



MUSIQUE SACRÉE EN NOUVELLE-FRANCE

Messes ♦ Motets ♦ Pièces d'orgue

**Studio de musique ancienne
de Montréal**

Christopher Jackson

Réjean Poirier ♦ orgue



Manuscrit du petit motet Inviolata en langue abénakise



MUSIQUE SACRÉE EN NOUVELLE-FRANCE

Messes ♦ Motets ♦ Pièces d'orgue



**ANONYMES, JEAN-BAPTISTE GEOFFROY (1601-1675)
ET ANDRÉ CAMPRA (1660-1744)**

Chants religieux manuscrits de la mission abénakise de Saint-François-de-Sales (Odanak) [16:34]

- 1 ♦ *O quam suavis* à 4 voix (en abénakis) [1:57]
- 2 ♦ *Panis angelicus* pour soprano*, ténor et basse continue (en abénakis) [1:10]
- 3 ♦ *O bone Jesu* pour soprano* et basse continue (Campra; en latin) [0:52]
- 4 ♦ *O Jesu mi dulcis* pour soprano* et basse continue (Campra; en latin) [2:02]
- 5 ♦ *Ave Maria* à 4 voix (en abénakis) [1:58]
- 6 ♦ *Satis, satis est* pour 2 sopranos et basse continue (en latin) [2:24]
- 7 ♦ *Haec dies* pour 2 sopranos et basse continue (en latin et en abénakis) [1:24]
- 8 ♦ *Inviolata* à 4 voix (en abénakis) [1:38]
- 9 ♦ *Ego sum panis vivus* à 4 voix (Geoffroy; en abénakis) [3:09]

.....

ANONYMES ET HENRY DU MONT (1610-1684)

«Kyrie» de la *Messe du 4^e ton du Livre d'orgue de Montréal* (manuscrit, fin du XVII^e siècle)
en alternance avec le «Kyrie» de la *Messe royale du 1^{er} ton* en plain-chant musical d'Henry Du Mont
(années 1660; manuscrits)

- 10 ♦ *Kyrie*: Plein jeu - Plain-chant – Fugue
- Christe*: Plain-chant - Récit - Plain-chant
- Kyrie*: Basse de trompette - Plain-chant - Dialogue [7:13]



ARTUS AUX-COUSTEAUX (v.1590-1656)

Messe Grata sum harmonia à 5 voix (*Missa quinque vocum Grata sum harmonia*, Paris, 1647) [21:17]

- 11 ♦ I. Kyrie [2:34]
- 12 ♦ II. Gloria [4:39]
- 13 ♦ III. Credo [8:12]
- 14 ♦ IV. Sanctus [4:22]
- 15 ♦ V. Agnus Dei [1:30]

.....

ATTRIBUÉE À CHARLES-AMADOR MARTIN (1648-1711)

- 16 ♦ *Prose de la Sainte Famille* en plain-chant musical (manuscrits) [2:43]

.....

GUILLAUME-GABRIEL NIVERS (1632-1714)

- 17 ♦ *Introit à saint Joseph* en plain-chant musical (manuscrits) [2:50]

Élise Boucher-DeGonzague se réjouit de la réparation des enregistrements de ces chants issus du manuscrit d'Odanak dont elle a approuvé le livret qui accompagne ce disque, en s'appuyant sur l'expertise des membres du Comité de la langue abénakise dont elle fait partie.

Élise Boucher-DeGonzague is pleased by the reissue of this recording of songs from the Odanak manuscript. Drawing on the expertise of her fellow members of the Abenaki language committee, she approves the content of this companion booklet.



NICOLAS LEBÈGUE (1631-1702)

Deux petits motets pour soprano** et orgue (*Motets pour les principales fêtes de l'année, à une voix seule avec la basse continue & plusieurs petites ritournelles pour l'orgue ou les violes*, Paris, 1687)

18 ♦ Salve Regina [5:24]

19 ♦ Regina coeli [2:20]

.....

HENRI FRÉMART (v.1585-1651)

Messe *Ad placitum* à 4 voix (*Missa quatuor vocum Ad placitum*, Paris, 1642) [extraits]

20 ♦ Kyrie [3:01]

21 ♦ Sanctus [3:32]

22 ♦ Agnus Dei [1:16]

.....

ANONYMES ET NICOLAS LEBÈGUE (1631-1702)

Pièces du *Livre d'orgue de Montréal* (manuscrit, fin du XVII^e siècle)

23 ♦ Plein jeu [1:37]

24 ♦ Cromorne en taille (Lebègue) [2:06]

25 ♦ Trio [1:58]

26 ♦ Dessus de voix humaine [1:33]

27 ♦ Tierce en taille (Lebègue) [2:12]

28 ♦ Dialogue [1:22]



MARIE-CLAUDE ARPIN soprano*

WANDA PROCYSHYN soprano**

MICHEL LÉONARD ténor

NORMAND RICHARD basse

RÉJEAN POIRIER

orgue historique de l'église Saint-Didier de Villiers-le-Bel

(Lebègue et *Livre d'orgue de Montréal*)

et orgue positif

STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL

CHRISTOPHER JACKSON direction

SOPRANOS	ALTOS	TÉNORS	BASSES
Marie-Claude Arpin	Jean-François Daignault	Nils Brown	Alain Duguay
Aurelia Calabrese	Josée Lalonde	Michel Léonard	Alfred Lagrenade
Mary S.E. Campbell	Lucie Mayer	Marc Ouellette	Normand Richard
Cynthia Gates	Pierre McLean	François Panneton	Yves Saint-Amant
Wanda Procyshyn			
Teresa Van der Hoeven			

MUSIQUE SACRÉE EN NOUVELLE-FRANCE

*Je chante la messe et les vêpres les jours de dimanche et fête.
Il y a un grand nombre de collégiales en France où l'office
ne se fait pas avec autant d'appareil.*

JACQUES NAVIÈRE
curé de Sainte-Anne-de-Beaupré de 1734 à 1740

Même si, tout juste débarqués en terre d'Amérique à l'aube du XVII^e siècle, les Français vivaient dans des conditions difficiles, il semble bien que la musique ait été essentielle à leur existence de tous les jours, liée qu'elle était d'abord et avant tout aux rituels, essentiellement religieux, qui soutenaient alors les institutions sociales. Les usages de la Nouvelle-France, au départ une terre de foi où les congrégations religieuses occupaient une grande place tant sur le plan spirituel que temporel, n'étaient pas très différents, malgré les distances et la lenteur des communications, de ce qui se pratiquait dans les villes de la mère patrie, et la musique ne fait pas exception.

À part quelques mentions, le plus souvent peu précises, à propos de la musique dans divers écrits relatant des événements particuliers, il nous reste, dans le domaine sacré, quelque cent soixante livres de musique, publications et manuscrits de toute sorte, conservés, principalement à Québec et à Montréal, dans les archives de diverses communautés religieuses, les ursulines, les hospitalières, les récollets, les jésuites et les sulpiciens. Bien d'autres ont sans doute disparu, dans des incendies ou lors de bombardements, mais nous pouvons avoir une bonne idée de la musique religieuse chantée en Nouvelle-France. (Pour la musique profane, les partitions manquent puisque chez les particuliers les biens se dispersent avec le temps ; nous devons consulter les écrits privés et les inventaires après décès pour connaître les instruments et les partitions que possédaient les habitants ainsi que les musiques qu'ils jouaient et écoutaient.)

Comme dans toutes les églises de la catholicité, chantes et célébrants chantent les offices des dimanches et fêtes en plain-chant grégorien. Celui-ci s'était beaucoup transformé depuis le haut Moyen Âge ; on avait supprimé certains types de textes, simplifié et modifié les mélodies, déplacé les accents toniques et introduit des barres de mesure dans les partitions. Ce répertoire était proposé dans de nombreux graduels et antiphonaires romains, qui statuaient sur son emploi en fonction des liturgies, et on en a retrouvé une centaine, arrivés en Nouvelle-France entre le début de la colonie et la fin du XVIII^e siècle.

Un autre type de plain-chant était pratiqué à l'époque, qu'on qualifiait de « musical ». Il s'agissait de compositions nouvelles imitant le grégorien de l'époque et recourant aux ornements à la mode dans la musique profane, comme les trilles ou les ports de voix. Dans les années 1660, Henry Du Mont a composé, pour être chantées dans les couvents, cinq messes en plain-chant musical dans différents tons, connues, on ne sait pourquoi, sous le nom de *Messes royales*. On les retrouve en Nouvelle-France en plusieurs exemplaires, tant imprimés que manuscrits, à côté notamment de nombreux ouvrages de **Guillaume-Gabriel Nivers**, qui a beaucoup travaillé à fournir aux paroisses du royaume des pièces dans ce style, que Marie de l'Incarnation pratiquait à Québec avec ses sœurs ursulines. Il semble bien également que la première musique à avoir vu le jour en Nouvelle-France ait été la *Prose de la Sainte Famille* composée en plain-chant musical et attribuée à **Charles-Amador Martin**, « musicien ordinaire » des jésuites à Québec, pour être chantée à partir de 1684 durant la cérémonie de la messe de la Sainte-Famille, dont avait la charge la Confrérie du même nom, fondée en 1664 par Mgr de Laval.

À côté de la pratique du faux-bourdon, où les voix se superposent à la tierce ou à la sixte plutôt qu'à l'unisson, donnant une texture plus riche au plain-chant, nous avons quelques témoignages d'une véritable pratique polyphonique, notamment dans le *Journal des jésuites*, où il est noté en 1646 : « Ce même soldat [un certain Champigny] sachant la musique et pouvant chanter un dessus, nous commençâmes le jour de saint Thomas à chanter à quatre parties. » On retrouve en effet chez les jésuites cinq livres édités à Paris par Robert Ballard dans les années 1640 : les seuls exemplaires connus de deux *Messes à 4 voix* de Valentin de Bournonville, deux *Messes à 4 voix* d'**Henri Frémart** et une messe à 5 voix d'**Artus Aux-Coustaux**, également seul exemplaire connu ; à cela s'ajoute, de ce dernier, un recueil de huit *Cantiques à la Vierge* paru en 1630. Ces œuvres sont écrites dans un style

déjà vieux à l'époque, proche de Palestrina, les compositeurs n'ayant pas cédé à la mode nouvelle de la basse continue... Les pièces polyphoniques étaient sans doute chantées à une voix par partie, mais des écrits témoignent qu'on y joignait à l'occasion quelques instruments, flûte, violon ou viole de gambe, qui pouvaient remplacer ou doubler les voix. Enfin, qu'il s'agisse de plain-chant ou de polyphonie, les chœurs étaient souvent soutenus par un serpent à la voix la plus grave.

Dans les couvents et les églises, en particulier lors de l'Élévation ou du Salut du Très Saint-Sacrement, les meilleures voix solistes se produisaient dans le répertoire du petit motet, dont on retrouve de beaux exemples. Contrairement au grand motet, ou motet à grand chœur, ce genre demandait des effectifs réduits : une voix, plus rarement deux ou trois, et la basse continue, avec parfois un instrument concertant, qui se voyait confier de courtes ritournelles. En l'absence de ce dernier, on réorganisait la composition de façon à ce que le texte chanté ne soit pas interrompu. Parmi les livres de petits motets apportés dans la colonie figurent celui de **Nicolas Lebègue**, paru en 1687 sous le titre très explicite de *Motets pour les principales fêtes de l'année, à une voix seule avec la basse continue & plusieurs petites ritournelles pour l'orgue ou les violes, pour les Dames religieuses et toutes autres personnes*, ainsi que quelques-uns d'**André Campra**, de Jean-Baptiste Morin et de Nicolas Bernier, sans oublier les cantates bibliques d'Élisabeth Jacquet de La Guerre.

Pour favoriser leurs entreprises d'évangélisation – bien qu'on puisse aujourd'hui déplorer ces pratiques d'acculturation –, les jésuites tablaient sur la musique et la séduction qu'elle opérait sur les Autochtones. Ils leur faisaient chanter du plain-chant, des petits motets et des polyphonies simples, mais traduits dans leur langue, pour faciliter la compréhension des mystères divins. Les missionnaires avaient établi, dans la vallée du Saint-Laurent, des missions à l'intention notamment des Abénakis. Témoignage de ce que ceux-ci chantaient lors des offices, il nous reste, parmi une vingtaine d'autres, un important manuscrit colligé par le Père Pierre-Joseph Aubéry quelque part entre 1700 et 1750 pour la mission de Saint-François-de-Sales, maintenant appelée Odanak. Il contient, tantôt en latin, tantôt en langue abénakise, du plain-chant orné, des motets à une, deux ou trois voix avec basse continue, ainsi que des cantiques à quatre voix, le plus souvent homophoniques, où on a reconnu quelques pages, parfois arrangées, de Du Mont, Geoffroy, Nivers, Campra et Charpentier.

Bien qu'il ne nous en reste aucun trace matérielle, plusieurs documents, inventaires, correspondances et relations, témoignent de la présence de quelques orgues en Nouvelle-France : à la cathédrale de Québec, à l'église Notre-Dame de Montréal, au Collège des jésuites et à l'Hôpital général de Québec ainsi que chez les récollets de Québec et de Montréal. C'étaient des instruments modestes, certains faits en bois par des artisans du cru, à un seul clavier probablement coupé, et disposant de quelques jeux. L'église de Québec, devenue cathédrale en 1684, possédait un orgue dès 1657, mais c'est celui rapporté d'un séjour en France par Mgr Laval en 1663 qu'a touché jusqu'à sa mort en 1700 Louis Jolliet, découvreur du Mississippi, entre ses expéditions sur le continent. Après l'installation en 1723 d'un nouvel orgue commandé à un menuisier ébéniste de Montréal, on installa trente ans plus tard un orgue d'une dizaine de jeux fabriqué par Robert Richard, « mécanicien du roi » à Paris, et qui avait été transporté à Québec en pièces détachées. Détruit par les bombardements anglais en 1759, l'instrument a été reconstruit à l'identique par la maison Juget-Sinclair en 2009 et placé dans la chapelle du Musée de l'Amérique francophone.

À Montréal, c'est le supérieur des sulpiciens François Vachon de Belmont, mélomane passionné, qui a probablement fait don de son orgue personnel de sept jeux à l'église Notre-Dame de Montréal en 1702. Il accueille en 1724 un jeune clerc musicien originaire de Bourges, Jean Girard, qui enseignera à l'école des garçons et tiendra l'instrument jusqu'à sa mort en 1765. Celui-ci apportait dans ses bagages le premier *Livre d'orgue* et le *Traité de la composition* de Nivers ainsi que le plus considérable manuscrit d'orgue du siècle de Louis XIV à avoir survécu et nommé aujourd'hui le *Livre d'orgue de Montréal*. Ses 540 pages comprennent des pièces pour toutes les occasions, y compris de très intéressantes messes et Magnificat, qu'on jouait en alternance avec le plain-chant durant la liturgie. Elles sont toutes anonymes, mais on en a identifié seize de la plume de Lebègue.

Comme on peut le constater, la modestie de l'établissement français en Amérique, qui, au moment de la Conquête, comptait tout juste 60 000 âmes, n'a pas empêché la musique sacrée de se déployer de belle façon et de rythmer les activités quotidiennes et saisonnières, à l'instar de ce qui se faisait en France à la même époque.

..... LES COMPOSITEURS

L'auteur de la Messe *Grata sum harmonia*, **Artus Aux-Cousteaux** (v.1590-1656), a été chantre et maître de chœur de la Chapelle de Louis XIII, puis des cathédrales de Noyon et d'Amiens, avant d'entrer comme haute-contre à la Sainte-Chapelle de Paris en 1634 et d'en être le maître des enfants huit ans plus tard.

Henri Frémart (v.1585-1651), à qui l'on doit la Messe *Ad placitum*, a été maître de musique à la cathédrale de Rouen de 1611 à 1625, puis de Notre-Dame de Paris jusqu'en 1640. Le Père Mersenne a loué «l'excellence de son art» en 1636 dans son *Harmonie universelle*.

Jean-Baptiste Geoffroy (1601-1675) entre chez les jésuites en 1621 et s'établit à Paris, où il sera musicien d'église et compositeur. On lui doit deux volumes intitulés *Musica sacra* qui comprennent diverses pièces à quatre voix pour toutes les occasions.

Henry Du Mont (1610-1684) a d'abord été organiste à Maëstrich, avant de s'établir à Paris, où il touche l'orgue de l'église Saint-Paul de 1643 à sa mort. Il y sera également claveciniste du duc d'Anjou, maître de musique de la reine, sous-maître puis compositeur de la Chapelle royale. Son œuvre est essentiellement religieuse: airs spirituels, petits et grands motets ainsi que cinq *Messes royales* en plain-chant musical à l'usage des couvents, très souvent chantées en Nouvelle-France.

Nicolas Lebègue (1631-1702) touche à partir de 1664 l'orgue de l'église Saint-Merry à Paris. En 1678, il figure parmi les quatre organistes qui officient par quartier à la Chapelle royale. Il laisse quelques livres de pièces d'orgue et de pièces de clavecin ainsi qu'un recueil de petits motets «pour les dames religieuses»; François Vachon de Belmont possédait de celui-ci un exemplaire, dont il a fait don à Jean Girard.

Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714) touche de 1654 à 1702 l'orgue de l'église Saint-Sulpice à Paris. En 1678, il est nommé avec Lebègue organiste de la Chapelle royale, puis il succède à Du Mont comme maître de musique de la reine, avant d'être organiste et maître de chant des jeunes pensionnaires de la Maison royale de Saint-Cyr, fondée par Mme de Maintenon. À la demande de Louis XIV, il s'occupa également de l'unification de la pratique du plain-chant et de son édition.

Après avoir été organiste à Arles et à Toulouse, **André Campra** (1660-1744) s'établit en 1694 à Paris, où il est maître de musique de Notre-Dame, poste qu'il doit cependant abandonner en 1700, au moment où il commence à composer pour la scène. Il laisse quatre livres de petits motets, publiés de 1695 à 1706 et fort connus en Nouvelle-France. Campra reviendra travailler pour l'église en 1722, comme sous-maître de la Chapelle royale. Si on se fie à la quantité de ses œuvres, tant religieuses que profanes, dont on relève la trace, on peut estimer que Campra fut sans doute le compositeur le plus joué à l'époque dans nos contrées.

© François Filiatrault



..... POUR EN SAVOIR D'AVANTAGE

Élisabeth Gallat-Morin et Jean-Pierre Pinson, avec la collaboration de Paul-André Dubois, Conrad Laforte et Erich Schwandt, *La Vie musicale en Nouvelle-France*; Sillery (Québec), Septentrion, 2003.

SACRED MUSIC IN NOUVELLE-FRANCE

*I sing the mass and vespers on Sundays and holidays.
In very many collegiate churches in France the mass is not celebrated
with quite so much ceremony.*

JACQUES NAVIÈRE

Parish priest of Sainte-Anne-de-Beaupré from 1734 to 1740

Living conditions were difficult for the French who, at the dawn of the 17th century, had recently landed on North American soil, yet it seems clear that music, for them, was a daily necessity. First and foremost, it was linked to the essentially religious rituals supporting their social institutions. New France in its early days was a land of faith, in which religious congregations played a major role both in spiritual and worldly matters. Despite the distance to the motherland, and the slow speed of communications with it, customs here did not differ from those in the cities of France. Musical practices were no exception.

Apart from a few and rarely detailed mentions of music in various records of specific events, the surviving documentation on musical practices concerns sacred music. This documentation comprises some 160 items — various books, publications, and manuscripts — most of which are now conserved in the archives of five religious communities, the Ursulines, Hospitalières, Récollets, Jesuits, and Sulpicians. Though many other documents have doubtless been destroyed, by fire and shelling, enough remain for us to form a good idea of the religious music that was sung in New France. (We lack scores of secular music, since these, like most everything else that belonged to individuals, were scattered and lost over time. To form some idea of the instruments and scores the early settlers owned, and the music they played and listened to, we must consult private diaries and after-death inventories.)

As in all churches in the Catholic realm at the time, what cantors and celebrants sang during Sundays and holiday liturgical services was Gregorian plainchant. This repertoire, considerably changed since its origins in the high Middle Ages — texts had been dropped, tunes simplified and modified, tonic accents shifted, and bar lines introduced in the scores — was compiled, and its liturgical functions prescribed, in numerous graduals and antiphonaries. Some 100 of these books, brought to New France between the beginning of the colony and the end of the 18th century, have been found.

Another type of plainchant was also in use. Known as ‘musical’ plainchant, this music consisted of new compositions imitating Gregorian chant but with ornaments, such as trills or *ports de voix*, borrowed from the secular music of the period. This was the style integral to the musical practices that Marie de l’Incarnation and her Ursuline sisters brought to Québec City. In the 1660s, **Henry Du Mont** composed an example of this genre: five masses in various modes possibly intended to be sung in convents and which, for reasons unknown, were entitled *Messes royales*. Several copies of these works, both printed and in manuscripts, have been found in New France. Also commonly found here are numerous pieces by **Guillaume-Gabriel Nivers**, who worked hard to provide the parishes of the kingdom with musical plainchant. It also seems that the first music written in New France, was the *Prose de la Sainte Famille*. Attributed to **Charles-Amador Martin**, *musicien ordinaire* of the Jesuits in Québec City, this piece of musical plainchant was composed to be sung, starting in 1684, during the mass of the Holy Family, a ceremony for which the Confrérie de la Sainte-Famille, a religious fraternity founded in 1664 by Monseigneur de Laval, was responsible.

We have several pieces of evidence that attest to the use not only of musical practices such as *faux-bourdon* — in which voices combine in thirds or sixths rather than in unison, thus enriching the texture of plainchant — but also of true polyphony. In particular, the *Journal des Jésuites* noted, in 1646: “This same soldier [named De Champigny] understands music and can sing the treble part, we began Saint Thomas’ day singing in four parts.” The Jesuit archives hold five books published by Robert Ballard in Paris in the 1640s: the only known copies of the two *Messes à 4 voix* by Valentin de Bourmonville, two *Messes à 4 voix* by **Henri Frémart**, and a mass for five voices by **Artus Aux-Coustaux**, (of which the Jesuits’ is also the only known copy). The Jesuit archives also contain a collection of eight **Cantiques à la Vierge** by Aux-Coustaux published in 1630. These works were written

in a style similar to Palestrina's and thus already old fashioned; their composers had not succumbed to the new vogue for basso continuo... The polyphonic pieces were probably sung one voice to a part, but written records testify that sometimes several instruments, such as flute, violin, or viola da gamba, joined in, either replacing or doubling a vocal part. Finally, whether singing plainchant or polyphony, choirs were often supported by a serpent doubling the lowest voice.

Especially at such high points of religious ritual such as the elevation or the exposition of the Holy Sacrament, the best soloists sang from the *petit motet* repertoire. In contrast to the *grand motet*, which called for a large choir and orchestra, the *petit motet* was a chamber genre for one or, less frequently, two or three voices, with basso continuo and, sometimes, a concertant instrument playing short ritournelles. In the absence of such an instrument, the composition was reorganized so that there were no interruptions to the sung text. Several fine examples of this repertoire can be found. The books of *petits motets* brought to the colony include one by **Nicolas Lebègue** — it was published in 1687 with a very explicit title: *Motets pour les principales fêtes de l'année, à une voix seule avec la basse continue & plusieurs petites ritournelles pour l'orgue ou les violes, pour les Dames religieuses et toutes autres personnes* (Motets for the main feasts of the year, for solo voice with basso continuo & several little ritournelles for the organ or viols, for nuns and all other persons) —; others by **André Campra**, Jean-Baptiste Morin, and Nicolas Bernier; and biblical cantatas by Élisabeth Jacquet de La Guerre.

To further their evangelization project — which would now be deplored as forced assimilation — the Jesuits relied on the seductive effects of music. In the attempt to make divine mysteries understandable, they had Aboriginal peoples sing musical settings (in such forms as plainchant, *petits motets*, and rudimentary polyphony) of texts translated into their languages. In the St. Lawrence valley the missionaries had established missions especially for the Abenakis. Some 20 or so records have come down to us testifying to what the inhabitants of these missions sang during church mass. These records include an important manuscript compiled by Père Pierre-Joseph Aubéry sometime between 1700 and 1750 for the Abenaki mission of Saint-François-de-Sales, now called Odanak. The contents of this manuscript, sometimes in Latin, sometimes in Abenaki, comprise ornamented plainchant, motets for one, two, or three voices with basso continuo, and usually homophonic four-voice settings of hymns including several works, sometimes arranged, by Du Mont, Geoffroy, Nivers, Campra, and Charpentier.

Though no material traces of the instruments survive, several documents, inventories, letters, and the *Relations* (the chronicles of the Jesuit missions), attest to the presence of organs in New France: in the cathedral of Quebec City and in Notre-Dame church in Montreal, in the Collège des Jésuites and the Hôpital Général in the former city, and in the houses of the Récollets in both cities. These modest instruments, some crudely made of wood, had a single keyboard, probably divided, and a few stops. The main church in Quebec City, which became a cathedral in 1684, had its first organ in 1657. It was the second one, brought back after a visit to France by Monseigneur de Laval in 1663, that Louis Jolliet, the 'discoverer' of the Mississippi, played whenever he was not off on expeditions exploring the continent, until his death. In 1723, a new organ, made by a Montreal joiner-cabinetmaker, was installed. Then 30 years later a 12-stop organ, manufactured in Paris by Robert Richard, *mécanicien du roi*, was shipped in parts and installed in Québec City — only to be destroyed by the British bombardment in 1759. An identical replica of this instrument was constructed by Juget-Sinclair Organbuilders in 2009 and placed in the chapel of the Musée de l'Amérique francophone.

Montreal's first organ, the seven-stop instrument installed in the church of Notre-Dame in 1702, was probably the gift of François Vachon de Belmont, the superior of the Sulpicians and a passionate music lover. In 1724 he welcomed the arrival of Jean Girard, a young musical cleric originally from Bourges. Until his death in 1765, Girard taught at the Sulpician's school for boys and tended to this instrument. In his baggage he brought to Canada the first *Livre d'orgue* and a *Traité de la composition*, both by Nivers, as well as the most voluminous organ manuscript from the period of Louis XIV to have survived, now known as the *Livre d'orgue de Montréal*. Its 540 pages include pieces for all occasions, including some very interesting masses and Magnificats, which were played in alternation with plainchant during the liturgical service. All these pieces are anonymous, but 16 of them have been identified as compositions by Lebègue.

As we can see, the modest size of the French establishment in America — just 60,000 souls at the time of the Conquest — did not hinder the proliferation of sacred music; in New France, just as in France, it accompanied daily and seasonal activities.

© François Filiatrault, 2017
Translated by Sean McCutcheon

THE COMPOSERS

Artus Aux-Cousteaux (c.1590-1656), composer of the *Messe Grata sum harmonia*, was a singer and *maître de chœur* at Louis XIII's Chapelle, and then served in the cathedrals of Noyon and Amiens before joining the Sainte-Chapelle de Paris in 1634, first as a counter-tenor and, eight years later, as master of the boy's choir.

Henri Frémart (c1585-1651), composer of the *Messe Ad placitum*, was *maître de musique* at the cathedral of Rouen from 1611 to 1625 and then, until 1640, at Notre-Dame de Paris. Père Mersenne, writing in his *Harmonie universelle* (1636), praised “the excellence of [Frémart's] art.”

Jean-Baptiste Geoffroy (1601-1675) entered the Jesuit order in 1621 and spent his life in Paris, working as a church musician and composer. His published works include the two-volume *Musica sacra*, a collection of various pieces for four-voices and for various occasions.

Henry Du Mont (1610-1684) was an organist in Maastricht before settling in Paris where he played the organ at Saint Paul's church from 1643 until his death. He was also a harpsichordist in the court of the Duke of Anjou, the queen's *maître de musique*, and first a *sous-maître* and then a *compositeur* in the Chapelle royale. Du Mont was mainly a composer of religious music. His oeuvre includes *airs spirituels*, *petits* and *grands motets*, and five *Messes royales* in musical plainchant intended for use in convents and very frequently sung in New France.

Nicolas Lebègue (1631-1702) began playing the organ at Saint-Merri church in Paris in 1664. In 1678, he was appointed one of the four organists — each was on duty for three months of the year — of the Chapelle royale. He left us several books of organ and harpsichord pieces as well as a collection of *petits motets* for nuns. François Vachon de Belmont owned a copy of this collection, and gave it to Jean Girard.

From 1654 to 1702, **Guillaume-Gabriel Nivers** (1632-1714) was the organist at Saint Sulpice church in Paris. In 1678 (along with Lebègue) he was named an organist of the Chapelle royale. He went on to succeed Du Mont as the queen's *maître de musique*, and then to be organist and choirmaster for the young boarders of the Maison royale de Saint-Cyr, which had been founded by Madame de Maintenon. At the request of Louis XIV, Nivers also was responsible for unifying the practice of plainchant, and for its publication.

After serving as organist in Arles and Toulouse, **André Campra** (1660-1744) settled in Paris in 1694. He served as *maître de musique* at Notre-Dame, but left this post when, in 1700, he began to compose for the stage. His four books of *petits motets*, published between 1695 and 1706, were very well known in New France. Campra returned to work for the church in 1722, when he became a *sous-maître* at the Chapelle royale. Considering the number of his works, both sacred and secular, which have been tracked down, iCampra may well have been the composer most often played at that time in our region.



TO LEARN MORE

Élisabeth Gallat-Morin and Jean-Pierre Pinson, with the collaboration Paul-André Dubois, Conrad Laforte, and Erich Schwandt, *La Vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery (Quebec City), Septentrion, 2003.

STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL



Le SMAM en 1995, juste avant le départ du groupe pour l'enregistrement et la tournée en France cette année-là.

Reconnu pour «les textures enveloppantes, les sonorités vibrantes et la beauté hypnotique» de ses interprétations, le Studio de musique ancienne est acclamé tant chez lui qu'à l'international. Formé de 12 à 18 chanteurs professionnels choisis pour la pureté et la clarté de leurs voix, l'ensemble, qui est souvent accompagné d'un orchestre, s'est donné comme mission de faire connaître à son public des oeuvres de la Renaissance et du Baroque.

Cofondé en 1974 par le regretté organiste et claveciniste Christopher Jackson, et dirigé aujourd'hui par Andrew McAnerney, le Studio de musique ancienne continue de révéler et de partager toute la vitalité, la sensualité et la profondeur émotionnelle de la musique ancienne. Sa série de concerts montréalaise est devenue un point culminant de la vie culturelle de la métropole.



Praised for its "rich-textured, vibrant sound" and "hypnotic beauty", the Studio de musique ancienne de Montréal has established a reputation as Montréal's finest early music vocal ensemble. Composed of 12 to 18 singers chosen for the remarkable clarity and purity of their voices, the choir is often accompanied with period instrument to perform Renaissance and Baroque choral masterpieces.

Founded in 1974 by the organist and harpsichordist Christopher Jackson, and today conducted by the Artistic Director Andrew McAnerney, the Studio has brought more than 800 Renaissance and Baroque masterpieces before the public, and continues to reveal and share the vitality, sensuality, and emotional depth of early music. The ensemble's concert series is a highlight of Montréal's cultural and ranks as an integral part of the city's lively baroque scene. Flowering from Montreal's fertile early music scene in the early 1970s, the Studio was a pioneer ensemble in the North American period music movement.

..... CHRISTOPHER JACKSON

D’abord organiste et claveciniste, Christopher Jackson (1948-2015) cofonde en 1974 le Studio de musique ancienne de Montréal, qui suscitera un tel engouement qu’on verra peu après l’émergence au Québec de plusieurs ensembles consacrés à ce répertoire. M. Jackson a par la suite été invité à diriger de prestigieux ensembles en France, en Belgique et en Espagne. Il a aussi mené une brillante carrière universitaire. Doyen de la Faculté des beaux-arts de l’Université Concordia de 1994 à 2005, il fut l’un des instigateurs d’un partenariat inédit entre les Facultés des beaux-arts et d’ingénierie, qui donnait naissance, en 2005, au pavillon Génie, informatique et arts visuels, un bâtiment équipé d’installations de pointe, destinées tant aux médias traditionnels qu’aux technologies numériques. Ces divers travaux n’ont nullement entravé la carrière musicale de M. Jackson, qui, à la tête du Studio de musique ancienne de Montréal, a proposé de magnifiques programmes de concerts et réalisé des enregistrements remarquables.



Organist, harpsichordist, conductor, artistic director, teacher, mentor. Renaissance man. Christopher Jackson's accomplishments are so numerous that it is difficult to choose a single word to describe him and the impact of his work. A pioneer of Montreal's early music scene, Jackson was among the first to present period music to audiences in the early 1970s. He founded the world-renowned Studio de musique ancienne de Montréal in 1974 and immediately connected with music lovers in that city: one of his first concerts attracted more than 400 people, an astonishing feat considering the Canadian period music movement was in its infancy at that time. His reputation extended well beyond national borders – Jackson was invited to conduct several prestigious ensembles in France, Belgium and Spain, and led a tour of Monteverdi's Orfeo across France in 1998. A leader in the academic world, Jackson was appointed Dean of the Faculty of Fine Arts at Concordia University in 1994, a post he held until 2005. Ever the pioneer, Jackson was one of the key minds behind an unprecedented partnership between Concordia's Engineering and Fine Arts Departments, resulting in the state-of-art Integrated Engineering, Computer Science and Visual Arts Complex, which opened in Downtown Montreal in 2005. For all his entrepreneurial initiative in the academic world, Jackson never strayed far from his musical career, continuing to create unique and beautiful concert programmes and recordings with SMLAM.



© Allison Emily Mary Cordner

..... DÉJÀ PARUS CHEZ ATMA *PREVIOUSLY RELEASED*



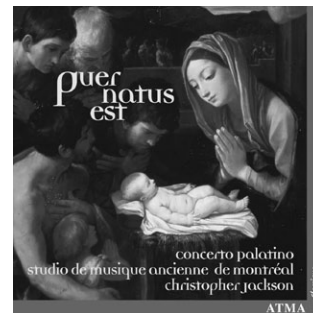
ACD2 2746



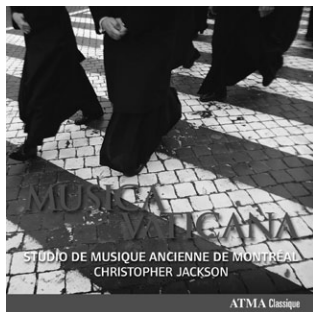
ACD2 2653



ACD2 2507



ACD2 2311



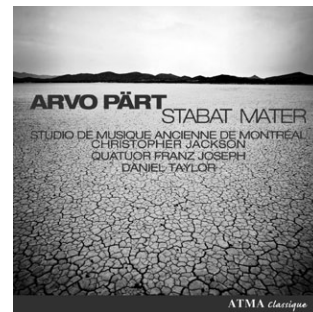
ACD2 2508



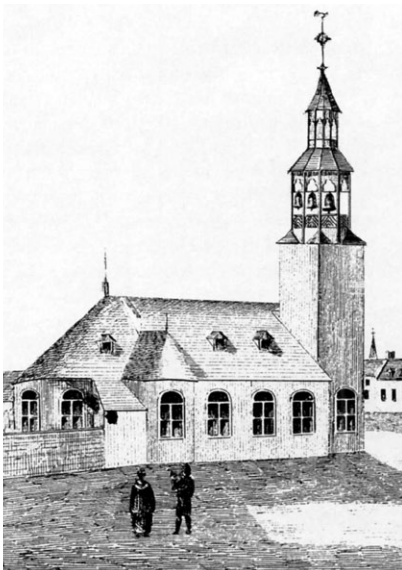
ACD2 2509



ACD2 2338



ACD2 2310



L'église Notre-Dame de Montréal au XVIII^e siècle

Ce disque est d'abord paru sous le titre de *Le Chant de la Jérusalem des terres froides* en 1995 chez K617 dans la collection *Les Chemins du Baroque*.

Conseillère à la prononciation de la langue abénakise
Monique Ile-Nolett



Réalisation / *Produced by*
A. Pacquier, L. Lissot, L. Blaise

Direction artistique
Dominique Daigremont

Graphisme / *Graphic design*
Adeline Payette Beauchesne

Responsable du livret / *Booklet editor*
Michel Ferland

Photo de couverture / *Cover photo*
Crosse de M^{re} Henri-Marie Dubreil de Pontbriand
[détail] ; orfèvre parisien non-identifié, 1740-1741 ;
les prêtres de Saint-Sulpice, Montréal ; photo : Idra Labrie



L'enregistrement a été réalisé en France du 11 au 14 juin 1995 dans la Halle aux Vivres de Brouage (Charente-Maritime) ainsi que les 14 et 15 juin en l'église de Villiers-le-Bel pour les pièces d'orgue et le plain-chant.