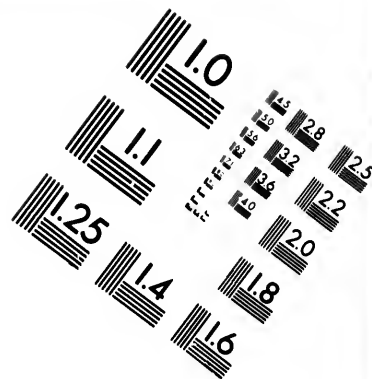
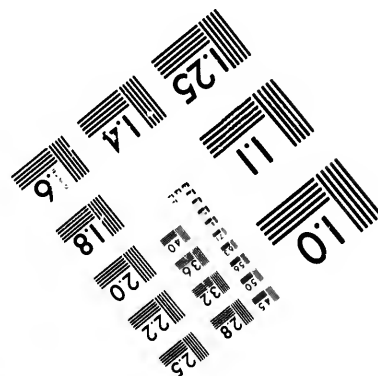
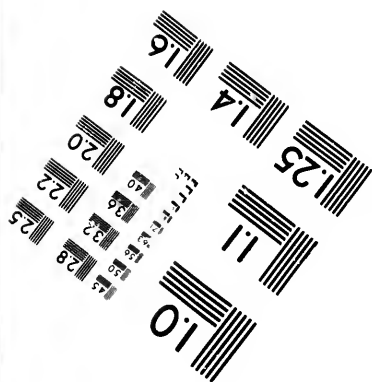




6"



# Photographic Sciences Corporation

**23 WEST MAIN STREET  
WEBSTER, N.Y. 14580  
(716) 872-4503**

**CIHM/ICMH  
Microfiche  
Series.**

**CIHM/ICMH  
Collection de  
microfiches.**



Canadian Institute for Historical Microreproductions / Institut canadien de microreproductions historiques

**© 1987**

# Technical and Bibliographic Notes/Notes techniques et bibliographiques

The Institute has attempted to obtain the best original copy available for filming. Features of this copy which may be bibliographically unique, which may alter any of the images in the reproduction, or which may significantly change the usual method of filming, are checked below.

L'Institut a microfilmé le meilleur exemplaire qu'il lui a été possible de se procurer. Les détails de cet exemplaire qui sont peut-être uniques du point de vue bibliographique, qui peuvent modifier une image reproduite, ou qui peuvent exiger une modification dans la méthode normale de filmage sont indiqués ci-dessous.

- ☐ Coloured covers/  
Couverture de couleur
- ☐ Covers damaged/  
Couverture endommagée
- ☐ Covers restored and/or laminated/  
Couverture restaurée et/ou pelliculée
- ☐ Cover title missing/  
Le titre de couverture manque
- ☐ Coloured maps/  
Cartes géographiques en couleur
- ☐ Coloured ink (i.e. other than blue or black)/  
Encre de couleur (i.e. autre que bleue ou noire)
- ☐ Coloured plates and/or illustrations/  
Planches et/ou illustrations en couleur
- ☐ Bound with other material/  
Relié avec d'autres documents
- ☐ Tight binding may cause shadows or distortion  
along interior margin/  
La reliure serrée peut causer de l'ombre ou de la  
distorsion le long de la marge intérieure
- ☐ Blank leaves added during restoration may  
appear within the text. Whenever possible, these  
have been omitted from filming/  
Il se peut que certaines pages blanches ajoutées  
lors d'une restauration apparaissent dans le texte,  
mais, lorsque cela était possible, ces pages n'ont  
pas été filmées.

- ☐ Coloured pages/  
Pages de couleur
- ☐ Pages damaged/  
Pages endommagées
- ☐ Pages restored and/or laminated/  
Pages restaurées et/ou pelliculées
- ☒ Pages discoloured, stained or foxed/  
Pages décolorées, tachetées ou piquées
- ☐ Pages detached/  
Pages détachées
- ☒ Showthrough/  
Transparence
- ☐ Quality of print varies/  
Qualité inégale de l'impression
- ☐ Includes supplementary material/  
Comprend du matériel supplémentaire
- ☐ Only edition available/  
Seule édition disponible
- ☐ Pages wholly or partially obscured by errata  
slips, tissues, etc., have been refilmed to  
ensure the best possible image/  
Les pages totalement ou partiellement  
obscurcies par un feuillet d'errata, une pelure,  
etc., ont été filmées à nouveau de façon à  
obtenir la meilleure image possible.

- ☒ Additional comments:/  
Commentaires supplémentaires:    Pagination irrégulière : [1]- 32, [1], [69]- 94 p.

This item is filmed at the reduction ratio checked below/  
Ce document est filmé au taux de réduction indiqué ci-dessous.

| 10X | 12X | 14X | 16X | 18X | 20X | 22X | 24X | 26X | 28X | 30X | 32X |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
|     |     |     |     |     | ✓   |     |     |     |     |     |     |

ails  
du  
modifier  
une  
page

The copy filmed here has been reproduced thanks to the generosity of:

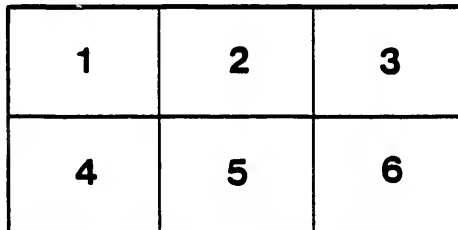
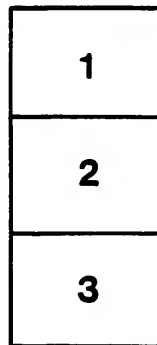
Library of Parliament and the  
National Library of Canada.

The images appearing here are the best quality possible considering the condition and legibility of the original copy and in keeping with the filming contract specifications.

Original copies in printed paper covers are filmed beginning with the front cover and ending on the last page with a printed or illustrated impression, or the back cover when appropriate. All other original copies are filmed beginning on the first page with a printed or illustrated impression, and ending on the last page with a printed or illustrated impression.

The last recorded frame on each microfiche shall contain the symbol ➡ (meaning "CONTINUED"), or the symbol ▼ (meaning "END"), whichever applies.

Maps, plates, charts, etc., may be filmed at different reduction ratios. Those too large to be entirely included in one exposure are filmed beginning in the upper left hand corner, left to right and top to bottom, as many frames as required. The following diagrams illustrate the method:



L'exemplaire filmé fut reproduit grâce à la générosité de:

La Bibliothèque du Parlement et la  
Bibliothèque nationale du Canada.

Les images suivantes ont été reproduites avec le plus grand soin, compte tenu de la condition et de la netteté de l'exemplaire filmé, et en conformité avec les conditions du contrat de filmage.

Les exemplaires originaux dont la couverture en papier est imprimée sont filmés en commençant par le premier plat et en terminant soit par la dernière page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration, soit par le second plat, selon le cas. Tous les autres exemplaires originaux sont filmés en commençant par la première page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration et en terminant par la dernière page qui comporte une telle empreinte.

Un des symboles suivants apparaîtra sur la dernière image de chaque microfiche, selon le cas: le symbole ➡ signifie "A SUIVRE", le symbole ▼ signifie "FIN".

Les cartes, planches, tableaux, etc., peuvent être filmés à des taux de réduction différents. Lorsque le document est trop grand pour être reproduit en un seul cliché, il est filmé à partir de l'angle supérieur gauche, de gauche à droite, et de haut en bas, en prenant le nombre d'images nécessaire. Les diagrammes suivants illustrent la méthode.

rata  
o  
elure,  
à

7

Z -25  
2

**LE GUIDE**  
**DE**  
**L'ORGANISTE PRATICIEN**

**SUIVI**  
**DE LA MANIERE DE TOUCHER**  
**L'HARMONIUM**  
**D'UN CATALOGUE DE MUSIQUE**

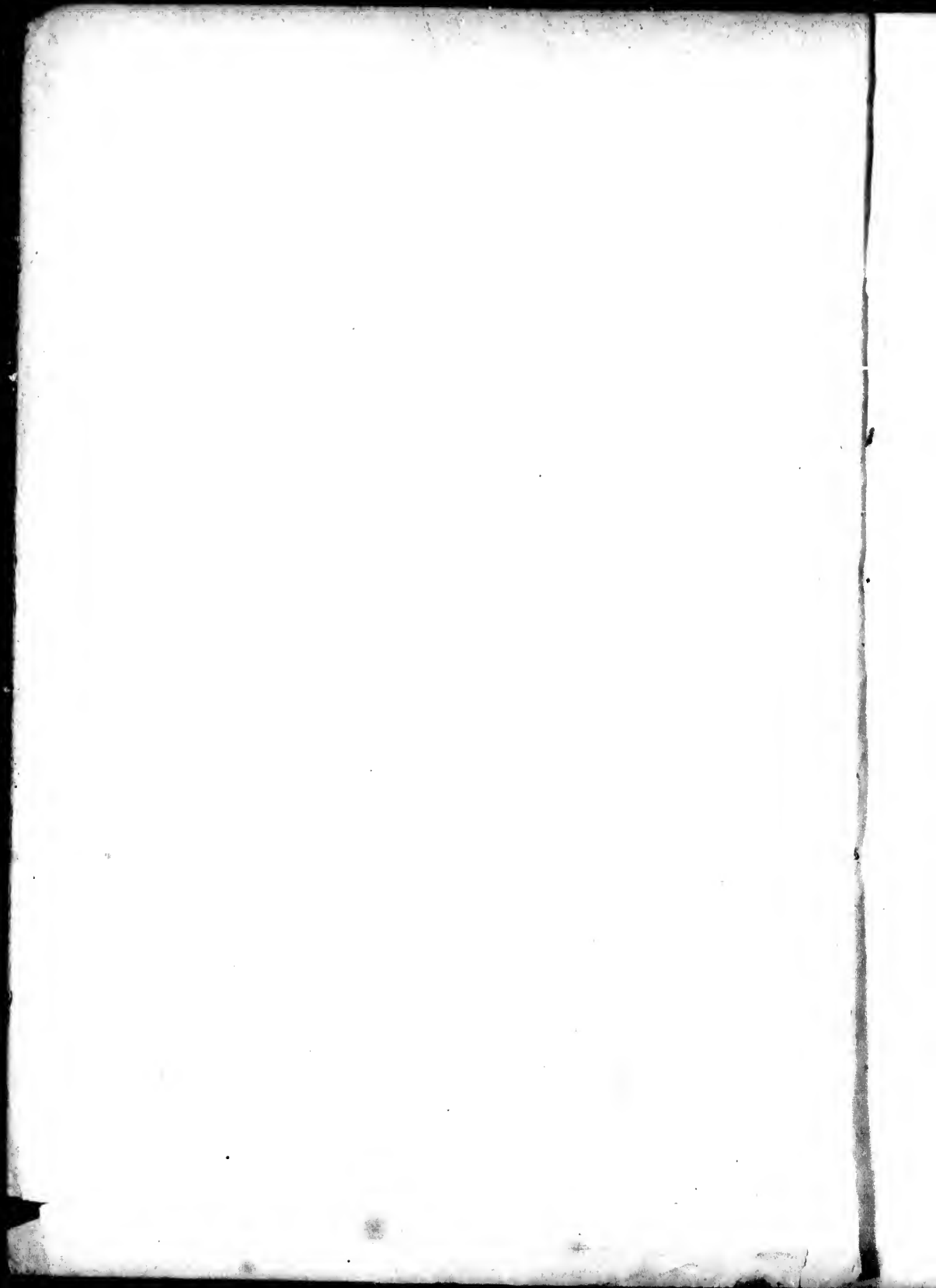
**POUR**  
**L'ORGUE ET L'HARMONIUM**  
**ET**  
**D'UN PETIT TRAITE D'HARMONIE A L'USAGE DES AMATEURS**

**PAR**  
**GUSTAVE SMITH**

Organiste et professeur de musique.

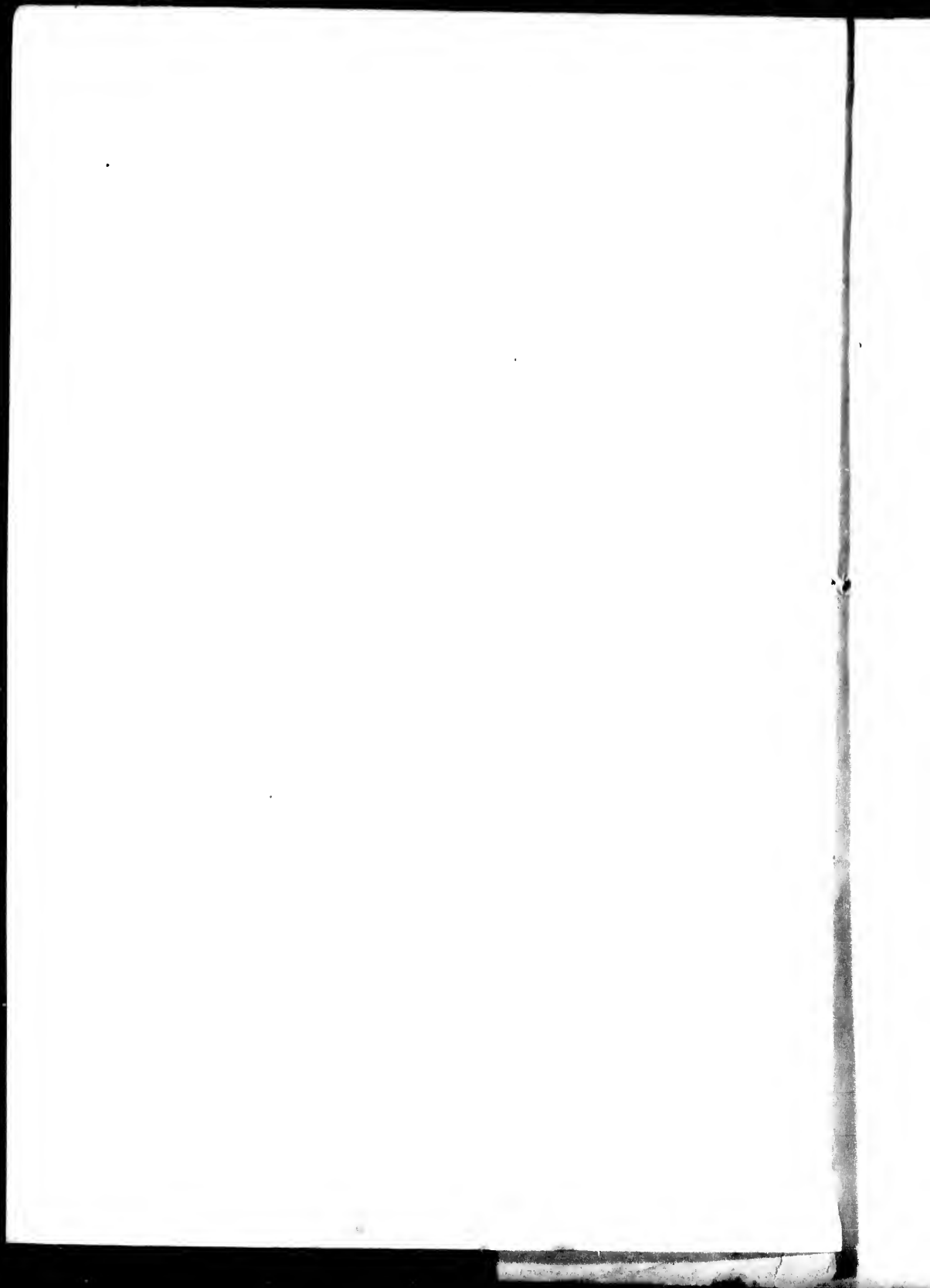
**MONTREAL**  
**LAURENT, LAFORCE & CIE**  
Rue Notre-Dame  
1869

LIBRARY OF THE  
PARLIAMENT OF  
CANADA  
CLASSIFICATION  
786.7



LE GUIDE  
DE  
L'ORGANISTE PRATICIEN.





# LE GUIDE DE L'ORGANISTE PRATICIEN.

PAR GUST. SMITH

Organiste de l'église Saint-Patrice.

---

## PREMIÈRE PARTIE.

### DE L'ORGUE.

L'orgue est sans contredit le plus beau, le plus puissant de tous les instruments. Il est aussi un des plus difficiles à savoir bien jouer. Son usage, qui date déjà de plusieurs siècles, donne à nos cérémonies religieuses une majesté incontestable et ajoute encore à la sublimité de nos chants sacrés.

Cependant, quoique l'orgue réunisse en lui toute chose qui rehausse le culte religieux, on ne saurait admettre que la manière de le toucher ne puisse lui ôter le caractère admirable dont il est doué par les différents éléments qui le constituent. Aussi tel orgue joué par un musicien inhabile peut paraître à l'auditeur un instrument fort médiocre, d'une construction vicieuse et offrant une nomenclature des jeux mal appropriée à l'objet pour lequel il a été construit; tandis que tel autre touché par un organiste instruit dans toutes les parties de son art paraîtra posséder une grande valeur, une parfaite construction parce que la combinaison des jeux aura été savamment présentée aux fidèles. Cette différence dans l'appréciation de la qualité d'un instrument de ce genre est principalement due à un manque de connaissances chez l'organiste; il n'a souvent pas l'instruction nécessaire pour bien *administrer ce roi des instruments*. L'administration d'un orgue exige une certaine dose de réflexion et de savoir qui constituent le vrai caractère de celui qui le touche. C'est précisément ce travail que nous présentons aux amateurs et à celles des personnes qui se destinent à la profession d'organiste. Nous allons donner la description d'un grand orgue dans ces plus petits détails, puis expliquer le rôle que joue chaque accessoire et la manière de s'en servir. En opérant ainsi, nous espérons que quiconque lira ce petit guide y trouvera des renseignements utiles et à la portée de tous les talents.

Écrites dans un langage clair et précis, nous avons voulu démontrer en quelques pages toutes les ressources que l'art offre aujourd'hui à l'organiste praticien. Nous avons eu pour principe, avant-tout, d'expliquer plusieurs choses que les meilleurs traités sur la manière de toucher les orgues ont passé sous silence, toutes choses fort simples, il est vrai, mais qui, précisément, échappent plus facilement à l'intelligence du novice.

Qu'on veuille donc bien nous suivre dans la voie que nous nous sommes tracée et qu'on sache bien qu'il n'est point d'étude plus intéressante que celle de l'administration d'un orgue lorsqu'on ne perd pas de vue le lieu où l'on entend l'écho de ses harmonies célestes.

Il nous faut, pour nous bien faire comprendre, agir de la même manière que le savant démonstrateur placé devant un être inerte, privé de vie, dont il examine tous les organes, le scalpel à la main, pour analyser à ses élèves toutes les parties anatomiques de l'homme. Nous allons de même disséquer ce colosse qu'on appelle un *orgue* et en analyser les divers ressorts qui, au lieu d'être à l'état neutre comme le sujet placé sur un marbre aux regards de l'étudiant, est, au contraire, plein de vie, remplie d'une âme incomparable. Le premier a rendu son âme à Dieu et l'autre la conserve éternellement pour l'honorer avec majesté. Celui-ci exhale son âme qui s'envole dans les voies célestes; celui-là pénètre votre âme de toutes les délices d'une harmonie adorable et vraiment sublime que le génie seul de l'artiste peut produire. On peut donc dire que l'orgue est un instrument qu'on serait tenter d'assimiler à l'organisation humaine, puisqu'il se compose d'éléments qui permettent à l'artiste d'exprimer les diverses sensations qui sont inhérentes à la création de l'homme.

À l'œuvre donc! et disséquons tranquillement cet immense édifice.

Comme il est toujours bon de fixer son attention et ses raisonnements sur l'objet qui en est le but, nous prenons volontiers l'orgue de l'Eglise Paroissiale de Montréal dont la taille et les ressources nous permettent de mieux exposer notre esquisse et qui peut être, au besoin, visité par toute personne qui serait désireuse de s'instruire.

Sans nous occuper ici de l'origine de l'orgue, nous considérerons son organisation telle qu'elle existe de nos jours et telle qu'elle paraît être fixée jusqu'à ce qu'il plaise au génie de l'homme de lui faire subir de nouvelles transformations.

#### DIMENSIONS DE L'ORGUE.

Tout d'abord, nous dirons que l'orgue comporte trois tailles différentes: le 32 pieds, le 16 pieds, et le 8 pieds. C'est-à-dire que chacun de ces orgues reçoit des tuyaux de 32 pieds, de 16 pieds ou de 8 pieds. C'est sur ces trois dimensions que l'on détermine le nombre de jeux qui doivent y entrer selon certaines règles.

L'orgue de l'Eglise Paroissiale est un 32 pieds, ce qui indique que sa taille exige tous les accessoires qui le mettent au premier rang.

En premier lieu, on distingue la *charpente* de l'orgue qui est disposée de manière à recevoir les diverses parties constitutives de l'instrument. Cette charpente est formée de madriers de pin disposés en cadres. Des traverses sont solidement liées par des tenons entrant dans des mortaises et chaque pièce est ajustée avec des boulons de manière à les fortement joindre les uns aux autres. Cette charpente est construite sur une des trois tailles que nous venons de mentionner et reçoit les modifications nécessitées par les diverses conditions qui sont imposées au facteur.

Lorsque le cadre de l'instrument est ainsi disposé, représentant une véritable cage, on commence la construction des claviers. Le 32 pieds reçoit aujourd'hui quatre et le plus souvent trois claviers ; le 16 pieds en montre trois et le 8 pieds, deux claviers et souvent un seul.

Un clavier se compose de 54 notes commençant en Do et finissant par la note du même nom, ce qui donne cinq octaves pleines. Chaque clavier porte un nom différent qui indique parfaitement son usage. Ainsi le 32 pieds doit avoir :

Le premier clavier appelé le Positif ;  
 Le second ——— le Grand Orgue ;  
 Le troisième ——— le Récit ou boîte d'écho.

Le quatrième clavier serait le clavier des Bombardes : il devient de nos jours complètement inutile depuis l'invention des pédales de combinaisons. Ce clavier est selon nous une superfluité fort coûteuse et d'un usage très-contesté et contestable.

Le 16 pieds reçoit toujours ;  
 le Premier clavier ou Positif ;  
 le Second clavier ou Grand Orgue ;  
 le Troisième clavier ou Récit.

Quant au 8 pieds, il ne possède que le Positif et le Grand Orgue.

Le *Positif* est le clavier placé le plus près de l'exécutant.

Le *Grand Orgue* occupe le milieu de l'instrument.

Le *Récit* ou boîte d'écho est le troisième ou dernier clavier.

#### DES CLAVIERS.

Le nom donné à chaque clavier peut ainsi se définir : Le *Positif* a pour mission d'accompagner ce qu'exécute la main droite. On y place donc généralement des jeux doux ; plusieurs de ces jeux peuvent au besoin se traiter en jeux de *solo*. La qualification qui est donnée à ce clavier indique assez les fonctions qu'on lui fait remplir ; l'accompagnement étant une des parties essentielles de la musique, il faut que chaque accord se rapporte *positivement* au chant ou à la mélodie que le musicien fait entendre sur les deux autres claviers.

Le *Grand Orgue* reçoit les jeux les plus forts ; c'est sur ce clavier que se combinent les grands effets, et, à ce titre, il reçoit aussi une nomenclature assez considérable d'instruments ou de jeux de divers genres.

Le *Récit* ou boîte d'écho est un clavier dont on obtient de délicieux effets. Comme c'est aussi celui dont on se sert le moins souvent, on l'a placé sur le dernier plan. Ce clavier ne contient que des jeux de *solo*, ou d'instruments desquels on peut obtenir le plus d'expression ; voici par quel moyen on y est arrivé. Une boîte carrée et de la dimension proportionnée à la taille de l'instrument et au nombre de jeux qui doivent y être placés, est assise sur des solives de traverse dans la largeur de la charpente. Le côté qui fait face à l'organiste est disposé en

alousie, laquelle se lève ou se baisse au moyen d'une bascule qui est à la disposition de l'exécutant; celui-ci pose le pied droit sur une palette qui fait mouvoir à son gré les lames de cettealousie. On conçoit dès lors que les jeux étant ainsi renfermés, en supposant que laalousie soit baissée, les sons paraissent venir du lointain, tandis que si, au contraire, on lève entièrement cettealousie, les sons auront d'autant plus de force qu'ils peuvent se projeter librement dans l'édifice. L'expression de chaque jeu se produit donc en ouvrant graduellement cettealousie, si l'on veut augmenter le son; pour le diminuer, on baisse pareillement cettealousie. Voilà le système qu'on trouve généralement dans les orgues qui possèdent un clavier de récit.

#### DES ABRÉGÉS.

Lorsque les claviers sont ajustés, et pour le moment ils sont muets, on dispose des chassiss qui sont construits pour recevoir les *abrévés*. Ces *abrévés* ne sont autres que des bâtons méplats d'un pouce de diamètre sur lesquels on colle des clefs en bois auxquelles on adapte des fuseaux de bois blanc qui correspondent à chaque note du clavier. Chaque clavier a ses *abrévés*. Mais avant de placer ces fuseaux, on procède au placement des soufflets au lieu et place qui leur est assigné par le plan. On connaît généralement la forme d'un soufflet et ses fonctions; nous nous bornons donc à dire que ceux-ci sont de forme allongée et d'une dimension en rapport avec le volume de vent nécessaire au nombre de tuyaux à mettre en action. Je dois dire que les facteurs se servent d'un instrument fort ingénieux qui leur indique avec la plus grande précision la quantité de litres d'air que peut fournir chaque soufflet.

Mais la partie la plus intéressante et la plus essentielle d'un orgue est sans contredit celle des *sommiers*. Examinons-en avec soin la construction.

#### DES SOMMIERS.

Un *sommier* n'est autre qu'une boîte divisée en deux parties dont la hauteur n'excède pas un pied et n'a pas moins de huit pouces. La forme primitive est un cadre dont les coins sont ajustés en queues-d'aron-des solidement collées. Ce cadre est divisé en 54 compartiments de différentes largeurs et dont la longueur varie selon la taille de l'instrument. La largeur de ces compartiments est calculée sur la quantité d'air qui est nécessaire à faire parler chaque jeu, ce qui indique qu'il faut un compartiment en rapport avec le volume de son qui lui est dévolu par la hauteur du tuyau.

Lorsque ces compartiments (séparés par des traverses posées sur champ d'un pouce d'épaisseur et même moins, ajustées de bout en bout et bien collées) sont placés, ils forment autant de cloisons qui représentent une chambre à air concentré pour chaque jeu de l'orgue. On conçoit avec quel soin le collage doit être fait, car la moindre fissure au bois, le plus petit interstice donnerait passage au vent.

Ce cadre ainsi disposé doit naturellement recevoir son fond et son dessus. Le fond est fait de bois blanc d'un pouce. On colle simplement

le cadre sur ce fond. Quant au dessus, on prend de l'acajou ou du sycomore, deux sortes de bois dont les pores sont serrés et l'extérieur d'un grain fin. On place d'abord avec des chevilles de bois le dessus sur le cadre et on le dresse à la varlope de manière à pouvoir le coller avec précision; une fois collé, il s'agit de lui donner une épaisseur de trois lignes et de produire une surface irréprochable. On obtient ce second résultat en plaçant au centre du sommier une éminence de papier, puis on prend une règle parfaitement dressée que l'on pose sur champ juste sur ce papier; si la règle fait plusieurs tours sur elle-même, c'est que cette surface est dans les conditions voulues.

Mais dans quel but recherche-t-on une telle perfection dans le dressage de ce sommier? Je vais vous le dire.

Vous savez, chers lecteurs, que ce cadre représente maintenant une véritable boîte divisée en deux parties; la partie supérieure est occupée par les compartiments et la partie inférieure est réservée pour y placer les soupapes; cette partie est hermétiquement fermée au moyen de deux portes garnies de peau de buffle.

D'après le plan des jeux qui doivent étre posés sur le sommier, on distribue sur cette surface des rondelles de papiers qui sont autant de patrons se rapportant exactement au calibre des tuyaux. Lorsque cette distribution est bien arrêtée, on perce des trous sur cette surface. Ces trous sont toujours faits sur chaque cloison, puis on fait des gravures ou rigoles qui communiquent à chaque trou. Une fois ce travail terminé, on poli le tout avec de la mine de plomb pour que cette surface offre un poli parfait.

Ce n'est pas tout. On pose sur ce sommier des madriers de deux pouces également bien dressés et on y ajuste des issues correspondantes aux trous dont nous venons de parler. Ces madriers ont pour objet de recevoir le pied des tuyaux; et, en effet, on a besoin de faire un entonnoir de manière à ce que le pied des tuyaux se place bien sur le trou déjà percé. Comme ces tuyaux ont aussi besoin d'un soutien, on dispose sur de petits montants de la planche mince sur laquelle on découpe le diamètre de chaque tuyau afin que celui-ci conserve toujours sa position perpendiculaire.

#### DES LAYES.

Entre le dessus du sommier et les madriers, on place ce qu'on appelle des *layes*. Les *layes* ne sont autres que des lames de bois blanc de deux pouces de large et de trois lignes d'épaisseur. Ce système termine la construction du sommier et donne l'effet suivant. Ces *layes* sont percées à la commande des trous du sommier. Dès lors, la *laye* doit glisser sans résistance jusqu'à son point d'arrêt de manière à ce qu'il y ait communication immédiate du vent; si, au contraire, cette *laye* à laquelle on imprime un mouvement de va et vient, intercepte la sortie de l'air, il y a résultat négatif.

Voici donc un sommier construit selon les règles de l'art. Ces sommiers (car il en faut un pour chaque clavier) sont alors placés à la hauteur voulue et lorsqu'ils sont bien fixés, on s'occupe d'attacher les

layes à des montants qui sont liés eux-mêmes aux registres de l'orgue.

Les *registres* d'un orgue sont représentés par des boutons qui sont placés de chaque côté de l'instrument. Chaque bouton reçoit le nom du jeu qui est à la disposition de l'organiste. Si donc l'organiste tire à lui un ou plusieurs jeux, cette action a pour effet de tirer une ou plusieurs layes, et, par conséquent, de permettre au son de se faire entendre. Si, au contraire, l'exécutant pousse ces jeux, les registres font glisser les layes sur le sommier et le vent ne peut dès lors faire parler les tuyaux. En un mot, un jeu fermé, malgré le vent qui lui est transmis par le souffleur, ne parle jamais, tandis que s'il est ouvert, on entend distinctement les différents sons du jeu mis en action.

#### DES VERGETTES.

Nous savons maintenant que la construction d'un orgue se compose d'une *charpente*, de plusieurs *claviers*, des *abrévés*, des *sommiers* et des *registres*. Les *vergettes* complètent le mécanisme d'un orgue. Il y a autant de vergettes qu'il existe de notes par clavier. Ces vergettes sont des baguettes de trois lignes de large et d'une ligne d'épaisseur. On leur donne la longueur qu'exige la dis- de la touche à l'abrévé. Chaque touche est donc armée d'une vergette qui est attachée à l'abrévé avec du fil de laiton. Une seconde vergette prend la partie supérieure de l'abrévé et est fixée à une soupape.

#### DES SOUPAPES.

Nous avons bien dit que le dessus du sommier était percé de trous pour laisser passer le vent dans les tuyaux, mais nous avons omis avec intention de parler du fond de ces sommiers. En effet la partie inférieure du sommier est occupée par autant de *soupapes* qu'il y a de compartiments, soit 54 soupapes. Cette partie du sommier reçoit des ouvertures longitudinales de six à dix pouces de longueur et d'un pouce et demi et moins de largeur. Les soupapes sont simplement des long- gueurs de bois blanc d'un pouce d'épaisseur dont les angles sont taillés en biseau et le devant coupé en forme de langue. L'autre bout conserve son carré et sert à former une charnière au moyen de peau qui y est collée et dont un morceau est réservé pour le coller aussi sur le sommier. La soupape dépasse d'une ligne au moins l'ouverture pratiquée dans chaque compartiment et elle est garnie de peau de buffle de manière à ce qu'elle ferme hermétiquement son ouverture. Et enfin un ressort en fil de laiton oblige la soupape à se maintenir sur l'ouverture à chaque côté de laquelle est placée une pointe qui la force à toujours conserver la même position.

Supposons donc que l'on frappe une touche de l'orgue, cette touche abaisse avec elle la soupape après laquelle est fixée la seconde vergette dont nous avons déjà parlé. Comme cette rangée de soupapes est couverte par une planche qui forme le second coffre collé sous le sommier, on ne distingue à l'extérieur que les fils de laiton qui, étant attachés à la soupape, passent par une petite ouverture pratiquée sur cette planche et viennent se faire nouer à la vergette. Des équerres en bois relient les vergettes entre elles.

## DES ÉQUERRES.

Les *équerrres* sont en bois et servent à l'action des deux vergettes qui fait mouvoir chaque note du clavier. Elles sont placées dans une traverse qui porte quatre pouces carrés. Cette traverse est entaillée à égale distance pour recevoir 54 *équerrres* en bois de noyer mince d'une ligne forte et elles sont toutes percées à leur angle de manière à recevoir une tige de fil de fer qui les maintient toutes et leur permet ainsi de faire bascule.

## DE L'ÉMISSION DES SONS.

Pour faire parler chaque note de l'orgue, on a l'habitude de placer de chaque côté des soufflets une boîte en bois qui est fixée au coffre du soufflet et dont l'autre extrémité est vissée sur le côté du sommier. On comprend maintenant que le mouvement imprimé aux soufflets communique le vent dans les boîtes et le transmet immédiatement dans la seconde partie du sommier, celle où sont placées les soupapes. En frappant sur la note, la soupape se baisse et laisse entrer le vent dans l'ouverture au-dessus de laquelle est placé le tuyau. Si la laye est tirée juste au-dessus de l'orifice du pied du tuyau, ce qui fait comprendre que le registre est tiré dans toute sa longueur, la note parle distinctement. Dans le cas contraire, le vent occupe toujours l'emplacement qui lui a été donné jusqu'à ce qu'on frappe sur une autre note pour produire un autre son. Donc, si on frappe un accord de quatre sons, quatre soupapes s'ouvrent et laissent passage au vent qui, alors, fait entendre quatre tuyaux.

## DU PÉDALIER.

Les claviers sont divisés en trois parties appelées : la basse—le médium—le dessus. Ils sont ainsi divisés par la nature même de la suite des sons dans leur ordre naturel. Chaque jeu d'un orgue a donc réellement bien ses notes de basse. Mais la basse de tous les jeux qui entrent dans la construction d'un orgue n'offrant pas assez de corps relativement à l'ensemble de tous les sons des dessus de la classification des jeux, on a imaginé de placer un *clavier de pédales* qui a pour fonction de faire entendre chaque note *une octave plus bas* que la même note frappée sur un des claviers ou la note au diapason naturel.

C'est l'addition de ce clavier de pédales, ou *pédalier*, qui donne ce caractère grandiose à l'orgue. Lorsque tous les jeux de cet instrument sont tirés et qu'on ajoute les notes du pédalier à la basse, le tout ensemble produit des effets pleins et sonores qui remplissent l'édifice.

Le pédalier se joue avec les pieds; de là l'origine du nom qui a été donné à ce clavier. Il a généralement une octave et demie et rarement deux octaves. Sa forme est le plus souvent droite.

Cependant nous voyons une exception en deux choses quant au pédalier de l'orgue de l'église de la Paroisse. Ainsi ce clavier de pédales compte deux octaves pleines de *do* en *do*. Sa forme représente un demi-

cercle allongé dont toutes les touches affectent un effet concave qui est parfaitement combiné pour la commodité de l'exécutant.

Supposons un moment l'organiste placé sur son siège devant les claviers, et ses pieds naturellement posés sur le pédalier. Dans cette position, admettons que le pied gauche quitte le centre du pédalier pour frapper une touche à la basse du clavier, la jambe ne sera plus assez longue pour en atteindre l'extrémité, ou si le pied y touche, ce sera en en s'aidant du corps. Pour obvier à cet inconvénient, M. Warren a eu l'ingénieuse idée de lui donner cette forme mi-circulaire, au pédalier, et d'en élever légèrement les deux extrémités de manière à ce que l'organiste pût sans aucune gêne exécuter aisément tous les passages que comporte sa disposition naturelle.

Ce clavier de pédales est mis en action au moyen d'un abrégé et de vergettes qui, au mouvement du pieds, abaissent les soupapes d'un sommier qui est spécialement construit à cet effet.

#### DES RÉGISTRES DE PÉDALES.

On sait que les *registres* sont destinés à mettre les layes en position de laisser passer le vent dans les tuyaux pour leur permettre de parler. Conséquemment, il existe sur les grandes orgues des registres de pédales qui ont pour effet de laisser entendre dans toute leur force les sons du clavier, dans toute son étendue, auquel ils correspondent d'une manière identique. De cette sorte, chaque clavier a son registre de pédales.

Outre ces registres, il en existe plusieurs autres dont l'action est isolée ou combinée. Ces registres sont donc parfaitement indépendants l'un de l'autre, ce qui fait que l'exécutant peut, à son gré, tirer un registre de pédales d'un des claviers et y ajouter, s'il le juge à propos, un, deux, trois ou plusieurs registres isolés qui donnent du corps à l'exécution pour ce qui regarde la partie de la basse.

#### DES ACCOUPLEMENTS.

Comme il se pourrait que l'organiste voulut se servir de deux et trois claviers à la fois, on a imaginé d'obtenir cet effet en réunissant tous les jeux, à quelque nombre que ce soit, au moyen d'un seul registre. Ainsi, on place, supposons :

Un registre réunissant le grand orgue au Positif;

— le Positif au Récit;

— le Récit au grand orgue.

Il y a aussi le *couple d'octave* qui consiste à obligé le grand orgue à doubler le son par l'action de la dernière octave du clavier, ce qui produit un grand effet.

#### DES PÉDALES DE COMBINAISONS.

Ces pédales sont fort utiles et peuvent être multipliées à l'infini. Ces pédales ont même permis, récemment, de supprimer le clavier de bombards. Leur action s'applique à tous les claviers de l'orgue. Admettons que l'organiste n'ait tiré que quelques jeux, il veut instantanément appeler à lui tous les jeux du grand orgue; pour ce faire, il n'a qu'à

poser le pied droit sur une palette en fer placée au-dessus du pédalier ; il appuie sur la pédale et tous les registres répondent à son appel. Si maintenant, il veut supprimer plusieurs de ces jeux pour donner moins d'effet à son exécution, il place le pied sur une autre pédale qui repousse plusieurs jeux ne laissant ainsi à l'exécutant que le nombre qui lui est nécessaire.

La combinaison des jeux est arrêtée à l'avance et peut, au besoin, être susceptible de changements, le système d'action étant des plus simples.

Plus l'orgue est considérable, plus on y place de pédales de combinaisons et plus elles offrent de ressources à l'organiste.

La partie mécanique d'un orgue nous semblant suffisamment démontrée, nous allons passer à sa partie physique, celle qui offre le plus d'intérêt à l'organiste praticien. Cette section va former la seconde partie de notre guide.

## DEUXIÈME PARTIE.

### DES TUYAUX.

Il y a deux familles de tuyaux qui se divisent en plusieurs espèces.

Ces deux familles sont représentées par les tuyaux en bois et les tuyaux en métal.

La variété du son est produite par la forme et la hauteur des tuyaux attribués à chaque jeu.

Parmi les tuyaux en métal, on distingue deux classes distinctes : les jeux à anches libres et les jeux à anches battantes.

La première famille offre moins de variété que la seconde, mais elle ne perd rien de son importance dans le rôle qu'elle est appelée à remplir selon les règles de l'art.

La hauteur des tuyaux est établie, d'abord, par des lois physiques dont le facteur ne peut se départir, et ensuite par le registre même de leur appréciation sonore et de leur diapason. Il y donc cinq tailles de tuyaux :

Les tuyaux de 32 pieds

|   |       |   |
|---|-------|---|
| — | de 16 | — |
| — | de 8  | — |
| — | de 4  | — |
| — | de 2  | — |

Le tuyau de 8 pieds est ce qu'on appelle le diapason naturel de la voix humaine ou de la voix de *soprano*.

Prenant pour point départ le médium de ces tuyaux, soit le 8 pieds, ou établi de la manière suivante la correspondance de leurs octaves, soit en haut, soit en bas :

|               |   |                                                                                    |
|---------------|---|------------------------------------------------------------------------------------|
| Pour la basse | { | Le <i>La</i> médium du 8 pieds est reproduit une octave plus bas par le 16 pieds ; |
|               |   | Le <i>La</i> médium du 16 pieds est reproduit une octave plus bas par le 32 pieds. |

Ceci fait que le *La* médium du 8 pieds étant reproduit deux fois par le 16 et le 32 pieds, donne à ce même *La* une étendue supplémentaire de deux octaves pleines pour le dernier jeu.

Le même point de départ pour le dessus est ainsi défini :

Pour le dessus { Le *La* médium de 8 pieds est reproduit une octave plus haut par le 4 pieds ;  
Le *La* médium du 4 pieds est reproduit une octave plus haut par le 2 pieds.

Dès lors le *La* médium du 8 pieds étant reproduit deux fois par le 4 et 2 le pieds, offre, à ce même *La*, une étendue supplémentaire de deux octaves pleines.

On voit qu'il n'y a rien d'illusoire dans la fabrication de ces tuyaux et que leur longueur n'est point déterminée par le caprice du facteur, mais bien par la nature même de la qualité du son de chaque jeu.

La famille des tuyaux en bois se divise en deux sections: les tuyaux ouverts et les tuyaux bouchés.

N'oublions pas de dire que les tuyaux représentent généralement, dans leur facture, deux parties: le pieds et la bouche. Il est donc bien arrêté que le tuyaux ne prendra sa taille qu'à partir de la bouche ou du point par lequel le son se produit. Le pieds n'est à proprement parler, ainsi que nous l'avons déjà expliqué, que l'assise du tuyaux sur le sommier.

#### DES TUYAUX OUVERTS (EN BOIS).

Le tuyau ouvert est celui qui présente à l'orifice un carré régulier sans aucun appareil pour empêcher le son de parcourir sa course naturelle. Donc, le 8 pieds, le 16 pieds et le 32 pieds ouverts donnent un son identique à chaque taille.

Le son, par là même, en est clair, distinct et fort. Les vibrations en sont faciles à saisir et doivent être d'une parfaite égalité. On a donné le nom de *bourdon* à ces trois tailles.

#### DES TUYAUX BOUCHÉS (EN BOIS).

Les tuyaux bouchés ou jeux bouchés s'appellent: un 8 pieds bouché et un 16 pieds bouché.

Le jeu bouché est ainsi nommé parce que l'orifice du tuyau est fermé au moyen d'un tampon garni en peau qu'on ajuste sur le carré intérieur du tuyau de manière à pouvoir le monter ou le descendre. Dans cette position, le son monte jusqu'au tampon; mais ne pouvant trouver d'issue de ce côté, il revient sur lui-même pour ressortir par la bouche. En sorte que le son de 8 pieds parcourant d'abord la longueur du tuyau, puis redescendant de suite pour se produire, donne ainsi deux fois la hauteur du tuyau, soit un son de 16 pieds. Donc, un 8 pieds bouché donne le même son qu'un 16 pieds ouvert, avec cette différence, seulement, que les sons du premier sont plus sombres que ceux du 16 pieds.

Le 8 pieds bouché représentant par analogie le 16 pieds ouvert, le 16 pieds bouché, par la même raison, correspond au 32 pieds ouvert.

Ces jeux bouchés se nomment aussi *bourdons*.

Les jeux en bois ont toujours moins de sonorité que les mêmes jeux faits en étain ou en zinc; aussi leur adjoint-on des jeux de même taille en métal qui portent le nom de *montre*. Il y a donc la montre de 8 pieds, la montre de 16 pieds et la montre de 32 pieds. Ce sont autant de jeux ouverts qui fournissent de magnifiques basses.

Le nom de *montre* a été donné à ces jeux, parce que c'est avec plusieurs de leurs tuyaux qu'on forme l'ornementation du buffet d'un orgue, en les plaçant à la vue de l'auditeur et en les montrant dans un ordre convenu. Ils sont placés sur un petit sommier auquel est adapté un conduit d'air qui est aussi fixé à la caisse du soufflet.

Ces conduits d'air existent également pour les *bourdons* qui possèdent aussi un sommier spécial qu'on place de chaque côté de l'orgue et souvent derrière l'instrument.

Les bourdons de différentes tailles se connaissent généralement sous la dénomination de *jeux ouverts* ou *jeux bouchés*; c'est la véritable expression à donner à ces jeux qui forment à vrai dire les fonds de l'orgue.

#### DES TUYAUX EN MÉTAL.

Cette catégorie de tuyaux se présente sous trois formes différentes: les uns sont cylindriques, tandis que les autres sont cylindro-coniques allongés, et quelques uns ont la figure d'un entonnoir; tels sont les tuyaux à anches libres ou à anches battantes dont le tuyau est conique et se termine par un pavillon comme le cor, la trompette ou le trombone. Les deux premières formes de tuyaux subissent parfois quelques changements à leur extrémité, comme la *flûte à cheminée* et la *flûte creuse* qui ont une calotte à l'orifice du tuyau. Les jeux à tuyaux cylindriques sont les plus nombreux. Mais parlons maintenant des jeux à anches libres ou battantes.

#### DES JEUX À ANCHES LIBRES.

Les tuyaux à anches libres se composent de deux parties distinctes et peuvent se détacher. Ils sont en étain. Il y a le pied et le pavillon. Le pavillon est soudé après une noix qu'on adapte juste sur le pied. Un tube en cuivre est ajusté sur cette noix et l'on place le tout dans le pied.

Le tube est un cylindre méplat ayant différentes longueurs. La face plate présente une ouverture étroite et longue proportionnée à la langue de la lame. Cette lame est en cuivre et étain; ce mélange donne le meilleur son; mince et flexible, elle est taillée juste à la commande de l'ouverture, de manière qu'étant fixée après la noix, la lame puisse aisément produire sa vibration sans toucher aux parois de l'ouverture. Lorsque le vent pénètre dans le pied du tuyau, il agite avec force cette lame mé-

tallique et l'oblige à produire ses secousses dans l'intérieur de l'ouverture. Cette lame n'est autre que l'anche elle-même qui raisonne librement dans son ouverture, et les jeux ainsi montés s'appellent *jeux à anches libres*. Les sons de ces jeux sont doux et sonores à la fois.

#### DES JEUX À ANCHES BATTANTES.

Les tuyaux à anches battantes se construisent exactement de même que ceux à anches libres. La différence ne se trouve que dans la manière de placer la lame métallique sur son ouverture. Or, l'anche battante est rivée sur le méplat du cylindre et dépasse de chaque côté les parois de l'ouverture. Dès que le vent est communiqué à l'anche, la lame frissonne sur le méplat du cylindre et le bat avec force, ce qui donne au son une sonorité stridente qui jette beaucoup d'éclat dans la réunion de tous les jeux.

La troisième partie de notre guide traite de la manière d'administrer l'orgue. Plusieurs combinaisons de jeux y sont indiquées.

### TROISIÈME PARTIE.

#### DES JEUX.

Les principaux jeux de l'orgue sont :

La *montre*. — C'est un des jeux de fonds les plus essentiels de l'orgue, et il se trouve habituellement placé en vue dans le buffet, de là son nom. Les tuyaux sont cylindriques et en métal. On fait des montres de 8, de 16 et de 32 pieds.

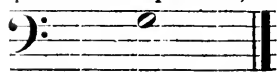
Les montres de 16 et de 32 pieds sont en métal ou en bois, elles parlent une ou deux octaves plus bas que la montre de 8 pieds, elles ne se trouvent que dans les grandes orgues qui ont au moins cinquante jeux et correspondent principalement aux pédales.

Le *bourdon*. — Les tuyaux de ce jeu sont généralement faits en bois, et bouchés à leur extrémité. Souvent, dans leur partie supérieure, ils sont faits en métal. Ils sont de 16 et de 8 pieds.

Le *prestant*. — Ce jeu est accordé une octave plus haut que la montre de 8 pieds. Il est ouvert et en métal.

La *doublette*. — Ce jeu est accordé une octave plus haut que le prestant, et l'*ut* grave sonne deux octaves plus haut que celui de la montre ou du bourdon de 8 pieds.

Le *nasard* ou la *quinte* de 3 pieds. — Le nasard est accordé en quinte sur le prestant ; son *ut* grave, par conséquent sonne le *sol*. Ex :



Il y a aussi un nasard de 6 pieds qui sonne une octave plus bas que le précédent, et qui ne se trouve guère que dans la pédale.

Le nasard est donc un jeu de mutation.

Le *sesquialtre*. — Le sesquialtre est un jeu composé de trois ou quatre rangs de petits tuyaux ouverts qui sont de métal et qui sont accordés en sixte, octave et dixième sur la montre, de façon que chaque touche fasse entendre un accord commun.

Les intervalles qui existent entre ces tuyaux et ceux de la montre sont disposés comme suit : Vers les notes aiguës du clavier, ces tuyaux deviennent extrêmement petits et



criards; on s'est vu forcé de faire des répétitions par séries, en employant des tuyaux sem-

blables à ceux des octaves plus bas, qui transposent ainsi les notes.

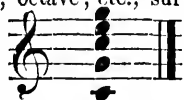
La *fourniture*. — Celle-ci est un jeu composé de trois, quatre, cinq et six rangs de petits tuyaux de métal, accordés en tierce, quinte, octave, sur la montre, etc.

Le son de ce jeu est plus fort que celui du sesquialtre.



Le *cymbale*. — Le cymbale est un jeu composé de deux et trois rangs de tuyaux de plus faible dimension. La fourniture, le sesquialtre et le cymbale forment ensemble ce qu'on appelle le *plein-jeu*.

Le *cornet*. — C'est encore un jeu composé de trois, quatre et cinq rangs de tuyaux de métal, accordés en tierce, quinte, octave, etc., sur la montre, et sa première note sonne comme suit : Ce n'est qu'un demi-jeu, car il ne descend qu'à l'*ut* du milieu. Le son de ce jeu est fort et dur, et sert à renforcer les dessus des jeux d'anches.



Le *larigot*. — Jeu de mutation aujourd'hui supprimé dans la facture, il sonnait l'octave du nasard et avait toute l'étendue du clavier. Il se trouve aujourd'hui dans presque tous les jeux composés.

La *tierce*. — C'est un jeu de mutation en métal, ouvert, dont l'usage est définitivement aboli aujourd'hui. Il s'accorde sur la montre, en tierce majeure.

La *trompette*. — Elle est, comme son nom l'indique, une imitation de l'instrument du même nom. Elle s'accorde à l'unisson avec la montre de 8 pieds, et rend le grand chœur de l'orgue plus complet et plus brillant; elle renforce les jeux de fonds, et domine les sons les plus perçants des jeux composés. Les tuyaux de la trompette sont à anches et de forme conique.

Le *clairon*. — Il est de la famille des trompettes, et s'accorde une octave plus haut que celles-ci. Les jeux suivants sont particulièrement appelés : *jeux de solo*, parce qu'on peut les jouer avec ou sans un jeu de fond.

Le *salicional* est en forme de montre, cependant d'une taille beaucoup moins forte, et de plus, embouchée plus douce.

La *dulciana* est de la même famille que le précédent, et habituellement de 4 pieds.

La *flûte*. — Elle est de 8 et de 4 pieds. Généralement les tuyaux de ce jeu sont faits en bois, surtout en Allemagne, où les facteurs excellent dans ce genre. Il y a des flûtes ouvertes et d'autres bouchées; elles forment une famille à part. Ce jeu s'accorde en unisson avec la montre mais il est plus doucement embouché. Il y a des flûtes de 32, de 16, de 8 et de 4 pieds, qui se trouvent tant aux claviers à mains qu'aux

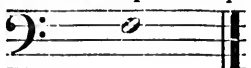
pédales. Les flûtes de 32 et de 16 pieds forment les fonds de l'orgue, on les désigne en Allemagne sous le nom de *principal*, et en Angleterre sous celui de *diapason*.

La *gambe*. — Ce jeu est de 16, de 8 et de 4 pieds, d'une taille plus exiguë que les flûtes, et d'un son particulier. C'est un des plus jolis jeux de l'orgue, il imite à s'y méprendre les instruments à cordes.

Le *violoncelle*, qui est un jeu de 16 et de 8 pieds, tient un peu de la famille des gambes.

La *contrebasse* est un jeu de fond, imitant le son de l'instrument du même nom.

Le *hautbois* est un jeu d'anches, souvent à anches libres, des plus agréables, et qui imite le son de cet instrument. Les tuyaux sont étroits et un peu évasés à la partie supérieure. Il descend rarement en dessous

du  On le complète par le *basson*, jeu d'anches de huit pieds.

Le *cor anglais*. — Ce jeu, de 16 et de 8 pieds, est à anche libre ou battante, il a toute l'étendue du clavier, et il imite le son de l'instrument du même nom.

Le *krumhorn* ou cor recourbé, est un jeu d'anches, d'un son très-agréable.

La *clarinette* est un jeu d'anches de 8 pieds, qui imite très-bien le son de la clarinette, surtout dans les notes du milieu.

L'*euphone*. — Ce jeu est de 16 et de 8 pieds, à anches libres et d'invention récente.

La *voix humaine*. — C'est un jeu d'anches, accordé à l'unisson de la montre de 8 pieds, et qui a la particularité d'imiter la voix humaine. Ses tuyaux sont cylindriques, très-courts, et recouverts, à l'extrémité supérieure, d'une petite plaque qui bouche environ la moitié de l'orifice. Quelques facteurs obtiennent le même son en plaçant dans les corps des tuyaux des demi-disques percés de trous; les plus grands tuyaux de ce jeu n'ont pas plus de douze ou quatorze pouces de hauteur, ce qui est un grand défaut, car, dans ce cas, le nombre des vibrations du corps résonnant ne peut pas être en rapport avec celui des vibrations de l'anche. Il faudrait, pour obtenir ce rapport, que les tuyaux fussent plus longs.

Le *keraulophone*, jeu de flûte. — Ce jeu est d'une invention très-récente. Il a un son qui ressemble, à s'y méprendre, à celui d'un jeu à anches. Il tient mieux l'accord, et le changement de la température lui est moins sensible. Ses tuyaux diffèrent peu par leur forme de celle des autres jeux de fonds; ils sont en métal. La partie supérieure, qui est ouverte, est peu sensiblement évasée, et percée d'un trou par derrière. Ce jeu se trouve dans l'orgue nouveau de Saint-Eustache, et on doit en placer un dans celui de Saint-Sulpice.

Le *quintaton*. — Jeu de fond qui en parlant laisse entendre un peu sa quinte, ce qui ferait croire à l'existence de deux tuyaux, quoique la quinte ne domine pas.

La *bombarde* est de 16 et de 32 pieds; elle est en métal ou en bois,

et toujours placée dans les pédales; c'est le plus fort jeu de l'orgue, et son effet est grandiose. Ses jeux sont à anches, on les accorde à l'unisson de la montre de 16 et de 32 pieds. L'application des jeux d'anches libres a donné beaucoup plus de douceur aux jeux d'anches, et les a rendus plus agréables pour l'exécution des solos.

#### DE LA COMBINAISON DES JEUX.

Il y a beaucoup de jeux unissons, ainsi que des jeux composés et de mutation; tels que les fournitures, cymbales, sesquialtres, quintes et cornets, qui sonnent à la fois la tierce, la quinte, l'octave et la dixième; ces jeux ne doivent pas être joués seuls, mais doivent être combinés avec les jeux de fonds, qui forment le corps de l'orgue.

On divise l'orgue en trois parties, savoir:

1<sup>o</sup> Les jeux de fonds seuls;

2<sup>o</sup> Les jeux de fonds combinés avec les jeux d'anches et formant le grand chœur;

3<sup>o</sup> Les jeux composés et de mutation qui, combinés avec les jeux de fonds, forment le plein jeu.

Il reste les jeux de fantaisie ou de solo, qu'on peut à volonté réunir à l'une de ces trois parties, ou à deux d'entre elles, ou même aux trois.

Nous allons indiquer ici quelques mélange de jeux propres à l'orgue.

#### PLEIN JEU. — *Clavier du grand orgue.* (Great organ).

1. Montre de 8 et de 16. — (*Open diapason*).
2. Bourdon de 8. — (*Stopped diapason*).
3. Prestant. — (*Principal*).
4. Doublette. — (*Fifteenth*).
5. Nasard. — (*Twelfth*).
6. Sesquialtre. — (*Sesquialtera*).
7. Fourniture. — (*Mixture*).
8. Cymbale. — (*Cymbel*).

#### *Positif.* (Choir organ).

1. Montre ou flûte de 8. — (*Open diapason*).
2. Bourdon de 8. — (*Stopped diapason*).
3. Prestant. — (*Principal*).
4. Dulciana. — (*Dulciana*).
5. Fourniture. — (*Mixture*).

#### *Récit* (s'il y a un 3<sup>e</sup> clavier). (Swell organ).

1. Flûte ou bourdon de 8. — (*Flute or Open diapason*).
2. Flûte de 4 harmonique. — (*Harmonic flute*).
3. Prestant. — (*Principal*).

*Clavier des pédales. (Pedals).*

1. Flûte ou bourdon de 16. — (*Flute or Stopped diapason*).
2. Idem de 8. — (*idem*).
3. Bourdon de 8. — (*Stopped diapason*).
4. Trompette de 8. — (*Trumpet*).
5. Clairon de 4. — (*Clarion*).

Si le grand orgue contient des jeux de fonds autres que ceux désignés dans le tableau qui précède, ils peuvent être mêlés, sans désavantage, aux jeux du même nom au grand orgue, ils peuvent être joués en même temps. Cette addition de jeux donne plus de rondeur au son, en atténuant l'effet des jeux composés. Dans la musique d'un caractère grave et lent, les jeux de fonds sont meilleurs pour produire une harmonie pleine et franche, et ils ont cela de propre, que les suspensions s'entendent avec facilité. La trompette et le clairon doivent être réservés pour les passages d'une allure décidée et d'une courte durée, comme dans la stretta d'une fugue.

Les jeux du positif sont plus doucement embouchés, et de plus petite dimension que ceux du grand orgue. Ils servent aux accompagnements des solos, et font bien ressortir les passages doux d'un morceau.

On place habituellement au positif les jeux de fantaisie. Si l'orgue est de vingt ou de trente jeux, il y a toujours un troisième clavier, qui est le récit, et c'est là que sont placés les jeux de solo qui doivent produire le plus bel effet. Aujourd'hui, le récit est toujours enfermé dans une boîte s'ouvrant à volonté au moyen d'une pédale; on l'appelle récit expressif. L'expression doit être, autant que possible, très-graduellement *crescendo* ou *decrescendo*. Généralement, le récit n'a pas toute l'étendue des claviers, et l'on doit se servir des basses du positif pour l'exécution d'un morceau.

Le plein jeu de l'orgue, dont nous avons parlé précédemment, se change facilement en grand chœur, en lui enlevant les jeux de mutation et les jeux composés.

Sur les orgues de vingt à trente jeux, il y a toujours une trompette de huit pieds et un clairon au principal clavier, plusieurs jeux d'anches au positif, tels que les krumhorn, hautbois et autres, et dans le récit, une trompette, un hautbois, un cor anglais, etc.

En ajoutant ces divers jeux aux jeux de fonds existants, en joignant au grand orgue le cornet, et aux pédales la bombarde de 16 pieds, en ouvrant la boîte du récit expressif, et en accouplant les claviers, on obtient le grand chœur.

La trompette du récit se traite en jeu de solo, et, comme tous ces jeux, elle se joue avec le bourdon ou le prestant, et s'accompagne avec une flûte ou un bourdon.

Le hautbois exige un accompagnement plus doux, et se combine souvent avec le bourdon de 8 ou une flûte de 4.

Le clairon peut être traité en jeu de solo.

Les flûtes se jouent ensemble.

La montre peut être traitée comme une flûte.

La gambe se combine avec le salicional et la dulciana.

Le bourdon de 8 avec la dulciana de 4 fait bon effet.

Le krumhorn, combiné avec le prestant, ou renforcé par le bourdon de 8, est également bon.

Souvent les jeux d'anches solos ont besoin d'être nourris par un jeu de fond, le plus souvent par le bourdon de 8 qui leur ôte le tranchant et leur donne du moëlleux.

Le nasard peut se combiner avec la flûte de 8 ou le bourdon de 8 pour exécuter des traits assez vifs.

La doublette, soit avec le bourdon de 16 ou de 8, est très-propre aux passages arpégés.

Le cymbale, le clairon et le basson, mêlés ensemble, produisent un timbre assez distinct, soit en les jouant en solo, soit en se servant de ces jeux pour accompagner; toutefois l'accompagnement ne doit pas dépasser le médium.

On exécute des duos, en disposant deux claviers avec des jeux de solo différents; pour obtenir une grande variété de timbre, on y ajoute, de temps à autre, un jeu de quatre pieds.

La voie humaine se joue rarement toute seule, on a soin d'y ajouter un jeu de fond de huit et même de quatre pieds pour lui donner plus de rondeur. On y ajoute le tremblant, et on l'accompagne d'un jeu assez distinct en accords brisés.

#### DES PÉDALES.

L'orgue se distingue de tout autre instrument à clavier par ses pédales. Les pédales permettent une plus grande liberté aux mains pour doubler l'harmonie, ou pour varier la mélodie, car les basses leur sont entièrement réservées. Les pieds, de cette façon, font l'office d'une troisième main, et l'avantage qu'on en tire est facile à concevoir. Combien n'y a-t-il pas de morceaux d'orgue écrits pour quatre et cinq parties réelles. L'organiste doit donc s'appliquer à se rendre maître des pédales, et à exécuter avec les pieds aussi bien qu'avec les mains. Habituellement les pédales commencent à l'*ut* grave, et parcourent deux octaves à deux octaves et demie d'étendue.

Pour rendre certains passages exécutables par les pédales, il faut autant que possible employer les deux pieds alternativement. Si les passages exigent une grande vitesse, il faut souvent passer les pieds l'un sous l'autre. Dans l'octave haute, la meilleure manière d'exécuter les passages ascendants, c'est de passer le pied gauche en dessous du pied droit, et par dessus dans l'octave grave; mais il faut employer le contraire en descendant par le pied droit.

Nous donnons à la fin de ce livre quelques exemples pour les pédales d'après ces principes.

Il y a une autre manière de se servir des pédales, elle consiste à employer alternativement le talon et le bout du pied. Dans ce cas, le pied gauche sert à l'octave grave, et le pied droit à l'octave haute, cependant, tous les deux peuvent se trouver dans la même octave. Cette

manière est peut-être moins bonne pour exécuter une gamme diatonique, mais elle est très-avantageuse dans les gammes chromatiques.

Une autre manière de jouer les pédales consiste à employer à l'occasion le côté droit et le côté gauche du même pied ; mais la meilleure méthode est de combiner toutes les manières quand la circonstance le permet.

#### DE LA MANIÈRE DE JOUER UN SOLO.

Ceci dépend tellement de la fantaisie et du caprice de l'artiste, qu'il est presque impossible d'assigner quelques règles. En ce qui concerne la manière de combiner les jeux, nous l'avons déjà expliquée plus haut. Pour acquérir une parfaite connaissance du style propre aux différents jeux de solo, l'organiste a besoin de recourir aux morceaux d'orgue qui contiennent des mélanges de jeux, arrangés tout exprès pour développer la puissance et la variété de l'instrument. Nous donnons à la fin de ce livre quelques indications des meilleurs morceaux d'orgue. Tout organiste doit faire de son instrument une étude spéciale, car l'exécution d'un morceau est soumise à beaucoup d'obstacles.

On doit étudier la sonorité du vaisseau de l'église, expérimenter son acoustique, la répercussion des sons, la portée du son de certains jeux, leur effet dans les passages vifs et lents, et combiner les différents jeux de façon à rendre claire et précise l'exécution d'un morceau.

Telle église a beaucoup d'écho, la répercussion des sons y est lente et tardive ; il faut, dans ce cas, modérer le mouvement, et le mettre en rapport avec la sonorité du lieu. Telle autre a peu d'écho, et il faut alors se garder de jouer trop lentement, car le morceau deviendrait languoureux et produirait un effet désagréable.

#### DE L'ACCOMPAGNEMENT DES VOIX.

Les passages forts doivent être accompagnés par le grand orgue, en tirant autant de jeux que le nombre des voix et le caractère de la musique l'exigent. Les passages moins forts, s'accompagnent bien sur le positif, avec la montre, le bourdon et le prestant. Les passages de solo s'accompagnent avec les jeux tels que la dulciana, le salicional, le bourdon et un jeu de fond de quatre pieds, faiblement embouché ; l'effet sera plus grand si on les accompagne sur le récit expressif en donnant à ce dernier les nuances du solo, et sur le positif avec des jeux proportionnés à ceux du récit. Le récit se joue avec la main droite, et le positif avec la main gauche.

#### *L'accompagnement du plain-chant.*

En France, les grandes orgues ne servent guère à l'accompagnement du plain-chant, depuis qu'on a introduit, à peu près partout, l'orgue dit du *chœur*, ou orgue spécialement destiné à accompagner.

Les grandes orgues ne font qu'entonner des *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* ou *Agnus* ; tout le reste de l'office est rempli par des solos où les organistes peuvent déployer leur talent d'improvisation. Le rite catholique

surtout exige une grande habilité d'improvisation de la part de l'artiste, il est peu de moments pendant l'office divin où l'organiste ait assez de temps pour développer un morceau dans des proportions artistiques. Beaucoup d'églises, qui ont une maîtrise, ne laissent au grand orgue que deux morceaux pendant la messe : la procession et l'offertoire, et un prélude pour l'*Ite missa est*.

En France, on a l'habitude d'entourer le plain-chant avec ce qu'on appelle le plein jeu. Dans les temples protestants, ainsi qu'en Allemagne, en Angleterre et en Suisse, le grand orgue est à la fois accompagnateur et soliste. Les protestants chantent toujours leurs hymnes en unisson ; une grande partie des assistants y prennent part, et forment de cette façon un chœur considérable. Les organistes protestants accompagnent habituellement ces chœurs avec tous les jeux de fonds, et intercalent quelquefois dans les pauses dues à la respiration, des endences de deux à quatre mesures.

Quelques organistes d'Allemagne ont acquis une grande réputation dans ce genre d'accompagnement. Les chœurs des protestants sont d'une mélodie simple et très-peu mouvementés ; il n'y a guère que de telles mélodies qui peuvent être chantées par beaucoup de monde à la fois.

Le chant des psaumes et des hymnes pendant l'office divin date des temps très-reculés de Moïse, David et Salomon. Les premiers chrétiens ont introduit les psaumes et les hymnes dans leurs exercices religieux, particulièrement dans les églises de la Grèce et de l'Orient. On doit à saint Ambroise, archevêque de Milan, le *Te Deum*, cantique d'une beauté sublime.

Dans les églises d'Occident, le pape Grégoire-le-Grand a introduit le chant dit *grégorien* ou romain, qui se chante dans presque toutes les églises catholiques.

Dans ces derniers temps, Luther, Calvin et d'autres, ont contribué grandement à l'établissement du chant des protestants. En Allemagne, il existe plusieurs recueils désignés par le nom de *choral gesänge*, qui contiennent des psaumes et des hymnes harmonisés par divers grands maîtres, telles sont les collections des chœurs de Sébastien Bach, Kittel, Hiller, Vogel, Rink, etc., etc. En France, nous possédons des ouvrages remarquables sur l'accompagnement du plain-chant, ce sont des livres d'orgue de Miné, Beledin, Fessy, Dietsch, Danjou et autres.

La pleine harmonie exécutée avec les deux mains, s'emploie volontairement pour accompagner des masses de voix et des mélodies seules en faux-dourdon ; l'accompagnement en contre-point consiste à placer la mélodie dans les basses ou dans les pédales en exécutant, avec la main droite, une des variétés du contre-point usité. Nous croyons que cette manière est la moins préférable à l'exécution du plain-chant, car le plain-chant, étant une mélodie, perd ainsi trop de son caractère.

Beaucoup d'anciennes orgues ont les dessus très-faibles, relativement aux basses, et les organistes se voient forcés de continuer à jouer le plain-chant dans la basse pour faire ressortir la mélodie.

Dans les églises catholiques de France, les fidèles participent peu au chant pendant l'office divin. Cependant, quoi de plus beau que l'unis-

son d'une masse de voix accompagnées par le grand orgue. Quoi de plus beau qu'un hymne chanté par les fidèles ! Cela s'entend dans presque toutes les églises d'Allemagne, d'Angleterre et de Suisse. Il y a dans la sainte messe le *Credo* ; au Vêpres, l'hymne du jour et le *Magnificat* ; au Salut, l'*Ave Verum*, l'*Inviolata*, et aux fêtes, l'*Adoremus*, qui par leur composition facile pourraient être chantés par les fidèles. Bien des essais ont été tentés dans ce but, mais les moyens employés étaient insuffisants.

---

Je ne dois pas oublier de mentionner ici, pour ce qui concerne la manière de jouer de l'*harmonium* (voir plus loin), que plusieurs compositeurs ont écrit des méthodes et des morceaux charmants pour cet instrument. MM. Miné, Lefebure-Wely et Fessy, ont composé plusieurs fantaisies sur différents opéras qui sont d'un excellent effet sur l'*harmonium*. Ils ont aussi écrit plusieurs morceaux pour *harmonium* et piano ; ces deux instruments se marient fort bien ensemble, et rien ne saurait rendre ces combinaisons ingénieuses qui participent au brillant de leur exécution.

Si l'*harmonium* peut rendre des services réels dans une chapelle, on ne peut lui contester le mérite d'être aussi un excellent instrument pour exécuter des fantaisies variées ; la combinaison des jeux y prête beaucoup et l'imitation d'un orchestre en est parfaite.

---

## DE LA MANIÈRE DE TOUCHER L'ORGUE.

J'ai extrait cette dernière partie du livre de M. Miné, l'*Organiste-praticien*, comme présentant le plus de développement sur la combinaison des jeux. Je complète ce travail par la manière de toucher l'orgue.

Il est bon nombre de personnes qui pensent que l'orgue se touche de la même manière que le piano; non. Cette erreur fait qu'on se plaint souvent du bruit que produit le mécanisme de l'orgue, tandis que ce défaut provient uniquement de l'organiste qui, au lieu de lier son jeu, frappe sur la touche et imprime de cette sorte, au mécanisme, des secousses qui ébranlent l'action de l'instrument. Ce défaut se remarque aussi sur le pédalier et par les mêmes raisons.

L'organiste doit s'appliquer à savoir bien doigter un morceau. S'il ne substitue pas fréquemment le pouce aux autres doigts de la main droite, principalement, il est indubitable que son exécution sera sèche, saccadée et sans mesure. Si, au contraire, son jeu est lié, ça indiquera son habileté dans la manière de placer les doigts sur le clavier et son application dans l'exécution d'une pièce de musique.

L'orgue exige du praticien une exécution nette, souple et ferme à la fois. Les nuances ne se produisant pas au moyen du plus ou moins de force des doigts sur le clavier, mais seulement par la pédale d'écho, on conçoit qu'il n'y a qu'une seule manière de toucher cet instrument, et elle consiste à ne faire agir que les doigts. On doit donc bannir tout mouvements du corps, des bras et du poignet. Dans les accords plaqués, il est bon de tenir la main ferme sur le clavier, mais sans raideur, afin de laisser toute facilité aux doigts d'opérer les diverses substitutions qu'impose tel ou tel passage à l'exécutant.

Pour le pédalier, il est mauvais de frapper brusquement la note et aussi de la toucher sur les côtés. Il faut acquérir la même légèreté dans le pied que pour les mains. Que l'on joue les pédales du bout du pied ou du talon, on doit toujours appuyer légèrement. Il ne faut pas plus taper du pied sur le pédalier que boxer le clavier d'un orgue.

Nous le répétons, un jeu lié et ferme à la fois constitue le bon organiste et ménage beaucoup l'instrument. Les mille petits accidents qui se produisent sur un orgue sont le plus souvent du fait de l'organiste, faute par lui de savoir traiter son instrument avec méthode et précaution.

Je termine ce livre par une série d'exercices, à l'usage du pédalier, écrits par M. Miné.



## USAGE DES PÉDALES.

### Emploi des deux pieds alternativement.

1

g d g d g d g d g d g d d g d g d g d g d g

g d g d g d g d g d g d d g d g d g d g d g

### Passage du pieds l'un sous l'autre.

2



Commencez du pied gauche.

Commencez du pied droit.

**3**

g d g d g d g d    g d g  
d g d g d g d g d g d

Quelquefois on emploie un pied deux fois de suite.

4

g d d g d g g d d g d d g d g g g

Quelquefois on change de pied sur une note tenue.

[illegible]

**EXEMPLE** pour employer tantôt le bout du pied tantôt le talon.

Pied gauche.

Pied droit.

The musical notation for the bass staff shows two measures separated by a double bar line. The first measure contains six eighth notes: G<sub>2</sub>, F<sub>2</sub>, E<sub>2</sub>, D<sub>2</sub>, C<sub>2</sub>, and B<sub>1</sub>. Above each note is a letter indicating its quality: 't' for G<sub>2</sub>, 'b' for F<sub>2</sub>, 't' for E<sub>2</sub>, 'b' for D<sub>2</sub>, 't' for C<sub>2</sub>, and 'b' for B<sub>1</sub>. The second measure contains five eighth notes: A<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>, F<sub>1</sub>, E<sub>1</sub>, and D<sub>1</sub>. Above each note is a letter: 't' for A<sub>1</sub>, 'b' for G<sub>1</sub>, 't' for F<sub>1</sub>, 'b' for E<sub>1</sub>, and 't' for D<sub>1</sub>. The final note, D<sub>1</sub>, has a 'b' above it, likely indicating a final flat or a specific fingering.

Cette manière cependant n'est guère avantageuse que dans les passages chromatiques.

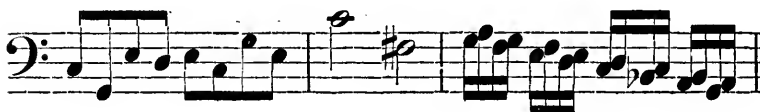


Les exercices en tierces, quarts, quintes, etc., se font toujours en changeant les deux pieds alternativement.



Exercices en doubles notes.





Tous ces exercices doivent être étudiés lentement et en mesure. Ce n'est que par un travail assidu et une longue pratique que l'on acquiert cette habileté de jouer le pédalier avec la même aisance que l'on exécute un morceau sur les claviers.

## DIRECTION

7 E

**L'HARMONIUM**

## ET MANIÈRE DE LE JOUER.

Les beaux effets de l'orgue expressif, ne sont dûs qu'à l'adresse et au goût avec lequel on conduit les pédales.

L'harmonium possède généralement huit jeux, quatre pour les basses et quatre pour les dessus ainsi nommés et disposés :

| Basses.        |                            | Dessus.       |
|----------------|----------------------------|---------------|
| 1 Cor anglais. | Grand orgue. — Expression. | 1 Flûte.      |
| 2 Bourdon.     |                            | 2 Clarinette. |
| 3 Clairon.     |                            | 3 Fife.       |
| 4 Basson.      |                            | 4 Hautbois.   |

On doit donc réunir le dessus à sa basse d'après le numéro correspondant lorsqu'on joue avec un jeu. Mais si l'on veut faire des combinaisons, on peut mélanger les jeux de la manière suivante :

| Pour le dessus :        | (Avec l'Expression) | Pour la basse :            |
|-------------------------|---------------------|----------------------------|
| 1 } Voix humaine,       |                     | 3 } Violoncelle,           |
| 4 } avec 1 de la basse. |                     | 4 } accompagné à la basse. |
| 1 } Clarinette basse,   |                     | 1 } Trompette,             |
| 2 } avec 1 de la basse. |                     | 3 } avec les mêmes jeux    |
|                         |                     | 4 } pour le dessus.        |
| 2 } Flageolet,          |                     | 1 } Accompagnement         |
| 3 } avec 1 de la basse. |                     | 2 } du plain-chant         |
|                         |                     | avec 1 et 2 des dessus.    |
| 3 } Musette,            |                     | 2 } Bombarde,              |
| 4 } avec 4 de la basse. |                     | 3 } avec les mêmes jeux    |
|                         |                     | pour le dessus.            |

Il faut observer que le clavier est divisé en deux parties. Or, les dessus partent du *Fa* médium en montant, et les basses du même *Fa* en descendant. Conséquemment, on devra jouer la *clarinette basse* une octave plus haut que le médium et de même pour le *flageolet*. Le *violon-*

celle, à la basse, doit se jouer une octave plus bas que le *Fa* médium et être accompagné sur le même côté. Si l'on n'observait pas cette règle, on risquerait, en accompagnant sur un jeu à la basse, de faire entendre des sons au-dessus du médium, lesquels seraient plus bas comme dans les combinaisons 1 — 2, et 2 — 3, ce qui produit un mauvais effet.

Quant à l'accompagnement du plain-chant, il suffit de mettre les registres 1 et 2, de chaque côté, lorsqu'on accompagne un chœur et les *fortés* se font avec le registre du grand orgue; il suffit de pousser ce dernier pour avoir un *pianissimo*. On ne met jamais le registre *Expression* pour l'accompagnement du plain-chant.

Pour ce qui regarde les *sol*i, il faut absolument mettre le registre *Expression*; autrement, l'harmonium devient un instrument monotone et sans aucune valeur.

Il faut éviter de reproduire une multitude de notes, et avoir soin de toujours conserver un jeu soutenu et modéré, et aussi de ne point frapper sur les touches de l'orgue, comme sur le clavier du piano, dont les cordes sont mises en vibrations par un marteau; tandis que dans l'orgue expressif, il suffit d'appuyer sur la touche jusqu'à ce qu'elle s'enfoncé assez pour faire ouvrir la soupape où s'échappe le vent qui met en vibration les anches libres.

Les pédales sont au nombre de deux. Chaque pédale fait mouvoir un soufflet qui sert à alimenter le réservoir d'air, que l'on peut supprimer à volonté, en tirant un registre ou bouton, qui se trouve placé au milieu et au-dessus du clavier, et qui fait obtenir une harmonie des plus suaves. Les réservoirs d'air étant ainsi supprimés, il n'y a plus que les soufflets des pédales, qui agissent; par ce moyen, en appuyant plus ou moins fort sur l'une des deux pédales, on obtient toute l'expression que l'on désire.

Pour donner un son continu et de même force, il faut presser un pied sur une pédale, et quand cette pédale est presque abaissée, il faut que l'autre pied commence à presser sur la seconde pédale, de manière à ne pas laisser entendre des lacunes dans les sons.

#### *Exercice pour apprendre à faire des sons avec l'Expression.*

Pour continuer les sons de même force, il faut presser bien également sur les pédales, toujours alternativement et de la manière ci-dessus indiquée. Il sera alors très-facile de faire les *crescendo* en pressant sur les pédales. Il en est de même pour toutes les nuances.



*Exercice pour apprendre à faire trembler ou vibrer les notes.*

Pour produire cet effet, il faudra laisser trembler la pointe du pied droit sur la pédale, en appuyant plus ou moins fort, pour faire les *piano* ou les *forté*.

Il ne faudra pas faire un abus de ces notes tremblées, mais elles feront quelquefois très-bien dans un chant grave. Ce signe  placé au-dessus d'une note, indiquera qu'il faudra la trembler.



*Exercice pour apprendre à faire des cadences.*

Ces cadences devront être aussi étudiées *piano*, étant plus difficiles à faire.



*Exercice pour apprendre à faire des échos.*

Il faudra éviter de cadencer en soutenant un accord, car il couvrirait entièrement la cadence.

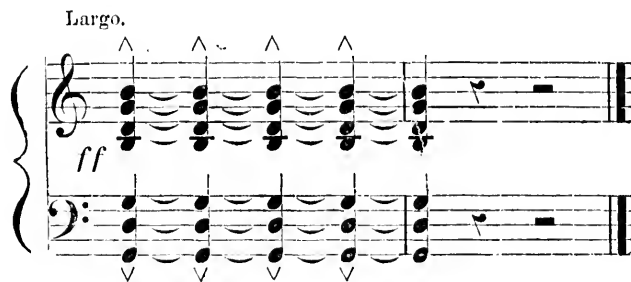


*Exercice pour apprendre à faire des échos.*



*Exercice pour apprendre à marquer les temps d'un accord avec ,  
les pédales d'expression sans le secours des mains.*

Ce signe ^ indique qu'il faut appuyer brusquement et alternativement les pieds sur les pédales, en ayant soin dans l'intermédiaire de ces signes ^ de ne pas laisser baisser les pieds, ce qui ferait manquer le vent.



*Exercice pour passer précipitamment du fort au doux.*

Il faut appuyer vivement sur les deux pédales et lever les pieds aussitôt, sans cependant les retirer tout-à-fait.



*Exercice pour imiter le tonnerre.*

Il faut soutenir plusieurs notes graves ensemble, en diminuant ou augmentant à volonté avec les pedales d'expression.

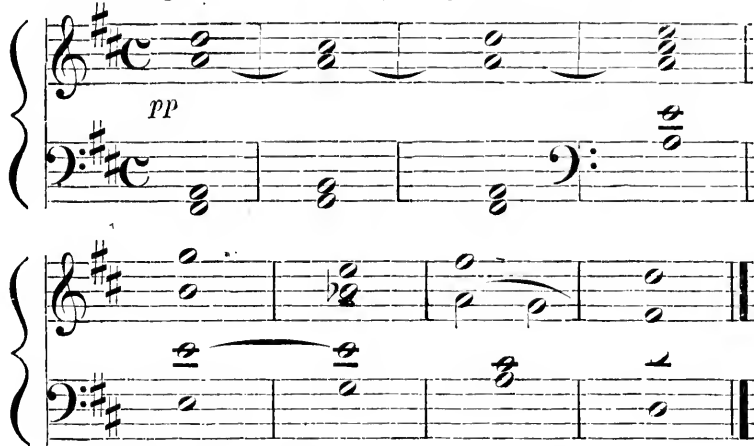


*Exercice pour apprendre à jouer longtemps piano sans qu'on entende des coups de soufflet.*

Les notes répétées dans les basses ne sont pas d'un bon effet; cependant l'on pourra s'en servir au besoin pour imiter le tambour.

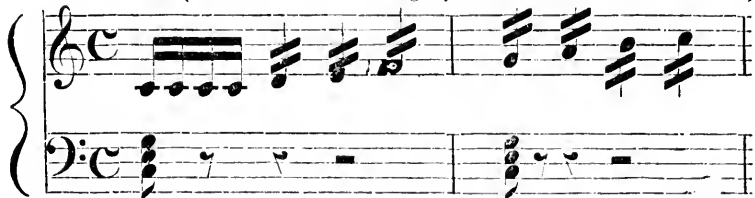
*Largo.*

(Il faut jouer cet exercice sans nuances.)



*Exercice pour apprendre à faire des notes répétées.*

*Vivo.* (Il faut bien lever les doigts pour faire cet exercice nettement.)



(Suivez d'au part.)



Les notes répétées dans les basses ne sont pas d'un bon effet ; cependant l'on pourrait s'en servir au besoin pour imiter le tambour.

Main droite



Voilà tous les effets que l'on peut produire sur cet instrument.

Ce qui fait la beauté de l'orgue, en général, c'est l'harmonie bien soutenue, ce sont des chants graves accompagnés par plusieurs parties ; mais il faudra éviter sur l'harmonium de faire beaucoup d'harmonies dans les basses, car elles prennent beaucoup de vent ; plus vous descendez dans le bas de cet instrument, plus vous en dépensez, et par une raison très-simple, c'est qu'il en faut plus pour faire parler une note grave qu'une note aiguë. Ainsi donc l'on pourra faire de l'harmonie bien fournie dans les notes aiguës, mais jamais dans les basses, à moins cependant des accords forts et piqués.

Il faut toujours avoir soin de remplir le soufflet avant de commencer un morceau.

Nous donnons ci-joint un catalogue de musique d'orgue et d'harmonium. Tous ces ouvrages, publiés en Europe, sont écrits par les meilleurs compositeurs, et on peut se les procurer en s'adressant à nos marchands de musique.



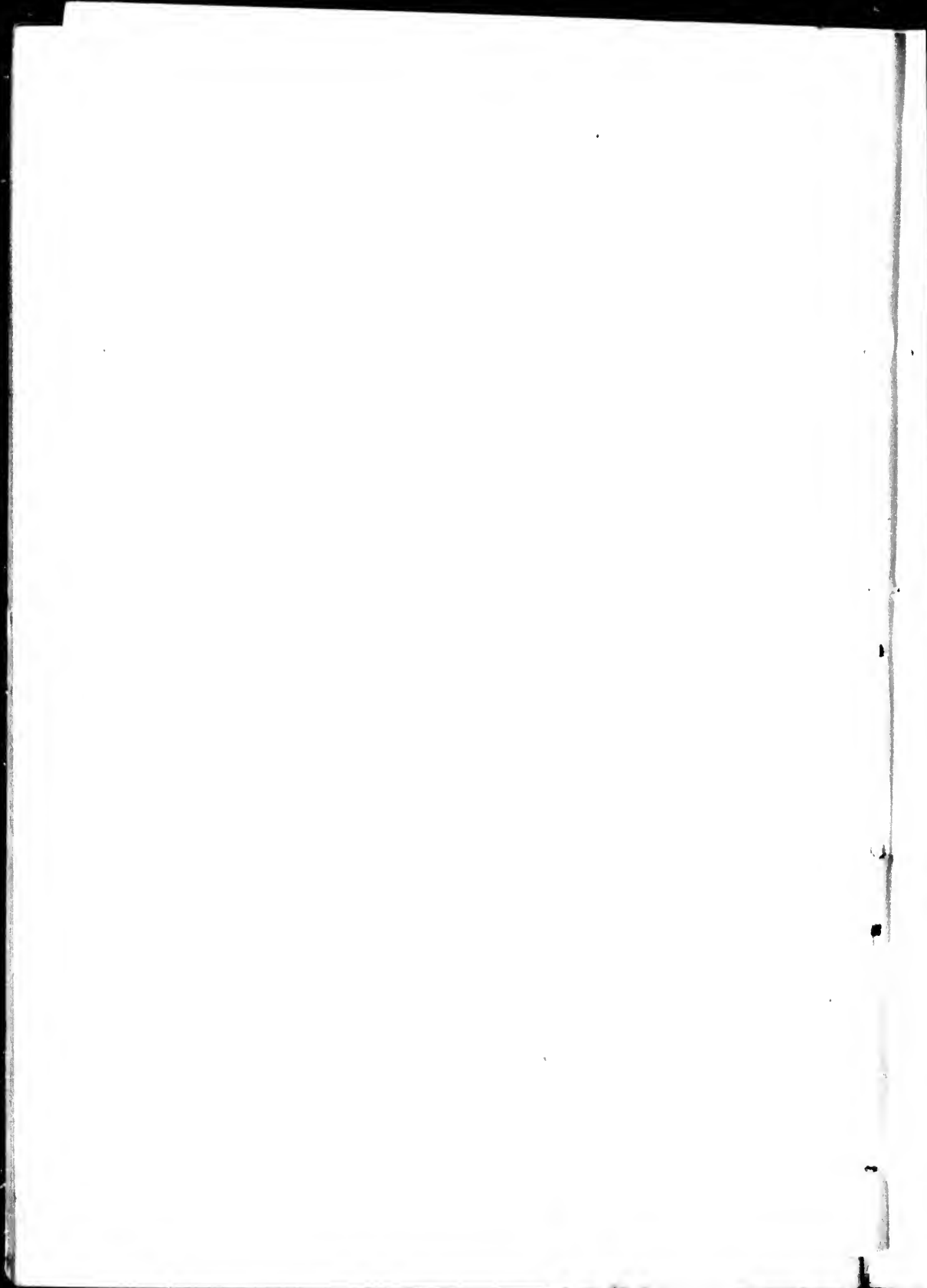
# CATALOGUE DE MUSIQUE POUR L'ORGUE ET L'HARMONIUM.

- ALBRECHTSBERGER. *Fugues et préludes.*
- BACH (J. S.). 48 *fugues et préludes.*  
— *Œuvres complètes par une association d'artistes et d'amateurs.*  
— *L'art de la fugue.*  
— *choral, préludes.*
- BECHER (C. T.). 24 *préludes en forme d'exercices.*
- BELEDIN (F.). *Livre d'orgue, d'une exécution très-facile, contenant le plain-chant des offices de toute l'année, revu par L. Dietsch.* Chez Regnier-Canaux, Paris.  
— *Livre d'orgue, chant roman, d'une exécution facile.* Regnier-Canaux, Paris.
- BENOIST (F.). *Bibliothèque de l'organiste.* Regnier-Canaux, Paris.
- BOELY (A.-P.-F.). *Messe des grands solennels.* Idem.  
— *Recueil de quatre offertoires.*  
— *Recueil de quatorze morceaux.*  
— *Recueil de 24 morceaux.*
- BRIZI (F.). *Préludes et fugues.* Leipzig, Bassé.
- BOENHER. *Huit nouvelles pièces pour orgue, fugues, préludes et sorties.* Regnier-Canaux, Paris.  
— *Seize préludes et fugues.* Idem.
- DIETSCH (L.). *Répertoire complet de l'organiste.* 33 liv. Paris. Regnier-Canaux.
- EBERLEIN (J.-R.). *Neuf tocatas et fugues.*  
— *Préludes.* Mayence, Schott.
- FÉTIS. *Vêpres et saluts des dimanches et fêtes, pour l'orgue.* Paris, Regnier-Canaux.
- FISCHER (G.). *Préludes.* Leipzig, Bassé.
- FELTZ. 190 *versets pour l'orgue.*  
— 20 *morceaux d'orgue.*  
— *Recueil des 10 offertoires.*
- FUGEN-FREUND (Der) ou *Collection des fugues modèles des plus célèbres maîtres anciens et modernes.* Contenant les œuvres de Graun, Handel, Scarlatti, Ch.-Em. Bach, J.-G. Gebhard, Kellner, L. Spohr, Zach, Seb. Bach, W.-A. Mozart, G.-K. Albrechtsberger, J. P. Kirnberger, J.-H. Knecht et d'autres. Leipzig, Bassé.
- HANDEL. *Fugues; six concertos, 12 chœurs.*
- HESSE (Adolphe). *Nouvelles compositions pour l'orgue. 7 livraisons.* Op. 33, 32, 47, 35, 37, 36, 31. Wien. Tobias Haslinger.  
— *Fantaisie et fugue pour l'orgue.* Op. 74. Paris, Regnier-Canaux.  
— *Six compositions pour l'orgue.* Op. 71. Breslau, chez Schettler.  
— *Douze études pour l'orgue avec les pédales obligées.* No 7. Breslau, chez Carl Weinhold.  
— *Huit études pour l'orgue avec les pédales obligées.* Op. 30. Breslau, Leuckart.
- HAHN (C.). *Douze pièces faciles.* Op. 1. Paris, Regnier-Canaux.
- HARTIG (X.-L.). 300 *petits préludes.* Op. 9. Mayence, Schott fils.  
— 300 *versets, fuguetas, préludes et sorties.* Op. 10. Mayence, Schott fils.
- HEUKEL (M.). *Ecole pratique de l'orgue, 66 pièces pour les commençants.* Op. 68. Mayence Schott.
- KNECHT. *Journal d'orgue.* 24 livraisons. Paris, Regnier-Canaux.

- KIRNBERGER. *Six études fuguées*. Idem.
- KITTLE (J.-Ch.). *Préludes*. Leipzig, Bassé.
- KUEHNSTEDT (F.). *Gradus ad parnassum*, ou *Introduction aux œuvres de J.-S. Bach*. Op. 4. Mayence, Schott.  
— *Fugues et préludes*. Op. 19. Idem.
- KUNKEL (F.). *Douze fugues*. Op. 12. Idem.
- LEMMEUS (J.). 10 improvisations dans le style sévère et chantant avec ou sans pédales Mayence, Schott.  
— *Journal d'orgue*. Bruxelles.
- LEPREVOST. Recueils contenant la messe de Dumont, complète, et des morceaux courts et faciles. 2 livraisons. Paris, Regnier-Canaux.
- LEFEBURE-WELY. Recueil de six offertoires.  
— *Six offertoires faciles*. Op. 34.  
— *Six grands offertoires*. Op. 35.  
— *Six morceaux pour l'orgue*. Op. 38.  
— *Six morceaux d'orgue*, en ut mineur.  
— Idem. en ré mineur. Paris, Regnier-Canaux.  
— *Morceaux pour l'Harmonium*.
- LORENZO. Trois recueils de musique d'orgue.  
— 120 préludes pour l'orgue.  
— trois fugues pour l'orgue.  
— *Six morceaux pour l'orgue*. Paris, Regnier-Canaux.
- MARTINI. *Méthode d'orgue*.
- MINÉ. *Manuel organiste*.  
— *Méthode d'orgue*.
- Musée de l'organiste. Recueil des auteurs anciens et modernes. 2 volumes. Prague. Morco Berra.
- Musée des organistes célèbres. Collection des meilleures fugues composées pour l'orgue, choisies par l'abbé L. Lambillotte. 2 vol. Paris. Schœnenberger.
- MUELLER (P.). 16 préludes pour l'orgue. Mayence, Schott.
- NEUKOMM. 37 morceaux.  
— 24 —  
— 21 —  
— *Marche religieuse*.  
— 11 morceaux d'orgue. Paris, Regnier-Canaux.
- RINK (Ch.-H.). *Collection des œuvres complètes*, en 4 livres.  
— 40 préludes dans tous les tons.  
— 48 préludes faciles. Paris, Regnier-Canaux.
- RINK. (Ch.-H.). Op. 1, 2, 8, 12, 20, 10, 40, 47, 49, 52, 53, 56, 58, 74, 99, 106, 108, 116, 120, 101, 104, 110, 115, 117, 119, 122, 126, 127. Mayence, Schott.
- RIEDER. *L'Art de préluder sur l'orgue*. Paris, Regnier-Canaux.
- SCHMITT (G.). *Le grand orgue*, 2 vol. Choix des morceaux pour le grand orgue. Paris, Regnier-Canaux.  
— 24 études pour orgue avec les pédales obligées. Idem.
- SEJAN. *Messe royale de Dumont*.  
— *Messe des annuels et des grands solennels*.  
— 48 morceaux d'orgue. Paris, Regnier-Canaux.  
— 6 fugues.
- STECHE (M.). *Fugues*. Mayence, Schott.
- SEEGER. *Fugues et préludes*.
- VANHAL. 12 fugues pour l'orgue. Mayence, Schott.
- VOGLER (Abbé). 112 *Préludes*. Paris, Regnier-Canaux.  
— 11 *Préludes*. Leipzig, Bassé.  
— *Vesperæ chorales modulis musicis ornata*. Spire.
- VIERLING. *Préludes et fugues*.
- WOLF. *Préludes*. Id.
- ZACH. 6 fugues.

PETIT TRAITÉ  
D'HARMONIE.

---



# PETIT TRAITÉ D'HARMONIE

A L'USAGE DES AMATEURS

PAR GUST. SMITH.

---

## Notions préliminaires.

1. La différence (espace) d'un ton à un autre s'appelle *Intervalle*. Toute combinaison régulière de plusieurs tons avec un ton principal prend le nom d'*Accord*. Le mot *Harmonie* s'applique à chaque accord pris individuellement, ou bien encore à une suite régulière d'accords. On s'en sert aussi pour désigner l'ensemble des préceptes qui enseignent la composition à plusieurs parties.

2. Les *Intervalles* reçoivent leur nom du nombre de degrés qu'ils embrassent. On les mesure par tons et demi-tons. Ils se divisent en *Consonnances* et en *Dissonances*. Les *Consonnances*, c'est-à-dire les Intervalles qui produisent à l'oreille une sensation complète et satisfaisante, sont : l'*Unisson* ou *Première juste*, l'*Octave juste*, la *Quinte juste*, ou *Parfaite*, la *Quarte juste*, la *Sixte majeure* et *mineure*, la *Tierce majeure* et *mineure*. Tous les autres Intervalles dont l'effet en quelque sorte pénible semble nécessiter une solution, sont des *Dissonances*. Les *Consonnances* se subdivisent encore en *Consonnances parfaites* et en *Consonnances imparfaites*. Les *Consonnances parfaites* sont : la *Quinte parfaite*, la *Quarte juste*, l'*Octave* et l'*Unisson*. Les *Consonnances imparfaites* sont : la *Sixte* et la *Tierce*.

3. Pour indiquer le caractère particulier de certaines notes dans un Ton déterminé, on emploie les dénominations de *Tonique*, de *Médiate*, de *Sous-dominante*, de *Dominante* et de *Sensible*, termes qui correspondent à ceux de 1<sup>er</sup>, de 3<sup>e</sup>, de 4<sup>e</sup>, de 5<sup>e</sup>, et de 7<sup>e</sup> degré du Ton.

4. En comparant le mouvement d'une partie avec celui d'une ou de plusieurs autres, on trouve quatre espèces de mouvements. On peut employer ces différents mouvements l'un après l'autre ou simultanément.

5. Une progression généralement fautive et le plus souvent à éviter est celle de deux parties qui font par mouvement semblable des *Quintes justes* ou des *Octaves consécutives*. Ces octaves et ces quintes ne sont pas toujours visibles sur le papier, mais dans l'exécution elles seraient d'autant plus sensibles à l'oreille que les parties seraient en plus petit nombre. Si l'on remplit en notes les intervalles, les yeux peuvent se convaincre de leur présence. Les unes se nomment donc *Quintes* et *Octaves réelles*, les autres *Quintes* et *Octaves cachées*.

6. La *Préparation de la Quarte juste* sans être positivement de rigueur est une précaution nécessaire dans certains cas où cet intervalle est d'un effet peu satisfaisant, comme par exemple dans le 2<sup>e</sup> renversement de plusieurs accords à moins qu'il ne s'agisse d'une *Formule de Cadence*.

7. La *Fausse relation* est l'échange incorrect qui se fait entre deux parties d'une note altérée ou non altérée d'abord, haussée ou baissée ensuite à une autre place que celle où elle se trouvait primitivement. Lorsque la note qui doit être affectée d'altération est double, si l'on ne peut la dédoubler auparavant, on tâche au moins que l'un des tons doublés descende d'un degré sur l'accord suivant. Néanmoins la fausse relation est autorisée dans un grand nombre de cas parce qu'elle n'y produit point un mauvais effet.

8. Les *Marches ou Progressions harmoniques* consistent dans une série d'accords qui s'enchaînent symétriquement sous une forme qu'indiquent les mouvements réguliers et progressifs de la Basse. On peut créer des marches simplement composées d'accords parfaits ou d'accords dissonants. On peut en créer aussi où les dissonants soient mêlés avec les Consonnants. Les *Marches de septièmes* se basent sur la progression des notes Fondamentales dans un mouvement descendant de Quinte inférieure (ou mouvement ascendant de Quarte supérieure.) Le premier accord de 7<sup>me</sup> doit presque toujours être préparé s'il n'est un accord de septième dominante ou de septième diminuée. Il faut résoudre le dernier accord sur un accord consonnant. De pareilles successions ont lieu dans les deux modes.

9. Une chute ou repos sur l'accord de la dominante s'appelle *Demi-cadence*; une chute ou repos sur l'accord de la Tonique non renversé précédé de l'accord de la dominante ou de septième de dominante également dans son état direct est une *Cadence parfaite* qui termine le sens de la phrase musicale. Dans cette circonstance l'accord antécédent est quelquefois aussi celui de la sous-dominante, ce qui donne en même temps une *Cadence plagale* et une cadence parfaite. En faisant le contraire, on obtient une sorte de Cadence plagale qui répond à la demi-cadence ordinaire. Pour obtenir une *Cadence évitée*, on renverse l'un des deux derniers accords ou tous deux à la fois, et l'on fait une *Cadence rompue* en prenant immédiatement après l'accord de la dominante ou de la septième de dominante tout autre accord que celui de la Tonique.

10. La *Pédale* qui n'est ordinairement qu'une continuité de la cadence résulte du prolongement de la Tonique ou de la Dominante ou à la basse ou dans une partie supérieure. La note prolongée peut s'accompagner de toutes sortes d'accords qui, pour la plupart, lui sont entièrement étrangers, pourvu qu'on ne s'éloigne pas trop du Ton prédominant. Au commencement et à la fin de sa durée elle doit toujours faire partie de l'harmonie soit comme note fondamentale, soit au moins comme note intégrante. Dans les passages où elle ne cesse jamais d'appartenir aux accords placés au-dessus ou au-dessous d'elle, on peut la regarder plutôt comme une simple *Tenue* que comme une vraie *Pédale*.

11. On appelle *Modulation* le passage d'un ton quelconque à un ton relatif, et *Transition* le passage rapide d'un ton quelconque à un ton éloigné. Il y a une assez étroite relation entre les Tons majeurs et les

Tons mineurs qui portent le même nom, ou qui ont la même armure, ou qui se suivent immédiatement en progression de Quarte ou Quinte. Il suffit ordinairement de l'accord de septième dominante pour opérer ces liaisons et fixer la nouvelle tonalité, mais on est libre d'en employer d'autres avec celui-là. Pour unir des tons moins rapprochés il faut plusieurs accords intermédiaires indépendamment de la septième dominante. Quand aux Transitions brusques, on les obtient au moyen des cadences rompues et des trois accords qui ont la propriété de se transformer enharmoniquement, c'est-à-dire par la mutation d'un de leurs tons en un ton d'une Gamme étrangère. Ces accords sont : l'*Accord de septième dominante*, l'*accord de septième diminuée* et l'*Accord de sixte augmentée*.

12. Les *Accords plaqués* sont ceux dont on fait entendre les notes simultanément. Les *Accords brisés* ceux dont les notes sont entendues successivement dans l'ordre qu'on a cru devoir leur assigner. Les *Accords brisés* suivent à peu près les mêmes lois que les *Plaqués*. Si l'harmonie plaquée est correcte, les accords brisés le seront aussi.

13. Les *Notes de passage* sont des notes qui n'ont point d'harmonie en propre et qui occupent l'espace d'une note réelle à l'autre. Elles doivent se lier par degrés conjoints aux tons intégrants des accords; elles se trouvent presque toujours sur les temps faibles et d'ordinaire ne se chiffrent pas. Elles peuvent s'employer avec les accords brisés ainsi que les espèces particulières de notes définies dans les articles qui suivent.

14. Les *Notes de goût* (*appoggiatures*) comme les précédentes sont étrangères à l'harmonie radicale. On les écrit soit en petites notes, soit en notes ordinaires. Elles se placent généralement sur les temps forts ou sur la partie forte du temps, et se frappent simultanément avec les notes réelles de l'accord auxquelles elles se joignent en montant d'un demi-ton ou en descendant diatoniquement. Les notes de goût peuvent s'employer l'une après l'autre et avoir lieu dans plusieurs parties à la fois.

15. Les *Syncopes* sont de courts retards des notes réelles, ou des notes de passage ou des notes de goût provenant de la réunion d'un temps faible, ou d'une partie de temps faible à un temps fort ou à une partie de temps fort.

16. Les *Anticipations* sont des notes employées à titre d'emprunt avec l'accord qui précède immédiatement celui auquel elles appartiennent. Il est bon que ces notes soient de courte durée.

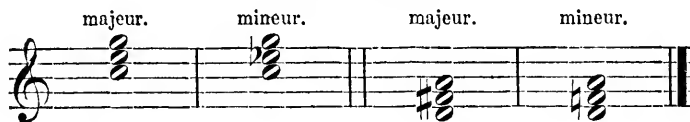
17. Les *Suspensions* résultent du prolongement d'un ou plusieurs tons, quelquefois même de la totalité d'un accord sur un ou plusieurs tons de l'accord suivant de façon que les notes prolongées retardent à distance de seconde inférieure ou supérieure les tons intégrants de l'accord sur lesquels elles font ensuite leur résolution soit en montant, soit en descendant par degrés conjoints. Ordinairement la suspension tombe sur les temps forts de la mesure et sa résolution sur les temps faibles.

# P E T I T

## T R A I T É   D ' H A R M O N I E .

1. **D.** — Qu'appellez-vous accord ?  
**R.** — On appelle ainsi plusieurs notes échelonnées l'une sur l'autre, lesquelles doivent être frappées simultanément.  
**D.** — Combien y a-t-il d'espèces d'accords dans la gamme ?  
**R.** — Trois : des *majeurs*, des *mineurs* et un *neutre*.  
 2. **D.** — Quels sont les principaux accords ?  
**R.** — Ce sont l'*accord parfait* majeur et mineur, l'accord de la *dominante*, l'accord de la *septième dominante*, l'accord de la *neuvième majeure* et *mineure dominante*, l'accord de la *sensible*, l'accord de la *septième sensible*, et l'accord de la *septième diminuée*.  
**D.** — De combien de notes ces accords sont-ils composés et quelles sont ces notes ?  
**R.** — L'*accord parfait* est composé de trois notes échelonnées par tierce dont l'une est majeure et l'autre mineure ; il porte le nom de la note qui lui sert de basse, et si la première tierce est majeure, l'accord est majeur ; si au contraire elle est mineure, l'accord est mineur ; ainsi, en prenant *ut* pour basse, vous aurez pour accord parfait majeur *ut*, *mi*  $\sharp$ , *sol* ; l'accord mineur sera *ut*, *mi*  $\flat$ , *sol*. Si vous prenez *ré* pour basse, vous aurez *ré*, *fa*  $\sharp$ , *la* pour accord parfait majeur, et *ré*, *fa*  $\flat$ , *la* pour accord parfait mineur. Exemple :

### Accord parfait.



La construction de cet accord se borne donc à cette règle : une note pour basse, la tierce et la quinte de cette note. Seulement je ferai observer que quand cet accord a la tonique pour note fondamentale, on l'appelle *accord tonique*.

L'*accord de la dominante* est celui qui a cette note pour basse ; comme l'accord parfait, il se compose de trois notes échelonnées en tierce majeure et mineure.

Prenant le ton d'*ut* pour faire l'exposition de tous ces accords, celui de la dominante sera donc composé de *sol*, *si* et *ré*. Cet accord est toujours majeur. Exemple :

## Accord de la dominante.



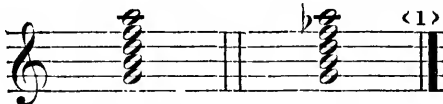
En ajoutant à cet accord une tierce mineure au-dessus de *ré*, laquelle est *fa*, septième de *sol*, vous aurez l'accord de la *septième dominante*. Cet accord se compose des quatre notes *sol*, *si*, *ré* et *fa*. Exemple :

## Accord de la septième dominante.



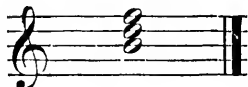
En ajoutant une tierce majeure ou mineure au-dessus du *fa*, laquelle tierce est *la* ♮ ou *la* ♭ neuvième de *sol*, vous aurez l'accord de la *neuvième dominante*, majeure avec le *la* ♮ et mineure avec le *la* ♭. Cet accord, à l'inverse des accords parfaits, tire sa qualité de majeur ou mineur de sa dernière tierce, c'est-à-dire de sa tierce la plus élevée. Exemple :

## Accord de la neuvième majeure et mineure de la dominante.



L'accord de la *sensible* se compose de trois notes échelonnées par tierces mineures et ayant la sensible pour note fondamentale (2). Cet accord n'est autre que celui de la septième dominante privé de sa note fondamentale. Exemple :

## Accord de la sensible.



Cet accord, eu égard à sa première tierce, pourrait être classé parmi les accords mineurs; mais sa seconde tierce, étant aussi mineure, lui donne une construction à part, ce qui oblige à le caser dans une catégorie particulière. Aussi a-t-il reçu différentes dénominations : les

(1) Cet accord s'emploie dans les deux modes.

(2) Quand les notes fondamentales de l'harmonie sont à la même partie, cette dernière s'appelle *basse fondamentale*. Le premier qui en a posé la règle est Rameau de Dijon, dans son *Traité de l'harmonie* en 1722. Les modifications qui ont été apportées à son système, depuis son époque, l'ont complètement changé. On dit aussi *basse continue*, quand cette basse dure toute une pièce de musique : nous devons cette dernière à Louis Viadana, moine de l'observance, qui vivait en 1603.

uns l'appellent *accord favori*, à raison du charme qu'il cause lorsqu'on le fait entendre ; d'autres l'appellent *accord neutre*, comme n'appartenant à aucun mode : il a reçu aussi le nom d'accord de *quinte diminuée* ; mais cette qualification est fautive, attendu que la quinte *si*, *fa*, est mineure, qu'elle est le renversement de la quarte *fa*, *si*, et qu'une quarte majeure renversée produit une quinte mineure, et enfin qu'un intervalle ou accord ne peut être augmenté ou diminué sans le secours des signes altératifs.

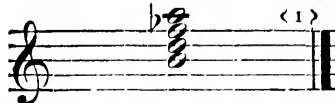
En ajoutant à cet accord une tierce majeure au-dessus du *fa*, laquelle tierce vous donnera le *la*  $\sharp$ , septième de *si*, vous aurez l'accord de la *septième sensible*, qui n'est autre que celui de la neuvième majeure dominante privé de sa note fondamentale. Exemple :

Accord de la septième sensible.



En baissant d'un demi-ton le *la* de cet accord, vous aurez l'accord de la *septième diminuée*, lequel est le même que celui de la neuvième mineure dominante, privé de sa note fondamentale. Exemple :

Accord de la septième diminuée.



3. D. — Les accords ne sont-ils pas aussi, comme les intervalles, susceptibles d'être renversés, mais sans pour cela changer de nom, quoique n'ayant plus la note fondamentale à la basse ?

R. — Oui, les accords sont susceptibles d'être renversés et ces renversements se font aussi comme pour les intervalles, en portant la note basse à l'aigu ou la note aiguë au grave ; mais, dans ce cas, les notes qui composent l'accord ne sont plus régulièrement échelonnées par tierce, et c'est cette disposition qui fait reconnaître qu'un accord n'est pas dans son *état direct*. On dit qu'un accord est dans son état direct quand il a la note fondamentale à la basse et que les autres notes sont échelonnées par tierce.

D. — Combien ces accords ont-ils de renversements ?

R. — Les accords de trois notes en ont deux, les accords de quatre notes en ont trois, et les accords de cinq notes, qui sont ceux de la neuvième dominante, n'en ont également que trois, attendu que la neuvième, devant toujours se trouver à distance de neuvième de la note fondamentale, ne se renverse pas.

D. — Faites-moi l'exposition de tous ces renversements ?

R. — L'*accord parfait*, majeur ou mineur, a pour basse à son premier renversement sa tierce, et au second sa quinte. Exemple :

(1) Cet accord peut s'employer dans les deux modes.

## Accord parfait et ses renversements.



Comme l'accord parfait, l'accord de la dominante a pour basse à son premier renversement sa tierce, et à son second sa quinte. Exemple :

## Accord de la dominante et ses renversements.



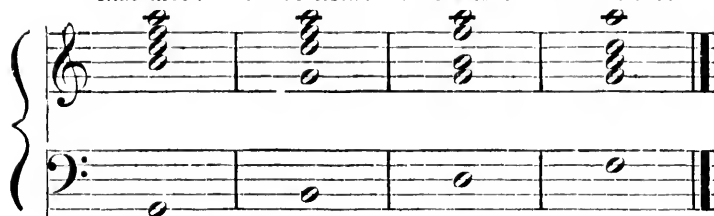
L'accord de la septième dominante a pour basse à son premier renversement sa tierce, à son second sa quinte, et à son troisième il a sa septième. Exemple :

## Accord de la septième dominante et ses renversements.



L'accord de la neuvième majeure dominante a pour note de basse à son premier renversement sa tierce, à son second il a sa quinte, et à son troisième il a sa septième ; la neuvième, ne se renversant pas, reste dans sa position numérique en regard de la note fondamentale. Exemple :

## Accord de la neuvième majeure dominante et ses renversements.

État direct. 1<sup>er</sup> renversem. 2<sup>e</sup> renversem. 3<sup>e</sup> renversem.

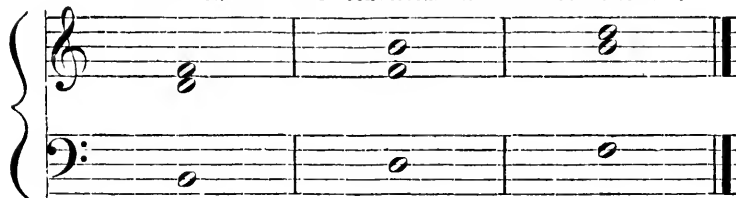
L'accord de la neuvième mineure dominante a pour basse à ses renversements les mêmes notes que celui de la neuvième majeure dominante. Ces renversements sont aussi du même nombre. Exemple :

## Accord de la neuvième mineure de la dominante et ses renversements.

État direct. 1<sup>er</sup> renversem. 2<sup>e</sup> renversem. 3<sup>e</sup> renversem.

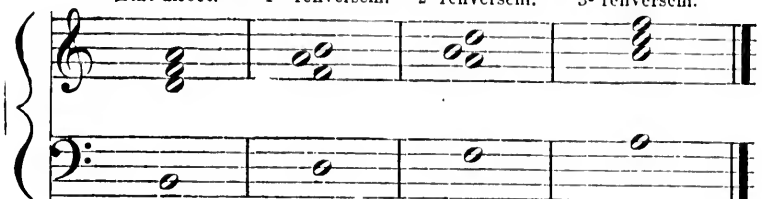
L'accord de la sensible, qui n'est composé que de trois notes, a comme les accords parfaits et de dominante, pour note de basse à son premier renversement, sa tierce, et à son second sa quinte. Ce dernier renversement produit l'accord qu'on appelle *triton*, à cause de la quarte *fa*, *si*, composée de trois tons. Exemple :

## Accord de la sensible et ses renversements.

État direct. 1<sup>er</sup> renversement. 2<sup>e</sup> renversement.

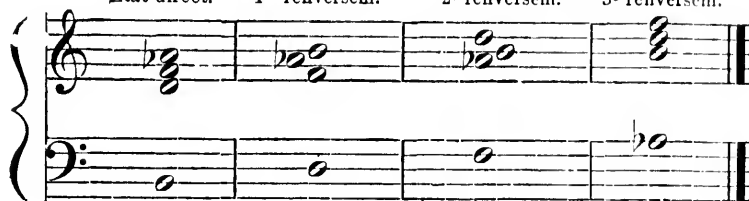
L'accord de la septième de la sensible a pour note de basse à son premier renversement sa tierce, à son second sa quinte, et à son troisième sa septième. Exemple :

## Accord de la septième de la sensible et ses renversements.

État direct. 1<sup>er</sup> renversem. 2<sup>e</sup> renversem. 3<sup>e</sup> renversem.

Quant à l'accord de la septième diminuée, les notes basses de ses renversements, sont les mêmes que celles des renversements de l'accord de la septième sensible. Exemple :

## Accord de la septième diminuée et ses renversements.

État direct. 1<sup>er</sup> renversem. 2<sup>e</sup> renversem. 3<sup>e</sup> renversem.

4. D. — Une seule note placée à la basse peut-elle suffire pour indiquer les accords ?

R. — Oui, mais on est obligé de mettre au-dessus de cette note des chiffres dont la propriété est d'indiquer l'espèce d'accord, et si cet accord est ou non dans son état direct.

D. — Comment s'appelle cette indication des accords ?

R. — Elle s'appelle *basse chiffrée*.

D. — À qui en attribue-t-on l'invention ou du moins qui le premier donna des règles sur la signification de ces chiffres ?

R. — Ce fut Alexandre Guidotti qui vivait en 1600.

5. D. — Indiquez-moi la manière de chiffrer.

R. — L'accord parfait dans son état direct s'indique par  $\frac{5}{3}$  ou par 5 seul, le premier renversement par  $\frac{6}{3}$  ou par 6 seul et le second renversement par  $\frac{6}{4}$ . Si cet accord est mineur, on met un bémol au chiffre représentant la tierce. Exemple :

(1) Ce renversement doit toujours être préparé.

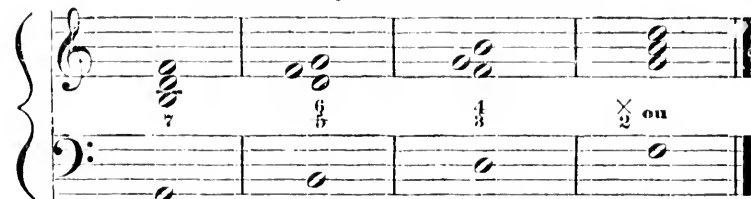
## Accord parfait chiffré.



L'accord de la dominante se chiffreant comme l'accord parfait majeur attendu que comme lui il n'est composé que de trois notes échelonnées dans le même ordre, je crois inutile d'en donner des exemples.

L'accord de la septième dominante dans son état direct s'indique par un 7; le premier renversement par  $\frac{6}{5}$ , en ayant soin de traverser le 5 d'une petite barre s'inclinant de droite à gauche pour indiquer la quinte mineure; le second renversement s'indique par  $\frac{4}{3}$  et le troisième par  $\frac{2}{\times}$  surmonté d'une petite croix indiquant la quarte majeure, ou simplement 2. Exemple :

## Accord de la septième dominante chiffré.



L'accord de la neuvième majeure dominante dans son état direct s'indique par  $\frac{9}{7}$ , son premier renversement par  $\frac{7}{6}$  ou  $\frac{14}{5}$ , son second par  $\frac{6}{5}$  ou  $\frac{12}{4}$ , son troisième par  $\frac{4}{3}$  ou  $\frac{12}{2}$ . La seconde manière de chiffrer est préférable : elle indique mieux la position de la neuvième. Exemple :

## Accord de la neuvième majeure dominante chiffré.



L'accord de la neuvième mineure dominante se chiffre dans son état direct et ses renversements comme l'accord de la neuvième majeure dominante; seulement on a soin dans le mode majeur de mettre un bémol au chiffre indiquant la neuvième mineure, et dans le mode mineur de mettre, outre un bémol au chiffre indiquant cette note, une croix ou un dièse au chiffre qui représente la tierce de la note fondamentale. Exemple :

**Accord de la neuvième mineure dominante chiffré.**

Mode majeur.

Mode mineur.

L'accord de la sensible, n'étant composé que de trois notes, se chiffre comme l'accord parfait; mais ces trois notes s'échelonnant par tierces mineures, on a soin de barrer le 5 indiquant l'état direct, pour avertir que la quinte doit être mineure. Au premier renversement on met une croix au chiffre indiquant la sensible, et au second renversement on met aussi une croix au chiffre représentant cette note, pour indiquer la quarte majeure. Exemple :

**Accord de la sensible chiffré.**

(1) Ces accords de neuvième majeure et mineure se chiffrent souvent dans l'état direct et les deux premiers renversements avec le chiffre inférieur de moins.

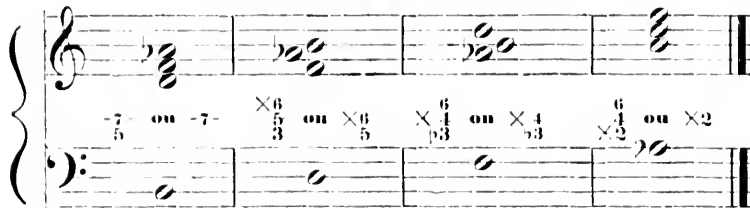
L'accord de la septième sensible dans son état direct s'indique par  $\frac{7}{5}$ ; le premier renversement s'indique par  $\times \frac{6}{3}$ , le second par  $\times \frac{6}{4}$  et le troisième par  $\times \frac{6}{2}$  ou  $\times 2$ .

Accord de la septième sensible chiffré.



L'accord de la septième diminuée se chiffre dans son état direct et ses renversements comme celui de la septième sensible; seulement il faut mettre un bémol au chiffre indiquant la note diminuée, on traverse ce chiffre d'une barre s'inclinant de droite à gauche et mettre une croix au chiffre qui représente la sensible. Exemple :

Accord de la septième diminuée chiffré.



**D.** — Si la basse change de notes sans changer d'accord, est-on obligé de mettre de nouveaux chiffres au-dessus des notes?

**R.** — Non, mais une barre partant des chiffres posés d'abord et se prolongeant autant qu'il y a de notes, indique que l'accord est toujours le même.

Exemple



**D.** — Quand une note de basse fait partie de deux accords différents, comment chiffre-t-on cette note ?

**R.** — On met à côté l'un de l'autre les chiffres représentant ces accords. Exemple :



**6. D.** — Y a-t-il, quand les accords se succèdent, quelques-unes de leurs notes qui aient des marches forcées, c'est-à-dire qui soient obligées de monter ou de descendre ?

**R.** — Oui, et ces obligations se trouvent toujours à la *résolution* d'un *dissonant* sur un accord *consonnant*.

**D.** — Qu'appellez-vous *résolution* ?

**R.** — J'appelle ainsi la chute d'un accord sur son voisin.

**D.** — Et qu'appellez-vous accord *consonnant* et accord *dissonant* ?

**R.** — On appelle accords consonnans ceux dont l'ensemble flatte l'oreille, tels que l'accord parfait et plus particulièrement les accords de deux notes formant des intervalles de *tierces*, *sixtes*, *quintes* et *octaves*.

Les accords dissonans sont ceux dont l'ensemble est moins agréable à l'oreille et qui laissent désirer plus de douceur, tels que les accords de *septième dominante*, *neuvième majeure* et *mineure de la dominante*, *septième sensible*, *septième diminuée*, enfin tous ceux qui dans leurs renversemens produisent des intervalles conjoints.

**D.** — A qui doit-on la découverte des accords dissonans ?

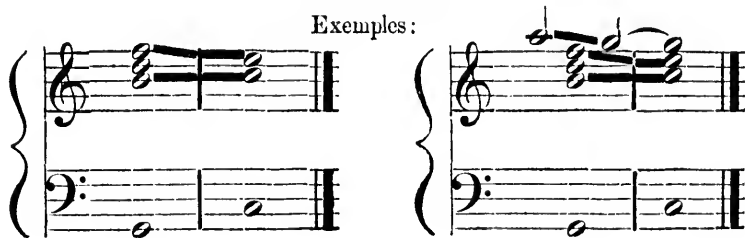
**R.** — A ce même Monteverde, déjà cité.

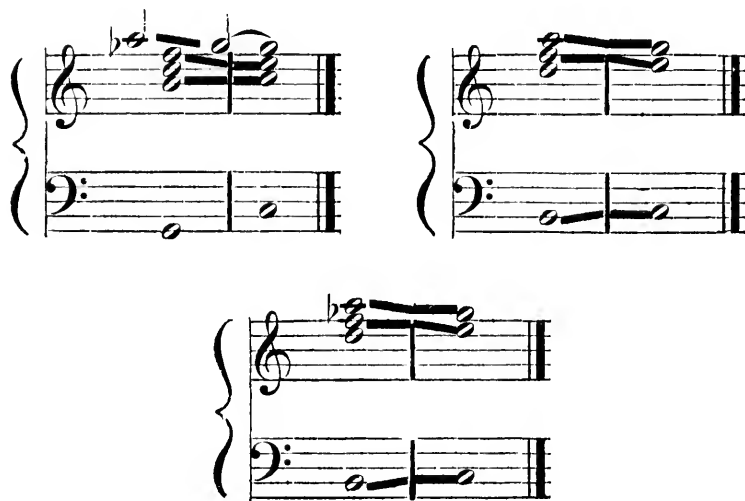
**D.** — Quelles sont donc les notes qui dans ces accords sont obligées de monter ou de descendre ?

**R.** — La sous-dominante et la sus-dominante qui composent les accords de septième et de neuvième, étant des dissonances, puisqu'elles forment, dans les renversemens de ces accords, des intervalles conjoints, doivent toujours descendre d'une seconde majeure ou mineure ; la sensible, qui à l'oreille produit l'effet d'un dièse, doit toujours monter d'une seconde mineure.

(Les barres indiquent les notes sur lesquelles les dissonances et la sensible doivent se résoudre).

Exemples :





7. D. — Pourriez-vous m'indiquer comment les accords s'enchaînent entre eux ?

R. — Oui, en vous donnant l'emploi de chacun d'eux.

Exemples :

Emploi des accords parfaits.



## Emploi de l'accord de septième dominante.

5 7 5  $\frac{6}{5}$  5

$\frac{4}{3}$  6 2 6 7 5

## Emploi de l'accord de septième sensible.

5  $\frac{7}{5}$  5  $\times\frac{6}{5}$  6

$\times\frac{4}{3}$  6 5 2 7 5

## Emploi de l'accord de septième diminuée.

5 -7- 5  $\times\frac{6}{5}$  5



Emploi de l'accord de neuvième majeure dominante.



Emploi de l'accord de neuvième mineure dominante.



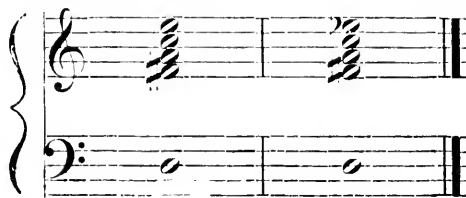
8 D. — Y a-t-il des accords dans lesquels se trouvent des notes faisant leurs résolutions contrairement à celles indiquées par les signes altératifs qui les affectent, et à celles demandées par l'oreille?

R. — Oui, et ces notes se trouvent dans les accords de *neuvième majeure* et *neuvième mineure de second degré*.

D. — Quels sont les accords que vous appelez ainsi?

R. — Ce sont ceux qui ont le second degré de la gamme pour note fondamentale: ainsi, dans le ton d'*ut*, ces accords sont composés des notes *ré, fa, la*, *ut, mi, fa* pour celui de *neuvième majeure*, et *mi, fa, la* pour celui de *neuvième mineure*. Exemple:

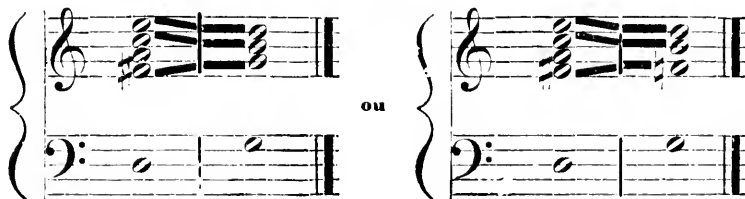
Accord de la neuvième majeure et mineure du second degré.



D. — Comment ces accords ont-ils leurs résolutions?

R. — De deux manières, savoir: sur l'accord de la *dominante* ou de la *septième dominante*, et sur celui de la *tonique* dans son *dernier renversement*, c'est-à-dire à la *quinte* et à la *seconde inférieure*. Ex:

Accord de la neuvième majeure de second degré se résolvant sur celui de la dominante.



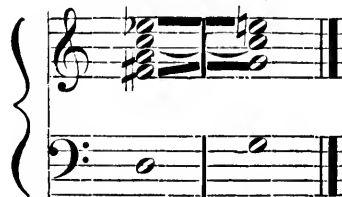
Accord de la neuvième mineure de second degré se résolvant sur celui de la dominante.



Accord de la neuvième majeure  
de second degré se résolvant  
sur celui de la tonique.



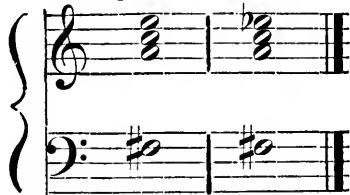
Accord de la neuvième mineure  
de second degré se résolvant  
sur celui de la tonique.



9 D. — Ces accords ne sont-ils pas employés le plus ordinairement sans note fondamentale ?

R. — Oui, et alors ils sont considérés comme accords de *septième mineure* et *septième diminuée de quatrième degré*. Exemples :

Accord de septième mineure et de septième diminuée  
de quatrième degré.

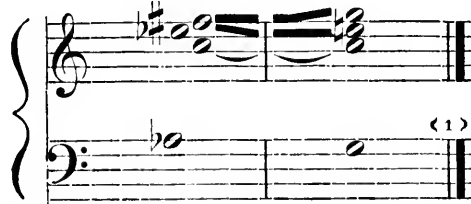


Ces accords font, comme ceux de neuvième de second degré, leurs résolutions sur l'accord de la dominante, et sur celui de la tonique dans son dernier renversement. Cette dernière résolution surprend et étonne toujours l'oreille ; cependant, quand on en use avec modération elle produit un bon effet.

D. — L'accord de septième diminuée de quatrième degré ne s'emploie-t-il pas aussi avec *tierce diminuée* ?

R. — Oui, mais dans ce cas il fait sa résolution sur l'accord de la tonique, et il doit être dans son premier renversement. Exemple :

Accord de septième diminuée de quatrième degré avec tierce diminuée,  
dans son premier renversement, se résolvant sur  
celui de la tonique.



(1) Cet accord s'appelle aussi ACCORD de GRANDE SIXTE ou de SIXTE AUGMENTÉE.

10. D. — Les notes doivent-elles toujours faire partie des accords qui sont frappés en même temps qu'elles ?

R. — Non, mais dans ce cas on dit : *retard*, *anticipation*, *prolongation* ou *pédale*. (Cette dénomination du son prolongé vient de ce qu'à l'orgue le son soutenu se fait avec la pédale). Ainsi on dit : *retard*, quand la note faisait partie de l'accord précédent ; *anticipation*, quand la note doit faire partie de l'accord qui suit ; et *pédale*, quand la note se prolongeant un certain nombre de mesures, on fait entendre avec elle des accords qui lui sont entièrement étrangers. Cependant de temps à autre elle doit faire partie de ces accords, et sa prolongation doit se terminer à la cadence où cette note, dans le cas contraire, devrait faire partie de l'accord formant la cadence. Il y a trois pédales qui sont la pédale inférieure, la pédale intérieure, et la pédale supérieure ; elles ne peuvent se faire que sur la tonique ou la pédale dominante, et ces notes, en commençant et en finissant, doivent toujours être notes fondamentales des accords ; c'est-à-dire que ces accords premiers et derniers doivent être dans leur état direct. Exemples :

#### PÉDALES INFÉRIEURES.

Sur la tonique.

Sur la dominante.

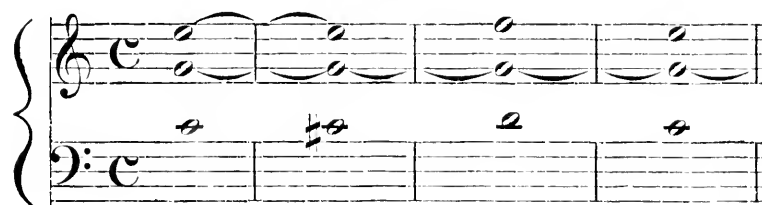


## PÉDALES INTÉRIEURES.

Sur la tonique.



Sur la dominante.



## PÉDALES SUPÉRIEURES.

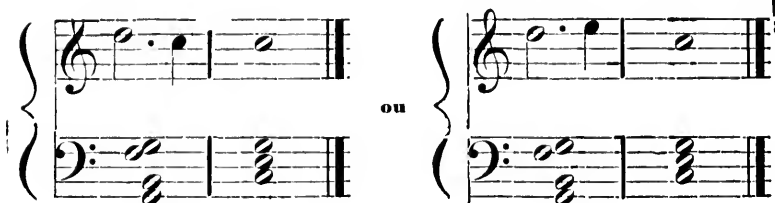
Sur la tonique.



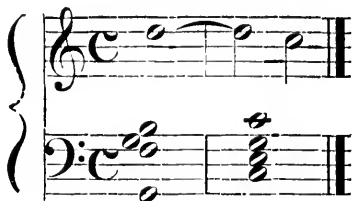
Sur la dominante.



## ANTICIPATION.



## RETARD.



**D.** — Le retard ne forme-t-il pas des accords autres que ceux que nous avons rencontrés ?

**R.** — Oui, par exemple le retard de la tierce par la quarte donne l'accord de quinte et quarte ; le retard de l'octave par la neuvième forme l'accord de neuvième et quinte, etc. Exemple :

Retard de la troisième  
par la quarte.Retard de l'octave par la  
neuvième.

11. **D.** — Dans le paragraphe ci-dessus, vous avez dit que la pédale devait faire partie de l'accord formant cadence, qu'appellez-vous *cadence* ?

**R.** — On appelle ainsi la terminaison d'un sens ou d'une phrase musicale.

**D.** — Combien y en a-t-il ?

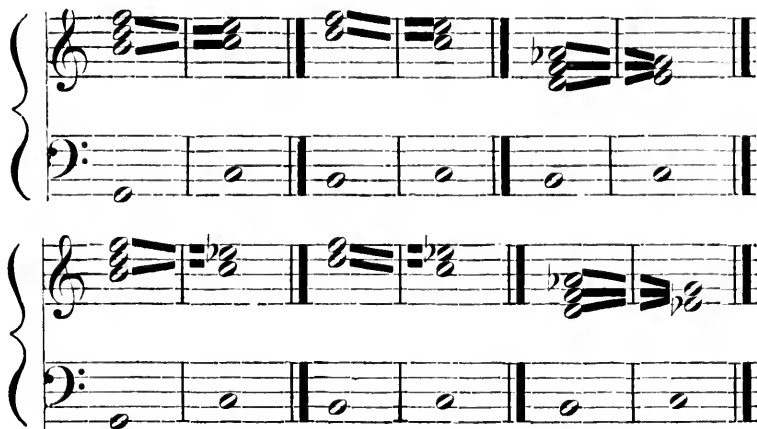
**R.** — Deux principales, savoir : la cadence sur la *tonique* qu'on nomme *cadence parfaite*, et la cadence sur la *dominante*, laquelle s'appelle *cadence de repos*.

**D.** — Comment se font-elles ?

**R.** — La cadence parfaite se fait par la résolution de l'accord de

la dominante ou de la septième dominante sur l'accord majeur ou mineur de la tonique : cette cadence est *finale*. La résolution de l'accord de la sensible ou de la septième diminuée est aussi cadence parfaite, mais étant moins *terminative* elle ne s'emploie que rarement comme cadence finale. Ces accords doivent toujours être dans leur état direct. Exemple :

## Cadence parfaite.



La *cadence de la dominante* se fait par la résolution de l'accord majeur ou mineur de la tonique, ou de tout autre accord, sur celui de la dominante. Exemple :

## Cadence de la dominante.



**D.** — La *cadence parfaite* doit-elle toujours être faite lorsqu'elle se présente ?

**R.** — Non, elle peut être *évitée*, *interrompue*, ou *rompue*.

**D.** — Qu'appelle-t-on *cadence parfaite évitée* ?

**R.** — On appelle ainsi la résolution de l'accord de la septième dominante sur l'accord de la tonique auquel on ajoute une tierce mineure, ce qui fait un nouvel accord de septième dominante. Exemple :

Cadence parfaite évitée.

D. — Qu'appellez-vous *cadence parfaite interrompue* ?

R. — On appelle ainsi la résolution de l'accord de la septième dominante sur le second renversement de l'accord parfait majeur du troisième degré auquel on ajoute une tierce mineure; ce qui fait encore un nouvel accord de septième dominante. Exemple :

Cadence parfaite interrompue.

D. -- Qu'appellez-vous *cadence parfaite rompue* ?

R. -- On appelle cadence parfaite rompue la résolution de l'accord de la septième dominante sur l'accord parfait mineur du sixième degré sans renversement. Exemple :

Cadence parfaite rompue.



12. D. — Comment appelle-t-on les accords quand, dans l'exécution, les notes qui les composent sont frappées toutes ensemble ?

R. — Cela s'appelle faire des accords *plaqués*.

D. — Et quand les notes sont frappées alternativement ?

R. — Cette exécution s'appelle *arpéger*. Exemples :

Accords plaqués.

Les mêmes arpégés.



**D.** — Quand on doit faire plusieurs arpèges de suite et du même dessin, doit-on les écrire tous ?

**R.** — On peut s'en dispenser en écrivant seulement le premier et en représentant les autres par des accords au-dessus desquels on met le mot *arpège* ou son abrégé *arp.* ; ce qui indique la manière de rendre ces accords. Exemple :



**D.** — Si on devait faire plusieurs arpèges sur le même accord, devrait-on les écrire tous ?

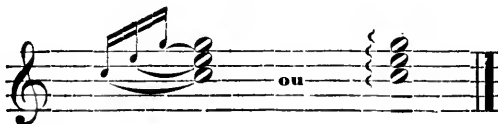
**R.** — Non, on peut écrire le premier et représenter les autres par des barres inclinées de droite à gauche, qu'on appelle *barres d'abréviation*. Ces barres doivent aussi représenter le mouvement de ces arpèges, c'est-à-dire que s'ils sont faits en croches, l'abréviation de chacun d'eux doit être une seule barre ; s'ils sont faits en doubles-croches, l'abréviation de chacun d'eux doit être deux barres, etc. Exemple :



**D.** — Quand, en arpégeant, on soutient les notes de l'accord, comment appelle-t-on cette exécution ?

**R.** — Elle se nomme *acciacatura*. Cette manière de rendre l'accord s'indique en écrivant en petites notes et dans leur ordre successif toutes les notes de l'accord et ensuite l'accord lui-même, lequel doit être lié avec les petites notes. Souvent on l'indique par un zig-zag perpendiculaire qu'on met avant l'accord. Exemple :

Acciacatura.



13. **D.** — Est-il indifférent de faire ces accords toujours fort ou toujours doux ?

**R.** — Non, il est des circonstances dans lesquelles il faut les attaquer avec force, et d'autres avec douceur.

**D.** — Comment s'appelle l'action d'opposer ainsi la force à la douceur ?

**R.** — Elle s'appelle *nuancer la musique*, lui donner de l'expression, de la *vie*, de la *couleur*. Cette opposition se rencontre plus souvent à la *mélodie* qu'à l'*harmonie* (1).

**D.** — Comment s'indiquent ces nuances ?

**R.** — Par des termes italiens qui se mettent partout où leur présence est utile.

**D.** — Qui le premier employa ces termes, ou du moins les principaux.

**R.** — Ce fut Dominique Mazzochi, musicien de l'école romaine, qui vivait vers 1638.

(1) On appelle *mélodie* une succession de sons agréables à l'oreille, et *harmonie* les accords qui l'accompagnent, c'est-à-dire qui se trouvent sous elle pour être exécutés en même temps.

---



MONTREAL—Imprimerie de C. O. BEAUCHEMIN ET VALOIS,  
22, Rue Saint-Gabriel.

