

TROISIÈME PARTIE.

De la Théorie-pratique de l'Orgue.

Exposé du Talent de l'Organiste

La Sainteté du lieu et la nature de l'Instrument indiquent assez que le stile de l'Orgue diffère en tout de celui qui est adopté pour le Théâtre et les Concerts. Le stile de l'Orgue doit toujours être grave, sévère, et majestueux ; puisque l'Organiste est pour ainsi dire l'Interprète de la Solemnité de l'Office divin. Tout ce qu'il exécute doit avoir un caractère noble et fier. Est-ce avec des petites Romances et des Walses qu'un Organiste peut prétendre remplir convenablement cet Emploi si honorable ? non ; ce n'est qu'avec des principes sûrs, avec des conseils fructifiés par un travail continuel, et par la lecture et la méditation des meilleurs ouvrages d'Auteurs anciens qu'il pourra se flatter d'acquérir tout le talent qu'on exige de lui. Sa principale étude doit être celle du contrepoint et de la Fugue. Les Fugues de Handel et de Bach écrites pour l'Orgue sont d'excellens modèles. De plus, en Allemagne, un Elève Organiste a la modestie et le bon sens de passer plusieurs années chez trois ou quatre Organistes célèbres avant que d'oser se présenter au Concours pour obtenir une place distinguée, soit chez quelque Souverain, soit dans les Cathédrales, ou les grands Chapitres.

Pour qu'un Elève Organiste de France connaisse bien tout l'objet de son travail, on va lui exposer ici les épreuves qu'un Candidat Organiste est obligé de subir en Allemagne pour obtenir une telle place.

1^o Faire sur le champ un Prélude, avec injonction de commencer dans un ton et finir par un autre très éloigné ; par exemple, commencer par

le ton de Ré mineur et finir par le ton de l'a # majeur, et cela dans l'espace de trois minutes.

2^o Sous un Plainchant choisi au hasard, faire de l'harmonie à 3 et à 4 parties; les Pédales faisant seules la partie de la Basse, la main gauche remplissant sur un Clavier particulier les parties intermédiaires, et la main droite figurant quelque-fois le Plainchant.

3^o Accompagner une Basse chiffrée. Faire un chant sur cette Basse; traiter ce chant par manière d'imitation, et faire usage des différents effets des Registres

4^o D'un motif de Plainchant faire sur le champ une Fugue, le faire entendre alternativement par les 4 parties harmoniques de même qu'avec la Pédale.

Par Exemple. Traiter ce Sujet ci. A.



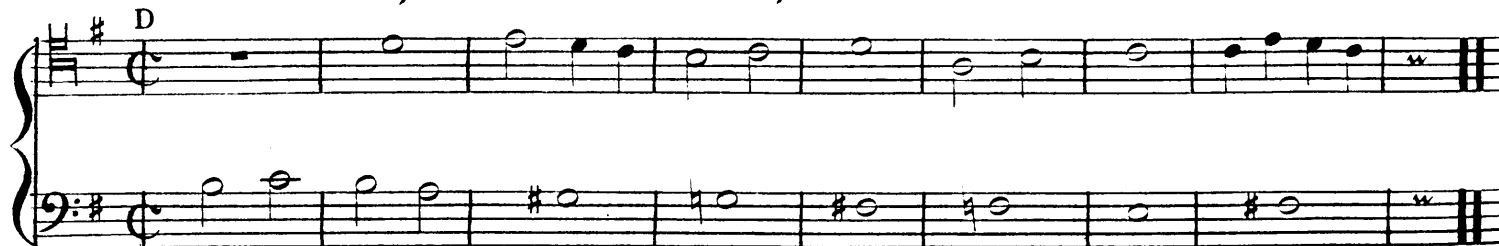
Faire la réponse à la quinte en dessous. B.



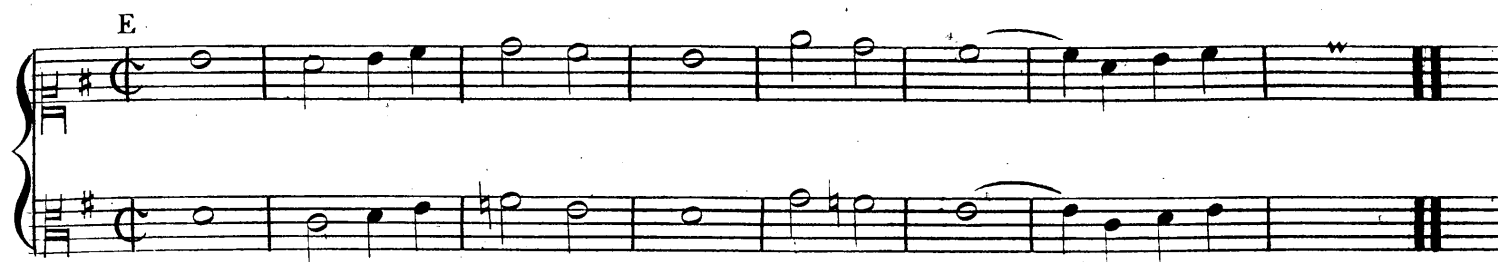
Joindre à cette réponse une Marche Chromatique. C.



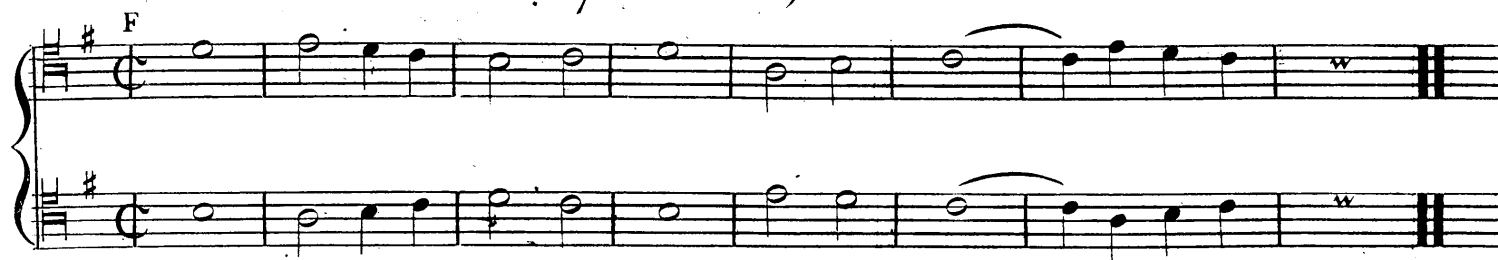
Placer dans le courant de la Fugue cette marche chromatique dans les autres parties. D.



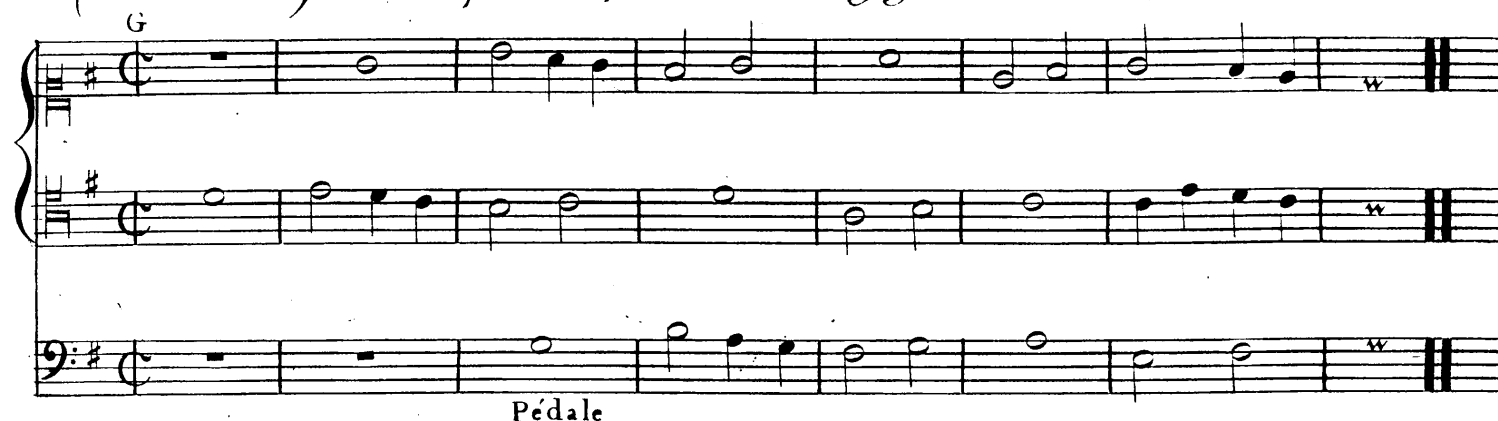
Changer les notes montantes du 1^{er} chant en notes descendantes sans altération d'intervalles, et placer aussi ce renversement de chant à la Sixte en dessous . E .



Faire aller ce changement du chant par le mouvement contraire avec le premier sujet . F .



Faire entendre le sujet à une mesure de distance par trois parties (la stretta) tandis que la 4^e continue de figurer . G .



5^{to} L'Audition finie, chaque Candidat se retire dans une chambre particulière et traite le sujet de Fugue par écrit. Ce n'est qu'après avoir bien rempli toutes ces Epreuves qu'on l'installe dans les honorables fonctions d'Organiste.

Cet emploi exige donc plus de talens qu'aucun autre que puisse exercer l'Artiste Musicien; car l'Organiste doit avoir du gout; l'exécution la plus sûre; une parfaite connaissance de son Instrument; savoir à fond les règles de la Composition, et être doué d'un génie très fertile, son principal objet étant celui de toujours improviser. De plus étant seul en possession de son Instrument il ne peut

rejeter ses fautes sur personne; et comme par la nature de ses fonctions il est écouté avec la plus grande attention, il se trouve plus que tout autre Artiste exposé à la censure.

Un Elève Organiste ne saurait donc trop s'appliquer à acquérir toutes les connaissances qui puissent le mettre en état de remplir une place aussi distinguée.

Après avoir expliqué la mécanique et la pratique de l'Orgue, on va donner dans cette troisième partie quelques détails sur la partie scientifique de cet Instrument.

CHAPITRE PREMIER

De la Musique des Anciens.

Les Chants des Anciens étaient très bornés, ou du moins nous devons le conjecturer d'après ce que leurs écrits nous en apprennent. Les Phéniciens, les Egyptiens et d'autres nations se disputaient l'invention de la Musique. La Bible parle de celle des Hébreux. Les Rois David et Salomon chantaient des Cantiques qui étaient, dit l'Ecriture, accompagnés par des Instrumens. (Voyez le précis sur l'Origine de l'Orgue.) Ce n'est que sur la Musique des Grecs que l'on peut avoir quelques notions à peu près certaines. Ils en avaient établi les bases sur des modes dont nous parlerons ci après. Il paraît que la différence de ces modes consistait dans les places qu'occupaient les demi tons, mais dont l'explication n'a jamais été bien satisfaisante.

Quant au style de cette Musique, quelques Odes de Pindare qui nous sont parvenues nous montrent qu'il était grave, lent, majestueux, ou pour mieux dire, qu'il suivait entièrement l'Expression, la Cadence et la mesure des paroles, dont le chant n'était pour ainsi dire que l'esclave. S'il existe une musique qui doive donner une idée de celle des

Grecs, C'est sans contredit le Plainchant tel qu'il existe encore actuellement. Bien plus : on peut présumer que c'était là en effet leur Musique, car c'est dans l'Eglise grecque de l'Orient, que se sont d'abord introduits ces chants, et tout porte à penser que c'est dans l'Orient que les Grecs avoient puisé leur musique. Quoi qu'il en soit, on trouve dans la musique d'Eglise non seulement le Genre que l'on croit être celui de la musique des Grecs, mais encore les noms de leurs différents modes, que l'on a adaptés à des Gammes particulières.

CHAPITRE II.

De l'Etablissement du Plain-chant.

Les premiers Chrétiens de l'Orient chantoient déjà des hymnes et des Pseaumes ; ils avoient, comme il a déjà été dit, la tradition de la musique des Grecs.

Saint Ambroise Archevêque de Milan fut le premier qui avec Damasus son Collaborateur introduisit en Occident vers la fin du quatrième siècle les chants des Chrétiens Orientaux. Au commencement du sixième siècle Boëtius, romain, établit des Principes sur la Musique des Orientaux. Vers la fin de ce même siècle le Pape Grégoire non seulement adopta le système de Boëtius, mais il composa lui même une quantité d'Antiennes et de Versets ; institua une Ecole de Plain-chant ; et ordonna que ce Plain-chant fut celui de toute la Chrétienté. On l'appelle encore aujourd'hui le Chant Grégorien.

CHAPITRE III.

De l'Origine des notes de Musique.

Les Grecs ignoroient l'art de se servir de notes pour indiquer la variété et la durée des sons; ils mettoient au dessus du texte musical des lettres de leur alphabet et d'autres signes dont ils ont augmenté le nombre jusqu'à 1860. Les Latins suivirent cette manière de noter le Chant jusqu'au moment que Boëtius réduisit ce grand nombre de signes en dix sept lettres latines, ce qui arriva au 6^e siècle; et que le Pape Grégoire les réduisit à son tour, seulement au nombre de sept.

Savoir

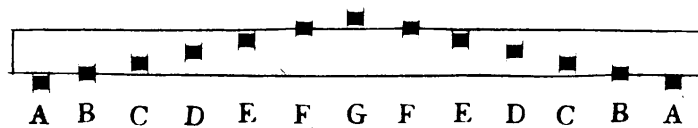
a . b . c . d . e . f . g .

Exemple .

d c h c d e d c h a h c d a g f g g
Sit nomen Domini Benedictum in sæcula

★ (La lettre h est à la place du b pour indiquer le demi ton exhaussé)

Vers le milieu du huitième siècle le moine Damascenus inventa les deux lignes qui renfermoient les Sept notes grégoriennes.

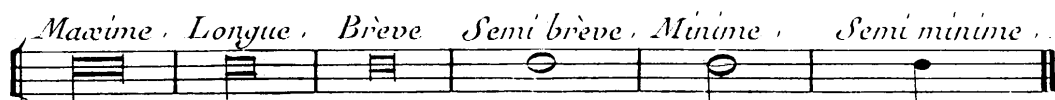


Ce système dura jusqu'au onzième siècle où Guido d'Arezzo, Italien, et moine Bénédictin introduisit autant de lignes qu'il y avoit de lettres. Mais s'étant apperçu de l'embaras de tant de lignes, il les réduisit au nombre de quatre et se servit de leurs interstices: de plus, il substitua aux sept lettres Grégoriennes les six syllables Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La,

qui indiquent le commencement de chacun des six vers latins dont est composé l'hymne de St Jean. Il est encore probable qu'il a choisi cet hymne par la raison que le commencement de chacun de ces six vers s'élève d'un degré plus haut dans le chant.

Guido d'Arezzo est aussi l'inventeur des Clefs de la Musique et il a établi la Clef d'Ut, et la Clef de Fa, sous la forme que voici  de plus, il ajouta des signes de valeur aux notes comme ceux cy . Il établit d'abord une école de chant dans son couvent. Les grands progrès de ses élèves engagèrent le Pape Jean XX à l'attirer à Rome où il établit une seconde Ecole.

Au quatorzième siècle, Jean de Muris chanoine de l'Eglise de Notre-Dame de Paris, introduisit dans la Musique d'autres valeurs de Note dont voici la forme et les noms.



Au commencement du dix-septième siècle on augmenta ces quatre lignes d'une cinquième, et vers l'An 1720. Eycius Puteanus, hollandais, ajouta aux six syllabes de Guido D'arezzo une septième, Si, composée des lettres initiales de Sancte Joannes.

Les Allemands se servent encore aujourd'hui des lettres Grégoriennes pour la Musique Instrumentale.

C, D, E, F, G, A, H,

Mais pour la Musique Vocale des Sept Syllabes.

Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si,

Pour indiquer les Dièzes, ils disent

Cis, dis, eis, fis, gis, ais, his,

Et pour indiquer les Bémols, ils disent

Ces, des, es, fes, ges, as, b,

CHAPITRE IV

Des Modes de la Musique Grecque .

Nous n'avons aujourd'hui que deux modes , le Majeur et le Mineur . L'Eglise Grecque en compte six très distincts par le placement des demi tons dans les gammes des anciens modes Grecs ; et de plus six tons accessoires , en tout , douze tons qu'un Organiste et un Compositeur de Musique d'Eglise doivent bien connoître . (A)

Chaque ton ou mode des Grecs avoit une dénomination particulière tirée des noms de leurs différents Peuples , dont chacun sans doute avoit adopté une Musique qui leurs paroïssoit plus convenable . L'Eglise Grecque en a conservé les noms dans l'Ordre suivant .

<i>Tons authentiques ou Principaux .</i>	<i>Tons Plagaux ou Accessoires .</i>
<i>1.^o Dorien .</i>	<i>1.^o Hypo-Dorien .</i>
<i>2.^o Phrygien .</i>	<i>2.^o Hypo-Phrygien .</i>
<i>3.^o Lydien .</i>	<i>3.^o Hypo-Lydien .</i>
<i>4.^o Mixo-Lydien .</i>	<i>4.^o Hypo-mixo-Lydien .</i>
<i>5.^o Eolien .</i>	<i>5.^o Hypo-Eolien .</i>
<i>6.^o Ionien .</i>	<i>6.^o Hypo-Ionien .</i>

Hypo, veut dire en dessous ou soumis ; ce Vers latin l'explique .

" Authentos, dominos dictos, servos-que plagales .

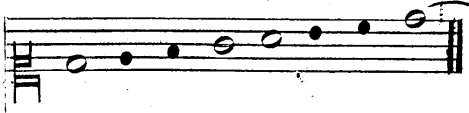
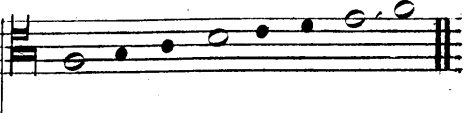
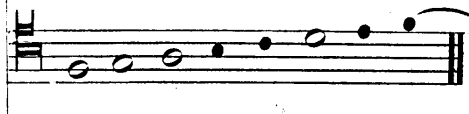
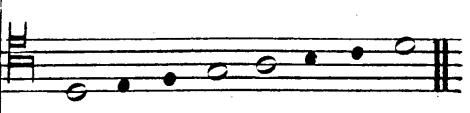
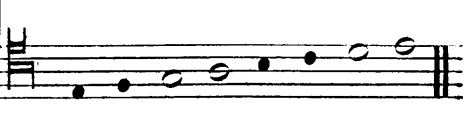
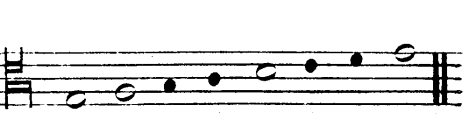
Les tons plagaux commencent leur gamme à la quarte en dessous de la Tonique de leurs tons authentiques .

(A) Ceux qui voudront avoir plus de détails sur la Musique Grecque devront consulter les Livres des Anciens et des Modernes qui en traitent particulièrement .

Exposition des Modes. (A)

*Tons authentiques dont
les toniques sont encore
nommées Harmoniques.*

*Tons Plagaux dont les
toniques sont encore
nommées Arithmétiques.*

<i>Dorien.</i> 	<i>Hypo-Dorien.</i> 
<i>Phrygien.</i> 	<i>Hypo-Phrygien.</i> 
<i>Lydien.</i> 	<i>Hypo-Lydien.</i> 
<i>Mixo-Lydien.</i> 	<i>Hypo-Mixo-Lydien.</i> 
<i>Eolien.</i> 	<i>Hypo-Eolien.</i> 
<i>Ionien.</i> 	<i>Hypo-Ionien.</i> 

CHAPITRE V.

De la distinction d'un ton Authentique et d'un ton Plagal.

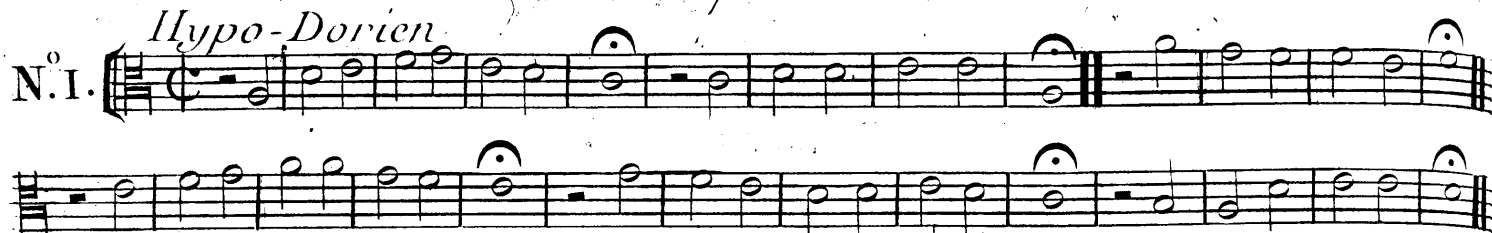
Pour distinguer le ton Plagal d'avec son ton Authentique, il est nécessaire d'observer avant tout la nature du chant et son extension, ensuite la dernière note sur

(A) Il faut observer la Correspondance des demi tons entre les tons authentique et Plagal qui sont distingués par les notes noires. Ce demi ton est toujours exprimé par Mi, l'a.

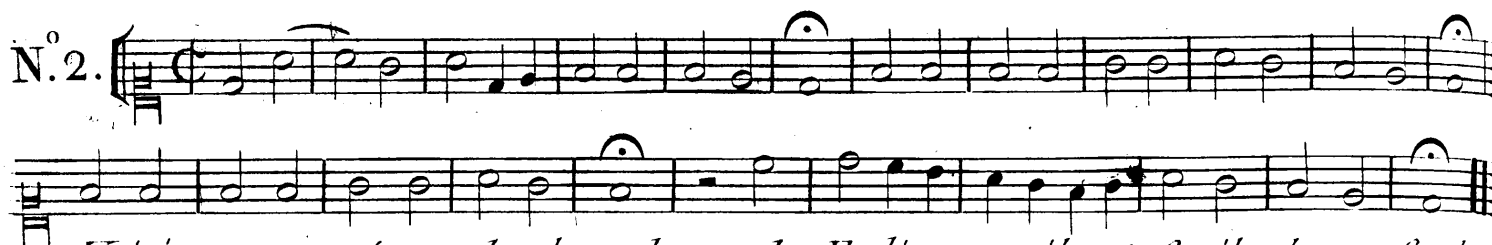
laquelle ce chant se termine. Un ton peut quelquefois outre passer sa gamme d'un degré soit dans le bas, soit dans le haut sans perdre sa Cathégorie.

Exemple

NB. Les 6 Chants ci après sont du Culte Protestant



L'on voit que ce chant parcourt l'octave de La, au La, qui fait la gamme d'une quarte au dessous du ton de Ré, et quoique finissant en Ré, il n'en est pas moins le ton Plagal Hypo-Dorien. Pour mieux en juger, il faut examiner l'exemple suivant qui étant absolument du mode Dorien va parcourir la Gamme de Ré.



Voici un autre exemple dans le mode Eolien, qu'il est facile de confondre au premier apperçu avec le mode Hypo-Dorien, mais le doute disparaît si l'on observe que ce chant finit en La, et non en Ré. Ce chant outre passe ici sa gamme parce qu'il descend au Sol.



Pour preuve que les tons Plagaux employent de préférence les cordes basses, et les tons authentiques les cordes hautes, quoique le ton paraisse être le même, voici un autre Exemple dans le mode Hypo-Eolien qu'on peut comparer avec l'exemple précédent du mode Eolien. Ce chant outre passe la Gamme de Mi, et monte au Fa.



Cet Exemple N^o 4 : parcourt la Gamme de Mi, au Mi, et finit en La, mais le chant monte jusqu'au Fa. Ce ton plagal Hypo-Eolien emprunte ce Fa dans son ton authentique Eolien. N^o 5.

On pourroit encore croire que ce ton Hypo-Eolien est le même que le Phrygien cy-après si l'on ne considérait que la circonférence de la Gamme de Mi au Mi, mais en regardant la note finale, on ne saurait plus les confondre, car le mode Phrygien finit sur le Mi.

Exemple



Dans la seconde partie ★, le chant descend à l'Ut. Cette extension ne dérange point la nature de ce mode, car ce chant ne peut appartenir à aucun autre, pas même à son ton Plagal l'Hypo-Phrygien, puisque celui-ci comprend forcément la Quarte le Si en dessous, comme le démontre l'exemple suivant.

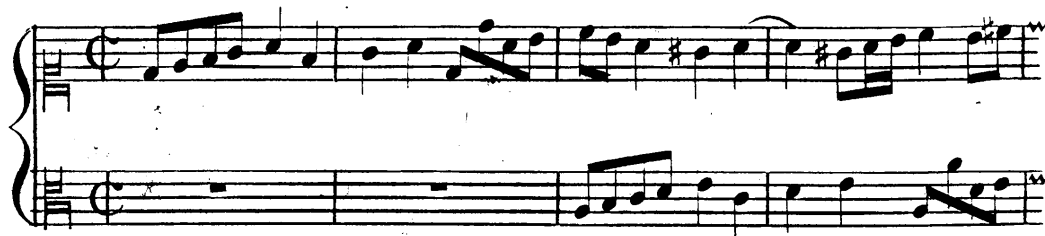


Dans cet exemple l'on ne parcourt que sept tons; le plus haut est la quarte du ton principal tandis que dans le ton authentique Phrygien, la Gamme de Mi au Mi régné dans sa totalité. Ce ton authentique Plagal N^o 6. est donc encore dans les cordes Basses.

Authenti sursùm scandunt, feryi-que deorsùm.

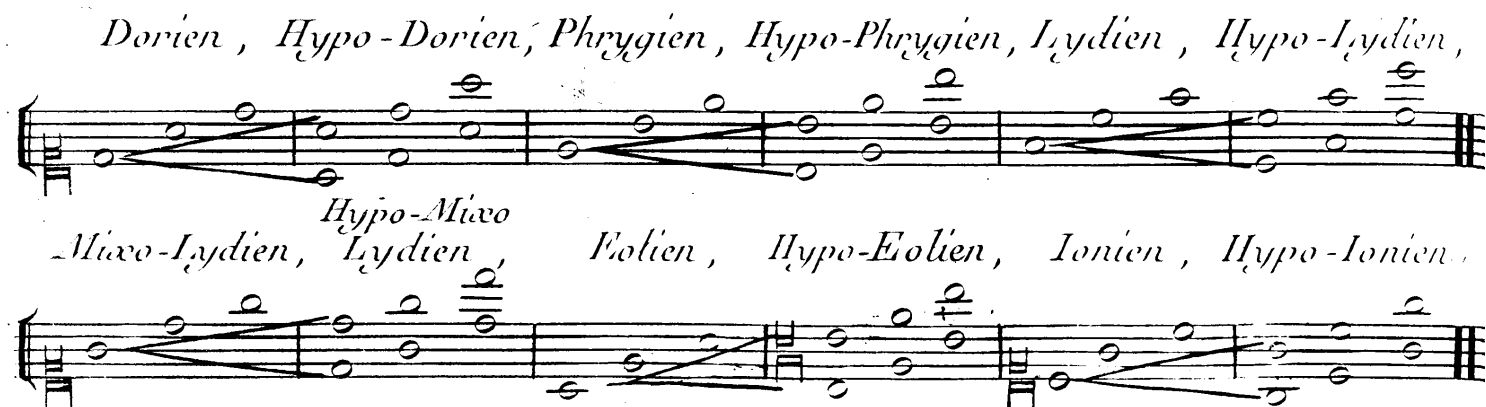
On ne trouve pas dans la musique des Grecs le septième mode authentique Si à cause que sa quinte Fa naturel n'est pas juste. Ce ton Si est le ton plagal l'Hypo-Phrygien le ton qui seroit le Plagal du ton de Si authentique est déjà lui-même le ton authentique Lydien, ainsi ces deux tons se trouvent naturellement renfermés dans le nombre des six tons authentiques, et les six tons plagaux ci dessous exposés.

La composition des Fugues démontre la nécessité de connaître l'ancien Système des Grecs, afin de pouvoir répondre à un sujet dans le ton convenable. Voici un sujet qui est du mode Dorien et sa réponse dans le mode Hypo-Dorien la quarte au dessous.



Il faut observer de plus que le mode Plagal est toujours par transposition la dominante du ton authentique.

Exemple



CHAPITRE VI.

De la Transposition des Tons Grecs. (A)

Comme on trouvera par la suite beaucoup de ces tons transposés pour les proportionner à l'étendue commune des Voix, on croit utile d'en donner le tableau afin de mieux faire voir que la transposition n'empêche pas que chacun de ces tons ne conserve son caractère primitif.

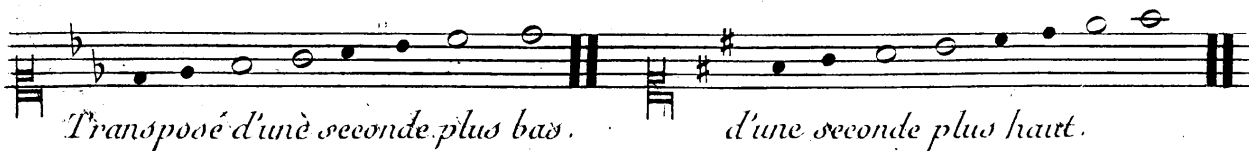
(A) On verra que cette première transposition en éprouvera encore d'autres au Chapitre VIII. page 172, et suivantes.

Tons Authentiques.

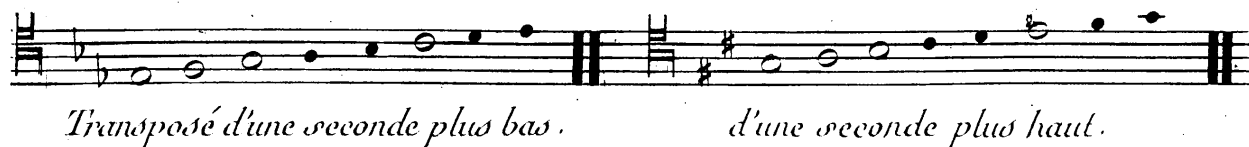
1 *Dorien*



2 *Phrygien*



3 *Lydien*



4 *Mixo-Lydien*



5 *Eolien*



6 *Ionien*



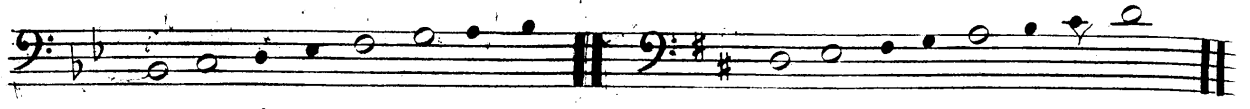
Tons Plagaux.

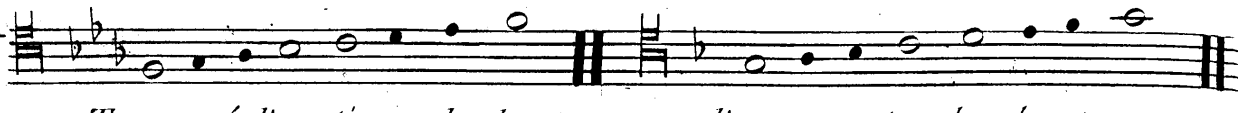
1 *Hypo-Dorien*

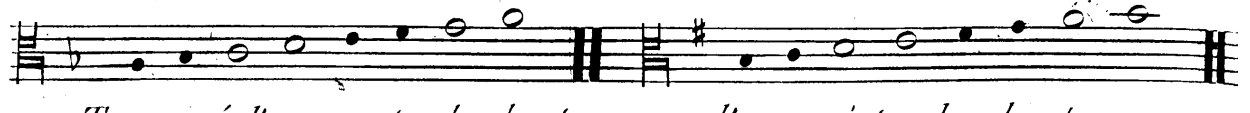


2 *Hypo-Phrygien*



3 *Hypo-Lydien* 
Transposé d'une seconde plus bas. d'une seconde plus haut.

4 *Hypo-mixo-Lydien* 
Transposé d'une tierce plus haut. d'une quarte plus haut.

5 *Hypo-Eolien* 
Transposé d'une quarte plus haut. d'une quinte plus haut.

6 *Hypo-Ionien* 
Transposé d'une quinte plus haut. d'une Sixte plus haut.

Moyennant ces transpositions, on peut nonseulement faire usage de tous les tons grecs, mais aussi on peut en sauver la monotonie.

On est encore persuadé aujourd'hui que chacun des six tons authentiques a un caractère particulier, d'après celui des nations Grecques qui les ont adoptés. Cette ancienne opinion donne au Mode Dorien un caractère dur et fier.

Le Ton Phrygien est emporté; militaire avec le mouvement vif, mais avec le mouvement lent il exprime la tristesse.

Le Ton Lydien est animé avec le mouvement vif, avec le mouvement lent il devient tendre. Platon par cette raison l'a proscrit dans sa république.

Le Ton Mixo-Lydien n'est ni gai, ni triste. Le Ton Eolien est sombre et mélancolique. Le Ton Ionien est gai et jovial. Les Tons Plagaux ont des rapports directs avec leurs tons authentiques, mais par leur position (d'une quarte plus bas) ils acquièrent une teinte plus sombre.

Les Tons Grecs ne sont donc pas encore abolis comme on pourroit le croire, ils sont au contraire d'un usage habituel dans la Religion Catholique, Protestante, et Grecque, et cet usage les rendra aussi durables que le monde.

CHAPITRE VII.

Harmonie à pratiquer sur les Gammes des Modes grecs en montant et en descendant lorsqu'elles sont à la partie de la Basse.

Après avoir donné l'explication des tons Grecs, il s'agit de savoir quelle est l'harmonie qu'on peut appliquer aux degrés de leurs gammes, les modulations dont chacun de ces tons est susceptible et les différentes cadences qu'ils produisent. Quoi qu'on présume, en exposant cette troisième partie à l'Elève organiste, qu'il sache déjà tous ses principes d'harmonie, il ne lui sera cependant pas inutile d'étudier ces gammes; Il y trouvera des routes d'harmonie qui ne sont que rarement pratiquées dans la Musique moderne.

I. à 3 Parties.

Mode Dorien
1^{er} Ton d'Eglise

(A) à 4 Parties

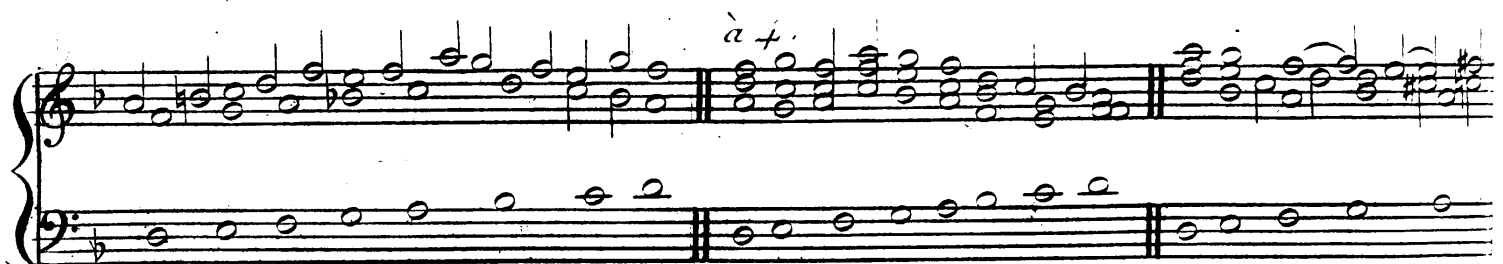
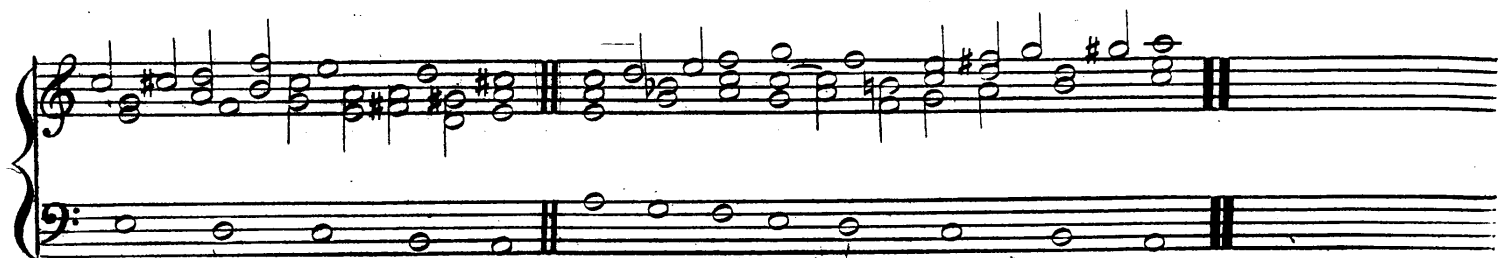
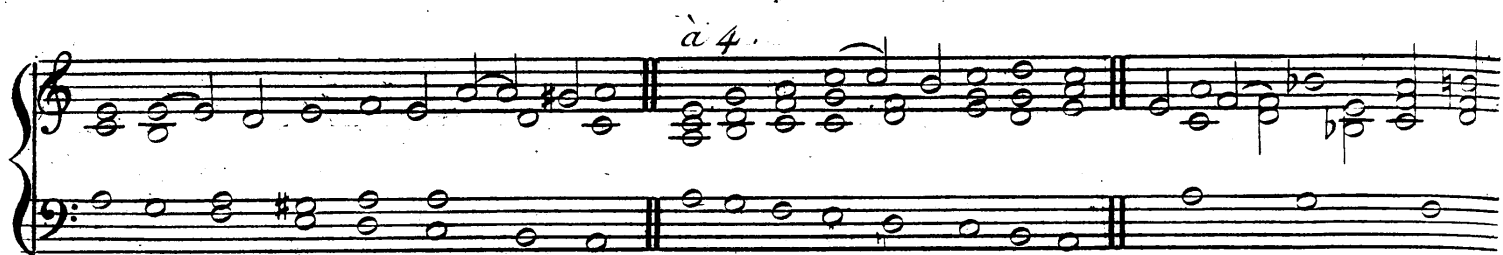
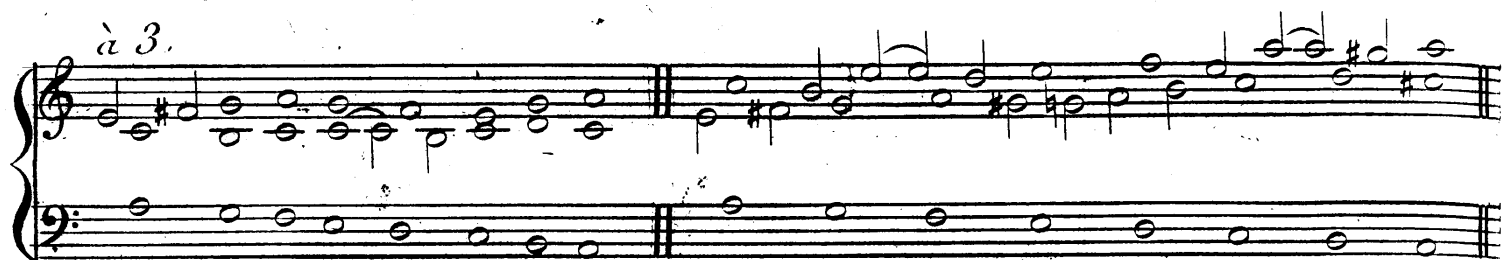
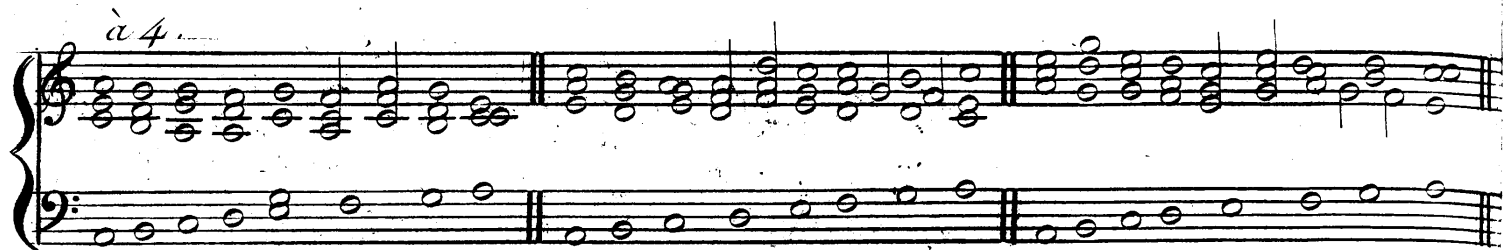
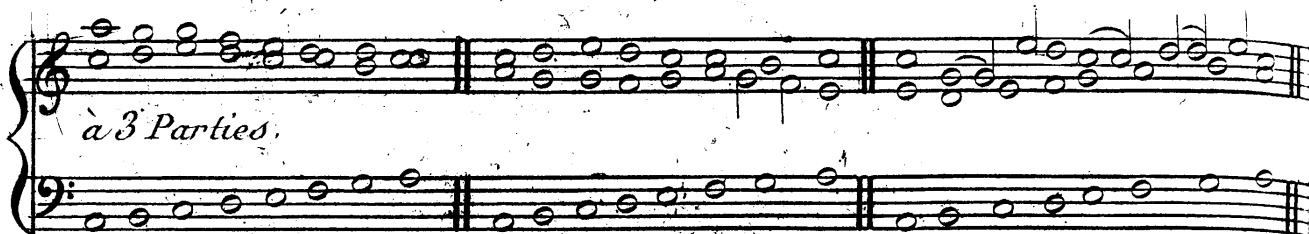
à 3 Parties

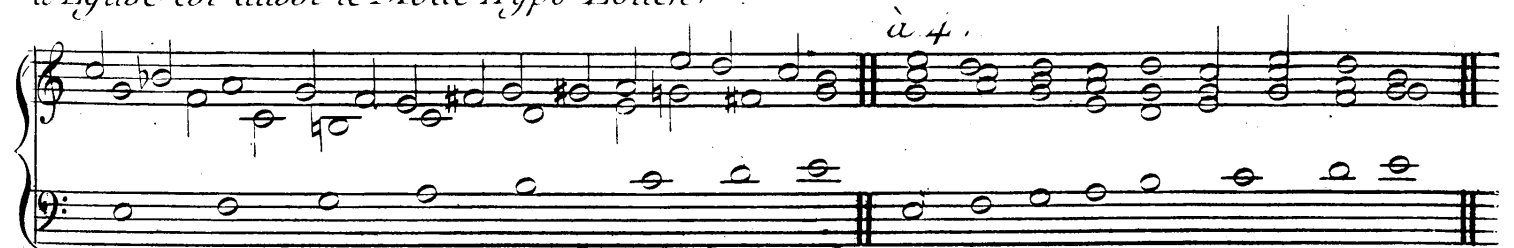
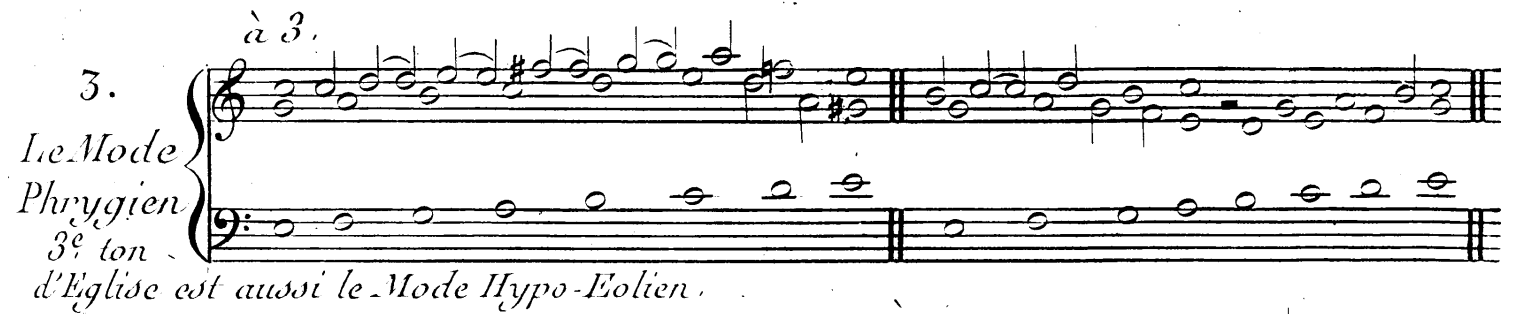
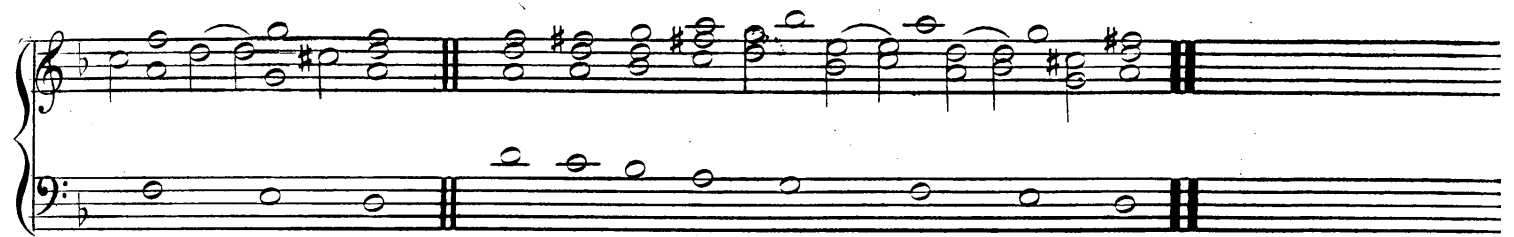
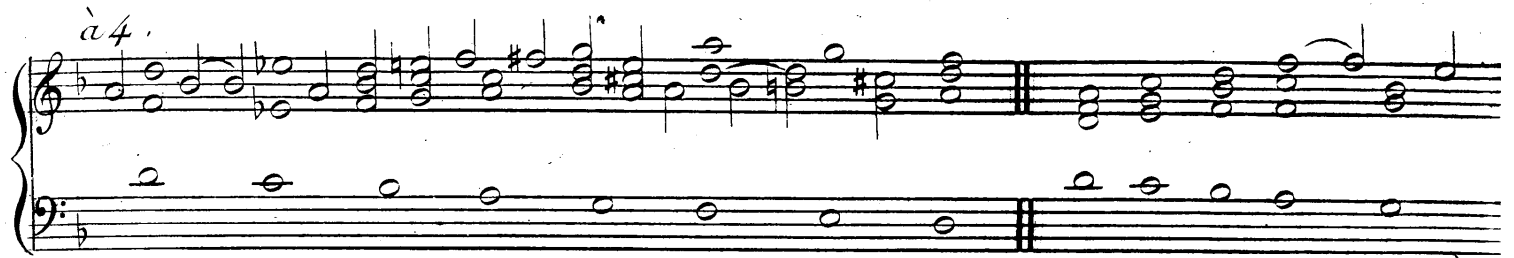
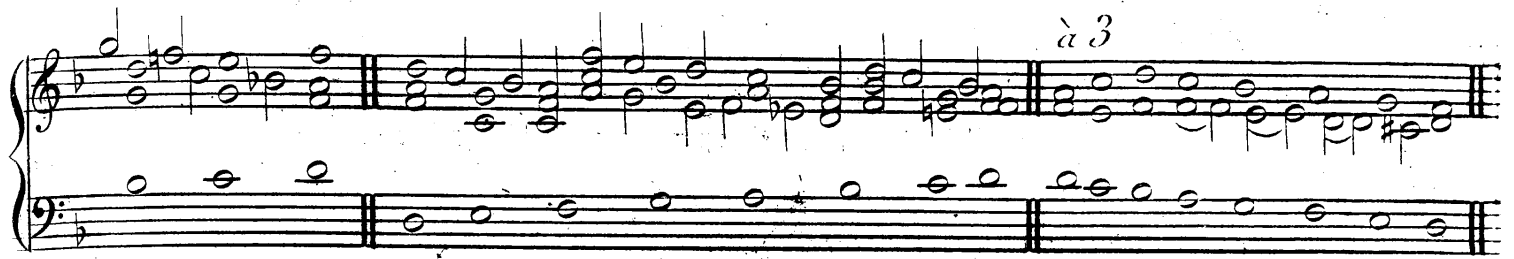
à 4 P.

(A) La gamme de ce mode est la même que celle du mode Hypo-Mixo-Lydien qui fait le 8^e ton de l'Eglise. (Voyez le Chap. 12, Page 188.)

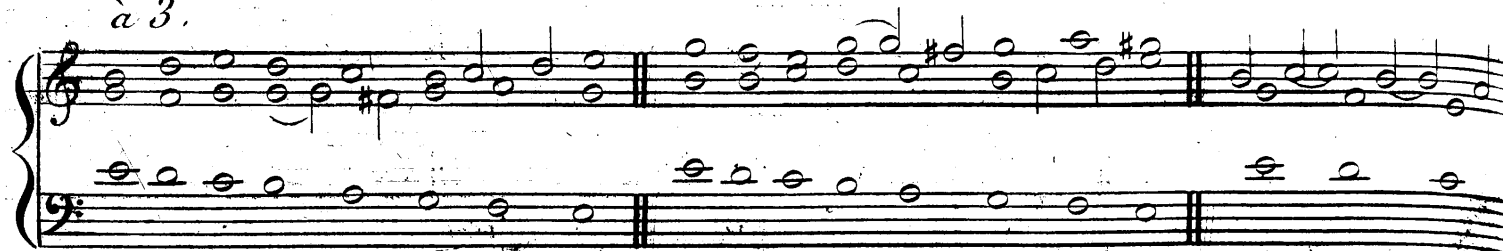
2^e ton d'Eglise. On le transpose de 4 tons plus haut pour les Voix, comme ci dessous. N^o 2, bis.

2
Mode
Eolien
ou Hypo-
Dorien.

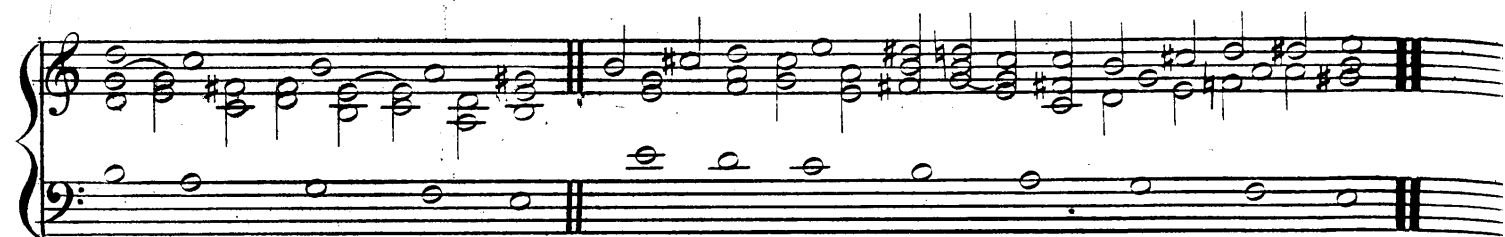
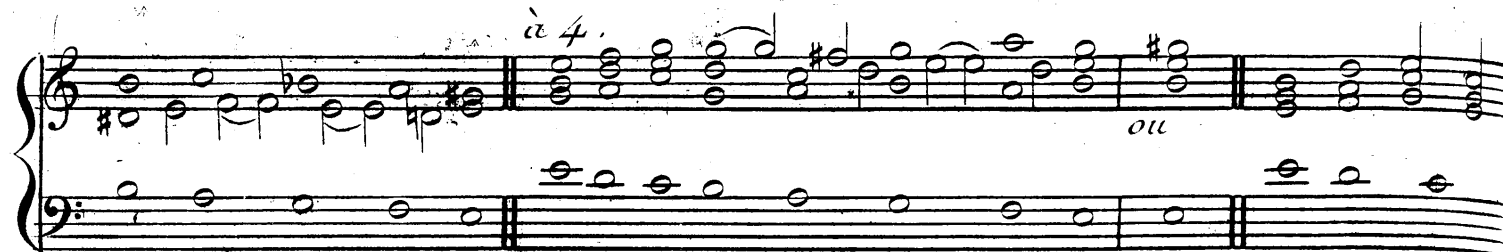




à 3.

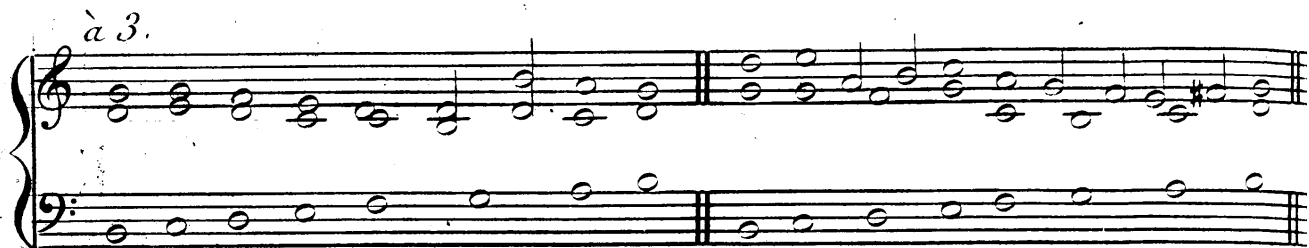


à 4.

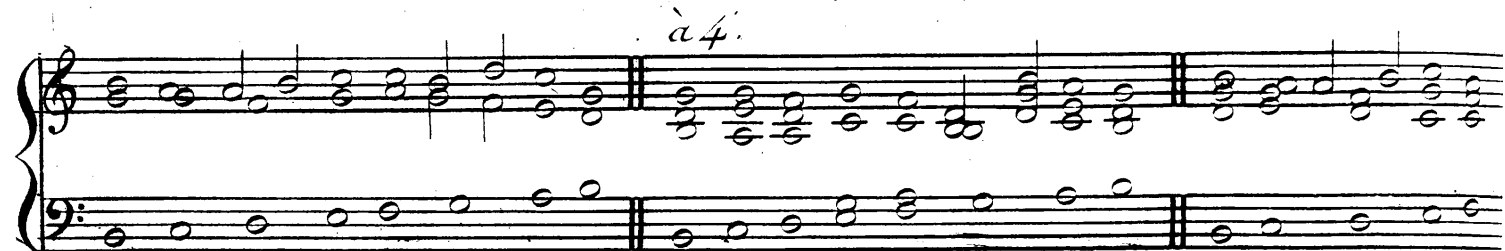


4.
Mode
Hypo-
Phrygien
4^e ton
d'Eglise.

à 3.

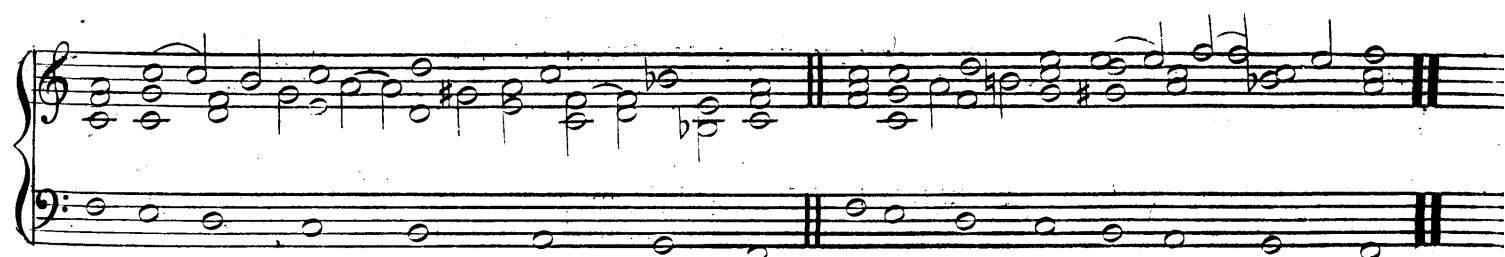
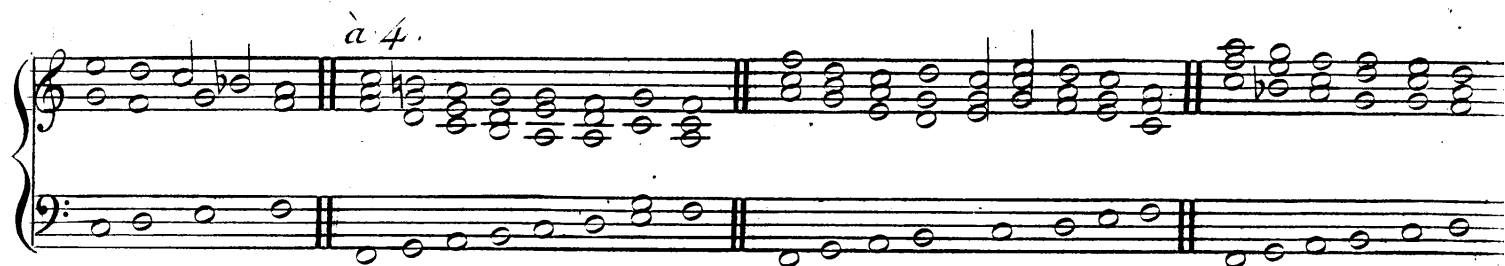
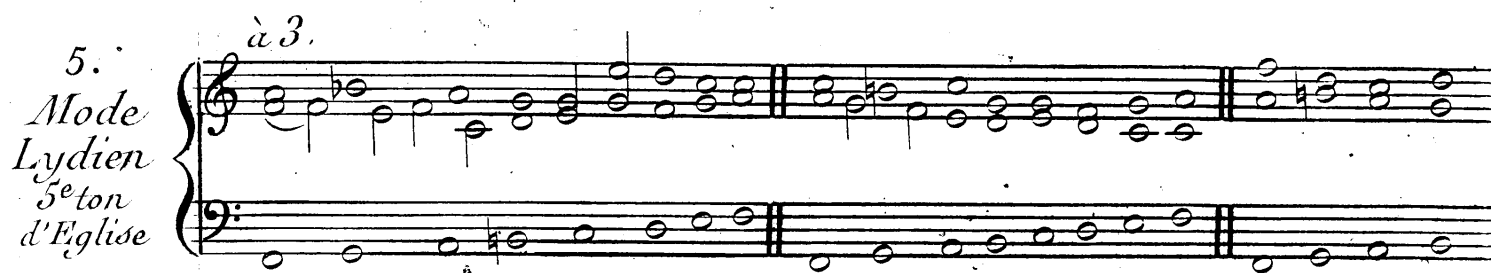
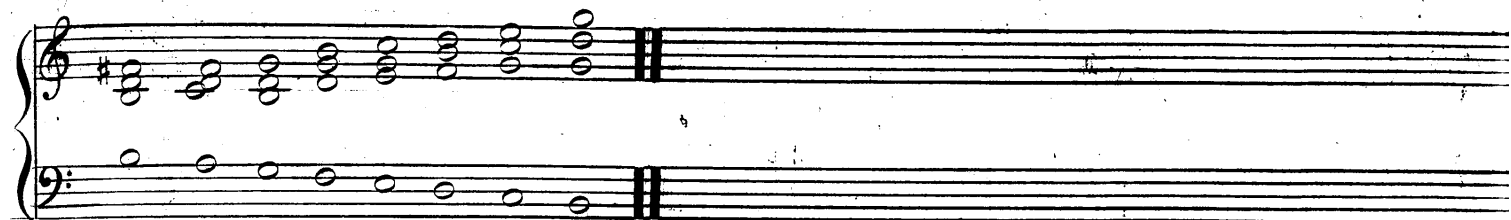
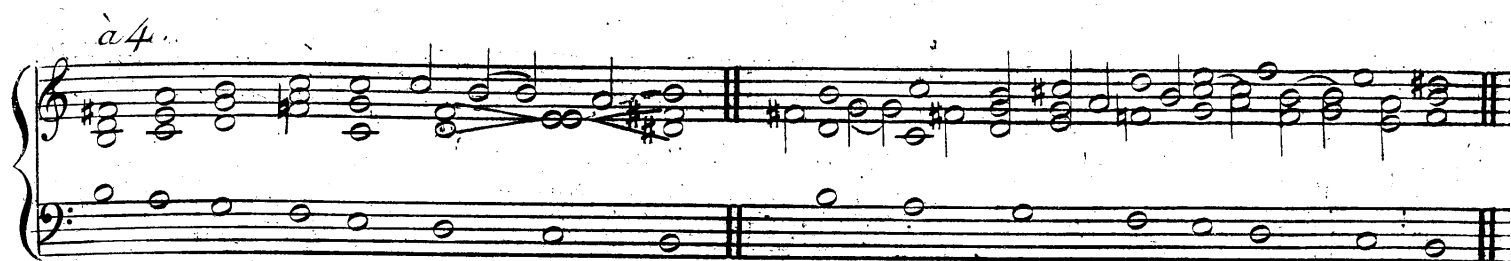


à 4.



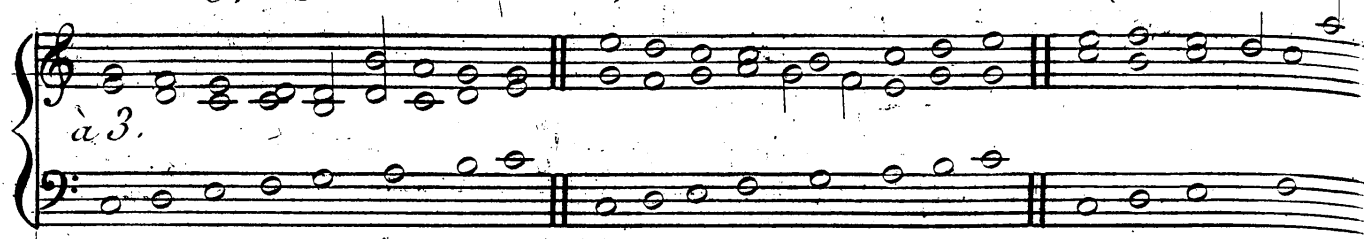
à 3.



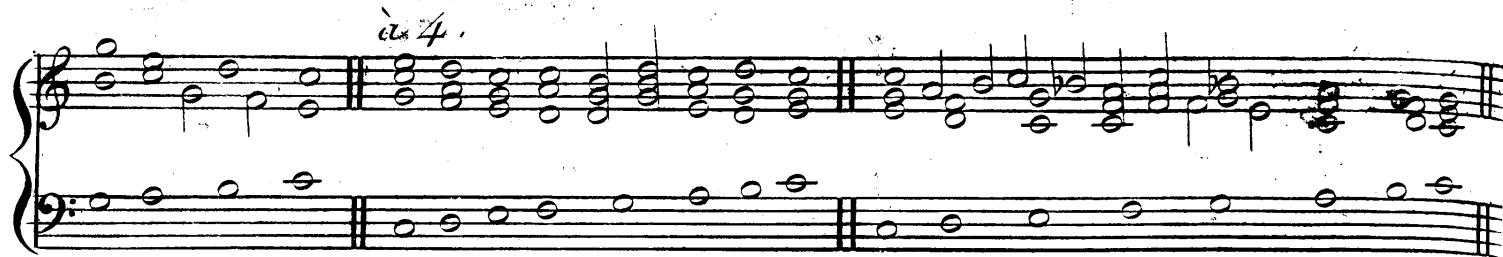


Le Mode Hypo-Iydien est le même que le Mode Ionien, 6^e ton d'Eglise.

6.



à 4.



à 3.

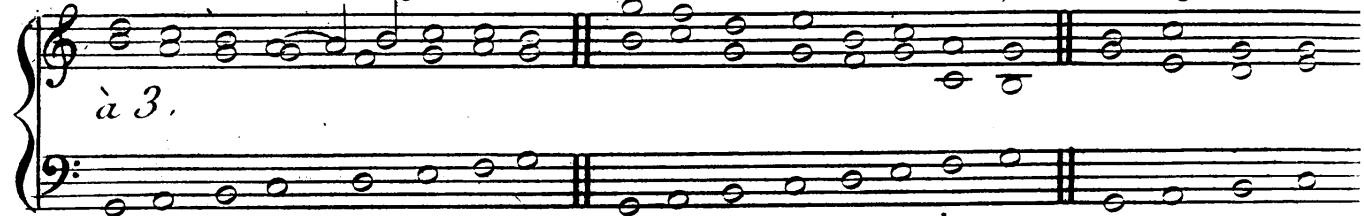


à 4.

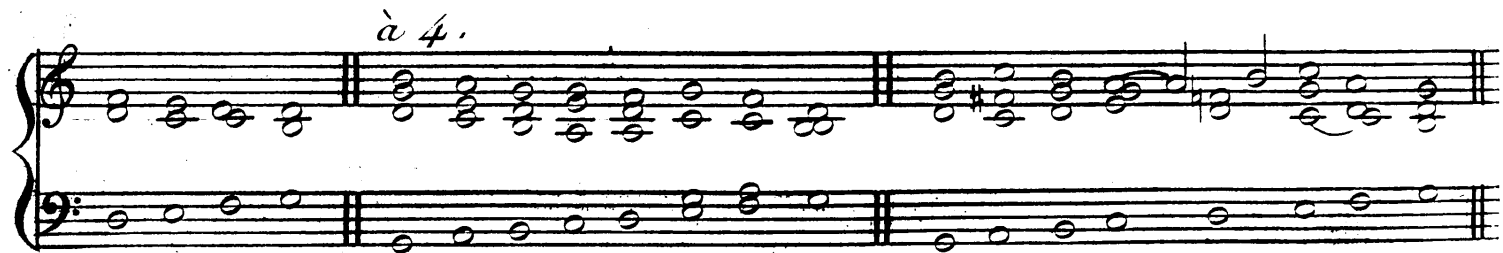


Le Mode Mixo-Iydien ou Mode Hypo-Ionien, 7^e ton d'Eglise.

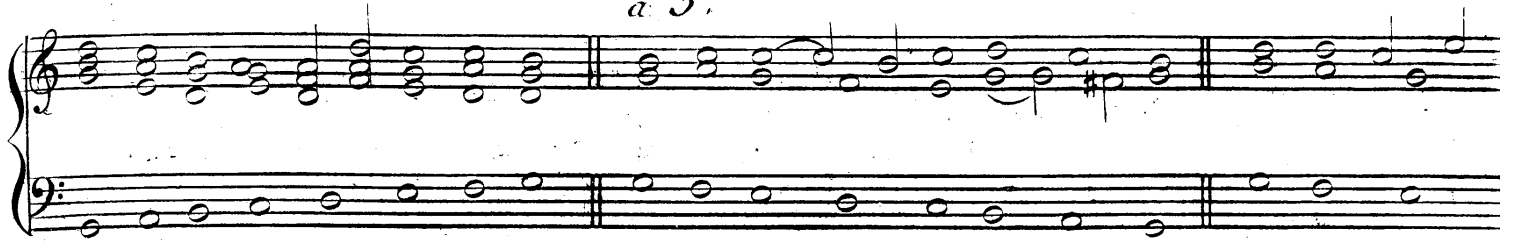
7.



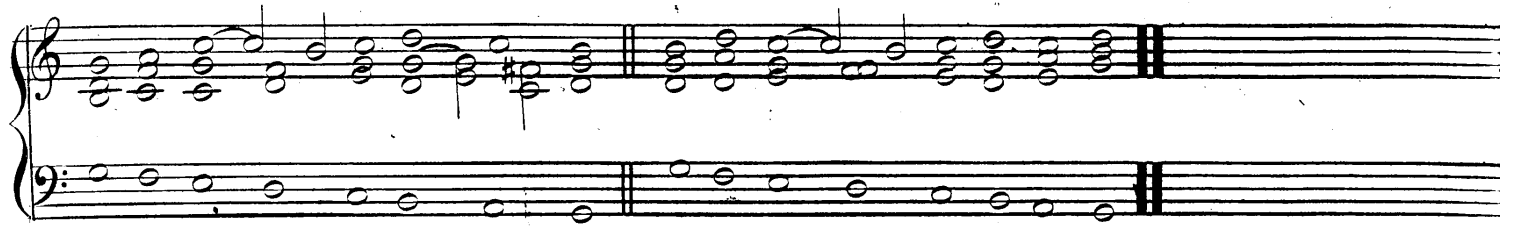
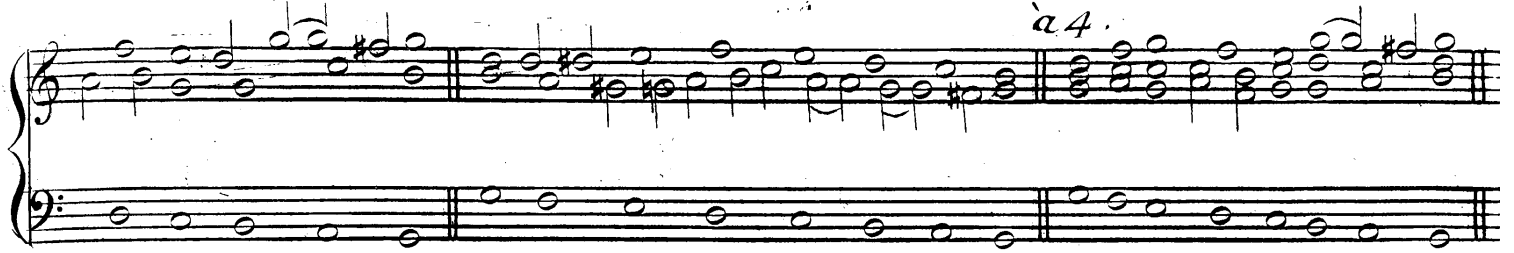
à 4.



à 3.



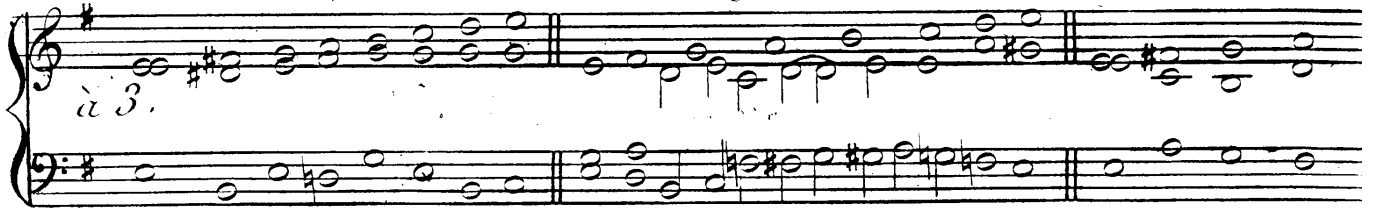
à 4.



Mode Eolien répété en ton de Mi, la gamme dans le dessus.

8.

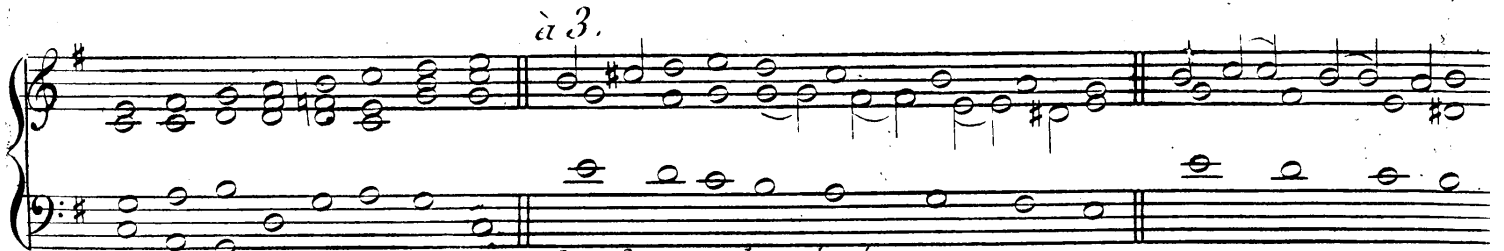
à 3.



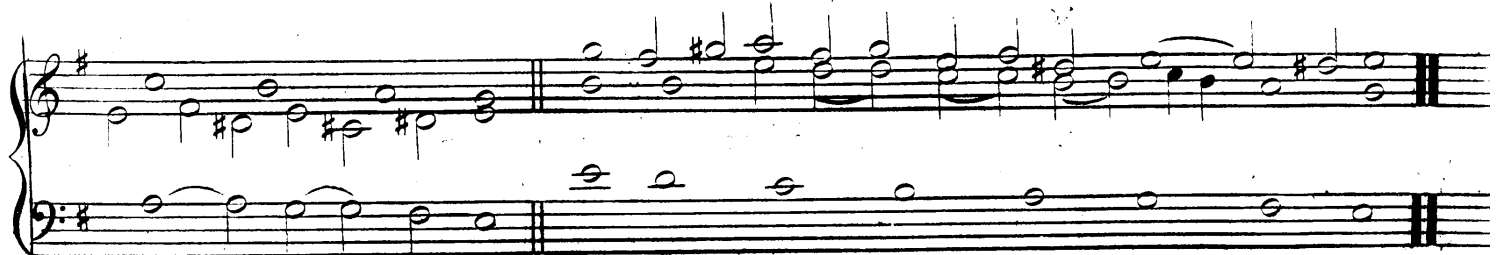
à 4.



à 3.



La Gamme dans la basse



à 4.

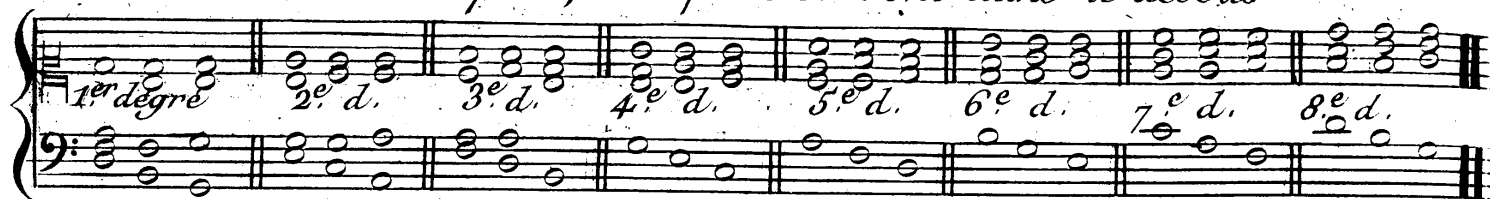


Le 8^e ton de l'Eglise se trouve confondu avec le Mode Dorien, et le Mode Hypo-Mixo-Lydien. Voyez ci après.

CHAPITRE VIII.

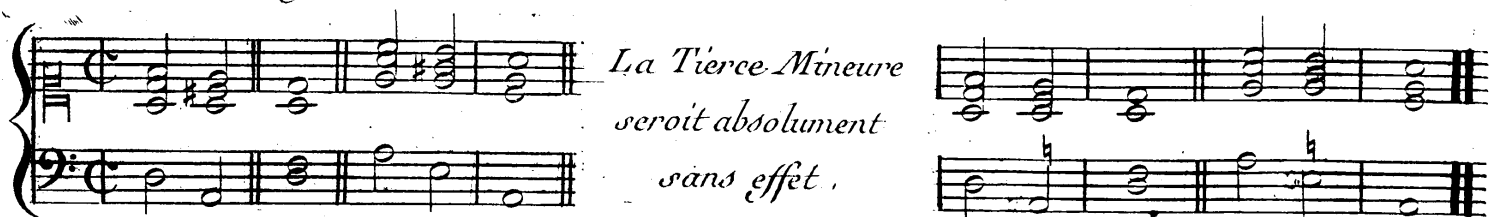
Du Mode Dorien, Premier ton de l'Eglise. (A)

Harmonie à pratiquer sur les degrés, séparément pris, des Gammes Grecques, lorsqu'elles sont dans le dessus.



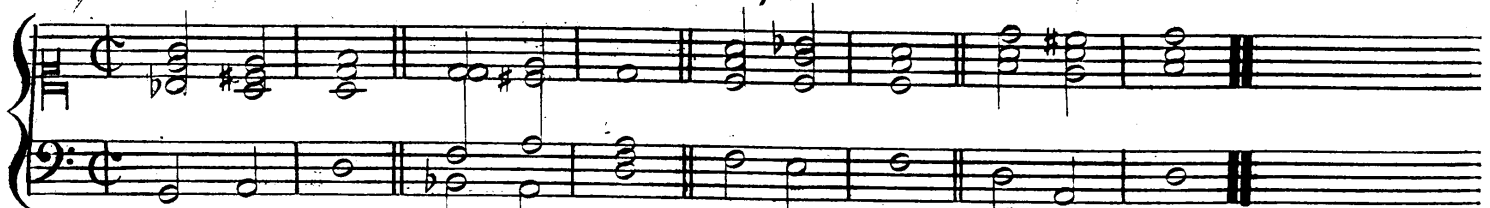
Tous ces accords parfaits ne contiennent que des intervalles appartenants à la Gamme. Les renversements de ces accords parfaits qui sont ceux de sixte, et de quarte et sixte, sont également dans le cas d'être employés.

Les Cadences finales doivent toujours avoir la tierce majeure sur la dominante.



Pour conformer le mode Dorien à notre ton de Ré mineur on place également dans l'Harmonie le bémol sur la 6^e note, comme le dièse sur la 7^e de ce ton.

Exemple.



(A) L'on trouvera au Chapitre XII. l'explication des tons de l'Eglise.

Cadences et modulations provenant du Mode Dorien.

N.^a C'est à dire, l'harmonie qu'on peut pratiquer sur les différens repos du Plainchant de ce mode.

A Le saut du Fa au Sol dièse dans l'Alto serait deffendu dans une composition détaillée entre les parties, mais ici l'Harmonie se trouve serrée et gênée par la conformation de la main; cette licence est permise sur l'Orgue.

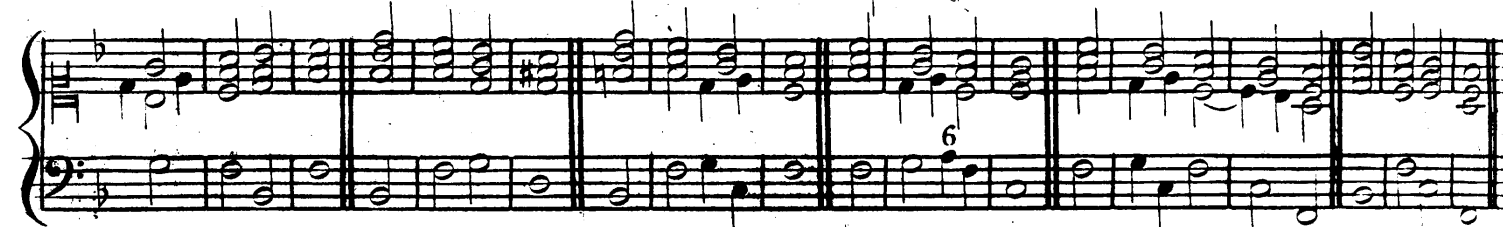
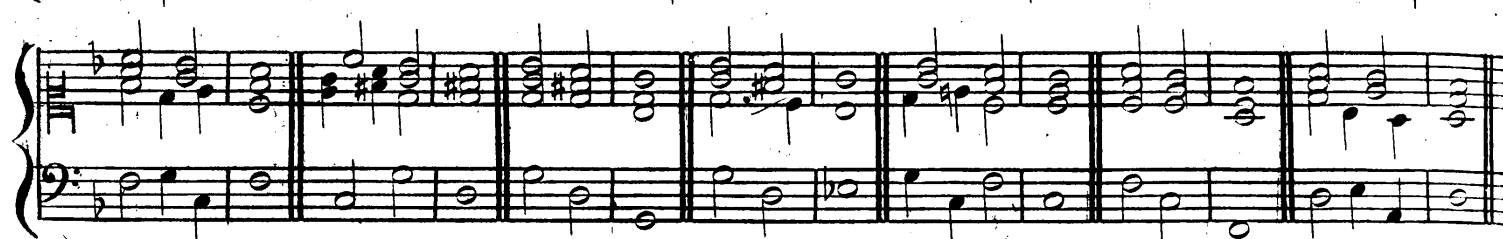
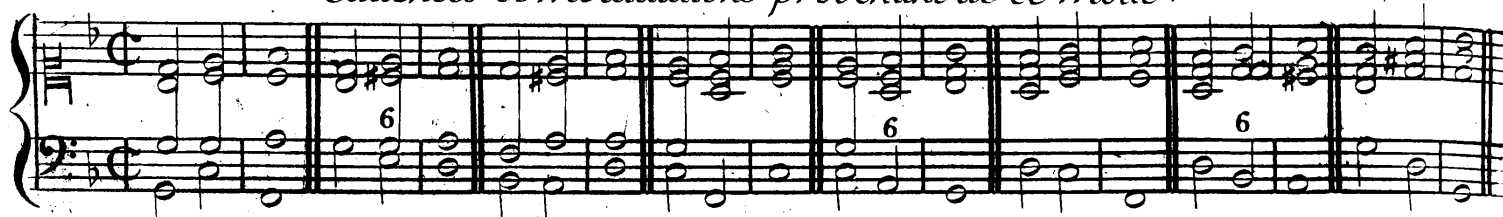
Du Mode Hypo-Dorien ou 2^e Ton de l'Eglise.

Pour approprier ce mode à l'extension commune de la voix humaine on est obligé de le transposer de quatre tons plus haut; il ne perd rien pour cela de l'ordre et de la nature de ses intervalles, qui le distinguent par sa gamme des autres modes; il est ici en Sol mineur.

Harmonie de ses degrés. (A)



Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



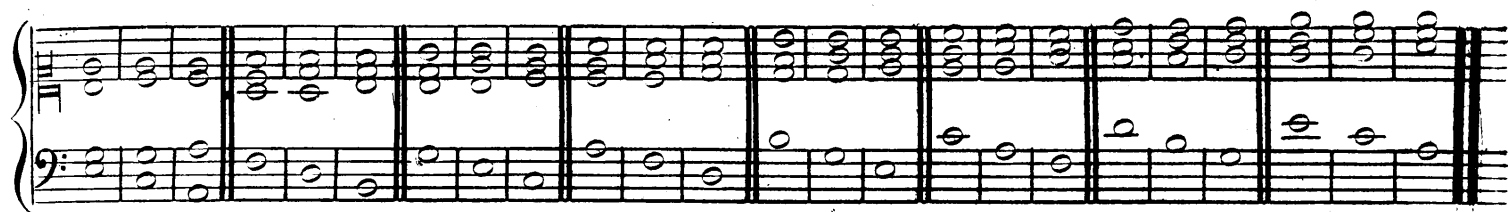
(A) 2^e transposition de ce ton et des suivans. Examinés la, à la page 161.

3^o. Du Mode Phrygien. 3^e. Ton de l'Eglise.

4^o. Du Mode Hypo-Phrygien. 4^e. Ton de l'Eglise.

Le mode Phrygien reste ici dans son ton de Mi, mais le mode Hypo-Phrygien doit par la même raison (ci dessus,) être transposé de quatre tons plus haut. Tous les deux peuvent être employés dans le même cadre puisqu'ils ont, par ce moyen, les mêmes rapports non pas comme Toniques, mais comme parcourant les mêmes intervalles; le Mi du mode Phrygien n'est pas seulement la 1^{re} note du ton, mais aussi la 1^{re} note du Mode, tandis que ce même Mi, devient, quoique ici par transposition première note du Ton, la quatrième en dessous du Mode dont la Tonique est ici le La. Cette observation appartient également au mode Hypo-Dorien.

Harmonie de ces deux modes réunis.



Cadences et modulations provenant de ces deux modes réunies.

On a dû s'appercevoir en parcourant ces Exemples que nonobstant les accords adaptés aux degrés de chaque mode on a employé des accords de septième, de 4, et de 6/5 pour faire des liaisons harmoniques; il y aura dans les exemples suivant d'autres accords non employés jusqu'à présent.

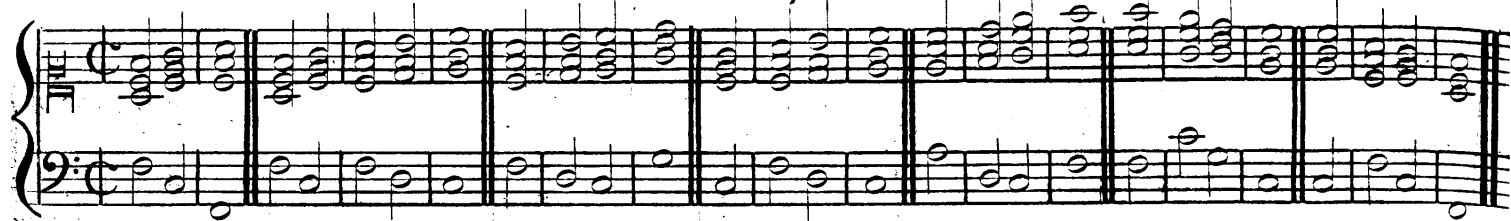
5^o Du Mode Lydien, ou 5^e Ton de l'Eglise.

Ce mode est en Fa sans Si bémol qui ne s'y est introduit que par suite du tems. On le transpose ordinairement de quatre tons plus bas c'est-à-dire en Ut à cause des Voix.

Harmonie de ses degrés.

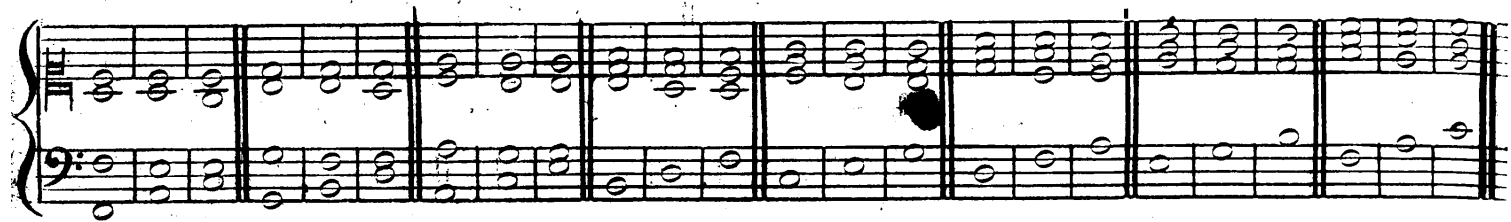


Cadences et modulations provenant de ce Mode.

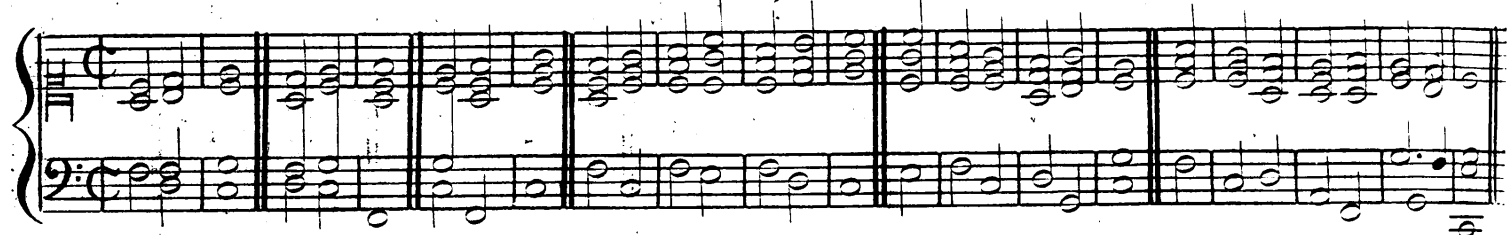


6^o Du Mode Hypo-Lydien, ou 6^e Ton de l'Eglise.

Ce mode resté dans son ton Primordial de Fa sans Si bémol.



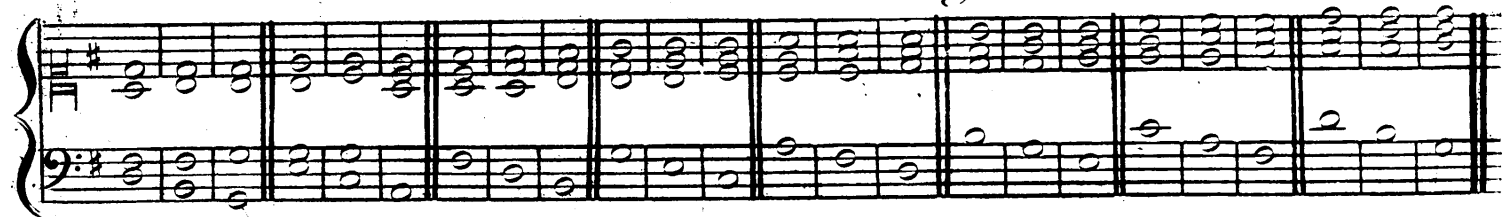
Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



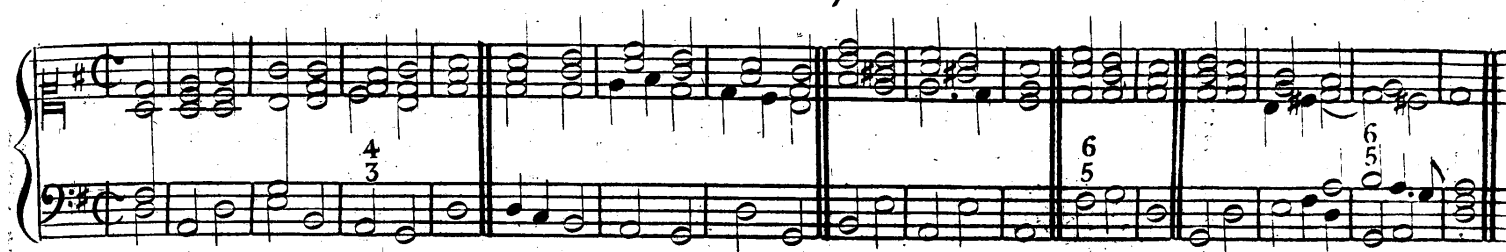
7^o Du Mode Mixo-Lydien, ou 7^e Ton de l'Eglise.

Ce mode dans le ton de Sol sans Fa dièse, est transposé ici de quatre tons plus bas, en Ré sans Ut dièse.

Harmonie de ses degrés.



Cadences et modulations provenant de ce Mode.



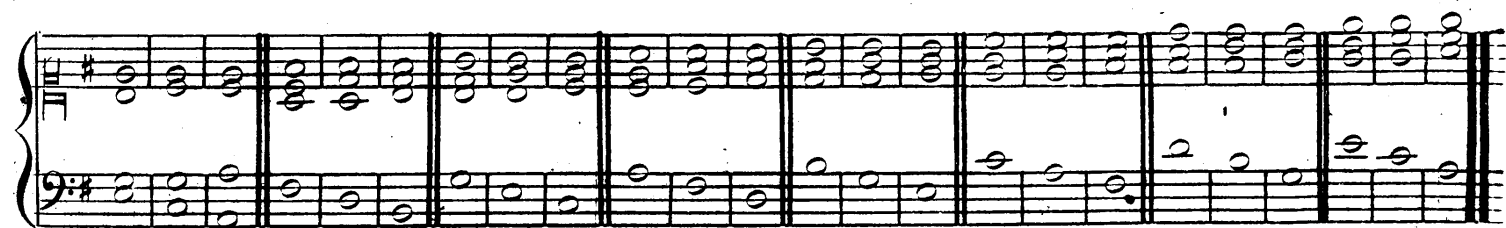
*8°. Du mode Hypo-Mixolydien ou 8^e Ton de l'Eglise.
Ce ton reste dans son ton primordial c'est-à-dire en Sol sans Fa dièze.
Harmonie de ses degrés.*



Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



9°. Du Mode Eolien transposé du La en Mi, de cinq tons plus haut.



Cadences et Modulations provenant de ce Mode.



10° Du Mode Hypo-Eolien Transposé en Sol mineur
 d'une tierce mineure plus haut.
 Harmonie de ses degrés.



Cadences et Modulations provenant de ce mode.



11° Du Mode Ionien transposé en Ré d'un ton plus haut.
 Harmonie de ses degrés.



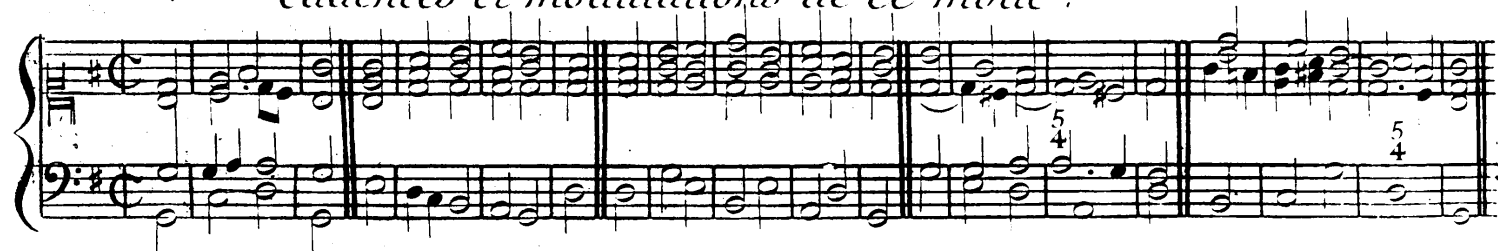
Cadences et Modulations provenant de ce mode.



12° Du Mode Hypo-Ionien transposé en Ré majeur, cinq tons plus haut.
 Harmonie de ses degrés.



Cadences et modulations de ce mode.



CHAPITRE IX.

Le ^{ces} Système de différents Modes développé par des Exemples
Sur les douze tons, avec l'accompagnement de l'Orgue.

N^a Il faut observer que la partie du dessus doit toujours faire le Chant.

1^{er} Ton
du Culte Protestant

Mode Dorien.

2^e Ton Mode Hypo-Dorien Transposé de 4 tons plus haut.
du Culte Protestant

3^e Ton
du Culte Protestant

Mode Phrygien.

4^e ton. Hypo-Phrygien Transposé de 4 tons plus haut.

Culte Protestant

Ce Cantique a été composé par Luther réformateur de l'Eglise Romaine, les paroles en Vers Allemands sont aussi de lui.

5^e Ton. Lydien.

Culte Protestant

6^e Ton. Hypo-Lydien transposé de cinq tons plus haut.

Culte Protestant

7^e Ton. Mixo-Lydien.

Culte Protestant



8^e Ton . Hypo - Mixo - Lydien .

Culte Protestant



9^e Ton . Eolien .

Culte Protestant



10^e Ton . Hypo - Eolien .

Culte Protestant





11^e Ton. Ionien .

Culte Protestant



12^e Ton. Hypo-Ionien .

Culte Protestant



On doit avoir trouvé entre ces exemples, quelques analogies à cause des tons authentiques et de leurs tons Plagaux . Mais chaque mode a pourtant produit d'autres cadences et d'autres modulations, ainsi que d'autres harmonies, puisque dans ces derniers Exemples on rencontre les renversements de l'accord de 7^e, celui de 9^e, et celui de $\sharp 6$ qui ne sont pas dans les premiers exemples .

CHAPITRE X.

De l'Ancienne manière de Noter le Plain-Chant.

Les anciens articulaient déjà plusieurs notes sur une même syllabe moyennant une liaison formée en demi cercle; ils écrivait, (comme on le sait) leur musique sur quatre lignes.

Clef de Fa

Quia fe-cit mi-hi do - - minus mag - - na
qui potens est et sanctum no - men e - jus

Pour donner plus de facilité aux musiciens modernes à lire le Plain-chant on a ajouté une cinquième ligne et on a réglé le chant sur la clef d'Ut première ligne.

Bene-dixisti domine ter-ram tu - am a - ver - tisti capti - vitatem ja - cob.

6 5 8 7 8 7 4 3 2 1

Le Plain-chant n'a point de barres pour indiquer la mesure, seulement il en a quelques unes pour marquer les repos et les demi repos; de même les valeurs ne sont différenciées que par la petite note en forme de Losange qui sert à marquer les syllabes breves. Il est donc nécessaire que l'Organiste se forme un Rhythme dans la tête, d'après lequel il sache distinguer les temps forts et faibles afin d'ordonner son harmonie. Voici l'exemple ci dessus noté d'après le système moderne.

Bene-di-xisti &c

L'Organiste doit user du même procédé pour tous les Plain-chants et se

regler pour la vitesse des notes d'après l'habitude que le peuple a prise de presser plus ou moins quelques mots ou syllabes.

Exemple avec les notes du Plain-chant sous lequel se trouve un accompagnement divisé et écrit.

Lux or - ta est

AB. Certains Critiques ne manqueront pas de considérer cette Ecole d'Orgue pratiquée par toute l'Allemagne, et même en Italie, pour ce qui concerne le Plain-chant, comme une innovation inutile. On condamne ordinairement ce qu'on ne sait pas. Il seroit pourtant à désirer qu'en France on accompagnât sur l'Orgue le Plain-chant, comme en Allemagne et en Italie, lorsque le peuple chante; par ce moyen on banniroit des Eglises ces cris faux et ces hurlemens barbares qui étouffent pour toujours le sentiment de la Musique dans l'esprit de la Nation. Les bons Organistes seuls peuvent dans ce cas influencer le peuple et former son organisation pour la Musique.

CHAPITRE XI.

De la manière de Chiffrer le Plain-chant.

En France on est dans l'usage de prononcer sur l'Orgue, le Plain-chant par la basse ou par la pédale, cette manière n'est pas celle des Italiens, ni des Allemands; ces derniers ont jugé 1^o que les chants dans la basse, n'admettent pas autant de richesses et de variétés d'harmonie, que lorsque le chant est dans le dessus. 2^o que le chant n'est pas aussi distinct, ni autant appréciable dans la basse que dans le dessus. 3^o que le chant dans la basse s'écarte trop de son harmonie. ^(A) Par ces trois raisons ils transportent le chant dans le dessus qui est toujours rendu par les deux doigts extrêmes de la main droite, —

(A) En mettant le chant ci dessus à la basse on sera sans cesse obligé de quitter le ton principal et de dénaturer les repos.

comme on a pu le voir dans tous les Exemples donnés jusqu'à présent.

Ce dernier système adopte une manière particulière de chiffrer la basse sous un Plain-chant; les notes écrites de ce Plain-chant n'ont pas besoin de chiffres; ce serait faire un double emploi pour indiquer leurs degrés; ces chiffres n'indiquent pas ici l'accord, mais seulement les intervalles qui doivent être touchés avec le chant et la basse. (Voyez l'application de ces chiffres.)

1^o L'accord parfait est rarement chiffré, il s'agit seulement de distinguer si la note écrite fait l'Octave, la tierce ou la quinte de l'accord parfait. Cet examen fait, on place la note écrite dans l'extrémité de la main droite, c'est-à-dire dans le dessus ou autrement dit dans le canto, et l'on remplit la totalité des intervalles de l'accord avec les autres doigts. Si le chant donne l'intervalle de la 7^e ou de la 9^e, accords, auxquels la tierce et la quinte doivent servir d'accompagnement, cette tierce et cette quinte n'ont aussi nul besoin d'être marquées par des chiffres pour un harmoniste intelligent.

2^o Si le chant prononce la sixte, on lui donne selon la nature de l'harmonie ou le 3, ou le 4, ou le 5; le 3 indique l'accord de sixte simple qui demande pour être complet ou l'octave, ou à la place de celle-ci, la sixte doublée selon la disposition de la marche des intervalles. Le 4 indique l'accord de 6 $\frac{4}{4}$, qui pour se compléter demande l'octave. Le 5 indique l'accord de 6 $\frac{5}{4}$ qui pour se compléter demande la tierce; si dans la 6 $\frac{4}{4}$ l'octave se trouvait dans le chant il faudrait alors écrire les deux chiffres 6 $\frac{4}{4}$ pour l'indiquer spécialement.

3^o Si dans l'accord de Sixte, cette Sixte se trouvait doublée moyennant la note du Chant, il faudrait alors chiffrer cette double sixte avec la tierce; il faut aussi lorsque dans l'accord de sixte et quarte, l'un de ces deux intervalles se trouve doublé, spécifier l'intervalle double par le chiffre.

4^o Si l'accord de 6 $\frac{4}{4}$ est employé et que la 5^{te} soit dans le Chant, on écrit le chiffre 4, mais si c'est ce dernier intervalle qui est dans le Chant, on chiffre alors 5.

5^o L'accord de seconde est composé de 6 $\frac{6}{4}$ ou de 6 $\frac{5}{4}$; si la seconde est dans le Chant on marque les deux autres intervalles par chiffres. De même si la 4^{te}, la 6^{te} ou la 5^{te}.

de cet accord sont dans le chant il faut marquer les deux intervalles restans.

6^o L'accord de Tierce et quarte s'accompagne de la 6^{te} excepté l'intervalle noté, il faut chiffrer les deux autres.

7^o S'il se trouve des intervalles passagers, il faut également les marquer par leur chiffre, il faut aussi faire connoître la valeur qu'ils tiennent dans la mesure, ce qui se fait par le point qu'on ajoute au chiffre précédent, ou par l'espace qu'on donne aux chiffres sur la même note de Basse. Un seul Exemple renfermera toutes ces observations.

Culte Protestant

On pourroit sur chaque note de basse, ainsi que sur chaque chiffre de cet exemple, donner une explication conforme aux observations ci dessus; mais, pour ne pas trop s'étendre, il doit suffire à une bonne judiciaire de pouvoir comparer cet exemple chiffré avec celui ci noté.

On peut en même tems observer dans ces exemples les signes d'altération attachés aux chiffres comme ceux attachés aux notes, ainsi que la tierce doublée à la lettre A.

Exemple dans lequel se présentent quelques remarques à faire au sujet de la tierce et de la sixte doublées.

A la lettre A il faut doubler la tierce pour éviter les deux quintes et les deux octaves faulives. Les quintes seroient entre le tenor et la basse et les octaves entre l'alto et la basse.

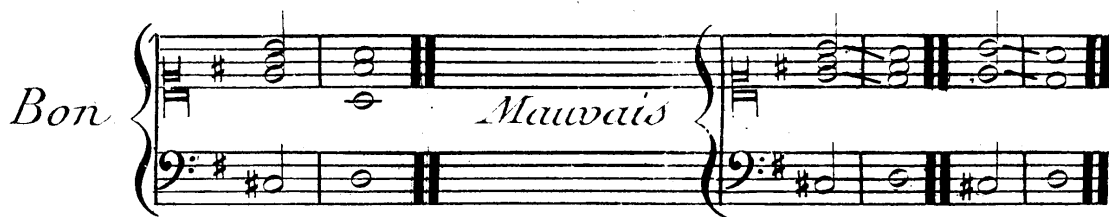
Exemples

A la lettre C la quarte est un intervalle passager, qu'on ne chiffre point dans la basse générale mais qu'on chiffre dans le Plain-chant.

A la lettre D il faut préparer la dissonnance de l'accord suivant, qui est le sol, en doublant la sixte par permutation.

A la lettre E on double, pour l'accord de septième, la tierce et on en supprime la quinte pour donner plus de liaison aux intervalles

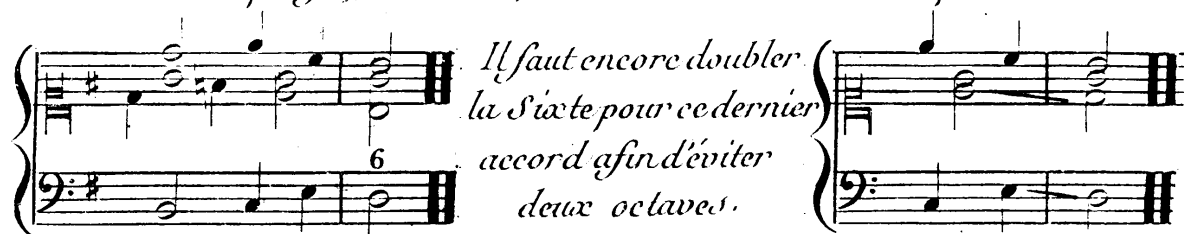
A la lettre **F** il faut éviter deux quintes, qui se rencontreraient entre le canto et le Tenor, en faisant descendre ce dernier sur la quinte au lieu de l'octave



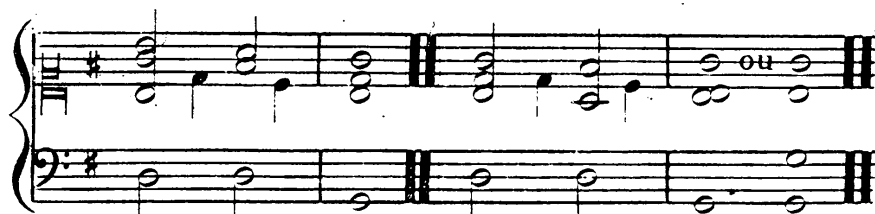
A la lettre **G** il faut pour éviter les deux octaves entre l'alto ou la Basse ou entre le Tenor et le dessus, Comme ici.



Faire une permutation d'intervalles et chercher la quinte mineure, qui par son essence de dissonnance se trouve obligée de se sauver en descendant et de doubler la tierce de l'accord parfait suivant, comme dans cet Exemple.



L'on peut toujours employer pour la cadence parfaite la septième passagère lorsqu'elle peut se trouver à l'Alto ou au Tenor, quand même elle ne serait pas marquée.



Ces avertissemens pour éviter la suite de deux octaves ou deux quintes, en employant la double tierce ou la double sixte, doivent suffire à quiconque a étudié les règles de l'harmonie. Il reste encore quelques remarques à faire sur la manière dont se chiffre le Plain-chant.

Quelques uns sont dans l'usage de chiffrer les trois parties que doit faire la main droite; cette manière est non seulement embarrassante à déchiffrer, ne laissant à l'accompagnateur aucune réflexion à faire, mais est aussi opposée à celle qu'on emploie pour chiffrer la basse générale; dans celle-ci, on met toujours les chiffres, les plus forts par le nombre, dans le haut comme $\frac{9}{5}$ et non pas $\frac{5}{9}$, tandis que pour indiquer l'accompagnement du Plain-chant on

doit marquer la liaison des intervalles pour chaque partie, sans avoir égard au rang progressif des chiffres.

Exemple.

Les liaisons à la lettre A indiquent qu'il faut rester sur la touche, et ne pas répéter la même note.

Il y a encore une autre manière d'accompagner le Plain-chant, c'est de partager l'harmonie entre les deux mains, on appelle cette manière, Accompannement divisé; elle a l'avantage sur l'accompagnement serré de distinguer l'alto du Tenor d'après le diapason de leur Voix. On en a déjà vu des Exemples dans le chapitre du système des Tons Grecs. On en verra encore beaucoup dans les Chapitres suivants, pour en donner un Modèle; on expose celui ci.

Stabat mater dolorosa

Dans cet exemple les parties d'alto et de chant sont réunies, et se jouent avec la main droite, et les parties de Tenor et de basse, de la main gauche; cette séparation classe et distingue ces quatre parties, comme dans un quatuor à quatre Voix. L'accompagnement ainsi divisé est rarement chiffré, il est presque toujours noté à cause de l'embarras qu'occasionneraient les chiffres 1^o pour les placer, 2^o pour les exécuter aussi exactement que les notes écrites.

CHAPITRE XII.

Des huit Tons de l'Eglise Romaine.

Après avoir détaillé les tons grecs, il faut faire connaître, particulièrement, ceux que l'Eglise a adoptés pour son culte, d'après leur ordre.

On en a conservé huit pour le chant de l'Eglise; le Pape Grégoire s'est d'abord servi des quatre premiers tons authentiques qui sont le Dorien, le Phrygien, le Lydien, et le Mixo-Lydien, mais du tems de l'Empereur Charlemagne, on y a ajouté leurs quatre tons Plagaux qui ensemble font encore aujourd'hui les huit tons de l'Eglise dont voici l'ordre

1^{er} Ton, le Mode Dorien.

2^e Ton, le Mode Hypo-Dorien.

3^e Ton, le Mode Phrygien.

4^e Ton, le Mode Hypo-Phrygien.

5^e Ton, le Mode Lydien.

6^e Ton, le Mode Hypo-Lydien.

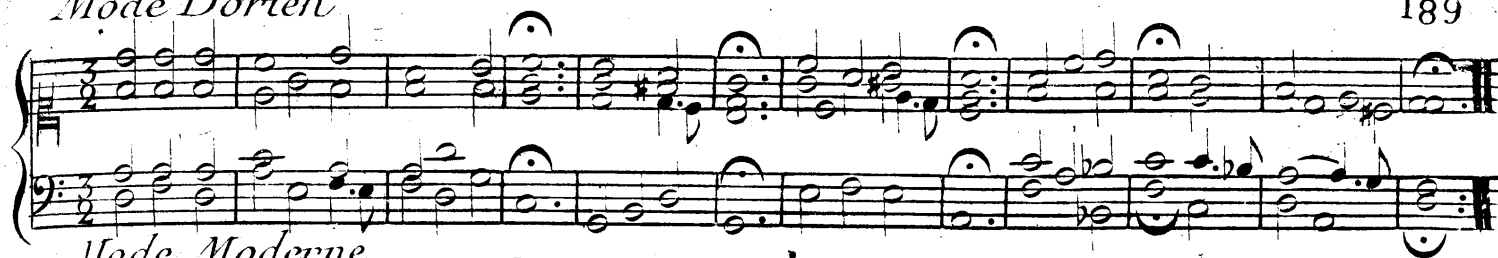
7^e Ton, le Mode Mixo-Lydien.

8^e Ton, le Mode Hypo-Mixo-Lydien. (A)

Les Protestans se servent encore des autres quatre tons grecs dans leurs temples, sçavoir; du Mode Eolien, du Mode Hypo-Eolien, du Mode Ionien, et du Mode Hypo-Ionien.

On a pu voir par la première exposition des douze tons grecs, que plusieurs tons authentiques sont absolument pareils à plusieurs tons plagaux par leurs gammes, comme le Dorien est le même que le Hypo-Mixo-Lydien; le Phrygien comme le Hypo-Eolien; le Mixo-Lydien comme le Hypo-Ionien, le Eolien comme le Hypo-Dorien, le Ionien comme le Hypo-Lydien. Leur différence ne consiste, comme il a déjà été dit, qu'en ce que les tons authentiques chantent dans les cordes hautes et les tons Plagaux dans les cordes basses. On les distingue plus particulièrement par leurs Cadences. On a beaucoup altéré les tons de l'Eglise en y ajoutant des dièses et des bémols pour les rendre plus chantans. Voyez cet exemple qui d'abord est dans le Mode Dorien, et ensuite dans le ton moderne de Ré mineur avec le Si bémol.

(A) Tous les Auteurs ne sont pas d'accords sur la suite des tons de l'Eglise. J. J. Rousseau en donne une toute autre dans son dictionnaire, page 519. le chant Ambroisien, et le Grégorien sont cause de cette invers^{on} 579.

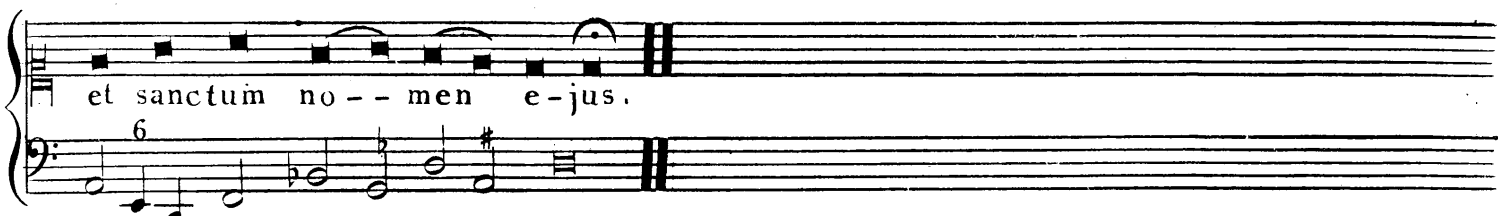


Mode Moderne

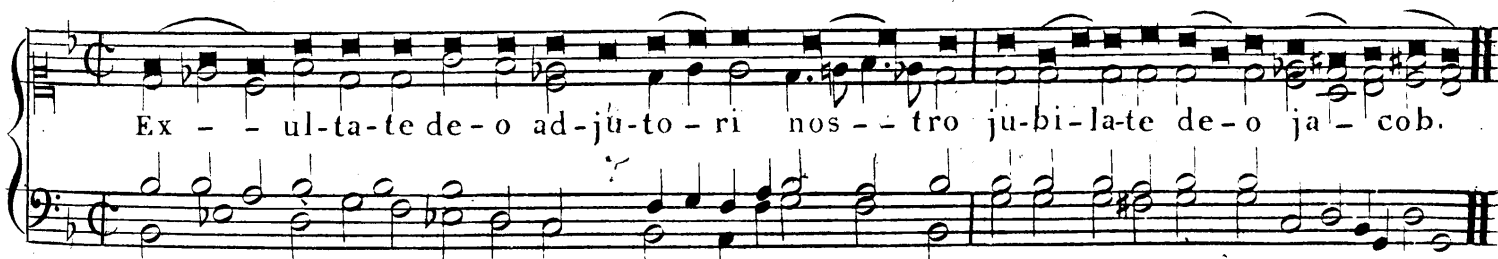


De ces douze tons grecs on n'en conserve aujourd'hui que deux, savoir le ton Ionien pour notre mode majeur, et le ton Eolien pour notre mode mineur, auquel s'ajoute un dièse sur les sixième et septième notes en montant. Ce ton Eolien est conservé en entier en descendant la Gamme.

Le 1^{er} Ton de l'Eglise est le mode Dorien; il s'étend du Ré, au Ré, et prend quelques fois un ton de plus dans le haut et dans le bas.



Le 2^e Ton de l'Eglise est le Mode Hypo-Dorien; du La, au La; mais son ton authentique Ré, tient toujours son rang primitif. Comme ce Mode Hypo-Dorien serait trop bas pour les Voix, on le transpose communément de quatre tons plus haut, c'est-à-dire en Sol mineur^(A), dans ce ton on a introduit pour la sixte mineure le Mi bémol et pour la Cadence le Fa dièse, de même qu'on a donné au Chant du 1^{er} Ton le Si bémol pour rendre la mélodie plus agréable, et pour les cadences la tierce majeure à la dominante.



(A) Voyez la transposition de tous ces tons, page 161.

Le 3^e Ton de l'Eglise est le *Mode-Phrygien* dans lequel on introduit souvent le Ré[#] et le Fa[#], mais abusivement, on le transpose communément en *La mineur*, c'est-à-dire, quatre tons plus haut.

Et ex--ul-ta-vit spiritus me--us in-de-o sa-lu-ta-ris me--o

Le 4^e Ton de l'Eglise est le *mode Hypo Phrygien*. Le Ton précédent transposé en *La*, et celui-ci n'ont aucune différence entre'eux, si ce n'est la suprématie que le mode authentique conserve sur le mode *Plagal*.

As-per-ges me do-mi-ne hi-so-po et mun-da-bor la-va-bis me

et su--per ni-vem de al--ba-bor

Le 5^e Ton de l'Eglise est le *mode Lydien* qui s'étend du Fa au Fa sans si bémol. Ce ton ainsi que celui qui suit ont subi beaucoup d'altération, et leur genre primitif n'est presque plus employé dans le chant d'Eglise. Le 2^e Fa[#] transposé de quatre tons plus bas se trouve, à cause de la quarte mineure, semblable au mode *Ionien*; son harmonie y correspond également. Comme

Ky--ri-e e--le--i son Chris-te e--le--i son.

2 Mi-ra-bi-li-a-tes-ti-mo-ni-a tu-a i-de-o se-cu-ta-ta e-a a-ni-ma me-a.

Le 6^e Ton de l'Eglise est le *mode Hypo-Lydien*, qui par l'introduction de la quarte mineure est le même que le mode *Hypo-Ionien*, lorsqu'il est transposé de quatre tons plus haut.

Di-xit do-mi-nus do-mi-no me-o se-de a dextris me--is

Le 7^e Ton de l'Eglise est le mode Mixo-Lydien. On lui a ajouté le Fa #, de sorte qu'il est devenu mode Ionien. Les Protestans seuls font aujourd'hui usage du mode Mixo-Lydien. On le trouve dans les Exemples précédens et ceux qu'on donnera.

Glo - ri-a patri et fi-li-o et spi-ri - tu-i sanc-to si -- cut

e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-per et in soe-cula soe - cu-lo-rum a-men

Le huitième Ton de l'Eglise est le mode Hypo-Mixo-Lydien, on lui donne aussi aujourd'hui le Fa #, de sorte que par abus ou par agrément on a abandonné la sécheresse des anciens tons grecs, et on les a appropriés à nos deux seuls modes Majeur et Mineur. Celui ci reste en Sol. Le précédent étant trop haut est ordinairement transposé en Ré majeur. Voici pourtant un Exemple ou le huitième ton d'Eglise suit strictement le mode Hypo-Mixo-Lydien.

Kirie ... e - lé-i-son Christe e - lé-i-son

Glo-ri-a in excelsis de - - o et in ter - ra pax homi-ni-bus bonoe volunta tis

D'après l'introduction du b mol et du # dans les chants d'Eglise il est difficile de distinguer à quel mode grec ils appartiennent, les 5^e, 6^e, 7^e, et 8^e Tons d'Eglise sont dans ce cas.

Un Organiste Studieux ne négligera pas de recueillir jour par jour les chants qu'il doit accompagner et transposer sur l'Orgue; de s'informer auprès du premier Chantre de la manière dont le peuple est habitué d'y mêler sa voix, afin de ne le point contraindre par méprise de ton, ou par des transpositions fausses.

CHAPITRE XIII.

De l'Introit, de l'Antienne, et de l'Antiphone, dans le Culte Catholique.

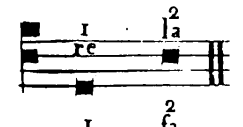
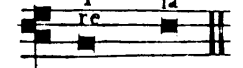
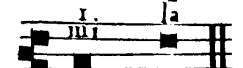
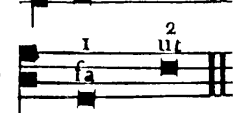
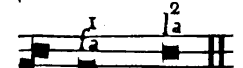
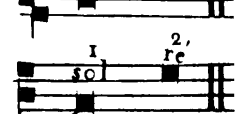
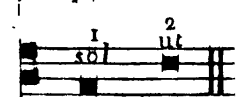
Ces trois mots servent d'annonce aux Chants qui les suivent.

L'Introit est principalement pour la Messe. L'Antiphone est pour annoncer les Pseaumes, et l'Antienne se dit avant et après les Pseaumes. On les chante sur quelques paroles tirées de l'Ecriture sainte. (A)

Chaque ton d'Eglise a son Antienne par laquelle il est annoncé, et chaque Antienne a son ton particulier pour se lier avec celui du Pseaume. Pour constater le ton du Pseaume qui ne commence pas toujours par sa tonique on en indique la Cadence par ce mot barbare, Evovae, composé des six Voyelles qui se trouvent dans Sæculorum Amen.

Le commencement et la fin de chaque ton d'Eglise ont pour la plupart une conivence très bizarre; en l'examinant de près on ne diroit pas que ces deux extrémités puissent s'appartenir. Cependant l'usage les a fixées; nous devons le suivre et le faire connaître; ce qui sera plus facile par un tableau noté que par des raisonnements.

Ce tableau tiré d'un très bon ouvrage, imprimé en 1704, n'est déjà plus intelligible pour nous.

Le premier ton est annoncé par ré, la; 1 La première note est celle par laquelle finit l'Antienne. 2 La seconde est celle par laquelle on commence la Cadence.	
Le deuxième par ré, fa;	
Le troisième par mi ut, ou selon l'ancienne solmisation mi fa.	
Le quatrième par mi, la.	
Le Cinquième par fa, ut; ou selon l'ancienne solmisation fa, fa.	
Le Sixième par fa, la.	
Le Septième par ut, sol; ou sol, ré.	
Le huitième par ut, fa; ou sol, ut.	

(A) On donne aussi aux mots Antiphone et Antienne la même signification. Ce système a déjà subi beaucoup de variations.

La liaison de l'antienne avec le Pseaume suivant est exprimée dans les anciens livres du Culte Catholique par la figure des deux notes cy devant, et le mot Evovae pour marquer la cadence du ton qui y est joint. Dans les livres nouveaux cette indication ne se trouvant plus, l'Organiste doit être très au fait de ces changements de tons, de leurs transpositions pour les voix du peuple chantant, et savoir s'il peut gagner les nouveaux tons par des modulations, ou tout uniment par quelques notes touchées de la main droite pour se conformer à l'usage de l'Eglise où il se trouve; l'habitude lui servira d'instruction dans cette partie.

Tableau

Pour connoître le commencement et la fin de chaque ton de l'Eglise.

Dernière note de l'Antiphone	Commencement de la Cadence	Evovae, ou Cadence		1. ^{er} ton
re la	Dixit dominus	do-mino me-o	la	ré
ré fa	Dixit &.		fa	2. ^e ton ré
mi ut	Dixit &.		ut	3. ^e ton la
mi la	Dixit &.		la	4. ^e ton mi
fa ou ut	Dixit &.		ut	5. ^e ton la
fa la	Dixit &.		la	6. ^e ton fa
sol ré	Dixit &.		ré	7. ^e ton la
sol ut	Dixit &.		ut	8. ^e ton sol

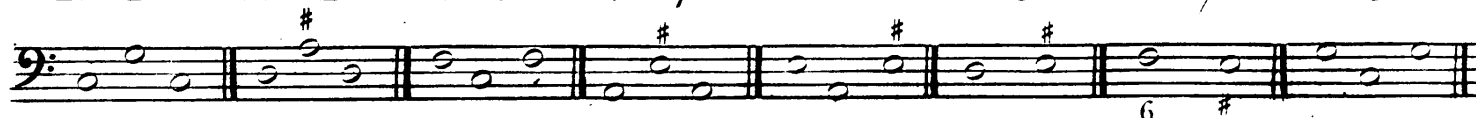
CHAPITRE XIV.

*Résumé général de tous les Modes Grecs
usités dans le Plainchant*

Les Anciens auteurs, ou les premiers qui ont donné des règles pour faire usage du système des Grecs dans les Eglises ont reconnu qu'il étoit fort embarrassant de consacrer dans l'harmonie la nature des intervalles que produit la gamme de chacun de ces tons, et ils ont en conséquence introduit dans leur accompagnement les demi tons étrangers au ton principal et nécessaires pour former les Cadences relatives à chaque ton. Nous avons déjà donné des Exemples sur les Cadences, mais sans explications afin de ne pas déranger la marche graduelle de l'étude par la trop grande concurrence des objets divers à traiter.

Il est de toute rigueur, d'employer la 7^e majeure du ton lorsque la Cadence se fait à la basse par le mouvement de la dominante sur la tonique; de cette classe sont N^o 1. les Cadences du mode Ionien. N^o 2. du mode Dorien. N^o 3. du mode Lydien, et N^o 4. du mode Eolien. Le mode Phrygien fait au contraire sa Cadence par la sous-dominante (4^e note du ton) et demande toujours sur sa tonique la tierce majeure N^o 5. ou par la seconde en dessous de la tonique N^o 6. et aussi par le premier renversement de l'accord parfait sur cette sous-seconde N^o 7. Le mode Mixo-Lydien fait aussi sa Cadence par la sous-dominante par la raison que la 3^e majeure sur la dominante n'existe point dans la gamme N^o 8.

N^o 1. N^o 2. N^o 3. N^o 4. N^o 5. N^o 6. N^o 7. N^o 8.



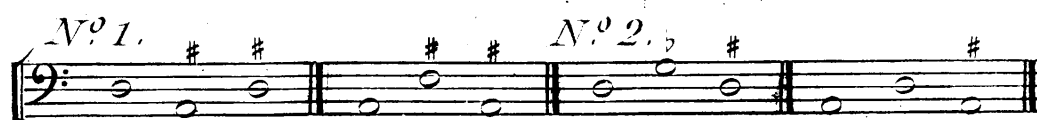
Les anciens pratiquoient aussi la demi cadence, c'est-à-dire : de la tonique ils alloient sur la dominante avec la tierce majeure pour y faire un demi repos dans les modes Ionien, Dorien, Lydien, et Eolien.

Exemple

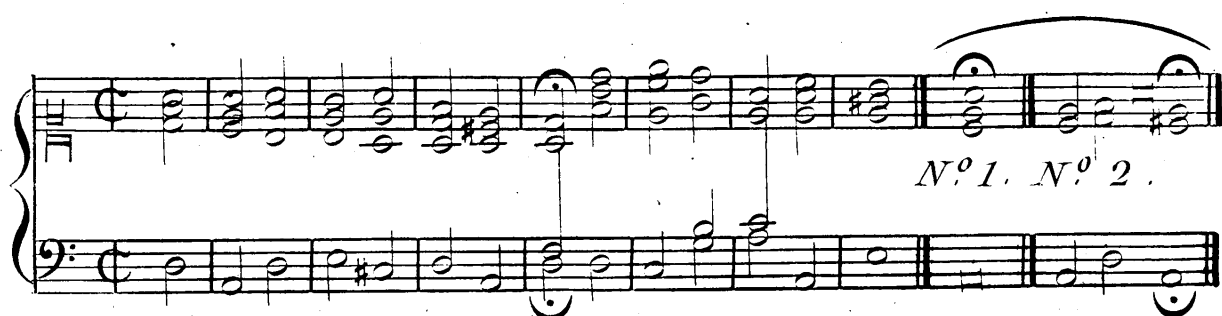


Si l'on donnoit à la dominante du mode Mixolydien la 3^e majeure il ressembleroit en tout au mode Ionien.

Il y a des auteurs anciens qui ont toujours terminé indistinctement après l'accord majeur sur la dominante par l'accord majeur sur la tonique N^o 1. d'autres n'autorisent l'accord majeur sur la tonique qu'après l'accord mineur sur la sous dominante N^o 2. l'une et l'autre manières sont bonnes.



Il se rencontre que plusieurs chants ne finissent point par la tonique du mode, néanmoins pour le conserver on doit y faire une Cadence relative. par exemple, ce seroit une faute si l'on terminoit le Chant ci après qui est du mode Dorien Ré mineur, en la mineur N^o 1. Il faut nécessairement pour lui conserver son caractère le terminer comme ici au N^o 2.



Dans les modulations on doit conserver pour tierce du nouveau ton un intervalle sans altération du 1^{er} ton, par exemple pour aller du mode Dorien au mode Mixolydien il faut sur cette tonique le Si naturel comme tierce. Mais si l'on va du mode Dorien au mode Eolien il faut alors sur cette nouvelle tonique la tierce mineure Ut naturel, puisque l'Ut dans le mode Dorien est naturel. Du mode Lydien au mode Mixolydien on va sur la

seconde note avec la tierce majeure. Du mode Ionien au mode Dorien on va sur la seconde note avec la tierce mineure. On peut juger de la richesse des tons des anciens par les modulations que chacun peut faire en examinant son nombre de Cadences praticables sur chacun de leurs degrés, les notes noires indiquent les modulations les plus éloignées et usitées seulement dans une composition de longue durée.

Cadences sur les Degrés du Mode Dorien *du mode Phrygien*

du Mode Lydien

du Mode Mixo-Lydien *du Mode Eolien*

du Mode Ionien

L'Organiste pour mieux marquer la Cadence peut la prolonger après le Plainchant fini; mais il doit avoir égard aux modes comme dans ces Exemples cy.

Pour le Mode Dorien.

A la place de l'accord de repos qu'exigerait le Plainchant.

Pour le Mode Hypo-Dorien transposé de 4 tons plus haut.

Pour le Mode Phrygien.

Pour le Mode Hypo-Phrygien Transposé de 4 tons plus haut.

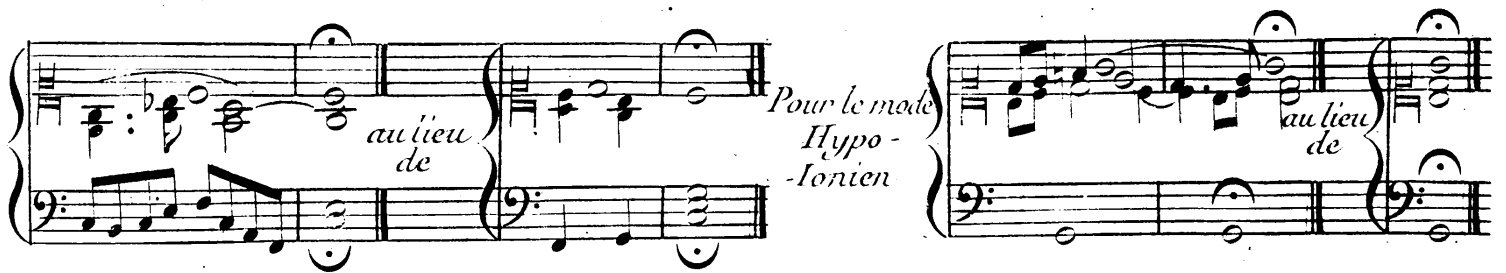
Pour le Mode Lydien avec le Si $\flat$ ou le Mode Ionien transposé.



Pour le Mode Hypo-Lydien.



(A) Il y a des Chants auxquels on ne peut au premier coup d'œil donner un mode déterminé; dans ces cas, on peut consulter ces modulations qui serviront de guide pour pouvoir y appliquer l'harmonie convenable; si les modulations n'éclairent pas encore assez, alors on choisit entre les deux tons douteux celui qui est plus analogue au caractère soit du chant, soit des paroles. L'article des réponses à faire à un sujet de fugue expliquera encore mieux ce doute.



(A) C'est par erreur que ces observations ne sont pas au bas de cette page.

CHAPITRE XV.

Usage du Système des Grecs dans le Culte Protestant

L'Orgue étant également destiné à accompagner les chants du Culte protestant, il ne sera pas inutile, soit pour l'instruction de l'Élève, soit pour pouvoir remplir les fonctions d'Organiste dans les temples, de rapporter ici beaucoup d'exemples tirés du Livre de Plain-chant du culte protestant selon le rang des modes Grecs auxquels ils se rapportent.

Mode Dorien 1^{er} Ton



Hypo-Dorien 2^e Ton transposé

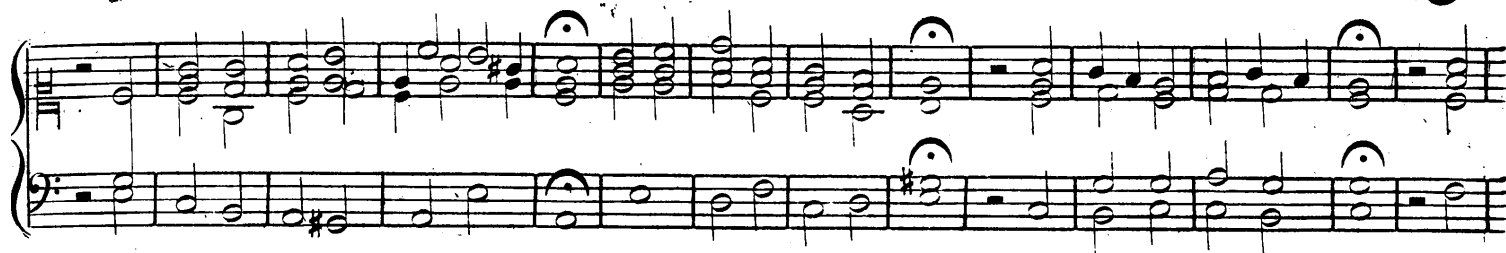
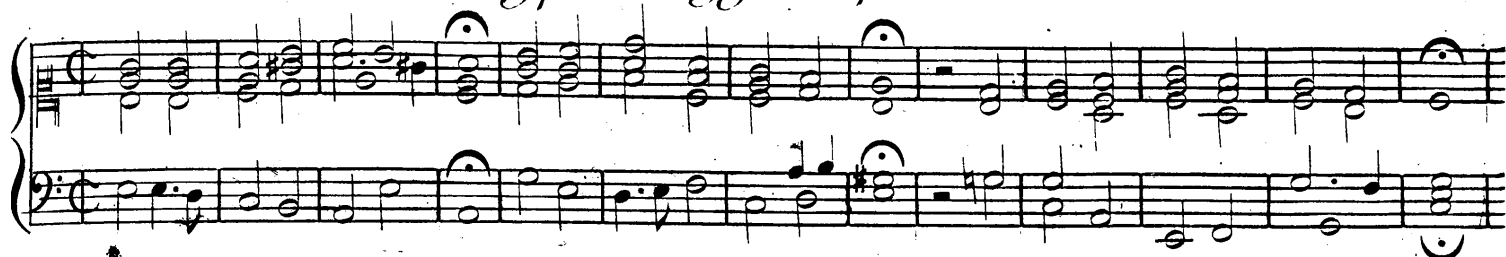


Phrygien 3^e Ton



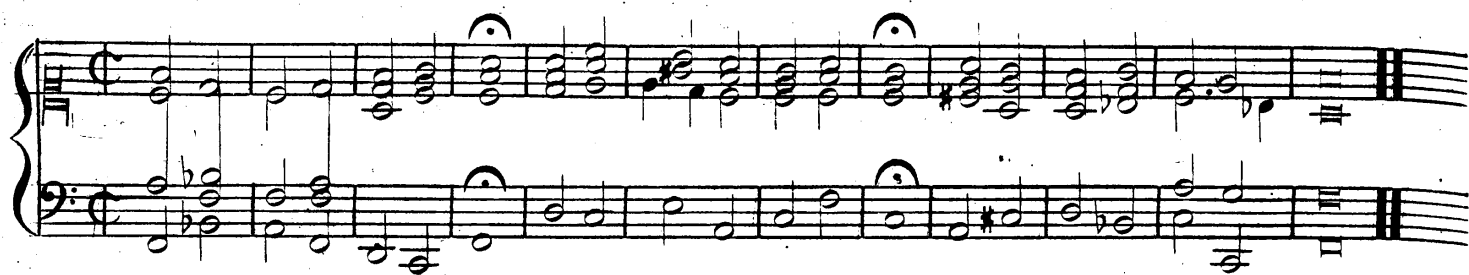
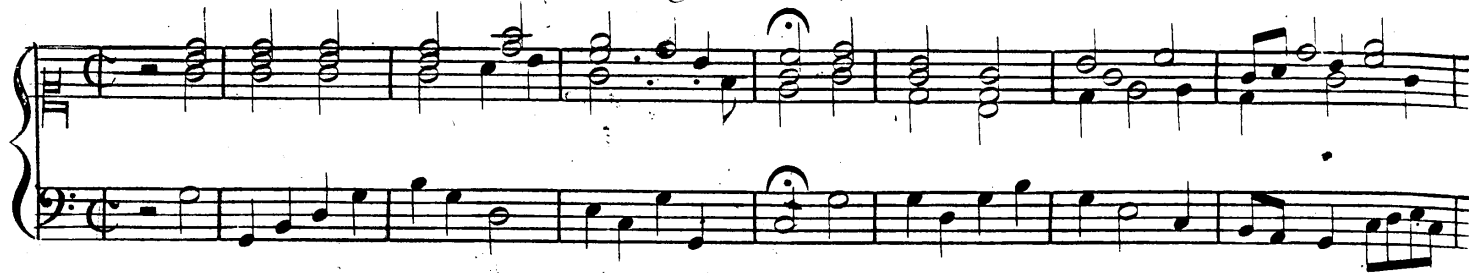


Hypo-Phrygien 4^e Ton.



Lydien 5^e Ton.



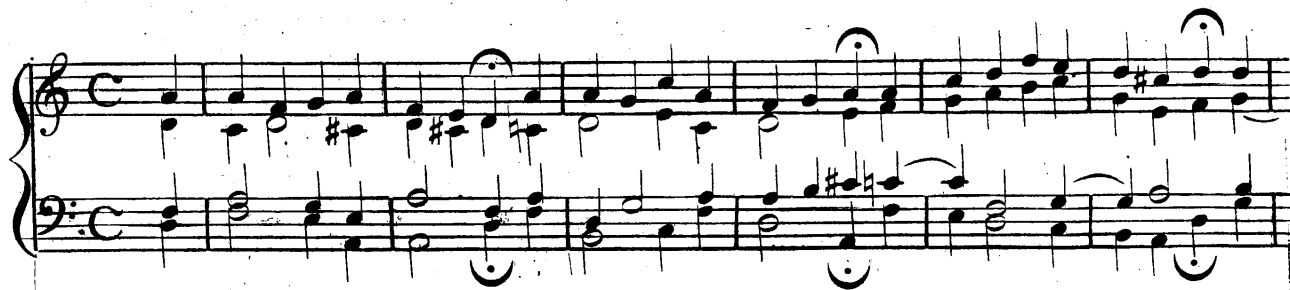
Hypo-Lydien 6^e Ton.*Mixo-Lydien 7^e Ton.**Hypo-Mixo-Lydien 8^e Ton.*

(A) Les autres 4 tons, que le Culte Protestant a conservés, sont compris dans ces huit tons.

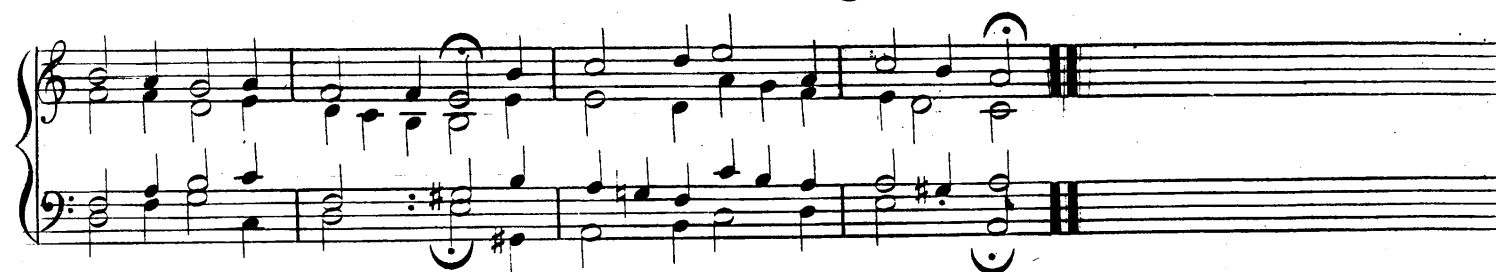
CHAPITRE XVI

*Continuation des Exemples pris dans les livres
de Plain-chant des Protestans.*

I.
Dorien



2.
Hypo-Dorien



3.
Ionien



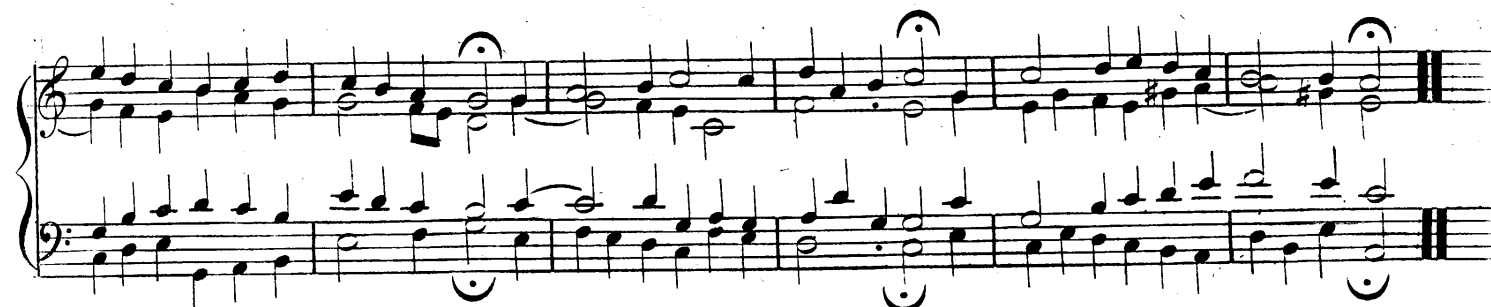
4.
Hypo-Dorien.

The musical notation for the Hypo-Dorian mode is presented in two systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is common time (C). The first system (labeled 4.) shows a melodic line in the treble with various intervals and a bass line with sustained notes. The second system (labeled 5.) continues the melody and bass line. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and rests, indicating a complex harmonic structure typical of plainchant transcriptions.

Ce dernier Plain-chant n'a pas un mode déterminé, il est un mélange du mode Phrygien et du mode hypo-Phrygien. Le savant Abbé Vogler donne par cette raison à ce Plain-chant la dénomination particulière de Hypo-Myx-Phrygien. Cette note est applicable à tous les chants douteux.

6.
Phrygien

The musical notation for the Phrygian mode is presented in two systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is common time (C). The first system (labeled 6.) shows a melodic line in the treble and a bass line. The second system (labeled 7.) continues the melody and bass line. The notation includes many accidentals and rests, similar to the previous examples.

7.
Hypo-Eolien8.
Eolien9.
Hypo-Eolien

10.
Dorien
transposé
en Mi.



11.
Dorien
transposé
en Sol.



12.
Hypo-
Ionien
transposé
en Sol.



13.

*Ionien
transposé
en Ré.*

14.

Dorien

15.

*Hypo, =
Ionien
transposé
en Sol.*

16.
Phrygien.17.
Dorien.18.
*Hypo -
Lydien.*

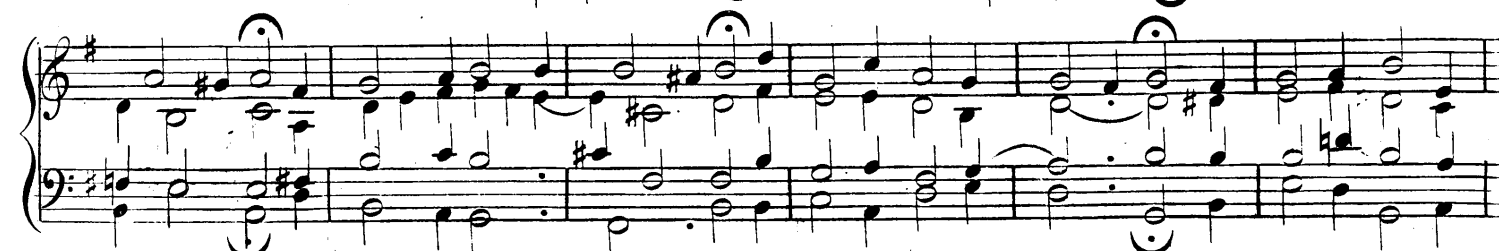
19.
*Hypo -
Ionien
transposé
en Sol.*



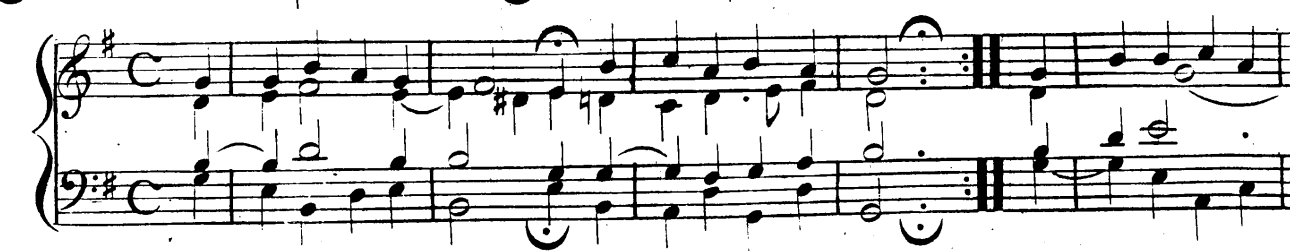
20.
*Dorien
transposé
en Sol.*



21.
*Dorien,
Lydien,
Eolien,
Mélanges.*

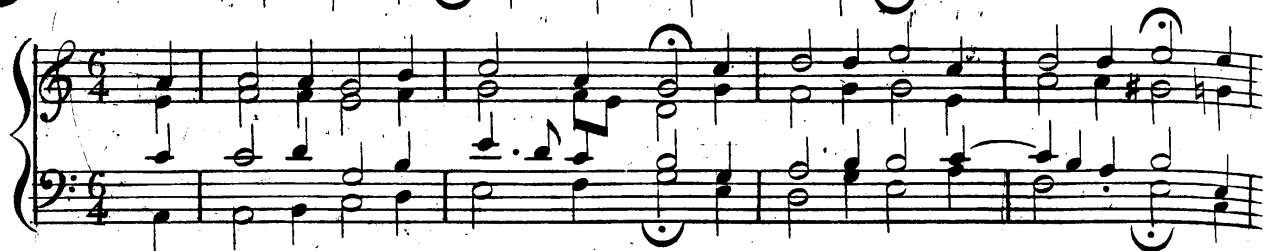


22.
*Dorien
et
Ionien
Mélangés.*





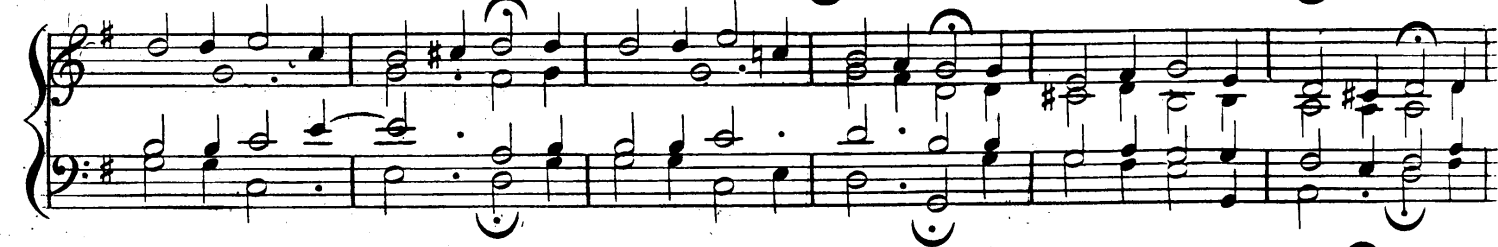
23.
Eolien



24.
Hypo-Ionien



25.
Hypo-Ionien
transposé 4
tons plus bas.



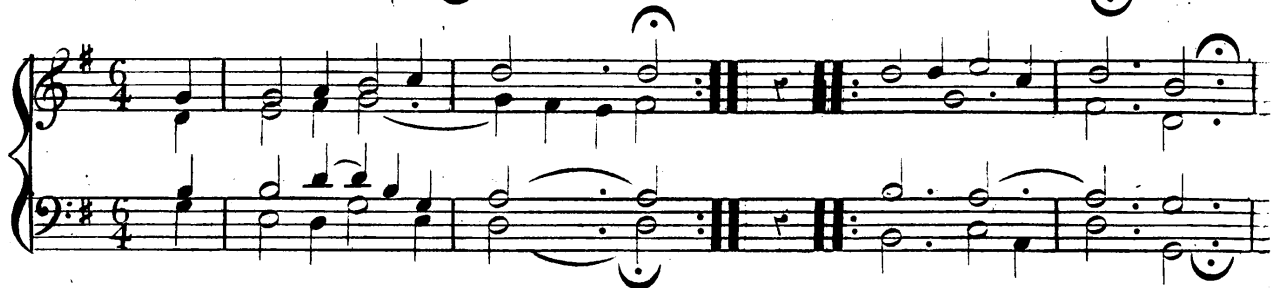
26.

*Mélange et
Arrangé d'après
le Système
Moderne.*



27.

*Ionien
transposé
en Sol.*



28.
Ionien
transposé
en Fa.



29.
Les indications
précédentes sur
les Modes doivent
suffire.



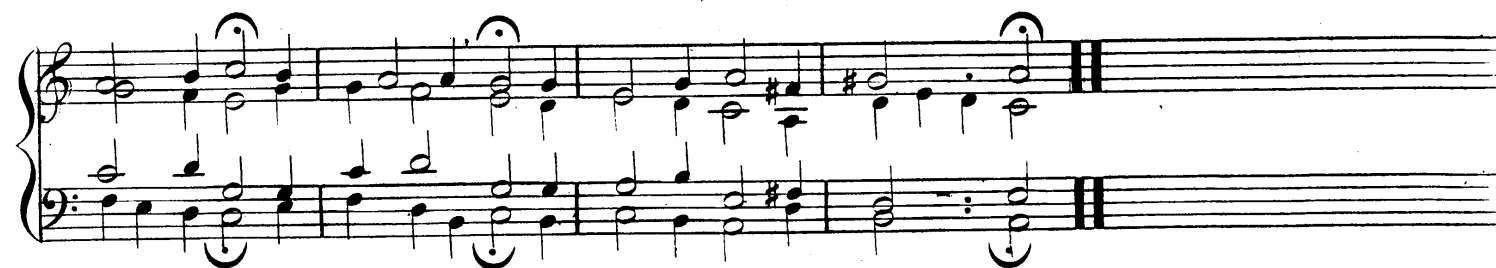
30.



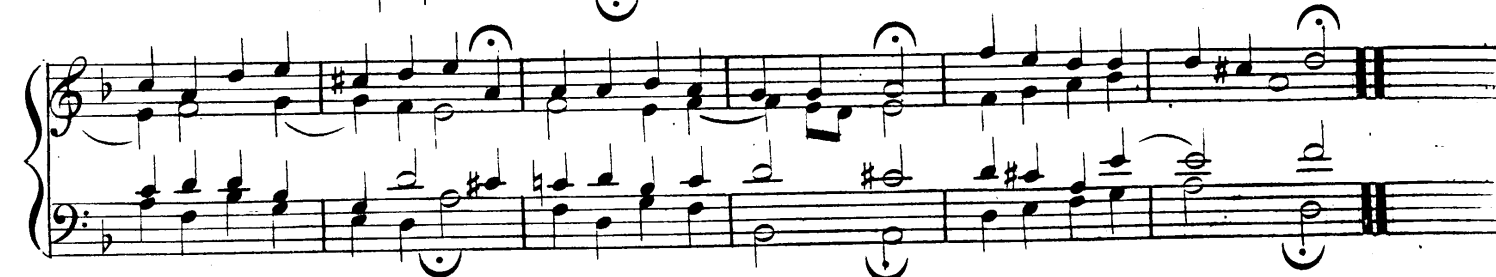
31.



32.



33.



34.





35.



36.



37.



38.



39.



40.



41.



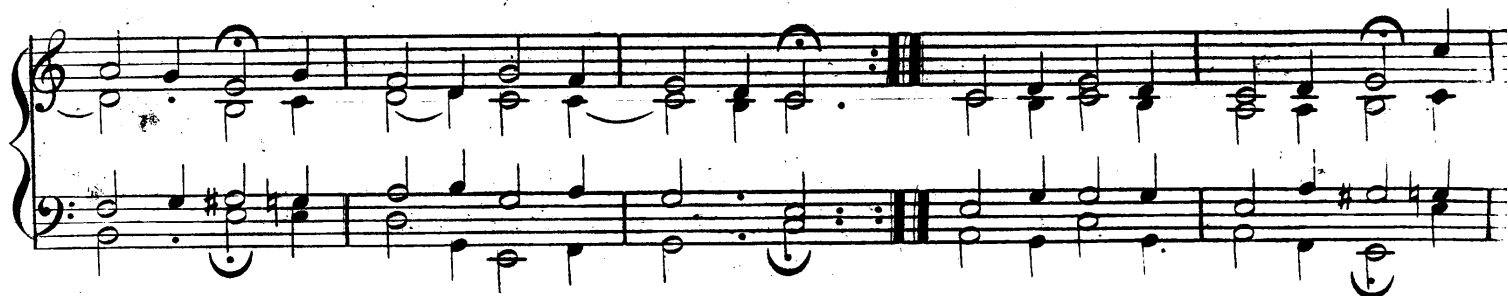
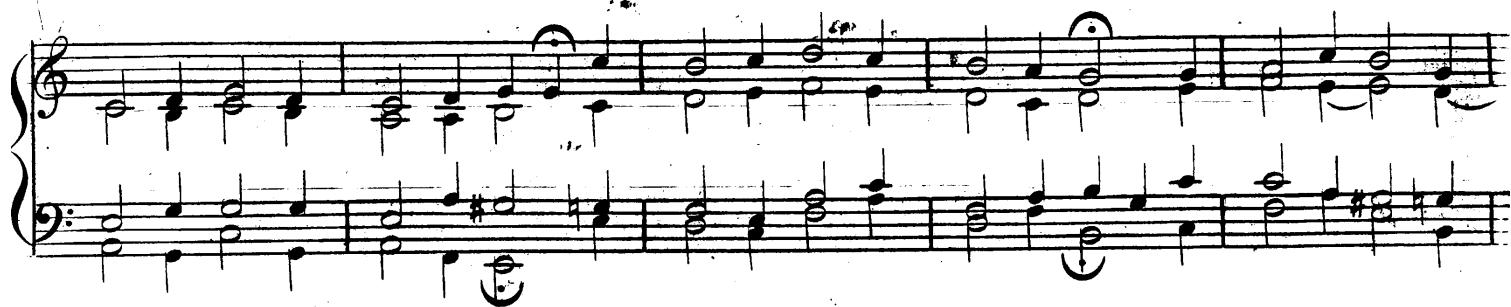
42.



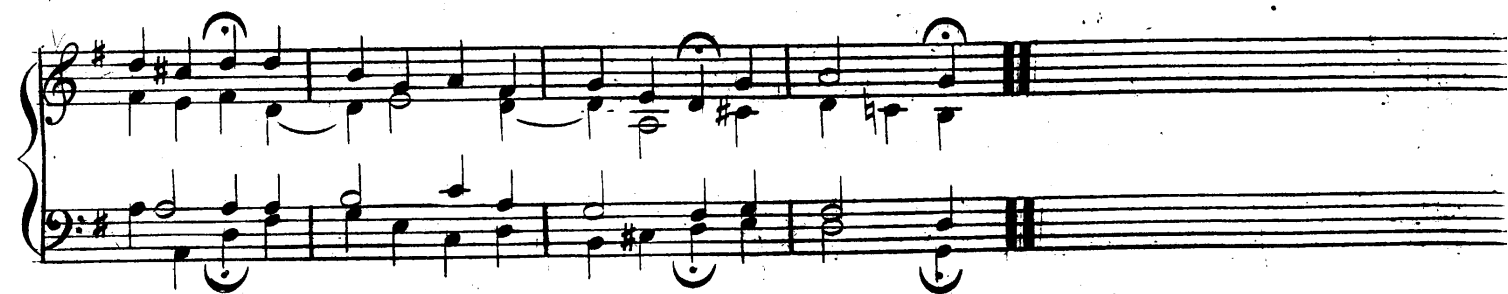
43.



44.



45.



46.



47.



48.



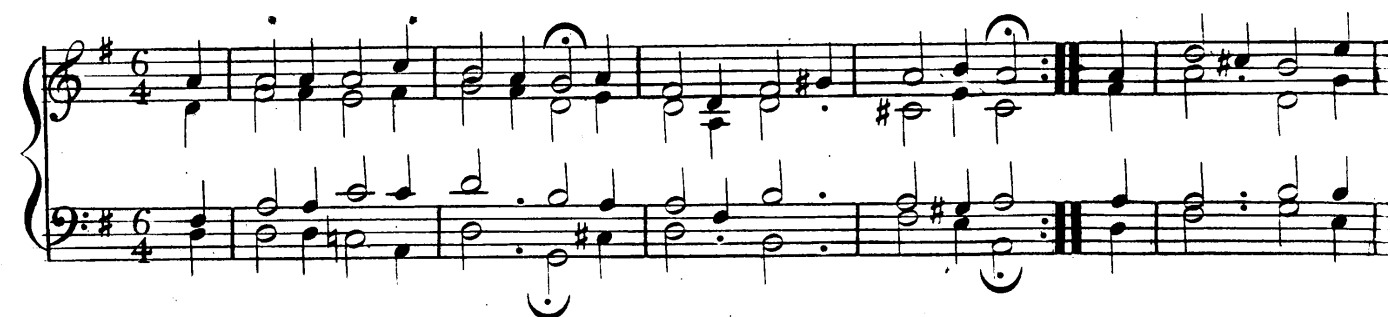
49.



50.



51.



52.

System 52, measures 52-53. Treble and bass staves in C major, common time. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs and ties. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

53.

System 53, measures 54-55. Treble and bass staves in C major, common time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment includes chords and moving lines.

54.

System 54, measures 56-57. Treble and bass staves in C major, common time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment includes chords and moving lines.

55.

System 55, measures 58-59. Treble and bass staves in C major, common time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment includes chords and moving lines.

56.

System 56, measures 60-61. Treble and bass staves in C major, common time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment includes chords and moving lines.

System 57, measures 62-63. Treble and bass staves in C major, common time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment includes chords and moving lines.

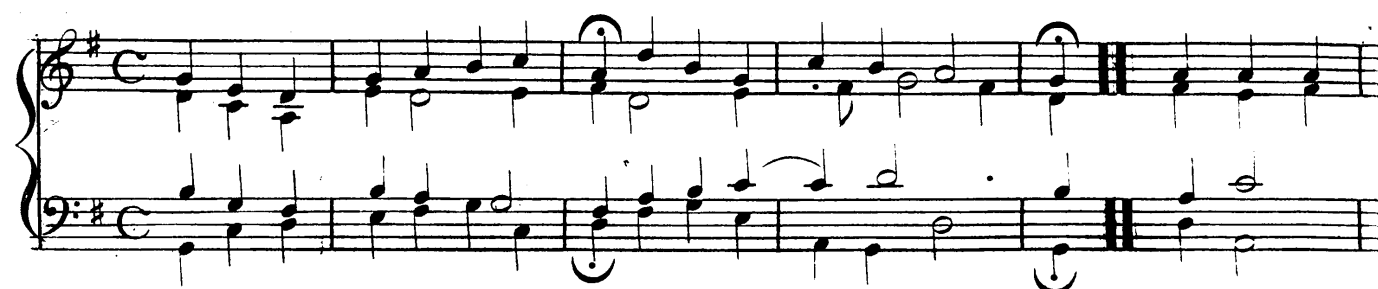
57.



58.



59.



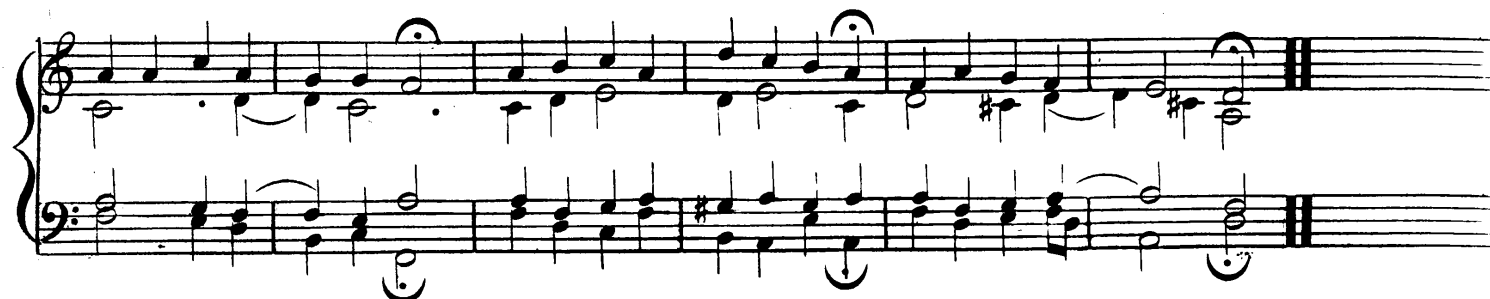
60.



61.



62.



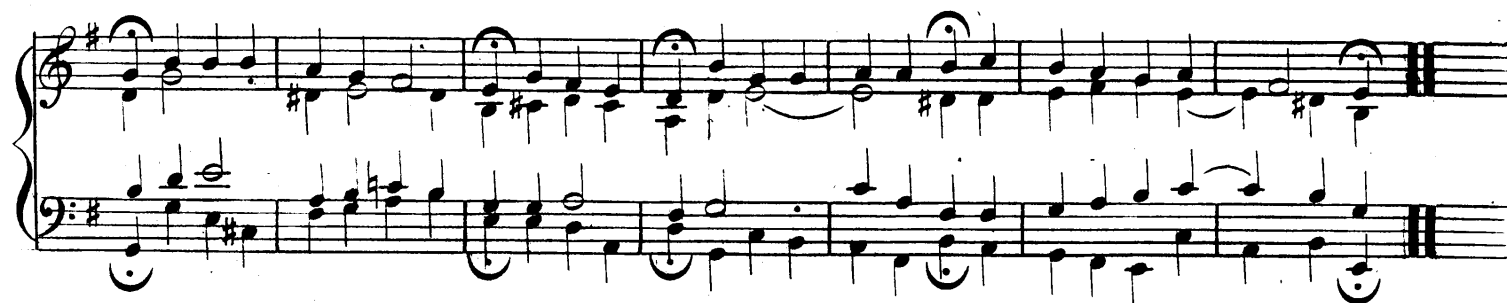
63.



64.



65.



66.



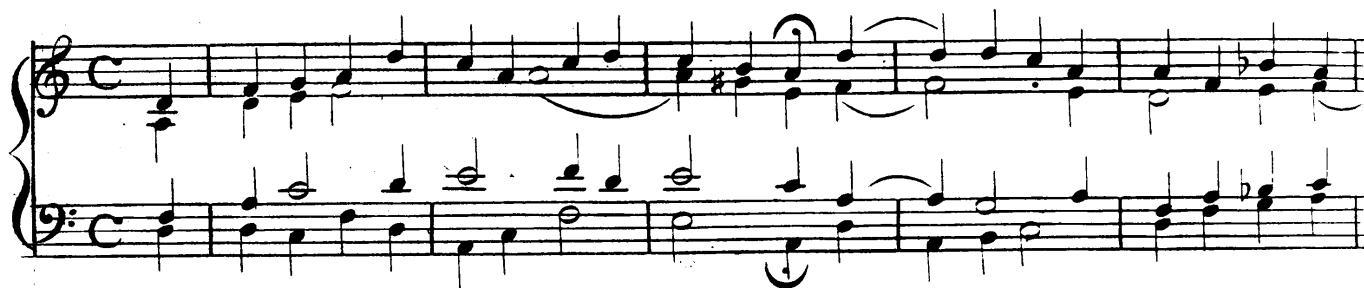
67.



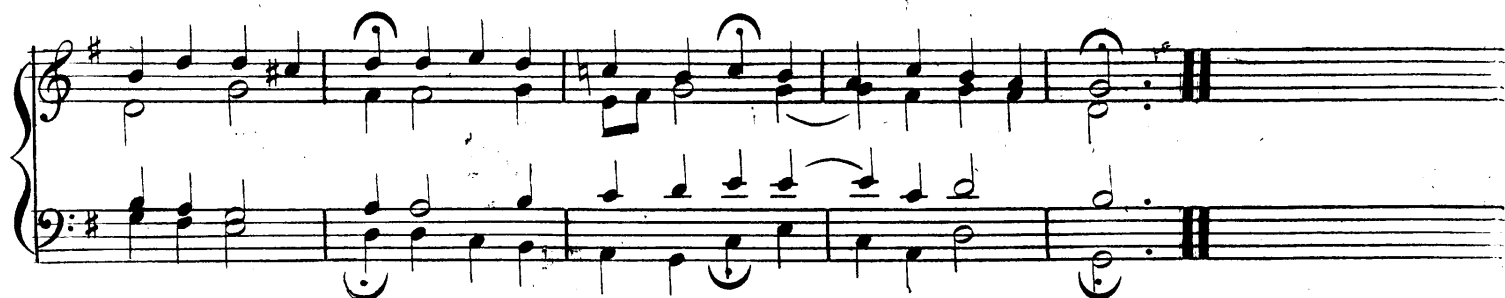
68.



69.



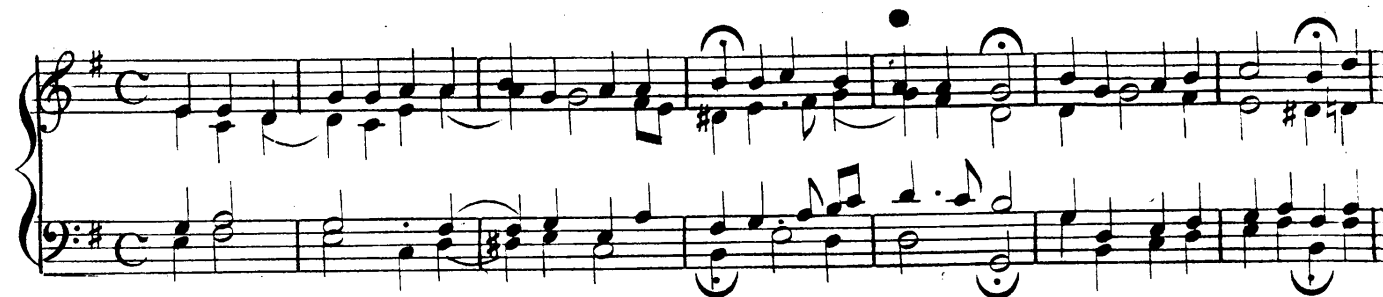
70.



71.



72.



73.



74.



75.



76.



77.



78.



79.



80.



81.



82.



83.

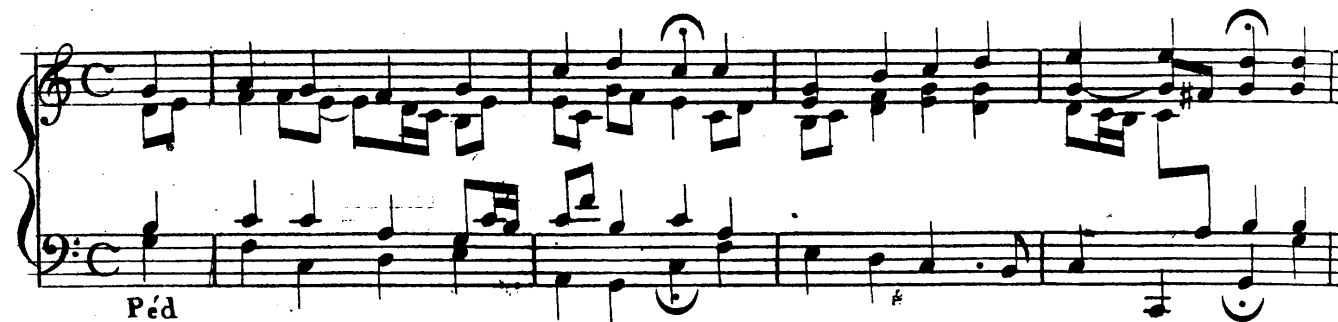


Adagio

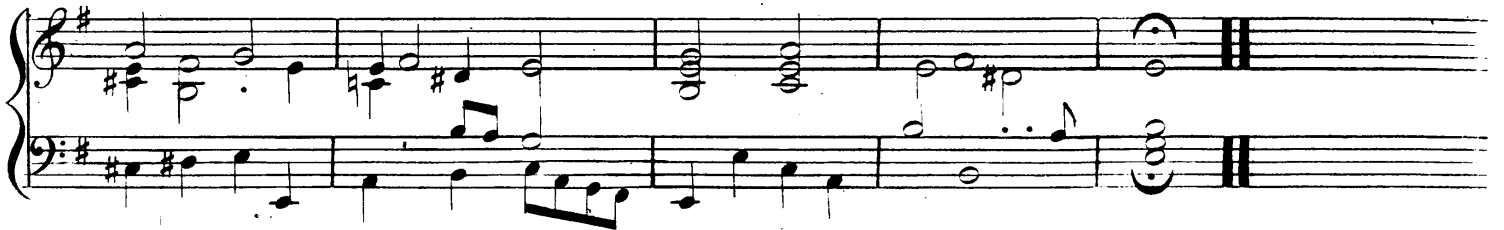
84.



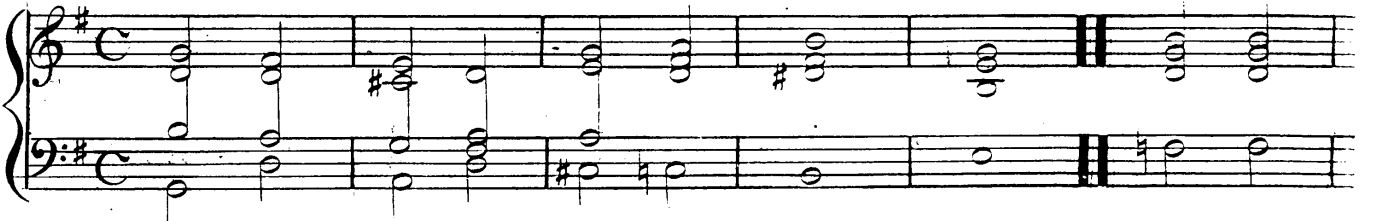
85.

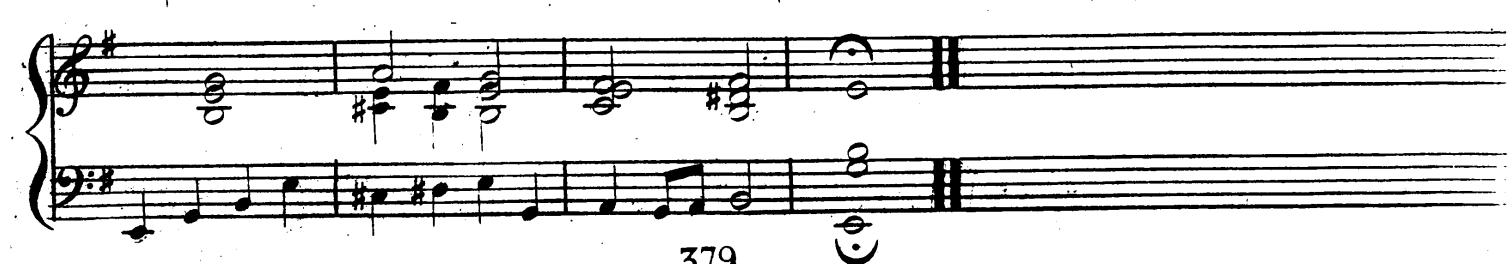
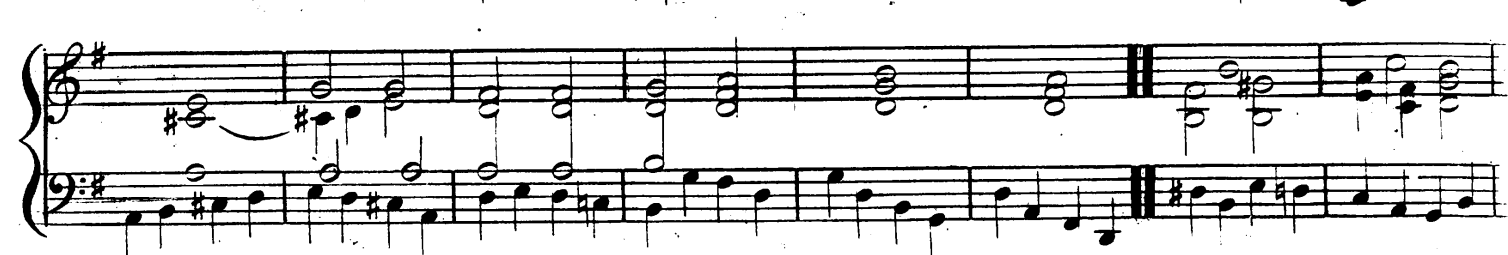
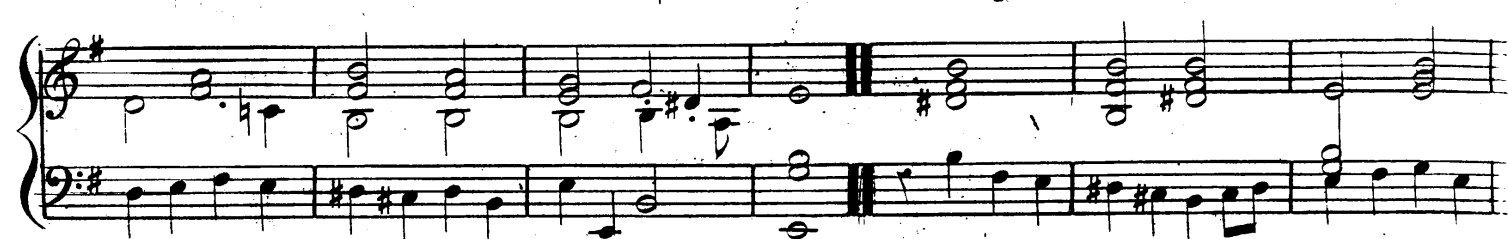
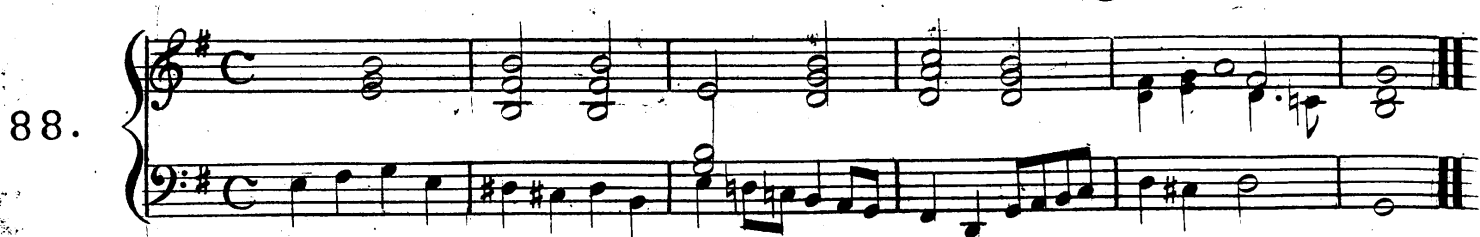
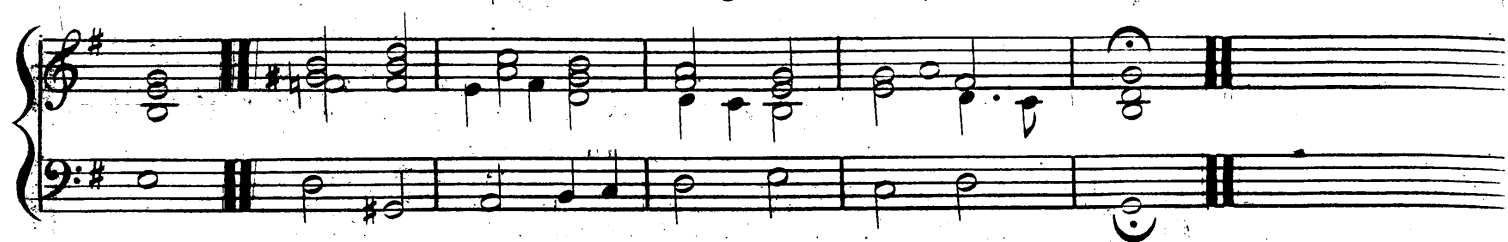
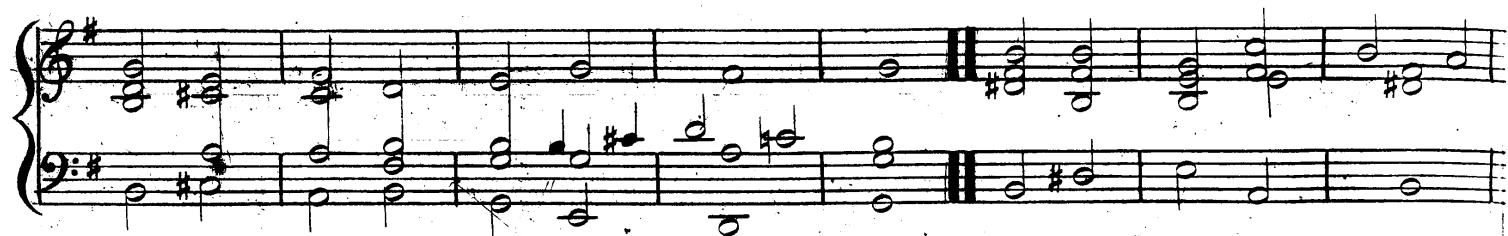


86.



87.

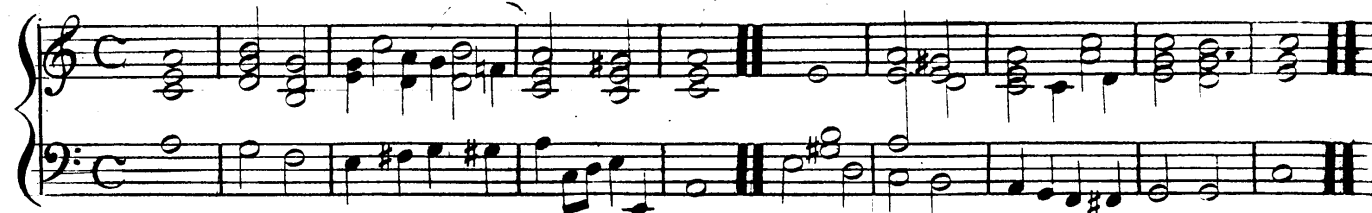




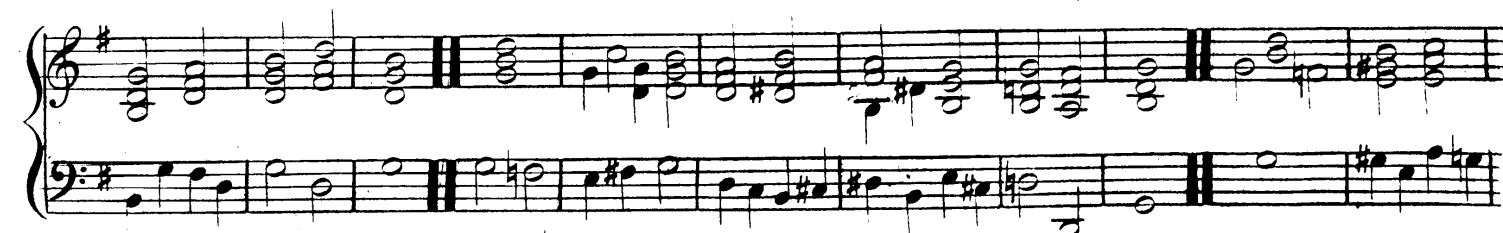
89.

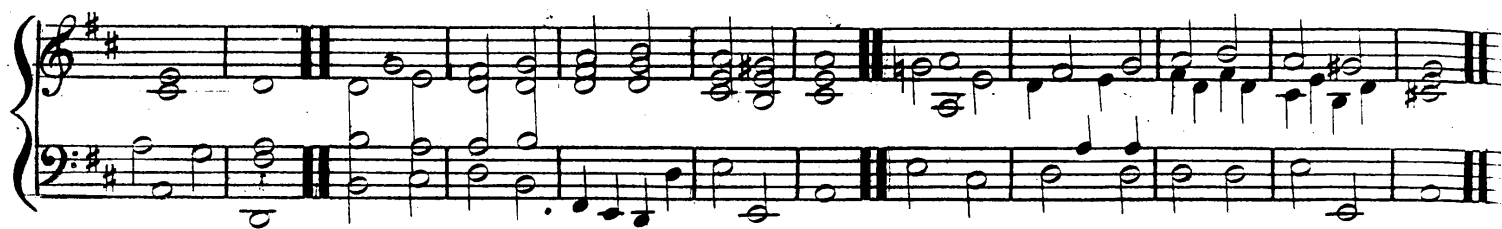


90.

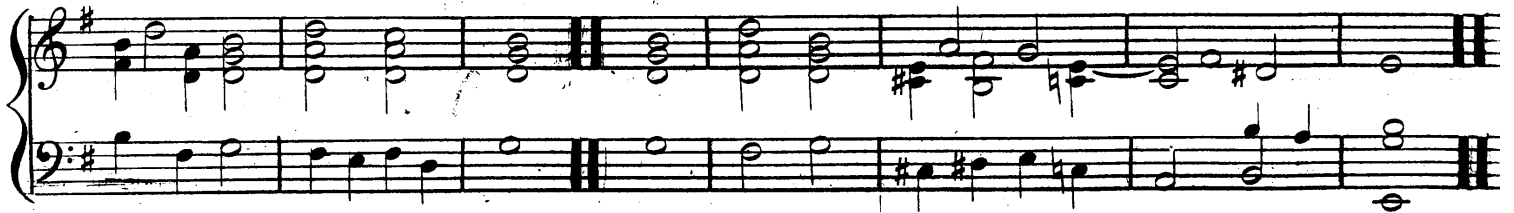
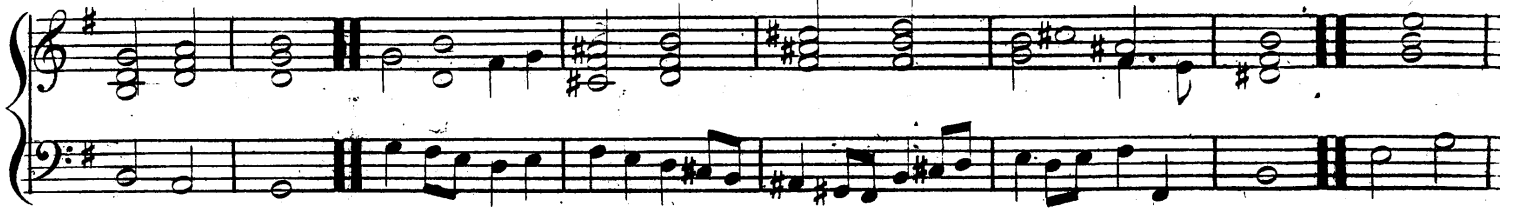
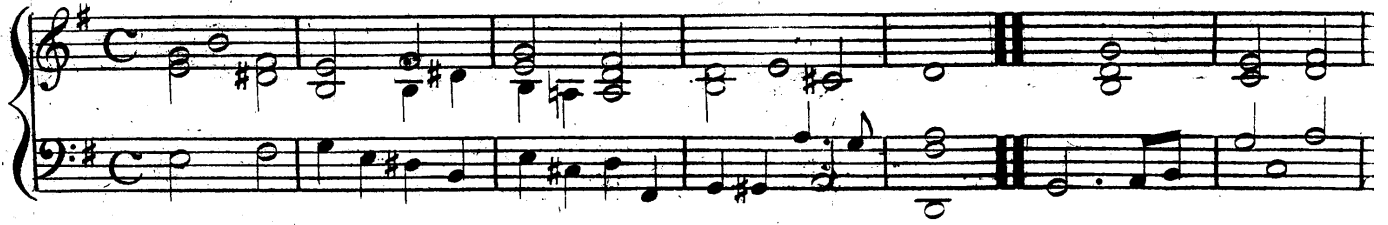


91.

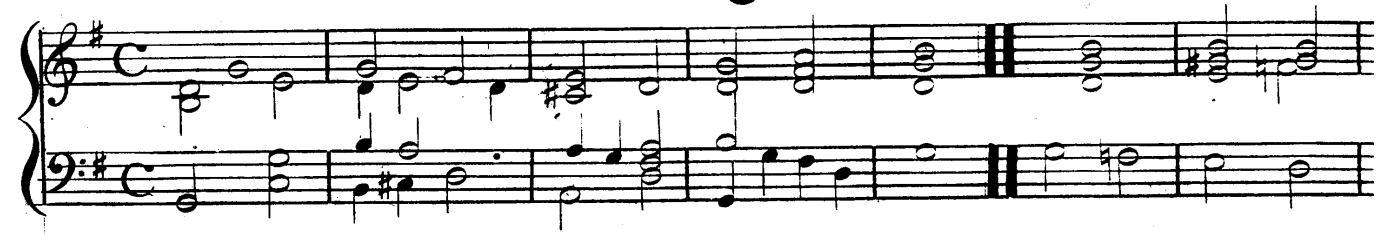




94.



95.



96.

Exercise 96 consists of 16 measures in 2/4 time, key of D major. The first system (measures 1-4) features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the treble staff with chords and the bass staff with a more complex eighth-note pattern. The third system (measures 9-12) shows the treble staff with chords and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 13-16) concludes the exercise with the treble staff having chords and the bass staff with a final eighth-note pattern.

97.

Exercise 97 consists of 16 measures in 2/4 time, key of D minor. The first system (measures 1-4) features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the treble staff with chords and the bass staff with a more complex eighth-note pattern. The third system (measures 9-12) shows the treble staff with chords and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 13-16) concludes the exercise with the treble staff having chords and the bass staff with a final eighth-note pattern.

Voici encore un Plainchant dans le mode Hypo-Ionien avec 30 Basses et Marches harmoniques différentes.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7. ★ *Les parties de l'alto et du Ténore se croisent il n'y a point de saute d'harmonie.*

8.

9.

10.

II.

12.

13.

6 7 6 2 4 6 6 5 7 6 5 b 2 6

14.

7 4/3 6 6 6/5 6 6 7 6 6 6 5/4 4/2 6 6 4

15.

6/5 4/2 6 4/2 6 6 6 5 6 4 4 2 6

16.

6 7 2 6 7 5 6 4 7 6 6

17.

b7 4# 6 4 6 7 3 b7 b 7 4 6 5 4# 2 6 6 4

18.

7 6 7 5 6 6 4# 6 5 5 7 6 6 4

19.

20.

21.

22:

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

a 5 et a 6

Tant qu'un Elève ne sera point en état de faire ou sous ces Plain-chants une pareille harmonie, ou sur ces notes de Basse placer également une pareille harmonie, il ne pourra pas se flatter d'être un bon harmoniste. 379

CHAPITRE XVII.

De l'Accompagnement du Plainchant à plusieurs parties.

L'accompagnement du Plainchant peut s'étendre à 5. 6. 7. et 8 parties en doublant les intervalles du Quatuor harmonique; il sert à renforcer l'harmonie et à soutenir les voix.

L'Exemple ci après expliquera ce genre d'accompagnement en commençant par l'harmonie à 2. ensuite par celle à 3. à 4. à 5. à 6. jusqu'à 7 et 8 parties. Quoique cette branche musicale soit déjà comprise dans les principes élémentaires de l'harmonie, l'Elève ne trouvera pas moins ici une nouvelle source d'Instruction.

The image displays four systems of musical notation, each representing a different number of parts (2, 3, 4, 5, 6, and 7-8). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and rests. The notation is in a historical style, with notes often beamed together in groups. The systems are labeled 'à 2.', 'à 3.', 'à 4.', 'à 5.', 'à 6.', and 'à 7 et à 8.' above the first staff of each system. The notation shows how the intervals between parts increase as the number of parts increases.

Plus le nombre des Parties augmente et plus on peut user de licence à l'égard des 5^{tes} et des 8^{ves} entre les Parties intermédiaires. Il faut seulement faire attention que la main gauche ne fasse point de sautilllements de 5^{tes} par mouvement égal, et qu'on ne laisse pas trop de vuide entre les deux mains, les Exemples N^o. 1. sont bons, et ceux N^o. 2 sont mauvais.

The image shows two examples of accompaniment, labeled 'N.º 1.' and 'N.º 2.'. Each example consists of two staves (treble and bass clef). The first example is labeled 'N.º 1.' and the second 'N.º 2.'. The first example is annotated with 'Sauts de 5tes' and the second with 'trop de distance'. The notation shows the relationship between the right hand (main droite) and the left hand (main gauche). The first example is considered good, while the second is considered bad due to the large distance between the hands.

Pour exécuter cette harmonie multipliée, il faut s'arranger de manière à ce que la main droite puisse prendre le plus d'intervalles possible sans déranger leur liaison régulière. On préfère en général le doublement ou le triplement des consonnances à celui des dissonnances; la main gauche qui quelquefois est forcée de chercher par écart les notes de la basse ne peut aussi rigoureusement observer la liaison des intervalles ni en prendre un aussi grand nombre que la main droite; si les notes de basse se trouvoient trop hautes au point qu'elles ne laissent point d'espace à la main gauche pour continuer le remplissage harmonique, alors on descend ces dites notes de basse d'une 8^{ve} plus bas comme à l'harmonie à 5. à 6. à 7. et à 8. ci dessus.

Autre Exemple pour l'harmonie multipliée.

L'harmonie ainsi multipliée n'est guère praticable que dans les morceaux très lents, et ne fait d'effet que sur un très grand Orgue.

D'après cette instruction on comprendra mieux la manière d'accompagner le Plainchant à plusieurs parties.

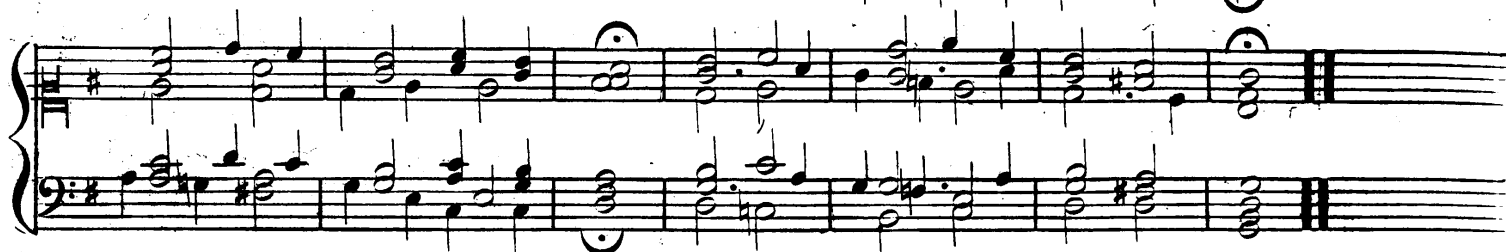
Exemples sur différents Plain-chants.

Culte Protestant

avec la Pédale



Culte Catholique



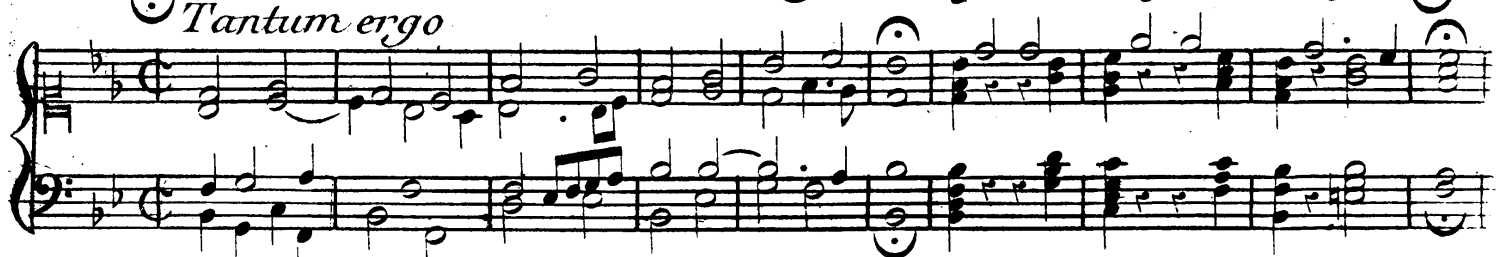
Si la plénitude de cet accompagnement embrouilloit trop le chant pour les oreilles du peuple il faudroit alors tenir les notes du chant avec le petit doigt et détacher toutes les autres, ou frapper l'harmonie après la note du chant.

Exemples

Culte Protestant



Tantum ergo



avec la pédale

Sans pédale

Protestant

Sans pédale

avec pédale

Sans pédale

avec pédale

Te Deum.

Dans ces Exemples on a confondu les nombres des Parties harmoniques. En voici d'autres qui renferment strictement le nombre de cinq Parties. Cette obligation exige un travail particulier.

Protestant

à 5.

Pédale obligée

Ave Maris stella

à 5.

Pédale obligée

Alleluia. Exemples à 6 Parties obligées

à 6.

Pédale

Protestant

à 6.

Péd

This musical score is divided into two main sections. The first section, comprising the first three systems, is written for a grand staff (treble and bass clefs) in a key with two sharps (F# and C#). It features a complex, fast-paced melody in the right hand and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The second section, starting with the fourth system, is titled "Fuguette à double Pédale" (Fuguette with double pedal). This section is written in common time (C) and includes a grand staff with a treble clef and a bass clef, as well as a separate bass staff labeled "Péd" (pedal). The melody in the right hand is more melodic and slower than in the first section, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The score concludes with a final system of music.

Fuguette à double Pédale

Péd

CHAPITRE XVIII.

Des Préludes.

Il est d'usage que l'Organiste commence le service Divin par un Prélude plus ou moins long selon le tems dont il peut disposer pour ne pas retarder l'office. Il ne suffit pas qu'il touche simplement de son Instrument; il doit aussi examiner si le jour de la fête est consacré à une grande solennité; si le service divin est un service ordinaire ou journalier; ou si les cérémonies Religieuses sont d'un genre lugubre; son imagination doit se monter en conséquence pour annoncer pour ainsi dire la grandeur ou le sujet de la fête. Voici une suite de Préludes dans les différens tons qui pourront servir de modèles aux Elèves. Ils en trouveront d'autres dans les ouvrages de Handel et des frères Bach, où ils verront en même tems que les véritables Préludes ne sont point assujétis à la stricte observance de la mesure de la part de l'exécutant, puisque le prélude n'est à proprement parler qu'une fantaisie ou qu'un caprice improvisé sans Rythme.

Préludes avec des accords à la main gauche.

Le dessus peut être exécuté avec des registres à anches sur un clavier, et la basse sur un autre clavier avec des registres de Flûtes en nombre proportionné, afin que le dessus ne soit point écrasé par le Clavier de la basse, et que celui ci ait la force harmonique convenable.

I

La Pédale exécute la note la plus basse de la Basse.

2

3

System 3, measures 3-4. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords and single notes.

4

System 4, measures 5-6. Treble clef, key of D major (two sharps), common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords and single notes.

5

System 5, measures 7-8. Treble clef, key of B major (three sharps), common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords and single notes.

6

System 6, measures 9-10. Treble clef, key of B major (three sharps), common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords and single notes.

7

System 7, measures 11-12. Treble clef, key of B major (three sharps), common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords and single notes.

8

System 8, measures 13-14. Treble clef, key of B major (three sharps), common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords and single notes.

9

9

10

10

11

11

11

12

12

13

13

CHAPITRE XIX.

Des Préludes à quatre parties liées.

*Pour le plein jeu on peut même réunir deux claviers
la main droite fait seule les trois parties supérieures.*

1

La Pédale exécute en même tems les notes de la basse.

2

3

+

5

6

System 6, measures 6-7. The music is in C major, 4/4 time. The right hand features a complex, flowing melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

7

System 7, measures 8-9. The right hand continues the intricate melodic line with various ornaments and grace notes. The left hand maintains the accompaniment pattern.

8

System 8, measures 10-11. The right hand has a more active, rhythmic melody. The left hand continues with the accompaniment.

System 9, measures 12-13. The right hand features a melodic line with some rests. The left hand continues the accompaniment.

9

System 10, measures 14-15. The key signature changes to C major (indicated by a sharp on the F line). The right hand has a more active, rhythmic melody. The left hand continues the accompaniment.

10

System 11, measures 16-17. The right hand continues the melodic line with various ornaments and grace notes. The left hand maintains the accompaniment pattern.

II

System II, measures 11-12. The music is in C major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

12

System 12, measures 13-14. The right hand continues the melodic development with various intervals and rests, and the left hand maintains a steady accompaniment.

13

System 13, measures 15-16. The right hand shows a more active melodic line with slurs, and the left hand provides a consistent harmonic support.

System 14, measures 17-18. The right hand features a melodic phrase with a prominent black dot (possibly a correction or a specific articulation) in measure 17. The left hand continues its accompaniment.

14

System 14, measures 19-20. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

System 15, measures 21-22. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

CHAPITRE XX.

*Différents Préludes dans les 8 tons de l'Eglise sans l'employ
du Plain-chant, selon le caractère de chaque ton.*

Spiritoso

I.

*Mode Dorien
ou
1^{er} et 8^e ton
de l'Eglise*

Péd

P Stac F ten

Stac

Sans Péd

Péd

Gratioso

2.

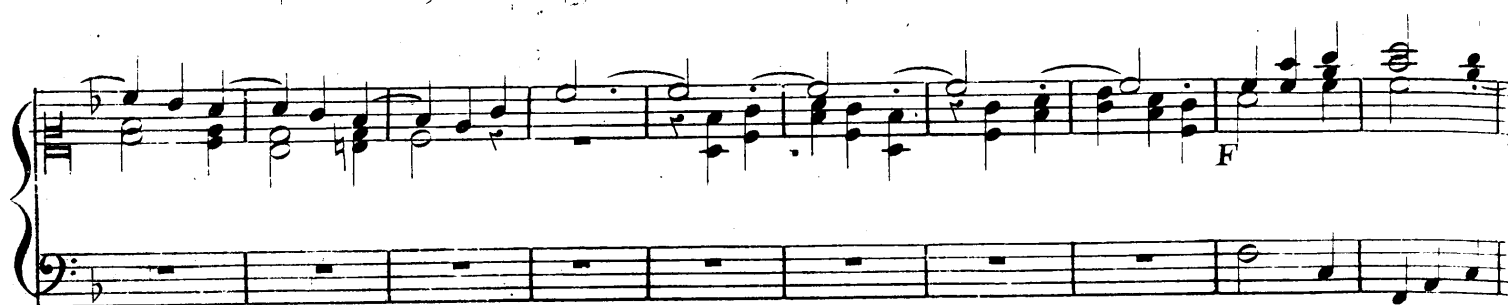
*Transposé
en Mi**Andante*

3.
*Mode
Hypo-dorien
2^e ton d'Eglise
Transposé d'une
quarte plus haut.*



Andante Gratoso

4.

Idem

Maestoso

5.

*3^e ton d'Eglise
Mode Phrygien*

The musical score is written for piano in the 3rd church mode (Phrygian mode). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked *Maestoso*. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a series of chords marked *F* and *P* (Piano). The melody in the treble staff is characterized by a descending scale-like motion, while the bass staff provides a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord marked *F* and *P*.

Doloroso

6.
Idem

7.
Mode
Hypo-Phrygien
transposé
de 4 tons
plus haut,
4^e Ton de l'Eglise.

Affettuoso

Moderato

8.

transposé en La

9.

Mode Lydien
5^e ton de l'Eglise
en Fa sans Si b

Allegro

Gracioso

10.

*En Fa
avec Si b*

II.

*Mode
Mixo-Lydien
7^e ton
de l'Eglise*

Three systems of piano accompaniment, each consisting of a grand staff (treble and bass clef). The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings: *F*, *Dol*, *F*

12.

Idem
transposé
de 4 tons
plus bas.

Three systems of piano accompaniment, each consisting of a grand staff (treble and bass clef). The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

13.

*En Sol
avec
le Fa#
ou Mode Ionien
de 4 tons
plus bas.*

The musical score for exercise 13 consists of six systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system begins with a forte (F) dynamic. The second system features a complex, rapid melody in the treble staff. The third system continues with similar rapid passages. The fourth system includes a forte (F) dynamic marking. The fifth system features a piano (P) dynamic marking. The sixth system concludes with a forte (F) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (F, P).

14.

*Mode Eolien
et
Hypo-Eolien*

The musical score for exercise 14 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Moderato*. The first system features a melody in the treble staff. The second system continues the melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (F, P).

Ped.

15.
*Transposé à
une Seconde
plus bas.*

Affettuoso

Péd.

Péd.

Péd.

Péd.

Péd.

l'lebile

16.

*Transposé
d'une quarte
plus bas.**Allegro*

17.

*Transposé
d'une quinte
plus bas.*

First system of piano accompaniment, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

18.

Allegro

Mode Ionien
et
Hypo-Lydien
6^e ton
de l'Eglise.

Second system of musical notation, including a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment.

Third system of piano accompaniment, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Fourth system of piano accompaniment, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

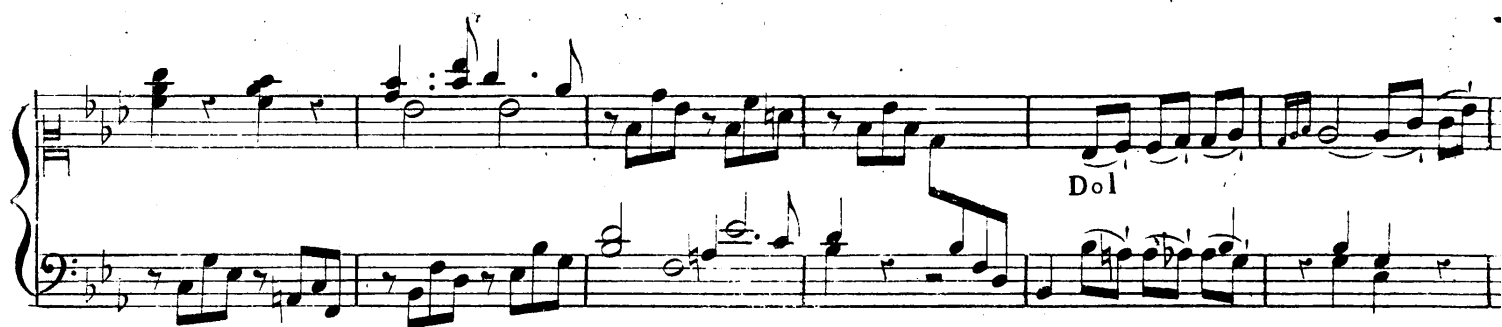
Fifth system of piano accompaniment, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Sixth system of piano accompaniment, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Allegro

19.
*Transposé
à
une Seconde
plus haut.*

Musical score for piano, numbered 19, in G major and 2/4 time. The tempo is marked *Allegro*. The score is transposed one second higher. It consists of six systems of two staves each. The first system includes the tempo and transposition markings. The music features a variety of textures, including dense chordal passages, flowing arpeggiated lines, and rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).



21.

*Transposé
d'une Sixte
plus haut.*

Exercise 21 is a musical piece in 3/4 time, transposed a sixth higher. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The key signature contains three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes chords marked 'F' and 'P'.

22.

*Transposé
à
une Seconde
plus bas.*

Exercise 22 is a musical piece in common time (C), transposed a second lower. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The key signature contains two flats (Bb, Eb).

Péd

23.
Ionien

24.
Ionien
Transposé
d'une 5^{te}
plus haut.

CHAPITRE XXI.

Des Versets.

On comprend par ce terme une petite Pièce, ou une petite fugue que l'Organiste exécute entre les Strophes des hymnes, ou des psaumes. Ces Versets doivent être conforme au ton et au caractère du Chant établi; Ils sont également soumis aux modes des chants de l'Eglise. Les Exemples cy après suivent l'ordre de ces derniers.

1^{er} Ton

I. *Fugue*

Péd.

2. *Fugue*

main gauches

Péd.

3. *Cantabile*

Péd.

2^e Ton

4.

Fugue

Péd.

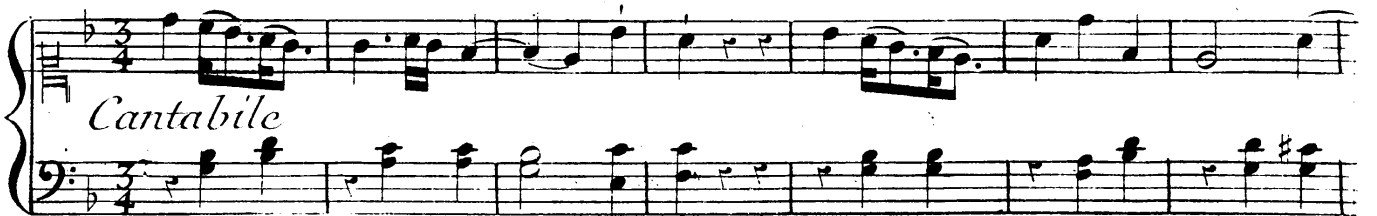
5.

Contrepoint

Péd.



6.

Cantabile*Pédale tacet.*

3^e Ton
7. *Fugue*

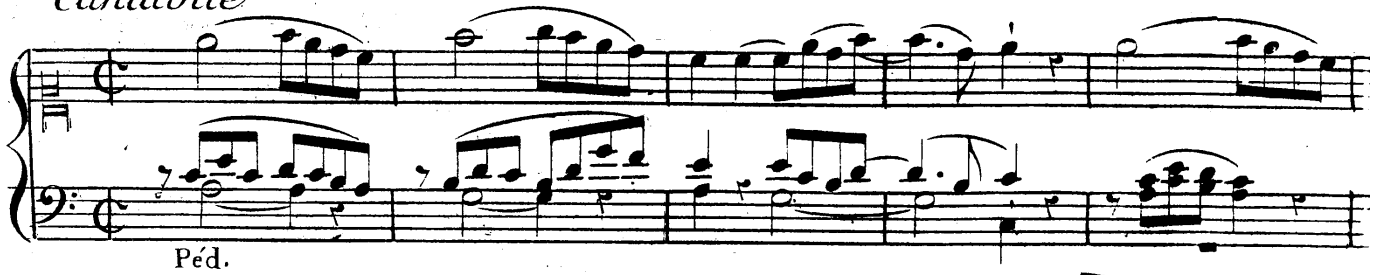
Ped.

8. *Fugue*

Ped.

Cantabile

9.



Péd.



Péd.



Péd.

4^e. Ton

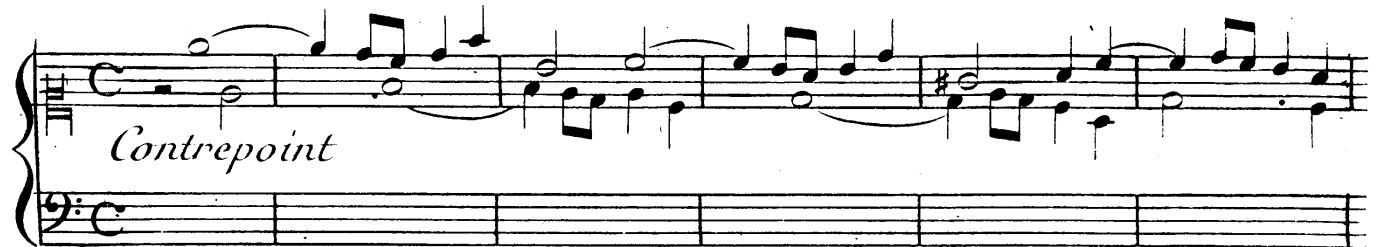
10.



Pédale tacet

Ped

11.

Contrepoint

Péd.



I2.

*Cantabile**Pédale tacet*

Péd.

5^e Ton

I3.

Fugue

Péd

I4.

Fugue

Péd. 379

Cantabile

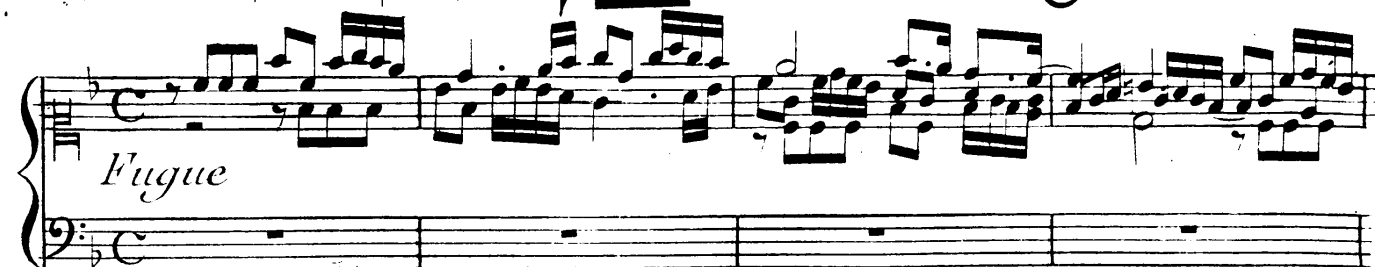
15.

3^e Ton

16.



17.



18.

*Cantabile**Pédale tacet*

Péd.

7^e Ton

19.

Fugue

Péd.

20.

Fugue

Péd.

Cantabile

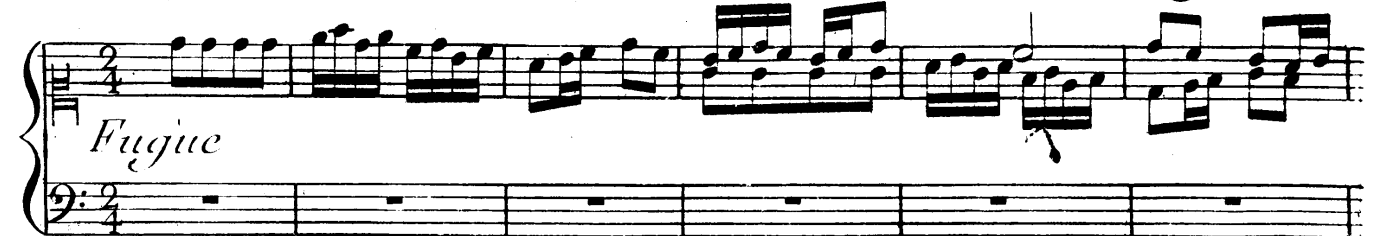
21.

8^e Ton

22.

Fugue

23.

Fugue

Cantabile

24.

Musical score for Cantabile, measures 24-31. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The melody is in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass line is in the left hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs. The piece concludes with a double bar line.

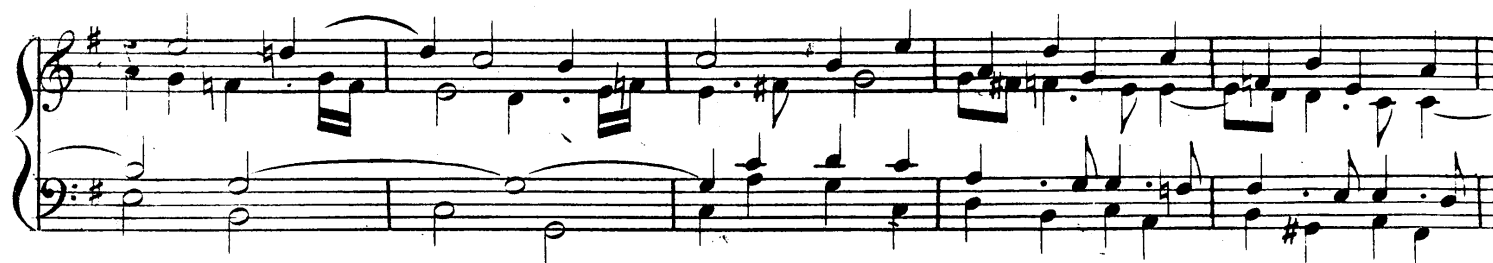
CHAPITRE XXII.

*Versets dans différents tons à quatre parties.**Fugue*

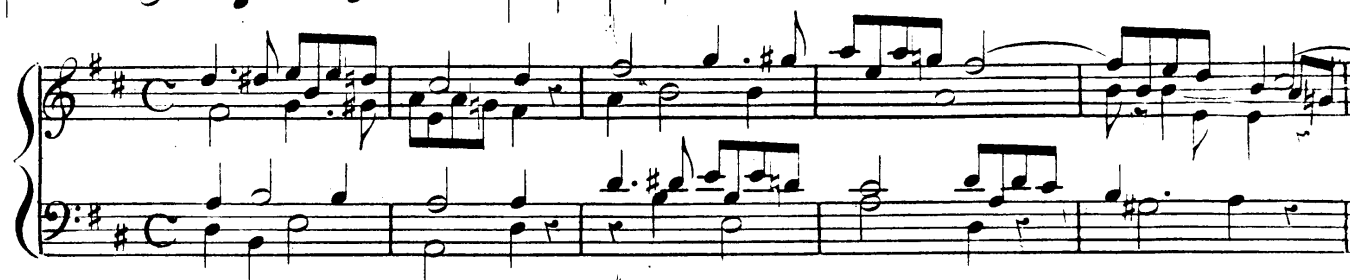
I.

Musical score for Fugue, measures 1-10. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The melody is in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass line is in the left hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs. The piece concludes with a double bar line.

2.

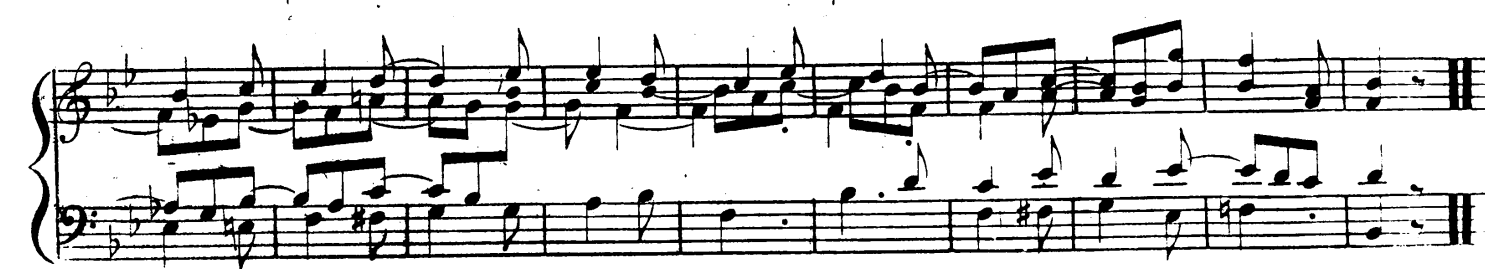
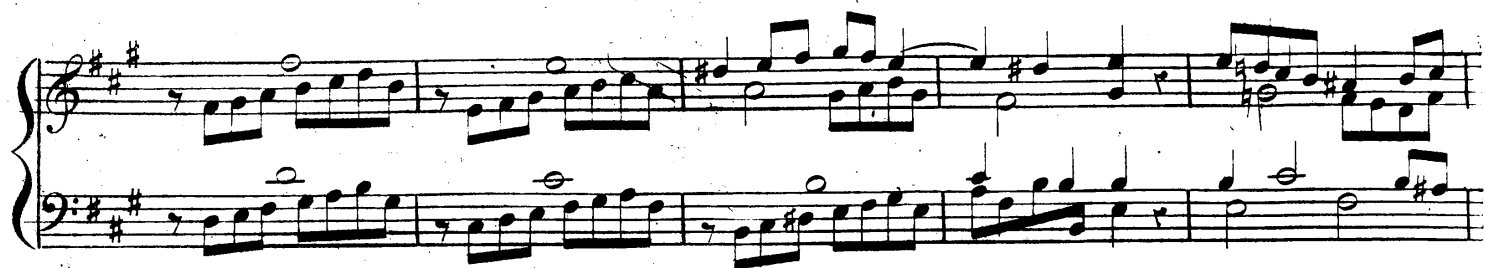


3.



4.





7.



8.



A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is on two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature for the piano is also one sharp. The music is in 4/4 time. The voice part begins with a vocal line that includes a slur over the first four notes. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a slur over the first four notes of the right hand. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

9.

Exercise 9 is a short piece in G major, 2/4 time. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. The bass staff features a steady accompaniment of quarter notes, with some slurs and ties. The piece ends with a final cadence in the treble staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp). The treble staff contains the melody, featuring eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and naturals). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

10.



10.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music is in 4/4 time and consists of 16 measures. The melody is a simple, catchy tune, and the accompaniment provides a steady, rhythmic foundation. The score is written in a clear, legible font, and the notes are well-placed on the staff lines.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece concludes with a double bar line.

II.



I2.



13.



14.



CHAPITRE XXIII.

Des différentes manières d'accompagner le Plain-Chant.

L'accompagnement de l'Orgue sur un plain-chant est susceptible de six espèces de variations, qui sont 1^o en conservant la mélodie y faire une autre basse avec une autre harmonie . 2^o Orner la basse et les parties intermédiaires avec différents passages de gout et d'élégance . 3^o Ajouter des agréments à la mélodie même . 4^o Y employer le contre-point double . 5^o Travailler le Chant en manière de Canon . 6^o Prendre la mélodie pour un sujet de fugue et la continuer de même . On doit, il est vrai, accompagner le Plain-chant avec toute la simplicité et clarté possible puisqu'il s'agit de faire chanter le peuple, mais en même tems on doit convenir que lorsqu'un Hymne ou un Pseaume divisé en Strophes ou Versets demande la répétition fréquente du même chant, il doit être permis à un organiste de varier ses accompagnements pour sauver l'ennui de la monotonie, et en même tems donner des preuves de son talent .

Exemples sur la première espèce de varier le Plain-Chant.

Protestant

I.

1^{ère}
Varia.

2^e
Varia.

Protestant

2.

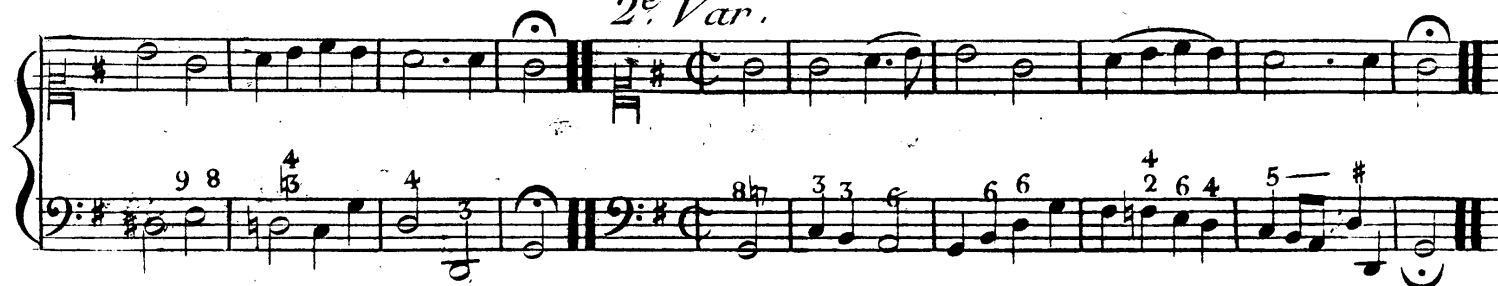
*1^{ère}
Varia.*

*2^e
Varia.*

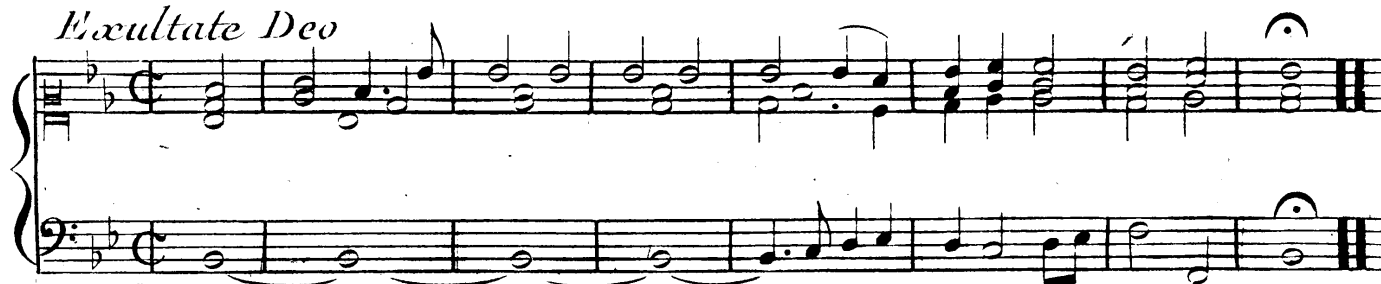
*3^e
Varia.*

*In lucis orto**1^{ère} Varia.*

3.

*2^e Var.**3^e Var.**Exultate Deo*

4.

*1^{ère} Var.**2^e Var.*

3^e Var.

4^e Var.

5^e Var.

La deuxième manière d'accompagner le Plain-chant consiste dans les ornements ou dans l'harmonie figurée qu'on donne tantôt aux parties intermédiaires, tantôt à la basse, tantôt en mélangeant ces trois parties avec élégance.

Protestant

Exemple

I.

Péd.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as various accidentals (sharps, flats, naturals). The first three systems show a continuous flow of rapid passages. The fourth system marks the beginning of the "1ère Variation" (First Variation), indicated by a double bar line and the text "1ère Variation" written above the staff. The variation introduces a new melodic line in the treble while the bass continues with a similar rhythmic pattern. The fifth and sixth systems continue the development of the piece, with the bass staff showing more intricate rhythmic figures. The page concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

1ère Variation

379

*2^e
Varia*

Péd

379

Conditor alme siderum

2.

This musical score is for the hymn "Conditor alme siderum". It is written for a two-part setting, with the first part labeled "2." and the second part labeled "Tere Varia." The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp and a common time signature. The subsequent systems continue the melody and harmony, featuring various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The final system concludes the piece with a double bar line.

2^e
Varia.

The musical score is written for a piano and is divided into six systems. Each system contains two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is characterized by a highly rhythmic and technically demanding bass line, often featuring sixteenth and thirty-second notes. The upper line is more melodic, consisting of chords and single notes. The piece ends with a double bar line at the end of the sixth system.

La 3^e manière d'accompagner le plain-chant consiste dans les agréments que l'Organiste ajoute sur le clavier à chaque note que prononce le chant. Le tout soutenu par une harmonie analogue.

Protestant

I.

The musical score is written for a three-part setting of a plainchant. It consists of five systems of staves. Each system includes a vocal line at the top, a right-hand piano accompaniment in the middle, and a left-hand piano accompaniment at the bottom. The vocal line is in a single melodic line with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment is in a two-part setting, with the right hand playing a more active, melodic line and the left hand providing a harmonic foundation with chords and moving lines. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The overall style is characteristic of 19th-century organ accompaniment for plainchant.

Protestant

2.

The musical score is written for piano and features five systems of staves. Each system consists of a vocal line at the top and a grand staff (treble and bass clef) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the piano accompaniment, particularly in the right hand. The vocal line is more melodic, with some rests. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. At the bottom left, the word 'Ped' is written, indicating a pedaling instruction. The page number '379' is located at the bottom center.

Ped

379



Choral pour être chanté alternativement par les quatre espèces de voix, à commencer par le Soprano et l'alto, ensuite par le tenore et la basse.

Soprano et Alto

3.

Dixit Dominus & c.

Tenore e Basso

dextris me - - - donec & c. is

Soprano et Alto

Pe - - dum tu - - o - - rum Vir - gam vir - tu - - tis & c.

Tenore e Basso

i - ni - mi - - co - rum tu - - te - cum prin - ci - - pi - um in & c.

4.

4.

Péd.

Péd.

379

Ce renversement ne peut se faire cependant que par le moyen du contrepoint double. Voici des exemples dans lesquels le contrepoint ou la principale partie donnée au chant se répète dans toutes les autres parties.

I. Protestant

Péd

Péd

Péd

Péd.

Avec la Basse

Veni redemptor gentium

2.

The musical score for 'Veni redemptor gentium' is written for a grand staff (treble and bass clefs). It features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). There are two 'Péd.' (pedal) markings under the bass staff. The piece ends with a double bar line.

La 5^e manière d'accompagner le plain-chant est l'emploi de l'imitation canonique ou du Canon. Canon veut dire un chant qui est répété dans les parties à différentes distances les unes des autres, et à différentes transpositions de tons. Mais tous les chants ne sont pas suscep-
 =tibles d'être ainsi répétés. Il faut quelques fois changer quelques notes dans la mélodie primi-
 =live, et plus souvent prendre un intervalle pour un autre, pour faire correspondre au mode
 établi, l'imitation canonique. Il est inutile de dire que les points de repos, et les cadences
 interrompent le cours de l'imitation.

*Exemples**Protestant*

1.

The musical score for 'Protestant' is written for a grand staff. It features a melody with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). There is one 'Péd.' (pedal) marking under the bass staff. The piece ends with a double bar line.

Stabat mater

2.

The musical score for 'Stabat mater' is written for a grand staff. It features a melody with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). There is one 'Péd.' (pedal) marking under the bass staff. The piece ends with a double bar line.

La sixième manière est l'emploi de la Fugue; les occasions d'employer cette sixième manière sont encore plus rares que les précédentes. On peut bien prendre pour sujet des Fugues chaque commencement d'un Plainchant ou quelques périodes séparément, mais vouloir traiter tout un Plainchant d'après les règles de la Fugue ce seroit une entreprise inutile, nonseulement on ne feroit qu'une suite d'imitation toujours dans le même ton, mais le peuple chantant se trouveroit égaré; c'est par cette raison qu'on est obligé comme dans les Exemples suivants de faire entrer le chant et l'accompagnement alternativement, afin que l'un faisant place à l'autre, tous les deux se donnent réciproquement le tems de pouvoir remplir leur objet. Ou l'on joue la Fugue avant ou après le Plainchant.

I. Protestant

The musical score is for a Protestant hymn, labeled 'I. Protestant'. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of five systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a 'Fugue' label above the right staff and a 'Péd' (pedal) label below the left staff. The subsequent systems show alternating sections of 'Chant' (plainchant) and 'Fugue'. The 'Chant' sections are marked with 'ir' (ritardando) above the right staff. The 'Fugue' sections are marked with 'Péd' below the left staff. The score ends with a final 'Chant' section.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music includes various note values and rests. The label "Péd Solo" is positioned below the bass staff.

Péd Solo

Chant

Second system of musical notation, continuing the piece with a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, continuing the piece with a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes a section labeled "O beata trinitas" and "Thema de la Fugue". The key signature changes to one flat (Bb). The time signature is common time (C). The label "Péd" is positioned below the bass staff.

*O beata trinitas**Thema de la Fugue*

Sixth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Seventh system of musical notation, continuing the piece with a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. The label "Péd" is positioned below the bass staff.

Péd

CHAPITRE XXIV

Des Annonces du Plain-chant.

Les Annonces du Plain-chant sont aussi comprises dans la classe des Préludes; elles n'exigeroient pas un grand talent si l'on vouloit se borner à l'annoncer tout uniment par les trois ou quatre premières notes avec la main droite; mais un bon Organiste cherche à se distinguer dans toutes les occasions, et ces annonces lui fournissent six nouvelles manières de donner des preuves de son talent. Cependant il faut dire que les Catholiques dans leurs Eglises ne chantent pas aussi bien que les Protestants dans leurs Temples. Ces derniers plus musicalement instruits chantent dans beaucoup d'endroits à quatre parties; Ils peuvent par cette raison mieux se concerter avec leur Organiste. Un tel Artiste ne doit être étranger à aucun culte pour faire son service ni à aucun pays pour se distinguer. On va donc faire connaître les six manières d'annoncer le Pl. Ch.

La première manière consiste simplement dans l'exécution d'une ou plusieurs périodes, ou de la totalité du Plain-chant avec la seule partie de la basse; ou à deux parties avec la basse, c'est-à-dire en trio.

Protestant

Protestant

La seconde manière est distinguée par l'exécution de la main droite d'un solo dans le stile élégant et dans le caractère analogue au Plainchant; et par l'entremise particelle de celui ci dans les intervalles du solo. Sur des Orgues à deux claviers on donne au Plainchant un jeu plus fort pour le distinguer du solo; ou l'on joue celui ci forte et le Plainchant piano. Voyez les Exemples suivants.

Ritournelle du Solo

Dolce

P

Choral Plainchant Protestant Ritournelle

m. F. Dol

Choral tr Rit. tr P Chor

m. F. m. F.

Ritour tr tr Dol

P

Chor

m. F.

Rit. Chor

Dol m. F.

P

379

This musical score is for a piano and choir ensemble. It consists of seven systems of staves. Each system has a grand staff for the piano (treble and bass clefs) and a single staff for the choir. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The choir part is primarily composed of quarter and eighth notes. The score includes various performance markings: 'Rit' (Ritardando) appears at the beginning of several systems and in the middle of others; 'Dol' (Dolcissimo) is used to indicate soft, sweet passages; 'm.F.' (mezzo-forte) indicates a moderate volume; 'P' (piano) indicates a soft volume; 'Chor' (Chorus) marks the entrance of the choir; and 'tr' (trill) is marked above certain notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

La troisième manière est celle de faire après l'annonce une variation sur le Plainchant de sorte qu'au lieu de toucher le Plainchant on exécute une pièce d'Orgue pendant laquelle le peuple chante son hymne. On croiroit un tel ensemble impraticable, mais comme il est en usage ainsi que les manières précédentes et suivantes dans plusieurs Temples de l'Allemagne on peut en avoir la certitude.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line (top staff) and an organ line (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ line is characterized by intricate textures, including frequent triplets and trills, marked with 'lr'. Dynamics such as *Dol*, *P*, *m. F.*, and *tr* are indicated throughout the piece. The vocal line is relatively simple, often providing a harmonic or melodic counterpoint to the organ's more complex passages.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff contains a few notes and rests. The grand staff features a complex, fast-moving melody in the treble with many triplets and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the bass. Performance markings include "Dol" (Dolce) and "m. F." (moderato-forte). There are also "lr" (lento) markings and a "3" indicating a triplet.

Second system of the musical score. It follows the same three-staff layout. The melody in the treble continues with intricate triplets and slurs. The bass line provides harmonic support. Performance markings include "Dol", "m. F.", and "Dol" again. There are also "lr" markings and a "3" for a triplet.

Third system of the musical score. The treble staff continues with a highly decorative melody featuring many slurs and triplets. The bass line remains active. Performance markings include "m. F." and "lr".

Fourth system of the musical score. The treble staff shows a continuation of the fast, triplet-heavy melody. The bass line has some rests and then joins in. Performance markings include "lr" and a "3" for a triplet. The system ends with a double bar line.

Protestant Ritournelle

This musical score is for a piece titled "Protestant Ritournelle". It is written for piano and features a vocal part labeled "Chor". The score is divided into seven systems, each with a piano (P) and a vocal (Chor) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical markings: "F" for fortissimo, "Dol" for dolce, "Rit." for ritardando, and "P" for piano. The piano part is characterized by a continuous, rhythmic accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal part consists of a single melodic line. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Chor
F Dol
P
Rit.
F Chor
Dol
F
P
Rit
F
Chor.
Dol P
Rit
F
Chor
Dol
P
Rit
F

379

La Cinquième manière est celle d'établir un contrepoint et d'y faire entrer le Plainchant avec la pédale. Si l'on a un Orgue à 3 claviers on peut moyennant le déplacement des mains faire sentir alternativement le Piano, et le mezzo forte; mais la pédale exécutant le Plainchant doit prédominer par la force de son jeu. Sur un Orgue à deux claviers on supprime les piano marqués dans cet Ex.

Moderato

The musical score is written for organ and consists of three systems of staves. The first system includes a 'Dol' (Dolce) section for the 'Protestant' manual and a 'Pédale' section. The second system includes a 'm.F.' (mezzo-forte) section. The third system includes a 'P' (piano) section and a 'm.F.' section. The score is marked with 'Moderato' and includes dynamic markings like 'Dol', 'P', 'm.F.', and 'F'. The bottom staff is marked 'Chorale' and 'F'.

This musical score is for a piano and choir. It consists of 11 systems of staves. Each system typically includes a grand staff for the piano (treble and bass clefs) and a single staff for the choir (bass clef). The piano part features complex, often rapid, sixteenth-note passages in both hands, with various articulations and dynamics. The choir part is more melodic, often providing harmonic support or counterpoint to the piano. Dynamics include *p* (piano), *m.f.* (mezzo-forte), and *f* (forte). The word "Chor" indicates the choir's entry or a specific section. The score ends with a double bar line and repeat dots.

311

p

Dol

p

tr

m.f.

m.f.

Chor

tr

Dol

p

m.f.

m.f.

Chor

tr

F

379

La Sixième manière d'annonce consiste en ce qu'on prend les périodes du Plainchant qu'on les traite par imitation dans une ou plusieurs parties, et qu'on traite en forme de fugue les traits d'harmonie qu'on a établi sous une des périodes. Pendant que le Chant cesse l'Orgue remplit les espaces par des ritournelles enclavées dans la fugue. Le chant est obligé de suspendre quelques fois pour donner le tems à l'imitation d'arriver et de l'atteindre. Le stile de la fugue et des ritournelles doit être analogue au caractère du Plainchant. L'Exemple ci après développera mieux qu'une simple explication cette sixième manière d'annonce.

Moderato

P
Protestant

Pédale

Chor
m.F.

Rit *Chor* *Rit* *Chor*
Dol *m.F.*

m.F.

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written above or below the staves.

System 1: **Rit** (above treble), **Dol** (below treble), **Chor** (above treble), **m. F.** (below treble). **Péd** (below bass).

System 2: **Dol** (below treble), **m. F.** (below treble), **m. F.** (below bass).

System 3: **Chor.** (above treble), **lr** (below bass).

System 4: **Sans Ped** (above treble), **lr** (below treble), **Rit** (above treble), **Dol** (below treble), **Péd** (below bass).

System 5: **lr** (below treble), **Chor** (above treble), **m. F.** (below treble), **m. F.** (below bass).

System 6: **Dol** (below treble), **lr** (below treble), **lr** (below bass), **Péd** (below bass).

System 7: **Péd** (below bass).

CHAPITRE XXV.

Des Agrémens à placer entre les repos du Plainchant.

Un Organiste accoutumé à son Peuple chantant peut se permettre quelques agréments pour sauver la monotonie du Plainchant. Les endroits les plus favorables de donner cette nouvelle preuve de son talent sont les repos intermédiaires, et la fin de chaque strophe dont il doit lier la dernière note avec celle de la phrase et de la strophe suivante. On ne peut donner qu'un foible aperçu de ce genre d'accompagnement. On sait que le gout est la perfection de tous les arts, et que le génie seul l'inspire. Il n'est donc réservé qu'aux grands Maîtres de créer sur le champ des agréments et des passages qui les font séparer de la classe des Artistes médiocres.

N^o I.

Protestant

1^{re} fois 2^e fois

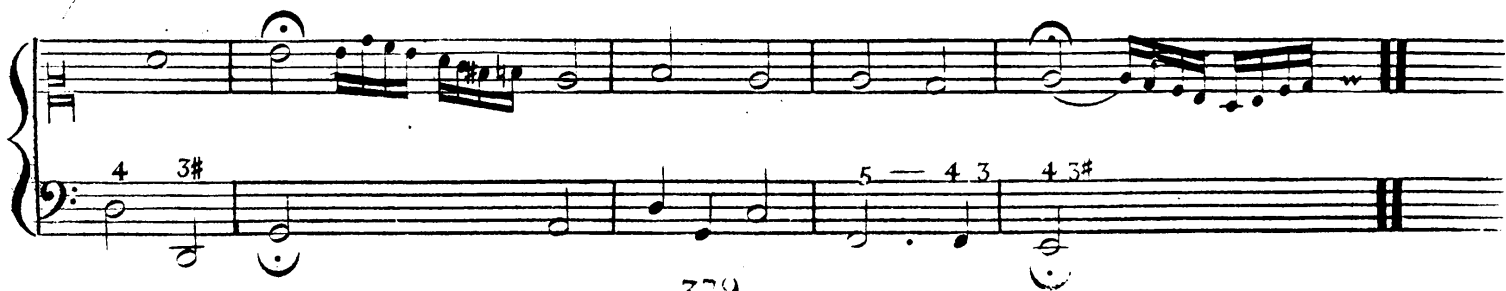
Veni creator omnium.

2.



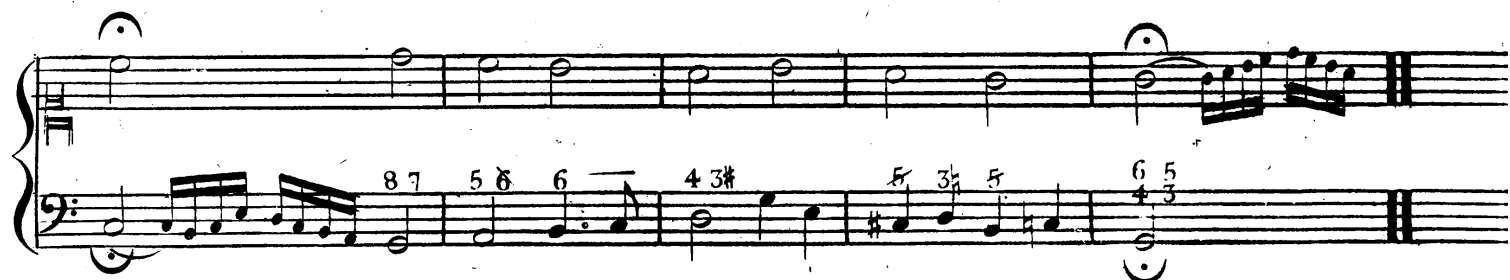
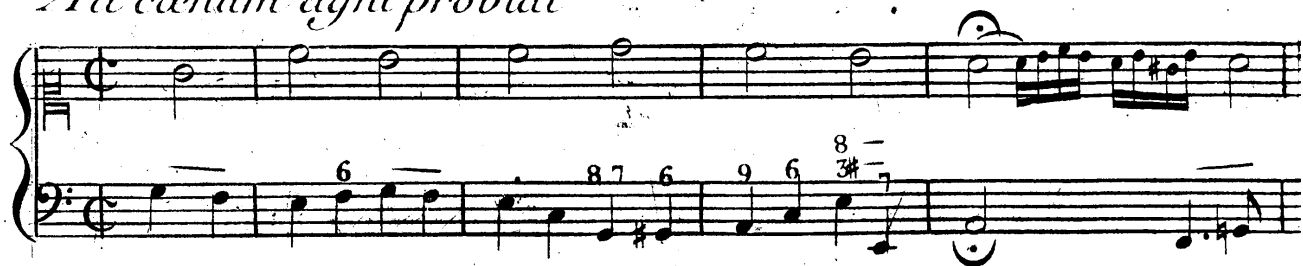
Protestant

3.



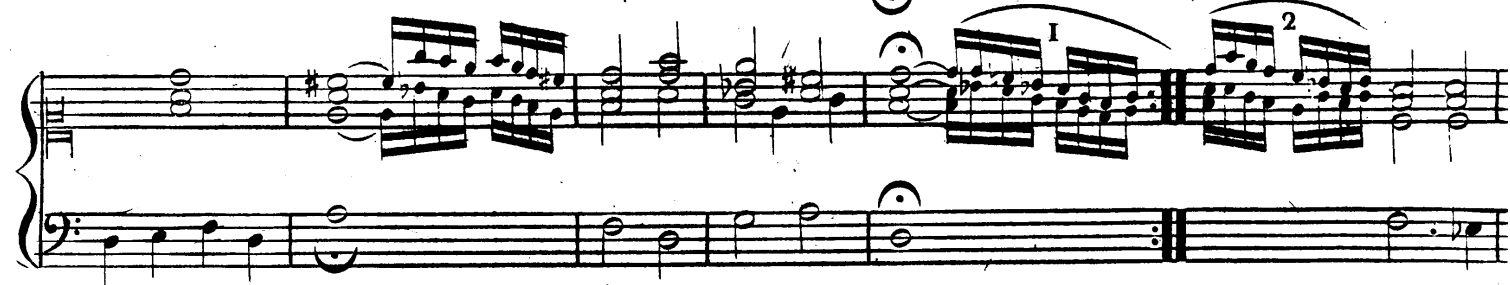
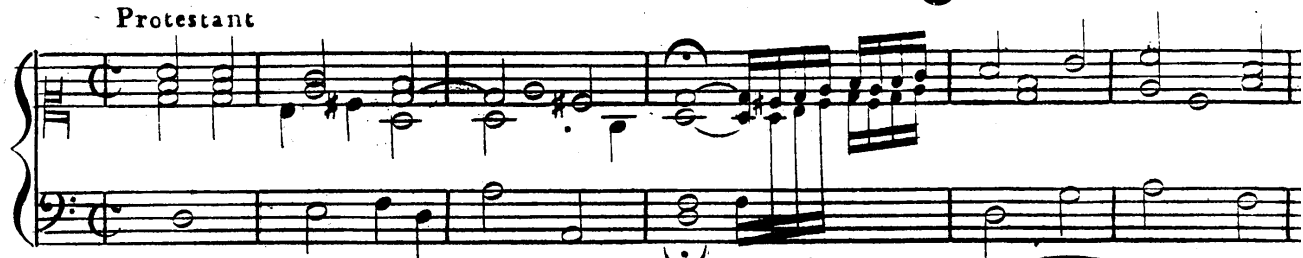
Ad canam agni providi

4.



Protestant

5.



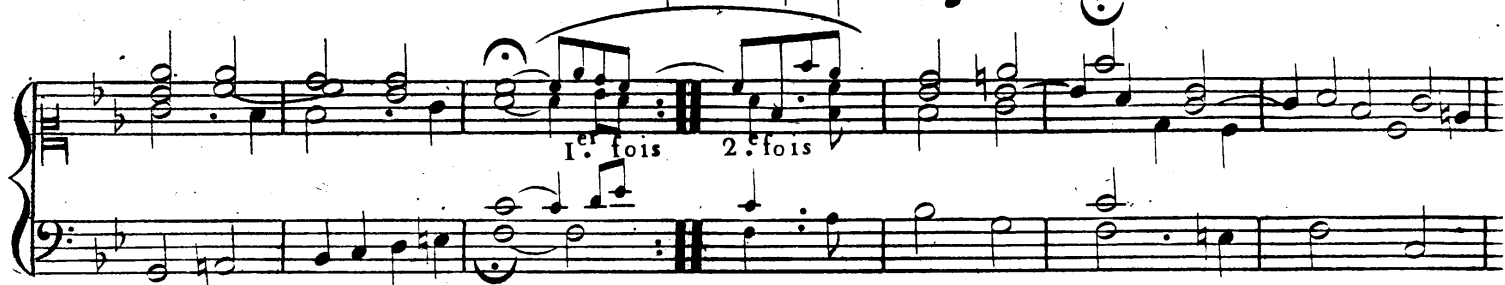
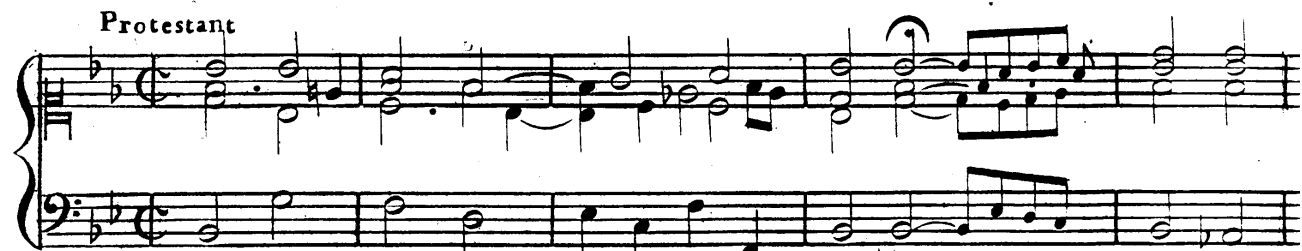
Jesu dulcis memoria

6.



Protestant

7.



8.

System 8 of the musical score, measures 1-12. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The melody includes several trills and grace notes. The system ends with a double bar line.

Protestant

9.

System 9 of the musical score, measures 1-12. The music continues in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The melody includes several trills and grace notes. The system ends with a double bar line.

IO.

Ad tertiam antiphonia. (Dominica in albis.)

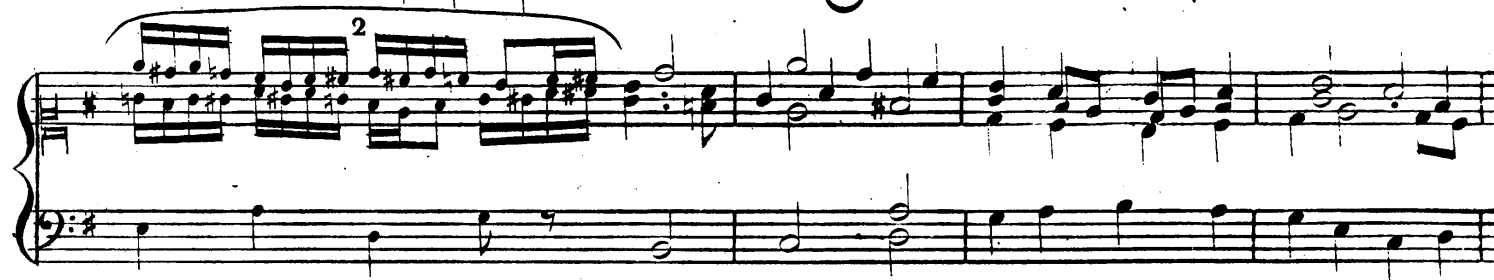
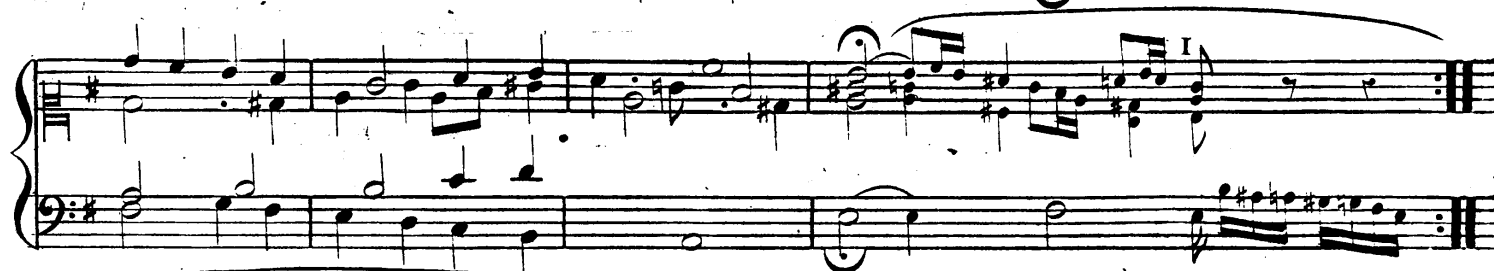
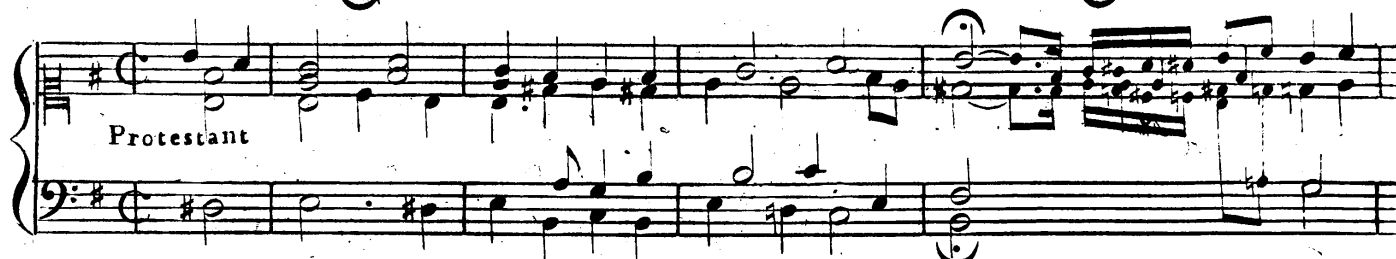
II.

Pax Vobis.



12.

Protestant



Rorate

13.

Measures 13-17 of the musical score for 'Rorate'. The score is written for piano in G major, 4/4 time. The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand provides a harmonic accompaniment with various chords and single notes. Measure numbers 43, 6, 3#, 6, 3, 6, 6, 6, 5, and 6 are indicated below the left hand staff.

Benedixisti

14.

Measures 18-22 of the musical score for 'Benedixisti'. The score continues the piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 43, 6, 5, 3, 4, 87, 4, and 87 are indicated below the left hand staff.

Sanctorum meritis.

I 5.

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a flute or violin, in a single system. It consists of six staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by a series of rapid, ascending and descending runs, often in eighth or sixteenth notes, interspersed with longer, more melodic phrases. The notation includes many beamed notes and slurs, indicating a fast and technically demanding piece. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Pour terminer cet ouvrage il faudroit encore donner une collection de fugues que l'Organiste pourroit exécuter après le service Divin. Mais l'Élève en trouvera d'excellentes dans les Ouvrages de Handel, de Sébastien Bach, et d'autres grands Maîtres; il doit se les procurer, et les travailler sans cesse, s'il veut devenir un Organiste habile. On les trouve chez l'Éditeur de cet ouvrage, ainsi que les Fugues de Scarlatti, et le traité du ³⁷⁹ contrepoint par Marpourg.