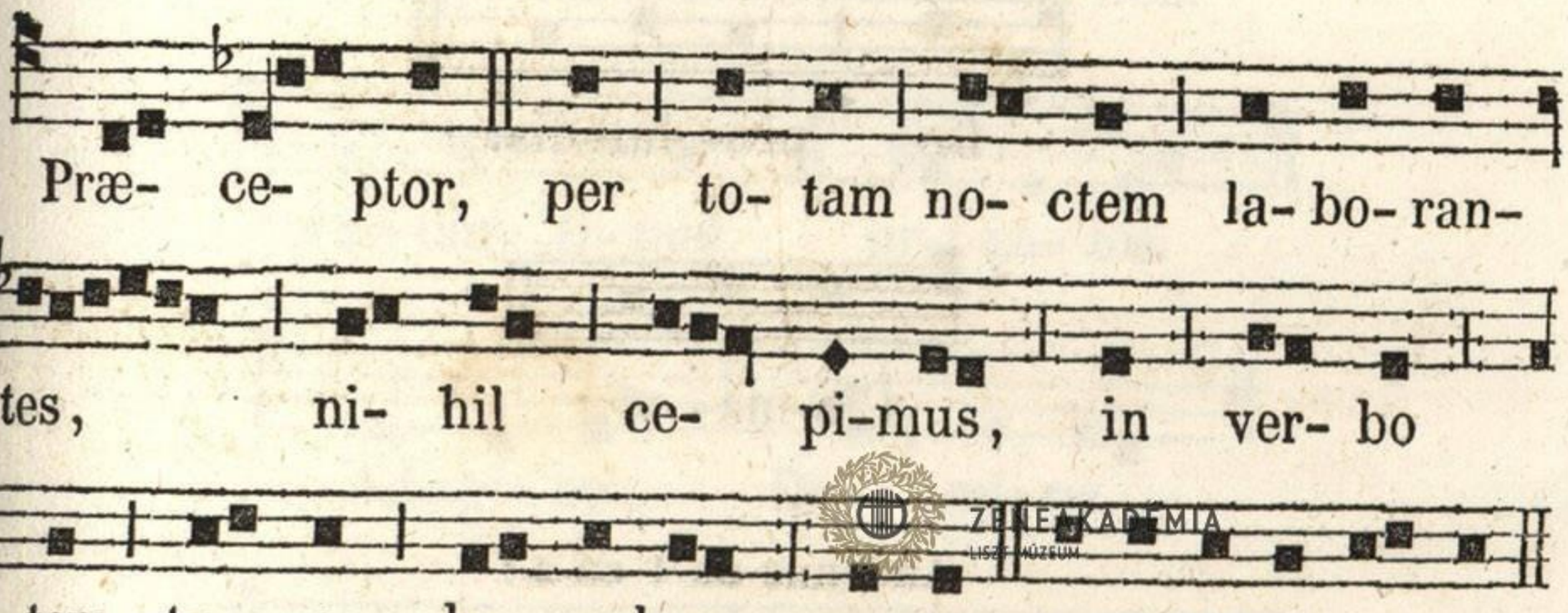
Antienne du 1 en f :

Si l'antienne commençant par *ut* forme avec les notes qui suivent la période *ré la si* bémol *la*, le psaume aura la terminaison en g.

Commencements d'antiennes :

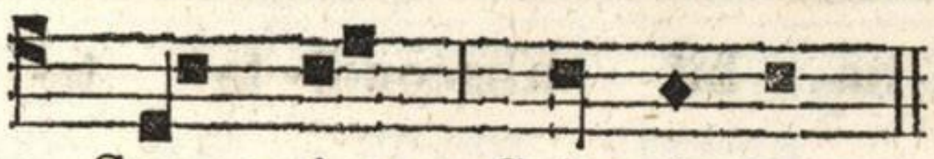
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

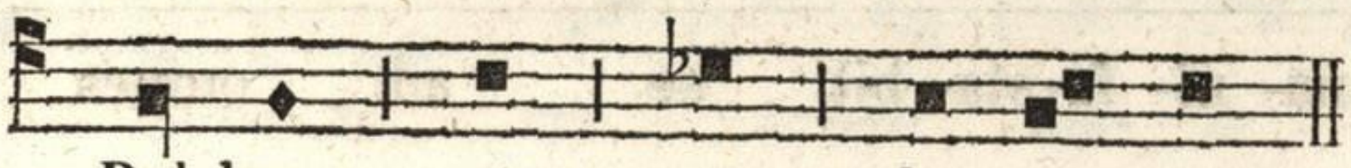
Antienne du 1 en g :



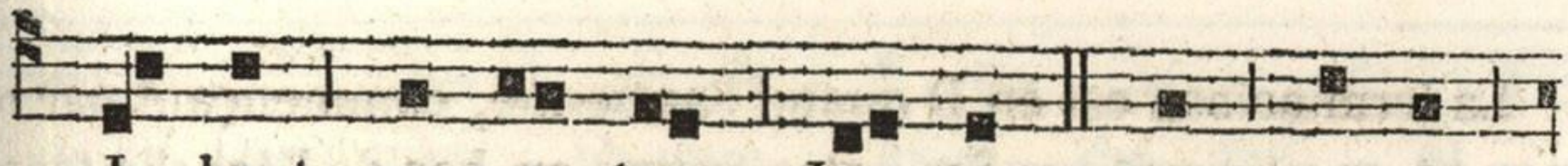
Si l'antienne présente dès le commencement la quinte *ré la*, ou la tierce *fa la*, la terminaison sera en à.

Commencements d'antiennes :



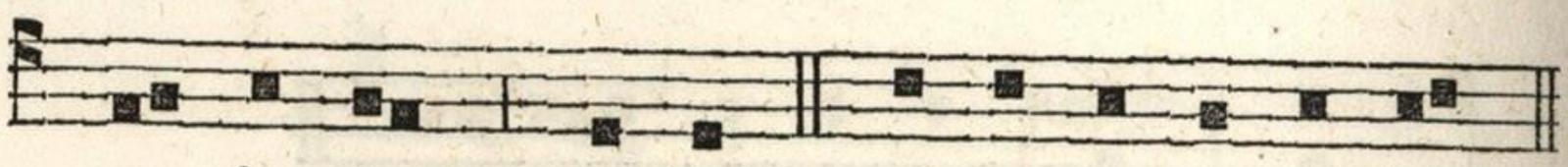


Antienne du 1 en à :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

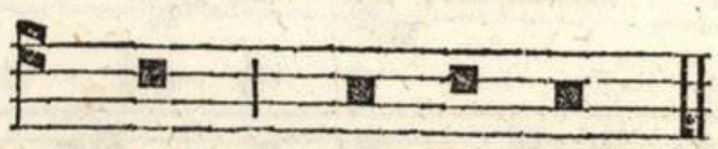
an- nos in Je- ru- sa- lem, in di- e



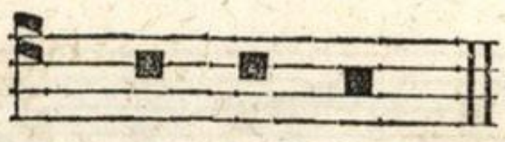
so- lemni Paschæ. e u o u a e.

La terminaison est en a, si l'antienne commence par *la*.

Commencements d'antiennes :



De pro- fun-dis.



Cla-ma- vi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Antienne du 1 en a :

Ve- ni- et Do- mi-nus, et non tar- da- bit,

et il-lu-mi-na- bit abscondi- ta te- nebra- rum,

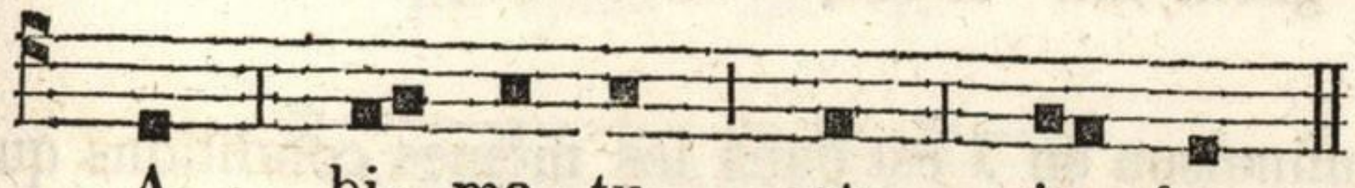
et ma- ni- fe-sta- bit se ad omnes gen-

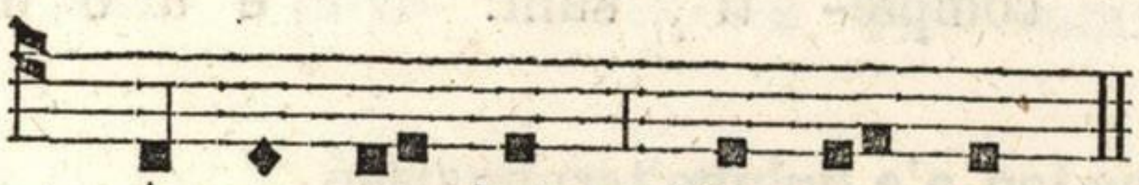
tes, al- le- lu- ia. e u o u a e.

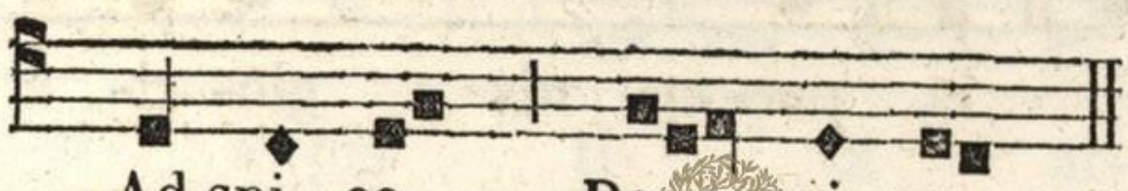
La terminaison est en D quand l'antienne, commençant par *ré* ou par *ut*, se poursuit sur des notes graves au bas de l'échelle tonale.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

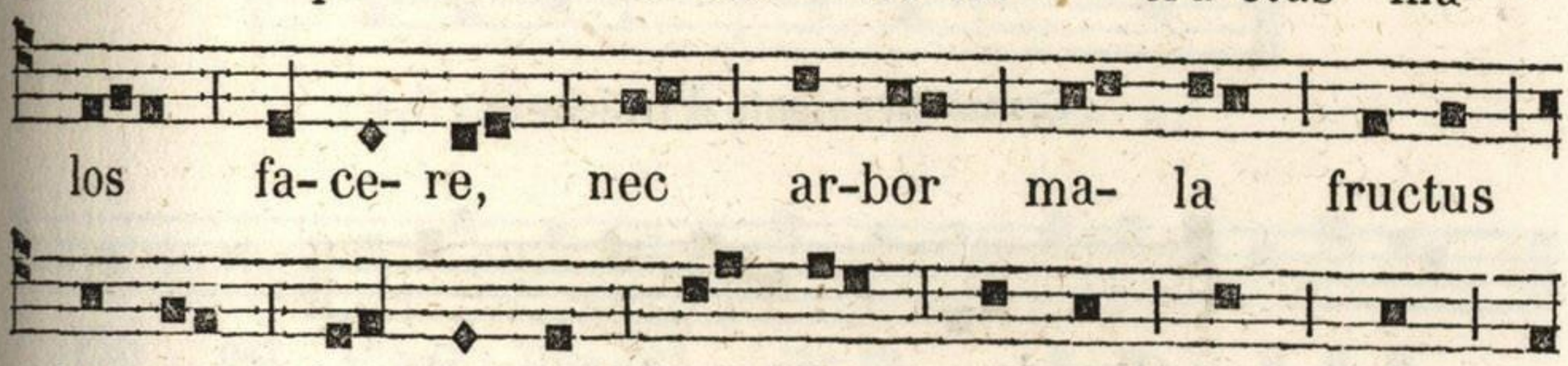
Commencements d'antiennes :

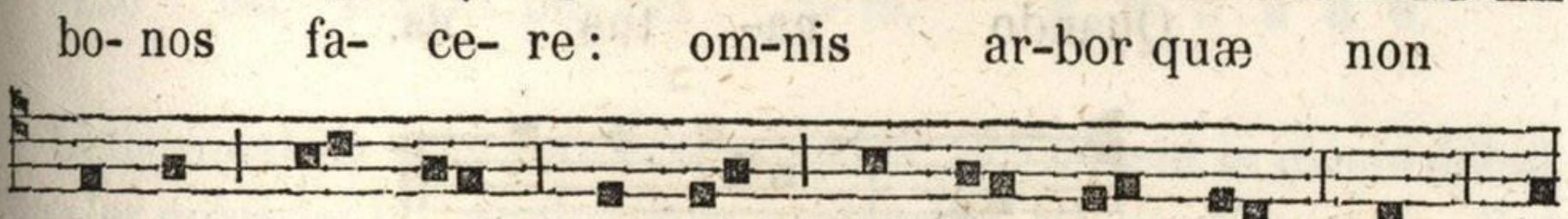




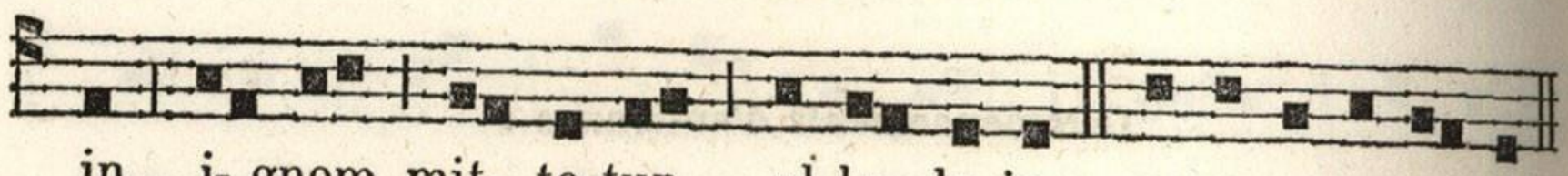


Antienne du 1 en D :





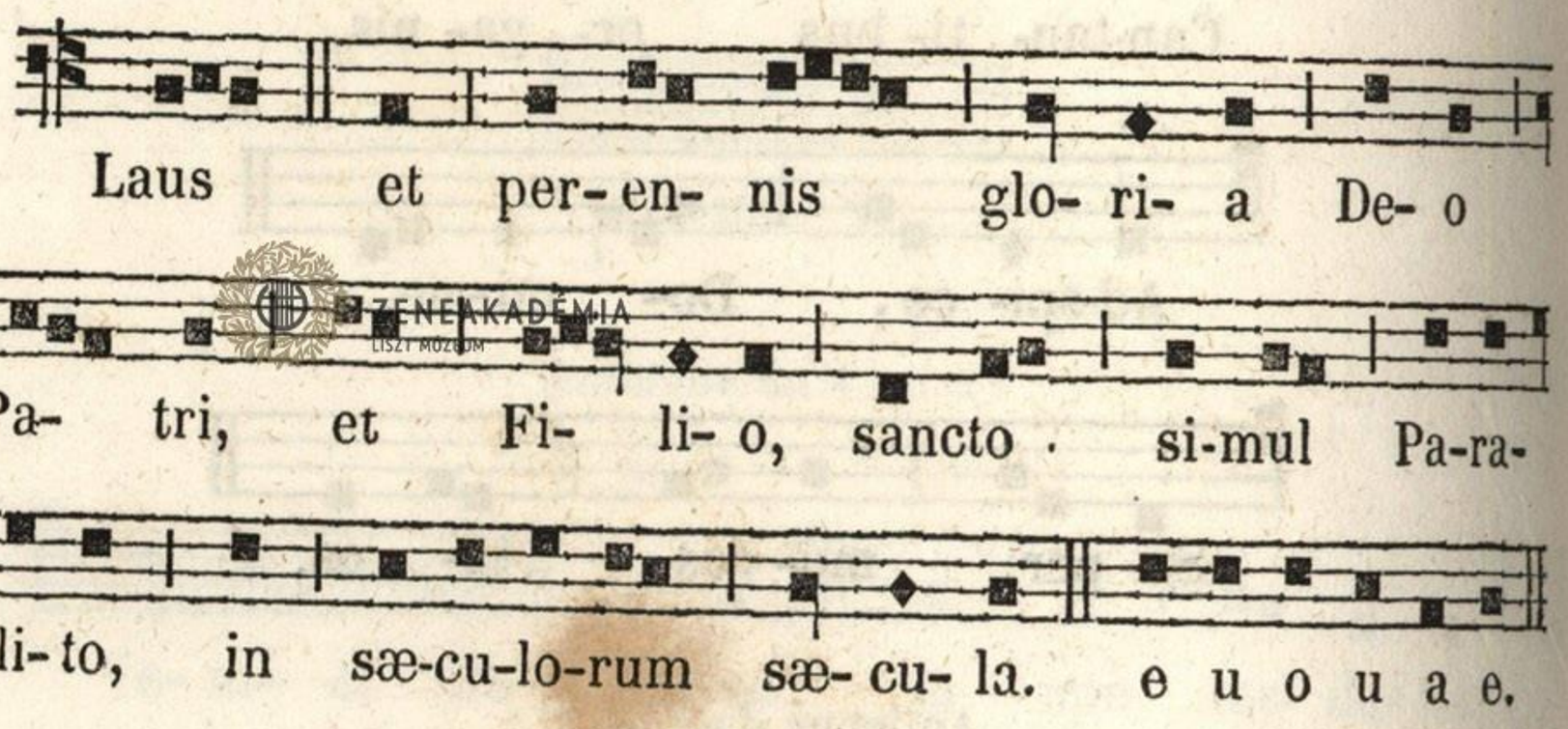
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



La terminaïson en J est dans les mêmes conditions que la précédente.

Le deuxième ton n'a qu'une terminaison.

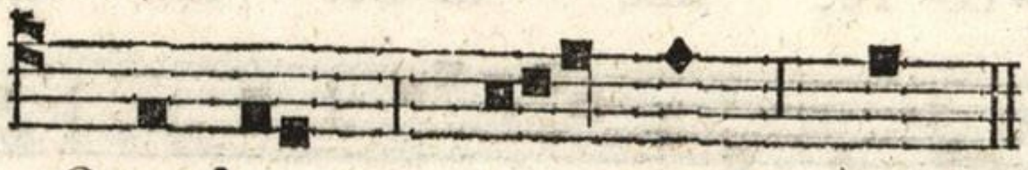
Antienne du 2 en D :



Le troisième ton en a cinq : en a, en à, en c, en g et en *g*.

La période *mi ré sol la ut* au commencement de l'antienne amène la terminaison en a.

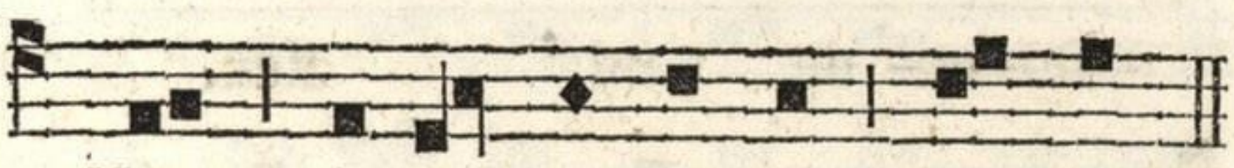
Commencements d'antiennes :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Re- splen- du- it.

Ut au- di- vit.

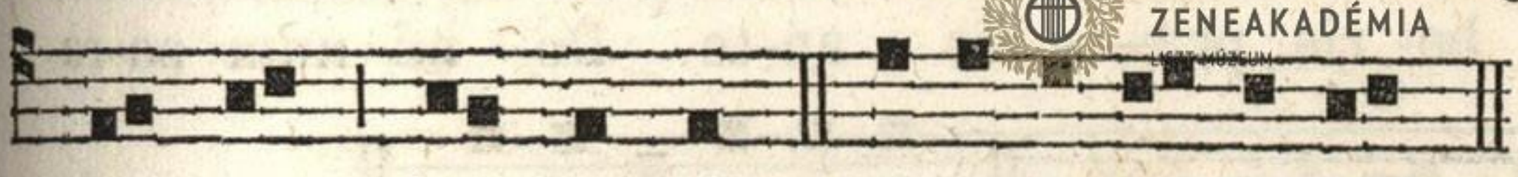


Non in-ve- ni- en-tes Je- sum.

Antienne du 3 en a :

Cæ- ci- li- a fa- mu- la tu- a, Do- mi-

ne, qua-si a- pis ti- bi ar- gu- men-

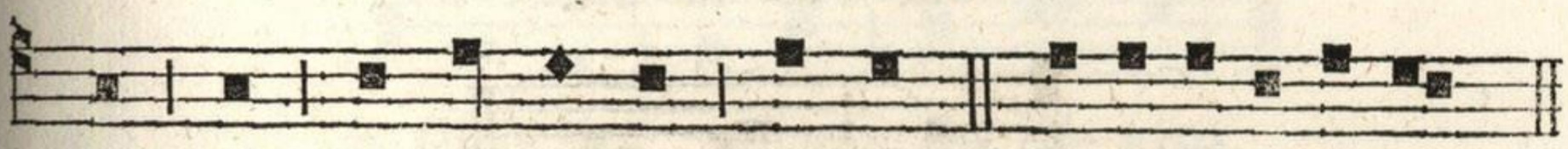


to- sa de- ser-vit. e u o u a e.

Si l'antienne commence par *sol la ut*, on donne au psaume la terminaison en à.

Commencements d'antiennes du 3 en à :

Adhæ- sit a- ni-ma me- a.



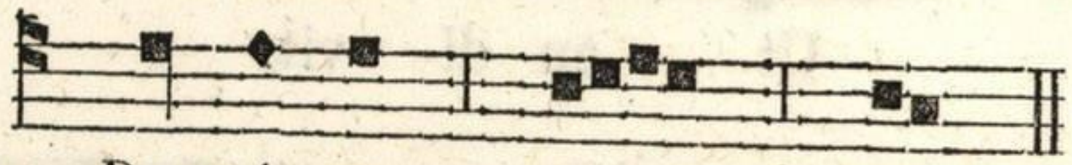
Hic est Dis-ci- pu- lus il- le. e u o u a e.

La terminaison en c sert aux antiennes qui offrent le même début que les précédents, quelquefois seulement *sol ut*. Néanmoins l'*ut* domine.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exemples :

Ac-ci- pi- ens Si-me- on.

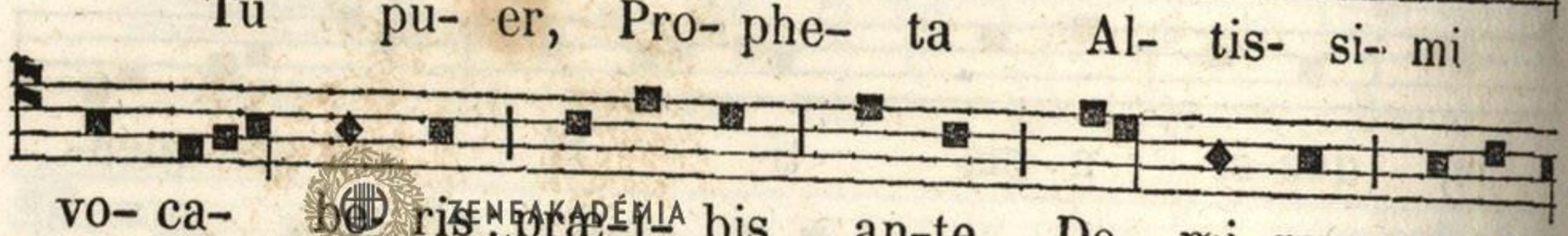


Do- mi- ne mi Rex.

Hic est di- sci- pu- lus me- us.

Antienne du 3 en c :

Tu pu- er, Pro- phe- ta Al- tis- si- mi



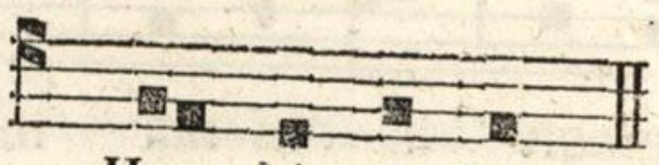
vo- ca- bo ris præ- bis an-te Do- mi-num pa-ra-

re vi- as e- jus. e u o u a e.

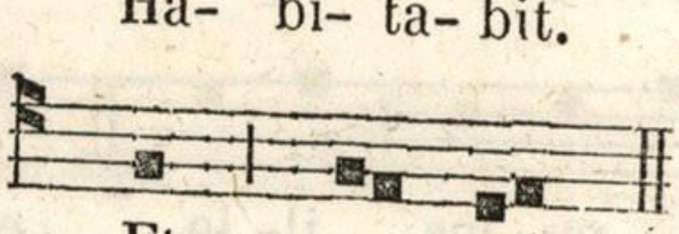
Les autres terminaisons de ce ton, celles en g, *g*, sont peu usitées.

Le quatrième ton a trois terminaisons : en E, en a et en g.

Pour employer celle en E, il faut que l'antienne offre un mouvement descendant de *fa* à *mi*, comme dans ces exemples :



Ha- bi- ta- bit.



Et ec- ce.

Lau- da- bo.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In fer-ven- tis o- le- i do- li- um.

Antienne du 4 en E :

Sic- ut no- vel- læ o- li- va- rum, Ec-cle-

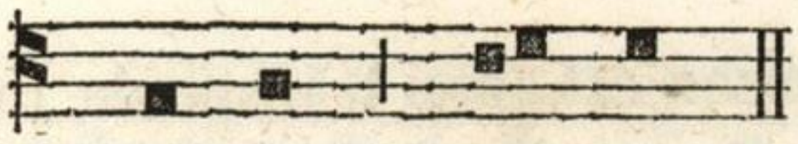
si- æ fi- li- i sint in cir- cu- i- tu

men- sæ Do- mi- ni. e u o u a e.

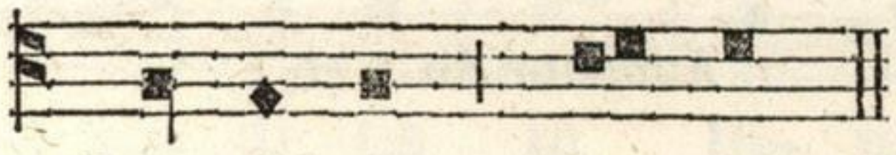
Lorsque le quatrième ton est transposé, l'antienne commence ordinairement par un mouvement de *la* à *ut*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

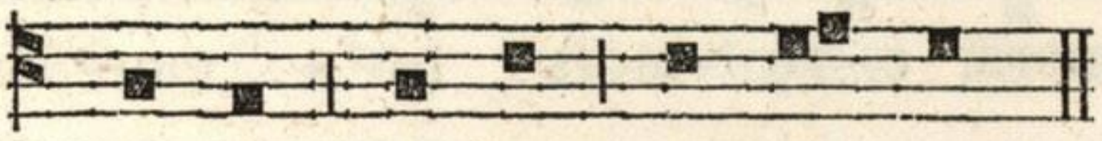
Exemples d'antiennes du 4 en A :



Plangent e- um.



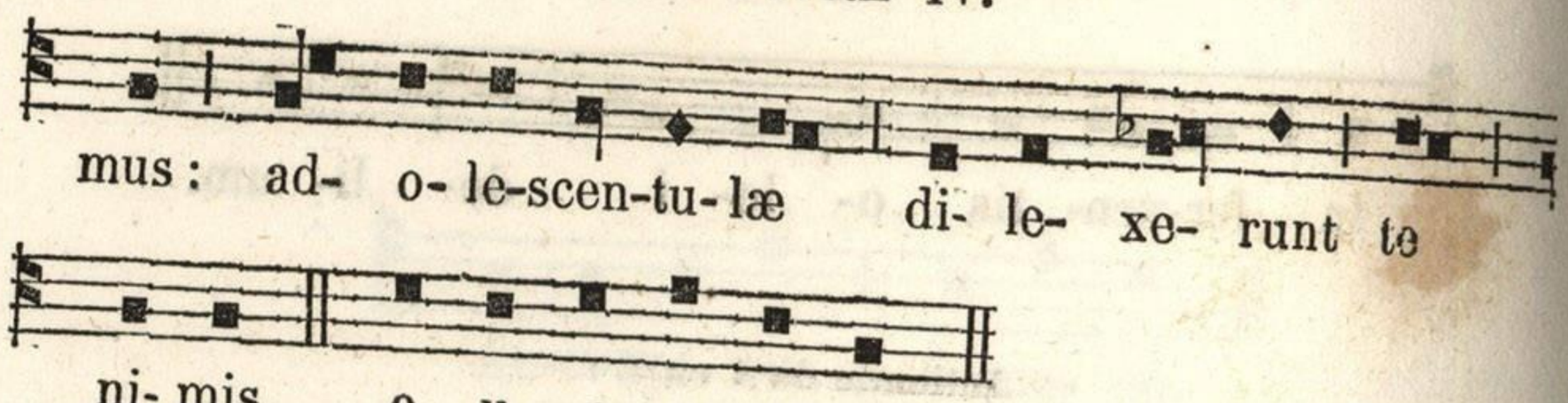
Gra- ti- a De- i.



Qua- si ar-cus re- ful- gens.

In o- do- rem un-guento- rum tu- o-rum curri-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



La terminaison en g s'emploie lorsque l'antienne commence par *mi sol*.

Exemples :

La même terminaison est aussi transposée lorsque le quatrième ton est en A; alors elle est dite en c, et l'antienne commence par *si ré* ou *ut ré*.

Antienne du 4 en c :

La terminaison en a est employée à la suite des antiennes qui commencent, comme les précédentes, par *mi sol*.

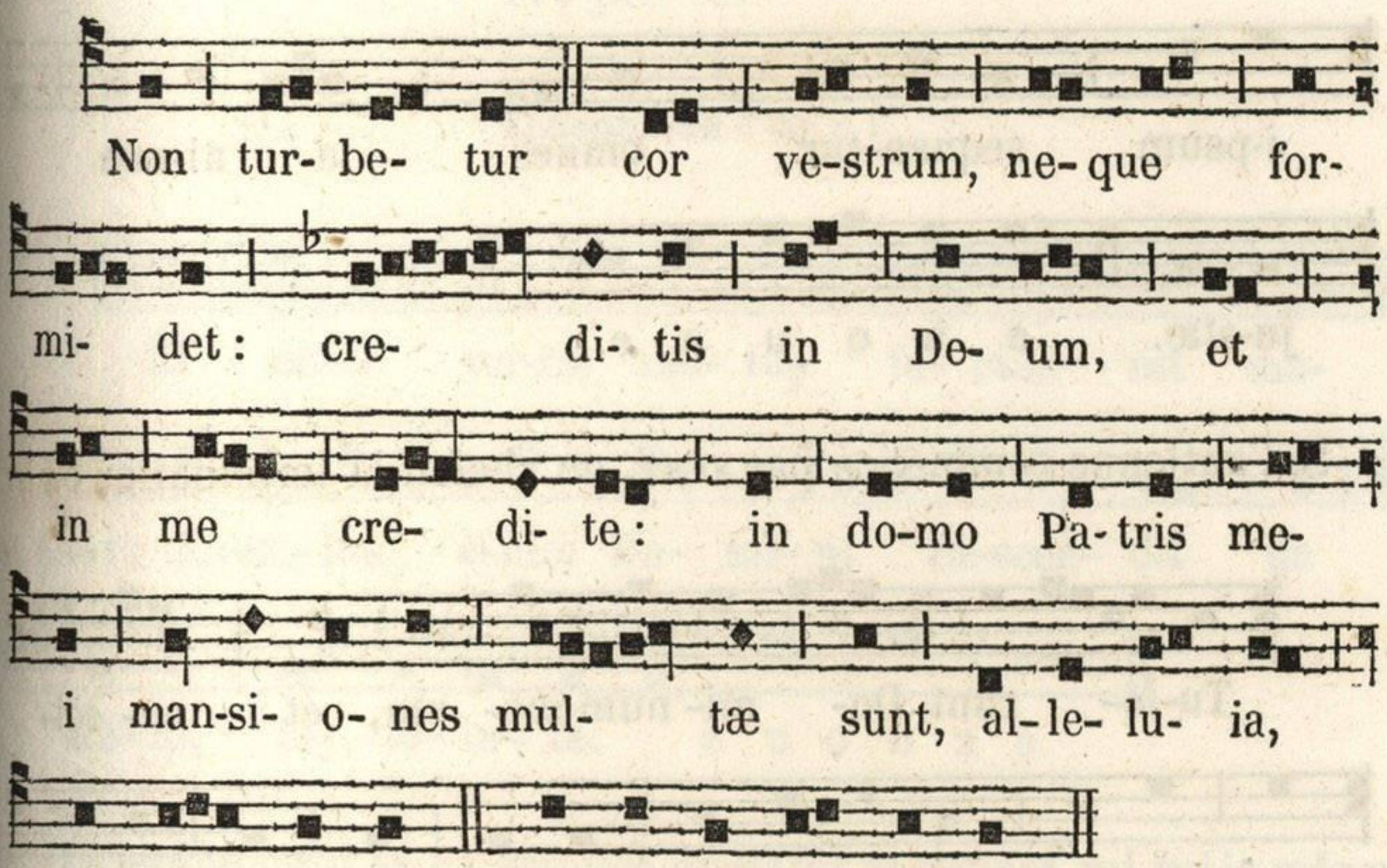
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le cinquième ton n'a qu'une seule terminaison.

Antienne du 5 en a :

Le sixième ton n'a aussi qu'une seule terminaison.

Antienne du 6 en F :

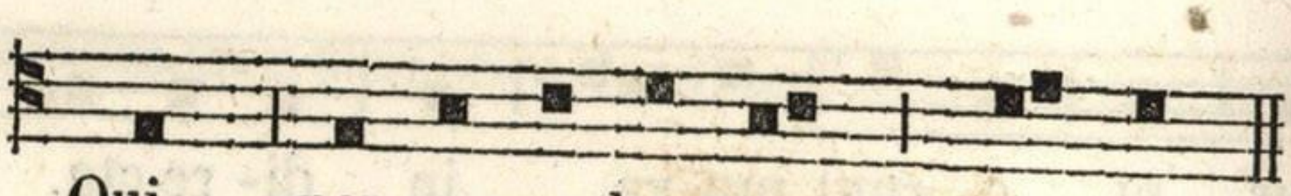


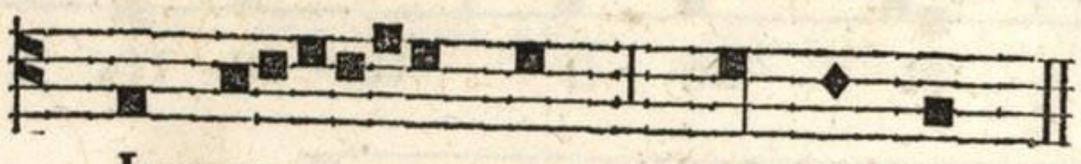
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le septième ton a six terminaisons différentes : en a, en b, en c, en *ç*, en d et en *d*.

Si l'antienne commence par la période suivante : *sol si ut ré*, on chante le psaume avec la terminaison en a.

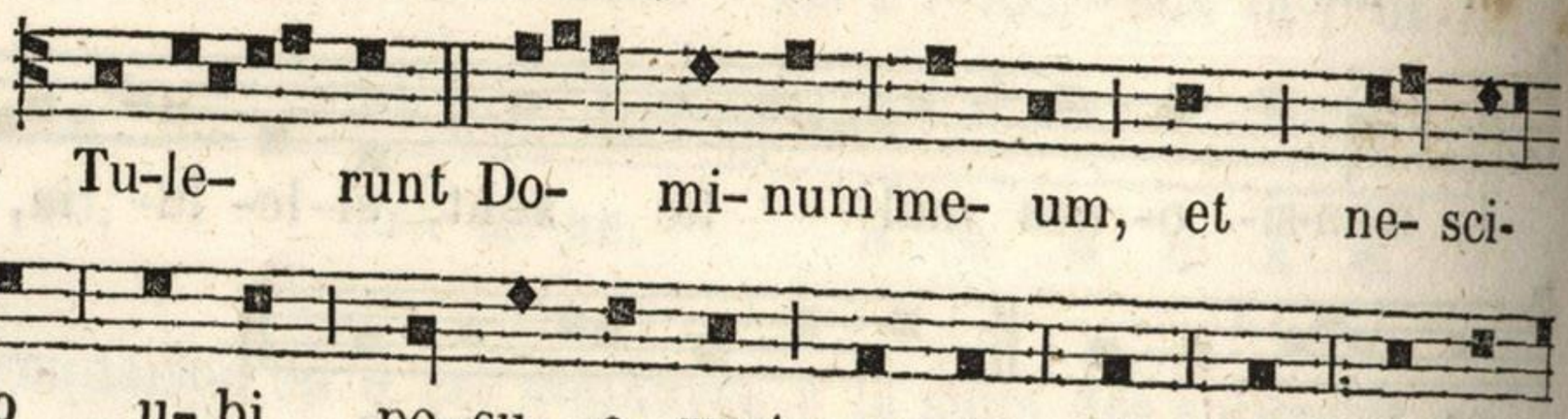
Commencements d'antiennes :





Antienne du 7 en a ;

Si l'antienne commence par *si ré*, on choisit la terminaison en b.



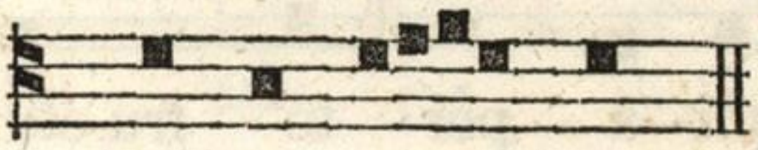
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

li-sti e- um, di- ci- to mi- hi, al- le- lu-ia,

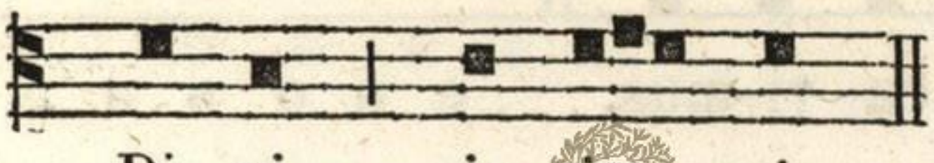
et e-go e- um tol-lam, al- le-lu-ia. e u o u a e.

La terminaison en c convient à l'antienne qui commence par *ré si.*

Ca- ro me- a.



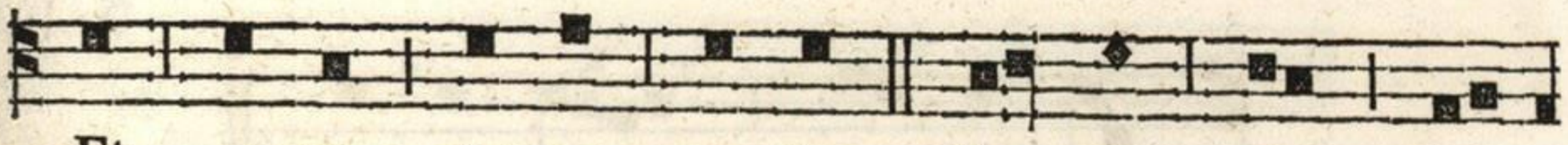
Li- be- ra- vit.



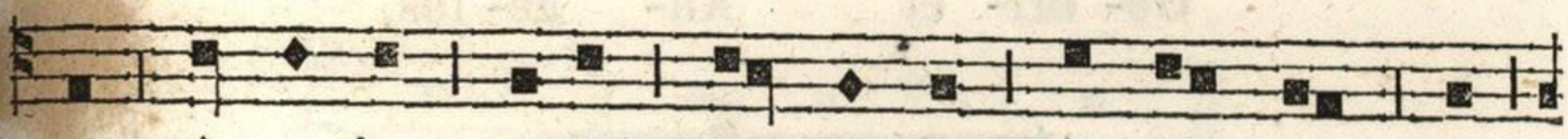
Di- xi in- i- quis.

Pro-pri- o.

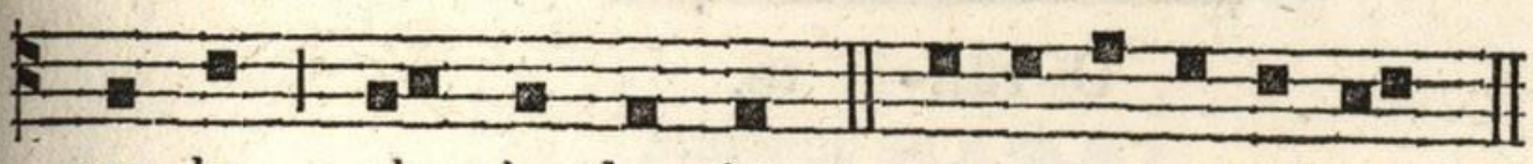
Antienne du 7 en c :



Et ec-ce ter-ræ mo- tus fa- ctus est ma-



gnus : An-ge- lus e-nim Do- mi- ni de-scen- dit de

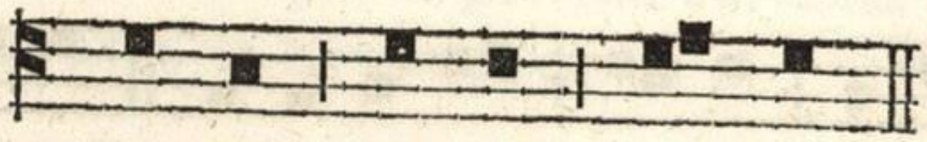


cœ- lo, al- le- lu- ia. e u o u a e.

La terminaison en ç s'emploie après les antiennes qui ont le même

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

commencement que la précédente. Toutefois il importe que l'*ut* soit entendu dans l'intonation.



Vi- di su-pra mon- tem.

Antienne du 7 en *ç* :

Be- ne- di- cta, fi- li- a, tu a

Do- mi- no ; qui- a per te fru-ctum vi- tæ

com-mu- ni- ca- vi-mus. e u o u a e.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Si l'antienne commence par *sol ré* ou par une formule dans laquelle le *ré* domine, le psaume recevra la terminaison en d ou en *d*.

Ar-gen- tum.

Ga- bri- el An- ge- lus.

O- ran- te.

Mi- sit Do- mi-nus.

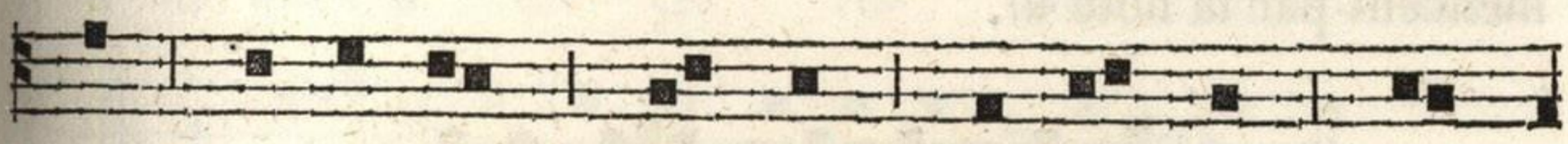
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Antienne du 7 en d :

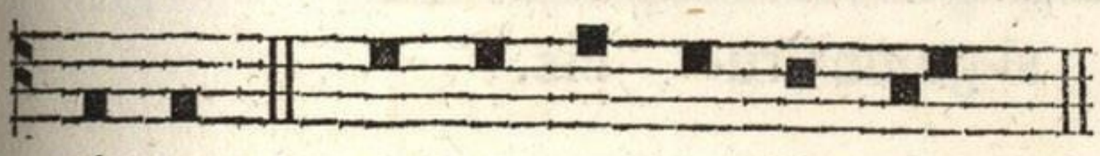
Pu- er qui na- tus est no- bis plusquam

Prophe- ta est : hic est e- nim de quo Sal-

va- tor a- it : In-ter na- tos mu- li- e- rum



non sur-re- xit ma- jor Jo- an- ne Ba-



pti-sta. e u o u a e.

Le huitième ton a deux terminaisons : l'une en g, l'autre en c. La première convient à toutes les antiennes qui commencent par *sol*.

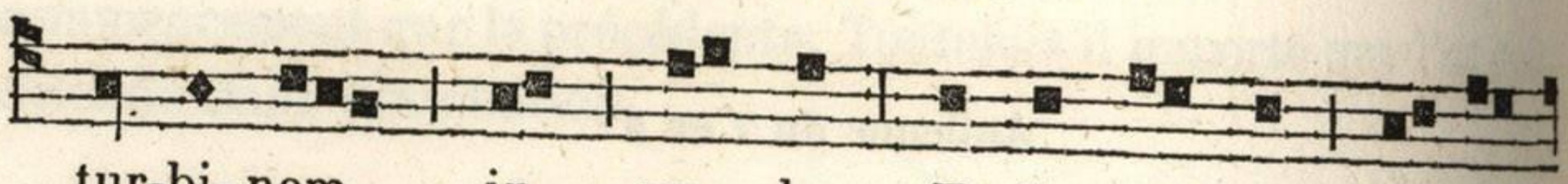
Qui- a vi- di- sti me, Tho-ma.

Hæc lo- cu- tus sum vo- bis.

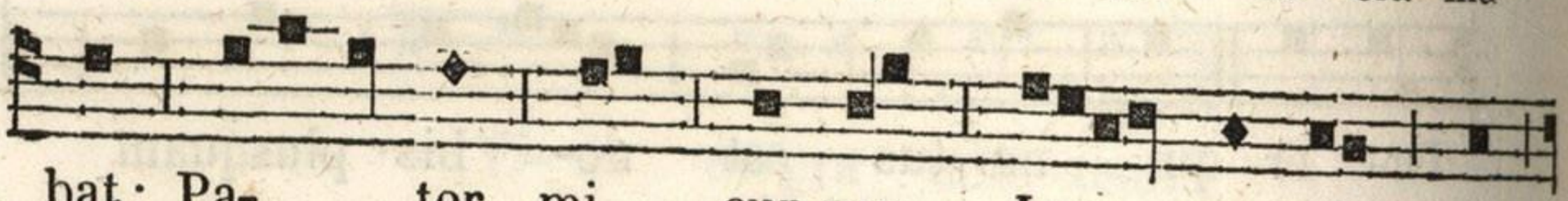
De- us ad- ju- vat me.

Antienne du 8 en G :

Dum tol- le- ret Do- mi- nus E- li- am per



tur-bi- nem in cœ- lum, E- li- sæ- us cla- ma-



bat: Pa- ter mi, cur-rus Is- ra- el et

au- ri- ga e- jus. e u o u a e.

La seconde terminaison s'emploie lorsque les antiennes commencent par la note *ut*.

Per si-gnum Cru- cis.

Di- xit An- ge- lus ad Pe- trum.

Antienne du 8 en c :

Andre- as Chri- sti fa- mu- lus, di-gnus De- i

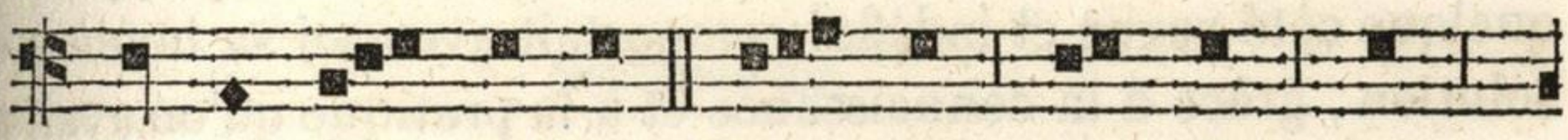
A- po-sto- lus, germa- nus Pe- tri, et in pas-si-

o- ne so- ci- us. e u o u a e.

On a rapporté dans quelques éditions le premier ton en A au huitième en *sol*, qu'on a appelé pour cette raison irrégulier. Nous croyons que c'est une erreur, puisqu'on réunit deux échelles tonales différentes et qu'après avoir entendu *sol*, corde finale de l'antienne, l'oreille est brusquement frappée d'une nouvelle tonalité

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

produite par la cadence du psaume qui se termine par *ré*. En voici un exemple :



Be- ne- di- ci- te De- um cœ- li, et

co- ram om-ni-bus vi- ven- ti-bus con- fi- te- mi-ni

il- li, qui- a fe- cit vo- bis- cum mi- se-ri-

cor-di- am su- am. e u o u a e.

On a souvent appliqué à des antiennes commençant par *sol* la psalmodie en c, et à d'autres commençant par *ut* la psalmodie en G. Ces graves et déplorables fautes sont irrémédiables, à moins de changer tous les livres de chant d'un diocèse et de leur en substituer de nouveaux dans lesquels ces erreurs aient disparu. Combien il serait désirable que, dans les antiphonaires, les psaumes répondissent toujours aux antiennes, et que celles-ci eussent des commencements réguliers, susceptibles d'être appréciés par tout le monde et indiquant d'une manière invariable le ton de la psalmodie! Malheureusement, depuis tant de siècles que la liturgie a été composée et que ses accents ont retenti dans une innombrable quantité d'églises, bien des altérations se sont introduites dans le chant et dans l'économie admirable de ses modes et de ses usages. De toutes ces dégradations, la plus funeste est sans contredit celle que nous signalons, ces commencements d'antiennes qui ne coïncident plus avec les psaumes. Il serait facile, sinon de les rétablir dans leur état primitif, du moins de les assujettir aux règles que nous venons de fixer, règles établies encore, heureusement, par le plus grand nombre des pièces du plain-chant, mais qu'il serait utile de retrouver dans toutes sans exception. Nous pensons que la réforme du chant devrait commencer par là, afin

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

de le ramener à cet état de perfection systématique dans lequel toutes les difficultés étaient prévues; aucune incertitude, aucune hésitation n'étaient possibles alors. Ce qui offrait à l'appréciation quelque côté vague et indéfini comportait avec soi sa lumière et sa solution, grâce à la connaissance et à la pratique qu'on avait alors des mœurs et des usages de cet art admirable dont notre musique moderne, avec ses deux tonalités monotones, n'est qu'un glorieux débris.

§ 5. INTONATIONS FESTIVALES DES CANTIQUES.

Les cantiques sont, comme les psaumes, soumis aux antiennes sous le rapport du ton. Le commencement de l'intonation, la médiation et la terminaison sont à peu près les mêmes que dans les psaumes.

Les cantiques qui font partie de la liturgie sont : le cantique de la Sainte Vierge, *Magnificat;* le cantique de Siméon, *Nunc dimittis;* celui des trois enfants dans la fournaise, *Benedicite omnia opera*; le cantique de Zacharie, *Benedictus Dominus;* le cantique de Moïse, *Cantemus Domino*, enfin celui du prophète Habacuc, *Domine, audivi.*

Nous allons prendre pour exemples le *Magnificat* et le *Benedictus Dominus.*

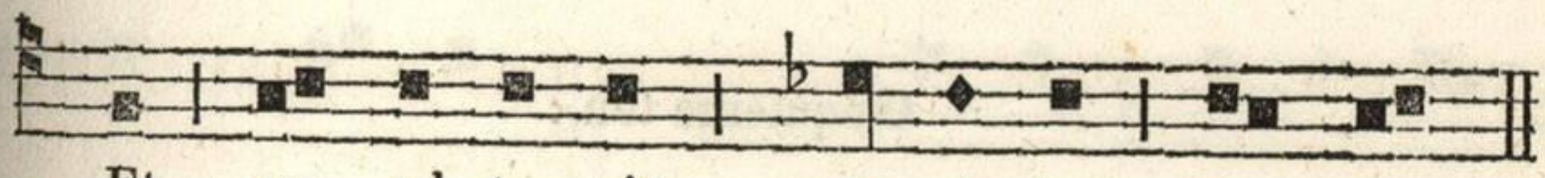
Le premier verset du *Magnificat*, n'offrant que quatre syllabes pour le commencement de l'intonation et la médiation, a dû recevoir quelques modifications.

La terminaison est dans les cantiques la même que dans les psaumes.

Premier ton :

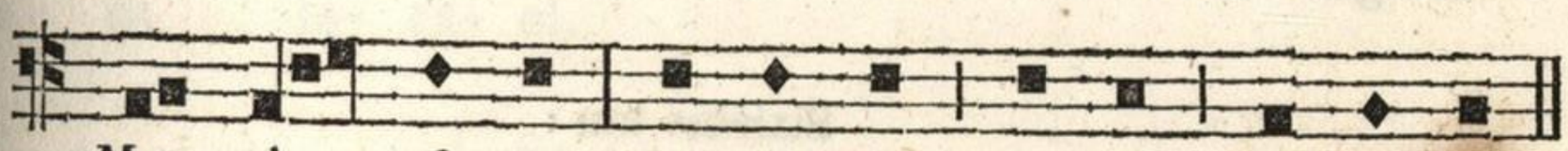
Aux fêtes doubles on commence les autres versets comme le premier.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

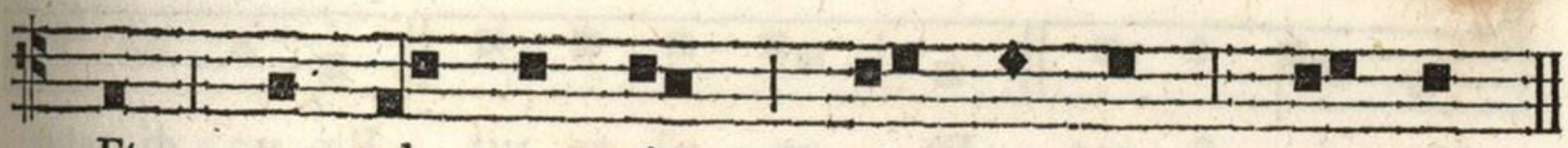


Et ex- ul- ta- vit spi- ri- tus me- us.

Deuxième ton :



Ma- gni- fi- cat a- ni- ma me- a Do-mi-num.



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

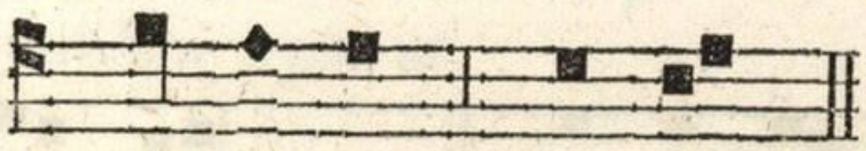
Be- ne- di- ctus Do-mi- nus De- us Is- ra- el.

Cette intonation est applicable au huitième ton.

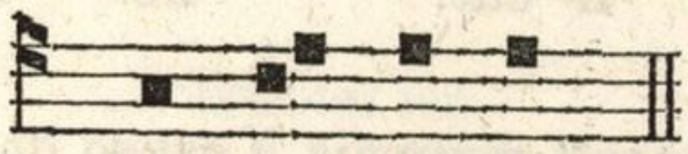
Troisième ton :

Ma-gni- fi- cat. Et ex- ul- ta- vit spi- ri-tus me- us.

Ou bien :

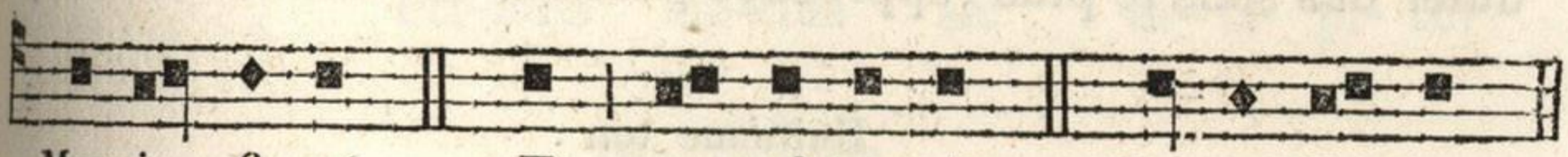


Spi- ri- tus me- us.



Be- ne- di-ctus.

Quatrième ton :



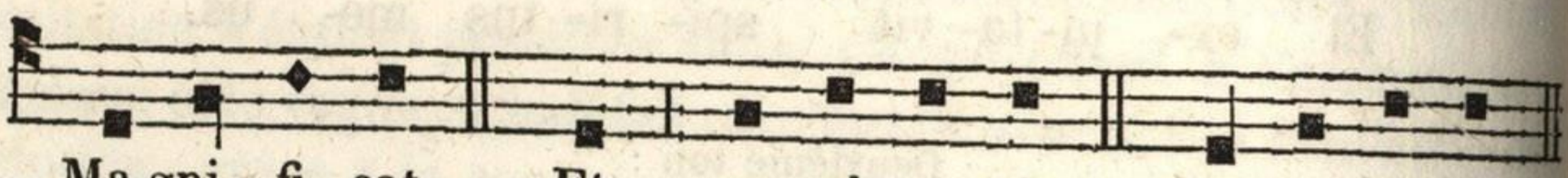
Magni- fi-cat. Et ex- ul-ta- vit. Be- ne-di- ctus.

En A.

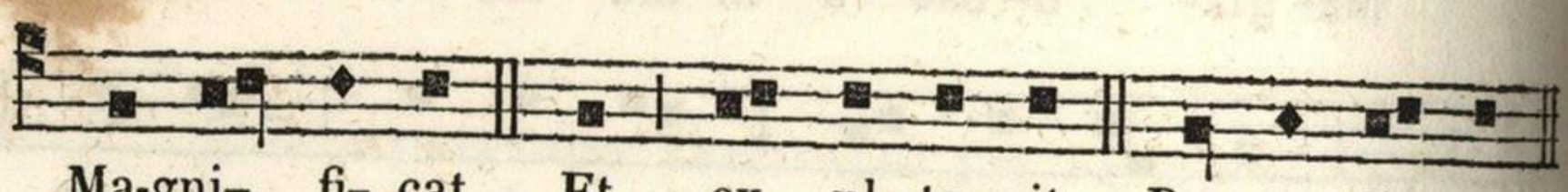
Ma-gni- fi- cat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

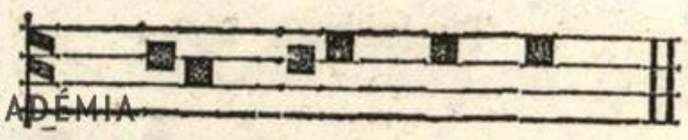
Cinquième ton :



Sixième ton :

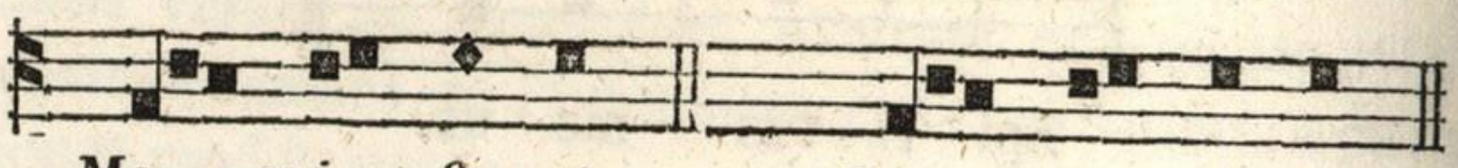


Septième ton :



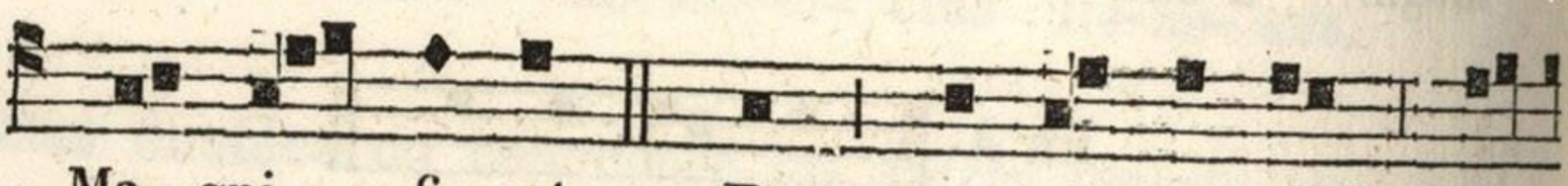
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dans quelques diocèses on chante ainsi l'intonation des cantiques.



Cet usage nous paraît mauvais à cause de l'intervalle de quarte ou de quinte que la voix peut avoir à franchir à chaque verset, ce qui ôte au chant le caractère de la psalmodie, qui consiste à moduler des sons le plus rapprochés possible les uns des autres.

Huitième ton :



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ri- tus me- us. Be- ne- di- ctus Do- mi- nus

De- us Is- ra- el.

Cette intonation est semblable à celle du deuxième ton. La clef seule est changée.

§ 6. INTONATIONS FÉRIALES DES PSAUMES ET DES CANTIQUES.

Les intonations fériales s'emploient aux petites heures, seulement dans les fêtes doubles, et à tous les offices, dans les fêtes semi-doubles, dans les fêtes simples et dans les féries. Le commencement de l'intonation diffère seul de l'intonation festivale. Les autres parties du verset sont identiquement semblables. On a supprimé seulement le début, qui donne plus de solennité au psaume, afin de distinguer les fêtes suivant leur importance. L'intonation férial commence dans tous les tons par leur dominante respective. Ainsi, celle du premier ton commencera par *la;* celle du second, par *fa;* celle du troisième, par *ut;* celle du quatrième, par *la;* celle du cinquième, par *ut;* celle du sixième, par *la;* celle du septième, par *ré;* celle du huitième, par *ut*.

TABLEAU DES INTONATIONS FÉRIALES.

Premier ton :

Dominantes.

Pri-mus mo-dus sic in- ci- pi- tur.

Deuxième ton :

Se- cundus mo- dus sic in- ci- pi- tur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Troisième ton :

Ter-ti- us mo-dus sic in- ci- pi- tur.

Quatrième ton :

Quar-tus mo-dus sic in- ci- pi- tur.

Cinquième ton :

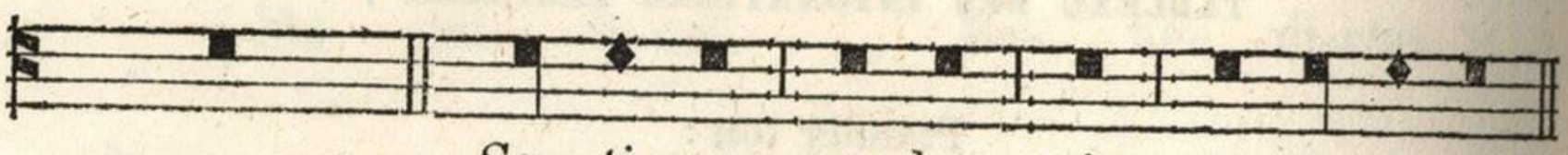
Quin-tus mo-dus sic in- ci- pi- tur.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Sixième ton :

Sex-tus mo- dus sic in- ci- pi- tur.

Septième ton :



Sep- ti-mus mo-dus sic in- ci- pi- tur.

Huitième ton :

Oc-ta- vus mo-dus sic in- ci- pi- tur.

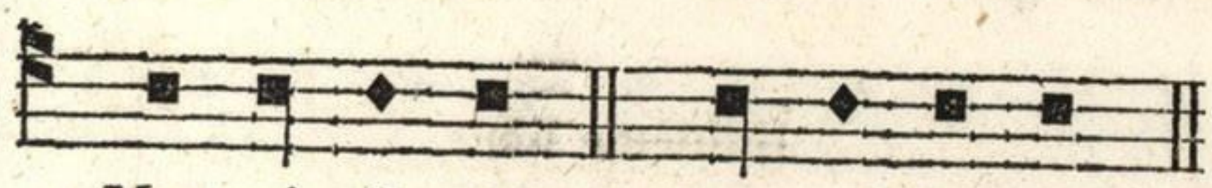
L'intonation fériale des cantiques est en principe comme celle des psaumes. Toutefois on s'est relâché un peu, dans quelques

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

diocèses, de cette excessive simplicité en faveur du *Magnificat* et du *Benedictus*. D'abord, aux semi-doubles, l'intonation de ces deux cantiques est la même qu'aux fêtes doubles. Néanmoins les autres versets sont continués par le chœur à la dominante. (Voy. les intonations festivales, page 240.) En second lieu, l'intonation fériale du *Magnificat* a subi quelques modifications, comme on va en juger, dans quelques tons.

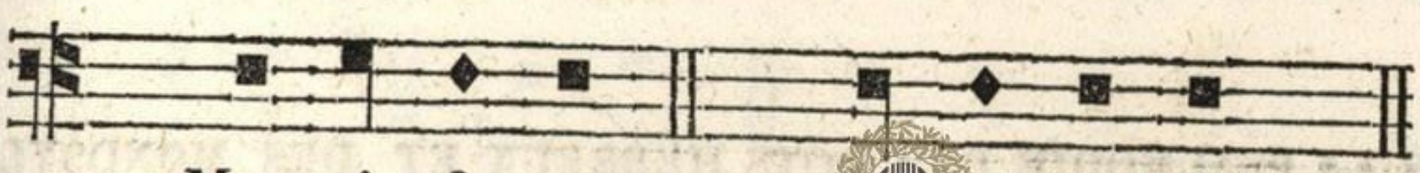
INTONATIONS FÉRIALES DES CANTIQUES AUX FÊTES SIMPLES ET AUX FÉRIES.

Premier ton :



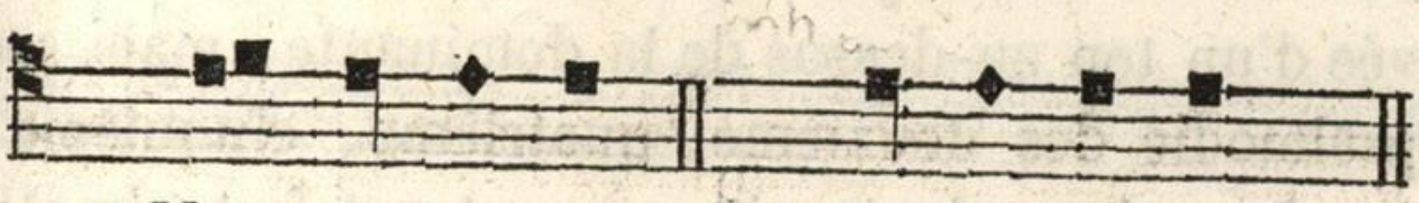
Ma-gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

Deuxième ton :



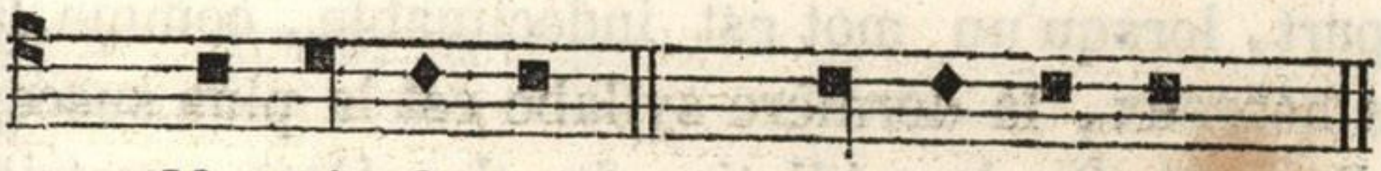
Ma-gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

Troisième ton :



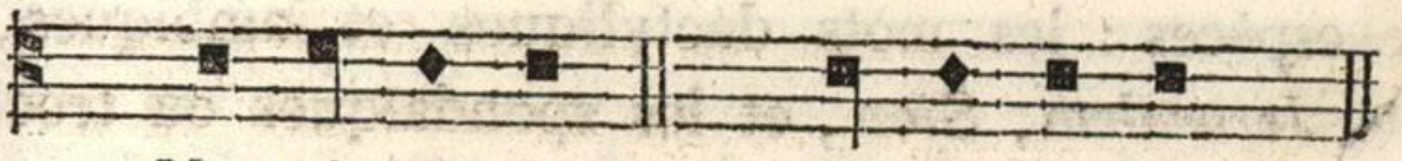
Ma- gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

Quatrième ton :



Ma-gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

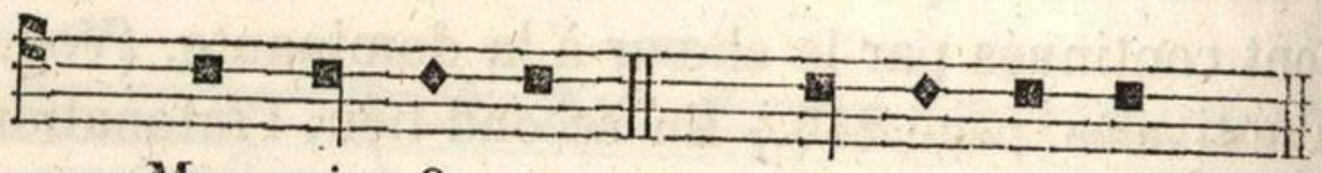
Cinquième ton :



Ma-gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

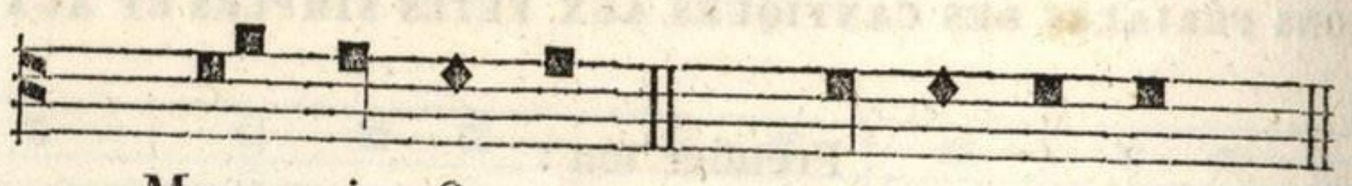
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sixième ton :



Ma- gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

Septième ton :



Ma- gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

Huitième ton :

Ma-gni- fi- cat. Be- ne- di-ctus.

§ 7. DE LA PSALMODIE DES MOTS HÉBREUX ET DES MONOSYLLABES.

Lorsqu'il se trouve à la médiation des versets des psaumes un mot hébreu ou un monosyllabe, on arrête la médiation sur une note élevée d'un ton au-dessus de la dominante, mais seulement dans la psalmodie des deuxième, quatrième, cinquième et huitième tons. La raison de ce changement est fort simple. D'une part, on doit éviter d'accentuer la syllabe qui précède le monosyllabe, puisqu'elle est réputée brève ; l'accent est donc réservé pour la syllabe sur laquelle la voix se précipite avec un peu de force. D'autre part, lorsqu'un mot est indéclinable, comme la plupart des mots hébreux, la dernière syllabe est la plus susceptible de recevoir l'accent. Or, la médiation des deuxième, quatrième, cinquième et huitième tons est terminée par une note précédée immédiatement de l'accent. C'est donc sur l'avant-dernière note qu'il convient de s'arrêter. Autrefois les mots hébreux étaient divisés en deux espèces : les mots dactyliques et iambiques, comme *Abraham*, *Jerusalem*, *Sion*, et les spondaïques ou trochaïques, comme *David*, *Jacob*, *Ephrata*. L'élévation de la voix sur la der-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nière syllabe, à la médiation, était réservée à ceux de la première espèce, dont la pénultième brève ne peut recevoir l'accent. Quant aux autres, ils suivaient la loi générale. Cette distinction a été méconnue, et la routine a fait confondre tous les mots hébreux indistinctement avec les monosyllabes.

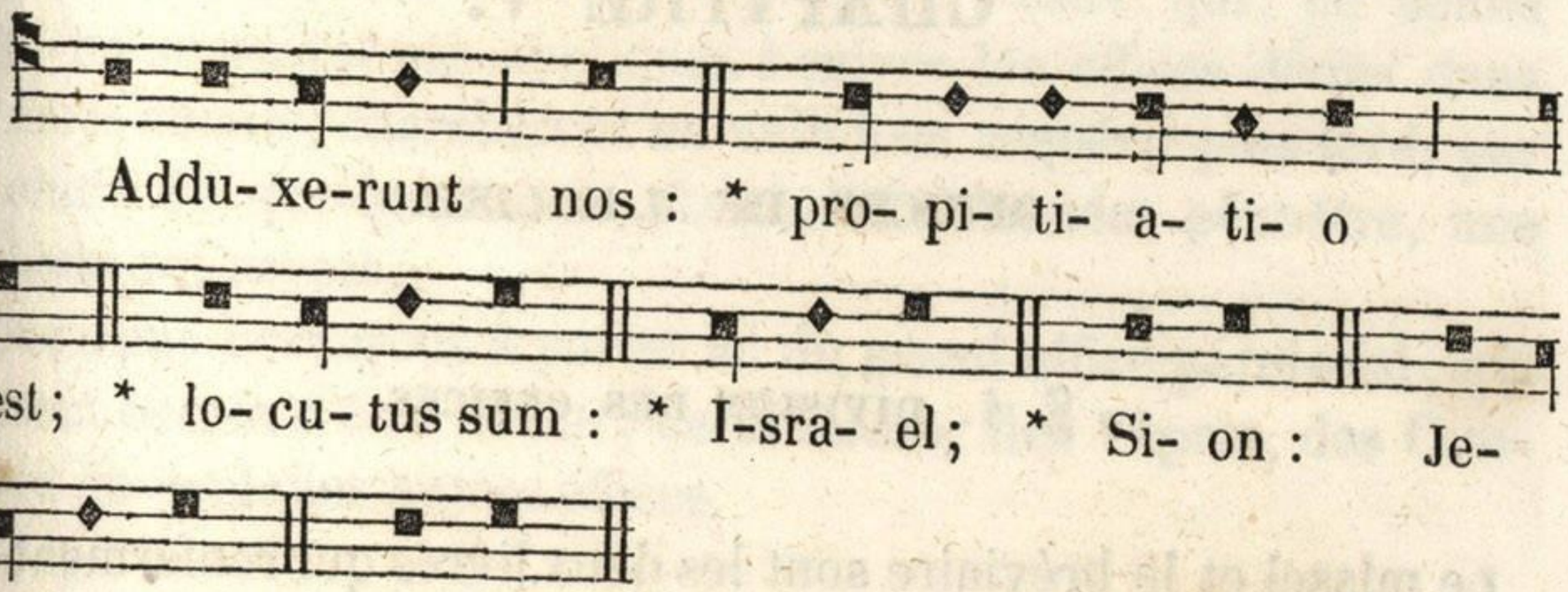
Exemples.

NOMS HÉBREUX ET MONOSYLLABES.

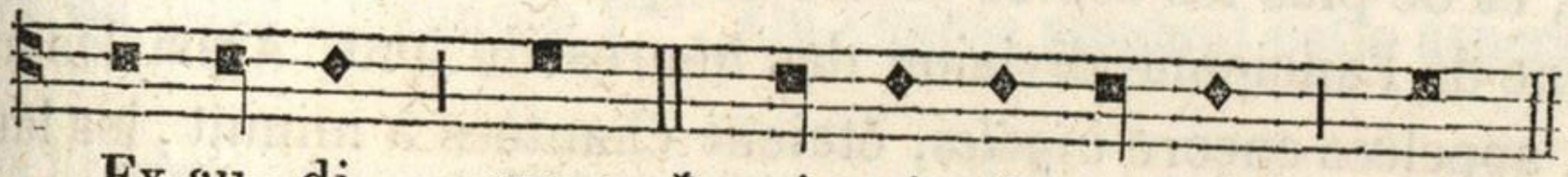
Deuxième ton :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quatrième ton :



Cinquième ton :

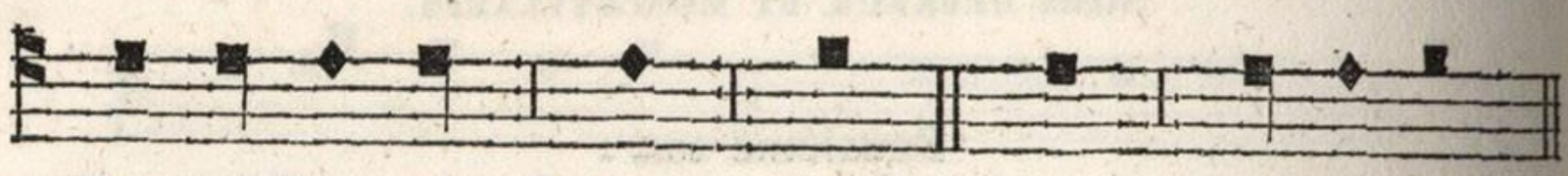


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lo- cu- tus sum : * Amorrhæ- o- rum : * re- gem Ba-

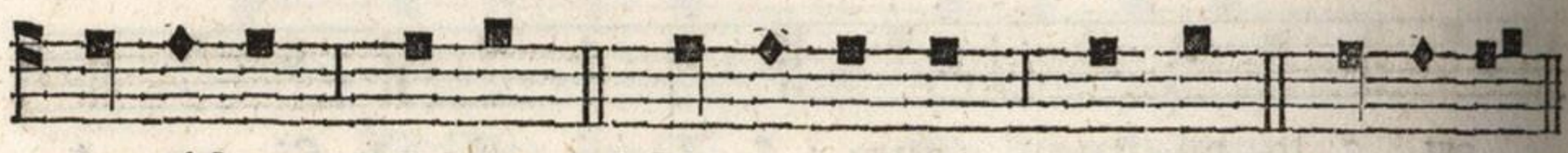
san : * Is- ra- el ; * Si- on : Je- ru- sa- lem : * Da-vid. *

Huitième ton :



Re- tri- bu- et pro me : * tu il- lic es : *

in me est, * De- us me- us es tu : * ha- bi-



tan-ti-bus Ce-dar : * fi- li- o- rum E-dom, * Is-ra- el. *

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE V.

OFFICES DE L'EGLISE.

§ 1. DIVISION DES OFFICES.

Le missel et le bréviaire sont les deux livres qui renferment tous les offices de l'Église. Le missel contient les messes pour toute l'année ecclésiastique; le bréviaire comprend les *matines* et les *laudes*, ensuite les petites heures, qui sont *prime*, *tierce*, *sexte* et *none*, et de plus les *vêpres* et les *complies*. Cette division tire son origine de l'ancienne division des heures du jour. Ainsi les matines, appelées encore *vigiles*, étaient chantées à minuit, les laudes au point du jour ; prime à la première heure, à six heures du ma-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tin ; tierce, à la troisième heure, à neuf heures ; sexte, à la sixième heure, à midi ; none, à la neuvième heure, à trois heures ; vêpres, au déclin du jour ; complies, après le coucher du soleil.

On a renfermé dans un livre noté la partie des offices contenus dans le missel qui doit être chantée par le chœur. Ce livre a pris son nom de *Graduel* à une pièce de chant qui y est renfermée. Le *Processionnal* est un autre livre qui le complète et qui contient le chant des diverses processions.

Les offices du bréviaire sont notés pour le chœur dans un livre qu'on appelle *antiphonaire*, du mot *antiphona*, *antienne*, parce qu'il renferme en grande partie les psaumes avec leurs antiennes correspondantes.

Le *Vespéral* est un abrégé plus ou moins étendu de l'antiphonaire. Il ne renferme généralement que les nones, les vêpres et les complies.

Il serait trop long de consacrer un paragraphe à chacune des parties qui composent l'office divin, depuis l'Invitation des Matines jusqu'au dernier verset des Complies. Les personnes qui ont besoin d'acquérir ces connaissances doivent consulter bien plutôt les livres de liturgie et les antiphonaires du chœur qu'une méthode de plain-chant. Aucune notion, aucun enseignement ne peut suppléer sous ce rapport à l'assiduité aux offices pendant plusieurs années, et, nous ne craignons pas de l'affirmer, ceux qui n'auront pas passé leur enfance à l'ombre des autels, ceux qui, de bonne heure, ne se seront pas appliqués à suivre les offices divins dans tous leurs détails, chercheront en vain à en acquérir plus tard, par une étude de quelques mois, de plusieurs années peut-être, une connaissance exacte.

Nous nous bornerons à parler ici du grand office paroissial, qui a surtout besoin d'être connu ; de la Messe, des Vêpres, des Complies et de quelques autres offices.

§ 2. ASPERSION ET PROCESSION.

L aspersion de l'eau bénite a lieu avant la messe, d'après l'institution du pape Alexandre Ier [1]. On chante pendant cette aspersion

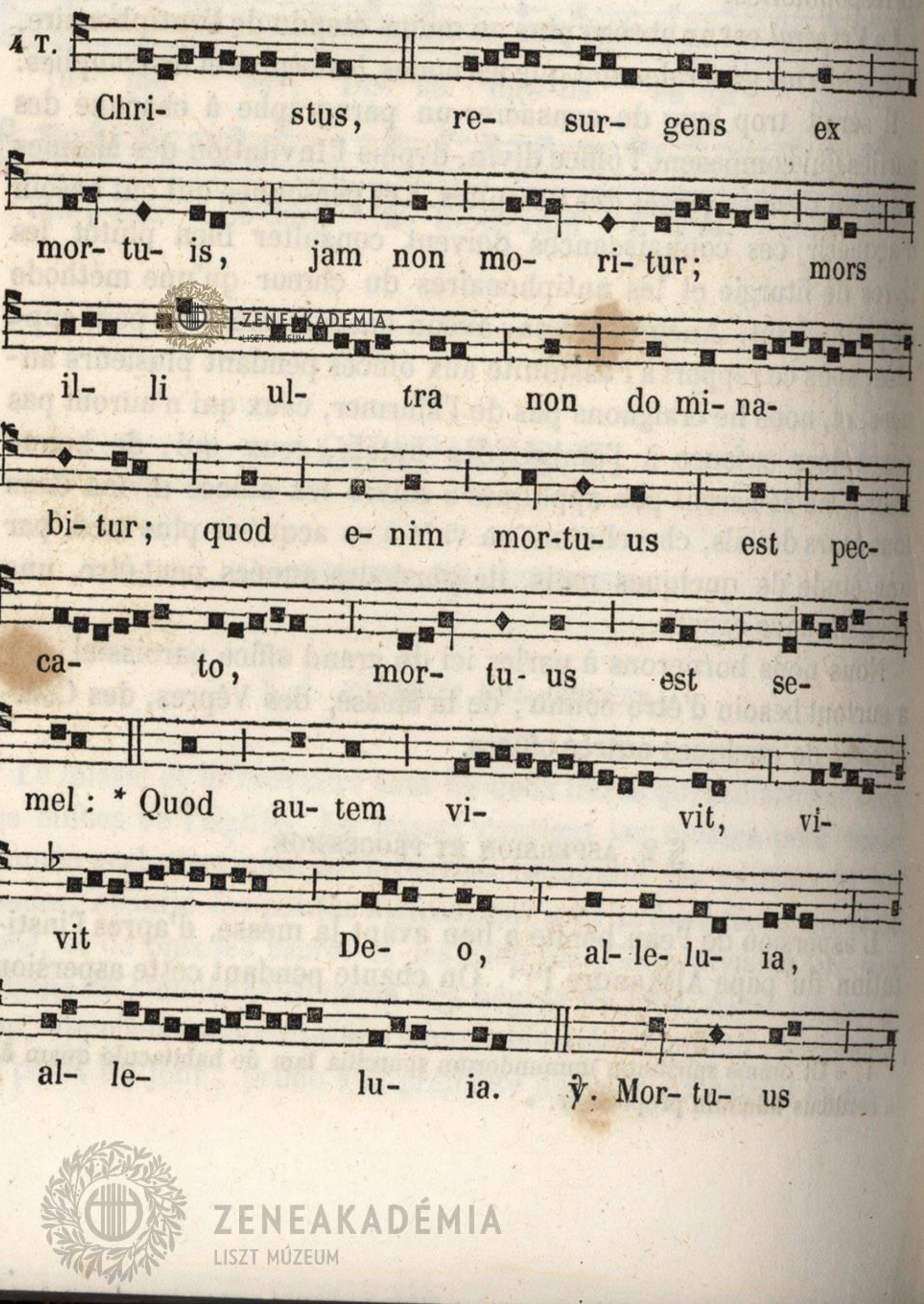
1. « Ut omnis spirituum immundorum spurcitia tam de habitaculo quam de « cordibus fidelium propellatur. »

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

l'antienne *Asperges* suivie d'un verset de psaume et du *Gloria Patri*. Ensuite on recommence l'antienne; comme on le voit, ce morceau a la même facture qu'un introït. Il est suivi d'un verset et d'un répons. Au temps pascal, l'*Asperges* est remplacé par l'antienne *Vidi aquam*.

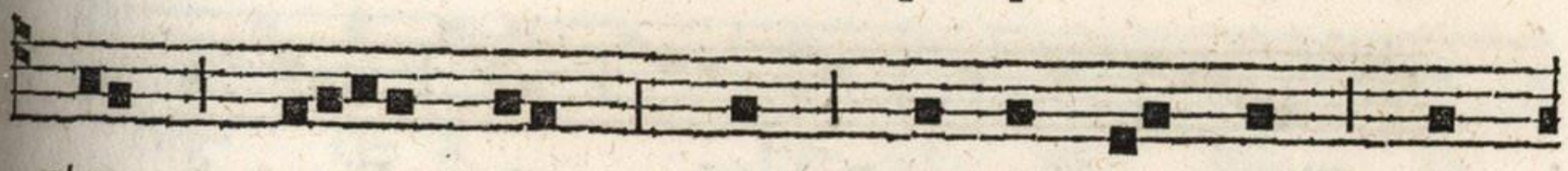
L'aspersion est suivie de la procession. Pendant que le clergé et les chantres font le tour de l'église, on chante gravement un grand répons en faisant une pause à la fin de chaque phrase du chant. Le grand répons se compose de six parties, comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

RÉPONS DE LA PROCESSION DU SAINT JOUR DE PAQUES.



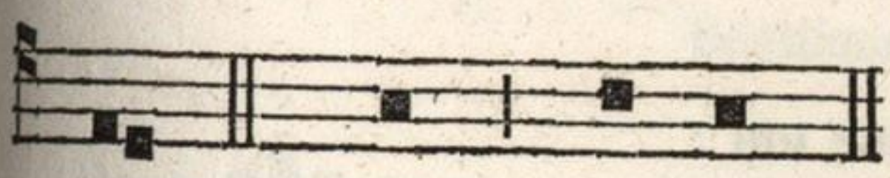
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

est se- mel pro- pter de- li-



cta no- stra, et re- sur-re- xit pro-

pter ju- sti- fi- ca- ti- o- nem no-



stram. * Quod au- tem. ℣. Gloria Patri. * Quod autem.

La première partie est le corps du répons et s'arrête à la première double barre. Nous ne comptons pas la barre d'intonation. La seconde commence à l'astérisque et se termine à la seconde double barre. Cette partie est appelée la *reprise* du répons, parce qu'on la répète deux fois. La troisième partie est un verset dont la fin est indiquée par la troisième double barre. Ce verset est chanté par deux choristes seulement, et il est suivi de la reprise par le chœur. Cette reprise est la quatrième partie. Les deux choristes chantent le *Gloria Patri* jusqu'à *spiritui sancto*, ce qui fait la cinquième partie, à laquelle le chœur répond par la reprise, qui est la sixième et dernière division du grand répons.

Pour ces répons, il y a autant de formules de *Gloria Patri* qu'il y a de tons. Nous les donnons ci-après.

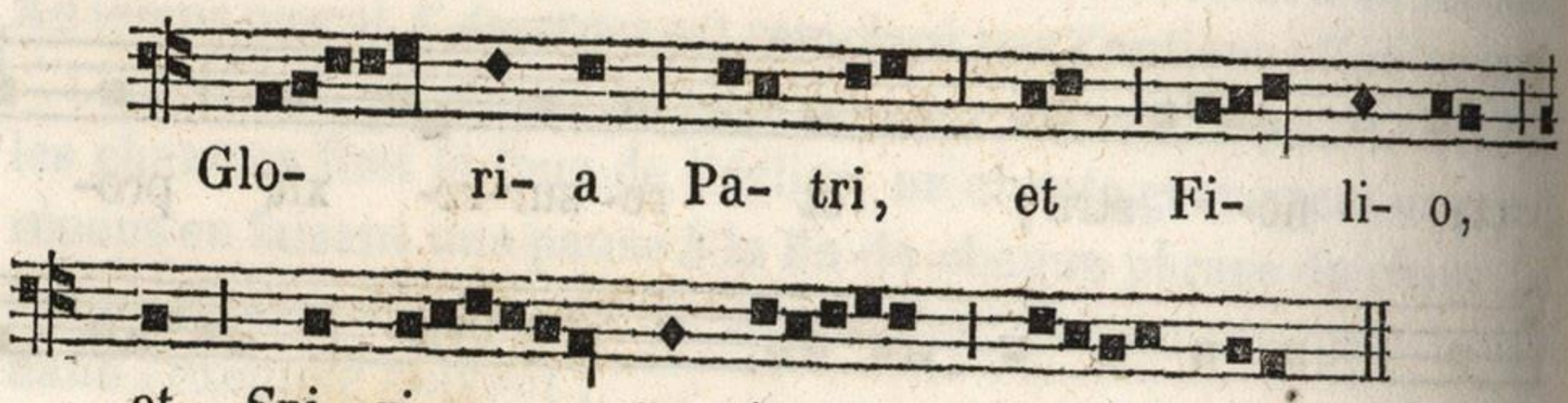
Premier ton :

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

et Spi- ri- tu- i san- cto.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

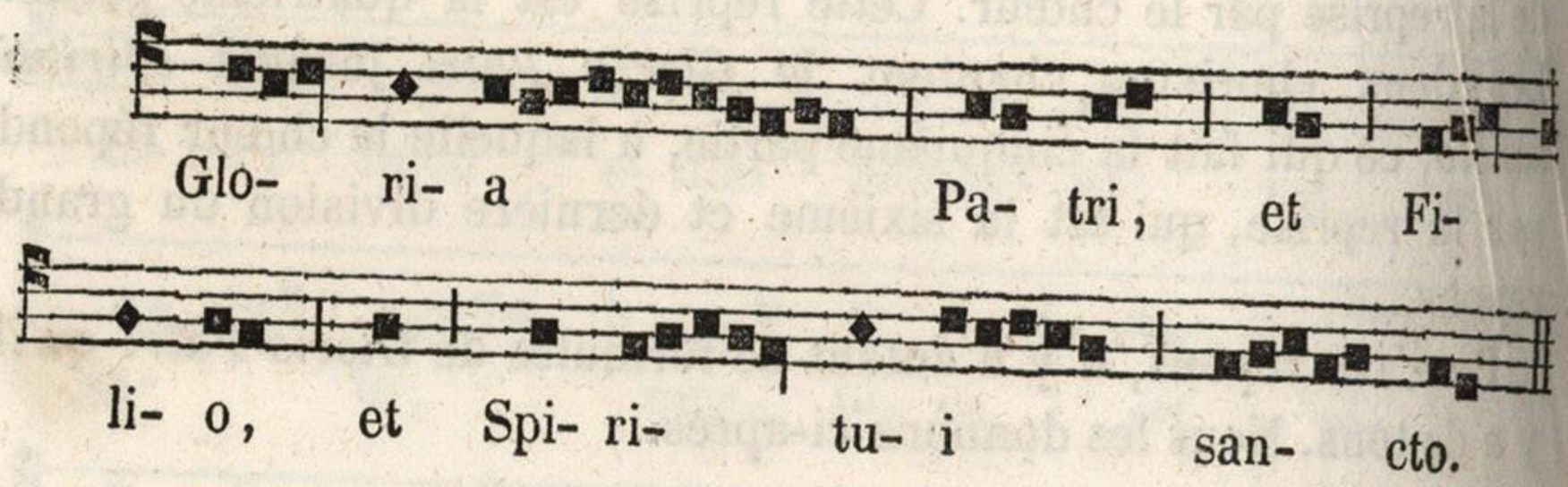
Deuxième ton :



Troisième ton :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

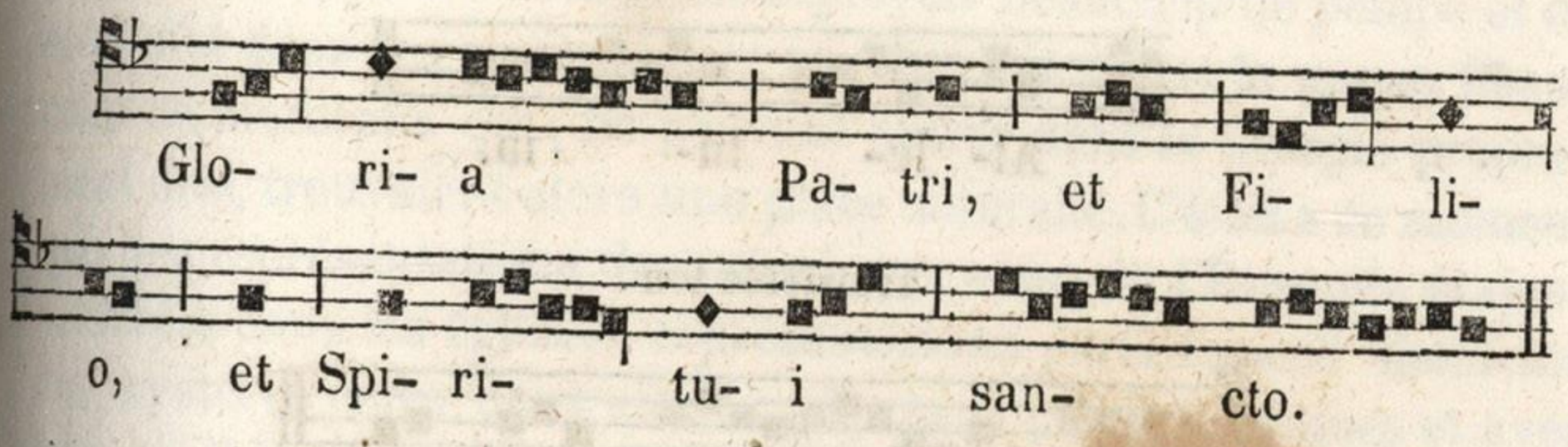
Quatrième ton :



Cinquième ton :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sixième ton :



Septième ton :

Huitième ton :

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

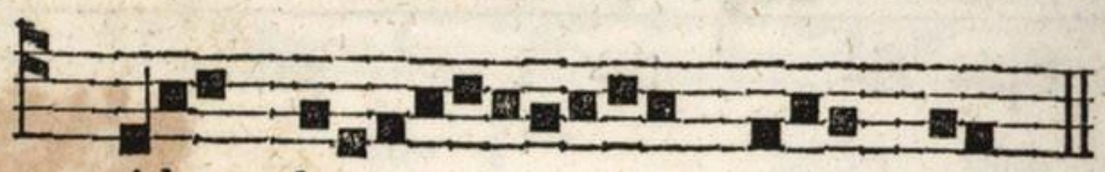
Ces *Gloria Patri* sont chantés ou supprimés selon la durée de la procession. Au temps de Pâques, on ajoute à la fin du répons un *alleluia* du même ton. En voici les formules invariables :

Premier ton :

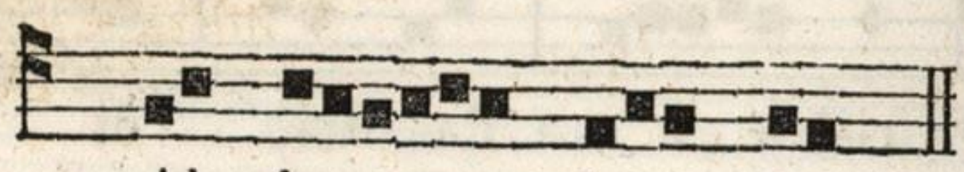
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Deuxième ton.

Troisième ton.



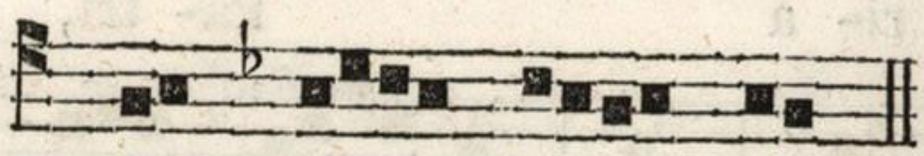
Quatrième ton :



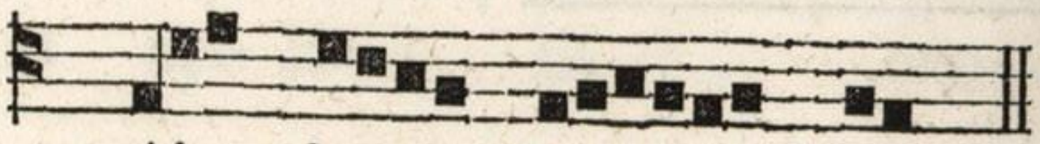
Cinquième ton :

ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

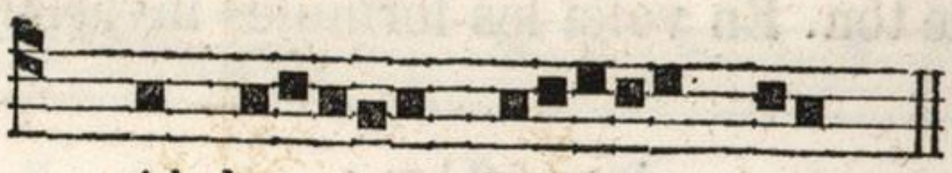
Sixième ton :



Septième ton :



Huitième ton :



C'est après le chant du répons que le chœur, dans certains diocèses, entonne l'hymne propre au temps de l'année. L'hymne est

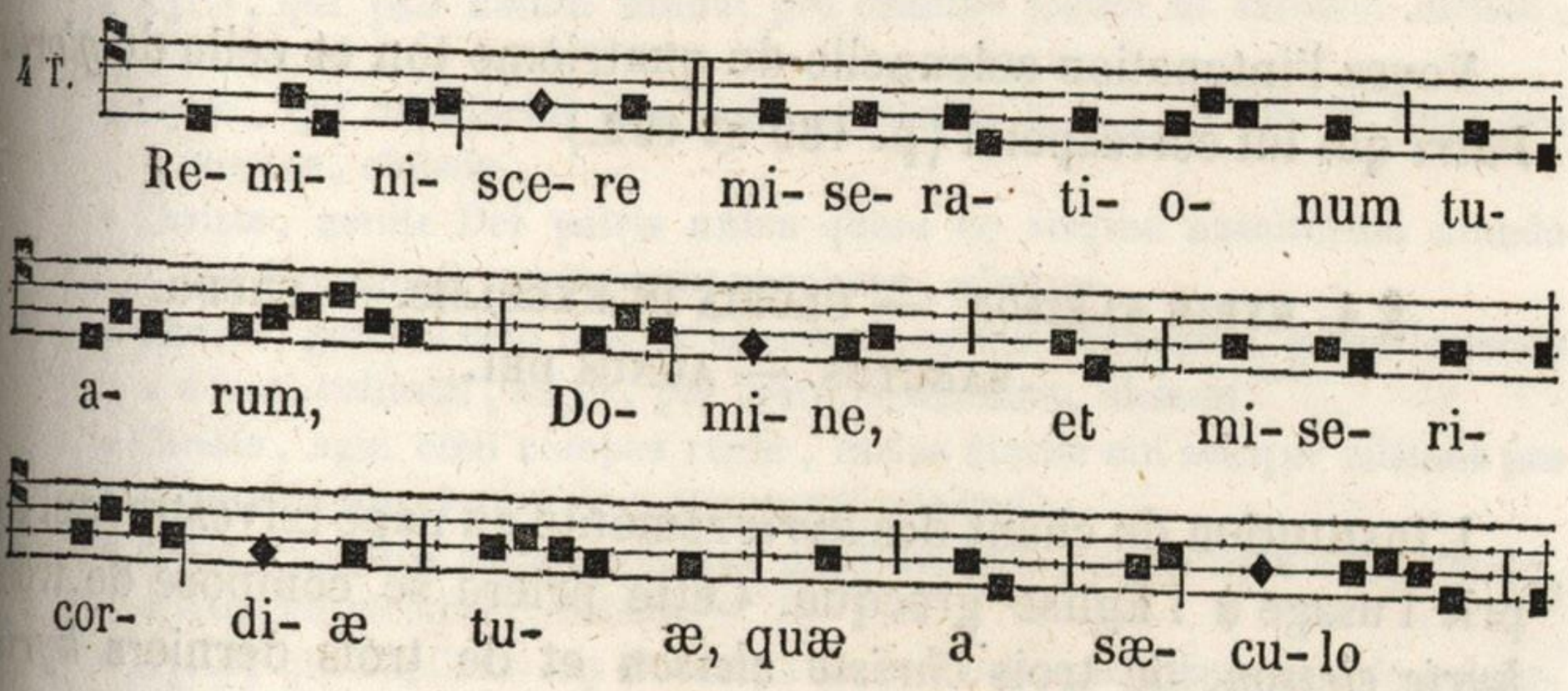
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

suivie d'une antienne et d'un verset. Pendant les premiers siècles et jusqu'aux temps modernes, on déployait beaucoup de pompe et de solennité dans les processions ; on chantait avant la messe beaucoup de morceaux qui, ne pouvant entrer dans la liturgie proprement dite, trouvaient alors une place naturelle. C'était à ce moment que des représentations des principaux actes de l'Évangile étaient célébrées dans les églises; représentations parfaitement distinctes des mystères joués deux siècles plus tard par des laïques et avec lesquels il importe de ne pas les confondre [1].

§ 3. DE L'INTROÏT.

L'*introït* est ainsi appelé parce qu'on le chante au moment où le prêtre entre dans le sanctuaire pour célébrer le sacrifice de la messe [2]. Il se compose d'une antienne suivie du verset d'un psaume après lequel on chante *Gloria Patri* et *Sicut erat*. Ensuite on reprend l'antienne jusqu'au psaume. Dans l'antiquité chrétienne, on chantait le psaume en entier, comme l'attestent Guillaume Durand, Gerbert, Genebrard, etc. Les différentes parties de l'introït appartiennent toutes au même ton

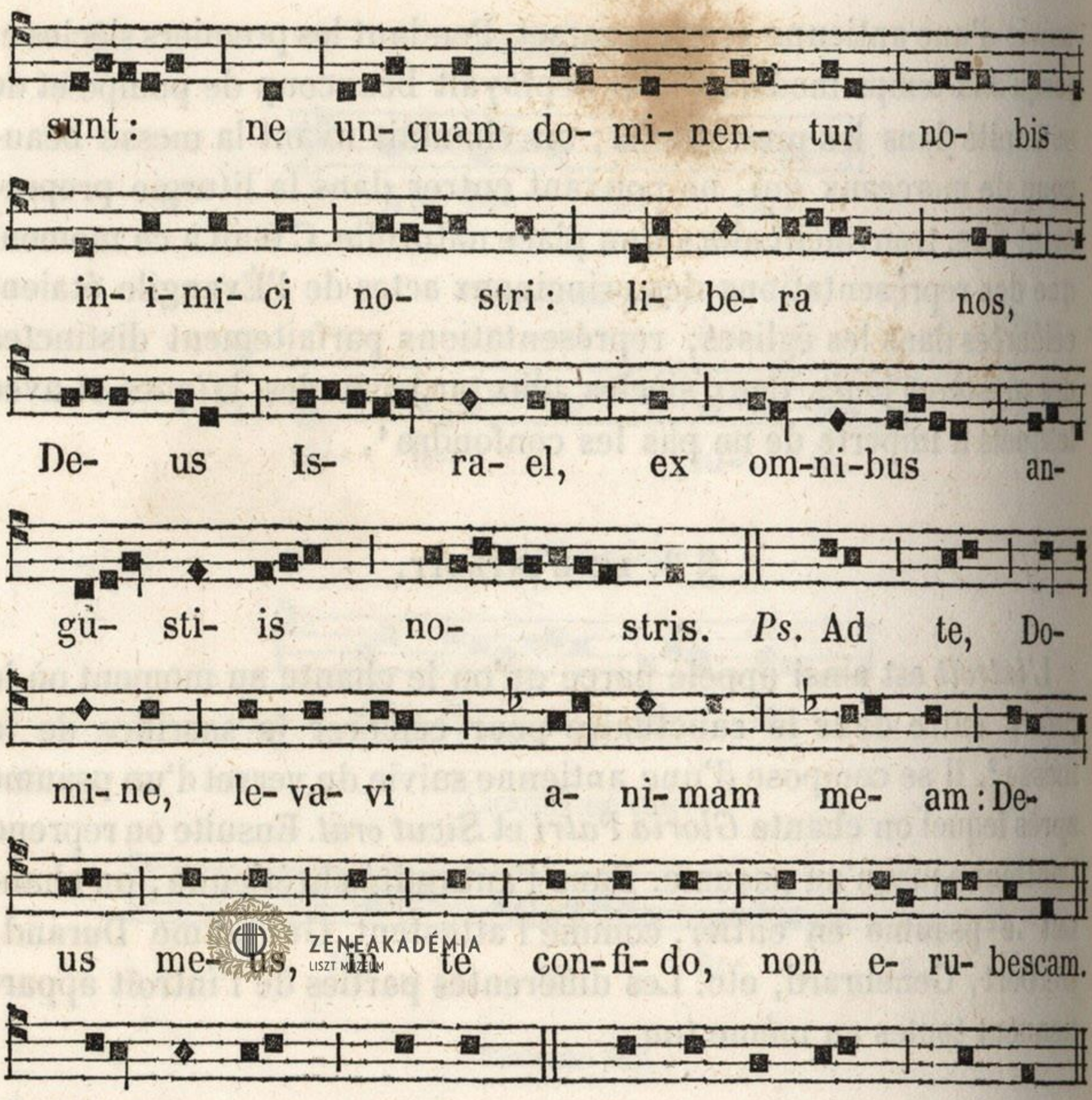
INTROÏT DU DEUXIÈME DIMANCHE DE CARÊME.



1. Voy. notre *Drame liturgique* dans les *Annales archéologiques*, tomes VII et VIII.

2. « Dicitur autem introïtus eo quod, dum ille canitur, sacerdos ministra- « turus ad altare intrat, seu quia per illam antiphonam ad officium intratur. » (Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Voyez l'intonation solennelle du quatrième ton et celle du *gloria Patri* qui lui correspond (p. 189 et 192.)

§ 4. KYRIE ELEISON. — GLORIA IN EXCELSIS. — CREDO. — SANCTUS. — AGNUS DEI.

L'institution du chant des *kyrie* remonte au pape Silvestre, qui en prit l'usage à l'Église grecque. Cette prière se compose de trois *kyrie eleison*, de trois *christe eleison* et de trois derniers *kyrie eleison*[1].

1. Les premiers s'adressent à Dieu le Père, les seconds à Dieu le Fils, les derniers à Dieu le Saint-Esprit, et, selon Guillaume Durand, la miséricorde divine est implorée pour les neuf espèces de péchés : les péchés originel, vé-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Les *Kyrie* comme les *Gloria in excelsis*, les *Sanctus* et les *Agnus* varient, quant au chant, selon les fêtes de l'année. On les a disposés, à la fin du *Graduel*, dans un classement que nous donnons ici et qui servira à faire comprendre l'ordre dans lequel les solennités ont été rangées par l'Église.

1° Les doubles majeurs.
2° Les doubles ordinaires.
3° Les dimanches de l'année.
4° Les fêtes semi-doubles.
5° Les dimanches de l'Avent et du Carême.
6° Les fêtes simples et les jours des féries de l'année.
7° Les féries de l'Avent, du Carême, des Quatre-Temps et des Vigiles.
8° Les fêtes de la B. V. Marie, celles du Saint-Sacrement et de son octave.
9° Les dimanches et fêtes semi-doubles et simples dans le temps de Pâques.

niel et mortel; les péchés de pensée, de parole et d'action; enfin les péchés de fragilité, de simplicité et de malignité.

Dans les livres de chant du moyen âge on trouve diverses paraphrases des *Kyrie eleison* dont le nombre de syllabes égale celui des notes chantées sur la dernière voyelle du mot *kyrie*. Nous en citons une tirée du ms. 904 de la Bibliothèque impériale (XIII^e^ siècle).

« Kyrie, fons bonitatis, pater ingenite a quo bona cuncta procedunt,
« eleison.
« Kyrie, qui pati natum mundi pro crimine ipsum ut salvaret misisti,
« eleison.
« Kyrie, qui septiformi das dona pneumate a quo cœlum et terra re-
« plentur, eleison.
« Christe, genite Dei patris unice quem de virgine nasciturum mundo
« mirifice sancti prædixerunt prophetæ, eleison.
« Christe, genitus esto nostris sensibus, pronis mentibus, quem in terris
« devote colimus, ad te, pie Jesu, clamamus, eleison.
« Christe, agie cœli compos regiæ, melos gloriæ cui semper adstans pro
« numine angelorum decantat apex, eleison.
« Kyrie, Spiritus alme, cohæres patri natoque, unius usiæ consistendo,
« flans ab utroque, eleison.
« Kyrie, qui baptizato in Jordanis unda Christo effulgens specie colum-
« bina apparuisti, eleison.
« Kyrie, ignis divine, pectora nostra succende, ut tibi pariter procla-
« mare possimus semper eleison. »

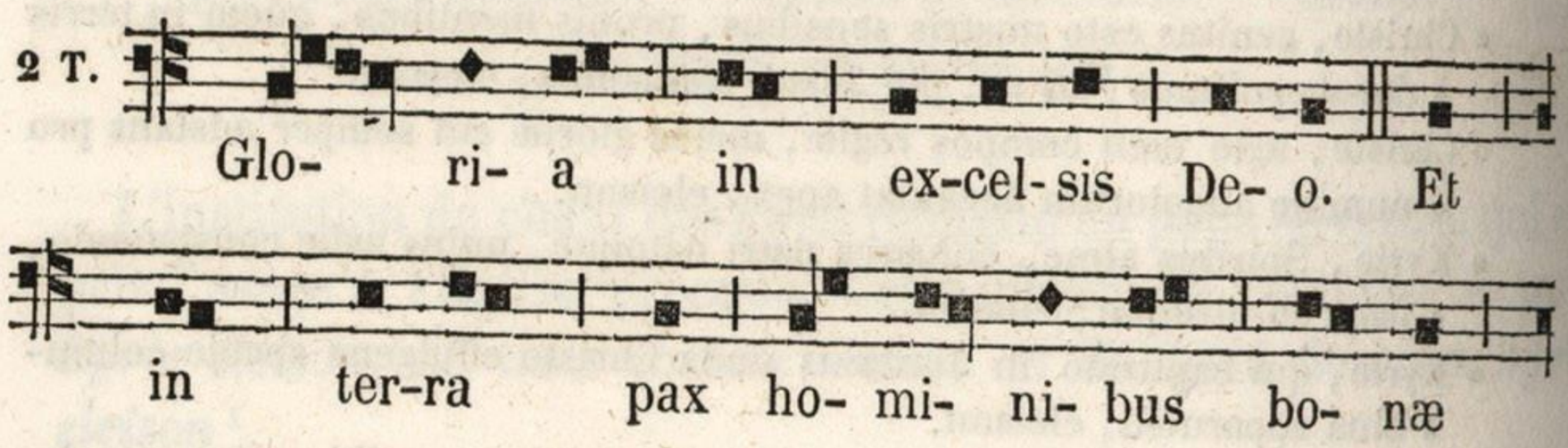
On voit que la Trinité se reproduit dans ce *Kyrie* sous tous ses aspects.

ZENEAKADÉMIA

KYRIE DES DOUBLES MAJEURS.

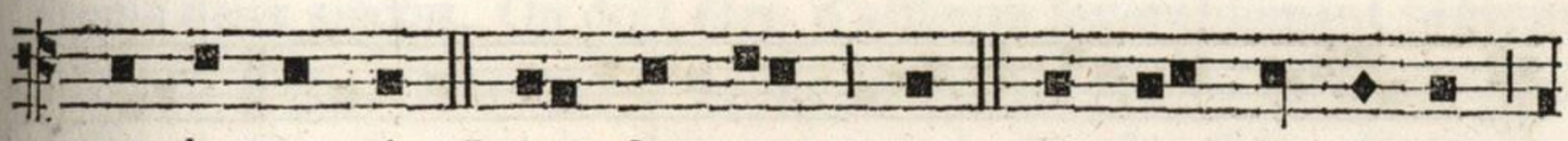
Le *Gloria in excelsis* est chanté par les deux chœurs alternativement après le *Kyrie eleison*. Cette hymne est appelée *hymne angélique*, parce qu'elle commence par les paroles que les Anges chantèrent à la naissance de Jésus-Christ [1]. Les apôtres, et non les papes Télesphore et Symmaque, comme des auteurs l'ont avancé, ajoutèrent le reste du texte depuis *laudamus te* jusqu'à la fin, puisqu'on le trouve presque complet dans les *Constitutions apostoliques* [2]. Nous avons conservé six chants différents du *Gloria in excelsis*. Nous donnons celui des fêtes semi-doubles :

GLORIA DES SEMI-DOUBLES.



1. Voy. saint Luc, chap. II, v. 14.
2. Saint Clément, liv. VII.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

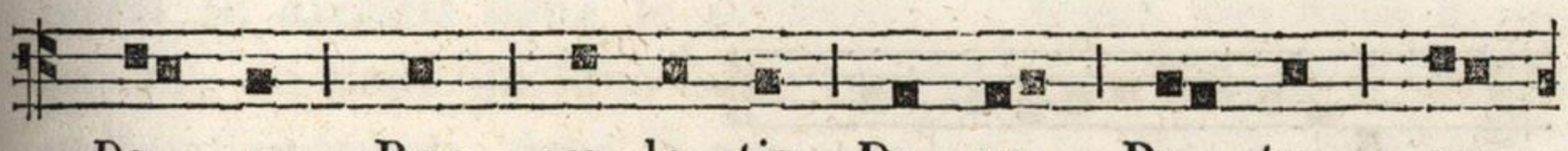


vo- lun-ta- tis. Lau- da-mus te. Be- ne- di- ci-mus

te. Ad-o- ra-mus te. Glo- ri- fi- ca-mus

te. Gra- ti- as a- gi- mus ti- bi pro-pter

ma-gnam glo- ri- am tu- am. Do- mi-ne,

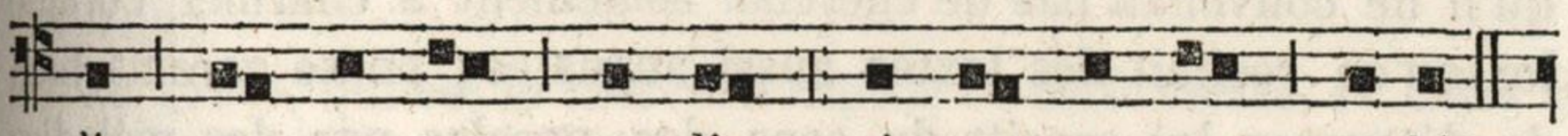


De- us, Rex cœ- le-stis, De- us Pa- ter om-

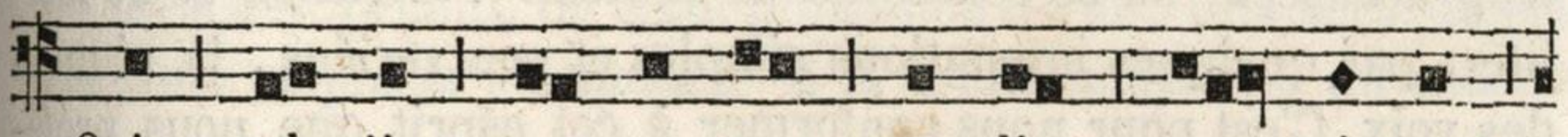
ni- po- tens. Do- mi- ne, Fi- li u- ni- ge-ni-

te, Je- su Chri- ste, Do- mi- ne, De- us,

Agnus De- i, Fi- li- us Pa- tris. Qui tol-

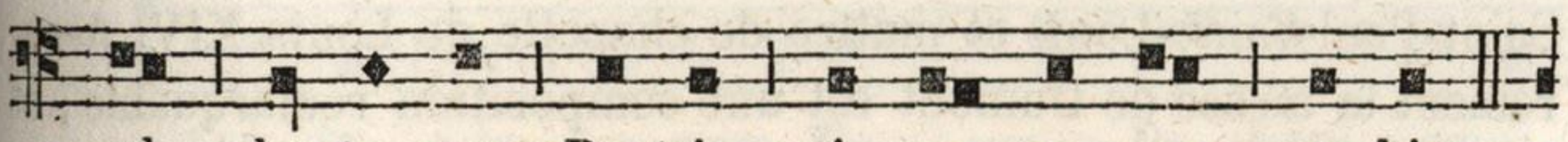


lis pec- ca- ta mundi, mi- se- re- re no-bis.



Qui tol- lis pec- ca- ta mun-di, sus- ci-pe

de-pre- ca- ti- o- nem nostram. Qui se- des



ad dex-te- ram Pa-tris, mi- se- re- re no- bis.

Après la lecture de la *Collecte* et de l'*Épître*, le chant du *Graduel* et de l'*Alleluia*, la lecture de l'*Évangile*, les deux chœurs réunis chantent le *Credo*.

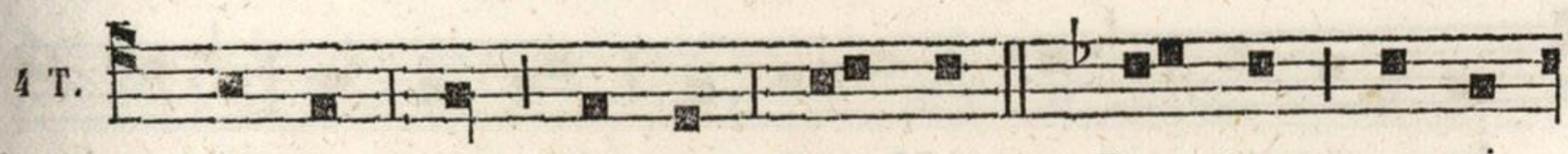
Le chant du symbole de Nicée appartient à la plus haute antiquité chrétienne. Il est à remarquer que les chants les plus anciens sont les plus simples et que leur mélodie ne se compose que de quelques notes. Tels sont ceux de la *Préface*, du *Pater*, de l'*Évangile*, de l'*Exultet*, du *Credo*, des *Psaumes*. On comprenait alors qu'il ne convenait pas de chercher seulement à charmer l'oreille lorsqu'on récitait des textes aussi augustes; on se gardait bien de détourner les esprits du sens des paroles par des mélodies trop accusées; on se contentait de soutenir l'attention et de faciliter, par quelques intonations simples et peu variées, la réunion des voix. C'est pour nous conformer à cet esprit que nous préférons le chant du *Credo*, noté dans les Graduels pour les fêtes doubles pendant l'année, à celui des doubles majeurs, qui est beaucoup plus moderne. On chante aussi, dans presque toutes les églises de France, le *Credo* composé par Henri Dumont, organiste de l'église Saint-Paul-Saint-Louis et maître de chapelle de Louis XIV. Assurément la messe de Dumont est une composition remarquable, et la seule, à notre connaissance, qui puisse être citée avec éloge

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

depuis deux siècles. On doit être d'ailleurs favorablement prévenu à l'égard d'un artiste qui a donné l'exemple d'une rare indépendance et d'un courageux dévouement à ses devoirs, en aimant mieux renoncer à la direction de la chapelle royale que d'employer, à l'exécution d'une musique dite religieuse, les vingt-deux violons de Lulli, que le grand roi voulait lui imposer. Mais Dumont sacrifia trop de son côté au goût de son époque; il abusa de l'unité en composant tous les morceaux de sa messe dans le même ton, le premier dorien. Les anciens s'en étaient bien gardés. Ils savaient que, chacun des modes ayant une expression propre, ils ne pouvaient pas exprimer, à l'aide d'un seul, les sentiments variés contenus dans les diverses parties de la messe. Aussi, s'ils écrivaient le *Kyrie* dans le premier ton, ils composaient le *Gloria in excelsis* dans le septième, l'*Agnus Dei* dans le cinquième, ou dans quelque autre ton différent. Dumont a composé systématiquement, dans le premier ton, le *Kyrie*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*. L'amour du grandiose, la recherche des phrases à effet, ont entraîné le compositeur dans des mélodies qui n'ont plus aucun rapport avec le sens du texte. C'est ainsi que le *Kyrie eleison* (Seigneur, ayez pitié), gémissement de l'âme repentante après le *Confiteor*, exprimé avec vérité dans les différents *Kyrie* du Graduel, affecte dans l'œuvre de Dumont une allure mâle et hardie, qui annonce bien plutôt la fierté et l'orgueil que l'humilité chrétienne. Nous devons faire la même observation à l'égard du second *Agnus*. Un passage du *Sanctus* (*pleni sunt cœli et terra gloria tua*, etc.) nous paraît, en revanche, d'un lyrisme magnifique.

Le *Credo*, qui est le morceau capital de cette messe, et dans lequel se révèle le génie mélodique du compositeur, est bien éloigné du caractère primitif de cette profession de foi. Une sorte de majestueuse emphase y a succédé à la noble simplicité du récitatif ancien.

CREDO DES DOUBLES PENDANT L'ANNÉE.



ho-mo fa- ctus est. Cru- ci- fi- xus e- ti- am
pro no-bis: sub Pon-ti- o Pi- la- to pas-
sus et se-pul- tus est. Et re- sur-re-xit ter-
ti- a di- e se- cundum scri-ptu- ras. Et
a-scen-dit in cœ- lum: se- det ad dex-te- ram
Pa- tris. Et i- te- rum ven-tu-rus est cum glo-
ri- a ju- di- ca- re vi- vos et mor- tu- os:
cu- jus re-gni non e- rit fi- nis. Et in
Spi- ri- tum sanctum, Do-mi- num et vi- vi- fi-
an- tem: qui ex Pa-tre Fi- li- o-que pro-ce- dit.
Qui cum Pa-tre et Fi- li- o si-mul ad- o- ra-
tur, et conglo- ri- fi- ca- tur: qui lo- cu-

Il faut remarquer qu'à la fin des phrases on adoucit dans la pratique ce que le système diatonique pur présente de dur à notre oreille moderne, en chantant le *fa* dièse au lieu du *fa* naturel. Il est certain que cette altération du *fa* n'est motivée ni par le triton ni par aucune des règles du chant grégorien. Mais quand même l'orgue d'accompagnement rendrait possible par son harmonie l'exécution du *fa* naturel, on n'obtiendrait jamais un ton plein du *fa* au *sol*, mais plutôt trois quarts de ton. Il y aurait toujours là une inflexion plus douce causée par la fréquence du *sol* ou par tout autre motif. Comme nous l'avons dit plus haut, ces sortes de passages, comme aussi ceux du premier ton *fa ré ut ré*, doivent trouver grâce devant la rigueur, partout ailleurs inflexible, de la tonalité grégorienne.

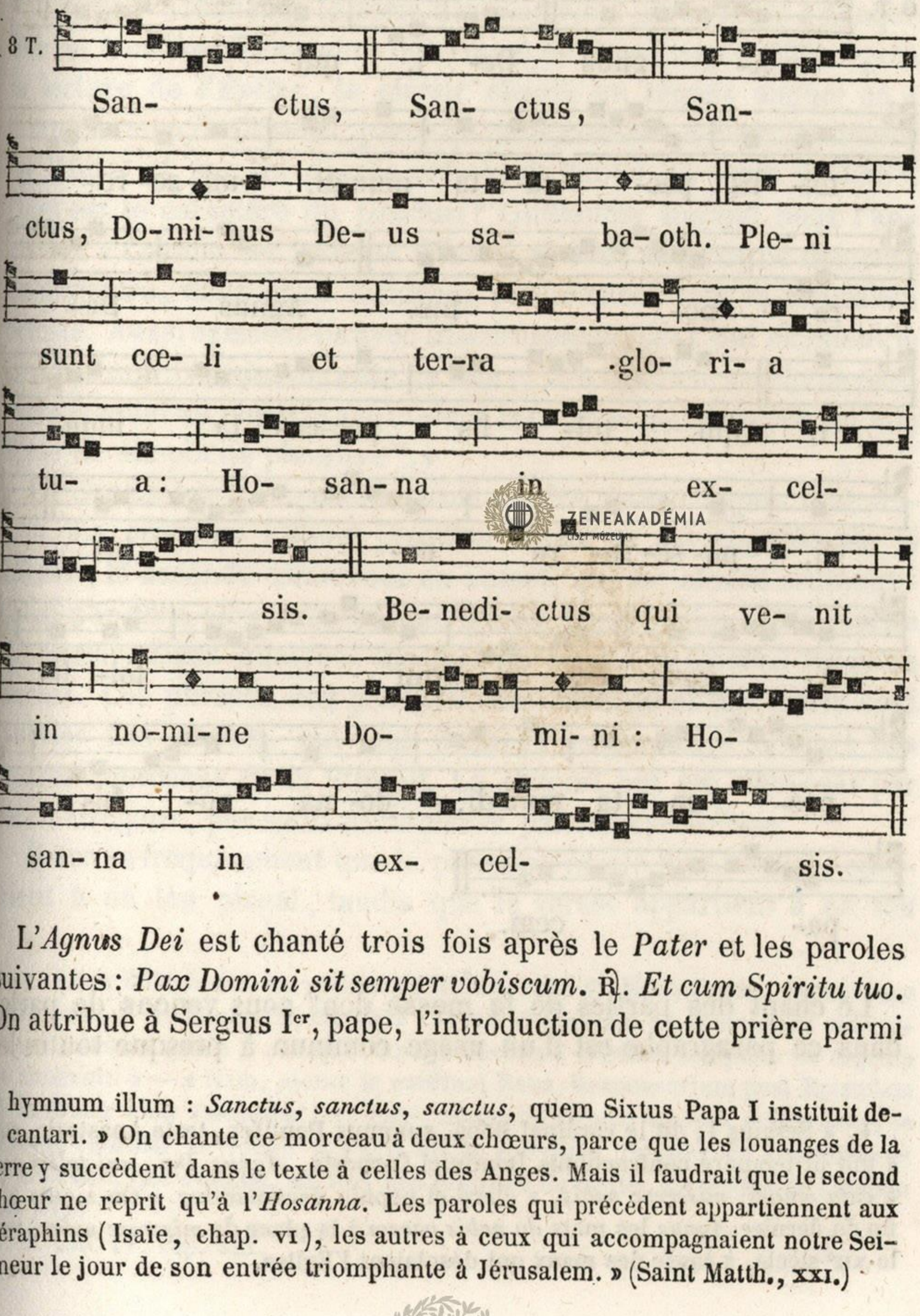
Après le chant du *Credo*, ceux de l'*Offertoire*, des versets de la *Préface*, de la *Préface* elle-même par le célébrant, on chante à deux chœurs le *Sanctus*, dont on choisit le chant suivant le degré de la fête[1].

1. « Ecclesia sperans sociari Angelis et Archangelis, de quibus in præfa-« tione mentio facta est, statim post illam conformat se angelico cantui canens

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le *Sanctus* doit être chanté solennellement. On omet quelquefois le *Benedictus*, afin de ne pas empiéter sur le moment de la consécration, à laquelle d'autres prières et d'autres chants sont réservés.

SANCTUS DES DOUBLES MAJEURS.



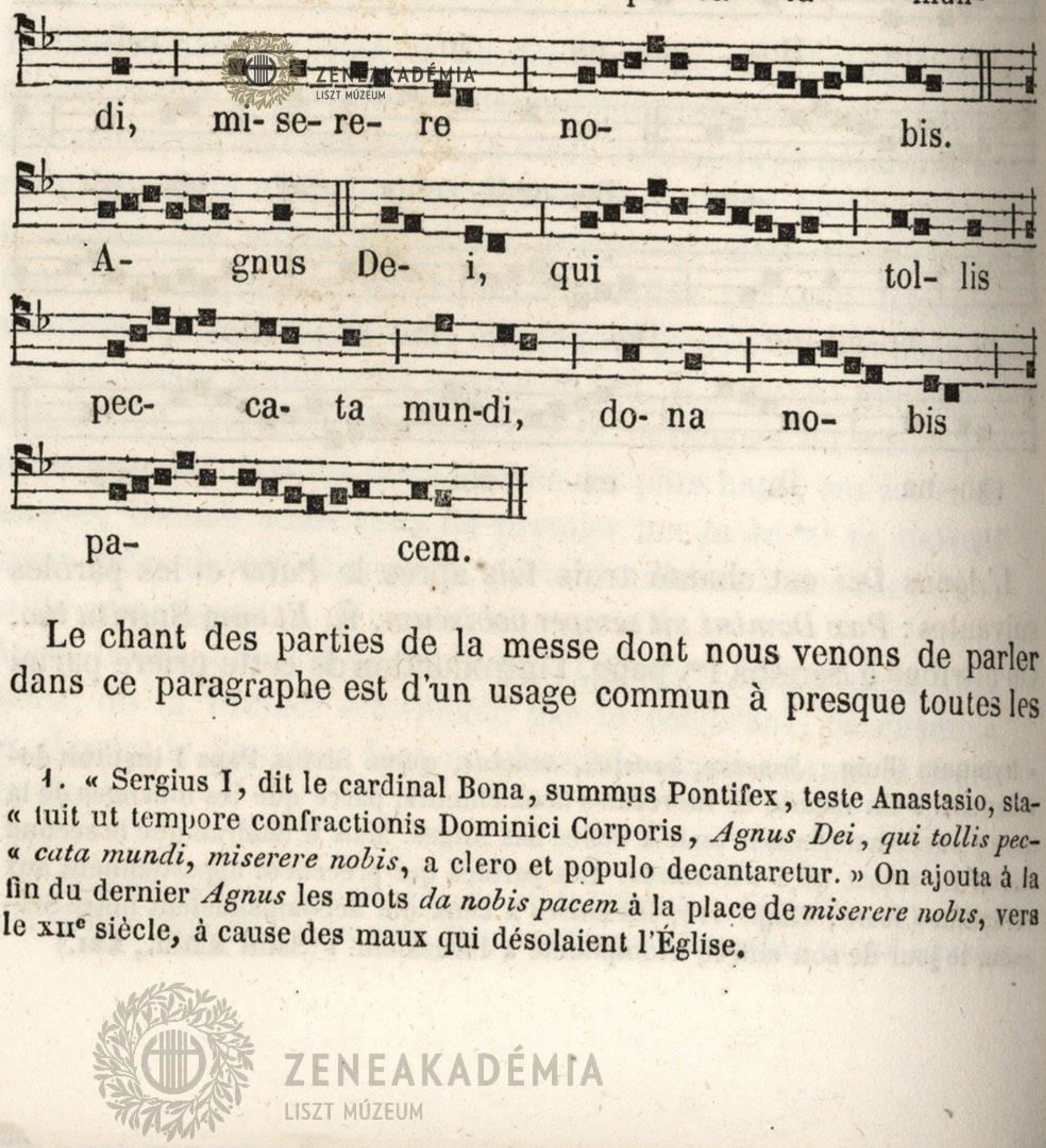
L'*Agnus Dei* est chanté trois fois après le *Pater* et les paroles suivantes : *Pax Domini sit semper vobiscum.* ℟. *Et cum Spiritu tuo.* On attribue à Sergius Ier, pape, l'introduction de cette prière parmi

« hymnum illum : *Sanctus, sanctus, sanctus,* quem Sixtus Papa I instituit de- « cantari. » On chante ce morceau à deux chœurs, parce que les louanges de la terre y succèdent dans le texte à celles des Anges. Mais il faudrait que le second chœur ne reprît qu'à l'*Hosanna*. Les paroles qui précèdent appartiennent aux Séraphins (Isaïe, chap. VI), les autres à ceux qui accompagnaient notre Seigneur le jour de son entrée triomphante à Jérusalem. » (Saint Matth., XXI.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

celles de la messe [1]. Chacun des trois *Agnus* est entonné par une ou deux voix seules, suivant les usages des églises, et le chœur continue les paroles : *qui tollis*, etc.

AGNUS DEI DES DOUBLES PENDANT L'ANNÉE.



Le chant des parties de la messe dont nous venons de parler dans ce paragraphe est d'un usage commun à presque toutes les

1. « Sergius I, dit le cardinal Bona, summus Pontifex, teste Anastasio, sta-« tuit ut tempore confractionis Dominici Corporis, *Agnus Dei*, *qui tollis pec-« cata mundi*, *miserere nobis*, a clero et populo decantaretur. » On ajouta à la fin du dernier *Agnus* les mots *da nobis pacem* à la place de *miserere nobis*, vers le XII^e^ siècle, à cause des maux qui désolaient l'Église.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fêtes. La classe de la fête étant connue, on prend le chant de *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus* qui lui correspond. Il nous reste à voir ce qu'on appelle le *Propre* de la messe.

§ 5. DU GRADUEL, DE L'ALLELUIA ET DU TRAIT.

L'*introït* commence la série des morceaux particuliers à chaque fête ou à un certain nombre déterminé de fêtes (voy. p. 255). Après la lecture de l'*Épître*, le chœur chante un répons auquel on a donné le nom de *Graduel*, parce qu'on le chantait devant les degrés de l'autel et sur les degrés mêmes de l'autel les jours de fête[1]. Quel est le caractère du *Graduel?* Guillaume Durand nous l'apprend. « Comme les enfants d'Israël se sont avancés de demeure en demeure, nous nous dirigeons péniblement vers la Jérusalem céleste. Aussi agissent-ils avec discernement, ceux qui chantent le *Graduel* non avec des accents de fête et des cantilènes mélodieuses, mais comme un chant grave et dont la rudesse est tempérée par une sorte de simplicité plaintive[2]. »

Le *Graduel* se compose de trois parties, sans compter l'intonation. La première s'étend jusqu'au verset et est chantée par le chœur ; la seconde commence au verset, qui est chanté ordinairement par deux voix et finit à une double barre indiquant la reprise du chœur. Dans quelques diocèses on répète le *Graduel* jusqu'au verset. Les phrases des *graduels*, des *alleluias* et des *traits* sont suivies des *neumes*, qui leur donnent un caractère distinct des autres morceaux de la liturgie. La plupart ont été composés par saint Grégoire, par saint Ambroise et par le pape Gélase.

Il arrive fréquemment que la première partie du *Graduel* appartient à un ton plagal, tandis que le verset appartient à un ton

1. Léon d'Ostie dit, en parlant de Didier, abbé du Mont-Cassin, depuis pape sous le nom de Victor III, en 1087 : «Fecit et libellum ad cantandum ante al- « tare sive in gradu, eumque tabulis eburneis mirifice sculptis, et argento « annexuit. » — « Nam, ajoute le cardinal Bona, Responsorium post Epistolam « in gradu olim cantabant, et hinc Gradualis nomen accepit. » Plus loin, le savant cardinal se range à l'avis de la *Rubrique romaine* de Cassandre et d'Amalaire, qui désigne, au lieu des marches de l'autel, les degrés de l'ambon ou jubé.

2. Lib. IV, cap. XIX.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

authentique, et *vice versâ*. C'est alors qu'il convient de répéter le *Graduel*, afin de rétablir l'unité tonale du morceau.

GRADUEL DU NEUVIÈME DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE.

Si le chœur s'arrête à *super cœlos*, l'oreille ne peut discerner auquel du cinquième ou du sixième ton appartient le Graduel. Il est bon de recommencer *Domine* jusqu'au verset.

Depuis Pâques jusqu'à la Septuagésime, le *Graduel* est suivi du chant de l'*Alleluia*, dont la division est la même que celle du *Graduel*, mais dont le caractère est bien différent ; c'est un chant de joie qui succède à un chant de tristesse [1]. L'*alleluia* qui se répète après le verset est suivi d'une série de sons appelée *neume*, du

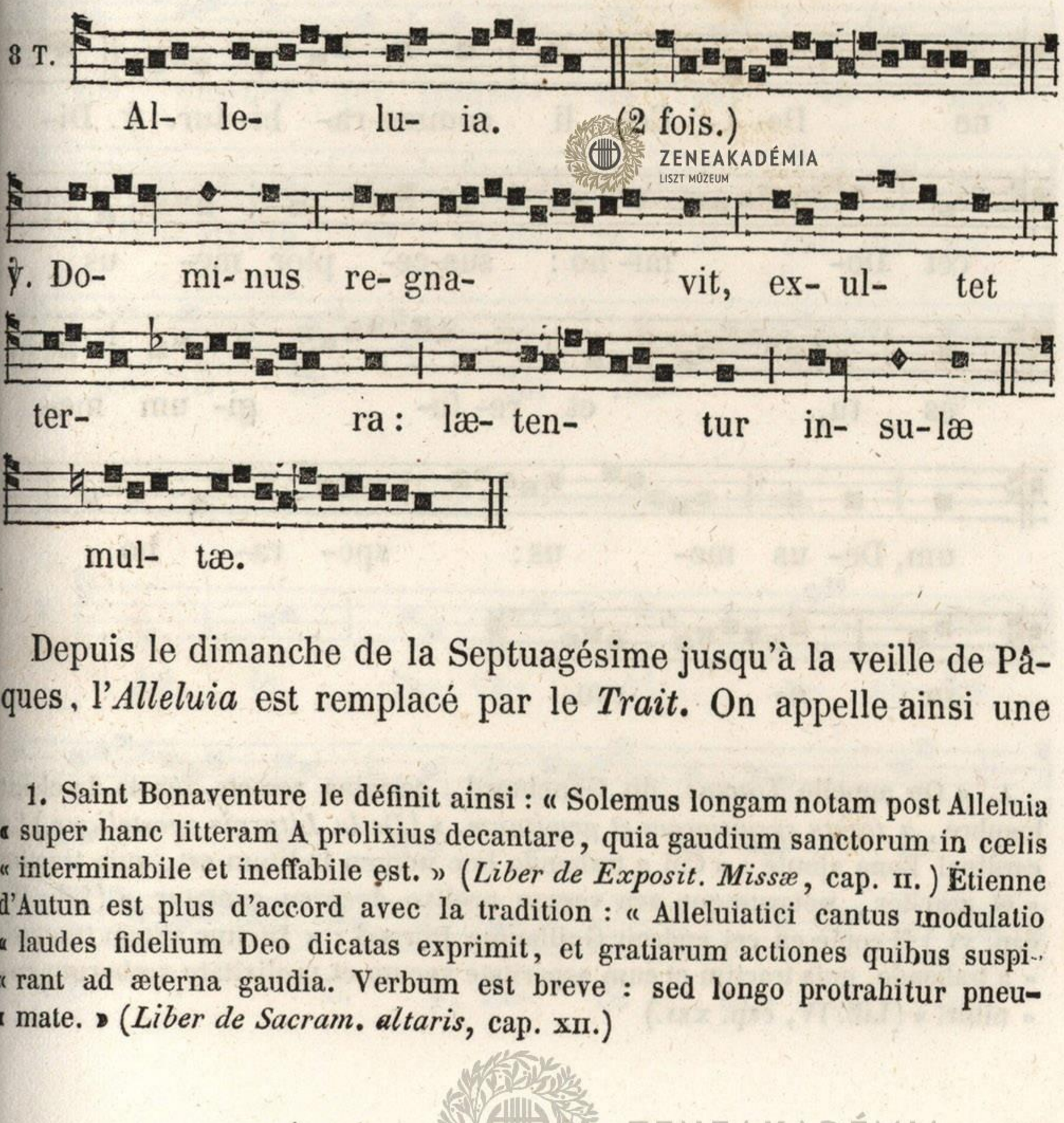
1. « Canimus igitur alleluia post Graduale, canticum videlicet lætitiæ post « luctum pœnitentiæ. » (Guill. Dur., cap. xx.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mot grec *pneuma*, souffle, respiration, par extension, chant inarticulé, vocalisation [1].

Les anciens, comme nous l'avons dit, l'appelaient *jubilum* ou *jubilatio*. Le neume était plus ou moins long ; les abus se glissèrent plus facilement dans ces compositions que dans les autres. Les exemples de neumes de quatre-vingts notes ne sont pas rares dans les manuscrits. L'impression dispendieuse des livres de chant a contribué puissamment à restreindre cette abondance d'un goût suspect, ces phrases interminables que le peuple ne pouvait plus chanter, dans lesquelles sa voix s'égarait, et qui n'avaient d'autre but que celui d'offrir à quelque chantre l'occasion de s'épanouir au lutrin, *pavonis instar*. Les neumes ont donc été réduits à leur plus simple expression, trop simple peut-être.

ALLELUIA DU TROISIÈME DIMANCHE APRÈS L'ÉPIPHANIE.



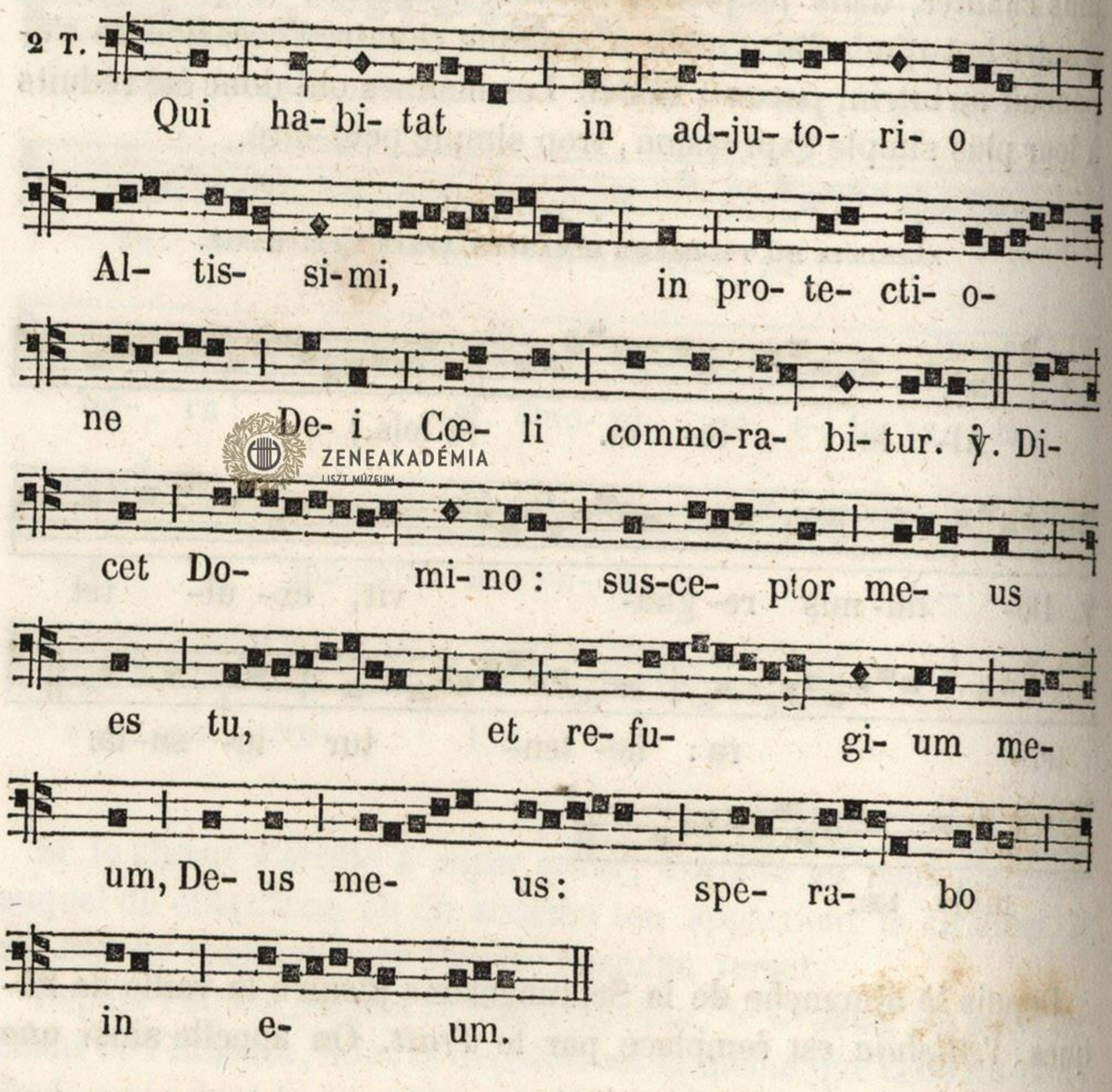
Depuis le dimanche de la Septuagésime jusqu'à la veille de Pâques, l'*Alleluia* est remplacé par le *Trait*. On appelle ainsi une

1. Saint Bonaventure le définit ainsi : « Solemus longam notam post Alleluia « super hanc litteram A prolixius decantare, quia gaudium sanctorum in cœlis « interminabile et ineffabile est. » (*Liber de Exposit. Missæ*, cap. II.) Étienne d'Autun est plus d'accord avec la tradition : « Alleluiatici cantus modulatio « laudes fidelium Deo dicatas exprimit, et gratiarum actiones quibus suspi- « rant ad æterna gaudia. Verbum est breve : sed longo protrahitur pneu- « mate. » (*Liber de Sacram. altaris*, cap. XII.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sorte de psalmodie lente et triste qui offre des médiations et des terminaisons chargées de notes [1]. Les *Traits* ont été composés dans les deuxième et huitième modes, qui rendent mieux que les autres l'expression propre à ce morceau. La terminaison de chaque période ou verset est toujours la finale du ton. Afin de montrer la conformité substantielle des *Traits*, nous allons en donner deux fragments différents pour chaque ton.

TRAIT DU PREMIER DIMANCHE DE CARÊME.



1. « On appelle *Tractus*, dit Genebrard, certains versets dévots de chant lugubre, *a tractu suspiriorum et gemituum.* » (*De la Liturgie apostolique.*) Le cardinal Bona ajoute : « Cui a trahendo hoc nomen inditum est, quia tractim « et graviter, notarumque seu vocum prolixo decursu cantatur. » (Lib. II, cap. VI.) Il copie en cet endroit Guillaume Durand : « Dicitur autem tractus, « a trahendo, quia tractim et cum asperitate vocum et prolixitate verborum ca- « nitur. » (Lib. IV, cap. XXI.)

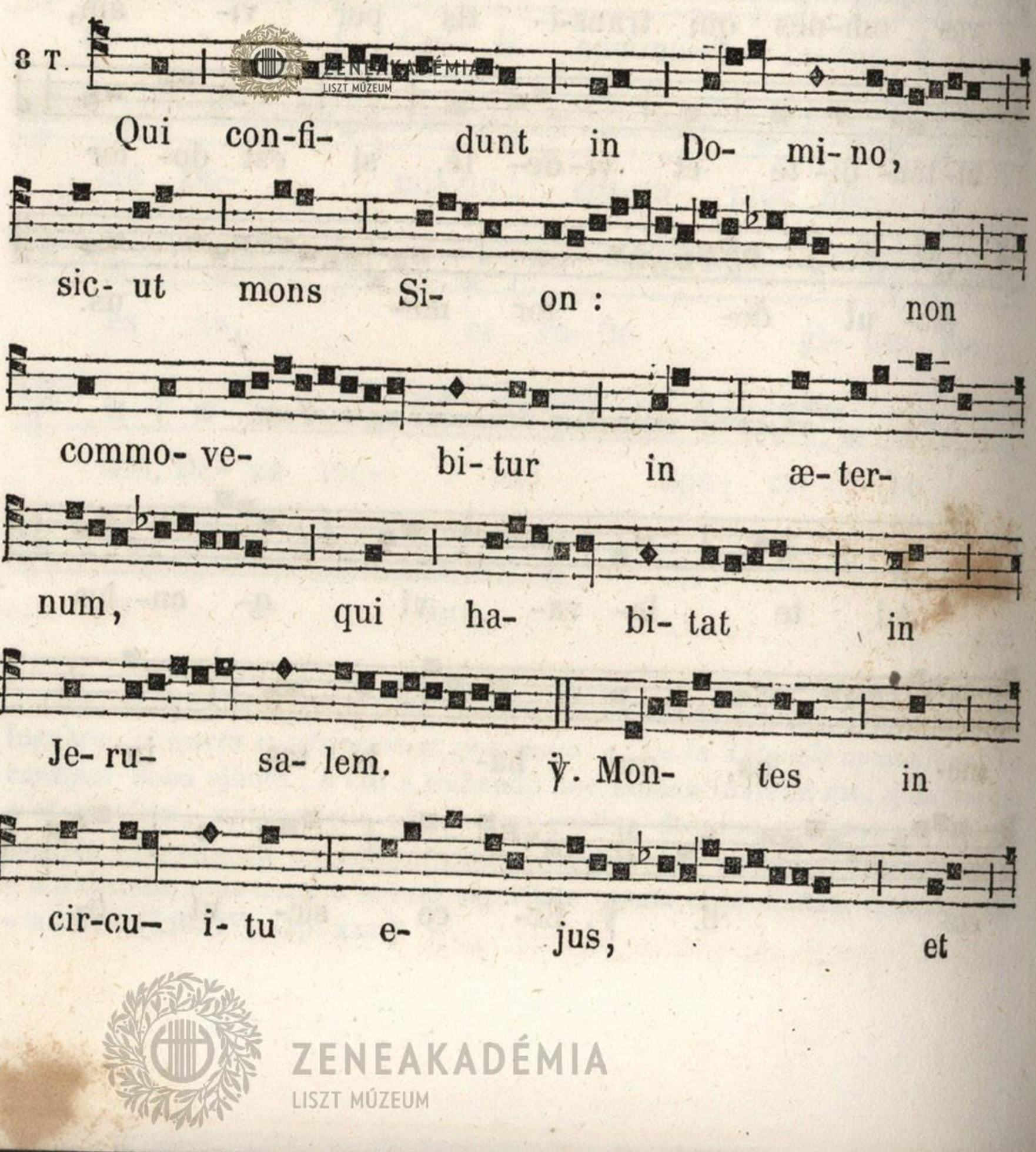
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TRAIT DE LA FÊTE DES SEPT-DOULEURS DE LA B. V. M.

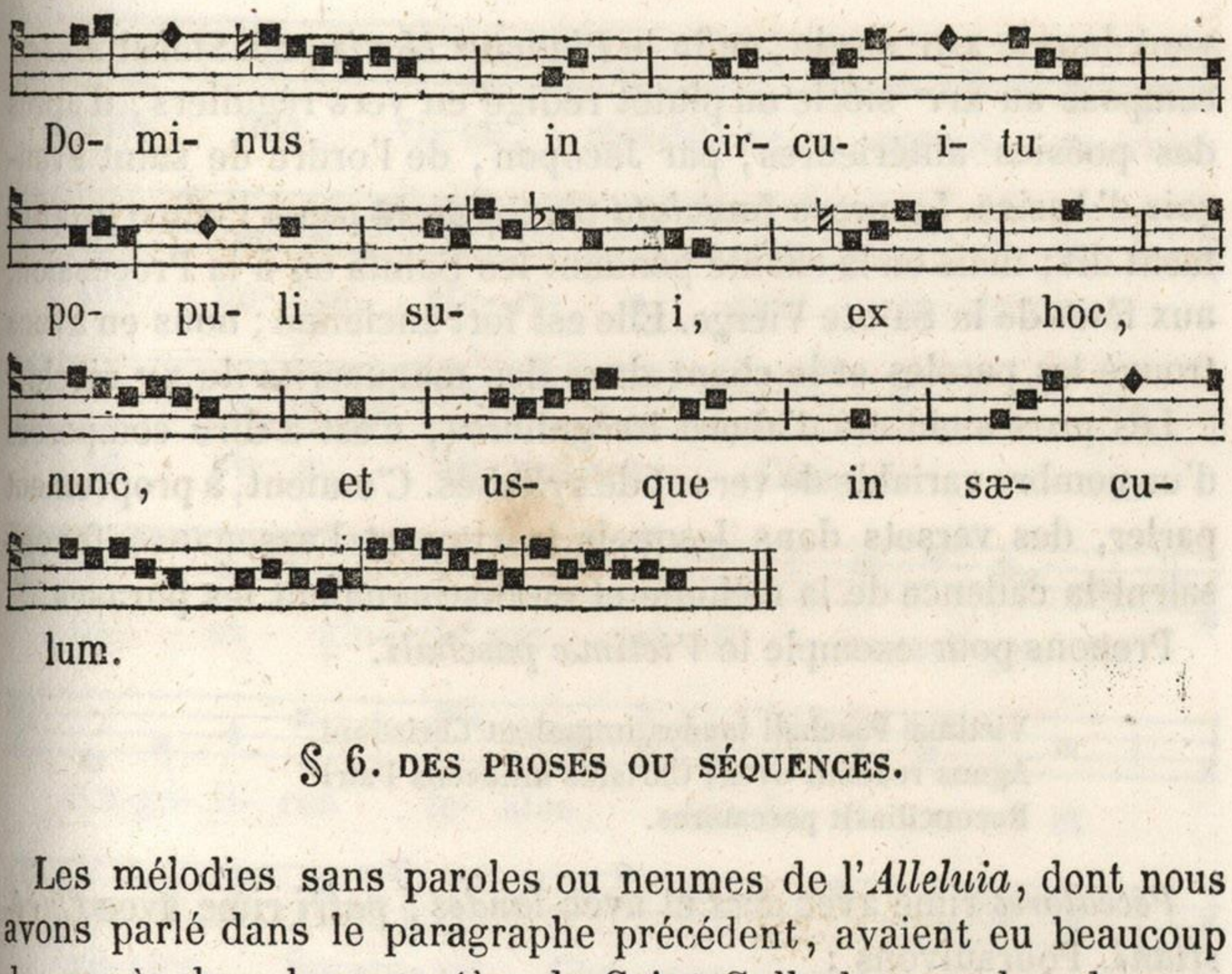
TRAIT DU TROISIÈME DIMANCHE DE CARÊME.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TRAIT DU QUATRIÈME DIMANCHE DE CARÊME.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



§ 6. DES PROSES OU SÉQUENCES.

Les mélodies sans paroles ou neumes de l'*Alleluia*, dont nous avons parlé dans le paragraphe précédent, avaient eu beaucoup de succès dans le monastère de Saint-Gall, lorsque les chantres de l'école de saint Grégoire les y avaient apportées. Notker, qui en était abbé dans le IXe siècle, composa des versets rimés, le plus souvent en A, sur ces cantilènes. Les neumes étaient appelés *sequentia*, séquences, parce qu'ils étaient comme la suite de l'*Alleluia*. Les versets de Notker conservèrent le même nom. Le pieux abbé obtint du pape Nicolas Ier que ces séquences seraient chantées avant l'Évangile. Un grand nombre de poëtes s'exercèrent à composer des séquences pour toutes les fêtes de l'année. Dans le XIIe siècle, Adam de Saint-Victor s'immortalisa par le génie qu'il déploya dans ce genre de composition. Ces séquences furent chantées en France, en Allemagne et ailleurs, pendant toute la durée du moyen âge, alors même que la liturgie romaine était la seule en usage. Après le concile de Trente, celle-ci n'en conserva que cinq : celle de Pâques, *Victimæ paschali laudes*, attribué à Notker lui-même; celle de la fête du Saint-Sacrement, *Lauda*, *Sion*, *Salvatorem*, composée par saint Thomas d'Aquin, sur le chant plus ancien du *Laudes crucis attollamus;* celle de la Pentecôte, *Veni Sancte Spiritus*, composée par Robert, roi de France; la prose des morts, *Dies iræ*, *dies illa*, que les plus savants critiques ont attribuée à Thomas de Celano, des frères Mineurs, vi-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vant dans le XIII^e^ siècle ; enfin le *Planctus Mariæ*, ou *Stabat Mater*, composé au XIV^e^ siècle ou plutôt rédigé en vers réguliers, d'après des poésies antérieures, par Jacopon, de l'ordre de saint François-d'Assise. La prose *Inviolata* n'appartient pas à l'office proprement dit ; mais on la chante pendant les Saluts ou à la Procession, aux fêtes de la Sainte Vierge. Elle est fort ancienne ; nous en avons trouvé les paroles et le chant dans des manuscrits du XI^e^ siècle.

Les proses ont été d'abord irrégulières, c'est-à-dire composées d'un nombre variable de vers et de syllabes. C'étaient, à proprement parler, des versets dans lesquels la rime et l'assonance favorisaient la cadence de la mélodie et en distinguaient les phrases.

Prenons pour exemple le *Victimæ paschali*.

Victimæ Paschali laudes immolent Christiani.
Agnus redemit oves, Christus innocens Patri
Reconciliavit peccatores.

Peccatores rime avec *oves* et avec *laudes ; patri* rime avec *Christiani*. Poursuivons :

Mors et vita duello conflixere mirando :
Dux vitæ, mortuus regnat vivus.

Chacun des derniers mots a une rime intérieure. Il est important que les chantres tiennent compte de ces rimes pour séparer les phrases de chant les unes des autres.

PROSE DE PAQUES.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nous avons mis de grandes barres après les mots sur lesquels la voix doit s'arrêter. On remarquera que *Galilæam* ne rime pas avec *mea ;* il y a alors simple assonance.

L'*Inviolata* est encore une prose irrégulière.

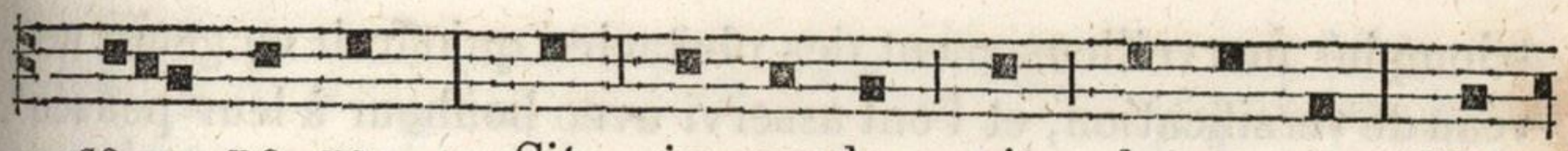
Les quatre autres proses conservées dans l'office divin sont régulières, c'est-à-dire divisées en strophes ayant chacune le même nombre de vers composés d'un nombre déterminé de syllabes. Le *Lauda*, *Sion*, *Salvatorem* et le *Stabat Mater* ont été composés sur le même rhythme. La strophe contient trois vers ; les deux premiers

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

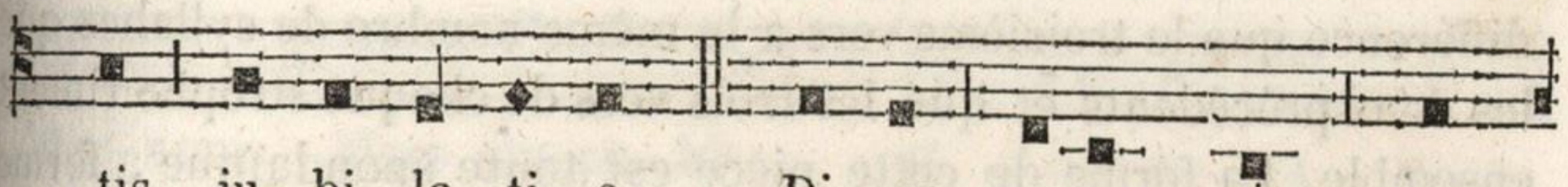
ont huit syllabes et riment ensemble. Le troisième n'en a que sept et rime avec le vers correspondant de la strophe suivante. En outre, la syllabe pénultième dans les deux premiers vers est longue; elle est brève dans le troisième, ou plutôt le pied final des deux premiers vers est trochaïque, tandis qu'il est dactylique dans le troisième. L'élève devra observer toutes ces règles avec le plus grand soin en chantant les strophes suivantes :

PROSE DU SAINT SACREMENT.

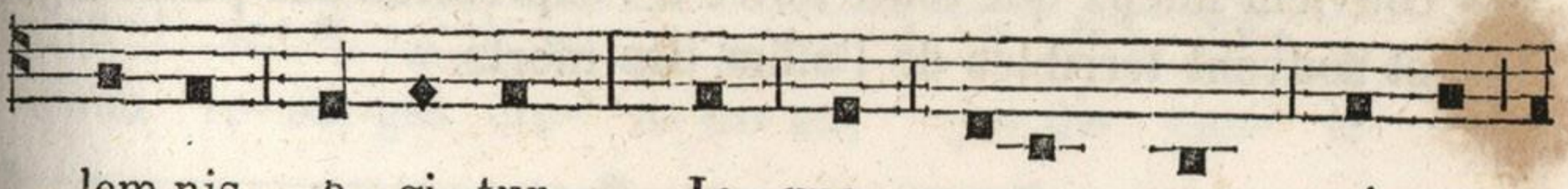
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



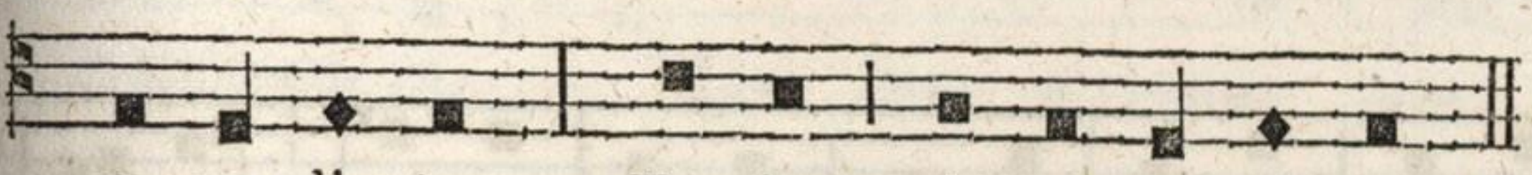
so- no- ra, Sit ju- cunda, sit de- co- ra Men-



tis ju- bi- la- ti- o. Di- es e- nim so-



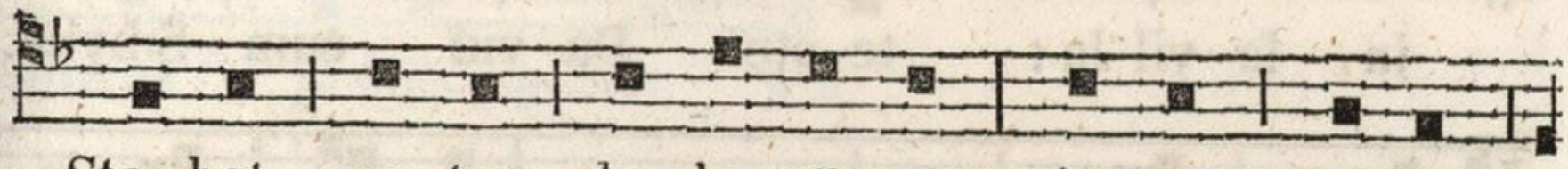
lem-nis a- gi- tur, In qua men- sæ pri-ma



re- co- li- tur Hu- jus in-sti- tu- ti- o. Etc.

PROSE DE LA FÊTE DES SEPT DOULEURS DE LA B. V. M.

6 T.



Sta- bat ma- ter do- lo- ro- sa, jux-ta cru-cem

la-cri-mo- sa, dum pen-de- bat fi- li- us.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!

Quæ mœrebat et dolebat
Et tremebat, quum videbat
Nati pœnas inclyti.

On peut juger, en analysant ces compositions poétiques et musicales comme nous venons de le faire, si, en raison des règles que leurs auteurs se sont imposées, règles qui ne présentaient pas moins de difficultés que celles de la prosodie observée dans les hymnes, ces pièces ne méritent pas d'être appelées autrement que *Proses*. Il faut ajouter que les poëtes à qui nous les devons ont

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

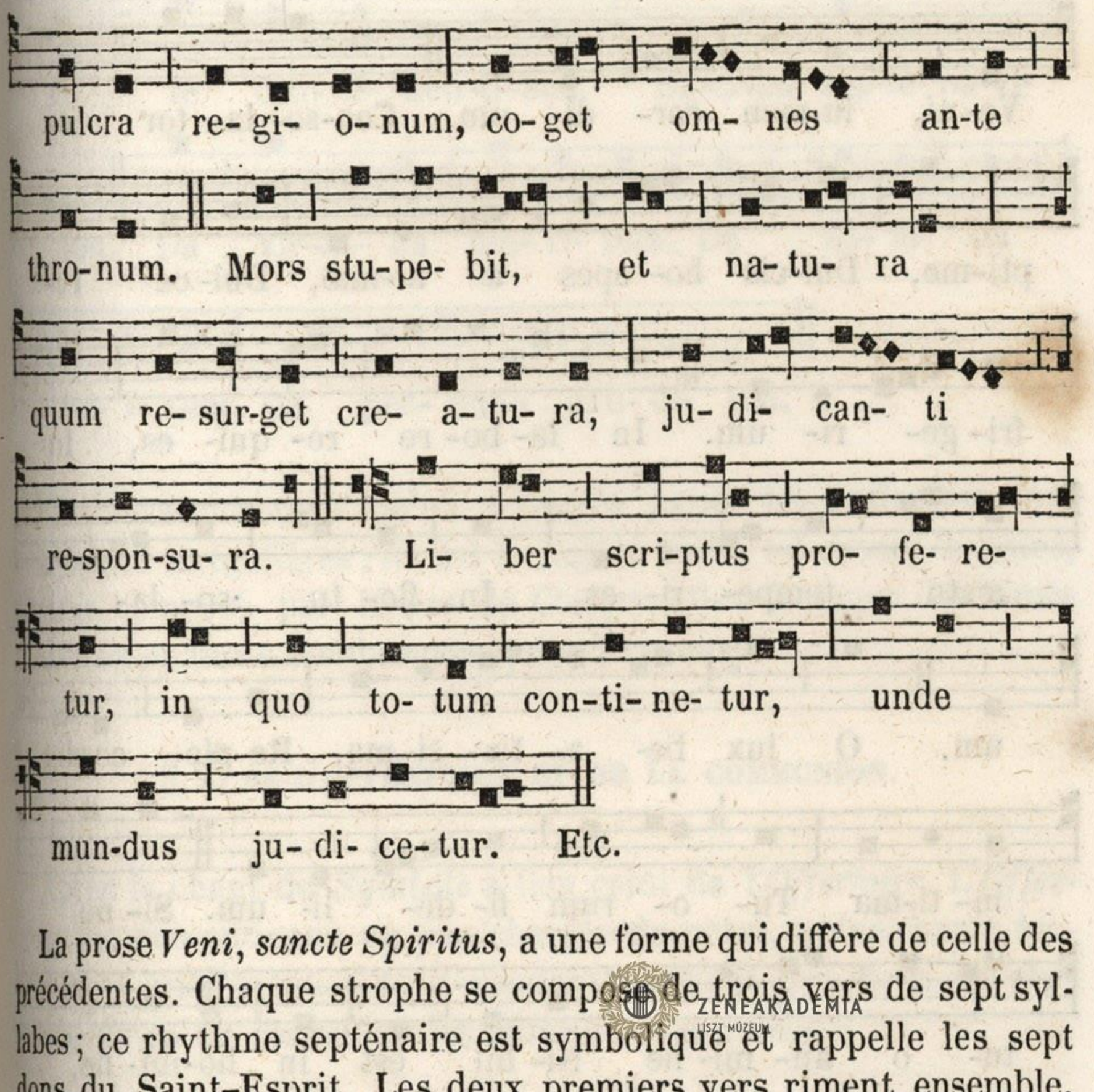
triomphé merveilleusement des obstacles qu'offrait ce genre nouveau de versification, et l'ont asservi avec bonheur à leur pensée[1].

Le *Dies iræ*, *dies illa*, appartient au même rhythme, avec cette différence que le troisième vers a le même nombre de syllabes que les deux précédents et que les trois vers de chaque strophe riment ensemble. La forme de cette pièce est toute spondaïque, forme qui convient mieux que toute autre à l'expression des pensées graves et souvent terribles de l'office des morts.

PROSE DES MORTS.

1. Voici le jugement que porte sur la première de ces proses régulières Genebrard, archevêque d'Aix, liturgiste célèbre au XVI^e siècle : « L'Église romaine a reçu la *Prose* du Sacrement certainement à bon droit, car le style est pur et propre en forme de vers Euripidiens, le chant suave et mélodieux, la suite et le discours profond et admirable : lequel en peu de termes, pour le regard d'un si grand subject, comprend tout le fond et toute la doctrine de ce haut et digne mystère, et resoult presque toutes les difficultés qui se peuvent présenter là-dessus : n'étant pas seulement une louange du Souverain, mais une perpétuelle doctrine, à laquelle on peut accommoder le dire de saint Hierosme pour l'Apocalypse, *quot verba*, *tot sacramenta*. Aussi l'autheur S. Thomas d'Aquin était docte à merveilles, et plustost un miracle de la grace divine, que de nature ou de travail et estude acquis. J'en despite le meilleur esprit de l'univers, qui pour le subject, grand au reste et admirable, puisse mieux opérer. »

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



La prose *Veni, sancte Spiritus*, a une forme qui diffère de celle des précédentes. Chaque strophe se compose de trois vers de sept syllabes ; ce rhythme septénaire est symbolique et rappelle les sept dons du Saint-Esprit. Les deux premiers vers riment ensemble. Une rime en UM est commune au troisième vers de toutes les strophes. En outre, chaque vers peut être divisé en trois pieds ; on fait des deux premiers des spondées ou des trochées, suivant les usages des diocèses ; le troisième est dactylique.

PROSE DE LA PENTECÔTE.

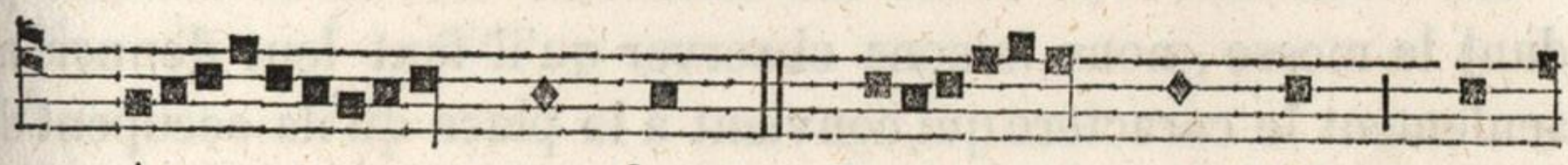
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Plusieurs morceaux qu'on a rangés parmi les antiennes sont des proses irrégulières : tel est le *Regina cœli* , tel encore le *Salve, Regina* composé par Pierre de Compostelle, à cause des rimes ou des assonances nombreuses qu'on y remarque.

§ 7. DE L'OFFERTOIRE ET DE LA COMMUNION.

Après le chant du *Symbole* a lieu celui de l'*Offertoire*. L'*Offertoire* est une antienne un peu chargée de notes, qu'on chante lentement et gravement. C'était pendant ce chant que dans les premiers temps on recueillait les offrandes des fidèles [1].

OFFERTOIRE DU DIMANCHE IN ALBIS.



1. L'usage de faire entendre une musique plus solennelle à ce moment que pendant les autres parties de la messe remonte très-haut. Guillaume Durand citait à ce propos ce passage des *Paralipomènes:* « Quum offerrent holocausta, « cœperunt laudes canere Domino, in organis, et in diversis, quæ David com- « posuerat, concrepare. » (II *Paral.*, v.) Le cardinal Bona ajoute : « Ut ea « nimirum modulatione se hilari mente munera Deo offerre indicarent. » Il va même jusqu'à approuver la répétition des paroles dont les musiciens ont tant abusé depuis quelque temps. (*Rerum liturg.*, lib. II, cap. VIII, 3.) Depuis le commencement du XVII^e^ siècle, il est d'usage dans beaucoup d'églises de remplacer le chant de l'*Offertoire* par un morceau d'orgue. « Organa introducta « sunt, quæ quum pulsantur, nec ipsum quidem Offertorium decantatur. » (*Ibid.*)

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

L'offertoire est au nombre des pièces que saint Grégoire a classées dans son antiphonaire, ainsi que la communion.

La *Communion* se chante après les *Agnus Dei* [1] et pendant la communion du peuple. Ce chant est une antienne d'un caractère grave et recueilli, et ordinairement peu chargée de notes. Elle commence la dernière partie de la messe que l'on appelle l'*action de grâces* [2].

En terminant cette étude des différents morceaux chantés pendant la messe, nous faisons observer qu'il faut leur donner non-seulement le caractère qui convient à la place qu'ils occupent dans l'office, mais encore la nuance propre au sujet de la fête qu'on célèbre. Ainsi, comme on va en juger par les deux exemples qui suivent, la *Communion* du jour de la Pentecôte ne saurait être chantée de la même manière que celle du jour de Pâques. L'action de grâces semble plus triomphante dans la première que dans la seconde, qui, malgré l'*Alleluia*, rappelle encore les douloureux sou-

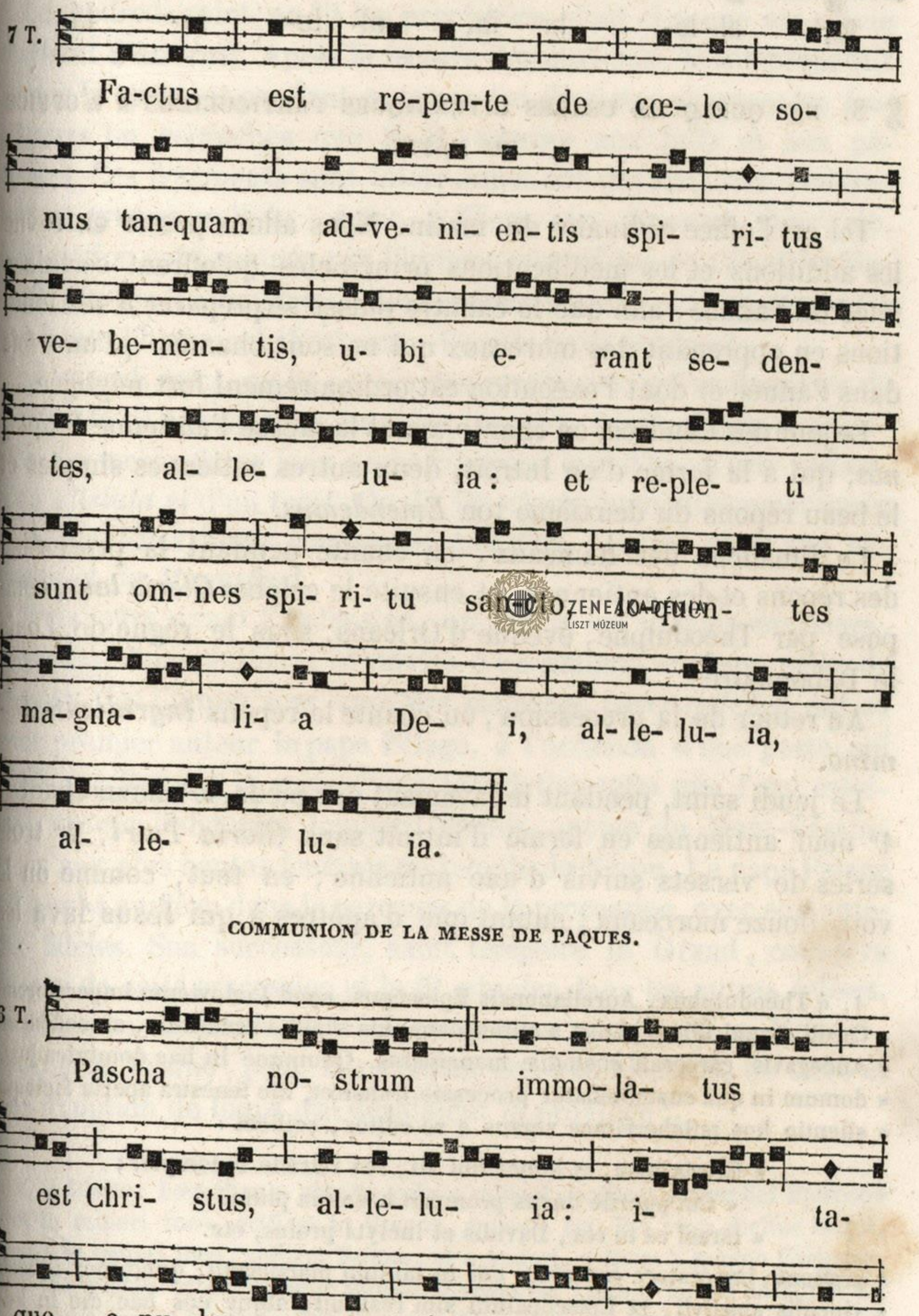
1. « Post osculum pacis suscipit sacerdos sacra dona, quibus ipse refectus « ea populo dispensat, et interim chorus cantat Antiphonam, quæ ideo Com- « munio dicitur, quia populo communicante cantatur. » (Bona, lib. II, c. XVII.)

2. « Ultima pars missæ quæ dicitur gratiarum actio incipit a communione. » (Jean Beleth, cap. XLIX.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

venirs de la grande semaine. Ce n'est pas indifféremment que l'une a été écrite dans le sixième ton et l'autre dans le septième.

COMMUNION DE LA MESSE DE LA PENTECÔTE.



COMMUNION DE LA MESSE DE PAQUES.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 8. DE QUELQUES USAGES LITURGIQUES PARTICULIERS A L'OFFICE DU MATIN.

Tel est l'office ordinaire du matin. Nous allons passer en revue les additions et les modifications principales qu'offrent certaines fêtes de l'année, afin que le chantre puisse se préparer à ses fonctions en apprenant des morceaux qui ne sont chantés qu'une fois dans l'année et dont l'exécution est ordinairement fort négligée.

Le jour des Cendres, on chante avant la messe l'antienne *Exaudi nos*, qui a la forme d'un Introït, deux autres antiennes simples et le beau répons du deuxième ton *Emendemus*.

Le dimanche des Rameaux, on chante pendant la procession des répons et des antiennes, et ensuite le célèbre *Gloria laus*, composé par Théodulphe, évêque d'Orléans, sous le règne de Louis le Débonnaire [1].

Au retour de la procession, on chante le répons *Ingrediente Domino*.

Le jeudi saint, pendant le lavement des pieds, le chœur chante : 1° neuf antiennes en forme d'introït sans *Gloria Patri;* 2° trois séries de versets suivis d'une antienne ; en tout, comme on le voit, douze morceaux ; autant que d'apôtres à qui Jésus lava les

1. « Theodulphus, Aurelianensis Episcopus, apud Ludovicum imperatorem, « Caroli magni filium, falso a quibusdam suis æmulis accusatus, ab eodem est « Andegavis carcerali custodiæ mancipatus. Quumque in hac dominica juxta « domum in qua custodiebatur processio transiret, ille fenestra aperta factoque « silentio hos pulcherrimos versus a se editos, scilicet :

« Gloria laus, et honor tibi sit, rex Christe redemptor ;
« Cui puerile decus prompsit hosanna pium.
« Israel es tu rex, Davidis et inclyta proles, etc.

« præsente imperatore cantavit, cui in tantum placuerunt, quod mox illum a « vinculis absolvit, et Episcopatum sibi restituit, atque eos hac die in fine « processionis cantari instituit. » (G. Dur., lib. VI, cap. LXVII.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pieds, autant que de pauvres à l'égard desquels l'Église fait observer par ses prêtres, depuis N. S. P. le pape, jusqu'au curé de village, le commandement imposé par le Sauveur des hommes, *Mandatum*.

Le vendredi saint, on lit les prophéties, dont chacune est suivie du chant d'un *trait*. Après la lecture des oraisons, le célébrant fait adorer la croix, et pendant ce temps les choristes chantent les *Improperes* ou reproches que N. S. adresse aux Juifs et aux pécheurs. Ces fragments sont interrompus par des formules d'adoration en grec et en latin: *Agios, o Theos*, etc., *Sanctus, Deus*, etc. L'adoration est terminée par l'hymne magnifique de Claudien Mamert: *Pange lingua gloriosi lauream certaminis*, etc.; au tombeau, on chante l'hymme de Fortunat : *Vexilla regis prodeunt*.

Le samedi saint, on lit encore des prophéties, qui sont suivies de *traits*. On va ensuite aux fonts baptismaux, où on chante des litanies. La messe de ce jour ne se compose que d'un *Kyrie eleison*, d'un *alleluia* et d'un *trait*. On dit les vêpres immédiatement après la messe. Elles ne se composent que d'un psaume avec son antienne et du *Magnificat*.

Trois jours avant l'Ascension, on chante les litanies majeures, précédées d'une antienne et suivies d'un psaume et d'une série de versets. Ces litanies sont appelées *majeures*, parce qu'elles ont eu pour premier auteur le pape Pélage, à l'occasion d'une peste qui eut lieu à Rome à la suite d'une inondation telle que l'eau atteignit, assure l'historien lombard Paulus, moine du Mont-Cassin, jusqu'aux plus hautes fenêtres du temple de Néron. Le pape Pélage succomba au fléau dans le parcours de la procession, avec soixante-dix fidèles. Son successeur, saint Grégoire le Grand, conserva l'usage de cette procession et la fit adopter dans les autres églises. Les litanies *mineures* ont été composées par Claudien Mamert, évêque de Vienne, pour faire cesser des tremblements de terre et une irruption de loups qui désolaient la province [1].

1. « Dicitur hæc litania minor quia a minori, scilicet a simplici Episcopo « et in minori loco, scilicet in Vienna, inventa est. Illa vero dicitur major, « quia in majori loco, scilicet Romæ, et a majori, scilicet a magno Gregorio, « et pro magno et gravissimo morbo inventa est : minor tamen antiquior est « tempore; nam instituta fuit tempore Zenonis Imperatoris ; major vero tem- « pore Mauritii Imperatoris. » (G. Dur., lib VI, cap. CII.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A la procession du Saint-Sacrement, on chante des hymnes sur lesquelles nous aurons occasion de revenir.

Le jour de la Purification de la B. V. M., on chante le cantique de Siméon et plusieurs répons à la procession.

Tels sont à peu près les offices du matin dans lesquels l'Église déroge à ses habitudes ordinaires.

§ 9. DES MATINES ET DES LAUDES.

Les Matines et les Laudes des principales fêtes de l'année sont réparties à la fois dans le Graduel et le Vespéral, selon l'usage des diocèses. Dans la primitive Église on les chantait pendant la nuit.

Les matines se composent de l'*Invitatoire*, du psaume *Venite, exultemus*, de l'*hymne*, des *nocturnes*, du chant du *Te Deum* et du *Benedicamus*.

L'office des Laudes consiste dans le chant de cinq antiennes adaptées à un plus grand nombre de psaumes, parmi lesquels est toujours un cantique. Suivent un *capitule*, l'*hymne* et son *verset*, le cantique *Benedictus* et le *Benedicamus*.

L'*Invitatoire* est un texte fort court, qui varie suivant la solennité du jour et qui est chanté à voix haute, comme pour inviter les fidèles à sortir de leur sommeil pour venir se joindre aux prières de l'Église [1].

Il est suivi du psaume *Venite, exultemus*, dont le chant est très-solennel. On a composé ces deux pièces dans chacun des huit tons du plain-chant. En voici plusieurs exemples :

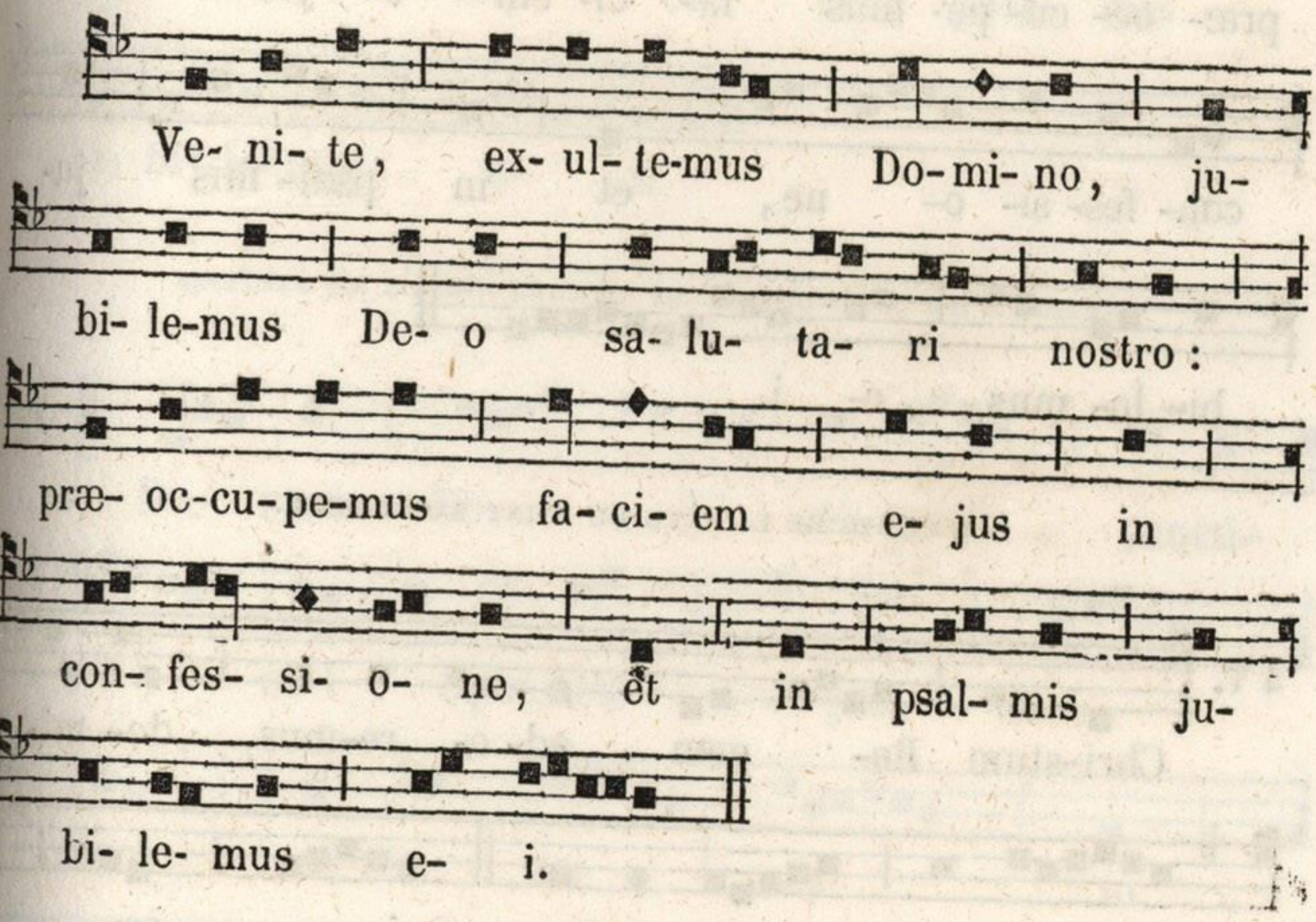
INVITATOIRE ET PSAUME VENITE.

MATINES DE LA RÉSURRECTION.

1. « Incipiens enim invitatorium est quasi præco, tanquam tuba exaltans « vocem suam. » (G. Dur., lib. V. cap. III.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

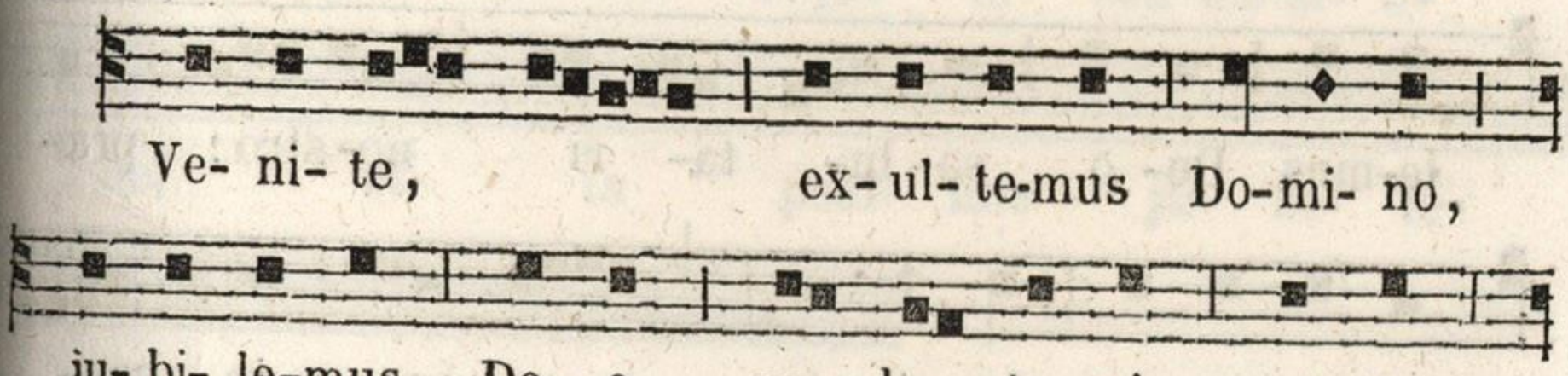
PSAUME.



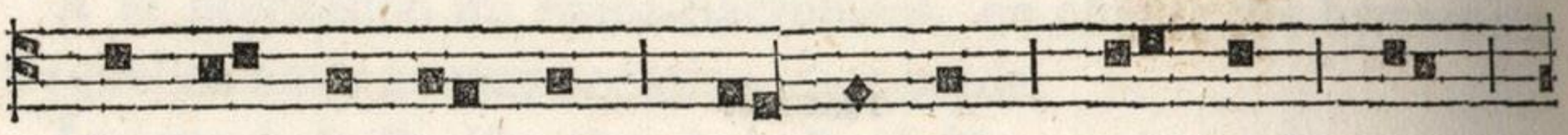
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MATINES DE LA PENTECÔTE.

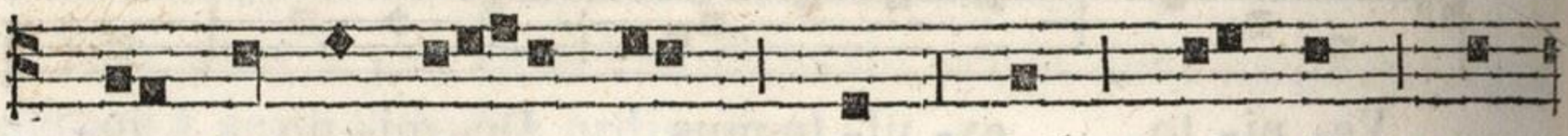
PSAUME.



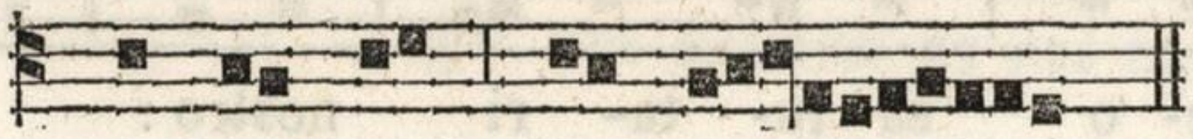
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



præ- oc- cu- pe- mus fa- ci- em e- jus in



con- fes- si- o- ne, et in psal- mis ju-



bi- le- mus e- i.

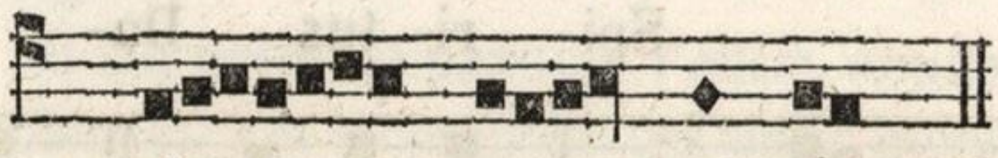
MATINES DE LA FÊTE DU SAINT SACREMENT.

4 T.

Chri-stum Re- gem ad- o- re-mus, do- mi-

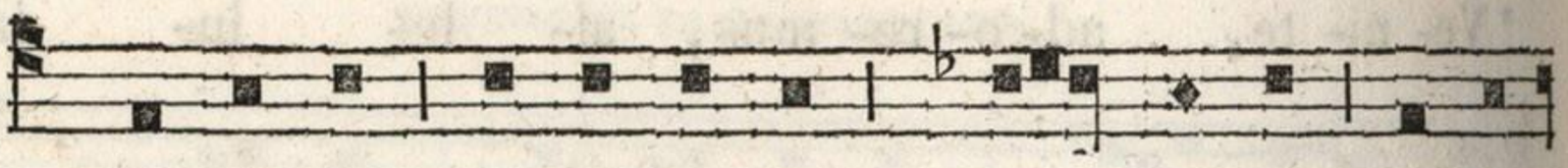
nan- tem gen- ti- bus: Qui se

mandu- can- ti- bus dat Spi- ri- tus

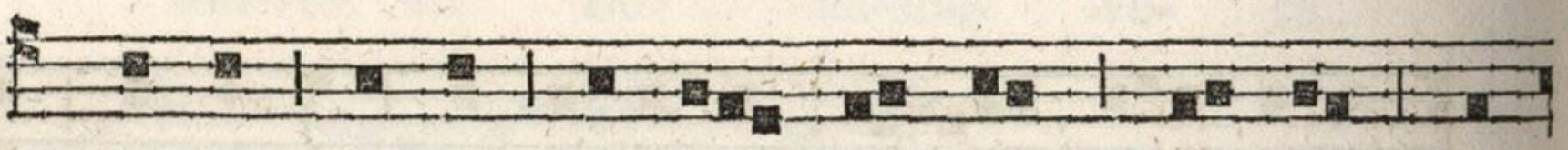


pin- gue- di- nem.

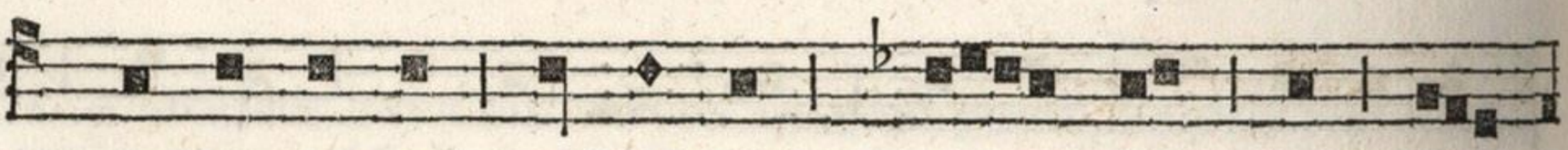
PSAUME.



Ve- ni- te, ex- ul-te-mus Do- mi-no, ju- bi-

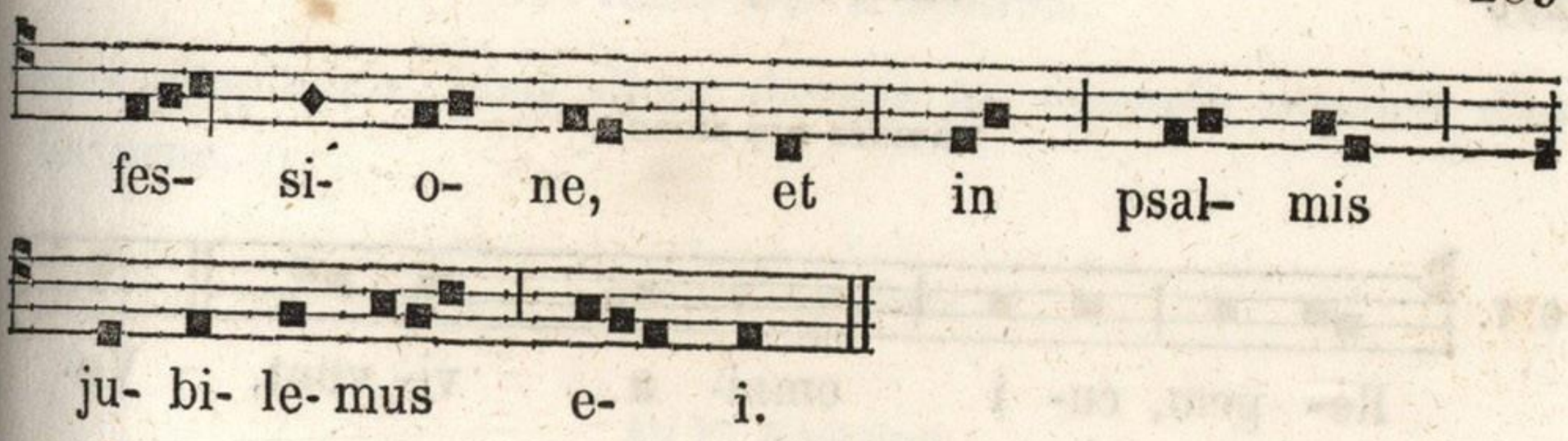


le-mus De- o sa- lu- ta- ri no-stro: præ-



oc-cu-pe-mus fa- ci- em e- jus in con-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



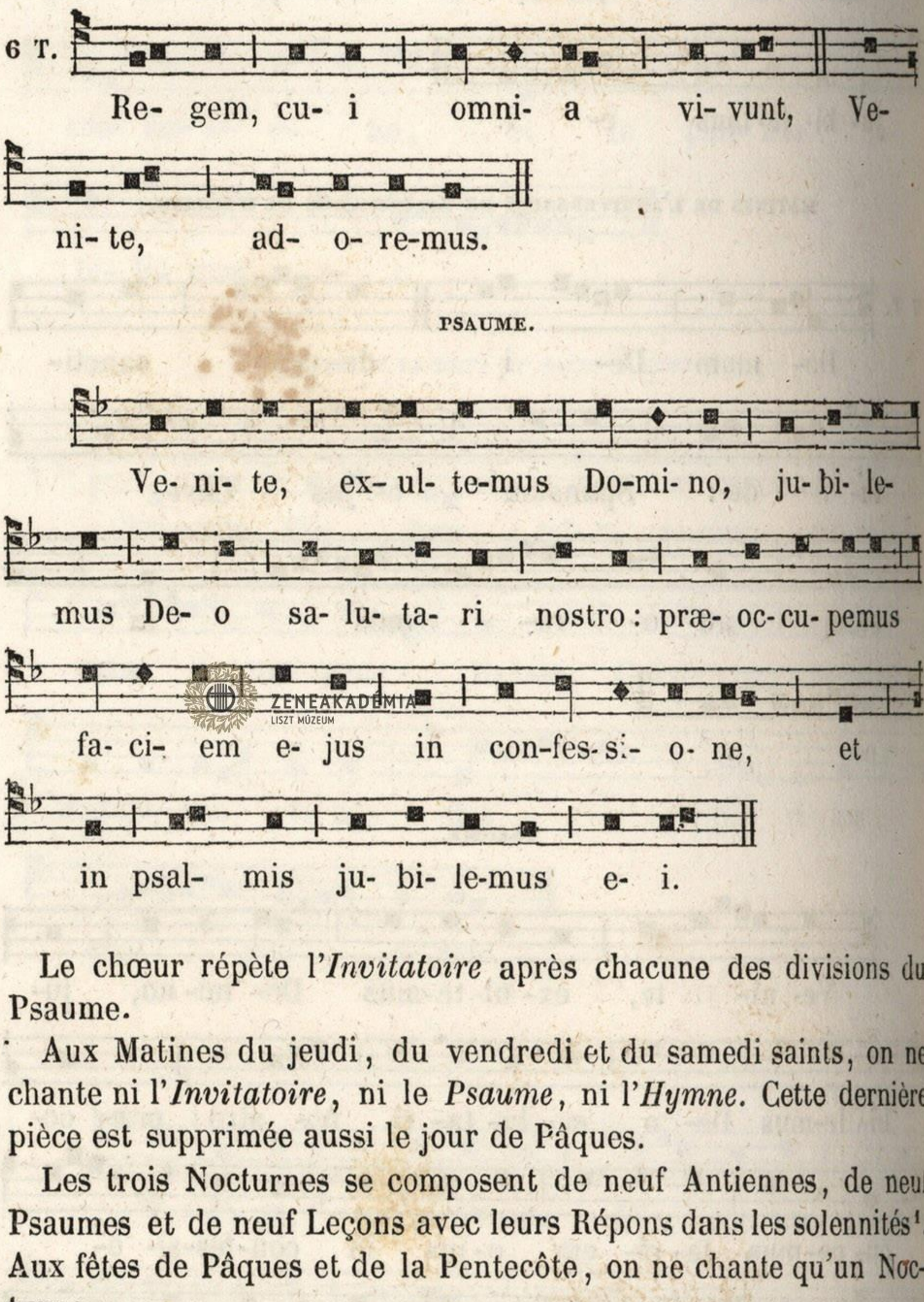
MATINES DE L'ANNIVERSAIRE DE LA DÉDICACE DE L'ÉGLISE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

PSAUME.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MATINES DES MORTS.



Le chœur répète l'*Invitatoire* après chacune des divisions du Psaume.

Aux Matines du jeudi, du vendredi et du samedi saints, on ne chante ni l'*Invitatoire*, ni le *Psaume*, ni l'*Hymne*. Cette dernière pièce est supprimée aussi le jour de Pâques.

Les trois Nocturnes se composent de neuf Antiennes, de neuf Psaumes et de neuf Leçons avec leurs Répons dans les solennités[1]. Aux fêtes de Pâques et de la Pentecôte, on ne chante qu'un Nocturne.

Pour faciliter aux élèves l'intelligence et la pratique de ces offices

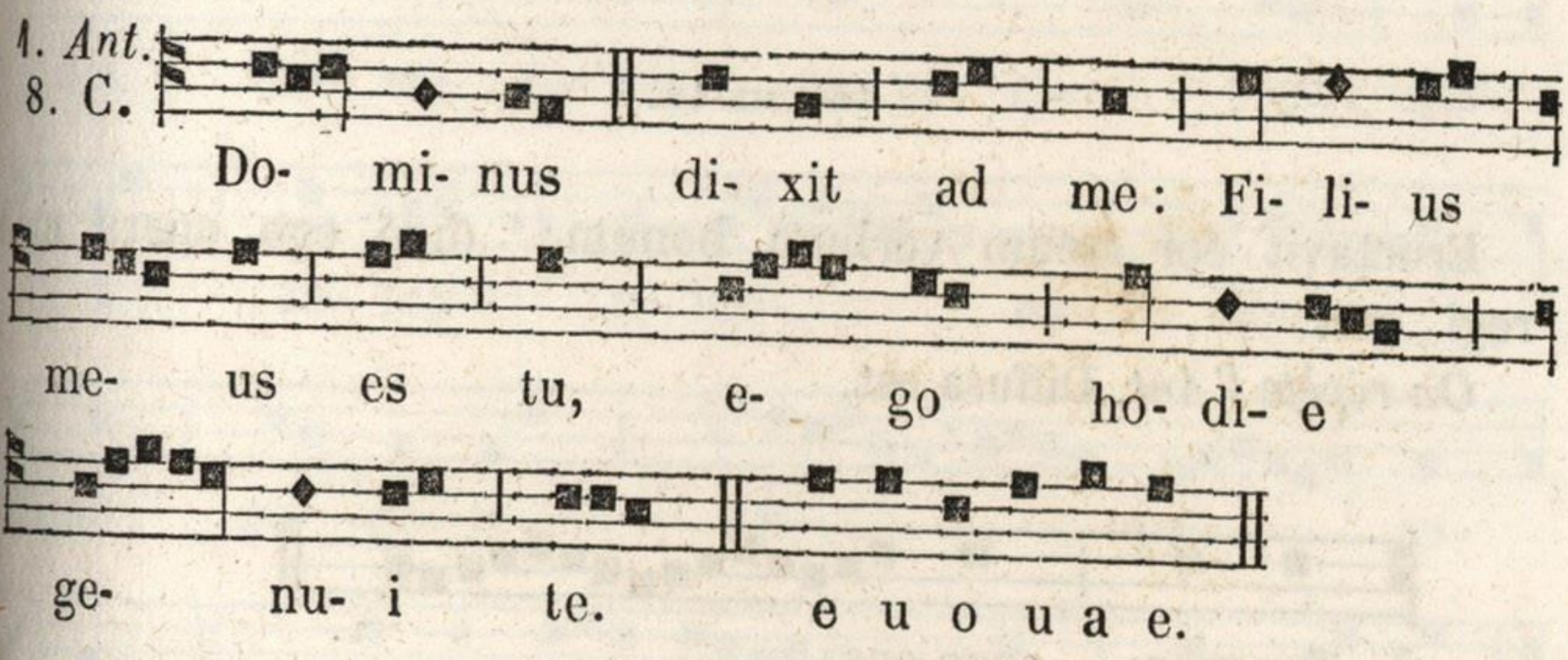
1. « Sane per nocturnas excubias diaboli vitamus insidias, et ideo nocte « surgentes, currimus, campanis auditis, ad Ecclesiam, véluti exercitus ad « militiam audito clangore tubarum. » (*Ration.*, lib. V, cap. III.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

assez compliqués, nous allons donner un exemple succinct d'un Nocturne.

MATINES DE NOEL.

Au Ier Nocturne.



PSAUME 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quare fremuerunt gentes, * et populi meditati sunt inania? etc.
Gloria Patri, etc.
On répète l'Ant. Dominus dixit.

PSAUME 18.

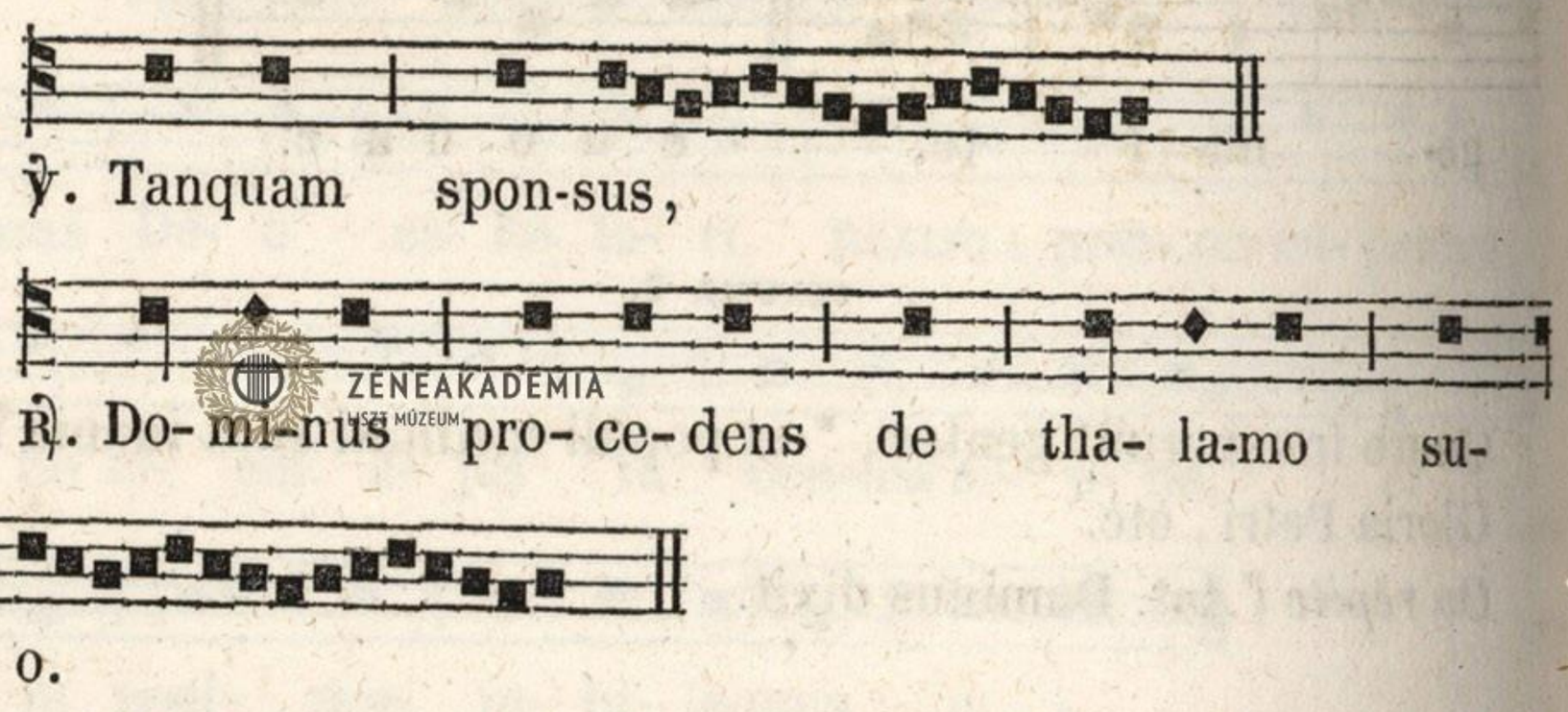
Cœli enarrant gloriam Dei, * et opera manuum ejus annuntiat firmamentum, etc.
On répète l'Ant. Tanquam sponsus.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

PSAUME 44.

Eructavit cor meum verbum bonum;* dico ego opera mea regi, etc.

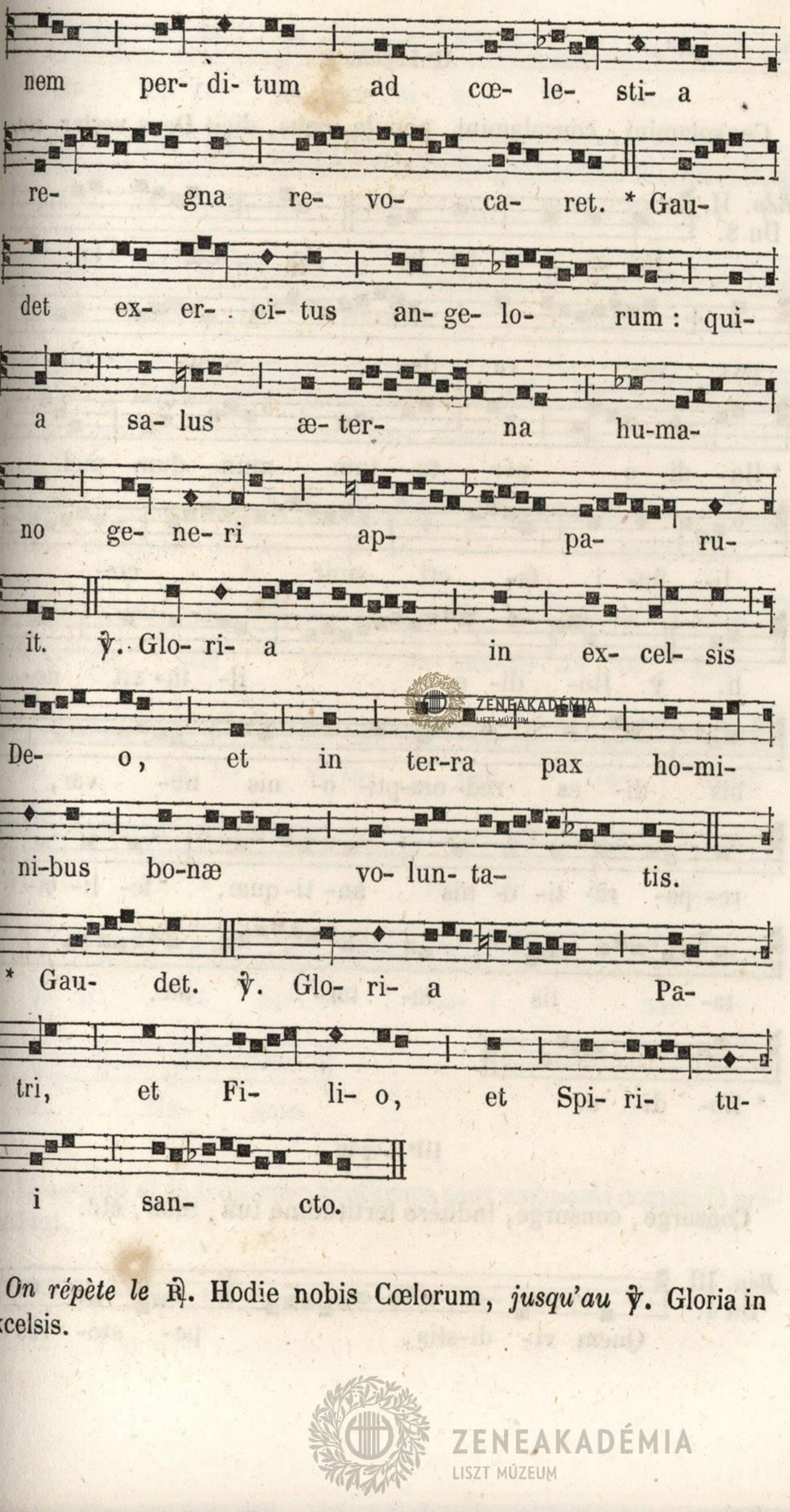
On répète l'Ant. Diffusa est.



Ire Leçon.

Primo tempore alleviata est terra Zabulon, et terra Nephtali, etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



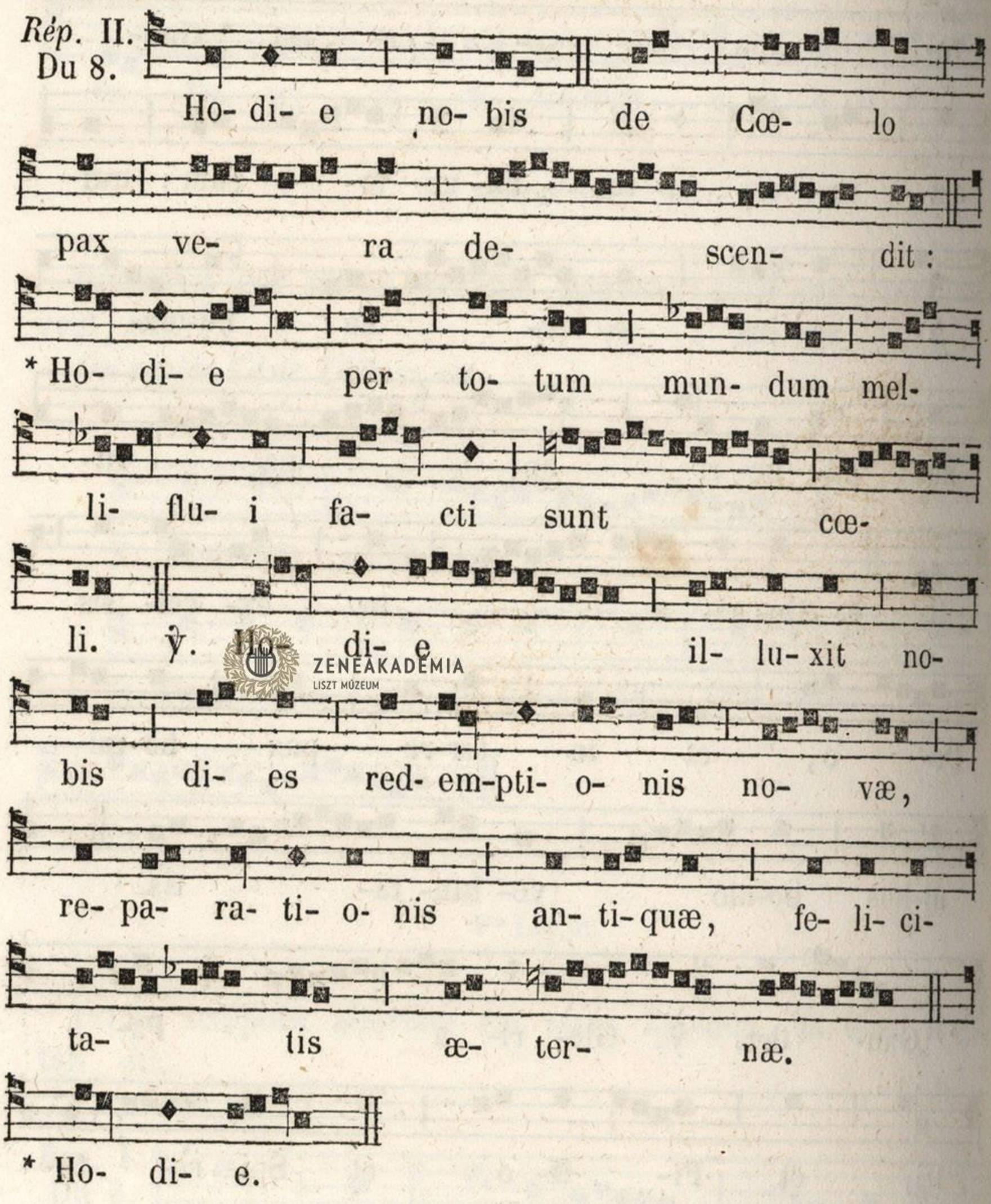
On répète le ℟. Hodie nobis Cœlorum, *jusqu'au* ℣. Gloria in excelsis.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IIe Leçon.

Consolamini, consolamini, populo meus, dicit Deus vester, etc.

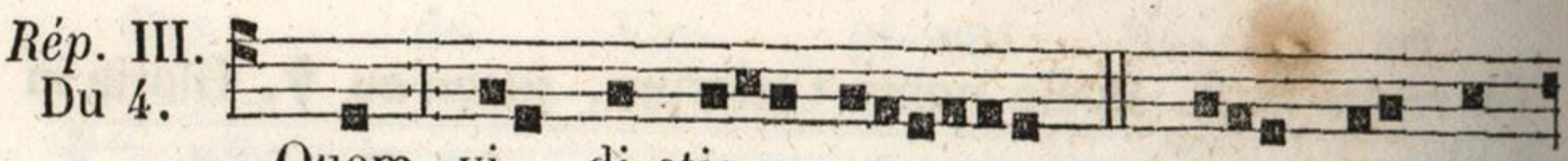
Rép. II.
Du 8.



IIIe Leçon.

Consurge, consurge, induere fortitudine tua, Sion, etc.

Rép. III.
Du 4.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

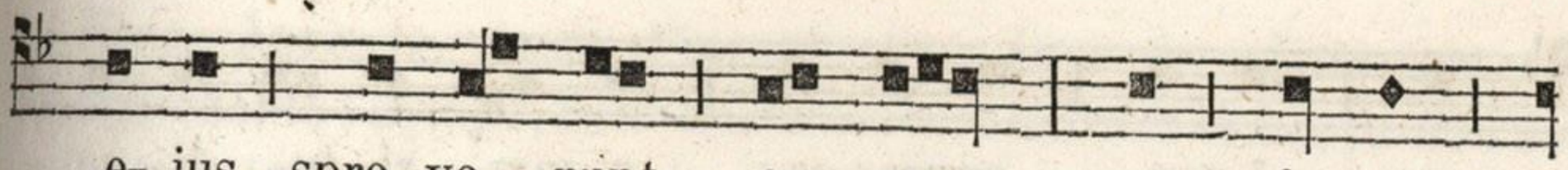
Le second et le troisième nocturnes sont composés comme le précédent.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

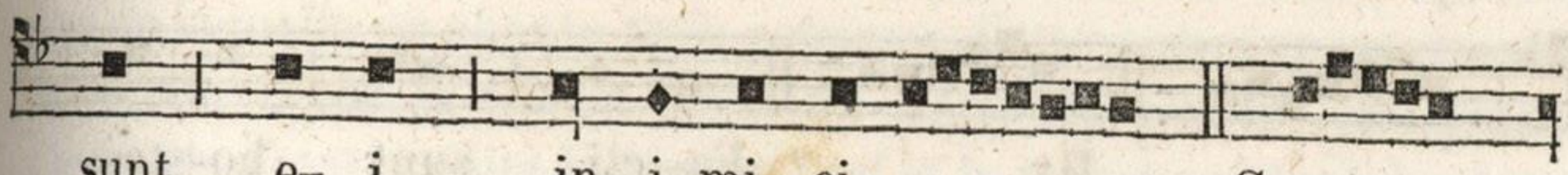
CHANT DES LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE.

Les trois premières leçons sont remplacées dans les matines du jeudi, du vendredi et du samedi saints par les lamentations de Jérémie, dont voici la première.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

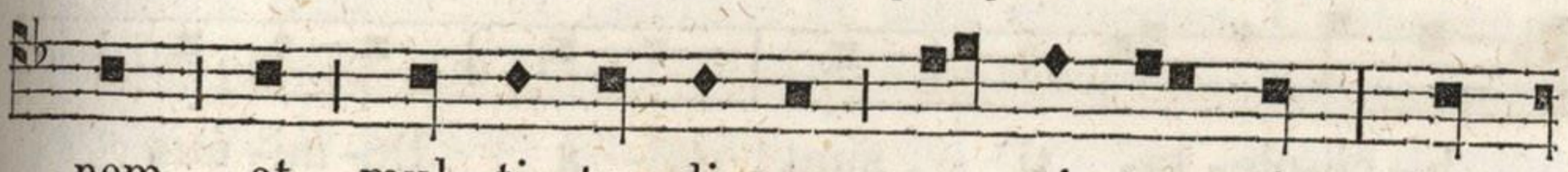


e- jus spre- ve- runt e- am, et fa- cti



sunt e- i in- i-mi- ci. GHI-

MEL. Mi-gra- vit Ju- das pro-pter a-ffli- cti- o-



nem et mul- ti- tu- di-nem ser- vi- tu- tis : ha-

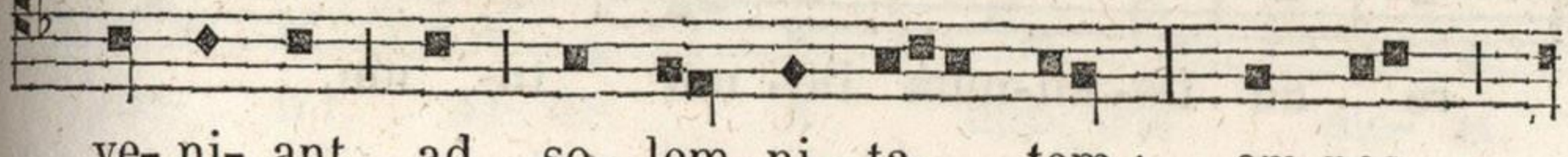
bi- ta- vit in- ter gen- tes, nec in-ve- nit

re- qui- em : om-nes per-se- cu- to- res e- jus

appre- hen-de- runt e- am in- ter an- gu-

sti- as. DA- LETH. Vi- æ Si-

on lu- gent, e- o quod non sint qui

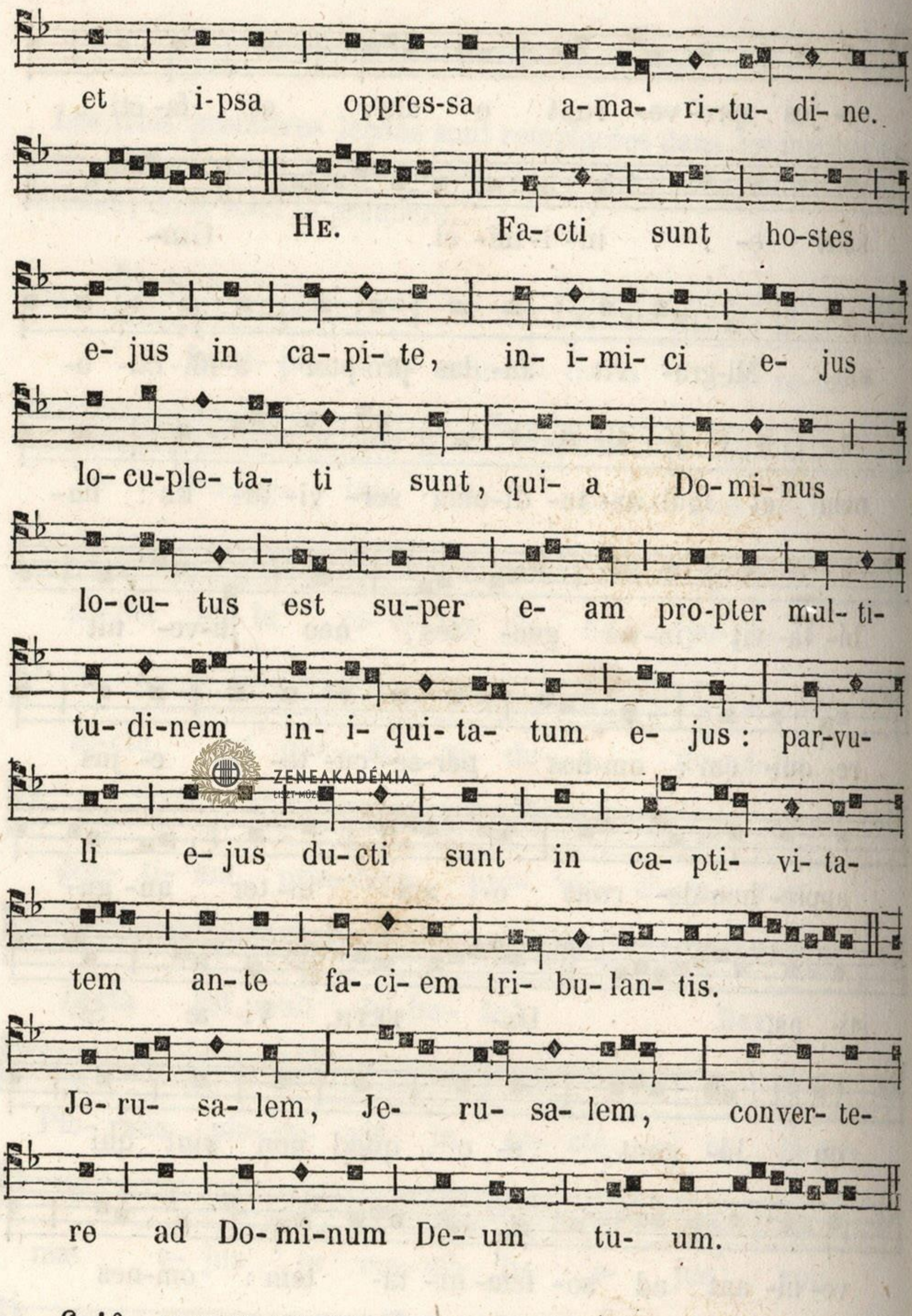


ve- ni- ant ad so- lem- ni- ta- tem : om-nes

por-tæ e- jus destru-ctæ, sa- cer-do- tes e- jus

ge-men-tes ; vir- gi- nes e- jus squa- li-dæ,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 10. OFFICES DU SOIR. — NONE. — VÊPRES. — COMPLIES.

On trouvera dans les antiphonaires du chœur les hymnes, les psaumes et les répons de Prime, de Tierce et de Sexte. L'espace nous commande de nous borner à l'office paroissial du soir, c'est-à-dire à None, à Vêpres et aux Complies.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

None. Après le verset d'introduction *Deus in adjutorium*, le chœur chante l'hymne, dont le chant varie suivant le temps de l'année et les fêtes. Le vicaire de chœur impose l'antienne, d'après le ton de laquelle on chante trois psaumes. Cette antienne est chantée en entier après le *Gloria Patri* du troisième psaume. De jeunes clercs chantent ensuite le répons bref et le verset auxquels le chœur répond. Les périodes et les fêtes de l'année ecclésiastique ont chacune un chant particulier pour ce morceau.

Les *vêpres*[1] commencent aussi par le verset *Deus in adjutorium;* on chante ensuite cinq psaumes et cinq antiennes. L'antienne du premier psaume des vêpres du dimanche commence par les mêmes paroles que le psaume lui-même, ce qui a amené l'usage d'entonner le psaume *Dixit Dominus* sur le chant de l'antienne jusqu'à la médiation.

Exemple :

INTONATION.

Après le *Capitule*, suivi du *Deo gratias* par le chœur, on chante l'*hymne* du dimanche, du temps ou de la fête, et son *verset*, puis l'antienne de *Magnificat*, et le *Magnificat*, après lequel on répète

1. « Vespertinum officium a vespere stella nominatur quæ in principio « noctis oritur. » (*Ration.*, lib. V, cap. IX.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

l'antienne. On chante ensuite une antienne propre que l'on appelle *Mémoire*, parce qu'elle rappelle la fête d'un saint ou d'une sainte qui n'a droit qu'à cette partie de l'office, et les vêpres sont terminées par le chant solennel du *Benedicamus* et du *Deo gratias*. Il est à remarquer qu'aux petites heures les hymnes sont chantées avant les psaumes, tandis qu'elles ne sont chantées qu'après aux vêpres et aux complies.

Les *complies*[1] commencent par la récitation d'une leçon brève et du *Confiteor*. Après le chant d'introduction *Converte nos* et *Deus in adjutorium*, on chante quatre psaumes sous la même antienne, une hymne dont le chant varie suivant le temps ou la fête, ensuite le répons bref *In manus tuas*, ainsi que son verset, et enfin le cantique de Siméon *Nunc dimittis*, avec son antienne.

Après les complies, on chante l'une des quatre grandes antiennes en l'honneur de la bienheureuse vierge Marie : *Alma Redemptoris*, *Ave Regina*, *Regina cœli*, ou *Salve Regina*, selon le temps de l'année.

Afin de ne pas interrompre l'ordre des offices, nous n'avons pas parlé en leur lieu de la composition des hymnes, qui occupent une place si importante dans la liturgie, et des répons brefs, qui sont chantés aux petites heures et à complies. Nous allons entrer dans quelques développements au sujet de ces deux genres de mélodies.

§ 11. DES HYMNES.

L'inspiration et la composition de l'hymne diffèrent de celles du psaume et du cantique. Le psaume raconte les merveilles des ouvrages de Dieu, l'hymne fait retentir ses louanges, le cantique est le tressaillement de joie de l'âme[2]. Saint Augustin définit ainsi l'hymne : « Savez-vous ce que c'est que l'hymne ? C'est un chant à la gloire de Dieu. Si vous louez Dieu et si vous ne chantez pas, vous ne dites pas une hymne. Si vous chantez sans louer Dieu, votre

1. « Completorium dictum existimant quotquot de sacris Ecclesiæ ritibus « scribunt, vel quia diei cursus, nostræque servitutis pensum hac hora com- « pletur, vel quia in illo esus, potus, locutio, et alia ad corporis sustentatio- « nem necessaria complentur et consumuntur. » (Bona, cap. IX, 1.)

2. « In Psalmo opera, in hymno laus, in cantico mentis exultatio intelligi- « tur. » (*Ration.*, lib. V, cap. II.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

chant n'est pas une hymne. Si, en louant quelque objet, vous ne contribuez pas à la gloire de Dieu, votre louange n'est pas une hymne. » (Aug., *in Ps.* 148.)

Moïse, dont Longin admire le génie et la merveilleuse puissance d'expression, et les autres poëtes hébreux, ont chanté des hymnes plusieurs siècles avant que la Grèce eût ses poëtes[1]. Non-seulement les apôtres et les fidèles de la primitive Église se sont adonnés au chant des hymnes, mais le Sauveur lui-même nous y invite par son exemple[2]. Saint Basile et saint Grégoire de Nazianze donnèrent des hymnes aux Églises d'Orient. Chez les Maronites, il était d'usage de chanter, pendant le saint sacrifice, des hymnes que saint Éphrem avait composées en langue syriaque[3].

Dans l'Occident, saint Hilaire de Poitiers semble avoir été le premier auteur de ces compositions lyriques. Saint Ambroise les adopta, en écrivit lui-même un grand nombre d'autres, et l'ensemble de ces chants, qu'il fit exécuter à Milan, est parvenu jusqu'à nous sous le nom d'hymnes ambrosiennes. Beaucoup de saints évêques et d'hommes de génie ajoutèrent à ce premier choix leurs inspirations, que la liturgie adopta. Nous citerons seulement ici Prudence, Salvien et Musæus de Marseille, Sedulius, Claudien Mamert de Vienne, Fortunat, Bède le vénérable, Raban Maur, Théodulphe, Paul Diacre, Fulbert de Chartres, saint Thomas d'Aquin; et on peut voir par cette énumération incomplète la part que notre France catholique prit à cet accroissement harmonieux de la liturgie romaine, car nous ne parlons que de celle-là.

La composition des hymnes a suivi les différentes formes qu'a revêtues la poésie latine depuis la première antiquité chrétienne jusqu'au milieu du moyen âge, c'est-à-dire que les poëtes ont d'abord composé leurs poëmes dans le système des mètres anciens, s'assujettisant aux règles de la quantité prosodique. Plus tard, la numération des syllabes et la rime prévalurent sur l'observation des brèves et des longues, auxquelles le caractère grave du plain-chant ne pouvait se plier complétement. Il en résulta un mélange

1. Bona, cap. XVI, *Divina psalmodia*.
2. « Et hymno dicto, exierunt in montem Olivarum. » (S. Matt. XXVI, 30.)
3. « Id vero Maronitis peculiare est, quum, dum sacerdos celebrat, chorus « subinde concinit hymnos quosdam S. Ephrem Syri, quos valde elegantes esse « ejus linguæ periti testantur. » (Bona, *Rer. liturg.*, lib. I, cap. IX.)

ZENEAKADÉMIA

des deux genres de poésie qui produisit des œuvres aussi belles que les précédentes sous le rapport du rhythme, de l'accent, du mouvement et de la mélodie, d'une facture plus accessible au peuple et d'une exécution plus facile.

Afin de procéder par ordre, nous diviserons ainsi les hymnes :

1° Iambiques dimètres;
2° Iambiques trimètres;
3° Saphiques;
4° Asclépiades;
5° Vers politiques (de πολιτικός, populaire).
6° Vers de douze syllabes.

Comme nous nous renfermons dans les livres de la liturgie romaine, nous passons sous silence les mètres alcmanes, phérécratiens, alcaïques et autres, dans lesquels des poëtes modernes, comme Santeuil et Coffin, ont composé les hymnes du rit parisien.

1° L'*iambe* est un pied composé d'une brève et d'une longue. On appelle *iambique dimètre* un vers dans lequel on compte quatre pieds. Les poëtes ont mis souvent un *spondée*, c'est-à-dire deux longues, à la place du premier et du troisième iambes. Il suffit que le second et le quatrième pieds offrent une syllabe brève pour que le vers soit régulier. Ce sont ces syllabes brèves qu'il faudrait avoir soin d'observer en chantant les hymnes de ce mètre. Mais les livres de chant offrent rarement la brève du second pied. Nous ne pouvons qu'inviter les chantres à ne jamais faire une note longue sur cette syllabe et à faire sentir l'iambe de la fin du vers.

La plus grande partie des hymnes a été composée en vers iambiques dimètres. Nous donnons le premier vers de chaque hymne dans l'ordre que nous offre le vespéral.

Audi, benigne Conditor.
A solis ortus cardine.
Veni, Creator Spiritus.
Te lucis ante terminum.
Creator alme siderum.
Salvete, flores martyrum.
Crudelis Herodes Deum.
Vexilla Regis prodeunt.
Ad regias Agni dapes.
Salutis humanæ sator.
Jam sol recedit igneus.
Cœlestis agni nuptias.

Pater superni luminis.
Quicumque Christum quæritis.
Te splendor et virtus Patris.
Te deprecante, corporum.
Placare, Christe, servulis.
Exultet orbis gaudiis.
Tristes erant apostoli.
Deus, tuorum militum.
Fortem virili pectore.
Cœlestis urbs, Jerusalem.
Æterne rex altissime.
Jesu, redemptor omnium.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Une dernière hymne, celle qui complète cette série et qui commence par les mots *Verbum supernum prodiens*, n'appartient déjà plus aux iambiques dimètres que par le nombre des syllabes, à cause de l'altération des règles prosodiques de la quantité. C'est une œuvre de transition, dans laquelle la rime parfaitement observée a seule occupé la pensée de son illustre auteur, saint Thomas d'Aquin.

Nous venons de parler du nombre des syllabes; en effet, l'iambique dimètre se compose toujours dans nos hymnes, à trois ou quatre exceptions près, de huit syllabes.

Il faut observer l'élision dans le chant des hymnes, c'est-à-dire supprimer la voyelle, la diphthongue et la voyelle suivie d'un *m*, lorsque le mot suivant commence par une voyelle. Ainsi dans ce vers : *Infunde amorem cordibus*, l'*e* est supprimé dans le chant comme il l'est dans la mesure du vers, et on chante : *Infund' amorem cordibus.*

Autres exemples :

	(On doit chanter en pratiquant l'élision.)
Quos lucis ipso in limine.	Quos lucis ips' in limine.
Palma et coronis luditis.	Palm' et coronis luditis.
Qui apparuisti gentibus	Qu' apparuisti gentibus
Cœloque aperto, subditum	Cœloqu' aperto, subditum
Sublime, celsum, interminum.	Sublime, cels', interminum.

Il n'y a pas de règle sans exception. Le goût exige qu'on ne fasse pas d'élision dans ce vers : *Culpæ ut relinquant pabulum*, mais qu'on exécute une brève sur *æ* en la liant rapidement avec la syllabe suivante.

La syllabe *cui* forme ordinairement deux syllabes. Dans les hymnes, on la chante sur une seule note, comme dans ce vers : *Subjecta cui sunt tartara.*

2° L'*iambique trimètre* est un vers composé de six pieds, originairement des iambes[1]. Puisque, comme nous l'avons dit plus haut, depuis plusieurs siècles, notre oreille, notre voix et, par conséquent, nos livres de chant ne suivent plus que de loin la prosodie

1. « Pour rendre ce vers plus majestueux, on a introduit le spondée aux pieds impairs. » (Quicherat, *Traité de versific. lat.*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ancienne et n'en retiennent que quelques éléments, que ces traces soient scrupuleusement conservées. Rien ne serait plus facile que de rétablir dans le chant des hymnes les pieds nécessaires à la mesure du vers et d'éviter surtout les notes longues et les groupes de notes sur la première syllabe de l'iambe. En attendant cette révision, qui se fera peut-être quelque jour, on aura soin de glisser rapidement sur la première syllabe des deuxième, quatrième et sixième pieds, c'est-à-dire sur la troisième, la septième et la onzième syllabes de chaque vers.

Le vespéral renferme trois hymnes iambiques trimètres :

Egregie doctor, Paule, mores instrue
Et nostra tecum pectora in cœlum trahe, etc.

Decora lux æternitatis auream
Diem beatis irrigavit ignibus, etc.

Miris modis repente liber, ferrea,
Christo jubente, vincla Petrus exuit; etc.

3° Le vers *saphique*, qui, appliqué aux hymnes chrétiennes, serait nommé avec plus de convenance *trochaïco-iambique*, se compose de six pieds, au dernier desquels il manque une syllabe. Les trois premiers pieds sont des *trochées*, c'est-à-dire qu'ils sont formés d'une syllabe longue et d'une syllabe brève; les deux pieds suivants sont des iambes après lesquels vient une syllabe longue ou brève. Souvent on remplace le second trochée par un spondée. Le vers est d'autant plus harmonieux qu'il offre une césure après le second pied. On appelle *césure* une syllabe longue qui finit un mot et qui commence un pied.

La strophe saphique se compose de trois vers hendécasyllabes, comme celui que nous venons de décrire, et d'un quatrième formé d'un dactyle et d'un spondée.

Cette strophe a un beau mouvement et un rhythme coulant et varié. Afin de s'y conformer autant que possible dans le chant des hymnes, on devra observer de faire longues principalement les première, troisième, quatrième, cinquième, huitième et dixième syllabes dans les trois premiers vers, et les première et quatrième dans le dernier vers de la strophe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Les principales hymnes de la liturgie composées en vers trochaïco-iambiques sont :

Ut queant laxis resonare fibris [1].
Christe, sanctorum decus angelorum.
Iste confessor, Domini colentes.

4° L'*asclépiade* est un vers de quatre pieds avec une césure isolée entre le deuxième et le troisième pied. Le premier pied est un spondée, les second, troisième et quatrième sont des dactyles. Ce vers ne diffère du vers pentamètre que par la syllabe longue qui lui manque à la fin.

Dans les hymnes en vers asclépiades, le quatrième vers de chaque strophe est *glyconique*, c'est-à-dire composé d'un spondée et de deux dactyles.

Il résulte de la description que nous venons de faire qu'un chantre véritablement désireux de donner à ces hymnes le rhythme qui leur convient devra allonger les trois premières syllabes, la césure du milieu, la septième et la dixième syllabes. Les autres doivent être traitées comme des brèves. Le vers asclépiade ressemble à notre vers français de douze syllabes. Notre hémistiche moderne a remplacé la césure du vers ancien. Les trois premières syllabes et la sixième sont longues dans le quatrième vers.

Les hymnes suivantes sont composées de vers asclépiades :

Sanctorum meritis inclyta gaudia.
Festivis resonent compita vocibus.
Custodes hominum psallimus angelos.

5°. On appelle vers *politique* ou populaire un vers de quinze syllabes, dans lequel les règles de la quantité ont fait place définitivement au système de la numération des syllabes et de la rime. Ce vers est divisé en deux parties; la première a huit syllabes dont la pénultième est longue : *Pange, lingua, gloriosi*. La seconde partie a sept syllabes, dont la pénultième est brève : *lauream certaminis*. La strophe se compose de trois vers qui, à cause de leur division régulière et partout fidèlement observée, en for-

1. Dans cette hymne, le système nouveau des rimes s'allie au système de la quantité prosodique. Il faut avoir soin de faire correspondre par un court repos la dernière syllabe de chaque vers avec sa rime intérieure.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ment six. Le vespéral nous offre deux exemples, et le graduel un seul, d'hymnes composées dans ce système. Le plus ancien est l'hymne de la croix : *Pange, lingua, gloriosi lauream certaminis*, œuvre de Claudien Mamert, qui a été imitée par saint Thomas d'Aquin, dans son hymne du Saint-Sacrement. :

Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium.

Le troisième est l'hymne de la fête des sept douleurs de la Vierge Marie.

O quot undis lacrymarum, quo dolore volvitur !

Il importe donc d'observer, en les chantant, la septième syllabe longue et la quatorzième brève. Rhythme grave et doux, d'une facture à la fois savante et facile, l'effet qu'il produit depuis le cinquième siècle sur les âmes dans les solennités les plus augustes de l'Église a bien justifié Claudien Mamert de l'adoption d'une forme de versification jusqu'alors dédaignée par les poëtes [1].

6° Le vers *trochaïque dimètre acatalectique* se composant de huit syllabes et le vers *trochaïque dimètre catalectique* de sept, leur succession a pu inspirer le vers de quinze syllabes. De même on est porté à croire que saint Thomas d'Aquin a voulu, en composant son hymne : *Sacris solemniis juncta sint gaudia*, conserver la forme générale du vers asclépiade en l'enrichissant de la rime. Les vers de cette hymne ont douze syllabes, dont la cinquième et la pénultième sont toujours brèves. La strophe se compose de trois vers de cette sorte rimant ensemble et d'un quatrième de huit syllabes qui trouve sa rime dans l'intérieur du vers précédent. Les chantres doivent faire un court repos après chacune des brèves indiquées plus haut.

L'hymne *Ave maris Stella* appartient aussi à ce genre de versification. On peut compter dans chaque strophe deux ou quatre vers, suivant la division qu'on adopte. Les strophes sont monorimes. Cette hymne diffère encore de la précédente par sa pénultième, qui est toujours longue, ainsi que la cinquième syllabe.

1. Sidoine Apollinaire a écrit ces vers dans l'épitaphe de Claudien Mamert :

Psalmorum hic modulator et Phonascus
Ante altaria
Instructas docuit sonare classes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quelles que soient les éditions dont les chantres auront à se servir au chœur, les notions que nous nous sommes efforcé de leur donner leur seront utiles pour exécuter les hymnes correctement et pour leur conserver le rhythme qui les distingue des autres parties de l'office divin. Nous avons dû nous borner aux connaissances que la pratique ordinaire du chant réclame; car, sans parler de la prosodie latine sur laquelle tant d'ouvrages ont été écrits, il faudrait consacrer un volume spécial à l'étude des élements de la versification du moyen âge, qui a donné naissance à notre poésie française, à l'étude des rimes, de l'assonance, de l'allitération, de la numération des syllabes, des genres si variés de strophes, etc.

Les compositeurs des hymnes ont préféré les tons pairs aux tons impairs. Aussi trouve-t-on beaucoup d'hymnes composées dans les deuxième, quatrième et huitième tons. Le cinquième ton n'a pas été jugé favorable à ce genre de mélodie. En général, les hymnes appartiennent à des tons imparfaits et même irréguliers.

Nous allons donner les chants de quelques hymnes, afin que les élèves puissent s'exercer à reproduire les différents rhythmes analysés plus haut.

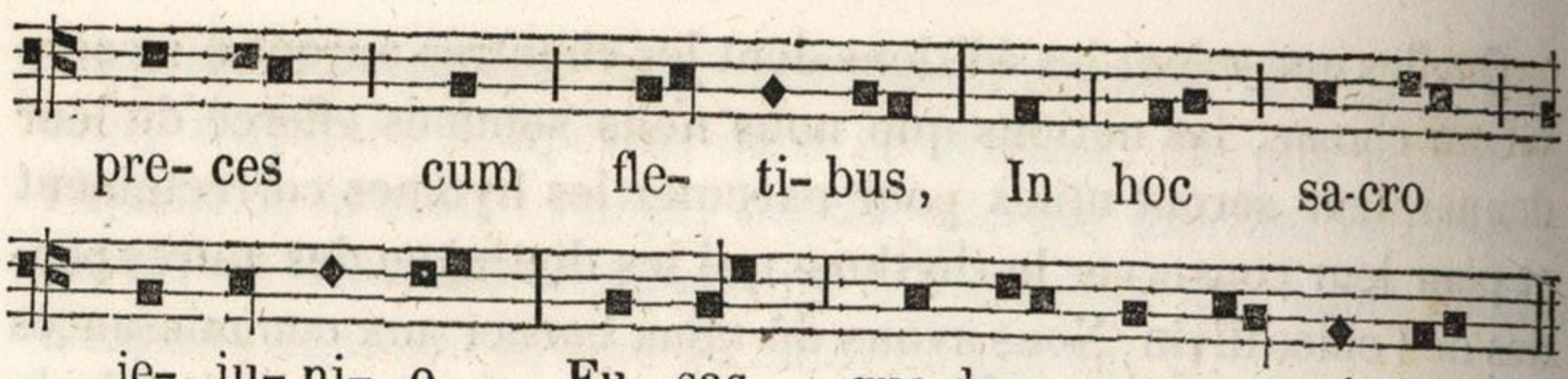
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IAMBIQUES DIMÈTRES.

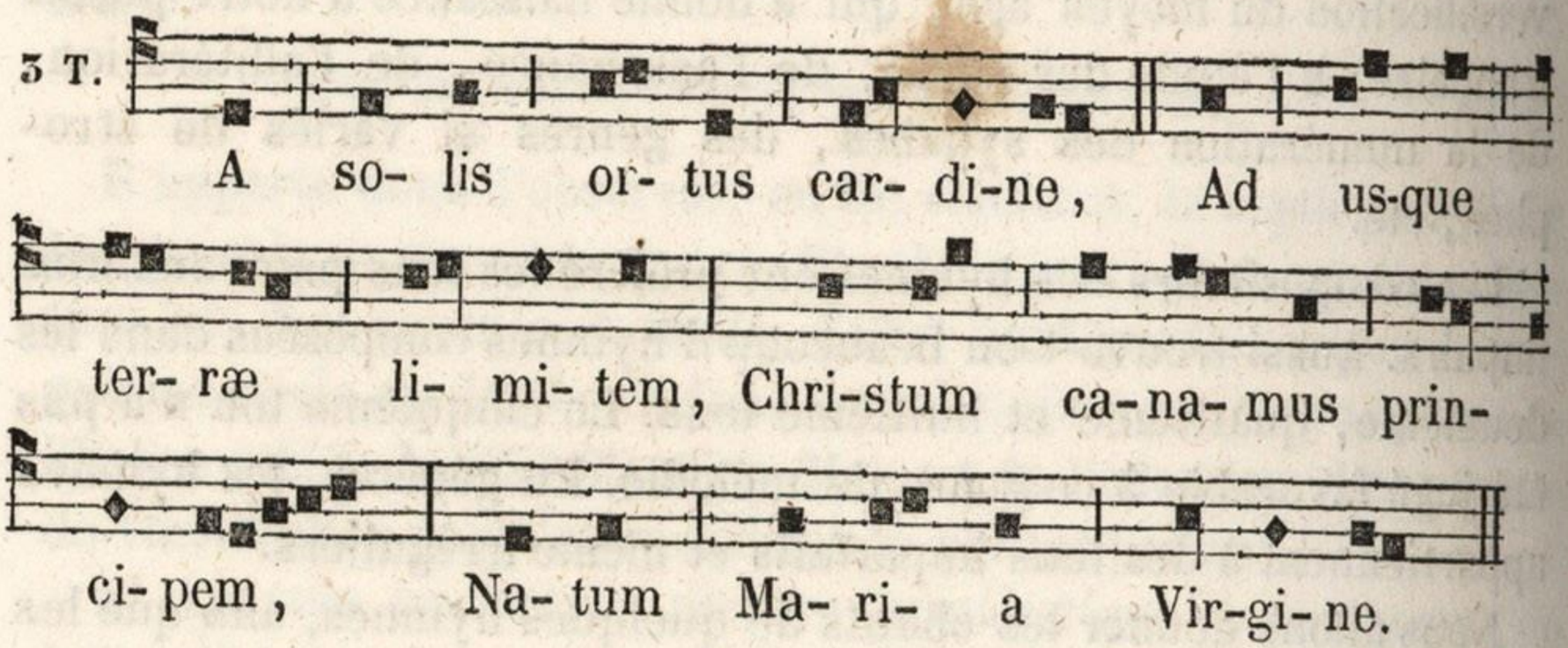
HYMNE POUR LA FÊTE DES SAINTS INNOCENTS.

HYMNE POUR LE TEMPS DU CARÊME.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

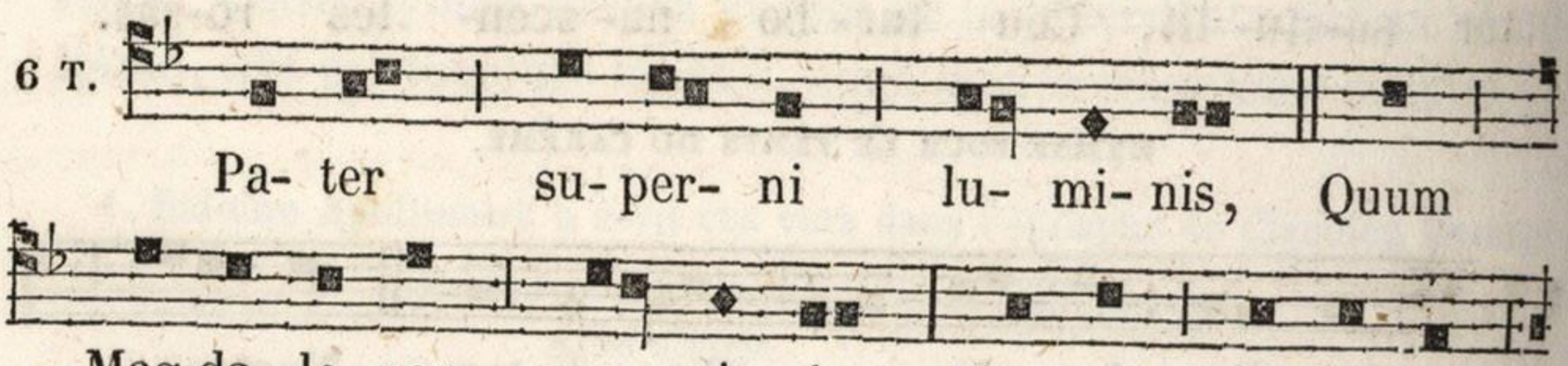


HYMNE DES LAUDES DE LA NATIVITÉ DE N. S.

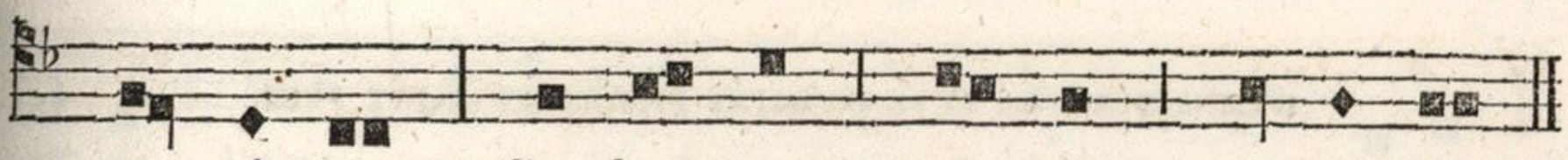


HYMNE DOUBLE LA FÊTE DE LA TRANSFIGURATION DE N. S.

HYMNE POUR LA FÊTE DE SAINTE MARIE-MADELEINE.



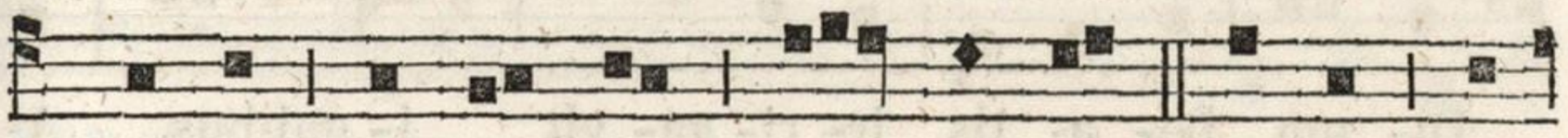
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ex- ci- tas, Ge- lu- que sol- vis pe-cto- ris.

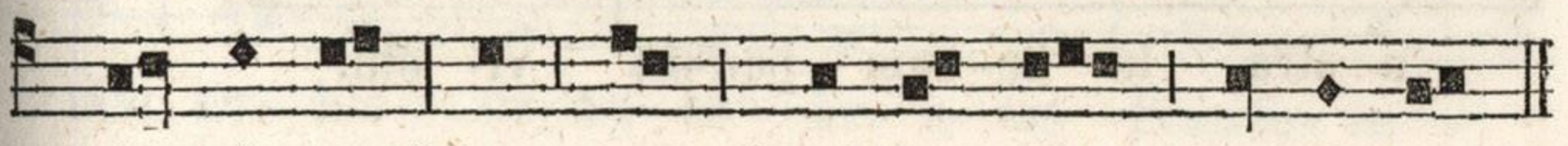
HYMNE POUR LE JOUR DE LA PENTECÔTE.

8 T.



Ve- ni, Cre- a- tor Spi- ri- tus, Men-tes tu-

o- rum vi- si- ta; Imple su- per- na



gra- ti- a Quæ tu cre- a- sti pe-cto- ra.

IAMBIQUES TRIMÈTRES.

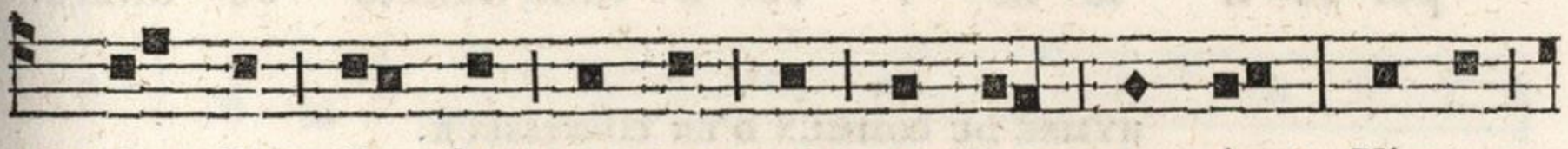
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

HYMNE POUR LA FÊTE DE SAINT PIERRE AUX LIENS.

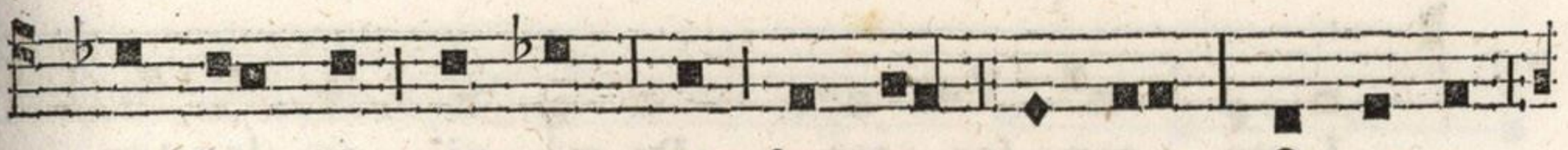
4 T.

Mi- ris mo-dis re-pen-te li- ber fer-re- a,

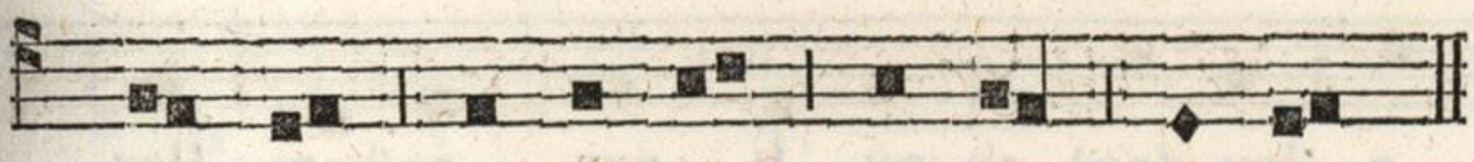
Chri-sto ju-ben- te, vincla Pe- trus ex- u- it; O-



vi- lis il- le pa-stor, et re-ctor gre- gis, Vi- tæ



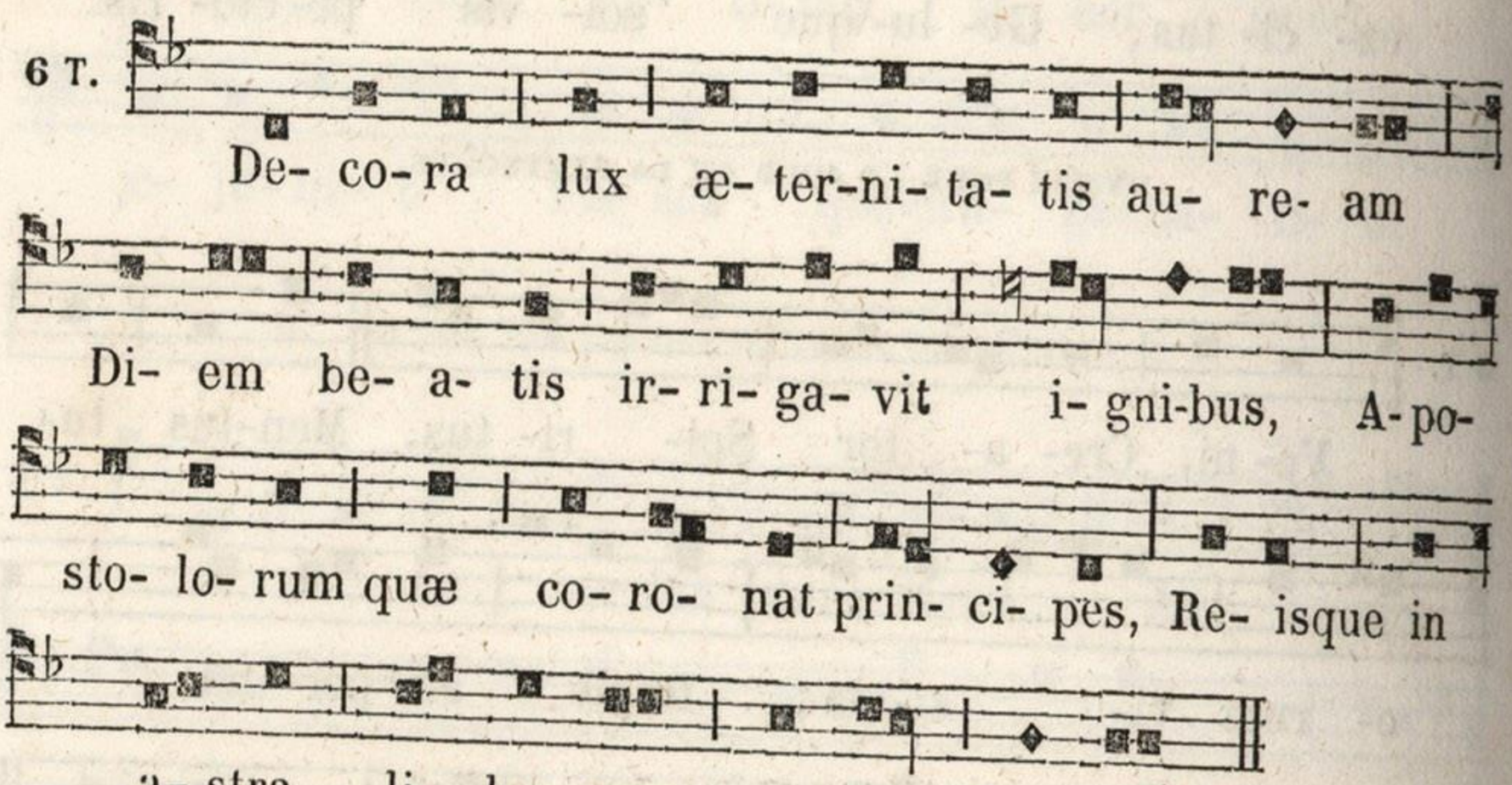
re-clu- dit pa-scua et fon-tes sa-cros, O-vesque



ser- vat cre- di- tas, ar-cet lu- pos.

HYMNE POUR LA FÊTE DE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

6 T.

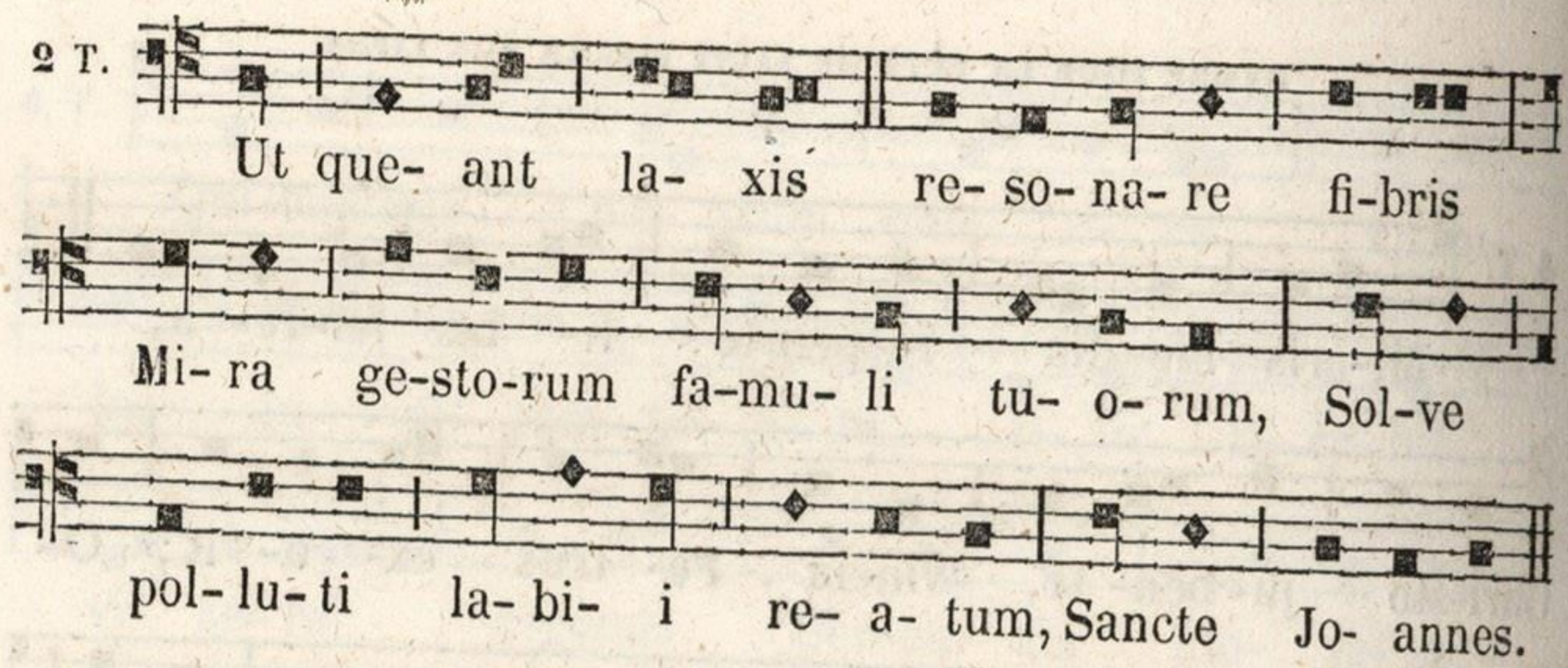


TROCHAÏCO-IAMBIQUES.

HYMNE POUR LA FÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

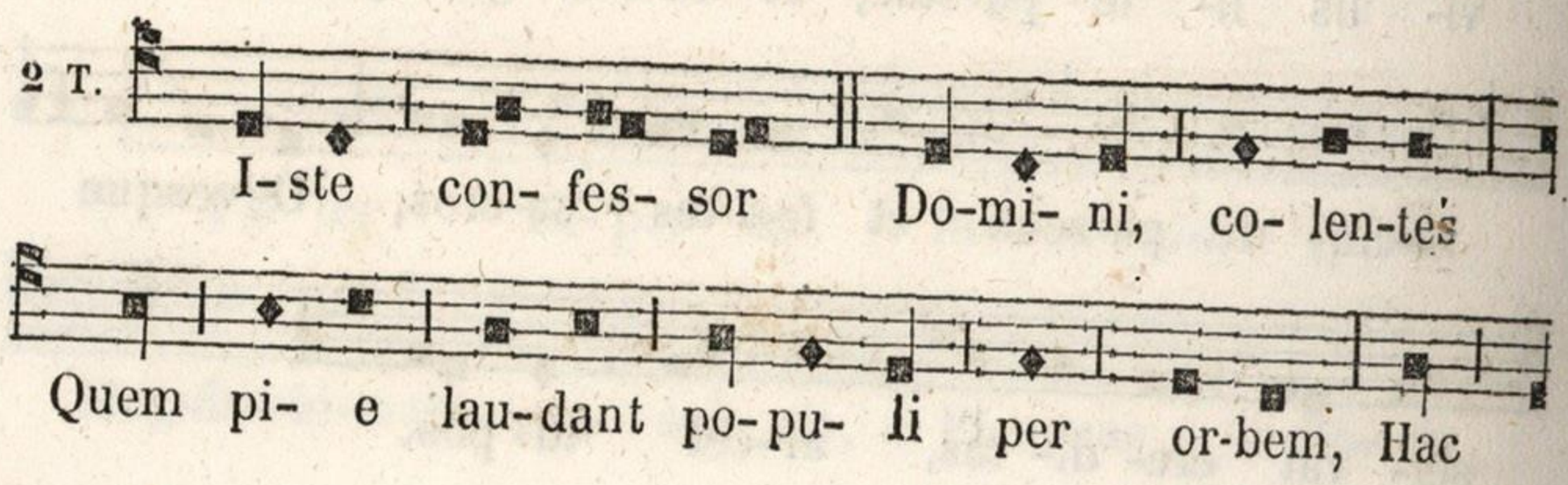
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2 T.

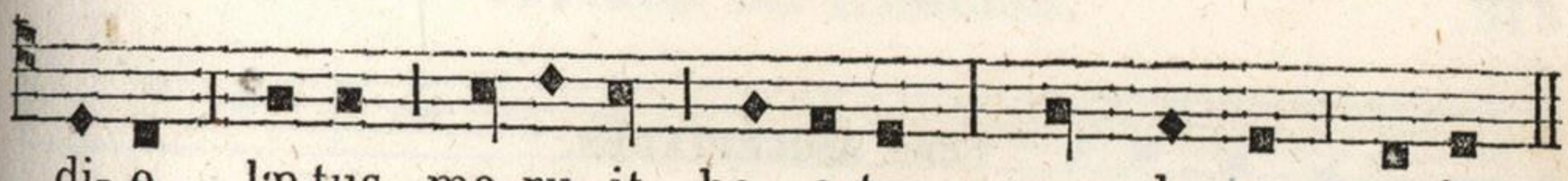


HYMNE DU COMMUN D'UN CONFESSEUR.

2 T.

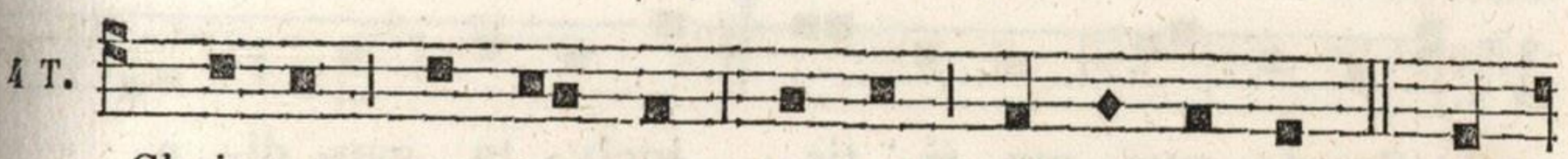


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



di- e læ-tus me-ru- it be- a-tas scan- de- re se-des.

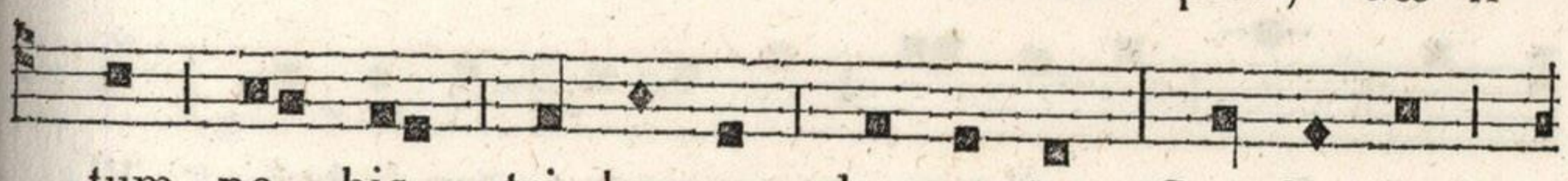
HYMNE POUR LA FÊTE DE L'ARCHANGE SAINT GABRIEL.



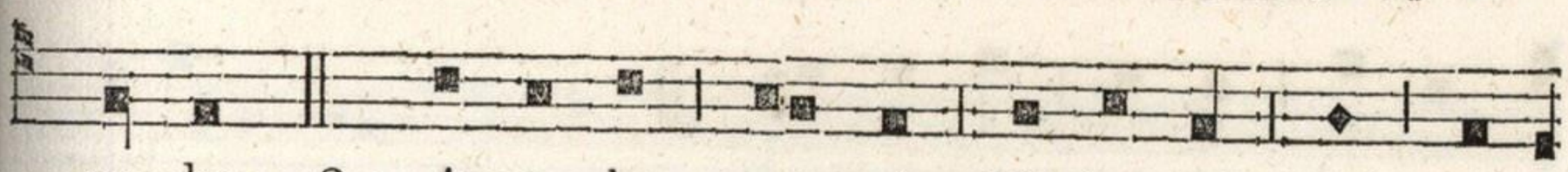
4 T.

Chri-ste, sancto- rum De- us An-ge-lo- rum, Gen-

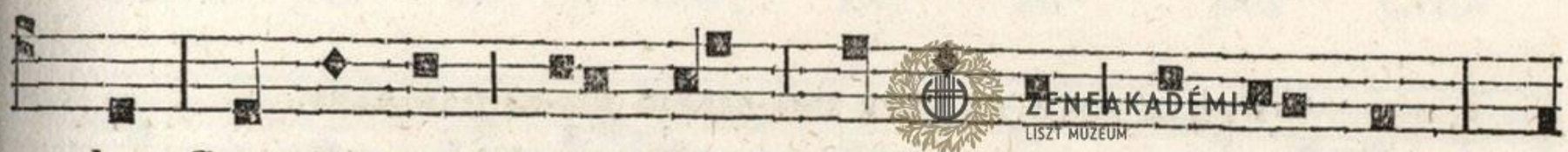
tis hu-ma- næ sa- tor et Re-dem- ptor; Cœ- li-



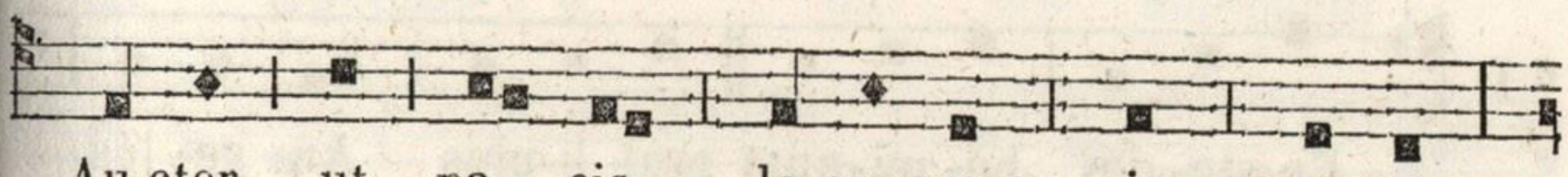
tum no- bis tri- bu- as be- a- tas Scande- re



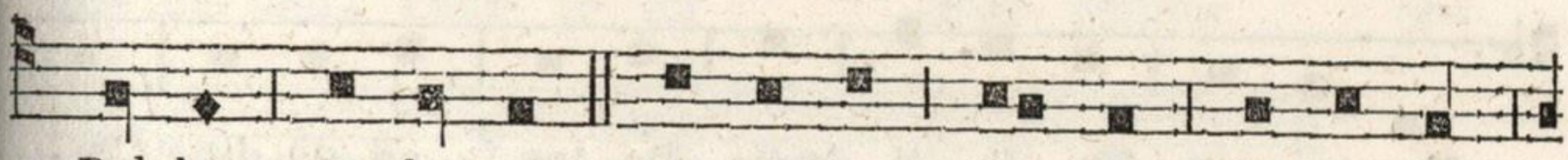
se- des. 2. Ange- lus pa- cis Mi-cha- el in æ-



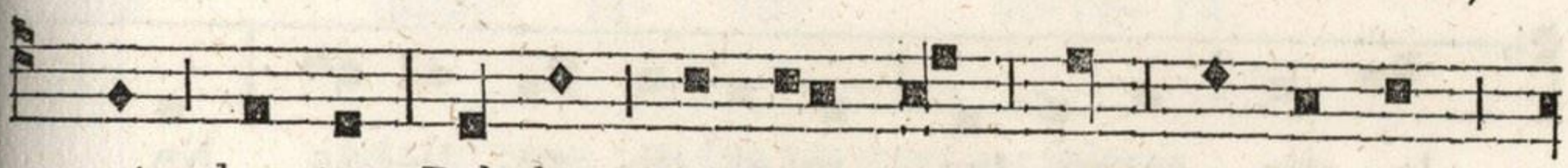
des Cœ- li- tus no- stras ve- ni- at, se- re- næ



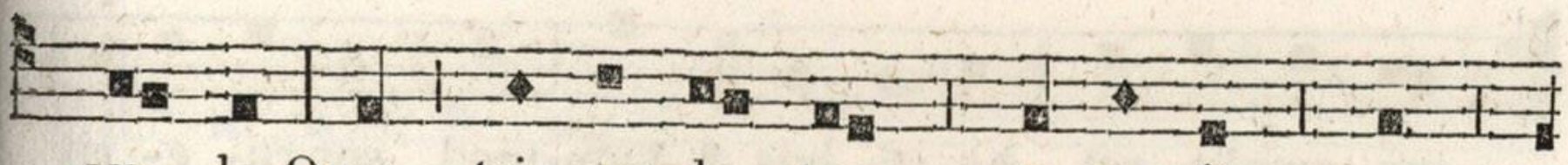
Au-ctor ut pa- cis, la-cry-mosa in or-cum



Bel-la re- le-get. 3. Ange- lus for- tis Ga-bri- el,



ut ho-stes Pel- lat an-ti- quos, et, a- mi- co



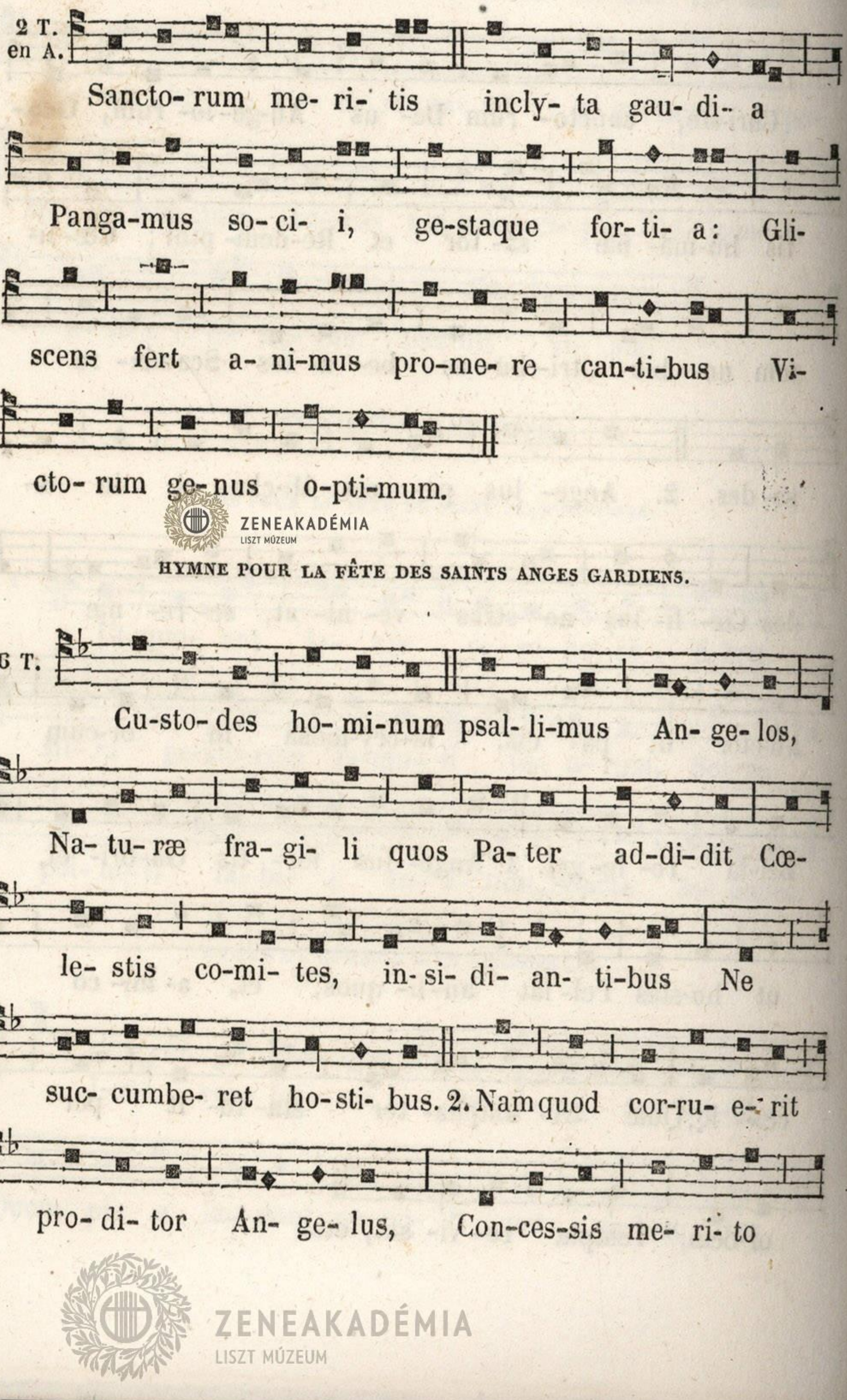
cœ- lo, Quæ tri- umpha- tor sta- tu- it per

or-bem, Templa re- vi- sat, etc.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

VERS ASCLÉPIADES.

HYMNE DU COMMUN DE PLUSIEURS MARTYRS.



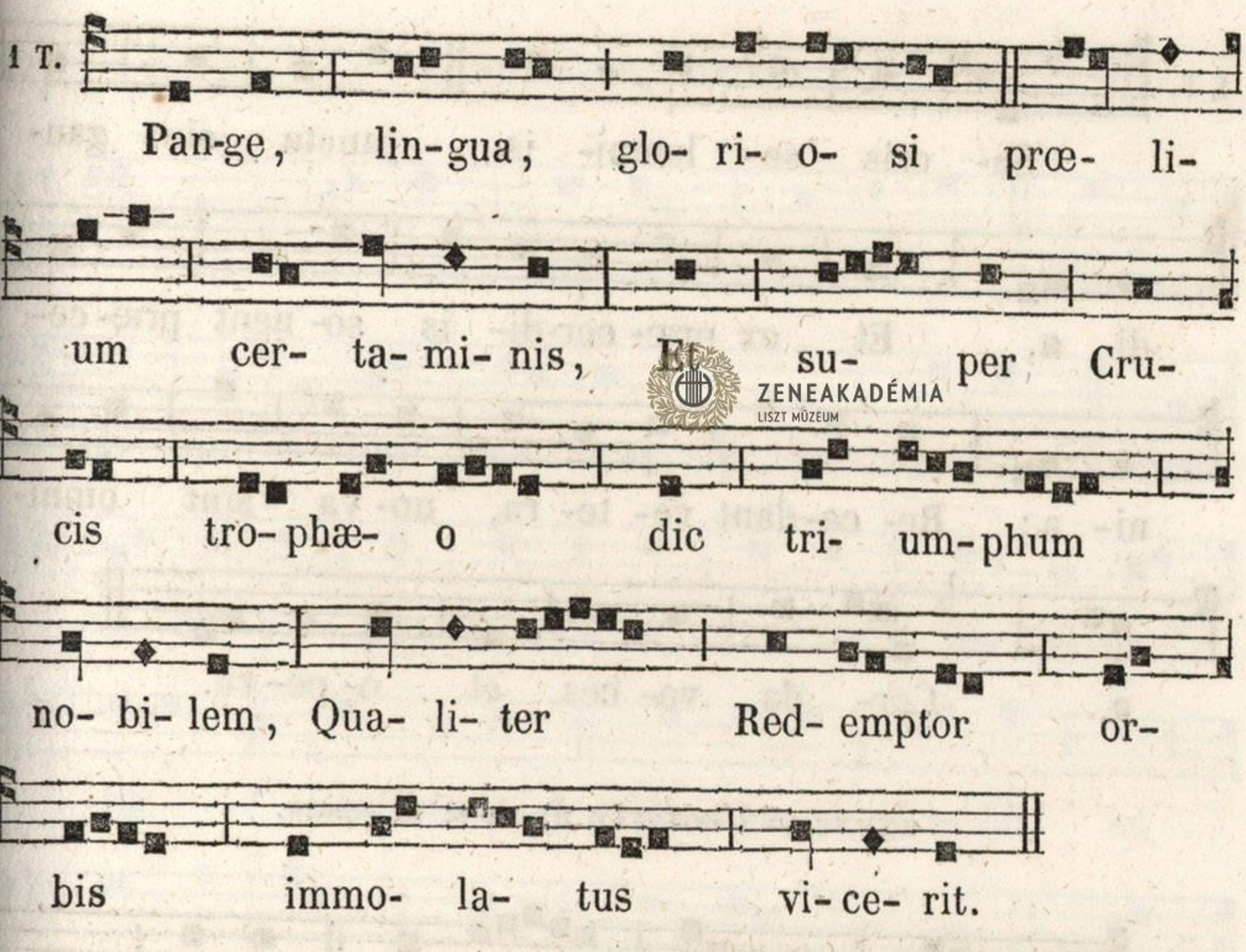
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

HYMNE POUR LA FÊTE DES SAINTS ANGES GARDIENS.

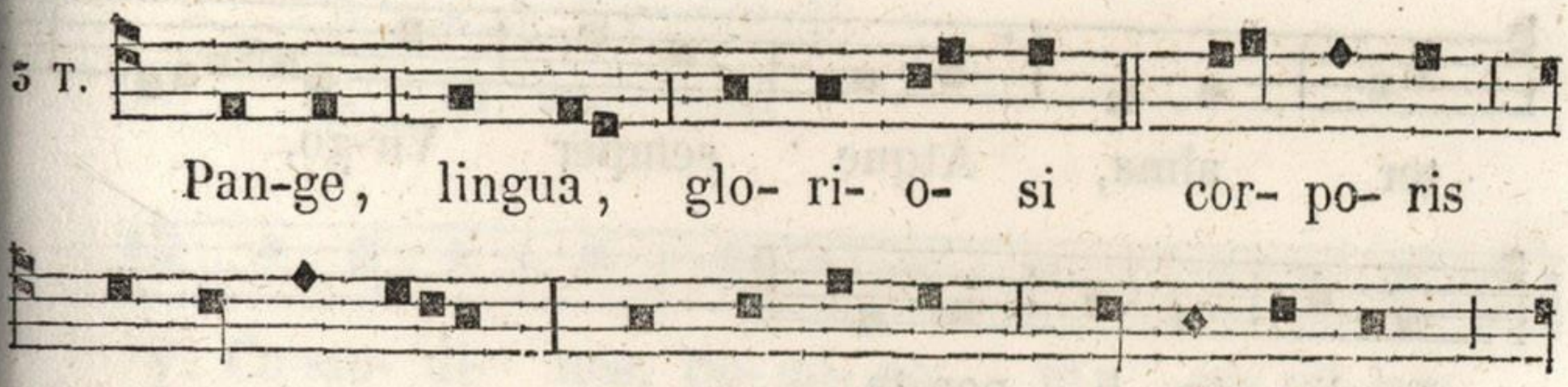
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VERS DE QUINZE SYLLABES.

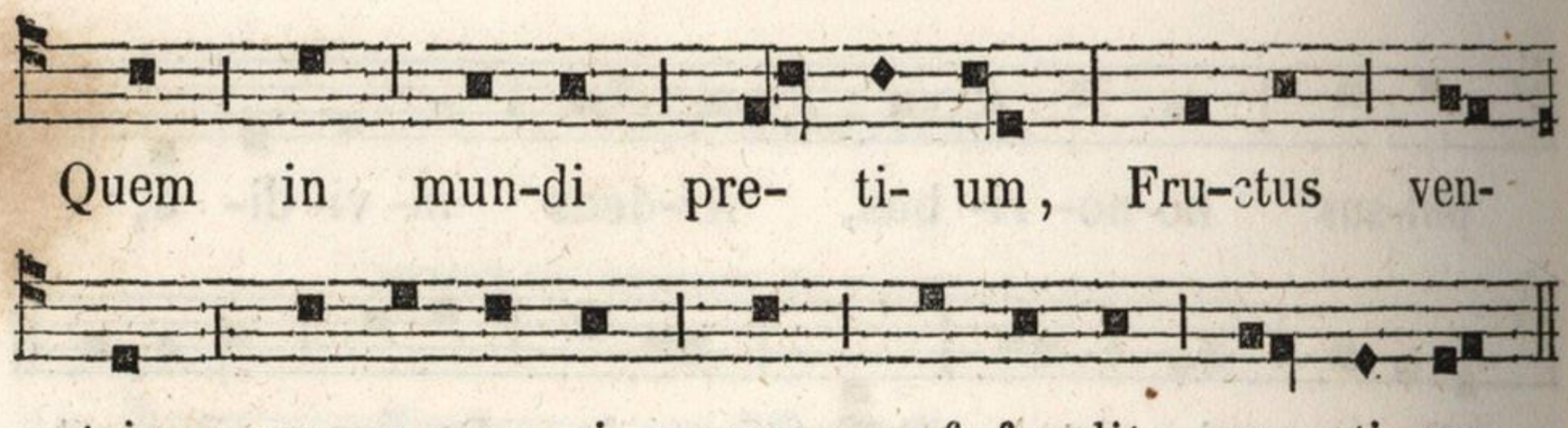
HYMNE POUR LE VENDREDI SAINT



HYMNE POUR LA FÊTE DU SAINT SACREMENT.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



VERS DE DOUZE SYLLABES.

HYMNE POUR LA FÊTE DU SAINT SACREMENT.

HYMNE EN L'HONNEUR DE LA B. V. MARIE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 12. DES RÉPONS BREFS.

Le *Répons bref* est ainsi nommé parce qu'il n'a pas l'étendue du *grand Répons*. Il se chante après un *Capitule* aux Petites Heures et aux Complies. Il a des formules mélodiques déterminées pour les différents temps de l'année. Comme les textes de ces répons sont ordinairement fort courts, il en résulte que le chant, tout en restant le même en substance, est soumis à de nombreuses modifications.

Exemples de répons brefs :

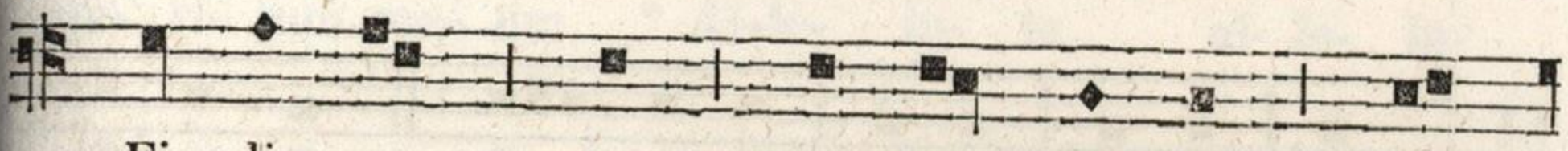
CHANT PENDANT L'AVENT.

In ma- nus tu- as, Do-mi- ne, * Commen-

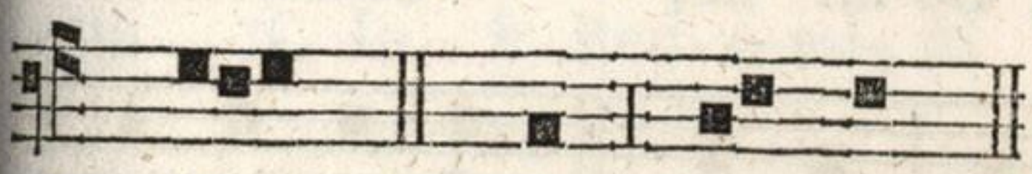
do Spi- ri- tum me- um. ℟. In ma- nus. ℣. Red-

e- mi- sti nos, Do-mi- ne, De- us ve- ri- ta-

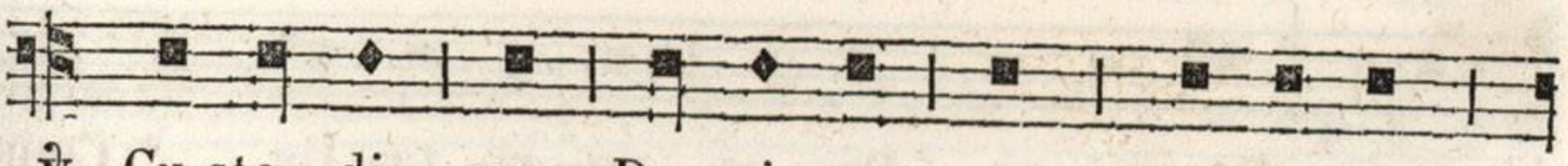
tis. * Commendo. ℣. Glo- ri- a Pa- tri, et



Fi- li- o, et Spi- ri- tu- i san-

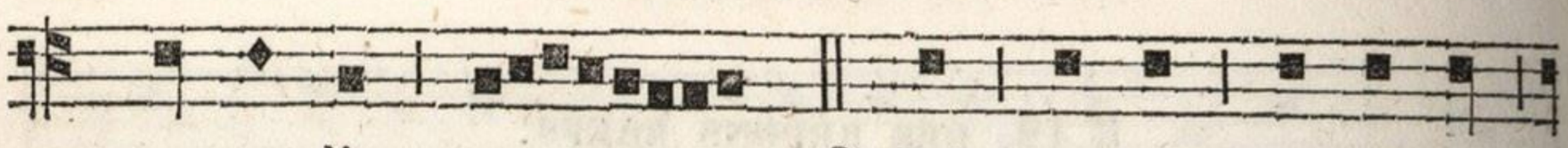


cto. ℟. In ma- nus.



℣. Cu-sto- di nos, Do- mi- ne, ut pu- pil- lam

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

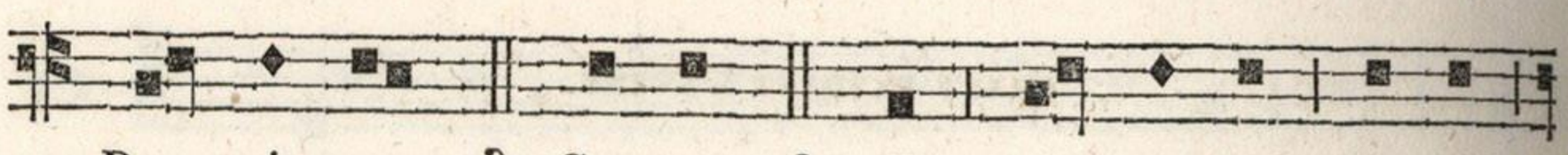


o- cu- li. ℟. Sub umbra a- la- rum

tu- a- rum pro- te- ge nos.

MÊME CHANT AVEC QUELQUES VARIANTES.

Su- per te, Je- ru- sa- lem, * o- ri- e- tur



Do- mi- nus. ℟. Su- per. ℣. Et glo- ri- a e- jus

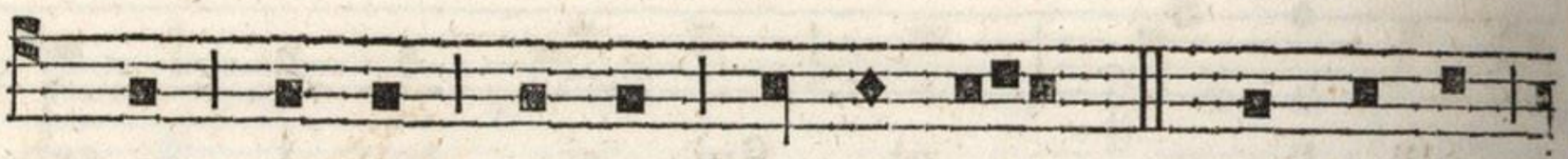
in te vi- de- bi- tur. ℟. O- ri- e- tur. ℣. Glo-

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

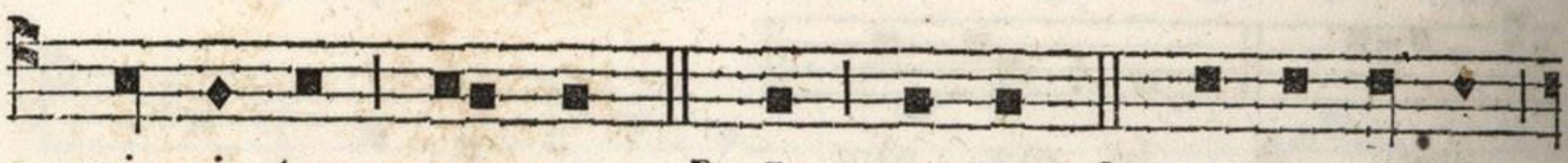
san-cto. ℣. Su- per te, Je- ru- sa- lem.

CHANT PENDANT L'ANNÉE.

6 T.



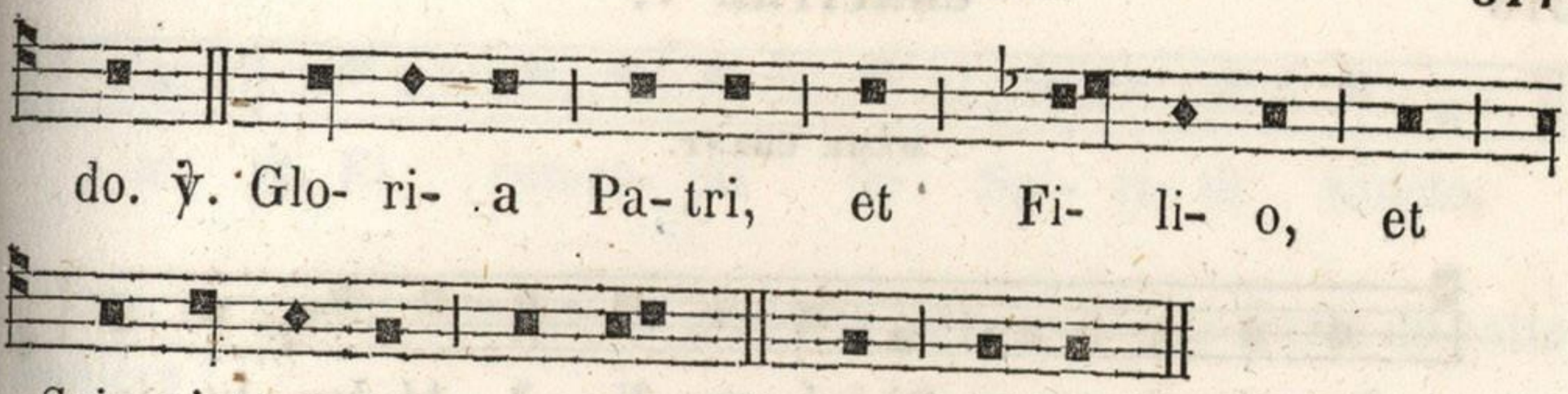
In ma- nus tu- as, Do-mi- ne, * Commendo



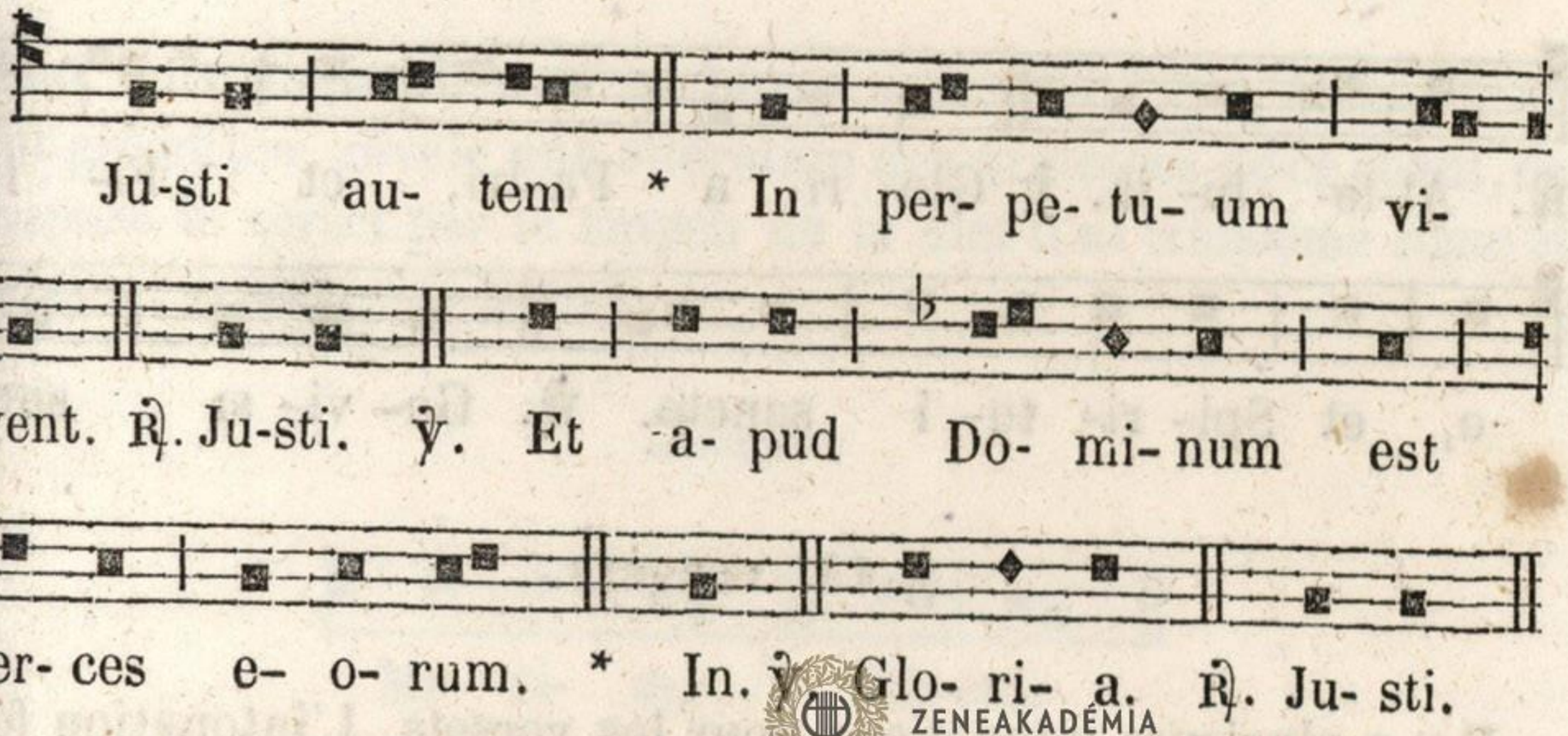
spi- ri- tum me- um. ℟. In ma- nus. ℣. Red- e-mi-sti

nos, Do- mi- ne, De- us ve- ri- ta- tis. * Commen-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



MÊME CHANT.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHANT PENDANT LE TEMPS PASCAL.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

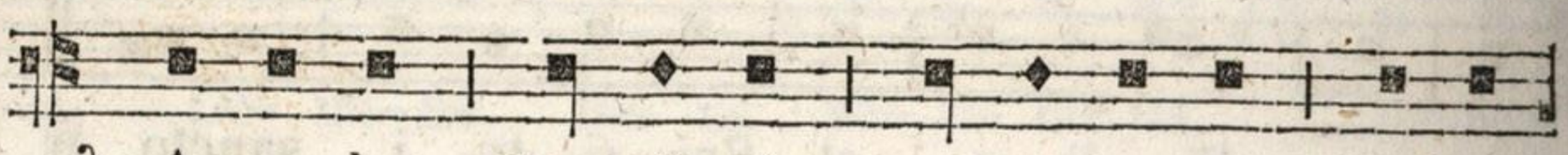
MÊME CHANT.

§ 13. VERSETS.

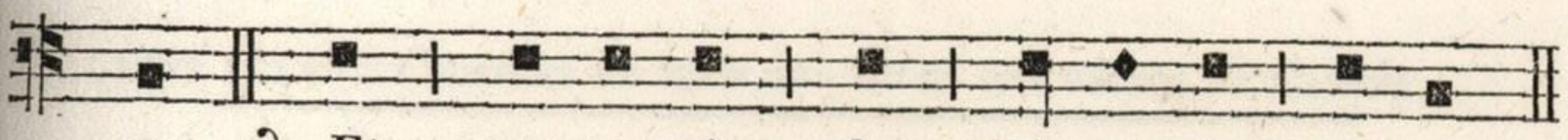
ZENEAKADÉMIA

Il y a plusieurs intonations pour les versets. L'intonation festivale est celle-ci :

L'intonation fériale est employee aux Commémorations, après l'antienne de la sainte Vierge et avant la bénédiction du Saint Sacrement.

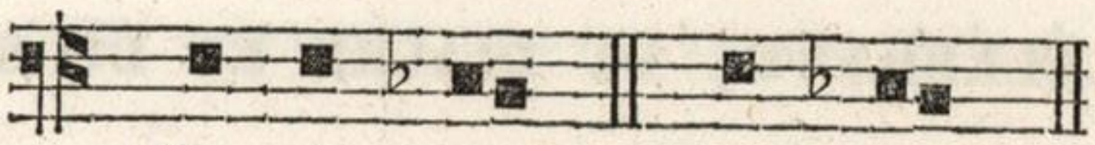


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



æ; ℟. Et con-ce- pit de Spi- ri- tu sancto.

Dans un grand nombre de diocèses, on modifie la finale de cette manière :



Ma- ri- æ. San-cto.

Pour faire disparaître ce mi bémol accusateur, qui, étranger au chant grégorien, révèle une altération des principes de ce chant, on transpose le verset par le moyen de la clef d'*ut* troisième ligne et on obtient ainsi un *si* bémol.

Exemple :

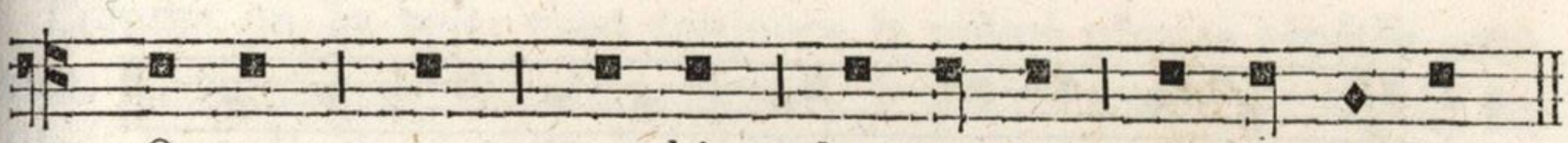
Ma- ri- æ. San-cto.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

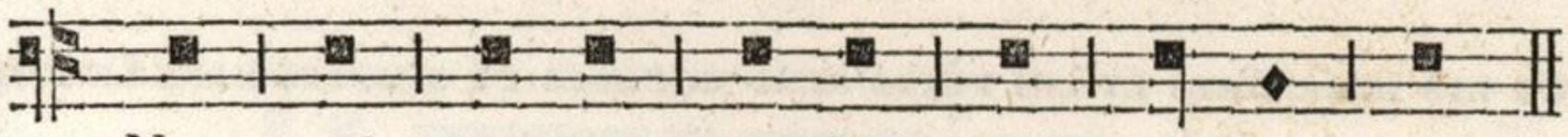
Mais le verset n'appartient plus au ton dans lequel il a été composé, mais à un ton hybride qu'il serait difficile de déterminer. On voit par cet exemple qu'il importe de laisser le chant grégorien tel qu'il est.

Lorsque le verset est terminé par un monosyllabe ou par un mot hébreu, il faut remonter à l'*ut* dans l'intonation fériale.

Exemple :



O- ra pro no- bis be- a- ta E- li- sa- beth.



Nam et ma- nus e- jus cum i-pso est.

On trouvera le chant des *Benedicamus* dans tous les livres de chœur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE VI.

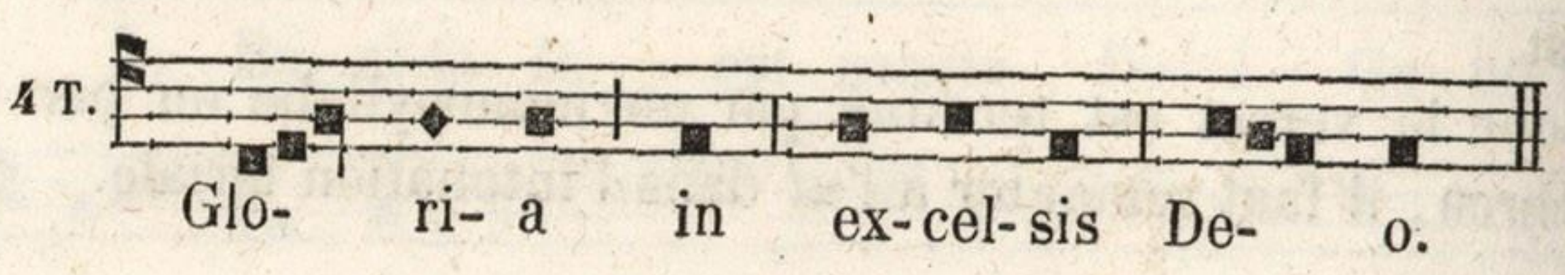
CHANTS DU CÉLÉBRANT, DU DIACRE ET DU SOUS-DIACRE.

§ 1. INTONATION DU GLORIA IN EXCELSIS.

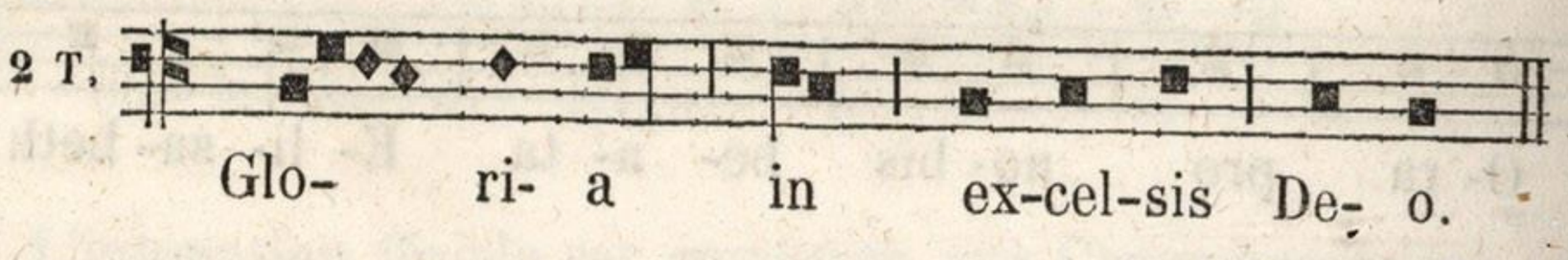
Afin que les personnes qui se destinent à l'état ecclésiastique puissent s'exercer à chanter les parties de l'office qui leur sont réservées, et leur appliquer les notions qu'elles auront puisées dans cet ouvrage, nous donnons ici les principales pièces et intonations qu'il importe à un prêtre de savoir. Plusieurs même ne se rencontrent pas dans les éditions modernes du plain-chant, et on n'a plus d'autre guide pour des chants d'un usage journalier que les coutumes et la routine des diocèses.

L'intonation du *Gloria in excelsis* varie selon le degré de solennité des dimanches et des fêtes.

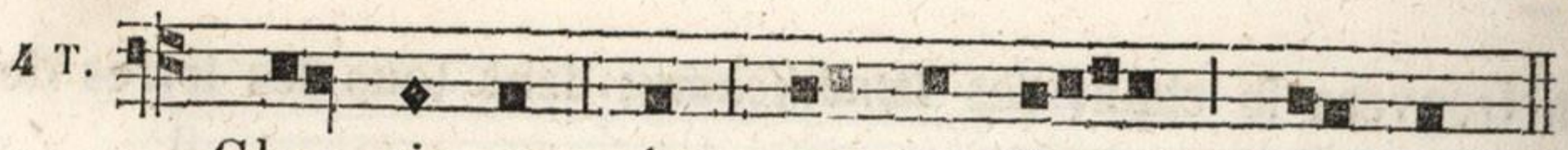
AUX FÊTES DOUBLES DE 1re ET DE 2e CLASSE.



POUR LES DIMANCHES DANS L'ANNÉE.

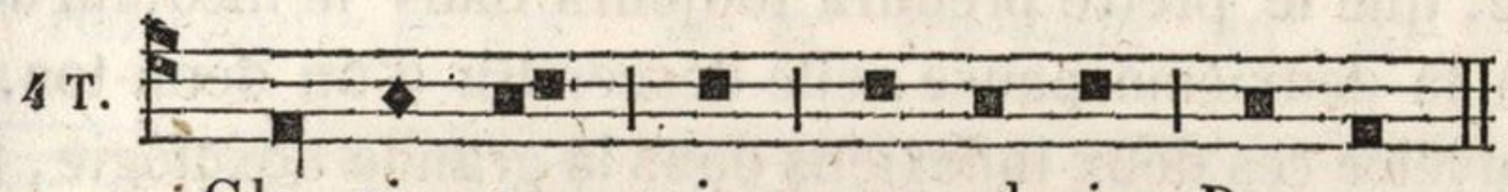


POUR LES DIMANCHES ET LES FÊTES SEMI-DOUBLES ET SIMPLES DANS LE TEMPS PASCAL.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

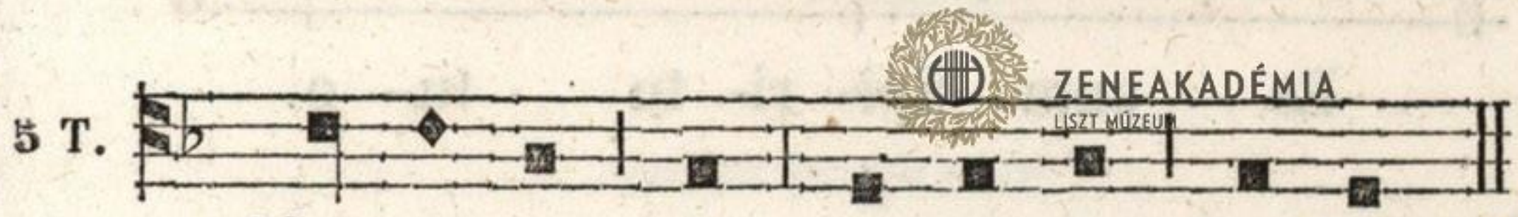
POUR LES FÊTES SIMPLES ET POUR LES JOURS DES FÉRIES DE L'ANNÉE.



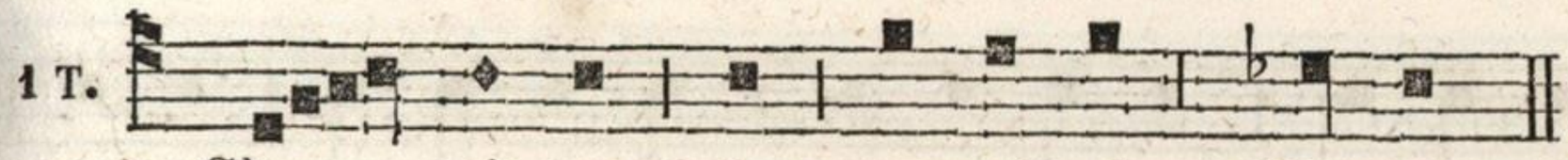
POUR LA FÊTE DU SAINT SACREMENT ET A TOUTES LES FÊTES DE LA B. V. MARIE.

On trouve encore dans quelques livres l'intonation suivante, qui appartient d'ailleurs à la messe des solennels mineurs, messe fort ancienne; car nous l'avons vue notée dans un grand nombre de graduels du XIII^e^ siècle.

AUX FÊTES DOUBLES PENDANT L'ANNÉE.



Enfin voici l'intonation du *Gloria in excelsis* dans la messe de Dumont :



Comme on le voit, c'est toujours la même phrase répétée partout. Cette phrase est belle; mais en la faisant servir au *Kyrie*, au *Gloria*, au *Credo* et au *Sanctus*, H. Dumont a abusé de l'élasticité d'expression des formules mélodiques.

§ 2. INTONATION DES ORAISONS, ETC.

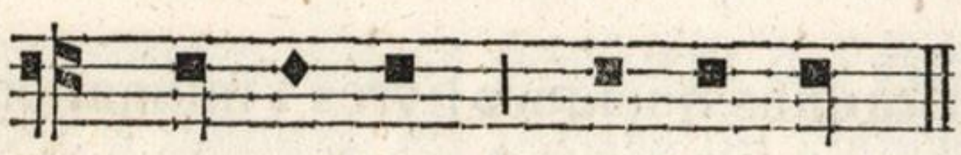
L'intonation des oraisons est plus ou moins solennelle. A l'office du dimanche et des fêtes, elle peut avoir, si la ponctuation le

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

permet, deux inflexions : 1° à la première pause, elle descendra à la tierce mineure par degrés conjoints et remontera tout de suite à la dominante, que le prêtre prendra toujours dans le médium de sa voix; 2° à la deuxième pause, elle descendra d'un demi-ton. On peut renouveler ces deux inflexions dans la grande doxologie, n'en reproduire qu'une seule dans la petite ; enfin, le goût et le sens du texte sont les meilleurs guides à suivre.

Exemple de l'intonation des oraisons :

Le célébrant :



Do-mi- nus vo- bis-cum.

Le chœur répond :

Et cum Spi- ri- tu tu- o.

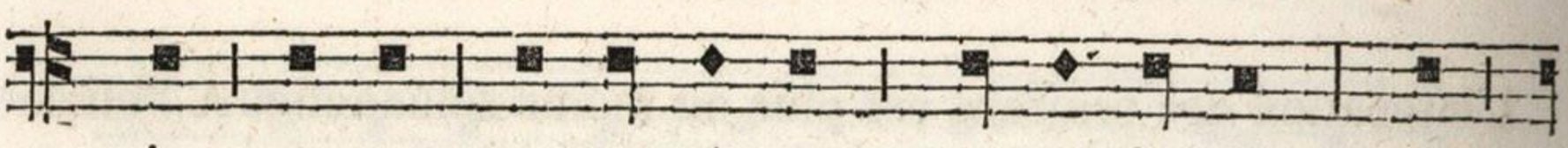
Le célébrant :

O- re-mus. De- us qui no-bis sub sa-

cra-men-to mi- ra- bi- li pas-si- o- nis tu- æ

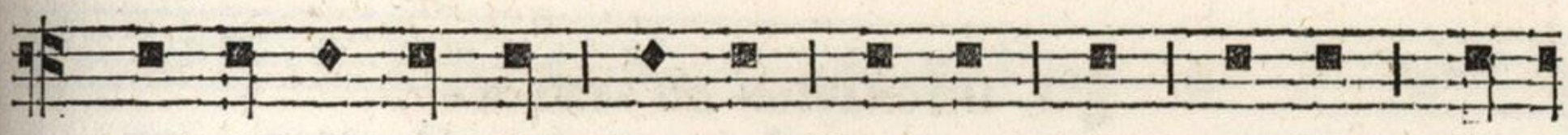
me-mo- ri- am re- li-qui-sti: tri- bu- e, quæ-su-

mus, i- ta nos cor-po- ris et sangui-nis tu-

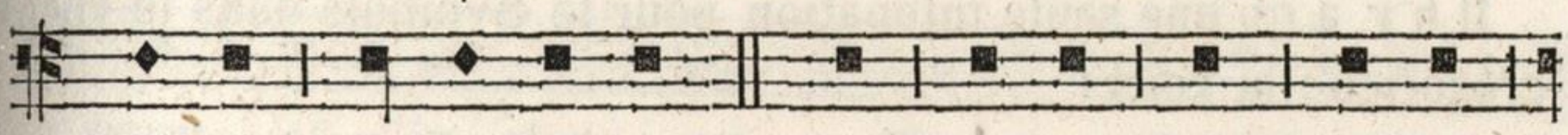


i sa-cra my-ste- ri- a ve- ne- ra- ri, ut

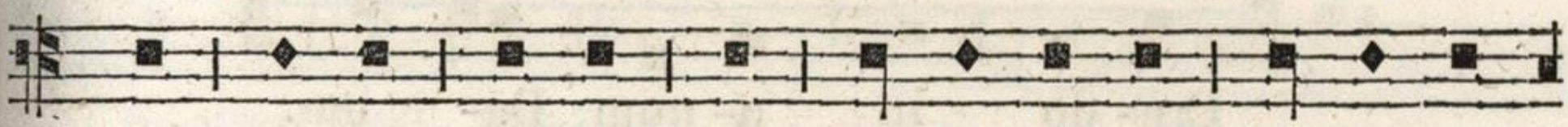
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



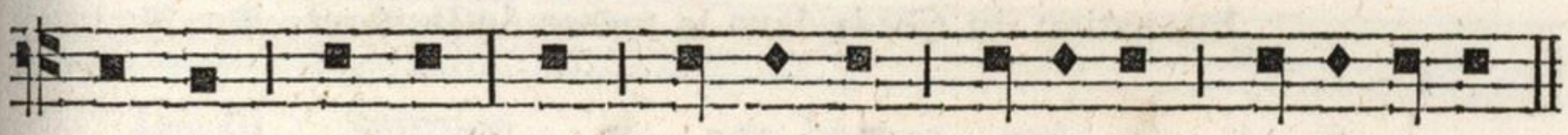
red-empti- o- nis tu- æ fru-ctum in no- bis ju-



gi- ter sen-ti- a-mus. Qui vi- vis et re-gnas

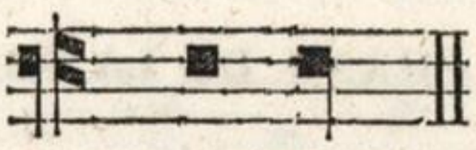


cum De- o Pa-tre in u- ni- ta- te Spi- ri- tus



sancti De- us, per omni- a sæ-cu-la sæ-cu-lorum.

Le chœur répond :

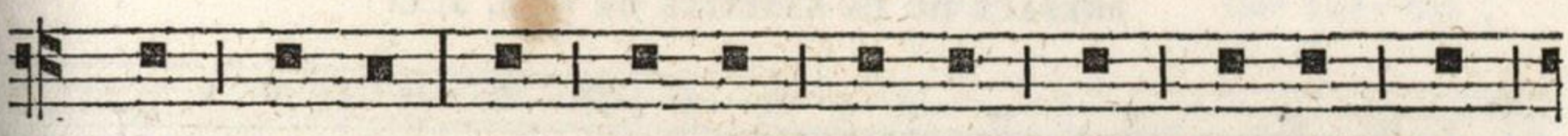


A-men.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

AUTRE DOXOLOGIE.

Per Do-mi- num nostrum Je- sum Christum Fi- li-



um tu- um, qui te- cum vi- vit et regnat in

u- ni- ta- te Spi- ri- tus sancti De- us, etc.

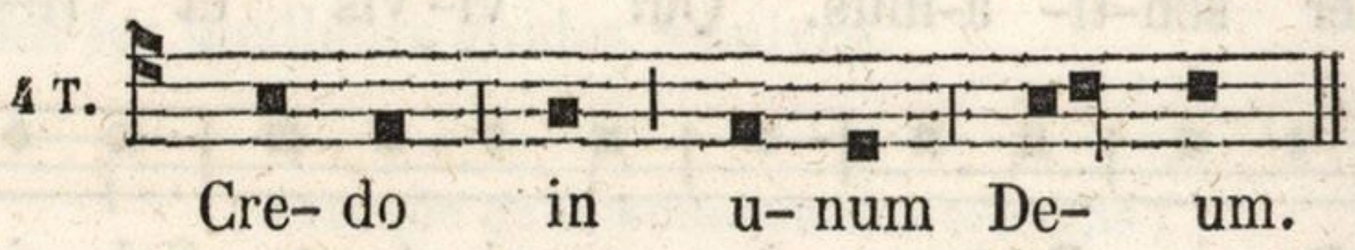
L'intonation fériale des oraisons se chante *recto tono*, c'est-à-dire sur la dominante sans aucune inflexion.

L'intonation de l'Épître et de l'Évangile offre de nombreuses variantes. On consultera les Évangéliaires et les Épistoliers du diocèse. Il en est de même du chant de la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ.

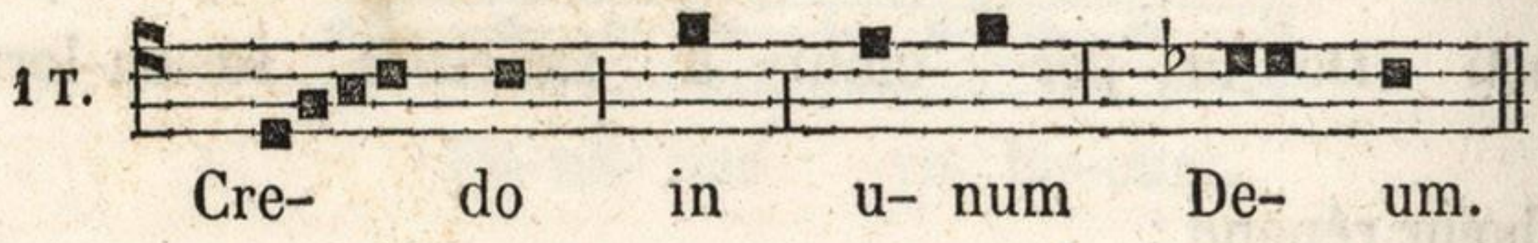
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 3. INTONATION DU SYMBOLE.

Il n'y a qu'une seule intonation pour le Symbole dans le chant grégorien ; la voici :



Intonation du *Credo* dans la messe de Dumont.



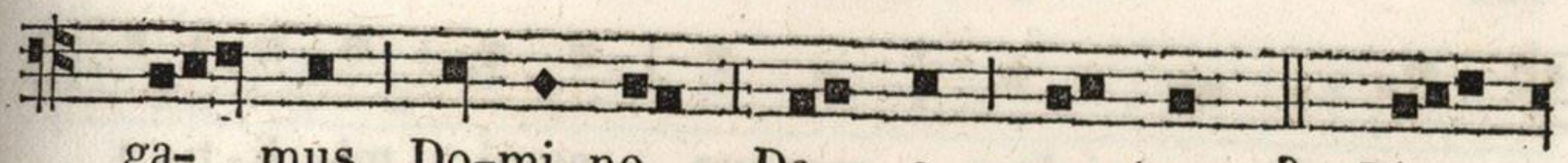
§ 4. CHANT DE LA PRÉFACE.

Le chant de la Préface a deux intonations : l'une solennelle, l'autre fériale. Quelques notes de passage, quelques ports de voix établissent seuls la différence. Toutes deux appartiennent au deuxième ton.

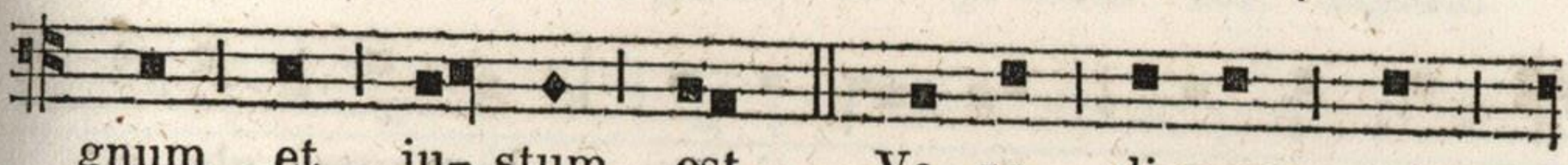
INTONATION SOLENNELLE.

PRÉFACE DE LA NATIVITÉ DE N. S. J. C.

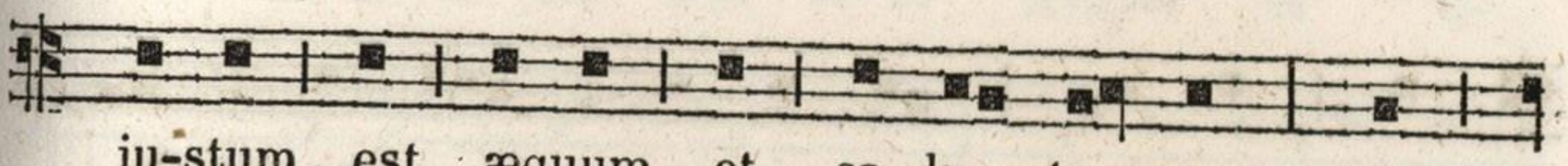
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



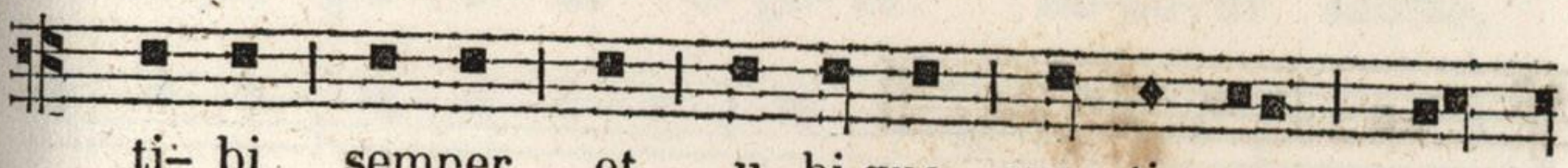
ga- mus Do-mi-no De- o no-stro. ℟. Di-



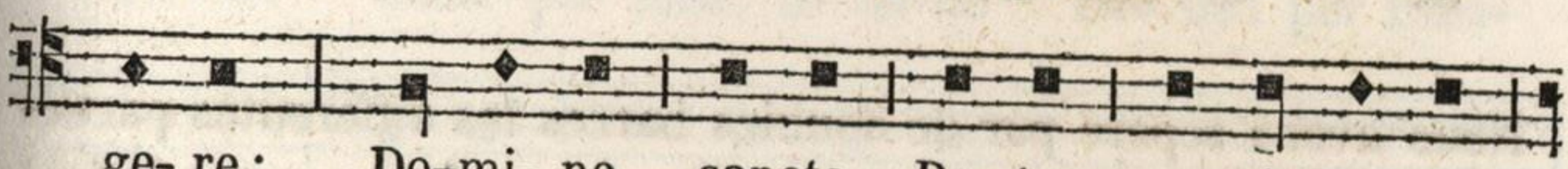
gnum et ju- stum est. Ve- re di-gnum et



ju-stum est, æquum et sa- lu- ta- re, nos



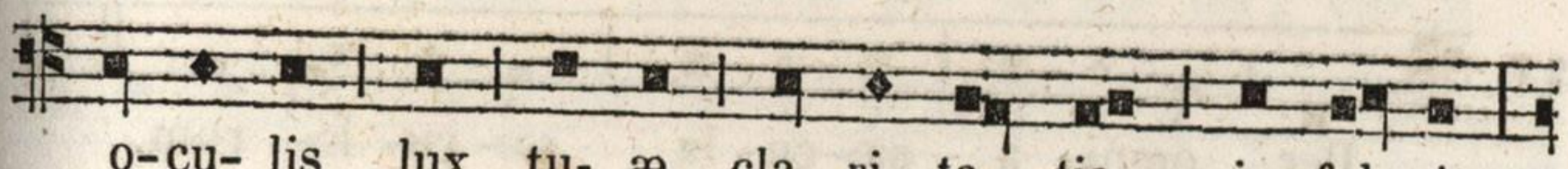
ti- bi semper et u- bi-que gra- ti- as a-



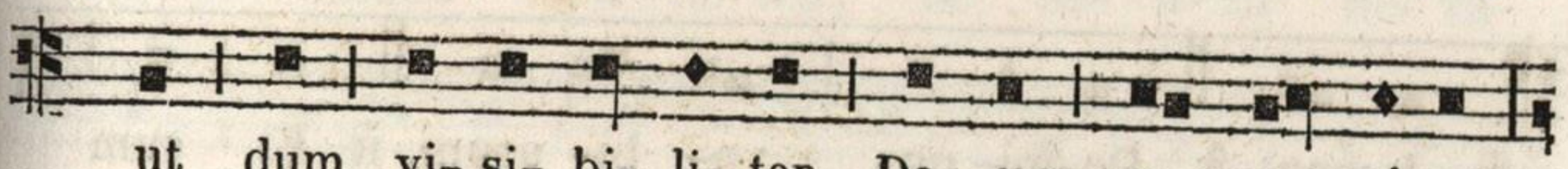
ge- re: Do-mi- ne sancte, Pa- ter omni- po- tens,

æ- ter-ne De- us; Qui- a per in- carna- ti

ver-bi my- ste- ri- um, no- va men-tis nostræ

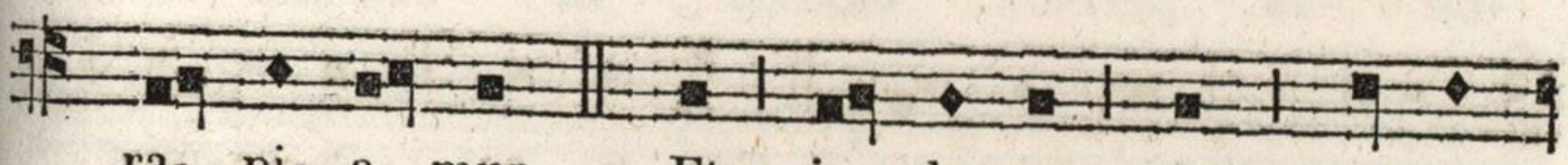


o-cu- lis lux tu- æ cla- ri- ta- tis in- ful- sit:



ut dum vi- si- bi- li- ter De- um co-gno- scimus,

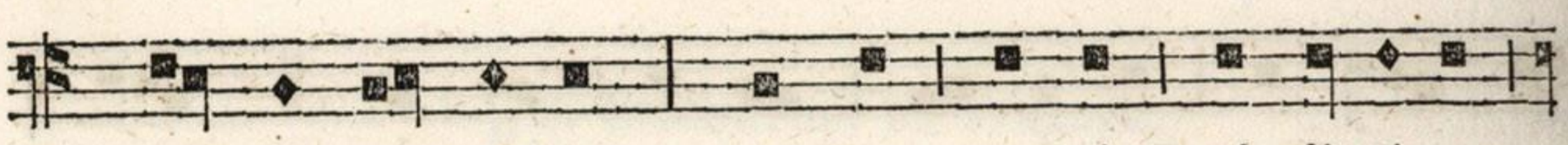
per hunc in in-vi- si- bi- li- um a-mo- rem



ra- pi- a- mur. Et i- de- o cum Ange-

lis et Ar-chan- ge- lis, cum thro- nis et do-mi-

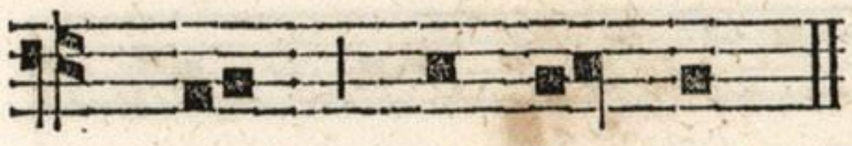
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



na- ti- o- ni-bus, cumque omni mi- li- ti- a

cœ- le- stis ex- er- ci- tus, hymnum glo- ri-

æ tu- æ ca- ni- mus, si- ne fi-



ne di- cen- tes :

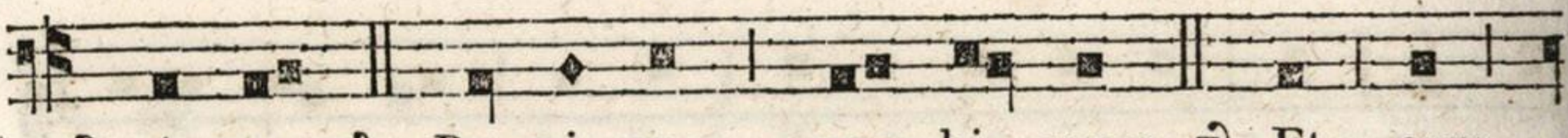
Nous avons séparé par de doubles barres les différentes parties de la Préface, et indiqué par de grandes barres les pauses pendant lesquelles on peut prendre respiration.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTONATION FÉRIALE.

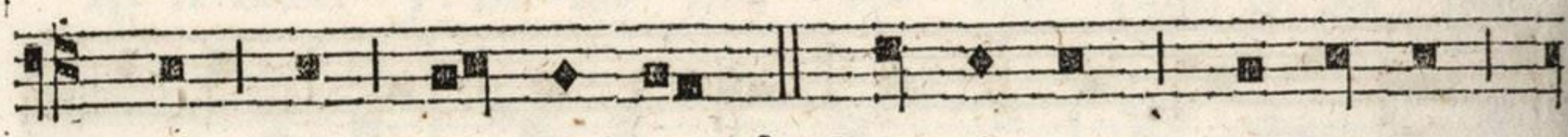
PRÉFACE COMMUNE.

2 T. Per omni- a sæ- cu- la sæ- cu- lo- rum.



℟. A-men. ℣. Do-mi- nus vo- bi- scum. ℟. Et cum

spi- ri- tu tu- o. ℣. Sur-sum cor- da. ℟. Ha-be-

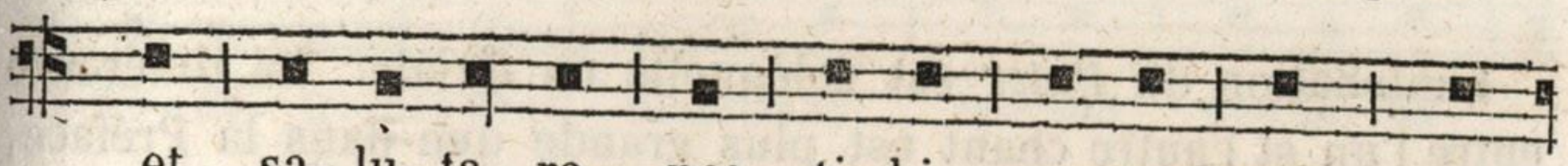


mus ad Do- mi- num. ℣. Gra- ti- as a- ga-mus

Do-mi-no De- o nostro. ℟. Dignum et ju-stum

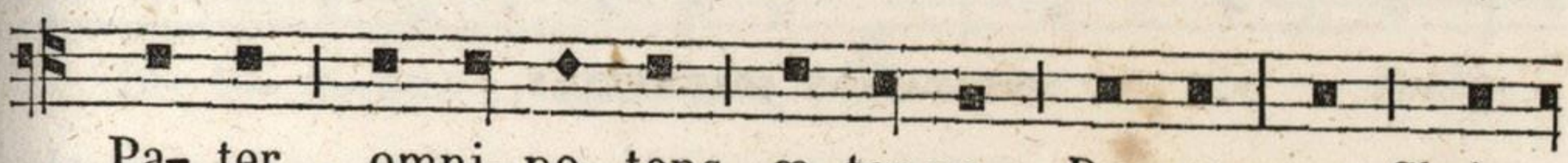
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

est. Ve- re di-gnum et ju-stum est, æquum

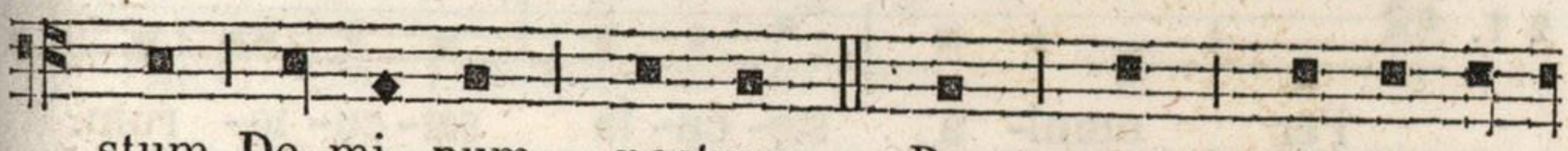


et sa- lu- ta- re, nos ti- bi semper et u-

bi-que gra- ti- as a- ge- re: Do-mi- ne sancte,



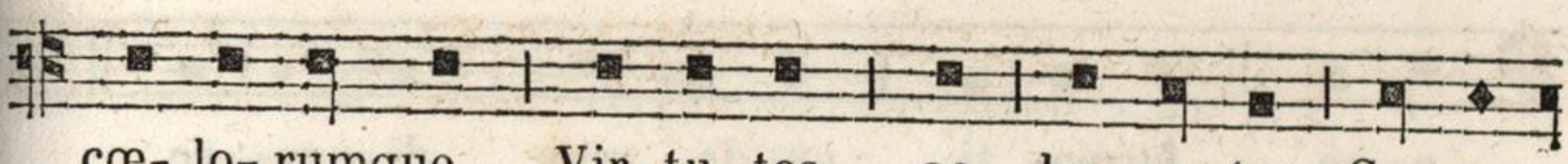
Pa- ter omni- po- tens, æ- ter-ne De- us: per Chri-



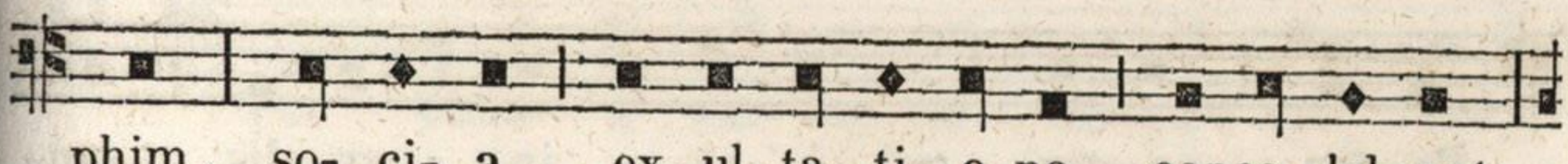
stum Do-mi- num nostrum. Per quem ma- je-sta-

tem tu- am lau-dant Ange- li, ad- o- rant do-

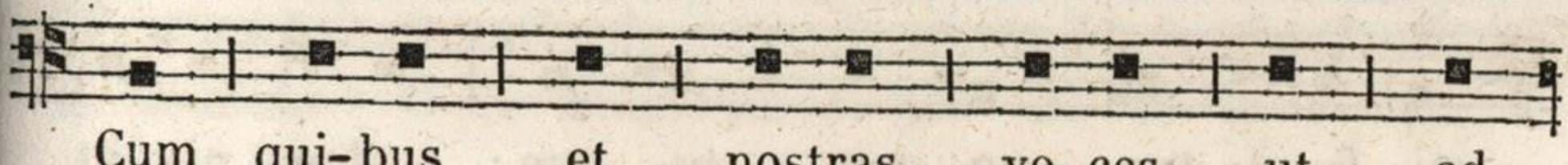
mi-na- ti- o-nes, tre-munt po- te- sta- tes; cœ- li



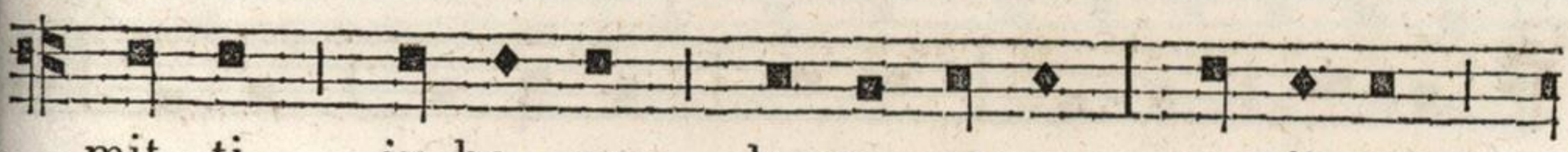
cœ- lo- rumque Vir- tu- tes, ac be- a- ta Se- ra-



phim, so- ci- a ex- ul- ta- ti- o-ne conce- lebrant.



Cum qui-bus et nostras vo-ces, ut ad-



mit- ti ju-be- as de-pre- camur, suppli- ci

con-fes-si- o- ne di- cen-tes:

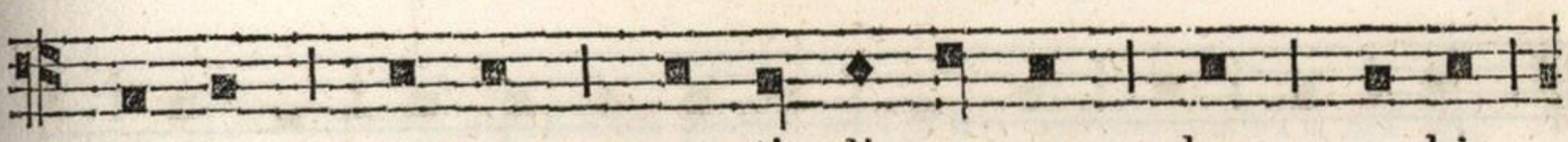
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 5. CHANT DU PATER.

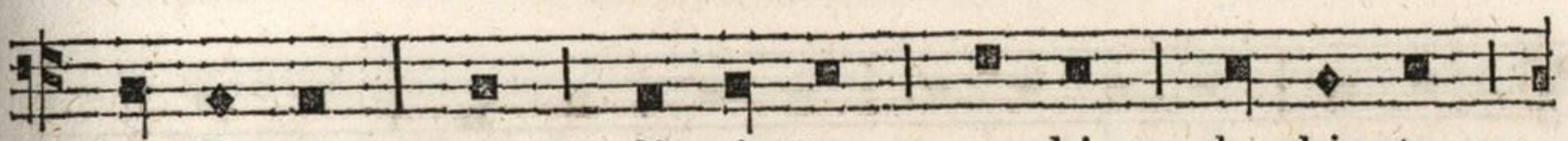
L'intonation du *Pater* est solennelle ou fériale. La différence entre l'un et l'autre chant est plus grande que dans la Préface, parce que la mélodie elle-même subit des modifications sensibles. Les intonations solennelles sont chantées aux fêtes doubles, et les intonations fériales aux fêtes simples, aux féries et aux messes des Morts.

INTONATION SOLENNELLE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

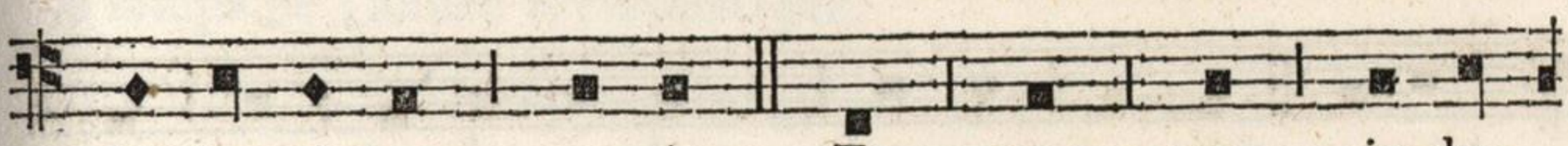


Pa- nem nostrum quo- ti- di- a- num da no- bis



ho- di- e: et di- mit- te no- bis de- bi- ta

nostra, sic- ut et nos di- mit- ti- mus de-



bi- to- ri- bus nostris: Et ne nos in- du-

cas in ten- ta- ti- o- nem;

℟. Sed li- be- ra nos a ma- lo.

Ou bien :

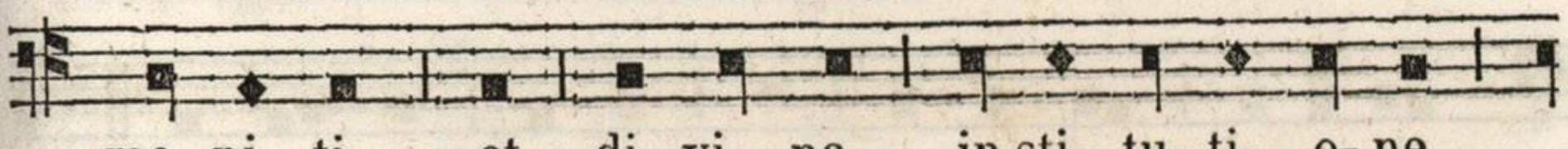
Sed li- be- ra nos a ma- lo.

INTONATION FÉRIALE.

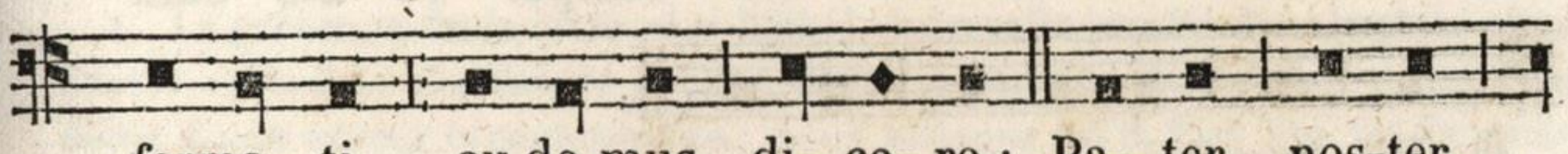
2 T.

Per omni- a sæ- cu- la sæ- cu- lo- rum.

℟. A-men. O- re- mus. Præ- ce-ptis sa- lu- ta- ri- bus

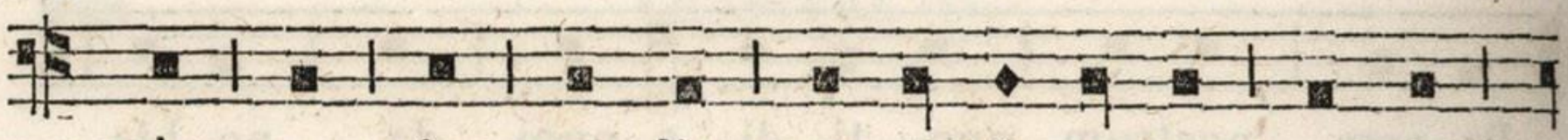


mo- ni- ti, et di- vi- na in-sti- tu- ti- o- ne

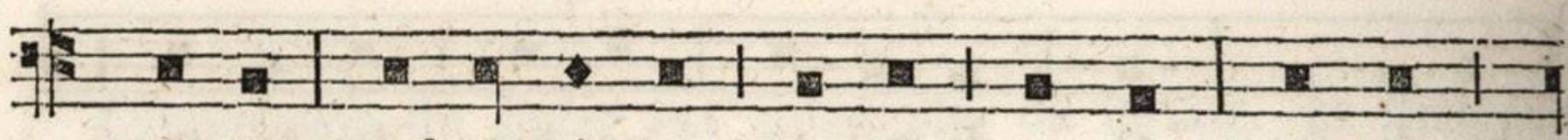


forma- ti, au-de-mus di- ce- re : Pa- ter nos-ter,

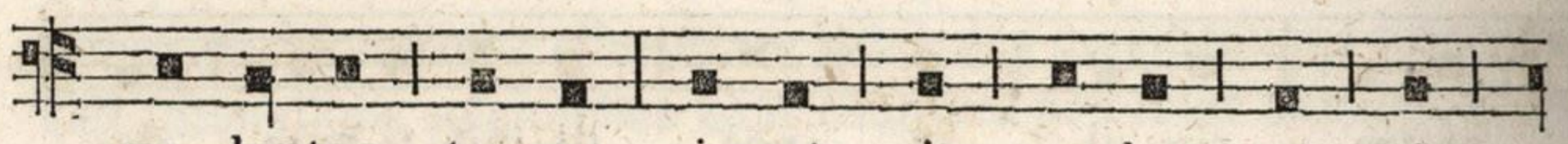
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



qui es in cœ- lis, sancti- fi- ce- tur no- men

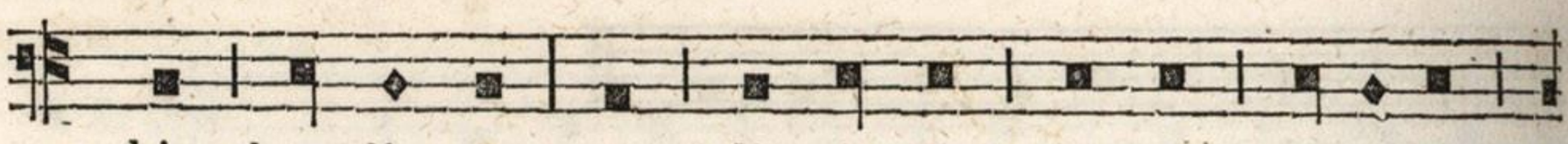


tu- um : adve- ni- at re-gnum tu- um : fi- at



vo- luntas tu- a, si- cut in cœ- lo et in

terra : Pa- nem nostrum quo- ti- di- a- num da no-

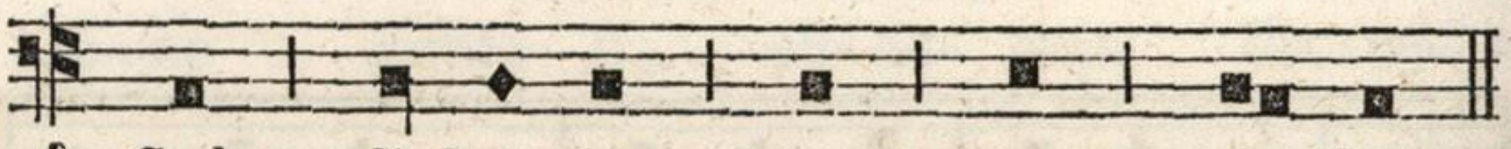


bis ho- di- e : et di-mit- te no- bis de-bi-ta

nostra, si- cut et nos di- mit- ti-mus de- bi- to-

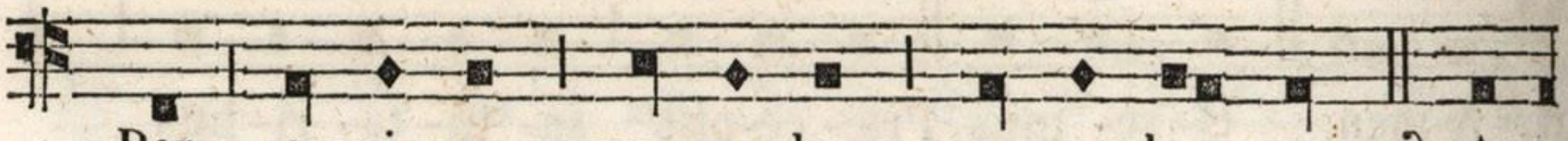
ri- bus nos-tris : Et ne nos indu- cas in

ten- ta- ti- o- nem.



℣. Sed li-be- ra nos a ma- lo.

Avant l'*Agnus Dei*, le prêtre chante les paroles suivantes :



Per omni- a sæ- cu- la sæ- cu- lo- rum. ℟. A-

men. Pax Do- mi- ni sit semper vo- bis- cum

℟. Et cum spi- ri- tu tu- o.

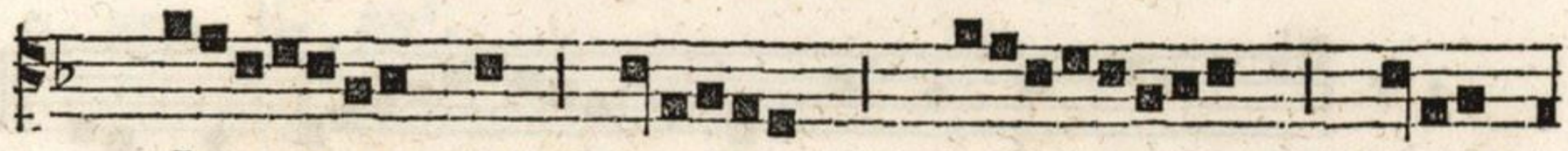
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 6. CHANT DE L'ITE MISSA EST, DU BENEDICAMUS ET DU REQUIESCAT IN PACE.

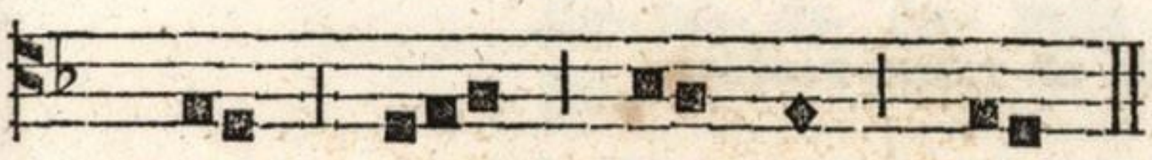
Il est indispensable d'apprendre par cœur les différentes formules de l'*Ite missa est* et du *Benedicamus*, puisque le prêtre, ou se tourne vers le peuple pour chanter, ou, placé au milieu de l'autel, ne peut se servir en ce moment d'aucun livre noté. C'est pourquoi nous en donnons ici le chant, qui varie selon le degré des fêtes et le temps de l'année ecclésiastique.

POUR LES FÊTES DOUBLES DE 1re CLASSE.

5 T.



I- - - te, e- - e- - - - - e- -
De- o

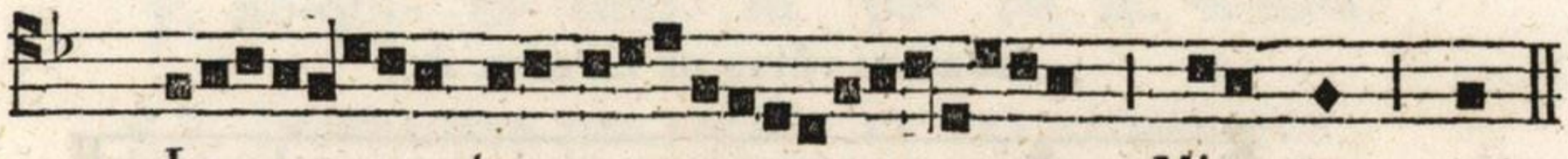


- e- - Mis- sa est.
gra- ti- as.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

AUTRE CHANT [1].

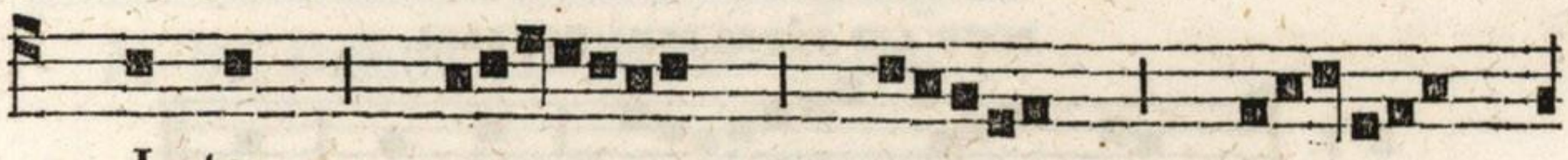
6 T.



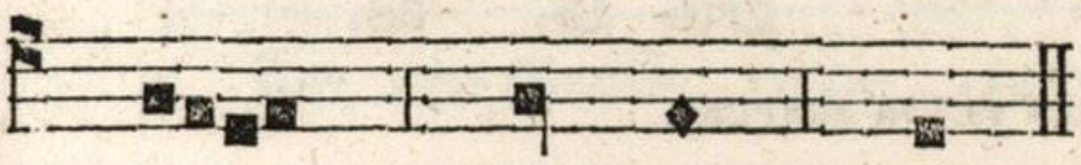
I- te, Mis- sa est.
De- o gra- ti- as.

POUR LES FÊTES DOUBLES DE 2e CLASSE.

1 T.



I- te - - - - - - - - - - - - - - -
De- o



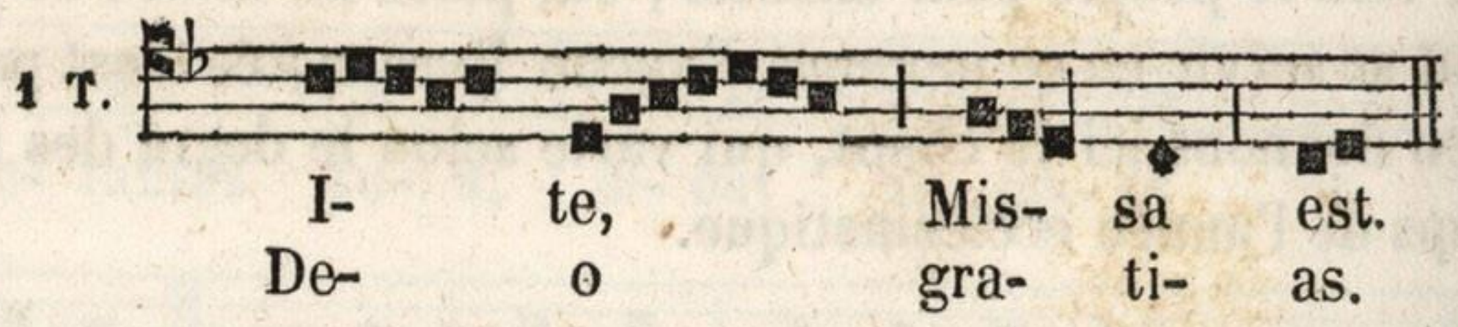
- - Mis- sa est.
gra- ti- as.

1. La présence de la sixte *ré si* bémol, intervalle inusité dans le plain-chant, atteste ou la date récente de cet *Ite, missa est* ou une altération provenant sans doute d'une erreur typographique ; nous pensons qu'il faut lire ici la quarte *fa si* bémol.

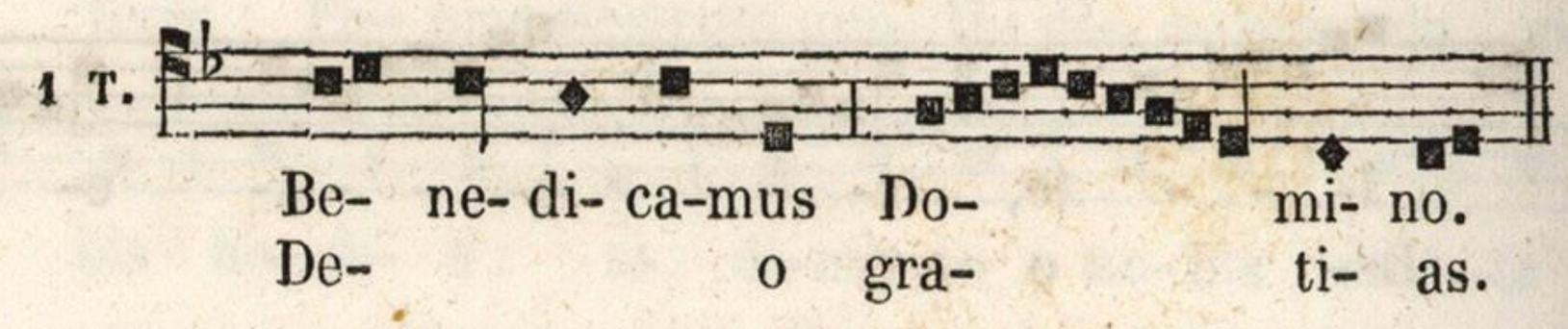
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

POUR LES FÊTES DOUBLES MAJEURES ET MINEURES.

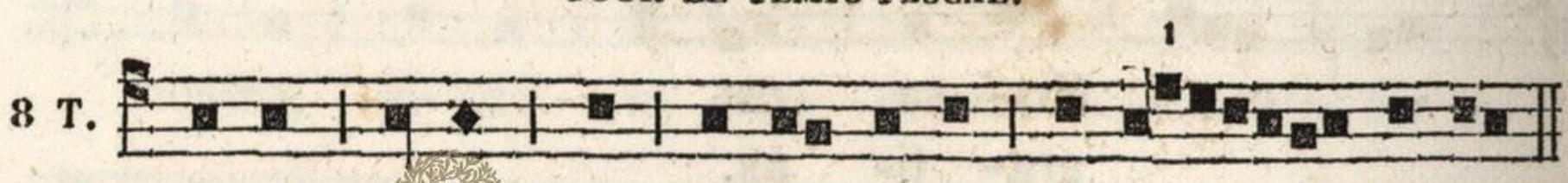
POUR LES DIMANCHES DANS L'ANNÉE.



POUR LES DIMANCHES DE L'AVENT ET DU CARÊME.



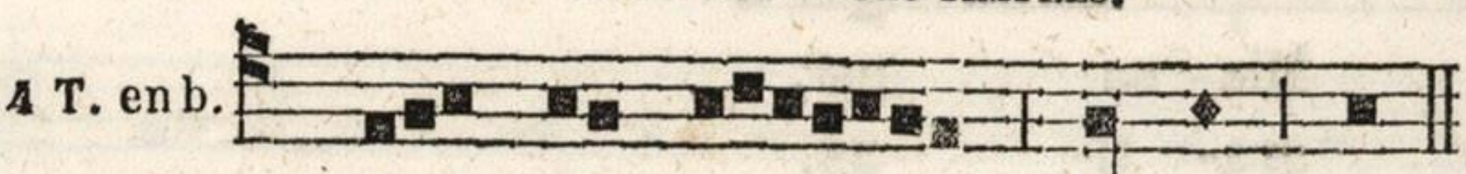
POUR LE TEMPS PASCAL.



POUR LES FÊTES DE LA B. V. M.

POUR LES FÊTES SEMI-DOUBLES.

POUR LES FÊTES SIMPLES.



1. Il nous semble conforme aux règles de chanter le *si* bémol, pour éviter l'intervalle de triton proscrit, comme nous l'avons vu, dans le chant ecclésiastique.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

AUTRE CHANT.

I- te, mis- sa est.
De- o gra- ti- as.

POUR LES FÉRIES.

Be- ne- di- ca- mus Do-mi- no. ℟. De-

o gra- ti- as[1].

AUTRE CHANT.

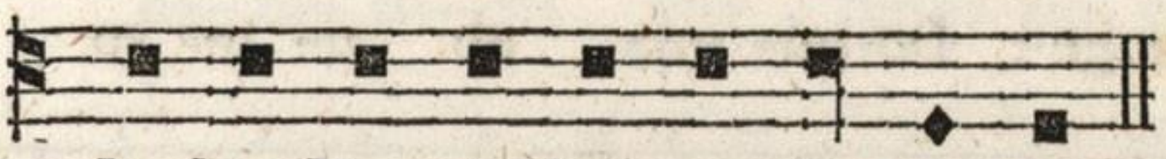
Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no.
De- o gra- ti- as.

POUR LES MESSES DES MORTS.

℣. Re-qui- es- cant in pa- ce. ℟. A-men.

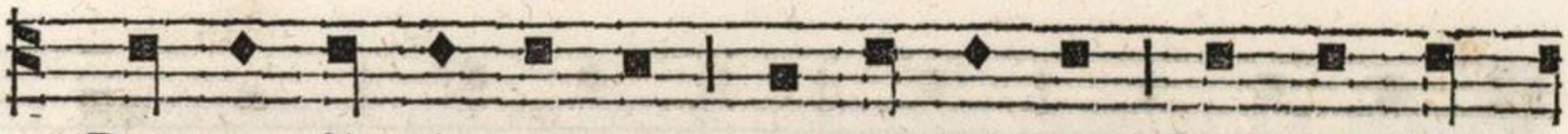
§ 7. INTONATION DES LEÇONS ET DES PROPHÉTIES.

Dans les nocturnes, le lecteur demande ainsi la bénédiction :



Ju-be, Domne, be-ne- di- ce- re.

CHANT DE LA BÉNÉDICTION.



Be- ne- di-cti- o-ne per-pe- tu- a be- ne- di-

cat nos pa- ter æ- ter-nus. ℟. A-men.

1. La dureté de ces intonations rend parfaitement légitime l'altération de la quarte, soit par l'abaissement du *si*, soit par l'élévation du *fa*. Nous le répétons, il est conforme à l'esprit du plain-chant d'éviter la quarte augmentée.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

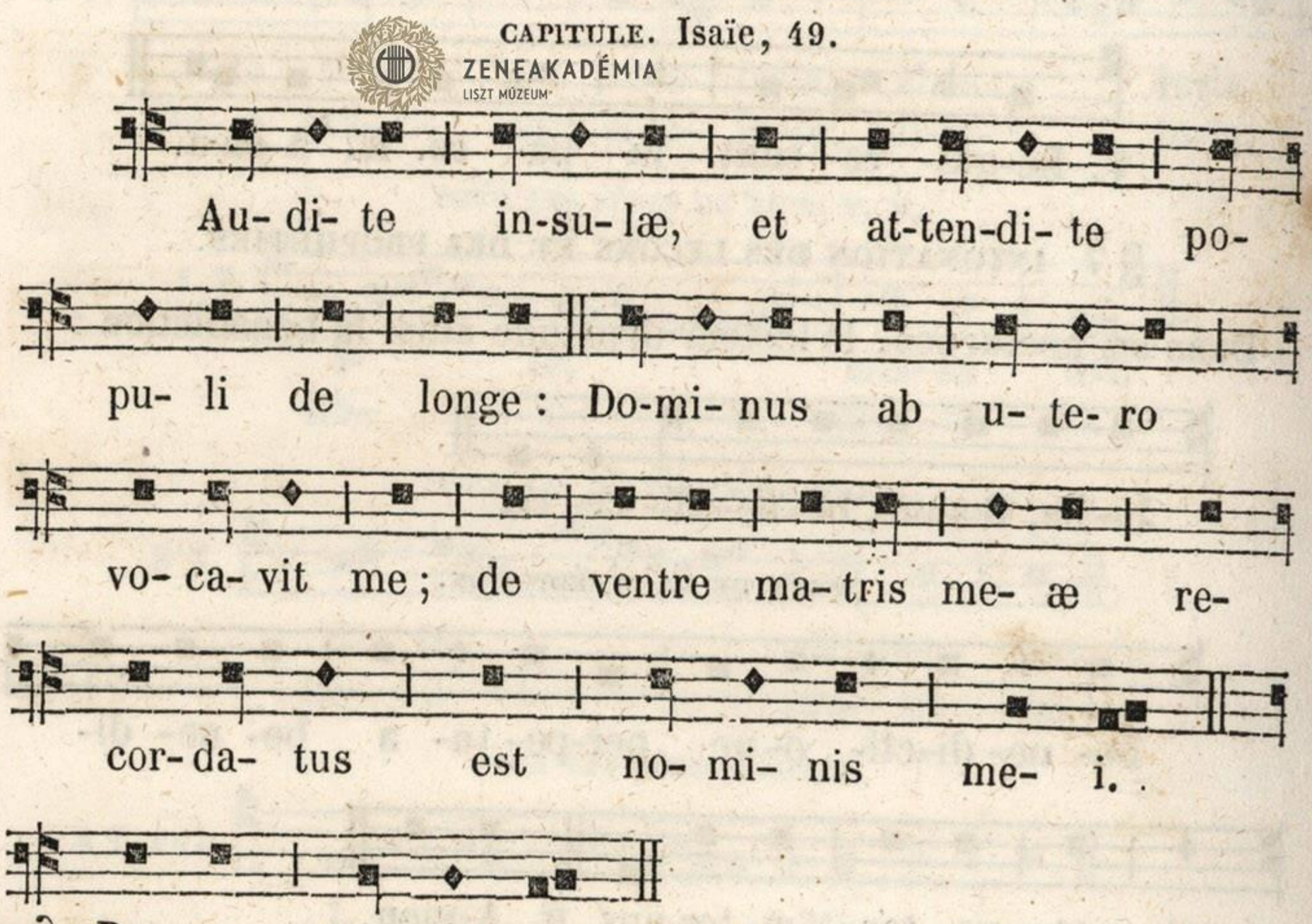
Il suffit, pour chanter les Leçons et les Prophéties, de connaître les inflexions suivantes :

On chante les leçons sur la dominante *ut*, et on descend au *fa* chaque fois qu'il y a un point. Lorsqu'il y a un point d'interrogation, on le fait sentir en chantant *ut*, *si*, *ut*. Les monosyllabes et les mots hébreux réclament la troisième inflexion *ut*, *la*, *ut*.

§ 8. INTONATION DU CAPITULE.

Le *Capitule* se termine par la tierce mineure, la quarte et la tierce au-dessous de la dominante.

CAPITULE. Isaïe, 49.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 9. INTONATION DEUS IN ADJUTORIUM.

Cette intonation est aussi festivale et fériale.

INTONATION FESTIVALE.

De- us in ad-ju- to- ri- um me- um in-ten-de.

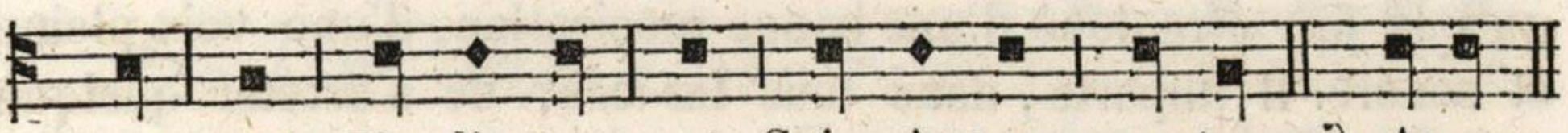
L'intonation fériale est droite sur la dominante, sans aucune inflexion.

§ 10. INTONATION DE LA BÉNÉDICTION PONTIFICALE.

℣. Sit no-men Do-mi- ni be- ne- di-ctum.
℟. Ex hoc nunc et usque in sæ- cu- lum.

℣. Ad-ju- to- ri- um nostrum in no-mi- ne Do-mi- ni.
℟. Qui fe- cit cœ- lum et ter- ram.

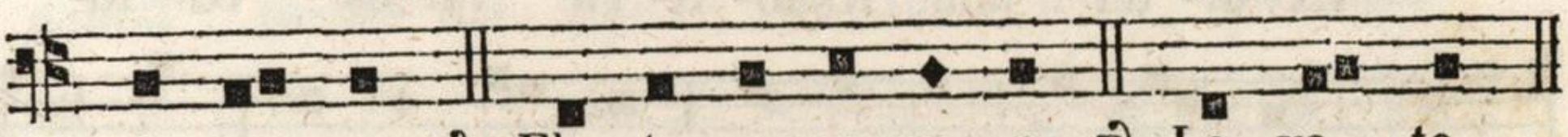
Be- ne- di- cat vos omni- po- tens De- us, Pa-



ter et Fi- li- us, et Spi- ri- tus sanctus. ℟. Amen.

§ 11. INTONATION DES ORAISONS CHANTÉES PENDANT LA SEMAINE SAINTE.

Le Célébrant. Le Diacre. Le Sous-Diacre.



O- re- mus. ℣. Flec-ta-mus ge-nu- a. ℟. Le- va- te.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 12. CHANT DE L'ECCE SIGNUM CRUCIS PAR LE CÉLÉBRANT, LE VENDREDI SAINT.

Le chœur répond :

§ 13. CHANT DE L'EXULTET.

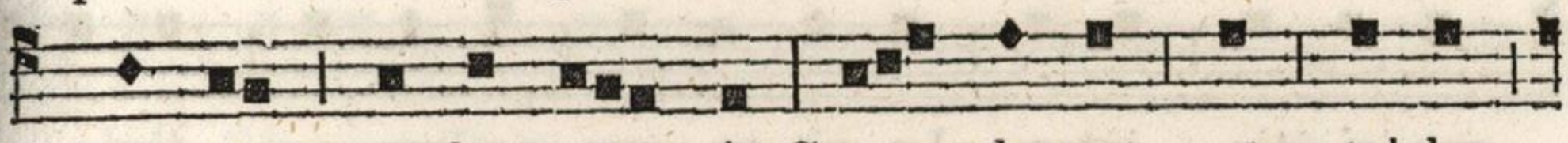
Nous terminons cette série d'exemples d'intonations et de chants par l'*Exultet*, dont l'étude est, à notre avis, la plus excellente préparation à l'exécution des mélodies liturgiques. En effet, on trouve dans ce morceau, qu'on rencontre jusqu'en des manuscrits du VIII^e^ siècle et qui est certainement antérieur à cette époque, le caractère le plus conforme à l'objet du chant ecclésiastique et en même temps l'inspiration la plus élevée.

En raison de sa longueur, il faut, pour le bien chanter jusqu'à la fin, être doué d'une bonne respiration, d'une voix pleine et sonore. Il importe, dans tous les cas, de s'arrêter quelque temps aux points, afin de reposer et la voix et l'oreille elle-même.

CHANT DE L'EXULTET PAR LE DIACRE, LE SAMEDI SAINT.

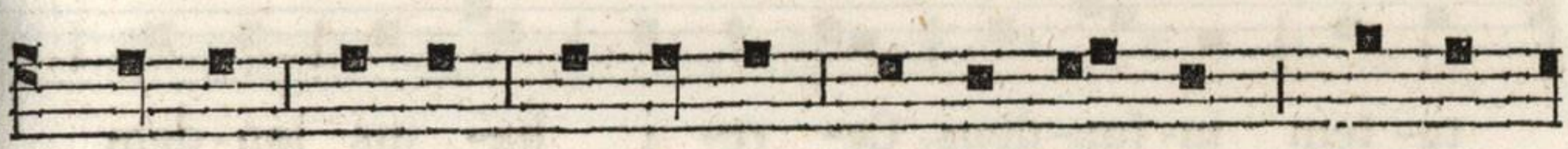
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pro tan-ti Re- gis vi-cto- ri- a, tu- ba in-



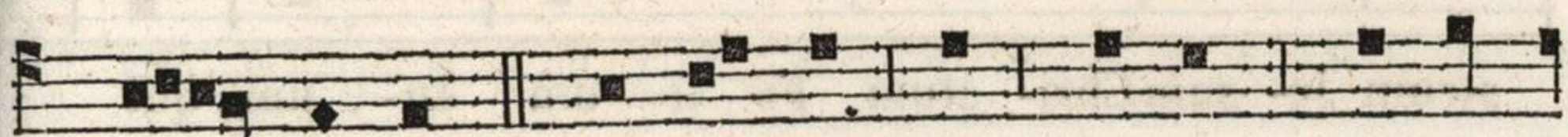
so- net sa- lu- ta- ris. Gau- de- at et tel-lus

tan-tis ir-ra- di- a- ta ful-go- ri- bus; et æ-



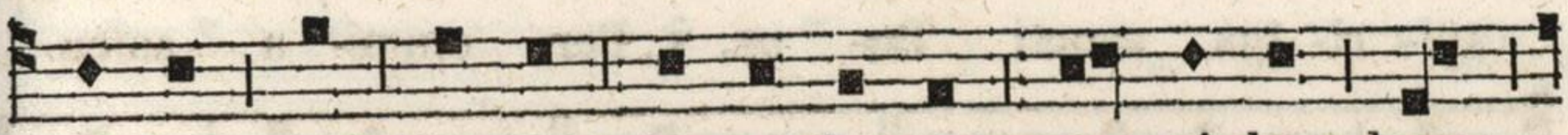
ter-ni Re- gis splen-do- re il- lustra- ta, to- ti-

us or-bis se sen- ti- at a- mi- sis- se ca-

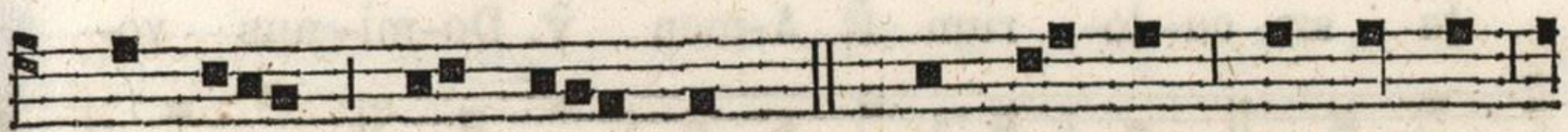


li- gi- nem. Læ- te- tur et ma- ter Eccle-

si- a, tan-ti lu-mi- nis ad- or-na- ta ful-go-



ri-bus: et magnis po-pu- lo- rum vo- ci-bus hæc



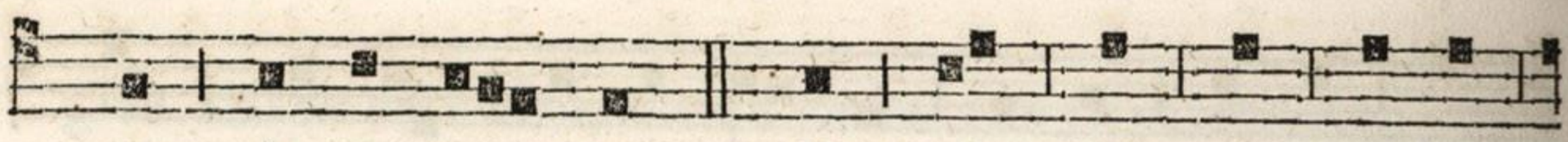
au- la re- sul- tet. Qua -pro- pter adstan-tes

vos, fra- tres ca- ris-si- mi, ad tam mi- ram hu- jus

sancti lu-mi- nis cla- ri- ta- tem, u-na me- cum,

quæ- so, De- i omni- po- ten- tis mi- se- ri- cor- di-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

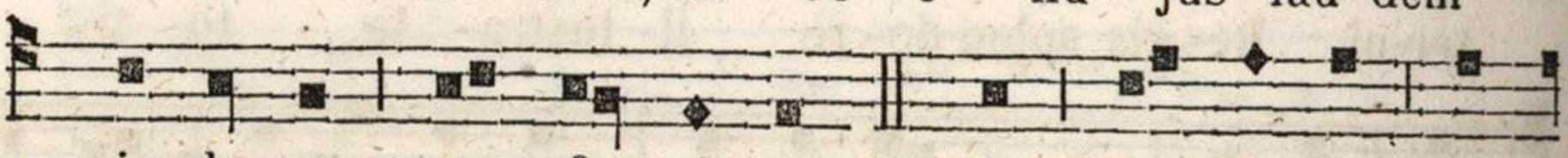


am in-vo- ca- te. Ut qui me, non me- is

me- ri- tis, intra Le- vi- ta- rum nu-me- rum digna-

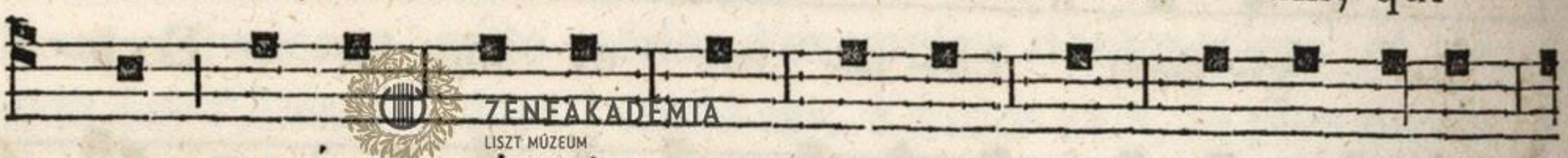
tus est aggre- ga- re, lu-mi- nis su- i cla- ri-

ta- tem in- fun- dens, Ce- re- i hu- jus lau- dem



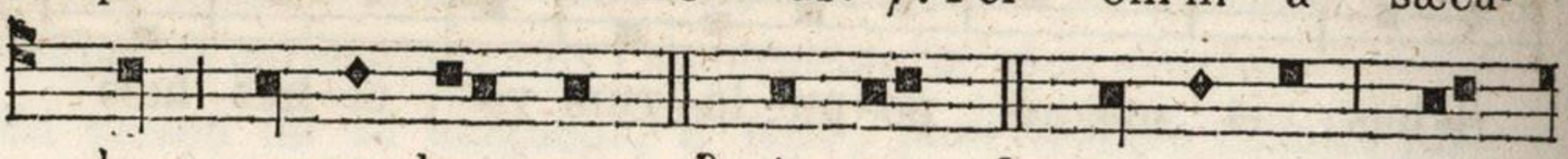
imple- re per- fi- ci- at; Per Do- mi- num no-

strum Je- sum Chri- stum Fi- li- um su- um, qui



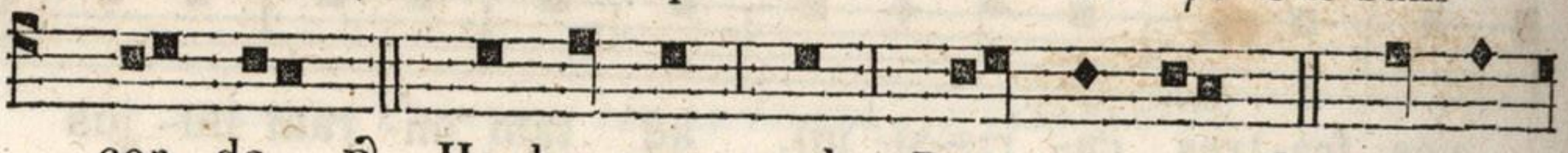
cum e- o vi- vit et regnat in u- ni- ta- te

spi- ri- tus sancti De- us. ℣. Per om-ni- a sæcu-



la sæ- cu- lo- rum. ℟. A-men. ℣. Do-mi-nus vo-

bis- cum. ℟. Et cum Spi- ri- tu tu- o. ℣. Sur-sum



cor- da. ℟. Ha- be- mus ad Do- mi- num. ℣. Gra- ti-

as a- ga-mus Do-mi- no De- o nostro. ℟. Di-gnum

et ju- stum est.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ve- re dignum et ju-stum est, in-vi- si- bi-

lem De- um Pa-trem omni- po- ten- tem, Fi- li- um-

que e- jus u- ni-ge- ni- tum, Do-mi- num nostrum

Je- sum Chri- stum, to- to cor-dis ac men-tis

af- fe- ctu, et vo- cis mi- ni- ste- ri- o perso-

na- re: Qui pro no- bis æ- ter-no Pa-tri A-

dæ de- bi- tum sol- vit: et ve- te- ris pi- a-

cu- li cau- ti- o- nem pi- o cru- o- re de-ter-

sit. Hæc sunt e- nim fe-sta Pa-scha- li- a,

in qui- bus ve- rus il- le Agnus oc- ci- di- tur,

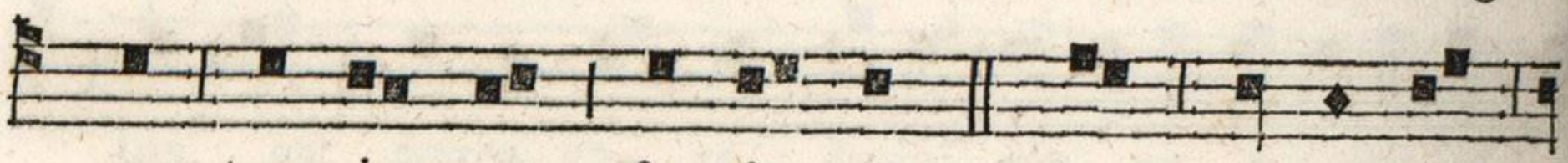
cu-jus sangui-ne po-stes fi- de- li- um con- se-

cran- tur. Hæc nox est, in qua pri-mum pa-

ZENEAKADÉMIA

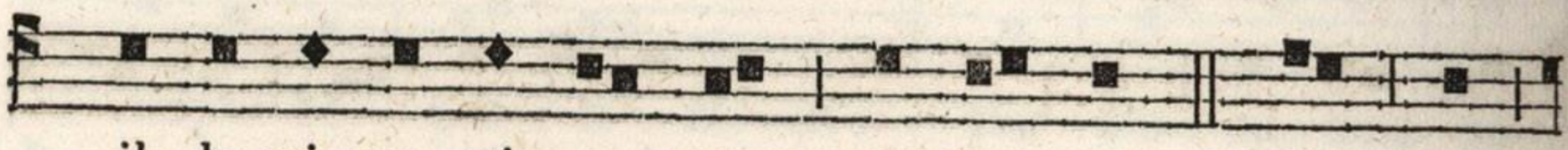
tres nostros, fi- li- os Is- ra- el e- du-ctos de

Æ- gy- pto, ma- re ru- brum sicco ve- sti- gi-

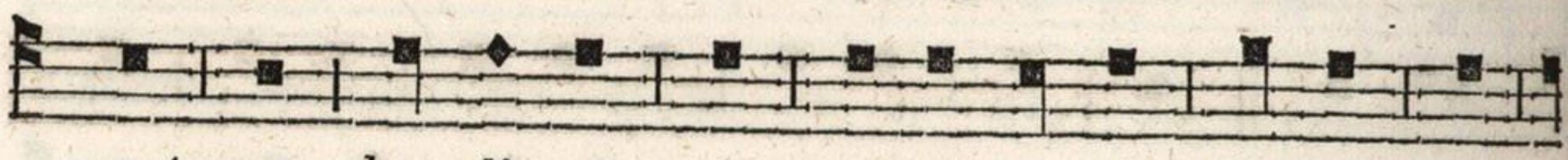


o trans-i- re fe- ci- sti. Hæc i- gi- tur

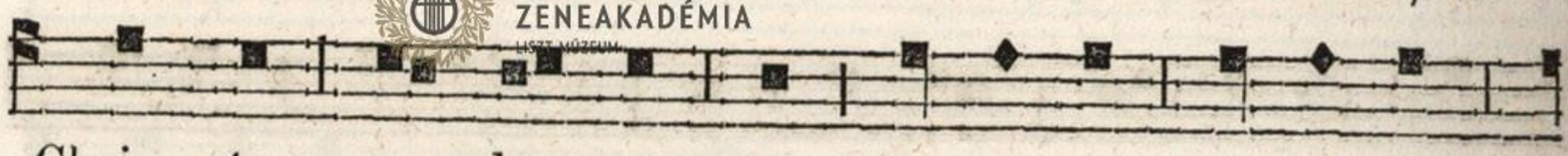
nox est, quæ pec-ca- to-rum te- ne-bras co- lumnæ



il- lu-mi- na- ti- o- ne pur-ga- vit. Hæc nox

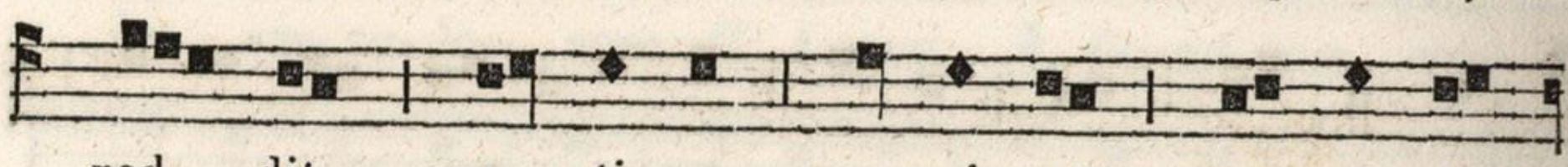


est, quæ ho- di- e per u- ni- ver-sum mundum, in



Chri- sto cre- den- tes, a vi- ti- is sæ- cu- li,

et ca- li- gi- ne pec-ca- to- rum se- gre- ga- tos,



red- dit gra- ti- æ, so- ci- at san- cti- ta-

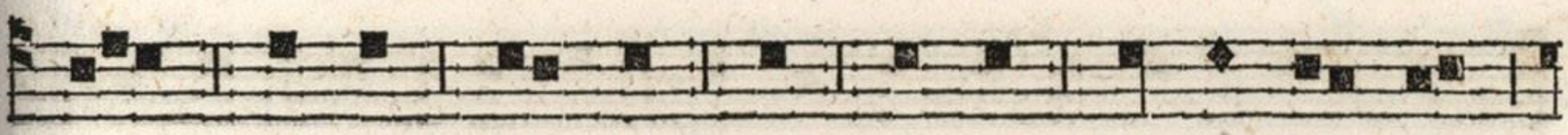
ti. Hæc nox est in qua destru- ctis vin-cu-

lis mor- tis, Chri-stus ab in-fe- ris vi- ctor

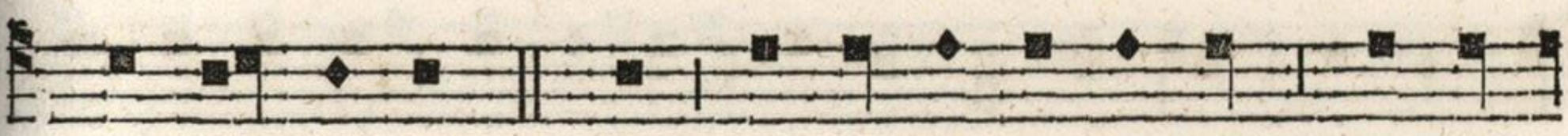
a-scen- dit. Ni- hil e- nim no- bis na-sci

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

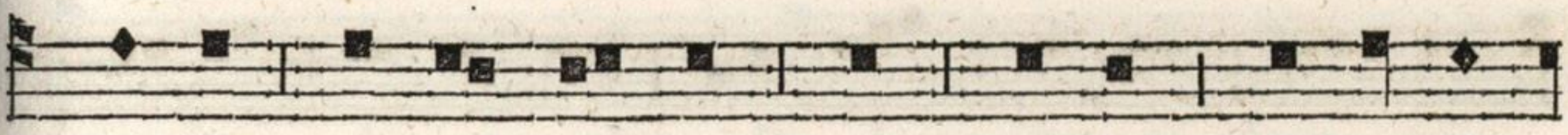
pro- fu- it, ni- si red- i-mi pro- fu- is- set.



O mi- ra cir- ca nos tu-æ pi- e- ta- tis

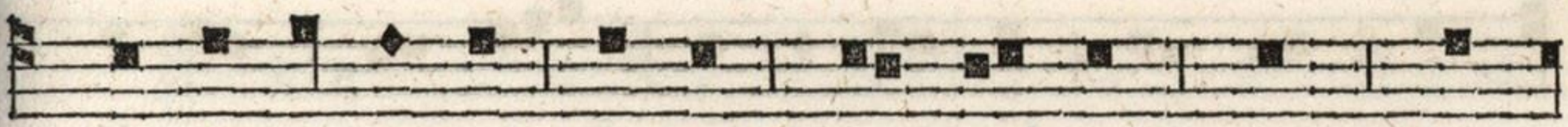


di-gna- ti- o! O in- æ-sti-ma- bi- lis di- le-



cti- o ca- ri- ta- tis! Ut ser-vum red- i-me-

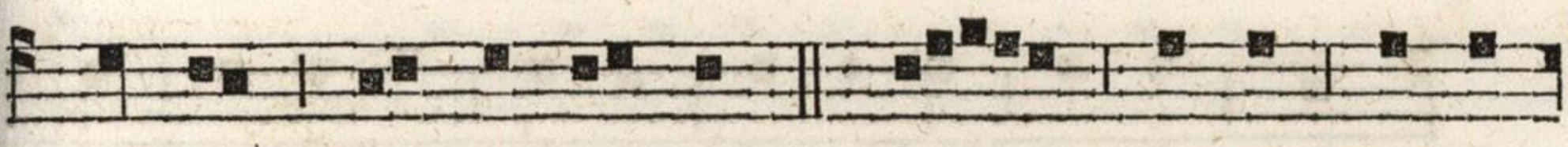
res, Fi- li- um tra- di- di- sti. O cer-te



ne- ces-sa- ri- um A-dæ pec- ca- tum, quod Chri-

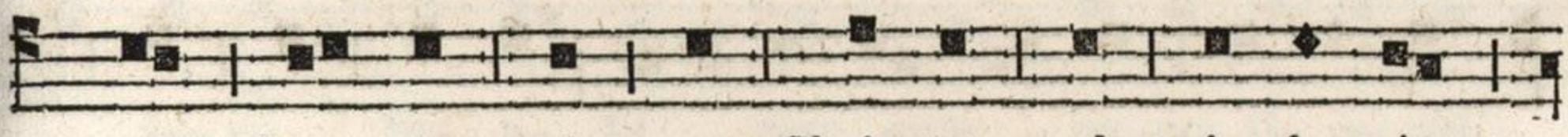
sti mor- te de- le- tum est! O fe- lix

cul- pa, quæ ta- lem ac tan-tum me- ru- it ha-

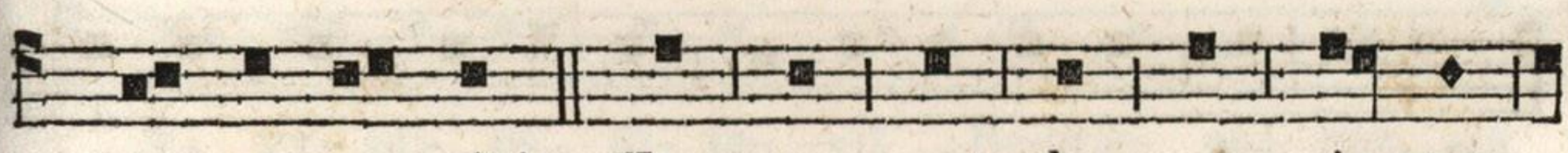


be- re Red- empto- rem! O ve- re be- a-

ta nox, quæ so- la me- ru- it sci- re tempus



et ho- ram, in qua Chri-stus ab in- fe- ris



re- sur-re- xit! Hæc nox est, de qua scri- ptum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

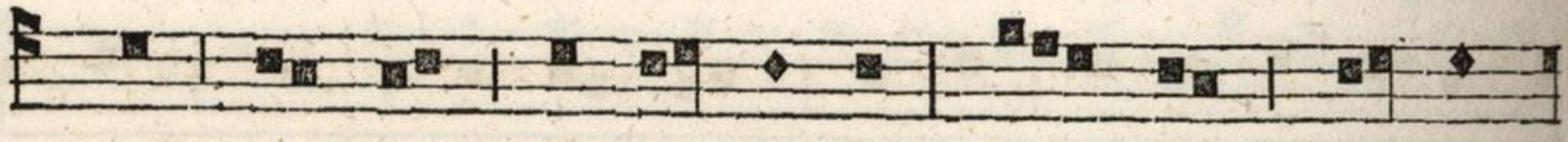
est: Et nox si- cut di- es il- lu- mi- na- bi- tur;

et nox il- lu-mi- na- ti- o me- a in de- li-

ci- is me- is. Hu- jus i- gi- tur sancti- fi- ca-

ti- o no- ctis fu- gat sce- le- ra, cul-pas

la- vat: et red-dit in-no- cen-ti- am la- psis,



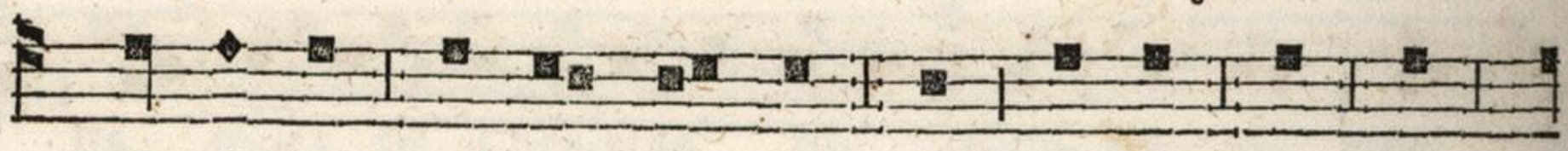
et mœ- stis læ- ti- ti- am. Fu- gat o- di-

a, con- cor- di- am pa- rat, et cur-

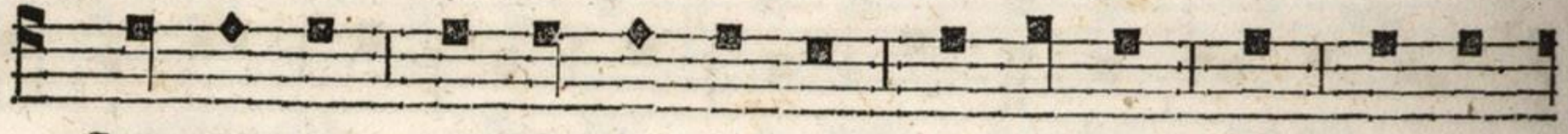
vat impe- ri- a.

In hu- jus i- gi- tur no-ctis gra- ti- a, sus-

ci-pe, sancte Pa- ter, in-cen-si hu- jus sa-cri-



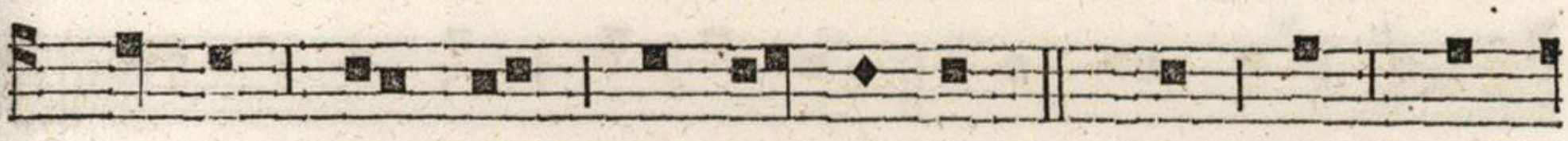
fi- ci- um vesper- ti- num, quod ti- bi in hac



Ce- re- i ob-la- ti- o- ne so- lemni, per mi- ni-

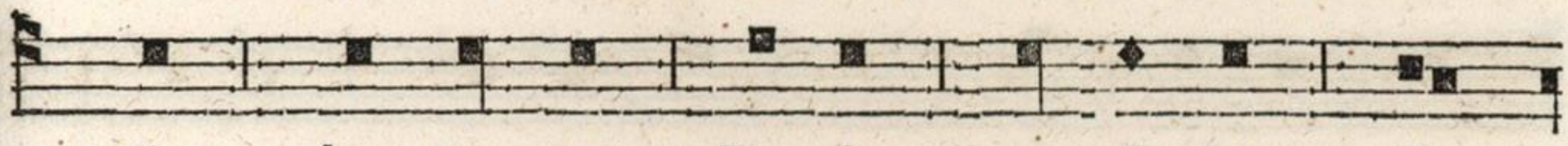
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stro- rum ma-nus, de o- pe- ri- bus a- pum sa-cro-

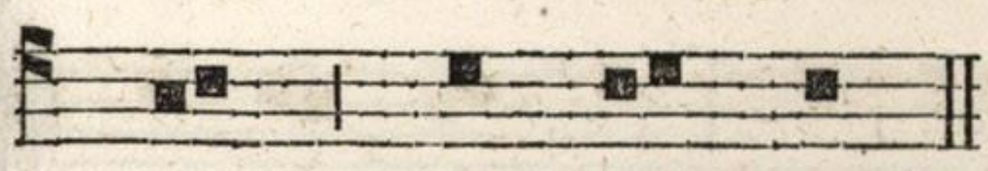


sancta red- dit Eccle- si- a. Sed jam co-

lumnæ hu- jus præ- co- ni- a no- vi-mus, quam



in ho- no- rem De- i ru- ti- lans i-



gnis ac- cen- dit.

Qui li- cet sit di- vi- sus in par- tes, mu-

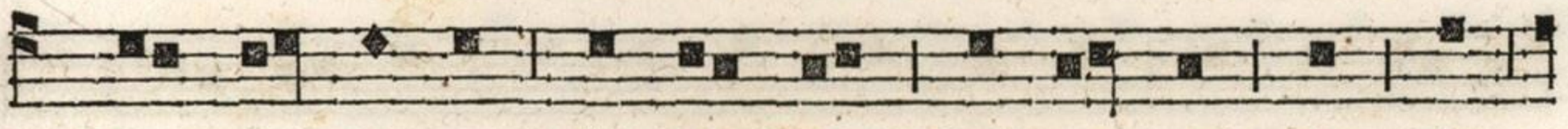
tu- a- ti ta-men lu-mi- nis de- tri- men- ta non

no- vit. A- li- tur e- nim li-quan-ti-bus ce-

ris, quas in substan-ti- am pre- ti- o- sæ hu- jus

lam- pa- dis a- pis ma- ter e- du- xit. O

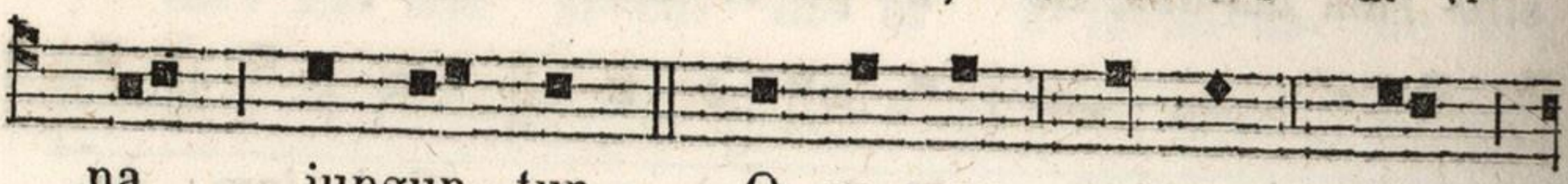
ve- re be- a- ta nox, quæ ex-po- li- a- vit



Æ- gy- pti- os, di- ta- vit He-bræ- os! nox, in

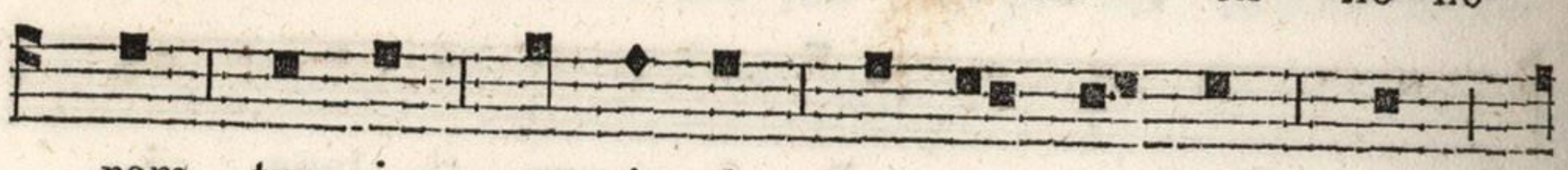
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

qua ter-re- nis cœ- le- sti- a, hu-ma- nis di- vi-



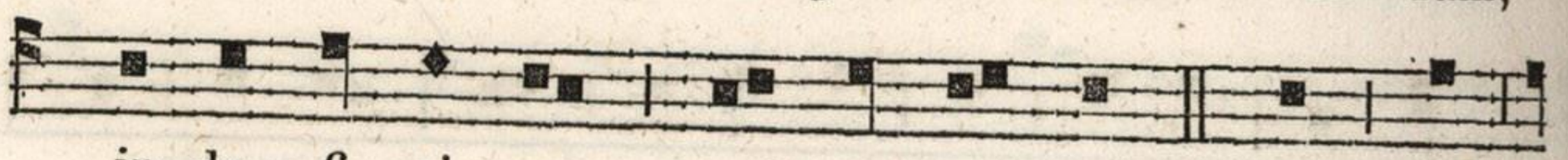
na jungun- tur. O- ra-mus er-go te,

Do- mi- ne: ut Ce- re- us i- ste in ho- no-



rem tu- i no-mi- nis con-se- cra- tus, ad

no- ctis hu- jus ca- li- gi- nem de-stru- en- dam,



in-de- fi- ci- ens per- se- ve- ret; et in

o- do- rem su- a- vi- ta- tis ac- ce- ptus, su-

per-nis lu- mi- na- ri- bus mi- sce- a- tur.

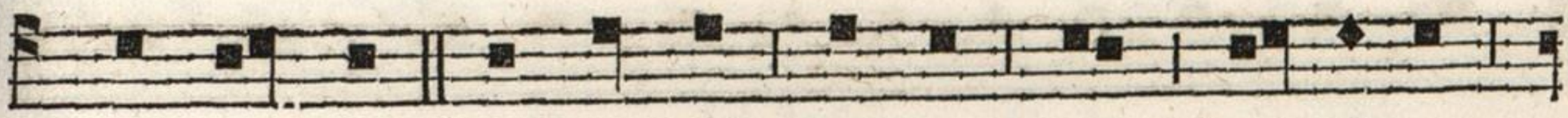
Flam- mas e- jus Lu- ci- fer ma- tu- ti- nus

in-ve- ni- at; il- le, inquam, Lu- ci- fer, qui ne-

scit oc-ca- sum: il- le qui re-gres- sus ab

in- fe- ris, hu- ma- no ge- ne- ri se-re- nus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



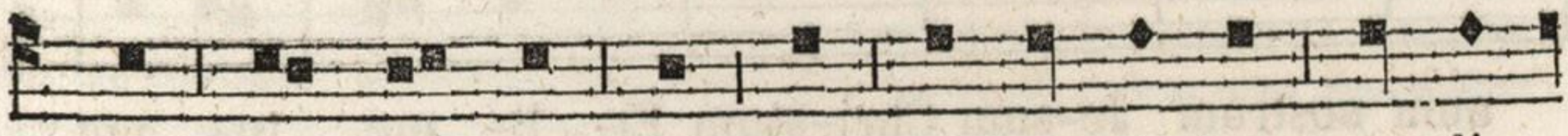
il- lu- xit. Pre- ca- mur er- go te, Do- mi- ne,

ut nos fa- mu- los tu- os, omnemque cle- rum

et de- vo- tis- si- mum po- pu- lum, u- na cum

be- a- tis- si- mo Pa- pa nos-tro N. et

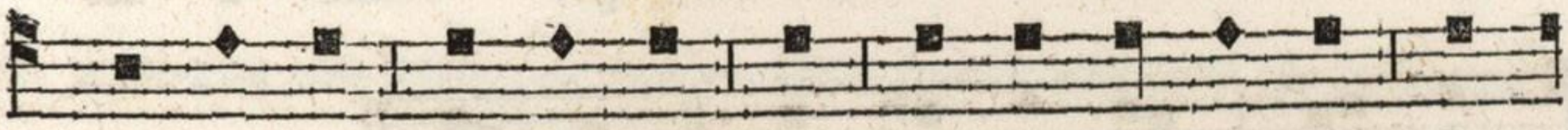
An-ti- sti- te nos-tro N., qui- e- te tempo-



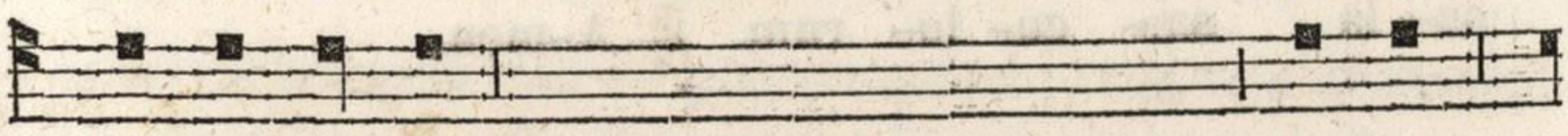
rum con- ces- sa, in his pascha- li- bus gau- di-

is, as- si- du- a pro- te- cti- o- ne re- ge- re,

gu- ber-na- re et con-ser- va- re di-gne- ris.

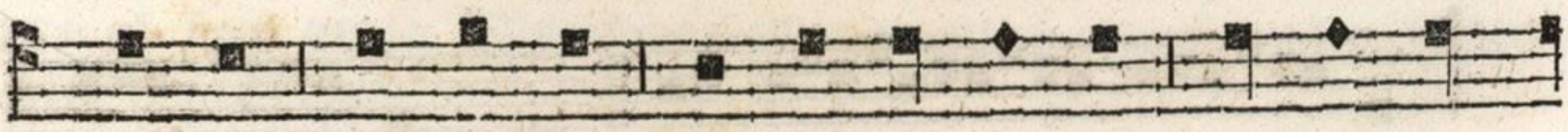


Re-spi- ce e- ti- am ad de- vo- tis- si-mum Im-



pe- ra- to- rem (vel electum, vel regem) nostrum

N., cu- jus tu, De- us, de- si- de- ri- i



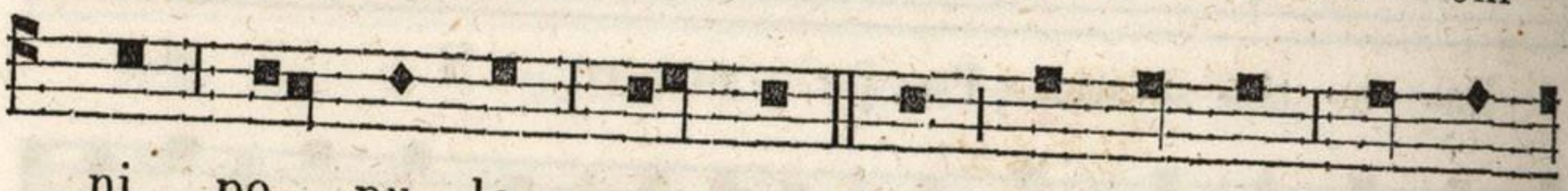
vo- ta præ- no-scens, in- ef- fa- bi- li pi- e- ta-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tis et mi- se- ri- cor-di- æ tu- e mu- ne-

re, tranquil-lum per-pe- tu- æ pa- cis ac- com-

mo-da, et cœ- le-stem vic-to- ri- am cum om-



ni po- pu- lo su- o. Per e- umdem Do-mi-

num nostrum Je-sum Chri-stum Fi- li- um tu- um,

Qui te- cum vi- vit et regnat in u-ni-ta-te

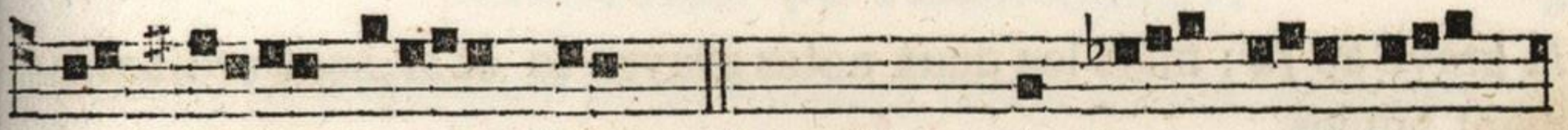
spi- ri- tus sancti De- us, per omni- a sæ-

cu- la sæ- cu- lo- rum. ℟. A-men.

§ 14. CHANT DE L'ALLELUIA PAR LE CÉLÉBRANT APRÈS L'ÉPITRE A LA MESSE DU JEUDI SAINT.

Alle- lu- ia. La 2e fois: Al-le-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



CHANT DE L'ITE MISSA EST PAR LE DIACRE A LA MESSE DU SAMEDI SAINT.

1. Pour expliquer la transposition que nous écrivons ci-dessus du second et du troisième *alleluia*, il faut se rappeler la rubrique suivante du missel romain: « Finita Epistola, Celebrans incipit, *alleluia*, et totum decantat ter, elevando « vocem gradatim: et chorus, post quamlibet vicem, in eodem tono repetit illud « idem. Postea chorus prosequitur. »

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE VII.

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

§ 1. ÉTENDUE DES VOIX. — QUELS SONT LEURS DÉFAUTS ET QUELLES DOIVENT ÊTRE LEURS QUALITÉS.

Les voix d'hommes sont de quatre espèces : 1° la voix de ténor ; 2° celle de taille ; 3° celle de baryton ; 4° celle de basse-taille.

1° La voix ordinaire du ténor a une octave et deux notes d'étendue, du *mi* grave au *sol* aigu. La première sixte du *mi* à l'*ut* est assez faible, mais la quinte supérieure est forte et sonore.

2° La voix de taille, qui est la plus commune, commence à l'*ut* grave et finit au *fa*. Elle embrasse une octave et trois notes. C'est la voix la plus égale.

3° La voix de baryton a une octave et cinq notes d'étendue, du

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

la grave au *fa* ; mais les deux notes graves *la* et *si* sont ordinairement faibles.

4° La voix de basse-taille a une octave et six notes, du *fa* grave au *mi*. Il est rare toutefois que cette voix puisse monter facilement à la dernière note de son échelle. L'étude seule peut lui faire acquérir toutes ses notes.

Les voix d'enfants sont de trois espèces : 1° la voix de premier dessus ou soprano ; 2° celle de second dessus ou mezzo soprano; 3° celle de contralto.

1°. Le premier dessus a une octave et quatre notes d'étendue, du *ré* au *la*. Les notes graves sont faibles; celles du médium, de *fa* à *ut*, doivent être évitées, par la raison qu'il est difficile aux enfants de les chanter doucement. Un enfant qui chanterait continuellement sur ces cordes ne tarderait pas à perdre les notes aiguës. Les belles notes du soprano s'étendent d'*ut* à *sol*.

2° Le second dessus a une octave et trois notes, de *si* à *mi*. Cette voix, bien exercée, est la plus durable et la plus égale.

3° La voix de contralto est devenue fort rare. Elle a une octave et quatre notes d'étendue, du *sol* au *ré*. La transition du timbre de poitrine à la voix mixte, c'est-à-dire du *sol* au *la* ou du *la* au *si*, est bien rarement égale. Cette voix est la plus fragile de toutes et exige les plus grands ménagements. Elle a d'ailleurs un timbre fort beau, plein de douceur et de suavité.

L'incertitude de l'intonation, le son voilé, l'inégalité, la dureté, le timbre désagréable, tels sont les inconvénients et les défauts contre lesquels il faut lutter et que l'étude peut faire disparaître.

Au contraire, les qualités d'une bonne voix sont la justesse, la sonorité, l'égalité, la flexibilité et la douceur.

§ 2 OUVERTURE DE LA BOUCHE. — RESPIRATION. — TENUE DU CORPS.

On doit ouvrir raisonnablement la bouche, de telle sorte que la colonne d'air s'échappe librement. Si on ouvre seulement les lèvres sans desserrer les dents, l'air, rencontrant un obstacle dans les dents, produit un son métallique désagréable ou s'échappe par les fosses nasales, ce qui est encore pis.

Il faut respirer sans précipitation ; largement, sans effort et sans

ZENEAKADÉMIA

bruit. La respiration ne doit donner lieu à aucune secousse, à aucun mouvement de la tête, du cou et des épaules. Il importe de la retenir en chantant et de ne pas la prodiguer de telle sorte qu'il n'en reste plus pour faire entendre les dernières notes d'une période. Lorsqu'on doit respirer entre deux notes, il faut prendre la respiration avant la fin de la durée ordinaire de la première note, et attaquer la seconde sans aucun retard au moment où elle doit être entendue. Il est déplorable de séparer les syllabes d'un mot par la respiration; elle doit être subordonnée, autant que possible, à la ponctuation du texte. Mieux on comprendra ce texte, mieux on chantera. Son intelligence guidera comme instinctivement la respiration; dans tous les cas elle sera d'un grand secours.

On doit se tenir droit, la poitrine haute, la tête complétement droite sur les épaules. Si on la renverse en arrière, le tube vocal s'aplatit et le son s'étrangle dans le gosier. Si on la baisse, si on se rengorge, on produit des sons gutturaux qu'un pieux musicographe du moyen âge appelait des hennissements de cheval. En chantant sur l'antiphonaire du chœur, le précepte est facile à suivre. Si on chante un livre à la main, on aura soin de le tenir des deux mains, entre le menton et l'estomac, sans serrer trop les coudes contre le corps.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 3. POSE DE LA VOIX. — PRONONCIATION. — LIAISON DES SONS.

Poser la voix, en italien *messa di voce*, c'est émettre le son avec netteté, franchise et précision. Nous demandons plus encore; il faut chanter sur le *plein de la voix*, c'est-à-dire ne pas fredonner, donner tout le son dont l'organe vocal est susceptible sans effort, car l'effort devient un cri. Le son ainsi développé ne tardera pas à être plein et doux. Ce sont là ses deux qualités essentielles. Il arrive souvent que la voix, ayant donné avec force la première moitié des notes de son étendue, s'affaiblit et change de timbre. Cet inconvénient a pour cause le peu de développement naturel de la voix de poitrine et le manque d'étude. Il faut développer cette voix de poitrine, qui seule convient à l'exécution du plain-chant, et obtenir pour toutes les notes de l'échelle vocale la même qualité de son, la même rondeur et la même sonorité. « Il convient à des hommes, dit saint Bernard, de chanter d'une voix mâle et de ne

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pas imiter la langueur des chants de théâtre par des sons aigus et factices comme font les femmes [1]. »

La prononciation doit être large, claire, franche et rapide, l'articulation forte et immédiate. Pour arriver à ce résultat, deux moyens peuvent être employés : pendant un certain temps, on déclamera à haute voix, assez lentement et d'une manière expressive, une page de latin; en second lieu, comme une prononciation large dépend beaucoup de l'ouverture de la bouche, on vocalisera sur la voyelle *a*, qu'on aura soin de prononcer non pas comme dans le mot *amateur*, mais comme dans le mot *âme*.

Les sons liés, qui forment les groupes si fréquents dans le plain-chant, doivent se succéder les uns aux autres sans une solution sensible de continuité. Il ne faut donc pas les saccader, mais il ne faut pas non plus les traîner ni porter la voix. Les sons doivent être liés entre eux sur le plein de la voix.

§ 4. INTONATION. — DISCIPLINE DANS LE CHŒUR

L'intonation ici est prise dans un sens général. Nous voulons parler du diapason dans lequel doivent être chantés les offices. Ce diapason varie selon la nature et l'étendue des voix qui composent le chœur d'une église. Quand on est fixé sur ces deux points, on doit adopter une dominante telle que l'on puisse chanter sans effort les tons authentiques, tout en conservant aux tons plagaux leur caractère grave. Nous ne partageons point l'opinion généralement admise d'adopter une dominante commune à tous les tons, *la*, par exemple. Ce système est opposé à l'esprit comme à la constitution tonale du chant grégorien. A quoi aurait servi aux auteurs de ce chant de placer la dominante des tons plagaux une tierce au-dessous de celle des tons authentiques, en ce qui concerne les six premiers tons, et la dominante du huitième un ton au-dessous de celle du septième ton ? Il faut, pour établir dans l'exécution une différence qui distingue les tons authentiques et leurs collatéraux, même sous le rapport du diapason, ou diviser le per-

1. « Viros enim decet virili voce cantare, et non more femineo tinnulis « vel falsis vocibus veluti histrionicam imitari lasciviam. » (Statut de la Règle de saint Bernard cité par Bona, p. 885.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sonnel du chœur en deux groupes, s'il est nombreux, ou adopter une dominante différente pour chacune des deux espèces de tons. Le système dont nous faisons ici la critique donne au chant une *monotonie* que le nôtre évite, puisqu'il conserve la variété d'intonation qui est un des éléments constitutifs du plain-chant. Nous appelons tout particulièrement l'attention des maîtres de chapelle sur ce point important. Dans tous les cas, il convient de descendre le diapason aussi bas qu'on pourra le faire dans l'office et la messe des Morts.

Le bon ordre et l'observance rigoureuse d'une discipline sagement établie dans le chœur sont les conditions indispensables d'une bonne exécution. Nulle part l'obéissance à qui de droit n'est plus nécessaire et la moindre infraction à cette règle n'a des résultats plus funestes. Il faut, en outre, que les chantres s'écoutent mutuellement, se suivent, attaquent et quittent ensemble les notes et les syllabes. Le chœur de droite ne doit pas interrompre celui de gauche à la fin du verset d'un psaume, mais attendre que ce verset soit terminé avant d'en commencer un autre. La plupart des auteurs qui ont écrit sur le chant ecclésiastique attachent la plus grande importance, dans l'intérêt même de l'exécution, à la bonne tenue, à l'ordre et à la discipline. *Psallite sapienter.*

§ 5. DU RHYTHME.

« Quoique le rhythme ait disparu du chant grégorien, on peut néanmoins obtenir une exécution excellente et, en quelque sorte, plus majestueuse, quand on prête une attention spéciale à la quantité syllabique des paroles et aux notes qui les accompagnent[1]. » Sans doute, mais cela ne suffit pas.

Il faut observer trois espèces de rhythme dans un morceau de plain-chant, et les combiner de manière que chacun d'eux concoure à l'ensemble de l'exécution.

1° Le premier est formé par la valeur intrinsèque des notes. La mesure binaire, c'est-à-dire à deux temps, un frappé et un levé, doit prévaloir dans le plain-chant. Comme nous l'avons établi dans le paragraphe sur les valeurs, la longue vaut deux temps,

1. Janssen, *Les vrais principes du chant grégorien*, p. 183.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

la commune un temps, la brève un demi-temps. Lorsque la longue est suivie d'une brève, cette longue ne vaut, à proprement parler, qu'un temps et demi, et le dernier demi-temps appartient à la brève.

2° La seconde espèce de rhythme est produite par l'allure mélodique de la phrase musicale. Dans la composition d'un plain-chant, il y a toujours certaines notes accentuées sur lesquelles la voix se porte naturellement, sans que des règles positives puissent les indiquer d'une manière précise. Ces notes varient d'ailleurs dans chaque ton; la faculté d'exprimer cette espèce de rhythme dépend du goût et du sentiment du chanteur. C'est une sorte d'intuition artistique que Dieu n'a pas donnée à tous, mais que tous ou presque tous apprécient, saisissent et imitent facilement. C'est grâce à ce rhythme, plutôt que par les deux autres, qu'un morceau bien interprété par un artiste habile impressionne, se grave dans la mémoire, et est bientôt redit et popularisé par les voix de ceux qui l'ont entendu.

3° La troisième espèce de rhythme est celle qui est en rapport de convenance avec l'objet du texte liturgique. Les faits ou les sentiments qui y sont exprimés ; la partie de l'office à laquelle il appartient, le cérémonial qui l'accompagne, le jour, l'heure, donnent naissance à des impressions morales qui influent sur le rhythme et le modifient de mille manières qu'il est impossible d'analyser.

Nous avons dit que ces trois espèces de rhythme doivent être combinées ensemble pour faire produire à un plain-chant tout son effet. Si on se contentait du premier, ce qui arrive communément, il faut le dire, on n'obtiendrait qu'une exécution froide et insignifiante, quelque régulière qu'elle puisse être; et cependant il est nécessaire aux deux autres. Quand bien même on entreprendrait d'obtenir, par une notation particulière et des signes multipliés, une exécution qu'on croirait devoir être mathématiquement exacte, les mêmes difficultés subsisteraient encore, parce qu'on ne peut rendre par des signes matériels ce qui sera toujours immatériel et indéfinissable.

Quant au mouvement, on le modifiera selon le degré des fêtes. On chantera lentement aux fêtes doubles, et moins solennellement aux fêtes simples et aux féries.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 6. DE L'EXPRESSION.

Les nuances d'expression doivent être inspirées bien plus par le caractère liturgique du morceau que par le goût particulier et le caprice du chanteur.

Quoique certains auteurs récents, appuyant leur opinion sur des textes très-anciens, prétendent que l'on doit introduire dans le plain-chant des ornements de détail, tels que les trilles, les mordants, les cadences, les notes d'agrément, etc., nous pensons qu'on en fait déjà un usage immodéré dans la musique profane, et qu'à plus forte raison, on ne saurait les admettre dans le plain-chant, dont les caractères principaux sont la gravité et la simplicité. Il est possible qu'on nous objecte les indications que présentent plusieurs manuscrits, comme les mots : *tremulæ*, *secabiles*, *collisibiles*, *pinnosæ*, *liquescentes*, etc. Nous répondrons d'abord qu'il ne suffit pas de trouver dans un manuscrit des indications de cette nature pour en faire une loi générale; en second lieu, que ces nuances appartiennent plus au goût de telle ou telle époque, de tel ou tel pays, qu'elles ne se rattachent étroitement à la substance du plain-chant; qu'enfin elles opposeraient les obstacles les plus insurmontables à ce que le chant devienne populaire et soit exécuté par les fidèles. Comment accorder cette mesquine et personnelle expression avec les paroles suivantes de saint Jérôme : « Audiant hæc adolescentuli, audiant hi quibus psallendi in eccle- « sia officium est, Deo non voce, sed corde cantandum : nec in « tragœdorum modum guttur et fauces dulci medicamine collinien- « das ut in ecclesia theatrales modi audiantur et non cantica; sed « in timore, in opere, in scientia Scripturarum. » Et cet autre passage du statut de saint Bernard, cité plus haut : « Monemus vos, « dilectissimi, ut domino assistatis, non fractis et remissis voci- « bus muliebre quiddam de more sonantes, sed virili sonitu et « affectu voces Spiritus Sancti depromentes; et ideo constituimus « mediocritatem in cantu servari, ut et gravitatem redoleat, et « devotio conservetur [1]. » On ne saurait nous blâmer de multiplier

1. « Ipsum quoque cultum religionis incestat, quod ante conspectum Domini, « in ipsis penetralibus sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione « sui, muliebribus modis notularum articulorumque cæsuris, stupentes animu- « las emollire nituntur. Quum præcinentium, et succinentium, canentium, et

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

les autorités, lorsqu'il s'agit d'une question aussi importante que celle de l'expression à donner aux mélodies religieuses. Dans un oratoire, dans une chapelle de communauté où des parents, des amis, des frères ou des sœurs peuvent donner à une voix seule le privilége d'interpréter la prière de tous, on conçoit que l'expression atteint facilement à un degré de sensibilité personnelle qui n'offre aucun danger et qui peut contribuer à l'édification des assistants. Il n'en est pas de même de l'exécution dans une église des chants liturgiques. On doit éviter un double écueil : celui de la monotonie et celui des émotions trop dramatiques. Il faut se tenir également éloigné de l'un et de l'autre, s'inspirer plus du caractère général de l'office et du morceau que de celui des mots eux-mêmes. Le chantre qui s'efforcerait de chanter d'une manière imitative les mots du texte ne tarderait pas à se rendre ridicule, et, quelle que fût son habileté, il en résulterait une mobilité d'expression tout à fait nuisible à l'effet que le chant liturgique doit produire.

§ 7. DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.

L'unisson ou les effets d'octaves produits par les voix de différentes espèces conviennent mieux que tout autre mode d'exécution à la constitution tonale du plain-chant, à son caractère, à sa destination [1]. Mais, depuis le XII^e^ siècle jusqu'à nos jours, l'harmonie s'est mêlée de plus en plus au chant liturgique. A certaines époques même, comme au XVI^e^ siècle, elle a pris des développements tellement exagérés que le chant lui-même disparaissait dans les combinaisons savantes des maîtres. L'accessoire, quelque remarquable qu'il ait été en lui-même, dominait le principal. Que

« decinentium, intercinentium, et occinentium, præmolles modulationes audie-
« ris, sirenarum concentus credas esse, non hominum, et de vocum facilitate
« miraberis, quibus philomela vel psittacus, aut si quid sonorius est, modos
« suos nequeunt coæquare. Ea siquidem est ascendendi descendendique faci-
« litas ; ea sectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum singulo-
« rumque consolidatio, sic acuta vel acutissima gravibus et subgravibus tempe-
« rantur, ut auribus sui judicii fere subtrahatur autoritas : et animus, quem
« tantæ suavitatis demulsit gratia, auditorum merita examinare non sufficit.
« Quum hæc quidem modum excesserint, lumborum pruriginem quam devo-
« tionem mentis poterunt citius excitare.» (Joannis saresberiensis Policraticus, cap. VI.)

1. « Conveniebant olim omnes et psallebant communiter. Hoc nunc quoque
« facimus. » (Saint Jean Chrysostome, *Hom.* XXXVI *in I ad Cor.*)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

devenait le texte au milieu de cette architecture harmonique et de ces ingénieuses complications, nous le demandons aux amateurs de cette musique dite religieuse? Le plain-chant peut donc être accompagné : 1° par les voix de différentes espèces; 2° par l'orgue; 3° par les instruments.

1° L'étude de l'harmonie qui convient à l'accompagnement du plain-chant demanderait à elle seule un traité. Comme l'étendue de cet ouvrage ne nous permet pas de donner à cette question tout le développement qu'elle mérite, nous nous bornerons à quelques conseils.

L'harmonie plaquée est celle qui s'accommode le plus au rhythme et à la mélodie du plain-chant. On doit y employer l'accord parfait en plaçant, autant que possible, le son fondamental à la basse; faire un usage très-modéré de la septième mineure et de la quinte diminuée; rejeter les autres accords dissonants, parce qu'ils s'écartent plus que les précédents de la tonalité grégorienne, parce qu'ils amollissent le chant et qu'ils y introduisent des effets qui rappelent trop la musique profane.

L'arrangement des faux-bourdons et l'accompagnement du plain-chant par les voix et les instruments doivent être confiés à un maître de chapelle profondément versé dans la science du chant grégorien et dans celle des règles de la composition musicale. Si on ne peut le faire, on se bornera à l'unisson et aux effets d'octaves, ou on se procurera dans une autre église des faux-bourdons écrits d'après les règles de l'art; car, dans l'exécution du plain-chant, rien ne doit être laissé au caprice et à la fantaisie. Il faut se garder surtout de ces accompagnements improvisés qui produisent d'ordinaire deux accords faux sur trois.

2° L'orgue est l'instrument accompagnateur par excellence du chant ecclésiastique. Depuis le VIII^e^ siècle, ses accords retentissent dans les églises de France; mais l'usage de le faire entendre seul est tout récent, et, quoique l'auteur de cet ouvrage se soit livré à l'étude de cet instrument dès son enfance, il se fait un devoir de reconnaître ici que le rôle que l'orgue joue dans les offices divins est exagéré, que l'usage immodéré qu'on en fait n'a pas peu contribué à faire oublier le plain-chant et à le dépopulariser parmi les fidèles. En effet, dans les églises des grandes villes, la moitié des morceaux de plain-chant est remplacée par les impro-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

visations de l'organiste, improvisations qui laissent souvent beaucoup à désirer, tant sous le rapport de l'art que sous celui du vrai sentiment religieux. Il nous semble aussi que des effets plus beaux et plus variés seraient obtenus, si une partie des offices divins était chantée sans accompagnement. L'oreille s'habitue à la sonorité et aux accords continuels de l'orgue, et l'âme de l'auditeur est comme bercée, endormie dans une sorte de ravissement extatique, qui n'est pas précisément le but que se sont proposé les auteurs de la liturgie.

3° On a été très-divisé sur la question de l'emploi des instruments dans l'Église. Jusqu'en ces derniers temps, les offices ont été célébrés dans la chapelle papale sans instruments, et, au XVII^e^ siècle, l'Église de Lyon n'avait pas encore admis l'orgue. Le cardinal Bona résume les opinions contradictoires. Saint Jean Chrysostome et Isidore de Péluse ne sont pas d'avis d'admettre les instruments. Saint Ælred, abbé de Reversy, contemporain et disciple de saint Bernard, les trouvait trop bruyants et se plaignait qu'ils étouffaient[1] les voix. Il n'aimait pas non plus le déchant, qui était à cette époque assez semblable à notre contre-point fleuri pour exciter l'impatience du saint abbé. Nous sommes obligé d'avouer que le tableau qu'il en a fait n'est pas trop chargé[2]. Saint Clément d'Alexandrie, le grand poëte Prudence et Jean de Salisbury, évêque de Chartres en 1177, se sont montrés moins sévères[3].

1. « Unde in Ecclesia tot organa, tot cymbala? ad quid, rogo, terribilis « ille follium flatus, tonitrui potius fragorem quam vocis exprimens suavita- « tem? » (Ælred., lib. II, *Speculi charitatis*, cap. XXIII.)

2. « Ad quid illa vocis contractio, et infractio? Hic succinit, ille discinit, alter « supercinit, alter medias quasdam notas dividit, et incidit. Nunc vox stringitur, « nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, « quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur, aliquando, virili vigore de- « posito, in femineæ vocis gracilitates acuitur, nonnunquam artificiosa quadam « circumvolutione torquetur et retorquetur. Videas aliquando hominem aperto « ore quasi intercluso halitu expirare, non cantare : ac ridiculosa quadam « vocis interceptione quasi minitari silentium, nunc agones morientium, vel « extasim patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum « corpus agitatur, torquentur labia, rotantur oculi, ludunt humeri, et ad sin- « gulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et hæc ridiculosa dissolu- « tio vocatur religio : et ubi hæc frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius « serviri clamatur. » (*Ibid.*)

3. « Ad mores itaque instruendos et animos exultatione virtutis trajiciendos « in cultum Domini, non modo concentum hominum, sed et instrumentorum

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

De nos jours il serait difficile de proscrire les instruments de l'Église et de se priver de leurs ressources. Ils suppléent à l'insuffisance des voix et augmentent la solennité du chant religieux. Il vaut mieux les bien employer que les rejeter absolument. Il est évident que les violons, les clarinettes, les instruments de cuivre, formant un accompagnement bruyant, compliqué, mouvementé, sous un plain-chant grave et simple, font désirer que l'orgue seul fasse entendre ses religieux accords. Un tel accompagnement peut convenir à un air d'opéra; les batteries, les dessins mélodiques, les notes de passage feront toujours un pitoyable effet s'il s'agit d'accompagner un plain-chant et amoindriront son expression, bien loin de l'augmenter. Si, au contraire, des instruments graves par la nature de leur son s'associent étroitement au chant lui-même, le suivent note à note, s'inspirent de sa facture, exécutent simplement la mélodie ou se divisent sur les différentes parties de l'accompagnement quand le morceau est harmonisé, le chant, tout en conservant son caractère, gagnera une grande sonorité. Je suppose une hymne arrangée à trois voix égales avec le chant à la première partie; des altos peuvent jouer le chant à l'unisson des voix, des violoncelles exécuteront la partie de la taille et les contre-basses la basse. Ces instruments, soutenus et comme enveloppés par les accords de l'orgue qui les résume en lui-même, mais qui est privé de l'effet du coup d'archet, produiront un bel effet et feront oublier aux auditeurs leur usage habituellement profane. Ainsi, ce n'est pas la facture de certains instruments ni leur forme qui peuvent en interdire l'emploi dans les églises, mais la manière dont on s'en sert dans les orchestres. Que l'orchestration appliquée au plain-chant soit radicalement différente de l'orchestration en usage dans les œuvres lyriques mondaines, comme le plain-chant

« modos censuerunt sancti patres Domino applicandos, quum templi reverentiam
« dilatarent. Et si militantis ecclesiæ tibi parva videtur auctoritas, vel trium-
« phatrix illa præconia musicæ non tacebit, cujus seniores vidit, et tibi
« monstravit tonitrui filius, et voces eorum sicut citharœdorum citharizantium
« in citharis suis. Quod si illos nundum audisti, regem audias exultantem, qui
« te regni et exultationis suæ vult esse participem. Ait enim : Sumite psalmum,
« date tympanum, psalterium jocundum cum cithara. Ad quid, inquis ? Ut lau-
« detis Dominum in tympano et choro, in chordis et organo. Hic est enim usus
« musicæ, aut solus, aut præcipuus. » (Joannis saresberiensis Policraticus, cap. VI.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

et son objet sont diamétralement opposés aux compositions profanes, et rien ne s'opposera à ce qu'ils contribuent à la célébration des louanges de Dieu, qui a donné à l'homme la pensée de leur construction et l'art de s'en servir. Les développements de l'orchestration et sa séparation d'avec le chant, qui ont commencé au XV^e^ siècle et ont continué dans une progression inquiétante jusqu'à nos jours, ont amené et motivé la proscription des instruments. Mais nous avons la preuve que les instruments se joignaient antérieurement à l'orgue pour l'exécution des hymnes sacrées. Les nombreuses séquences du moyen âge en font foi, ainsi que les verrières, les bas-reliefs de nos cathédrales, les vignettes des manuscrits qui représentent des personnages, anges et hommes, jouant d'instruments de toute espèce. Si nous remontons plus haut encore, nous trouvons cet usage en vigueur dès le VI^e^ siècle.

« Ici, un enfant fait résonner un orgue à petits tuyaux ; là, un autre enfant ôte de sa bouche une trompette au large pavillon ; les cymbales retentissantes se mêlent aux sons aigus des instruments à vent ; le chalumeau, dont les tuyaux sont d'inégale grandeur, fait entendre une agréable mélodie ; les doux accents d'une flûte enfantine se marient au bruit sauvage des tambours, et les voix sonores des fidèles viennent augmenter l'effet des accords de la lyre [1]. »

Nous doutons que ce concert spirituel ait plu à saint Grégoire, à saint Bernard, à Jean XXII et à Benoît XIV. La voix humaine est seule digne de faire entendre les divines mélodies du chant grégorien, et l'orgue doit être son auxiliaire naturel, parce qu'il est, de tous les instruments, celui qui, par sa structure même, s'en rapproche le plus.

1. « Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
« Inde puer largam raptat ab ore tubam,
« Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
« Disparibusque tropis fistula dulce sonat,
« Tympana rauca sono puerilis tibia mulcet,
« Atque hominum reparant verba canora lyram. »

(Venance Fortunat.)

FIN DE LA MÉTHODE DE PLAIN-CHANT.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

AVIS

SUR L'ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE DU PLAIN-CHANT.

Admirateur du plain-chant, nous souhaitons avant tout qu'il devienne populaire, et si nos ouvrages peuvent contribuer à sa popularisation, nous estimerons nos veilles assez récompensées. Mais, pour arriver à ce résultat, il ne suffisait pas de s'adresser aux ecclésiastiques, aux maîtres de chapelle et aux chantres, il fallait aussi composer un ouvrage élémentaire qui fût à la portée des enfants. Nous publions en conséquence, et en même temps que notre Méthode, *seize Tableaux de plain-chant* et un *Manuel* qui accompagne ces tableaux et forme avec eux une méthode abrégée, destinée surtout à l'enseignement primaire.

Dans les *Tableaux*, nous avons fait connaître très-sommairement les principes du plain-chant et multiplié les exercices et les morceaux. Dans le *Manuel*, au contraire, nous avons donné quelque développement aux principes, et nous n'avons conservé les exercices et les morceaux qu'autant qu'ils étaient absolument nécessaires à l'intelligence des principes. Les *Tableaux* et le *Manuel* sont donc deux ouvrages qui se complètent l'un par l'autre et qui sont destinés à la fois à l'enseignement mutuel et à l'enseignement simultané.

On a publié avant nous plusieurs ouvrages sur le plain-chant, mais leurs auteurs, bien qu'animés du zèle le plus louable, n'ont point cherché à en graduer ainsi l'enseignement ni à le présenter sous une forme qui le mît à la portée des enfants.

Qu'il nous soit permis d'exprimer à la fois un regret et un vœu. Aujourd'hui, dans les écoles en général, on néglige trop l'étude du plain-chant pour celle de la musique moderne. Nous regrettons que le contraire n'ait pas lieu. La musique moderne, avec ses deux tonalités sans cesse transposées, ses modulations fréquentes, ses dissonances et l'étendue de ses morceaux au grave et à l'aigu, offre de telles difficultés que, pour l'exécuter convenablement, il faut sans cesse exercer sa voix comme les artistes des théâtres lyri-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ques, pour lesquels en réalité nos compositeurs modernes travaillent exclusivement. Ajoutez à cela que ces mélodies ne sont généralement pas faites pour être chantées par un grand nombre de voix et à l'unisson ; aussi n'ont-elles presque jamais une popularité durable ; elles naissent et passent comme ces fleurs qu'un jour voit éclore et se flétrir ; elles n'ont rien de traditionnel, et le père qui fait apprendre le chant moderne à son fils l'entend chanter des airs qui ne lui rappellent aucun souvenir et qui n'ont pas autant de charme pour ses oreilles que ceux qu'il a lui-même appris dans sa jeunesse. Le plain-chant, au contraire, est soumis à des règles fixes ; ses mélodies ont peu d'étendue, elles ont l'avantage immense de pouvoir être chantées par un grand nombre de voix à l'unisson ; elles sont éternelles comme la pensée divine qui les a inspirées et appropriées aux cérémonies sacrées du culte : de là vient qu'aujourd'hui encore nous entendons chanter dans les églises, sauf quelques altérations locales, les morceaux que les chrétiens entendaient chanter à Milan et à Rome du temps de saint Ambroise et de saint Grégoire.

Enfin, il n'est pas possible à tout le monde d'acheter des morceaux de musique moderne qui coûtent fort cher, et encore moins d'aller dans les concerts et les théâtres lyriques pour entendre exécuter ces morceaux. Il n'est personne, au contraire, qui ne puisse se procurer le *Graduel* et le *Vespéral*, assister exactement aux offices des dimanches et des fêtes, entendre les fidèles chanter les mélodies du plain-chant et mêler sa voix à leurs voix, s'il veut se conformer aux intentions de l'Église, qui demande formellement que chacun de nous prenne part au chant de l'office divin.

Nous souhaitons donc vivement que le plain-chant soit enseigné dans les écoles. Les enfants, tout en assistant aux offices divins, poursuivront leur éducation musicale. L'étude du plain-chant leur fournira les moyens de payer convenablement au Créateur le tribut de louanges qui lui est dû et de se conformer aux intentions de l'Église. C'est ainsi que cette jeune génération contribuera d'une manière efficace à la pompe du culte et à la restauration si désirable du chant liturgique.

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

CHAPITRE PREMIER.

DES SIGNES.

1. De la Portée..... Page 1
2. Des Notes..... 4
3. Des Clefs et du Guidon..... 17
4. Des Valeurs..... 24
5. Des Accidents. — Bémol. — Béquarre..... 29
6. Des Barres..... 35
7. Des Chiffres et des Lettres..... 39

CHAPITRE II.

DE LA LECTURE.

Tons. — Demi-tons. — Gamme. — Intervalles. — Solmisation. — Exercices..... 48

CHAPITRE III.

DES MODES OU TONS DU PLAIN-CHANT.

1. De la formation des Tons..... 82
2. Réduction des douze Modes à huit..... 87
3. Les huit Tons d'église. — Analyse de chacun d'eux et leurs différentes dénominations..... 90
4. Tons parfaits. — Imparfaits. — Surabondants. — Mixtes. — Commixtes. — Réguliers. — Irréguliers..... 105
5. Règles pour discerner les Tons du plain-chant..... 144
6. Emploi du Bémol dans les huit Tons du plain-chant..... 148
7. Transposition des Tons..... 157

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHAPITRE IV.

DE LA PSALMODIE.

1. De la Psalmodie et de ses divisions. — Règles générales..... 169
2. Intonations solennelles dans tous les Tons..... 174
3. Intonations festivales..... 204
4. Des Antiennes. — Leurs rapports avec les Psaumes..... 219
5. Intonations festivales des Cantiques..... 240
6. Intonations fériales des Psaumes et des Cantiques..... 243
7. De la Psalmodie des mots hébreux et des monosyllabes..... 246

CHAPITRE V.

OFFICES DE L'ÉGLISE.

1. Division des Offices..... 248
2. Aspersion et Procession..... 249
3. Introït..... 255
4. *Kyrie, eleison. — Gloria in excelsis. — Credo. — Sanctus. — Agnus Dei*..... 256
5. Graduel. — *Alleluia*. — Trait..... 267
6. Proses ou Séquences..... 273
7. Offertoires et Communions..... 281
8. De quelques usages particuliers à l'Office du matin..... 284
9. Matines et Laudes..... 286
10. None. — Vêpres. — Complies..... 298
11. Hymnes..... 300
12. Répons brefs..... 315
13. Versets..... 318

CHAPITRE VI.

CHANTS DU CÉLÉBRANT, DU DIACRE ET DU SOUS-DIACRE.

1. Intonation du *Gloria in excelsis*..... 320
2. Intonation des Oraisons, etc..... 321
3. Intonation du Symbole..... 324
4. Chant de la Préface..... 324
5. Chant de l'Oraison dominicale..... 328
6. Chant de l'*Ite missa est*, du *Benedicamus* et du *Requiescat in pace*.. 331
7. Leçons et Prophéties..... 333
8. Capitule..... 334
9. *Deus in adjutorium*..... 335
10. Bénédiction pontificale..... 335
11. Intonation des Oraisons pendant la Semaine Sainte..... 335
12. Chant de l'*Ecce lignum* le Vendredi Saint..... 336

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

13. Chant de l'*Exultet*..... 336
14. Chant de l'*Alleluia* après l'Épître et de l'*Ite missa est* à la messe du Samedi-Saint..... 346

CHAPITRE VII.

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

1. Étendue des voix. — Quels sont leurs défauts et quelles doivent être leurs qualités..... 347
2. Ouverture de la bouche. — Respiration. — Tenue du corps..... 348
3. Pose de la voix. — Prononciation. — Liaison des sons 349
4. Intonation. — Discipline dans le chœur..... 350
5. Du rhythme..... 351
6. De l'expression..... 353
7. Accompagnement du plain-chant..... 354
8. Avis sur l'enseignement élémentaire du plain-chant..... 359

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
ÖNY 4
Leltári 948 szám, hó
106. tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. I[illegible] ...ív. Főiskola

Leltár[illegible] ...3 ... hó.....

.....tsz. alatt.

Orsz. M[illegible] ...ív. Főiskola

Leltá[illegible] .....hó.....

.....tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA