

MUSIQUE

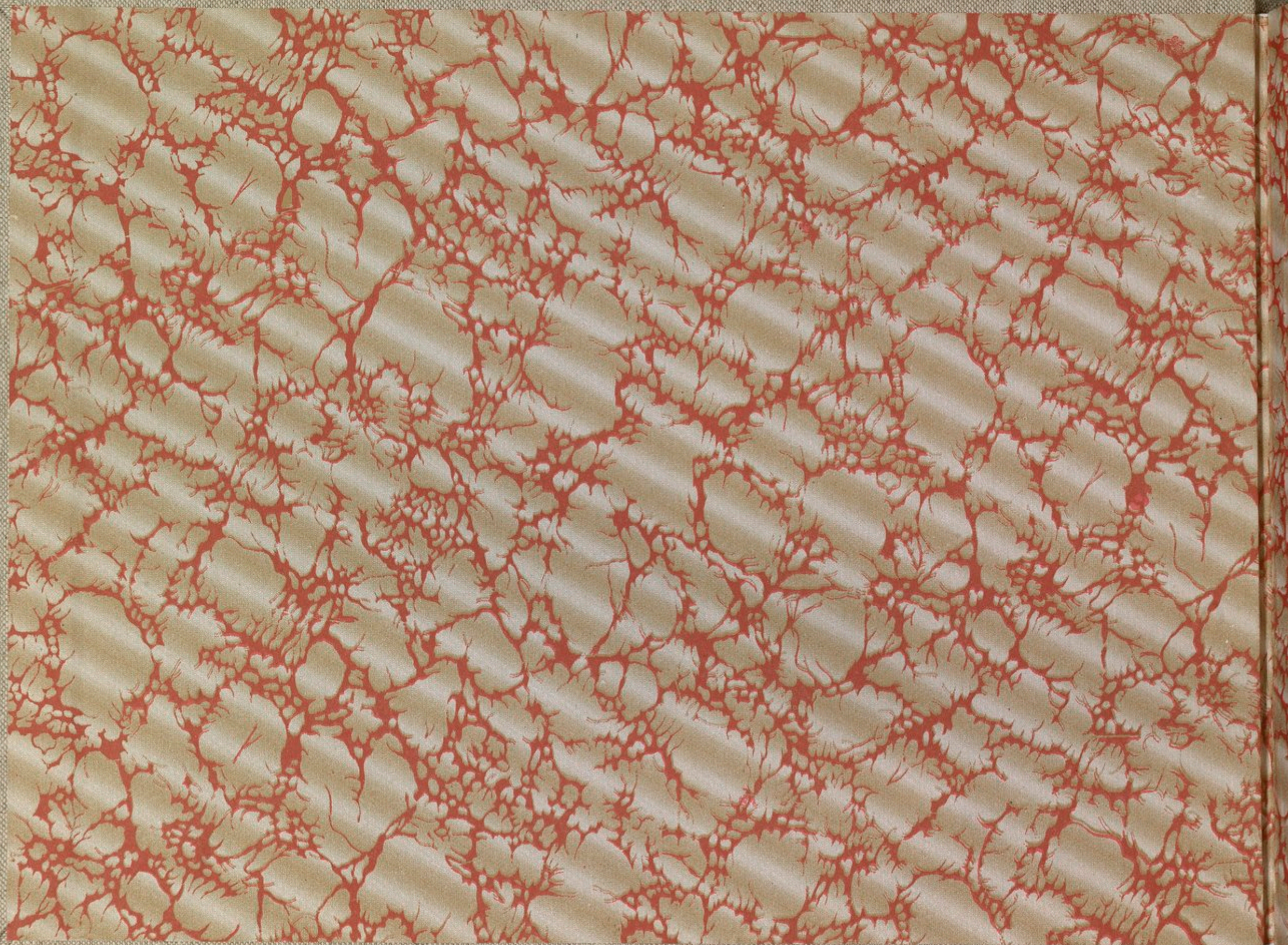
Vm 8^r

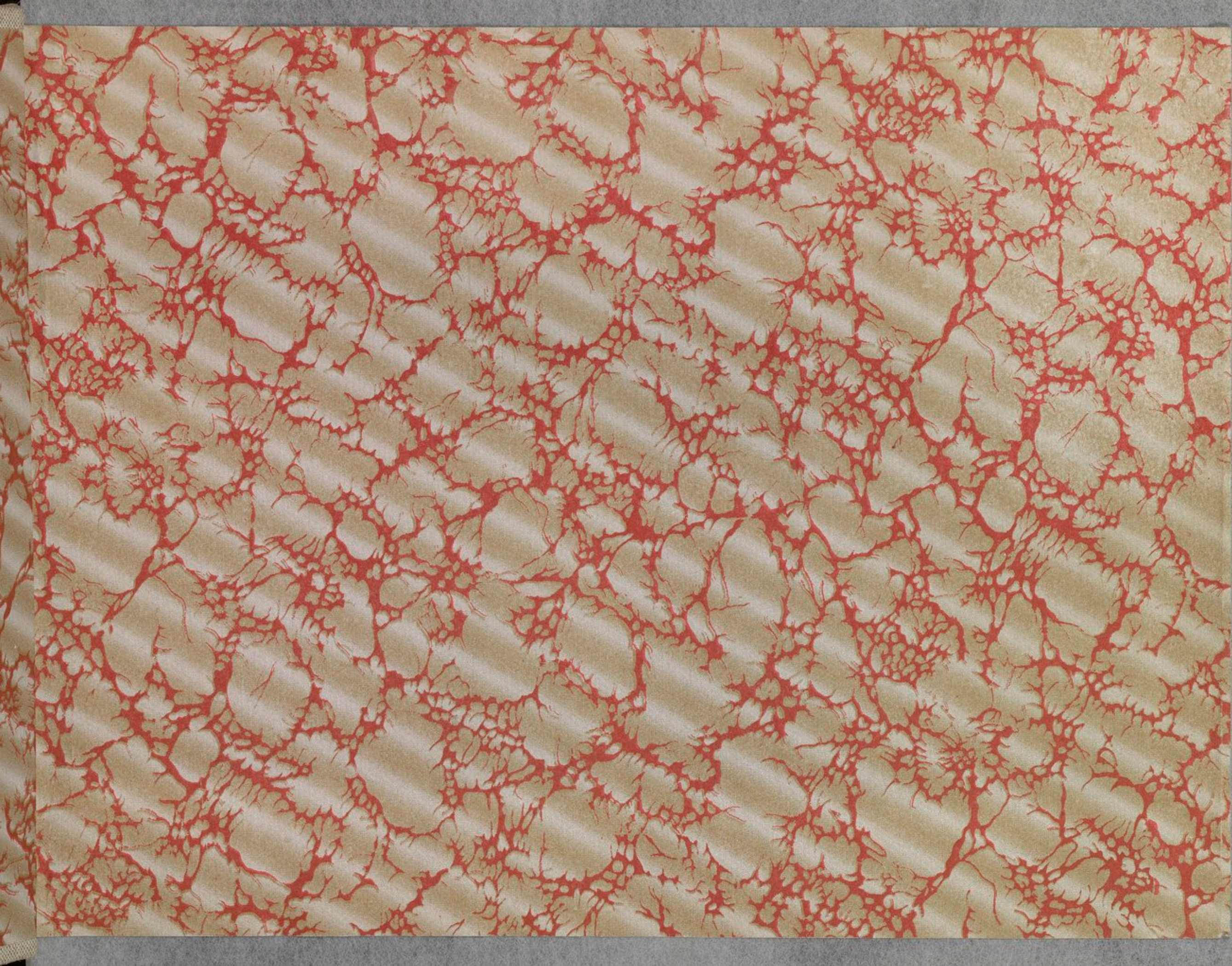
127

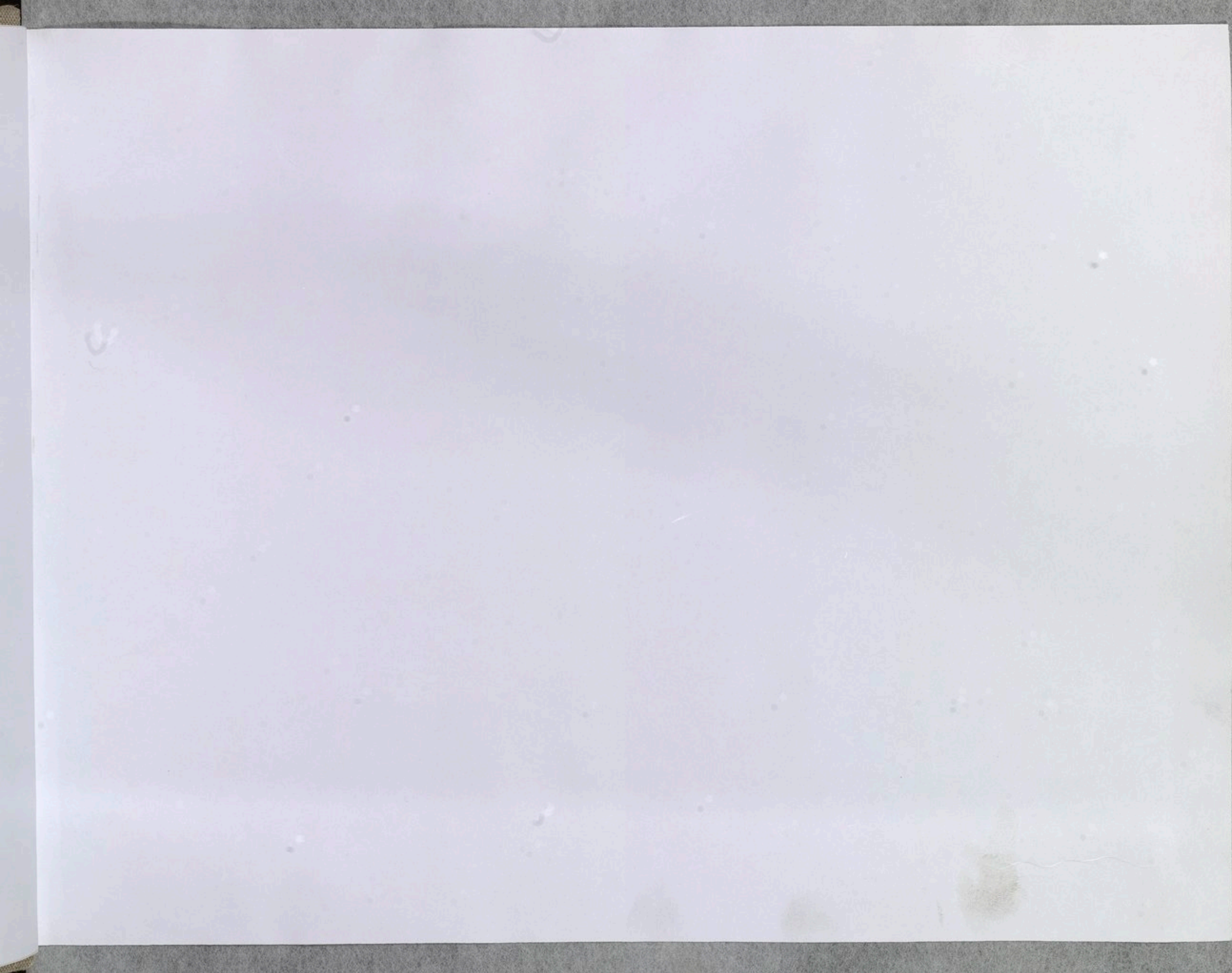
MINE

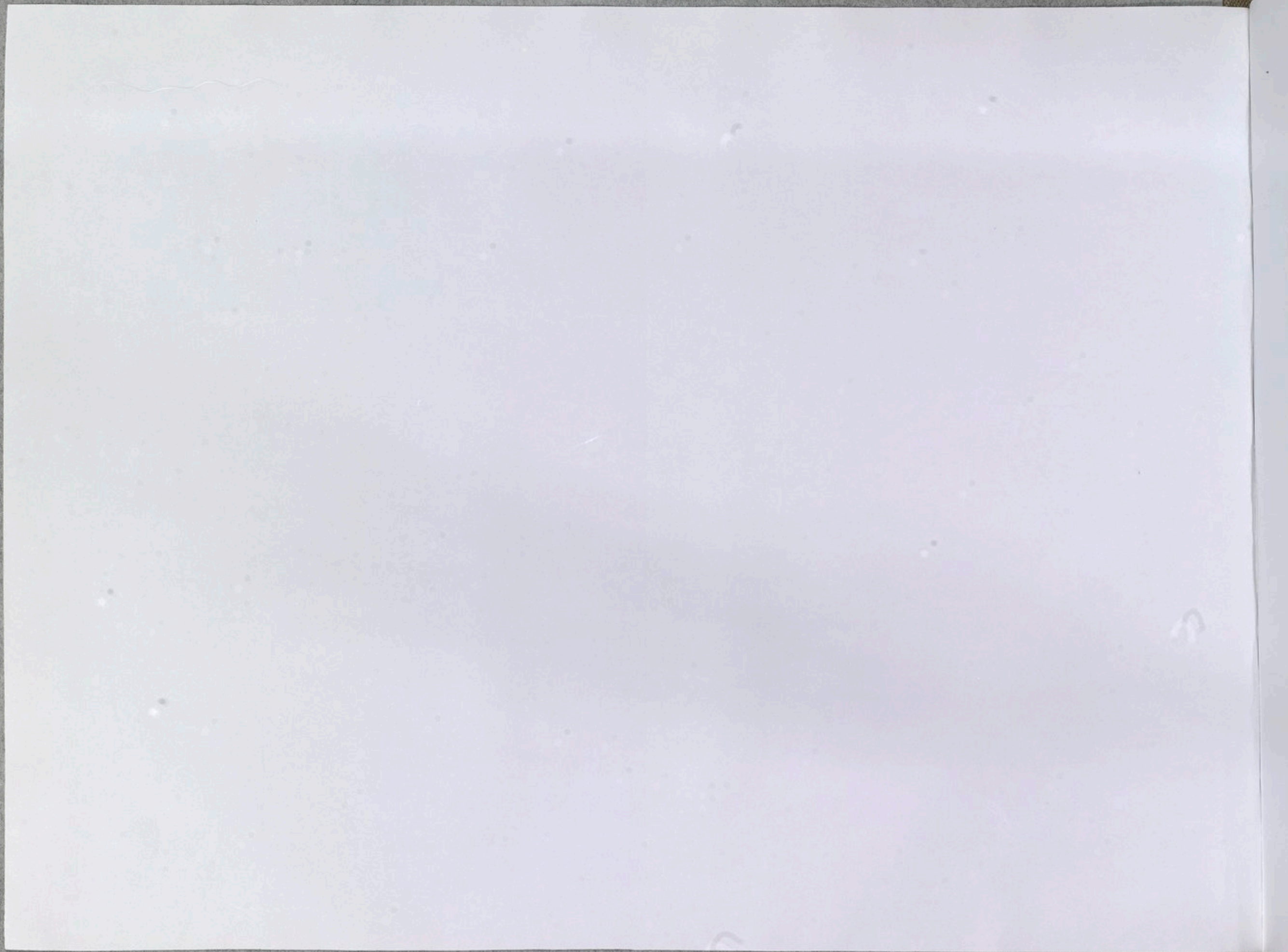
MTHODE

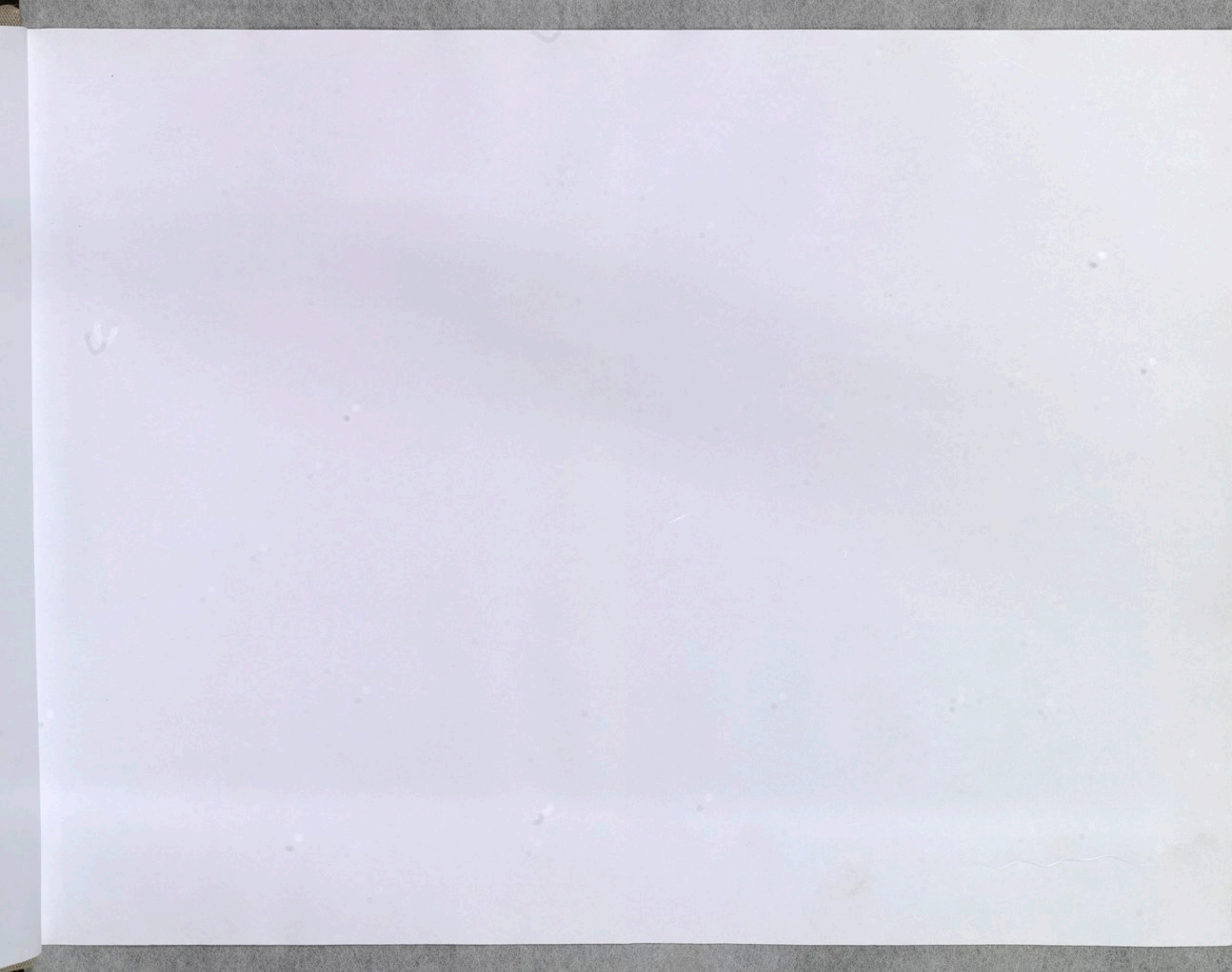
ORGUE

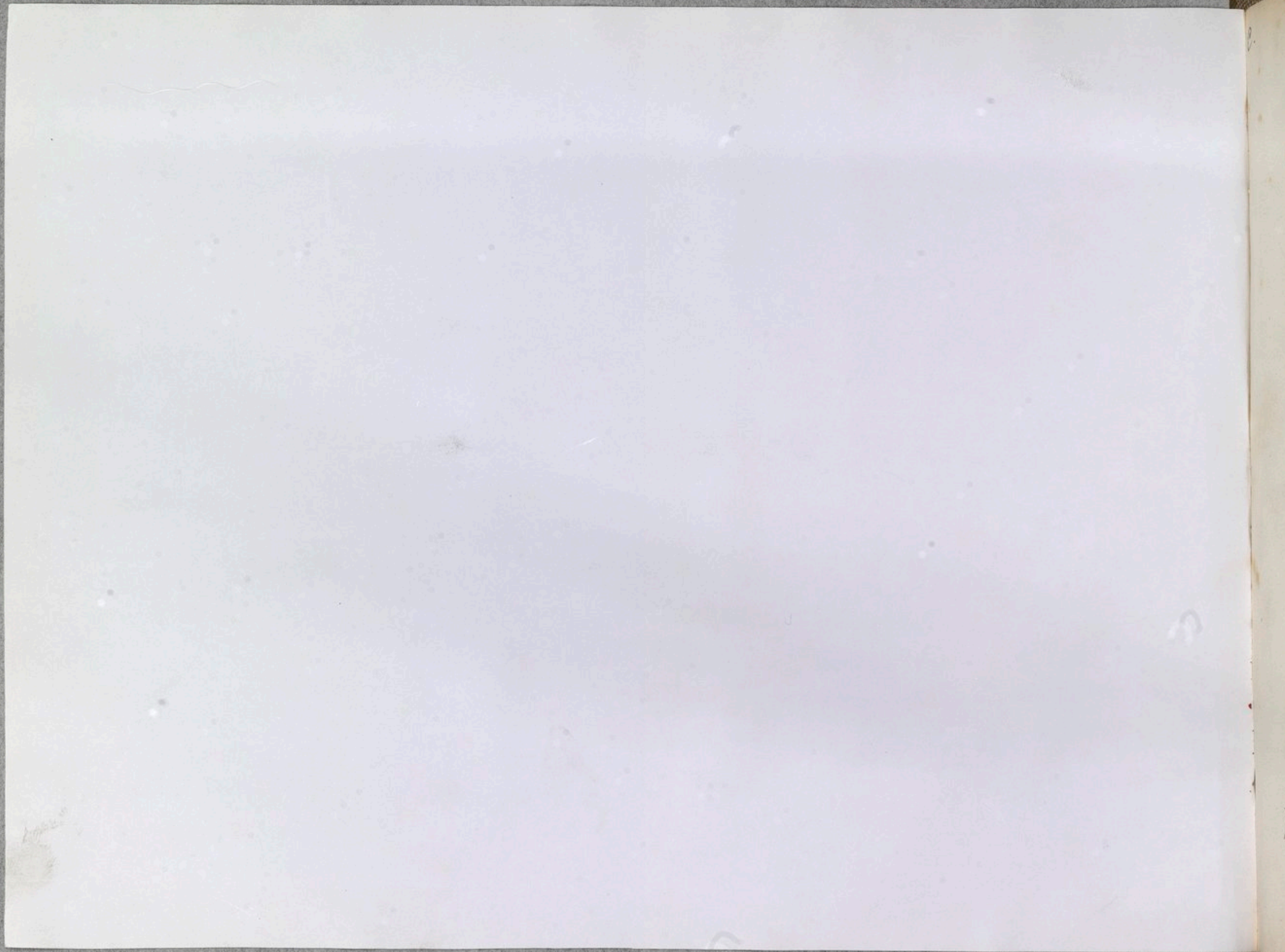


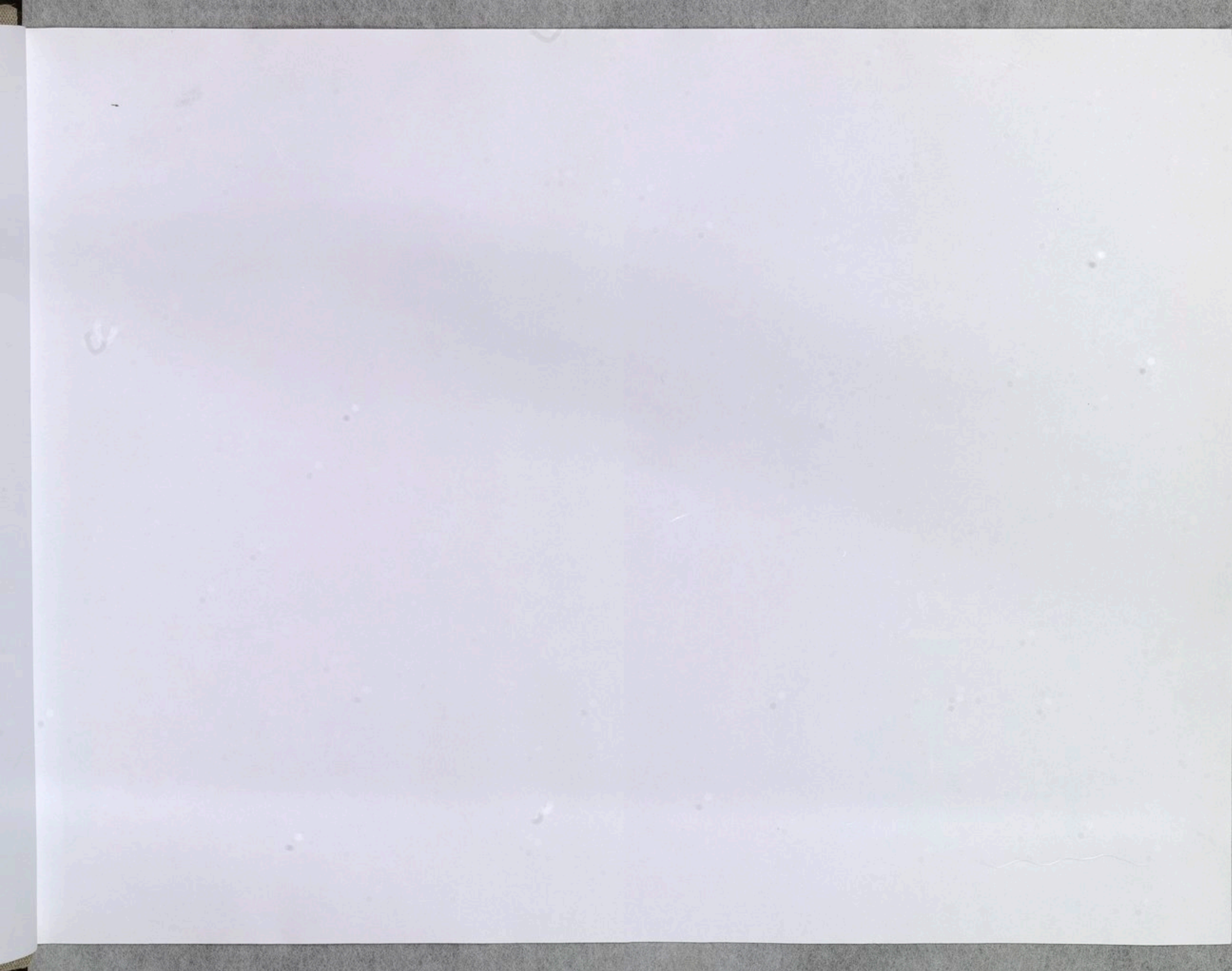


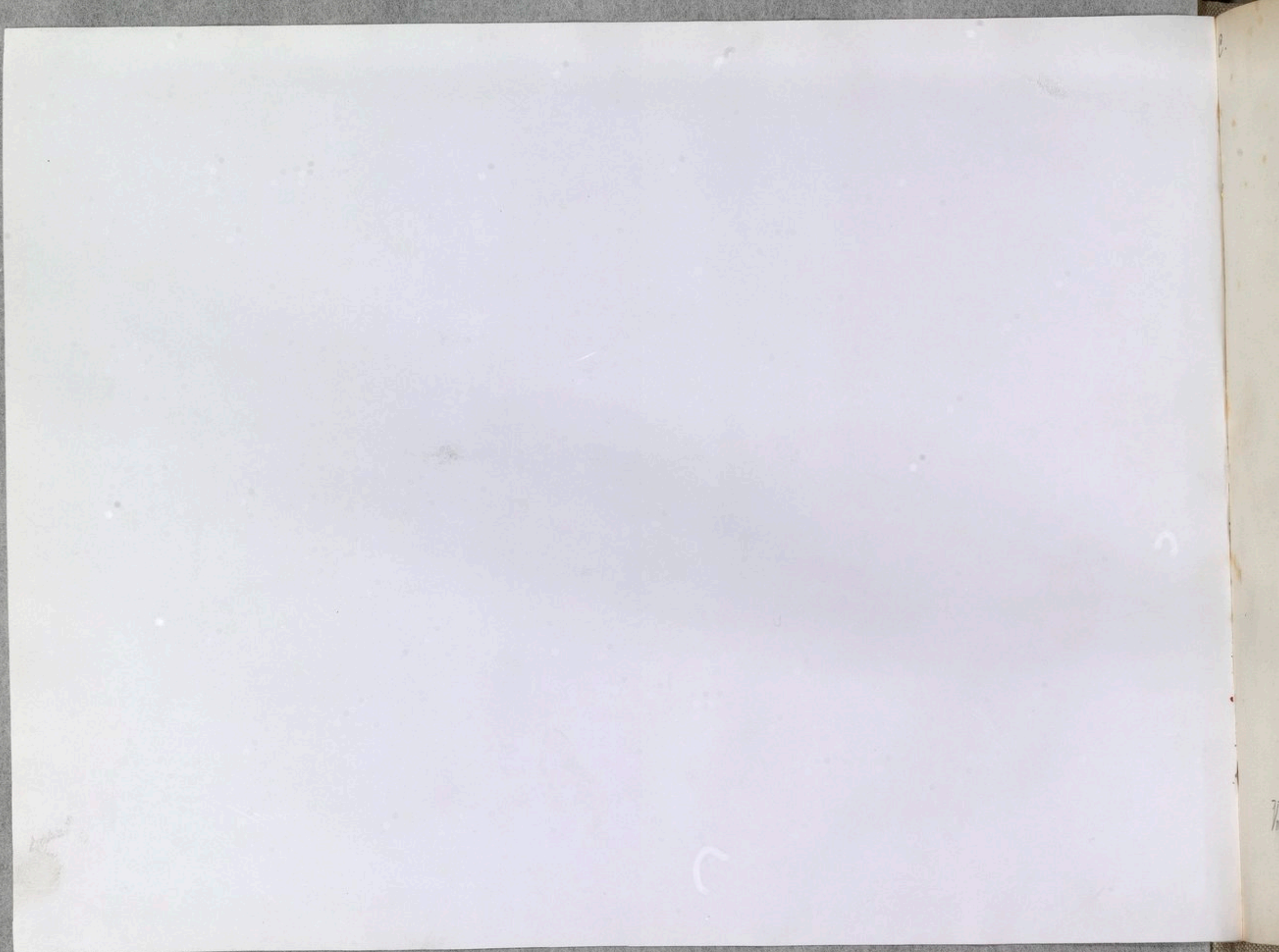












c.

MÉTHODE D'ORGUE,

DÉDIÉE

à Monseigneur

L'ARCHEVÊQUE DE PARIS,

PAR

ADOLPHE MINÉ,

Organiste Accompanateur de S^t Roch.

Œuvre:



A. V.

Prix net. 20^f

Paris,

Chez A. Meissonnier, Successeur de Savarèse, Éditeur,
Palais Royal, N^o 96. Galerie du Perron.

A. Violon Sculpt

V^m 8. R. 127

TABIE DES MATIÈRES

1. PARTIE

THÉORIE

1	Précis historique sur l'algèbre
2	Résumé historique sur le calcul différentiel
10	Description générale de l'algèbre
15	Notions générales de l'algèbre
21	Observations relatives aux développements du calcul
25	Classification des nombres en nombres entiers et nombres fractionnaires
30	Formes algébriques et leur application à l'algèbre
35	Substitutions et leur application à l'algèbre
40	Méthodes relatives aux racines de l'algèbre

2. PARTIE

ÉLÉMENTS ET MÉTHODES PRATIQUES

45	1. Éléments de l'algèbre
50	2. Éléments de l'algèbre
55	3. Éléments de l'algèbre
60	4. Éléments de l'algèbre
65	5. Éléments de l'algèbre
70	6. Éléments de l'algèbre
75	7. Éléments de l'algèbre
80	8. Éléments de l'algèbre
85	9. Éléments de l'algèbre
90	10. Éléments de l'algèbre

TABLE DES MATIÈRES

1.^{re} PARTIE.

THÉORIE.

Précis historique sur l'orgue.....	Page 1
Résumé historique sur le chant ecclésiastique.....	4
Description générale de l'orgue.....	10
Notions générales de Plain-chant	15
Observations générales sur l'accompagnement du plain-chant.....	21
Classification des tons ou modes, suivis de chorals en harmonie plaquée et figurée	24
Plain-chant chiffré servant à appliquer l'harmonie au plain-chant.....	50
Rubrique des offices pour le service de l'organiste	64
Mélanges ordinaires des jeux de l'orgue.....	67

2.^{me} PARTIE.

ÉTUDES ET PIÈCES PROGRESSIVES.

51 Exercices préliminaires.....	69
16 Etudes progressives	70
103 Pièces de divers caractères avec pédale <i>ad libitum</i>	88
8 Etudes des pédales	177
12 Exercices avec pédale obligée.....	178
8 Etudes de pédale à deux pieds.....	181
Exécution du plain-chant à la pédale.....	182
Article additionnel à l'accompagnement du plain-chant.....	184
De l'improvisation.....	186

A. M. Meilhemio

TABLE OF CONTENTS

PREFACE

INTRODUCTION

The first part of the book is devoted to a general survey of the history of the subject. It begins with a brief account of the early attempts to explain the phenomena of life, and then proceeds to a more detailed examination of the various theories which have been advanced from time to time. The second part of the book is devoted to a critical examination of the most important of these theories, and to an attempt to show which of them is best supported by the facts. The third part of the book is devoted to a discussion of the various questions which arise out of the study of the subject, and to an attempt to show how these questions may be solved.

CONCLUSION

APPENDIX

The first part of the appendix contains a list of the names of the various authors who have written on the subject, and a brief account of their works. The second part of the appendix contains a list of the names of the various institutions which have been founded for the purpose of promoting the study of the subject, and a brief account of their objects and operations. The third part of the appendix contains a list of the names of the various societies which have been formed for the purpose of promoting the study of the subject, and a brief account of their objects and operations.

A MONSEIGNEUR l'Archêveque de Paris.

MONSEIGNEUR

Dans les deux derniers siècles l'art de toucher les orgues fut porté à un haut degré de perfection, mais depuis longtems les souvenirs de l'ancienne école se perdent graduellement; et si l'on excepte quelques artistes célèbres, on chercherait vainement dans le talent des organistes contemporains un reflet des belles traditions de la musique religieuse. Est-ce oubli, est-ce dédain? peut-être tous les deux. Le peu d'encouragemens accordés aux organistes, et l'absence d'ouvrages théoriques que l'on puisse consulter, ont refroidi le zèle des artistes.

Lirré depuis ma jeunesse à des études spéciales, j'ai essayé de raviver le goût de l'orgue en présentant les principes de l'art d'une manière nouvelle et complète.

En soumettant à vos lumières le fruit de laborieuses recherches, j'ai osé espérer, Monseigneur, que la grandeur du sujet vous ferait passer sur les imperfections de détail.

Vous m'accordez une faveur précieuse puisque vous daignez agréer la dédicace de mon ouvrage, vous lui donnez une importance plus réelle, car votre nom, Monseigneur, placé en tête de la méthode d'orgue, y imprime une sanction que le public éclairé s'empressera de confirmer.

Je vous prie de recevoir, avec l'expression de ma reconnaissance, les assurances du profond respect avec lequel je suis,

Monseigneur.

Votre très humble et très obéissant serviteur

A. MINÉ,

Organiste accompagnateur de S.^t Roch.

PRÉCIS HISTORIQUE.

Dans les tems les plus reculés on donnait le nom d'orgue à toutes sortes d'outils ou d'instrumens dont on se servait pour quelqu'ouvrage que ce fût. Plus tard il fut spécialement affecté aux instrumens de musique en général. Dans des tems moins éloignés on l'employa pour désigner tous les instrumens à vent; enfin l'on n'entendit plus par le terme d'orgue qu'un assemblage de tuyaux dont la composition et le mélange plus ou moins variés produisaient un résultat plus ou moins agréable selon le génie des différens artistes.

Le terme *organum* se rencontre très souvent dans l'écriture sainte. Don Calmet, dans ses dissertations, pense que l'orgue était composé de plusieurs tuyaux, bouchés par le bout inférieur et collés ensemble, dont on jouait en les faisant passer successivement sur la lèvre inférieure. L'orgue compris selon cette définition était fort connu des anciens et des poètes surtout. Virgile en attribue l'invention au dieu Pan; d'autres lui donnent une origine différente. Ces variétés d'opinions, ne viennent que de l'ignorance où étaient ces auteurs de la véritable histoire de l'antiquité de ces instrumens que les Grecs avaient apparemment reçus des orientaux. Le nombre des tuyaux dont cette espèce d'orgue était composée n'était pas toujours le même. Dans l'origine on croyait que la variété des tons dépendait de la diverse longueur des tuyaux; depuis on y ajouta des trous. Les premières orgues furent composées de roseaux, ensuite de métal.

Le mot orgue ayant anciennement signifié tous les instrumens de musique et même la réunion de plusieurs personnes qui chantent ensemble, il est difficile de comprendre quelques passages épars dans différens auteurs. Les anciens ont divisé les orgues en hydrauliques et en pneumatiques. Dans les premières le son était produit par un vent excité par une chute d'eau, par un courant, par la vapeur de l'eau bouillante, par des soufflets que l'eau faisait mouvoir au moyen de manivelles adhérentes à leurs axes, enfin par une quantité de machines dans lesquelles l'eau était la cause du mouvement qui procurait le vent. Les orgues pneumatiques sont celles d'aujourd'hui.

L'orgue hydraulique est le plus ancien. L'invention en est communément attribuée à Ctésibius d'Alexandrie qui vivait 120 ans avant J. C. Tertulien parle d'un orgue imaginé par Archimède mais différent de celui de Ctésibius. Un grand nombre d'auteurs, ont parlé de l'orgue décrit par Vitruve, mais les plus habiles ont essayé vainement de découvrir la composition et la mécanique de cet instrument dans les descriptions ambiguës de l'architecte Romain.

Sous Néron on vit paraître à Rome un orgue hydraulique d'une construction inconnue jusqu'alors. Suétone rapporte que ce prince employa une partie de la journée à l'examiner avec la plus singulière satisfaction. On ignore quelle différence il y avait entre cette machine et celles qui l'avaient précédée.

Lorsque les nations barbares eurent ravagé l'empire et inondé toute l'Europe, la décadence des beaux arts entraîna la perte des orgues hydrauliques. St. Augustin ne parle que des orgues à soufflets; cependant au 9^{me} siècle on vit reparaître l'orgue hydraulique dans le palais d'Aix la Chapelle où Louis le débonnaire l'avait fait construire par un prêtre Vénitien nommé George. L'histoire nous apprend que cet orgue fut construit à la manière des Grecs. On peut croire que l'usage s'en était perdu en occident, mais que s'étant conservé dans l'empire Grec il reparut dans nos contrées sous les empereurs Français. Nous ignorons et le tems où l'on a commencé à introduire cette espèce d'orgue dans les églises, et celui où l'on a cessé de s'en servir. Ce qui est certain c'est que du tems de Guillaume de Malesbury, écrivain du 12^{me} siècle on s'en servait encore dans quelques

églises d'Angleterre. L'histoire ne nous apprend rien sur la possibilité de construire les orgues hydrauliques dans les églises où il n'est pas ordinaire d'avoir la commodité des rivières ou des ruisseaux pour se procurer des courans et des chûtes d'eau. Nous ne connaissons pas mieux le premier inventeur de l'orgue pneumatique ni le nombre et la quantité de jeux dont il était composé dans les premiers tems. On a faussement attribué l'invention de l'orgue pneumatique à l'empereur Théophile puisqu'il vivait dans le 9.^{me} siècle, et que dans le 5.^{me} S.^t Augustin connaissait déjà cet instrument. Il est difficile de fixer l'époque précise où les orgues furent introduites dans les églises. Il paraît que depuis l'invasion des barbares l'usage en fut inconnu en occident jusqu'à l'époque où l'empereur Constantin Copronyme envoya vers 757 un orgue au roi Pépin. La manière dont les auteurs ont parlé de cet orgue et même d'un autre que Charlemagne reçut, vers l'an 812, de l'empereur Constantin Curopalate, prouve qu'on les regardait comme des instrumens de musique nouvellement inventés ou du moins inconnus jusqu'alors en France. Aucun auteur n'a dit à quel usage on employa l'orgue du roi Pépin ni où il fut placé. Si ce fut à l'église, ou dans le palais de Compiègne où le roi tenait une assemblée de la nation. Les historiens gardent le même silence sur l'usage que fit Charlemagne de l'autre orgue qui lui fut envoyé. L'habile facteur qui avait présidé à la construction de l'orgue de Louis le débonnaire forma des élèves qui en firent bientôt de semblables dans les autres églises d'Allemagne de sorte que 30 ans après la mort du roi Louis, la cour de Rome faisait venir des orgues et des facteurs d'Allemagne.

Au dixième siècle les orgues d'Italie avaient de la réputation; elles étaient connues en France puisqu'on trouve des lettres de Gérard, abbé du monastère d'Aurillac, qui pria le pape Sylvestre de lui envoyer un orgue pour son église. Le premier orgue de France dont l'existence ait été constatée au 12.^{me} siècle fut celui de l'abbaye de Fécamp. Baudry archevêque de Dol, écrivant aux religieux de cette abbaye, témoigne la satisfaction qu'il a eue de l'entendre. La description qu'il en donne prouve que c'était un orgue à soufflets comme les nôtres; de plus il en prend la défense contre ceux qui n'étant pas en état de s'en procurer de semblables trouvaient mauvais qu'on en eût introduit l'usage dans les églises. Il y avait déjà long tems que l'orgue était adopté en Angleterre puisqu'au dixième siècle Wolstan, moine de Wesminster, parle d'un orgue considérable dans la cathédrale de cette ville.

Ce serait en vain qu'on voudrait s'étendre sur toutes les parties dont l'orgue à soufflets était originairement composé, car les auteurs anciens nous ont laissés dans une ignorance qu'il est impossible de dissiper.

On a déjà vu que les premières orgues, c'est à dire les flûtes à plusieurs tuyaux dont les assemblages ont fait naître l'idée des grandes orgues, étaient des roseaux, et que dans la suite on y employa le métal comme étant plus propre à conserver long tems l'accord. Plus tard quelques artistes s'exercèrent à fabriquer des orgues dont les tuyaux étaient composés de matières différentes: on y employait le verre, l'ivoire, le carton, l'or, l'argent, le cuivre. Mais les métaux qu'on a trouvés les plus commodes pour faire les tuyaux d'orgue, sont le plomb et l'étain; on se sert aussi du bois.

Les anciens se servaient souvent de l'airain ou du cuivre, cependant le mot *cos* qu'on traduit en français par cuivre signifiait un mélange de plusieurs métaux dont le cuivre rouge faisait la base et la principale partie. On ignore de quelle espèce de métal ou mélange étaient composés les tuyaux d'orgue.

On voit encore quelques anciennes orgues dont les tuyaux sont en cuivre, Mais le son aigre et perçant qu'ils produisaient a fait renoncer à en fabriquer de semblables.

La distinction et l'augmentation des jeux d'orgues n'ont été bien connues que dans le 15^{me} siècle. Ce fut alors qu'on entendit parler du 32 pieds, du 16 pieds, du 8 pieds, du 4 pieds et du prestant, du nazard, de la quinte, de la fourniture, de la trompette, de la voix humaine. Ce fut ensuite qu'on inventa le tremblant qui n'est qu'une modification du vent. La régale est le premier jeu d'anche qu'on a trouvé; mais tous ces jeux étaient bien imparfaits dans les commencemens comme nous les voyons encore dans quelques anciennes orgues. On attribue aux Allemands l'invention de quelques jeux d'anche, du hautbois et du basson. A cette époque on s'appliqua beaucoup à perfectionner les formes des tuyaux afin d'obtenir un son mélodieux et plus égal.

La soufflerie fut long tems imparfaite puisqu'il fallait 26 soufflets pour porter le vent dans les quatre cents tuyaux qui composaient l'orgue de Wesminster au 10^{me} siècle; soixante dix hommes vigoureux, chargés de les mettre en mouvement, n'en venaient à bout qu'avec beaucoup de peine. Le vent était reçu dans une grande caisse d'où il se distribuait aux quatre cents tuyaux par autant de trous.

En 1615 la soufflerie de l'orgue d'Halberstat était composée de vingt soufflets qui se tenaient comme suspendus à une perche horizontale. D'un pied on foulait un soufflet et avec l'autre pied on en relevait un autre. Ces soufflets n'étaient point chargés comme les nôtres. On attachait fortement un sabot de bois sur l'extrémité de la table supérieure de chaque soufflet, le souffleur mettait un pied dans un sabot et l'autre pied dans le sabot du soufflet voisin; c'est ainsi qu'il relevait l'un et foulait l'autre en s'y appuyant de tout le poids de son corps. On conçoit la difficulté d'une telle opération, l'inégalité du poids de chaque homme, et l'obstacle insurmontable pour bien accorder l'instrument.

Les anciens n'ont parlé de leurs sommiers que d'une manière fort vague. Ils ne se sont pas expliqués sur les registres et les soupapes. Tout porte à croire que l'on ne connaissait point les registres avant le 16^{me} siècle puisqu'à cette époque l'invention d'un sommier n'ayant qu'un seul registre passa pour une merveille.

Les claviers furent aussi anciens que les soupapes, dans les commencemens ils étaient fort grossiers. Tant qu'ils n'eurent qu'une octave d'étendue, on ne les touchait qu'avec la main droite. Dans la suite on les étendit du côté des basses et alors on toucha l'orgue des deux mains. Les premiers claviers composés de 9 ou 13 touches avaient cinq pieds six pouces de longueur, les touches avaient six pouces de largeur; elles étaient si dures à baisser qu'on ne touchait l'orgue qu'à coups de poing.

Un nommé Bernard fut le premier qui augmenta les jeux de l'orgue et inventa les pédales qu'il faisait mouvoir au moyen de cordelettes.

Lorsqu'on augmenta les claviers et le nombre des touches, on diminua progressivement la dimension de celles ci; et quand on cessa de jouer avec les poings et que les doigts servirent à enfoncer les touches on réduisit beaucoup leur largeur. C'est vers le commencement du 15^{me} siècle qu'on a pratiqué la gamme chromatique. Le premier clavier chromatique fut fabriqué dans l'église St Sauveur à Venise; il ne s'étendait pas au delà de deux octaves.

L'imperfection des orgues pendant plusieurs siècles, le son aigre et bruyant que rendaient les tuyaux d'airain ou de cuivre; le bruit du tonnerre, le son perçant de la cymbale qu'ils imitaient, le saisissement qu'ils causaient, le recueillement qu'ils troublaient, voilà sans doute les principaux motifs des oppositions qui s'élevèrent lorsqu'il fut question d'introduire ces instrumens dans les églises; mais lorsqu'on fut parvenu à modifier les sons par l'emploi des tuyaux de plomb et d'étain et l'usage de claviers faciles à doigter, ceux-là même qui s'élevaient contre ce roi des instrumens reconnurent son utilité pour l'office divin. L'esprit de l'église a été de régler l'usage de l'orgue plutôt que de le bannir. Et maintenant que de nouvelles découvertes ont simplifié le mécanisme de l'orgue, en ajoutant à ses ressources il s'harmonie bien mieux encore avec la majesté de nos chants religieux.

RÉSUMÉ HISTORIQUE SUR LE CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

Sous le règne de Charlemagne, et avant l'introduction du chant Romain, l'étude de la musique était l'occupation favorite des abbés, des prêtres, des princes et des rois. Mais lorsque l'ancien chant gallican eut été abandonné pour le chant Romain, on s'adonna tellement à celui-ci que tous ceux qui composèrent surpassèrent les auteurs de l'antiphonier romain: la France pouvait s'enorgueillir d'avoir produit un grand nombre de chanteurs dignes de rivaliser avec les Romains. Si l'on voulait citer quelques unes de ces compositions antiques on trouverait d'abord le *veni creator* dont les paroles et la musique sont de Charlemagne. Charles le chauve a écrit l'office de S^t Suaire et le repons de S^t Martin *o quàm admirabilis*. Vers l'an mille le roi Robert fit une foule de chants religieux, entr'autres le repons *Judaea Jerusalem* qui se chantait aux vêpres de Noël; le repons *o constantia martyrum*. Comme ce roi était en relation avec Fulbert évêque de Chartres qui introduisit dans son église quelques nouveaux repons en l'honneur de la Vierge, il y a lieu de croire que cet évêque les lui communiqua afin de les répandre dans les autres églises du royaume. Ces répons sont *ad nutum domini; solem justitiæ*, qu'on trouve dans tous les anciens livres du royaume même dans ceux de la Provence et du Languedoc. Le roi Robert était fort dévot envers S^t Hyppolite et il allait solenniser sa fête à l'abbaye de S^t Denis où il faisait chanter la musique de sa composition. S^t Louis aima beaucoup le chant d'église, Richard roi d'Angleterre se plaisait aussi à l'entendre. Charles V cultiva la musique et s'y distingua. Foulques comte d'Anjou imita le zèle de Charlemagne. Non seulement il composa douze repons en l'honneur de S^t Martin, mais même il voulut souvent se mêler avec le clergé et chanter avec les prêtres revêtu comme eux d'un habit ecclésiastique. Thibaut comte de Champagne, au 12^{me} siècle se plut aux chants d'église et composa des proses et des repons.

Si nous passons aux évêques qui ont été versés dans le chant ecclésiastique nous citerons au 7^{me} siècle S^t Ildefonse de Tolède dont les deux messes composées en l'honneur de S^t Come et de S^t Damien produisirent un effet merveilleux. S^t Adelme évêque de Sherborn en Angleterre vers l'an 700 se distingua par son aptitude à composer des chants d'église. Guy évêque d'Auxerre, appliqua sur des paroles de son choix, en l'honneur de S^t Julien martyr de Brioude la mélodie du chant des repons que Héric et Rémi, savans moines de S^t Germain, avaient composée en l'honneur de son prédécesseur. L'église d'Autun adopta cet office pour la fête de S^t Lazare dès le 12^{me} siècle. S^t Radbod évêque d'Utrecht, Rainald évêque de Langres et quelques autres, composèrent des pièces qui sont devenues des modèles à imiter.

Le plus célèbre de tous fut S^t Dunstan, archevêque de Cantorbéry qui savait jouer de plusieurs instrumens; on ajoute encore Estienne de Tournay Pierre, évêque de S^t Pol de Léon, S^t Maldavée évêque de Verdun, Giroald évêque d'Evreux, Hervé archevêque de Rheims S^t Godefroy évêque d'Amiens, Théotger évêque de Metz, Bérenger de Vénuzé et Réginald évêque d'Eistadt.

Les chefs de communautés religieuses mirent beaucoup de zèle à propager le goût de la musique d'église. Les abbés des Pays Bas enrichirent leurs couvens d'une foule de productions remarquables. Dès le commencement du 9^{me} siècle Alcuin leur avait donné l'exemple Angelran qui lui succéda devint un compositeur habile. C'était un élève d'Helisacar chancelier de Louis le débonnaire et abbé de S^t Maximin de Trèves lequel avait mis en ordre tout l'antiphonier romain pour les églises de son canton. S^t Odon célèbre abbé de Cluny à qui Rémi d'Auxerre avait enseigné le chant

surpassa tous ses rivaux. Les bibliothèques de son ordre conservaient précieusement les différens chants qu'il avait composés en l'honneur de S^t Rémi. Un autre élève de ce saint, Hucbaud de S^t Amand, écrivit des traités sur la musique. Il enrichit beaucoup d'églises de ses chants entr'autres celles de Meaux et Nevers. Aurelien au 9^{me} siècle, a laissé un traité fort savant; un nommé Arnoul, disciple de Fulbert, devint si fameux qu'on en voya à son école de Chartres les jeunes gens de Normandie pour y apprendre les pièces qu'il avait composées.

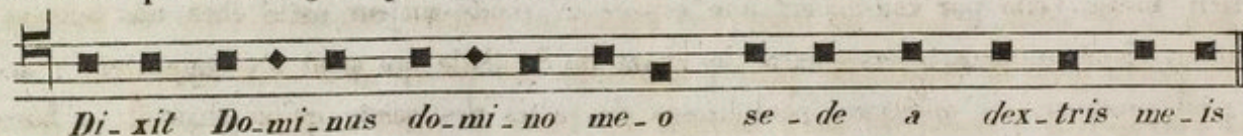
Parmi les abbés quelques uns s'occupèrent à transcrire ou à corriger des livres de chant ou bien à composer des traités sur cette matière. Dans l'ordre de Cîteaux, dès le 12^{me} siècle, plusieurs abbés firent des traités sur le chant Grégorien. Brunon évêque de Toul, et ensuite Pape composa durant son séjour à Metz le chant de plusieurs offices, on ne connaît guères de Papes, parmi ses successeurs à qui on puisse appliquer les éloges que celui-ci mérita comme musicien célèbre, excepté le Pape Innocent III auteur de la prose *veni Sancte Spiritus*.

Les maîtres qui enseignaient le chant ecclésiastique étaient des hommes savans et distingués; c'étaient des chantres ou préchantres mêmes des églises cathédrales. Comme dans beaucoup d'églises les chantres ou préchantres furent élevés à l'épiscopat; il se forma de là une coutume par laquelle les évêques se faisaient un honneur de chanter seuls certaines parties de l'office.

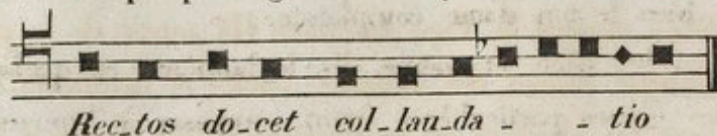
Jusqu'au 10^{me} siècle, les églises accoutumées au chant romain n'avaient encore aperçu aucun changement dans leur ancienne modulation. Ce chant romain était déjà assez varié de lui-même puisque S^t Grégoire en composant l'antiphonier n'avait fait que compiler c'est à dire prendre des chants de tous cotés qu'il avait réunis ensemble et dont il avait fait un volume. On avait chanté dans l'église latine et dans l'église grecque long tems avant lui, il choisit donc ce qui lui plut davantage et fit un recueil appelé *antiphonarium centonem*; le fond de ces chants était l'ancien chant des Grecs. L'Italie l'avait accommodé à son gout; l'usage y avait fait des changemens. Le saint Pape y corrigea, y ajouta, y reforma. En un mot quoiqu'il n'eût fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage passa sous son nom et communiqua par la suite au corps du chant d'église le nom de chant grégorien. Le Pape Léon II que les monumens d'Italie représentent comme fort curieux du chant, passe aussi pour y avoir touché. Dans les églises de France on a long tems chanté avant l'introït du premier dimanche d'Avent une espèce de trope ou l'on reconnaissait S^t Grégoire comme auteur du livre du chant de la messe. Ce livre à raison de l'antienne de l'introït de celle de l'offertoire et de la communion a eu primitivement le nom d'antiphonier, car les répons graduels n'étaient point dans ces livres mais sur des rouleaux particuliers que l'on portait à la tribune. Pendant que Rome chantait dans le goût des Grecs avec les agrémens que l'Italie a su donner aux arts; l'église gallicane avait aussi sa méthode de chanter. Grégoire de Tours faisait mention d'un de ses ecclésiastiques nommé Armentaire qui savait distinguer à merveille les différentes mélodies. On ignore comment on y modulait les repons, mais on juge par certains restes de psalmodie différens du système grégorien que son chant psalmodique était autrement disposé que le chant de Rome. Il y avait par exemple, un genre de psalmodie dont la dominante n'était au dessus de la corde finale que d'un ton ou même d'un demi ton, et quelquefois cette dominante était la corde finale: ce qui n'était pas dans le système romain où la moindre distance de la corde psalmodique à la corde finale de l'antienne a toujours été d'une tierce mineure.

Quelles qu'aient été les mélodies gauloises, on leur substitua les romaines à la fin du 8^{me} siècle et au commencement du 9^{me} par déférence pour

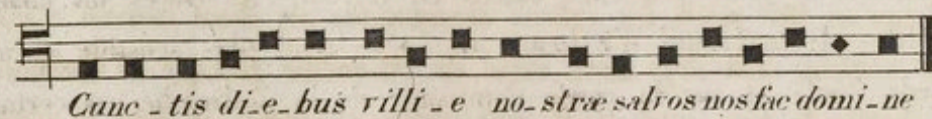
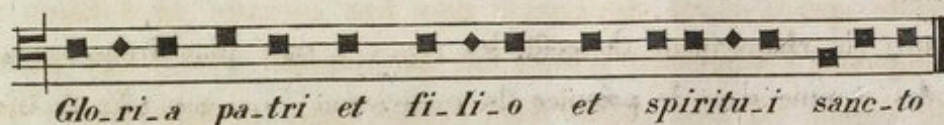
le goût de Charlemagne, mais on conserva néanmoins du chant selon l'ancien usage de l'église gallicane. La mélodie parisienne qui tient d'avantage de ce chant gallican, est celle qui est désignée par ce chiffre et cette lettre: 4. a.



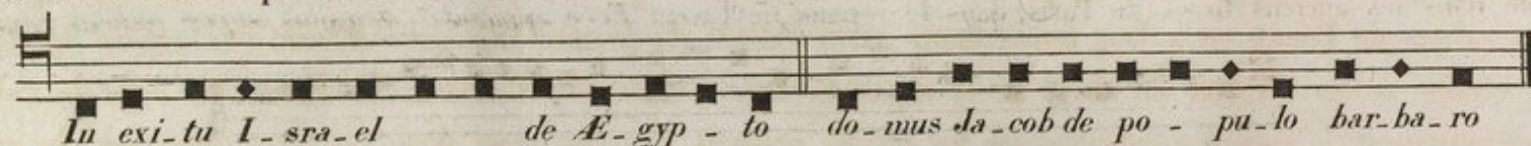
Cependant pour la faire reconnaître plus véritablement de l'ancien gallican il faudrait que l'antienne qui la suit fût ainsi modulée comme on la trouve encore dans des anciens antiphoniers de quelques églises du royaume.



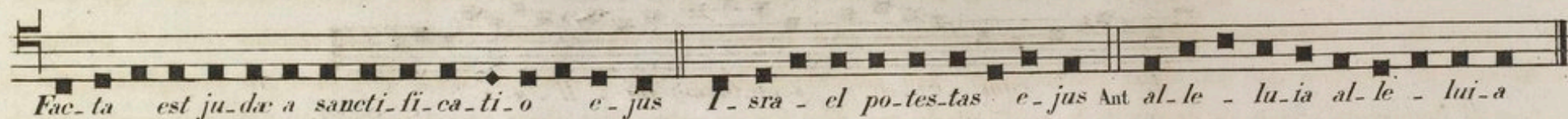
Voici une autre psalmodie étrangère au système grégorien.



Elle existe à Chalons sur Marne et à Langres dans les livres du 13^{me} siècle sa ressemblance avec le *sanctus ferial* de Paris doit faire mettre ces deux chants dans la même classe. En voici encore une qui est tirée des anciens livres de Rouen et qui n'est pas moins étrangère. au système de la psalmodie grégorienne et conforme en même tems au *sanctus ferial* dont je viens de parler; c'est au jour de Pâques à Vêpres; les deux premiers versets du pseame *In exitu* sont ainsi chantés:



L'antienne qui est intercallée revient au 4^{me} mode grégorien mais la psalmodie continue



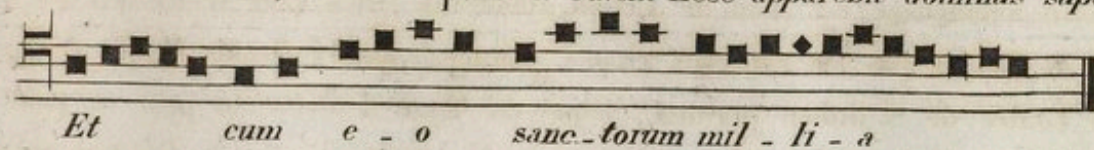
Le reste est mêlé de rythme gallican et grégorien.

Dans les psalmodies gallicanes la dominante n'est élevée que d'un seul ton au dessus de la corde finale de l'antienne, ce qui n'arrive jamais dans le chant romain. Au reste il paraît que nos églises gallicanes avaient des pièces correspondantes à quelques uns des modes des Romains par exemple l'antienne *Venite populi ad sacrum et immortale mysterium* qui se chante à Lyon est certainement un reste de la

liturgie des Gaules. L'antienne *Emitte spiritum tuum* est notée dans les très anciens livres de Limoges d'un chant qui correspond aux septième et huitième modes grégorien mêlés. Voilà par conséquent une espèce de mode majeur usité chez nos anciens Gaulois et Français aussi bien que le mineur direct. Quant au chant mineur inverse; outre le chant du Symbole qui peut s'y rapporter si on se contente de considérer l'*amen* qui le termine on peut produire ces anciennes paraphrases des actes des saints qu'on chantait en langue vulgaire pour expliquer au peuple les histoires des martyrs. On en a des copies de presque tous les siècles depuis Charlemagne. On voit par le style des plus anciennes que c'est le langage rustique romain du 9^{me} siècle ou environ. Or en toutes ces paraphrases qui sont sur le martyre de S^t Etienne le chant est mineur inverse, ce qui exprime assez bien le ton d'une complainte.

L'introduction des livres romains en France au 9^{me} siècle et même dès le huitième en quelques lieux donna beaucoup de goût pour le chant. Comme le fond du rit des offices fut changé, les églises particulières firent composer à leur usage des offices pour leurs saints locaux. En comparant la plus grande partie de tous ces chants avec celui des anciens offices venus de Rome on aperçoit dans quelques uns le rythme grégorien mais dans plusieurs autres on retrouve les traces du chant gaulois.

L'office de la Trinité d'Estienne de Liège rend plus sensible qu'aucun autre le changement de goût; les repos y sont plus fréquents sur la corde finale et sur la corde dominante de la psalmodie; en certains modes comme dans le premier ils contiennent beaucoup plus de tirades ou neumes et ces tirades ont un arrangement que les auteurs affectaient de faire différent de l'ancien romain. C'est ce qui fit naître certaines corruptions comme dans un certain repons de l'avent que nous allons citer. Le changement de clef qu'on n'était pas scrupuleux de faire plusieurs fois dans une même pièce de chant et dans une même ligne fit quelquefois prendre ces clefs pour des notes et les copistes écrivaient comme ils croyaient voir. Quelquefois la position de certaines notes était incertaine ce qui occasionnait une erreur dans la copie. C'en était une par exemple dans les anciens livres de Paris, dans le repons de l'avent *Ecce apparebit dominus super nubem candidam* d'avoir mis.



Les anciens livres de plusieurs églises voisines avaient:



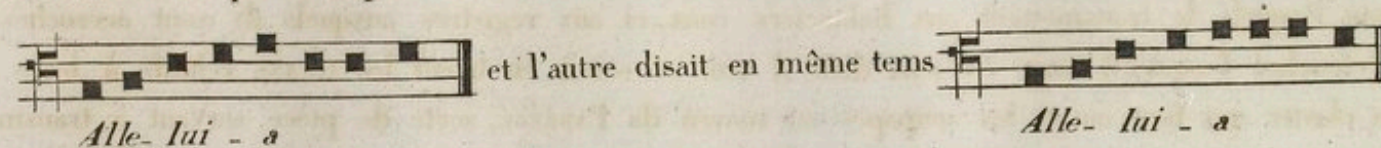
On pourrait citer d'autres inadvertances des copistes dans la transcription des anciens chants mais cela serait peu important. Ceux qui voudraient décider dans les questions douteuses, devront consulter les anciens manuscrits de la bibliothèque royale et des autres bibliothèques. Dans les premiers siècles le chant perdait d'un côté tandis qu'il gagnait de l'autre, car les auteurs s'astreignirent servilement à moduler les antennes suivant le rang qu'elles tenaient dans l'office; de telle sorte que la première antienne d'un office était toujours du premier mode, la seconde

du second et ainsi du reste. Ils observèrent la même chose pour les repons; c'est ce qui les empêchait d'exprimer les paroles d'une manière convenable surtout dans les antiennes, l'expérience ayant prouvé qu'il y avait des modes plus ingrats les uns que les autres pour certaines expressions. Jamais les anciens symphonistes romains ne s'étaient astreints à cette règle, excepté dans le *brevarium ecclesiasticum*. Mais ils étaient tombés dans un autre défaut: souvent plusieurs antiennes successives étaient du même mode.

Les chrétiens ayant vu établir parmi eux l'usage de réciter les psaumes à deux chœurs désirèrent que cette récitation fût animée et soutenue de quelques sons mélodieux. On laissa aux anachorètes une psalmodie qui tenait plutôt à la lecture qu'au chant. L'utilité qu'on trouva à rendre la fin de chaque verset des psaumes plus sensible par une cadence de voix ou par une neume (c'est ainsi qu'on désignait la réunion de deux ou trois notes différentes sur une même syllabe) fit naître dans le chant des psaumes ce qu'on appelle la terminaison. Il n'y eut point de mode dans lequel il ne fut facile d'en faire plus ou moins suivant que la corde dominante est plus ou moins éloignée de la corde finale de l'antienne; c'était un expédient pour empêcher l'ennui dans la psalmodie: mais on ne se contenta pas de moduler la fin des versets; on s'aperçut que le sens demandait des poses et des divisions. On devait faire sentir ces divisions ou distinctions par quelque espèce de modulation, ce fut ce qui donna l'idée de ce qu'on appelle la médiation ou médiane des versets. L'intonation est venue; mais elle n'a pas été reçue si généralement parce qu'elle n'a été inventée que pour le premier verset de chaque psaume. La médiation des versets et leurs terminaisons sont les deux endroits où l'on s'est attaché à diversifier autant qu'il a été possible parce que ce sont deux extrémités également éloignées l'une de l'autre.

Nous avons parlé plus haut de l'origine du chant grégorien; il reste à parler des autres espèces de chant nées depuis son introduction. Dans les siècles qui suivirent immédiatement cette époque on ne trouve que deux ou trois indices de l'existence de novateurs en fait de chant ecclésiastique. Le plus ancien témoignage est celui de Létald, moine de Micy près d'Orléans, qui vivait au 10^{me} siècle; encore son texte prouve-t-il seulement qu'il ne goûtait pas les nouveaux chants composés par Estienne évêque de Liège et autres semblables. C'est pourquoi lorsqu'il écrivit le chant de l'office de S^t Julien premier évêque du Mans il s'observa pour ne point y introduire ces sortes de mélodies qui lui paraissaient barbares et insolites. Dans le siècle suivant vers l'an 1072 il y eut à Fecamp un moine appelé Guillaume qui composa un chant d'une espèce toute particulière; nous ignorons quel il était, on sait seulement que les moines de Glaston en Angleterre résistèrent aux instances de leur abbé venu de Caen qui voulait les forcer à substituer ce nouveau genre de mélodie au chant grégorien. Dans le même siècle et peu de temps après, parut un chancre nommé Aribon ou Cirin qui inventa un nouveau mouvement dans le chant qu'il désigna par *caprea* à cause de la vitesse avec laquelle il était exécuté. Deux auteurs Jean de Sarisbéry évêque de Chartres et Aélred abbé en Angleterre font la description d'une espèce de chant qui paraît différer essentiellement du chant grégorien; ils ne disent point qu'il ait été adopté; ces sortes de chant étaient probablement les mêmes que ceux appelés *figmenta* où le chant d'église n'entrait pour rien et dont les auteurs étaient appelés *cantores figmentarii* c'est ce qu'on désigna depuis par le nom de *res factor* lorsque ces sortes de mélodies furent introduites dans l'église. Il n'en est pas de même du chant grégorien organisé connu plus tard sous le nom de déchant. Cette organisation de chant

commença par une minutie les chantres romains qui étaient venus en France du tems de Charlemagne et avaient enseigné ce secret aux Français qui le mirent à profit. Odon et Huchaud surtout, s'étendirent beaucoup dans leurs traités sur cette organisation du chant. C'était à l'aide de quelque instrument que cette nouveauté s'était introduite dans les écoles, et le nom ne lui fut donné que parce que l'on trouva les touches des petites orgues plus propres à faire sentir la rencontre de l'accord de deux sons différent. Ce que l'on a découvert de plus ancien qui suppose l'organisation des voix déjà admises dans quelques églises c'est l'ordonnance d'Eudes de Sully évêque de Paris l'an 1198 qui statue sur la fête de la circoncision pour abolir les anciennes indécences que le repons des premières vêpres et le *benedicamus* pourront être chantés *in triplo vel quadruplo, vel organo*: à l'office de la nuit le 3.^{me} et le 6.^{me} repons *in organo, vel in triplo, vel in quadruplo*, et qu'à la messe le repons graduel et l'*Alleluia* seront chantés *in triplo, vel quadruplo vel organo*: (*Organum* était le nom générique qui s'entendait du cas où l'accord était simple, c'est à dire lorsqu'il n'y avait que deux voix chantant ensemble.) On verra ci-après qu'en d'autres églises cela s'appelait chanter *in duplo, triplo* à trois voix et *quadruplo* à quatre. Quelques auteurs ont pensé que dans tous ces passages il s'agissait d'un jeu d'orgues, mais ils ignoraient peut-être l'existence du Nécrologe manuscrit du 13.^{me} siècle ou en parlant de l'établissement d'une fête on dit: *Clerici qui intererunt missæ habebunt, videlicet quilibet duos denarios; et organistæ alleluia, si quatuor fuerint, duos solidos, si organizetur. Scilicet quilibet sex denarios*. Les quatre chantres de l'*Alleluia* sont appelés organistes de l'*Alleluia* parce qu'ils en organisaient le chant. C'était y insérer de tems en tems des accords à la tierce. Dans l'*organum* tout simple qui s'exécutait par deux chantres l'un disait par exemple



Voici un exemple tiré de l'ancien graduel; c'est l'*Alleluia* du dimanche de Quasimodo.

PARTIE D'UN CHANTRE.



PARTIE D'UN AUTRE CHANTRE.



DESCRIPTION DE L'ORGUE.

Avant d'entrer en matière et d'expliquer les règles utiles à connaître pour bien faire un office je crois devoir donner un aperçu de la facture et des diverses pièces qui composent un orgue.

L'orgue se divise en partie matérielle et en partie harmonique. La première comprend la soufflerie, les sommiers les claviers et l'ensemble de la mécanique; la seconde, comprend les tuyaux à bouche, à anches, en un mot tout ce qui produit le son.

PARTIE MATÉRIELLE.

Au premier aspect l'orgue présente un grand corps de menuiserie décoré par un nombre plus ou moins considérable de tuyaux en étain poli, c'est ce qu'on appelle la MONTRE.

A l'intérieur de ce corps de menuiserie il existe une pièce principale, le SOMMIER sur lequel on pose les jeux. Le sommier reçoit le vent des SOUFFLETS et le distribue à chaque tuyau selon la volonté de l'organiste. Les parties les plus remarquables du SOMMIER sont la LAIE, les GRAVURES et les REGISTRES. La LAIE est un réservoir où le vent des soufflets va se rendre; elle contient les SOUPAPES et leurs ressorts &c. Les gravures sont des CONDUITS ou RAINURES dont le bout antérieur placé dans la LAIE est bouché par des soupapes: il y a autant de soupapes que de gravures. Les registres sont les règles mobiles qui servent à ouvrir ou à fermer un jeu au moyen de tringles carrées, de TIRANS qu'on tire ou qu'on repousse; ces TIRANS sont placés de chaque côté de la fenêtre du clavier, et ils communiquent leurs mouvements aux PILOTES tournans, lesquels le transmettent aux balanciers ceux-ci aux registres auxquels ils sont accrochés.

Quand l'organiste veut toucher l'orgue, il ouvre les jeux dont il veut se servir en tirant les TIRANS relatifs à leurs registres, il baisse avec les doigts les touches du clavier qui font ouvrir les soupapes au moyen de l'ABRÉGÉ, sorte de pièce servant à transmettre le mouvement des touches aux soupapes. Le vent pénètre alors dans les gravures ouvertes et fait parler les tuyaux des jeux dont les registres sont ouverts. Au fur et à mesure que les doigts quittent la touche, les soupapes se lèvent aussi par un ressort placé sous chacune d'elle, et les gravures se trouvent bouchées.

On place la soufflerie dans un endroit ordinairement séparé de l'orgue mais aussi près que possible. Elle se compose de plusieurs soufflets depuis deux jusqu'à douze ou quatorze selon l'espèce de l'orgue. Ces soufflets sont chargés par un ou deux hommes qui font mouvoir la bascule tandis que l'organiste touche. L'air aspiré par les soufflets est transmis aux sommiers qui le dépensent à faire parler les tuyaux.

Dans les petites orgues on n'emploie souvent qu'un seul soufflet appelé SOUFFLET À LANTERNE, il est facile à l'organiste de le mettre en mouvement en pressant la bascule avec le pied.

En outre du grand buffet d'orgue il y en a souvent un autre plus petit placé au devant du premier, dans lequel on trouve des tuyaux et un sommier. Ce petit orgue se nomme POSITIF. L'organiste se place entre les deux orgues qui ont chacun un clavier particulier.

Le nombre des claviers s'élève quelquefois à cinq, chacun ayant une destination et un usage particulier. Le grand orgue reçoit aussi plusieurs sommiers, celui de RÉCIT et un autre nommé ÉCHO, sur lesquels on pose des jeux dont les fonctions sont particulières et relatives aux

différens claviers.

Dans toutes les orgues le 1^{er} clavier est appelé clavier du POSITIF; le 2^{me}: clavier de GRAND ORGUE; le 3^{me}: clavier de BOMBARDE; le 4^{me}: clavier de RÉCIT; le 5^{me}: clavier d'ÉCHO.

Comme les mains ne suffiraient pas pour faire entendre toutes les parties et tout l'effet dont l'orgue est susceptible, on a placé à la portée des pieds de l'organiste un autre clavier appelé clavier de PÉDALES en rapport avec un sommier particulier sur lequel sont posés les jeux propres à faire les parties et à produire les effets que l'organiste desire. Chaque clavier a son abrégé et ses soupapes particuliers. Les claviers sont disposés de telle sorte qu'alors même qu'on jouerait séparément sur l'un deux on communique la même pression aux autres et les jeux auxquels ils correspondent sont entendus simultanément.

On sépare ou l'on joint les claviers en repoussant ou en avançant le second clavier dit clavier de grand orgue.

PARTIE HARMONIQUE.

DESCRIPTION DES JEUX DE L'ORGUE.

Un jeu est formé par une rangée d'un certain nombre de tuyaux de même espèce posés sur le même registre et formant une suite de tons ou progression CHROMATIQUE d'une étendue convenable à sa qualité. Ordinairement cette étendue s'élève à quatre octaves; quelques jeux n'en ont que trois, d'autres deux, &c, les uns font des parties de basse les autres des dessus.

Tous les jeux de l'orgue sont classés en deux espèces principales: les JEUX À BOUCHE et les JEUX D'ANCHE.

JEUX À BOUCHE.

Les jeux à bouche sont ainsi nommés parce qu'ils parlent au moyen de leur bouche, qui est construite de façon à produire le son convenable à la portée des tuyaux.

On les divise en jeux d'octave ou de fond, et en jeux de mutation. Les matières dont on fabrique tous ces jeux sont l'étain, le bois, ou l'étoffe sorte de plomb auquel on mêle une petite partie d'étain pour le consolider.

La plupart des jeux d'octave ou de fond sont ouverts ou bouchés. S'ils sont ouverts ils portent ordinairement pour nom la hauteur de leur premier tuyau qui est le plus grand. Ainsi on dit: le 32 pieds, le 16 pieds, le 8 pieds, parce qu'en effet le plus grand tuyau de ces jeux a 32, 16 ou 8 pieds. Le 4 pieds se nomme prestant et le 2 pieds doublette, &c.

Le prestant est le jeu dont on se sert pour accorder les autres parce que son étendue tenant le milieu entre les tons les plus graves des autres jeux plus considérables, et les tons plus aigus des jeux plus petits, il est facile à l'oreille d'en apprécier les sons.

On appelle DOUBLETTE le 2 pieds parce qu'il forme une double octave plus haut que le 8 pieds qui est regardé comme le fondement et le véritable ton de l'orgue, et se trouve à l'unisson de la voix naturelle; c'est pourquoi les facteurs Allemands et Anglais le nomment diapason.

Les quatre principaux jeux: le 32 pieds, le 16 pieds, le 8 pieds et 4 pieds, donnent leur nom à l'orgue entier pour préciser sa force.

Ainsi on dit d'un orgue c'est un 32 pieds en montre ou un 16 pieds ou un 8 pieds, ou un 4 pieds.

Il y a deux espèces de tuyaux bouchés, les uns le sont entièrement, les autres sont à CHEMINÉE ils tiennent le milieu entre les tuyaux bouchés et les tuyaux ouverts. Les BOUCHÉS parlent toujours une octave plus bas que les OUVERTS quoiqu'ils aient la même hauteur. Ainsi le 16 pieds bouché est à l'unisson du 32 pieds ouvert; le 8 pieds bouché forme le 16 pieds; le 4 pieds bouché forme le 8 pieds &c.

Les jeux bouchés s'appellent BOURDONS de même que ceux qui sont à cheminée. Tous ces tuyaux, comme il a été dit, parlent une octave plus bas que s'ils étaient ouverts; parce que le vent au lieu de sortir par le haut du tuyau s'y trouve arrêté par le couvercle ou BOUCHON et il est forcé de revenir pour chercher une issue par la bouche, ainsi il parcourt deux fois la hauteur du tuyau. Ceux qui sont à cheminée étant mi-partie ouverts, et mi-partie bouchés, il a fallu leur donner la même hauteur, y compris la cheminée, que s'ils étaient ouverts. Le vent sort à moitié par la cheminée et à moitié par la bouche.

Les bourdons portent ordinairement le nom de leur ton. Ainsi on appelle le 16 pieds bouché, BOURDON de 32 PIEDS parce qu'il parle à l'unisson du 32 pieds ouvert, le 8 pieds bouché porte le nom de 16 pieds, le 4 pieds bouché, bourdon de 8 pieds.

Les jeux de mutation sont ainsi nommés parce qu'ils ne sont pas ordinairement au ton d'octave des fonds de l'orgue, mais seulement à la quinte ou à la tierce. Parmi les jeux de l'orgue on distingue les jeux simples et les jeux composés ces derniers sont les jeux de mutation. Les jeux simples n'ont qu'une seule rangée de tuyaux c'est à dire un seul tuyau pour une touche du clavier. Les jeux composés ne peuvent être joués seuls; on y ajoute des fonds. Ces jeux consistent en plusieurs rangées de tuyaux posés ordinairement sur le même registre et qui parlent ensemble sur chaque touche du clavier: tels sont les CORNETS, les CYMBALES, et les FOURNITURES. Les cornets sont toujours composés de cinq tuyaux parlant ensemble. La fourniture est de 3, 4, 5, 6, et 7 rangées de tuyaux selon la force de l'orgue.

NOMENCLATURE DES JEUX EMPLOYÉS DANS LES ORGUES FRANÇAISES.

JEUX À BOUCHE.

1^o Le 32 pieds ouvert. 2^o Le bourdon de 32 pieds. 3^o Le 16 pieds ouvert. 4^o Le bourdon de 16 pieds. 5^o Le 8 pieds ouvert. 6^o Le bourdon de 8 pieds. 7^o Le gros nazard. 8^o Le prestant. 9^o La grosse tierce. 10^o Le nazard.
11^o La doublette. 12^o La quarte de nazard. 13^o La tierce. 14^o La fourniture. 15^o La cymbale. 16^o Le cornet.

Les autres jeux à bouche qui complètent un orgue, ne sont que la répétition de plusieurs de ceux ci dessus désignés auxquels on donne différens noms selon leurs fonctions et le lieu où ils sont placés.

Le 32 pieds ouvert est un jeu en étain fin; c'est le plus grand de tous les jeux de l'orgue. On le place en montre, ou seulement à la pédale, alors on le construit en bois.

Le bourdon de 32 pieds est un 16 pieds bouché dont les trois premières octaves se font en bois et le reste en étoffe.

Le 16 pieds ouvert, que l'on met ordinairement en montre est un jeu en étain. Si les plus grands tuyaux ne sont pas en montre,

on les fait en bois.

Le bourdon de 16 pieds est un 8 pieds bouché qui parle à l'unisson du 16 pieds ouvert. On fait les deux premières octaves en bois et le reste en étoffe.

Le 8 pieds ouvert qu'on met en montre est un jeu qui donne l'octave du 16 pieds. On le fait en étain. Dans les grandes orgues on le place au positif, dans les plus petites on ne met qu'une partie du 8 pieds en montre et on fait en bois les grands tuyaux de la basse qu'on met en dedans.

Dans les grandes orgues on met plusieurs 8 pieds.

La principale flûte de la pédale est un 8 pieds ouvert dont la basse, c'est à dire les premiers tuyaux, se font en bois, le reste en étoffe. Ce jeu se nomme pédale de flûte de 8 pieds.

Le bourdon de 8 pieds est un 4 pieds bouché qu'on appelle bourdon de 4 pieds, il forme l'unisson du 8 pieds ouvert. C'est un jeu aussi étendu que le clavier; on fait la 1^{re} octave en bois, le reste en étoffe tout bouché ou à cheminée.

Le gros nazard est un jeu de mutation tout ouvert et à la quinte du 8 pieds, son plus grand tuyau est de 5 pieds 4 pouces. Il est de toute l'étendue du clavier. On ne l'emploie que dans les orgues de 16 pieds. Quelquefois on place un gros nazard à la pédale.

Le prestant est un 4 pieds ouvert qui parle une octave plus haut que le 8 pieds. On le fait en étain et de toute l'étendue du clavier on emploie toujours à la pédale un 4 pieds ouvert. On nomme ce jeu flûte de 4 pieds.

La grosse tierce est un jeu de mutation tout ouvert en étoffe, et de toute l'étendue du clavier, il parle à la quinte du prestant ou à l'octave du gros nazard.

La doublette est un jeu d'octave et ouvert on le fait en étain fin et de toute l'étendue du clavier. Il parle à l'octave du prestant: son plus grand tuyau a 2 pieds de hauteur.

La quarte de nazard est un jeu ouvert et de mutation à l'unisson de la doublette, on le nomme quarte de nazard parce qu'il forme effectivement une quarte au dessus du nazard. Son plus grand tuyau a 2 pieds.

La tierce est un jeu ouvert et de mutation en étain de toute l'étendue du clavier, il parle à la tierce de la doublette: son plus grand tuyau a 19 pouces.

La fourniture est un jeu composé et de mutation en étain fin; il comporte au moins trois rangées de tuyaux; les plus grandes orgues ne vont point au delà de sept rangées.

La cymbale est un jeu composé de mutation en étain fin; il ne diffère de la fourniture que parce qu'il a moins de gros tuyaux.

Le cornet est un jeu de mutation en étoffe, composé de cinq rangées de tuyaux; ce jeu éclatant n'est employé que dans les dessus de l'orgue. Dans un grand orgue on place ordinairement trois cornets, un au positif, un autre au grand orgue, le 3^{me} au récit, celui-ci se joue seul.

DES JEUX D'ANCHES.

Les jeux d'anches sont ainsi nommés parce qu'ils parlent au moyen d'une anche; ils sont les plus brillans et contribuent principalement à donner de l'éclat à la musique d'orgue.

Les jeux d'anches se divisent en BOMBARDE, TROMPETTE, CROMORNE, HOUTBOIS, VOIX HUMAINE, CLAIRON.

La bombarde est un jeu d'anche de 16 pieds qui parle à l'unisson du 16 pieds ouvert; tous les tuyaux sont coniques et faits en étain fin, c'est le jeu de l'orgue qui a le plus de puissance, on ne l'emploie que dans les grandes orgues et le plus ordinairement il est joué sur un clavier séparé qui se place le troisième. Ce jeu règne sur toute l'étendue du clavier. Lorsqu'on s'en sert à la pédale il prend le nom de PÉDALE de BOMBARDE.

La trompette est un jeu d'anche de 8 pieds fait en étain fin dont les tuyaux sont coniques. Il parle une octave plus bas que la bombarde et à l'unisson du 8 pieds ouvert. Ce jeu est fort éclatant. On lui donne toute l'étendue du clavier. Dans les grandes orgues on place deux trompettes et quelquefois trois qui parlent sur le même clavier. Lorsque la trompette est employée à la pédale on l'appelle PÉDALE de TROMPETTE.

On place aussi un dessus de trompette au clavier de récit, il se nomme trompette de récit.

Le clairon est un jeu d'anche de 4 pieds construit en étain fin, les tuyaux sont coniques comme ceux de la trompette; ces deux jeux se ressemblent à la seule différence que le clairon parle une octave plus haut et conséquemment il joue plus clair que la trompette: c'est là l'origine de son nom. Le clairon placé à la pédale prend le nom de PÉDALE de CLAIRON.

Le cromorne est un jeu d'anche cylindrique et de 4 pieds sonnant le 8 pieds comme la trompette: il est en étain fin. On le place toujours au positif; il est beaucoup moins fort que la trompette.

La voix humaine est un jeu d'anche en étain; il sonne le 8 pieds quoique ses tuyaux soient courts. ses anches sont semblables à celles de la trompette. On le place dans le grand orgue.

Le hautbois est un jeu d'anche en étain fin de forme conique; on le place ordinairement au récit, quelquefois au positif. Il est à l'unisson de la trompette. Son harmonie est gracieuse il imite assez bien le hautbois quand il est fabriqué convenablement.

Il y a encore quelques jeux d'anches qu'on ne trouve point dans toutes les orgues, tels que la cornemuse, le basson, la régale. Ce dernier n'est plus employé actuellement.

NOTIONS GÉNÉRALES

DE PLAIN-CHANT.

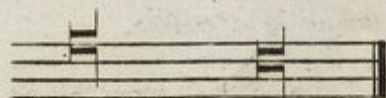
L'étude du plain-chant généralement dédaignée par les organistes, les a conduits à adopter des formules d'accompagnement qui ne sont pas toujours appropriées au caractère d'une pièce, ni même en rapport avec le ton. J'expliquerai cette anomalie en faisant observer que la plupart des organistes suivent plutôt les traditions qu'ils ont reçues que des règles fixes dont l'application exigerait une certaine persévérance. Quant à ceux qui ont une instruction musicale plus complète, ils emploient sous les notes du plain-chant une harmonie qui serait à sa place dans tout autre musique. Il faut le dire: de grands obstacles nuisent aux progrès de l'orgue; il suffirait de rappeler le peu d'encouragemens accordés aux organistes; mais surtout il manquait un ouvrage théorique fondamental qui fût en quelque sorte un résumé de toutes les traditions musicales de la liturgie catholique. Cette lacune, je vais essayer de la remplir.

On suppose que la mélodie du plain-chant n'est assujettie à aucune forme particulière et qu'en groupant de grosses notes *ad libitum* on a composé une pièce d'église; c'est une erreur. Il existe des règles très précises et très sévères pour chaque ton. Une hymne, une antienne, un repons, une prose, doivent être composés d'après les principes constitutifs de l'un des huit tons ou modes du plain-chant. Chaque ton a son étendue, ses formules, ses repos, ses cadences. Telle est l'origine des principes qu'un organiste doit connaître pour écrire régulièrement le plain-chant. Cependant je n'étendrai point cet ouvrage jusqu'à indiquer la marche à suivre pour composer de la musique d'église, mon but est plus utile je veux développer une suite de préceptes à l'aide desquels tout organiste pourra ACCOMPAGNER TOUTE ESPÈCE DE PLAIN-CHANT AVEC UNE HARMONIE CONVENABLE. Sans doute, les principes étant posés, il m'eût été facile d'en tirer un plus grand nombre de conséquences et de multiplier à l'infini ce qui demande de la clarté. Tout en écrivant ce traité j'ai restreint les abstractions dès que j'ai supposé les règles comprises.

NOTATION.

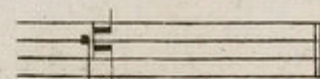
Le plain=chant est écrit sur quatre lignes on n'emploie que deux clés.

La clé d'UT.



se posant sur la 4^{me} et la 5^{me} ligne.

et la clé de FA.



se posant sur la 5^{me} ligne.

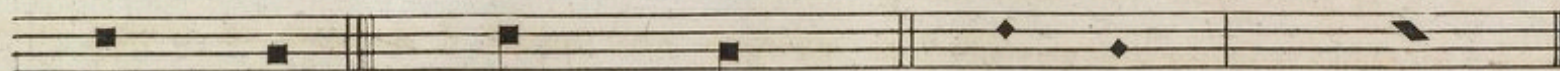
On place un seul bémol à la clé dans le 5^{me} ton, quelquefois dans le 6^{me}. Le bémol se trouve encore accidentellement dans le cours d'un morceau.

Il y a trois espèces de notes savoir:

La note carrée ou simple.

La longue.

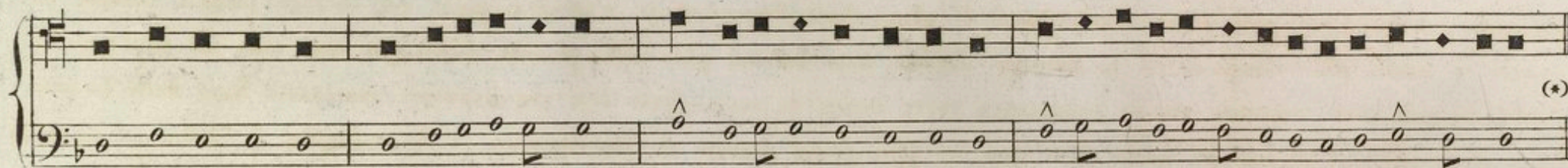
La brève ou la losange.



Notes d'égale valeur. Durée moitié plus grande que la carrée. Durée moitié moins grande que la carrée.

Il y a différentes manières de chanter le plain=chant. Dans le diocèse de Paris on donne la même valeur à toutes les notes comme si tout le plain=chant était écrit en notes simples (ceci reçoit exception dans la psalmodie et les proses.)

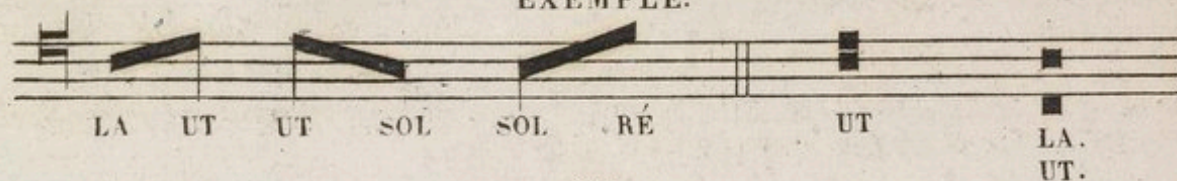
Dans d'autres diocèses on observe les valeurs de toutes les notes, dans ce cas le livre de l'organiste doit être copié avec les indications des valeurs. Voici un exemple de ce travail.



(*) Dans les anciens livres de plain chant on rencontre des caractères que l'on ne trouve plus dans le plain chant moderne.

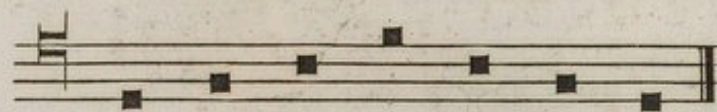
La girouette. s'employait pour indiquer une liaison de seconde, de tierce &, selon l'espace qu'elle remplissait. On voyait encore ce signe pour désigner des 3^{es} des 4^{es} &.

EXEMPLE.

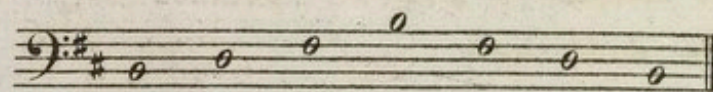


Le plain chant ayant été composé primitivement pour être chanté par des voix de Taille maintenant qu'il est exécuté par des voix de Basse il a fallu nécessairement le transposer.

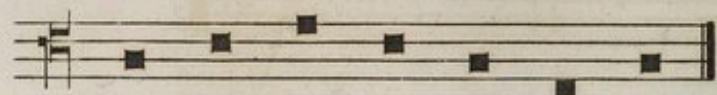
Etendue de chaque ton et transposition usitée.



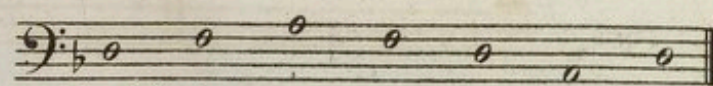
1.^{er} Ton.



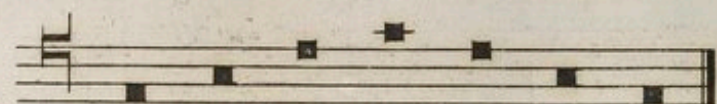
Transposé en Si mineur, une 3.^{re} mineure plus bas.



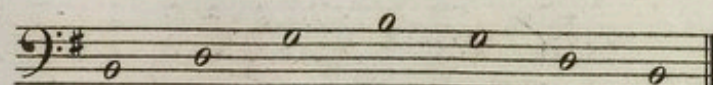
2.^{me} Ton. (*)



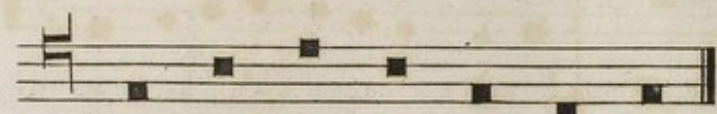
En Ré mineur.



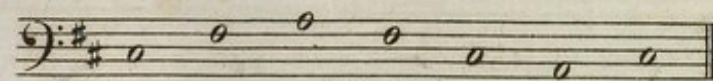
3.^{me} Ton.



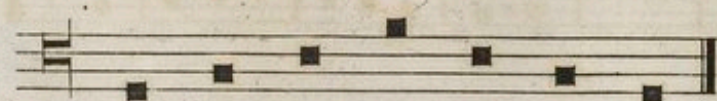
En Mi mineur, une 4.^{te} plus bas.



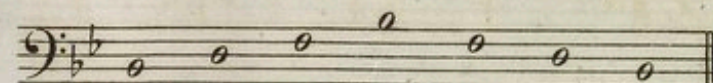
4.^{me} Ton.



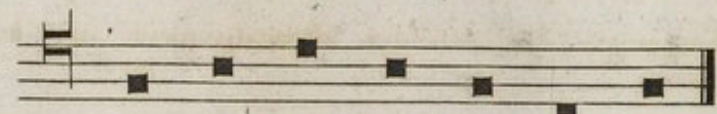
En Fa# mineur, une 3.^{re} mineure plus bas.



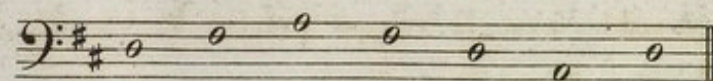
5.^{me} Ton.



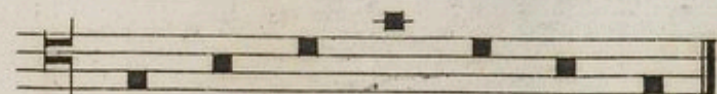
En Si b majeur, une 5.^{te} plus bas.



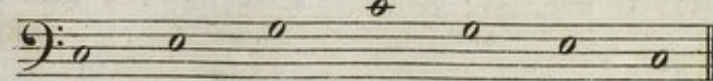
6.^{me} Ton.



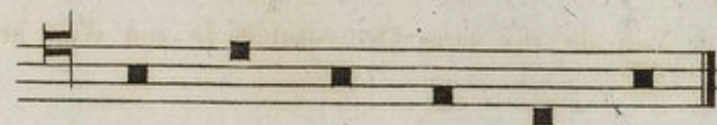
En Ré majeur, une 3.^{re} plus bas.



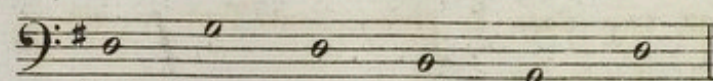
7.^{me} Ton.



En Ut majeur, une 5.^{te} plus bas.



8.^{me} Ton.



Quoiqu'il n'y ait qu'un # à la clé le ton est en Ré maj: une 4.^{te} plus bas.

(*) Le 2.^{me} Ton est le seul des 8 tons qui se chante comme il est écrit quoiqu'il n'y ait pas de bémol à la clé dans le plain chant, Ce ton étant en Ré mineur il est nécessaire lorsque le plain chant est transposé en notes de musique, d'indiquer les accidens à la clé.

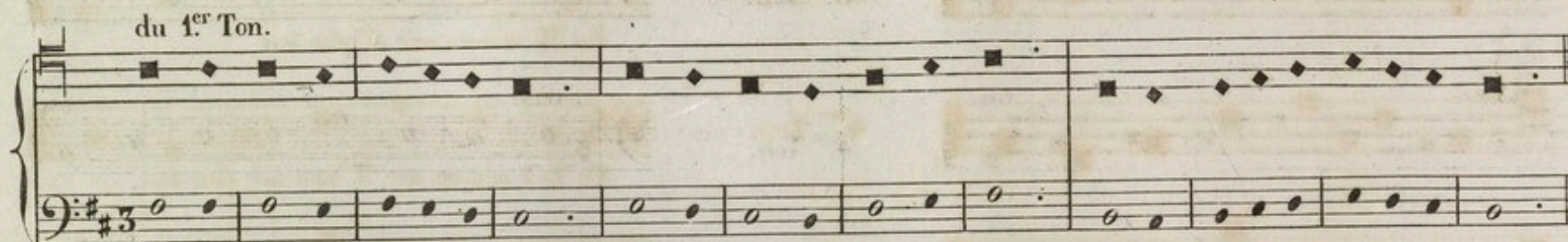
Les petites barres qui se trouvent placées dans le plain=chant servent à séparer les mots sans indiquer aucune espèce de mesure.

Les barres doubles placées au commencement des repons marquent l'intonation. Vers le milieu, et lorsqu'elles sont accompagnées d'une étoile, elles indiquent la première reprise; si elles sont marquées d'une croix elles indiquent la 2^{me} reprise. Tous les morceaux finissent par une double barre.



Il y a une autre espèce de plain=chant qu'on nomme plain=chant mesuré, on l'emploie dans les proses et dans certaines hymnes.

EXEMPLE.



Il est essentiel d'indiquer en tête de chaque morceau de plain=chant, le ton dans lequel il est écrit afin de l'accompagner par une harmonie convenable, c'est là ce qui précise le ton des pièces d'orgue que l'organiste doit exécuter alternativement avec le chœur, dans les Messes, Hymnes, *Magnificat*, &c.

DES TONS OU MODES

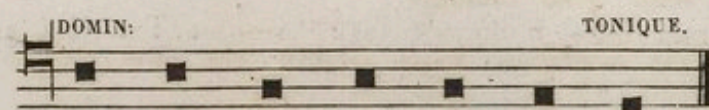
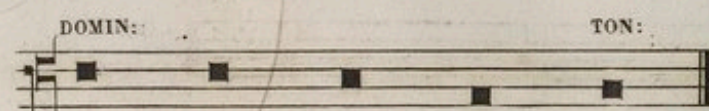
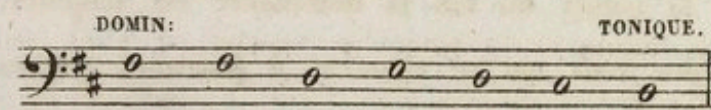
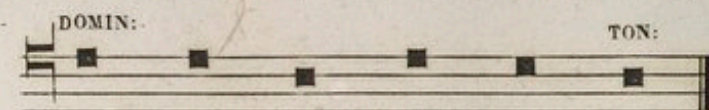
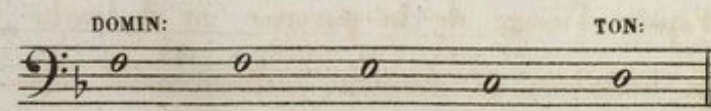
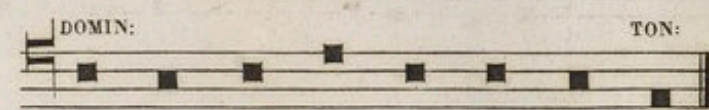
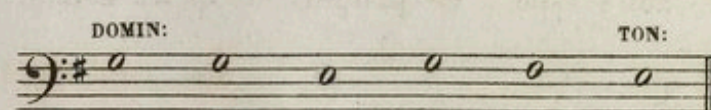
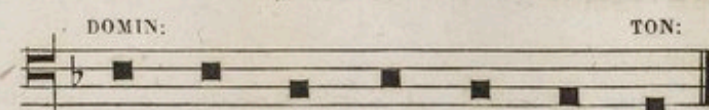
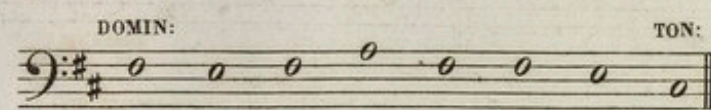
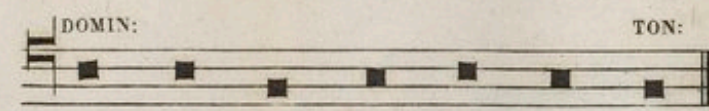
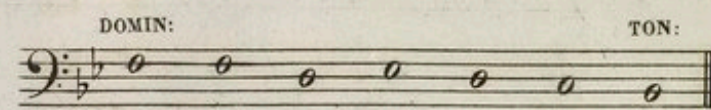
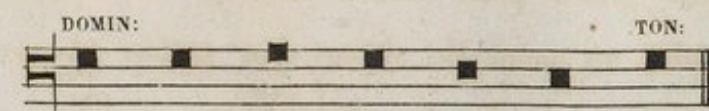
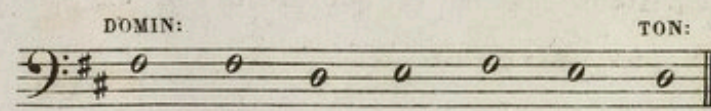
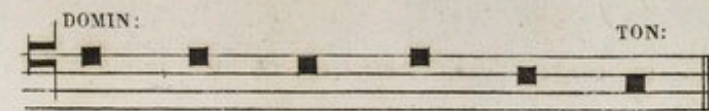
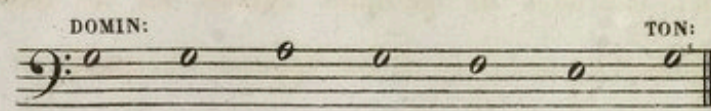
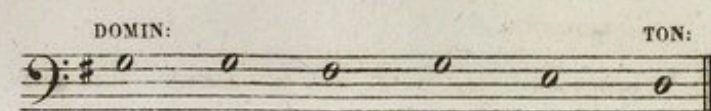
DU PLAIN=CHANT.

Il y a huit tons dans le plain=chant. Tout ce qui se chante se rapporte à l'un de ces tons. On connaît le ton d'un morceau par la finale et la dominante.

On appelle dominante la note qui se trouve le plus souvent répétée dans le cours d'un morceau et sur laquelle on psalmodie, ce n'est pas toujours la 5^{te} comme dans la musique.

TABLEAU

DES HUIT TONS AVEC LES TRANSPOSITIONS, LES DOMINANTES, LES TONIQUES FINALES.

1^{er} Ton.2^{me} Ton.3^{me} Ton.4^{me} Ton.5^{me} Ton.6^{me} Ton.7^{me} Ton.8^{me} Ton.

Chaque ton a plusieurs terminaisons qui s'emploient dans la psalmodie. Ces terminaisons, quelles qu'elles soient ne changent point la nature du ton: la dominante est toujours la même; la finale seule peut changer.

Il y a des tons qui se chantent à plusieurs parties et qu'on nomme faux bourdons; mais comme ces tons varient selon les usages des différens diocèses, l'organiste doit s'entendre à ce sujet avec le maître de chœur et prendre une copie de ces faux bourdons d'après l'usage de la paroisse où il touche l'orgue..

Les faux bourdons se chantent ordinairement sans transposition, à quelques exceptions près; le chant ou sujet étant exécuté par les voix de Taille, ce qui rend au plain=chant sa destination primitive.

Les tons en faux bourdons sont ainsi classés.

1 ^{er} Ton	en RÉ Mineur.
2 ^{me} Ton	en RÉ Mineur.
3 ^{me} Ton	en RÉ Majeur.
4 ^{me} Ton	en LA ou RÉ Mineur.
5 ^{me} Ton	en RÉ Majeur.
6 ^{me} Ton	en FA.
7 ^{me} Ton	en RÉ Majeur.
8 ^{me} Ton	en RÉ Majeur.

Dans les choristes de quelques églises on ne trouve point de voix assez graves pour chanter avec les transpositions que je viens d'indiquer; mais ce n'est qu'une exception, et comme il faut prendre un point de départ j'ai préféré donner les exemples pour des voix de basse; ce sont celles qu'on adopte généralement pour chanter le plain=chant.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

SUR L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAINCHANT.

Pour accompagner le plainchant d'une manière régulière, il est nécessaire de bien connaître les différents épisodes qui composent chaque espèce de ton, les repos et cadences principales qui sont employés dans chacun des 8 tons, ou modes du plainchant.

Il y a des tons qui ont des rapports entr'eux comme l'indique assez la dénomination d'authentique et de plagal.

Chaque ton authentique a son plagal ou dérivé, il diffère par son étendue, mais la tonique est toujours la même.

Les tons authentiques sont: le 1.^{er}, 3.^{me}, 5.^{me} et 7.^{me} tons, ou tons impairs.

Les tons plagals sont: le 2.^d, 4.^{me}, 6.^{me} et 8.^{me} tons, ou tons pairs.

Dans la méthode que je propose, il ne faut d'abord se servir, que des 3 notes de chaque accord, afin de produire une harmonie liée et raisonnée, sans plaquer des accords à toutes notes qui souvent n'auraient pas de bonnes résolutions.

Cependant il y a des cas où il faut doubler l'octave, c'est à dire la note de la basse, ce cas ne peut s'appliquer qu'aux accords parfaits. Les accords de 6.^{te} doivent toujours être complets.

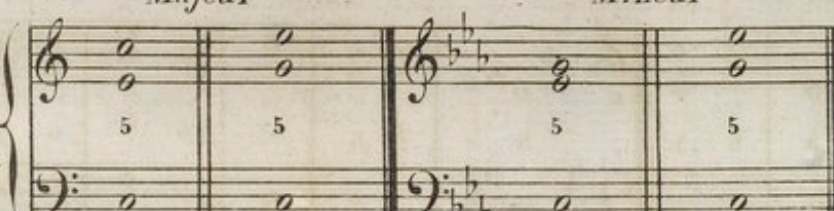
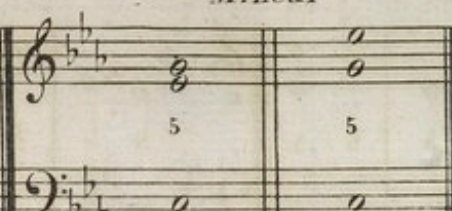
Il faut en général, placer la tierce dans la partie la plus proche de la basse, surtout lorsqu'on fait plusieurs accords de 6.^{te} de suite, c'est ce qui se nomme, succession de 6.^{te}

Il y a des cas où il est indispensable de placer la 3.^{ee} dans la partie supérieure (excepté dans le cas de succession de 6.^{te}) cela arrive surtout dans les cadences, et lorsque la basse marche par intervalles disjoints. Si l'on conservait les mêmes intervalles à chaque partie lorsque la basse fait des mouvements de 4.^{te} de 5.^{te} & on serait obligé de faire sauter l'harmonie, et c'est ce qu'on doit éviter autant que possible, en transposant les intervalles, c'est à dire placer la 3.^{ee} ou la 6.^{te} dans chacune des parties, si cela peut produire une harmonie liée, et qui ne fasse ni 5.^{tes} de suite ni mauvaises résolutions.

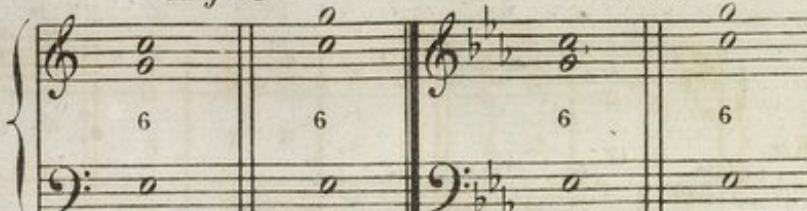
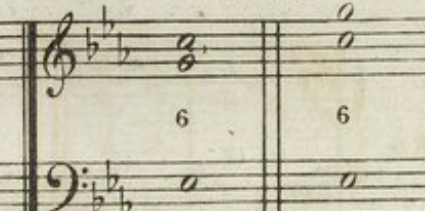
Je pense que celui qui comprend l'harmonie doit sentir la conséquence de ces observations.

Voici les accords primitifs, qui suffisent pour produire une bonne harmonie sur le plainchant.

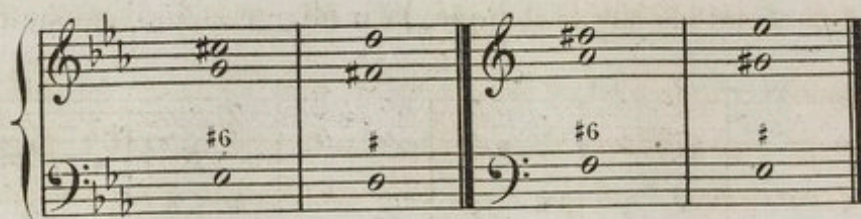
1.^{mo} LES ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS.

<i>Majeur</i>	<i>Mineur</i>
	

2.^{do} LES ACCORDS DE 6.^{te} MAJEURES ET MINEURES.

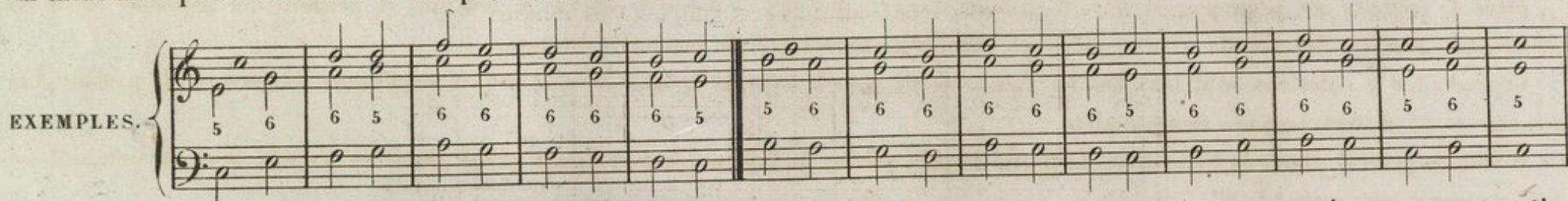
<i>Majeur</i>	<i>Mineur</i>
	

3.^o L'ACCORD DE 6.^{te} AUGMENTÉE.

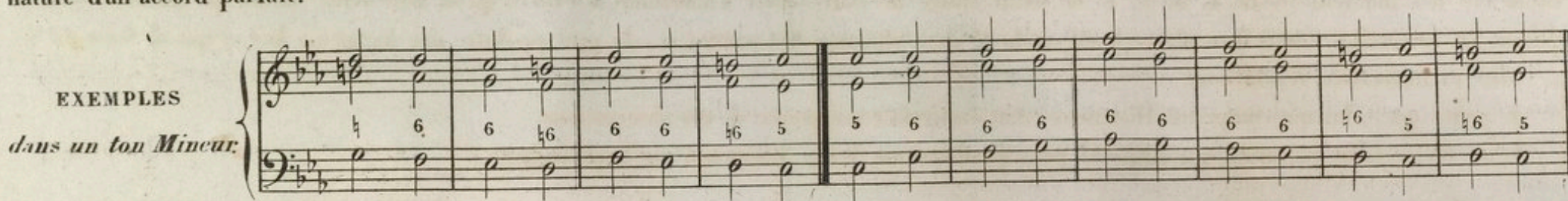


Il faut remarquer que l'intervalle de 6^{te} majeure ou de 6^{te} augmentée, fait toujours sa résolution sur l'octave.

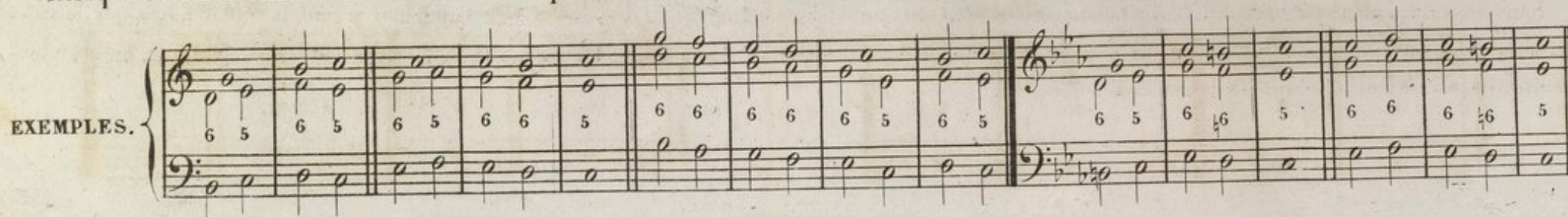
Lorsque la basse marche diatoniquement il faut y placer des accords de 6.^{te} en commençant par un accord parfait si la basse produit son mouvement par un intervalle de tonique, médiate, ou de dominante.



On voit dans ces exemples, que l'accord de 6^{te} majeure qui précède un accord parfait, fait toujours sa résolution sur l'octave, et qu'alors l'accord parfait n'est pas complet, en supposant qu'on n'emploiera que 3 notes par accord. Cependant la tierce et l'octave suffisent pour indiquer la nature d'un accord parfait.



Lorsque la basse commence son mouvement par la 3.^{ce} ou la 7.^{me} du ton, il faut y placer un accord de 6.^{te}



Lorsque la basse marche d'un mouvement irrégulier, il faut mettre alternativement des accords parfaits, et des accords de 6^{te} en plaçant les accords parfaits sur les intervalles consonnants, tels que la tonique, la médiane et la dominante.

EXEMPLE.

On voit dans cet exemple, qu'il ne faut pas toujours placer la tierce dans la seconde partie, à cause du mouvement irrégulier de la basse. La 6^{te} augmentée ne s'emploie que pour préparer des repos, ou cadences; dans les tons mineurs.

Il est presque impossible de donner une marche certaine pour l'accompagnement du plainchant, on est obligé de laisser beaucoup à désirer à celui qui veut en faire une étude; mais avec les exemples qui sont donnés plus loin dans les différens tons ou les cas les plus saillants sont indiqués; on doit en comprendre la portée générale, et l'habitude doit faire le reste.

Il était surtout très nécessaire de donner aux personnes qui veulent jouer l'orgue, le moyen de comprendre les différens tons, ou modes du plainchant, leurs relations, leurs transpositions, pour les appliquer au service divin.

Comme il n'existe aucun ouvrage qui traite cette matière, j'espère que celui-ci sera utile pour apprendre à faire les offices aux personnes qui n'auraient aucune idée de la rubrique générale du service de l'orgue.

J'ai donné des plainchants chiffrés pour différentes fêtes, et qui formeront à l'application générale de l'harmonie convenable au plainchant.

Sans être harmoniste, ceux qui veulent toucher l'orgue, trouveront dans cet ouvrage, des choses faites qui leur seront très utiles; tels que la connaissance des tons du plainchant, la manière de faire les offices, des pièces d'orgue, les mélanges des jeux, et des études de pédales, toutes choses indispensables pour apprendre à toucher l'orgue.

CLASSIFICATION DES 8 TONS OU MODES.

1.^{er} TON (AUTHENTIQUE) LE DORIEN.

Le 1.^{er} ton se transpose à la tierce inférieure, (Si mineur) pour les hymnes, les repons, les proses &c.

Cependant comme ce mode est ingrat pour l'improvisation, on le transpose aussi en Ut mineur.

Comme il faut établir un principe de transposition, j'adopterai le mode de Si mineur pour les exemples d'accompagnement, comme étant le plus usité.

Le 1.^{er} ton se note sur la clé d'ut 4.^{me} ligne, il y a un bémol accidentel qui se place sur le Si, ce qui fait Sol naturel par la transposition.

INTERVALLES du 1.^{er} Ton.

INTONATION DES PSEAUMES.

Di-xit Do-mi-nus do-mi-no me-o, se-de a dex-tris me-is.

On ne se sert de cette formule que pour l'intonation, les autres versets doivent se psalmodier tout droit sur la dominante. Cette règle est applicable à tous les autres tons.

PSALMODIE DES AUTRES VERSETS.

Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os sca-bel-lum pe-dum tu-o-rum.

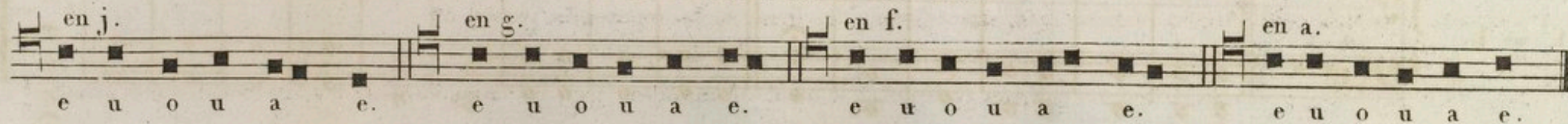
Chaque ton a plusieurs terminaisons particulières, et pour connaître en quel ton doit être entonné un psaume ou un cantique, il faut consulter l'antiphonier ou le vespéral au jour de la fête qu'on célèbre. On trouve à la tête de l'antienne qui doit être chantée à la suite du psaume, l'indication du ton, et la terminaison qu'on doit lui donner.

La lettre majuscule, ou la petite lettre qui se trouvent placées à chaque terminaison du ton, indiquent la note finale.

Il y a des tons qui ont deux terminaisons sur la même note finale, alors on les distingue par une majuscule ou une petite lettre.

Ainsi on dit: 1^{er} ton en grand I, pour le distinguer du 1^{er} ton en petit i. Le 7^{me} ton en grand C, le même en petit c, &c. Quelque soit la terminaison d'un ton il doit toujours être entonné de la même manière, et psalmodié sur la dominante.

TERMINAISONS DU 1^{er} TON.



Les abréviations qui sont placées à chaque terminaison, signifient, *se, cu, lo, rum, a, men*. elles servent à guider les chanteurs dans la manière de disposer les syllabes sur la terminaison de chaque verset.

Il est d'usage dans beaucoup d'églises où les voix ne sont pas assez graves, de chanter les psaumes dans le ton naturel, c'est une mesure tout à fait de convention.

Les faux-bourçons se chantent presque toujours au naturel, attendu que c'est toujours les tailles qui chantent la psalmodie.

INTONATION DES PSEAUMES ACCOMPAGNÉS PAR L'ORGUE

1^{er} en I.

AVEC LES DIFFÉRENTES TERMINAISONS.

NON TRANSPOSÉ.



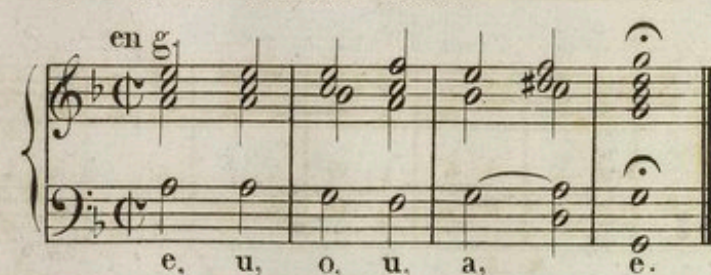
en Ré mineur.

TERMINAISONS

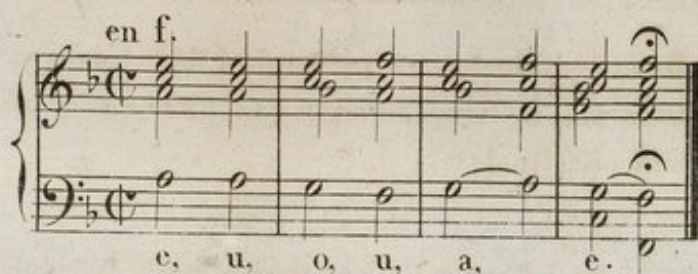
Finales.



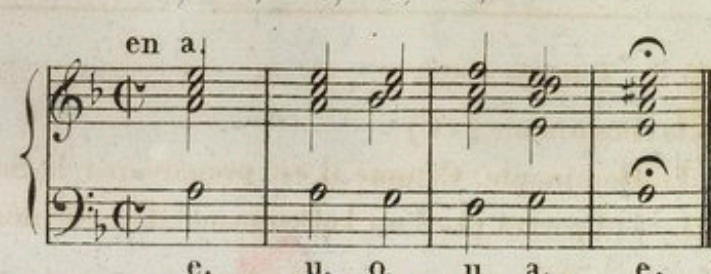
en Ré mineur.



en Ré mineur.



en Fa.



en Ré mineur.

FAUX BOURDON. (*)

1^{er} en I.FAUX BOURDON
à la Pédale.

CHORAL DU 1^{er} TON, ACCOMPAGNÉ.

TRANSPOSÉ.

N° 1. Repos sur la Tonique. (SI.)

N° 2. Idem: sur la Dominante. (FA.)

N° 3. Idem: sur la Dominante. Comme il est préparé par la Sus-Dominante majeure, l'accord parfait placé sur la Dominante doit être mineur.

N° 4. Repos sur la Sous-Dominante (MI.)

N° 5. Idem: sur la Sous-Tonique (La GRAVE.)

N° 6. Cadence finale.

(*) Lorsque l'orgue touche un psaume en faux bourdon alternativement avec le chœur, il faut prendre à la reprise, excepté pour le verset d'intonation.

Les exemples qui viennent d'être donnés, ne sont accompagnés qu'en harmonie plaquée, ou note pour note. Mais on peut adopter une harmonie plus élégante sans changer les accords en employant des suspensions et prolongations dans les accords de 6^{te}.

Les accords parfaits ne se retardent ni ne se suspendent, ils doivent toujours être frappés en même tems que la note de basse.

Les prolongations et suspensions s'obtiennent en retardant ou prolongeant un accord, de 6^{te} qui en précède un second c'est à dire qu'il ne faut frapper la 6^{te}, que lorsque la basse a frappé sa note.

Quoiqu'il ne soit pas nécessaire de copier le plainchant mesuré il faut toujours supposer qu'il est à 2 tems et que chaque note vaut la moitié de la mesure. On ne retarde jamais la tierce d'un accord il faut toujours la frapper avec la basse.

LE MÊME CHORAL AVEC DES SUSPENSIONS ET RETARDS.

The musical score consists of two systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The score demonstrates the use of suspensions and delays in the harmony, particularly in the bass line, as indicated by the title.

On peut employer dans les tierces des notes de passages en descendant mais seulement dans les successions de sixtes.

This musical score is a single system of a grand staff (treble and bass clef). It illustrates the use of descending passing notes in thirds. The notation shows various notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6. The score demonstrates how descending passing notes can be used in thirds, specifically in the context of sixth successions, as indicated by the text above.

2^{me} TON (PLAGAL) L'HYPÓ-DORIEN.

Le 2^{me} ton noté sur la clé de fa 3^{me} ligne ne se transpose pas; le 2^{me} ton en A se note sur la clé d'ut 2^{me} ligne ou sur la clé d'ut 4^{me} ligne.

Dans le 1^{er} cas il faut transposer une quinte plus bas: l'ut placé sur la clé devient fa.

Dans le 2^{me} cas on transpose d'une tierce inférieure: l'ut placé sur la clé devient également fa.

Il y a un bémol accidentel qui se place sur le si.

Ce ton doit être traité en re mineur et quoique le bémol ne soit placé qu'accidentellement dans le plain=chant il faut le mettre à la clé lorsqu'on copie le plain=chant en notes de musique.

INTERVALLES
du 2^{me} Ton.

INTONATION DES PSEAUMES.

En D.

Di - xit Do - mi - nus do - mi - no me - o, se - de a dex - tris me - is

PSALMODIE DES AUTRES VERSETS.

Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

INTONATION ACCOMPAGNÉE PAR L'ORGUE.

en D.

Di - xit Do - mi - nus do - mi - no me - o se - de a dex - tris me - is.

FAUX BOURDON.

2^{me} en D.

FAUX BOURDON
à la Pédale.

main droite.

main gauche.

Pédale.

CHORAL DU 2^{me} TON ACCOMPAGNÉ.

NATUREL.

N°1. N°2. N°3. N°4.

N°5. N°6.

N°1. Repos sur la Tonique.

N°2. Repos sur la 5^{te} du ton. (LA)

N°3. Repos sur la dominante.

N°4. Repos sur la sous Tonique (UT)

N°5. Cette modulation se trouve particulièrement dans le 2^{me} ton en A.

N°6. Cadence finale.

LE MÊME CHORAL AVEC DES SUSPENSIONS.

3^{me} TON (AUTHENTIQUE) LE PRYGIEN.

Le 3^{me} ton se transpose une quarte plus bas. Ut devient Sol.

Il faut mettre un dièse à la clé. Les pièces d'orgue touchées alternativement avec les versets sont en mi Mineur.

Il y a un bémol accidentel qui se place sur le Si ce qui fait Fa naturel par la transposition.

Il se note sur la clé d'ut 4^{me} ligne.

INTERVALLES
du 3^{me} Ton.

TONIQUE.	MÉDIANTE.	DOMINANTE.	TONIQUE.	DOMINANTE.	MÉDIANTE.	TONIQUE.
MI.	SOL.	UT.	MI.	UT.	SOL.	MI.

INTONATION DES PSEAUMES.

Intonation en A.

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

PSALMODIE POUR LES AUTRES VERSETS.

Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

TERMINAISON DU 3^{me} TON.

en a. en G. en E.

e u o u a e e u o u a e e u o u a e

INTONATION DES PSEAUMES ACCOMPAGNÉS PAR L'ORGUE

AVEC LES DIFFÉRENTES TERMINAISONS.

TRANSPOSÉ

Intonation en A.

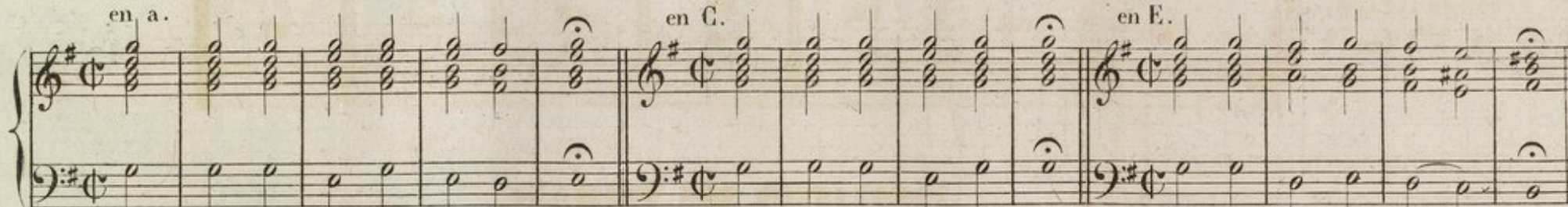


Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o se - de a dex - tris me - is.

en a.

en G.

en E.



e

u

o

u

a

e

e

u

o

u

a

e

e

u

o

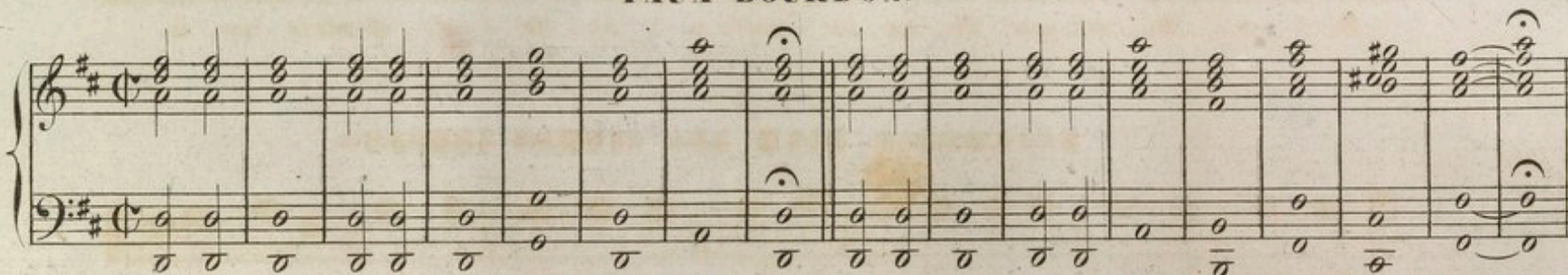
u

a

e

FAUX BOURDON.

en A.



en RÉ Maj.

FAUX BOURDON
a la Pédale.



Pédale.

ou

CHORAL DU 3^{me} TON ACCOMPAGNÉ.

TRANSPOSÉ.

N°1. N°2. N°3. N°4. N°5. N°6. N°7.

N°1. Repos sur la Dominante (SOL)

N°2. Repos sur la Médiane (RÉ)

N°3. Repos sur l'8^{va} de la Dominante (SOL GRAVE)

N°4. Repos sur la Sus Médiane (MI)

N°5. Repos sur la Tonique (SI)

N°6. Repos sur la Sous Tonique (LA GRÂVE)

N°7. Cadence finale. :

LE MÊME CHORAL AVEC DES SUSPENSIONS.

4.^{me} TON (PLAGAL) L'HYPH-PHRYGIEN.

Le 4.^{me} Ton se note sur la clé d'ut 4.^{me} ligne. Il se transpose une tierce mineure plus bas, Ut devient La.

Dans les Hymnes, et les *Kyrie*, où il faut jouer des morceaux, le Ton étant ingrat pour l'improvisation (Fa # min:) on le transpose seulement un ton plus bas (en Ré min:) ce qui facilite l'exécution, mais les répons doivent être transposés, comme il est dit ci-dessus.

Ce Ton est un des moins usités du plain-chant.

Il y a un bémol accidentel qui se place sur le Si, ce qui fait un Sol naturel par la transposition.

On copie avec deux dièses à la clé

INTERVALLES du 4.^{me} Ton.

	TONIQUE.	DOMINANTE.		DOMINANTE.		TONIQUE.		TONIQUE.
MI.		LA.	UT.	LA.	MI.	UT.	MI.	
		o	o	o	o	o	o	

INTONATION DES PSEAUMES.

Intonation en E.

INTONATION ET TERMINAISONS ACCOMPAGNÉES PAR L'ORGUE.

en E.

TRANSPOSÉ.

en Fa # min:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, se - de a dex - tris me - is.

en f.

en D.

en e.

e u o u a e.

e u o u a e.

e u o u a e.

FAUX BOURDON.

en E.

FAUX BOURDON
à la Pédale.

Pédale.

en La
ou
en Ré min:

CHORAL DU 4^{me} TON ACCOMPAGNÉ.

TRANSPOSE

N° 1. N° 2. N° 3. N° 4.

N° 1. Repos sur la Sus Tonique (RÉ)

N° 2. Repos sur la 3^{ce} sup: (MI)N° 3. Repos sur la 3^{ce} sup: (MI)N° 4. Repos sur la 4^{te} sup: (FA)

N° 5. Repos sur la Sous Tonique (SI)

N° 6. Repos sur la 3^{ce} inf: (LA GRAVE)

N° 7. Cadence finale.

MÊME CHORAL AVEC DES SUSPENSIONS.

N° 1. N° 2. N° 3. N° 4.

5^{me} TON (AUTHENTIQUE) LE LYDIEN.

Le 5^{me} Ton se transpose une quinte plus bas (en Si $\flat$ maj:) ut devient fa.

Il y a des cas où il y a un bémol à la clé et d'autres où le bémol n'est placé qu'accidentellement. C'est principalement dans le 5^{me} en A où le bémol n'est pas à la clé, mais la finale étant toujours la même pour les antiennes repons & il faut toujours mettre deux bémols à la clé en transposant le plain=chant.

Le plain=chant est noté sur la clé dut 3^{me} ligne.

INTERVALLES
du 5^{me} Ton.

TONIQUE.	MEDIANTE.	DOMINANTE.	TONIQUE.	DOMINANTE.	MEDIANTE.	TONIQUE.
FA.	LA.	UT.	FA.	UT.	LA.	FA.
$\circ$	$\circ$	ϕ	$\underline{\circ}$	ϕ	$\circ$	$\circ$

INTONATION DES PSEAUMES.

Intonation en f.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o se - de a dex - tris me - is

PSALMODIE POUR LES AUTRES VERSETS.

Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

TERMINAISON.

en a.
e u o u a e

INTONATION ET TERMINAISON ACCOMPAGNÉES PAR L'ORGUE.

TRANSPOSÉ.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, se - de a dex - tris me - is.

en Si $\flat$ maj:

TERMINAISON.

en a.

FAUX BOURDON.

en F.

Ré maj:

FAUX BOURDON

à la Pédale.

Pédale.

CHORAL DU 5^{me} TON TRANSPOSÉ ET ACCOMPAGNÉ.

N° 1. Repos sur la Dominante (FA)

N° 2. Repos sur la Tonique (SI)

N° 3. Repos sur la Médiate (RE)

N° 4. Repos sur la Sous Médiate (UT)

N° 5. Repos sur la Dominante (FA)

N° 6. Cadence finale.

MÊME CHORAL AVEC DES SUSPENSIONS.

6^{me} TON (PLAGAL) L'HYPOTHYDIEN.

Le 6^{me} Ton se transpose une tierce mineure plus bas (en Ré majeur) Ut devient La.

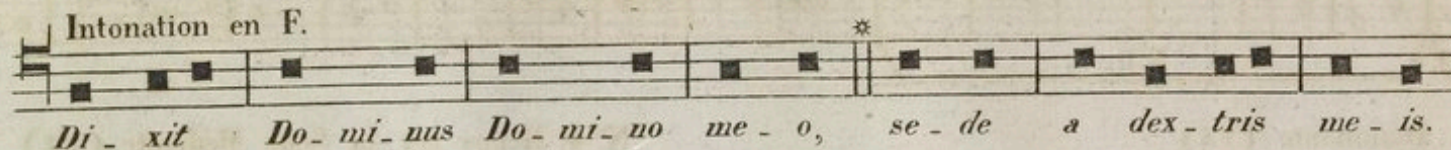
Il y a un bémol à la clé, ou placé accidentellement sur le si, ce qui fait sol naturel par la transposition.

Le plain chant est noté sur la clé d'ut 4^{me} ligne.

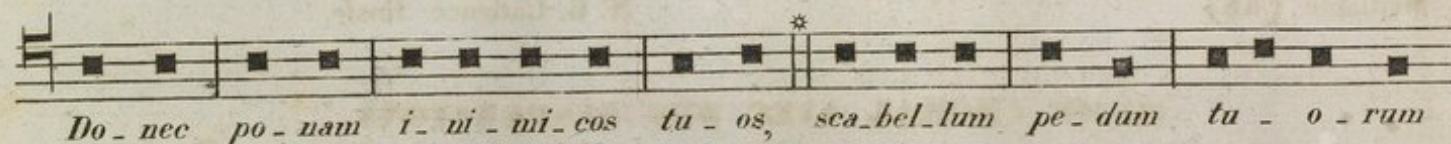
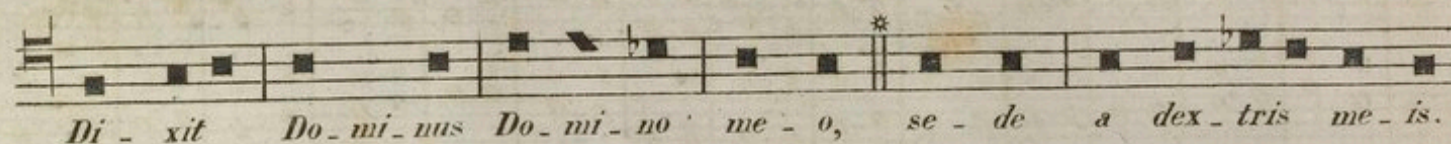
INTERVALLES
du 6^{me} Ton.



INTONATION DES PSEAUMES.



PSALMODIE POUR LES AUTRES VERSETS.

6^{me} TON DIT ROYAL.

INTONATION ACCOMPAGNÉE PAR L'ORGUE.



TRANSPOSÉ.

Ré majeur.

6^{me} TON ROYAL.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, se - de a dex - tris me - is.

FAUX BOURDONS.

en f.

Fa majeur.

FAUX BOURDON
du 6 Royal.

Du 6 en f.

FAUX BOURDON
à la Pédale.

Pédale.

FAUX BOURDON
du 6 Royal
à la Pédale.

Pédale.

CHORAL DU 6^{me} TON ACCOMPAGNÉ.

TRANSPOSE

N^o 1. N^o 2. N^o 3. N^o 4.

N^o 5. N^o 6. N^o 7. N^o 8.

N^o 1. Repos sur la Tonique. (RÉ)N^o 2. Repos sur la 4^{te} inf. (LA GRÀVE)N^o 3. Repos sur la 5^{te} sup. (LA)N^o 4. Repos sur la Dominante. (FA)N^o 5. Repos en min: sur la 4^{te} inf. (LA GRÀVE)N^o 6. Repos sur la Sous Dominante. (MI)N^o 7. Repos sur la Dominante. (FA)N^o 8. Cadence finale.

LE MÊME CHORAL AVEC DES PROLONGATIONS.

7.^{me} TON (AUTHENTIQUE) MIXO = LYDIEN.

Le 7.^{me} Ton se transpose une quinte plus bas (Ut majeur) Ut devient Fa.
 Il y a un bémol accidentel sur le si ce qui fait par la transposition mi bémol.
 Le plain-chant est noté sur la clé d'ut 3.^{me} ligne.

INTERVALLES
du 7.^{me} Ton.

TONIQUE.	MÉDIANTE.	DOMINANTE.	TONIQUE.	DOMINANTE.	MÉDIANTE.	TONIQUE.
SOL.	SI.	RÉ.	SOL.	RÉ.	SI.	SOL.

INTONATION DES PSEAUMES.

Intonation en D.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, se - de a dex - tris me - is.

PSALMODIE POUR LES AUTRES VERSETS.

Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os, sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

TERMINAISONS.

en a.	en c.	en d.	en e.
e u o u a e	e u o u a e	e u o u o e	e u o u a e

INTONATION ET TERMINAISONS ACCOMPAGNÉES PAR L'ORGUE.

TRANSPOSÉ.

Intonation en D. S

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, se - de a dex - tris me - is.

Il faut prendre
au signe S pour
les autres versets.

en A. en G. TERMINAISONS en D. en E.

e u o u a e e u o u a e e u o u a e e u o u a e

FAUX BOURDON.

en D. en Ré maj.

o o

FAUX BOURDON

à la Pédale.

M. D. M. G.

Pédale

CHORAL DU 7^{me} TON ACCOMPAGNÉ.

TRANSPOSE

N° 1. N° 2. N° 3. N° 4. N° 5. N° 6. N° 7.

- N° 1. Repos sur la Tonique (UT)
 N° 2. Repos sur la Dominante (SOL)
 N° 3. Repos sur la Médiane (MI)
 N° 4. Repos sur la Sous Tonique (SI ♭)

- N° 5. Repos sur la Dominante (SOL)
 N° 6. Repos sur la Sous Médiane (RÉ)
 N° 7. Cadence finale.

LE MÊME CHORAL AVEC DES SUSPENSIONS.

8^{me} TON (PLAGAL) L'HYPOMIXOLYDIEN.

Le 8^{me} Ton se transpose une quarte plus bas (Ré majeur) l'Ut devient Sol.

Le plain-chant est noté sur la clé d'ut 4^{me} ligne.

Il y a un bémol accidentel sur le si ce qui fait par la transposition fa naturel.

INTERVALLES
du 8^{me} Ton.

INTONATION DES PSEAUMES.

Intonation en G.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o, se-de a dex-tris me-is.

PSALMODIE POUR LES AUTRES VERSETS.

Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os, sca-bel-lum pe-dum tu-o-rum.

TERMINAISONS.

e u o u a e e u o u a e e u o u a e

INTONATION ET TERMINAISONS ACCOMPAGNÉES PAR L'ORGUE.

Intonation en G.

TRANSPOSE. en Sol.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, se - de a dex - tris me - is.

TERMINAISONS.

en G. en c. en D.

e u o u a e e u o u a e e u o u a e

FAUX BOURDON.

en Ré maj.

FAUX BOURDON

à la Pédale.

Pédale.

CHORAL DU 8^{me} TON ACCOMPAGNÉ.

TRANSPOSÉ.

The musical score is divided into three systems, each containing two staves (treble and bass). The exercises are numbered 1 through 8. Exercises 1, 2, 3, and 4 are in the first system. Exercises 5 and 6 are in the second system. Exercises 7 and 8 are in the third system. Fingerings are indicated by numbers below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

N° 1. Repos sur la Dominante (SOL)

N° 2. Repos sur la Sous Tonique (UT NATUREL)

N° 3. Repos sur la Sus Tonique (MI)

N° 4. Repos sur la Tonique (RÉ)

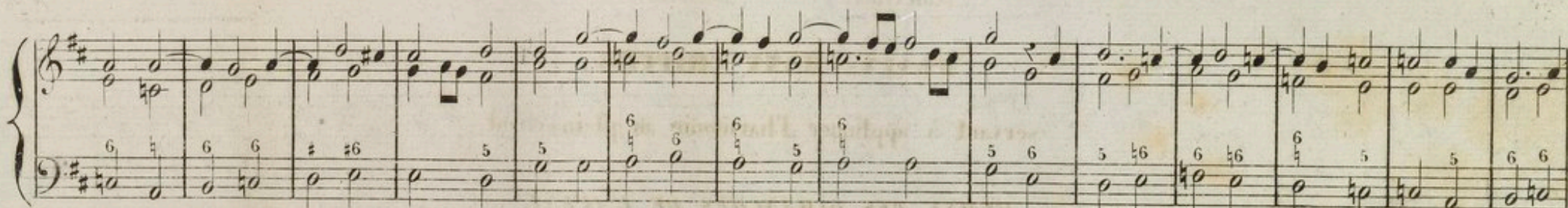
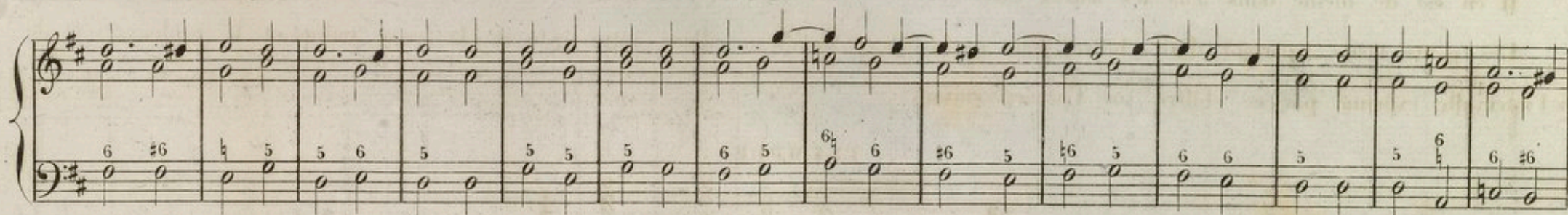
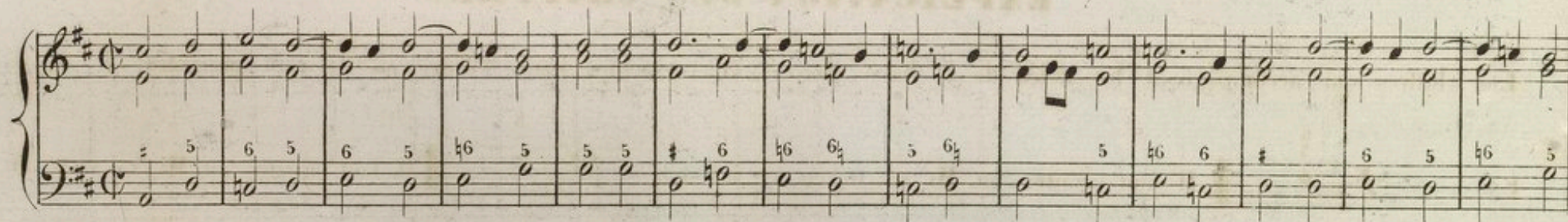
N° 5. Repos sur la Tonique (RÉ)

N° 6. Repos sur la Dominante (SOL)

N° 7. Repos sur l'8^{re} inf de la Dominante (SOL GRAVE)

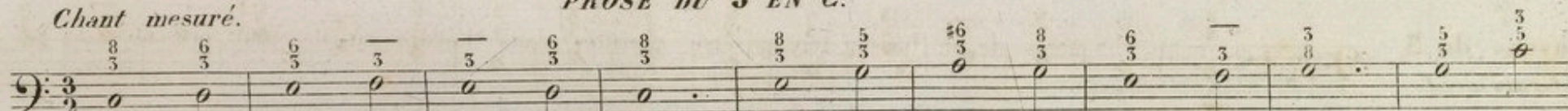
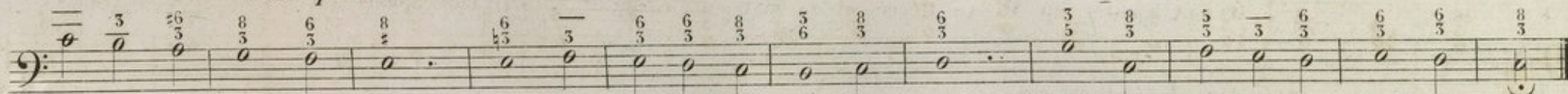
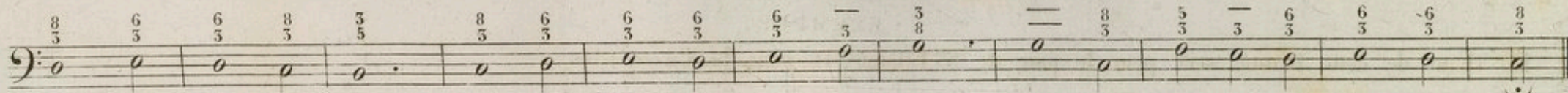
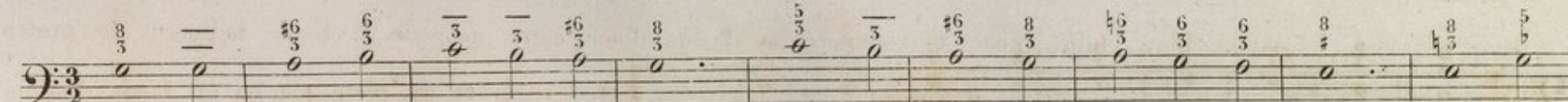
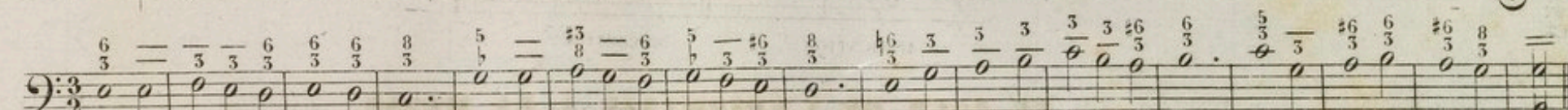
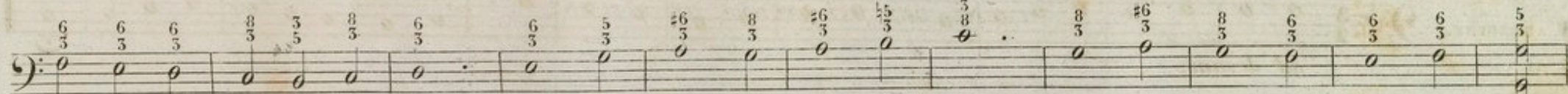
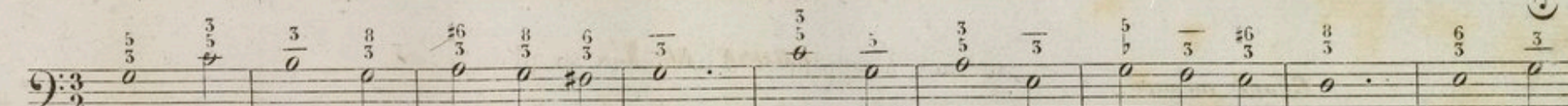
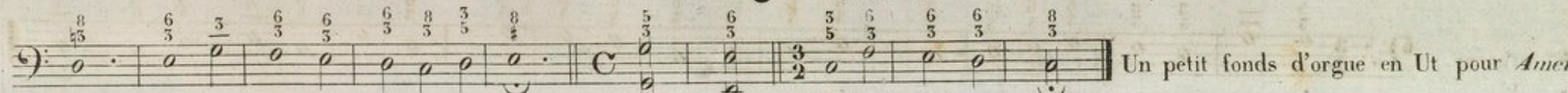
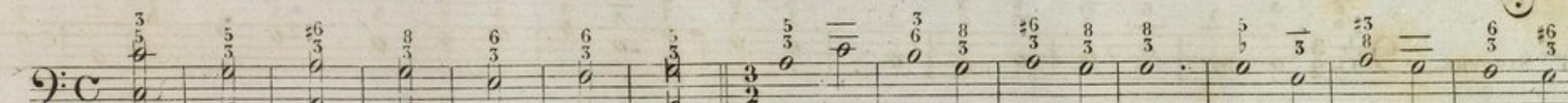
N° 8. Cadence finale.

LE MÊME CHORAL AVEC DES SUSPENSIONS.



LE S^t JOUR DE NOËL À LA MESSE.

PROSE DU 3 EN C.

*Chant mesuré.*1.^{re} STROPHE.*Votis pater annuit.*3.^{me} STROPHE.5.^{me} STROPHE.7.^{me} STROPHE.9.^{me} STROPHE.*Gravement.**Grave.**1^{er} Mour!*

Un petit fonds d'orgue en Ut pour Amen.

HYMNE DES SECONDES VÊPRES.

HYMNE du 3.
Grave.

Misum.

4 versets et un plein jeu ou un fonds d'orgue pour *Amen*.

Le chant de cette hymne sert pour le jour de St Etienne, et pour la Circoncision.

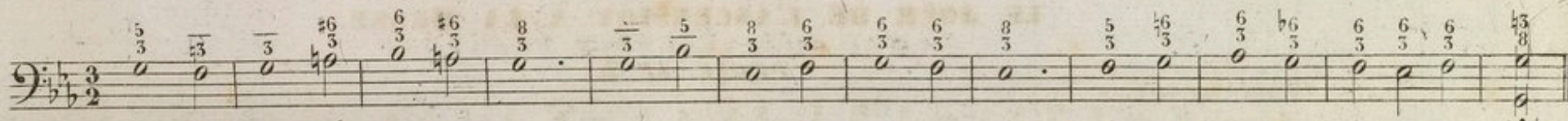
LE JOUR DE L'ÉPIPHANIE À LA MESSE.

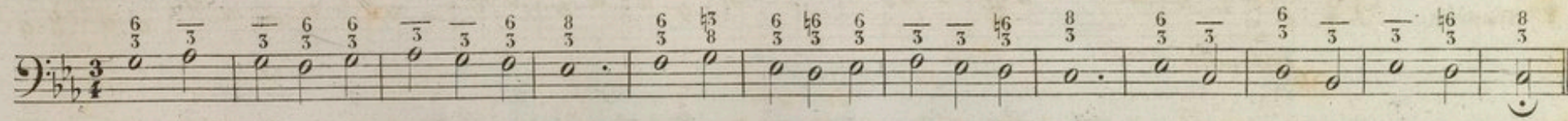
PROSE DU 1^{er}*Chant mesuré.*1^{re} STROPHE.

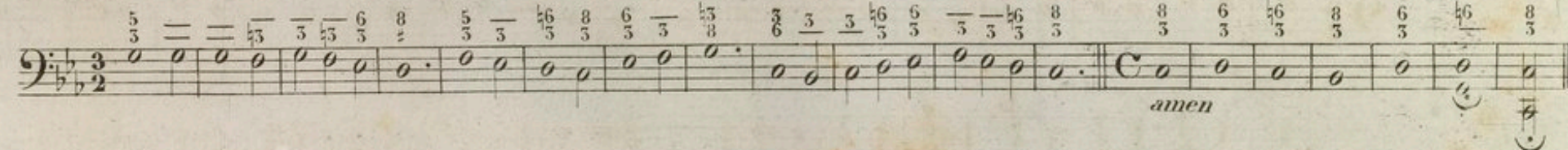
ad Jesum.

3^{me} STROPHE.

5^{me} STROPHE.

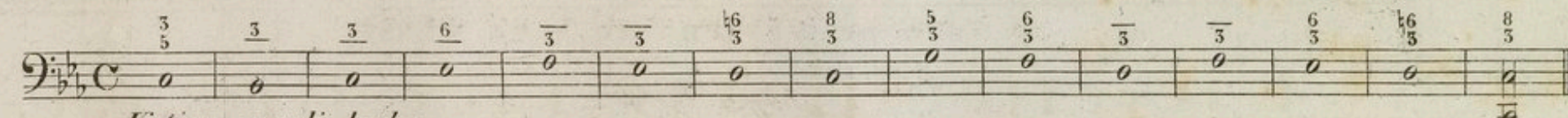
7^{me} STROPHE. 

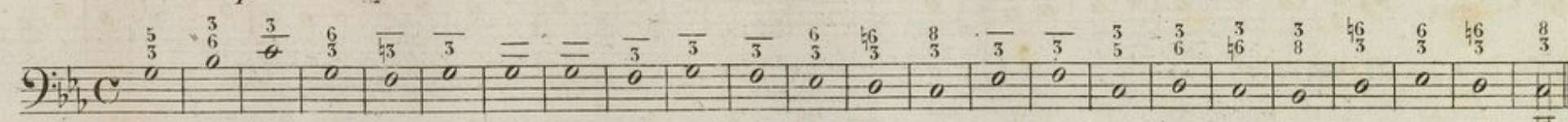
9^{me} STROPHE. 

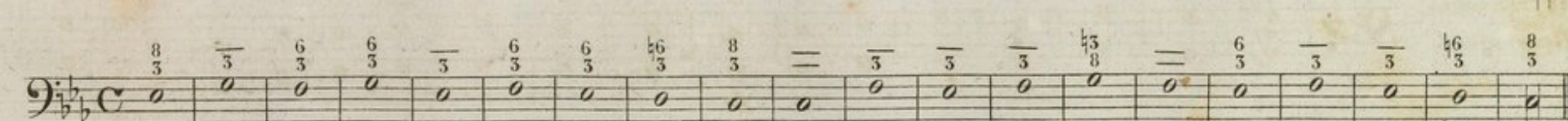
11^{me} STROPHE. 

LE S^r JOUR DE PASQUES À LA MESSE.

PROSE DU 1.

1^{re} STROPHE. 
Victimæ pascali laudes.

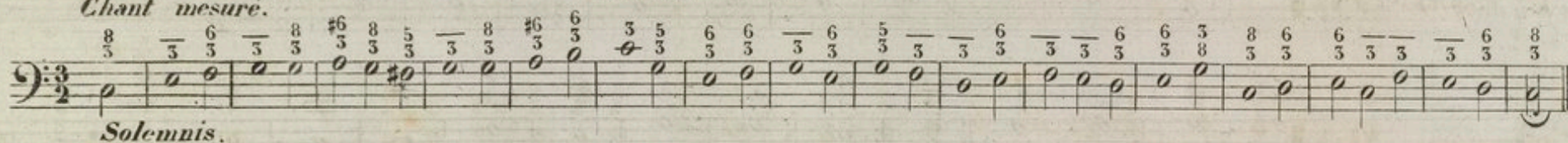
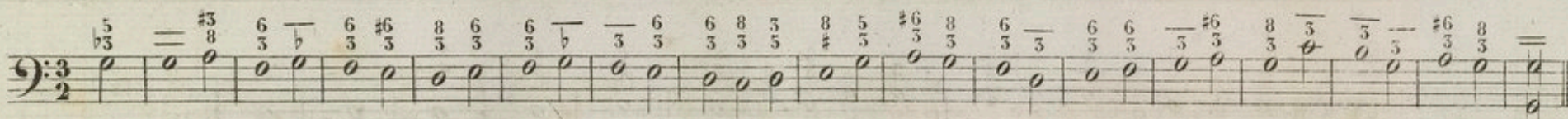
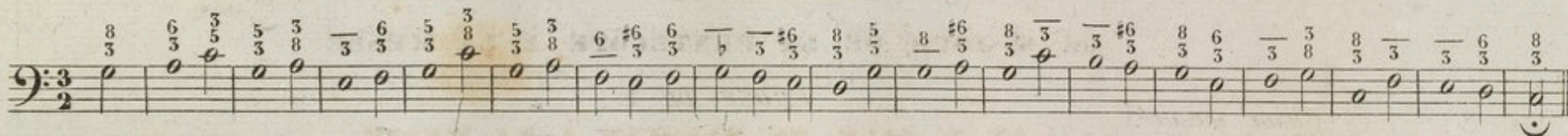
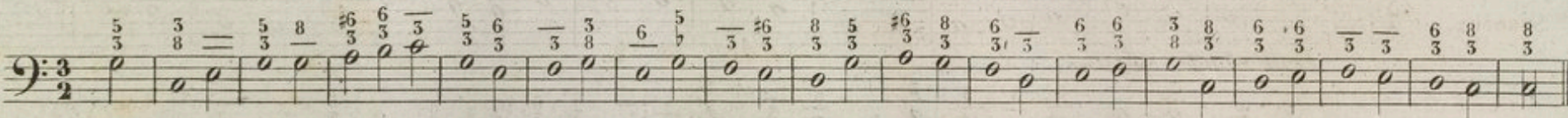
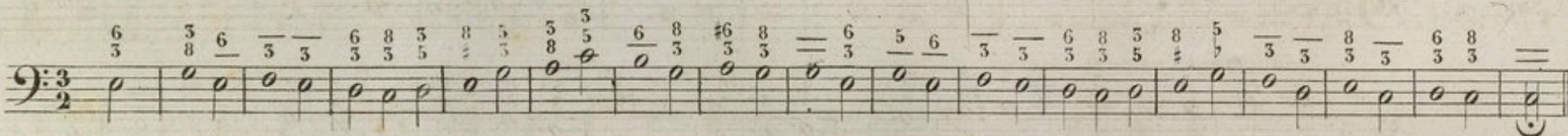
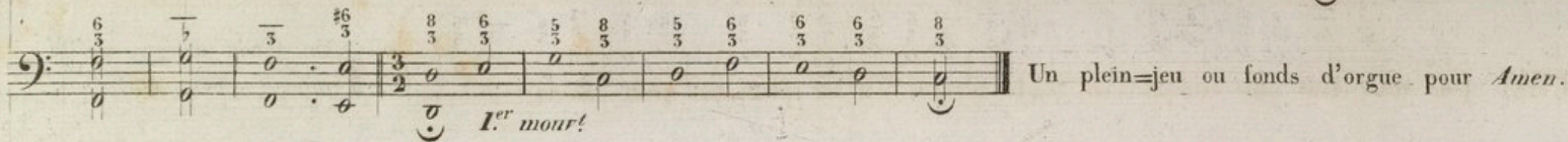
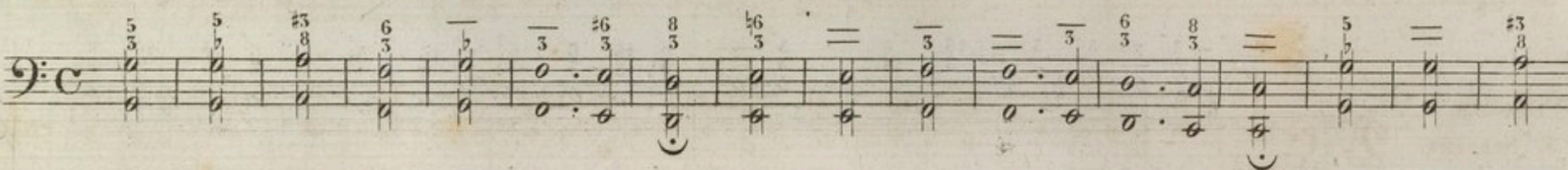
3^{me} STROPHE. 

5^{me} STROPHE. 

L'orgue joue deux fois cette strophe: un fonds d'orgue, ou un plein=jeu pour *Amen*.

LE JOUR DE L'ASCENSION À LA MESSE.

PROSE DU 3.

*Chant mesuré.*1^{re} STROPHE.3^{me} STROPHE.5^{me} STROPHE.7^{me} STROPHE.9^{me} STROPHE.11^{me} STROPHE.*Gravement.*1^{er} mour!

AUX SECONDES VÊPRES.

HYMNE du 8.

4 versets et *Amen* en Re majeur.

LE S^t JOUR DE LA PENTECÔTE À LA MESSE.

PROSE DU 1.

Chant mesuré.

1^{re} STROPHE.

Veni sancte spiritus.

3^{me} STROPHE.

5^{me} STROPHE.

7^{me} STROPHE.

9^{me} STROPHE.

Un fonds d'orgue en Ré mineur pour *Amen*.

AUX SECONDES VÊPRES.

HYMNE du 5.
Gravement.

Quo vos magistri.

3 versets et *Amen* en Ut majeur.

LA PRÉSENTATION À LA MESSE.

PROSE DU 5.

*Chant mesuré.*1^{re} STROPHE.

*Ave plena gratia.*3^{me} STROPHE.

5^{me} STROPHE.

7^{me} STROPHE.

9^{me} STROPHE.

Plein jeu en Ut pour *Amen*

57

1.^{re} STROPHE.

humani generis.

3.^{me} STROPHE.

5^{me} STROPHE.

7.^{me} STROPHE.

9.^{me} STROPHE.

11.^{me} STROPHE.

Amen en Ré maj.

HYMNE du 1.^{er}

3 versets et *Amen* en
Ut mineur

LA S^{te} TRINITÉ À VÊPRES.

HYMNE du 8.

Ter sancte.

3 versets et *Amen* en Ré majeur.

LA FÊTE DU S^t SACREMENT À LA MESSE.

PROSE DU 7.

1^{re} STROPHE.*Lauda sion.*3^{me} STROPHE.5^{me} STROPHE.7^{me} STROPHE.9^{me} STROPHE.

59

11.^{me} STROPHE.

13.^{me} STROPHE.

15.^{me} STROPHE.

17.^{me} STROPHE.

19.^{me} STROPHE.

21.^{me} STROPHE.

23.^{me} STROPHE.

25.^{me} STROPHE.

Eccce panis.

Un fonds d'orgue en Ut majeur pour *Amen.*

Pange lingua.

3 versets en mineur Le 5^{me} verset doit être religieux Amen.

HYMNE DES SECONDES VÊPRES DE L'ASSOMPTION.

[illegible]

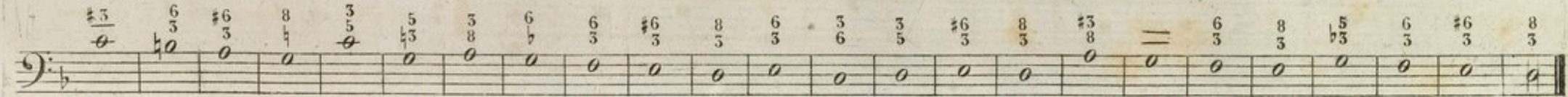
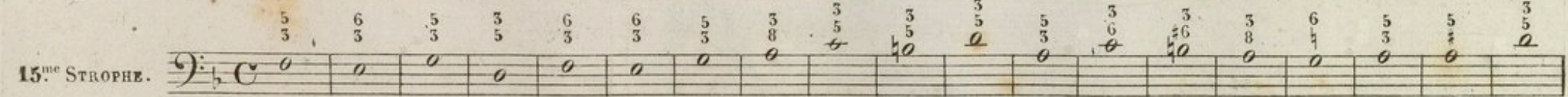
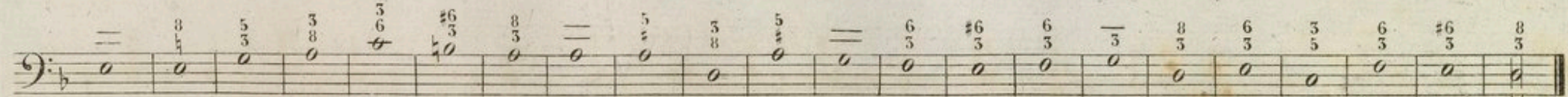
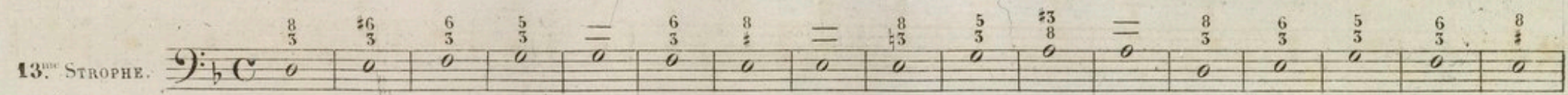
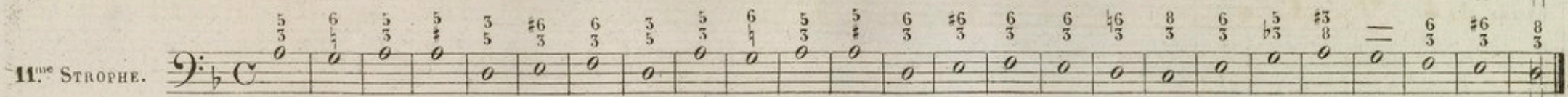
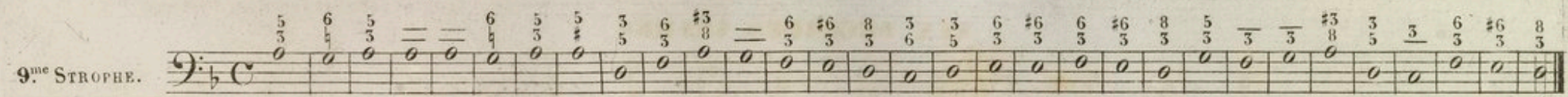
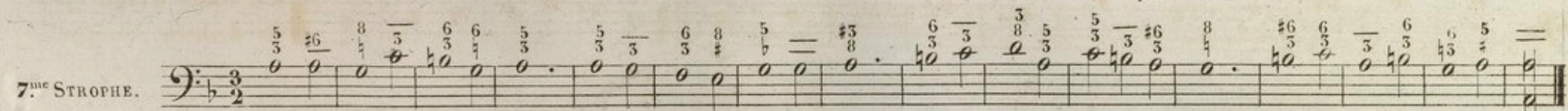
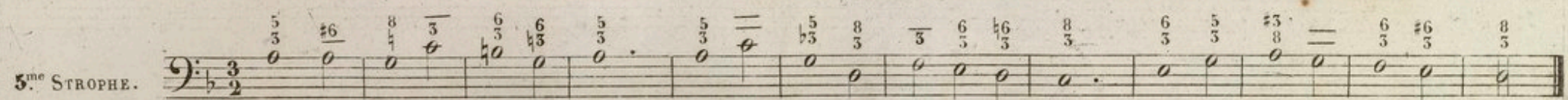
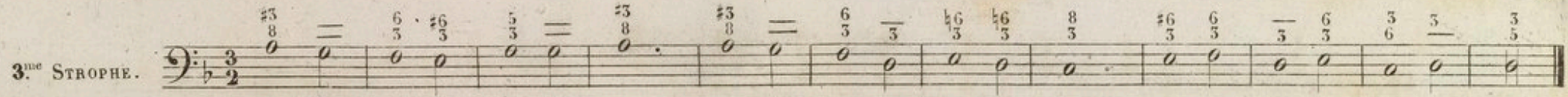
HYMNE du 2.

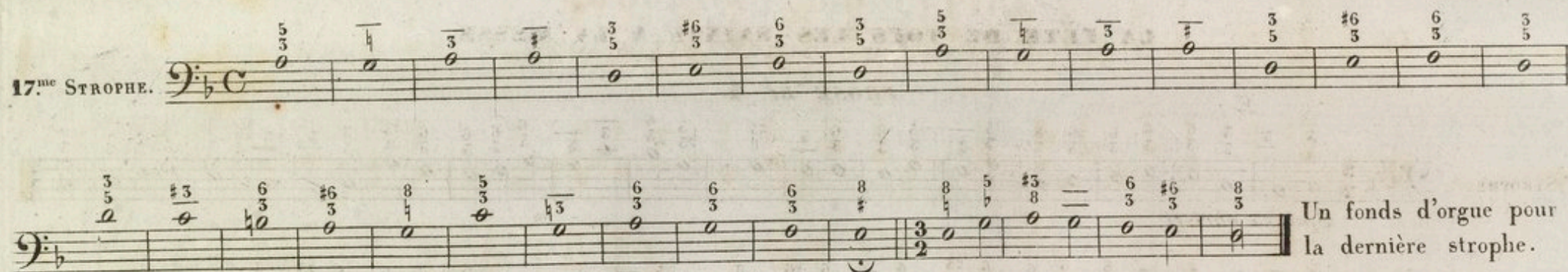
3 versets et *Amen* en Ré mineur.

ST. DENIS MARTYR À LA MESSE.

PROSE DU 1.

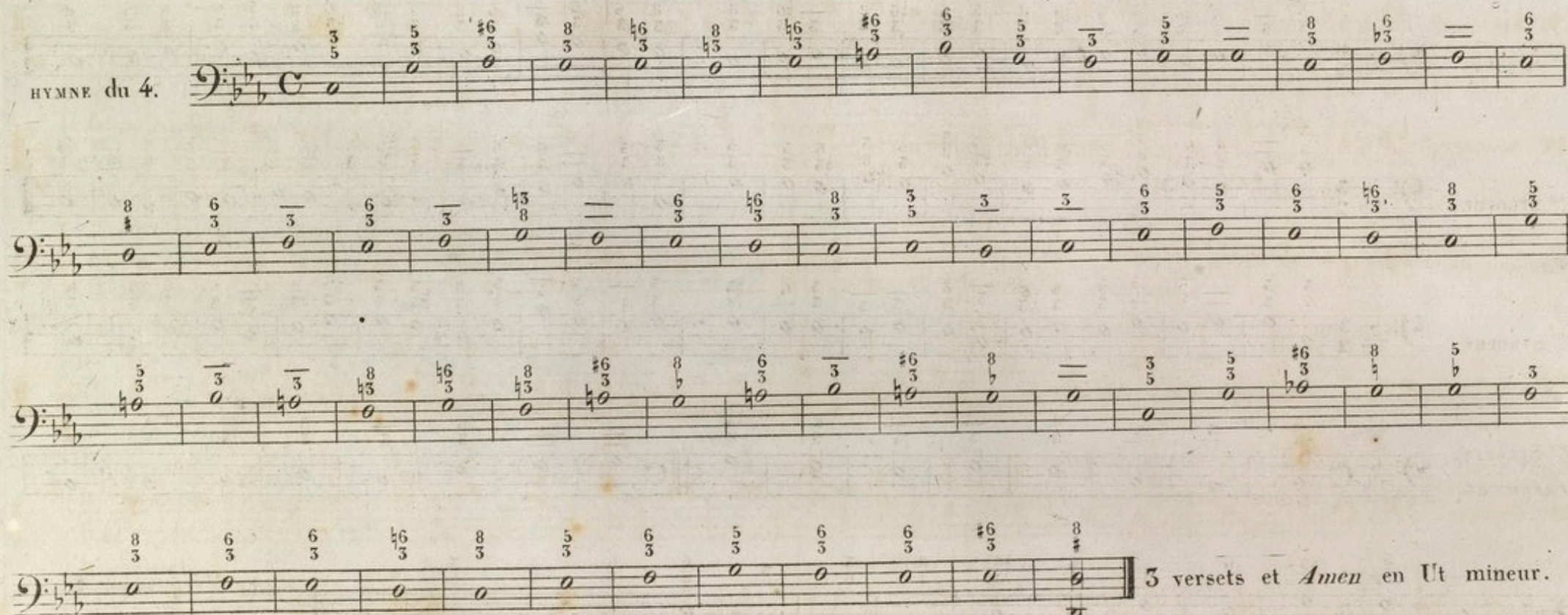
Exultet ecclesia.



17^{me} STROPHE.

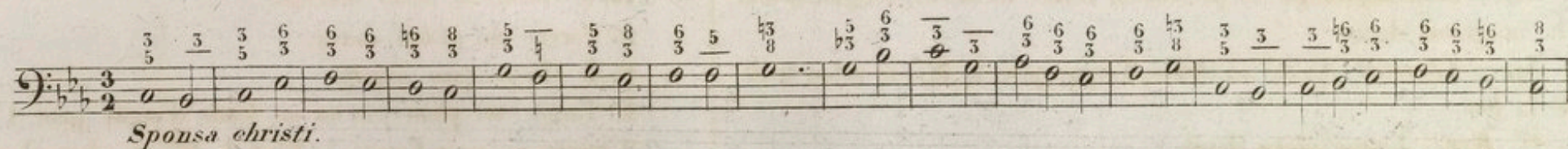
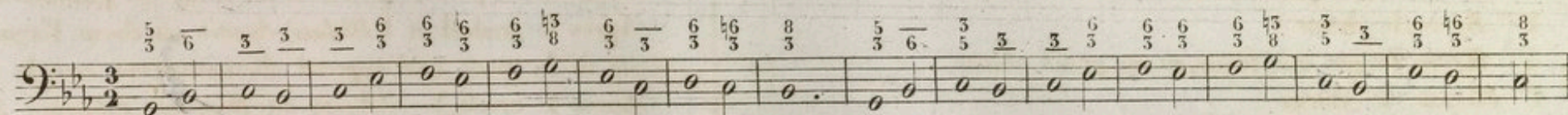
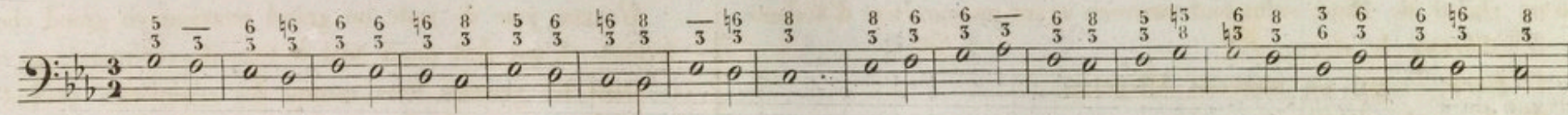
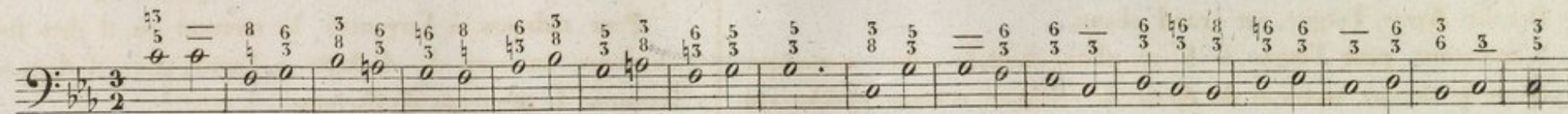
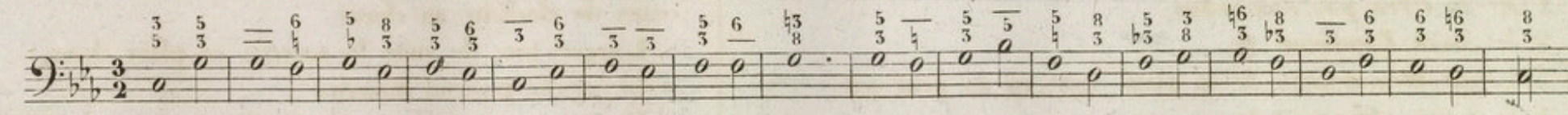
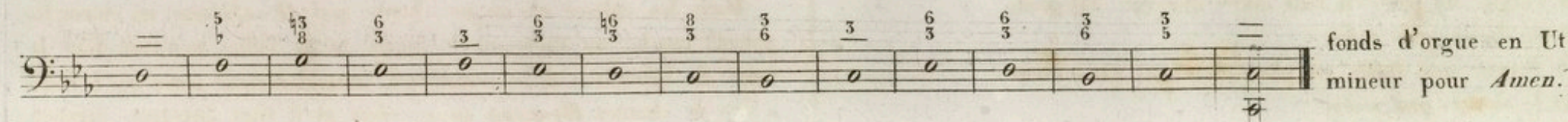
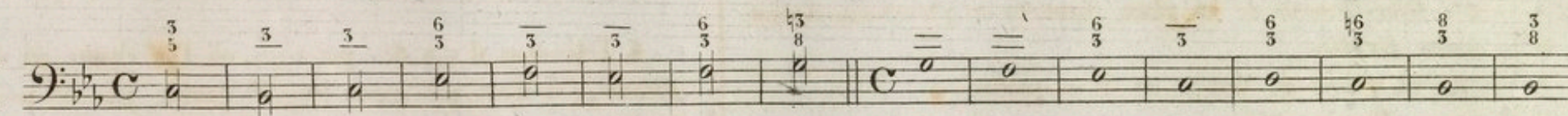
AUX SECONDES VEIRES.

HYMNE du 4.



LA FÊTE DE TOUS LES SAINTS À LA MESSE.

PROSE DU 1.

1^{re} STROPHE.3^{me} STROPHE.5^{me} STROPHE.7^{me} STROPHE.9^{me} STROPHE.11^{me} STROPHE.*Gravement.*

RUBRIQUE DES OFFICES

POUR LE SERVICE DE L'ORGANISTE.

Avant la messe, lorsque la procession rentre au chœur, l'organiste touche un grand chœur.

Après l'*Introit* chanté au chœur, l'orgue joue le *Kyrie* selon le rit de la fête.

1^{er} *Kyrie*, l'orgue: plain chant.

2^{me} *Kyrie*, le chœur.

3^{me} *Kyrie*, l'orgue; une fugue, ou un grand chœur.

1^{er} *Christe* le chœur.

2^{me} *Christe* l'orgue: chœur de cromorne, ou un récit de hautbois, ou un chœur de flute; enfin tout morceau ayant un caractère d'Andante.

3^{me} *Christe* le chœur.

1^{er} *Kyrie*, l'orgue: un morceau Allegretto.

2^{me} *Kyrie*, le chœur.

Dernier *Kyrie*, l'orgue, un grand chœur.

5 morceaux pour l'orgue. le 1^{er} en plain chant, les autres en musique.

Après le dernier morceau du *Kyrie*, le célébrant entonne le *Gloria in excelsis Deo*. L'orgue reprend de suite en plain chant.

1^o *Et in terra pax hominibus*

2^o le chœur: *Laudamus te.*

3^o l'orgue: *Benedicamus te* en plain chant, ou un petit jeu.

4. le chœur: *Adoramus te.*

5. l'orgue: *Glorificamus te* en plain chant, ou un plein fonds d'orgue.

6. le chœur: *Gratias.*

7. l'orgue: un chœur de claron ou de cromorne.

8. le chœur: *Domini filii.*

9. l'orgue: un Duo, ou tout autre morceau Allegretto.

10. le chœur: *qui tollis.*

11. l'orgue: *qui tollis* en plain=chant, et gravement.

12. le chœur: *qui sedes.*

13. l'orgue: un morceau de flûte ou un récit de hautbois.

14. le chœur: *tu solus dominus.*

15. l'orgue: un grand chœur.

16. le chœur: *cum sancto.*

17. l'orgue: un plein jeu, ou un fonds d'orgue pour l'*Amen*.

9 morceaux pour l'orgue, le 1^{er} et le 6^{me} en plain=chant.

Après le graduel et l'*Alleluia* chantés au chœur, l'orgue joue le 1^{er} verset de la prose qu'il reprend alternativement avec le chœur.

Après le *credo*, le célébrant dit: *Dominus robiscum* &c. Le chœur entonne l'offertoire.

L'orgue joue de suite un grand morceau en grand chœur, appelé offertoire et qui doit durer tout le tems des cérémonies qui se font à l'autel.

Dans les grandes fêtes, comme les cérémonies se font plus gravement, le morceau de l'orgue doit être plus long.

Pour indiquer à l'organiste le moment où il doit finir de toucher, on donne un coup de clochette à l'autel, alors il doit se disposer à terminer le morceau d'offertoire.

Après la préface chantée à l'autel par le célébrant on donne 3 coups de clochette au chœur.

L'orgue joue de suite le *sanctus* en plain chant.

Le chœur reprend *Sanctus*.

L'orgue joue ensuite un fonds d'orgue pour le 3^{me} *sanctus*.

A l'élévation il y a des paroisses où l'on chante au chœur *O salutaris*, s'il n'est pas assez long, l'organiste joue un prélude sur les fonds jusqu'aux 3 derniers coups de clochette.

Dans les églises où on ne chante pas *O salutaris* au chœur, l'organiste touche un morceau de fonds ou de flûtes pendant tout le tems de l'élévation: il le commence immédiatement après que le chœur a fini de chanter *Hosanna in excelsis*, et il finit aux trois derniers coups de sonnette.

Après le *Pater noster* le célébrant dit *Dominus vobiscum* le chœur répond: *et cum spiritu tuo*.

L'orgue joue de suite le 1.^{er} *agnus dei* en plain chant.

Le chœur reprend *agnus dei* pour le 3.^{me} *agnus*; l'orgue joue un morceau religieux sur les fonds ou sur les flûtes.

Après la communion chantée au chœur, l'orgue joue le *Domine saluum* en plain chant simple ou en faux bourdon selon le degré de la fête.

L'organiste doit convenir avec le maître du chœur du ton qu'il doit adopter pour le *Domine saluum*.

Après la bénédiction pastorale, dans quelques églises, l'organiste joue un morceau en grand chœur pendant la sortie des fidèles.

À VÊPRES.

Il y a cinq psaumes aux vêpres et qui se chantent au chœur.

Après le 1.^{er}, le 3.^{me} et le 5.^{me} psaume l'orgue joue un morceau pour l'antienne.

Au 1.^{er} psaume un grand chœur.

Au 3.^{me} un morceau de cromorne ou de hautbois.

Au 5.^{me} un plein-jeu, ou un fonds d'orgue. La longueur de ces morceaux doit être proportionnée au degré de solennité de la fête.

Après que l'officiant a récité le *capitule* le chœur répond *Deo gratias*.

Aux 1.^{res} vêpres d'une fête, avant l'hymne il y a un repons que les choristes entonnent et qui est continué par l'orgue.

(Voyez à l'office des matines, pour toucher un repons)

Il n'y a qu'aux 1.^{res} Vêpres que l'on chante un repons.

L'orgue joue de suite la 1.^{re} strophe de l'hymne de la fête.

2.^{me} strophe, le chœur.

3.^{me} strophe, l'orgue, une fugue, ou un grand chœur.

4.^{me} strophe, le chœur.

5.^{me} strophe, l'orgue un morceau Allegretto.

6.^{me} strophe, le chœur.

7.^{me} strophe, l'orgue, un grand chœur ou un plein-jeu.

Toutes les hymnes n'ont pas le même nombre de strophes, c'est pourquoi il est essentiel de marquer sur le livre de l'organiste le nombre de strophes qu'il doit jouer.

À MAGNIFICAT.

L'officiant impose l'antienne de *Magnificat*, et l'orgue joue de suite le 1.^{er} verset, simple ou en faux bourdon, dans le ton convenu avec le chœur.

2.^{me} verset, le chœur.

3.^{me} verset, l'orgue un Duo, ou un Allegretto.

4.^{me} verset, le chœur.

5.^{me} verset, l'orgue un récit ou les flûtes.

6.^{me} verset, le chœur.

7.^{me} verset, l'orgue un chœur de clairons ou un grand chœur agitato.

8.^{me} verset, le chœur.

9.^{me} verset, l'orgue un chœur de voix humaine, ou de cromorne.

10.^{me} verset, le chœur.

11.^{me} verset l'orgue, un grand chœur.

Tous ces morceaux doivent se régler pour l'étendue, selon la solennité de la fête.

Si l'antienne de *Magnificat* ne se chante pas au chœur, l'orgue joue à la place un plein-jeu, ou un fonds d'orgue.

Après les mémoires, et l'oraison terminée par la grande conclusion, l'orgue joue le *Benedicamus* simple ou double. Le chœur répond *Deo gratias* sur le même ton donné par l'orgue.

À COMPLIES.

Il y a trois pséaumes et une antienne qui sont chantés au chœur.

Après l'antienne, l'orgue joue la 1^{re} strophe de l'hymne du tems ou de la fête et qui s'alterne avec le chœur comme l'hymne des Vêpres.

L'hymne se touche tout en plain=chant ou avec des strophes de musique très courtes.

Après l'*In manus*, chanté par les enfans de chœur, l'officiant donne l'imposition de l'antienne: *Nunc dimittis*.

L'orgue joue le 1^{er} verset de *Nunc dimittis* dans le ton convenu avec le chœur, en plain=chant simple ou en faux bourdon.

L'orgue alterne avec le chœur en plain=chant ou en musique. Les versets très courts.

Il y a trois versets et un petit plein=jeu pour l'orgue.

Après les oraisons les choristes entonnent l'antienne de la Vierge (du tems) et l'orgue continue, après l'intonation alternativement avec le chœur.

SALUTS.

Pour les Saluts, on ne peut rien préciser; chaque église ayant son usage particulier il faut s'entendre avec le maître du chœur pour l'ordre du Salut.

AUX MATINES.

Le célébrant dit: *Domine labia mea aperies, et Deus in adiutorium &*.

Le chœur chante l'invitatoire de la fête que l'orgue répète ensuite.

1^o Le chœur, *Venite exultemus* & et l'invitatoire.

2^o Le chœur, *populus Domini* & et l'orgue invitatoire.

3^o Le chœur, *quoniam Deus* & et l'invitatoire.

4^o Le chœur, *quoniam ipsius* & et l'orgue invitatoire.

5^o Le chœur, *hodie si vocem* & et l'invitatoire.

6^o Le chœur *quadraginta* & et l'orgue invitatoire.

7^o Le chœur *gloria patri* & et l'invitatoire.

Les choristes entonnent encore une fois l'invitatoire que l'orgue poursuit jusqu'à la reprise, ensuite le chœur achève.

De suite l'orgue joue la 1^{re} strophe de l'hymne qui s'alterne avec le chœur comme l'hymne des Vêpres. Les versets pour l'orgue doivent être courts.

AU 1^{er} NOCTURNE.

Un nocturne se compose de 3 pséaumes, 3 leçons, et 3 repons.

L'orgue joue la 1^{re} et la 3^{me} antienne des pséaumes en plein=jeu ou fonds d'orgue très court.

Après les 3 pséaumes un clerc récite la 1^{re} leçon; ensuite les choristes entonnent le 1^{er} repons que l'orgue poursuit jusqu'à la reprise, et le chœur achève le repons.

Les choristes chantent le verset, et l'orgue reprend la reprise jusqu'à la fin du repons.

Les choristes chantent le *Gloria patri* et le chœur achève le repons.

Un clerc récite la 2^{me} leçon, ensuite les choristes entonnent le 2^{me} repons qui se chante dans le même ordre que le 1^{er}.

La 3^{me} leçon et le 3^{me} repons se chantent dans le même ordre que les deux autres ci dessus.

Après que le 3^{me} repons est fini les choristes l'entonnent encore une fois, et l'orgue continue jusqu'à la reprise, le chœur achève depuis la reprise jusqu'à la fin.

Lorsqu'il y a 3 nocturnes à une fête, les deux autres se disent dans le même ordre que le 1^{er}.

Après le dernier repons du dernier nocturne, l'officiant entonne le *Te deum*, que l'orgue joue alternativement avec le chœur, tout en plain chant.

MÉLANGES ORDINAIRES DES JEUX DE L'ORGUE.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Les différentes combinaisons de jeux indiquées ci après sont faites pour un grand 16 pieds à 5 claviers; mais toutes les orgues n'étant pas de la même force, il faut se servir des jeux existants dans l'orgue qu'on doit toucher; quel que petit que soit un orgue, il s'y trouve toujours une partie plus ou moins forte d'un grand. Il faut prendre alors les jeux qui sont en rapport avec les mélanges indiqués à la tête de chaque morceau de plain-chant ou de musique.

Les jeux d'un orgue ne sont pas toujours également bons, mais c'est à l'organiste à étudier les mélanges de son instrument et à ne se servir que de ceux qui peuvent produire un bon effet.

Dans les orgues où il n'existe pas de plein-jeu, il faut jouer le plain-chant sur le grand chœur.

MÉLANGES.

N^o 1.

PLEIN JEU.

Les montres, les 8 pieds, les bourdons, les prestants, les doublettes, les fournitures et les cymbales, au grand orgue et au positif. Les claviers ensemble. Pédales de bombarde, trompette et clairon, ou les pédales de flûte qui sont: le 16 pieds, le 8 pieds et le 4 pieds.

Il faut avoir soin de ne pas mettre les pédales de bombarde, &, avec les pédales de flûte.

N^o 2.

GRAND CHŒUR.

Bombardes, trompettes, clairons, cromorne, grand cornet, prestants et doublettes.

Pédales de bombarde, trompette et clairons.

On fait les grands forte sur le clavier de bombarde (3^{me} clavier;) les forte sur le grand orgue (2^{me} clavier;) et les piano sur le positif, (1^{er} clavier.)

Le 1^{er} clavier se nomme POSITIF, le 2^{me} GRAND ORGUE, le 3^{me} CLAVIER DE

BOMBARDE, le 4^{me} CLAVIER DE RÉCIT, et le 5^{me} CLAVIER D'ÉCHO. Ces deux derniers claviers ne parlent que jusqu'à l'ut ou au sol du médium.

N^o 3.

FOND D'ORGUE.

Les montres, les 8 pieds (ou flûte,) les bourdons et les prestants. Pédales de 16, 8 et 4 pieds.

On peut jouer ce mélange sans les prestants.

On nomme ce mélange fond d'orgue, parce qu'il sert en tout ou en partie dans les mélanges composés.

N^o 4.

LES FLÛTES.

Les montres de 8 pieds, les bourdons de 8 et 4 pieds et les flûtes. Pédales de 16, 8 et 4.

N^o 5.

CHŒUR DE TROMPETTE.

Le mélange N^o 3 (fond d'orgue) auquel on ajoute une trompette du grand orgue ou du positif. Pédales de flûte.

N^o. 6.**CHŒUR DE CROMORNE.**

Le mélange N^o. 3. (fond d'orgue) et cromorne du positif. On peut y ajouter un nazard. Pédales de flûte.

N^o. 7.**CHŒUR DE VOIX HUMAINE.**

Le mélange N^o. 5 (fond d'orgue) et la voix humaine qui est placée ordinairement au grand orgue. On peut mettre un nazard. Pédales de flûte.

N^o. 8.**CHŒUR DE NAZARDS.**

Le mélange N^o. 5 (fond d'orgue) et tous les nazards. Pédales de flûte et de nazard.

N^o. 9.**CHŒUR DE TIERCES.**

Le mélange N^o. 3 (fond d'orgue) les nazards, les tierces et les doublettes. Pédales de flûte et de nazard.

N^o. 10.**CHŒUR DE CLAIRONS.**

Le mélange N^o. 3 (fond d'orgue) et les clairons. Lorsqu'on veut donner un mouvement martial à ce mélange il faut ajouter les doublettes. Pédales de flûte et de claron.

N^o. 11.**RÉCIT DE HAUTBOIS, DE CORNET, OU DE TROMPETTE.**

Le mélange N^o. 4 (les flûtes) le hautbois, le cornet, ou la trompette de récit. Il ne faut jamais jouer ces jeux que séparément, la main droite sur le clavier de récit et la gauche pour accompagner. Pédales de flûte.

N^o. 12.**RÉCIT DE CROMORNE, DE HAUTBOIS,
DE NAZARD, OU DE TIERCE.**

Le mélange N^o. 4 (les flûtes) le cromorne, le hautbois, le nazard ou la tierce du positif. Les claviers détachés. La main droite sur le positif, et

la gauche sur le grand orgue. Pédales de flûte.

N^o. 13.**DUO DE CORNET OU DE HAUTBOIS.**

Le mélange N^o. 5 (fond d'orgue) le cornet, ou le hautbois de récit. Trompette ou cromorne au positif.

N^o. 14.**PLAIN CHANT.**

Le plain-chant se touche de plusieurs manières :

1^o avec le plein-jeu (N^o. 1) pédales de bombarde, trompette et claron.

Le chant à la pédale.

2^o Dans les orgues à 5 claviers il se touche sur le clavier de bombarde; la main droite accompagne sur le grand orgue avec le plein jeu.

3^o Dans les orgues à 4 claviers, il faut mettre les trompettes, les clairons, le prestant, le grand cornet et la doublette au grand orgue pour le plain-chant; au positif, montre-bourdon, flûtes, doublette, fourniture et cymbale pour l'acc.

Dans les orgues à 5 ou à 2 claviers il faut suivre cette disposition.

Le plein jeu ou fond d'orgue pour *Amen* peuvent se toucher sur le positif seulement.

POUR ACCOMPAGNER LES VOIX.

L'accompagnement des voix doit être proportionné à leur volume et à leur éclat. S'il faut accompagner un chœur ou tout le peuple, on peut se servir du grand plein-jeu, ou d'une partie du grand chœur, hors ce cas, on accompagnera avec des jeux en rapport avec le nombre de voix qu'on doit accompagner.

Une voix seule doit toujours être entendue par dessus l'accompagnement qui ne doit que la soutenir et non pas l'étouffer.

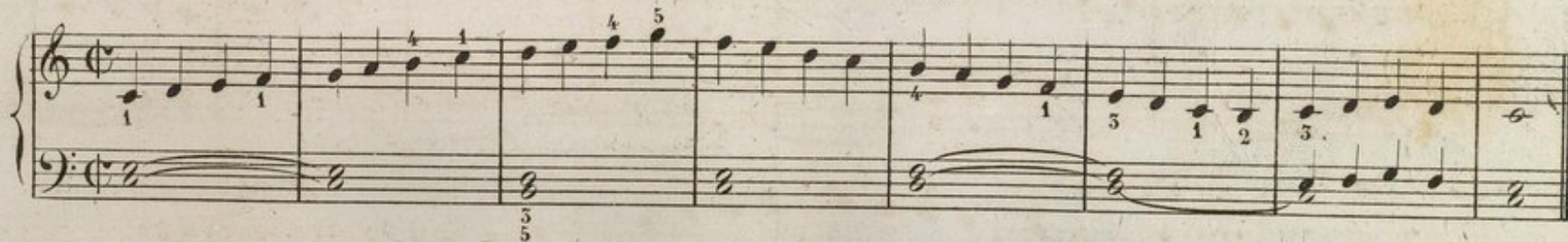
Un organiste doit s'attacher à bien connaître l'orgue qu'il touche pour en tirer tout le parti possible. Chaque mélange a son caractère particulier; il y en a qui sont plus brillants sur certaines parties du clavier.

S'il y a quelques jeux qui soient imparfaits en partie ou en totalité il faut tâcher d'y remédier en ajoutant ou en retranchant quelques parties d'un mélange; afin de détruire ou au moins chercher à paralyser le mauvais effet d'un jeu défectueux.

69

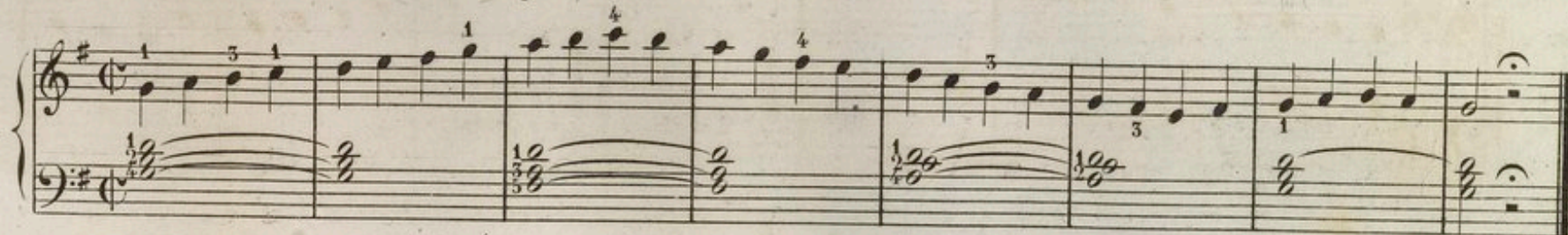
№ 1.

UT Maj:



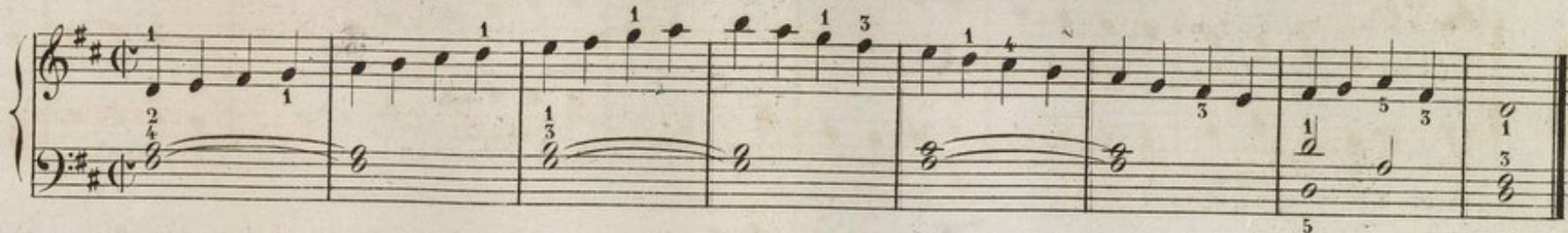
№ 2.

SOL Maj:



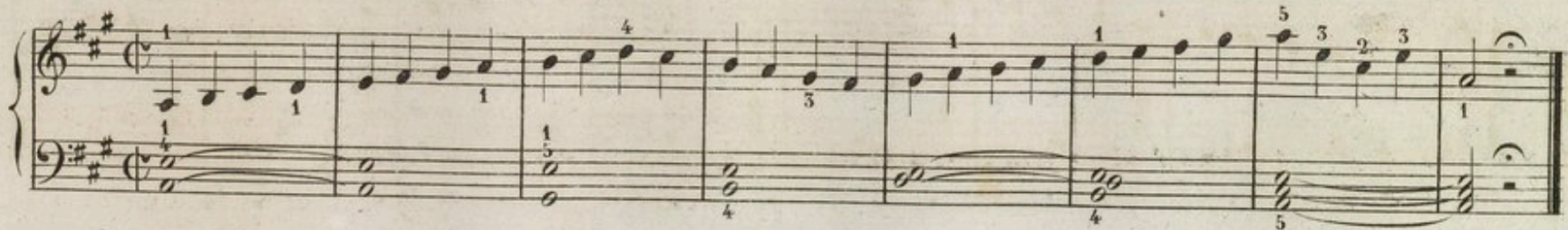
№ 3.

RE Maj:



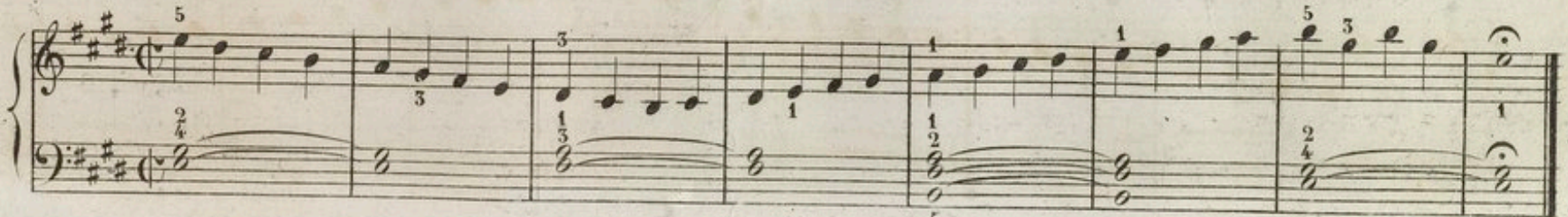
N^o 4.

LA Maj:



№ 3.

MI Maj:



№ 6.
SI Maj:

№ 7.
FA Maj:

№ 8.
sib Maj:

№ 9.
MIb Maj:

№ 10.
LAB Maj:

№ 11.
UT Maj:

№ 12.
FA Maj:

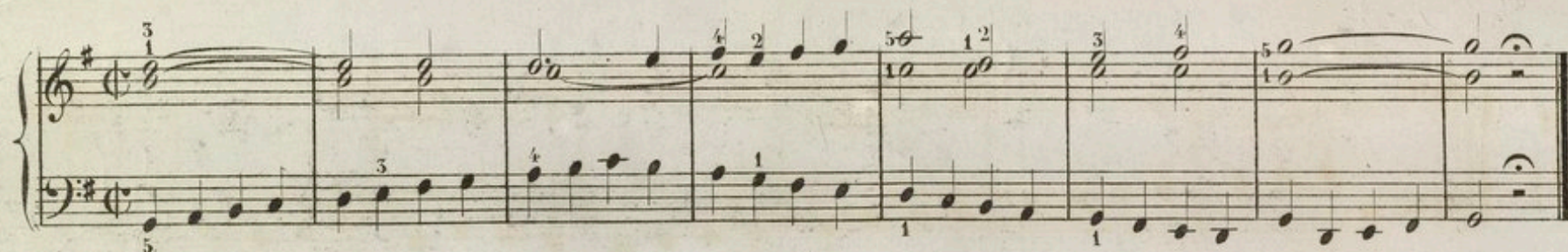
№ 13.
s1^b Maj:

№ 14.
M1^b Maj:

№ 15.
LA^b Maj:

N^o 16.

SOL Maj:

N^o 17.

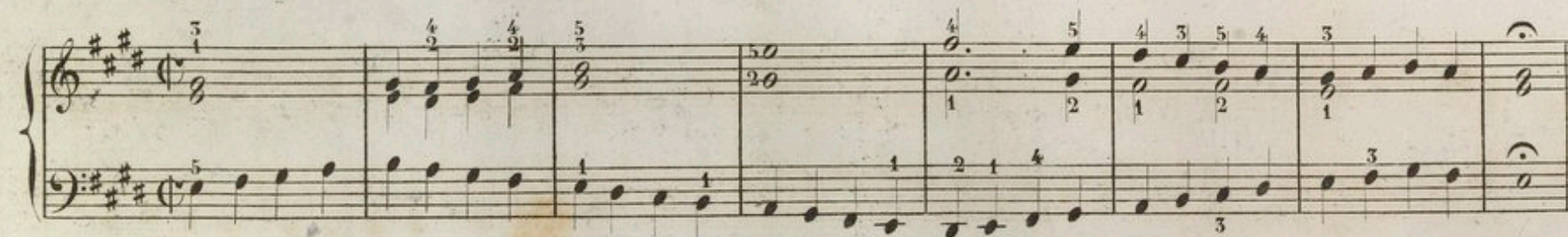
RE Maj:

N^o 18.

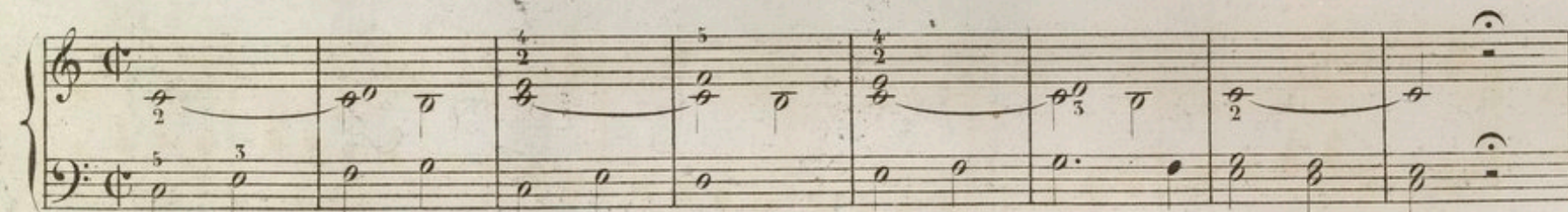
LA Maj:

N^o 19.

MI Maj:

N^o 20.

En UT:

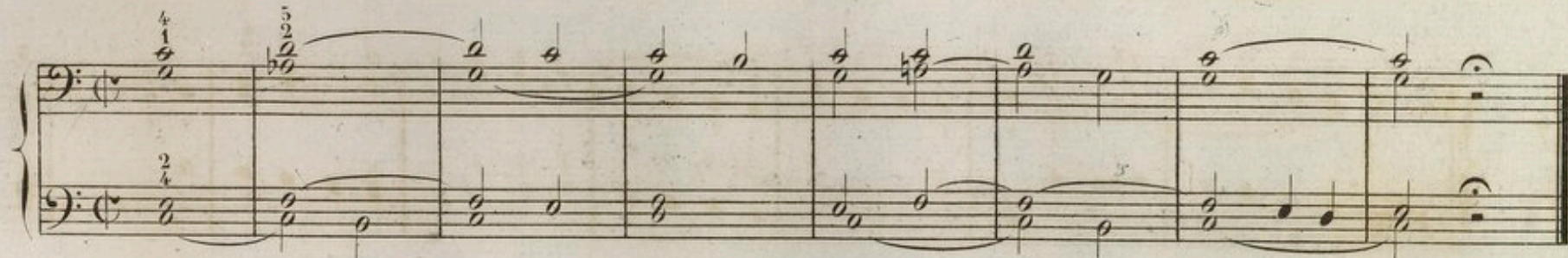


N^o 21.

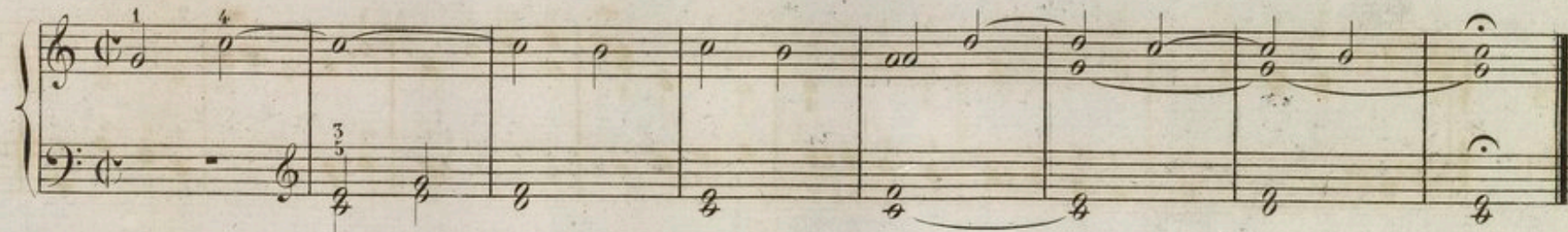
UT Maj:

N^o 22.

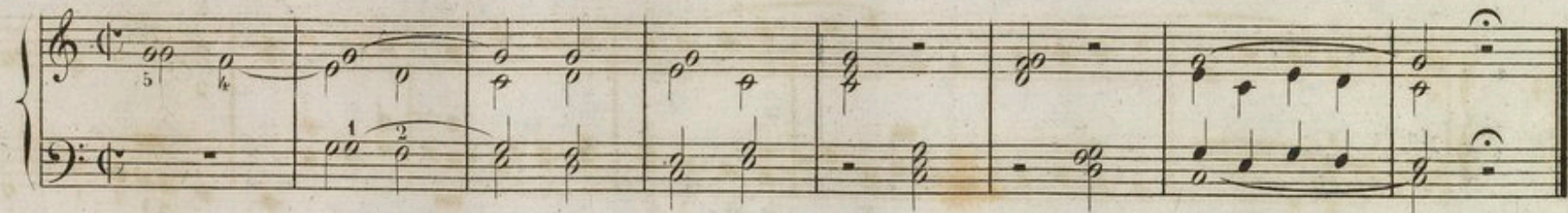
UT Maj:

N^o 23.

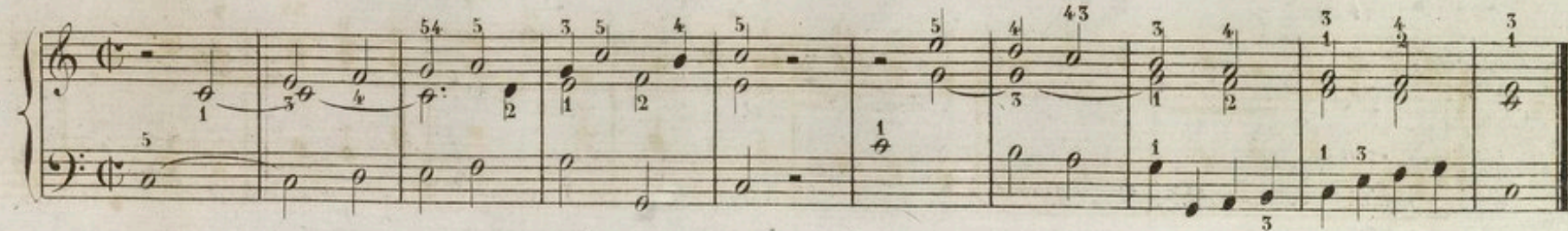
UT Maj:

N^o 24.

UT Maj:

N^o 25.

UT Maj:



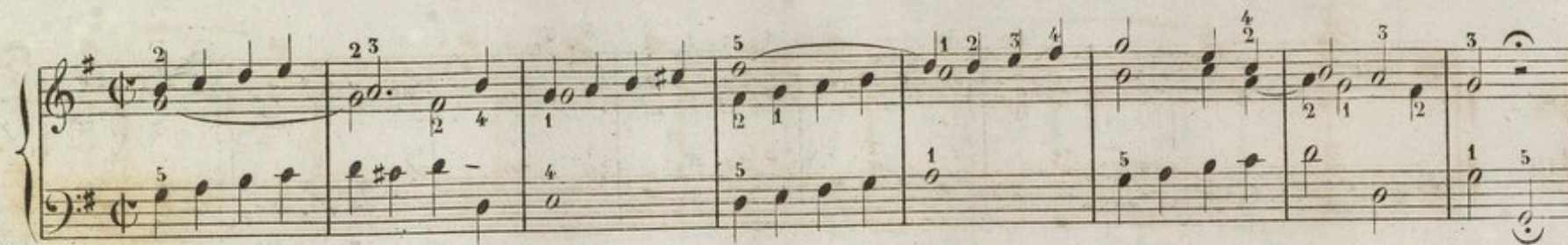
N° 26.

UT Maj:



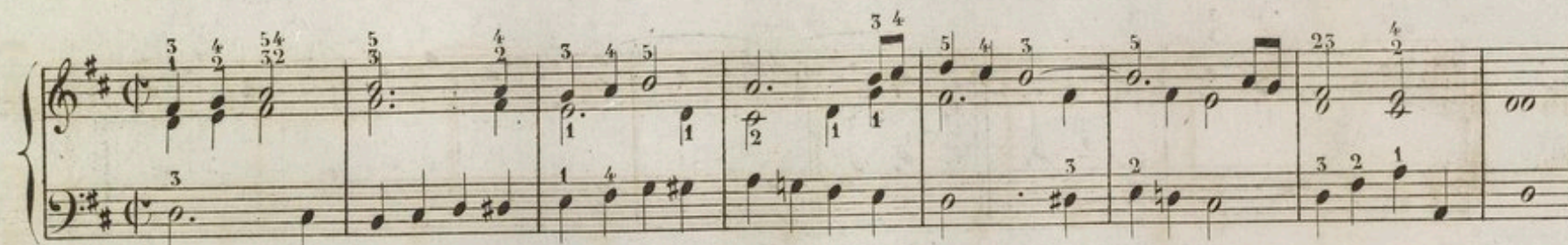
N° 27.

SOL Maj:



N° 28.

RE Maj:



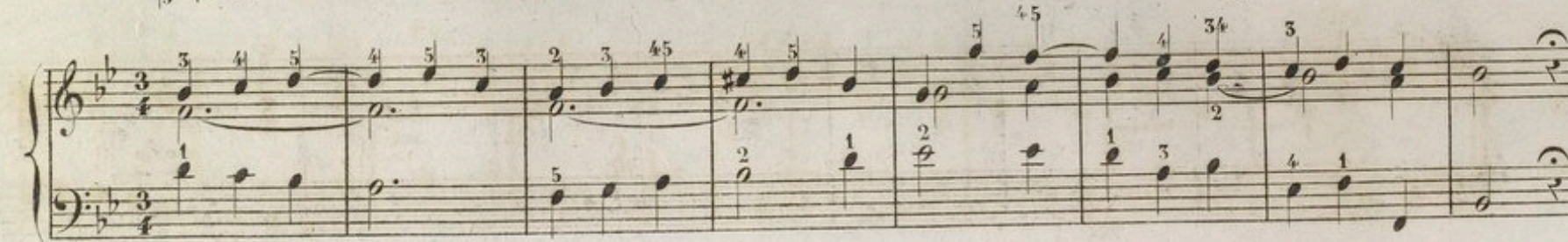
N° 29.

FA Maj:



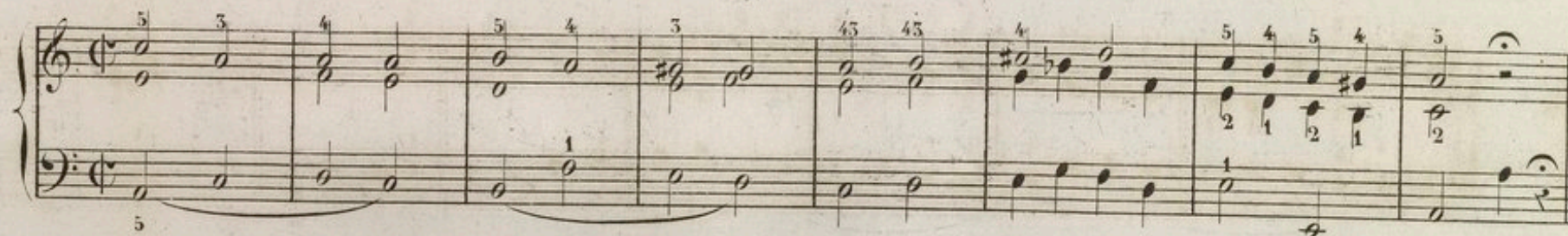
N° 30.

SI b Maj:



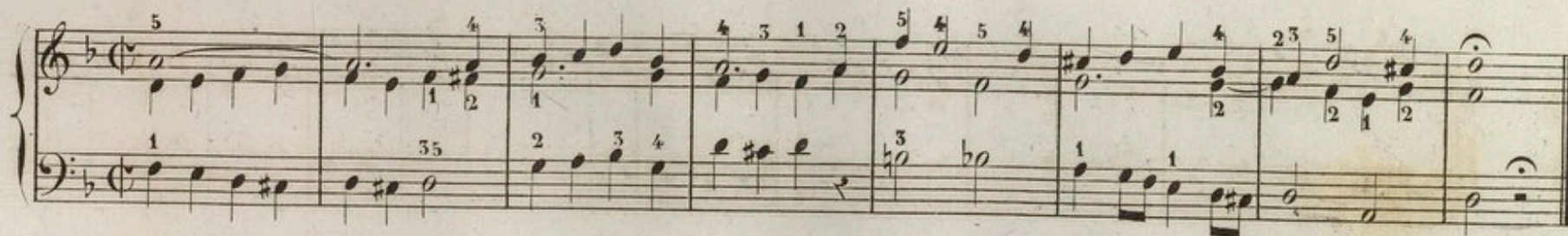
№ 51.

LA Min:



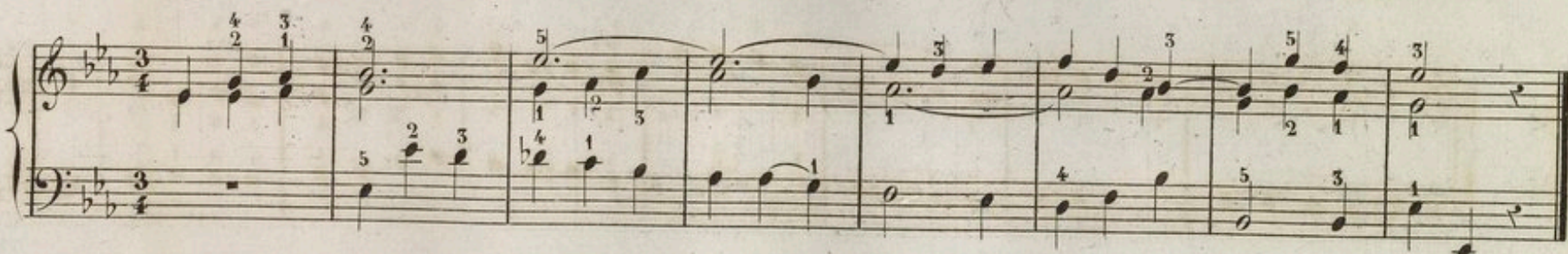
N^o 52.

RE Min:



N^o 33.

MI ♭ Maj:



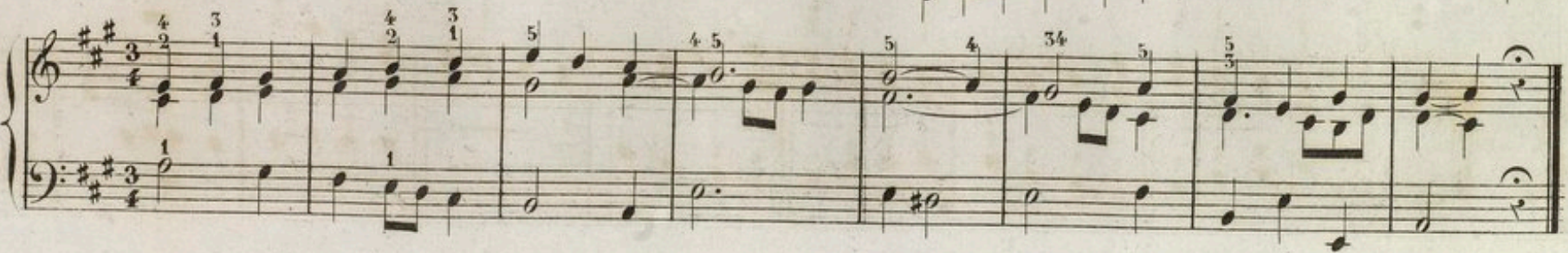
N^o 34.

SOL Min:



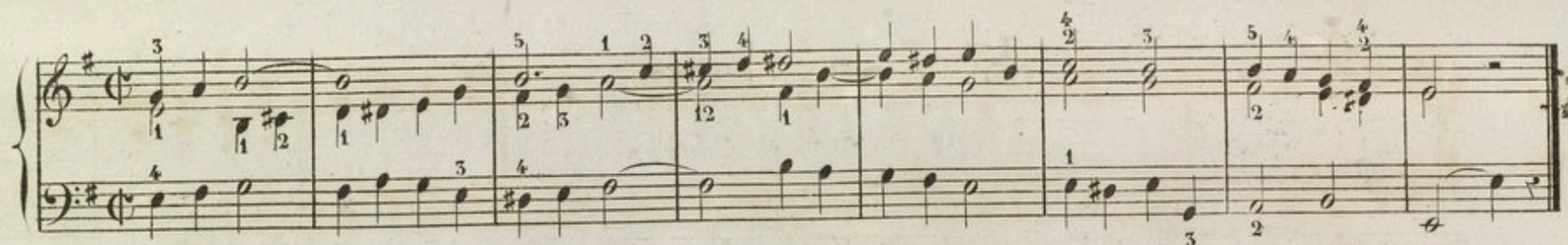
N^o 35.

LA Maj:



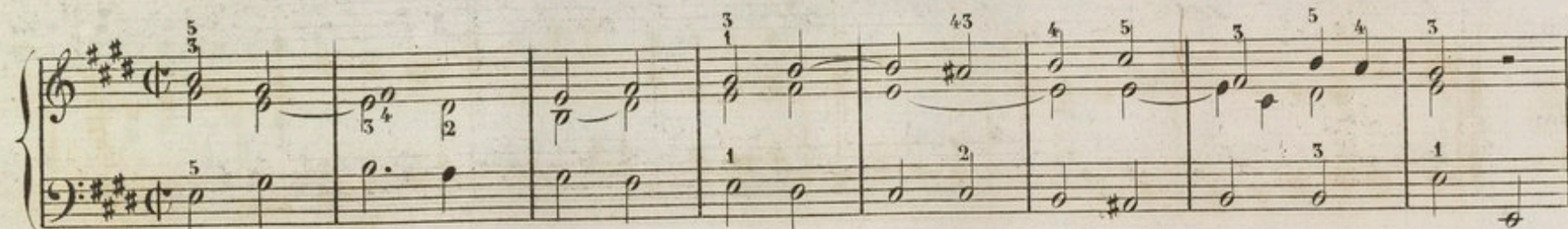
No 36.

MI Min:



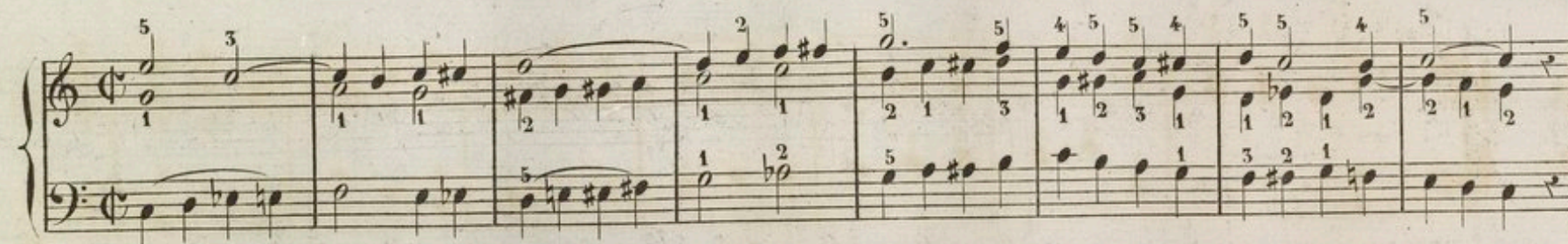
No 37.

MI Maj:



No 38.

UT Maj:



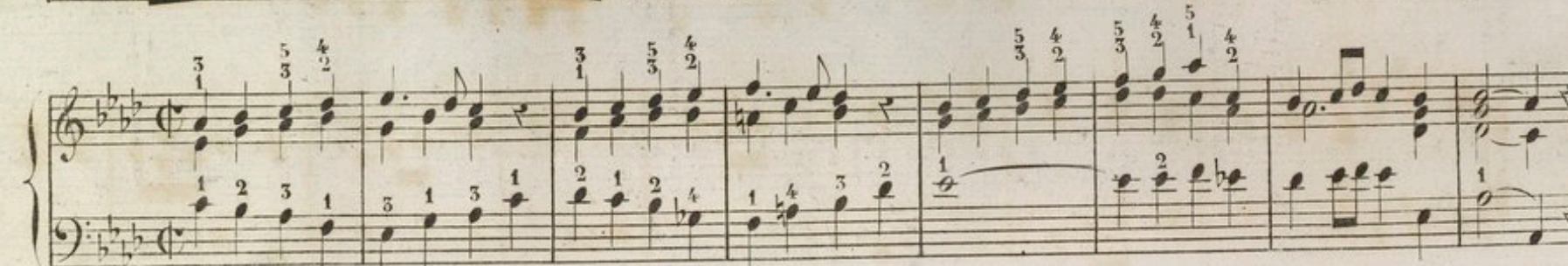
No 39.

FA Maj:



No 40.

LA b Maj:



EXERCICES.

A 4 PARTIES.

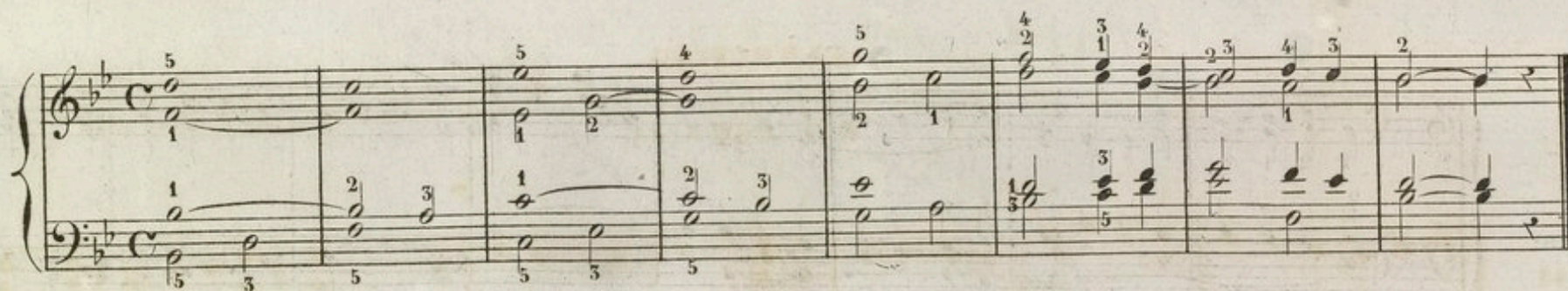
N° 41.
UT Maj:

N° 42.
UT Maj:

N° 43.
FA Maj:

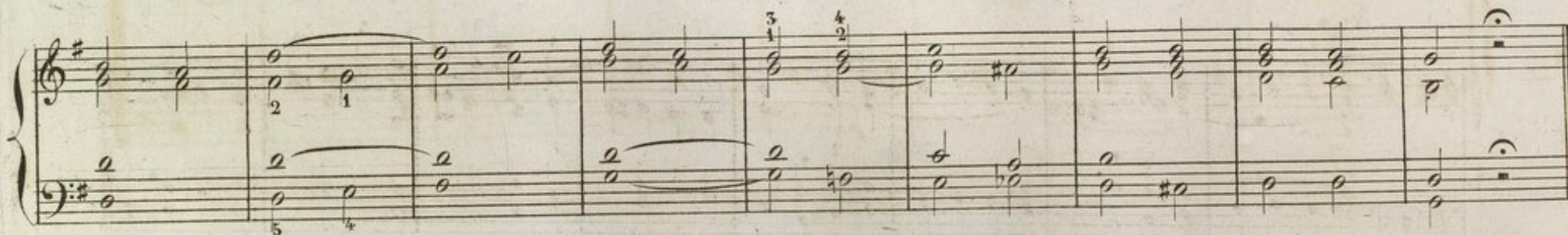
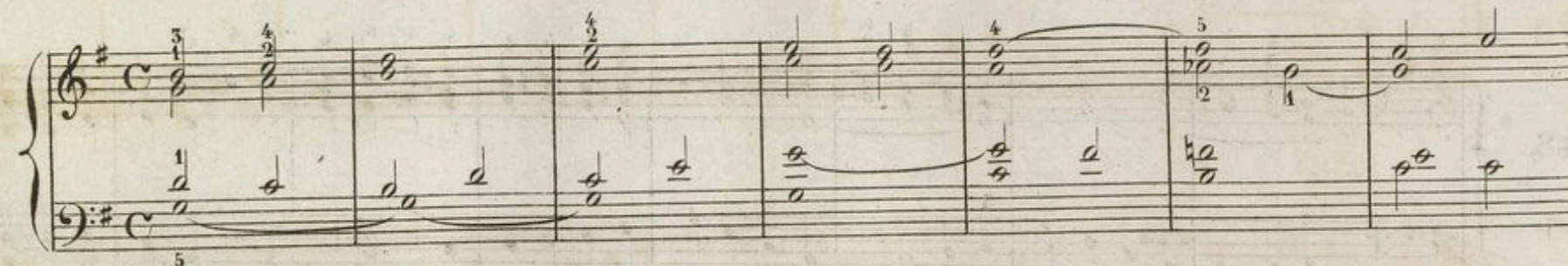
N° 44.

sib Maj:



N° 45.

sol Maj:



N° 46.

RE Maj:



N° 47.

MI Min:



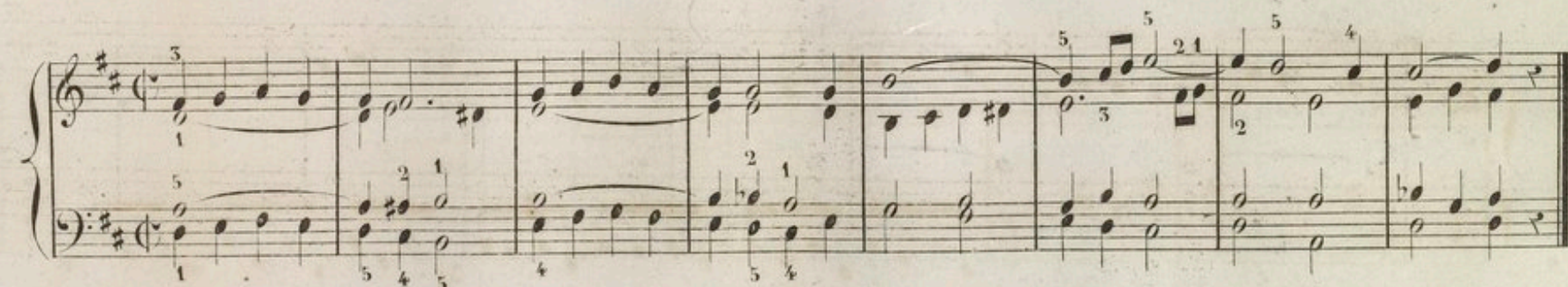
N° 48.

SOL Maj:



N° 49.

RE Maj:



N° 50.

FA Min:



ÉTUDES ET PIÈCES PROGRESSIVES.

Andantino.

№. 1.
CROMORNE.
UT Min:

Andantino.

№. 2.
FONDS.
UT Min:

*Cantabile.*N^o. 5.

RECIT.

UT Min:

Musical score for No. 5, Cantabile, RECIT. UT Min. The score is written for a single melodic line and a basso continuo line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The melody is characterized by a slow, flowing character with many ties and a mix of eighth and sixteenth notes. The basso continuo line provides a harmonic foundation with chords and some rhythmic patterns.

*Andantino.*N^o. 4.

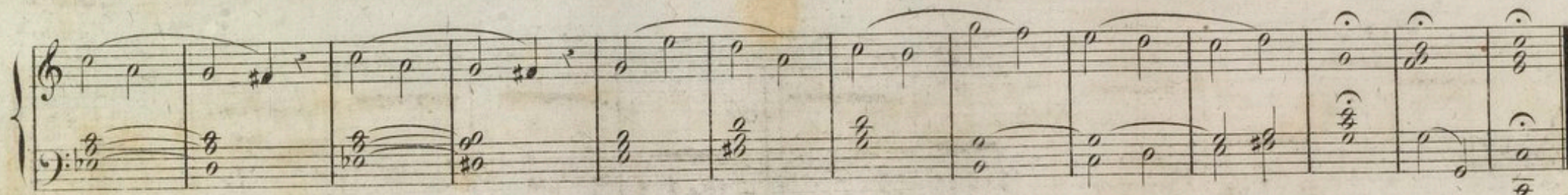
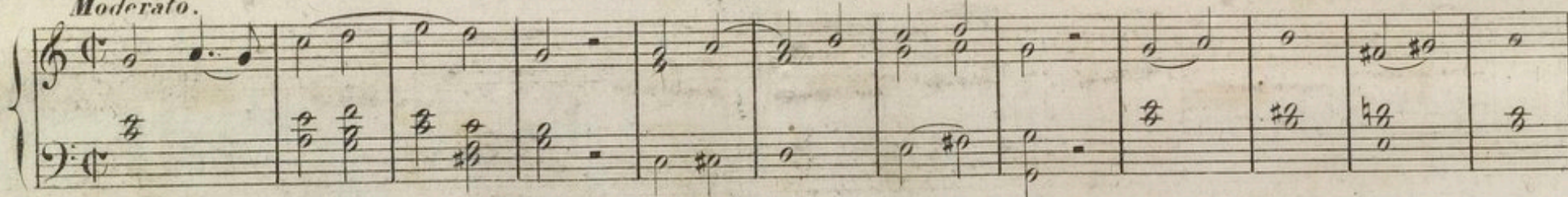
NAZARDS.

UT Min:

Musical score for No. 4, Andantino, NAZARDS. UT Min. The score is written for a single melodic line and a basso continuo line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The melody is more rhythmic and active than the first piece, featuring many eighth and sixteenth notes. The basso continuo line is also more active, with frequent chords and rhythmic patterns. The word "ritard." is written above the final measures of the piece.

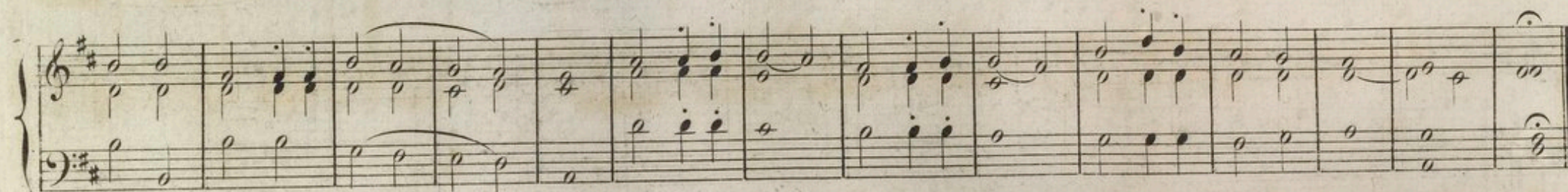
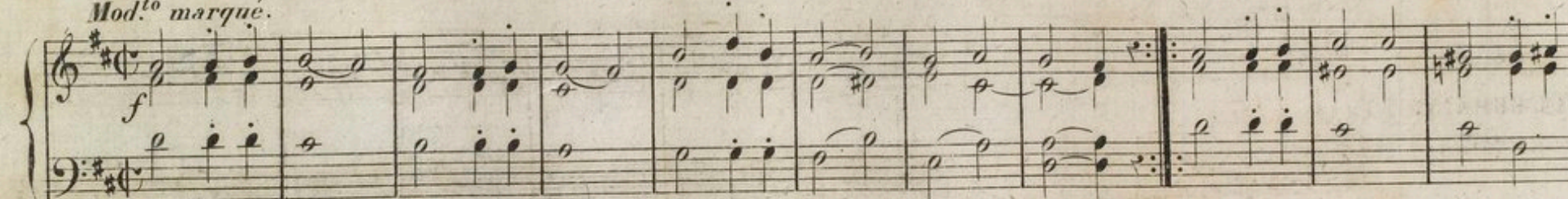
№. 5.
G^d. CHCEUR.
UT Maj:

Moderato.



№. 6.
G^d. CHCEUR.
RE Min:

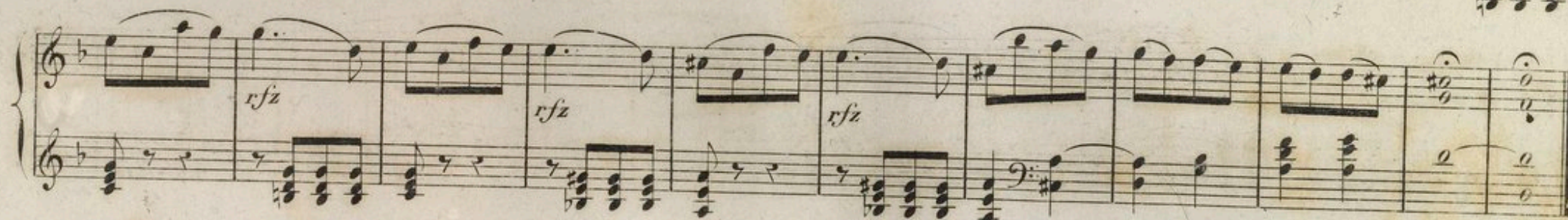
Mod.^{to} marqué.



№. 7.
RECIT.
RE Min:

Andantino





N^o. 9.
G^d CHŒUR.
RE Min:

Allegro.

Handwritten musical score for N° 9, G^d CHŒUR, RE Min, in 2/4 time, marked *Allegro*. The score consists of two systems of grand staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the piece, featuring a piano (*p*) dynamic marking and concluding with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

N^o. 10.
DUO.
FA Maj:

Andantino.

Handwritten musical score for N° 10, DUO, FA Maj, in 2/4 time, marked *Andantino*. The score consists of two systems of grand staves. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

N^o. 11.
G^d CHŒUR.
FA Maj:

All^o moderato.

N^o. 12.
RECIT.
SOL Min:

Andantino.

Sostenuto.

N^o. 15.
FONDS.
SOL Min:

Musical score for N. 15, FONDS, SOL Min, Sostenuto. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves, treble and bass. The second system also has two staves, treble and bass. The music is written in a simple, elegant style with many rests and some melodic lines.

Andantino.

N^o. 14.
RECIT.
SI b Maj:

Musical score for N. 14, RECIT, SI b Maj, Andantino. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves, treble and bass. The second system also has two staves, treble and bass. The music is written in a simple, elegant style with many rests and some melodic lines.

Andante.

№.15.
NAZARDS.
si b Maj:

très détaché.

p

Moderato.

№.16.
G^d CHOEUR.
si b Maj:

f

PIÈCES DE DIVERS CARACTÈRES,*avec Pédales ad libitum.***GRAND CHOEUR.***BOMBARDES, TROMPETTES, CLAIRONS, CROMORNE, GRANDS CORNETS ET PRESTANTS.*

On peut aussi mettre les Doublettes.

a la breve.

f

U.1.

SOL Maj:

M. G.

Ped:

Moderato.

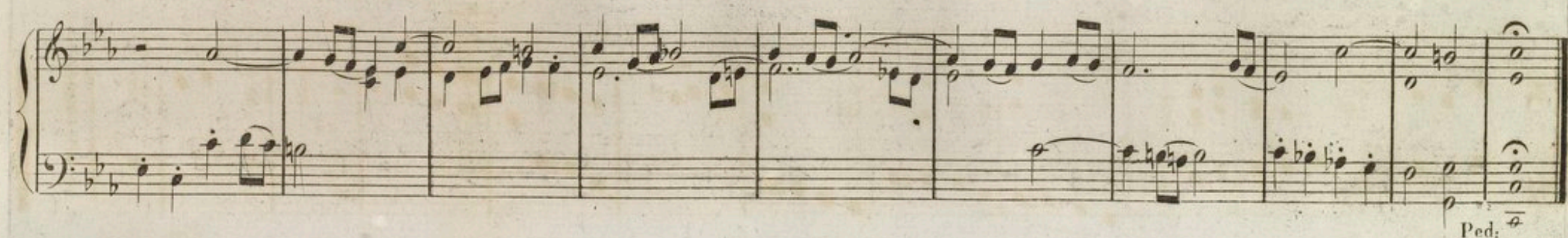
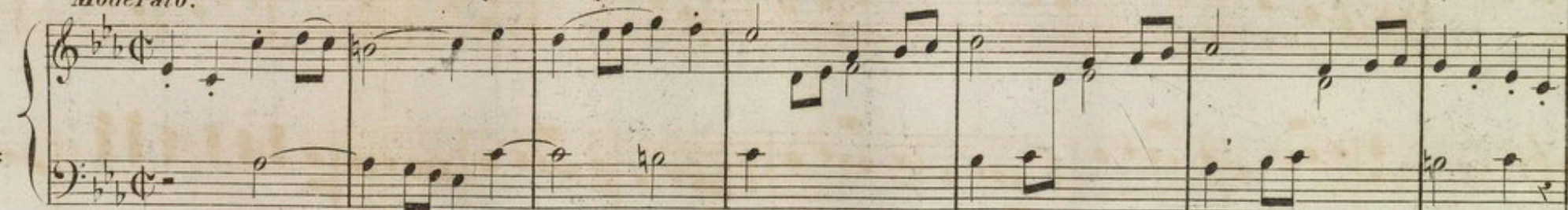
N. 2.

UT Maj:

*Moderato.*

N. 5.

UT Min:



Moderato.

№. 4.

FA Maj:

All^o moderato.

№. 5.

FA Maj:

All.^o moderato.

№. 6.

SI b Maj:

M. G.

p

f

Ped:

Ped:

Maestoso.

№. 7.

FA Maj:

f

Ped:

1^{re} fois.

2^{me} fois.

Ped:

Tempo di marcia.

N. 8.

UT Maj:

Ped: ϕ

p positif.

CODA.

D.C.

Grand Orgue.

Ped: ϕ

Maestoso.

№ 9.

f

SOL Maj:

Moderato.

№ 10.

f

RE Maj:

Maestoso.

No. 11.

f

MI Min:

Maestoso.

No. 12.

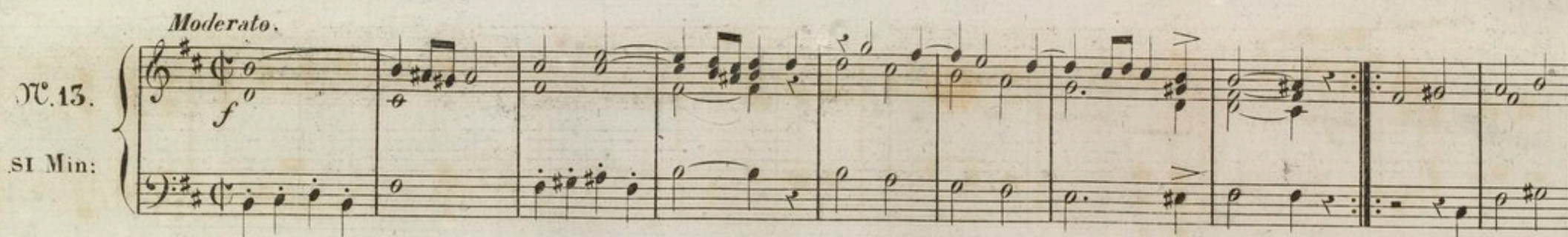
f

SI Min:

Moderato.

N^o. 13.

SI Min:



Ped:

Allegro.

N^o. 14.

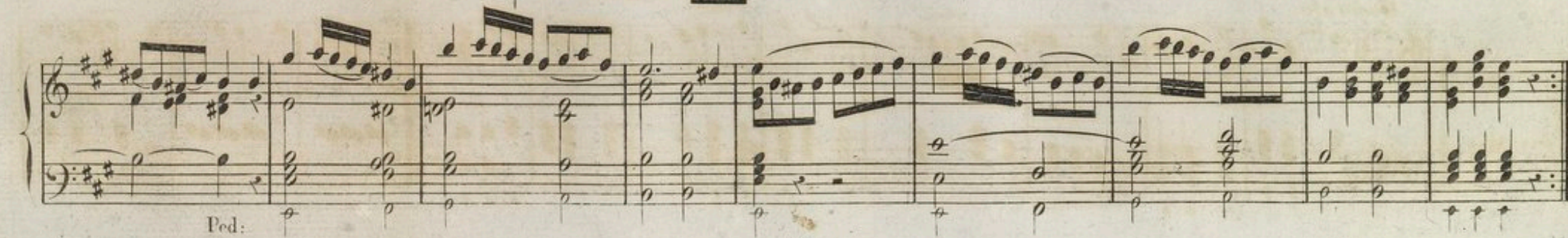
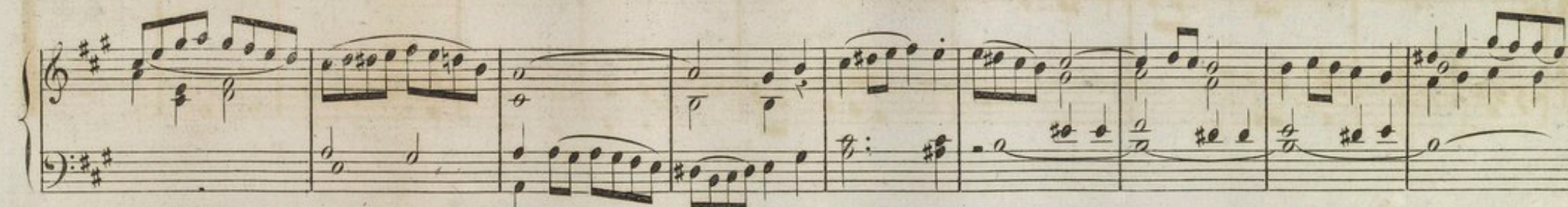
FA Maj:





Maestoso.
No. 15.
LA Maj: M. G.

Third system of musical notation, piano accompaniment. This system introduces a new tempo, *Maestoso* (Majestic), and a new key signature of two sharps (D major). The music is marked with 'M. G.' (Moderato Grande). The notation includes various chordal structures and melodic lines.





positif.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. A bracket labeled "positif." spans the first two measures.



cres - - - G.^d Orgue.

The second system continues the musical piece. It includes a crescendo marking "cres - - -" and a dynamic marking "G.^d Orgue." indicating the use of the Great Organ. The notation shows a transition in the bass line.



Ped. Ped.

The third system of musical notation shows a continuation of the piece. It includes two "Ped." markings, likely indicating the use of the sustain pedal. The notation features a mix of chords and moving lines in both staves.



Moderato.
N^o 16.
SOL Maj:

The fourth system is marked "Moderato." and "N^o 16." It is in the key of Sol Major (F# and C#). The notation shows a change in tempo and a new section of music. The bass line features a series of chords.



No. 17.

RE Maj:

Moderato.

f

p positif.

positif.

positif.

G. Orgue.

Fed.

Moderato.
 N. 18.
 MI b Maj:

101

N. 19.
 MI b Maj:

Allegro.

Ped:

Fin.

positif.
 G^d. Orgue.

D.C.

All.^o molto.

N^o. 20.

SOL Maj:

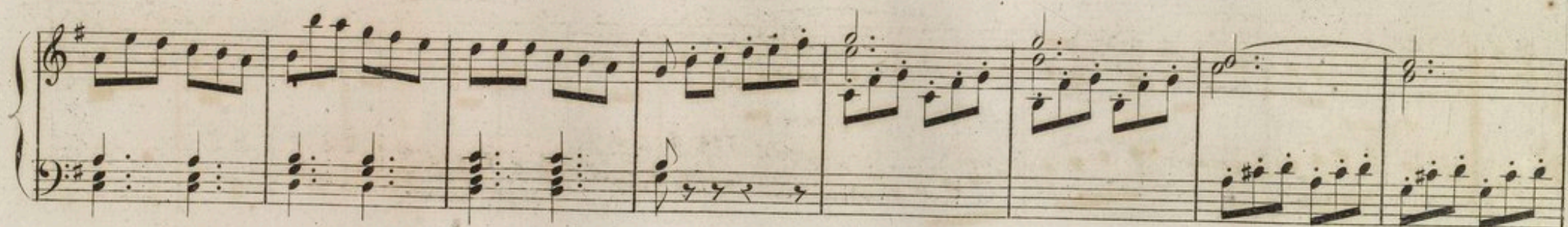


Ped:



leggerement





Ped:

Ped: doublant.

OFFERTOIRES.

π. 21.

RE Maj:

Maestoso.

Ped:

positif.

G.^d Orgue.

p positif.

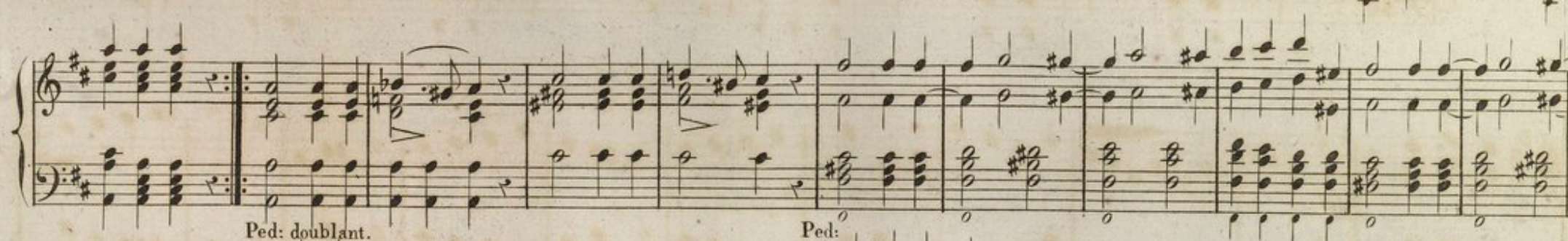
F G^d Orgue.

p positif.

G.^d Orgue.

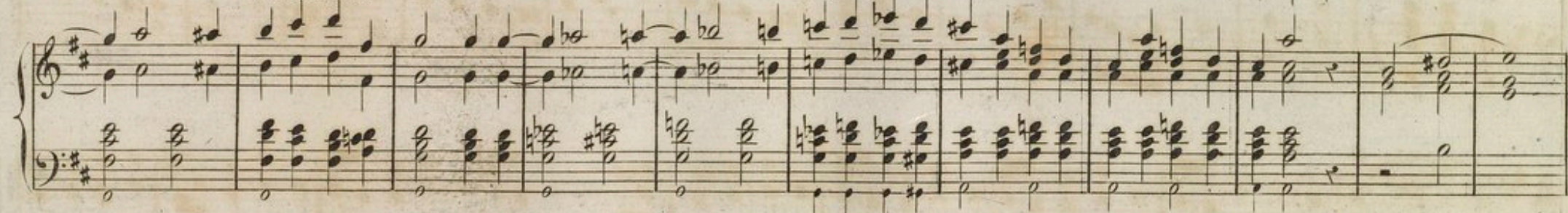
Positif

G. Orgue.

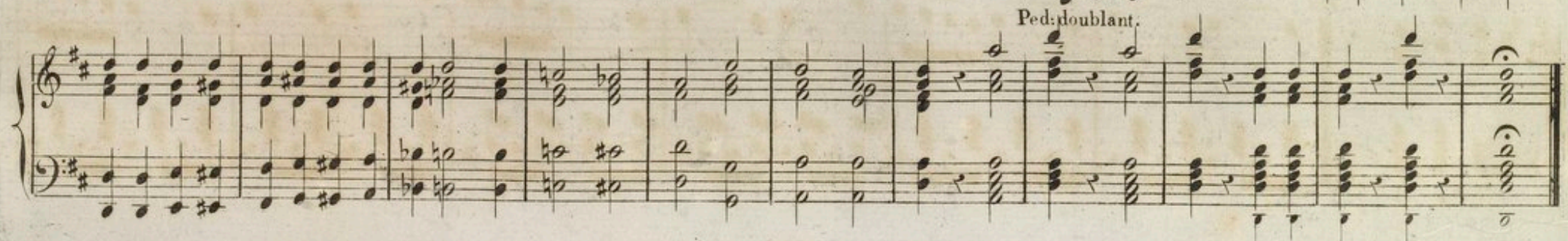


Ped: doublant.

Ped:



Ped: doublant.



Moderato.

♩.22.

RE Maj:

f

Ped:

ff

p positif

G^d. Orgue.

Fin.

p positif.

Handwritten musical score for organ, page 107. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of two staves each.

The first system includes a trill (*tr*) in the first measure of the treble staff and a *G. Orgue.* instruction.

The second system continues the organ part.

The third system includes *Ped.* markings in the bass staff and a *positif.* instruction.

The fourth system ends with *D.C. jusqu'au mot fin.* and a double bar line with a repeat sign.

Martiale.

No. 23.

FA Maj:

f

Ped:

Ped: doublant.

Handwritten musical score for piano, page 109. The score consists of five systems of two staves each. The first system includes a repeat sign and a *p* dynamic marking. The second system has a *Ped* marking. The third system has a *Tremolendo.* marking. The fourth system has a *Ped* marking. The fifth system ends with a double bar line. The number 574. is written at the bottom center.

Martiale.

N. 24.

UT Maj:

The musical score is written for a piano accompaniment in the key of D major (UT Maj) and common time (C). It consists of five systems of music. The first system is marked *Martiale.* and *mf*. The notation includes a treble and bass staff with various chords and melodic lines. The second system continues the piece with more complex chordal textures. The third system features a prominent melodic line in the treble staff. The fourth system is marked *Coda.* and includes a repeat sign. The fifth system concludes the piece with a final chord and a *Ped.* (pedal) instruction. The page number 574 is visible at the bottom center.

DOUZE PETITES PIÈCES FUGUÉES EN GRAND CHOEUR.

111

POUR LES 1^{ers} VERSETS DES HYMNES ET DES KYRIE.

N^o. 25.

UT Maj:

Moderato

f

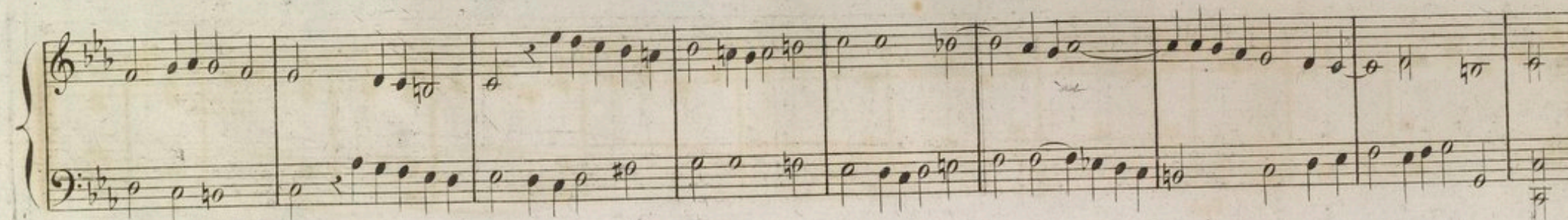
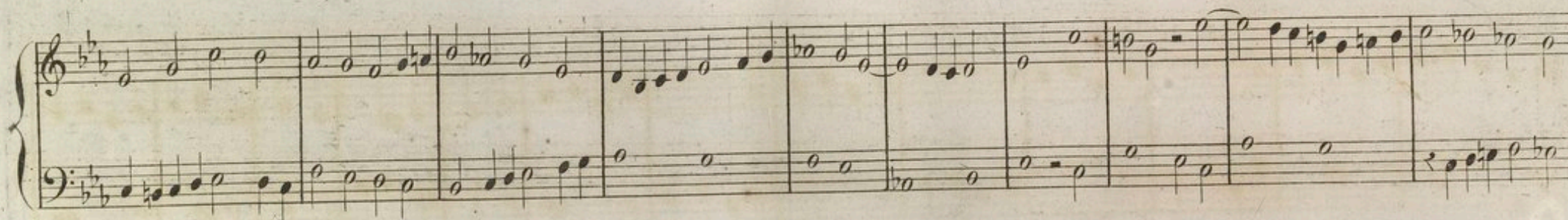
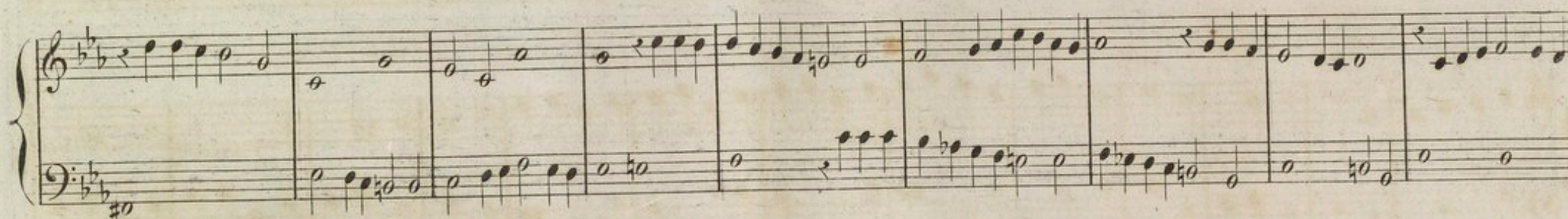
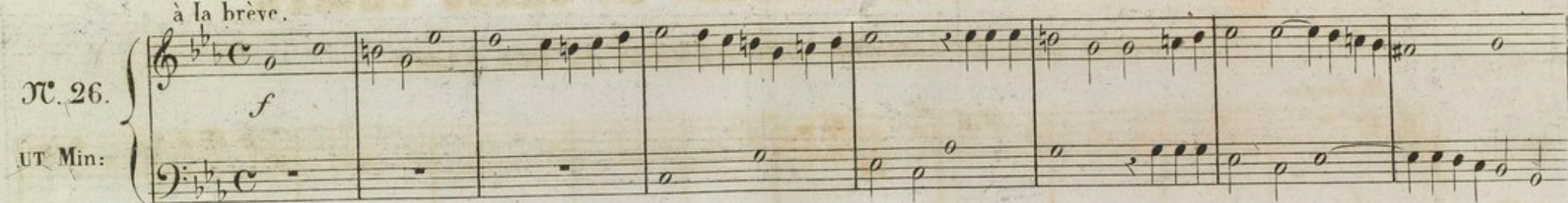
tr

Ped:

à la brève.

No. 26.

UT Min:



Moderato

№. 27.

RE Maj:

f

Moderato.

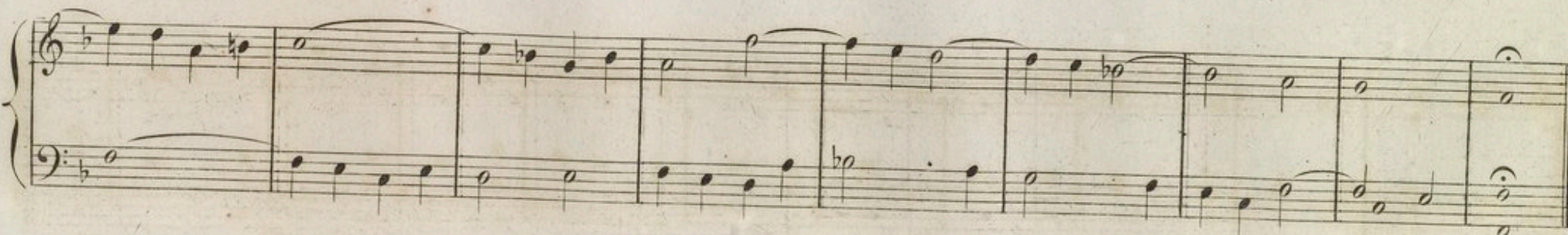
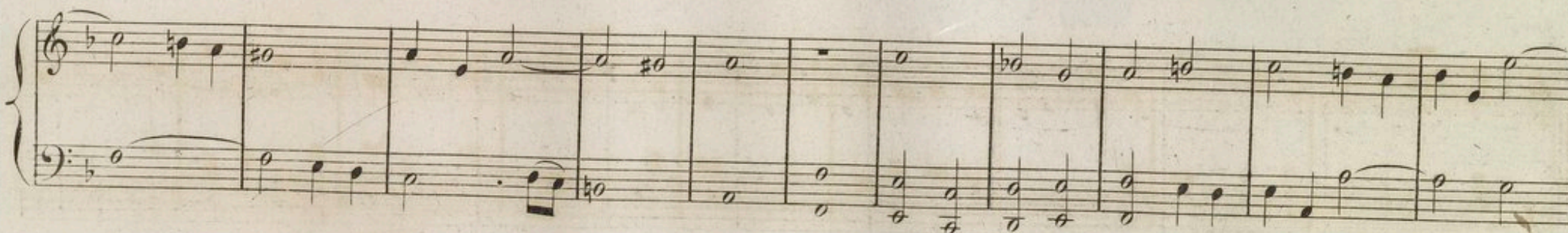
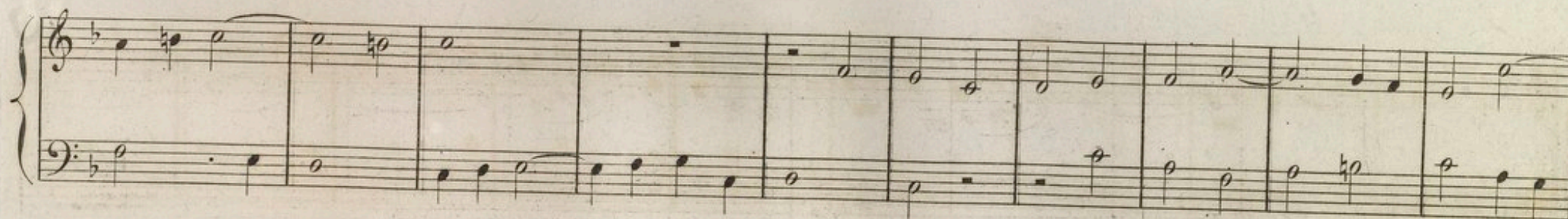
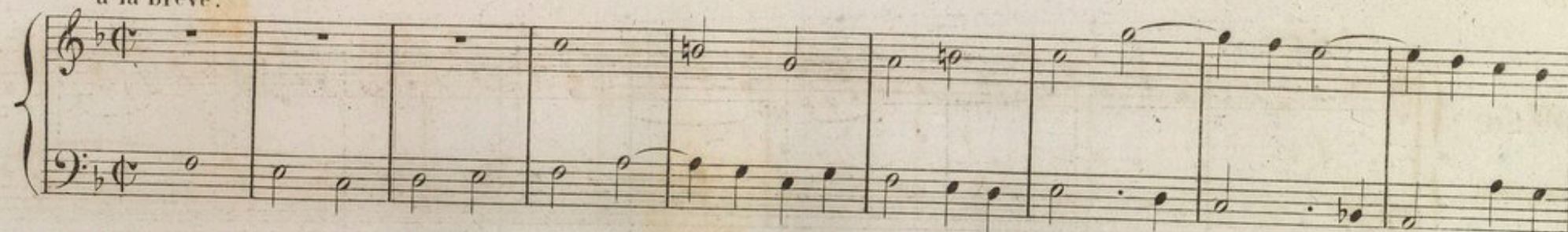
№. 28.

RÉ Min:

à la brève.

N. 29.

en FA.



Andante
No. 50.
FA Maj: *f*

No. 51.

Sol Maj:

*Allegretto.**f*

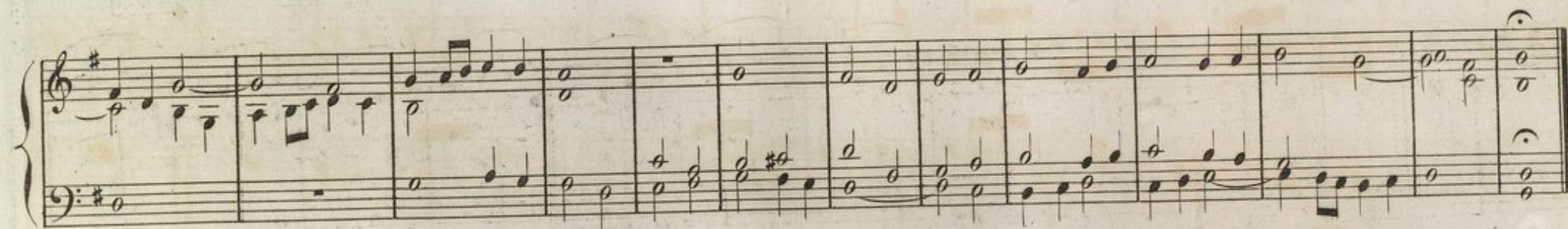
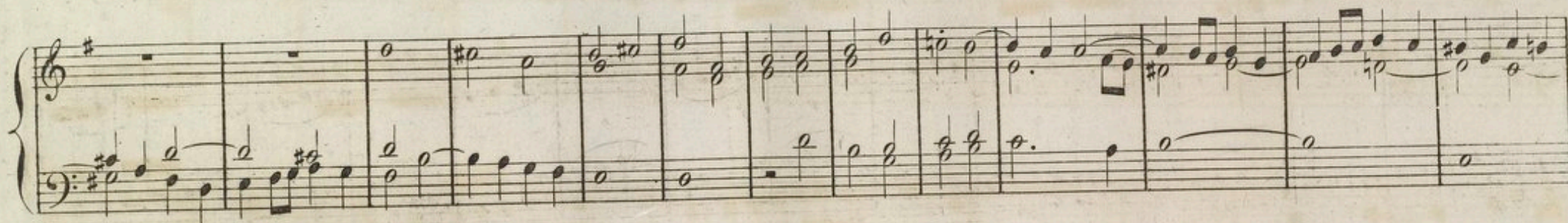
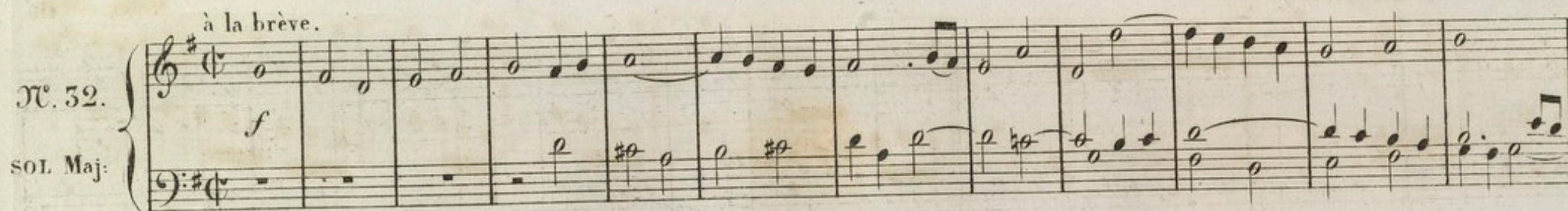
The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked 'f' and 'Allegretto.' The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ped:

à la brève.

N. 52.

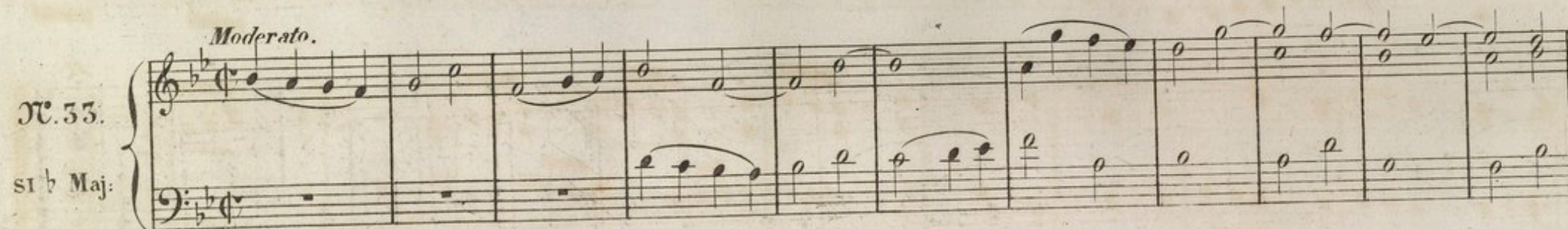
sol Maj:

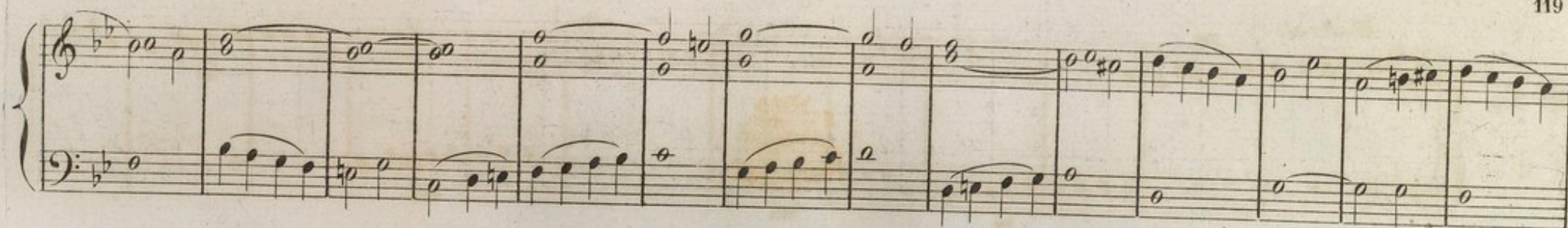


Moderato.

N. 53.

si b Maj:





Ped:

Moderato.

No. 54.

SI Min:

Allegro.

Op. 55.
MI b.

f

№. 36. *a la breve.*
f
si b Maj:

Handwritten musical score for No. 36, 'a la breve', in Si b Major. The score is for piano, marked 'f' (forte). It consists of two staves, treble and bass, with a brace on the left. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 'a la breve'. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece ends with a double bar line.

Continuation of the musical score for No. 36. It consists of two staves, treble and bass, with a brace on the left. The key signature remains two flats (Bb and Eb). The melody continues in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support. The piece ends with a double bar line.

LES FLÛTES,

LES MONTRES DE 8 PIEDS, LES BOURDONS DE 4 PIEDS, ET LES FLÛTES.

Cantabile.

♩. 37.

RÉ Min:

p

dim.

The musical score consists of four systems of staves. The first system is a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The first system is marked 'Cantabile.' and 'p'. The second system is marked 'dim.'. The third and fourth systems are in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Andantino.
N. 38.
SOL Maj.
p

Andante.
N. 38. Bis.
Andante.
p M.G.

dim.
Ped doublant.

Larghetto sostenuto.

N^o. 59.
UT Maj:

p

Ped:

574.

Andante.

p

à volonté.

Ped.

Andantino.

♩ 41.

RE Maj:

M.D.

M.G.

Ped.

f

Ped.

M.D.

Pied et main gauche

rallent.

Cantabile.

No. 42.

RE Min:

Handwritten musical score for No. 42, RE Min, Cantabile. The score is written for piano (p) and consists of two staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The music features a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The first system includes a dynamic marking 'p'.

Continuation of the musical score for No. 42, RE Min, Cantabile. The second system shows the melody continuing with a trill (tr) in the right hand. The accompaniment remains steady.

Andantino.

No. 43.

MI Min:

Handwritten musical score for No. 43, MI Min, Andantino. The score is written for piano and consists of two staves. The key signature is one sharp (F-sharp) and the time signature is 6/8. The music features a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

*Andantino.*

No. 44.

SOL Maj:



Andantino.

№. 45.

mf

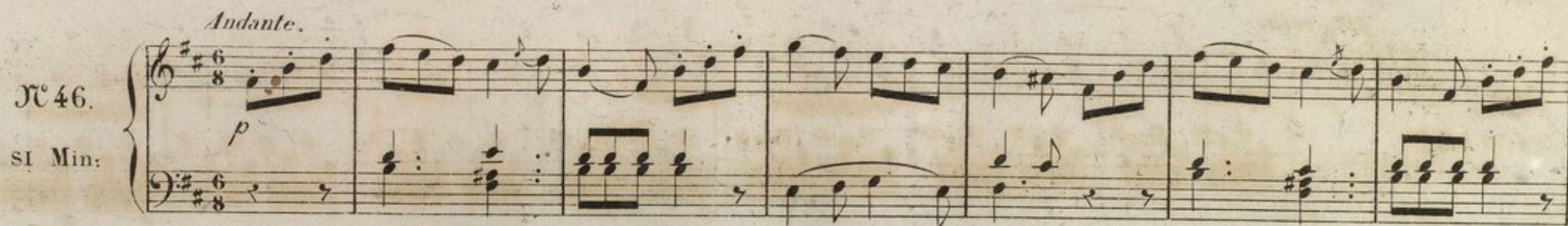
SI Min:

Andante.

No 46.

SI Min:

p



Ped.



Allegretto.

No. 47.

LA Maj:

p

Ped.

leggiero

Ped.

Ped.

6

Cantabile.

N° 48.

SOL Maj.

Ped.

Andante.

No 49.

RE Maj.

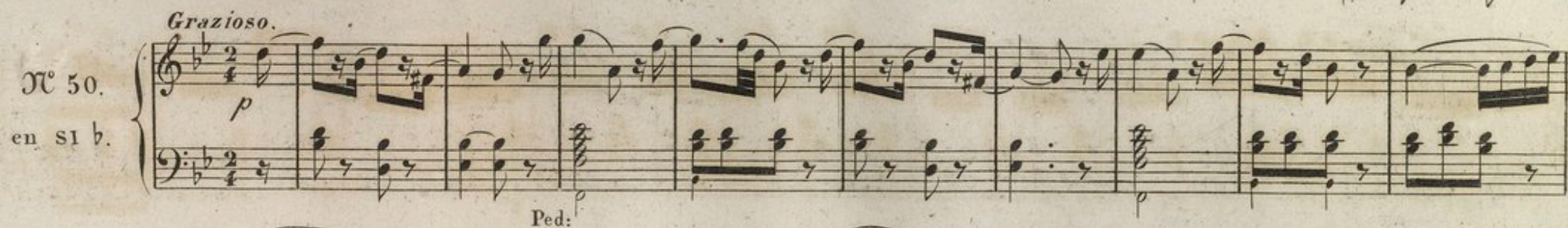
The musical score is written for a grand staff (treble and bass clef) in the key of RE Major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked *Andante.* The piece is numbered 49. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (*tr*), and pedaling instructions (*Ped.*). The score is divided into five systems. The first system includes a *Ped.* marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features trills (*tr*) and a *à volonté* section. The fourth system includes another *Ped.* marking. The fifth system concludes with trills and sustained chords.



First system of music. Treble and bass staves. Treble staff has trills (tr) and slurs. Bass staff has chords and rests.

Grazioso.

♩ 50.
en si b.



Second system of music. Treble and bass staves. Treble staff has slurs and notes. Bass staff has chords and rests. Pedal point (Ped:) is indicated below the bass staff.



Third system of music. Treble and bass staves. Treble staff has slurs and notes. Bass staff has chords and rests.



Fourth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has slurs and notes. Bass staff has chords and rests.



Fifth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has slurs and notes. Bass staff has chords and rests.

Andante.

Op. 51.
Sol Maj:

dol.

Ped

574

Grazioso.

Op. 52.

FA Maj.

p

tr

Ped:

Andantino.

№ 53.

SOL Maj.



1^{er} Mouvt.

rallent.

Ped.



Andantino.

No. 54.

RÉ Maj:

p

Ped.

rallent. *cres* *- p*

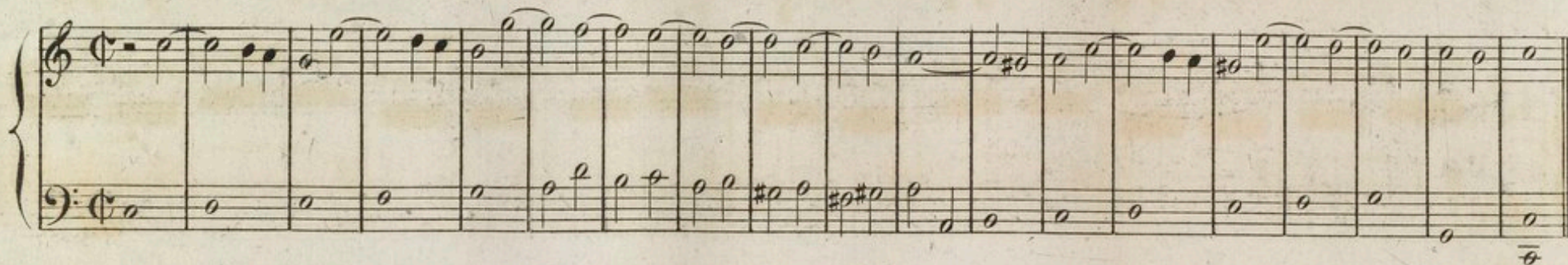
Ped

LES FONDS.*TOUS LES BOURDONS, LES MONTRES, LES FLÛTES ET LES PRSTANTS.*

On peut jouer les Fonds sans les prestants

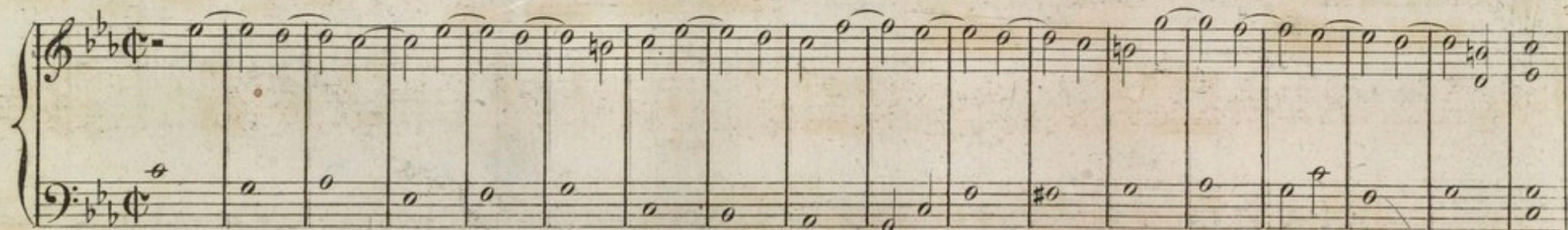
N. 54.

UT Maj:



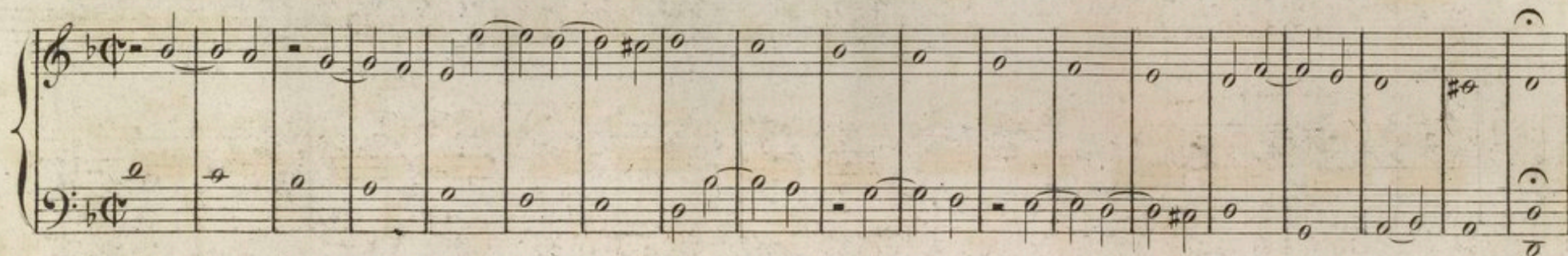
N. 55.

UT Min:



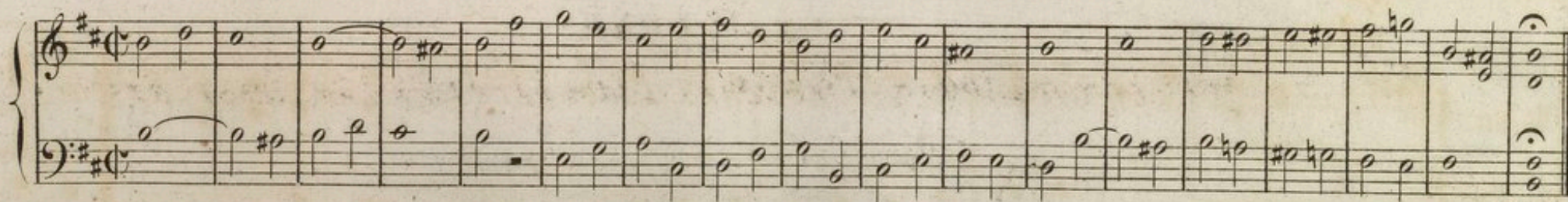
N. 56.

RE Min:

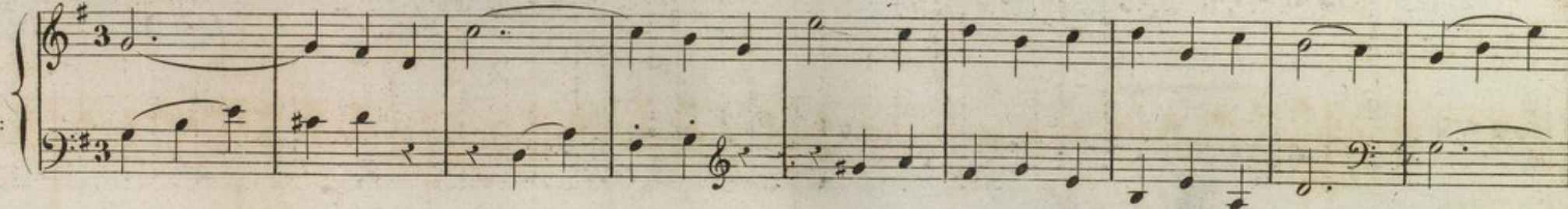


N^o 57.

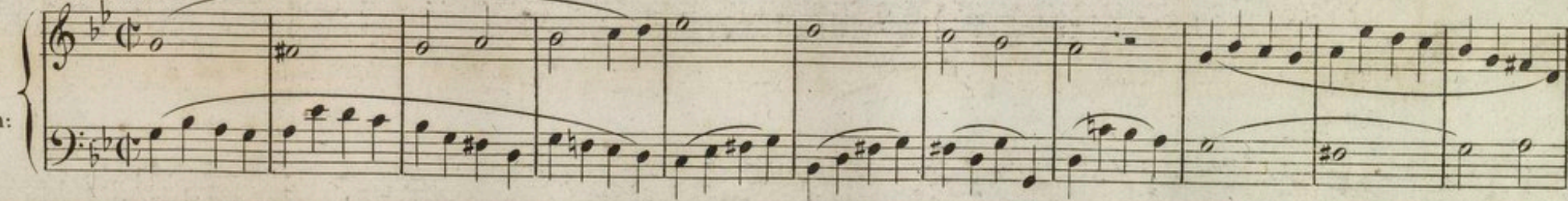
SI Min:

N^o 58.

SOL Maj:

Andantino.N^o 59.

SOL Min:

Sostenuto.

Poco adagio.

№. 60.

UT Maj:

Adagio sostenuto.

№. 61.

MI Min:

Sostenuto.

№ 62.

RE Maj.

Andantino.

N° 63.
en UT:

p

leggiere.

Ped:

Adagio:

No. 64.

Sans prestants

LA Min:

Musical score for No. 64, Sans prestants, LA Min: The score is written for piano (p) and features a series of chords and melodic lines across four systems. The first system includes a crescendo (cres.) marking. The second system includes a piano (p) marking. The third system includes a piano (p) marking. The fourth system includes a diminuendo (dim.) marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of common time (C).

N^o. 65.
ajoutez au fonds un
nazard du positif.
FA Maj:

Andantino.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *rfz* (rassente forte) marking. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Larghetto.

№ 66.
Sans prestants.
SOL Min:

Ped: doublant.

Andantino.

№. 67.
Prestants et un nazard.
FA Maj:

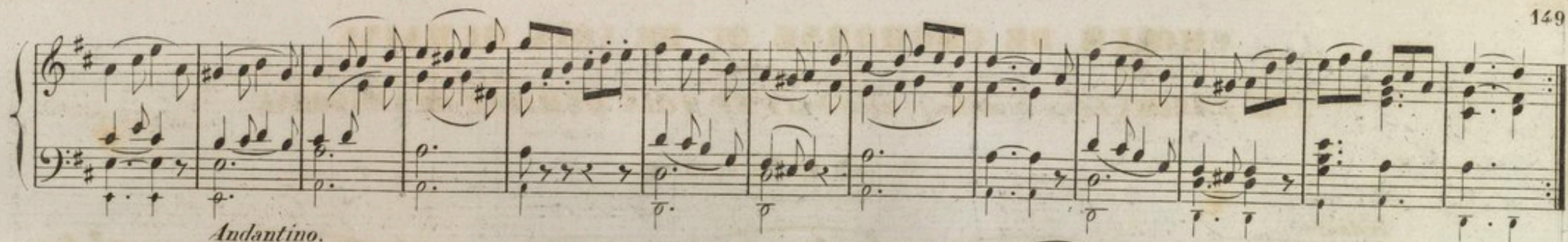
Ped:

Andante.

№. 68.
même mélange
que le précédent.
RÉ Maj:

Allegretto.

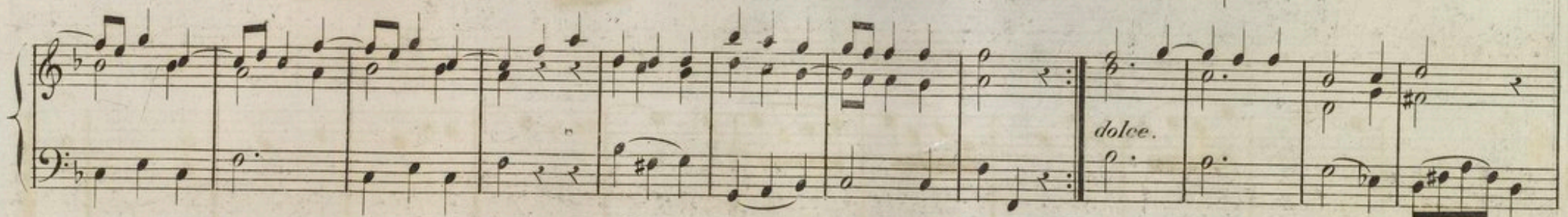
№. 69.
même mélange
que le précédent.
RÉ Maj:



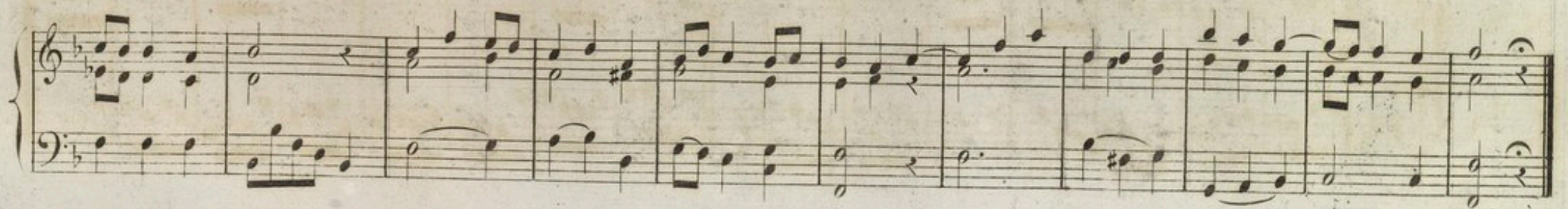
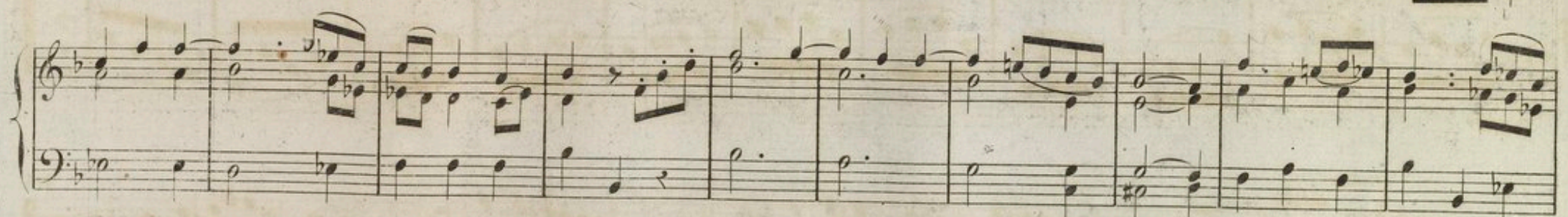
Andantino.

№. 70.

FA Maj:



dolce.



CHOEUR DE CROMORNE OU DE VOIX HUMAINE.

LES FONDS. (*Voyez le mélange précédent*) ET VOIX HUMAINE OU CROMORNE.

On peut ajouter un nazard.

Andante.

№. 71.

p

SOL Maj:

Andantino.

№. 72.

p

RE Maj:

fin

D.C.

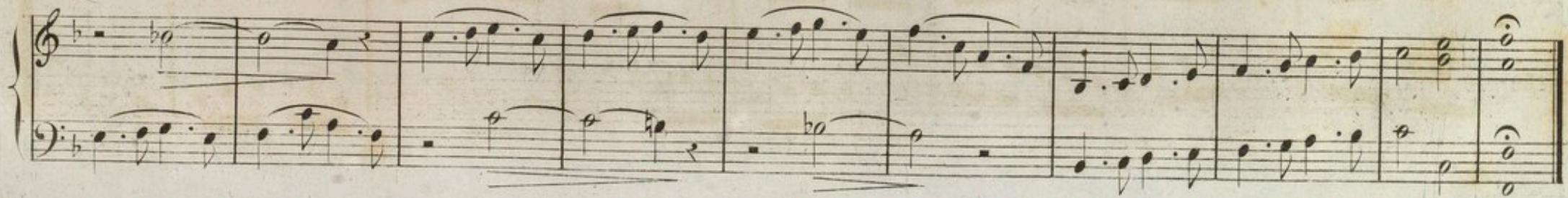
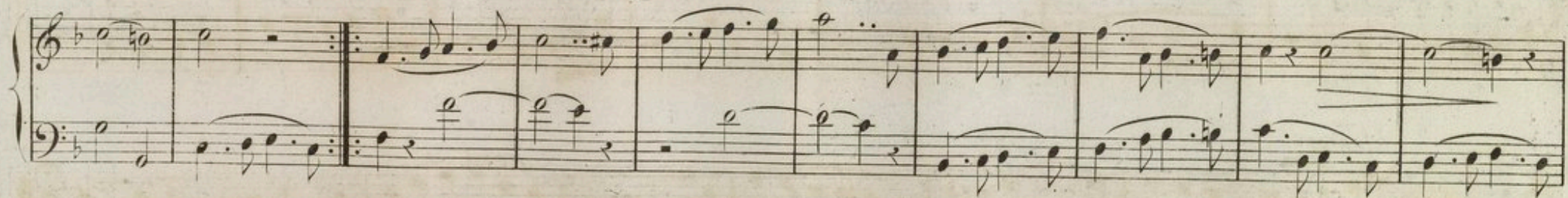
No. 73.

UT Maj.



No. 74.

FA Maj.



Andantino.
No. 75.
mf
s1 b Maj:

Andantino.

№. 76.

RE Maj:

p

M.G.

Ped:

rfz

Ped:

Andantino.

№. 77.

SOL Maj:

p

Fin.

DC.

Andantino..

№. 78.

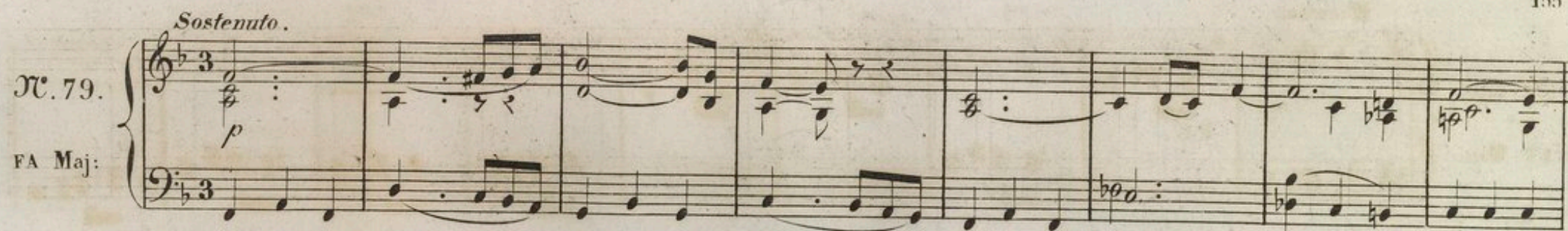
SI $\flat$ Maj:



Sostenuto.

№. 79.

FA Maj:



Maestoso.

♩. 80.

mf

UT Min:

M.G.

Andantino.

♩. 81.

p

FA Maj:



Ped:



Ped.



Moderato.

No. 82.

MI b. Maj:

Musical score for No. 82, MI b. Maj. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (p) dynamic and contains a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a series of eighth notes. A 'Ped.' (pedal) marking is present under the first few notes of the bass staff. The second system continues the melody in the treble staff and has a 'Ped.' marking under the final notes of the bass staff.

Sostenuto.

No. 85.

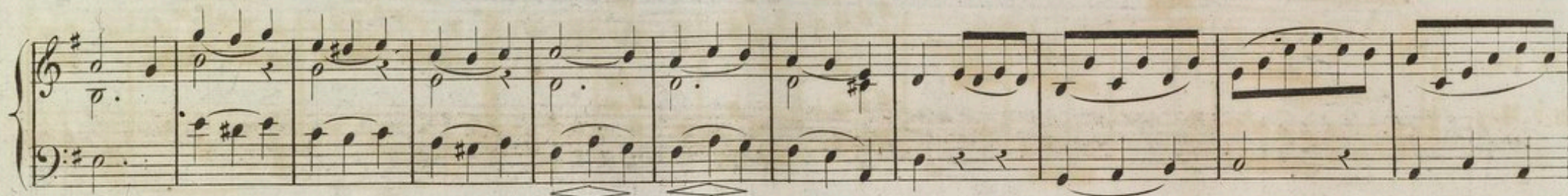
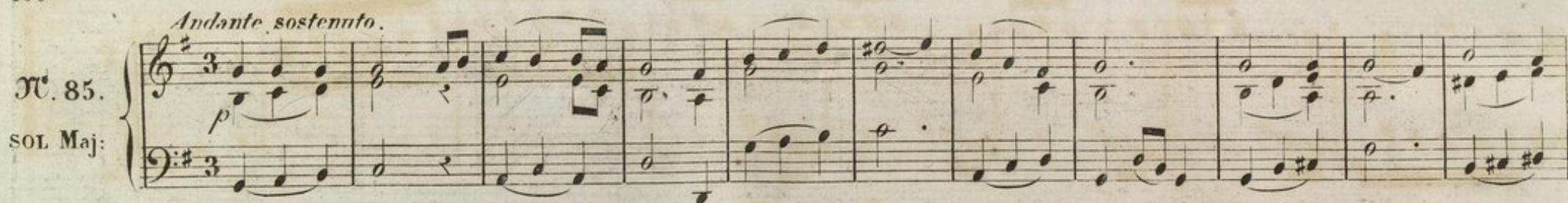
UT Maj:

Musical score for No. 85, UT Maj. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (p) dynamic and contains a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a series of eighth notes. The second system continues the melody in the treble staff and has a 'Ped.' marking under the final notes of the bass staff.



Andante sostenuto.

N. 85.
SOL Maj:



Ped:

Sostenuto.

№. 86.

mf

RÉ Maj:

*Sostenuto.*N^o 87

RÉ Min

Handwritten musical score for N° 87, Ré Min, Sostenuto. The score is written for piano (p) and consists of five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The first system includes a dynamic marking 'p' (piano). The notation is elegant and typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

RÉCIT.

165

LES FLÛTES (Voyez au mélange des Flûtes.)

AU CLAVIER DE RÉCIT, HAUTBOIS, OU TROMPETTE, OU NAZARD, OU HAUTBOIS DU POSITIF.

Dans ce cas il faut séparer les claviers.

On peut aussi réciter avec la voix humaine.

Andantino
p

88.

RÉ Maj:

Ped:

And.^{te} staccato.

N^o. 89.

FA Maj:

p

sempre stacc.

Ped:

Fin.

Ped:

à volonté.

D.C.

Grazioso.

N^o. 90.

MI b Maj:

p

Ped:

Two staves of music in B-flat major (two flats). The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and the marking 'D.C.' (Da Capo).

♬. 91.
MI Maj:

Andantino.

p

Ped:

Two staves of music in A major (three sharps). The tempo is marked 'Andantino'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff includes a pedal point instruction 'Ped:'. The melody in the top staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment in the bottom staff uses chords and eighth notes.

Two staves of music in A major (three sharps). The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the accompaniment provides harmonic support with chords and eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Andantino.

№ 92.

SOL Maj.

p

Ped.

Grazioso.

№ 93.

en MI b.

p

Ped.



Andantino.

No. 94.

LA Maj:

First system of musical notation for No. 94, LA Maj. The piece is in 6/8 time and A major. The right hand (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody of eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes. The system consists of seven measures.

Second system of musical notation for No. 94, LA Maj. The right hand continues the melodic line with various ornaments and grace notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system consists of seven measures.

Ped:

Third system of musical notation for No. 94, LA Maj. The right hand continues with a flowing melody. The left hand features a series of chords and rests, with some measures containing a treble clef. The system consists of seven measures.

Fourth system of musical notation for No. 94, LA Maj. The right hand continues the melodic development. The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. The system consists of seven measures.



Andante.

No. 96.

RÉ Min.

Ped:

Cantabile

Op. 97.

SOL Maj:

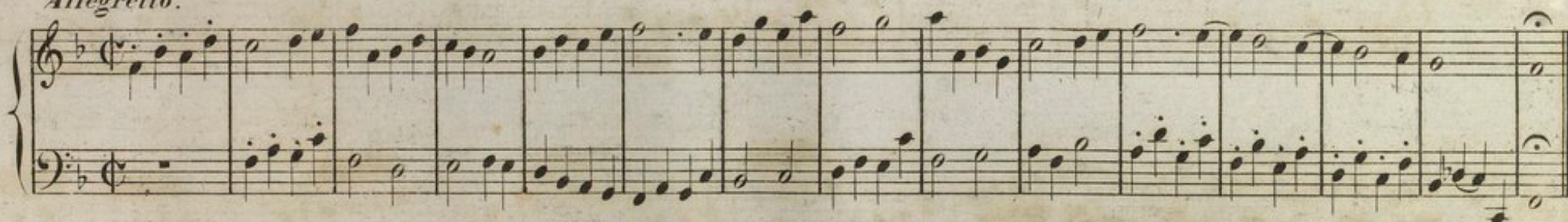
This page contains five systems of handwritten musical notation, likely for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent systems continue the piece, with some systems showing a change in the bass clef's key signature to two sharps (F# and C#). The handwriting is elegant and typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

DUO

LES FONDS, CORNET, HAUTOIS, OU TROMPETTE, OU CLavier DE RÉCIT,
TROMPETTE, OU CROMORNE AU POSITIF.

*Allegretto.*N^o 98.

FA Maj:

N^o 99.

FA Maj:

*Moderato.*N^o 100.

UT Min:



Allegretto.

N^o. 101.

SOL Maj:



Andantino.

N^o. 102.

RÉ Min:





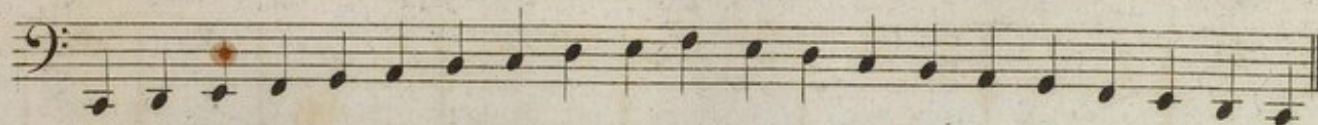
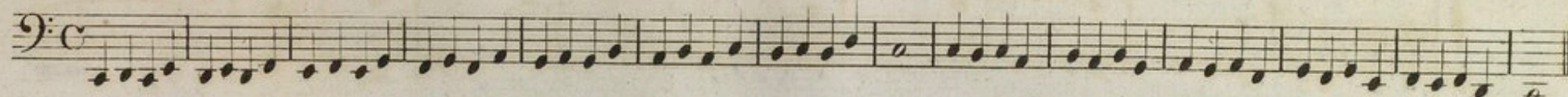
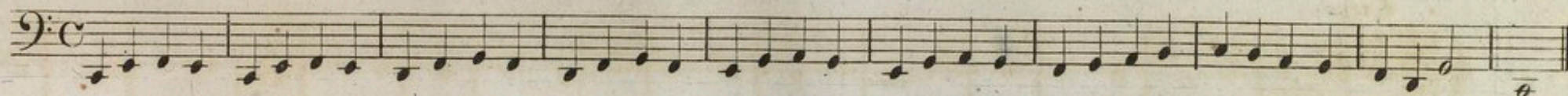
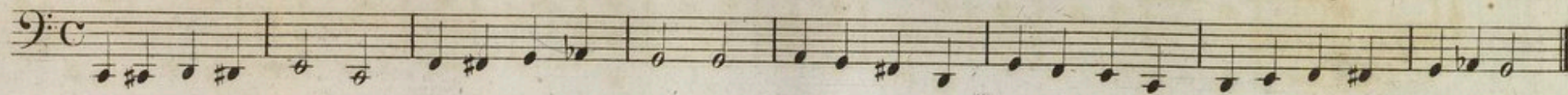
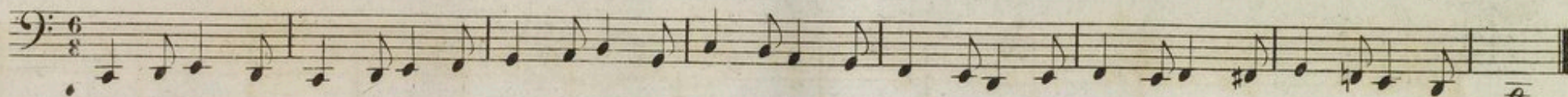
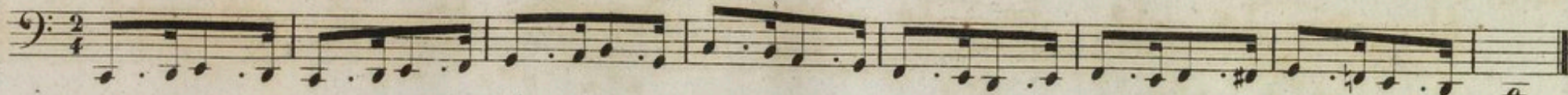
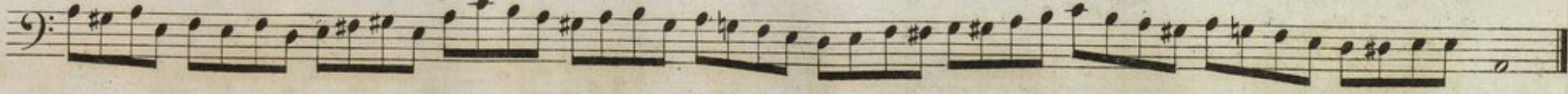
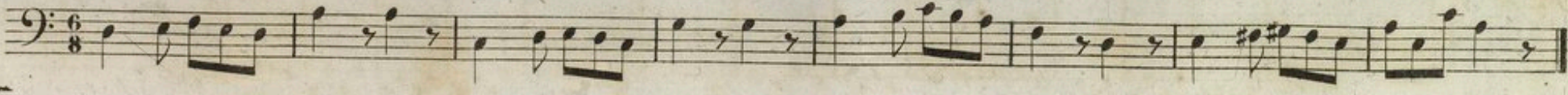
Allegretto.

No. 105.

FA Maj:

Handwritten musical score for No. 105, FA Maj, in 6/8 time, Allegretto. The score consists of five systems of two staves each. The first system is labeled 'No. 105.' and 'FA Maj:'. The music is in F major and 6/8 time. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final system ends with a double bar line and a repeat sign.

ÉTUDES DE LA PÉDALE.

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

EXERCICES AVEC PÉDALE OBLIGÉE.

Largo.

№. 1.

Exercise 1, Largo. Treble and bass staves with a brace. Treble staff has a whole note chord in each measure. Bass staff has a half note chord in each measure. Pedal points are marked with a cross and a dot below the staff.

Largo.

№. 2.

Exercise 2, Largo. Treble and bass staves with a brace. Treble staff has a whole note chord in each measure. Bass staff has a half note chord in each measure. Pedal points are marked with a cross and a dot below the staff.

№. 3.

Exercise 3. Treble and bass staves with a brace. Treble staff has a whole note chord in each measure. Bass staff has a half note chord in each measure. Pedal points are marked with a cross and a dot below the staff.

№. 4.

Exercise 4. Treble and bass staves with a brace. Treble staff has a whole note chord in each measure. Bass staff has a half note chord in each measure. Pedal points are marked with a cross and a dot below the staff.

Andante.

No. 5. *Andante.*

A handwritten musical score on aged paper, featuring a treble and bass staff. The music is written in a style typical of the 18th or 19th century. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of several measures, with notes and rests written in ink. The notation includes various note values, including quarter notes, half notes, and full notes, as well as rests. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear.

Largo.

Largo.

No. 6.

The musical score is written on two staves, Treble and Bass, with a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music consists of 8 measures. The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

No. 7.

№. 8.

Exercise №. 8 consists of 8 measures in C major, common time. The melody in the treble clef begins with a whole rest, followed by eighth-note runs in measures 2-4, and then continues with eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment of eighth notes.

№. 9.

Exercise №. 9 consists of 8 measures in C major, common time. The melody in the treble clef features a series of half notes with accidentals (sharps and naturals). The bass line consists of a simple eighth-note accompaniment.

№. 10.

Exercise №. 10 consists of 8 measures in B-flat major, 3/4 time. The melody in the treble clef is composed of quarter notes. The bass line features a mix of quarter and eighth notes.

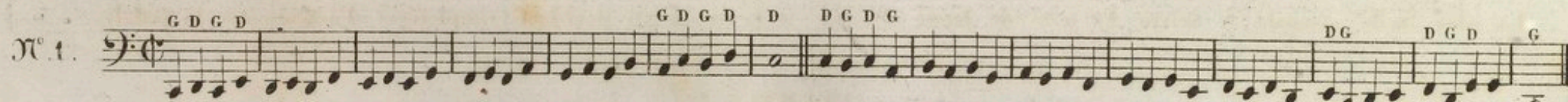
№. 11.

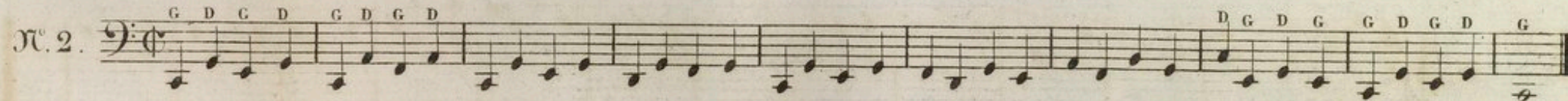
Exercise №. 11 consists of 8 measures in C major, common time. The melody in the treble clef is made of half notes. The bass line consists of a simple eighth-note accompaniment.

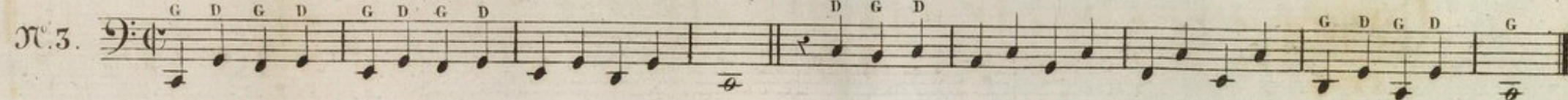
Exercise №. 12 consists of 8 measures in C major, common time. The melody in the treble clef features a mix of quarter and eighth notes. The bass line consists of a simple eighth-note accompaniment.

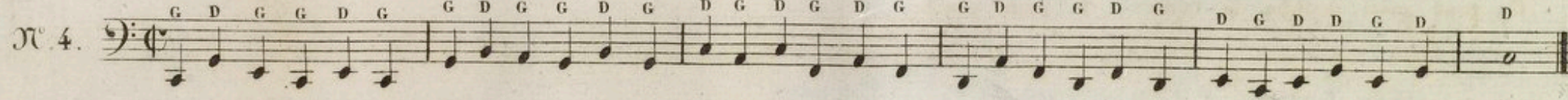
ÉTUDES DE PÉDALE

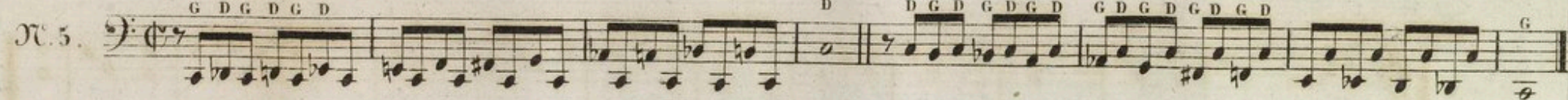
A 2 PIEDS.

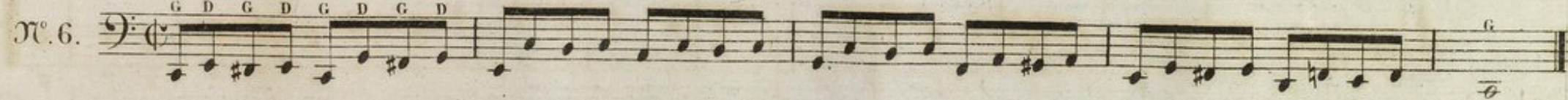
N^o 1. 

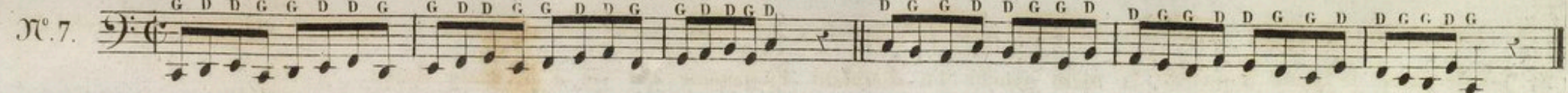
N^o 2. 

N^o 3. 

N^o 4. 

N^o 5. 

N^o 6. 

N^o 7. 

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT À LA PÉDALE.

Le plain-chant peut se jouer avec la pédale de différentes manières.

La plus facile consiste à suivre la note de basse touchée à la main en doublant simplement l'octave, avec la pédale.

EXEMPLE.

5 6 5 6 6 5 6 6 6 5 5 6 6 6 5 6 5

Pédale.

On peut aussi doubler la tierce à la main gauche.

EXEMPLE.

Pédale.

Le plain-chant se joue aussi avec le sujet à la pédale, alors les deux mains accompagnent le chant et on fait suivre celui de la pédale avec le petit doigt de la main gauche en doublant l'harmonie qui est à la main droite.

On joue le plain-chant avec le grand chœur ou avec le plein-jeu aux claviers et les jeux d'anches à la pédale.

Le plein-jeu est composé des fonds auxquels on ajoute les fournitures, les cymbales, et les doublettes.

Ce mélange sert aussi pour jouer les *Amen* les *Ite missa est.* &

EXEMPLE.

HARMONIE PLAQUÉE.

Plain chant
à la Pédale.

Pédale. 5 5 6 #6 5 6 5 # 6 #6 5 6 6 5 5 # 5 6 5 6 5 6 #6 5

HARMONIE FIGURÉE.

Pédale. 5 5 6 #6 5 6 5 # 6 #6 5 6 6 5 5 # 5 6 5 6 5 6 #6 5

ARTICLE ADDITIONNEL À L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.

Lorsqu'on sera bien pénétré de la manière d'accompagner le plain chant avec 3 notes à chaque accord on pourra employer et doubler les notes de l'harmonie et placer dans l'accompagnement toutes les notes d'un accord (Ex 1^{er})

Chaque fois qu'il se présentera un accord de 6^{te} majeure on pourra ajouter la 4^{te} ce sera l'accord de la sixte sensible, qui est le second renversement de la 7^{me} dominante. Il se chiffre par un 6 barré 6 cet accord est composé de 4 notes. Il fait sa résolution en montant sur l'accord de 6^{te} majeure ou mineure selon le mode où il est placé (Ex: 2)

Il fait sa résolution en descendant sur un accord parfait et il ne se place que lorsqu'il y a à la basse un intervalle d'un ton avant l'accord parfait qui le résoud toujours (Ex: 3)

Ex: 1^{er}

Ex: 2

Ex: 3

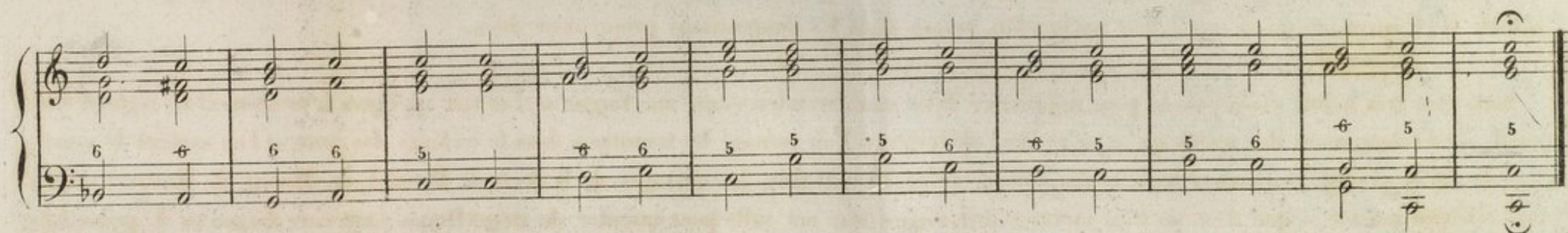
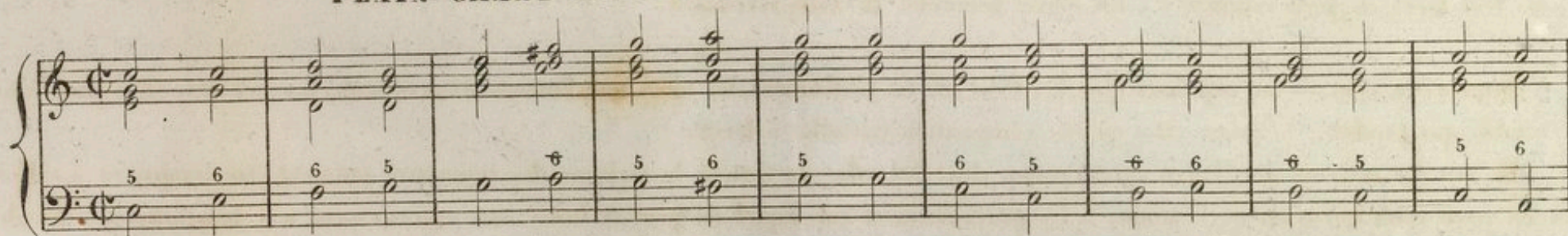
Dans les cadences finales on peut placer l'octave de la dominante sur la note de basse qui prépare la cadence parfaite majeure ou mineure lorsque cette cadence se termine en descendant.

Ex:

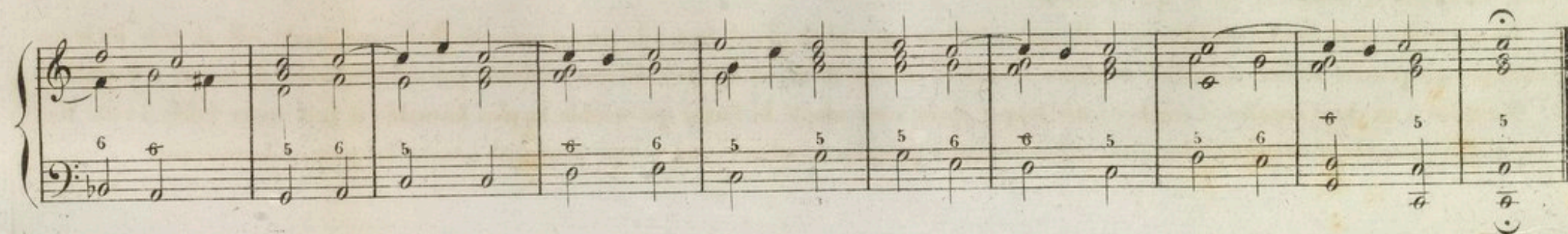
Il n'y a que le 3^{me} et le 4^{me} ton qui ne puissent terminer leurs cadences par cette formule harmonique, attendu qu'il faut un intervalle de 5^{te} majeure de la tonique à la dominante, et que ces deux accords ne donnent qu'un intervalle de 5^{te} diminuée.

PLAIN-CHANT ACCOMPAGNÉ À TOUTES NOTES.

Harmonie
plaquée.



Harmonie
figurée.



DE L'IMPROVISATION.

L'art de l'improvisation ne peut se réduire à quelques principes particuliers parcequ'il est le résultat de longues études musicales. Mais en supposant à un musicien l'intelligence de l'harmonie; l'habitude de s'exercer sur des motifs simples ou complexes et de les traiter sous toutes leur faces, on peut résumer ici les règles générales de l'improvisation.

1.

Improviser c'est savoir exprimer par écrit ou sur un instrument, les idées que l'imagination enfante, les lier entr'elles pour former un ensemble qui produise le même effet qu'une composition travaillée à loisir.

De tous les instruments il n'en existe aucun dont l'étendue, la variété, la richesse des ressources puissent être comparées à celles de l'orgue; c'est aussi celui qui convient le mieux à l'improvisation et sur lequel on peut se livrer avec entrainement aux inspirations musicales.

Ce qui fait le charme de l'improvisation c'est qu'il y règne une grande facilité dans l'enchaînement des idées, une sorte d'apropos dans l'ensemble de l'expression qu'on chercherait quelquefois envain dans les compositions proprement dites.

2.

Sans être très habile exécutant on peut improviser d'une manière intéressante sur l'orgue si l'on sait appliquer heureusement les règles de l'harmonie au développement des motifs qu'on se propose de traiter; si l'on ménage les transitions dans le mélange des jeux; si l'on soutient le caractère des idées principales pendant toute la durée d'une pièce. On voit dans les ouvrages de S. Bach, de Hændel, de Mozart, de Hummel et d'autres célèbres musiciens que deux ou trois mesures mélodiques leur ont suffi pour inventer de magnifiques morceaux d'orgue ou de piano, dans lesquels le sujet fondamental reparaissait sous les formes les plus variées et accompagné d'épisodes intéressans.

3.

L'art de l'improvisation se divise en plusieurs parties principales.

1^{re} Les préludes, espèces de fantaisies composés d'accords ou de passages servant d'introduction au morceau qui les suit et dans le même caractère.

2^o Les cadences sont des repos au milieu des morceaux durant lesquels on peut improviser un trait ou des agrémens de bon gout qui éveillent l'attention de l'auditeur sur ce qui va suivre.

La première sorte d'improvisation est celle qu'on fait sur un seul thème; il faut à la connaissance de l'harmonie joindre celle de tous les beaux ouvrages qui peuvent fournir des idées nouvelles, analogues avec ce thème et les présenter avec adresse par un changement de mesure et de rythme.

Lorsqu'on a un chant complet et régulier à développer après avoir adopté la forme qui semble la plus favorable, il faut rester fidèle à cette forme le plus possible, et en prendre les notes caractéristiques pour les entrelacer comme type principal à toutes les parties du morceau.

L'art de conduire une fugue dans le style sévère tient à la science du contre-point. Il faut en outre savoir par cœur un grand nombre de bonnes fugues. Sous ce rapport on étudiera avec fruit les ouvrages de S. Bach, de Hændel. Pour le développement d'une fugue dans le style léger et moderne on peut prendre pour modèle l'ouverture de la Flûte enchantée de Mozart et plusieurs œuvres de Beethoven.

La seconde espèce d'improvisation consiste à réunir plusieurs motifs pour y puiser plus de variété, plus d'intérêt. C'est alors que la disposition momentanée de l'artiste peut se produire sans restriction, s'il trouve toujours des idées plus piquantes, et si les développemens qu'il y introduit ouvrent à son imagination une vaste carrière.

Une autre espèce d'improvisation qui est plus spéciale à l'organiste c'est celle qu'on exécute dans le style lié et fugué.

On improvise ainsi: par une suite d'accords qui amènent des modulations. Par des imitations dans lesquelles on fait répéter la même phrase par toutes les parties dans toutes les positions et dans toutes les octaves, par la fugue dans le style libre ou serré. Ces trois manières peuvent être réunies.

Je n'ai pas voulu faire un traité sur l'improvisation; mais expliquer succinctement les règles générales. Je me bornerai à présenter quelques exemples sur des mélodies simples et faciles à comprendre. Une phrase mélodique, peut souvent donner plusieurs figures à traiter dans l'improvisation, et peut aussi porter une harmonie différente.

EXEMPLE. *Andante.* a. b. c. *Mélodie.*

1.^{re} Figure. Fig: a.

2.^{me} Figure. Fig: b.

3.^{me} Figure. Fig: c.

Ces 3 figures peuvent s'étendre et se répéter dans plusieurs parties.

MÉLODIE AVEC HARMONIE DIFFÉRENTE.

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the harmony is in the bass clef. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. The melody continues in the treble clef, and the harmony is in the bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Sujet dans une partie intermédiaire

A single system of musical notation consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the harmony is in the bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

MÉLODIE DÉVELOPPÉE.

Andante.

Sujet.

Sujet à la basse.

Fig. a.

A single system of musical notation consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the harmony is in the bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The tempo marking 'Andante.' is written to the left of the first staff. The text 'Sujet.' is written above the first staff, 'Sujet à la basse.' is written below the second staff, and 'Fig. a.' is written above the second staff.

Fig: b. Fig: c.

modulation. Sujet. Fig: c.

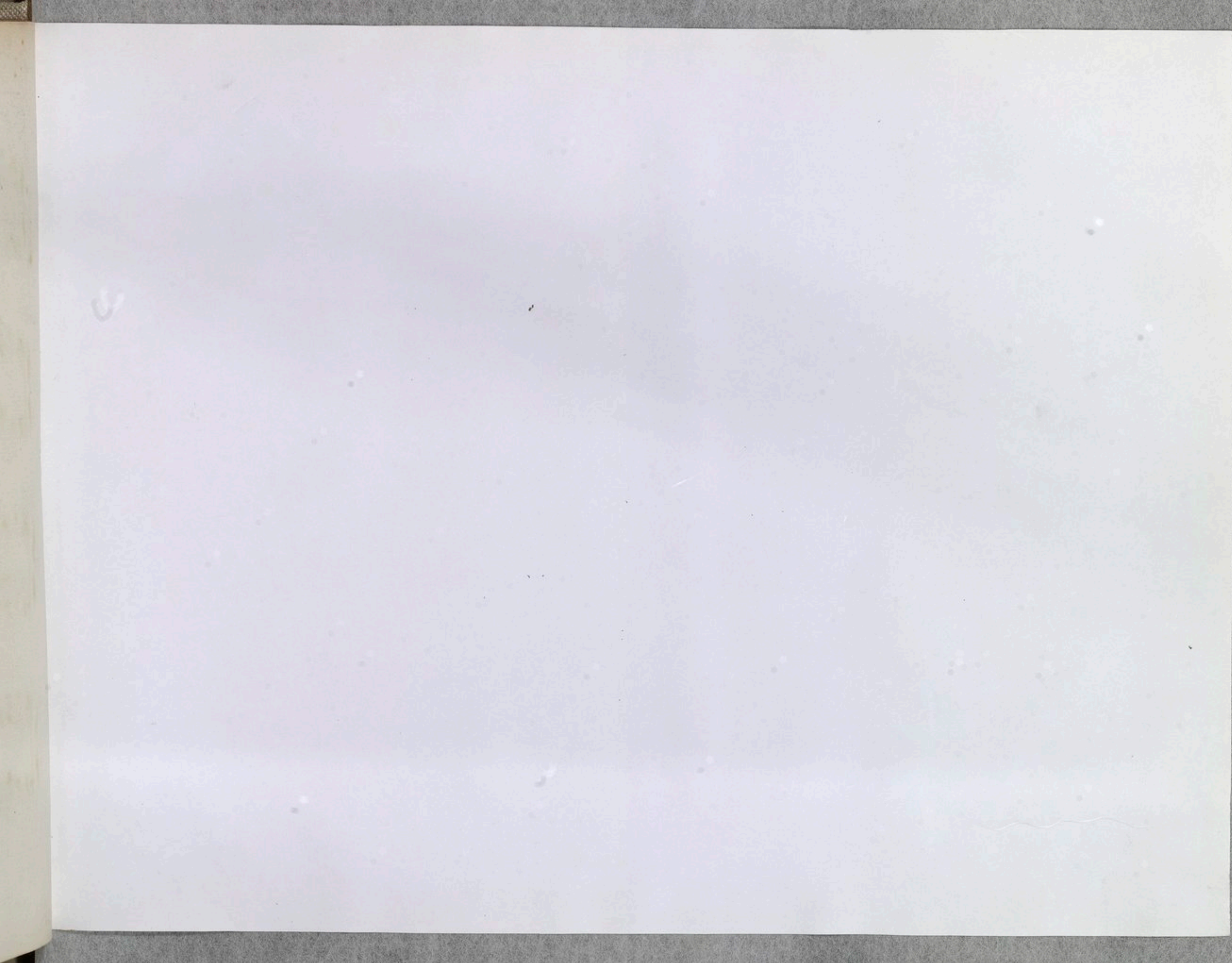
Fig: c. Fig: b. Fig: b. Fig: b.

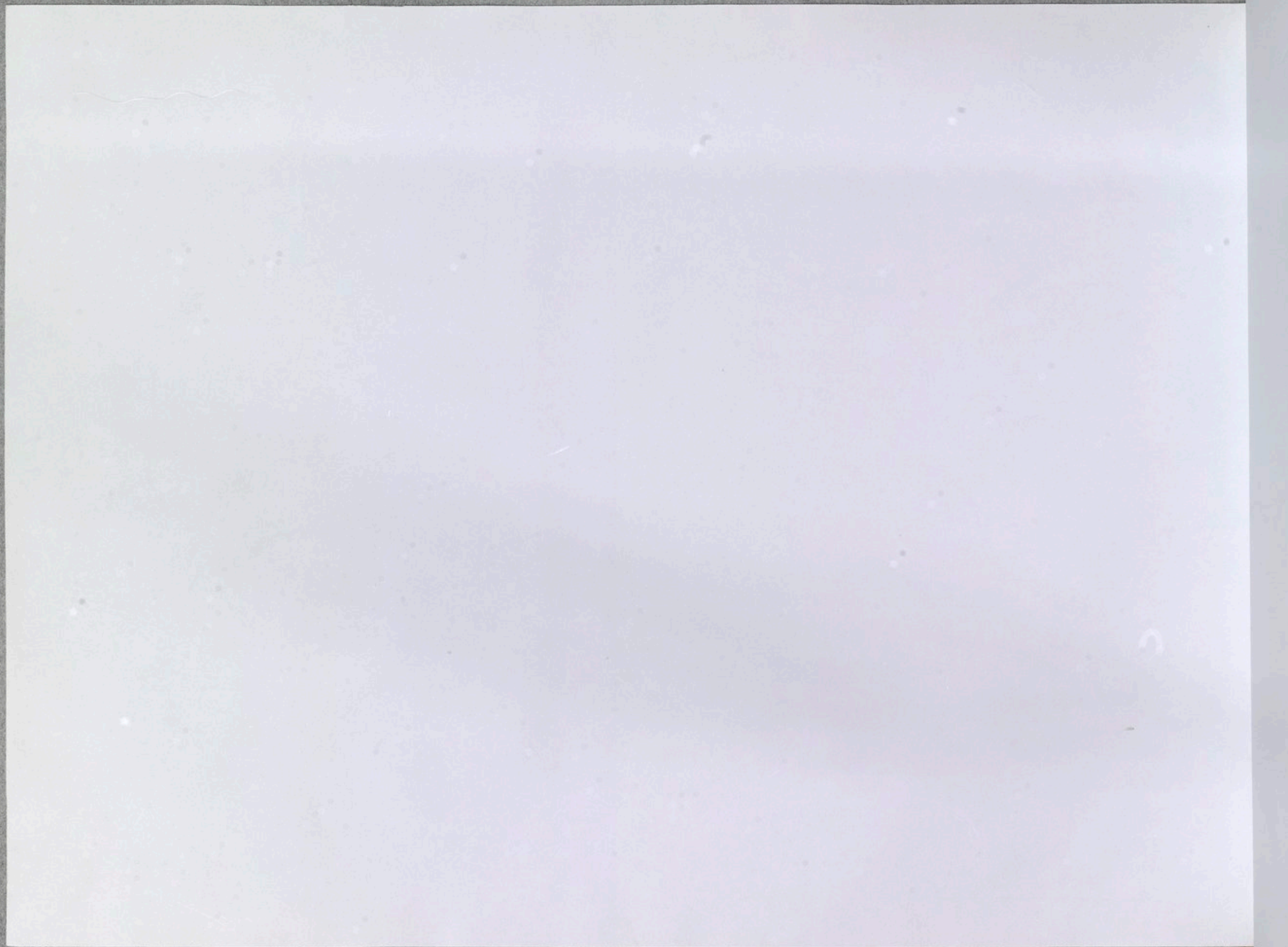
Sujet à la basse.

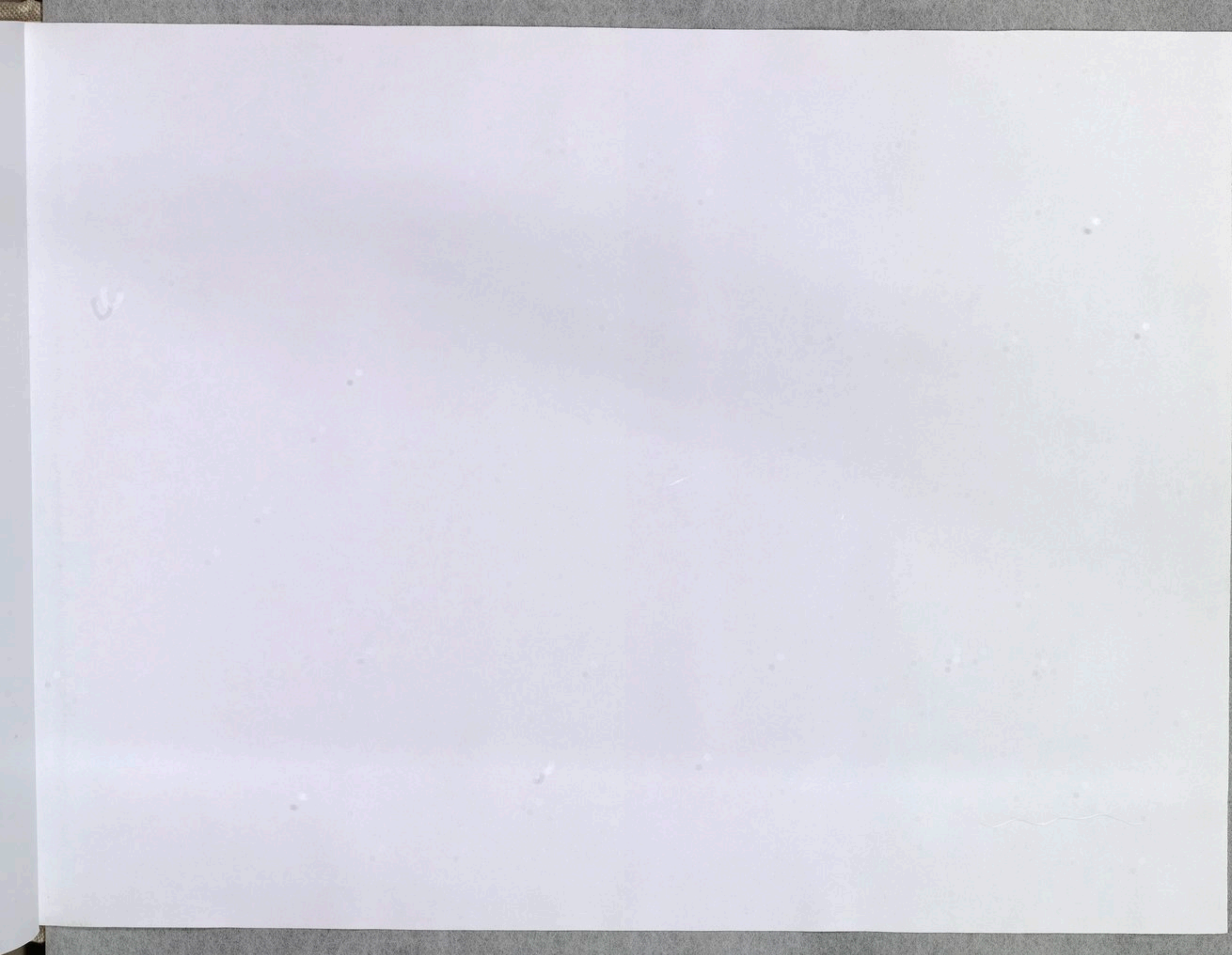
Fig: a. Fig: b. Fig: c.

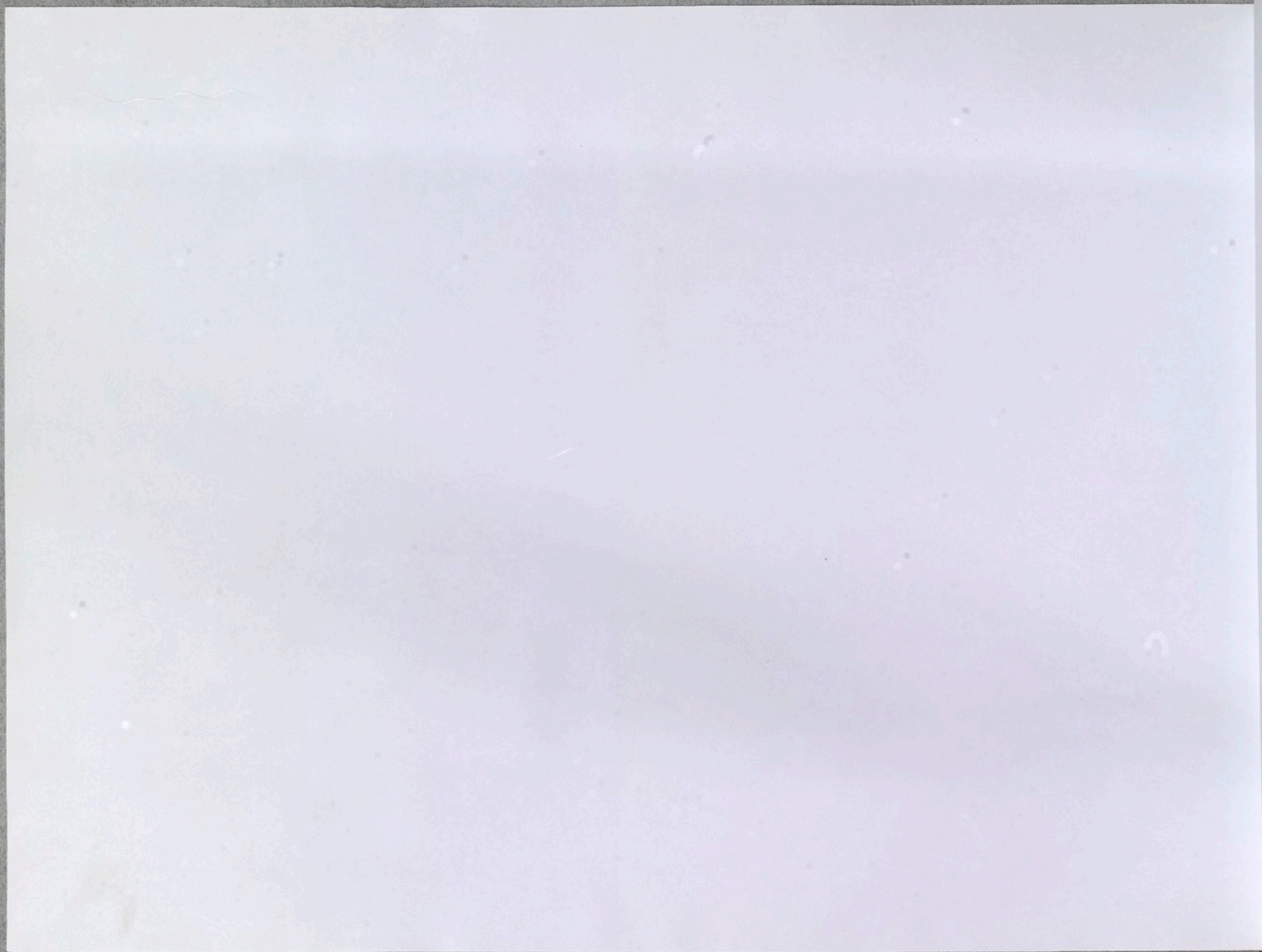


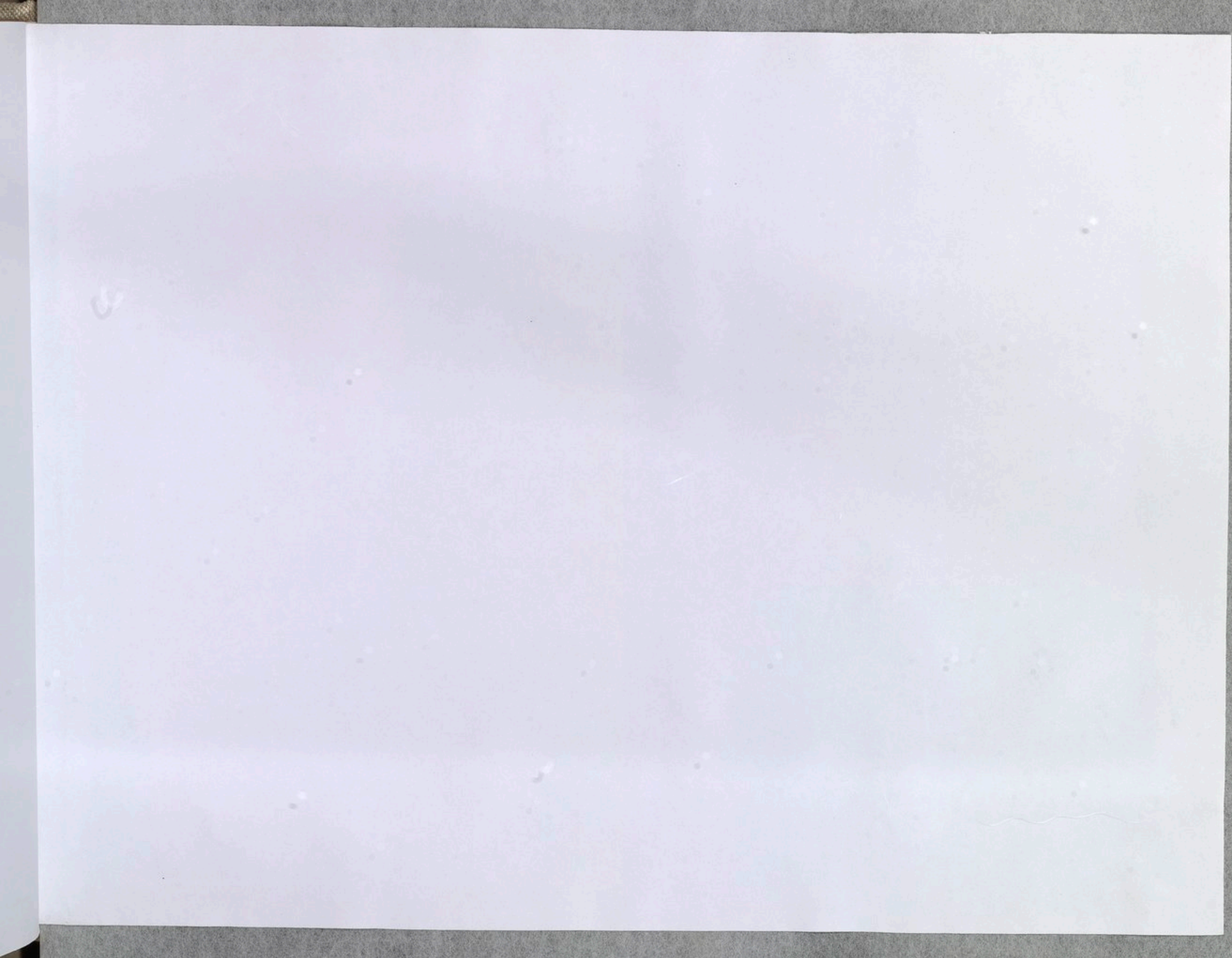
MICROBIOLOGIE
Cultures négatives
le VII-91

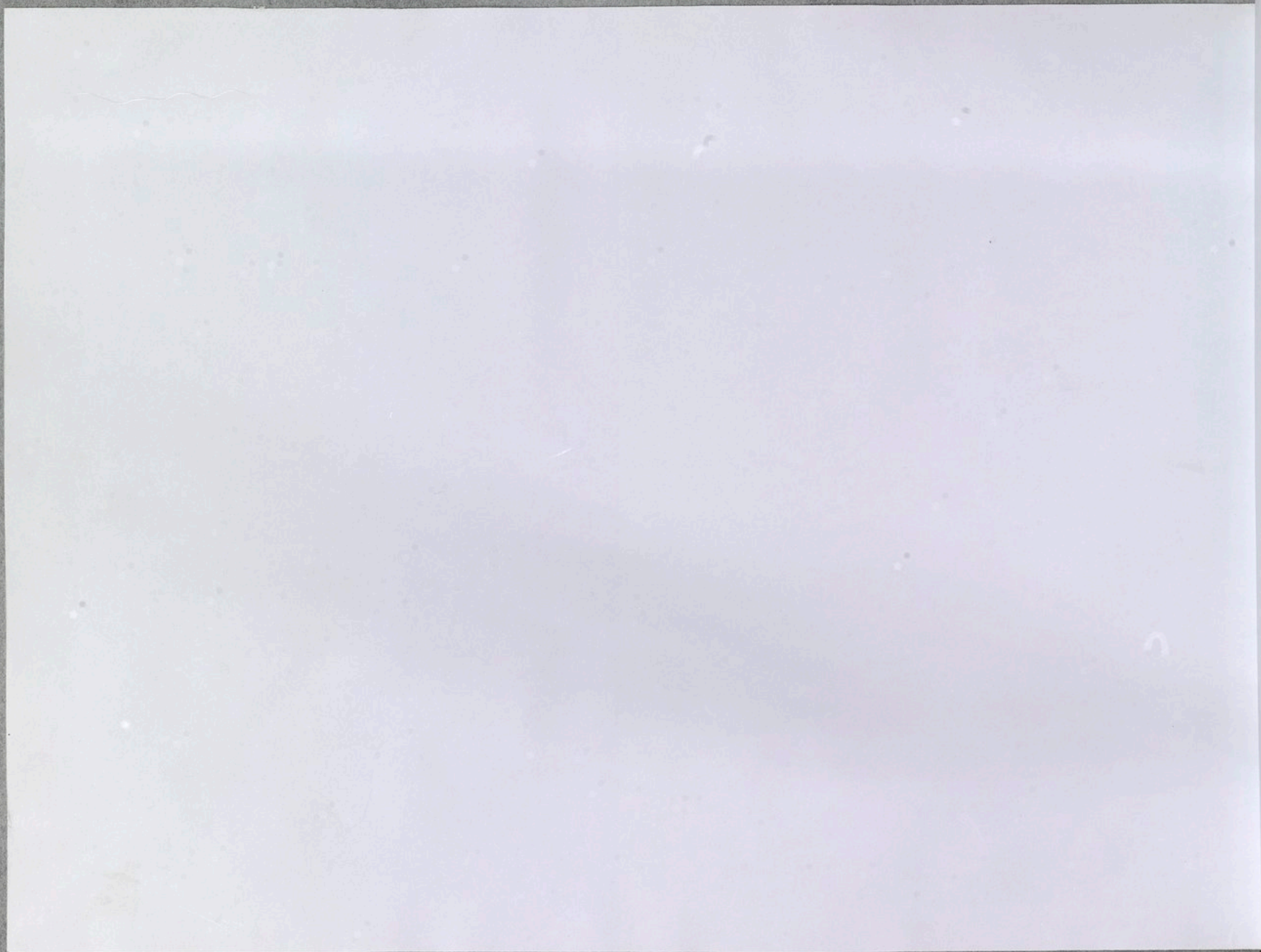


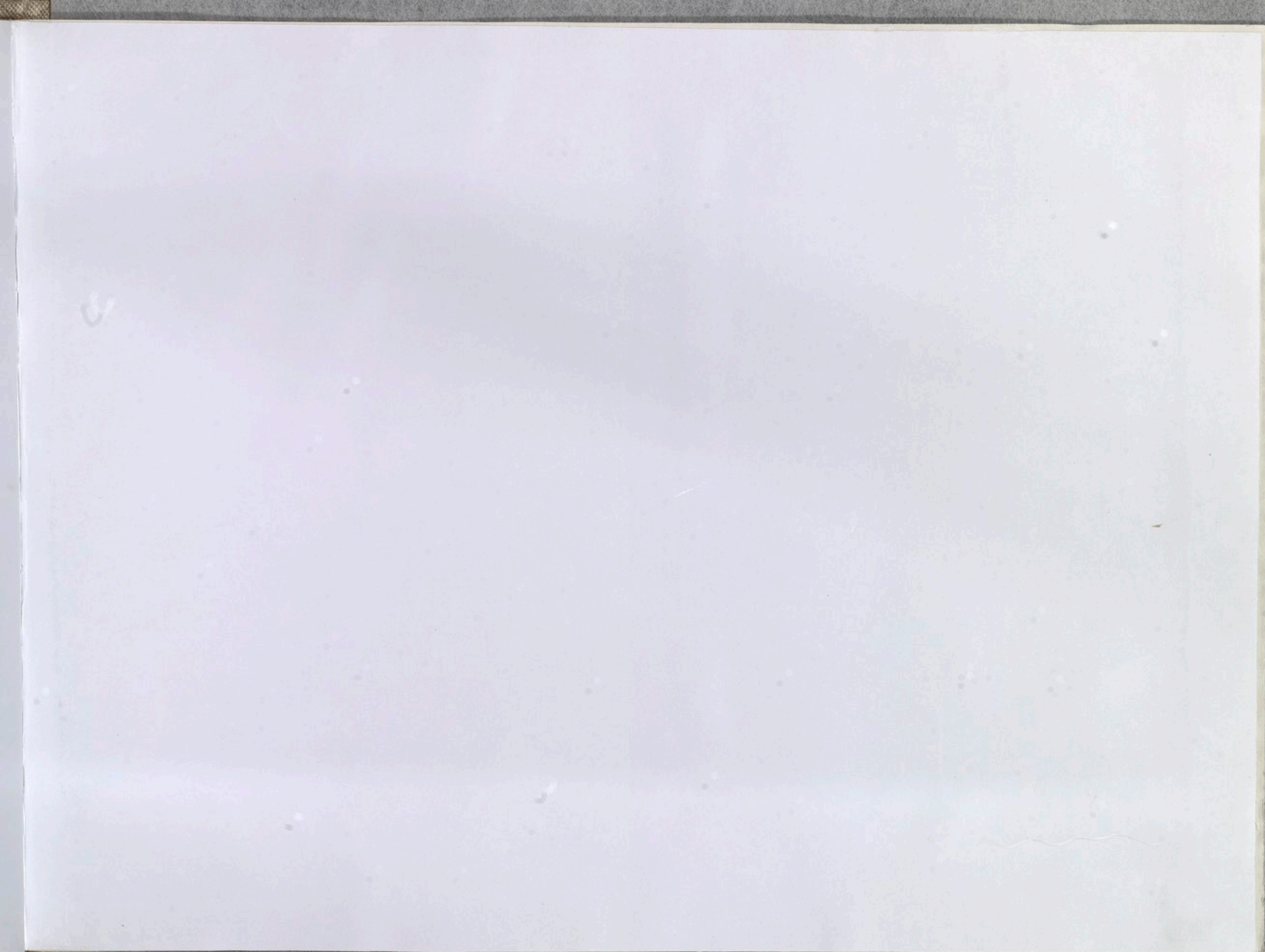


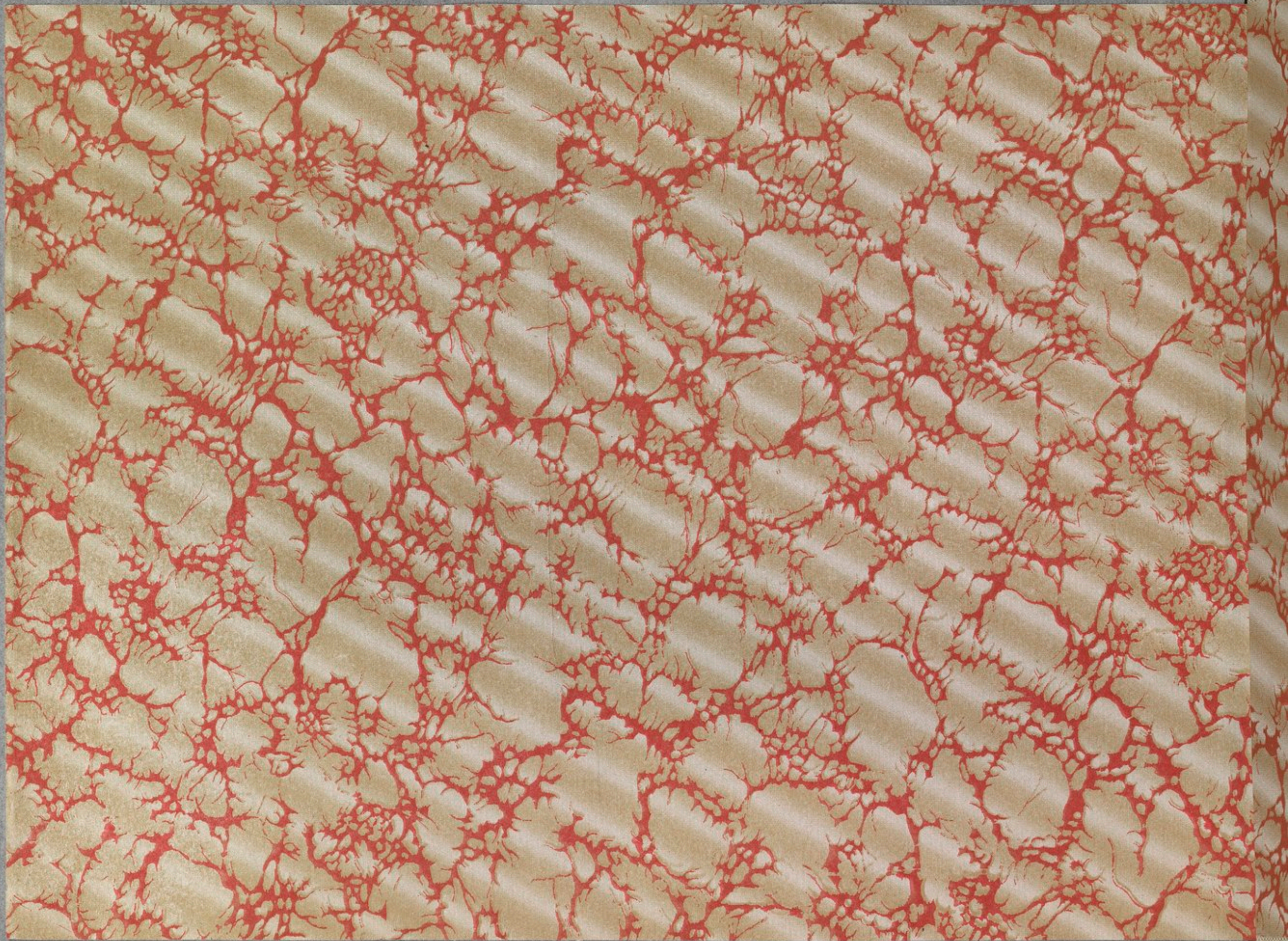




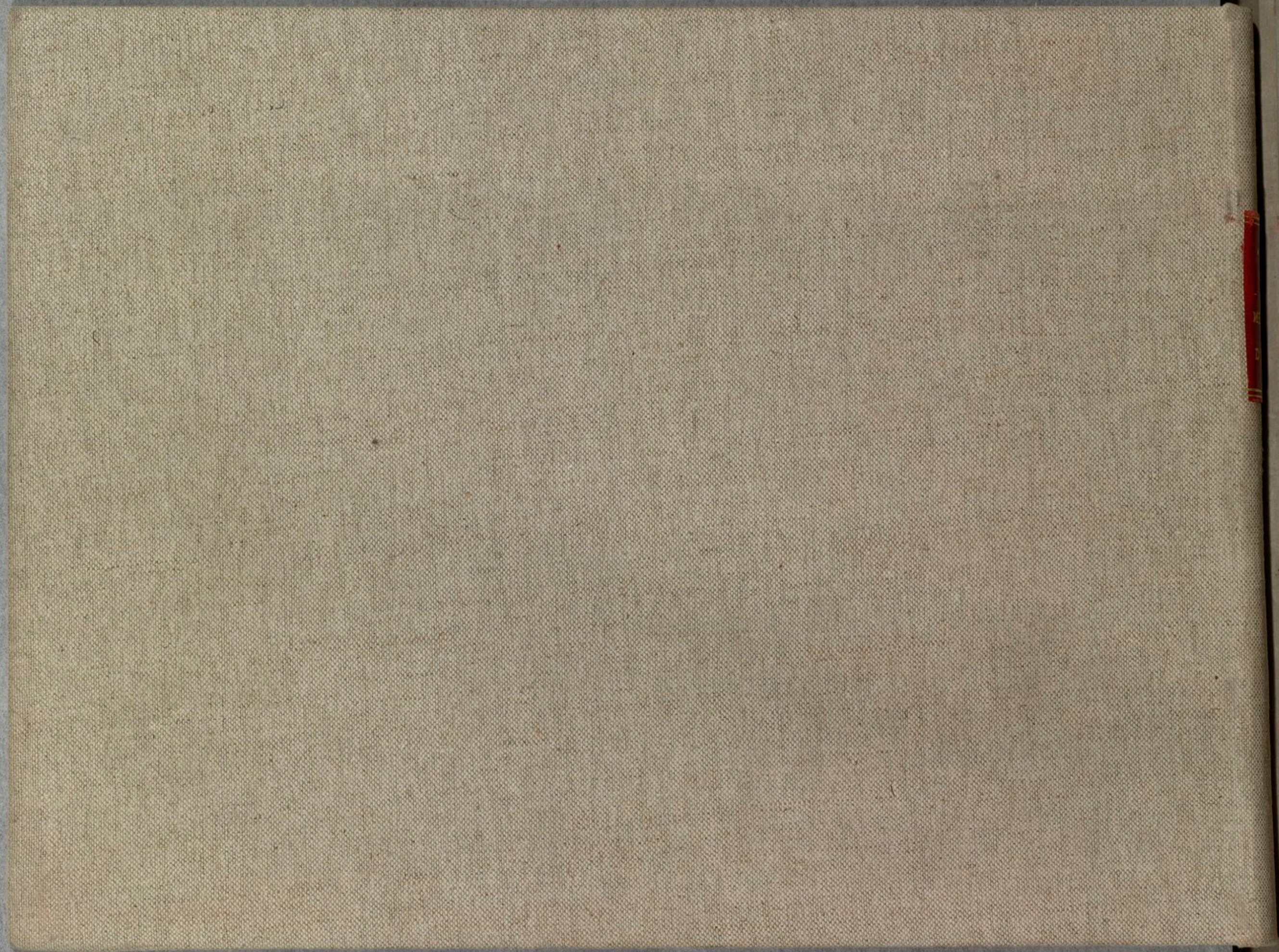












Méthode d'orgue [en 2 parties]

Miné, Adolphe (1797-1854). Méthode d'orgue [en 2 parties].
[s.d.].

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisationcommerciale@bnf.fr.