



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

UNIVERSITE D'OTTAWA

Département de musique

LA MUSIQUE RELIGIEUSE D'ALEXIS CONTANT
ET SON APPORT A LA VIE MUSICALE DE MONTREAL

par

Gilles Maurice Leclerc

Mémoire présenté à
l'École des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en musique (M. Mus.)

Volume I

Décembre 1992



Gilles Maurice Leclerc, Ottawa, Canada, 1992



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-83824-8

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

Plusieurs personnes m'ont assisté au cours de la préparation de ce mémoire.

Tout d'abord, j'aimerais remercier chaleureusement Nicole Labelle, directeur de recherche, de ses nombreux conseils très appréciés. Sans son encouragement soutenu, ce travail n'aurait pas vu le jour.

Ma gratitude va aussi à Jean-Yves Contant qui m'a donné de nombreux renseignements sur la vie de son grand-père et à Jacques Boucher, organiste de l'église Saint-Jean-Baptiste qui m'a permis de dépouiller le répertoire conservé dans la paroisse où Alexis Contant a fait une grande partie de sa carrière.

De plus, je tiens à remercier M. Stephen Willis et le personnel de la Bibliothèque nationale du Canada, il Denis Rivest de la Bibliothèque nationale du Québec, ainsi que le frère Léopold Latulippe, archiviste des Frères des Ecoles Chrétiennes, qui m'ont toujours bien accueilli à l'occasion de mes visites.

Les conseils des professeurs Paul Merkley et Jean-Michel Boulay du Département de musique m'ont été très précieux quant à la mise au point de ce mémoire.

Enfin, j'aimerais exprimer ma reconnaissance au *Centre de recherche en civilisation canadienne-française* de l'Université d'Ottawa pour la subvention accordée qui me fut utile pour mes séjours de recherche.

Gilles M. Leclerc

Résumé

La musique religieuse d'Alexis Contant et son apport à la vie musicale de Montréal

Alexis Contant (1858-1918) est considéré, avec Calixa Lavallée (1842-1891) et Guillaume Couture (1851-1915), comme un des trois pionniers de la vie musicale au Québec. Toutefois, sauf pour quelques articles déjà publiés, ce musicien n'a toujours pas fait l'objet d'une recherche approfondie malgré sa contribution majeure à la vie musicale religieuse de son milieu.

Dans l'essor d'activités musicales que connaît Montréal, c'est par ses messes et oratorios qu'Alexis Contant, de formation entièrement canadienne, se distingue des musiciens de son époque. En outre, il signe des oeuvres pour piano, voix, fanfares et orchestre, lesquelles seront toutes créées de son vivant.

Comme ses oeuvres religieuses représentent plus de la moitié de sa production, ce travail porte essentiellement sur leur style ainsi que sur la participation de Contant à la vie musicale de Montréal. Sa musique religieuse sera abordée en deux volets: la musique liturgique et la musique religieuse de concert.

Après un bref résumé biographique de sa vie et un survol des influences musicales qui l'ont marqué, on se penchera sur le répertoire liturgique à Montréal au tournant du siècle afin de préciser les oeuvres

qu'accompagne Contant, organiste à l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal. Le style et la forme de sa *Troisième Messe* (1902) et de sa *Messe brève* (1910) est étudié d'après deux préceptes de l'Eglise sur le chant liturgique, le *De Musica Sacra* (1894) de Léon XIII, et le *Notum proprio* (1903) de Pie X, afin de déterminer si ces messes étaient conformes aux orientations précisées. Une analyse formelle permet de dégager la forme des *Kyrie* et des *Agnus Dei* des deux messes susmentionnées.

Dans le troisième chapitre, les oratorios *Cain* (1905) et *Les Deux Âmes* (1909) d'Alexis Contant sont situés dans le renouveau que connaît le genre au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les oratorios chantés à Montréal, particulièrement ceux de France, sont alors brièvement présentés afin de dégager les éléments "français" dans les oratorios d'Alexis Contant. Trois extraits de ces oeuvres servent d'échantillon pour l'étude du traitement de l'orchestre, de la voix soliste et des chœurs. Le traitement des textes et leur lien avec l'accompagnement sont aussi discutés.

Alexis Contant est, au tournant du siècle, une figure importante de la vie musicale de Montréal, car il introduit à la composition québécoise l'oratorio et le poème symphonique, devenant ainsi un catalyseur de la création musicale dans un milieu où les activités culturelles s'établissent peu à peu. Ses études auprès de Calixa Lavallée

(1842-1891) à Boston, en 1883, lui donne le goût pour la composition plutôt que de poursuivre une carrière de pianiste. De retour à Montréal, il signe une première *Messe en ré mineur* et devient, par la suite, organiste de l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal (1885-1918), où il fera la plus grande partie de sa carrière. Sa *Troisième Messe*, créée au Monument national, siège social de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, le 1er février 1903, lui permet de figurer parmi les musiciens distingués de la ville.

Comme ses oeuvres religieuses lui ont assuré une certaine renommée à Montréal, ce mémoire porte aussi sur l'apport de Contant à la vie musicale de son milieu. L'augmentation considérable de la population, dans les années 1881 à 1901, attire des artistes européens et américains. Les concerts symphoniques et les présentations d'opéras occupent le devant de la scène musicale. Outre les nouvelles salles de concert, entre autres la Salle Windsor (1890), Le Monument national (1893) et le Her Majesty's Theatre (1898), le parc Sohmer, ouvert depuis 1889, présente plusieurs manifestations musicales pendant une trentaine d'années. Des oeuvres de Contant y sont jouées. Dès 1894, Guillaume Couture dirige l'Orchestre symphonique de Montréal, le premier de plusieurs ensembles symphoniques ayant le même nom et qui se succéderont au tournant du siècle. Le répertoire français figure régulièrement aux programmes.

Contant profite alors de tous ces concerts au cours desquels on entend, entre autres, des pages de Gounod, Saint-Saëns, Massenet et Wagner. De quelle manière cet essor musical a-t-il influencé l'apport de Contant? On doit également se demander si Contant aurait suscité cet éveil musical pour la composition, par ses oeuvres ou, s'il a tout simplement participé à l'essor des concerts que connaît Montréal?

Quelques articles seulement ont porté sur Alexis Contant. L'*Album souvenir* contient, entre autres, des entretiens que Contant accordait aux journaux *La Patrie* et *Le Nationaliste*, au cours desquels il donne ses impressions sur la vie musicale de Montréal et sur l'avenir des Canadiens Français. Dans un autre entretien, cité dans ce mémoire, Contant donne des précisions intéressantes sur ses oratorios. En 1930, Lucien Dufresne du Collège de l'Assomption rappelait, par une conférence, la carrière de l'illustre ancien élève du collège. L'apport de Contant fut aussi souligné par Paul Saint-Affrique dans la revue belge *Les Cahiers de la Chaumière* (1959), Andrée Desautels dans *Aspects de la musique au Canada* (1968) et Etienne Robin dans *L'information médicale et paramédicale* (1968). Toutefois, les articles plus importants sont une biographie, signée Romain Gour, qui parut dans *Qui?* (1953) et un article de Jean-Yves Contant, pour la revue *Vie musicale* (1967) qui apporte d'autres précisions sur la carrière de l'ancien organiste de Saint-Jean-Baptiste de Montréal. Gilles Potvin

ajoute à son article, dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (1983), les principales oeuvres du compositeur, lesquelles sont toutes données dans le catalogue Willis (1982), déjà mentionné.

A la suite des auditions de *Cain* et *Les Deux Ames* à la radio d'État en 1980 et en 1988, les critiques soulignent la contribution notable de Contant. C'est, en effet, grâce à ces diffusions que ses oeuvres gagnent à nouveau l'attention des mélomanes et des musiciens en quête de revoir le patrimoine musical canadien.

INTRODUCTION

Alexis Contant (1858-1918) est considéré, avec Calixa Lavallée (1842-1891) et Guillaume Couture (1851-1915), comme un des trois pionniers de la vie musicale au Québec. Toutefois, sauf pour quelques articles déjà publiés, ce musicien n'a toujours pas fait l'objet d'une recherche approfondie malgré sa contribution majeure à la vie musicale religieuse de son milieu.

Dans l'essor d'activités musicales que connaît Montréal, c'est par ses messes et oratorios qu'Alexis Contant, de formation entièrement canadienne, se distingue des musiciens de son époque. En outre, il signe des oeuvres pour piano, voix, fanfares et orchestre, lesquelles seront toutes créées de son vivant.

Comme ses oeuvres religieuses représentent plus de la moitié de sa production, ce travail portera essentiellement sur leur style ainsi que sur la participation de Contant à la vie musicale de Montréal.

1. Sources et méthodologie

Il fut d'abord important, pour ce travail, de connaître toute l'oeuvre religieuse de ce musicien, à l'aide du catalogue (1982) que préparait Stephen Willis, suite à l'acquisition du Fonds Alexis-Contant par la Bibliothèque nationale du Canada. De nombreux détails y sont donnés sur chacune des oeuvres. Ensuite, une vérification globale des messes, motets et oratorios a permis de

noter, dans un premier temps, quelques éléments stylistiques de Contant.

Il y a notamment dans ce Fonds un *Album souvenir* qui renferme plusieurs renseignements sur sa carrière. Voilà pourquoi nous y avons effectué une compilation de tous les articles réunis.

Il fallait aussi, pour mieux préciser l'apport de Contant à son milieu, connaître la vie musicale de Montréal au tournant du siècle. Or, celle-ci est très bien documentée dans *The Musical Red Book of Montreal*, (Sandwell, Montréal, 1907) où sont indiqués tous les concerts symphoniques et les présentations d'oratorios qu'aurait pu entendre Contant entre les années 1894 et 1907. Ce répertoire de concert et d'église sera évoqué afin de connaître les oeuvres qui auraient pu lui servir de modèle. Le style chez Contant aura probablement des affinités avec les messes entendues à sa paroisse ou chantées par les divers artistes montréalais.

La composition musicale à la fin du XIXe siècle est marquée par un élargissement de "l'éventail sonore" tant sur le plan de l'harmonie que celui de la forme. La période romantique exerce notamment une grande influence: la forme s'assouplit pour plus d'expression musicale. Nous chercherons à préciser ces éléments dans la musique religieuse d'Alexis Contant.

Comme ce mémoire traitera, en partie, de l'influence des directives de l'Eglise sur les messes de Contant, nous nous sommes référés à *La musique telle que la veut l'Eglise* (Paris, 1897), signée par l'abbé Eugène Chaminade, qui fournit des renseignements

supplémentaires sur le décret *De Musica Sacra* (1894) de Léon XIII. Cet ouvrage rappelle le contexte musical qui suscita l'avènement des décrets sur la musique liturgique à l'époque.

Notre entretien, le 14 décembre 1989, avec Jean-Yves Contant, petit-fils du compositeur, fut également très enrichissant pour la préparation de ce mémoire. Monsieur Contant, ancien réalisateur à Radio-Canada, nous fit part d'enregistrements de quelques extraits des messes et des oratorios à l'étude et nous fournit quelques anecdotes sur son grand-père.

2 a. Le style de la musique liturgique de Contant

Ce mémoire a pour but de préciser le style musical dans les oeuvres religieuses d'Alexis Contant. Le deuxième chapitre portera sur ses oeuvres liturgiques alors que le troisième traitera de ses oratorios.

Le genre de la messe, varié d'un siècle à l'autre, subit l'influence de l'écriture musicale de chaque époque. Si l'Eglise n'a jamais empêché la création musicale, elle cherche, au cours de son histoire, à orienter deux aspects du chant liturgique: sa fonction et son style. À la suite de déviations de ces aspects, les autorités émettent des rappels à l'égard du chant dans le culte.

Le XIXe siècle ne fait pas exception à la règle alors que plusieurs compositeurs s'intéressent toujours à la messe. Leurs messes sont influencées par celles du XVIIIe siècle qui montrent de plus en plus d'affinités avec l'oratorio par le traitement des textes

liturgiques. C'est dans ce contexte que l'on cherchera à situer les messes d'Alexis Contant.

Il s'inspire tout probablement des oeuvres qu'il accompagne à l'église Saint-Jean-Baptiste. Depuis que le chant grégorien est délaissé à Montréal, les paroisses chantent des messes françaises et viennoises pour chœur, orchestre et orgue, notamment lors des grandes solennités. L'importance que l'on accorde à la musique dans les églises a certainement aidé à promouvoir la musique de Contant à Montréal, car les paroisses publient régulièrement, dans les journaux, les programmes, le nom du maître de chapelle, de l'organiste et des solistes. En effet, "l'église paroissiale", où débute la carrière d'Alexis Contant, est, à l'époque, un haut lieu de la vie musicale à Montréal.

Une subvention du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, de l'Université d'Ottawa, nous a permis de consulter les archives musicales de l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal, de l'Archidiocèse de Montréal et du Fonds musical de la Cathédrale Marie-Reine-du-Monde, déposé aux archives de l'Université de Montréal et les Archives des Frères des Ecoles chrétiennes, à Laval, afin de connaître le répertoire liturgique de l'époque. Les oeuvres chantées à l'église Saint-Jean-Baptiste, alors que Contant y était l'organiste, furent identifiées par une vérification des programmes de Noël, publiés, entre les années 1885 et 1915, dans *La Presse*, qui était, à l'époque, le principal journal français de Montréal. Ce journal, fondé en 1864, est une importante

source de renseignements sur les activités culturelles à Montréal au cours de la carrière d'Alexis Contant. De plus, tout en vérifiant le répertoire chanté à l'église Saint-Jean-Baptiste, nous y relèverons quelques noms d'œuvres qui auraient pu influencer deux de ses six messes.

Une analyse formelle du *Kyrie* et de l'*Agnus Dei* de la *Troisième Messe* (1902) permettra de dégager les éléments stylistiques de ce compositeur, tout en les comparant au style recommandé dans le *De Musica Sacra* (1894) de Léon XIII. Les mêmes extraits de la *Messe brève* (1910) feront l'objet d'une même analyse, cette fois appuyée sur le *Matu proprio "Tra le sollicitudini"* (1903) de Pie X. La forme, la mélodie, le traitement des textes, l'harmonie et l'accompagnement seront alors discutés. Les messes à l'étude ont été choisies en fonction des décrets qui les ont précédés. Les extraits des deux messes furent choisis afin de comparer le traitement de leurs textes tripartites à la suite du *Matu proprio*. L'intérêt particulier de l'*Agnus Dei* de la *Troisième Messe* a aussi influencé ce choix. Ainsi pourrions-nous voir si ces œuvres répondent aux normes prescrites par l'Eglise et comment ces règlements ont influencé les œuvres liturgiques ultérieures de Contant. Enfin, nous soulignerons son apport particulier au genre de la messe.

2 b. Le style de la musique religieuse de concert

Dans le troisième chapitre, on se penchera sur les œuvres

religieuses de concert, c'est-à-dire les oratorios. A la fin du siècle dernier, ce genre, qui renferme des éléments de l'opéra et de la cantate, intéresse aussi plusieurs compositeurs. De plus, quelque 60% des oratorios chantés à la fin du XIXe siècle à Montréal proviennent de France. Citons, entre autres, *L'Oratorio de Noël* de Saint-Saëns, *La Rédemption* et *Gallia* de Gounod, *La Rédemption* de Franck, *Eve* et *Marie-Madeleine* de Massenet et *Les Sept Paroles du Christ* de Théodore Dubois. Par conséquent, les oratorios *Cain* et *Les Deux Ames* de Contant pourraient bien reprendre quelques éléments similaires.

Nous chercherons à situer, à l'aide d'une présentation de la composante de trois extraits, *Cain* et *Les Deux Ames* dans ce renouveau du genre, en abordant le traitement de l'ouverture, de la voix soliste et des chœurs. L'ouverture de *Cain* fut choisie puisqu'elle est parmi les premières pièces symphoniques que signe Contant. Le solo d'Eve, qui ouvre la troisième partie de *Cain*, offre un exemple représentatif du traitement de la voix dans les oratorios, tandis que *Harpe d'or*, le chœur final de *Les Deux Ames*, démontre bien l'emploi des chœurs par Contant. Nous préciserons d'ailleurs si le langage musical dans les oratorios, diffère de celui des messes.

3. L'Apport de Contant à la vie musicale de Montréal

Si Contant doit être considéré comme un pionnier de la musique au Québec, rien, à ce jour, n'est précisé à cet effet.

Quelques faits, ici, permettront de connaître le contexte dans lequel travaille ce compositeur. A la fin du XIX^e siècle, Montréal est le principal centre urbain du Canada. Par conséquent, les échanges commerciaux y convergent de plus en plus. L'annexion des divers villages de banlieue et l'accroissement de l'immigration élargissent sa population. Peu à peu, les classes ouvrière et bourgeoise auront les moyens financiers pour entamer diverses activités culturelles. L'augmentation considérable de la population montréalaise dans les années 1881 à 1901 attire des artistes européens et américains. Les concerts symphoniques et les présentations d'opéras occupent le devant de la scène musicale.

A leur retour de France, de nombreux musiciens montréalais, ayant complété leur formation, profitent de ce climat propice aux activités musicales. Outre les nouvelles salles de concert, entre autres la Salle Windsor (1890), le Monument national (1893) et le Her Majesty's Theatre (1898), le parc Sohmer, ouvert depuis 1889, présente plusieurs manifestations musicales pendant une trentaine d'années. Des oeuvres de Contant y sont jouées. Dès 1894, Guillaume Couture dirige l'Orchestre symphonique de Montréal, le premier de plusieurs ensembles symphoniques du même nom qui se succéderont au tournant du siècle. Le répertoire français figure régulièrement aux programmes. Contant profite alors de tous ces concerts au cours desquels on entend, entre autres, des pages de Gounod, Saint-Saëns, Massenet et Wagner. De quelle manière cet essor musical a-t-il influencé Contant? On doit également se

demander si Contant a suscité, par ses oeuvres , un éveil musical à la composition ou, s'il a tout simplement participé à l'essor des concerts que connaît Montréal? Un rappel des principaux événements de la vie musicale nous donnera une meilleure idée sur cet aspect de la carrière de Contant

Dans ce travail, nous tenterons de répondre à ces questions à l'aide notamment des sources déjà mentionnées. On serait en mesure de croire que Contant marque surtout la vie musicale de son milieu par son initiative à imposer l'oratorio comme un nouveau genre de concert pour la composition au Québec. Son apport serait effectivement important si celui-ci était considéré comme une étape cruciale dans le développement de la vie musicale de Montréal. Peut-on même parler de défi devant les ressources musicales encore en voie d'être établies, car Alexis Contant préfère, dès ses premières oeuvres, les grands effectifs, c'est-à-dire, chœur et orchestre. Et n'allait-il pas composer un opéra sur un livret, *Véronica*, sur un texte de Louis Fréchette lorsque la maladie l'atteint en 1916? En fait, Contant envisage, au même rythme que se déroule la vie musicale, des oeuvres plus imposantes.

Quant à sa participation à la vie musicale de Montréal, un survol de l'*Album souvenir* indique qu'Alexis Contant y a sensiblement contribué. Ses oratorios et ses messes, ayant subi l'influence des oeuvres françaises, maintes fois jouées dans les salles de concert et les églises, nous permettraient également d'attribuer à ce musicien le rôle de promoteur de l'influence

française dans son milieu.

4. Articles antérieurs sur Alexis Contant

Quelques articles seulement ont porté sur Alexis Contant. L'*Album souvenir* contient, entre autres, des entretiens que Contant accordait aux journaux *La Patrie* et *Le Nationaliste*, dans lesquels il donne ses impressions sur la vie musicale de Montréal et sur l'avenir des Canadiens Français. Dans un autre entretien, cité dans ce mémoire, Contant donne des précisions intéressantes sur ses oratorios.

En 1953, Lucien Dufresne du Collège de l'Assomption rappelait, dans une conférence, la carrière de l'illustre ancien élève du collège. L'apport de Contant fut aussi souligné par Paul Saint-Affrique dans la revue belge *Les Cahiers de la Chaumière* (1959), Andrée Desautels dans *Aspects de la musique au Canada* (1968) et Etienne Robin dans *L'information médicale et paramédicale* (1968). Toutefois, les articles plus importants sont une biographie, signée Romain Gour, qui parut dans *Qui?* (1953) et un article de Jean-Yves Contant, pour la revue *Vie musicale* (1967) qui apporte d'autres précisions sur la carrière de l'ancien organiste de Saint-Jean-Baptiste de Montréal. Gilles Potvin ajoute à son article, dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (1980), les principales oeuvres du compositeur, lesquelles sont toutes données dans le catalogue Willis (1982), déjà mentionné.

A la suite des auditions de *Cain* et *Les Deux Ames* à la radio

d'Etat en 1960 et en 1988, les critiques soulignent la contribution notable de Contant. C'est, en effet, grâce à ces diffusions que ses oeuvres gagnent à nouveau l'attention des mélomanes et des musiciens désireux de réévaluer le patrimoine musical canadien.

Voilà les raisons qui ont animé la réalisation de ce travail qui s'insère dans une redécouverte de ce compositeur montréalais. Et la vie musicale de Montréal au tournant du siècle ne sert-elle pas de toile de fond à la carrière d'Alexis Contant? Cette étude de son oeuvre religieuse permettra de mieux découvrir l'activité musicale de "la belle époque" à Montréal (1890-1914), laquelle représente une période cruciale de la vie culturelle du Canada français.

CHAPITRE PREMIER

Alexis Contant et son milieu

A. BIOGRAPHIE

Alexis Contant naît à Montréal le 12 novembre 1856. Ses parents, Pierre Contant (1835-1893), violoniste et Malvina David (1841-1908), pianiste, l'introduisent tôt à la musique (1). Selon Gour (1953), Malvina David aurait été élève de piano de la cantatrice Emma (Lajeunesse) Albani (1847-1930) (2). Contant étudie d'abord le piano avec sa mère puis, plus tard, l'orgue avec Joseph A. Fowler (1845-1917) (3) avant de faire son entrée au Collège Sainte-Marie en 1873.

Dès 1879, le jeune musicien donne des leçons d'orgue et accompagne la Congrégation des hommes de Ville-Marie. L'année suivante, il est nommé professeur de musique au Collège de l'Assomption et organiste de l'église paroissiale. Il quitte ce poste et épouse Etudienne Durand (1862-1957), à l'Assomption, le 26 octobre 1880. Ils s'établissent à Montréal dans l'ancien logis de Joseph Fowler, professeur d'orgue de Contant, à l'angle Dorchester et Saguenet (4). Leur premier enfant, Edgar est né le 18 août 1881.

Alexis Contant, presque autodidacte, signe déjà quelques oeuvres religieuses lors de son séjour à l'Assomption. Une première pièce pour piano, *La Lyre enchantée* (W19, 1875) lui apporte un vif succès. La même année, il devient l'élève de Calixa Lavallée, qui vient de terminer ses études au Conservatoire de Paris (5), et du distingué violoniste belge Frantz Jehin-Prume (1839-1899). Plus tard, Contant étudie l'orchestration avec Guillaume Couture (1851-1915) (6).

A l'invitation de Lavallée, il séjourne à Boston et suit les

cours d'harmonie, de contrepoint et de composition à la Petersilea Academy, de janvier à juin 1883 (7). Ces quelques mois lui permettent d'assister à de nombreux concerts notamment à une présentation de *La Rédemption* (1881) de Charles Gounod, donnée le 24 janvier 1883, au Boston Music Hall (8). On pourrait croire que c'est en raison de ce séjour à Boston que Contant s'est consacré, dès son retour à Montréal, à la composition d'oeuvres religieuses.

En septembre, il est nommé professeur au Collège de Montréal et s'attarde à une première oeuvre, la *Messe en Ré mineur* (W42) pour orchestre, chœur mixte et orgue, complétée le 4 octobre 1884. Elle aurait été jouée au Collège de Montréal le 2 février 1885, à la fête de la Purification (9). La même année, Alexis Contant est nommé organiste titulaire de l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort.

Une grande partie de son oeuvre est consacrée à la musique religieuse, très probablement en raison de sa fonction d'organiste. Il préfère surtout les motets et les chants religieux tout en ne négligeant pas le genre de la messe (10). La *Messe no 2* (W46), créée le 9 mai 1897 à l'église Saint-Jean-Baptiste, retient vivement l'intérêt du public et fait suite à une *Messe* qu'Achille Fortier (1864-1939) avait créée l'année précédente à Notre-Dame de Montréal (11). La presse y voit dans celle de Contant, une contribution importante, tant sur le plan religieux qu'artistique (12).

En février 1889, Alexis Contant étudie l'orchestration auprès de Guillaume Couture, mais, après quelques mois, leurs divergences de vues sont telles que Contant abandonne ses cours et poursuit

seul ses recherches en étudiant, entre autres, les partitions de Wagner, de Massenet et de Saint-Saëns.

A la suite du premier incendie de l'église Saint-Jean-Baptiste, le 29 janvier 1898, le compositeur, alors âgé de 39 ans, entreprend une troisième messe avec orchestre, dans l'espoir de la voir créée lors de l'inauguration de la nouvelle église. Malheureusement, un règlement de l'archevêque, Monseigneur Bruchési (1855-1939), daté du 6 septembre 1899, interdit des messes avec orchestre (13). Contant doit donc chercher un autre lieu pour la donner. Laurent-Olivier David (1840-1926), président de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal offre alors la Salle du Monument national, siège social de cette association, pour la création de la *Messe no 3* (14).

Le succès de ce concert, donné le 1er février 1903, confirme la réputation de Contant à Montréal. *La Presse* résume l'événement comme un "triomphe éclatant" (15).

Suite à la création de la *Messe*, le frère Symphorien-Louis (1849-1924), directeur du collège du Mont-Saint-Louis où Contant enseigne depuis trois ans, offre au compositeur un poème intitulé *Le meurtre de Caïn*. C'est une excellente occasion pour Contant d'écrire une oeuvre religieuse non liturgique. L'oratorio *Caïn* (W39), composé entre le 17 mars 1904 et le 28 février 1905, est créé au Monument national, le 12 novembre 1905, sous le haut patronage de Sir Wilfrid Laurier. Une fois de plus, Contant est acclamé par ses concitoyens. L'année suivante, un autre livret lui sera proposé pour un second oratorio.

Henri Roullaud (1856-1910), ami intime de Contant et

journaliste à *Le Presse*, lui offre un poème intitulé *Les Deux Ames* qu'il avait déjà publié à Roubaix, en France. Contant l'accepte et qualifie ce deuxième oratorio de "poème symphonique", l'un des nombreux sous-titres qu'accordent les compositeurs français à leur oratorios.

La composition, terminée en 1909, est créée le 16 novembre 1913 au Théâtre Princess, sous la direction de Jerry Shea (1884-1960). Contant profite de cette occasion pour créer son poème symphonique *L'Aurore*, (W9, 1912), le premier du genre par un Québécois. Après une *Messe brève en Sol mineur* (W49, 1910) pour chœur à trois voix égales et orgue, créée à Pâques le 23 avril 1916, il n'écrit plus désormais d'oeuvres pour chœur (16).

En 1914, Contant obtient de la veuve du poète Louis Fréchette (1839-1908) l'autorisation d'utiliser une pièce de celui-ci, *Véronica*, pour la composition d'un opéra. Seul le prélude est terminé lorsque Contant est atteint de la paralysie, réduisant considérablement ses activités. Une dernière pièce, *Sur un crucifix* (W85), est terminée quelques mois avant sa mort.

Il meurt le 28 novembre 1918 à l'âge de 60 ans. Dans plusieurs articles, on rend hommage à celui qui a fait "énormément" pour la vie musicale de Montréal et on organise en sa mémoire des concerts de ses oeuvres (17).

Au cours de sa carrière d'enseignement, Contant a formé ou conseillé plusieurs jeunes musiciens qui se sont distingués par la suite tels que Jean-Joséphat Gagnier (1885-1949), Rodolphe Mathieu (1890-1961), Claude Champagne (1891-1965), Wilfrid Pelletier (1896-1982) et Victor Brault (1899-1963). Champagne

admit plus tard que Contant avait influencé son choix de faire de la composition son métier.

L'intérêt renouvelé pour sa musique, depuis quelques années, suscite le goût d'approfondir ce qu'a pu être l'apport d'Alexis Contant à la vie musicale de son temps. Selon Helmut Kallmann, il est celui, de son époque, qui a le plus de métier "dans l'art d'écrire pour orchestre" **(18)**. Le critique Gustave Comte (1874-1932) écrit à la suite de sa mort: "Contant a été vraiment celui, parmi tous nos compositeurs, jusqu'à présent, du moins, qui a le plus fait pour le progrès de l'art musical au Canada"**(19)**.

B. LA VIE MUSICALE A MONTREAL AU TOURNANT DU SIECLE

1. Introduction

Bernard Sandwell, auteur du *Musical Red Book of Montreal* (Montréal, 1907), écrit que, depuis 1895, Montréal a connu une floraison d'activités culturelles notable, et qu'on a pu observer une amélioration de leur qualité depuis quelques années. Cette prolifération est assurée par quelques musiciens qui apportent un niveau de professionnalisme à la vie musicale et à l'enseignement de la musique.

Un bref regard sur cet enseignement, les concerts et les organisations musicales les plus importantes permettra au lecteur de situer davantage Contant dans ce milieu où les assises d'une vie musicale voient le jour.

2. L'enseignement musical

Avant le tournant du siècle, l'enseignement de la musique a une place secondaire dans la vie musicale montréalaise: on perçoit toujours la musique comme un simple divertissement. Avant le retour des jeunes musiciens partis pour la France, les "professeurs" de musique sont, pour la plupart, peu formés.

Cependant, avec Romain-Octave Pelletier (1843-1927), Calixa Lavallée (1842-1891), Oscar Martel (1848-1924), Achille Fortier (1864-1939) et Alphonse Lavallée-Smith (1873-1912), la formation musicale à Montréal s'améliore considérablement. Alexis Contant profite alors de ces musiciens au métier solide.

Devant le grand nombre de musiciens français et belges,

venus s'établir au pays (20), ou de musiciens québécois formés en France, il n'est pas étonnant que l'on cherche à fonder, par exemple, une école nationale de musique selon le système français. Calixa Lavallée échoue de ce côté lorsque le gouvernement provincial refuse de subventionner un tel organisme. Cependant, en 1905, Alphonse Lavallée-Smith réussit à mettre sur pied un Conservatoire national de musique auquel se joint Contant à titre de professeur jusqu'en 1917 (21).

Comme la plupart des musiciens de son époque, Contant vit principalement de l'enseignement; le poste d'organiste lui permet de toucher une somme supplémentaire pour subvenir aux besoins de la famille. D'après Jean-Yves Contant, il accompagne les messes du matin aux églises Saint-Jacques, Notre-Dame de Lourdes et Saint-Jean-Baptiste et enseigne l'après-midi. Les soirées sont consacrées à la composition ou aux concerts. Outre le Conservatoire, il enseigne au Collège de Montréal (1860-), au couvent des Soeurs du Saint-Nom-de-Marie à Hochelaga (1867-), au Mont-Saint-Louis (1900-1918). Il donne également des cours de piano à son domicile. Son studio, où l'on retrouve un piano et un petit orgue à tuyaux, est situé au rez-de-chaussée alors que la famille demeure au premier étage.

3.Organisations musicales

A cette époque à Montréal, on trouve, entre autres, diverses associations musicales, des harmonies, des chorales paroissiales et de concert, un orchestre symphonique, et des ensembles de musique de chambre.

L'opérette prend à cette époque un essor considérable. En 1877, on confie la direction du Théâtre lyrique à Calixa Lavallée pour la production de *Jeanne d'Arc* (1873) de Charles Gounod et, plus tard, de *La Dame Blanche* (1825) de Boieldieu (1775-1834) (22).

L'Opéra français, une troupe locale, présente entre 1893 et 1896 un répertoire d'opéras et d'opérettes. On assiste, le 11 septembre 1899, à la création mondiale du *Cyrano de Bergerac*, de Victor Herbert (américain, 1859-1924) au théâtre de l'Académie de musique, rue Sainte-Catherine (23).

Les chorales paroissiales représentent évidemment une part importante de l'activité musicale. Les programmes musicaux donnés à l'occasion de Noël et de Pâques sont publiés régulièrement dans les journaux et les revues de musique. Ce répertoire fera l'objet du prochain chapitre.

Le chant choral, en dehors des cérémonies religieuses, se popularise hautement depuis un concert donné par la chorale française "Les Montagnards" en 1856. Des maîtres de chapelle montréalais organisent ensuite des chorales dotées du même nom. L'une d'entre elles s'est ajoutée à l'imposante chorale formée des chœurs de Notre-Dame et de Saint-Jean-Baptiste pour chanter une messe de Contant à l'occasion de l'inauguration de la Salle Saint-Jean-Baptiste (24). Le chant choral est aussi en plein essor dans la communauté anglophone: le *Mendelssohn Choir* est fondé par Joseph Gould (1833-1913) en 1864 et présente des oratorios pendant une trentaine d'années. *Le Messie* de Haendel est chanté maintes fois.

Des maisons d'éditions et plusieurs périodiques voient le jour. En 1865, Adélard J. Boucher (1835-1912), organiste et maître de chœur, ouvre une maison d'édition où, entre autre, l'on peut se procurer des partitions de musique française. Il publie des oeuvres de compositeurs québécois dont quelques-unes de Contant. En 1890, il est nommé maître de chapelle à Saint-Jean-Baptiste de Montréal où il y demeure jusqu'en 1912, après quoi son fils, Joseph-Arthur Boucher (1869-1927) le remplace jusqu'en 1915.

On voit paraître *L'Echo musical* (1888), *L'Art musical* (1896-1899), *Le Canada musical* (1890) et *Le Passe-Temps* (1895-1949). Ces publications, dans lesquelles Alexis Contant fera l'objet de nombreux articles **(25)**, renseignent sur les événements musicaux à Montréal et à l'étranger. Contant participe à de nombreux événements musicaux comme par exemple l'inauguration de l'orgue Mitchell, originellement au Gesù, installé plus tard à l'église Saint-Jean-Baptiste **(26)**, ou bien à titre d'accompagnateur à bord du *Trois-Rivières* lors d'une croisière **(27)**. C'est d'abord à titre de pianiste que Contant se produit à Montréal. Le 9 février 1882, il présente son *Nocturne* (W21) lors d'une "heure musicale" avec Samuel Mitchell (?-?) et Napoléon Beaudry (?-?) à la salle de piano Pratte **(28)**. Lors de la Dominion Exhibition à Montréal, Contant donne, le 8 septembre 1884, un récital de piano **(29)**. Il participe aussi à un concert bénéfice pour Charles Labelle (1849-1902), maître de chapelle à Notre-Dame **(30)**.

Le compositeur présente régulièrement ses élèves en concert et profite de ces occasions pour créer ses nouvelles oeuvres. Tel est le cas lors d'un concert le 6 avril 1900 à la salle Karn. On joue

alors *Romance sans paroles* (W14) et *La Vierge à la crèche* (W79). Contant termine le concert en jouant *Fanfare* (*Ecole d'orgue*, 1862) pour orgue de Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) (31).

Il accueille aussi à son domicile des invités et des musiciens dont le Quatuor Dubois pour des soirées musicales intimes tel qu'en fait foi un article de l'Album souvenir (32).

4. Les Concerts à Montréal

Les concerts se multiplient à Montréal avec l'organisation de quelques ensembles symphoniques, ce qui permet à Contant d'entendre des oeuvres de grands maîtres. Cependant, les activités musicales demeurent, pour la plupart, le fait d'amateurs (33).

La construction de nouvelles salles de concerts est certainement un signe sensible de l'effervescence musicale à Montréal. On érige le Queen's Hall (1880), la salle *Windsor* dans l'hôtel du même nom (1890), le Monument national (1893) (qui sert de siège social à la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal) et le *Her Majesty's Theatre* (1898). Toutefois, les "salles de concert" les mieux fréquentées demeurent toujours les églises, car, c'est là que la musique touche le plus de gens.

Les programmes des concerts donnés entre 1894 et 1907, période importante dans la carrière de Contant, sont compilés dans *The Musical Red Book of Montreal*, un document précieux sur la vie musicale de cette ville qui indique les noms des musiciens actifs, les salles de concerts ainsi que les programmes des récitals de piano, d'orgue et d'orchestres symphoniques de Montréal et des Etats-Unis.

La musique symphonique à Montréal en est encore à ses débuts. La Société des symphonistes, fondée par Guillaume Couture, exécute des oratorios et des opéras des maîtres classique et romantique. Des extraits d'opéras de Wagner figurent souvent aux programmes; on présente *Tannhäuser*, chanté, le 29 avril 1896 et le 9 avril 1897 (34). Le Boston Festival Orchestra présente l'Ouverture de *Rienzi*, l'Introduction du troisième acte de *Lohengrin* et l'Ouverture de *Tannhäuser* le 26 mai 1900 tandis que l'Orchestre de Pittsburg interprète le prélude de *Parsifal* le 8 février 1904 (35).

Les troupes d'opéras américaines et européennes remportent de grands succès auprès des Montréalais qui, selon le *Musical Red Book of Montreal*, sont ardemment fidèles à ce genre, indépendamment de la qualité des chanteurs (36). Ce goût prononcé de la population pour l'opéra peut avoir incité Contant à entreprendre son opéra, *Véronique* (W41, 1916), demeuré inachevé.

En novembre 1904, le *Savage English Opera Company* présente *Lohengrin* et *Tannhäuser* de Wagner, *Il Trovatore* et *Otello* de Verdi, *Carmen* de Bizet et *La Bohème* de Puccini. L'année suivante, cette troupe joue les mêmes opéras, en plus d'*Aida* et *Rigoletto* de Verdi, *Faust* de Gounod et *La Walkyrie* de Wagner (37). Contant aurait donc pu entendre ces opéras.

La musique symphonique française est jouée régulièrement. On remarque dans les programmes consultés des oeuvres de Massenet, Gounod, Adam et Franck que dirige Guillaume Couture (38). Montréal entretient donc des liens étroits avec la vie musicale française (39).

Les oeuvres de compositeurs montréalais font l'objet d'un concert le 1er octobre 1903, dans la salle de l'hôtel Windsor **(40)**. Au programme figurent des pièces d'Achille Fortier, Amédée Tremblay, Alphonse Lavallée-Smith, Arthur Letondal, Emiliano Renaud et Alexis Contant. Le mois suivant, on présente à nouveau sa *Messe no 3* au Monument national.

5. Conclusion

Toutes ces activités nous permettent de connaître davantage le milieu dans lequel évolue Alexis Contant. Cette période est surtout marquée par la distinction faite entre amateurs et musiciens professionnels, à la suite du retour des jeunes musiciens montréalais de France. Plus tard, Contant est critiqué par Léo-Pol Morin (1892-1941) qui lui reproche de ne pas avoir reçu une formation aussi complète **(41)**.

Peu à peu une vie musicale s'organise à Montréal: l'opéra et l'opérette gagnent les Montréalais, des musiciens européens s'établissent et contribuent à la formation musicale alors que les concerts de chorales et d'orchestres présentent les répertoires français, italien et allemand. On peut supposer que Contant assiste à plusieurs concerts et que cette musique nourrit son imagination créatrice.

CHAPITRE DEUXIEME

La musique liturgique d'Alexis Contant

A. LA MUSIQUE LITURGIQUE A MONTREAL A LA FIN DU XIXe SIECLE

1. Introduction

Une vérification des programmes de chants liturgiques publiés dans la presse de Montréal au tournant du siècle, révèle qu'à Noël et à Pâques le répertoire consistait surtout d'oeuvres européennes, plusieurs provenant de France.

Ce même répertoire faisait aussi l'objet de critique dans le décret *De Musica sacra* de Léon XIII publié en 1894. Par conséquent, on serait en mesure de croire que les oeuvres chantées dans les églises catholiques de Montréal ne suivaient pas les directives officielles. En effet, quelques années plus tard, le Pape Pie X (1835-1914), ayant obtenu une coupure d'un journal de Montréal, qui donnait les programmes de chants pour Pâques 1903, la présente à Charles Bordes (1863-1909), directeur de la Schola Cantorum à Paris, à titre d'exemple d'un répertoire, selon lui, inadéquat pour la liturgie (1). Cette année-là, le chœur de l'église Saint-Jean-Baptiste, accompagné d'un orchestre de 18 musiciens, donnait la *Messe de l'Assomption* de Benoist-Constant Fauconnier (1810?-?)(2).

Nous présenterons dans un premier temps les principaux éléments discutés dans le *De Musica Sacra* (1894) et le *Motu Proprio* (1903), deux documents promulgués au cours de la carrière d'Alexis Contant, qui avaient pour but de réorienter la musique liturgique. Les mentions dans les mandements des évêques de Montréal, dans *La Presse*, et les discussions portant sur ces deux préceptes seront examinées afin de démontrer que Contant était,

selon toute vraisemblance, au courant des directives ecclésiastiques.

Dans un deuxième temps, nous ferons un survol du répertoire utilisé à la fin du XIXe siècle à Montréal et plus précisément à l'église Saint-Jean-Baptiste afin d'identifier d'où proviennent les éléments stylistiques apparents dans la *Messe no 3* (1902) et la *Messe brève* (1910). Enfin, une analyse de quelques extraits de ces deux messes permettra de définir le style musical des oeuvres liturgiques d'Alexis Contant et de déterminer leur degré de concordance avec les décrets susmentionnés.

2. Règlements de l'Eglise sur la musique liturgique

Lorsque survient une difficulté quelconque au sein de l'Eglise, les autorités produisent habituellement un document, qualifié, entre autres, de décret ou de motu proprio. Toutefois, il y a une distinction entre ces deux termes. Un décret est une instruction rédigée, à la suite d'une requête particulière, par un conseil consultatif qui a pour nom la Sacrée Congrégation des Rites, tandis qu'un motu proprio est un enseignement recommandé par le pape sans aucune requête préalable. Voilà donc ce qui apporte encore plus de force au Motu proprio "Tra le sollecitudini" de Pie X, enseignement qui servit de véritable "code législatif" de la musique sacrée jusqu'au concile Vatican II en 1965 (3).

Deux éléments suscitent les préceptes de Léon XIII et de Pie X: d'abord le "mouvement cécilien" qui, depuis sa fondation en Allemagne en 1869, joue un rôle actif pour restaurer le chant liturgique. Ce regroupement de musiciens d'église promulgue un retour aux oeuvres de Palestrina et au plain-chant, lesquels,

depuis deux siècles, avaient été remplacés par un répertoire qui évoquait plutôt, en raison de son style dramatique, le théâtre, l'opéra ou encore l'oratorio. Ainsi, les messes viennoises, par exemple, se rapprochent davantage de ces genres nommés, par leur traitement des textes liturgiques, partagés en une série de petites pièces successives pour chœur, solo, duo et intermèdes musicaux. Ce modèle est repris en France, entre autres, par Gounod (*Messe Sainte-Cécile*, 1855) et Saint-Saëns (*Messe*, opus 4, 1858), musiciens pour lesquels Alexis Contant a une grande estime.

En second lieu, il y a la restauration du plain-chant, effectuée par les Bénédictins de Solesmes à la fin du XIXe siècle. Ce travail permet de revaloriser le chant grégorien au sein de la liturgie, ce qui a pour résultat la parution de nouveaux recueils destinés aux monastères et aux paroisses.

Ainsi donc, le *De Musica Sacra* de Léon XIII (1894) et le *Motu proprio* de Pie X (1903) ont pour objet d'appuyer ces efforts et de réorienter le chant liturgique (4).

Nous verrons que, dans ces deux préceptes, les déviations du répertoire relèvent surtout du style et de la forme.

a. Le décret *De Musica Sacra* de Léon XIII (1894)

Le Pape Léon XIII approuve le décret *De Musica Sacra* le 7 juillet 1894 [Appendice B. 1, p. 176]. Mais, bien qu'il soit adressé aux maîtres de chapelle en Italie, l'abbé Eugène Chaminade décrit, dans son excellente source sur la musique liturgique en France, d'ailleurs approuvée par l'Eglise, la pertinence de l'enseignement du pape à l'égard du chant liturgique en son pays:

"Seule, la France, à part d'infimes exceptions, continue à patauger dans l'ornière musicale et à se délecter dans des fioritures d'un goût déplorable; chez nous, l'église n'est plus qu'une succursale du théâtre ou de la salle de concert."**(5)**

Nous ne nous arrêtons que sur les articles de ce décret qui précisent les éléments stylistiques requis pour qu'une oeuvre puisse servir au culte.

Le premier article écarte de la liturgie toute pièce dont le caractère n'est pas foncièrement religieux et qui n'est pas apte à susciter chez ses auditeurs un esprit de recueillement. Le neuvième article prohibe toute musique profane inspirée de celle du théâtre, ou encore de motifs qui susciteraient quelque réminiscence de ce lieu. Cette recommandation est faite, en raison de l'habitude de certains maîtres de chapelle d'adapter des textes religieux sur des mélodies d'opéras ou d'autres sources profanes. On introduit aussi des marches pour orgue et orchestre lors des processions d'entrées et aux sorties, dont *La Marche des Frères* de Mendelssohn, lors de la création de la première *Messe brève* (W44) de Contant en 1894 à l'église Saint-Jacques **(6)**.

Ainsi, sont précisés à titre de modèle, le chant grégorien que l'Eglise adopte comme son chant propre et le seul qu'elle retient dans ses livres liturgiques, et les oeuvres chorales de Palestrina, lesquelles sont estimées pour l'absence de toute évocation théâtrale et pour leur "style lié":

“Ce qui fait la supériorité de la musique polyphonique sur la chromatique, c’est qu’elle procède directement du chant grégorien, dans sa structure mélodique et dans son mode d’harmonisation (7).

Si d’une part les modes grégoriens sont hautement recommandés, d’autre part, la musique tonale est acceptée pourvu qu’elle évoque un sentiment religieux. Cependant Chaminade affirme que la plupart des chants de son époque ne répondent guère à ce souhait (8). Des pièces telles que l’*Ave Maria* (1889) de Charles Gounod sur le *Prélude en do majeur* (BWV 846) du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach et le *Panis Angelicus* (1872) de César Franck, plus tard ajouté à sa *Messe solennelle* (1860), témoignent bien du style musical qui émane des tribunes d’églises de la fin du siècle dernier.

Les modes grégoriens, étant tombés en désuétude, font place à l’écriture tonale. De ce fait, les oeuvres religieuses de nombreux compositeurs retiennent un style dramatique qui s’apparente plutôt au théâtre ou à l’opéra. Chaminade critique, entre autres, Charles Gounod, qu’Alexis Contant tient en haute estime:

“la plupart des compositions religieuses de Gounod ne portent pas l’empreinte d’un cachet plus religieux que celui de telles et telles pages [sic] de *Faust*” (9).

Chaminade fait quelques recommandations stylistiques pour la mélodie, le rythme et l’harmonie. Le *cantus* doit toujours être au premier rang et devrait être inspiré de motifs grégoriens. Le

chant devrait être "large, facile, sévère et coulant" et les compositeurs devront éviter "les intervalles trop distants ou trop rudes". On préfère le mouvement conjoint aux grands intervalles. Bref, Chaminade propose tout ce qui est syntaxique au plain-chant.

Pour ce qui est du rythme, aucune mesure n'est défendue mais on accorde une préférence aux mesures à trois temps qui rappellent, quelque peu, le rythme libre du chant grégorien. Enfin, pour l'harmonisation, Chaminade propose aux compositeurs une écriture plutôt diatonique que chromatique, quoique cela soit demeuré imprécis dans le *De Musica Sacra*. Les modulations fréquentes et des nuances brusques, éléments associés à la musique de théâtre, ne sont pas souhaitées.

Les textes liturgiques font l'objet de plusieurs considérations. Seules les sources en latin et approuvées par l'Eglise sont permises pendant les fonctions liturgiques. Tout autre texte *ad libitum* doit être tiré de l'Ecriture sainte, des offices, des hymnes et des prières de l'Eglise.

Dans le dixième article, on interdit toute omission de texte liturgique ou encore toute transposition ou répétition au cours d'une oeuvre. Plusieurs messes, dont la Messe en *sol* (K47d, 1768) de Mozart, sont citées par Chaminade, à titre d'abus pour "d'éternelles pages d'Amen ou encore pour ces quelque 113 mesures sur *cum Sancto Spiritu*". Quant aux ajouts aux textes liturgiques, Chaminade cite l'*Agnus Dei* de la *Messe de Sainte-Cécile* (1855), au cours desquels Gounod confie des implorations en sus à divers solistes. De plus, des chants essentiels de la liturgie, dont le *Benedictus*, sont parfois supprimés ou tout simplement remplacés

par des motets. Les pièces au cours de la messe, telles que demandées à l'époque sont données à l'appendice B. 4 (p. 200).

Le onzième article défend aux compositeurs de "partager en morceaux complètement détachés les versets qui sont nécessairement liés entre eux". En effet, les messes du XIXe siècle donnent plutôt l'allure d'oratorios de par cette division. Les messes viennoises empruntent, pour la plupart, cette même facture où se succèdent divers mouvements dans des *tempi* et des mesures variées.

Les compositeurs accordent souvent à la chorale des intonations qui, d'après le rituel, sont réservées au célébrant. Selon Chaminade "la plupart des Gloria et Credo, composés depuis 200 ans, tombent sous le coup de la censure" (10). Gounod dans sa *Messe de Sainte-Cécile* (1855), Mozart dans sa *Spaur-Messe* (KV258) et Schubert dans sa *Messe en Sib majeur* (D 324), oeuvres figurant au répertoire de l'église Saint-Jean-Baptiste, retiennent, à leur tour, cette caractéristique, qui est reprise par Contant dans sa troisième *Messe*.

L'accompagnement d'orgue, considéré dans le sixième article (11) doit se conformer à la nature de cet instrument et avoir une marche harmonique liée et grave. De plus, il doit soutenir le chant et non le couvrir. Dans les préludes et les interludes, le jeu de l'orgue doit conserver un caractère sacré. Quant à l'accompagnement d'orchestre, les tambours, les grosses caisses, les cymbales et le piano-forte dans les églises sont proscrits. Seuls les cordes, les vents et les cuivres sont tolérés.

On voit donc par ces directives que l'Eglise souhaite un chant

et un accompagnement sobre et conforme à la liturgie.

b. Le Motu proprio de Pie X (1903) [Cf. p. 176]

Pie X, ayant toujours été intéressé par la réforme musicale liturgique, promulgue le 22 novembre 1903, à la fête de Sainte-Cécile et à peine quelques mois après son élection, son Motu proprio *Tra le sollecitudini*. Le nouveau pontife reprend l'ensemble du *De Musica sacra* tout en imposant son enseignement comme code de musique sacrée aux églises catholiques du monde entier.

Ce deuxième précepte englobe encore plus tout l'aspect de la vie musicale liturgique: il recommande la restauration de la Schola dans toutes les églises, des cours de chant grégorien et d'esthétique en art sacré pour les séminaristes et des commissions de musique sacrée, composées de personnes qualifiées, dans tous les diocèses. Le pape exige que les maîtres de chapelle soient également formés dans des écoles supérieures de musique sacrée. Malheureusement, les résultats se font attendre à Montréal, puisque ce n'est qu'en septembre 1915 que l'Ordinaire du lieu ne mettra sur pied une telle institution (12).

Quelques mois s'écoulent avant que le Motu proprio fasse l'objet d'un article dans *La Presse*. L'édition du 14 janvier 1904 donne un important résumé du précepte (13). Un deuxième article, dans le même quotidien, paru le 29 janvier 1904, décrit ce *Motu proprio* comme ayant force de loi et que tous devront s'y soumettre (14). Quelques mois plus tard, soit le 26 mai 1904, *La Presse* annonce en première page les éditions officielles du chant grégorien que devront désormais utiliser les paroisses (15). Toutefois, les

oeuvres modernes pour chœur, qui répondent aux normes liturgiques, seront toujours permises au sein du culte. On doit cependant supprimer les nombreux solos des programmes de chants, jugés hors contexte dans le rite romain, car c'est le chœur qui doit mener le chant:

"[...] jamais une voix unique ne doit prédominer de telle sorte dans la cérémonie que la plus grande partie du texte liturgique soit exécutée de cette manière; elle doit plutôt avoir le caractère d'un simple signal ou d'une pause mélodique, et demeurer strictement liée au reste de la composition en forme de chœur"(16).

Lors de mon dépouillement des partitions à l'église Saint-Jean-Baptiste, je fus étonné de voir que des solos et des reprises au cours des oeuvres avaient été rayés, de toute évidence, en raison du *Matu propria*

Quant à la forme des oeuvres, on réitère à nouveau que partager les textes entre solos, duos et chœur va à l'encontre des règles liturgiques. Les chants ne doivent plus s'enchaîner à de longs préludes ou être interrompus par des interludes. L'accompagnement doit discrètement soutenir le chœur. Les interventions musicales ne doivent plus prolonger le rite, éliminant donc les messes viennoises qui renferment plusieurs reprises. Les Gloria et Credo, jusqu'alors très élaborés dans plusieurs messes, devront être relativement courts.

Enfin, ce précepte ne cherche pas à bannir les orchestres dans les églises. Il est toujours possible, avec l'approbation de

l'Ordinaire, d'ajouter quelques instruments à l'accompagnement d'orgue.

3. Mandements des Evêques de Montréal à l'égard des décrets

Les propos sur la qualité du chant liturgique en Europe atteignent aussi Montréal par les périodiques et par l'entremise des mandements des évêques, distribués dans les paroisses. L'appendice B.3 [p. 193] donne quelques-unes des directives remises entre les années 1878 et 1905 aux curés qui doivent, à leur tour, renseigner leur organiste et maître de chapelle.

Ce sont surtout des rappels disciplinaires qui font l'objet de ces circulaires. On réaffirme maintes fois la place primordiale que doit occuper le chant grégorien au sein de la liturgie et l'accompagnement d'orgue. Ces rappels se font déjà depuis des années puisque Monseigneur Edouard-Charles Fabre (1827-1896), archevêque de Montréal, demande, dans un mandement daté du 25 décembre 1878, que le plain-chant soit enseigné dans les écoles et ailleurs. La résistance aux réformes musicales se manifeste sûrement chez certains maîtres de chapelle puisque des rappels des décrets sont adressés aux curés à la suite du *Matu proprio* de 1903. Par exemple, à l'église Saint-Jean-Baptiste, Joseph-Arthur Boucher (1869-1927) est remercié, en raison de divergences d'opinion avec le curé. Ce dernier indique dans une lettre à Monseigneur Bruchési, l'archevêque de Montréal que "Mr. [sic] Boucher ne connaît pas le chant réformé dit grégorien, il est opposé

à la réforme et la croit irréalisable avec les éléments dont il disposait dans son chœur de chant" [Appendice E. 1, p. 244] (17).

Les réformes musicales semblent avoir été anticipées dans le diocèse de Montréal, puisque, au cours de l'année 1903, Benoit Poirier (1882-1965) qui allait devenir plus tard organiste de Notre-Dame, accompagne un bénédictin du nom de Dom Guillaume dans toutes les principales églises, chapelles et couvents de Montréal pour y promouvoir le plain-chant selon la méthode de Solesmes (18). Ils auraient, indubitablement, passé à l'église Saint-Jean-Baptiste, puisque cette paroisse était dotée de la deuxième plus grande église du diocèse après Notre-Dame de Montréal.

L'année même du *Motu proprio*, Henri Garrousteigt p.s.s.(1875-1965), maître de chapelle du Grand Séminaire de Montréal de 1903 à 1917, assura la promulgation du chant grégorien auprès du clergé et des communautés religieuses du diocèse de Montréal (19).

Devant de tels efforts de la part du clergé pour promouvoir le chant grégorien, il serait étonnant qu'Alexis Contant n'ait pas été instruit sur les réformes liturgiques qu'avait promulgué l'Eglise.

a. Le *De Musica sacra*

Le décret *De Musica sacra* vient à l'attention des curés le 18 août 1894 dans *La Semaine Religieuse* (20). Il paraît aussi en mai et juin 1897 dans *L'Art musical* (21). Quelques années plus tard, Monseigneur Louis Bruchési (1855-1939) rappelle dans son mandement du 6 septembre 1899 [Appendice B. 3, p. 196] que l'on doit toujours se servir du plain-chant lors des cérémonies puisque celui-ci est le "chant véritable" de l'Eglise (22). Son intervention

indiquerait que les directives sur la musique liturgique demeurent ignorées dans certaines paroisses. L'archevêque bannit les orchestres des églises ce qui a un effet considérable sur l'oeuvre liturgique d'Alexis Contant, car, quatre de ses cinq messes comprennent un accompagnement d'orchestre. Cependant, ce règlement aurait été ignoré si on doit en juger d'après une lettre de Joseph-Arthur Boucher (1869-1927), maître de chapelle à Saint-Jean-Baptiste, datée du 10 janvier 1906, et adressée au curé de la paroisse, dans laquelle est mentionné le paiement accordé aux musiciens lors des messes [Voir l'appendice E. 3, p. 248]. Selon les chiffres indiqués, la paroisse s'assurerait encore, à l'occasion, d'un petit orchestre formé de sept à dix musiciens (23).

Les périodiques musicaux à Montréal reproduisent quelques articles sur le chant liturgique qui étaient parus antérieurement dans la presse française. Les déviations des règlements sur le chant liturgique font l'objet d'articles dans *L'Art musical* en février 1897. On y parle des habitudes adoptées en France, que l'on peut certes retrouver à Montréal:

"Aujourd'hui, dans la plupart de nos églises, on trouve le chant trop long, on abrège autant qu'on le peut. On chante encore l'Introït-- du moins en France,--mais on supprime généralement l'Offertoire et la Communion, et, du Graduel, on ne conserve que l'Alleluia [sic] ou après la Septuagésime, le premier verset du trait"(24).

b. Le Motu proprio

Une série d'articles, sous forme de conversations entre un professeur et son élève, signés J.-P. Thibault (?-?), organiste à l'église Saint-Joseph de Montréal paraît dans *La Semaine Religieuse* en octobre 1904 (25). L'article est publié le 23 juin et le 6 août de la même année dans *La Presse* (26).

Thibault condamne, entre autres, l'habitude chez certains maîtres de chapelle d'ajouter des paroles religieuses sur des airs d'opéras et d'opérettes. Il présente, à titre de modèle, une *Messe en ré mineur* de Lorenzo Perosi (1872-1956), écrite selon le style recommandé (27). Les éléments recherchés sont soulignés: le *Benedictus* n'est pas remplacé par un *A Salutaris* et, seuls deux amens figurent à la fin du Gloria et du Credo. De plus, l'absence des intonations "Gloria in excelsis" et "Credo in unum Deum" dans la partition de Perosi indiquerait qu'elles sont confiées, selon les rubriques, au célébrant. Les accents de la langue latine et les textes liturgiques sont aussi intégralement respectés. Les harmonies chromatiques se font rares: on y retrouve peu d'accords augmentés ou diminués. Les mélodies foisonnent de secondes et de tierces, selon les modèles grégoriens et palestriniens. L'article promulgue donc le style requis des oeuvres modernes.

Une autre circulaire, datée du 18 octobre 1904, invite les curés à relire, avec soin, le *Motu proprio*, publié le 29 février précédant dans *La Semaine religieuse* (28). Selon ce mandement, le chant grégorien est en usage et en honneur dans les paroisses, les maisons d'éducation et les communautés religieuses du diocèse de Montréal. Les chœurs mixtes sont toujours prohibés. On interdit

encore les chants en langue vernaculaire dans la liturgie. Bref, le diocèse de Montréal serait en règle avec le Motu proprio. Cependant, une vérification des programmes publiés dans les quotidiens à l'occasion de Noël et de Pâques montrent plutôt que le chant vénérable de l'Eglise a cédé la place aux messes françaises et viennoises.

L'Evêque demande aussi que les chorales s'abstiennent de publier dans les journaux les programmes musicaux exécutés lors des solennités. Comme l'indique l'appendice C. 3 [p. 207], à partir de 1900, ceux-ci sont publiés après Noël à titre de comptes rendus. Des solos de violon et de violoncelle ne sont plus permis aux offices ou aux messes de mariage. Lors de la création de sa *Messe no 2*, le 9 mai, 1897, Contant avait fait entendre un *Adagio religioso* pour harpe, violoncelle et orgue (29).

Ce survol des directives de l'Ordinaire, qui font écho aux décrets de l'Eglise, nous a permis d'établir que les préceptes sur la musique liturgique étaient discutés et de toute vraisemblance, connus des organistes, y compris Alexis Contant. Tous les mandements des évêques de Montréal, les articles dans *La Presse* et *L'Art musical* et les échanges probables entre musiciens auraient fait connaître les directives du Magistère de l'Eglise. L'ensemble des interventions de l'évêché permet aussi de connaître l'état du chant liturgique à Montréal lorsque Contant compose ses messes. Le répertoire chanté au tournant du siècle a pu, certes, influencer le style musical des messes d'Alexis Contant. Quelles sont donc ces oeuvres qu'accompagne l'organiste de Saint-Jean-Baptiste?

4. Le répertoire liturgique dans les églises montréalaises

a. A Montréal

Mis à part les programmes de chants publiés dans la presse à l'occasion de Noël et de Pâques on a peu de connaissances sur le répertoire liturgique chanté dans les églises de Montréal pendant la deuxième moitié du XIXe siècle. Cependant, les bilans dans les quotidiens ont permis d'identifier les messes chantées à Saint-Jean-Baptiste alors que Contant y est organiste. Un bref survol de ce répertoire nous permettra de connaître davantage le milieu dans lequel travaille Contant.

Parmi les programmes vérifiés, les oeuvres de Mozart, Haydn, Beethoven, Gounod, Franck et Dubois reviennent fréquemment. Les programmes consistent aussi en pièces moins connues, souvent italiennes, et quelques oeuvres de Montréalais dont la *Messe de Noël* (1860) sur des cantiques de Noël, de l'Abbé Joseph-Julien Perrault (1826-1866) et les messes de Joseph Fowler (1845-1917). D'après les éditions vérifiées de *La Presse*, (1885 à 1915), les messes d'Alexis Contant ne sont chantées qu'à Saint-Jean-Baptiste, car, à l'exception de sa *Messe brève* (W44, 1894) toutes les autres sont demeurées inédites.

Les oeuvres privilégiées au cours des années 1850-1860 sont les première, deuxième et troisième messes de Haydn (30) ainsi que quelques oeuvres du Jésuite Louis Lambillotte (1796-1855) (31). On entend plus rarement les messes de Beethoven, bien qu'en 1863, Gustave Smith (1826-1896) dirige la *Messe en Do*

majeur opus 86, [1807] à l'église Saint-Patrice. Elle est présentée aussi le 16 mai 1897 pour l'inauguration de l'église Saint-Louis-de-France (32). Ce sont surtout des messes viennoises et françaises qui forment l'ensemble du répertoire vers la fin du siècle (33).

Le plain-chant semble être délaissé dans la plupart des églises, à l'exception de Notre-Dame et de Saint-Jacques (34). Cependant les messes en plain-chant de Henry Du Mont (1610-1684) sont harmonisées par plusieurs organistes, peut-être afin de les rendre plus attrayantes aux chorales qui affectionnent davantage des oeuvres à quatre voix. D'autres messes en plain-chant sont aussi harmonisées. Alphonse Lavallée-Smith (1873-1912) publie sa *Messe des morts* vers 1900. Ernest Gagnon (1834-1915), de Québec, réalise une version pour quatre voix égales et orgue de la *Messe des Anges*, ainsi que des accompagnements pour les messes de Du Mont. Gustave Gagnon (1842-1930), de la même ville, harmonise une des *Messes Royales* de Du Mont pour chœur à voix mixtes. Alexis Contant prépare une autre version de la *Messe des Anges*, celle-ci pour chœur à quatre voix mixtes et orgue. Il harmonise, à son tour, la *Messe du 2^e ton* de Du Mont, qui est chantée en 1888 lors de la bénédiction de la nouvelle chapelle du Sacré-Coeur adjacente à l'église Saint-Jean-Baptiste (35). Sa *Messe de Requiem* (W48) est publiée chez L. Grus et Cie à Paris en 1908.

Les grandes fêtes liturgiques donnent l'occasion de préparer des programmes plus élaborés et ainsi faire valoir les chorales paroissiales. A Pâques, le 18 avril 1897, les paroissiens de Saint-

Jean-Baptiste entendent une messe pour chœur et orchestre de Benoist-Constant Fauconnier (né 1810?), un *Regina Coeli* de Théodore Dubois et un *Ave Maria* d'Alexis Contant (?W70 cf. p. 211). On présente à la sortie une Marche "Jubilatoire" [sic] pour orgue et orchestre, dédiée à la Reine Victoria. Aux vêpres de l'après-midi, la chorale chante, selon la publicité vérifiée, un *Tantum ergo* dit de la "12e Messe de Mozart (36). A la cathédrale de Montréal, Guillaume Couture dirige la *Messe solennelle* (opus 12, 1858) de César Franck alors qu'à Notre-Dame, le chœur présente une "messe solennelle" de Gounod (37).

Toutes les paroisses annoncent la participation d'un "grand orchestre" aux fêtes importantes, même si seuls quelques instruments à vents et des cordes s'ajoutent à l'orgue et au chœur. Les noms des solistes, organistes et maîtres de chapelle sont donnés. Frédéric Pelletier (1870-1944), critique musical du *Devoir*, affirme plusieurs années après:

"Autrefois, il fallait plus qu'une grande page en très petit texte pour raconter les affriolantes promesses de musique par lesquelles toutes les églises, les plus humbles plus encore que les grandes, tentaient d'attirer les foules. Ce n'était que chœur de cent, deux cents, trois cents voix avec des listes interminables de solistes. Le chœur ne comptait qu'une vingtaine de chanteurs(?) et l'orchestre complet un violon, un cornet et une basse, mais on avait tout de même fait un petit effet"(38).

b. A l'église Saint-Jean-Baptiste

Les archives de l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal conservent toujours plusieurs oeuvres jadis chantées. Les programmes de chants publiés dans *La Presse*, entre les années 1885 à 1903, consistent souvent en oeuvres de compositeurs moins connus (Adolfo, Bottazzo, Renaud et Concone) et plus connus tels qu'Alexandre Choron (1772-1834), Ambroise Thomas (1811-1896), Charles Gounod (1818-1893), César Franck (1822-1890), Léo Delibes (1836-1891), Théodore Dubois (1837-1924) et Charles-Marie Widor (1844-1937). Parmi les oeuvres canadiennes on retrouve la *Messe en Sib* (W 45, 1896?) de Contant, des oeuvres d'Alphonse Lavallée-Smith (1873-1912), d'Alfred Lamoureux (1876-1954), d'Auguste Descarries (1896-1958), successeur de Contant aux orgues de Saint-Jean-Baptiste et de Paul-Emile McCaughan (1911-1953) [voir appendices C. 1, p. 201 et C. 2, p. 203].

Les programmes de Noël dans *La Presse* (appendice C.3 cf. p.207) indiquent qu'à Saint-Jean-Baptiste le plain-chant est aussi délaissé pour des messes françaises et viennoises. Selon l'habitude, les programmes de chants sont composés d'extraits de plusieurs messes. La chorale Saint-Jean-Baptiste interprète à Noël 1885 des extraits de la *Messe en Sib* (D 324) de Franz Schubert (Credo, Sanctus et Agnus Dei) et de la *Spaur-Messe en do* majeur de Mozart (K258, no 10 1776) (Kyrie et Gloria) **(39)**. A la solennité de la Présentation en 1904, on chante des extraits des messes de Gounod, Nicou-Choron et Riga et un *Tota pulchra es* de Lambillotte **(40)**.

Les précisions apportées par Chaminade aideront à évaluer

les messes d'Alexis Contant et à déterminer si elles répondent ou non, aux préceptes énoncés en 1894 et en 1903. Nous verrons quels sont les éléments stylistiques qu'incorporent ses messes et quelles sont les oeuvres qui lui auraient servis de modèles. Les messes de Mozart (K 258), Schubert (D324) et Gounod (Sainte-Cécile, 1855), accompagnées par Contant, serviront de référence quant aux éléments "historiques" du genre de la messe qui auraient été repris dans la *Messe no 3* et la *Messe brève*.

B. ANALYSES D'EXTRAITS DES MESSES DE CONTANT

1. La Messe no 3 (W47)

a. Historique

Contant compose cette messe entre 1898 et 1902, avec l'espoir qu'elle soit présentée, le 25 juin 1903, lors de l'inauguration de la nouvelle église Saint-Jean-Baptiste **(41)**. Cependant, en raison du règlement de Monseigneur Bruchési qui, depuis septembre 1899, interdit dans son diocèse, l'accompagnement d'orchestre lors des messes, la troisième *Messe* sera plutôt donnée en concert le 1er février 1903 au Monument national. Sa création suscite un enthousiasme chez les Montréalais et est considérée comme le point tournant dans la carrière d'Alexis Contant. Le concert est décrit dans la presse comme "l'événement de la saison" **(42)**. Achille Fortier en fit une appréciation publiée dans *La Patrie* la veille de la création [Appendice E. 2, p. 246].

Sauf une reprise de la *Messe* le 8 novembre 1903 au même lieu, on ignore si elle est chantée à Saint-Jean-Baptiste. Aucune partition n'a été trouvée dans les archives musicales de cette église. Cependant, des copies ont pu être détruites le 27 juin 1911 lors du deuxième incendie de l'église.

L'orchestration comprend deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cornets en *Sib*, deux cors en *Sib*, trois trombones, cordes, timbales, harpe, chœur à trois voix d'hommes (TTB) et orgue (43). Elle peut être également chantée avec accompagnement d'orgue seul, celui-ci étant une réduction de la partition. Contant précise cependant dans la partition les moments où l'orgue doit intervenir lors d'une interprétation avec orchestre. La disposition des instruments sur la partition du chef diffère quelque peu de la norme. Le chœur figure au-dessus de l'accompagnement d'orgue rendant possible son interprétation sans l'orchestre.

b. Analyse du Kyrie [Volume II : p.1]

i. Kyrie eleison

C'est avec une indication *Maestoso*, retenue tout au long, que s'ouvre le Kyrie. L'énoncé du thème à l'unisson vient du Kyrie de la *Messe du 2^e ton* de Henry Du Mont (1610-1684). Cette messe est bien connue alors à Montréal car une version harmonisée par l'abbé Joseph-Julien Perrault (1826-1866) avait été chantée le 1^{er} mai 1873, par un chœur de 500 voix, à l'Eglise du Gesù pour le sacre de Monseigneur Charles-Emile Fabre (1827-1896), évêque de Montréal. Sa popularité peut bien avoir incité Contant à introduire un rappel

du Kyrie dans sa troisième *Messe*.

Ce premier mouvement est composé de plusieurs segments. Pour cette analyse, une lettre (A,B,C...) précisera chacun d'eux, tandis que "PC" rappellera l'emprunt du Kyrie de Du Mont.

Dès le début, un dialogue continu est établi entre chœur et orchestre, lequel sera retenu pendant tout le Kyrie. Le premier segment (A), donné au chœur à la troisième mesure, est accompagné d'un trait descendant aux violoncelles et basses dans lequel un recours à la quarte, présente dans la composante PC, est apparent. Cet élément est repris aux bassons à la mesure 5, suivi du segment B au chœur, également accompagné des cordes [Kyrie eleison]. Ce deuxième segment se termine à la mesure 8 par une modulation au ton relatif [III, *Sib* majeur]. Ces deux premiers segments (A et B) se répondent en quelque sorte et leur progression I-III est propre au mode mineur et est maintes fois utilisée à la fin du XIX^e siècle.

The image displays two musical staves, labeled 'Segment A' and 'Segment B', in a key signature of one flat (B-flat). Both staves are in common time (C). Segment A begins at measure 1 and ends at measure 8. Segment B begins at measure 3 and ends at measure 8. The lyrics 'KY - RI - E E - LE - I - SON' are written below the notes. Segment A features a descending line in the lower voices, while Segment B features a more active melodic line in the upper voices. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Ex. 1: Kyrie, segments A et B, mesures 3-8

Les trois prochains segments, C, C' et D, (mesures 9-16), en *Sib* majeur (III), forment une deuxième phrase, reprise aux mesures 17 à 22. Les segments C et C' demeurent succincts comme A et B tandis que D sert de pont harmonique vers le Christe eleison et termine le premier volet du Kyrie sur un majestueux accord de dominante. Le ton initial, *Sol* mineur, n'est réaffirmé qu'à partir de la mesure 25 où l'élément PC est réintroduit de nouveau:



Ex.2a: Kyrie, segment C, mesures 9-10



Ex.2b. Kyrie, segment C', mesures 11-12



Ex.2c: Kyrie, segment D, mesures 12-16

Sauf pour les mesures 19 à 24, les interventions du chœur sont plutôt courtes -au plus deux mesures- puisque celui-ci dialogue avec l'orchestre. La première partie du Kyrie possède donc une forme A-B-B' avec transition : V-I :

Messe no 3: Kyrie eleison, mesures 1-24

Mesures:	<u>1-3</u>	<u>3-4</u>	<u>5-6</u>	<u>7</u>	<u>9-16</u>	<u>17- 21</u>	<u>22-24</u>
Segments:	PC	A	PC	B	C C' D	C C' D	-D-
Forme:	-----A-----		---B--		--(B1)--		"Coda"--
Ton	-Sol/m.				Sib-----		-V de Sol m-
	I -				III -		(V) I

ii. Christe eleison

Le Christe eleison, débutant à la mesure 25 en *Sol* mineur, reprend le segment PC (mesures 1) aux trombones et aux cornets, auxquels s'ajoutent les vents et les cordes à contretemps. Le chœur, soutenu par les cordes, donne PC renversé aux mesures 27 et 28.

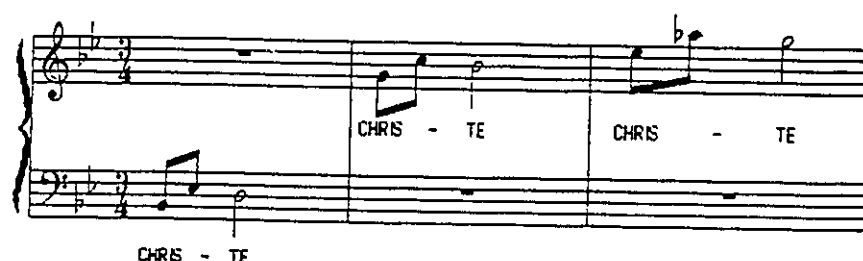


Ex.3: Kyrie, segment PC renversé, mesures 27-28

L'orchestre reprend ce segment en *Ré* mineur, accompagne, a

partir de la mesure 29, par un rythme syncopé aux vents et aux cordes. Il s'agit là d'ailleurs d'un élément d'écriture fréquent dans les oeuvres de Contant.

Contant varie l'allure rythmique de cette deuxième partie du mouvement en introduisant dès la mesure 33, un nouveau segment (E) en 3/4 et en entrées successives. A la mesure 37, il reprend l'entrée des voix tout en renversant ce nouveau segment, formé d'une quarte et d'un demi-ton



Ex. 4: Kyrie segment E, mesure 33

On revient à une mesure à quatre temps dès la mesure 40. L'élément E, soutenu par un échange entre contrebasses et premier violons, est prolongé par augmentation et en dialogue avec l'orchestre jusqu'à la mesure 44 où débute un nouveau pont qui réintroduira le Kyrie initial. Le segment E se voit accorder, tout comme le segment D, une prolongation qui sert également d'élément concluant.

Le Christe eleison est moins élaboré que le premier Kyrie. Seuls les segments PC et E sont présentés avec peu de modifications. C'est plutôt par un procédé de modulation ayant

comme principal axe harmonique *Mib* majeur que Contant assure le développement. Le *Christe eleison* se résume ainsi:

Messe no 3: *Christe eleison*, mesures 25-48

Mesures:	<u>25-27</u>	<u>29-32</u>	<u>33-34</u>	<u>35-37</u>	<u>38-46</u>	<u>47-48</u>
Segments:	PC	PC	E	- EI	E	pont
Forme:	-----A-----		-----B-----		-(B1)-	-"Coda"-
Ton(s):	modul.	Rê-	<i>Mib</i> -----		(V) de <i>Sol</i>	
<i>Sol</i> m		V	-VI-----		V-----	

A partir de la mesure 48, la dominante de *Sol* mineur est prolongée par un accord diminué aux cordes, à la mesure 53 [*Fs#-Is-da-mib*]. La résolution de cette "dominante" marque le retour de la section A.

iii. Kyrie

Le deuxième Kyrie est une reprise intégrale du premier. La coda débute par un nouvel élément conclusif (F) à la mesure 76:



Ex.5: Kyrie, élément conclusif F, mesure 77

Contant termine le Kyrie avec une reprise du segment PC par le chœur à l'unisson (mesure 81) Ce dernier volet se résume ainsi.

Messe no 3 : Kyrie eleison, mesures 53-84

Mesures:	53- 61	61-68	69-72	72- 81
Segments :	<u>PC A B</u>	<u>C C' D</u>	<u>C-C'-D</u>	<u>F PC</u>
Forme:	A	B	B1	Coda
	<i>Sol</i> mineur	<i>Sib</i> majeur		<i>Sol</i> mineur
Ton(s):	i -----	III-----		i

L'accompagnement d'orchestre, d'un caractère lyrique, fait contraste avec les motifs plus conjoints au chœur. Cet élément est d'ailleurs un autre trait caractéristique des oeuvres chorales d'Alexis Contant.

Cette première partie de la messe ne comporte pas de passages pour solistes, probablement en raison de la brièveté du texte. Contant cherche à créer un effet d'ensemble, réservant cet élément plus intime pour les supplications au cours du Gloria et du Credo. Ce type de traitement se retrouve dans le Kyrie de Mozart (Messe KV 258) chantée à Saint-Jean-Baptiste à Noël 1885, lequel a pu servir de modèle à Contant.

La forme A-B-A, suivie d'une "coda" se prête évidemment bien au texte. Cette forme lui plaît sûrement puisque, à l'exception de l'Agnus Dei, tous les autres mouvements de la *Messe no 3* s'y réfèrent. Le tableau suivant résume l'ensemble du Kyrie en donnant le nombre de mesures accordées à chacune des invocations, les principaux tons et les effectifs:

Alexis Contant: Messe no 3 (1902) Kyrie

Kyrie eleison	Mesures	Tons	Effectifs
Introduction:	2 m.	<i>sol m</i>	orch.
Kyrie eleison:	21 m.	<i>sol m</i>	ch.
transition:	2 m.	<i>sol m</i>	orch.
	25		
Christe eleison			
1er Christe:	2 m	<i>sol m / ré min.</i>	ch.
Christe eleison:	16	<i>ré m / Mi♭ maj.</i>	ch.
transition:	6	<i>sol m</i>	orch.
	24		
Kyrie eleison			
Kyrie eleison:	14	<i>sol m</i>	ch
Coda:	12	<i>sol m</i>	ch
	26		

Ainsi peut-on voir trois sections d'égale longueur où l'on s'éloigne fort peu de la tonique.

iv. Traitement du texte:

Contant opte pour un traitement plutôt libre du texte, c'est à dire qu'il ne tient pas compte de la triple répétition de chaque invocation. Il s'agit là d'un trait commun aux messes du XIXe siècle, influencées des modèles viennois.

Le tableau suivant résume la présentation du texte selon les segments discutés:

KYRIE: Traitement du texte

KYRIE:					
-----A-----		-----B-----			
Kyrie eleison - Kyrie eleison -					
3		7			
-----C-----		-----C'-----		-----D-----	
Kyria eleison - Kyrie eleison - Kyrie - Kyrie - Kyrie eleison - eleison					
9	11	12	12-13	13	15

-----C-----C'-----D-----
 Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie - Kyrie - Kyrie eleison - eleison
 17 19 20-21 21 21 23

CHRISTE ELEISON:

-----PC-----A'-----
 Christe eleison - Christe eleison
 27 31
 -----E-----
 Christe - Christe - Christe eleison
 33 34 35
 -----E-----
 Christe - Christe - Christe eleison
 37 38 39
 -----E-----
 eleison - eleison - eleison - eleison - eleison eleison
 40 42 42-43 44-45 45-46 46-47

KYRIE (reprise et Coda)

PC -----A-----B-----
 ----- Kyrie eleison - Kyrie eleison -
 53 55 59
 -----C-----C'-----D-----
 Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie - Kyrie - Kyrie eleison - eleison
 61 63 64 65 65-66 66 67
 -----C-----C'-----D'-----
 Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie - Kyrie - Kyrie eleison - eleison
 69 71 72 73 73-74 74 75
 -----{F-Coda}-----PC-----
 eleison - eleison - eleison - Kyrie eleison
 76-77 77-78 78-79 81

Comme Mozart (*Messe* KV 258), Contant ne garde pas la triple répétition des trois invocations. On peut comparer avec la présentation du texte dans le Kyrie de la *Messe* KV 258, chantée à Saint-Jean-Baptiste:

Traitement du texte dans le Kyrie de la *Messe en Do* (KV 258, 1776) de Mozart

- A. Kyrie - Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie eleison - eleison
- B. Christe eleison - Christe eleison
- C. Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie eleison eleison

D. Christe eleison - eleison eleison

E. Kyrie eleison - eleison

F. Christe eleison - Christe eleison

G. Kyrie eleison - eleison

H. Christe eleison - Christe eleison

I. Kyrie eleison - Kyrie eleison - Kyrie eleison - eleison - eleison

Contant retient le plan ternaire alors que Mozart combine librement les sections du Kyrie et du Christe.

Il assure l'équilibre dans sa forme en reprenant intégralement la première partie à la reprise de Kyrie eleison. Quant à la couleur musicale accordée au texte, elle reste sobre. Presque tous les segments mélodiques sont dotés d'un mouvement descendant et conjoint, évoquant sans doute la contrition.

v. L'harmonie

Sur le plan harmonique, le discours musical ne s'éloigne que brièvement de la tonique (*Sol* mineur). Le Christe eleison passe en *Mib* majeur. Le ton initial est réaffirmé à la suite d'une transition de six mesures sur une septième diminuée arpégée (*fa[#]la-da-mib*), dont le rôle de dominante en *Sol* mineur est renforcé par une pédale de *Ré*.

Contant choisit de moduler, pour le Christe eleison, de I vers III, plutôt que vers V, comme l'on aurait pu s'y attendre. Il utilise souvent les IIIe et VIe degrés pour prolonger la tonique selon l'écriture de son temps.

vi. La mélodie

Chez Contant, la mélodie est souvent dotée d'une architecture plutôt libre, sacrifiant la grande ligne à une succession de segments. C'est ce qui se produit dans ce Kyrie. Prenons par exemple les segments A et B. Une synthèse du mouvement mélodique donnerait *Ré-Mib-Ré*.

Segment A

Segment B

Kyrie: segments A et B

	[-----A-----]			[-----B-----]		
Segment:	<i>Ré</i>	-----	<i>Mib</i>	<i>Ré</i>	-----	(<i>Mib</i>) ----- <i>Mib</i> -- <i>Ré</i>
Harm.: <i>Sol</i> m:	I	-	IV	-	I	IV - (V) III
					<i>Sib</i> : II	- V I

Ainsi, ces deux cellules se complètent et forment ce que l'on peut considérer comme la première phrase de la mélodie. L'harmonie sous-jacente "I-IV-I" renforce la direction *Ré-Mib-Ré*.

Les segments C et C' présentent ce même rapport, laissant au segment D le rôle d'élément conclusif. Ils sont regroupés ainsi.

Cellules:	C-----C'	D
Ton: <i>Sib</i> :	I	I - V I - V

Le contour mélodique des divers segments nous apparaît comme étant issu de progressions harmoniques élémentaires (I-V, I-IV), ce qui peut expliquer ce recours au mouvement conjoint de la mélodie. Toutefois, Contant donne plus d'envol aux phrases finales: si les segments C et C' n'offrent que peu d'arc mélodique, le segment D, par exemple, a plus d'envergure que les précédents.

Dans la deuxième partie, *Christe eleison*, Contant donne un nouveau relief thématique en introduisant le motif E (mesures 37-38), formé d'une quarte juste et d'une seconde mineure. Les entrées successives du chœur auraient pu annoncer le début d'une section polyphonique, cependant, Contant n'introduit que ce bref passage en contrepoint, selon l'esprit du temps.

Contant préfère varier, si peu soit-il, les segments déjà introduits: à partir de la mesure 40, le motif E est agrémenté d'anacrouses:



Ex. 6: Kyrie, motif E, mesures 40-45

et sont répétés tout en étant soutenus dans une progression harmonique de passage, laquelle assure le "développement" thématique du deuxième volet. On ne peut pas parler d'un véritable "thème" ici mais plutôt de motifs thématiques modifiés par deux éléments: des anacrouses (mesures 40-45) et des modulations passagères. C'est donc par un recours à l'accélération harmonique que Contant assure un développement dans ce passage.

Déjà quelques éléments d'écriture se sont dégagés de ce Kyrie qui sert, en quelque sorte, d'"ouverture" à la messe. Contant s'en tient à un effectif chœur-orchestre, réservant les solos pour le Gloria et le Credo.

c. Analyse de l'Agnus Dei [Volume II : p.15]

L'Agnus Dei se distingue des mouvements précédents par sa composante A-B. En outre, on remarque qu'Alexis Contant s'est permis plus de liberté dans le traitement du texte.

La première partie (A, mesures 5-28), précédée d'une introduction de quatre mesures, se compose de trois reprises de l'invocation "Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis". Un pont de 12 mesures sur miserere nobis (mesures 29-40) relie cette première section à la seconde, B (mesures 41-112), qui renferme douze répétitions de "dona nobis pacem".

i. Forme

La première invocation renferme deux segments :



Ex.7a: Section A, segment 1



Ex.7b: Section A, segment 2, mesure 9

Miserere nobis est repris deux fois. A la mesure 13, est introduite la deuxième invocation,



Ex.8: Agnus Dei, section B, mesures 13-20

accompagnée de triolets aux vents. Seules les valeurs longues (sib-ré-sol), (mesure 13) rappellent un lien avec le premier énoncé de l'Agnus Dei (mesure 5). A nouveau, Miserere nobis est répété aux

mesures 19 et 20, et ramène le ton de *Mib*. La troisième reprise (mesures 21-28) introduit une nouvelle thématique après laquelle débute le pont (mesures 29-40) composé d'un dialogue entre l'orchestre et le chœur qui passe de trois à quatre voix. Le chœur reprend quatre fois "miserere" avant d'enchaîner avec "nobis". Contant poursuit ensuite avec "dona nobis pacem", à trois voix, sans reprendre entièrement l'invocation (mesures 41-112). Il a donc recours à la répétition de quelques segments du texte pour prolonger le mouvement.

ii. Traitement du texte

Le compositeur opte pour un traitement libre du texte comme Gounod dans l'Agnus Dei de sa *Messe de Sainte-Cécile*, au cours duquel un verset en sus est confié à divers solistes. Cependant, Contant s'en tient aux paroles liturgiques tout en accordant une sorte de coda au mouvement. Les passages en caractère gras indiquent les reprises:

Traitement du texte dans l'Agnus Dei- Messe no 3

Section A

A: Agnus Dei qui tollis peccata mundi,	miserere nobis,	miserere nobis
5	9	11
B: Agnus Dei qui tollis peccata mundi,	miserere nobis,	miserere nobis
13	17	19
C: Agnus Dei qui tollis peccata mundi,	miserere nobis,	miserere nobis
21	25	27

Transition

D: Miserere,	miserere,	miserere	miserere nobis.
29	31	34	35

Section B

E: a. Dona nobis pacem, Dona nobis pacem, Dona nobis pacem,		
41	47	53
b. Dona nobis pacem, Dona nobis pacem, Dona nobis pacem,		
59	65	71
c. Dona nobis pacem, Dona nobis pacem, Dona nobis pacem,		
77	83	89
d. Dona nobis pacem, Dona nobis pacem, Dona nobis pacem.		
95	101	107

iii. L'harmonie

Ce mouvement est particulièrement intéressant sur le plan harmonique puisque, débutant en *Mib*, il se termine en *Sol* majeur, ton direct de *Sol* mineur par lequel s'ouvre la *Messe*. Dans son ensemble, ce mouvement donne une progression VI-V-I en sol mineur, VI étant accordé à la première partie (A, mesures 1-24), V à la section de transition ("T", mesures 25-40) et enfin, I à la seconde section (B, mesures 41-112). Contant prolonge chacun de ces degrés de façon à ce qu'ils servent d'axe harmonique principal pour chaque sous-section. Le troisième degré est souvent employé pour la prolongation à l'intérieur des sections A, P et B.

Notons aussi la consistance de six mesures pour chaque "Dona nobis pacem" (section B).

Plan de l'Agnus Dei- Messe no 3 Section A, mesures 1-28

Mesures:	<u>1-12</u>	<u>13-20</u>	<u>21-28</u>
Section:	-----A-----		
Forme:	--A--	----B----	-----C-----
Tou(s)	<i>Mib maj.</i>	-- <i>Sol min</i> ----	--- <i>Mib maj.</i> ---
Mib maj.:	I	III	I

Sol min.: VI . I . VI

Transition (mesures 29-40)

Mesures:	<u>29-30</u>	<u>31-32</u>	<u>33-34</u>	<u>35-36</u>	<u>37-40</u>
Section:	-----Pont-----				
Forme:	--a--	--b--	--c--	--d--	--e--
Ré maj.:	I-IV (sixte ajoutée)	I-VIb	VIb-IV-V2	I	
Sol maj.:	-----V-----			-----V7--	

Messe no 3: Agnus Dei, mesures 41-76

Mesures:	41	47	53	59	65	71
Sections:	-----B-----					
Forme:	-----A-----	-----A-----		-----B-----		
Texte:	DNP*1	DNP2	DNP3	DNP4	DNP5	DNP6
Ton(s):	Sol	Do	Sib	Sib	Fa	Do
Sol maj.:	I	IV	III		VII	IV

*DNP=Dona nobis pacem

Mesures:	77	83	89	95	101	107
Sections:	-----B-----					
Forme:	--B--	-----C-----	-----D-----		-----E-----	
Textes:	DNP7	DNP8	DNP9	DNP10	DNP11	DNP12
Ton(s):	Do	Sol	Sol	Do	Sol maj.	Sol maj.
Sol min.:	IV	I	I	IV	I	

Contant s'en tient à un rythme harmonique lent selon le sens du texte, accordant une harmonie par mesure (blanche pointée en 3/4) à partir de la mesure 41 (Dona nobis pacem). L'accompagnement demeure plus lyrique.

iv. La mélodie

La mélodie, en blanches pointées dans une mesure de 3/4, débute par l'énoncé d'un arpège de *Mib* qui termine sur *Fa*, lequel introduit le cinquième degré (*Sib*): (Ex.7a). Une deuxième phrase,

reprise deux fois, (*Fa-lab-fa*), s'enchaîne à la mesure suivante et conclut la première imploration: (**voir ex.7b**). Dans la deuxième, Contant varie le contour mélodique tout en rappelant celui de la première phrase: (**voir ex.8 mesures 13-16**).

Selon d'autres extraits vérifiés, Contant s'en tient à des motifs issus d'arpèges et qui sont répétés au cours de la pièce (mesures 14-16). Cette répétition de motif se poursuit aux mesures 17-20 où l'on revient en *Mix*. La troisième imploration (mesure 21) reprend la tête de la première tout en introduisant un nouvel élément:

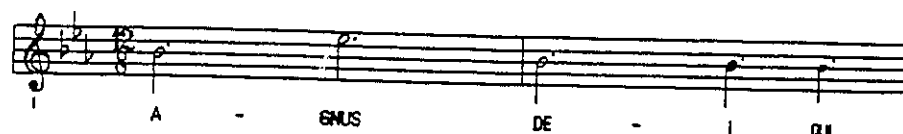
A - GNUS DE - I QUI TOL - LIS PEC-CA - TA MUN - DI

MI - SE - RE - RE NO - BIS MI - SE - RE - RE NO - BIS

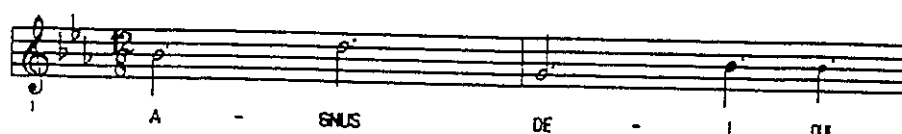
Ex.9: Agnus Dei, mesures 21-28

A partir de la mesure 29, Contant reprend, selon l'habitude, un dialogue entre chœur et orchestre. Le ton de *Sol* majeur, confié à la deuxième partie de l'Agnus Dei (mesures 41-112), est alors introduit.

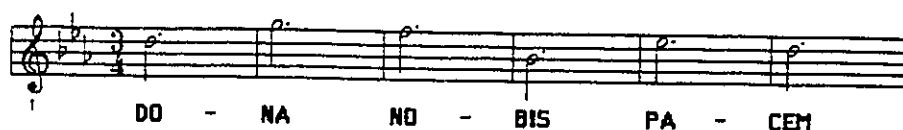
Deux motifs se dégagent des douze répétitions sur *Dona nobis pacem* qui forment la deuxième partie de l'Agnus Dei. Le premier est formé d'une synthèse des intervalles dans les motifs aux deux premières implorations:



Ex.10: Première imploration, mesures 5-6



Ex.11: Deuxième imploration, mesures 13-14



Ex.12: Synthèse, mesures 41-46

Voyons maintenant la deuxième *Messe* à l'étude, laquelle nous indiquera quelle a été l'influence du Motu proprio sur l'oeuvre liturgique d'Alexis Contant.

2. La Messe brève (W 49)

a. Historique

Cette deuxième messe, composée pour chœur à trois voix

égales et orgue, date de 1910, donc plusieurs années après l'instauration du *Moto proprio* de Pie X. Elle reflète, par son écriture, une certaine influence de ce deuxième document: l'orchestre a fait place à l'orgue dont l'accompagnement est plus lié. Les répétitions au cours du texte sont éliminées mais les solos, bien que moins importants que ceux du Gloria et du Credo de la *Messe no 3*, occupent une certaine place au cours de l'oeuvre. Tout comme la première *Messe brève* (W 44), composée en 1894, cette *Messe* ne renferme pas de Credo.

Contant dédie sa dernière messe à l'abbé Louis-Alexandre Dubuc (1864-?), curé de Saint-Jean-Baptiste de 1913 à 1924. Cependant, la dédicace sur la page de titre est rayée et remplacée par le nom de "Monseigneur Guillaume Forbes" (1865-1940), "archevêque d'Ottawa". Forbes était venu remplacer l'abbé Auclair, prédécesseur de l'abbé Dubuc à la suite du deuxième incendie de l'église Saint-Jean-Baptiste survenu le 27 juin 1911. Il est nommé évêque du diocèse de Joliette deux ans plus tard. Ce n'est qu'en 1928, dix ans après le décès de Contant, que Monseigneur Forbes devient archevêque d'Ottawa, par conséquent, on ignore qui a modifié la dédicace.

Les sources consultées n'indiquent pas si la *Messe brève* (1910) avait été composée pour une circonstance particulière. Fut-elle écrite pour renouveler le répertoire de la paroisse Saint-Jean-Baptiste? Depuis 1896, sa chorale chantait, entre autres, la *Messe en Sib majeur* (W45). Au XVIII^e siècle, "l'exigence de la plus grande brièveté possible, formulée en de nombreux endroits par les autorités ecclésiastiques (...) mène à la création de la *missa brevis*

Le compositeur y renonce à toute répétition de texte, à la largeur mélodique des airs et à la complexité contrapuntique au profit d'une déclamation homophonique du texte aussi concise que possible"(44).

La *Messe brève* (W49) est créée à Pâques le 23 avril 1916 à Saint-Jean-Baptiste, sous la direction de Germain Lefebvre (1889-1946) (45). Sa création est probablement retardée en raison du deuxième incendie qui détruisit l'église Saint-Jean-Baptiste le 27 juin 1911. De plus, l'inauguration du nouvel orgue Casavant n'a lieu qu'au mois de septembre, en 1915. Un compte rendu de sa création figure au bulletin paroissial du mois de mai 1916:

"Les amateurs de belle musique qui ont entendu, dimanche dernier, à l'église Saint-Jean-Baptiste, la musique de la nouvelle messe composée par le professeur Alexis Contant, en ont beaucoup apprécié les qualités artistiques. Cette oeuvre, dédiée au curé de la paroisse, l'abbé L.-A. Dubuc est fort belle. Les deux quatuors du Gloria et du Benedictus possèdent un grand charme. La chorale Saint-Jean-Baptiste a fait valoir d'une façon superbe tous les détails de cette messe" (46).

On mentionne également que la messe est conforme aux règlements liturgiques en soulignant, tout probablement en référence au Motu proprio de Pie X, qu'il n'y "a aucune répétition dans les paroles"(47).

La copie de cette messe dans le Fonds Alexis Contant montre une usure considérable. Elle aurait donc été chantée maintes fois entre 1916 et 1918. Une vérification des programmes de chant au cours des années 1923 à 1946 a permis d'établir que l'une des

messes de Contant y était chantée assez régulièrement. On aurait chanté une messe de Contant pour fêter la Saint-Jean-Baptiste en cette église en 1935 (48). Serait-ce celle-ci?

b. Analyse du Kyrie [Volume II : p.34]

i. Forme

Ce Kyrie, étant d'une facture plus simple que celui de la *Messe no 3*, renferme, outre une introduction de six mesures, trois volets mélodiques asymétriques. Le premier, (Kyrie eleison), occupe dix mesures tandis que le deuxième (Christe eleison) et troisième (Kyrie eleison) renferment chacun huit mesures. Une coda de quatre mesures à l'orgue débute à la mesure 34. L'introduction consiste d'entrées en imitation sur un motif (A):

The image shows a musical score for the Kyrie of a short Mass, measures 1-7. The score is for organ and piano. The organ part (top staff) begins with a motif (A) in measure 1, marked 'p'. The piano part (bottom staff) enters in measure 2 with a similar motif. The tempo is marked 'Plus lent' in measure 6. The score ends with a coda in measure 7.

Ex.13: Messe brève, Kyrie, mesures 1-7.

Ensuite, le chœur entonne Kyrie eleison à trois voix (mesure 8) [B]. Deux sections de quatre mesures entre chœur et orgue sont alors présentées:

Ex.14: Messe brève, Kyrie, mesures 8-11.

Le chœur reprend Kyrie eleison à la mesure 12 sur un nouveau segment [C], suivie à nouveau d'un intermède d'orgue. Dès la deuxième mesure de chaque groupe, l'orgue soutient le chœur par une marche harmonique descendante qui assure un mouvement plus lyrique à l'ensemble. Cette superposition d'éléments musicaux est propre au style de Contant. Enfin, suit le troisième Kyrie qui sert de coda au premier volet de la pièce:

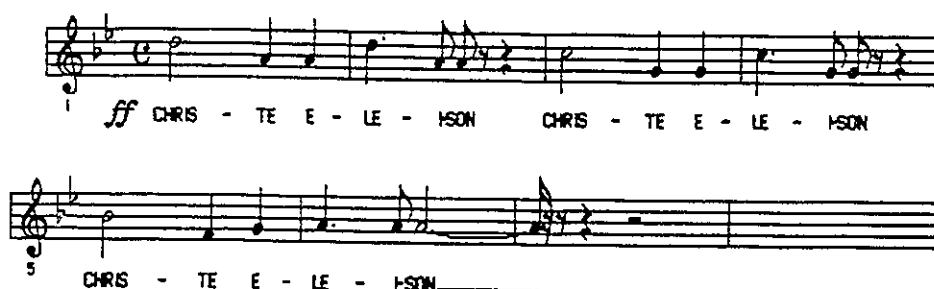
Ex.15: Messe brève, Kyrie eleison, mesures 16-17

Le contour mélodique du chœur demeure restreint, tel qu'on l'a vu dans la *Messe no 3*.

Messe brève: Kyrie eleison, mesures 1-17.

Mesures: <u>1-7</u>	<u>8-9</u>	<u>10-11</u>	<u>12-15</u>	<u>16-17</u>
Segments: A	B	C	D	
Sections (Intro)	-----	A	-----	
Ton: (Sol-)	-----V	-----	-----V	
	<i>Mib</i>		<i>Ré mineur</i>	

Le Christe eleison, donné à l'unisson, s'enchaîne dès la mesure suivante (mesure 18) et consiste en un motif de quartes descendantes:



Ex.16: Messe brève, Christe eleison, mesures 18-25.

Dès la mesure 20, les deux dernières reprises de Christe eleison réitèrent le segment E modifié. Un pont de deux mesures enchaîne avec la reprise de Kyrie eleison.

Messe brève: Christe eleison, mesures 18-25.

Mesures: <u>18-19</u>	<u>20-21</u>	<u>22-23</u>	<u>24-25</u>
Segments: E	E1	E1 (conclusif)	pont
Section: -----	B	-----	
Ton: <i>Rè m.</i>	-----	-----	
<i>Sol m.</i> V	-----	-----V7	

Notons l'absence des commentaires d'orgue entre les interventions du chœur dans cette deuxième partie du Kyrie. Toutefois, l'orgue termine par une petite coda (mesure 35), sur l'élément A de l'introduction. La dernière partie du Kyrie se résume ainsi:

Messe brève: Kyrie eleison, mesures 26-37

Mesures: 26-29	<u>30-34</u>	<u>34-37</u>
Segments: B	F (conclusif)	Coda
Section: -----A'--	[-----Coda-----]	
Ton: <i>Sol m. l</i>	I majeur-----	

On remarque dans ce Kyrie tous les éléments caractéristiques de l'écriture de Contant. Il confie à l'orgue un accompagnement indépendant des voix et introduit des intermèdes dotés d'un mouvement plus lyrique que celui du chœur. De plus, les nuances, variant d'un pp à un ff, donnent une expression plus intense au texte liturgique. Le dernier Kyrie, chanté a cappella, fait contraste aux interventions précédentes. La coda à l'orgue reprend les motifs de l'introduction.

ii. L'Harmonie

On doit conclure, que c'est en raison de la brièveté de la pièce, que Contant ne cherche pas à s'éloigner du ton initial de *sol mineur*. Un bref passage en *Mib* (mesures 9-11) sert de VI dans la formule VI-III-I qui compose l'enchaînement des mesures 12 et 13. La deuxième partie, (*Christe eleison*) passe à la quinte pour terminer le Kyrie en *Sol majeur*. L'absence du *F#* dièse aux

mesures 8-9 (et la reprise 26-27) donne une saveur modale à l'accompagnement d'orgue. Cependant, Contant rétablit le ton de *Sol* mineur par l'introduction du *F#* dièse aux cadences et aux intermèdes d'orgue, notamment aux mesures 7, 24 et 36.

iii. Traitement du texte

Encore ici, il n'y a pas de recherche quant au rythme. Contant s'en tient à un segment pour chacune des implorations:

1. <i>Kyrie:</i>							
	Ky	-ri	-e	e	-le	-i	-son
2. <i>Christe:</i>							
	Chis	-	te	e	-le	-i	-son

Ex.17: Messe brève, *Kyrie*: motifs rythmiques

c. Analyse de l'*Agnus Dei* [Volume II : p. 40]

i. Forme

Ce dernier extrait demeure un peu plus élaboré sur le plan harmonique et sa composante est plus variée au cours des trois invocations. De plus, Contant y insuffle une expression plus riche par un recours à une écriture chromatique.

Après une brève introduction, qui renferme un premier segment (A, mesure 1) le choeur entonne la première imploration:

1 A - GNUS DE - I QUI - TOL - LIS

5 *ff* PEC-CA - TA MUN - DI MI - SE RE - RE NO - BIS

Ex.18: Messe brève, Agnus Dei segment A, mesures 5-12

L'accompagnement d'orgue donne alors des traits ascendants, fréquents chez Contant, aux mesures 6 et 8. Plus loin, aux mesures 13 et 14, le segment A est donné à nouveau. Un nouveau segment (B) à la mesure 15, est introduit dans la deuxième invocation. On y voit la même facture que la première, c'est-à-dire, une mélodie entrecoupée de brefs commentaires à l'orgue:



Ex.19: Messe brève, Agnus Dei, segment B mesures 15-18

Enfin, Contant enchaîne le troisième énoncé de l'Agnus, en *Mib* majeur, (mesures 23-38) sans intermède d'orgue. Les voix sont introduites en entrées successives à la mesure 27 pour reprendre une écriture homophonique à *dona nobis pacem* (mesures 33-36). L'arrivée harmonique de la mesure 32 laisserait entendre V de *Mib*. Toutefois, Contant considère cet arrêt sur V de *Mib* comme étant la réaffirmation du ton de *Sib*. Enfin, il s'agit là, d'un retour plutôt brusque de la tonique.

L'orgue conclut par une petite coda (mesures 37-38), composée du segment A. Le tableau suivant résume la composante de l'Agnus Dei:

Messe brève: Agnus Dei					
Mesures:	<u>1-4</u>	<u>5-12</u>	<u>13-14</u>	<u>15 - 22</u>	<u>23-35</u> <u>36-37</u>
Segments:	A	A	A	B	C A
Section:	-----A-----		-----B-----		----C-----
Ton: <i>Sib</i>	I _____			I-V II-(V) IV	I _____
<i>Mib</i>				I-IV-I -IV	

ii. L'harmonie

Dans l'ensemble, il s'agit ici d'un langage harmonique régulier jusqu'à la mesure 9, où Contant introduit une progression VIb-IIIb-IV(mineur)-I. Ce mélange des modes mineur et majeur est maintes fois utilisé chez lui.

iii. La mélodie

Il a recours à l'arpège, au mouvement chromatique et à la reprise de segments modifiés selon le rythme du texte. La mesure en 6/8 soutient le motif conjoint descendant tout au long de l'Agnus Dei.

iv. Traitement du texte

Tout comme le Kyrie précédent, Contant s'en tient au texte liturgique sans répétitions. L'écriture mélismatique sur les mots *peccata mundi* est, sans doute, d'inspiration grégorienne. Cependant, la modulation de l'accompagnement sous-jacent trahit une recherche plus personnelle sur le plan harmonique.

C. Conclusion

1. La musique d'Alexis Contant d'après le décret de 1894 et le motu proprio de 1903

L'analyse de ces extraits tirés de deux messes d'Alexis Contant nous a permis de relever le style musical de ses oeuvres liturgiques. La *Messe no 3* a été étudiée à partir du premier document tandis que la *Messe brève* a été examinée par rapport au Motu proprio. Les précisions à l'égard des déviations, quoique mineures, dans ces messes ne veulent apporter, en aucune façon, un jugement péjoratif sur la musique de ce compositeur. Le but principal est de souligner son style musical et les sources qui ont servi de modèle, à la lumière des règlements sur le chant liturgique en vigueur à l'époque.

a. Éléments d'écriture

Certains éléments stylistiques chez Contant ont été indiqués au cours de cette étude. Dans l'ensemble, on voit clairement l'influence des messes françaises et viennoises qui étaient chantées à Saint-Jean-Baptiste. Ces modèles ont marqué la forme, le style dramatique et le traitement du texte liturgique.

i. La mélodie

Les mélodies chez Contant demeurent simples quant au développement thématique. Ce sont plutôt des segments qui se succèdent, en dialogue avec l'accompagnement. La reprise de ces éléments, variés selon le texte, donnerait, en quelque sorte, une primauté aux segments plutôt qu'à la courbe mélodique. Ces segments consistent soit en mouvements conjoints, issus d'enchaînements harmoniques (I-V, I-IV etc.) ou de déploiements calqués sur des arpèges. Contant assure plus d'envol aux phrases finales qu'aux segments précédents qui sont dotés d'un contour plus restreint, tant dans les solos que les chœurs.

ii. La Forme

C'est la forme A-B-A qui est privilégiée dans presque tous les mouvements des deux messes à l'étude, à l'exception de l'Agnus Dei de la *Messe no 3* qui emprunte la forme A-B. Les mouvements sont prolongés par la reprise de sous-sections au cours des sections A et au cours des solos. Ceux-ci sont confiés davantage aux sections B du Gloria (Domine Jesu Christe..) et du Credo, selon les messes classiques.

iii. L'harmonie

Pour ce qui est du langage harmonique, il s'agit dans l'ensemble d'une écriture régulière et de formules cadentielles typiques. Contant y insère également des retards. Le prolongement de la tonique se fait souvent par l'intermédiaire du III^e degré, et, selon l'écriture de l'époque, la modulation au sixième degré est privilégiée chez ce compositeur.

C'est tout probablement pour des raisons pratiques que Contant opte pour une écriture homophonique à trois voix plutôt qu'à quatre voix. Cette messe était, avant tout, réalisée pour sa chorale paroissiale. Seuls quelques passages sont confiés à un quatuor dont le *Qui sedes ad dexteram* du Gloria de la *Messe no 3* et de la *Messe brève* ainsi que le *Benedictus* de cette dernière messe.

L'Agnus Dei de la *Messe no 3*, en *Mib* majeur, termine de façon assez étonnante dans le ton direct du Kyrie (*Sol* mineur), soit *Sol* majeur. C'est là une autre liberté quant à l'enchaînement harmonique qu'adoptèrent les compositeurs à la fin du XIX^e siècle. Contant en fait un usage intéressant dans sa troisième *Messe*.

iv. Traitement des textes liturgiques

Le traitement des textes (répétitions libres des invocations), chez Contant s'apparente à celui des modèles viennois et français. Par exemple, dans la troisième *Messe*, les douze répétitions de *Dona nobis pacem*, formant la deuxième partie de l'Agnus Dei, ne servent-elles pas de "coda" à la Messe? C'est certainement un prolongement inhabituel d'un texte liturgique qui, d'après le *De*

Musica Sacra, était souhaité ni dans les chœurs ni dans les solos. Toutefois, mis à part les répétitions au cours du Kyrie et de l'Agnus Dei de sa troisième *Messe*, Alexis Contant se conforme aux textes liturgiques selon le dixième article du *De Musica Sacra*

Même s'ils n'ont pas fait l'objet d'une analyse dans ce travail, soulignons que le découpage des textes du Gloria et du Credo demeure essentiellement le même pour les deux messes et ce, selon les messes chantées à Saint-Jean-Baptiste. Les solos s'apparentent à l'aria par leur expression, leurs grands intervalles et leur accompagnement dramatique, rythmé et distinct de la mélodie.

v. Le Style musical

Les messes de Contant font appel à quatre ensembles regroupés en diverses combinaisons:

- a. Choeur
- b. Orchestre
- c. Solo
- d. Quatuors.

C'est la composante chœur et orchestre qui occupe la plus grande partie des mouvements. Les solos sont accompagnés par l'orchestre seul ou avec chœur, en dialogue, tel que dans le Credo de la troisième *Messe*. Les quatuors, qui se font plus rares, sont retenus pour les mêmes sections des textes du Gloria dans les deux messes à l'étude. On ignore l'utilisation particulière de ce dernier élément si ce n'est pour faire un contraste avec les sections précédentes. Encore ne pourrions-nous pas y voir une continuité

avec les quatuors dans les messes classiques et romantiques?

Si le chant grégorien est délaissé à Saint-Jean-Baptiste, Alexis Contant en est tout de même proche puisqu'il avait harmonisé quelques messes de DuMont. Cependant, sauf pour la courte citation de ce dernier dans sa troisième *Messe* (Kyrie), Contant s'inspire peu du chant vénérable de l'Eglise et encore moins des oeuvres de Palestrina. Il reprend plutôt le style dramatique et lyrique des messes viennoises et françaises qu'il accompagne régulièrement.

Bien que l'Eglise permet la musique tonale, elle recommande un caractère sobre et religieux selon les modèles cités dans ces préceptes. Or, les deux messes à l'étude sont dotées du caractère expressif de la musique liturgique au tournant du siècle.

A l'exception des fugues qui terminent le Gloria (*Messe no 3*) à 3 voix, Contant évite la polyphonie dans l'ensemble de son oeuvre religieuse. Il préfère s'en tenir, au plus, à un contre-chant entre voix et accompagnement.

vi. L'accompagnement

Enfin, l'accompagnement, toujours dramatique, demeure distinct de l'écriture pour chœur, tel le dialogue continu entre chœur et orchestre au cours du Kyrie de la *Messe no 3*. Peut-on y voir un rappel d'une écriture à deux chœurs inspirée de l'interprétation des psaumes ou encore du Gloria (dialogue entre chœur et schola)? Les intermèdes musicaux, bien que brefs, reviennent régulièrement. L'orchestration renferme un échange de motifs entre les divers instruments.

b. Quelques éléments des préceptes ignorés

Il a été démontré plus tôt dans ce chapitre que Contant aurait été de toute évidence, renseigné sur les préceptes de Léon XIII et de Pie X. Les nombreux articles parus à ce sujet lui auraient permis de se familiariser avec les principaux éléments souhaités dans ses œuvres destinées au culte.

Ceci dit, quelques recommandations des décrets sont ignorées par Contant: l'insertion d'un solo au cours du Gloria serait, selon le *Motu proprio* (1903), déplacé, en raison de son style. Les directives précisent que tout chant soliste devait servir de signe de départ pour le chœur et que son style mélodique devait s'y apparenter. Or, les solos au cours des messes de Contant relèvent plutôt de l'aria.

Contant, ayant pour modèles les messes françaises et viennoises chantées à Saint-Jean-Baptiste, accorde dans sa troisième *Messe* les intonations du Gloria et du Credo au chœur. Cependant, cette déviation est corrigée dans sa *Messe brève* où les intonations "Gloria in excelsis Deo" et "Credo in unum Deum" sont confiées au célébrant, selon les rubriques liturgiques.

Les introductions et les intermèdes instrumentaux, éléments communs des messes de Contant, ne sont pas conformes aux décrets. Cependant, il les réduit à quelques mesures seulement dans sa *Messe brève*.

Quant au style dramatique des messes à l'étude, Pie X y aurait certainement vu:

"la plus grande opposition au chant grégorien et

à la polyphonie classique, et par conséquent aux lois plus importantes de toute bonne musique sacrée. En outre, la structure intime, le rythme, et le conventionalisme [sic] d'un tel style ne se plient que malaisément aux exigences de la vraie musique liturgique"(49).

Ces messes sont l'expression musicale de la foi telle qu'on l'avait transmise depuis plus de deux siècles. Contant poursuit donc tout simplement dans les sillons tracés par les compositeurs qui le précèdent.

2. Conclusion

La *Messe no 3* et la *Messe brève* d'Alexis Contant font à leur tour l'objet des préceptes. On peut affirmer cependant que la deuxième répond, du moins en partie, à la réforme musicale de Pie X. Elle indique, de par son écriture succincte, une certaine influence du Motu proprio et une conception nouvelle de la messe précédente.

Les préceptes de l'Église ont donc sensiblement influencé l'organiste de Saint-Jean-Baptiste au niveau de la forme. Mais, pour ce qui relève de son style, ils en ont eu moins que l'aurait probablement souhaité les autorités de l'Église.

3. Appréciation de son oeuvre liturgique

Alexis Contant a vécu à cette époque où se confondent de plus en plus la musique profane et la musique liturgique. N'est-ce pas là ce que l'Église cherche à éviter? Sur un plan plus immédiat, le

penchant dramatique des oeuvres liturgiques de Contant et leur traitement des textes liturgiques permettent de les insérer dans cette synthèse des genres de la messe et de l'oratorio manifestée au cours du XIXe siècle.

L'organiste de Saint-Jean-Baptiste délaisse le genre de la messe après 1910. Il s'attarde plutôt à des oeuvres de concert, car, depuis la création de la *Messe no 3* et de son premier oratorio *Cain* au Monument national, sa carrière musicale a effectivement dépassé les murs de son église. C'est en quelque sorte grâce aux réformes musicales de Léon XIII et de Pie X qu'Alexis Contant profite alors d'une plus grande renommée.

Voilà bien un effet inattendu des documents de l'Eglise et une conséquence particulièrement heureuse pour la carrière de l'organiste de l'église Saint-Jean-Baptiste et pour la vie musicale de Montréal au tournant du siècle.

CHAPITRE TROISIEME

LES ORATORIOS

Cain et Les Deux Ames

A. INTRODUCTION

Le genre de l'oratorio connaît un intérêt renouvelé à la fin du XIX^e siècle. Sa liberté quant à la forme, son adaptation à divers sujets, tant profanes que religieux, et ses affinités avec l'opéra ont certainement contribué à l'effervescence qu'il connaît en Europe, aux États-Unis, et comme nous le verrons, au Canada.

La France contribue de façon marquante à cette floraison du genre. On décèle un mysticisme particulier dans les oratorios français dont les livrets sont pour la plupart à caractère religieux sinon dotés d'un caractère quasi-liturgique. D'après notre compilation à l'appendice D. 4, [p. 235] quelque 60% des oratorios joués à Montréal entre les années 1885 et 1918 sont de compositeurs français. On serait donc en mesure de croire que *Cain* et *Les Deux Ames* de Contant renfermeraient quelque influence française. Ce genre, fort apprécié des Montréalais depuis la fondation du Mendelssohn Choir en 1864, figure régulièrement aux programmes des associations chorales tel qu'en fait foi la liste de concerts dans le *Musical Red Book of Montreal*. Devant un tel essor, il n'est pas étonnant, qu'à la suite du grand succès de sa troisième *Messe*, Alexis Contant ait été invité à composer des oratorios.

De toutes ses pièces religieuses, *Cain* et *Les Deux Ames* sont ses plus importantes contributions à la musique canadienne. Elles ont marqué l'activité musicale de Montréal de par leur importance, certes, mais également par leur affirmation d'une vie musicale en éclosion dans le milieu canadien-français de Montréal.

Si d'autres compositeurs résidant au Québec avaient déjà abordé ce genre, leurs oeuvres n'avaient pas éveillé l'intérêt suscité par les oratorios d'Alexis Contant: que Frantz Jehin-Prume ou Napoléon Crépault composent une telle oeuvre, cela allait de soi, mais que l'un des "nôtres" aborde l'oratorio, genre associé jusqu'alors aux maîtres européens, cela suscite un intérêt particulier à Montréal.

Ce dernier chapitre a pour objet de situer ces deux oratorios dans le renouveau du genre vers la fin du XIXe siècle. Un bref survol des oratorios français, très connus à Montréal, permettra de déceler si quelques-unes de leurs caractéristiques apparaissent dans les oeuvres de Contant. Ensuite, c'est par l'analyse de quelques extraits - l'ouverture de *Cain*, l'air d'Eve: *Pourquoi de ces doux fruits*, et le chœur final de *Les Deux Ames: Harpes d'or* - que seront soulignés les éléments stylistiques dans ces oeuvres religieuses de concert. Il sera intéressant de noter si Contant modifie, de quelque façon, son style depuis qu'il a laissé le genre de la messe.

Si l'oratorio au XIXe siècle s'inspire largement des modèles antérieurs, il subit toutefois l'influence de l'opéra et de la musique symphonique. On préfère de grandes sections continues par opposition aux pièces plus courtes que l'on trouve dans les oeuvres de Haendel et de Haydn. Elgar adopte cette manière dans *The Dream of Gerontius* (1903) où plusieurs pièces s'enchaînent les unes aux autres. La musique pour orchestre influence à son tour l'oratorio. L'introduction d'ouverture et d'intermèdes indique bien la fusion des diverses formes de la musique dans le genre au XIXe siècle.

L'importance de l'orchestre est telle chez Gounod qu'il surnomme *Mors et Vita* (1865) "symphonie-oratorio".

Le mouvement romantique marque encore plus ce genre que la messe, pour les raisons indiquées au chapitre précédent. L'oratorio se révèle un médium particulièrement effectif pour l'expression musicale des sujets religieux ou mystique en raison de la flexibilité de sa forme.

Même si la plupart des oratorios au XIXe siècle portent sur des sujets religieux, ils sont réalisés plutôt pour la salle de concert que pour l'église. Cette nouvelle orientation du genre est apparente en Angleterre aux Festivals de Birmingham où plusieurs oratorios, entre autres, ceux de Mendelssohn et de Gounod, sont présentés (1). L'esprit plus théâtral, plus dramatique des oratorios du XIXe siècle est assuré par l'introduction d'arias, de récitatifs et d'ouvertures, éléments communs au genre de l'opéra. Ceux de Contant s'insèrent donc dans cette nouvelle orientation. D'ailleurs, il serait impossible de les présenter au cours d'un office liturgique puisque le chant est déterminé par les rites.

1. L'ORATORIO FRANCAIS A LA FIN DU XIXe SIECLE

L'oratorio français à la fin du XIXe siècle réunit, tout comme ceux des autres pays, des éléments de la cantate, de l'opéra et de la symphonie par l'introduction d'ouverture, de chœurs, de solos ainsi que d'intermèdes musicaux. Les divers sous-titres donnés aux oeuvres françaises, tels qu'éplogue biblique, mystère, trilogie

sacrée, scène biblique, légende musicale, poème-symphonie ou poème sacré, traduisent d'une part, l'imprécision du genre, et d'autre part, sa liberté quant à la forme. Les oratorios donnés à Montréal ne font pas exception: *La Rédemption* (1881) de Gounod est qualifié de "trilogie sacrée", *La Vierge* (?) de Massenet, de "légende sacrée" tandis que *Marie Magdeleine* (1873/1906) du même compositeur, est surnommé "drame sacré". *La Rédemption* (1872) de César Franck est considéré comme "poème-symphonie". La liberté de la forme est telle que *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns, à l'origine un oratorio, est considéré pendant un certain temps comme opéra pour ensuite être qualifié à nouveau d'oratorio. (2) Ceci démontre bien les affinités de l'oratorio français, d'esprit plus théâtral, avec le genre de l'opéra.

Les livrets, pour la plupart en français, bien que l'on rencontre des exceptions en latin, tel l'*Oratorio de Noël* (1858) de Camille Saint-Saëns, traitent surtout d'histoires bibliques, de la vie du Christ ou encore de celles des saints (3). L'ampleur des œuvres varie évidemment selon l'importance des livrets: *Rébecca* de Franck n'est composé que de six pièces tandis que les oratorios de Gounod et de Saint-Saëns consistent en plus d'une trentaine.

2. L'ORATORIO A MONTREAL

Depuis 1646, l'oratorio est introduit au Canada soit par des concerts d'oeuvres, données en entier ou en partie, ou encore par des compositeurs venus au Canada (4). Il est cependant difficile de préciser l'apport de ces exemples, car seules des mentions de concerts attestent de ces premières manifestations. Toutefois, pour ce travail, on ne s'attardera qu'à l'oratorio à Montréal et ses environs puisque c'est en ce milieu que doivent être considérés *Cain* et *Les Deux Ames*.

A part l'*Oratorio à Léon XIII* de Frantz Jehin-Prume, signé à Nicolet en 1885 (5) et *La Communion des Saints* de Napoléon Crépault (1880), celui de Guillaume Couture, intitulé *Jean le Précurseur* (1912-1914) est le seul autre exemple du genre composé du vivant de Contant (6). Après 1918, un autre compositeur montréalais, Frédéric Pelletier (1870-1944), se penche sur ce genre et signe *La Rédemption*, pour voix mixtes, chœur et orchestre. Peut-être se serait-il inspiré des oeuvres de Contant et de Couture? L'appendice D. 1 (cf. p. 216) donne, à titre de référence, une liste d'oratorios canadiens.

S'il n'est pas seul à signer des oeuvres pour chœur et orchestre, Contant est signalé dans la presse comme ayant contribué, de façon marquante, à la vie musicale canadienne-française, autant celle de Montréal que celle du pays. L'accueil enthousiaste que lui accordent ses concitoyens est dû, entre autres, à la presse lors des créations.

a. Les présentations d'oratorios

Les oratorios de Haendel, Schumann, Gounod, Saint-Saëns, Massenet et Pierné, présentés à Montréal par le Mendelssohn Choir (1864-1894), le Montreal Oratorio Society (1902-1908), le Handel and Haydn Society (1896-1897) et l'Association chorale Saint-Louis-de-France, peuvent très bien avoir servi de modèles aux oratorios de Contant. L'appendice D. 4 [cf. p. 235] donne les oeuvres jouées, en entier ou en partie, dans plus de 35 concerts entre les années 1894 et 1913. Des oratorios français sont parfois même chantés à Montréal à peine un an après leur création, dont *Notre-Dame de la mer* (1897) de Théodore Dubois, donné le 27 janvier 1898 (7). Ceci indique bien le lien étroit qui existe entre la vie musicale française et celle de Montréal.

Alexis Contant a donc l'occasion de se familiariser maintes fois au genre. Cependant, d'après les articles de Gour (1953), de Contant (1967) et de Potvin (1980), il aurait assisté à plusieurs concerts d'oeuvres chorales à Boston où la vie musicale est mieux établie qu'à Montréal. Le tableau suivant donne les titres joués entre janvier et juin 1883, période durant laquelle le jeune musicien travaille avec Calixa Lavallée :

ORATORIOS ET OEUVRES CHORALES (8) présentés à Boston de janvier à juin 1883

<u>Date</u>	<u>Oeuvre</u>	<u>Comp.</u>	<u>Ensemble</u>
24 janvier	La Rédemption	Gounod	Choeurs catholiques
29 janvier	La Rédemption	Gounod	Handel & Haydn Society
23 mars	La Rédemption	Gounod	Handel & Haydn Society

25 mars	Elias	Mendelssohn	Handel & Haydn Society
31 mars	Ouverture St-Paul	Mendelssohn	Boston Symphony
	Te Deum	Henschel	
	IXe Symphonie	Beethoven	
1 avril	Marche au Calvaire (ext. de La Rédemption)	Gounod	Boston Music Hall
1 mai	Tower of Babel	Rubenstein	Handel & Haydn Society
	Ode to St. Cecilia	Haendel	Handel & Haydn Society
2 mai	The Nativity	J.K. Paine	Handel & Haydn Society
3 mai	La Rédemption	Gounod	Handel & Haydn Society
6 mai	Le Messie	Haendel	Handel & Haydn Society

Les sources susmentionnées indiquent que *La Rédemption* de Gounod aurait particulièrement impressionné Contant. Il s'agit d'une "trilogie sacrée" pour chœur, huit solistes et orchestre, comprenant trois sections: *La Passion*, *La Résurrection* et *La Pentecôte*. Gounod présente en alternance des récitatifs, des solos et des chœurs, selon les modèles de Haendel et de Haydn.

Montréal connaît par la suite un essor d'activités musicales où les présentations d'oratorios sont fréquentes. Le 1er avril 1896, la Philharmonique de Montréal donne *La Rédemption* de Gounod. Il est très probable que Contant y assiste. *La Rédemption* (1872) de César Franck est dirigée par Guillaume Couture le 18 avril 1905. Son livret, en français, est partagé en sept pièces dont un chœur, des solos, une "symphonie", un petit intermède pour orchestre, ainsi que trois textes récités (9). Contant a pu s'inspirer de cet oratorio pour l'insertion de textes déclamés dans *Les Deux Ames*.

B. LES ORATORIOS D'ALEXIS CONTANT

Cain et *Les Deux Ames* font donc partie du renouveau du genre à la fin du siècle dernier. Les circonstances qui mènent à leurs réalisations permettent à Contant d'entreprendre des oeuvres religieuses de concert. Ainsi peut-on lui attribuer d'avoir participé à faire sortir la musique canadienne des églises pour l'introduire dans les salles de concert.

Une présentation de trois extraits des oratorios permettra de préciser le style de la musique religieuse de concert d'Alexis Contant. Un bref historique de chaque oratorio précédera les analyses.

1. Cain

a. Historique

On sait que c'est le Frère Symphorien-Louis (1849-1924), directeur du Collège Mont-Saint-Louis qui remet à Contant un poème intitulé *Le meurtre de Cain* (1903) (10). Il s'agit d'un poème d'une trentaine de pages en alexandrins. Contant l'accepte, mais ne se met au travail que l'année suivante, très probablement en raison de l'importante révision qu'il fallut apporter au texte pour l'oratorio. Les deux versions consultées sont conservées aux archives des Frères des Ecoles chrétiennes à Laval.

La première version est qualifiée de "drame historique" et comprend quatre "tableaux bibliques". Les personnages sont Adam,

ses fils Caïn, Abel et Seth ainsi que Jabel, Jubal et Henoch, fils de Caïn. Eve est absente car la présentation devait à l'origine être donnée par les étudiants du collège Mont-Saint-Louis, une institution pour garçons. Le premier tableau se termine par une pièce non identifiée de Camille Saint-Saëns. Les deuxième et troisième parties sont également suivies d'un chant anonyme.

La deuxième version, qui sert de livret à *Caïn*, ne conserve que trois des personnages originaux: Adam, Caïn et Abel. Eve, le Messager céleste, respectivement soprano et contralto, et le chœur, auquel est confié le rôle de narrateur, sont ajoutés. On ignore le travail de collaboration entre Contant et le Frère Symphorien, cependant, le texte de la deuxième version n'a que neuf pages. À la suite de critiques du livret pour sa pauvreté littéraire, le poète Albert Lozeau (1878-1924), ami de Contant, apporte d'utiles corrections, qu'on peut lire à l'appendice D.2 [cf. p.218]. Elles sont notées au crayon dans la partition d'orchestre.

D'après le manuscrit consulté, Contant se met au travail le 17 mars 1904 et termine *Caïn* le 28 février 1905, quelques semaines après la création de sa *Marche héroïque* pour orchestre symphonique (11). Le 10 mars suivant, *La Patrie* annonce l'achèvement de ce premier oratorio (12); trois jours plus tard, *La Presse* précise qu'il s'agit d'un travail de dix-huit mois, ce qui pourrait indiquer que Contant débuta l'oratorio au cours du mois d'août 1903 (13). Ces comptes rendus dans la presse montrent bien le respect que s'est acquis le compositeur à Montréal.

On avait déjà assisté à plusieurs oratorios au cours de

l'année 1905: *Elias* de Mendelssohn (19 janvier), *Marie Magdeleine* de Massenet (10 mars), *La Rédemption* de César Franck (18 avril) et l'incontournable *Messie* de Haendel, les 20 et 21 avril (14). À la suite de telles œuvres, *Caïn* est apprécié pour la nouveauté du genre à la composition canadienne et pour l'apport de son auteur: "M. Contant est le premier Canadien-français qui a osé entreprendre une œuvre aussi difficile" (15).

Alexis Contant présente en alternance des solos, des duos, des chœurs et des interludes d'orchestre pour dépeindre l'histoire de Caïn et Abel. Le livret comprend trois parties: *La haine*, *Le sang* et *La promesse*. C'est d'ailleurs la première fois que ce récit biblique est mis en musique.

La première partie présente Adam, Abel et Caïn qui relatent la vie terrestre depuis l'expulsion du Paradis. La deuxième section, plus courte que la précédente, débute avec un chœur dramatique qui présage le drame. C'est par un coup de cymbale qu'est évoqué le meurtre d'Abel, trahissant par cet emploi des percussions, une influence de Berlioz. Eve et le Messager céleste apparaissent dans la dernière section. Leurs textes proviennent de passages qui avaient été confiés à d'autres personnages dans la version originale.

Contant cherche à créer un équilibre entre les premier et dernier volets de l'oratorio. Le solo d'Adam, dans la première section, et celui d'Eve, dans la troisième renferment chacun un bref intermède d'orchestre. Ils sont tous deux suivis de duos: Caïn et Abel dans la première section, et Eve et le Messager céleste dans la troisième. Le tableau suivant permet de les comparer:

Éléments parallèles dans les sections
"La Haine" et "La Promesse"

1. La Haine

1. Ouverture
2. Adam :
 - a. solo
 - b. intermède
 - c. solo
3. Caïn et Abel: duo
4. Choeur

3. La promesse

1. [Prélude]
2. Eve:
 - a. solo
 - b. intermède
 - c. solo
3. Eve et le Messager: duo
4. Choeur

L'appendice D.5 [cf. p. 241] donne un plan schématique de *Caïn*

La création a lieu le 12 novembre 1905 au Monument national sous la direction de Joseph-Jean Goulet (1870-1951). Sir Wilfrid Laurier, son épouse et l'élite montréalaise assistent à ce qui devient un important événement culturel. La présence d'un Premier Ministre canadien-français ne pouvait faire autrement qu'appuyer le caractère nationaliste de l'événement. D'ailleurs, on peut le déceler dans les coupures de journaux qui portent sur toutes les créations d'oeuvres de Contant. De plus, que la création ait lieu au Monument national, siège social de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, laisse sous-entendre que l'élément nationaliste nourrit l'accueil que reçoivent les oeuvres de Contant. Cela peut expliquer la présence de Wilfrid Laurier, invité par le Sénateur L.-O. David, lui-même président de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal et cousin d'Alexis Contant.

Contant semblerait puiser son inspiration de ce même sentiment pour composer *Caïn*. Tout en répondant à une invitation

du journal *Le Nationaliste* à témoigner sur l'avenir des Canadiens Français, le compositeur souhaite contribuer à l'essor de la vie musicale montréalaise :

"J'ai tout de même confiance dans le commencement du réveil qui se manifeste présentement, et c'est la raison de ma persévérance au travail de composition. Si je n'avais pas eu cette confiance, je n'aurais pas entrepris les longs travaux dont j'ai fait le but de ma vie. Je n'aurais pas entrepris d'écrire mon oratorio "Caïn", que je ferai interpréter à mes risques l'automne prochain [...] j'ai confiance que plus tard mes faibles efforts participeront, dans une certaine proportion, si minime soit elle, au succès de notre art national"(16)

Il s'agit bien ici d'un art national canadien-français.

Les solistes sont Ellsworth Duquette (basse, 1862-1922) dans le rôle de Caïn, Edouard Lebel (ténor, 1865-1939) dans celui d'Abel et Joseph Saucier (baryton, 1869-1941), pour Adam. Antoinette Landry (mezzo-soprano) chante le rôle d'Eve, tandis qu'une Madame C. A. Desmarais (contralto) incarne le Messenger céleste. Le chœur, de quelque 250 voix, provient des chorales paroissiales de Montréal.

Caïn est repris deux autres fois du vivant de Contant: d'abord le 25 octobre 1906, au *Monument national* (17) et le 2 décembre de la même année à l'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus dans le quartier Maisonneuve de Montréal (18). Il fallût attendre 75 ans avant que cette oeuvre soit interprétée à nouveau. Elle a été jouée à

Vancouver, le 21 octobre 1980, sous la direction de Paul Freeman (19). La dernière présentation de cette oeuvre, dirigée par Jean-François Sénart, remonte au 13 novembre 1988 à l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal (20).

b. Réception de l'oeuvre

L'importance qu'accordent les quotidiens aux répétitions et aux comptes rendus de *Cain* indique bien l'enthousiasme que suscite sa création. Olivier Asselin, critique musical au *Nationaliste*, souligne le défi que représente la composition d'un oratorio: "M. Contant se risque aujourd'hui dans un genre où seuls les très grands musiciens ont excellé" (21). En effet, *Cain* est acclamé pour sa nouveauté, mais aussi parce que cet oratorio est perçu comme une importante manifestation d'un "art national" en devenir.

La présentation de *Cain* en 1988 a permis de réévaluer l'apport de Contant à son milieu musical. Carol Bergeron, du *Devoir*, met en doute la sévérité d'un Léo-Pol Morin envers Contant: "Je m'attendais à une oeuvre d'une navrante maladresse et j'ai plutôt découvert une musique fort agréable [...] l'indifférence que lui a jusqu'à présent témoigné notre milieu musical, ne se justifie pas" (22). Quant à Claude Gingras, de *La Presse*, il affirme: "[...] que Contant a écrit là une partition qui se tient et qui s'écoute encore bien" (23).

c. Analyse

L'orchestre occupe une place importante dans ses oeuvres

chorales. Or, dans les oratorios, cet élément est davantage accentué. Lors d'un entretien au journal *La Patrie*, il déclare:

"J'ai voulu avant tout faire une oeuvre polyphonique et [c'est pourquoi] j'ai écrit cet oratorio surtout en vue de l'orchestre [...] On constatera que dans *Cain*, c'est plutôt les chœurs qui accompagnent l'orchestre que l'orchestre qui accompagne le chœur. J'ai essayé de trouver des motifs conducteurs propres aux divers sentiments exprimés, et j'ai écrit des fugues, des canons, des ensembles"(24).

Il affirme que c'est de l'orchestration qu'il est le plus satisfait:

"Mon orchestration est ce qu'il y a de mieux dans mon oeuvre, c'est elle qui m'a pris tout mon temps et tout mon travail"(25).

Au XIX^e siècle, l'orchestrateur cherche à créer un plenum sonore et ce, depuis le perfectionnement de plusieurs instruments. L'orchestration, devenue un art plus précis, prend des caractéristiques particulières dans chaque pays: chez les Allemands, on cherche la plénitude sonore, chez les Français, la clarté. Ses deux écoles sont bien représentées dans les concerts symphoniques à Montréal au tournant du siècle. Contant chercherait surtout à créer un plenum dans cette ouverture.

C'est à partir du *Traité d'orchestration* (1885) de François Gevaert (1828-1908) que Contant étudie brièvement avec Guillaume Couture en 1889. Il poursuit seul sa formation par l'étude, entre

autres, des oeuvres de Saint-Saëns, Wagner et Massenet. Il ne serait donc pas étonnant qu'une influence française soit perceptible dans son orchestration.

Ces oeuvres renferment évidemment quelques éléments typiques de l'orchestration que l'on pourrait qualifier de "romantique". Par exemple, les mélodies sont confiées surtout aux cuivres ou aux cordes. Contant démontre d'ailleurs une préférence marquée pour le violoncelle, qui donne un thème principal dans l'ouverture de *Les Deux Ames*.

1. Overture de Caïn [Volume II : p.47]

a. Thématique de l'Overture

Ce prologue à *Caïn* consiste en une présentation de quelques thèmes de l'oratorio. Leur reprise au cours de *Caïn* a pour objet d'évoquer l'un ou l'autre des personnages. Contant s'inspire tout probablement des ouvertures d'opéra qui reprennent la même facture. La durée du prélude serait également un indice de l'importance qu'il accorde à l'orchestre dans ses oratorios. Il reprendra cet élément dans *Les Deux Ames*.

Contant regroupe de façon intéressante quelques thèmes de l'oratorio en une forme A-B-A' (Maestoso-Andante-Allegro con brio). Le thème initial est énoncé par augmentation au cours de la reprise de A'. Contant introduit aussi dans cette dernière section une nouvelle thématique qui n'est pas reprise au cours de l'oratorio. Le mouvement plus agité de cette dernière partie de l'Overture

évoque sans doute le drame du récit biblique.

La première section (A) comprend deux thèmes. Le premier, d'un mouvement enlevé, (mesures 1-12) renferme une série de syncopes, un élément fréquent chez Contant.

Ouverture mes. 1-12



Exemple 1: Caïn, Ouverture, mesures 1-12

Les cordes jouent ensuite, à la treizième mesure, une entrée fuguée sur un deuxième thème, dans le mode dorien, (débutant sur *La*), thème désormais associé à Caïn. Ce bref passage modal indique certes une influence du chant grégorien que connaît Contant, l'organiste. Les entrées se font par quintes inférieures [*La, Ré, Sol et Do*] :

Ouverture fugue Cordes mes. 13-30

This musical score is for a string fugue, measures 13 through 30. It is written for a string quartet, with two staves for each part (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each containing two staves. Measure numbers 1, 4, 7, and 10 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The fugue begins with a single voice in the first system, which then enters in the second system, and continues with more voices joining in the subsequent systems.



Exemple 2: Caïn, Ouverture, fugue, mesures 13-30

Cet emploi partiel de la fugue, où, seule, demeure l'entrée des voix, est l'un des traits caractéristiques de la musique romantique.

Il y a une similitude entre les deux premiers thèmes: le sujet du passage fugué emprunte le contour mélodique du premier thème:

Exemple 3: Sujet du thème de la fugue comparé au premier thème

L'orchestre en tutti reprend aux mesures 30 à 36 pour terminer la section A de l'ouverture.

La prochaine section (B) présente l'intermède en *La* majeur (mesures 37-63) donné aux violons au cours du solo d'Adam.

The image displays a musical score for a violin solo, consisting of seven staves of music. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 3/4. The measures are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25 at the beginning of each staff. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, with some measures featuring slurs and ties. The score is presented in a clear, black-and-white format.

Exemple 4: 3e thème, mesures 37-63

Ce troisième thème, plus lyrique, est accompagné des cordes avec sourdines, en pizzicato. Sa grande tessiture, qui passe de *Do[♯]* au-dessus de la portée jusqu'au *Sol[♯]* sous la portée de *Sol*, indique l'influence de la mélodie française par son déploiement continu et par la souplesse de sa ligne. La modulation de *La* majeur à *Do[♯]* majeur (I-III) à la fin de cette section (mesures 57-63) montre une fois de plus la souplesse harmonique chez Contant.

Enfin, pour la dernière section A' plus développée qui termine l'ouverture, Contant introduit, dans un mouvement agité, le premier thème aux mesures 97 à 102, dont le rythme syncopé est présenté par augmentation:



Ex. 5: Overture de *Cain*, mesures 97-102.

Ce rythme syncopé, qui est réaffirmé maintes fois au cours de l'oratorio, pourrait évoquer la révolte de Caïn. Un mouvement en doubles croches convient bien à ce personnage.

Le plan harmonique qui résulte de la présentation des thèmes de l'*Ouverture* reprend les progressions que privilégie Contant dans ses oeuvres. Le premier thème, en *Do* (I) est suivi du passage fugué en *Is* (VI) (mode dorien/*Is* mineur). La section B débute en *Is* majeur (VI) pour terminer en *Do*[#] mineur. La dernière section, débutant en *Fa*[#] majeur conclut en *Is* mineur (VI). On note alors que, dans l'ensemble, les modulations se font surtout par tierce, c'est-à-dire vers III ou VI, ou encore, de III vers I. Le tableau suivant permet de résumer la thématique et le plan tonal de l'*Ouverture* :

OUVERTURE DE CAIN
Composante

Section	A	B	A'
Mesures:	1-36	37-63	64-120
Thématique:	A et B (Maestoso)	C (Andante)	A' (Allegro con brio)
<i>Do</i> majeur.	I - VI min.	VI maj- [#] I <i>Do</i> [#] VI maj. - I	[#] IV - VI - IV - VI <i>Fa</i> [#] I - III
<i>Is</i> mineur.	III	I	

Contant retient alors cet élément de souplesse harmonique, signalée déjà dans l'*Agnus Dei* de sa *Troisième Messe* et la forme A-B-A' dans laquelle sont réalisés les extraits des Messes analysées. L'élément dramatique de l'*Ouverture* n'est pas étonnant. On pourrait même affirmer que Contant semble plus à l'aise avec le genre de l'oratorio.

b. L'instrumentation

L'instrumentation chez Contant demeure assez constante dans ses oeuvres religieuses. Cependant, *L'An*, le premier essai de Contant pour orchestre, est doté d'une orchestration plus étoffée pour ce qui est des percussions et des cuivres, ce qui sera repris dans *Les Deux Ames*. On se rappellera que seuls les vents et les cordes étaient recommandés dans les décrets sur la musique liturgique. Le tableau suivant permet de comparer l'instrumentation de ses oeuvres religieuses:

INSTRUMENTATIONS COMPARÉES DANS LES OEUVRES RELIGIEUSES AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE D'ALEXIS CONTANT

Année/Oeuvre	Ch./Vents/Cuivres/Perc.	Clav./Cordes
1884: Messe en Ré mineur (W42)	SATB 1111 /2	og./ cordes
1890: Ave Maria (W66)	?	cordes
1892?: Tantum ergo (W 68)	TTB 1111 /11	og./ cordes
1894: Ave Maria (W69)	Vx violon, violoncelle, og	
S.d.: Ave verum (W74)	TTBB 1111 /11	og./ cordes
S.d.: Ave verum (W75) M&I: Schumann Bassel	111 /211	og./ cordes
S.d.: Jesu Dei vivi (W76) M&I: Verdi	STB	og./ cordes

S.d.:	Paris angelicus (W77)	TTB	12	/21	cordes
1896:	Messe en <i>Sib</i> majeur (W45)	SAB	2222	/222	og./ cordes
1897:	Messe no 2 (W46)	TTB	1121	/222	tb./ hp(pn) og./ cordes
	Ave Maria (W 70)	TB			og./ cordes
	Tantum ergo (W 71)	SATB	1121	/2	cordes
1898:	L'Angelus (W 72)	SATB	222	/222	hp./ cordes
1900:	Regina coeli (W 73)	TTB			og. ou cordes
1903:	Messe no 3 (W 47)	TTB	2222	/223	tb./ hp og./ cordes
1905:	Cain (W 39)	SATB	2222	/2231	tb., 3 perc., hp, pn./cdes
1909:	Les Deux Ames (W40)	SATB	2222	/4231	tb., 3 perc., hp, pn./cdes

On remarque par ce tableau chronologique que l'instrumentation chez Contant augmente au cours de sa carrière et tout probablement selon les musiciens disponibles pour les occasions particulières. Ce sont surtout les vents qui prennent plus d'importance; après 1898, Contant s'en tient à une composante 2222; depuis la *Messe en Sib majeur* (1896), les cuivres sont doublés. A partir de la *Messe no 3* (1902) les trombones sont au nombre de trois. Contant y ajoute un tube dans *Cain* et *Les Deux Ames*. Les timbales et la harpe font partie de son instrumentation depuis la deuxième *Messe* (1896), auxquelles s'ajoutent le piano (une réduction de l'orchestre) et les percussions.

c. L'orchestration

L'ouverture de *Cain* est écrite pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes en *Sib*, deux bassons, deux cornets en

Sib., deux cors en *Do*, trois trombones en *Do*, un tuba, cordes, timbale, petite caisse, cymbales, grosse caisse et harpe. Contant s'en tient essentiellement à une superposition des vents aux cordes aux mesures 1 à 10. Les vents se voient confié soit des mélodies, doublant avec les cordes ou le chœur ou encore des traits de gammes. Ils peuvent également jouer un rôle d'accentuation, par exemple aux deuxième et quatrième temps d'une mesure à quatre. Les vents ne jouent jamais une mélodie sans qu'ils ne soient doublés aux cordes. Ils servent donc plutôt à colorer l'accompagnement.

La plus grande partie de l'accompagnement chez Contant est confiée aux cordes. Il les dispose selon l'écriture harmonique traditionnelle: les contrebasses doublent les violoncelles tandis que les autres cordes sont présentées en diverses combinaisons. Les seconds violons se joignent soit aux premiers ou aux altos. Contant emploie aussi une combinaison de premiers violons et de violoncelles, en octaves ou à l'unisson, par exemple aux mesures 117-119. Des pizzicati et des tremolandi servent à susciter l'élément dramatique. Le dialogue entre les divers groupes d'instruments que l'on aperçoit dans des oeuvres antérieures de Contant ne figure pas dans cette ouverture.

Si les cordes occupent une part importante dans l'accompagnement, Contant ne néglige pas pour autant les cuivres qui sont présentés en disposition serrée au début de l'Ouverture:

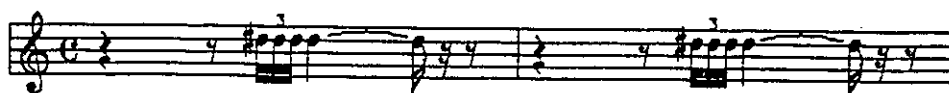
Trombones et cors en Ut



Exemple 6: trombones, mesures 1 à 4

L'importance accordée aux cuivres pourrait relever des arrangements pour fanfares que Contant avait réalisés antérieurement. Ces ensembles, fort populaires lors des concerts du parc Sohmer à Montréal, constituèrent pendant longtemps l'unique possibilité de pratiquer l'art de l'orchestration en ce milieu (26).

Aux cuivres sont confiés soit les thèmes, soit un élément percussif tel que celui-ci aux cornets:



Exemple 7: Cornets en *Sib*, mesures 31-32.

Il est étonnant que les timbales n'interviennent qu'à la toute fin, soit aux mesures 115-116, alors qu'on se serait attendu, vu le caractère dramatique de l'ouverture, à une intervention plus tôt.

Selon les ouvertures d'opéras, les principaux thèmes de l'oratorio sont présentés au cours du prologue de *Cain*. Ainsi, Contant cherche à anticiper l'action qui se déroulera. Si Gounod et Franck optent pour un prélude d'orchestre plutôt bref, Contant choisit la formule de Haendel dans le *Messie* ou d'Elgar dans *The Dream of Gerontius*. L'insertion d'entrées fuguées dans l'ouverture de *Cain* rappelle quelque peu l'introduction de la fugue dans l'ouverture du *Messie*.

La fréquentation des concerts symphoniques, l'étude de l'orchestration à partir du traité de Gevaert et des partitions de Wagner, Massenet, Saint-Saëns et d'autres marquent l'orchestration de Contant. L'instrumentation demeure traditionnelle avec peu d'interventions des percussions. Contant accorde aux percussions des passages plus descriptifs tel celui du meurtre d'Abel. L'ouverture et les intermèdes au cours de l'oratorio indiquent l'attention particulière que porte Contant à l'orchestre. Les ouvertures des oratorios ont pu même servir de tremplin pour son poème symphonique *L'Aurore* (W9, 1912).

II. Solo d'Eve: "Pourquoi de ces doux fruits" **[Volume II : p. 69]**

i. Texte, mélodie, forme

Eve est présentée dès le début de *La Promesse*, la dernière

section de *Cain*. Ce solo consiste en une combinaison intéressante de récitatif, plus déclamatoire, et d'aria dont le lyrisme sert à évoquer le discours enchanteur du serpent.

Le texte [vers 172-191] se partage en trois sections. L'une comprend l'aria "*Pourquoi de ces doux fruits*":

Extrait du livret Cain [vers 172-191]

EVE

[Récitatif]

Je suis plongée hélas! dans l'amère tristesse, 172
De mes yeux, [sans tarir], les pleurs coulent sans cesse.
[jour et nuit]

Depuis que le serpent dans un vallon ombreux,
Attirant mon regard d'un sifflement joyeux, 175
Et qu'aussitôt sortant d'une clairière,
Sous un pan du ciel bien baigné par la lumière,
Pour enrouler le tronc de l'arbre gracieux
Aux doux fruits veloutés de ses beaux anneaux bleus,
M'a dit en me fixant d'un oeil perçant de flamme, 180
Qui séduisit ma vue "Ecoute-moi bien, femme!"

[Aria]

*Pourquoi de ces doux fruits, les plus beaux du jardin,
Ne veux-tu pas manger? Le maître de l'Eden
Vous menace de mort si vous osez en prendre,
Mais vous traiter ainsi c'est trop, certes! prétendre. 185
En vous disant cela, Dieu s'est moqué de vous
Ce fruit, je te l'assure, est le meilleur de tous:*

interlude d'orchestre

*Comme le doux nectar, il rafraîchit la bouche;
Pour devenir des dieux, il suffit qu'on y touche."*

[Reprise du récitatif]

Je crus à sa parole et je mangeai du fruit; 190
Pas un beau jour pour nous depuis ce temps ne luit.

Ce solo, d'un caractère limpide, est doté tout au long d'un mouvement descendant -- d'un ton ou d'un demi-ton -- lequel, étant également repris dans l'accompagnement, pourrait suggérer la chute de la grâce. A partir de "Mais vous traiter ainsi" [v.185, mesure 59], a lieu une brève modulation vers *bII* de *Rê*, soit *Mib*. L'accompagnement d'orchestre, jusqu'alors conjoint, reflète, par ses interventions détachées, l'air de défiance du serpent:

58 de, mais vous tra-ter ain-si est trop cer-tes! pe-ten .

59

62 de En vous d-sant ce - la Dieu

62



Exemple 8: "Mais vous traiter ainsi..."

Contant démontre ainsi un sens inné du lien entre le texte et la musique. Par exemple, les notes retenues sur les mots "prendre", "prétendre" et "meilleur", permettent d'évoquer le ton enchanteur du serpent. D'autre part, l'accélération du débit du texte au cours du solo d'Eve suscite une angoisse grandissante. Par opposition, la mélodie confiée aux paroles du serpent, à certains moments limpide, à d'autres fragmentée, traduit bien ses intentions:



21

21

23

Pour en - rou -

23

25

le le tronc de l'ar - bre gra - ci - eux

25

Exemple 9: "Pourquoi de ces doux fruits", mesures 19-24

Le retour au style plus déclamatoire, à partir de la mesure 79, rétablit à nouveau la mélancolie d'Eve et permet de restituer son monologue dans le présent, les paroles du serpent suggérant un retour au passé. Contant poursuit cependant l'accompagnement de "l'aria" pour rappeler, sur un deuxième plan d'écoute, les paroles du provocateur. Les modulations ascendantes aux mesures 79 [*Mi*] et 94 [en *La*] viennent rehausser l'élément dramatique dans ce passage.

On pourrait voir dans la composante récitatif-aria de ce solo, une influence des oeuvres de Haydn et Haendel. Citons en exemple l'aria "*He Shall Feed his Flock like a Shepherd*", précédé d'un bref récitatif, dans *Le Messie* de Haendel. De plus, Contant est familier avec *La Création* de Haydn puisqu'il s'était procuré une partition de l'oeuvre en 1876 (27). Toutefois, il élabore cette composante par la reprise du style déclamatoire après la section "aria", ce qui rappelle, par son enchaînement, le genre de l'opéra.

Le débit du texte est donc varié pour refléter son sens et le sentiment du personnage. L'esprit dramatique est alors bien amené par le contraste qui s'établit entre les sections plus mélodieuses et les passages plus saccadés du solo d'Eve. Contant privilégie pour la voix le mouvement conjoint. La ligne descendante, souvent chromatique, pourrait refléter la mélancolie de Eve, tandis que les passages ascendants confiés aux paroles du serpent décrivent bien ses insinuations.

ii. L'accompagnement

Le figuralisme, élément caractéristique de la musique romantique, fait donc partie du langage musical d'Alexis Contant. L'accompagnement y joue un rôle essentiel pour communiquer la dynamique du texte. Par exemple, l'arrivée d'un accord de neuvième mineure au verbe "touche" [mesure 86] décrit bien la conséquence de cette action. Ce même accord est prolongé à la mesure 87 pour souligner le chagrin chez Eve alors qu'elle chante: "Je crus à sa parole". Des quintes diminuées descendantes à l'orchestre soulignent aussi, en toute probabilité, la chute d'Eve.

De plus, c'est par le recours à la modulation que Contant exprime le détournement d'Eve de Dieu. Tel est le cas à "en vous disant cela Dieu s'est moqué de vous"(mesure 64):

The image shows a musical score for measures 62 to 64. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics "de En vous di-sant ce - la Dieu". The bottom staves are for piano accompaniment, showing a complex texture with chords and moving lines in both hands. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 62 starts with a vocal note on "de" and piano chords. Measure 63 continues the vocal line on "En vous di-sant ce - la" with piano accompaniment. Measure 64 concludes with a vocal note on "Dieu" and piano accompaniment.

nouveau un mouvement descendant, joué en fortissimo, aux cordes.

Le solo du Messenger céleste qui fait suite assure la venue d'un Rédempteur. Une modulation en *F♯* majeur [I - bVI en *ℒ♯* majeur] est employée pour exprimer l'espoir que suscitent les paroles du Messenger. Cet enchaînement harmonique apparaît d'ailleurs souvent à titre d'élément expressif dans ses oeuvres.

Contant démontre, par ce solo d'Eve, un sens inné du lien texte-musique. L'accompagnement, à certains moments lyrique, à d'autres, plus déclamatoire, prend part à l'expression du texte et a recours au figuralisme pour renforcer l'image "sonore" des mots. C'est ce qui assure l'élément dramatique et ce qui permettrait de qualifier ce premier oratorio de théâtral.

2. Les Deux Ames

a. Historique

Le poète Henri Roullaud (1856-1910), **(28)** offre à Contant, vers 1906, un manuscrit intitulé *Les Deux Ames* qu'il avait publié à Roubaix en France **(29)** Le livret figure à l'appendice D.3 [cf. p. 228]. Contant hésite à s'y engager en raison des critiques dont avait fait l'objet le livret de *Cain*. Cependant, après une seconde lecture, il décide de se mettre au travail.

L'oeuvre, sous-titrée "poème symphonique" est terminée le 1^{er} juillet 1909. Que Contant l'ait qualifiée ainsi relève, sans doute, d'une influence des oratorios français joués à Montréal qui portent divers sous-titres.

Les Deux Ames fait appel à un récitant, deux solistes, chœur

et orchestre (30). D'après le *Daily Telegraph*, un piano, dont la partie figure au bas de la partition, faisait partie de l'orchestre lors de la création (31). Cependant, il s'agit plutôt d'une réduction de l'orchestre, tout comme dans ses autres oeuvres.

Bien que *Cain* lui eût apporté un grand succès, Alexis Contant sent le besoin de confirmer la valeur de son travail auprès d'un musicien réputé. Or, au cours du mois de mars 1910, Walter Damrosch (1862-1950), directeur de la *New York Philharmonic*, est de passage à Montréal. Contant profite alors de son séjour et envoie son fils, Edgar, porter le manuscrit de quelque 340 pages à l'hôtel où séjourne le musicien américain. Damrosch répliquera dans une note: "L'oeuvre est puissante et démontre un travail soigné. Elle mérite bien une audition. Bien à vous, Walter Damrosch" (32). Ce commentaire rassure donc Contant.

On ignore les raisons du délai de la création. Il peut s'agir de contraintes financières du compositeur, car il avait indiqué, lors d'un entretien, qu'il défrayait lui-même (à l'aide de souscriptions) les frais de ses concerts (voir la note 19). La première répétition a lieu le dimanche 14 septembre à la Salle Auditorium (33). Deux mois plus tard, soit le 16 novembre 1913, *Les Deux Ames* est présenté deux fois au Théâtre Princess. Jerry Shea (1884-1960) dirige l'oeuvre dans le cadre des *Concerts du dimanche*. Le ténor J.E. Monday (34) rend la partie du Guide tandis que Joseph Saucier (1869-1941) (35) incarne le Voyageur. Eugène de Waele (36) est le récitant. Le chœur, de quelque 200 voix, est composé principalement de la chorale de l'église Saint-Louis-de-France à

laquelle se sont jointes d'autres maîtrises de Montréal (37).

Les Deux Ames évoque l'image de la Vie avec ses luttes incessantes des forces du Bien et du Mal: deux personnages, un orphelin voyageur (baryton) et le Guide (ténor) sont perdus sur le chemin du monde au cours duquel des appels confiés au chœur se font entendre: *Voix des basquels* (1er chœur) d'où une belle inconnue rêve et les convie à des lieux enchantés. Tenté par les joies qu'offre la séductrice, le pèlerin reproche à son compagnon de le conduire vers un mirage, mais celui-ci le retient par de sages paroles. Le deuxième chœur, la *Voix des cités* offre le bonheur terrestre. Attiré, le voyageur hésite: "Dieu donne à l'homme ses anges pour le garder des écueils", dit le guide. Un troisième chœur, *La voix des torrents* invite à une vie de gloire et de domination, mais à nouveau, le Guide rappelle la source du vrai bonheur. La *Voix des rochers* (4e Chœur) dans la seconde section parle de sacrifices et de renoncements et du combat incessant qu'il faut mener contre Satan. Le voyageur se redresse courageux, repousse les Esprits du Mal, supplie les vertus célestes de le recevoir et dit adieu à la terre. Enfin, le dernier chœur, *Harpes d'or* chante la victoire des Deux Ames qui possèdent le royaume céleste.

L'ouverture, composée des thèmes de l'oratorio, fait place à un prologue lu sur une musique de fond. Le voyageur et son guide interviennent seuls entre les chœurs. Le schéma de l'ensemble est donné à l'appendice D. 6 [cf. p. 243].

On a déjà souligné une certaine similitude entre ce deuxième

oratorio de Contant et celui de Sir Edward Elgar (1857-1934), *The Dream of Gerontius*, (op. 38, 1899-1900) (38). Cependant, celle-ci se limite au sujet du livret à caractère mystique, un poème daté de 1866 du Cardinal John Henry Newman (1801-1890) dont s'était servi Elgar. Le Montreal Oratorio Society avait chanté cet oratorio à Montréal le 12 avril 1906. Contant, assidu aux concerts, a pu y assister mais on ignore si Henri Roullaud connaissait ce poème du Cardinal Newman.

b. Réception de l'oeuvre

Au lendemain de la création de *Les Deux Ames*, les comptes rendus témoignent de l'apport de Contant, non seulement à la vie musicale de Montréal mais à celle du pays. Le *Daily Telegraph* déclare:

"Avec "Les Deux Ames", M. Contant vient de contribuer de façon marquante à la musique canadienne; des oeuvres de cette ampleur se font trop rares pour les ignorer" (39).

La Patrie souligne l'expression dramatique de l'oratorio qui a une affinité avec le genre de l'opéra:

"Comme on le voit, le thème est en quelque sorte d'une spiritualité mystique, et c'est ce qui fait que la musique sacrée domine dans presque l'oeuvre toute entière de M. Contant. Parfois, à certains passages, on se croirait à l'opéra, mais ce n'est que pour un instant, et la note grave revient vite se faire entendre avec son charme si étrange et si captivant"(40).

En effet, Contant confie au "Voyageur" des mélodies d'un lyrisme qui auraient pu s'insérer facilement dans un opéra. De plus, l'élaboration de l'ouverture, tout comme dans *Cain*, contribue aussi à ce rappel du genre de l'opéra, très apprécié à Montréal. L'affinité des oratorios avec l'opéra peut avoir contribué au succès de Contant auprès des Montréalais.

À peine quatre années séparent *Les Deux Ames* de *Cain*, mais déjà on peut discerner une nouvelle démarche quant à l'orchestration; Contant s'attarde davantage au détail par opposition à la "masse sonore" que l'on percevait dans ses oeuvres antérieures. Faut-il y voir là une influence française de par la clarté de son instrumentation? Gustave Compte affirme que:

"M. Contant semble pour ainsi dire avoir transformé totalement son procédé d'orchestration. Il ne s'est pas contenté de trouver des rythmes bizarres et des motifs "leit-motiv" [sic] à la Wagner tout en conservant l'idée mélodique dans toute sa beauté, mais il songe cette fois, différemment d'avec *Cain* et les oeuvres antérieures, à combiner des timbres, à jongler en quelque sorte avec les diverses ressources que lui offrait la polyphonie [sic], au lieu de procéder toujours par masses, d'écraser son public de solennité ou de terreur et de ne pouvoir éviter une certaine monotonie" (41).

Compte souligne à son tour l'influence de l'opéra dans *Les Deux Ames* et il qualifie ce second oratorio d'original pour le genre

“lyrico-symphonique”[sic]:

“[...] *Les Deux Ames* ne constituent [sic] pas une oeuvre monotone. L’inspiration prime l’effort et il y a tels passages admirables d’envolée et de lyrisme. M. Contant a su être lui avant tout, et si à certains endroits il frise les élans passionnés à la Massenet, on ne peut empêcher son oeuvre d’être essentiellement originale et de ne ressembler à rien d’autre chose dans le genre symphonico-lyrique [sic], depuis sa méditation [ouverture] jusqu’au grand chœur Sinal [sic]: “Harpes d’or, chantez leur victoire” (42).

Cette affinité avec le genre de l’opéra démontre le goût chez Contant pour une expression musicale résolument dramatique. N’est-ce pas là une anticipation de *Véronique* (W 41, 1916), opéra demeuré inachevé?

L’extrait de *Les Deux Ames* intitulé *Harpes d’or* servira d’échantillon pour le traitement des chœurs.

c. Analyse

1. Chœur final: “Harpes d’or chantez” [Volume II : p. 84]

i. Le chœur

Sauf pour la coda, ce chœur final (p. 336 dans la partition) est une reprise intégrale du solo de l’Orphelin qui précède le dernier texte récité de l’oratorio [vers 183–198, appendice D. 3: cf. p. 234–235]. Contant assure l’unité thématique en juxtaposant le thème principal présenté dans l’ouverture.

La mélodie du chœur se compose, tout comme celles des messes, de brefs segments auxquels sont insérés des passages plus déclamatoires. Il s'agit encore d'un déploiement continu où le mouvement conjoint est privilégié. On se rappellera que ces segments se succèdent, sans qu'il semble y avoir une préoccupation pour la courbe mélodique. L'analyse suivante révèle, bien que de façon plus ornée, cette même facture dans la mélodie de ce dernier chœur:

Mesures 8-15 Mesures 16-23 Mesures 24-31

Mesures 32-39

Mesures 40-48

**Ex. 11: Sommaire du mouvement mélodique
du chœur Harpes d'or**

ii. Le texte

Le texte, en alexandrins, ne fait pas l'objet de recherche de figuralisme tel qu'on le notait dans les extraits précédents. Contant tente plutôt de créer un grand hymne triomphal à l'allure de chant patriotique. Que l'oratorio se termine par un chœur est évidemment influencé des modèles antérieurs du genre.

Il prend ici le style plus déclamatoire, tel qu'entendu dans les *Messes*, pour assouplir la sonorité de quelques-uns des vers plus durs comme ceux "pour la terrestre patrie".

The image displays a musical score for a choir and harp. It consists of four systems of staves. The first system (measures 29-30) features a vocal line with the lyrics 'té Mais vous dont l'âme est fié -' and a harp accompaniment. The second system (measures 31-32) continues the vocal line with 'ti - e Pour la ter - res - tre pa -' and the harp accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and chords. The harp part is written in a style typical of 19th-century French music, with dense chordal textures.

Ex. 12: Choeur Harpes d'or, "pour la terrestre patrie"

D'autre part, "L'orgueil s'élève et succombe" et "La mort lui ouvre une tombe" [mesures 24-27] semblent moins bien rendus. On demeure sous l'impression que Contant les traite ainsi afin de respecter la segmentation du thème de l'ouverture sur lequel est juxtaposée la mélodie du chœur.

Celle-ci se déploie en quatre phrases à deux segments de quatre mesures et une coda de neuf mesures.

Les Deux Ames: Harpes d'Or, mélodies comparées

HAR - PES D'OR CHANTEZ VIC - TOI -

RE LANCEA ROM - PU SES LI - ENS

SOUR - CE DA MOUR ET DE GLOI -

RE DIEU LA COM - BLE DE SES BIENS

L'ORGUEIL SE LEVE ET SUC - COM - BE LA MORT LUI OUVRE U - NE

17

TOM - BE DANS L'IN - FER - NA - LE CI - TE MAIS VOUS DONT L'A - ME FLE -

21

TRE PAR LA CE - LES - TE PA - TRI - E POUR LA TER - RES - TRE PA

25

TRI E DIEU VOUS REND LE - TER - NI - TE

29

33

DIEU VOUS REND LE - TER - NITE

37

DIEU VOUS REND L'ETER - NI - TE

**Ex.13 : Mélodies du chœur
et de l'orchestre superposées**

Le texte est traité ainsi:

Mesures 8-15 [A1-A2]

Harpes d'or, chantez victoire!	[4]
L'ange a rompu ses liens	[4]

Mesures 16-23 [B1-B2]

Sources d'amour et de gloire,	[4]
Dieu l'a comblé de ses biens.	[4]

Mesures 24-31 [C1-C2]

L'orgueil s'élève et succombe;	[2]
La mort lui creuse une tombe	[2]

[D1-D2]

Dans l'inférieure cité	[2]
Mais vous dont l'âme est flétri	[2]

Mesures 32-39 [E1] [F1]

Pour la terrestre patrie, [bis]	[2]+[2]
Dieu vous rend l'éternité!	[4]

Mesures 40-48 (Coda)

Dieu vous rend l'éternité!	[1]
[orchestre]	[4]
Dieu vous rend l'éternité!	[4]

Cette segmentation correspond donc à celle du thème principal donné à l'orchestre:

La facture de la mélodie se résume ainsi:

Mélodie et plan harmonique du chœur Harpes d'or

Mesures: 1-7	8-15	16 - 23	24-27
SEGTS INTRO	A1 A2	B1 B2	C1 C2
Ton: RE V	I-VI-V	II FA: V - I	VI-
	RE: V	I	bIII
Mesures: 28-31	32-35	36-39	40-48
SEGTS D1 D2	E1 E2	F1	CODA
Ton: II	V-I-VI-I	I-V-bVI	I- V - I
FA: VI	ré: I-V III		FA I-II-I
			Sib: V-IV-I
RE:	I majeur	bIII -bVI	-V -I-III-I

On remarque donc la facture continue de cette mélodie, c'est-à-dire où aucun segment (A,B,C) n'est repris. Il s'agirait donc là d'un élément commun aux mélodies de Contant.

iii. L'orchestre

Tout comme dans *Cain*, c'est le chœur qui accompagne l'orchestre dans ce deuxième oratorio. Voilà pourquoi, selon ses oeuvres précédentes, "l'accompagnement" demeure dans l'ensemble plus lyrique que la partie du chœur.

Par opposition à l'ensemble de l'oratorio, l'orchestration est, dans ce dernier chœur, plutôt d'une approche verticale. On note aucun échange motivique entre les divisions de l'orchestre. Contant rechercherait, de toute vraisemblance, un plenum sonore auquel s'ajoute le chœur pour reprendre l'esprit dramatique de l'ouverture.

Les premiers violons et les violoncelles dessinent un motif chromatique alors que les autres cordes les soutiennent en double croches. Encore une fois, les cordes occupent la plus grande part de l'accompagnement tandis que les cuivres et les vents donnent le thème de l'ouverture.

Si les vents viennent plutôt doubler les cordes, les cuivres donnent un effet plus percussif telles ces petites interjections aux mesures 41-44, où figure un bref passage modulant en *F♯* majeur [bIII en *F♯* majeur]:

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a harp accompaniment line.

- System 1 (Measures 40-41):** The vocal line (treble clef) has the lyrics "Dieu vous rend l'é - ter - ni - té". The harp accompaniment (bass clef) provides a simple harmonic support.
- System 2 (Measures 42-43):** The vocal line is empty. The harp accompaniment continues with a steady rhythm. A section labeled "Cuivres" (Copper) begins in the vocal line, indicating the entry of brass instruments.
- System 3 (Measures 44-45):** The vocal line resumes with the lyrics "Dieu vous rend l'éter - ni té". The harp accompaniment features a more complex, flowing pattern.
- System 4 (Measures 46-47):** The vocal line is empty. The harp accompaniment continues with a complex, flowing pattern, featuring many beamed sixteenth notes.

Ex. 14: Harpes d'or, mesures 41-44

Contant dispose encore les vents par juxtaposition, tout comme dans l'ouverture de *Cain*. Par exemple, une harmonie *Da-Mi-Sol-Do* serait superposée ainsi: *Da-Mi* aux hautbois et *Sol-Do* aux flûtes. Quant aux percussions, il réserve les timbales pour les fins de phrases.

La reprise de thèmes en cours d'oratorio est une constante chez le musicien. Il s'en sert de façon originale dans le dernier chœur de *Les Deux Ames*. Tout comme les autres chœurs de ses oratorios, Contant ne leur ajoute pas de solistes, préférant les garder pour leur solo respectif.

C. Conclusion

Cette étude de trois extraits des oratorios a permis de connaître davantage le style musical d'Alexis Contant dans le genre de musique religieuse non liturgique. Son traitement des solos, des chœurs et de l'orchestre a fait l'objet d'une analyse de la composante des oeuvres tout en relevant le lien qu'il y a entre le texte et la musique.

On a pu voir que la mélodie dans les oeuvres religieuses de concert consiste, tout comme dans celles des messes, en segments conjoints. Cependant ceux-ci sont plus ornés que ceux qui forment les mélodies dans les messes. Les oeuvres religieuses non liturgiques seraient donc dotées d'un plus grand lyrisme.

L'accompagnement d'orchestre y contribue particulièrement lors des passages déclamatoires. Une contre-mélodie figure souvent à l'accompagnement. De plus, dans *Cain*, Contant veille à l'équilibre des première et dernière parties de l'oratorio en adoptant un plan similaire, ce qui serait une caractéristique de son style.

Ces oratorios ont pour modèles ceux de France qui sont joués à Montréal au tournant du siècle. Par exemple, *Les Deux Ames* est sous-titré *poème-symphonie*, selon plusieurs oratorios français. De plus, les livrets des deux oratorios de Contant ont pour sujet des récits français, à caractère biblique, pour *Cain*, et quasi-mystique pour *Les Deux Ames*. Contant est aussi le premier compositeur à signer un oratorio portant sur Caïn et Abel. Quant à son deuxième oratorio, le sujet du livret rappelle celui de *The Dream of Gerontius* de Elgar, joué à Montréal en 1906.

Le genre de l'opéra a pu marquer le musicien, car on décèle, dans le solo d'Eve, une certaine influence dans le traitement de la voix et l'intensité de l'expression. Les ouvertures plus élaborées, au cours desquelles sont présentés les thèmes des oeuvres, relèverait du genre de l'opéra.

Parmi les compositeurs les plus joués à l'époque, Massenet,

Saint-Saëns et Gounod ont été nommés comme ayant le plus influencé le style musical d'Alexis Contant.

L'accompagnement chez ce compositeur, dont les cordes assument la plus grande partie, contribue sensiblement au rendement des textes. L'orchestre, auquel est confié un rôle d'avant-plan dans les deux oratorios de Contant, soutient le texte par un recours au symbolisme tel que noté dans le solo d'Eve. De ce fait émane alors l'importance des ouvertures et des intermèdes. Si on peut déceler une certaine influence wagnérienne par la forte présence des cuivres dans *Cain*, on note dans *Les Deux Ames* une influence française par son orchestration plus claire.

La souplesse du langage harmonique chez Contant participe aussi au rendement du texte, tel qu'indiqué dans l'Ouverture et dans l'enchaînement des solos d'Eve et du Messager céleste. Et, selon l'écriture musicale de l'époque, Contant privilégie les modulations aux troisième et sixième degrés abaissés.

Les solos et les chœurs figurent toujours séparément au cours de ses oratorios, à l'encontre des messes où se côtoient ces deux composantes. On note alors quatre combinaisons possibles: orchestre, soliste et orchestre, duo et orchestre et enfin chœur et

orchestre.

Contant participe, en quelque sorte, au prolongement de l'oratorio français en terre canadienne et contribue au renouveau de l'oratorio que connaissent l'Europe et l'Amérique à la fin du XIXe siècle. On ignore s'il se serait penché sur un oratorio n'eût été des invitations du Frère Symphorien et de Henri Roullaud. Le genre lui plaît sûrement, car il y répond par deux reprises. Grâce au succès de sa troisième *Messe* et aux invitations des librettistes, le genre de l'oratorio a servi de voie à Contant vers la salle de concert.

Alexis Contant marque encore plus son milieu par ses deux oratorios. Leur redécouverte depuis dix ans montre bien l'importance de sa contribution à la vie musicale canadienne.

Conclusion

I. Apport à la vie musicale de Montréal

Cette étude de la musique religieuse d'Alexis Contant a eu pour but de déterminer son style musical et sa contribution à la vie musicale de Montréal. Deux de ses messes ont fait l'objet d'une analyse qui fut réalisée à la lumière du *De Musica Sacra* de Léon XIII (1894) et du Motu proprio *Tra le sollicitudini* de Pie X (1903). Quant aux oratorios, ils ont été situés dans leur contexte historique, c'est-à-dire dans la vie musicale de Montréal et dans le renouveau du genre à la fin du XIXe siècle. Un bref relevé des concerts donnés à Montréal a permis de déterminer le répertoire qui a pu influencer Contant.

Devant le grand nombre de musiciens montréalais formés en France, il n'est pas étonnant que le style d'Alexis Contant eut pour modèle le répertoire français. Calixa Lavallée et Guillaume Couture, par lesquels est entretenu un lien étroit entre la vie musicale française et celle de Montréal, ont, de toute évidence, transmis ce goût pour le répertoire français qui se manifeste chez Alexis Contant. D'autre part, l'organiste de Saint-Jean-Baptiste entend régulièrement ce répertoire aux concerts, à son studio, ainsi qu'à l'église. De ce fait, son langage harmonique, sa mélodie simple et de facture continue, et son recours au figuralisme, permettent de qualifier sa musique de "romantique" et "d'essence française".

Cette affinité, tout à fait prévisible, s'enracine dans la

dynamique sociale que connaît alors Montréal. A la fin du XIX^e siècle, le milieu intellectuel canadien-français s'alimente auprès de sources françaises. D'où ressort cet espoir chez Lavallée de fonder une "école nationale de musique" selon le modèle français. L'oeuvre d'Alexis Contant participe donc à ce courant qui gagne plusieurs disciplines à Montréal.

Le principal apport de ce musicien à la vie musicale de son milieu est, bien sûr, la nouveauté des genres qu'il aborde, genres associés jusqu'alors aux maîtres européens. La troisième *Messe* et les oratorios figurent parmi les premières oeuvres religieuses canadiennes qui soient destinées à la salle de concert. Elles font donc partie de l'essor de la musique de concert que connaît Montréal au tournant du siècle. Ces initiatives de la part de Contant reflètent en même temps les nouvelles assises musicales que se donne le milieu.

Au cours du deuxième chapitre, consacré à sa musique liturgique, on a pu déterminer quelles sont les oeuvres qui marquent le plus son style. La présentation, lors des grandes solennités liturgiques, des messes viennoises et françaises, pour chœur, orchestre et solistes a, de tout évidence, motivé ce compositeur à poursuivre, dans ses messes, la tradition de la "messe concertante".

Bien que les textes liturgiques dans la *Messe no 3* (1902) et la *Messe brève* (1910) ne soient pas répartis de manière identique entre solos et chœurs en comparaison avec les messes viennoises, on décèle tout de même, chez Contant, une continuité du traitement

du genre selon Mozart et Schubert. Ses accompagnements, dotés d'un caractère dramatique, trahissent cette influence, en plus de celle de la musique symphonique à laquelle s'intéressent, de plus en plus, les compositeurs de la fin du XIXe siècle.

Suite à une brève présentation du *De musica Sacra* de Léon XIII et du *Notu proprio* de Pie X, on a pu se rendre compte que la troisième *Messe* de Contant dévie quelque peu du style que souhaitait l'Eglise. Tout comme de nombreux compositeurs français, Alexis Contant emploie peu les modes grégoriens. Il n'y a qu'une courte citation de la *Messe du deuxième ton* de Du Mont dans le *Kyrie* de la *Troisième Messe* (1902). Sa *Messe brève* répond davantage aux préceptes de saint Pie X, car les introductions, intermèdes et répétitions ont été supprimés. Si ce document influence la forme qu'adopte Contant pour sa dernière messe, il modifie beaucoup moins le style dramatique du compositeur. Cela pourrait indiquer que l'organiste de Saint-Jean-Baptiste n'a qu'une connaissance sommaire des enseignements papaux malgré les mandements des évêques de Montréal et les articles sur la musique liturgique dans les quotidiens et les périodiques.

Bien que les *Messes* avec orchestre eussent suscité un grand intérêt, ce sont les oratorios qui ont marqué le plus l'activité musicale de Montréal. *Eain* et *Les Deux Ames* représentent, avec *Jean Le Précurseur* de Guillaume Couture, l'apport canadien-français le plus significatif au renouveau de l'oratorio entamé en Europe à la fin du XIXe siècle. Ce genre permet aussi à Contant de dépasser son premier champ d'activité, c'est-à-dire sa paroisse,

pour aborder la musique religieuse de concert.

On a vu, au cours du troisième chapitre, comment *Cain* et *Les Deux Ames* reprennent les principales caractéristiques de l'oratorio français: sujets bibliques (*Cain*) et quasi mystique (*Les Deux Ames*), livrets en français et la fusion des genres symphoniques (ouverture, intermèdes) à l'oratorio traditionnel. Tous ces éléments permettent d'associer les oratorios de Contant aux modèles français du genre qui connaissent une grande vogue à Montréal. De ce fait, on peut lui accorder d'avoir promulgué l'influence musicale française en ce milieu.

2. Appréciation du musicien:

On ne peut faire une appréciation de l'oeuvre de Contant sans se référer aux commentaires de ses contemporains. Il est perçu comme ayant contribué énormément à la vie musicale de Montréal, non seulement par ses oeuvres mais aussi par son enseignement. Mais si Contant conseille de nombreux jeunes musiciens dont Champagne, Mathieu, Gagnier, Pelletier, lesquels influenceront la scène musicale nationale, son style musical n'est pas repris par ses élèves, en raison de la véritable métamorphose que subit l'écriture musicale en ce début du XXe siècle.

Comment devons-nous alors percevoir l'accueil que reçoit Contant? D'abord, il plaît à deux publics, le premier étant celui des soirées musicales, ce que l'on pourrait qualifier de musique de circonstance, tandis que le deuxième serait celui des salles de concert.

Même s'il admire la musique d'un certain Claude Debussy, Contant choisit de ne pas suivre les courants contemporains de la composition. Aussi, sa musique demeure à la portée de son auditoire, qui, selon Contant, n'était pas formé à l'écoute d'oeuvres plus contemporaines. Si Léo-Pol Morin lui reproche un manque d'originalité, Gustave Compté affirme que "Contant a su être lui-même avant tout". Il ne cherche donc pas à réinventer la musique mais plutôt à s'en tenir à une écriture où la mélodie tire son inspiration de la musique française.

En effet, Alexis Contant n'a pas développé un style distinct que l'on pourrait qualifier de "canadien" ou encore "québécois". Or à son époque, on ne peut s'attendre à ce que le Canada ait déjà une musique "nationale". Et depuis, toute la production d'oeuvres canadiennes relève des grands courants européens du XXe siècle. Le style qu'adopte Contant s'insère plutôt dans un prolongement de la musique romantique française au tournant du siècle.

Contant ressent un besoin de contribuer à l'établissement d'une "école" nationale de musique qui serait le reflet du peuple canadien-français. Sa motivation pourrait même émaner davantage d'un désir d'affirmer une présence culturelle en son milieu plutôt que d'établir quelque style musical qui serait propre au Canada français.

Trois facteurs auraient été déterminants dans la carrière du musicien. D'abord, il y aurait l'effervescence de la vie musicale de Montréal. On met sur pied les premiers orchestres symphoniques, des maisons de publications et des périodiques consacrés à la

musique et on construit de nouvelles salles de concerts. Un tel milieu, jumelé aux études à Boston avec Lavallée, motive Contant à réaliser des oeuvres d'envergure. On peut s'étonner qu'il puisse songer à réaliser des oeuvres aussi imposantes dans un milieu où la vie musicale est encore si peu établie.

En second lieu, l'introduction et la continuité de nouveaux genres pour la composition canadienne, l'oratorio et la messe avec orchestre, par un compositeur du lieu, suscite, tout naturellement, un intérêt accru auprès du public. De telles initiatives ne pouvaient faire autrement. Devant le grand nombre d'oratorios donnés à Montréal entre les années 1894 et 1913, les oeuvres de Contant sont perçues comme une contribution importante à la musique canadienne. Les nombreuses coupures de presse rassemblées par madame Contant dans "*l'Album souvenir*" montrent l'admiration que l'on accorde au musicien.

Enfin, le nationalisme canadien-français est un facteur qui, de toute évidence, influence la réception de oeuvres de Contant. En lui accordant la salle du Monument national pour la création de la *Messe no 3*, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal a pu profiter de l'éveil nationaliste qu'allait susciter une telle présentation. Les comptes rendus consacrés aux *Messes* et aux oratorios en témoignent. On voit dans l'accueil de ses oeuvres, un élément d'enthousiasme non seulement pour ce qu'elles sont, mais aussi pour ce qu'elles représentent.

Par la suite, on invite même Contant à parler de ses oeuvres dans la presse, et à donner ses impressions sur l'avenir des

Canadiens-Français. Contant aura-t'il alors oeuvre dans un milieu en quête de son identité à travers les figures les plus respectées du public? C'est de ce contexte qu'émerge ce compositeur et dans lequel il faut situer son apport à la vie culturelle de Montréal.

L'influence française à Montréal a évidemment une autre portée qui se lie au sentiment nationaliste. Que l'on cherche à imiter les modèles français, dans les domaines de la littérature, de la musique ou d'autres disciplines artistiques, était, en fait, le moyen par lequel les Canadiens français se distinguaient de "l'establishment" anglophone de Montréal. Comme la musique américaine est entendue de plus en plus dans les théâtres et dans les représentations de vaudeville, on peut comprendre davantage pourquoi le public montréalais démontre de l'estime pour Alexis Contant. Et on ne peut surestimer l'apport des quotidiens *La Presse*, *Le Nationaliste* et *La Patrie* à la carrière de Contant, dont les lecteurs se font de plus en plus nombreux.

Alexis Contant a, par conséquent, sensibilisé son milieu au fait que la musique canadienne devait, au même titre que les oeuvres européennes, être considérée digne d'auditions autant dans les salles de concert que dans les églises. Et cet éveil s'est réalisé par ses oeuvres religieuses les plus importantes: la troisième *Messe* et les oratorios. Suivant la création de sa troisième *Messe* (1902), on présente au Monument national, le 1er octobre 1903, le premier concert à Montréal consacré à des oeuvres canadiennes. Ne pourrait-on pas y voir là un effet tangible de l'apport de Contant à son milieu?

Sir Ernest MacMillan considérait, comme une étape importante dans le développement culturel d'un pays, des essais de compositions plus imposantes, en dehors du cadre folklorique ou fonctionnelle. N'est-ce pas cela que fit Contant par sa musique religieuse? Sa musique est, effectivement, un signe d'une vie musicale en effervescence à Montréal. Il avoue lui-même être inspiré de cette vie culturelle à laquelle il souhaite contribuer.

Alexis Contant demeure pourtant un personnage assez unique et suscite en nous la question de savoir si c'est l'histoire qui fait l'homme ou l'homme qui fait l'histoire. Dans son cas, les deux aspects entrent en cause, car sans l'établissement de quelque orchestre, la présence de quelques professeurs bien formés et des nombreux concerts à Montréal, il lui aurait été assez difficile d'entreprendre des oeuvres d'envergure. En revanche son initiative, et, bien sûr, sa persévérance éveille un enthousiasme unique en son milieu.

Son passage de la composition liturgique à la composition de concert représente une étape importante, franchie avec la détermination de contribuer à l'identité culturelle de son peuple, et ce, dans des conditions peu favorables mais déjà porteuses d'un essor musical qui ne verra son éclosion que bien des années plus tard. Alexis Contant a participé à la réalisation d'un tel essor, plus particulièrement par l'entremise de sa musique religieuse. Toutefois, ce compositeur a signé également des oeuvres pour voix, piano, orgue, fanfares, et orchestre. Ces oeuvres mériteraient aussi que l'on s'y attarde afin que nous puissions connaître davantage son

écriture instrumentale. Comme nous n'avons étudié qu'un nombre restreint d'extraits d'oeuvres religieuses, il faudra, dans une recherche subséquente, aborder l'oeuvre liturgique dans son ensemble, pour en définir l'écriture, le style et l'esthétique d'une manière définitive. De plus, l'*Album souvenir*, qui nous fut fort utile au cours de ce travail, renferme sans doute de nombreux renseignements qui, une fois réunis, permettront de préciser davantage certains faits de la vie du musicien.

Depuis les trente dernières années, on s'est penché davantage, au Canada, sur notre patrimoine. Et au sein de cette redécouverte, le Canada français se doit de reconnaître en Alexis Contant un pionnier de sa vie musicale.

CITATIONS ET REFERENCES

CHAPITRE PREMIER

Alexis Contant et son milieu

A. Biographie

(1) Contant est l'aîné d'une famille de 14 enfants. Son frère, Joseph-Albert (1877-1942), étudie avec lui et avec Alcibiade Béique (1856-1896), avant d'occuper des postes (organiste ou maître de chapelle) à Granby, Chambly, Beauharnois et Joliette. Sa sœur, Marie (Mme Eugène l'Africain (1860-?) étudie le chant avec Rosita Del Vecchio (1846-1881) et Achille Fortier (1864-1939) avant de se rendre à Paris, en 1897, où elle fut l'élève de Romain Bussine.

(2) Voir Gour, 1953, p.26. Cependant, rien n'est mentionné à ce sujet dans les mémoires d'Albani ayant fait l'objet d'une édition préparée par Gilles Potvin en 1971.

(3) En décembre 1875, le Père Théodore Fleck, jésuite alsacien et recteur du collège, invite Pierre Contant à chercher des professeurs particuliers pour son fils "qui n'avait que de la musique dans la tête". Par la suite, Alexis Contant travaille auprès d'un maître de français qui partage les leçons entre les cours et la conversation. [Gour, "Alexis Contant, pianiste-compositeur", dans Qui?, Montréal, vol. V, no 2, décembre 1953, p. 26]

(4) Ce logement se situait en face de l'actuel Hôpital Saint-Luc, sur le boulevard René-Lévesque.

(5) Ce séjour lui avait été accordé grâce à la générosité de quelques montréalais, parmi lesquels, Pierre Contant.

(6) **Joseph A. Fowler** est actif à Montréal en tant qu'organiste, maître de chapelle et compositeur. Il figure parmi les premiers élèves de Paul Letondal (1831-1894) et fut titulaire à l'église

Saint-Patrice de Montréal de 1868 à 1908. Deux de ses messes ont été publiées: *Mass of the Blessed Virgin Mary* (I. Suckling and Sons, 1893) et *Mass of the Sacred Heart* (Whaley Royce, 1898). De plus, Fowler signe quelques motets pour voix et piano dont trois *Ave Maria*. Il connaît l'Europe pour y être allé à trois reprises.

Alexis Contant reçoit la plus grande partie de sa formation auprès de **Calixa Lavallée**. Ce musicien, connu surtout pour l'hymne national (*O Canada*, 1880), avait travaillé avec Louis Adrien Boieldieu fils (1815-1883), compositeur d'opéras et d'oeuvres de salon, François Bazin (1816-1878), récipiendaire du Prix de Rome en 1840 et auteur du célèbre traité d'harmonie, et François Antoine Marmontel (1816-1898). Calixa Lavallée fait surtout carrière de pianiste soliste aux Etats-Unis, où la vie musicale est mieux établie. Parmi ses principales oeuvres figurent une *Suite pour orchestre*, jouée à Paris en 1874, quelques opéras, des oeuvres pour harmonie, orchestre, chœur et voix. Celles qui nous sont parvenues montrent l'influence de Gounod, d'Offenbach et de Sullivan par leur sens inné de la mélodie et du rythme. Nous pouvons lui reconnaître d'avoir transmis à Contant l'élément dramatique issu de l'opéra et du théâtre que ce dernier insérera dans sa musique religieuse. Lavallée cesse de faire des tournées en 1882. Le pianiste américain Carlyle Peterselia (1844-1903) l'invite à prendre en charge les classes d'harmonie, de contrepoint et de composition à la *Peterselia Academy* (1871-1886) à Boston.

Le musicien belge **Frantz Jehin-Prume** (1839-1899) est parmi les premiers musiciens de réputation internationale à s'établir au Canada. Il influence la vie musicale à Montréal, surtout dans le domaine de la musique de chambre et de l'enseignement de la musique. Il introduit des quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven et Mendelssohn lors de nombreux concerts, et collabore étroitement avec Calixa Lavallée. Compositeur, Jehin-Prume signe un *Oratorio à Léon XIII* (dont la partition est perdue) composé à Nicolet en 1885. On ignore s'il a été créé. Frantz Jehin-Prume apprécie la facilité de Contant pour le déchiffrement et l'invite à l'accompagner dans ses concerts.

Formé auprès de Théodore Dubois, **Guillaume Couture** avait gagné l'estime de Fauré, Franck, Saint-Saëns et Vincent-d'Indy. A

Montréal, il est surtout actif en tant que chef d'orchestre et de chœur et maître de chapelle dans plusieurs églises dont l'église *Trinity*, la cathédrale *Christ Church*, au Gesù, à l'église Notre-Dame puis, enfin, à l'église Saint-Jacques où il demeure de 1893 jusqu'à sa mort. Il organise la *Société des symphonistes* en 1878 et fait connaître les grands oratorios et opéras. Couture laisse une *Messe de Requiem* (1900) et un oratorio en trois parties intitulé *Jean le précurseur* (1907-1909). Grâce à lui, Montréal connaît une vie musicale plus dynamique au tournant du siècle.

(7) Gour, "Alexis Contant, pianiste-compositeur", 1953, p. 26. Contant ne s'est pas rendu en France pour terminer ses études. Les articles consultés indiquent que son père craignait "pour la foi de son fils" et que les états financiers de ce dernier ne pouvaient permettre un tel séjour à l'étranger.

(8) D'après les documents fournis par la *Boston Philharmonic*, c'était la première présentation de *La Rédemption* à Boston. Cet oratorio est joué les 24 janvier, 29 janvier, 23 mars et 3 mai, 1883.

(9) L'*Album souvenir* contient un article sans date qui mentionne "une messe nouvellement composée par M. Alexis Contant, professeur de musique", au Collège de Montréal [*Album souvenir*, p.6-a-1]. L'adverbe "nouvellement" pourrait indiquer, en toute probabilité, que la messe fut présentée au début de l'année 1885.

(10) En 1894, on chante sa *Messe brève* (W44) dite "de Saint-Jacques" à l'occasion de la fête patronale de l'église du même nom. Une messe en *Si* bémol pour chœur et orchestre (W45), composée vers 1896, précède aussi la *Messe no 2* (W46) avec orchestre, jouée à Saint-Jean-Baptiste le 9 mai 1897. L'oeuvre, dirigée par Joseph Arthur Boucher (1869-1927) et accompagnée d'un orchestre d'une trentaine de musiciens, est chantée par un chœur de 125 voix, formé des chorales de Notre-Dame, du Gesù, de Saint-Jacques, de Saint-Louis-de-France et de Saint-Jean-Baptiste.

(11) Sans nom (S.N.) , "La Messe de M. Achille Fortier", dans *L'Art musical*, décembre 1896, p. 57. Achille Fortier: premier canadien à suivre des cours réguliers de composition au Conservatoire de Paris. Sa messe fut créée le 22 décembre 1896 à Notre-Dame de Montréal. Le manuscrit fut détruit dans un incendie.

(12) [*Album souvenir*, p.11-a-1].

(13) Frédéric Pelletier (1870-1944) et Gustave Comte (1874-1932), journalistes et amis du compositeur, font paraître une critique en faveur de Contant dans la presse:

"Nous regrettons que pour l'inauguration de la nouvelle église Saint-Jean-Baptiste, on n'ait pas jugé à propos de faire chanter la superbe messe de M. Alexis Contant, que nous avons entendue une seule fois, le premier février dernier. Cette cérémonie coïncidait avec la fête nationale, et un si grand nombre de bonnes volontés se seraient offertes que cela n'aurait pas été un immense travail de monter cette messe, déjà apprise par un chœur de 200 voix. M. Contant est, de plus, l'organiste attitré de l'église Saint-Jean-Baptiste, et il nous semble qu'on devait rendre à son robuste talent, l'hommage d'une audience nationale qui aurait été consignée aux annales de notre histoire en ouvrant à l'auteur, toutes grandes, les portes de la postérité..." [*Album souvenir*, 25 juin 1903 p.27-bc-1].

(14) Cousin d'Alexis Contant. David est poète et sénateur.

(15) *La Presse*, 2 février 1903 [*Album souvenir*, p.19-c-2]

Le 13 janvier 1903, un incendie détruit le magasin de Edmond Hardy (1854-1943), où avaient eu lieu, tous les lundis soirs, les répétitions de la *Messe no 3*. Les partitions, les seules copies existantes, avaient été placées, la veille, sous une toile imperméable. On les retrouve, légèrement endommagées, sous une couche de glace.

(16) Le deuxième incendie de l'église Saint-Jean-Baptiste, le 27 juin 1911, retarde la création jusqu'au jour de Pâques 1916, à la suite de l'installation d'un nouvel orgue Casavant.

(17) Comte, Gustave, *L'Art et les Artistes* "La mort d'Alexis Contant, le plus fécond et le plus estimé de nos compositeurs", dans *Le Fosse-Temps*, (no 394), [*Album souvenir*, p. 52]. Comte mentionne que Contant souffrait d'amnésie à laquelle s'ajouta la cécité. Le *Domine Jesu Christe* (W56, 1892) de Contant est créé à ses funérailles, le 2 décembre 1918, tel qu'il l'avait désiré.

(18) Kallmann, Helmut, *Musique pour orchestre I / Music for Orchestra I*, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, 1990, p. vii. [Volume 8].

(19) Comte, Gustave, *L'Art et les Artistes* "La mort d'Alexis Contant, le plus fécond et le plus estimé de nos compositeurs", dans *Le Fosse-Temps*, (no 394), [*Album souvenir*, p. 52].

B. La vie musicale à Montréal au tournant du siècle

1. Introduction

2. L'enseignement musical

(20) Entre autres, citons le pianiste-compositeur Charles Sabatier (1819-1862) vers 1848, l'organiste et compositeur Antoine Dessane (1826-1873) vers 1849, le pianiste et violoncelliste Paul Letondal (1831-1894) en 1852, le pianiste et professeur Gustave Smith (1826-1896) en 1856, et le poète et chansonnier Emmanuel Blain de Saint-Aubin (1833-1863) en 1857.

(21) Cette école a pour nom "Conservatoire de musique et d'élocution". On donne aussi des cours de diction, de dessin et de peinture. De 1921 à 1951, l'école est affiliée à l'Université de Montréal [EMC, p. 236].

3. Organisations musicales

(22) Potvin, Gilles, "Montreal", dans *l'Encyclopédie de la musique au Canada* (1983), p. 663.

(23) Potvin, Gilles, *idem*, p. 663.

(24) *Album souvenir*, p. 8-b-1. Il n'a pas été possible de préciser la Messe, bien qu'il peut s'agir de la *Messe en Ré mineur* (1884). La chorale des Montagnards avait été fondée d'abord en 1861 et reconstituée en 1876. Quelques voix du chœur de Notre-Dame se regroupèrent en 1875 sous le même nom.

(25) Voir la liste des articles compilés dans le catalogue Willis, p. 66.

(26) *Album souvenir*, p. 5-c-2.

(27) *Album Souvenir*, p. 8-c-1.

(28) Le concert a lieu à la salle de piano L.E.N. Pratte, rue Notre-Dame. Ce commerce est établi en 1875. Les dates de Mitchell et de Beaudry n'ont pu être précisées. Samuel Mitchell, serait-il le père de Louis Mitchell, facteur d'orgue (1823?-1902)?

(29) Le concert du 8 septembre 1884 a lieu dans le Central Pavillion. Le programme consistait de: 1. *Invitation à la valse* (Weber); 2. *La Fontaine* (Lysberg); 3. *Danse rustique* (Schulhoff); 4. *Berceuse* (Schumann); 5. *Rhapsodie hongroise no 6* (Liszt); 6. *Last Hope* (Gottschalm) et 7. *Polonaise no 8* (Chopin).

(30) *Album souvenir*, p. 13-c-3. L'événement aurait eu lieu entre les années 1884 et 1891.

(31) *Album souvenir*, p. 9-c-1.

(32) *Idem*, p. 28-b-2

4. Les concerts à Montréal

(33) Kallmann, Helmut, *A History of Music in Canada 1534-1914*,

p.107-108. Kallmann résume ainsi la situation:

“Les concerts, à l’exception des exécutions d’oratorios et d’opéras, n’étaient pas encore spécialisés dans les catégories chorale, orchestrale, musique de chambre ou pour soliste telles que nous les connaissons aujourd’hui. Les chœurs constituaient la majorité des sociétés musicales et, pour chaque concert, les instrumentistes étaient recrutés à la hâte. En fait, la plupart des concerts faisaient appel à tous les talents disponibles. Un concert caractéristique présentait par exemple une chorale d’église augmentée, un orchestre de 15 à 50 musiciens dont le noyau était constitué de l’harmonie locale; le professeur de musique de la place se produisait d’abord au violon puis au cornet, une dame talentueuse et sa fille s’attaquaient à un duo d’opéra et, en de rares occasions, s’ajoutait un artiste invité de renom. Les bons interprètes étaient rares et quiconque voulait bien affronter un auditoire avait toute liberté de le faire. A nombre de concerts, les amateurs se mêlaient aux professionnels, ce qui entraînait un niveau d’exécution très inégal”. [Traduction de l’*Encyclopédie de la musique au Canada*, 1980, p.223]

(34) Sandwell, *The Musical Red Book of Montreal*, p. 200-201.

(35) *Idem*, p. 209 et p. 217.

(36) *Idem*, p. 59: “It is a form of art to which the French Canadian community in particular is passionately addicted...”.

(37) *Idem*, p. 220.

(38) *Idem*, p. 202.

(39) Le *Musical Red Book of Montreal* (p. 202-207) relate plusieurs événements à cet égard. Les liens établis entre les musiciens canadiens et français sont soulignés par des concerts spéciaux: le Cercle Ville-Marie, par exemple, organise un concert des anciens élèves d’Eugène Gigout (1844-1925) en janvier 1899: Victoria Cartier (1867-1955), organiste; Joseph-Daniel Dussault (1864-

1921), pianiste; Alphonse Lavallée-Smith (1873-1912), pianiste. Guillaume Couture dirige le chœur. A cette occasion, on entend de César Franck (1822-1890): *Bienheureux les pacifiques* (extraits de *Les Béatitudes*); *Prélude, fugue et variation* op.18 (piano et orgue) et *Bienheureux ceux qui pleurent* (chœur). Des oeuvres de Léon Boëllmann (1862-1897) citons *Noël, Notre Amour, Trois pièces brèves* du recueil *Heures mystiques*. D'Eugène Gigout: *Le Frère, Sérénade et Hymne à la France*. La chorale de la cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur, dirigée par Guillaume Couture, chante *Les sept paroles du Christ* de Théodore Dubois (1837-1924), en mai 1899. Cette oeuvre est l'un des nombreux oratorios français présentés au tournant du siècle. L'école d'orgue française est également illustrée par le récital du célèbre Alexandre Guilmant (1837-1911) à la *St James Methodist Church*, le 16 février 1898. Victoria Cartier (1867-1955), élève de Gigout, donne la première canadienne de la *Rhapsodie sur des airs canadiens* de son maître, le 27 octobre 1898, à la salle Karn. L'Union nationale française organise un "Festival de musique française" à la Salle Windsor le 27 janvier 1898. Guillaume Couture y dirige alors des oeuvres de Dubois, Saint-Saëns et Massenet.

(40) Sandwell, *The Musical Red Book of Montreal*, p. 216.

5. Conclusion

(41) Morin (Léo-Pol), *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p. 75.

DEUXIEME CHAPITRE:

La musique liturgique d'Alexis Contant

1. Introduction

A. La musique liturgique à Montréal au 19e siècle

(1) Bordes, Charles, "Les Premiers effets du "Motu proprio" à Rome, dans *Musique et Liturgie*, Paris, no 35, septembre-octobre, 1953,

p.73. Paru antérieurement dans *Le Figaro* (25 avril, 1904) et dans *La Tribune de Saint-Gervais* en février 1904. Voici un extrait de l'article:

"...A ce moment le Saint-Père se leva et, fouillant dans ses papiers entassés sur son bureau, il en tira une coupure de journal; il me la montra, faisant remarquer que ce journal venait du Canada. C'était une liste des oeuvres musicales exécutées dans les diverses églises de Montréal le jour de Pâques. On voyait des pièces pour orchestres, des messes en tous les tons, avec soli de ténor. Soulignant du doigt chacun de ces programmes Pie X eut un sourire ironique et ajouta: "Est-ce que l'on exécute à Paris de semblable musique?" Je me contentai de répondre: "Hélas! Saint-Père, hélas!".

(2) "Pâques dans nos églises", dans *La Presse* samedi 11 avril 1903, vol. 19, no 133, p.19. Quelques unes des messes chantées à cette occasion sont données ci-dessous:

Cathédrale:	Extraits des messes de Haendel, Méhul, Mendelssohn et de Thomas
Notre-Dame:	Messe de Samuel Rousseau
Gesù:	Messe Sainte-Cécile de Gounod.
Saint-Jacques:	Messe en do de Beethoven
Imm.-Conception:	Messe de Pâques, Fauconnier
Sacré-Coeur:	Extraits des messes de Kalliwoda et Le Prevost
Saint-Joseph:	Messe Sainte-Cécile de Gounod.
Saint-Eusèbe:	Messe du second ton, harmonisée [Du Mont]
Saint-Denis:	Messe [brève] de Delibes

2. Règlements de l'Eglise sur la musique liturgique

(3) Dernier concile important de l'Eglise catholique (1963-1965). Le motu proprio de Pie X est évoqué dans le préambule des textes sur la musique sacrée.

(4) Stricker, R. "Alexandre Choron", dans *Encyclopédie des musiques sacrées*, p.69. S'il y a des déviations, des efforts sont faits pour réorienter la musique liturgique en France. Alexandre

Choron (1771-1834) publie dès 1806 des oeuvres de Josquin des Prés, Palestrina, Goudimel et Carissimi et fonde un *Journal de musique classique et religieuse*. L'*Ecole de musique classique et religieuse* est établie en 1853 par Louis Niedermeyer (1802-1861). Il collabore avec Joseph D'Ortigue (1802-1866), qui rassemble des essais sur la musique religieuse en France au XIX^e siècle dans *La musique à l'église* (1861). La chorale de Charles Bordes (1863-1909), organiste à Saint-Gervais de Paris, exécute des oeuvres de la Renaissance. En 1896, il met sur pied, avec Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant, *La Schola Cantorum* dont l'un des objectifs était de promouvoir le chant grégorien dans la liturgie. Rappelons que Guillaume Couture, ayant demeuré à Paris, est certainement au courant des discussions sur la musique religieuse: il est nommé maître de chapelle à l'église Sainte-Clotilde où Charles Bordes est à l'orgue de chœur.

a. Le décret De Musica Sacra (1894)

(5) Chaminade, Eugène (abbé), *La Musique sacrée telle que la veut l'Eglise*, Paris, Lethieulleux, 1897, p.4 L'auteur aborde les conditions d'une bonne musique liturgique, la musique polyphonique, la musique tonale, le répertoire d'orgue, la musique d'orchestre, de fanfares et d'harmonies. Très peu des oeuvres recommandées en appendice ont été chantées à l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal. Le répertoire suggéré consiste en messes d'une à quatre voix égales et, de façon assez étonnante, à quatre voix mixtes, car les femmes n'étaient pas admises à participer dans les chorales. Malgré sa critique négative envers Charles Gounod, Chaminade insère quelques-unes de ses messes: *Messe des séminaristes*, *Messe de Jeanne d'Arc*, *Messe du Bienheureux Jean-Baptiste de La Salle* [sic]. Des motets, recueils de chants en français et des pièces d'orgue sont aussi indiqués.

(6) *La Messe brève en Do majeur* (Montréal, Imprimerie de musique L. Cardinal, 1894) pour chœur, orchestre et orgue est dédiée à la chorale de l'église Saint-Jacques. La création de la Messe peut avoir eu lieu, le 25 mars 1894, lors de la fête de "saint Jacques Apôtre"

[Voir L' *Album souvenir* p. 5-b-2].

(7) Chaminade, p. 24.

(8) *Idem*, p. 36.

(9) *Idem*, p. 42. Gounod compose cinq messes et deux oratorios. *La Rédemption* (1882) et *Mars et Vite* (1885) ont connu un grand succès à leur époque, surtout en Angleterre alors qu'il y séjourne en 1870. Les titres qu'il accorde à ses messes témoignent d'une certaine concordance d'idée avec la réforme de la musique liturgique: *Messe grégorienne de Saint-Jean*; *Messe grégorienne, dite de Clovis*. *La Messe solennelle pour la fête de Sainte-Cécile* demeure la plus chantée. Malgré les titres, Gounod n'obtient pas la bénédiction de Chaminade. L'exemple esthétique de son oeuvre aurait donc induit de nombreux musiciens en erreur parmi lesquels Alexis Contant.

(10) Chaminade, p. 11.

(11) La musique d'orgue est aussi déficiente par rapport au style requis. Parmi les oeuvres d'orgue recommandées par Chaminade figurent Bach (101 chorals), Théodore Dubois (*Recueil de dix pièces*, 1889), César Franck (*L'Organiste*, 1858-1863), Alexandre Guilmant (*Les Archives des maîtres de l'orgue*, 1898-1910) et Lemmens (*Ecole d'orgue*, 1862). Alexandre Boëly (1785-1858) fait entendre aux paroissiens de Saint-Germain-l'Auxerrois des pages de Bach. Ce répertoire germanique diffère beaucoup des polkas, des valses ou encore des improvisations dramatiques, dites "orages" que les organistes français offrent en guise de préludes aux messes. Soulignons qu'à Montréal, l'organiste Joseph-Daniel Dussault (1864-1921), titulaire à Notre-Dame de 1896 à 1921, avait dirigé l'édition de *l'Organiste liturgique* vers 1900. La collection, qui devait compter 18 cahiers, fut interrompue à la suite du *Matu propria* de Pie X en 1903. Deux cahiers seulement ont été publiés.

b. Le Motu proprio de Pie X (1903)

(12) La Fondation de la Schola Cantorum fut annoncée dans *Le Devoir*, le 27 septembre 1915. Un document [789.037] consulté aux archives de l'archidiocèse de Montréal, indique que cette école avait pour objet la formation des musiciens d'église. On y enseignait la théorie, le solfège, le latin, le chant grégorien et son accompagnement, la liturgie, l'ensemble choral, l'orgue, l'histoire de la musique, l'harmonie et la composition. L'école donnait aussi des conférences et s'occupa de l'édition de pièces liturgiques canadiennes.

(13) "La musique sacrée", dans *La Presse*, vol. 20, no 60, 14 janvier 1904, p.12.

(14) "La musique sacrée" dans *La Presse*, vol. 20, no 73, (dernière édition), 29 janvier 1904, p. 12. Pie X avait promulgué ce rappel le 3 janvier 1904.

(15) "Le chant grégorien", dans *La Presse*, vol. 20, no 172, jeudi 26 mai 1904, p. 2.

(16) "*Motu proprio*", 22 novembre 1903, article 5, no 12; cité dans *La Tribune de St-Gervais*, janvier 1904, vol. 10, no 1, p.11.

3. Mandements des Évêques de Montréal

(17) Lettre du curé Dubuc, datée du 3 mars 1915 à monseigneur Paul Bruchési, archevêque de Montréal. Archives de la Chancellerie de Montréal, document 355.133.915-5, p.2. Joseph-Arthur Boucher est remplacé par Germain Lefebvre (1889-1946) qui dirige, à Pâques 1916, la création de la *Messe brève* de Contant.

(18) Surette, Paul, *Benoît Foirier: La vie d'un musicien québécois 1882 à 1965*, s.l.: La Société culturelle Ti-Pa, éditeur, 1982, p.17. Voir également cette mention dans l' *Encyclopédie de la musique au*

Canada (1983): "Poirier, Benoit", p. 833b.

(19) voir "Garrousteigt, Henri" *Encyclopédie de la musique au Canada*, 1980, p. 393.

a. Le De Musica Sacra

(20) *La Semaine religieuse de Montréal*, vol. XXIV, no 7, 18 août 1897, p. 118-121.

(21) *L'Art musical*, mai 1897, p. 179 et juin 1897, p. 206.

(22) *Mandements des Evêques de Montréal*, tome 13, Montréal, Arbour et Dupont, 1908, p. 182 (circulaire no 13 du 6 septembre 1899)

(23) Lettre de J.-A. Boucher, datée du 10 janvier 1906, au curé Magloire Auclair (1846-1911). Archives de la Chancellerie de Montréal: document 355.133.906-1, p. 2.

Extrait: "Au sujet des orchestres, je vous ai obtenu le concours des musiciens à beaucoup meilleur marché qu'à n'importe quelle autre église. Je les paie \$1.50 et \$2 [sic] quant ils ont \$3. et \$4. ailleurs [sic]. Il serait très difficile qu'après une messe en musique les musiciens passent au presbytère pour se faire payer. Je crois que ce serait montrer un grand manque de confiance au Maître de Chapelle si on ne peut pas lui confier \$15. ou \$20 [sic] pour les payer".

(24) *Art musical*, février 1897, p.105

b. Le Motu proprio

(25) Thibault, J.-P.(s.d.), "La musique religieuse de demain", dans *La semaine religieuse de Montréal*. Première partie: t. 22, no 16, (lundi 17 octobre 1904), p. 257-262. Deuxième partie: t. 22, Vol. XLIV, no 19 (lundi 24 octobre 1904, p. 281-284. Troisième partie: t. 22, vol. XLIV, (lundi 31 octobre 1904), p. 294-297.

(26) Thibault, J.-P., "La musique religieuse de demain" (instantané d'une conversation entre maître et élève). Première partie dans *La Presse*, vol. 20, no 196, 23 juin 1904, p. 6. Deuxième partie et fin dans *La Presse*, vol.20, no 233, 6 août, 1904, p. 5.

(27) Perosi, Lorenzo, *Messa a tre voci d'uomo con accompagnamento d'organo od armonio*, Milano, G. Ricordi & C., (no 101741), 22 p. Tel qu'indiqué dans la partition consultée, cette messe fut approuvée par l'Ordinaire de Milan le 15 novembre 1896.

(28) *Mandements des Evêques de Montréal*, tome 13, Montréal, Arbour et Dupont, 1908, (Circulaire no 53, 18 octobre 1904), p. 683-687.

(29) Sans nom, "La Messe de M. A. Contant" dans *l'Art musical*, juin 1897, p. 206. *L'Andante religioso* fut joué par Jean-Baptiste Dubois (1870-1938), violoncelliste, et Yvonne Corbin (1877-1951), élève de piano de Contant, qui touchait un piano pour remplacer la harpe.

4. Le répertoire liturgique dans les églises montréalaises

a. A Montréal

(30) Plamondon, Christine, *La vie musicale à Montréal sous l'influence du clergé de 1850 à 1900*, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1985, 120 p. Les Messes de Haydn sont: No 1, *Misses Brevis en Fa majeur* 1750 (Hob. XXII, 1a ou 1b), No 2, *Grosse Orgelmesse en Mi bémol majeur* (1766 (Hob.XXII,1), No 3, *Cécilienmesse* (Hob XXII,5) *en Do majeur* (1776). Christine Plamondon mentionne aussi une seizième messe de Haydn, qui ne figure pas au catalogue de l'encyclopédie *Grave* (1980) vérifiée.

(31) Lambillotte Louis, (27 mars 1796- 22 fév. 1855). Jésuite belge, organiste et compositeur. En plus de nombreux cantiques, dont plusieurs figurent dans des recueils canadiens de chants

religieux (20^e s.), il fit, parmi d'autres ouvrages consacrés au chant grégorien, l'édition du *Musée des organistes* (deux volumes, 1842-44) et signe *Clef* un recueil de mélodies grégoriennes (1851).

(32) s.n. "A Saint-Louis-de-France", *L'Art musical*, juin 1897, p. 206.

(33) Plamondon, 1985, p.91. On chante aussi les première (Petit Kochél:K49 [K6-47d,1768/New Grove's K139 (K47a) et douzième messes de Mozart (Petit Kochél:K262 (K6-246, 1775)/New Grove's: (KA 232), la *Messe en sol* (1819) de Carl Maria von Weber (1786-1826) et la *Messe Sainte-Cécile* (1855) de Gounod. Après 1875, les messes de Henry Farmer (1819-1891), Ludwig Spohr (1784-1859), Franz Schubert, Joseph Concone (m. 1861), Johann W. Kalliwoða (1801-1866), Millard (?-?) et de Giuseppe Mercadante (1795-1870) sont présentées plus fréquemment. Par la suite s'ajoutèrent des messes de De la Hache (?-?), Jacques-Louis Battmann (né 1818), D'Archambeau (sic, ?-?), Stearne (?-?), Winter (?-?) et Werner (?-?). Des oeuvres de quelques-uns d'entre eux font partie du répertoire conservé à l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal [voir appendice C. 2, p. 203].

(34) *Idem*, p. 91.

(35) *Album Souvenir*, p. 8-a-1. Le Credo de cette messe fut chanté à Saint-Jean-Baptiste; il pourrait s'agir de Pâques la même année [*Album Souvenir*, p. 8-a-2].

(36) D'après la partition vérifiée [KA 232/C1.04, Novello no 12, "Twelfth Mass"], cette messe, dont on doute l'authenticité, ne renferme pas de *Tantum Ergo*. Une erreur de la rédaction, sans doute.

(37) Sans nom, "La fête de Pâques dans nos églises", *Le Passe-Temps*, vol. 3, no 54, 17 avril 1897, p.104.

(38) Pelletier, Frédéric, *Le Devoir*, vol. 9, no 305, 28 décembre 1918, p. 6

b. A l'église Saint-Jean-Baptiste

(39) Sans nom, "Noël", dans, *La Presse*, jeudi 24 décembre 1885, 2e année, no 56, dernière page.

(40) *La Presse*, 20e année, no 80, samedi 6 février 1904, p.16.

B. Analyse d'extraits des messes d'Alexis Contant

1. La Messe no 3 (W47)

a. Historique

(41) Baudoin, Marthe, *Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, Montréal, Archêvêché de Montréal, 1979. La paroisse a eu trois églises. La première fut inaugurée le 28 juin 1874. Un incendie la détruisit le 29 janvier 1898, alors qu'on venait de terminer des travaux considérables à l'intérieur. La deuxième église, inaugurée le 25 juin 1903, devint la proie des flammes le 27 juin 1911. La présente église fut inaugurée le 15 mars 1915.

(42) *Album souvenir*, p. 18-b-1.

(43) Proctor, George, *Canadian Music of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1980, p.16. Un tableau des principales oeuvres au tournant du siècle indique incorrectement que Contant aurait orchestré sa troisième *Messe* en 1913. L'oeuvre fut créée avec orchestre. Selon nos connaissances, aucune autre version n'aurait été réalisée.

2. La Messe brève (W49)

a. Historique

(44) Massenkeil, G., "Messe" dans *Science de la Musique*, Tome II,

Paris, Bordas, 1976, p. 604

(45) *Bulletin paroissial*, paroisse Saint-Jean-Baptiste, mai 1916, vol. 4, no 8, p. 6. Les solistes furent J.E. Gour (Emile, 1893-1970?), René Tourangeau (?), [?Raoul] Paquet, et J. [G.] Lefebvre. Le bulletin paroissial mentionne la maîtrise d'enfant de la paroisse, ce qui nous permettrait de croire qu'elle aurait participé à la création de la *Messe*.

(46) *Idem*.

(47) *Idem*.

(48) Thomas, Suzanne, "Saint-Jean-Baptiste, -Fêtes de la" dans *l'Encyclopédie de la musique au Canada* (1983), p. 906a.

(49) *Motu proprio*, Pie X, 1903

CHAPITRE TROISIEME

Les Oratorios : Caïn et Les Deux Ames

A. Introduction

(1) Ces festivals ont eu lieu de 1768 à 1912.

1. L'oratorio français à la fin du XIXe siècle

(2) Labelle, Nicole, *L'oratorio*, Paris, Presses Universitaires de France, Col. *Que sais-je?*, no 2119, p. 86.

(3) *Idem*, p. 86. En plus de *l'Oratorio de Noël* (1858), d'où provient le fameux chœur *Tollite hostias*, Camille Saint-Saëns signe un oratorio profane les *Noces de Prométhée* en 1867, *Le Déluge* en 1875 et *La Terre promise* en 1913.

2. L'oratorio à Montréal

a. Les présentations d'oratorios

(4) McGregor, Nancy (et McLean, Maud), "Oratorio-Présentation du répertoire international", dans *l'Encyclopédie de la musique au Canada*, (1983), p. 745. En 1646, un "oratorio" en plain-chant est donné le Vendredi Saint à Québec. Au XVIII^e siècle, la *Philharmonic Society* d'Halifax présente un véritable oratorio, dont le nom est demeuré inconnu, à l'église anglicane Saint-Paul's. Voir l'appendice D.1 [cf. p. 217] pour les autres oratorios canadiens.

(5) On ignore la date de création. L'oeuvre est perdue.

(6) L'oeuvre, créée en 1923, est pour ténor, baryton, deux sopranos, deux mezzo-sopranos, alto, deux basses, chœur et grand orchestre. Le livret, qui porte sur la vie de saint Jean-Baptiste, est de l'abbé Antonio LeBel, adapté en vers libres par Albert Lozeau (1878-1924). Couture le compose à la suite d'une invitation de monseigneur Bruchési, archevêque de Montréal. *Jean le précurseur* est composé de trois parties, renfermant chœurs, récitatifs et solos: *La Naissance*, *La Prophétie* et *Le Martyre*. Le langage musical s'inspire quelque peu du plain-chant et de son harmonie modale. [Voir *l'Encyclopédie de la musique au Canada* (1983), p. 747]

(7) Sandwell, *Musical Red Book of Montreal*, p. 202.

(8) Ses autres oratorios sont: *Tabie* (1866) *Gallia* (1871), oeuvre à la fois religieuse et patriotique. Les plus importants demeurent cependant *La Rédemption* (1882), et *Mors et Vita* (1884). Ces programmes ont été fournis par l'Orchestre symphonique de Boston.

(9) Ses autres oratorios sont: 1. *Ruth* (1845), oeuvre de jeunesse,

sous-titrée églogue biblique, composé de trois tableaux avec récitatifs, airs, chœurs et précédés d'une ouverture. 2. *Les Béatitudes* (1869), dont la composition s'étend sur une période de dix ans, renferme huit parties selon le texte, au cours desquelles se mêlent prélude symphonique, chœurs et solos. 3. *La Rédemption* (1871) se divise en deux parties, formées de chœurs, récits et airs. 4. *Rébecca* (1881), sous-titré "scène biblique" pour deux solistes, chœur et orchestre, comprend sept mouvements: Introduction, chœur, air et chœur, chœur, air, duo et final.

B. Les oratorios d'Alexis Contant

1. Caïn

a. Historique

(10) Le Frère Symphorien-Louis, (Symphorian-Lewis, baptisé Stanislas Roberge, 15 avril 1849 - 25 mars 1924) signe de nombreux "dramas historiques" qui sont joués au Mont-Saint-Louis alors qu'il en est le directeur (1890-1914). Les archives des Frères des Ecoles chrétiennes à Laval conservent ses autres oeuvres littéraires et drames dont *La découverte du Canada* (Ode-symphonie) (1899) sur une musique de *de Camier* (?), un Recueil de poèmes: *Couronne poétique des Mystères du Rosaire* (1905), *Glanneries canadiennes*. Parmi les pièces de théâtre, il faut citer *Dialogue des morts entre le marquis de Montcalm et Le Général Wolfe*, *Les Maccabées*, *Egypte et Terre promise*, *Dallard*, *Colomb dans les fers*, *Maisonnette*, *Trahison de Montcalm* et *Joseph reconnu par ses frères*.

(11) Ce fut le sixième concert de la saison (3 février 1905) de l'Orchestre symphonique de Montréal, dirigé par J.J. Goulet, à l'Académie de musique (1875-1910). Contant signe également en 1903 *Marche pontificale Pie X* (W6), *La Charmeuse* (W15), *Tarentelle* (W16), *Ave Maria* (W60), *Tantum ergo* (W71), *Fantaisie* (W93) et *Patrie* (W109).

(12) Sans nom, "Premier oratorio canadien-français" dans *La*

Patrie, 10 mars, 1905 [*Album souvenir*, p. 32-a-1].

(13) Sans nom, "Oratorio canadien-français" dans *La Presse*, 13 mars 1905, [*Album souvenir*, p. 32-c-1].

(14) SANDWELL (Bernard K.), *The Musical Red Book of Montreal*, Montréal, F.A. Veitch, 1907, p. 20-25.

(15) Sans nom, "Premier oratorio canadien-français" Dans, *La Patrie*, 10 mars, 1905 [*Album souvenir*, p. 32-a-1]

(16) Sans nom, "Événement artistique au Princess", dans *La Presse*, le 17 novembre 1913 [*Album souvenir*, p. 41-c-1].

(17) *Album souvenir*, p. 37-c-2

(18) *Album souvenir*, p. 37-a-1. Gour précise l'église de la Nativité [rue Ontario]; cependant le qualificatif de "nouvelle église" ne pouvait lui être attribuée puisqu'elle datait de 1876; l'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus fut terminée en 1906.

(19) Les solistes furent Donald Collins, baryton; Roland Gosselin, basse-baryton; Rosemarie Landry, soprano et Jennefer Jestley, contralto, accompagnés de l'Orchestre symphonique de Victoria, des *Amity Singers of Victoria* et des *Vancouver Cantata Singers*.

(20) Jean-François Sénart dirigeait alors le Choeur de Montréal et L'Orchestre des Jeunes du Québec. La basse Gregory Atkinson chantait la partie de Caïn, René Boutet, ténor, celle d'Abel, Desmond Byrne, baryton, incarnait Adam. Le soprano France Frénette rendait la partie d'Eve tandis que Maria Popescu, mezzo-soprano, chantait celle du Messager céleste.

b. Réception de l'oeuvre

(21) Asselin, Olivier, "Le premier oratorio canadien-français",

dans *Le Nationaliste*, 5 novembre 1905.

(22) Bergeron, Carol, "Une oeuvre pleine de charme et d'allure", dans *Le Devoir*, vol. LXXIX, no 266, 15 novembre 1988, p. 12. Pour la référence à Léo-Pol Morin, voir Morin, *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p.75.

(23) Gingras, Claude, "Cain, un beau succès à l'église Saint-Jean-Baptiste", dans *La Presse*, 14 novembre 1988, p. A 11.

c. Analyse

1.Ouverture

i. L'orchestre

(24) Sans nom, "L'art malgré tout", dans *La Patrie*, [Album souvenir, p. 25-A-B]

(25) *Idem*.

(26) *Encyclopédie de la musique au Canada* (1983), p. 792. Le parc Sohmer, l'un des plus importants parcs d'amusements de Montréal, fut établi par Ernest Lavigne en 1889 et inauguré en 1891. Un pavillon pouvant contenir jusqu'à 9000 personnes y est érigé en 1893, afin que les manifestations puissent se poursuivre en hiver. [cf. Yvan Lamonde et Raymond Montpetit, *Le Parc Sohmer*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986]

(27) La copie est signée et datée par Contant et fait partie du fonds Alexis Contant à la Bibliothèque nationale du Canada. Edition Boosey & Co., s.d. Il s'agit d'une partition réduite pour chœur et piano.

2. Les Deux Ames

a. Historique

(28) Sans nom. Article paru dans *La Presse*, le 5 août 1910, [Henri Roulland]. D'origine française, Roulland était un chroniqueur à *La Presse* et signait ses articles "Jean Bâdreux". Il mourut subitement à son domicile le 4 août 1910. C'est alors que le poète Albert Ferland (1872-1943) fit le résumé du livret de *Les Deux Ames* pour le programme lors de la création. Contant avait composé, en 1907, une mélodie, *Vision* (W81) pour baryton, sur un texte de Roulland.

(29) Voir Gour, 1953, p. 36.

(30) L'orchestration comprend: 2 flûtes, 2 hautbois, deux clarinettes en *Sib*, 2 bassons, 2 trompettes en *Sib*, 4 cors en *Ré*, 3 trombones, un tuba, cordes, timbales (*Ré-La*), cymbale, triangle et grosse caisse, harpe et piano.

(31) Voir "Les Deux Amis" Great Reception" [sic] dans *The Daily Telegraph* [*Album souvenir*, p. 41-a-1].

(32) Gour, 1953, p.37:

"The score shows great powers and skilful [sic] work. It should have a hearing. In great heart, sincerely your,
Walter Damrosch" -lettre du 29 mars 1910.

(33) Selon l'article consulté dans l'*Album souvenir* [p. 40-c-1], cette salle était sise au 229 rue Ontario ouest, tout près de Bleury.

(34) J.E. Monday. Ce nom ne figure pas dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (1983). Il apparaît dans les botins téléphoniques au début du siècle comme ayant fait plusieurs métiers. On supposerait donc qu'il s'agissait d'un musicien amateur connu de Contant.

(35) Joseph Saucier fut élève, entre autres, de Dominique Ducharme

et Achille Fortier. Il fut soliste et maître de chapelle dans plusieurs églises de Montréal, dont, Saint-Louis-du-Mile-End (aujourd'hui Saint-Enfant-Jésus), l'église Saint-Louis-de-France (1927-1936) et à la Cathédrale Saint-Jacques (aujourd'hui Marie-Reine-du Monde). Après un séjour en Europe, où il se produit à Paris et à Londres, il rentre au pays et tint le rôle de Satan dans *Le Paradis perdu* de Théodore Dubois (18 octobre 1904). Saucier avait étudié ce rôle avec le compositeur lui-même. On le considère comme le premier musicien canadien-français qui ait gravé des cylindres ou disques au Canada [*Encyclopédie de la musique au Canada* (1983), p. 918].

(36) Aucun renseignement ne fut trouvé sur Eugène de Waele.

(37) *Album souvenir*, p. 41-c-1.

(38) Desautels, Andrée, "Histoire de la composition musicale au Canada de 1610 à 1967", dans *Aspects de la musique au Canada* (Ed. Gilles Potvin, Maryvonne Kendergi, p. 96. L'oratorio d'Elgar fut créé à Montréal en 1906.

b. Réception de l'oeuvre

(39) Sans nom, "Les Deux Amis" [sic] Great Reception" - Symphonic Poem was Creditably Rendered at Princess. 17 novembre 1913 [*Album souvenir*, p. 41-a-1] " In "Les Deux Ames", M. Contant has made a distinct contribution to Canadian music; and serious works of this magnitude are too infrequent to be passed over lightly".

(40) Sans nom, "L'oeuvre d'un maître canadien", dans *La Patrie*, vol. 35 no 223, le 17 novembre 1913, p. 1 et 2. [*Album souvenir*, p. 56-bc]

(41) Compte, Gustave, "L'Art et les artistes- *Les Deux Ames*, oeuvre lyrico-symphonique de MM. Alexis Contant et Henri Rouillaud. -Première audition au théâtre Princess.", dans *Le Fosse-Temps*, no 4, 6 décembre 1913, p. 468.

(42) *Idem*

Appendices

(43) D. 1, *Encyclopédie de la Musique au Canada*, 1980, p. 746-747.

(44) D. 2, Archives des Frères des Ecoles chrétiennes de Laval, Québec.

(45) D. 4, Les données proviennent de: Sandwell, *Musical Red Book of Montréal* (1907), p.17-25 et p. 195-229.

APPENDICES

APPENDICE A.1 OEUVRES RELIGIEUSES -par genres-

1. ORATORIOS

<u>Cain</u> 1905	Choeur mixte/ orchestre/ 5 solistes	W39
<u>Les Deux Ames</u> 1909	Choeur mixte/ Orchestre/ 3 solistes	W40

2. MESSES

<u>Messe en ré mineur</u> 1884	choeur /orch. mixte [Donnée en concert pour l'inauguration de la Salle Saint-Jean-Baptiste en 1884 ou au Collège de Montréal]	W42
<u>Messe brève en do</u> 1894	TTBB/orgue avec quelques indications d'instruments d'orchestre	W44

<u>Messe en <i>Sib</i> majeur</u> 1896	SAB/	W45
---	------	-----

orchestre

<u>Messe no 2</u> 1897	TTB/orchestre	W46
---------------------------	---------------	-----

<u>Messe no 3</u> 1902	TTB/orchestre	W47
---------------------------	---------------	-----

<u>Messe des morts</u> 1908 (harmonisation)	TTB/orgue	W48
---	-----------	-----

<u>Messe brève en <i>Sol</i></u> 1910	TTB/orgue	W49
--	-----------	-----

<u>Messe des anges</u> [avant 1903?]	SATB	W50
---	------	-----

Messe Saint-Jean-Baptiste [?]

Oeuvre mentionnée dans un article [Album souvenir p.4-c-2] mais qui ne figure pas au catalogue Willis. Elle aurait été chantée à Notre-Dame de Montréal le jour de la Saint-Pierre. Il pourrait bien s'agir de l'une des messes précédentes.

3. NOTETS

A. Avec accompagnement d'orgue:

<u>Tantum ergo</u> 1880	SATB	W53
----------------------------	------	-----

<u>O salutaris hostias</u> 1891	SATB	W55
------------------------------------	------	-----

<u>Pie Jesu</u> 1897	TTBB	W57
<u>Panis angelicus</u> 1902	TTBB	W59
<u>Ave Maria</u> 1903	TTB	W60
<u>Tantum ergo</u> 1904	TTB	W61
<u>Cor Jesu</u> [avant 1893?]	SATB	W63 s.d.
<u>Petit Tantum ergo</u>	TTB	W65 s.d.
<u>Domine Jesu</u> <u>Christe</u> 1892	TTBB	W56

B. Motets (avec accompagnement instrumental):

<u>Ave Maria</u> 1880	choeur mixte? orch.	W66
<u>Ave Maria</u> 1890	voix/ cordes	W67
<u>Tantum ergo</u> 1892?	TTB/ IIII/II/orgue cordes	W68

<u>Ave Maria</u> 1894	Voix, violon violoncelle, orgue	W69	
<u>Ave Maria</u> 1897	ténor et baryton/ TB/ orgue/ cordes	W70	
<u>Tantum ergo</u> 1897	SATB/ 1121/222/ timbales/cordes	W71	
<u>L'Angelus</u> 1898	SATB/ 222/222/harpe/ cordes	W72	
<u>Regina coeli</u> 1900	TTB/ cordes ou orgue	W73	
<u>Ave verum corpus</u>	TTBB/ 1111/11/orgue/ cordes	W74	s.d
<u>Ave verum corpus</u> (musique de Schumann)	Basse/ 1111/211/orgue/ cordes	W75	s.d
<u>Jesu Dei vivi</u> (musique de Verdi)	STB orgue/cordes	W76	s.d.
<u>Panis angelicus</u>	TTB 12/21/cordes Aussi: TTB/orgue	W77	s.d.

C. CHANTS RELIGIEUX

<u>Ave Maria</u> 1880	T	W52
<u>O Salutaris hostias</u> 1888?	S ou T	W54
<u>Ave Maria</u> 1898	Bar.	W58
<u>Je vous salue Marie</u> 1913	S ou T	W62

APPENDICE A.2

LES OEUVRES RELIGIEUSES

en ordre chronologique

1880	<u>Ave Maria</u>	W52
	<u>Tantum Ergo</u>	W53
	<u>Ave Maria</u>	W66
1884	<u>L'âme d'un ange</u>	W78
	<u>Benedictus</u>	W43
	<u>Messe en ré mineur</u>	W42
1888	<u>O Salutaris hostia</u>	W54
1890	<u>Ave Maria</u>	W67
1891	<u>O Salutaris hostia</u>	W55
1892	<u>Domine Jesu Christe</u>	W56
	(?) <u>Tantum Ergo</u>	W68
1894	<u>Ave Maria</u>	W69
	<u>Messe brève en <i>Do</i></u>	W44
1896	<u>Messe en <i>Sib</i> majeur</u>	W45
1897	<u>Ave Maria</u>	W70
	<u>Messe no.2</u>	W46
	<u>Pie Jesu</u>	W57
	<u>Tantum Ergo</u>	W71
1898	<u>L'angelus</u>	W72
	<u>Ave Maria</u>	W58

1900	<u>Dans les langes blancs</u> (La Vierge à la crèche) <u>Regina Coeli</u>	W79 W73
1902	<u>Messe no.3</u> <u>Gloria</u> (solo d'un Domine) <u>Panis Angelicus</u>	W47 W51 W59
1903	<u>Ave Maria</u> <u>Messe des anges</u> (harm.) <u>Cor Jesu</u>	W60 W50 W63
1904	<u>Harmonisations de Noels</u> Les Anges dans nos campagnes Ça bergers Dans cette étable Il est né le Divin enfant <u>Tantum Ergo</u>	W60 W61
1904-1905	<u>Cain</u>	W39
1906	<u>Vision de Jeann d'Arc</u>	W96
1907	<u>Vision</u> {Minuit, l'Ange Azazel}	W81
1908	<u>Messe des morts</u>	W46
1909	<u>Les Deux Ames</u>	W40
1910	<u>Cantique à la Vierge</u> (Ave Maria, ô reine sereine) <u>Fête du Christ à Ville-Marie</u> (Pour Dieu, sois belle...) <u>Messe brève en Sol</u>	 W82 W63 W49

1911	<u>Après l'Angelus du soir</u> (orgue)	W32
	<u>Seul sur la route</u> {Sur le chemin Jésus soupire}	W84
1913	<u>Je vous salue Marie</u>	W62
1914	<u>Pange lingua</u> (orgue)	W116
1917	<u>Sur un crucifix</u> {Clair crucifix où meurt..}	W85

OEUVRES NON DATEES

<u>Libera me</u>	W64
<u>Petit Tantum ergo</u>	W65
<u>Ave Verum</u>	W74
<u>Ave verum corpus</u> (basse)	W75
<u>Jesu Dei vivi</u>	W76
<u>Panis angelicus</u>	W77
<u>A Saint-Jean-Baptiste</u> {Noble patron...}	W86
<u>Sous ta bannière aux couleurs</u>	W87
<u>Cantique no.13</u> {Congrégation chérie...}	W88

APPENDICE A.3

Oeuvres religieuses d'Alexis Contant ordre alphabétique

A Saint-Jean Baptiste	W86	s.d.
Ame d'un Ange , L'	W78	1884
Angelus, L'	W72	1898
Anges dans nos campagnes, Les	W80	1904
Après l'angelus d'un soir (orgue)	W32	1911
Ave Maria (ténor)	W52	1880
Ave Maria (bariton)	W58	1898
Ave Maria (T,B)	W70	1897
Ave Maria (TTB)	W60	1903
Ave Maria	W66	1880
Ave Maria (voix, vn, vle, orgue)	W69	1894
Ave Maria (vois et cordes)	W67	1890
"Ave Maria, ô reine sereine"	W82	1910
Ave Verum Corpus (basse)	W75	s.d.
Ave Verum (TTBB)	W74	s.d.
Benedictus (ajout à la Messe en ré mineur)	W43	1884
"Ça bergers, assemblons-nous"	W80	1904
Caïn (oratorio)	W39	1905
Cantique à la Vierge	W82	1910
Cantique no 13	W88	s.d.
"Clair crucifix où meurt.." [Sur un crucifix]	W85	1917
Congrégation chérie, que..	W88	s.d.
Cor Jesu	W63	[1903?]
"Dans cette étable"	W80	1904
"Dans les langes blancs..."	W79	1900
Deux Ames, Les (oratorio)	W 40	1909
Domine Jesu Christe	W56	1892
Fête du Christ à Ville-Marie	W83	1910
Gloria (Solo d'un Domine)	W51	1902
"Il est né le divin Enfant"	W80	1904
Je vous salue Marie	W62	1913

Jesu Dei vivi	W76	s.d.
Libera me	W64	s.d.
Magnificat	(oeuvre non classée dans le catalogue Willis)	
Messe brève en Do (Messe Saint-Jacques)	W44	1894
Messe brève en Sol	W49	1910
Messe en Ré mineur	W42	1884
Messe en Sib majeur	W45	1896
Messe no 2	W46	1897
Messe no 3	W47	1902
Messe des Anges (harmonisation 4 v.m.)	W50	[avant 1894?]
Messe de Requiem (harm. Messe grégorienne)	W48	1908
Messe Saint-Jean-Baptiste	(mentionnée ds l'Album souvenir. Il peut s'agir d'une des messes connues)	
"Minuit! l'Ange Azazel a..."	W81	1907
Noble patron dont on chôme la fête	W86	s.d.
O Salutaris hostias (sop.)	W54	1888?
O salutaris hostias (SATB)	W55	1891
Pange lingua (orgue)	W116	1914
Panis Angelicus (TTB)	W77	s.d.
Panis Angelicus (TTBB)	W59	1902
Petit Tantum ergo	W65	[après 1903?]
Pie Jesu	W57	1897
"Pour Dieu sois belle ô..."	W83	1910
Quatre cantiques de Noël	W80	1904
Regina coeli	W73	1900
"Reste avec nous Seigneur"	W106	s.d.
Seul sur la route	W84	1911
"Sous ta bannière aux couleurs..."	W87	inachevé
"Sur le chemin, Jésus soupire"	W84	1911
Sur un crucifix	W85	1917
Tantum ergo (TTB)	W53	1880
Tantum ergo (TTB)	W61	1904
Tantum ergo (SATB)	W71	1897
Tantum ergo (TTB/Orch.)	W68	1892?
Vierge à la crèche, La	W79	1900
Vision	W81	1907
Vision Jeanne d'Arc	W96	1906

APPENDICE A.4

Oeuvres religieuses d'Alexis Contant

1. au Centre de la musique canadienne à Montréal
2. à la Bibliothèque nationale du Québec

1. Centre de la musique canadienne:

A. Musique pour voix:

- | | |
|--|-----------|
| a. Caïn: air d'Eve, voix et piano, 3 ex. ms, | cote: F2B |
| b. Recueil de chants religieux,
(voix et piano, pub. Archambault, 2 ex.,) | cote: F2B |

B. Chant chorale:

- | | |
|---|------------|
| a. Messe brève, 3 v.é. et orgue, 1910, 2 ex. ms, 21 p. | cote: F3C |
| b. Messe brève, 2 ténors, 2 basses, orgue,
(Ministère de l'agriculture 1894, 27 p., 4 ex.) | cote: F 2B |

2. Bibliothèque nationale du Québec

Titres d'oeuvres et cotes du catalogue Willis et de la
Bibliothèque nationale du Québec (BNQ):

Titre	Willis	BNQ
L'âme d'un Ange	(W78)	A14104
Les anges dans nos campagnes	(W80)	A14112
Ave Maria	(W?)	A14131
Ça bergers	(W80)	A14111
Dans cette étable	(W80)	A14113
La fête du Christ à Ville-Marie	(W83)	A14117
Il est né le divin Enfant	(W80)	A14110
Je vous salue Marie	(W62)	A14130
Messe brève (1894)	(W44)	A14121

Messe des morts	(W48)	A14122
Ô Salutaris hostias	(W?)	A14128
Pange lingua	(W116)	A14125
Petit Tantum Ergo	(W65)	A14129
Quatre cantiques de Noël	(W80)	A14109
Recueil de chants religieux		A14126
Sur un crucifix	(W85)	A14127
La Vierge à la crèche	(W79)	A14141

APPENDICE B.1

[cf. 27]

De Musica sacra

(Règlements sur la musique sacrée)

promulgué le 7 juillet 1894

par le pape Léon XIII

Résumé:-

Promulgué le 7 juillet 1894, le décret De Musica Sacra cherchait à corriger les abus du répertoire liturgique en Italie. Bien qu'officiellement il ne s'adresse qu'aux églises de ce pays, ses règlements étaient applicables à toutes les églises catholiques du monde. Tel en fait foi l'abbé Eugène Chaminade dans La musique telle que la veut l'Eglise (Paris, 1897) lequel livre fut appuyée par le Saint-Siège.

Le décret est présenté en deux parties: la première relève quelques points de discipline alors que la deuxième concerne l'attention que devait apporter les évêques des diocèses quant à l'application du décret.

On se préoccupe du caractère de la musique, lequel doit inviter les fidèles à la dévotion. Le chant grégorien et la musique de Palestrina sont cités à titre d'exemple d'une musique adéquate pour la liturgie. Cela n'exclut pas cependant les oeuvres modernes, dites chromatiques dont le caractère répond aux critères recherchés. Le document précise d'ailleurs que, devant l'impossibilité de bien exécuter une oeuvre quelconque, on aura recours au répertoire grégorien. L'orgue doit accompagner discrètement le chœur. L'organiste doit s'en tenir à un jeu lié et "grave" pour toutes les autres interventions (préludes, interludes, sorties) selon l'esprit du culte. Il faut se servir uniquement du latin pour toute cérémonie liturgique; quant aux autres activités para-liturgiques, on peut se servir de cantiques en langue vernaculaire, pourvu que le texte soit tiré de sources bibliques, des livres d'offices ou de textes approuvés de l'autorité.

Il est explicitement prohibé d'introduire une musique d'un caractère profane relevant de celui du théâtre. On doit éviter les oeuvres dont les textes liturgiques sont répétés incessamment ou déplacés de quelque façon. On rappelle (aux compositeurs) que les textes de la messe ne doivent pas être traités en petites pièces détachées alors qu'ils sont liés entre eux.

Dans la deuxième partie, on s'adresse aux évêques qui doivent veiller à ce que les intervenants respectent les règlements ci-haut; on encourage des initiatives pour promulguer les directives et la formation du clergé en ce qui regarde le plain-chant. Tout congrès et publication portant sur la musique liturgique doit être approuvé par les autorités concernés.

Première partie

Article 1 :

Toute composition musicale qui s'inspire de l'esprit des cérémonies sacrées qu'elle accompagne, qui répond fidèlement au sens et aux paroles de la liturgie, et qui excite les fidèles à la dévotion est digne de la maison de Dieu.

Article 2:

Tel est le chant dit grégorien, que l'Eglise regarde comme son chant propre et le seul qu'elle adopte dans ses livres liturgiques.

Article 3:

Le chant polyphone [sic], diatonique ou chromatique, pourvu qu'il présente les qualités religieuses requises, peut aussi convenir aux cérémonies sacrées.

Article 4:

Dans le genre polyphone diatonique, les compositions de Pierre-Louis[sic] Palestrina et de ses bons imitateurs sont reconnus comme très dignes de la maison de Dieu. Quant aux compositions polyphones, dites chromatiques, on reconnaît de même comme dignes du culte divin celles qui, ayant pour auteurs les maîtres accrédités des différentes écoles italiennes et étrangères, et, en particulier, les maîtres romains, ont été transmises jusqu'à nos jours, louées et approuvées plusieurs

fois par l'autorité compétente comme vraiment sacrées.

Article 5:

Comme il est bien reconnu qu'une composition du chant polyphonique, même en soi excellente, peut devenir inconvenient par une exécution mauvaise; dans les cas où l'on craindrait une exécution qui ne fut pas bonne, il faudrait remplacer cette composition par le chant grégorien dans les fonctions strictement liturgiques.

Article 6:

La musique dite figurée, pour l'orgue, doit se conformer à la nature de cet instrument et avoir une marche liée harmonique et grave. L'accompagnement doit décemment soutenir le chant et non le couvrir. Dans les préludes et les interludes, les orgues aussi bien que les autres instruments, conserveront toujours le caractère sacré conforme à l'esprit de la cérémonie.

Article 7:

La langue à employer dans les chants exécutés pendant les fonctions liturgiques doit être la langue propre du rite, et les textes *ad libitum* doivent être tirés de l'Écriture sainte, des offices, des hymnes et des prières approuvées par l'Eglise.

Article 8:

Dans les autres cérémonies, on pourra faire usage de la langue vulgaire, en prenant les paroles dans des compositions pieuses et approuvées.

Article 9:

Est sévèrement prohibée dans les églises toute musique vocale ou instrumentale d'un caractère profane, surtout si elle s'inspire de motifs, de variantes ou de réminiscences de théâtres.

Article 10:

Afin de garantir le respect dû aux paroles liturgiques et d'empêcher que les fonctions sacrées ne deviennent trop longues, sont interdits tous les chants où les paroles, même en minime partie, sont transposées hors du contexte ou répétées sans discernement.

Article 11:

Il est défendu de partager en morceaux complètement détachés les versets qui sont nécessairement liés entre eux.

Article 12:

Les improvisations dites *à fantasia*, ou d'imagination, sont défendues sur l'orgue à quiconque ne sait s'y livrer convenablement, c'est-à-dire de manière à respecter les règles de l'art et à sauvegarder le recueillement et la piété des fidèles.

Deuxième partie

Instructions pour encourager l'étude de la musique et pour en empêcher les abus.

I. Puisque la musique sacrée fait partie de la liturgie, on recommande aux Evêques d'en avoir un soin spécial et de faire prendre surtout dans les Synodes diocésains et provinciaux, des mesures opportunes en tout conformes au présent Règlement.

On peut admettre le concours des laïques, sous la surveillance et dépendance des Evêques.

On ne peut pas former de comité, ni tenir un congrès, sans le consentement de l'autorité ecclésiastique.

Il est défendu de publier des revues de musique sacrée sans l'imprimatur de l'Ordinaire

On défend aussi toute discussion sur les articles du présent Règlement.

Il y a liberté de discussion en matière de musique sacrée.

pourvu que l'on observe les règles de la charité et que personne ne s'érige en maître et ne juge des autres.

II. Les Evêques obligeront leurs clercs à l'étude du plain-chant, tel qu'on trouve dans les livres approuvés par le Saint-Siège.

Quant à l'étude des autres genres de musique et de l'orgue, ils n'en feront pas une obligation aux clercs, de peur de les détourner des études plus sérieuses auxquelles ils doivent se vouer. Si cependant il s'entrouvait parmi eux quelques-uns assez versés dans ce genre d'étude ou montrant des dispositions particulières, les Evêques pourront leur permettre de s'y perfectionner.

III. Que les Evêques surveillent attentivement M.M. les curés et recteurs d'églises afin qu'ils n'y permettent pas d'exécutions musicales contraires aux instructions du présent Règlement, recourant au besoin aux peines canoniques contre les délinquants.

IV. Par la publication du présent Règlement et par communication aux Evêques d'Italie, est abrogé tout autre décret précédent sur cette matière.

Sa Sainteté Léon XIII, à la suite du compte rendu fait par le Cardinal, préfet de la S.C. des Rites, a daigné approuvé le présent Règlement et en a ordonné la publication le 6 juillet 1894.

APPENDICE B.2
[cf. p. 32]
MOTU PROPRIO
Tra le sollicitudini
du pape saint Pie X
promulgué le 22 novembre 1903

Résumé:

Voici les principaux points du Motu proprio:

1. Le chant grégorien doit être restauré au sein du culte.
2. Les oeuvres de Palestrina sont hautement estimées et doivent être revalorisées, surtout dans les cathédrales. Les Schola cantorum seront restaurées afin de chanter la polyphonie sacrée.
3. Les textes liturgiques doivent être respectés intégralement.
4. Les solos ne sont pas exclus, mais doivent être d'une durée minime.
5. L'orgue et, à l'occasion et sous l'autorité locale, d'autres instruments sont permis lors des cérémonies religieuses.
6. Les compositeurs doivent éviter d'inclure des préludes et des intermèdes dans leurs oeuvres.
7. Les pianos, cymbales, grosse caisse, percussions et les harmonies sont exclus des églises.
8. Les oeuvres ne doivent pas prolonger le rite. Les Gloria et Credo doivent être relativement courts.
9. On doit veiller à ce que les séminaristes reçoivent une formation en ce qui regarde la musique sacrée. Des commissions de musique sacrée sont recommandées pour chaque diocèse.

Parmi les sollicitudes de la fonction pastorale, non seulement en ce Siège Suprême que, bien qu'indigne, Nous occupons par une inscrutable disposition de la Providence, mais encore dans toute l'Eglise particulière, la principale est, sans aucun doute, de maintenir et de promouvoir l'honneur de la Maison de Dieu où se célèbrent les mystères augustes de la religion, et où le peuple chrétien se rassemble pour recevoir la grâce des sacrements, assister au saint sacrifice de l'autel, adorer le très auguste sacrement du corps de Notre-Seigneur et s'unir à la prière commune de l'Eglise dans la solennelle et publique célébration liturgique.

Il ne doit donc rien y avoir dans le temple qui trouble ou

même seulement diminue la dévotion et la piété des fidèles, rien qui fournisse un raisonnable motif de dégoût ou de scandale; rien surtout qui offense directement l'honneur et la sainteté des fonctions sacrées et qui, par suite, soit indigne de la Maison de Prière et la majesté de Dieu.

Nous ne toucherons pas à chacun des abus qui peuvent se rencontrer en pareille matière. Aujourd'hui, Notre attention se tourne vers l'un des plus communs, des plus difficiles à déraciner et que, parfois, l'on doit déplorer là où toute autre chose est digne de tout éloge pour la beauté et la somptuosité du temple, pour la splendeur et la soigneuse ordonnance des cérémonies, pour le nombre du clergé, pour la piété et la gravité des ministres qui célèbrent. Nous voulons dire l'abus dans les choses du chant et de la musique sacrée.

En effet, soit à cause de la nature de cet art fluctuant et variable par lui-même, soit à cause de l'altération successive du goût et des habitudes dans la longue durée des temps, soit à cause de la funeste influence qu'exerce sur l'art sacré l'art profane et théâtral, soit à cause du plaisir que la musique produit directement et qu'il n'est pas toujours facile de contenir en de justes bornes, soit à cause des nombreux préjugés qui, en cette matière s'insinuent peu à peu et qui se maintiennent ensuite avec ténacité, même auprès de personnes autorisées et pieuses, il y a une tendance continuelle à dévier de la voie droite, établie en vue de la fin pour laquelle l'art est admis au service du culte, et qui est marquée très clairement dans les canons ecclésiastiques, dans les ordonnances des conciles généraux et provinciaux, dans les prescriptions émanées à plusieurs reprises des Sacrées Congrégations romaines et des Souverains Pontifes, Nos prédécesseurs.

Il Nous est agréable, et c'est une vraie satisfaction de notre âme, de reconnaître le grand bien qu'en ce point, depuis dix ans, il a été fait même dans Notre auguste ville de Rome, et dans beaucoup d'églises de Notre patrie, mais d'une façon spéciale chez certaines nations où des hommes excellents et pleins de zèle pour le culte de Dieu se sont, avec l'approbation de Saint-Siège et sous la direction des évêques, réunis en des sociétés florissantes et ont remis en plein honneur la musique sacrée dans presque toutes les églises et

chapelles. Toutefois, ce bien est encore très loin d'être commun à tous. Si Nous consultons Notre expérience personnelle et tenons compte des plaintes extrêmement nombreuses qui nous sont venues de toutes parts, depuis qu'il a plu au Seigneur d'élever Notre humble personne au faite suprême du Pontificat Romain. Nous croyons que, sans différer plus longtemps, Notre premier devoir est d'élever la voix pour réprover et condamner tout ce qui, dans les fonctions du culte et dans la célébration ecclésiastique s'observe de difforme, par rapport à la droite ligne indiquée.

En effet, Notre très vif désir étant que le véritable esprit chrétien reflourisse de toute manière et se maintienne chez tous les fidèles, il est nécessaire de pourvoir, avant toute autre chose, à la sainteté et à la dignité du temple, où les fidèles se réunissent précisément pour se pénétrer de cet esprit puisé à sa première et indispensable source, qui est la participation active aux saints mystères et à la prière publique et solennelle de l'Église.

Il serait vain d'ailleurs d'espérer que l'abondance des bénédictions du ciel descende sur Nous à cette fin, quand Notre hommage au Très-Haut, loin de monter en odeur de suavité remet au contraire dans la main du Seigneur les fouets dont jadis usa le Divin Rédempteur pour chasser de temple ses indignes profanateurs.

Dans ce but, afin que personne dorénavant ne puisse trouver excuse dans le fait de ne pas connaître clairement son devoir et que soit écarté toute indécision dans l'interprétation de certaines règles déjà prescrites, Nous avons jugé opportun d'édicter brièvement les principes qui règlent la musique sacrée et de rassembler en un cadre général les principales prescriptions de l'Église contre les abus les plus communs en pareille matière.

En conséquence, de Notre propre mouvement et de science certaine Nous publions Notre présente Instruction, à laquelle, comme au code juridique de la musique sacrée, Nous voulons de Notre pleine autorité apostolique, qu'il soit donné force de loi, et à tous, par le présent chirographe, nous en imposons la plus scrupuleuse observation.

INSTRUCTION SUR LA MUSIQUE SACREE

I. Principes généraux

1.-La musique sacrée, comme partie intégrante de la solennelle liturgie, participe à sa fin, qui est la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles.

Elle concourt à l'accroissement de l'honneur et de la splendeur des cérémonies ecclésiastiques; et comme son office principal est de revêtir d'une mélodie convenable le texte liturgique proposé à l'intelligence des fidèles, ainsi sa propre fin est d'ajouter une efficacité plus grande au texte lui-même afin que, par ce moyen, les fidèles soient plus facilement excités à la dévotion et se disposent mieux à accueillir en eux les fruits de la grâce qui sont les fruits propres de la célébration des saints mystères.

2.-Par conséquent, la musique sacrée doit posséder au plus haut degré les qualités propres de la liturgie, et d'une façon précise la sainteté et la bonté des formes, d'où surgit spontanément son autre caractère qui est l'universalité.

Elle doit être sainte et, par suite, exclure tout caractère profane, non seulement en elle-même, mais aussi dans la façon dont elle se présente, de la part des exécutants.

Elle doit être un art véritable, car il n'est pas possible, autrement, qu'elle ait, sur qui l'entend, cette efficacité que l'Église veut obtenir en accueillant l'art des sons dans sa liturgie.

Mais elle devra en même temps, être universelle, en ce sens que tout en permettant à toutes les nations d'admettre dans les compositions ecclésiastiques ces formes particulières qui constituent, d'une manière, le caractère spécifique de leur musique propre, ces formes néanmoins doivent être tellement subordonnées aux caractères généraux de la musique sacrée que personne d'une autre nation ne puisse, à l'entendre, en recevoir une fâcheuse impression.

II. Genres de musique sacrée

3.-Ces qualités se rencontrent à un degré souverain dans le chant grégorien, qui est, par conséquent, le chant propre de l'Église

romaine, le seul chant qu'elle a hérité des anciens Pères, qu'elle a jalousement gardé le long des siècles dans ses manuscrits liturgiques, qu'elle propose directement comme sien aux fidèles, que dans certaines parties de la liturgie elle prescrit exclusivement, et que les études plus récentes ont si heureusement restitué dans son intégrité et sa pureté.

Pour ces raisons le chant grégorien fut toujours considéré comme le suprême modèle de la musique sacrée, la loi générale suivante pouvant s'établir en toute rigueur: une composition pour église est d'autant plus sacrée et liturgique, qu'elle se rapproche plus par l'allure, par l'inspiration et par le goût, de la mélodie grégorienne, et elle est d'autant moins digne du temple, qu'on la reconnaît plus dissemblable de ce suprême modèle.

L'antique chant grégorien traditionnel devra donc être largement restauré dans les fonctions du culte, tous devant tenir pour assuré qu'une fonction ecclésiastique ne perd rien de sa solennité, quand elle n'est accompagnée d'aucune autre musique que celle-là.

En particulier, qu'on prenne soin de rétablir le chant grégorien dans la pratique du peuple, afin que les fidèles prennent de nouveau une part plus active à la célébration de l'office ecclésiastique, comme c'était autrefois la coutume.

4.-Les qualités indiquées plus haut sont également possédées à un haut degré par la polyphonie classique, spécialement par celle de l'école romaine, laquelle a, au XVI^e siècle, atteint le maximum de sa perfection grâce à Pierluigi de Palestrina, et a continué depuis à produire, même dans la suite, des compositions d'excellente qualité liturgique et musicale. La polyphonie classique se rapproche fort bien du suprême modèle de toute musique sacrée qu'est le chant grégorien; et pour cette raison elle a mérité d'être cultivée de compte à demi avec le chant grégorien dans les fonctions les plus solennelles de l'Église, qui sont celles de la chapelle pontificale. Elle aussi devra donc être restaurée largement dans les fonctions ecclésiastiques, spécialement dans les plus insignes basiliques, dans les églises cathédrales, dans celles des séminaires et des autres instituts ecclésiastiques, où les moyens nécessaires ne font ordinairement pas défaut.

5.-L'Église a toujours reconnu et favorisé le progrès des arts , en admettant au service du culte tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau dans le cours des siècles, pourvu toutefois que les règles liturgiques fussent toujours sauves. Par conséquent, la musique plus moderne est également admise dans l'églises, vu qu'elle offre, elle aussi, des compositions d'une telle valeur, d'un tel sérieux, d'une telle gravité, qu'elles ne sont aucunement indignes des fonctions liturgiques.

Néanmoins, comme la musique moderne est principalement voué au service profane, on devra veiller, avec le plus grand soin, à ce que les compositions musicales de style moderne qu'on admet dans l'église, ne contiennent rien de profane, n'aient pas de réminiscences de motifs usités au théâtre, et ne soient pas composées, même en leurs formes extérieures, sur le type des morceaux profanes.

6.-Parmi les divers genres de musique moderne, celui qui a paru le moins propre à accompagner les cérémonies du culte est le style théâtral qui, durant le siècle dernier, fut en très grande vogue, spécialement en Italie. Il présente par sa nature la plus grande opposition au chant grégorien et à la polyphonie classique, partant à la règle la plus importante de toute bonne musique sacrée. Outre sa structure intime, le rythme et ce qu'on appelle le conventionalisme de ce style ne se plient que malaisément aux exigences de la vraie musique liturgique.

III Texte liturgique

7.-La langue propre de l'Église romaine est la langue latine. Il est donc défendu dans les cérémonies liturgiques solennelles de chanter quoi que ce soit en langue vulgaire; bien plus encore de chanter en langue vulgaire les portions variables ou communes de la messe et de l'office.

8.-Comme les textes qui peuvent se mettre en musique et l'ordre dans lequel on doit les mettre sont déterminés pour chaque

fonction liturgique, il n'est permis ni de confondre cet ordre, ni de changer les textes prescrits contre d'autres privément choisis, ni de les omettre en entier ou seulement en partie, si notamment les rubriques liturgiques ne consentent pas à ce qu'on supplée par l'orgue quelques versets du textes pendant que ceux-ci sont simplement récités dans le chœur. Il est seulement permis, suivant l'habitude de l'Église romaine, de chanter un motet au Très Saint-Sacrement après le Benedictus de la messe solennelle. On permet également qu'après avoir chanté l'offertoire prescrit de la messe, on puisse exécuter dans le temps qui reste un court motet sur des paroles approuvées par l'Église.

9.- Le texte liturgique doit être chanté tel qu'il figure dans les livres, sans altération ou transposition de mots, sans répétitions indues, sans contradiction de syllabes, et toujours d'une manière intelligible pour les fidèles qui écoutent.

IV. Formes extérieures des compositions sacrées

10.-Les diverses parties de la messe et de l'office doivent conserver, même musicalement, cet aspect et cette forme, que la tradition ecclésiastique leur a donné et qui se trouvent fort bien exprimés dans le chant grégorien. Différente est donc la manière de composer un introit, un graduel, une antienne, un psaume, une hymne, un Gloira in excelsis, etc.

11.-En particulier, qu'on observe les règles suivantes:

a. Le Kyrie, Le Gloria, le Credo etc., de la messe doivent garder l'unité de composition, qui est propre à leur texte. Il n'est donc pas licite de les composer par morceaux séparés, de telle sorte que chacun de ces morceaux forme une composition musicale complète et qu'elle puisse se détacher du surplus et se remplacer par une

autre.

b. Dans l'office des vêpres on doit ordinairement suivre la règle du Cérémonial des évêques , qui prescrit le chant grégorien pour la psalmodie et permet la musique figurée pour les versets du Gloria Patri et pour l'hymne.

Il sera néanmoins licite, dans les solennités plus grandes, d'alterner le chant grégorien du choeur avec ce qu'on appelle les faux-bourbons ou avec les versets convenablement composés de la même manière.

On pourra également tolérer quelquefois que les divers psaumes s'exécutent entièrement en musique, pourvu que dans ces compositions soit conservée la forme de la psalmodie; c'est à dire pourvu que la forme que les chantres semblent psalmodier entre eux, ou avec des motifs nouveaux, ou avec ceux qui sont tirés du chant grégorien, ou imités de ce chant.

Restent donc exclus pour toujours et défendus les psaumes appelés de concert .

c. Dans les hymnes de l'Eglise, qu'on conserve la forme traditionnelle de l'hymne. Il n'est donc pas licite de composer, par exemple, le Tantum ergo de manière que la première strophe forme une romance, une cavatine, un adagio, et le Genitori un allegro.

d. Les antiennes des vêpres doivent être exécutées dans la mélodie grégorienne qui leur est propre. Si cependant, dans quelque circonstance particulière on les chante en musique, elles ne devront jamais avoir la forme d'une mélodie de concert, ni l'ampleur d'un motet ou d'une cantate.

V. Chantres

12.-En dehors des mélodies propres au célébrant de l'autel et à ses ministres, lesquelles doivent toujours être en chant grégorien uniquement et sans aucun accompagnement d'orgue, tout le reste du chant liturgique est le propre du choeur des clercs; et par suite les chantres d'église, même s'ils sont séculiers, jouent proprement le rôle du choeur ecclésiastique. Par conséquent, les morceaux qu'ils interprètent doivent, au moins dans leur plus grande partie,

conserver le caractère de musique de chœur.

On n'entend pas dire par là que tout solo doit être exclu. Mais jamais une voix unique ne doit prédominer de telle sorte dans la cérémonie que la plus grande partie du texte liturgique soit exécutée de cette manière; elle doit plutôt avoir le caractère d'un simple signal ou d'une pause mélodique, et demeurer strictement liée au reste de la composition en forme de chœur.

13.—Du même principe, il suit que les chantres ont dans l'église un véritable office liturgique, et que, partant, les femmes, étant incapables de cet office, ne peuvent être admises à faire partie du chœur ou de la chapelle musicale. Si donc on veut employer les voix aigues des soprani et des contralti, l'on devra s'adresser à des enfants, suivant le très antique usage de l'Église.

14.—Enfin, qu'on n'admette à faire partie de la chapelle de l'Église que les hommes d'une piété connue et d'une vie probe, qui, par leur attitude modeste et recueillie durant les fonctions liturgiques, se montrent dignes du saint office qu'ils exercent. Il sera également convenable que les chantres, pendant qu'ils chantent à l'église, revêtent l'habit ecclésiastique et le surplis, et que, s'ils se trouvent en des lutrins trop exposés aux yeux de public, ils soient protégés par des grilles.

VI. Orgue et instruments

15.—Encore bien que la musique propre de l'Église soit la musique purement vocale, néanmoins la musique avec accompagnement d'orgue est également permise. En quelque circonstance particulière, dans une mesure déterminée et avec les égards convenables, on pourra aussi admettre d'autres instruments, mais jamais sans une permission spéciale de l'ordinaire, suivant la prescription du Cérémonial des évêques.

16.—Comme le chant doit toujours primer, ainsi l'orgue et les

instruments doivent simplement le soutenir, et ne le dominer jamais.

17.-Il n'est pas permis de faire précéder le chant par de longs préludes, ou de l'interrompre par des morceaux d'intermède.

18.-Le son de l'orgue, dans les accompagnements du chant, dans les préludes, les intermèdes et autres choses semblables, non seulement doit être conduit selon la nature propre de cet instrument, mais il doit prendre sa part de toutes les qualités qu'a la vraie musique sacrée et qu'on a précédemment remise en vigueur.

19.-Est défendu à l'église l'usage du piano, comme aussi celui des instruments bruyant ou fantaisistes, tels que le tambour, la grosse caisse, les cymbales, les sonnettes et leurs pareils.

20.-Il est rigoureusement défendu à ce qu'on appelle les bandes musicales de jouer dans l'église; et seulement dans quelques cas spéciaux, avec le consentement préalable de l'ordinaire, il sera permis d'admettre un choix limité, judicieux et proportionné, d'instruments à vent, pourvu que la composition et l'accompagnement à exécuter soient écrits en style grave, convenable et semblable en tout au style propre de l'orgue.

21.-Dans les processions hors de l'église, l'ordinaire peut permettre une fanfare, pourvu qu'elle ne joue en aucune manière des morceaux profanes. Il serait désirable, en ces occasions, que le concert musical se bornât à accompagner quelques cantiques religieux en latin ou en langue vulgaire, interprété par les chantres ou par les pieuses congrégations qui prennent part à la procession.

VII. Durée de la musique liturgique

22.- Il n'est pas permis, de faire attendre le prêtre à l'autel à raison du chant et de la musique, plus que ne le comporte la cérémonie liturgique. Aux termes des prescriptions ecclésiastiques, le Sanctus de la messe doit être achevé avant

l'élévation, et par suite même le célébrant doit, sur ce point, avoir égard aux chanteurs; le Gloria et le Credo, suivant la tradition grégorienne, doivent être relativement courts.

23.-En général il faut condamner, comme un abus très grave, de faire paraître la liturgie dans les fonctions ecclésiastiques, comme une chose secondaire, et censément au service de la musique, tandis que la musique est simplement une partie de la liturgie et son humble servante.

VIII. Moyens Principaux

24.- Pour l'exacte exécution de ce qui est établi ici, que les évêques, s'ils ne l'ont pas déjà fait, instituent dans leurs diocèses une commission spéciale de personnes vraiment compétentes dans les choses de musique sacrée, à laquelle, dans la forme qu'ils jugeront la plus opportune, soit confiée la charge de veiller sur les exécutions musicales pratiquées dans leurs églises. Qu'ils ne veillent pas seulement à ce que ces exécutions soient bonnes par elles-mêmes, mais à ce qu'elles répondent en outre aux forces des chœurs et soient toujours bien exécutées.

25.-Dans les séminaires des clercs et dans les instituts ecclésiastiques, suivant les prescriptions du Concile de Trente, que tous cultivent avec soin et amour le chant grégorien traditionnel loué ci-dessus et que les supérieurs soient dans ce domaine larges d'encouragement et de concours envers leurs jeunes subordonnés. Au même titre, là où ce sera possible, qu'on favorise entre les clercs la fondation d'une Schola cantorum pour l'exécution de la polyphonie sacrée et de la bonne musique liturgique.

26.-Dans les leçons ordinaires de liturgie, de morale, de droit canon, qui se donnent aux étudiants de théologie, qu'on n'omette point de traiter ces points qui regardent plus particulièrement les principes et les règles de la musique sacrée, et qu'on cherche à en perfectionner la connaissance par quelques instructions particulières touchant l'esthétique de l'art sacré, afin que les

clercs ne sortent pas du séminaire dépourvus de toutes ces notions, effectivement nécessaires à la pleine culture ecclésiastique.

27.-Qu'on ait soin de restaurer, au moins près des églises principales, les antiques Scholae Cantorum , comme on l'a déjà pratiqué avec les meilleurs fruits dans un grand nombre d'endroits. Il n'est pas difficile au clergé zélé d'établir de telles scholae jusque dans les petites églises et dans celles de la campagne; même il trouve en elles un moyen très facile de réunir autour de lui les enfants et les jeunes gens pour leur propre profit et pour l'édification du peuple.

28.-Qu'on s'occupe de soutenir et de développer de la façon la meilleure les écoles supérieures de musique sacrée là où déjà existent, et de concourir à les fonder là où l'on n'en possède pas encore. Il est tout-à-fait important que l'Église elle-même pourvoie à l'instruction de ses maîtres de chapelle, de ses organistes et de ses chantres, suivant les vrais principes de l'art sacré.

IX. Conclusion

29.-En dernier lieu on recommande aux maîtres de chapelle, aux chantres, aux membres du clergé, aux supérieurs des séminaires, des instituts ecclésiastiques et des communautés religieuses, aux curés et recteurs des églises, aux chanoines des collégiales et des cathédrales, et surtout aux ordinaires diocésains, de favoriser de tout leur zèle ces sages réformes, désirées depuis longtemps et appelées par le vœu concordant de tous, afin que l'autorité de l'Église, qui les a proposées à diverses reprises et qui présentement les impose de nouveau, ne heurte pas à l'insouciance. Donné dans Notre palais Apostolique au Vatican, le jour de la Vierge et Martyre sainte Cécile, 22 novembre 1903, la première année de notre Pontificat.

P I E X, P A P E.

APPENDICE B.3
Mandements des Evêques
et articles publiés dans *La Semaine Religieuse*
portant sur les directives sur la musique liturgique
[cf. p. 34, 35]

Circulaire no 20 25 décembre 1878 (3. Chant et musique)

Chant et Musique

Bien des fois, chers Collaborateurs, il vous a été recommandé de ne pas tolérer, dans vos Eglises, de musique légère, profane, théâtrale. Ce genre de musique ne peut servir qu'à déshonorer la sainteté de nos temples et à convertir nos cérémonies sacrées en des amusements mondains. La musique d'église doit être grave, sévère, noble, pieuse; il faut qu'elle porte à prier et non à danser.

Le plain-chant ou chant grégorien est à proprement parler le chant de l'Eglise; il est important, par conséquent, qu'on le cultive avec soin, dans les écoles et ailleurs. Nous aimerions beaucoup à voir chaque Curé s'occuper de former, dans sa paroisse, un bon choeur de voix d'hommes, car, règle générale, Nous ne reconnaissons pas aux femmes le droit de chanter dans l'église. Aussi à partir du 1er juin 1879, il ne leur sera plus permis de chanter dans les Eglises, aux grand'messes et aux autres offices publics. Cependant Nous permettons que les femmes chantent, mais seules, dans les retraites qui leur sont données, dans leurs réunions de congrégation, et à l'office de l'Archiconfrérie ou aux offices du Mois de Marie, quand il n'est pas possible de trouver des voix d'hommes en nombre suffisant, pour former un choeur convenable. Mais qu'il soit bien entendu que les chœurs d'hommes et de femmes sont absolument défendus.

Circulaire no 33 26 janvier 1881

Musique dans les églises (item V)

La Maison du Seigneur ne doit pas être profanée par les vanités du siècle, et la Musique, qu'on y exécute, ne doit pas, soit rappeler les sensations mondaines, que l'on éprouve à entendre les airs légers ou licencieux, soit distraire l'esprit des fidèles de la prière et de l'attention aux offices divins.

L'orgue est un instrument, que l'Eglise a laissé introduire dans l'enceinte de ses temples, pour relever par la gravité et la majesté des accords, qu'un artiste religieux est susceptible d'en tirer, les chants sacrés de la Liturgie. Or, il arrive malheureusement que par une inattention, une négligence, ou une connivence coupable de la part de ceux qui ont pouvoir sur eux, des organistes ne craignent pas de faire entendre des valse, des polkas, ou autres morceaux tirés d'opéras en vogue. Si ces organistes ne comprennent pas leur devoir, et si, par légèreté ou ignorance, ils ne conçoivent pas tout ce qu'il y a d'inconvenant dans cette manière de faire, c'est à MM. les Curés à les instruire et à leur faire comprendre. S'il n'y a pas d'organiste qui sache choisir et exécuter de musique en rapport avec la solennité et le respect dû aux rites sacrés, je veux que l'on ferme l'orgue.

Qu'on relise ce que les Conciles ont statué sur cette question et que l'on réprime les abus, qui se seraient glissés contre les règlements qu'ils imposent.

Chant de la Messe et des Vêpres (Item VI)

Il n'est pas permis de supprimer une partie du chant de la Messe ou des Vêpres.

A la Messe, il faut chanter l'Introït, le Graduel et la Communion. A Vêpres, il faut chanter toutes les Antiennes, les Psaumes et les Mémoires.

Avec un peu de bonne volonté, chaque Curé et autres recteurs d'Eglise peuvent se procurer des chantres, qui exécutent convenablement le plain-chant.

Il faudra aussi veiller à ce que le plain chant s'exécute d'une manière convenable. En donnant à leurs chantres les avis nécessaires, et en leur donnant, au besoin, l'exemple, on peut arriver à une exécution du plain-chant digne de la majesté, qui lui est propre. Ce langage de l'Eglise est susceptible de produire un excellent effet sur les fidèles, s'il est bien parlé, de même qu'il peut les ennuyer ou les distraire, s'il est mal interprété, mal prononcé et mal rendu.

Dans les Communautés, où l'on chante les Vêpres de la Ste Vierge, aucun Prêtre ne doit présider. C'est aux Religieuses à faire leur

office seules.

Les *petites vêpres* ou Vêpres où l'on ne chante que trois psaumes, sont supprimées.

Source: *La Semaine Religieuse*, vol. XXIV, no.7 18 août 1894

Musique sacré et plain-chant.

Le décret de la congrégation des Rites au sujet de la musique sacrée et du plain-chant vient de paraître. Trois questions principales y sont traité: plain-chant, musique religieuse, et les discussions sur ce sujet.

Pour le plain-chant, voici ce qui est établi:

-La Congrégation des Rites recommande le chant grégorien, et en particulier les éditions approuvées par elle, par conséquent l'édition de Ratisbonne. Mais, elle ne l'impose pas aux évêques; cependant elle a des louanges pour les diocèses qui ont adopté cette édition.

Pour la musique, la Congrégation, partant de ce point, que la musique sacrée doit servir à élever les âmes à Dieu, *défend absolument* toute musique profane, surtout celle qui s'inspire de motifs ou de réminiscences de théâtre; elle veut une musique sérieuse et grave qui soit de nature à favoriser la piété des fidèles. En terminant, la Congrégation enjoint à tous les fidèles de se soumettre à la teneur et à l'esprit du présent décret; elle va même jusqu'à interdire toute discussion sur les articles de son récent règlement, *quand même on se croirait avoir le droit et le devoir de porter la lumière là où elle n'existe pas.*

Au reste, pour plus de clarté, nous allons reproduire *in extenso* les dispositifs accompagnant le décret et qui sont destinés à en préciser le sens.

[Le décret fait suite. On le retrouve à l'appendice B.1, p. 177]

Circulaire no 13 en date du 6 septembre 1899

La musique religieuse

Je réitère ici le désir, déjà exprimé pendant la dernière retraite pastorale, qu'il n'y ait plus d'orchestre proprement dit dans les églises ou chapelles du diocèse, aux offices religieux. Cette musique, outre qu'elle entraîne des dépenses onéreuses, pourrait nuire, souvent, à la gravité sainte des cérémonies du culte et diminuer chez les fidèles le goût du plain-chant, qui est le chant traditionnel de l'Eglise catholique, - celui, par conséquent, dont l'usage doit être maintenu.

Les messes et autres morceaux de chant en musique peuvent sans doute être admis, aux jours de grande solennité surtout; mais toujours à la condition qu'il ni s'y trouve rien de contraire aux règles de la liturgie ni au caractère religieux de nos offices. Dans quelques cas, qui devront être très rares, et quand la chose paraît requise pour l'exécution parfaite de certaines oeuvres de maîtres, je permets cependant que l'on joigne à l'orgue quelques instruments à cordes.

A cette occasion, je vous rappelle que, pendant la messe des funérailles, il est interdit de jouer l'orgue à l'offertoire; les marches funèbres sont aussi prohibées à ces offices, même avant ou après la cérémonie.

Ce sont là autant de points de détail; mais sur lesquels il convient d'exercer une surveillance continue, en se rappelant que la musique et le chant ecclésiastique forment une partie intégrale, sinon essentielle, du culte public rendu à Dieu.

Circulaire no 53, 18 octobre 1904

La musique sacrée

Je vous invite à relire avec soin le Motu proprio de Sa Sainteté Pie X sur la musique sacrée, que la *Semaine religieuse* du 29 février a porté officiellement à votre connaissance.

Cette direction pontificale était nécessaire et opportune. Il importe de nous y conformer aussi fidèlement que les circonstances nous le permettent. La chose du reste ne saurait présenter des difficultés

sérieuses. Depuis longtemps, grâce aux prescriptions si sages de mes deux prédécesseurs, Mgr Bourget et Mgr Fabre, le plain-chant ou le chant grégorien est en usage et en honneur dans nos paroisses, dans nos maisons d'éducation et nos communautés religieuses. Il n'y a qu'à continuer à se servir des livres approuvés dont nous nous servons actuellement. S'ils ne sont pas parfaits, ils répondent néanmoins, dans une grande mesure, aux désirs du Saint-Siège. Lorsqu'une édition autorisée aura été publiée par le Vatican, il sera facile de la substituer aux éditions que nous avons aujourd'hui.

Depuis longtemps aussi, les chœurs mixtes d'hommes et de femmes sont prohibés dans notre diocèse et il me fait plaisir de dire que cette règle est scrupuleusement observée. Les femmes sont admises à chanter pour certaines cérémonies religieuses, telles que les exercices du mois de Marie, du mois du Rosaire, ou lors des réunions de pieuses confréries de dames, et cela ne leur est pas défendu par les nouvelles ordonnances du Saint-Siège.

De même il est interdit ici depuis nombre d'années de chanter quoi que ce soit en langue vulgaire dans les cérémonies liturgiques solennelles. Nous pouvons donc dire que nous sommes en règle sur ces points très importants du *Matu propria*.

Mais il en est quelques-uns sur lesquels je désire attirer votre attention. "La musique sacrée dit le Souverain-Pontife, doit être sainte, et, par la suite, exclure tout caractère profane, non seulement en elle-même, mais aussi dans la façon dont elle se présente, de la part des exécutants... Comme la musique moderne est principalement vouée au service profane, on devra veiller, avec le plus grand soin, à ce que les compositions musicales de style moderne qu'on admet dans l'église, ne contiennent rien de profane, n'aient pas des réminiscences de motifs usités au théâtre, et ne soient pas composées, même en leurs formes extérieures, sur le type des morceaux profanes... Il n'est pas permis de faire attendre le prêtre à l'autel, à raison du chant et de la musique plus que ne le comporte la cérémonie liturgique.- Le texte liturgique doit être chanté tel qu'il figure dans les livres, sans altération ou transposition de mots, sans répétitions indues, sans contractions de syllabes, et toujours d'une manière intelligible pour les fidèles qui écoutent".

Il suit de là que si le chant grégorien est spécialement le chant liturgique et sacré , s'il est spécialement recommandé par le Saint-Père, la musique figurée n'est pas cependant bannie de l'église. Mais nous voyons clairement le caractère qui lui convient et qu'elle doit avoir. Nous avons à cet égard quelques réformes à faire.

En conséquence, à la messe, aux vêpres, aux saluts du Saint-Sacrement, on ne devra jamais admettre des compositions musicales qui seraient à leur place dans une salle de concert plutôt que dans un lieu saint; qui flattent l'oreille, mais n'inspire aucunement la piété; qui contiennent des répétitions inutiles et souvent pleines de contresens; qui, par leur longueur démesurée, fatiguent les fidèles et le prêtre; qui parfois ne sont que des airs d'opéra auquel on s'est efforcé d'adapter des paroles sacrées.

Nous n'avons pas à signaler aujourd'hui ces compositions musicales en vogue. On les reconnaîtra facilement d'après les règles citées plus haut.

Il existe de belles messes en musique, tout à fait conformes aux directions romaines. Qu'on se les procures si l'on veut. On pourra aux jours de fête les chanter en toute liberté.

Le *Tantum ergo sacramentum* se chante parfois sur certains airs populaires ou profanes. C'est un abus qu'il faut faire disparaître.

Sur toute cette question de la musique et du chant sacrés, vous ferez bien de donner à vos maîtres de chapelle les instructions nécessaires qu'il seront heureux de suivre, je n'en doute pas.

Désormais, ils voudront bien s'abstenir de publier dans les journaux le programme musical qu'ils doivent faire exécuter aux grands jours de fête. Il importe d'éviter, quand il s'agit des choses si grandes du culte religieux, tout ce qui sent le concert ou ressemble à une réclame. Les solos de violon ou de violoncelle aux offices liturgiques ou aux messes de mariages ne sont pas permis. Dans les paroisses où la chose pourra se faire, je verrai avec plaisir les fidèles chanter ensemble les réponses aux vœux et aux invitations du célébrant: *Et cum spiritu tuo.-Habemus ad Dominum-Dignum et justum est.* Ce sera répondre, au moins en partie, au désir formulé dans le Motu proprio par ces paroles: "En particulier, qu'on prenne soin de rétablir le chant grégorien dans la pratique du peuple , afin que les fidèles prennent de nouveau une part plus active à la

célébration de l'office ecclésiastique, comme c'était autrefois la coutume".

Circulaire no 55, 20 septembre 1905

Musique religieuse

Je vous rappelle une règle liturgique à l'observation de laquelle vous êtes priés de veiller. L'usage s'est introduit dans quelques églises de ne pas chanter à la grand'messe le graduel ou l'offertoire, mais de remplacer l'un et l'autre par l'orgue seulement ou par un morceau de chant. Cela est contraire au cérémonial des évêques et aux décrets du Saint-Siège. Le graduel et l'offertoire doivent être chantés ou du moins lus à haute et intelligible voix. Dans les églises où l'on a le louable usage de les chanter, on continuera de le faire; dans celles où ils seraient remplacés par l'orgue, une voix devra les lire ou les psalmodier d'une manière intelligible et distincte.

Je vous demande de relire ma circulaire de l'année dernière sur le *Matu proprio* du Souverain-Pontife concernant le chant sacré, et de voir à ce que votre maître de chapelle s'y conforme en tout. Ainsi, devra-t-on cesser de faire entendre, même les jours de grandes fête, des messes ou des compositions condamnées à raison de leur caractère trop bruyant ou trop profane par l'ordonnance du Saint-Père. Que le chant grégorien soit mis en honneur partout; que nos chantres l'étudient et s'appliquent à le rendre de manière à en faire saisir aux fidèles la religieuse beauté. Dans les séminaires, les collèges et les couvents, je désire qu'on y donne une attention toute spéciale. Je recommande en particulier qu'aux saluts du Saint-Sacrement on ne choisisse que des morceaux simples, graves et pieux. Certains de ces morceaux comme l'*O Salutaris hostia*, le *Salve Regina* le *Tantum ergo*, connus par tout le peuple, pourraient être chantés par lui. Y aurait-il un chant plus beau que celui-là? Il faut que les fidèles comprennent qu'en introduisant dans les offices religieux la musique moderne, telle que nous l'avions en tant d'endroits, on a fait erreur. La musique qui convient à la maison de Dieu n'est pas évidemment celle qui est admise à l'opéra ou dans un concert. Le chant religieux doit avant tout être une prière, rendre les sentiments d'adoration, de louanges, de supplication de l'âme à

Dieu, et il manque absolument son but s'il ne fait que charmer l'oreille et procurer d'agréables sensations.

Laissez-moi vous rappeler aussi que l'orgue ne doit pas accompagner le célébrant pendant la préface, et qu'il n'est permis aux services funèbres que pour soutenir le chant.

APPENDICE B.4

[cf. p. 30]

RUBRIQUES DE MUSIQUE LITURGIQUE

A LA FIN DU XIX^e SIECLE

d'après les précisions apportées

dans *La musique sacrée telle que la veut l'Eglise**

Voici les rubriques des offices liturgiques, telles que présentées par Eugène Chaminade. Elles précisent les interventions musicales au cours d'une messe solennelle à la fin du XIX^e siècle.

MESSE SOLENNELLE

Introit: Chanté par le chœur;

Kyrie: Chanté par le chœur; possible d'alterner avec l'orgue;

Gloria: Entonné par le célébrant. chanté par le chœur;

Graduel: L'orgue peut jouer à condition que les parties du texte non chantées soient récitées;

Credo: Le célébrant doit entonner le Credo. L'orgue ne peut intervenir seul;

Offertoire: Le chœur chante l'offertoire et l'orgue peut prolonger;

Préface:-Pater Noster: Chanté par le célébrant;

Sanctus: Le chœur chante, accompagné de l'orgue. Durant l'élévation, tous se taisent et l'orgue peut poursuivre en douceur. On enchaîne avec le **Benedictus**;

Communion: Le chœur chante. Après la communion, on peut chanter un psaume, un hymne ou motet;

Confiteor: Chanté par le diacre, lors des messes solennelles;

Deo gratias: Entonné par le diacre et répondu par le chœur.

Cependant, l'orgue peut "répondre" à "l'ite missa est":

*Chaminade, Eugène, *La Musique sacrée telle que la veut l'Eglise*, Paris, Lethielleux, 1897, p.123-127.

-APPENDICE C.1-

[cf. p. 42]

LIVRES DES CHANTRES

Le répertoire figurant dans les livres des chantres conservés dans les archives de l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal

Il y a dans les archives de l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal, environ une douzaine de volumes noirs, à couverture dure, dans lesquels figurent des oeuvres transcrites à l'encre. Chaque volume regroupe les parties de l'une des voix du chœur (TTBB). En plus des messes, on retrouve plusieurs motets et cantiques. Ce bilan des titres, donné dans l'ordre de parution dans les livres, permet de connaître les oeuvres les plus chantées à cette église. Plusieurs compositeurs n'ont pu être identifiés.

Vir Fidelis	Lambillotte [Louis: 1796-1855]
Regina Coeli	?
O Salutaris	Cherubini [Luigi, 1760-1842]
O Salutaris	Nestian [?-?]
Ave Maria	J. Faure [1830-1914]
Tantum Ergo	Rosewig [?-?]
Lauda Sion	Lambillotte [Louis. 1796-1855]
Tantum ergo	Dubois [Théodore, 1837-1924]
Ave Maria	Dubois [Théodore, 1837-1924]
Messe en do	Jacques-Louis Battmann [1818-1886]

Magnificat	Lambillotte, [Louis: 1796-1855]
Fulge bunt	Théodore Dubois [1837-1924]
Tantum ergo	Millon [? - ?]
Tantum ergo	F.C. Goeb [? - ?]
6e Messe	Haydn [Franz Joseph, 1732-1809]
<i>(Harmoniemesse, no 14 (12?), Hob. 7, 1802, en Sib; édition Navella. Orchestration: flûte, 2 hautbois, 2 Clarinettes, 2 bassons, 2 cors 2 trompettes, trombone, cordes et orgue)</i>	
Sancta Maria (K 273, fa majeur, SATB)	W.A. Mozart [1756-1791]
Ave Maria	Hummel [Johann N. 1778-1837]
Jesu Dulcis Memoria	Buhler, [Franz, 1760-1824]
Domine ad adjuvanum	Rosewig [? - ?]
Dixit Dominus	Rosewig
Confiteor	Rosewig
Beatis	Rosewig
Laudare Pueri	Rosewig
Laudate	Zuigarelli[sic, Zingarelli, Niccolo A. 1752-1837]
La Pastorale	Lambillotte, [Louis: 1796-1855]
3e Noël [sic]	Reysschost [? - ?]
Messe en Sib, "no 32" [sic]	Schubert, [Franz 1797-1828]
<i>(Messe no 3, (11 novembre 1815) op. post 141, SATB. Catalogue: Dür W D324 AGA XIII I No 3 / NGA 1,2)</i>	
Messe en Do majeur	Mozart [1756-1791]
<i>(no.4, K., Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus)</i>	
Messe	J. Winter [? - ?]
<i>(Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus)</i>	
2e Messe des Orphéonistes [1883?]	Gounod, [Charles, 1814-1893]
Messe en Sib (W45)	Alexis Contant
[Messe de 1896/ Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus et Credo]	
Sanctus	Lambillotte, [Louis: 1796-1855]
Messe brève [1872?]	Gounod, [Charles, 1814-1893]

APPENDICE C. 2
 REPERTOIRE DE MUSIQUE
 A
 L'EGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE DE MONTREAL
 [cf. p. 42]

L'ancien répertoire liturgique de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Montréal est conservé dans une petite salle adjacente à la tribune de l'orgue. Les partitions sont disposées dans cinq armoires et sont regroupées par 'sections' dans le bilan ci-dessous qui a été préparé en 1986 par un ancien organiste de la paroisse. Les oeuvres québécoises sont en caractère gras. Nous ignorons, là où figure un point d'interrogation, les titres d'oeuvres.

Section A

MESSES:

Adolfo [?]	2e messe
Adolfo [?]	Messe brève
Arnould [Arnold, Samuel 1740-1802?]	Messe des anges
	[?]
[Battmann, Jacques-Louis, 1818-1886]	[Messe en <i>Do</i>]
Biron, [Edouard, né Québec 1881-m.?	Messe [Notre-
	Dame de la paix]
	Messe [au]
	Christ-Roi
Bourduas [?-?]	Messe des défunts
Bottazzo [Luigi]	Messe
Boyer, l'Abbé [Chanoine C Boyer, 1743-1794?]	2e Messe
Cascioloni [sic] [Casiolini, Claudio, n.1670?]	Messe des défunts
Carnevalli, [?Vito, né 1888]	Missa Rosa
	Mystica et
	Ave Verum

Choron [Alexandre, 1764-1871] Contant, A [1858-1918]	Messes no 3 et 13 Messe des défunts [1908, W48]
Descarnies [sic] Auguste [Auguste Descarries (1896-1958), organiste à Saint-Jean-Baptiste de Montréal] Concone, [Joseph, 1801-1861] Délibes [sic], Léo [1836-1891]	Messe St-Jean -Baptiste Messe Messe brève 2 v.é.
Section B	
Desjardins, J.E. [Louis-Edouard, 1837-1919]	(minuit) [sic] [Messe de minuit, Montréal, 1902]
Dubois, Théodore [1837-1924]	Messe en <i>Sol</i> Messe [de la délivrance en <i>Mib</i> , 1919] Messe Saint-Rémi [1900]
De Merlier, [?-?]	2e Messe
Eyckens [sic] [?Eijckens, D S., flamois 1812-91] [ou H. Van Eyken?]	Messe en <i>Ré</i>
Franck, César [1822-1890]	Messe à 3 v. [STB, vlc, basse/1860]
Foschini [?F. Gaetano, 1836-1908]	Messe brève
Foschini [?F. Gaetano, 1836-1908]	Messe [des défunts]
Gagnon, Ernest [1834-1915]	Messes des anges [Québec 1908]
Gounod, Charles [1818-1893]	Messe Sainte- Cécile [1855]

Gounod (suite)	2e Messe [1872] Messe des Couvents [no 3?] Messe des défunts [1872-1873]
Gretchaninoff[sic] [Gretchaninov, Alexandre, 1864-1956]	Messe [?]
Section C	
Gruber, [?Josef, 1855-1933]	Messe des défunts
Gruber, [?Josef, 1855-1933]	Messe de Sainte- Jeanne d'Arc [?Messe]
Hache, de la [?/?]	Messe [en l'honneur de Notre-Dame du Hal, op.22, 1887 unisson]
Houssieau [sic Houssiau, E., ?/?]	Messe [op. 137]
Kalliwoda [?Johann Wenzel, 1801-1866]	Messe des défunts
Lavallée-Smith, Alphonse [1873-1912]	Messe de Noël [1913]
Lamoureux, Alfred [1876-1954]	Messe de Saint- Joseph [?] [Messe en <i>Sol</i>]
Lamoureux, Alfred	Messe solennelle [aucune messe précisée à cet endroit, bien que la <i>Messe</i> <i>no 4</i> figure dans le livre des chantres]
Mauet [sic, Mawet, Fernand, 1870-1945]	
McCaughan [Paul-Emile, 1911-1953]	
Mozart, [Wolfgang Amadeus, 1756-1791]	
Neukorny [sic] [Neukomm, Sigismund 1778-1858]	[?Messe]

N(i)belle, [Henri, 1883-?]	Messe de Saint-Jeanne d'Arc
[Nicou-Choron, Stéphane-Louis, 1809-?]	[Messe no 13] [Messe à trois voix <i>Do</i> mineur]
Perosi, [Lorenzo, 1872-1956]	Messe des défunts à 3 voix.

Section D

Perosi, [Lorenzo 1872-1956]	Te Deum
Pinter [?-?]	[?Messe]
Renaud [?Arthur, 1851-1934]	Messe[?] de Notre-Dame-du-Rosaire
Refice [Licinio, 1883-1954]	[Messe?]
Rossini, [Gioachino, 1792-1868]	Messe des Défunts
Rousseau [Samuel A., 1853-1904 ?]	Pastorale
[?Messe/ STB/ paru chez Heugel]	
Rousseau, S. [Samuel A., 1853-1904]	Pâques [?Messe de]
Saint-Requier, [L., né 1872]	Noël [?Messe de]
Salomé, Th. [1834-1896]	Messe brève [à
trois voix égales en <i>Do</i> majeur, "oeuvre 30"	
Tassi [?-?]	Credo [?Messe]
Thomas, [Ambroise, 1811-1896]	Messe solennelle
Verdic[k]t, B.[enoît, 1884-1970]	Messe des défunts [1941]
Winter [?Peter, 1754-1825]	[?Messe]
Widor, [Charles-Marie, 1844-1937]	Messe solennelle [c.1890]
Yvon [Yon, Pietro, 1886-1943?]	Messe Medodica
	[Melodica?]
	Messe en <i>Sol</i>
	Te Deum
	Regina Pacis
	Pastorale

Section E

I. Année liturgique

Fêtes diverses: Noël, Pâques, Pentecôte.

II. Motets

Divers: Cor Jesu, Panis, Tantum.

III. Varia

Divers Ave Maria, Pater noster.

IV. Auteurs canadiens

Contant, Alexis [1858-1918]

Lamoureux, Alfred [1876-1954]

McCaughan, Paul-Emile [1911-1953]

Descarries, Auguste [1896-1958]

[Verdict, Benoît, 1884-1970]

[Edouard Biron, 1881-?]

APPENDICE C. 3

[cf. p.38, 42]

**Quelques programmes chantés à l'occasion de Noël
à l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal
entre 1885 et 1915
et retracés dans *La Presse***

Les renseignements suivants sont extraits de *La Presse* qui publiait, à la veille de Noël, les programmes des Messes de minuit, dont ceux de l'église Saint-Jean-Baptiste. Parfois, ils n'étaient pas donnés. Quelques Messes chantées dans d'autres églises de Montréal sont aussi données à titre de renseignement.

Noël 1885:

A Saint-Jean-Baptiste:

Mozart: Kyrie et Gloria de la Messe no 4

Schubert: Credo, Sanctus et Agnus Dei de la *Messe en Sib*

Reyschoot: 3e Noël

Messe du jour: "grand morceau d'orgue sur des airs de Noël
par Alexis Contant [improvisation?]

A Notre-Dame de Montréal: "Grande messe de Gounod [Sainte-
Cécile?]

Au Gesù:	<i>Messe de Noël</i> en <i>Sol</i> de B. Constant Fauconnier
E. Saint-Jacques:	12e Messe de Mozart (en <i>Sol</i> majeur Ka232, no 12, Édition Novello.
E. Sainte-Brigide:	Messe de Perrault [1826-1866]
E. Saint-Patrice:	Messe de Felici Rossi [1805-1863]

Noël 1886

A Saint-Jean-Baptiste:

Mozart: 4e Messe

Rupes: Célébrons le Seigneur

Van Reysschoot: 3e Noël

E. Saint-Jacques:	<i>13e Messe</i> de Nicou-Choron
Notre-Dame:	Kyrie, Gloria, Sanctus et Agnus Dei de la 1ere Messe de Haydn [Hob.3 ou ii 73] Credo: Messe de Fauconnier et <i>Noël</i> d'Adam
Cathédrale:	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei de la Messe [en Do] de Schweitzer [?Antoine 1737-1787]
Gesù:	<i>13e Messe</i> de Nicou-Choron
Immaculée-Conception:	Messe de Peters[?]; Pastorale de Lambillotte
Saint-Patrice:	<i>Messe en Mi♭</i> de Fauconnier
Sainte-Brigide:	Kyrie, Sanctus <i>Messe en do</i> de Gounod Credo, Agnus Dei de la <i>Messe Sainte-Thérèse</i> de Th. de La Hache [? - ?]

Noël 1887

A Saint-Jean-Baptiste:

Mozart - 4e Messe

Lambillotte-Pastorale

Contant-Ave Maria pour duo [W 70?; d'après le catalogue Willis, il fut créé le 1er février, 1903, voir p. 33]

Millard [?~?] – Tantum ergo
Rosewig [?~?] – Laudate

Saint-Jacques: *Messe du Sacre* [de Charles X] de Cherubini
Cathédrale: *Messe en Ré mineur* de Schweitzer [?Antoine]
Saint-Vincent: *Messe de Noël* de Perrault [1826-1866]

Noël 1888

A Saint-Jean-Baptiste:
Mozart-4e Messe
Adam-Minuit, Chrétiens
Lambillotte-Pastorale
Van Reyshoot-3e Noël

Sainte-Brigide: Messe de Perrault [1826-1866]
Gesù: *Messe Ste-Cécile* de Gounod
Cathédrale: *1ere Messe* de Mozart [1756-1791]
Saint-Jacques: Messe de Nicou-Choron [1809-?]
Notre-Dame: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei
1ere Messe de Haydn/ Credo de la
Messe du Sacre de Cherubini [3e]
[1760-1842]

Noël 1889

A Saint-Jean-Baptiste:
Aucun répertoire indiqué pour Saint-Jean-Baptiste.

Notre-Dame de Mtl: Messe de Kalliwoda [?J.Wenzel, 1801-1866]
Gesù: *Messe du Sacré-Coeur* de Fauconnier
Immaculée-Conception: Messe de Perrault [1826-1866]
L'Assomption: *Messe impériale* de Haydn [Hob. XXII, 11]

Noël 1890

A Saint-Jean-Baptiste:
Entrée: Adeste Fideles
Fauconnier- Messe de Noël (avec orchestre)

Offertoire: Variations sur Ça bergers de Lefebure-Wely
Adam Cantique de Noël (Minuit, Chrétiens)
Gounod: Marche pontificale orgue et orchestre

Saint-Louis-de-France: *Messe de Saint-Louis* de Théodore de la Hache [?-?]
 Saint-Jacques: *Messe de Noël* de Fauconnier [1810-?]
 Gesù: *Messe en Ré mineur* de Niedermeyer [Louis, 1802-1861]

Noël 1891

Aucune précision pour SJBM

Notre-Dame: Messe de Glanz [?-?]
 Gesù: *Messe (Notre-Dame de Sion, 1890 / de* Boisdeffre [René, 1838-1906]
 St-Louis-de-France Minuit, Chrétiens, [Adam] 3e Noël de Van Reysschoot [?-?]

Noël 1892

A Saint-Jean-Baptiste:

Haydn: Première Messe

Lambillotte: Pastorale

Cantiques de Noël harmonisés

Notre-Dame: Messe de Wichtl [Georg? 1805-1877].
 Nouvel *Ave Maria* de Fortier.
 Noël d'Adam, Noël de Reysschoot [?-?]
 Cathédrale: Messe de Riga [François, 1831-1892]
 Saint-Jacques: Messe [?des Rois Mages/TTB ou SSTTB et orch.] de Pilot [?-?], *Noël* de Gounod;
 Saint-Louis-de-France: *Messe de concours* [Noël?] de Nicou-Choron
 Sainte-Brigide: *Messe de Noël* de Perrault (1826-1866) (organiste à cette église)
 Immaculée-Conception: Messe de Perrault (1826-1866), Pastorale de Lambillotte (1796-1855)

Noël 1893

A Saint-Jean-Baptiste:

Gérome: (maître de chapelle à Saint-Jean-Baptiste) **Messe en Sol;**

Lambillotte [1796-1855]: Pastorale [?]

Gounod: Sanctus [Messe?]

Wynter: Agnus Dei [?Winter, Peter]

Notre-Dame : Messe de Rossi [?Feleci, 1805-1863]
 oeuvres de Saint-Saëns, Mendelssohn, Beethoven
Gesù: *Messe Notre-Dame de Sion* de Boisdeffre
Immaculée-Conception: Messe de Perrault [1826-1866]
Saint-Jacques: *4e Messe* de Cherubini [1760-1842]
Saint-Louis-de-France: *Messe de Noël* de Fauconnier [1810-?]

Noël 1894

Aucune précision sur Saint-Jean-Baptiste

Notre-Dame de Montréal: *Messe "impériale"* de Haydn [Hob.XXII, 11]
 (Credo de Thomas) [?Ambroise, 1811-1896]
 Hodie apparuit de Rolland de Lassus,
 [1532-1594] Sortie: *Adeste Fideles*
Saint-Louis-de-France: *Messe en Sol* de Weber [J 251, 1818-1819]
Saint-Pierre [-Apôtre]: Messe de Riga [François, 1831-1892]

Noël 1895

A Saint-Jean-Baptiste:

Kalliwoða (J.W.) : Messe op. 137 (pour chœur à quatre voix mixtes)

Van Reysschoot: Un Noël (3e?)

Lambillotte [1796-1855]: Magnificat

Contant joue un Noël de Lefébure-Wely à l'offertoire

Notre-Dame de Mtl: 3e Messe de Guilmant [1837-1911]
 Minuit, Chrétiens [A. Adam 1803-1856]

Cathédrale:	Messe [?] de Liszt [1811-1866]
Gesù:	Messe de Pâques de S. Rousseau [1853-1904]
Saint-Jacques:	<i>Messe Sainte-Cécile</i> de Gounod (voix mixtes)
Sainte-Brigide:	<i>Messe de Noël</i> de Perrault [1826-1866]
Immaculée-Conception:	<i>Messe de Noël</i> de Perrault [1826-1866]

Noël 1896

A Saint-Jean-Baptiste: aucun programme

Nativité d'Hochelaga:	Messe de Perrault [1826-1866] Minuit, Chrétiens! [Adam 1803-1856]
Sainte-Brigide:	Messe de Perrault [1826-1866] Pastorale de Lambillotte [1796-1855]
Saint-Pierre [Apôtre]	<i>Messe des Orphéonistes</i> [Gounod]
Saint-Joseph:	Messe de Fauconnier [de Noël?]
Saint-Antoine:	13e Messe de Nicou-Choron [1809-?]

Noël 1897

Aucun programme. L'église est en voie d'être rénovée lorsqu'un incendie la détruit le 28 janvier 1898.

Cathédrale:	<i>Messe solennelle</i> de C. Franck [1822-1890]
Saint-Pierre:	Messe de Riga [François, 1831-1892]
Saint-Jacques:	Messe de Niedermeyer [1802-1861]
Notre-Dame:	Messe de Rheinberger [Josef 1839-1901] Andante de Beethoven au violon. Offertoire sur des Noëls de Guilmant [1837-1911]
Saint-Joseph:	Messe de Fauconnier [Benoist, 1810-?]
Sainte-Brigide:	Messe de Perrault [1826-1866]
Immaculée-Conception:	Messe brève [?] de Gounod
Gesù:	<i>Messe de Pâques</i> de Gounod

Noël 1898

Aucun programme indiqué pour Saint-Jean-Baptiste. A cause des travaux que l'on effectue dans l'église, les messes de Noël ont lieu dans un hospice.

Cathédrale:	Messe de Tschirch [Friedrich-Wilhelm, 1818-1892]
Notre-Dame:	Prélude sur l'Oratorio de Noël de Saint-Saëns [1835-1921] Messe [Solennelle, 1857] d'Ambroise Thomas [1811-1896]
Gesù:	<i>2e Messe Solennelle</i> de S. Rousseau
Saint-Jacques:	Kyrie de Dietsch [? Pierre, 1808-1865], Gloria et Credo de Fauconnier, Sanctus (<i>Messe de Sainte-Cécile</i>) de Gounod, Agnus Dei, Messe de Nicou-Choron.
Immaculée-Conception:	Messe de Théodore Dubois, Credo de la <i>Messe Sainte-Cécile</i> de Gounod.

Noël 1899

A Saint-Jean-Baptiste:

Nicou-Choron:

Reysschoot:

Dubois:

Adam:

13e Messe

Troisième Noël

Panis Angelicus

Minuit, Chrétiens!

Accompagnement de harpe, de violoncelle et d'orgue

Messe de l'aurore:

Cantiques harmonisés de [Ernest] Gagnon [1834-1915]

Messe de 11h:

[messe du jour] Laetabundas[?] Gounod: Ave Maria

Choeur de 38 hommes et 20 voix d'enfants.

Notre-Dame:

Adam: Minuit, Chrétiens!

Messe (Kyrie, Sanctus, Agnus) de Bruckner

Gloria et Credo de la Messe [1857] d'Ambroise Thomas [1811-1896]

Saint-Jacques:	Messe de Sami [?-?]
Cathédrale:	Messe de Méhul [Etienne-Nicolas 1763-1817]
Gesù:	Entrée: Alléluia de Handel, <i>Messe Ste-Cécile</i> de Gounod
Saint-Patrice:	Nouvelle messe de J. Fowler [1845- 1917] [<i>Mass of the Sacred Heart</i> , Whaley Royce, 1898]

Noël 1900

A partir de 1900, suite aux directives de l'Evêché de ne plus publier les programmes musicaux au préalable, paraissent des comptes rendus des messes de minuit, offrant parfois des renseignements plus précis quant à la qualité du chant.

Saint-Jean-Baptiste: *Messe des Orphéonistes* de Gounod

Noël 1901

A Saint-Jean-Baptiste:

Fauconnier	Messe (sans précision)
Guilmant	Pastorale (orgue)

Cathédrale:	La Messe est composée d'extraits du <i>Messie</i> de Haendel.
Notre-Dame:	<i>Messe pontificale</i> de Théodore Dubois Communion: une "Berceuse de Jocelyne".
Saint-Jacques:	Kyrie, Credo, Sanctus et Agnus Dei de C. Franck [1822-1890] Gloria de Paladilhe [Emile, 1844-1926] Credo de Guilmant [Alexandre, 1837-1911]
Saint-Patrice:	Messe de Rossi [Felice, 1805-1863]
Sainte-Cunégonde:	<i>Messe Sainte-Cécile</i> de Gounod

Noël 1903

A Saint-Jean-Baptiste:

Messe de Fauconnier

Offertoire: Hodie Christus natus est: S. Rousseau

Communion: 3e Noël de Van der Schott

Vêpres: un *Magnificat* d'A. Contant [qui ne figure pas au catalogue Willis] Accompagnement d'orchestre.

Saint-Louis de France: *Les Quatre Noël*s harmonisés par Alexis Contant sont alors chantés.

Noël 1904 et 1905:

Aucun programme pour Saint-Jean-Baptiste

1906

A Saint-Jean-Baptiste:

Venez divin Messie

[d'un nommé Fr. St-Jacques\
harmonisation?]

Minuit, Chrétiens

[Adam]

Kyrie, Gloria

Nicou-Choron

Credo

Riga [François, 1831-1892]

Offertoire:

**Hodie Christus natus est de
Rousseau [Samuel?]**

Sanctus

Nicou-Choron [Messe no 13?]

Agnus:

Riga [François 1831-1892]

Communion:

O Sacram convivium

**Van Dusseu [? Van Duyse,
Florimand (1843-1910) de Gand]**

1907-14:

Aucun programme

1915

A Saint-Jean-Baptiste:

Messe d'Alfred Lamoureux [1876-1954]

APPENDICE D.1

ORATORIOS CANADIENS (43)

1880 à 1986

[cf. p. 85]

Napoléon Crépault (1849-1906)	<u>La Communion des Saints</u>	vers 1880
Hugh Clarke (1839-1927)	<u>Jerusalem</u>	1890
Frantz Jehin-Prume (1839-1899)	<u>Oratorio à Léon XIII</u>	1886
Alexis Contant (1858-1918)	<u>Caïn</u>	1905
	<u>Les Deux Ames</u>	1909
Roberta Geddes-Harvey (1849-1930)	<u>Salvator</u>	1907
Guillaume Couture (1851-1915)	<u>Jean le Précurseur</u>	1907-1909
Alfred Lamoureux (1876-1954)	<u>La Tragédie d'Esther</u>	s.d.
	<u>La Samaritaine</u>	s.d.
Après 1918:		
Frédéric Pelletier (1870-1944)	<u>La Rédemption</u>	[1930?]
Juliette Milette (1900-)	<u>Leur Maison</u>	1945 (1944?)

J.-L. Lemieux (? -?)	<u>Les Prémices</u> ou <u>Les Saints-Martyrs canadiens</u>	1947
Lydia Boucher (1890-1971)	<u>L'Oeuvre d'Esther Blondin</u>	1949
Godfrey Ridout (né en 1918)	<u>Ester</u>	1952
Paul McIntyre (né en 1931)	<u>Judith</u>	1958
Charles Wilson (né en 1931)	<u>The Angels of the Earth</u>	1966
André Prévost (né en 1934)	<u>Terre des hommes</u>	1967
Léon Zuckert (né en 1904)	<u>In the Gleam of the Northern Lights</u>	1974
Istvan Anhalt (né en 1919)	<u>La Tourangelle</u>	1975
Anne Lauber	<u>Jesu Christus</u>	1986
Oratorios canadiens sans dates:		
Horner, Ralph (1848-1926)	<u>Saint Peter</u> <u>David's First Victory</u>	
Talbot, Robert (1893-1954)	<u>Evangéline</u>	

APPENDICE D.2 (44)

CAIN-LIVRET

[cf. p.89]

Oratorio

**sur un livret du Frère Symphorien-Louis
des Frères des Ecoles Chrétiennes**

(Stanislas Roberge, 1849-1924)

Musique d'Alexis Contant

(1858-1918)

Les corrections apportées par Albert Lozeau sont indiquées entre
crochets

PREMIERE PARTIE

Ouverture

l'orchestre

La Haine

1. Adam (Baryton)

Votre mère affligée est souvent dans les pleurs, 1
Et son coeur est en proie à de vives douleurs.
Sans cesse, elle me dit, dans sa souffrance amère:
"Adam, c'est moi qui t'ai plongé dans la misère,
C'est par amour pour moi que tu mangeas du fruit; 5
Le péché s'est trouvé par ma faute introduit
Dans la superbe Eden, d'où Jéhovah sévère
Nous a chassés, et mis sur cette ingrate terre,
La faim nous a conduits jusque sur ces confins,
Où souvent nous avons de bien pâles matins." 10
Offrez à l'Eternel, [chers fils], maint sacrifice, [*enfants*]
Vous calmeriez ainsi le bras de sa justice.

2. Caïn (Basse)

L'oeil de Dieu ne s'est pas encore apitoyé
Sur notre pauvre exil qu'on trouve sans pitié.
Pourquoi de Jéhovah cette main redoutable? 15
Pourquoi nous imposer un sort si lamentable?

3. Adam

Attentive au serpent, crédule à son discours,
Eve en mangeant du fruit empoisonna ses jours.
J'y goûtai pour lui plaire. "O femme infortunée,
Lui dis-je tout ému, ta sombre destinée 20
Sera la mienne. Ensemble irons-nous au tombeau,
Après avoir porté de nos jours le fardeau.
Le soir de notre chute, assis sur une pierre,
[Et ainsi] murmurant tout bas une prière [Harassés]
En regardant [les monts fauves et soucieux,] 25
[*au loin des monts majestueux*]
Les astres rayonnants [sic] dans la splendeur des cieux,
Nous vîmes le premier linceul d'une nuit sombre
S'étendre sur la terre et la plonger dans l'ombre,
Nous fûmes effrayés, envahis de stupeur.
Nos membres refroidis frissonnaient de terreur, 30
A peine un souffle osait sortir de notre bouche,
En voyant s'assombrir la nature farouche.
Nous étions inquiets, [rêveurs, tremblant] sans voir
[*tremblants, muets*]
Les constellations qui brillent au ciel noir.
Nous passâmes la nuit à pleurer en silence, 35
 Craignant de Jéhovah l'ineffable présence.

4. Choeur

introduit par une reprise du thème A de l'ouverture

Ils avaient entendu la voix d'Adonaï
En accents fulminants comme au Mont Sinaï,

Qui leur avait crié dans l'ombre de l'espace:
 "Qu'as-tu fait, homme? A toi malheur comme à ta race. 40
 Tu gagneras ton pain aux sueurs de ton front,
 Les douleurs de leur poids toujours l'accableront.
 J'empoisonne de maux la source de ta vie,
 Qui, désormais sera de larmes assouvie.
 Sur ton être le mal vient d'imprimer son sceau, 45
 Et tes enfants impurs gémiront au berceau.
 Tu traîneras comme un boulet ta déchéance,
 Avec peine et travail tu vaincras l'ignorance.
 Le monde est maintenant comme une mer sans port
 Où sous tout horizon se dressera la mort." 50

5. Caïn et Abel (duo)

Nous vivons depuis lors, dénués, misérables,
 En arrachant du sol quelques fruits méprisables,
 Et nous vagabondons sur des terrains pierreux.
 Sur les sables mouvants des grands déserts poudreux,
 Qui frappent nos regards comme une mer sans rives, 55
 Où l'on voit se traîner des ombres fugitives.

6. Caïn (solo)

Maudit soit votre nom et celui d'Eve aussi;
 Si nous sommes traités sans trêve et sans merci,
 Et si dans les forêts en manteau gris circule
 Comme un ours en hiver, le pâle crépuscule. 60
[Sous un ciel inclément]
 C'est votre lourd péché, [pesant comme un boulet,]
[qui pèse sur nos ans]
 [Qui nous tient enchaînés comme un merle au lacet.]
[et nous rend à jamais notre épopée gémissant]

7. Adam

Le Rédempteur promis viendra sauver le monde,
Et sous ses pieds puissants mettra l'esprit immonde
Qui nous trompa, hélas! d'un mensonge odieux, 65
Et fit le genre humain comme lui malheureux.
Présentez à l'autel de nombreux sacrifices,
Et que les dons offerts soient toujours les prémices.
Dieu n'aime pas Caïn, ton offrande à l'autel,
[Tes dons sont trop mesquins]; il aime ceux d'Abel, 70
[*Tu n'es pas généreux*]
Se montrant [généreux dans] ses milliers d'offrandes.
[*courageux par*]

8. Choeur

Supplions Jéhovah d'exaucer nos demandes;
Elevons des autels au divin Créateur,
Que la myrrhe et l'encens montent lui rendre honneur (bis)
Jusqu'aux confins du ciel où se trouve son trône, 75
Où l'angélique troupe en chantant l'environne. (bis)

9. Caïn:

De la terre et des cieux je suis abandonné;
Est-ce bien [pour cela que je suis vraiment né?]
[*hélas que je suis né?*]
Je ne puis plus longtemps traîner ma pauvre vie;
Ma haine dans le sang a soif d'être assouvie. 80

10. reprise du Choeur précédent

DEUXIEME PARTIE

Le Sang

11. Choeur

En ce temps-là de son frère jaloux,
Nourrissait dans son coeur le plus sombre courroux
Que la perfide envie à l'oeil fauve déchaîne.
Abel avait souvent à souffrir de sa haine;
Il se montrait envers son père audacieux, 85
N'offrait pas à l'autel ce qu'il avait de mieux
Parmi les plus beaux fruits qui croissaient sur ses terres,
Et jamais ses prières
Ne montaient vers les cieux.

Dieu rejetait son sacrifice: 90
Car ses dons ne lui plaisaient pas;
Sur lui l'éternelle justice
Laissait s'appesantir son bras
Abel donnait de sa main pure,
Au Créateur de la nature, 95
Les prémices de ses troupeaux,
Et Dieu, recevant ses offrandes,
Prêtait l'oreille à ses demandes,
Et le comblait de dons nouveaux,

12. Caïn

Introduction: reprise de la fugue motif B

Au milieu de ces bois comme les bêtes fauves, 100
Je n'ai pas d'autres abris que l'antre des monts chauves.
pour prendre mon repos. Je suis [exaspéré] [désespéré]

Puis-je croire être un jour de mes maux délivré?...
 Je vois quelqu'un là-bas: c'est Abel qui s'avance,
 L'infâme! je ne puis supporter sa présence. 105
 Viendrait-il élever un autel en ce lieu,
 Afin d'offrir encore un sacrifice à Dieu?
 En songeant à cela la colère m'inspire
 De le frapper. Partons!

13. Abel (ténor)

Le monde est votre empire, 110
 O Dieu plein de bonté! Verrai-je de mes yeux
 Notre Libérateur, le Souverain des cieux?
 Sa promesse est encor[sic] dans l'ombre du mystère,
 Mais c'est sûr qu'un Sauveur visitera la terre,
 Qu'il nous rachètera de l'esclavage amer, 115
 Où nous a tous plongés le prince de l'enfer,
 En trompant nos parents au jardin des délices.
 Pour hâter ce moment les meilleures prémices,
 De mes meilleurs troupeaux, vont brûler sur l'autel,
 Pour apaiser le bras puissant de l'Eternel. 120

Pardonnez à Caïn qui méprise mon père,
 N'élève pas la voix pour faire sa prière,
 Ne vous offre des champs que les plus mauvais fruits,
 Et lance vers le ciel la haine et le mépris.

Caïn

Je t'entends, imposteur et tu vas disparaître. 125

Abel

Insensé, Dieu te voit!

Caïn

Meurs de ma main, meurs traître!

Abel

Frère, Dieu ne meurt pas!

Caïn

Disparais de mes yeux,
Car je brave du Ciel la vengeance en ces lieux. 130

Adam:

Caïn!

Caïn:

Que voulez-vous

Adam:

N'as-tu pas vu ton frère?

Caïn:

En suis-je le gardien?

Adam:

Ta parole est amère! 135
D'où vient ce sang, tout frais, là, sur ton vêtement,
Ce sang pur et vermeil, encore tout fumant?
Caïn, d'où vient ce sang que je vois sur la mousse,
Sang qui glace mon cœur et d'horreur me repousse?
Cette trace sur l'herbe, est-ce du sang humain? 140
Est-ce du sang, mon fils, répandu par ta main?

Caïn:

Dans les troupeaux, sans doute, une bête sauvage,
Par la faim dévorée a fait quelque ravage.

Adam:

Couvert de sang, je vois dans ce buisson Abel,

je jure que sa mort vient de ton bras cruel! 145
Fuis loin de moi, maudit et que jamais ta race,
Que je maudis aussi, ne soit devant ma face.

Caïn:

Je vais fuir loin de vous dans les déserts profonds,
En ma race on verra les suppôts des démons,

14. Choeur (orage)

[Orchestre]

Le premier homicide éclata sur la terre. 150
En une sombre nuit Caïn tua son frère,
Et d'un manteau de deuil se couvrirent les cieux
La forêt se drapa de ses voiles funèbres
Les arbres gémissant sous les vents furieux,
Ne montraient leurs fronts noirs à travers les ténèbres, 155
Qu'aux reflets lumineux de sinistres éclairs,
Qui déroulaient leur vol flamboyant dans les airs
La nature tremblait sous les coups de tonnerre;
Rempli d'effroi, Caïn entendit le Seigneur
Lui demander alors: "Qu'as-tu fait de ton frère?" 160
"en suis-je le gardien?" dit le traître en fureur,
Quand baignait dans son sang l'innocente victime.
L'infâme épouvanté, s'éloigna pour toujours
Du solitaire lieu qui rappelait son crime,
Et ne vit plus pour lui se lever de beaux jours; 165
Comme un cerf aux abois le blasphème à la bouche,
Parcourant les déserts à l'horizon farouche,
Il fuyait l'oeil d'Abel qui partout le suivait;
Dans l'horreur et l'angoisse il traînait l'existence,
Et son coeur endurci n'avait plus d'espérance 170
D'obtenir son pardon du Dieu qu'il redoutait.

TROISIEME PARTIE

La Promesse

[Orchestre]

15. Eve

Je suis plongée hélas! dans l'amère tristesse,
De mes yeux, [sans tarir], les pleurs coulent sans cesse.

[*jour et nuit*]

Depuis que le serpent dans un vallon ombreux,
Attirant mon regard d'un sifflement joyeux, 175
Et qu'aussitôt sortant d'une clairière,
Sous un pan du ciel bien baigné par la lumière,
Pour enrouler le tronc de l'arbre gracieux
Aux doux fruits veloutés de ses beaux anneaux bleus,
M'a dit en me fixant d'un oeil perçant de flamme, 180
Qui séduisit ma vue "Ecoute-moi bien, femme!"

Pourquoi de ces doux fruits, les plus beaux du jardin,
Ne veux-tu pas manger? Le maître de l'Eden
Vous menace de mort si vous osez en prendre,
Mais vous traiter ainsi c'est trop, certes! prétendre. 185
En vous disant cela, Dieu s'est moqué de vous
Ce fruit, je te l'assure, est le meilleur de tous:

interlude d'orchestre

Comme le doux nectar, il rafraîchit la bouche;
Pour devenir des dieux, il suffit qu'on y touche."
je crus à sa parole et je mangeai du fruit; 190
Pas un beau jour pour nous depuis ce temps ne luit.

[Le sang d'Abel aussi va demander vengeance;
Le bras de Jéhovah protège l'innocence,
O barbare Caïn que ton crime est affreux!

L'oeil d'Abel menaçant va te suivre en tous lieux. 195
Abel veille sur moi.] *n'a pas servit dans l'oratorio

16. Un messenger céleste (Contralto):

Le ciel entend les plaintes
De votre coeur en proie à d'amères étreintes.
Ecoutez-moi: Je suis un Messenger divin
Qui vous dit: Mettez [trêve] à vos âpres alarmes; [*fin*]
Le sang d'Abel, versé par une infâme main, 200
Est un encens qui plaît au Très-Haut; plus de larmes!

interlude d'orchestre

Dans la suite des temps, vous concevrez un fils,
Qui des enfants de Dieu sera la tige sainte.

Eve:

Je bénis Jéhovah (bis) en perdant toute crainte! (bis Messenger)

Eve et le messenger (duo):

De sa race viendra le Rédempteur promis. 205

17. Choeur:

L'enfant béni du ciel fut Seth, dont la naissance
Confirma de nouveau la divine alliance.
[Or la race maudite errait de monts en monts,
De déserts en déserts, semblable à des démons
Volant comme l'éclair sur l'aile des tempêtes, 210
Pour envahir la terre au moyen des conquêtes; (bis)]
Mais Dieu veillait sur ses enfants,
Et les rendait forts, triomphants.

Fin.

[Les fils de Seth, nombreux comme les grains de sable

Sur les bords de la mer et les astres des cieux,
Bénissaient sa sagesse et ses dons généreux.†
*N'a pas été retenu pour l'oratorio

215

APPENDICE D. 3

[cf. p. 114, 120]

LES DEUX AMES (1909) -poème symphonique-

Livret de Henri Roulland
(1856-1910)

Musique d' Alexis Contant
(1858-1918)

Prologue (récitant)

A travers les rochers, se tenant par la main, {p.46}
Deux voyageurs suivaient un aride chemin.
Le premier, le plus jeune, orphelin sans défense,
Au malheur de l'exil condamné dès l'enfance,
D'un regard inquiet semblait interroger 5
L'infini sans étoile et son guide étranger.

Pourquoi se presse-t-il? c'est que la blanche aurore
Sur le toit paternel à ses yeux doit éclore;
Il va revoir demain tous ceux qu'il aime tant,
Ses frères, ses amis, sa mère qui l'attend. 10
Le guide au pied léger, au maintien pur et calme,
Le conduit en tenant sur sa tête une palme;
Et jamais la Madone avec autant d'amour
Ne berça l'Enfant Dieu que son sein mit au jour,
Lorsque dans Bethléem, sous les ailes des anges, 15
Elle vit les pasteurs l'adorer dans ses langes,
Que le guide inconnu ne prêtait son appui
Au timide orphelin qui marchait devant lui.

Si, penché sur l'abîme et cédant au prestige,
 L'enfant croyait sentir le démon de vertige 20
 Dont les yeux enflammés, fascinant sa raison,
 D'en bas, pour l'engloutir, lui dardaient leur poison,
 Le guide lui cachait ce sourire satanique
 Sous les plis rayonnants de sa blanche tunique;
 Ou par doux Noël, de ces craintes vainqueur, 25
 Lui faisait partager le repos de son cœur.

C'était l'adolescent dans sa grâce première;
 Ses beaux cheveux de lin épanchaient leur* lumière;
 [*la]
 Quand il avait chanté, sa voix vibrait encore
 Comme au souffle du soir vibre une harpe d'or. 30
 Et comme un somnambule, attiré vers la nue,
 Sur un dôme escarpé suit sa route inconnue,
 Tels ces deux pèlerins, l'un à l'autre attachés,
 Suivaient la voix de Dieu qui leur disait: "Marchez!
 Revenez vers le ciel, âmes soeurs exilées. 35
 Depuis l'éternité par l'amour assemblées..."
 Voici leurs chants d'adieu, triste et dernier concert,
 Qui m'ont été redit par l'écho du désert.

Le voyageur (baryton) (p.72)

Où sommes-nous? l'espace est noir et sombre;
 Vois-tu ce spectre au regard dévorant? 40
 Quel est ce cri qui m'appelle dans l'ombre,
 Là, dans le gouffre où mugit le torrent?
 Le vent glacé de son aile m'effleure;
 C'est dans les bois comme une âme qui pleure...
 Mon cœur s'arrête, et l'ange de trépas 45
 sonne la douzième heure:
 Le jour est loin, et l'abîme est à deux pas!

Le guide (ténor) {p.88}

Heureux celui qui repose
Sous l'aile du Tout-Puissant;
Lorsque sa paupière est close. 50
Dieu veille, en le bénissant.
Qu'un roi du monde l'exile,
Le ciel devient son asile
Et le Seigneur son appui;
Que notre amour le protège. 55
La mort, avec son cortège
S'arrête et fuit devant lui!

Voix des bosquets (choeur no 1) {p.103}

Viens à moi beau proscrit Vois-tu dans les vallées
Comme un tapis de fleurs à tes pieds étalées,
Ces lacs de diamant? 60
Ces fleuves de saphirs scintillants de lumières;
Ces bosquets d'émeraude où, dans chaque chaumière
reposent deux amants?
Ici la jeune fille a déserté sa couche;
Le chant du rossignol, le rayon qui la touche, 65
Tout la glace d'effroi;
Les cheveux caressés par la brise odorante,
Elle donne un signal; et pâle*, délirante [*blanche]
Elle dit: Viens à moi!

Le voyageur {p.122}

Voix des bosquets, plus douce que les songes, 70
Conduis mes pas où m'attend le plaisir;
Guide inconnu, loin de moi tes mensonges,
Brillant mirage impossible à saisir.
Tu m'as trompé par tes pieux blasphèmes;
Le ciel n'est point ailleurs que dans nous-mêmes: 75
Va-t-en, vaine ombre au sourire moqueur!
A moi splendeurs suprêmes,

Folles amours, je vous livre mon coeur!

Le guide {p.137}

Le juste aime sans murmure
Un Dieu qu'il doit supplier; 80
L'espérance est son armure,
Et la foi son bouclier.
Il ne craint dans les ténèbres
Ni les visions funèbres,
Ni les pièges suborneurs; 85
devant lui, tombez superbes,
Peuples et rois comme gerbes
Sous la faux des moissonneurs!

Voix des cités (choeur no 2) {p.148}

Viens à moi! viens goûter d'enivrantes délices!
Vois-tu ces tables d'or pliant sous les calices? 90
Ces femmes, ces flambeaux?
Là*, fuyant les ennuis, les souffrances rebelles [*Où]
Tu pourras oublier...Là*, nos nuits sont plus belles [*Où]
Que tes jours les plus beaux.

Tu fouleras au pied la ville populace; 95
Aux conseils des puissants, tu prendras une place;
Proscrit, tu seras roi!
Palais, jardins, réduits où l'amour seul respire,
Tout cela fait un ciel de ton heureux empire:
Viens à moi! viens à moi! 100

Le voyageur {p.176}

Voix des cités, voix de la folle orgie,
Est-ce l'enfer qui bouillonne à mes yeux?
Que ton regard, par sa douce magie,
Frère, me rende un souvenir des cieux!
M'ayant quitté tel* un songe à l'aurore[*comme] 105

Tu viens, le soir pour disparaître encore!
 *La Vierge sainte a bien moins de douceur
 [*ou: Un sèraphin aurait bien moins de douceur]
 Toi que mon âme implore
 Qui donc es-tu, mon génie ou ma soeur? 110

Le guide {p.197}

Dieu permet à ses archanges
 De bercer l'homme en leur mains,
 Parmi les noires phalanges
 Et les écueils des chemins.
 Le juste qu'un Dieu seconde 115
 Ose dans la nuit profonde
 Briser le front du serpent;
 Et la lionne numide
 A ses pieds, humble et timide,
 Vient se coucher au rampant. 120

Voix des torrents (choeur no 3) {p.218}

Viens à moi! viens puiser le *nectar, ô poète
 [*l'ambrosie]
 Je remplirai ton âme et ta bouche muette
 d'harmonie et de feu;
 De l'inspiration tu connaîtras la fièvre,
 Et des peuples entiers suspendus à ta lèvre 125
 S'écrieront: Homme et Dieu!

La gloire de ton nom couvrira l'orbe immense;
 Tes chants, nouveau David, calmeront la démence
 De Saül, prêtre et roi.
 Ton courroux descendra comme torrent de lave; 130
 Les vierges chanteront: ["Bienheureuse est l'esclave
 Qui lui dit: Viens à moi!"

Le voyageur

Voix des torrents, faut-il fuir ou te suivre?

Pauvre orphelin par l'exil ennobli,
dois-je écouter ce concert qui m'enivre, 135
Dois-je mourir de la honte et l'oubli?
Seul, ignoré sous le cilice infâme,
Dans ce tombeau de vingt peuples sans âme?
Non, trop longtemps j'ai pleuré, combattu;
A moi, lyre de flamme! 140
A moi la gloire, elle vaut la vertu!

Le guide {p.246}

Bienheureux celui qui pleure;
Enfant la terre à nos yeux
N'est qu'un passage d'une heure,
Notre patrie est aux cieux! 145
Qu'importe au cœur plein d'alarmes
Si sa prière et ses larmes
Sont le jouet du destin?
Tu vois le sort de l'impie:
Longtemps la foudre assoupie 150
Le frappe un jour de festin!

Voix des rochers (choeur no 4) {p.261}

Viens à moi, faible enfant que le malheur opprime!
La fortune ne sert que l'audace et le crime,
Fruits de l'arbre infernal,
De Dieu même avec moi partage la puissance: 155
A Lui le jour, son oeuvre, et le bien, son essence,
A moi l'ombre et le mal!

Tu ne reverras plus ta patrie et ta mère.
Patrie? un peu de boue: amour? folle chimère;
Le ciel? fermé pour toi! 160
Qu'importe! dans l'ivresse, éteins ce cœur qui souffre
A toi mon sceptre d'or, ma couronne de soufre:
Viens à moi! Viens à moi!

Le voyageur {p.293}

Voix des rochers, nuit dans l'abîme éclose,
Esprit du mal, fuyez, cortège impur! 165
Vous, saintes fleurs, Amour, céleste rose,
Foi, lis sans tache, Espérance d'azur,
De l'infini brillantes étincelles,
Recevez moi!... Je sens croître mes ailes....
Vous que je quitte en m'élançant vers Dieu, 170
Seuls coeurs toujours fidèles,
Frères d'exil, et toi, patrie.....adieu!

Le guide {p.306}

Harpes d'or, chantez victoire!
L'ange a rompu ses liens;
Source d'amour et de gloire, 175
Dieu l'a comblé de ses biens.
L'orgueil s'élève et succombe;
La mort lui creuse une tombe
Dans l'inférieure cité;
Mais vous dont l'âme est flétrie, 180
Pour la terrestre patrie,
Dieu vous rend l'éternité

Récitant {p.326}

La patrie!...est-ce là cette zone dorée,
Se levant sur la mer de ses feux colorée?
L'azur oriental se teint de vermillon, 185
Et l'ombre d'un clocher paraît sur le sillon.
Le soleil brille...on voit dans ses clartés mouvantes
Des lointains étoilés de chaumières vivantes!...
Comme deux blancs ramiers, les deux anges d'amour
S'envolent vers les cieux dans un chant de retour. 190
Plus loin, toujours plus loin, leurs ailes réunies,
S'empourprent aux reflets des gloires infinies.
Les deux âmes font naître une étoile de feu.

Astre jeune et brillant, plein du souffle de Dieu.
 En vain, on chercherait leur vestige en ce monde; 195
 Le lendemain, le jour se lève au sein de l'onde,
 Et son premier rayon frappe, sous le clocher,
 Une croix solitaire au déclin du rocher.

Choeur no 5 {p.336}

(bis)

Harpes d'or, chantez victoire!
 L'ange a rompu ses liens; 200
 Sources d'amour et de gloire,
 Dieu l'a comblé de ses biens.
 L'orgueil s'élève et succombe;
 La mort lui creuse une tombe
 Dans l'inférieure cité; 205
 Mais vous dont l'âme est flétrie,
 Pour la terrestre patrie,
 Dieu vous rend l'éternité!

Appendice D. 4 (45)

Oratorios présentés à Montréal

1877-1918

[cf. p. 81, 86]

[avec indications de l'année, la date, l'oeuvre, le compositeur,
 l'ensemble et le directeur]

1877

28 mai: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society.

1878

31 mai: *Le Messie*, Haendel (Orchestration de Mozart) Philharmonic Society.

14 octobre: *La Création*, Haydn/Philharmonic Society.

1879

28 mai: Extraits de *Elias* et *La Création*, Mendelssohn et Haydn/Philharmonic Society.

18 décembre: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society.

1882

2 février: *Oratorio de Noël*, Saint-Saëns/Philharmonic Society/
Guillaume Couture, directeur.

1884

10 janvier: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society
Guillaume Couture, directeur.

15 mai: *Elias*, Mendelssohn/ Philharmonic Society / Guillaume
Couture, directeur.

1885

8 janvier: *Le Paradis et la Péri*, Schumann / *Montreal
Philharmonic Society*.

18 décembre: *Elias*, Mendelssohn/Philharmonic Society/Guillaume
Couture, directeur.

1886

29 avril: *Saint Paul*, Mendelssohn/Philharmonic Society/Guillaume
Couture, directeur.

1887

20 avril: *Les Saisons*, Haydn /Philharmonic Society /Guillaume
Couture, directeur.

1888

26 avril: *La Création*, Haydn/Philharmonic Society/Guillaume
Couture, directeur.

20 décembre: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society/Guillaume
Couture, directeur.

1889

25 février: Concert d'Albani/Extraits de *La Rédemption*/Gounod
et *Le Messie* de Haendel/ Philharmonic Society/Guillaume Couture,
directeur.

20 décembre: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society/Guillaume

Couture, directeur.

1890

16 avril: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society/Guillaume Couture, directeur.

18 avril: *Daniel before the King* [cantate]. Charles A. E. Harris (Canadien), Philharmonic Society/Guillaume Couture, directeur.

1893

16 mars: *Eve* [oratorio ou cantate?], Massenet/Philharmonic Society/Guillaume Couture, directeur.

Date inconnue: *Le Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven
Le Montreal Philharmonic Society.

20 décembre: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society/Guillaume Couture, directeur.

1894

7 mars: *La Création*, Haydn/Philharmonic Society/Guillaume Couture, directeur.

21 décembre: *Le Messie*, Haendel, Philharmonic Society/Guillaume Couture, directeur.

1895

25 janvier: *Le Déluge* (1875) [prélude seulement] Camille Saint-Saëns, Orchestre symphonique de Montréal/dir.: Guillaume Couture et B. Gerome.

19 février: *La Création*, Haydn, Société philharmonique/Guillaume Couture, directeur.

2 avril: *Elias*, Mendelssohn/Société philharmonique / Guillaume Couture, directeur.

14 avril: *Samson et Delila* (1877), Camille Saint-Saëns, Société philharmonique/ Guillaume Couture, directeur. [chanté seulement]

12 décembre: *Gallia* (1871), Charles Gounod/ Haendel and Haydn Society. Dirigé par Horace Reyner.

20 décembre: *Le Messie* (1741), Haendel/Philharmonic Society
Guillaume Couture, directeur.

1896

26 janvier: *L'Oratorio de Noël* (1856), Camille Saint-Saëns/Montreal Church Choral Society /Orchestre à cordes de Montréal. Guillaume Couture, directeur.

11 février : *La Création*, Haydn /Société philharmonique /Guillaume Couture, directeur.

31 mars : *Elias*, Mendelssohn /Montreal Philharmonic/Choeur de 300.

1 avril: *La Rédemption* (1862), Charles Gounod /Montreal Philharmonic [Première présentation à Montréal].

27 avril: *Samson et Dalila* (1877), Camille Saint-Saëns [présenté par le Boston Festival Orchestra].

22 décembre: *Le Messie*, Haendel/ Philharmonique [Société?]/Dir. [Guillaume Couture?].

1897

8 avril: *Marie Magdeleine* (1873), Massenet, Orchestre philharmonique; Guillaume Couture, directeur.

16 avril: *Le Messie*, Haendel / Haendel and Haydn Society et le Montreal Orchestral Association.

27 avril: *Le paradis perdu* (1878), Théodore Dubois/ Montreal Choral Society.

1898

27 janvier : *Notre-Dame de la mer* (1897), Théodore Dubois /Festival de musique française / Guillaume Couture, directeur.

22 décembre: *Le Messie*, Haendel/Philharmonic Society/ Guillaume Couture, directeur.

1899

21 mars: *Samson*, Haendel/Montreal Philharmonic/[première fois à Montréal].

16 mai: *Les Sept Paroles du Christ* (1867), Th. Dubois et *La Résurrection de Lazare*, Perosi/Choeur de la Cathédrale/Guillaume Couture, directeur.

7 novembre: *Gallia* (1871), Charles Gounod, dir. J.J. Goulet [concert donné en mémoire de Jehin-Prume, décédé le 29 mai.]

1900

26 mars: *Le Baptême de Clovis* (1899), Th. Dubois/Choeur de la Cathédrale/Guillaume Couture, directeur [première présentation en Amérique].

13 avril: *Le Messie*, Haendel [L'ensemble n'est pas précisé]/Dir. Horace Reyner.

1901

4 et 5 avril: *Le Messie*, Haendel/Montreal Oratorio Society [?]/Dir. Horace Reyner.

1902

22 et 23 janvier: *La Création*, Haydn/Montreal Oratorio Society/Dir. Horace Reyner.

8 décembre: *La Vierge* [Légende sacrée], Massenet, Dir. Jean-Josephat Goulet.

1904

27 janvier: *Hiawatha*, S. Coleridge-Taylor (1875-1912)/Montreal Oratorio Society / Dir. Horace Reyner (1866-1912).

14 janvier: *Le Déluge*, C. Saint-Saëns/Monument national /Dir. Jean-Josephat Goulet /[reprise le 16 décembre 1904].

18 octobre: Extraits du *Paradis perdu*, Th. Dubois/Choeur de l'Union Ste-Cécile /Dir. Alexander Clerk.

5 novembre: Extraits de *Samson et Dalila*, C. Saint-Saëns; Grenadiers Guards Band/Direction A. Williams.

16 décembre: *Le Déluge* [extraits], C. Saint-Saëns/Récital de chant de Campanari.

1905

19 janvier: *Elias*, Mendelssohn/Montreal Oratorio Society /Dir. Horace Reyner.

10 mars: *Marie Magdeleine* (drame sacré) Massenet/Salle de l'Institut des Aveugles/ Direction Jean-Josephat Goulet.

18 avril: *La Rédemption* (1872) [Poème-symphonie] César Franck/Concert de l'Union française/Accomp. de piano / Guillaume

Couture, directeur.

20-21 avril: *Le Messie*, Haendel/Montreal Oratorio Society/Dir. Horace Reyner.

12 novembre: *Caïn*, Alexis Contant/Monument national/ Dir. J.J. Goulet.

1906

12 avril: *The Dream of Gerontius* (1899) Edward Elgar/Montreal Oratorio Society et Montreal Symphony Orch. Dir. Horace Reyner [à l'Arena (chanté pour la première fois à Montréal)].

13 avril: *Le Messie*, Haendel/Montreal Symphony et Oratorio Society, Dir. Horace Reyner.

1907

29 mars: *Le Messie*, Haendel/ Montreal Oratorio Society/ Douglas Church. Orgue: Lynwood Farnam.

s.d. Marie Magdeleine (oratorio 1873, révisé en opéra en 1906) de Massenet; L'Association chorale Saint-Louis-de-France.

1909

La Croisade des enfants (1902) de Gabriel Pierné, L'Association chorale Saint-Louis-de-France.

1913

16 novembre: *Les Deux Ames*, Alexis Contant/Princess Theatre; Dir. Jerry Shea (en deux présentations le même jour).

APPENDICE D.5
Plan schématique de Caïn
[cf. p. 91]

Première partie: La haine

Ouverture: orchestre

1. Adam: a. "Votre mère affligée"
b. Interlude
c. "C'est par amour pour moi"
2. Caïn: a. "L'oeil de Dieu"
b. "Nous fûmes effrayés"
3. Adam: "Attentive au serpent"
4. *Chœur*: "Ils avaient entendu la voix d'Adonaï"
5. Caïn et Abel: " Nous vivons depuis lors"
6. Caïn "Maudit soit votre nom"
7. Adam: a. "Le Rédempteur promis"
b. "Présentez à l'autel"
8. *Chœur*: "Supplions Jéhovah"
9. Caïn: "De la terre et des cieux"
10. *Chœur*: reprise de "Supplions Jéhovah"

Deuxième partie: Le Sang

11. *Chœur*: "En ce temps-là, Caïn"
12. Caïn: "Au milieu de ces bois"

13. Abel: a. "Le monde est votre empire"
Adam: "Couvert de sang"
14. *Chœur*: "Le premier homicide"

Troisième partie: La promesse
Ouverture

15. Eve (soprano) a. "Je suis plongé hélas"
b. "Pourquoi de ces douleurs"
interlude
c. "Comme le doux nectar"
16. Messager céleste "Le ciel entend les plaintes"
17. Eve: "Je bénis Jéhovah"
18. Eve et le Messager "De sa race viendra"
19. *Chœur final*: "L'enfant béni du ciel fut Seth"

APPENDICE D. 6
Plan schématique de Les Deux Ames
(cf. p. 117)

- 1a. Ouverture
- 1b. prologue avec musique de fond
2. Le voyageur-solo
3. Le guide-solo
4. Le voyageur
5. Le guide
6. Choeur no 2 Voix des cités
7. Le voyageur
8. Le guide
9. Choeur no 3 Voix des torrents
10. Le voyageur
11. Choeur no 3 (reprise)
12. Le guide
13. Choeur no.4 Voix des rochers
14. Le voyageur
15. Le guide
16. Reprise de la musique du prologue
-récitant
17. Choeur no 5: Harpe d'or (reprise du no 15)

APPENDICE E.1
Lettre de Mgr L.-A. Dubuc
curé à Saint-Jean-Baptiste
à
Mgr Br ichési, archevêque de Montréal
[document 355.133 915-5
des archives de l'archidiocèse]
[cf. p. 34]

Monseigneur Paul Bruchési,
Archevêque de Montréal.

Monseigneur,

La réorganisation de notre chœur de chant ne pouvait se faire sans le renvoi de notre ex-maître de chapelle. Je l'ai distitué de ses fonctions bien à regret; après avoir épuisé tous les moyens de conciliation dont je pouvais disposer.

Quant à son éloquente élucubration, il affirme beaucoup de proposition qu'il lui faudrait prouver. Son renvoi s'est effectué en suivant les conseils et avis d'hommes de loi et en observant les conditions d'engagement déclarées et acceptées par le plaignant lui-même.

Comme question de fait, Mr. [sic] Boucher pouvait si l'eut voulu continuer son service à l'église pendant ses trois mois d'avis, mais il a accepté pour les dimanches et fêtes son indemnité de salaire c-à-d. [sic] le plein salaire dû à son service permettant à son successeur d'entraîner son nouveau chœur de chant dès à présent. Pour les services et autres casules il s'est réservé ses honoraires promettant d'être à son poste au besoin; quelques jours après au moment où j'avais besoin de lui pour un enterrement il a refusé de se rendre à son poste malgré l'avis de mise en demeure que je lui avais signifié. Il s'est donc mis de lui-même hors de son droit, et je me demande pourquoi il se plaint tant.

J'apporte le plus formel démenti aux prétendues accusations dont il se dit la victime de ma part et je lui demande des preuves.

Raisons du changement:

1. Mr. Boucher ne connaît pas le chant réformé dit grégorien, il est opposé à la réforme et la croit irréalisable avec les éléments dont il disposait dans son chœur de chant.
2. Son chœur de chant était organisé de façon à se soustraire le plus possible à la direction et à l'influence du curé, c-à-d. que Mr. Boucher s'appuyait sur une coutume suivie par lui depuis plusieurs années pour engager, choisir et payer ses hommes, sans que ces derniers fussent même connus de Mr. le curé.
3. [11] Critiquait devant ses chantres la nouvelle méthode de chant prétendant avoir le droit d'engager des musiciens et de faire exécuter des messes avec accompagnement d'orchestre, disant qu'il n'y avait pas de raisons de retrancher ce régal tapageur à St.-J.-B. quand on en autorisait la chose à la cathédrale et chez les Pères Jésuites, qualifiant Mr. le curé d'être trop peigne pour procurer ce luxe à sa paroisse.
4. Manque d'autorité sur ses chantres pour faire observer la discipline et la bonne tenue à certains chantres qui avaient attiré mon attention.
5. Enfin les plaintes des paroissiens et des marguilliers. Je me permets de vous remettre sous pli quelques lettres de récriminations de valeurs bien inégales sans doute, mais qui demeurent quant même l'expression des sentiments des fidèles.

Avec hommage de profond respect, Monseigneur, je demeure
Votre fils bien dévoué,

Louis-Alexandre Dubuc, ptre curé
St-Jean Baptiste, 3 mars 1915

[Reproduit avec l'autorisation des Archives de l'archidiocèse de Montréal]

APPENDICE E. 2

[cf. p. 43]

LA MESSE DE M. CONTANT Analyse et appréciation d'un musicien Achille Fortier

[parue dans *La Patrie*, le samedi 31 janvier 1903]

Depuis des semaines, des amis rencontrés au hasard de la rue m'avaient dit mille choses de cette Messe qui va faire courir tant de monde demain; on m'avait signalé cette oeuvre comme étant remarquable par sa beauté et la solidité de sa facture. Aussi, lorsque j'appris qu'une répétition générale devait avoir lieu, résolu-je d'en avoir le coeur net, de savoir une bonne fois à quoi m'en tenir.

Je me rendis donc dimanche dernier à l'édifice de la Société Saint-Jean-Baptiste, mais j'étais plein de méfiance; car, il faut bien le reconnaître, si on fait généralement bon marché du talent chez nous, l'on ne se gêne guère, non plus pour attribuer souvent toute sorte de mérite au plus vulgaire faiseur.

Dans la vaste salle, quelques musiciens et un groupe d'amis du compositeur sont gravement assis...

La figure de M. Contant[sic] est bien connue à Montréal; bien connu aussi le soin qu'il apporte à la formation des jeunes pianistes. Ce qu'on sait moins, par exemple, c'est que depuis des années ce musicien consciencieux travaille sans relâche à pénétrer les secrets de la composition musicale. Il avait déjà déjà produit diverses choses qui attestaient de la recherche, mais relativement peu d'habileté de main. Sa nouvelle Messe, dont je vais essayer de signaler ici les traits saillants, témoigne d'un rude labeur, comme aussi d'un progrès notable.

L'oeuvre débute par une paraphrase simple sans prétention, du "Kyrie" de la messe du Second Ton. Ecrit en sol mineur, ce premier morceau accuse une belle sobriété et la bonne intelligence du texte.

L'allegro du "Gloria" a réellement fière et grande allure; l'"andante" qui suit est fort expressif et comporte un solo de ténor

qu'on aura plaisir à entendre. Le premier mouvement revient avec le "Quoniam" et cède le pas ensuite à une fuguette que j'aurais aimé voir un peu plus développée.

Le "Credo" a de la grandeur. Ici [les] cordes et les instruments à vents alternent en de vigoureux unissons qui produisent le meilleur effet; la foi s'exprime avec ardeur et conviction. Très court, mais plein d'un sentiment exquis, l' "Andante misterioso" de l' "Incarnatus" nous conduit au "Crucifixus", plainte d'une belle venue, écrite pour voix de basse-taille alternant avec le chœur: l'effet en est impressionnant. Le mouvement rapide de l' "Et resurrexit" met une heureuse diversion dans cette longue pièce puissamment inspirée, qui se termine par un habile retour au mouvement initial.

Le Sanctus est sonore, très solennel, écrit beaucoup dans la note favorable de Gounod: chœur compact qu'accompagne la masse de l'orchestre en rythme ternaire.

J'ai hâte de réentendre l'AGNUS DEI, [sic], car à mon sens, c'est la meilleur partie de l'oeuvre de M. Contant; les harmonies y sont [sic] riches et habilement disposées; l'instrumentation en est heureuse, et, de l'ensemble, il naît une impression captivante que seul l'art véritable est susceptible de produire. A noter particulièrement l'effet piquant de la note étrangère qui figure à la plupart des accords de la première partie.

Il eût été facile d'entre[r] plus intimement dans les détails de cette Messe, mais est-il bien nécessaire de tant anticiper sur le succès qu'on ne manquera pas de faire à l'oeuvre demain?

Qu'il suffise donc de dire que le public est convié à sa première audition d'une composition intéressante, qui, solidement charpentée, se tient bien debout; d'une oeuvre de valeur où l'inspiration se manifeste en une mélodie élégante et expressive que soutient une harmonie tout à la fois savante et distinguée dans sa discrétion.

J'adresse mes félicitations à l'artiste modeste et consciencieux qu'est M. Contant; je lui souhaite pour demain soir un triomphe complet dont le souvenir le reconfortera dans ces moments pénibles qui se rencontrent souvent sur la route de l'artisan de la pensée musicale.

Il convient, en terminant, de louer l'Association Saint-Jean Baptiste d'avoir bien voulu prendre sous ses auspices l'importante manifestation artistique de demain, favorisant ainsi l'éclosion d'un talent sérieux, la production d'une oeuvre de très réelle valeur.
A demain!

ACHILLE FORTIER

APPENDICE E.3

[cf. p. 36]

Lettre de J.A. Boucher au curé Auclair de la paroisse Saint-Jean-Baptiste

conservée aux Archives de l'archidiocèse de Montréal
[document 355-133-906-1]

Montréal, 10 janvier 1906

"Au Révérend Monsieur M. Auclair,
Curé à Saint-Jean-Baptiste de Montréal.

Révérend Monsieur,

Plusieurs amis à qui vous avez fait part de certains différends entre nous au sujet de la position de Maître de Chapelle, me prient instamment de vous écrire de nouveau afin d'expliquer certains points ambigus dans ma lettre du 10 décembre dernier.

1) Mon loyer a augmenté de \$4. à \$5. depuis que je suis à Saint-Jean-Baptiste. Le téléphone m'est devenu nécessaire pour pouvoir donner un bon service, étant obligé quelquefois de demander 10 à 12 chantres pour en avoir 4 ou 5 pour un service.

2) ALLOCATION DE \$25 POUR LES CHANTRES. Je ne demande aucunement que ce montant me soit confié. Je préférerais que vous soldiez vous-même les chantres. C'est afin d'assurer un

meilleur service que vous m'avez chargé de les payer moi-même. Mes livres font foi des salaires payés à MM. Wilhemy, Villeneuve, Lalanne, Lamoureux, etc. Je crains même qu'actuellement il soit difficile d'obtenir quatre bons solistes pour ce montant. Pour pouvoir remplir la charge de Maître de Chapelle il est absolument nécessaire, à St. Jean-Baptiste, d'avoir, en plus des deux chantres par semaine, deux premiers ténors [ténors], un second ténor et une basse profonde; autrement, l'ouvrage du Maître de Chapelle serait sans résultats. Il faut constater que depuis mon départ deux ou trois de nos meilleurs voix ont laissé le Choeur de chant.

3).-Au sujet de la messe de 0 [biffé] neuf heures, si cela vous convenait, j'aimerais autant ne pas m'en occuper. Nous avons beaucoup de difficultés à l'organiser et peu d'encouragements dans le résultat.

4).-Au sujet des funérailles depuis quatre ans vous avez toujours eu quatre chantres et plus aux services de \$35., quelquefois six et même sept. Le prix convenu était de \$7. J'admets bien que je n'ai donné que .50 dans plusieurs cas, si bien que quelquefois je vous ai remis \$1. parceque [sic] je n'avais pas pu recruter le nombre suffisant de chantres. Dans d'autres circonstances comme au service de Madame Nap. Lozeau j'ai même employé mon salaire pour avoir un meilleur choeur. Par ce fait j'ai pu en plusieurs circonstances faire gagner quelques sous à certains chantres d'utilité secondaire tout en faisant bénéficier la fabrique d'un choeur plus puissant.

Je vous ferai respectueusement remarquer qu'il est très pénible et même bien humiliant que les chantres soient initiés à nos difficultés. Pour certains ouvriers le salaire paraît exorbitant [sic]; pour d'autres, de savoir que certains chantres sont payés naît l'ambition de l'être eux-mêmes et en somme le tout jette un discrédit sur la maître de Chapelle. De plus[,] les nombreusses [sic] insultes, sans parler des calomnies, de Monsieur Paquette telles que: vipère réchauffée, sacré maudit juif, prononcées dans le presbytère le 1er janvier en présence d'un ancien marguillier [sic] sont le résultat regrettable du manque d'entente entre le maître et le subalterne.

Au sujet des orchestres, je vous ai obtenu le

concours des musiciens à beaucoup meilleur marché qu'à n'importe quelle autre église. Je les paie \$1.50 et \$2. quant ils ont \$3. et \$4. ailleurs. Il serait très difficile qu'après une messe en musique le musiciens passent au presbytère pour se faire payer. Je crois que ce serait montrer un grand manque de confiance au Maître de Chapelle si on ne peut pas lui confier *15. ou \$20. pour les payer.

J'espère, Révérend Monsieur, que ces explications sont assez claires et précises pour vous permettre de juger de la situation. Tout semblait bien aller avant que Monsieur Paquette ne s'en mêlat [sic]. Les chantres m'étaient sympathiques et le public paraissait satisfait.

C'est à l'instance du Révérend M. de Lamirande, de Monsieur O. Martineau et de MM. Proulx, Bernier, Wilhelmy, Fournier, Villeneuve, Pelletier, Barrette, Rivet, Labelle, Beauchamp, Forget, McCaughan et autres que je me permets de vous adresser la présente comptant que vous la prendrez en considération.

J'ai bien l'honneur d'être, Monsieur,
Votre très humble serviteur,

J.A. Boucher"

[Reproduit avec l'autorisation des Archives de l'archidiocèse de Montréal]

BIBLIOGRAPHIE

I DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

CARON-DUPONT (Juliette), "Alexis Contant" dans *Encyclopédie Canadienne*, Toronto, Ottawa, Montréal, Grolier of Canada Limited, 1970 p. 98.

DESAUTELS (Andrée), "Les trois âges de la musique au Canada", dans *La Musique*, Vol. 2, Paris, Larousse, 1965, p. 314.

Idem "Alexis Contant" dans *The New Grove Dictionary of Music*, Stanley Sadie (éditeur), Londres, MacMillan Publishers Ltd 1980, p. 679.

(**DUFOURCQ**, Norbert, dir.), "Alexis Contant", *Larousse de la Musique*, Paris, Librairie Larousse, 1957, p. 222.

(**HONEGGER**, Marc, dir.), "Alexis Contant" *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1986, tome 1, p. 265.

KALLMANN (Helmut), éditeur, *Catalogue of Canadian Composers*, Toronto, CBC, 1952, p. 78.

Idem _____ avec **POTVIN** (Gilles) et **WINTERS** (Kenneth), "Alexis Contant", *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1983, p. 237.

LAVIGNAC (Albert), "Charles Gounod", dans *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1925, Tome 1, p. 1721-1723.

SCHOLES (Percy), "Motu proprio" dans *New Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p.1207.

SOEURS DE SAINTE-ANNE, "Alexis Contant" dans *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, Mont Sainte-Anne,

1935, p. 59.

WILLIS (Stephen), *Alexis Contant-Catalogue*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1982, 87 p.

Dizionario Biografico Degli Italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1971.

Encyclopédie Grolier, Montréal, La Société Grolier Québec Ltée, 1960.

Encyclopédie Larousse. La musique à travers ses formes, Paris, Librairie Larousse, 1978, 256 p.

Enciclopedia della Musica, Milano, Rizzoli Editore, 1972.

2. LIVRES

AUCLAIR (Elie), *Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, Québec, Archidiocèse de Québec, 1924, 134 p.

BAUDOIN (Marthe), *Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, Montréal, Paroisse Saint-Jean-Baptiste de Montréal, [Comité de construction et d'art sacré de L'Archevêché de Montréal], 1979, 12 p. [brochure].

BELLEMARE (Raphaël), *Le Diocèse de Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Eusèbe Senécal et Cie, 1900, 800 p. [Saint-Jean-Baptiste de Montréal: p. 325-331].

BERTRAND (Paul), *Précis d'Histoire de la Musique*, Paris, Alphonse Leduc, 1914, 1921, 156 p.

BRAULT (Jean-Rémi), éditeur, *Montréal au XIX^{ème} siècle* [Actes du colloque organisé par la Société historique de Montréal, 1988], Ottawa, Leméac, 1990, 270 p.

CANTAGREL (Gilles) (dir.), *La Musique d'orgue*, Évreux, Fayard, 1991, 840 p.

CHAMINADE (Eugène), *La Musique sacrée telle que la veut l'Église*, Paris, P. Lethieulleux, 1897, 156 p.

ESCOFFIER (J.P. s.j.), *Calendrier perpétuel*, Paris, Société Générale de Librairie Catholique (Imp. Cassard Frs), 1880, 356 p.

FORD (Clifford), *Canada's Music: An Historical Survey*, Agincourt, Ont., GLC Publishers, 1982, p. 61-66.

GALLOIS (Jean), *Franck*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, Col. Solfège no 27, 190 p.

HAYBURN (Robert F.), *Papal Legislation on Sacred Music 95 a.d. to 1977 A.D.*, Collegeville, The Liturgical Press, 1979, 619 p.

INSTITUTION DES FRERES DES ECOLES CHRETIENNES, *Notices nécrologiques trimestrielles*, no 102, janvier-mars 1924, Paris, Procure générale des Frères des Écoles chrétiennes, 1925. Imprimerie des Orphelins-Apprentis d'Auteuil.

KALLMANN (Helmut), *A History of Music in Canada, 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1960, 1987, 317 p.

LABELLE (Nicole), *L'Oratoria*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 128 p. Col. "Que sais-je?", no 2119, p. 77-82, 119.

LAMONDE (Yvan) et **MONTPETIT** (Raymond), *Le Parc Sahmer de Montréal 1889-1919*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 231 p.

LINTEAU (Paul-André), *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Les Éditions du Boreal, 1992, 613 p.

LINTEAU (Paul-André); **DUROCHER** (René); **ROBERT**, Jean-Claude; *Histoire du Québec contemporain. Tome I. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1989, 758 p.

LONGYEAR (Rey M.), *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, New Jersey, Prentice Hall, 1988, 367 p.

MacINTYRE (Bruce), *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, Coll. Studies in Musicology no 89, 764 p.

MORIN (Léo-Pol), *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p. 75.

ORTIGUE (M.J.), *La musique à l'église*, Paris, Didier et Cie, 1861, 478 p.

PELLETIER (Wilfrid), *Une symphonie inachevée*, Montréal, Leméac, 1972, 275 p.

PISTONE (Danièle), *La symphonie dans l'Europe du XIX^e siècle-histoire et langage*, Paris, Librairie Honoré-Champion, 1984.

PLAMONDON (Christine), *La vie musicale à Montréal de 1850 à 1900*, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1985, 120 p.

PROCTOR (George A.), *Canadian Music of The 20th Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1980, p. 8-9.

QUENNEVILLE (Pierre), *Guillaume Couture, (1851-1915) l'éducateur, le directeur artistique et le musicien d'église*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1989.

SANDWELL (Bernard K.), *The Musical Red Book of Montreal*, Montréal, F.A. Veitch, 1907, 244 p.

SURETTE (Paul), *Benoit Foirier: La vie d'un musicien acadien 1882 à 1965*, s.l., La Société culturelle Ti-Pa, éditeur, 1982.

Sans nom d'auteur:

Collège Sainte Marie et Eglise du Gesù, Montréal, Imprimerie de l'étendard, 1887, 21 p.

VINET (Bernard), *Pseudonymes québécois*, Québec, Éditions Garneau, 1974, 361 p.

3. ARTICLES

ASSELIN (Olivier), "Le premier oratorio canadien-français", dans *Le Nationaliste*, 5 novembre 1905.

COMTE (Gustave), "Silhouettes musicales- M. Alexis Contant", dans *Le Passe-Temps*, vol. 3, no 60, 10 juillet 1897, p. 201.

Idem _____, "Les Deux Ames, oeuvre lyrico-symphonique de M.M. Alexis Contant et Henri Roullaud -Première audition au théâtre Princess", dans *Le Passe-Temps*, vol.19, no 488, 6 déc. 1913, p. 468.

Idem _____, "L'Art et les artistes-La mort d'Alexis Contant, le plus fécond et le plus estimé de nos compositeurs", dans *Le Passe-Temps*, [Album souvenir, p. 52-abc et 53-a1].

BERNIER (Alfred), "Pie X et la liturgie musicale", dans *Revue Saint-Grégoire*, 3e année, nov. 1951, p.1.

BORDES (Charles), "Les premiers effets du Motu proprio", dans *Musique et liturgie*, no 35, septembre-octobre 1953, p. 73.

COMBE D.S.B. (Pierre), "Saint Pie X et l'édition vaticane", dans *Revue grégorienne*, no 33, juillet-août, 1954, p.118.

CONTANT (Jean-Yves), "Un pionnier de la musique canadienne", dans *Vie musicale*, no 7, Montréal, 1967, p. 23-29.

DESAUTELS (Andrée), "Histoire de la composition musicale au Canada", dans *Aspects de la musique au Canada*, [Potvin, Gilles, éd.], Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1968, p. 94-96.

DUFRESNE (Lucien), "Alexis Contant, compositeur canadien (1858-1918)", Conférence donnée au Collège de l'Assomption le 7 août 1957. Non publiée [Collection Jean-Yves Contant].

FORTIER (Achille), "La messe de M. Contant", dans *La Patrie*, vol. 24, no 287, 31 janvier 1903, p. 2.

GINGRAS (Claude), "Alexis Contant, Un oratorio à entendre, un trio à étudier", dans *La Presse*, 11 novembre 1989, p. D17.

GOUR (Romain), "Alexis Contant: pianiste-compositeur", dans *Qui?*, vol. 6, no 2, déc. 1953, p. 25-40.

HENRY (H.T), "Music Reform in the Catholic Church", dans *Music Quarterly*, vol.1, no 1, janvier 1915, p.102.

LAPIERRE (Eugène), "Alexis Contant (1858-1918)", dans *Radiomonde*, [Montréal], le 27 novembre 1943, p. 5 [Extrait d'une conférence de l'abbé Lucien Dufresne; voir : Dufresne].

POIRIER (Lucien), "Style canadien de musique: mirage et réalité", dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 3, juin 1984, p. 2-7.

Idem _____ "Les vues de quelques auteurs canadiens-français de la première moitié du XXe sur le sujet de style musical au Canada: compte rendu et analyse", dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 4, novembre 1984, p. 6-32.

POTVIN (Gilles), "Alexis Contant", dans *L'Encyclopedie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1983, p. 237.

RHEAUME (Claire), "La vie musicale à Montréal au XIX^{ème} siècle", dans *Montréal au XIX^{ème} siècle*, Ottawa, Leméac, 1990, p. 221. [Mémoire du colloque de la Société historique de Montréal, 1988].

ROBIN (Etienne), "Alexis Contant", dans *L'information médicale et paramédicale*, vol. 20, no 17, 16 juillet 1968, p. 38-39.

SANDWELL (Bernard K.), "Alexis Contant", dans *The Musical Red Book of Montreal*, Montréal, F.A. Veitch, 1907, p. 99.

Sans nom d'auteur:

"La messe de M. Achille Fortier", *L'Art Musical*, vol.1, no 2, décembre 1896, p. 57.

"Le chant à l'église", *L'Art musical*, vol.1, no 5, février 1897, p.105.

"Une messe de M. Contant", *L'Art musical*, vol.1, no 7, avril 1897, p. 20.

"Règlements sur la musique sacrée", *L'Art musical*, vol.1, no 8, mai 1897, p.179.

"Règlements sur la musique sacrée", *L'Art musical*, vol.1, no 9, juin 1897, p. 203.

"La musique religieuse", *L'Art musical*, vol.1, no 12, septembre 1897, p. 275.

"La fête de Noël", *L'Art musical*, vol. 2, no 4, janvier 1898, p. 83.

"La musique d'église", *L'Art musical*, vol. 2, no 5, février 1898, p.103.

"Fête de Pâques", *L'Art musical*, vol. 2, no 7, avril 1898, p.154-155.

"La Pentecôte", *L'Art musical*, vol. 2, no 9, juin 1898, p. 203.

"La messe de M. Contant", dans *La Patrie*, vol. 24, no 264, 3 janvier 1903, p.19.

"Acclamé par 2,000 personnes", dans *La Patrie*, vol. 24, no 268, 2 février 1903, p. 4.

"Un succès artistique", dans *Le Journal*, vol. 4, no 39, 2 février 1903, p. 6.

"Triomphe éclatant", dans *La Presse*, vol. 19, no 75, 2 février 1903, p. 7.

"La musique sacrée", dans *La Presse*, vol. 20, no 60, 14 janvier 1904.

"Le Motu proprio", dans *La Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1904, vol.10, no 1, p. 8-15 [27].

["Entretien avec Alexis Contant"], dans *Le Nationaliste*, vol. 2, no 34, 22 octobre 1905, p. 2.

"L'oeuvre de M. Alexis Contant", dans *Le Passe-Temps*, vol.16, no 404, 17 septembre 1910, p. 346.

"Une visite chez Alexis Contant, l'un de nos plus éminents compositeurs dont les oeuvres sont créées à Paris", dans *La Patrie*, 17 septembre 1911, p. 9, 11.

"Une nouvelle messe", dans *Bulletin paroissial* -paroisse Saint-Jean-Baptiste [de Montréal], mai 1916, vol. 4, no 6, p. 6.

"Une perte sensible pour le monde musical de Montréal", dans *Le Canada*, 29 novembre 1918, p. 8.

ST-AFFRIQUE (Paul), "Alexis Contant: compositeur canadien-français", dans *Les Cahiers de la Chaumière*, vol. 4, no 2, avril 1959, p.14.

THIBAUT (J.-P.), "La musique religieuse de demain" (instantané d'une conversation entre maître et élève), dans *La Presse*, vol. 20, no 196, 23 juin 1904, p. 6 [première partie] et dernière partie dans *La Presse*, vol.20, no 233, 6 août, 1904, p. 5.

THIBAUT (J.-P.), "La musique religieuse de demain", dans *La semaine religieuse de Montréal*. Première partie: t. 22, no 16, (lundi 17 octobre 1904), p. 257-262. Deuxième partie: t. 22, vol. XLIV, no 19 (lundi, 24 octobre 1904, p. 281-284. Troisième partie: t. 22, vol. XLIV, (lundi, 31 octobre), p. 294-297).

Articles dans *La Presse*

La Presse 24 déc. 1885 "Noël", 2e année, no 56,

Idem 24 déc. 1886, 3e année, no 55 p. 4.

Idem 24 déc. 1887, 4e année, no 55, dernière page.

Idem 24 déc. 1888, 5e année, no 58, dernière page.

Idem "La fête de Noël" 24 déc. 1889, 6e année, no 55 , p.1.

Idem 24 déc. 1890, 7e année, no 44 p. 8.

Idem "La fête de Noël", 24 déc. 1891, 8e année, no 45, p. 8.

Idem "Noël" 24 déc. 1892, 9e année, no 45, p. 2.

Idem "Noël" 24 déc. 1893, 10e année, no 44, p. 11.

Idem "Noël" 24 déc. 1894, 11e année, no 44, p. 6.

Idem "Noël" 24 déc. 1895, 12e année, no 45, p.1.

Idem "Noël" 24 déc. 1896, 13e année, no 45, p.1.

Idem "Noël" 24 déc. 1897, 14e année, no 43, p.1.

Idem " Noël dans nos églises" 24 déc. 1898, 15e année, no 45, p. 3.

Idem "La fête de la Nativité", 23 déc. 1899, 16e année, no 44, p. 20.

Idem "La fête de la Nativité dans nos églises", 26 déc. 1900, 17e année, no 46 , p. 5.

Idem "La fête de Noël dans nos églises", 26 déc. 1901, 18e année, no 46, p. 5.

Idem [Noël] 19 déc. 1903, vol. 20, no 41, p.16.

Idem [Noël] 26 déc. 1906, vol. 23, no 45, p.1.

IV. Directives de l'Eglise sur la musique sacrée

A. *Mandements des Evêques de Montréal*, Montréal, Arbour et Dupont, 1908 Tome 13.

Sans nom d'auteur:

"La musique religieuse", circulaire no 6, 6 septembre 1899, tome 13, p. 182.

"La musique sacrée", circulaire no 53, 18 octobre 1904, p. 683.

"Musique religieuse", circulaire no 55, 20 septembre 1905, p. 729.

B. *La semaine religieuse de Montréal*, Montréal, Arbour et Laperle, 1894.

Sans nom d'auteur:

"Musique sacrée et plain-chant", tome 12, vol. XXIV, no 7, 18 août 1894, p.118. [*Musica sacra* de Léon XIII].

. "La musique sacrée", tome 22, vol. XLIII, no 9, 29 février 1904, p.137 [*Le Motu proprio* de Pie X].

"La musique sacrée", tome 22, vol. XLIV, no 3, 18 juillet 1904, p. 55.

" La musique sacrée", tome 22, vol. XLIV, no 5, 1er août 1904, p. 78.

*Idem*_____ (suite), tome 22, vol. XLIV, no17, 24 octobre 1904, p. 281-284.

*Idem*_____ (suite), tome 22, vol. XLIV, no19, 31 octobre 1904,

p. 294-297.

V. Partitions

Archives nationales du Canada - division de la musique. Fonds Alexis Contant. Catalogue publié en 1982. Cote: BNC 1971-2.

Archives nationales du Québec - Collections spéciales - musique. Sauf pour quelques titres, les oeuvres cataloguées sont cotées A14102 à A14144.

FORD (Clifford), *Chœurs religieux et liturgiques II*, volume neuf (9), [Collection du *Patrimoine musical canadien*], Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, Ottawa, 1986, 279 p.

VI. DISCOGRAPHIE (Musique religieuse d'Alexis Contant)

[Source: Catalogue Willis, Ottawa, 1982]

1. Bibliothèque nationale du Canada:

CBC 4933-A 78rpm 28 mai 1947	Fleurette Contant, soprano Madeleine Laliberté, piano <u>Sur un crucifix</u> (W65)
CBC 4479 23 novembre 1958	Maria Savin-Mosco, soprano Marie-Thérèse Paquin, piano <u>La Vierge à la crèche</u> (W79)
CBC 34973 21 novembre 1962	Claire Grenon-Masella, soprano George Little, piano <u>Je vous salue, Marie</u> (W62)
Radio-Canada 21 novembre 1980	Donald Collins, baryton Roland Gosselin, basse-baryton

Rediffusé le 8 avril
1981.

Bruce Pullman, ténor
Rosemarie Landry, soprano
Jennifer Jestley, contralto
Orchestre symphonique de
Victoria
Amity Singers de Victoria
Vancouver Cantata Singers
dirigés par Paul Freeman
Cain (W39)

2 a. Archives de Radio-Canada

551110-1

Marguerite Lavergne, soprano
Joseph Dufresne, pianiste
Cain: Ouverture et air d'Eve (W39)

581113-2

Marguerite Lavergne, soprano
Claude Létourneau, baryton
Choeur et orchestre de la
Société Radio-Canada.
Dirigés par Roland Leduc.
Les Deux Ames: Prélude (40)
Messe no 3: Sanctus (W47)
Cain: Extraits (W39)

681103-2

Sylvie Saurette, soprano
Hélène Trépanier, piano
Cain: Air d'Eve (W39)

681225-3

George Coulombe, ténor
Germain Lefebvre, basse

Gaston Arel, organiste
Choeur de l'église
Immaculée-Conception
de Montréal.
Dirigés par Germain Lefebvre
Messe brève en Sol (49)
Ave Maria (W66)
Les Anges dans nos campagnes (W80)

760324-15
Sylvie Saurette, soprano
Bernard Turgeon, baryton
Choeur et orchestre de la Société Radio-Canada.
Dirigés par Jean Deslauriers
Cain (W39)

2 b. Les pièces suivantes ont été enregistrées en mars 1990
pour l'émission *Suite canadienne* (réalisatrice: Johanne
Goyette):

Messe en Ré mineur (W42)
[version orgue et choeur]
Cor Jesu
O Salutaris
Ave Maria

Le choeur Les Boréades de Moncton.

3.Centre du musique canadienne

C.993 A
Sylvie Saurette, soprano
Bernard Turgeon, baryton
Choeur et orchestre de la Société Radio-Canada.
Dirigés par Jean Deslauriers
Cain (W39)
26 septembre 1976

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	i
Introduction.....	1
Chapitre premier: <u>Alexis Contant et son milieu</u>	
A. BIOGRAPHIE.....	12
B. LA VIE MUSICALE A MONTREAL AU TOURNANT DU SIECLE.....	17
1. Introduction.....	17
2. L'enseignement musical.....	17
3. Organisations musicales.....	18
4. Concerts à Montréal.....	21
5. Conclusion.....	23
Chapitre deuxième: <u>La Musique liturgique d'Alexis Contant</u>	
A. LA MUSIQUE LITURGIQUE A MONTREAL A LA FIN DU XIX ^e SIECLE	
1. Introduction.....	25
2. Règlements sur la musique liturgique.....	26
a. Le décret De Musica Sacra de Léon XIII (1894).....	27
b. Le Motu proprio de Pie X(1903).....	32
3. Mandements des Evêques de Montréal à l'égard des décrets.....	34
a. Le <i>De Musica Sacra</i>	35
b. Le <i>Motu proprio</i>	37
4. Le Répertoire dans les églises:	
a. A Montréal.....	39
b. A l'église Saint-Jean-Baptiste.....	42

B. ANALYSE D'EXTRAITS DES MESSES D'ALEXIS CONTANT

1. La Messe no 3 (W47)

a. Historique.....	43
b. Analyse du Kyrie	
i. Kyrie eleison.....	44
ii. Christe eleison.....	47
iii. Kyrie eleison.....	49
iv. Traitement du texte.....	51
v. L'harmonie.....	53
vi. La mélodie.....	54
c. Analyse de l'Agnus Dei.....	56
i. Forme.....	57
ii. Traitement du texte.....	58
iii. L'harmonie.....	59
iv. La mélodie.....	60

2. La Messe brève (W 49)

a. Historique.....	62
b. Analyse du Kyrie.....	65
i. Forme.....	65
ii. L'harmonie.....	68
iii. Traitement du texte.....	69
c. Analyse de l'Agnus Dei.....	69
i. Forme.....	69
ii. L'harmonie.....	71
iii. La mélodie.....	72
iv. Traitement du texte.....	72

C. CONCLUSION:

1. La musique liturgique de Contant d'après les décrets.....	72
a. Eléments d'écriture.....	73
i. La mélodie.....	73
ii. La forme.....	73
iii. L'harmonie.....	74
iv. Traitement des textes liturgiques.....	74
v. Le style musical.....	75
vi. L'accompagnement.....	76

b. Quelques éléments des préceptes ignorés.....	77
2. Conclusion.....	78
3.Appréciation de son oeuvre liturgique.....	78

Chapitre troisième: <u>Les oratorios Caïn</u>	
<u>et Les Deux Ames</u>.....	80
A. INTRODUCTION.....	81
1. L'Oratorio français à la fin du XIXe siècle.....	83
2. L'oratorio à Montréal.....	85
a. Les présentations d'oratorios.....	86
B. LES ORATORIOS D'ALEXIS CONTANT.....	88
1. Caïn	88
a. Historique.....	88
b. Réception de l'oeuvre.....	93
c. Analyse	93
i. Ouverture.....	95
ii. Thématique.....	95
iii. L'Instrumentation.....	102
iv. L'Orchestration.....	104
v. Solo d'Eve: "Pourquoi de ces doux fruits".....	107
i. Texte, mélodie, forme.....	107
ii. L'accompagnement.....	112
2. Les Deux Ames	114
a. Historique.....	114
b. Réception de l'oeuvre.....	117
c. Analyse.....	120
i. Choeur final: "Harpe d'or chantez".....	120
ii. Le choeur.....	120
iii. Traitement du texte	121
iv. L'orchestre.....	126
D. Conclusion.....	128
Conclusion	132

1. Apport d'Alexis Contant à la vie musicale de Montréal.....	132
2. Appréciation du musicien.....	135
Citations et références.....	141
Appendices.....	165
A. Œuvres religieuses d'Alexis Contant	
A.1 Par titres.....	167
A.2 Ordre chronologique.....	170
A.3 Ordre alphabétique.....	173
A.4. Œuvres religieuses de Contant à la BNQ et au CMC.....	175
B. Décrets de l'Église et directives diocésaines	
B.1 Musica Sacra (1894).....	176
B.2 Motu proprio (1903).....	181
B.3 Mandements des évêques de Montréal sur la musique liturgique.....	193
B.4 Rubriques de musique liturgique à la fin du XIXe siècle.....	200
C. Répertoire à Saint-Jean-Baptiste de Montréal	
C.1 Livre des chantres.....	201
C.2 Répertoire à Saint-Jean-Baptiste de Montréal.....	203
C.3 Quelques programmes chantés à l'occasion de Noël à l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal entre 1885 et 1915 et retracés dans <i>La Presse</i>	207
D. Documents: Oratorios	
D.1 Oratorios canadiens.....	216
D.2 <i>Cain</i> -livret.....	218
D.3 <i>Les Deux Ames</i> -livret.....	226
D.4 Oratorios présentés à Montréal 1877-1918.....	235
D.5 Plan schématique de <i>Cain</i>	241
D.6 Plan schématique de <i>Les Deux Ames</i>	243
E. Lettres et articles	
E.1 Lettre de Mgr Dubuc à l'archevêque.....	244
E.2 Article: Achille Fortier.....	246

E.3 Lettre de J.A. Boucher au curé Auclair.....	248
---	-----

Bibliographie.....	251
---------------------------	------------

Discographie.....	261
--------------------------	------------

Table des matières.....	264
--------------------------------	------------

Volume II : Exemples musicaux

A. Extraits des Messes

<i>Troisième Messe</i> (1902) Kyrie (orgue et chœur).....	1
<i>Troisième Messe</i> (1902) Agnus Dei (orgue et chœur).....	15
<i>Messe brève</i> (1910) Kyrie (orgue et chœur).....	34
<i>Messe brève</i> (1910) Agnus Dei (orgue et chœur).....	40

B. Extraits des Oratorios

<i>Cain</i> : Ouverture.....	47
<i>Cain</i> : Solo d'Eve (Troisième partie: <i>La Promesse</i>).....	69
<i>Les Deux Ames. Harpes d'or</i> (Chœur final).....	84

UNIVERSITE D'OTTAWA

Département de musique

LA MUSIQUE RELIGIEUSE D'ALEXIS CONTANT
ET SON APPORT A LA VIE MUSICALE DE MONTREAL

par

Gilles Maurice Leclerc

Mémoire présenté à
l'École des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en musique (M. Mus.)

Volume II: Exemples musicaux

Volume II:

Table des matières

Extraits des Messes

<i>Troisième Messe</i> (1902) Kyrie (orgue et chœur)	p. 1
<i>Troisième Messe</i> (1902) Agnus Dei (orgue et chœur)	p. 15
<i>Messe brève</i> (1910) Kyrie (orgue et chœur)	p. 34
<i>Messe brève</i> (1910) Agnus Dei (orgue et chœur)	p. 40

Extraits des Oratorios

<i>Cain</i> : Ouverture	p. 47
<i>Cain</i> : Solo d'Eve (Troisième partie: <i>La Franchise</i>)	p. 69
<i>Les Deux Ames</i> <i>Harpes d'or</i> (Chœur final)	p. 84

Troisième Messe (1902)
(à trois voix d'hommes)

Alexis Contant

Kyrie

Moderato

The first system of the musical score for the Kyrie. It consists of three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and two piano staves. The vocal parts enter with the lyrics "Ky - ri - e" on a half note. The piano accompaniment begins with a series of chords in the right hand and a single note in the left hand, marked with a forte (f) dynamic. The tempo is indicated as *Moderato*.

The second system of the musical score. The vocal parts continue with the lyrics "le - i - son" and "Ky - ri - e". The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands, also marked with a forte (f) dynamic. The system concludes with the vocal parts holding their notes.

le - i - son *pp* Ky - ri - e e - le - i - son

le - i - son *pp* Ky - ri - e e - le - i - son

8 *pp*

6 *pp*

11 *pp* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri -

11 *pp* Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri -

11 *pp*

11

14 e e - le - i - son e - le - i son

14 e e - le - i - son e - le - i son

14

14

14

17 Ky - ri-e e - le - ison Ky - ri-e e

17 Ky - ri-e e - le - ison Ky - ri-e e

17

17

17

17

pp

20 le - i-son Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i

20 le - i-son Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i

20

20

20

23 son e - le - i - son

23 son e - le - i - son

23

23

23

p

26 Chri - ste e - le - i-son

26 Chri - ste e - le - i-son

26

26

26

pp

26

26

29 Chri - ste e -

29 Chri - ste e -

29

29

29

p

29

29

32 le - i - son

32 le - i - son *f* Chn - ste

32 *f* Chn - ste

pp *Fp* *Fp*

32

32

35 *f* Chn - ste c - le - i - son

35 c - le - i - son *f* Chn - ste

35 *Fp*

35

38 *f* Chri - ste e - le - i - son

38 *f* Chri - ste e - le - i - son

38

38 *p*

38

41 e - le - i - son e - le - i - son

41 e - le - i - son e - le - i - son

41

41

p
p c - le - i - son c - le - i - son c
p c - le - i - son c - le - i son c
 44
 41

ff
ff le - i - son
ff le - i - son
 47
ff
pp
 47

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of five staves. The first three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is for the piano accompaniment, featuring a grand staff with both treble and bass clefs. The fifth staff is a separate bass line, also with a bass clef and one flat. The music is in 3/4 time. The piano part includes a melody in the treble and a bass line in the bass. The vocal parts enter with a melody that is repeated in the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo).

53 *p* Kyrie eleison

53 *p* Kyrie eleison

53 *p* Kyrie eleison

53 *ff*

56 le - i - son

56 le - i - son

56

fff

56

59 Ky - ri-e e - le - i - son Ky - ri-e e -

59 Ky - ri-e e - le - i - son Ky - ri-e e -

59

59

62 le - i-son Ky - ri-e e - le - i-son Ky - ri-

62 le - i-son Ky - ri-e e - le - i-son Ky - ri-

62

62 *pp*

62

65 e Ky - ri-e Ky - ri-e e - le - i - son e - le - i -

65 e Ky - ri-e Ky - ri-e e - le - i - son e - le - i

65

65

65

pp

68 son Ky - ri-e e - le - i-son

68 son Ky - ri-e e - le - i-son

68

68

68

pp

71 Ky - ri-e e - le - i-son Ky - ri-e Ky - ri-e Ky - ri-

71 Ky - ri-e e - le - i-son Ky - ri-e Ky - ri-e Ky - ri-

71

pp

71

74 ce - le - i - son ce - le - i - son p e -

74 ce - le - i - son ce - le - i - son e -

74

74

74

le - i-son e - le - i-son e - le - i -

le - i-son e - le - i-son e - le - i -

77

p

77

77

60 *fff* son Ky ni - e e - le - i -

60 son Ky ni - e e - le - i -

60

60 *fff*

60

63 *rit.* son

63 son

63 *rit.*

63

63

TROISIEME MESSE(1902)

Agnus Dei

Alexis Contant

The first system of the musical score consists of five staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), each with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom two staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The music begins with a series of rests on the vocal staves, followed by a melodic line in the piano right hand. The piano left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same five-staff layout. The vocal parts enter with the lyrics "A - gnus De - i qui". The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a crescendo hairpin. The lyrics "A - gnus De - i qui" are repeated across the vocal staves.

7 tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

7 tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

7 tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

7

10 no - bis mi - se - re - re no - bis

10 no - bis mi - se - re - re no - bis

10 no - bis mi - se - re - re no - bis

10

pp

13 A gnus gnus i- tol tol - lis pec- ca - ta

13 A - gnus gnus i qui tol - lis pec- ca - ta

13 A - gnus gnus i qui tol - lis pec- ca - ta

pp

13

16 mun - di mi - se - re no no - - bis

16 mun - di mi - se - re - re no - bis

16 mun - di mi - se - re - re no - bis

16

f *p*

19 mi - se - re - re no - bis A gnus

19 mi - se - re - re no - bis A - gnus

19 mi - se - re - re no - bis A - gnus

19

fff

f

22 gnus i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

22 gnus i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

22 gnus i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

22

22

p

25 mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re

25 mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re

25 mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re

p *ff*

25

25

ff

26 no - bis mi - se - re - re

26 no - bis mi - se - re - re

26 no - bis mi - se - re - re

pp *pp*

26

26

p

31 mi - se - re - re mi - se - re - re

31 mi - se - re - re mi - se - re - re

31 mi - se - re - re mi - se - re - re

31 mi - se - re - re mi - se - re - re

p

31

31

fff

34 mi - se - re - re no - bis

34 mi - se - re - re no - bis

34 mi - se - re - re no - bis

34 mi - se - re - re no - bis

fff

34

34

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three systems of staves. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble and one bass. The third system has two staves: one treble and one bass. The music is in 3/4 time and B-flat major. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score includes a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 3/4. The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The accompaniment is also simple, using quarter and eighth notes. The score is written for a single melodic line and a single accompaniment line. The lyrics are written below the melody. The score is for a single system of music, and the page number 37 is visible at the bottom left.

The image shows a page of a musical score for the song "The Rose Tree". It includes vocal parts for Soprano, Alto, and Tenor, and piano accompaniment for the right and left hands. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are "no - bis Pa - tri - bus in glo - ri - a". The score is written on a system of five staves. The vocal parts are on the top three staves, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are "no - bis Pa - tri - bus in glo - ri - a".

48 no - bis Pa

49 no - bis Pa

50 no - bis Pa

51 *ff*

49

52 cem Do na

53 *pp*

54 *pp*

55

52

55 no - bis pa -

55 no - bis pa -

55 no - bis pa -

55

55

58 oem Do - na

58 oem Do - na

58 oem Do - na

58

58

67 no - bis pa -

67 no - bis pa -

67 no - bis pa -

67

70 cem Do - na

70 cem Do - na

70 cem Do - na

70

70

73 no - bis pa

73 no - bis pa

73 no - bis pa

73

73

76 oem Do na

76 oem Do na

76 oem Do na

76 oem Do na

76

p

pp

76

76

79 no - bis pa

79 no - bis pa

79 no - bis pa

79

79

82 cem Do - na

82 cem Do - na

82 cem Do - na

82

82

85 no - bis pa -

85 no - bis pa -

85 no - bis pa -

85

85

88 oem Do - na

88 oem Do - na

88 oem Do - na

88

88

91 no - bis pa -

91 no - bis pa -

91 no - bis pa -

91

91

94 cem Do na

94 cem Do na

94 cem Do na

94

94

94

97 no - bis pa

97 no - bis pa

97 no - bis pa

97 no - bis pa

p

pp

97

97

100 cem Do - na

100 cem Do - na

100 cem Do - na

100 cem Do - na

100

100

103 no - bis pa -

103 no - bis pa -

103 no - bis pa -

103

103

106 cem Do - na

106 cem Do - na

106 cem Do - na

106

pp

ppp

106

109 no - bis pa - *ff* com

109 no - bis pa com

109 no - bis pa com

109 *ff*

109 *ff*

MESSE BREVE (1910)

Kyrie

Alexis Contant

The musical score is arranged in two systems. Each system contains three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system shows the vocal staves with whole rests, indicating they are silent. The piano accompaniment begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A piano dynamic marking (*p*) is present. The second system continues the vocal staves with whole rests. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score concludes with a final cadence in the piano part.

7 Ky - ri - e e - le - i - son

7 Ky - ri - e e - le - i - son

7 Ky - ri - e e - le - i - son

ff

7

10 *pp* Ky - ri - e e

10 *pp* Ky - ri - e e -

10 Ky - ri - e e -

rit

pp

10

ff

13 le - i-son

13 le - i-son

13 le - i-son

13

pp

16 Ky - ri - e e - le - i-son Chri - ste e -

16 *pp* Ky - ri - e e - le i-son Chri - ste e -

16 *pp* Ky - ri - e - e - le - i-son Chri - ste e -

16

19 le - i - son Chri - ste e - le - i - son

19 le - i - son Chri - ste e - le - i - son

19 le - i - son Chri - ste e - le - i - son

22 Chri - ste e - le - i - son

22 Chri - ste e - le - i - son

22 Chri - ste e - le - i - son

pp

25 Ky - ri - e e - le - i - son

pp Ky - ri - e e - le - i - son

25 Ky - ri - e e - le - i - son

25

ff

28 Ky - ri - e e -

ff Ky - ri - e e -

ff Ky - ri - e e -

28 Ky - ri - e e -

28

p

31 le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

31 le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

31 le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

31

p

34

34

34

dim

p

34

MESSE BREVE(1910)

Agnus Dei

Alexis Contant

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano staff (Bass). The second system consists of three staves: a vocal staff (Tenor), a piano staff (Treble and Bass), and another piano staff (Bass). The tempo is marked *Andante* and the dynamics are marked *pp*. The score is written in 6/8 time and G major. The vocal parts are marked with a '1' at the beginning of the first measure. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

pp A - gnus De - i qui tol -

pp A - gnus De - i qui tol -

A - gnus De - i qui tol -

ff lis pec - ca - ta mun - di

ff lis pec - ca - ta mun - di

e lis pec - ca - ta mun - di

rit.

11 mi se - re - re no - bis

11 mi - se - re - re no - bis

11 mi - se - re re no - bis

rit.

11

p

14 *p* A - gnus De - i

12 *p* A - gnus De - i

14 A - gnus De - i

p *f*

14

14

17 *f* qui tol - lis pec - ca - ta

17 *f* qui tol - lis pec - ca - ta

17 qui tol - lis pec - ca - ta

17

17 *lento*

20 *pp* mun - di mi - se - re - re no - bis

20 mun - di mi - se - re - re no - bis

20 mun - di mi - se - re - re no - bis

20

20

20

20

p

23 *p* A - gnus De - i qui tol -

25 *p* A - gnus De - i qui tol -

27 A - gnus De - i qui tol -

23

ff

26 lis pec - ca - *ff* ta mun -

26 lis pec - ca - *ff* ta mun -

26 lis pec - ca ta

rit

29 *di*

29 *di*

29 *di*

29 *man*

rit

p *Allegro*

p *rit*

29

29 *pp* *plus lent*

32 *pp* do - na no - bis pa -

32 *pp* do - na no - bis pa -

32 do - na no - bis pa

31

35 oem

35 oem

35 p oem

35

35

Cain

m $\downarrow$ $J=54$

La Harpe

Alexis Corbuel

Mourlozo $J=54$

Handwritten musical score for the first system, featuring staves for various instruments including Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Bsn. I, II), and Trombones (Tbn. I, II). The notation includes complex rhythmic patterns and key signatures.

Trompe

$J=76$

Mourlozo $J=76$

Handwritten musical score for the second system, continuing the orchestral arrangement. It includes staves for Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trombones, and Trompe. The notation includes complex rhythmic patterns and key signatures.

1) original transposition Bb

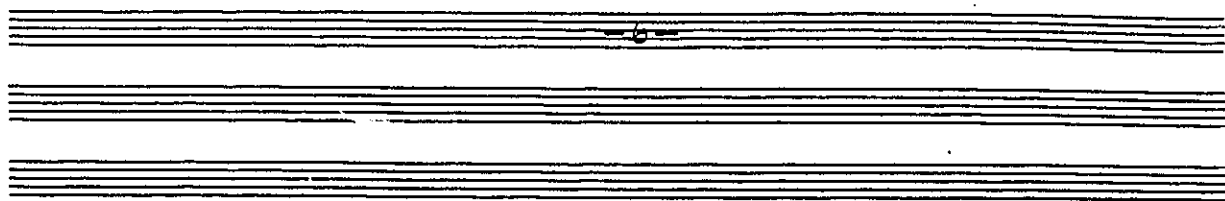
Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system includes the instruction "piu lento" above the first staff. The second system also includes "piu lento" above the first staff. The score concludes with a double bar line and a circled number 7.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system includes the instruction "piu lento" above the first staff. The second system also includes "piu lento" above the first staff. The score concludes with a double bar line and a circled number 7.

Handwritten musical score on multiple staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves containing handwritten annotations like "11. 4/4" and "1-9/16". The bottom of the page features a circled number "13".

This block contains a musical score for piano and orchestra. The score is written on 19 staves. The first 18 staves are for the orchestra, with staves 1-4 for strings, 5-8 for woodwinds, and 9-12 for brass. The last three staves (19-21) are for the piano. The music is in 2/4 time and G major. The piano part begins in measure 19 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated line in the left hand. The orchestra provides harmonic support with various instruments.

Handwritten musical score on page 51. The score is written on multiple staves, including a grand staff at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.* and *dec.*. The page number 51 is circled in the bottom left corner.



Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The system is part of a larger musical score.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The system is part of a larger musical score.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The system is part of a larger musical score.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The system is part of a larger musical score.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The system is part of a larger musical score.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The system is part of a larger musical score.

dispositio

Andante avec beaucoup d'expressions
♩ = 63

FL I, II
Cb I, II
Alc. I, II
Bb I, II
Horn I, II
P. Contr. I, II
Trombe I, II
Tuba
Trompe

Andante avec beaucoup d'expressions
♩ = 63

p avec sordine
pp avec sordine
pp avec sordine
pp avec sordine
pp avec sordine

37 *pp avec sordine*

Handwritten musical score on page 54. The score is written on multiple staves, including a grand staff at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A circled number "43" is visible in the bottom left corner of the main staff area. The word "carnegie" is written in small text above the grand staff.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*. The score is divided into two systems. The first system consists of six staves, and the second system consists of four staves. The bottom staff of the second system is marked with the circled number (49). There are handwritten annotations in red ink, including "tr. 1/2" and "4/4", and a handwritten "11" above the fourth staff of the first system.

This block contains the handwritten musical score for page 10. It consists of several systems of staves. The top system has five staves, mostly containing rests. The middle system has five staves, with some notes in the first two staves. The bottom system is more complex, featuring a grand staff (treble and bass clef) with multiple voices. It includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams. Dynamic markings like 'ppp' (pianississimo) are visible in the lower right of the system. A circled number '55' is written at the bottom left of the page.

in 4 (1-132)

Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on multiple staves, including grand staves and individual staves for the right and left hands. The key signature is D major (two sharps). The tempo/mood is marked "Allegro con brio". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number "61" is visible in the lower left corner of the score area.

Allegro con brio

61

Handwritten musical score on page 58, featuring multiple staves with complex notation, including treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols. The score is divided into systems, with the first system containing a circled section of music. The second system includes a section labeled "Hr." and another labeled "Vco.". The third system includes a circled section labeled "66".

Handwritten musical score on page 59, featuring multiple systems of staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system of five staves per system, with a large 'X' marking the beginning of the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into three main systems, each consisting of five staves. The first system is marked with a large 'X' on the left. The second system is marked with a large 'X' on the left. The third system is marked with a large 'X' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

77

- 14 -

This page contains a handwritten musical score for piano, spanning measures 74 to 78. The score is written on ten staves, organized into three systems of four staves each. The first system (measures 74-75) features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves. The second system (measures 76-77) shows a more rhythmic and melodic development, with some staves containing rests. The third system (measures 78-79) continues the melodic and harmonic progression. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. A circled measure number '76' is visible at the beginning of the third system.

76

This page contains three systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of five staves. The notation is highly complex, featuring numerous beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The first system is the most densely written. The second system has more rests, particularly in the upper staves. The third system continues the complex notation. A circled number '81' is located at the bottom left of the third system, near the beginning of the first staff.

Handwritten musical score on a page with a page number of 86. The score is written on multiple staves, featuring complex notation including many beamed notes, slurs, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a transcription of a complex musical piece. The page number 86 is circled in the bottom left corner of the musical notation area.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains measures 1 through 10, and the second section contains measures 11 through 20. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and rests. There are some handwritten annotations in the margins, including the number "91" in a circle at the bottom left and the numbers "(1)" and "(5)" in parentheses near the middle of the page.

Handwritten musical score for "Lento Lento" by Schubert. The score is written on ten staves, with the first five staves for piano (p) and the last five for violin (v). The tempo is marked "Lento Lento". The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in parentheses: (43) and (40). The score is written in a cursive, handwritten style.

Allegro Vivo 1-126

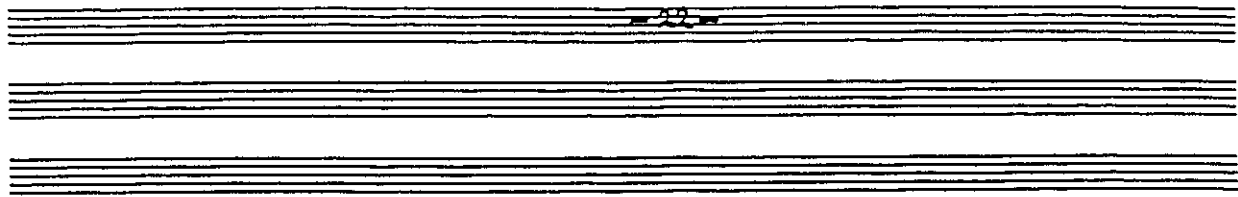
101

A handwritten musical score on ten staves, organized into three systems. The first system (staves 1-3) features a complex melody in the upper voice with many beamed sixteenth notes and triplets, while the lower voices provide harmonic support. The second system (staves 4-6) continues this texture, with some staves showing rests. The third system (staves 7-9) includes a large brace on the left side of the first two staves, indicating a section for a piano or similar instrument. The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

(106)

Handwritten musical score on page 21, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into systems, with the first system containing a large section of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *ppp*. The score is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

Handwritten musical score on page 21, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into systems, with the first system containing a large section of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *ppp*. The score is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.



Allegro Vivace 12/18 *passer* *Loque*
passer

VI.

Allegro Vivace 12/18 *passer* *Loque*
passer

116

CAIN

Troisième partie: La Promesse Solo d'Eve

Alexis Contant (1858-1918)

Je suis plon - gée hé - las! dans l'a - mè - re tris - tes -

The first system of the musical score for 'La Promesse' features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'Je suis plon - gée hé - las! dans l'a - mè - re tris - tes -' are written below the notes. The piano accompaniment is in bass clef, starting with a quarter rest and then playing a series of eighth and sixteenth notes. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

se De mes

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'se De mes' are written below the notes. The piano accompaniment continues with a series of eighth and sixteenth notes. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

7

sc

9

puisque le serpent dans un val-lon om - breux at - ti - rant mon re -

11

gard d'un sif - fle ment joy - eux

13

13

15

Et qu'aus - si -

15

17

tôt d'un fond sor - tant du - ne cla - ni è - re Sous un

17

19 pan du ciel bien bai - gné par la lu - miè - re

19

21

21

23 Pour en - rou -

23

25 ler le tronc de l'ar-bre gra - ci - eux

27 Aux doux

29 fruits ve - lou - tés de ses beaux an - neaux bicus

31

M'a

33

dit en me fi - xant d'un oeil per - çant de flam - me Qui

35

sé - ché - sit ma vue: "E - cou - te - moi bien, fem - me!

37

é - cou - te - moi bien

é - cou - te - moi bien

3

3

39

é - cou - te - moi bien

fer - me!

3/4

41

41

43 Pour - quoi de ces doux



46 fruits les plus beaux du jar - din — ne veux - tu



49 pas man - ger ne veux - tu pas man -



52 ger? Le maî - tre de l'E - den vous me - na - ce de mort si vous o -

55 sez si vos o - sez en pren -

58 dre, mais vous trai - ter ain - si c'est trop cer - tes! pré -

61 ten - dre En vous di - sant ce -

64 la Dieu s'est mo - qué de vous

66 Ce fruit Je te l'as -

68 su - re est le meil - leur de

70 tous

73

76

76

79

Com - me le doux nec - tor Il ra - fraî - chit la

79

82

bou - che Pour de - ve - ir des dieux,

82

85 il suf - fit qu'on y tou - che Je crus à sa pa - ro - le

92 nous de - puis ce temps ne lui



92

95



95

98



98

Musical score for piano, measures 100-101. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one flat (B-flat). Measure 100 (indicated by the number '100' below the first staff) contains a half note B-flat in the top staff, and a half note B-flat in the bass staff. Measure 101 contains a half note B-flat in the top staff, and a half note B-flat in the bass staff. The grand staff is bracketed on the left.

LES DEUX AMES

Choeur no 5: Harpes d'or

Alexis Contant (1858-1918)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. It contains a whole rest in the first measure, followed by two measures of whole notes. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by two measures of whole notes. The first measure of the lower staff is marked with a '1' below the staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. It contains a whole rest in the first measure, followed by two measures of whole notes. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by two measures of whole notes. The first measure of the lower staff is marked with a '4' below the staff.

6

6

7

7

Har - pes

9 d'or chan - tez vic - toi

13

pu ses li - ens

13

15

Sour - ces d'a -

15

17

mour et de gloi -

17

19

re Dieu

19

21 la com - ble de ses biens

21

23 L'or - gueil s'é - lève et suc -

23

23

25

com - be La mort lui ouvre u - ne

25

27

tom - be Dans l'in - fer - na - le ci -

27

29

té

Mais vous dont l'âme est flé -

29

31

tri - e

Pour la ter - res - tre pa -

31

31

33 tri - e Pour la ter - res - tre pa -

33

35 tri - e Dieu vous rend l'é -

35

37 ter ni - té

37

40 Dieu vous rend l'é - ter - ni - té

40

42

42

42

45

Dieu vous rend Pa-tér - ni - le

45

45