LIVRE D'ORGUE DE MONTRÉAL

ÉDITION CRITIQUE PAR

ÉLISABETH GALLAT-MORIN ET KENNETH GILBERT

LES ÉDITIONS JACQUES OSTIGUY INC.

En souvenir de ce qui furent
des moments d'agréable et
instructive collaboration.
Avec amitié,
Jacques Ordiguy
le 5 juillet 1985

Le manuscrit du
Livre d'orgue de Montréal
est conservé à la
Fondation Lionel-Groulx,
Montréal

LIVRE D'ORGUE DE MONTRÉAL

ÉDITION CRITIQUE PAR

ÉLISABETH GALLAT-MORIN ET KENNETH GILBERT

PRÉPARÉE À L'INSTITUT QUÉBÉCOIS DE RECHERCHE SUR LA CULTURE

Cette publication a bénéficié de l'aide à l'édition musicale du ministère des Affaires Culturelles du Québec par son service de la musique.

Dépôt légal aux bilbiothèques nationales du Québec et du Canada.

© Copyright 1985
Les Éditions Jacques Ostiguy Inc.
12790, rue Yamaska, St-Hyacinthe
Québec, Canada, J2T 1B3

PRÉFACE

Apporté à Montréal de France en 1724 par un jeune organiste sulpicien, le volumineux manuscrit de *Pièces d'orgue* était demeuré inconnu du monde musical jusqu'à sa mise au jour en 1979. Le *Livre d'orgue de Montréal* - puisque tel est désormais son nom - est un volume oblong de 21 cm sur 26,5 cm, avec la reliure d'origine en parchemin, et portant sur le dos l'étiquette *Pièces d'orgue*. Dans les cinq cent quarante pages, sans pagination ni table, on ne trouve aucun nom de compositeur. Le livre porte la signature de deux de ses propriétaires. Sur la couverture extérieure, on peut lire l'inscription "J.J. Girouard 1847" (Jean-Joseph Girouard, notaire et patriote). Sur le méplat de la couverture avant, une main plus ancienne a signé "Girard 1724". C'est celle de Jean Girard, clerc sulpicien, organiste et maître d'école, arrivé à Montréal en 1724. Cette signature avait été apposée à la place d'une inscription qui a été grattée et qui laisse croire qu'il y a eu un propriétaire antérieur. Sur la droite de la même feuille, une inscription "gros livre de... " continuait, de toute évidence, sur la feuille de droite qui, malheureusement, a été arrachée à un moment donné de l'histoire du manuscrit. Cette feuille vulnérable manque souvent dans les volumes anciens; ce qui, dans le cas présent, nous prive d'une source de renseignements qui aurait pu se révéler déterminante.

Grâce à une comparaison exhaustive avec le répertoire connu de l'orgue classique français, tant imprimé que manuscrit, il a été possible d'identifier seize pièces comme étant de Nicolas Lebègue (1630-1702), organiste du roi; le reste des trois cent quatre vingt dix-huit pièces demeure anonyme.

Ce recueil constitue un enrichissement considérable pour les sources manuscrites de la musique d'orgue française du grand siècle. C'est en Nouvelle-France qu'a été conservé le plus volumineux manuscrit d'orgue français de l'époque classique à avoir survécu dans le monde, car il s'avère être deux fois plus important que d'autres manuscrits analogues de musique d'orgue française.

Composition et contenu du manuscrit

Le manuscrit est constitué d'un assemblage de cahiers séparés (une quarantaine, de quatre à douze pages chacun), qui vraisemblablement s'accumulèrent au fil des ans à la tribune de l'orgue d'un couvent ou d'une paroisse, avant d'être envoyés à la reliure. En effet, plusieurs indices suggèrent que la musique fut écrite dans les cahiers avant que le volume fût relié. La partie supérieure de certains titres a été coupée lorsqu'on a égalisé les feuilles ou tranché les bords trop usés; à plusieurs reprises, et ce à travers tout le livre, la musique se confond avec la couture du volume à des endroits où il eût été impossible d'écrire, une fois la reliure faite. Seules quelques feuilles restées blanches auraient pu être remplies par la suite.

Les graphies diverses donnent à penser que plusieurs personnes ont contribué à ce Livre d'orgue, soit en copiant, soit en composant la musique. On trouve des graphies très soignées, presque semblables à de la gravure, à côté de mains cursives, voire bâclées. Il n'est pas toujours facile de départager les diverses graphies, car des écritures qui paraissent différentes au premier examen pourraient être de la même personne placée dans des circonstances et à des moments différents. En outre, les cahiers qui semblent écrits de la même main ne se suivent pas nécessairement, leur ordre ayant été dicté, aux fins de la reliure, par des considérations pratiques. De façon générale, on a voulu, semble-t-il, regrouper les pièces du même ton (comme dans les livres d'orgue publiés), ou encore les mêmes types liturgiques (*Magnificat*, Messe), bien que cet ordre ne soit pas d'une cohérence parfaite. D'autres facteurs, telle la présence du même filigrane dans le papier ou de traits musicaux analogues, viennent confirmer la parenté de certains cahiers qui pourraient se révéler être du même copiste, voire du même compositeur[1].

Le *Livre d'orgue de Montréal* est très représentatif de la musique d'orgue française du dernier tiers du XVIIe siècle et du tout début du XVIIIe. C'est une période où cette musique est en pleine transition. Délaissant peu à peu le style contrapuntique d'un Titelouze, ne conservant le plain-chant comme soutien que dans quelques versets clés, la ligne de démarcation entre la musique religieuse et la musique profane s'estompe à partir de Nivers. Bien que se tenant dans les limites du cadre imposé par les huit tons de l'église, Nivers et ses successeurs trouvent tout autant leur inspiration dans les mouvements de danse (notamment dans les *Duos*) que dans les formes vocales (voir toutes les sortes de *Récits*). Le développement parallèle de l'orgue ainsi que la collaboration étroite entre facteurs et compositeurs favorisent, en outre, l'apparition de nouvelles formes qui mettent l'accent sur le jeu des sonorités, un des plus beaux exemples étant la *Tierce en taille*, dont on attribue la création à Nicolas Lebègue.

On trouve dans le *Livre d'orgue de Montréal* le reflet de cette évolution. Toutefois, il ne faut pas oublier que nous sommes en présence d'une musique essentiellement fonctionnelle à destination liturgique. Les pièces jouées à l'orgue devaient alterner avec les versets confiés aux chantres; c'est pourquoi elles sont relativement courtes. Ce n'est qu'à l'*Offertoire* et à l'*Élévation* que l'on permettait à l'organiste d'exécuter des pièces plus considérables. Les Cérémoniaux de l'époque, dont on trouve des copies imprimées et manuscrites

en Nouvelle-France, sont très précis à ce sujet et définissent exactement le rôle de l'organiste.

Le manuscrit de Montréal contient six Messes et onze *Magnificat*, ainsi que neuf autres suites de pièces pouvant servir de *Magnificat*. On y trouve, en outre, trois séries de versets pour le *Te Deum*, ainsi qu'un *Pange lingua*. Par ailleurs, il comprend trois séries de pièces de même type: seize *Tierces ou Cromhornes en taille*, six *Dialogues de Récits* avec section en *Trio*, et une série de *Fugues*. Enfin, il existe quelques suites diverses et des pièces isolées. Dans le cas de vingt pièces, on en trouve deux versions dans le manuscrit; parfois la pièce est transposée ou offre des variantes, parfois elle est recopiée telle quelle et utilisée dans un contexte différent.

Presque tous les types de pièces de la musique d'orgue française de cette époque sont représentés: pièces homophones, les *Pleins Jeux* et *Préludes*, ainsi que les *Dialogues sur les Grands Jeux*; pièces à deux, trois ou quatre voix, *Duos, Trios, Fugues*; pièces comportant une voix de *Récit* au dessus, à la basse et en taille (ténor), ou encore de dessus et basse en alternance: ces récits sont exécutés sur le *Cornet*, la *Tierce*, le *Cromhorne*, la *Trompette* ou la *Voix humaine*, parfois en dialogue entre deux couleurs sonores.

Quinze pièces identifiées comme étant de Nicolas Lebègue proviennent des trois Livres d'orgue publiés par lui: toutes les *Tierces ou Cromhornes en Taille* (sauf un) du *Premier livre* de 1676, cinq versets sur sept du *Magnificat du 2me* tiré du *Second livre* de 1678, ainsi qu'un *Offertoire* et une *Élévation* du *Troisième livre* de 1685. Une seizième pièce, qui ne fut jamais publiée du vivant de Lebègue, *Offertoire en F ut fa*, est presque identique, dans sa première moitié, à un *Offertoire Dialogue de Monsieur le Beigue* qui se trouve dans le manuscrit Vm^{7} 1823 de la Bibliothèque nationale à Paris.

Outre les pièces pour orgue, le manuscrit compte aussi quelques versets de plain-chant, écrits en rondes, que l'organiste a notés dans des espaces libres. Comme ces versets ne sont pas reproduits dans l'édition moderne, on voudra bien se reporter à l'édition fac-similé. Ce sont des versets d'hymnes qui servaient fréquemment dans la liturgie. On trouve notamment des fragments de l'antienne au Saint-Sacrement *O sacrum convivium*, ainsi que l'hymne *Sacris solemniis*, chanté lors de la procession de la Fête-Dieu. Deux hymnes à la Vierge sont représentés: le *Salve Regina*, comprenant le verset *O dulcis*, ainsi que l'hymne *Alma redemptoris*, qui se termine par le verset *peccatorum miserere*. Les extraits de ce dernier hymne apparaissent deux fois dans le manuscrit. Le chant du *Pange lingua* est présenté comme une basse chiffrée; le manuscrit contient aussi une série de trois pièces d'orgue sur cet hymne.

Jean Girard et les origines du manuscrit

La vie de Jean Girard, qui apporta le manuscrit à Montréal, peut-elle nous livrer quelque renseignement sur la provenance du document?[2] Il est né en août 1696 à Bourges, capitale du Berry, fils de maître boulanger, dans un milieu d'artisans et de marchands. Ayant perdu sa mère et son père s'étant remarié, il est accepté à l'âge de huit ans comme enfant de choeur à la maîtrise de la Sainte-Chapelle de Bourges, celle-là même qu'avait fait construire au XIVe siècle le duc Jean de Berri, célèbre patron des arts. Les maîtrises étaient de véritables conservatoires, dispensant une formation musicale complète, qui comprenait l'apprentissage d'un instrument chez les enfants doués. Les titulaires de l'orgue de la cathédrale donnaient des leçons aux enfants de choeur des maîtrises de la cathédrale et de la Sainte-Chapelle. Notons que Nicolas Lebègue, seul compositeur dont des oeuvres aient été identifiées dans le *Livre d'orgue de Montréal*, avait expertisé l'orgue de la Cathédrale Saint-Étienne en 1667; deux ans plus tard, Pierre Burat, qui aurait été son élève, y était nommé titulaire.[3]

Comme nombre de musiciens d'église, Jean Girard reçut la tonsure à l'âge de quatorze ans. Deux ans plus tard, il apprit à jouer du serpent, instrument destiné à soutenir les chanteurs et à les garder dans le ton. Il dut acquérir, en outre, une bonne connaissance du cérémonial liturgique puisqu'en 1724, on le trouve "maître de chant" au Séminaire des Sulpiciens à Paris. On lui accorde la permission exceptionnelle d'avoir une épinette dans sa chambre pour s'exercer, car il désire "apprendre à toucher l'orgue pour être en état de le toucher à Montréal où il se propose d'aller".

C'est peut-être au cours de ces préparatifs que son maître remit à Jean Girard le manuscrit de *Pièces d'orgue*, en même temps que les deux autres livres de musique qu'il apporta avec lui à Montréal. Il s'agit de deux ouvrages de Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), autre organiste du roi: le *Premier livre d'orgue*, 2nd tirage (1667) et le *Traité de la composition de musique* (1665), où il signa "Girard 1724".

Avec qui Jean Girard s'est-il perfectionné à l'orgue à la veille de son départ pour la Nouvelle-France? Avec l'organiste du Séminaire? Nous ignorons son nom, mais nous savons qu'il y avait un orgue à la chapelle puisqu'une délibération de 1715 y fait allusion. Serait-ce avec Jean-Baptiste Totin, ce neveu de Nivers qui ne réussit pas à obtenir la succession que lui destinait son oncle à l'orgue de la paroisse Saint-Sulpice, en face du Séminaire? L'exemplaire du *Premier livre d'orgue* de Nivers que possédait Jean Girard porte une inscription indiquant que Jean-Baptiste Totin vendait les ouvrages de feu son oncle. C'est

enfin Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) qui obtint le poste de Saint-Sulpice et Jean Girard dut l'y entendre, sinon étudier avec lui. (On trouvera ci-dessous la description de l'orgue tel qu'il existait encore en 1724.) Un autre organiste qui habitait dans le voisinage, rue Dufour, et que Jean Girard a peut-être connu, est Nicolas Andrieux, attaché aux Grands-Augustins et héritier de la musique (en partie manuscrite) de son oncle Nicolas Lebègue, dont il finit par ajouter le nom au sien. Bien que plusieurs éléments suggèrent une origine parisienne, il ne faut pas exclure que le manuscrit ait pu être donné à Jean Girard par un organiste de Bourges, peut-être de la famille des Burat.

Arrivé à Montréal à l'automne 1724, Jean Girard enseigne pendant quarante ans à l'école des garçons, tout en tenant l'orgue à la paroisse Notre-Dame. Il ne disposait peut-être pas de l'instrument idéal pour exécuter toute la musique apportée du vieux pays. Cet orgue était "à un clavier très simple", comme c'était le cas dans nombre de couvents ou de paroisses modestes en France. Sur ces petits instruments, qui possédaient presque tous un *Plein Jeu*, un *Jeu de Tierce*, ainsi qu'un ou plusieurs jeux d'anches, le fait que plusieurs jeux étaient coupés entre le dessus et la basse multipliait les possibilités du clavier unique: cela permettait de jouer les voix de récit sur une moitié du clavier et l'accompagnement sur l'autre, sur le *Jeu doux*. En outre, les préfaces des Livres d'orgue de compositeurs tels que Clérambault, Boyvin, Lebègue et Raison donnent des indications pour l'exécution de leur musique sur de petits instruments. Par conséquent, la majeure partie des pièces du manuscrit pouvaient être rendues sur un tel orgue. Il va de soi que l'organiste de métier effectuait les adaptations voulues là où elles s'imposaient, par exemple, descendre un accompagnement à l'octave inférieure.

Les chroniques de l'époque, ainsi que des documents d'archives, font état du grand souci qui existait en Nouvelle-France de recréer les fastes des cérémonies de la mère patrie. Les vêtements liturgiques et les parements d'autel finement brodés d'or et d'argent, ainsi que les trésors d'orfèvrerie, en témoignent encore. La musique aussi devait participer aux solennités qui ponctuaient la vie de la colonie: l'arrivée d'un nouveau gouverneur, une victoire du Roi de France, la célébration d'un jubilé. Jusqu'à sa mort en 1765, c'est dans les deux Livres d'orgue qu'il avait apportés que Jean Girard devait puiser la musique qui conférait plus d'éclat aux offices à Notre-Dame de Montréal.

Jean-Joseph Girouard

En 1847, c'est Jean-Joseph Girouard (1795-1855) qui appose sa signature sur la couverture du *Livre d'orgue de Montréal*. Ce notaire était une figure politique connue, étant un des inspirateurs de la rébellion de 1837 au Bas-Canada. L'étude de sa correspondance ne nous a pas révélé comment il obtint le manuscrit d'orgue; toutefois, nous savons qu'il entretenait de nombreux liens avec les Sulpiciens, car, habitant leur seigneurie des Deux-Montagnes non loin de Montréal, il agissait comme leur fondé de pouvoir. Girouard était mélomane et, d'après le journal de sa femme, "il ne pouvait se passer de musique".[4] Quelques mois avant sa mort, il avait chargé un ami sulpicien de lui commander un nouvel orgue ou harmonium à Paris. Après son décès en 1855, c'est encore un Sulpicien qui devint le tuteur spirituel de ses jeunes enfants, issus d'un second lit. L'année "1847" que Girouard inscrivit sur la couverture du manuscrit est celle de la mort de sa première femme, qui le laissa complètement désemparé. Un ami sulpicien lui aurait-il donné les *Pièces d'orgue* pour tenter de tromper son chagrin? L'autre Livre d'orgue apporté par Jean Girard, celui de Nivers, n'est jamais sorti des mains des Sulpiciens; il est demeuré jusqu'à ce jour dans leurs archives au Séminaire qu'habitait autrefois Jean Girard. En 1950, les papiers de Jean-Joseph Girouard, y compris le *Livre d'orgue de Montréal*, furent confiés par son arrière-petite-fille à l'historien, le chanoine Lionel Groulx, dont l'ancienne demeure à Montréal, connue sous le nom de Fondation Lionel-Groulx, est devenue un centre de recherche en histoire de l'Amérique française. C'est là que le manuscrit d'orgue fut mis au jour en 1979 par Élisabeth Gallat-Morin. La Fondation Lionel-Groulx publia en 1981 un fac-similé du manuscrit, en attendant la préparation de la présente édition.

MUSIQUE DU PREMIER VOLUME

Le premier volume de cette édition contient principalement des séries de versets pour le *Magnificat*; on y trouve aussi un *Te Deum*, ainsi que des pièces diverses. Ces versets sont écrits dans le premier ton (finale ré), le quatrième ton (mi ou la), le sixième ton (fa) ainsi que le huitième ton (sol). Dix pièces seulement n'ont pas de titre et semblent être écrites de la même main (n°s 41 et 43, 49 à 51 et 54 à 58): s'agit-il ici d'ébauches de compositeur ou d'un copiste pressé?

Magnificat

Dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles, on chantait le *Magnificat* le dimanche à vêpres, pratique qui trouve son écho en Nouvelle-France. Ce cantique est composé de douze versets, dont six, sept, ou parfois huit pouvaient être confiés à l'orgue, selon les circonstances.[5] Plusieurs compositeurs ont fait imprimer des pièces pour le *Magnificat*: N. Lebègue (*Second livre d'orgue*, 1678), A. Raison (à choisir parmi les versets de Messes, 1688), J.-S. Guilain (1706) et, plus tard, J.-F. Dandrieu (1739). Seul Lebègue a composé ces versets dans

chacun des huit tons de l'église, bien que le livre de Guilain, écrit dans les quatre premiers tons, laisse supposer un second livre à venir. Parmi les onze *Magnificat* désignés nommément dans le *Livre d'orgue de Montréal*, on en trouve dans tous les tons de l'église, à l'exception du septième. À ces suites de versets s'ajoutent celles qui, tout en ne portant pas le nom de *Magnificat*, conviennent parfaitement en raison du nombre et de l'agencement des pièces. Les *Magnificat* du manuscrit débutent toujours par un *Prélude* ou *Plein Jeu* et se terminent par un *Dialogue*, qui est souvent suivi d'un autre *Plein Jeu*, à la manière des *Magnificat* publiés par Lebègue et Guilain. Il est intéressant de constater les analogies qui existent entre l'oeuvre de Lebègue d'une part. et d'autre part, le *Magnificat du 6e* (nos 64 à 69), ainsi que la suite du *Premier ton* (nos 22 à 28), deux suites de la même main. L'influence de Lebègue est particulièrement évidente dans le *Duo* (no 23), le *Cornet* [*en Écho*] (no 24), dans les *Trios* (nos 27 et 68), la *Basse* (no 66), ainsi que dans la forme des *Dialogues* (nos 28 et 69). Ces deux suites, toutefois, ne se terminent pas par un dernier *Plein Jeu* comme dans les *Magnificat* de Lebègue.

Te Deum

Dans la France du grand siècle, tout événement d'importance était célébré par le chant d'un *Te Deum*. À Paris, on se pressait pour entendre les organistes célèbres improviser sur ce thème lors des fêtes solennelles. Pour l'organiste moins brillant, les *Livres d'orgue* de Nivers (*Second livre*, 1677) et de Gigault (1685) contenaient de courts versets pour le *Te Deum*, courts sans doute parce qu'une trentaine de versets étaient répartis entre les chantres et l'orgue. Dans le *Livre d'orgue de Montréal*, deux séries de versets portent le titre de *Te Deum*, tandis qu'un troisième groupe, sans désignation spécifique, pourrait bien être destiné aux même fins. Dans le *Te Deum* du premier volume de notre édition, (nos 71 à 86), on reconnaît dans le matériau thématique le thème correspondant du plain-chant. Les occasions ne manquaient pas en Nouvelle-France de recourir à cette musique: fréquents sont les mandements d'évêques qui commandent de chanter un *Te Deum*. Les *Relations* des Jésuites de 1666 nous apprennent, par exemple, que lors de l'arrivée à Québec du marquis Alexandre de Prouville de Tracy, lieutenant-gouverneur de l'Amérique française, "on chanta le *Te Deum* avec l'orgue et la musique", et à Montréal, où Jean Girard tenait l'orgue à la paroisse, il était prescrit pour la clôture du Jubilé de 1729: "on chantera le *Te Deum* le plus solennellement qu'il sera possible".[6]

Scribes, copistes et compositeurs

Les diverses graphies suggèrent que pour la musique du premier volume il pourrait y avoir cinq copistes différents, le copiste pouvant aussi être le compositeur, mais pas nécessairement. Par ailleurs, un copiste, même s'il n'est pas le compositeur, a pu puiser à une source musicale unique. Nous proposons le regroupement suivant des diverses suites du premier volume, encore que cette classification soit sujette à révision.

		Pièces Nos
Main A	Magnificat en D	1 à 7
Main B	[Magnificat] du Premier	22 à 28
	Basse de trompette	29
	Magnificat du 6e	64 à 69
	[Dialogue] du 2e ton	70
	Te Deum	71 à 86
	[Magnificat en g#]	87 à 92
	Magnificat en g#	93 à 99
	[Magnificat en g#]	100 à 106
	[Pièces en sol]	107 à 115
Main C	Magnificat en D	8 à 13
	[Pièces] en D	14 à 21
	Magnificat en C	30 à 35
	Récit	36
Main D	[Magnificat en C]	37 à 42
	[Pièces en do]	43 à 45
	Fugue	46
	[Pièces en do]	47 à 51
	Magnificat en C sol ut	52 à 58
Main E	[Pièces en fa]	59 à 62
	Plein Jeu en G	63

Particularités de la musique

Signalons quelques particularités des pièces qui apparaissent dans ce premier volume.[7]

Tout à fait inusitée dans la musique française classique pour orgue est la section centrale des *Pleins Jeux* nos 59 et 63, où des roulades en doubles croches sont exécutées en parallèle par les deux mains, sur une tenue de pédale. Le caractère d'improvisation de ce trait est renforcé par la graphie très cursive, voire bâclée. Parmi d'autres pièces qui requièrent la pédale, peu fréquente dans la musique d'orgue classique française, signalons les deux *Tierces en Taille* nos

50 et 56. Les deux pièces sans titre écrites sur *trois* portées, nos 41 et 49, semblent être de la même main que les *Tierces en Taille*. Toutefois, dans ces *Trios* ou *Fugues à 3 voix*, la partie de la basse ne convient pas à la pédale, étant écrite dans une tessiture trop élevée en plus d'être ornementée par endroit. Ces pièces peuvent être exécutées soit avec une registration de *Fugue*, soit sur deux claviers à la manière d'un *Trio à deux dessus*, ou encore, on pourrait demander à une "3e main", pour employer l'expression de Raison, de jouer la basse. La *Fugue* no 46 présente une registration originale, avec des indications de *Dessus* et *Basse* marquant les entrées des voix au Grand orgue. Les toutes dernières notes de la basse ne peuvent se jouer qu'à la pédale, pratique qui est valable pour d'autres pièces.

La pièce no 26, intitulée *Trio*, qui est en réalité un *Dialogue de Récits* accompagnés avec sections en *Trio*, a recours à la pédale pour les sections à trois voix. Une autre version de cette pièce, avec des variantes harmoniques, se trouve plus loin dans le manuscrit, en tête d'une série de six pièces du même genre. Ce premier volume de l'édition moderne contient un autre *Dialogue de Récits* (no 44), sans section en *Trio*. Trois autres *Récits* dialoguent avec le clavier d'*Écho: Dessus de Voix humaine* (no 9), *Dessus de Trompette* (no 80), ainsi que le *Récit* (no 111); à remarquer tout particulièrement la pièce intitulée *Cornet* (no 24), où chaque courte section porte l'indication "bis", à la manière de deux pièces du *Premier livre d'orgue* de Lebègue intitulées *Écho*. Le clavier d'*Écho* est requis également pour trois *Dialogues sur les Grands Jeux* de ce premier volume (nos 13, 42 et 51). Ce dernier *Dialogue* est la seule pièce qui offre deux fins possibles, pour terminer soit en sol, soit en do, comme certaines pièces de Lebègue dans le 7e ton.

Dans plusieurs pièces à deux temps, on trouve une ou même deux mesures à trois temps (voir les nos 3, 52, 54, 55 et 60, 76, 110 et 115). Cette pratique n'est pas inhabituelle chez des compositeurs tels que Nivers, Boyvin et Dornel.

Dans certaines suites de pièces, on note la présence de chromatisme dans l'une des voix, ou dans plusieurs, particulièrement vers la fin de la pièce, notamment dans le *Prélude* (no 1), le *Dialogue* (no 15) et le *Récit* (no 17), le *Trio* (no 27) et le *Dialogue* (no 28), le *Trio* (no 48) et la *Tierce en taille* (no 50), ainsi que dans le *Dialogue* (no 114). Ce chromatisme se retrouve chez les compositeurs de cette époque, dont Lebègue, mais peut-être avec une fréquence moindre que dans quelques suites du manuscrit.

Plusieurs *Duos*, les nos 18, 31 et 60, se terminent par une série prolongée de syncopes ou retards (jusqu'à une quinzaine de mesures), dont l'exécution exige quelque virtuosité. Ce genre de trait évoque davantage une écriture clavecinistique que le répertoire pour orgue, tout comme l'écriture luthée d'une partie des *Trios* nos 39 et 48.

Deux pièces de ce premier volume sont incomplètes. La *Basse* no 33 est inachevée, bien que toutes les autres pièces du *Magnificat* dont elle fait partie soient complètes. Il n'y manque que quelques mesures. Nous laissons à l'interprète le soin de les ajouter. Pour ce qui est du *Duo* no 43, c'est le début qui manque, la première feuille de ce cahier ayant été perdue même avant la reliure du livre.

Les pièces suivantes du premier volume apparaissent dans une autre version ailleurs dans le manuscrit:

- no 26 *Trio* [*Dialogue de Récits*] / no 175, première pièce d'une série de *Dialogues de Récits*
- no 36 *Récit*, pièce isolée / no 158 du *Magnificat en G#*
- no 61 *Récit* et no 62 *Dialogue* (même main) / nos 138 et 142 d'une suite en F
- nos 79-85, les sept derniers versets (excluant le dernier) d'un *Te Deum* / nos 244-250, versets transposés, précédés d'autres versets courts qui conviendraient aussi à un *Te Deum*, même si cette désignation n'est pas précisée.

REGISTRATIONS

Il ne faut pas perdre de vue que les compositeurs de l'époque avaient en tête une couleur sonore particulière pour chacune des pièces d'orgue qu'ils écrivaient. Nous avons donné plus loin les registrations recommandées par Nicolas Lebègue, comme exemple de la pratique contemporaine de la musique du *Livre d'orgue de Montréal*. Pour une vue d'ensemble de la question, nous invitons l'organiste à se référer aux écrits de Dom Claude Gay, o.s.b., de Mme Nicole Gravet et de M. Fenner Douglass que l'on trouvera cités dans la bibliographie.

TECHNIQUE D'ÉDITION

Le *Livre d'orgue de Montréal* fait ici l'objet d'une édition intégrale en trois volumes; seuls ont été omis quelques versets épars de plain-chant. Nous avons numéroté les pièces dans l'ordre où elles apparaissent dans le manuscrit, afin de faciliter leur identification; cette numérotation correspond à celle de l'édition fac-similé (1981). La présente édition respecte l'ordre original des pièces, sauf dans un cas où une pièce isolée a été déplacée afin d'éviter une tourne de page malencontreuse, souci qui a d'ailleurs présidé à toute la mise en pages de cette édition pratique, faite à l'intention de l'organiste interprète.

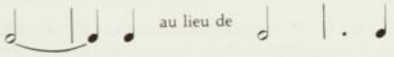
Clefs: Le manuscrit contient les clefs suivantes: sol deuxième ligne, fa troisième ligne, do première et troisième et, une fois, deuxième ligne. Ont été adoptées partout, selon l'usage moderne, les clefs de sol deuxième ligne et de fa quatrième ligne.

Altérations: Afin que l'organiste puisse savoir avec exactitude ce qui était indiqué dans le texte original, nous avons maintenu l'usage de l'époque selon lequel une altération ne vaut que pour la *seule note devant laquelle elle se trouve*. Ont été ajoutées, au dessus ou en dessus de la portée, les altérations jugées nécessaires: 1° en cas de doute, 2° par précaution. Dans le manuscrit, on emploie un *bémol* pour annuler un dièze. Nous avons remplacé de tels bémols par des bécarres, selon l'usage moderne.

Erreur de notes: Des erreurs de notes ou oublis évidents ont été corrigés dans le texte, avec mention dans le Commentaire critique.

Mesure: Dans le manuscrit, il n'y a pas toujours d'indication de mesure au début des pièces en rythme binaire. Nous avons préféré laisser à l'interprète le soin de choisir entre ¢ (sans doute le plus fréquent) et C.

Dans le cas de rythmes enjambant la barre de mesure (note à gauche de la barre et le point la prolongeant à droite de la barre), nous avons adopté l'usage moderne de deux notes liées de part et d'autre de la barre:



Dans certaines pièces en ¢ ou C, on trouve des mesures de la valeur de trois blanches au lieu de deux. Ce phénomène étant courant à l'époque, (voir Nivers et Boyvin), nous l'avons maintenu sans aucun changement.

Les pièces à trois temps se terminent parfois par une mesure finale en rondes; nous les avons rendues conformes à l'usage moderne.

Des silences qui manquaient de toute évidence ont été ajoutés; toutefois, des silences n'ont pas été ajoutés systématiquement chaque fois qu'une voix disparaissait, car une voix qui s'interrompt et qui revient est tout à fait caractéristique de cette musique.

Présentation: Certaines fautes évidentes de graphie n'affectant pas la sonorité ont été normalisées sans commentaire. Pour faciliter la lecture, les groupes de huit croches ont été scindés en deux groupes de quatre. Des lacunes évidentes ont été corrigées; notamment, lors des changements de clavier, de petites doubles barres ont dû parfois être ajoutées.

Ornements: Les quelques ornements ajoutés, dont l'adjonction s'impose, particulièrement aux cadences, sont placés entre crochets carrés. Le manuscrit contient le tremblement, le pincé, le coulé de tierce et l'arpègement, les seuls ornements écrits que l'on trouve dans les oeuvres publiées de Jullien et de Lebègue (voir plus loin la table d'ornements de son *Premier Livre d'orgue*). Toutefois, l'organiste est invité à ne pas s'en tenir qu'aux ornements écrits, mais d'en ajouter dans l'esprit de l'époque, là où ils conviennent. Le manuscrit ne contient, notamment, aucun port-de-voix écrit (non plus que l'oeuvre publiée de Nicolas Lebègue); il ne faut pas s'abstenir d'en ajouter pour autant, bien au contraire.

Orthographe: L'orthographe a été modernisée partout. On se reportera au fac-similé pour l'orthographe originale.

Titres: Dans le cas de pièces qui ne portent aucun titre dans le manuscrit, nous avons ajouté un titre entre crochets carrés. Par ailleurs, lorsque dans le manuscrit l'indication est donnée dans le courant du texte musical, nous avons reporté ce titre en tête de la pièce.

Abréviations: La première fois qu'une abréviation donnée apparaît dans une pièce, le mot est complété en italiques; tout mot ajouté est placé entre crochets carrés. Lorsqu'elle est répétée dans le cours de la pièce, seule l'abréviation est donnée.

Les abréviations G.J.: Grand Jeu et P.J.: Petit Jeu apparaissent dans deux contextes sonores bien différents. Dans les pièces en *Dialogue sur les Grands Jeux*, il s'agit du Grand Jeu d'anches; le Petit Jeu est joué sur le Positif. Dans les pièces intitulées *Plein Jeu* ou *Prélude*, G.J. signifie le Grand [Plein] Jeu ou le Plein Jeu du Grand orgue; P.J. signifie alors le Petit [Plein] Jeu du Positif.

* * *

Comme nous l'avons vu, la musique du *Livre d'orgue de Montréal* n'est probablement pas l'oeuvre d'un seul compositeur et ses cahiers ont dû être transcrits par plus d'un copiste. Elle semble très marquée, toutefois, par l'oeuvre du célèbre Nicolas Lebègue, au point qu'il est permis de se poser la question de savoir si le manuscrit ne renferme pas des oeuvres inconnues de ce maître. Certaines pièces présentent des caractéristiques qui n'apparaissent dans le répertoire d'orgue publié qu'à partir du *Troisième livre d'orgue* de Lebègue en 1685. D'autres traits sont absents du manuscrit, pourtant devenus courants à partir des Messes de François Couperin en 1690, mais surtout par la suite

chez Grigny, Boyvin, Marchand et DuMage. Même si la musique pouvait circuler sous forme manuscrite bien avant sa publication, nous pouvons donc dater le manuscrit de la fin du XVIIe siècle. Il s'agit manifestement du livre d'un organiste (ou d'organistes) de métier. S'il est vrai que toutes ces oeuvres n'offrent pas un égal intérêt, elles recèlent souvent des traits tout à fait originaux et nous laissons aux interprètes le soin de juger de la réelle beauté de nombreuses pièces.Non seulement le manuscrit enrichit considérablement le répertoire connu de la musique d'orgue française classique, mais il témoigne éloquemment de la vie culturelle de l'Amérique française, dont les vestiges sont trop rares. Il est l'un des trois Livres d'orgue dont nous connaissons la présence en Nouvelle France, le *Premier livre* de Nivers ayant également été apporté par Jean Girard, le troisième est un des deux exemplaires connus des *Pièces choisies* de Louis Marchand (posth., après 1732), qui appartenait au Séminaire de Québec dès le XVIIIe siècle. En définitive, c'est par la musique d'église, les Messes de Bournonville, d'Aux-Cousteaux et de Dumont, par les motets de Campra, Bernier, Charpentier et Morin, par les cantates de Jacquet de la Guerre, et par ces trois Livres d'orgue, que les habitants de la colonie entendaient les oeuvres des grands maîtres et gardaient vivant cet héritage culturel que nous partageons des deux côtés de l'Atlantique. Le *Livre d'orgue de Montréal* en demeure le souvenir tangible et, grâce à cette édition moderne, les sons de sa musique pourront être recréés par les organistes de notre siècle, à une époque où la musique française classique compte de plus en plus d'adeptes.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à tous ceux dont la collaboration a rendu possible la publication de cet ouvrage. Il convient de souligner la volonté de la Fondation Lionel-Groulx, propriétaire du manuscrit, de rendre cette musique accessible. Nos remerciements vont à l'Institut québécois de recherche sur la culture où fut préparée cette édition, ainsi qu'au Gouvernement du Québec pour son soutien financier. Mme Lise Durocher a mis le plus grand soin à la représentation graphique moderne de cette musique ancienne. Enfin, il ne faudrait pas oublier les archivistes de la Compagnie de Saint-Sulpice, tant à Montréal qu'à Paris, et le Directeur des Services d'archives du département du Cher, qui ont apporté leur précieux concours à la reconstitution de l'historique du manuscrit.

Élisabeth Gallat-Morin
Montréal

Kenneth Gilbert
Chartres

mai 1985

1. Pour une étude des cahiers et des filigranes, voir E. GALLAT-MORIN, "Le Livre d'orgue de Montréal, aperçu d'un manuscrit inédit" dans *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 2, 1981, pp. 10-17.
2. Les renseignements sur la vie de Jean Girard proviennent des sources suivantes: Bibliothèque municipale de Bourges, registres paroissiaux; Archives départementales du Cher, archives de la Sainte-Chapelle; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Paris et Montréal; Université Laval, Québec, Livres rares; Archives de la Fabrique Notre-Dame de Montréal.
3. N. DUFOURCQ, "Le Livre d'orgue de Montréal. Les Joly et les Burat. J. Girard. L'orgue de Bourges" dans *Cahiers et mémoires de l'orgue*, n° 33, 1985.
4. "Les Journaux d'Émilie Berthelot-Girouard" dans *Rapport des Archives nationales du Québec*, tome 53, 1975, p. 98.
5. B. VAN WYE, "Ritual use of the Organ in France" dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXIII, n° 2, 1980, p. 298;
E. HIGGINBOTTOM, "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music" dans *The Organ Yearbook*, 1981, p. 43.
6. F. Le MERCIER, *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France es années 1664 et 1665*, Paris, Cramoisy, 1666, p. 15; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Montréal, *Recueil des usages de la paroisse de Montréal concernant l'office divin*, manuscrit 1796, p. 131.
7. Pour une vue d'ensemble de la musique du manuscrit, voir K. GILBERT, "Le Livre d'orgue de Montréal: un premier regard sur la musique" dans *L'orgue à notre époque*, McGill University, Montréal, 1982.

PREFACE

This voluminous manuscript of organ pieces was brought to Montréal from France in 1724 and remained unknown to the musical world until its rediscovery in 1979. The *Livre d'orgue de Montréal*, as it is now called, is an oblong volume measuring 21 cm by 26,5 cm with its original parchment binding; the spine has a label bearing the inscription *Pièces d'orgue*. The manuscript contains five hundred and forty pages of organ music, with no page numbers or table of contents; nor is there any composer's name given. The book bears the signature of two of its former owners. On the outside cover, one finds the inscription "J.J. Girouard 1847" (Jean-Joseph Girouard, notary and political figure) as well as the initial "J.G.". On the inside of the front cover, an earlier hand has signed "Girard 1724". It is the signature of Jean Girard, a young Sulpician cleric, organist and school master, who arrived in Montréal in 1724. This signature was written over an inscription which has been scraped off, possibly indicating a previous owner. On the right-hand upper corner of the same sheet, the inscription "gros livre de... " [great book of...] evidently continued onto the opposite page, which unfortunately was torn out at some point in the book's history (this vulnerable sheet is often missing in old books); we are thus deprived of what could have been important information.

Through an exhaustive comparison with the known French classical organ repertory, both printed and manuscript, it has been possible to identify sixteen pieces of Nicolas Lebègue (1630-1702), the King's organist, whereas the rest of the music remains anonymous.

This book adds considerably to the known manuscript sources of French classical organ music (the term "classical" is used in France in preference to "baroque"). Thus, it was in New France that the most voluminous manuscript of this type anywhere in the world was preserved, being at least twice as long as other extant French organ manuscripts.

Composition and contents of the manuscript

The manuscript is composed of a collection of separate quires or gatherings of leaves (about forty, of four to twelve pages each), which had no doubt accumulated over the years in the organ loft of a convent or parish church and were subsequently bound. There are several indications to suggest that the music had been written down before the volume was bound. The top of certain titles, for instance, has been cut off, as if one had wanted to even up the sheets or cut off worn edges. In several instances, and this happens throughout the book, the music is written into the seam, which would have been impossible once the book was bound. Only a few sheets that remained blank could have been filled in afterwards.

One is inclined to believe from the presence of different handwritings that several persons contributed to this *Livre d'orgue*, either by copying or by composing the music. There are very carefully well-written hands, which resemble engraving, as well as much freer, even untidy hands. It is not always easy to sort them out, as handwriting which appears different at first glance could turn out to be by the same person placed in different circumstances, at a different time. Nor are the suites written in a seemingly identical hand always grouped together; they seem to have been re-arranged, for practical reasons, when the book was bound. The pieces were grouped, more or less, according to "ton" (the eight Church tones of the published *Livre d'orgue*) or by liturgical genre (*Magnificat*, Mass), however, this order is not followed in a perfectly coherent manner. Other elements, such as the presence of the same watermark or similar musical traits, underline the analogies that exist between certain quires, confirming the fact that they were written by the same hand, perhaps even by the same composer[1].

The Livre d'orgue de Montréal is very representative of French organ music of the last third of the seventeenth century and of the first years of the eighteenth century. During that period, organ music was in a state of transition. The contrapuntal style in the Titelouze manner was being progressively abandoned and the plain chant support was retained only in certain key liturgical verses; from Nivers on, the dividing line between religious and secular music fades away. Although they respected the framework imposed by the eight Church tones, Nivers and his successors found inspiration in dance movements (particularly in the organ *Duos*) and in vocal forms (as in all types of *Récits*). The simultaneous development of the organ itself, with builders and composers working hand in hand, gave rise to new forms which lay emphasis on specific sound colours, the most beautiful example of this being the *Tierce en Taille*, whose creation is attributed to Nicolas Lebègue.

The *Livre d'orgue de Montréal* reflects all these elements. However, we must not forget that this is basically functional music, intended for liturgical purposes. The pieces played on the organ alternated with the sung verses; that is why they are relatively short. It was only at the Offertory and at the Elevation that the organist was allowed to play at any length. The Ceremonials of the period, printed and manuscript copies of which were to be found in New France, are very precise and define in detail the role of the organist.

The Montréal manuscript contains six Masses and eleven *Magnificat* settings, as well as nine other suites of pieces suitable for the *Magnificat*. One also finds three sets of verses for the *Te Deum*, as well as a *Pange lingua*. There are three series of the same type of piece in succession: sixteen *Tierces* or *Cromhornes en Taille*, six *Dialogues de Récits* with a *Trio* section, as well as a series of *Fugues*. There are also various other suites and miscellaneous pieces. Twenty of the pieces exist in two versions in the manuscript, some of which are transposed or have variants, while others are simply re-copied and placed in a different context.

Fifteen pieces identified as being by Nicolas Lebègue are from his three published organ books: all the *Tierces ou Cromhornes en Taille* (except one) from the *Premier livre* of 1676, five verses out of seven from the *Magnificat du 2me* from the *Second livre* of 1678, as well as an *Offertoire* and an *Élévation* from the *Troisième livre* of 1685. A sixteenth piece that was never published in Lebègue's lifetime, *Offertoire en F ut fa*, is almost identical in its first half to an *Offertoire Dialogue de Monsieur le Beigue*, which is to be found in manuscript Vm^{7} 1823 of the Bibliothèque nationale in Paris.

In addition to the organ pieces, the manuscript contains some plain chant verses in whole notes that have been written down in empty spaces. They are not reproduced in the present edition but may be seen of course in the facsimile edition. They are verses of hymns frequently used in the liturgy. There are fragments of the anthem to the Holy Sacrament *O sacrum convivium*, as well as the hymn *Sacris solemniis*, sung during the *Corpus Christi* Feast Day procession. Two hymns are to the Virgin: the *Salve Regina*, including the verse *O dulcis*, and the hymn *Alma redemptoris*, with its final verse *Peccatorum miserere*. Verses from this hymn appear twice in the manuscript. The theme of the *Pange lingua* is presented as a figured bass and the manuscript contains a series of three organ pieces on this hymn.

Jean Girard and the origins of the manuscript

If we consider the life of Jean Girard, who brought the manuscript to Montréal, it may give us some indication as to the origin of the document[2]. He was born in August 1696 in Bourges, the capital of the province of Berry, the son of a master baker, in a family of artisans and merchants. After his mother died and his father remarried, he was admitted, at the age of eight, as a choir boy in the *Maîtrise* of the Sainte-Chapelle of Bourges, built in the fourteenth century by the renowned patron of the arts, the Duc de Berry. The *maîtrises* or choir schools provided complete musical training, including the teaching of an instrument to the more gifted children. The Cathedral organists gave organ lessons to the choir boys of both the Cathedral and the Sainte-Chapelle. Nicolas Lebègue, the only identified composer in the *Livre d'orgue de Montréal*, expertized the Bourges Cathedral organ in 1667, and two years later Pierre Burat, who is said to have been his student, was given the post.[3]

Like many church musicians, Jean Girard received the tonsure at the age of fourteen. Two years later, he learned to play the serpent, an instrument which guided the singers and helped keep them in tune. He must have acquired as well an excellent knowledge of the liturgical ceremonial as we find him in Paris in 1724, "maître de chant" (singing master) at the Sulpician Seminary. There he was granted the exceptional permission of having a spinet in his room in order to practise, as he wished "to learn the organ to be able to play it in Montréal where he intends to go".

During preparations for his trip to the New World, Jean Girard's master may have given him the *Pièces d'orgue*, as well as the two other music books he brought with him. These were works by Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), another of the King's organists: the *Premier livre d'orgue*, 2nd printing (1667) and the *Traité de la composition de musique* (1665), in which he signed "Girard 1724".

We may speculate as to who helped Jean Girard perfect his organ playing prior to his departure for New France. Could it have been the organist of the Seminary? A deliberation of 1715 does refer to the presence of an organ, but the organist is unnamed. Would it have been Jean-Baptiste Totin, Nivers' nephew who failed, despite his uncle's wishes, to be chosen to succeed him at the organ of the Saint-Sulpice Church opposite the Seminary? The copy of the Nivers organ book owned by Girard bears an inscription to the effect that Totin sold his uncle's works. It was in fact Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) who obtained the position at Saint-Sulpice and Jean Girard would certainly have heard him play, even if he did not actually study with him. (A description of the organ as it still existed in 1724 is given below.) Another musician who lived close by in rue Dufour was Nicolas Andrieux, organist at the Grands-Augustins, who inherited the music (some of it manuscript) from his uncle Nicolas Lebègue. Although several factors point to a Parisian origin for the *Livre d'orgue de Montréal*, one cannot exclude the possibility that the manuscript may have been given to Jean Girard by a Bourges organist, perhaps a member of the Burat family.

Following his arrival in Montréal in the Autumn of 1724, Jean Girard taught at the boys' school and played the organ at the Notre-Dame parish church for forty years. The organ was maybe not ideal to play all the music he had brought with him, since it was a very simple one-manual, but in this

respect it was no different from many convent organs or those of modest parishes in France. On these small instruments, which nearly all had a *Plein Jeu*, a *Jeu de Tierce* and one or more reed stops, the fact that several stops were divided between treble and bass increased the ressources of the single manual. It was thus possible to play *Recits* with the solo voice on one half of the keyboard and the accompaniment on the *Jeu doux* on the other half. The prefaces of the *Livres d'orgue* of such composers as Clérambault, Boyvin, Lebègue and Raison give instructions for the performance of their music on small instruments, and most of the music of the *Livre d'orgue de Montréal* could be played on such an organ. Where required, the experienced organist would make the necessary adaptations as a matter of course (such as transposing an accompaniment down an octave).

It is obvious from the chronicles of the period as well as from archival documents that great care was taken to recreate in New France the splendour of the liturgical ceremonies of the Mother country; vestments and altar cloths embroidered in gold and silver, as well as precious silverware, remain to this day to bear witness to this. Music also must have contributed to the solemn occasions that punctuated the life of the colony, such as the arrival of a new governor, a victory for the King of France or the celebration of a Jubilee. Up until his death in 1765, Jean Girard must have played from the two organ books he had brought with him during the religious services at Notre-Dame de Montréal.

Jean-Joseph Girouard

In 1847, Jean-Joseph Girouard (1795-1855) signed his name on the cover of the *Livre d'orgue de Montréal*. This notary was a well-known political figure, one of the intellectual leaders of the 1837 rebellion in Lower Canada. His correspondence does not reveal how he obtained the organ manuscript; however, we do know that he had many ties with the Sulpicians, as he lived on their *seigneurie* of Deux-Montagnes not far from Montréal and managed their affairs. Also, Girouard was a music lover and, according to his wife's diary, "he could not do without music".[4] Several months before his death, he had asked a Sulpician friend to order for him a new organ or harmonium from Paris. Following his death in 1855, it was a Sulpician who became the spiritual guardian of his young children born of his second marriage. The year "1847" that Girouard inscribed on the cover of the manuscript happens to be the year of the death of his first wife, which left him distraught. Did a Sulpician friend give him the book to try to relieve his grief? The other organ book brought to Montréal by Jean Girard, the *Premier livre d'orgue* by Nivers, has never been out of the hands of the Sulpicians and remains to this day in their archives, which are located in the Seminary where Jean Girard lived. In 1950, Jean-Joseph Girouard's papers, including the *Livre d'orgue de Montréal*, were given by his great-grand-daughter to the historian Chanoine Lionel Groulx, whose former home, now known as the Fondation Lionel-Groulx, has become a research center for the history of French America. It was there that the manuscript was rediscovered in 1979 by Élisabeth Gallat-Morin. In 1981 the Fondation Lionel-Groulx published a facsimile of the manuscript, pending the preparation of the present edition.

THE MUSIC OF THE FIRST VOLUME

The first volume of this modern edition contains mainly sets of verses for the *Magnificat*, as well as a *Te Deum* and various separate pieces. These verses are written in the first "ton" (d final), the fourth (a or e), the sixth (f), and the eighth (g). Ten pieces only have no titles and they seem to be written by the same hand (Nos. 41 and 43, 49 to 51 and 54 to 58), the draft of a composer or the work of a hurried scribe?

Magnificat

In 17th and 18th century France, the *Magnificat* was sung on Sundays at Vespers, and this custom was observed as well in New France. The *Magnificat* is composed of twelve verses, of which six, seven or sometimes eight could be played by the organ, according to liturgical requirements.[5] Several composers published organ verses for the *Magnificat*: N. Lebègue (*Second livre d'orgue*, 1678), A. Raison (to be chosen among the Mass verses, 1688), J.-A. Guilain (1706) and, later on, J.-F. Dandrieu (1739). Only Lebègue composed *Magnificat* settings in all of the eight Church tones, although Guilain's book in the first four tones leads one to believe that a second book was to follow. The suites entitled *Magnificat* in the *Livre d'orgue de Montréal* are written in all of the eight church tones, except the 7th. In addition, several sets of verses, although they do not bear the title, are quite suitable for this purpose because they contain the required number of verses (six or seven) in the proper order. The *Magnificat* settings in the manuscript always begin with a *Prélude* or *Plein Jeu* and end with a *Dialogue*, often followed by another *Plein Jeu*, as in the *Magnificat* published by Lebègue and Guilain. It is interesting to note the similarities that exist between Lebègue's works and particularly two of the suites in the Montréal manuscript that have been copied by the same hand: the *Magnificat du 6e* (Nos 64 to 69), and the suite in the *Premier ton* (Nos. 22 to 28). Lebègue's influence is most apparent in the *Duo* (No. 23), the *Cornet* [*en Écho*] (No. 24), in the *Trios* (Nos. 27 and 68), the *Basse* (No. 66), as well as in

the form of the *Dialogues* (Nos. 28 et 69). However, these two suites do not end with a final *Plein Jeu*, as do Lebègue's *Magnificat* .

Te Deum

In the *Grand Siècle*, all important events were celebrated by the singing of a *Te Deum*. In Paris, people crowded into the churches to hear famous organists improvise on this theme on great Feast Days. For less accomplished players, the *Livres d'orgue* of Nivers (*Second livre*, 1677) and Gigault (1685) contained short verses for the *Te Deum*; they were no doubt short because a good thirty verses were shared between the singers and the organ. In the *Livre d'orgue de Montréal*, two series of verses bear the title *Te Deum*, whereas a third group of verses, without title, could very well be intended for this purpose. In several of the *Te Deum* verses (Nos. 71 to 86), one can recognize the corresponding plain chant in the thematic material. Occasions were not lacking in New France for performing this music. Many pastoral letters of the bishops called for the singing of a *Te Deum* and the Jesuit *Relations* of 1666 state that, for the arrival at Québec of the Marquis Alexandre Prouville de Tracy, Lieutenant-governor of French America, "the *Te Deum* was sung with the organ and wind instruments". In Montréal, where Jean Girard played the organ at the parish church, at the closing of the 1729 Jubilee, "the *Te Deum* was to be sung as solemnly as possible".[6]

Copyists and composers

The various handwritings observed suggest that five different copyists wrote out the music of this first volume. In some cases, the copyist may also have been the composer. Even if a copyist was not the composer, it may well be that much of the music he copied out came from a single source. Here is a tentative grouping of the suites of the first volume.

		Pièces No.
Scribe A	Magnificat en D	1 to 7
Scribe B	[Magnificat] du Premier	22 to 28
	Basse de trompette	29
	Magnificat du 6^{e}	64 to 69
	[Dialogue] du 2e ton	70
	Te Deum	71 to 86
	[Magnificat en g#]	87 to 92
	Magnificat en g#	93 to 99
	[Magnificat en g#]	100 to 106
	[Pièces en sol]	107 to 115
Scribe C	Magnificat en D	8 to 13
	[Pièces] en D	14 to 21
	Magnificat en C	30 to 35
	Récit	36
Scribe D	[Magnificat en C]	37 to 42
	[Pièces en do]	43 to 45
	Fugue	46
	[Pièces en do]	47 to 51
	Magnificat en C sol ut	52 to 58
Scribe E	[Pièces en fa]	59 to 62
	Plein Jeu en G	63

Characteristics of the music

We would call attention to certain unique characteristics of some of the pieces of this first volume.[7]

Unusual in French classical organ music is the central section of the *Pleins Jeux* (Nos. 59 and 63), in which parallel roulades of sixteenth notes are played in both hands, sustained by a long pedal-note. The improvisational character of these pieces is underlined by the very hurried, untidy handwriting. Also calling for use of the pedal, which is infrequent in French organ music of this period, are the two *Tierces en Taille* (Nos. 50 and 56). The only two pieces written out on *three* staves (Nos. 41 and 49) seem to be by the same hand as the *Tierces en taille*. In these *Trios* or 3-part *Fugues*, the range of the bass part is too high to be played on the pedal; in addition, the bass part is ornamented. These pieces may be played with a *Fugue* registration, or on two manuals like a *Trio à deux dessus*; or one could ask a "third hand", in Raison's words, to play the bass. The registration of the *Fugue* (No. 46) is uncommon, with its indications of *Dessus* and *Basse* at the entry of the various voices on the *Grand orgue*. Here the very last notes in the bass can be played only on the pedal, a practice which could very well apply to many other pieces.

The piece called *Trio* (No. 26) is, in effect, a *Dialogue de Récits* (a dialogue between two accompanied solo voices) with a *Trio* section that calls for the pedal. Another version of this piece, with variants in the harmony, is to be found elsewhere in the manuscript (No. 175, the first of a series of six pieces of this type). The present volume also contains another *Dialogue de Récits* (No. 44), this time without a *Trio* section. In three other *Récits* there is a dialogue with the Echo manual: *Dessus de Voix humaine* (No. 9), *Dessus de*

Trompette (No. 80) and the *Récit* (No. 111). Of particular interest is the piece entitled *Cornet* (No. 24), in which the brief sections are all marked "bis", in the manner of Lebègue's two *Échos* from his *Premier livre d'orgue*. The Echo manual is also required in three of the *Dialogues sur les Grands Jeux* in this first volume (Nos. 13, 42 and 51). *Dialogue* No. 51 is the only piece where two possible endings are given, in G or in C, as we find in some pieces of Lebègue in the 7th "ton".

In several duple meter pieces, there are one or several bars with three beats (Nos. 3, 52, 54, 55 and 60, Nos. 76, 110 and 115), a practice that is not unusual with composers such as Nivers, Boyvin or Dornel.

In certain pieces, one notes the presence of chromatism in one or several voices, particularly towards the end of the piece. This is most striking in the *Prélude* (No. 1), *Dialogue* (No. 15) and *Récit* (No. 17), in the *Trio* (No. 27) and *Dialogue* (No. 28), in the *Trio* (No. 48) and *Tierce en taille* (No. 50), as well as in the *Dialogue* (No. 114). One does find such chromatism in the works of composers of the period, in those of Lebègue for instance, but perhaps with less frequency than in certain suites of this manuscript.

Several *Duos* (Nos. 18, 31 and 60), end with a long series (up to fifteen measures) of off-beats and syncopated rhythm, which requires a degree of virtuosity on the part of the performer. This type of passage is more akin to harpsichord compositions than to the organ repertory, as in the case with the lute-like writing in certain sections of the *Trios* (Nos. 39 et 48).

The following pieces from the first volume appear in another version elsewhere in the manuscript:

- No. 26 *Trio* [*Dialogue de Récits*] / No. 175, the first of a series of *Dialogues de Récits*
- No. 36 *Récit*, a separate piece / No. 158 of the *Magnificat en G#*
- No. 61 *Récit* and No. 62 *Dialogue* (same scribe) / Nos. 138 and 142 of a suite in F
- Nos. 79-85, the last seven verses (excluding the last) of a *Te Deum* / Nos. 244-250, transposed verses, which are preceeded by other short verses suitable for a *Te Deum*, even if there is no title.

REGISTRATIONS

One must not forget that the composers of the period had in mind a particular sound colour for each of the pieces they wrote. We have given below the registrations recommended by Nicolas Lebègue, as an example of a practice contemporary with the music of the *Livre d'orgue de Montréal*. For a more complete view of the matter, the organist may wish to consult the works of Dom Claude Gay, o.s.b., Nicole Gravet and Fenner Douglass listed in the Bibliography.

EDITORIAL TECHNIQUE

This complete edition of the *Livre d'orgue de Montréal* is in three volumes; only a few scattered plain chant verses have been omitted. The pieces have been numbered in the order of their appearance in the manuscript, in order to facilitate their identification; the numbers correspond to those of the facsimile edition (1981). The original order of the pieces is maintained except for one piece which has been displaced to avoid an awkward page turn, a constant preoccupation in the preparation of this edition intended for practical use.

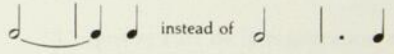
Clefs: The manuscript contains the following clefs: G second line, F third line, C first and third line, and once, second line. The modern usage of G second line and F fourth line has been adopted throughout.

Accidentals: In order that the organist might know with certitude what was in the original text, we have maintained the 17th century practice by which an accidental applies *only to the note before which it is placed.* We have added, above or below the staves, accidentals which seemed necessary a) in doubtful cases b) as precautionary accidentals. In the manuscript where the *flat* is used to cancel a sharp, we have replaced such a flat by a natural, in accordance with modern usage.

Note errors: Evident errors or omissions in the notes have been corrected in the text, with a mention in the Critical Commentary.

Time-signatures and rhythm: In the manuscript, the time-signature is not always given at the beginning of pieces in duple rhythm. We have left it to the performer to choose between ¢ (no doubt the most frequent) and C.

In the case of note values that transgress the bar line (note to the left of the bar line, with the dot that prolongs the note on the right side) we have adopted the modern usage of tied notes on each side of the bar line. i.e.:



In certain pieces in ¢ or C, there are one or more bars worth three half-notes instead of two. As this is not unusual in the repertory of the period (see Nivers and Boyvin), we have made no change.

Some pieces in triple rhythm end with a bar worth a whole-note; we have adapted them to modern usage.

Some obviously missing rests have been added; however, rests have not been added systematically each time a part disappears, as it is quite characteristic of this music to have a part leave off and reappear further on.

Presentation: Certain obvious errors in the manuscript, but which have no effect on the actual sound, have been corrected without comment. To facilitate reading, groups of eighth notes have been divided into two groups of four. Other obvious omissions in the presentation have been rectified; for instance, at manual changes, small double bars have sometimes been added.

Ornaments: The few added ornaments which seemed indispensable, especially at cadences, have been placed within brackets. The manuscript contains the *tremblement*, the *pincé*, the *coulé de tierce* and the *arpègement*, which are the only written ornaments given in the published works of Jullien and Lebègue (see below the table of ornaments from his *Premier Livre d'orgue*). Organists need not limit themselves to the written ornaments but, in the spirit of the period, should add others wherever suitable. There are, for instance, no written *port-de-voix* in the manuscript (nor are there any in Nicolas Lebègue's published works); that is no reason not to play them, on the contrary.

Spelling: The spelling has been modernized throughout. One may refer to the facsimile edition for the original spelling.

Titles: For pieces without a title in the manuscript, we have added one within square brackets. When, in the manuscript, the indication is given in the course of the piece, we have placed this title at the head of the piece.

Abbreviations: The first time an abbreviation appears in a given piece, we have completed the word in italics; any added word is placed within brackets. When repeated within the same piece, only the abbreviation is given.

The abbreviations G.J., *Grand Jeu*, and P.J., *Petit Jeu*, appear in two quite different registration contexts. In the *Dialogue sur les Grands Jeux*, G.J. refers to the *Grand Jeu* with the reed stops; the *Petit Jeu* is played on the *Positif*. In pieces entitled *Plein Jeu* ou *Prélude*, G.J. means the *Grand* [*Plein*] *Jeu* or the *Plein Jeu* of the *Grand orgue*; in this case P.J. means the *Petit* [*Plein*] *Jeu* of the *Positif*.

* *
*

It would seem that the music of the *Livre d'orgue de Montréal* is not the work of a single composer and must have been copied out by more than one hand. It does, however, appear to have been influenced by the works of the renowned Nicolas Lebègue to such an extent that one may well ponder as to whether or not the manuscript contains some unknown works by that master. However, some of pieces present characteristics not found in the *printed* repertory before 1685 (Lebègue's *Troisième livre d'orgue*). Other characteristics which appear frequently in organ books published in 1689 and after (F. Couperin's Masses, Grigny, Boyvin, Marchand and DuMage) are not to be found in the manuscript. Even if we bear in mind that pieces could circulate for some time in manuscript form prior to publication, this would allow us to date the *Livre d'orgue de Montréal* towards the end of the 17th century. It is obviously the book of one or more professional organists; even if all the music is not of equal interest, it contains many original features and we leave the organist to evaluate the beauty of many of the pieces. As well as adding considerably to the known French classical organ repertory, the manuscript bears witness to the cultural life of French America, concerning which documents are all too rare. It is one of the three organ books known to have been in New France. Nivers' *Premier livre d'orgue* was also brought to New France by Jean Girard. The third organ book is one of the two extant copies of Louis Marchand's *Pièces choisies* (posth., after 1732) and it was already listed in the Québec Seminary Library in the 18th century. It was, of course, through church music, the Masses of Bournonville, Aux-Cousteaux and Dumont, the motets of Campra, Bernier, Charpentier and Morin, the cantatas of Jacquet de la Guerre, and the three organ books that the inhabitants of the colony came into contact with the works of the great masters and kept alive a cultural

heritage which is still shared on both sides of the Atlantic. The *Livre d'orgue de Montréal* remains as tangible evidence of this. Thanks to the presentation, its sounds may be revived by organists of today, who have shown a renewed interest in French classical music.

We wish to thank all those who have made this modern edition possible. The Fondation Lionel-Groulx is to be congratulated for making the music available to the organ world. We are indebted to the Institut québécois de recherche sur la culture where this edition was prepared and to the Government of Québec for its financial support. Mme Lise Durocher has taken great care in the graphic presentation. Finally, in retracing the manuscript's history, we are grateful for the kind assistance of the Directors of the Sulpician archives both in Montréal and Paris, and of the Director of the Services d'archives du Département du Cher at Bourges.

Élisabeth Gallat-Morin
Montréal

Kenneth Gilbert
Chartres

mai 1985

1. For a study of the quires and watermarks, see E. GALLAT-MORIN, "Le Livre d'orgue de Montréal, aperçu d'un manuscrit inédit" in *Canadian University Music Review*, No. 2, 1981, pp. 10-17.
2. The following sources have provided information on the life of Jean Girard: Bibliothèque municipale, Bourges, parish records; Archives départementales du Cher, documents pertaining to the Sainte-Chapelle; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Paris and Montréal; Université Laval, Québec, Rare books; Archives de la Fabrique Notre-Dame de Montréal.
3. N. DUFOURCQ, "Le Livre d'orgue de Montréal. Les Joly et les Burat. J. Girard. L'orgue de Bourges" in *Cahiers et mémoires de l'orgue*, No. 33, 1985.
4. "Les Journaux d'Émilie Berthelot-Girouard" in *Rapport des Archives nationales du Québec*, Vol. 53, 1975, p. 98.
5. B. VAN WYE, "Ritual use of the Organ in France" in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXXIII, No. 2, 1980, p. 298; E. HIGGINBOTTOM, "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music" in *The Organ Yearbook*, 1981, p. 43.
6. F. LE MERCIER, *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France es années 1664 et 1665*, Paris, Cramoisy, 1666, p. 15; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Montréal, *Recueil des usages de la paroisse de Montréal concernant l'office divin*, manuscrit 1796, p. 131.
7. For an overall view of the music of the manuscript, see K. GILBERT, "Le Livre d'orgue de Montréal: un premier regard sur la musique" in *L'orgue à notre époque*, McGill University, Montréal, 1982.

BIBLIOGRAPHIE

Livre d'orgue de Montréal

GALLAT-MORIN, E. "Un manuscrit inédit de musique d'orgue à Montréal au XVIIIe siècle" dans *L'orgue à notre époque*, actes du symposium international tenu à Montréal en mai 1981. McGill University, Montréal, 1982.

---- "Le livre d'orgue de Montréal — aperçu d'un manuscrit inédit" dans *Revue de musique des Universités canadiennes*, n° 2, 1981.

---- "Jean Girard — premier musicien professionnel de Montréal?" dans *Cahiers de l'ARMUQ* (Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec), n° 3, 1984.

GILBERT, K. "Le livre d'orgue de Montréal: un premier regard sur la musique" dans *L'orgue à notre époque*, McGill University, Montréal, 1982.

LEBÈGUE, N. et ANONYMES *Le livre d'orgue de Montréal*, édition fac-similé. Avant-propos K. Gilbert, préface E. Gallat-Morin. Fondation Lionel-Groulx, Montréal, 1981.

Liturgie

HIGGINBOTTOM, E. "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music" dans *The Organ Yearbook*, 1981.

VAN WYE, B. "Ritual Use of the Organ in France" dans *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXXIII, N° 2, 1980.

Registrations

DOUGLASS, F. *The Language of the French Classical Organ*, Yale University Press, New Haven & London, 1977.

GAY, Dom C. "Notes pour servir à la Registration de la musique d'orgue française des XVIIe et XVIIIe siècles" dans *Études grégoriennes VIII*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

GRAVET, N. "L'orgue et l'art de la registration en France du 16e au début du 19e siècle" dans *L'orgue*, n° 100, 1961.

REGISTRATIONS ET TABLE D'ORNEMENTS

Nicolas Lebègue, *Premier Livre d'orgue* (1676)

"Voici un petit Avis tant pour le mélange des jeux que pour le mouvement du toucher sur chaque espèce de pièces.

Le Prelude et Plein Jeu se doit toucher gravement, et le Plein Jeu du positif légèrement.

Le Duo fort hardiment et légèrement.

Aux Grandes Orgues, le Dessus sur la Tierce du Positif, et la Basse sur la grosse Tierce accompagnée du Bourdon de seize pieds.

Aux médiocres et petites Orgues, sur la Tierce, ou la Trompette et le Cornet.

Le Dessus de Cromhorne doucement et agréablement en imitant la manière de chanter. La Basse sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue, ou le Huit pied tout seul, et le Cromhorne seul ou accompagné du Bourdon ou de la Fluste au Positif.

Le Cornet fort hardiment et gayement, la Basse sur le Bourdon et la Montre au Positif.

La Basse de Trompette hardiment, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif; à la Grand'Orgue, le petit Bourdon, le Prestant avec la Trompette. Ou bien, la Basse sur le Cromhorne avec la Montre, le Nazard et la Tierce du Positif, l'Accompagnement sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue.

La Voix humaine un peu lentement en imitant aussi la manière de chanter; l'Accompagnement sur le Bourdon, la Fluste, ou la Montre du Positif. À la Grand'Orgue le petit Bourdon, le Prestant ou la Fluste de quatre pieds, la Voix humaine et le Tremblant doux avec le Nazard si l'on veut.

L'Écho hardiment et vitement, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif. Le Cornet, le petit Bourdon et le Prestant à la Grand'Orgue, ou le Cornet seul s'il est assez fort: Les Répétitions sur le Cornet d'Écho, ou bien l'Accompagnement sur le huit pieds seul de la Grand'Orgue. La Seconde répétition sur la Fluste seule du Positif.

Le Trio à deux dessus, la Basse sur la Tierce de la Grand'Orgue, avec le petit Bourdon, le Prestant, le Nazard, la Quarte de Nazard et le Tremblant doux. Au Positif, le Cromhorne seul, ou s'il n'est pas assez fort, y mettre le Bourdon ou la Fluste ou la Montre.

Autre meslange pour le Trio à deux dessus: La Basse sur la Trompette seule de la Grande Orgue. Le Dessus sur la Montre, le Bourdon, le Nazard et la Tierce du Positif.

Aux petites orgues: le tout sur la Tierce.

Aux médiocres le tout sur la Trompette et le Cornet.

Le Trio à trois claviers; le Premier Dessus sur le Cromhorne, le Bourdon et le Prestant du Positif. L'autre partie sur la Tierce, petit Bourdon, Prestant, Nazard, quarte de Nazard et Tremblant doux de la Grand'Orgue et la Pedalle de Fluste. Ou bien le Premier Dessus sur la Tierce du Positif, l'autre Partie sur la Voix humaine, le petit Bourdon, le Prestant et le Tremblant doux à la Grand'Orgue, et la Pedalle de Fluste. Ou bien le Premier Dessus, sur la Tierce du Positif, l'autre partie sur la voix Humaine, le petit Bourdon, le Prestant, et le Tremblant doux à la Grand'Orgue, et la Pédalle de Fluste ou bien le Premier Dessus sur le Cornet, l'autre partie sur le Cromhorne, le Bourdon, le Prestant du Positif, la Pédale de Fluste, ou bien le Premier Dessus sur la Trompette, le Second Dessus sur la Tierce du Positif et la Pédalle.

La Tierce ou Cromhorne en Taille, gravement. L'Accompagnement sur le petit Bourdon, Prestant, Bourdon ou Montre de seize pieds de la Grand'Orgue. La Tierce, le Bourdon, la Montre, la Fluste, la Doublette, le Nazard et Larigot du Positif, Pédalle. Ou Cromhorne, Montre, Bourdon et Nazard au Positif.

Autre Accompagnement petit Bourdon, Prestant et Huit pieds de la Grand'Orgue, ou bien petit Bourdon et Prestant, ou bien petit Bourdon et Huit Pieds selon que l'Orgue fera d'effet.

Cette manière de Verset est à mon advis la plus belle et la plus considérable de l'Orgue.

Fugue Grave: Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon de la Grand'Orgue.

Aux petites orgues Bourdon de 4 pieds et Cromhorne.

Dialogue: Pour le Grand Jeu, petit Bourdon, Prestant, Trompette et Cornet.

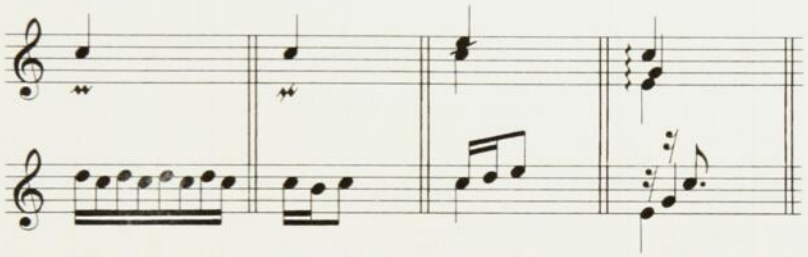
Pour le Petit Jeu: Bourdon, Montre et Cromhorne.

Autre Grand Jeu, Petit Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon.

Autre: Petit Bourdon, Prestant, Doublette, Nazard, Quarte de Nazard, grosse Tierce, Trompette, Clairon, Cornet, et Tremblant à vent perdu; Petit Jeu, Montre, Bourdon, Nazard, Tierce et Cromhorne.

(...)

On trouvera cy-après l'explication des (...) marques qui servent d'agréement aux pièces.



Cadence ou tremblement — Pincement — Coulé — Harpègement

L'ORGUE DE SAINT-SULPICE DE PARIS

selon le devis de Fr. Ducastel (1676)

Grand orgue

Montre 8	Nazard *	Trompette
Bourdon 8	Tierce *	Clairon
Prestant 4	Flageolet	Voix humaine
Doublette *	Cornet	
Fourniture		
Cymbale	*coupé entre mi et fa	

Positif

Montre 8	Flûte 4	Cromhorne
Bourdon 8	Nazard	
Prestant 4	Tierce	
Doublette		
Fourniture		
Cymbale		

Écho

Cornet

Pédale

Flute 8 — Trompette 8

Tirasse G.O.
2 Tremblants

N. DUFOURCQ, "Guillaume-Gabriel Nivers. À travers l'inédit" dans *Recherches sur la musique française classique*, vol. 1, Paris 1960, p. 207.

TABLEAU SYNOPTIQUE

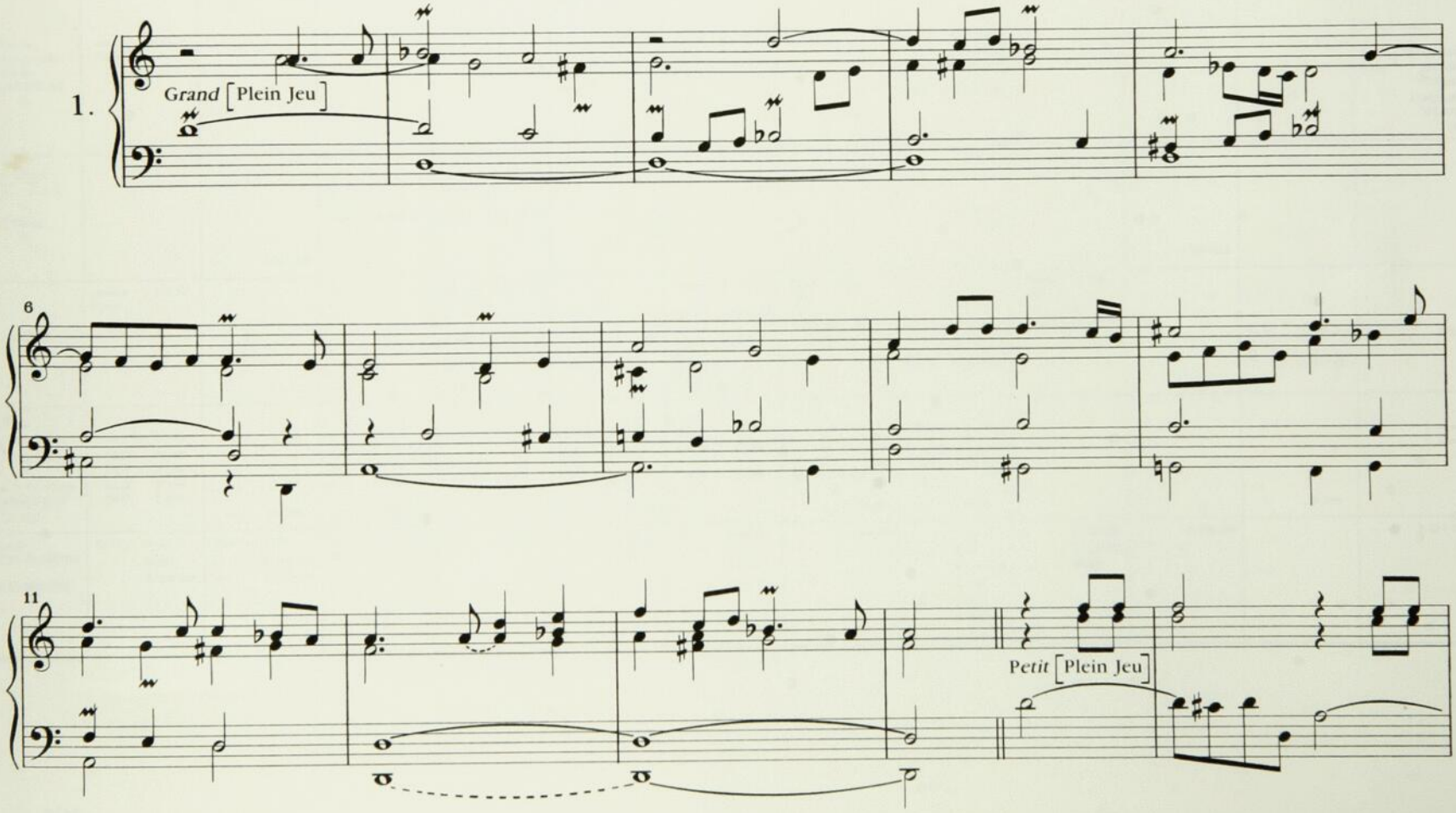
des trois volumes

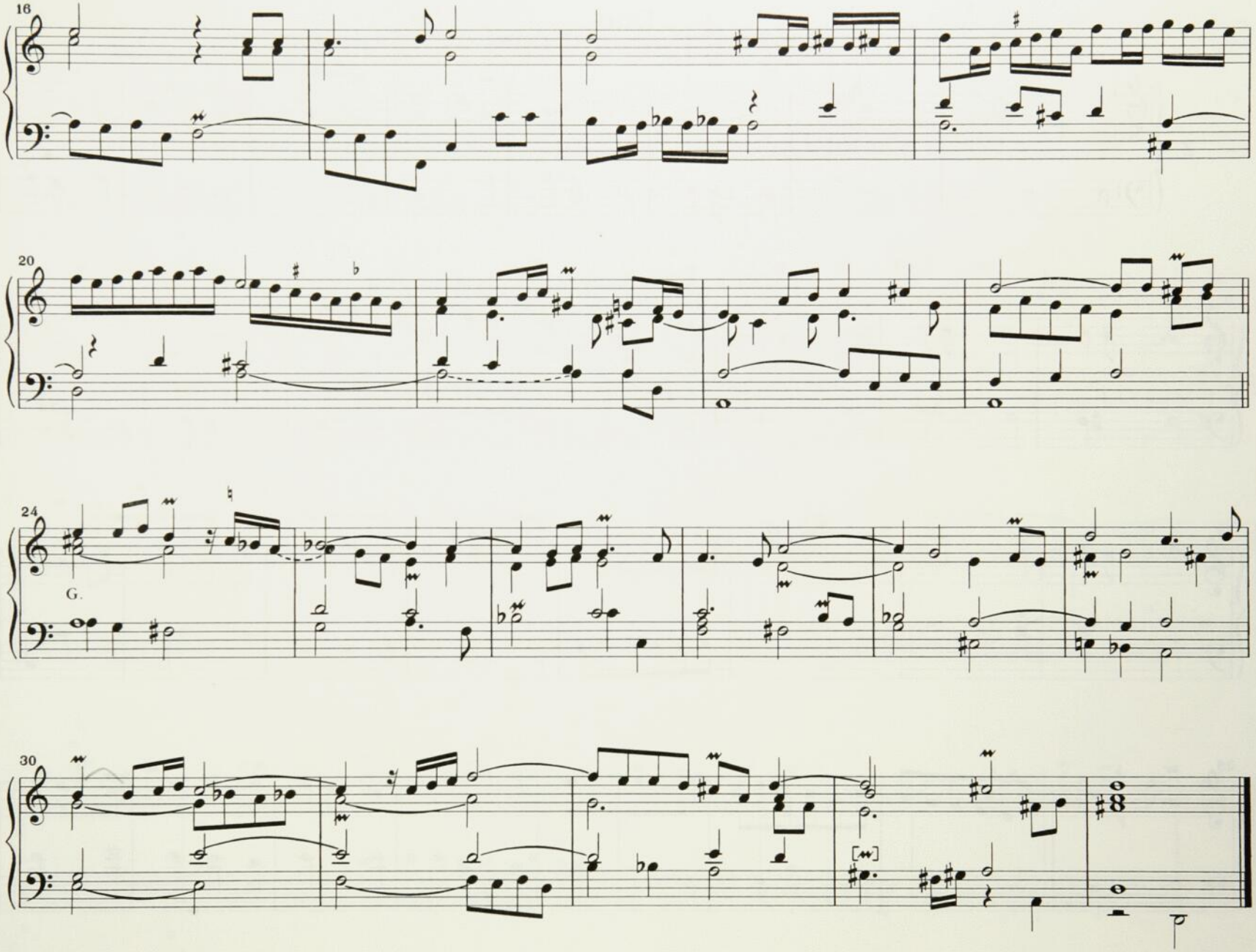
Légende: 2/215-221 *signifie* volume 2, pièces 215 à 221

TON & FINALE:	*1er - ré*	*2e - sol armure: si b*	*3e - la*	*4e - mi/la*	*5e - do*	*6e - fa armure: si b*	*7e - do armure: si b*	*8e - sol*	*la armure: fa#do#*	*si b*	*mi sensible: ré#*	*ré armure: fa#do#*
MAGNIFICAT (11)	En D 1/1-7 En D 1/8-13	En g b 2/162-168 En g b 2/202-206 (Lebègue II Mag. du 2)	En A 2/197-201		En C 1/30-35 En C sol ut 1/52-58 Mag. 2/233-236	du 6e 1/64-69		En g# 1/93-99 En G# 2/154-160	En A# 2/215-221			
Suites de pièces pouvant servir de **MAGNIFICAT** (9)	du Premier 1/22-28		En a 2/207-212		— 1/37-42	— 2/134-141		En g# 1/87-92 — 1/100-106 En g# 2/143-148				Dans Messes: En E si my 3/346-348, 354,356, 350,362 — 3/364,369, 372-375, 381
HYMNES *Pange lingua* (1) *Te Deum* (3)		— 2/244,250	*Te D.* 3/382-397	*Pange lingua* 2/270-272 *Te D.* 1/73, 79-86	.....	.....	.....	..... 1/71-72, 74-78	.....	..... 2/237-243		
MESSES (6)	Double 3/307-311 *Kyrie*	.....	.....	*Gloria* 3/312-320 4 mes t. 3/327-344 *Et in terra* 3/345	.....	*Sanctus* 3/321-322 *Agnus* 3/324-325 Offertoire en f ut fa (Lebègue) 2/269	Offertoire en C sol ut (Lebègue III) 3/326	— 2/116-133 En g# 3/289-306	Elévation en A mi la (Lebègue III) 3/323		En E si my 3/346-363 — 3/364-381	Agnus 3/251
SÉRIE de *Trios* (6) *Tierces en taille* (8) *T. en t. ou cromh.* (Lebègue I) (8) *Fugues* (13)	du 1er 2/175 En D 2/182 En D 2/184 En D 2/189 En D 2/190	du 2e 2/176 En g b 2/185 En g b 2/191 — 3/284	du 3e 2/177 En A mi la re 2/181 En A 2/186 En A 2/192 — 3/273-278	En E 2/193	du 5e 2/178 En C 2/187 En A 2/194 — 3/279,282	du 6e 2/179 En F 2/183 En F 2/195	du 7 2/196 — 3/280-281	du 8e 2/180 En g# 2/188 — 3/285			— 3/283	
Suites de **PIÈCES DIVERSES** et **PIÈCES ISOLÉES**	En D 1/14-21 — 2/161 3/265-266	du 2e t. 1/70 — 2/169-173 — 2/213-214	— 3/267-268	— 1/46	— 1/29 — 1/43-45 — 1/47-51	— 1/59-61 — 1/62 2/142	— 3/255-264	— 1/36 En G. 1/63 — 1/107-115 — 2/149 — 2/150 — 2/151-153 — 2/174	— 2/222-223 — 2/224-232 — 3/398	— 3/286-288		— 3/252-254

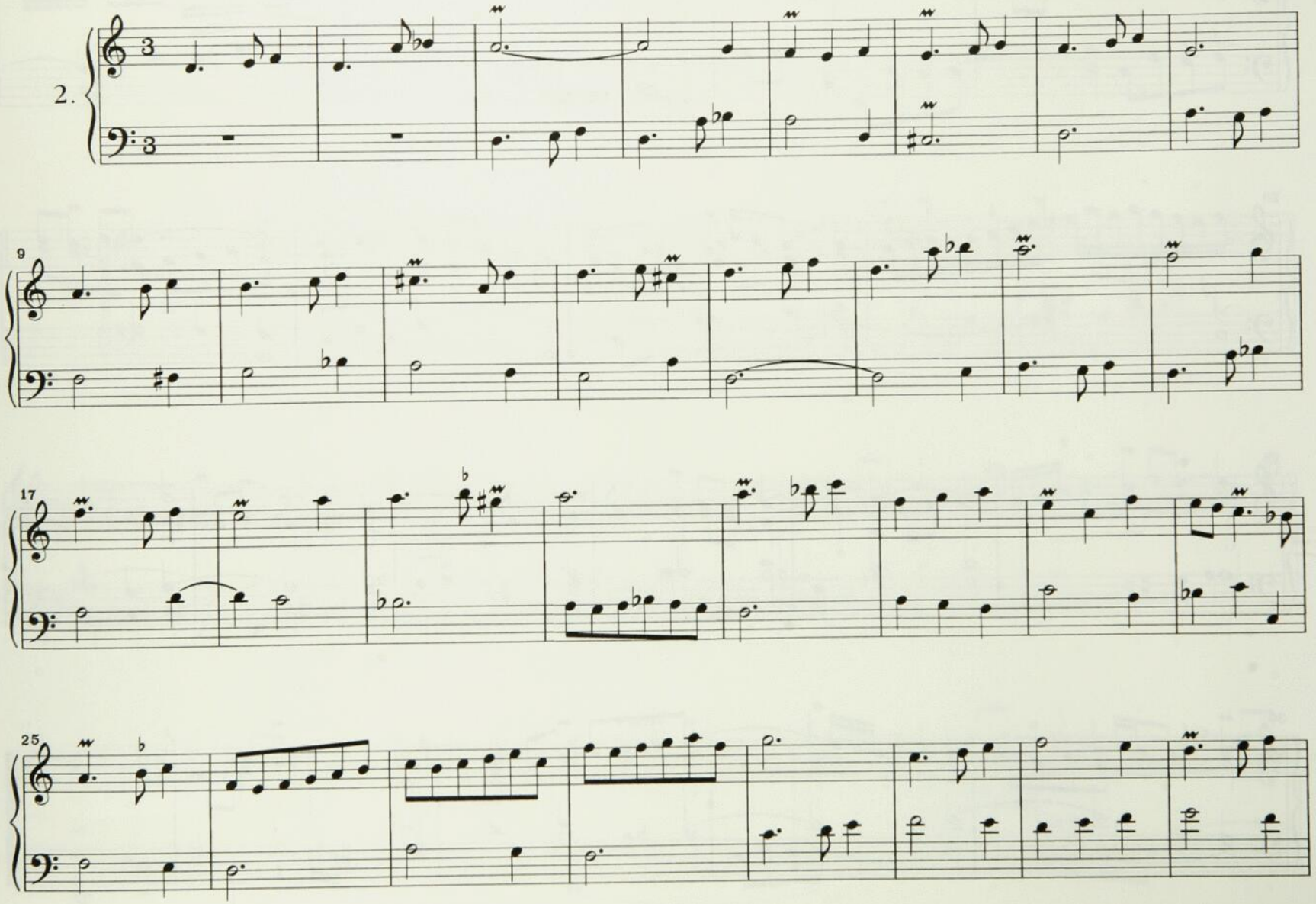
MAGNIFICAT EN D

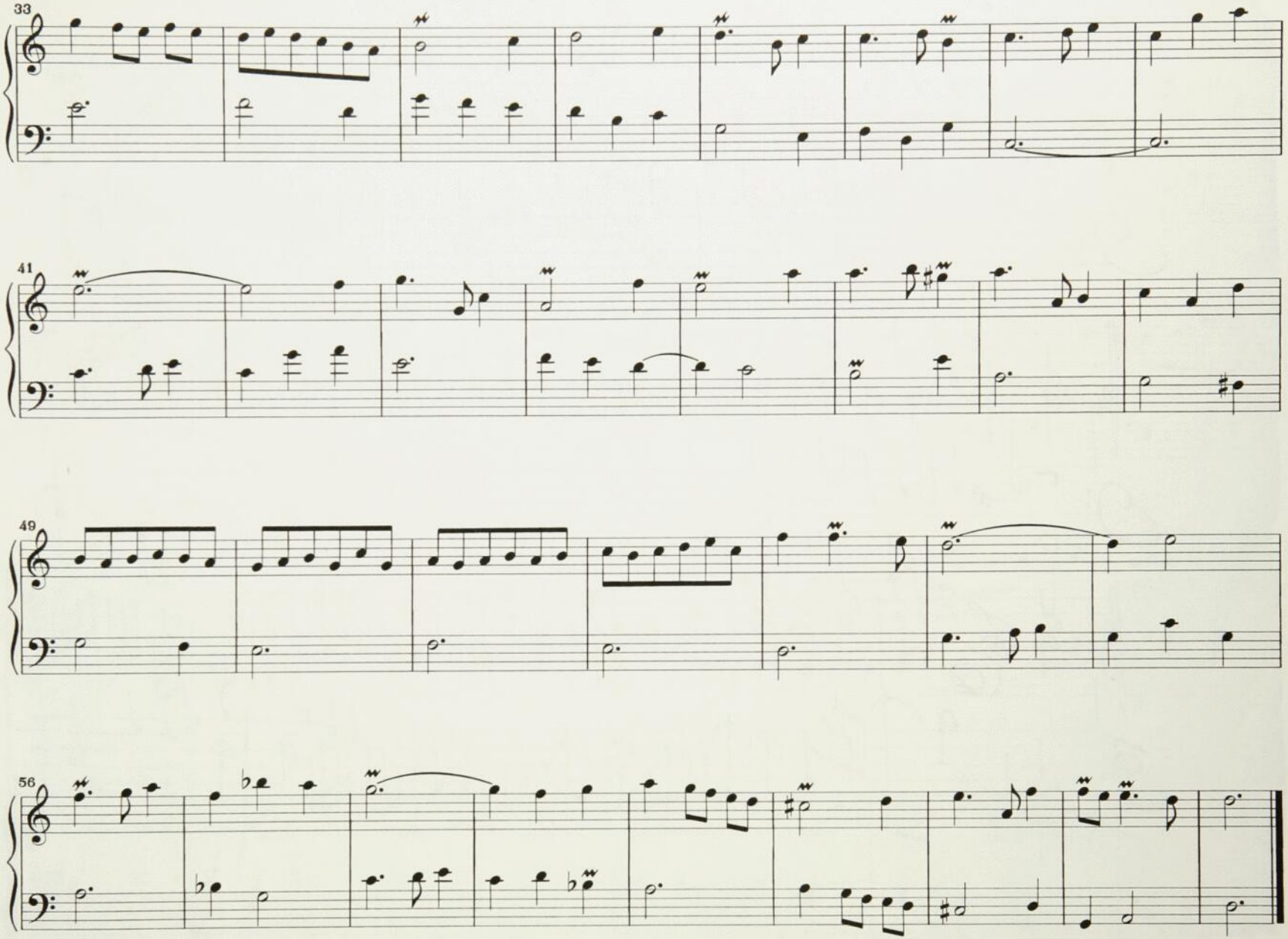
Prélude

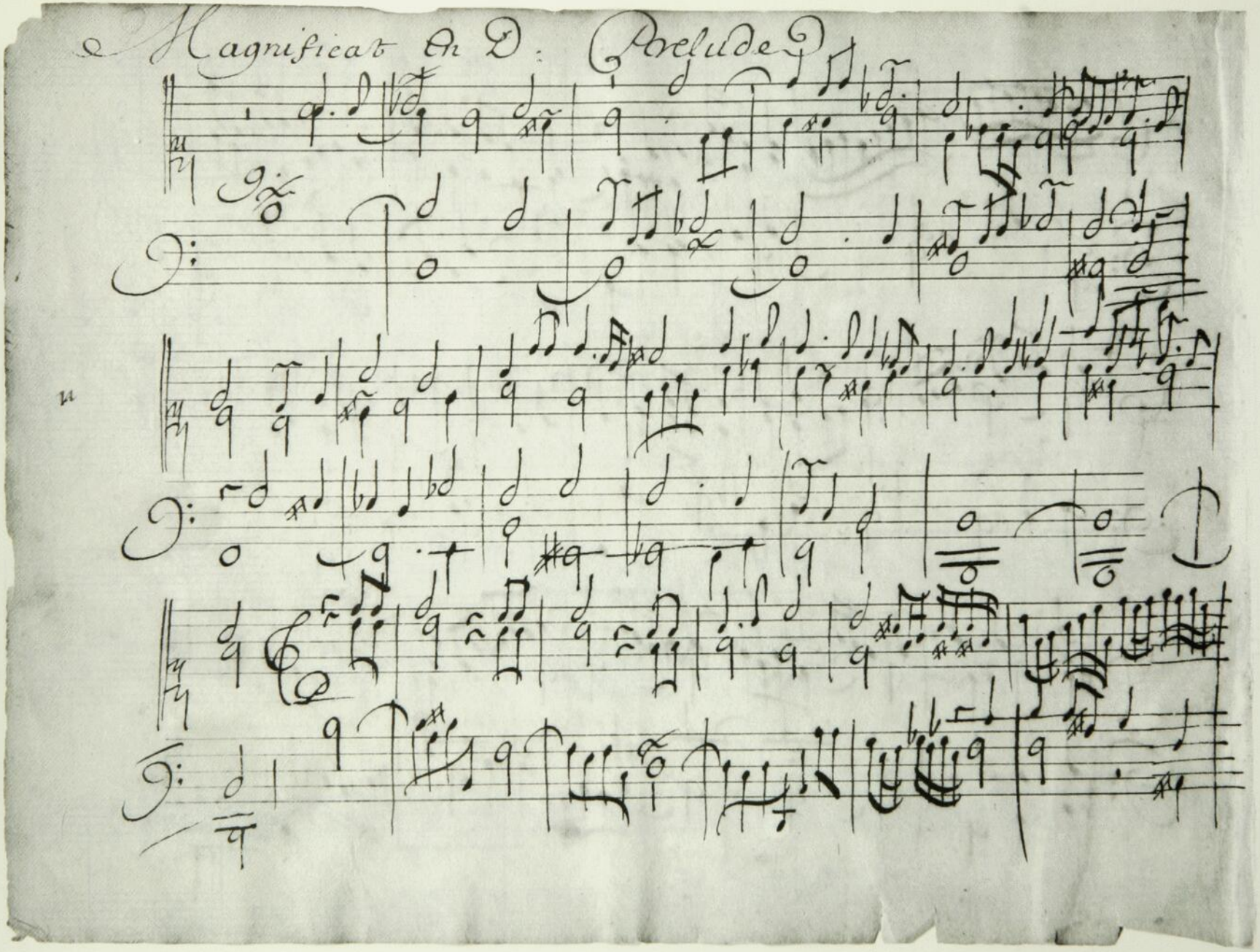



16
20
24
G.
30

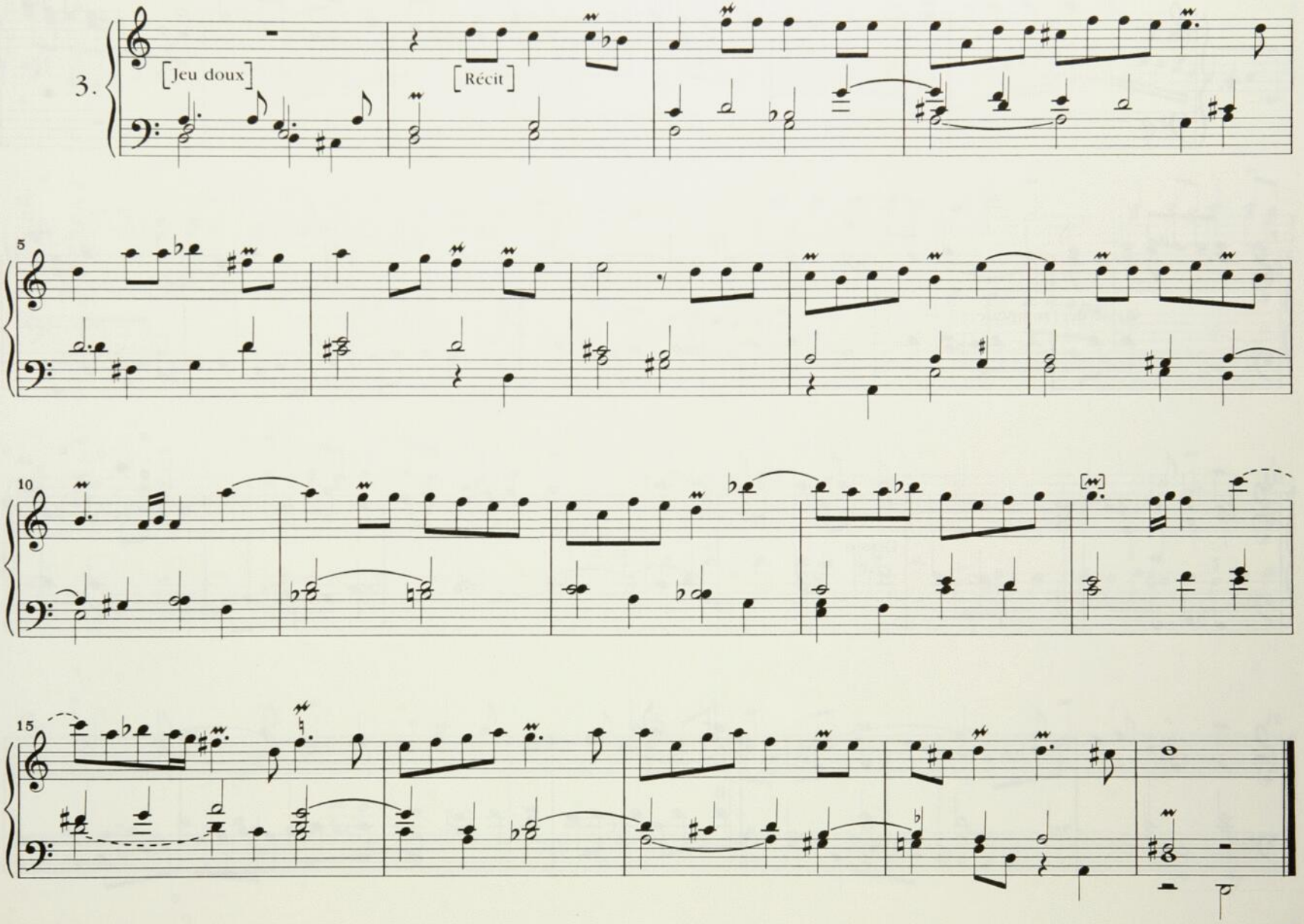
Duo



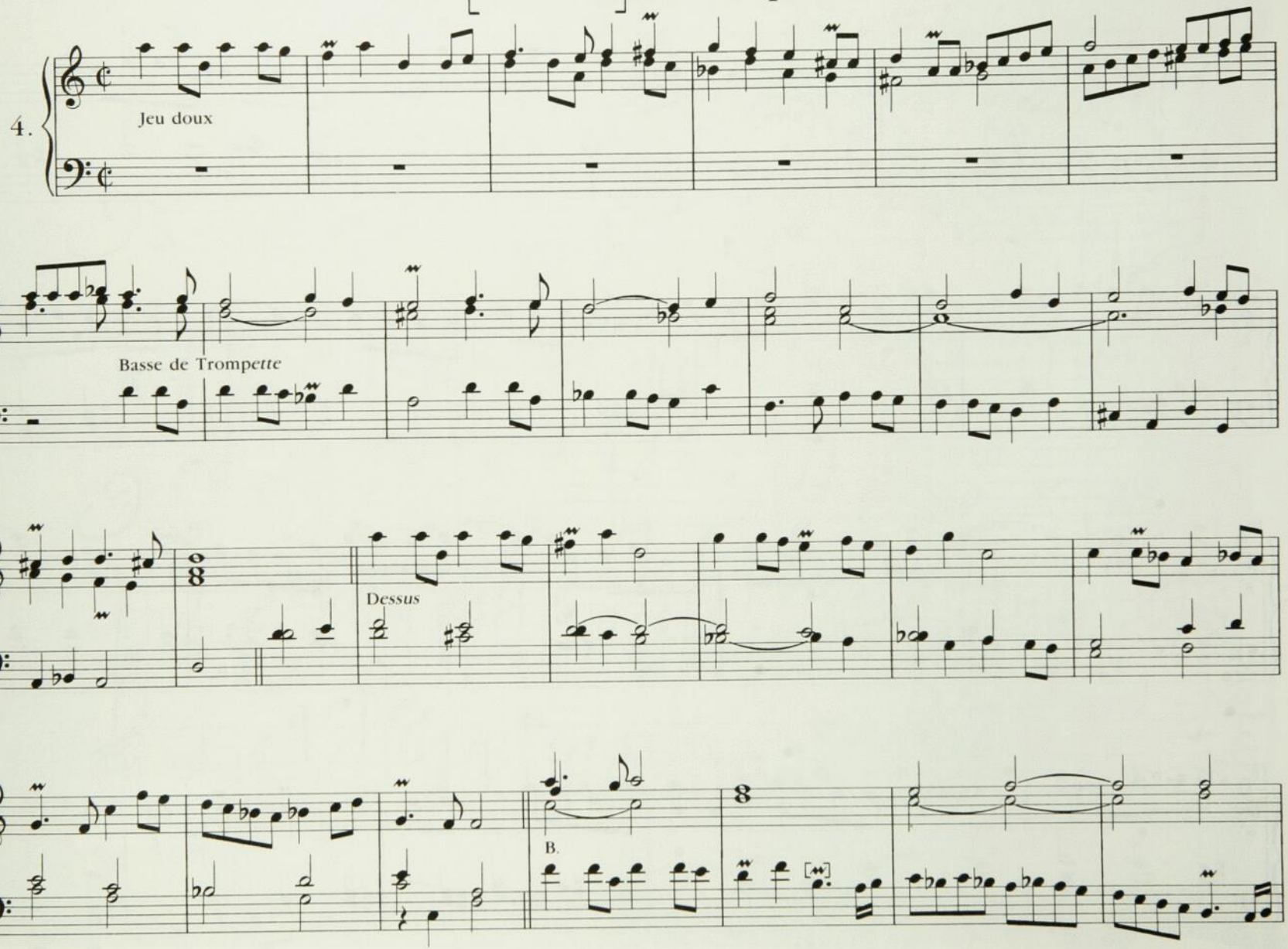

33
41
49
56

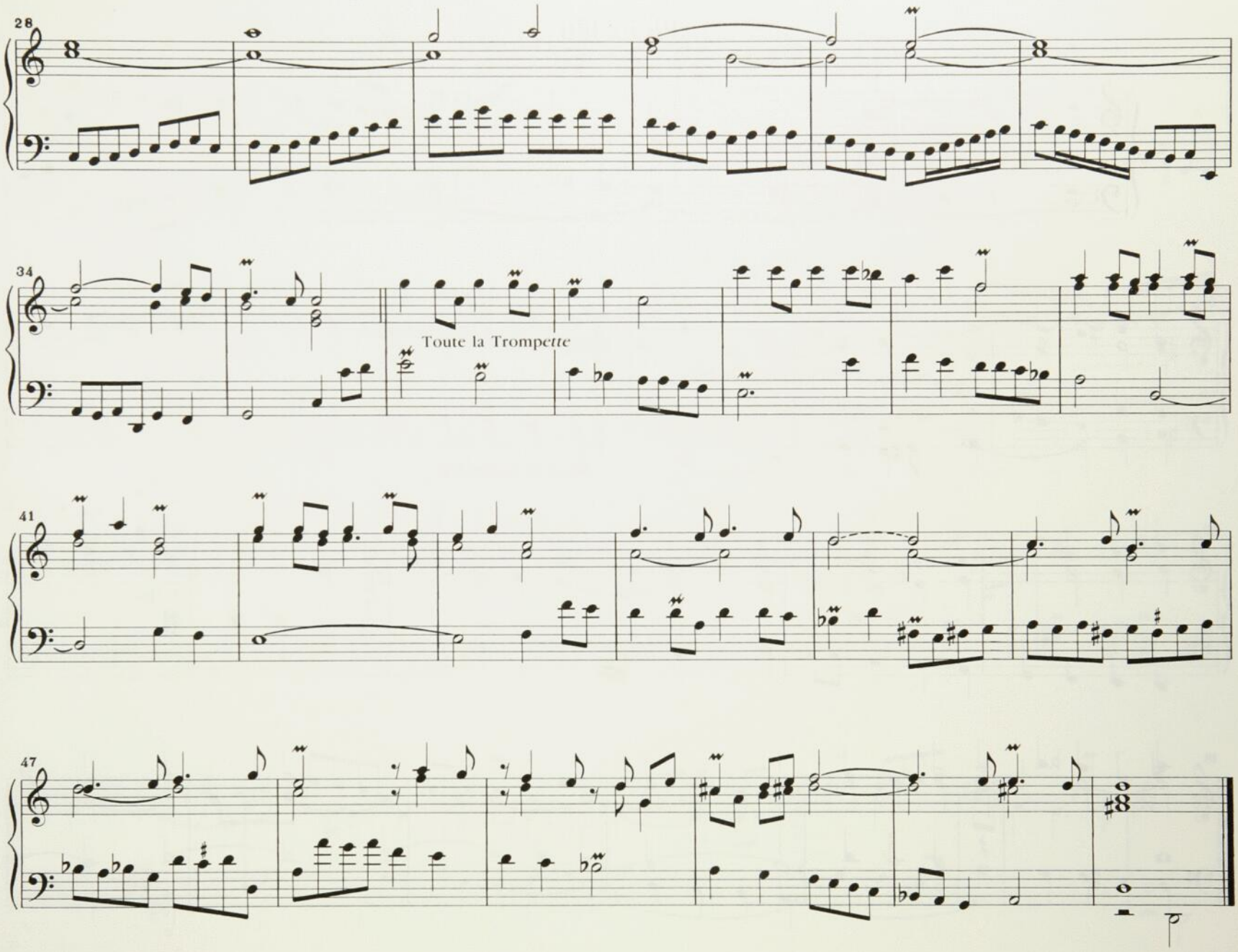

Magnificat On D. Prelude

Récit

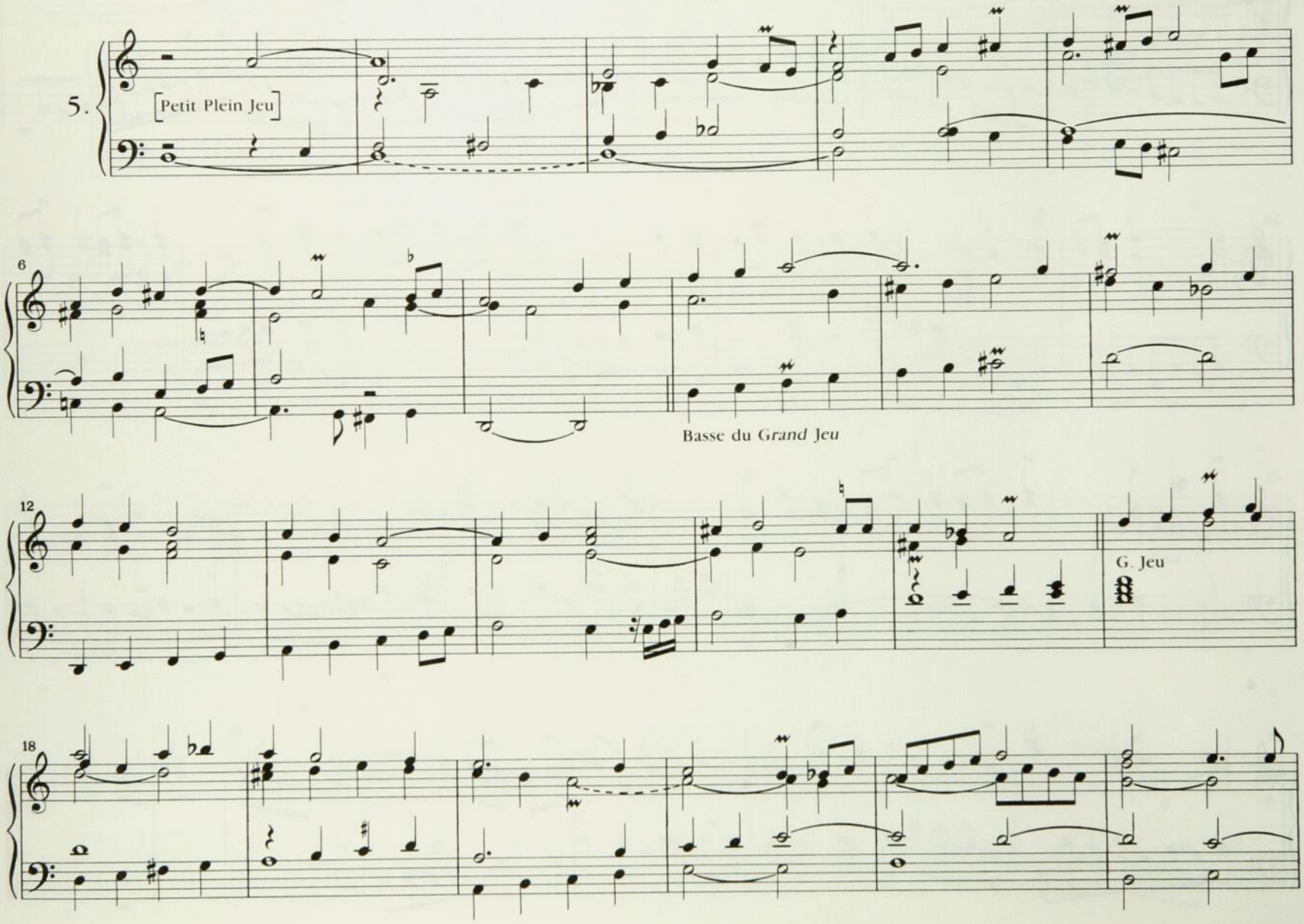


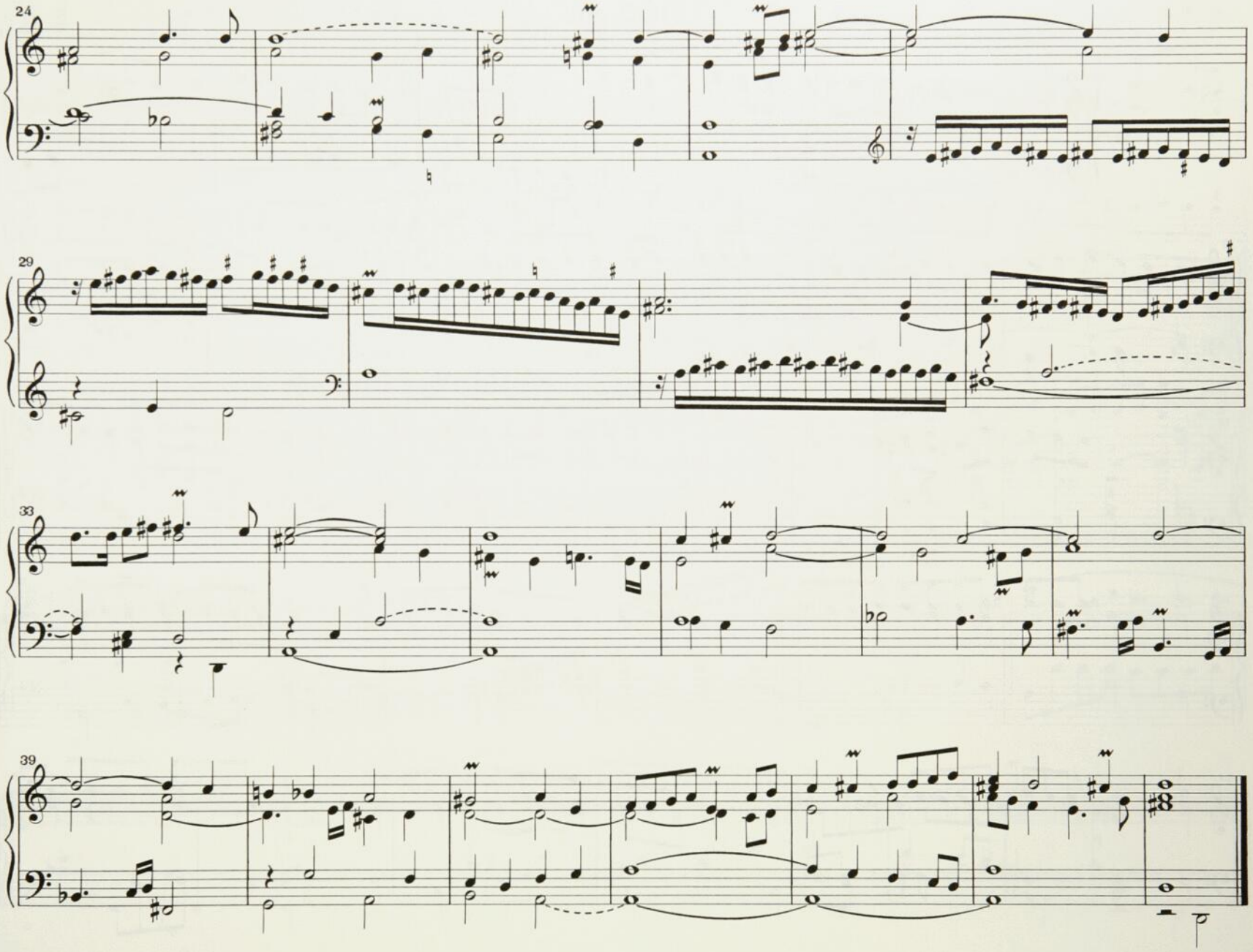
Basse [et Dessus] de Trompette



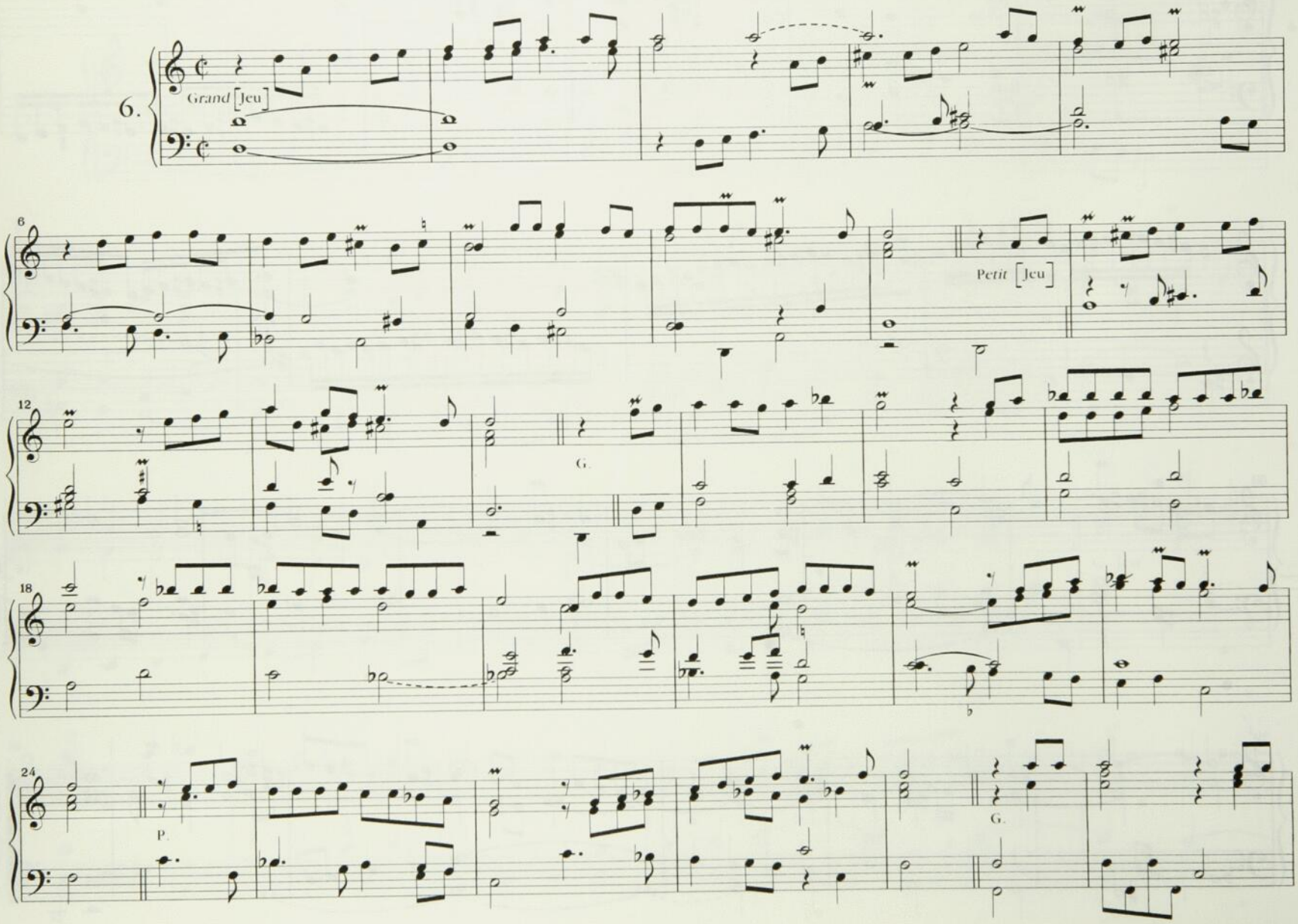

28
34
Toute la Trompette
41
47

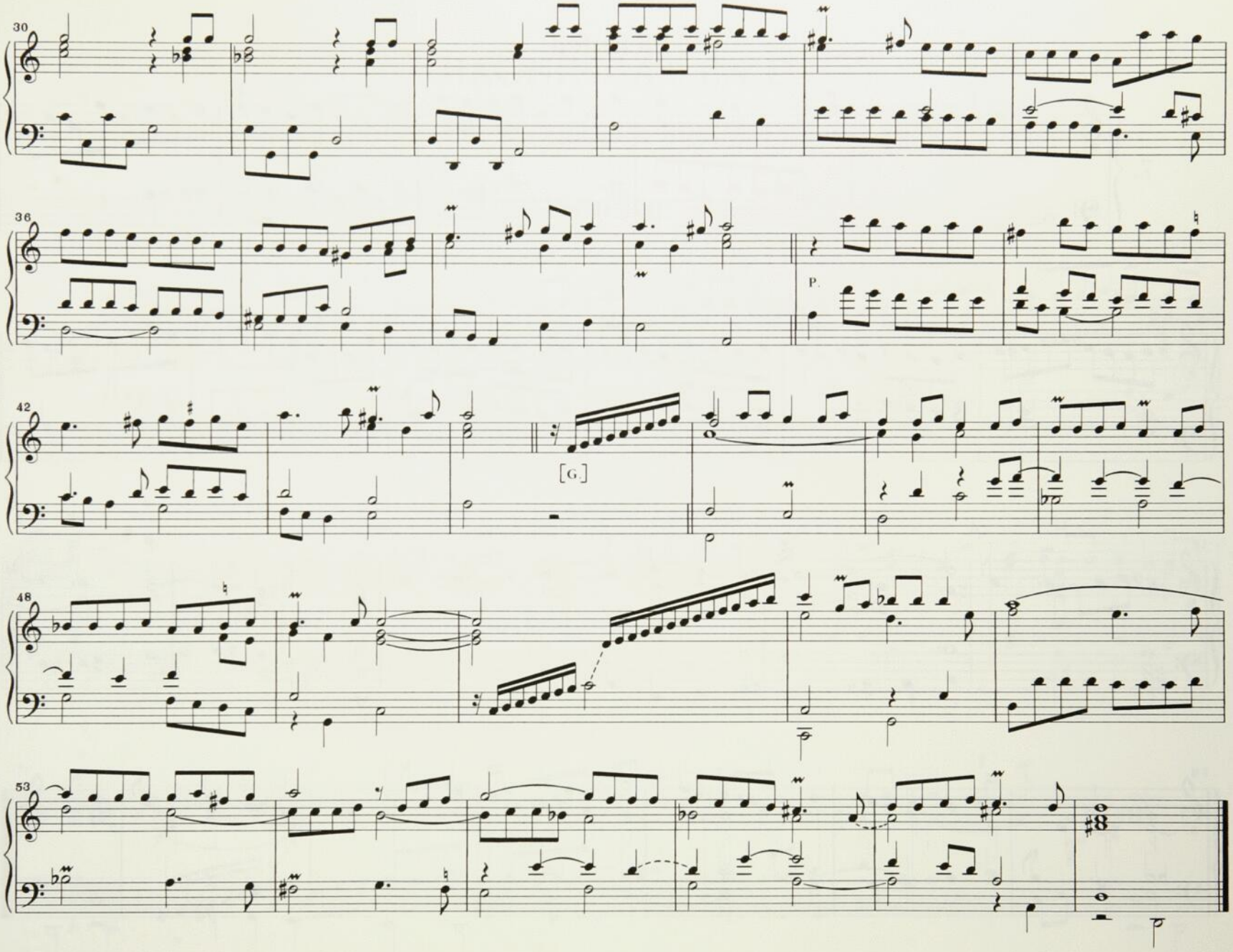
[Plein Jeu]



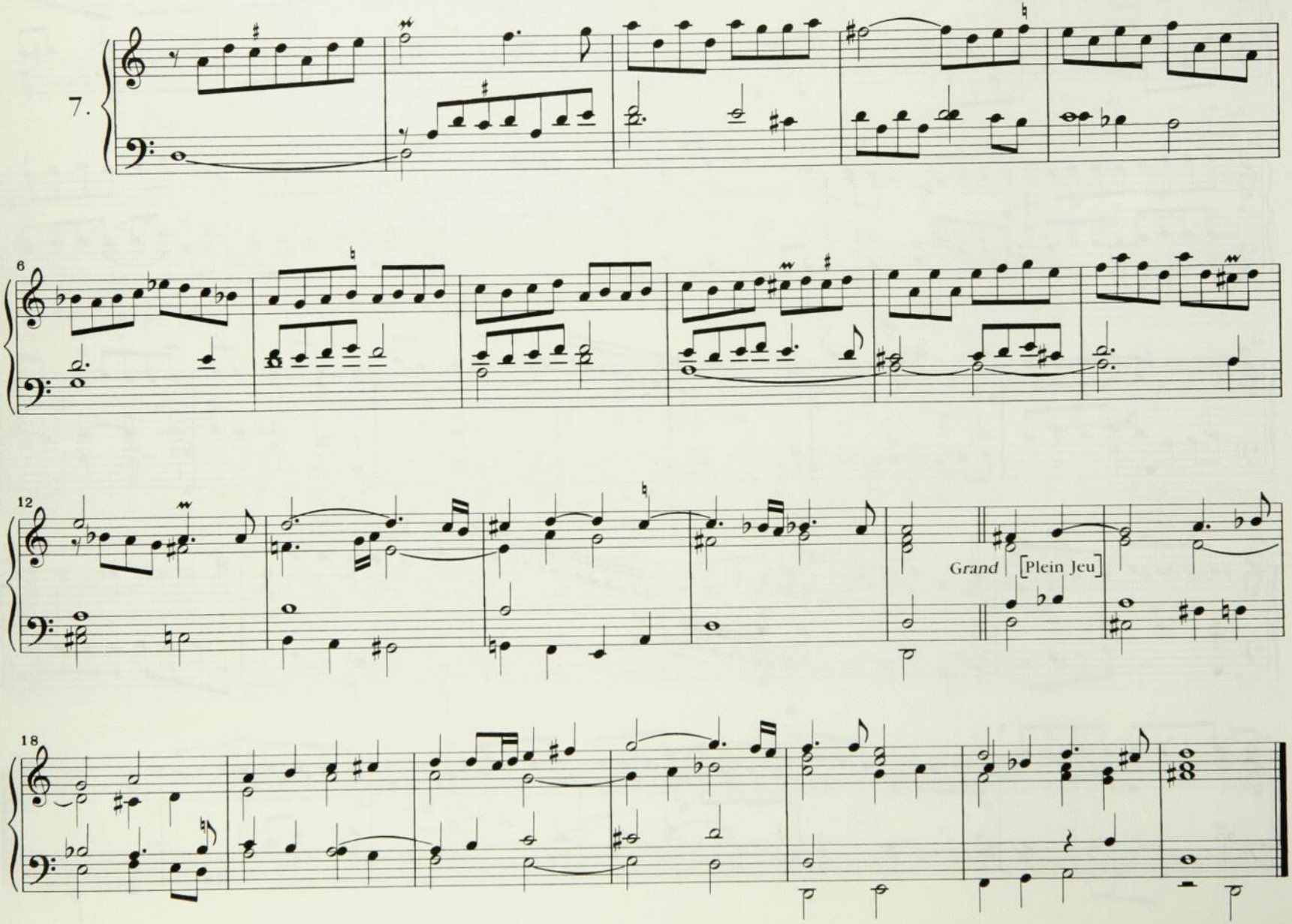

24
29
33
39

Dialogue



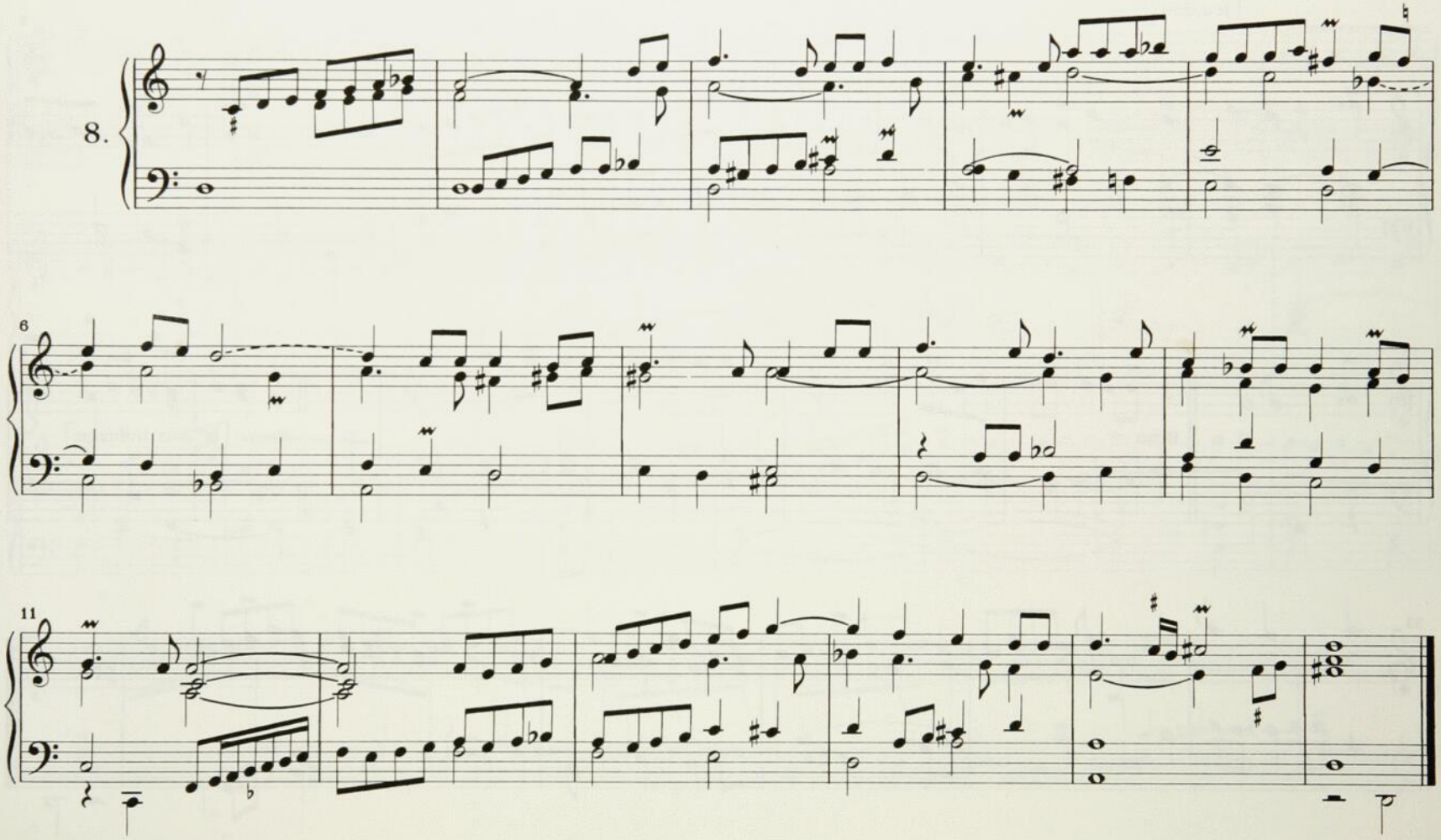

30
36
P.
42
[G.]
48
53

Plein Jeu

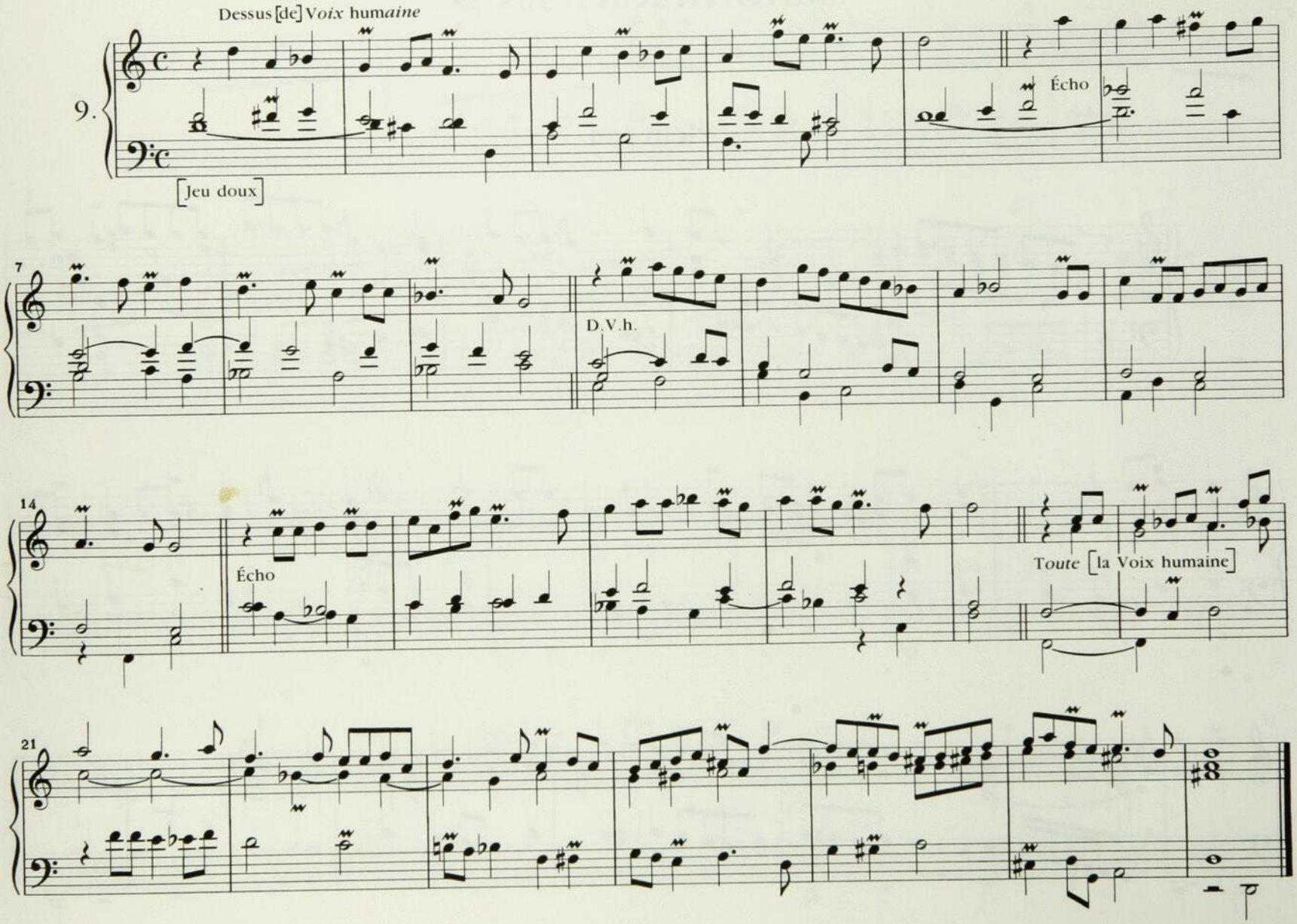


MAGNIFICAT EN D

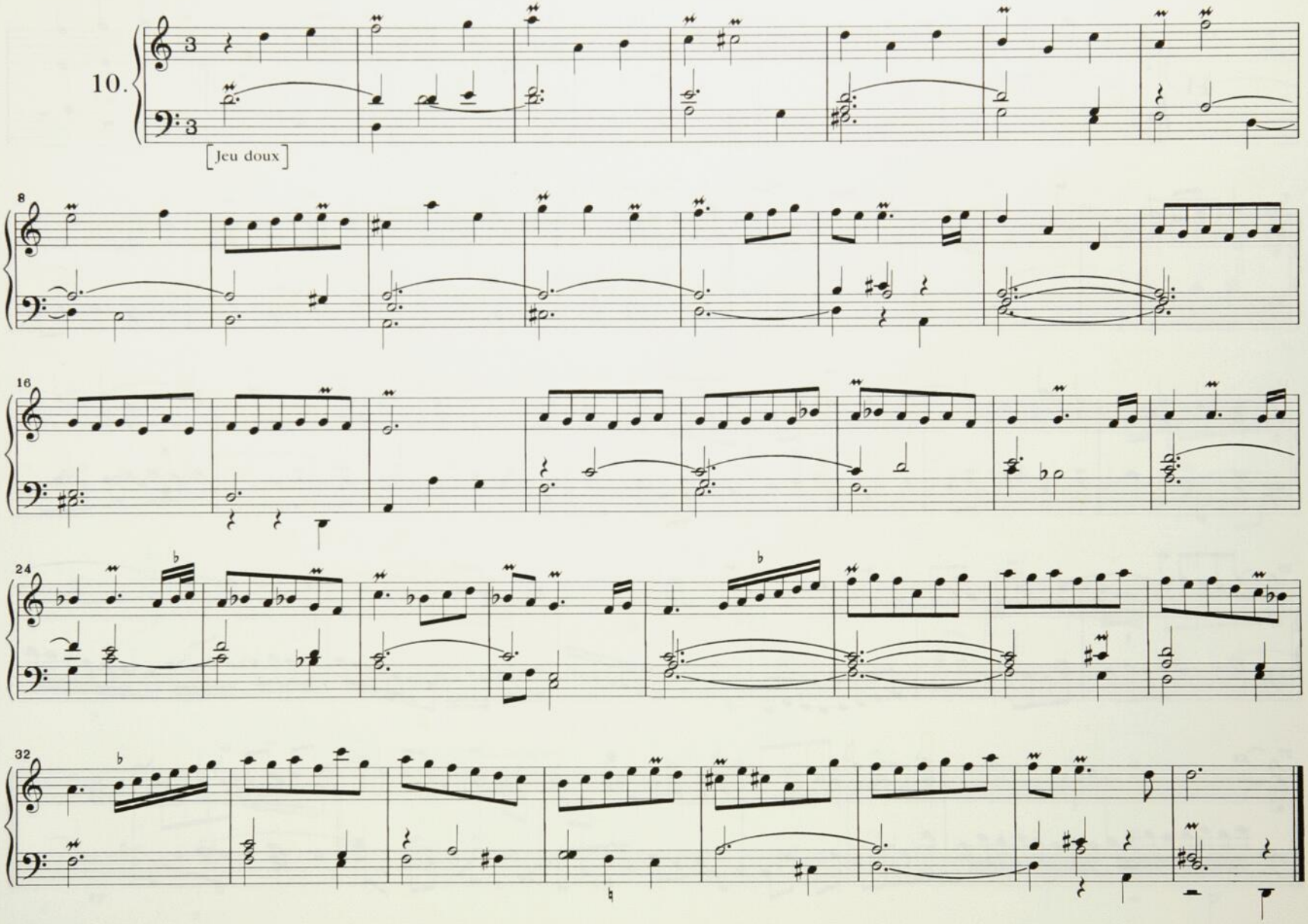
Plein Jeu

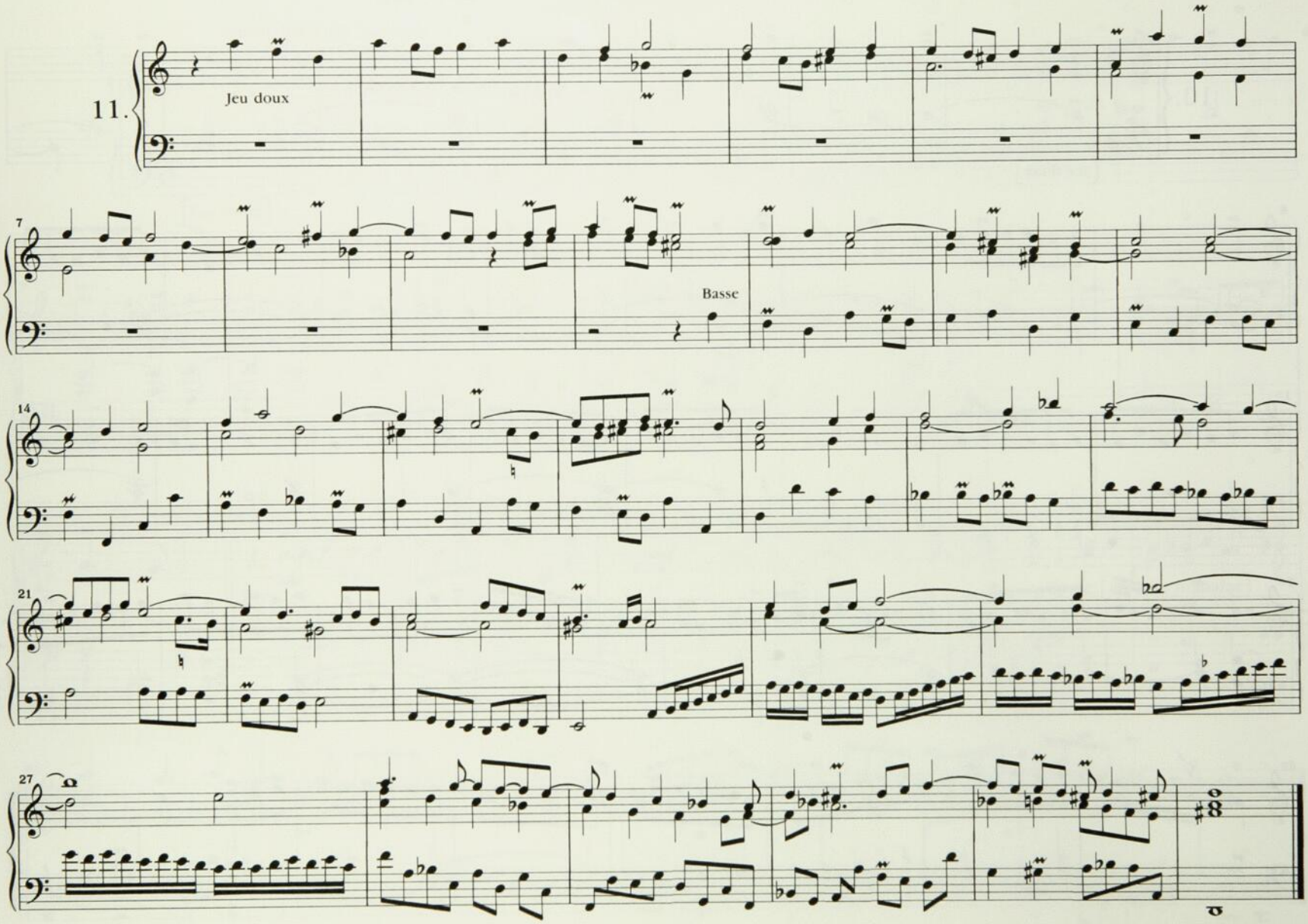


Dessus de Voix humaine [en Dialogue]

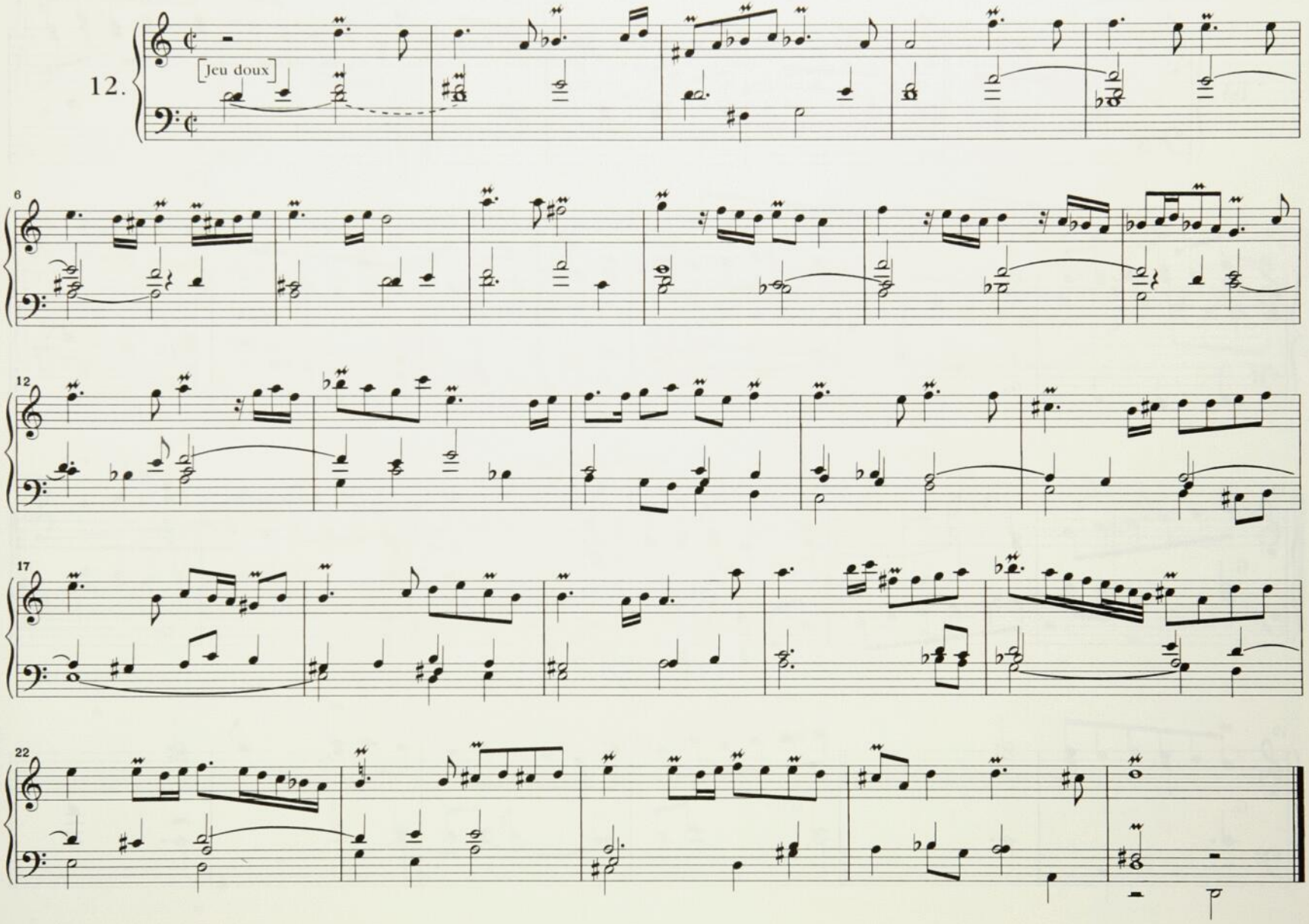


Cornet

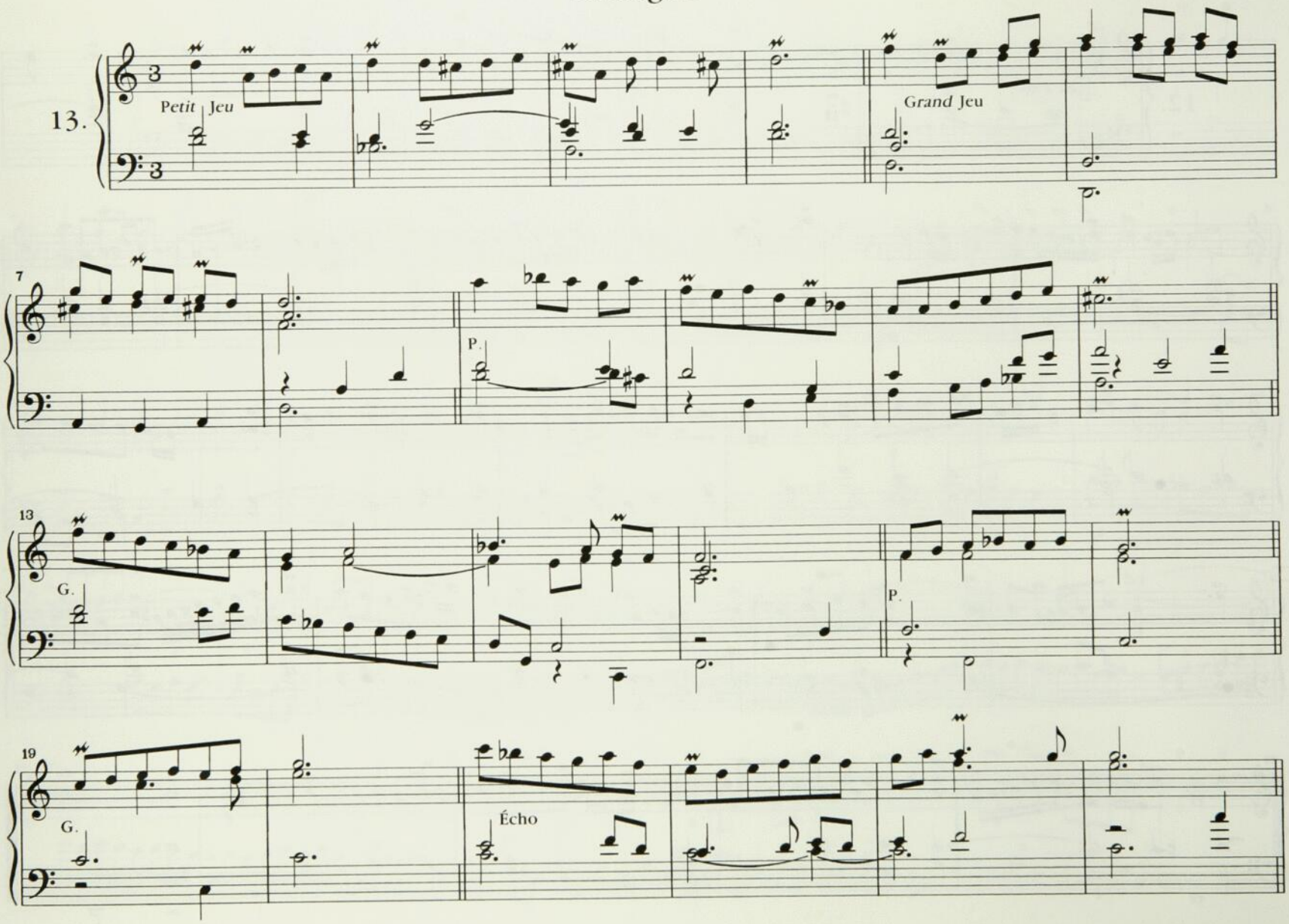


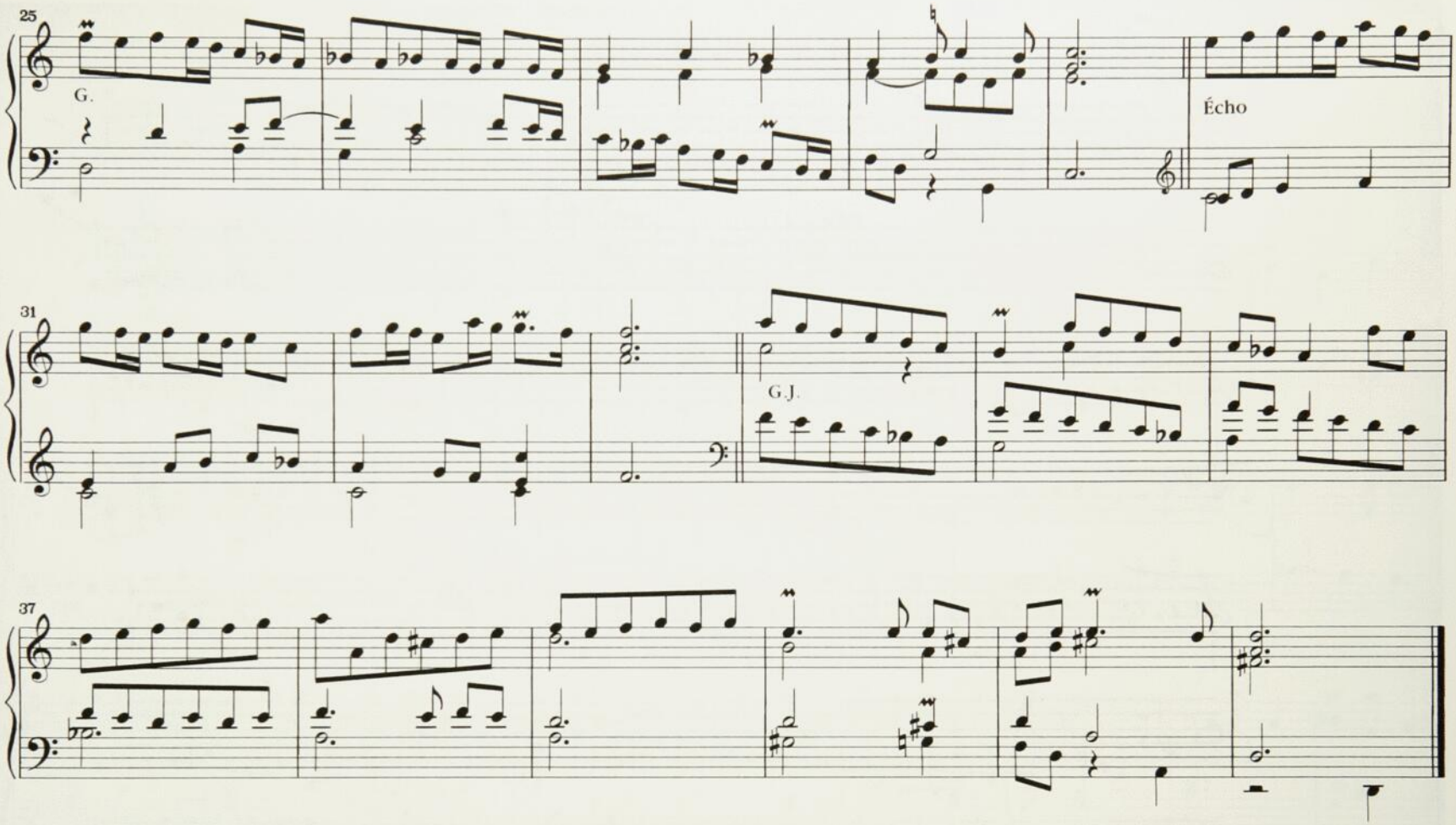

11.
Jeu doux
7
Basse
14
21
27

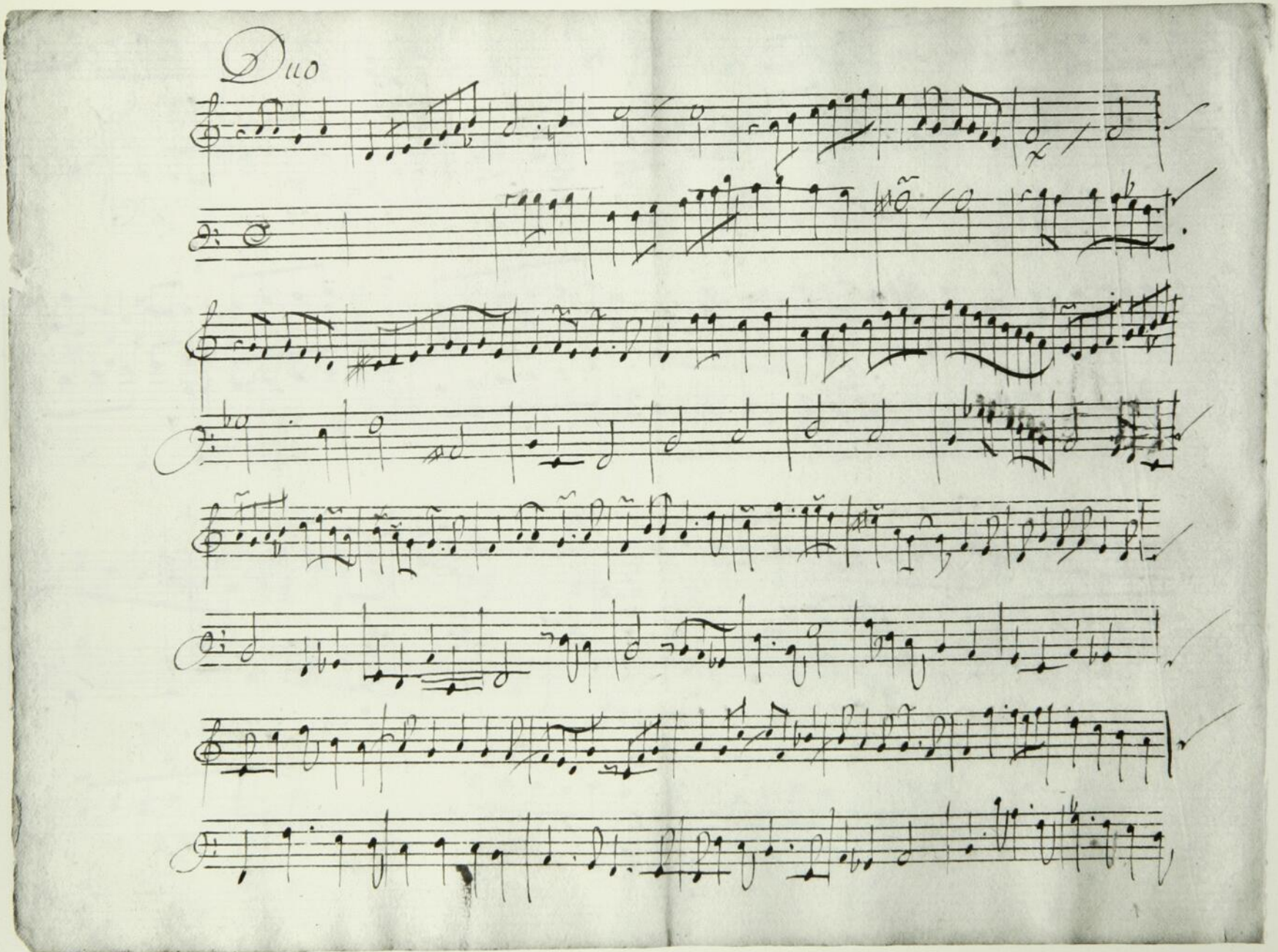
Récit



Dialogue



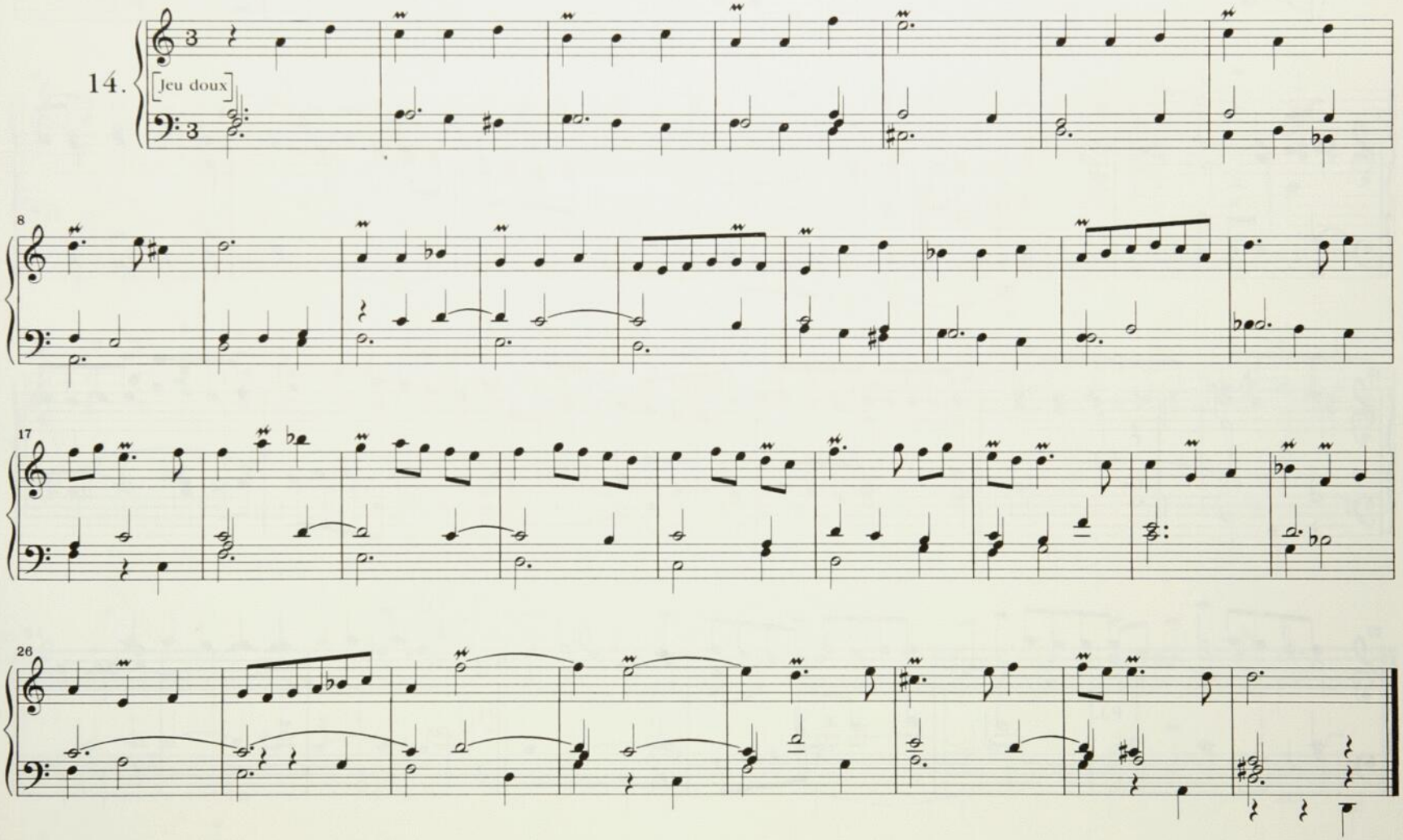

25
G.
Écho
31
G.J.
37



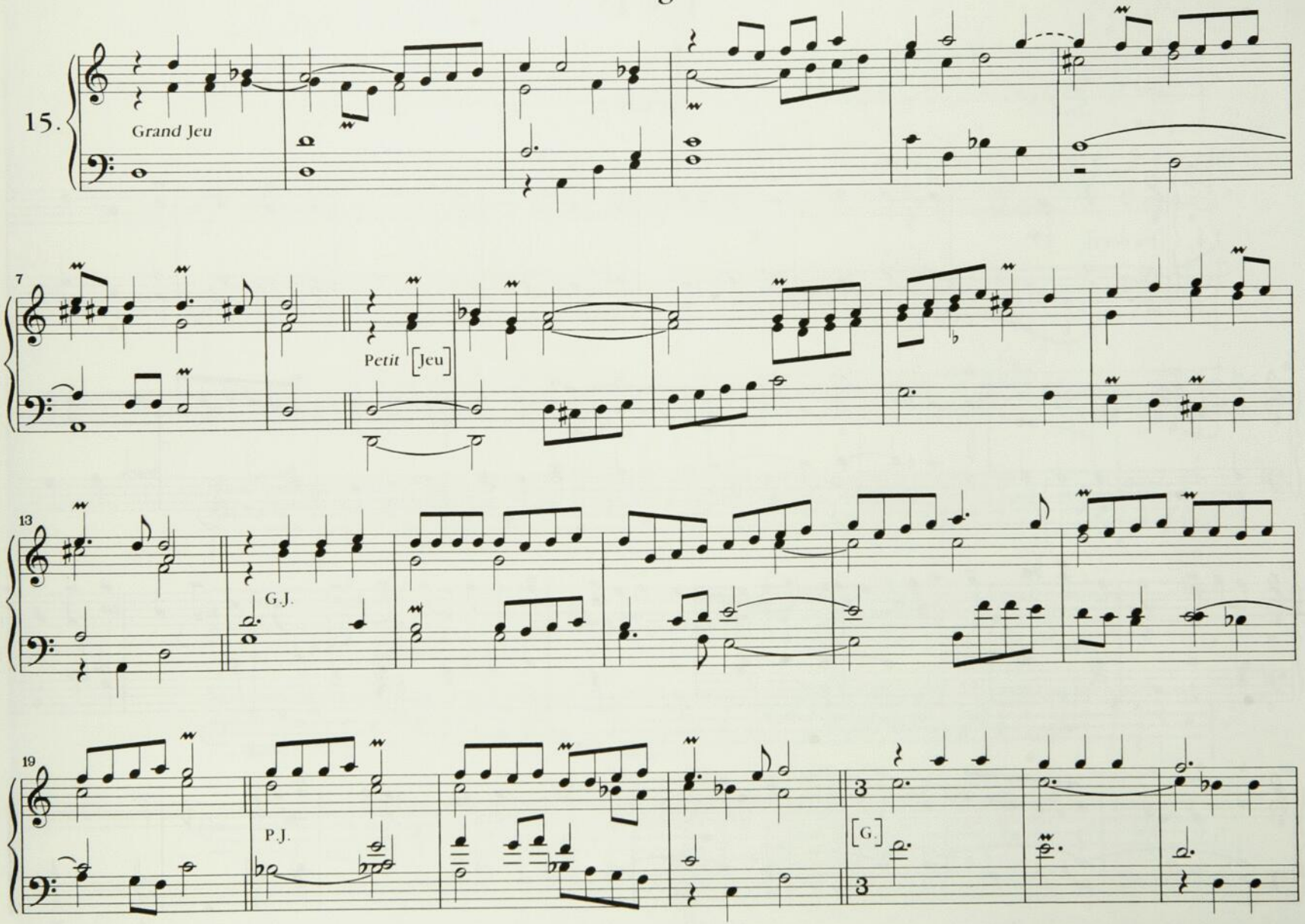
Nº 18, p. 28

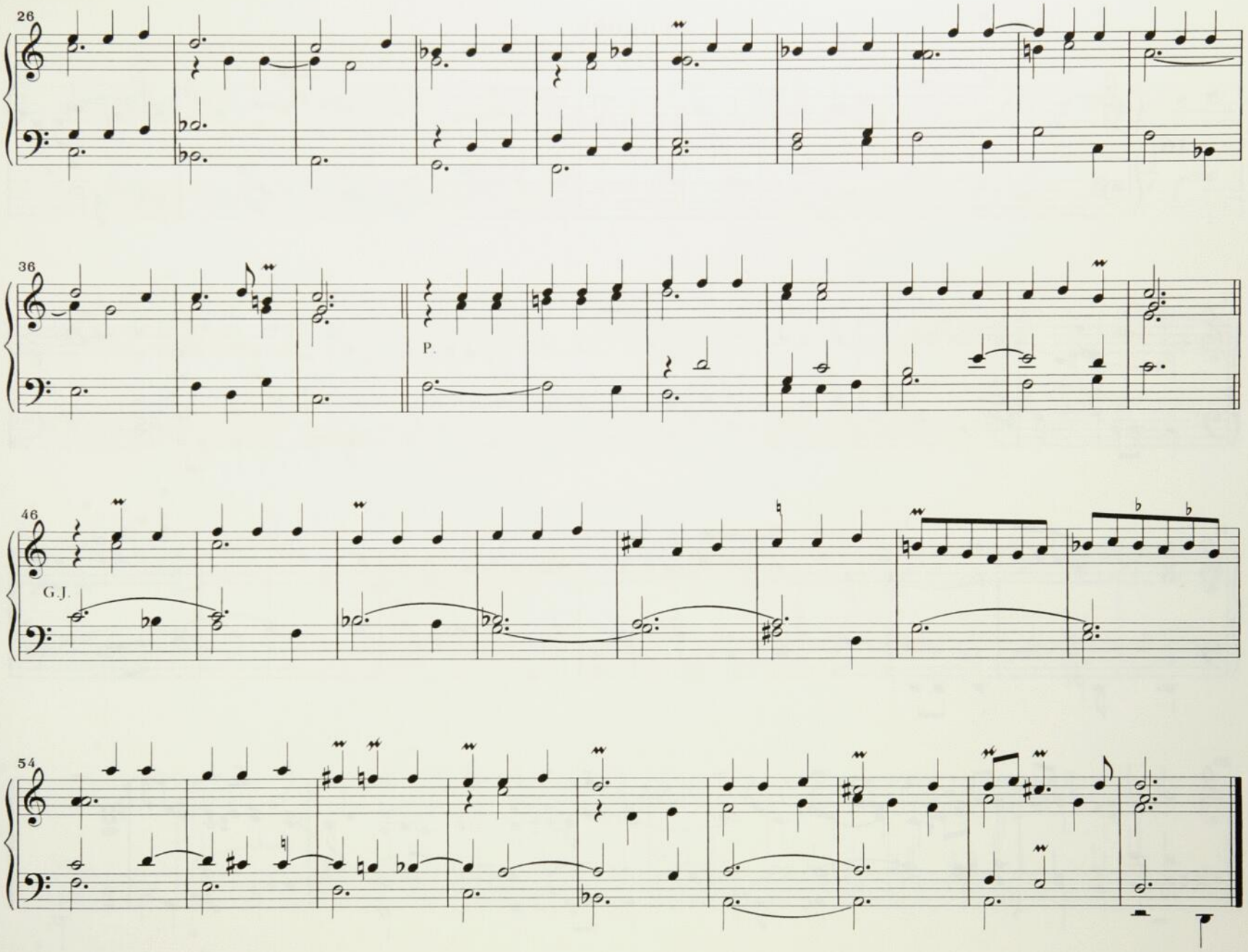
EN D

Récit

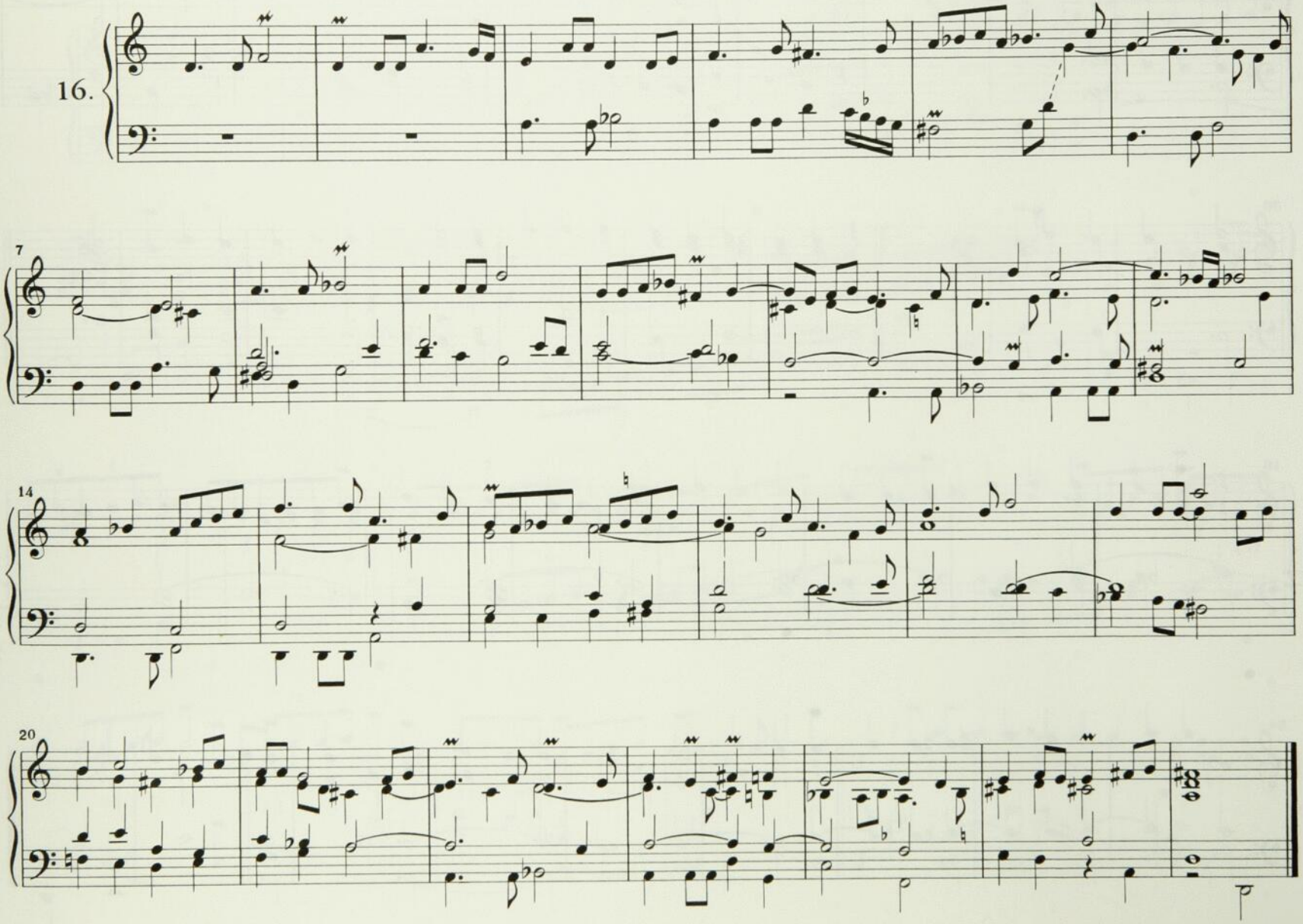


Dialogue

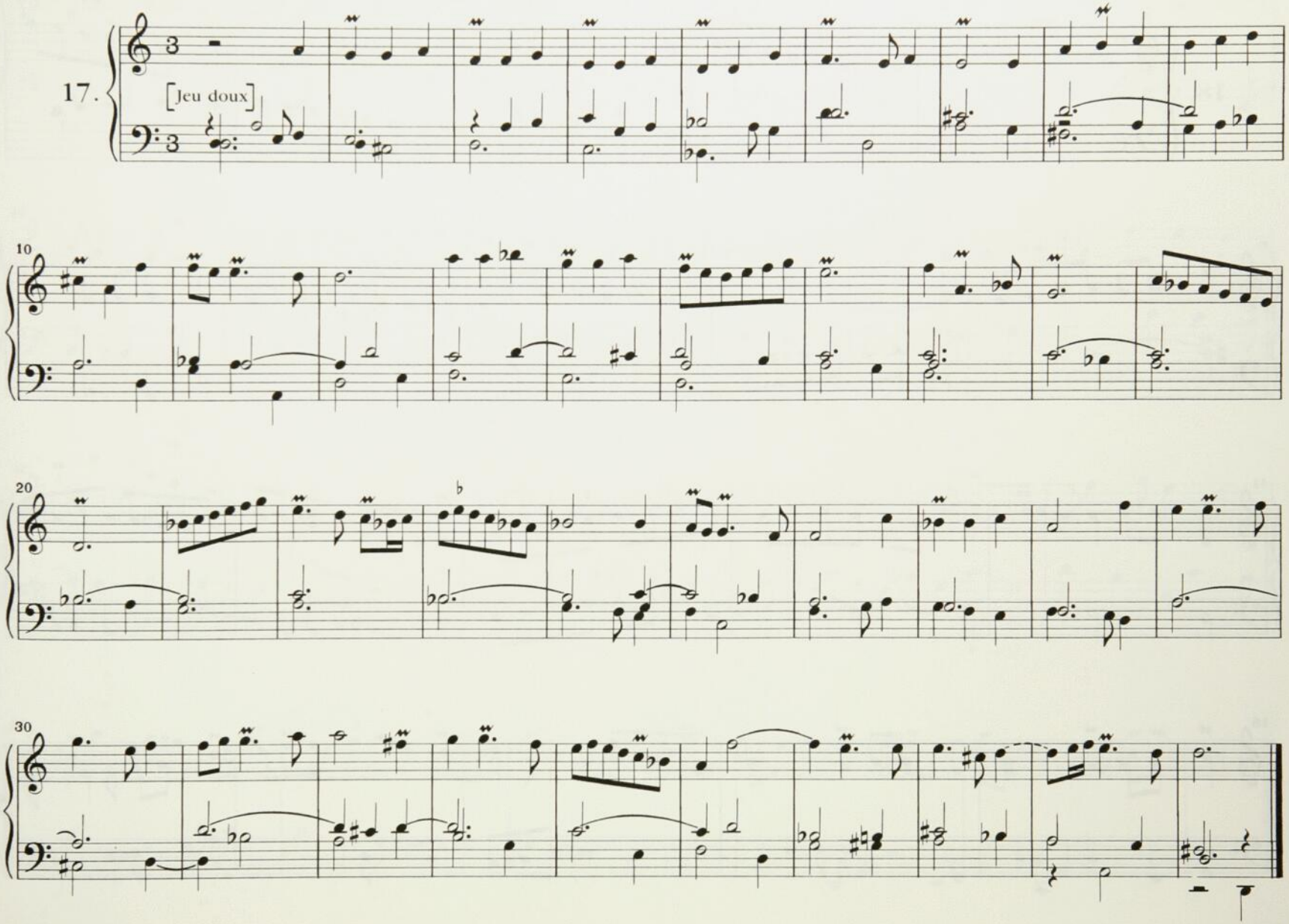



26
36
P.
46
G.J.
54

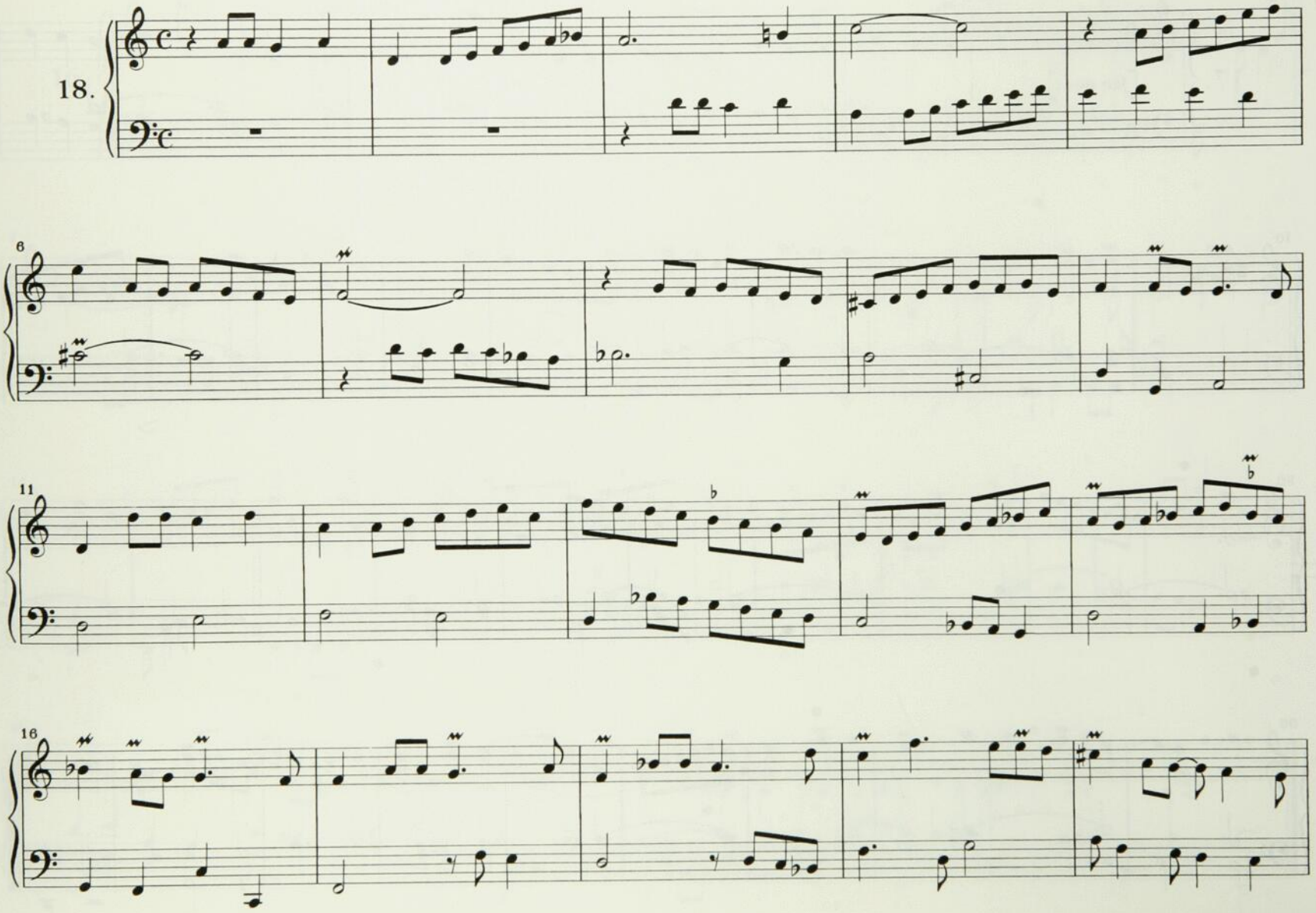
Fugue

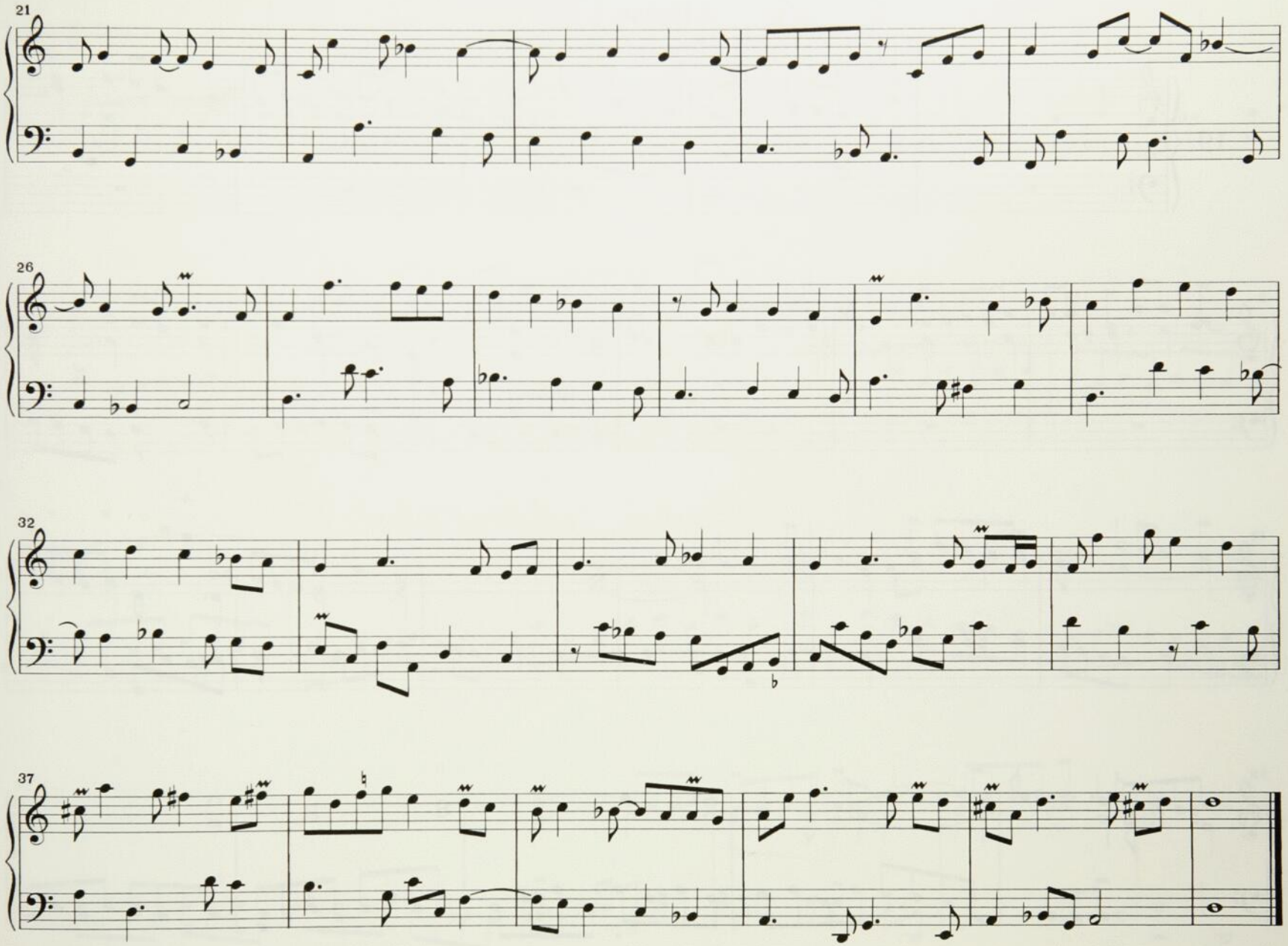


Récit

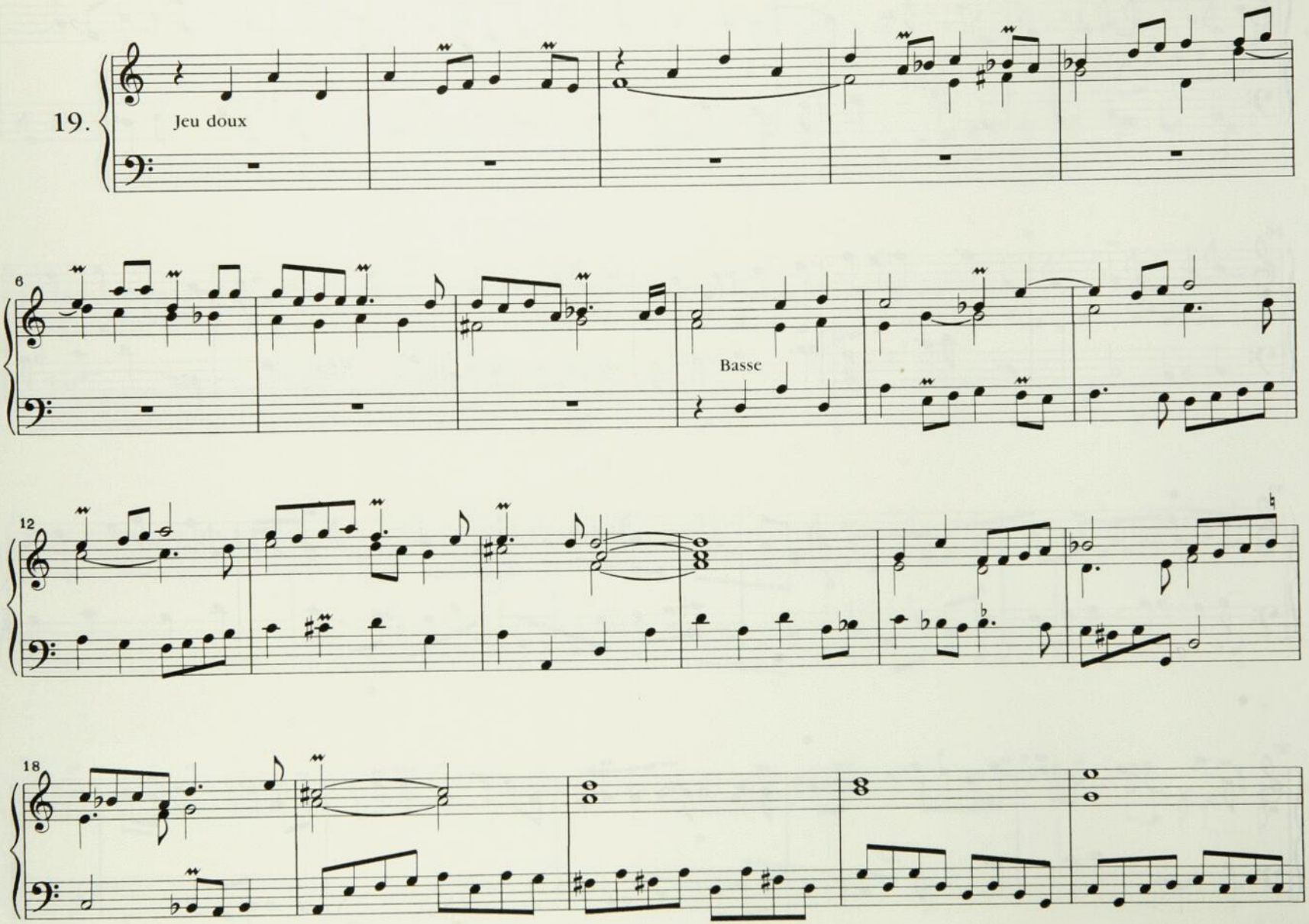


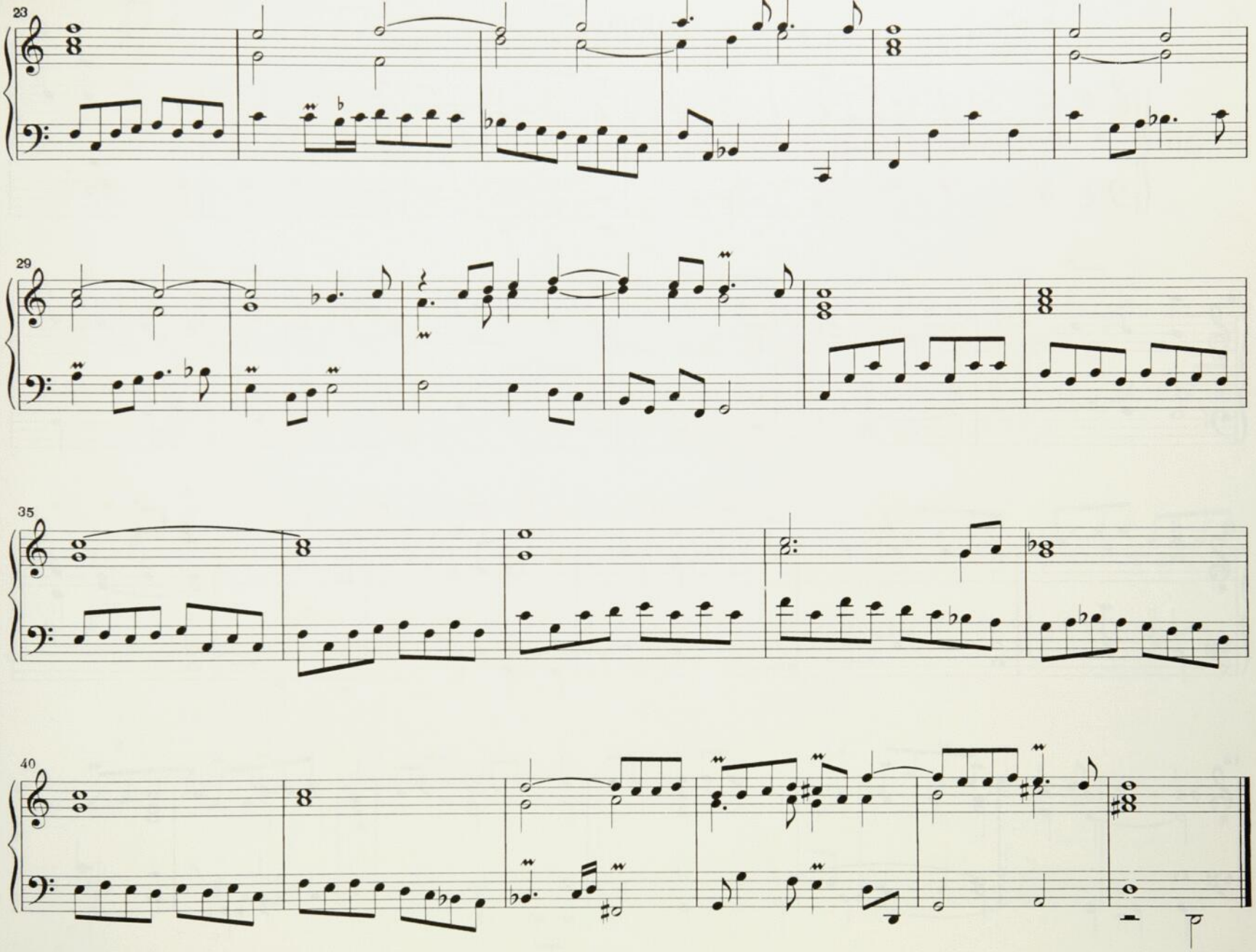
Duo



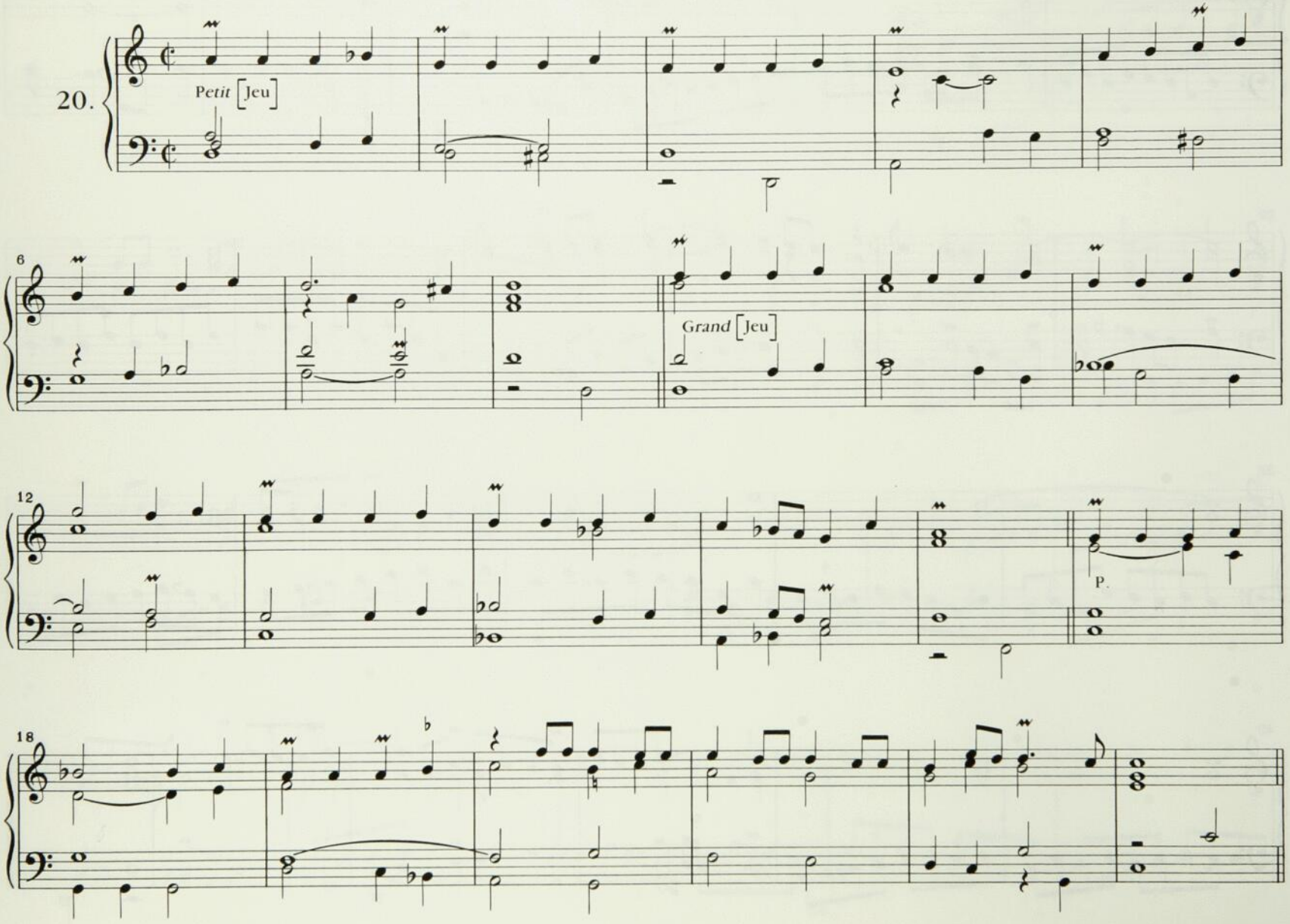

21
26
32
37

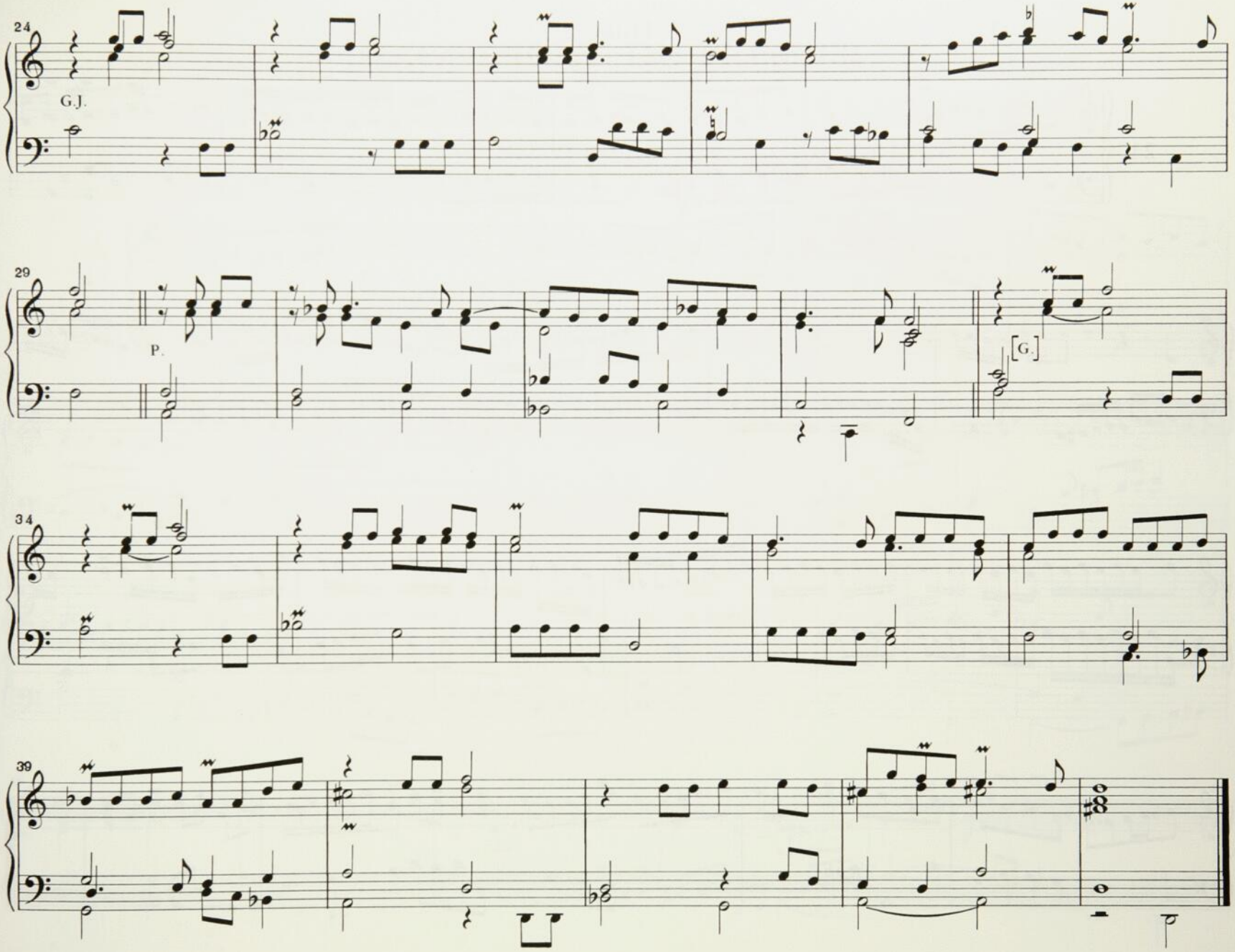
Basse



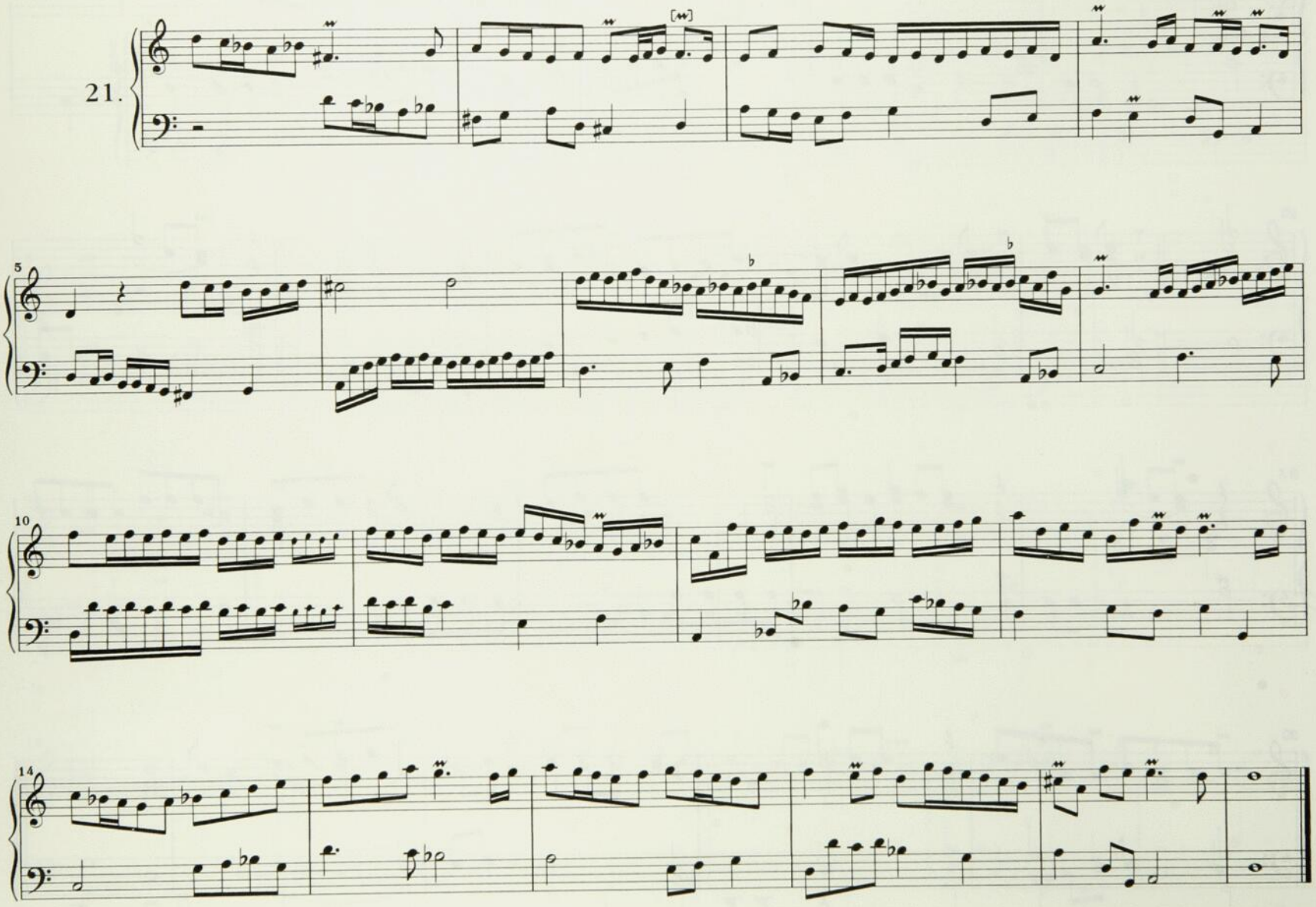

23
29
35
40

Dialogue



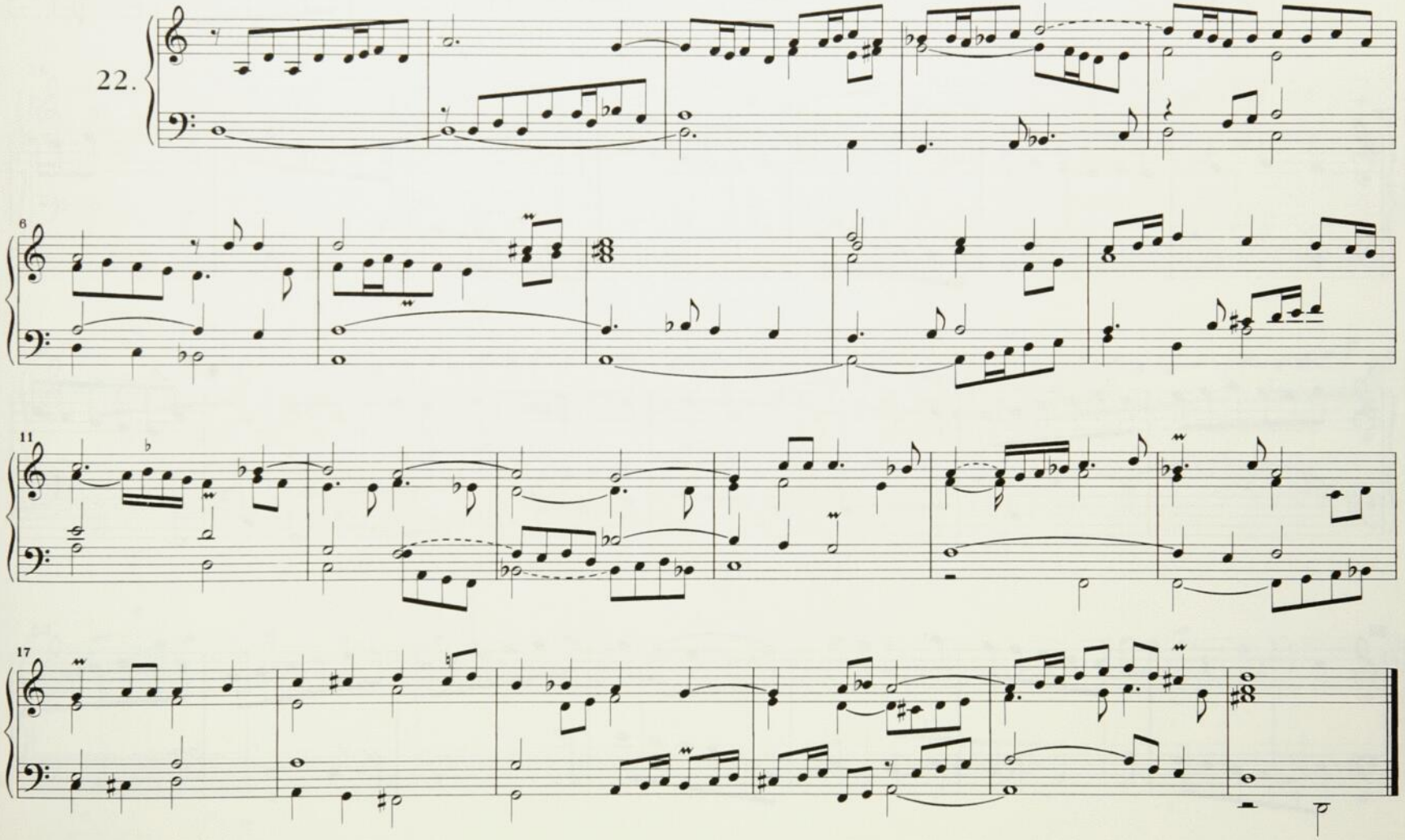

24
G.J.
29
P.
[G.]
34
39

Duo

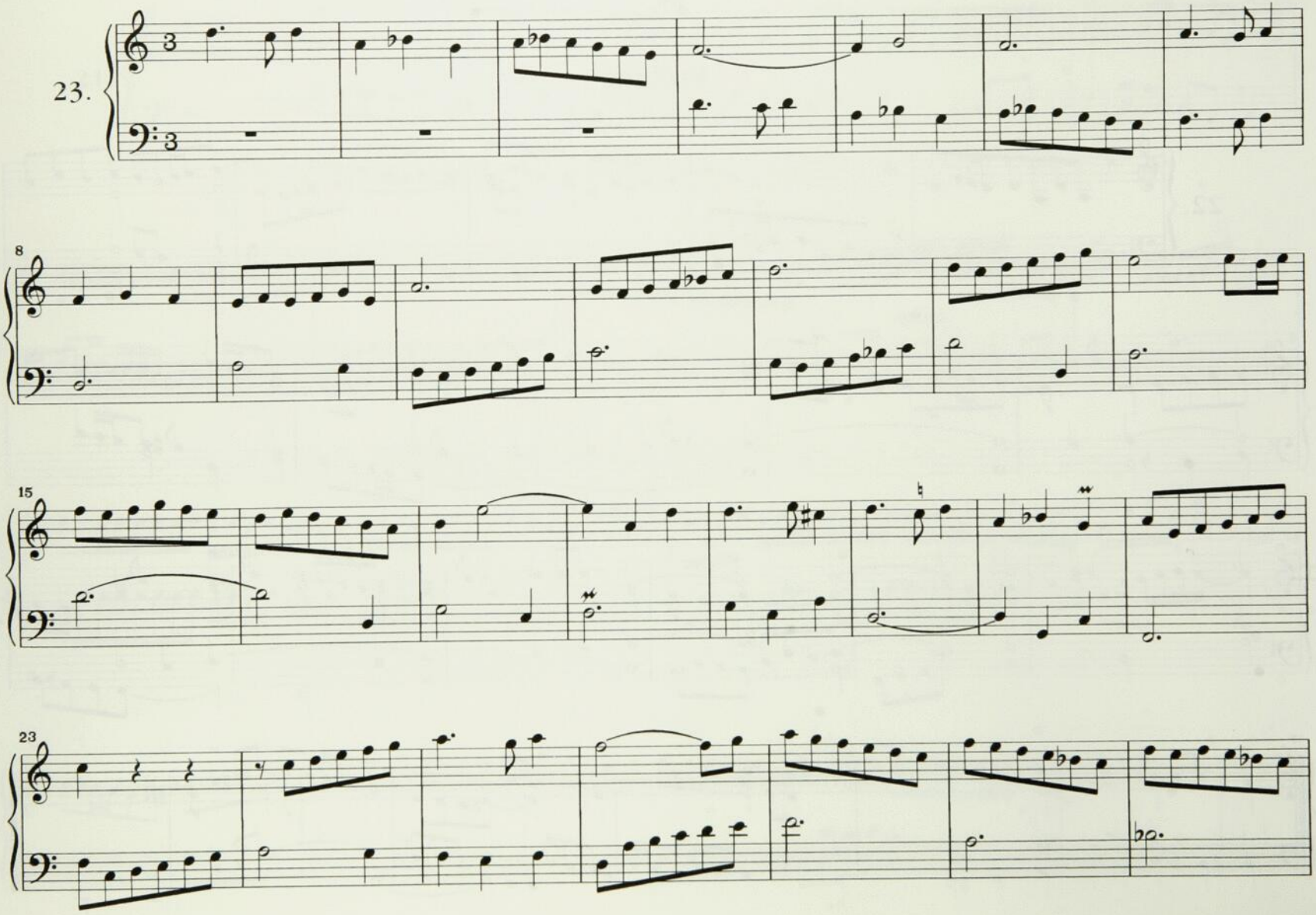


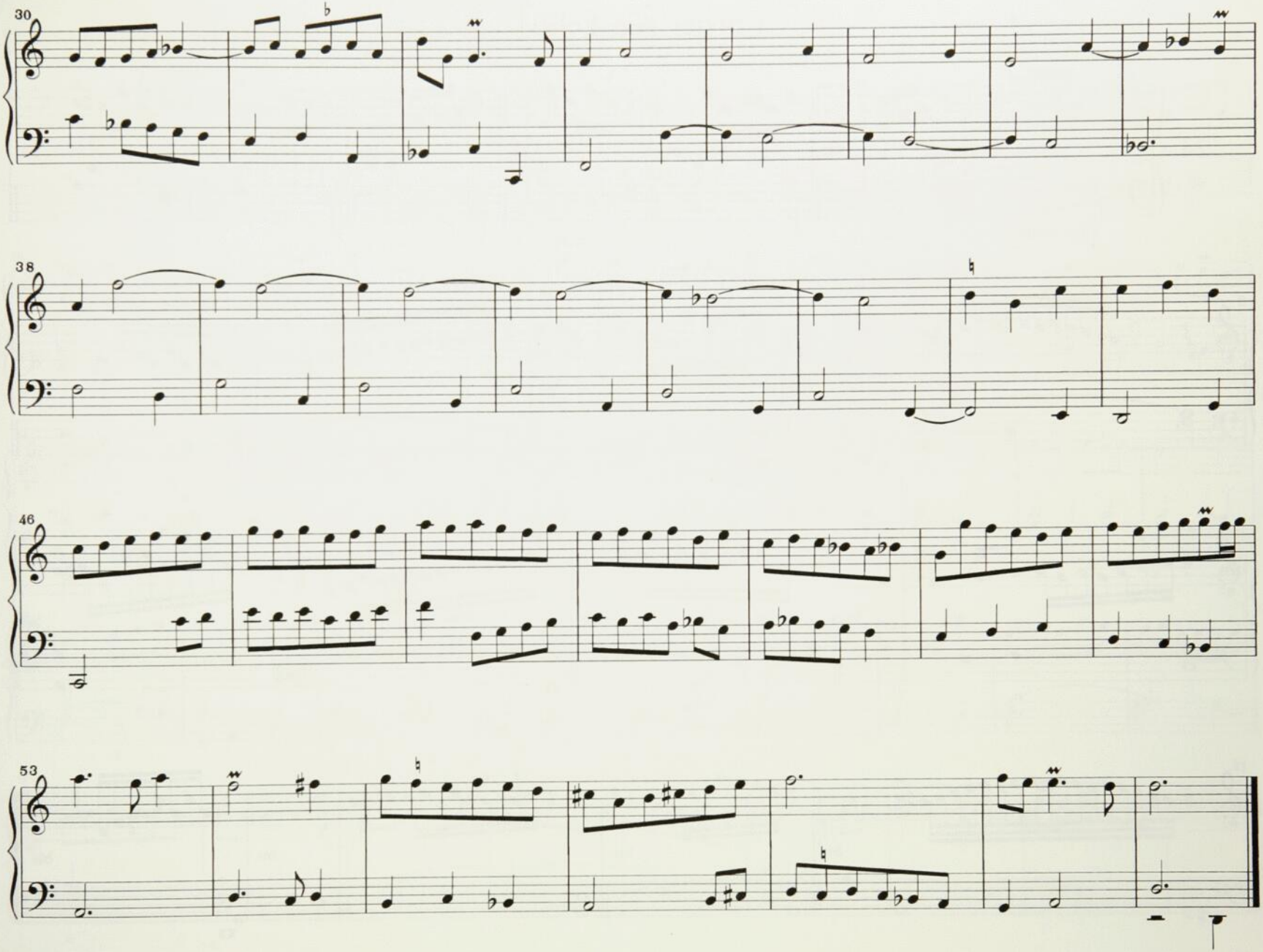
[MAGNIFICAT] DU PREMIER

Prélude

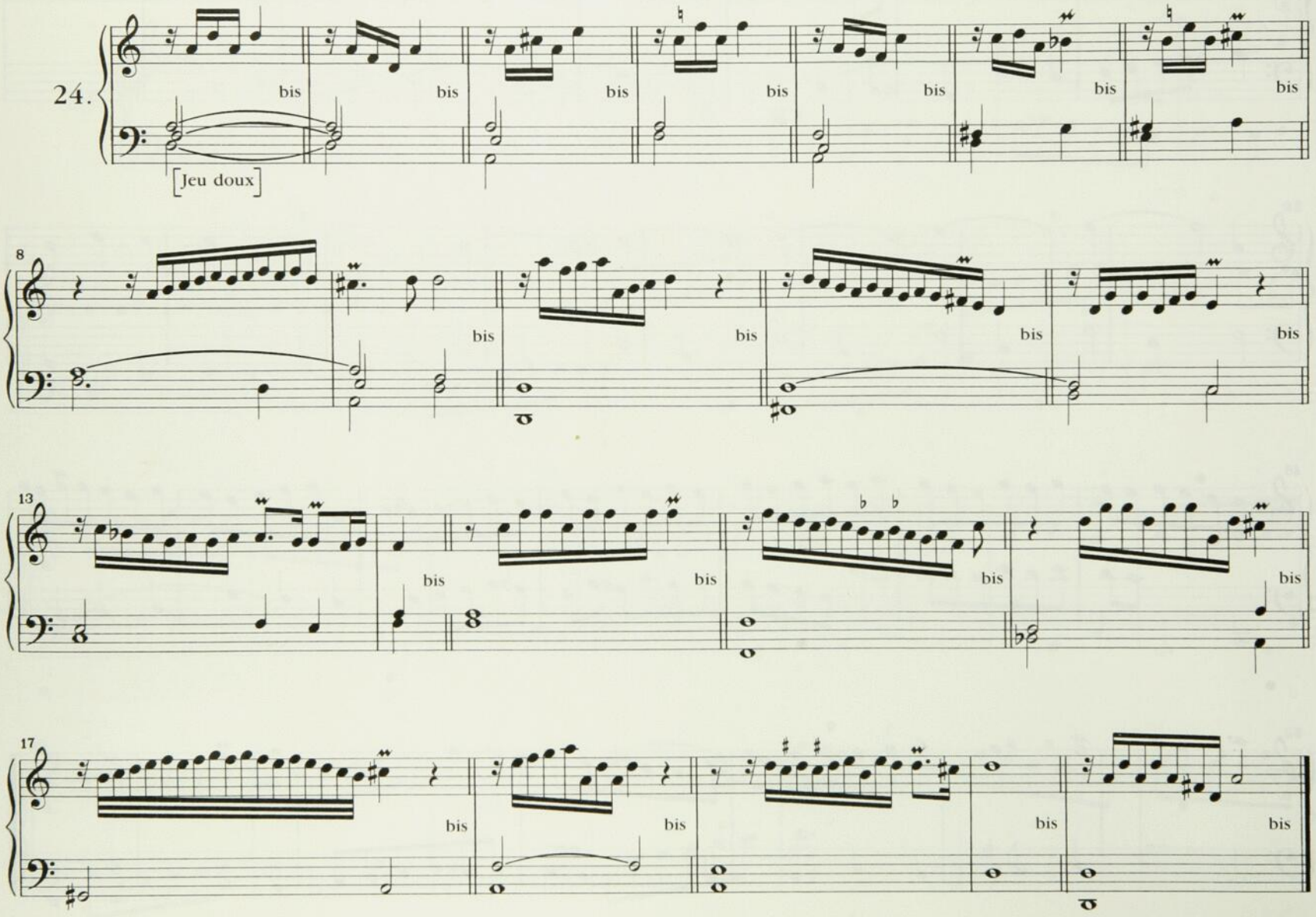


Duo

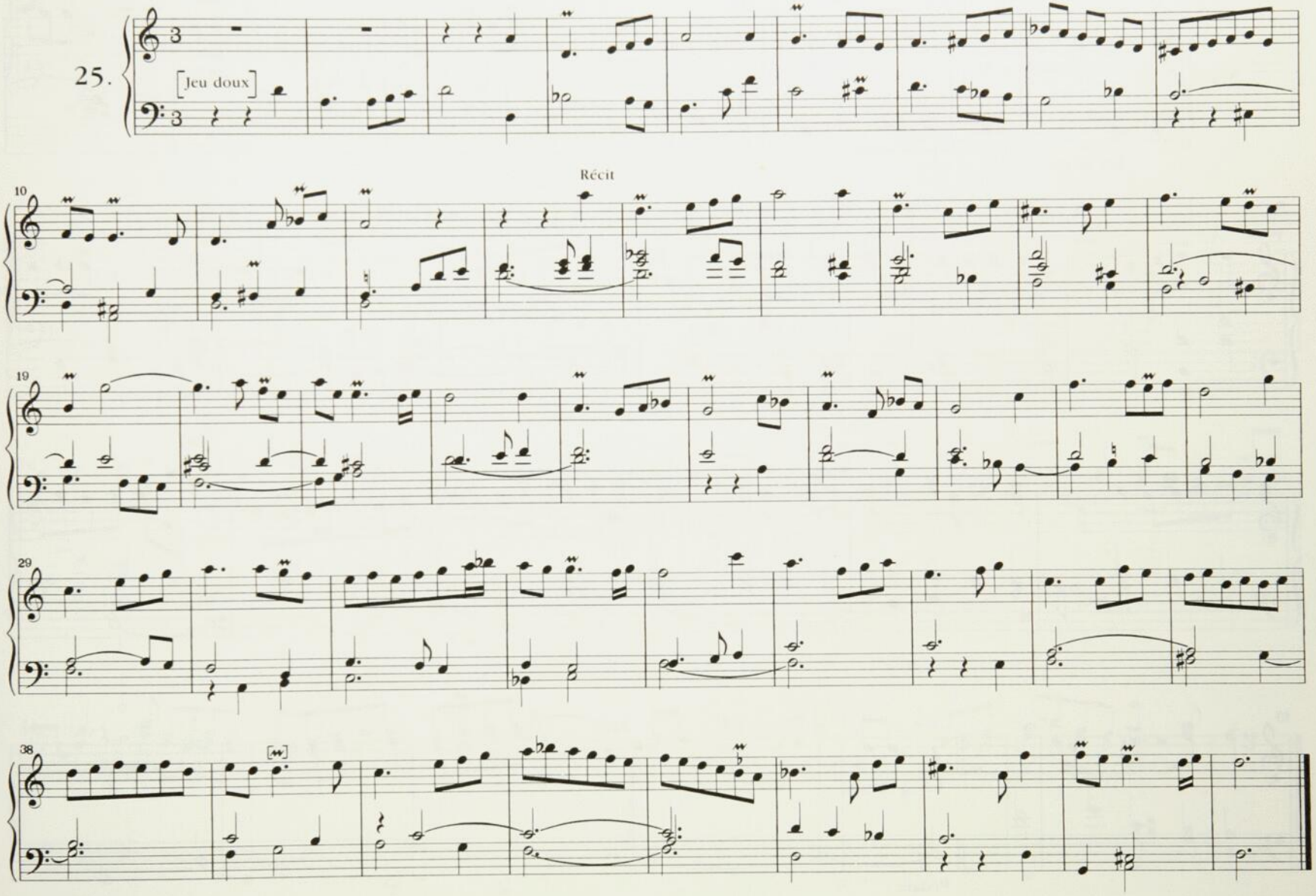



30
38
46
53

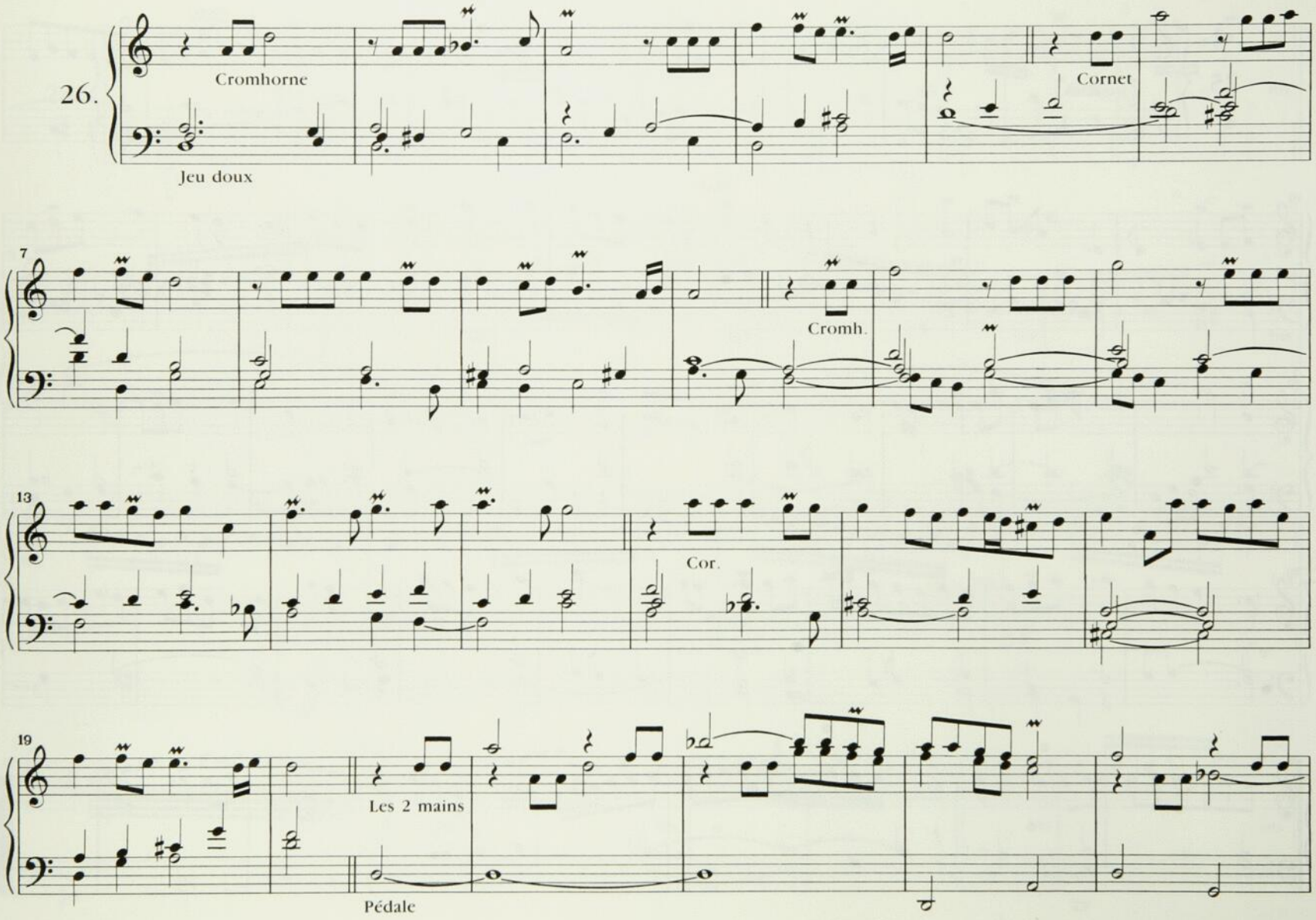
Cornet [en Écho]

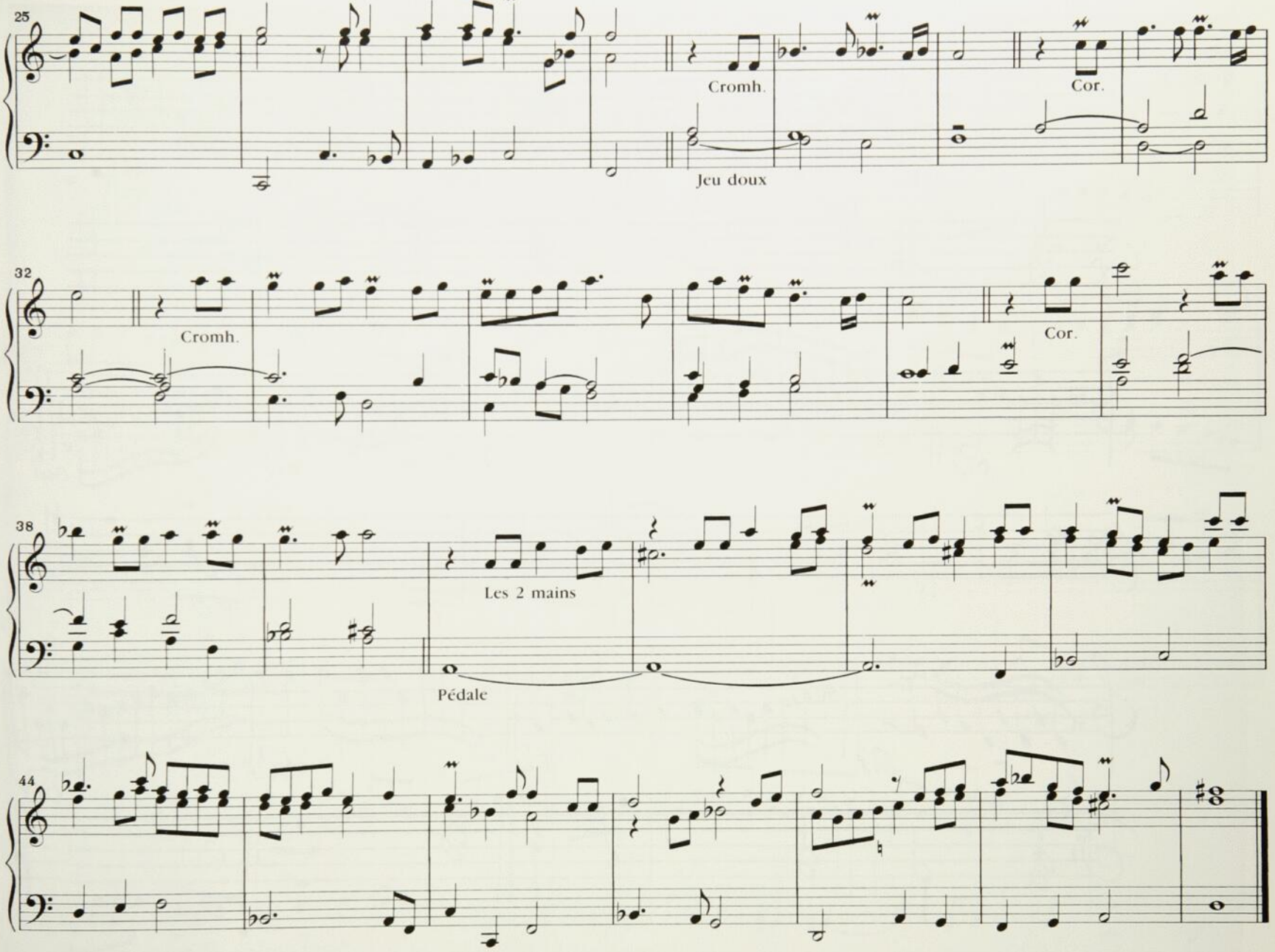


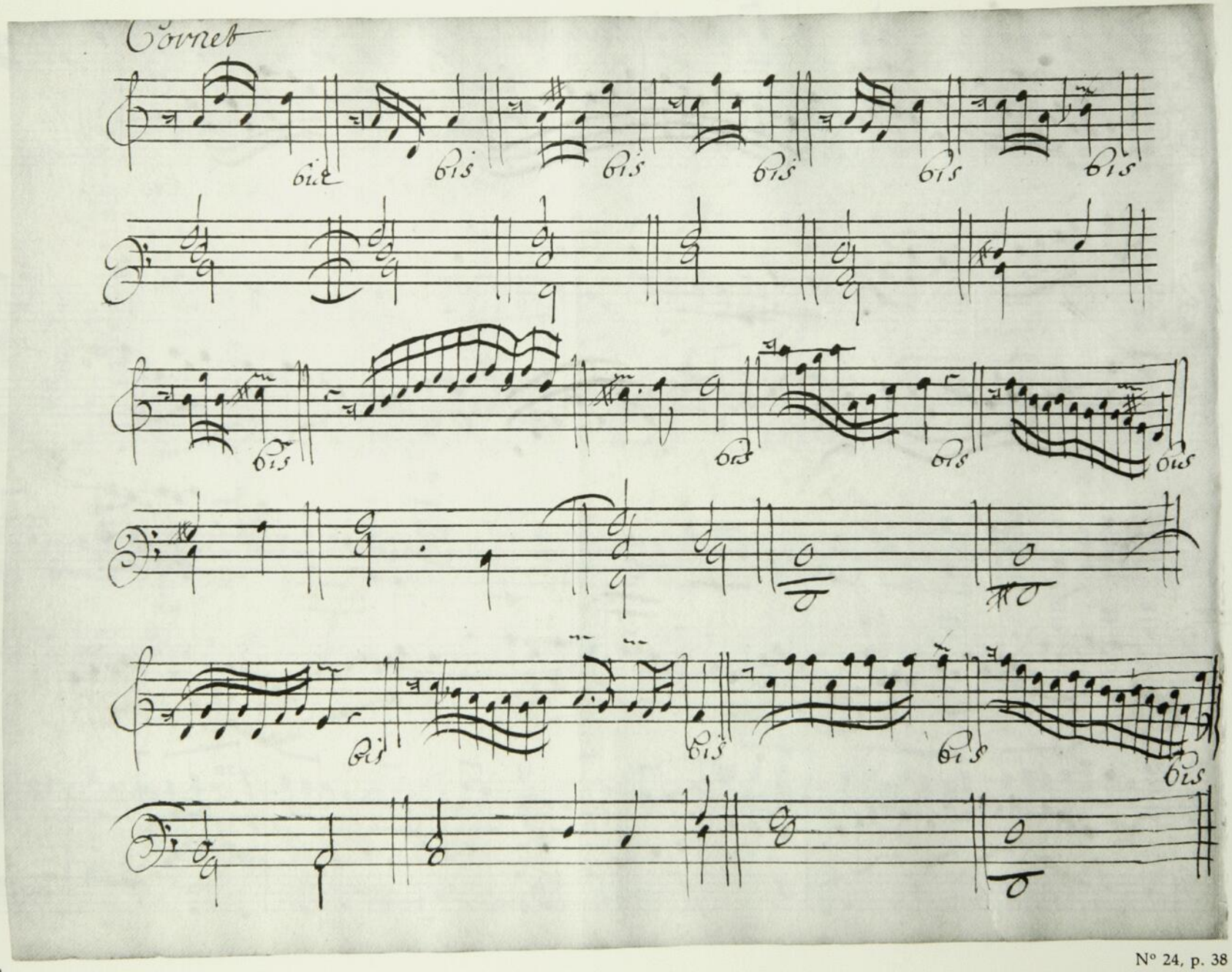
Récit



Trio [Dialogue de Récits]

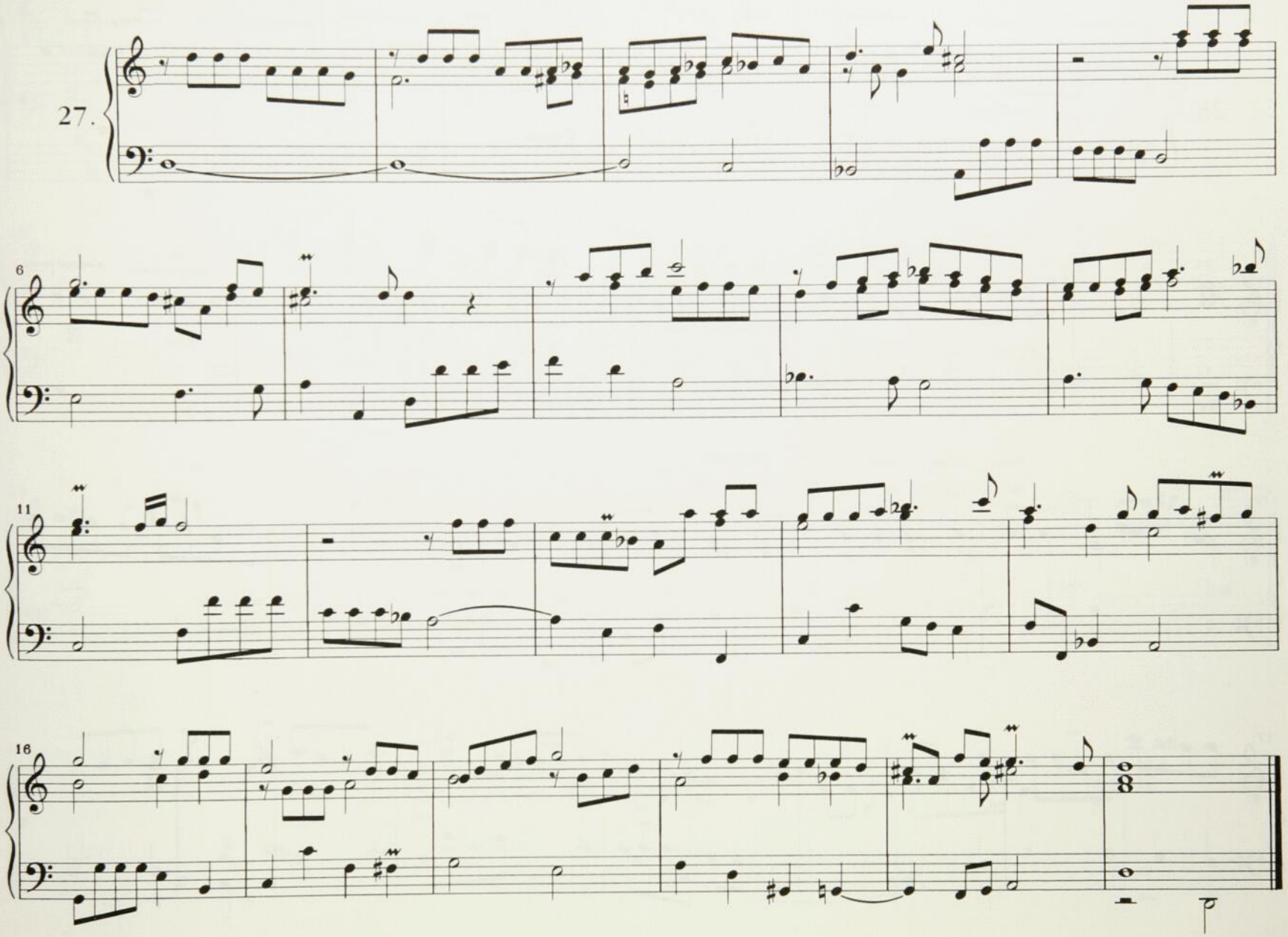



25
Cromh.
Cor.
Jeu doux
32
Cromh.
Cor.
38
Les 2 mains
Pédale
44

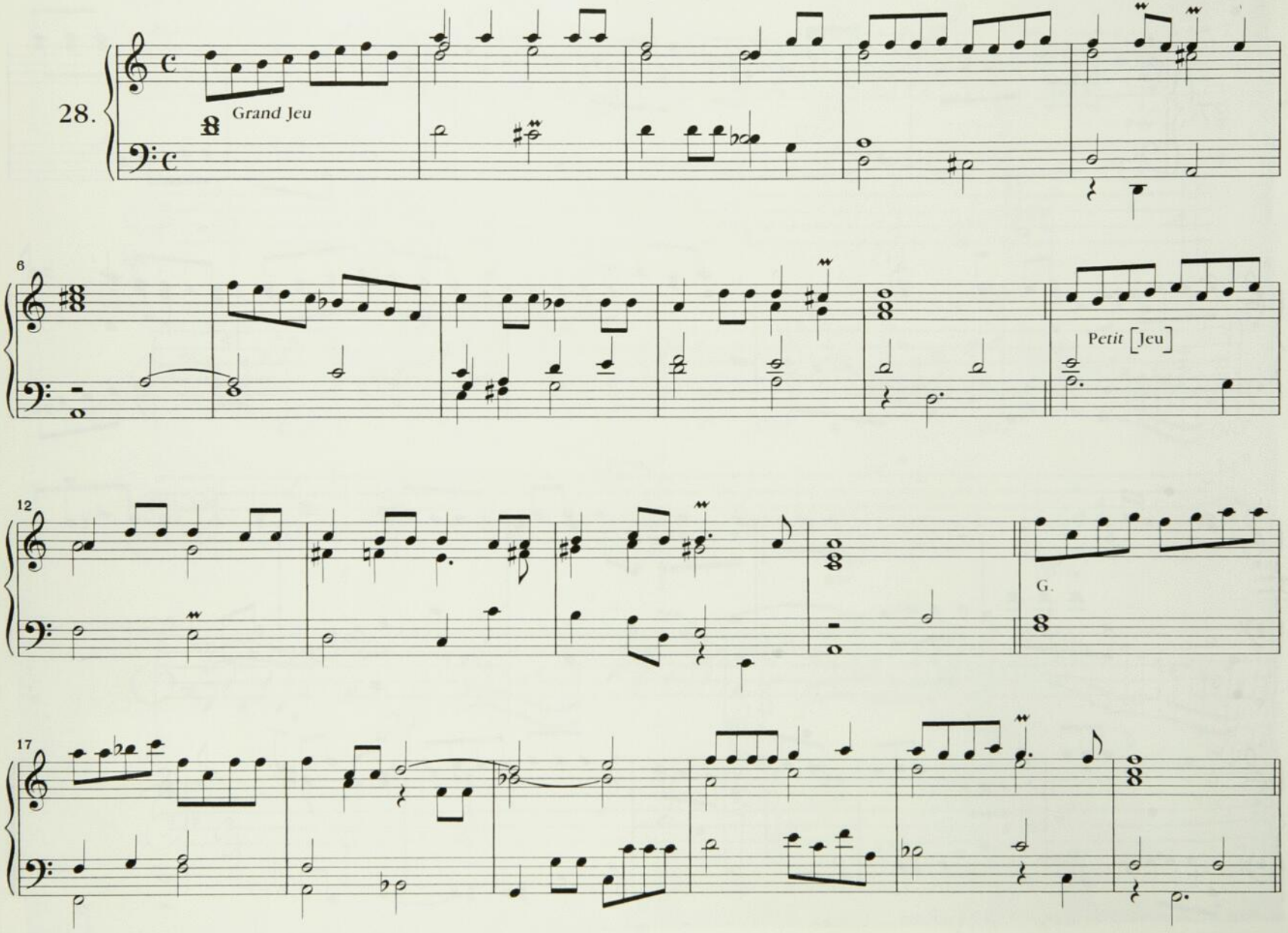

Cornet
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis
bis

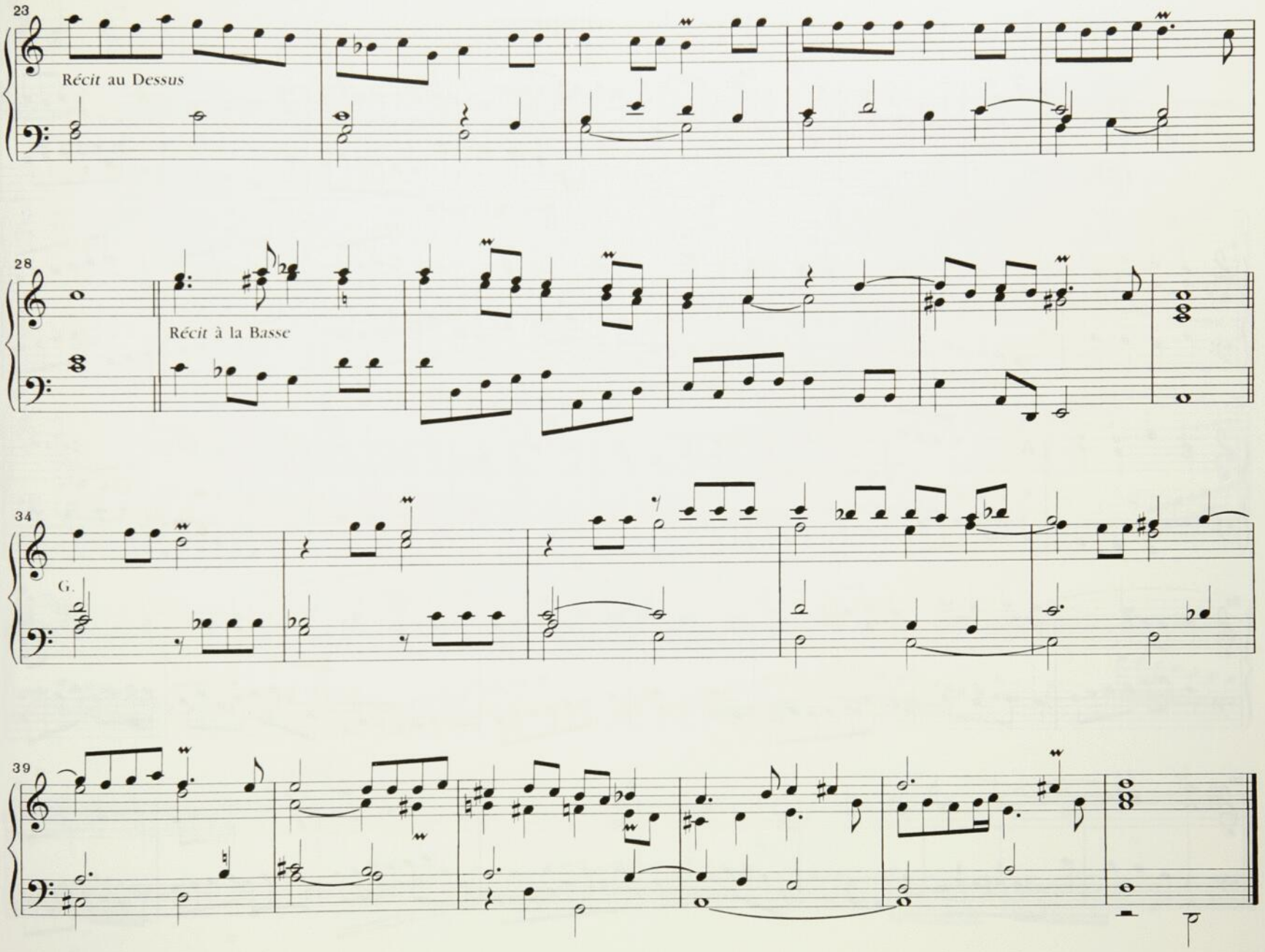
N° 24, p. 38

Trio

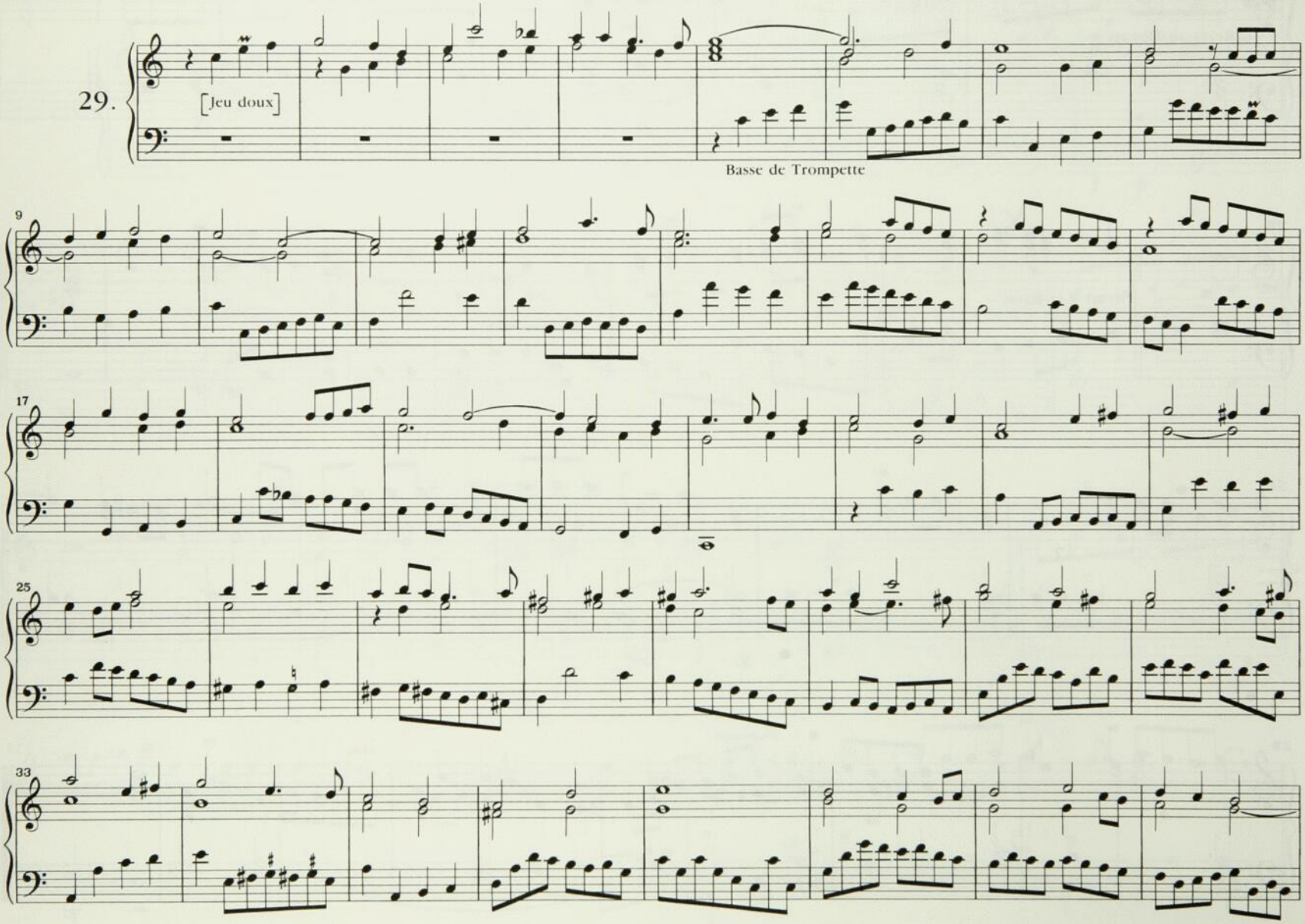


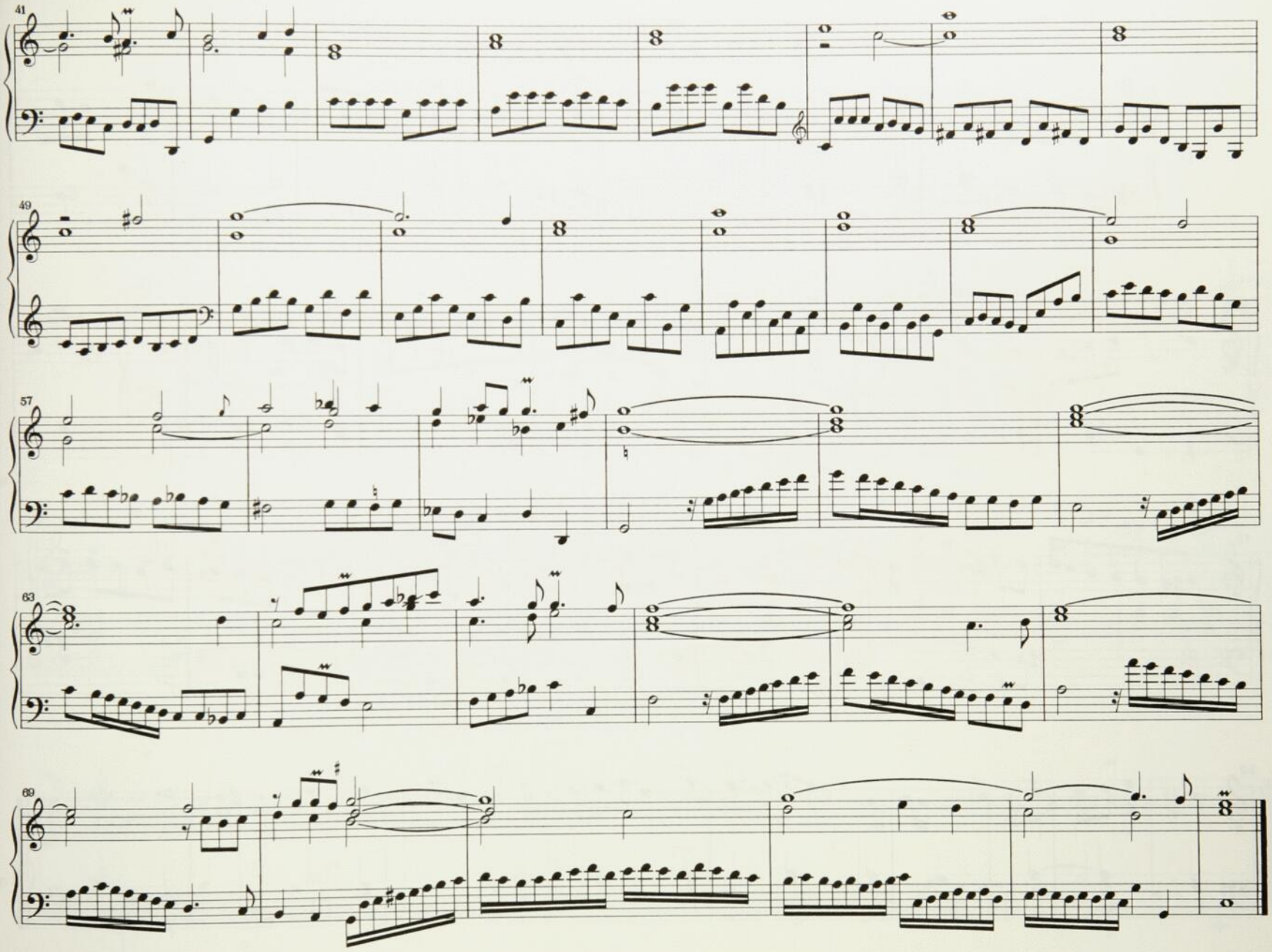
Dialogue



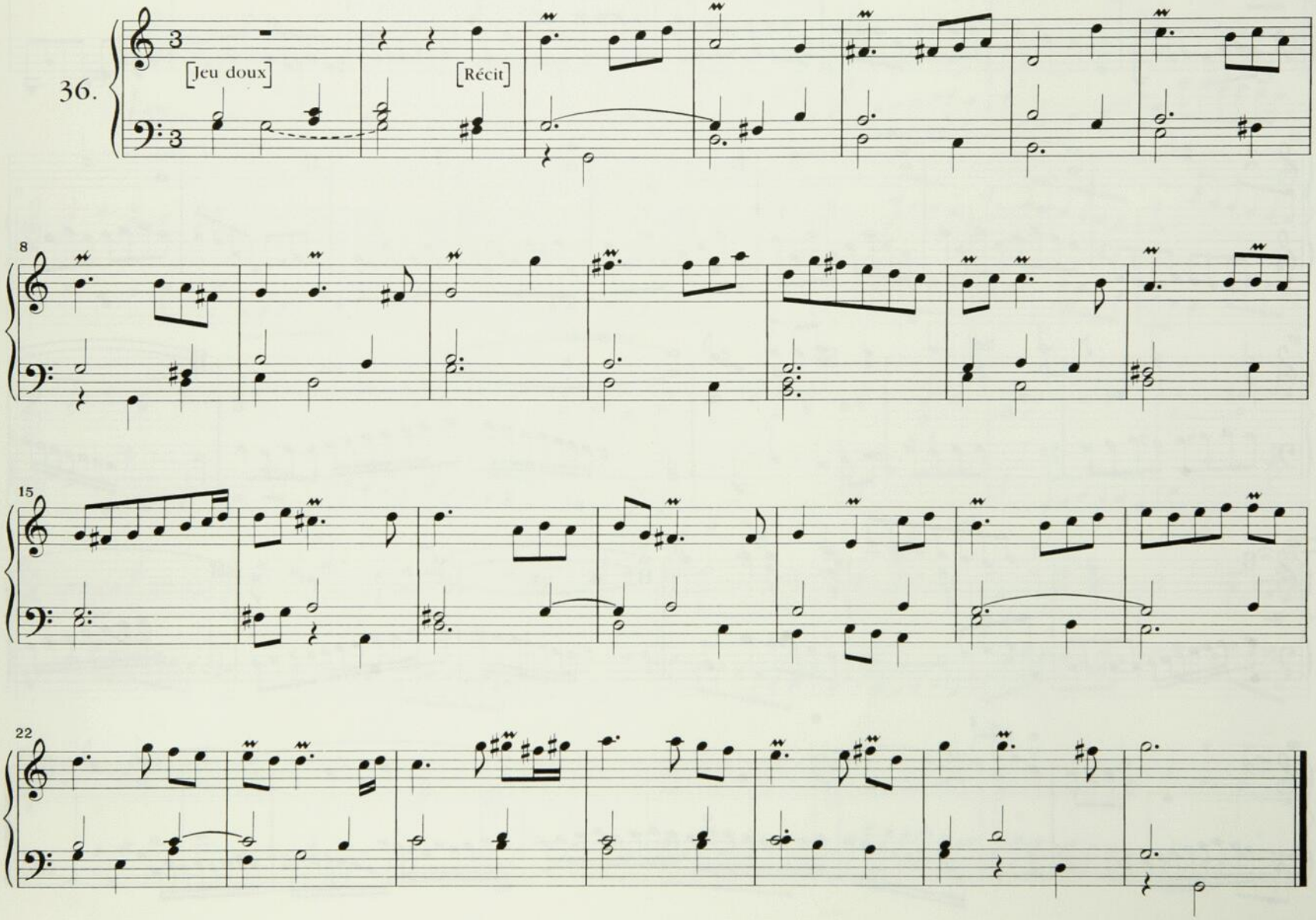

23
Récit au Dessus
28
Récit à la Basse
34
G.
39

Basse de Trompette



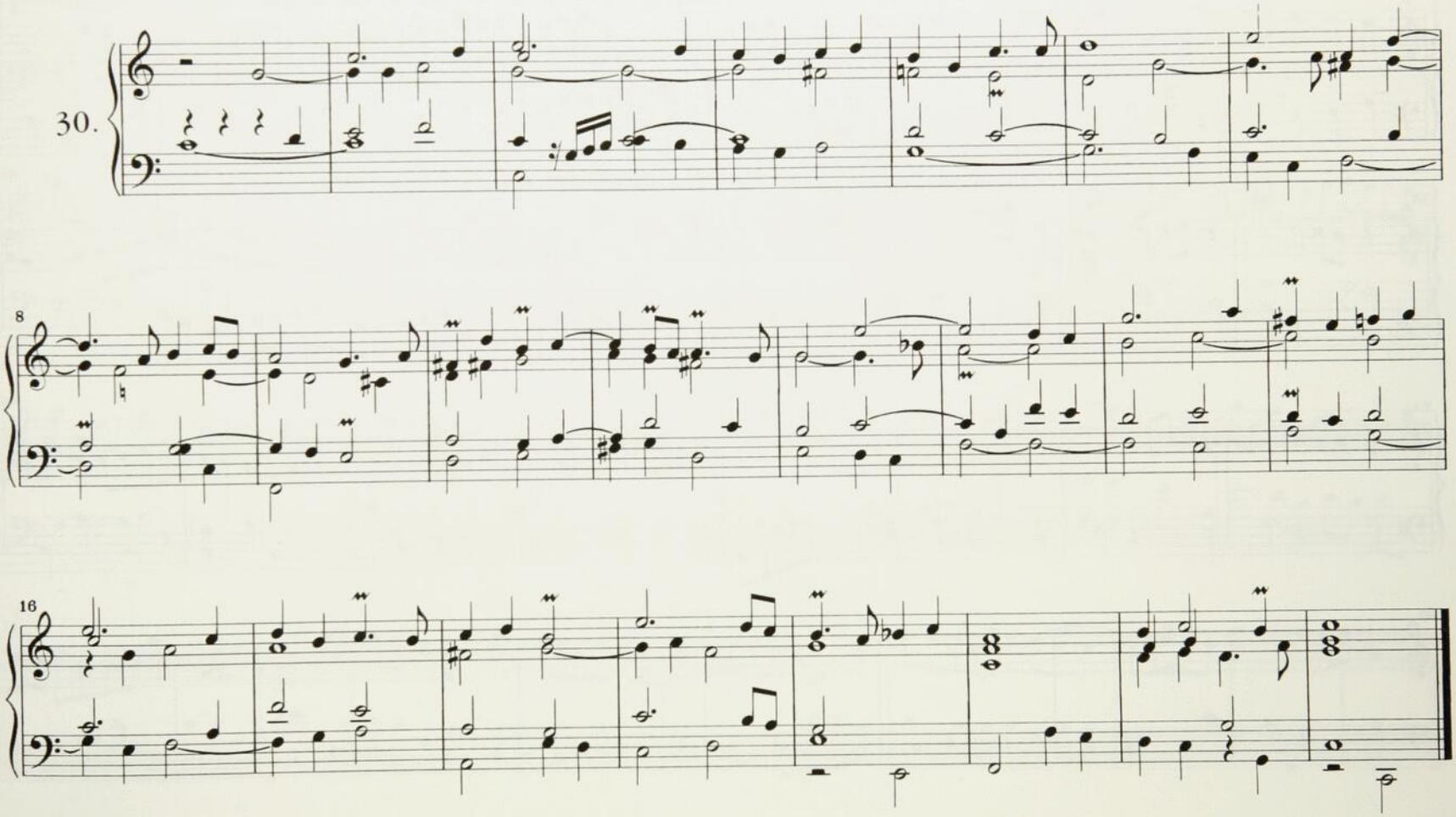

41
49
57
63
69

Récit

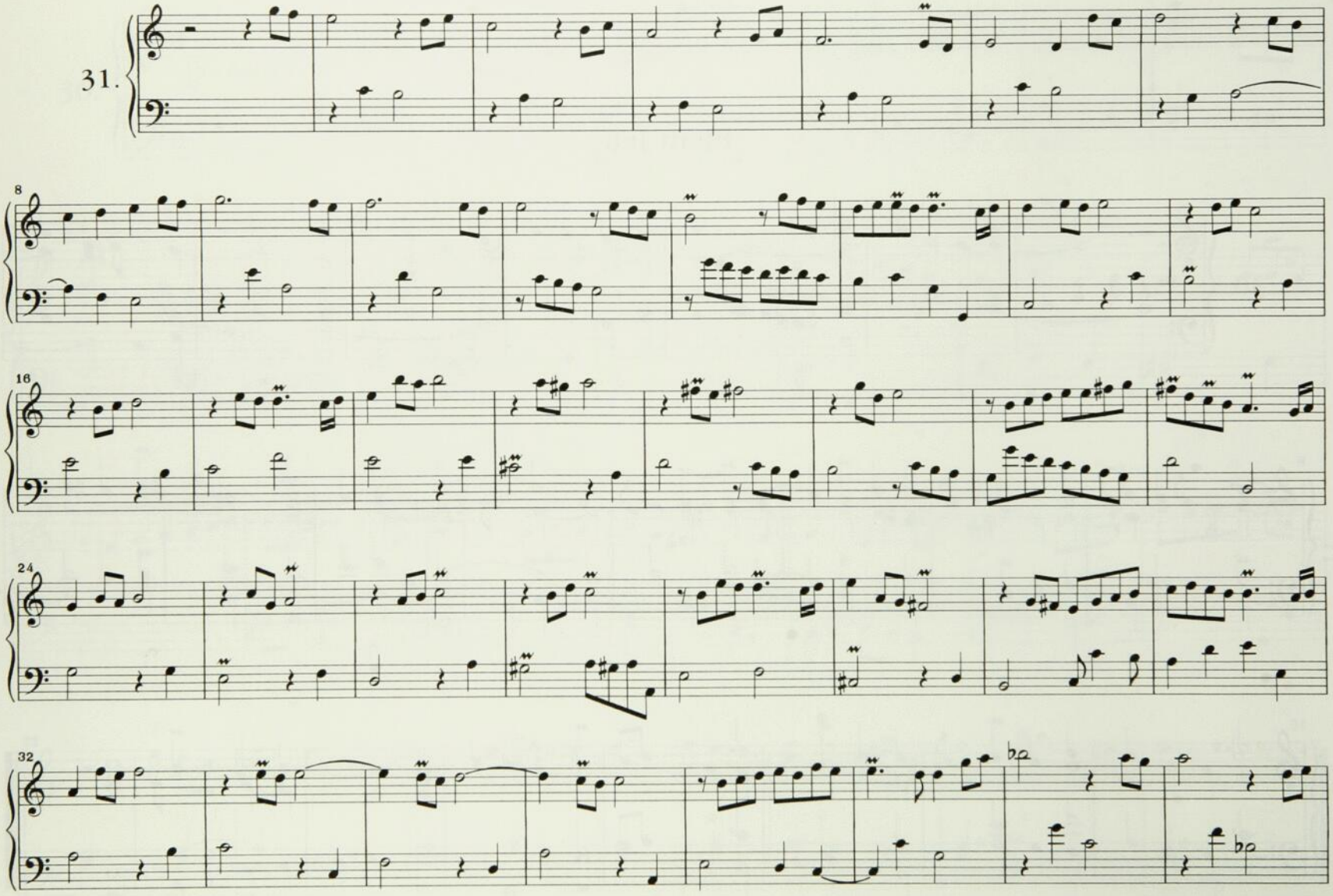


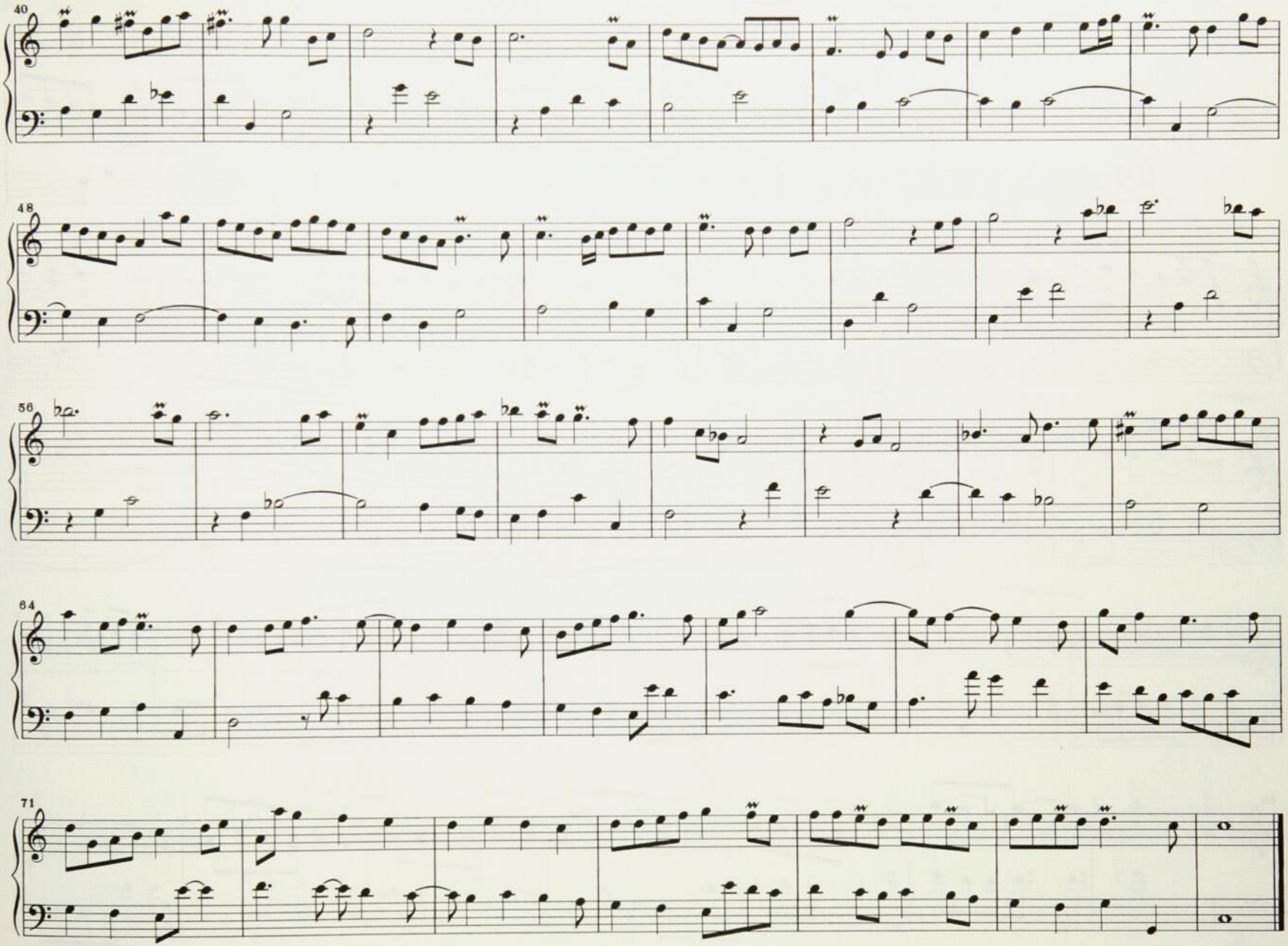
MAGNIFICAT EN C

[Plein Jeu]

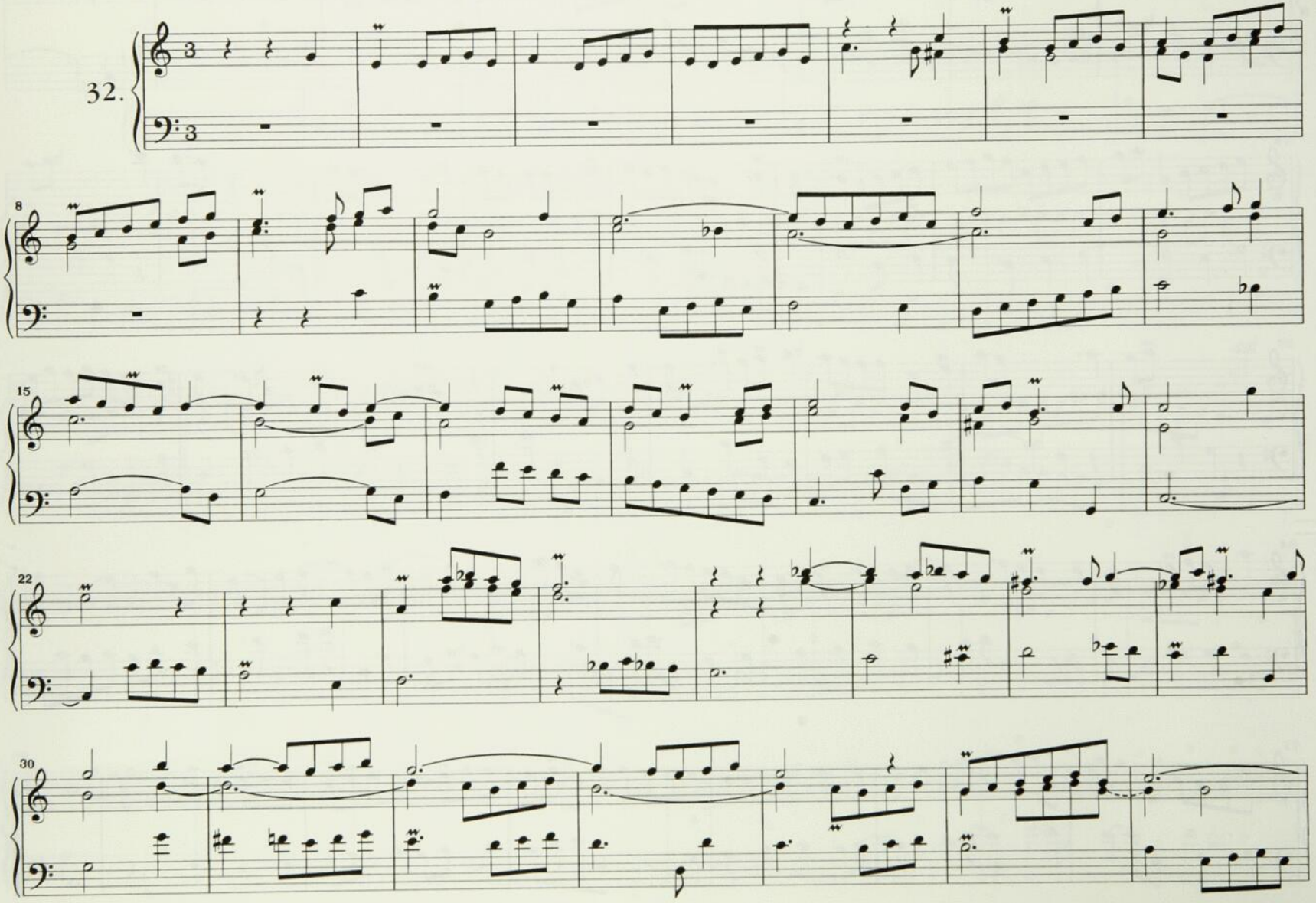


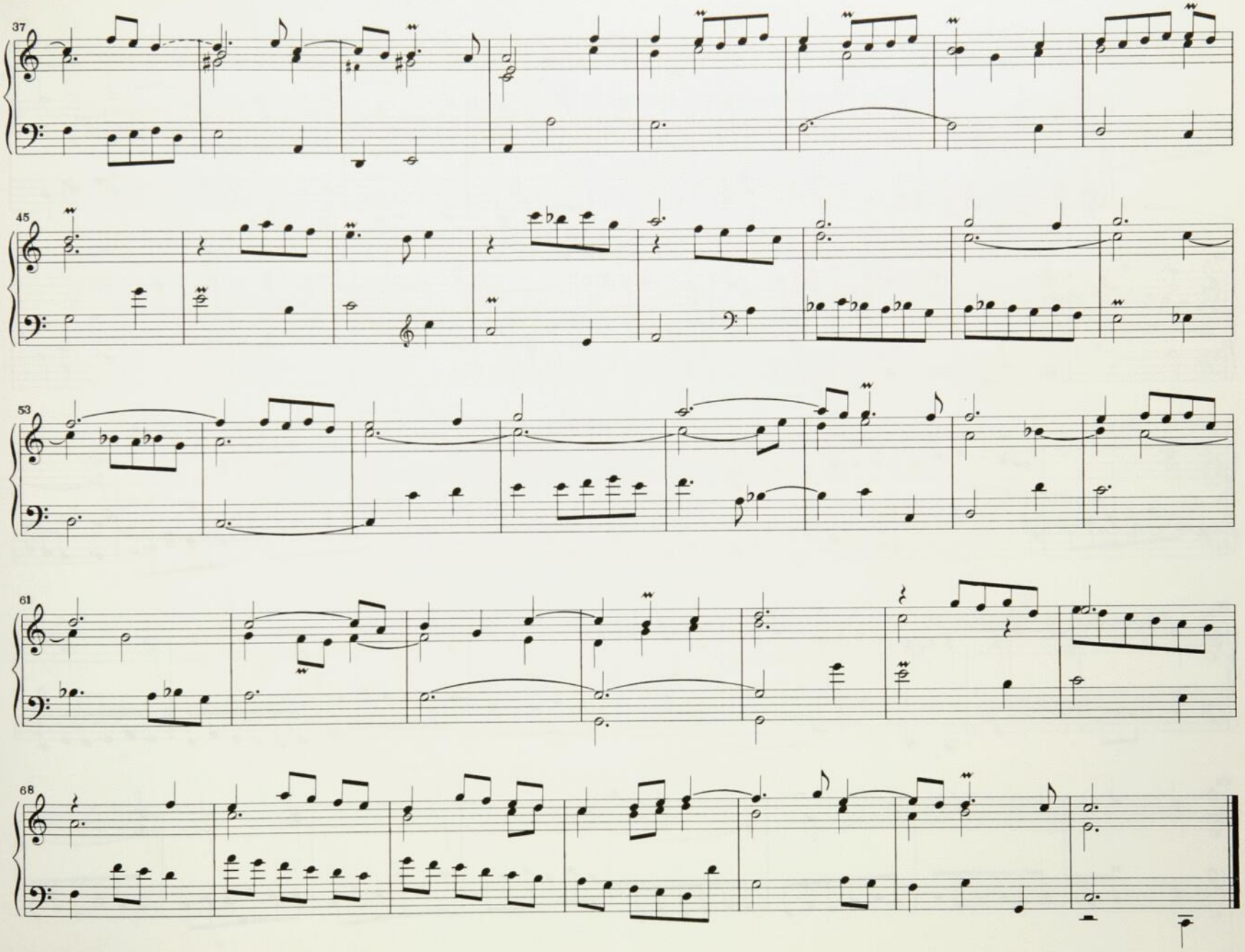
Duo



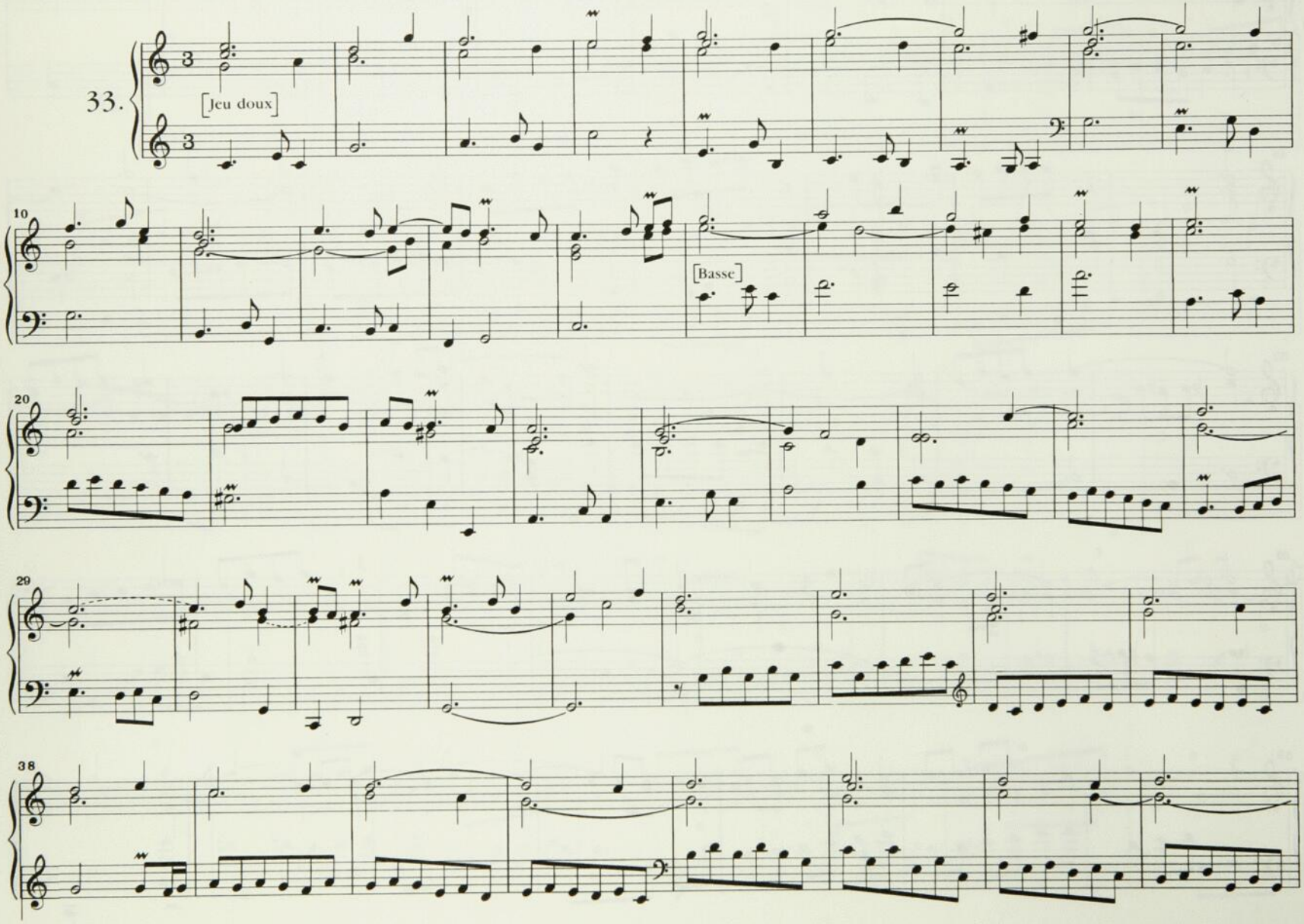

40
48
56
64
71

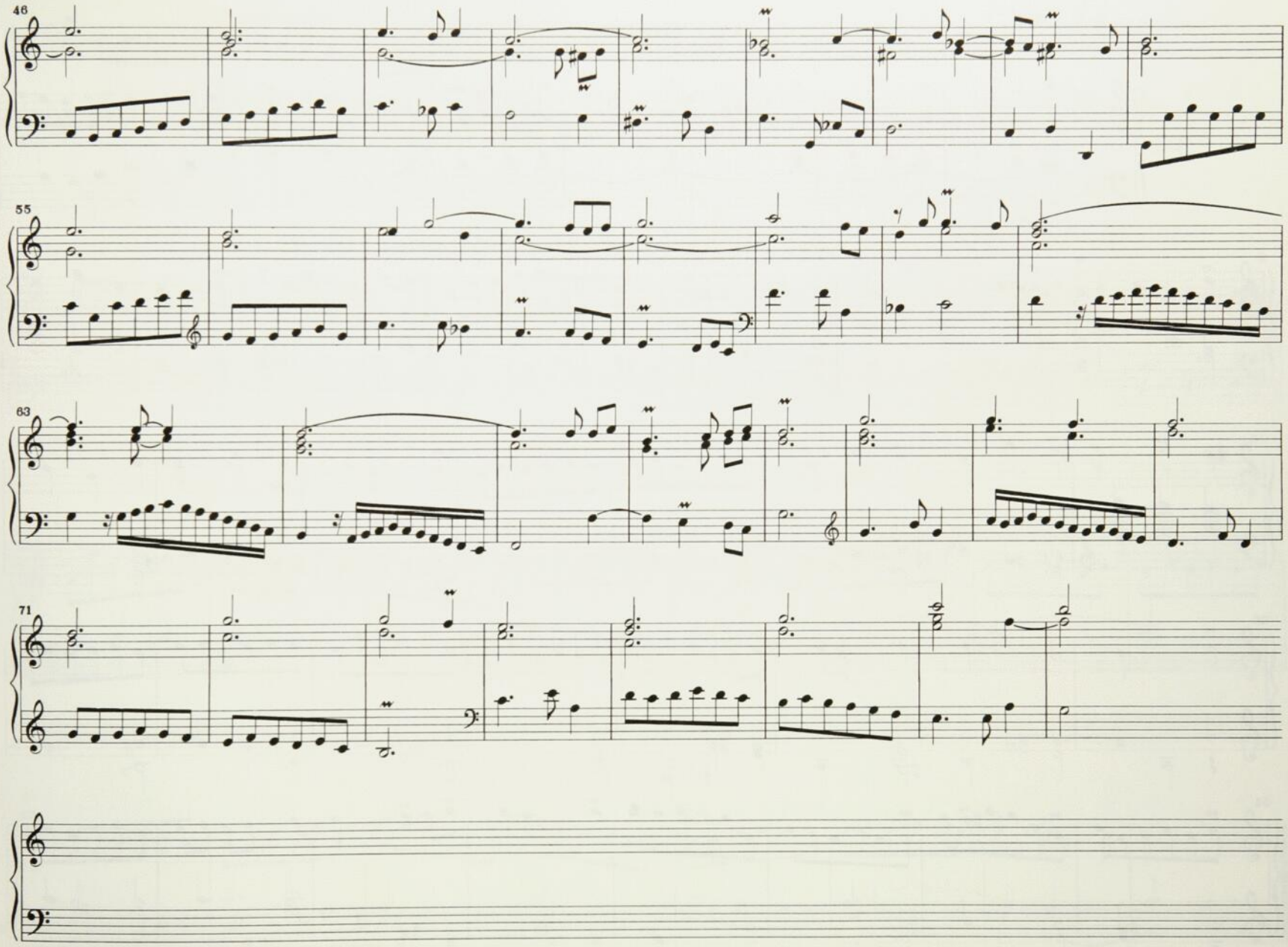
Trio



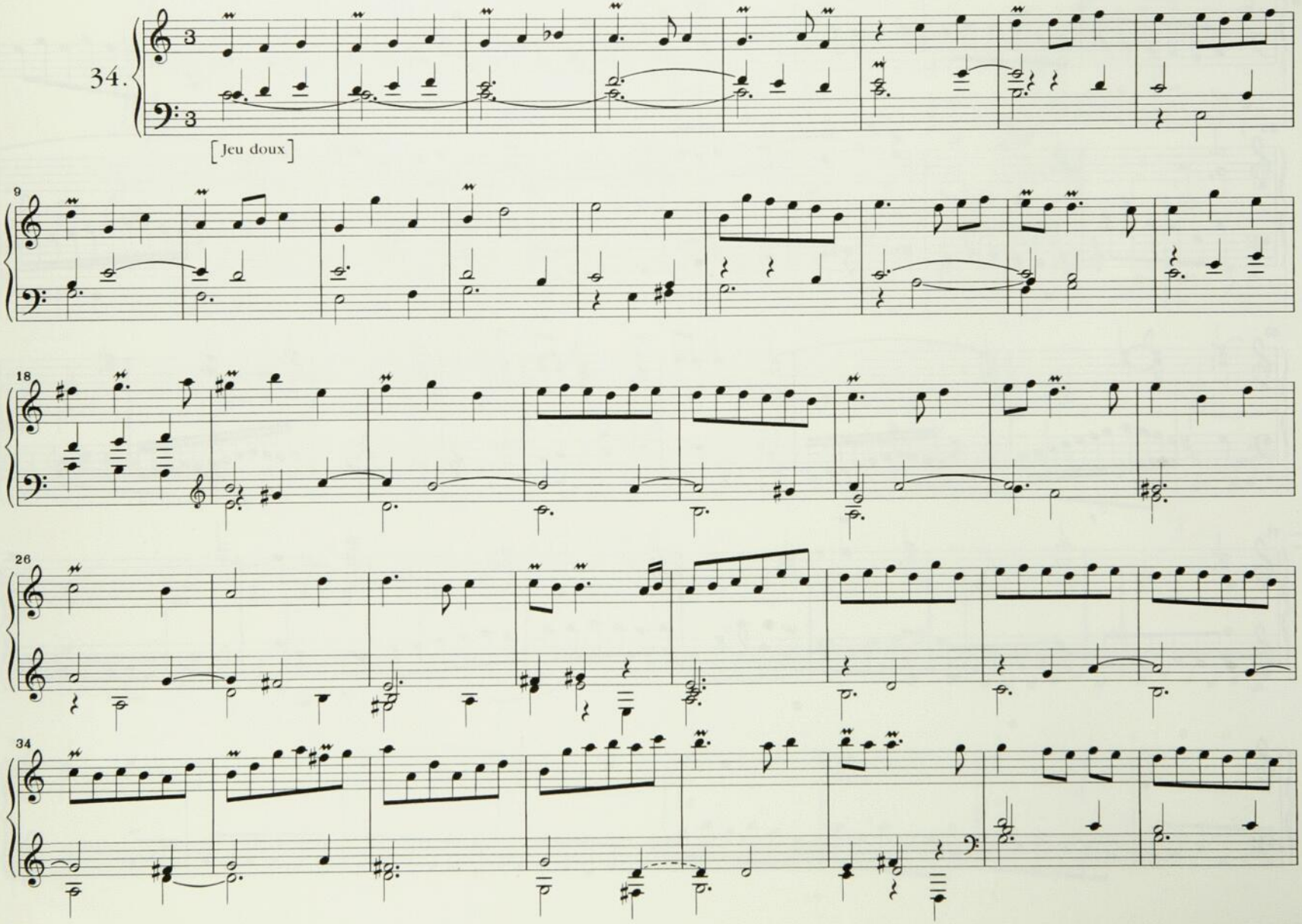

37
45
53
61
68

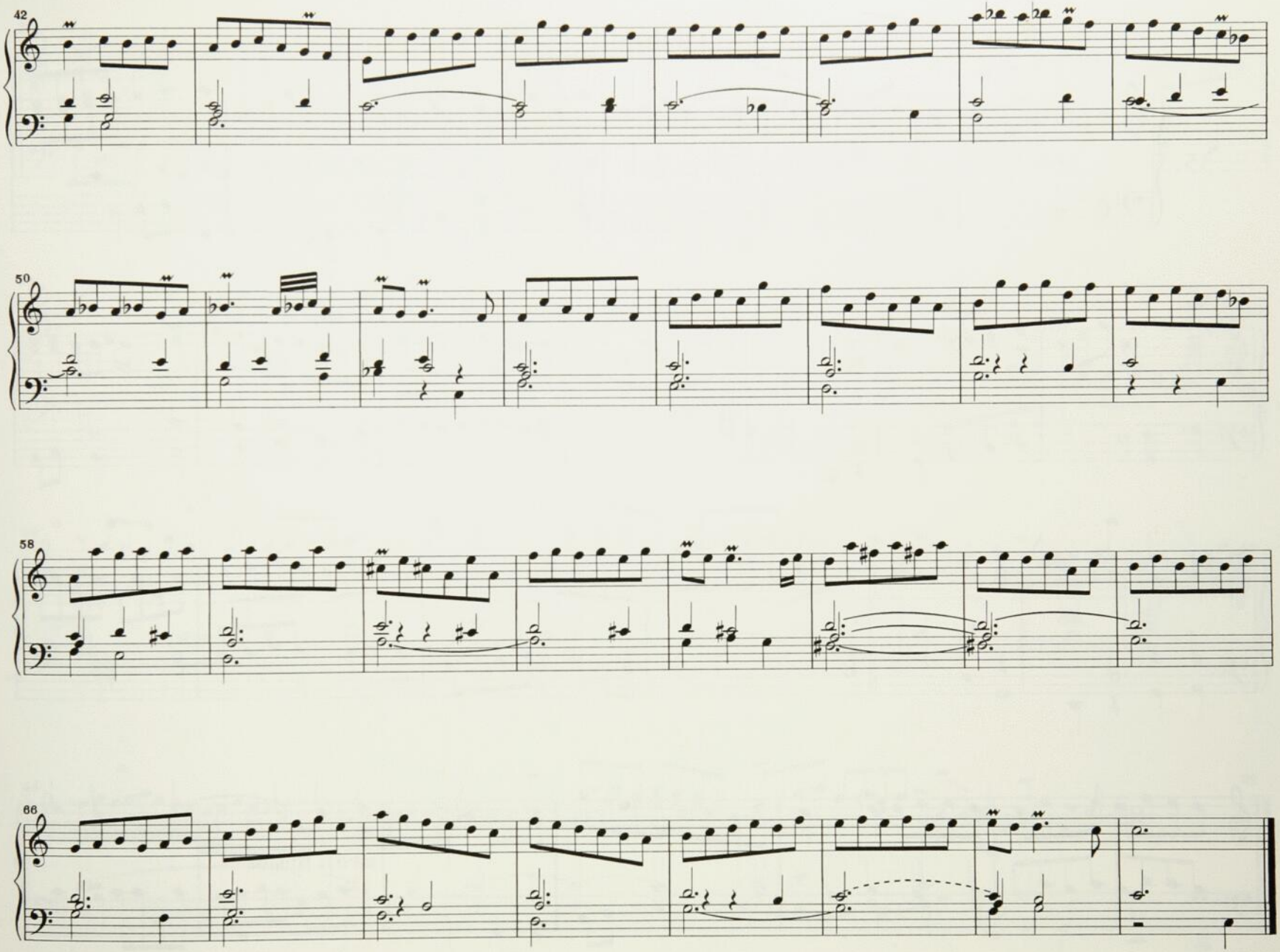
Basse



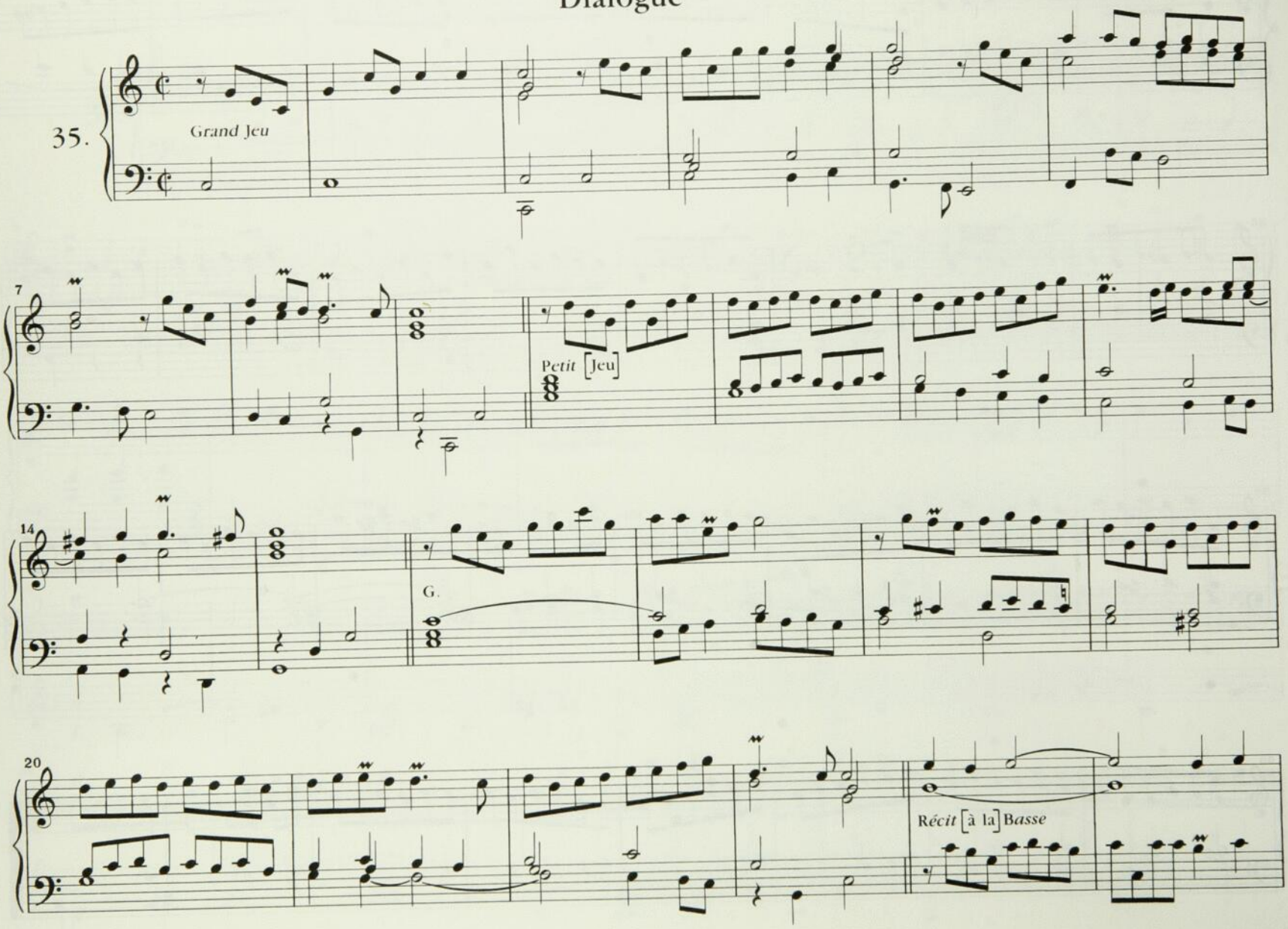

46
55
63
71

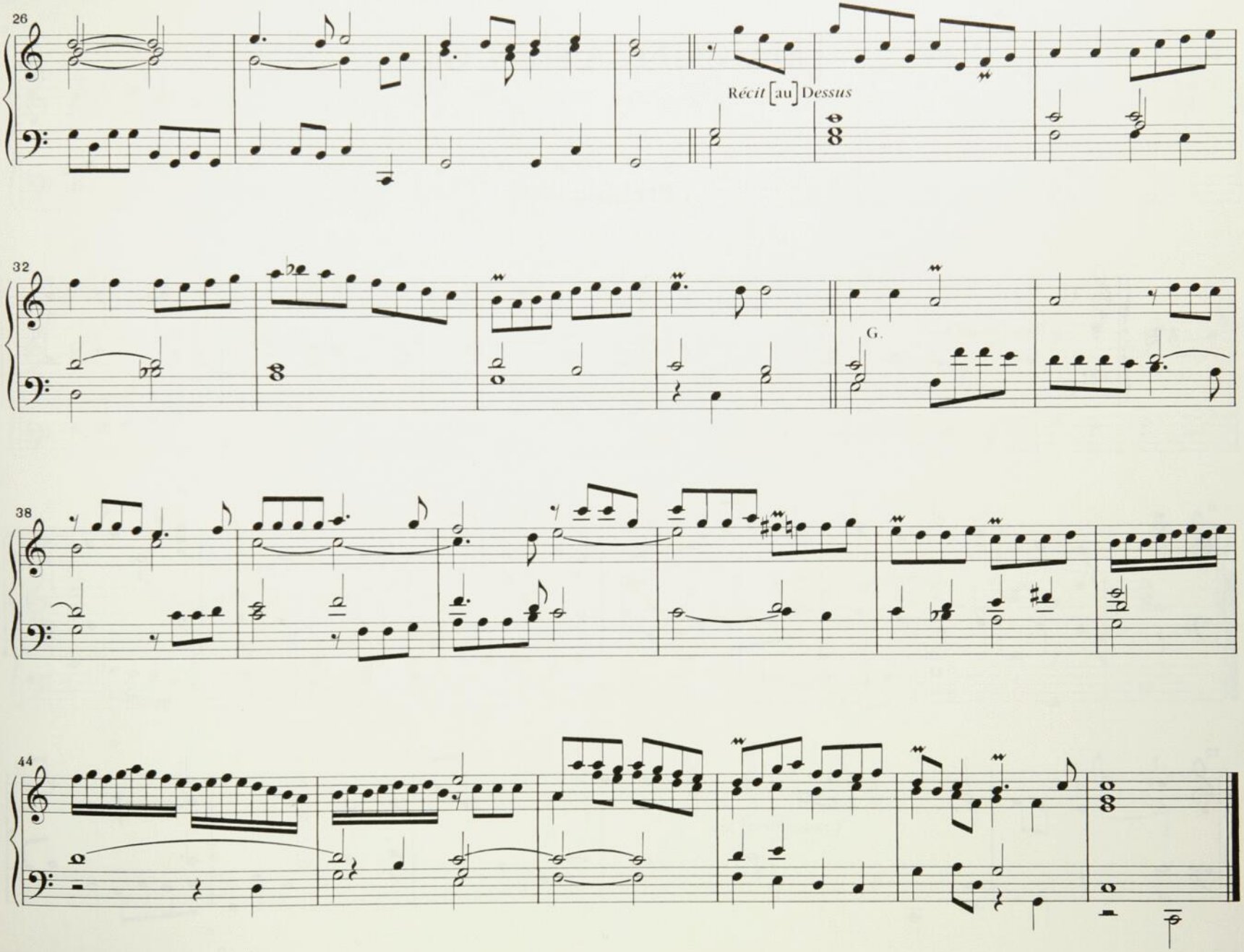
Récit




42
50
58
66

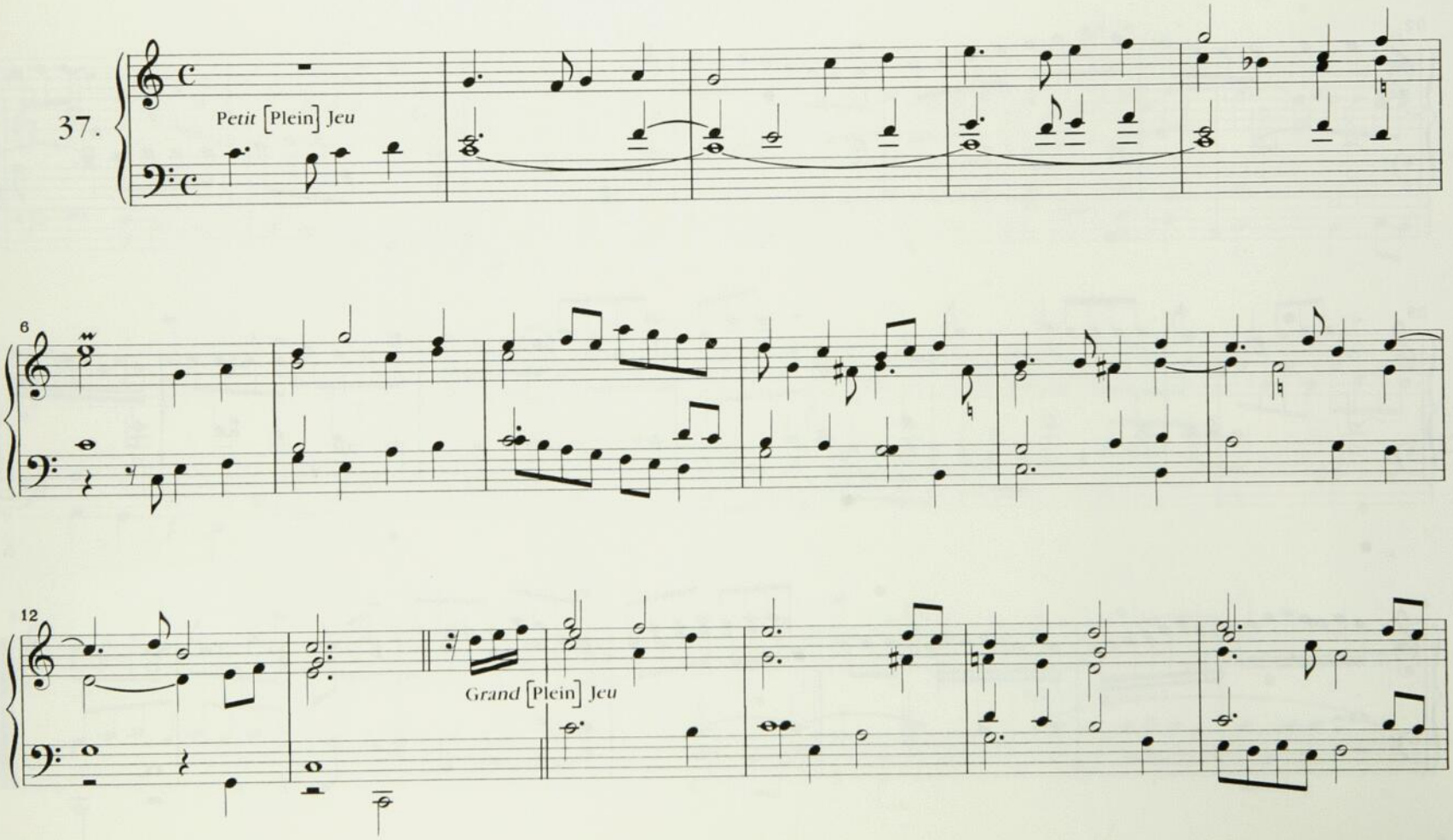
Dialogue

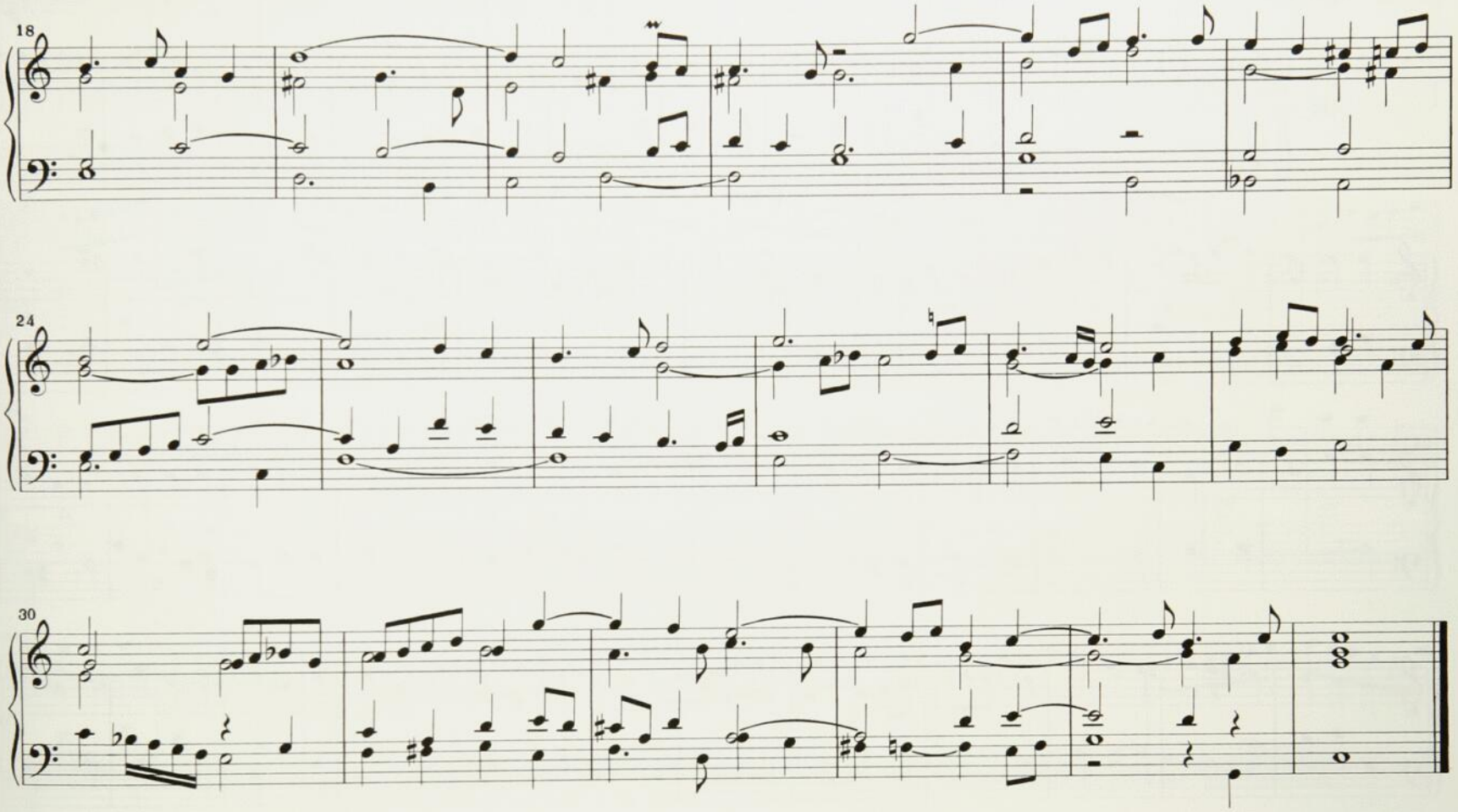



26
Récit [au] Dessus
32
G.
38
44

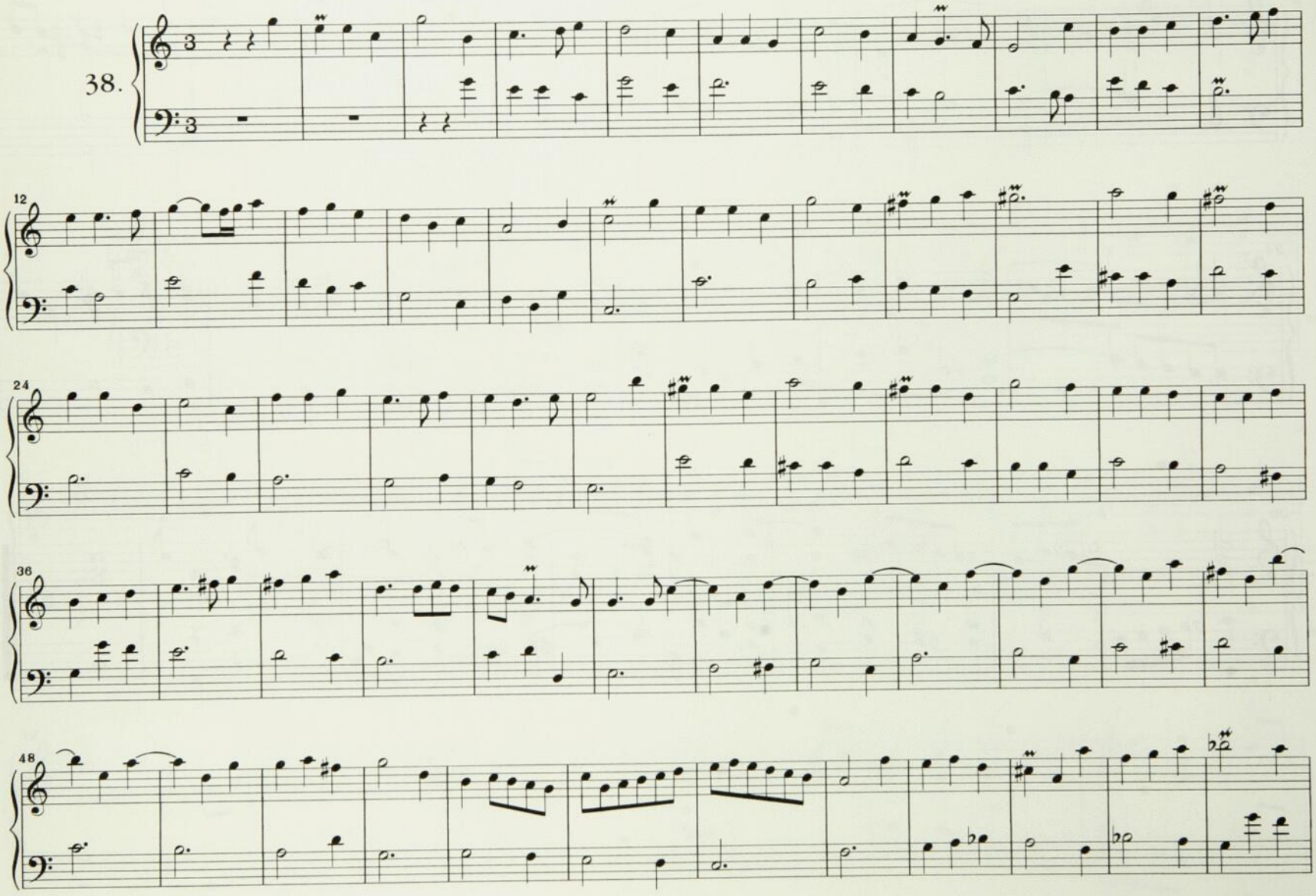
[MAGNIFICAT EN C]

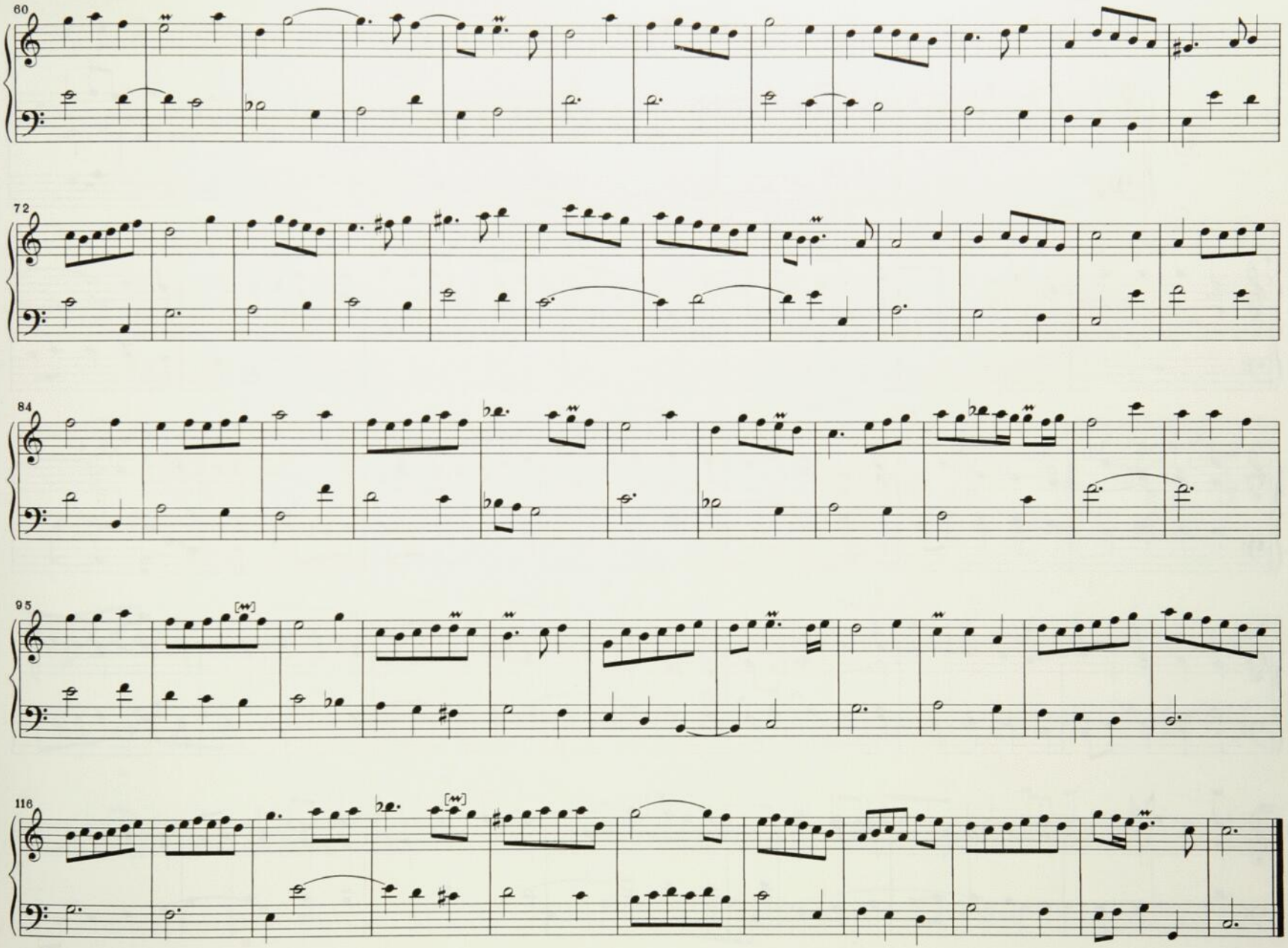
Prélude



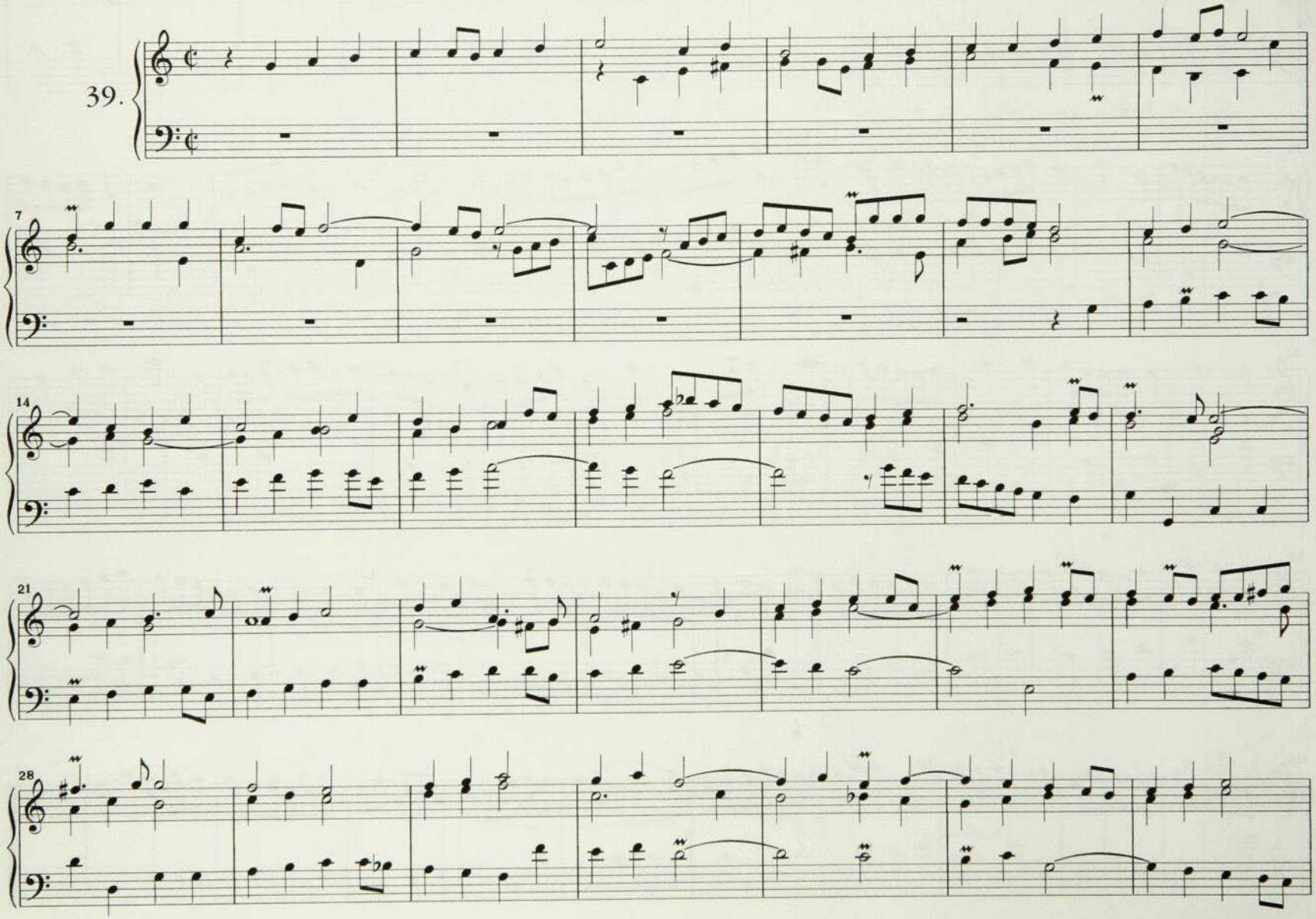

18
24
30

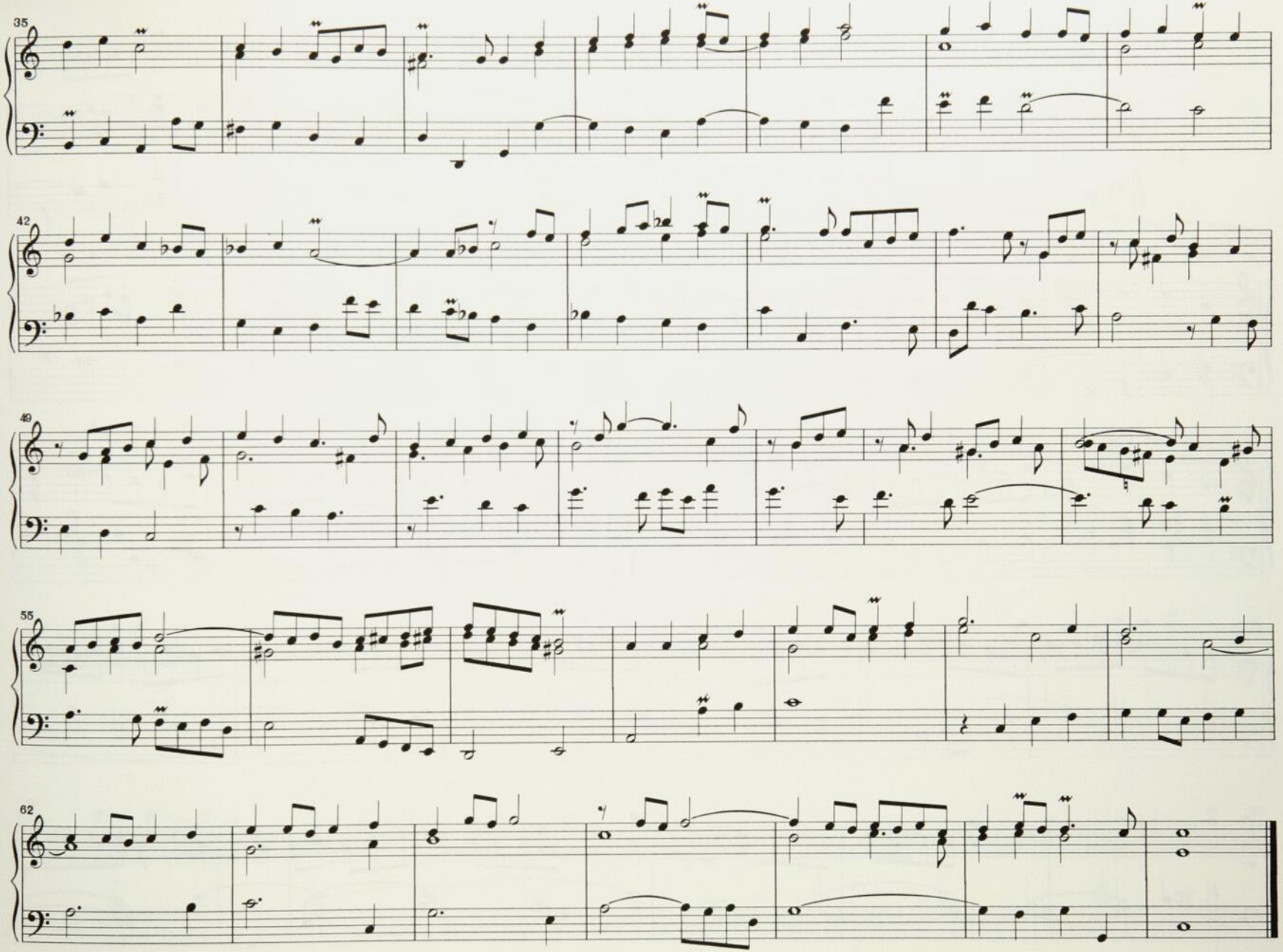
Duo



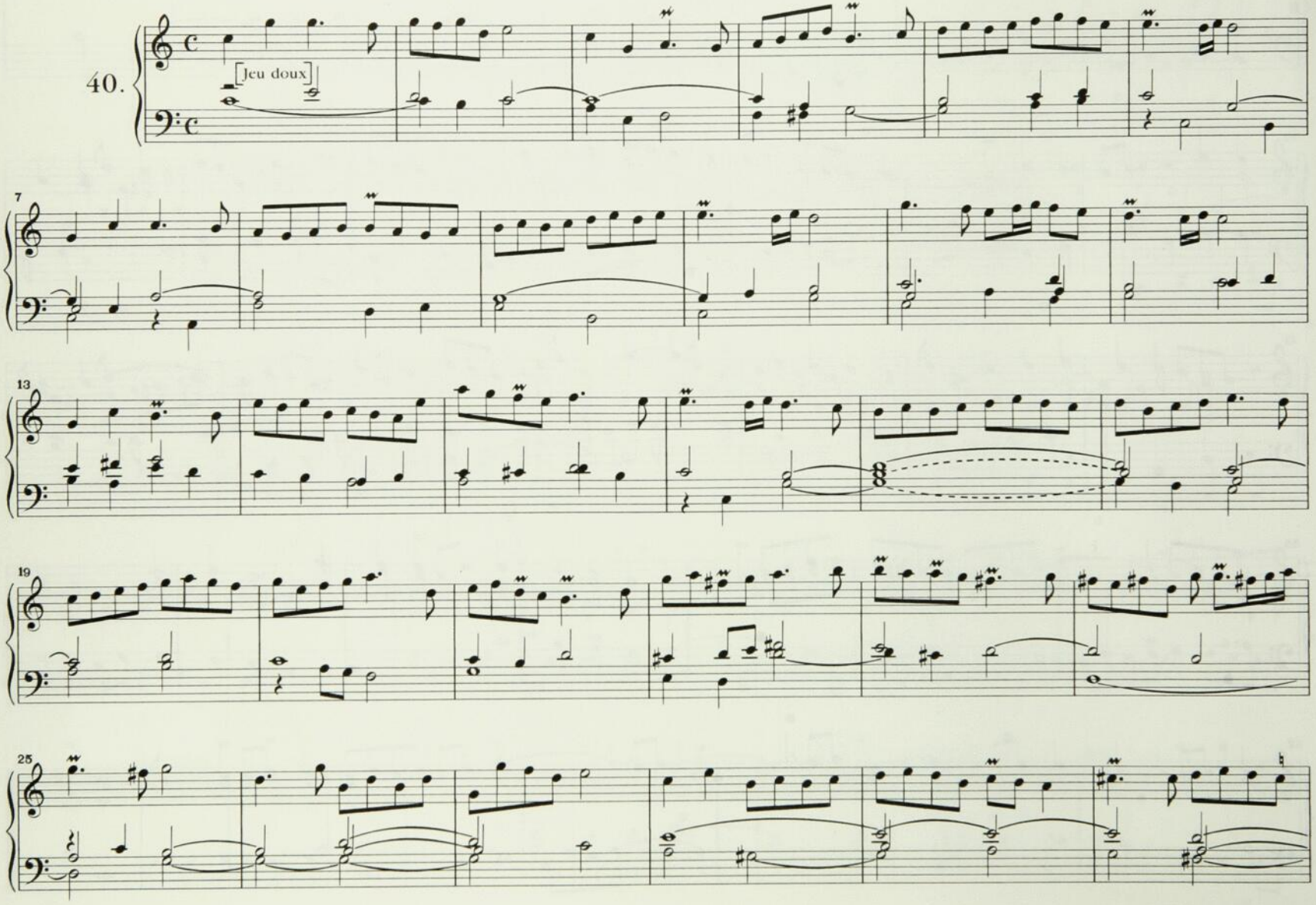

60
72
84
95
116

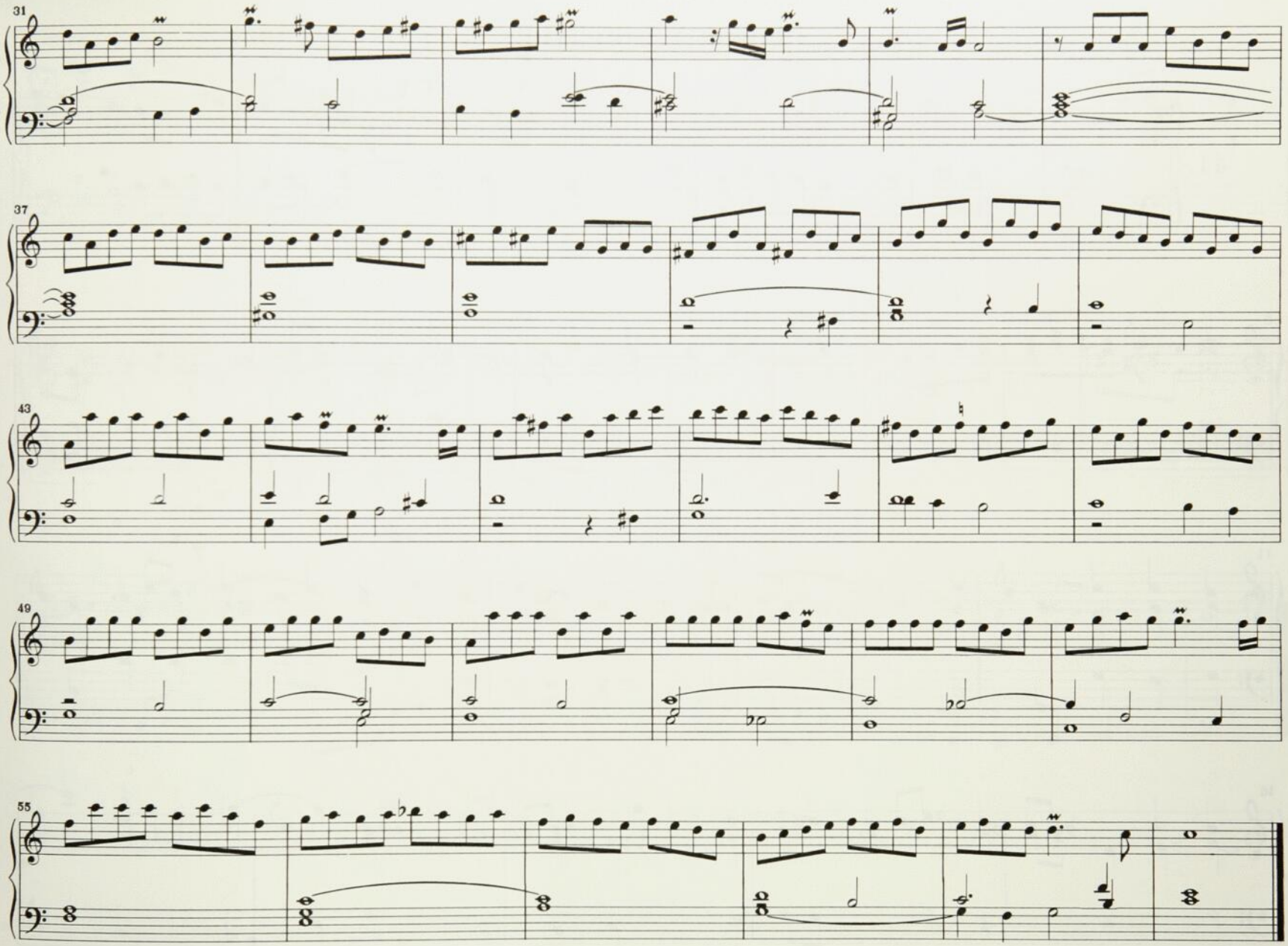
Trio



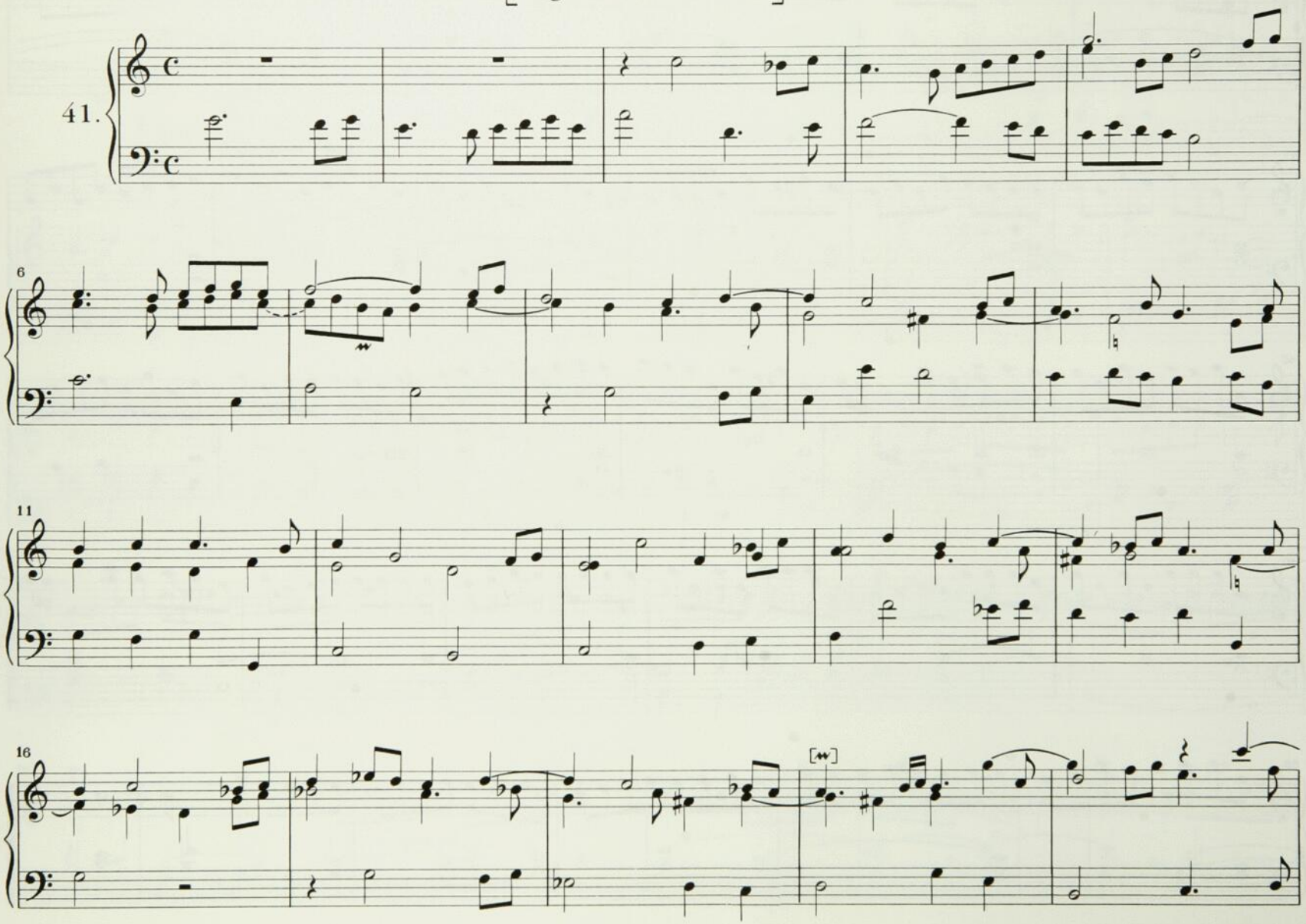

35
42
49
55
62

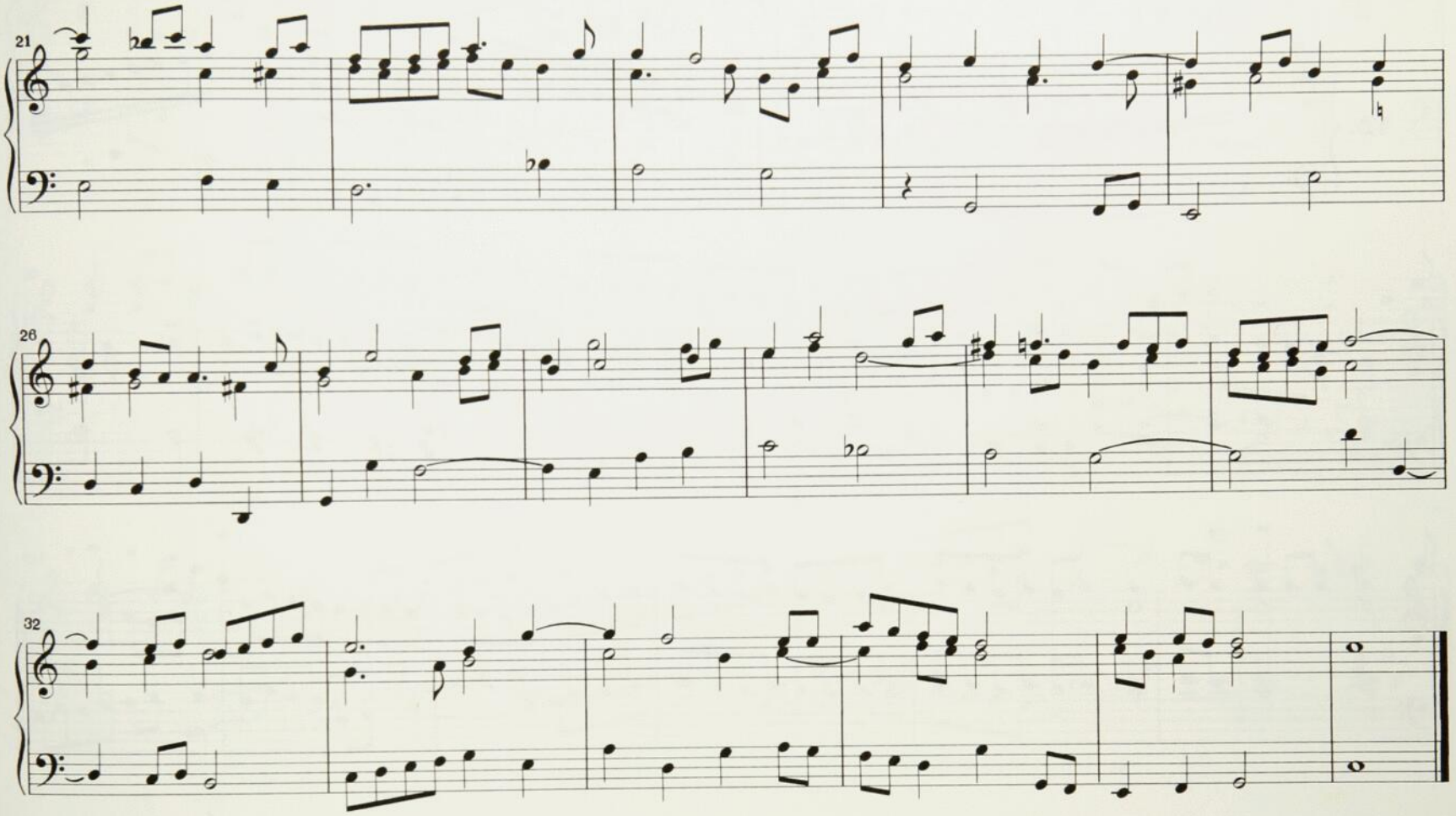
Cornet



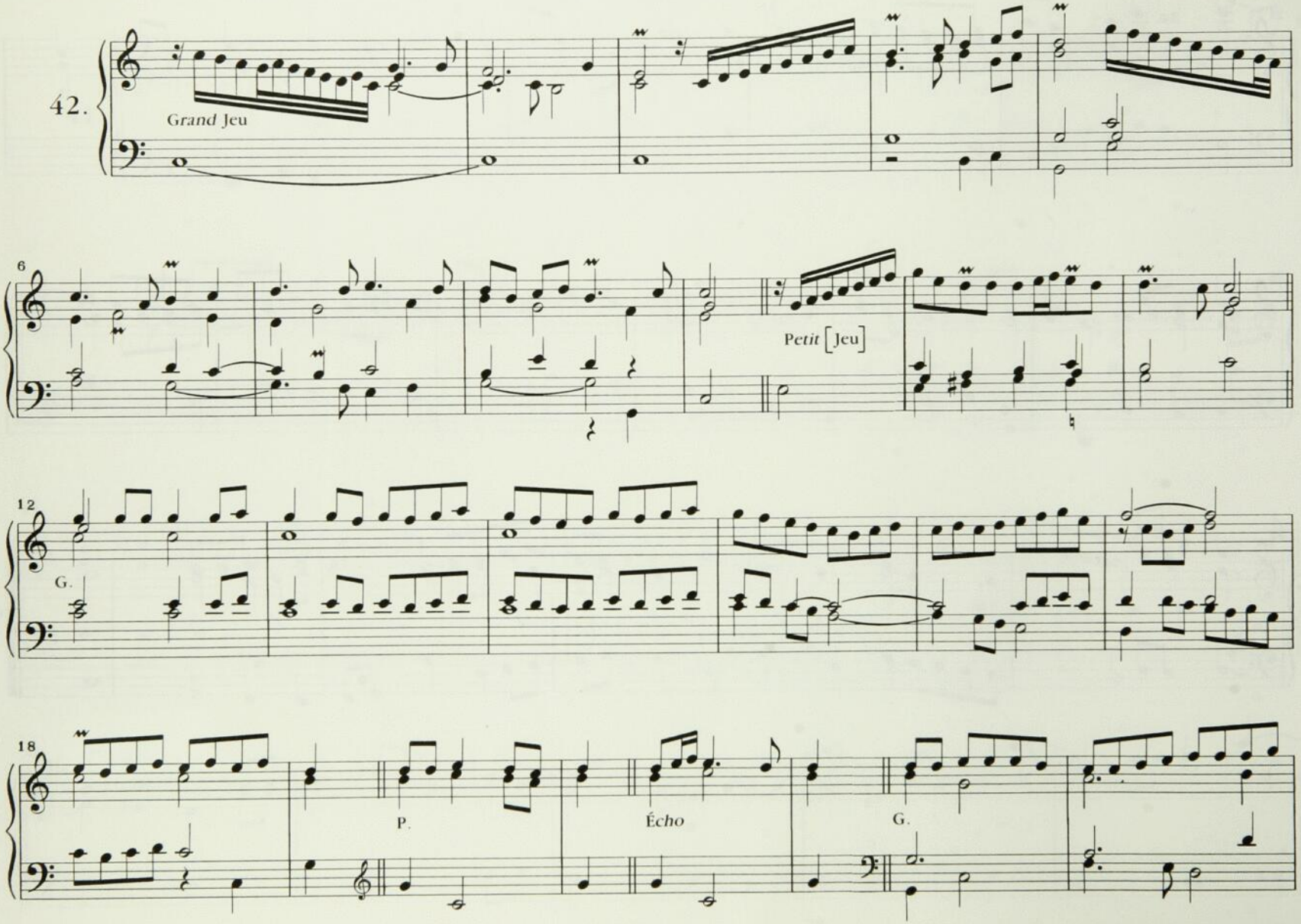

31
37
43
49
55

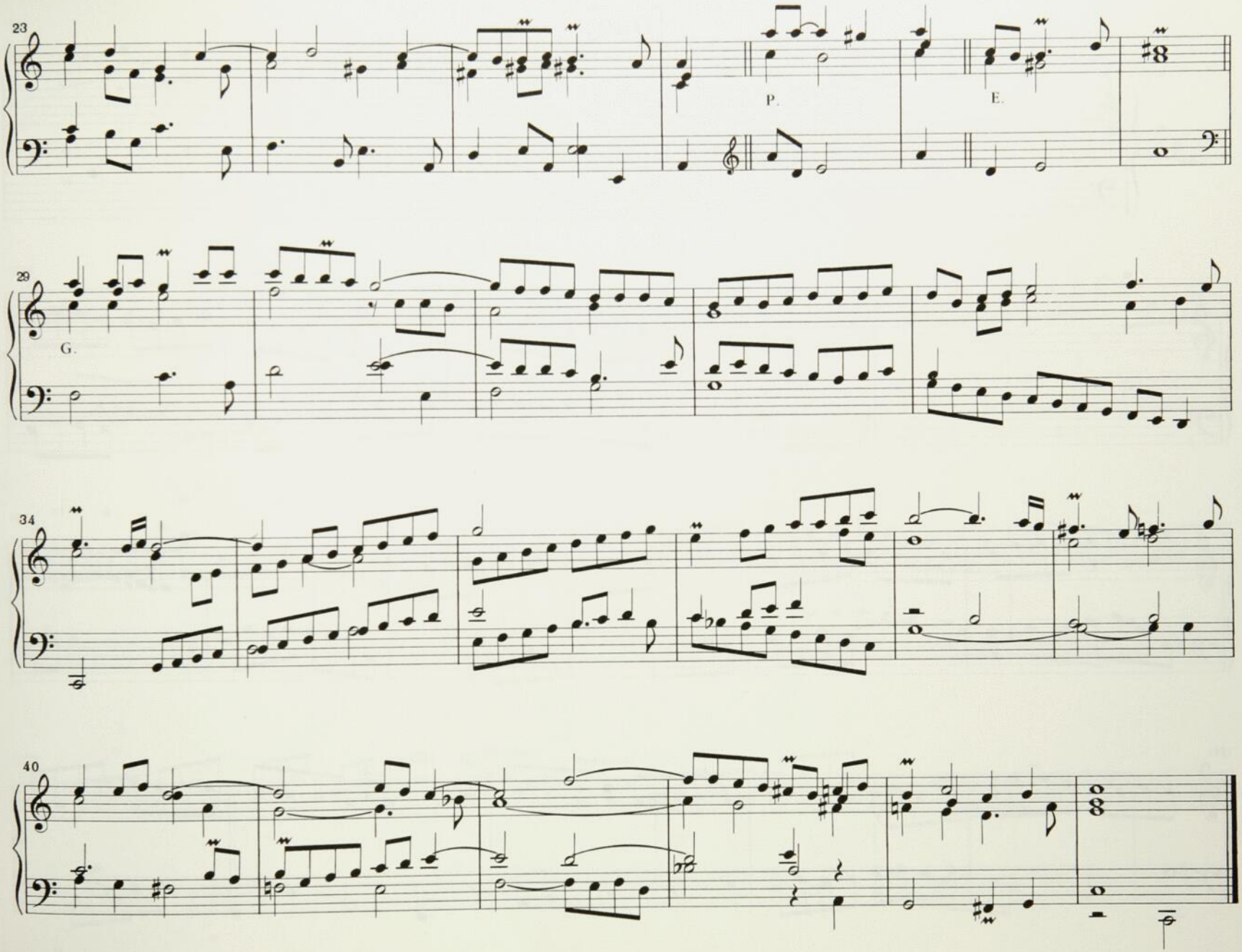
[Fugue à 3 ou Trio]

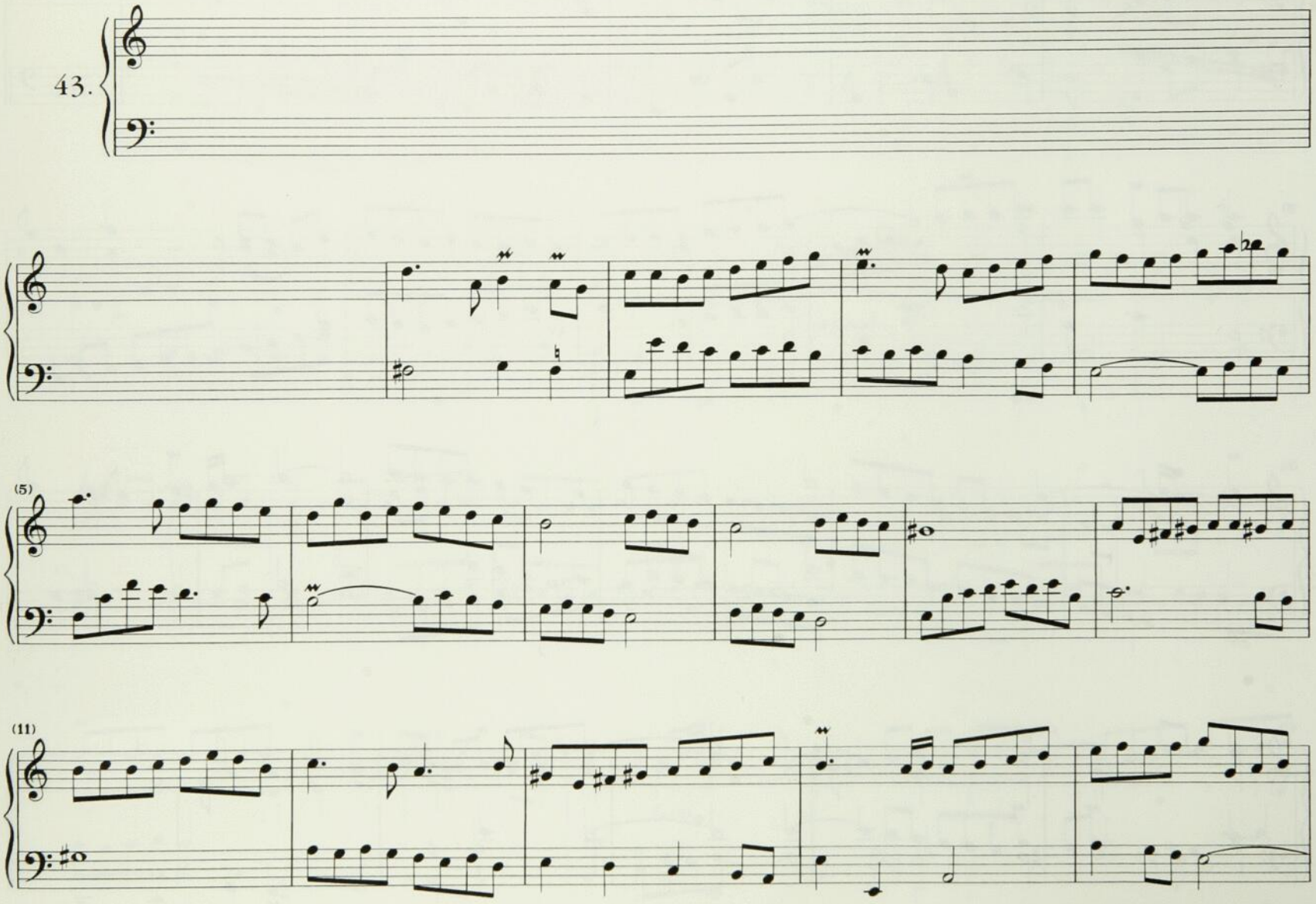


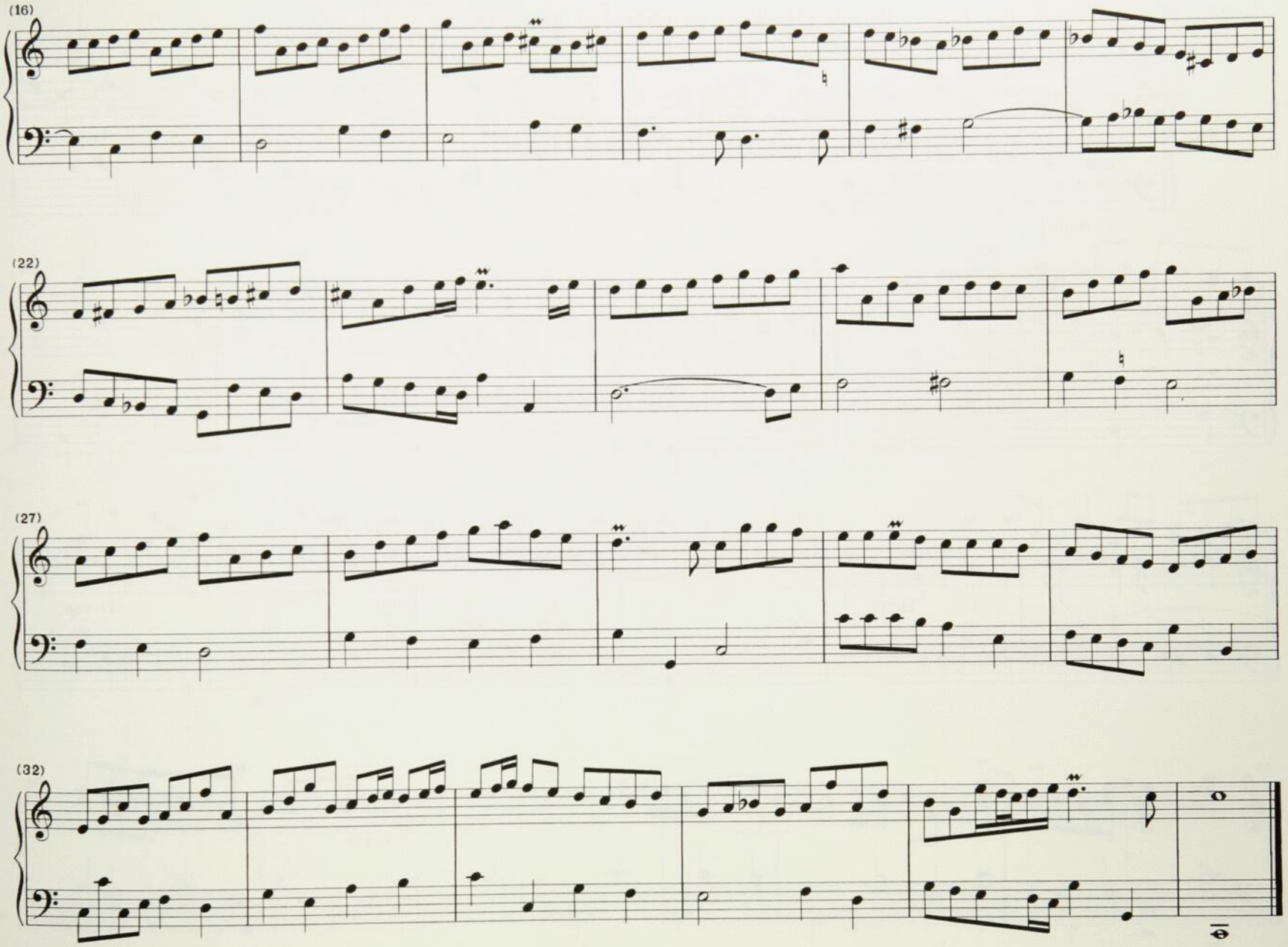

21
26
32

Dialogue

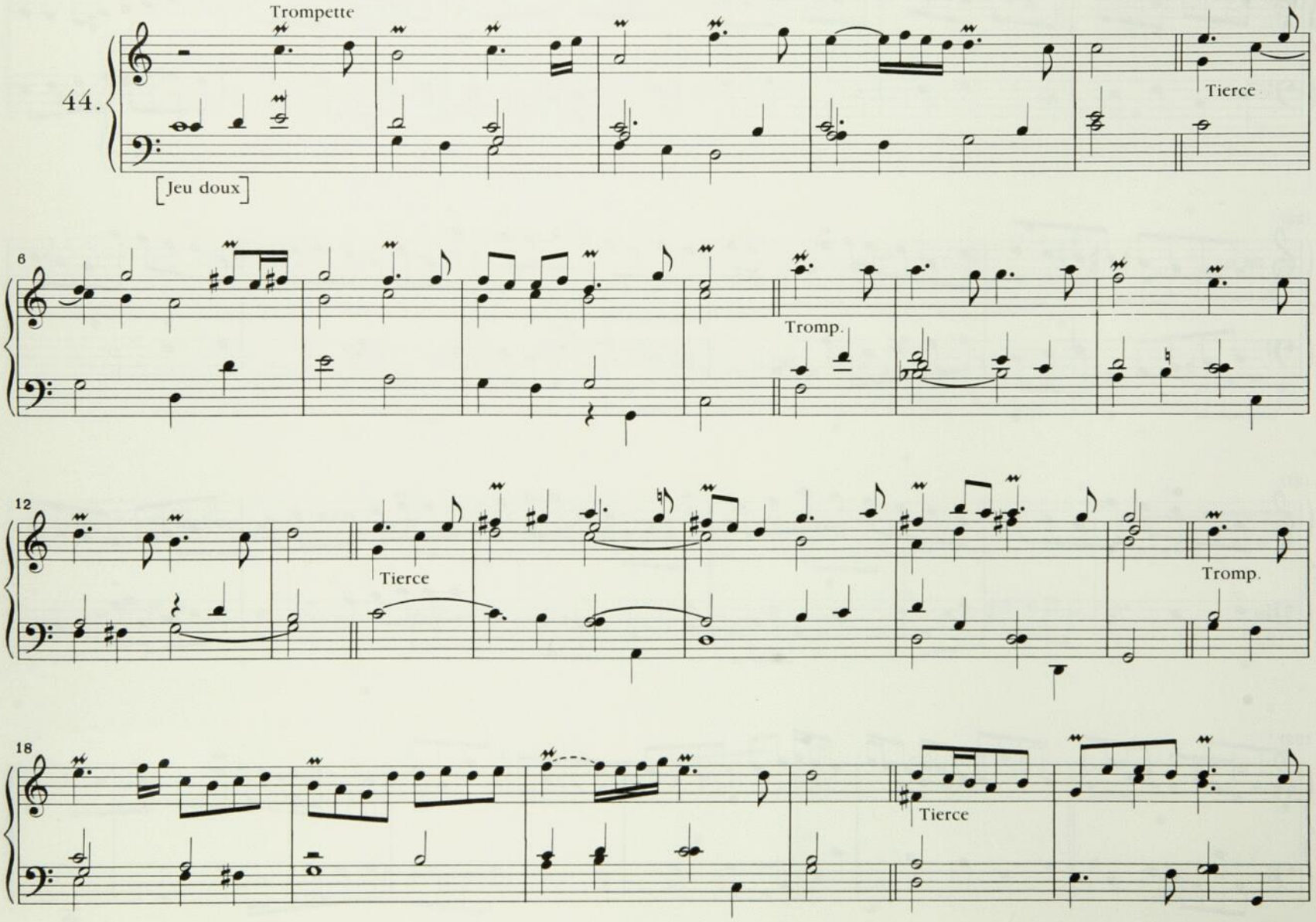


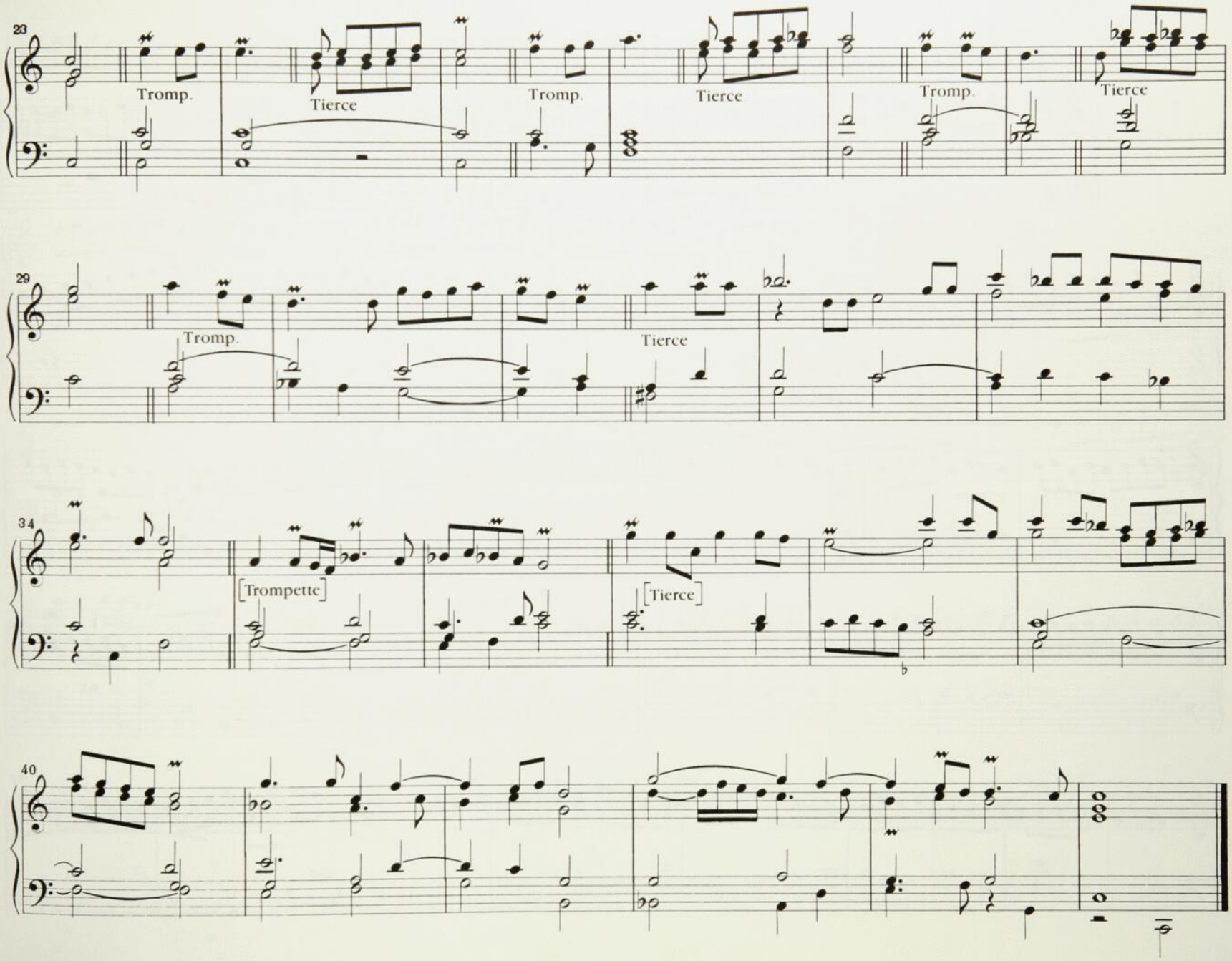

23
P.
E.
29
G.
34
40


43.
(5)
(11)

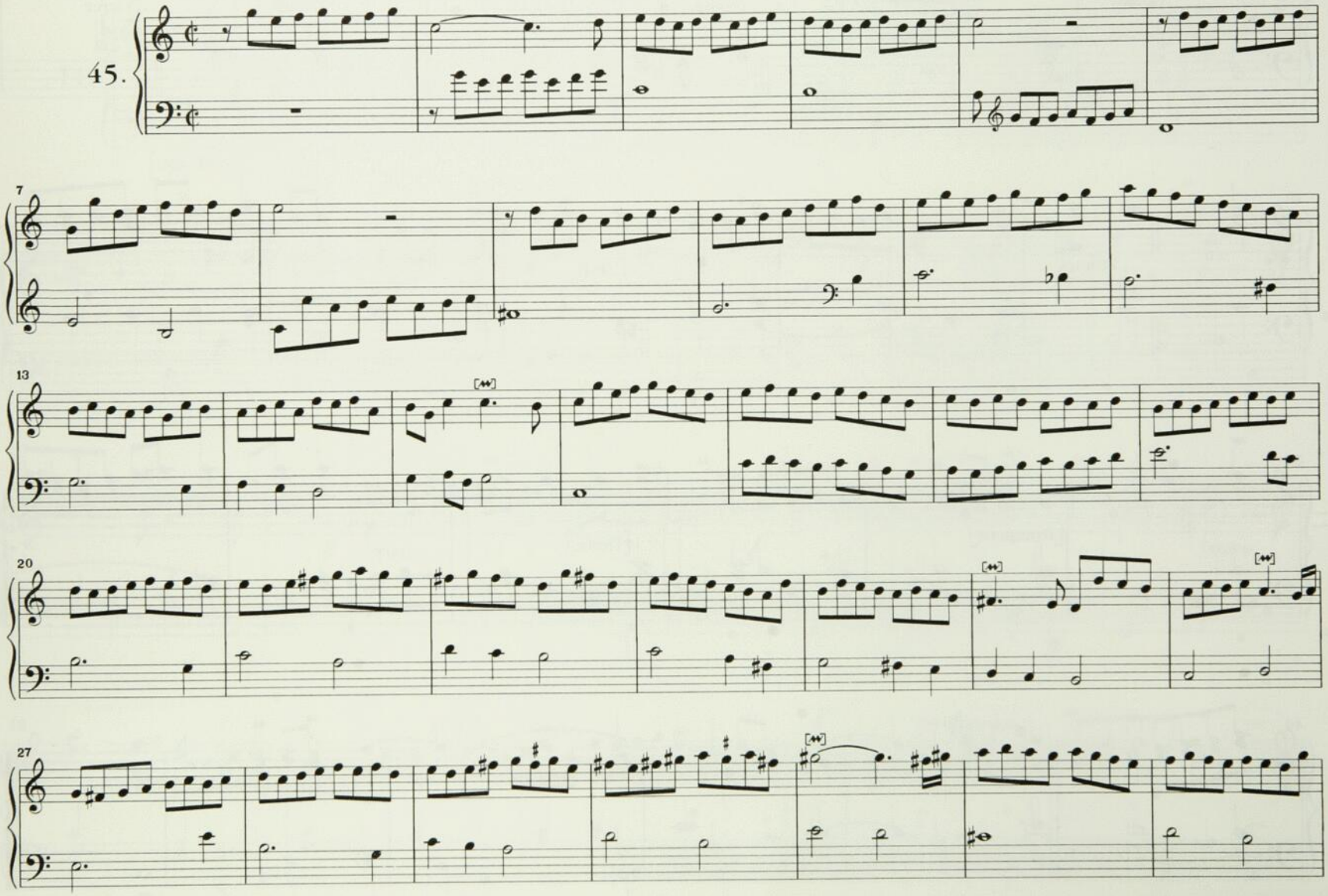

(16)
(22)
(27)
(32)

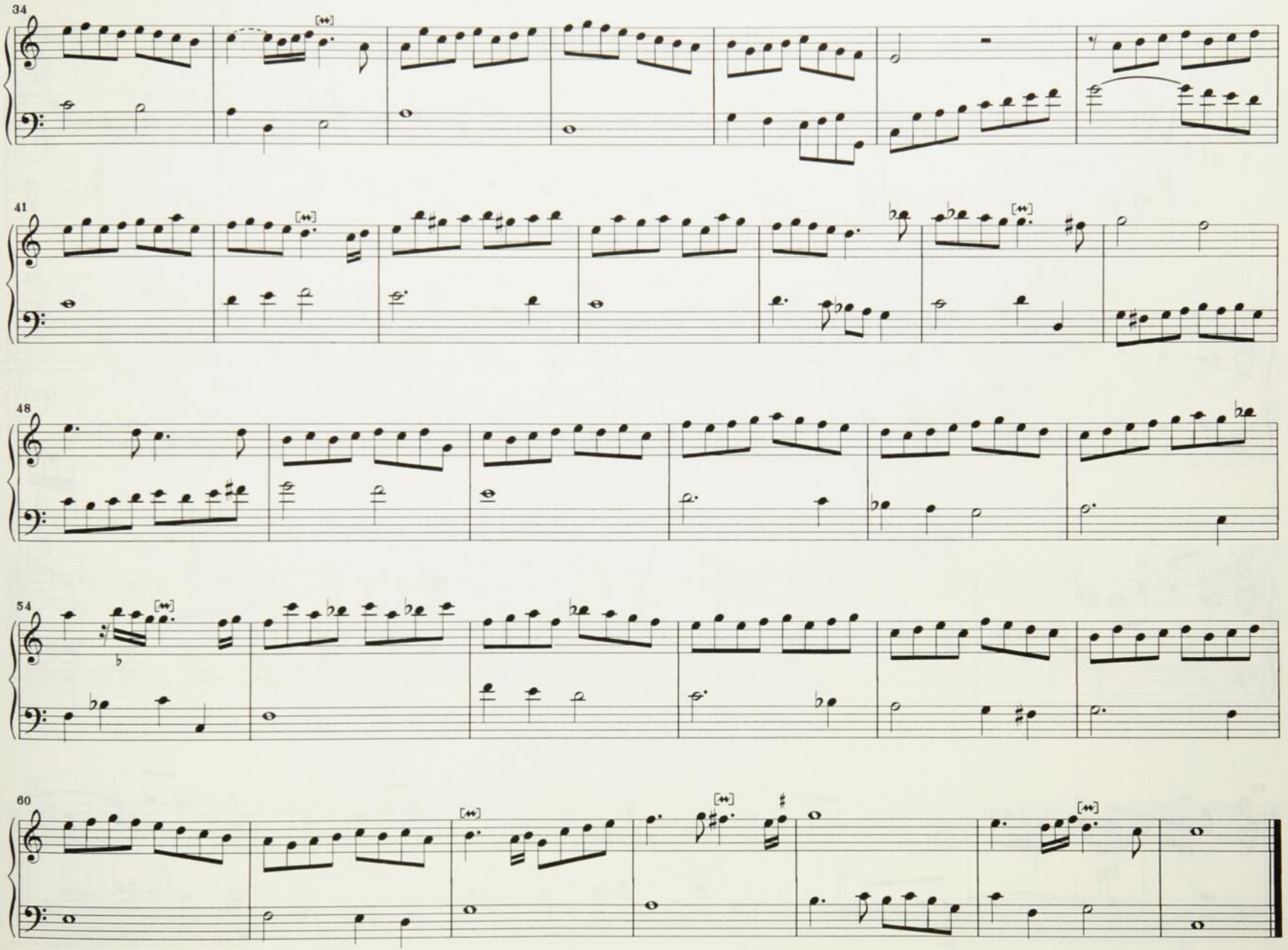
Récit de Trompette [et de Tierce]



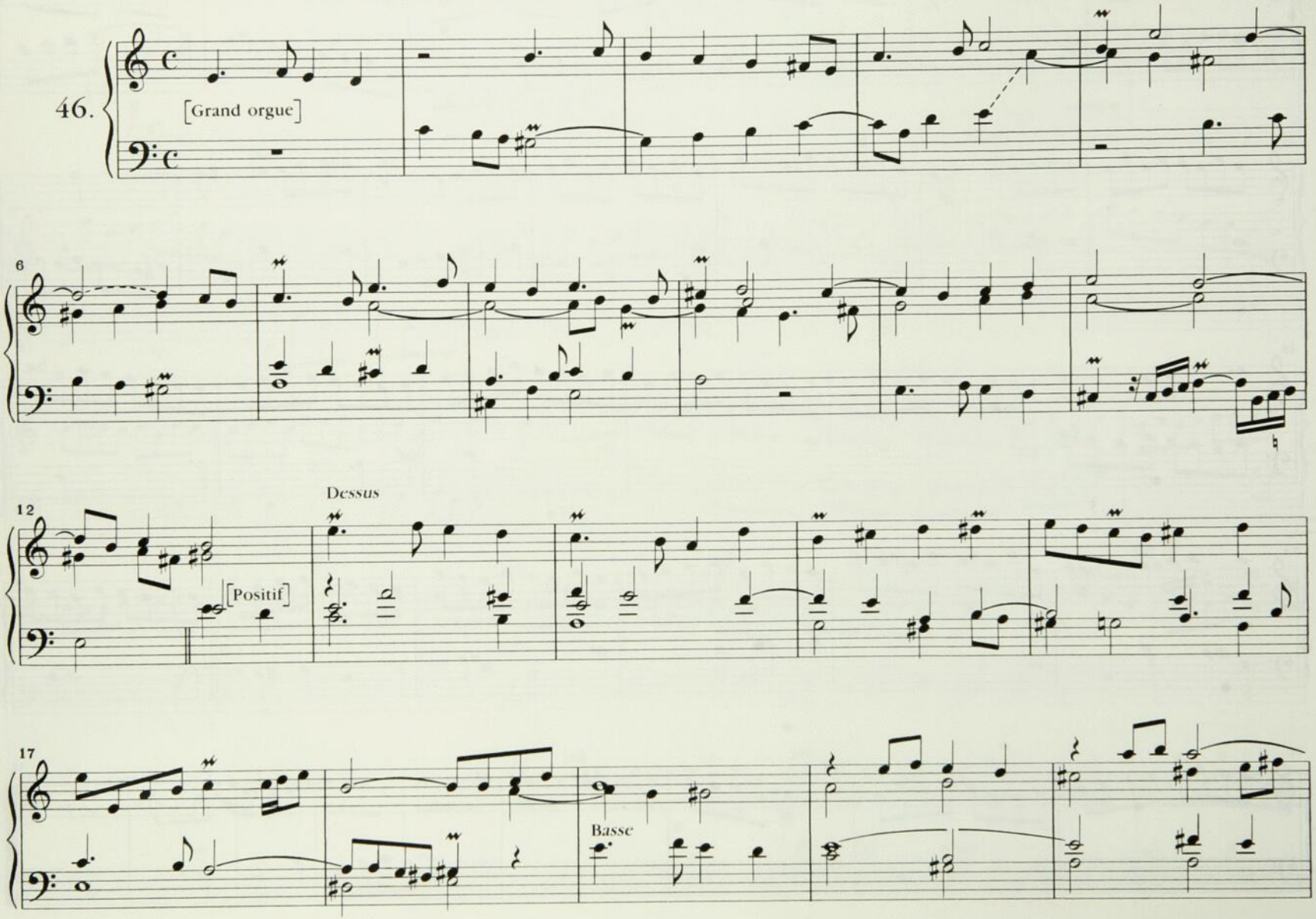

23
Tromp.
Tierce
Tromp.
Tierce
Tromp.
Tierce
29
Tromp.
Tierce
34
[Trompette]
[Tierce]
40

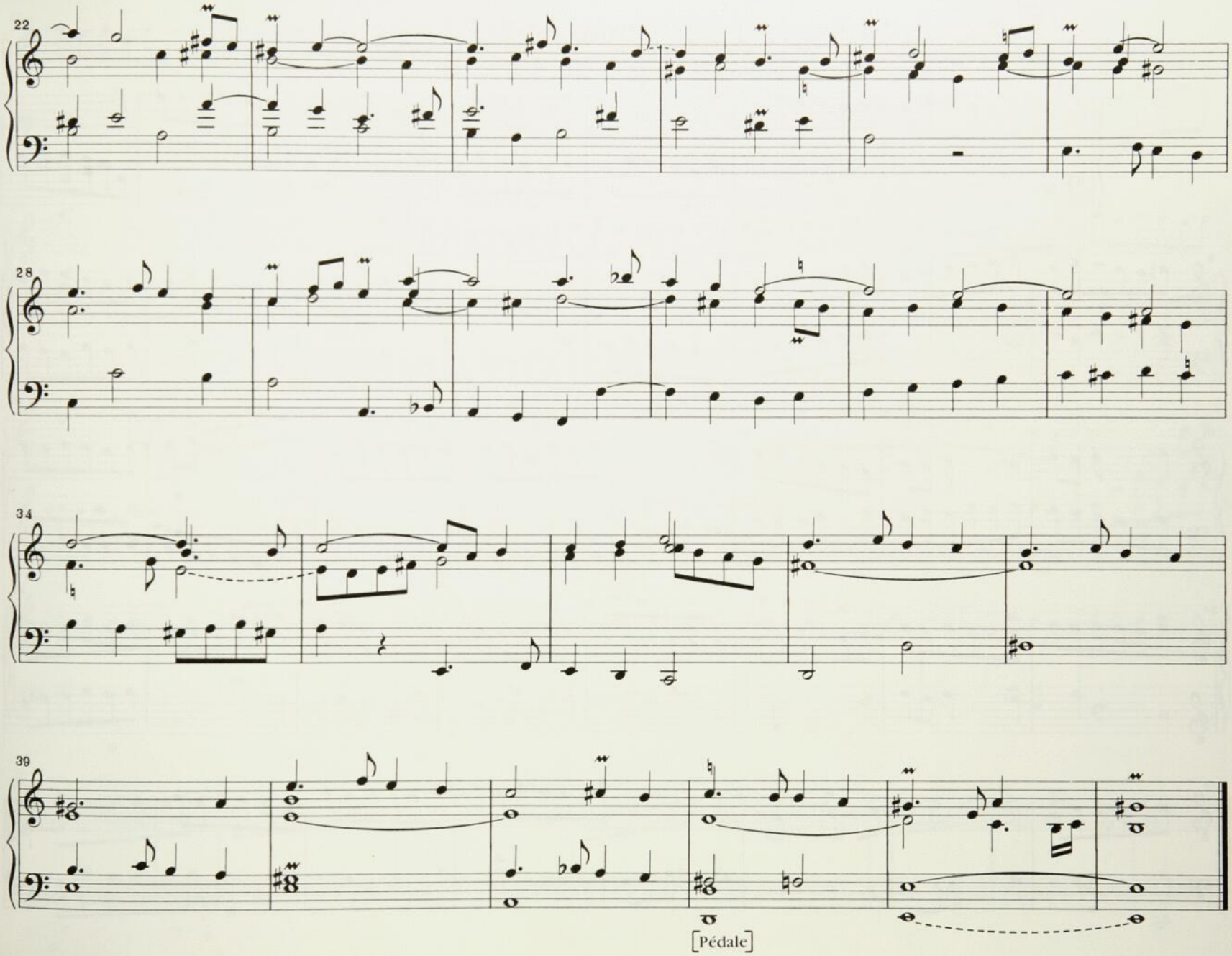
Duo



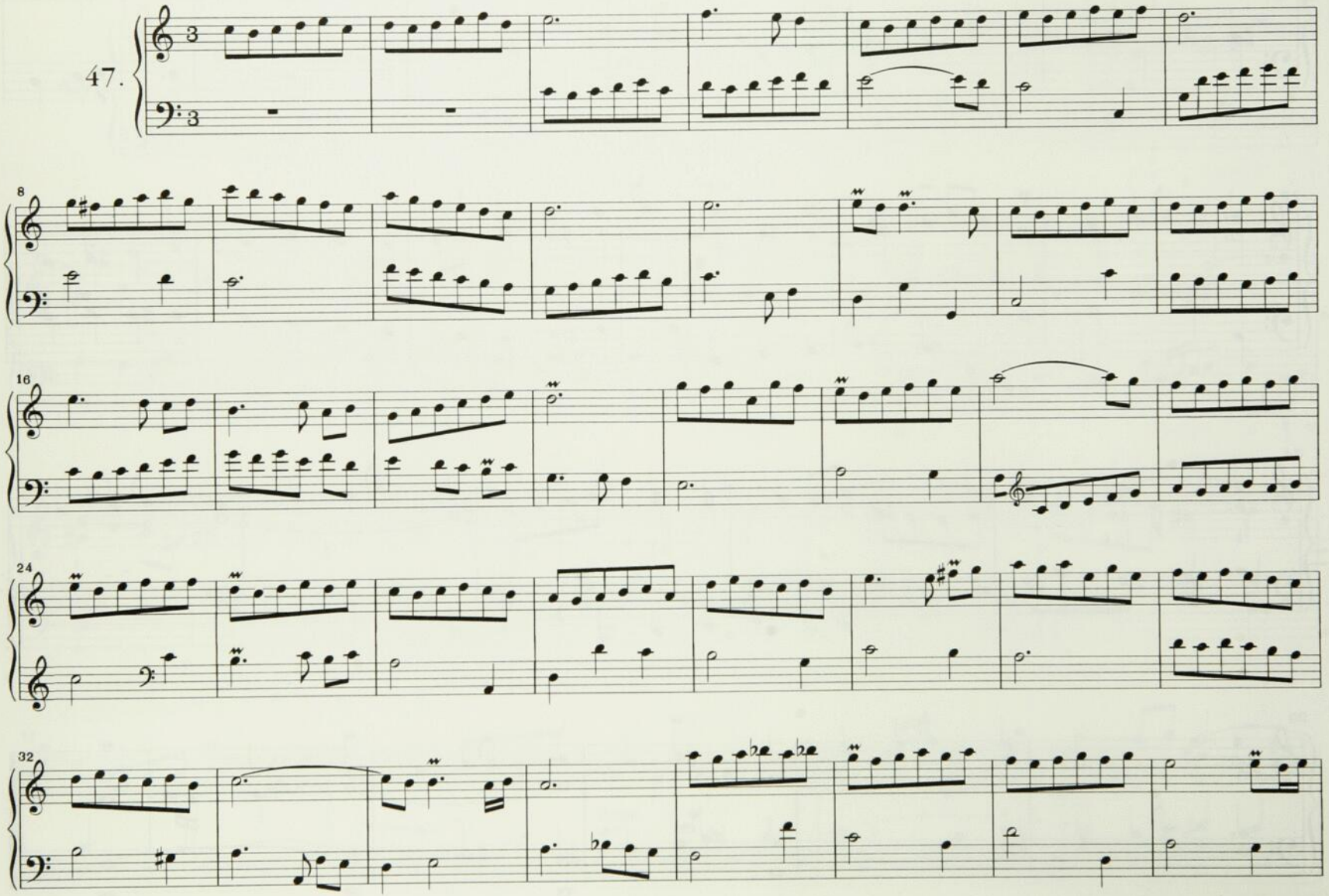

34
41
48
54
60

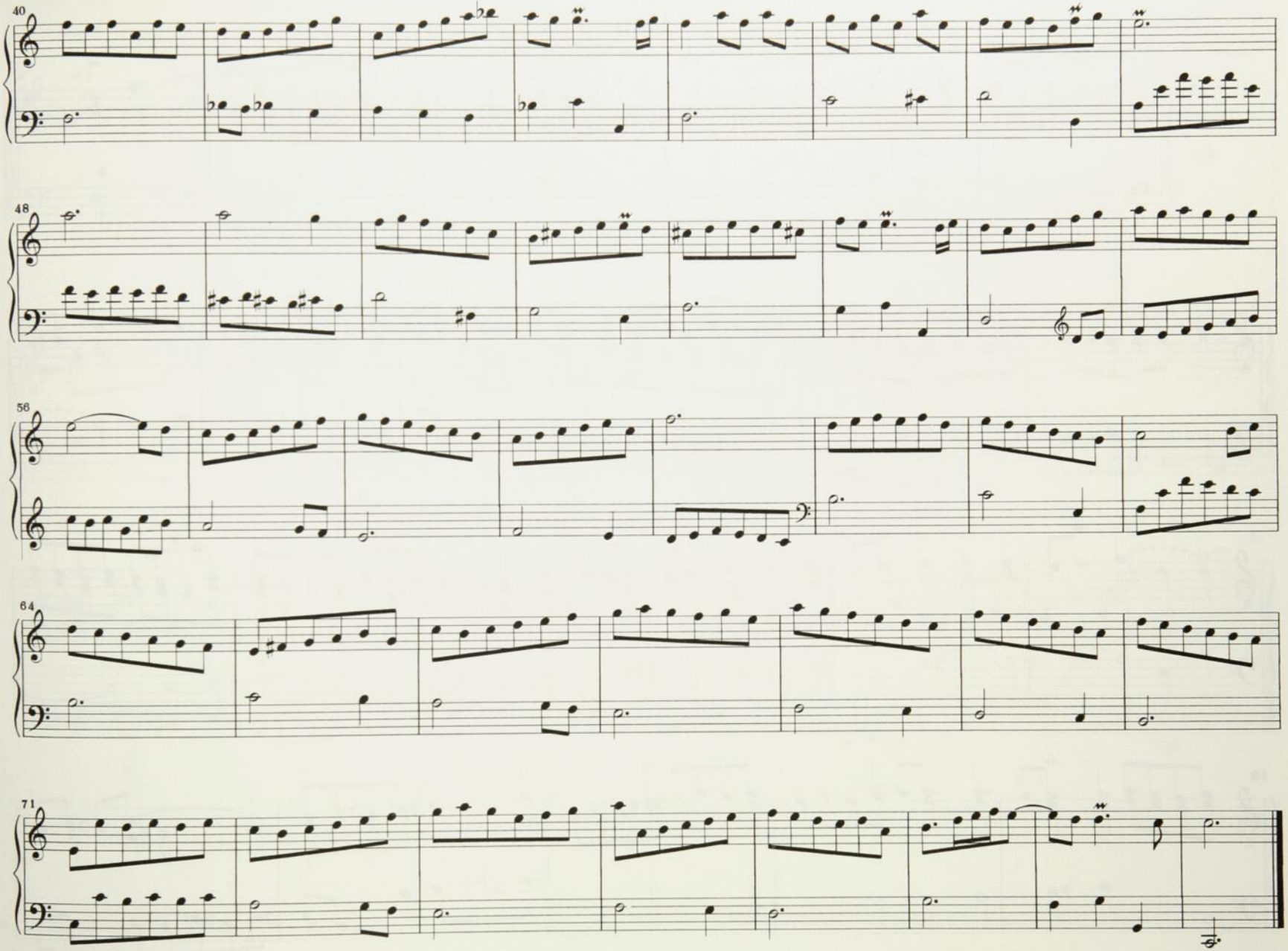
Fugue [en Dialogue]



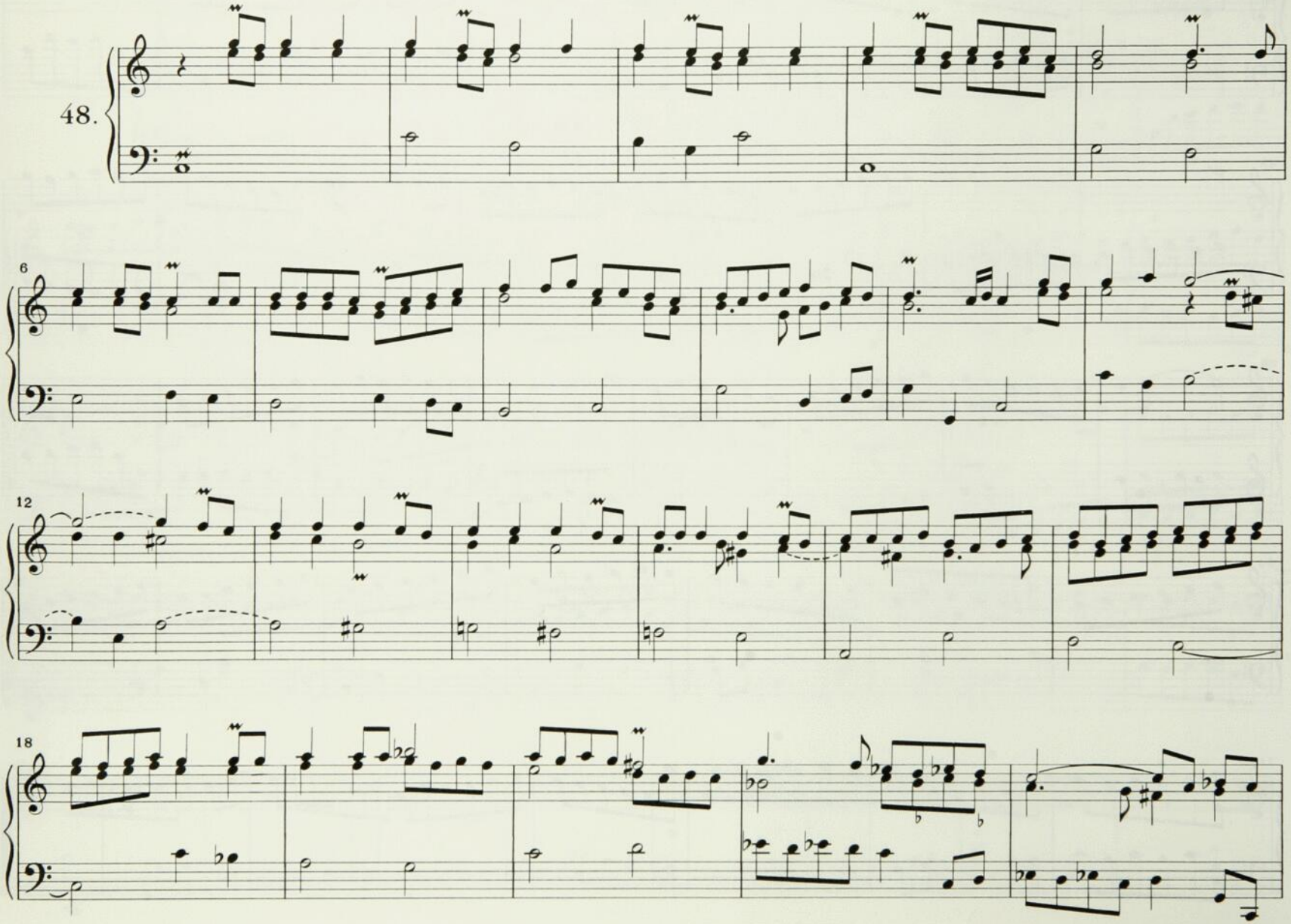

22
28
34
39
[Pédale]

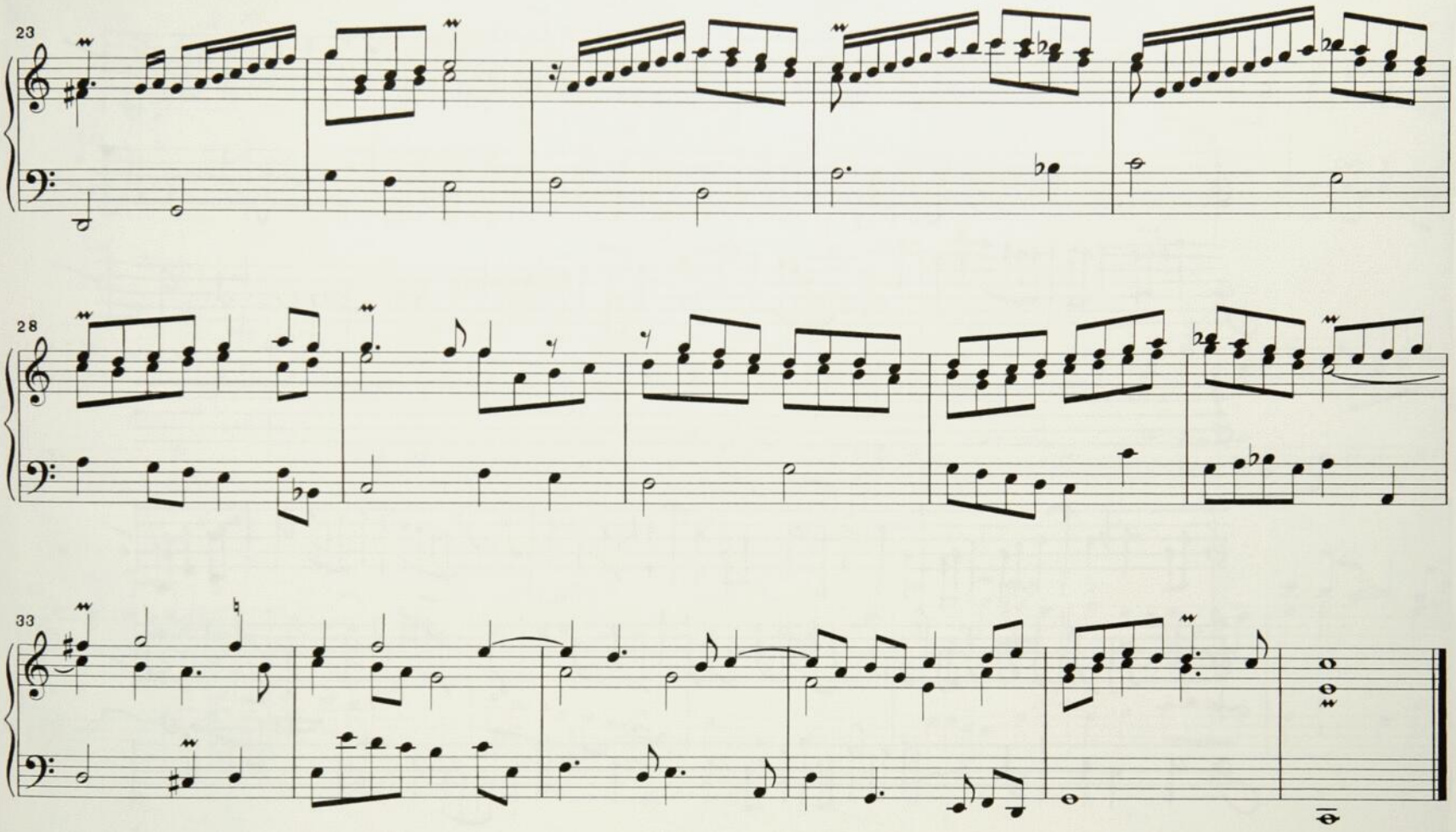
Duo

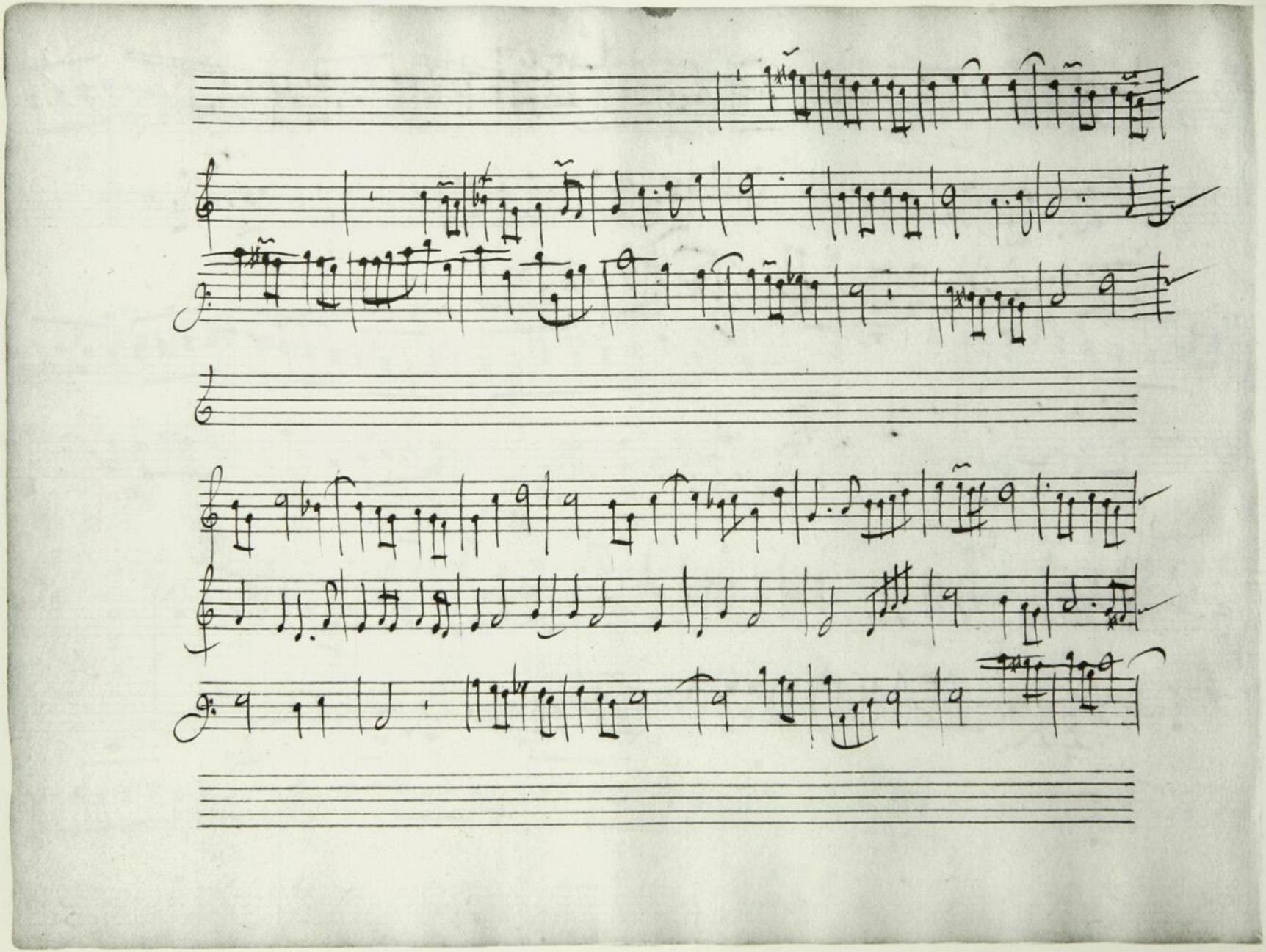



40
48
56
64
71

Trio

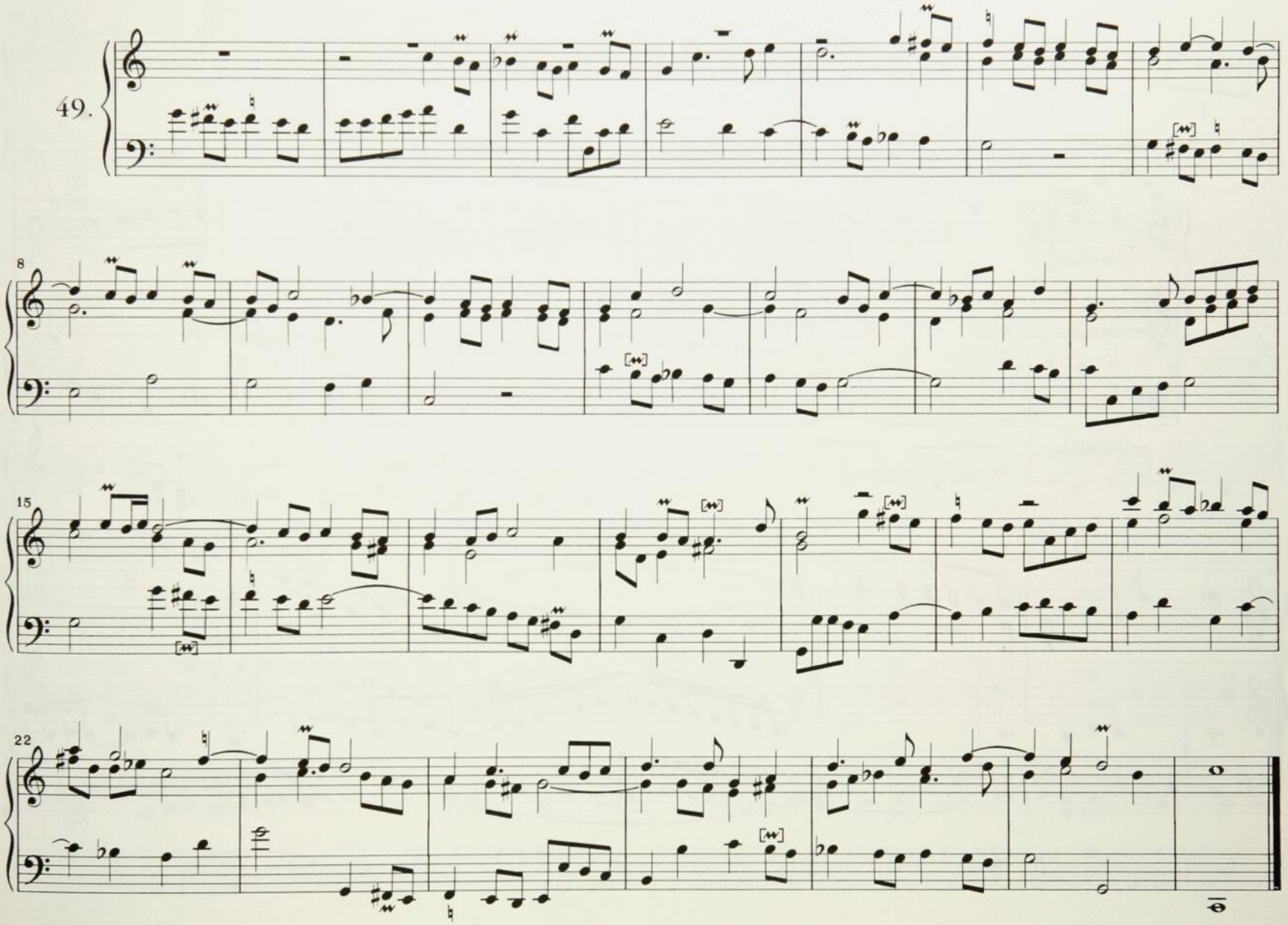



23
28
33

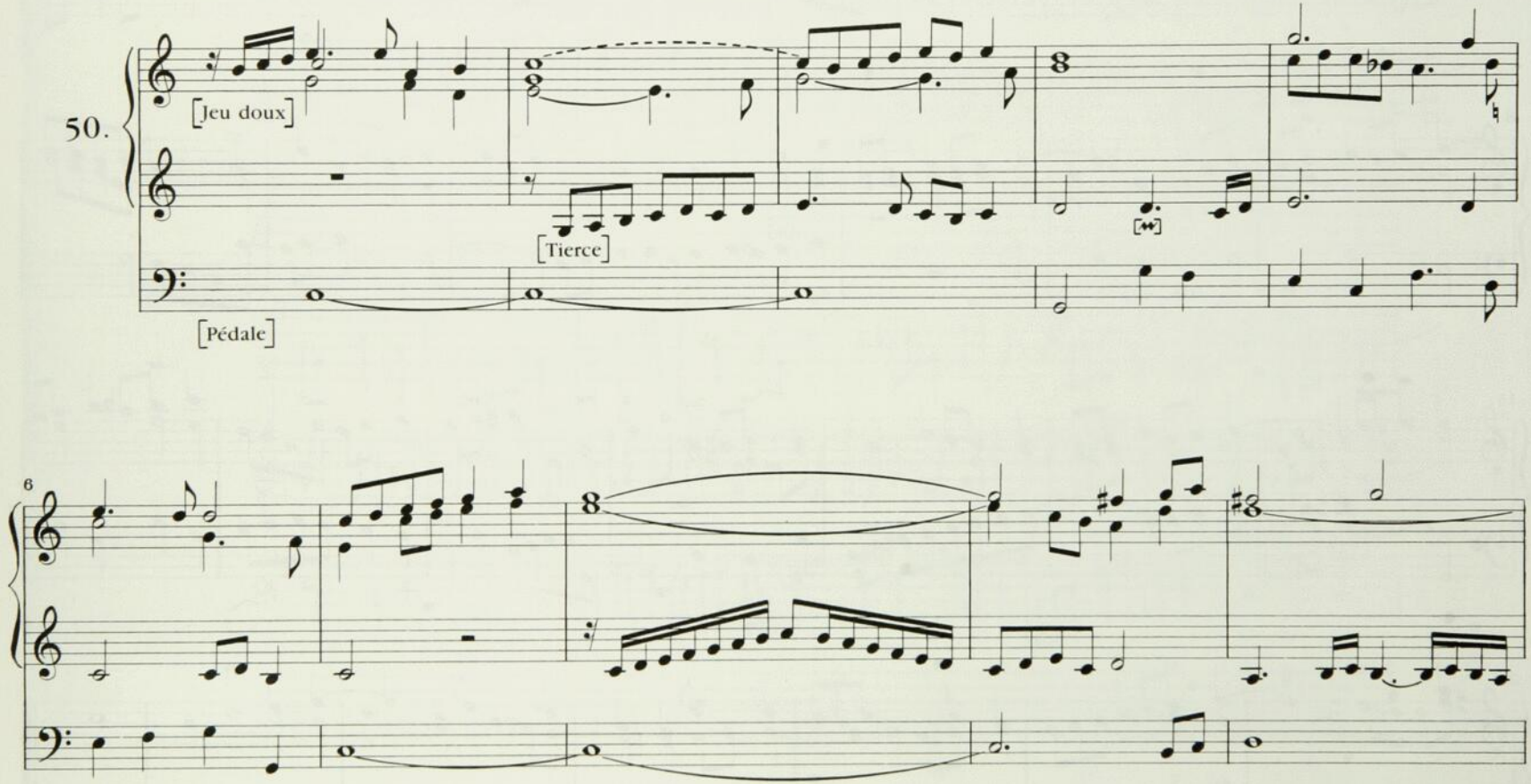


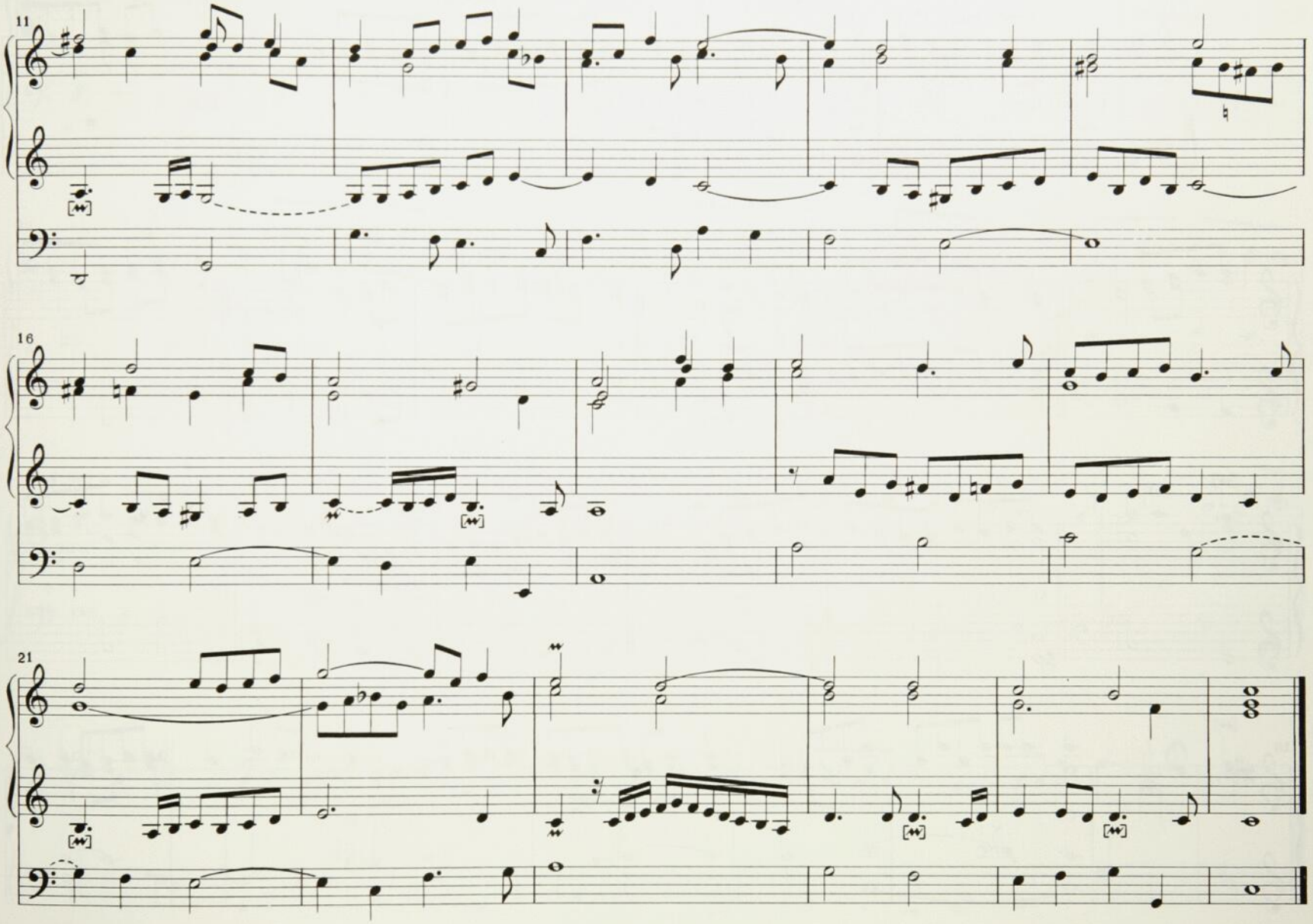
Nº 49, p. 85

[Fugue à 3 ou Trio]

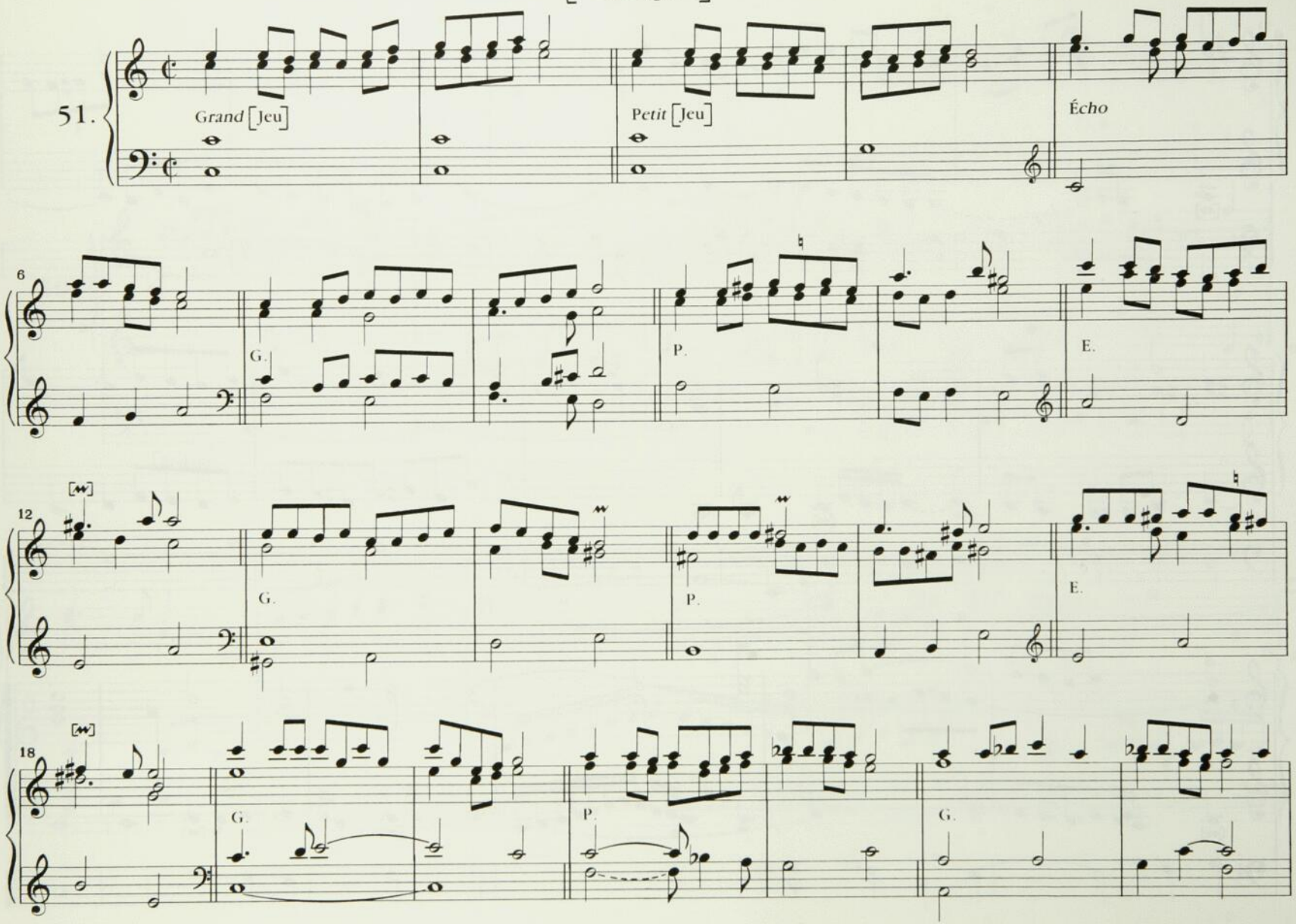


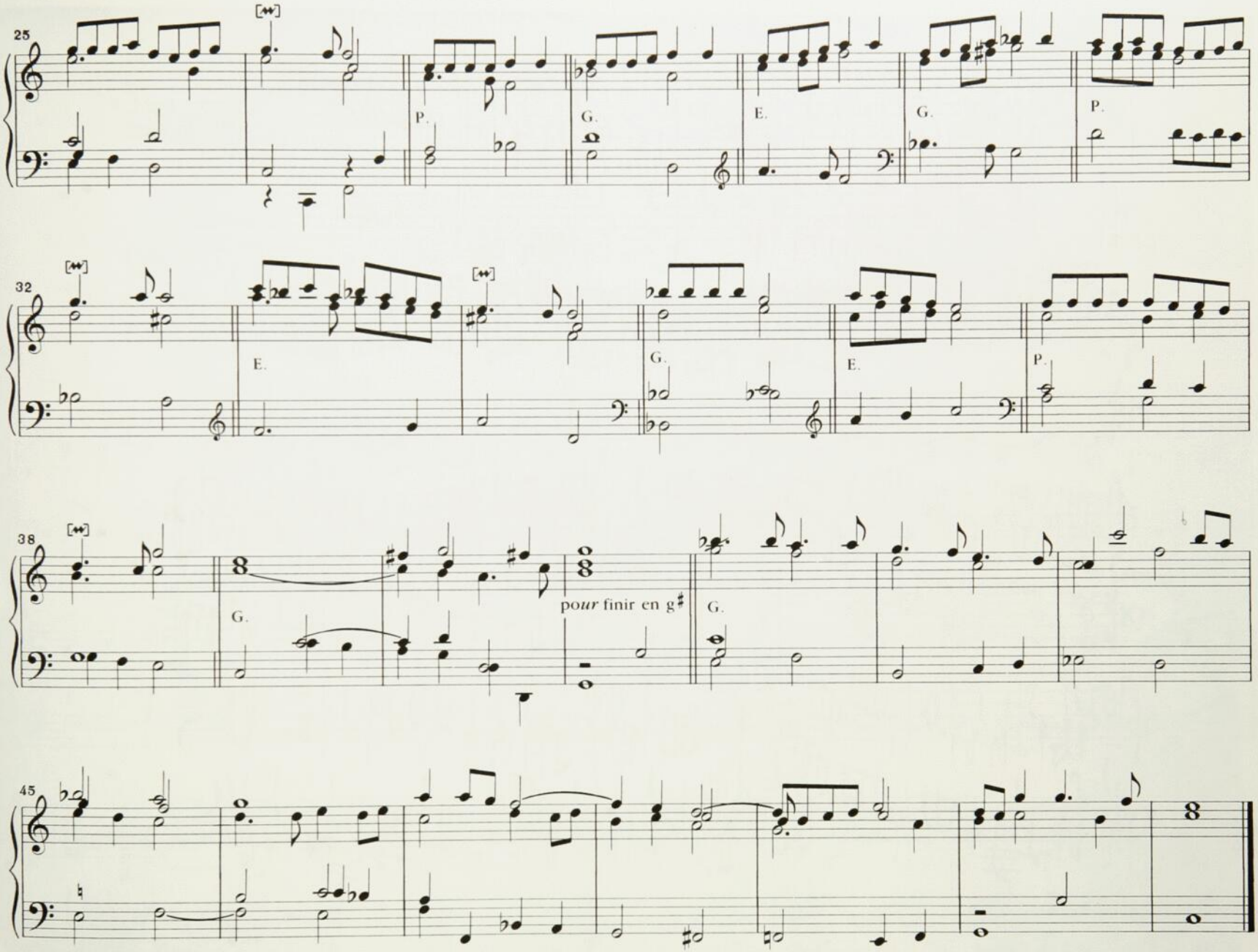
[Tierce en Taille]

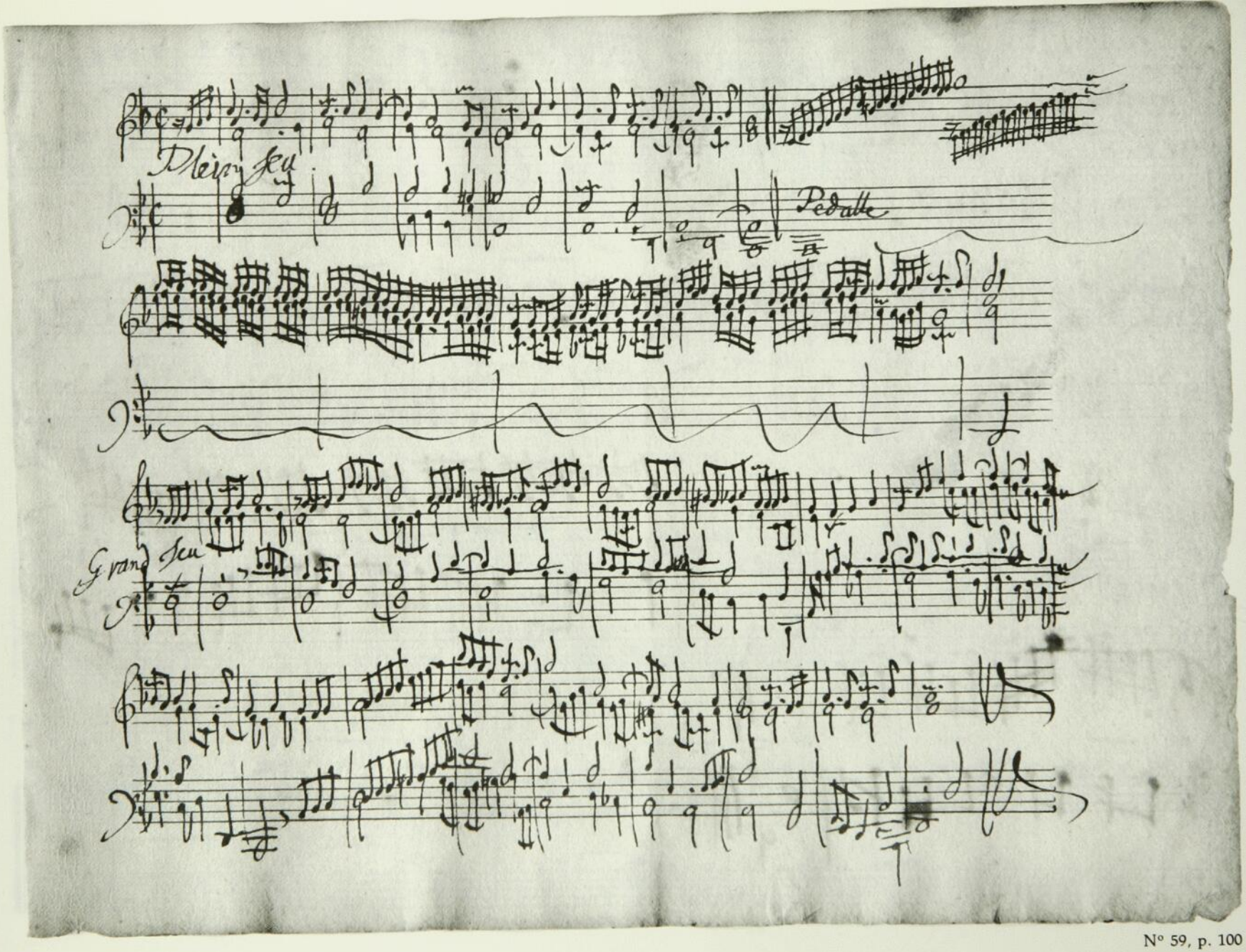



11
16
21

[Dialogue]



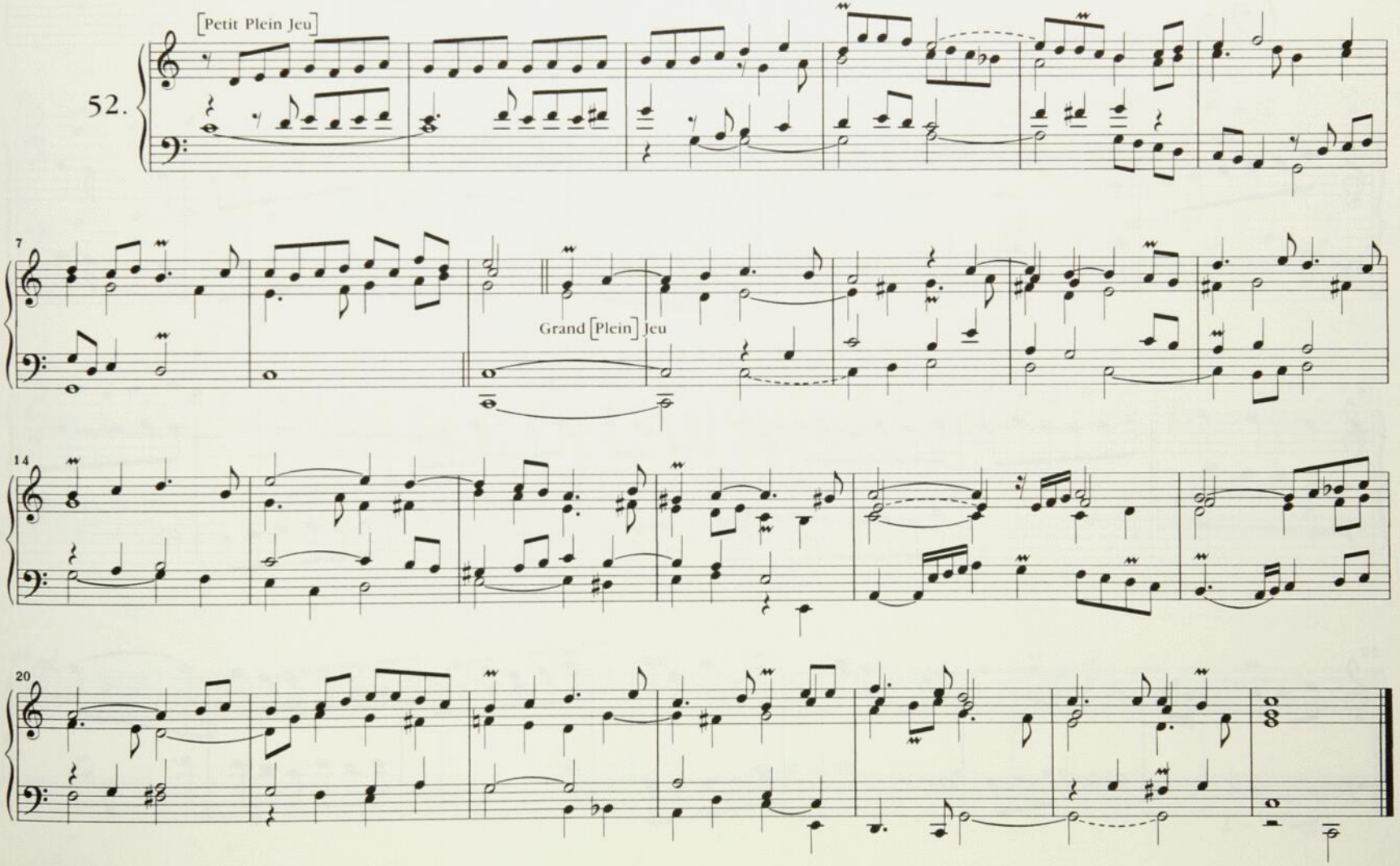

25
P.
G.
E.
G.
P.
32
E.
G.
E.
P.
38
G.
pour finir en g♯
G.
45



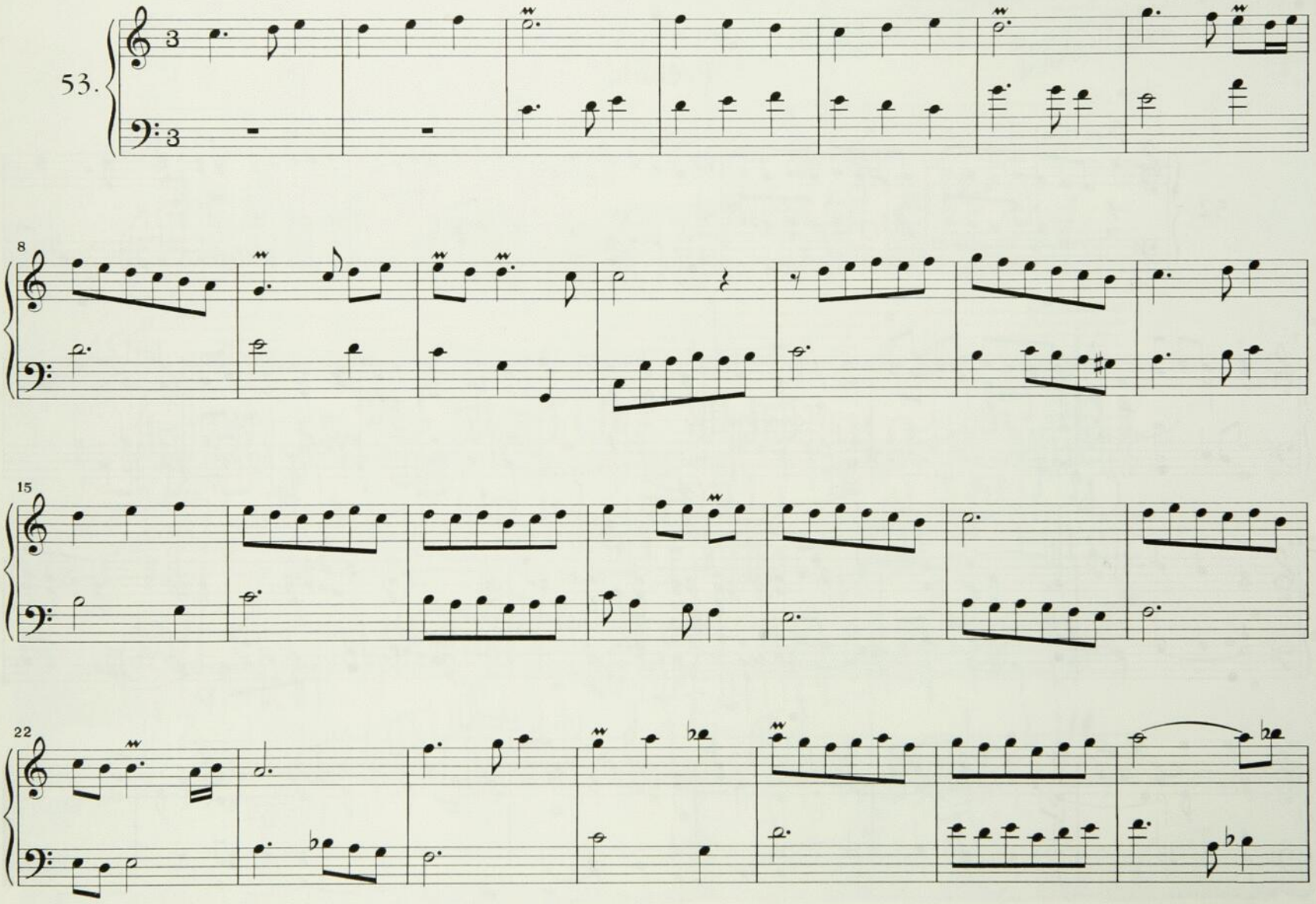
Nº 59, p. 100

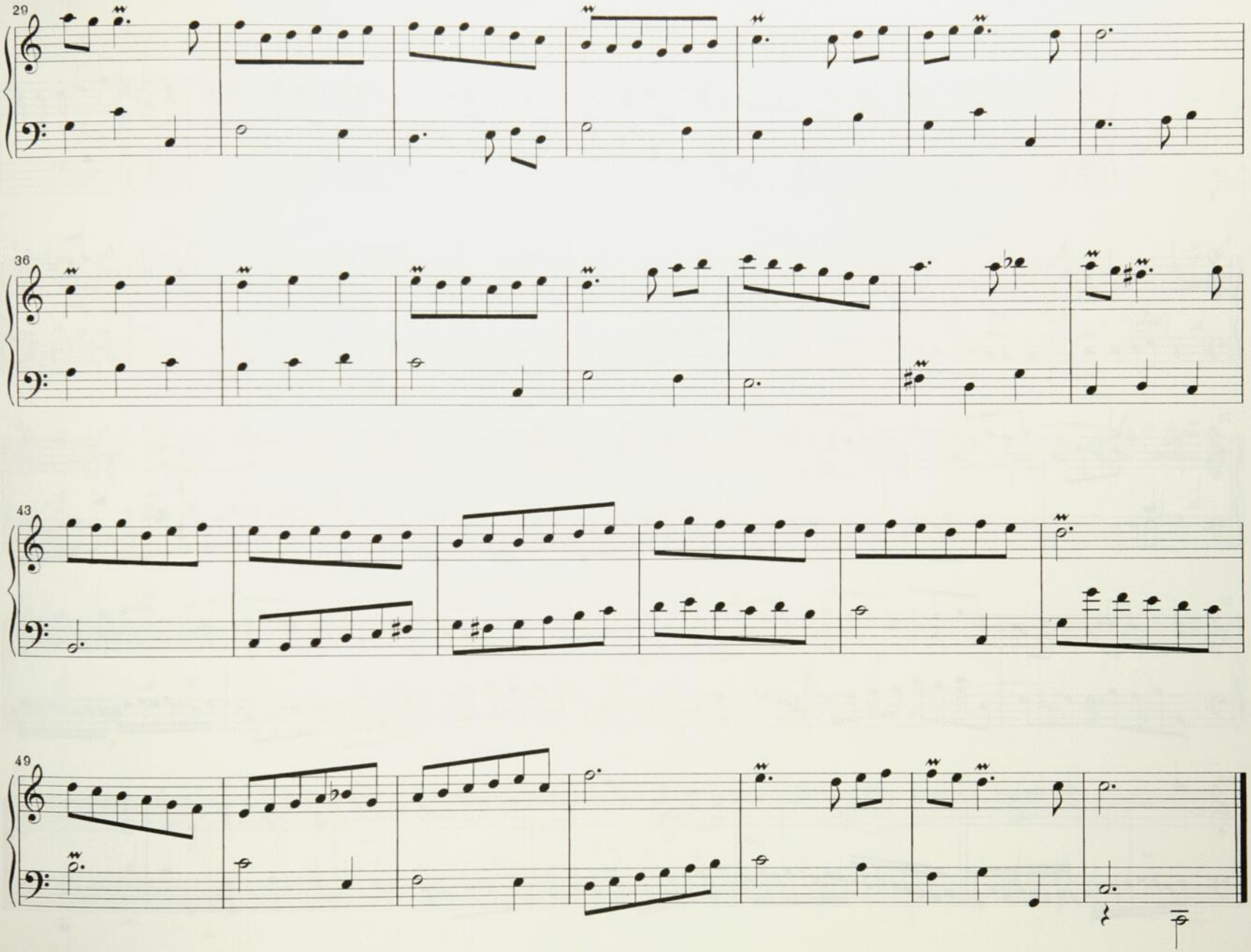
MAGNIFICAT EN C sol ut

Prélude

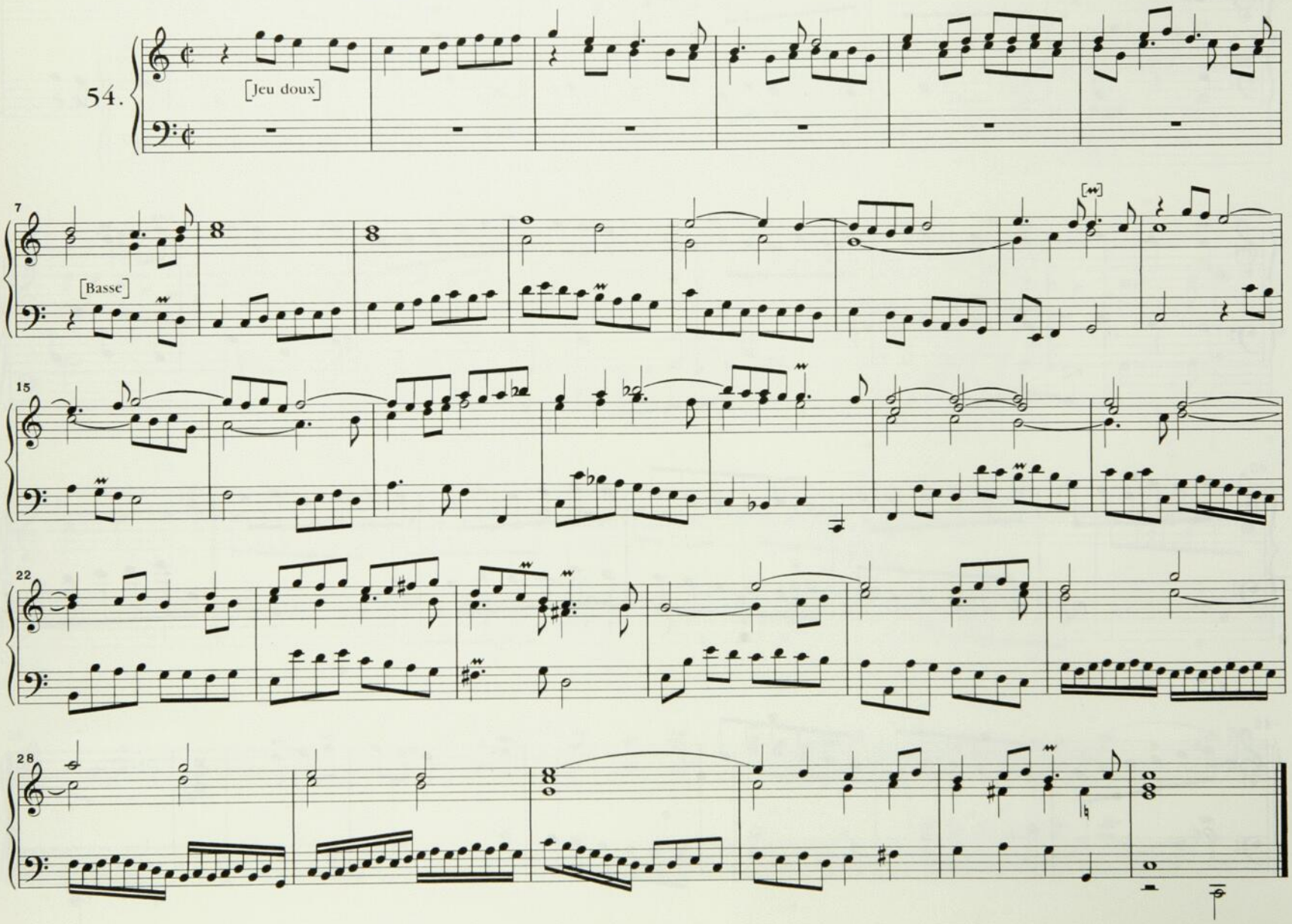


Duo

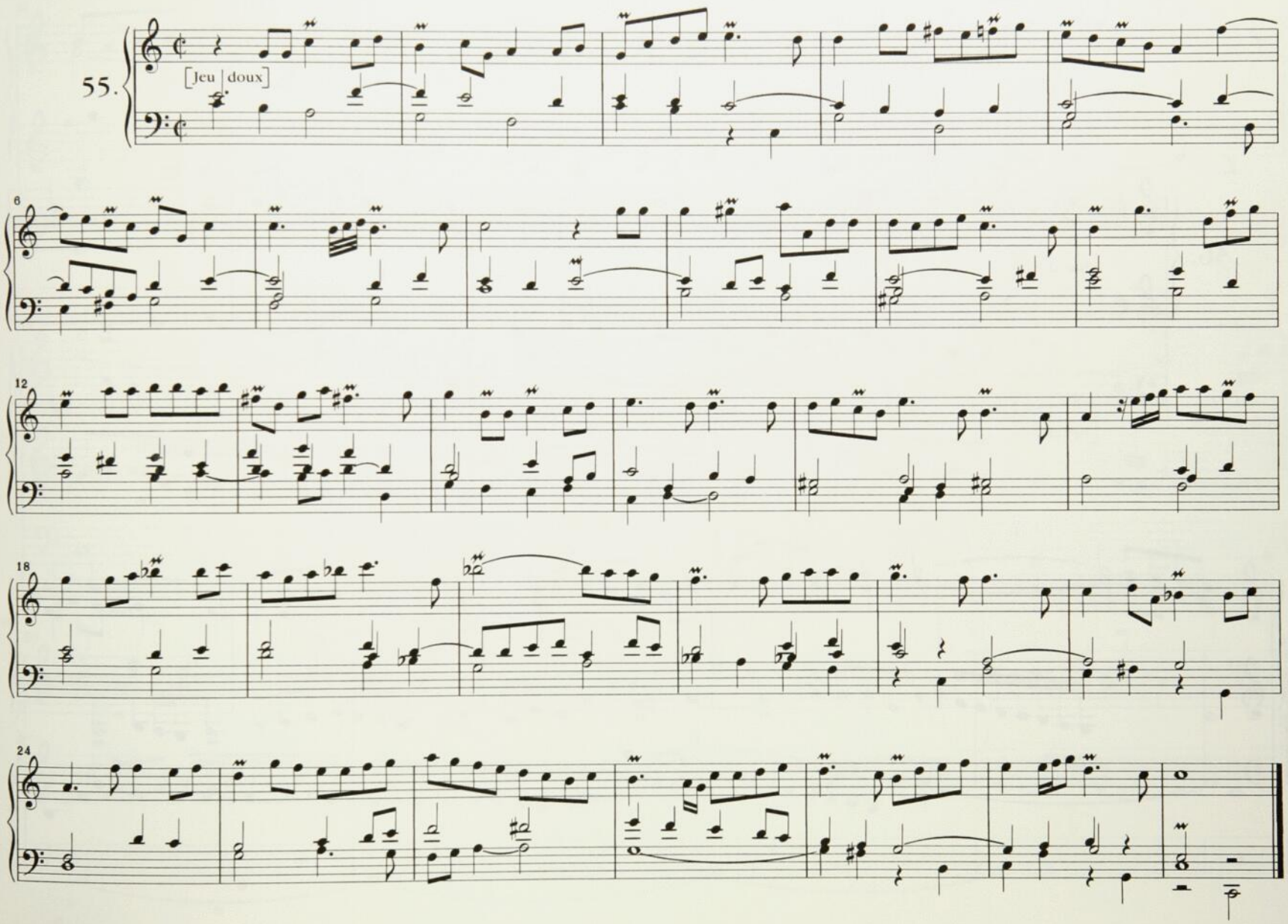



29
36
43
49

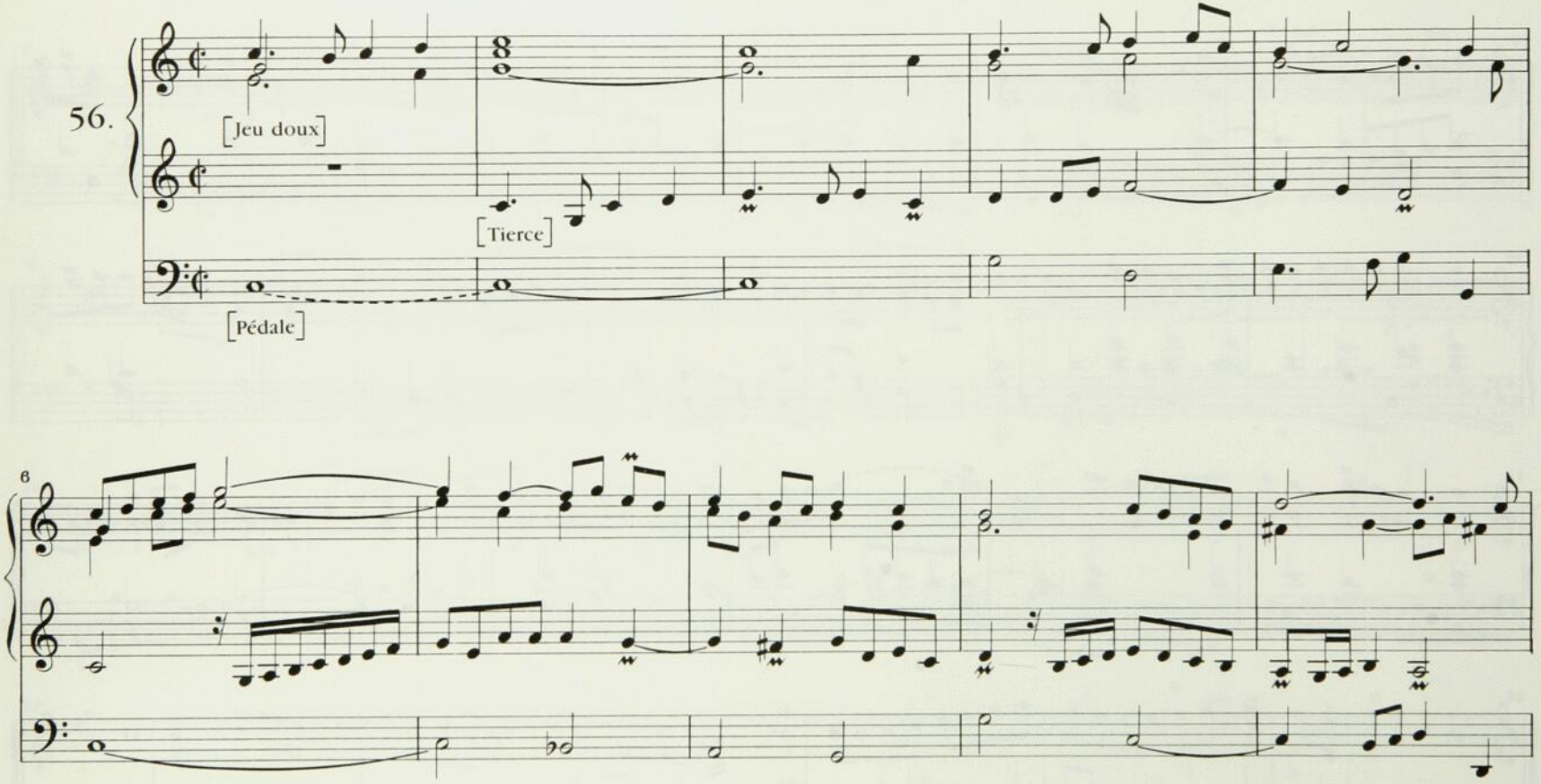
[Basse]

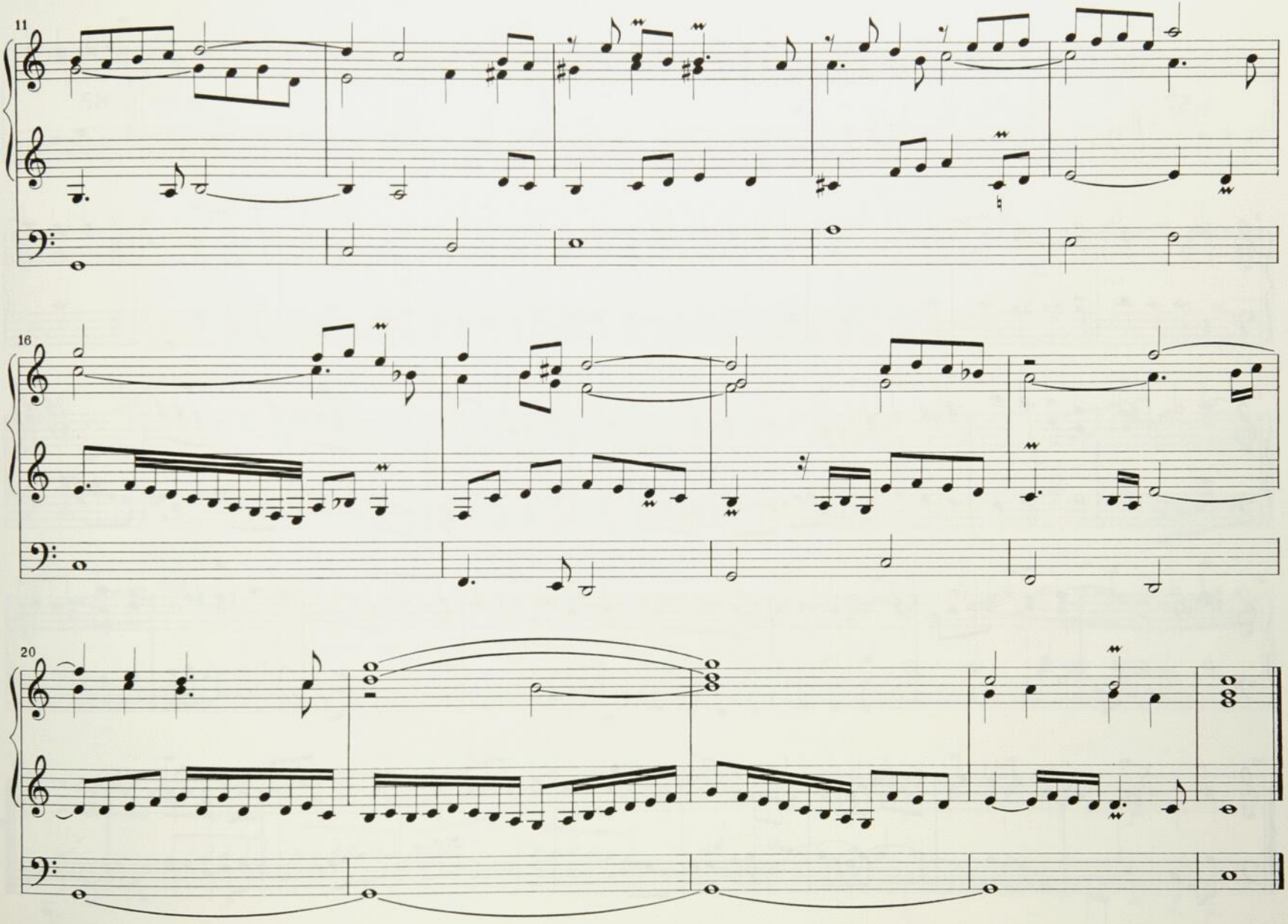


[Récit]

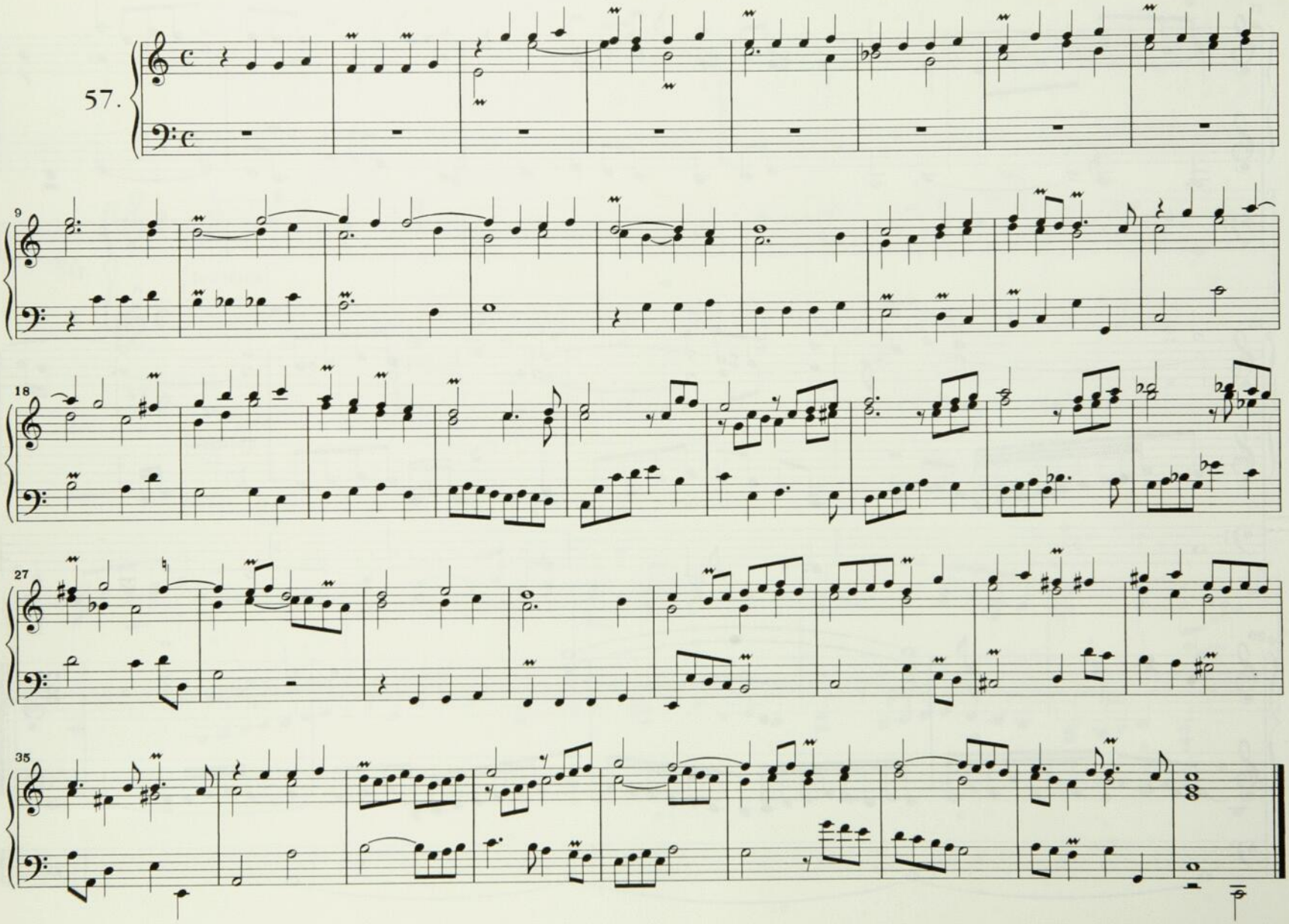


[Tierce en Taille]

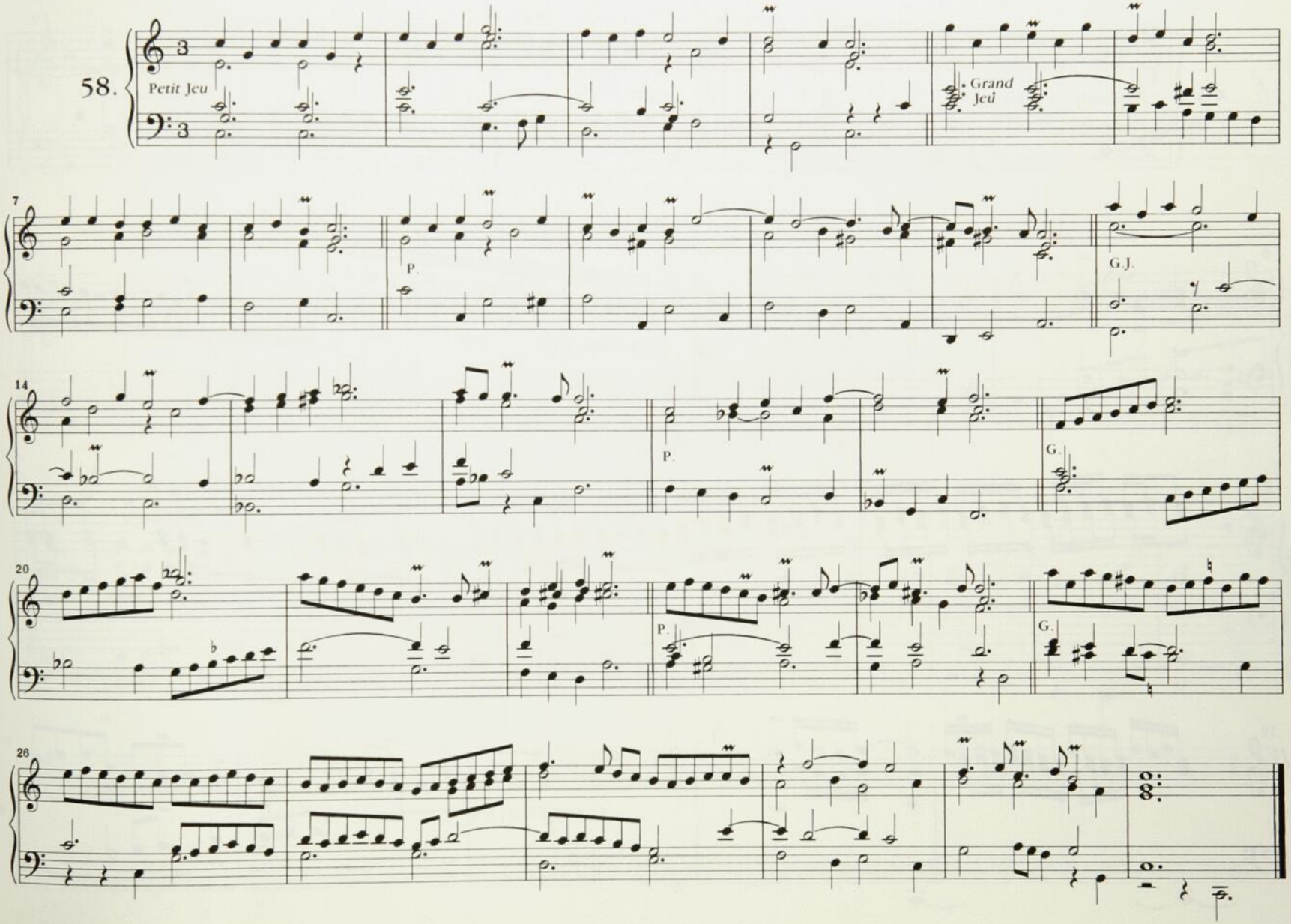



11
16
20

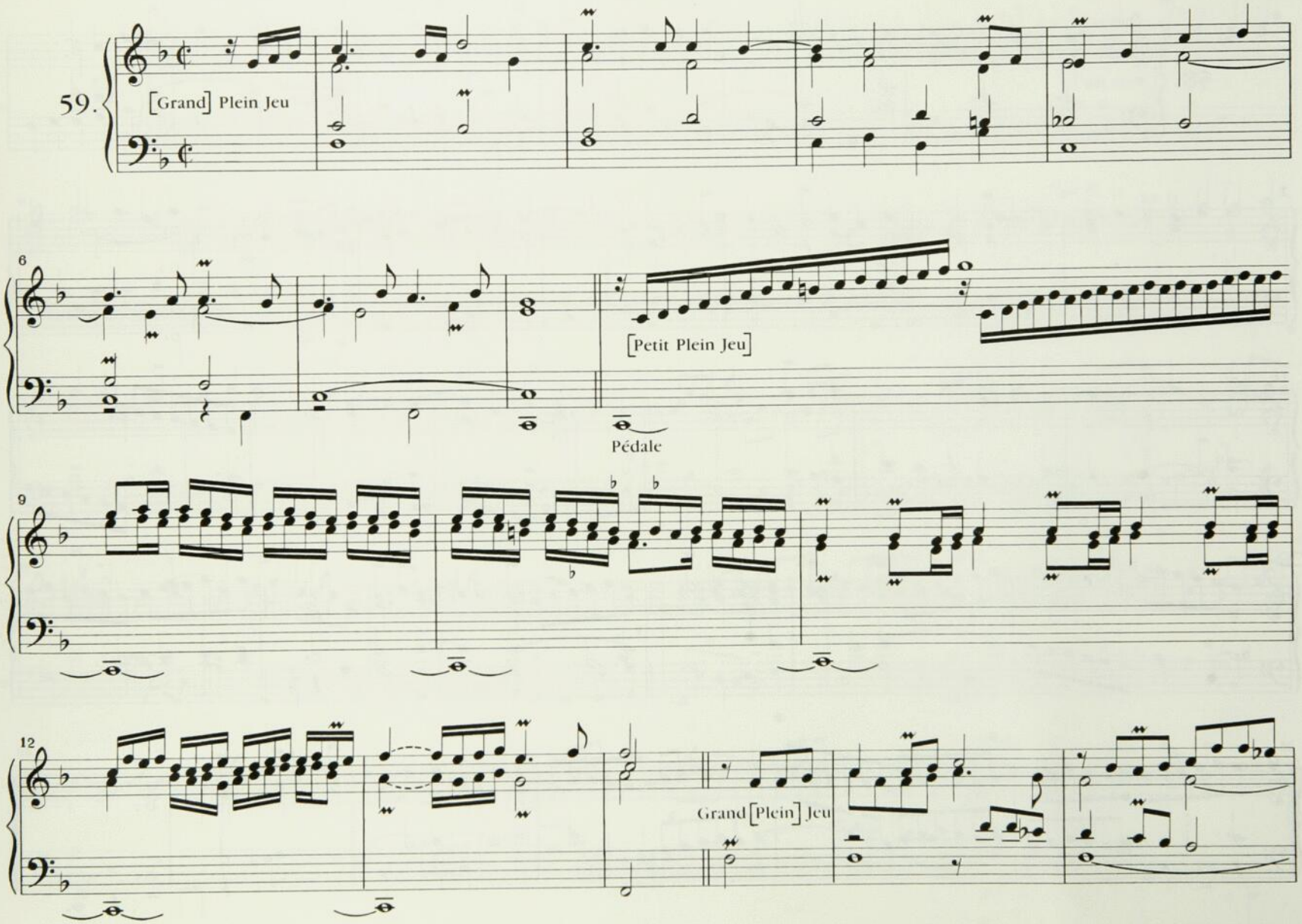
[Trio]

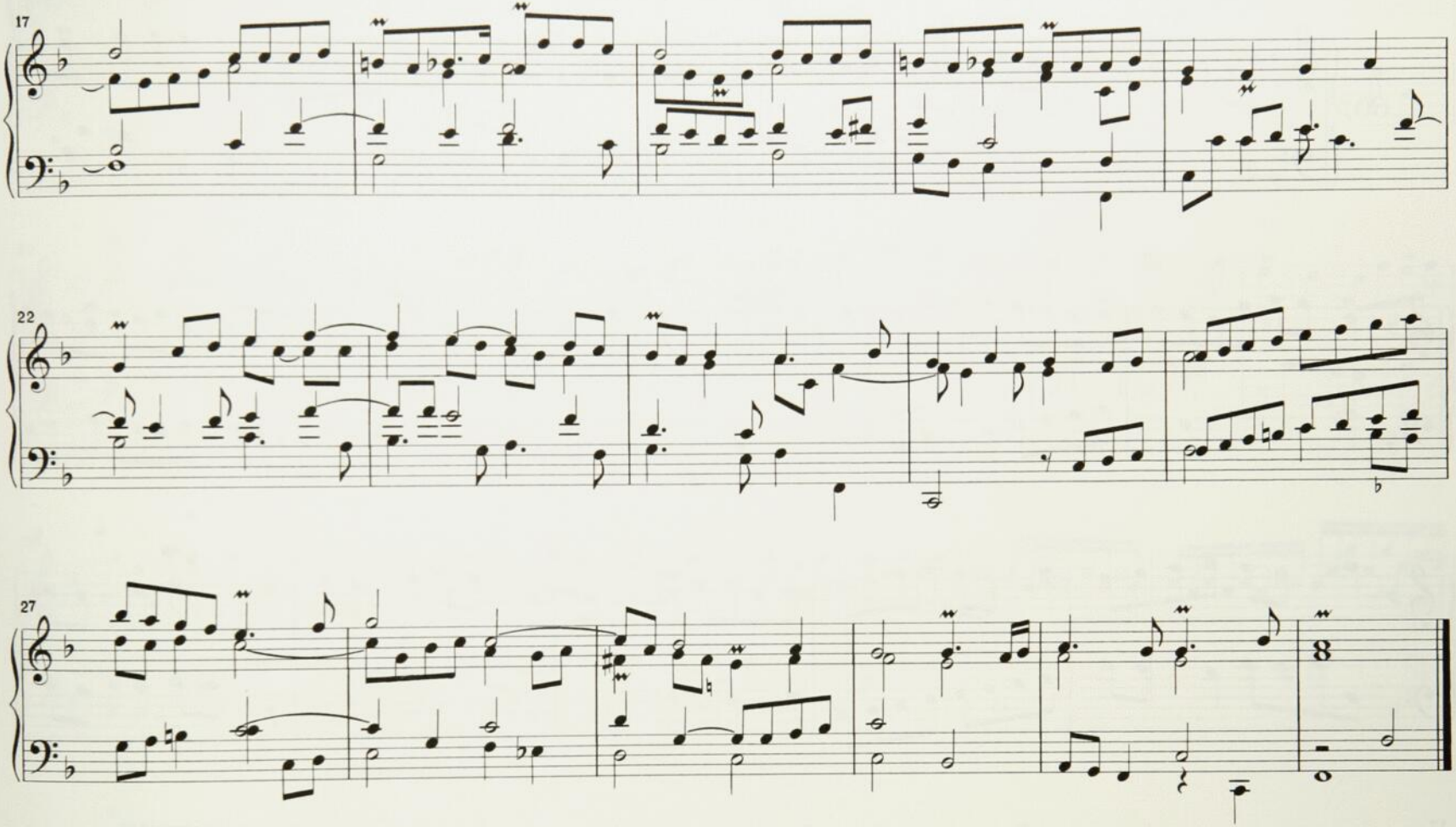


[Dialogue]

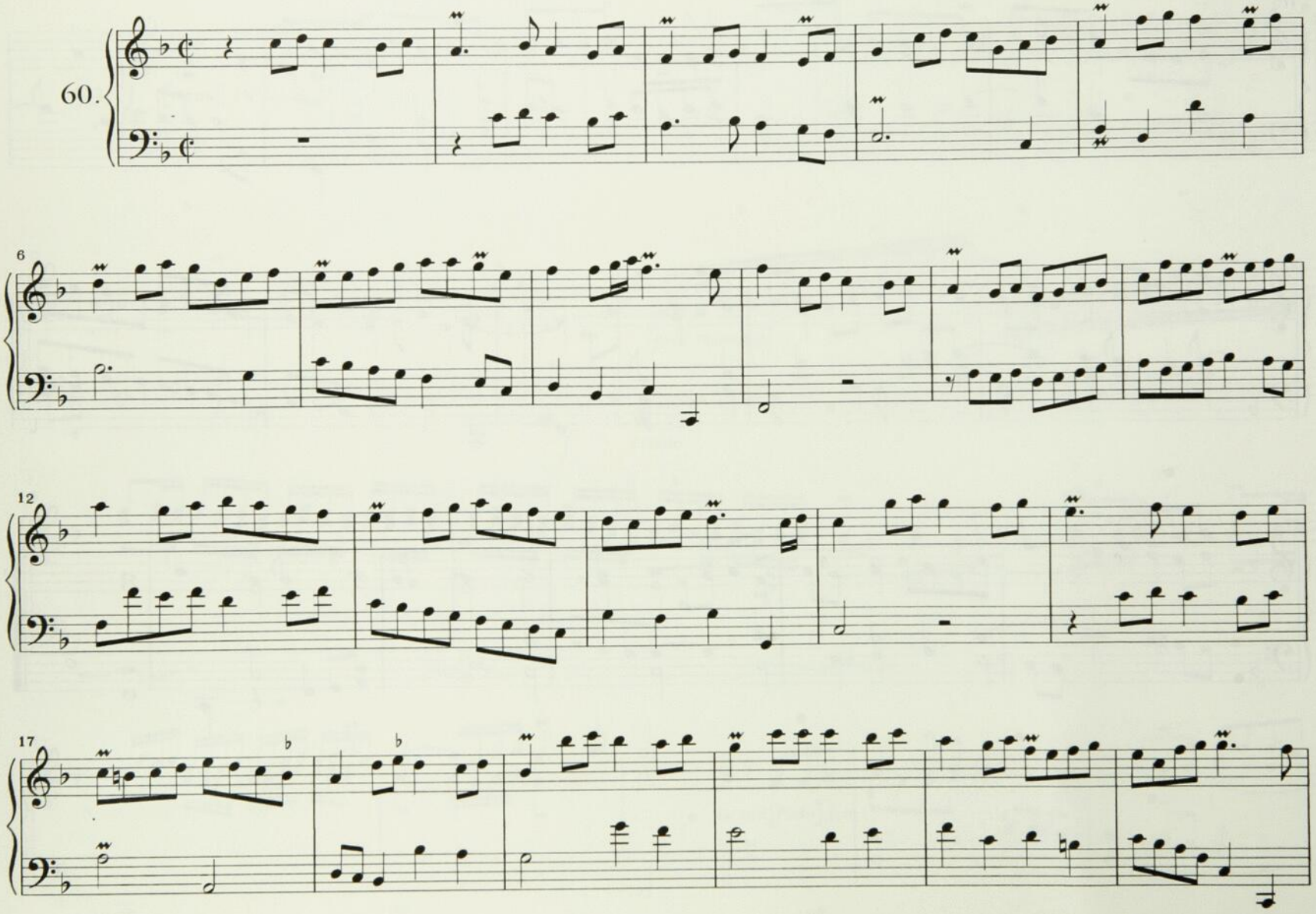


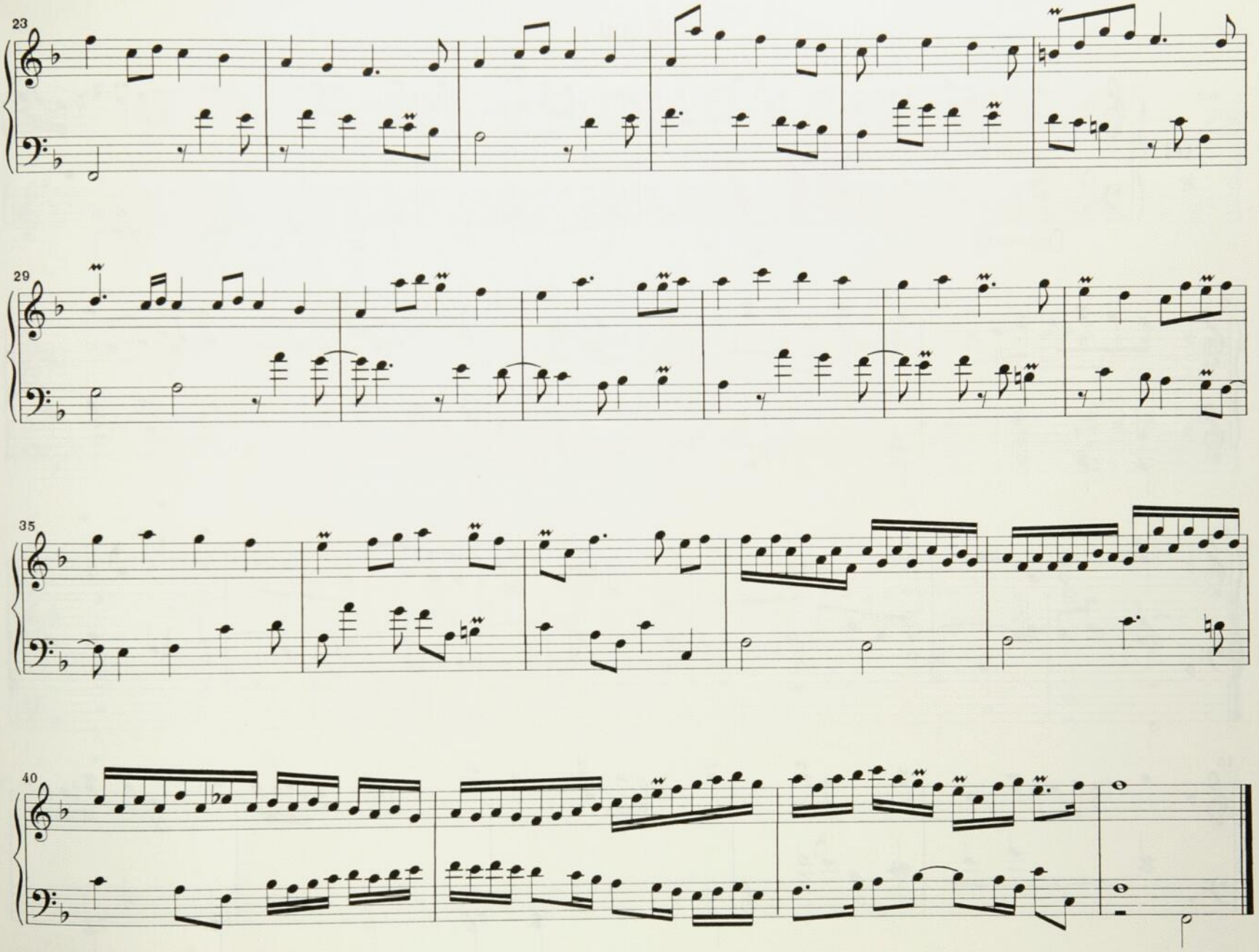
Plein Jeu


59.
[Grand] Plein Jeu
6
[Petit Plein Jeu]
Pédale
9
12
Grand [Plein] Jeu

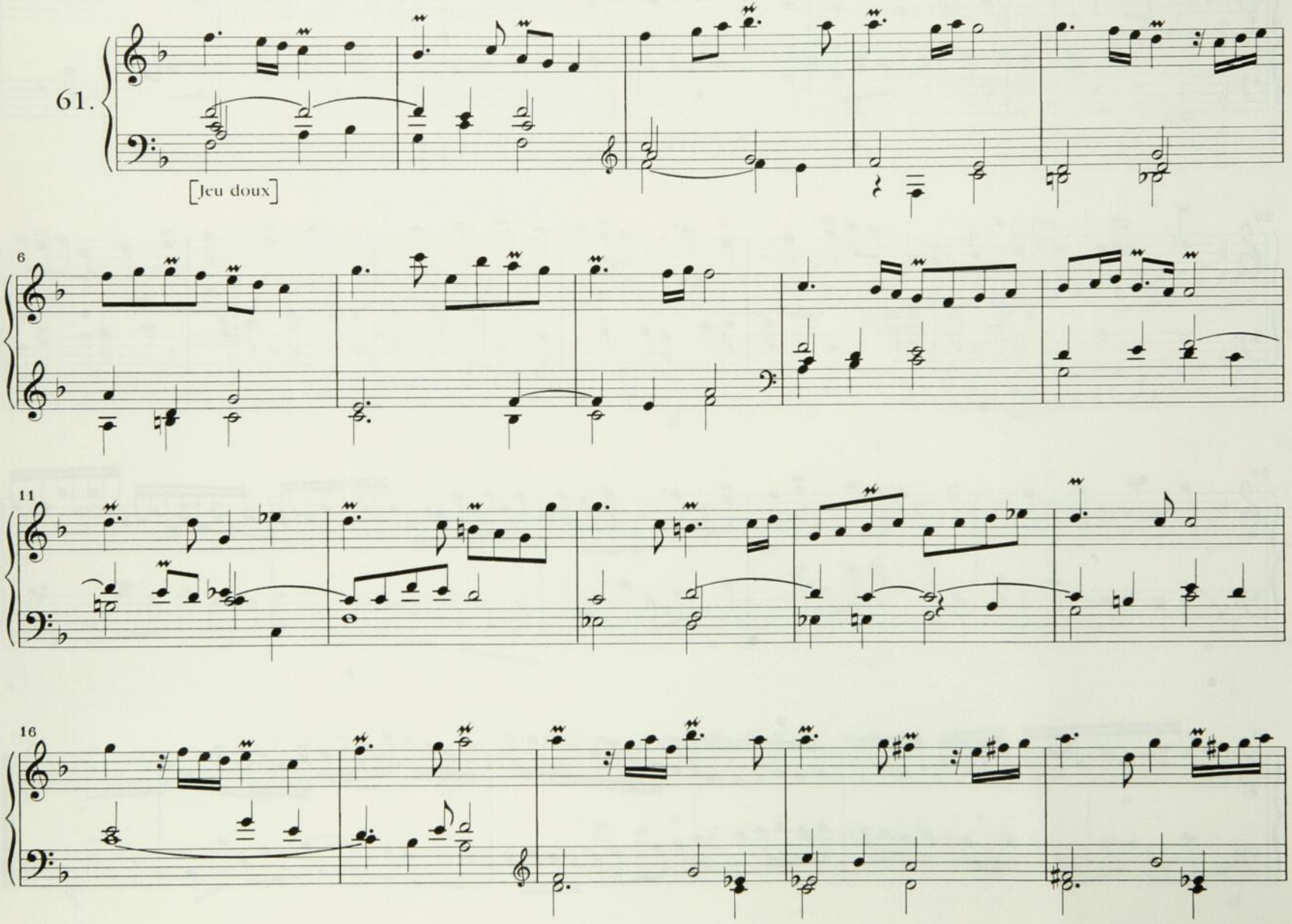

17
22
27

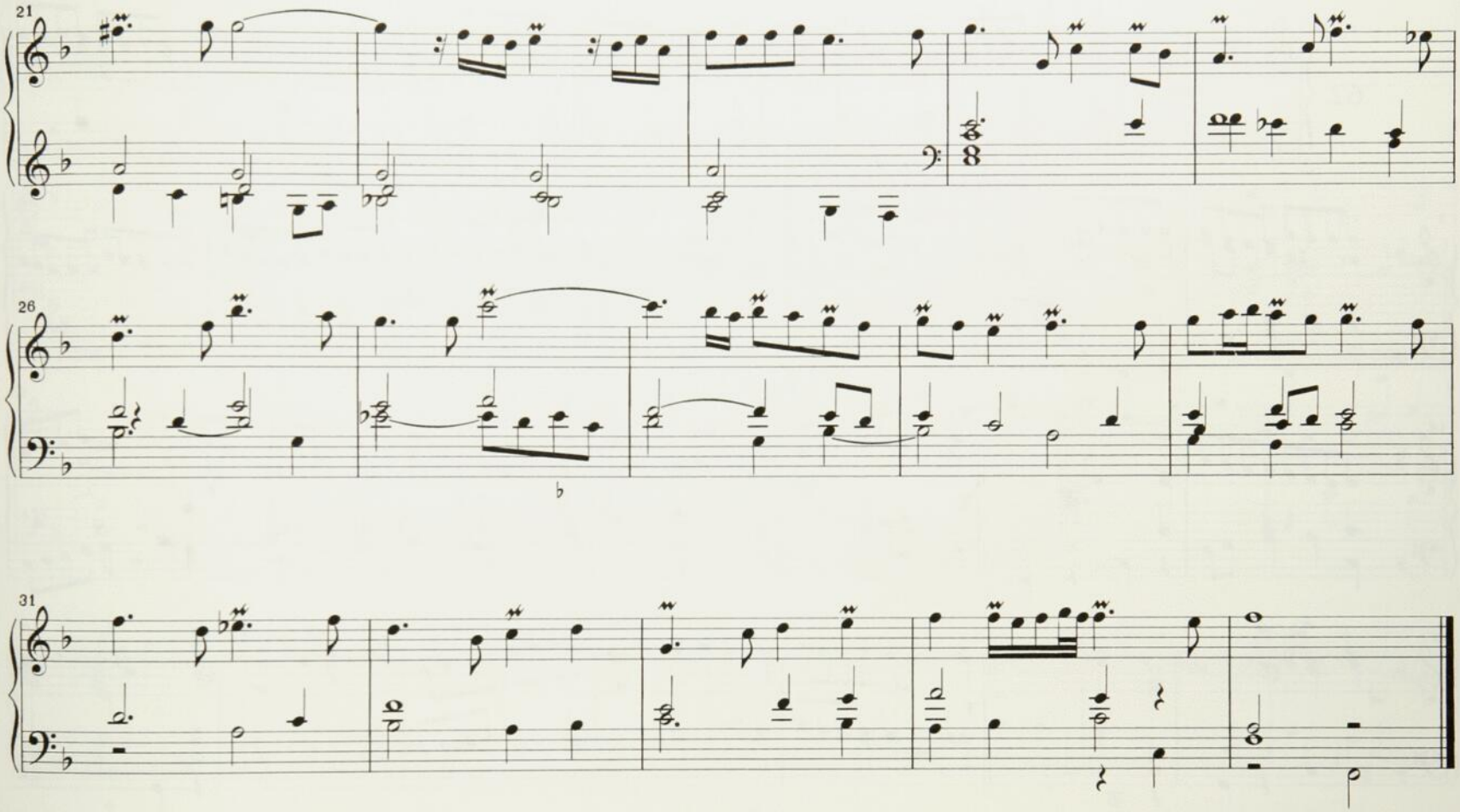
Duo



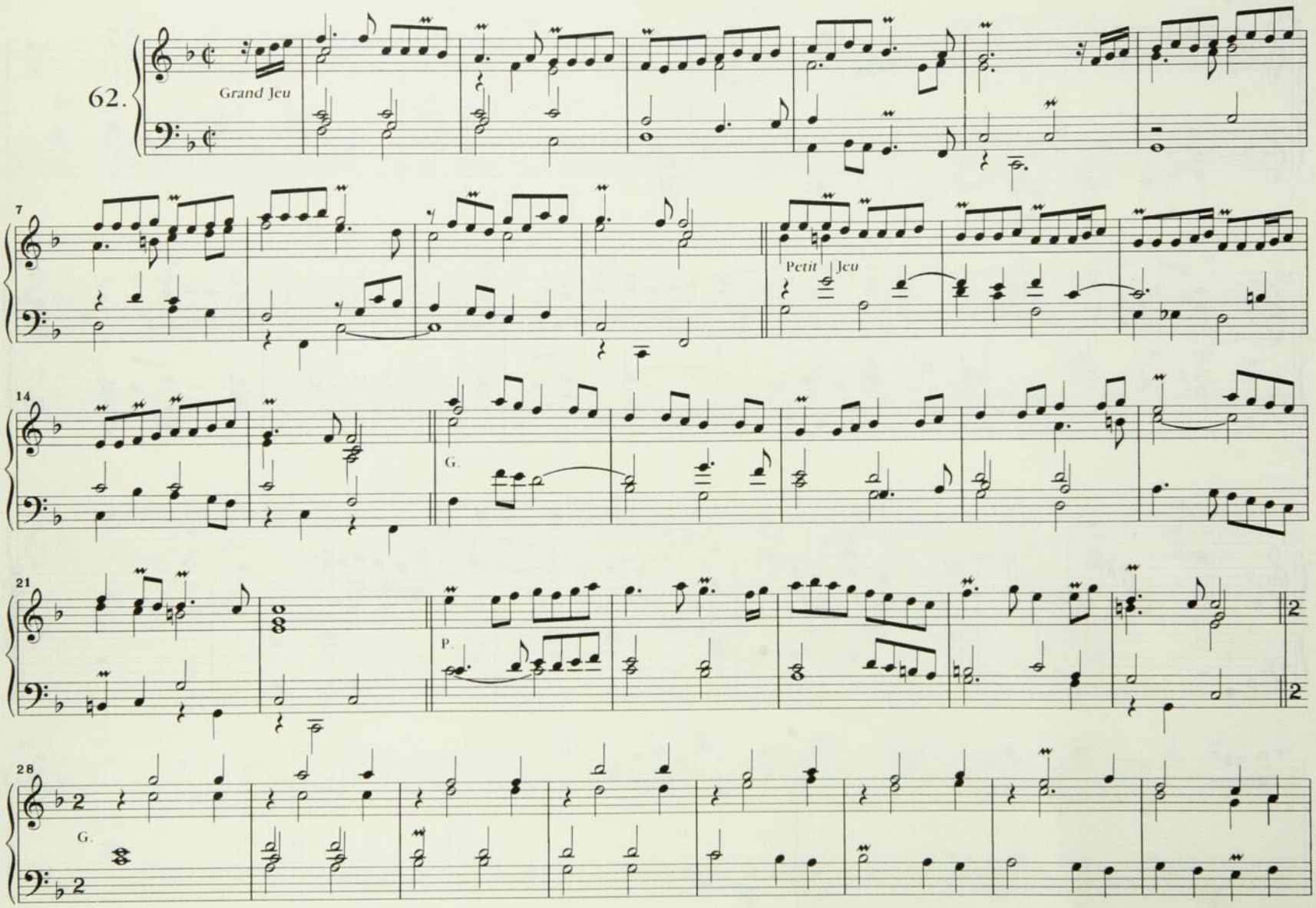

23
29
35
40

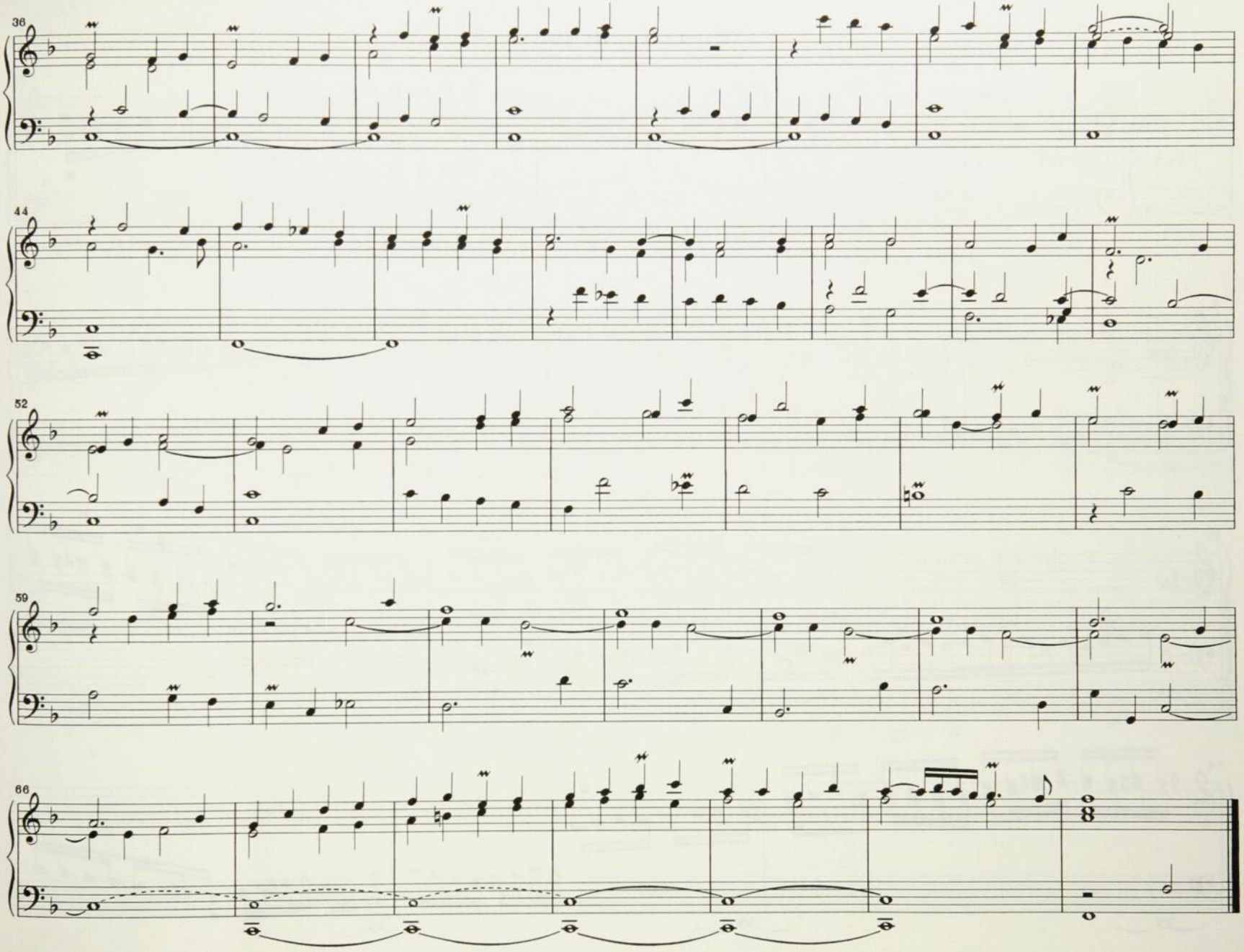
Récit



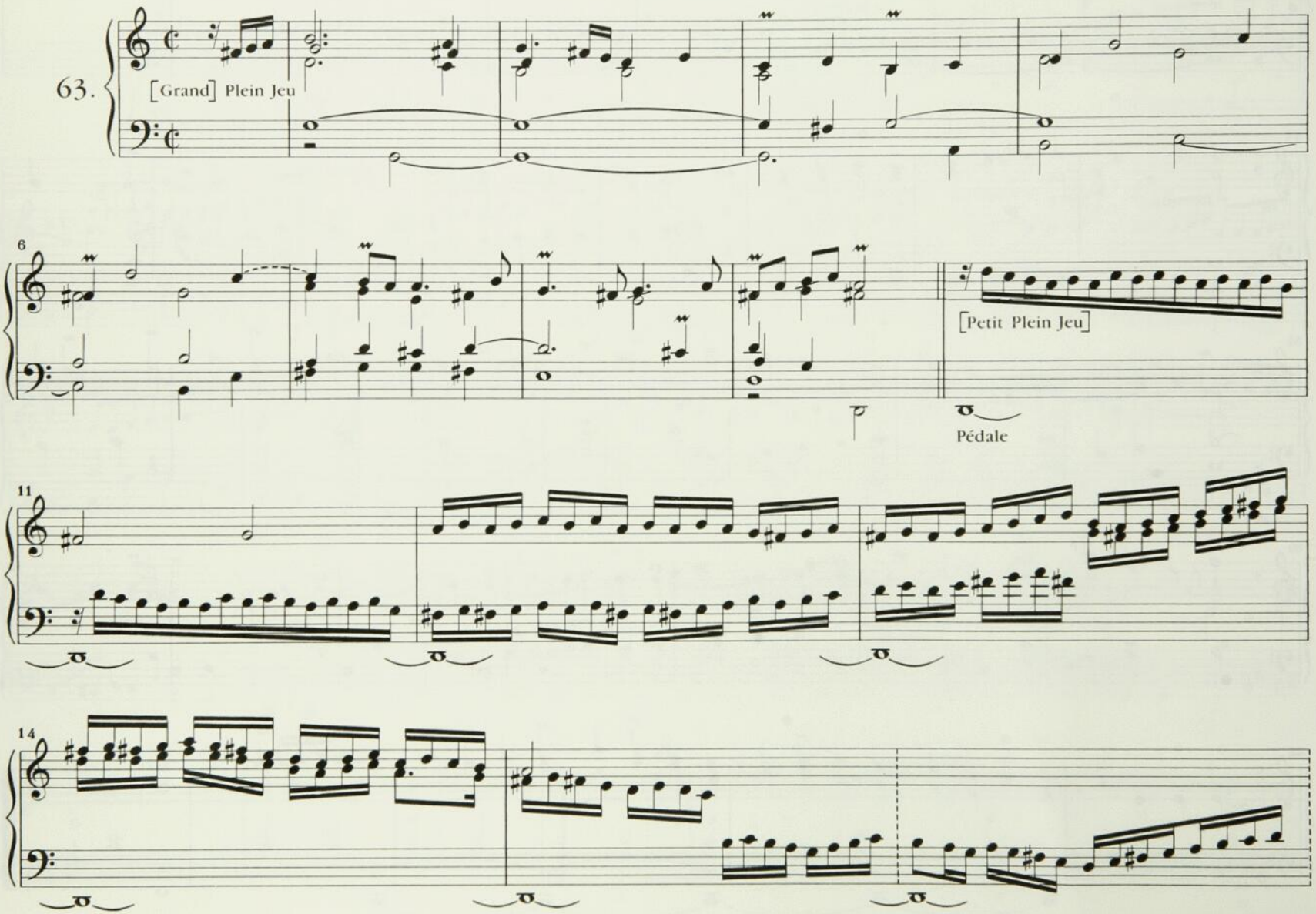

21
26
31

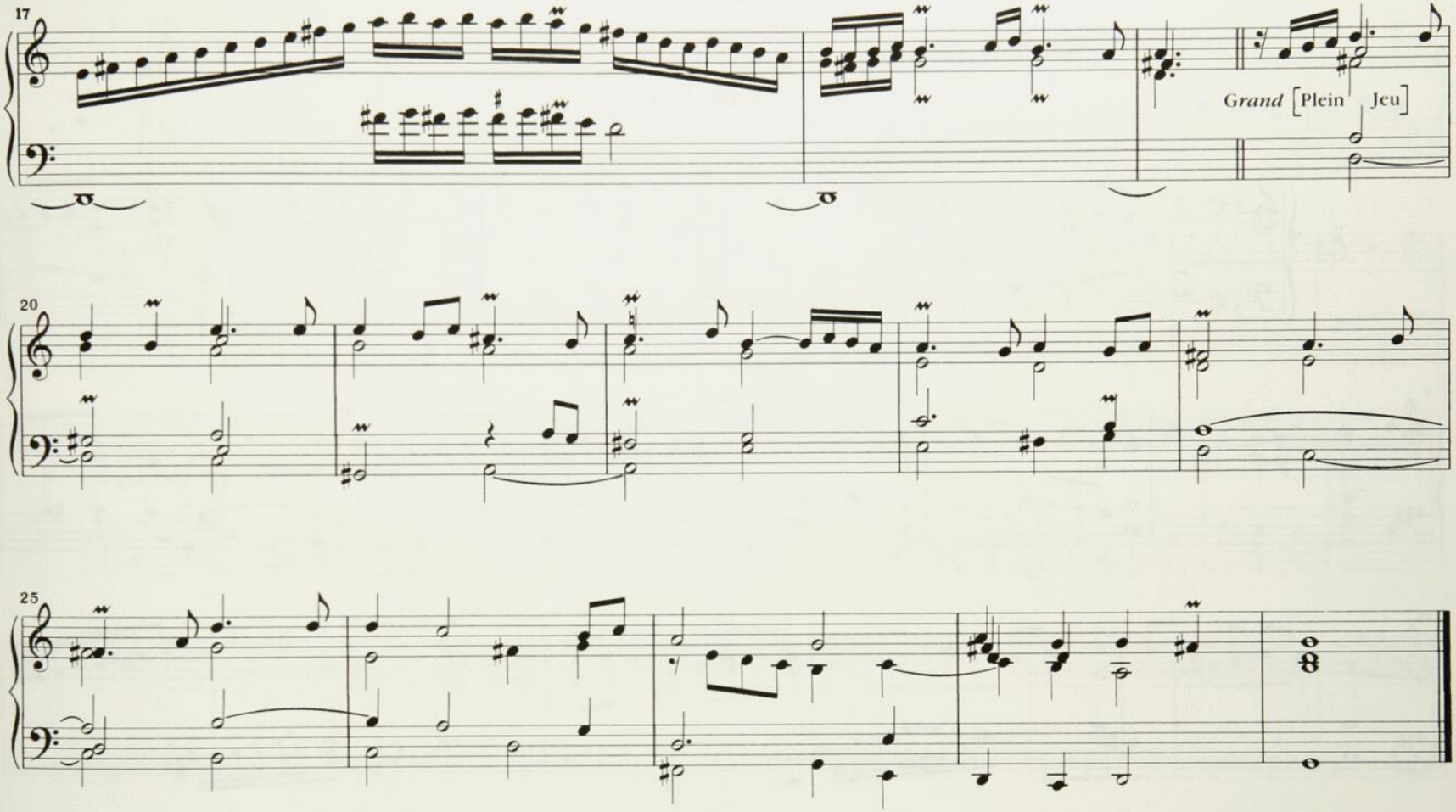
Dialogue




36
44
52
59
66

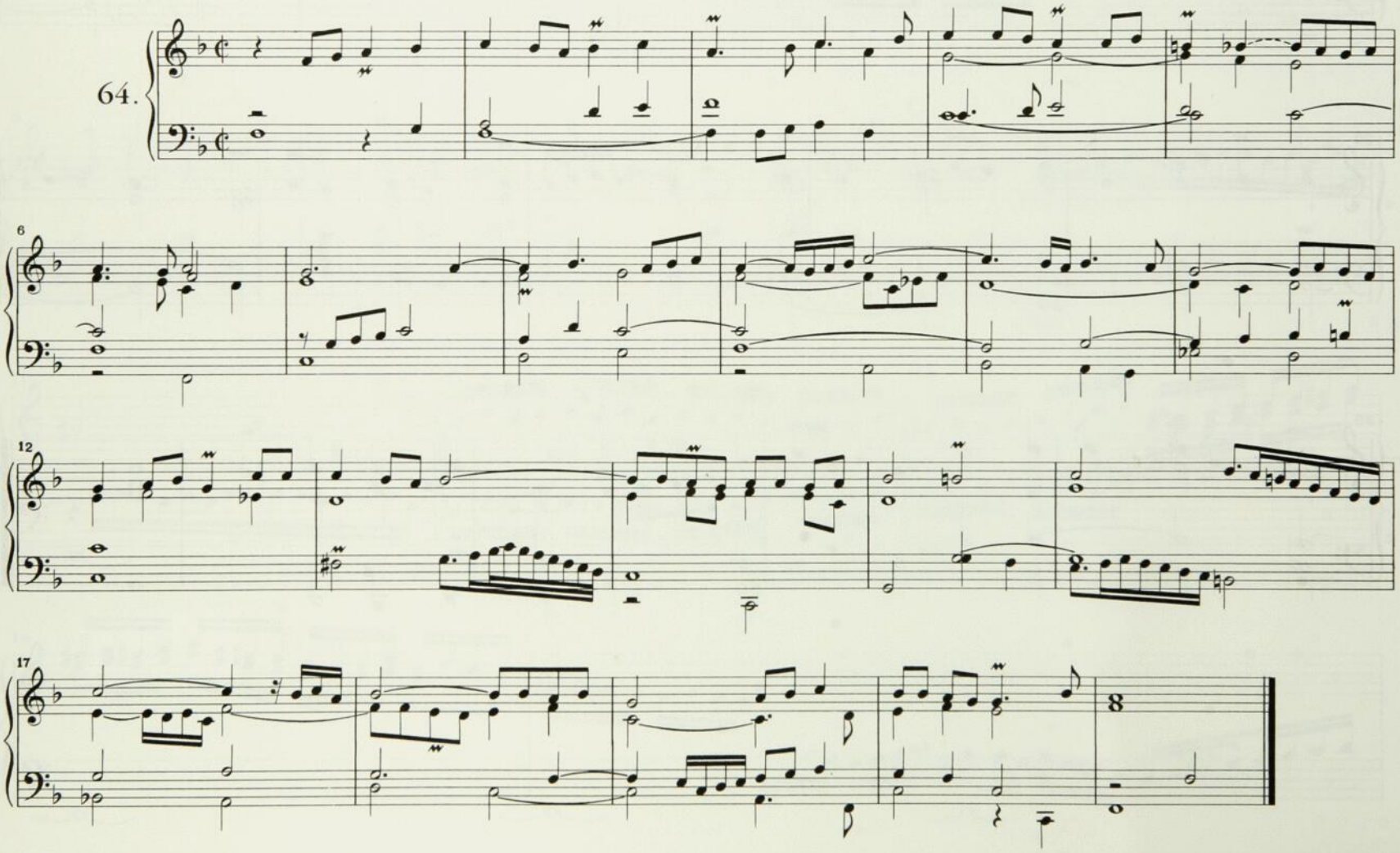
En G. Plein Jeu



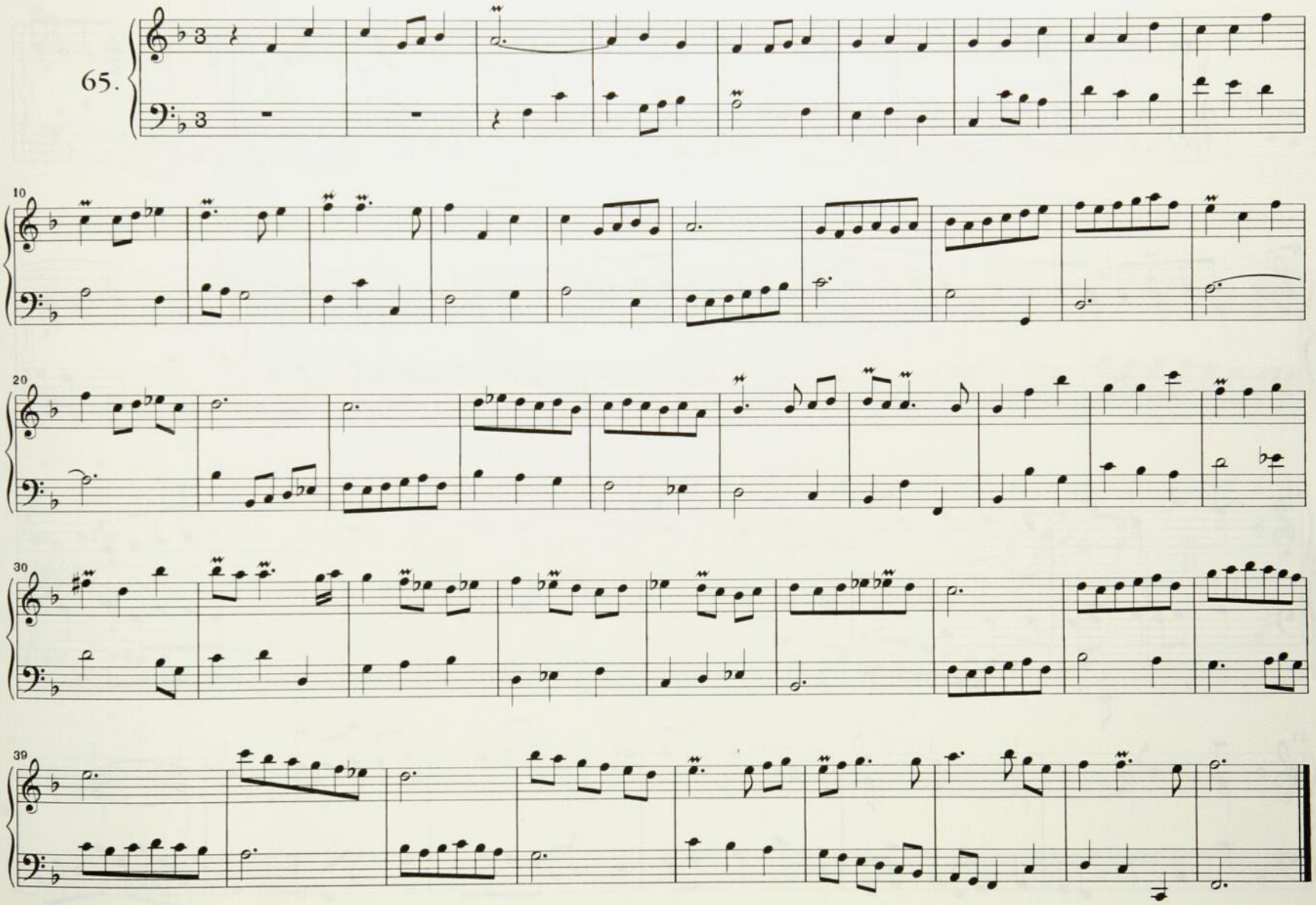

17
Grand [Plein Jeu]
20
25

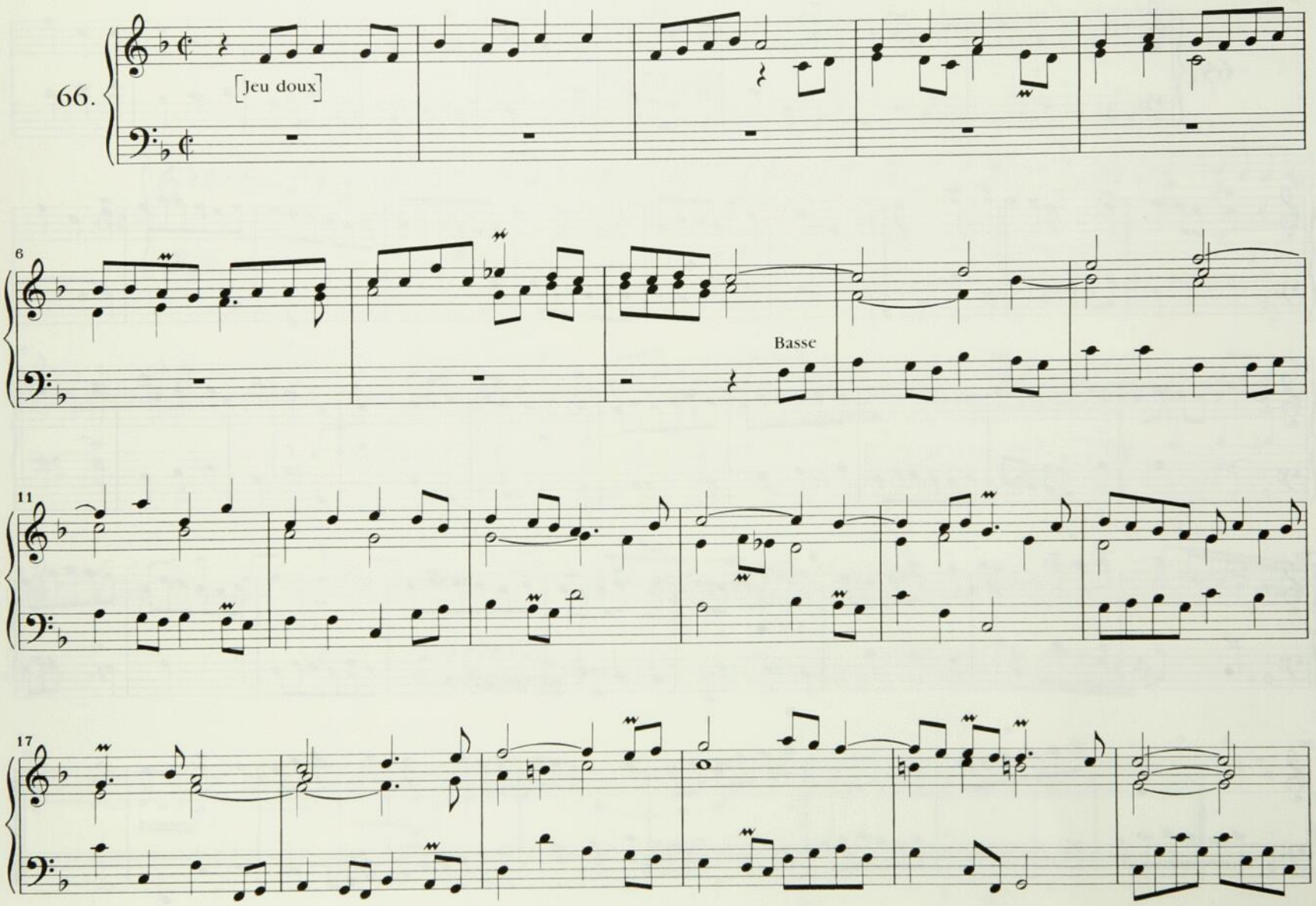
MAGNIFICAT DU 6e

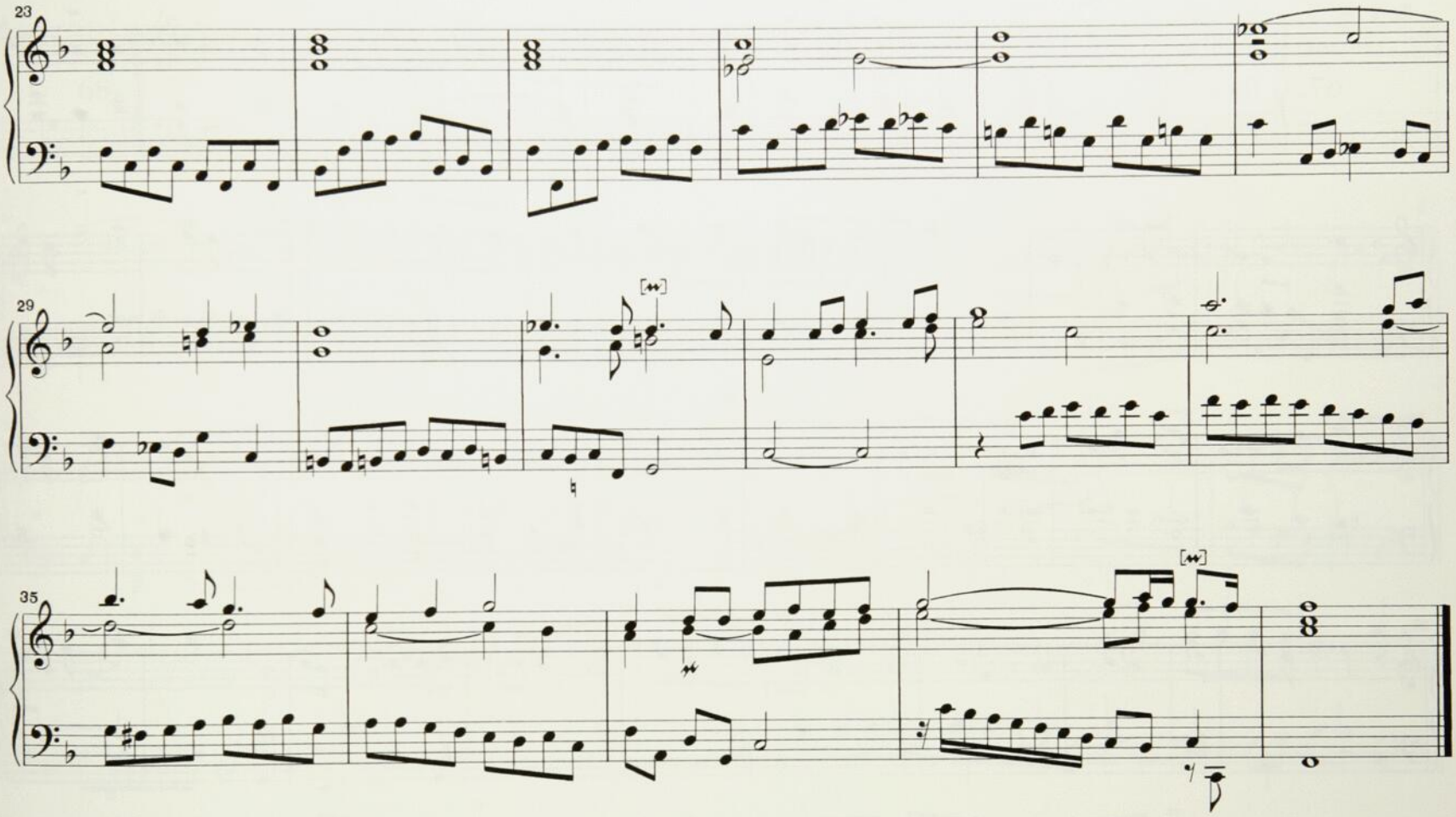
Plein Jeu



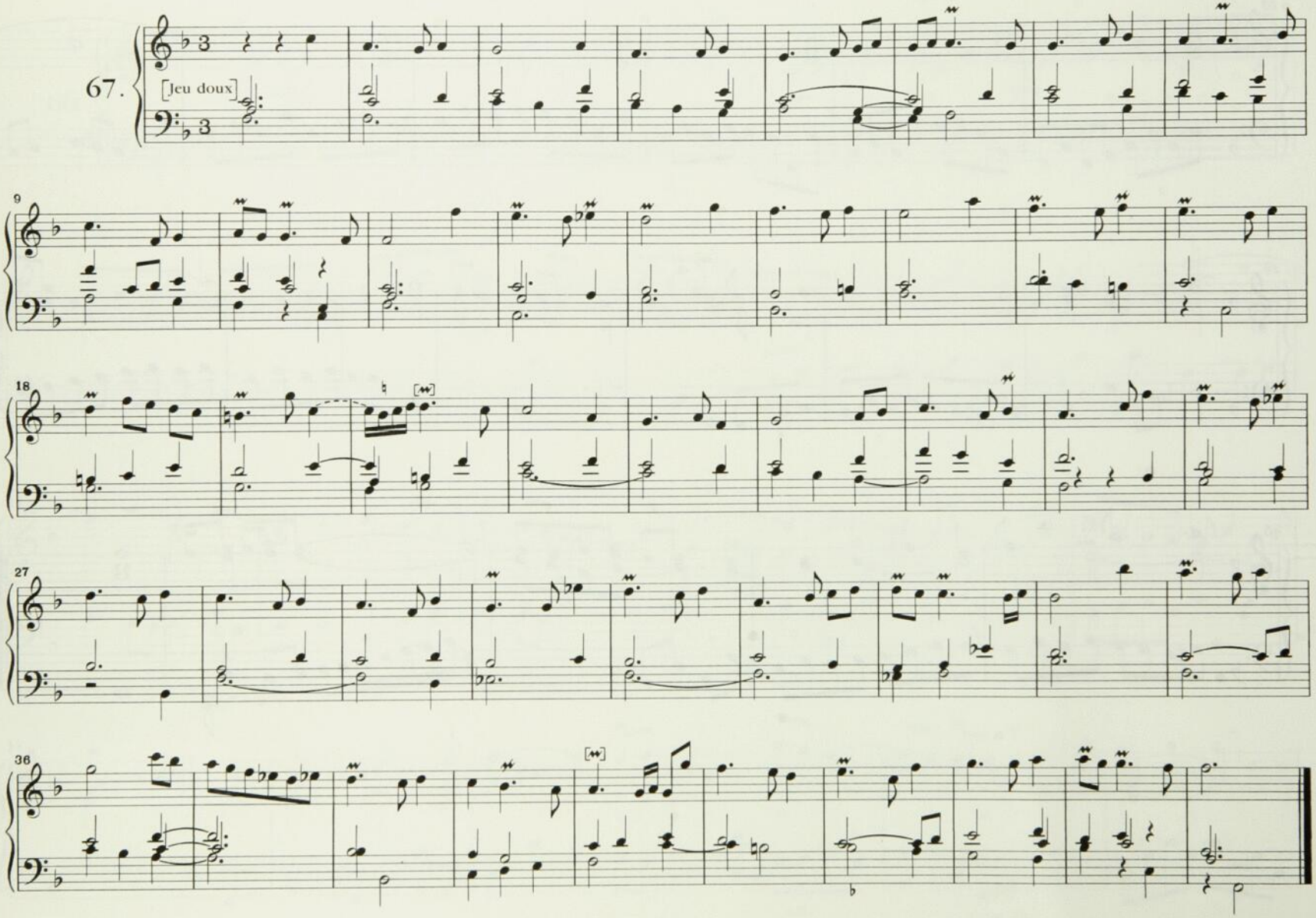
Duo



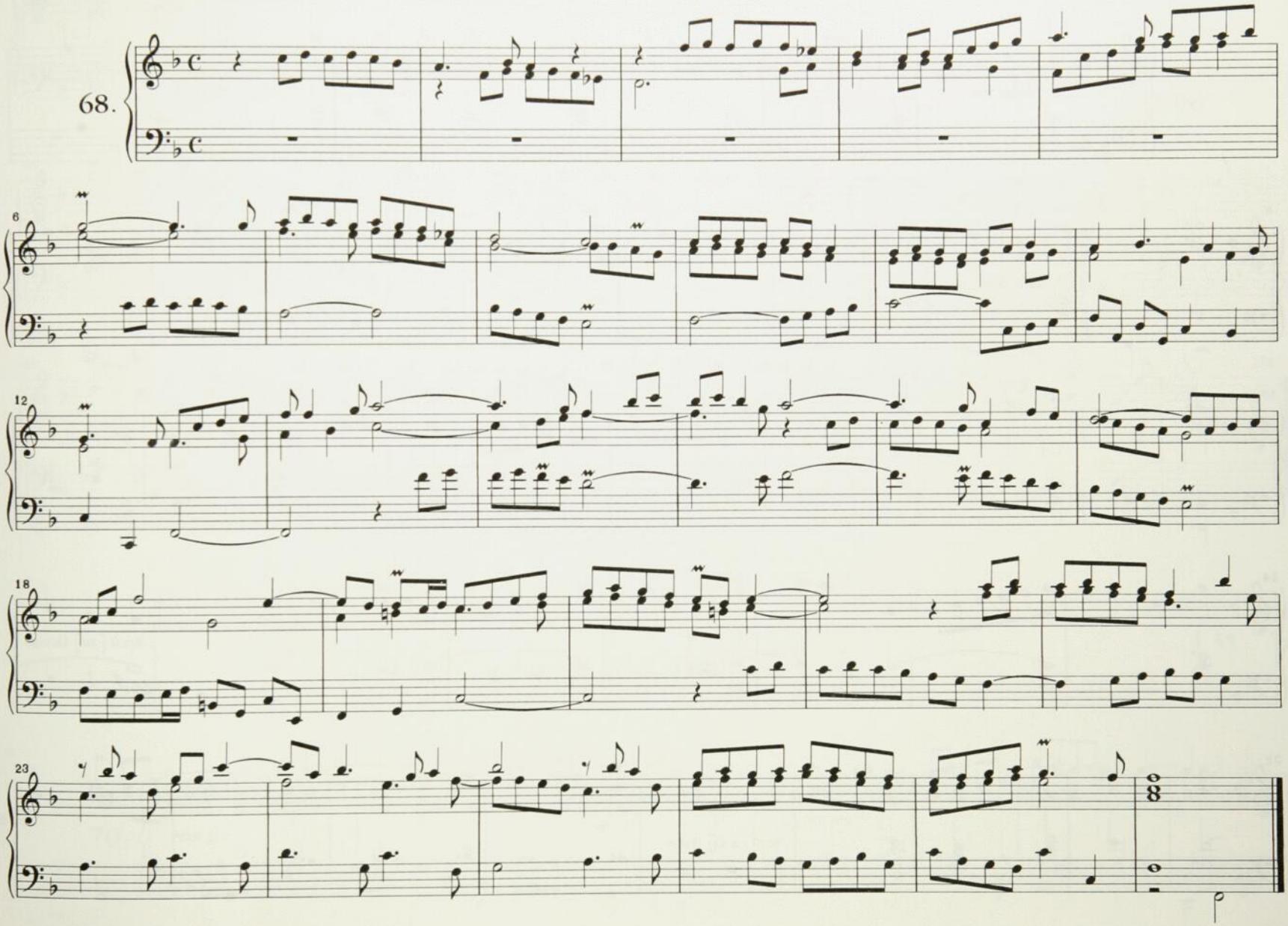

66.
[Jeu doux]
6
Basse
11
17


23
29
35

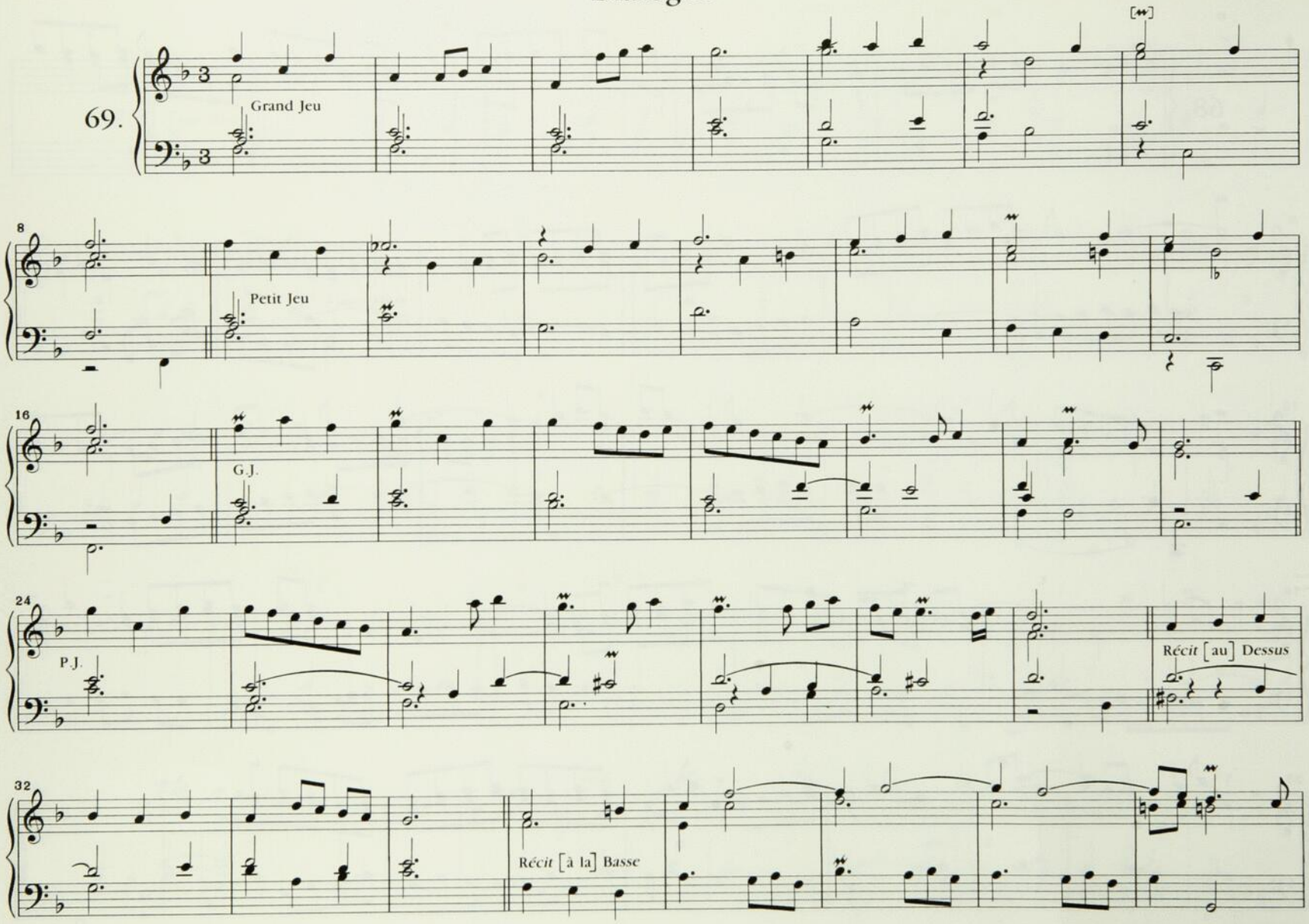
Récit

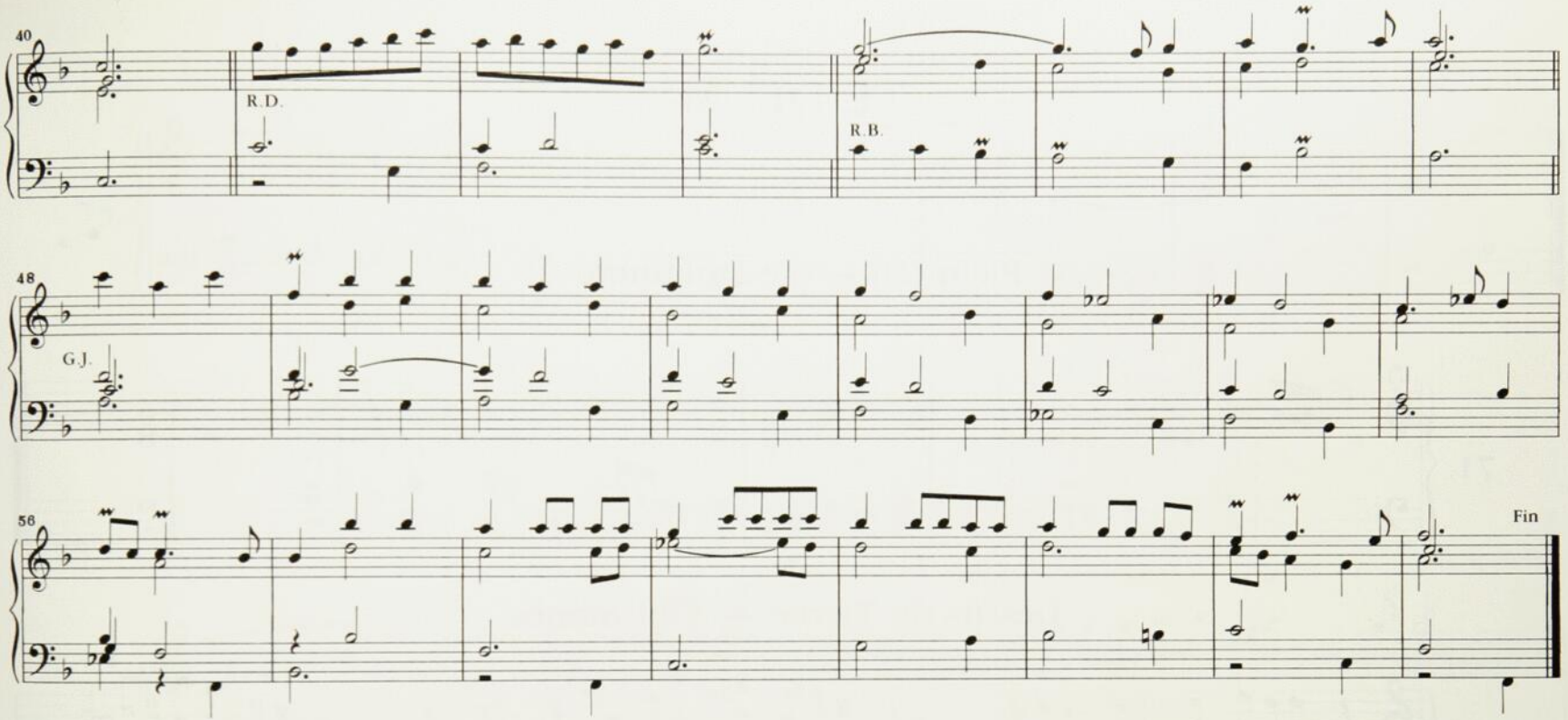


Trio

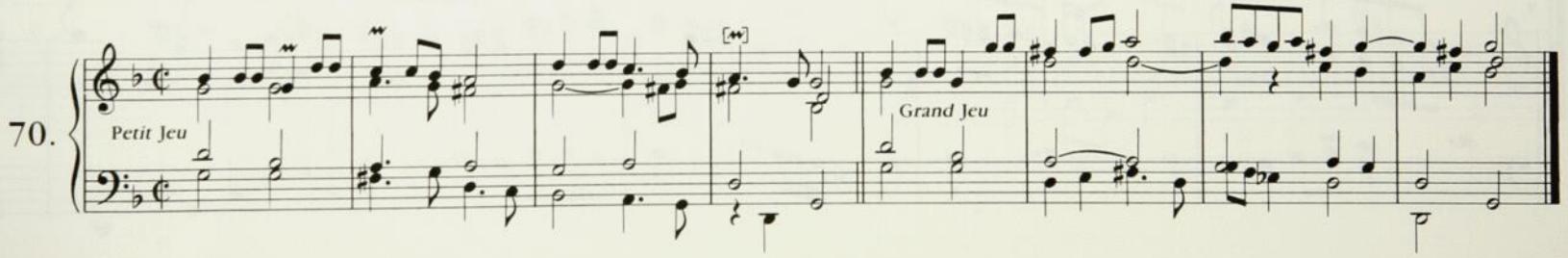


Dialogue


69.
Grand Jeu
8
Petit Jeu
16
G.J.
24
P.J.
Récit [au] Dessus
32
Récit [à la] Basse



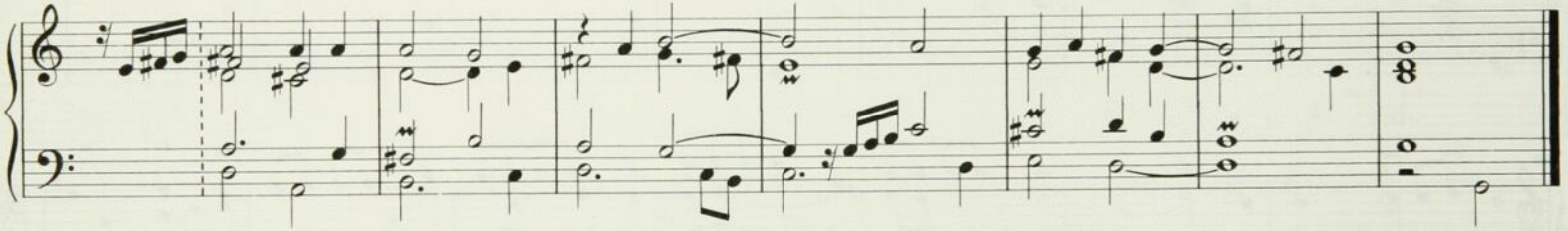
Du 2ᵉ ton [Dialogue]



TE DEUM

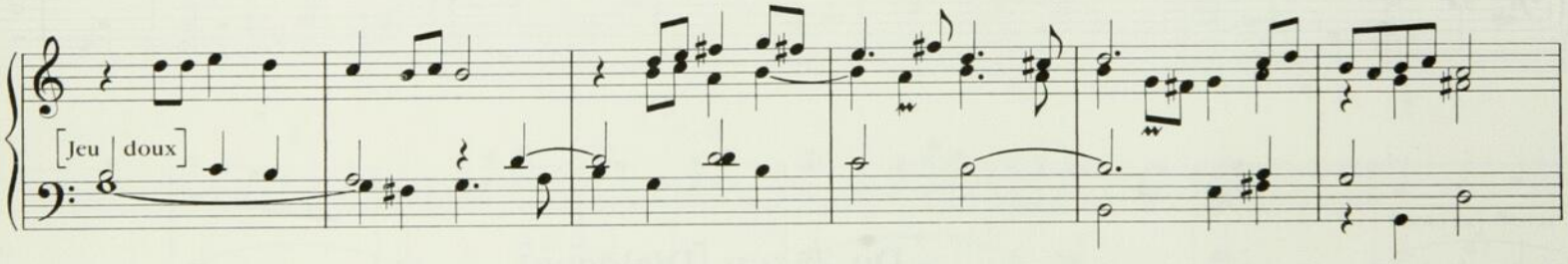
Plein Jeu — Te Dominum

71.

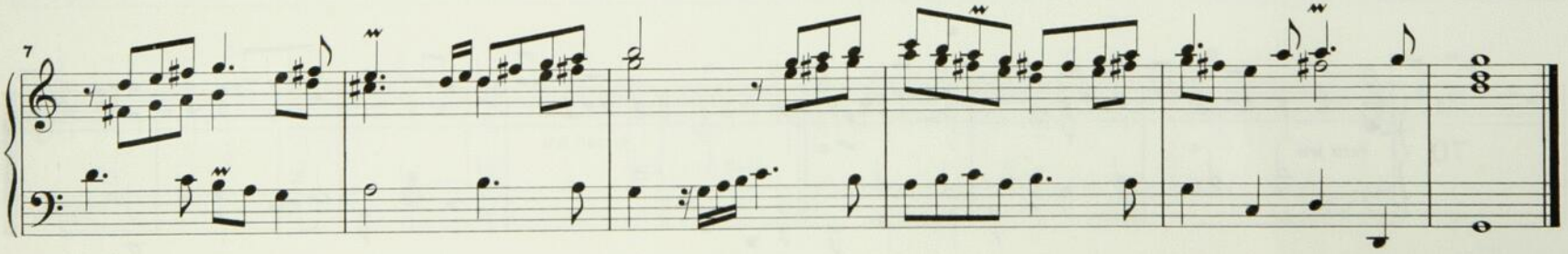


Dessus de Tierce — Tibi omnes

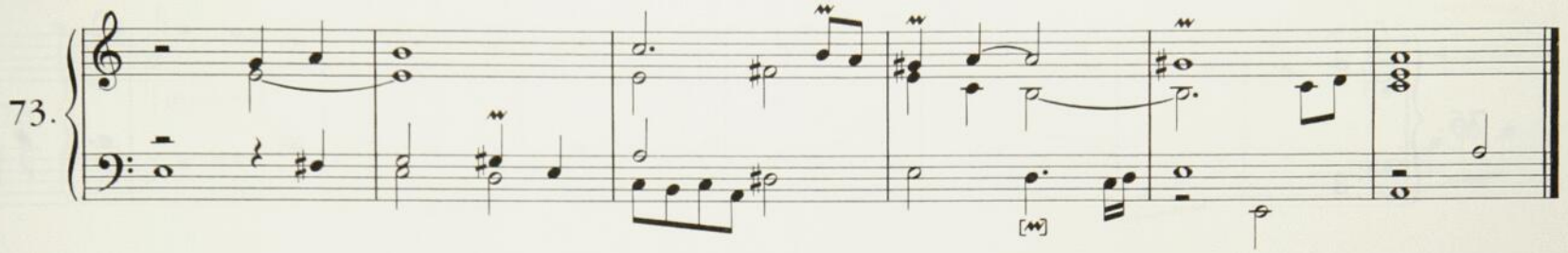
72.



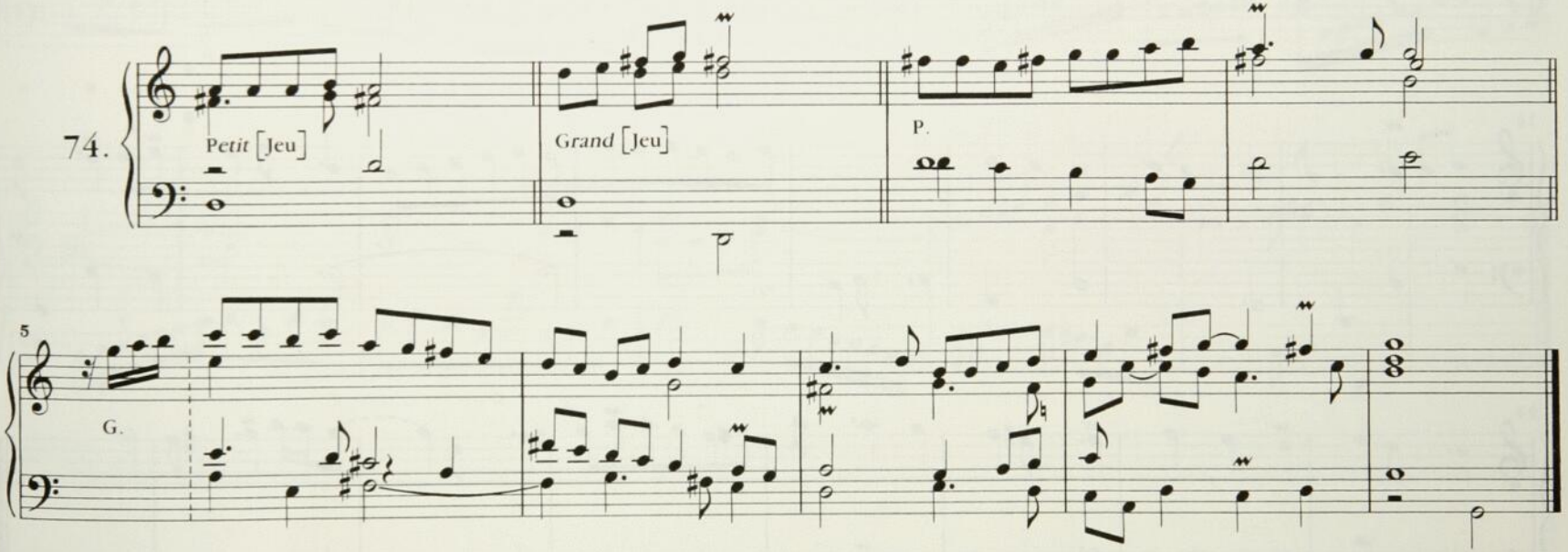
7



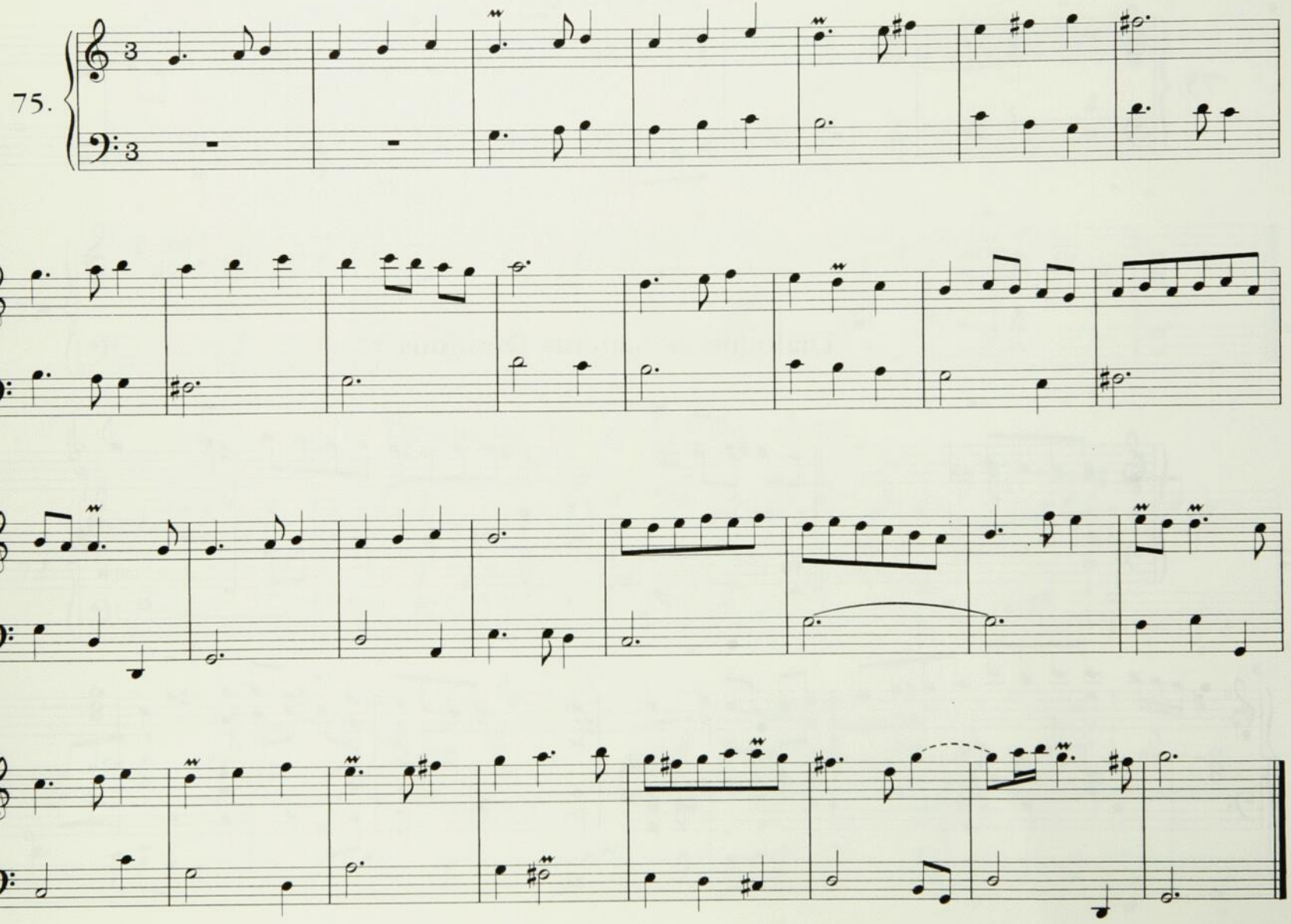
Petit Plein Jeu — Sanctus

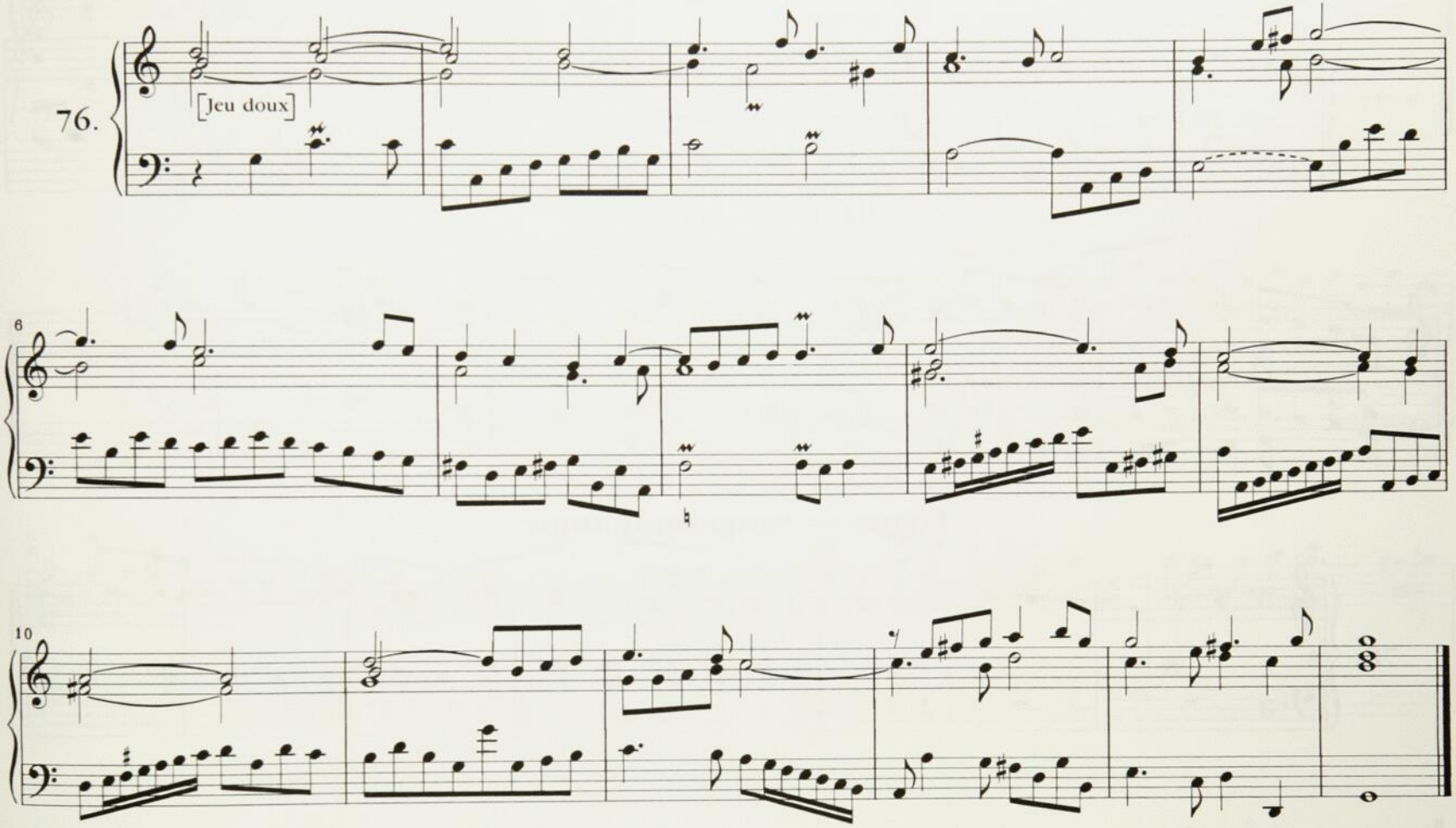


Dialogue — Sanctus Dominus

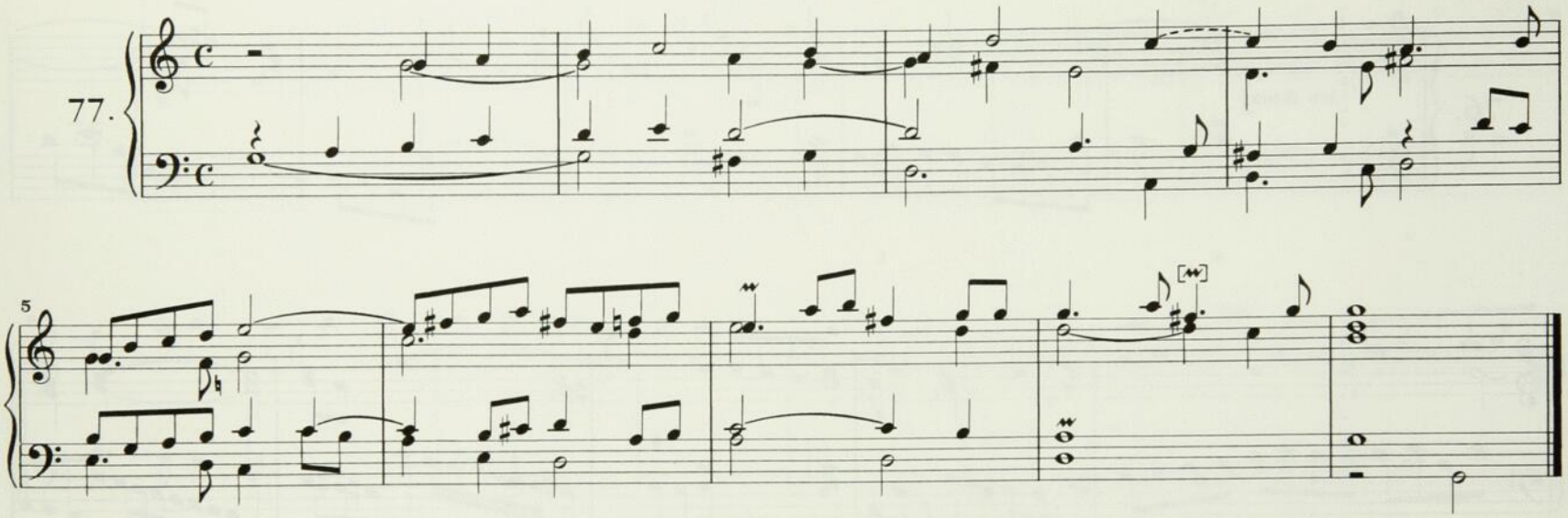


Duo — Te Gloriosus

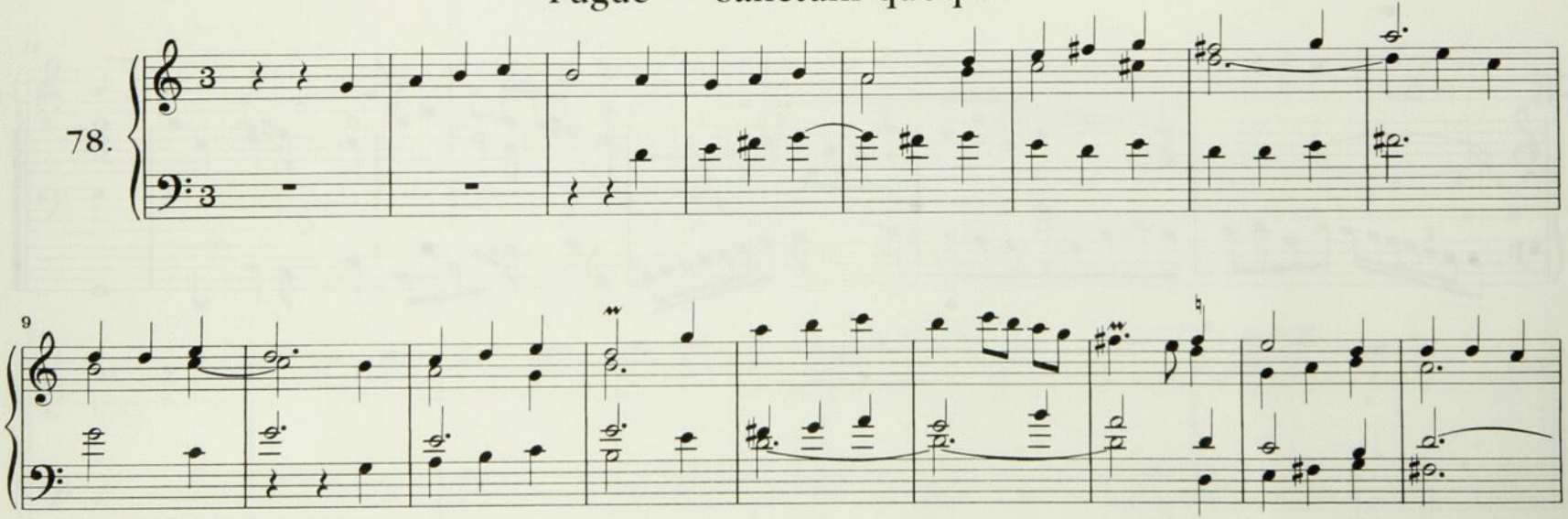


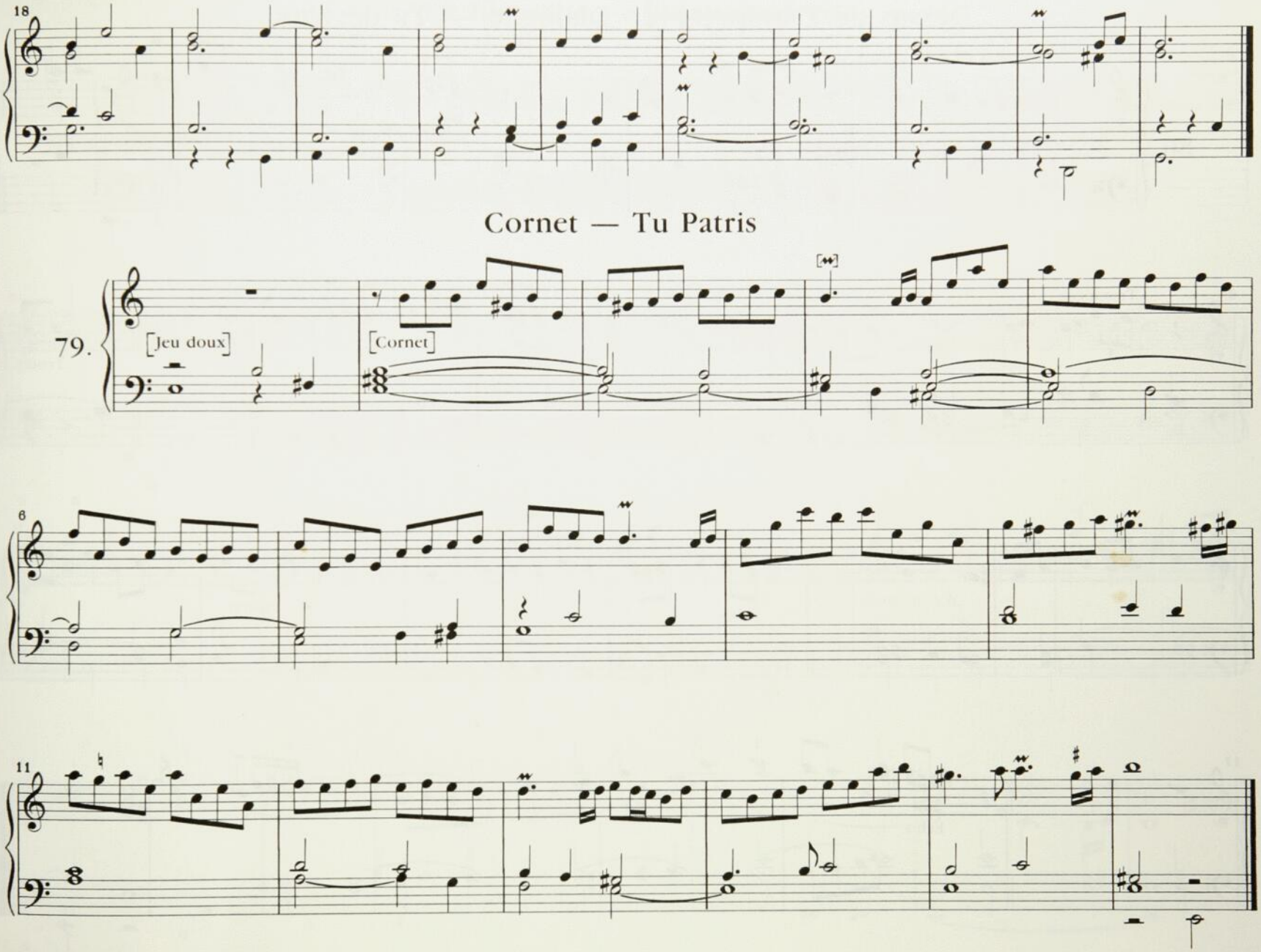

76.
[Jeu doux]
6
10

[Plein Jeu] — Patrem

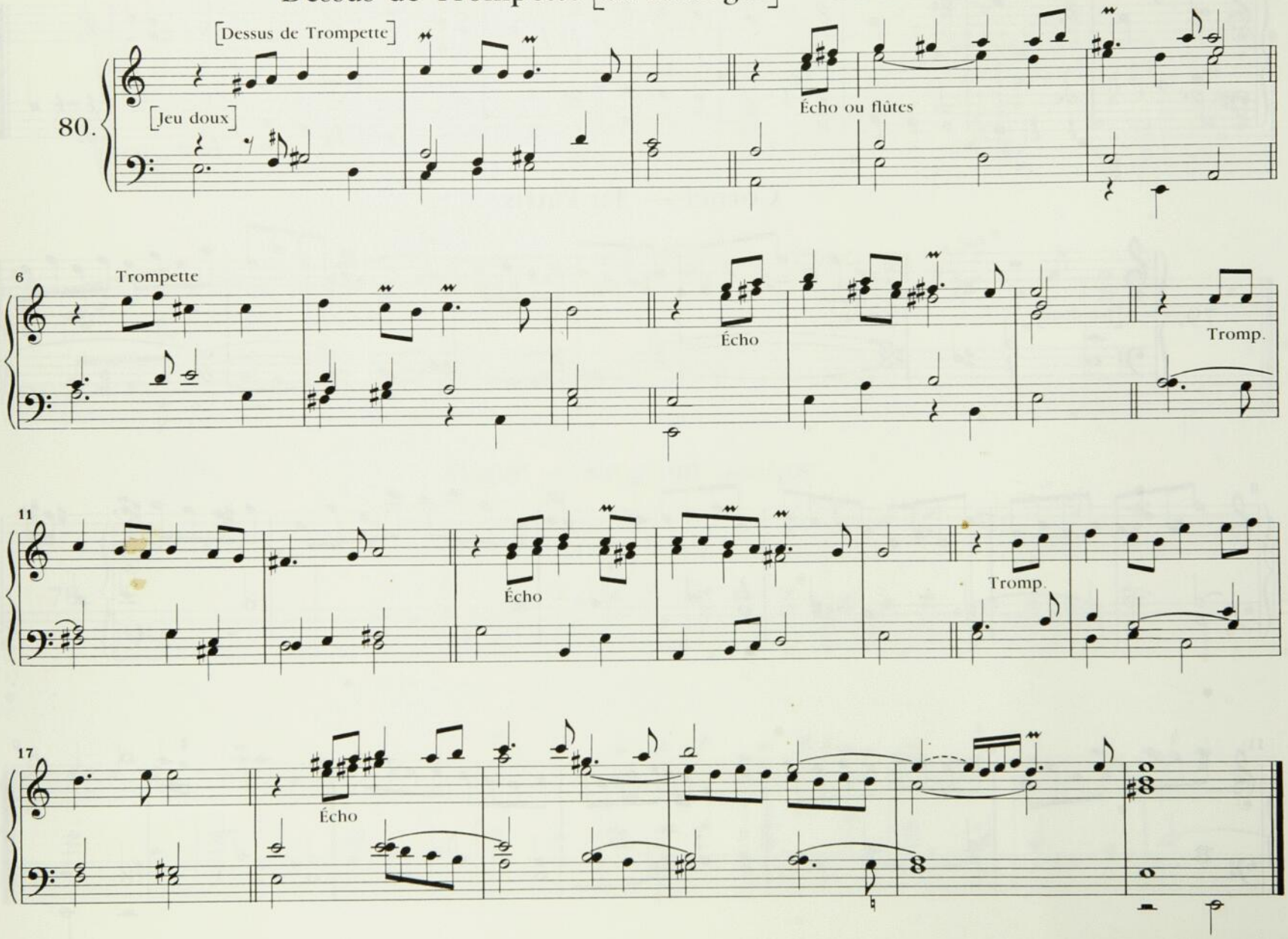


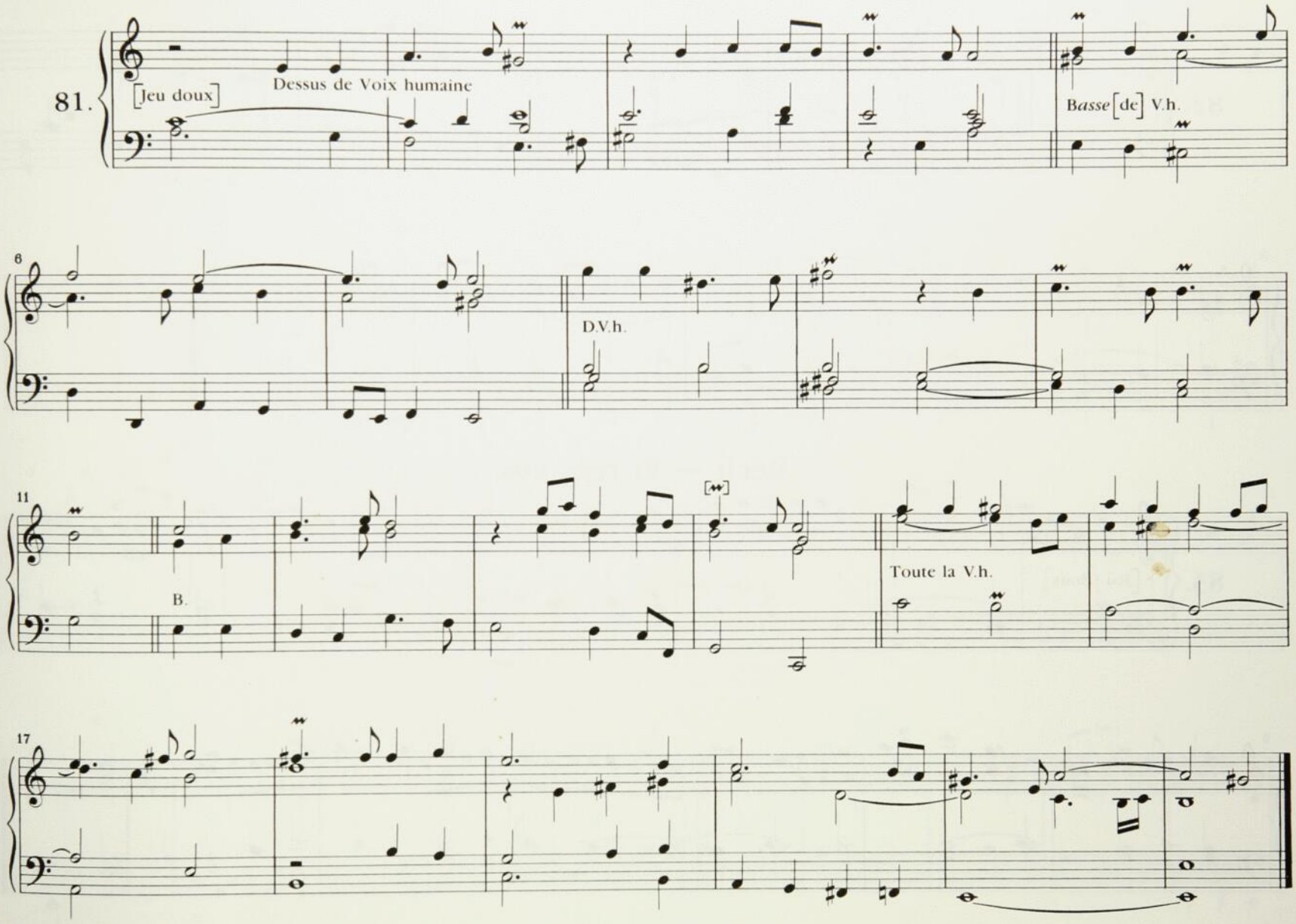
Fugue — Sanctum quoque



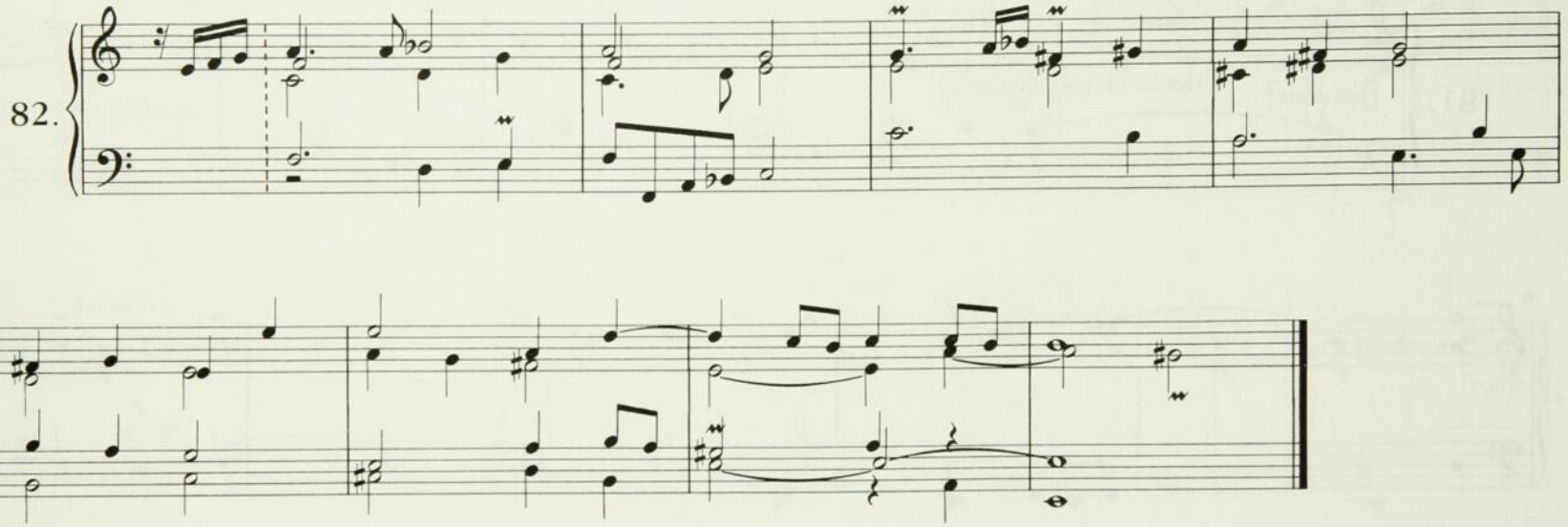

18
Cornet — Tu Patris
79.
[Jeu doux]
[Cornet]
6
11

Dessus de Trompette [en Dialogue] — Tu devicto

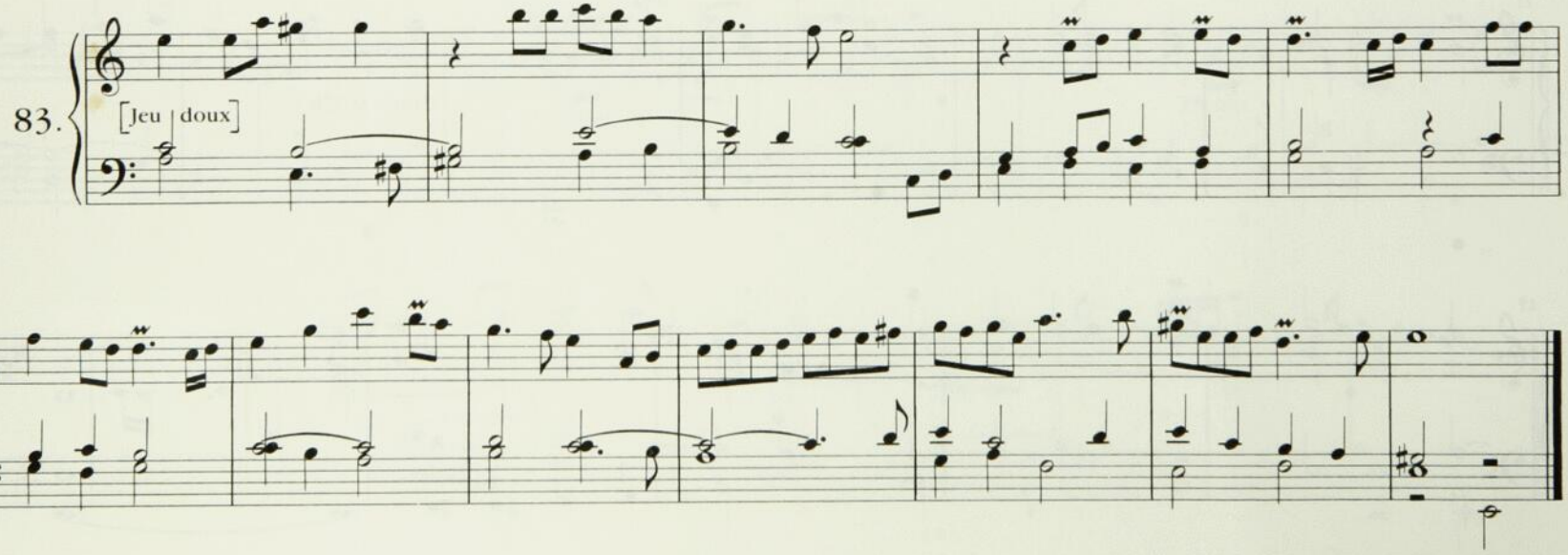



81.
[Jeu doux]
Dessus de Voix humaine
Basse [de] V.h.
6
D.V.h.
11
B.
Toute la V.h.
17

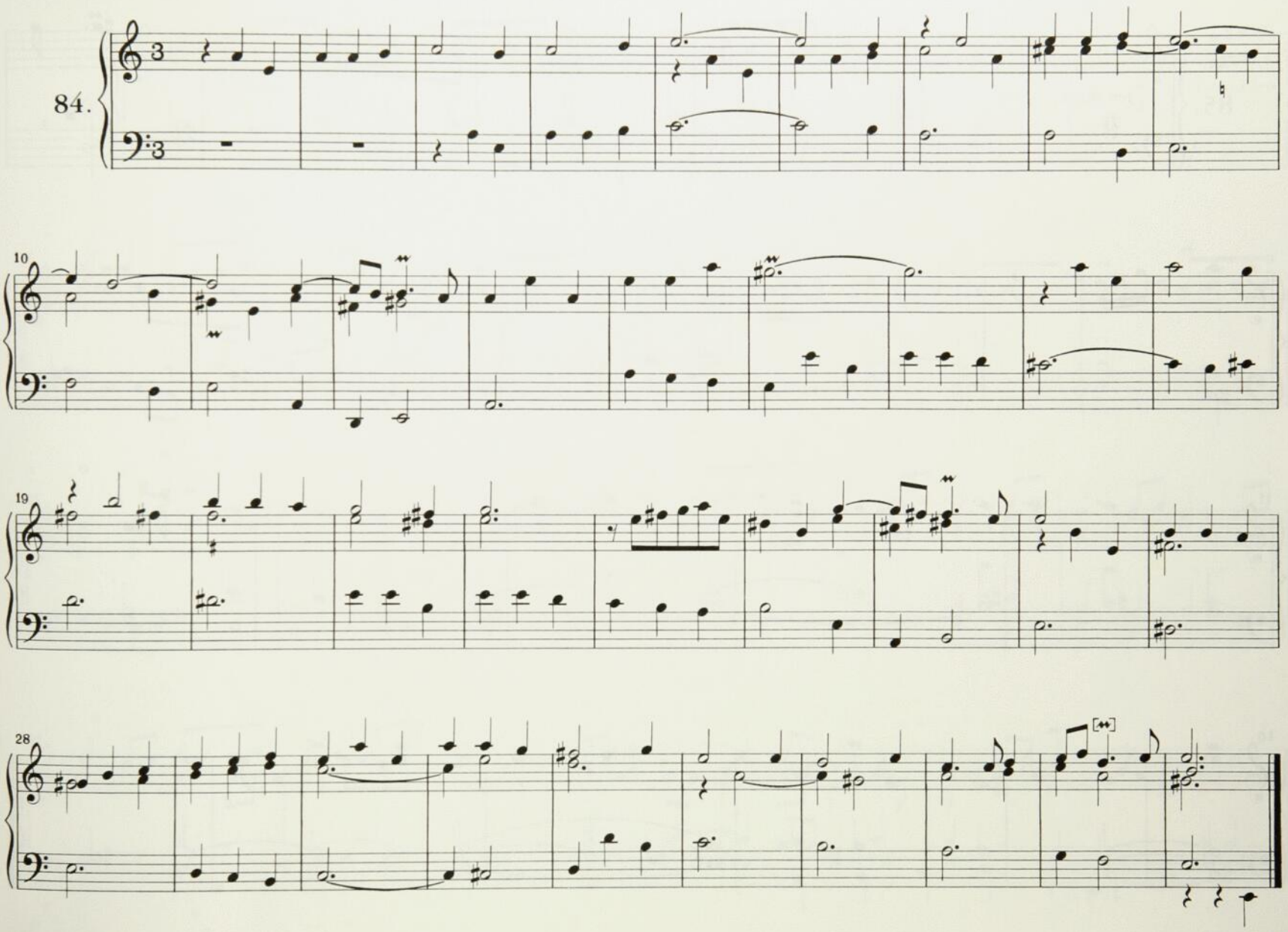
Plein Jeu — Aeterna fac



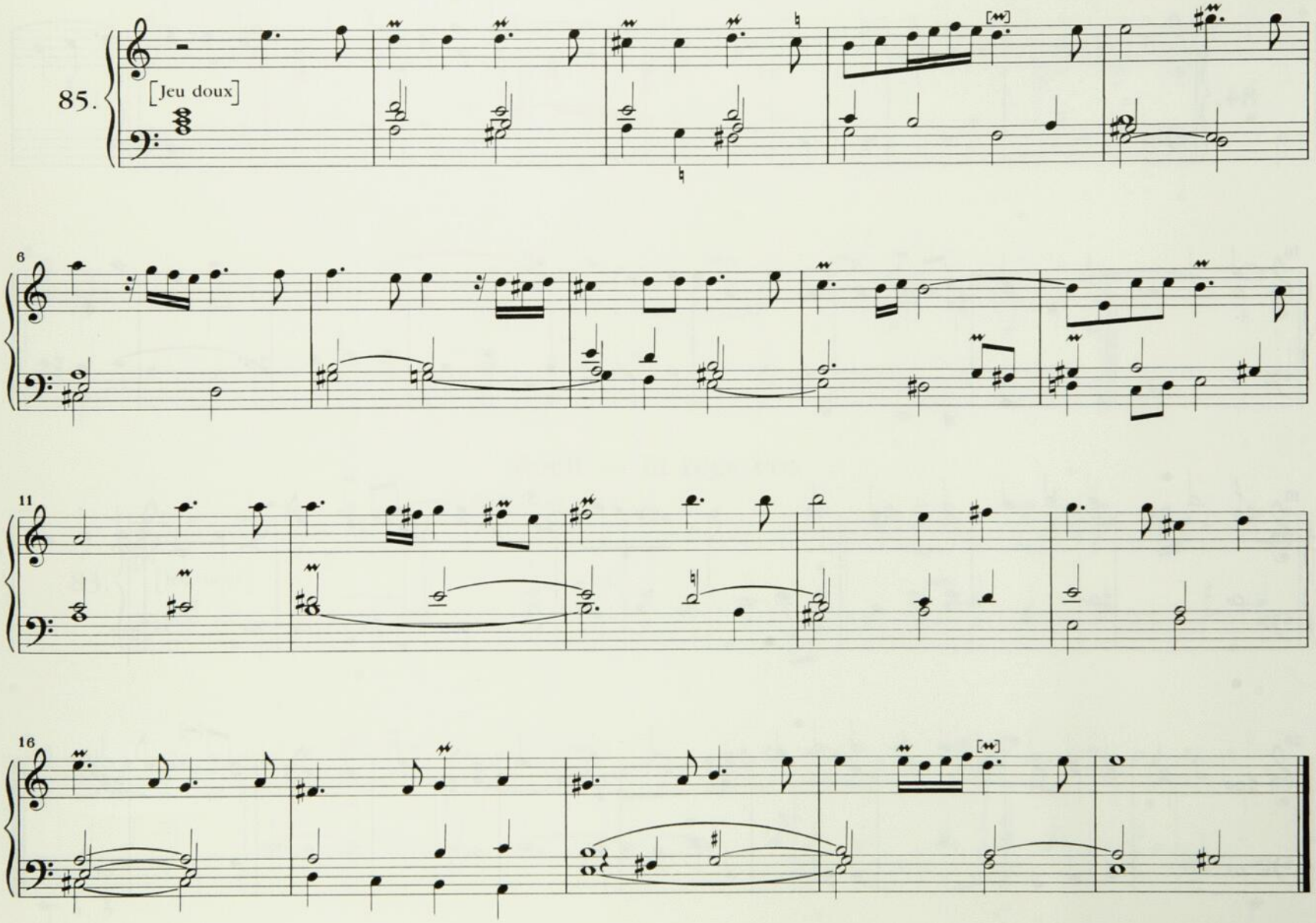
Récit — Et rege eos



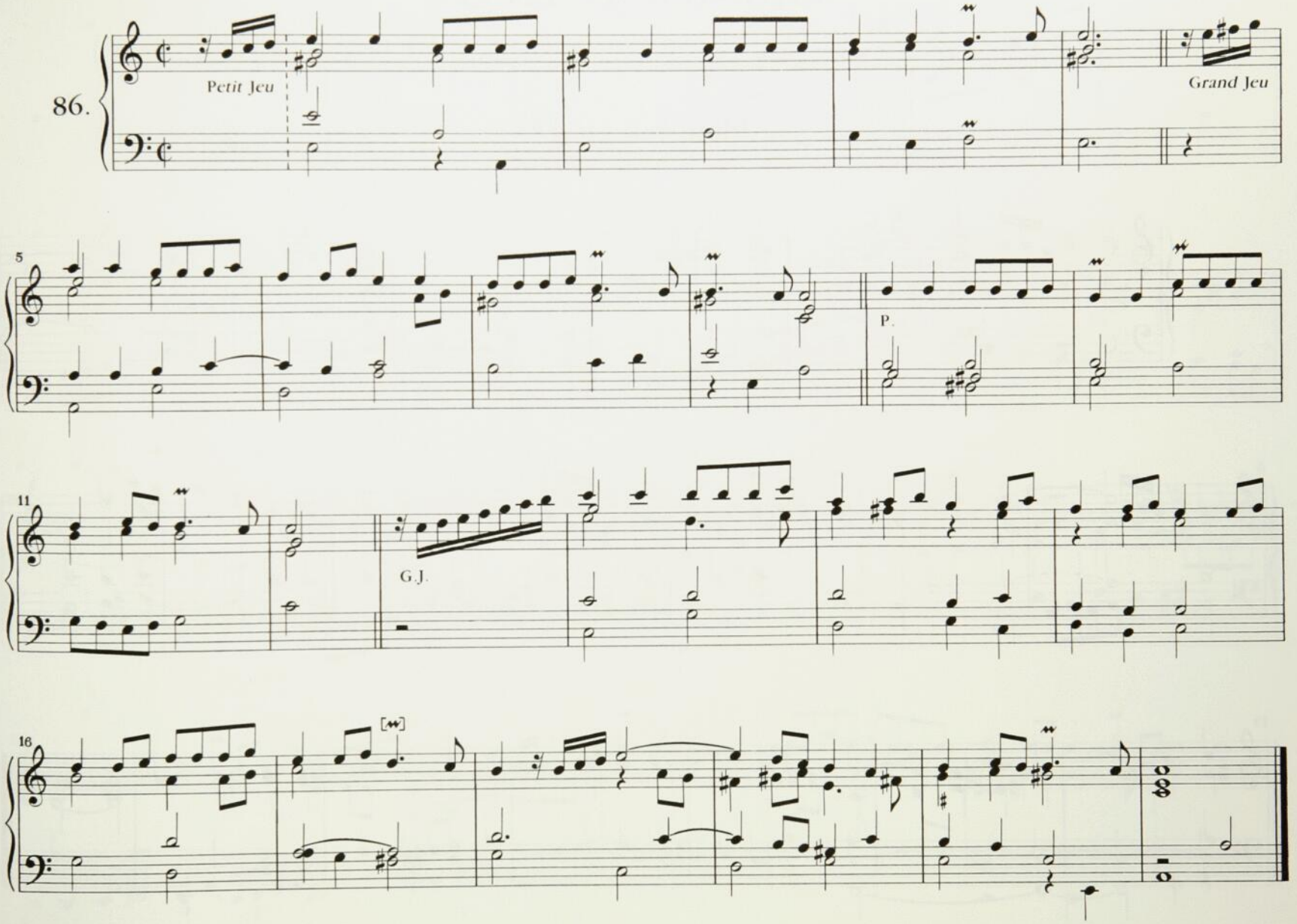
Trio — Et laudamus



Récit — Miserere

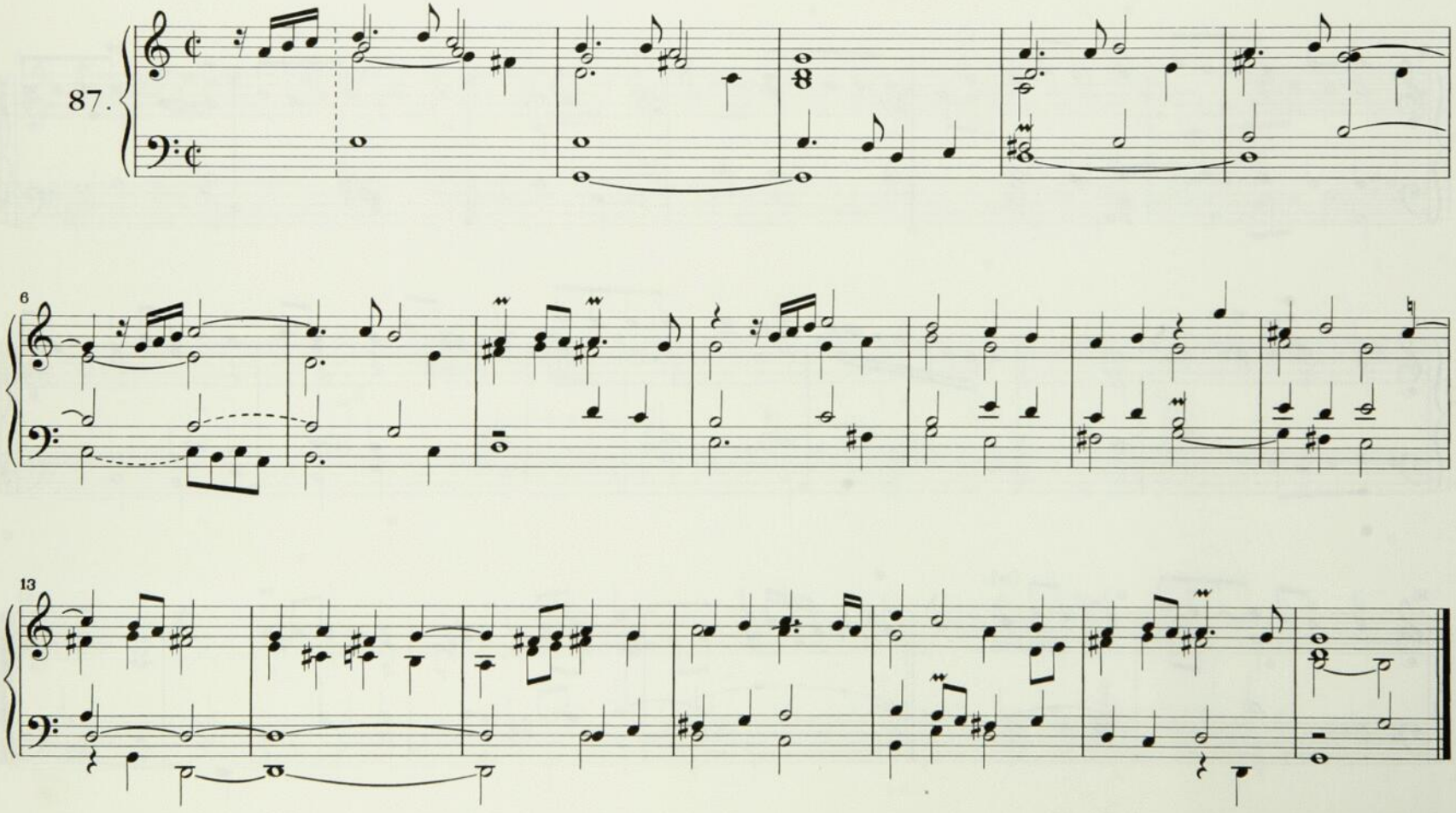


Dialogue — In te domine

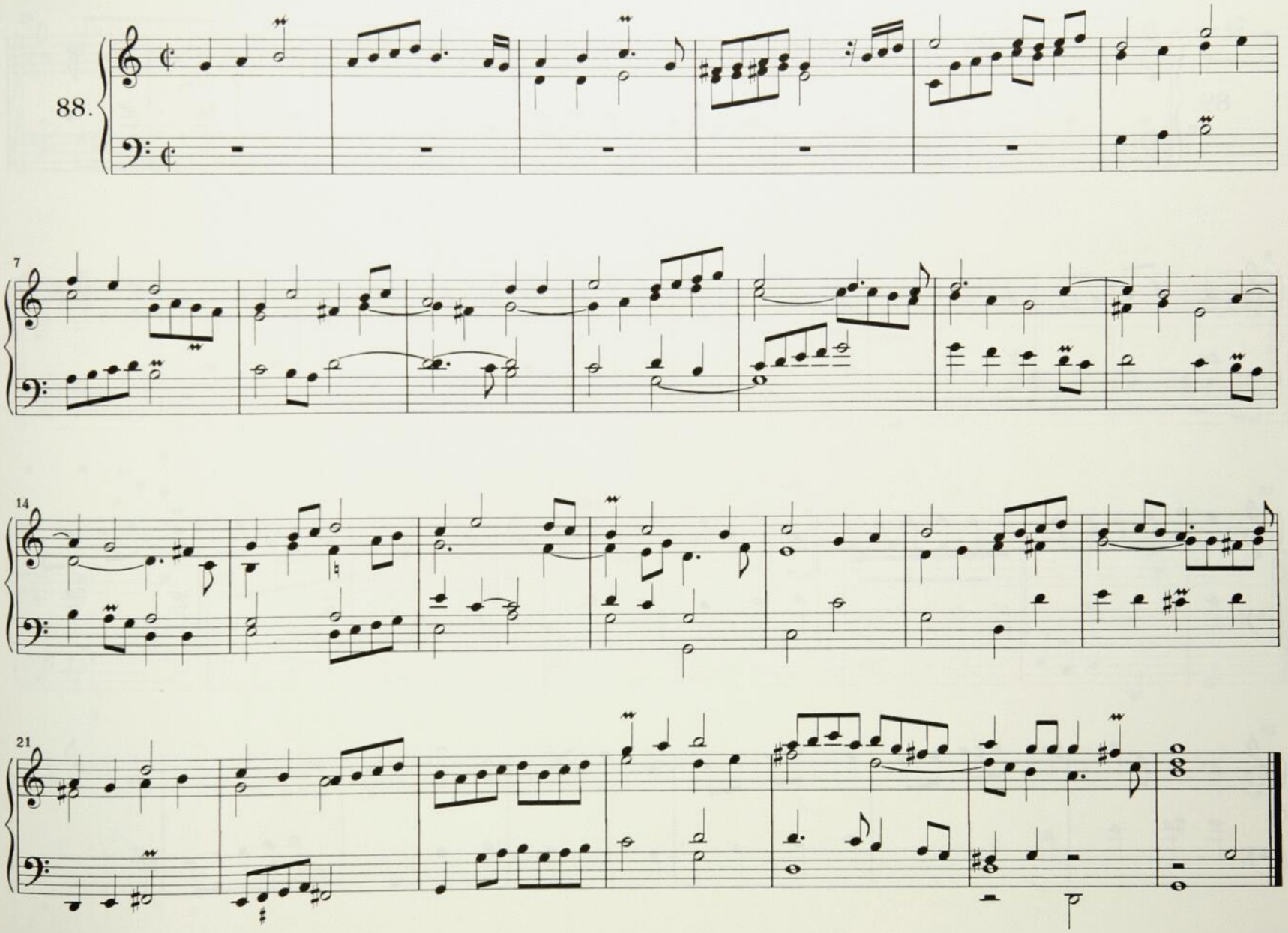


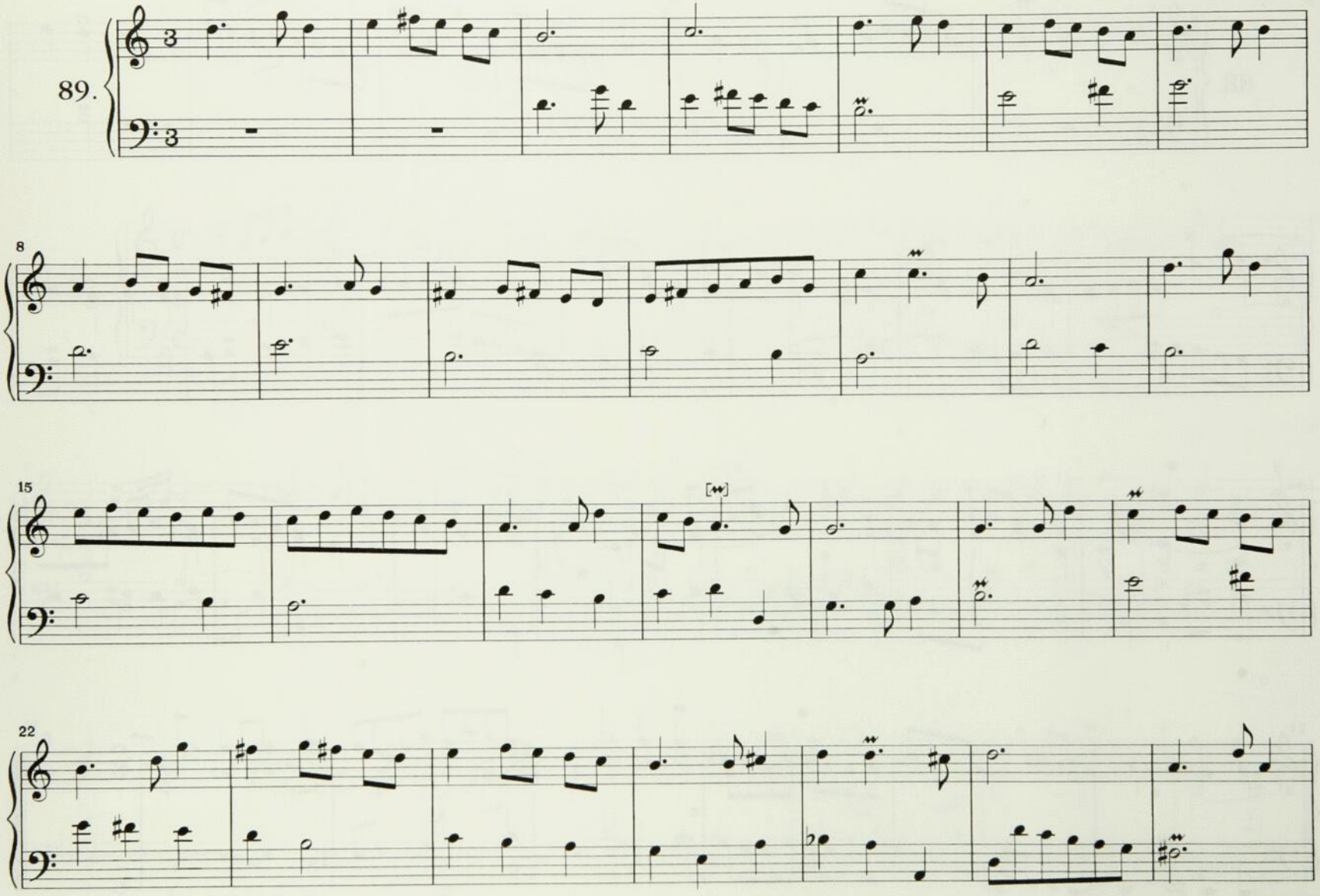
[MAGNIFICAT EN G♯]

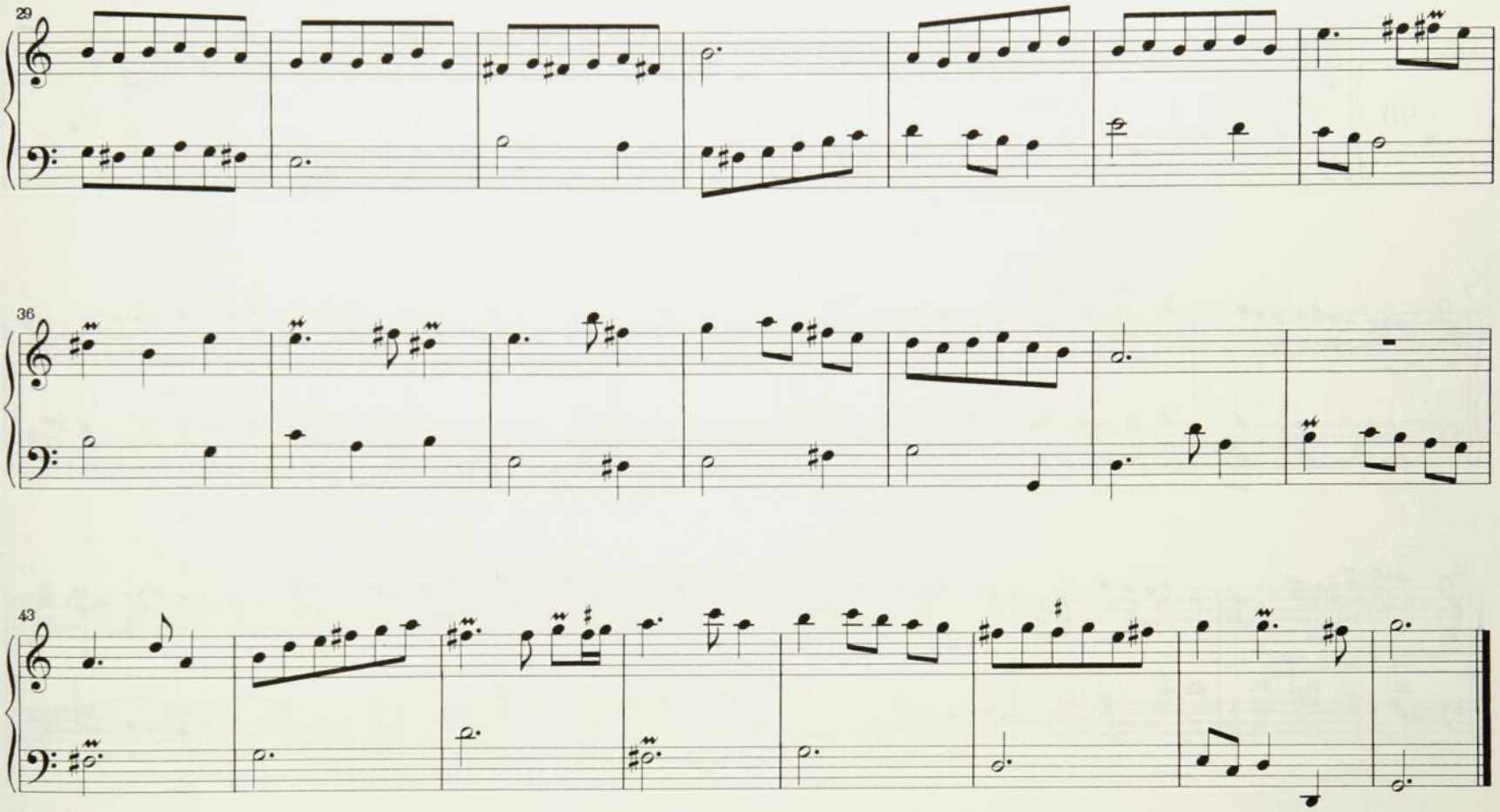
Plein Jeu en g♯



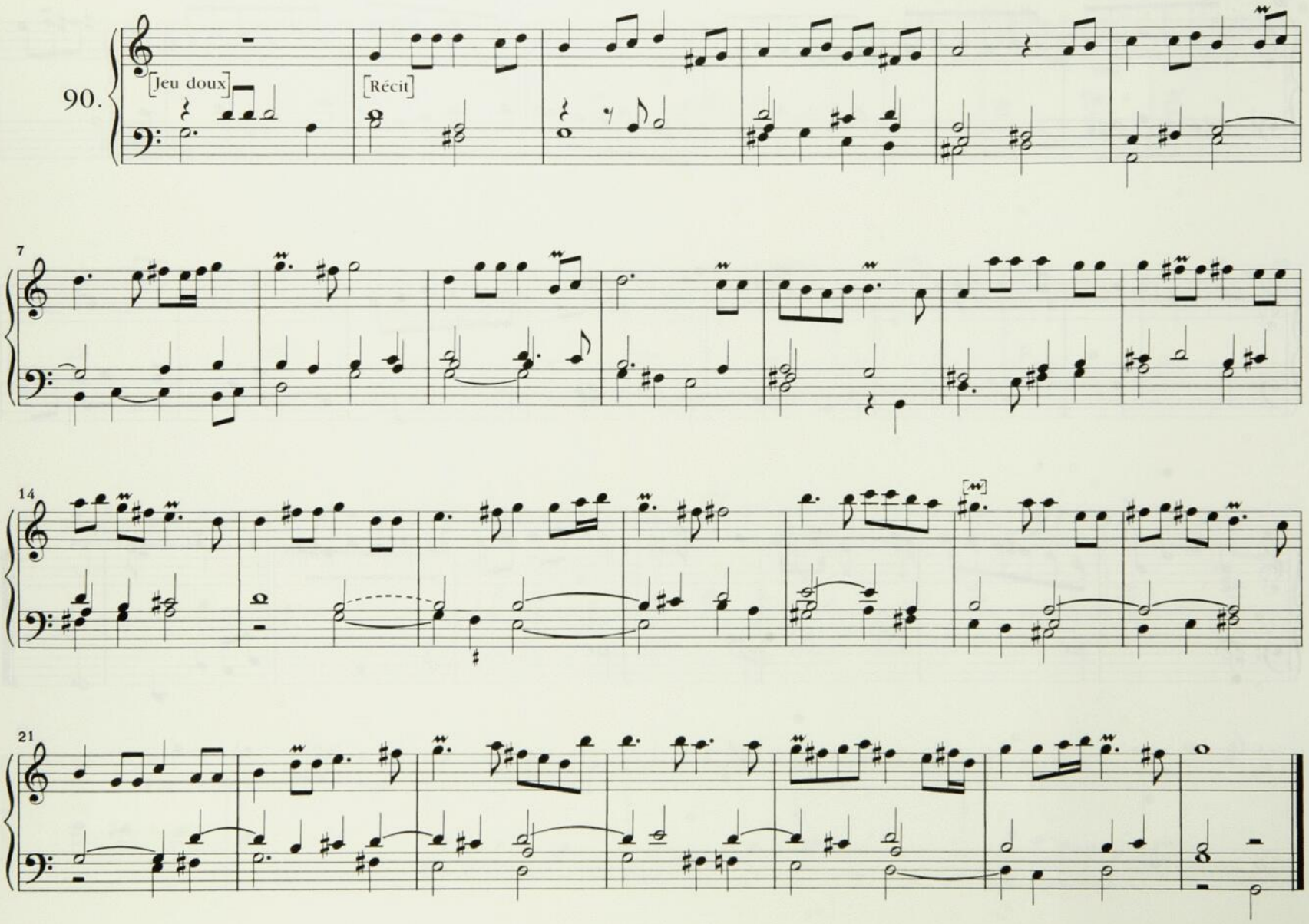
Fugue



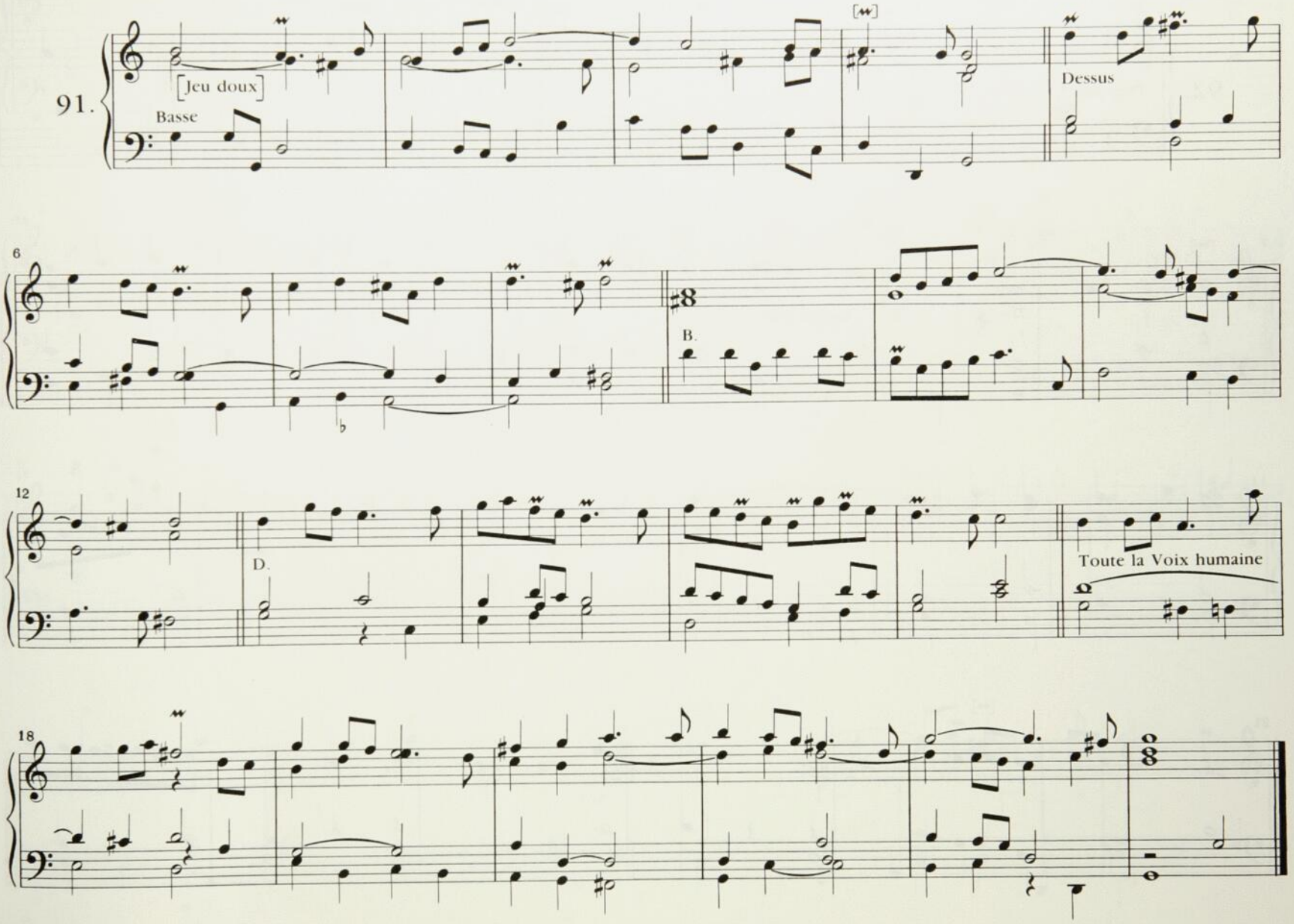

89.
8
15
22


29
36
43

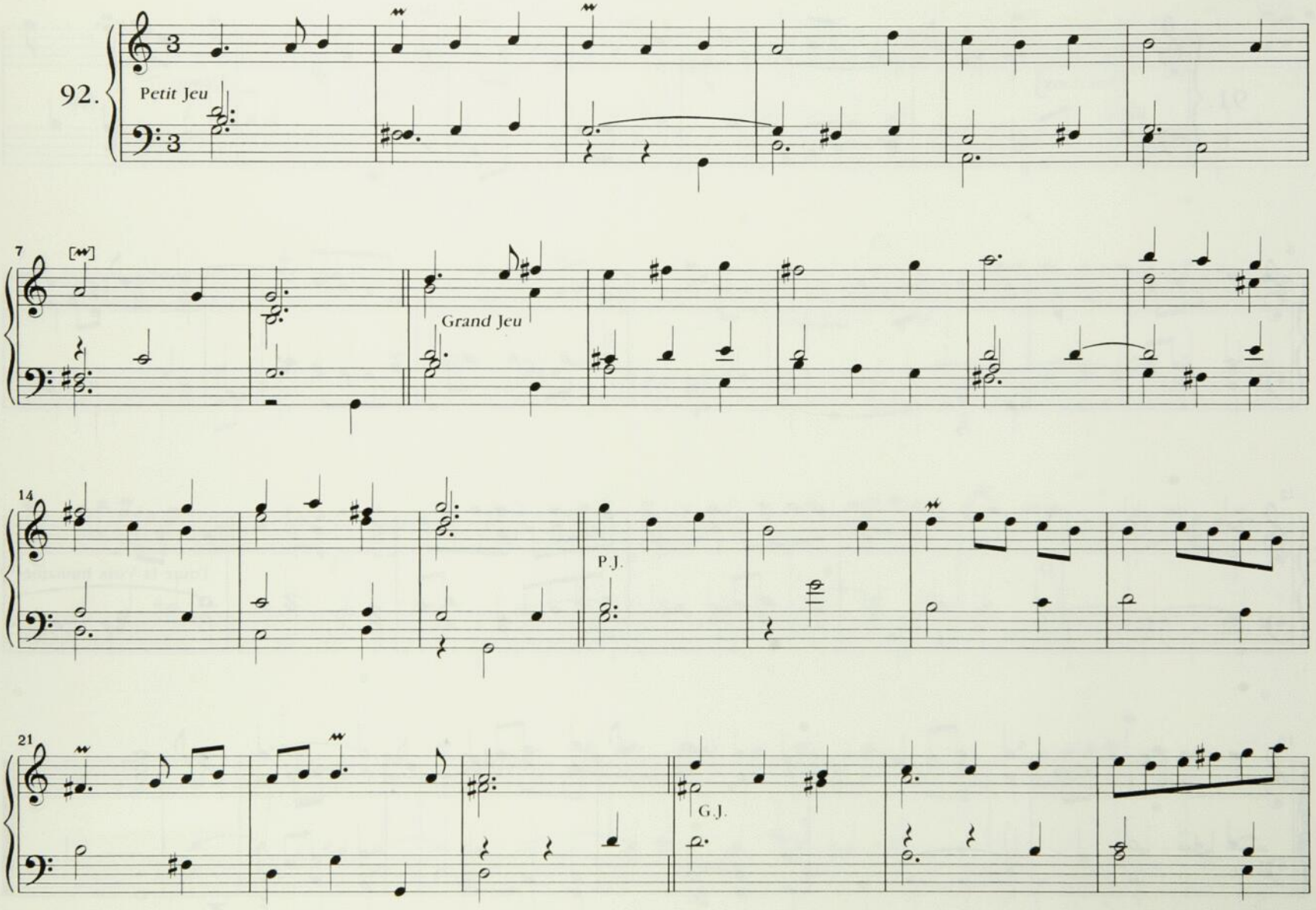
Récit

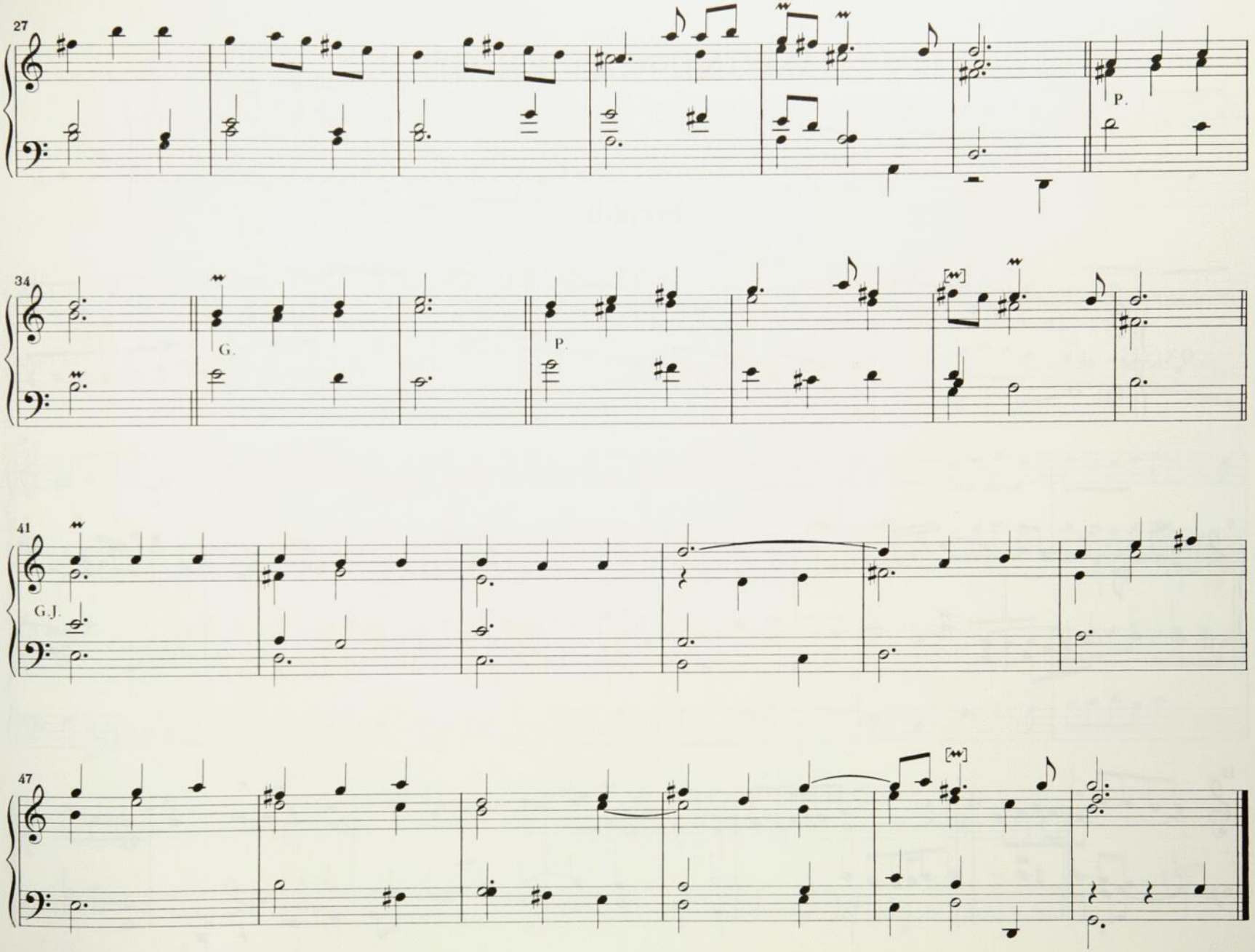


Pour la Voix humaine



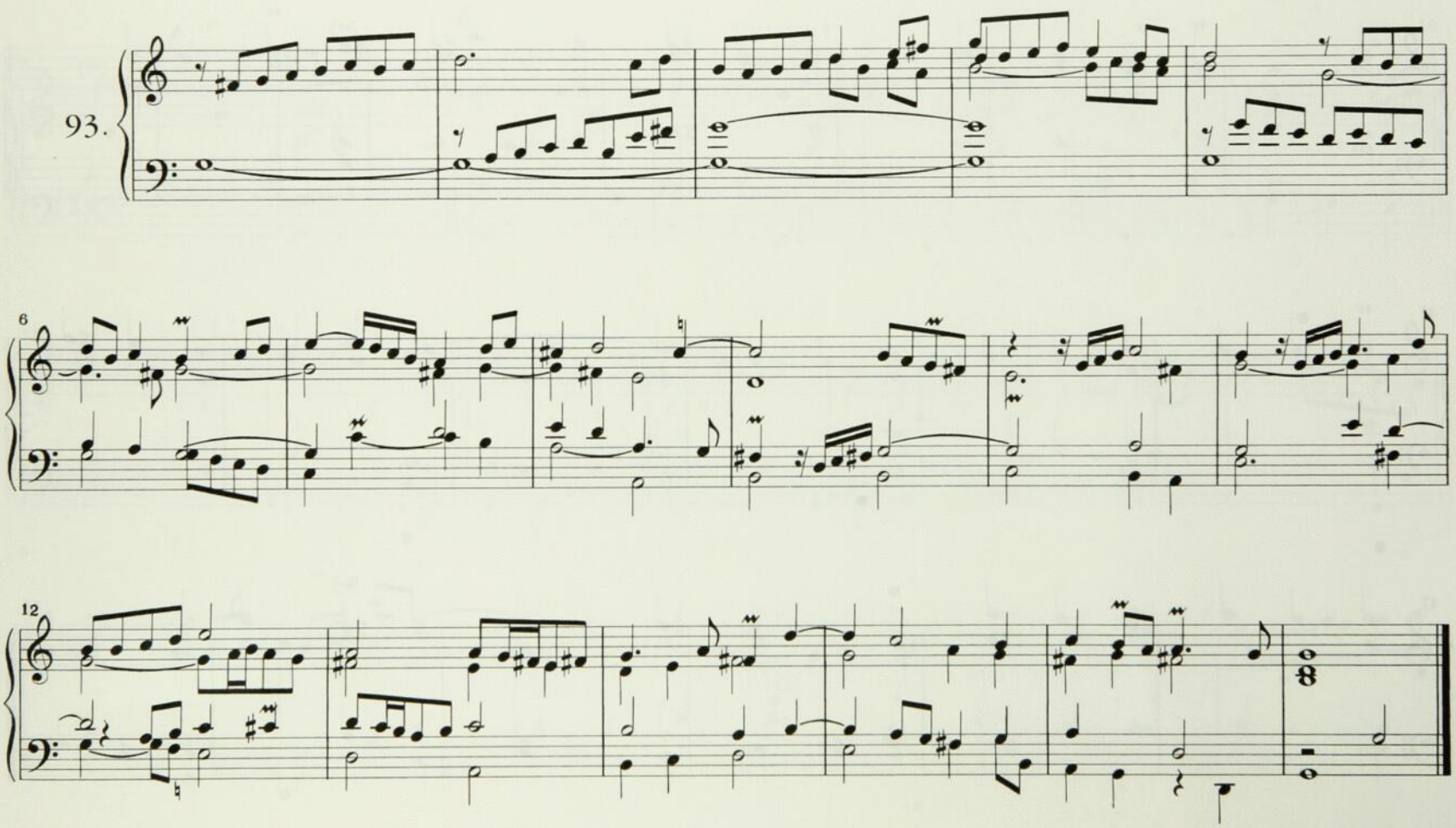
Dialogue

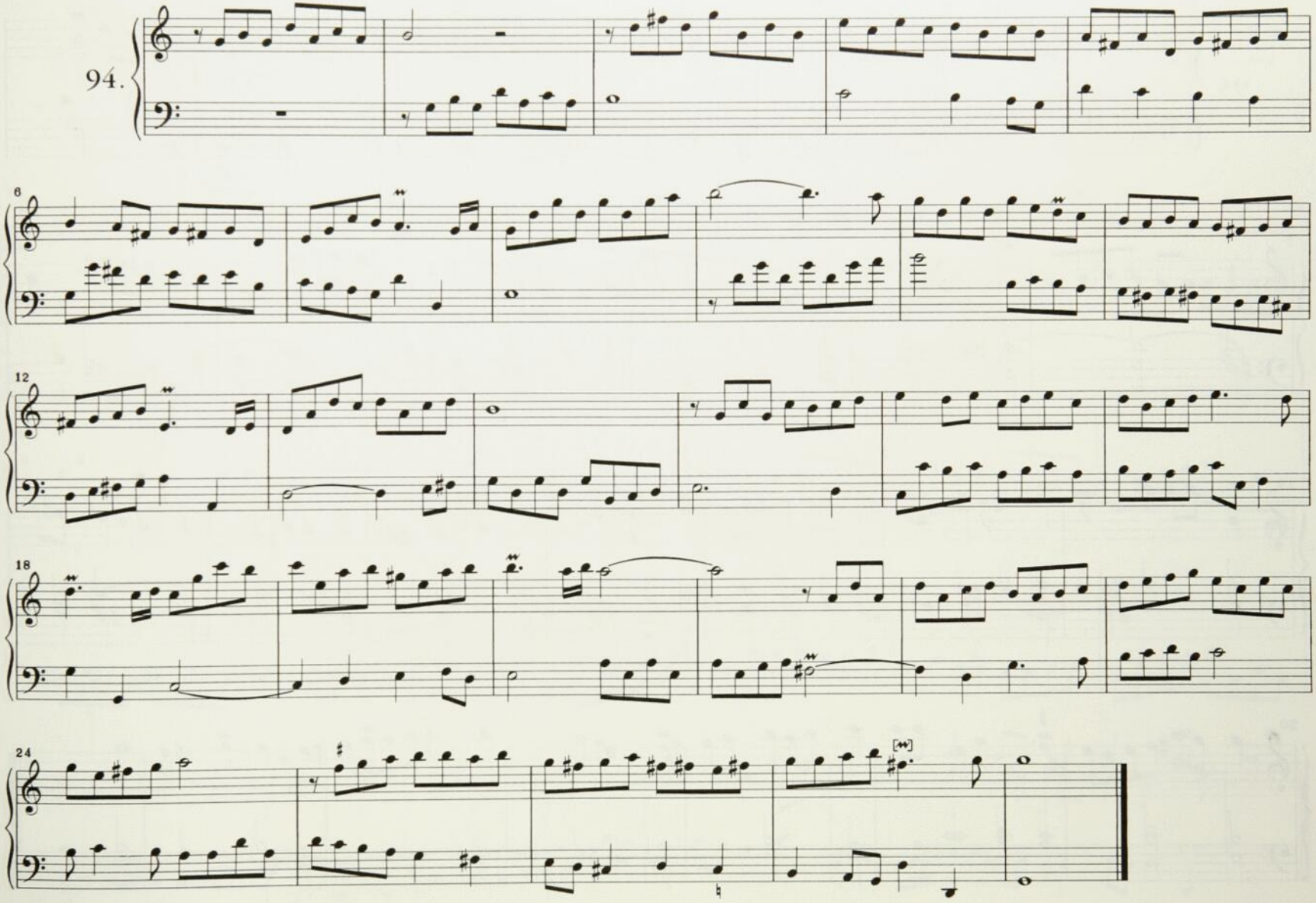



27
P.
34
G.
P.
41
G.J.
47

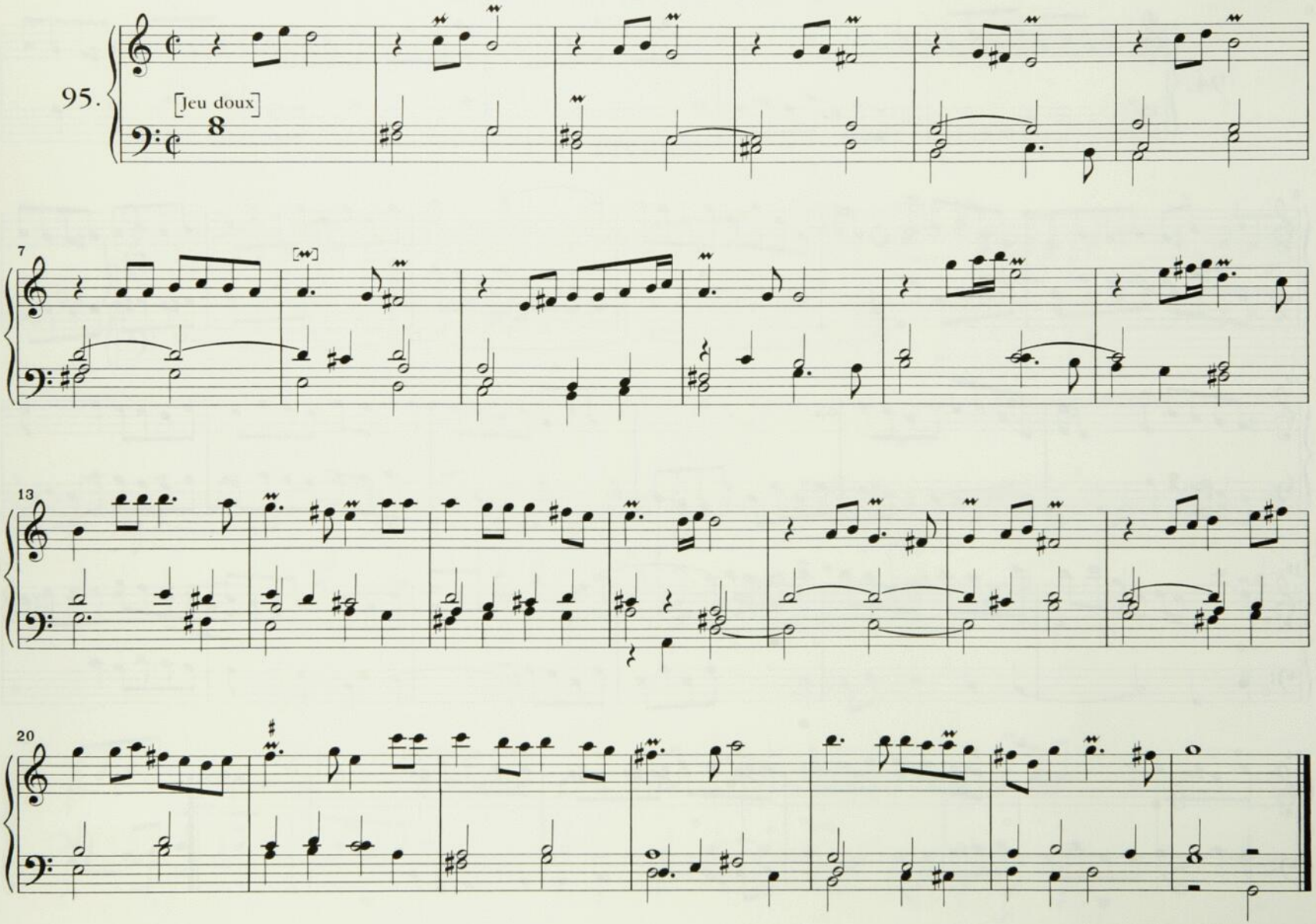
MAGNIFICAT EN G♯

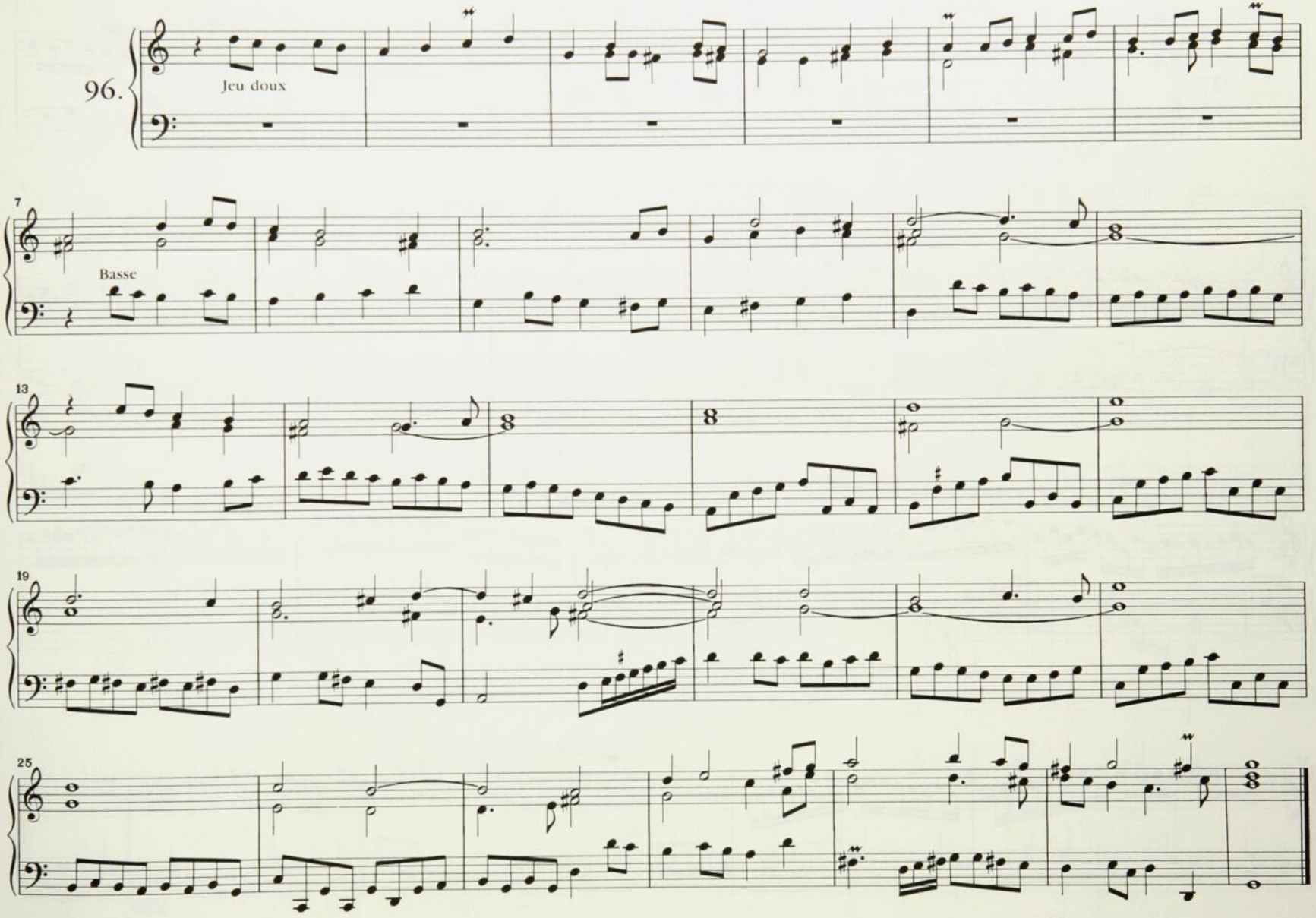
Prélude



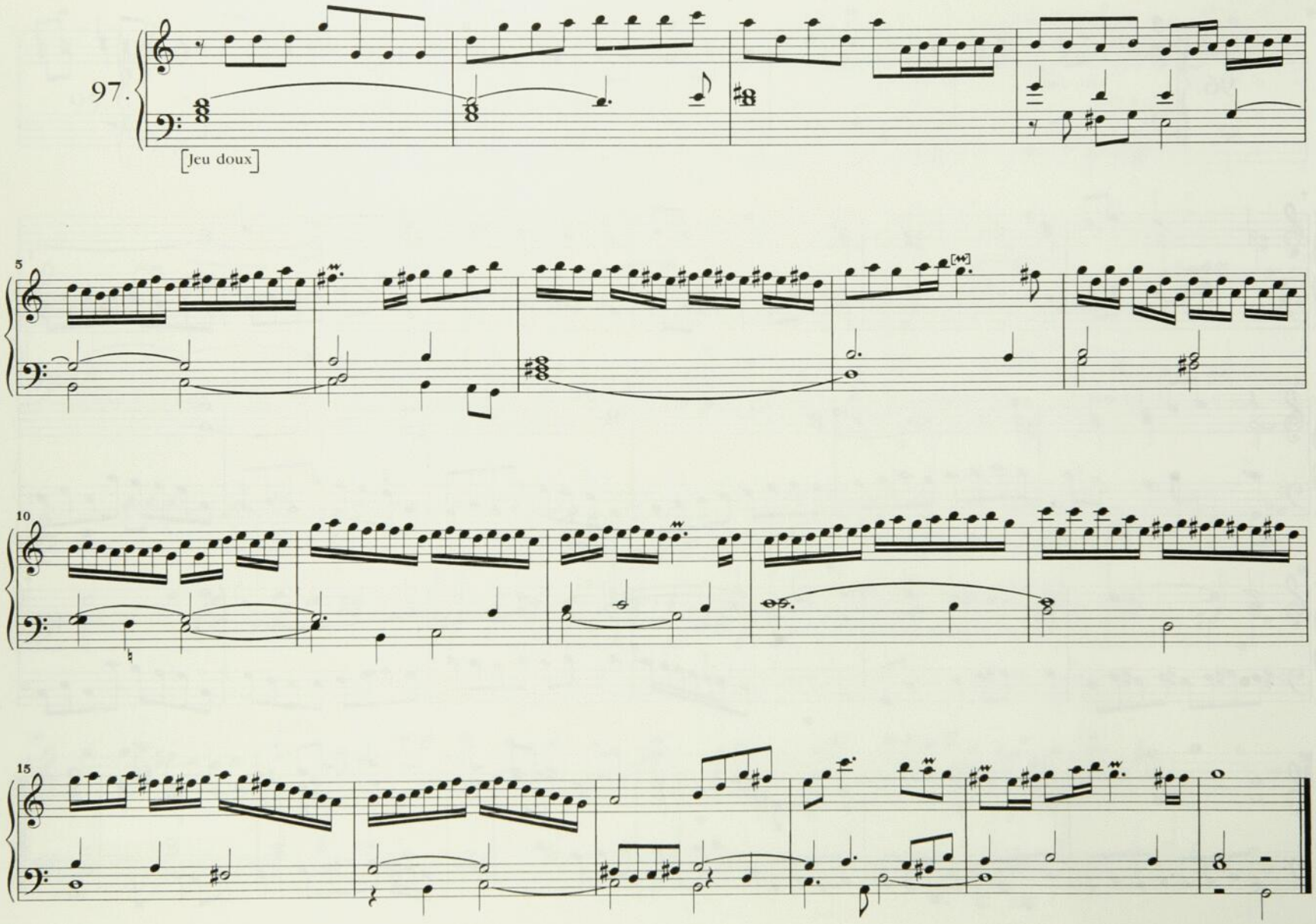

94.
6
12
18
24

Récit

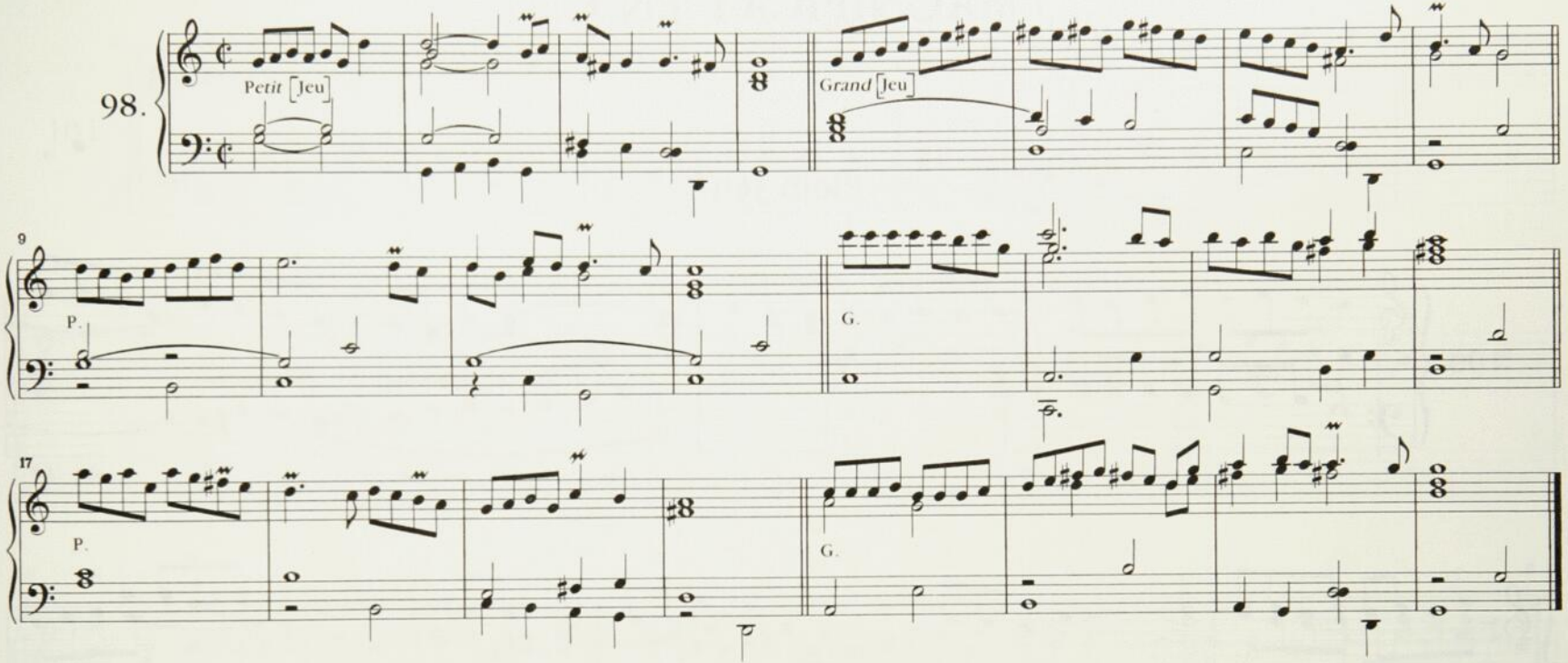



96.
Jeu doux
7
Basse
13
19
25

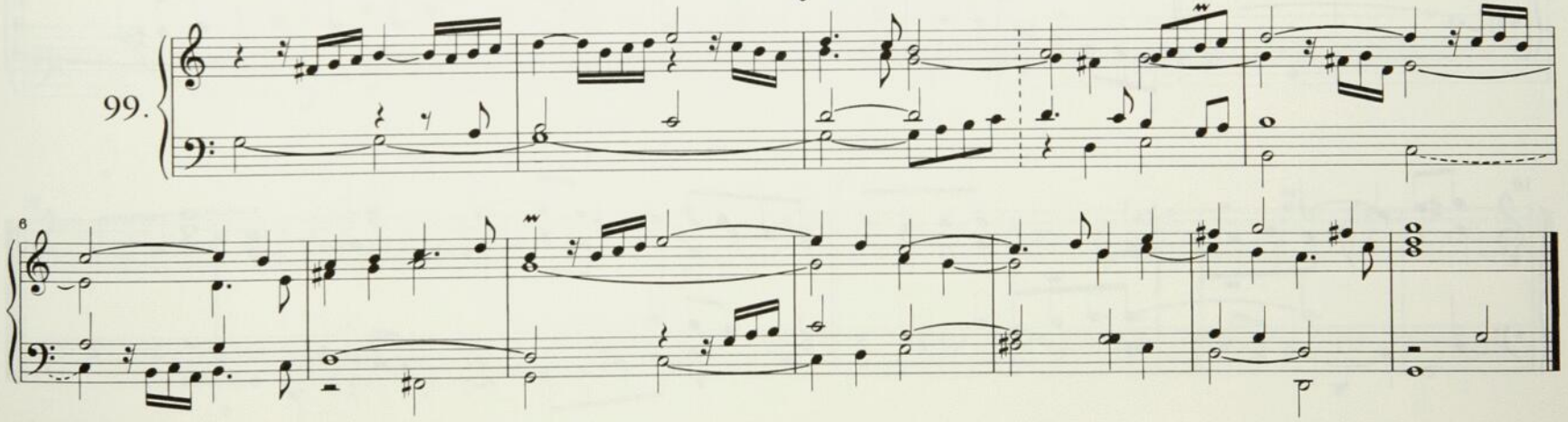
Cornet



Dialogue

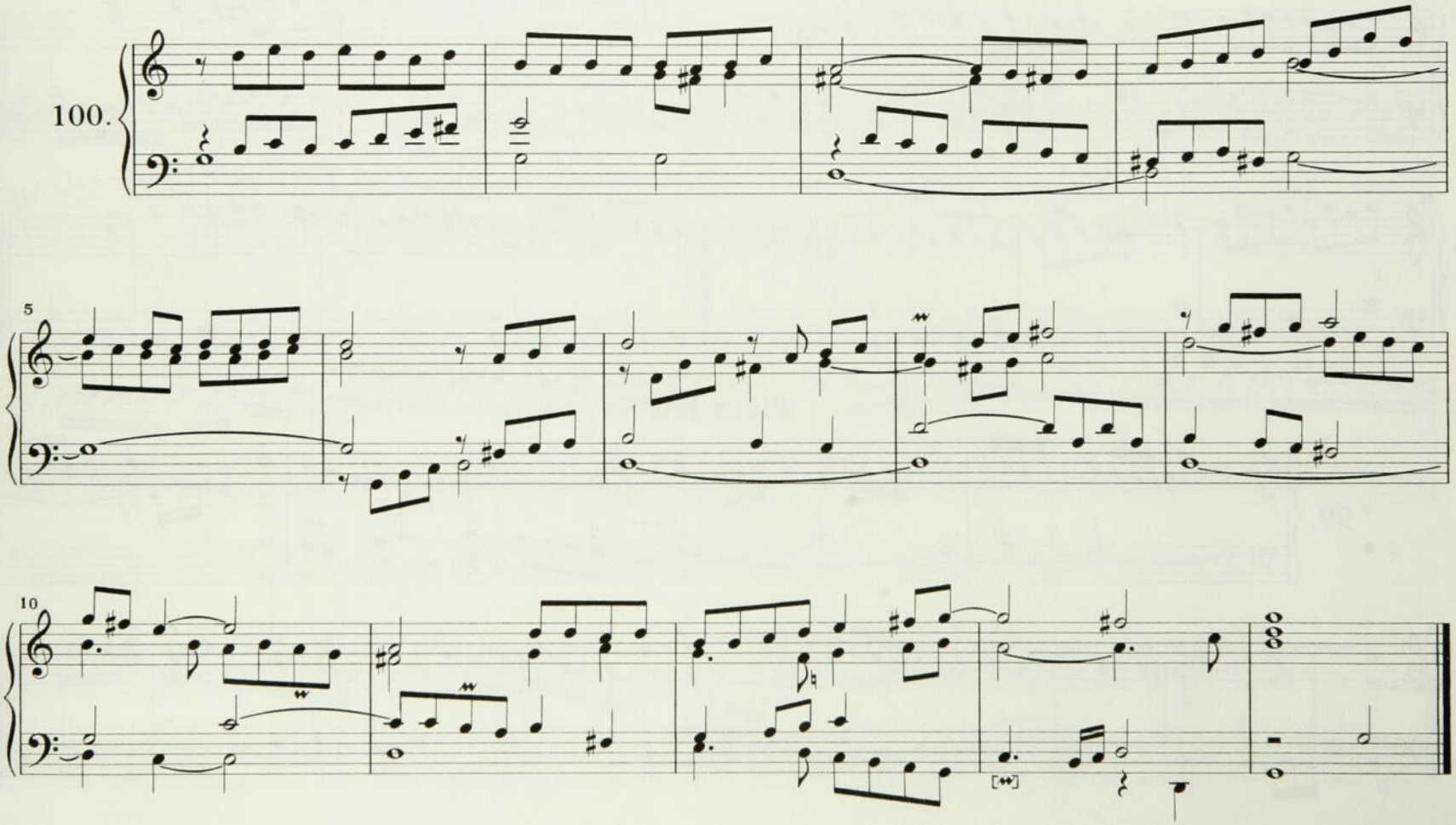


Plein Jeu

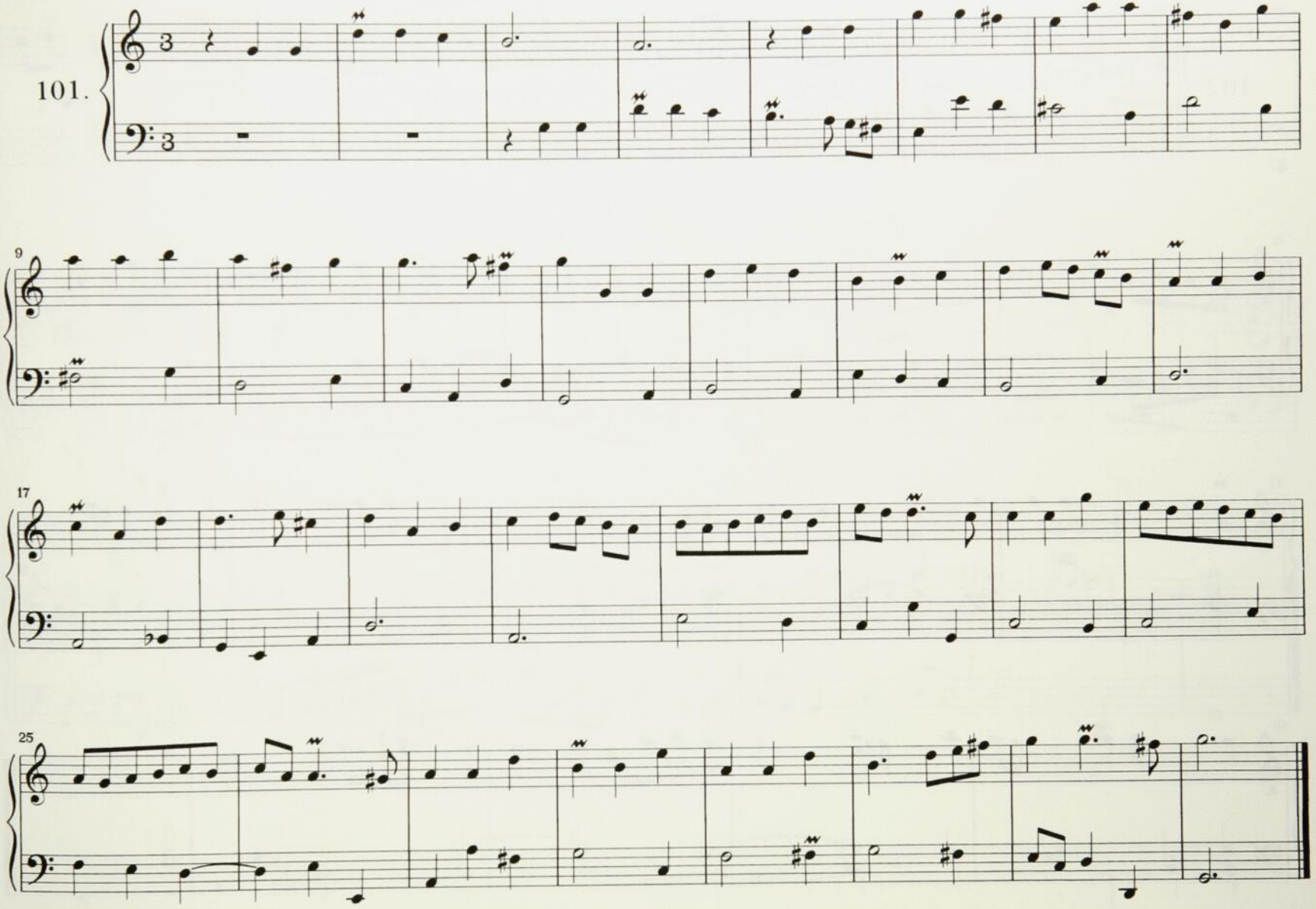


[MAGNIFICAT EN G]

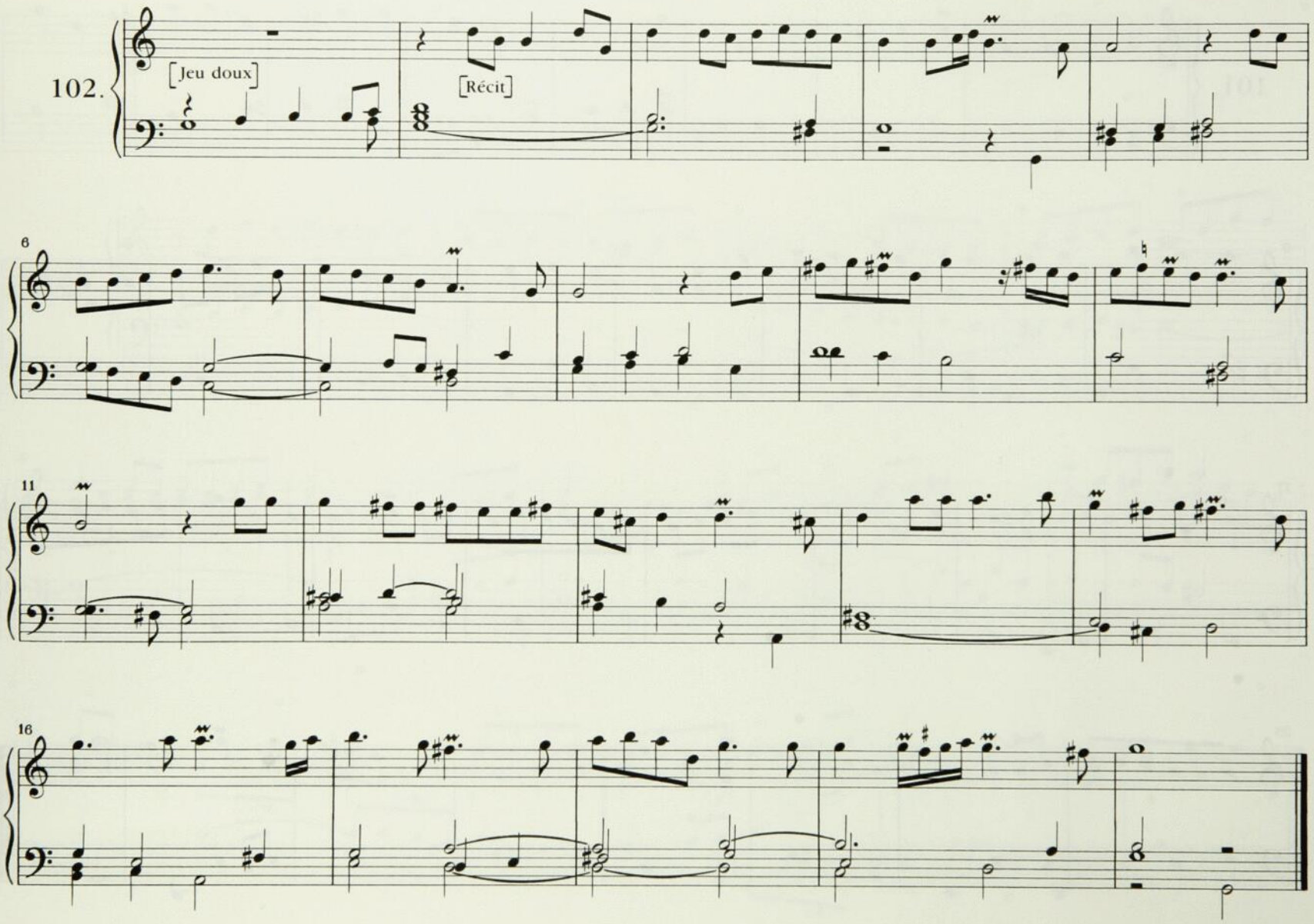
Plein Jeu



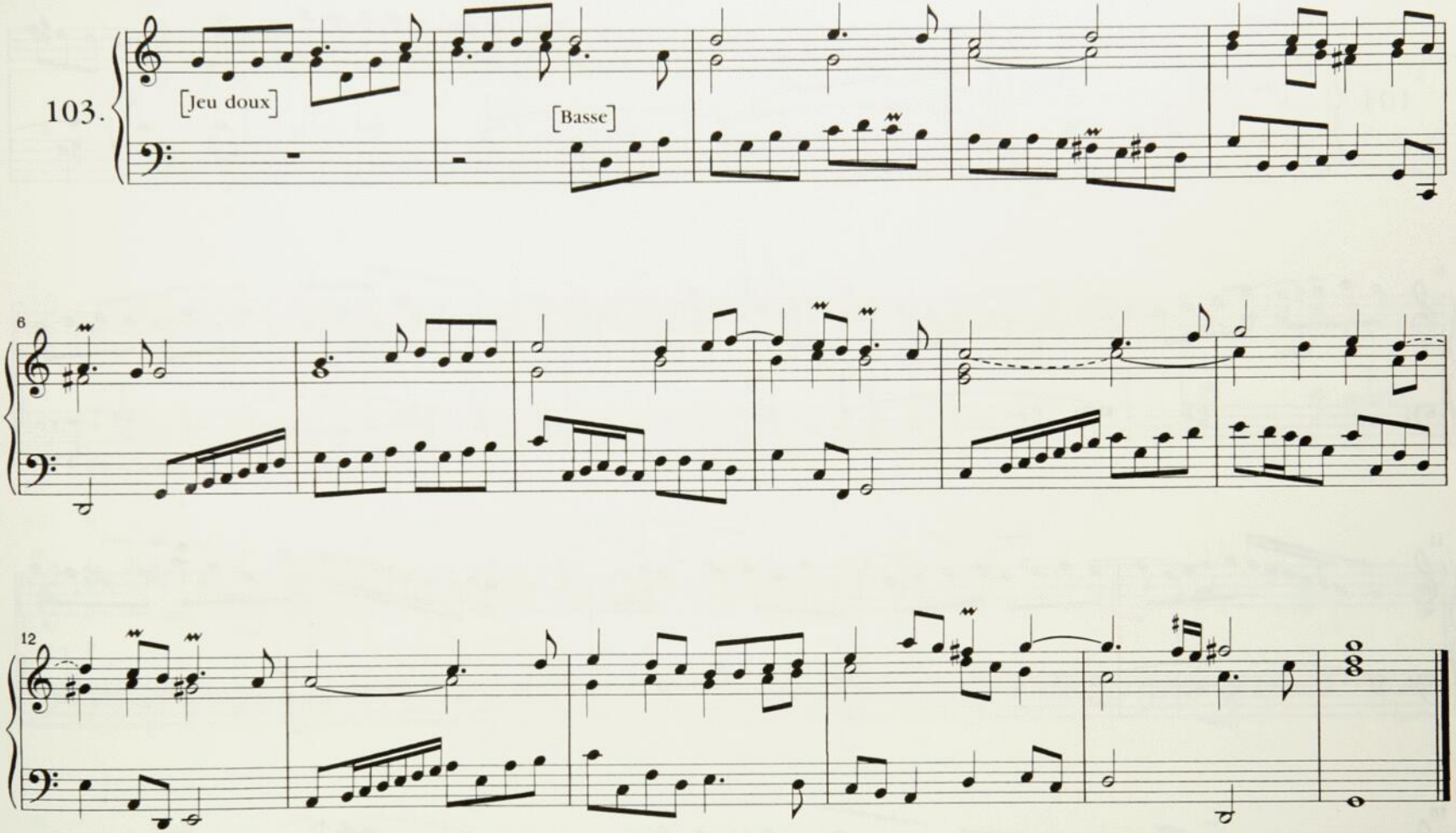
Duo



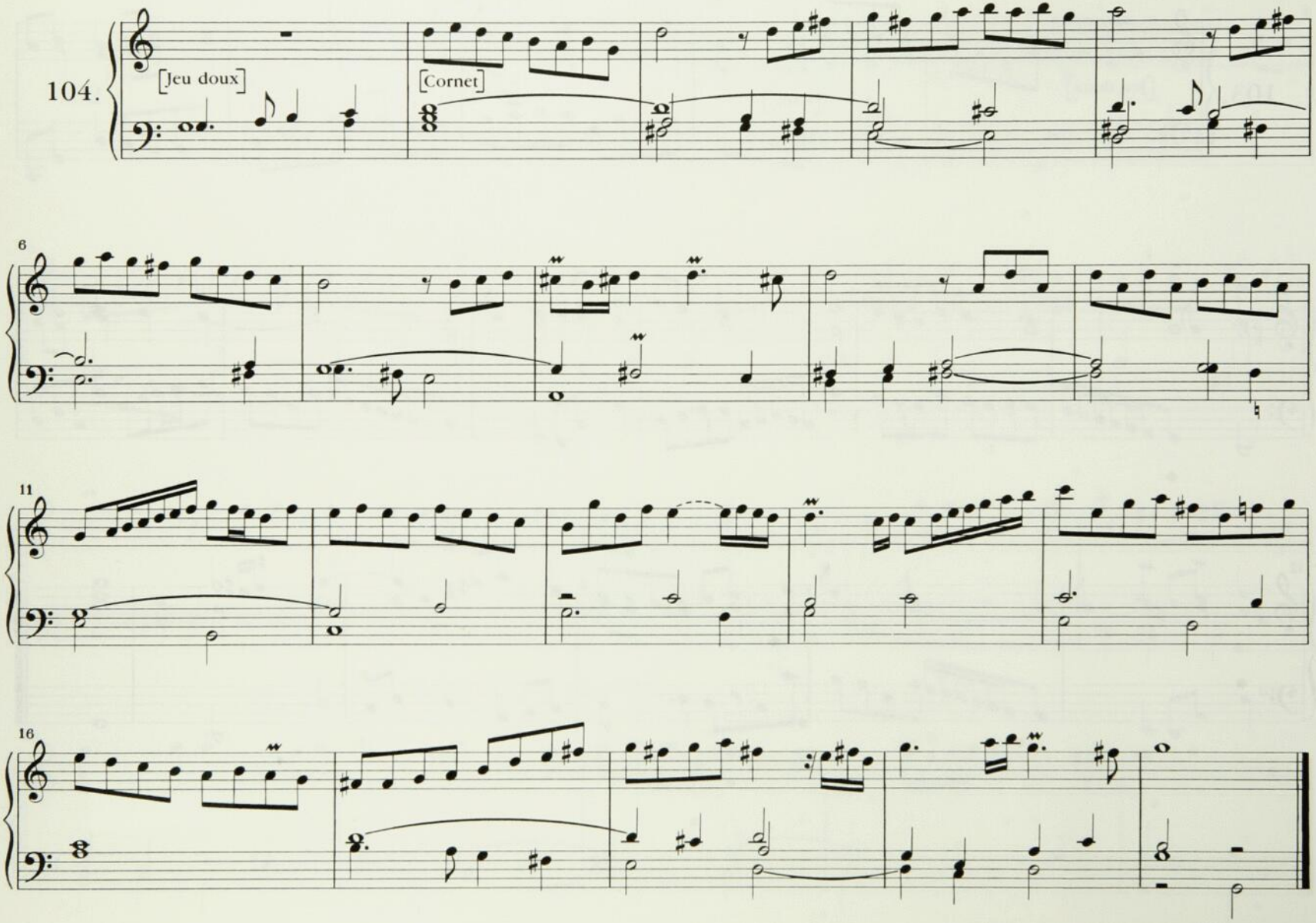
Récit



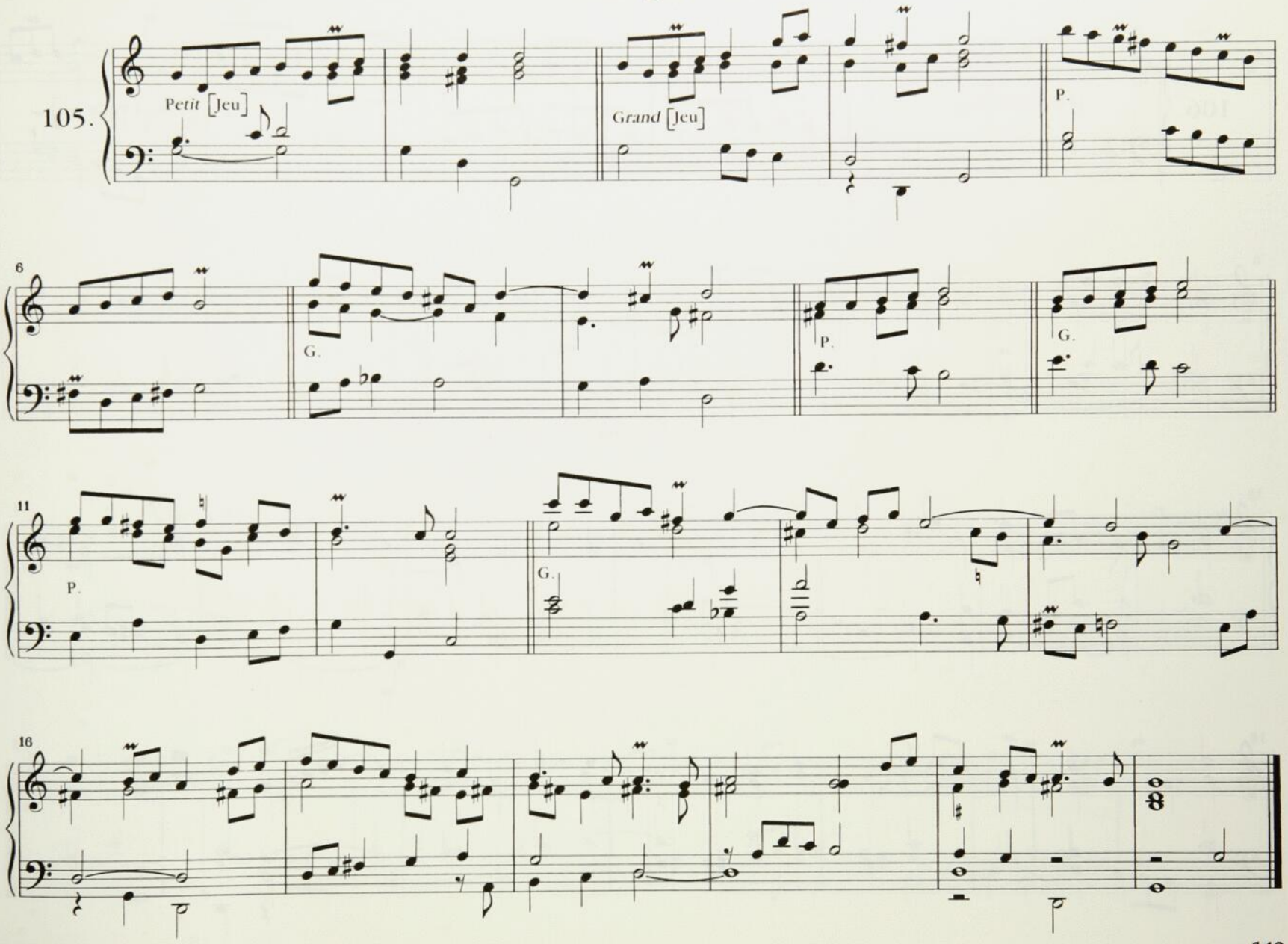
Basse



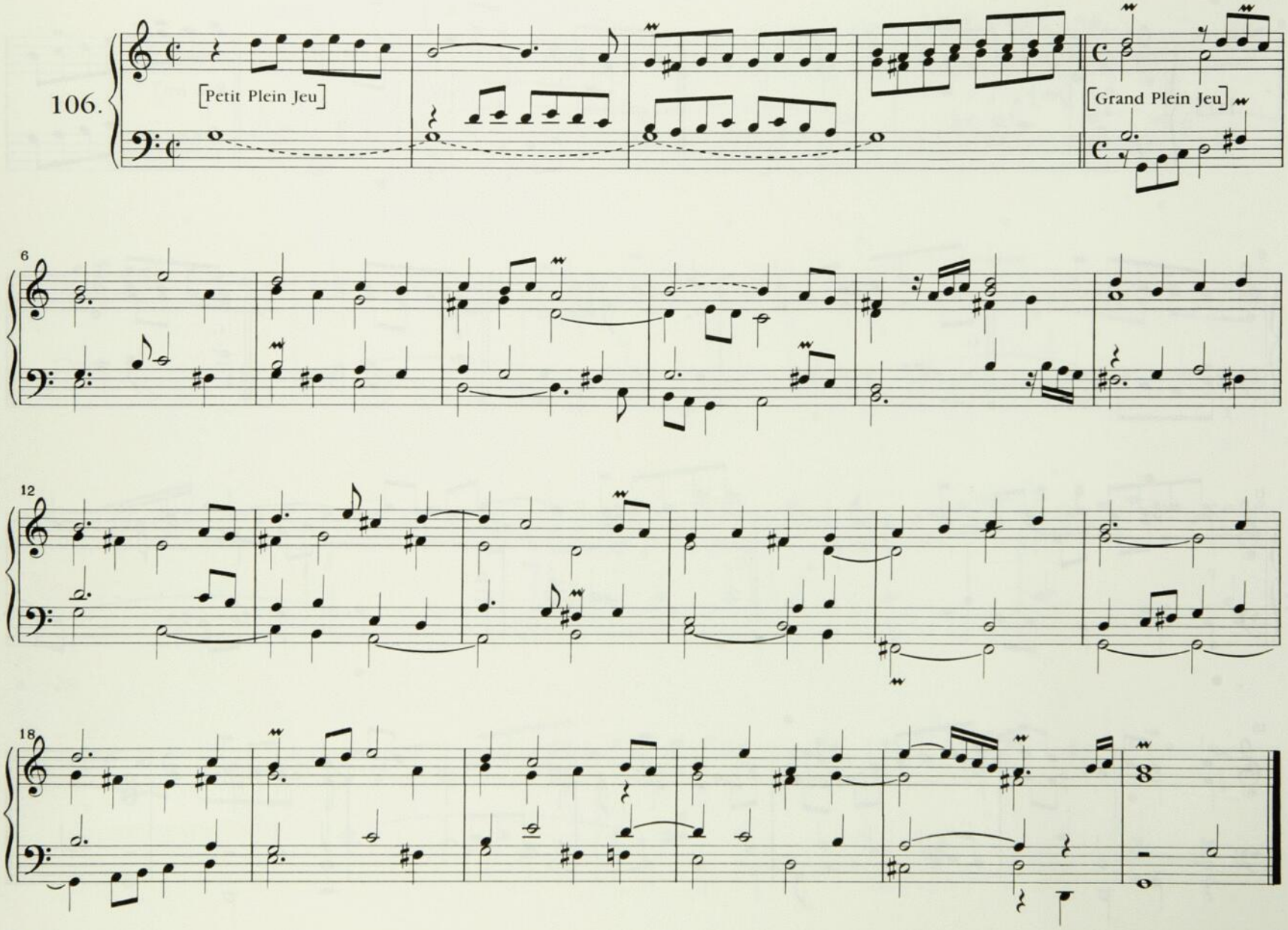
Cornet



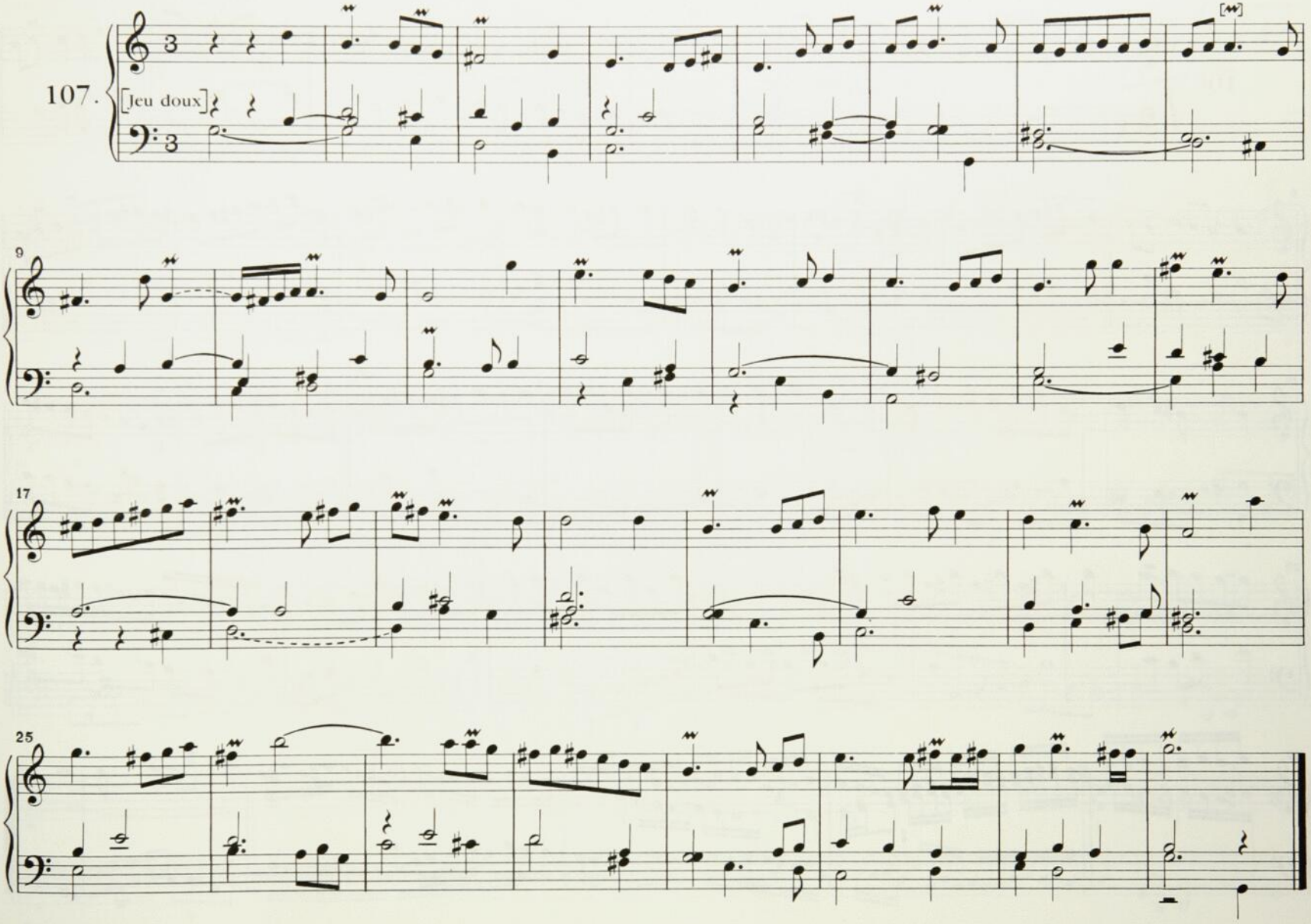
Dialogue

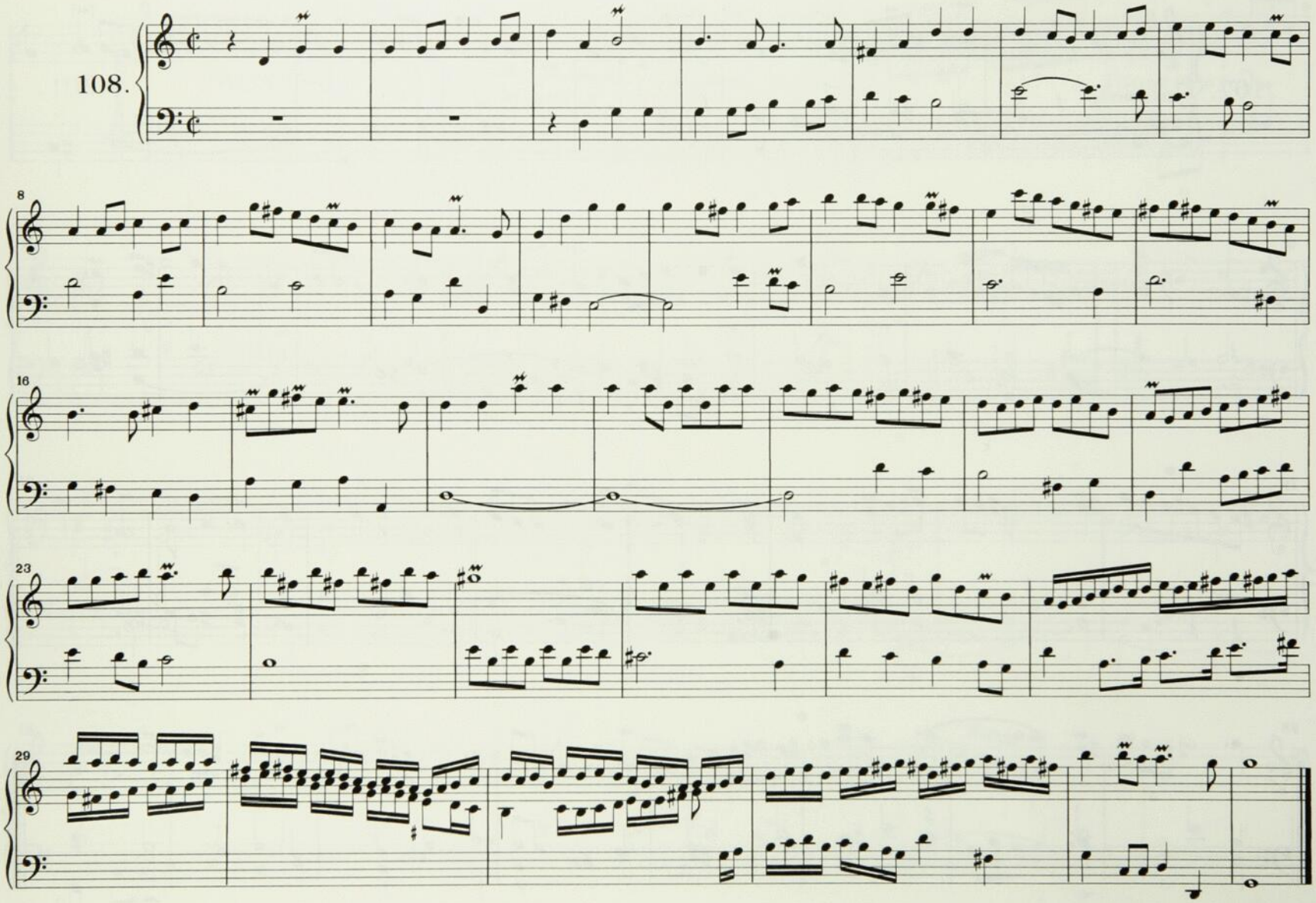


Plein Jeu

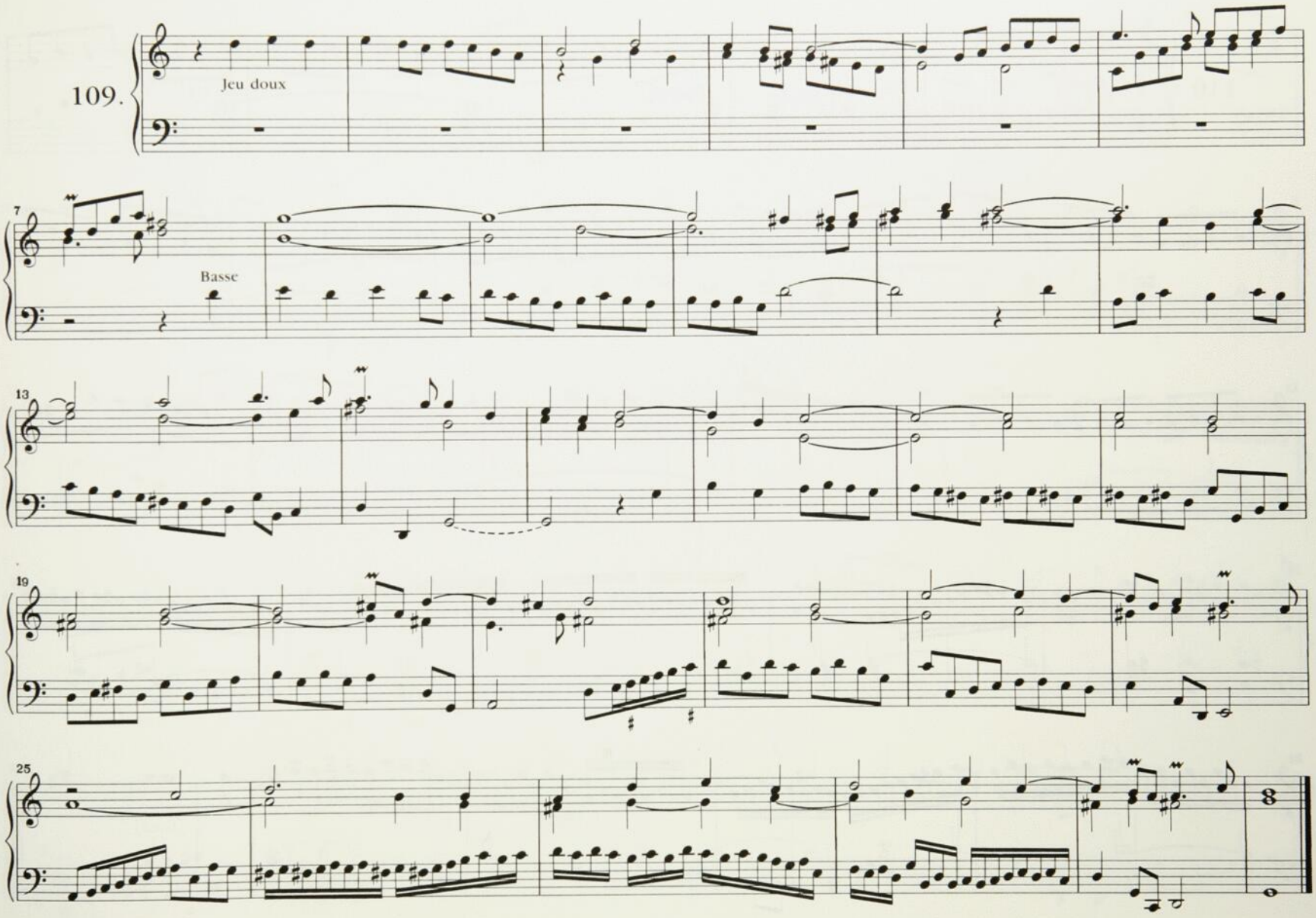


Récit

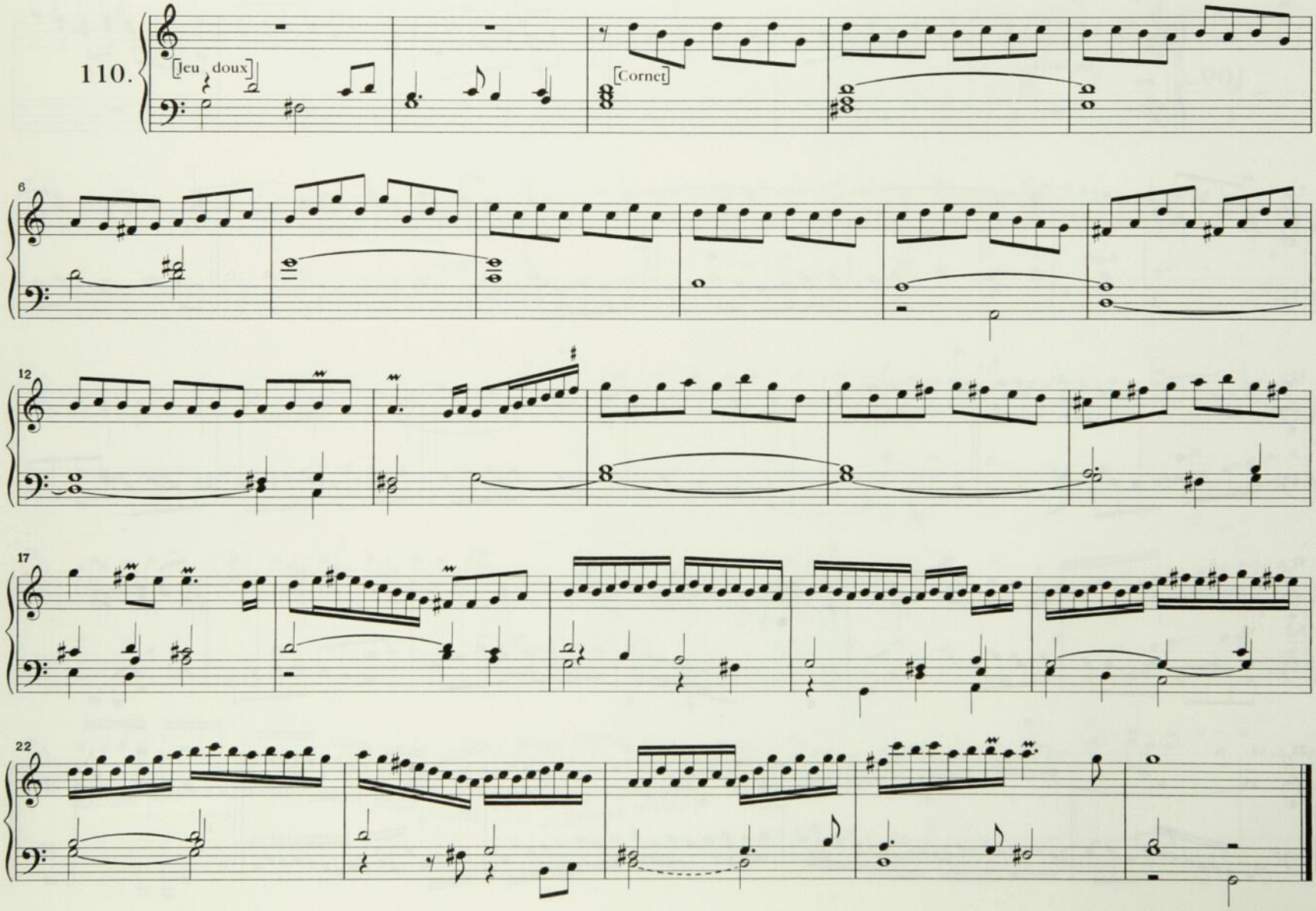



108.
8
16
23
29

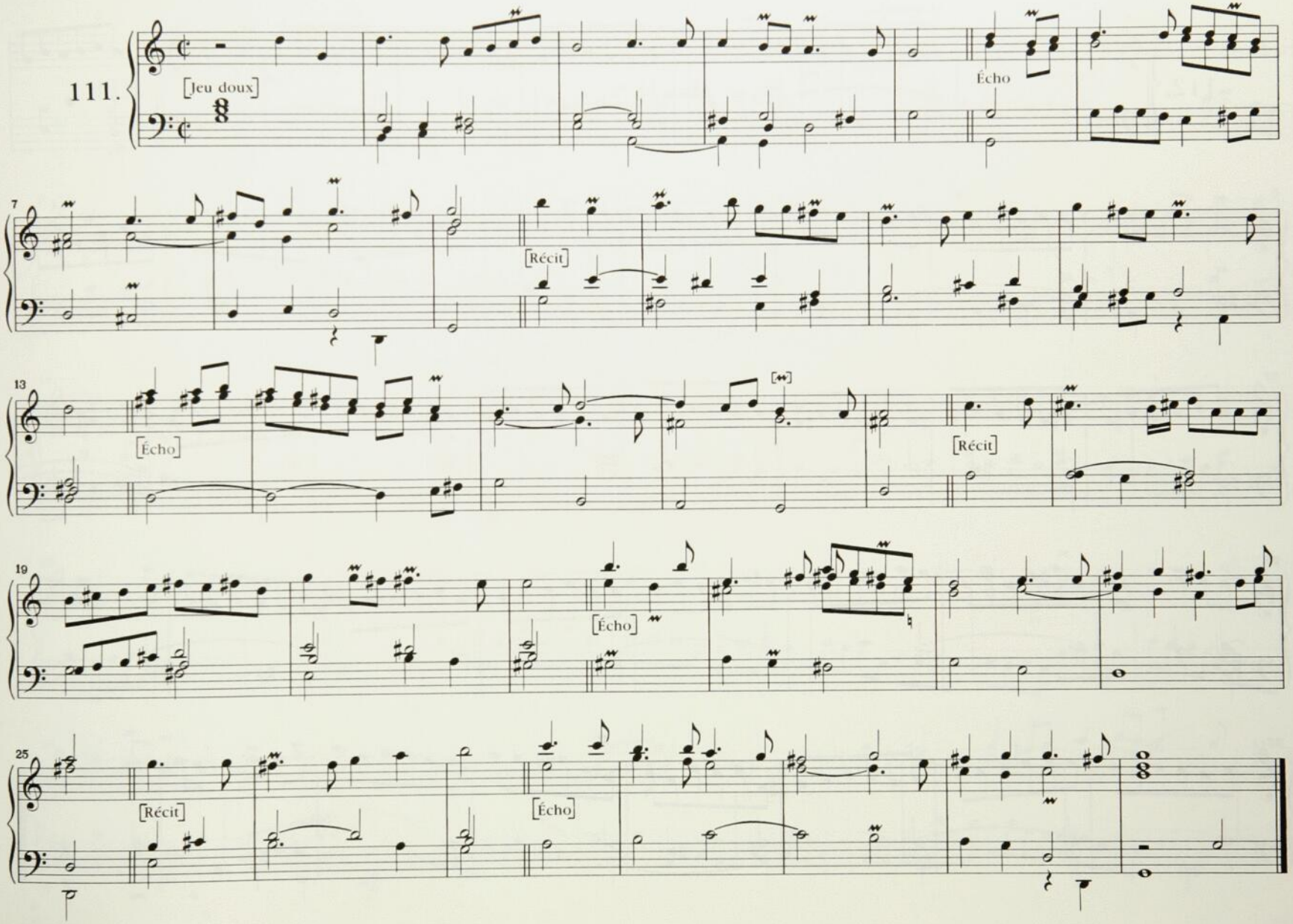
Basse



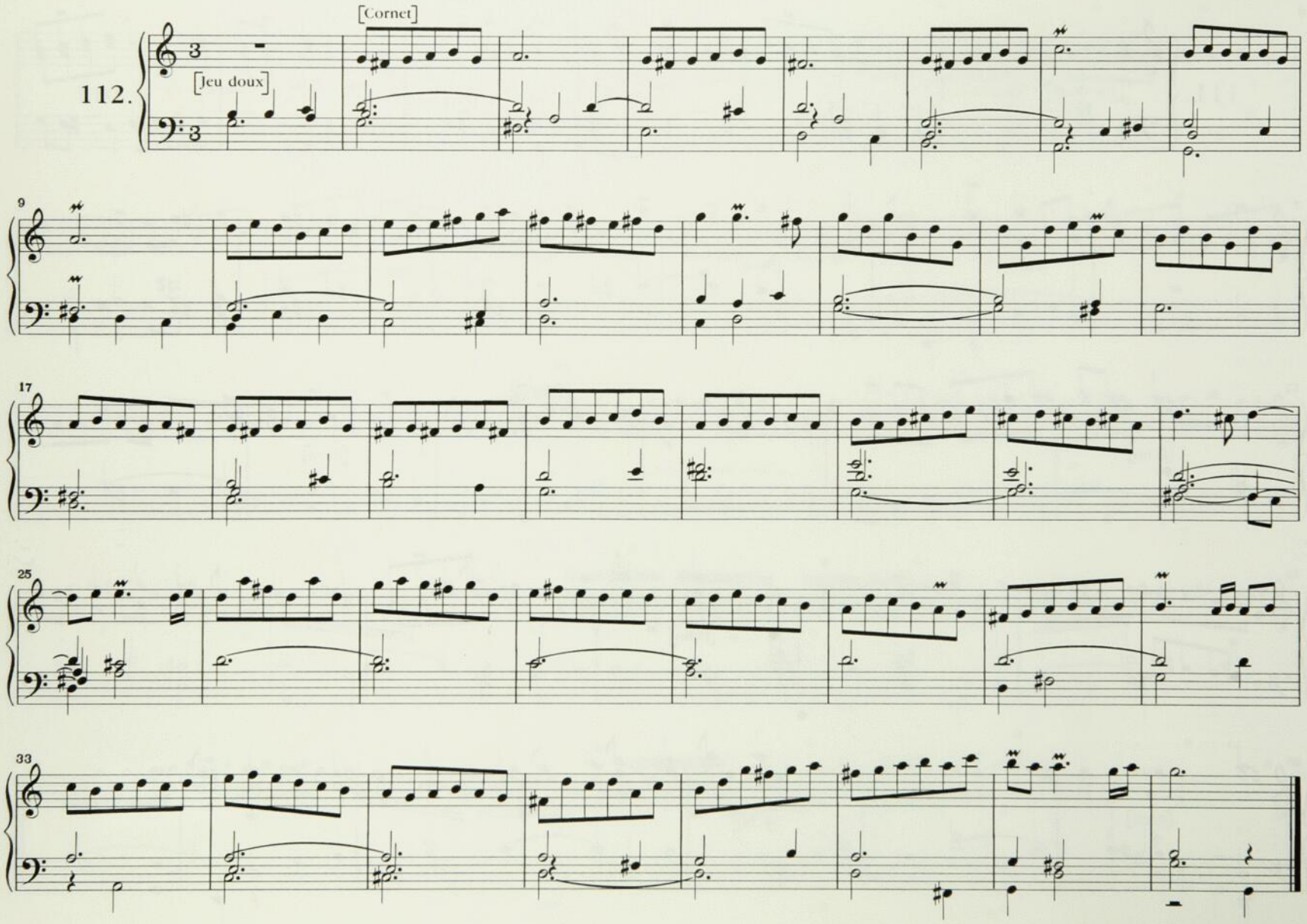
Cornet

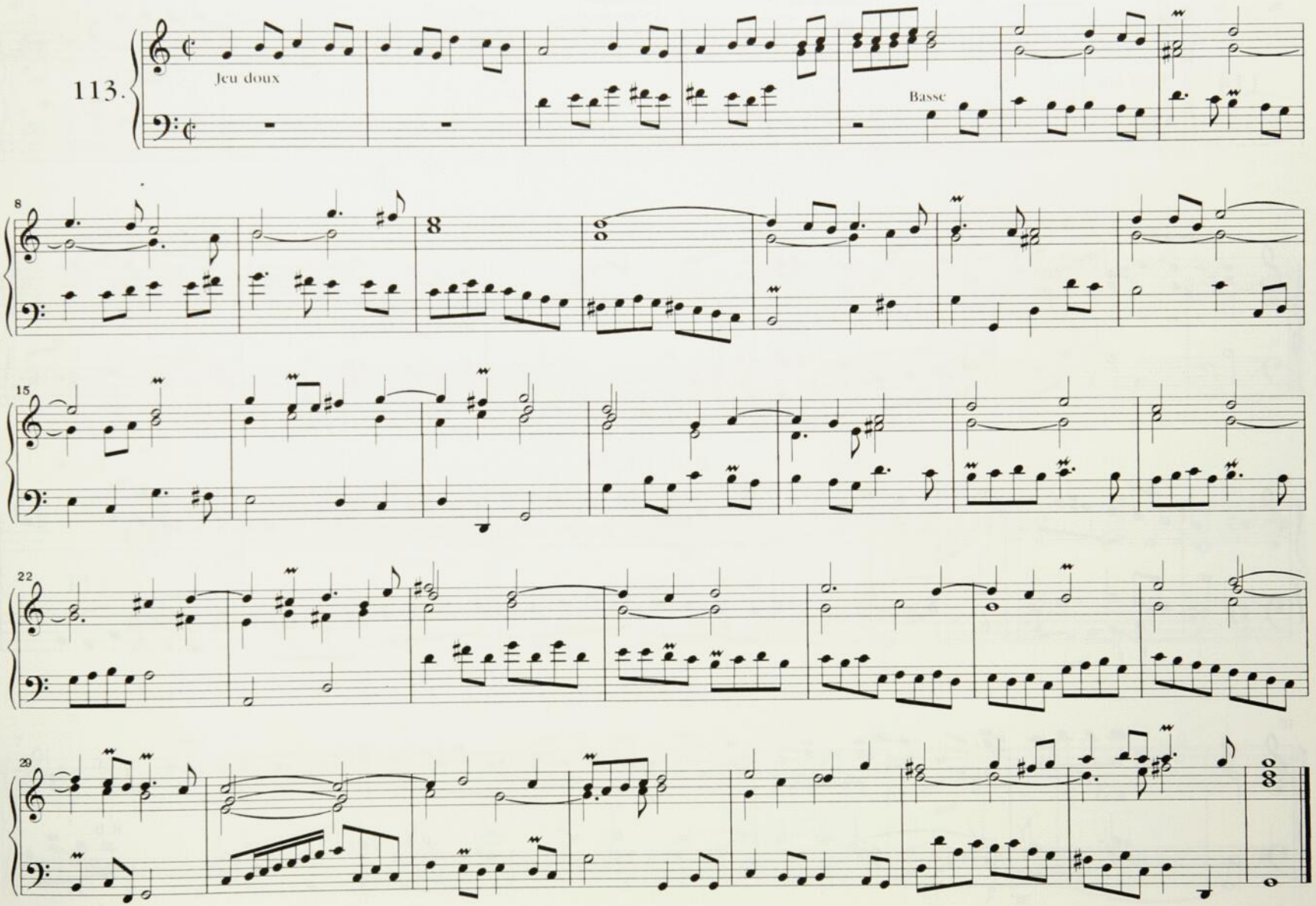


Récit [en Dialogue]

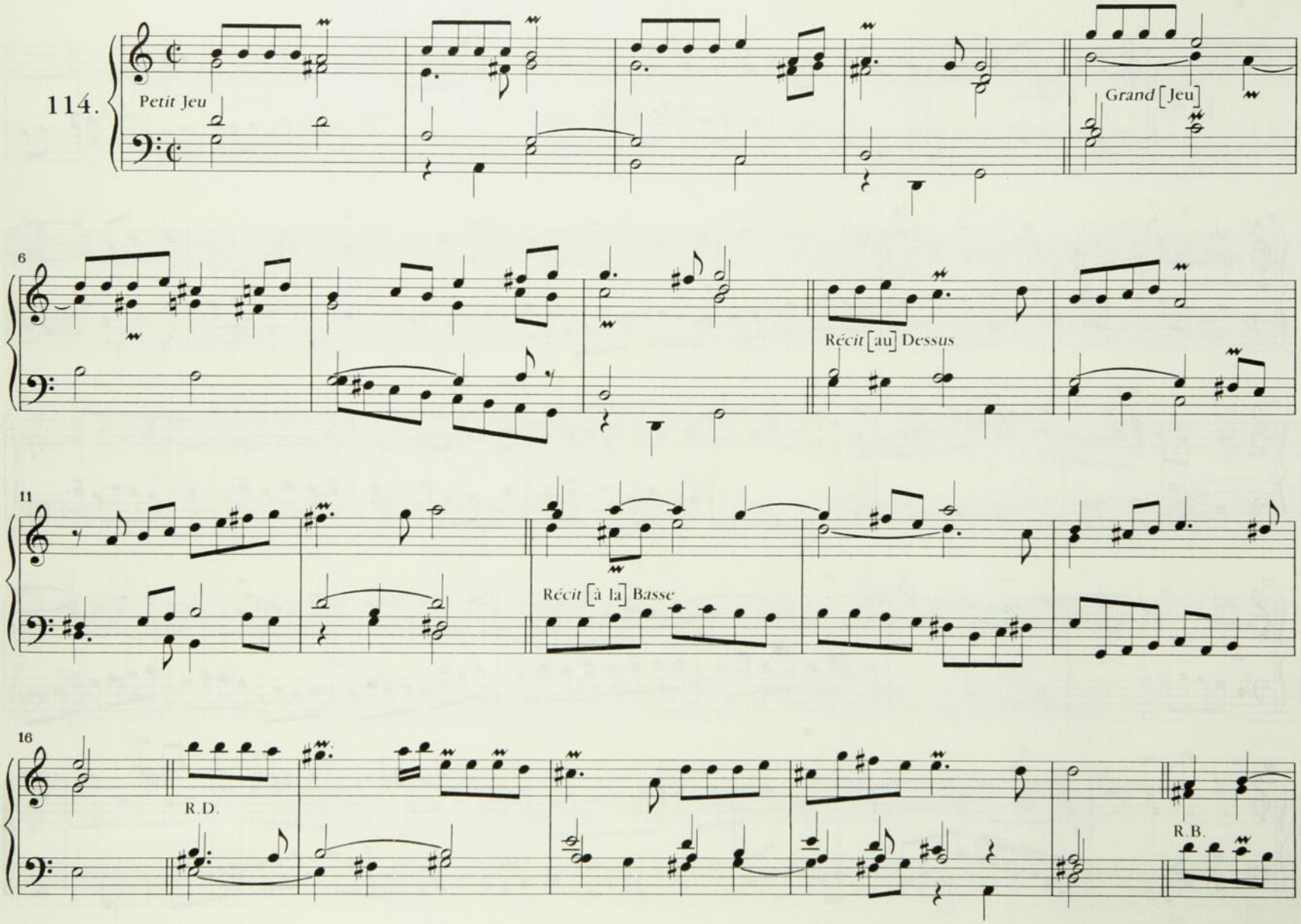


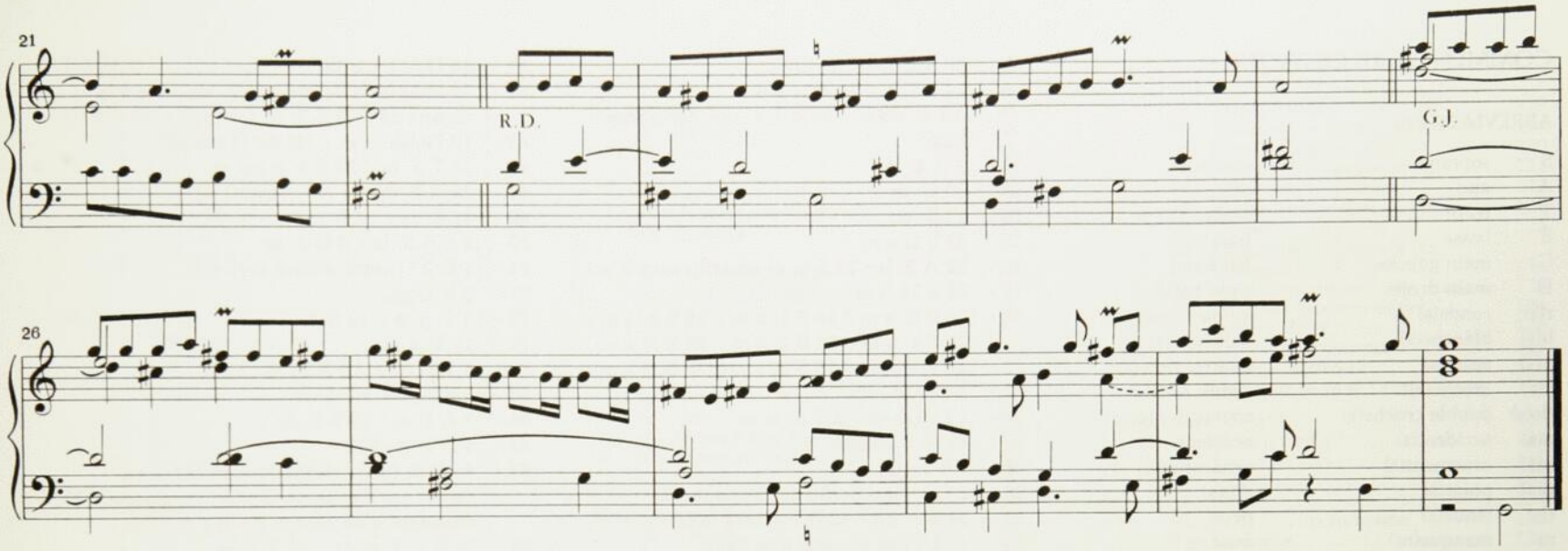
Cornet



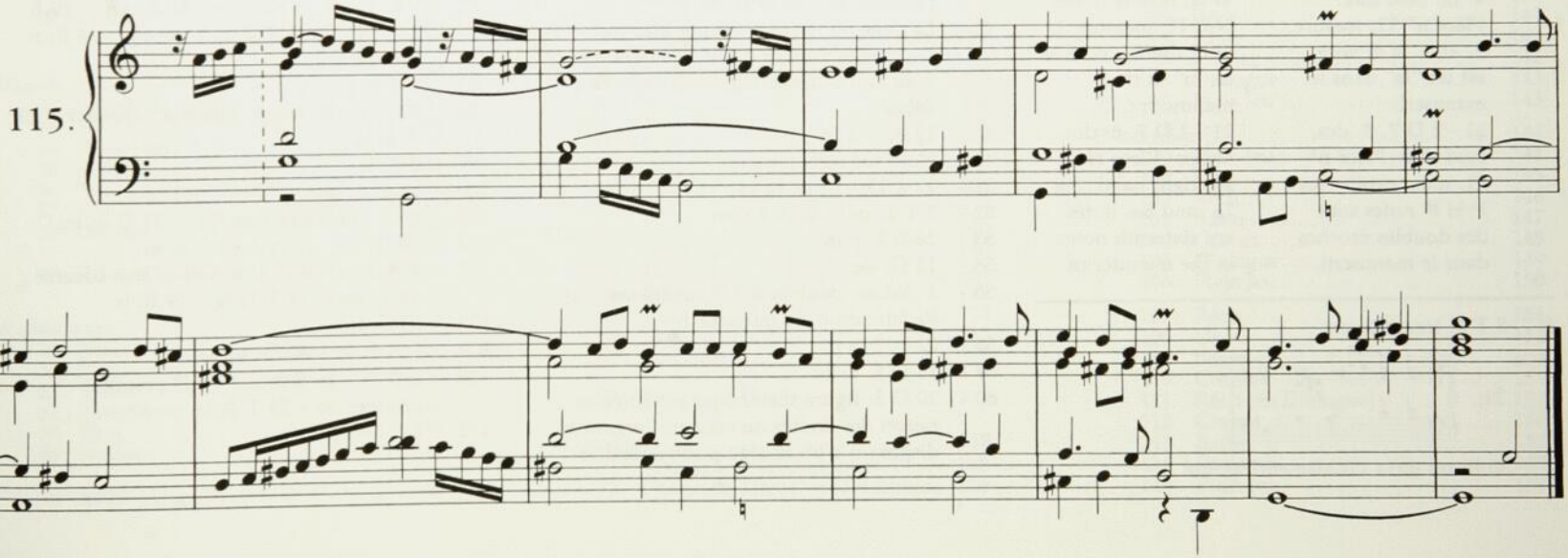

113.
Jeu doux
Basse
8
15
22
29

Dialogue


114.
Petit Jeu
Grand [Jeu]
6
Récit [au] Dessus
11
Récit [à la] Basse
16
R.D.
R.B.



Plein Jeu



COMMENTAIRE CRITIQUE

ABRÉVIATIONS

S	soprano	soprano
A	alto	alto
T	ténor	tenor
B	basse	bass
G	main gauche	left hand
D	main droite	right hand
r(s)	ronde(s)	whole note(s)
b(s)	blanche(s)	half note(s)
n(s)	noire(s)	quarter note(s)
c(s)	croche(s)	eighth note(s)
dc(s)	double croche(s)	sixteenth note(s)
a(s)	accident(s)	accidental(s)
o(s)	ornement(s)	ornament(s)
p(s)	point(s)	dot(s)
t(s)	tenue(s)	tie(s)
m	manque(nt)	missing

Exemples: 11 - 3 A 4: la, *veut dire:* Pièce n° 11, mesure 3, alto, la 4e note est un "la" dans le manuscrit.
21 - 2 D 7, 8: dcs, *veut dire:* Pièce n° 21, main droite, les 7e et 8e notes sont des doubles croches dans le manuscrit.

Examples: 11 - 3 A 4: la, *means:* Piece No. 11, measure 3, alto, the 4th note is an "a" in the manuscript.
21 - 2 D 7, 8: dcs, *means:* Piece No. 21, right hand, the 7th and 8th notes are sixteenth notes in the manuscript.

---

1 - 5 T 4: tremblement /

21:

30 B: mi infra visiblement rajouté

2 - 37 S 1: tremblement
6 - 14 B 1: b / 20 B 1: a m
7 - 9 T 1: dièse / 23 A T 4: une tierce trop haut
11 - 3 A 4: la
13 - 20 G: m
14 - 12 B: mi
15 - 53 S 1: a m
16 - 22 A 2: b / 25 S 6: ré superflu sous le sol
17 - 23 à 24: t m
18 - 14 B 2: a m / 16 S 1: a m / 18 S 2: a m / 22 S 4: a m / 24 B 2: a m / 28 S 3: a m
20 - 14 T 1: a m / 15 S 2: a m / 38 B 3: a m
21 - 2 D 7, 8: dcs
22 - 1 D 5,6: cs / 2 T 5, 6: cs
25 - 43 B: b pointée
26 - 9 S 3: mi
28 - 5 G 1: la superflu au dessus du ré
29 - 54 B 3: mi / 68 B 1 accord fa-la
34 - 16 D: une seconde trop haut
41 - Noté sur trois portées.
42 - 14 A: m / 19 G 3: ré / 20 S 5, 6: c pointée, dc / 28 D G: ns
43 - La page où la pièce débute manque; l'organiste voudra éventuellement noter pour son usage quelques mesures de début.
46 - 12 A 4: a m
49 - Noté sur trois portées.
51 - 12 à 13: clef de fa m
52 - 3 T 1: mi / 16 A 3 p m
53 - 28 B 1: p m
55 - 15 G: sic
56 - 1 Pédale: doublée à 8ve supérieure / 16 Pédale: do b, fa inférieur b
58 - 22 A 2: a m
59 - 11 D 5, 9: cs
60 - 20 D 3: figure thématique modifiée en raison des limites du clavier; l'organiste disposant d'un ré aigu pourra rétablir.
61 - 16 D 5: o sur do
62 - 16 indication de mesure: 2, reportée à la mesure 28 / 71 S 2, 3, 4, 5: cs
63 - 10 Pédale: t m / 18: *sic* (5 temps)
67 - 24 T 3: fa / 26 S 3: o sur ré
68 - 24 A 2: do
69 - 41 B: re / 61 B 1: la
70 - 2 S A 3: la / 4 G 2: m
74 - 4 D 2e temps: accord si-ré-sol
77 - 3 B 1: pm
78 - 8 S: p m / 19 B: la
79 - 16 T: a m
82 - 4 T 1: p m / 5 A 2: ré
83 - 5 B 2: si / 5 T 2: ré
86 - 7 A 1: n / 15 B 2: do
87 - 4 D 1: si-ré-la
89 - 46 D 2: figure thématique modifiée en raison des limites du clavier; l'organiste disposant d'un ré aigu pourra rétablir.
90 - 16 B 1, 2: si, la / 16 T 1: ré
91 - 7 B: bécarre pour bémol / 9 G 3: si / 21 S 5: mi
92 - 9 G 1: sol, si pointés / 25 A: pm / 27 B 1, 2: do, la / 27 T 1, 2: mi,do / 34 B: p m / 50 B 2: m
93 - 2 T 5: la
96 - 22 D G: 2e temps superflu supprimé / 25 A 1: la
97 - 8 B: b
100 - 13 G 5: mi
101 - 8 G: une tierce trop bas / 31 G 4: mi
103 - 10 D: mi, sol rs / 10 A 2: m
105 - 4 A 3: si / 6 G 4: o / 14 B 1: si bécarre / 14 T: sol / 18 T 1: fa / 19 B: b
107 - 24 D 1: si
109 - 9 A 1: la / 30 D: sol-si-ré
110 - 2 B: b / 16 B 3: si / 18 D premier groupe: *sic* / 24 T 3: la
111 - 8 S 3-4: t

TABLE

Page

Magnificat en D. . . . 2
1 Prélude . . . 2
2 Duo . . . 4
3 Récit . . . 7
4 Basse [et Dessus] de Trompette . . . 8
5 [Plein Jeu] . . . 10
6 Dialogue . . . 12
7 Plein Jeu . . . 14

Magnificat en D . . . 15
8 Plein jeu . . . 15
9 Dessus de Voix humaine [en Dialogue] . . . 16
10 Cornet . . . 17
11 Basse . . . 18
12 Récit . . . 19
13 Dialogue . . . 20

En D . . . 23
14 Récit . . . 23
15 Dialogue . . . 24
16 Fugue . . . 26
17 Récit . . . 27
18 Duo . . . 28
19 Basse . . . 30
20 Dialogue . . . 32
21 Duo . . . 34

[Magnificat] du Premier . . . 35
22 Prélude du Premier . . . 35
23 Duo . . . 36
24 Cornet [en Echo] . . . 38
25 Récit . . . 39
26 Trio [Dialogue de Récits] . . . 40
27 Trio . . . 43
28 Dialogue . . . 44
29 Basse de Trompette . . . 46

Magnificat en C . . . 49
30 [Plein Jeu] . . . 49
31 Duo . . . 50
32 Trio . . . 52
33 Basse [incomplète] . . . 54
34 Récit . . . 56
35 Dialogue . . . 58
36 Récit . . . 48

[Magnificat en C] . . . 60
37 Prélude . . . 60
38 Duo . . . 62
39 Trio . . . 64
40 Cornet . . . 66
41 [Fugue à 3 ou Trio] . . . 68
42 Dialogue . . . 70
43 Duo [début manque] . . . 72
44 Récit de Trompette [et de Tierce] . . . 74
45 Duo . . . 76
46 Fugue . . . 78
47 Duo . . . 80
48 Trio . . . 82
49 [Fugue à 3 ou Trio] . . . 85
50 [Tierce en Taille] . . . 86
51 [Dialogue] . . . 88

Magnificat en C Sol ut . . . 91
52 Prélude . . . 91
53 Duo . . . 92
54 [Basse] . . . 94
55 [Récit] . . . 95
56 [Tierce en taille] . . . 96
57 [Trio] . . . 98
58 [Dialogue] . . . 99
59 Plein Jeu . . . 100
60 Duo . . . 102
61 Récit . . . 104
62 Dialogue . . . 106
63 En G. Plein Jeu . . . 108

Magnificat du 6 ^{e} . . . 110
64 Plein Jeu . . . 110
65 Duo . . . 111
66 Basse . . . 112
67 Récit . . . 114
68 Trio . . . 115
69 Dialogue . . . 116
70 Du 2 ^{e} ton [Dialogue] . . . 117

Te Deum . . . 118
71 Plein Jeu — *Te Dominum* . . . 118
72 Dessus de Tierce — *Tibi omnes* . 118
73 Petit Plein Jeu — *Sanctus* . . . 119
74 Dialogue — *Sanctus Dominus* . . 119
75 Duo — *Te gloriosus* . . . 120
76 Basse — *Te Martirum* . . . 121
77 [Plein jeu] — *Patrem* . . . 122
78 Fugue — *Sanctum quoque* . . . 122
79 Cornet — *Tu patris* . . . 123
80 Dessus de Trompette [en Dialogue] — *Tu devicto* . . . 124
81 Voix humaine — *Judex crederis* . 125
82 Plein Jeu — *Aeterna fac* . . . 126
83 Récit — *Et rege eos* . . . 126
84 Trio — *Et laudamus* . . . 127
85 Récit — *Miserere* . . . 128
86 Dialogue — *In te Domine* . . . 129

[Magnificat en g $^{\#}$] . . . 130
87 Plein Jeu en g $^{\#}$ . . . 130
88 Fugue . . . 131
89 Duo . . . 132
90 Récit . . . 134
91 Pour la Voix humaine . . . 135
92 Dialogue . . . 136

Magnificat en g $^{\#}$ . . . 138
93 Prélude . . . 138
94 Duo . . . 139
95 Récit . . . 140
96 Basse . . . 141
97 Cornet . . . 142
98 Dialogue . . . 143
99 Plein Jeu . . . 143

[Magnificat] . . . 144
100 Plein jeu . . . 144
101 Duo . . . 145
102 Récit . . . 146
103 Basse . . . 147
104 Cornet . . . 148
105 Dialogue . . . 149
106 Plein Jeu . . . 150
107 Récit . . . 151
108 Duo . . . 152
109 Basse . . . 153
110 Cornet . . . 154
111 Récit [en Dialogue] . . . 155
112 Cornet . . . 156
113 Basse . . . 157
114 Dialogue . . . 158
115 Plein Jeu . . . 159

Gravure: Les Productions Lise Durocher
Conception graphique de la page couverture: Hélène Cusson
Achevé d'imprimé au mois de juin 1985 par l'Imprimerie La Providence (1977) Inc., St-Hyacinthe, Qué.

CRCO JUL 8-12 85 RCCO MONTREAL

The Royal Canadian College of Organists presents

Le Collège royal canadien des organistes présente

9 juillet 85
Salle Pelletier

JOHN GREW

Programme

Le Livre d'orgue de Montréal — anonyme, XVIIe siècle / 17th century anon.

Suite du 1er ton
- Prélude
- Fugue
- Duo
- Trio (Dialogue de Récits)
- Basse
- Tierce en taille
- Dessus de Voix humaine
- Dialogue

Avec appréciation

Le Livre d'orgue de McGill — Bengt Hambraeus (born 1928)

- Mouvement perpétuel
- Tierce en taille
- Répercussions
- Postlude

Clavierübung III — J.S.Bach (1685-1750)

- "Kyrie, Gott heiliger Geist" (BWV 671)
- "Allein Gott in der Höh sei Ehr'" (BWV 676)
- "Vater unser im Himmelreich" (BWV 682)

Pièce d'orgue (BWV 572) — J.S.Bach

Gothic Scenes and Interludes (1984) — Brian Cherney (born 1942)

(commissioned by Jon Grew with a grant from the Arts Council)
(commandée par John Grew avec l'aide du Conseil des Arts)

I Premonitions
II Night Journey
Interlude I
III The Confrontation
Interlude II
IV Reconciliation
V And forever after

Prélude et fugue sur le nom d'Alain — Maurice Duruflé (né en 1902)

Messe pour les Paroisses — François Couperin (1668-1733)

Tierce en taille
Offertoire sur les grands jeux

IMPRIMÉ AU CANADA

Livre d'Orgue de Montréal

ÉDITION CRITIQUE PAR

ÉLISABETH GALLAT-MORIN ET KENNETH GILBERT

LES ÉDITIONS JACQUES OSTIGUY INC.

Le manuscrit du
Livre d'orgue de Montréal
est conservé à la
Fondation Lionel-Groulx,
Montréal

LIVRE D'ORGUE DE MONTRÉAL

ÉDITION CRITIQUE PAR

ÉLISABETH GALLAT-MORIN ET KENNETH GILBERT

PRÉPARÉE À L'INSTITUT QUÉBÉCOIS DE RECHERCHE SUR LA CULTURE

Cette publication a bénéficié de l'aide à l'édition musicale du ministère des Affaires Culturelles du Québec par son service de la musique.

Dépôt légal aux bibliothèques nationales du Québec et du Canada.
ISBN 2-920907-07-7

© Copyright 1987
Les Éditions Jacques Ostiguy Inc.
12790, rue Yamaska, St-Hyacinthe
Québec, Canada, J2T 1B3

PRÉFACE

Apporté à Montréal de France en 1724 par un jeune organiste sulpicien, le volumineux manuscrit de *Pièces d'orgue* était demeuré inconnu du monde musical jusqu'à sa mise au jour en 1979. Le *Livre d'orgue de Montréal* - puisque tel est désormais son nom - est un volume oblong de 21 cm sur 26,5 cm, avec la reliure d'origine en parchemin, et portant sur le dos l'étiquette *Pièces d'orgue*. Dans les cinq cent quarante pages, sans pagination ni table, on ne trouve aucun nom de compositeur. Le livre porte la signature de deux de ses propriétaires. Sur la couverture extérieure, on peut lire l'inscription ''J.J. Girouard 1847'' (Jean-Joseph Girouard, notaire et patriote). Sur le méplat de la couverture avant, une main plus ancienne a signé ''Girard 1724''. C'est celle de Jean Girard, clerc sulpicien, organiste et maître d'école, arrivé à Montréal en 1724. Cette signature avait été apposée à la place d'une inscription qui a été grattée et qui laisse croire qu'il y a eu un propriétaire antérieur. Sur la droite de la même feuille, une inscription ''gros livre de...'' continuait, de toute évidence, sur la feuille de droite qui, malheureusement, a été arrachée à un moment donné de l'histoire du manuscrit. Cette feuille vulnérable manque souvent dans les volumes anciens; ce qui, dans le cas présent, nous prive d'une source de renseignements qui aurait pu se révéler déterminante.

Grâce à une comparaison exhaustive avec le répertoire connu de l'orgue classique français, tant imprimé que manuscrit, il a été possible d'identifier seize pièces comme étant de Nicolas Lebègue (1630-1702), organiste du roi; le reste des trois cent quatre vingt dix-huit pièces demeure anonyme.

Ce recueil constitue un enrichissement considérable pour les sources manuscrites de la musique d'orgue française du grand siècle. C'est en Nouvelle-France qu'a été conservé le plus volumineux manuscrit d'orgue français de l'époque classique à avoir survécu dans le monde, car il s'avère être deux fois plus important que d'autres manuscrits analogues de musique d'orgue française.

Composition et contenu du manuscrit

Le manuscrit est constitué d'un assemblage de cahiers séparés (une quarantaine, de quatre à douze pages chacun), qui vraisemblablement s'accumulèrent au fil des ans à la tribune de l'orgue d'un couvent ou d'une paroisse, avant d'être envoyés à la reliure. En effet, plusieurs indices suggèrent que la musique fut écrite dans les cahiers avant que le volume fût relié. La partie supérieure de certains titres a été coupée lorsqu'on a égalisé les feuilles ou tranché les bords trop usés; à plusieurs reprises, et ce à travers tout le livre, la musique se confond avec la couture du volume à des endroits où il eût été impossible d'écrire, une fois la reliure faite. Seules quelques feuilles restées blanches auraient pu être remplies par la suite.

Les graphies diverses donnent à penser que plusieurs personnes ont contribué à ce Livre d'orgue, soit en copiant, soit en composant la musique. On trouve des graphies très soignées, presque semblables à de la gravure, à côté de mains cursives, voire bâclées. Il n'est pas toujours facile de départager les diverses graphies, car des écritures qui paraissent différentes au premier examen pourraient être de la même personne placée dans des circonstances et à des moments différents. En outre, les cahiers qui semblent écrits de la même main ne se suivent pas nécessairement, leur ordre ayant été dicté, aux fins de la reliure, par des considérations pratiques. De façon générale, on a voulu, semble-t-il, regrouper les pièces du même ton (comme dans les livres d'orgue publiés), ou encore les mêmes types liturgiques *(Magnificat,* Messe), bien que cet ordre ne soit pas d'une cohérence parfaite. D'autres facteurs, telle la présence du même filigrane dans le papier ou de traits musicaux analogues, viennent confirmer la parenté de certains cahiers qui pourraient se révéler être du même copiste, voire du même compositeur[1].

Le *Livre d'orgue de Montréal* est très représentatif de la musique d'orgue française du dernier tiers du XVIIe siècle et du tout début du XVIIIe. C'est une période où cette musique est en pleine transition. Délaissant peu à peu le style contrapuntique d'un Titelouze, ne conservant le plain-chant comme soutien que dans quelques versets clés, la ligne de démarcation entre la musique religieuse et la musique profane s'estompe à partir de Nivers. Bien que se tenant dans les limites du cadre imposé par les huit tons de l'église, Nivers et ses successeurs trouvent tout autant leur inspiration dans les mouvements de danse (notamment dans les *Duos)* que dans les formes vocales (voir toutes les sortes de *Récits).* Le développement parallèle de l'orgue ainsi que la collaboration étroite entre facteurs et compositeurs favorisent, en outre, l'apparition de nouvelles formes qui mettent l'accent sur le jeu des sonorités, un des plus beaux exemples étant la *Tierce en taille,* dont on attribue la création à Nicolas Lebègue.

On trouve dans le *Livre d'orgue de Montréal* le reflet de cette évolution. Toutefois, il ne faut pas oublier que nous sommes en présence d'une musique essentiellement fonctionnelle à destination liturgique. Les pièces jouées à l'orgue devaient alterner avec les versets confiés aux chantres; c'est pourquoi elles sont relativement courtes. Ce n'est qu'à l'*Offertoire* et à l'*Élévation* que l'on permettait à l'organiste d'exécuter des pièces plus considérables. Les Cérémoniaux de

l'époque, dont on trouve des copies imprimées et manuscrites en Nouvelle-France, sont très précis à ce sujet et définissent exactement le rôle de l'organiste.

Le manuscrit de Montréal contient six Messes et onze *Magnificat*, ainsi que neuf autres suites de pièces pouvant servir de *Magnificat*. On y trouve, en outre, trois séries de versets pour le *Te Deum*, ainsi qu'un *Pange lingua*. Par ailleurs, il comprend trois séries de pièces de même type: seize *Tierces ou Cromhornes en taille*, six *Dialogues de Récits* avec section en *Trio*, et une série de *Fugues*. Enfin, il existe quelques suites diverses et des pièces isolées. Dans le cas de vingt pièces, on en trouve deux versions dans le manuscrit; parfois la pièces est transposée ou offre des variantes, parfois elle est recopiée telle quelle et utilisée dans un contexte différent.

Presque tous les types de pièces de la musique d'orgue française de cette époque sont représentés: pièces homophones, les *Pleins Jeux* et *Préludes*, ainsi que les *Dialogues sur les Grands Jeux;* pièces à deux, trois ou quatre voix, *Duos, Trios, Fugues;* pièces comportant une voix de *Récit* au dessus, à la basse et en taille (ténor), ou encore de dessus et basse en alternance: ces récits sont exécutés sur le *Cornet*, la *Tierce*, le *Cromhorne*, la *Trompette* ou la *Voix humaine*, parfois en dialogue entre deux couleurs sonores.

Quinze pièces identifiées comme étant de Nicolas Lebègue proviennent des trois Livres d'orgue publiés par lui: toutes les *Tierces ou Cromhornes en Taille* (sauf un) du *Premier livre* de 1676, cinq versets sur sept du *Magnificat du 2me* tiré du *Second livre* de 1678, ainsi qu'un *Offertoire* et une *Élévation* du *Troisième livre* de 1685. Une seizième pièce, qui ne fut jamais publiée du vivant de Lebègue, *Offertoire en F ut fa*, est presque identique, dans sa première moitié, à un *Offertoire Dialogue de Monsieur le Beigue* qui se trouve dans le manuscrit Vm7 1823 de la Bibliothèque nationale à Paris.

Outre les pièces pour orgue, le manuscrit compte aussi quelques versets de plain-chant, écrits en rondes, que l'organiste a notés dans des espaces libres. Comme ces versets ne sont pas reproduits dans l'édition moderne, on voudra bien se reporter à l'édition fac-similé. Ce sont des versets d'hymnes qui servaient fréquemment dans la liturgie. On trouve notamment des fragments de l'antienne au Saint-Sacrement *O sacrum convivium*, ainsi que l'hymne *Sacris solemniis*, chanté lors de la procession de la Fête-Dieu. Deux hymnes à la Vierge sont représentés: le *Salve Regina*, comprenant le verset *O dulcis*, ainsi que l'hymne *Alma redemptoris*, qui se termine par le verset *peccatorum miserere*. Les extraits de ce dernier hymne apparaissent deux fois dans le manuscrit. Le chant du *Pange lingua* est présenté comme une basse chiffrée; le manuscrit contient aussi une série de trois pièces d'orgue sur cet hymne.

Jean Girard et les origines du manuscrit

La vie de Jean Girard, qui apporta le manuscrit à Montréal, peut-elle nous livrer quelque renseignements sur la provenance du document?[2] Il est né en août 1696 à Bourges, capitale du Berry, fils de maître boulanger, dans un milieu d'artisans et de marchands. Ayant perdu sa mère et son père s'étant remarié, il est accepté à l'âge de huit ans comme enfant de choeur à la maîtrise de la Sainte-Chapelle de Bourges, celle-là même qu'avait fait construire au XIVe siècle le duc Jean de Berri, célèbre patron des arts. Les maîtrises étaient de véritables conservatoires, dispensant une formation musicale complète, qui comprenait l'apprentissage d'un instrument chez les enfants doués. Les titulaires de l'orgue de la cathédrale donnaient des leçons aux enfants de choeur des maîtrises de la cathédrale et de la Sainte-Chapelle. Notons que Nicolas Lebègue, seul compositeur dont des oeuvres aient été identifiées dans le *Livre d'orgue de Montréal*, avait expertisé l'orgue de la Cathédrale Saint-Étienne en 1667; deux ans plus tard, Pierre Burat, qui aurait été son élève, y était nommé titulaire.[3]

Comme nombre de musiciens d'église, Jean Girard reçut la tonsure à l'âge de quatorze ans. Deux ans plus tard, il apprit à jouer du serpent, instrument destiné à soutenir les chanteurs et à les garder dans le ton. Il dut acquérir, en outre, une bonne connaissance du cérémonial liturgique puisqu'en 1724, on le trouve ''maître de chant'' au Séminaire des Sulpiciens à Paris. On lui accorde la permission exceptionnelle d'avoir une épinette dans sa chambre pour s'exercer, car il désire ''apprendre à toucher l'orgue pour être en état de le toucher à Montréal où il se propose d'aller''.

C'est peut-être au cours de ces préparatifs que son maître remit à Jean Girard le manuscrit de *Pièces d'orgue*, en même temps que les deux autres livres de musique qu'il apporta avec lui à Montréal. Il s'agit de deux ouvrages de Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), autre organiste du roi: le *Premier livre d'orgue*, 2nd tirage (1667) et le *Traité de la composition de musique* (1665), où il signa ''Girard 1724''.

Avec qui Jean Girard s'est-il perfectionné à l'orgue à la veille de son départ pour la Nouvelle-France? Avec l'organiste du Séminaire? Nous ignorons son nom, mais nous savons qu'il y avait un orgue à la chapelle puisqu'une délibération de 1715 y fait allusion. Serait-ce avec Jean-Baptiste Totin, ce neveu de Nivers qui ne réussit pas à obtenir la succession que lui destinait son oncle à l'orgue de la paroisse Saint-Sulpice, en face du Séminaire? L'exemplaire du *Premier livre d'orgue* de Nivers que possédait Jean Girard porte une inscription indiquant que Jean-Baptiste Totin vendait les ouvrages de feu son oncle. C'est enfin

Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) qui obtint le poste de Saint-Sulpice et Jean Girard dut l'y entendre, sinon étudier avec lui. (On trouvera ci-dessous la description de l'orgue tel qu'il existait encore en 1724). Un autre organiste qui habitait dans le voisinage, rue Dufour, et que Jean Girard a peut-être connu, est Nicolas Andrieux, attaché aux Grands-Augustins et héritier de la musique (en partie manuscrite) de son oncle Nicolas Lebègue, dont il finit par ajouter le nom au sien. Bien que plusieurs éléments suggèrent une origine parisienne, il ne faut pas exclure que le manuscrit ait pu être donné à Jean Girard par un organiste de Bourges, peut-être de la famille des Burat.

Arrivé à Montréal à l'automne 1724, Jean Girard enseigne pendant quarante ans à l'école des garçons, tout en tenant l'orgue à la paroisse Notre-Dame. Il ne disposait peut-être pas de l'instrument idéal pour exécuter toute la musique apportée du vieux pays. Cet orgue était "à un clavier très simple", comme c'était le cas dans nombre de couvents ou de paroisses modestes en France. Sur ces petits instruments, qui possédaient presque tous un *Plein Jeu*, un *Jeu de Tierce*, ainsi qu'un ou plusieurs jeux d'anches, le fait que plusieurs jeux étaient coupés entre le dessus et la basse multipliait les possibilités du clavier unique: cela permettait de jouer les voix de récit sur une moitié du clavier et l'accompagnement sur l'autre, sur le *Jeu doux*. En outre, les préfaces des Livres d'orgue de compositeurs tels que Clérambault, Boyvin, Lebègue et Raison donnent des indications pour l'exécution de leur musique sur de petits instruments. Par conséquent, la majeure partie des pièces du manuscrit pouvaient être rendues sur un tel orgue. Il va de soi que l'organiste de métier effectuait les adaptations voulues là où elles s'imposaient, par exemple, descendre un accompagnement à l'octave inférieure.

Les chroniques de l'époque, ainsi que des documents d'archives, font état du grand souci qui existait en Nouvelle-France de recréer les fastes des cérémonies de la mère patrie. Les vêtements liturgiques et les parements d'autel finement brodés d'or et d'argent, ainsi que les trésors d'orfèvrerie, en témoignent encore. La musique aussi devait participer aux solennités qui ponctuaient la vie de la colonie: l'arrivée d'un nouveau gouverneur, une victoire du Roi de France, la célébration d'un jubilé. Jusqu'à sa mort en 1765, c'est dans les deux Livres d'orgue qu'il avait apportés que Jean Girard devait puiser la musique qui conférait plus d'éclat aux offices à Notre-Dame de Montréal.

Jean-Joseph Girouard

En 1847, c'est Jean-Joseph Girouard (1795-1855) qui appose sa signature sur la couverture du *Livre d'orgue de Montréal*. Ce notaire était une figure politique connue, étant un des inspirateurs de la rébellion de 1837 au Bas-Canada. L'étude de sa correspondance ne nous a pas révélé comment il obtint le manuscrit d'orgue; toutefois, nous savons qu'il entretenait de nombreux liens avec les Sulpiciens, car, habitant leur seigneurie des Deux-Montagnes non loin de Montréal, il agissait comme leur fondé de pouvoir. Girouard était mélomane et, d'après le journal de sa femme, "il ne pouvait se passer de musique".[4] Quelques mois avant sa mort, il avait chargé un ami sulpicien de lui commander un nouvel orgue ou harmonium à Paris. Après son décès en 1855, c'est encore un Sulpicien qui devint le tuteur spirituel de ses jeunes enfants, issus d'un second lit. L'année "1847" que Girouard inscrivit sur la couverture du manuscrit est celle de la mort de sa première femme, qui le laissa complètement désemparé. Un ami sulpicien lui aurait-il donné les *Pièces d'orgue* pour tenter de tromper son chagrin? L'autre Livre d'orgue apporté par Jean Girard, celui de Nivers, n'est jamais sorti des mains des Sulpiciens; il est demeuré jusqu'à ce jour dans leurs archives au Séminaire qu'habitait autrefois Jean Girard. En 1950, les papiers de Jean-Joseph Girouard, y compris le *Livre d'orgue de Montréal*, furent confiés par son arrière-petite-fille à l'historien, le chanoine Lionel Groulx, dont l'ancienne demeure à Montréal, connue sous le nom de Fondation Lionel-Groulx, est devenue un centre de recherche en histoire de l'Amérique française. C'est là que le manuscrit d'orgue fut mis au jour en 1979 par Élisabeth Gallat-Morin. La Fondation Lionel-Groulx publia en 1981 un fac-similé du manuscrit, en attendant la préparation de la présente édition.

CONTENU DU DEUXIÈME VOLUME

Ce deuxième volume de l'édition moderne du *Livre d'orgue de Montréal* comprend les pièces n°s 116 à 250 du manuscrit, dont treize des seize pièces qui ont pu être identifiées et qui sont toutes de Nicolas Lebègue (1630-1702). On est frappé par la présence de deux séries de pièces consécutives du même genre: six *Trios* (dont cinq sont des *Dialogues de Récits* avec section en trio) et seize *Tierces ou Cromhornes en Taille*, dont les huit derniers sont de Lebègue; une autre série de treize *Fugues* paraîtra dans le troisième volume. On trouvera également, dans le présent volume, une *Messe*, sept *Magnificat*, ainsi que des versets de *Te Deum* et quelques pièces diverses, tandis que plusieurs pièces existent en deux versions.

Le mystère Lebègue

Malgré la réputation dont jouissait Lebègue à son époque, comme organiste du roi, créateur de formes musicales et expert dans la facture d'orgues, on peut

s'étonner de ne trouver que des oeuvres de sa composition parmi les pièces identifiées du *Livre d'orgue de Montréal*. En effet, bien qu'il y ait de ses pièces dans presque tous les manuscrits d'orgue français de son temps, même parmi ceux qui ont voyagé hors de France, elles sont généralement en compagnie de pièces d'autres compositeurs; toutefois, Lebègue est celui qu'on a copié le plus.

Les pièces de Lebègue qui figurent dans le *Livre d'orgue de Montréal* se trouvent dans les trois livres d'orgue qu'il a publiés. Néanmoins, les pièces de Montréal, dans la plupart des cas, ne semblent pas avoir été copiées sur l'imprimé; elles pourraient même, en raison des variantes constatées, constituer des versions antérieures. La présence d'une pièce, *l'Offertoire en f ut fa* (n° 269, vol. 3), jamais publiée du vivant de Lebègue, mais qui existe dans un manuscrit parisien contemporain,[5] confirme l'impression que ces pièces ont été copiées dans l'entourage immédiat du compositeur, peut-être par un élève.

On trouve, dans le *Livre d'orgue de Montréal*, aux n°s 189 à 196, tous les *Cromhornes ou Tierces en Taille* (sauf le dernier) qui apparaissent dans chacune des suites du *Premier livre d'orgue* de Lebègue, de 1676. On lui attribue la création de ce genre très expressif et lyrique, dont il dit lui-même dans sa préface: "Cette manière de Verset est à mon advis la plus belle et la plus considérable de l'orgue". La version du *Livre d'orgue de Montréal* comporte des variantes par rapport à l'imprimé: ornements en moins, variantes dans les titres et dans les indications, dans la graphie des valeurs de notes, mais surtout deux des pièces, les n°s 191 et 193, comptent respectivement deux et une mesure en moins. Ces pièces comportent trop de différences pour avoir été copiées sur l'imprimé; toutefois, certaines erreurs évidentes de transcription suggèrent qu'il s'agit bien de *copies*, peut-être d'une version antérieure à la publication. Ces pièces sont précédées, dans le manuscrit, d'une série de huit *Tierces en Taille* anonymes qui offrent une telle parenté de style avec celles de Lebègue que, si certaines d'entre elles ne sont pas de sa composition, elles en sont du moins fortement influencées (voir en particulier les n°s 185 et 195, où l'on retrouve les mêmes formules mélodiques).

Les pièces marquées *En g b*, n°s 202 à 206, sont en réalité les cinq premières pièces du *Magnificat du 2me* du *Second livre d'orgue* de Lebègue, de 1678; dans le manuscrit, après la dernière pièce, des portées sont laissées libres sur la page, comme si la copie avait été interrompue. La graphie serrée et cursive donne l'impression de pièces à l'état d'ébauche. Ici aussi, plus encore que pour les *Récits en Taille*, on constate des variantes dans l'ornementation (particulièrement dans le *Duo* n° 203), dans les titres et indications, et dans la graphie des valeurs de notes. Dans le *Trio* n° 206, il y a même des variantes dans les notes et il manque les deux avant-dernières mesures par rapport à l'imprimé. Toutefois; c'est la *Basse* n° 204 (voir fac-similé, p. 78) qui constitue le cas le plus intéressant. Cette pièce est plus courte de trois mesures que la version imprimée. En outre, la voix de Basse de la mesure 11 a été écrite dans le registre du do central, biffée, et ré-écrite une octave plus bas. En tout, cinq mesures dans le manuscrit, mes. 11-12 et 21 à 23, ont une voix de Basse inférieure d'une octave à la version imprimée. Cette modification a vraisemblablement été faite pour permettre de jouer la pièce sur un petit orgue à un clavier, avec jeux coupés. Ainsi, avec une voix de Basse ne dépassant pas le re, il aurait été possible d'exécuter la pièce sur un clavier divisé entre re et re#. Cette pratique devait être courante chez l'organiste ne disposant que d'un petit instrument, mais on n'en connaît pas d'autre exemple écrit. C'est, en effet, le genre d'adaptation qu'aurait eu à faire Jean Girard, afin de jouer certaines pièces du manuscrit sur l'orgue de la paroisse Notre-Dame de Montréal, qu'il toucha de 1724 à 1765; cet orgue ne possédait qu'un clavier[6], mais certains jeux devaient être coupés, tout comme l'étaient ceux de l'orgue de la Cathédrale de Québec[7].

Deux autres pièces de Lebègue, dans une version assez près de celle du *Troisième livre d'orgue*, publié en 1685, *Petite Élévation en A mi la. Trio* n° 323 et *Offertoire en C Sol Ut b* n° 326, se trouvent dans le troisième volume de cette édition avec l'*Offertoire*, dont il a été question plus haut, et qui n'a existé qu'à l'état de manuscrit à l'époque de Lebègue.

Séries consécutives de pièces

Outre la série consécutive de *Tierces ou Cromhornes en Taille* anonymes et de Lebègue, et la série de *Fugues* (vol. 3), une autre série consécutive de pièces offre des *Trios* dans la plupart des tons de l'Église: les 1er, 2e, 3e, 5e, 6e, et 8e tons (n°s 175 à 180), dont cinq sont en réalité des *Dialogues de Récits* avec section en trio. Deux de ces pièces existent dans une autre version (n° 175 / n° 26 du vol. 1 et n° 179 / n° 139) avec, toutefois, un accompagnement différent. En examinant de plus près dans le manuscrit les pièces de la série consécutive, on peut déceler les traces de notes à la portée inférieure qui ont été grattées et remplacées par un nouvel accompagnement dans une tessiture moins élevée, qui ne chevauche plus les voix de Récit. Ainsi, il devenait possible de jouer, sur un même clavier à jeux coupés, l'accompagnement et l'une des voix de Récit, comme dans le cas de l'orgue de Saint-Sulpice de Paris, qu'a connu Jean Girard, (voir plus loin le devis de Ducastel de 1675), qui ne possédait pas de clavier de Récit, mais dont les jeux de Nazard, Tierce et Doublette au Grand orgue étaient coupés entre mi et fa.

Versets à désignation liturgique

Les versets d'orgue français des XVIIe et XVIIIe siècles étaient destinés à la liturgie, que la chose soit précisée dans le titre ou non. Ce deuxième volume débute par une suite de pièces, dont la première est intitulée *Premier Kyrie*. Il s'agit de dix-huit versets d'orgue pour l'Ordinaire de la *Mésse*, qui étaient joués en alternance avec les versets exécutés par les chantres[8]. Ainsi, cinq versets d'orgue sont prévus pour le *Kyrie* (n°s 116-120), neuf pour le *Gloria* (n°s 121-129) et deux chacun pour le *Sanctus* (n°s 130 et 131) et l'*Agnus* (n°s 132 et 133). On trouvera les cinq autres *Messes* du *Livre d'orgue de Montréal* dans le troisième volume de cette édition, avec un commentaire sur les Messes d'orgue.

Ce deuxième volume comprend également cinq séries de versets pour le *Magnificat*, (voir préface, vol. 1), dont sont incomplets: le *Magnificat en A* (n°s 197-201), les versets n°s 202-206 et le *Magnificat du 2me* de Lebègue. Un troisième *Magificat (sic)* incomplet (n°s 233-236) fait partie d'un cahier dont les quatre premières pages ont été coupées. Enfin, deux autres suites de versets conviendraient pour le *Magnificat* en raison du nombre et de l'ordre des versets (n°s 143-148 et 207-212).

À la fin de ce volume se trouve une série de quatorze versets, dont certains sont très courts. Étant donné que les sept derniers versets (n°s 244-250) sont la transposition, avec des variantes mineures, de versets de *Te Deum* (n°s 79-85 du vol. 1 et préface), il semblerait que ces courts versets soient aussi destinés au *Te Deum*, bien qu'il manquerait deux versets pour faire la série complète de seize versets d'orgue.

Pièces en deux versions

Vingt pièces du *Livre d'orgue de Montréal* existent en deux versions, dont la plupart se trouvent dans ce volume; en bas de page, pour chaque pièce, il y a renvoi à l'autre version. Dans certains cas, les pièces sont réutilisées telles quelles (n° 188 *Tierce en Taille en g. #.* / n° 119), ou raccourcies (n° 135 *Duo* / n° 152) ou encore transposées (n° 116 *Plein Jeu* / n° 134 et *Dialogue* n°s 133/141). La suite de pièces en F (n°s 134-142) est même entièrement faite, à une exception près, de pièces dont il existe une autre version: les n°s 134 *Plein Jeu*, 136 *Trio* et 141 *Dialogue* se trouvent transposés, notamment, dans la *Messe en sol* (n°s 116, 128 et 133), tandis qu'un *Récit* n° 138 et un *Dialogue* n° 142 apparaissent dans le même ton, mais avec des variantes, aux n°s 61 et 62. En outre, sept des versets du *Te Deum* du volume 1er de l'édition, écrits d'une main aussi soignée que si c'était de la gravure, sont transposés par une main cursive et très serrée aux n°s 244 à 250, sans doute pour accomoder le registre de la voix des chantres; on a dû faire des ajustements ici et là dans le texte musical pour tenir compte de la tessiture plus élevée. Par ailleurs, la première section seulement du *Plein Jeu en A. #.* n° 224 est recopiée à la toute fin du manuscrit (n° 398, vol. 3), par une main hâtive et assez grossière.

Scribes, copistes et compositeurs

Le *Livre d'orgue de Montréal* est fait d'un assemblage de cahiers, auxquels plusieurs scribes ont contribué; les cahiers des divers scribes ont été mélangés entre eux lors de la reliure du volume, afin de regrouper les suites de pièces *grosso modo* selon les tons de l'Église ou par genre liturgique. Il est parfois malaisé, cependant, de départager les diverses graphies, car certains cahiers, qui semblent de prime abord écrits par des mains différentes, pourraient en réalité être du même scribe écrivant dans des circonstances ou à des moments différents. Précisons, toutefois, qu'aucune des graphies du manuscrit n'est celle de Jean Girard et il semblerait que le volume, qui était vraisemblablement complet et relié avant son départ pour Montréal en 1724, ait eu un autre propriétaire avant lui.

Il est intéressant de savoir quels sont les cahiers d'une même main dans la mesure où il peut exister des caractéristiques musicales communes aux pièces copiées par un scribe donné. Il se pourrait même qu'il en soit le compositeur, mais il n'en est pas nécessairement ainsi. Nous proposons le regroupement suivant des diverses suites du deuxième volume, bien que cette classification soit sujette à révision:

		Pièces n[os]
Scribe A	Trios [Dialogues de Récits]	175-180
Scribe C	[Magnificat] en G.#	143-149
	[Pièces] en g.#	151-153
	Magnificat en g.b	162-168
	Magnificat en A	197-201
	[Magnificat] en g.b	202-206
	Magnificat en A.#	215-221
Scribe C + I	Magnificat en G.#	154-161
	[Magnificat] en a	207-212
	[Pièces] en A.#	224-232
Scribe C ou A	[Messe en sol]	116-133
	[Pièces] en F	134-142

Scribe C ou A *(suite)*	Tierce en Taille en A mi La re	181
	Tierces ou Cromhornes en Taille	182-196
Scribe D ou E	Fugue, [pièces en sol]	169-174
Scribe E	[Dialogue de Récits]	150
	Petit Plein Jeu, Dialogue	222, 223
	Mag[n]ificat	233-236
	[Versets de Te Deum]	237-250

Ce sont les pièces écrites de la main C, principal scribe du manuscrit quant au nombre de pages, qui prédominent dans ce volume. Certains cahiers contiennent des pièces où C n'écrit que les premières mesures, la pièce étant complétée par une autre main (I) peu élégante et malhabile, qui fait souvent des erreurs. Parfois aussi c'est ce dernier qui écrit la pièce en entier; parfois c'est C. I est-il un élève de C qui s'initie à l'art de la copie ou de la composition? Dans la pièce n° 229 *Fantaisie pour la Basse et le Dessus de Trompette avec le Cornet*, C doit reprendre toute une portée où I s'est trompé (voir fac-similé p. 166). Il est à noter que cette pièce est la seule du manuscrit qui porte le titre de ''Fantaisie'', à la manière des Fantaisies de Louis Couperin, qui sont les premières Basses de Trompette que nous connaissions[9].

Dans deux cahiers, le scribe E a écrit sur la dernière feuille laissée libre par C, ce qui laisse croire que E a eu la collection de cahiers en sa possession plus tardivement que C.

Particularités de la musique

L'exécution de l'ensemble de la musique du *Livre d'orgue de Montréal* requiert un orgue à quatre claviers manuels: Grand orgue, Positif, Récit et Écho; toutefois, dans aucun des cahiers n'exige-t-on les quatre à la fois. En outre, comme pour la musique d'orgue française classique en général, la pédale n'intervient que dans certaines pièces. Les *Dialogues de Récits* (nos 127, 150, 175-6, 178-80) demandent, en plus de la pédale, trois claviers manuels pour les deux voix de Récit et l'accompagnement sur le Jeu doux (on a vu plus haut l'adaptation possible à un orgue à deux claviers manuels), tandis que dans le n° 245, la voix de Récit dialogue avec l'Écho et sans pédale. Celle-ci est requise dans le *Trio* n° 177, ainsi que dans la série de *Tierces ou Cromhornes en Taille* nos 180-196 et 119, avec deux claviers manuels.

Seuls cinq des *Pleins Jeux* du manuscrit ont une partie de pédale, dont le n° 224 *Plein Jeu en A.#.*, qui partage avec les nos 59 et 63 (vol. 1) une forme originale: deux sections sur le Grand orgue encadrent une section centrale dans laquelle les deux mains jouent au Positif des roulades en tierces parallèles sur une tenue de pédale de Flûte. Dans le *Prélude en a* n° 207, la pédale double simplement la ligne de basse de la main gauche; cette pratique, qui devait être courante, était rarement écrite.

La plupart des *Dialogues sur les Grands Jeux* s'exécutent sur deux claviers. Deux *Dialogues* de ce volume font appel au clavier d'Écho: le n° 212, ainsi que le n° 174, intitulé *Grand Jeu*, qui n'est pas sans rappeler la pièce du DuMage qui porte le même titre, tandis que sa section finale fait penser au *Dernier couplet du Gloria* de la *Messe pour les Couvents* de François Couperin. Par ailleurs, le *Dialogue* n° 148 pose un problème de registration. Après l'indication initiale de *Grand Jeu*, on voit mal, en effet, où changer de clavier pour le *Petit Jeu*, et où revenir ensuite au *Grand Jeu* pour terminer la pièce. En commençant par le *Petit Jeu*, qui convient bien pour le début (l'indication *Grand Jeu* pouvant être une erreur du scribe), le *Grand Jeu* entrerait à la mesure 7, jusqu'à la fin de la pièce. Toutefois, si ce n'était de son titre de *Dialogue*, cette pièce se jouerait bien sur le *Grand Jeu*, sans changement de clavier (voir fac-similé p. 46).

Comme dans le premier volume, plusieurs pièces en temps binaire (deux blanches) renferment une ou même deux mesures à trois temps (trois blanches), telles les pièces nos 123, 135, 137, 144, 150, 164 et 165. Cette pratique n'est pas inhabituelle chez des compositeurs tels que Nivers, Boyvin et Dornel.

Certains *Duos* et *Trios*, pièces inspirées de mouvements de danse, se signalent par de longs traits de doubles croches parallèles (*Duos* nos 135/152, 172 et 234), des séries de syncopes ou retards en valeurs de notes courtes et de l'écriture luthée (Duos nos 124 et 155 et *Trios* nos 118, 128/136, 147 et 170), ce qui nous rappelle le fait que les compositeurs de musique d'orgue étaient également clavecinistes.

On note la présence de chromatisme dans la musique d'orgue française de cette époque, lequel semble plus fréquent, toutefois, dans les pièces du *Livre d'orgue de Montréal*, notamment dans la plupart des *Tierces en Taille*, dans le *Premier Kyrie* (n° 116) et trois pièces du *Gloria* (nos 121, 123 et 126) de la *Messe en sol*, dans quatre pièces du *Magnificat en g.b.* (nos 162, 164, 166 et 167) et trois pièces du *Magnificat en A* (nos 197, 199 et 201), pour ne citer que celles-là.

Même si le style de Lebègue est prépondérant dans le manuscrit, on peut néanmoins y déceler des traits plus caractéristiques de quelques autres compositeurs: la *Basse de Trompette* n° 131 fait penser à Boyvin, les *Voix humaines* nos

157 et 164 ont des échanges courts entre le Dessus et la Basse à la manière de Raison et de Boyvin, tandis que l'écriture luthée et en syncopes de certaines pièces se trouve plus fréquemment chez Raison. Enfin, les deux premières mesures du *Prélude* nº 168 sont identiques à celles d'un *Prélude du 2me ton* de Jullien: simple coincidence?

REGISTRATIONS

Il ne faut pas perdre de vue que les compositeurs de l'époque avaient en tête une couleur sonore particulière pour chacune des pièces d'orgue qu'ils écrivaient. Nous avons donné plus loin les registrations recommandées par Nicolas Lebègue, comme exemple de la pratique contemporaine de la musique du *Livre d'orgue de Montréal*. Pour une vue d'ensemble de la question, nous invitons l'organiste à se référer aux écrits de Dom Claude Gay, o.s.b., de Mme Nicole Gravet et de M. Fenner Douglass que l'on trouvera cités dans la bibliographie.

TECHNIQUE D'ÉDITION

Le *Livre d'orgue de Montréal* fait ici l'objet d'une édition intégrale en trois volumes; seuls ont été omis quelques versets épars de plain-chant. Nous avons numéroté les pièces dans l'ordre où elles apparaissent dans le manuscrit, afin de faciliter leur identification; cette numérotation correspond à celle de l'édition fac-similé (1981). La présente édition respecte l'ordre original des pièces, sauf dans un cas où une pièce isolée a été déplacée afin d'éviter une tourne de page malencontreuse, souci qui a d'ailleurs présidé à toute la mise en pages de cette édition pratique, faite à l'intention de l'organiste interprète.

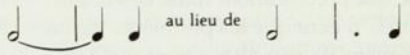
Clefs: Le manuscrit contient les clefs suivantes: sol deuxième ligne, fa troisième ligne, do première et troisième et, une fois, deuxième ligne. Ont été adoptées partout, selon l'usage moderne, les clefs de sol deuxième ligne et de fa quatrième ligne.

Altérations: Afin que l'organiste puisse savoir avec exactitude ce qui était indiqué dans le texte original, nous avons maintenu l'usage de l'époque selon lequel une altération ne vaut que pour la *seule note devant laquelle elle se trouve.* Ont été ajoutées, au dessus ou en dessous de la portée, les altérations jugées nécessaires: 1º en cas de doute, 2º par précaution. Dans le manuscrit, on emploie un *bémol* pour annuler un dièze. Nous avons remplacé de tels bémols par des bécarres, selon l'usage moderne.

Erreur de notes: Des erreurs de notes ou oublis évidents ont été corrigés dans le texte, avec mention dans le Commentaire critique.

Mesure: Dans le manuscrit, il n'y a pas toujours d'indication de mesure au début des pièces en rythme binaire. Nous avons préféré laisser à l'interprète le soin de choisir entre ¢ (sans doute le plus fréquent) et C.

Dans le cas de rythmes enjambant la barre de mesure (note à gauche de la barre et le point la prolongeant à droite de la barre), nous avons adopté l'usage moderne de deux notes liées de part et d'autre de la barre:



Dans certaines pièces en ¢ ou C, on trouve des mesures de la valeur de trois blanches au lieu de deux. Ce phénomène étant courant à l'époque, (voir Nivers et Boyvin), nous l'avons maintenu sans aucun changement.

Les pièces à trois temps se terminent parfois par une mesure finale en rondes; nous les avons rendues conformes à l'usage moderne.

Des silences qui manquaient de toute évidence ont été ajoutés; toutefois, des silences n'ont pas été ajoutés systématiquement chaque fois qu'une voix disparaissait, car une voix qui s'interrompt et qui revient est tout à fait caractéristique de cette musique.

Présentation: Certaines fautes évidentes de graphie n'affectant pas la sonorité ont été normalisées sans commentaire. Pour faciliter la lecture, les groupes de huit croches ont été scindés en deux groupes de quatre. Des lacunes évidentes ont été corrigées; notamment, lors des changements de clavier, de petites doubles barres ont dû parfois être ajoutées.

Ornements: Les quelques ornements ajoutés, dont l'adjonction s'impose, particulièrement aux cadences, sont placés entre crochets carrés. Le manuscrit contient le tremblement, le pincé, le coulé de tierce et l'arpègement, les seuls ornements écrits que l'on trouve dans les oeuvres publiées de Jullien et de Lebègue (voir plus loin la table d'ornements de son *Premier Livre d'orgue).* Toutefois, l'organiste est invité à ne pas s'en tenir qu'aux ornements écrits, mais d'en ajouter dans l'esprit de l'époque, là où ils conviennent. Le manuscrit ne contient, notamment, aucun port-de-voix écrit (non plus que l'oeuvre publiée de Nicolas Lebègue); il ne faut pas s'abstenir d'en ajouter pour autant, bien au contraire.

Orthographe: L'orthographe a été modernisée partout. On se reportera au fac-similé pour l'orthographe originale.

Titres: Dans le cas de pièces qui ne portent aucun titre dans le manuscrit, nous avons ajouté un titre entre crochets carrés. Par ailleurs, lorsque dans le manuscrit l'indication est donnée dans le courant du texte musical, nous avons reporté ce titre en tête de la pièce.

Abréviations: La première fois qu'une abréviation donnée apparaît dans une pièce, le mot est complété en italiques; tout mot ajouté est placé entre crochets carrés. Lorsqu'elle est répétée dans le cours de la pièce, seule l'abréviation est donnée.

Les abréviations G.J.: Grand Jeu et P.J.: Petit Jeu apparaissent dans deux contextes sonores bien différents. Dans les pièces en *Dialogue sur les Grands Jeux*, il s'agit du Grand Jeu d'anches; le Petit Jeu est joué sur le Positif. Dans les pièces intitulées *Plein Jeu* ou *Prélude*, G.J. signifie le Grand [Plein] Jeu ou le Plein Jeu du Grand orgue; P.J. signifie alors le Petit [Plein] Jeu du Positif.

* * *

Son origine exacte étant inconnue, le *Livre d'orgue de Montréal* est sans doute destiné à rester enveloppé d'un certain mystère, bien que les liens avec Lebègue et son entourage sont indéniables, du moins pour une partie de son contenu, et il est plus que probable que le manuscrit renferme des pièces inédites de ce compositeur.

Quoiqu'il en soit, le manuscrit constitue un ajout important au répertoire d'orgue connu du Grand siècle français. En outre, il est un témoin précieux de la musique qui devait être jouée lors des cérémonies religieuses de la Nouvelle-France. À ce double titre, il fait partie intégrante de l'héritage musical français, des deux côtés de l'Atlantique.

Nous tenons à renouveler l'expression de notre gratitude à l'endroit de tous ceux dont la collaboration a permis de continuer ce travail d'édition et d'en publier le deuxième volume: la Fondation Lionel-Groulx, propriétaire du manuscrit, qui en a publié le fac-similé en 1981 et qui a bien voulu mettre le manuscrit à notre disposition, l'Institut québécois de recherche sur la culture, où fut préparée cette édition, ainsi que le Gouvernement du Québec pour son soutien financier. Mme Lise Durocher a de nouveau apporté tout le soin requis à la représentation graphique de la musique.

Élisabeth Gallat-Morin
Montréal

Kenneth Gilbert
Chartres

mars 1987

1. Pour une étude des cahiers et des filigranes, voir E. GALLAT-MORIN, "Le Livre d'orgue de Montréal, aperçu d'un manuscrit inédit", dans *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 2, 1981, pp. 10-17.
2. Les renseignements sur la vie de Jean Girard proviennent des sources suivantes: Bibliothèque municipale de Bourges, registres paroissiaux; Archives départementales du Cher, archives de la Sainte-Chapelle; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Paris et Montréal; Université Laval, Québec, Livres rares; Archives de la Fabrique de Notre-Dame de Montréal.
3. N. DUFOURCQ, "Le Livre d'orgue de Montréal. Les Joly et les Burat. J. Girard. L'orgue de Bourges" dans *Cahiers et mémoires de l'orgue*, n° 33, 1985.
4. "Les Journaux d'Émilie Berthelot-Girouard" dans *Rapport des Archives nationales du Québec*, tome 53, 1975, p. 98.
5. Paris, Bibliothèque nationale, ms. Vm 7. 1823.
6. Archives de la Fabrique de Notre-Dame de Montréal, Vol. A 17, p. 320.
7. Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires, II 538; nous sommes redevables à M. Pierre Hardouin d'avoir mis au jour ce devis.
8. E. HIGGINBOTTOM, "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music" dans *The Organ Yearbook*, 1981, pp. 31-54.
9. Ms. Louis Couperin, Londres, coll. G. Oldham; G. OLDHAM, "Louis Couperin, a New Source of French Keyboard Music of the Mid-Seventeenth Century" dans *Recherches sur la musique classique française*, I, 1960, pp. 54 & 57.

PREFACE

This voluminous manuscript of organ pieces was brought to Montréal from France in 1724 and remained unknown to the musical world until its rediscovery in 1979. The *Livre d'orgue de Montréal,* as it is now called, is an oblong volume measuring 21 cm by 26,5 cm, with its original parchment binding; the spine has a label bearing the inscription *Pièces d'orgue.* The manuscript contains five hundred and forty pages of organ music, with no page numbers or table of contents; nor is there any composer's name given. The book bears the signature of two of its former owners. On the outside cover, one finds the inscription "J.J. Girouard 1847" (Jean-Joseph Girouard, notary and political figure) as well as the initials "J.G.". On the inside of the front cover, an earlier hand has signed "Girard 1724". It is the signature of Jean Girard, a young Sulpician cleric, organist and school master, who arrived in Montréal in 1724. This signature was written over an inscription which has been scraped off, possibly indicating a previous owner. On the right-hand upper corner of the same sheet, the inscription "gros livre de..." [great book of...] evidently continued onto the opposite page, which unfortunately was torn out at some point in the book's history (this vulnerable sheet is often missing in old books); we are thus deprived of what could have been important information.

Through an exhaustive comparison with the known French classical organ repertory, both printed and manuscript, it has been possible to identify sixteen pieces of Nicolas Lebègue (1630-1702), the King's organist, whereas the rest of the music remains anonymous.

This book adds considerably to the known manuscript sources of French classical organ music (the term "classical" is used in France in preference to "baroque"). Thus, it was in New France that the most voluminous manuscript of this type anywhere in the world was preserved, being at least twice as long as other extant French organ manuscripts.

Composition and contents of the manuscript

The manuscript is composed of a collection of separate quires or gatherings of leaves (about forty, of four to twelve pages each), which had no doubt accumulated over the years in the organ loft of a convent or parish church and were subsequently bound. There are several indications to suggest that the music had been written down before the volume was bound. The top of certain titles, for instance, has been cut off, as if one had wanted to even up the sheets or cut off worn edges. In several instances, and this happens throughout the book, the music is written into the seam, which would have been impossible once the book was bound. Only a few sheets that remained blank could have been filled in afterwards.

One is inclined to believe from the presence of different handwritings that several persons contributed to this *Livre d'orgue,* either by copying or by composing the music. There are very carefully well-written hands, which resemble engraving, as well as much freer, even untidy hands. It is not always easy to sort them out, as handwriting which appears different at first glance could turn out to be by the same person placed in different circumstances, at a different time. Nor are the suites written in a seemingly identical hand always grouped together; they seem to have been re-arranged, for practical reasons, when the book was bound. The pieces were grouped, more or less, according to "ton" (the eight Church tones of the published *Livre d'orgue)* or by liturgical genre (*Magnificat,* Mass), however, this order is not followed in a perfectly coherent manner. Other elements, such as the presence of the same watermark or similar musical traits, underline the analogies that exist between certain quires, confirming the fact that they were written by the same hand, perhaps even by the same composer[1].

The *Livre d'orgue de Montréal* is very representative of French organ music of the last third of the seventeenth century and of the first years of the eighteenth century. During that period, organ music was in a state of transition. The contrapuntal style in the Titelouze manner was being progressively abandoned and the plain chant support was retained only in certain key liturgical verses; from Nivers on, the dividing line between religious and secular music fades away. Although they respected the framework imposed by the eight Church tones, Nivers and his successors found inspiration in dance movements (particularly in the organ *Duos)* and in vocal forms (as in all types of *Récits).* The simultaneous development of the organ itself, with builders and composers working hand in hand, gave rise to new forms which lay emphasis on specific sound colours, the most beautiful example of this being the *Tierce en taille,* whose creation is attributed to Nicolas Lebègue.

The *Livre d'orgue de Montréal* reflects all these elements. However, we must not forget that this is basically functional music, intended for liturgical purposes. The piece played on the organ alternated with the sung verses; that is why they are relatively short. It was only at the Offertory and at the Elevation that the organist was allowed to play at any length. The Ceremonials of the period, printed and manuscript copies of which were to be found in New France, are very precise and define in detail the role of the organist.

The Montréal manuscript contains six Masses and eleven *Magnificat* settings, as well as nine other suites of pieces suitable for the *Magnificat*. One also finds three sets of verses for the *Te Deum*, as well as a *Pange lingua*. There are three series of the same type of piece in succession: sixteen *Tierces* or *Cromhornes en Taille*, six *Dialogues de Récits* with a *Trio* section, as well as a series of *Fugues*. There are also various other suites and miscellaneous pieces. Twenty of the pieces exist in two versions in the manuscript, some of which are transposed or have variants, while others are simply re-copied and placed in a different context.

Nearly all types to be found in French organ music of the period are represented: homophonic pieces, *Pleins Jeux* and *Preludes*, as well as *Dialogues* on the *Grand Jeu*; two, three and four-part pieces, *Duos, Trios, Fugues*; pieces with a *Récit* part in the Soprano, Bass or Tenor, or even alternating between Soprano *(Dessus)* and Bass: these *Récits* are played on the *Cornet*, the *Tierce*, the *Cromhorne*, the *Trompette* or the *Voix humaine*, sometimes in a dialogue between two organ colours.

Fifteen pieces identified as being by Nicolas Lebègue are from his three published organ books: all the *Tierces ou Cromhornes en Taille* (except one) from the *Premier livre* of 1676, five verses out of seven from the *Magnificat du 2me* from the *Second livre* of 1678, as well as an *Offertoire* and an *Élévation* from the *Troisième livre* of 1685. A sixteenth piece that was never published in Lebègue's lifetime, *Offertoire en F ut fa*, is almost identical in its first half to an *Offertoire Dialogue de Monsieur le Beigue*, which is to be found in manuscript Vm^7 1823 of the Bibliothèque nationale in Paris.

In addition to the organ pieces, the manuscript contains some plain chant verses in whole notes that have been written down in empty spaces. They are not reproduced in the present edition but may be seen of course in the facsimile edition. They are verses of hymns frequently used in the liturgy. There are fragments of the anthem to the Holy Sacrament *O sacrum convivium*, as well as the hymn *Sacris solemniis*, sung during the *Corpus Christi* Feast Day procession. Two hymns are to the Virgin: the *Salve Regina*, including the verse *O dulcis*, and the hymn *Alma redemptoris*, with its final verse *Peccatorum miserere*. Verses from this hymn appear twice in the manuscript. The theme of the *Pange lingua* is presented as a figured bass and the manuscript contains a series of three organ pieces on this hymn.

Jean Girard and the origins of the manuscript

If we consider the life of Jean Girard, who brought the manuscript to Montréal, it may give us some indication as to the origin of the document.[2] He was born in August 1696 in Bourges, the capital of the province of Berry, the son of a master baker, in a family of artisans and merchants. After his mother died and his father remarried, he was admitted, at the age of eight, as a choir boy in the *Maîtrise* of the Sainte-Chapelle of Bourges, built in the fourteenth century by the renowned patron of the arts, the Duc de Berry. The *maîtrises* or choir schools provided complete musical training, including the teaching of an instrument to the more gifted children. The Cathedral organists gave organ lessons to the choir boys of both the Cathedral and the Sainte-Chapelle. Nicolas Lebègue, the only identified composer in the *Livre d'orgue de Montréal*, expertized the Bourges Cathedral organ in 1667, and two years later Pierre Burat, who is said to have been his student, was given the post.[3]

Like many church musicians, Jean Girard received the tonsure at the age of fourteen. Two years later, he learned to play the serpent, an instrument which guided the singers and helped keep them in tune. He must have acquired as well an excellent knowledge of the liturgical ceremonial as we find him in Paris in 1724, "maître de chant" (singing master) at the Sulpician Seminary. There he was granted the exceptional permission of having a spinet in his room in order to practise, as he wished "to learn the organ to be able to play it in Montréal where he intends to go".

During preparations for his trip to the New World, Jean Girard's master may have given him the *Pièces d'orgue*, as well as the two other music books he brought with him. These were works by Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), another of the King's organists: the *Premier livre d'orgue*, 2nd printing (1667) and the *Traité de la composition de musique* (1665), in which he signed "Girard 1724".

We may speculate as to who helped Jean Girard perfect his organ playing prior to his departure for New France. Could it have been the organist of the Seminary? A deliberation of 1715 does refer to the presence of an organ, but the organist is unnamed. Would it have been Jean-Baptiste Totin, Nivers' nephew who failed, despite his uncle's wishes, to be chosen to succeed him at the organ of the Saint-Sulpice Church opposite the Seminary? The copy of the Nivers organ book owned by Girard bears an inscription to the effect that Totin sold his uncle's works. It was in fact Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) who obtained the position at Saint-Sulpice and Jean Girard would certainly have heard him play, even if he did not actually study with him. (A description of the organ as it still existed in 1724 is given below.) Another musician who lived close by in rue Dufour was Nicolas Andrieux, organist at the Grands-Augustins, who inherited the music (some of it manuscript) from his uncle Nicolas Lebègue. Although several factors point to a Parisian origin for the *Livre d'orgue de*

Montréal, one cannot exclude the possibility that the manuscript may have been given to Jean Girard by a Bourges organist, perhaps a member of the Burat family.

Following his arrival in Montréal in the Autumn of 1724, Jean Girard taught at the boys' school and played the organ at the Notre-Dame parish church for forty years. The organ was maybe not ideal to play all the music he had brought with him, since it was a very simple one-manual, but in this respect it was no different from many convent organs or those of modest parishes in France. On these small instruments, which nearly all had a *Plein Jeu*, a *Jeu de Tierce* and one or more reed stops, the fact that several stops were divided between treble and bass increased the ressources of the single manual. It was thus possible to play *Recits* with the solo voice on one half of the keyboard and the accompaniment on the *Jeu doux* on the other half. The prefaces of the *Livres d'orgue* of such composers as Clérambault, Boyvin, Lebègue and Raison give instructions for the performance of their music on small instruments, and most of the music of the *Livre d'orgue de Montréal* could be played on such an organ. Where required, the experienced organist would make the necessary adaptations as a matter of course (such as transposing a accompaniment down an octave).

It is obvious from the chronicles of the period as well as from archival documents that great care was taken to recreate in New France the splendour of the liturgical ceremonies of the Mother country; vestments and altar cloths embroidered in gold and silver, as well as precious silverware, remain to this day to bear witness to this. Music also must have contributed to the solemn occasions that punctuated the life of the colony, such as the arrival of a new governor, a victory for the King of France or the celebration of a Jubilee. Up until his death in 1765, Jean Girard must have played from the two organ books he had brought with him during the religious services at Notre-Dame de Montréal.

Jean-Joseph Girouard

In 1847, Jean-Joseph Girouard (1795-1855) signed his name on the cover of the *Livre d'orgue de Montréal*. This notary was a well-known political figure, one of the intellectual leaders of the 1837 rebellion in Lower Canada. His correspondence does not reveal how be obtained the organ manuscript; however, we do know that he had many ties with the Sulpicians, as he lived on their *seigneurie* of Deux-Montagnes not far from Montréal and managed their affairs. Also, Girouard was a music lover and, according to his wife's diary, "he could not do without music".[4] Several months before his death, he had asked a Sulpician friend to order for him a new organ or harmonium from Paris. Following his death in 1855, it was a Sulpician who became the spiritual guardian of his young children born of his second marriage. The year "1847" that Girouard inscribed on the cover of the manuscript happens to be the year of the death of his first wife, which left him distraught. Did a Sulpician friend give him the book to try to relieve his grief? The other organ book brought to Montréal by Jean Girard, the *Premier livre d'orgue* by Nivers, has never been out of the hands of the Sulpicians and remains to this day in their archives, which are located in the Seminary where Jean Girard lived. In 1950, Jean-Joseph Girouard's papers, including the *Livre d'orgue de Montréal*, were given by his great-grand-daughter to the historian Chanoine Lionel Groulx, whose former home, now known as the Fondation Lionel-Groulx, has become a research center for the history of French America. It was there that the manuscript was rediscovered in 1979 by Élisabeth Gallat-Morin. In 1981 the Fondation Lionel-Groulx published a facsimile of the manuscript, pending the preparation of the present edition.

CONTENTS OF THE SECOND VOLUME

This second volume of the modern edition of the *Livre d'orgue de Montréal* includes pieces nos. 116 to 250 of the manuscript, among which are thirteen of the sixteen identifiable pieces, all by Nicolas Lebègue (1630-1702). Worthy of note are the two series of consecutive pieces of the same type: six *Trios* (of which five are *Dialogues de Récits* with a trio section) and sixteen *Tierces ou Cromhornes en Taille*, the last eight by Lebègue; another series of thirteen *Fugues* will appear in the third volume. The present volume also includes one *Mass*, seven *Magnificat*, as well as verses for the *Te Deum* and some separate pieces. Furthermore, several pieces exist in two versions.

The Lebègue Mystery

In spite of the reputation Lebègue enjoyed in his time as the King's organist, creator of new musical forms and expert in organ building, one is surprised to find only his compositions among the identified pieces of the *Livre d'orgue de Montréal*. Although his works appear in nearly all French organ manuscripts of the period, even those which circulated outside France, they are generally side by side with pieces by other composers. Yet, Lebègue is the most copied of all the French masters.

The Lebègue pieces of the *Livre d'orgue de Montréal* appear in his three published organ books. But most of the Montréal pieces do not seem to have been copied from the print. In fact, judging from the differences between the two versions, the Montréal pieces may even be earlier versions. The presence of a piece entitled *Offertoire en f ut fa* (n° 269, vol. 3), never published in Lebègue's

lifetime, but which appears in a contemporary Parisian manuscript,[5] confirms the impression that these pieces were copied by someone close to the composer, perhaps by a student.

One finds in the *Livre d'orgue de Montréal*, at nos 189 to 196, all of the *Cromhornes ou Tierces en Taille* (except the last) which appear in each of the suites of Lebègue's first organ book of 1676. He is said to have created this very expressive and lyrical type of piece, which he describes thus in the Preface: "This type of Verse is in my opinion the most beautiful and most important for the organ". There are variants in the Montréal version as compared to the edition as, for instance, fewer ornements, differences in the titles and indications, and in the way note values are expressed. But, more particularly, two of the pieces, nos 191 and 193, have respectively two and one bar less. There are too many variants in these pieces for them to have been copied from the editions. However, certain obvious errors in the transcription do suggest that they are indeed copies, perhaps from an earlier version than the print. These pieces are preceeded, in the manuscript, by a series of eight anonymous *Tierces en Taille*, so similar in style to those of Lebègue that if at least some of them were not written by him, they were strongly influenced by his style (see particularly nos 185 and 195, in which one finds the same melodic patterns).

The pieces marked *En g b*, nos 202 to 206, are in effect the first five pieces of the *Magnificat du 2* from Lebègue's second organ book of 1678. In the manuscript, there are several free staves on the page, after the last piece, suggesting that the copying was interrupted. The hasty and cramped writing leads one to believe that these pieces are in the draft stage. Here, even more than in the *Récits en Taille*, there are variants in the ornementation (particularly in the *Duo* no 203), in the titles and indications, and in the way the note values are expressed. In the *Trio* no 206, there are even variants in the notes and the piece lacks the two bars which precede the last one in the printed version. However, it is the *Basse* no 204 that is the most interesting (see facsimile, p. 78). This piece is three bars shorter than the printed version. In addition, the Bass part of bar 11 was written in the register of middle C, crossed out and rewritten an octave lower. In all, five bars in the manuscript, bars. 11, 12 and 21 to 23, have a Bass part an octave lower than the printed version. It is most likely that this change was made so that the piece could be played on a small one-manual organ with divided stops. Thus, with the Bass part which goes no higher than D, it would have been possible to play the piece on a keyboard divided between D and D-sharp. This must have been current practice with organists who had only a small instrument at their disposal, but there are no other known written examples. This is the sort of adaptation that Jean Girard would have had to make in order to play certain pieces of the manuscript on the organ of Notre-Dame parish in Montréal, which he played from 1724 to 1765; this organ had only one manual,[6] but certain stops were no doubt divided, as on the organ of the Quebec Cathedral.[7]

Two other pieces by Lebègue, in a version very similar to that of his third organ book published in 1685, *Petite Élévation en A mi la. Trio* no 323 and *Offertoire en C Sol Ut b* no 326, are to be found in the third volume of the present edition, together with the *Offertoire*, mentioned above, that existed only in manuscript form in Lebègue's time.

Consecutive series of pieces

In addition to the consecutive series of anonymous and Lebègue *Tierces ou Cromhornes en Taille* and the series of *Fugues* (Vol. 3), there is a consecutive series of *Trios* in most of the Church tones: 1st, 2nd, 3rd, 5th, 6th, and 8th (nos 175 to 180); five of these pieces are really *Dialogues de Récits* with a trio section. Two of them exist in another version (no 175 / no 26 of Vol. 1 and no 179 / no 139), with a different accompaniment, however. A closer scrutiny of these pieces in the manuscript reveals traces of notes on the lower staves that have been scratched off and replaced by a new accompaniment in a lower register, that no longer overlaps the *Récit* parts. This made it possible to play, on the same keyboard with divided stops, the accompaniment as well as one of the Récit parts. This would apply, for instance, to the case of the organ of Saint-Sulpice in Paris, that Jean Girard knew well, (see below Ducastel's stoplist of 1675), which had no Récit manual, but whose Nazard, Tierce and Doublette stops on the Grand orgue were divided between E and F.

Verses with a liturgical designation

French organ verses of the 17th and 18th centuries were composed for the liturgy, whether this be specified or not in the title. This second volume begins with a series of pieces, the first of which is entitled *Premier Kyrie*. There are eighteen organ verses for the Ordinary of the *Mass*, which were played in alternation with the sung verses.[8] Thus, five organ verses were allotted to the *Kyrie* (nos 116-120), nine to the *Gloria* (nos 121-129) and two each to the *Sanctus* (nos 130 and 131) and the *Agnus* (nos 132 and 133). The five other *Masses* of the *Livre d'orgue de Montréal* appear in the third volume of this edition, together with a commentary on organ Masses.

This second volume also includes five series of *Magnificat* verses (see Preface, Vol. 1); three are incomplete: *Magnificat en A* (nos 197-201) and verses

nos 202-206, *Magnificat du 2me* by Lebègue. A third incomplete *Magificat (sic)* (nos 233-236) is to be found in a gathering of leaves whose first four pages have been cut. There are also two other suites of verses that would be suitable for the *Magnificat*, by reason of the number of verses and the order in which they are placed (nos 143-148 and 207-212).

At the end of this volume is to be found a series of fourteen verses, some of which are very short. Since the last seven verses (nos 224-250) are the same verses transposed, with minor variants, as those of the *Te Deum* (nos 79-85 in Vol. 1 and Preface), it would seem that these short verses are also intended for the *Te Deum*, although two verses are missing to make up the complete series of sixteen organ verses.

Pieces in two versions

Twenty pieces of the *Livre d'orgue de Montréal* exist in two versions, most of which are to be found in this volume. For each piece, the reference is given at the foot of the page to the other version. In some cases, the pieces have been reused without change (no 188 *Tierce en Taille en g. #.* / no 119), or shortened (no 135 *Duo* / no 152) or else transposed (no 116 *Plein Jeu* / no 134 and *Dialogue* nos 133/141). With one exception, the suite of pieces in F (nos 134-142) is entirely made up of pieces for which another version exists: for instance, nos 134 *Plein Jeu*, 136 *Trio* and 141 *Dialogue* are to be found, transposed, in the *Messe en sol* (nos 116, 128 and 133), whereas a *Récit* no 138 and a *Dialogue* no 142 appear in the same Church tone, but with some variants, at nos 61 and 62. Futhermore, seven of the *Te Deum* verses of the first volume of the edition, which are as carefully written as if they were engraved, are transposed by a hurried and a very cramped hand at nos 244 to 250, most probably to suit the range of the singers' voices; certain adjustments had to be made here and there in the musical text on account of the higher range. In addition, the first section only of the *Plein Jeu en A. #* no 224 has been recopied at the very end of the manuscript (no 398, vol. 3), by a hurried and rather clumsy hand.

Scribes, copyists and composers

The *Livre d'orgue de Montréal* is made up of a collection of separate quires or gatherings of leaves, to which several different scribes contributed. The gatherings of the various scribes were intermingled when the volume was bound, in order to group the suites of pieces by Church tone ("ton") or by liturgical genre. It is not always easy, however, to separate the various hands, as handwritings which appear different at first glance could well be by the same scribe writing under different circumstances or at a different time. It must be noted that none of the hands of the manuscript is that of Jean Girard. It would appear that the volume, which was probably completed and bound before his departure for Montreal in 1724, had another owner before him.

It is of interest to know which gatherings are in the same hand, as there may be similar musical traits in the music copied by a given scribe. He might even be the composer of the music, but not necessarily. The following grouping by scribe is proposed for the various suites of the second volume, although this classification is subject to revision:

		Pieces Nos
Scribe A	Trios [Dialogues de Récits]	175-180
Scribe C	[Magnificat] en G.#	143-149
	[Pièces] en g.#	151-153
	Magnificat en g.b	162-168
	Magnificat en A	197-201
	[Magnificat] en g.b	202-206
	Magnificat en A.#	215-221
Scribe C + I	Magnificat en G.#	154-161
	[Magnificat] en a	207-212
	[Pièces] en A.#	224-232
Scribe C ou A	[Messe en sol]	116-133
	[Pièces] en F	134-142
	Tierce en Taille en A mi La re	181
	Tierces ou Cromhornes en Taille	182-196
Scribe D ou E	Fugue, [pièces en sol]	169-174
Scribe E	[Dialogue de Récits]	150
	Petit Plein Jeu, Dialogue	222, 223
	Mag[n]ificat	233-236
	[Versets de Te Deum]	237-250

C is the main scribe of the manuscript in terms of number of pages and it is his pieces that predominate in the present volume. Certain quires contain pieces where C has written only the first measures and the piece is completed by another hand (I), which is angular and awkward and often makes mistakes.

Sometimes he writes the whole piece, sometimes it is C. Could I be a student of C, who is learning the art of copying and of composition? In piece n° 229 *Fantaisie pour la Basse et le Dessus de Trompette avec le Cornet*, C is obliged to rewrite a whole stave where I made a mistake (see facsimile p. 166). It is to be noted that this piece is the only one in the manuscript entitled *''Fantaisie''*, in the manner of Louis Couperin's *Fantaisies*, which are the first known *Basses de Trompette*.[9]

In two quires, scribe E has written on the last page left blank by C, which suggests that E had the collection of quires in his possession later than did C.

Particular characteristics of the music

A four-manual organ would be required to play all of the music of the *Livre d'orgue de Montréal: Grand orgue, Positif, Récit* and *Écho:* however, in none of the quires are the four required at the same time. Furthermore, as with French classical organ music in general, the Pedal is used only in certain pieces. The *Dialogues de Récits* (n°s 127, 150, 175-6, 178-80) require, in addition to the Pedal, three manuals for the two *Récit* parts and the accompaniment on the *Jeu doux* (see above for possible adaptation to a two-manual organ), whereas in n° 245, the *Récit* part dialogues with the *Écho* and without Pedal. *Trio* n° 177 requires the Pedal, as does the series of *Tierces ou Cromhornes en Taille* n°s 180-196 and 119, as well as two manuals.

Only five of the *Plein Jeu* of the manuscript have a Pedal part. One of them is n° 224 *Plein Jeu en A.#.*, which has the same unusual form as n°s 59 and 63 (Vol. 1): a central section, in which the two hands play ''roulades'' in parallel thirds on the *Positif* over a held Flute Pedal, is placed between two sections played on the *Grand orgue*. In *Prélude en a* n° 207, the Pedal simply doubles the bass line of the left hand; this must have been current practice, but it is rarely written out.

Most of the *Dialogues sur les Grands Jeux* are played on two manuals. Two of the *Dialogues* of this volume call for the *Écho* manual: n° 212, as well as n° 174, entitled *Grand Jeu*, which is not unlike DuMage's piece with the same title, whereas the final section recalls the *Dernier couplet du Gloria* of François Couperin's *Messe pour les Couvents*. *Dialogue* n° 148 raises a problem of registration. After the initial indication of *Grand Jeu*, it is difficult to see where one could change manuals for the *Petit Jeu* or return to the *Grand Jeu* to finish the piece. By starting on the *Petit Jeu*, which well suits the beginning of the piece (the indication *Grand Jeu* could be an error of the scribe), then the *Grand Jeu* could enter at bar 7, to the end of the piece. However, if it were not entitled ''Dialogue'', this piece would sound well on the *Grand Jeu*, without change of manual (see facsimile, p. 46).

As in the first volume, several pieces in duple rhythm (two half-notes) contain one or even two bars in triple time (three half-notes), such as n°s 123, 135, 137, 144, 150, 164 and 165. This is not unusual in the works of composers such as Nivers, Boyvin and Dornel.

Certain *Duos* and *Trios*, which are inspired by dance movements, are characterised by long parallel figures in sixteenth notes (*Duos* n°s 135/152, 172 and 234), series of syncopated figures in short note values and lute-like writing (*Duos* n°s 124 and 155 and *Trios* n°s 118, 128/136, 147 and 170), which reminds us that composers of organ music were also harpsichordists.

One notes the presence of chromatism in French organ music of this period. However, it seems to be more frequent in the pieces of the *Livre d'orgue de Montréal*, such as in most of the *Tierces en Taille*, in the *Premier Kyrie* (n° 116) and three pieces of the *Gloria* (n°s 121, 123 and 126) of the *Messe en sol*, in four pieces of the *Magnificat en g.b.* (n°s 162, 164, 166 and 167) and three pieces of the *Magnificat en A* (n°s 197, 199 and 201).

Even if it is the influence of Lebègue's style that is most felt in the manuscript, there are elements which are more typical of some other composers. For instance, the *Basse de Trompette* n° 131 is more like Boyvin; there are short exchanges between *Dessus* and *Basse* parts of the *Voix humaines* n°s 157 and 164, such as one finds in Raison or Boyvin; the lute-like and syncopated writing of certain pieces is more frequent in Raison. Furthermore, the first two bars of *Prélude* n° 168 are identical to those of a *Prélude du 2me ton* by Jullien: a mere coincidence?

REGISTRATIONS

One must not forget that the composers of the period had in mind a particular sound colour for each of the pieces they wrote. We have given below the registrations recommended by Nicolas Lebègue, as an example of a practice contemporary with the music of the *Livre d'orgue de Montréal*. For a more complete view of the matter, the organist may wish to consult the works of Dom Claude Gay, o.s.b., Nicole Gravet and Fenner Douglass listed in the Bibliography.

EDITORIAL TECHNIQUE

This complete edition of the *Livre d'orgue de Montréal* is in three volumes; only a few scattered plain chant verses have been omitted. The pieces have been numbered in the order of their appearance in the manuscript, in order to facilitate their identification; the numbers correspond to those of the facsimile edition (1981). The original order of the pieces is maintained except for one piece which has been displaced to avoid an awkward page turn, a constant preoccupation in the preparation of this edition intended for practical use.

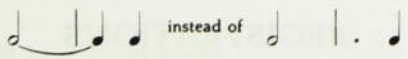
Clefs: The manuscript contains the following clefs: G second line, F third line, C first and third line, and once, second line. The modern usage of G second line and F fourth line has been adopted throughout.

Accidentals: In order that the organist might know with certitude what was in the original text, we have maintained the 17th century practice by which an accidental applies *only to the note before which it is placed.* We have added, above or below the staves, accidentals which seemed necessary a) in doubtful cases b) as precautionary accidentals. In the manuscript where the *flat* is used to cancel a sharp, we have replaced such a flat by a natural, in accordance with modern usage.

Note errors: Evident errors or omissions in the notes have been corrected in the text, with a mention in the Critical Commentary.

Time-signatures and rhythm: In the manuscript, the time-signature is not always given at the beginning of pieces in duple rhythm. We have left it to the performer to choose between ¢ (no doubt the most frequent) and C.

In the case of notes values that transgress the bar line (note to the left of the bar line, with the dot that prolongs the note on the right side) we have adopted the modern usage of tied notes on each side of the bar line. i.e.:



In certain pieces in ¢ or C, there are one or more bars worth three half-notes instead of two. As this is not unusual in the repertory of the period (see Nivers and Boyvin), we have made no change.

Some pieces in triple rhythm end with a bar worth a whole-note; we have adapted them to modern usage.

Some obviously missing rests have been added; however, rests have not been added systematically each time a part disappears, as it is quite characteristic of this music to have a part leave off and reappear further on.

Presentation: Certain obvious errors in the manuscript, but which have no effect on the actual sound, have been corrected without comment. To facilitate reading, groups of eighth notes have been divided into two groups of four. Other obvious omissions in the presentation have been rectified; for instance, at manual changes, small double bars have sometimes been added.

Ornaments: The few added ornaments which seemed indispensable, especially at cadences, have been placed within brackets. The manuscript contains the *tremblement*, the *pincé*, the *coulé de tierce* and the *arpègement*, which are the only written ornaments given in the published works of Jullien and Lebègue (see below the table of ornaments from his *Premier Livre d'orgue).* Organists need not limit themselves to the written ornaments but, in the spirit of the period, should add others wherever suitable. There are, for instance, no written *port-de-voix* in the manuscript (nor are there any in Nicolas Lebègue's published works); that is no reason not to play them, on the contrary.

Spelling: The spelling has been modernized throughout. One may refer to the facsimile edition for the original spelling.

Titles: For pieces without a title in the manuscript, we have added one within square brackets. When, in the manuscript, the indication is given in the course of the piece, we have placed this title at the head of the piece.

Abbreviations: The first time an abbreviation appears in a given piece, we have completed the word in italics; any added word is placed within brackets. When repeated within the same piece, only the abbreviation is given.

The abbreviations G.J., *Grand Jeu* and P.J., *Petit Jeu,* appear in two different registration contexts. In the *Dialogue sur les Grands Jeux,* G.J. refers to the *Grand Jeu* with the reed stops; the *Petit Jeu* is played on the *Positif.* In pieces entitled *Plein Jeu* or *Prélude,* G.J. means the *Grand (Plein) Jeu* or the *Plein Jeu* of the *Grand orgue;* in this case P.J. means the *Petit (Plein) Jeu* of the *Positif.*

* *
*

Since its exact origin remains unknown, a certain mystery will no doubt continue to surround the *Livre d'orgue de Montréal,* although the connections

with Lebègue and his entourage are undeniable, at least for a portion of the manuscript, and it is more than probable that it contains some unpublished pieces by that composer.

Whatever the case may be, the manuscript adds considerably to the known French organ repertory of the period of Louis XIV. Furthermore, it is a valuable example of the music that must have been performed at religious ceremonies in New France. It is thus an integral part of French musical heritage, on both sides of the Atlantic.

We wish to renew our thanks to all those who have made it possible to continue this edition and publish the second volume: the Fondation Lionel-Groulx, owner of the manuscript, who published a facsimile edition in 1981 and who kindly made the manuscript available to us, the Institut québécois de recherche sur la culture where this edition was prepared, as well as the Quebec Government for its financial support. Mme Lise Durocher has once more taken exceptional care in the graphic presentation of the music.

Élisabeth Gallat-Morin
Montréal

Kenneth Gilbert
Chartres

March 1987

1. For a study of the quires and watermarks, see E. GALLAT-MORIN, "Le Livre d'orgue de Montréal, aperçu d'un manuscrit inédit" in *Canadian Universities Music Review, No. 2, 1981, pp. 10-17.*
2. The following sources have provided information on the life of Jean Girard: Bibliothèque municipale, Bourges, parish records; Archives départementales du Cher, documents pertaining to the Sainte-Chapelle; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Paris and Montréal; Université Laval, Québec, Rare books; Archives de la Fabrique de Notre-Dame de Montréal.
3. N. DUFOURCQ, "Le Livre d'orgue de Montréal. Les Joly et les Burat. J. Girard. L'orgue de Bourges" in *Cahiers et mémoires de l'orgue*, No. 33, 1985.
4. "Les Journaux d'Émilie Berthelot-Girouard" in *Rapport des Archives nationales du Québec*, Vol. 53, 1975, p. 98.
5. Paris, Bibliothèque nationale, ms. Vm 7. 1823.
6. Archives de la Fabrique de Notre-Dame de Montréal, Vol. A 17, p. 320.
7. Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires, II 538; we are indebted to M. Pierre Hardouin for having brought this contract to light.
8. E. HIGGINBOTTOM, "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music" *The Organ Yearbook*, 1981 pp. 31-54.
9. Louis Couperin ms., London, coll. G. Oldham; G. OLDHAM, "Louis Couperin, a New Source of French Keyboard Music of the Mid-Seventeenth Century" in *Recherches sur la musique classique française, I, 1960, pp. 54 & 57.*

BIBLIOGRAPHIE

Livre d'orgue de Montréal

GALLAT-MORIN, E. *Le livre d'orgue de Montréal: un manuscrit inédit de musique d'orgue française en Nouvelle-France au XVIIIe siècle*, thèse de Ph. D., Université de Montréal, juillet 1986 (à paraître à Paris, Éditions Aux Amateurs de Livres).

---- "Un manuscrit inédit de musique d'orgue à Montréal au XVIIIe siècle" dans *L'orgue à notre époque*, actes du symposium international tenu à Montréal en mai 1981. McGill University, Montréal, 1982.

---- "Le livre d'orgue de Montréal — aperçu d'un manuscrit inédit" dans *Revue de musique des Universités canadiennes*, n° 2, 1981.

---- "Jean Girard — premier musicien professionnel de Montréal" dans *Cahiers de l'ARMUQ* (Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec), n° 3, 1984.

GILBERT, K. "Le livre d'orgue de Montréal: un premier regard sur la musique" dans *L'orgue à notre époque*, McGill University, Montréal, 1982.

LEBÈGUE, N. et ANONYMES *Le livre d'orgue de Montréal*, édition fac-similé. Avant-propos K. Gilbert, préface E. Gallat-Morin. Fondation Lionel-Groulx, Montréal, 1981.

Liturgie

HIGGINBOTTOM, E. "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music" dans *The Organ Yearbook*, 1981.

VAN WYE, B. "Ritual Use of the Organ in France" dans *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXXIII, n° 2, 1980.

Registrations

DOUGLASS, F. *The Language of the French Classical Organ*, Yale University Press, New Haven & London, 1977.

GUY, Dom C. "Notes pour servir à la Registration de la musique d'orgue française des XVIIe et XVIIIe siècles" dans *Études grégoriennes, VIII*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

GRAVET, N. "L'orgue et l'art de la registration en France du 16e au début du 19e siècle" dans *L'orgue*, n° 100, 1961.

REGISTRATIONS ET TABLE D'ORNEMENTS

Nicolas Lebègue, *Permier Livre d'orgue* (1676)

Voici un petit Avis tant pour le mélange des jeux que pour le mouvement du toucher sur chaque espèce de pièces.

Le Prelude et Plein Jeu se doit toucher gravement, et le Plein Jeu du positif légèrement.

Le Duo fort hardiment et légèrement.

Aux Grandes Orgues, le Dessus sur la Tierce du Positif, et la Basse sur la grosse Tierce accompagnée du Bourdon de seize pieds.

Aux médiocres et petites Orgues, sur la Tierce, ou la Trompette et le Cornet.

Le Dessus de Cromhorne doucement et agréablement en imitant la manière de chanter. La Basse sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue, ou le Huit pied tout seul, et le Cromhorne seul ou accompagné du Bourdon ou de la Fluste au Positif.

Le Cornet fort hardiment et gayement, la Basse sur le Bourdon et la Montre au Positif.

La Basse de Trompette hardiment, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif; à la Grand'Orgue, le petit Bourdon, le Prestant avec la Trompette. Ou bien, la Basse sur le Cromhorne avec la Montre, le Nazard et la Tierce du Positif, l'Accompagnement sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue.

La Voix humaine un peu lentement en imitant aussi la manière de chanter; l'Accompagnement sur le Bourdon, la Fluste, ou la Montre du Positif. À la Grand'Orgue le petit Bourdon, le Prestant ou la Fluste de quarte pieds, la Voix humaine et le Tremblant doux avec le Nazard si l'on veut.

L'Écho hardiment et vitement, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif. Le Cornet, le petit Bourdon et le Prestant à la Grand'Orgue, ou le Cornet seul s'il est assez fort: Les Répétitions sur le Cornet d'Écho, ou bien l'Accompagnement sur le huit pieds seul de la Grand'Orgue. La Seconde répétition sur la Fluste seule du Positif.

Le Trio à deux dessus, la Basse sur la Tierce de la Grand'Orgue, avec le petit Bourdon, le Prestant, le Nazard, la Quarte de Nazard et le Tremblant doux. Au Positif, le Cromhorne seul, ou s'il n'est pas assez fort, y mettre le Bourdon ou la Fluste ou la Montre.

Autre meslange pour le Trio à deux dessus: La Basse sur la Trompette seule de la Grande Orgue. Le Dessus sur la Montre, le Bourdon, le Nazard et la Tierce du Positif.

Aux petites orgues: le tout sur la Tierce.

Aux médiocres le tout sur la Trompette et le Cornet.

Le Trio à trois claviers; le Premier Dessus sur le Cromhorne, le Bourdon et le Prestant du Positif. L'autre partie sur la Tierce, petit Bourdon, Prestant, Nazard, quarte de Nazard et Tremblant doux de la Grand'Orgue et la Pedalle de Fluste. Ou bien le Premier Dessus sur la Tierce du Positif, l'autre Partie sur la Voix humaine, le petit Bourdon, le Prestant et le Tremblant doux à la Grand'Orgue, et la Pedalle de Fluste. Ou bien le Premier Dessus, sur la Tierce du Positif, l'autre partie sur la voix Humaine, le petit Bourdon, le Prestant, et le Tremblant doux à la Grand'Orgue, et la Pédalle de Fluste ou bien le Premier Dessus sur le Cornet, l'autre partie sur le Cromhorne, le Bourdon, le Prestant du Positif, la Pédale de Fluste, ou bien le Premier Dessus sur la Trompette, le Second Dessus sur la Tierce du Positif et la Pédalle.

La Tierce ou Cromhorne en Taille, gravement. L'Accompagnement sur le petit Bourdon, Prestant, Bourdon ou Montre de seize pieds de la Grand'Orgue. La Tierce, le Bourdon, la Montre, la Fluste, la Doublette, le Nazard et Larigot du Positif, Pédalle. Ou Cromhorne, Montre, Bourdon et Nazard au Positif.

Autre Accompagnement petit Bourdon, Prestant et Huit pieds de la Grand'Orgue, ou bien petit Bourdon et Prestant, ou bien petit Bourdon et Huit Pieds selon que l'Orgue fera d'effet.

Cette manière de Verset est à mon advis la plus belle et la plus considérable de l'Orgue.

Fugue Grave: Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon de la Grand'Orgue.

Aux petites orgues Bourdon de 4 pieds et Cromhorne.

Dialogue: Pour le Grand Jeu, petit Bourdon, Prestant, Trompette et Cornet.

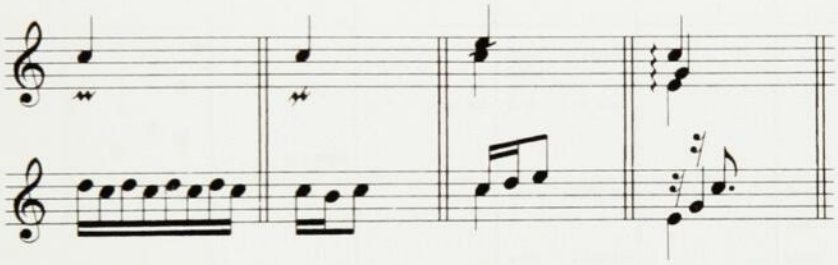
Pour le Petit Jeu: Bourdon, Montre et Cromhorne.

Autre Grand Jeu, Petit Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon.

Autre: Petit Bourdon, Prestant, Doublette, Nazard, Quatre de Nazard, grosse Tierce, Trompette, Clairon, Cornet, et Tremblant à vent perdu; Petit Jeu, Montre, Bourdon, Nazard, Tierce et Cromhorne.

(...)

On trouvera ci-après l'explication des (...) marques qui servent d'agréement aux pièces.



Cadence ou tremblement — Pincement — Coulé — Harpègement

L'ORGUE DE SAINT-SULPICE DE PARIS

selon de devis de Fr. Ducastel (1676)

Grand orgue

Montre 8	Nazard *	Trompette
Bourdon 8	Tierce *	Clairon
Prestant 4	Flageolet	Voix humaine
Doublette *	Cornet	
Fourniture		
Cymbale	* coupé entre mi et fa	

Positif

Montre 8	Flûte 4	Cromhorne
Bourdon 8	Nazard	
Prestant 4	Tierce	
Doublette		
Fourniture		
Cymbale		

Écho

Cornet

Pédale

Flute 8 — Trompette 8

Tirasse G.O.
2 Tremblants

N. DUFOURCQ. "Guillaume-Gabriel Nivers. À travers l'inédit" dans *Recherches sur la musique française classique*, vol. 1, Paris 1960, p. 207.

TABLEAU SYNOPTIQUE

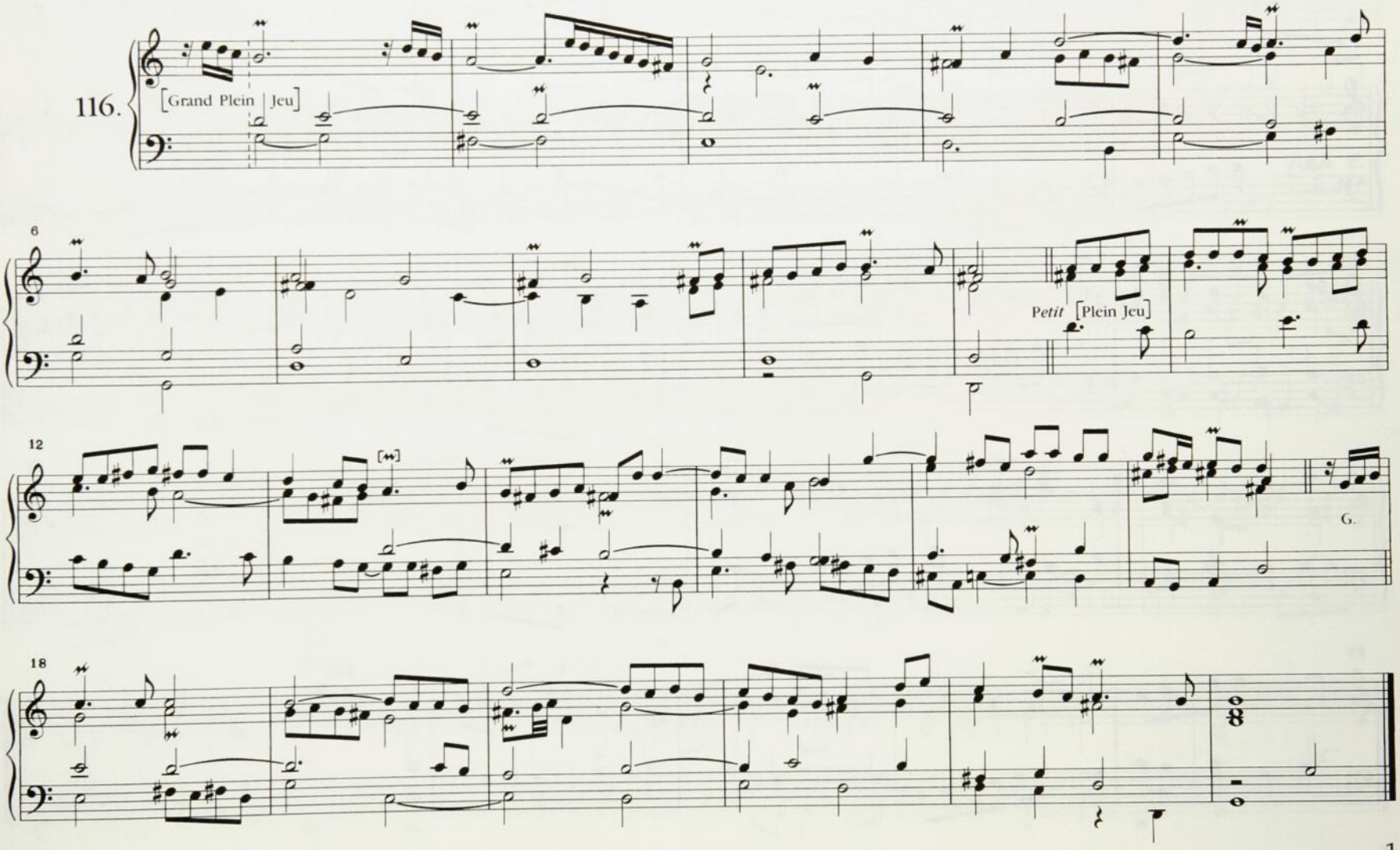
des trois volumes

Légende: 2/215-221 *signifie* volume 2, pièces 215 à 221

TON & FINALE:	1er - ré	2e - sol armure: si♭	3e - la	4e - mi: la	5e - do	6e - fa armure: si♭	7e - do armure: si♭	8e - sol	TONS TRANSPOSITEURS: la armure: fa♯do♯	si♭	mi sensible: ré♯	ré armure: fa♯do♯
MAGNIFICAT (11)	En D 1/1-7 En D 1/8-13	En g♭ 2/162-168 En g♭ 2/202-206 (Lebègue II Mag. du 2)	En A 2/197-201		En C 1/30-35 En C sol ut 1/52-58 Mag. 2/233-236	du 6e 1/64-69		En g♯ 1/93-99 En G♯ 2/154-160	En A♯ 2/215-221			
Suites de pièces pouvant servir de **MAGNIFICAT** (9)	du Premier 1/22-28		En a 2/207-212		— 1/37-42	— 2/134-141		En g♯ 1/87-92 — 1/100-106 En g♯ 2/143-148				Dans Messes: En E si my 3/346-348, 354,356, 350,362 — 3/364,369, 372-375, 381
HYMNES *Pange lingua* (1) *Te Deum* (3)		— 2/244,250	*Te D.* 3/382-397	*Pange lingua* 2/270-272 *Te D.* 1/73, 79-86				1/71-72, 74-78		2/237-243		
MESSES (6)	Double *Kyrie* 3/307-311			*Gloria* 3/312-320 4me t. 3/327-344 *Et in terra* 3/345		*Sanctus* 3/321-322 *Agnus* 3/324-325 Offertoire en f ut fa (Lebègue)	Offertoire en C sol ut (Lebègue III) 3/326	— 2/116-133 En g♯ 3/289-306	Elévation en A mi la (Lebègue III) 3/323		En E si my 3/346-363 — 3/364-381	Agnus 3/251
SÉRIE de *Trios* (6) *Tierces en taille* (8) *T. en t. ou cromh.* (Lebègue I) (8) *Fugues* (13)	du 1er 2/175 En D 2/182 En D 2/184 En D 2/189 En D 2/190	du 2e 2/176 En g♭ 2/185 En g♭ 2/191 — 3/284	du 3e 2/177 En A mi la re 2/181 En A 2/186 En A 2/192 — 3/273-278	En E 2/193	du 5e 2/178 En C 2/187 En A 2/194 — 3/279,282	du 6e 2/179 En F 2/183 En F 2/195	du 7 2/196 — 3/280-281	du 8e 2/180 En g♯ 2/188 — 3/285			— 3/283	
Suites de **PIÈCES DIVERSES** et **PIÈCES ISOLÉES**	En D 1/14-21 — 2/161 3/265-266	du 2e t. 1/70 — 2/169-173 — 2/213-214	— 3/267-268	— 1/46	— 1/29 — 1/43-45 — 1/47-51	— 1/59-61 — 1/62 2/142	— 3/255-264	— 1/36 En G. 1/63 — 1/107-115 — 2/149 — 2/150 — 2/151-153 — 2/174	— 2/222-223 — 2/224-232 — 3/398	— 3/286-288		— 3/252-254

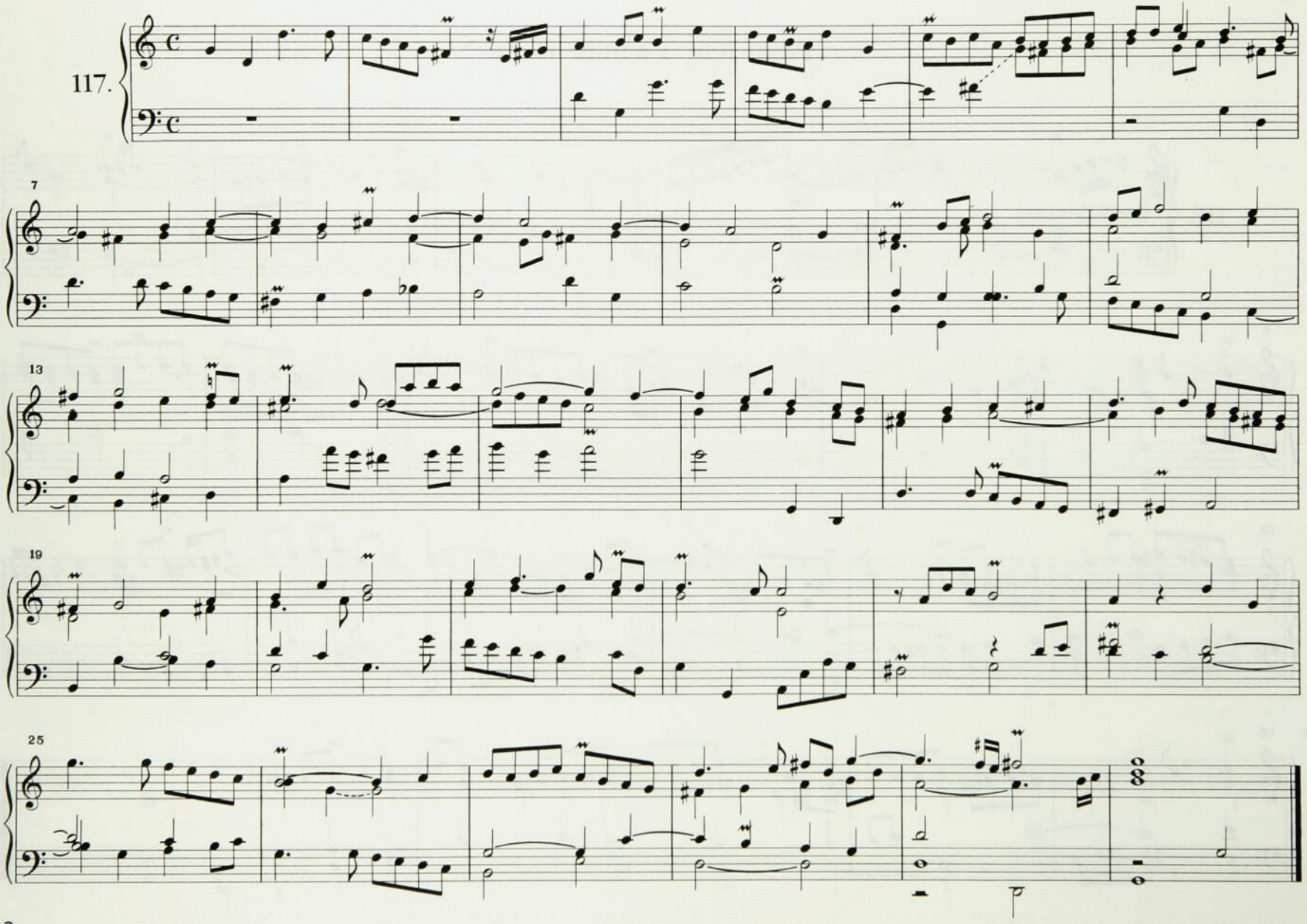
[MESSE EN G.♯]

[Plein Jeu] Premier Kyrie *

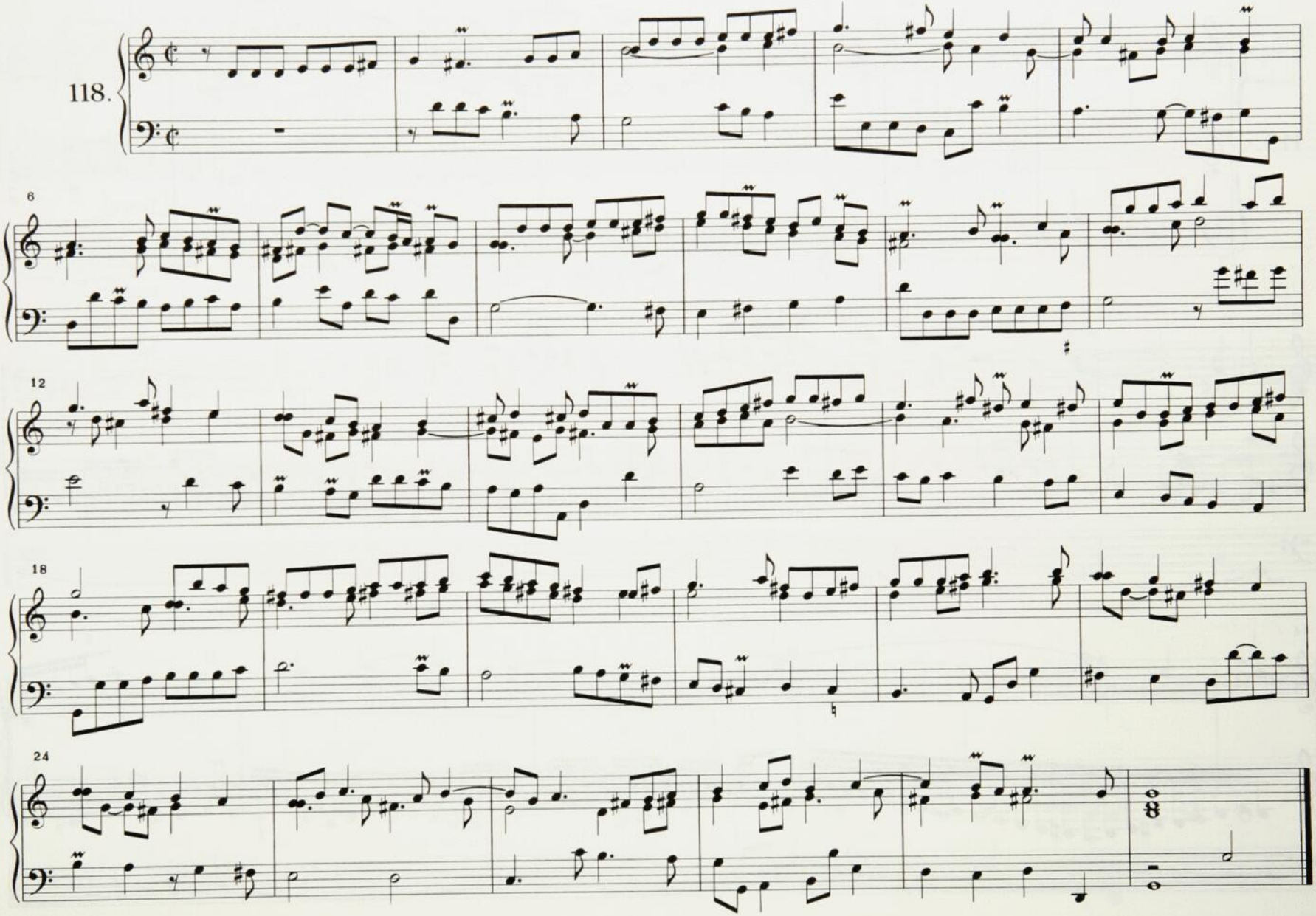


* cf. nº 134

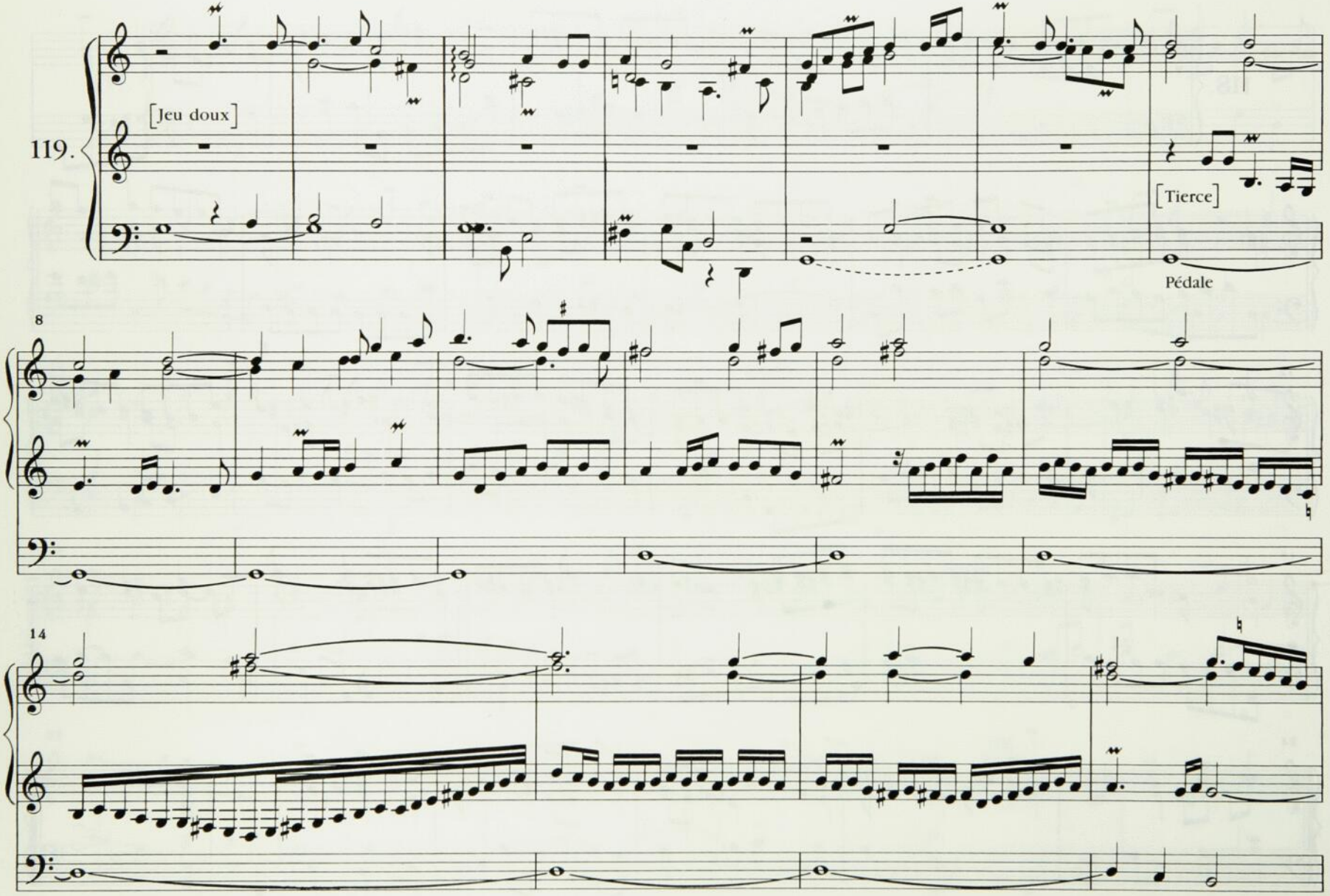
Fugue



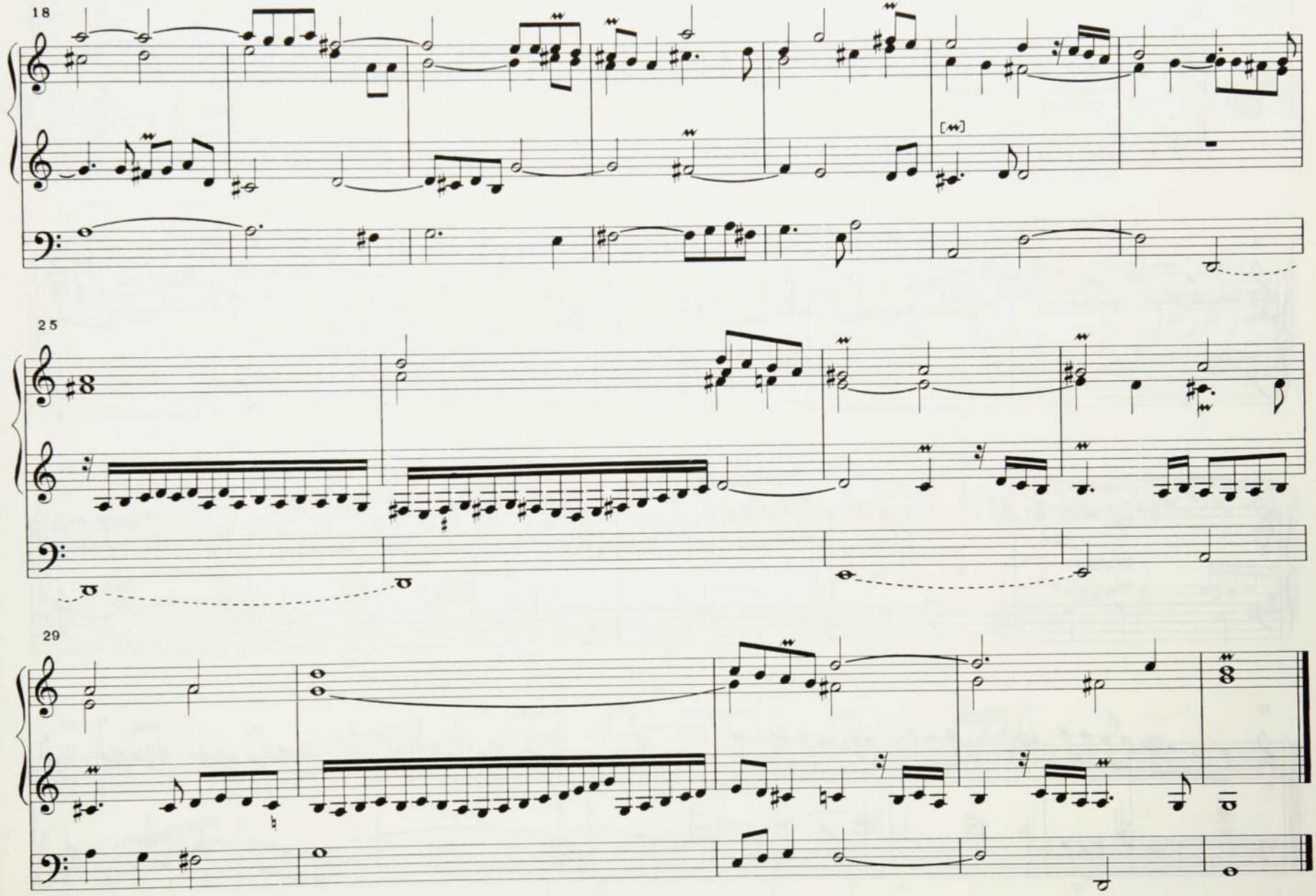
Trio



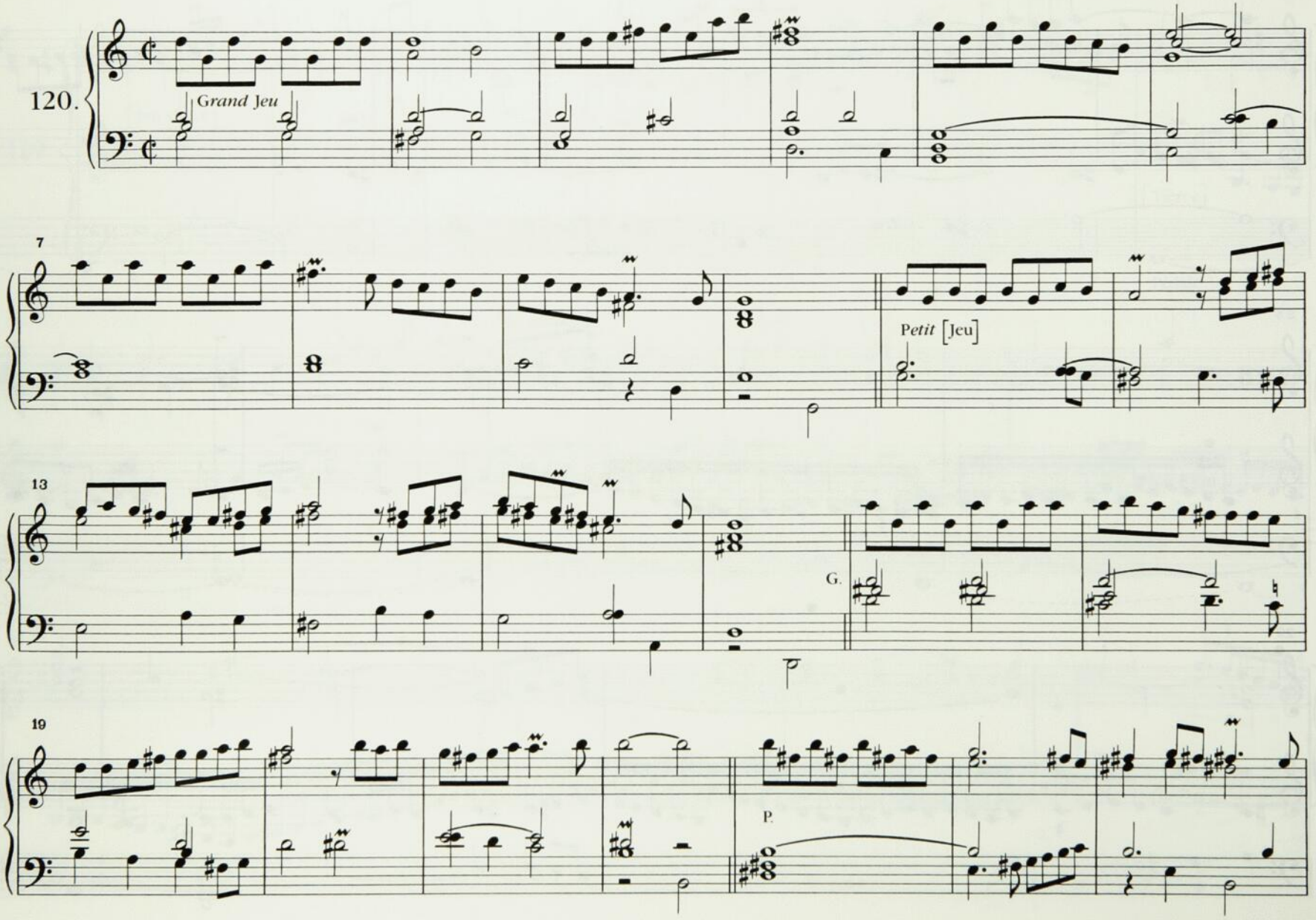
Tierce en Taille *

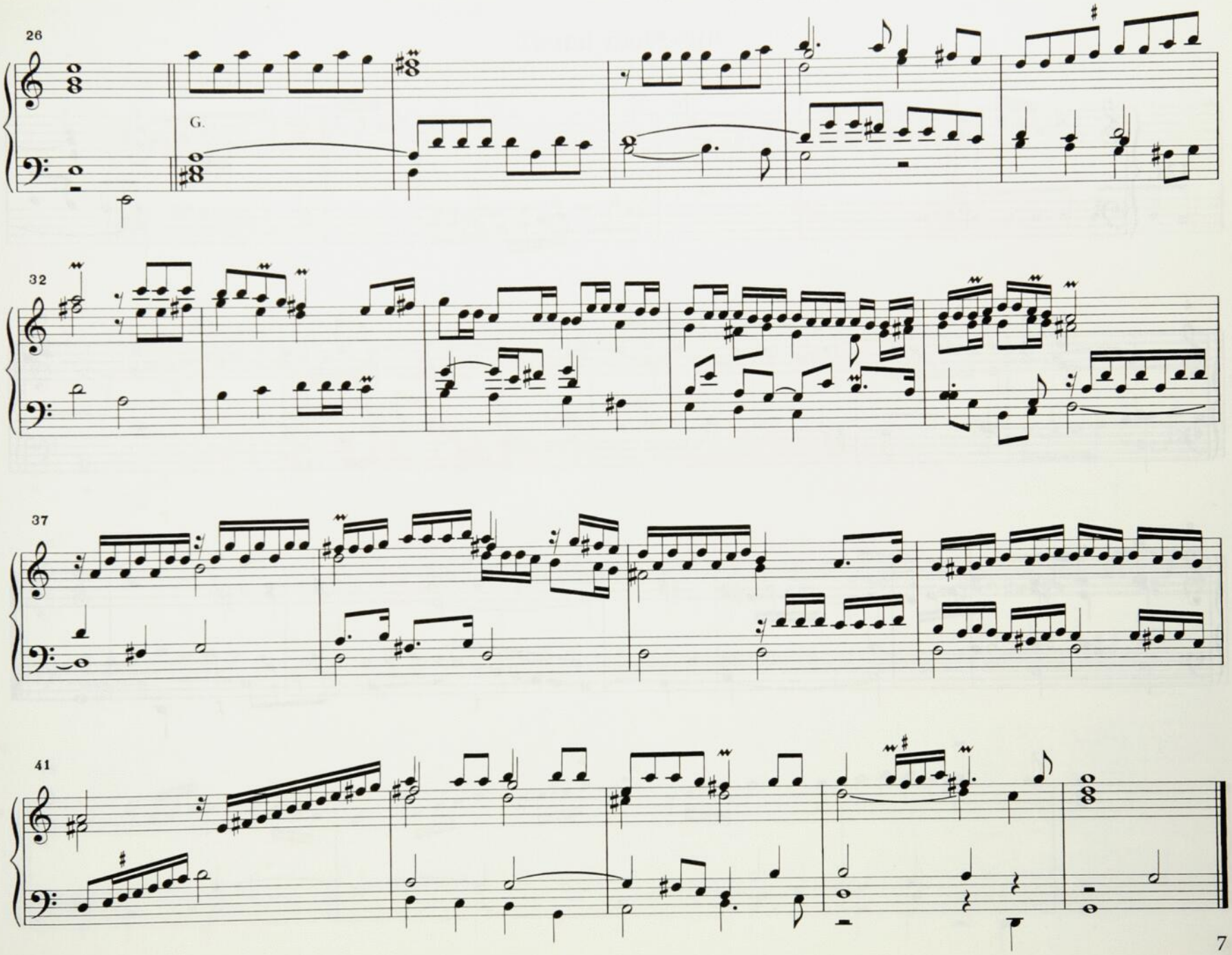


* cf. nº 188

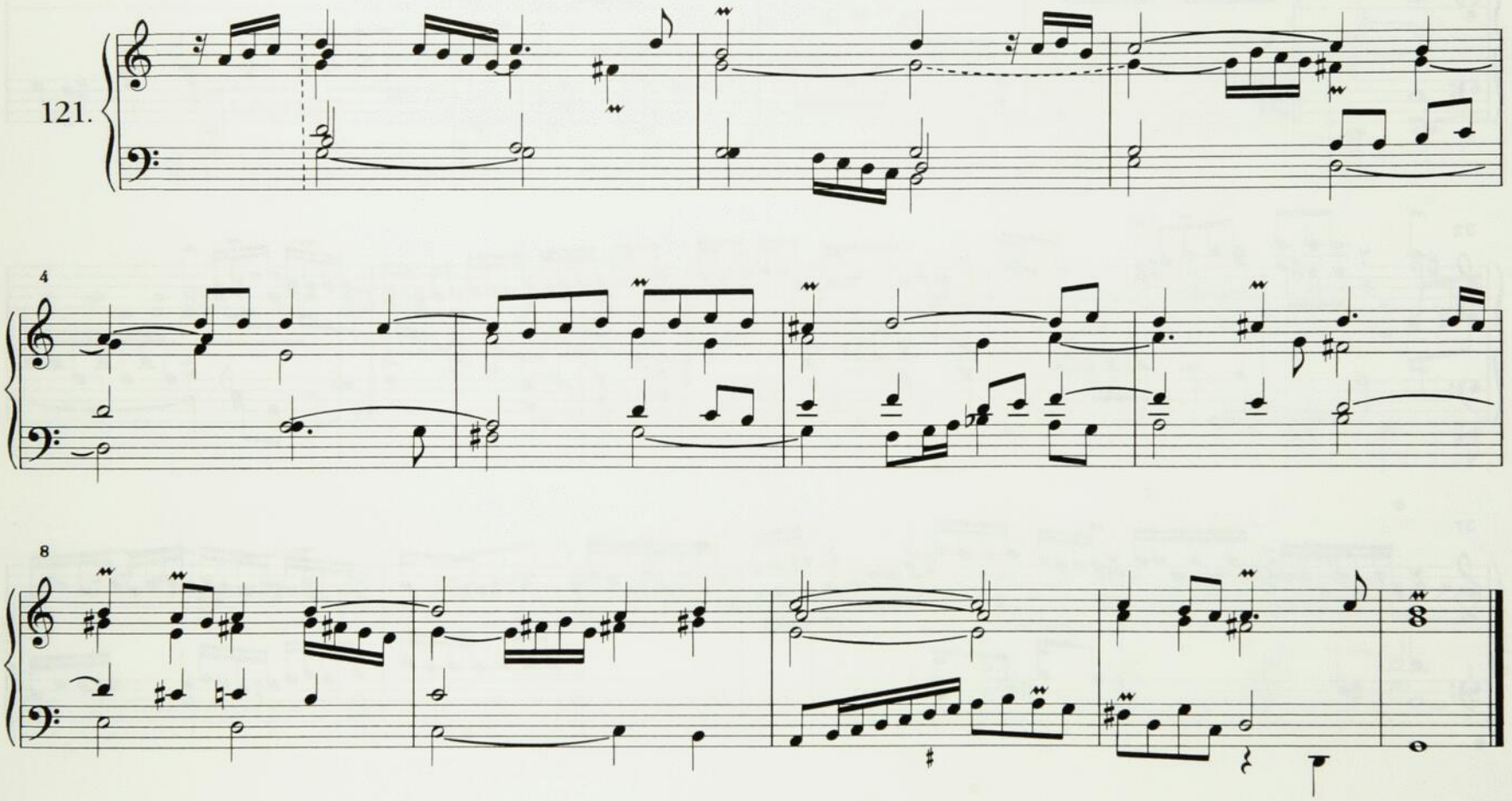

18
25
29

Dialogue

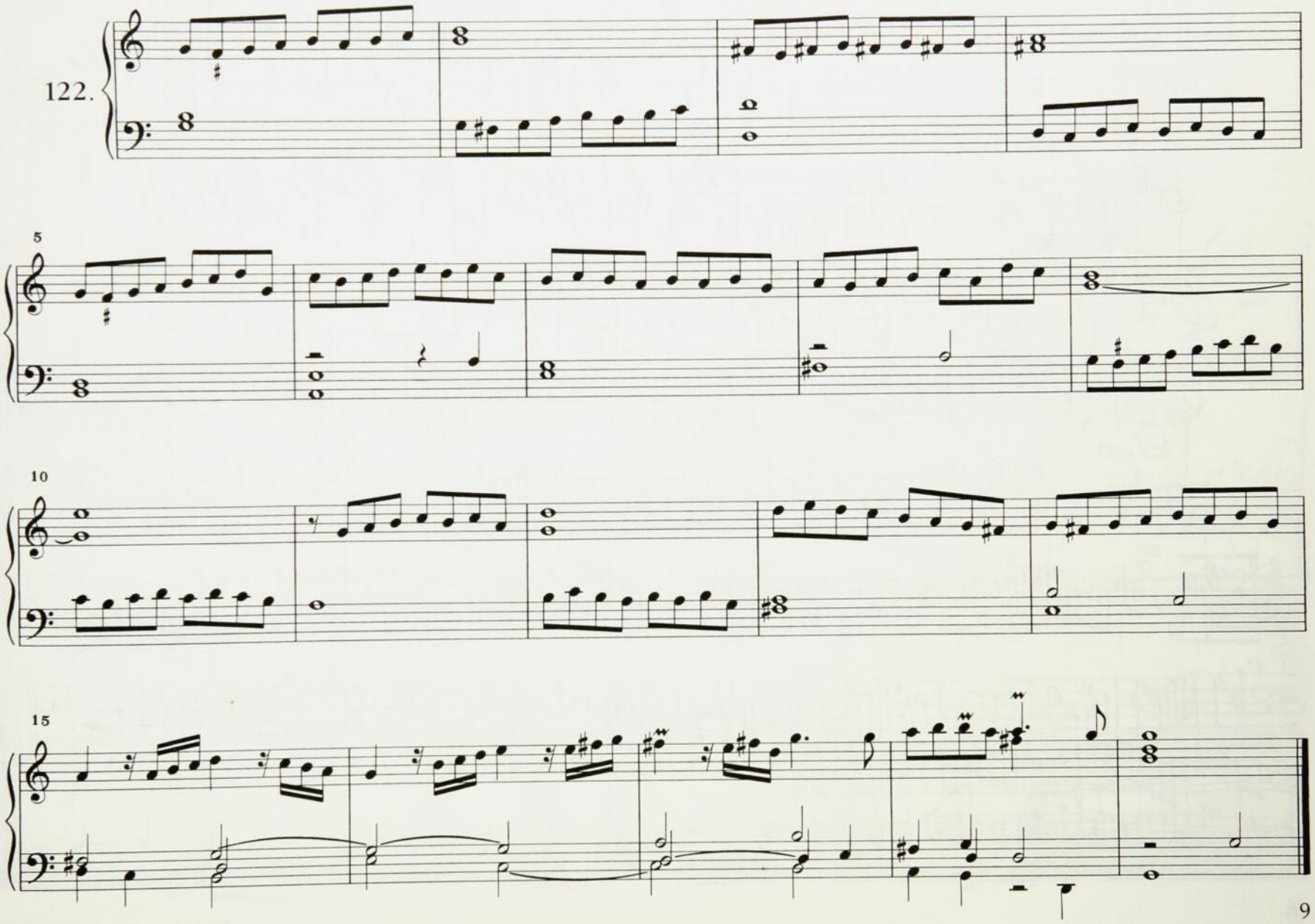


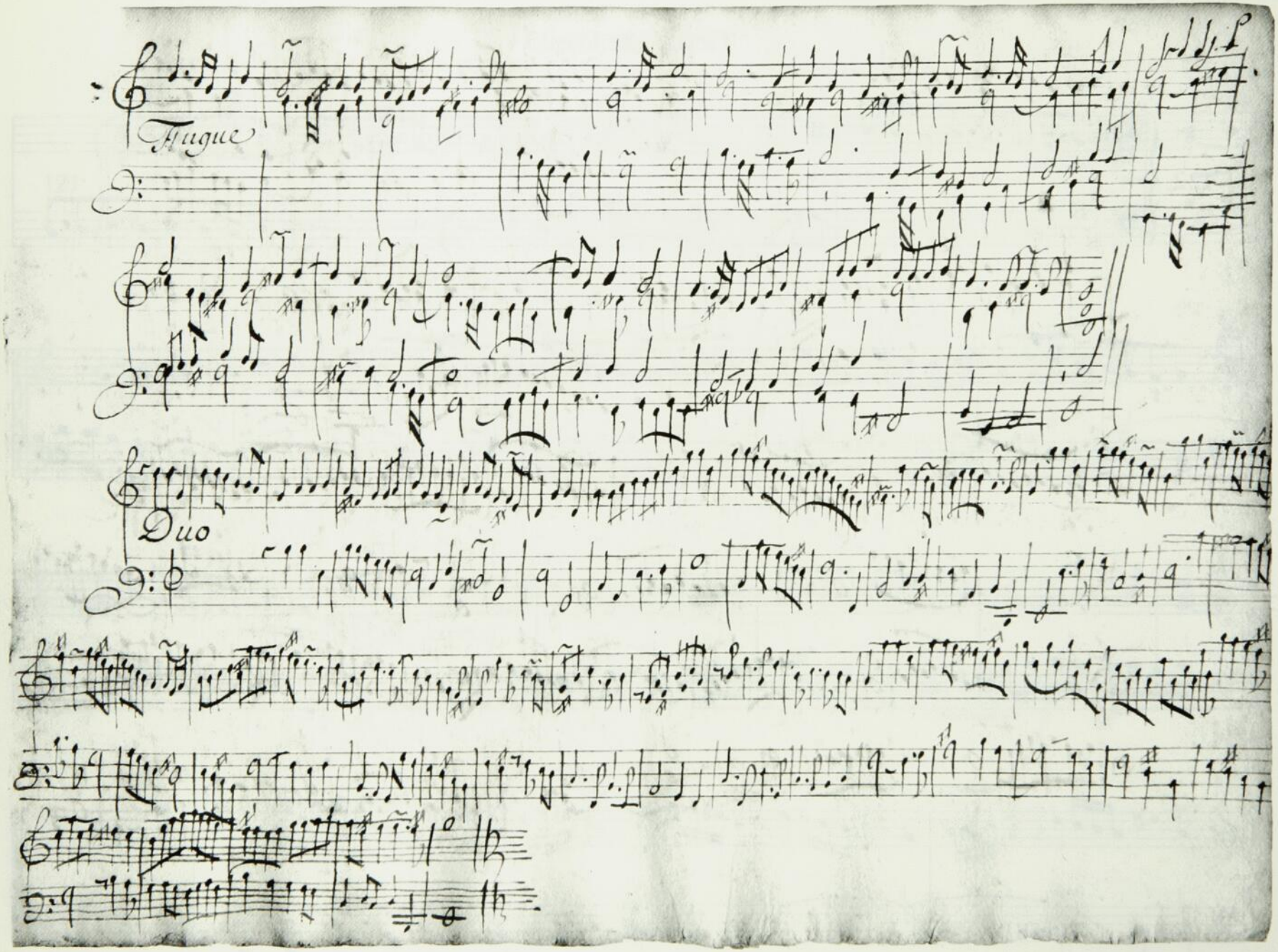

26
G.
32
37
41

Plein Jeu

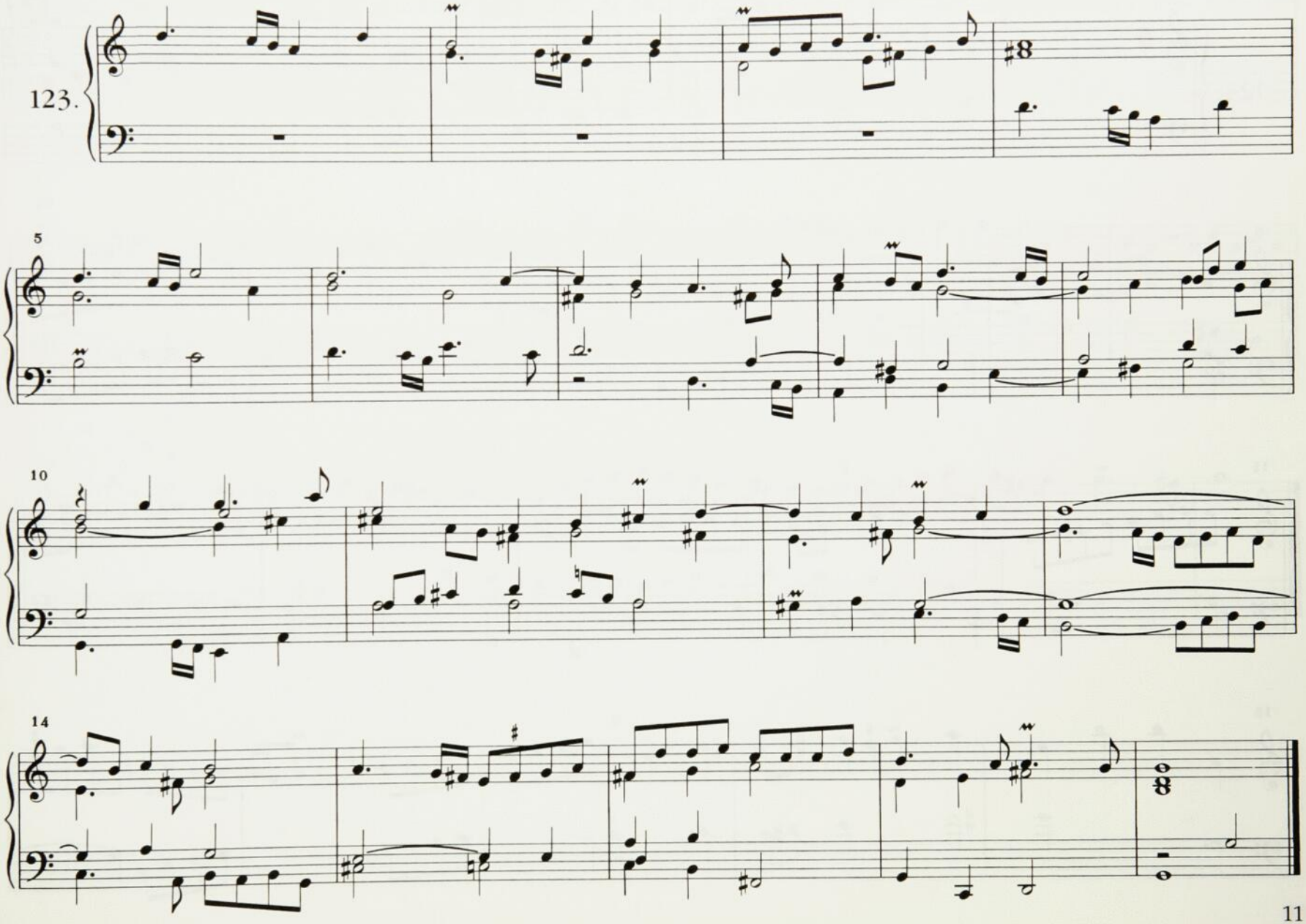


Tierce du Positif

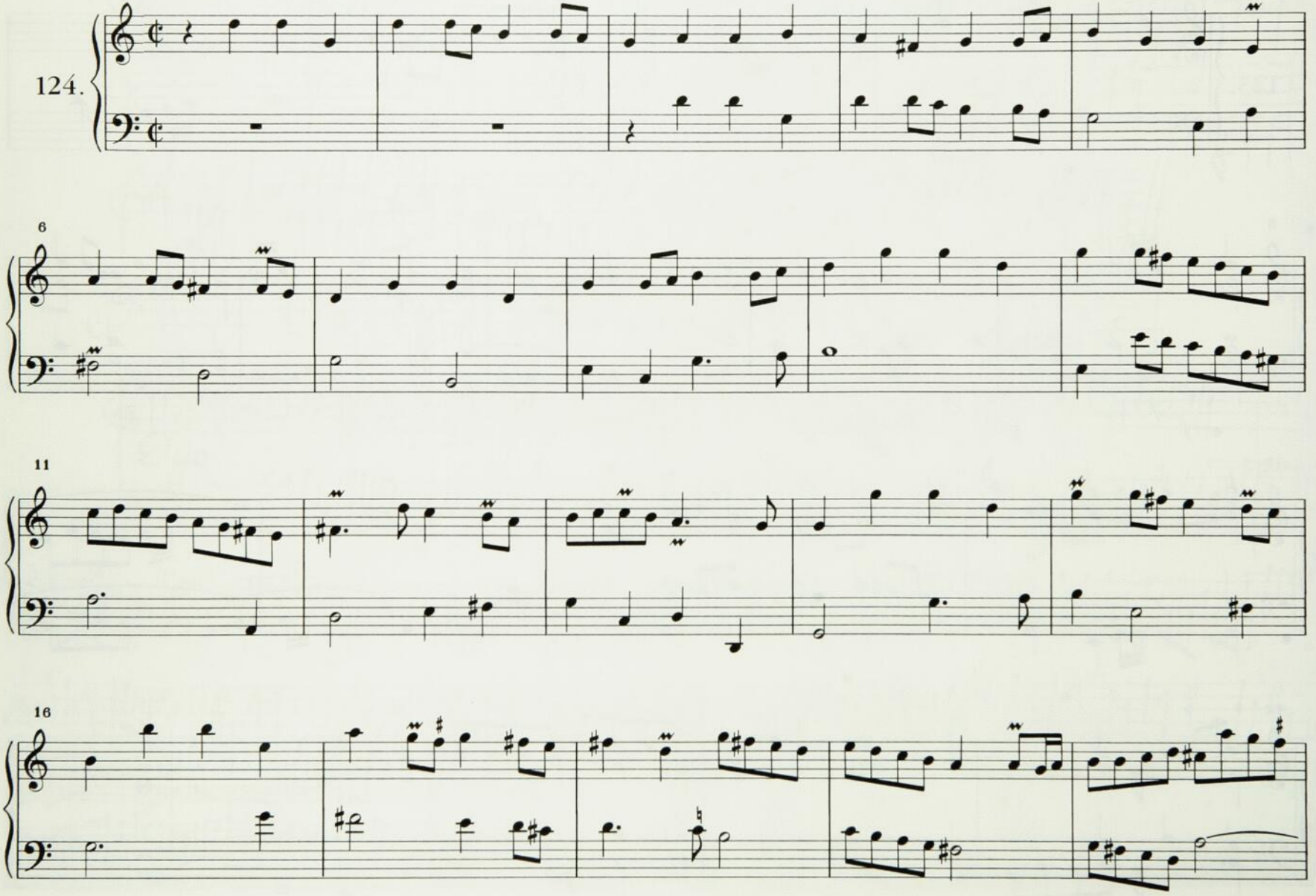


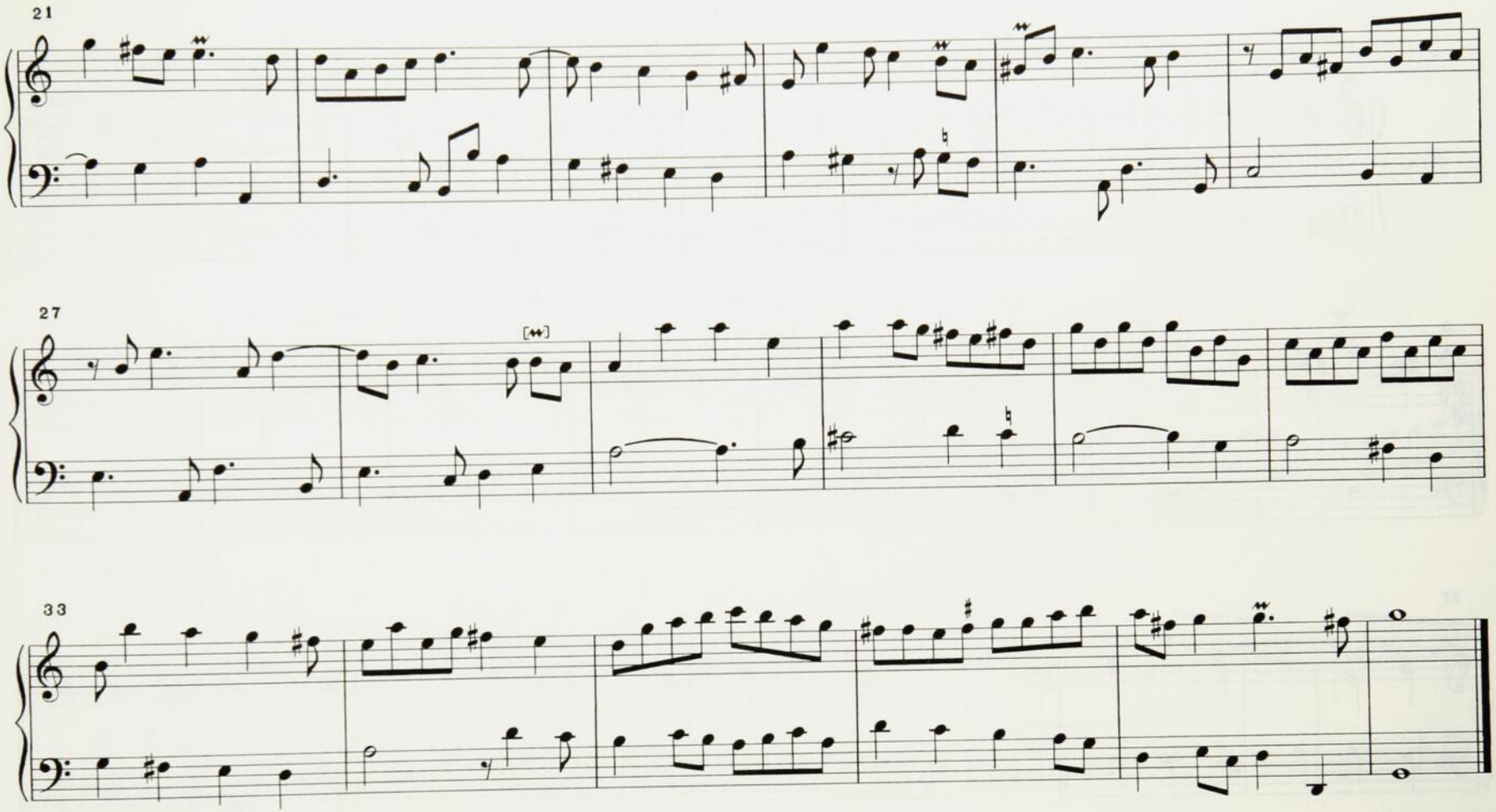


N° 123, p. 11; n° 124, p. 12

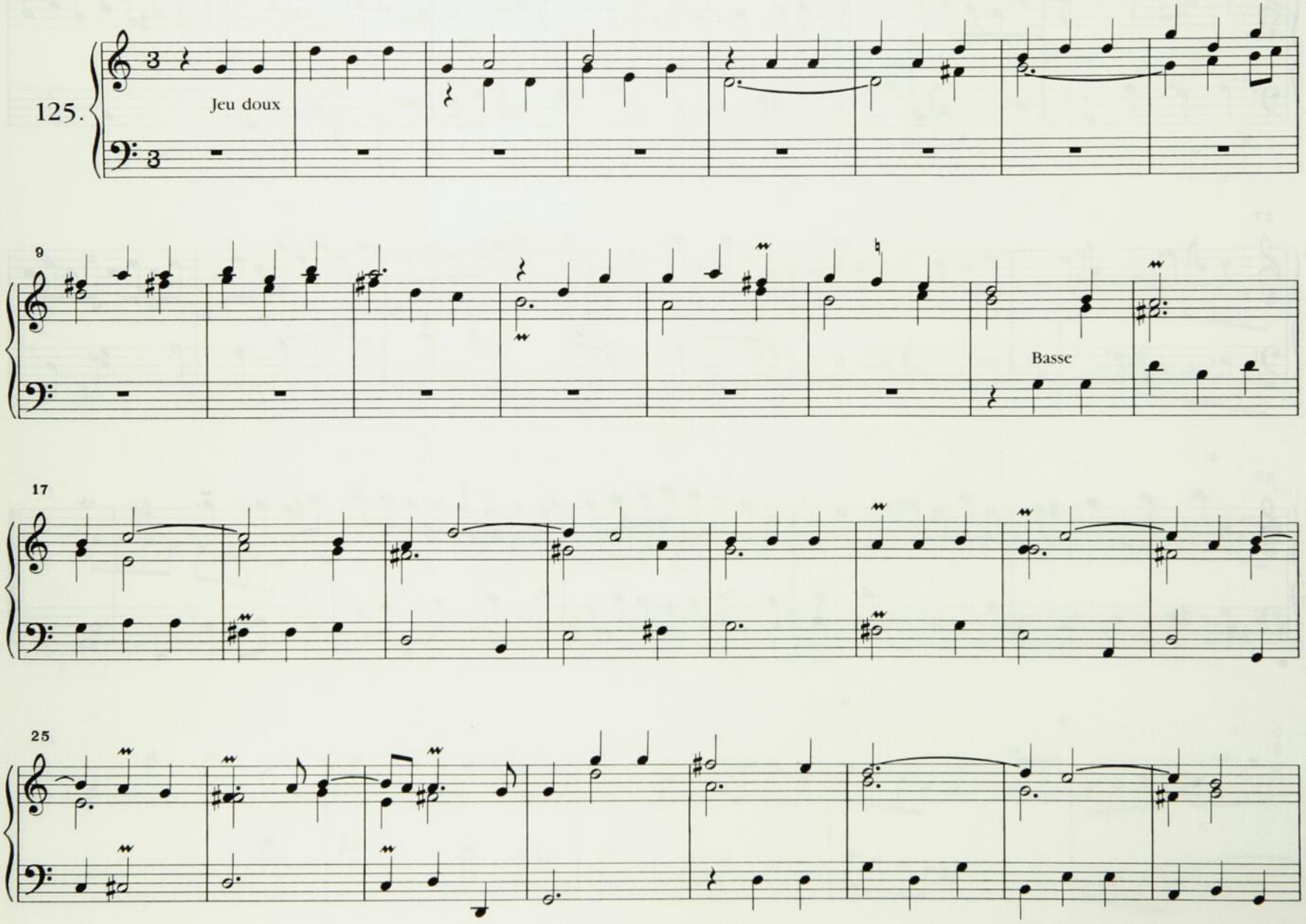

123.
5
10
14

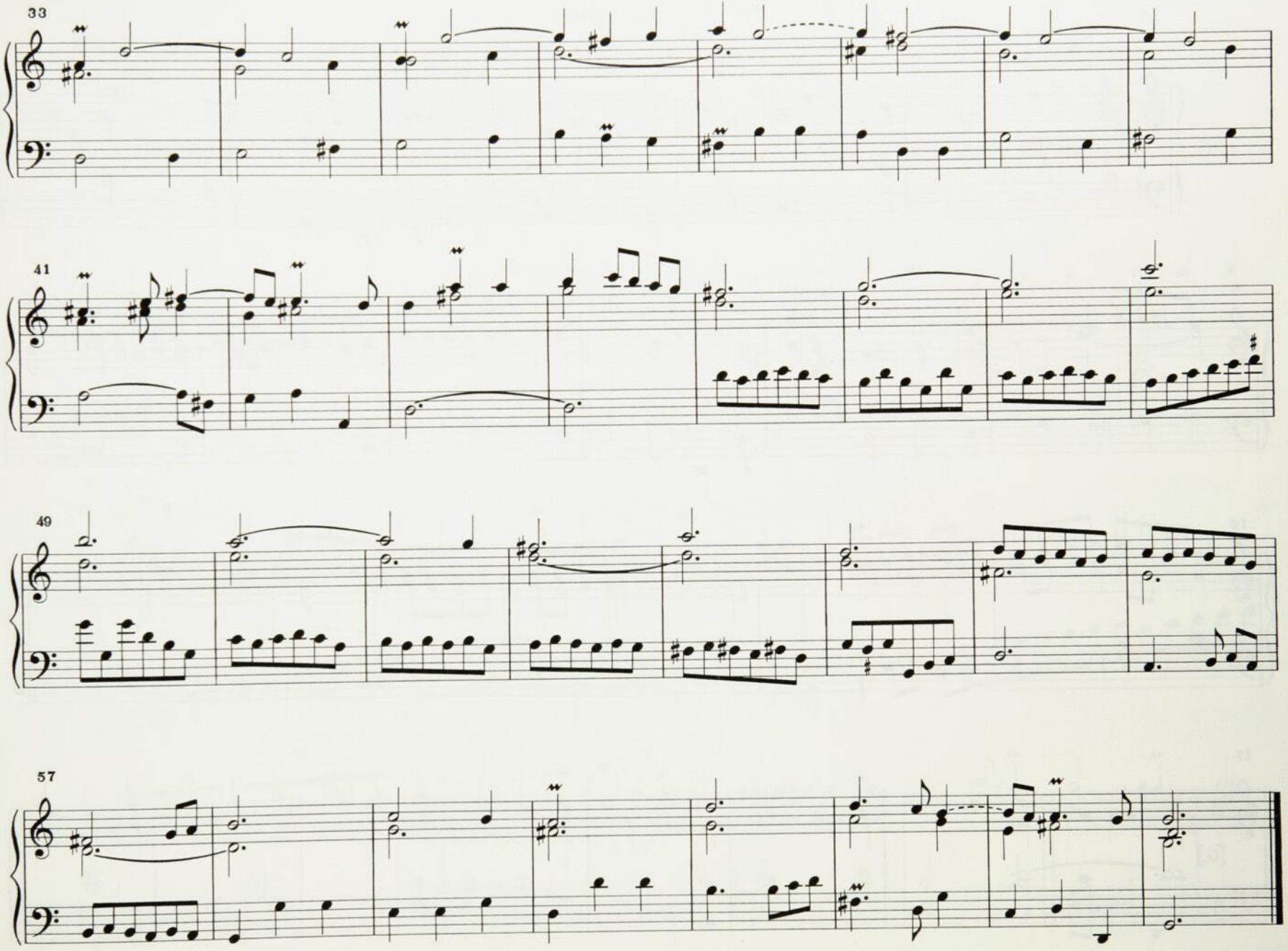
Duo



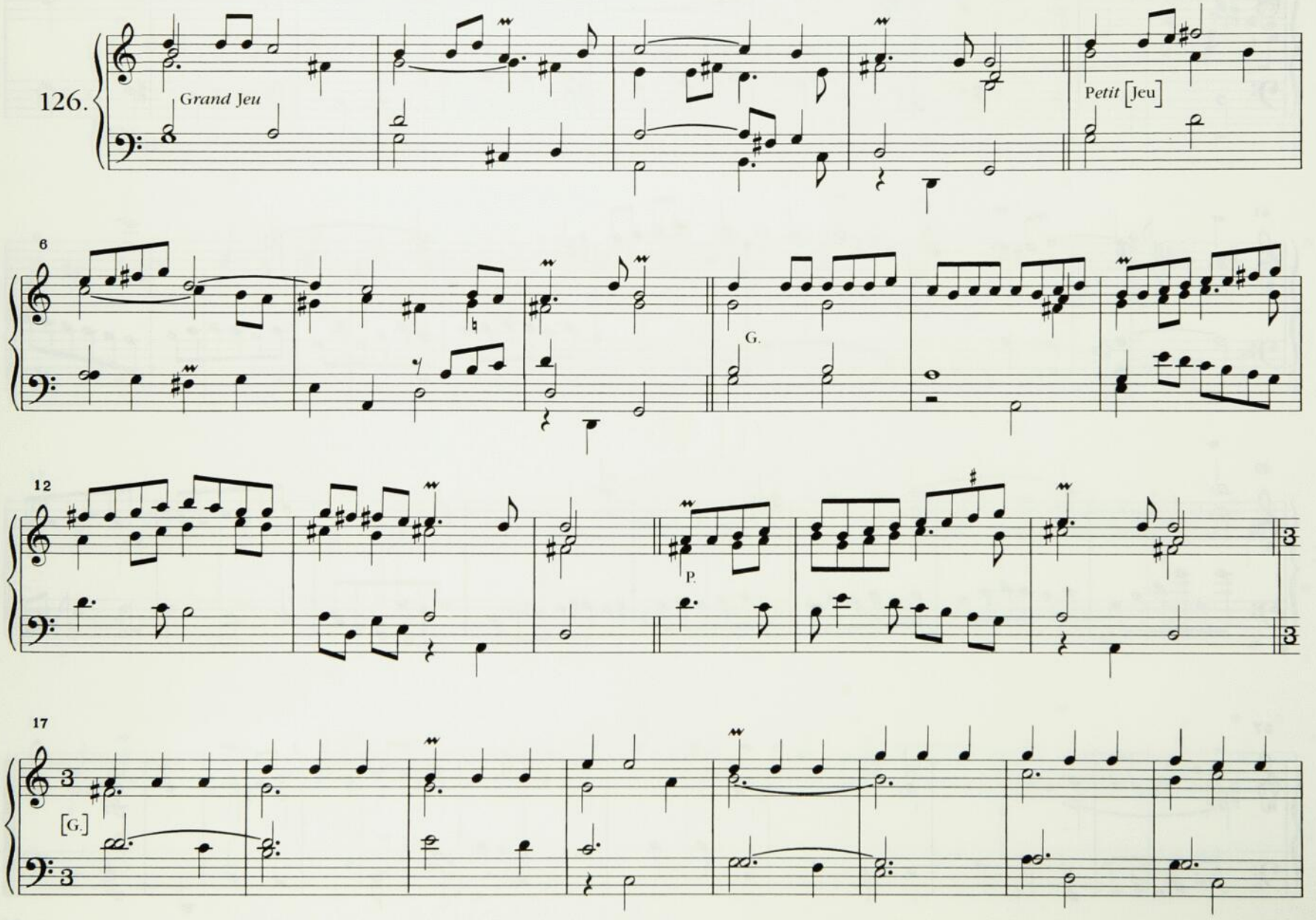

21
27
33

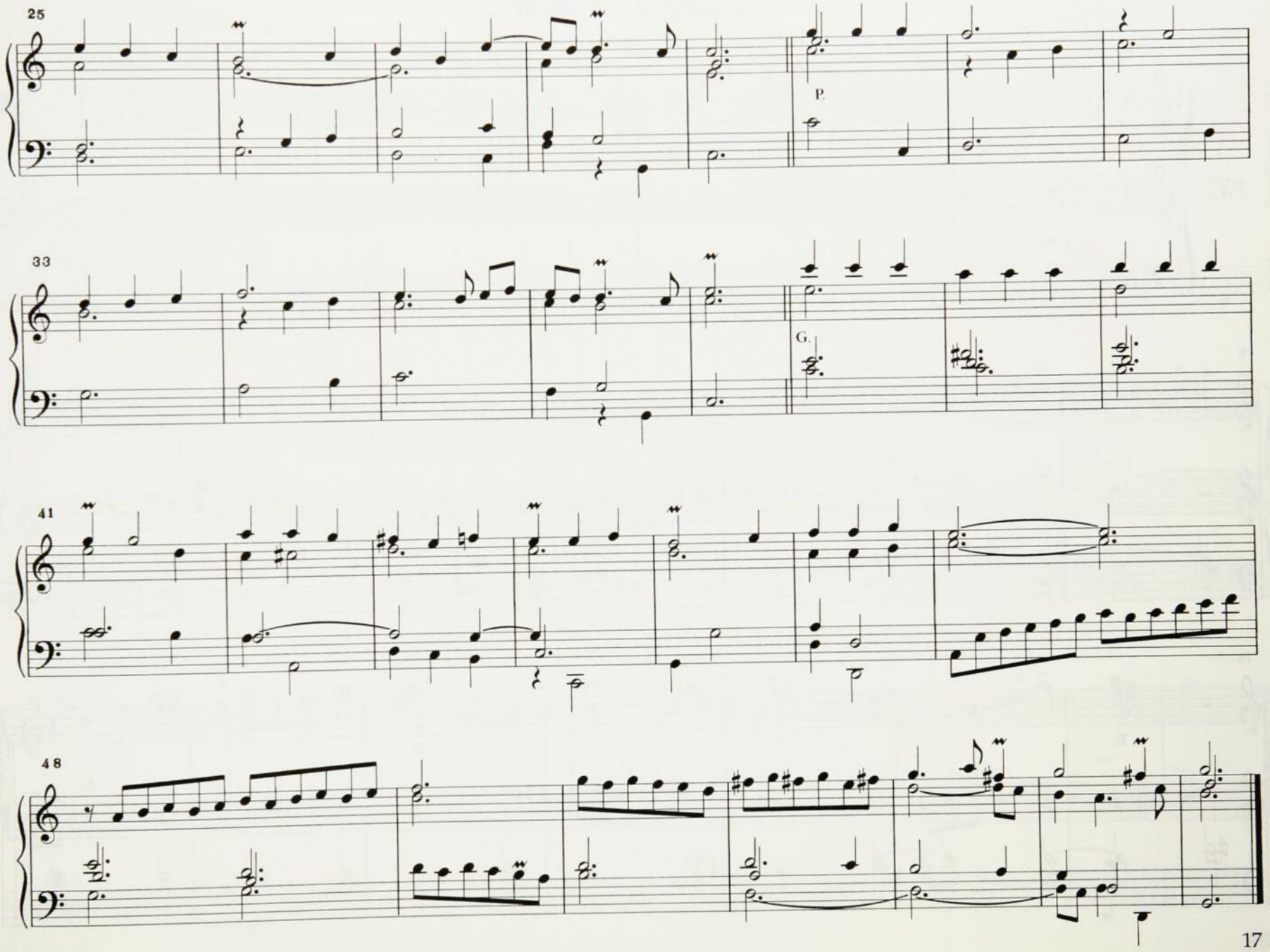
Basse



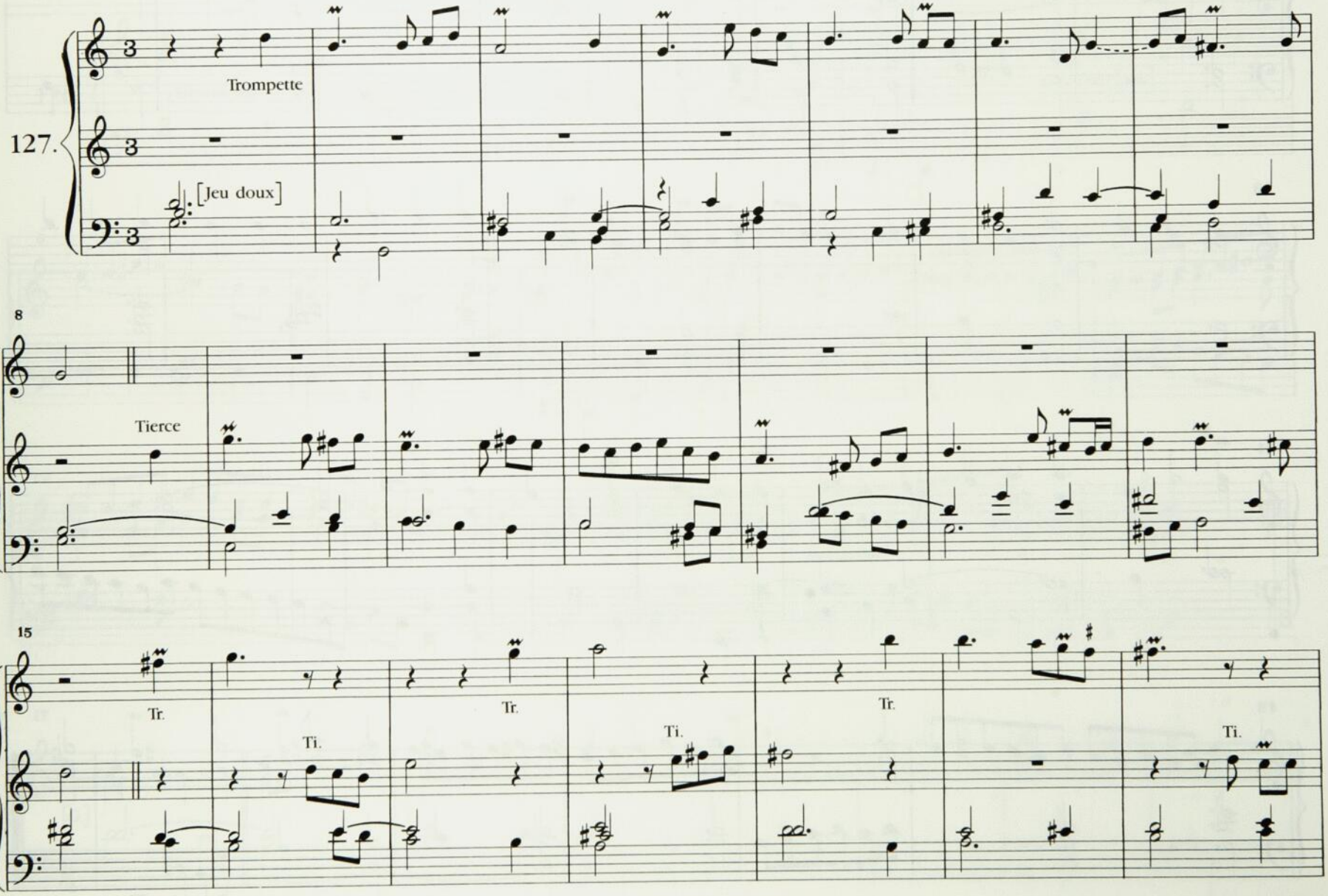

33
41
49
57

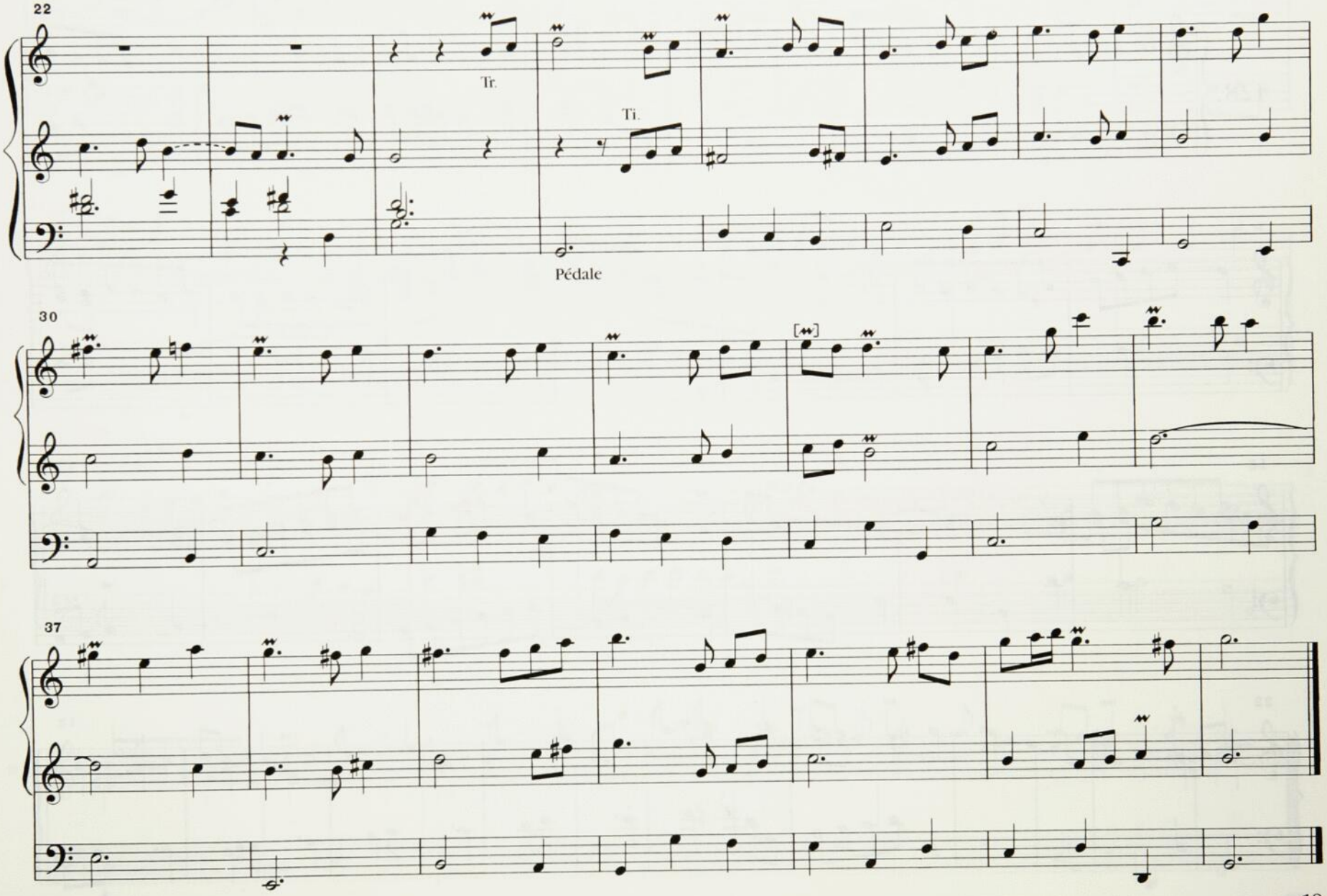
Dialogue



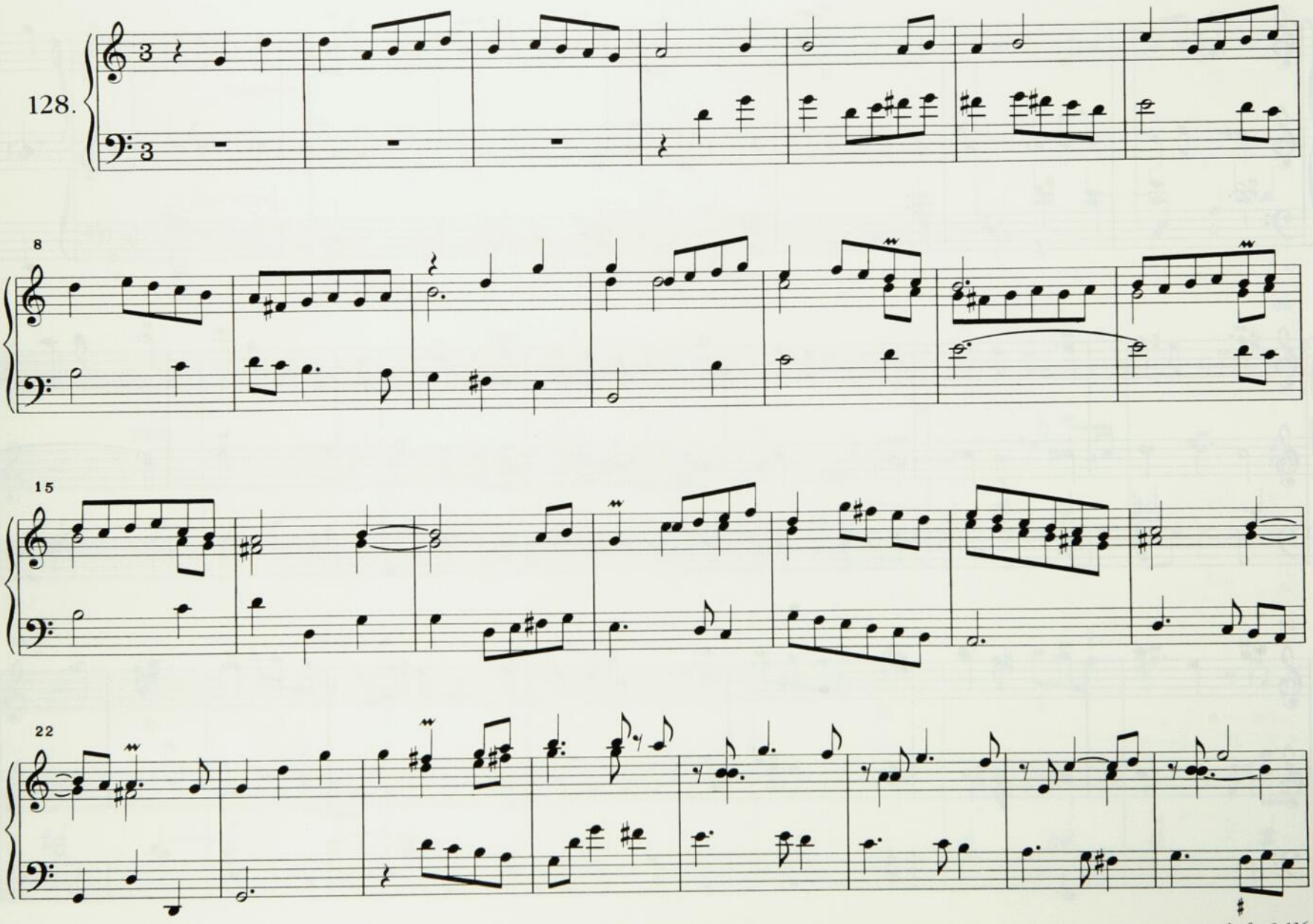

25
P.
33
G.
41
48

Dialogue de Récit

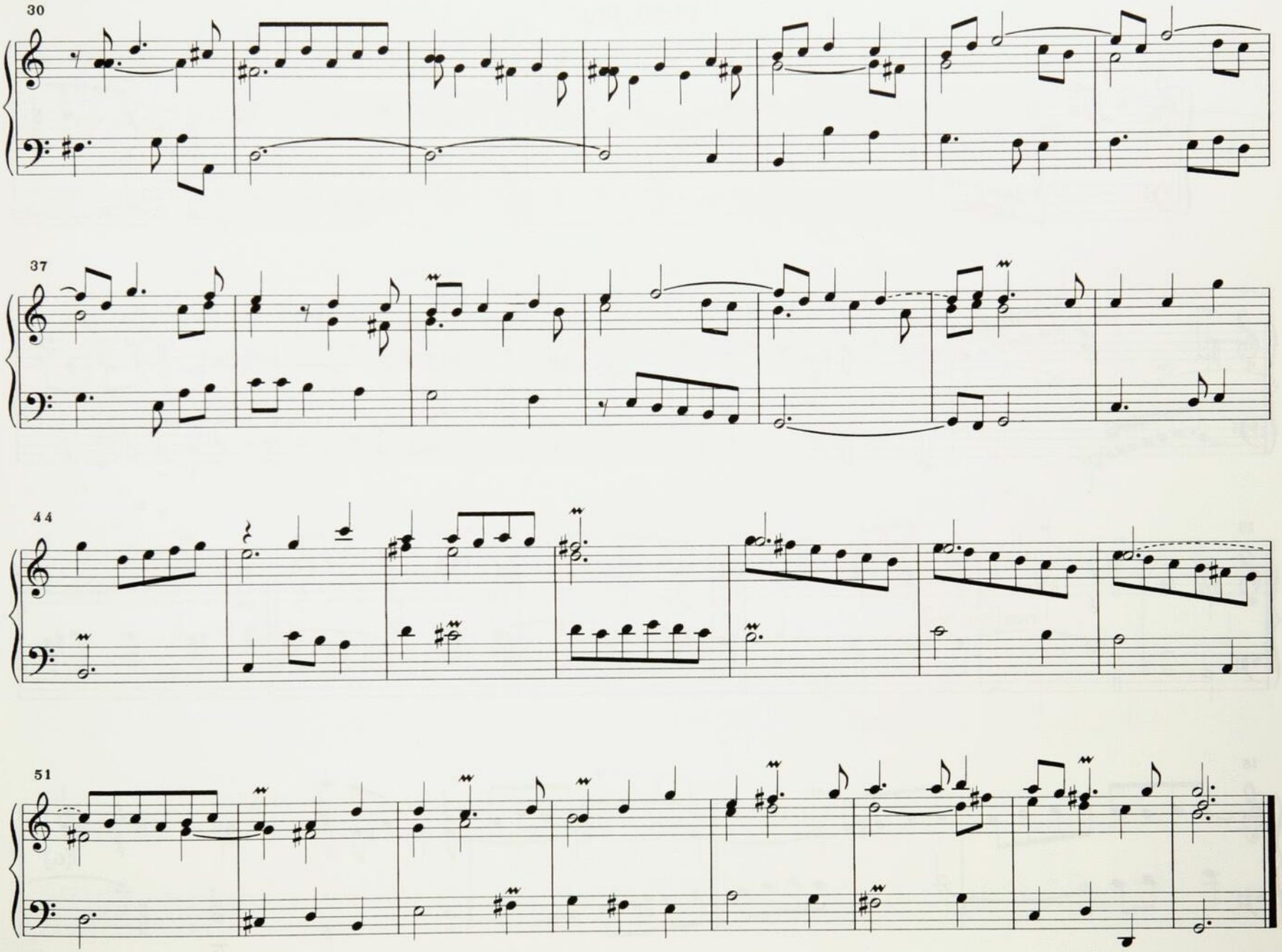



22
Tr.
Ti.
Pédale
30
37

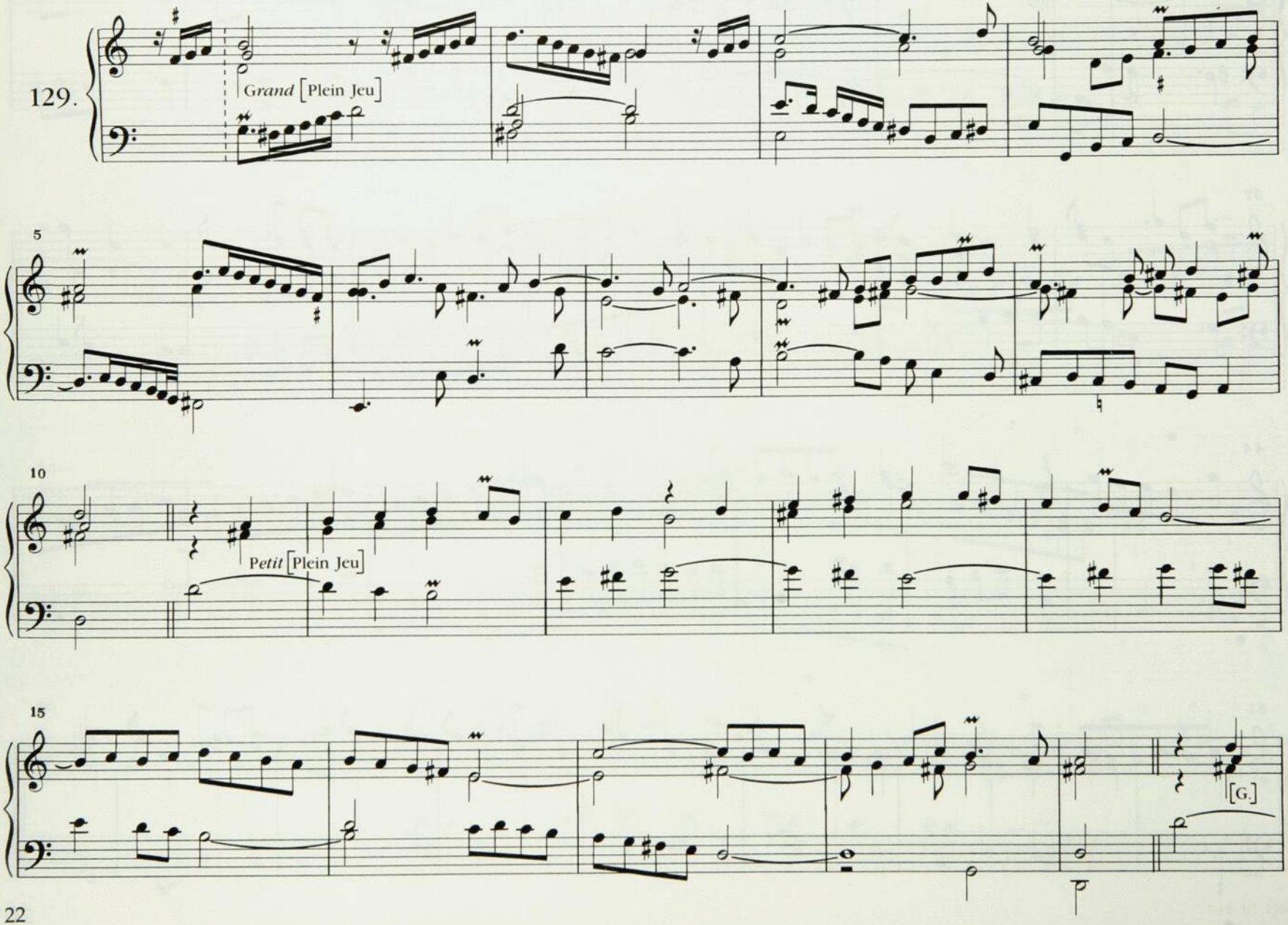
Trio *

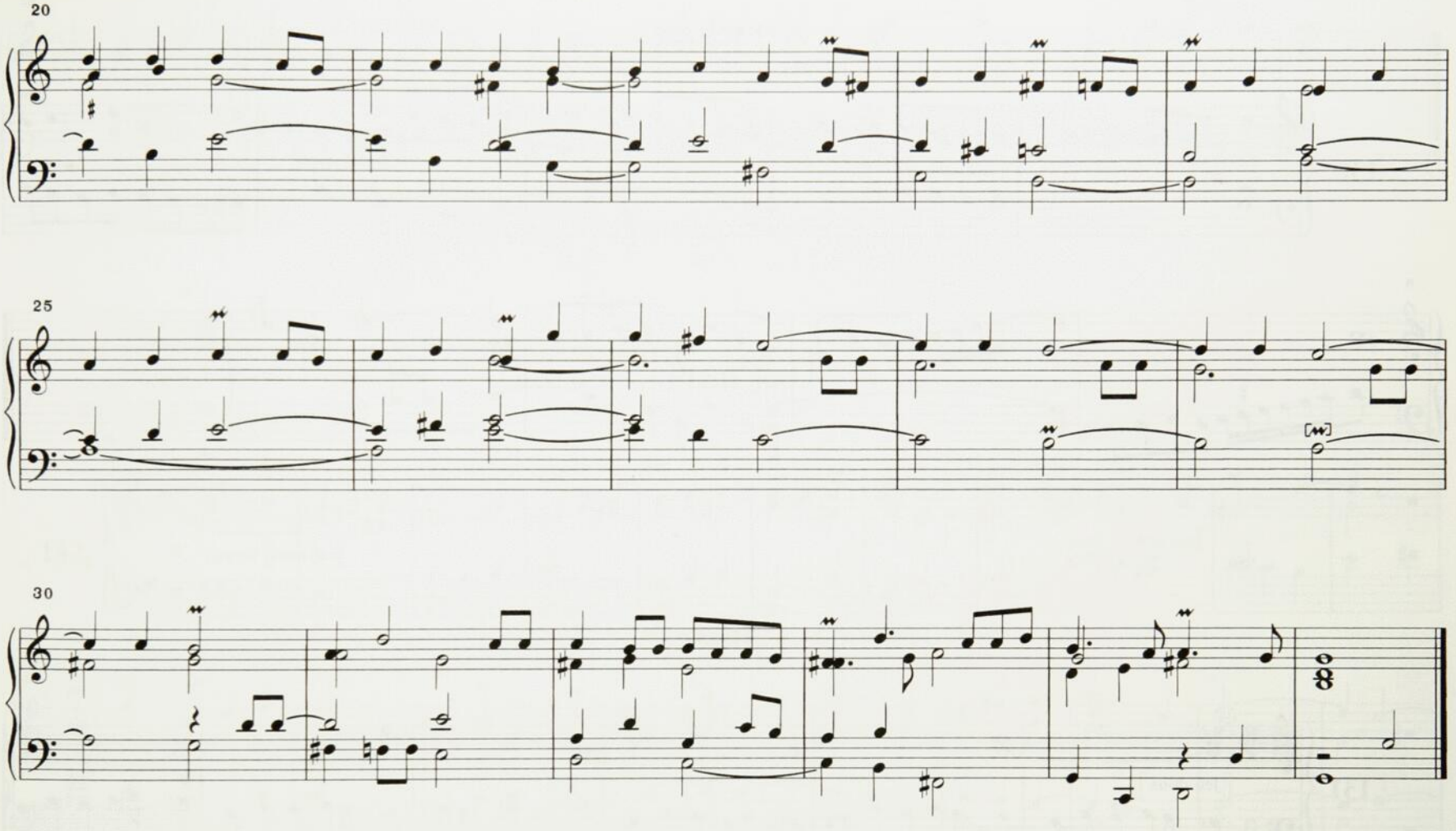


* cf. nº 136


30
37
44
51

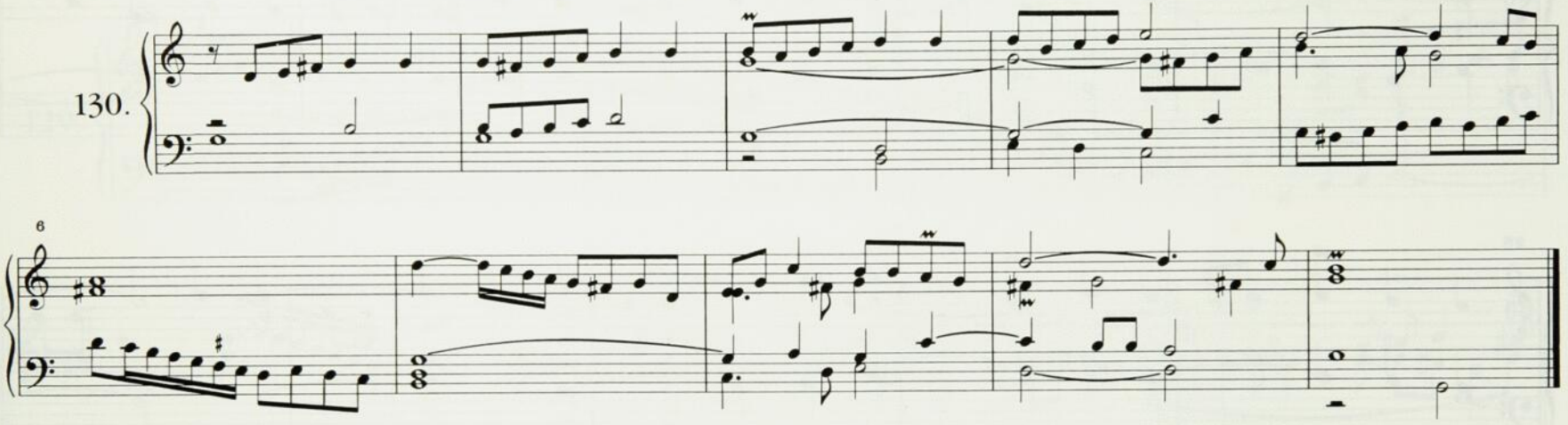
Plein Jeu




20
25
30

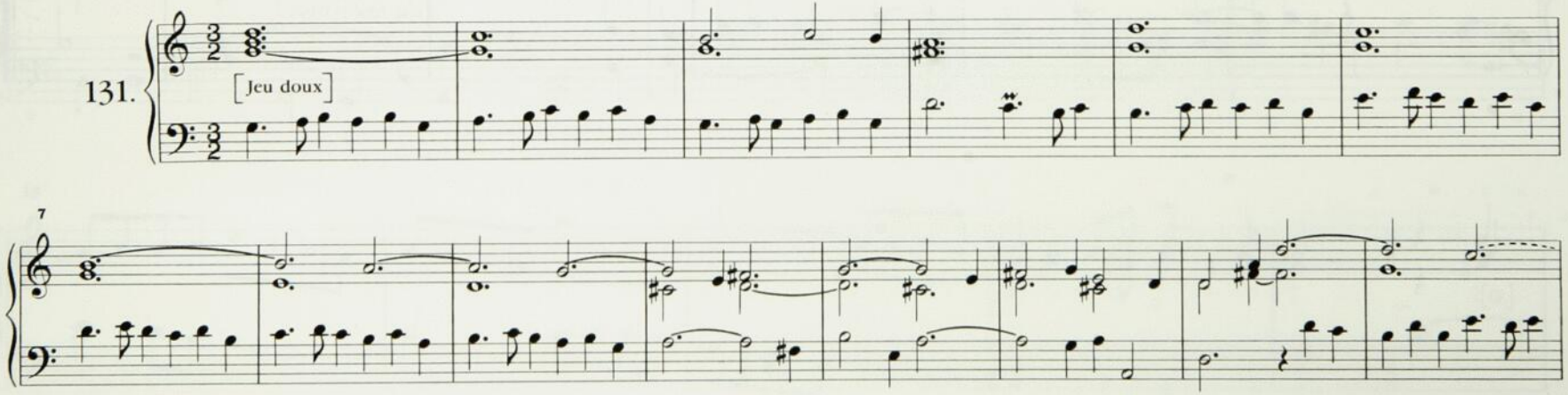
Prélude

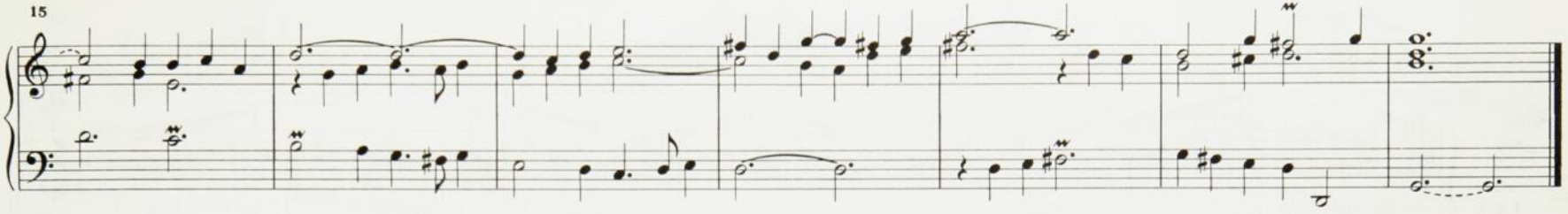
130.



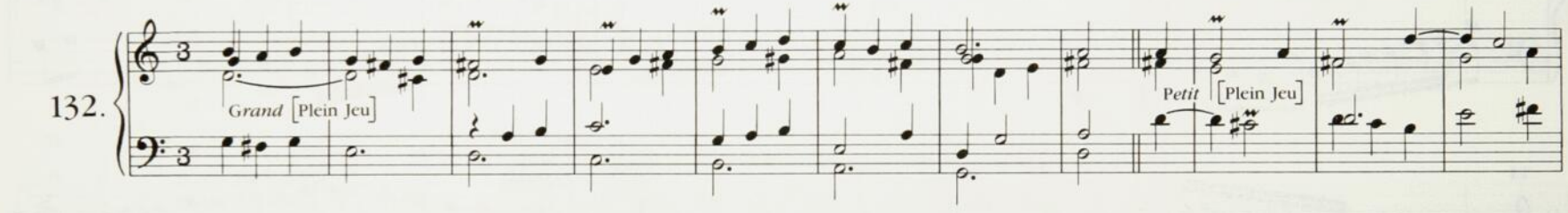
Basse

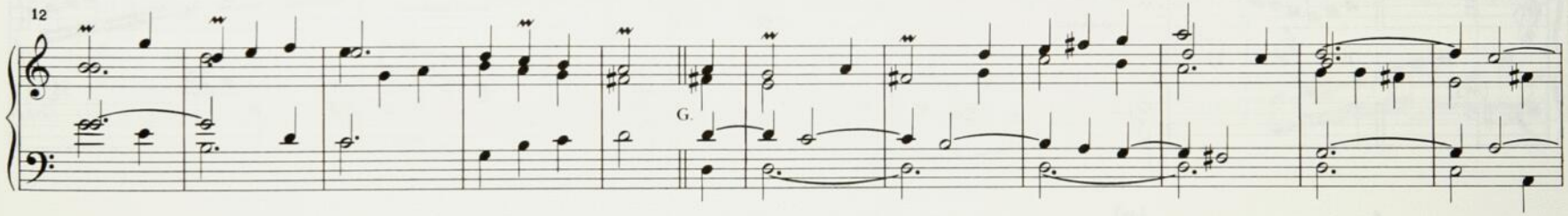
131.

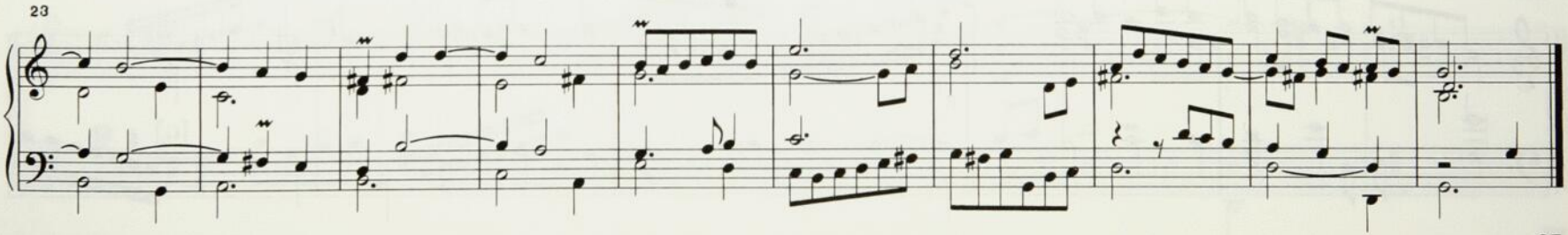




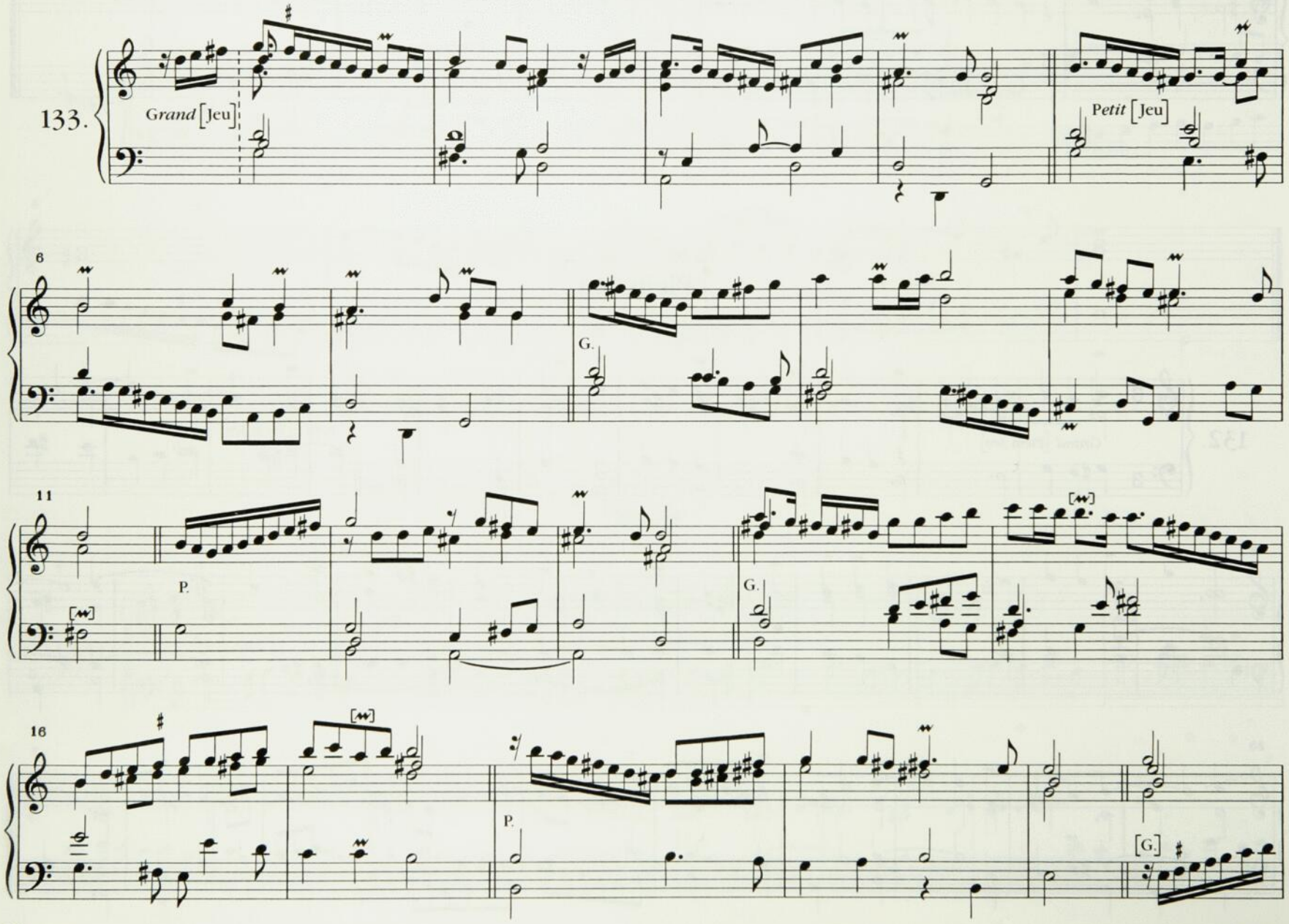
[Plein Jeu]



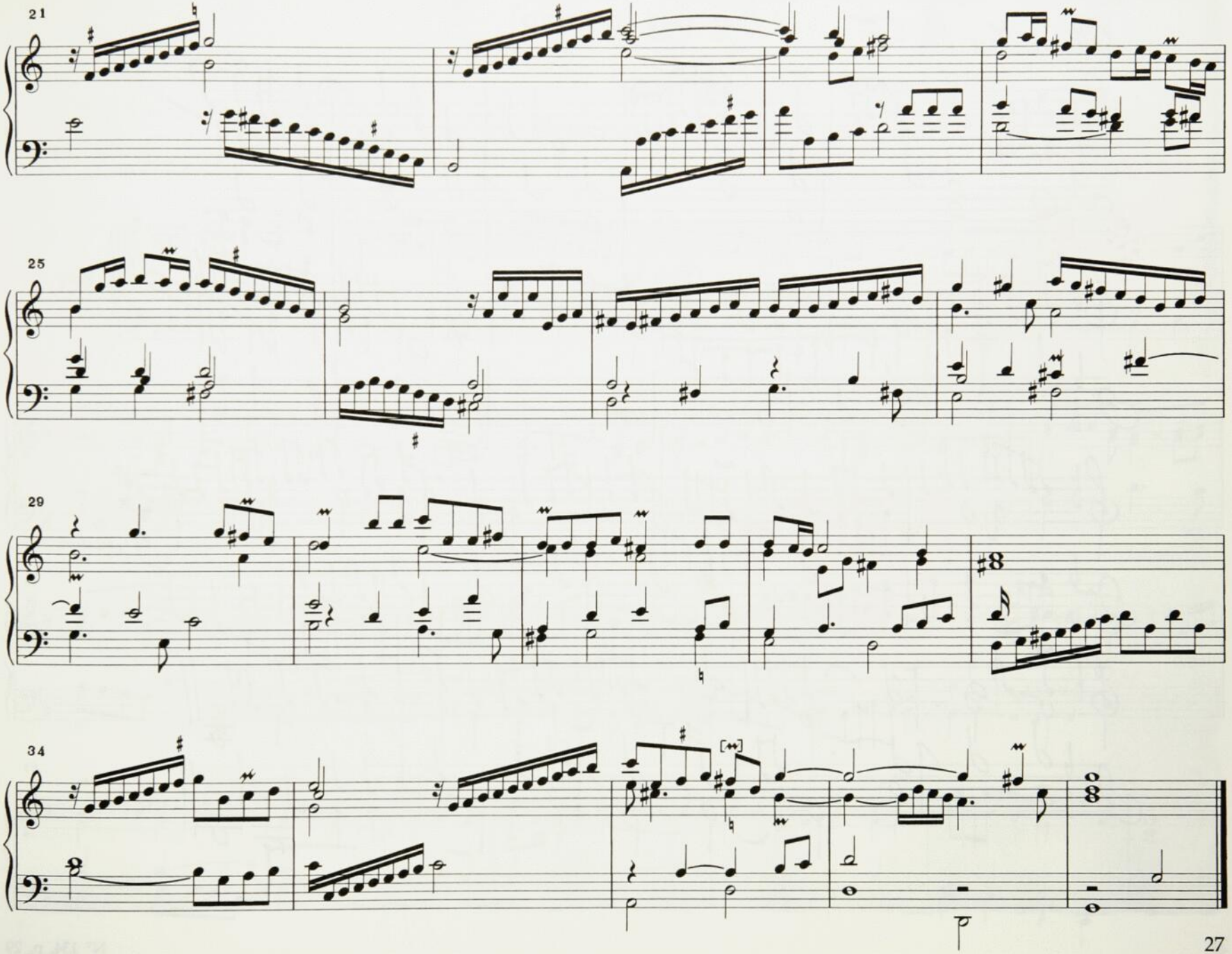


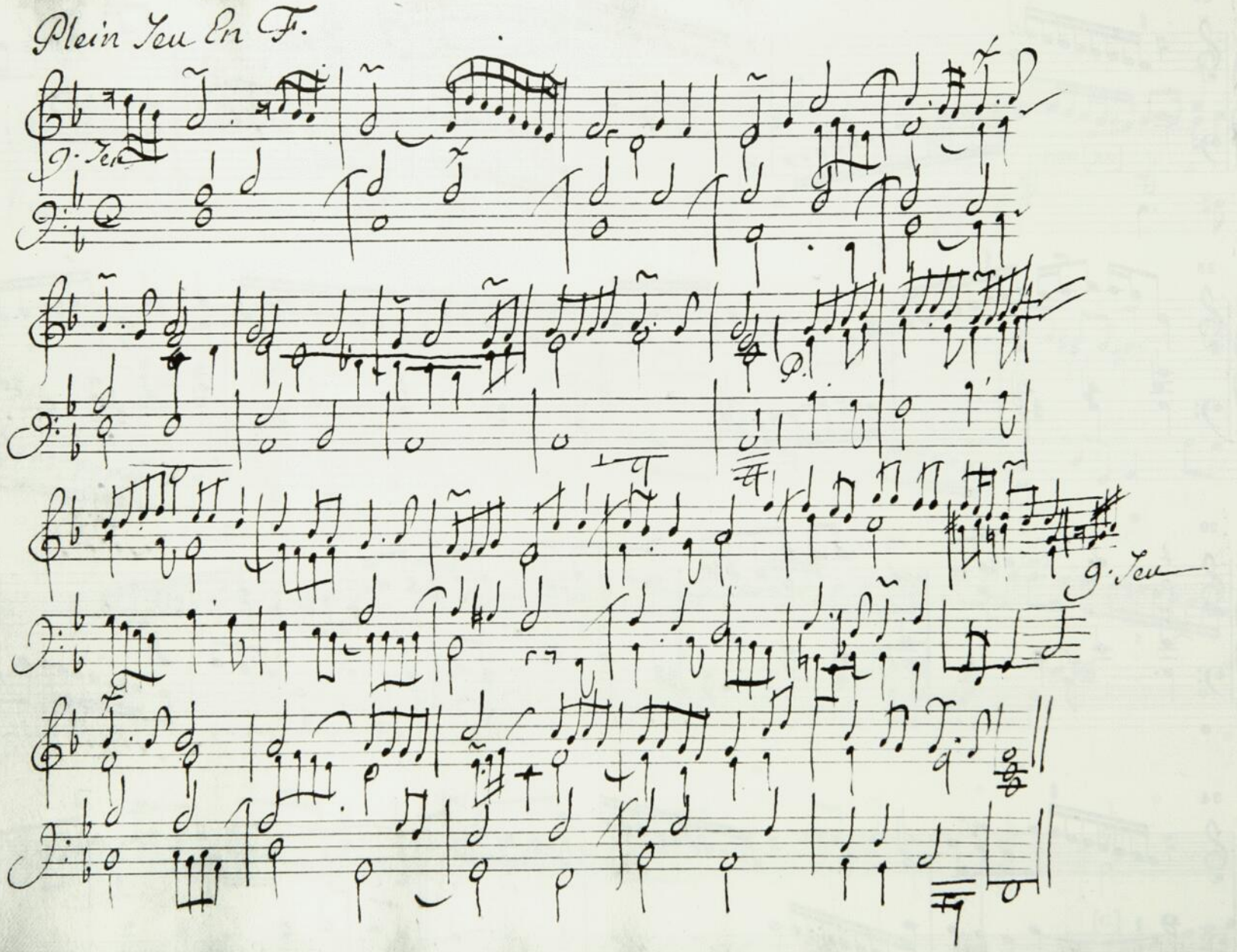


Dialogue *



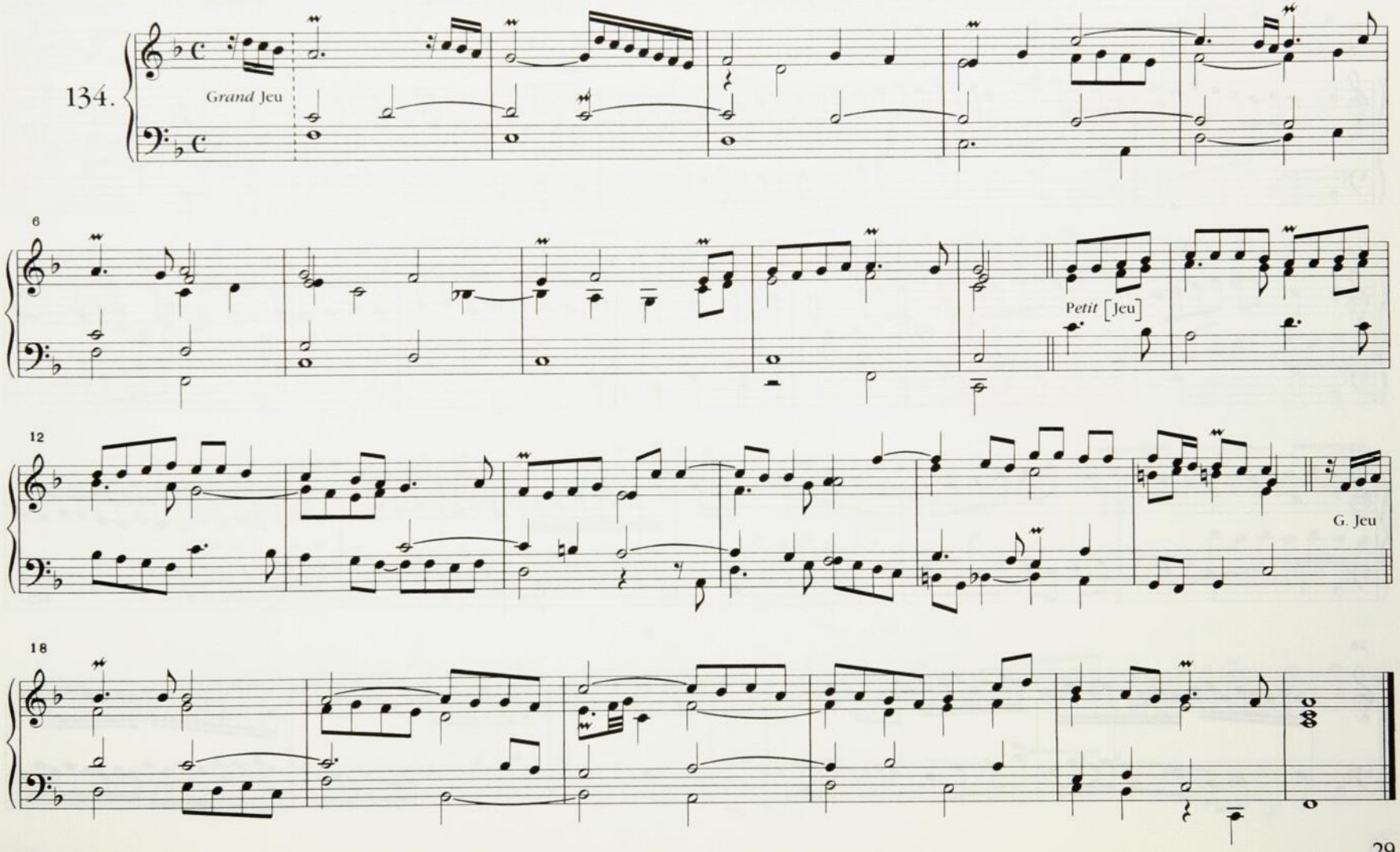
* cf. nº 141


21
25
29
34


Plein Jeu En F.
G. Jeu
G. Jeu

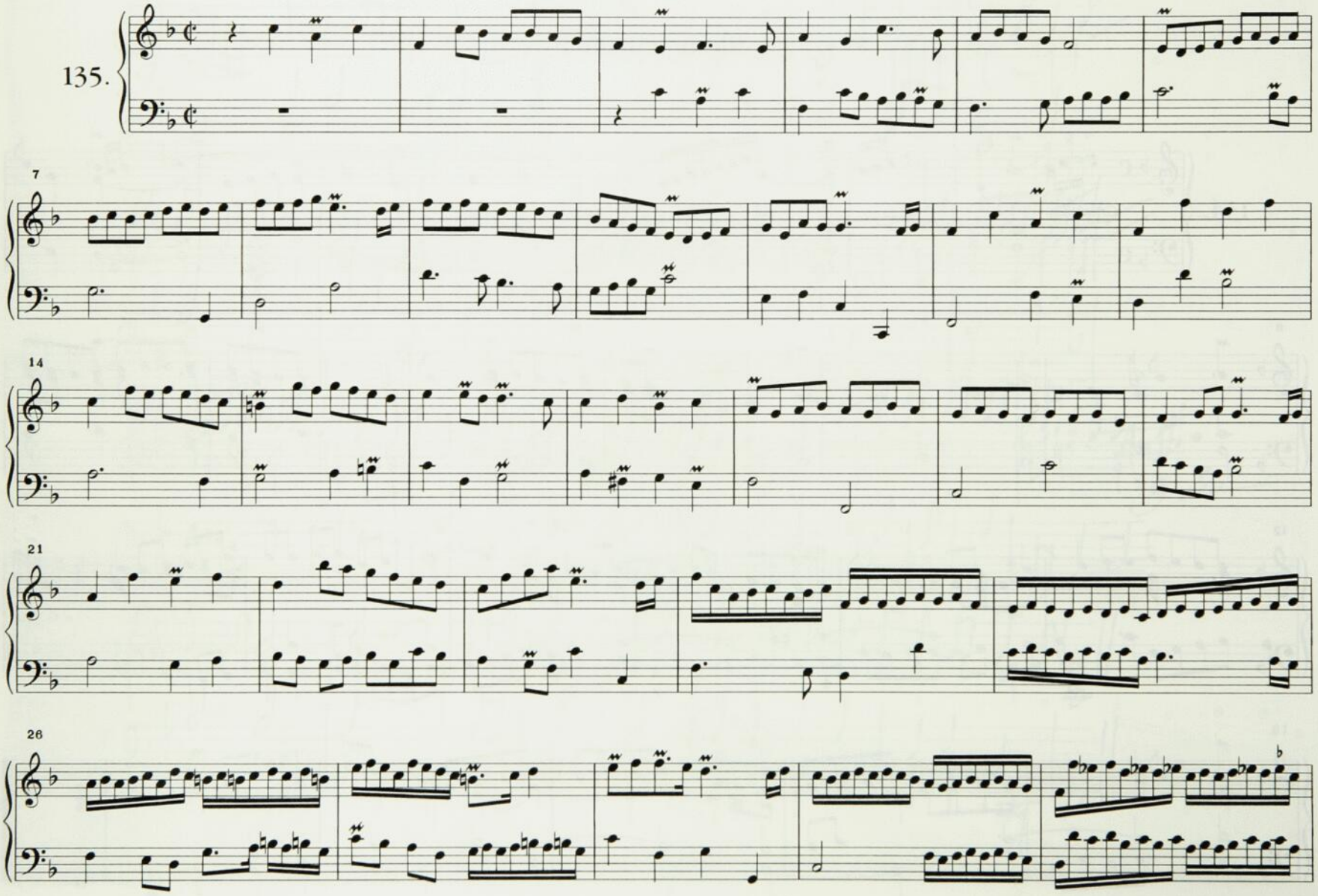
[SUITE] EN F

Plein Jeu en F *

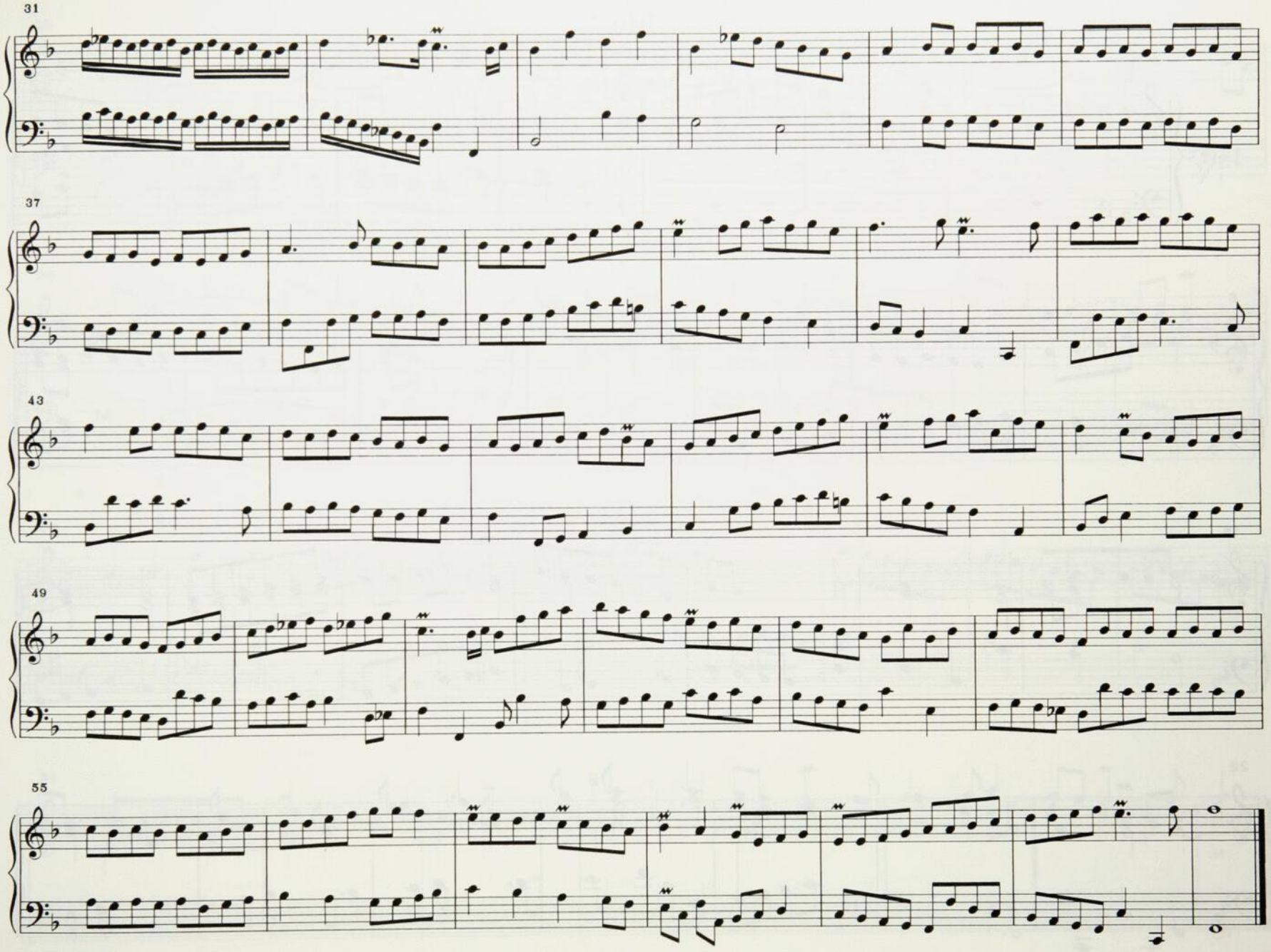


* cf. nº 116

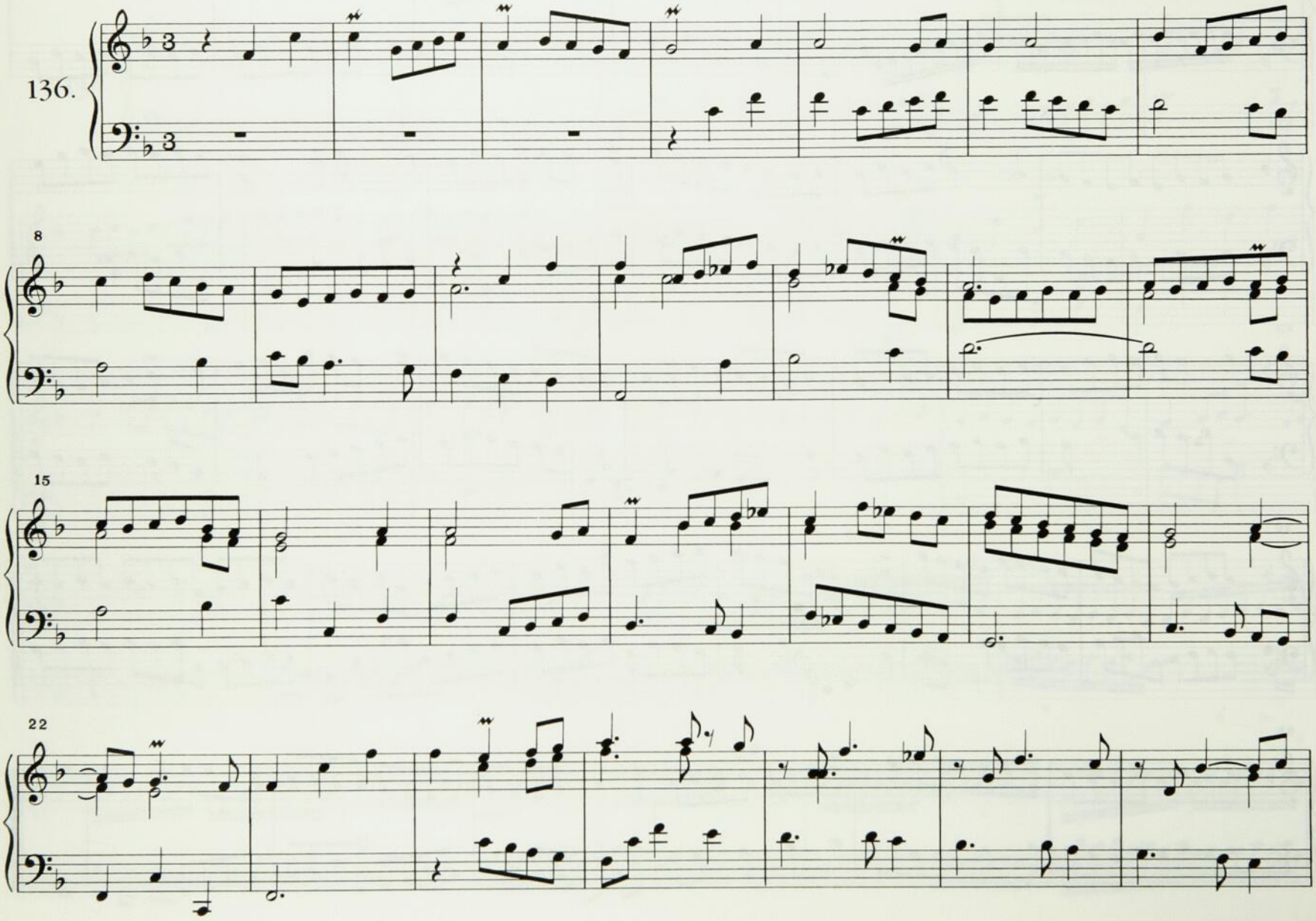
Duo *



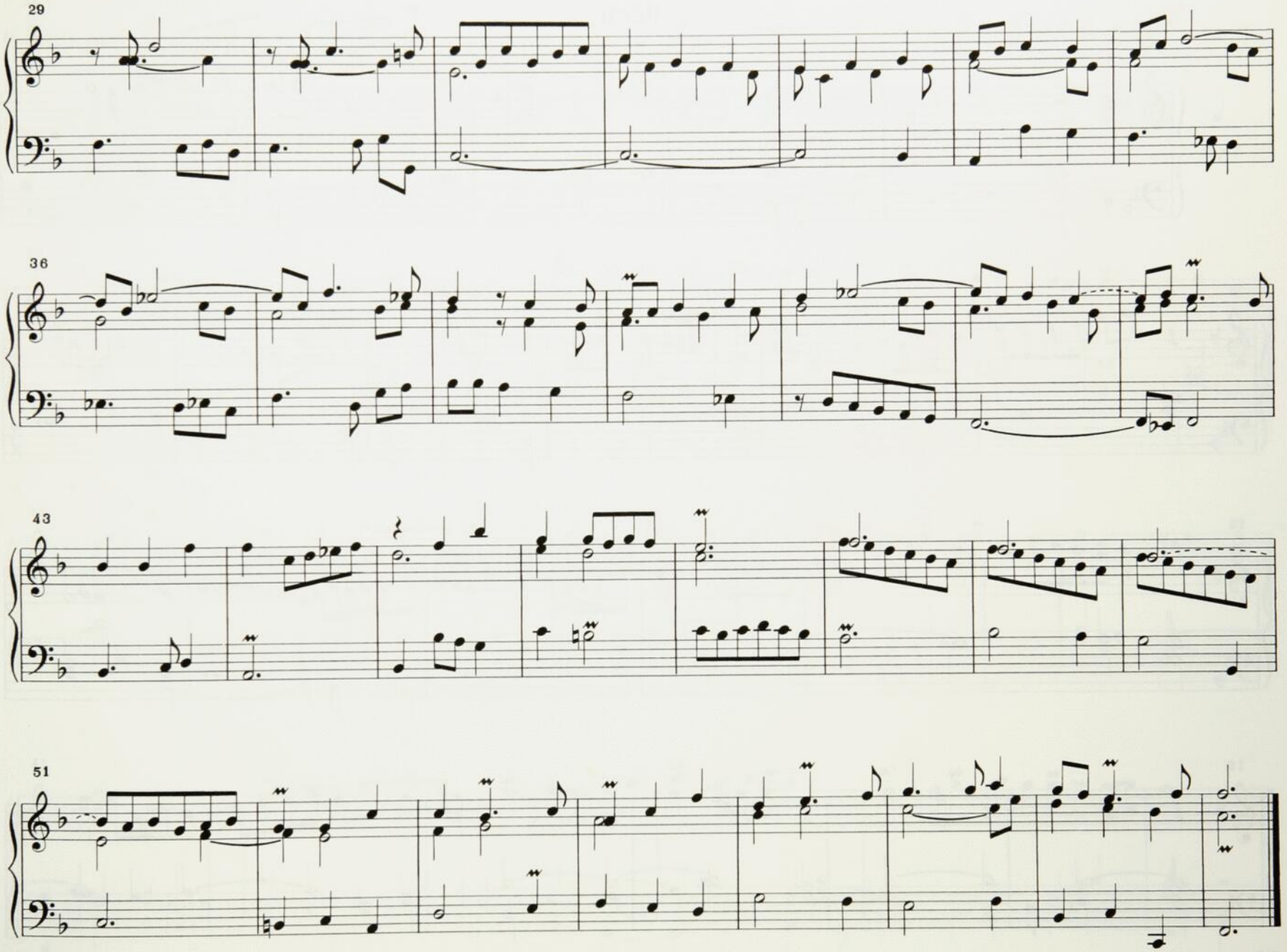
* cf. nº 152


31
37
43
49
55

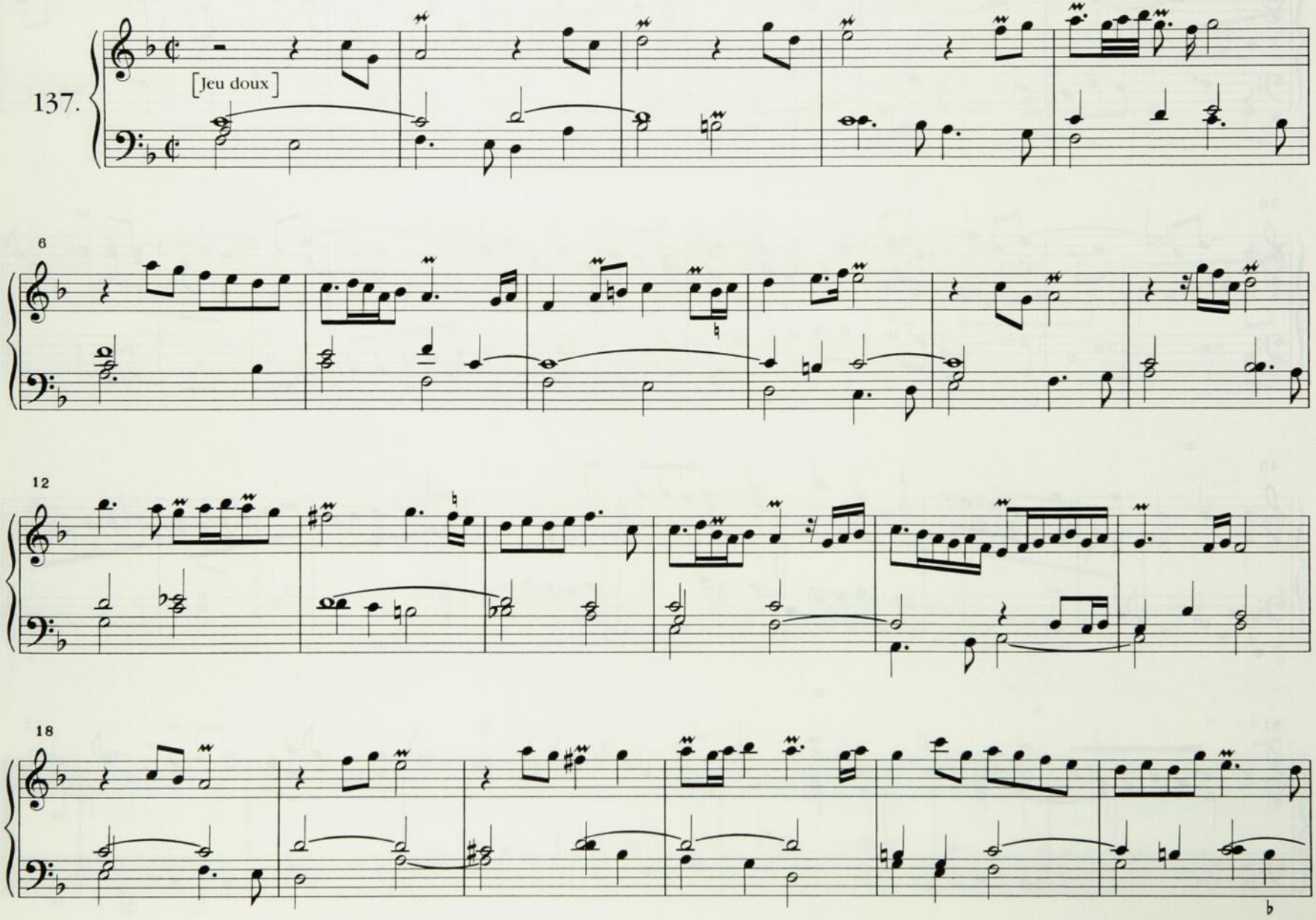
Trio *

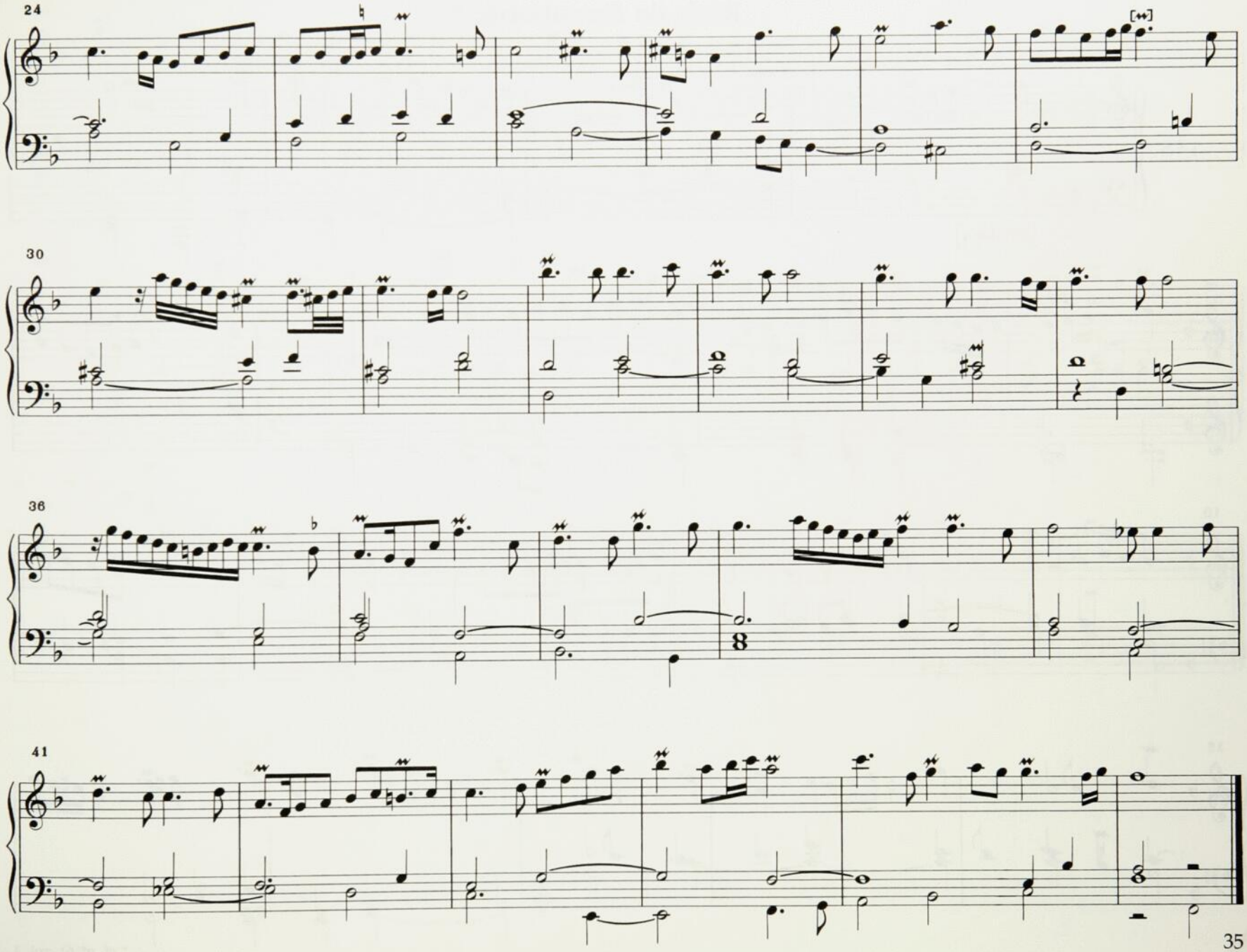


* cf. nº 128

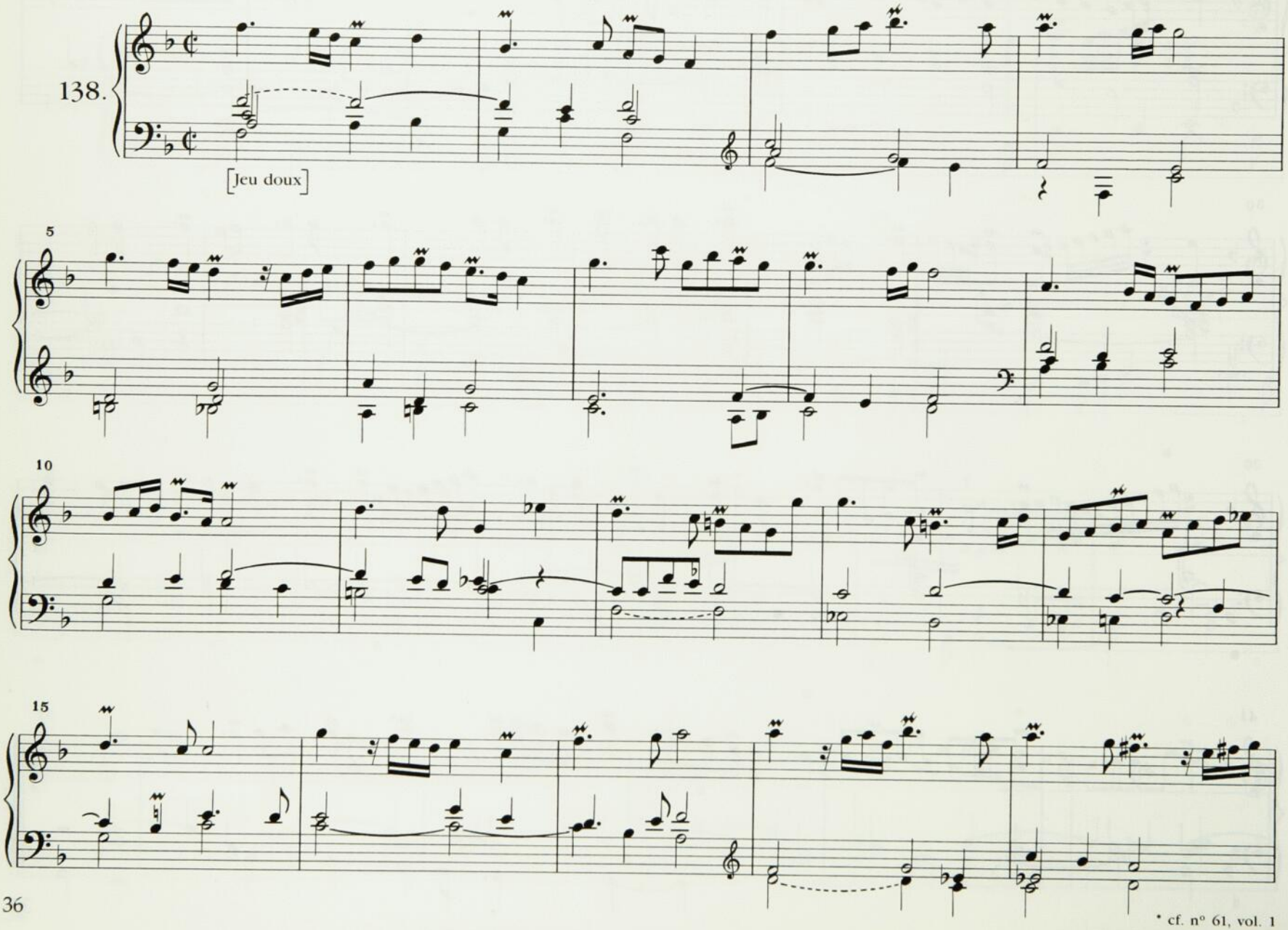

29
36
43
51

Récit

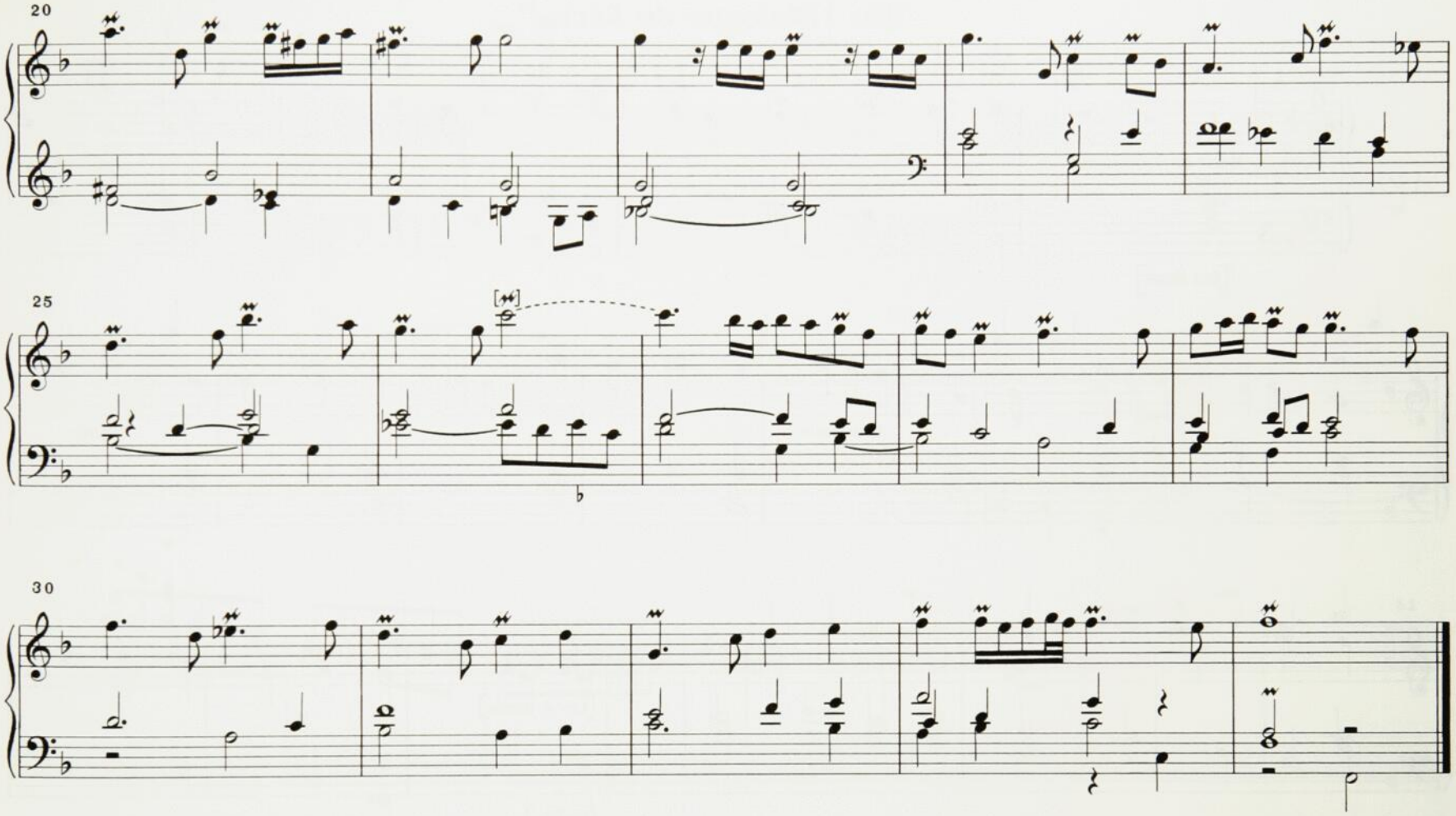



24
30
36
41

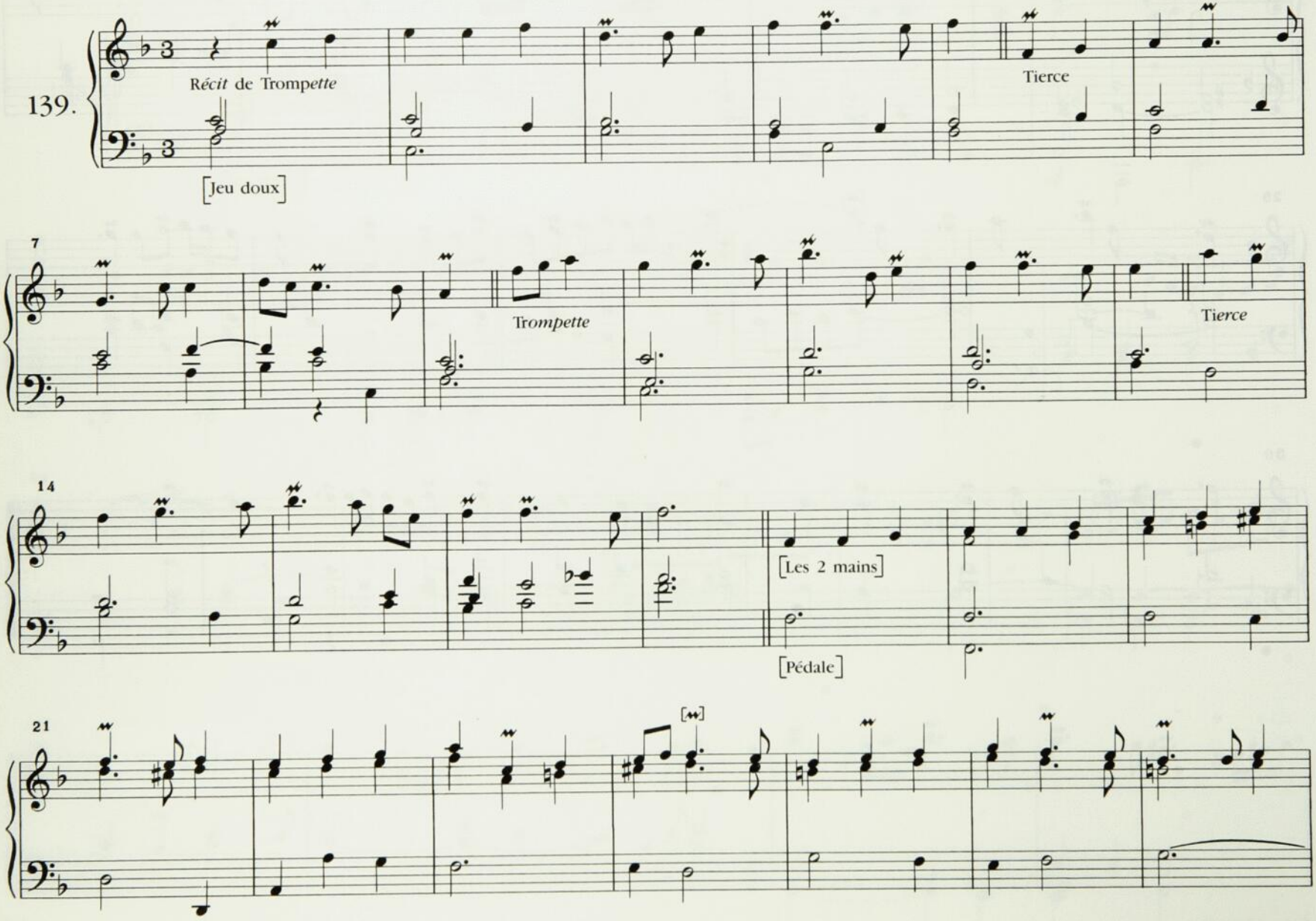
Récit de Cromhorne *



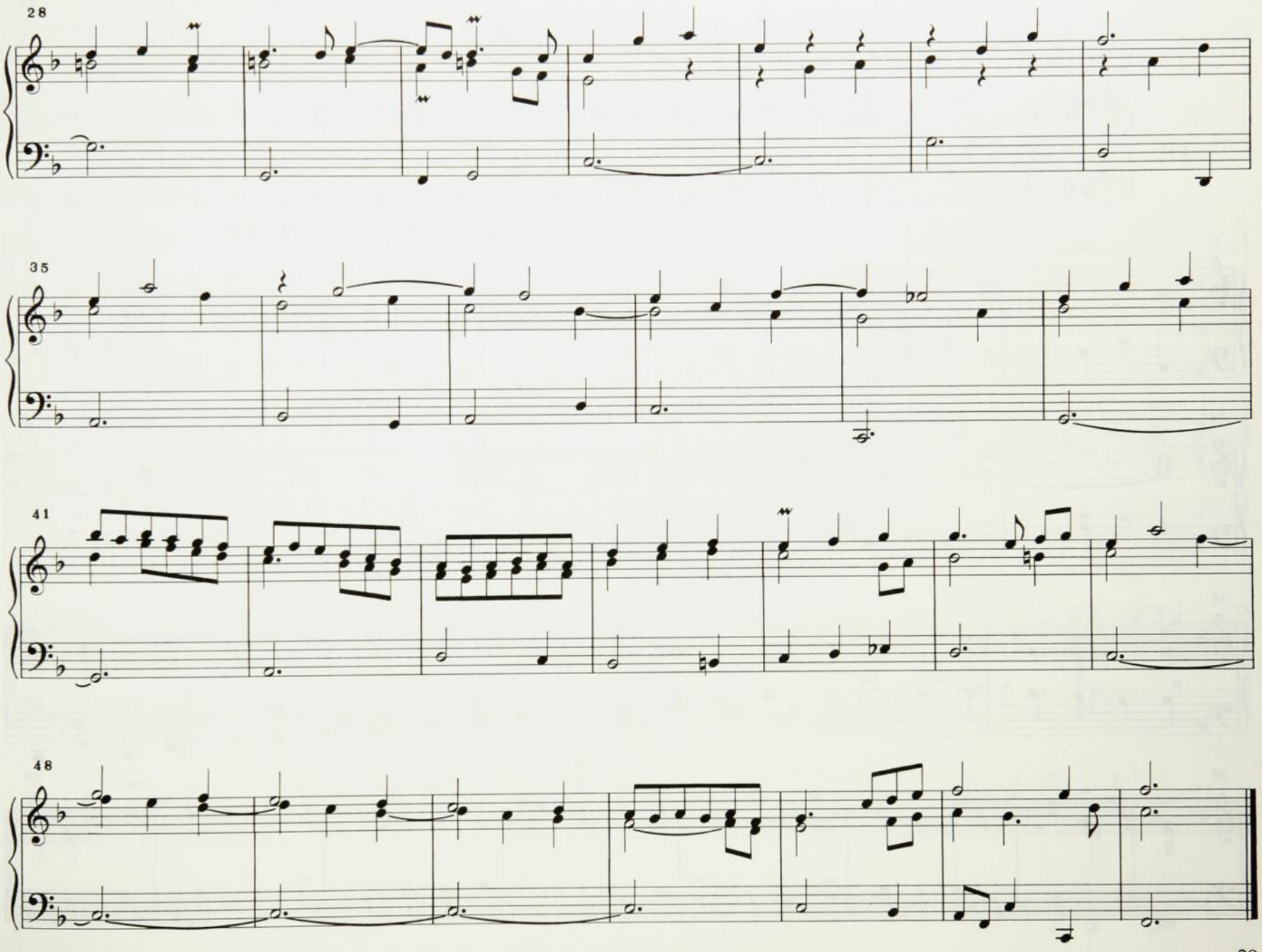
* cf. nº 61, vol. 1


20
25
30

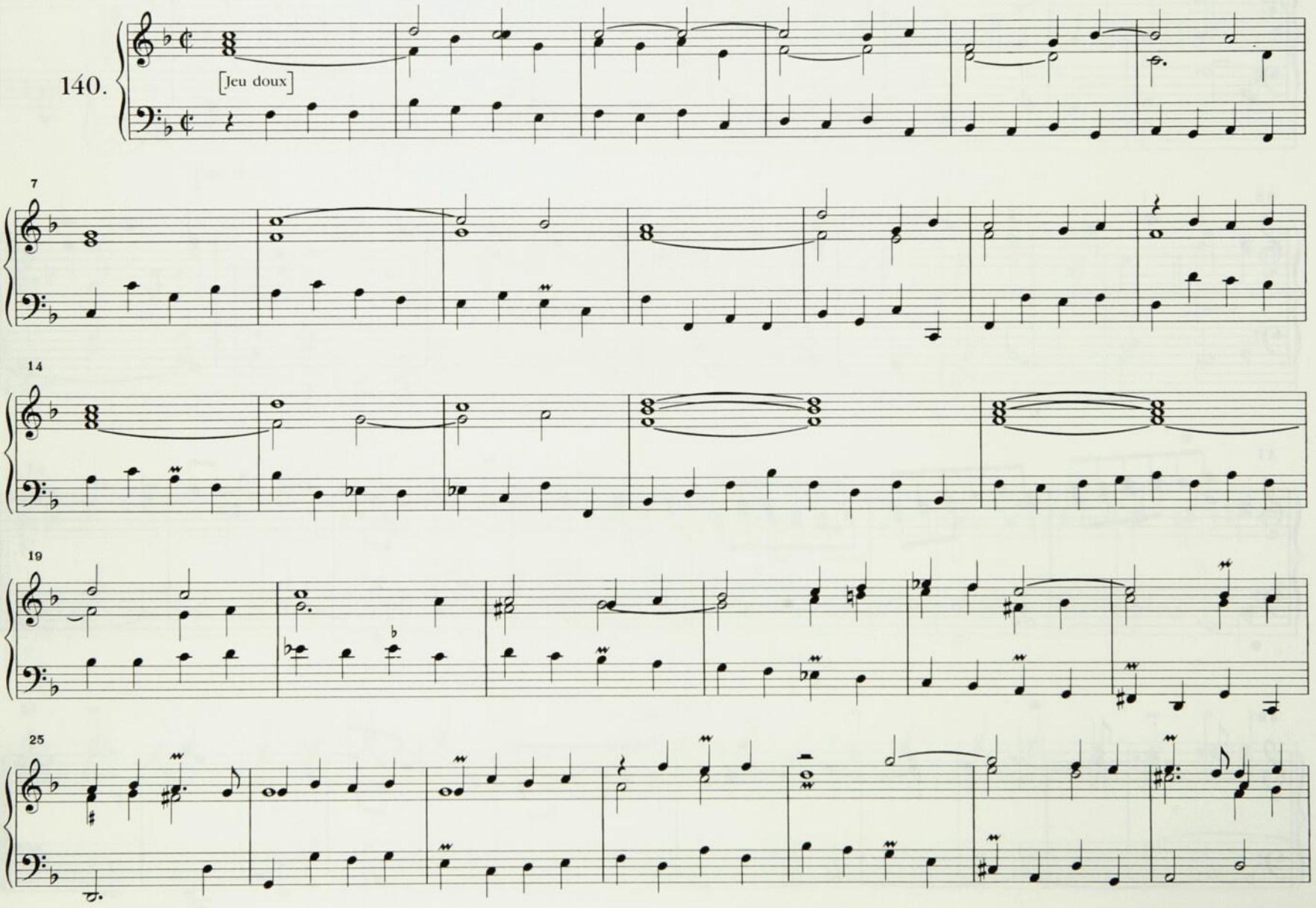
Trio [Dialogue de Récits]*



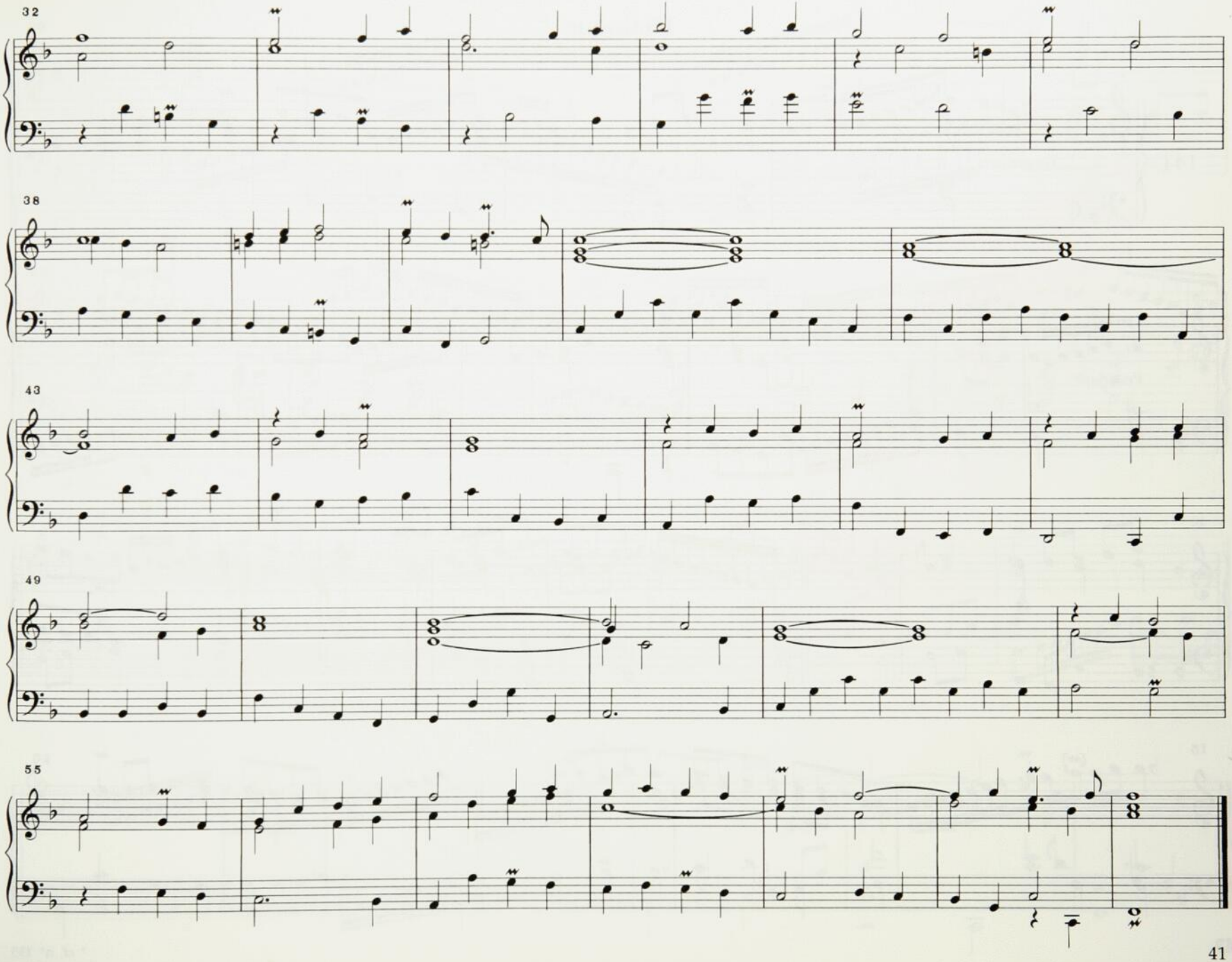
* cf. nº 179


28
35
41
48

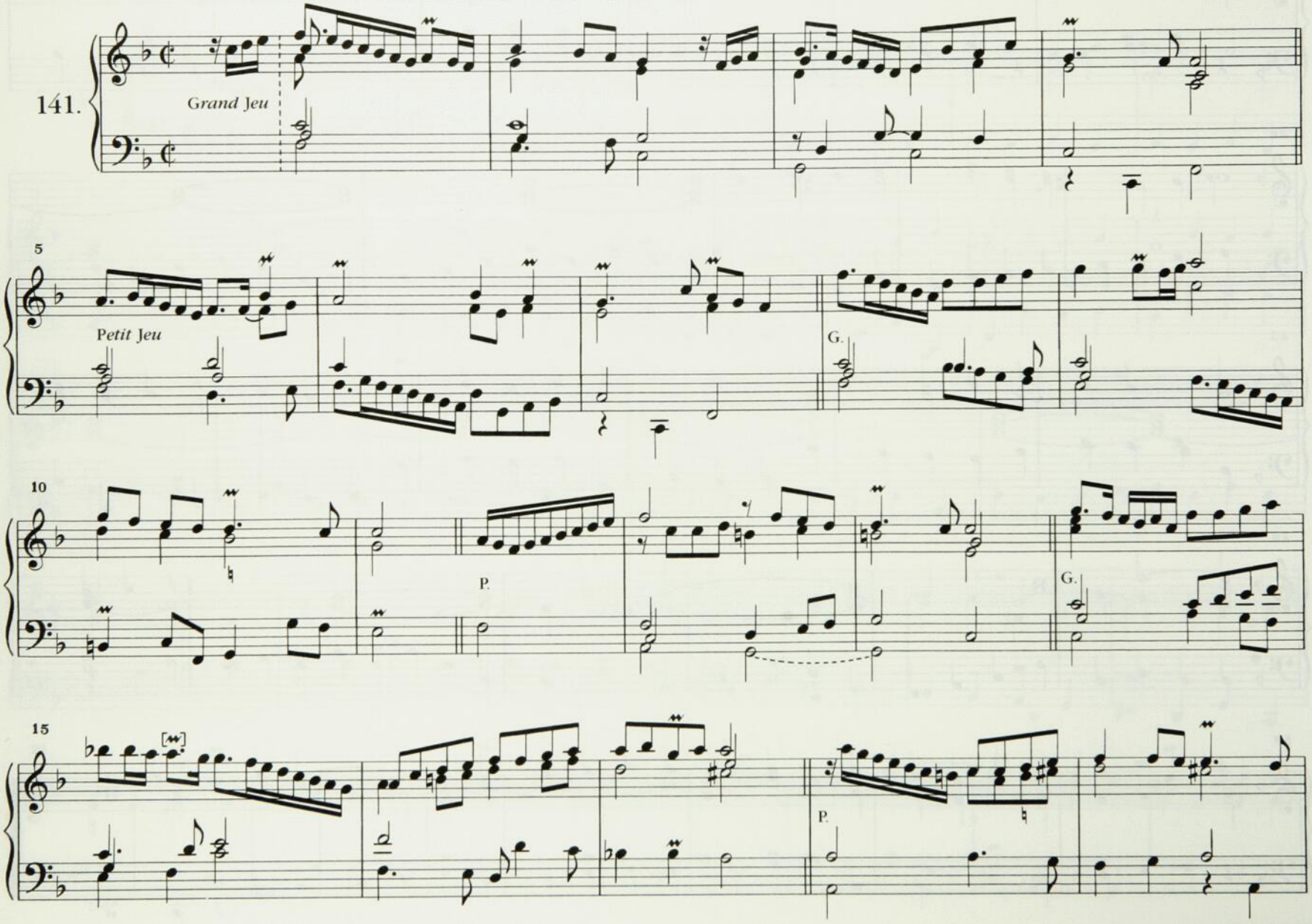
Basse de Trompette *



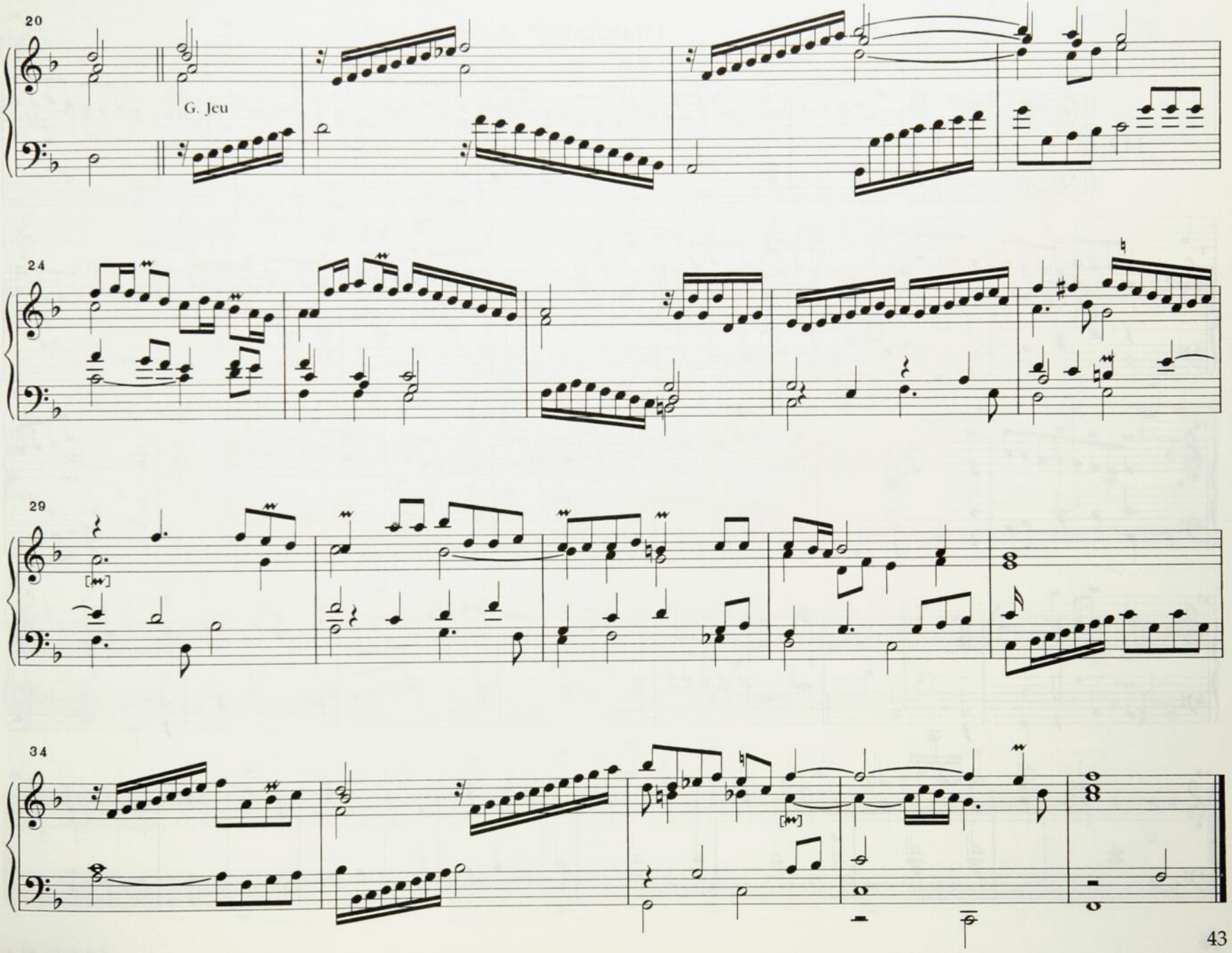
* cf. nº 146


32
38
43
49
55

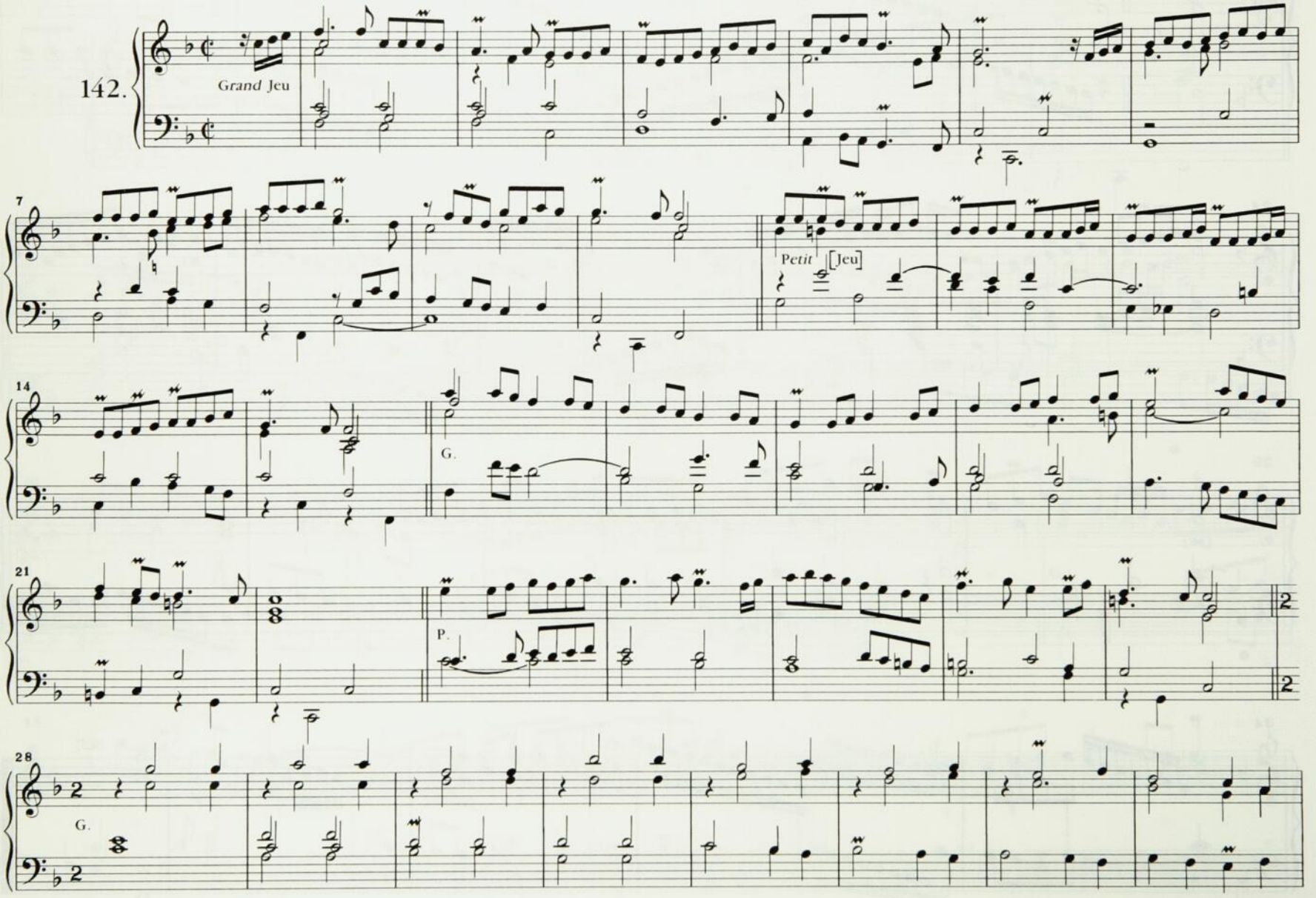
Dialogue *



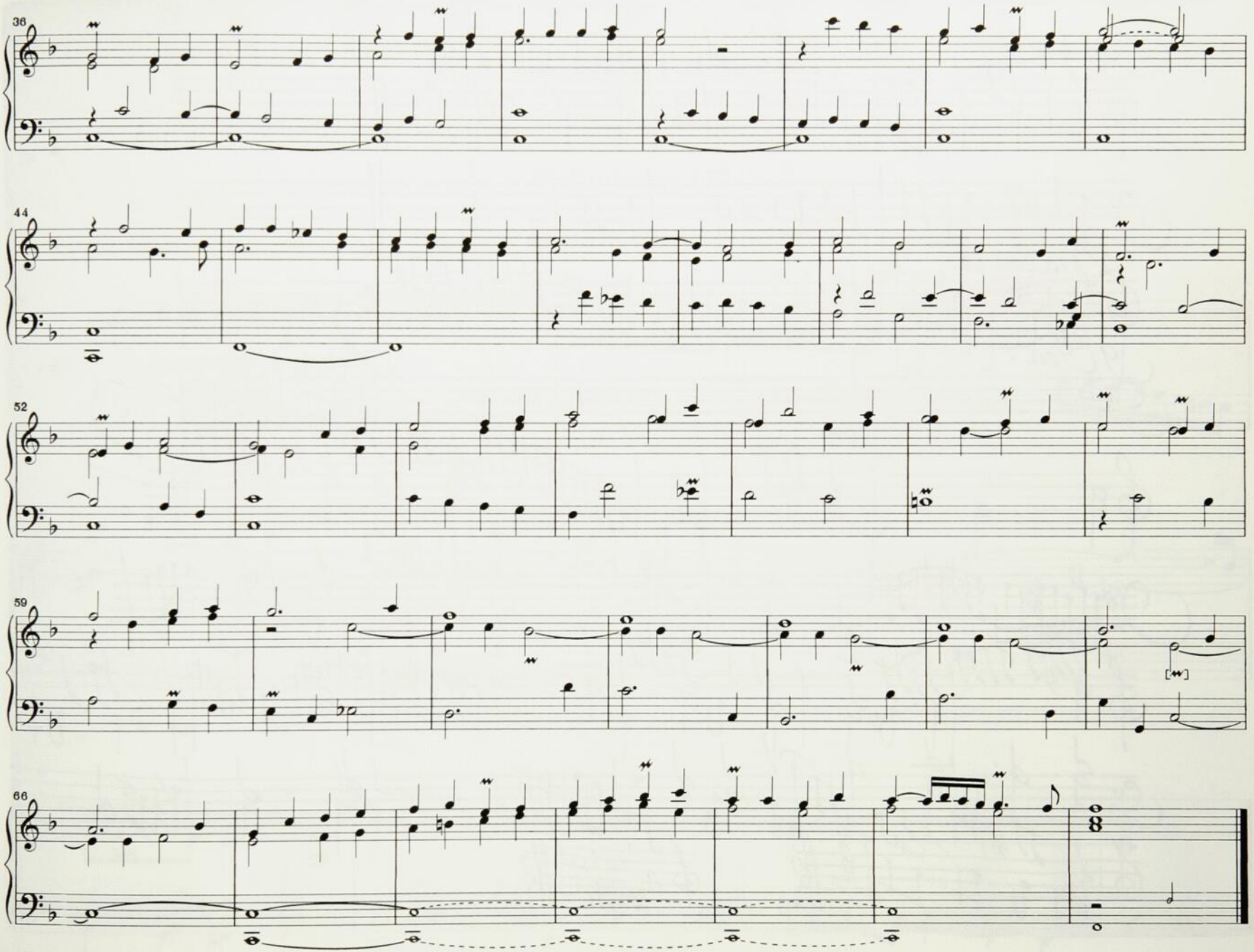
* cf. nº 133

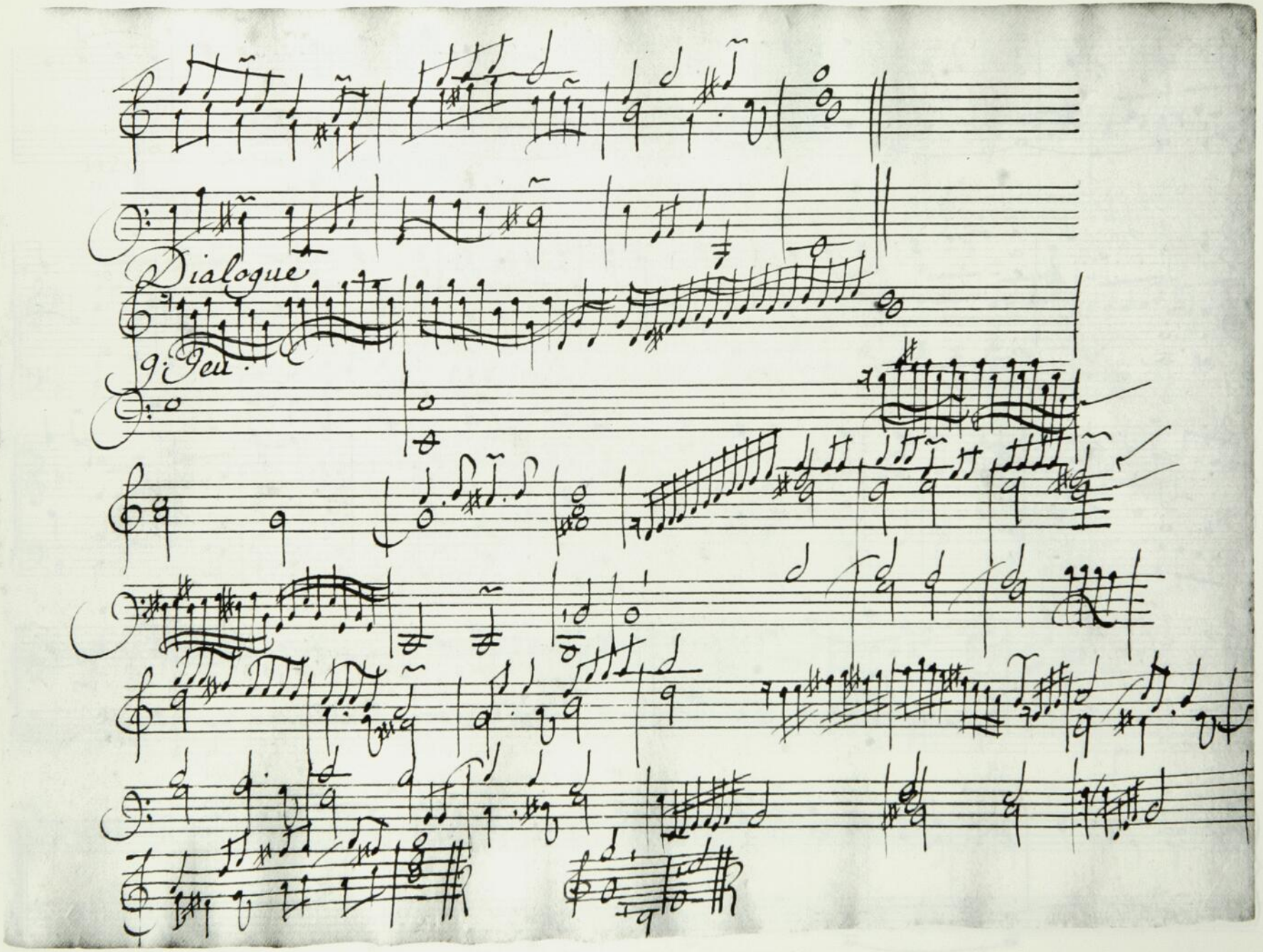

20
G. Jeu
24
29
34

[Dialogue]*



* cf. nº 62, vol. 1

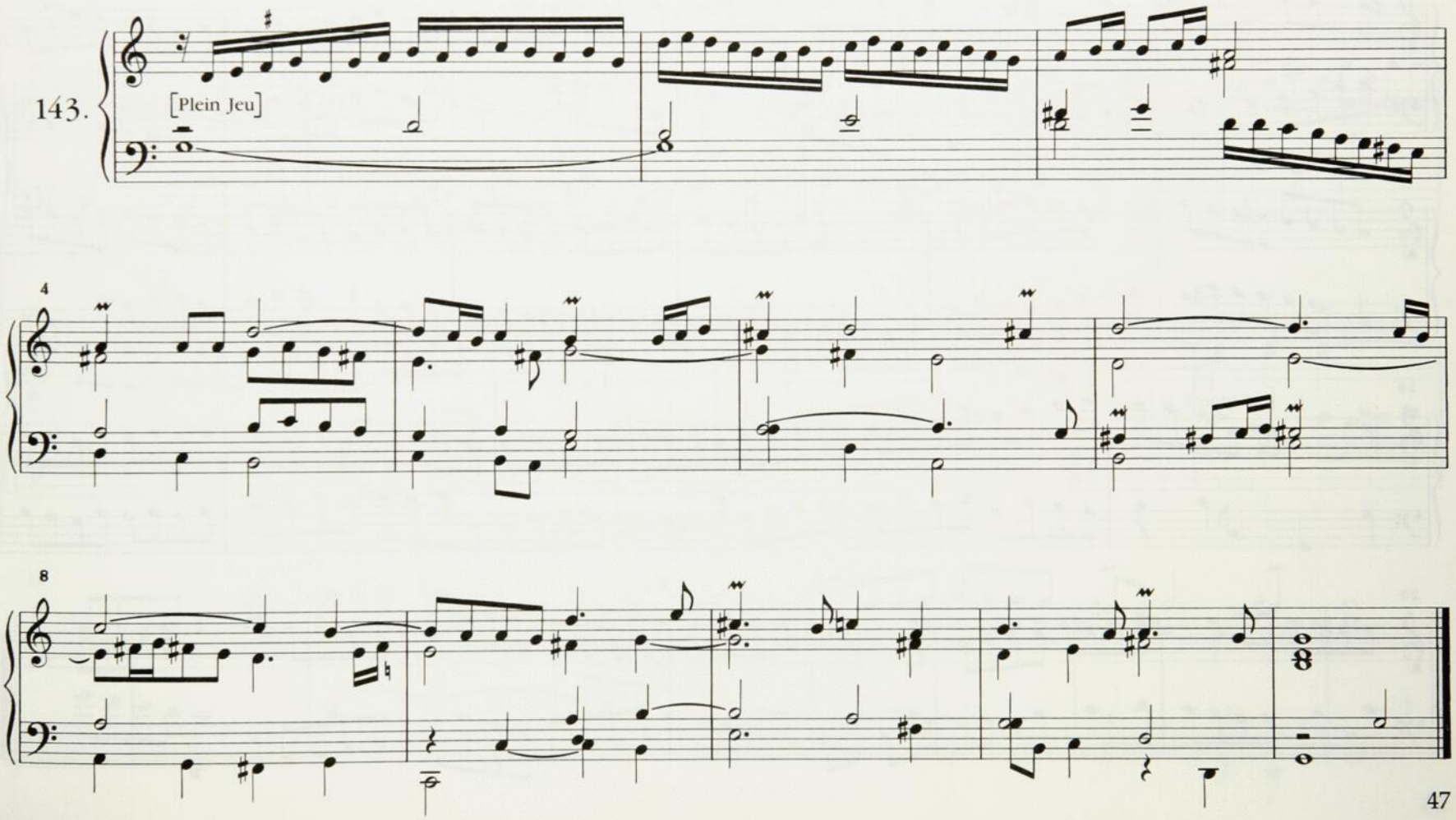

36
44
52
59
66



N° 148, p. 53

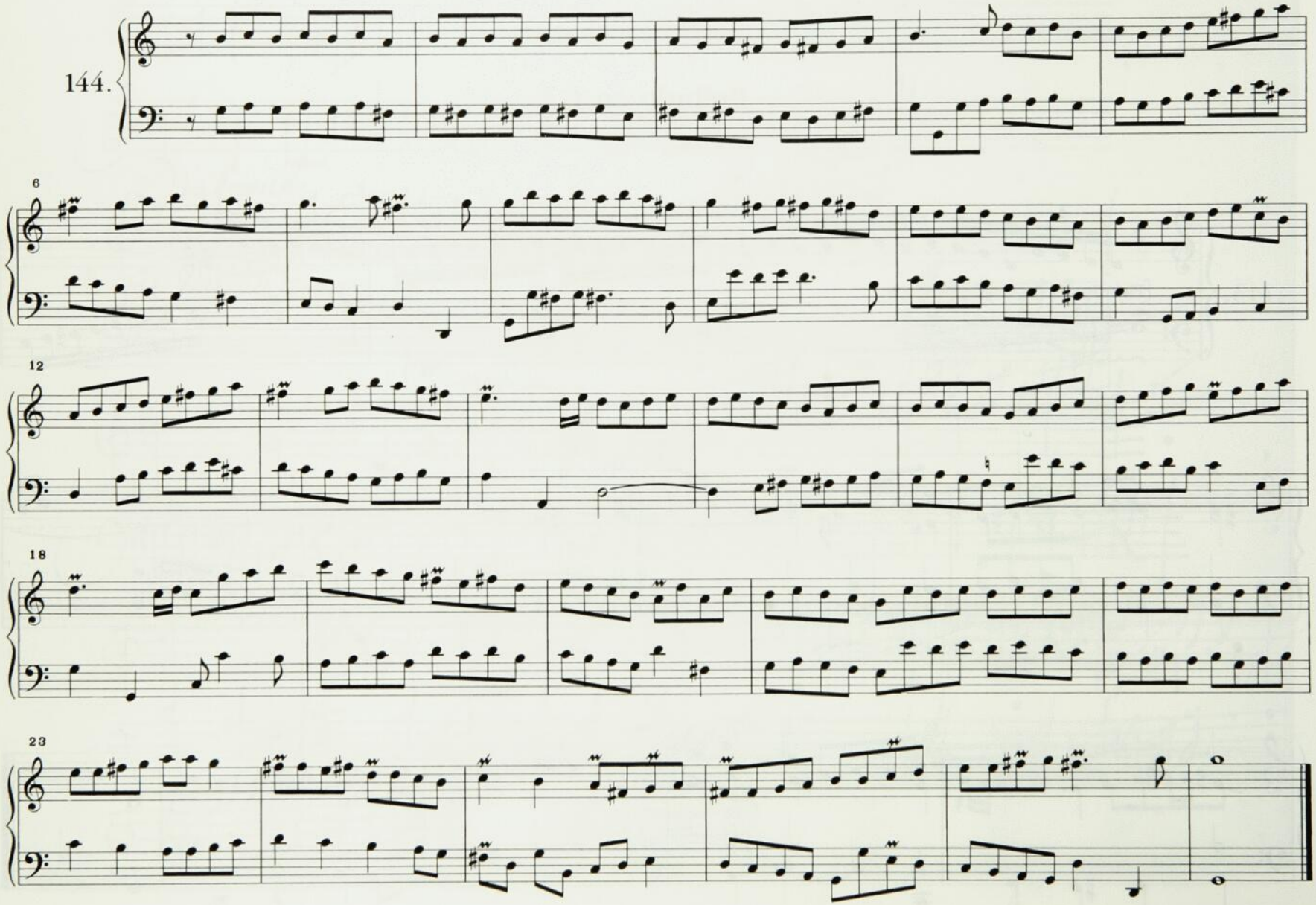
[MAGNIFICAT EN G.♮]

Prélude en G.♮

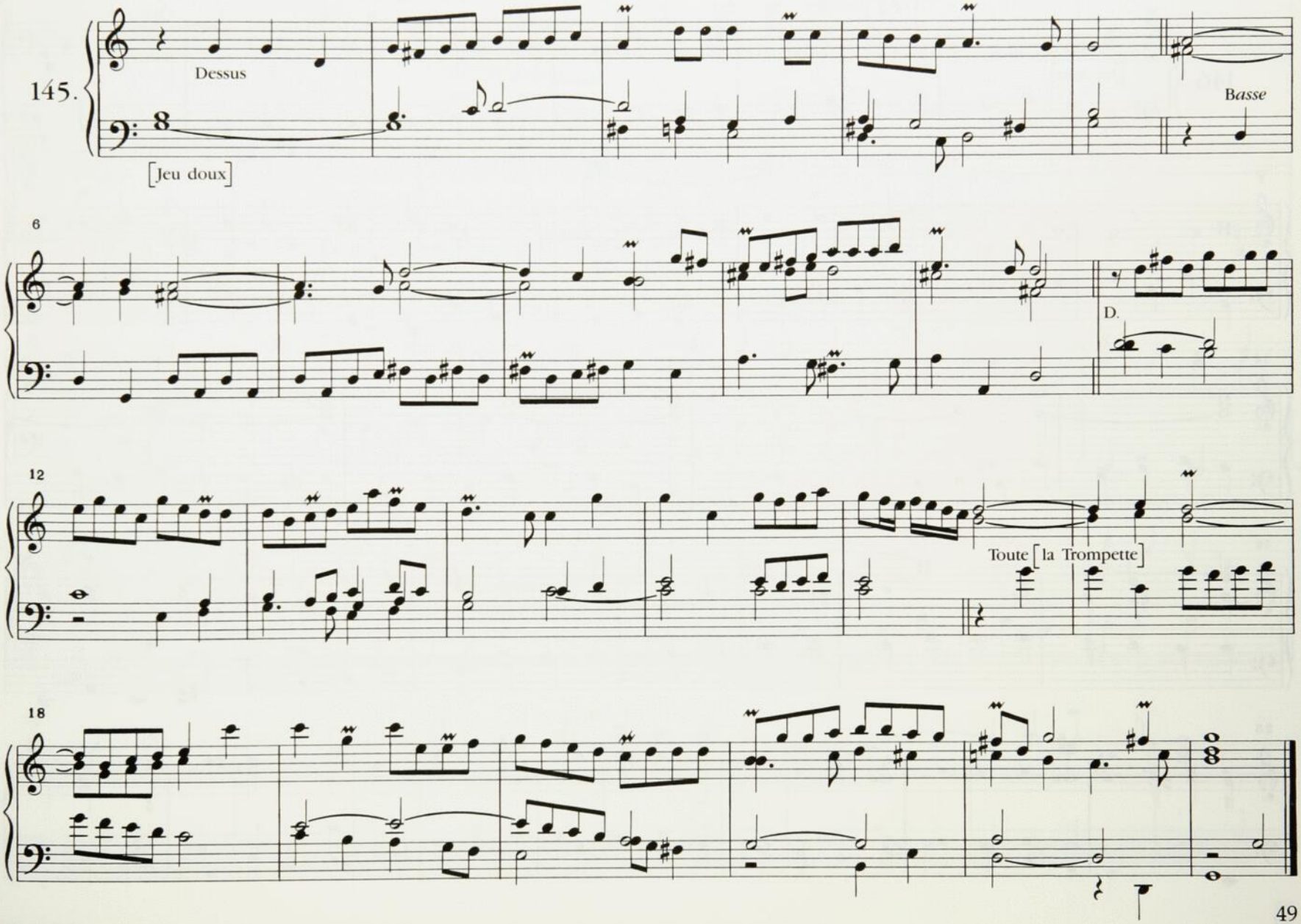


Duo

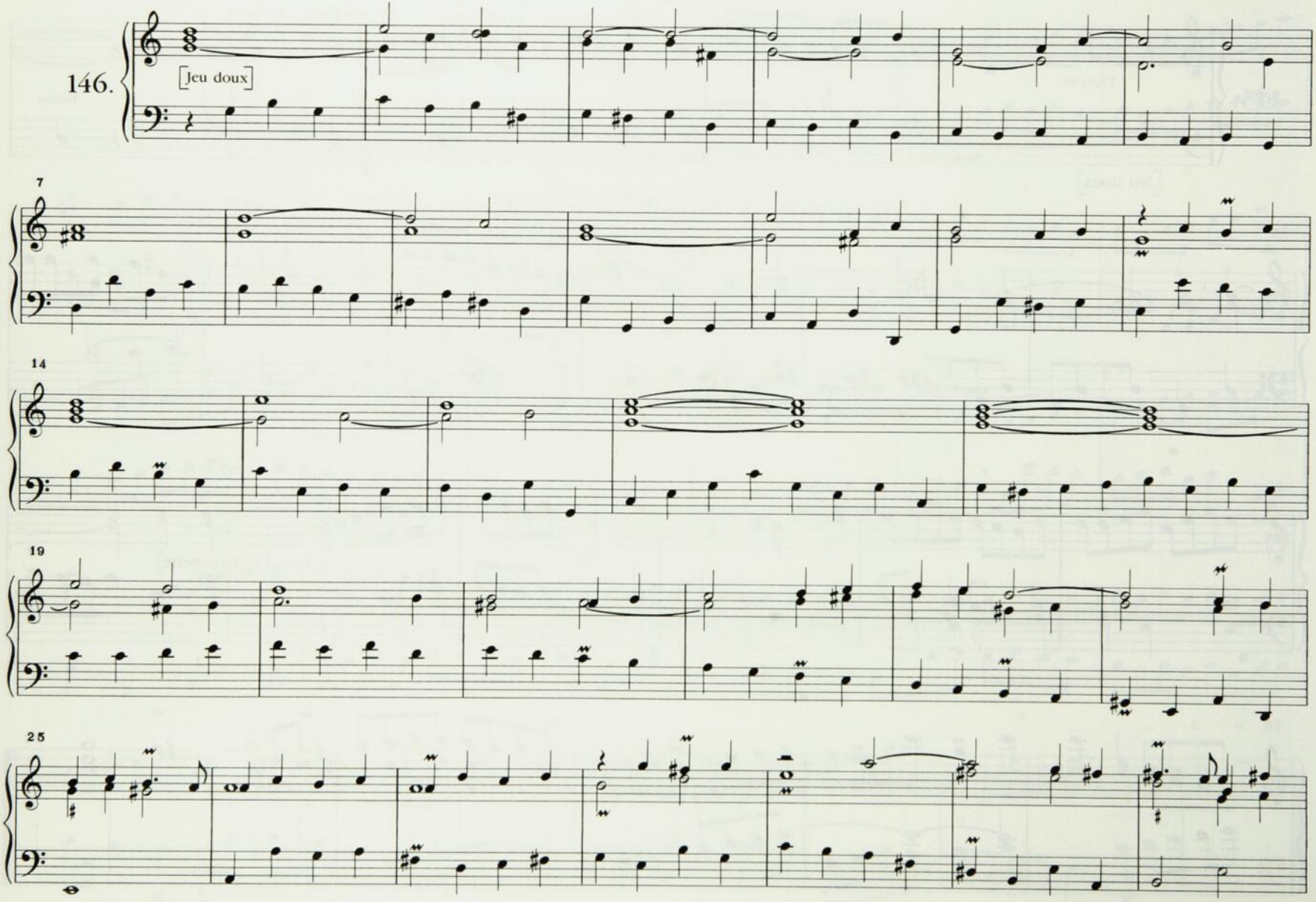
144.



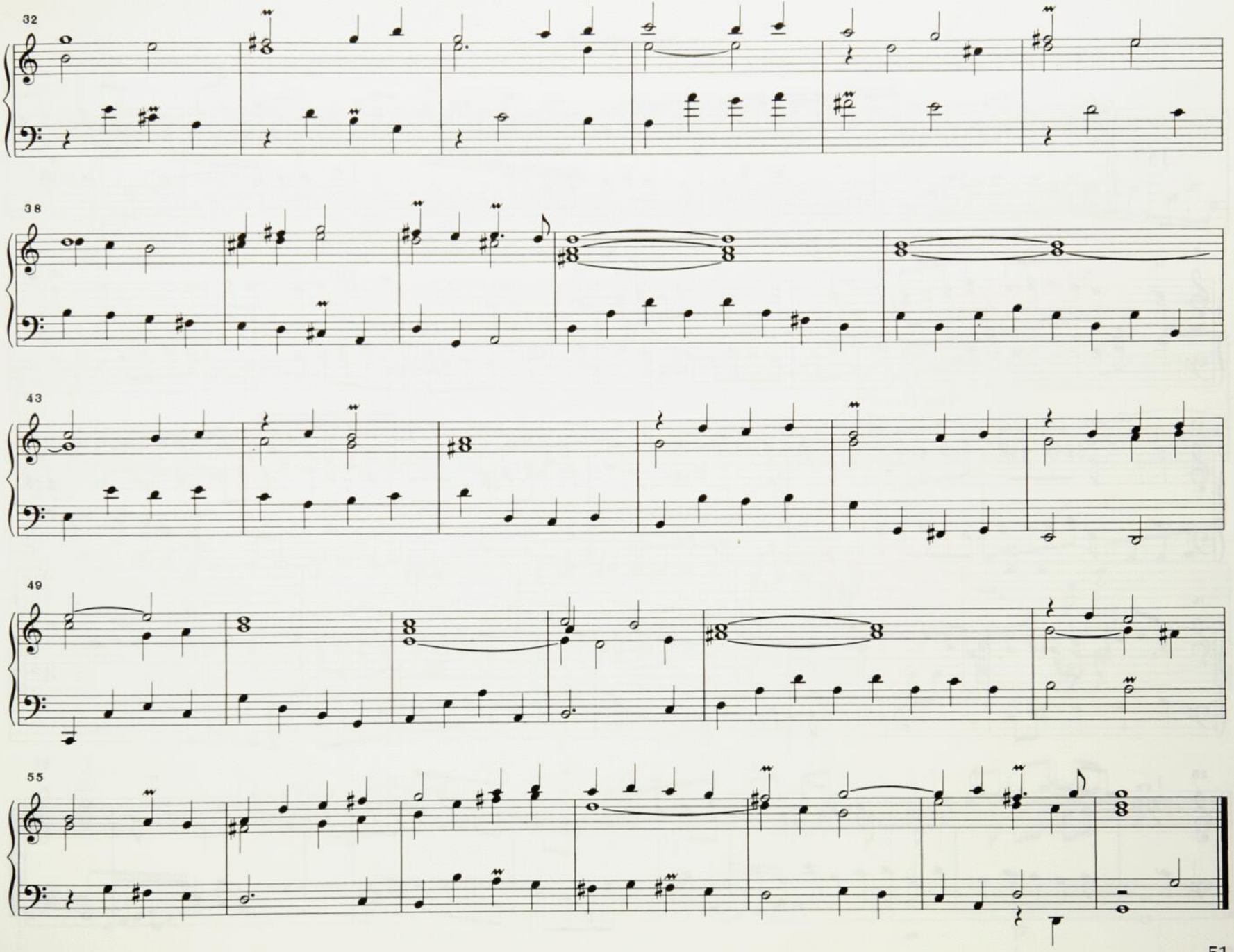
Dessus et Basse de Trompette



Basse de Trompette *

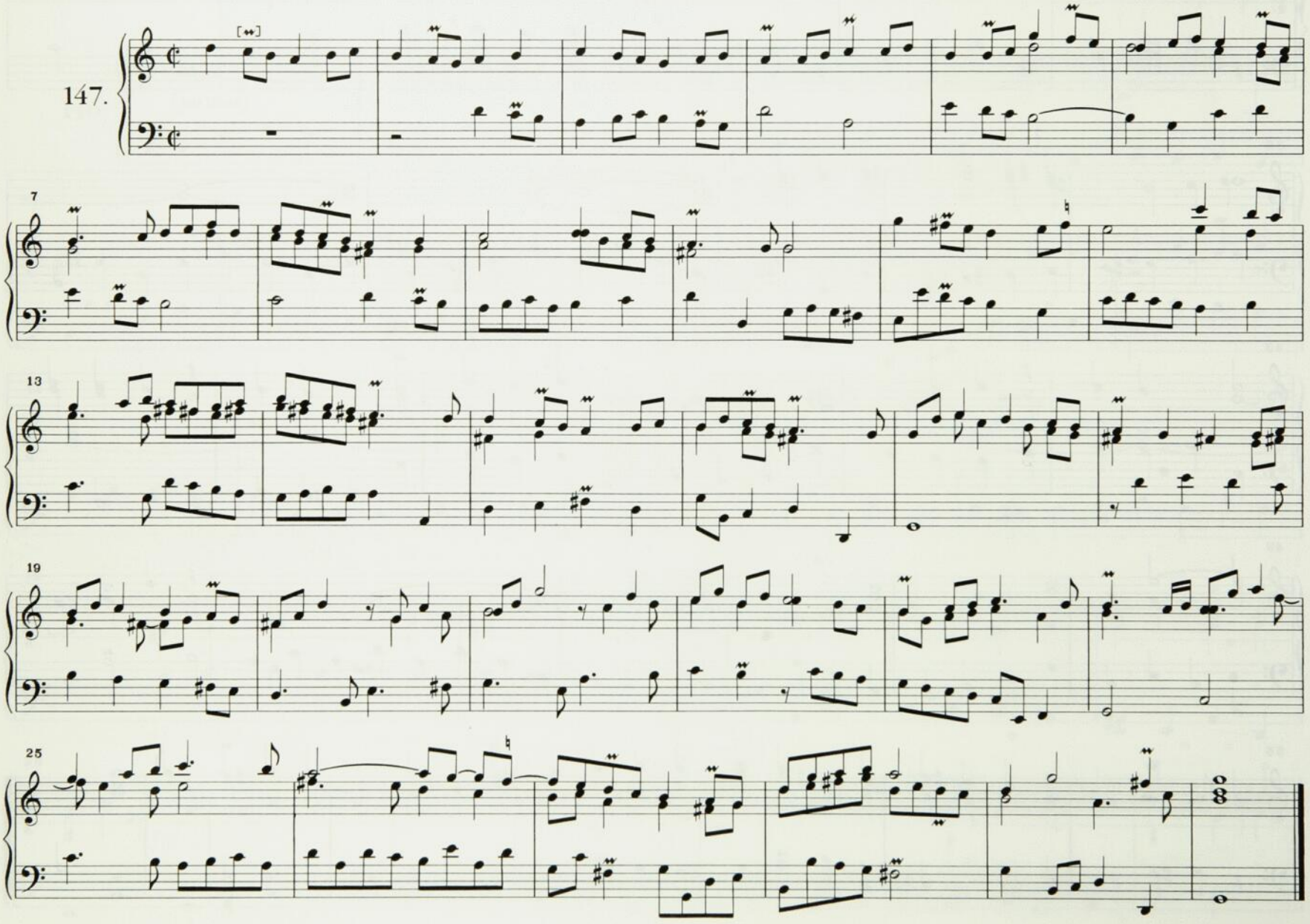


* cf. nº 140

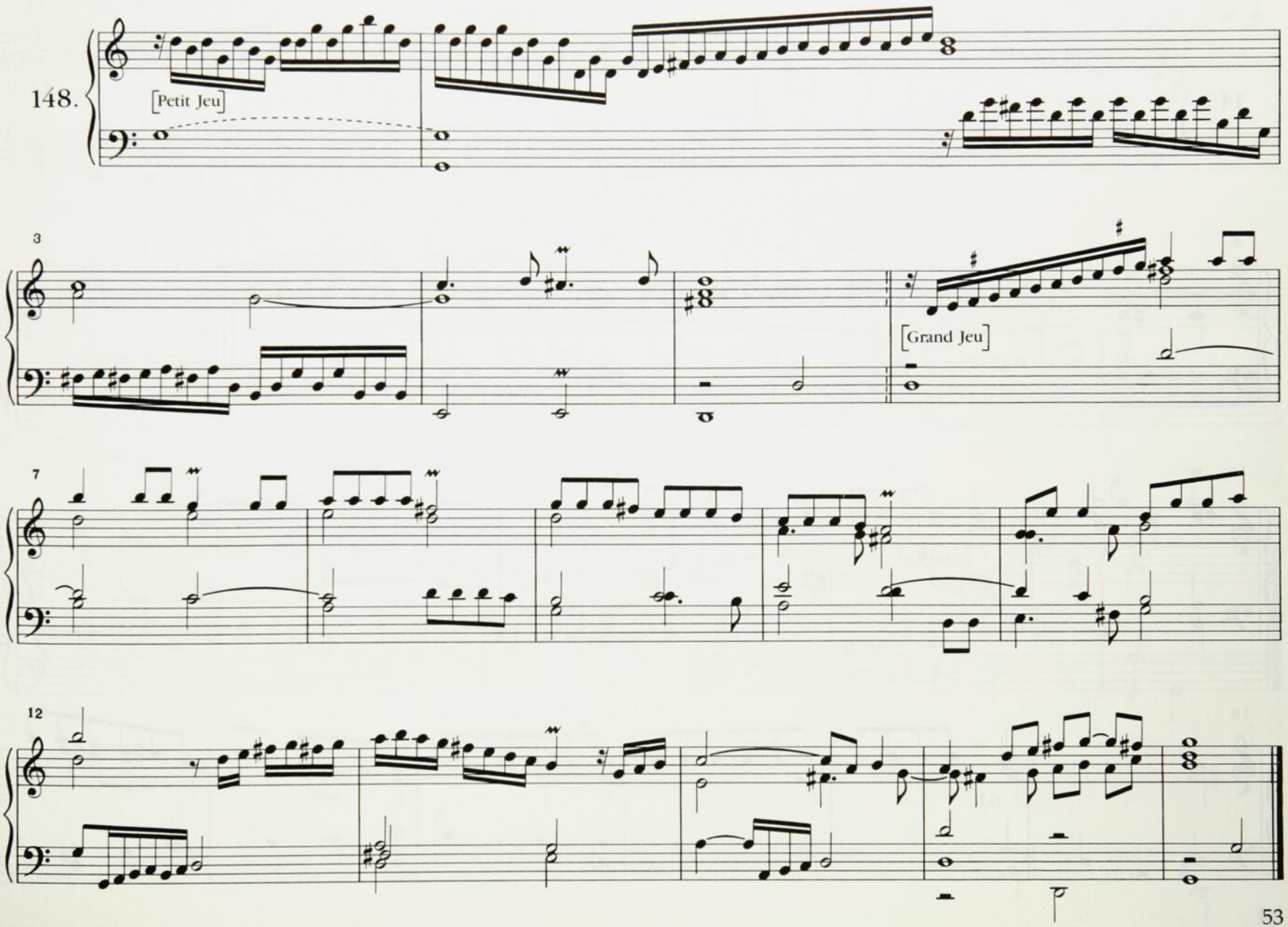

32
38
43
49
55

Trio

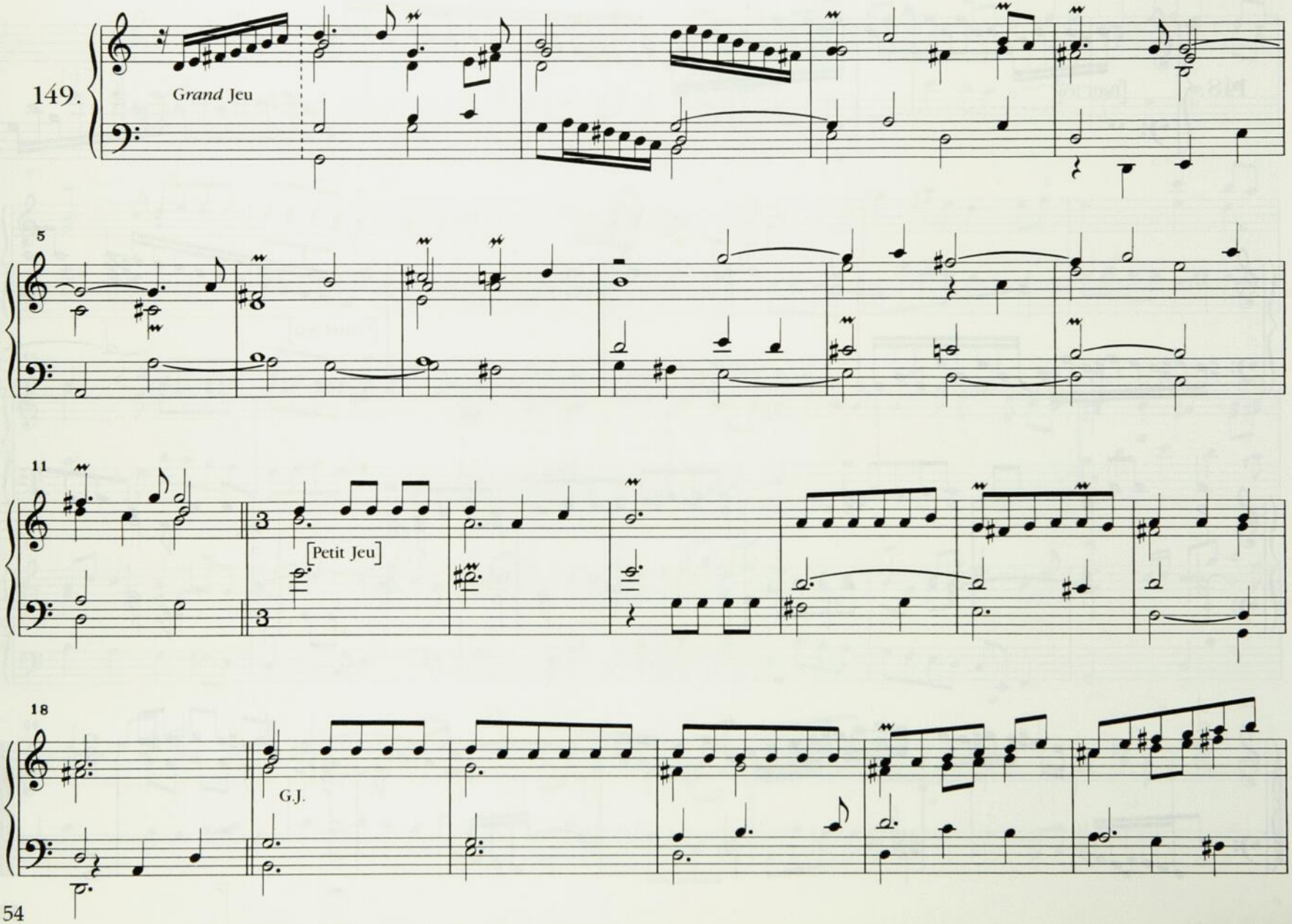
147.

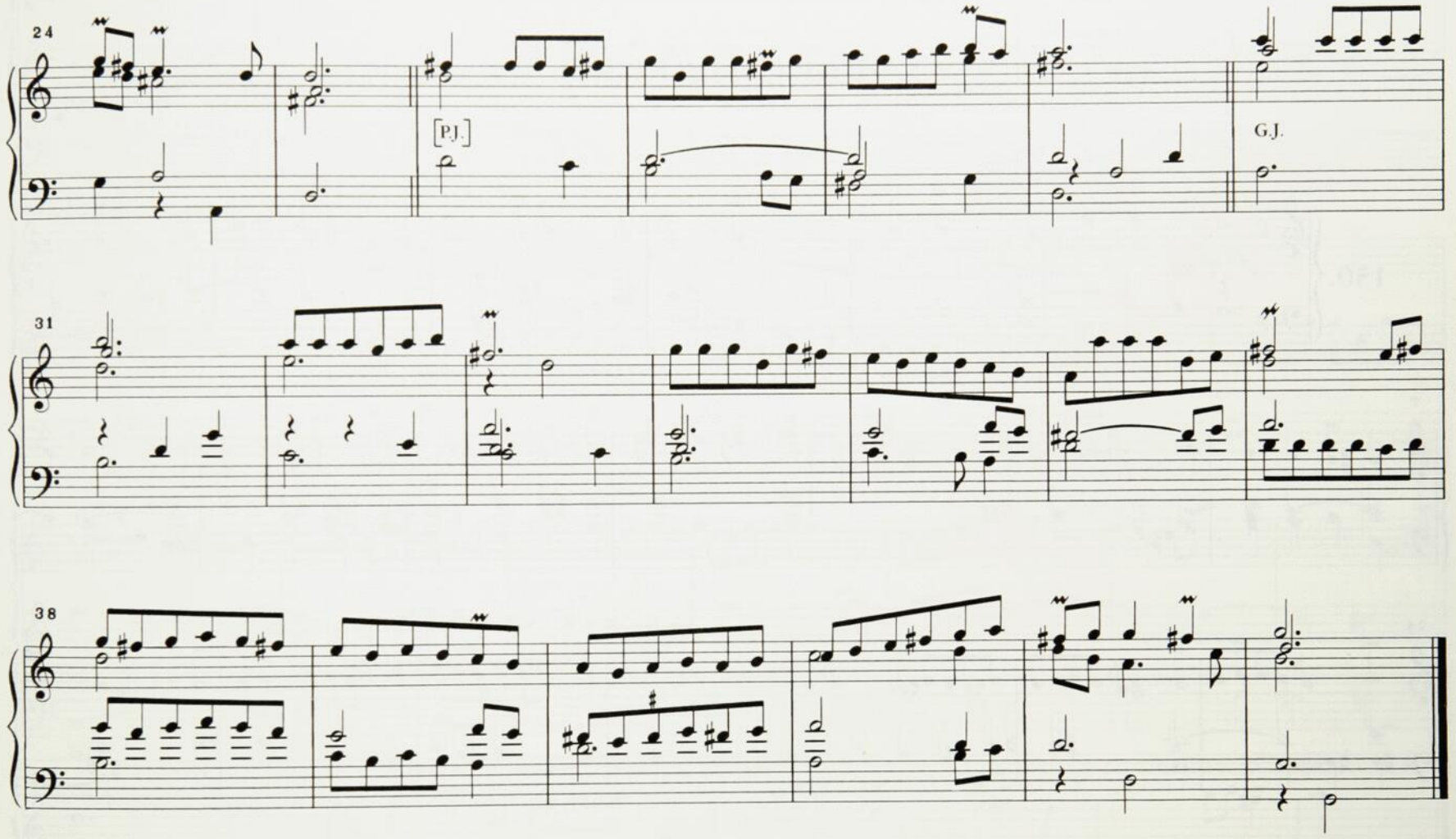


Dialogue

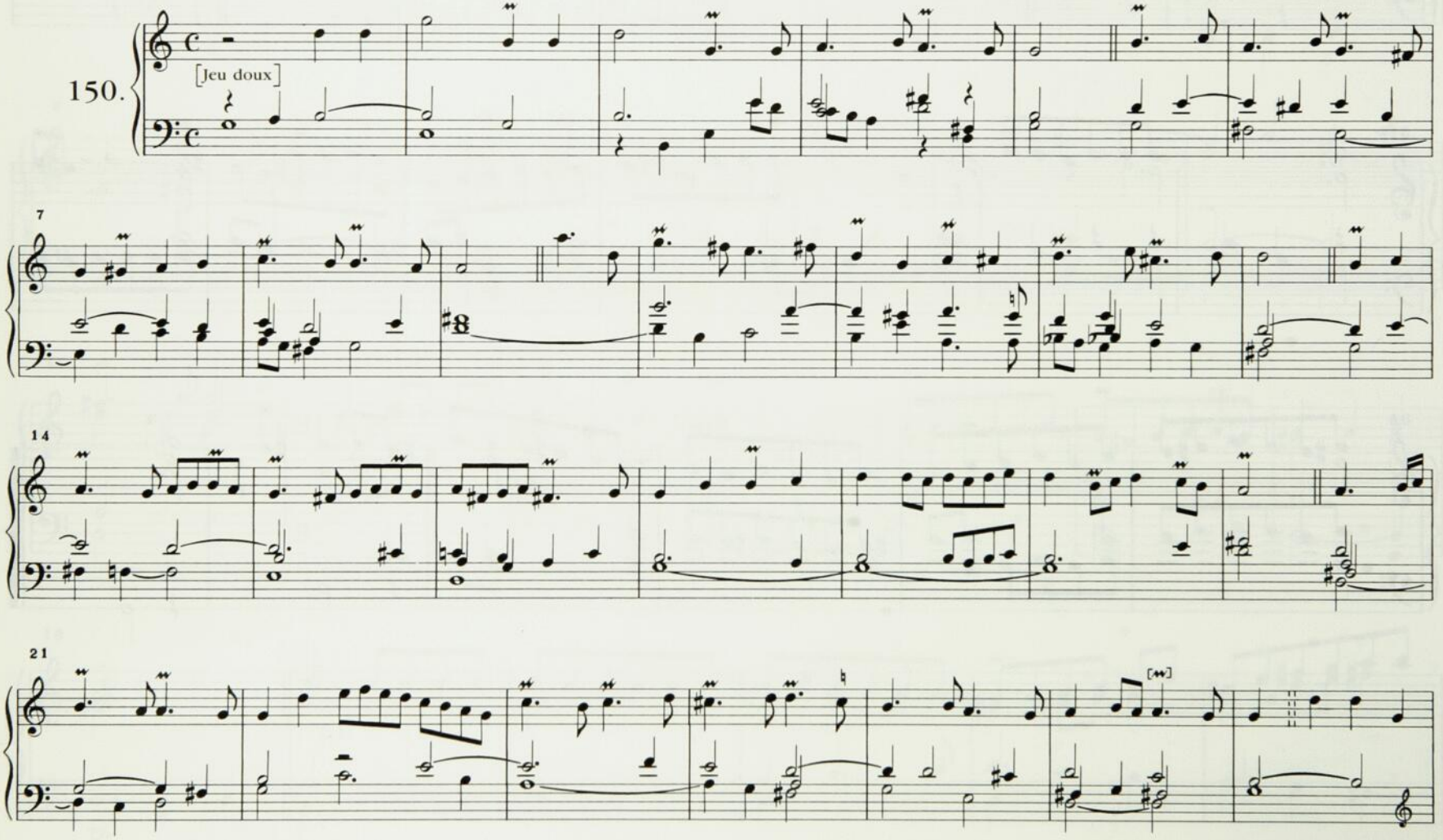


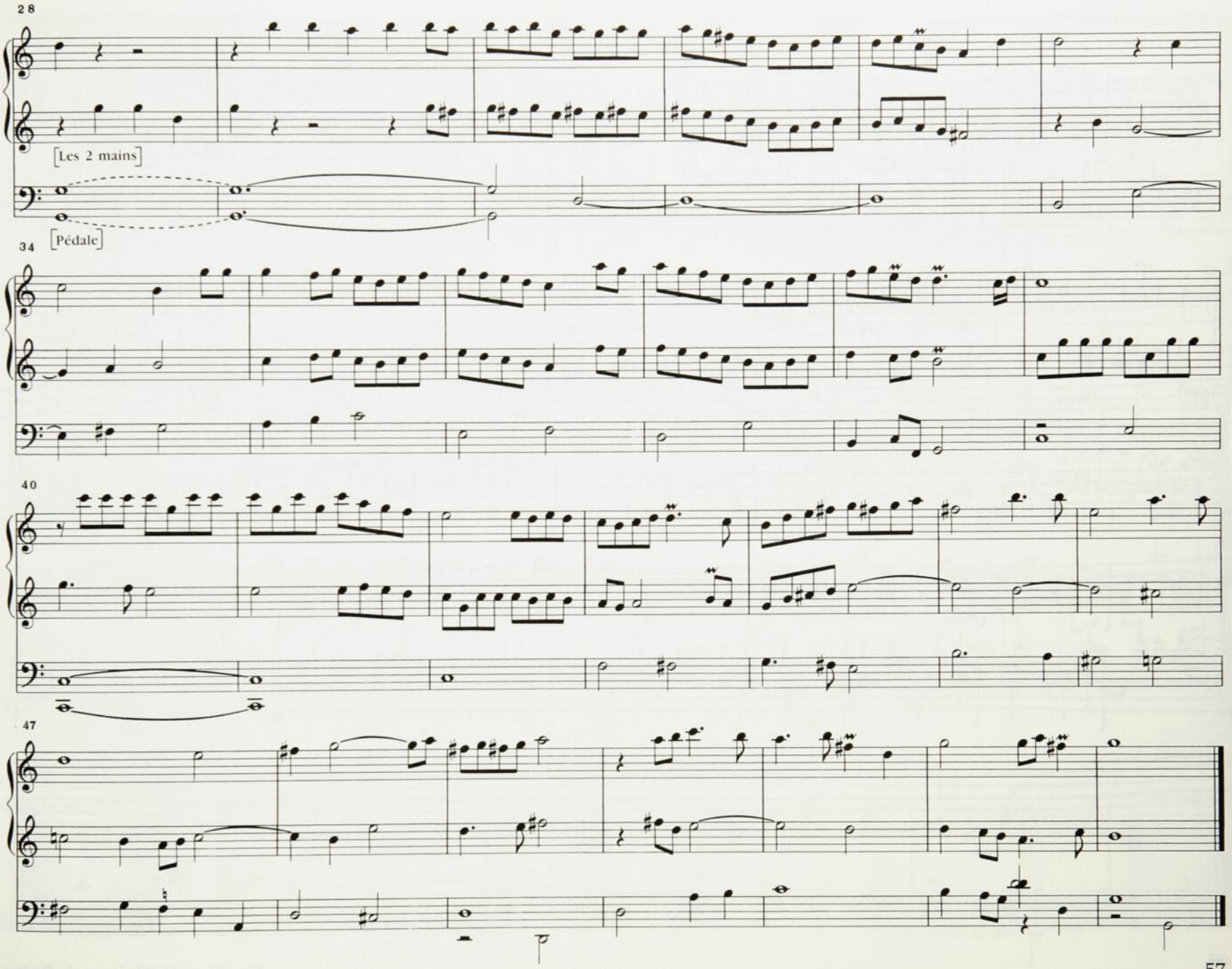
Dialogue




24
[P.J.]
G.J.
31
38

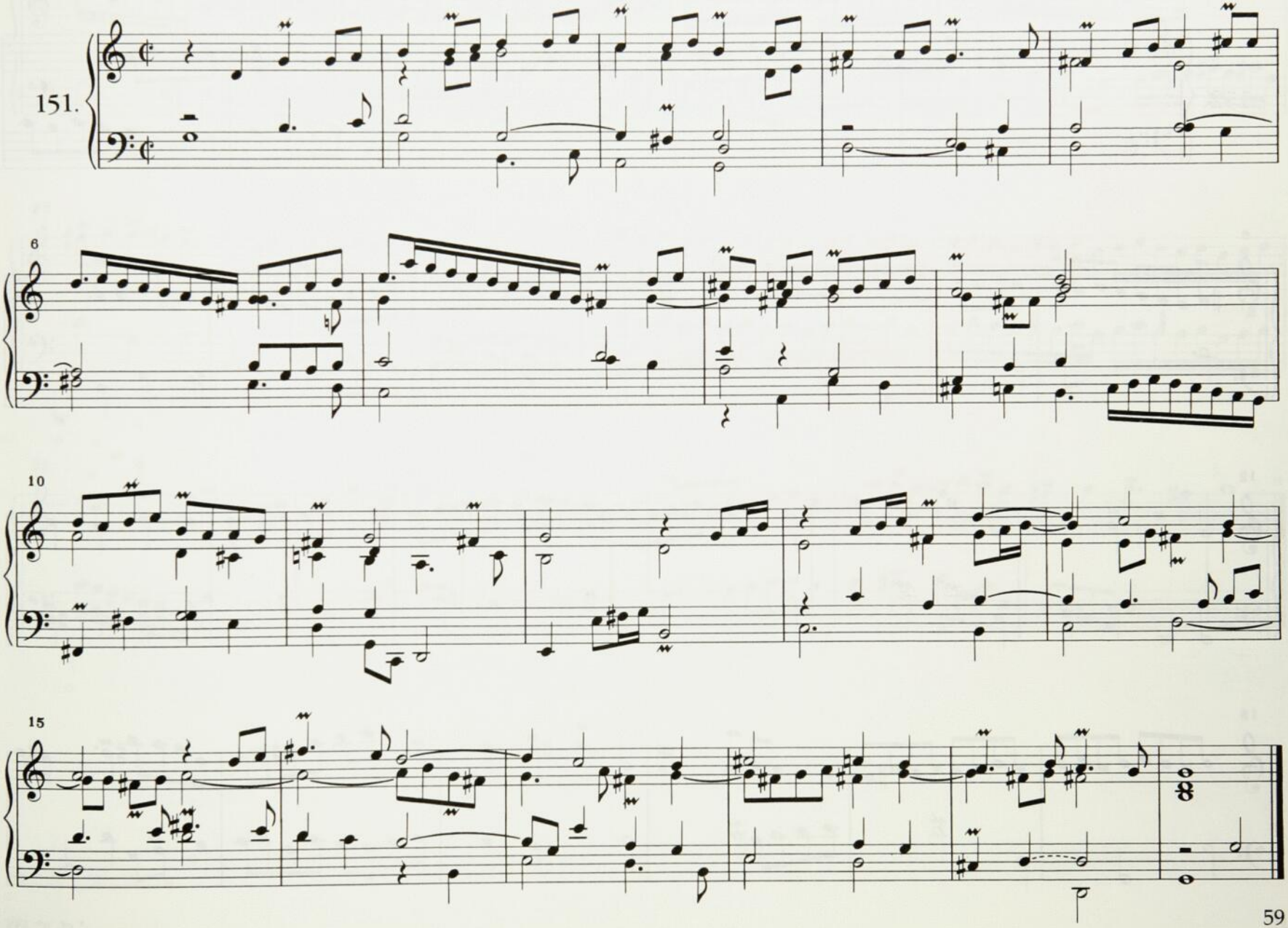
[Dialogue de Récits]



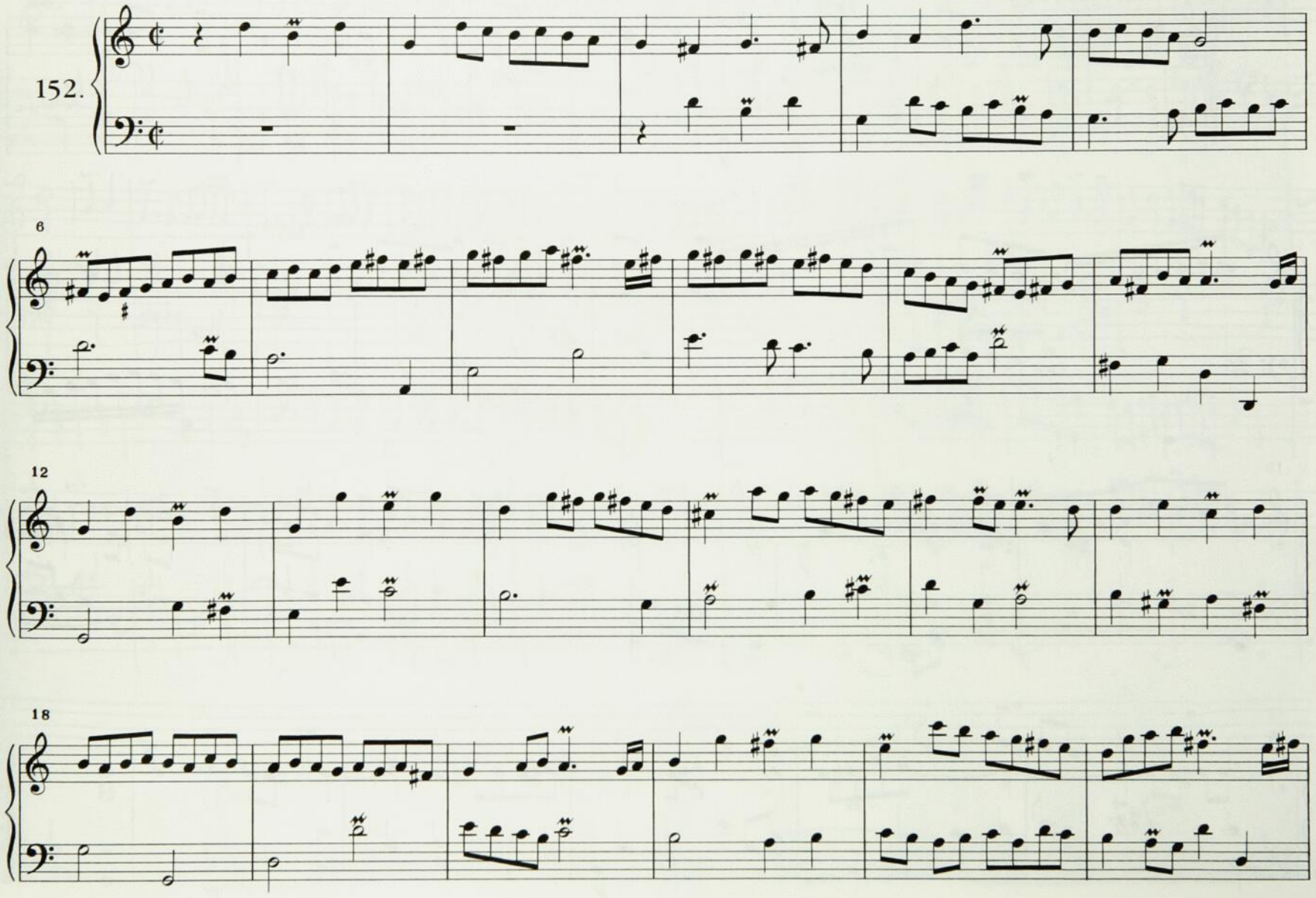

28
[Les 2 mains]
[Pédale]
34
40
47

N° 150, p. 56 [Dialogue de Récits]

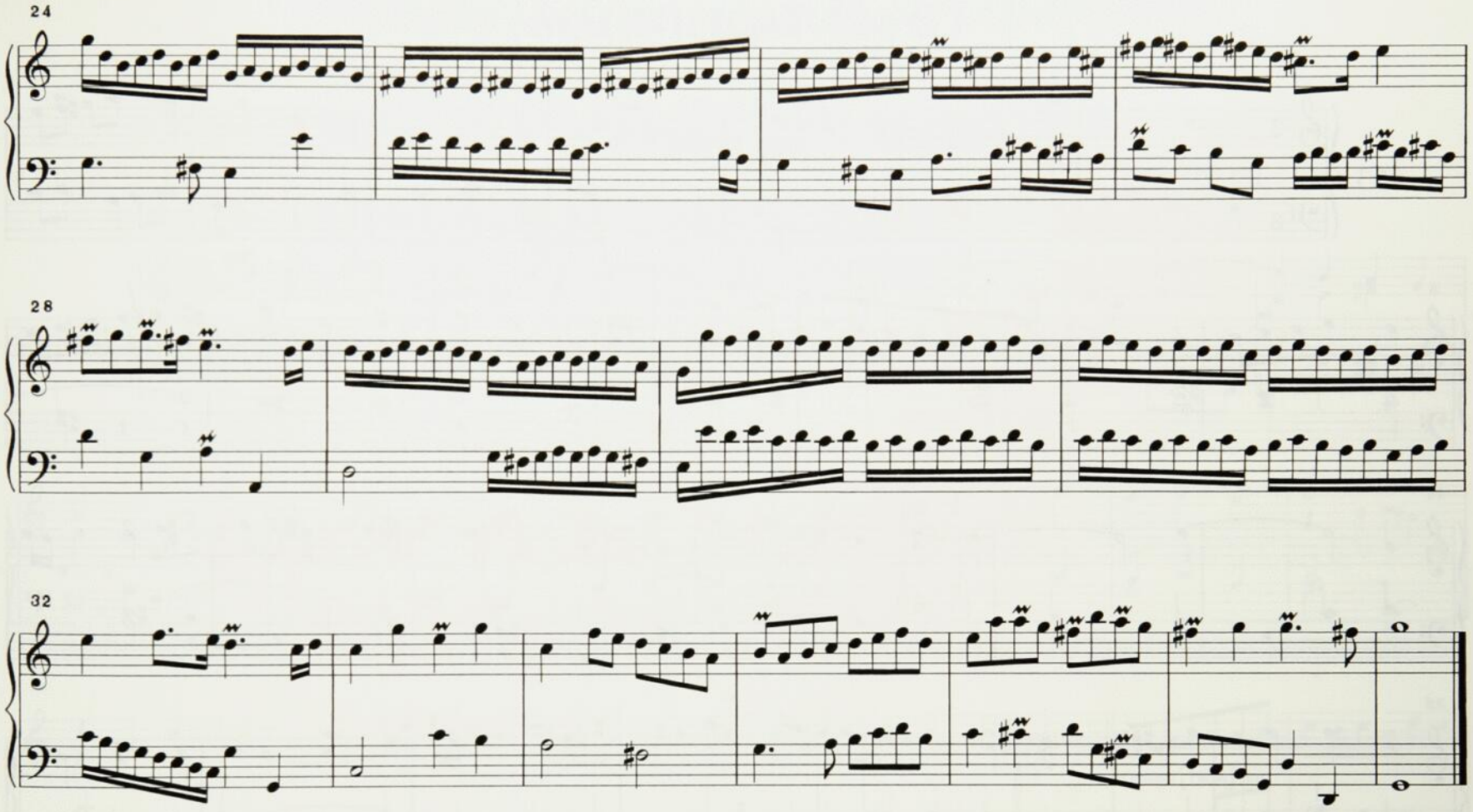
Prélude en G.♯

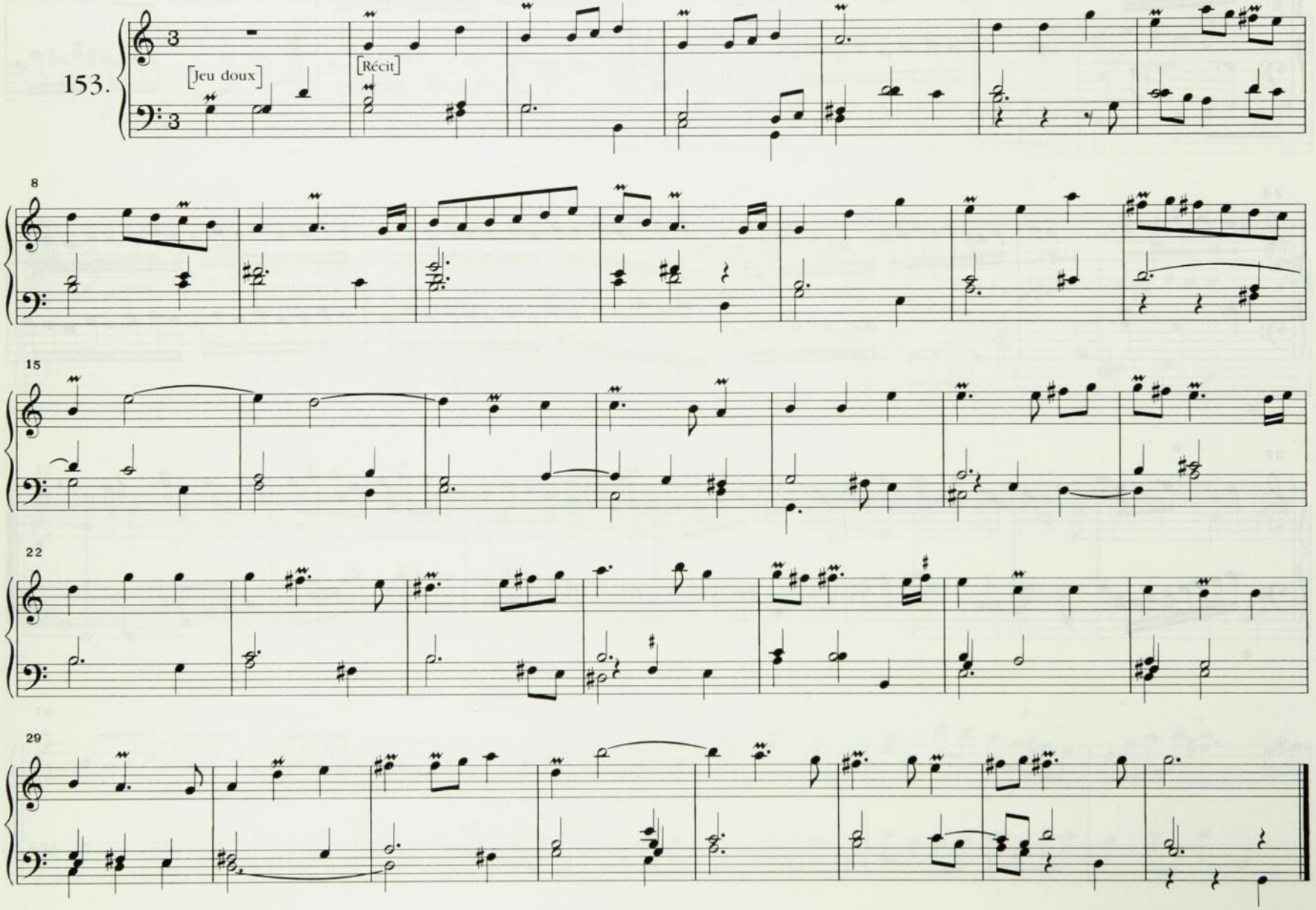


Duo *



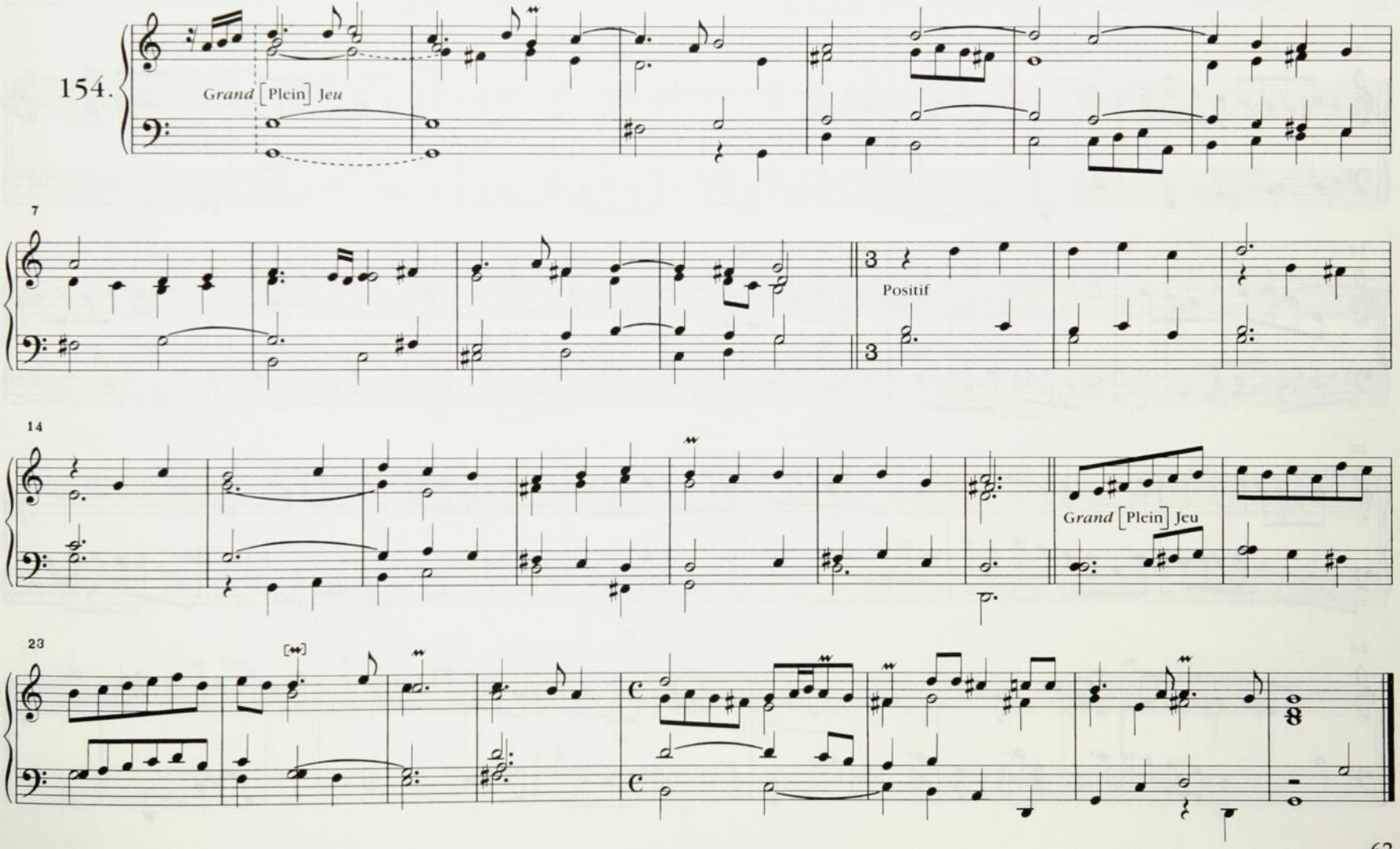
* cf. nº 135


24
28
32

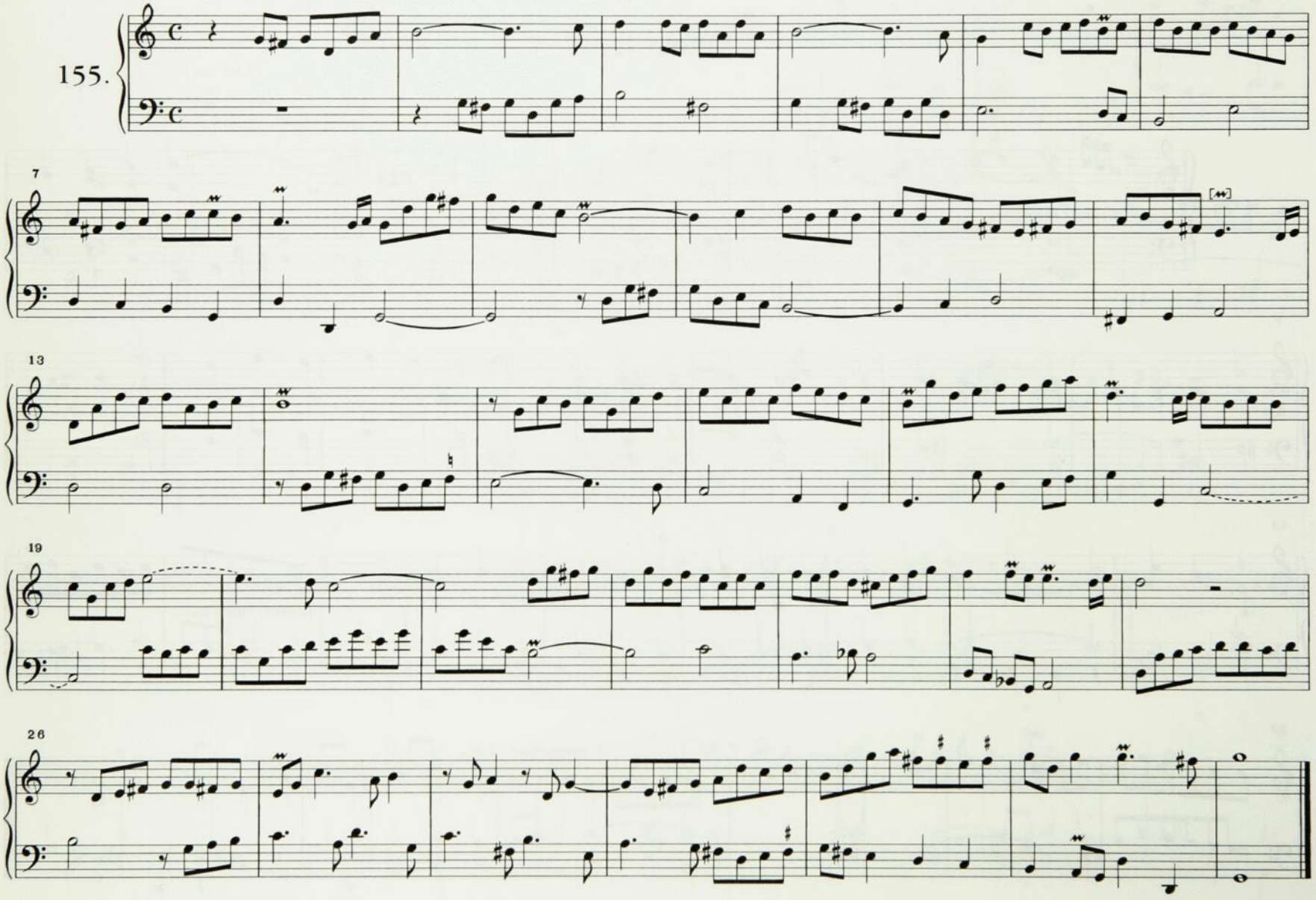

153.
[Jeu doux]
[Récit]
8
15
22
29

MAGNIFICAT EN G.♮

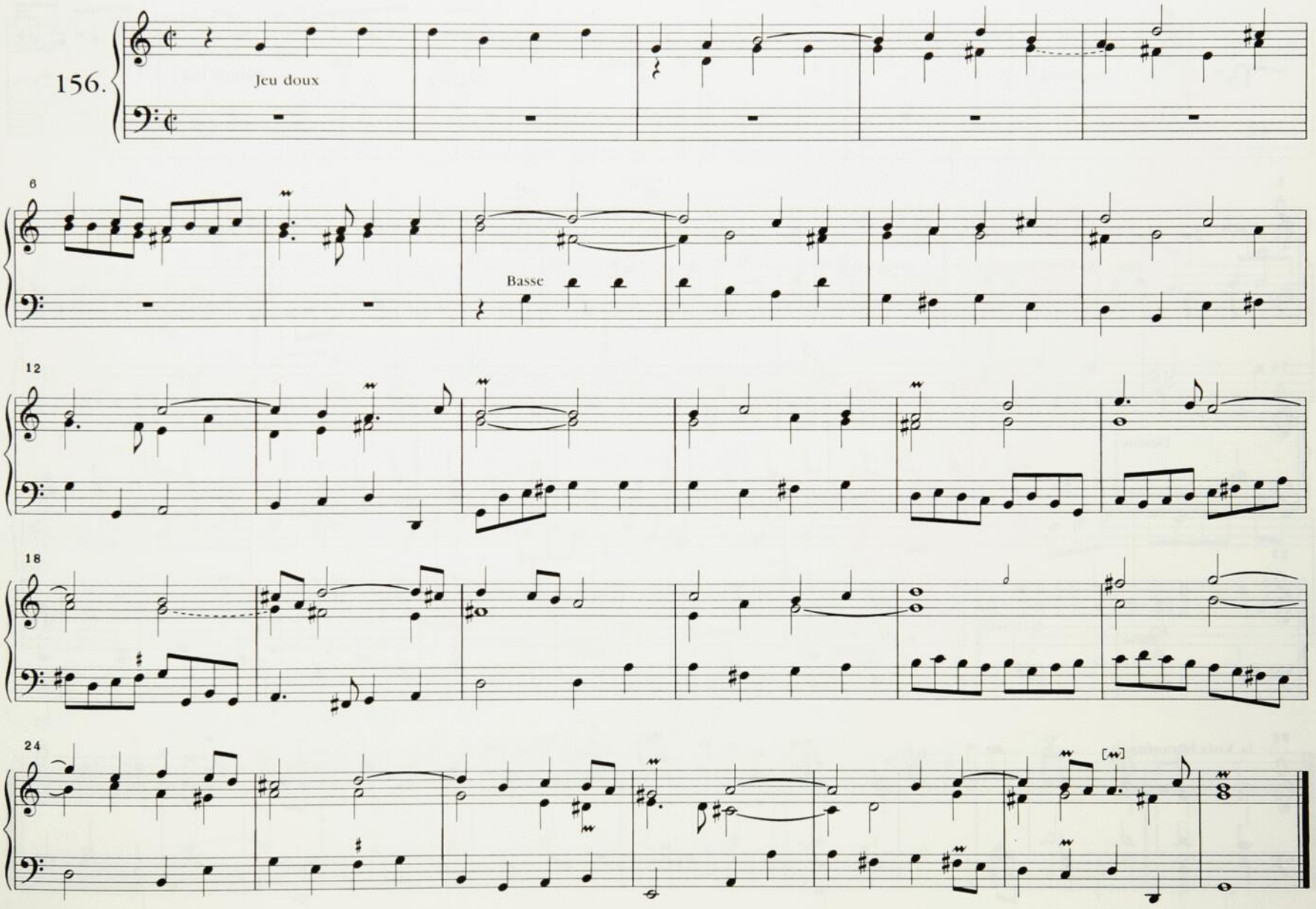
Plein Jeu



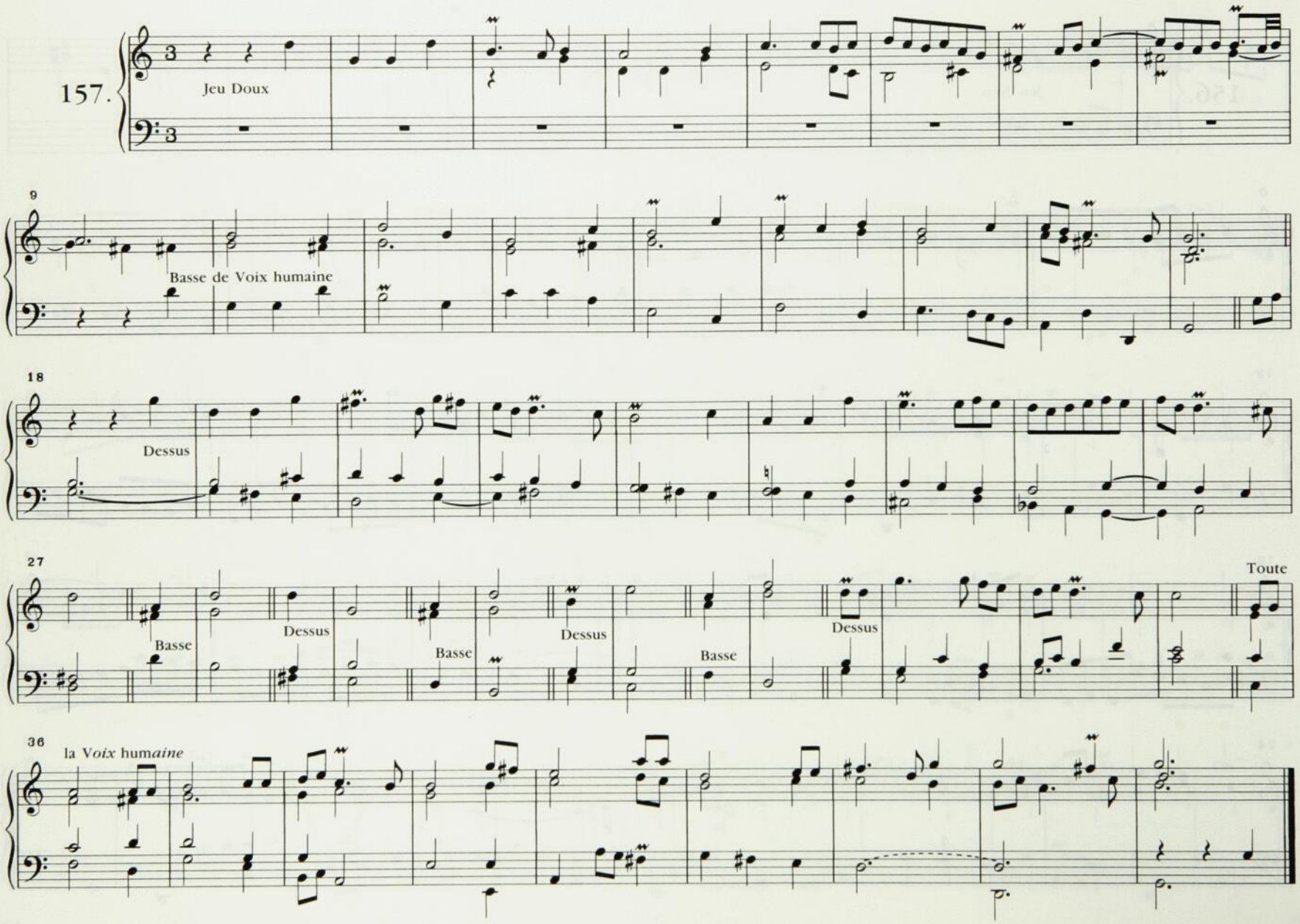
Duo



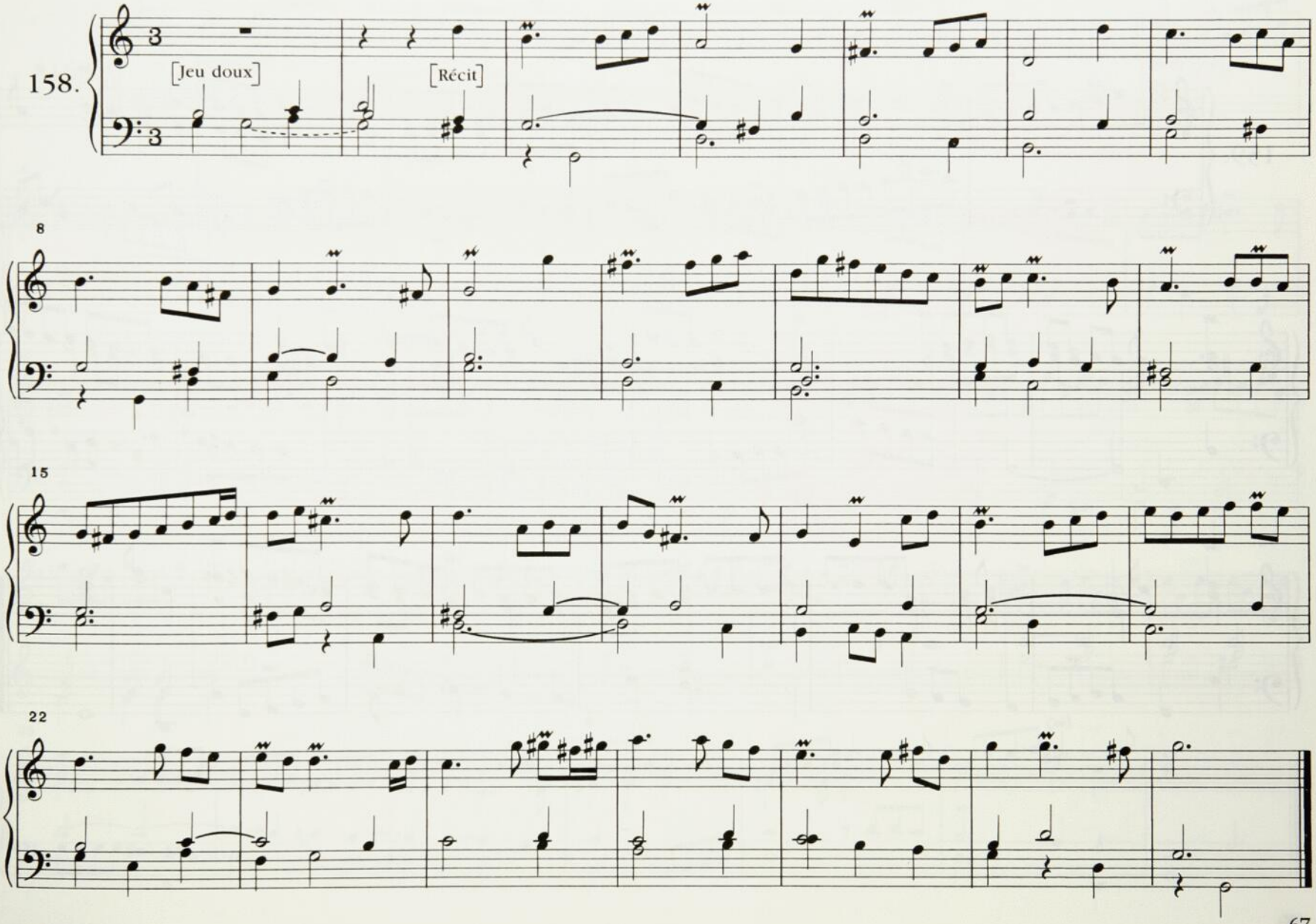
Basse



Voix humaine

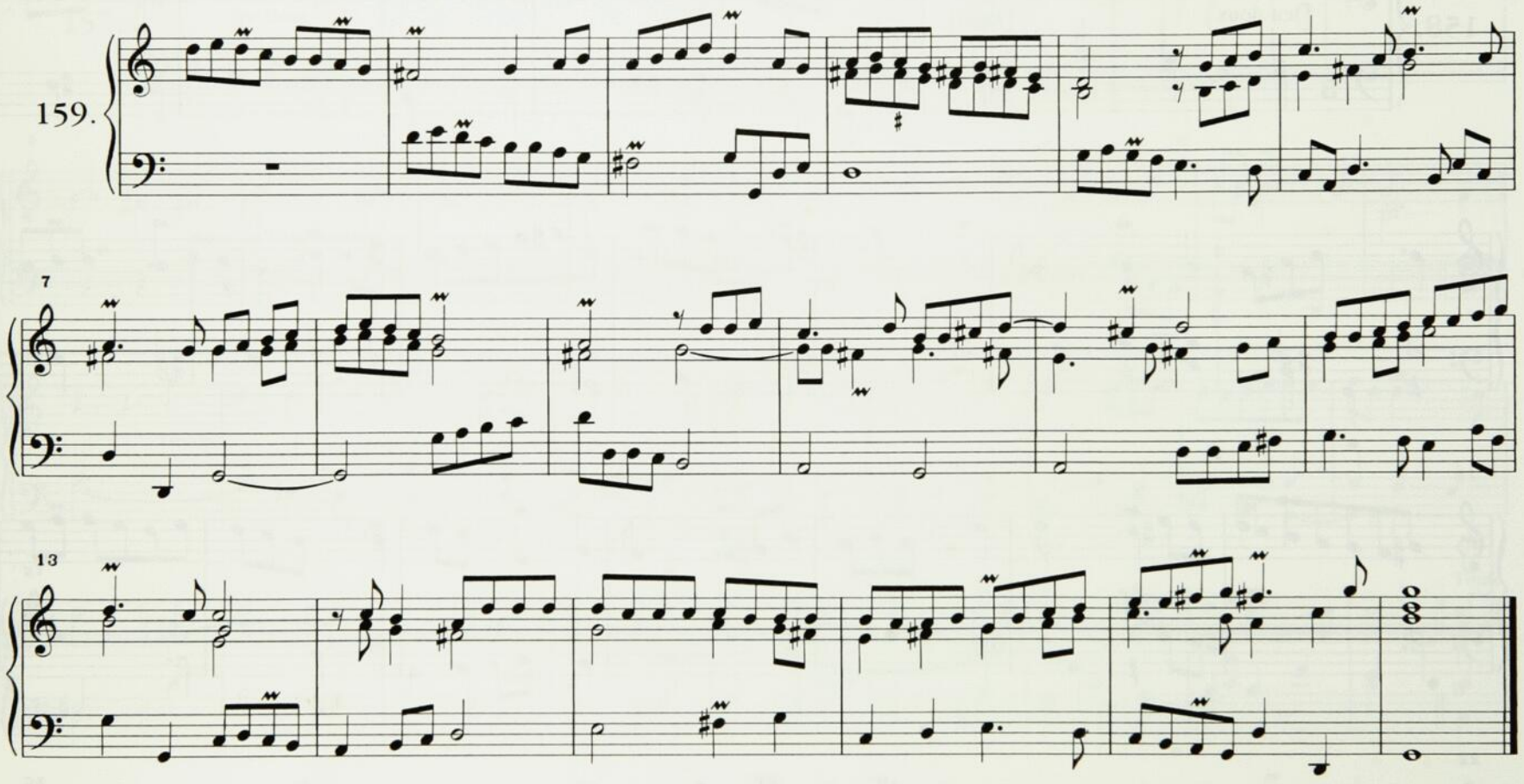


Récit *

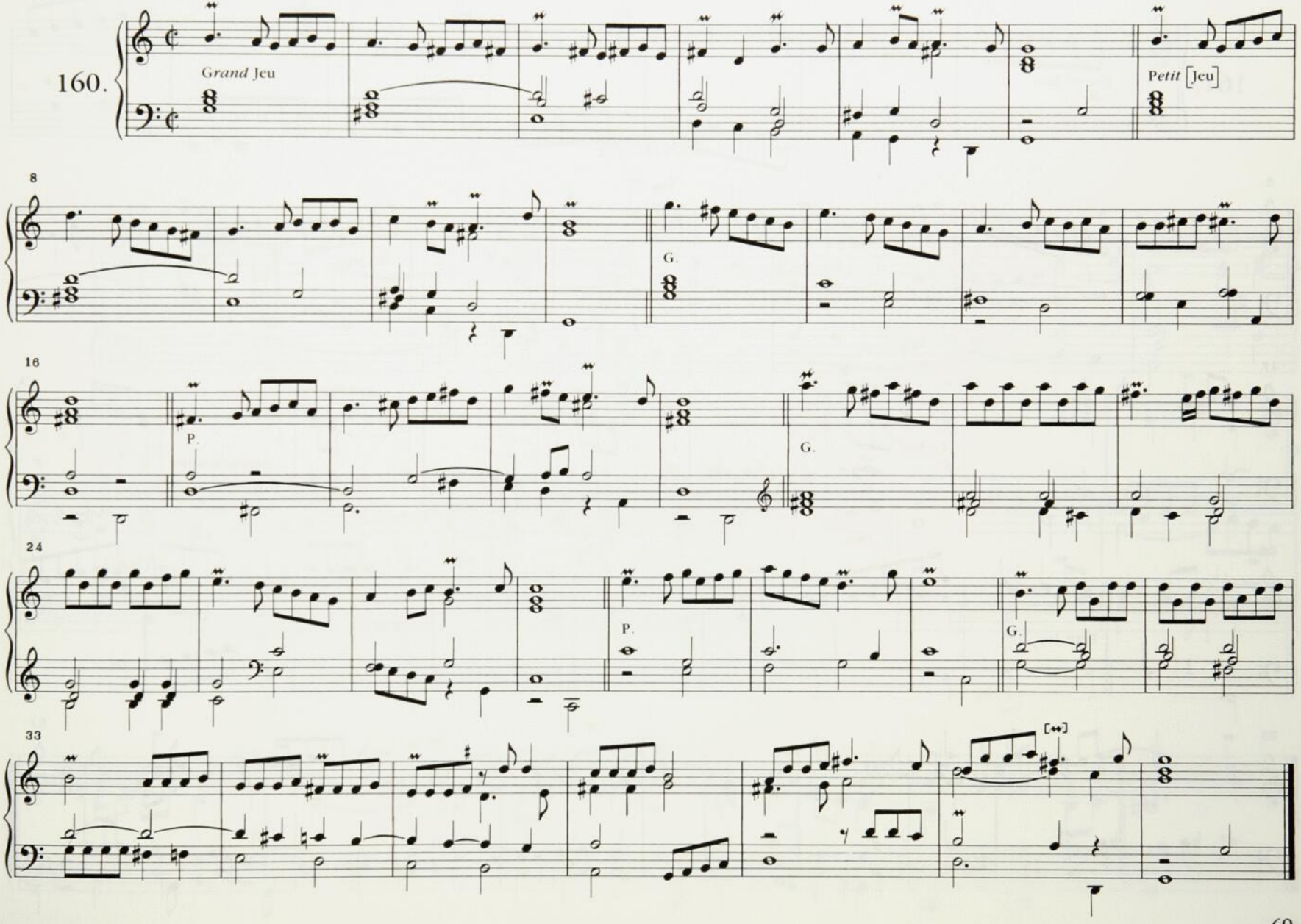


* cf. nº 36, vol. 1

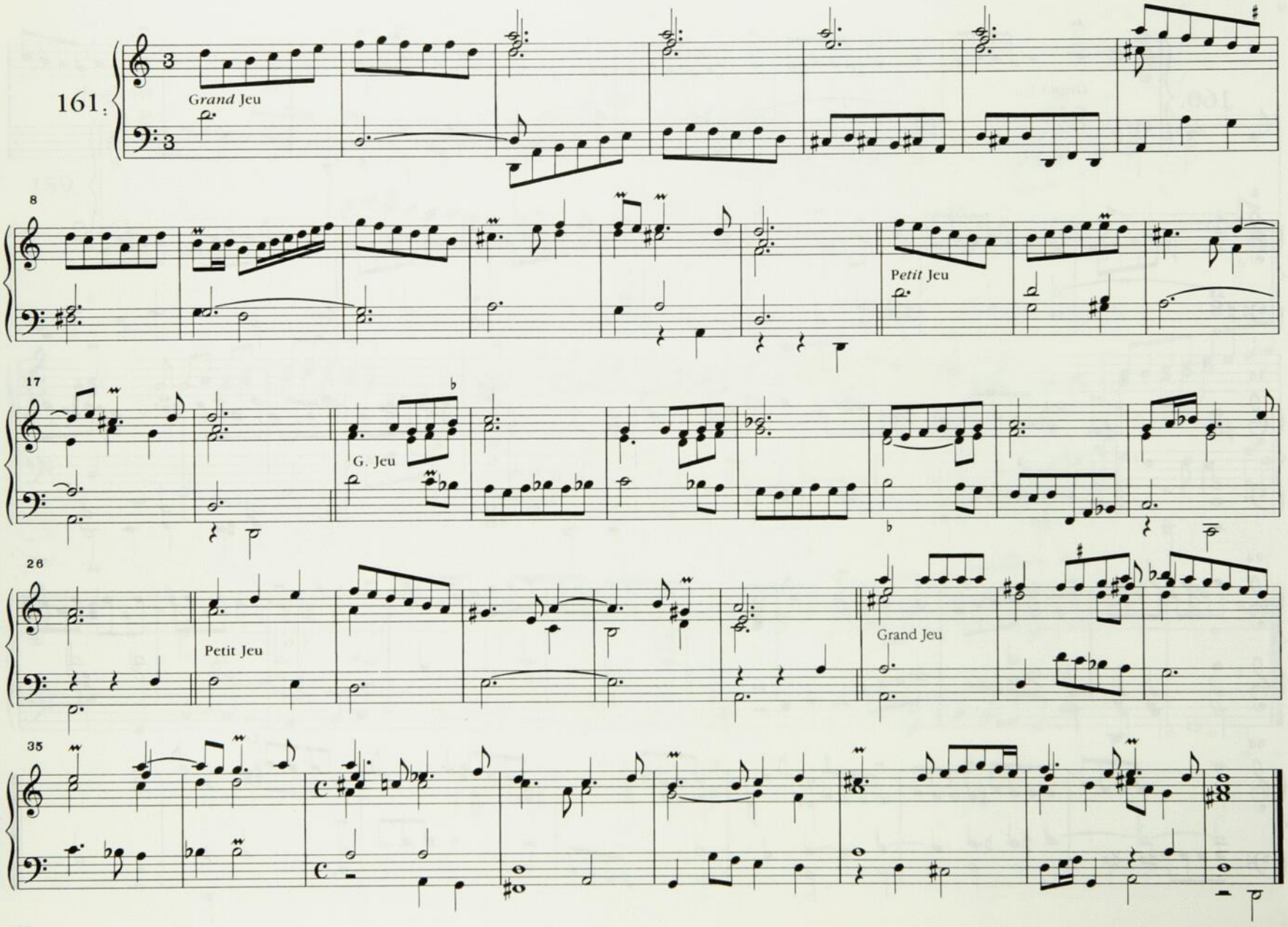
Trio



Dialogue

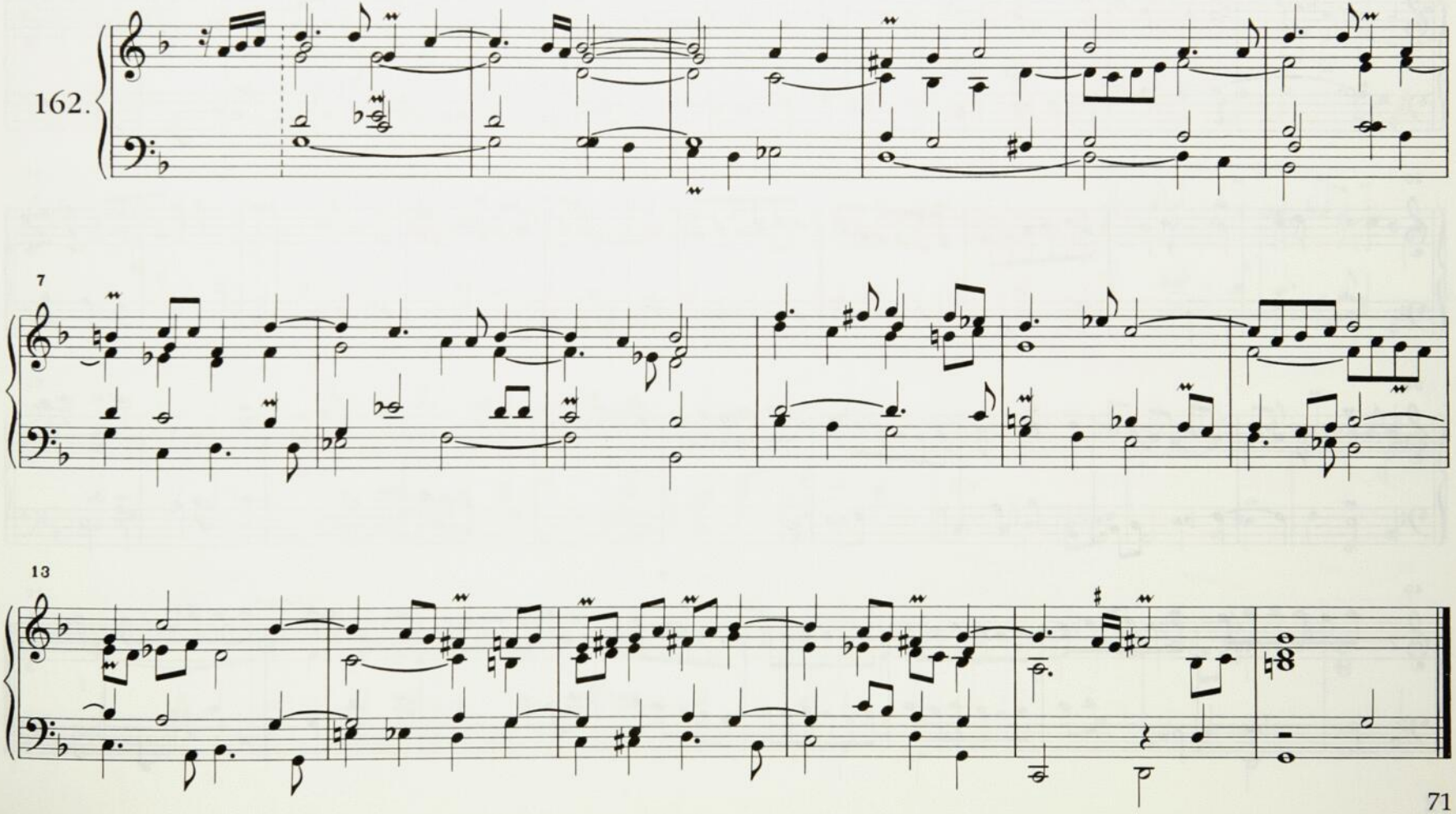


Dialogue

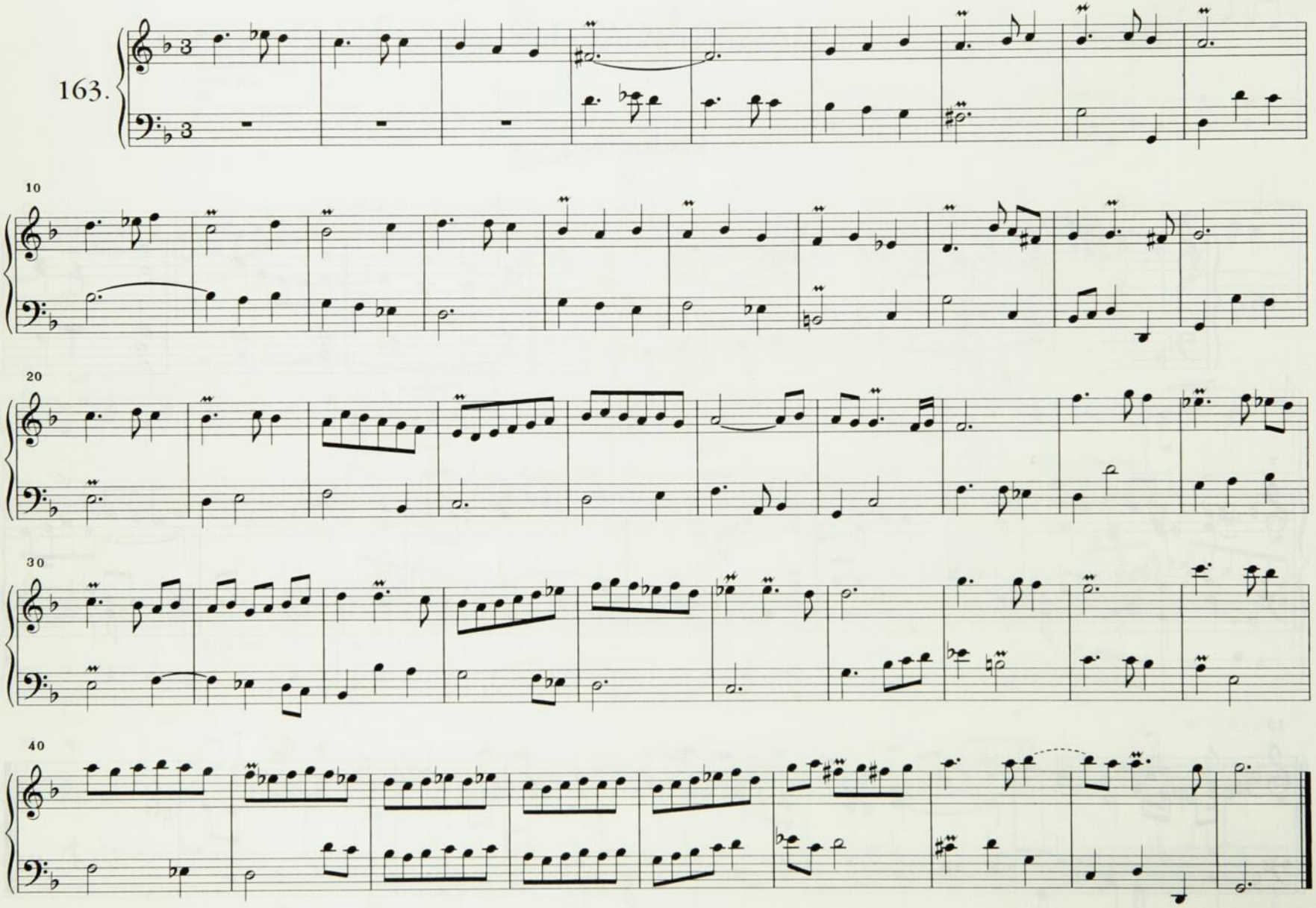


MAGNIFICAT EN g.♭

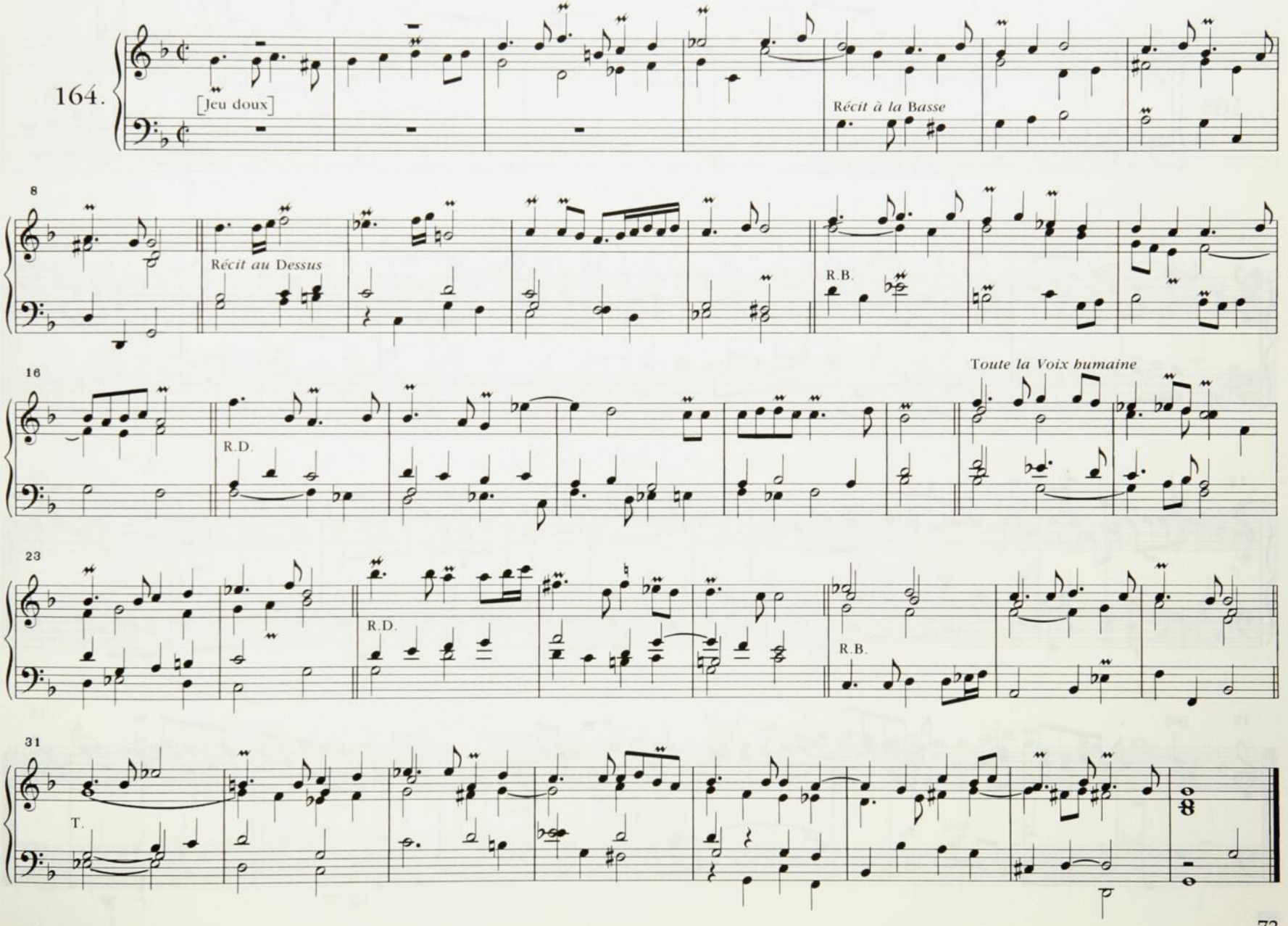
Prélude



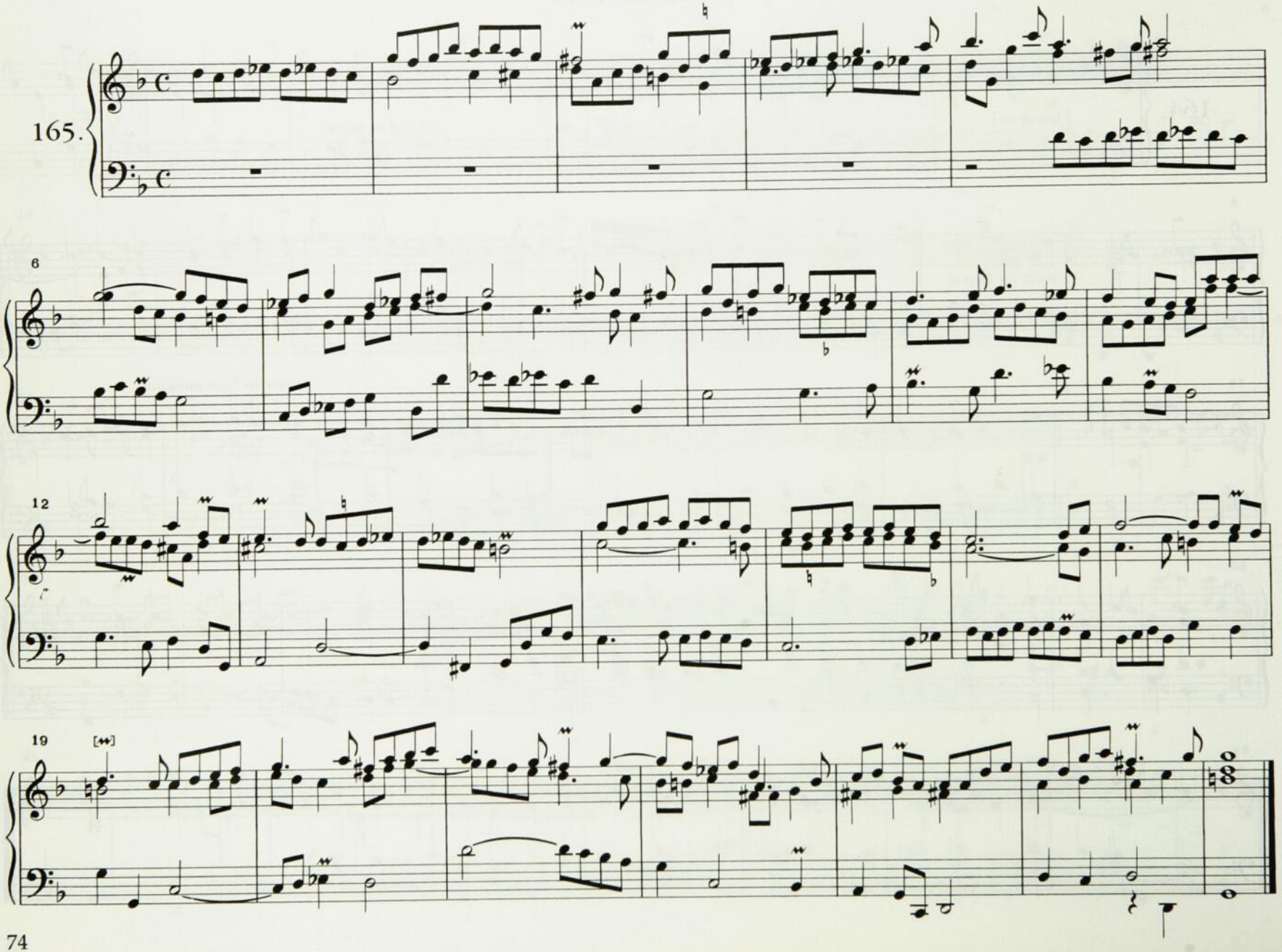
Duo



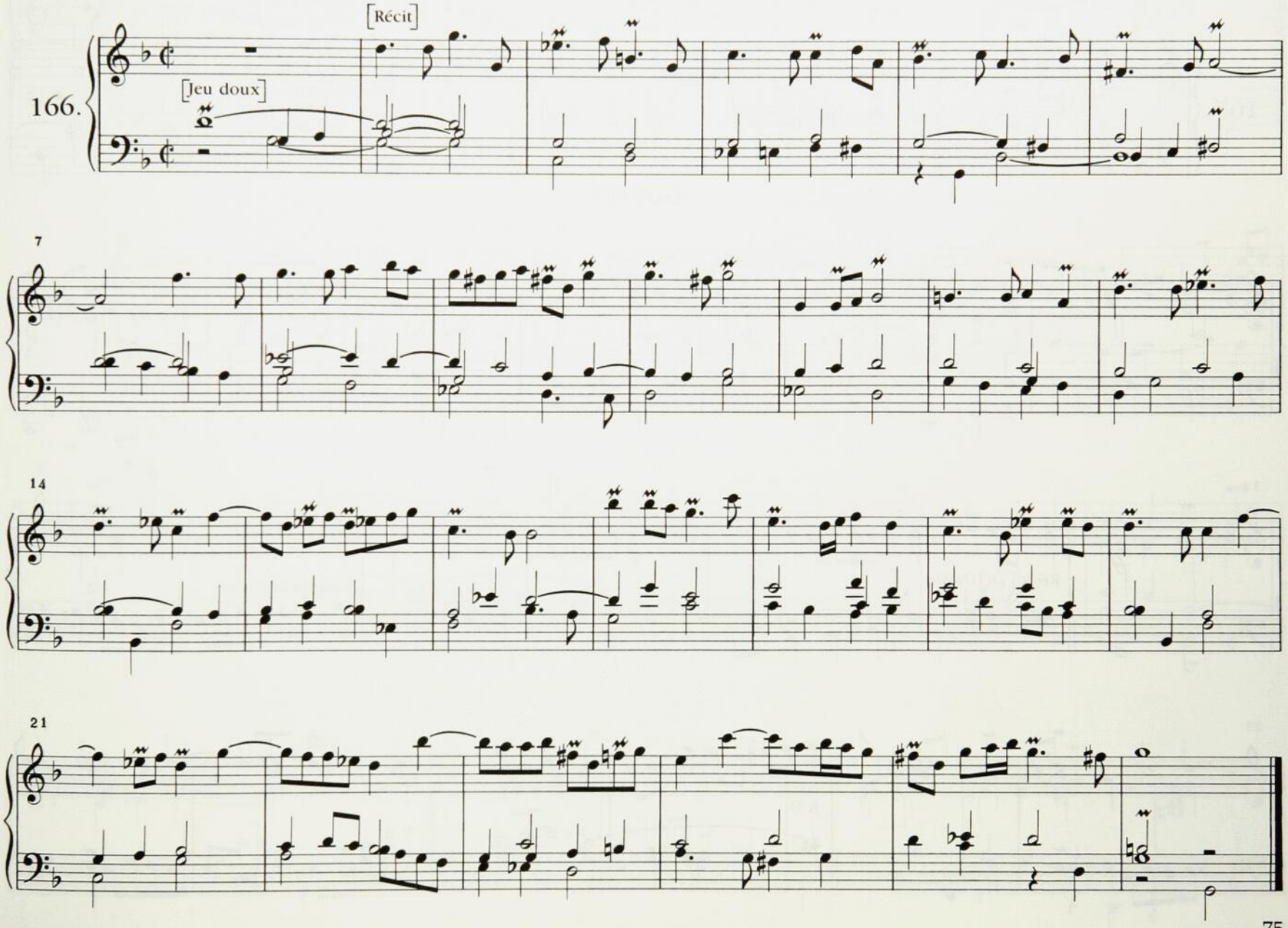
[Voix humaine]



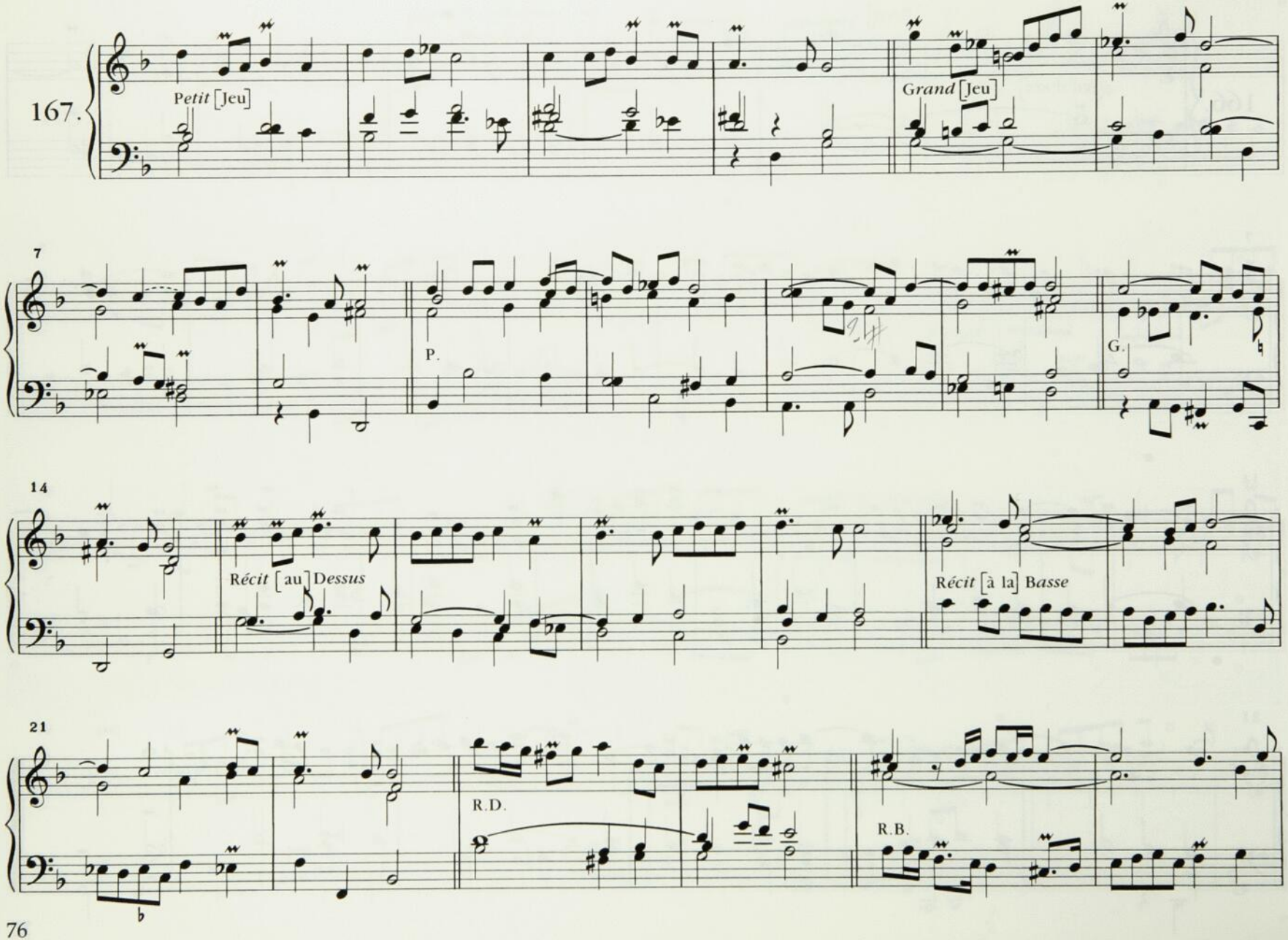
Trio

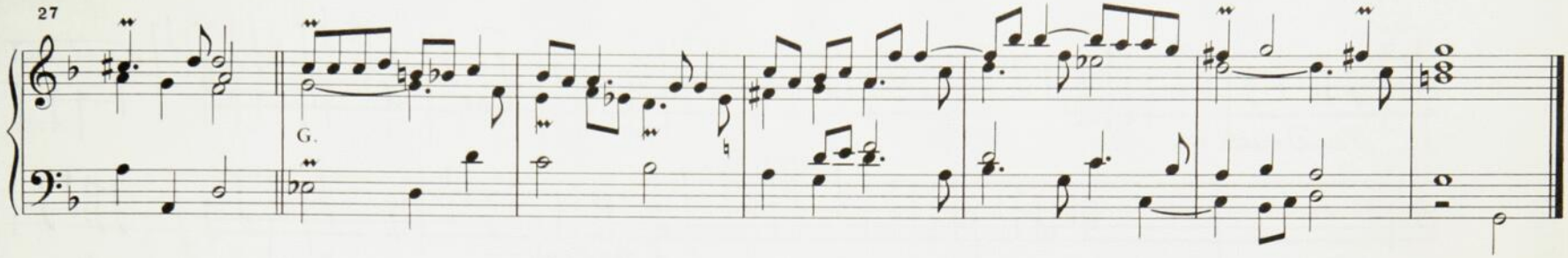


Récit

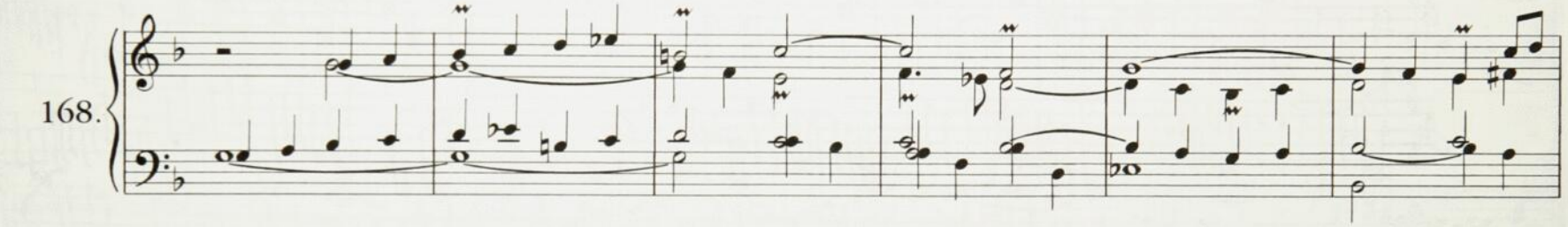


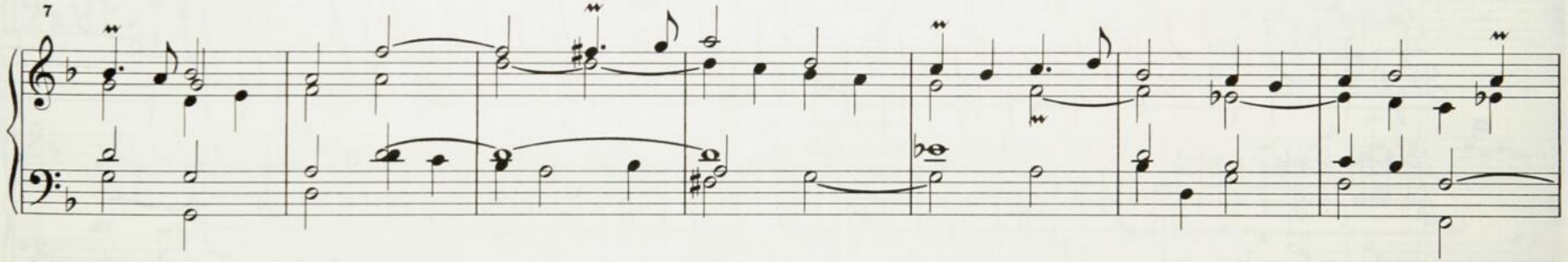
Dialogue

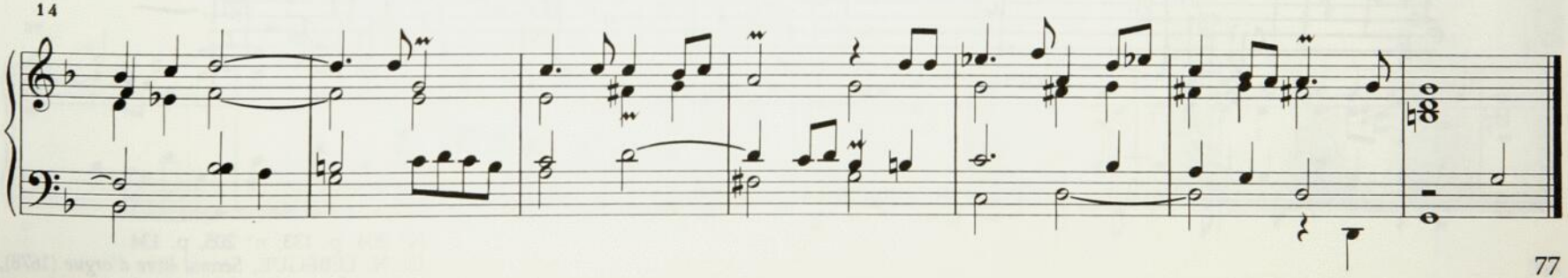

167.
Petit [Jeu]
Grand [Jeu]
7
P.
G.
14
Récit [au] Dessus
Récit [à la] Basse
21
R.D.
R.B.

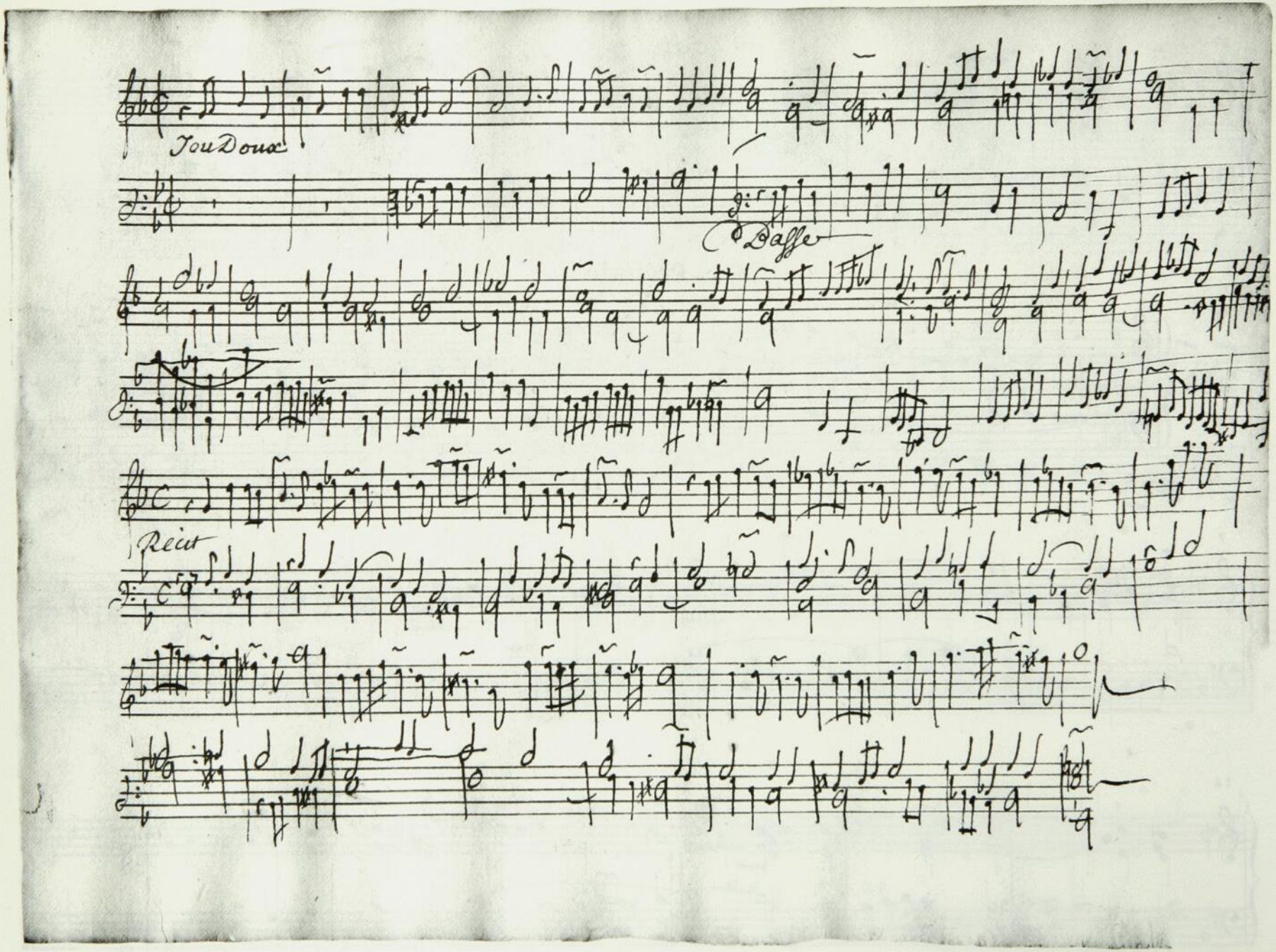


Prélude



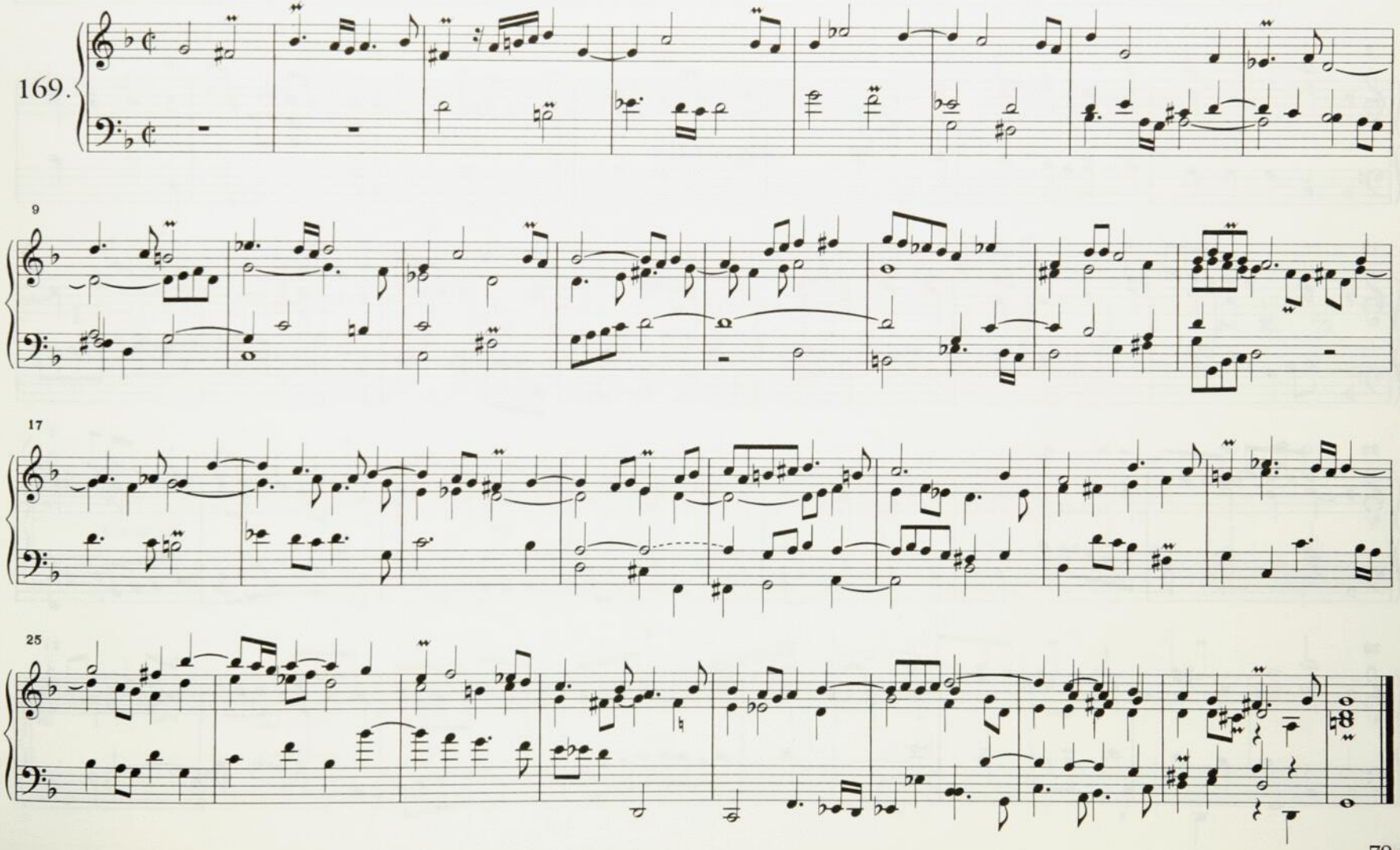




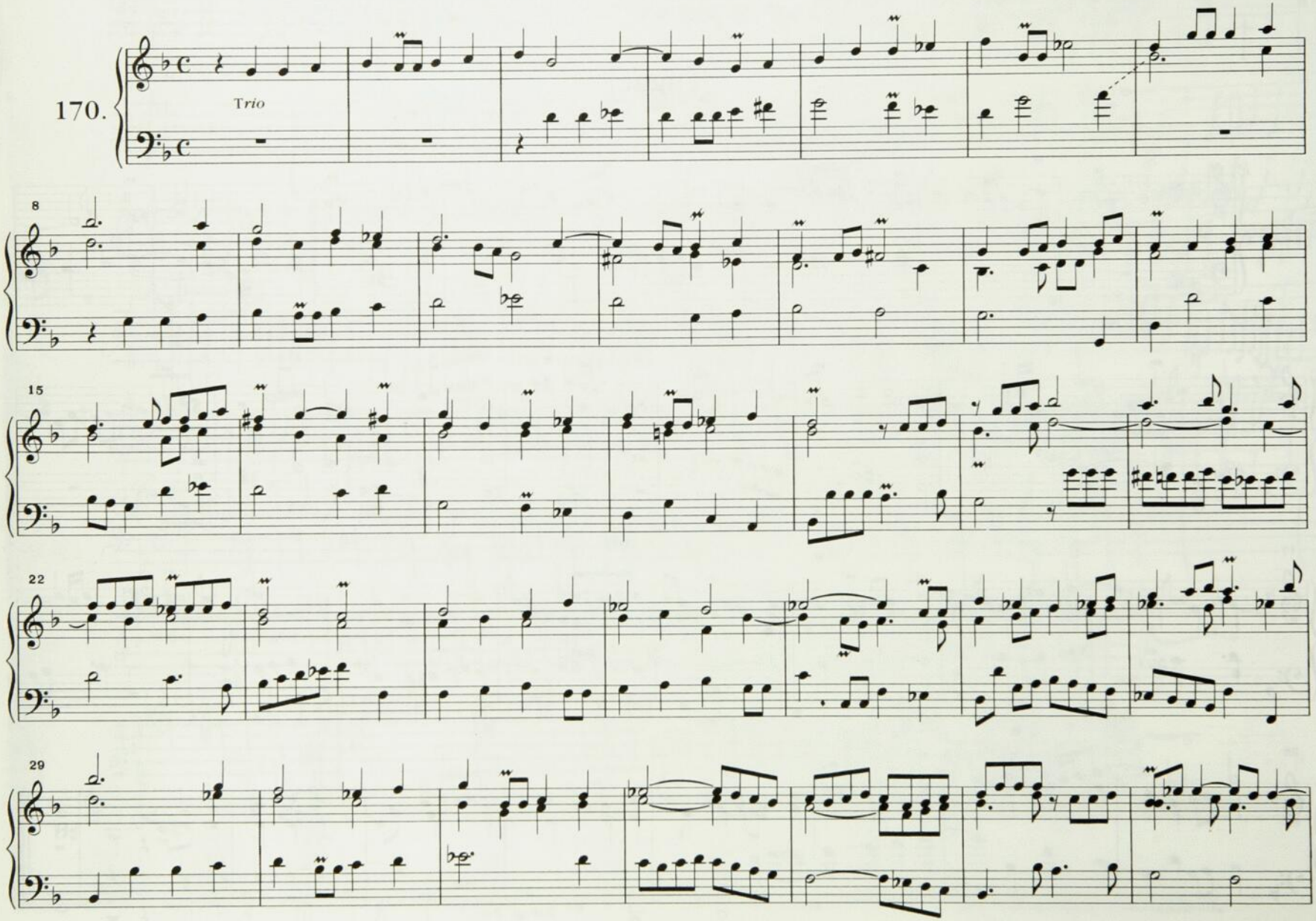


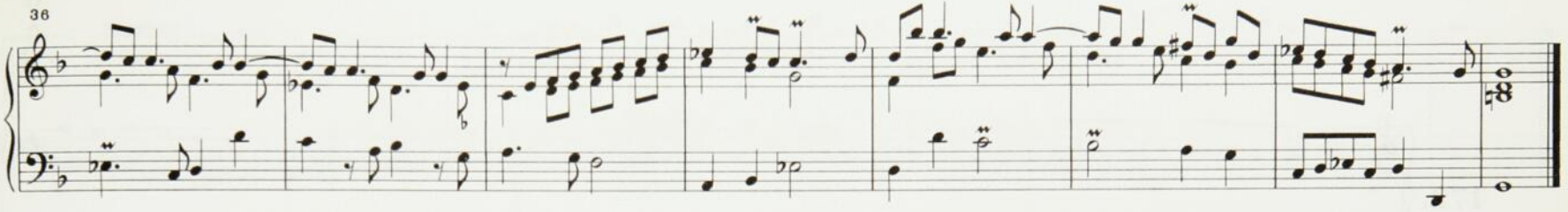
N° 204, p. 133; n° 205, p. 134
De N. LEBÈGUE, *Second livre d'orgue* (1678),
Basse de Trompette et Récit du 2.

[Fugue]

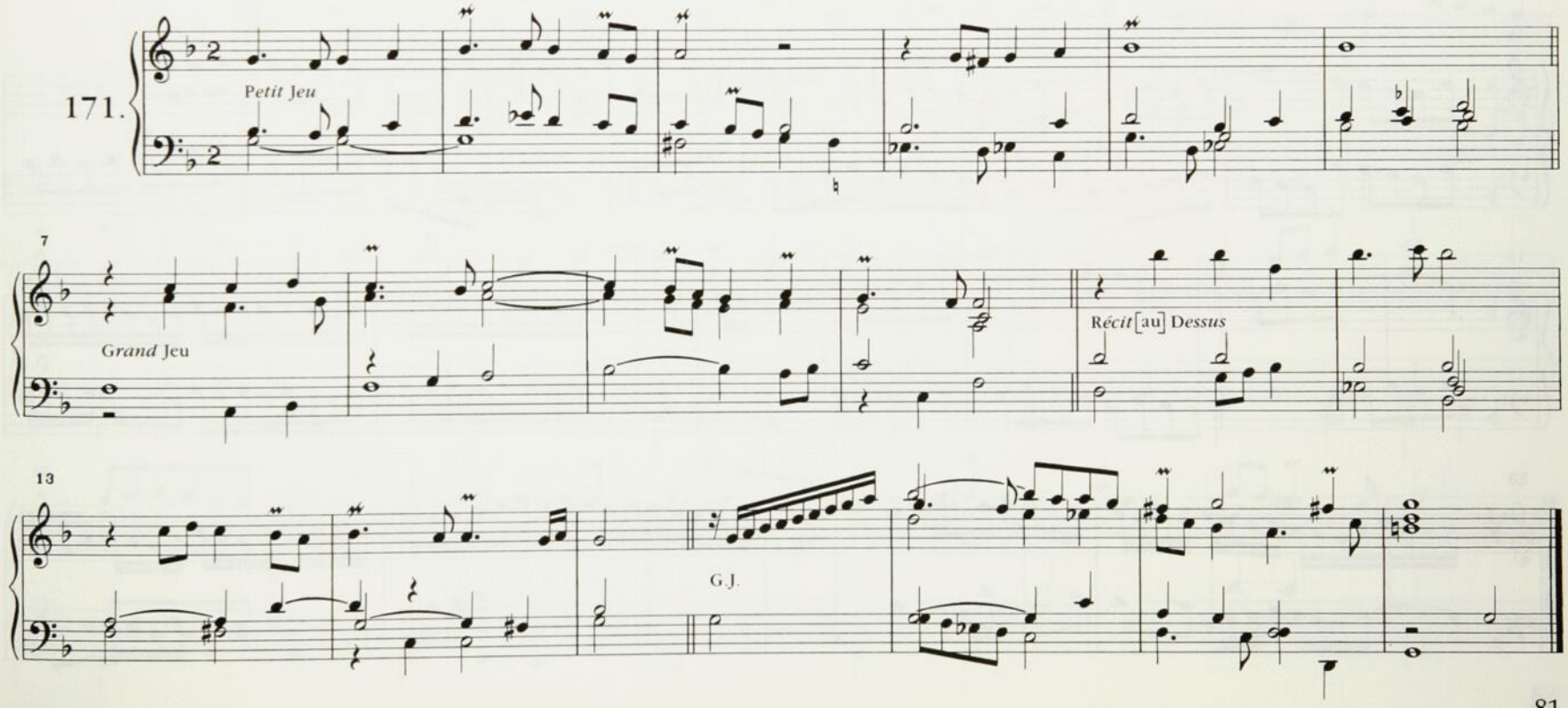


Trio

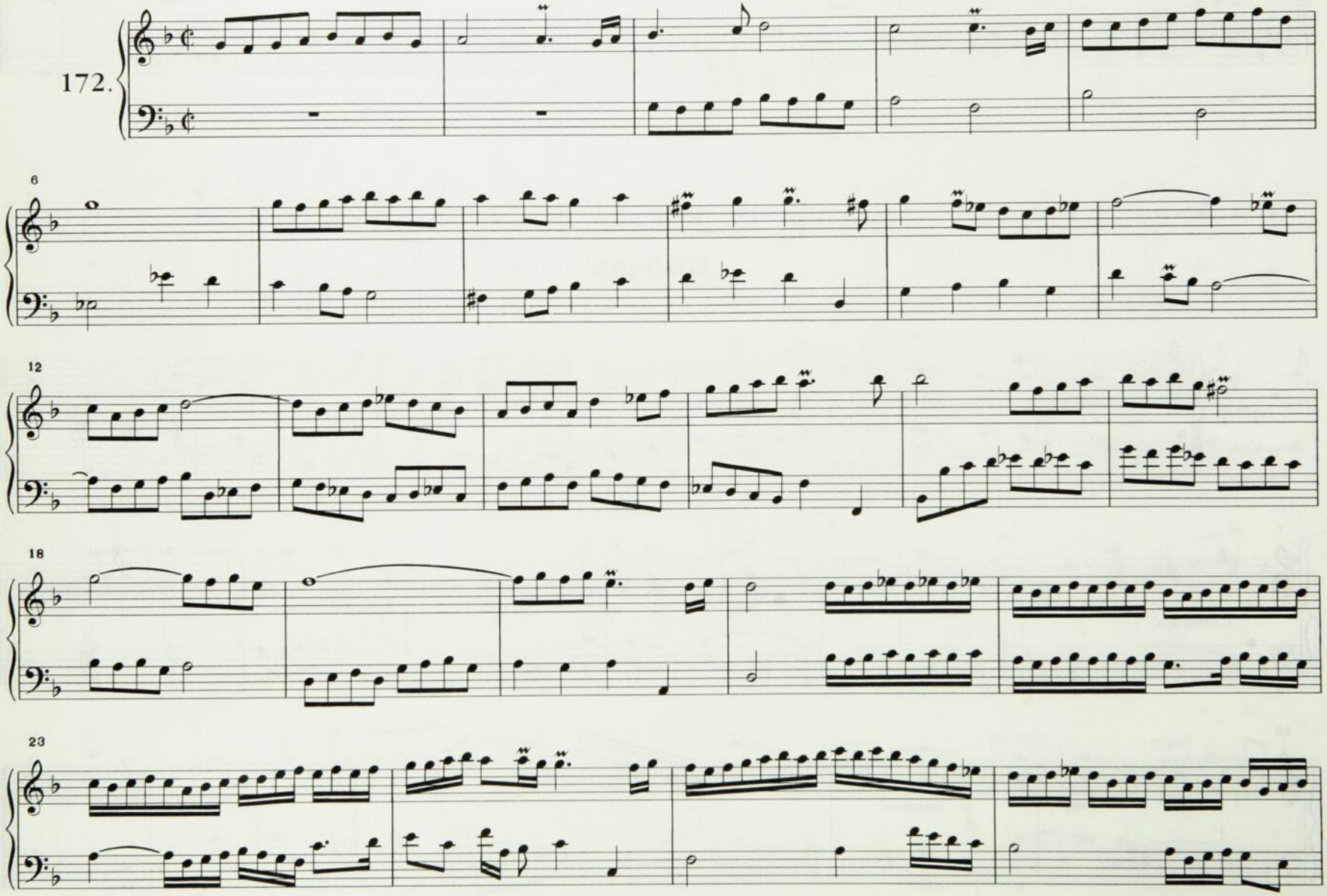


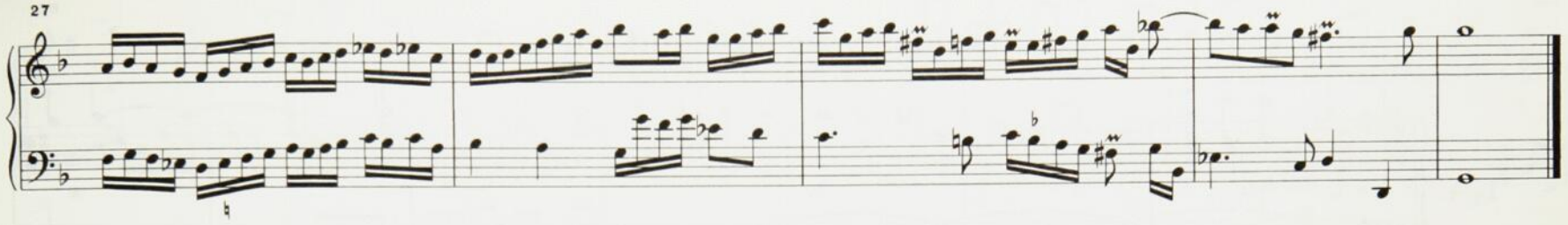


Dialogue

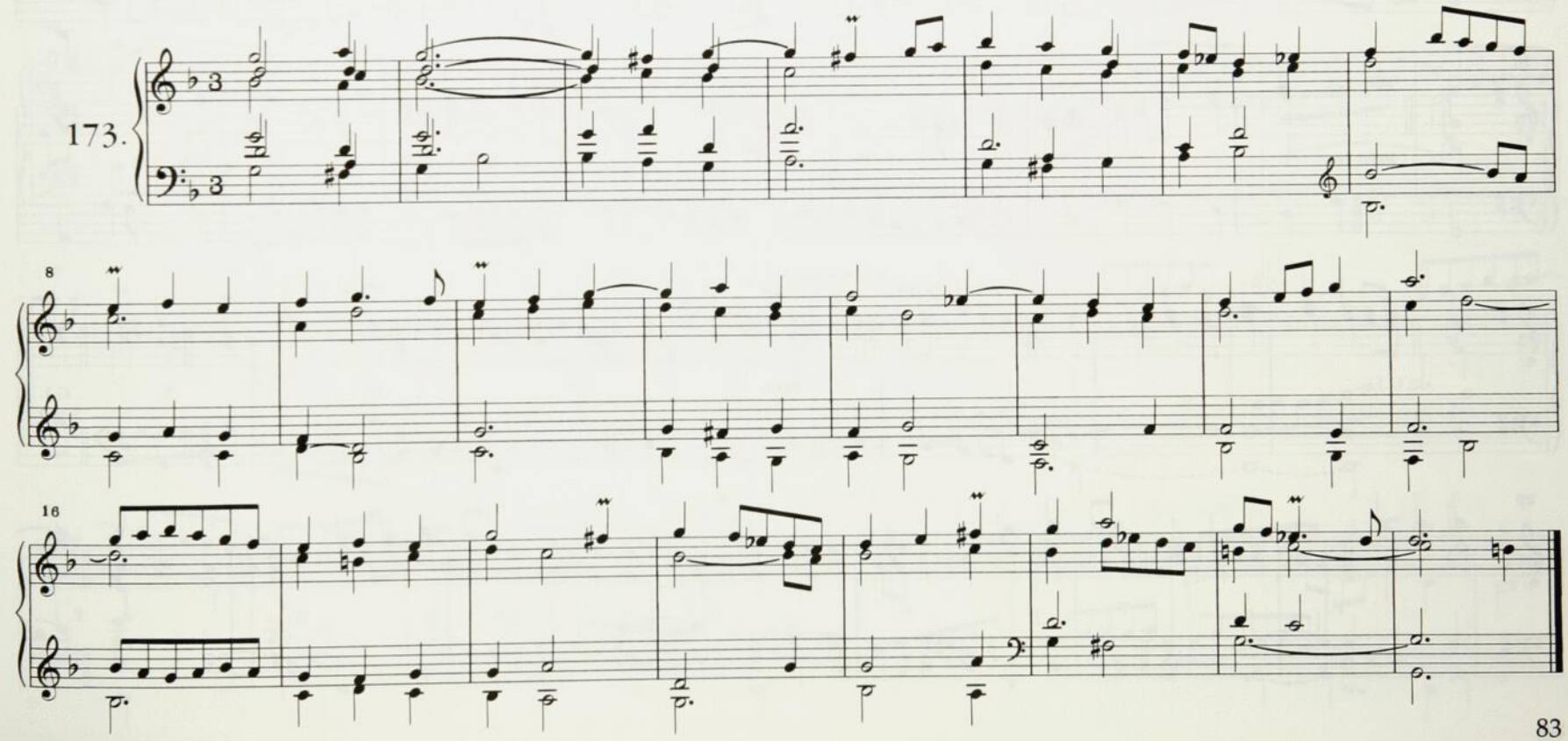


[Duo]

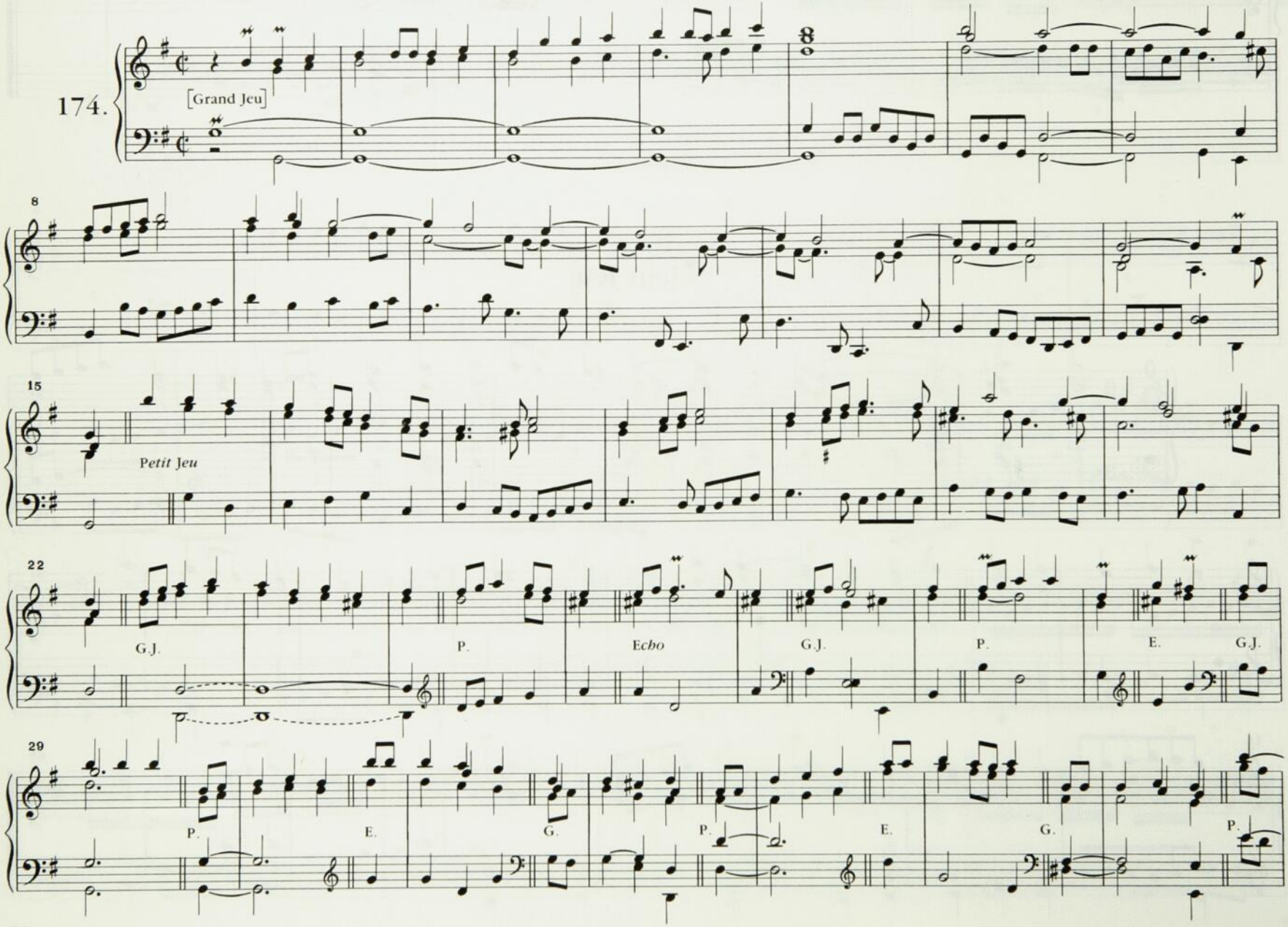


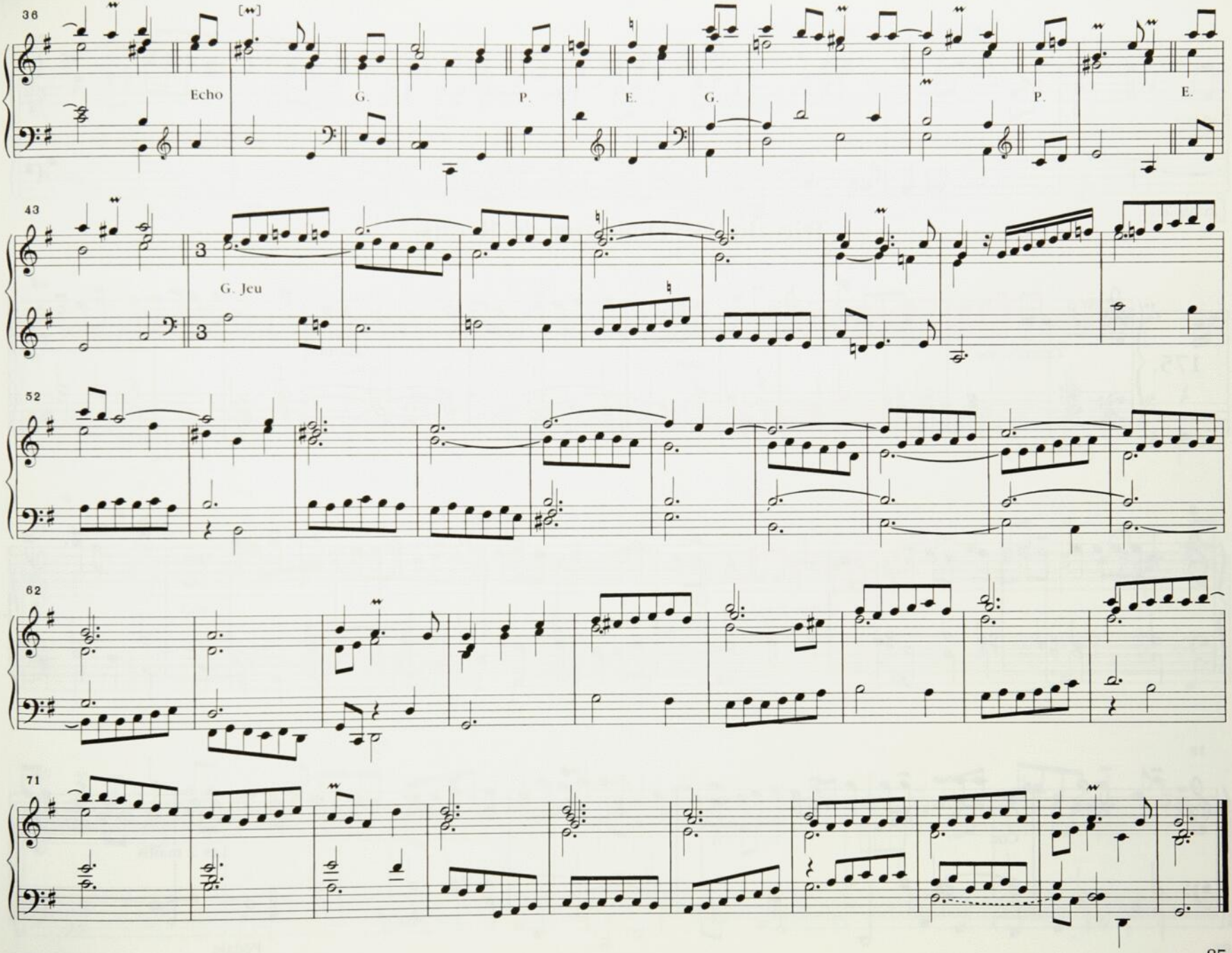


[Plein Jeu]

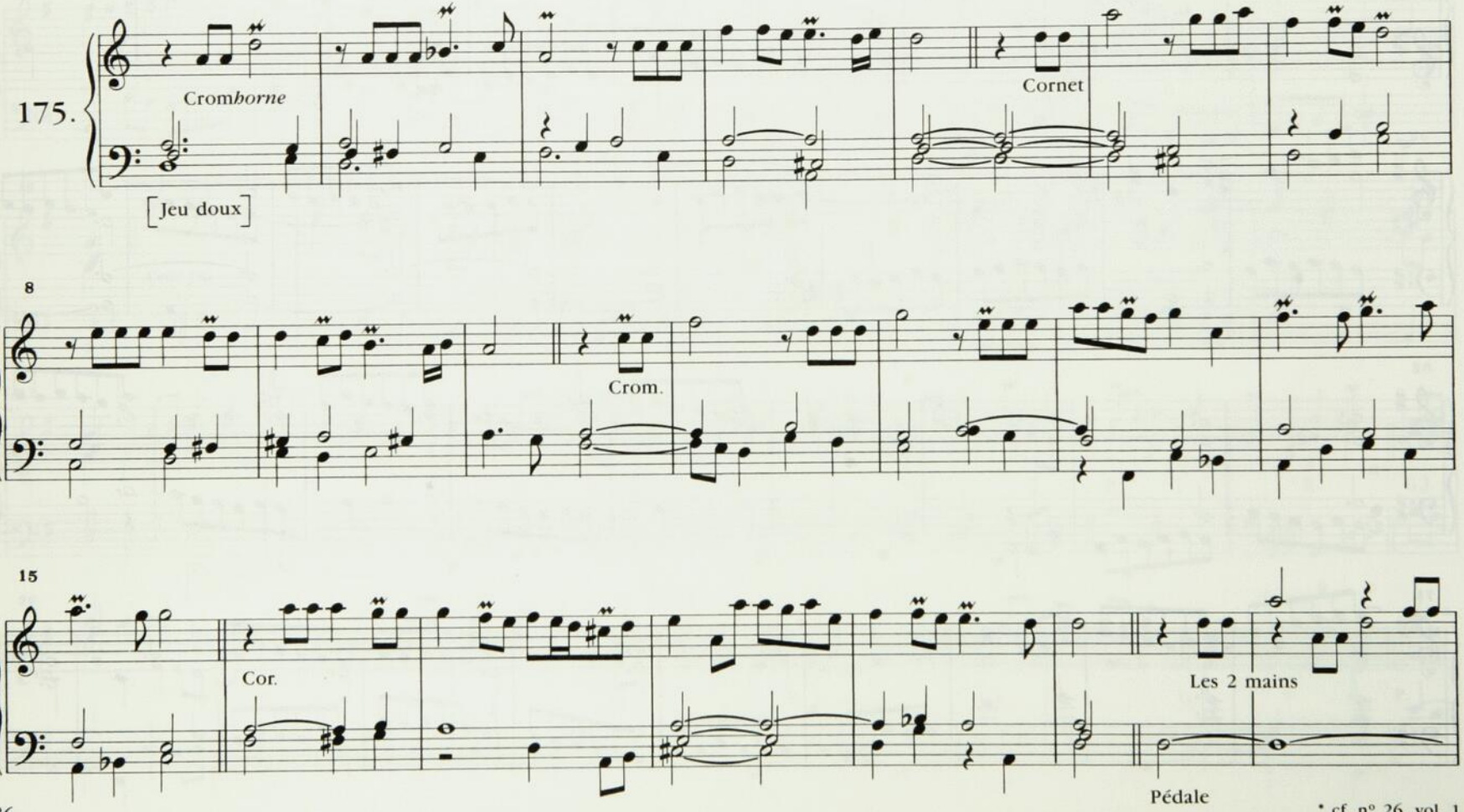


[Dialogue sur le] Grand Jeu

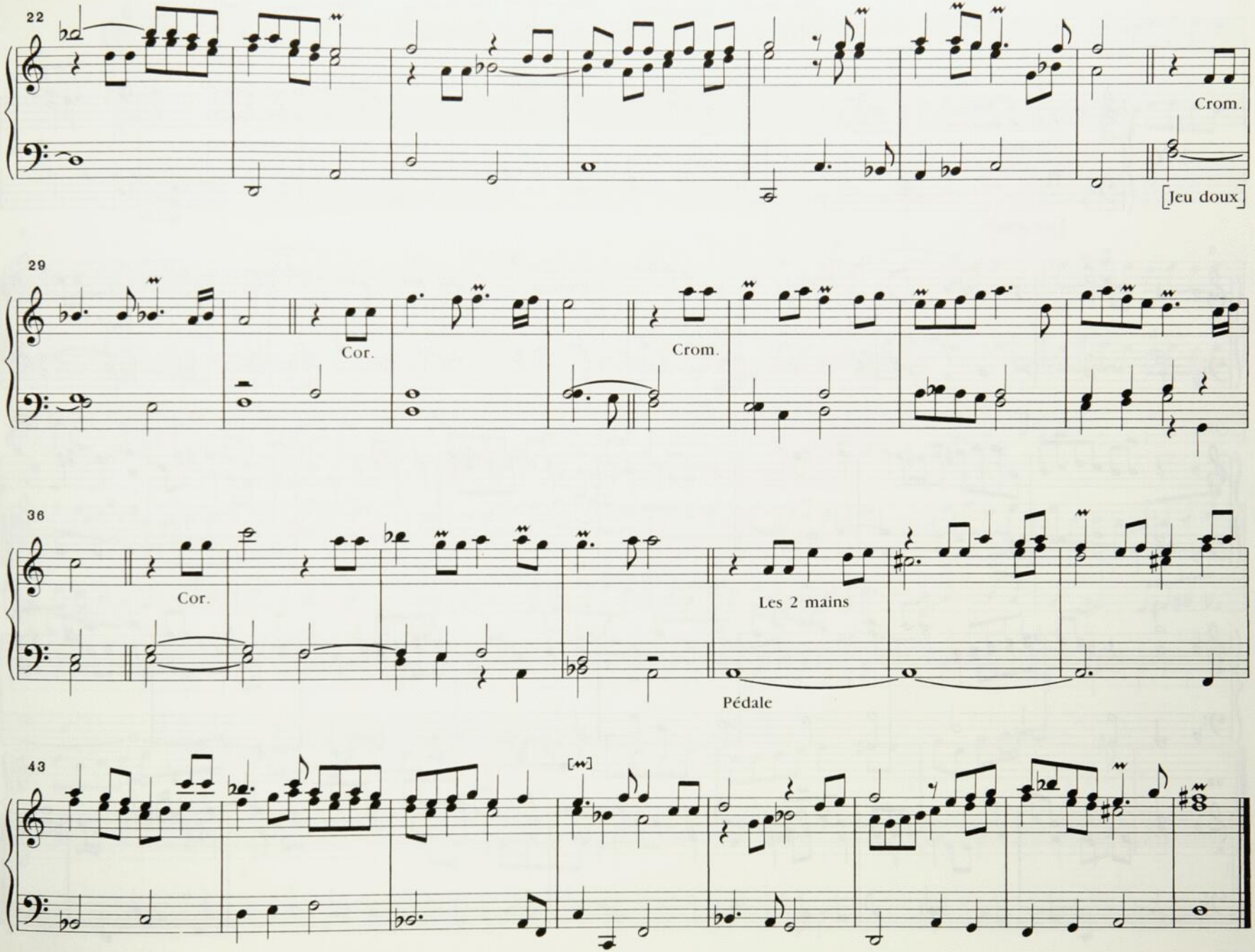



36
Echo
G.
P.
E.
G.
P.
E.
43
G. Jeu
52
62
71

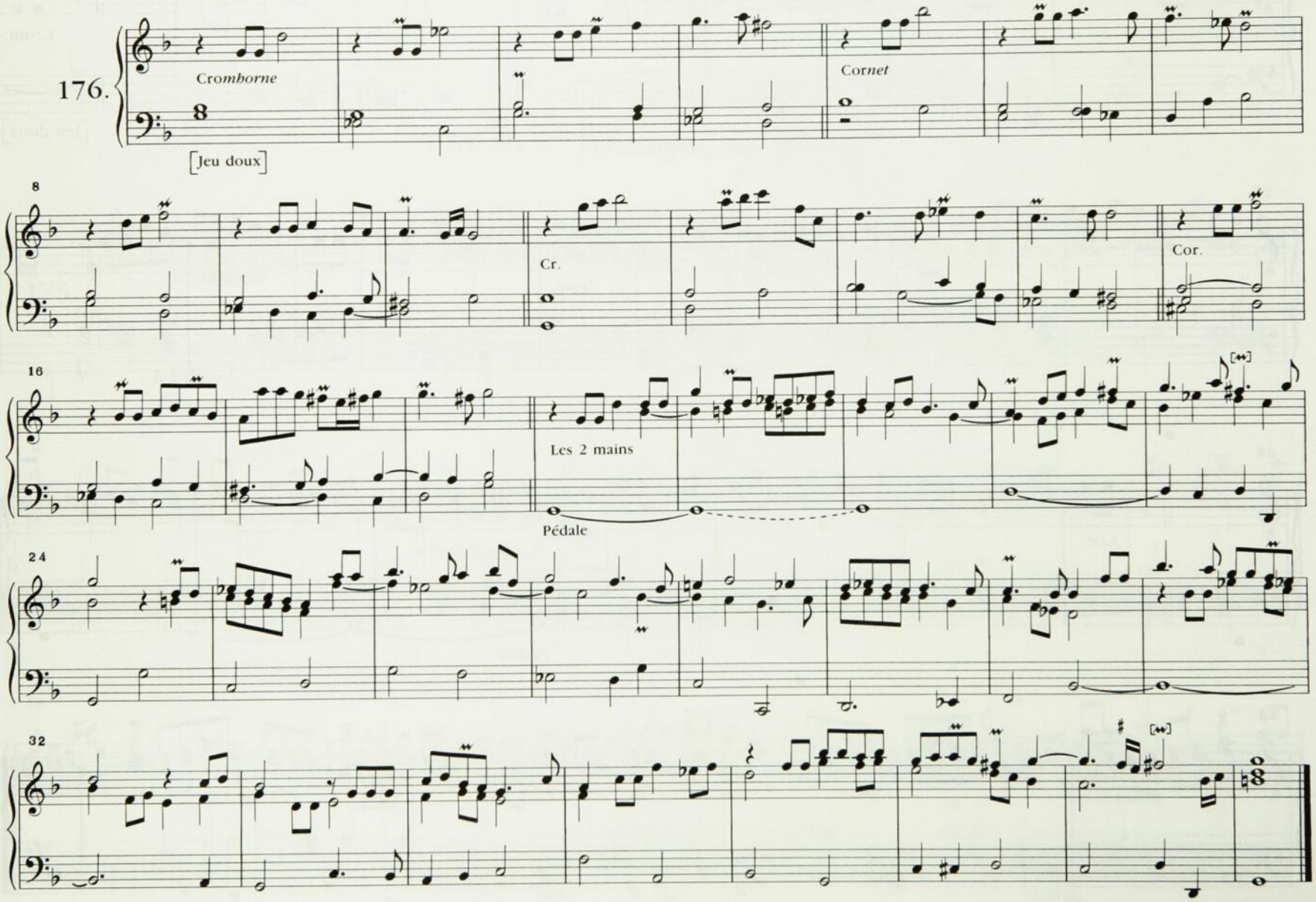
Trio du 1er [Dialogue de Récits] *



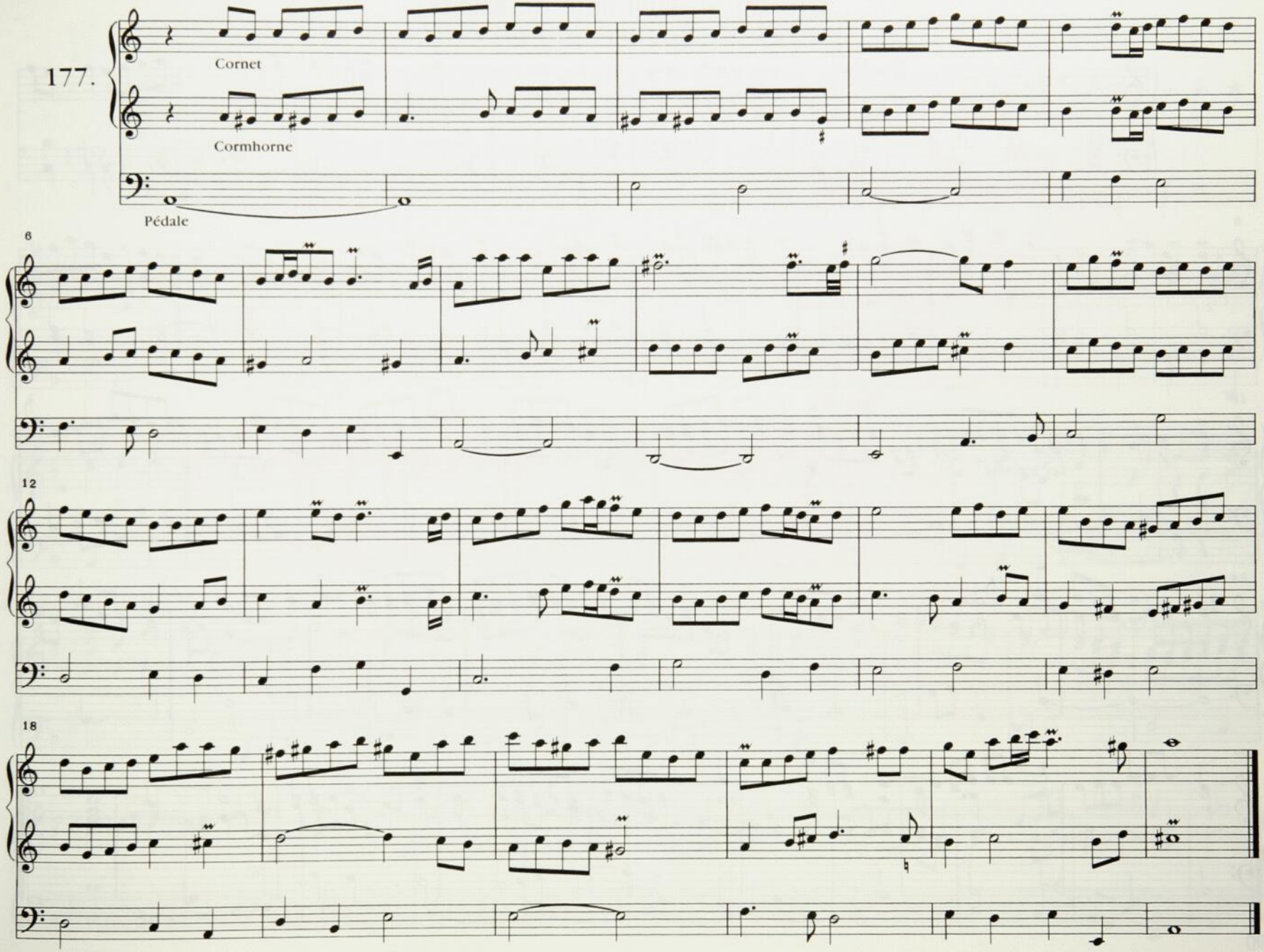
* cf. nº 26, vol. 1


22
Crom.
[Jeu doux]
29
Cor.
Crom.
36
Cor.
Les 2 mains
Pédale
43

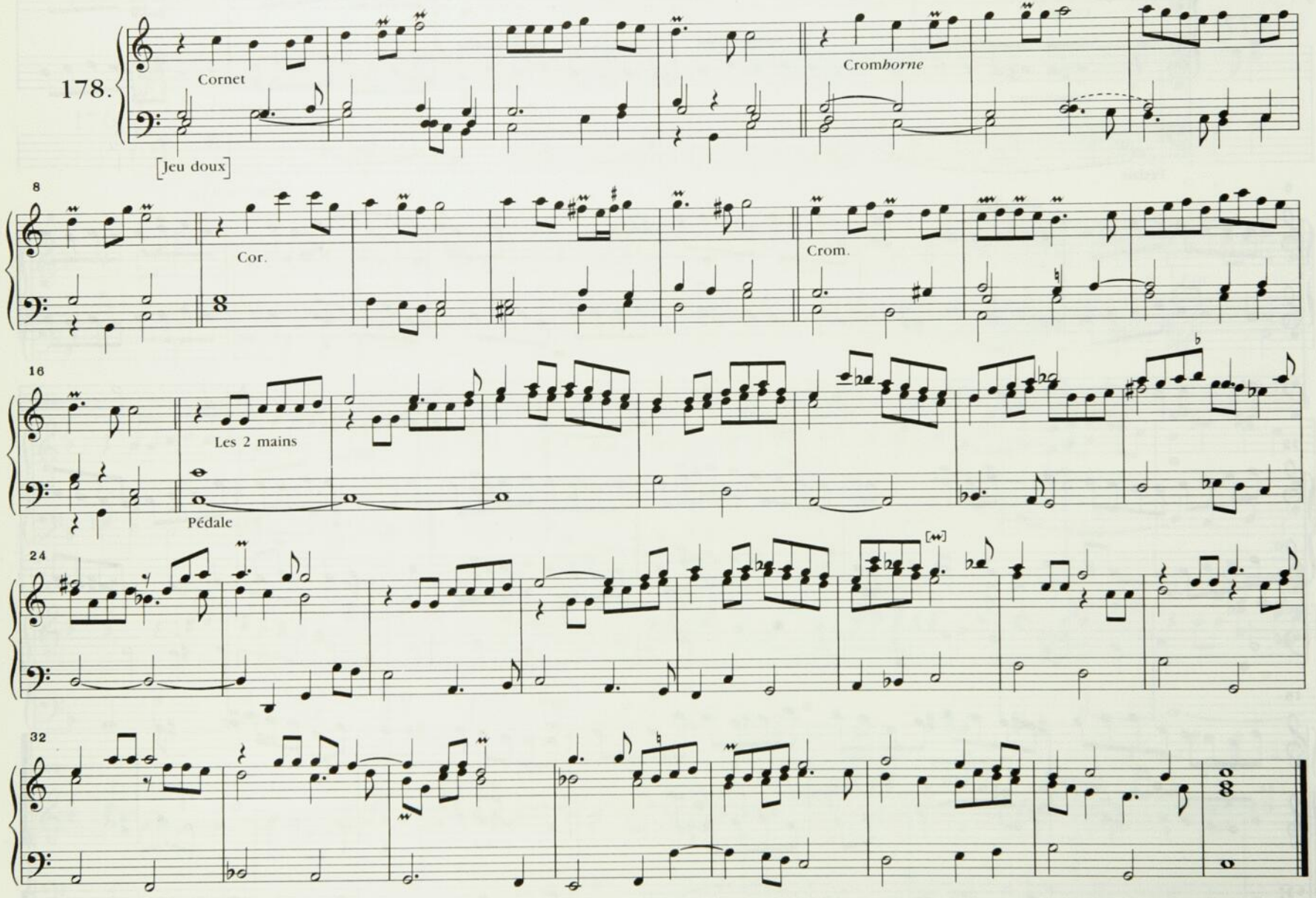
Trio du 2e [Dialogue de Récits]



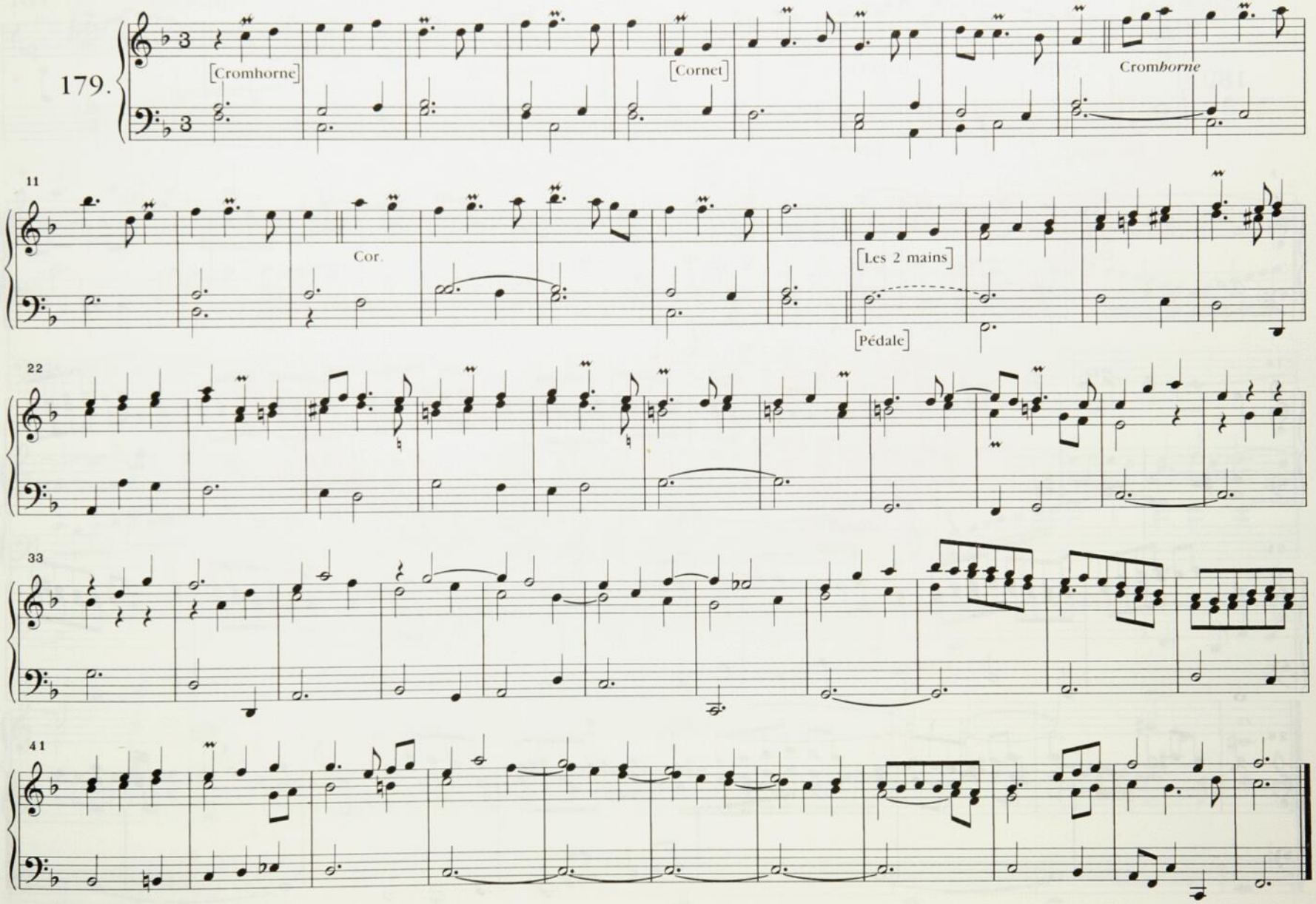
Trio du 3e



Trio du 5e [Dialogue de Récits]

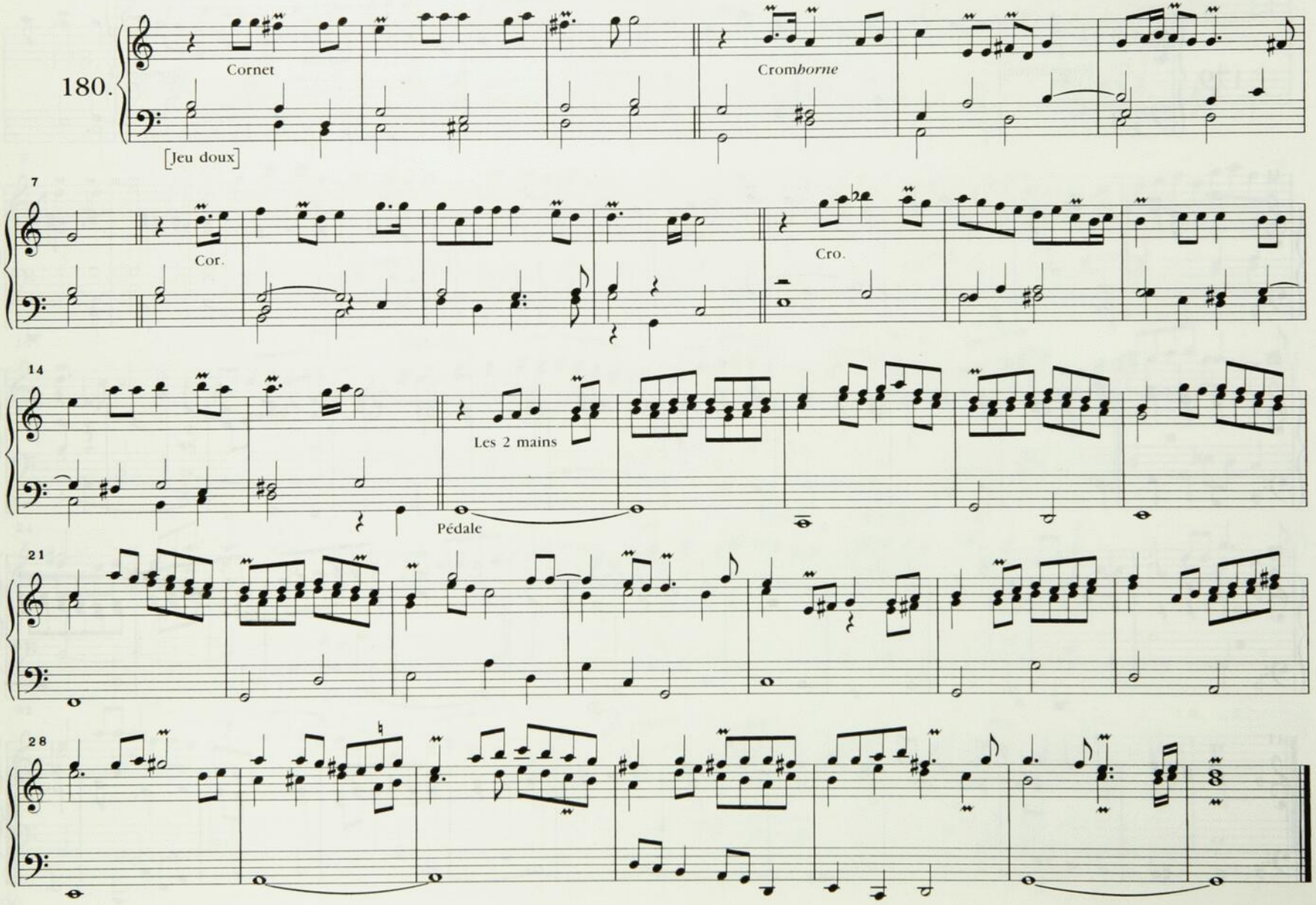


Trio du 6e [Dialogue de Récits]*

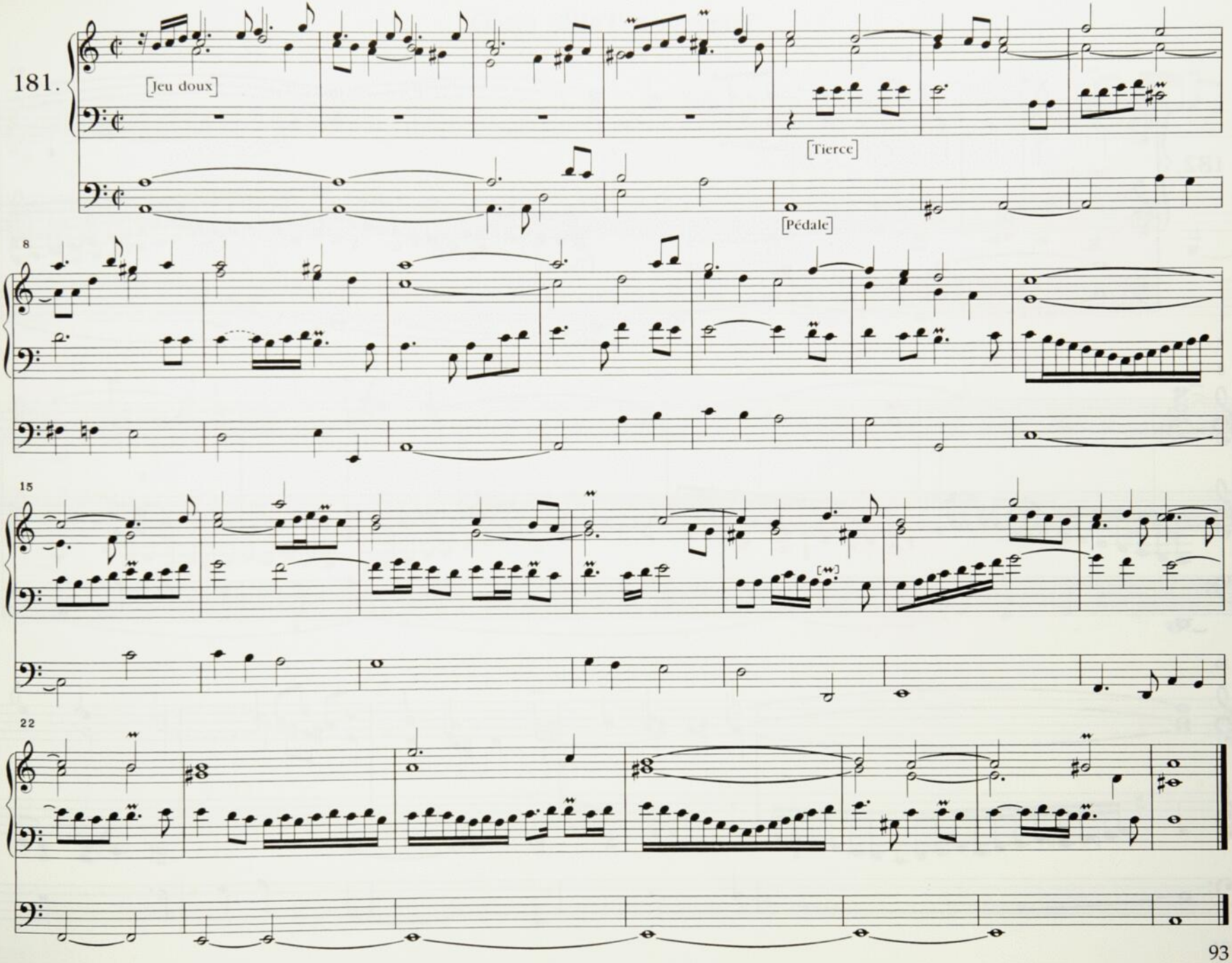


* cf. n° 139

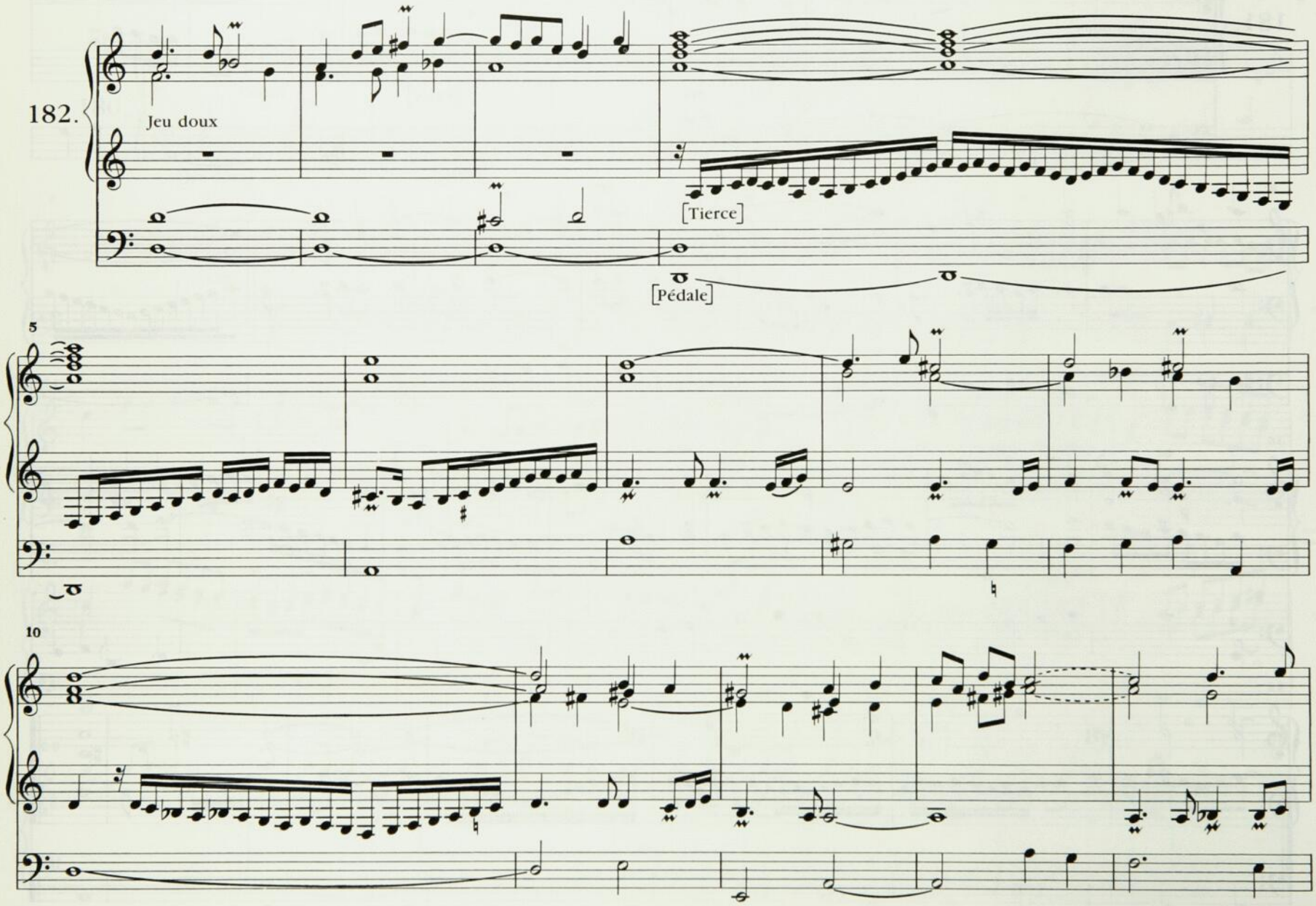
Trio du 8e [Dialogue de Récits]

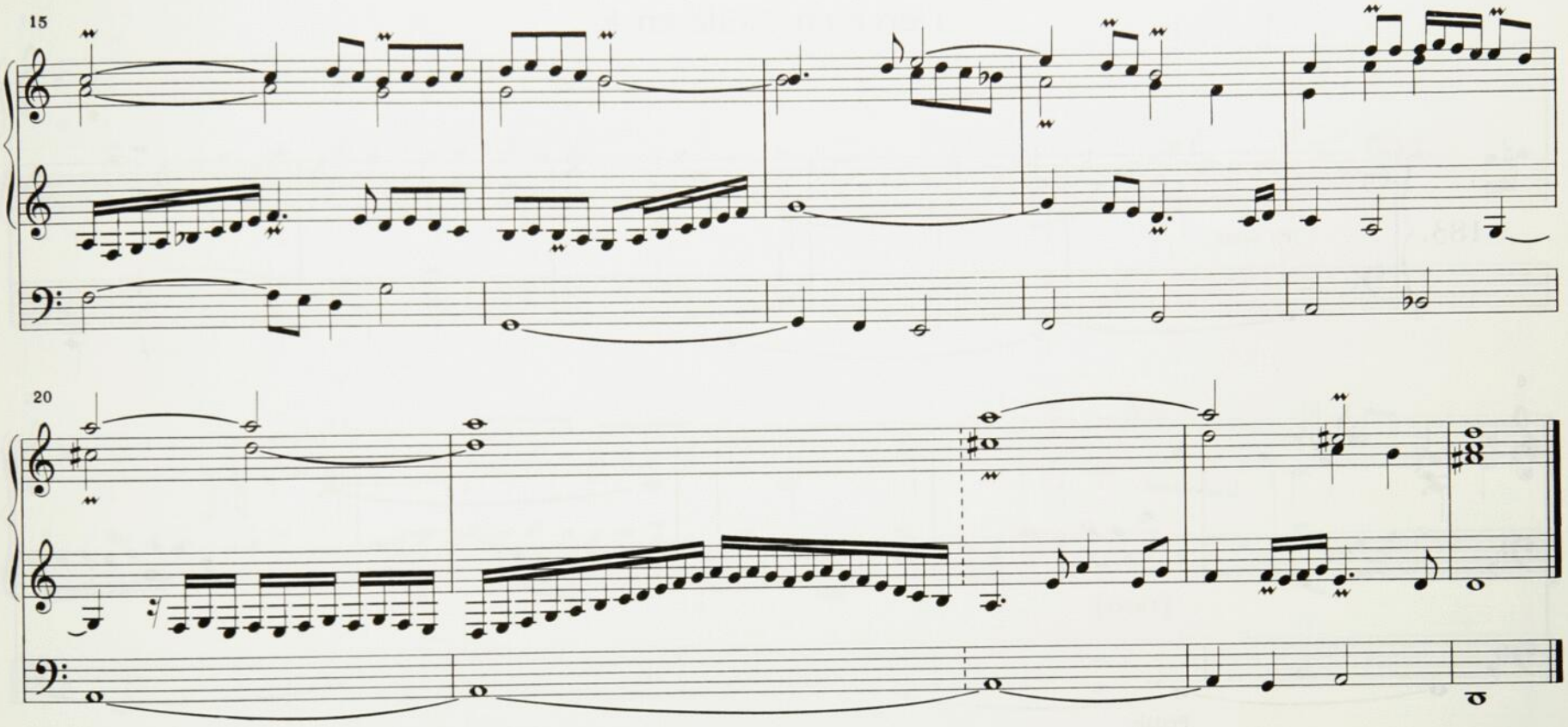


Tierce en Taille en A mi La re

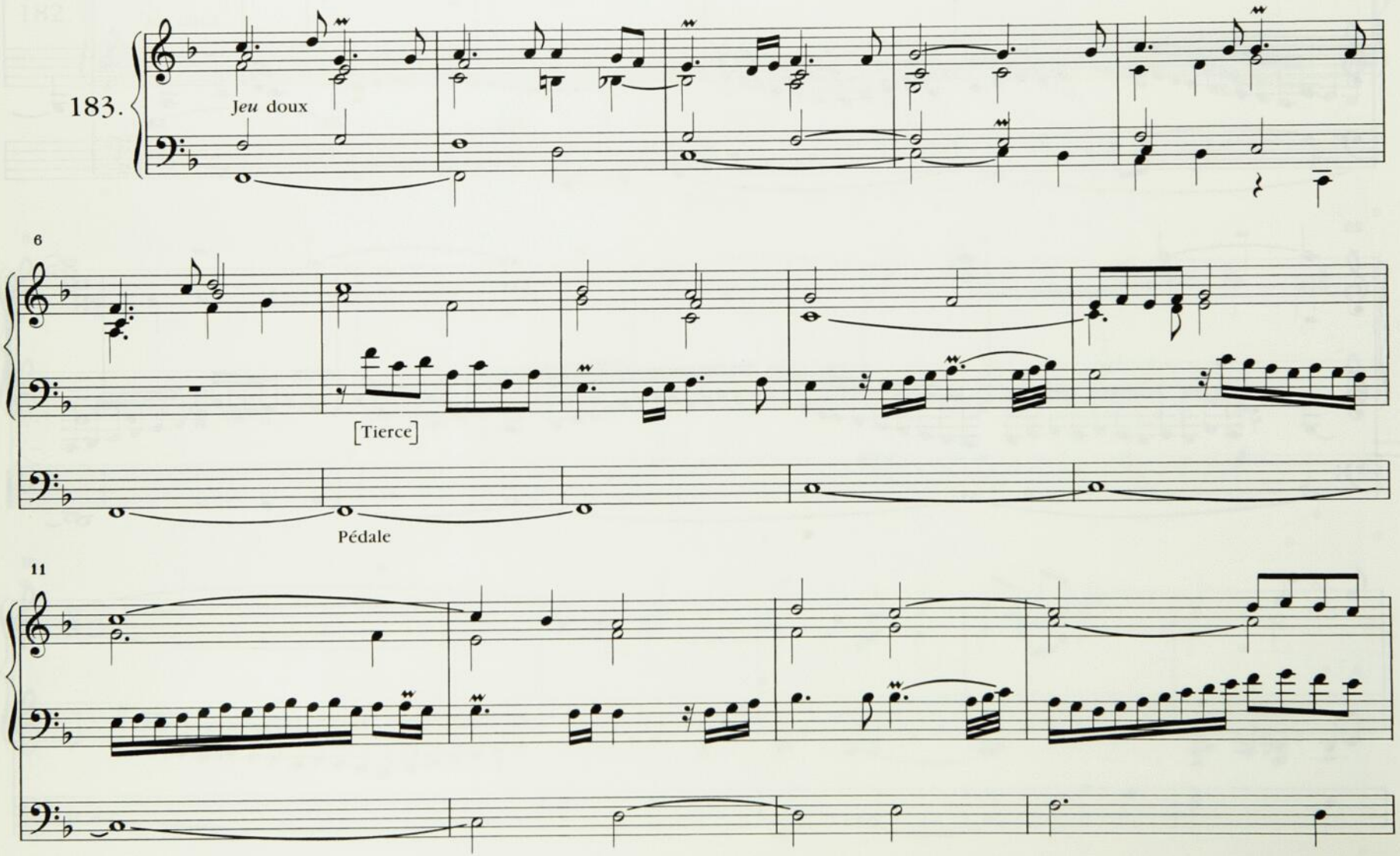


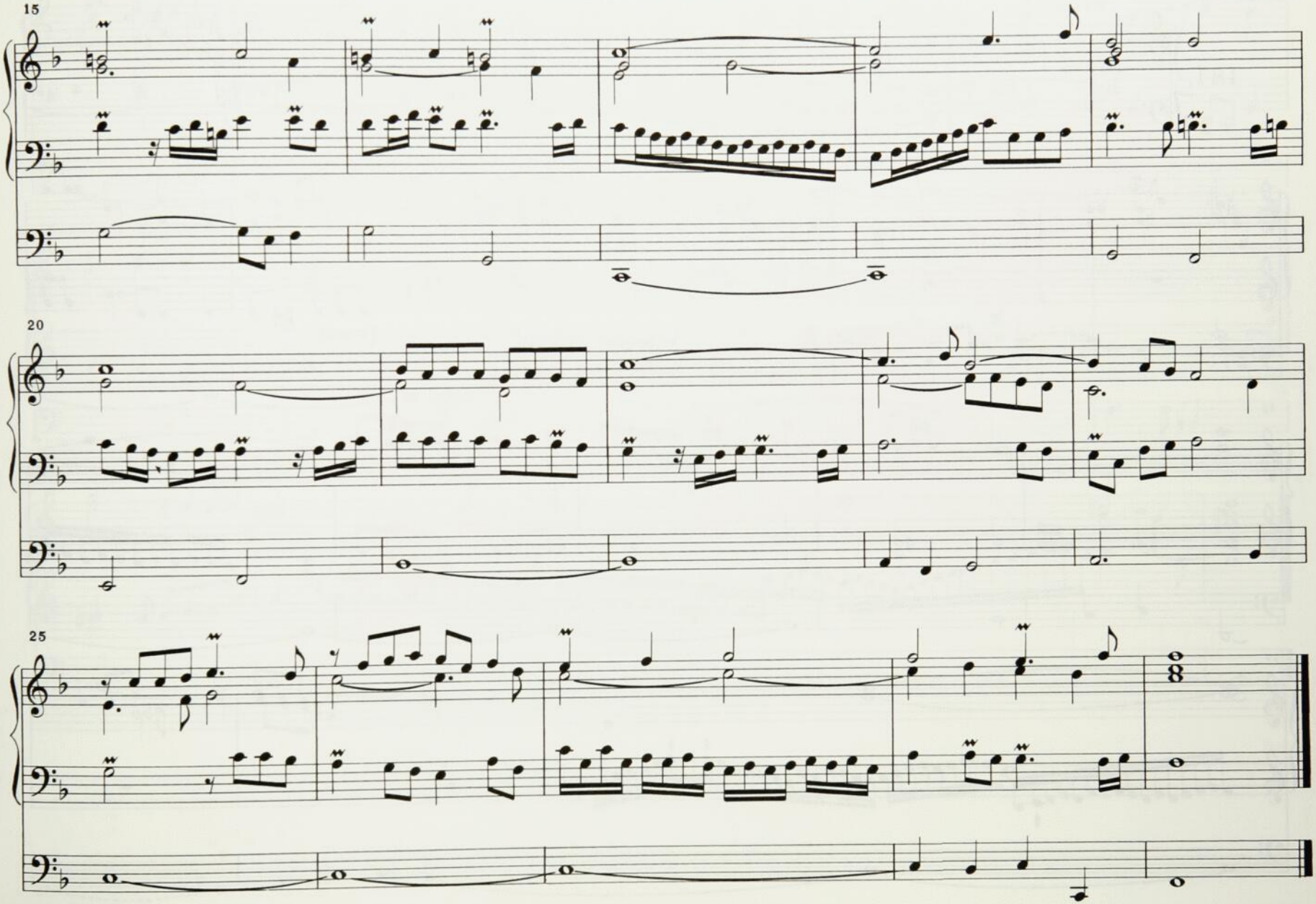
Tierce en Taille en D



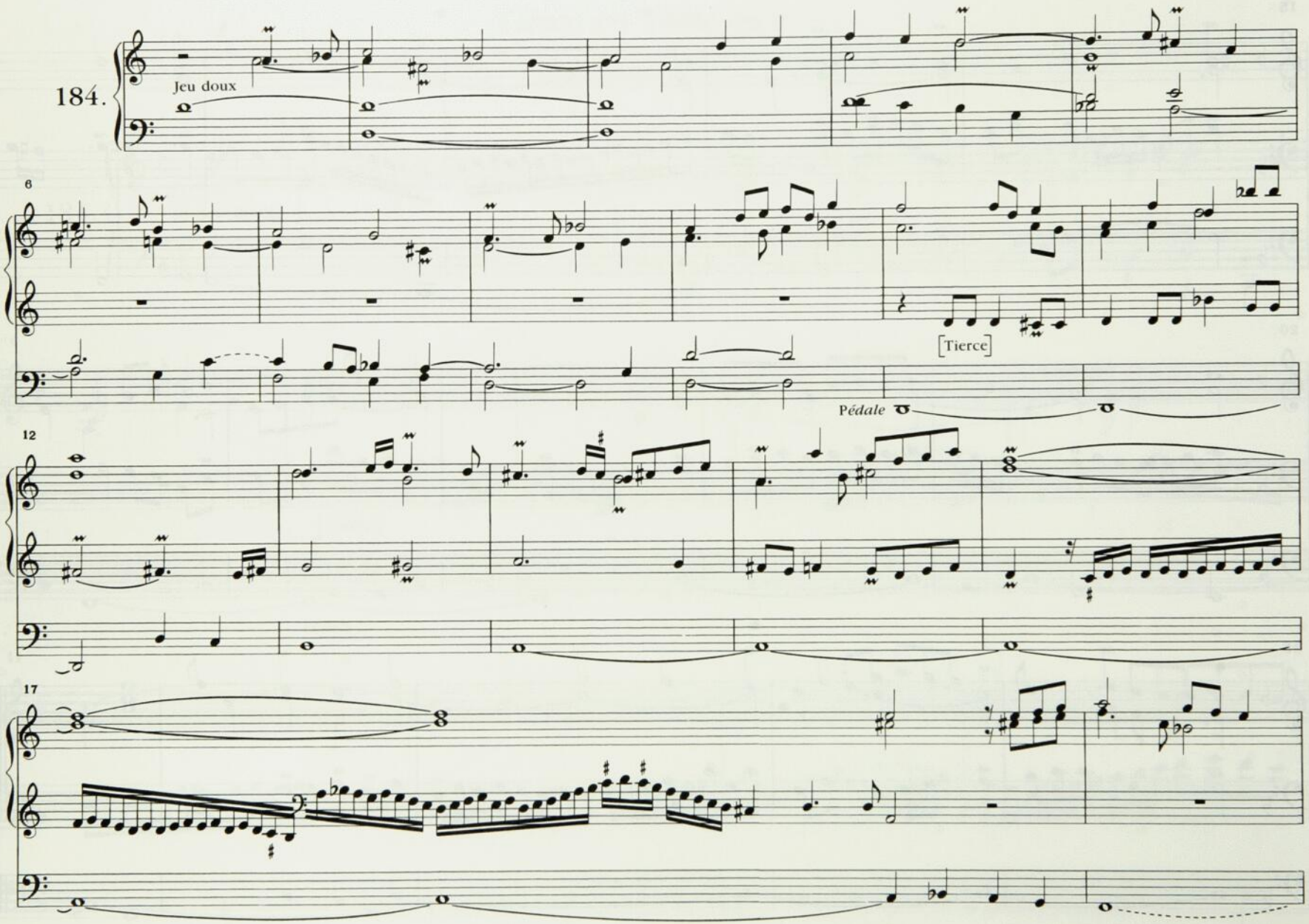

15
20

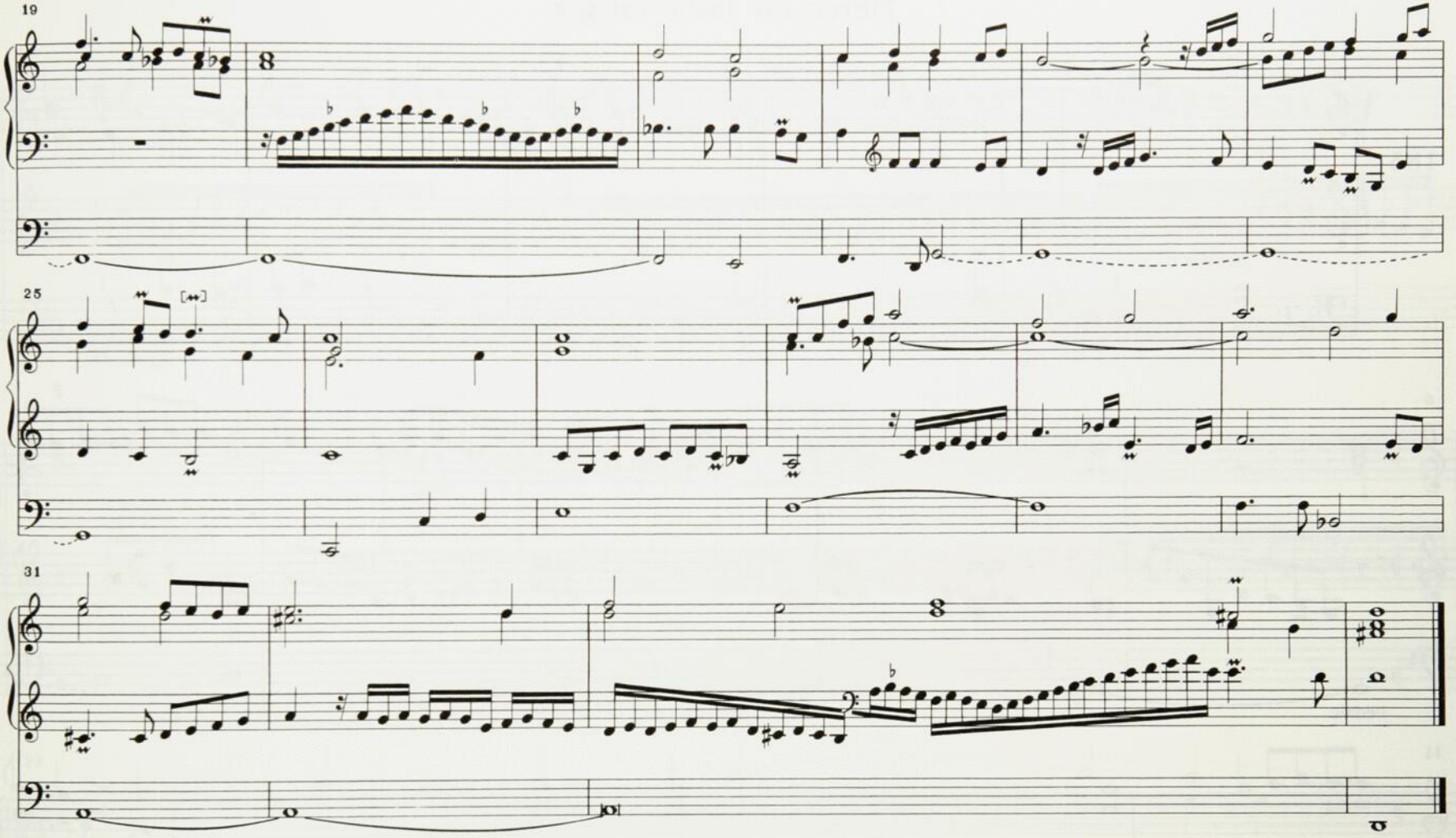
Tierce en Taille en F



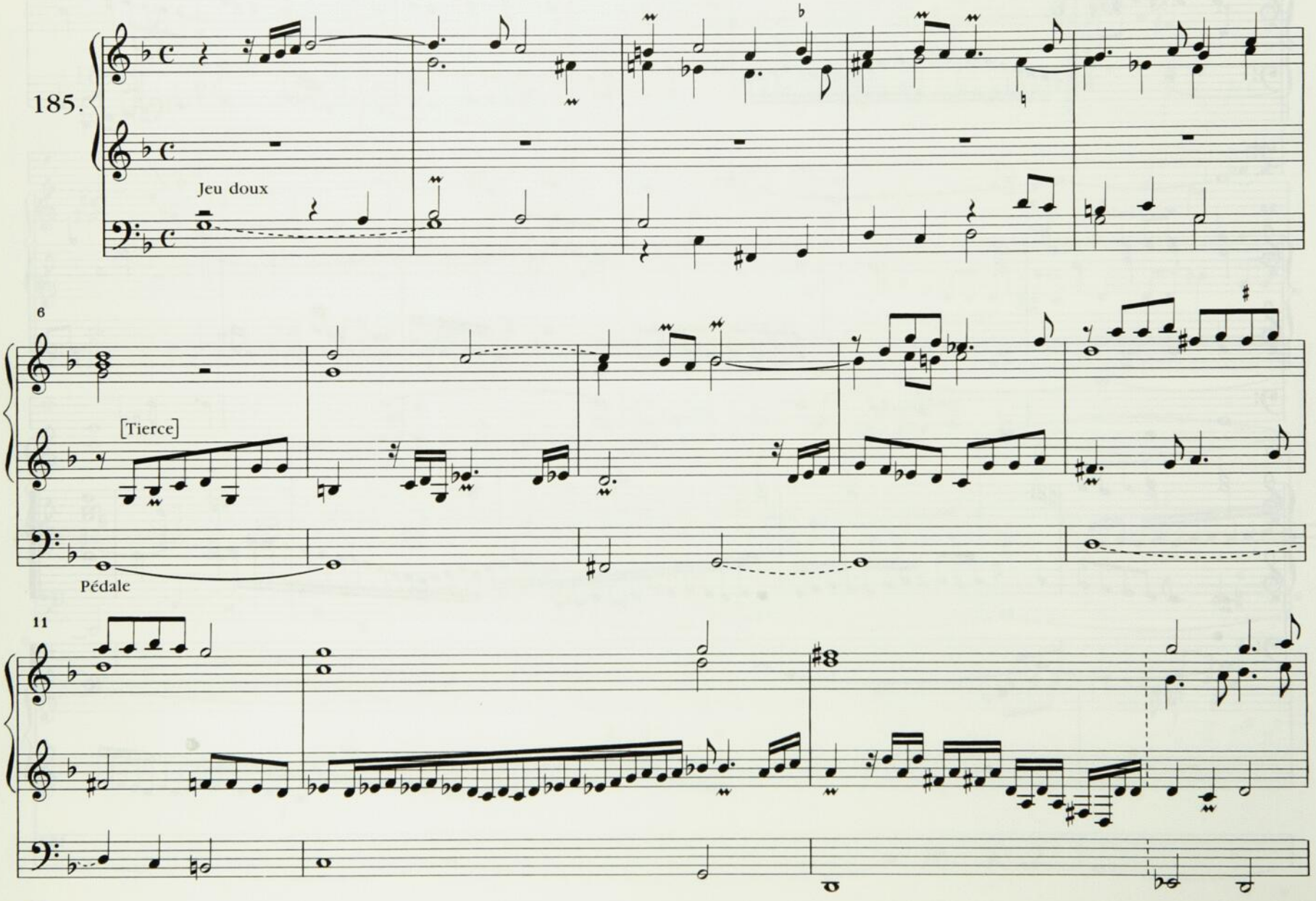

15
20
25

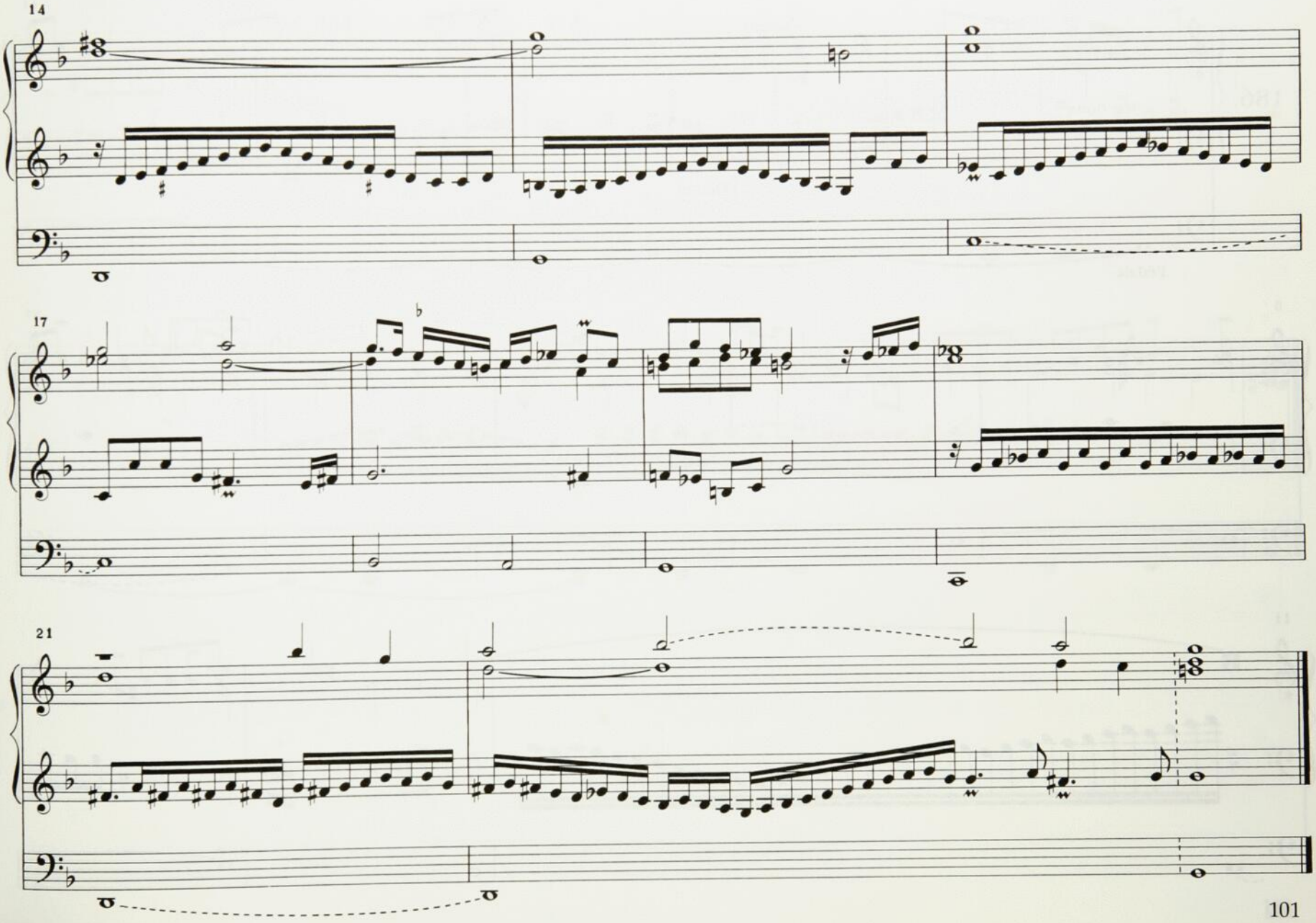
Tierce en Taille en D



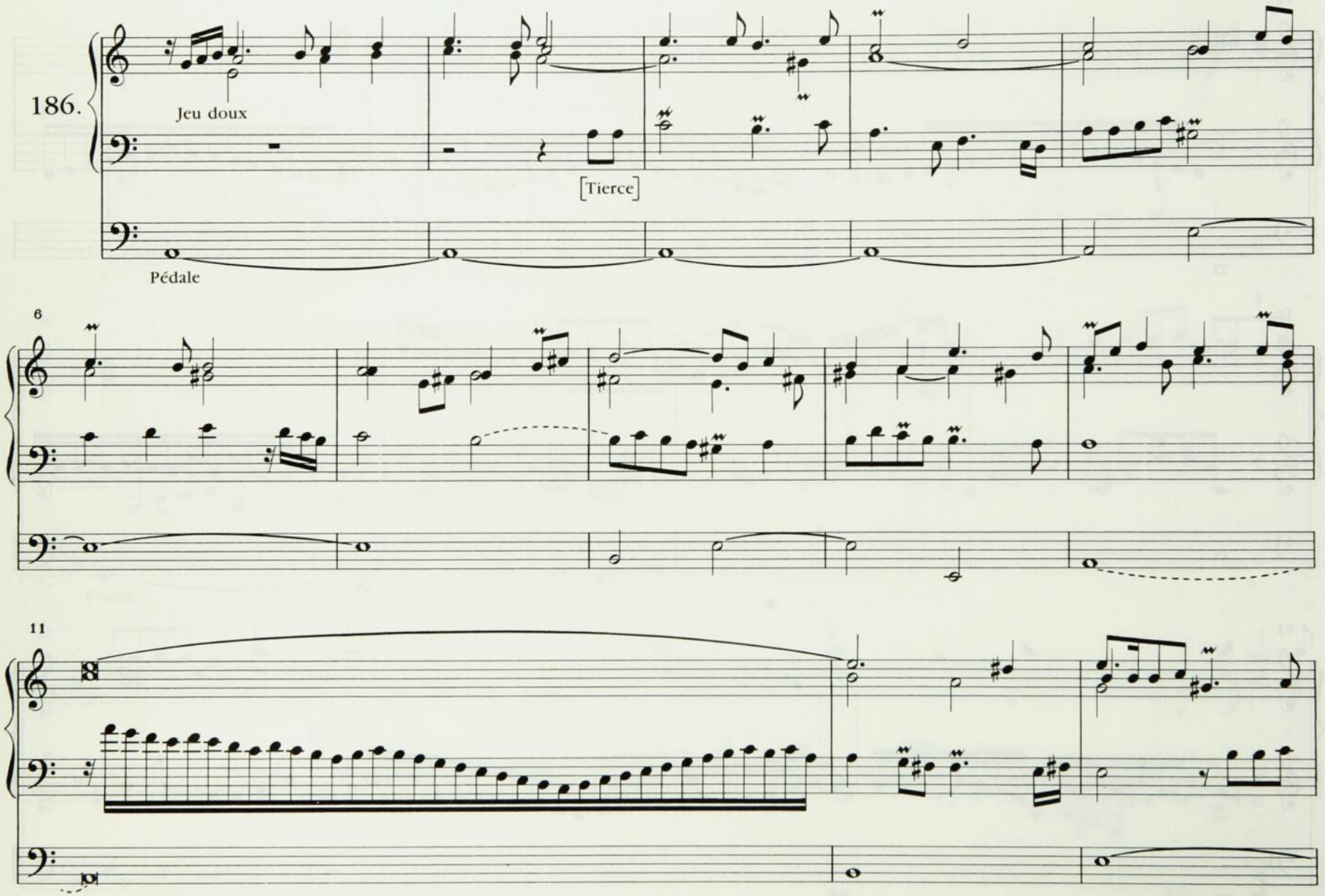

19
25
31

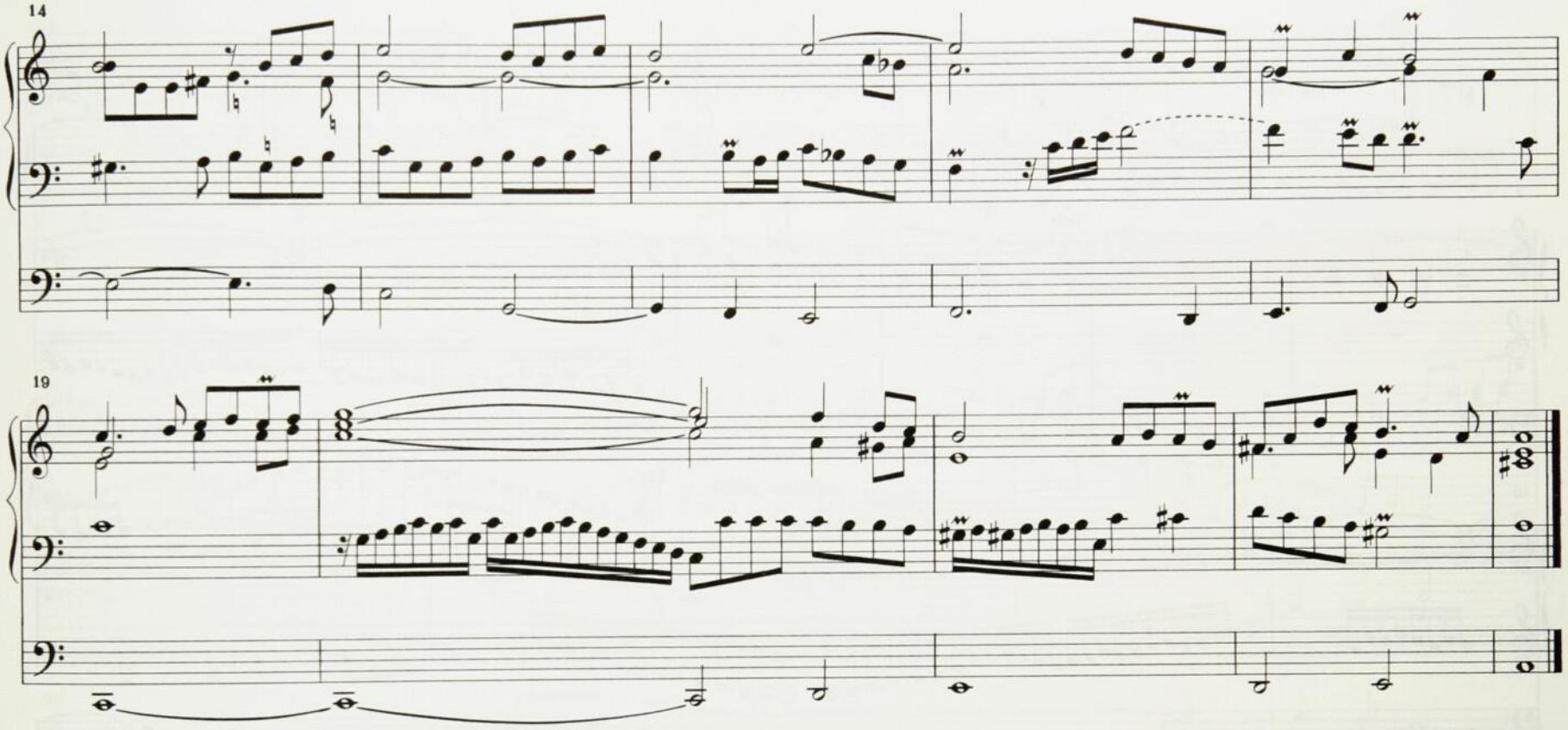
Tierce en Taille en g.♭



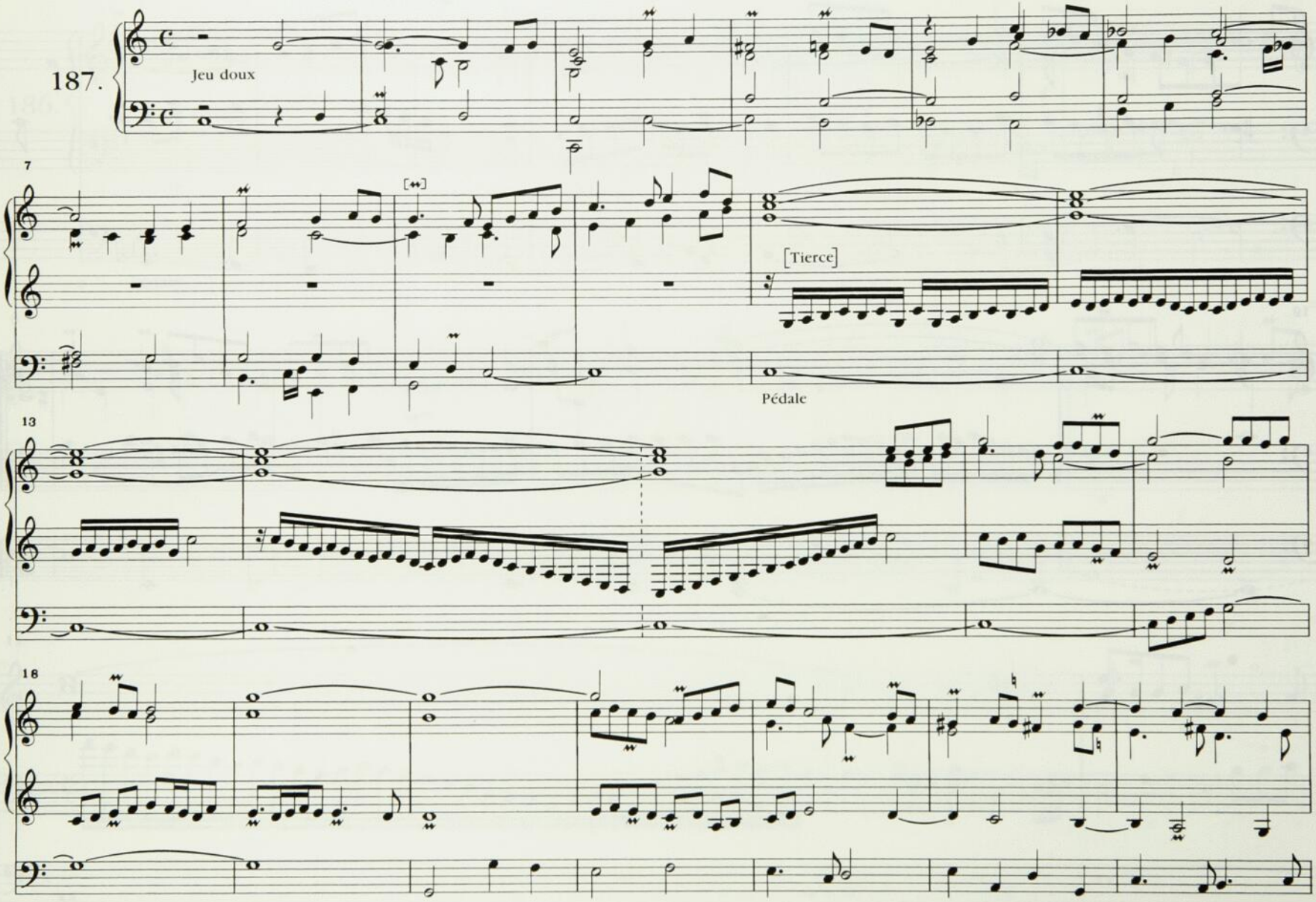

14
17
21

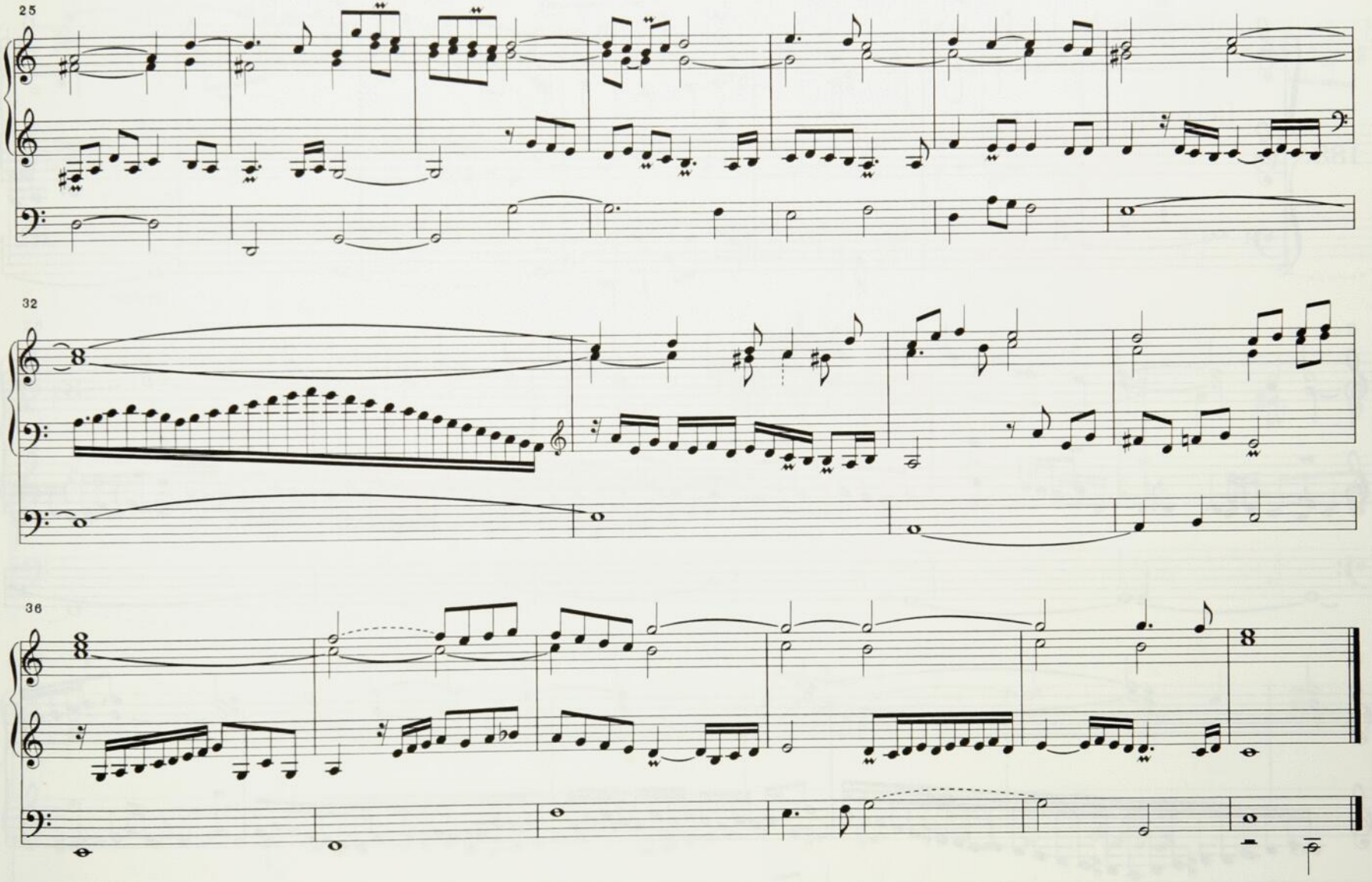
Tierce en Taille en A



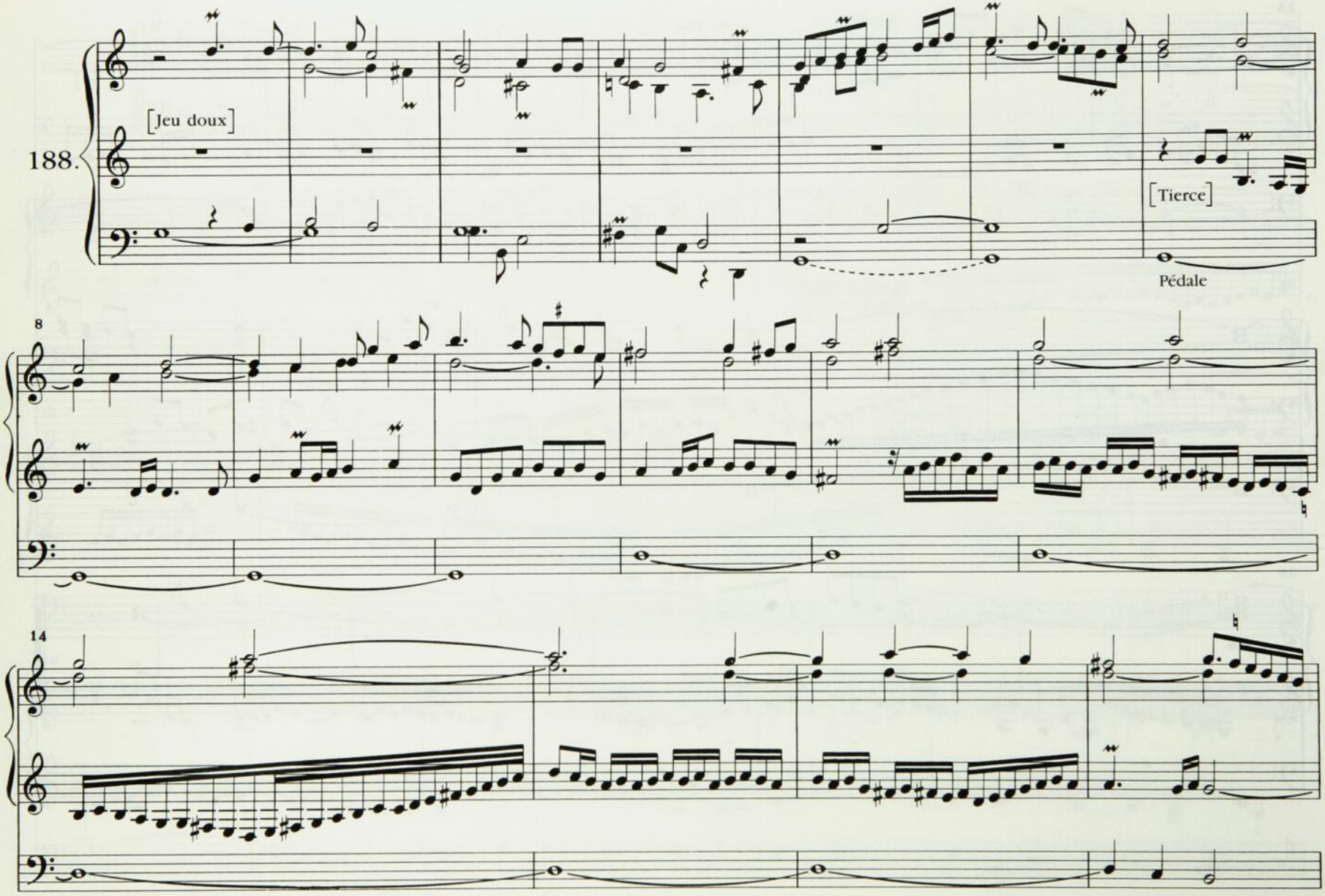

14
19

Tierce en Taille en C

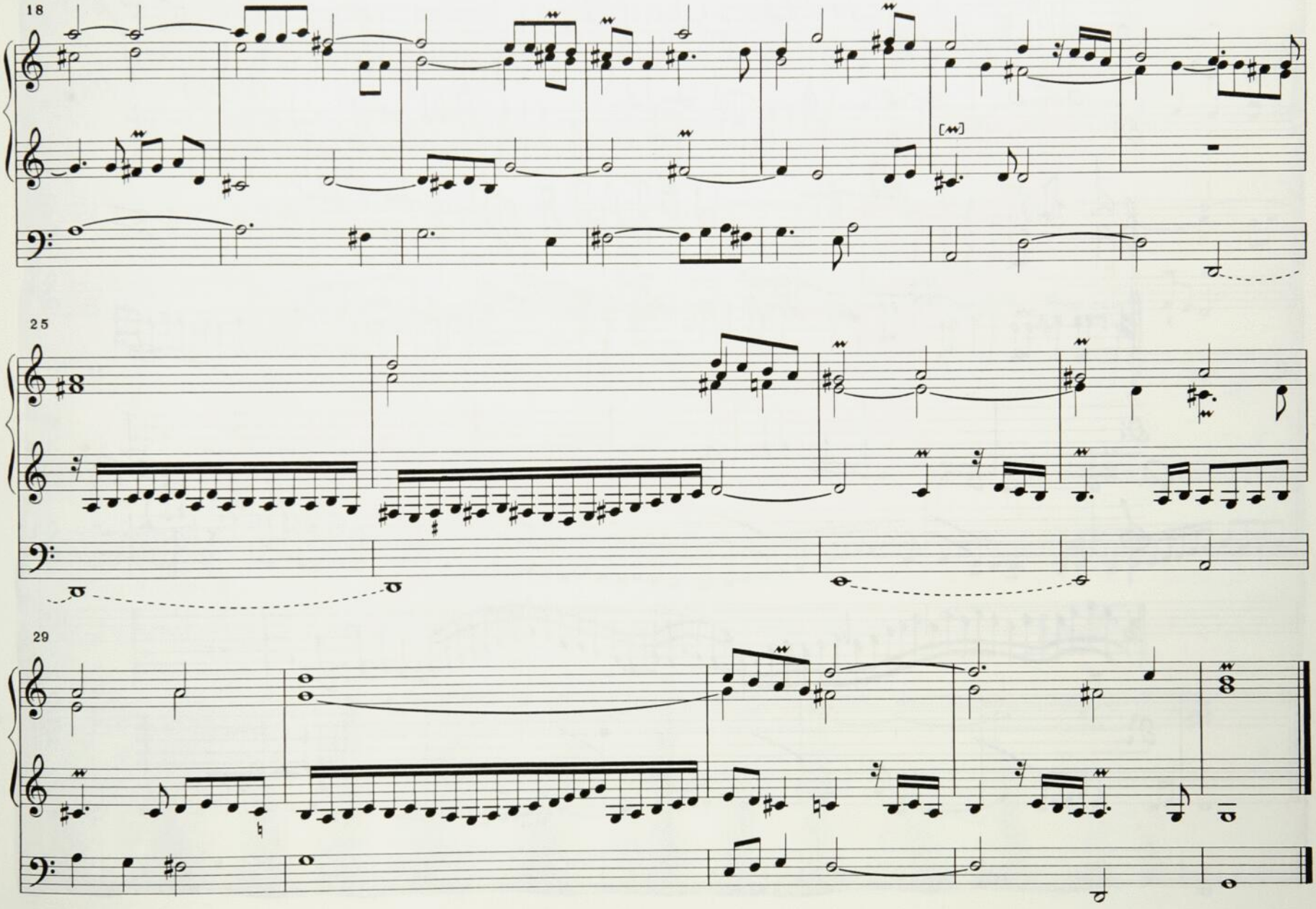


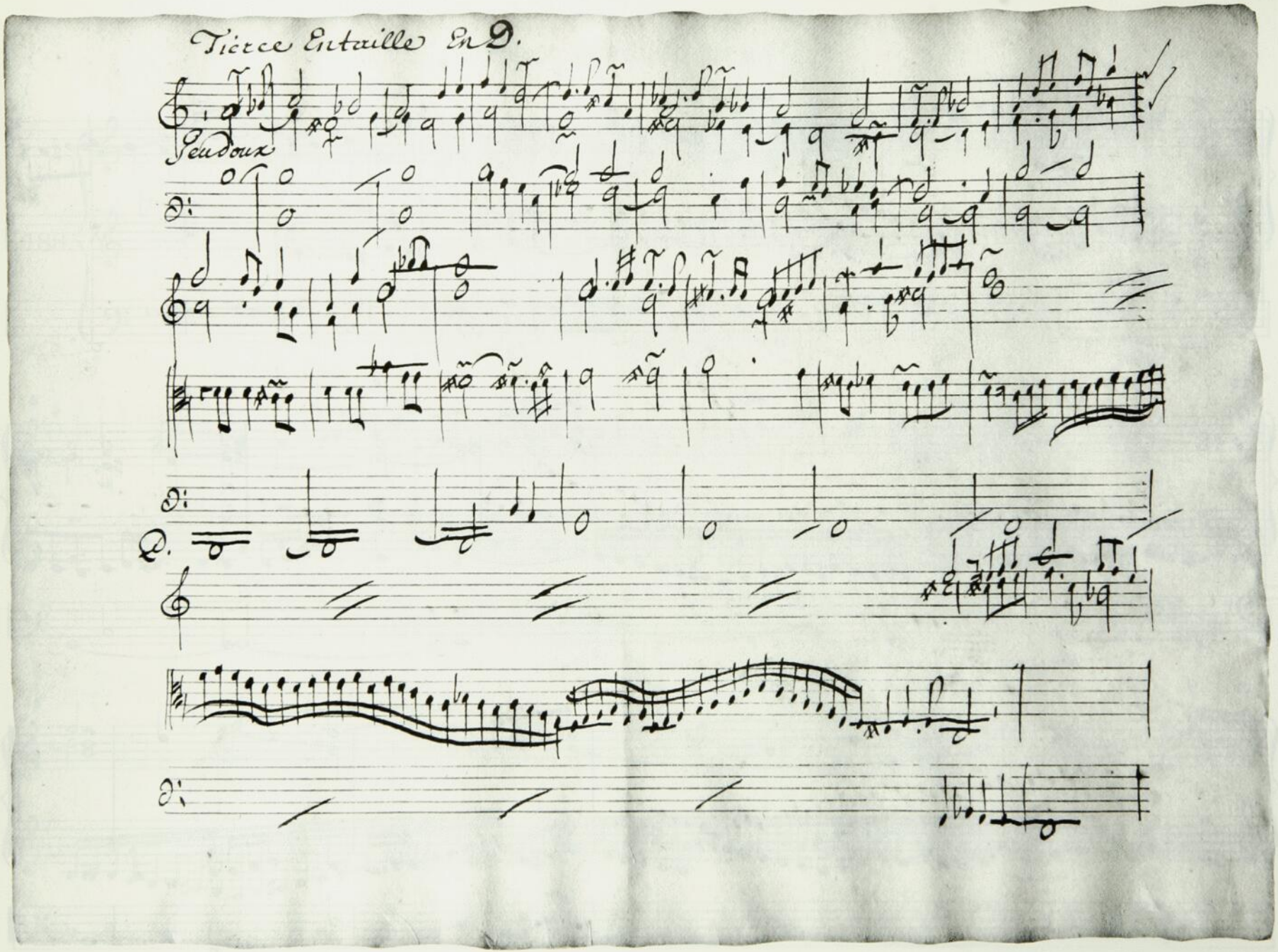

25
32
36

Tierce en Taille en g.♯*



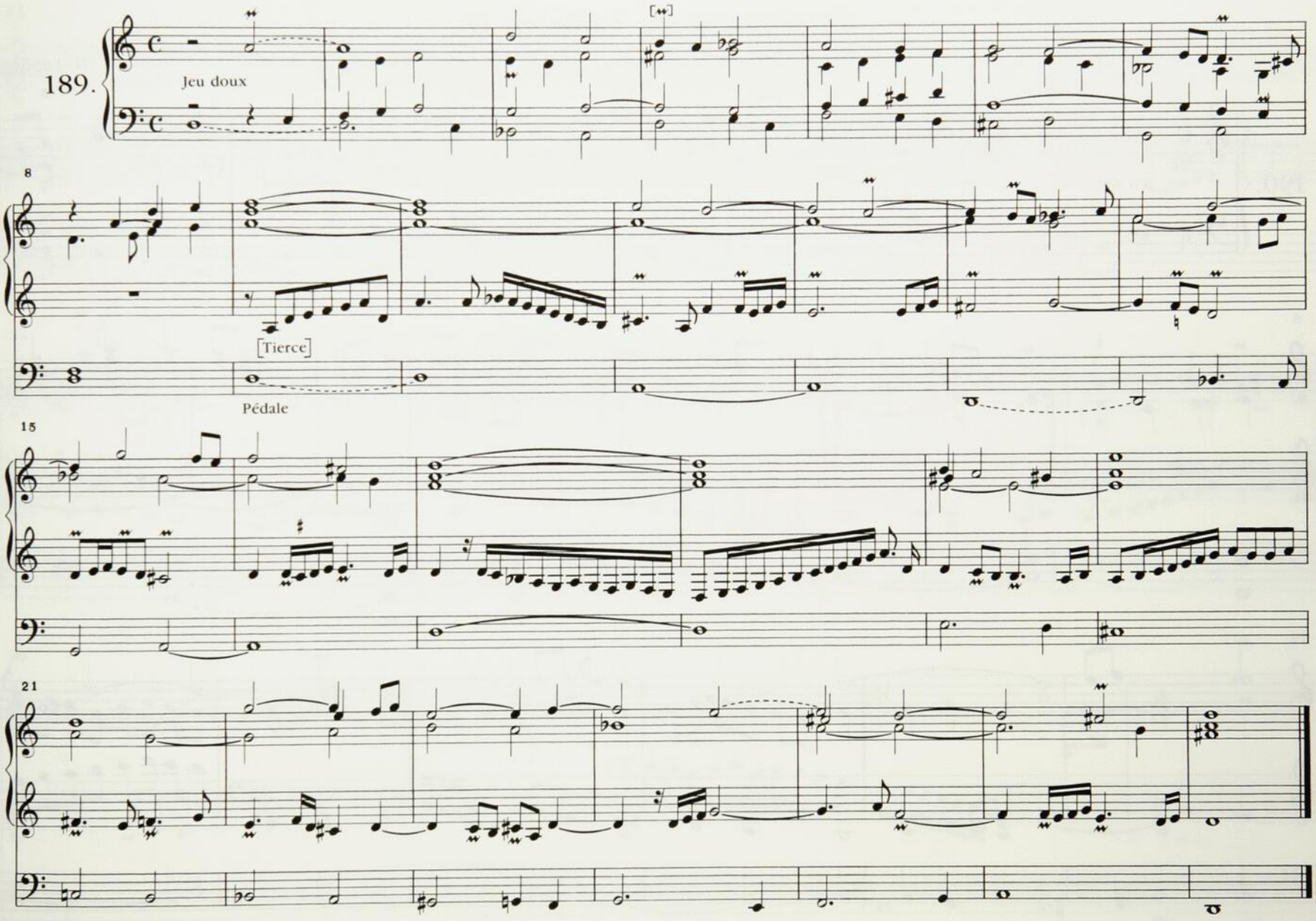
* cf. nº 119


18
25
29


Tierce Entaille En D.
Jeudoux
D.

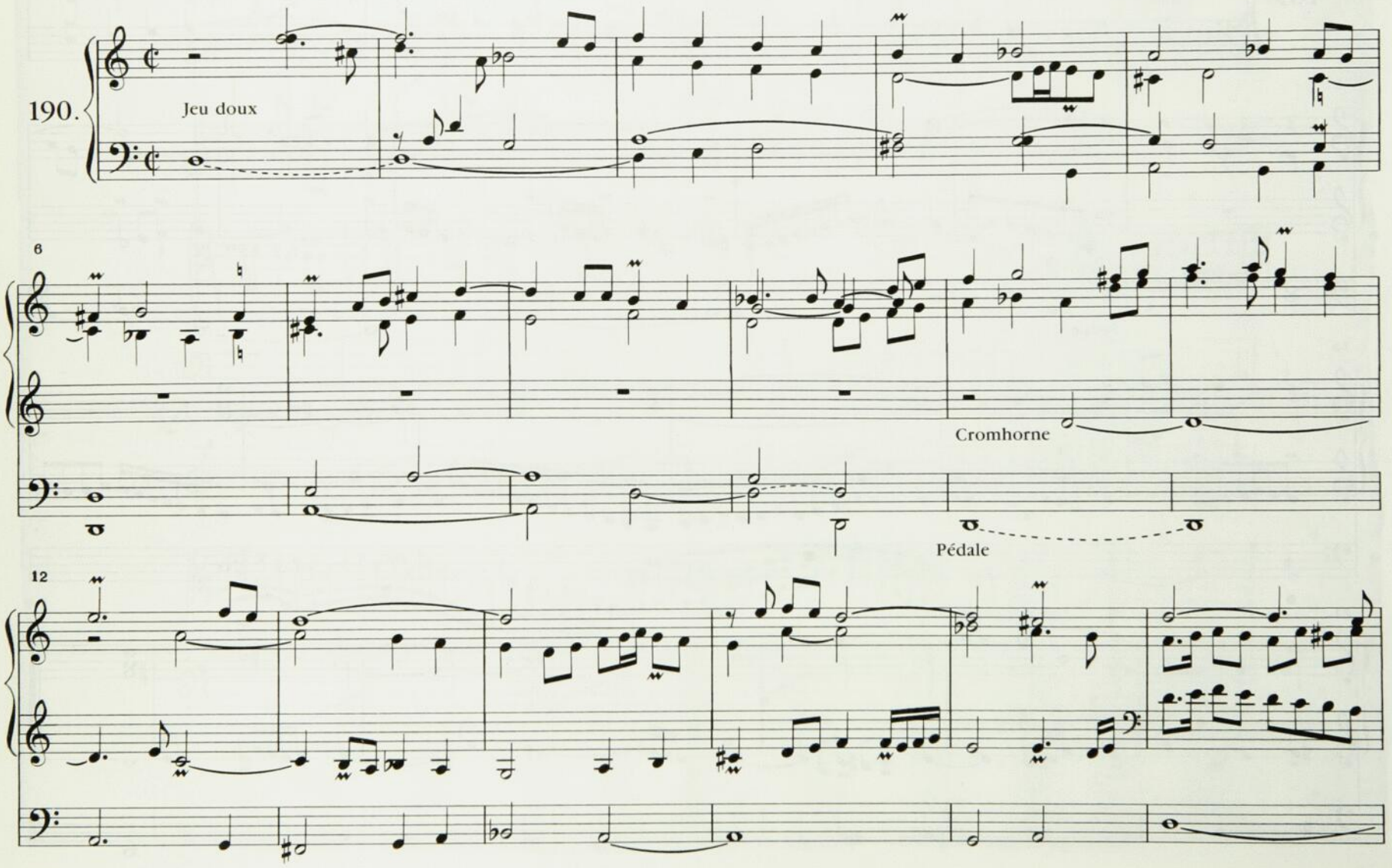
Tierce en Taille en D

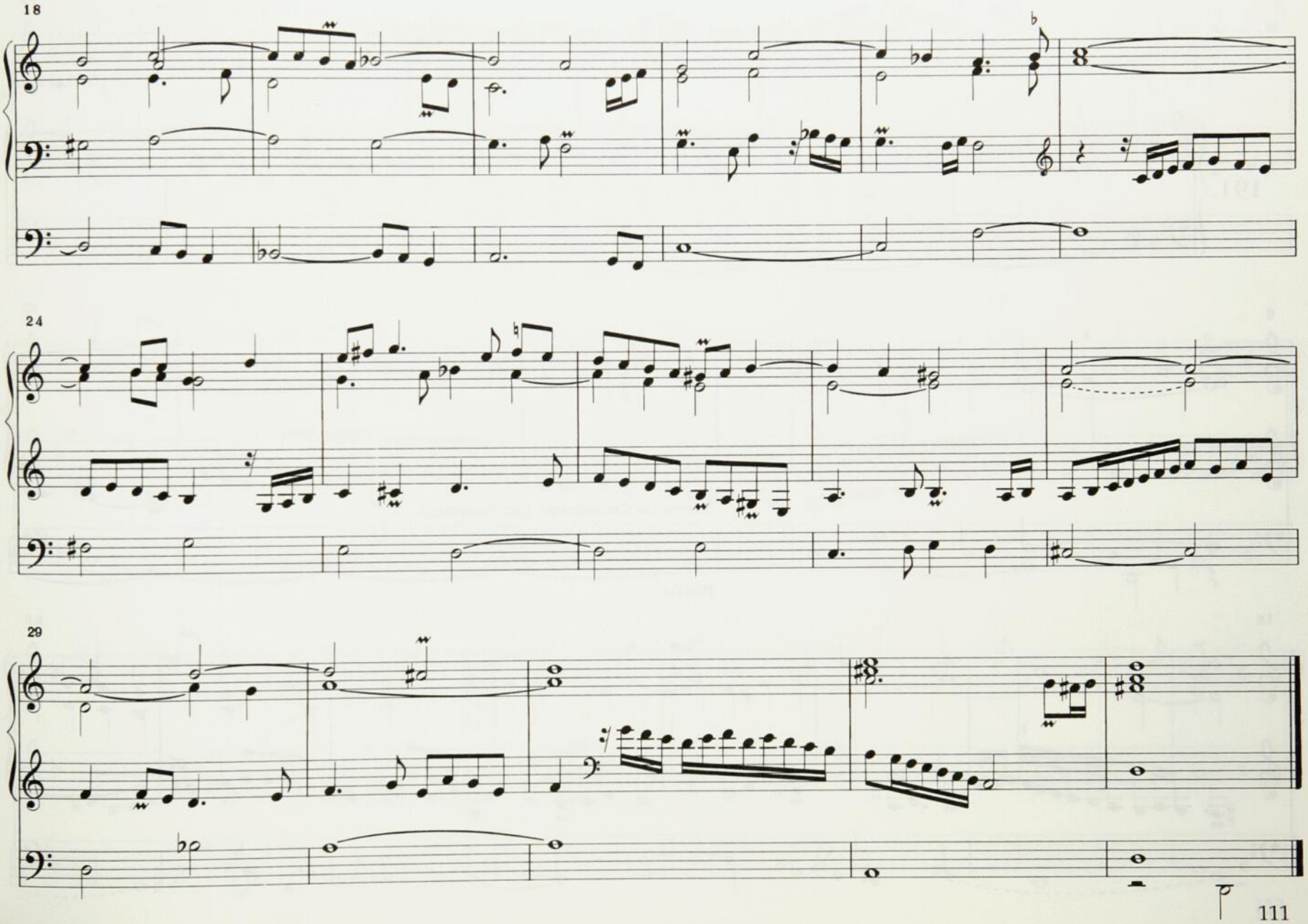
[N. Lebègue]



Cromhorne en Taille en D

[N. Lebègue]




18
24
29

Cromhorne en Taille ou Tierce en g.♭

[N. Lebègue]

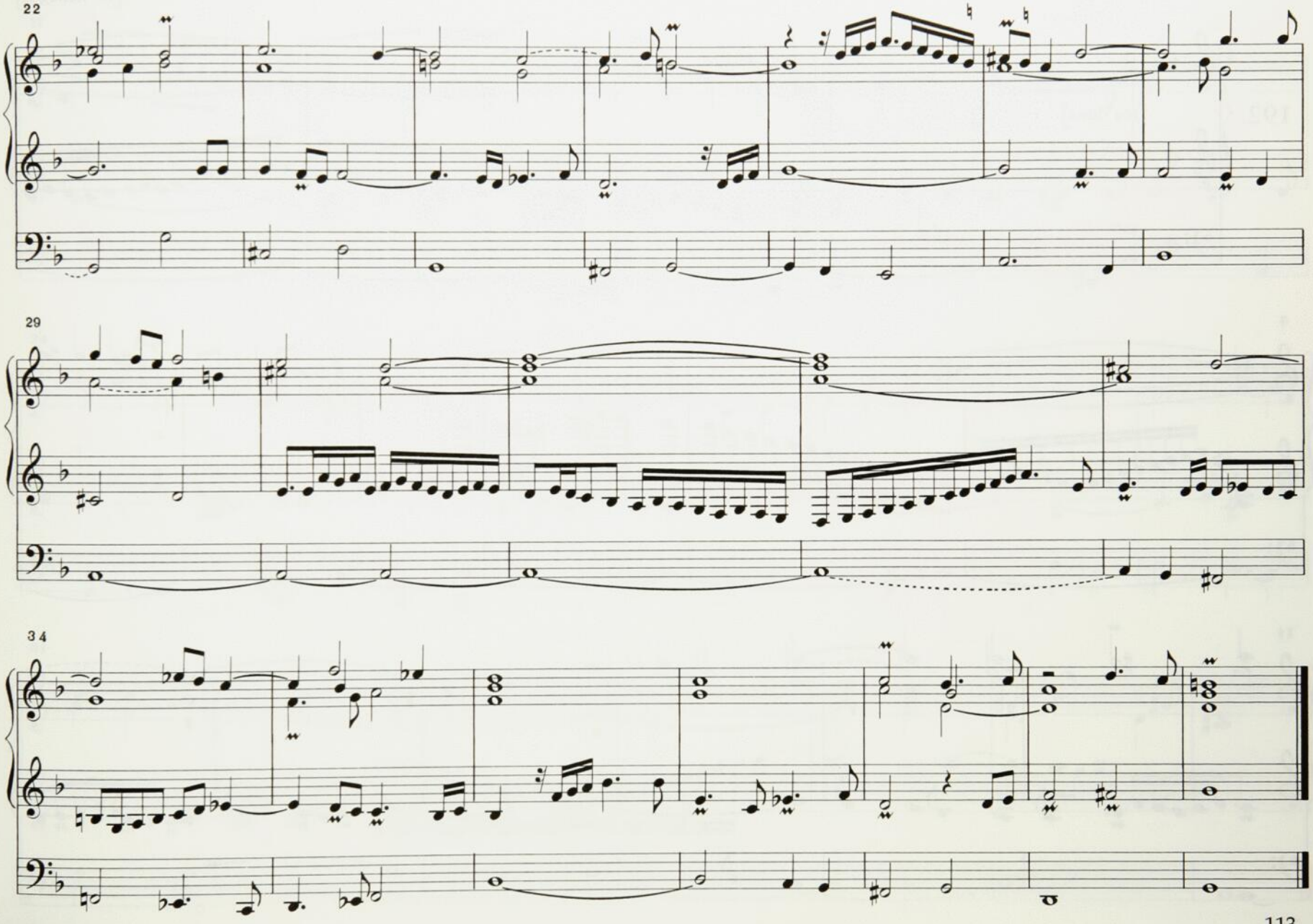
191.

8

Tierce ou *Cromhorne* fort lentement

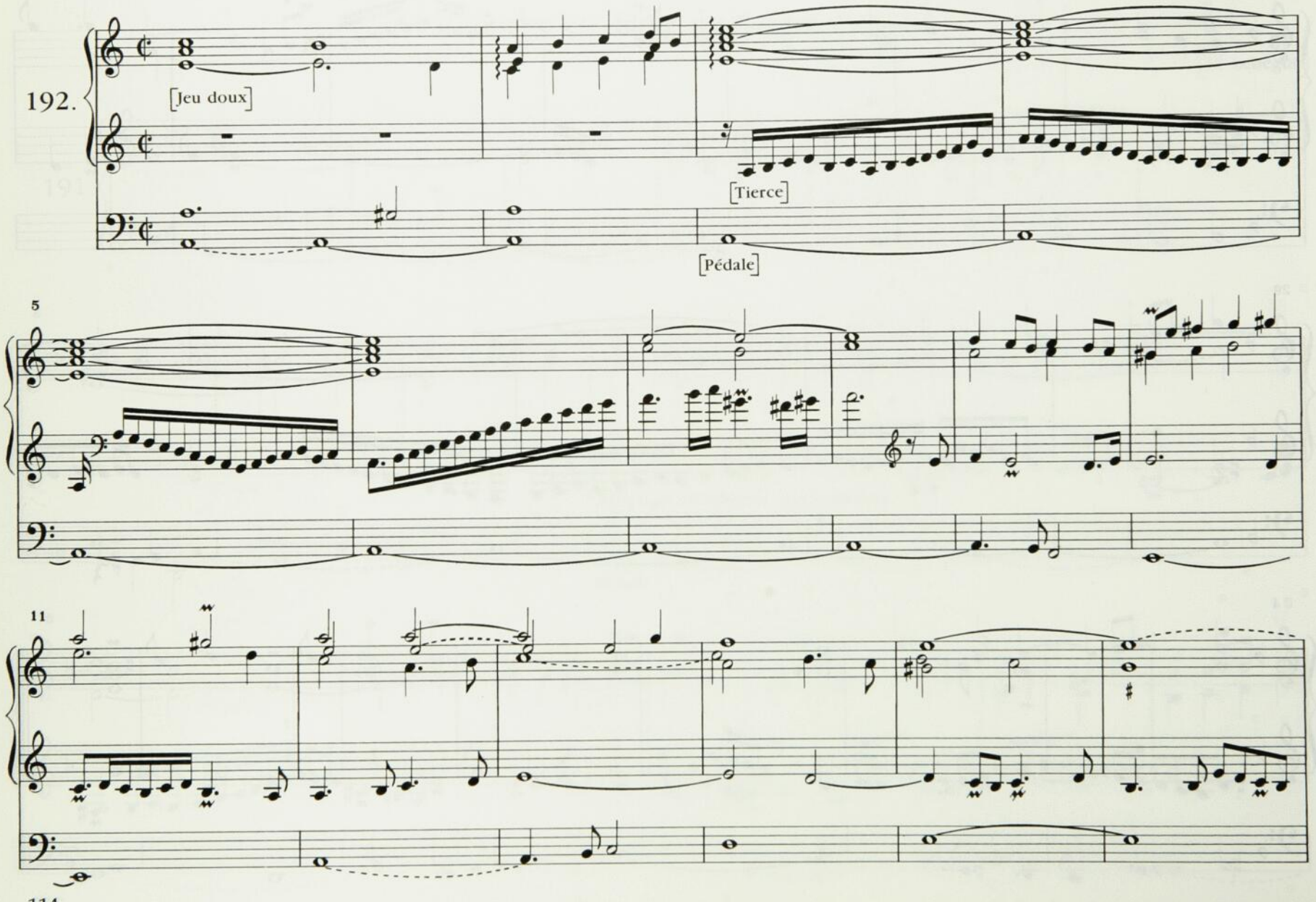
Pédale

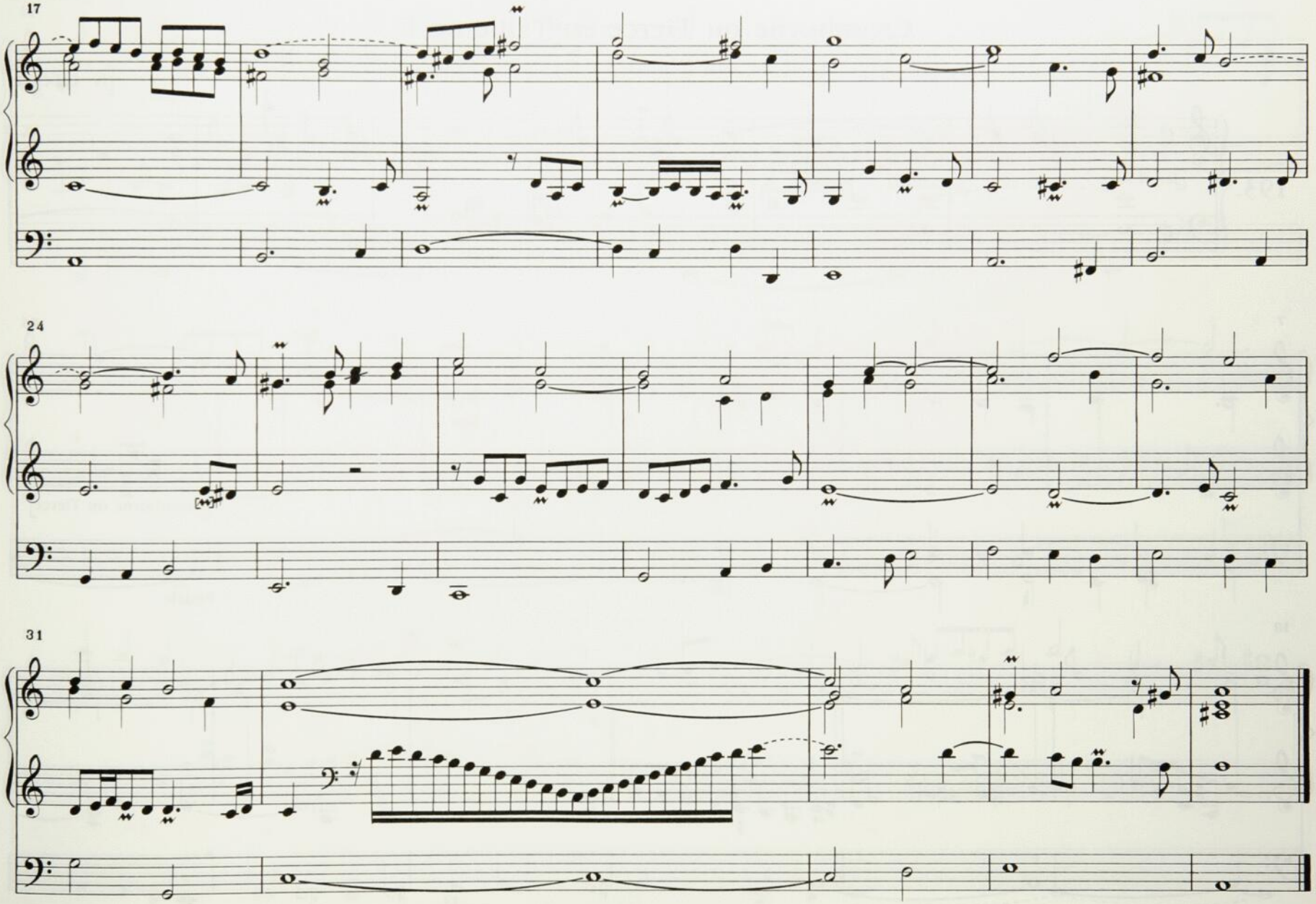
15


22
29
34

Tierce en Taille en A

[N. Lebègue]




17
24
31

Cromhorne ou Tierce en Taille en E

[N. Lebègue]

193.

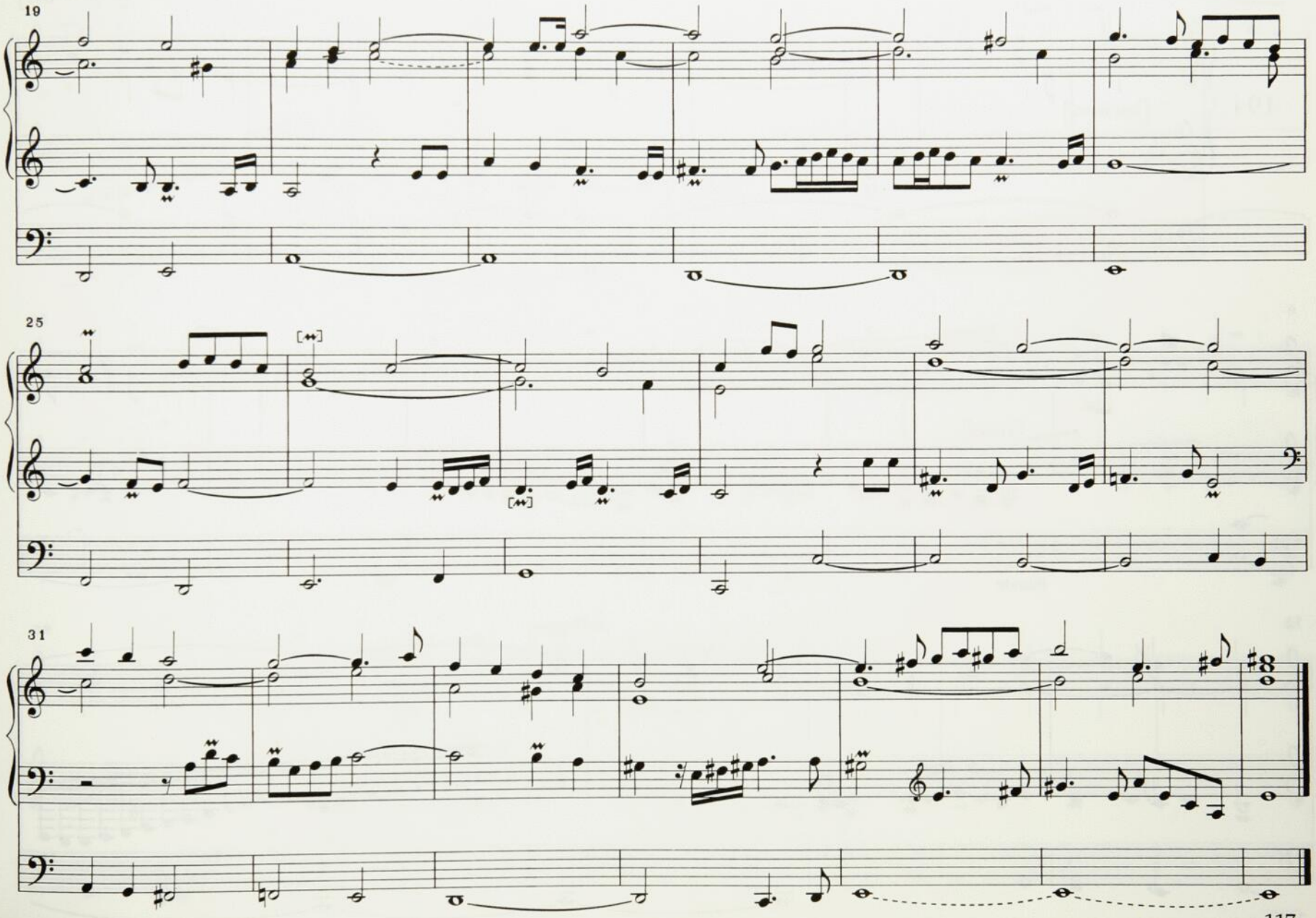
[Jeu doux]

7

[Cromhorne ou Tierce]

Pédale

13


19
25
31

Tierce en Taille en C

[N. Lebègue]

194.

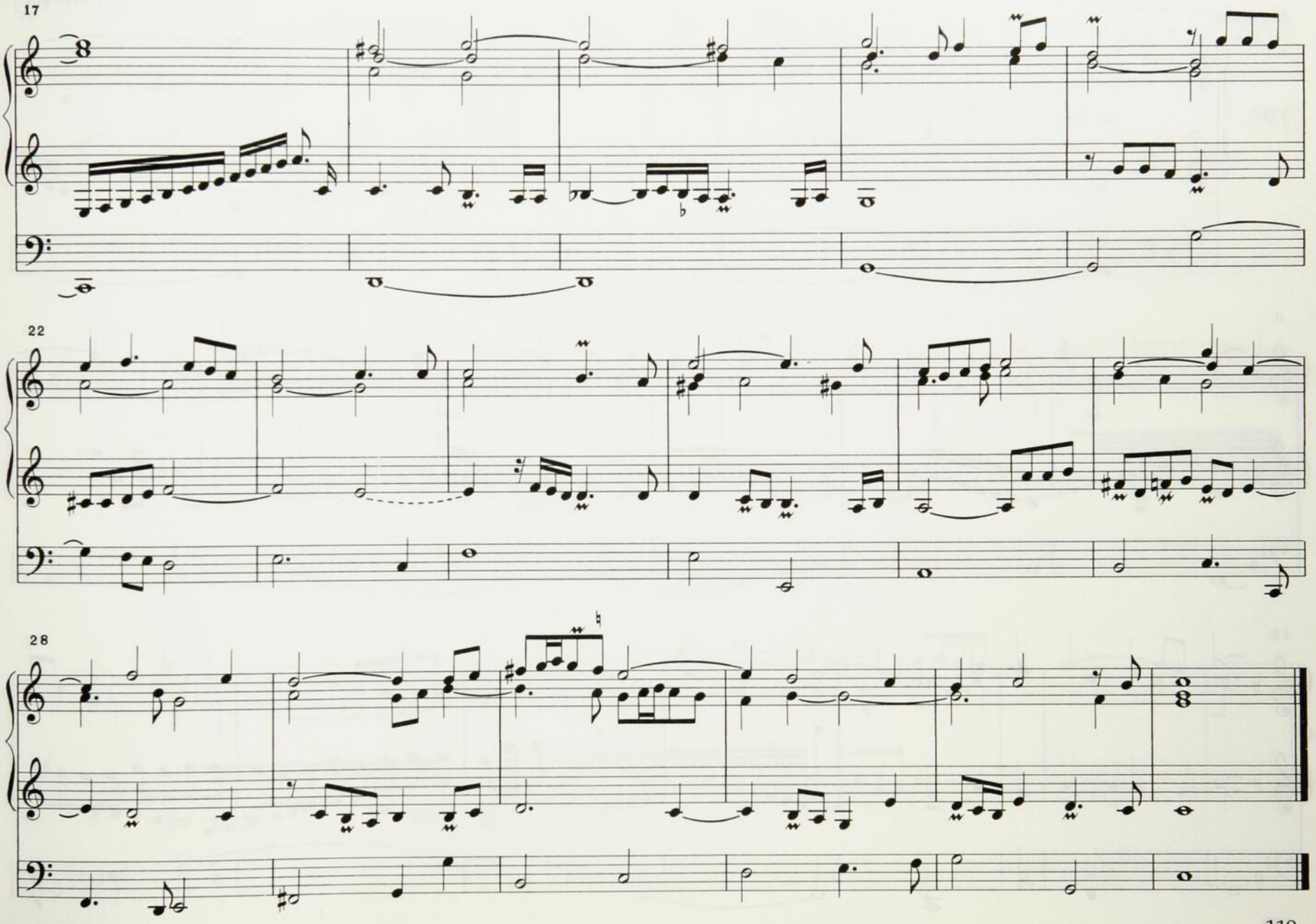
[Jeu doux]

6

[Tierce]

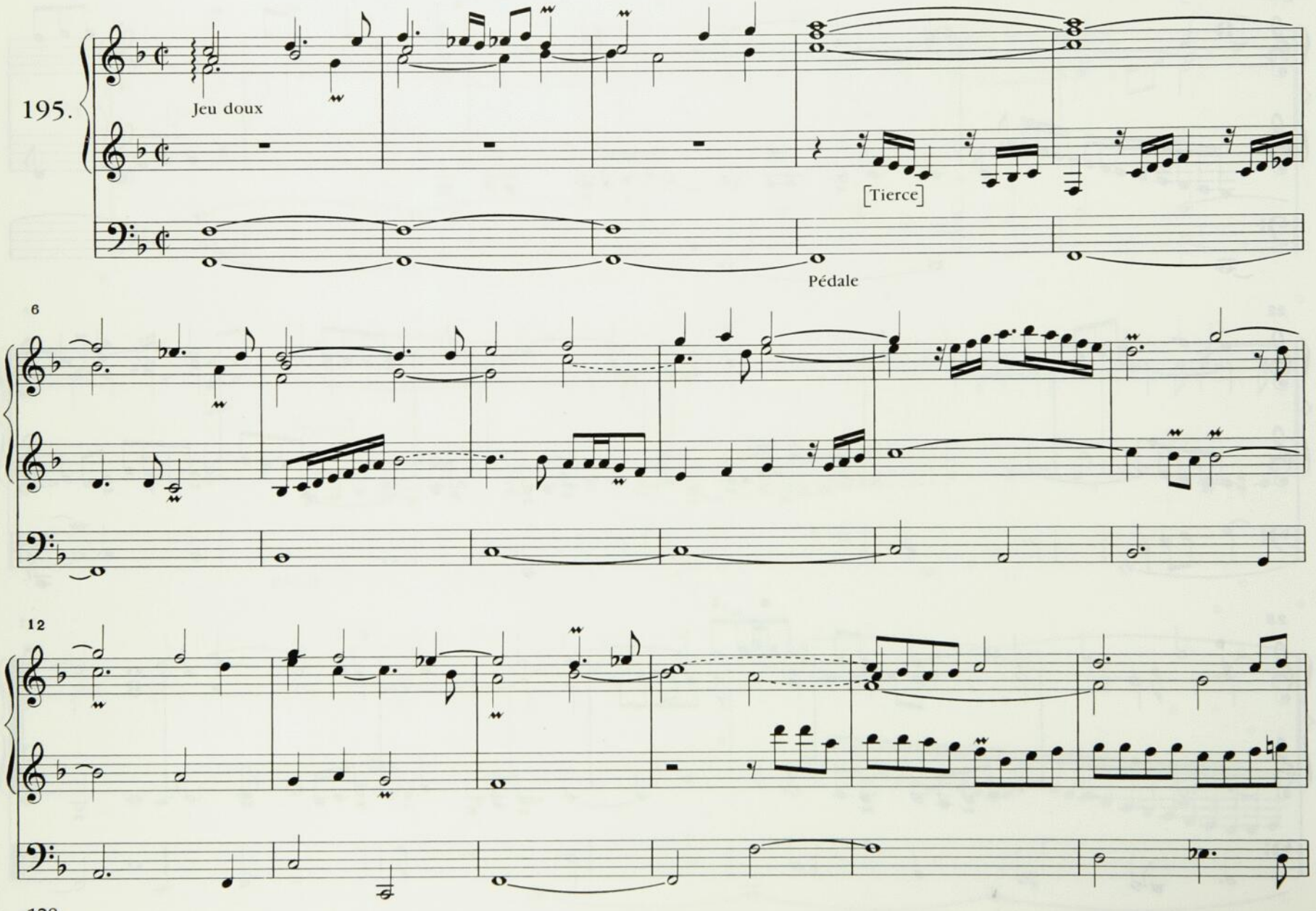
Pédale

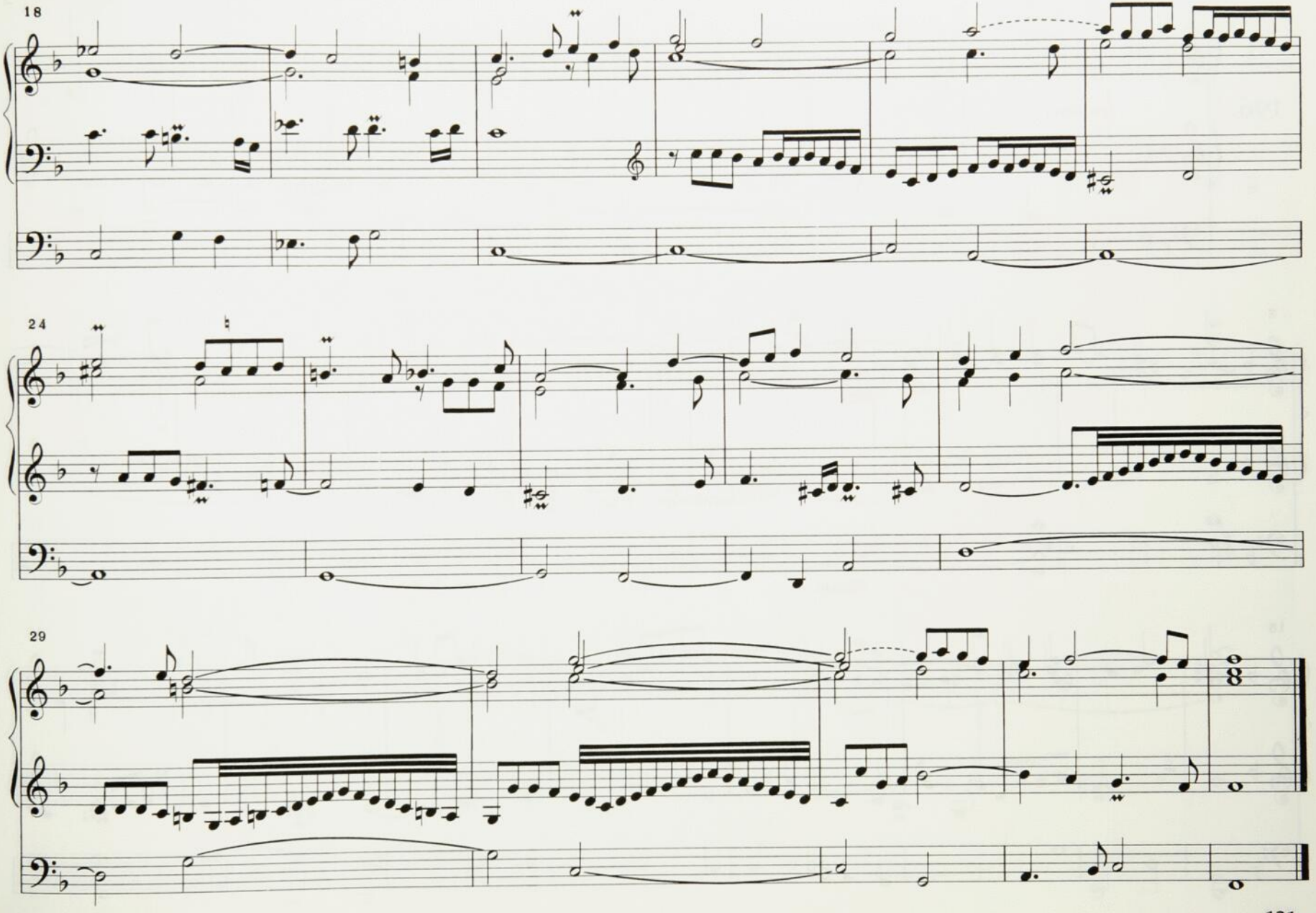
12


17
22
28

Tierce en Taille en F

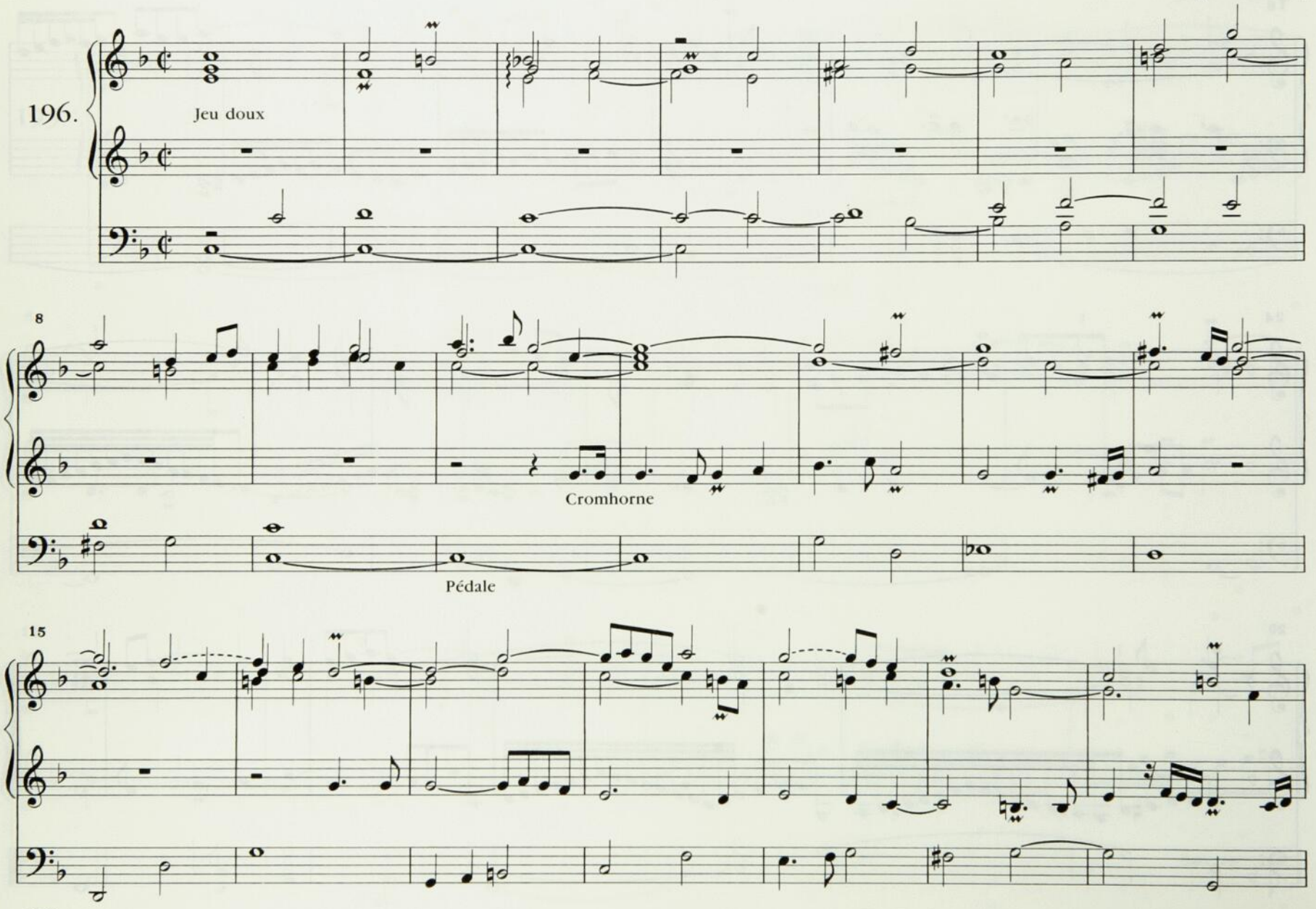
[N. Lebègue]

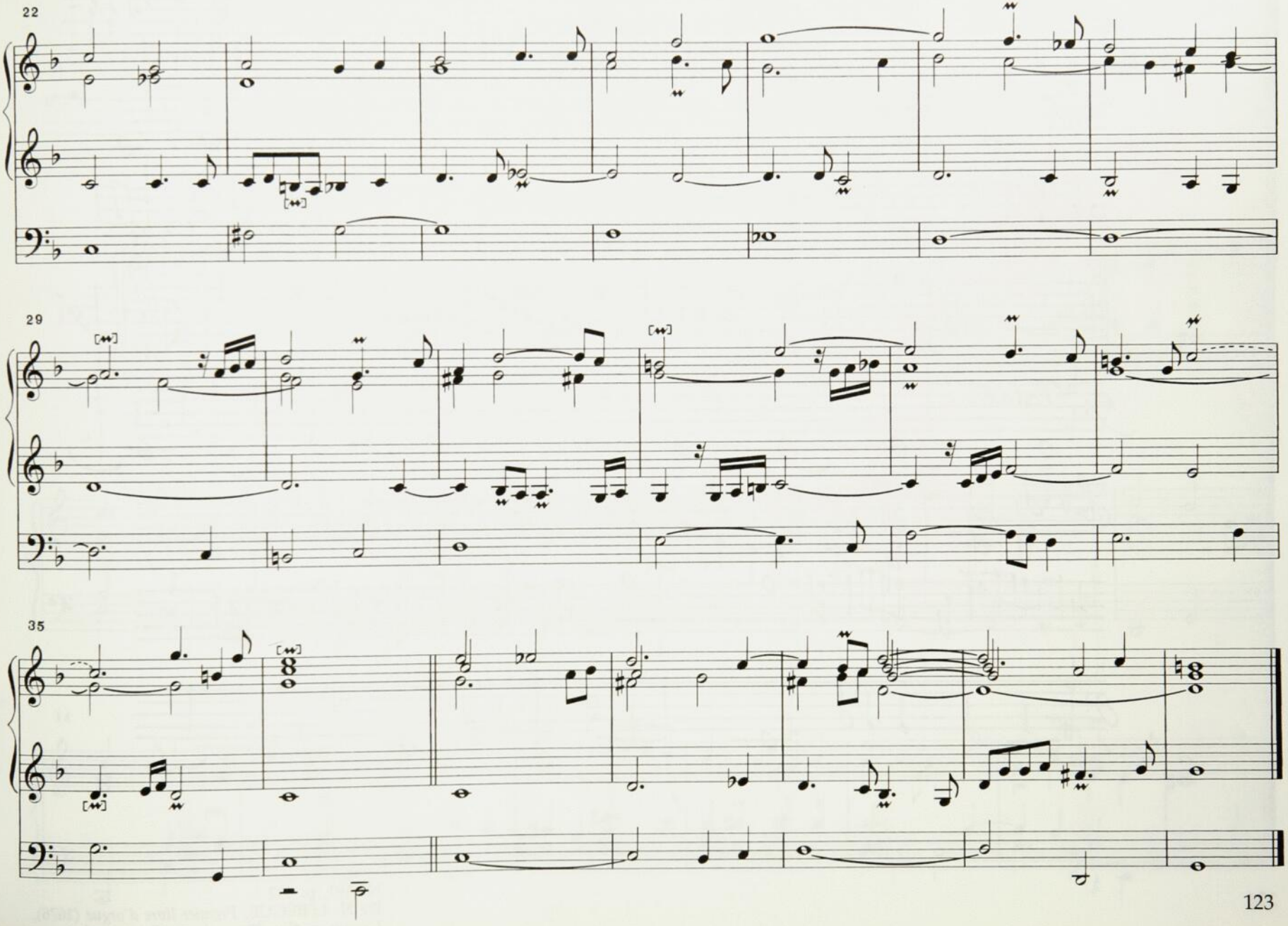


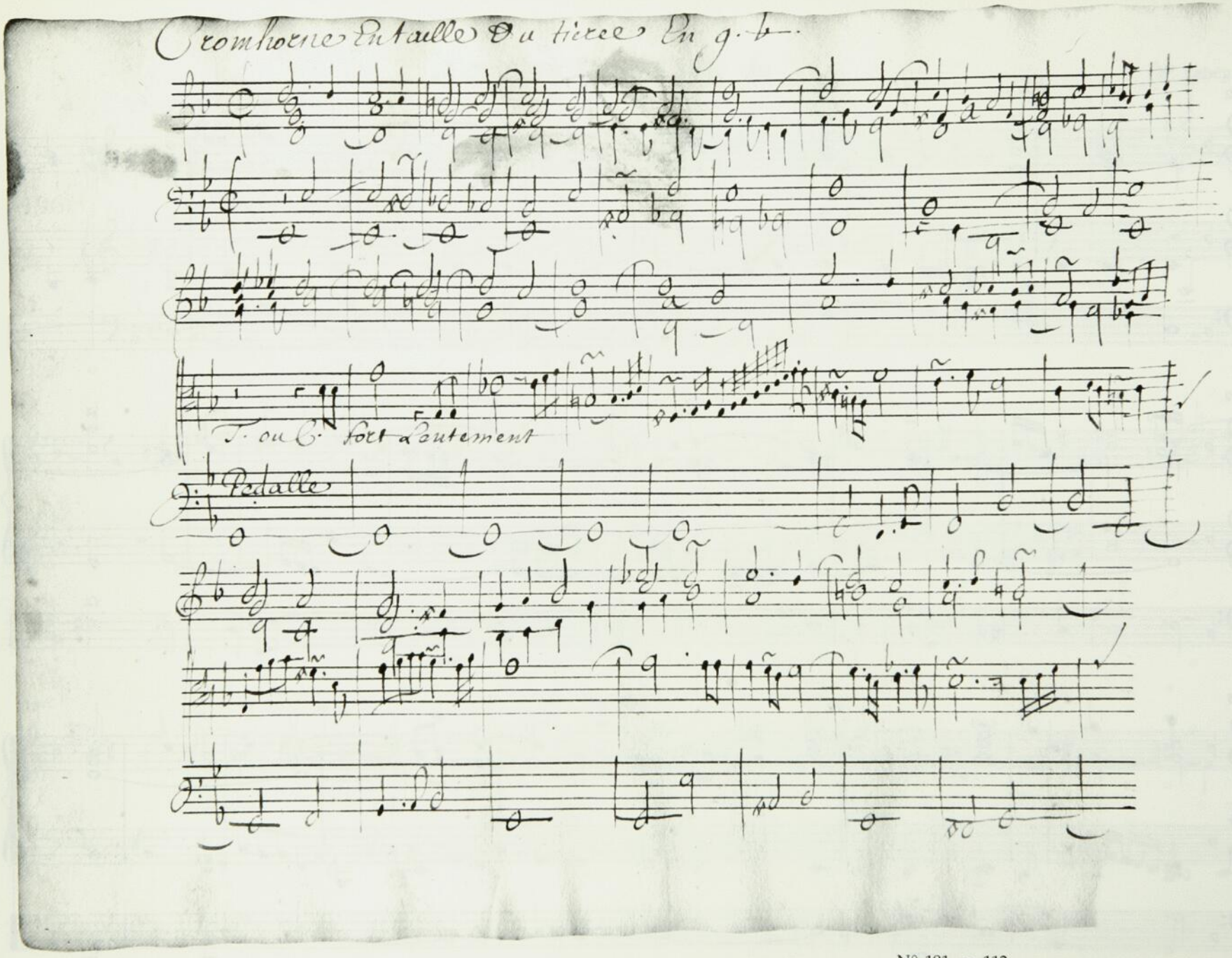

18
24
29

Cromhorne en Taille du 7

[N. Lebègue]



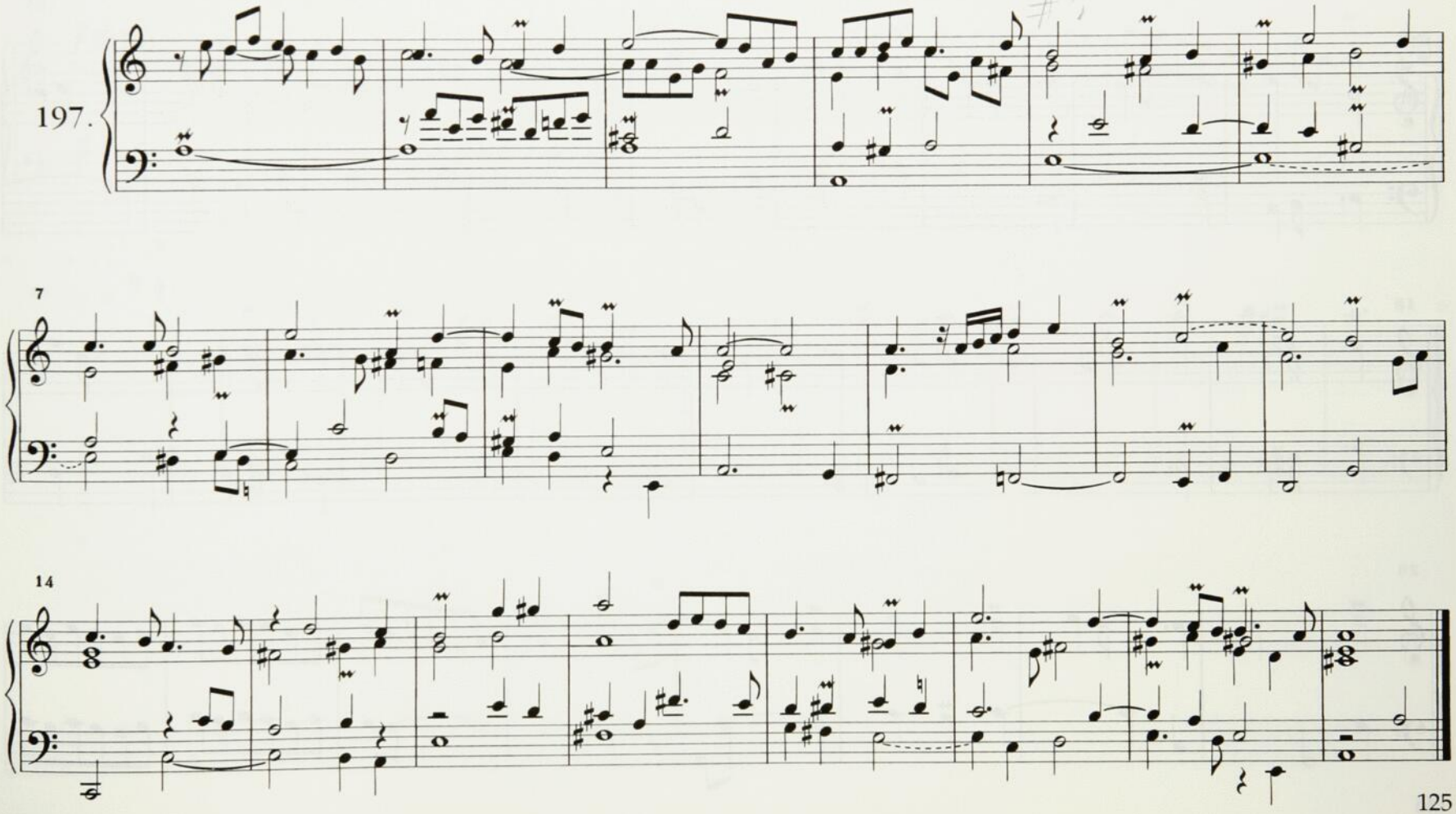

22
29
35



N° 191, p. 112
De N. LEBÈGUE, *Premier livre d'orgue* (1676),
Cromhorne ou Tierce en Taille du 2nd ton

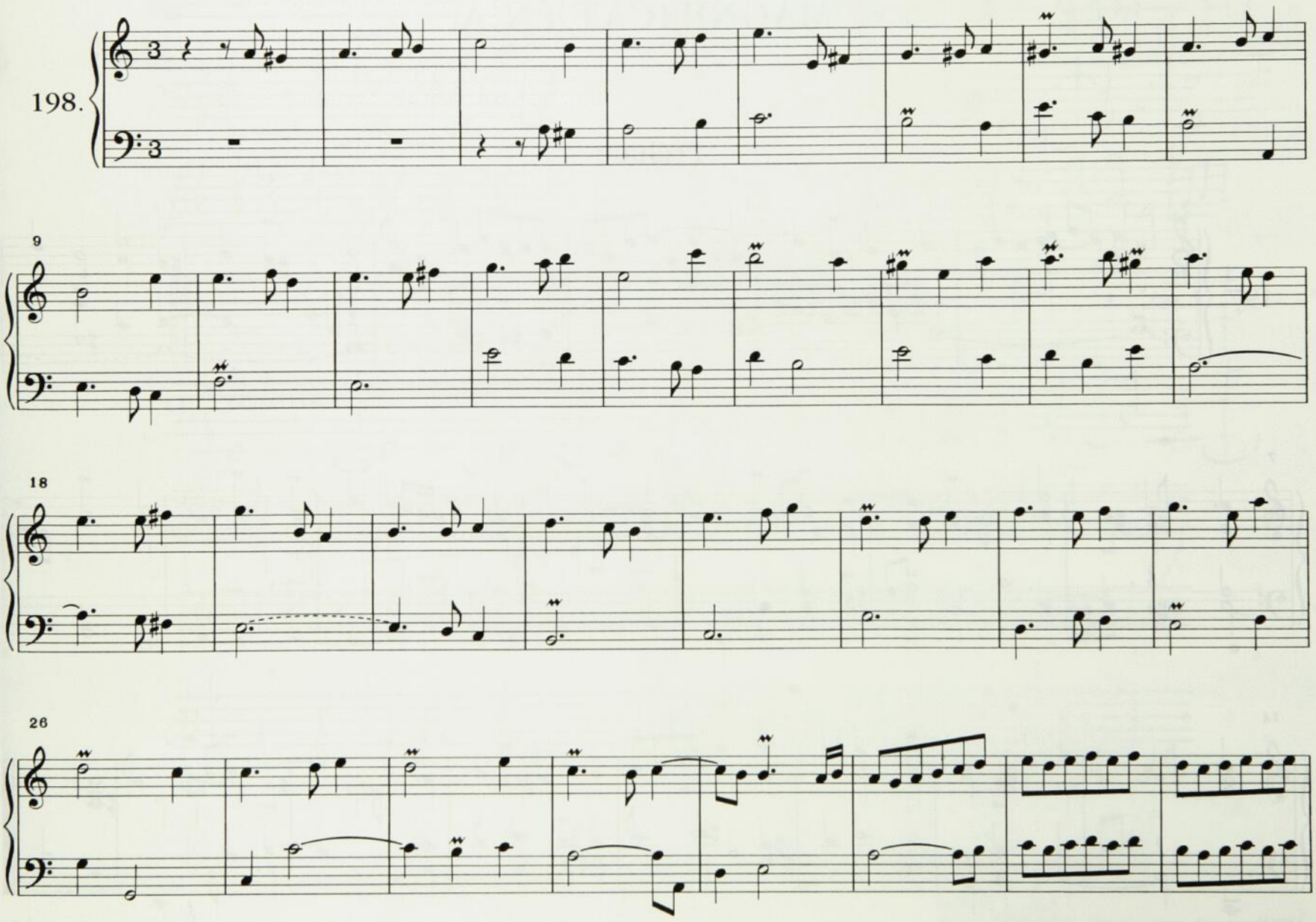
MAGNIFICAT EN A

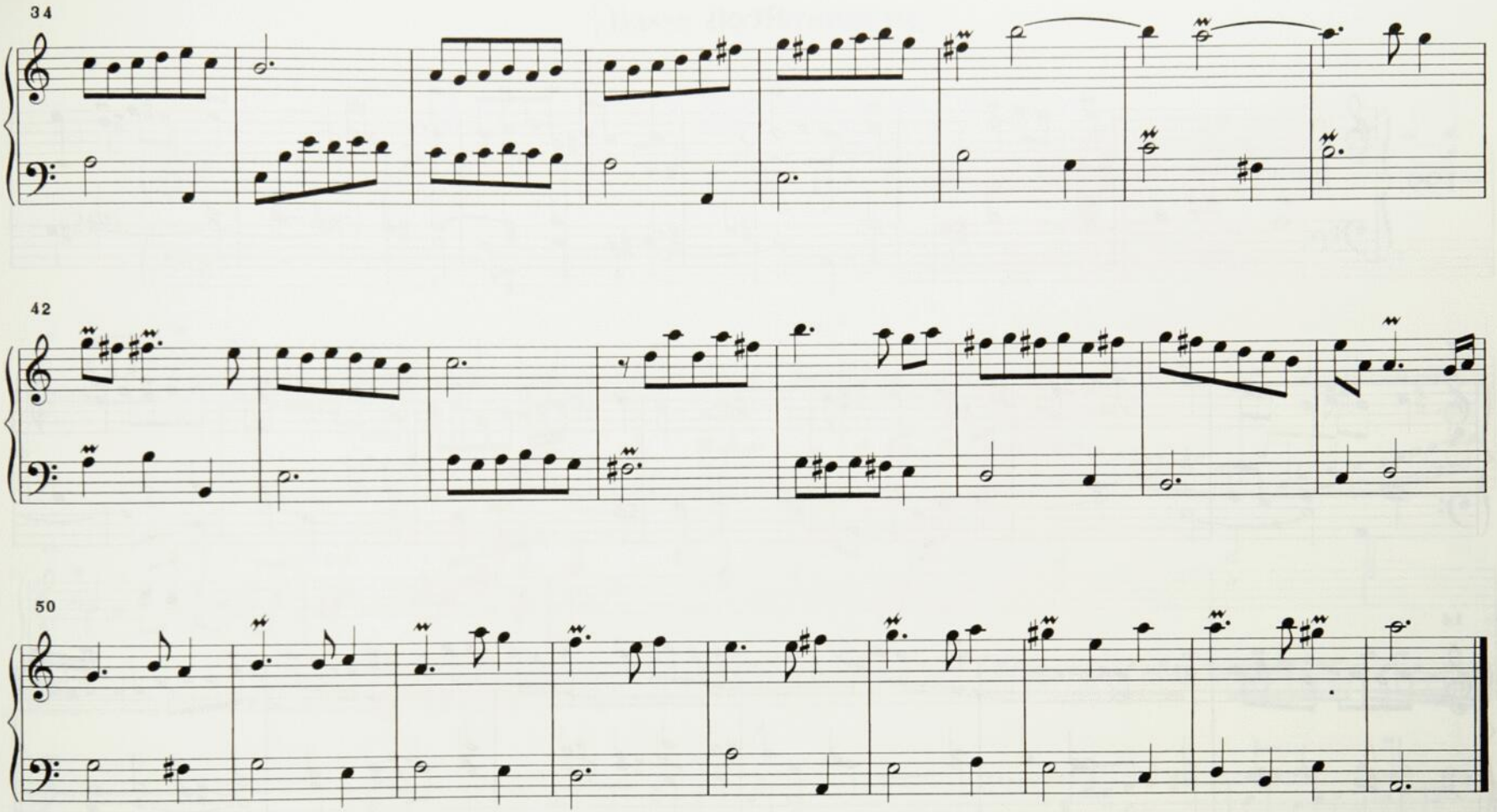
Prélude

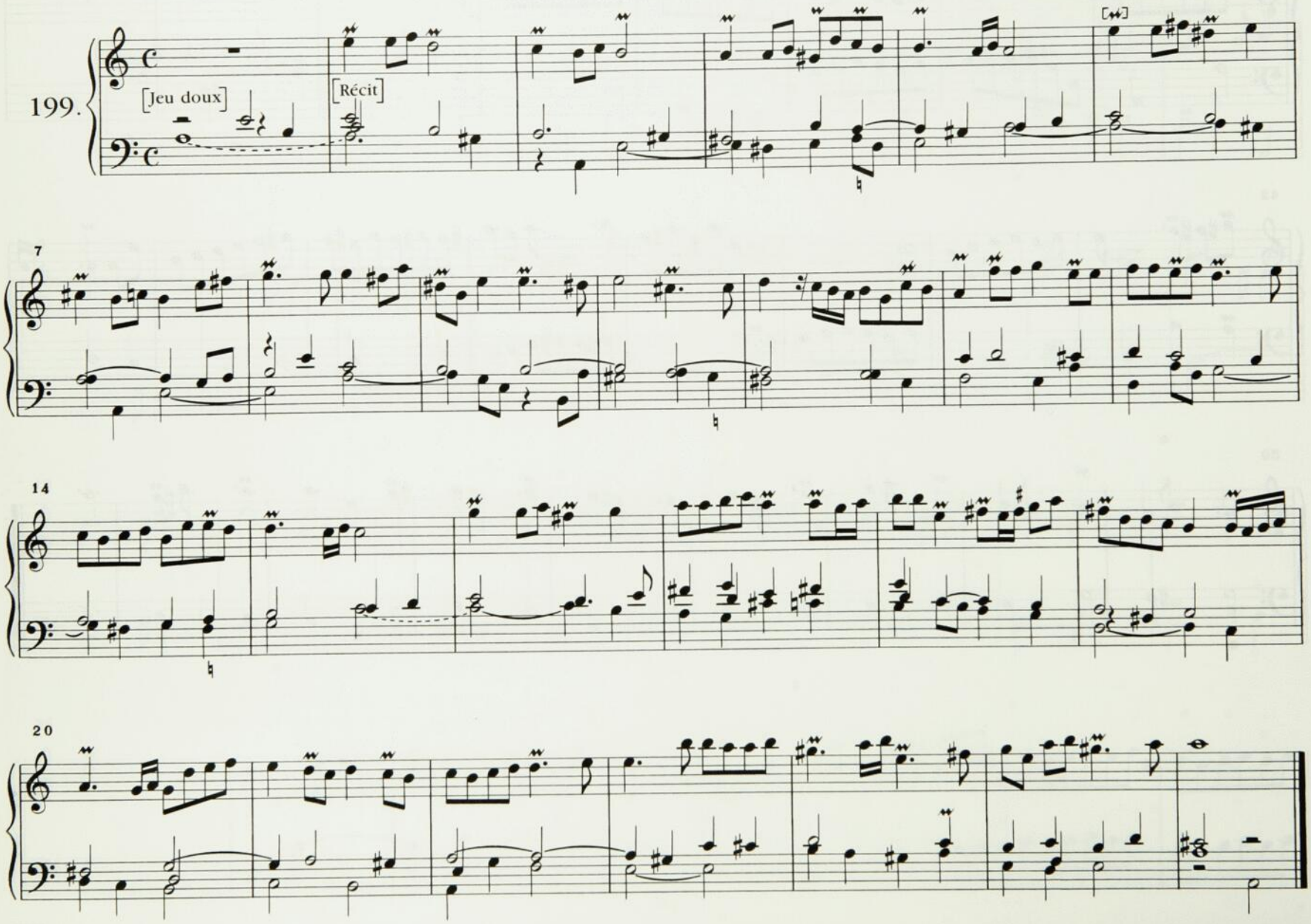


Duo

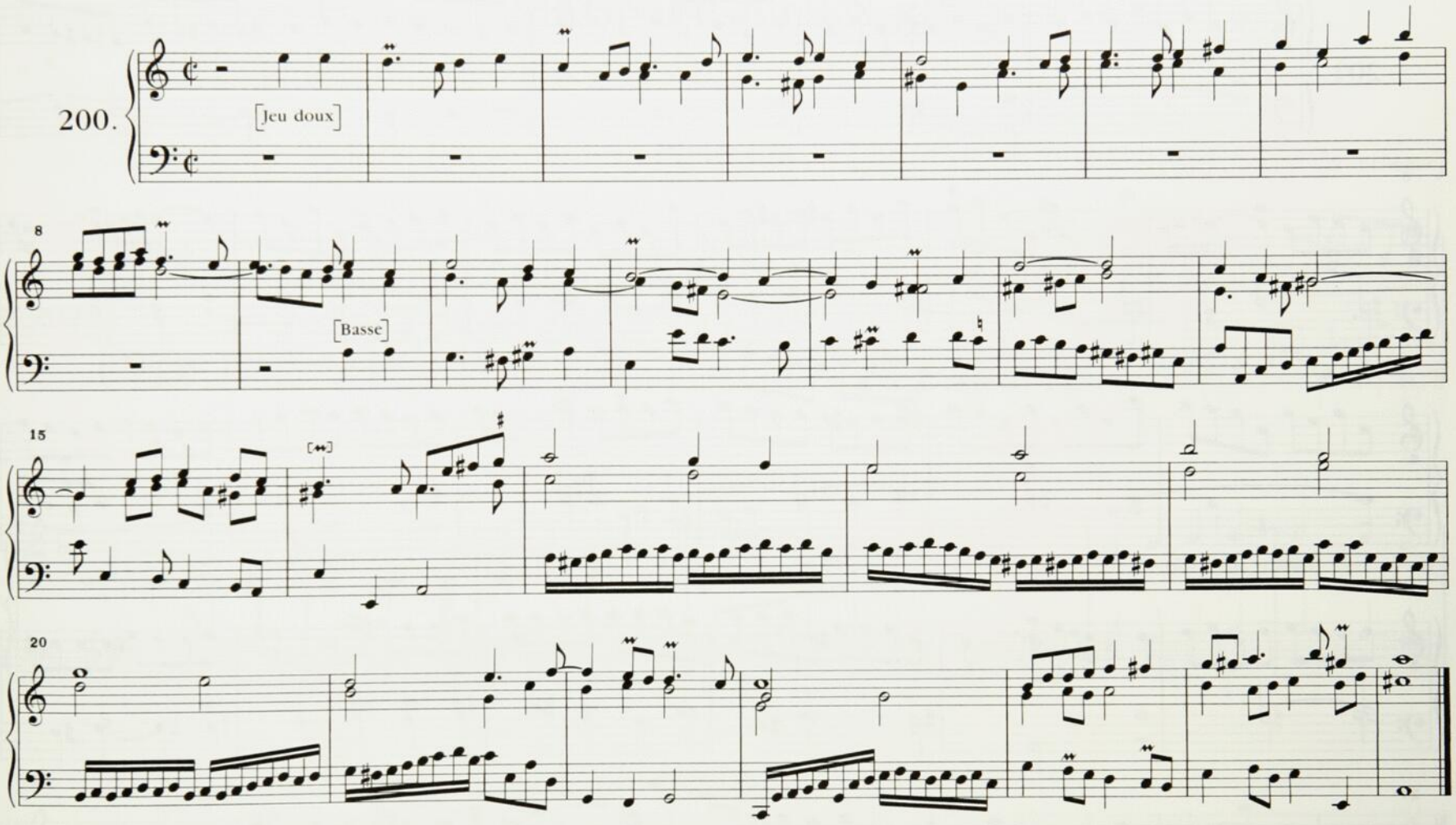
198.



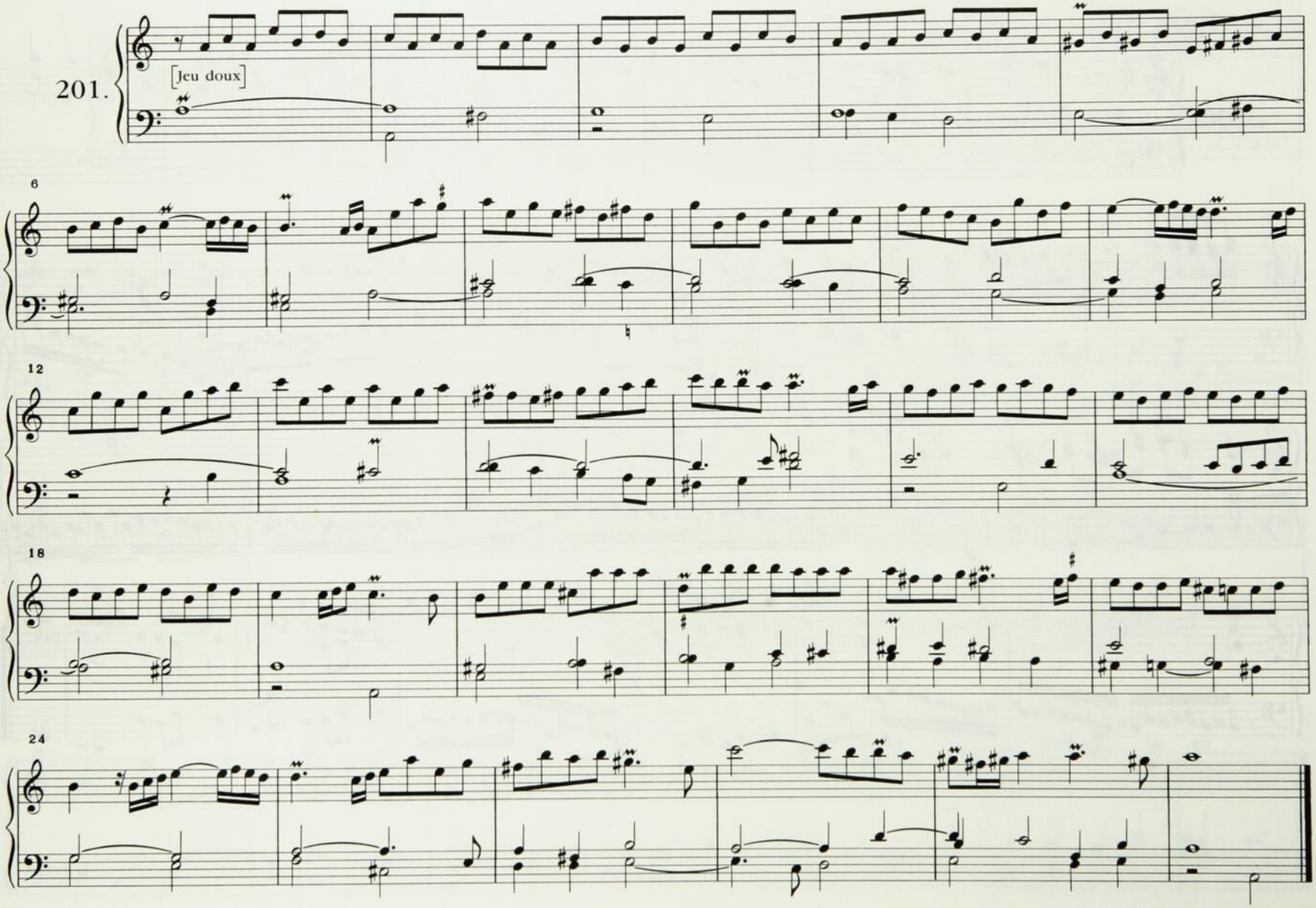

34
42
50


199.
[Jeu doux]
[Récit]
7
14
20

[Basse de Trompette]



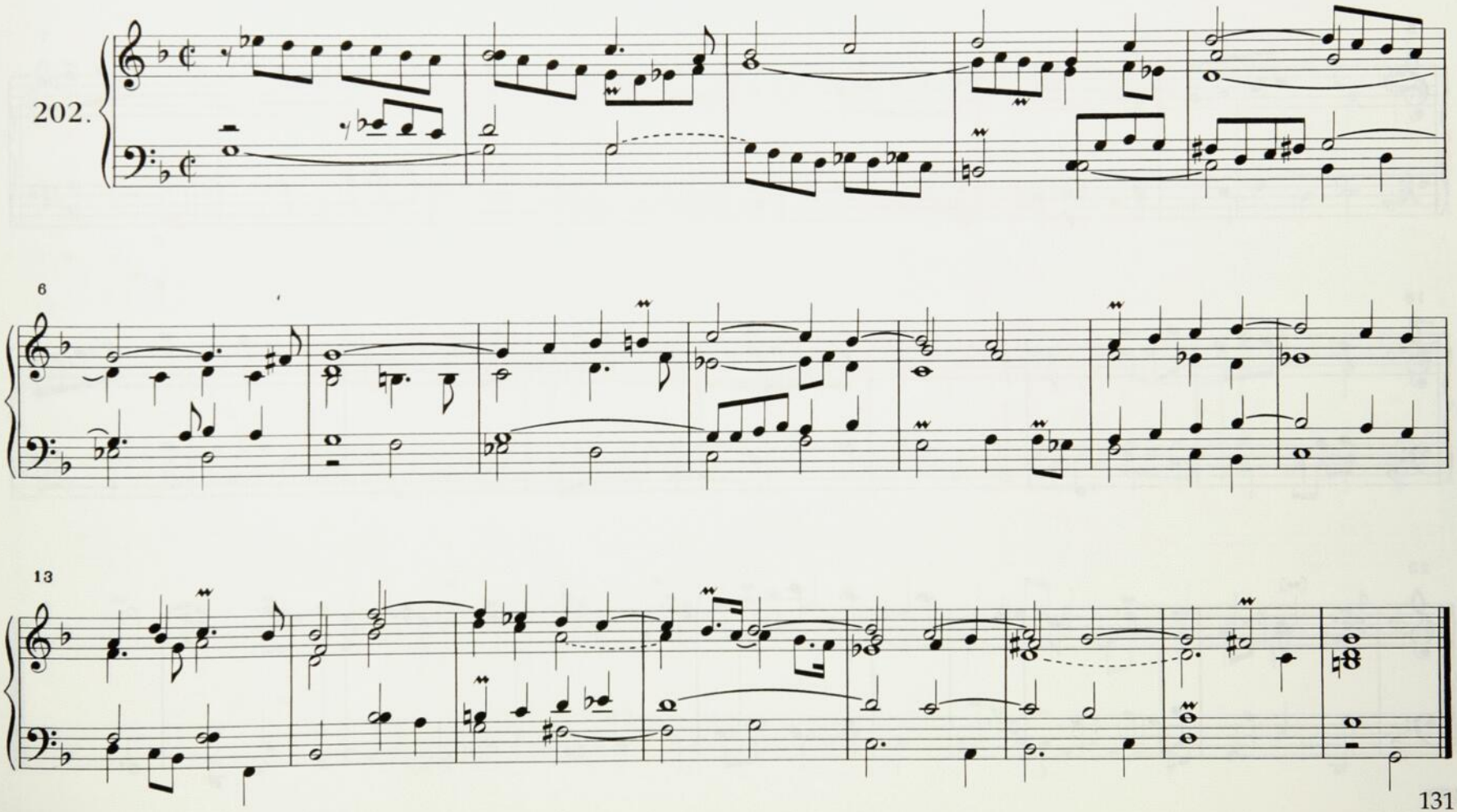
Cornet



[MAGNIFICAT] EN g.♭

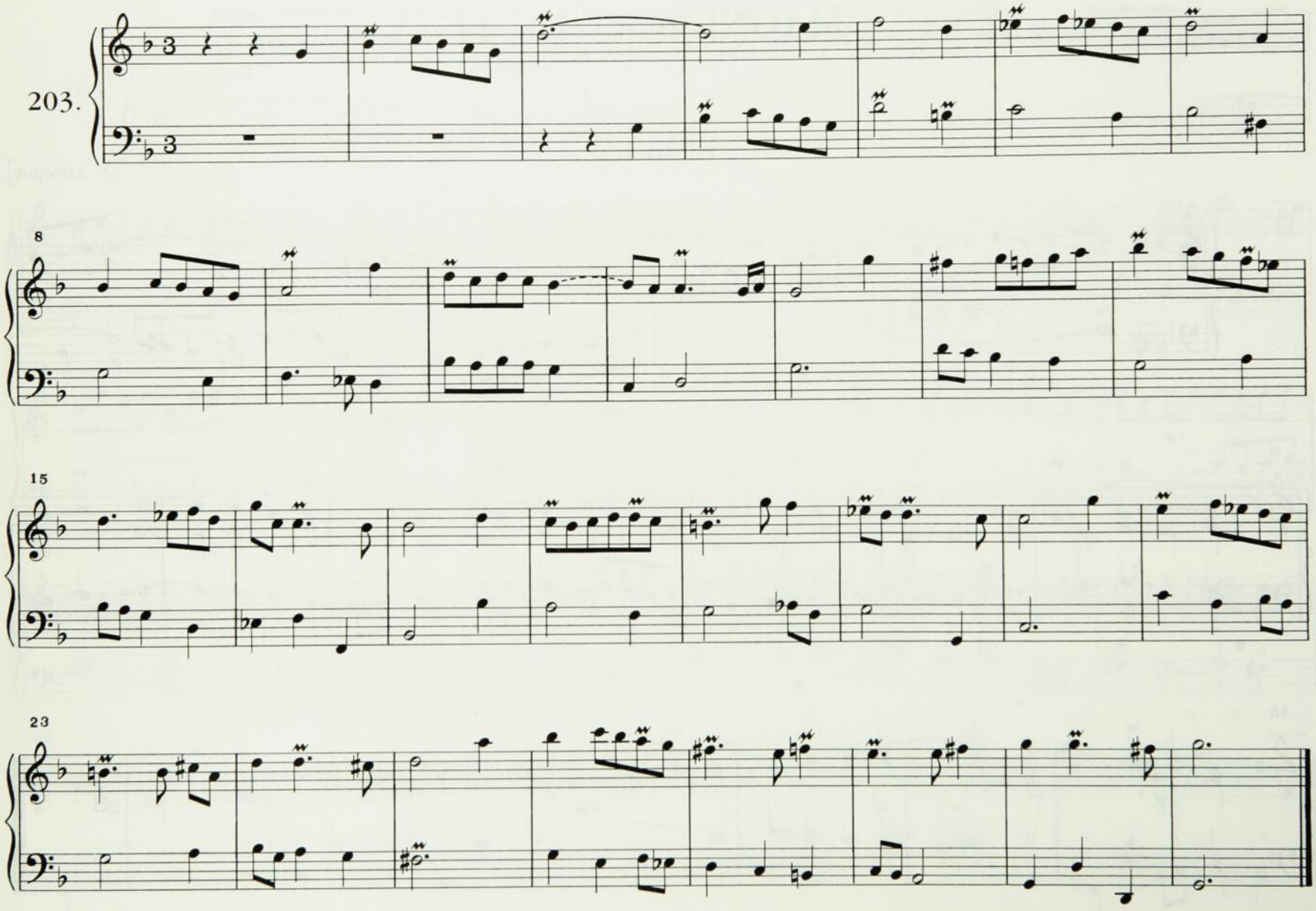
Plein Jeu

[N. Lebègue]



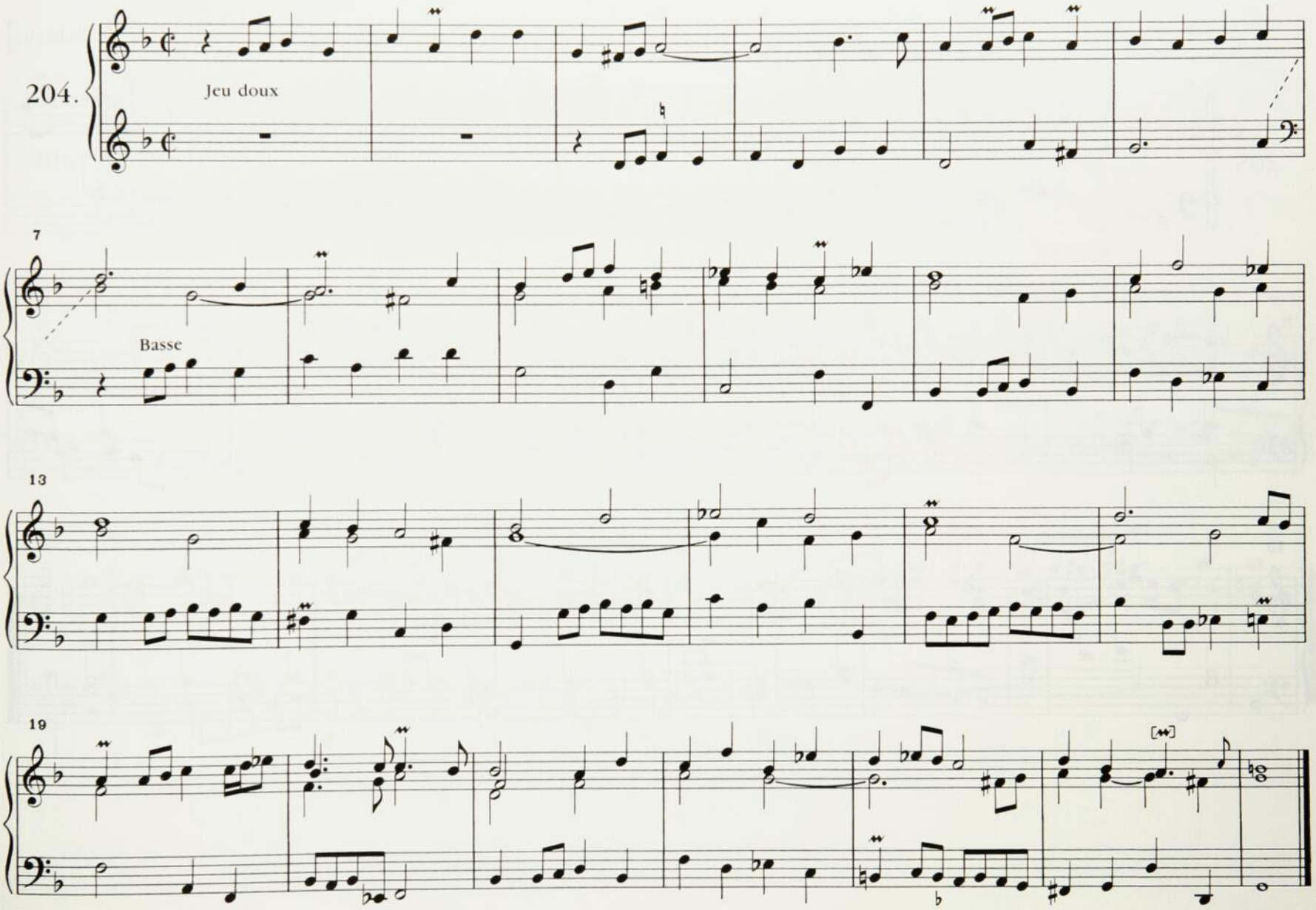
Duo

[N. Lebègue]



Basse

[N. Lebègue]

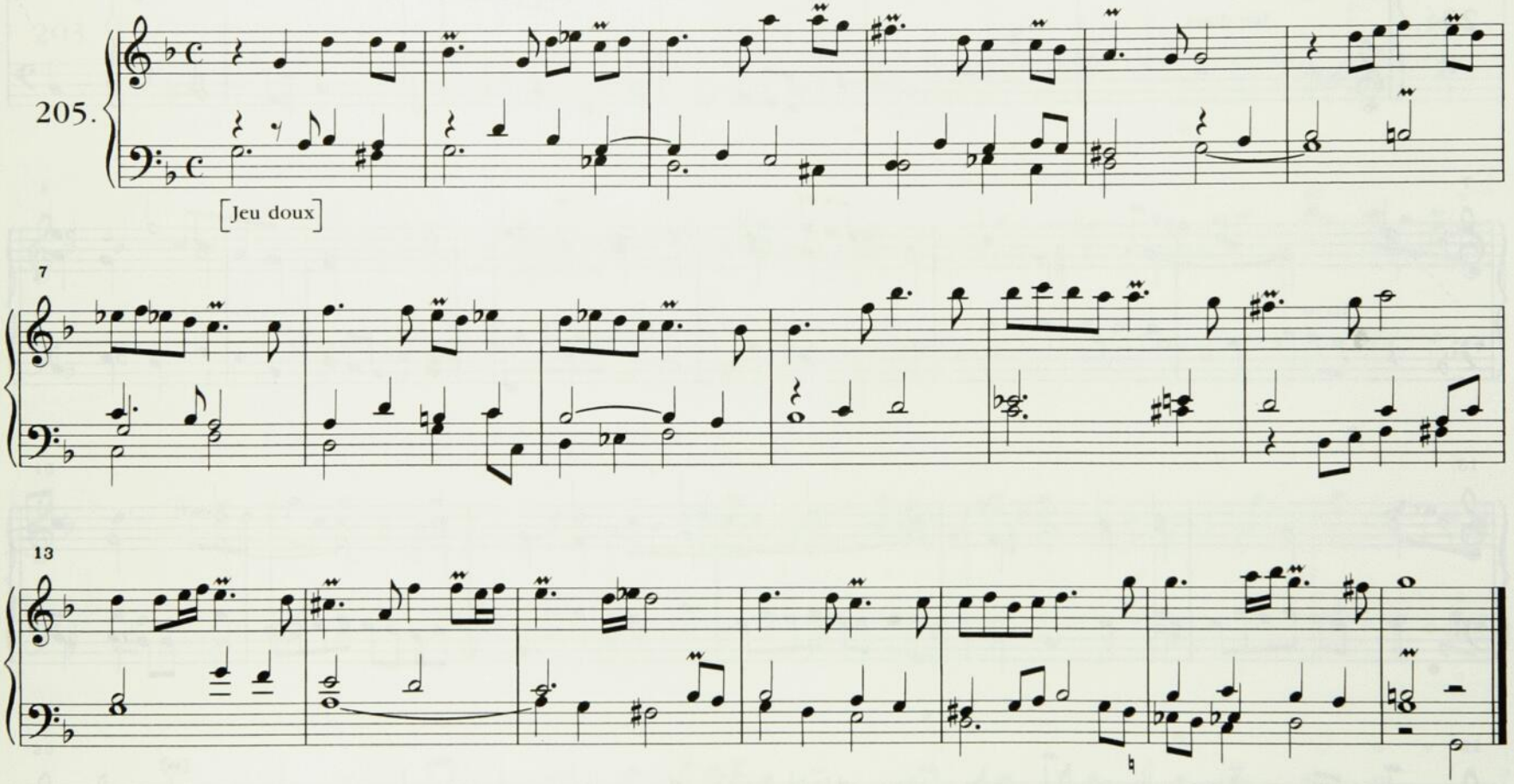


Récit

[N. Lebègue]

205.

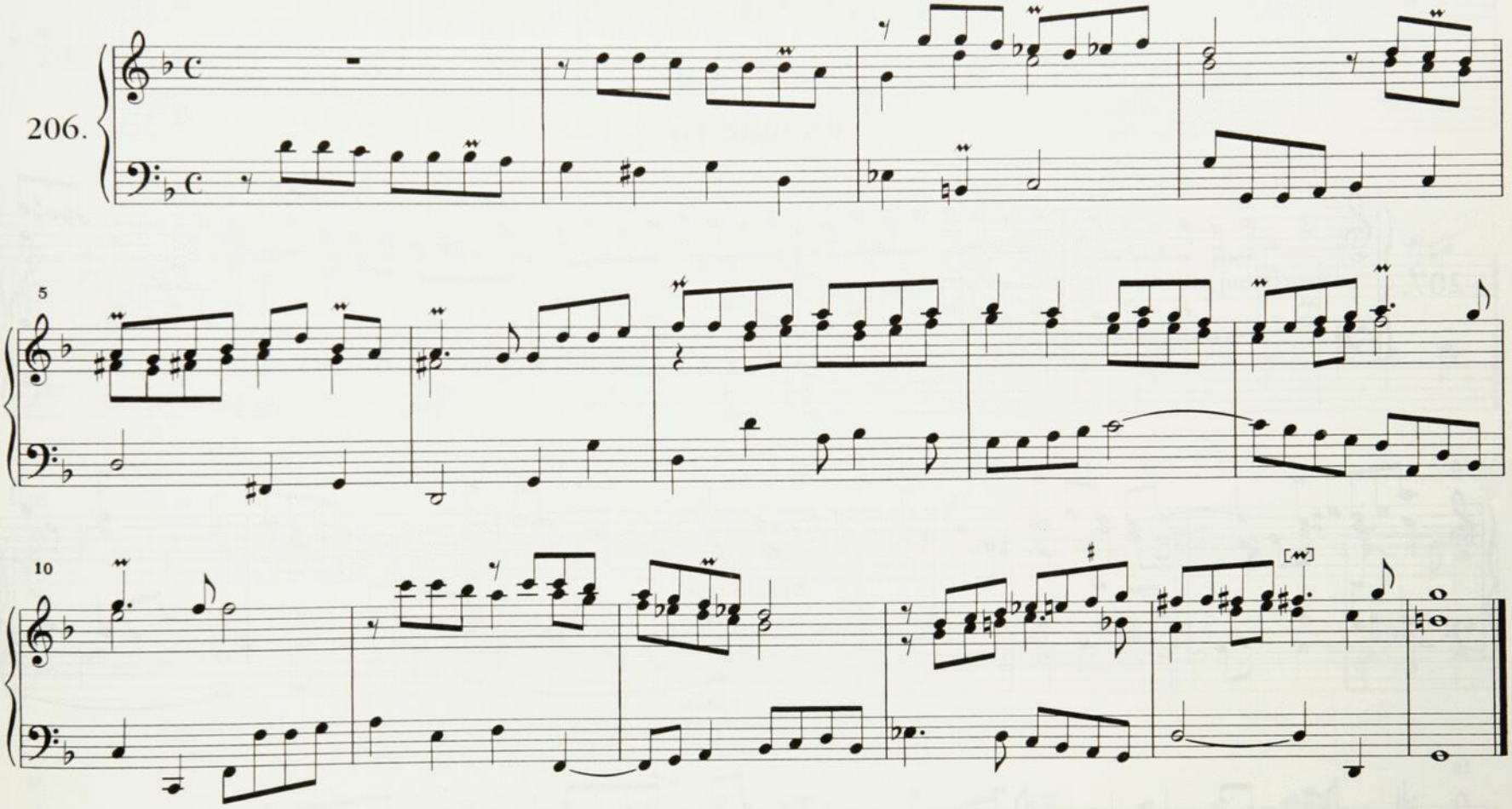
[Jeu doux]



Trio

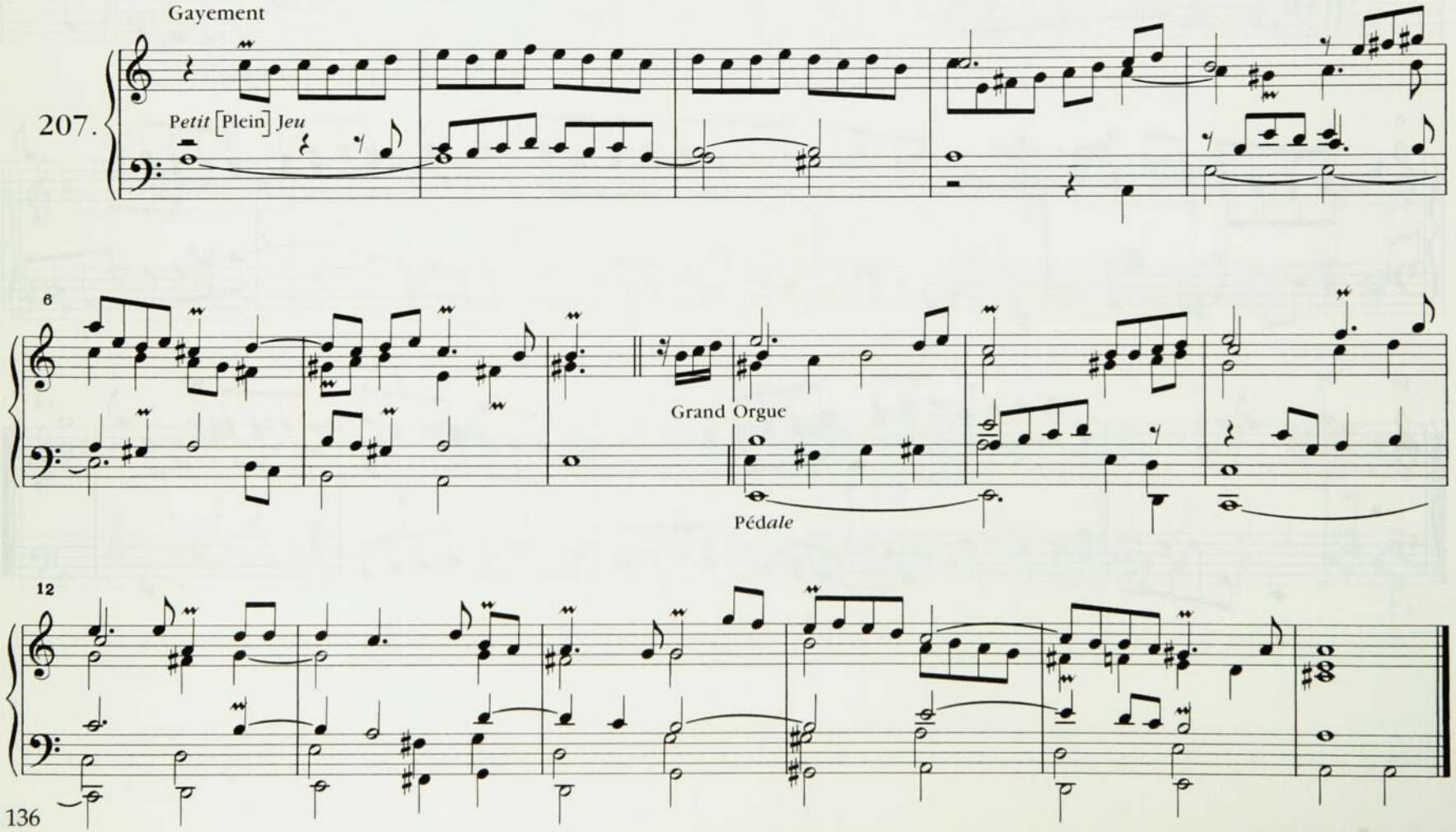
[N. Lebègue]

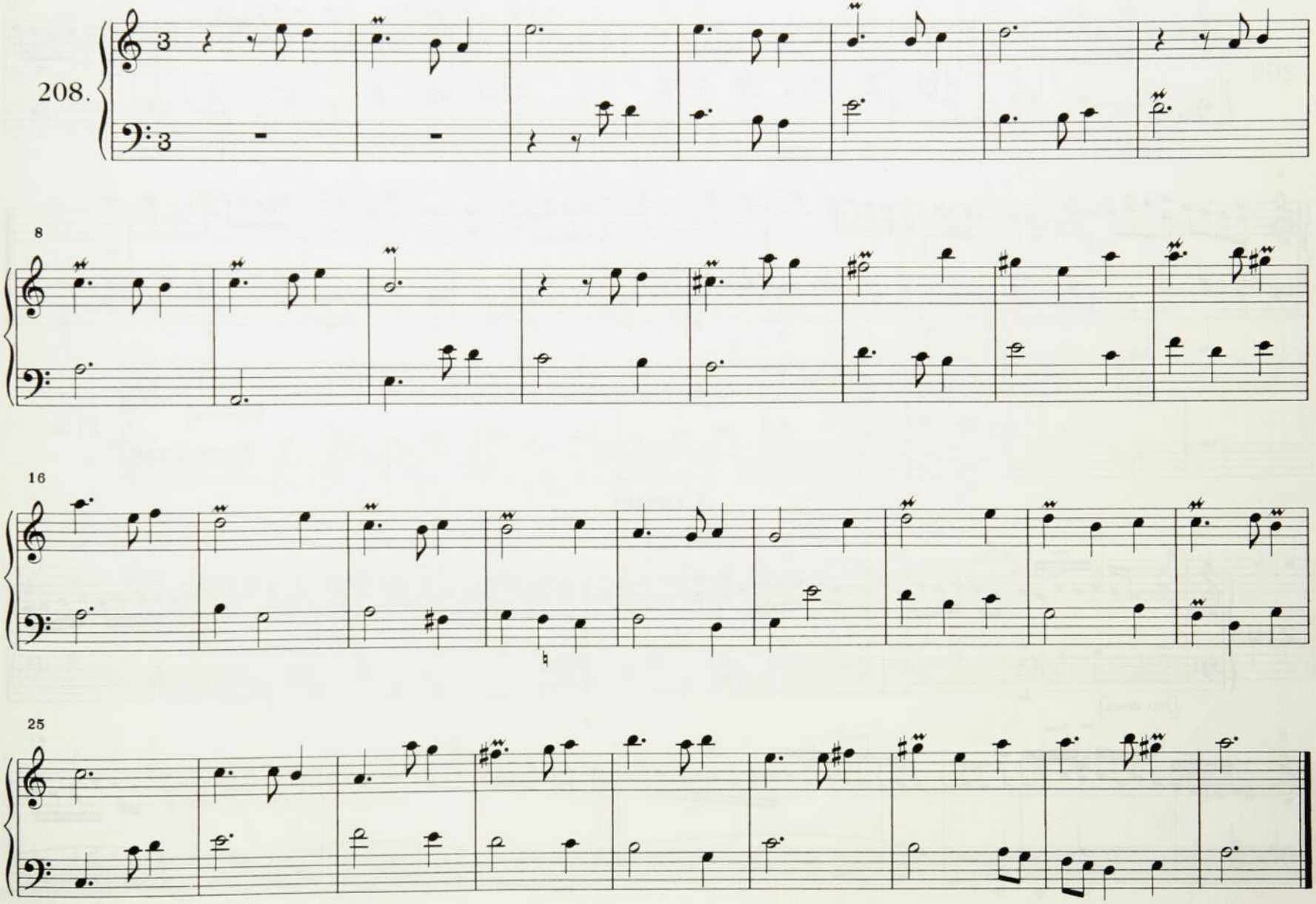
206.



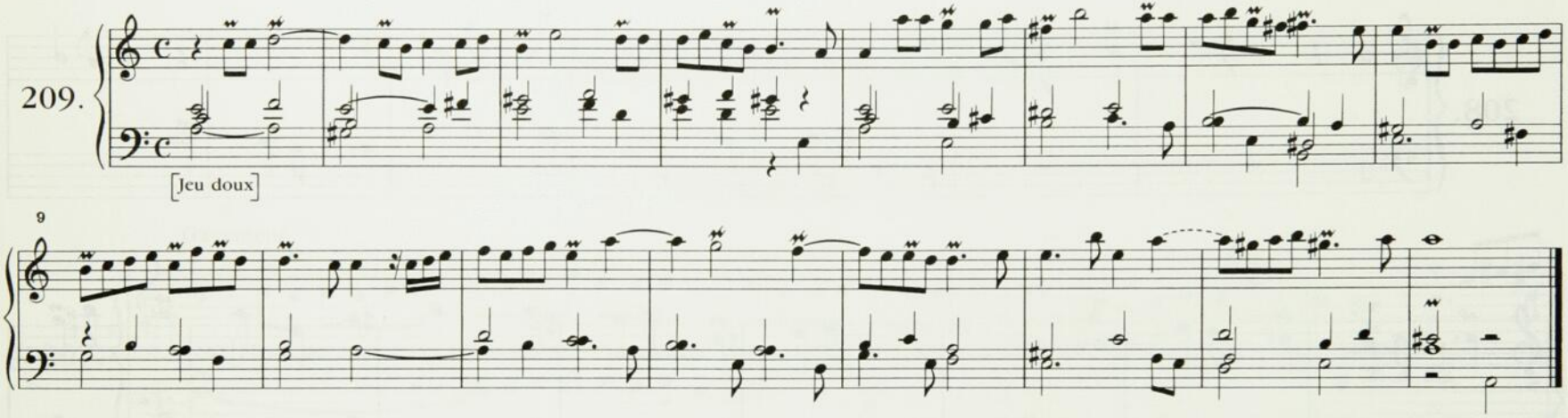
[MAGNIFICAT EN A]

Prélude en A

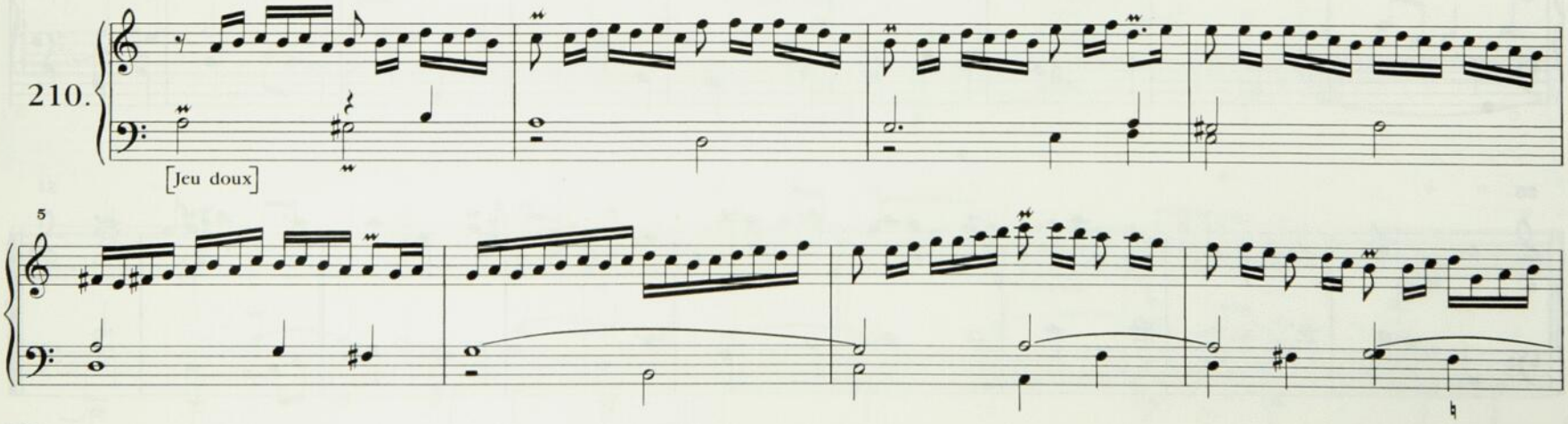


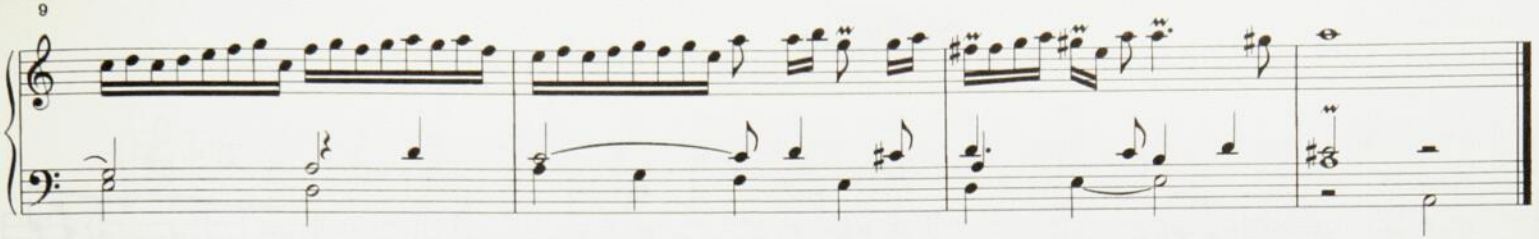

208.
8
16
25

Récit

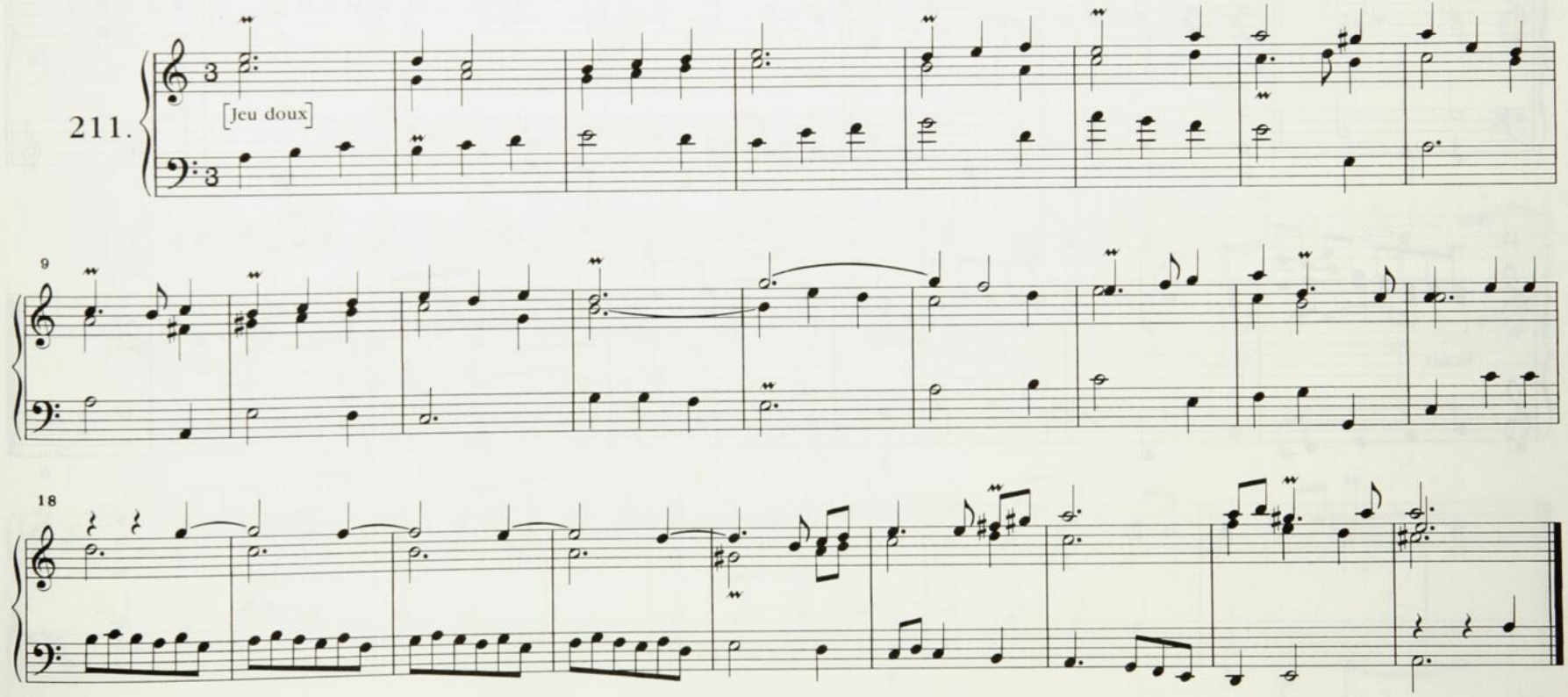


Cornet

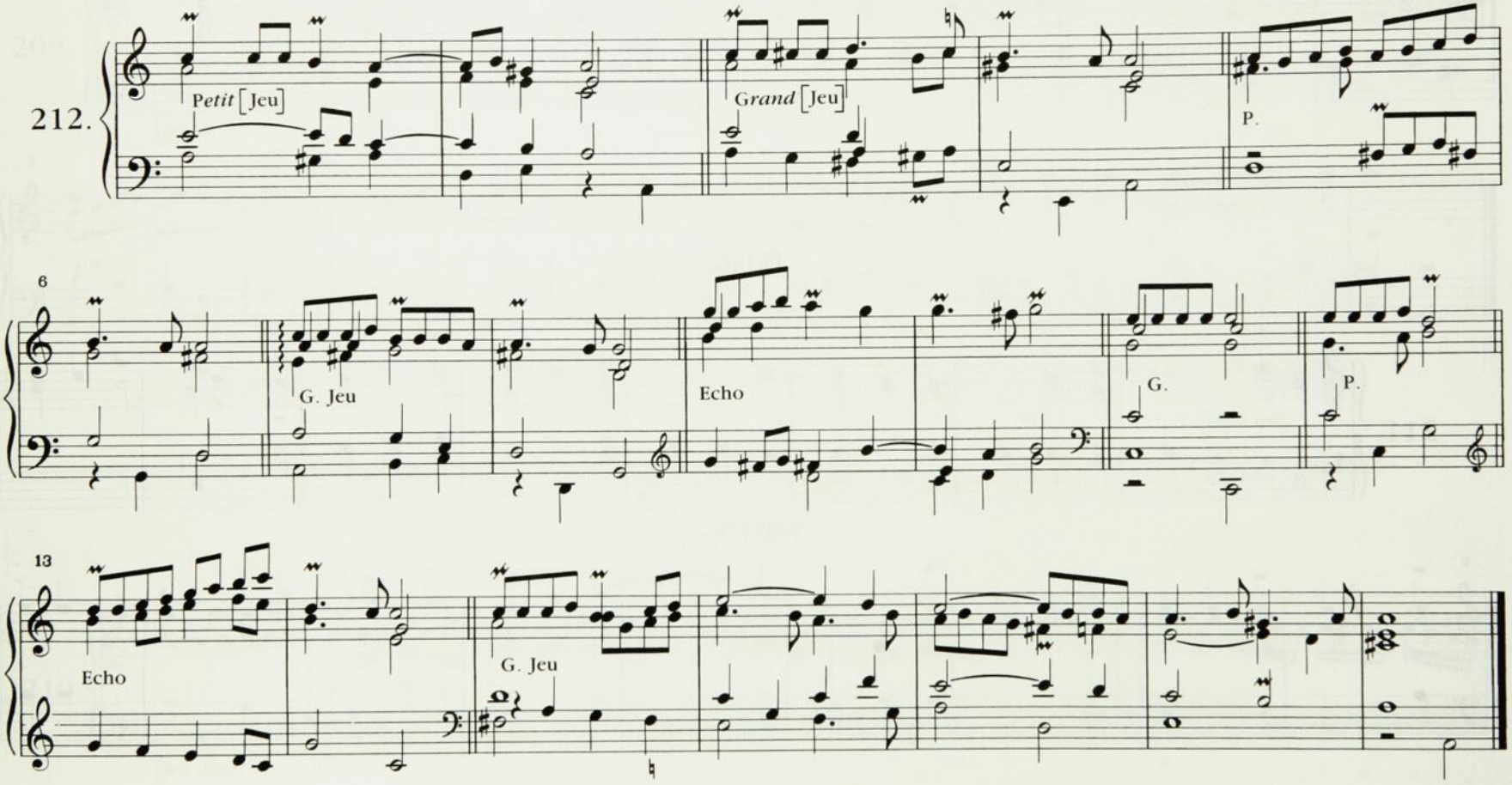




Basse



Dialogue



213.

Jeu doux

7

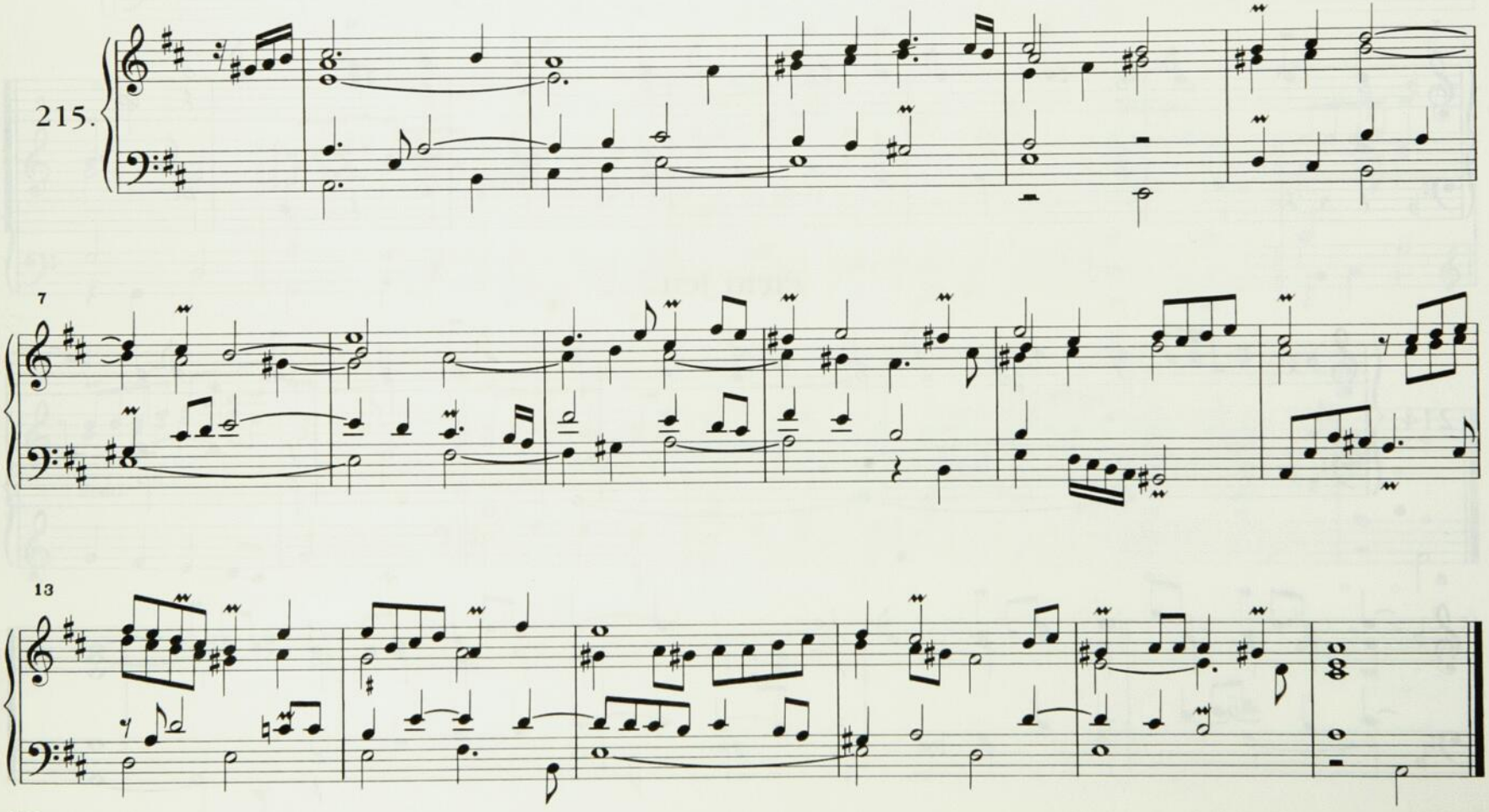
Plein Jeu

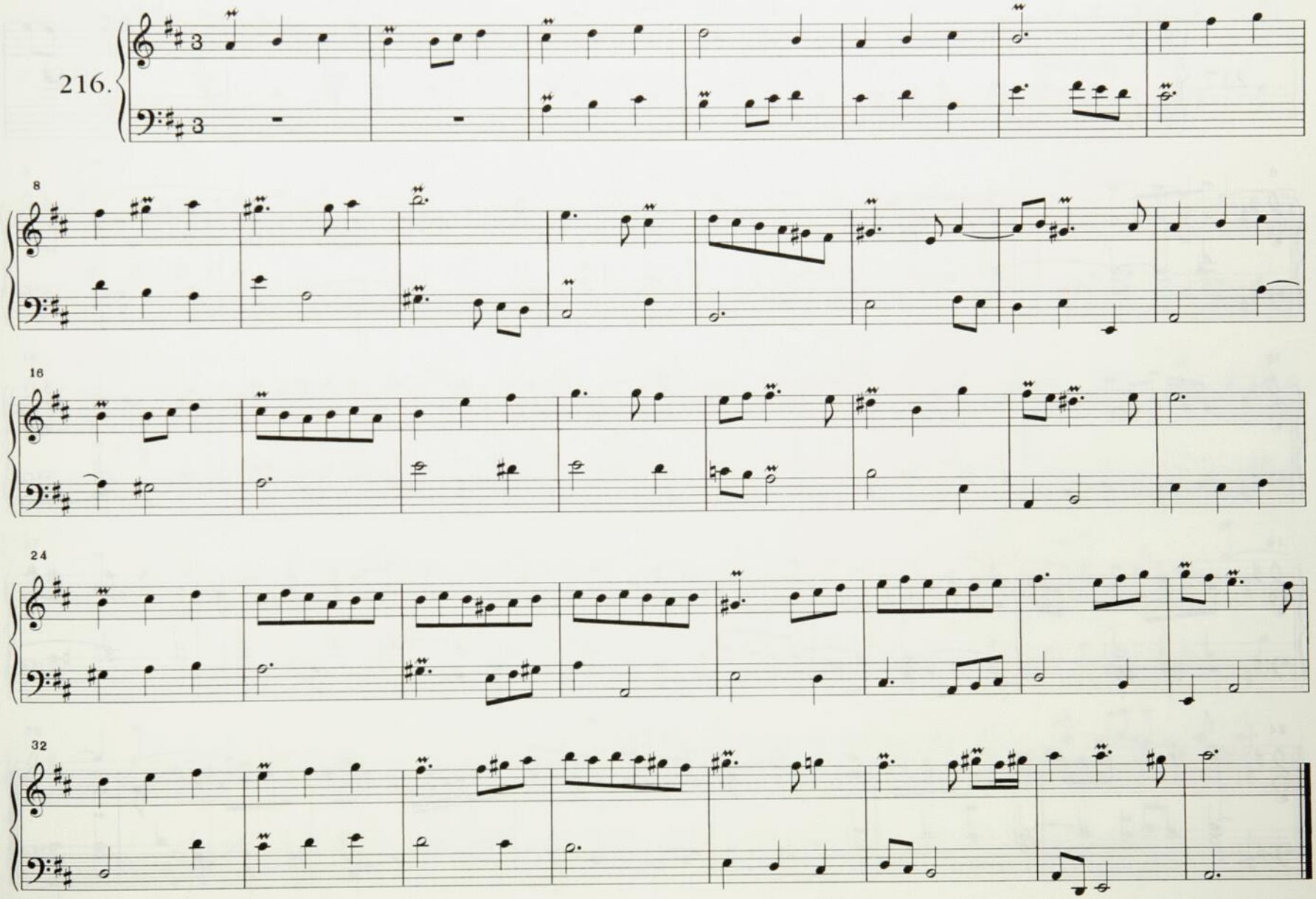
214.

6

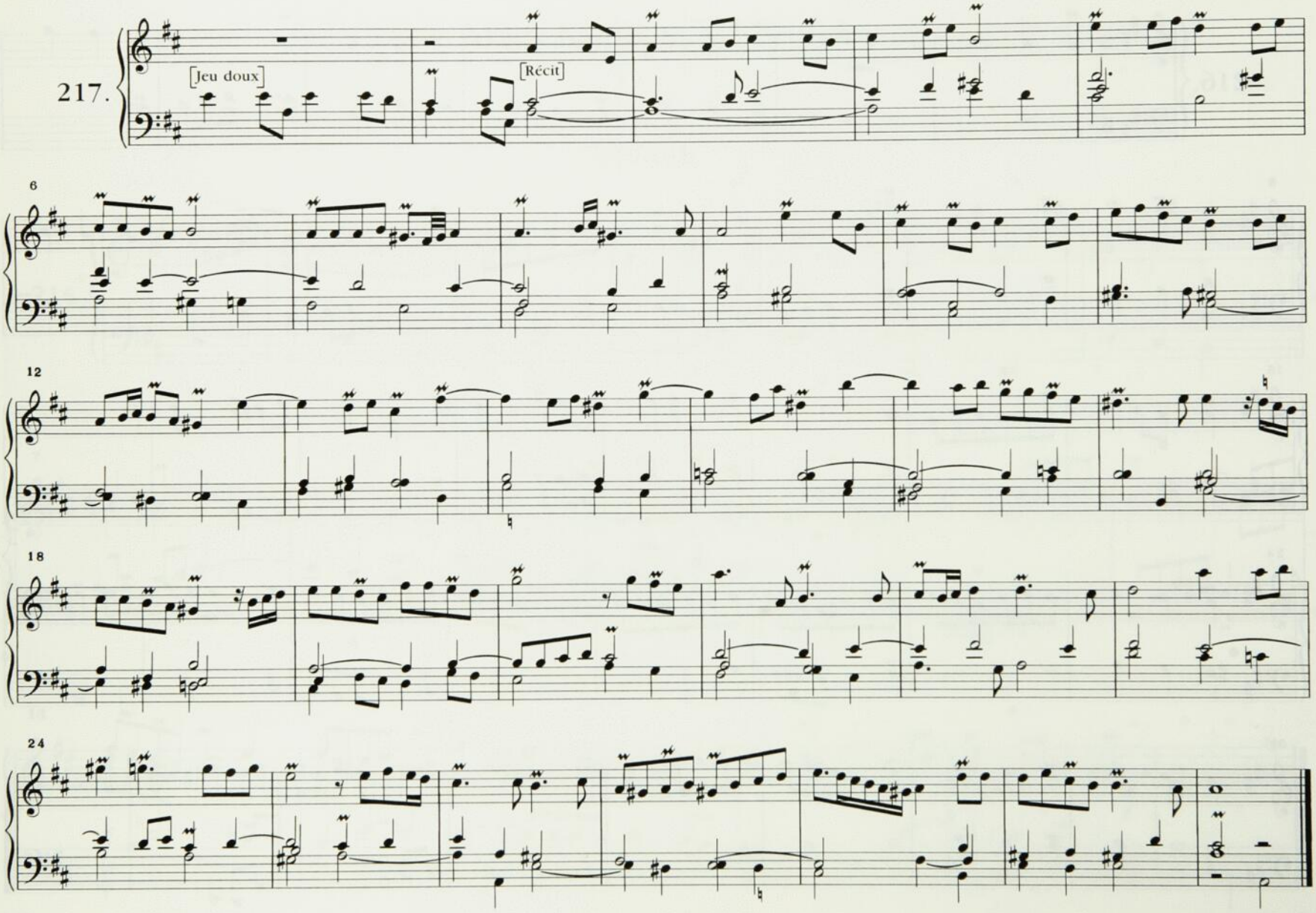
MAGNIFICAT EN A.♯

Prélude

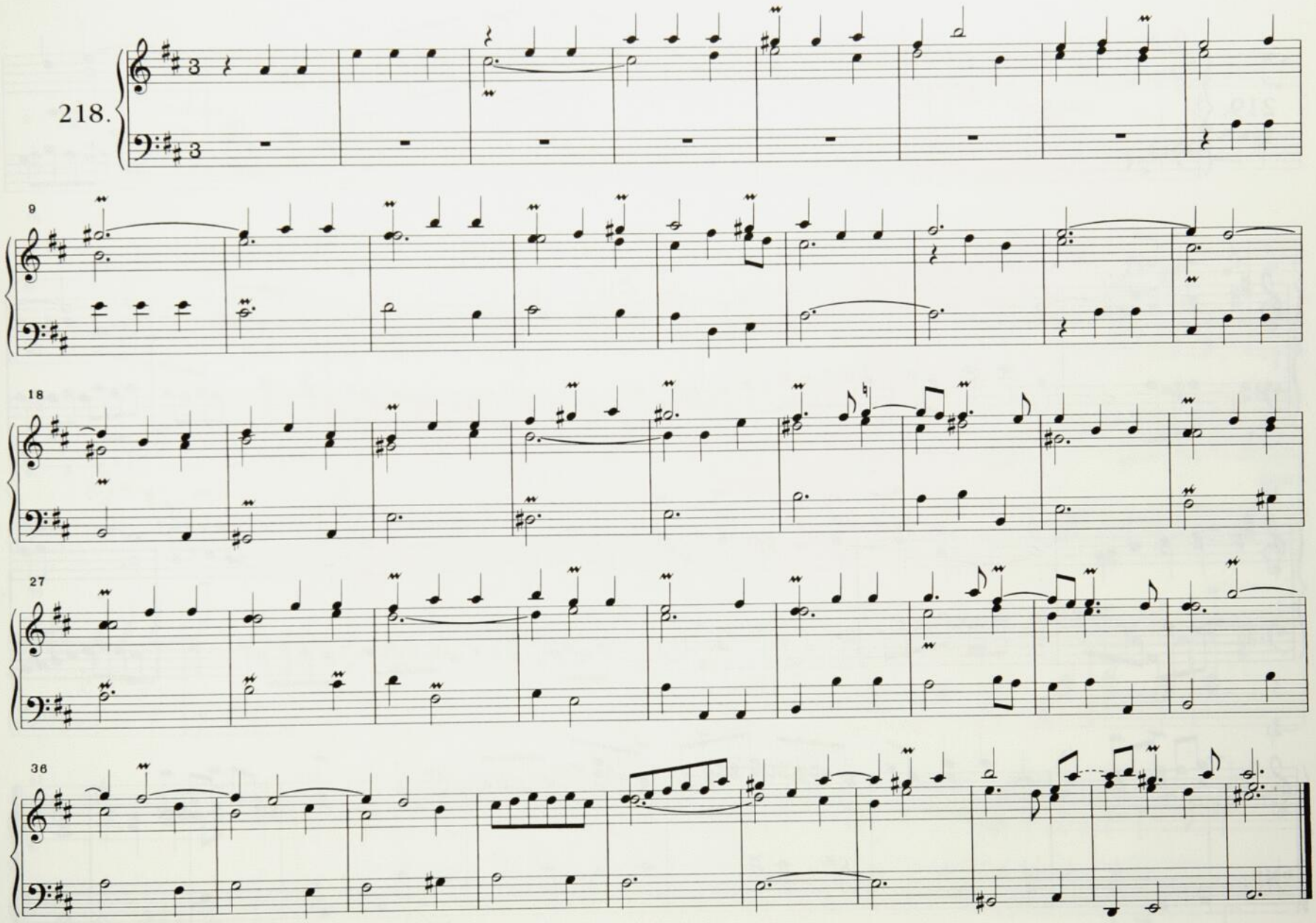


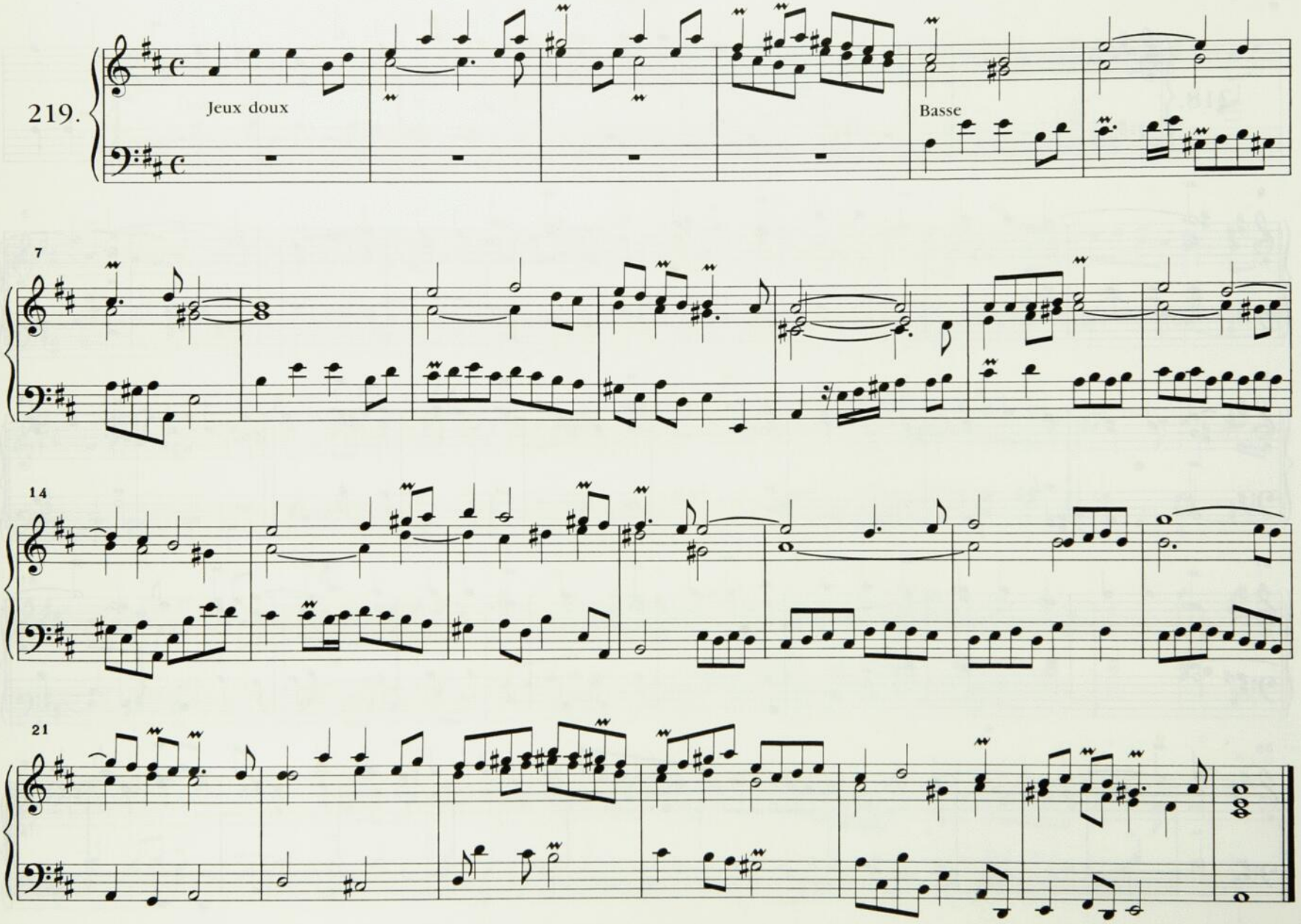

216.
8
16
24
32

Récit

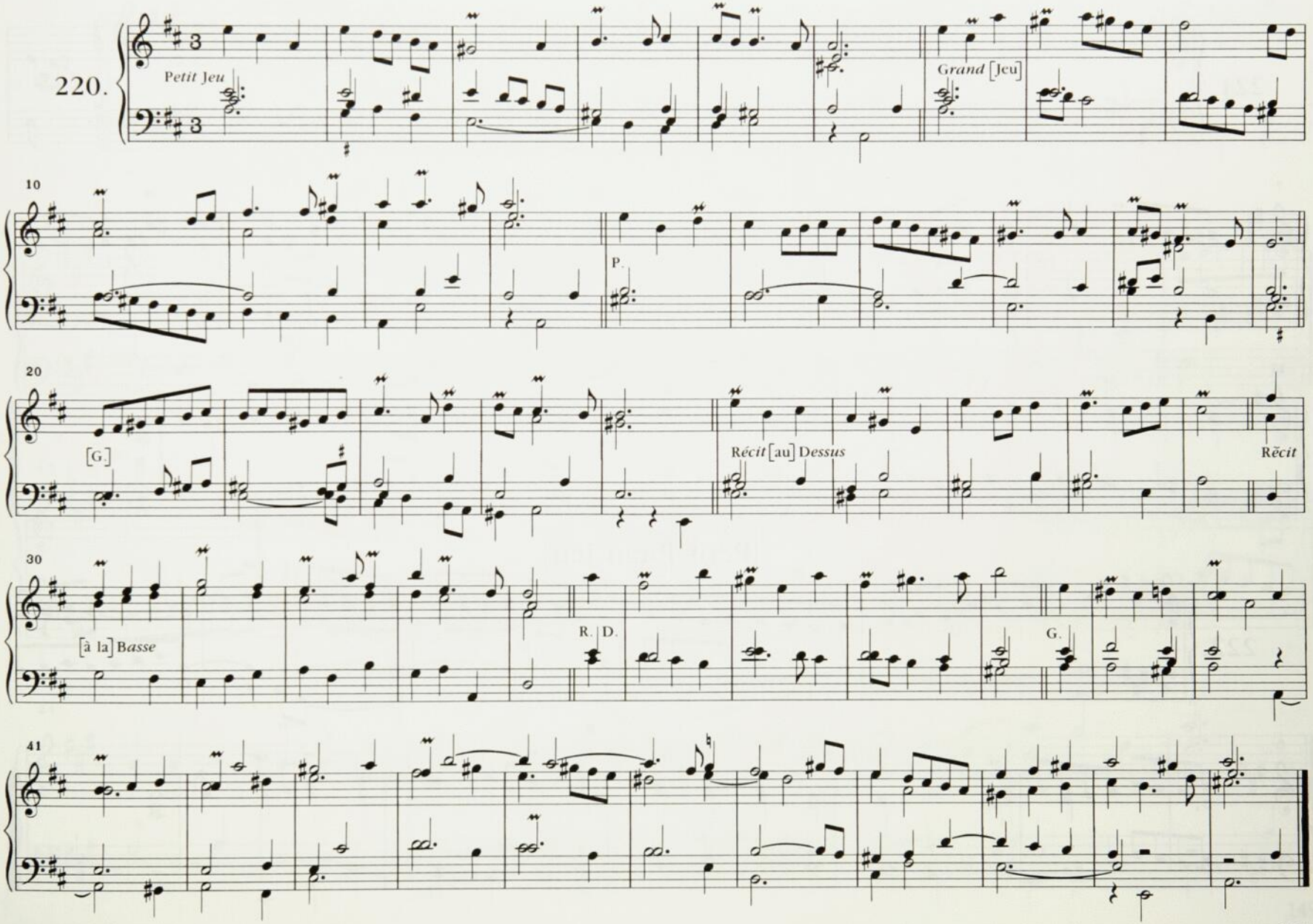


Trio

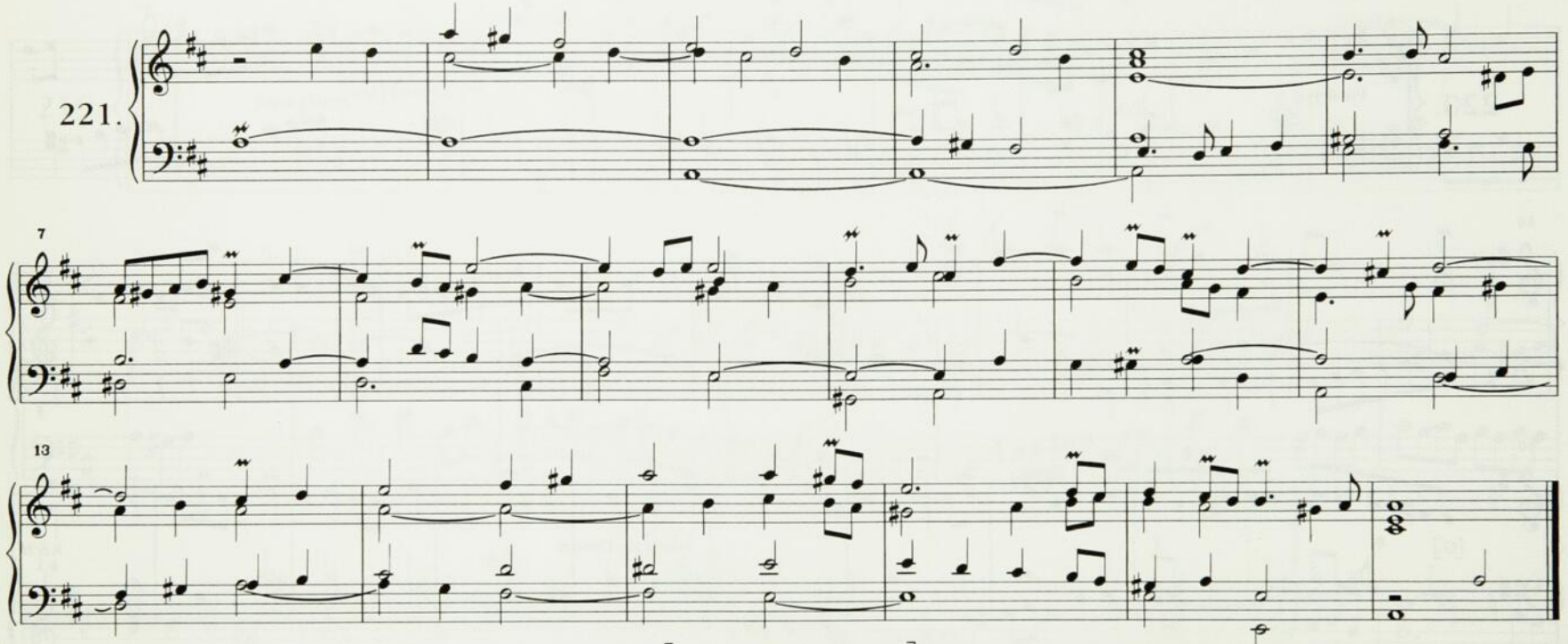



219.
Jeux doux
Basse
7
14
21

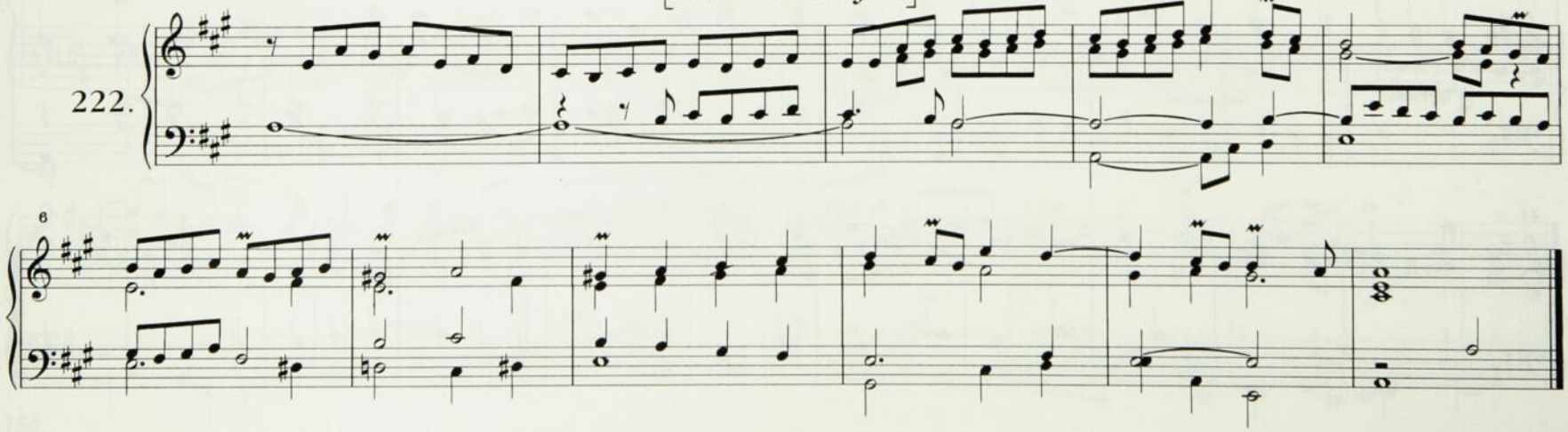
Dialogue

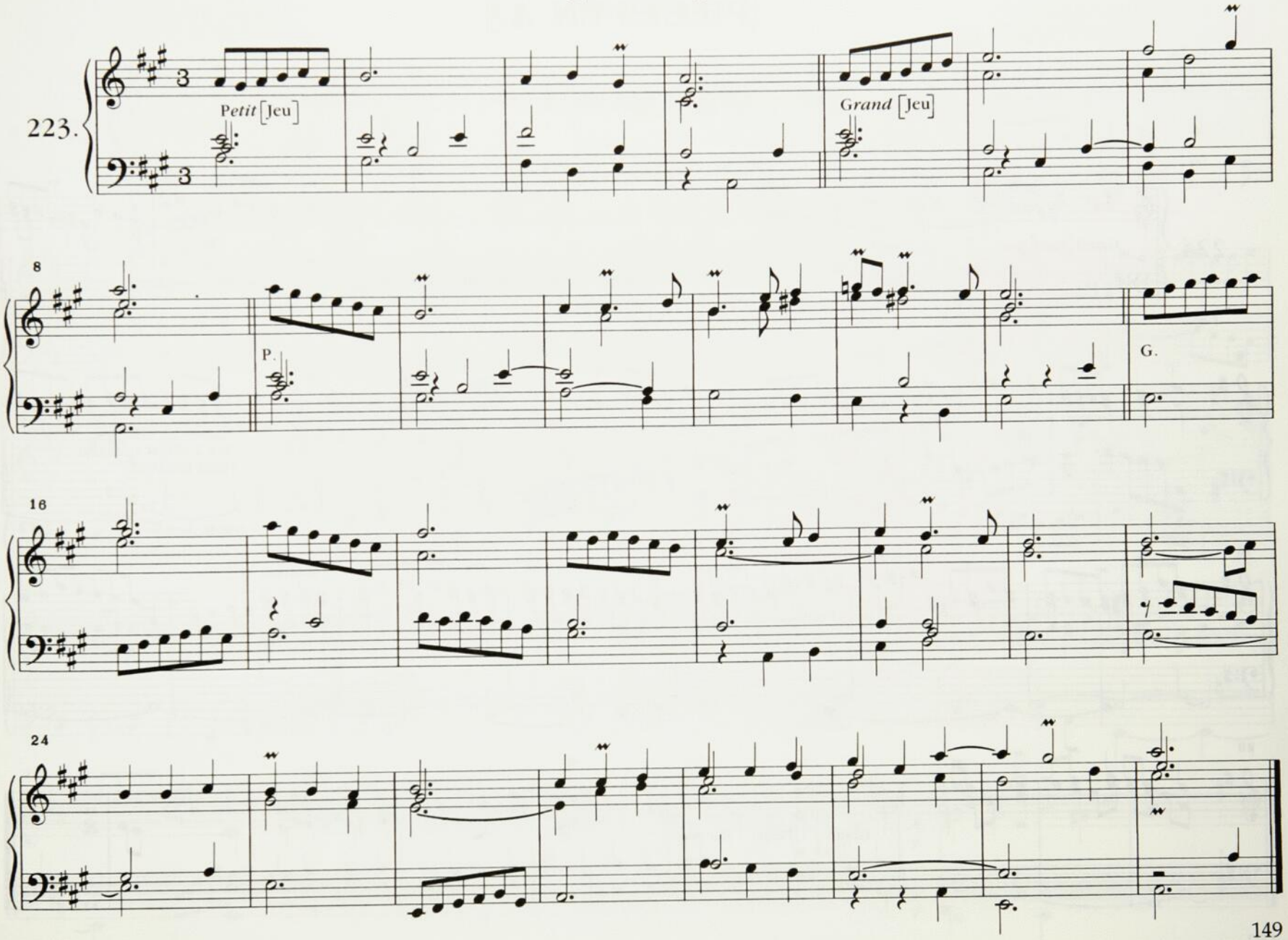

220.
Petit Jeu
Grand [Jeu]
10
P.
20
[G.]
Récit [au] Dessus
Récit
30
[à la] Basse
R. D.
G.
41

Plein Jeu

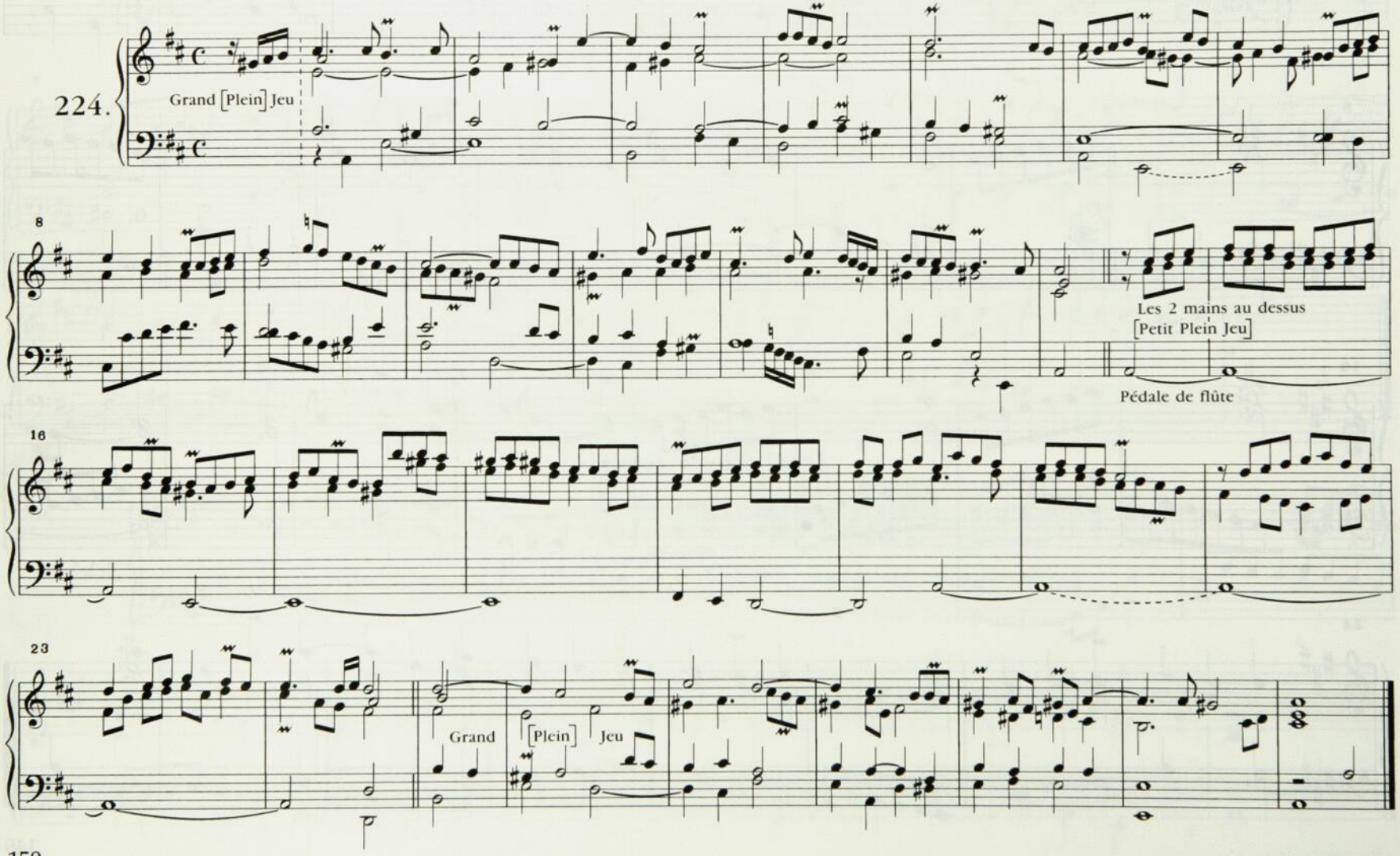


[Petit Plein Jeu]



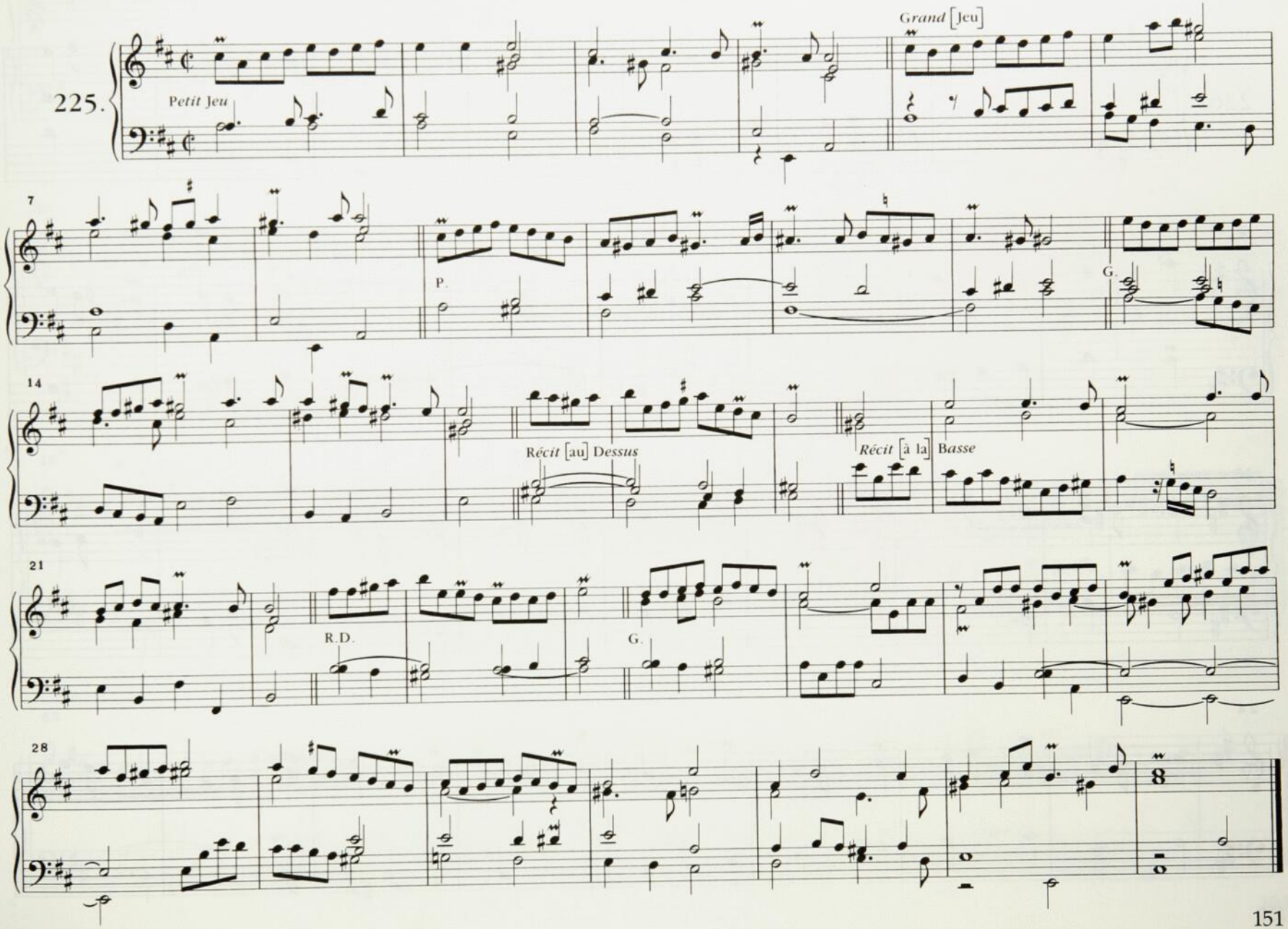

223.
Petit [Jeu]
Grand [Jeu]
8
P.
G.
16
24

Plein Jeu en A.♯ *

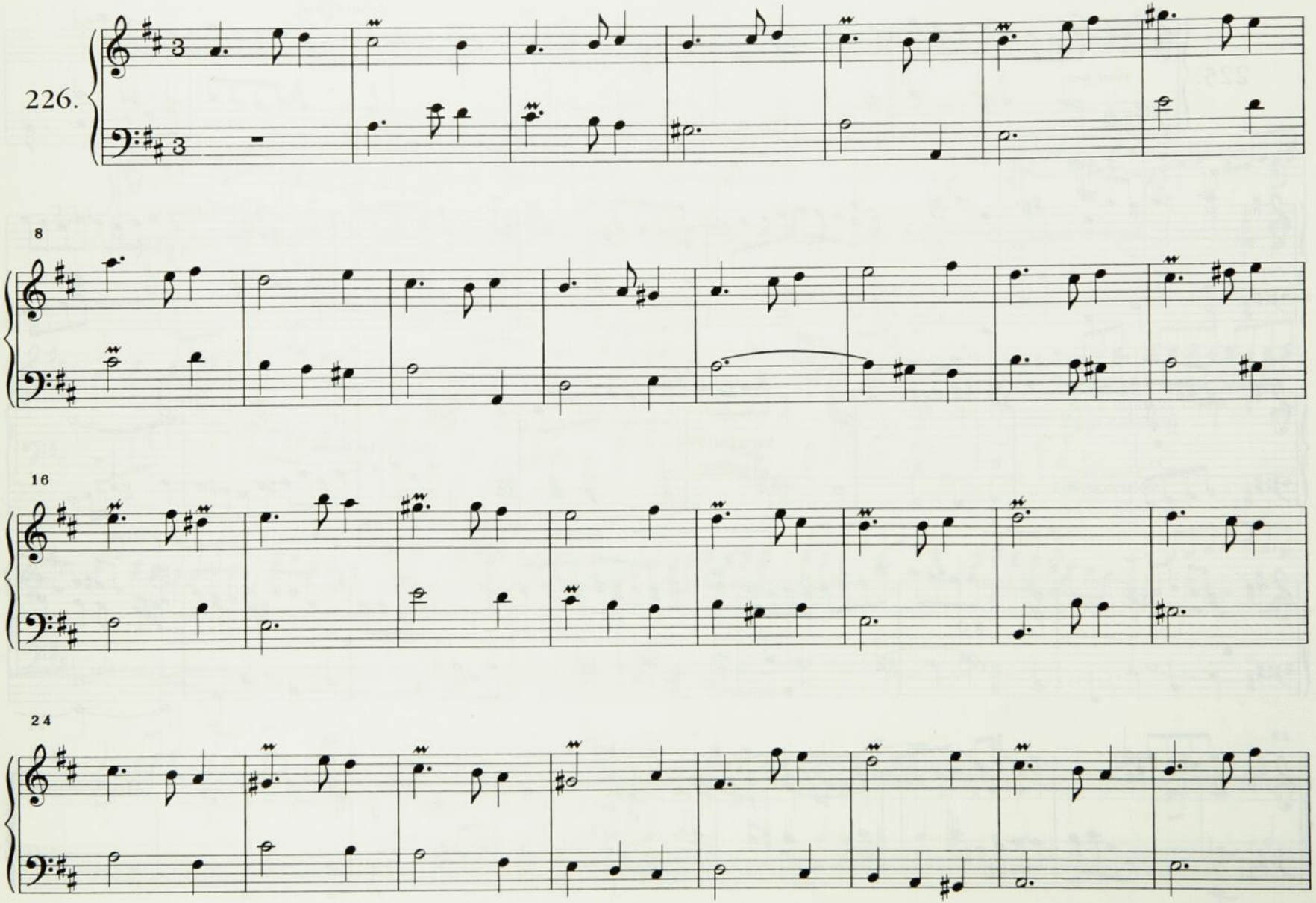


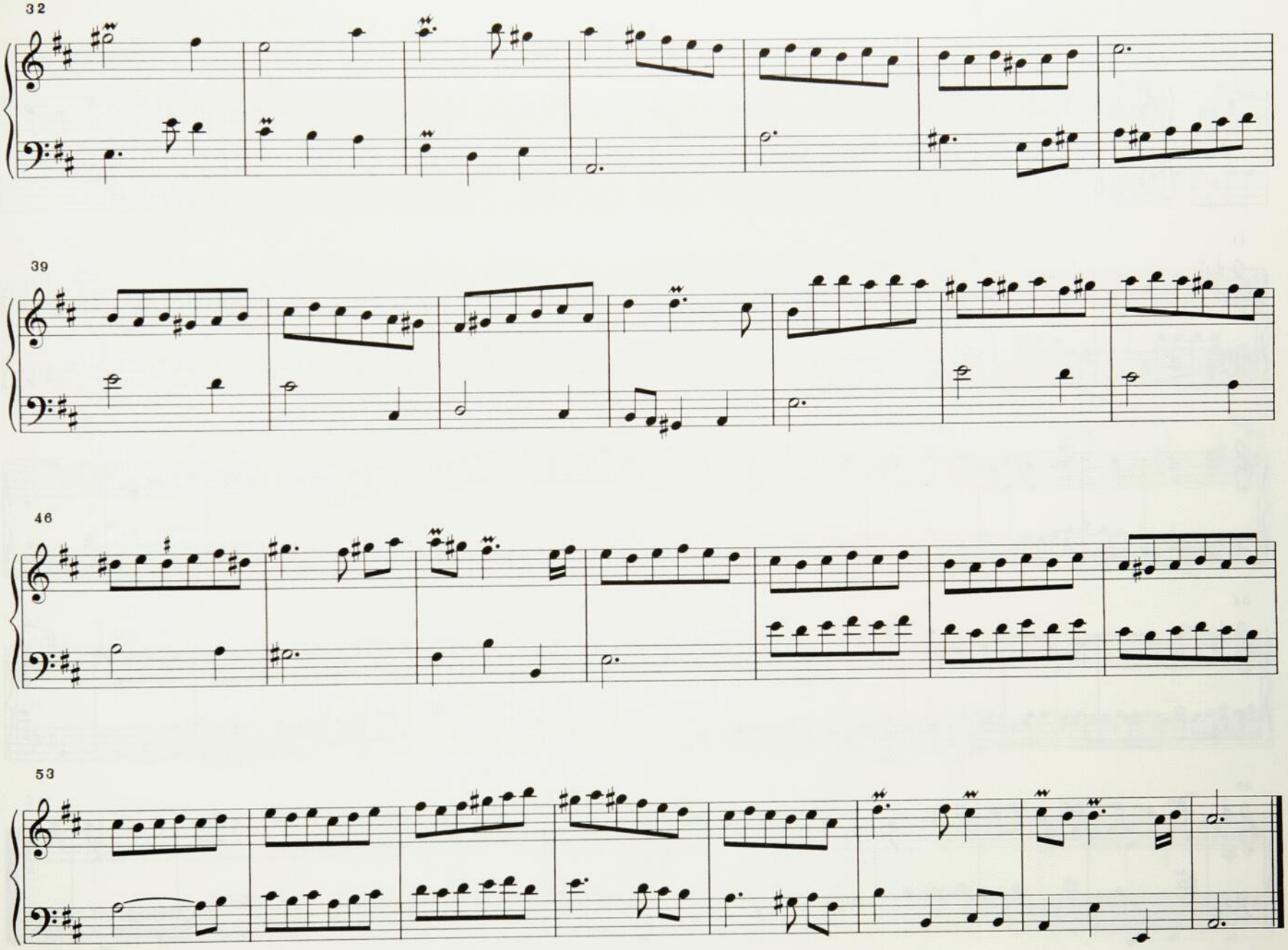
* cf. nº 398, vol. 3

Dialogue


225.
Petit Jeu
Grand [Jeu]
7
P.
G.
14
Récit [au] Dessus
Récit [à la] Basse
21
R.D.
G.
28

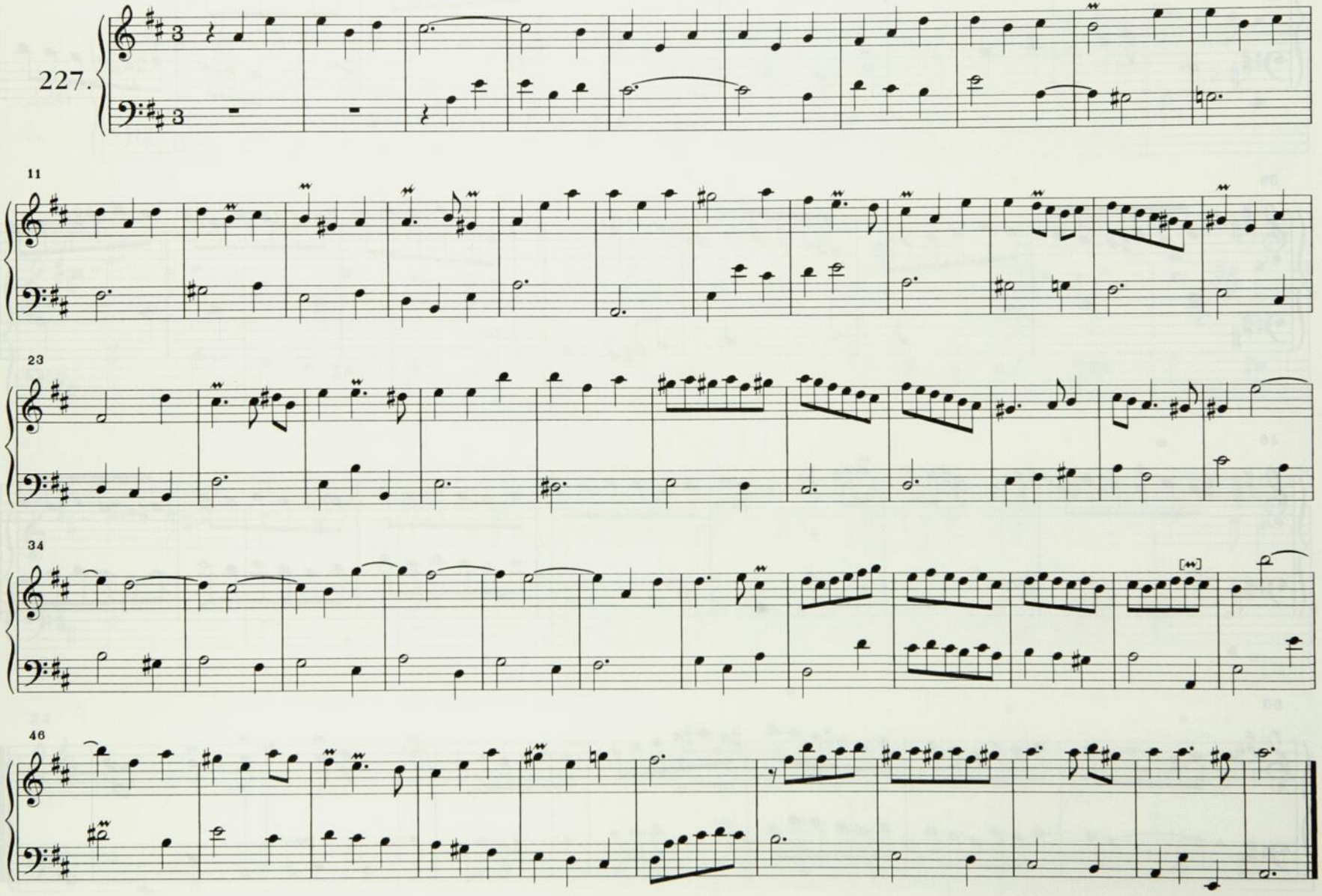
Duo

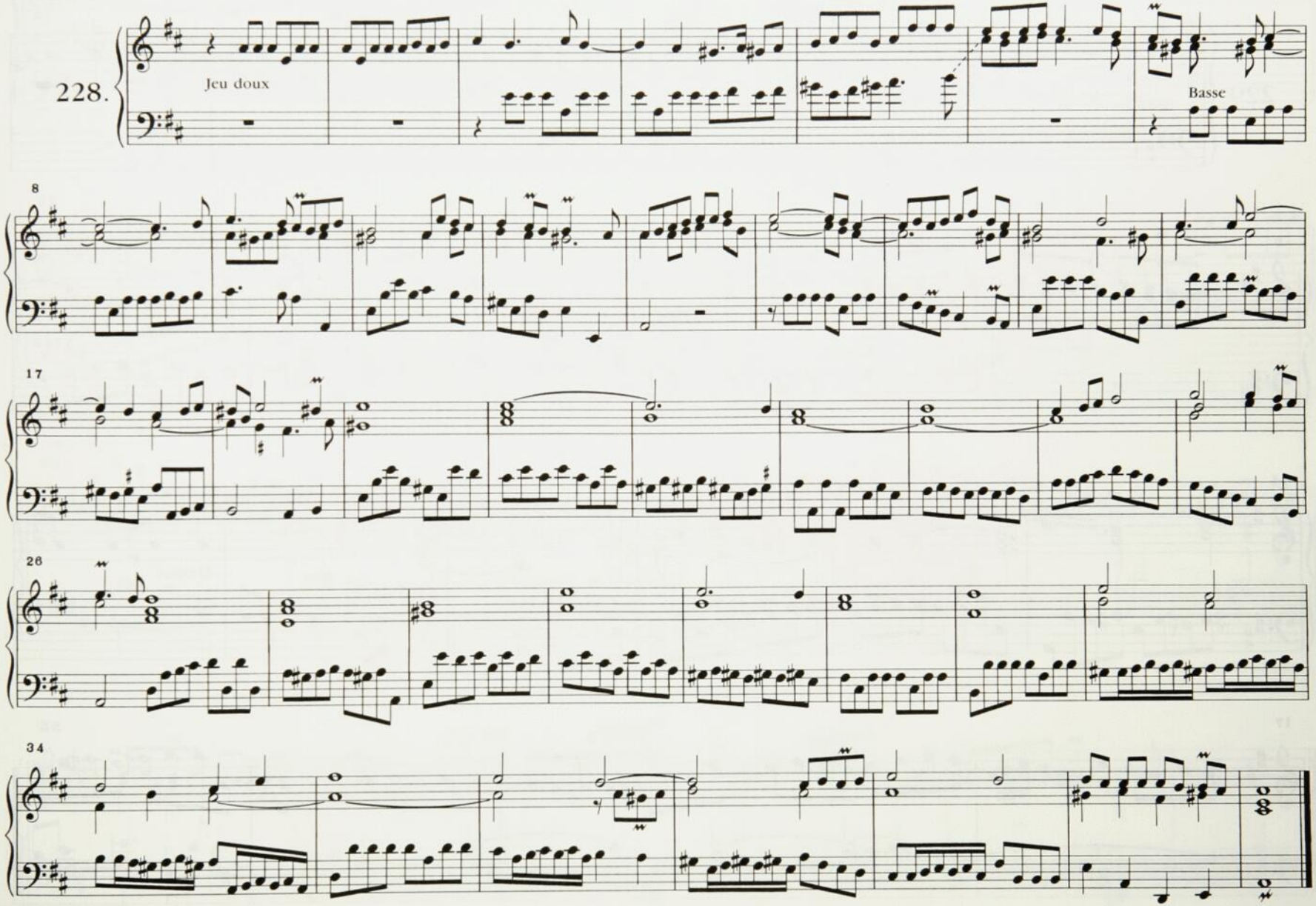



32
39
46
53

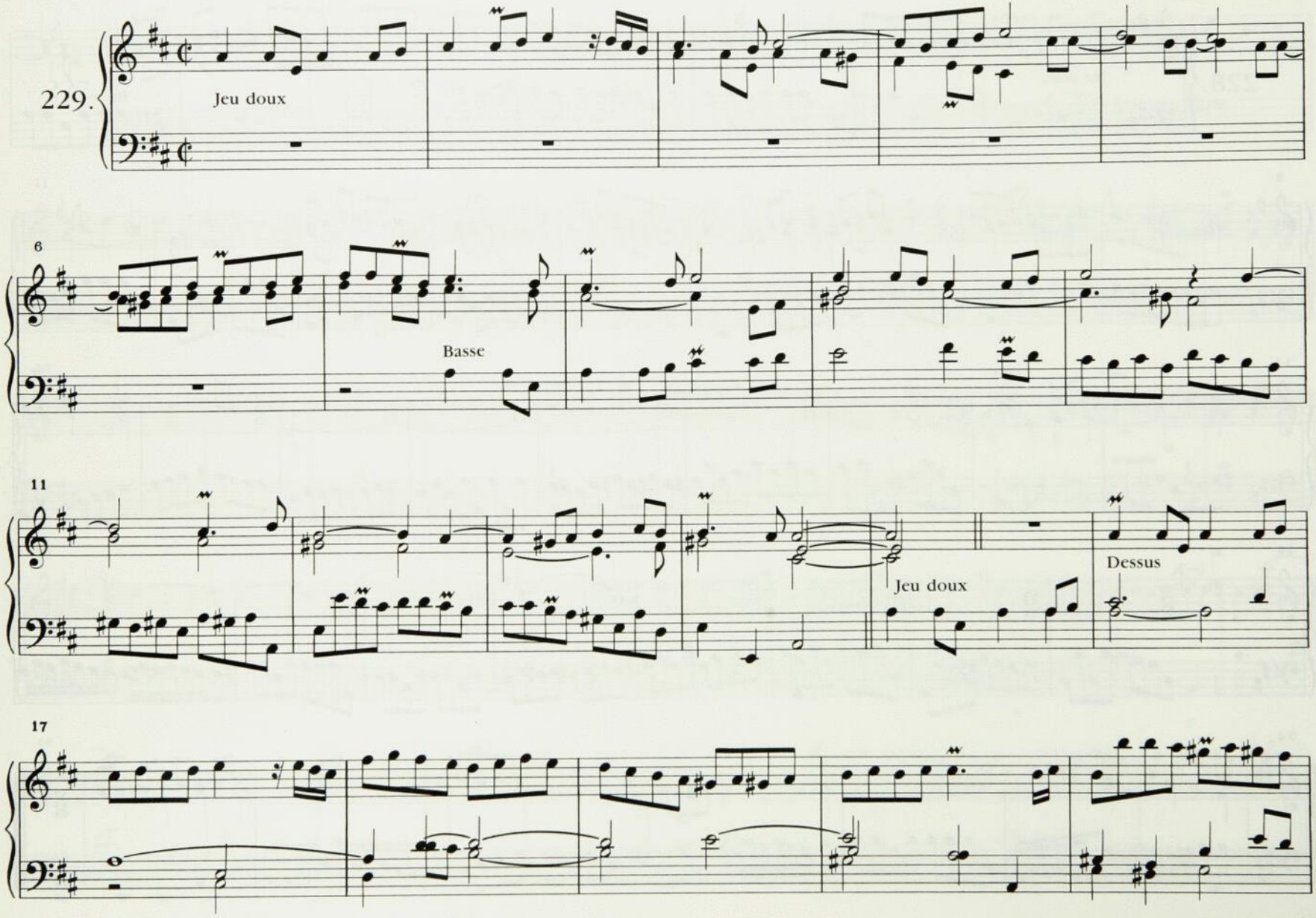
Duo

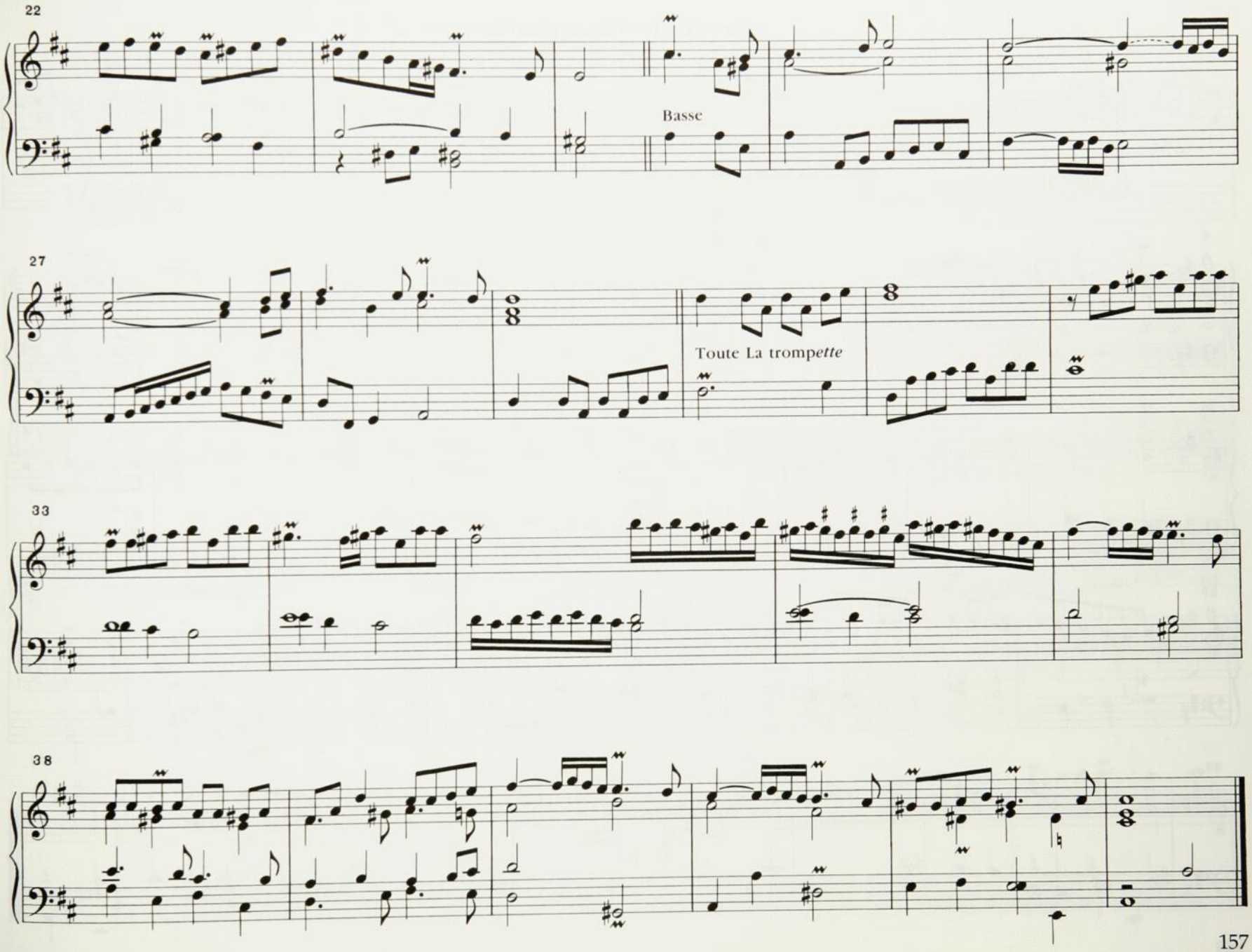
227.



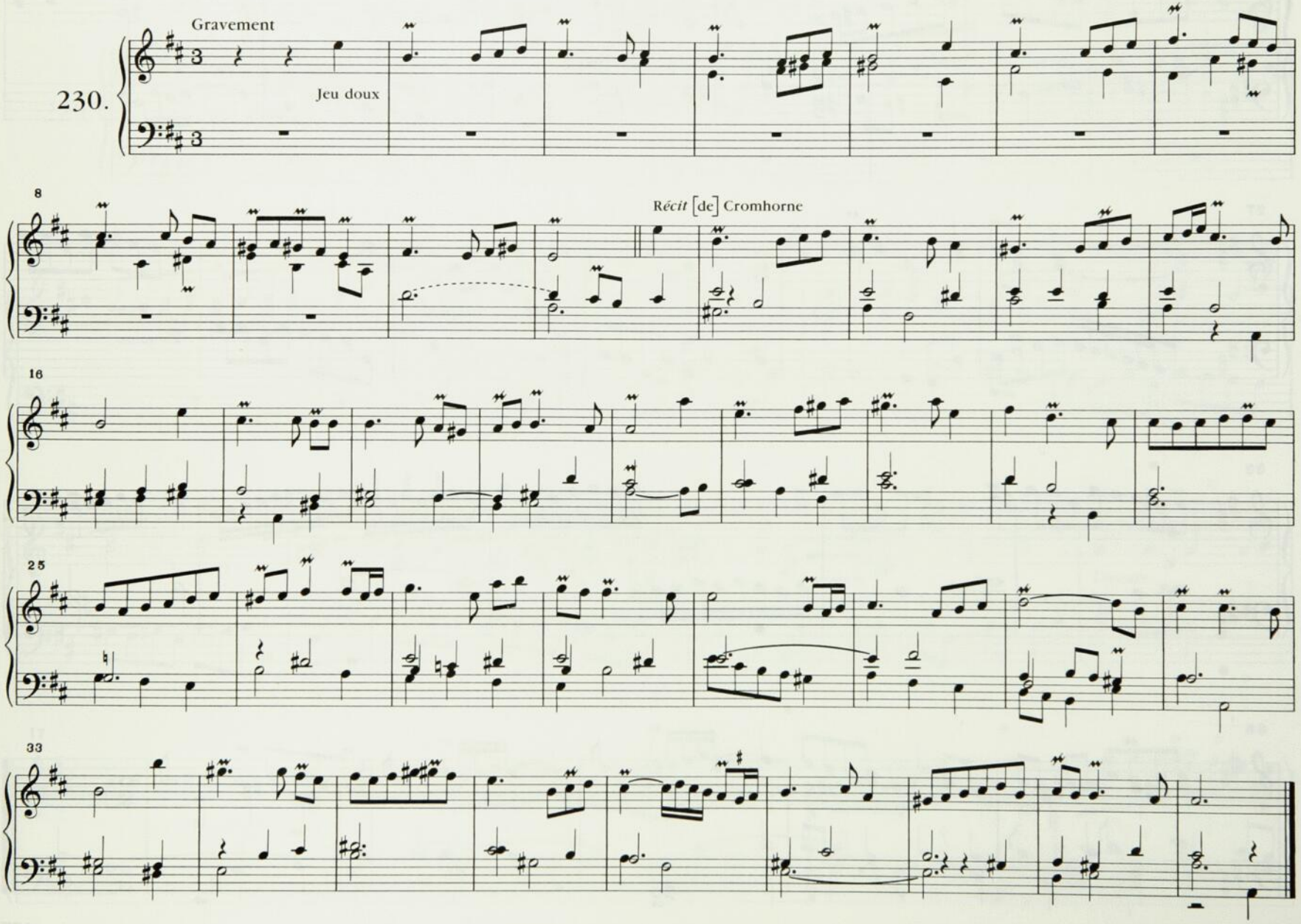

228.
Jeu doux
Basse
8
17
26
34

Fantaisie po*ur* la Basse et le Dessus de Trompette avec le Cornet

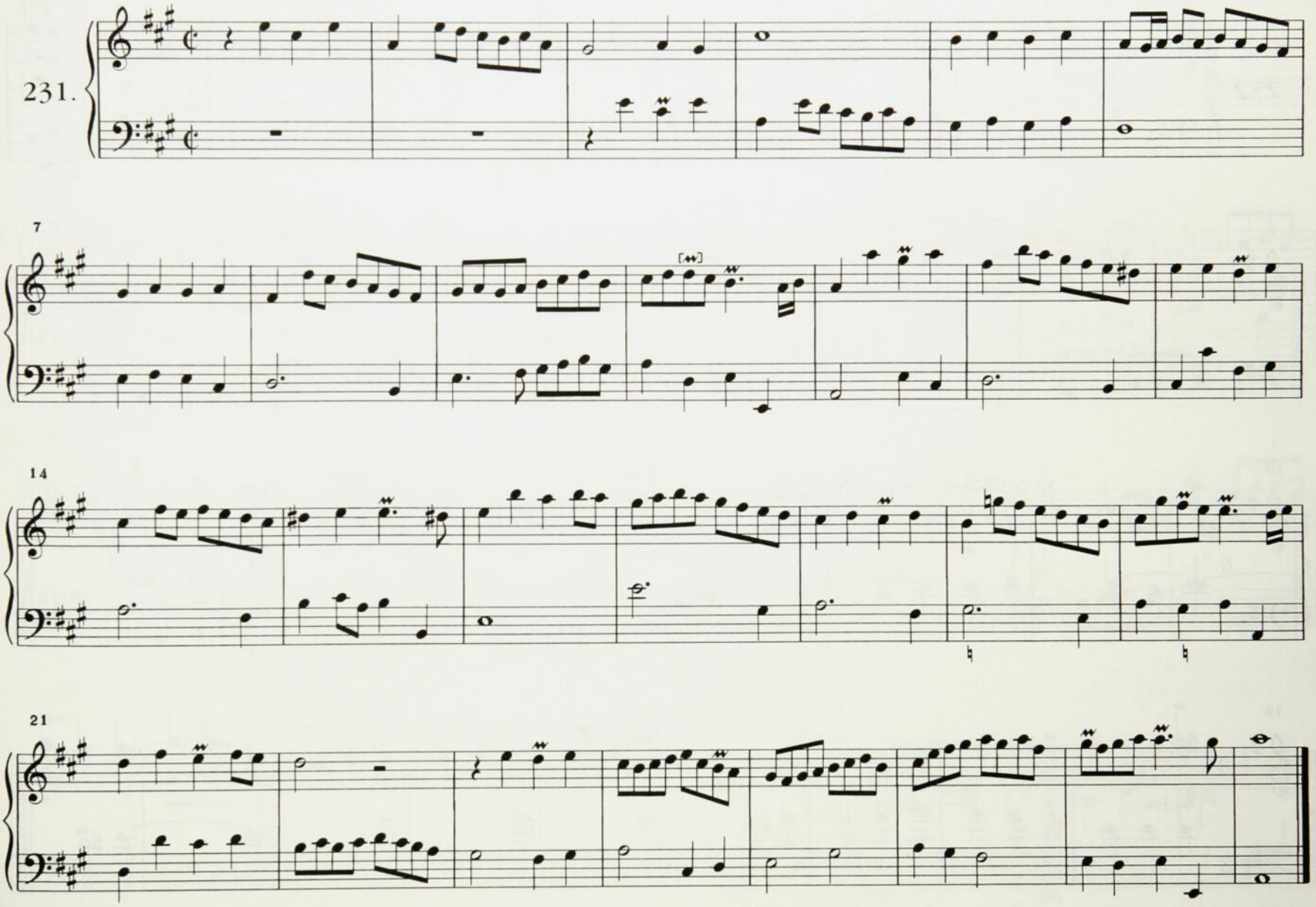



22
Basse
27
Toute La trompette
33
38

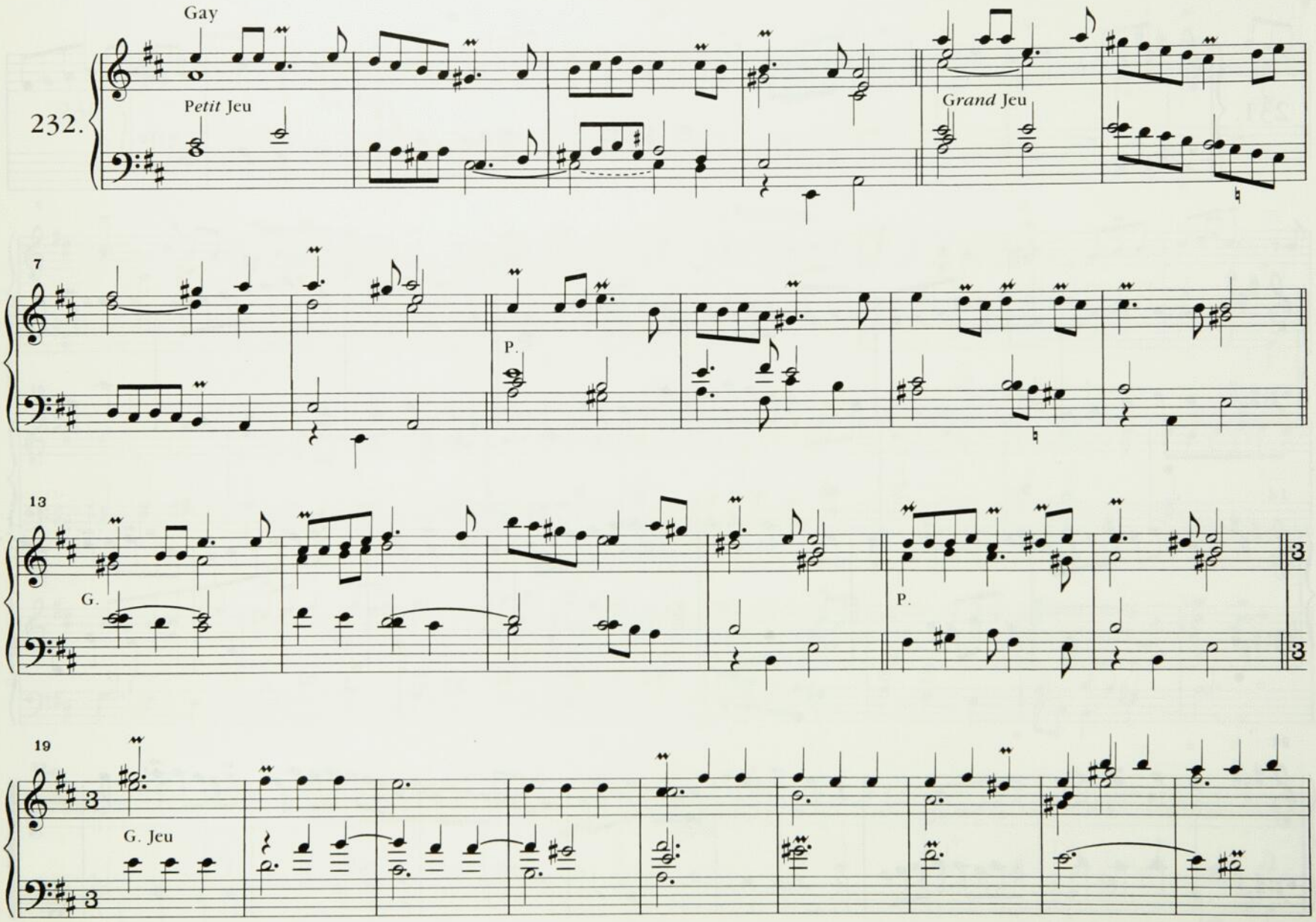
Récit [de] Cromhorne

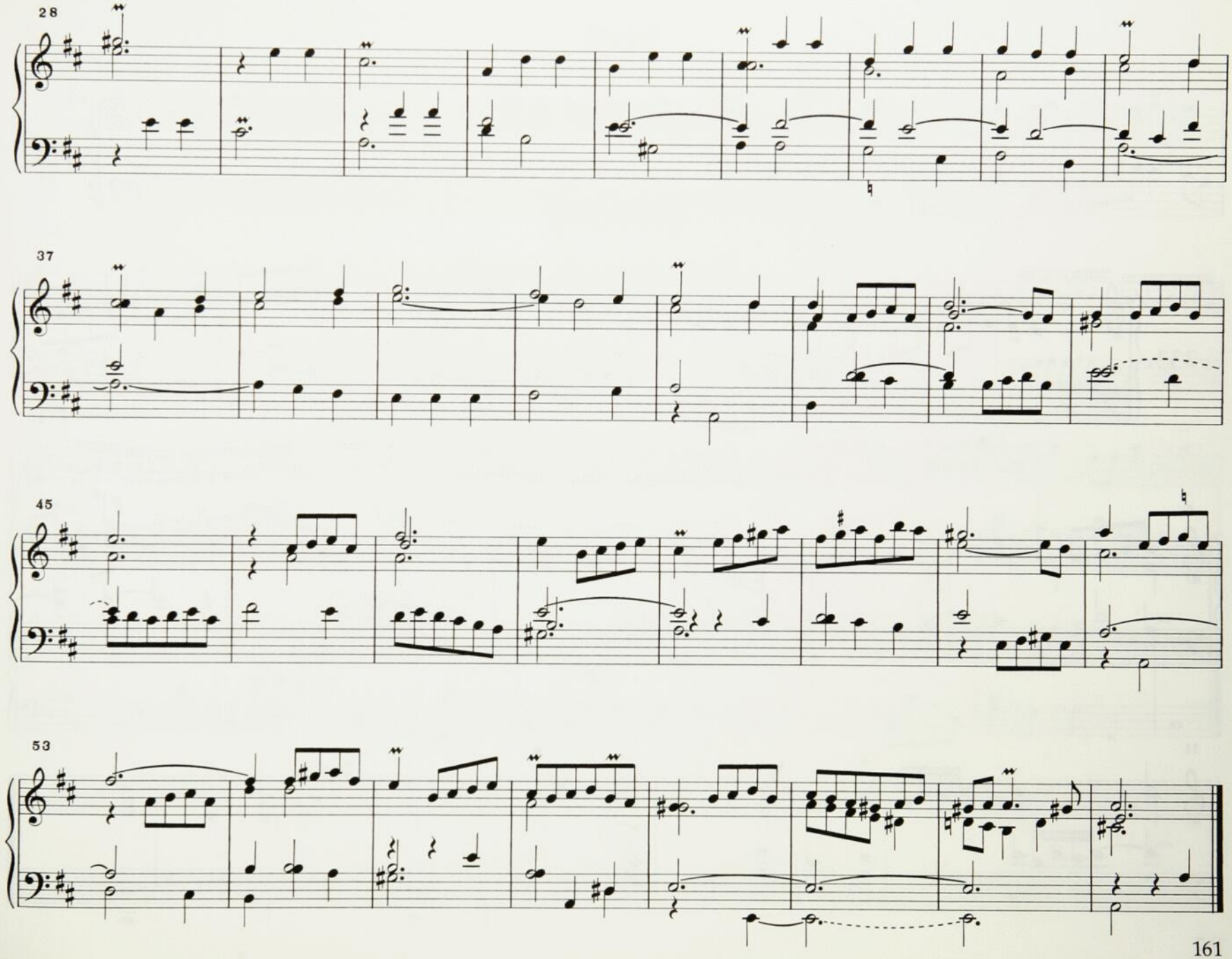


Duo



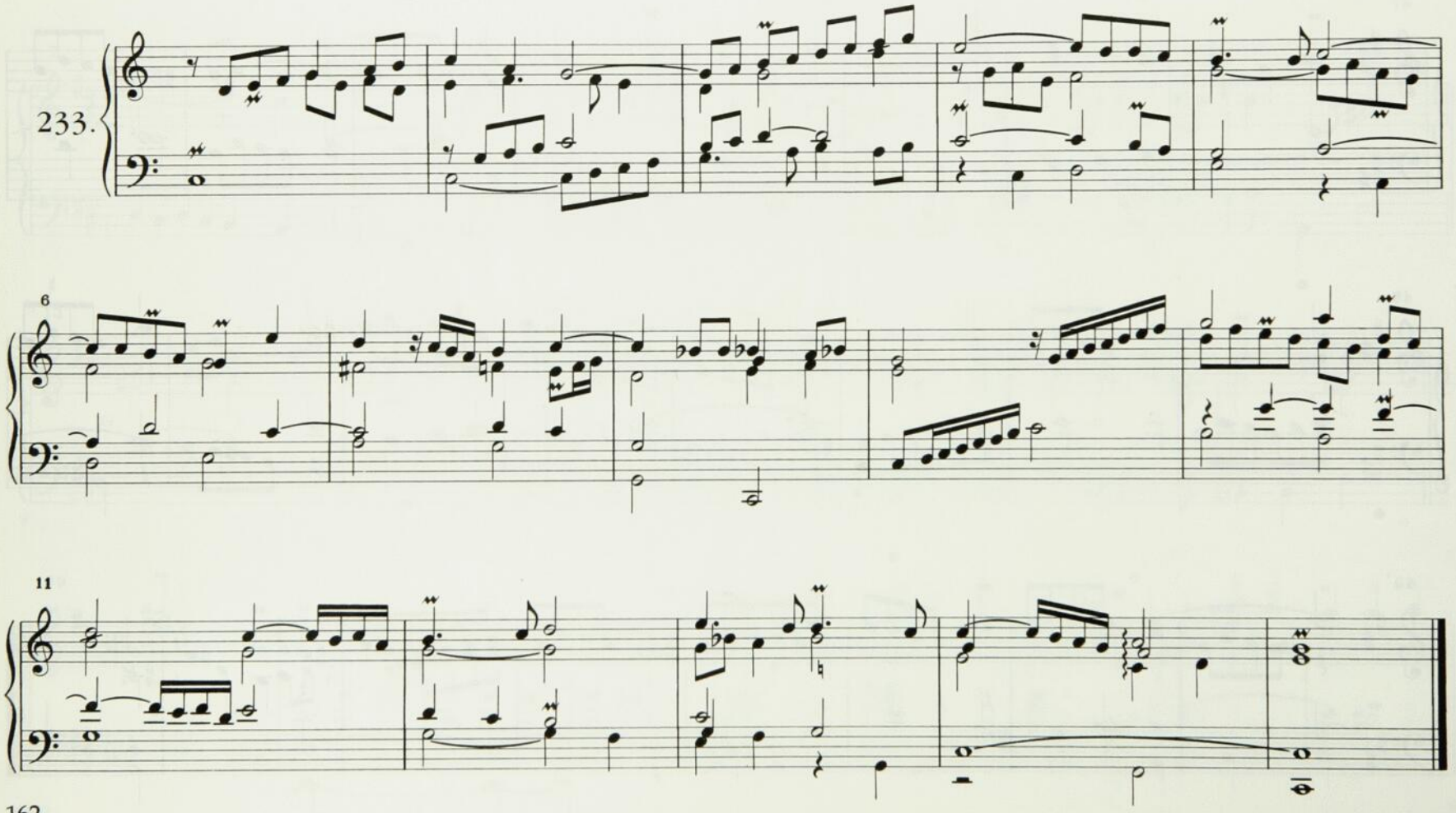
Dialogue



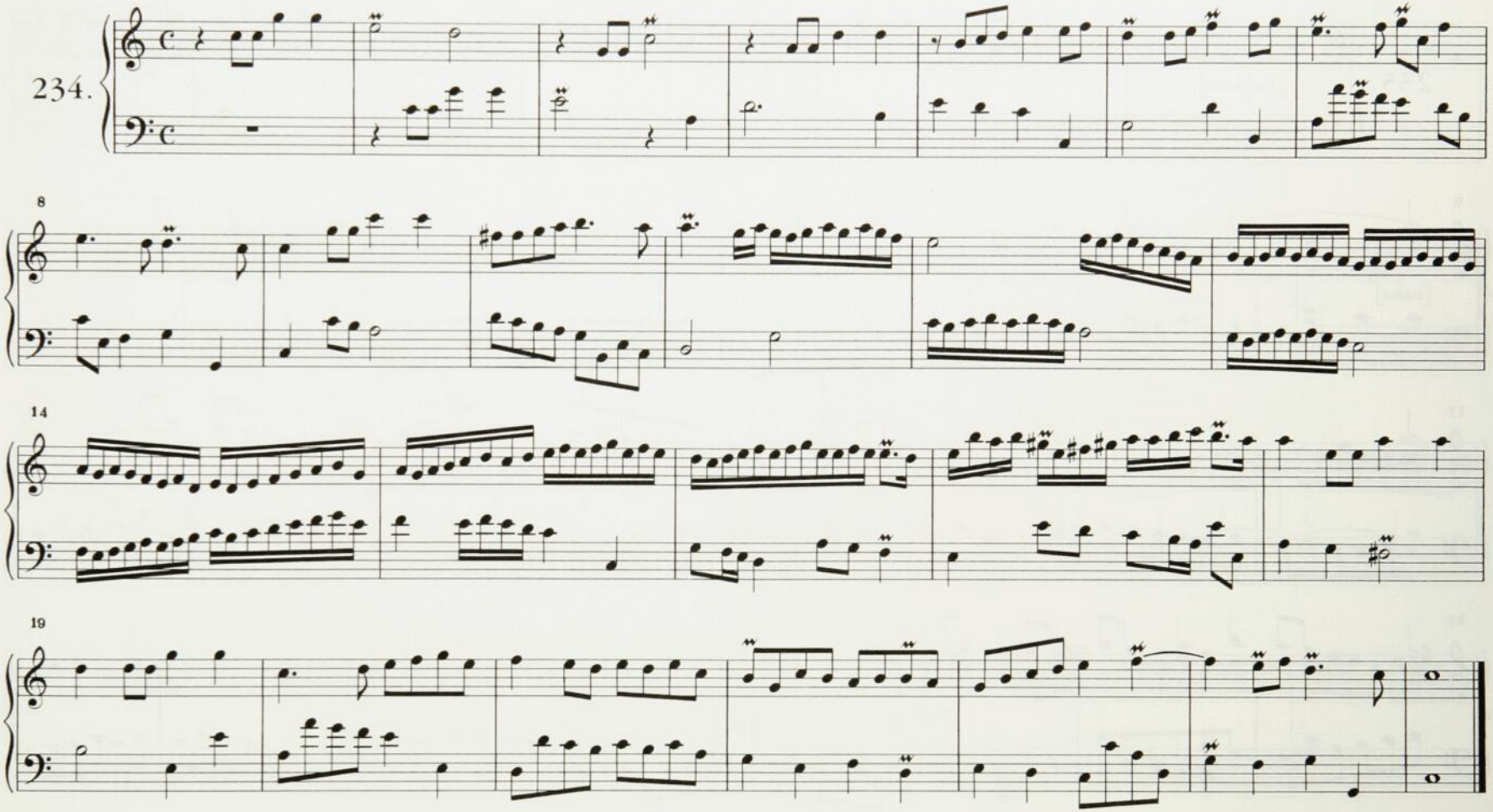

28
37
45
53

MAGNIFICAT

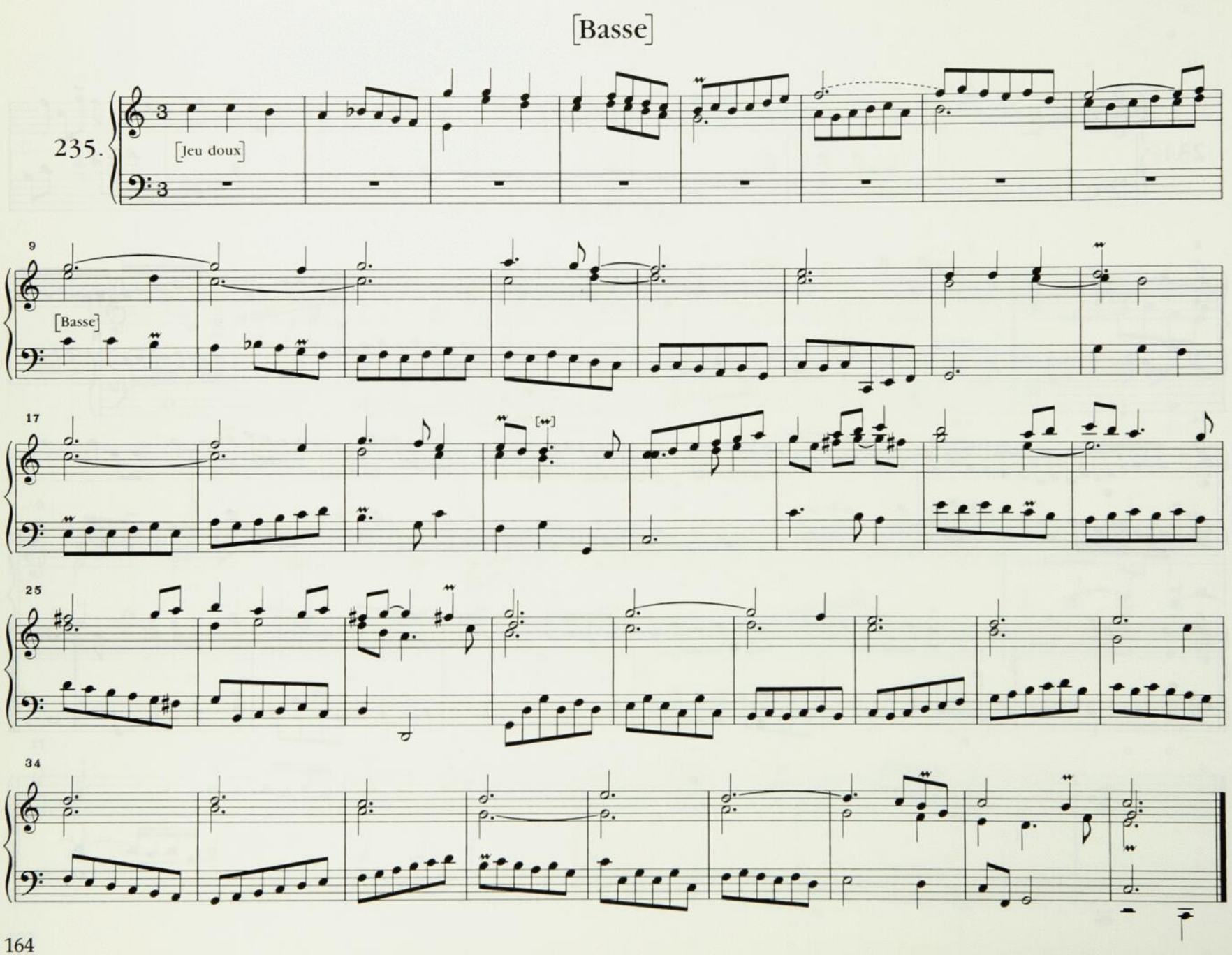
[Plein Jeu]



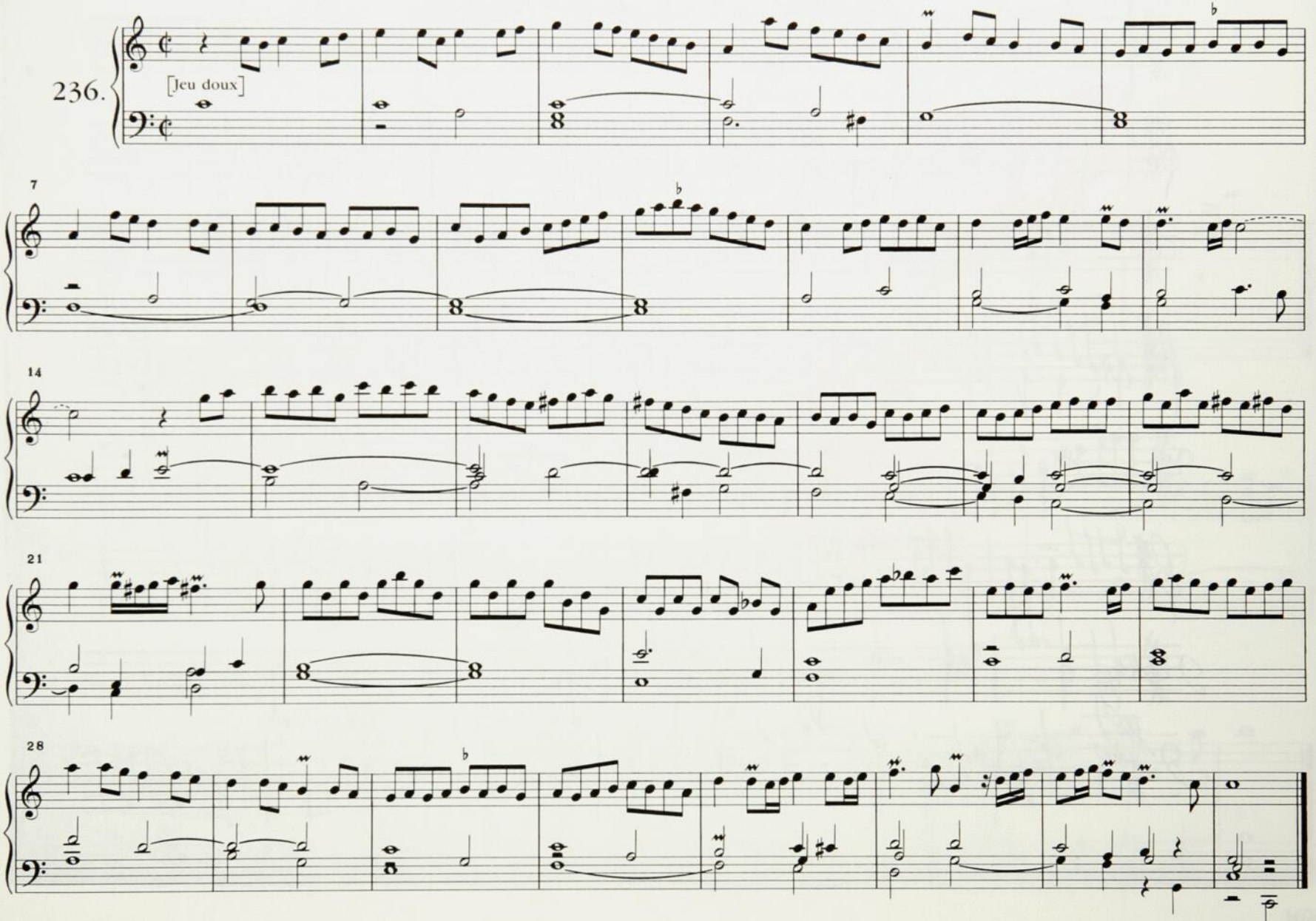
[Duo]

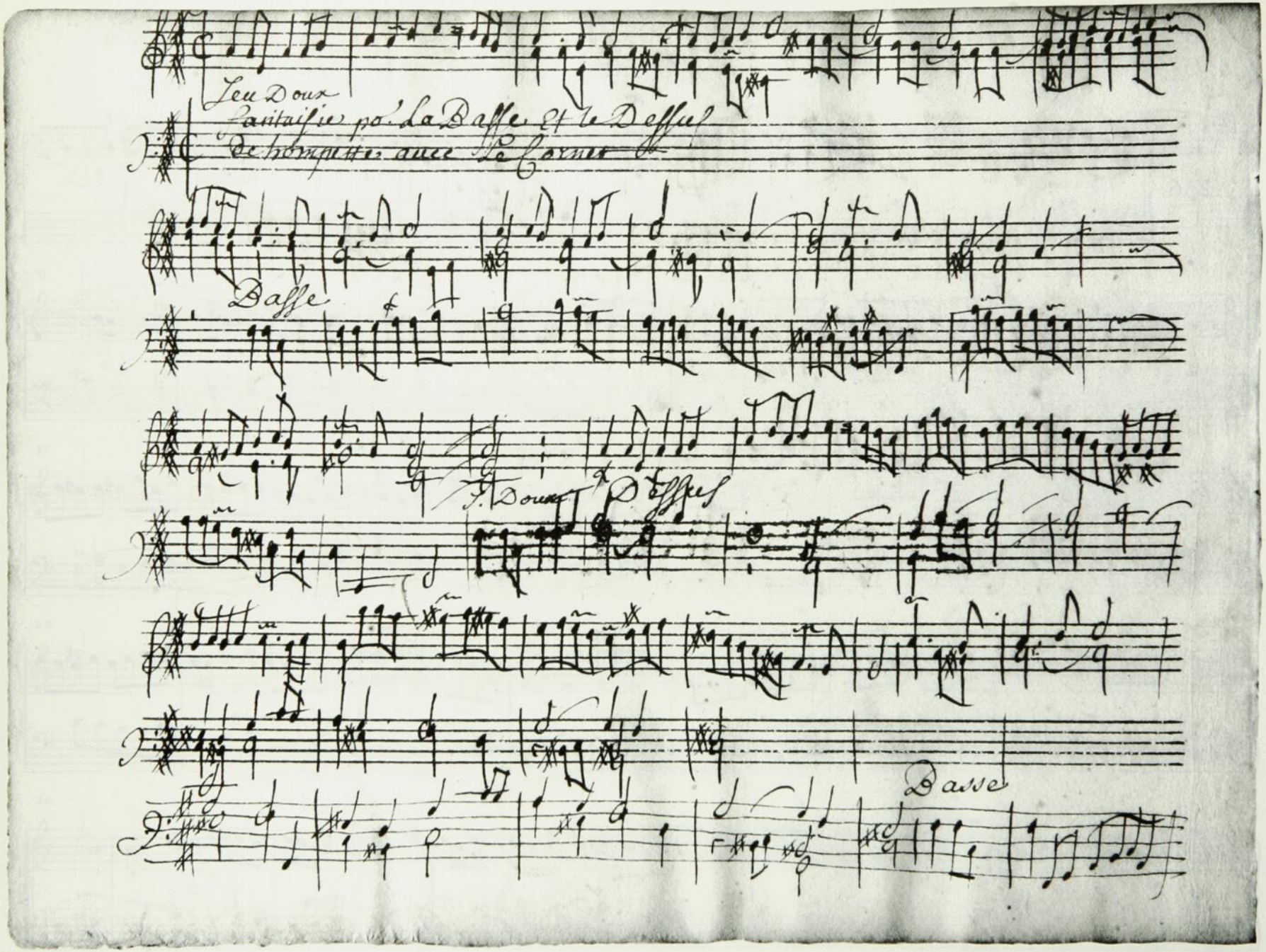


[Basse]



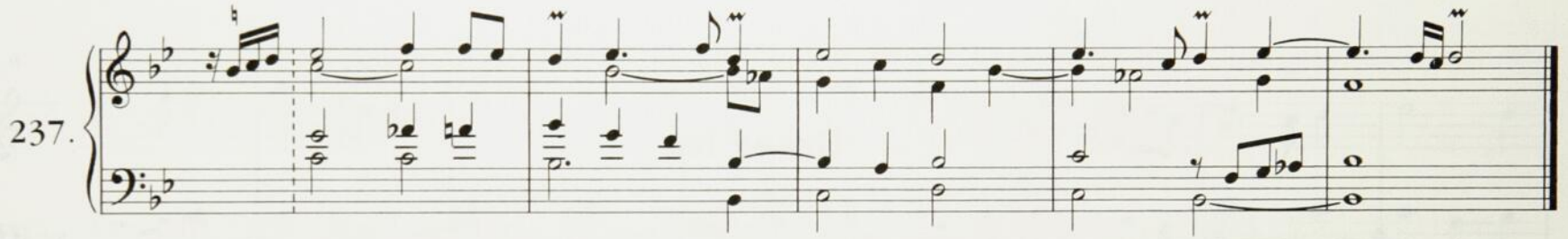
[Cornet]



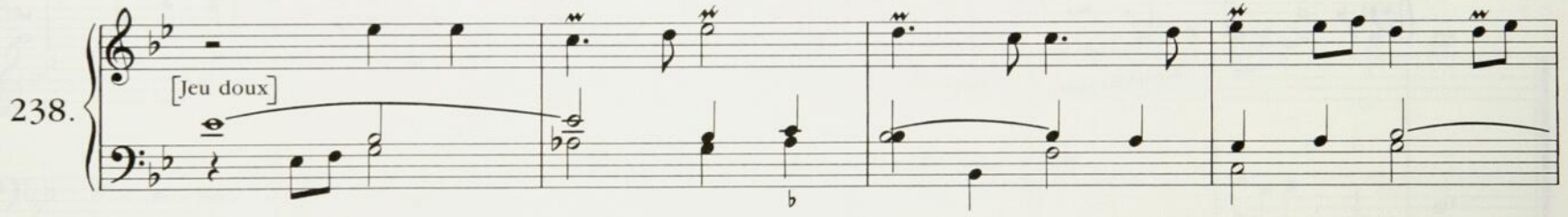

Jeu Doux
Fantaisie po. la Basse et le Dessus
De trompettes avec le Cornet
Basse
F. Doux
Dessus
Danse

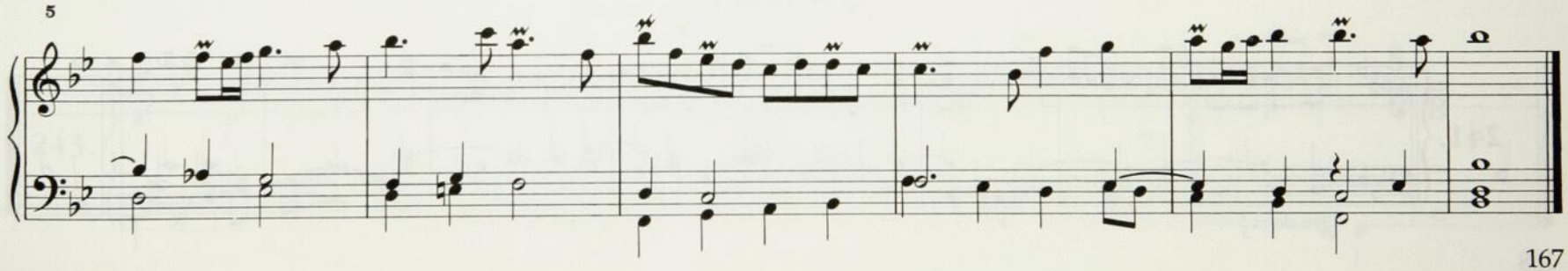
[VERSETS DE TE DEUM]

Plein Jeu



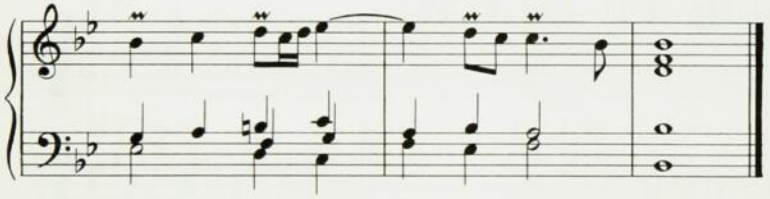
Récit





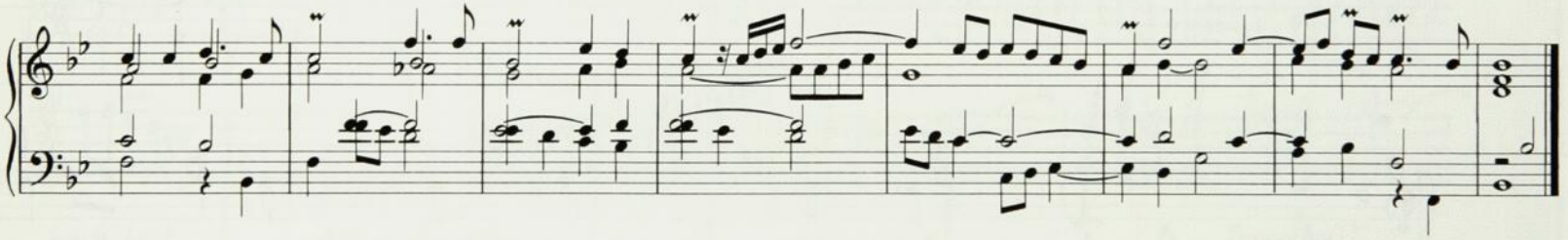
Plein Jeu

239.



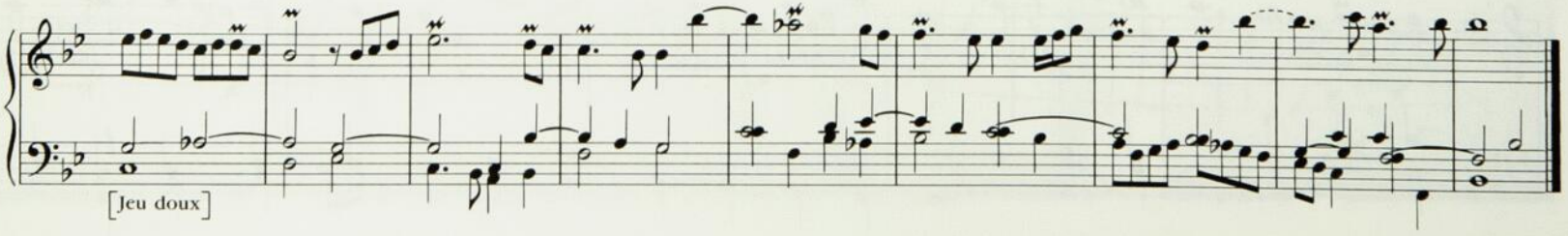
Grand Jeu

240.



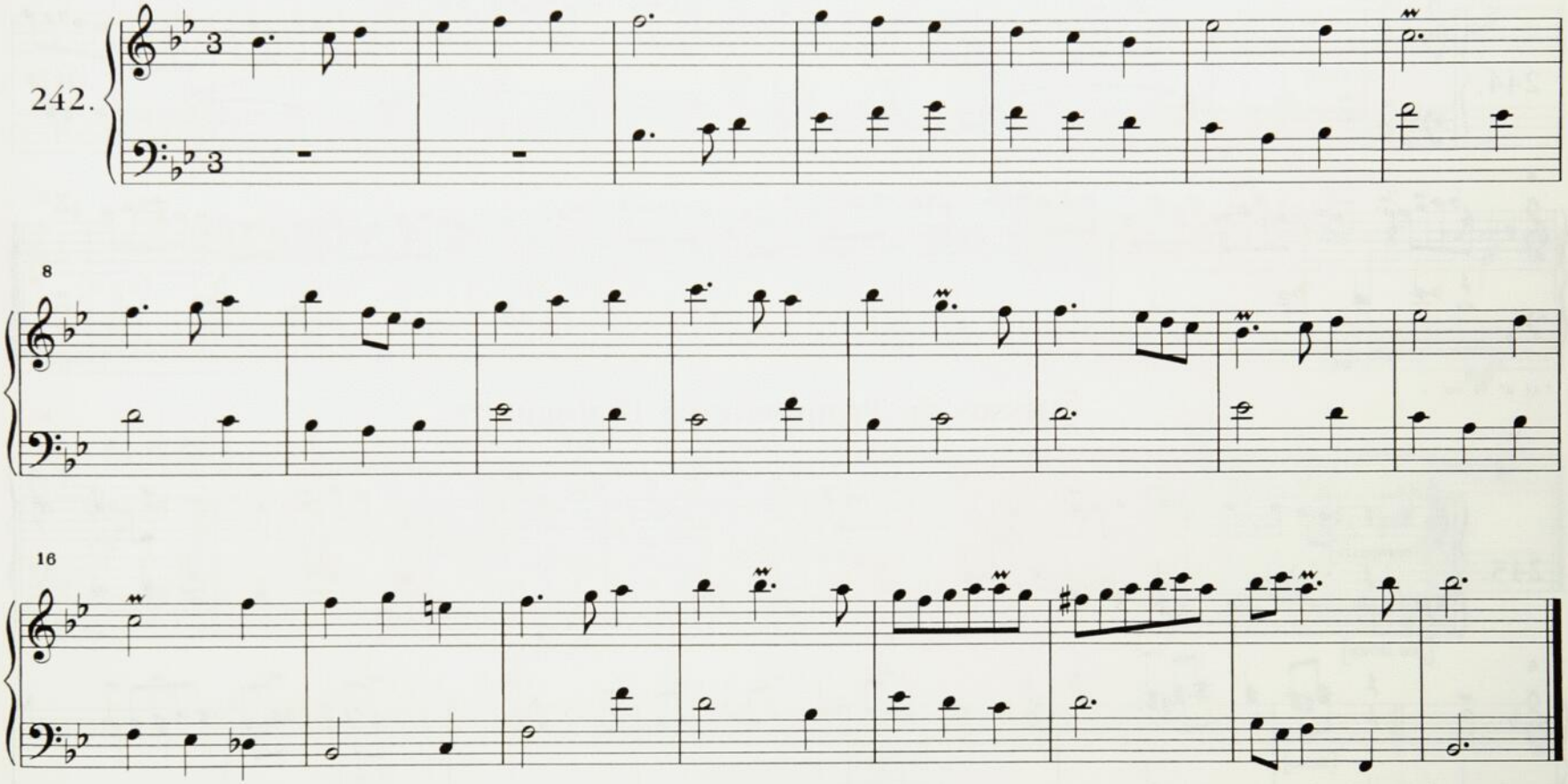
Récit

241.



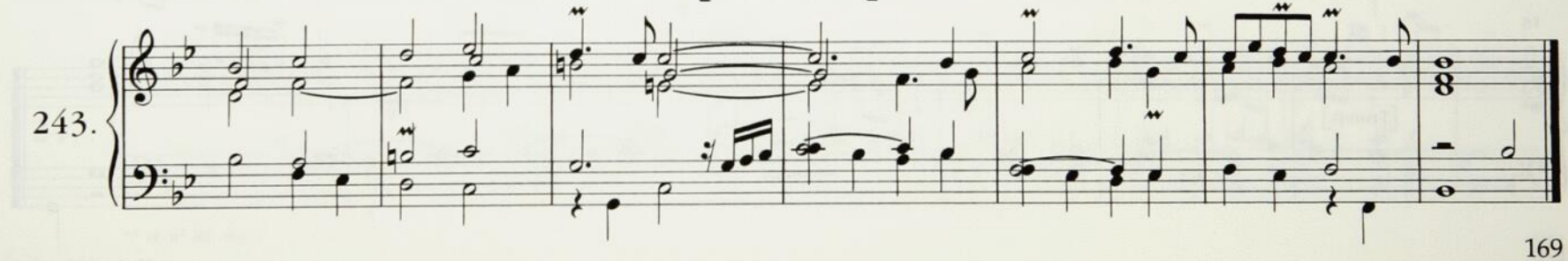
[Duo]

242.

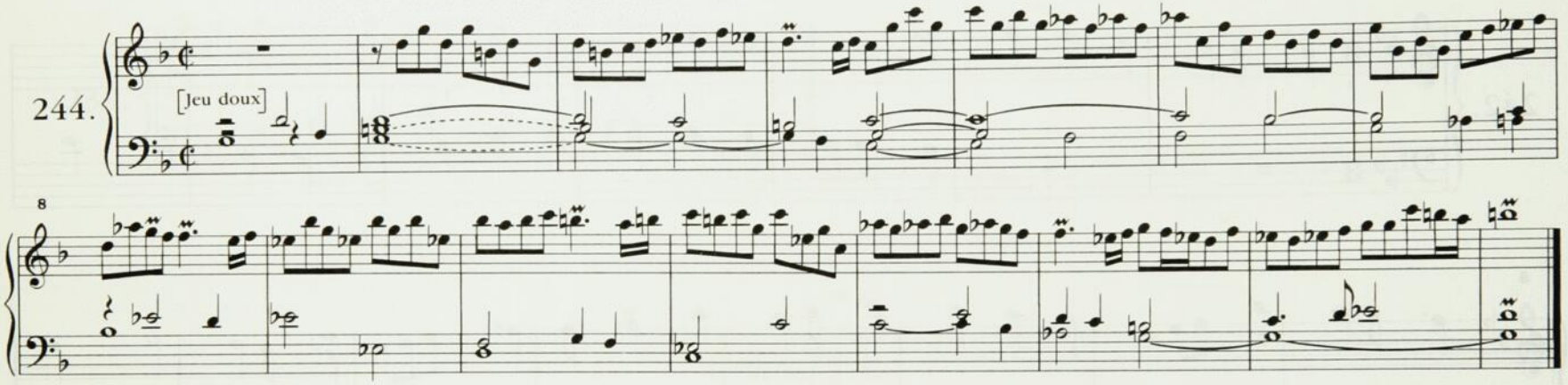


[Plein Jeu]

243.

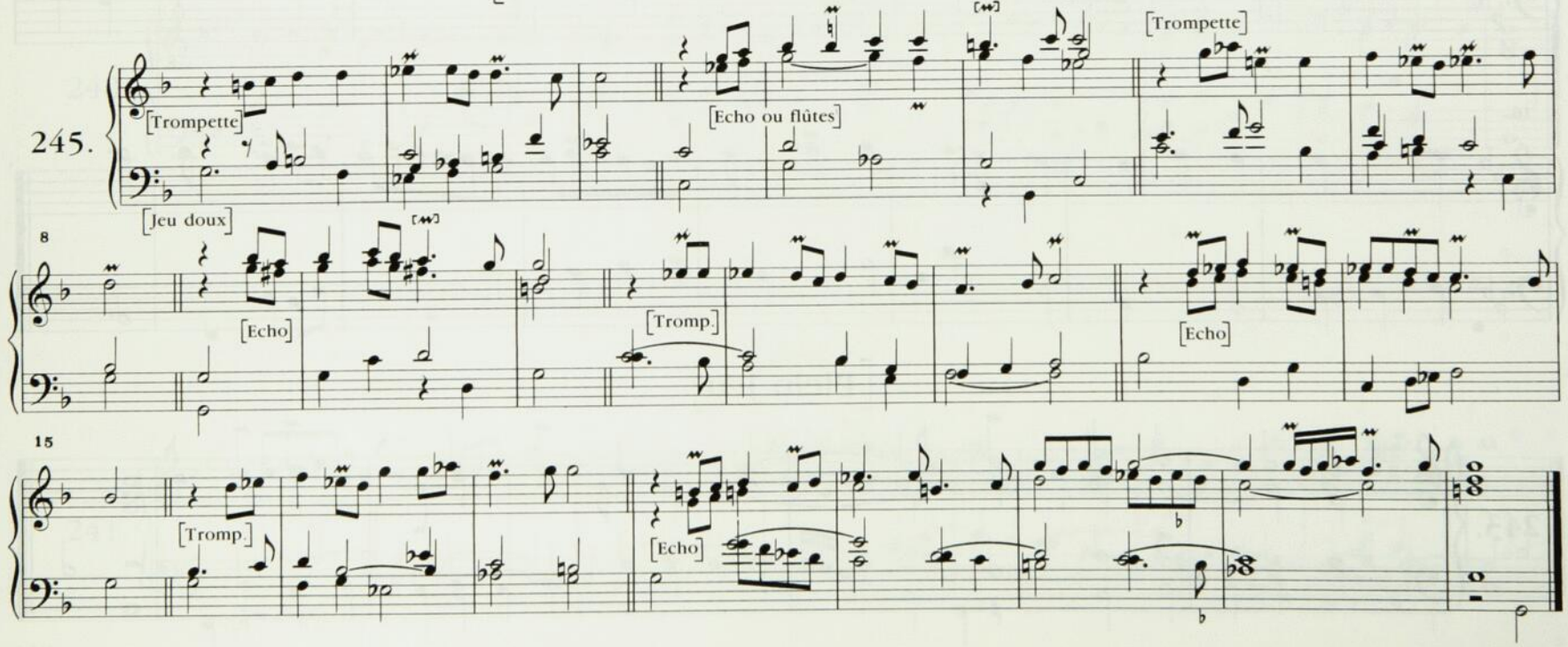


[Cornet]*



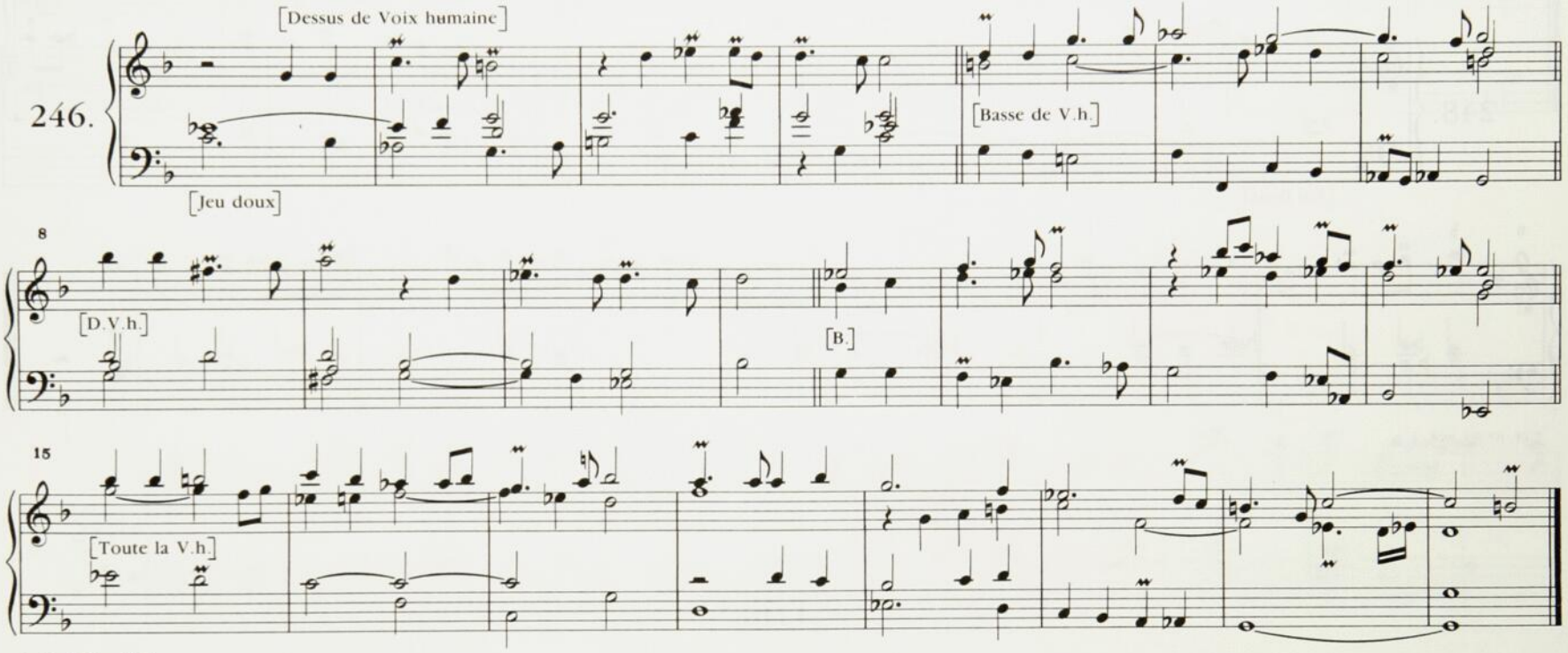
* cf. nº 79, vol. 1

[Dessus de Trompette en Dialogue]* *



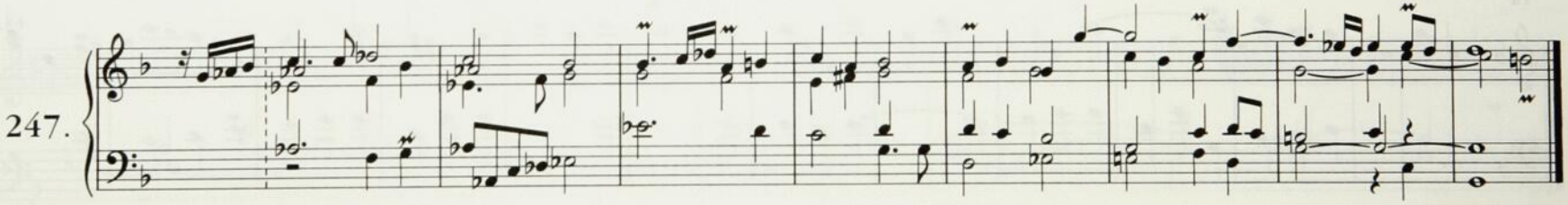
** cf. nº 80, vol. 1

[Voix humaine]*



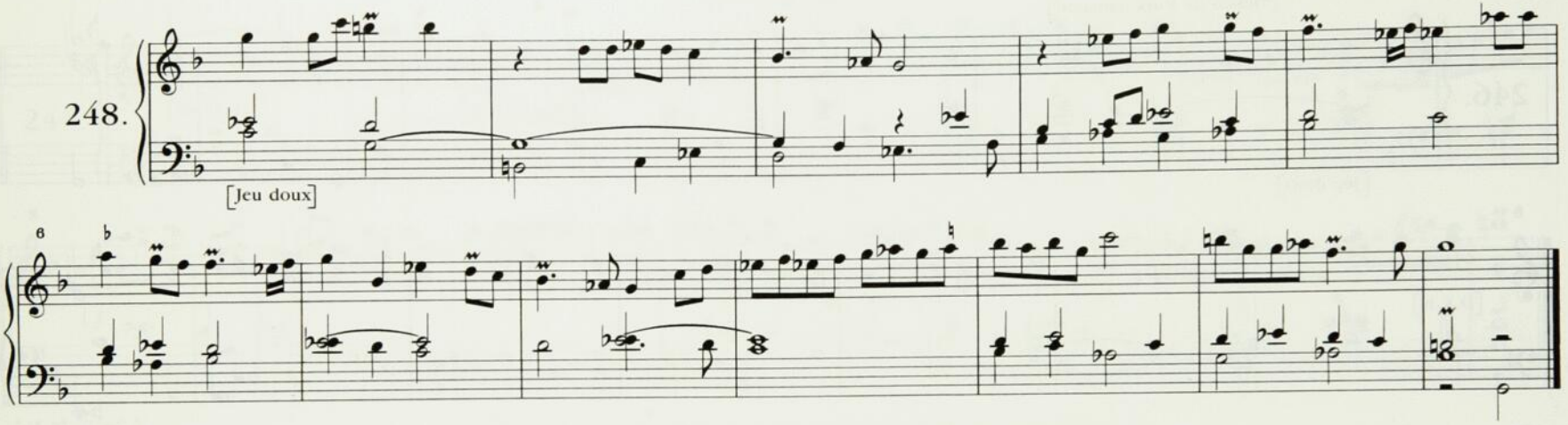
* cf. nº 81, vol. 1

[Plein Jeu]**



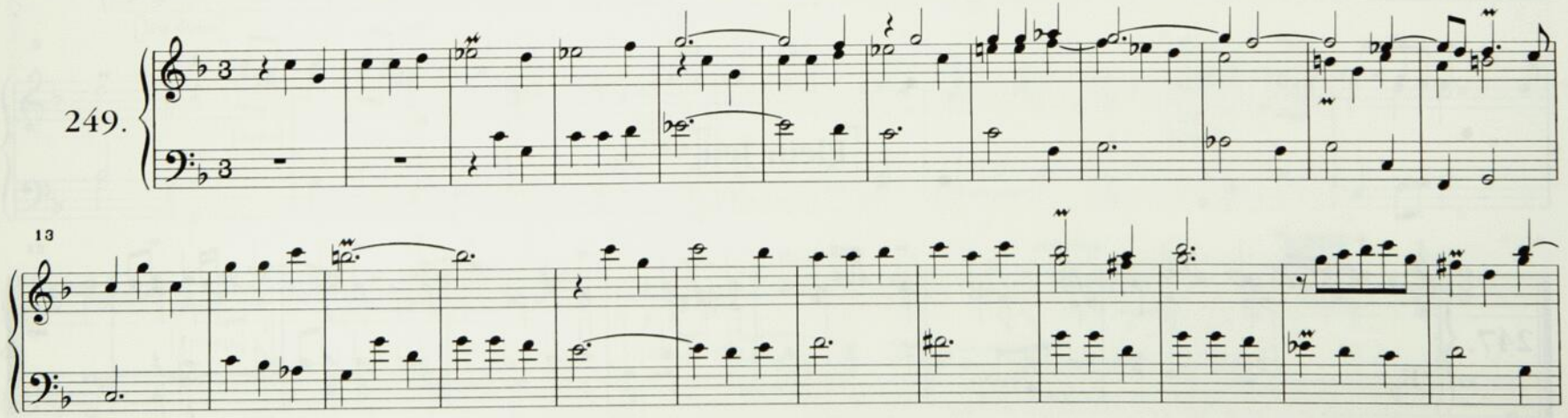
** cf. nº 82, vol. 2

[Récit]*

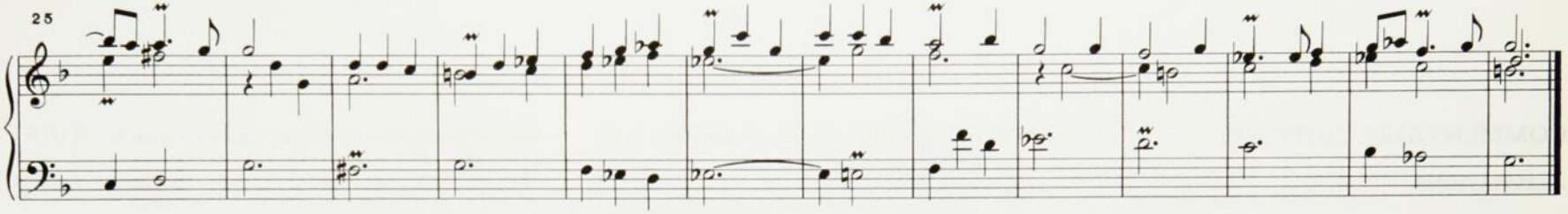


* cf. nº 83, vol. 1

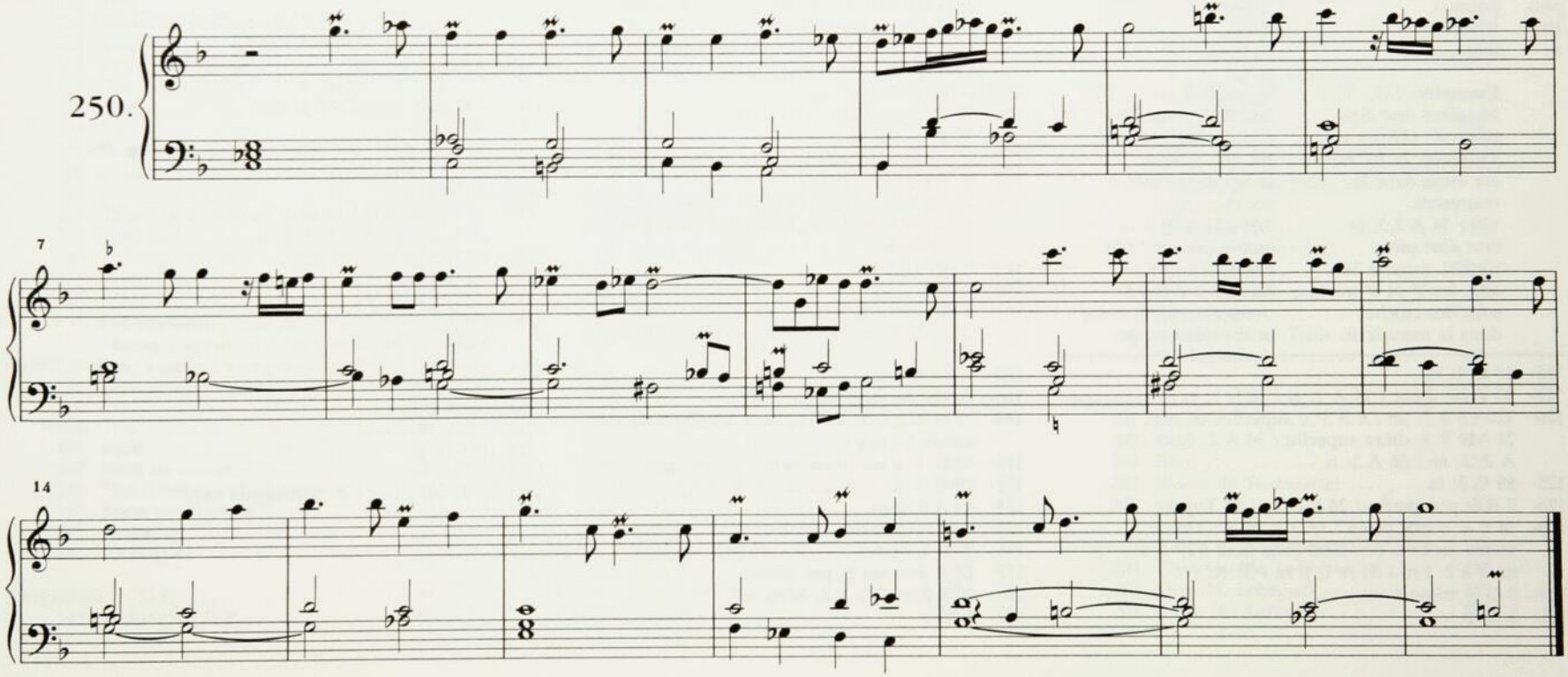
[Trio]**



** cf. nº 84, vol 1



[Récit]*



* cf. nº 85, vol. 1

COMMENTAIRE CRITIQUE

ABRÉVIATIONS

S	soprano	soprano
A	alto	alto
T	ténor	tenor
B	basse	bass
G	main gauche	left hand
D	main droite	right hand
r(s)	ronde(s)	whole note(s)
b(s)	blanche(s)	half note(s)
n(s)	noire(s)	quarter note(s)
c(s)	croche(s)	eighth note(s)
dc(s)	double croche(s)	sixteenth note(s)
a(s)	accident(s)	accidental(s)
o(s)	ornement(s)	ornament(s)
p(s)	point(s)	dot(s)
t(s)	tenue(s)	tie(s)
m	manque(nt)	missing

Exemples: 119 - 13 T 16: dièze *veut dire:* pièce n° 119, mesure 13, ténor, la 16e note est dièze dans le manuscrit.
120 - 34 A 2,3: cs *veut dire:* pièce n° 120, mesure 34, alto, les 2e et 3e notes sont des croches dans le manuscrit.

Examples: 119 - 13 T 16: dièze *means:* piece n° 119, bar 13, tenor, the 16th note is sharp in the manuscript.
120 - 34 A 2, 3: cs *means:* piece n° 120, bar 34, alto, the second and third notes are eighth notes in the manuscript.

116- 10 G 1: rs
119- 13 T 16: dièze / 14 A 1: si / 26 D 1: rs
120- 120 - 6 à 7: tm / 6 B 3: o superflu, cf. mes. 21 / 19 B 3: dièze superflu / 34 A 2, 3: cs / 35 A 2, 3: ns / 36 A 1: n
125- 59 G 3: fa
126- 7 B 3: p superflu / 24 B 2: re / 42 T: p m
128- 14 S 4: o mal placé / 19 S 3: cf. n° 136 où le même scribe a bémolisé cette note / 29 A 2: m, 1 à 2: t m / 30 A 1: p m / 31 A: r
129- 5 G 5: triple c
131- 3 A: p m
133- 1 G: rs / 20 D: les deux mi liés / 24 S 9, 10: dcs, 11: c
134- 20 A 2, 3: dcs
136- 19 S 3: cf. n° 128 où le même scribe a dièzé cette note / 29 G 3: sol / 29 A 2: m, 1 à 2: tm / 30 A: tm / 31 A:r
137- 5 D 2, 3, 4: dcs
138- 33 D 3, 4: triples cs, cf. n° 61, vol. 1
139- La pièce s'interrompt à la mes. 18 après les trois notes de la main droite; les mes. 18 à 54 proviennent du n° 179
141- 1 G: rs
142- 16, indication de mesure ''2'': reportée à la mes. 28 / 68 à 72 G: m, cf. n° 62, vol. 1
143- 11 D 1: bs
147- 21 S 3: n
148- 1: ''G. Jeu'', erreur du scribe, compte tenu du caractère de ''Petit Jeu'' des premières mesures ? Malgré le titre ''Dialogue'', il n'y a aucune autre indication de registration ou de changement de clavier / 12 D: demi-soupir
149- 8 A: b / 41 A 2: mi
151- 7T 2: o superflu / 13 T 1: b
153- 10 G: si mi sol
154- 4 S 1: dièze superflu / 7 A 3: dièze superflu
155- 7 G 4: la / 28 D 3: n
156- 25 G: une 3ce trop bas / 26: apparaît deux fois, avec une basse différente; mes. fautive supprimée
159- 9 G 1: do
160- 22 T 1: a m
161- 6 G 5: sol / 26 B: pm / 29 S 2: re / 31 B: p m / 33 A 2, 3: ns / 39 S 3: o mal placé, reporté à 40 S 1
163- 18 D 3: a m
166- Après dernière mes.: ''Fin''
169- 17 A 2: b / 30 B 3: n liée à n pointée - c (un temps de trop)
170- 21 G 2: a sur fa suivant
172- 29 G 9: do
174- 49 A 3: a m
175- 5 B: bs pointées / 35 T 3: b
176- 28 S 1: bémol
177- 13 A 3: o sur la précédente
178- 14 B 2: n / 31 A 2, 3: re, mi
179- 1: Cor.
180- 6 T 3: le do a été effacé, mais il en reste la trace
181- 23 T 1: c, 2 & 3: dcs
182- 4 G 1: troisième re superflu à l'8ve supérieure / 6 T 3: dc
183- 9 T 1: dièze superflu
186- 11 T 33: do superflu
187- 31 S: do r / 32, 33 pédale: do / 32 T 27: m
188- 13 T 16 dièze / 26 D 1: rs
189- 3 B: si bémol r; corrigé d'après édition 1676 / 18 T 12: p m / 21 T 3: tremblement
190- 9 T 1: la; corrigé d'après édition 1676
193- 1 A 2: a m
194- 9 T 2 à 9: cs
196- 18 S 4: fa / 21 T 1 à 4: une 3ce trop bas; corrigé d'après édition 1676
198- 58 D: note coupée par la reliure
201- 21 D 1: fa dièze
204- 11 à 131 B: raturée et descendue d'une 8ve / 24 S 4 & 25: m, page coupée
210- 3 T 1: p m
215- 8 A 1: si r / 16 S 2: n
217- 7 D 6, 7: dcs / 27 B 4: do
218- 20 A 1: a m
219- 11 G 3: dièze mal placé, reporté sur note suivante / 25 G 3: la
220- 33 S 3: do
225- 13 G: entre la b et la c, un la b superflu; 2e do b mal placé / 32 B 2: si
226- 45 D 5: dièze mal placé
228- 28 G 1: re
230- 8 A 2: la
231- Pour les mes. 1 à 8, qui sont écrites sur le même système que la fin de la pièce précédente, le sol dièze n'est pas à l'armure, mais écrit dans le texte
232- 53 S: p m
233- Titre: Magificat
241- 8 A 3: b
243- 3 B 2: n
246- 1 T: bémol m / 20 S 1: bémol m

TABLE

Page

Préface (en français) IV

Préface (en anglais) XII

Bibliographie XIX

Registrations et tables d'ornement de N. Lebègue XX

Tableau synoptique des trois volumes XXIII

[Messe en G.#] 1
116 [Plein Jeu] Premier Kyrie 1
117 Fugue 2
118 Trio 3
119 Tierce en Taille 4
120 Dialogue 6
121 Plein Jeu [Gloria] 8
122 Tierce du Positif 9
123 Fugue 11
124 Duo 12
125 Basse 14
126 Dialogue 16
127 Dialogue du Récit 18
128 Trio 20
129 Plein Jeu 22
130 Prélude [Sanctus] 24
131 Basse 24
132 [Plein Jeu - Agnus] 25
133 Dialogue 26

[Suite] en F 29
134 Plein Jeu en F 29
135 Duo 30
136 Trio 32
137 Récit 34
138 Récit de Cromhorne 36
139 Trio [Dialogue de Récits] 38
140 Basse de Trompette 40
141 Dialogue 42
142 [Dialogue] 44

[Magnificat en G.#] 47
143 Prélude en G.# 47
144 Duo 48
145 Dessus et Basse de Trompette 49
146 Basse de Trompette 50
147 Trio 52
148 Dialogue 53
149 Dialogue 54

150 [Dialogue de Récits] 56

151 Prélude en G.# 59
152 Duo 60
153 Récit 62

Magnificat en G.# 63
154 Plein Jeu 63
155 Duo 64
156 Basse 65
157 Voix humaine 66
158 Récit 67
159 Trio 68
160 Dialogue 69
161 Dialogue 70

Magnificat en g.b 71
162 Prélude 71
163 Duo 72
164 [Voix humaine] 73
165 Trio 74
166 Récit 75
167 Dialogue 76
168 Prélude 77

169 [Fugue] 79
170 Trio 80
171 Dialogue 81
172 [Duo] 82
173 [Plein Jeu] 83
174 [Dialogue sur le] Grand Jeu 84

175 Trio du 1er [Dialogue de Récits] 86
176 Trio du 2e [Dialogue de Récits] 88
177 Trio du 3e 89
178 Trio du 5e [Dialogue de Récits] 90
179 Trio du 6e [Dialogue de Récits] 91
180 Trio du 8e [Dialogue de Récits] 92

181 Tierce en Taille A mi La re 93
182 Tierce en Taille en D 94
183 Tierce en Taille en F 96
184 Tierce en Taille en D 98
185 Tierce en Taille en g.b 100
186 Tierce en Taille en A 102
187 Tierce en Taille en C 104
188 Tierce en Taille en g.# 106
189 Tierce en Taille en D [N. Lebègue] 109
190 Cromhorne en Taille en D [N. Lebègue] 110
191 Cromhorne en Taille ou Tierce en g.b [N. Lebègue] 112
192 Tierce en Taille en A [N. Lebègue] 114
193 Cromhorne ou Tierce en Taille en E [N. Lebègue] 116
194 Tierce en Taille en C [N. Lebègue] 118
195 Tierce en Taille en F [N. Lebègue] 120
196 Cromhorne en Taille du 7 [N. Lebègue] 122

Magnificat en A 125
197 Prélude 125
198 Duo 126
199 Récit 128
200 [Basse de Trompette] 129
201 Cornet 130

[Magnificat] en g.b. [N. Lebègue] 131
202 Plein Jeu [N. Lebègue] 131
203 Duo [N. Lebègue] 132
204 Basse [N. Lebègue] 133

205 Récit [N. Lebègue] 134
206 Trio [N. Lebègue] 135

[Magnificat en A] 136
207 Prélude en A 136
208 Duo 137
209 Récit 138
210 Cornet 138
211 Basse 139
212 Dialogue 140

213 [Flûtes] 141
214 Plein Jeu 141

Magnificat en A.# 142
215 Prélude 142
216 Duo 143
217 Récit 144
218 Trio 145
219 Basse 146
220 Dialogue 147
221 Plein Jeu 148

222 Petit Plein Jeu 148
223 Dialogue 149

[Pièces en A.#] 150
224 Plein Jeu en A.# 150
225 Dialogue 151
226 Duo 152
227 Duo 154
228 Basse 155
229 Fantaisie pour la Basse et le Dessus de Trompette avec le Cornet 156
230 Récit [de] Cromhorne 158
231 Duo 159
232 Dialogue 160

Magnificat 162
233 [Plein Jeu] 162
234 [Duo] 163
235 [Basse] 164
236 [Cornet] 165

[Versets de Te Deum] 167
237 Plein Jeu 167
238 Récit 167
239 Plein Jeu 168
240 Grand Jeu 168
241 Récit 168
242 [Duo] 169
243 [Plein Jeu] 169
244 [Cornet] 170
245 [Dessus de Trompette en Dialogue] 170
246 [Voix humaine] 171
247 [Plein Jeu] 171
248 [Récit] 172
249 [Trio] 172
250 [Récit] 173

Fac-similés
123 Fugue, 124 Duo 10
134 Plein Jeu en F 28
148 Dialogue 46
150 [Dialogue de Récits] 58
204 Basse, 205 Récit [N. Lebègue] 78
184 Tierce en Taille D 108
191 Cromhorne en Taille ou Tierce en g.b [N. Lebègue] 124
229 Fantaisie pour la Basse et Dessus de Trompette avec le Cornet 166

Commentaire critique 174

Gravure: Musigraphe Inc.
Conception graphique de la page couverture: Hélène Cusson
Achevé d'imprimer au mois d'août 1987 par l'Imprimerie La Providence (1977) Inc., St-Hyacinthe, Qué.

ISBN 2-920907-07-7
Imprimé au Canada

LIVRE D'ORGUE DE MONTRÉAL

ÉDITION CRITIQUE PAR

ÉLISABETH GALLAT-MORIN ET KENNETH GILBERT

LES ÉDITIONS JACQUES OSTIGUY INC.

Le manuscrit du
Livre d'orgue de Montréal
est conservé à la
Fondation Lionel-Groulx,
Montréal

LIVRE D'ORGUE DE MONTRÉAL

ÉDITION CRITIQUE PAR

ÉLISABETH GALLAT-MORIN ET KENNETH GILBERT

PRÉPARÉE À L'INSTITUT QUÉBÉCOIS DE RECHERCHE SUR LA CULTURE

Cette publication a bénéficié de l'aide à l'édition musicale du ministère des Affaires Culturelles du Québec par son service de la musique.

Dépôt légal aux bibliothèques nationales du Québec et du Canada.
ISBN 2-920907-08-5

© Copyright 1988
Les Éditions Jacques Ostiguy Inc.
12790, rue Yamaska, St-Hyacinthe
Québec, Canada, J2T 1B3

PRÉFACE

Apporté à Montréal de France en 1724 par un jeune organiste sulpicien, le volumineux manuscrit de *Pièces d'orgue* était demeuré inconnu du monde musical jusqu'à sa mise au jour en 1979. Le *Livre d'orgue de Montréal* - puisque tel est désormais son nom - est un volume oblong de 21 cm sur 26,5 cm, avec la reliure d'origine en parchemin, et portant sur le dos l'étiquette *Pièces d'orgue*. Dans les cinq cent quarante pages, sans pagination ni table, on ne trouve aucun nom de compositeur. Le livre porte la signature de deux de ses propriétaires. Sur la couverture extérieure, on peut lire l'inscription ''J.J. Girouard 1847'' (Jean-Joseph Girouard, notaire et patriote). Sur le méplat de la couverture avant, une main plus ancienne a signé ''Girard 1724''. C'est celle de Jean Girard, clerc sulpicien, organiste et maître d'école, arrivé à Montréal en 1724. Cette signature avait été apposée à la place d'une inscription qui a été grattée et qui laisse croire qu'il y a eu un propriétaire antérieur. Sur la droite de la même feuille, une inscription ''gros livre de...'' continuait, de toute évidence, sur la feuille de droite qui, malheureusement, a été arrachée à un moment donné de l'histoire du manuscrit. Cette feuille vulnérable manque souvent dans les volumes anciens; ce qui, dans le cas présent, nous prive d'une source de renseignements qui aurait pu se révéler déterminante.

Grâce à une comparaison exhaustive avec le répertoire connu de l'orgue classique français, tant imprimé que manuscrit, il a été possible d'identifier seize pièces comme étant de Nicolas Lebègue (1630-1702), organiste du roi; le reste des trois cent quatre vingt dix-huit pièces demeure anonyme.

Ce recueil constitue un enrichissement considérable pour les sources manuscrites de la musique d'orgue française du grand siècle. C'est en Nouvelle-France qu'a été conservé le plus volumineux manuscrit d'orgue français de l'époque classique à avoir survécu dans le monde, car il s'avère être deux fois plus important que d'autres manuscrits analogues de musique d'orgue française.

Composition et contenu du manuscrit

Le manuscrit est constitué d'un assemblage de cahiers séparés (une quarantaine, de quatre à douze pages chacun), qui vraisemblablement s'accumulèrent au fil des ans à la tribune de l'orgue d'un couvent ou d'une paroisse, avant d'être envoyés à la reliure. En effet, plusieurs indices suggèrent que la musique fut écrite dans les cahiers avant que le volume fût relié. La partie supérieure de certains titres a été coupée lorsqu'on a égalisé les feuilles ou tranché les bords trop usés; à plusieurs reprises, et ce à travers tout le livre, la musique se confond avec la couture du volume à des endroits où il eût été impossible d'écrire, une fois la reliure faite. Seules quelques feuilles restées blanches auraient pu être remplies par la suite.

Les graphies diverses donnent à penser que plusieurs personnes ont contribué à ce Livre d'orgue, soit en copiant, soit en composant la musique. On trouve des graphies très soignées, presque semblables à de la gravure, à côté de mains cursives, voire bâclées. Il n'est pas toujours facile de départager les diverses graphies, car des écritures qui paraissent différentes au premier examen pourraient être de la même personne placée dans des circonstances et à des moments différents. En outre, les cahiers qui semblent écrits de la même main ne se suivent pas nécessairement, leur ordre ayant été dicté, aux fins de la reliure, par des considérations pratiques. De façon générale, on a voulu, semble-t-il, regrouper les pièces du même ton (comme dans les livres d'orgue publiés), ou encore les mêmes types liturgiques (*Magnificat*, Messe), bien que cet ordre ne soit pas d'une cohérence parfaite. D'autres facteurs, telle la présence du même filigrane dans le papier ou de traits musicaux analogues, viennent confirmer la parenté de certains cahiers qui pourraient se révéler être du même copiste, voire du même compositeur[1].

Le *Livre d'orgue de Montréal* est très représentatif de la musique d'orgue française du dernier tiers du XVIIe siècle et du tout début du XVIIIe. C'est une période où cette musique est en pleine transition. Délaissant peu à peu le style contrapuntique d'un Titelouze, ne conservant le plain-chant comme soutien que dans quelques versets clés, la ligne de démarcation entre la musique religieuse et la musique profane s'estompe à partir de Nivers. Bien que se tenant dans les limites du cadre imposé par les huit tons de l'église, Nivers et ses successeurs trouvent tout autant leur inspiration dans les mouvements de danse (notamment dans les *Duos)* que dans les formes vocales (voir toutes les sortes de *Récits).* Le développement parallèle de l'orgue ainsi que la collaboration étroite entre facteurs et compositeurs favorisent, en outre, l'apparition de nouvelles formes qui mettent l'accent sur le jeu des sonorités, un des plus beaux exemples étant la *Tierce en taille,* dont on attribue la création à Nicolas Lebègue.

On trouve dans le *Livre d'orgue de Montréal* le reflet de cette évolution. Toutefois, il ne faut pas oublier que nous sommes en présence d'une musique essentiellement fonctionnelle à destination liturgique. Les pièces jouées à l'orgue devaient alterner avec les versets confiés aux chantres; c'est pourquoi elles sont relativement courtes. Ce n'est qu'à l'*Offertoire* et à l'*Élévation* que l'on permettait à l'organiste d'exécuter des pièces plus considérables. Les Cérémoniaux de

l'époque, dont on trouve des copies imprimées et manuscrites en Nouvelle-France, sont très précis à ce sujet et définissent exactement le rôle de l'organiste.

Le manuscrit de Montréal contient six Messes et onze *Magnificat*, ainsi que neuf autres suites de pièces pouvant servir de *Magnificat*. On y trouve, en outre, trois séries de versets pour le *Te Deum*, ainsi qu'un *Pange lingua*. Par ailleurs, il comprend trois séries de pièces de même type: seize *Tierces ou Cromhornes en taille*, six *Dialogues de Récits* avec section en *Trio*, et une série de *Fugues*. Enfin, il existe quelques suites diverses et des pièces isolées. Dans le cas de vingt pièces, on en trouve deux versions dans le manuscrit; parfois la pièces est transposée ou offre des variantes, parfois elle est recopiée telle quelle et utilisée dans un contexte différent.

Presque tous les types de pièces de la musique d'orgue française de cette époque sont représentés: pièces homophones, les *Pleins Jeux* et *Préludes*, ainsi que les *Dialogues sur les Grands Jeux;* pièces à deux, trois ou quatre voix, *Duos, Trios, Fugues;* pièces comportant une voix de *Récit* au dessus, à la basse et en taille (ténor), ou encore de dessus et basse en alternance: ces récits sont exécutés sur le *Cornet*, la *Tierce*, le *Cromhorne*, la *Trompette* ou la *Voix humaine*, parfois en dialogue entre deux couleurs sonores.

Quinze pièces identifiées comme étant de Nicolas Lebègue proviennent des trois Livres d'orgue publiés par lui: toutes les *Tierces ou Cromhornes en Taille* (sauf un) du *Premier livre* de 1676, cinq versets sur sept du *Magnificat du 2me* tiré du *Second livre* de 1678, ainsi qu'un *Offertoire* et une *Élévation* du *Troisième livre* de 1685. Une seizième pièce, qui ne fut jamais publiée du vivant de Lebègue, *Offertoire en F ut fa*, est presque identique, dans sa première moitié, à un *Offertoire Dialogue de Monsieur le Beigue* qui se trouve dans le manuscrit Vm7 1823 de la Bibliothèque nationale à Paris.

Outre les pièces pour orgue, le manuscrit compte aussi quelques versets de plain-chant, écrits en rondes, que l'organiste a notés dans des espaces libres. Comme ces versets ne sont pas reproduits dans l'édition moderne, on voudra bien se reporter à l'édition fac-similé. Ce sont des versets d'hymnes qui servaient fréquemment dans la liturgie. On trouve notamment des fragments de l'antienne au Saint-Sacrement *O sacrum convivium*, ainsi que l'hymne *Sacris solemniis*, chanté lors de la procession de la Fête-Dieu. Deux hymnes à la Vierge sont représentés: le *Salve Regina*, comprenant le verset *O dulcis*, ainsi que l'hymne *Alma redemptoris*, qui se termine par le verset *peccatorum miserere*. Les extraits de ce dernier hymne apparaissent deux fois dans le manuscrit. Le chant du *Pange lingua* est présenté comme une basse chiffrée; le manuscrit contient aussi une série de trois pièces d'orgue sur cet hymne.

Jean Girard et les origines du manuscrit

La vie de Jean Girard, qui apporta le manuscrit à Montréal, peut-elle nous livrer quelque renseignements sur la provenance du document?[2] Il est né en août 1696 à Bourges, capitale du Berry, fils de maître boulanger, dans un milieu d'artisans et de marchands. Ayant perdu sa mère et son père s'étant remarié, il est accepté à l'âge de huit ans comme enfant de choeur à la maîtrise de la Sainte-Chapelle de Bourges, celle-là même qu'avait fait construire au XIVe siècle le duc Jean de Berri, célèbre patron des arts. Les maîtrises étaient de véritables conservatoires, dispensant une formation musicale complète, qui comprenait l'apprentissage d'un instrument chez les enfants doués. Les titulaires de l'orgue de la cathédrale donnaient des leçons aux enfants de choeur des maîtrises de la cathédrale et de la Sainte-Chapelle. Notons que Nicolas Lebègue, seul compositeur dont des oeuvres aient été identifiées dans le *Livre d'orgue de Montréal*, avait expertisé l'orgue de la Cathédrale Saint-Étienne en 1667; deux ans plus tard, Pierre Burat, qui aurait été son élève, y était nommé titulaire.[3]

Comme nombre de musiciens d'église, Jean Girard reçut la tonsure à l'âge de quatorze ans. Deux ans plus tard, il apprit à jouer du serpent, instrument destiné à soutenir les chanteurs et à les garder dans le ton. Il dut acquérir, en outre, une bonne connaissance du cérémonial liturgique puisqu'en 1724, on le trouve ''maître de chant'' au Séminaire des Sulpiciens à Paris. On lui accorde la permission exceptionnelle d'avoir une épinette dans sa chambre pour s'exercer, car il désire ''apprendre à toucher l'orgue pour être en état de le toucher à Montréal où il se propose d'aller''.

C'est peut-être au cours de ces préparatifs que son maître remit à Jean Girard le manuscrit de *Pièces d'orgue*, en même temps que les deux autres livres de musique qu'il apporta avec lui à Montréal. Il s'agit de deux ouvrages de Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), autre organiste du roi: le *Premier livre d'orgue*, 2nd tirage (1667) et le *Traité de la composition de musique* (1665), où il signa ''Girard 1724''.

Avec qui Jean Girard s'est-il perfectionné à l'orgue à la veille de son départ pour la Nouvelle-France? Avec l'organiste du Séminaire? Nous ignorons son nom, mais nous savons qu'il y avait un orgue à la chapelle puisqu'une délibération de 1715 y fait allusion. Serait-ce avec Jean-Baptiste Totin, ce neveu de Nivers qui ne réussit pas à obtenir la succession que lui destinait son oncle à l'orgue de la paroisse Saint-Sulpice, en face du Séminaire? L'exemplaire du *Premier livre d'orgue* de Nivers que possédait Jean Girard porte une inscription indiquant que Jean-Baptiste Totin vendait les ouvrages de feu son oncle. C'est enfin

Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) qui obtint le poste de Saint-Sulpice et Jean Girard dut l'y entendre, sinon étudier avec lui. (On trouvera ci-dessous la description de l'orgue tel qu'il existait encore en 1724). Un autre organiste qui habitait dans le voisinage, rue Dufour, et que Jean Girard a peut-être connu, est Nicolas Andrieux, attaché aux Grands-Augustins et héritier de la musique (en partie manuscrite) de son oncle Nicolas Lebègue, dont il finit par ajouter le nom au sien. Bien que plusieurs éléments suggèrent une origine parisienne, il ne faut pas exclure que le manuscrit ait pu être donné à Jean Girard par un organiste de Bourges, peut-être de la famille des Burat.

Arrivé à Montréal à l'automne 1724, Jean Girard enseigne pendant quarante ans à l'école des garçons, tout en tenant l'orgue à la paroisse Notre-Dame. Il ne disposait peut-être pas de l'instrument idéal pour exécuter toute la musique apportée du vieux pays. Cet orgue était ''à un clavier très simple'', comme c'était le cas dans nombre de couvents ou de paroisses modestes en France. Sur ces petits instruments, qui possédaient presque tous un *Plein Jeu*, un *Jeu de Tierce*, ainsi qu'un ou plusieurs jeux d'anches, le fait que plusieurs jeux étaient coupés entre le dessus et la basse multipliait les possibilités du clavier unique: cela permettait de jouer les voix de récit sur une moitié du clavier et l'accompagnement sur l'autre, sur le *Jeu doux*. En outre, les préfaces des Livres d'orgue de compositeurs tels que Clérambault, Boyvin, Lebègue et Raison donnent des indications pour l'exécution de leur musique sur de petits instruments. Par conséquent, la majeure partie des pièces du manuscrit pouvaient être rendues sur un tel orgue. Il va de soi que l'organiste de métier effectuait les adaptations voulues là où elles s'imposaient, par exemple, descendre un accompagnement à l'octave inférieure.

Les chroniques de l'époque, ainsi que des documents d'archives, font état du grand souci qui existait en Nouvelle-France de recréer les fastes des cérémonies de la mère patrie. Les vêtements liturgiques et les parements d'autel finement brodés d'or et d'argent, ainsi que les trésors d'orfèvrerie, en témoignent encore. La musique aussi devait participer aux solennités qui ponctuaient la vie de la colonie: l'arrivée d'un nouveau gouverneur, une victoire du Roi de France, la célébration d'un jubilé. Jusqu'à sa mort en 1765, c'est dans les deux Livres d'orgue qu'il avait apportés que Jean Girard devait puiser la musique qui conférait plus d'éclat aux offices à Notre-Dame de Montréal.

Jean-Joseph Girouard

En 1847, c'est Jean-Joseph Girouard (1795-1855) qui appose sa signature sur la couverture du *Livre d'orgue de Montréal*. Ce notaire était une figure politique connue, étant un des inspirateurs de la rébellion de 1837 au Bas-Canada. L'étude de sa correspondance ne nous a pas révélé comment il obtint le manuscrit d'orgue; toutefois, nous savons qu'il entretenait de nombreux liens avec les Sulpiciens, car, habitant leur seigneurie des Deux-Montagnes non loin de Montréal, il agissait comme leur fondé de pouvoir. Girouard était mélomane et, d'après le journal de sa femme, ''il ne pouvait se passer de musique''.[4] Quelques mois avant sa mort, il avait chargé un ami sulpicien de lui commander un nouvel orgue ou harmonium à Paris. Après son décès en 1855, c'est encore un Sulpicien qui devint le tuteur spirituel de ses jeunes enfants, issus d'un second lit. L'année ''1847'' que Girouard inscrivit sur la couverture du manuscrit est celle de la mort de sa première femme, qui le laissa complètement désemparé. Un ami sulpicien lui aurait-il donné les *Pièces d'orgue* pour tenter de tromper son chagrin? L'autre Livre d'orgue apporté par Jean Girard, celui de Nivers, n'est jamais sorti des mains des Sulpiciens; il est demeuré jusqu'à ce jour dans leurs archives au Séminaire qu'habitait autrefois Jean Girard. En 1950, les papiers de Jean-Joseph Girouard, y compris le *Livre d'orgue de Montréal*, furent confiés par son arrière-petite-fille à l'historien, le chanoine Lionel Groulx, dont l'ancienne demeure à Montréal, connue sous le nom de Fondation Lionel-Groulx, est devenue un centre de recherche en histoire de l'Amérique française. C'est là que le manuscrit d'orgue fut mis au jour en 1978 par Élisabeth Gallat-Morin. La Fondation Lionel-Groulx publia en 1981 un fac-similé du manuscrit, en attendant la préparation de la présente édition.

MUSIQUE DU TROISIÈME VOLUME

Ce troisième et dernier volume de l'édition moderne du *Livre d'orgue de Montréal* comprend les pièces n°s 251 à 398. Cinq des six *Messes* qui figurent dans le manuscrit sont réunies à la fin et se trouvent, par conséquent, dans le présent volume, qui comprend également un *Pange lingua* et un *Te Deum*. Une série de treize *Fugues* consécutives fait pendant aux séries de *Trios - Dialogues de Récits* et *Récits en Taille* du deuxième volume. On y trouve, en outre, trois des pièces identifiées comme étant de Nicolas Lebègue (1630-1702), dont l'une ne fut jamais publiée de son vivant.

Messes

Le *Livre d'orgue de Montréal* comprend les deux types de *Messes* que l'on trouve dans le répertoire d'orgue français de l'époque: une *Messe double* (ou pour les fêtes doubles) pièces n°s 307 à 326, dont les sections sont dans des tons dif-

férents, et cinq autres *Messes* (dont l'une est dans le volume 2), qui se déroulent dans un ton unique du début à la fin.

Des documents du début du XIXe siècle, conservés aux Archives de Saint-Sulpice de Montréal, témoignent de la continuation de la pratique de l'alternance des versets de l'Ordinaire de la Messe entre l'orgue et les chantres, reprenant les termes des cérémoniaux français: ''Au *Kyrie*, l'orgue commence, et joue ensuite alternativement avec le Chant du Choeur (...)''[5]. Par conséquent, les *Messes d'orgue* françaises, comme celles du *Livre d'orgue de Montréal*, ne comprennent qu'un verset sur deux. (On remarquera que deux versets d'orgue sont prévus pour le *Sanctus* dont le dernier s'appelle ''2e *Sanctus*'', sauf dans la *Messe en g.#* où il est qualifié de ''3e *Sanctus*'', tenant compte des versets chantés).

Des *Messes* pour les fêtes doubles ont été publiées par Nivers, Lebègue, Gigault, F. Couperin *(Messe à l'usage des paroisses)* et Grigny. Tout comme la *Messe double* du manuscrit, les principaux versets font entendre le plain chant de la Messe *Kyrie cunctipotens genitor* (Messe IV): premier et dernier versets du *Kyrie*, premier, sixième et dernier verset du *Gloria*, ainsi qu'aux premiers versets du *Sanctus* et de l'*Agnus*. Les sauts dans le plain chant sont parfois remplis par des notes de passage (voir le début du *Premier Kyrie* n° 307, qui ressemble à celui de Lebègue). Deux versets isolés, *Agnus* n° 251, et *Et in terra* (premier verset du *Gloria*) n° 345, sont également faits sur le plain chant. Sans que cela ne soit toujours écrit (comme dans le *Pange lingua* ci-dessous), le *cantus firmus* pouvait être doublé à la pédale (de Trompette).

Deux pièces de Nicolas Lebègue, publiées dans son *Troisième livre d'orgue* de 1685, sont insérées dans la *Messe double* du manuscrit: il s'agit de la *Petite Élévation en A mi la -Trio* n° 323 et de l'*Offertoire en C Sol Ut b* n° 326, qui offrent peu de variantes avec la version publiée. La présence de ces pièces, ainsi que la ressemblance entre le *Premier Kyrie* et celui de Lebègue, soulèvent la question du lien possible entre ce compositeur, ou l'un de ses élèves, et le manuscrit de Montréal. En outre, l'*Offertoire en f ut fa* n° 269 est presque identique dans sa première moitié, transposée, à l'*Offertoire Dialogue de Monsieur Le Beigue du 8e ton*, qui n'a jamais été publiée du vivant du compositeur et qui se trouve dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (ms. Vm 7.1823). (Sur Lebègue, voir aussi la préface du volume 2.)

Les versets des quatre autres *Messes* de ce volume 3 de l'édition moderne sont destinés, comme les *Messes* publiées par André Raison en 1688, à alterner avec les versets des *Messes* composées en plain chant musical par des compositeurs tels que Guillaume-Gabriel Nivers ou Henri Dumont, pour répondre avant tout aux besoins des communautés religieuses. De très nombreux exemplaires, manuscrits et imprimés, de la plus connue de ces *Messes*, la *Messe royale* de Dumont, ont été conservés au Québec, notamment chez les Sulpiciens. À l'exception des *Messes* en sol (8e ton) (pièces n°s 289 à 306 et 116 à 133 du volume 2), les *Messes* du *Livre d'orgue de Montréal* sont dans le ton de mi: soit dans le 4e ton (n°s 327 à 344), dont les versets se terminent par une demi-cadence sur l'accord de mi, ou encore sur l'accord de la, soit le premier ton de re transposé en mi, avec la sensible re dièze (n°s 346 à 363 et n°s 364 à 381). Il est à signaler que la graphie de la *Messe en E Si my* (n°s 346 à 363) est celle du manuscrit qui se rapproche le plus de la main de Nicolas Lebègue, d'après une lettre sur l'orgue des Invalides conservée aux Archives de l'Armée à Paris[6]; les éléments en sont insuffisants, toutefois, pour permettre d'affirmer qu'il s'agit bien de la graphie du compositeur, dont on ne possède aucun autographe musical.

Certains versets de cette même *Messe en E Si My* sont marqués des chiffres 1 à 7 (sauf 2). Si l'on replace ces versets dans l'ordre, on est en présence d'une suite de pièces qui convient pour le *Magnificat*, débutant par un *Plein Jeu* et se terminant par un *Dialogue* et un autre *Plein Jeu* (n°s 346, 347 marqué d'une croix, 348, 354, 356, 350 et 362). On peut reconstituer une série semblable avec des pièces de la *Messe* en mi qui sont marquées d'une croix (n°s 364, 372, 373, 374, 375, 381 *Dialogue* non marqué, 369). Bien que A. Raison soit le seul compositeur qui, dans la préface de son *Premier Livre d'orgue*, invite à composer des *Magnificat* à partie de versets de *Messe*, la pratique semble en être corroborée par des manuscrits tels que ceux de Montréal et de Tours (Bibliothèque municipale, ms. 172). Ces versets polyvalents peuvent s'avérer aussi utiles à l'organiste de paroisse du XXe siècle qu'ils l'étaient pour ses prédécesseurs des XVIIe et XVIIIe siècles. (Sur le *Magnificat*, voir aussi la préface du volume 1).

Hymnes

Trois compositeurs seulement, Nivers, Gigault et Grigny, ont publié un *Pange lingua*, pour lequel on trouve une série de versets dans le *Livre d'orgue de Montréal*, ainsi que dans d'autres sources manuscrites. Dans le *Plein Jeu* du *Pange lingua* du manuscrit de Montréal, le *cantus firmus* est doublé à la pédale dans les neuf premières mesures, à la suite desquelles apparaît le mot ''Positif'', semblant indiquer un changement de clavier que, pourtant, aucune césure dans la musique ne permet. Nous avons interprété cette indication comme voulant dire ''*continuation* du Positif''. En effet, certains hymnes du *Second livre* de Nivers se jouent sur le *Petit* Plein Jeu, plutôt que sur le grand, sans doute pour

permettre de faire ressortir le *cantus firmus* sur la Trompette du Grand orgue appelée par le pédalier en tirasse, sur des orgues ne possédant pas de pédalier indépendant. À souligner, également, dans le *Pange lingua* du manuscrit de Montréal la manière d'ornementer le Récit qui ressemble à celle de Grigny.

Ce volume 3 de l'édition moderne contient une troisième série de versets pour le *Te Deum* (voir préface du volume 1) qui, contrairement aux deux précédentes, se déroule entièrement dans le ton de ''la'' (pièces nos 382 à 397). Deux des pièces, d'écriture homophonique toutes les deux, portent des indications de registration inusitées: ''Grosse Tierce et Tremblant'' n° 392 et ''Trompette et Cornet'' n° 385; il pourrait s'agir de deux variantes de la registration pour le Grand Jeu, avec et sans Tierce, mais le n° 392 se joue bien aussi sur le seul Jeu de Tierce. Une autre pièce du manuscrit, le n° 296, est marquée ''Trompette et Cornet'', mais elle est de nature contrapuntique, étant une *Fugue* à quatre voix.

Fugues

''La Fugue est la perfection et le couronnement de la composition,'' dit Nivers dans son *Traité de la Composition de musique* (1667). Les *Fugues* françaises de l'époque classique sont dérivées du *ricercar* italien, genre repris en France par les Titelouze, Roberday, Louis Couperin et d'Anglebert. Hormis les *Fugues* qui font partie de diverses suites de pièces à travers le livre, ce volume 3 de l'édition moderne comprend une série de treize *Fugues* consécutives (nos 273 à 285), dont certaines rappellent ces *Fugues* du *Premier livre d'orgue* de Lebègue, recopiées avec celles de d'Anglebert et de Boyvin dans un manuscrit ayant appartenu à la Princesse Anna Amalie de Prusse au XVIIIe siècle.

Scribes, copistes et compositeurs

Le *Livre d'orgue de Montréal* étant fait d'une collection de cahiers, auxquels plusieurs scribes ont contribué, il est intéressant de savoir quels sont les cahiers d'une même main dans la mesure où il peut exister des caractéristiques communes aux pièces copiées par un scribe donné, qui pourrait être parfois le compositeur de la musique. Le regroupement suivant proposé pour les pièces du troisième volume est sujet à révision, car il n'est pas toujours facile de départager les graphies, l'écriture d'une même personne pouvant varier selon diverses circonstances de temps, de santé, etc.

		Pièces nos
Scribe A	Pièces en do, re et la	255 à 268
	Fugues	273 à 285
	Pièces en si b	286 à 288
Scribe B'	Offertoire en f ut fa	269
	Pange lingua	270 à 272
Scribe B''	Messe double	307 à 326
Scribe C + I	Agnus et pièces en re	251 à 254
	Messe en g.#	289 à 306
Scribe E	Messe du 4me ton	327 à 344
Scribe F	Messe en E Si My	346 à 363
Scribe G	[Messe en mi]	364 à 381
Scribe H	Te Deum	382 à 397

En outre, le scribe J a fait des ajouts aux pièces nos 330, 336, 337 et 344 de la *Messe du 4me ton* et a écrit la pièce n° 345 à la fin du même cahier; du moins semble-t-ils être d'une main différente, à moins que ce ne soit le scribe principal qui ait fait hâtivement des ajouts à la tribune de l'orgue. Cette même main a fait des ajouts à la pièce n° 397 du *Te Deum* et a écrit la dernière pièce du manuscrit, le n° 398, qui est identique à la première partie du n° 224 du volume 2. Une autre pièce du même *Te Deum* se retrouve dans une version plus longue au n° 226.

Autres particularités de la musique

Le *Dialogue* n° 254, marqué ''Fort gaye'', offre un exemple intéressant d'une pièce dont la première mesure seulement est pointée comme indication de l'inégalité des croches valable pour la pièce en entier, comme dans certains *Dialogues* de Lebègue et de Boyvin.

La *Basse* n° 373 est différente des autres *Basses de Cromhorne ou de Trompette* du manuscrit et fait penser aux *Diminutions de la Basse* que l'on trouve chez Nivers. Les *Basses* nos 259 et 389 sont à trois temps, ce qui n'est pas fréquent pour ce genre de pièce, la première ayant un rythme de Gigue.

L'analogie qui existe entre le *Trio* n° 297 et une pièce de Raison, *Domine Deus Agnus* de sa *Messe du 1er ton*, est à souligner, tant du point de vue des motifs que de la structure de la pièce.

Comme dans le reste du manuscrit, on rencontre dans le volume 3 de l'édition moderne un certain nombre de pièces à rythme binaire (deux blanches) qui contiennent une ou plusieurs mesures ternaires (trois blanches), comme on en trouve chez Nivers et Boyvin (voir les pièces n°s 252, 254, 257, 263, 264, 272, 282, 357, 379, 388). On constate, par ailleurs, des irrégularités rythmiques dans certaines pièces, ajout d'une levée hors mesure, ajout d'une demi-mesure, etc.

Le chromatisme observé dans le reste du manuscrit est présent également dans ce volume, dans plusieurs pièces des *Messes* en g.#, en E Si My et en mi; ce trait est encore plus frappant dans la *Messe du 4me ton* où il est présent dans la moitié des pièces, notamment dans la *Fugue* n° 328, dont le sujet est chromatique.

REGISTRATIONS

Il ne faut pas perdre de vue que les compositeurs de l'époque avaient en tête une couleur sonore particulière pour chacune des pièces d'orgue qu'ils écrivaient. Nous avons donné plus loin les registrations recommandées par Nicolas Lebègue, comme exemple de la pratique contemporaine de la musique du *Livre d'orgue de Montréal*. Pour une vue d'ensemble de la question, nous invitons l'organiste à se référer aux écrits de Dom Claude Gay, o.s.b., de Mme Nicole Gravet et de M. Fenner Douglass que l'on trouvera cités dans la bibliographie.

TECHNIQUE D'ÉDITION

Le *Livre d'orgue de Montréal* fait ici l'objet d'une édition intégrale en trois volumes; seuls ont été omis quelques versets épars de plain-chant. Nous avons numéroté les pièces dans l'ordre où elles apparaissent dans le manuscrit, afin de faciliter leur identification; cette numérotation correspond à celle de l'édition fac-similé (1981). La présente édition respecte l'ordre original des pièces, sauf dans un cas où une pièce isolée a été déplacée afin d'éviter une tourne de page malencontreuse, souci qui a d'ailleurs présidé à toute la mise en pages de cette édition pratique, faite à l'intention de l'organiste interprète.

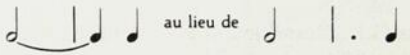
Clefs: Le manuscrit contient les clefs suivantes: sol deuxième ligne, fa troisième ligne, do première et troisième et, une fois, deuxième ligne. Ont été adoptées partout, selon l'usage moderne, les clefs de sol deuxième ligne et de fa quatrième ligne.

Altérations: Afin que l'organiste puisse savoir avec exactitude ce qui était indiqué dans le texte original, nous avons maintenu l'usage de l'époque selon lequel une altération ne vaut que pour la *seule note devant laquelle elle se trouve.* Ont été ajoutées, au dessus ou en dessous de la portée, les altérations jugées nécessaires: 1° en cas de doute, 2° par précaution. Dans le manuscrit, on emploie un *bémol* pour annuler un dièze. Nous avons remplacé de tels bémols par des bécarres, selon l'usage moderne. Dans le manuscrit, quelques rares altérations, écrites en dehors de la portée, affectent un ornement. Nous les avons placées *au dessus* de l'ornement visé, dans le même format que celles du texte, tandis que les altérations ajoutées sont plus petites.

Erreur de notes: Des erreurs de notes ou oublis évidents ont été corrigés dans le texte, avec mention dans le Commentaire critique.

Mesure: Dans le manuscrit, il n'y a pas toujours d'indication de mesure au début des pièces en rythme binaire. Nous avons préféré laisser à l'interprète le soin de choisir entre ¢ (sans doute le plus fréquent) et C.

Dans le cas de rythmes enjambant la barre de mesure (note à gauche de la barre et le point la prolongeant à droite de la barre), nous avons adopté l'usage moderne de deux notes liées de part et d'autre de la barre:



Dans certaines pièces en ¢ ou C, on trouve des mesures de la valeur de trois blanches au lieu de deux. Ce phénomène étant courant à l'époque, (voir Nivers et Boyvin), nous l'avons maintenu sans aucun changement.

Les pièces à trois temps se terminent parfois par une mesure finale en rondes; nous les avons rendues conformes à l'usage moderne.

Des silences qui manquaient de toute évidence ont été ajoutés; toutefois, des silences n'ont pas été ajoutés systématiquement chaque fois qu'une voix disparaissait, car une voix qui s'interrompt et qui revient est tout à fait caractéristique de cette musique.

Présentation: Certaines fautes évidentes de graphie n'affectant pas la sonorité ont été normalisées sans commentaire. Pour faciliter la lecture, les groupes de huit croches ont été scindés en deux groupes de quatre. Des lacunes évidentes ont été corrigées; notamment, lors des changements de clavier, de petites doubles barres ont dû parfois être ajoutées.

Ornements: Les quelques ornements ajoutés, dont l'adjonction s'impose, particulièrement aux cadences, sont placés entre crochets carrés. Le manuscrit contient le tremblement, le pincé, le coulé de tierce et l'arpègement, les seuls ornements écrits que l'on trouve dans les oeuvres publiées de Jullien et de Lebègue (voir plus loin la table d'ornements de son *Premier Livre d'orgue).* Toutefois, l'organiste est invité à ne pas s'en tenir qu'aux ornements écrits, mais d'en ajouter dans l'esprit de l'époque, là où ils conviennent. Le manuscrit ne contient, notamment, aucun port-de-voix écrit (non plus que l'oeuvre publiée de Nicolas Lebègue); il ne faut pas s'abstenir d'en ajouter pour autant, bien au contraire.

Orthographe: L'orthographe a été modernisée partout. On se reportera au facsimilé pour l'orthographe originale.

Titres: Dans le cas de pièces qui ne portent aucun titre dans le manuscrit, nous avons ajouté un titre entre crochets carrés. Par ailleurs, lorsque dans le manuscrit l'indication est donnée dans le courant du texte musical, nous avons reporté ce titre en tête de la pièce.

Abréviations: La première fois qu'une abréviation donnée apparaît dans une pièce, le mot est complété en italiques; tout mot ajouté est placé entre crochets carrés. Lorsqu'elle est répétée dans le cours de la pièce, seule l'abréviation est donnée.

Les abréviations G.J.: Grand Jeu et P.J.: Petit Jeu apparaissent dans deux contextes sonores bien différents. Dans les pièces en *Dialogue sur les Grands Jeux,* il s'agit du Grand Jeu d'anches; le Petit Jeu est joué sur le Positif. Dans les pièces intitulées *Plein Jeu* ou *Prélude,* G.J. signifie le Grand [Plein] Jeu ou le Plein Jeu du Grand orgue; P.J. signifie alors le Petit [Plein] Jeu du Positif.

* *
*

Dix ans après sa mise au jour, toute la musique du *Livre d'orgue de Montréal* devient, avec ce troisième volume, accessible aux organistes. Autant les concertistes y puiseront-ils des pièces d'un très grand intérêt, autant les organistes du culte pourront-ils s'en servir pendant les offices tout comme leurs prédécesseurs des XVIIe et XVIIIe siècles. Précieusement conservée par un modeste clerc sulpicien de Bourges venu dans le Nouveau-Monde, puis par ses confrères et leur ami le notaire Girouard, confinée enfin dans les voûtes de la Fondation Lionel-Groulx pendant trente ans, cette musique a déjà franchi à nouveau l'Atlantique. Participant au renouveau d'intérêt pour l'orgue historique ou de facture historique, le *Livre d'orgue de Montréal* appartient désormais aux musiciens du monde entier.

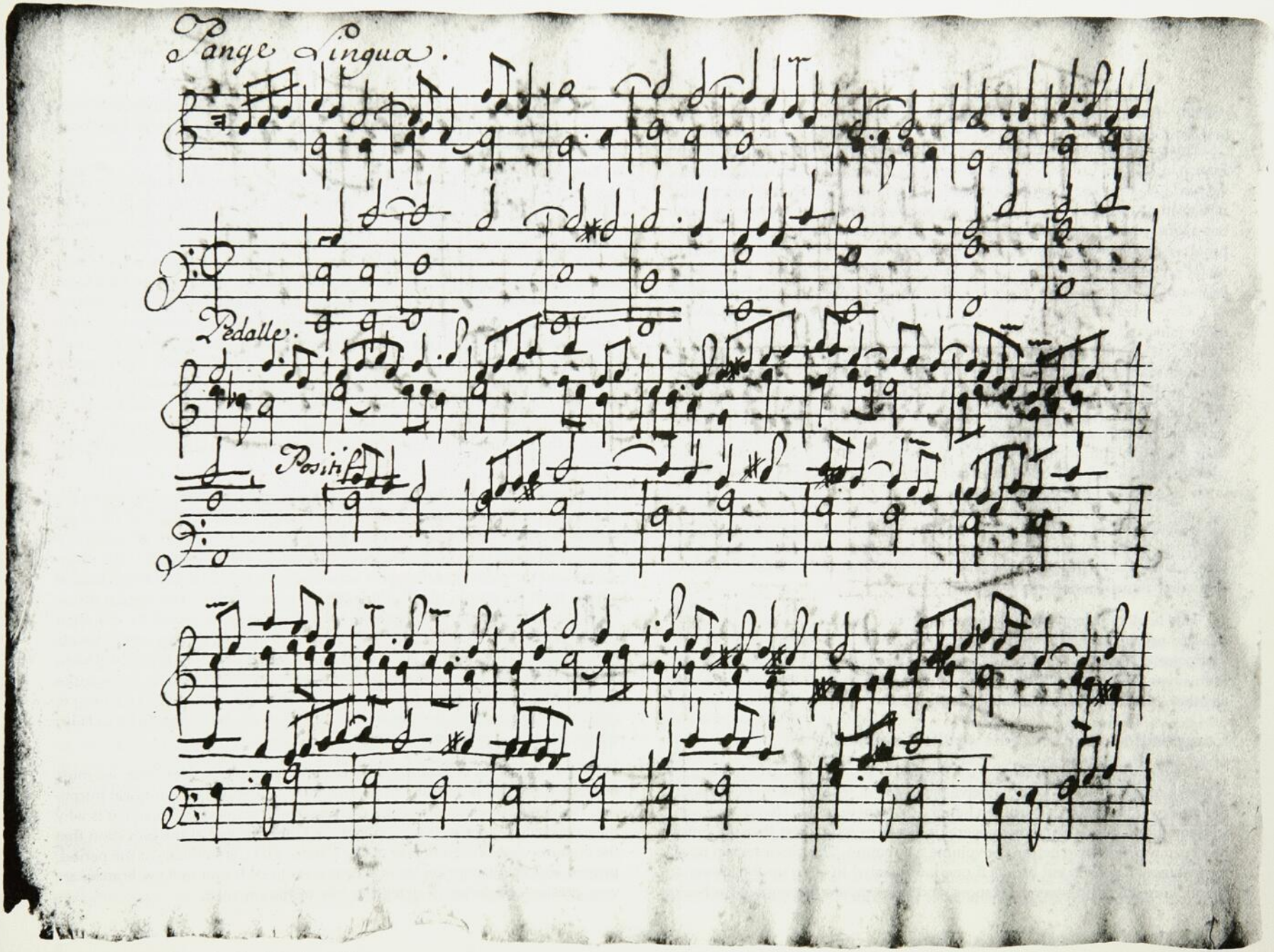
Nous avons une dette de reconnaissance envers tous ceux qui ont soutenu ce projet d'édition dès le début: la Fondation Lionel-Groulx, l'Institut québécois de recherche sur la culture, le Gouvernement du Québec dans le cadre de son programme d'aide à l'édition musicale, ainsi que Mme Lise Durocher qui en a réalisé la représentation graphique. Nous les en remercions vivement.

Élisabeth Gallat-Morin
Montréal

Kenneth Gilbert
Chartres

septembre 1988

1. Pour une étude des cahiers et des filigranes, voir E. GALLAT-MORIN, "Le Livre d'orgue de Montréal, aperçu d'un manuscrit inédit", dans *Revue de musique des universités canadiennes,* n° 2, 1981, pp. 10-17.
2. Les renseignements sur la vie de Jean Girard proviennent des sources suivantes: Bibliothèque municipale de Bourges, registres paroissiaux; Archives départementales du Cher, archives de la Sainte-Chapelle; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Paris et Montréal; Université Laval, Québec, Livres rares; Archives de la Fabrique de Notre-Dame de Montréal.
3. N. DUFOURCQ, "Le Livre d'orgue de Montréal. Les Joly et les Burat. J. Girard. L'orgue de Bourges" dans *Cahiers et mémoires de l'orgue,* n° 33, 1985.
4. "Les Journaux d'Émilie Berthelot-Girouard" dans *Rapport des Archives nationales du Québec,* tome 53, 1975, p. 98.
5. "Instructions données à l'organiste", ms. 1808, Section C, rayon 2-198.
6. Signalée par N. DUFOURCQ, *Nicolas Lebègue,* Paris, Picard, 1954, p. 57.



Pange Lingua [Plein Jeu], n° 270, p. 28

PREFACE

This voluminous manuscript of organ pieces was brought to Montréal from France in 1724 and remained unknown to the musical world until its rediscovery in 1979. The *Livre d'orgue de Montréal,* as it is now called, is an oblong volume measuring 21 cm by 26,5 cm, with its original parchment binding; the spine has a label bearing the inscription *Pièces d'orgue.* The manuscript contains five hundred and forty pages of organ music, with no page numbers or table of contents; nor is there any composer's name given. The book bears the signature of two of its former owners. On the outside cover, one finds the inscription "J.J. Girouard 1847" (Jean-Joseph Girouard, notary and political figure) as well as the initials "J.G.". On the inside of the front cover, an earlier hand has signed "Girard 1724". It is the signature of Jean Girard, a young Sulpician cleric, organist and school master, who arrived in Montréal in 1724. This signature was written over an inscription which has been scraped off, possibly indicating a previous owner. On the right-hand upper corner of the same sheet, the inscription "gros livre de..." [great book of...] evidently continued onto the opposite page, which unfortunately was torn out at some point in the book's history (this vulnerable sheet is often missing in old books); we are thus deprived of what could have been important information.

Through an exhaustive comparison with the known French classical organ repertory, both printed and manuscript, it has been possible to identify sixteen pieces of Nicolas Lebègue (1630-1702), the King's organist, whereas the rest of the music remains anonymous.

This book adds considerably to the known manuscript sources of French classical organ music (the term "classical" is used in France in preference to "baroque"). Thus, it was in New France that the most voluminous manuscript of this type anywhere in the world was preserved, being at least twice as long as other extant French organ manuscripts.

Composition and contents of the manuscript

The manuscript is composed of a collection of separate quires or gatherings of leaves (about forty, of four to twelve pages each), which had no doubt accumulated over the years in the organ loft of a convent or parish church and were subsequently bound. There are several indications to suggest that the music had been written down before the volume was bound. The top of certain titles, for instance, has been cut off, as if one had wanted to even up the sheets or cut off worn edges. In several instances, and this happens throughout the book, the music is written into the seam, which would have been impossible once the book was bound. Only a few sheets that remained blank could have been filled in afterwards.

One is inclined to believe from the presence of different handwritings that several persons contributed to this *Livre d'orgue,* either by copying or by composing the music. There are very carefully well-written hands, which resemble engraving, as well as much freer, even untidy hands. It is not always easy to sort them out, as handwriting which appears different at first glance could turn out to be by the same person placed in different circumstances, at a different time. Nor are the suites written in a seemingly identical hand always grouped together; they seem to have been re-arranged, for practical reasons, when the book was bound. The pieces were grouped, more or less, according to "ton" (the eight Church tones of the published *Livre d'orgue)* or by liturgical genre (*Magnificat,* Mass), however, this order is not followed in a perfectly coherent manner. Other elements, such as the presence of the same watermark or similar musical traits, underline the analogies that exist between certain quires, confirming the fact that they were written by the same hand, perhaps even by the same composer[1].

The *Livre d'orgue de Montréal* is very representative of French organ music of the last third of the seventeenth century and of the first years of the eighteenth century. During that period, organ music was in a state of transition. The contrapuntal style in the Titelouze manner was being progressively abandoned and the plain chant support was retained only in certain key liturgical verses; from Nivers on, the dividing line between religious and secular music fades away. Although they respected the framework imposed by the eight Church tones, Nivers and his successors found inspiration in dance movements (particularly in the organ *Duos)* and in vocal forms (as in all types of *Récits).* The simultaneous development of the organ itself, with builders and composers working hand in hand, gave rise to new forms which lay emphasis on specific sound colours, the most beautiful example of this being the *Tierce en taille,* whose creation is attributed to Nicolas Lebègue.

The *Livre d'orgue de Montréal* reflects all these elements. However, we must not forget that this is basically functional music, intended for liturgical purposes. The piece played on the organ alternated with the sung verses; that is why they are relatively short. It was only at the Offertory and at the Elevation that the organist was allowed to play at any length. The Ceremonials of the period, printed and manuscript copies of which were to be found in New France, are very precise and define in detail the role of the organist.

The Montréal manuscript contains six Masses and eleven *Magnificat* settings, as well as nine other suites of pieces suitable for the *Magnificat*. One also finds three sets of verses for the *Te Deum*, as well as a *Pange lingua*. There are three series of the same type of piece in succession: sixteen *Tierces* or *Cromhornes en Taille*, six *Dialogues de Récits* with a *Trio* section, as well as a series of *Fugues*. There are also various other suites and miscellaneous pieces. Twenty of the pieces exist in two versions in the manuscript, some of which are transposed or have variants, while others are simply re-copied and placed in a different context.

Nearly all types to be found in French organ music of the period are represented: homophonic pieces, *Pleins Jeux* and *Preludes*, as well as *Dialogues* on the *Grand Jeu*; two, three and four-part pieces, *Duos, Trios, Fugues*; pieces with a *Récit* part in the Soprano, Bass or Tenor, or even alternating between Soprano *(Dessus)* and Bass: these *Récits* are played on the *Cornet*, the *Tierce*, the *Cromhorne*, the *Trompette* or the *Voix humaine*, sometimes in a dialogue between two organ colours.

Fifteen pieces identified as being by Nicolas Lebègue are from his three published organ books: all the *Tierces ou Cromhornes en Taille* (except one) from the *Premier livre* of 1676, five verses out of seven from the *Magnificat du 2me* from the *Second livre* of 1678, as well as an *Offertoire* and an *Élévation* from the *Troisième livre* of 1685. A sixteenth piece that was never published in Lebègue's lifetime, *Offertoire en F ut fa*, is almost identical in its first half to an *Offertoire Dialogue de Monsieur le Beigue*, which is to be found in manuscript Vm^7 1823 of the Bibliothèque nationale in Paris.

In addition to the organ pieces, the manuscript contains some plain chant verses in whole notes that have been written down in empty spaces. They are not reproduced in the present edition but may be seen of course in the facsimile edition. They are verses of hymns frequently used in the liturgy. There are fragments of the anthem to the Holy Sacrament *O sacrum convivium*, as well as the hymn *Sacris solemniis*, sung during the *Corpus Christi* Feast Day procession. Two hymns are to the Virgin: the *Salve Regina*, including the verse *O dulcis*, and the hymn *Alma redemptoris*, with its final verse *Peccatorum miserere*. Verses from this hymn appear twice in the manuscript. The theme of the *Pange lingua* is presented as a figured bass and the manuscript contains a series of three organ pieces on this hymn.

Jean Girard and the origins of the manuscript

If we consider the life of Jean Girard, who brought the manuscript to Montréal, it may give us some indication as to the origin of the document.[2] He was born in August 1696 in Bourges, the capital of the province of Berry, the son of a master baker, in a family of artisans and merchants. After his mother died and his father remarried, he was admitted, at the age of eight, as a choir boy in the *Maîtrise* of the Sainte-Chapelle of Bourges, built in the fourteenth century by the renowned patron of the arts, the Duc de Berry. The *maîtrises* or choir schools provided complete musical training, including the teaching of an instrument to the more gifted children. The Cathedral organists gave organ lessons to the choir boys of both the Cathedral and the Sainte-Chapelle. Nicolas Lebègue, the only identified composer in the *Livre d'orgue de Montréal*, expertized the Bourges Cathedral organ in 1667, and two years later Pierre Burat, who is said to have been his student, was given the post.[3]

Like many church musicians, Jean Girard received the tonsure at the age of fourteen. Two years later, he learned to play the serpent, an instrument which guided the singers and helped keep them in tune. He must have acquired as well an excellent knowledge of the liturgical ceremonial as we find him in Paris in 1724, "maître de chant" (singing master) at the Sulpician Seminary. There he was granted the exceptional permission of having a spinet in his room in order to practise, as he wished "to learn the organ to be able to play it in Montréal where he intends to go".

During preparations for his trip to the New World, Jean Girard's master may have given him the *Pièces d'orgue*, as well as the two other music books he brought with him. These were works by Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), another of the King's organists: the *Premier livre d'orgue*, 2nd printing (1667) and the *Traité de la composition de musique* (1665), in which he signed "Girard 1724".

We may speculate as to who helped Jean Girard perfect his organ playing prior to his departure for New France. Could it have been the organist of the Seminary? A deliberation of 1715 does refer to the presence of an organ, but the organist is unnamed. Would it have been Jean-Baptiste Totin, Nivers' nephew who failed, despite his uncle's wishes, to be chosen to succeed him at the organ of the Saint-Sulpice Church opposite the Seminary? The copy of the Nivers organ book owned by Girard bears an inscription to the effect that Totin sold his uncle's works. It was in fact Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) who obtained the position at Saint-Sulpice and Jean Girard would certainly have heard him play, even if he did not actually study with him. (A description of the organ as it still existed in 1724 is given below.) Another musician who lived close by in rue Dufour was Nicolas Andrieux, organist at the Grands-Augustins, who inherited the music (some of it manuscript) from his uncle Nicolas Lebègue. Although several factors point to a Parisian origin for the *Livre d'orgue de*

Montréal, one cannot exclude the possibility that the manuscript may have been given to Jean Girard by a Bourges organist, perhaps a member of the Burat family.

Following his arrival in Montréal in the Autumn of 1724, Jean Girard taught at the boys' school and played the organ at the Notre-Dame parish church for forty years. The organ was maybe not ideal to play all the music he had brought with him, since it was a very simple one-manual, but in this respect it was no different from many convent organs or those of modest parishes in France. On these small instruments, which nearly all had a *Plein Jeu*, a *Jeu de Tierce* and one or more reed stops, the fact that several stops were divided between treble and bass increased the ressources of the single manual. It was thus possible to play *Recits* with the solo voice on one half of the keyboard and the accompaniment on the *Jeu doux* on the other half. The prefaces of the *Livres d'orgue* of such composers as Clérambault, Boyvin, Lebègue and Raison give instructions for the performance of their music on small instruments, and most of the music of the *Livre d'orgue de Montréal* could be played on such an organ. Where required, the experienced organist would make the necessary adaptations as a matter of course (such as transposing a accompaniment down an octave).

It is obvious from the chronicles of the period as well as from archival documents that great care was taken to recreate in New France the splendour of the liturgical ceremonies of the Mother country; vestments and altar cloths embroidered in gold and silver, as well as precious silverware, remain to this day to bear witness to this. Music also must have contributed to the solemn occasions that punctuated the life of the colony, such as the arrival of a new governor, a victory for the King of France or the celebration of a Jubilee. Up until his death in 1765, Jean Girard must have played from the two organ books he had brought with him during the religious services at Notre-Dame de Montréal.

Jean-Joseph Girouard

In 1847, Jean-Joseph Girouard (1795-1855) signed his name on the cover of the *Livre d'orgue de Montréal*. This notary was a well-known political figure, one of the intellectual leaders of the 1837 rebellion in Lower Canada. His correspondence does not reveal how he obtained the organ manuscript; however, we do know that he had many ties with the Sulpicians, as he lived on their *seigneurie* of Deux-Montagnes not far from Montréal and managed their affairs. Also, Girouard was a music lover and, according to his wife's diary, "he could not do without music".[4] Several months before his death, he had asked a Sulpician friend to order for him a new organ or harmonium from Paris. Following his death in 1855, it was a Sulpician who became the spiritual guardian of his young children born of his second marriage. The year "1847" that Girouard inscribed on the cover of the manuscript happens to be the year of the death of his first wife, which left him distraught. Did a Sulpician friend give him the book to try to relieve his grief? The other organ book brought to Montréal by Jean Girard, the *Premier livre d'orgue* by Nivers, has never been out of the hands of the Sulpicians and remains to this day in their archives, which are located in the Seminary where Jean Girard lived. In 1950, Jean-Joseph Girouard's papers, including the *Livre d'orgue de Montréal*, were given by his great-grand-daughter to the historian Chanoine Lionel Groulx, whose former home, now known as the Fondation Lionel-Groulx, has become a research center for the history of French America. It was there that the manuscript was rediscovered in 1978 by Élisabeth Gallat-Morin. In 1981 the Fondation Lionel-Groulx published a facsimile of the manuscript, pending the preparation of the present edition.

MUSIC OF THE THIRD VOLUME

This third and last volume of the modern edition of the *Livre d'orgue de Montréal* includes pieces n°s 251 to 398. Five of the six *Masses* contained in the manuscript are grouped at the end of the book and, therefore, appear in this volume, which also includes a *Pange lingua* and a *Te Deum*. A series of thirteen consecutive *Fugues* corresponds to the series of *Trios-Dialogues de Récits* and *Récits en Taille* of the second volume. There are also three of the pieces identified as being composed by Nicolas Lebègue (1630-1702), one of which was never published during his lifetime.

Masses

The *Livre d'orgue de Montréal* includes the two types of *Masses* to be found in the French organ repertory of the period: one *Messe double* (or for double feasts) pieces n°s 307 to 326, whose sections are in different Church tones, and five other *Masses* (one of which is in volume 2) that remain in the same tone throughout.

Early XIXth century documents preserved in the Sulpician Archives in Montreal indicate that the practice of alternating versets of the Ordinary of the Mass between the organ and the singers continued until that time. These documents use the same terms as the French ceremonials: "At the *Kyrie*, the organ begins, and then plays in alternation with the singing of the Choir" (...)[5] That is why the French *Organ Masses*, such as those of the *Livre d'orgue de Montréal*,

contain only every second verse. (One will note that two verses are assigned to the *Sanctus*; the last verse is called "2nd *Sanctus*" except in the *Messe en g.#*, where it bears the title of "3rd *Sanctus*", taking into account the sung verses).

Masses for double feasts were published by Nivers, Lebègue, Gigault, F. Couperin *(Messe à l'usage des paroisses)* and Grigny. As in the *Messe double* of the manuscript, the plain chant of the *Kyrie cunctipotens genitor Mass* (Mass IV) stands out in the main verses: the first and last verses of the *Kyrie*, the first, sixth and last verses of the *Gloria*, and the first verses of the *Sanctus* and *Agnus*. Intervals in the plain chant are sometimes filled in with passing notes (see the beginning of the *Premier Kyrie* n° 307, which bears a resemblance to that of Lebègue). Two separate verses, *Agnus* n° 251, and *Et in terra* (first verse of the *Gloria* n° 345, are also based on the plain chant. Although it is not always written (as in the *Pange lingua* below), the *cantus firmus* may be doubled by the pedal (Trumpet).

Two pieces by Nicolas Lebègue, published in his *Troisième livre d'orgue* of 1685, are inserted in the *Messe double* of the manuscript: *Petite Élévation en A mi la - Trio* n° 323 and *Offertoire en C Sol Ut b* n° 326, which vary little from the published version. The presence of these pieces, together with the resemblance between the *Premier Kyrie* and that of Lebègue, suggest a possible connection between the manuscript and the composer, or one of his pupils. Furthermore, the *Offertoire en f ut fa* n° 269 is almost identical in its first half, transposed, to the *Offertoire Dialogue de Monsieur Le Beigue du 8e ton*, that was never published in the composer's lifetime and which is to be found in a manuscript of the Bibliothèque nationale in Paris (Ms. Vm 7.1823). (On Lebègue, see also the Preface of volume 2).

Like the *Masses* published by André Raison in 1688, the verses of the four other *Masses* of this third volume of the modern edition are intended to alternate with the verses of *Masses* composed in "musical" plain chant by such composers as Guillaume-Gabriel Nivers or Henri Dumont mainly to respond to the needs of religious communities. Numerous copies, both manuscript and prints, of the best known of these *Masses*, Dumont's *Messe royale*, have been preserved in Québec, among others by the Sulpicians. Except for the *Masses* in G (8th Church tone) (pieces nos 289 to 306 and 116 to 133, volume 2), the *Masses* of the *Livre d'orgue de Montréal* are in the tone of E, that is to say either in the 4th tone (nos 327 to 344) whose verses end with a half-cadence on the chord of E or on the chord of A, or else in the first Church tone of D transposed to E, with the leading note D sharp (nos 346 to 363 and nos 364 to 381). It is to be noted that the handwriting of the *Messe en E Si My* (nos 346 to 363) is the one, in the entire manuscript, that resembles the most that of Nicolas Lebègue, from comparisons made with a letter concerning the organ of the Invalides kept at the Archives de l'Armée in Paris[6]; the evidence is insufficient, however, to state definitely that this is the composer's handwriting and no musical autograph of his has survived.

Certain verses of this same *Messe en E Si My* are marked with the figures 1 to 7 (except 2). If these verses are replaced in the proper order, one has a suite of pieces suitable for the *Magnificat*, which begins with a *Plein Jeu* and ends with a *Dialogue* and another *Plein Jeu* (nos 346, 347 marked with a cross, 348, 354, 356, 350 and 362). One can reconstitute a similar series with the pieces of the *Mass* in E that have been marked with a cross (nos 364, 372, 373, 374, 375, 381 *Dialogue* not marked, 369). Although A. Raison is the only composer who actually invites organists to compose *Magnificat* from *Mass* verses (Preface to his *Premier livre d'orgue*), the pratice seems to be confirmed by the manuscripts of Montréal and Tours (Bibliothèque municipale, ms. 172). These polyvalent verses may prove to be as useful to the XXth century church organist as to his predecessors of the XVIIth and XVIIIth centuries. (On the *Magnificat*, see also the Preface to volume 1).

Hymns

Only three composers, Nivers, Gigault and Grigny, published a *Pange lingua*, for which a series of verses is to be found in the *Livre d'orgue de Montréal*, as well as in other manuscript sources. In the *Plein Jeu* of the Montreal *Pange lingua*, the *cantus firmus* is doubled by the pedal in the first nine measures, after which the word "*Positif*" seems to indicate a change of manuals; however, there is no break in the music making this possible. We have interpreted this indication as meaning "*continuation* of the *Positif*". Indeed, certain hymns of Nivers' *Second livre* are played on the *Petit* Plein Jeu, rather than on the Great Organ, no doubt in order to bring out the *cantus firmus* on the Trumpet of the Great Organ using the pedal coupled to the keyboard (on organs without an independent pedal). One must also call attention to the way in which the *Récit* of the Montréal *Pange lingua* is ornamented, in a manner resembling that of Grigny.

Volume 3 of this modern edition also contains a third series of verses for the *Te Deum* (see Preface to Volume 1) which, unlike the two preceeding ones, is entirely in the tone of A (pieces nos 382 to 397). Two of the pieces, both written in a homophonic style, bear unusual registrations: *Grosse Tierce et Tremblant* n° 392 and *Trompette et Cornet* n° 385. These could be two versions of the registration for the *Grand Jeu*, with and without the *Tierce*, but n° 392 can also be

played on the *Jeu de Tierce* alone. Another piece in the manuscript, n° 296, is also marked *Trompette et Cornet*, but it is in a contrapuntic style, being a four-voiced *Fugue*.

Fugues

"The Fugue is the perfection and crowning of composition" says Nivers in his *Traité de la Composition de musique* (1667). French *Fugues* of the classical period are derived from the Italian *ricercar*, which inspired such French composers as Titelouze, Roberday, Louis Couperin and d'Anglebert. Apart from the *Fugues* included in various suites of pieces, Volume 3 of the modern edition contains a series of thirteen consecutive Fugues (n°s 273 to 285), some of which recall the *Fugues* of Lebègue's *Premier livre d'orgue*, which were recopied, with *Fugues* by d'Anglebert and Boyvin, in a manuscript belonging to Princess Anna Amalie of Prussia in the XVIIIth century.

Scribes, copyists and composers

Since the *Livre d'orgue de Montréal* is made up of a collection of quires written by several scribes, it is of interest to know which gatherings of leaves are by the same hand, inasmuch as there may exist common traits in pieces copies by the same scribe, who may even be the composer. The following classification of the pieces of the third volume is subject to revision, as it is not always easy to separate the different hands, a person's handwriting being influenced by various circumstances of time, health, etc.

		Pieces n^{os}
Scribe A	Pieces in C, D and A	255 to 268
	Fugues	273 to 285
	Pieces in B b	286 to 288
Scribe B'	Offertoire en f ut fa	269
	Pange lingua	270 to 272
Scribe B''	Messe double	307 to 326
Scribe C + I	Agnus and pieces in D	251 to 254
	Messe en g.#	289 to 306
Scribe E	Messe du 4me ton	327 to 344
Scribe F	Messe en E Si My	346 to 363
Scribe G	[Messe en mi]	364 to 381
Scribe H	Te Deum	382 to 397

Furthermore, scribe J has made additions to pieces n°s 330, 336, 337 and 344 of the *Messe du 4me ton* and written piece n° 345 at the end of the same quire; at least these additions appear to be by a different hand, unless it is the main scribe who has made hurried additions directly at the organ. This same hand has also added to piece n° 397 of the *Te Deum*, as well as writing the very last piece of the manuscript n° 398, which is identical to the first part of n° 224 of Volume 2. Another piece of the same *Te Deum* also has a longer version, n° 226.

Other particular characteristics of the music

Dialogue n° 254, marked *Fort gaye* is an interesting example of a piece in which only the first bar is dotted, an indication of *notes inégales* throughout the piece, as in certain *Dialogues* by Lebègue and Boyvin.

Basse n° 373 is different from the other *Basses de Cromhorne* or *Basses de Trompette* of the manuscript; it is rather like the *Diminutions de la Basse* to be found in Nivers. *Basses* n°s 259 and 389 are in triple time, which is infrequent in this type of piece, the first one being in a *Gigue* rhythm.

The analogy between *Trio* n° 297 and a piece by Raison, *Domine Deus Agnus* from his *Messe du 1er ton*, is to be underlined, with respect to both motivic material and form.

As in the rest of the manuscript, one finds in Volume 3 of the modern edition a certain number of pieces in duple rhythm (two half-notes) which have one or more bars in triple rhythm (three half-notes), as in certain pieces of Nivers and Boyvin (see n°s 252, 254, 257, 263, 264, 272, 282, 357, 379, 388). There are also rhythmical irregularities in certain pieces, such as an upbeat added outside of the bar, half-bars added, etc.

The chromatism noted in the rest of the manuscript is also present in this volume, in several pieces of the *Masses* in g.#, E Si My and in E; it is even more striking in the *Messe du 4me ton*, where it is to be found in half of the pieces, among which *Fugue* n° 328 has a chromatic subject.

REGISTRATIONS

One must not forget that the composers of the period had in mind a particular sound colour for each of the pieces they wrote. We have given below the registrations recommended by Nicolas Lebègue, as an example of a practice contemporary with the music of the *Livre d'orgue de Montréal*. For a more complete view of the matter, the organist may wish to consult the works of Dom Claude Gay, o.s.b., Nicole Gravet and Fenner Douglass listed in the Bibliography.

EDITORIAL TECHNIQUE

This complete edition of the *Livre d'orgue de Montréal* is in three volumes; only a few scattered plain chant verses have been omitted. The pieces have been numbered in the order of their appearance in the manuscript, in order to facilitate their identification; the numbers correspond to those of the facsimile edition (1981). The original order of the pieces is maintained except for one piece which has been displaced to avoid an awkward page turn, a constant preoccupation in the preparation of this edition intended for practical use.

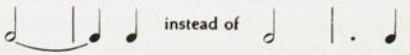
Clefs: The manuscript contains the following clefs: G second line, F third line, C first and third line, and once, second line. The modern usage of G second line and F fourth line has been adopted throughout.

Accidentals: In order that the organist might know with certitude what was in the original text, we have maintained the 17th century practice by which an accidental applies *only to the note before which it is placed*. We have added, above or below the staves, accidentals which seemed necessary a) in doubtful cases b) as precautionary accidentals. In the manuscript where the *flat* is used to cancel a sharp, we have replaced such a flat by a natural, in accordance with modern usage. In the manuscript, a very few alterations, written outside of the stave, affect an ornament. We have placed them *above* the ornement, in the same size as those in the text, whereas added alterations are smaller.

Note errors: Evident errors or omissions in the notes have been corrected in the text, with a mention in the Critical Commentary.

Time-signatures and rhythm: In the manuscript, the time-signature is not always given at the beginning of pieces in duple rhythm. We have left it to the performer to choose between ¢ (no doubt the most frequent) and C.

In the case of notes values that transgress the bar line (note to the left of the bar line, with the dot that prolongs the note on the right side) we have adopted the modern usage of tied notes on each side of the bar line. i.e.:



In certain pieces in ¢ or C, there are one or more bars worth three half-notes instead of two. As this is not unusual in the repertory of the period (see Nivers and Boyvin), we have made no change.

Some pieces in triple rhythm end with a bar worth a whole-note; we have adapted them to modern usage.

Some obviously missing rests have been added; however, rests have not been added systematically each time a part disappears, as it is quite characteristic of this music to have a part leave off and reappear further on.

Presentation: Certain obvious errors in the manuscript, but which have no effect on the actual sound, have been corrected without comment. To facilitate reading, groups of eighth notes have been divided into two groups of four. Other obvious omissions in the presentation have been rectified; for instance, at manual changes, small double bars have sometimes been added.

Ornaments: The few added ornaments which seemed indispensable, especially at cadences, have been placed within brackets. The manuscript contains the *tremblement*, the *pincé*, the *coulé de tierce* and the *arpègement*, which are the only written ornaments given in the published works of Jullien and Lebègue (see below the table of ornaments from his *Premier Livre d'orgue)*. Organists need not limit themselves to the written ornaments but, in the spirit of the period, should add others wherever suitable. There are, for instance, no written *port-de-voix* in the manuscript (nor are there any in Nicolas Lebègue's published works); that is no reason not to play them, on the contrary.

Spelling: The spelling has been modernized throughout. One may refer to the facsimile edition for the original spelling.

Titles: For pieces without a title in the manuscript, we have added one within square brackets. When, in the manuscript, the indication is given in the course of the piece, we have placed this title at the head of the piece.

Abbreviations: The first time an abbreviation appears in a given piece, we have completed the word in italics; any added word is placed within brackets. When repeated within the same piece, only the abbreviation is given.

The abbreviations G.J., *Grand Jeu* and P.J., *Petit Jeu*, appear in two different registration contexts. In the *Dialogue sur les Grands Jeux*, G.J. refers to the *Grand Jeu* with the reed stops; the *Petit Jeu* is played on the *Positif*. In pieces entitled *Plein Jeu* or *Prélude*, G.J. means the *Grand (Plein) Jeu* or the *Plein Jeu* of the *Grand orgue;* in this case P.J. means the *Petit (Plein) Jeu* of the *Positif*.

* * *

Ten years after its rediscovery, all the music of the *Livre d'orgue de Montréal*, with this third volume, is now available to organists. Not only will concert artists find in this collection worthwhile pieces, but church organists will also be able to use it during religious services like their predecessors in the 17th and 18th centuries. Carefully preserved by a modest Sulpician cleric from Bourges who came to the New World, and thereafter by his colleagues and their friend Girouard, then confined to the vault of the Fondation Lionel-Groulx for thirty years, this music has already returned over the Atlantic. Taking its place in the present current of renewed interest in historical or historically-inspired organs, the *Livre d'orgue de Montréal* belongs henceforth to musicians throughout the world.

We have a debt of gratitude towards all those who have given their support to this edition from the very beginning: the Fondation Lionel-Groulx, the Institut québécois de recherche sur la culture, the Quebec Government through its programme in aid of music publishing, as well as Ms. Lise Durocher who is responsable for the graphic presentation. We thank them most sincerely.

Élisabeth Gallat-Morin
Montréal

Kenneth Gilbert
Chartres

September 1988

1. For a study of the quires and watermarks, see E. GALLAT-MORIN, ''Le Livre d'orgue de Montréal, aperçu d'un manuscrit inédit'' in *Canadian Universities Music Review, No. 2, 1981, pp. 10-17.*
2. The following sources have provided information on the life of Jean Girard: Bibliothèque municipale, Bourges, parish records; Archives départementales du Cher, documents pertaining to the Sainte-Chapelle; Archives de la Compagnie de Saint-Sulpice, Paris and Montréal; Université Laval, Québec, Rare books; Archives de la Fabrique de Notre-Dame de Montréal.
3. N. DUFOURCQ, ''Le Livre d'orgue de Montréal. Les Joly et les Burat. J. Girard. L'orgue de Bourges'' in *Cahiers et mémoires de l'orgue*, No. 33, 1985.
4. ''Les Journaux d'Émilie Berthelot-Girouard'' in *Rapport des Archives nationales du Québec*, Vol. 53, 1975, p. 98.
5. ''Instructions données à l'organiste'', ms. 1808, Section C, shelf 2-198.
6. Mentioned by N. DUFOURCQ, *Nicolas Lebègue*, Paris, Picard, 1954, p. 57.

BIBLIOGRAPHIE

Livre d'orgue de Montréal

GALLAT-MORIN, E. *Un manuscrit de musique française classique - Étude critique et historique - Le Livre d'orgue de Montréal*, Paris, Éditions aux Amateurs de Livres, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988.

---- ''Un manuscrit inédit de musique d'orgue à Montréal au XVIIIe siècle'' dans *L'orgue à notre époque*, actes du symposium international tenu à Montréal en mai 1981. McGill University, Montréal, 1982.

---- ''Le livre d'orgue de Montréal — aperçu d'un manuscrit inédit'' dans *Revue de musique des Universités canadiennes*, n° 2, 1981.

---- ''Jean Girard — premier musicien professionnel de Montréal'' dans *Cahiers de l'ARMUQ* (Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec), n° 3, 1984.

GILBERT, K. ''Le livre d'orgue de Montréal: un premier regard sur la musique'' dans *L'orgue à notre époque*, Montréal, McGill University, 1982.

LEBÈGUE, N. et ANONYMES *Le livre d'orgue de Montréal*, édition fac-similé. Avant-propos K. Gilbert, préface E. Gallat-Morin. Fondation Lionel-Groulx, Montréal, 1981; Paris, Éditions Aux Amateurs de Livres, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988.

Liturgie

HIGGINBOTTOM, E. ''Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music'' dans *The Organ Yearbook*, 1981.

VAN WYE, B. ''Ritual Use of the Organ in France'' dans *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXXIII, n° 2, 1980.

Registrations

DOUGLASS, F. *The Language of the French Classical Organ*, New Haven & London, Yale University Press, 1977.

GUY, Dom C. ''Notes pour servir à la Registration de la musique d'orgue française des XVIIe et XVIIIe siècles'' dans *Études grégoriennes, VIII*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

GRAVET, N. ''L'orgue et l'art de la registration en France du 16e au début du 19e siècle'' dans *L'orgue*, n° 100, 1961.

REGISTRATIONS ET TABLE D'ORNEMENTS

Nicolas Lebègue, *Permier Livre d'orgue* (1676)

''Voici un petit Avis tant pour le mélange des jeux que pour le mouvement du toucher sur chaque espèce de pièces.

Le Prelude et Plein Jeu se doit toucher gravement, et le Plein Jeu du positif légèrement.

Le Duo fort hardiment et légèrement.

Aux Grandes Orgues, le Dessus sur la Tierce du Positif, et la Basse sur la grosse Tierce accompagnée du Bourdon de seize pieds.

Aux médiocres et petites Orgues, sur la Tierce, ou la Trompette et le Cornet.

Le Dessus de Cromhorne doucement et agréablement en imitant la manière de chanter. La Basse sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue, ou le Huit pied tout seul, et le Cromhorne seul ou accompagné du Bourdon ou de la Fluste au Positif.

Le Cornet fort hardiment et gayement, la Basse sur le Bourdon et la Montre au Positif.

La Basse de Trompette hardiment, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif; à la Grand'Orgue, le petit Bourdon, le Prestant avec la Trompette. Ou bien, la Basse sur le Cromhorne avec la Montre, le Nazard et la Tierce du Positif, l'Accompagnement sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue.

La Voix humaine un peu lentement en imitant aussi la manière de chanter; l'Accompagnement sur le Bourdon, la Fluste, ou la Montre du Positif. À la Grand'Orgue le petit Bourdon, le Prestant ou la Fluste de quarte pieds, la Voix humaine et le Tremblant doux avec le Nazard si l'on veut.

L'Écho hardiment et vitement, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif. Le Cornet, le petit Bourdon et le Prestant à la Grand'Orgue, ou le Cornet seul s'il est assez fort: Les Répétitions sur le Cornet d'Écho, ou bien l'Accompagnement sur le huit pieds seul de la Grand'Orgue. La Seconde répétition sur la Fluste seule du Positif.

Le Trio à deux dessus, la Basse sur la Tierce de la Grand'Orgue, avec le petit Bourdon, le Prestant, le Nazard, la Quarte de Nazard et le Tremblant doux. Au Positif, le Cromhorne seul, ou s'il n'est pas assez fort, y mettre le Bourdon ou la Fluste ou la Montre.

Autre meslange pour le Trio à deux dessus: La Basse sur la Trompette seule de la Grande Orgue. Le Dessus sur la Montre, le Bourdon, le Nazard et la Tierce du Positif.

Aux petites orgues: le tout sur la Tierce.

Aux médiocres le tout sur la Trompette et le Cornet.

Le Trio à trois claviers; le Premier Dessus sur le Cromhorne, le Bourdon et le Prestant du Positif. L'autre partie sur la Tierce, petit Bourdon, Prestant, Nazard, quarte de Nazard et Tremblant doux de la Grand'Orgue et la Pedalle de Fluste. Ou bien le Premier Dessus sur la Tierce du Positif, l'autre Partie sur la Voix humaine, le petit Bourdon, le Prestant et le Tremblant doux à la Grand'Orgue, et la Pedalle de Fluste. Ou bien le Premier Dessus, sur la Tierce du Positif, l'autre partie sur la voix Humaine, le petit Bourdon, le Prestant, et le Tremblant doux à la Grand'Orgue, et la Pédalle de Fluste ou bien le Premier Dessus sur le Cornet, l'autre partie sur le Cromhorne, le Bourdon, le Prestant du Positif, la Pédale de Fluste, ou bien le Premier Dessus sur la Trompette, le Second Dessus sur la Tierce du Positif et la Pédalle.

La Tierce ou Cromhorne en Taille, gravement. L'Accompagnement sur le petit Bourdon, Prestant, Bourdon ou Montre de seize pieds de la Grand'Orgue. La Tierce, le Bourdon, la Montre, la Fluste, la Doublette, le Nazard et Larigot du Positif, Pédalle. Ou Cromhorne, Montre, Bourdon et Nazard au Positif.

Autre Accompagnement petit Bourdon, Prestant et Huit pieds de la Grand'Orgue, ou bien petit Bourdon et Prestant, ou bien petit Bourdon et Huit Pieds selon que l'Orgue fera d'effet.

Cette manière de Verset est à mon advis la plus belle et la plus considérable de l'Orgue.

Fugue Grave: Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon de la Grand'Orgue.

Aux petites orgues Bourdon de 4 pieds et Cromhorne.

Dialogue: Pour le Grand Jeu, petit Bourdon, Prestant, Trompette et Cornet.

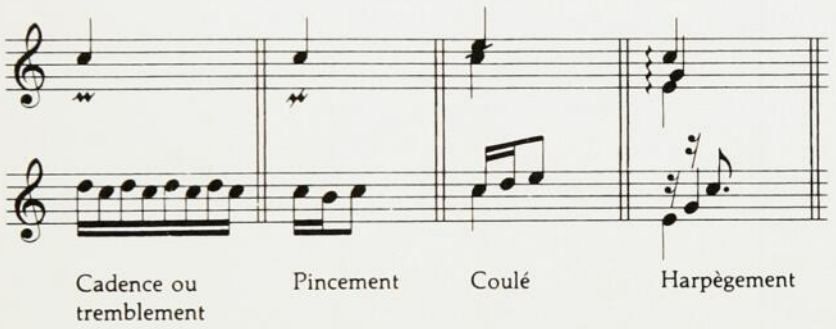
Pour le Petit Jeu: Bourdon, Montre et Cromhorne.

Autre Grand Jeu, Petit Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon.

Autre: Petit Bourdon, Prestant, Doublette, Nazard, Quatre de Nazard, grosse Tierce, Trompette, Clairon, Cornet, et Tremblant à vent perdu; Petit Jeu, Montre, Bourdon, Nazard, Tierce et Cromhorne.

(...)

On trouvera ci-après l'explication des (...) marques qui servent d'agréement aux pièces.



L'ORGUE DE SAINT-SULPICE DE PARIS

selon de devis de Fr. Ducastel (1676)

Grand orgue

Montre 8	Nazard *	Trompette
Bourdon 8	Tierce *	Clairon
Prestant 4	Flageolet	Voix humaine
Doublette *	Cornet	
Fourniture		
Cymbale	* coupé entre mi et fa	

Positif

Montre 8	Flûte 4	Cromhorne
Bourdon 8	Nazard	
Prestant 4	Tierce	
Doublette		
Fourniture		
Cymbale		

Écho

Cornet

Pédale

Flute 8 — Trompette 8

Tirasse G.O.
2 Tremblants

N. DUFOURCQ. ''Guillaume-Gabriel Nivers. À travers l'inédit'' dans *Recherches sur la musique française classique*, vol. 1, Paris 1960, p. 207.

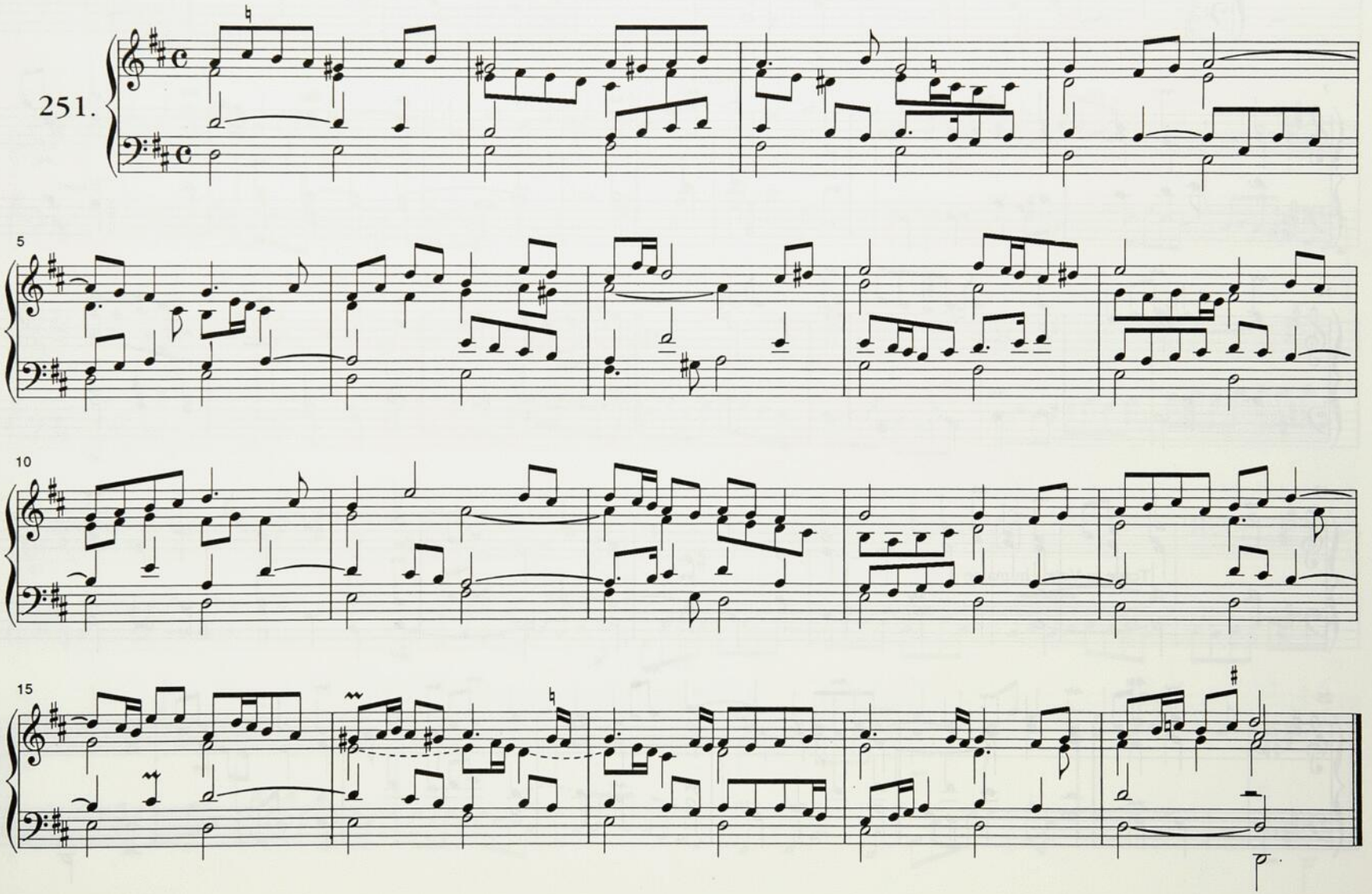
TABLEAU SYNOPTIQUE

des trois volumes

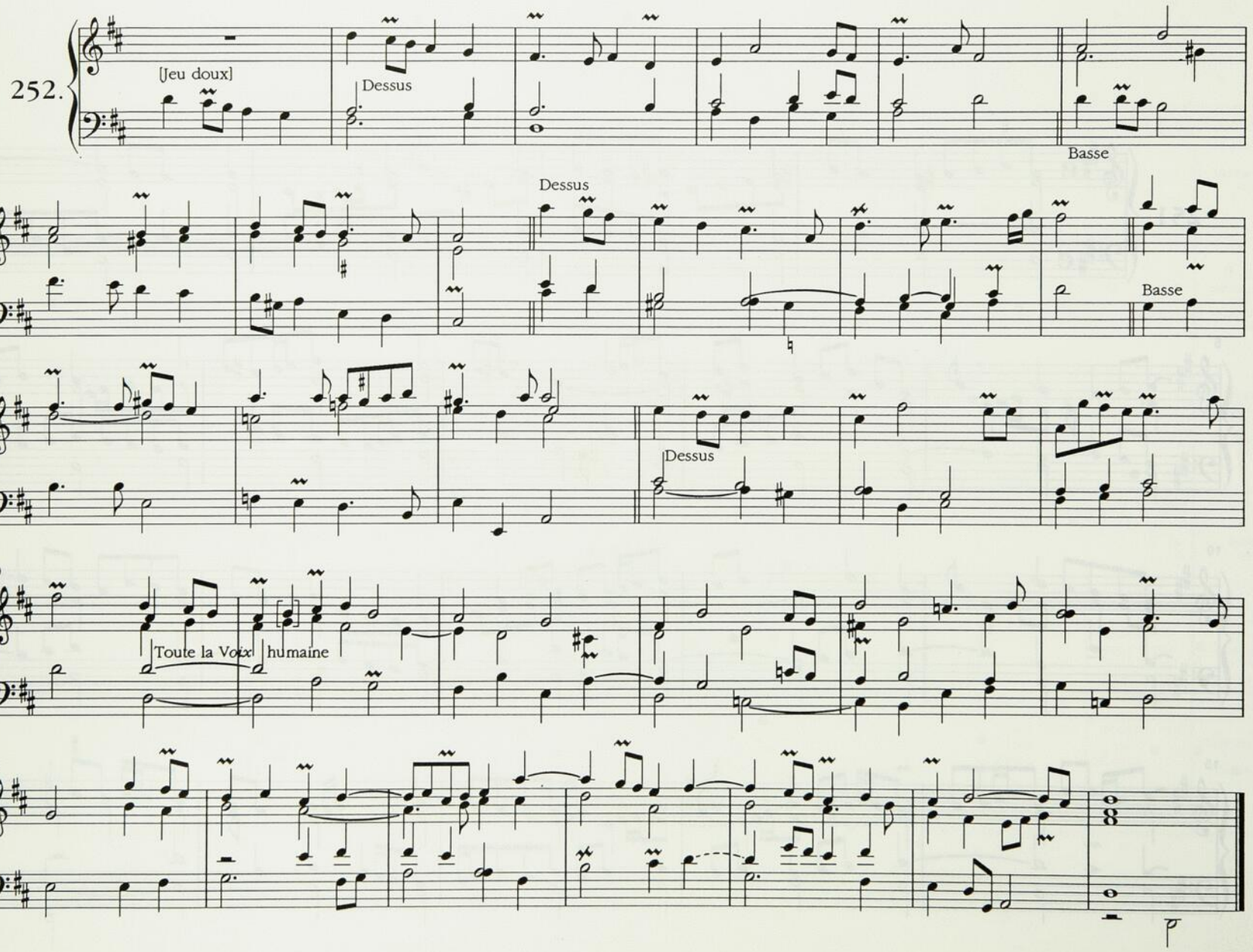
Légende: 2/215-221 *signifie* volume 2, pièces 215 à 221

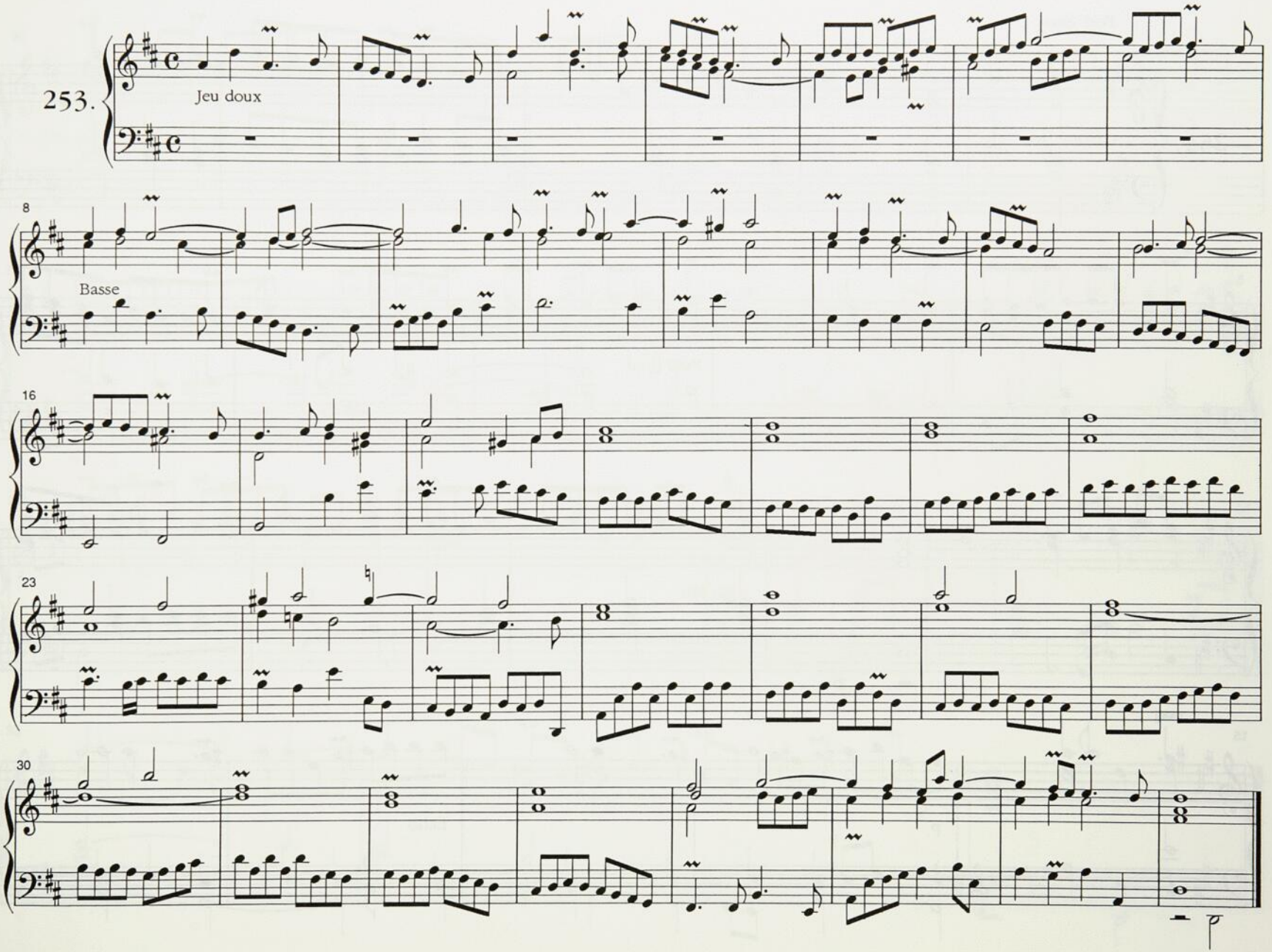
TON & FINALE:	1er - ré	2e - sol armure: si♭	3e - la	4e - mi/la	5e - do	6e - fa armure: si♭	7e - do armure: si♭	8e - sol	TONS TRANSPOSITEURS: la armure: fa♯do♯	si♭	mi sensible: ré♯	ré armure: fa♯do♯
MAGNIFICAT (11)	En D 1/1-7 En D 1/8-13	En g♭ 2/162-168 En g♭ 2/202-206 (Lebègue II Mag. du 2)	En A 2/197-201		En C 1/30-35 En C sol ut 1/52-58 Mag. 2/233-236	du 6e 1/64-69		En g♯ 1/93-99 En G♯ 2/154-160	En A♯ 2/215-221			
Suites de pièces pouvant servir de **MAGNIFICAT** (9)	du Premier 1/22-28		En a 2/207-212		— 1/37-42	— 2/134-141		En g♯ 1/87-92 — 1/100-106 En g♯ 2/143-148			Dans Messes: En E si my 3/346-348, 354, 356, 350, 362 — 3/364, 369, 372-375, 381	
HYMNES *Pange lingua* (1) *Te Deum* (3)		— 2/244, 250	*Te D.* 3/382-397	*Pange lingua* 2/270-272 *Te D.* 1/73, 79-86	.....	.....	.....	..... 1/71-72, 74-78	.....	..... 2/237-243		
MESSES (6)	Double 3/307-311 *Kyrie*	.....	.....	*Gloria* 3/312-320 4me t. 3/327-344 *Et in terra* 3/345	.....	*Sanctus* 3/321-322 *Agnus* 3/324-325 Offertoire en f ut fa (Lebègue) 2/269	Offertoire en C sol ut (Lebègue III) 3/326	— 2/116-133 En g♯ 3/289-306	Elévation en A mi la (Lebègue III) 3/323		En E si my 3/346-363 — 3/364-381	Agnus 3/251
SÉRIE de *Trios* (6) *Tierces en taille* (8) *T. en t. ou cromh.* (Lebègue I) (8) *Fugues* (13)	du 1er 2/175 En D 2/182, En D 2/184 En D 2/189 En D 2/190	du 2e 2/176 En g♭ 2/185 En g♭ 2/191 — 3/284	du 3e 2/177 En A mi la re 2/181 En A 2/186 En A 2/192 — 3/273-278	En E 2/193	du 5e 2/178 En C 2/187 En A 2/194 — 3/279, 282	du 6e 2/179 En F 2/183 En F 2/195	du 7 2/196 — 3/280-281	du 8e 2/180 En g♯ 2/188 — 3/285			— 3/283	
Suites de **PIÈCES DIVERSES** et **PIÈCES ISOLÉES**	En D 1/14-21 — 2/161 3/265-266	du 2e t. 1/70 — 2/169-173 — 2/213-214	— 3/267-268	— 1/46	— 1/29 — 1/43-45 — 1/47-51	— 1/59-61 — 1/62 2/142	— 3/255-264	— 1/36 En G. 1/63 — 1/107-115 — 2/149 — 2/150 — 2/151-153 — 2/174	— 2/222-223 — 2/224-232 — 3/398	— 3/286-288		— 3/252-254

[Plein Jeu] - Agnus

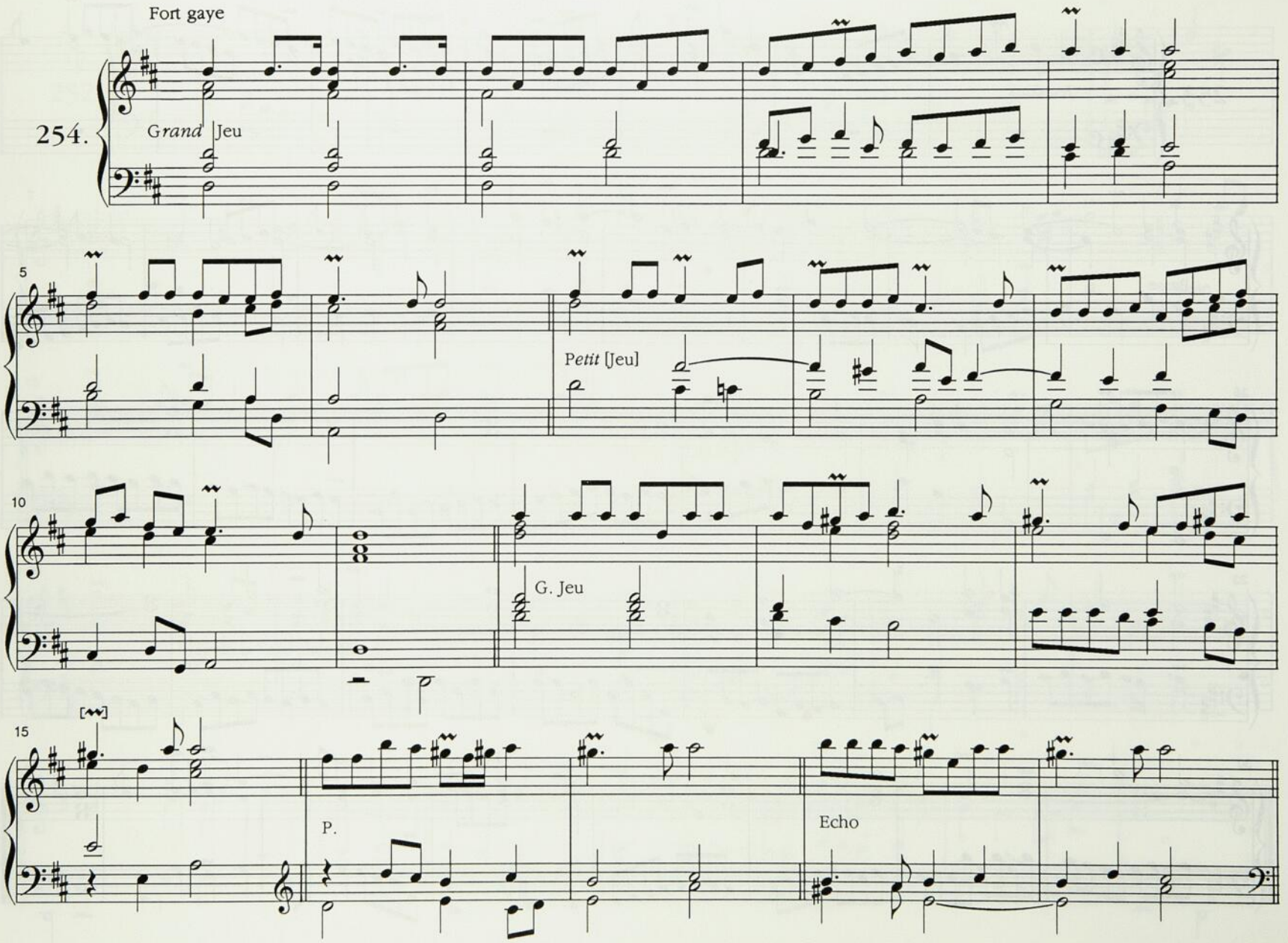


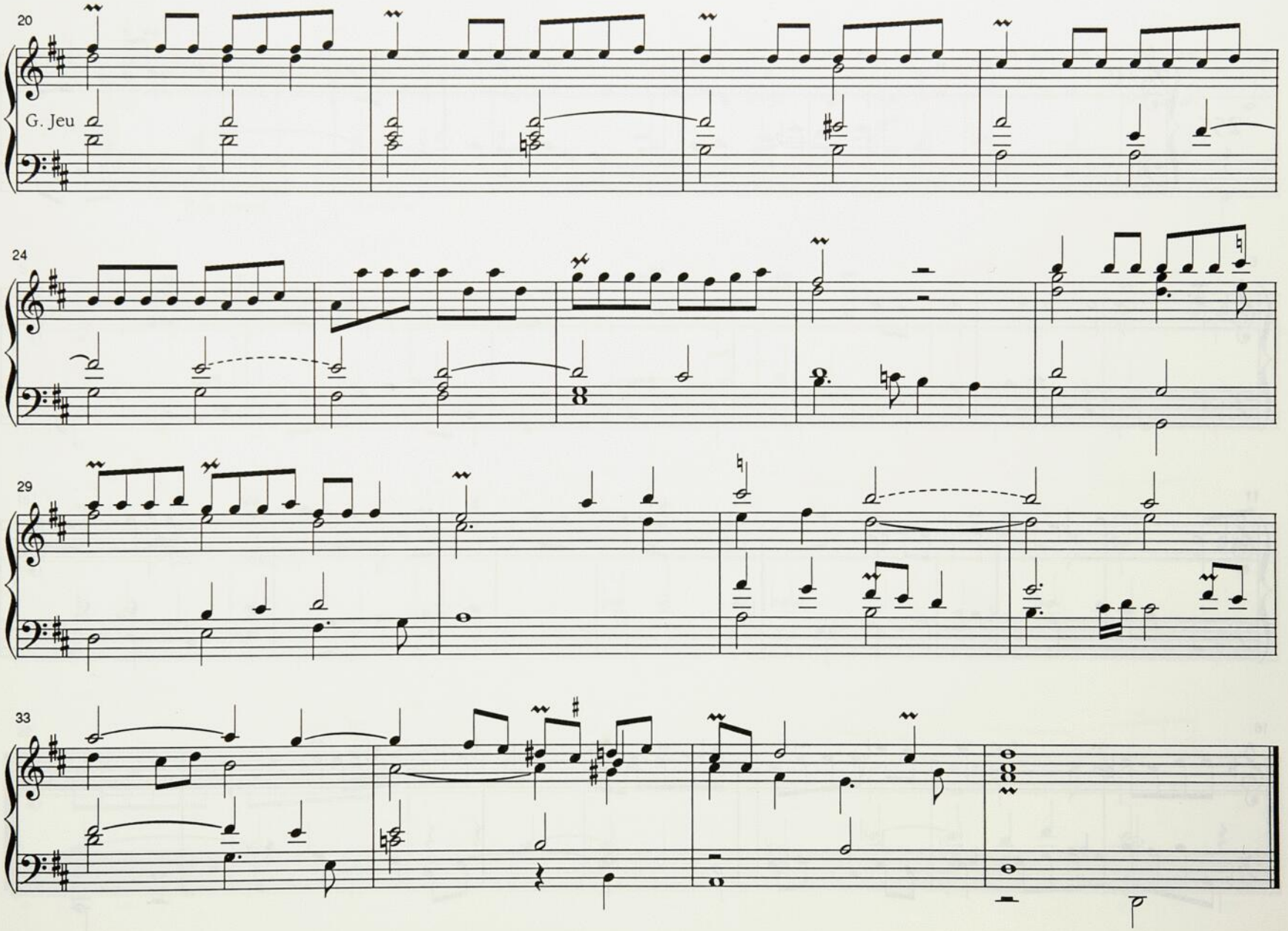
Voix humaine en D ♯.

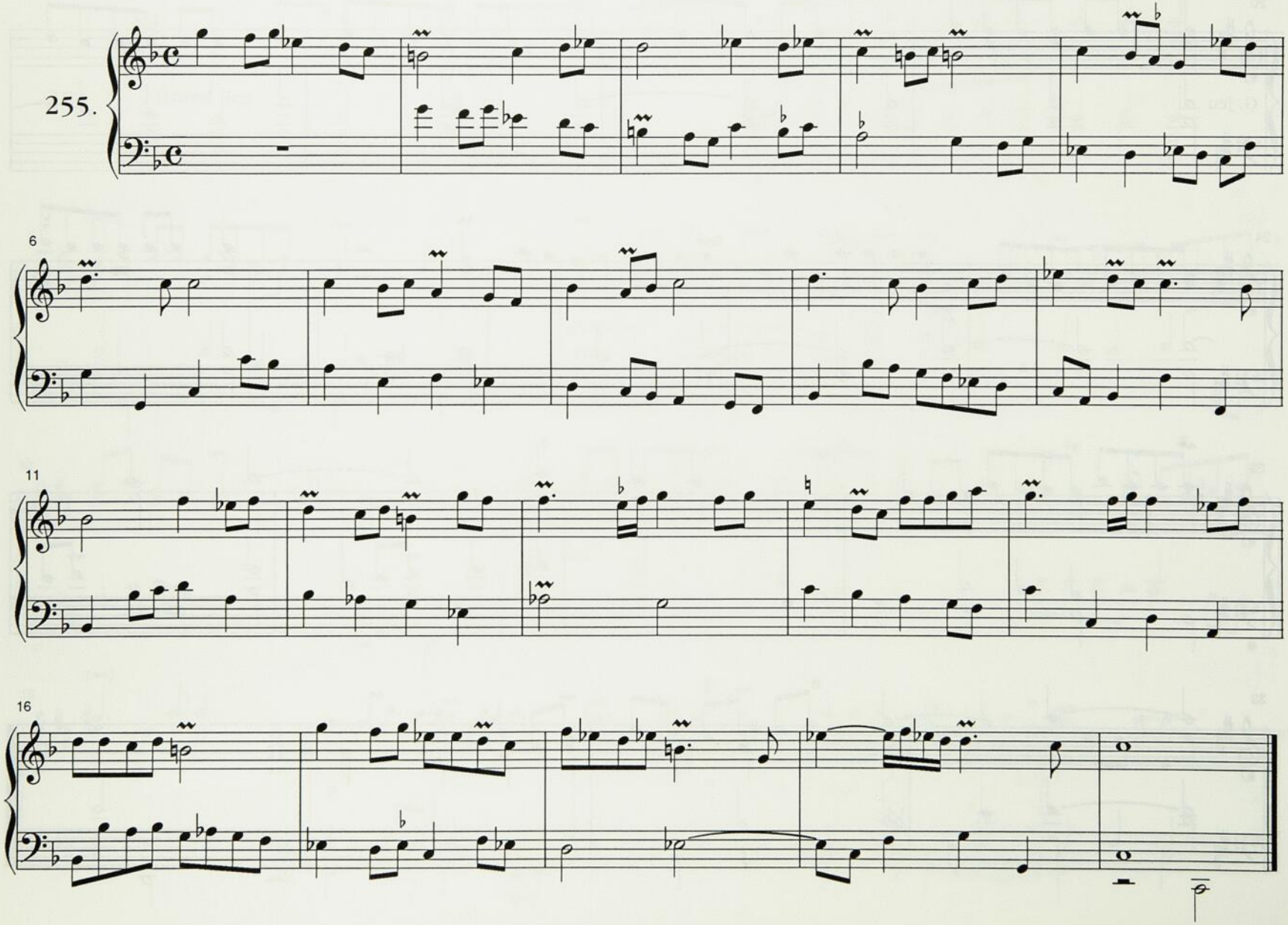



253.
Jeu doux
8
Basse
16
23
30

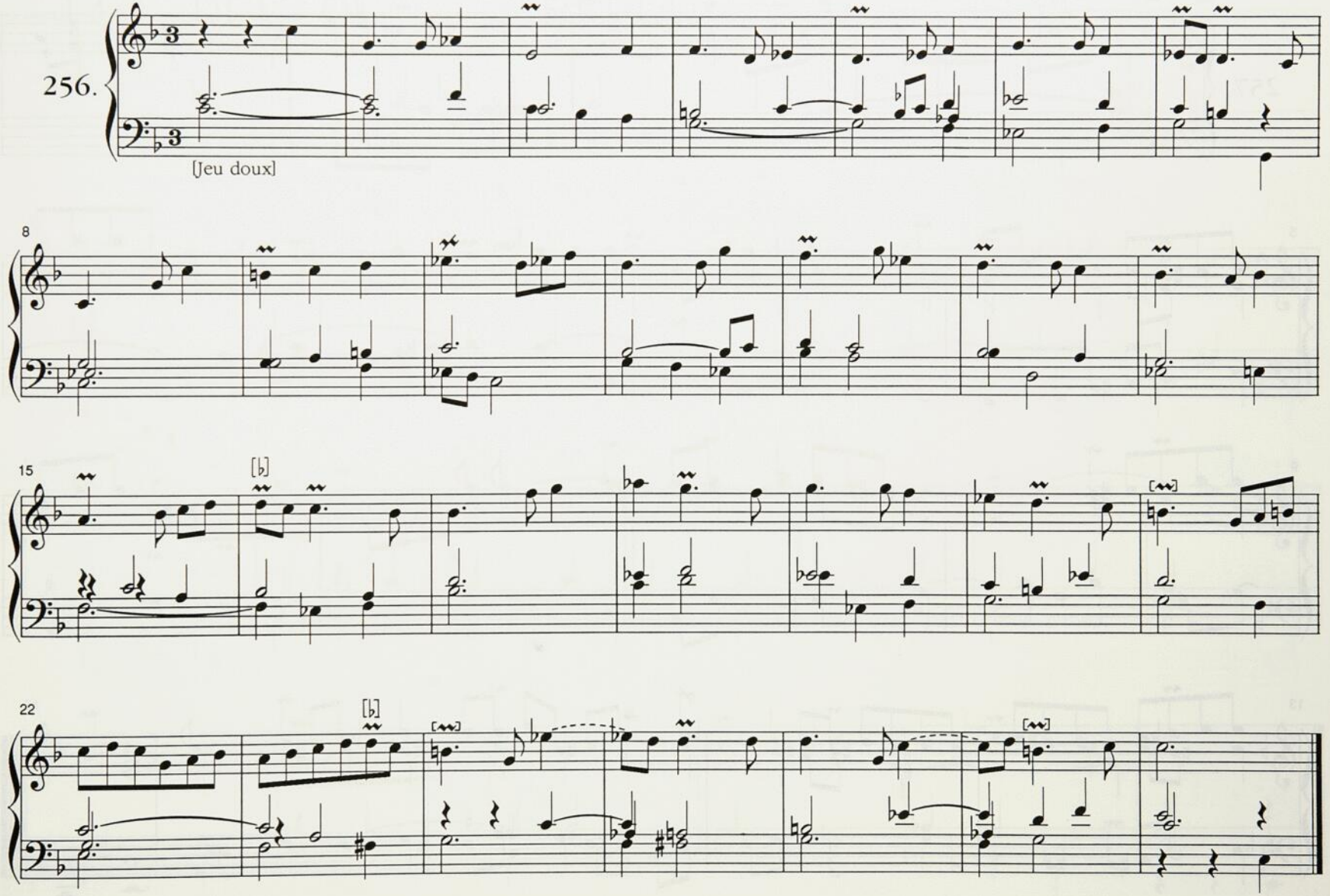
Dialogue

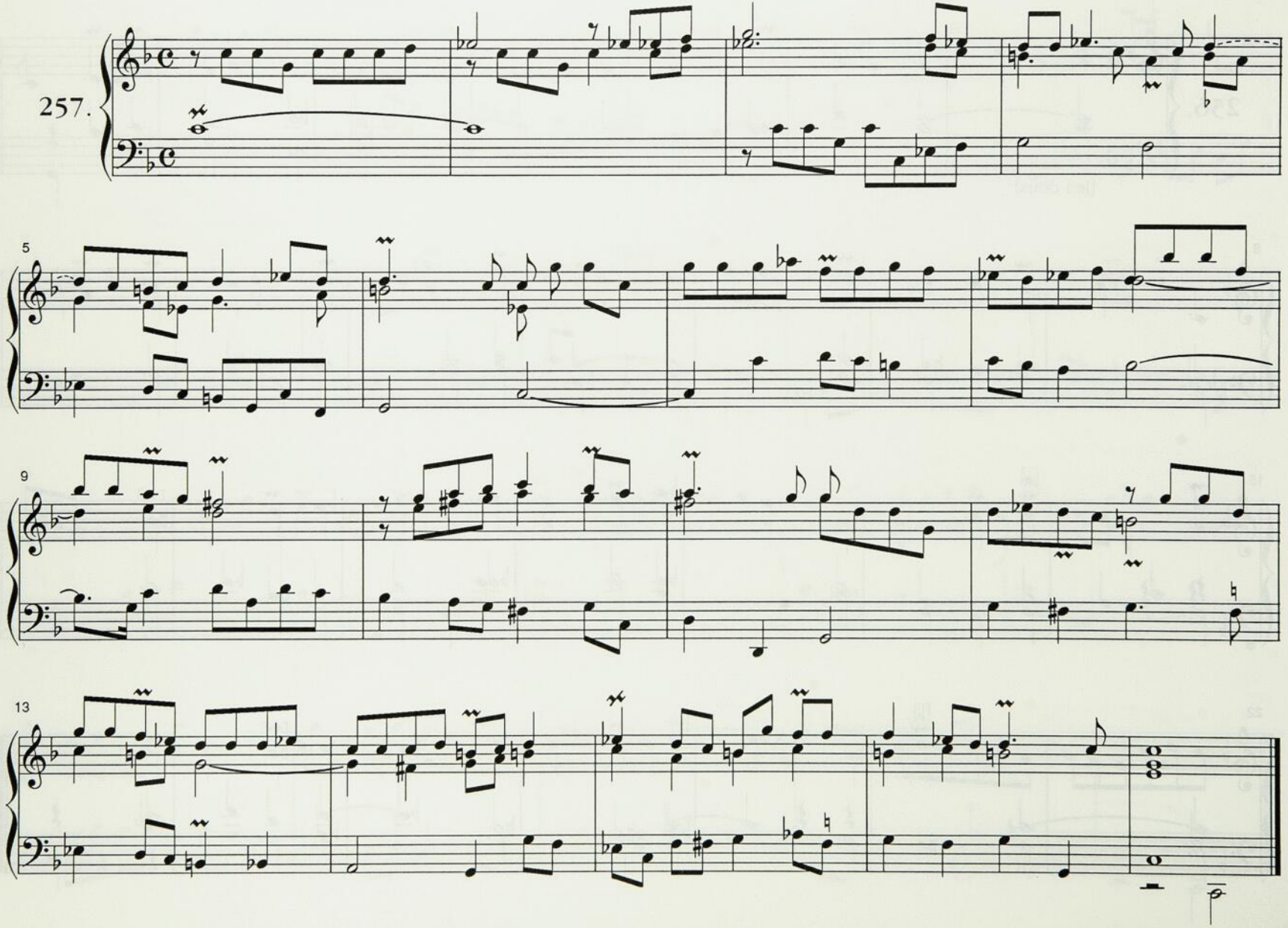



20
G. Jeu
24
29
33

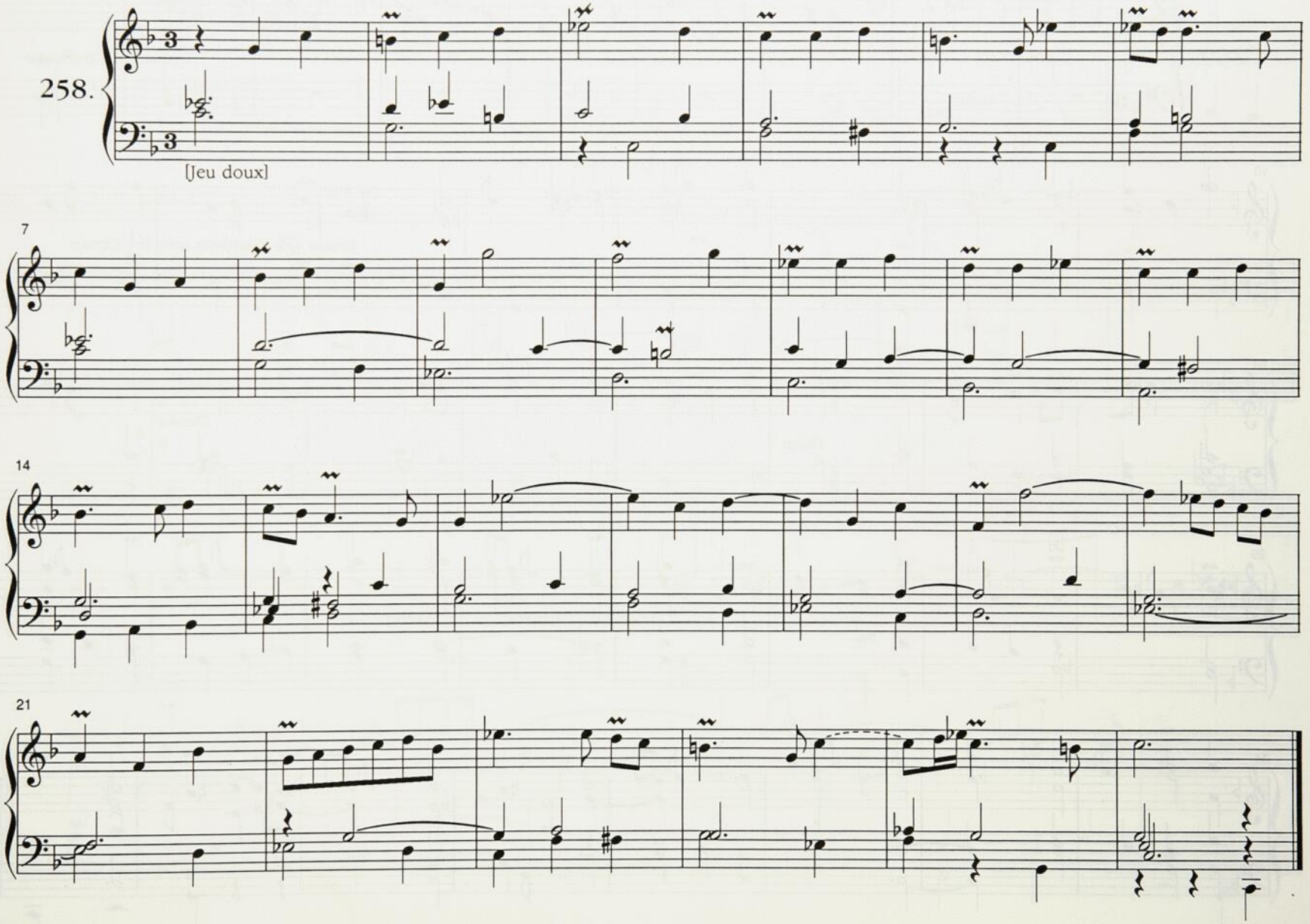

255.
6
11
16

Récit

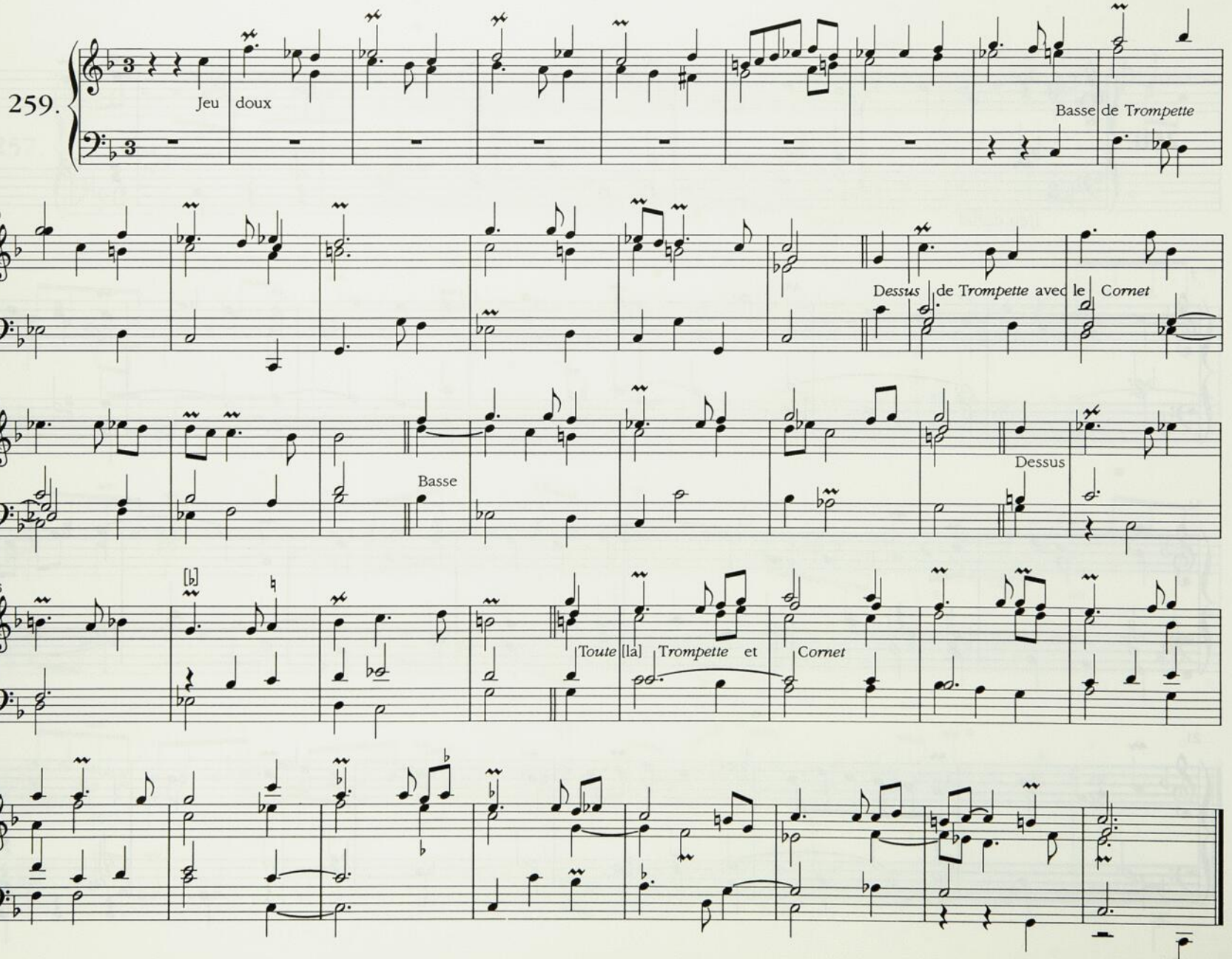



257.
5
9
13

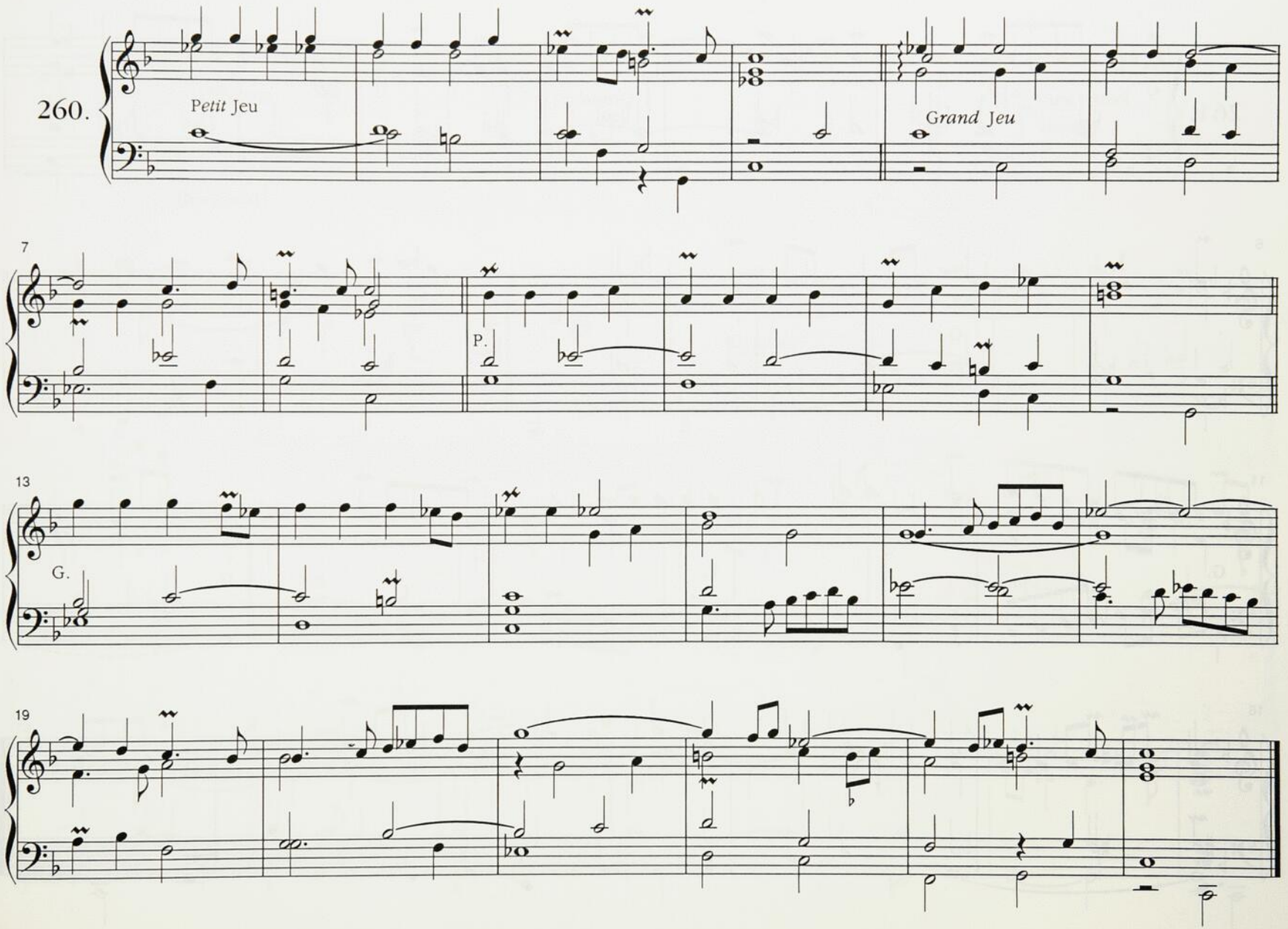
Récit



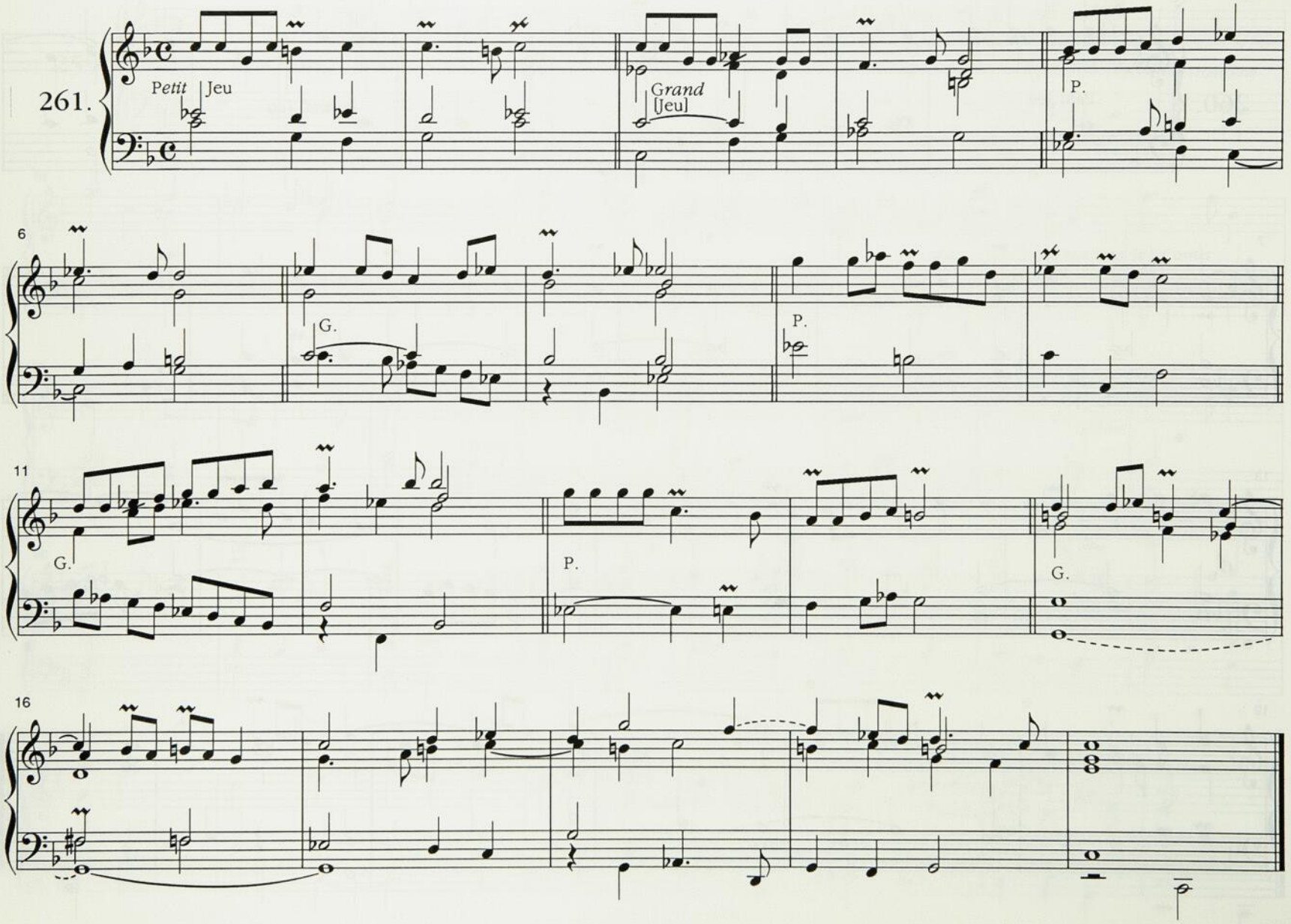
Basse et Dessus de Trompette



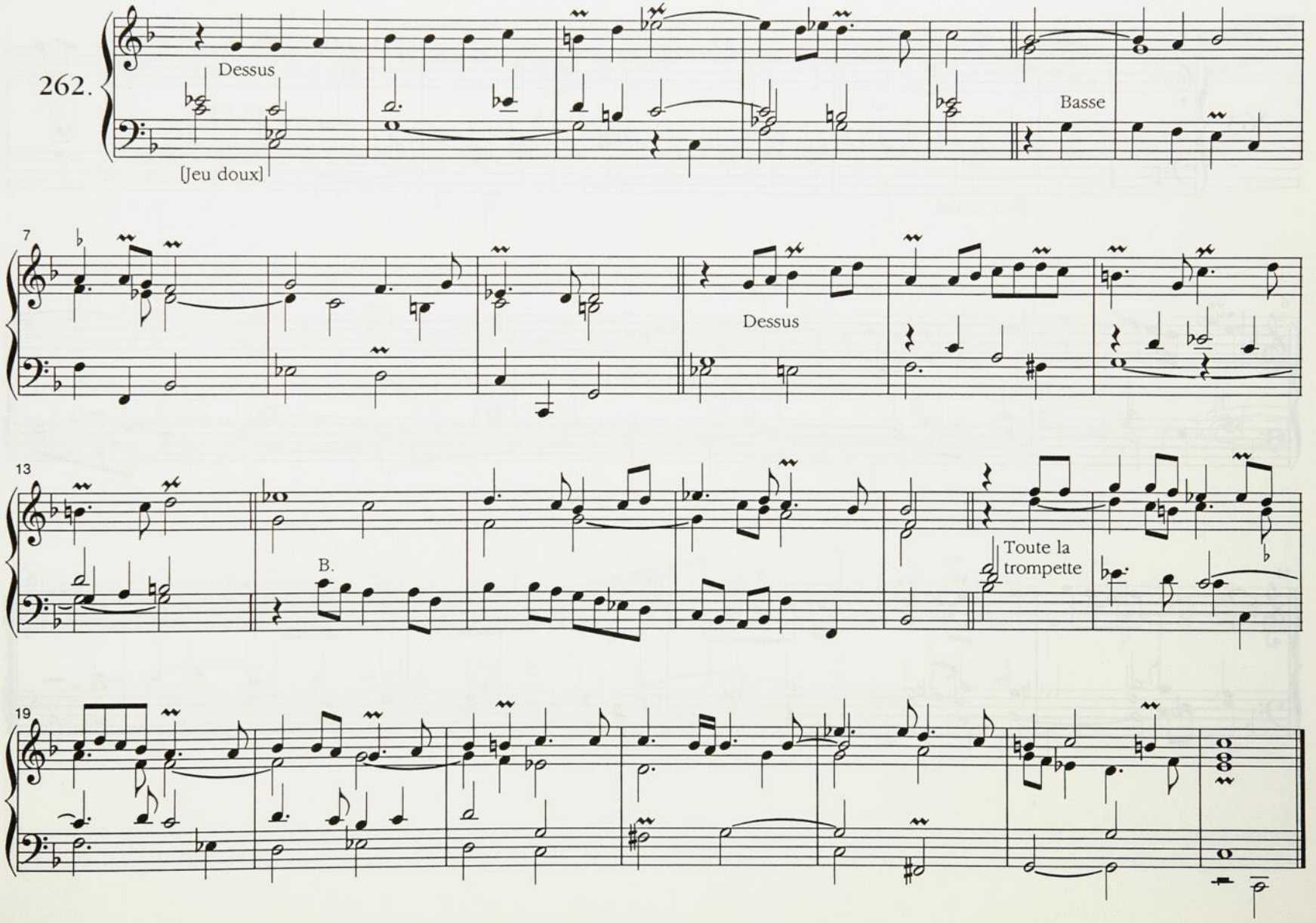
Dialogue



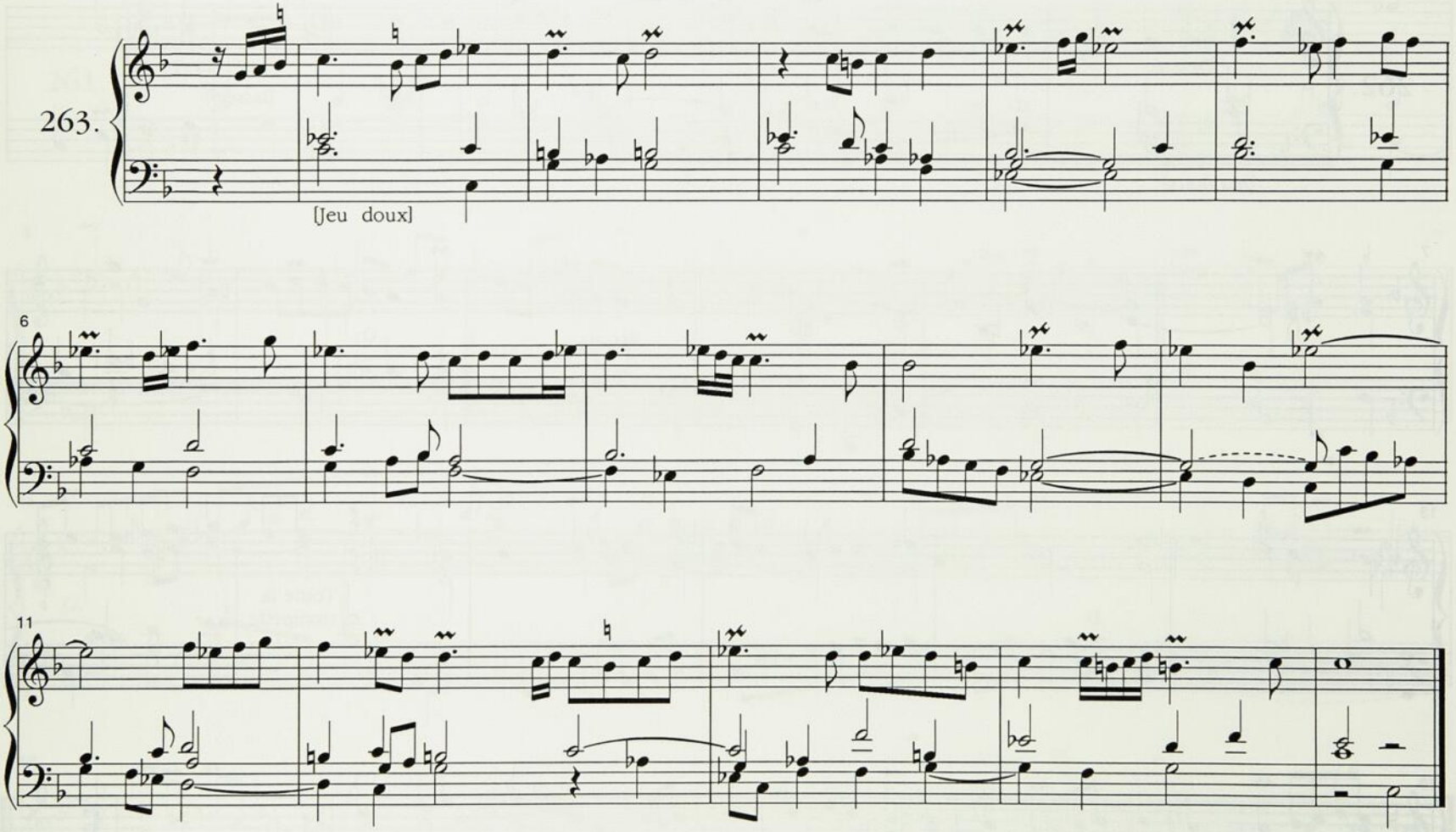
Dialogue



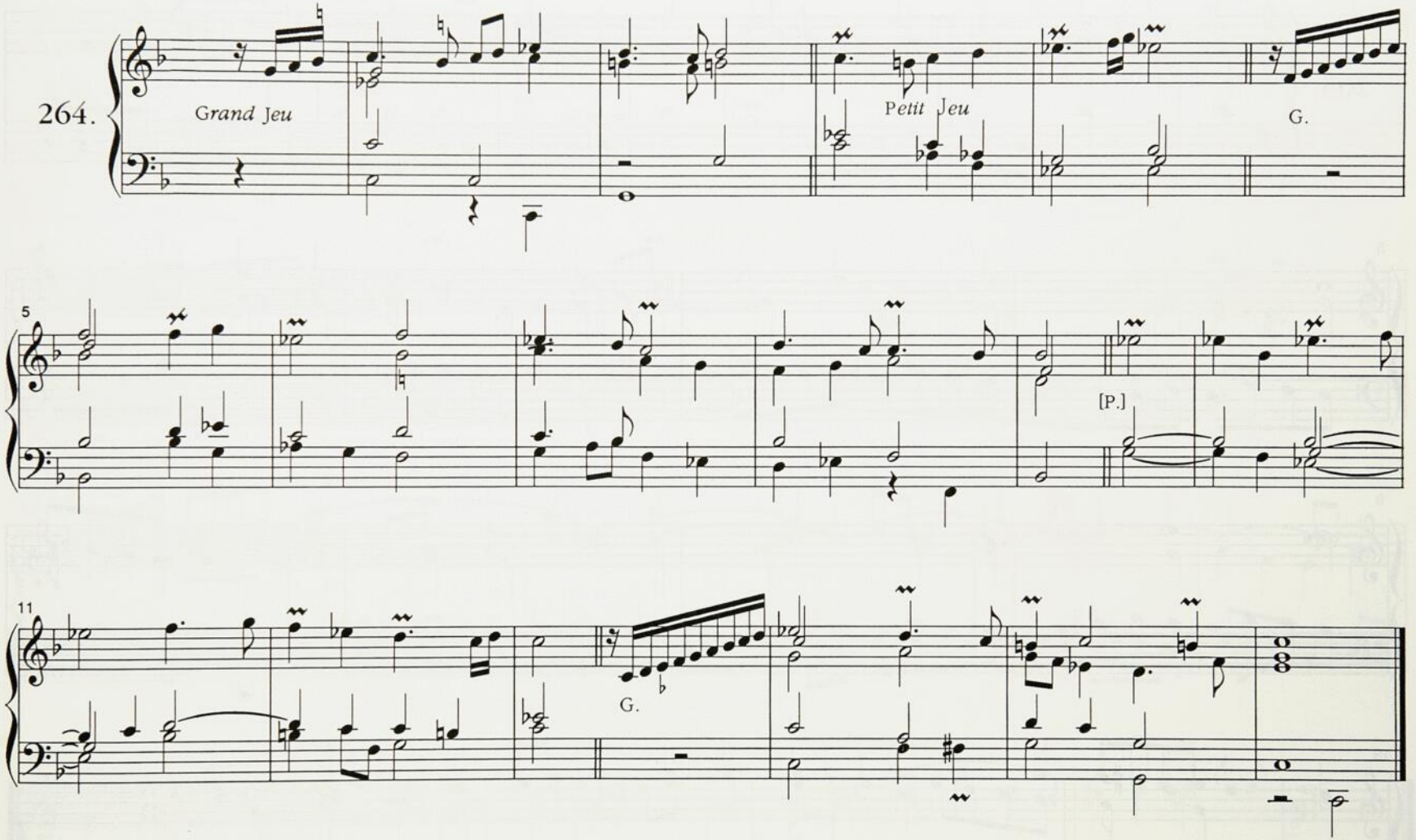
Récit sur la Trompette Dessus et Basse



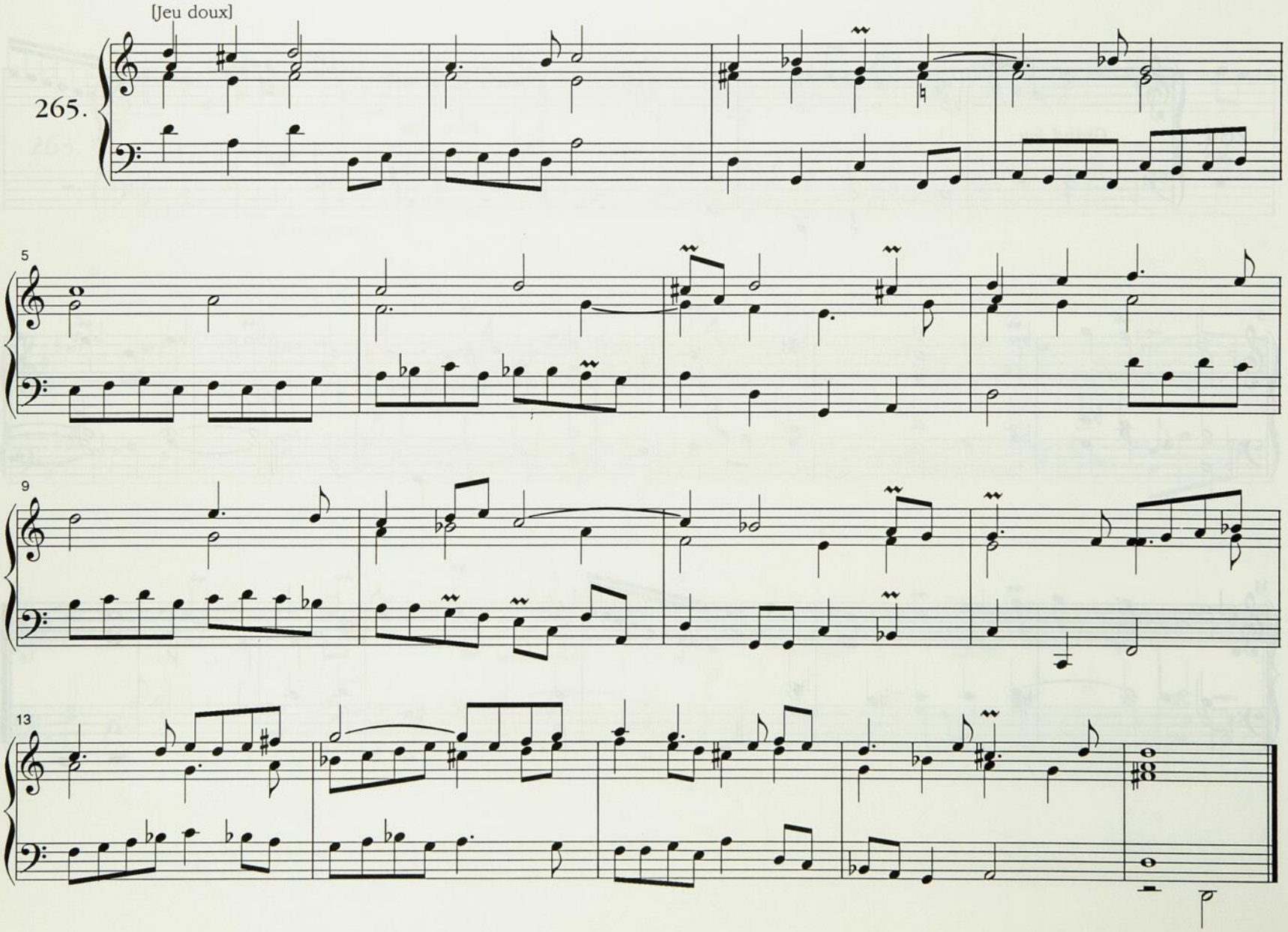
Récit



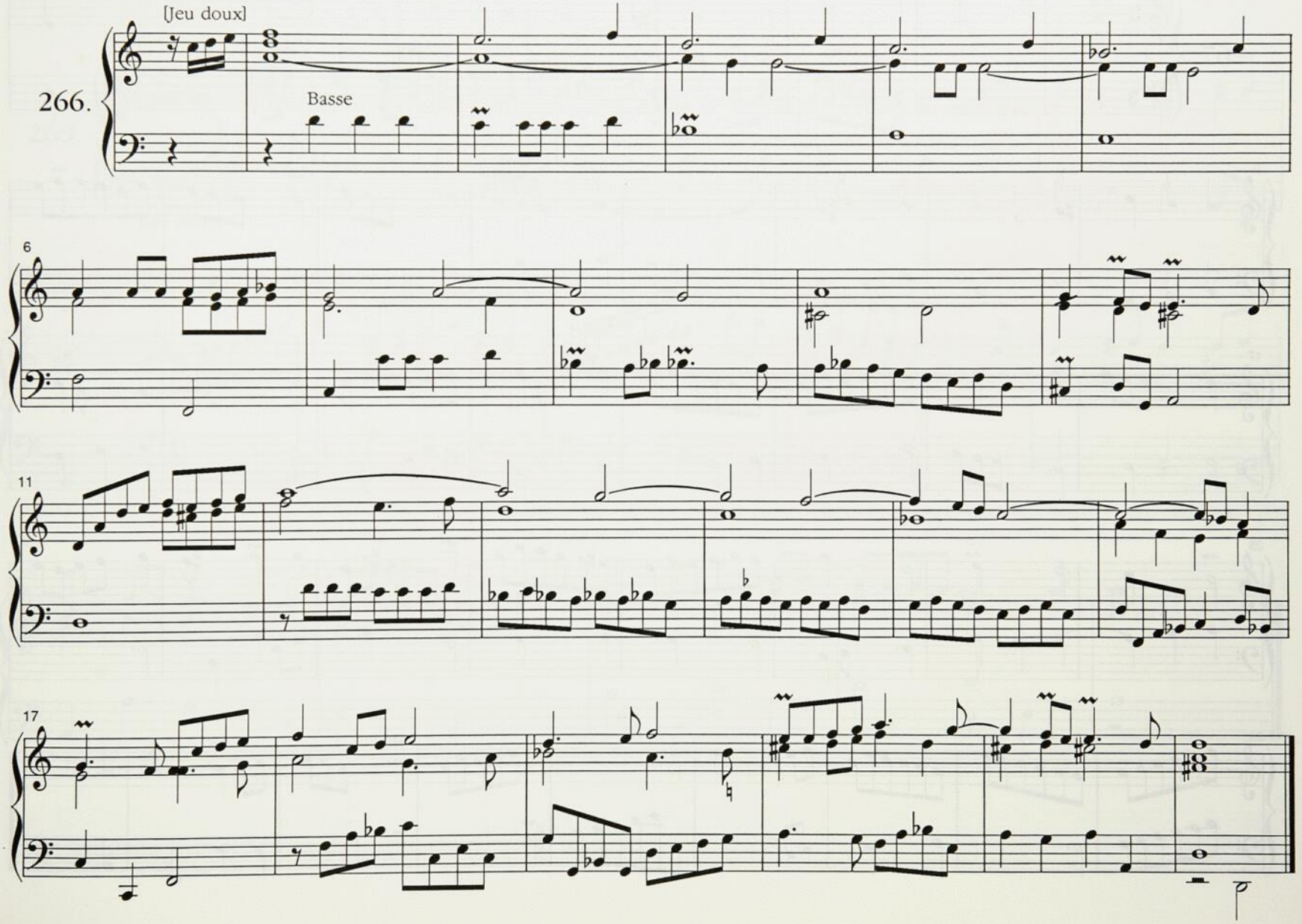
Dialogue



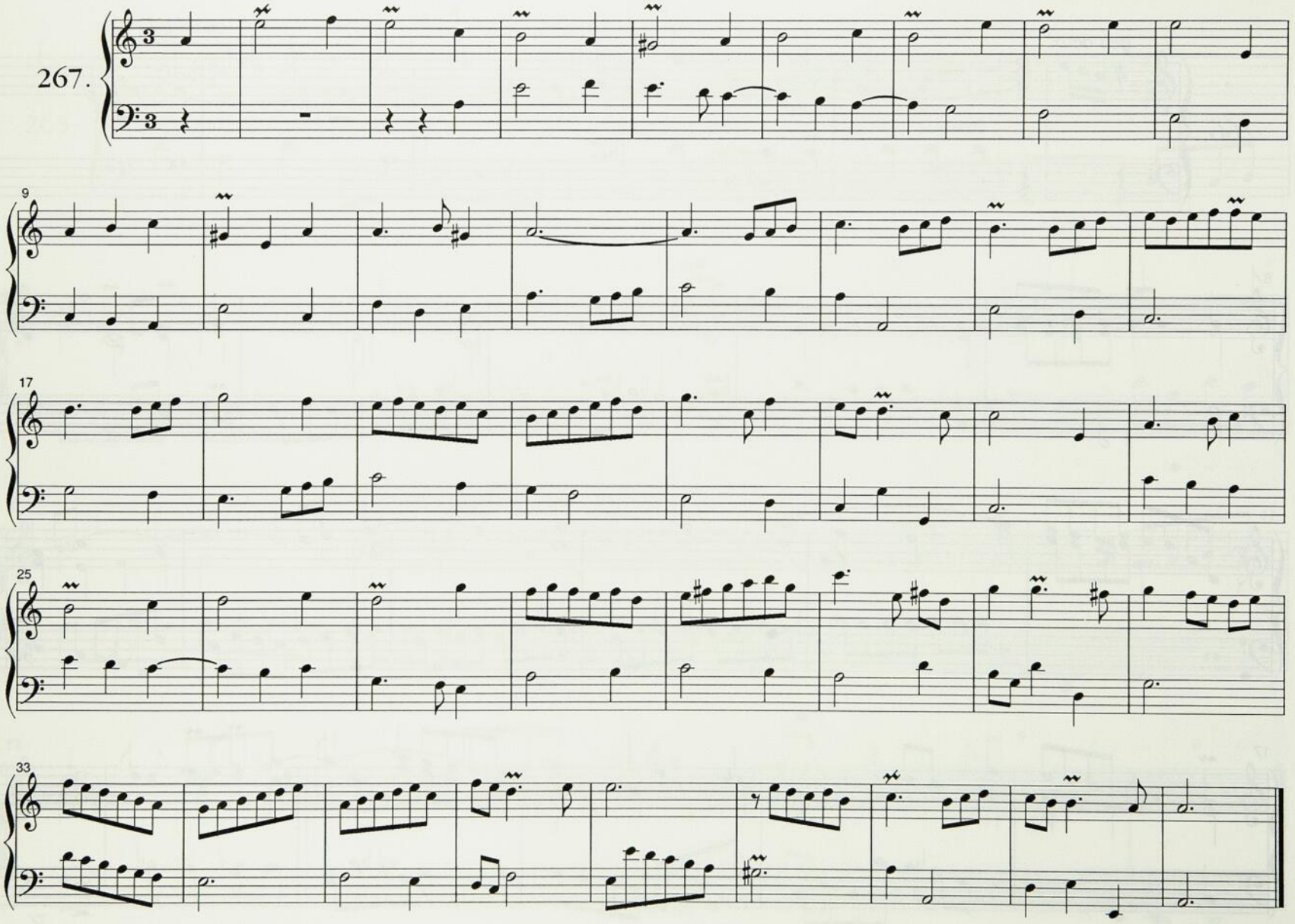
Basse



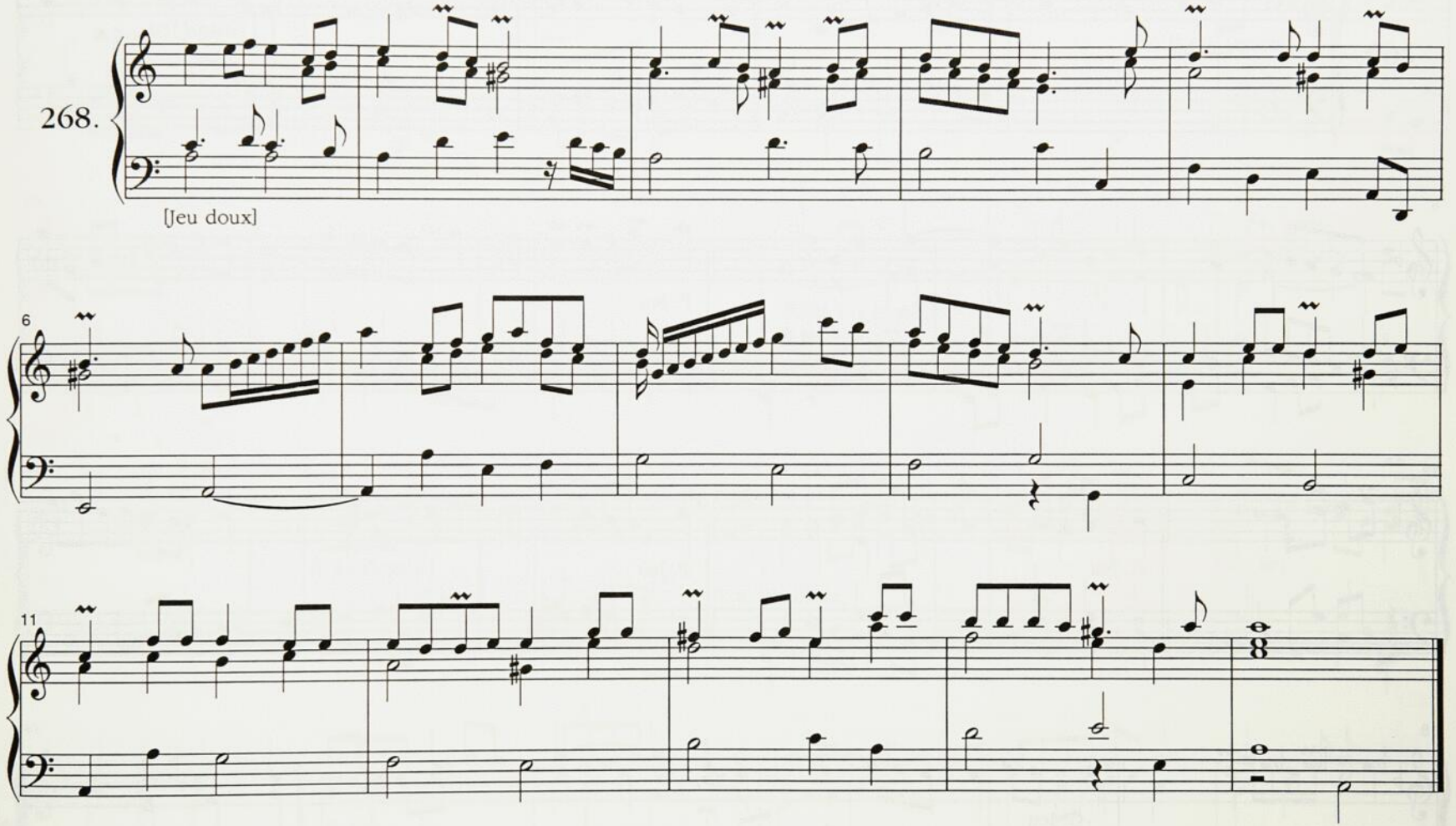
Basse



Duo

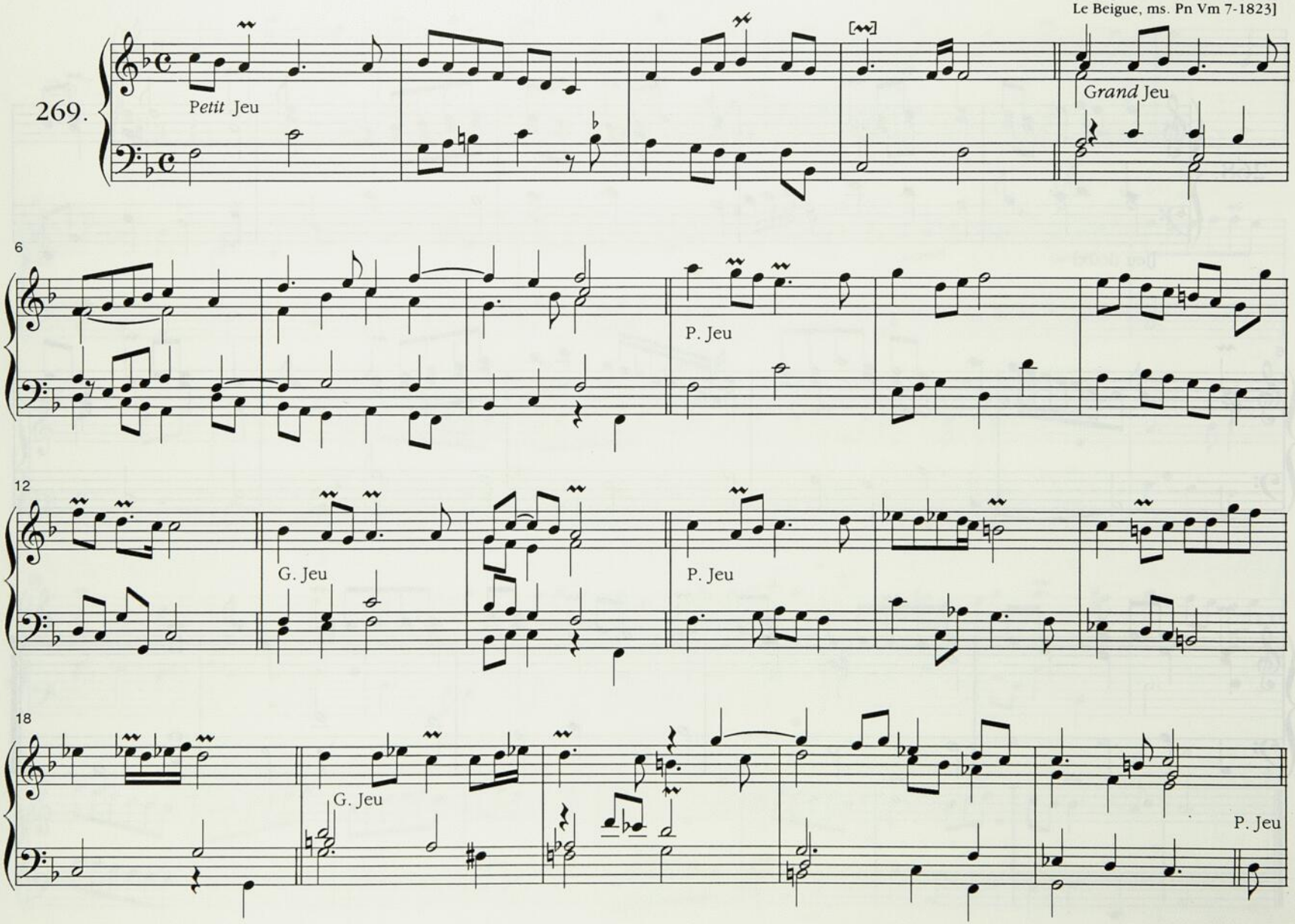


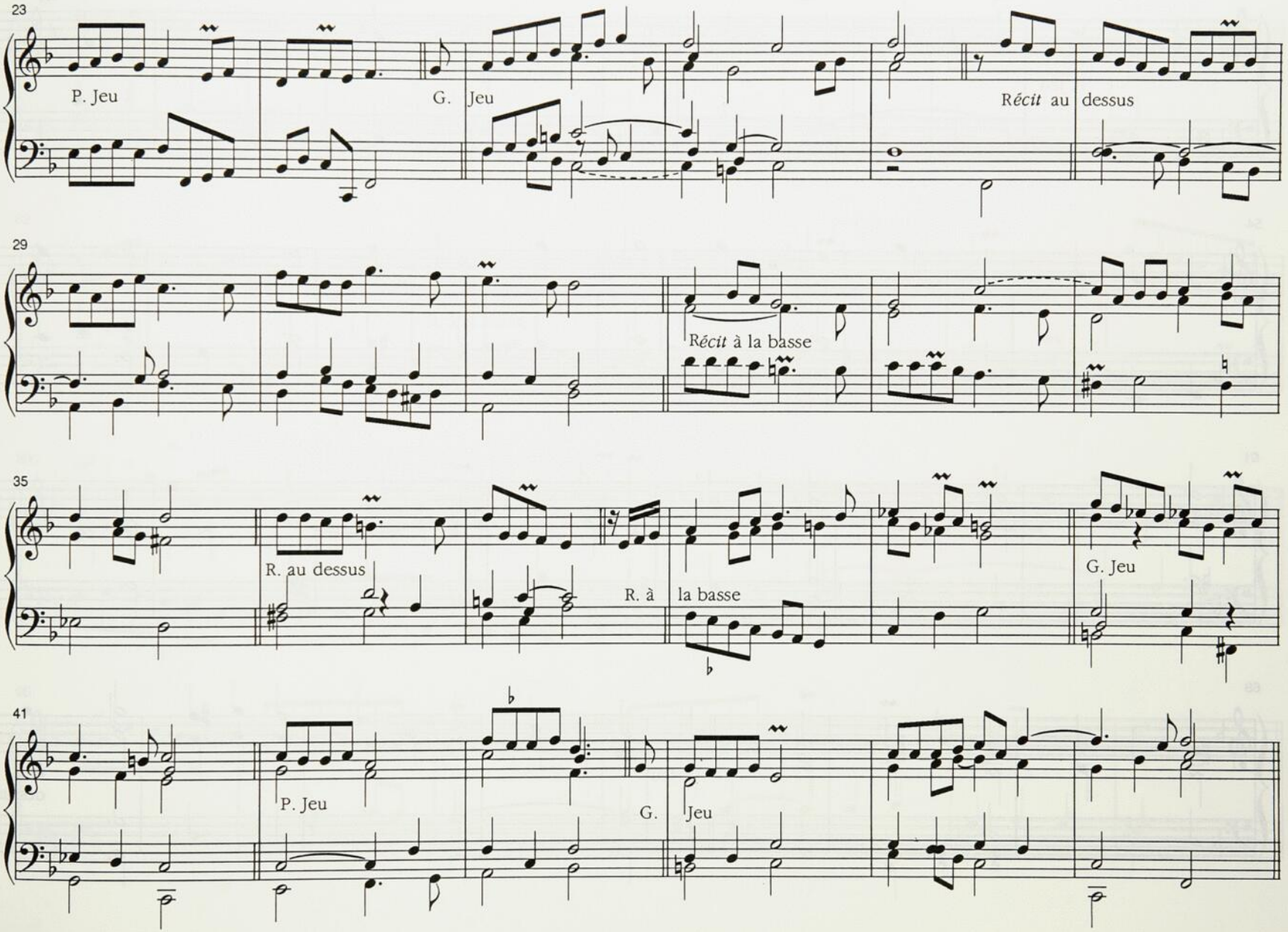
Dessus de Tierce

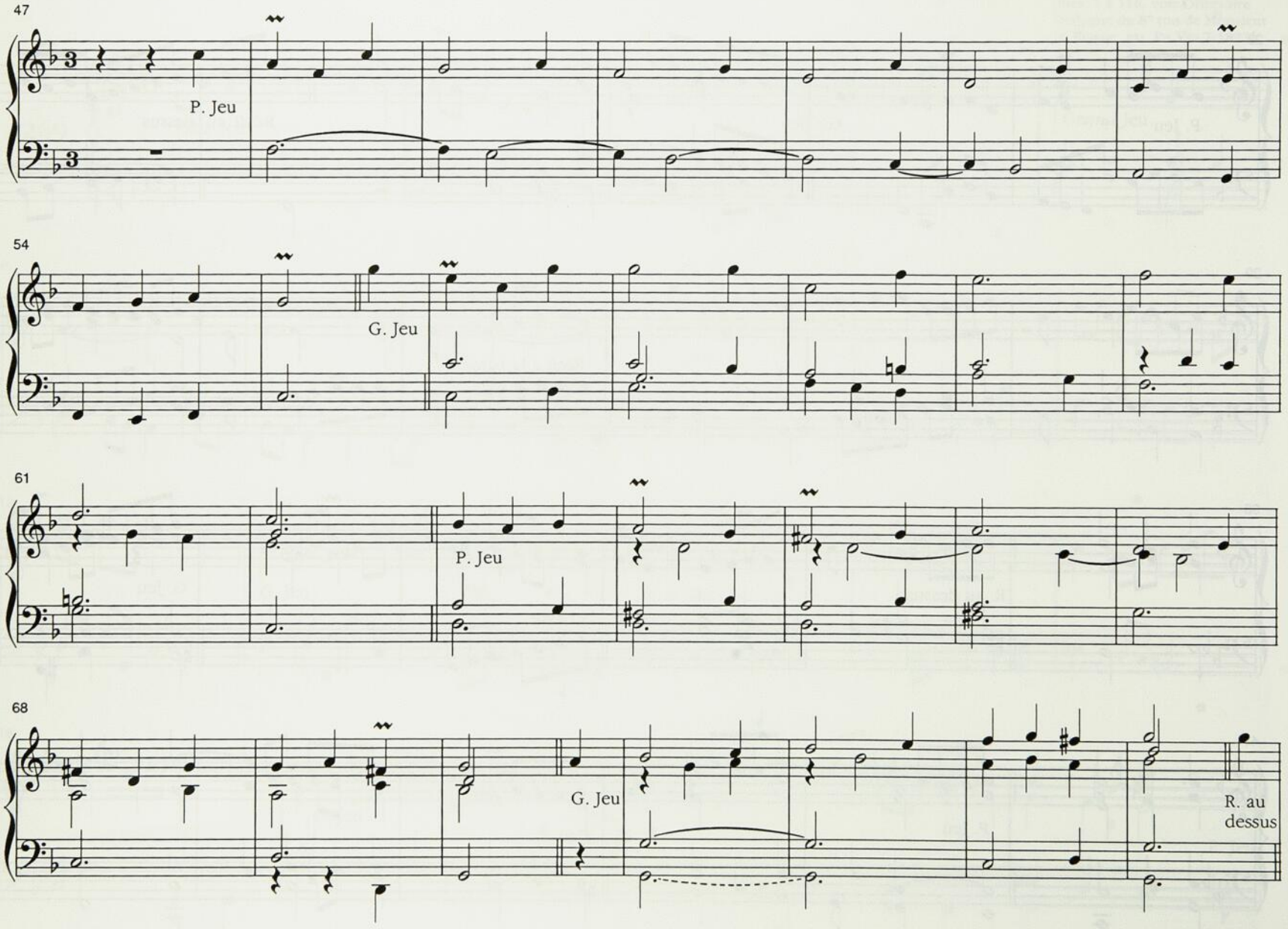


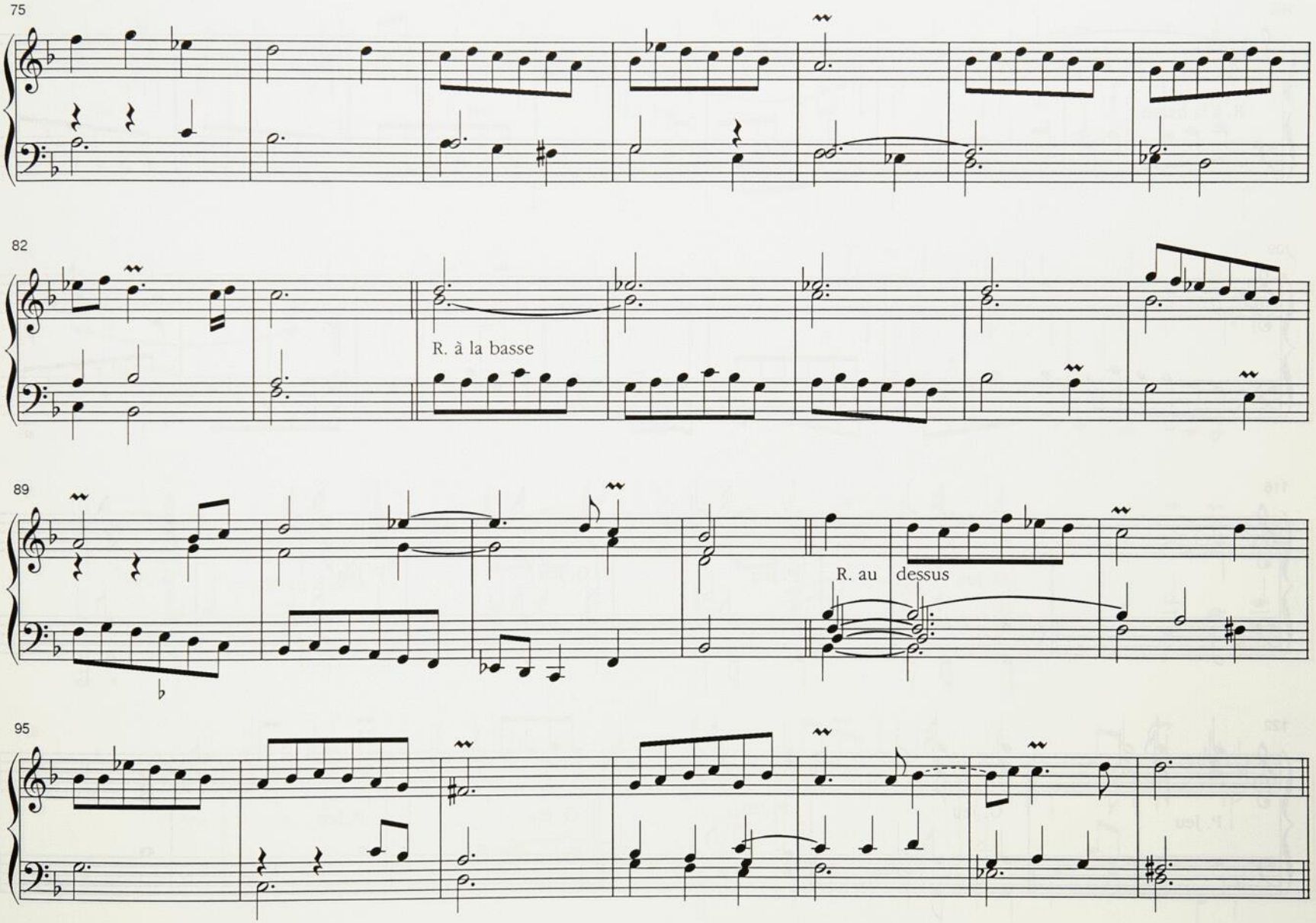
Offertoire en f ut fa

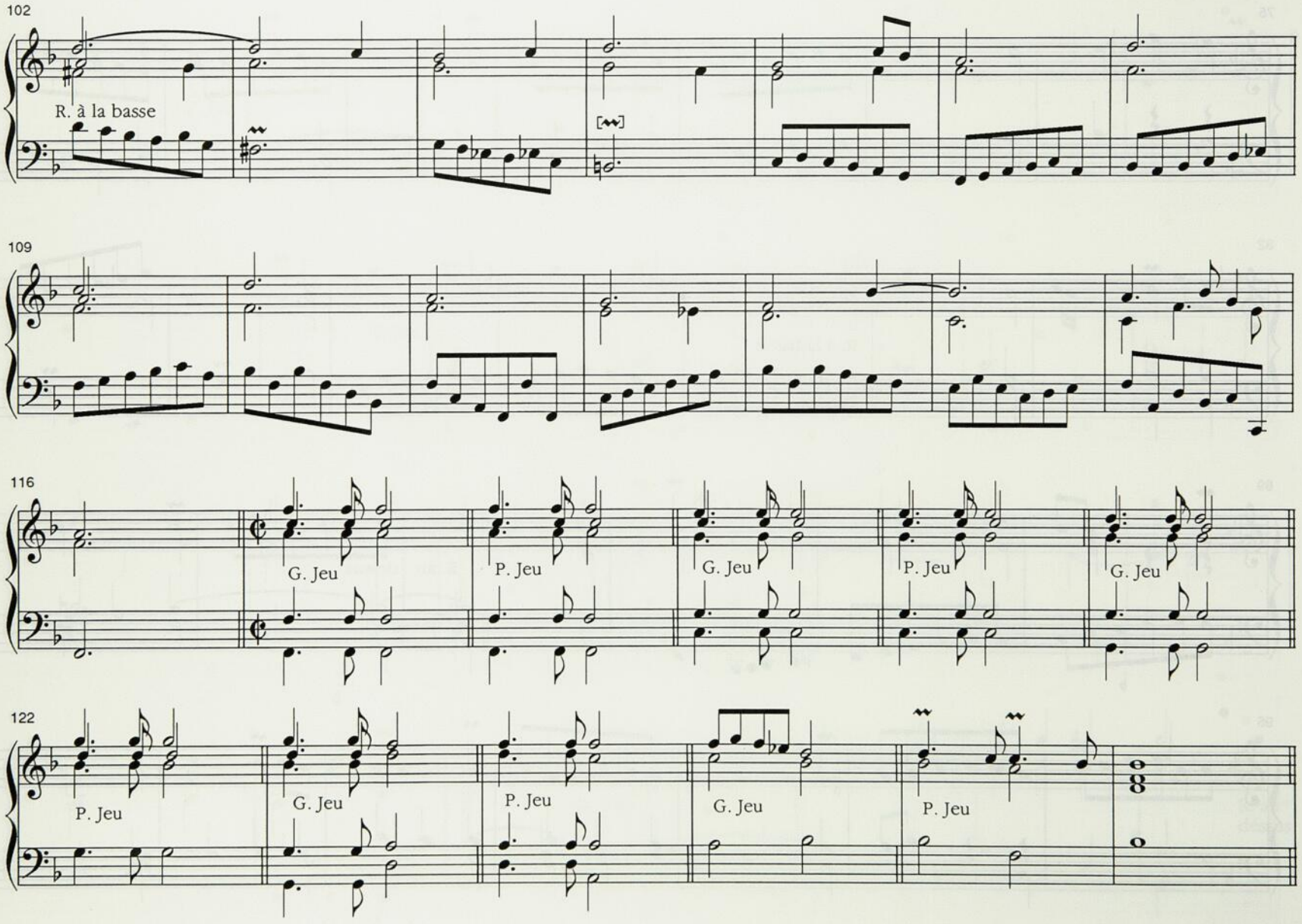
[mes. 1 à 116, voir Offertoire
Dialogue du 8e ton de Monsieur
Le Beigue, ms. Pn Vm 7-1823]

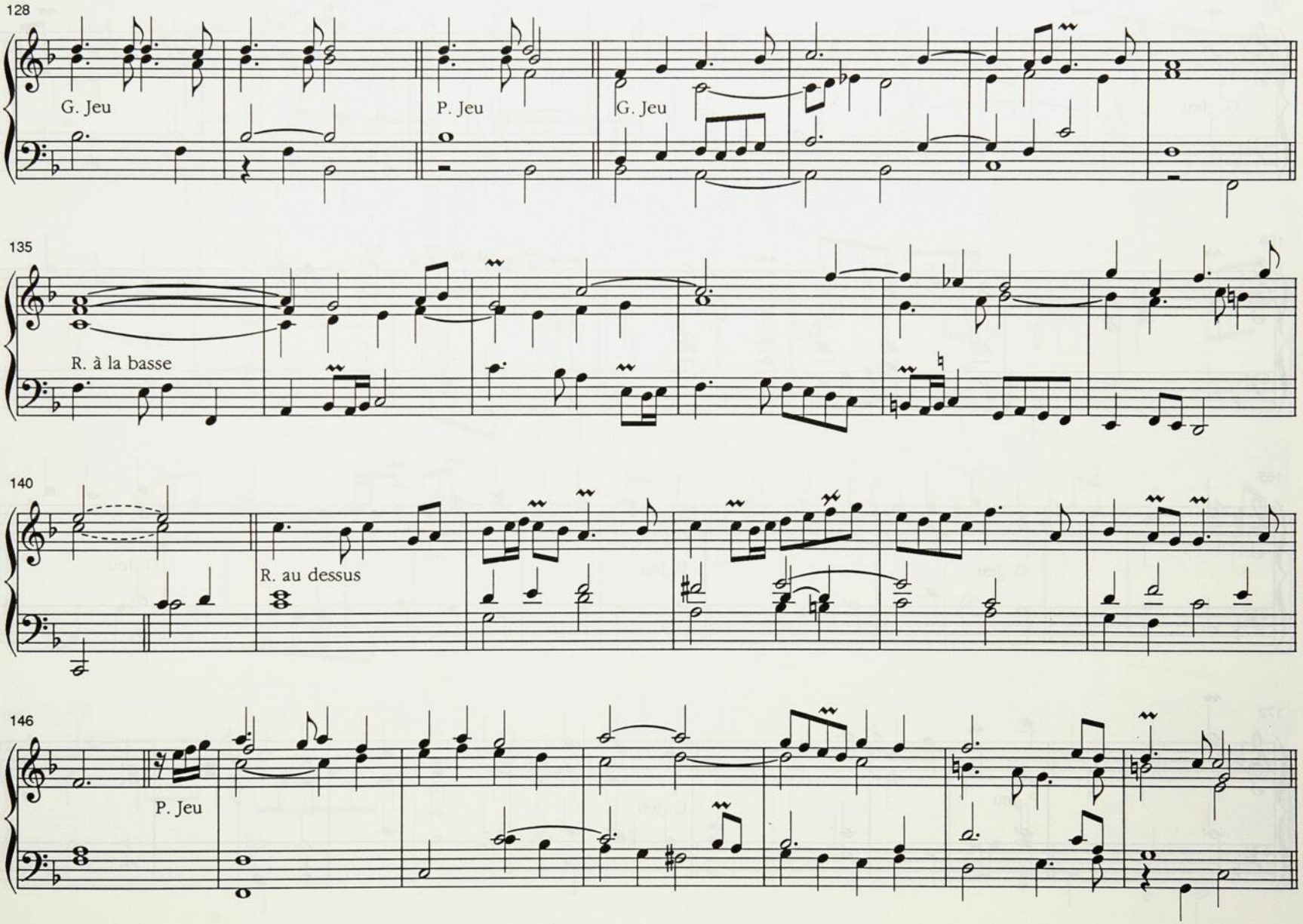


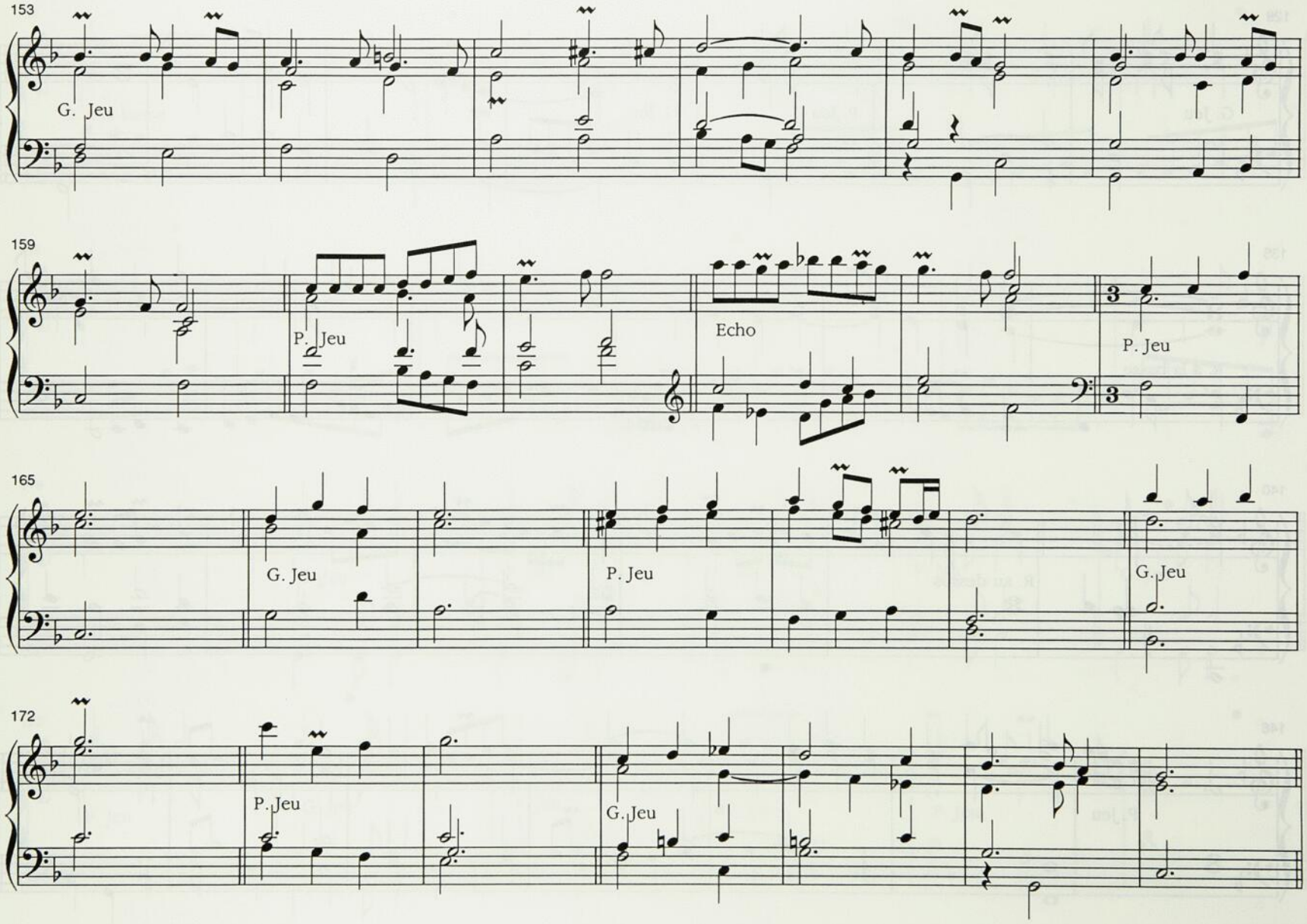

23
P. Jeu
G. Jeu
Récit au dessus
29
Récit à la basse
35
R. au dessus
R. à la basse
G. Jeu
41
P. Jeu
G. Jeu

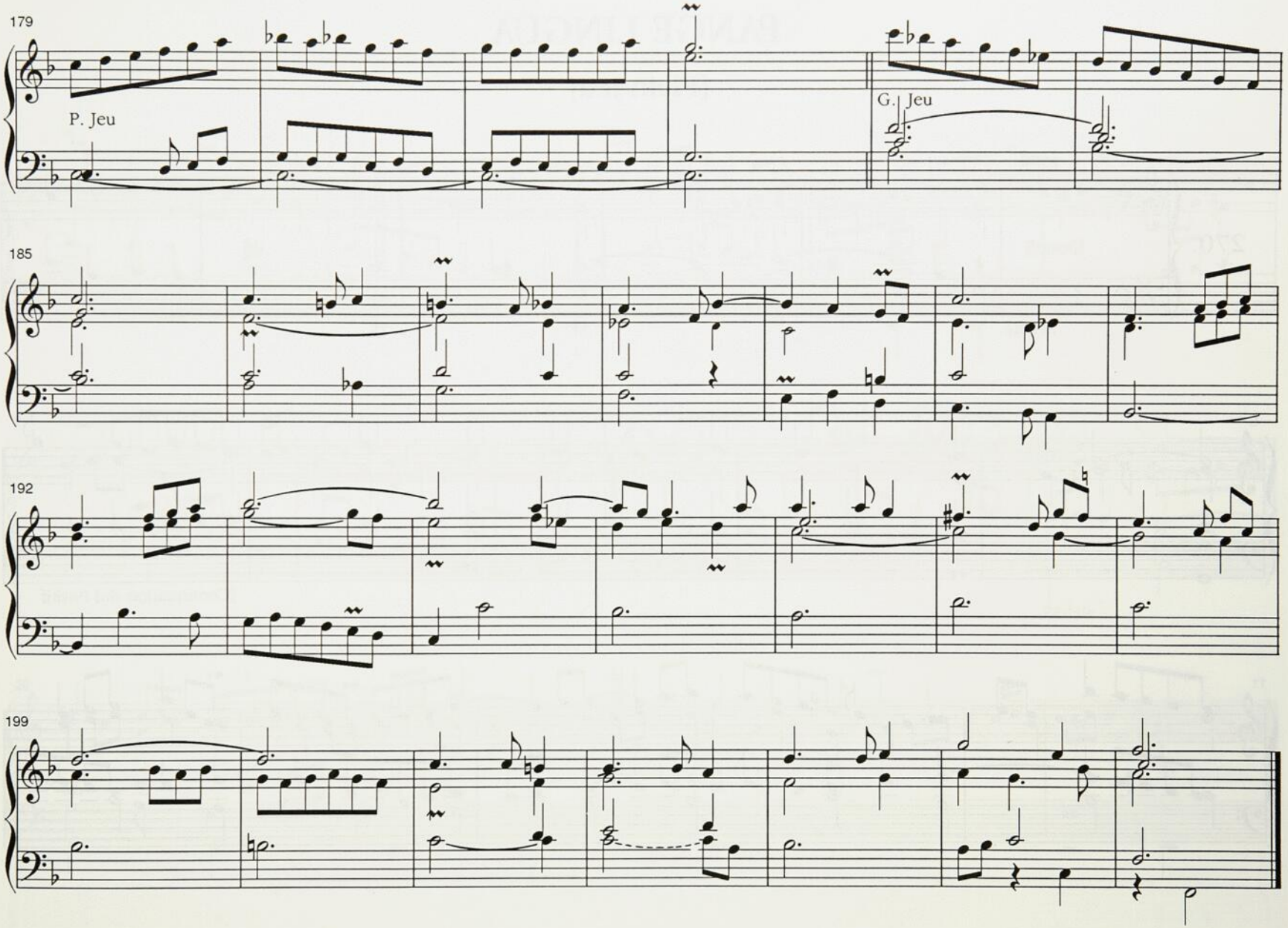

47
P. Jeu
54
G. Jeu
61
P. Jeu
68
G. Jeu
R. au
dessus


75
82
R. à la basse
89
R. au dessus
95


102
R. à la basse
109
116
G. Jeu
P. Jeu
G. Jeu
P. Jeu
G. Jeu
122
P. Jeu
G. Jeu
P. Jeu
G. Jeu
P. Jeu

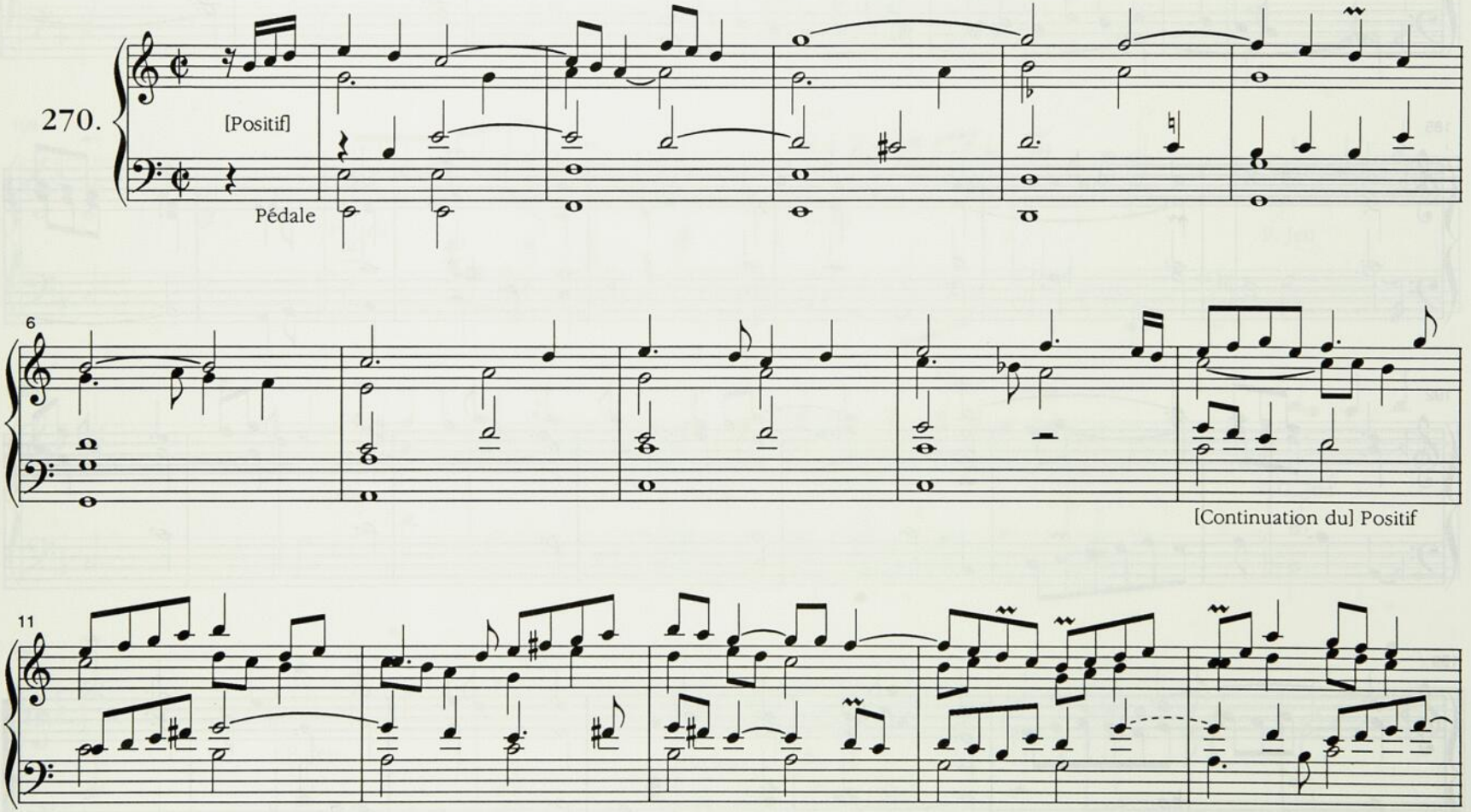

128
G. Jeu
P. Jeu
G. Jeu
135
R. à la basse
140
R. au dessus
146
P. Jeu

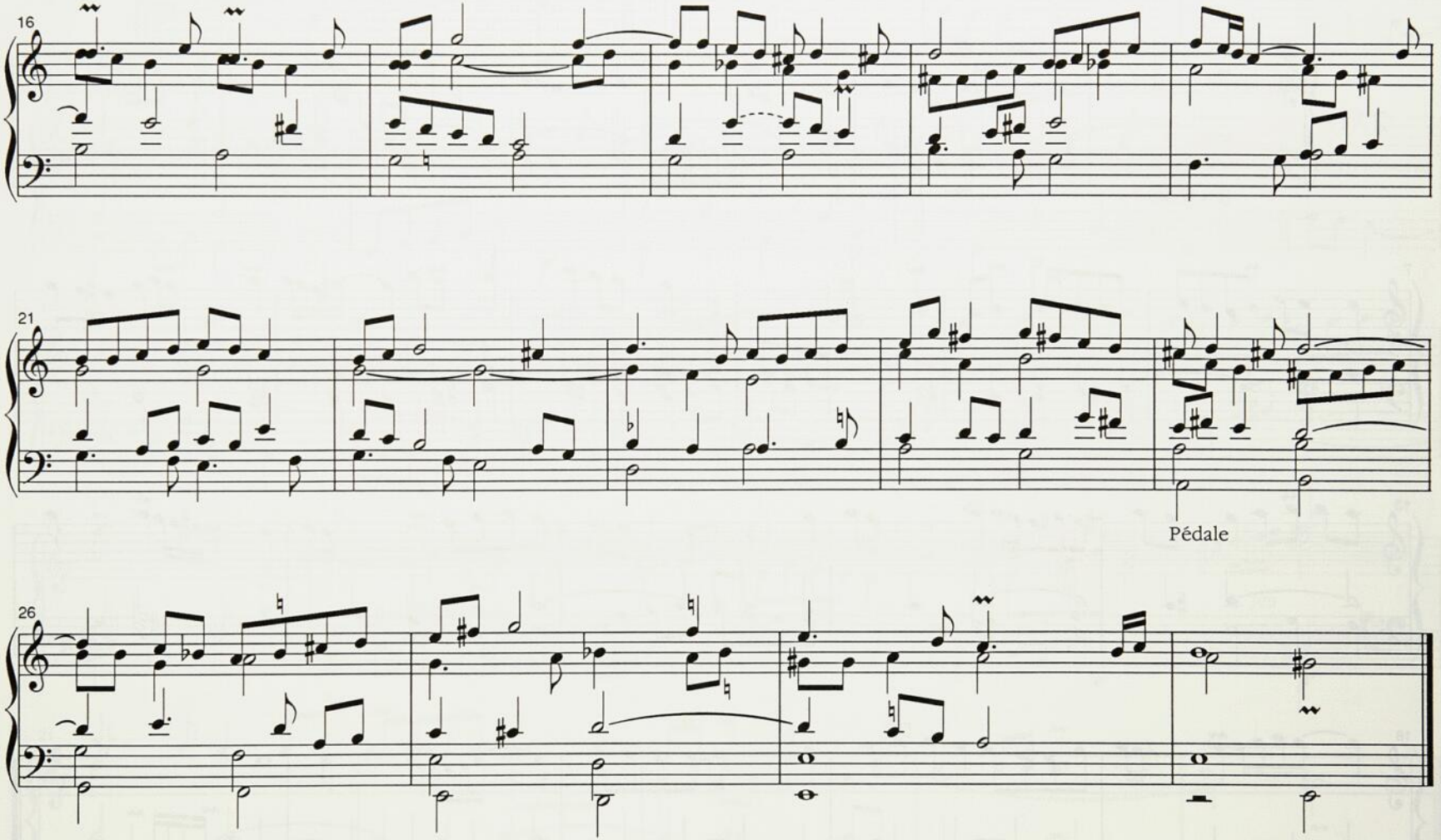

153
G. Jeu
159
P. Jeu
Echo
P. Jeu
165
G. Jeu
P. Jeu
G. Jeu
172
P. Jeu
G. Jeu


179
P. Jeu
G. Jeu
185
192
199

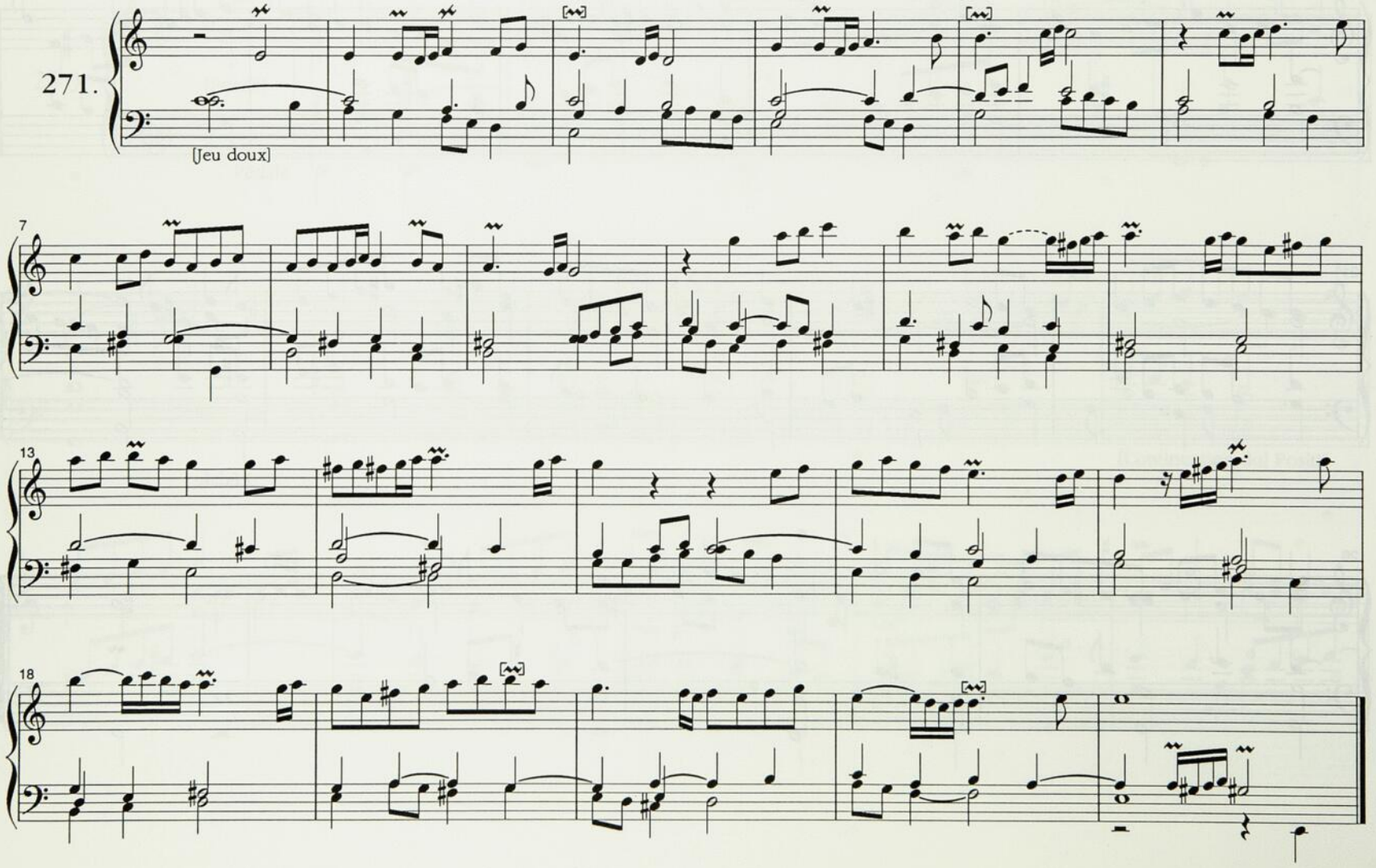
PANGE LINGUA

[Plein Jeu]

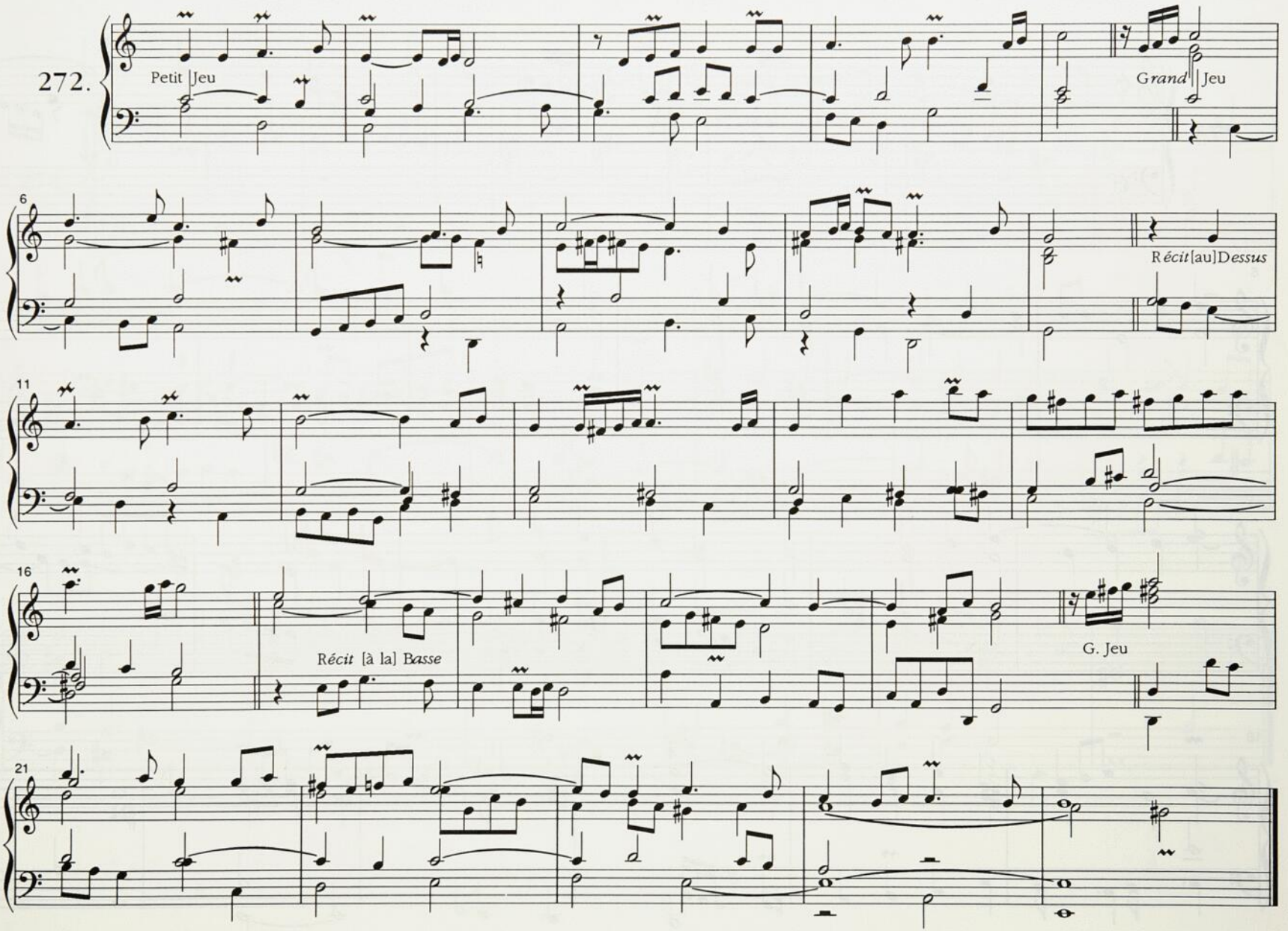


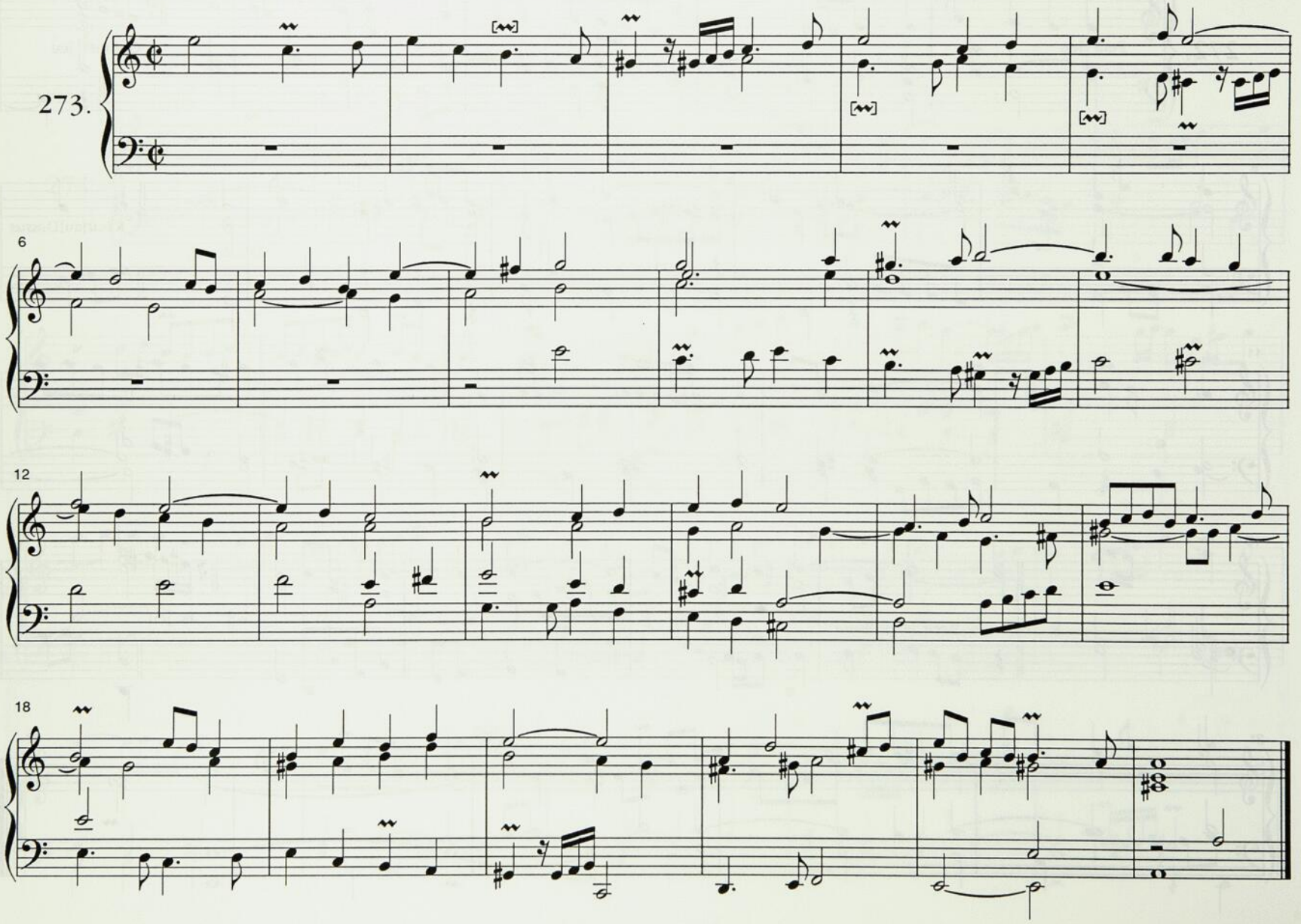

16
21
Pédale
26

Récit sur le même chant

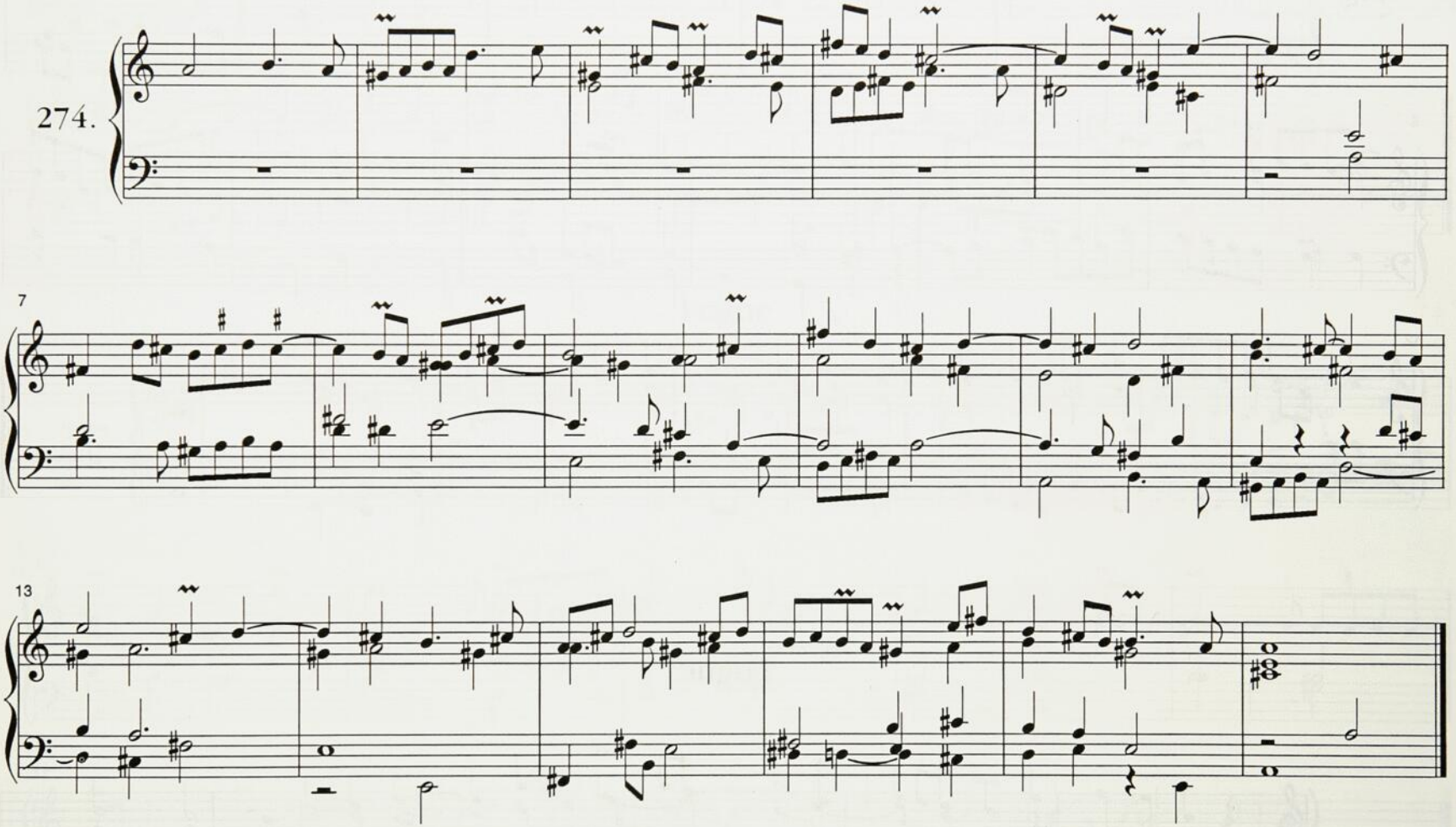


Dialogue sur le même chant

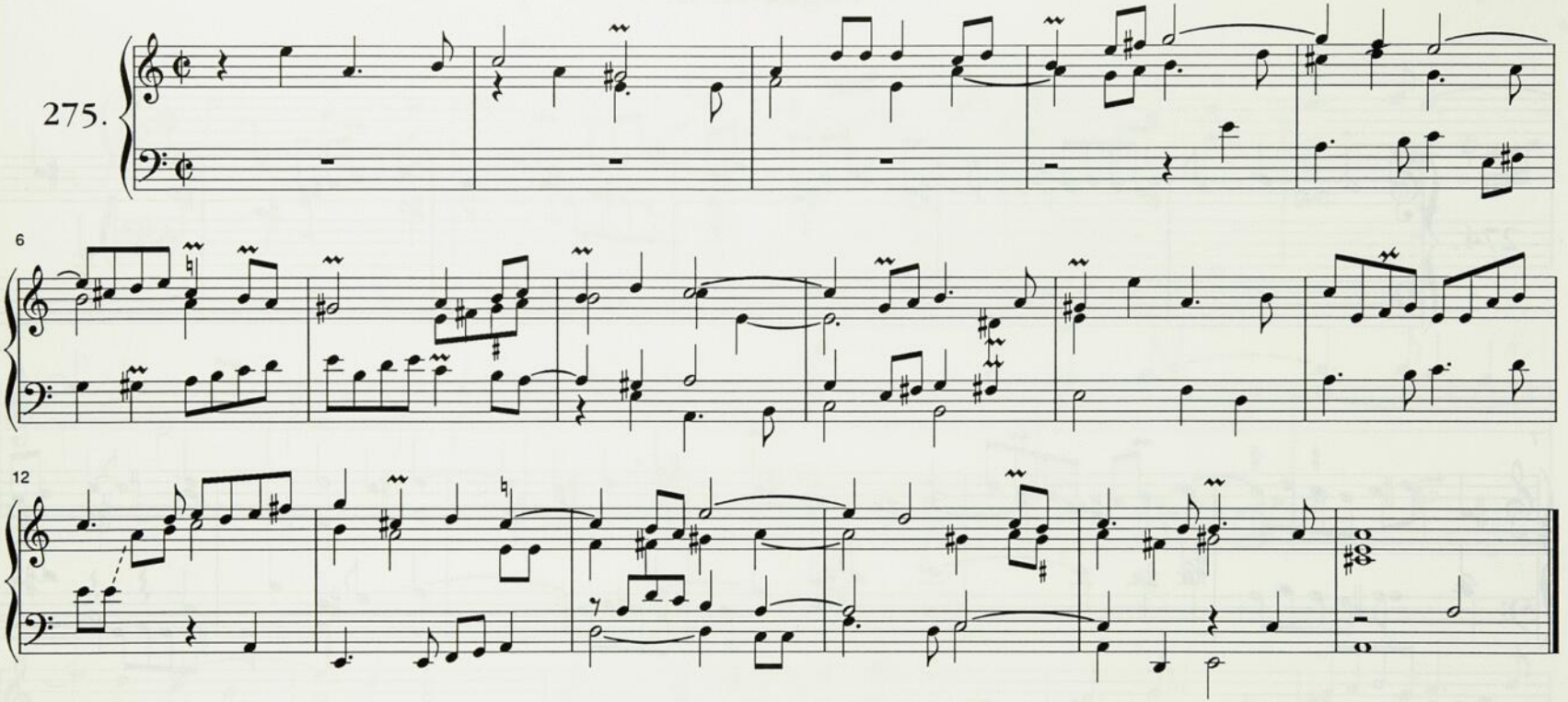



273.
6
12
18

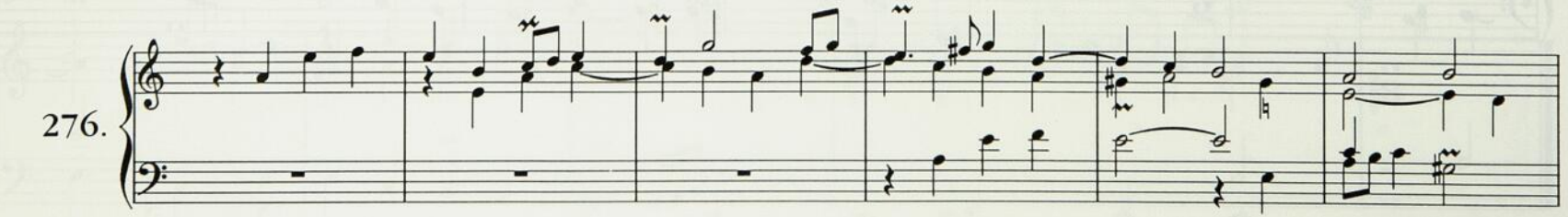
Fugue en A.

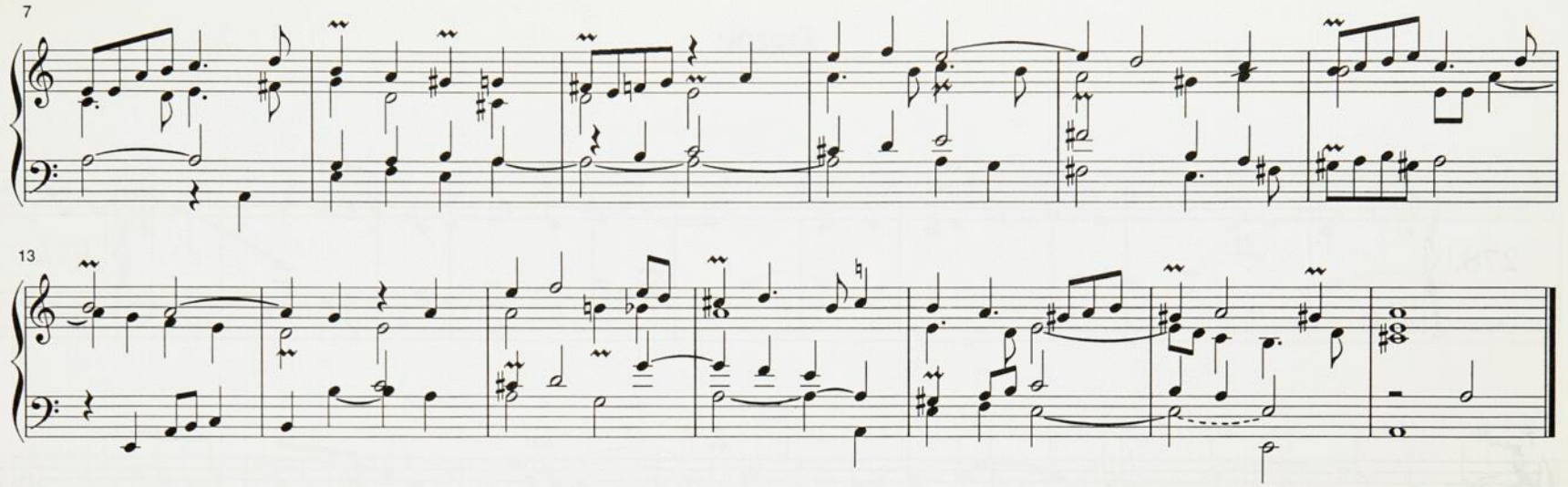


Fugue En A

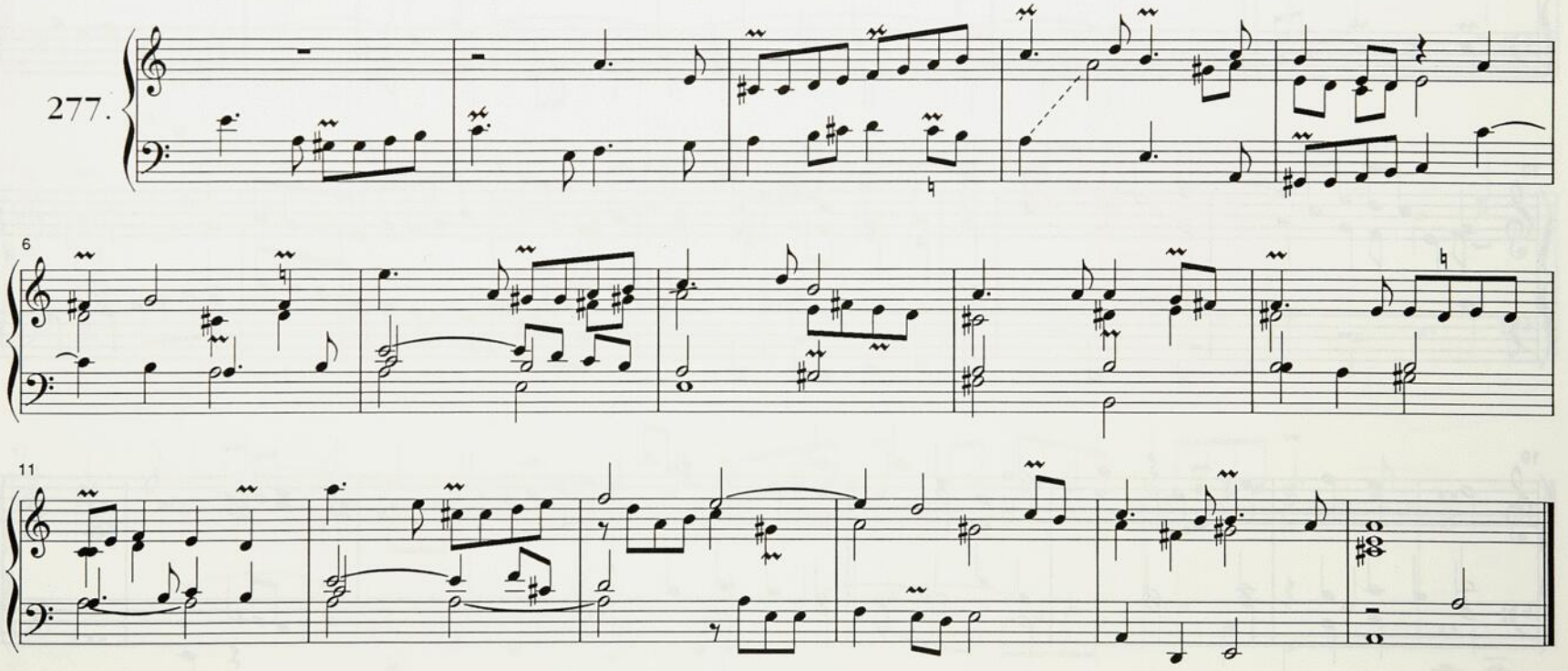


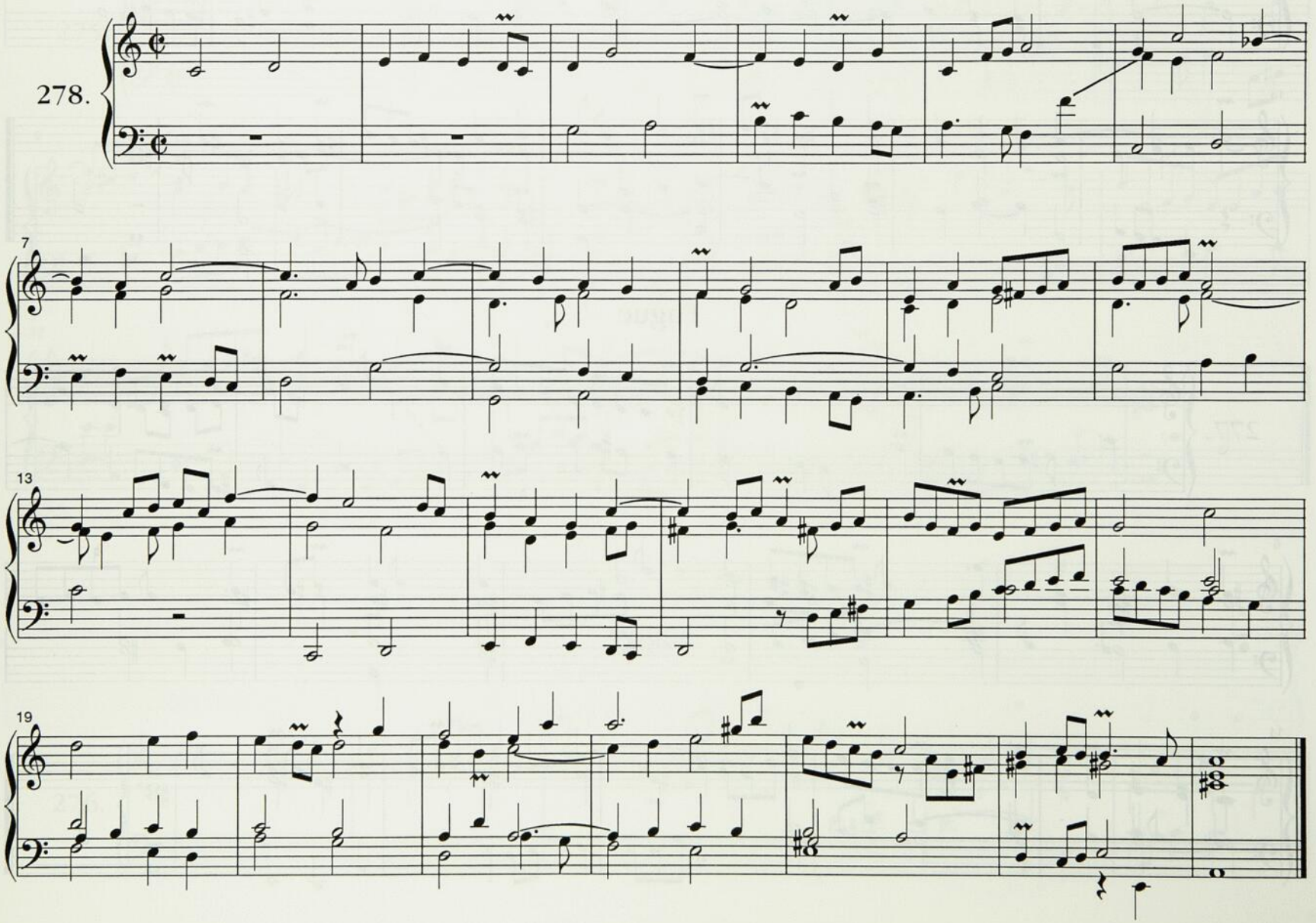
Fugue



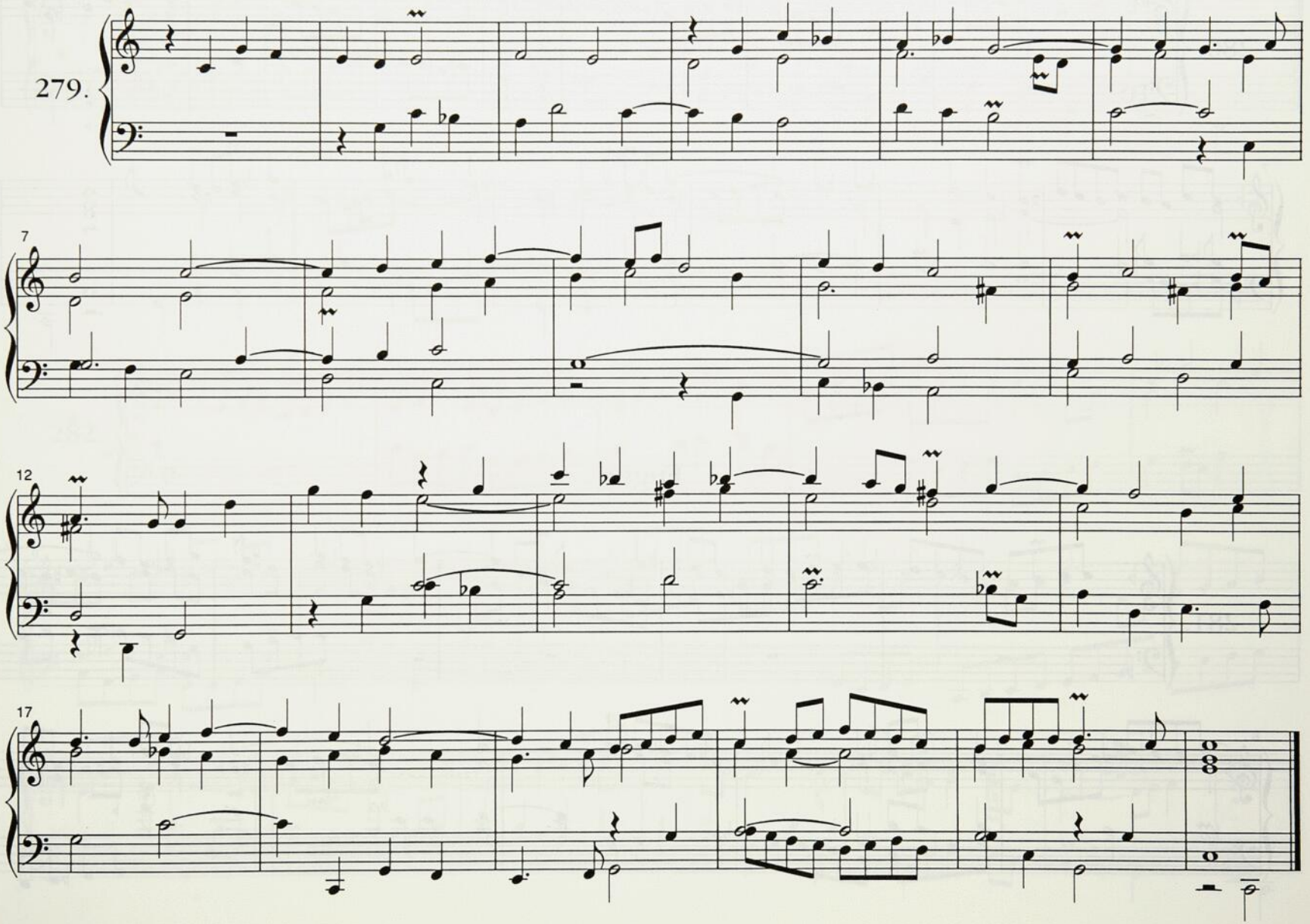


Fugue

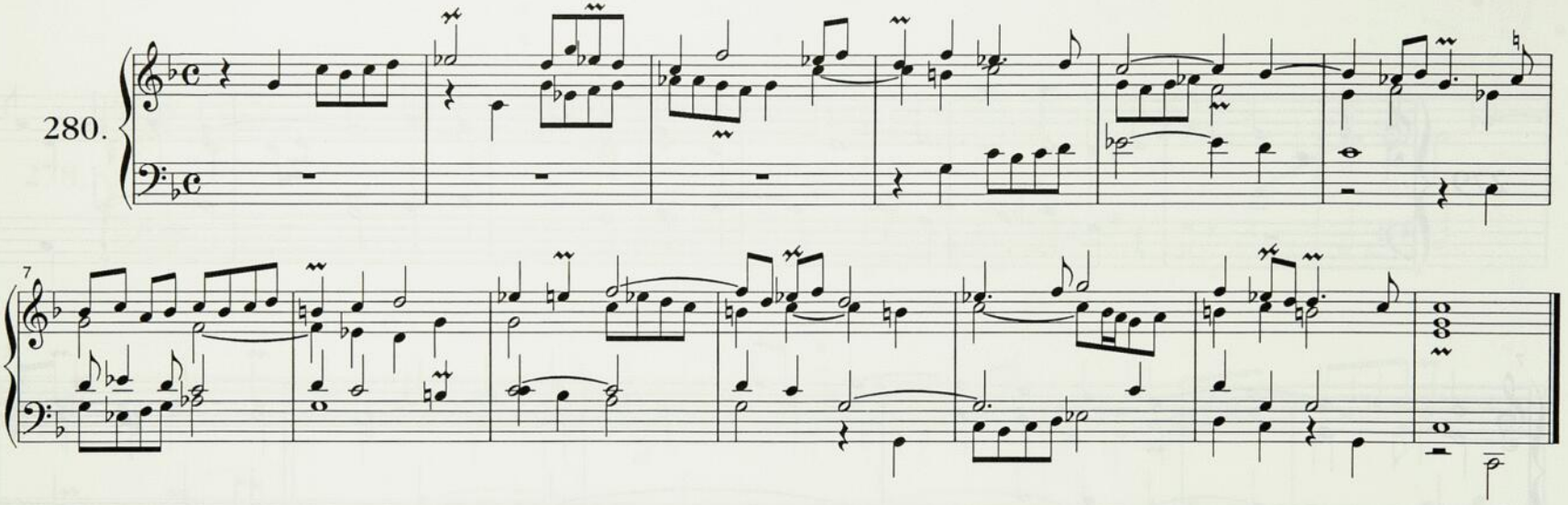



278.
7
13
19

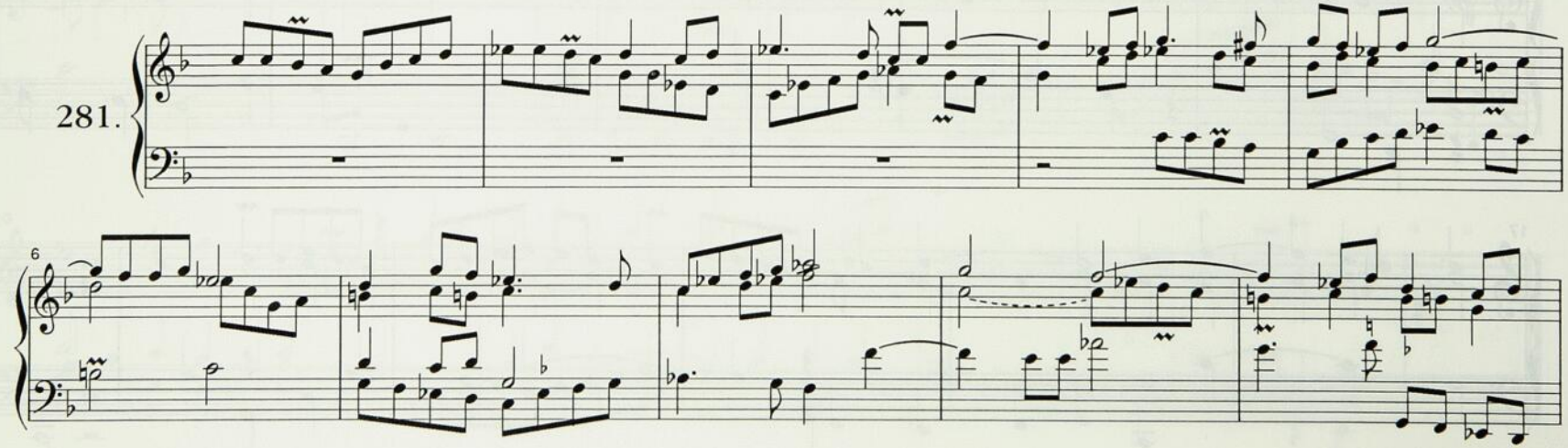
Fugue

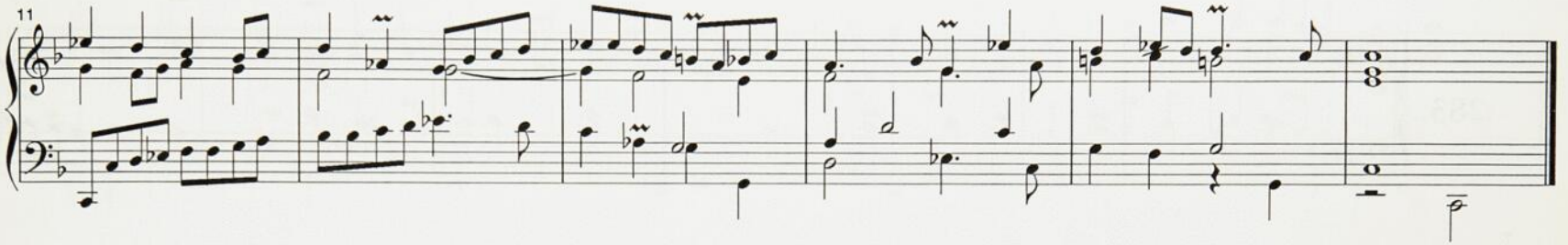


Fugue

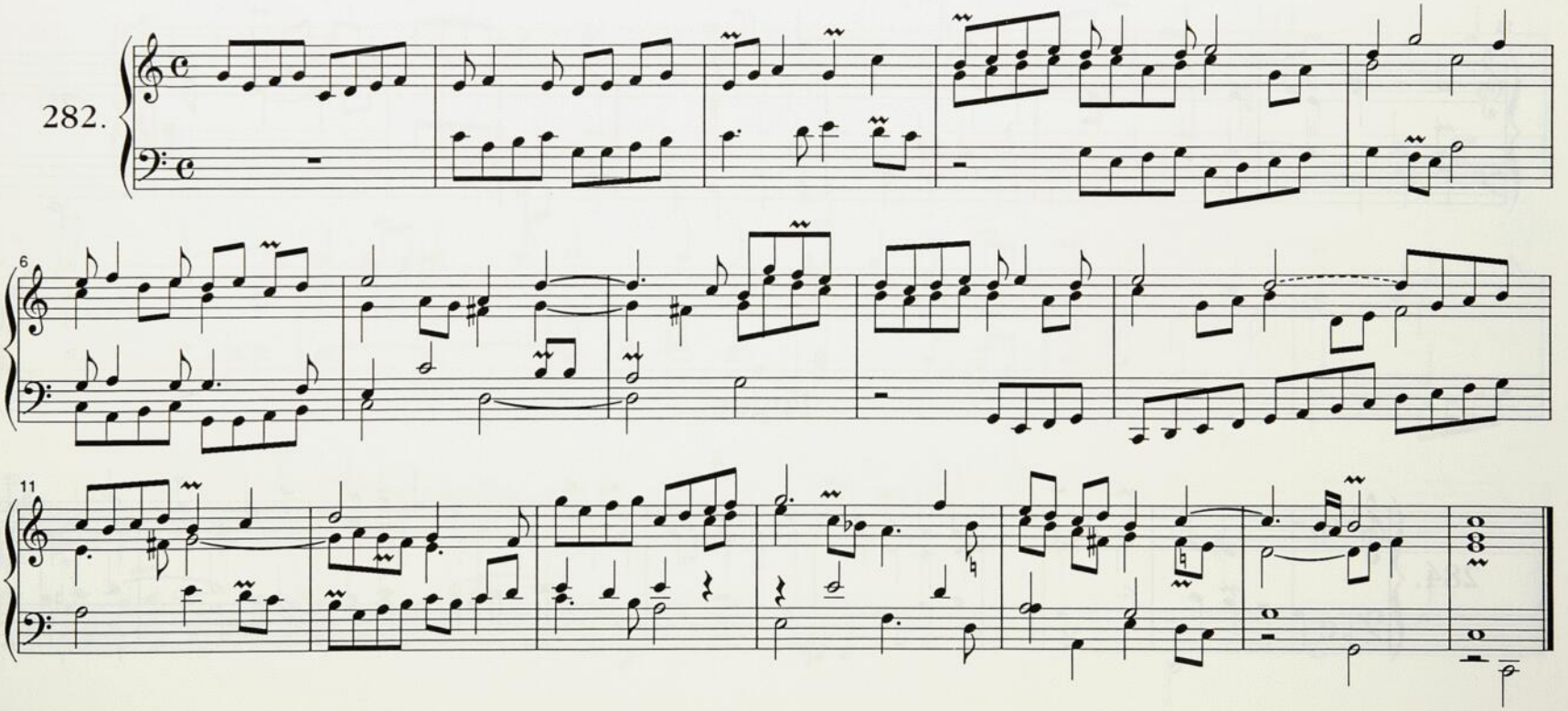


Fugue



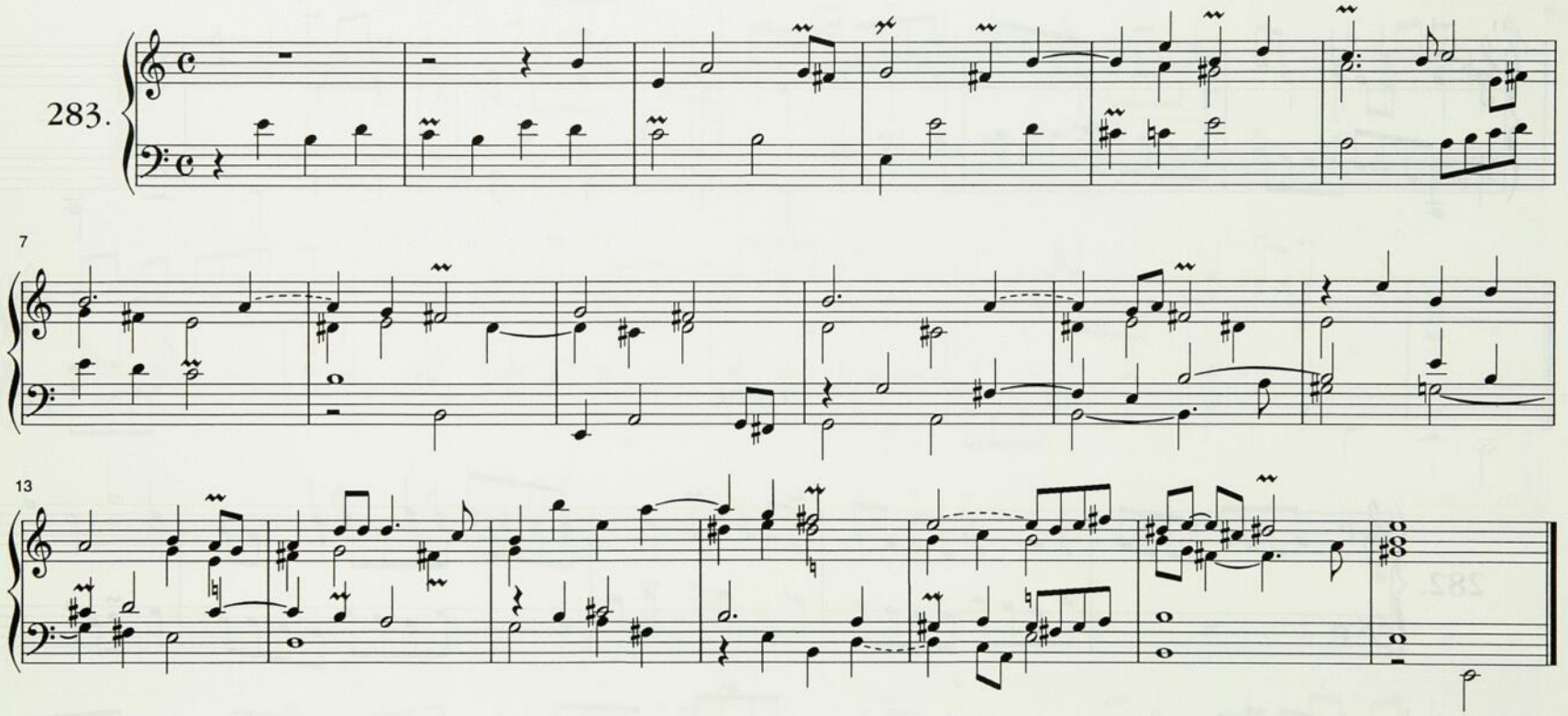


Fugue



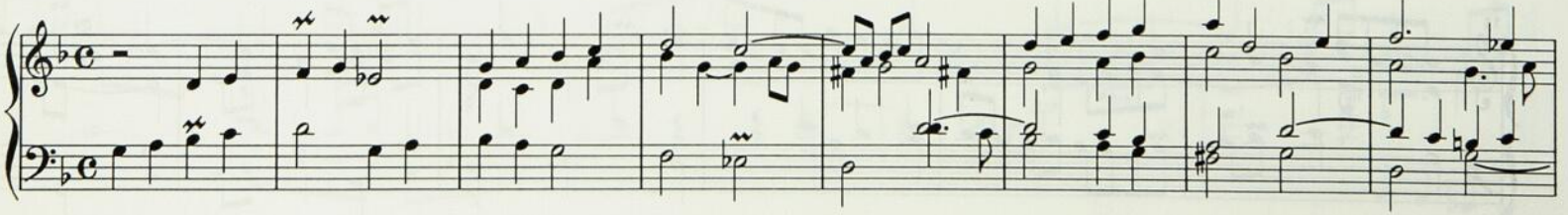
Fugue

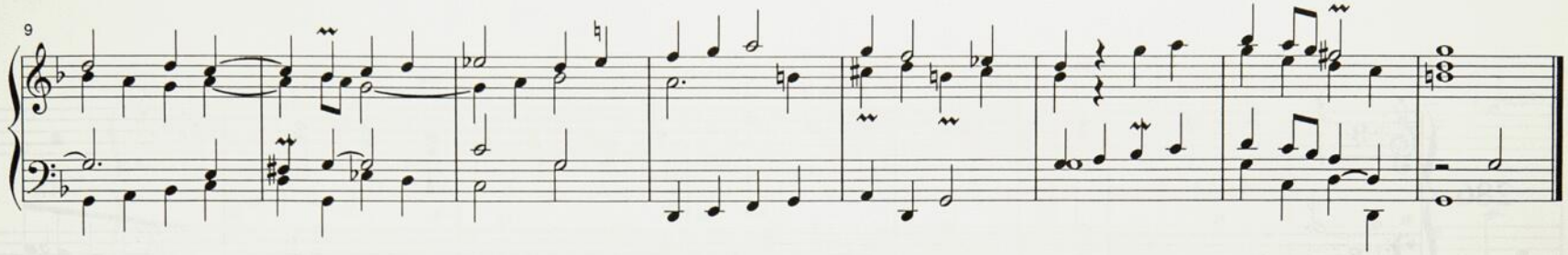
283.



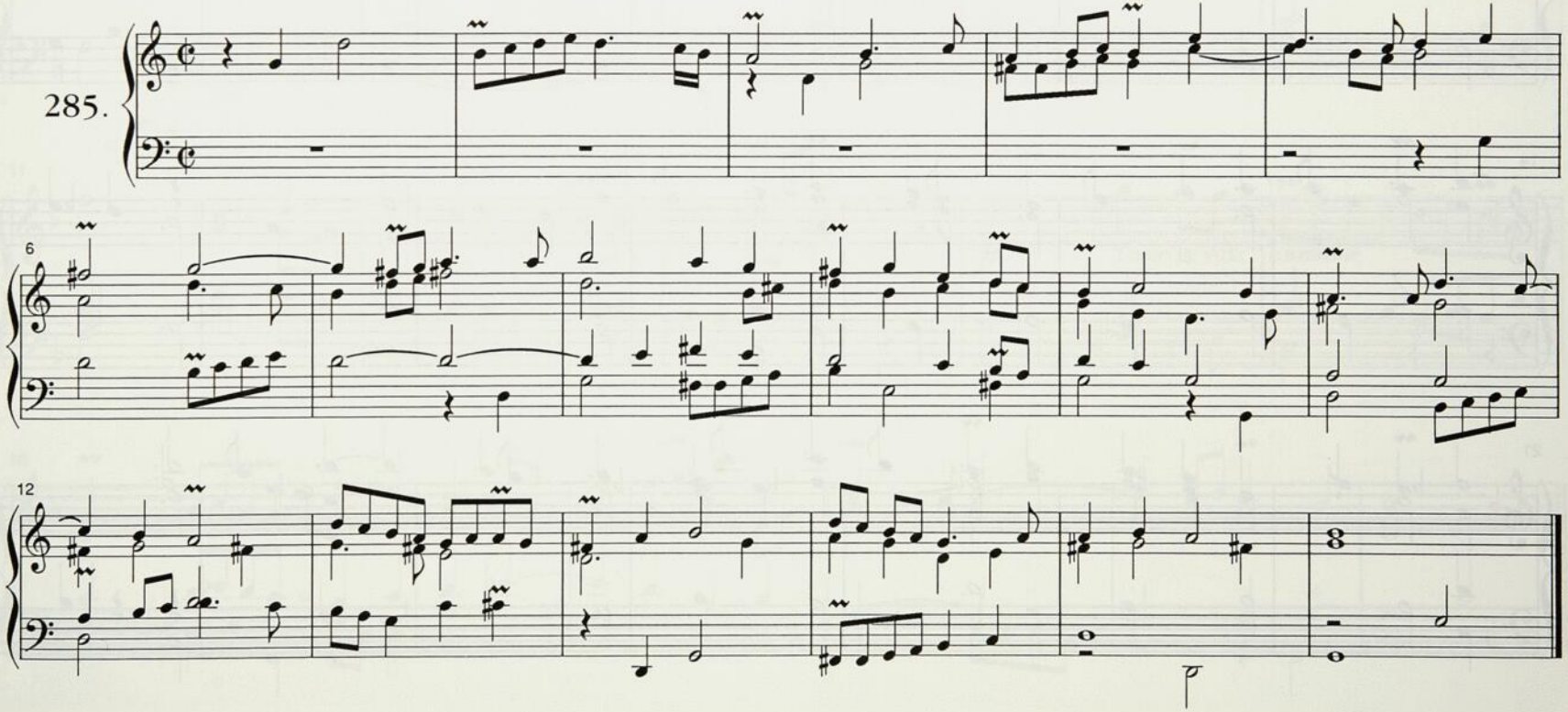
Fugue

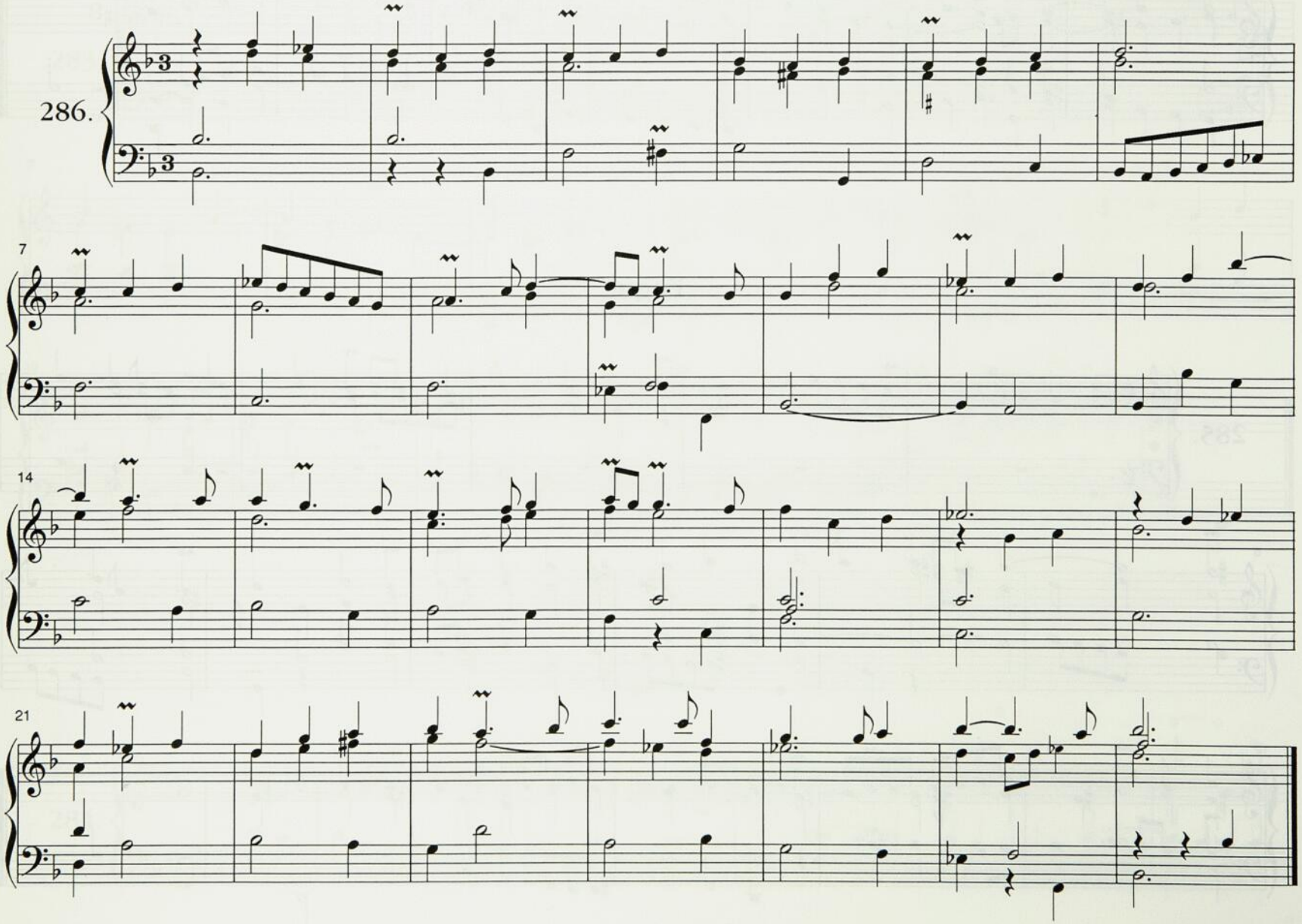
284.



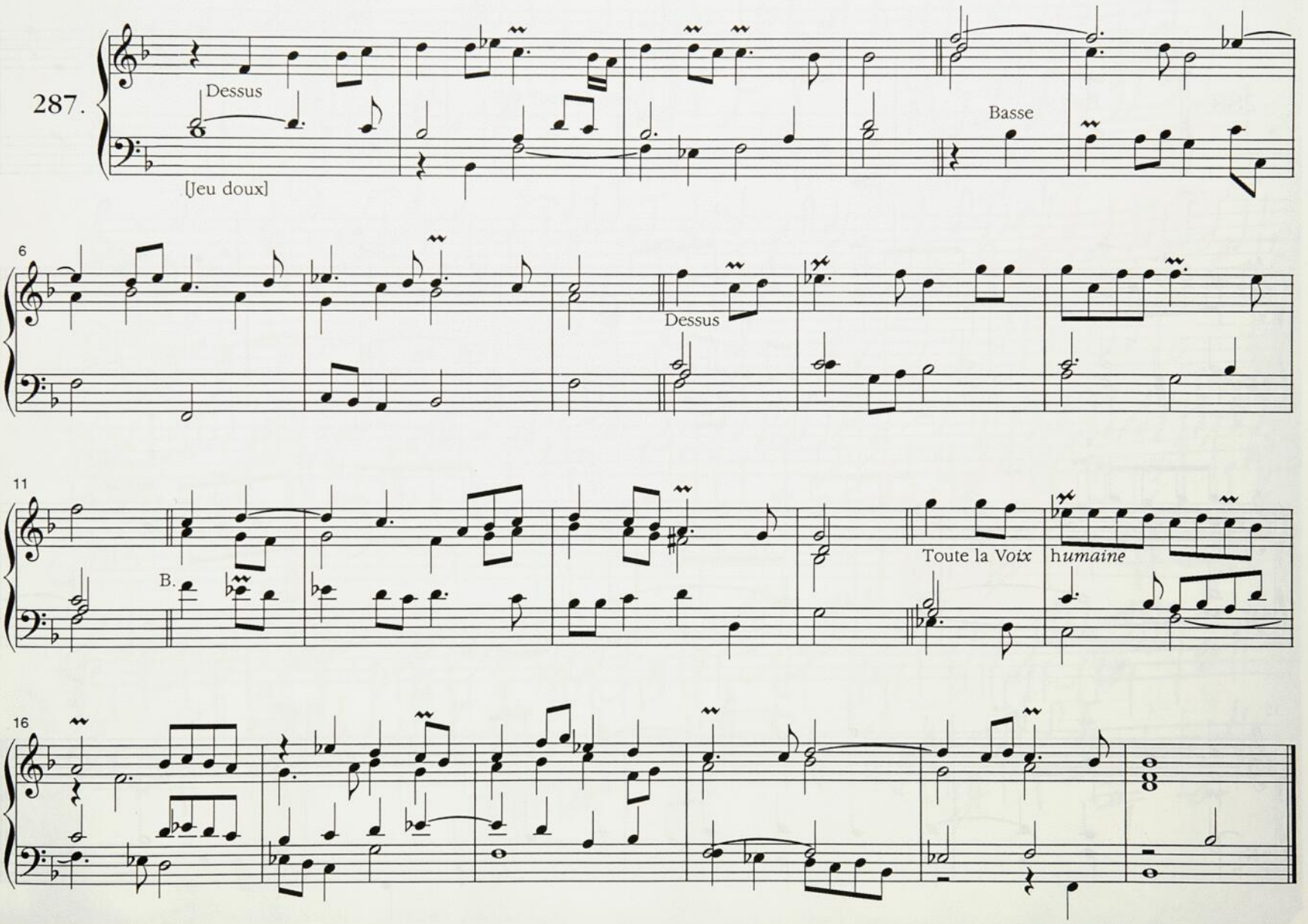


Fugue

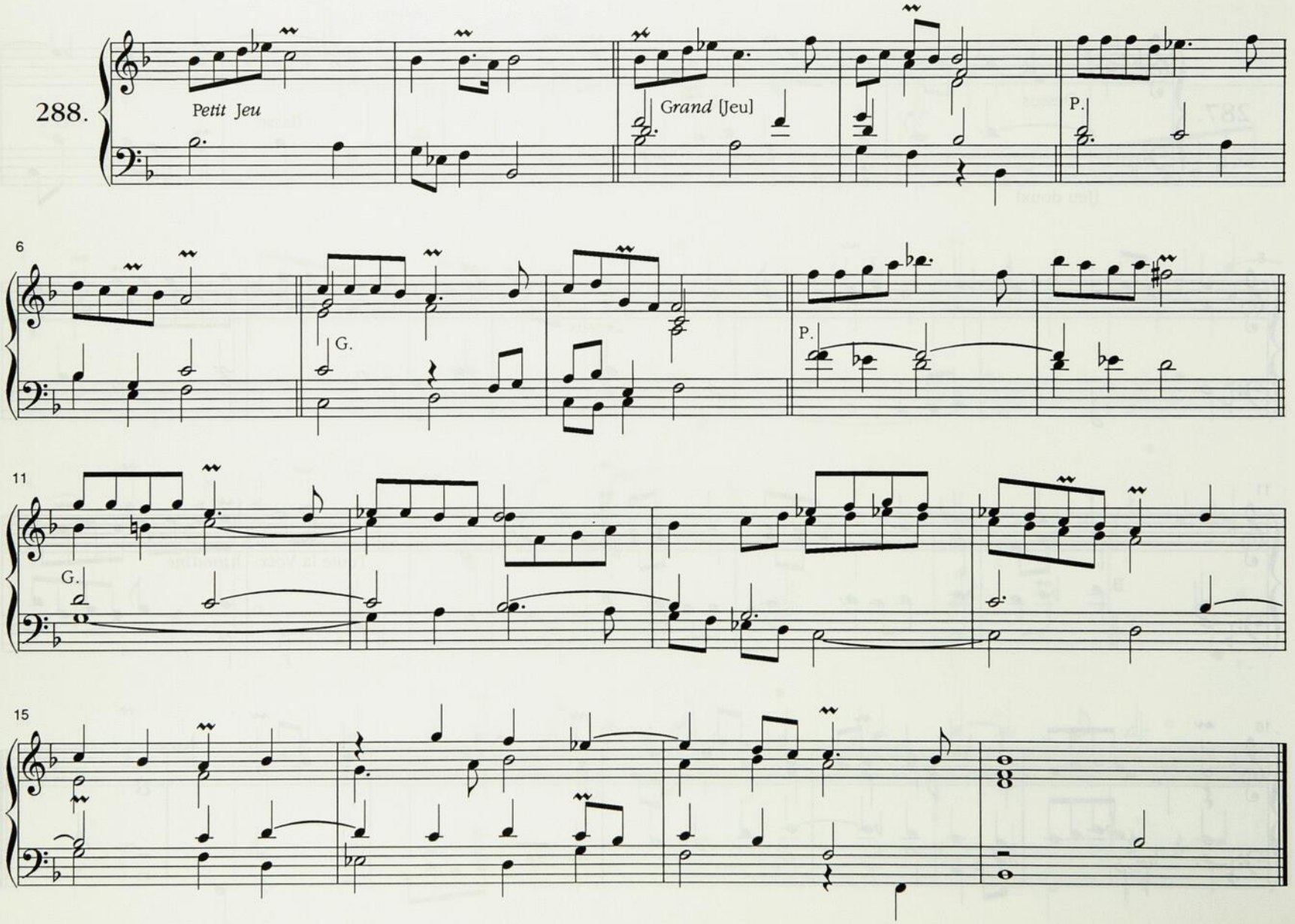


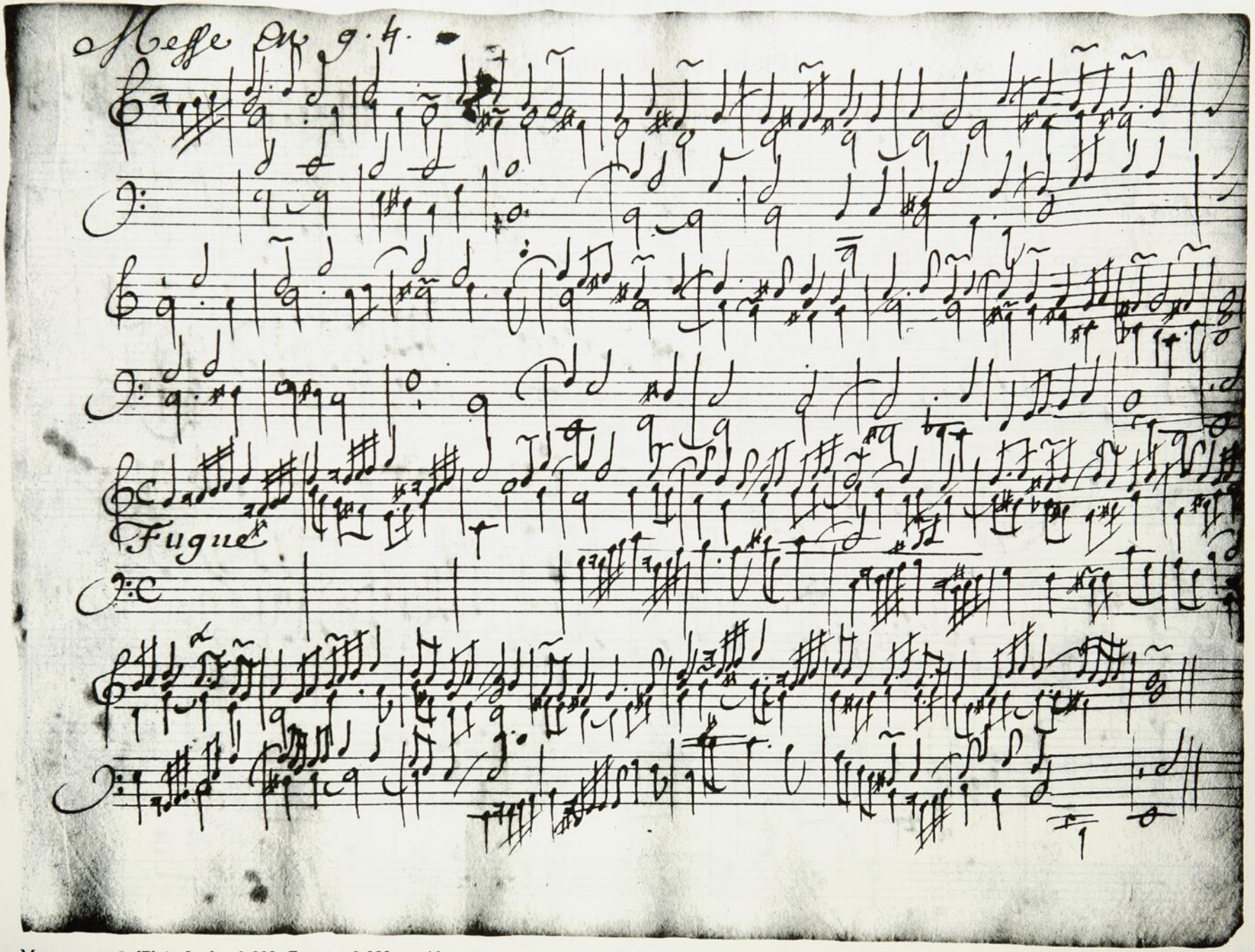

286.
7
14
21

Voix humaine



Dialogue

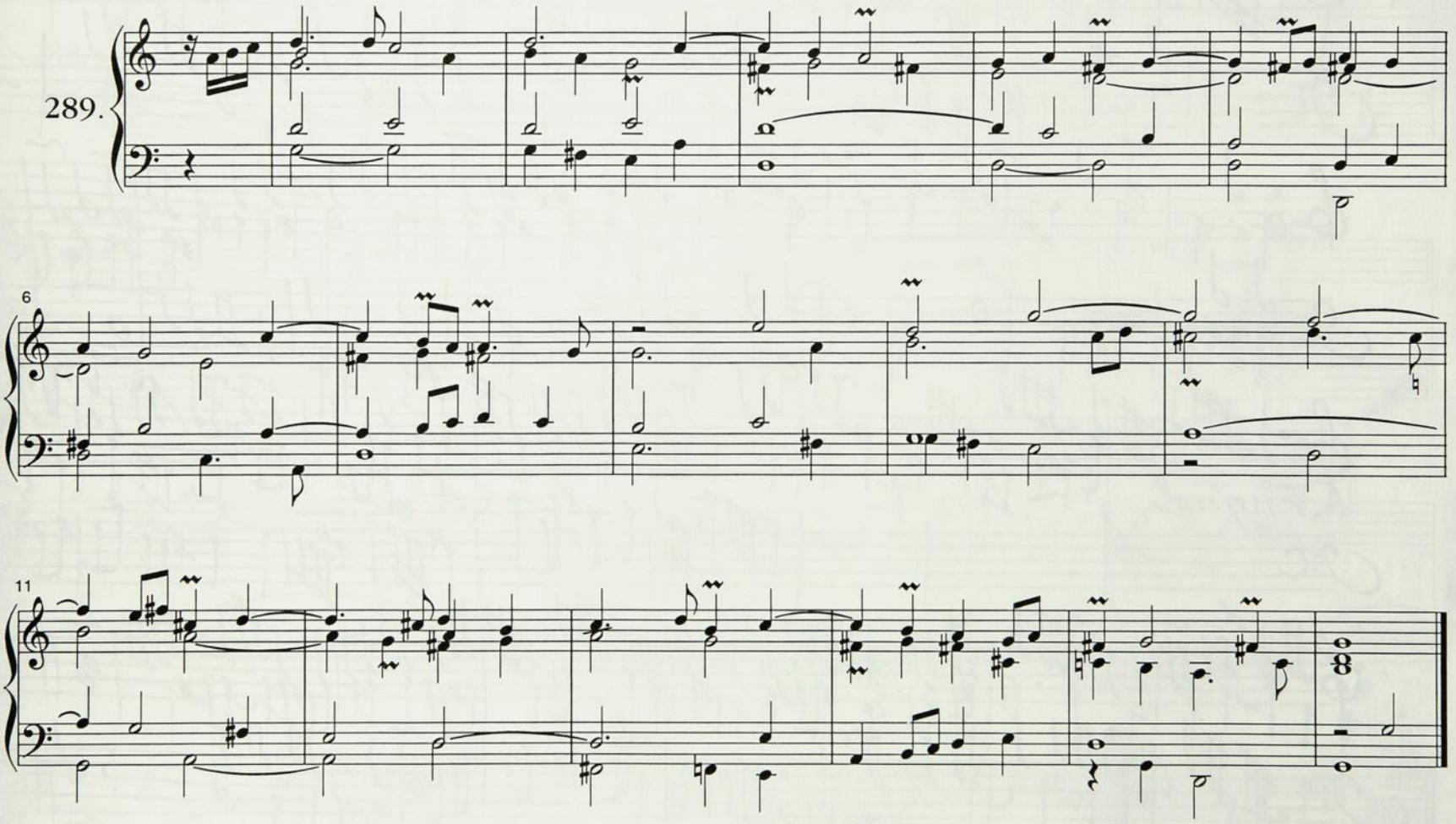




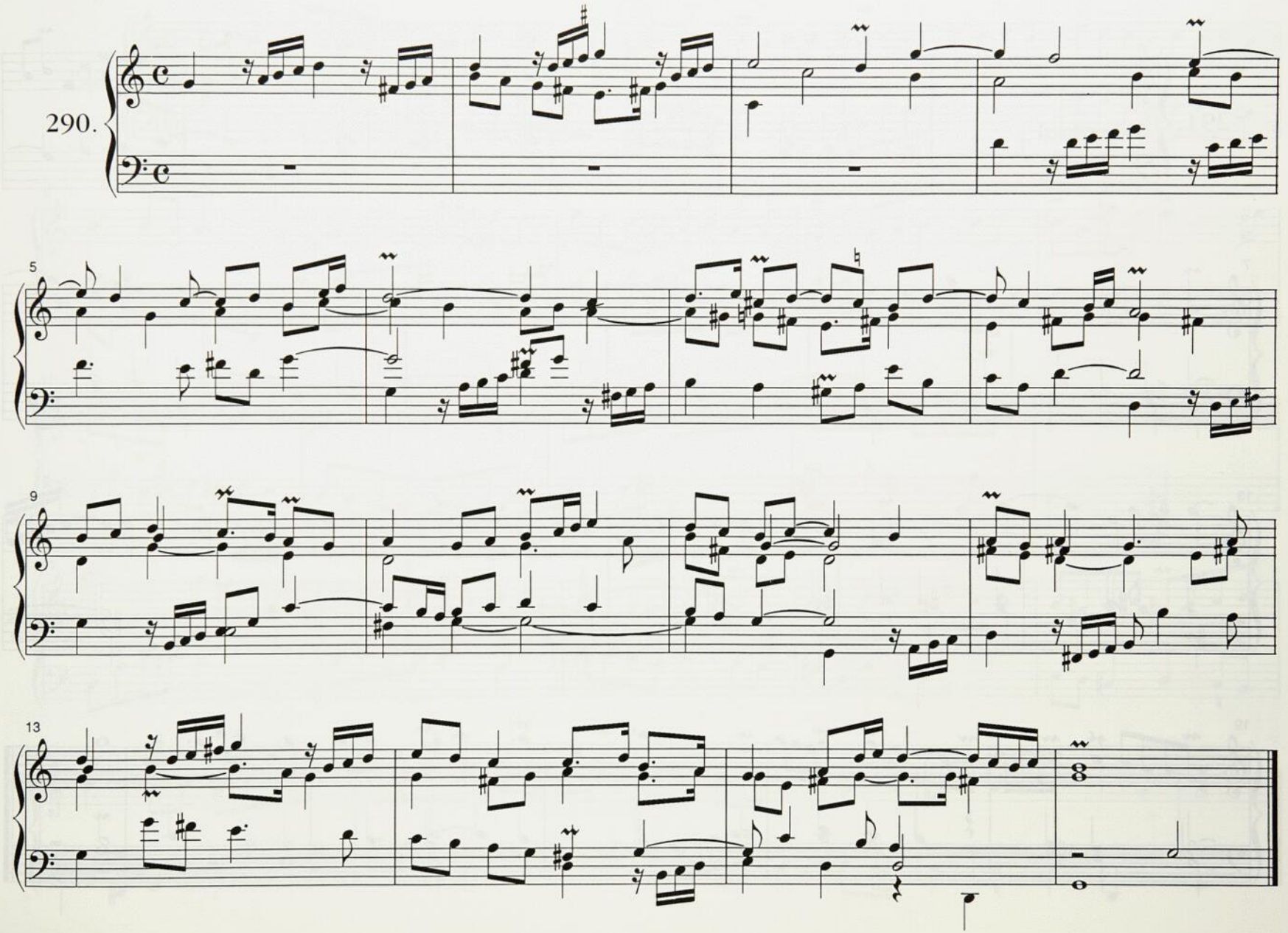
Messe en g. #, [Plein Jeu], n° 289, Fugue n° 290, p. 46

MESSE EN g.♯.

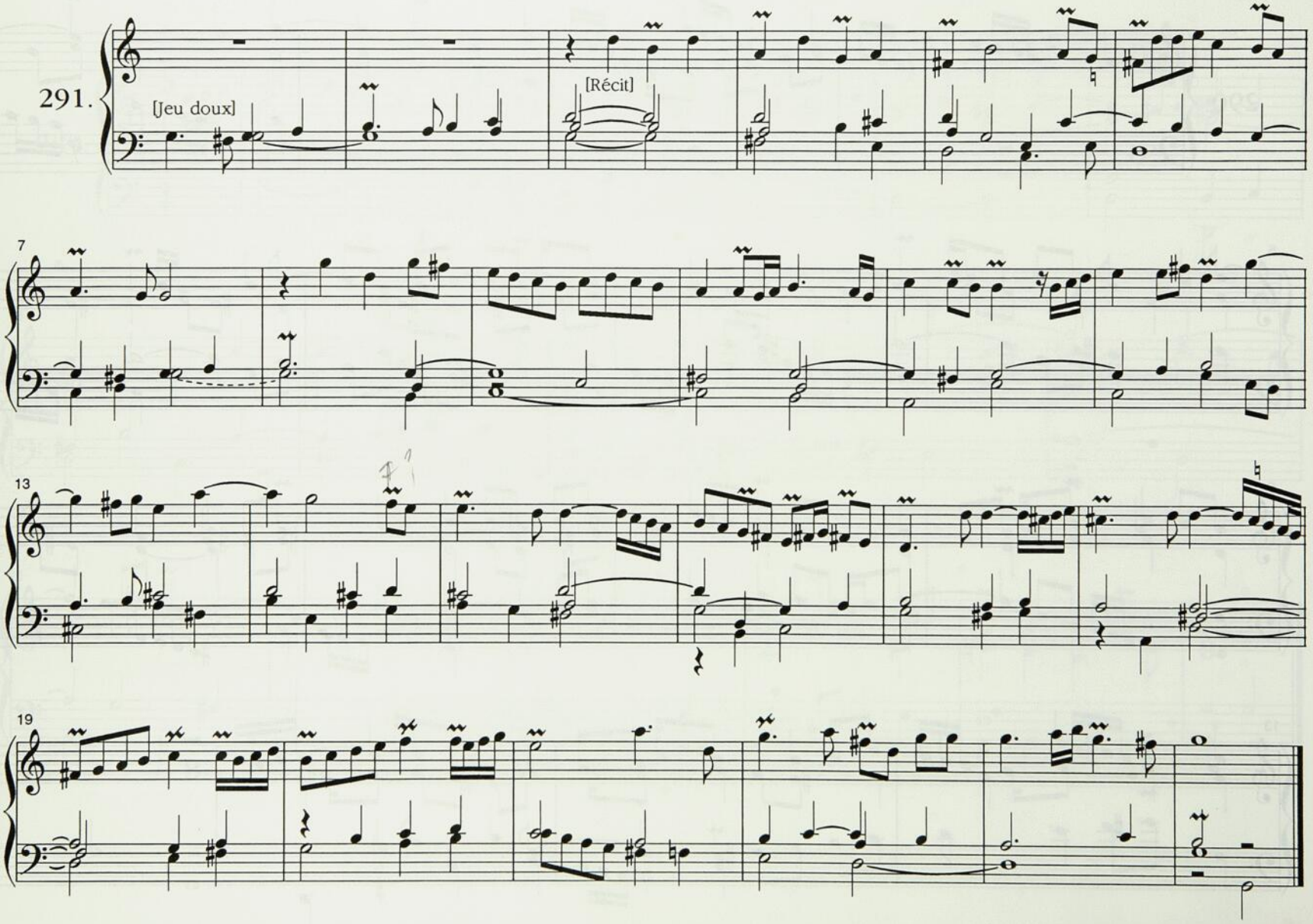
[Plein Jeu - Premier Kyrie]



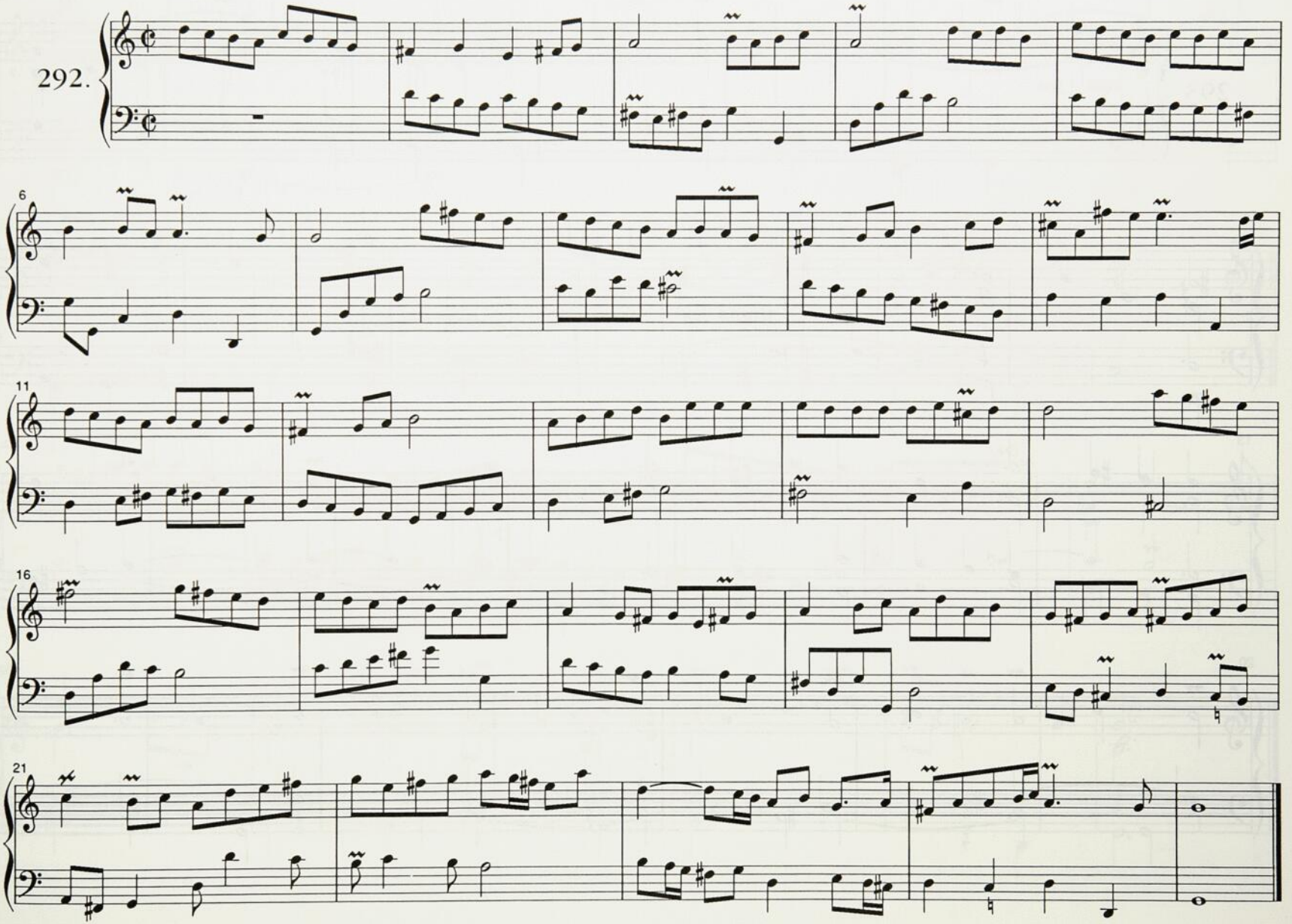
Fugue - [2ᵉ Kyrie]



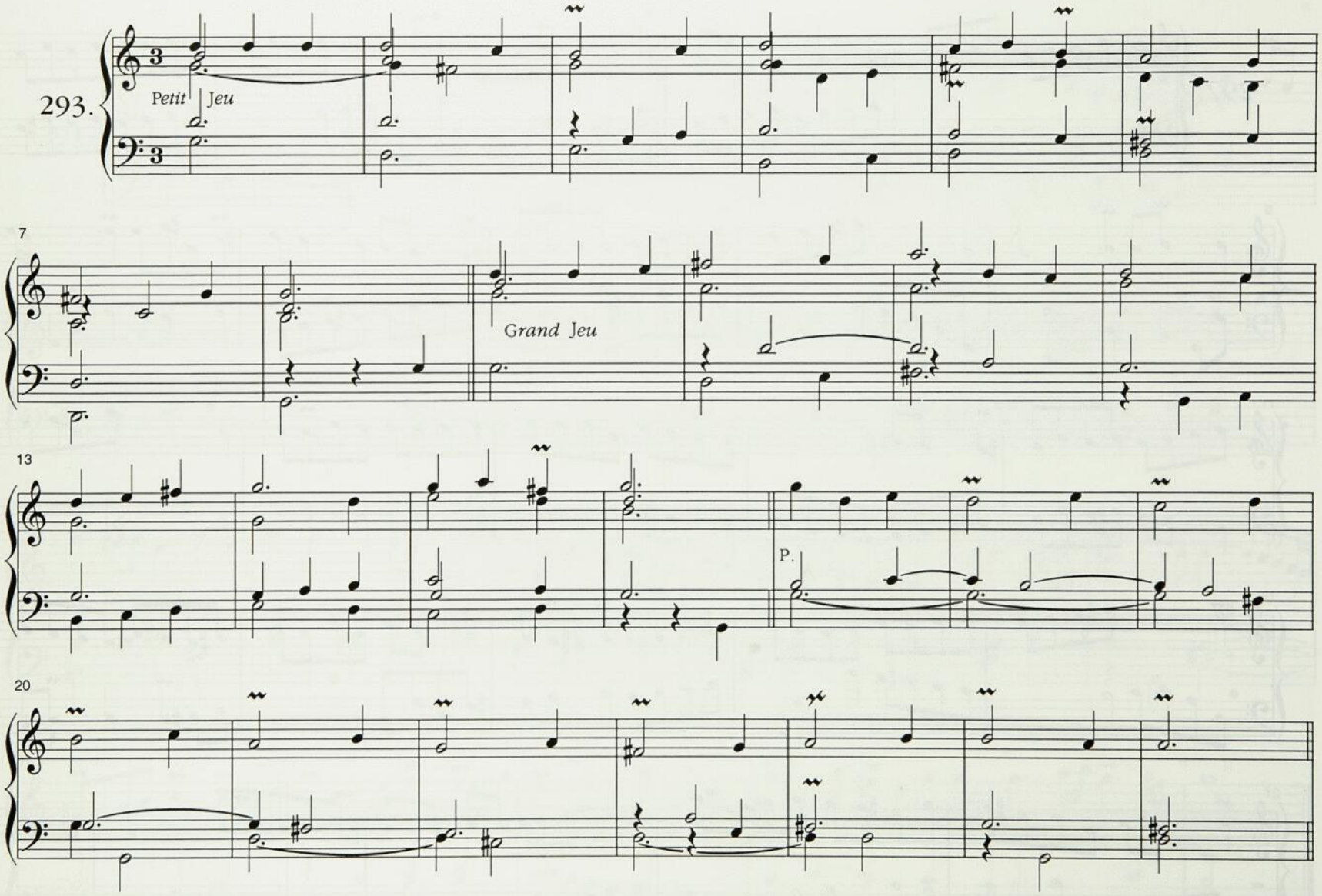
Récit - [3e Kyrie]

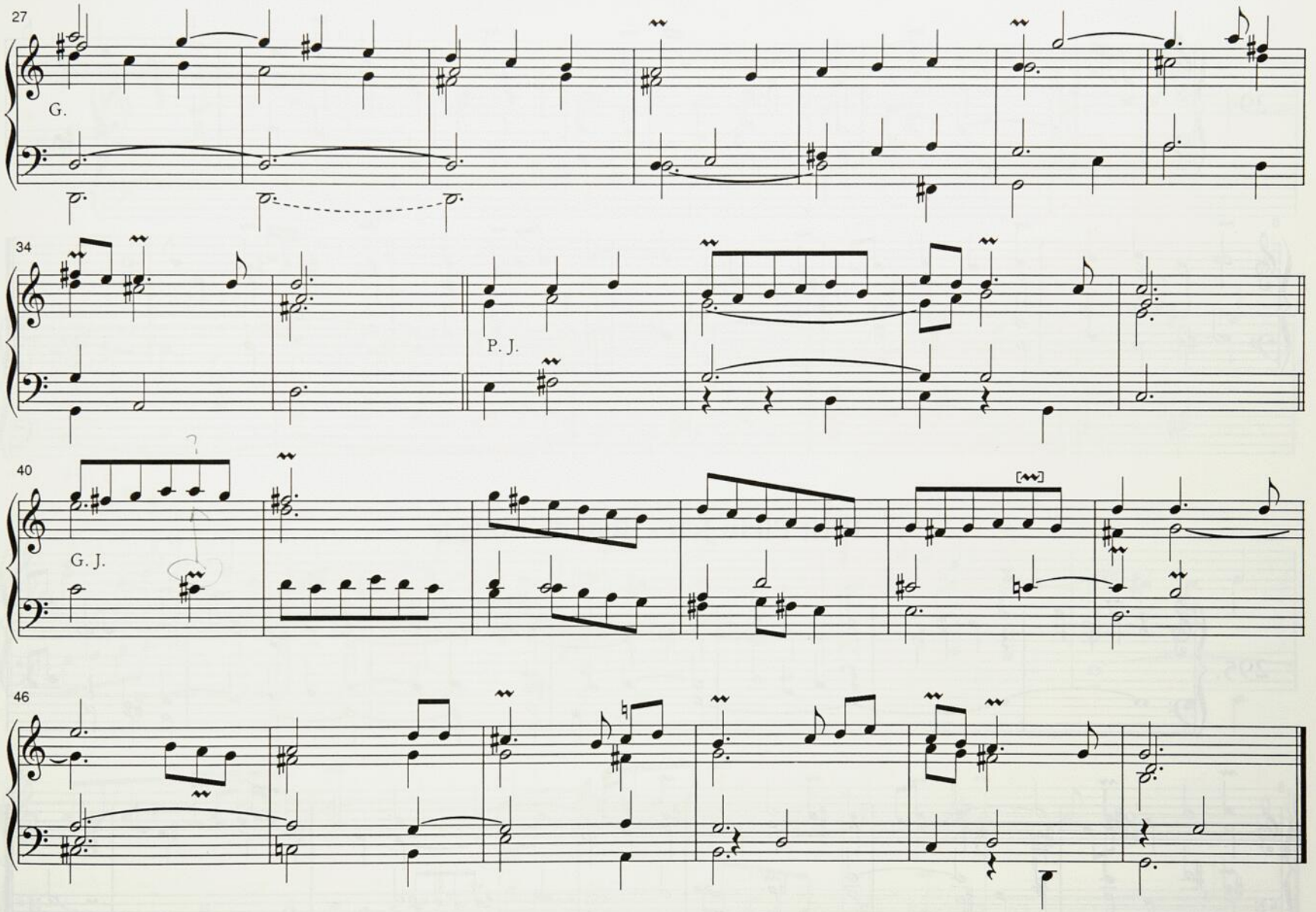


Duo - [4ᵉ Kyrie]

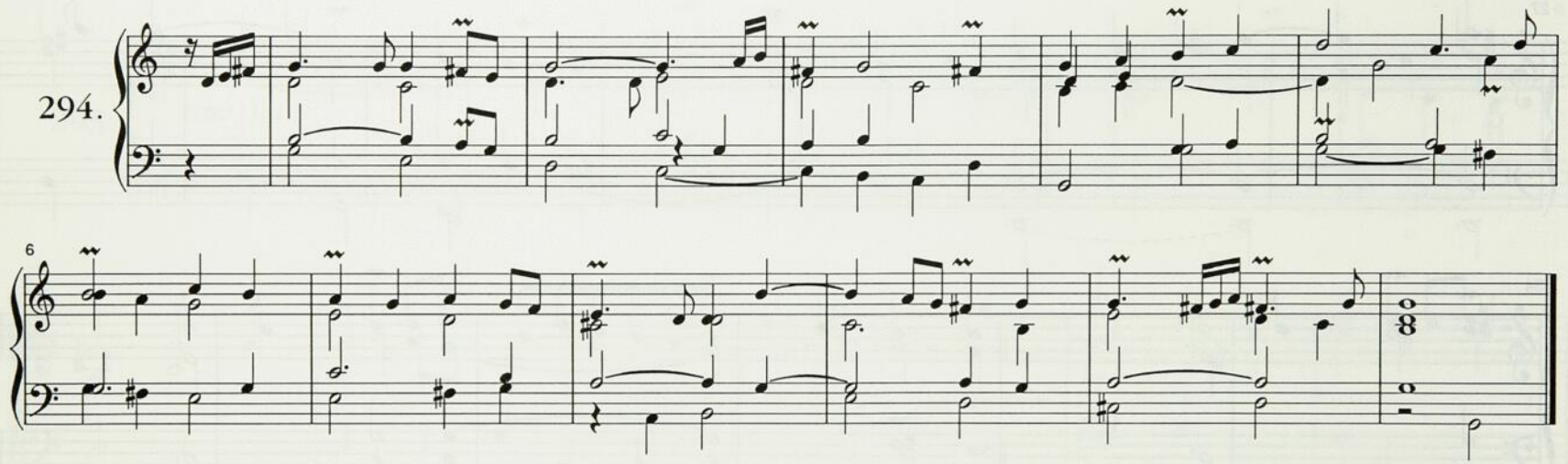


Dialogue - [Dernier Kyrie]

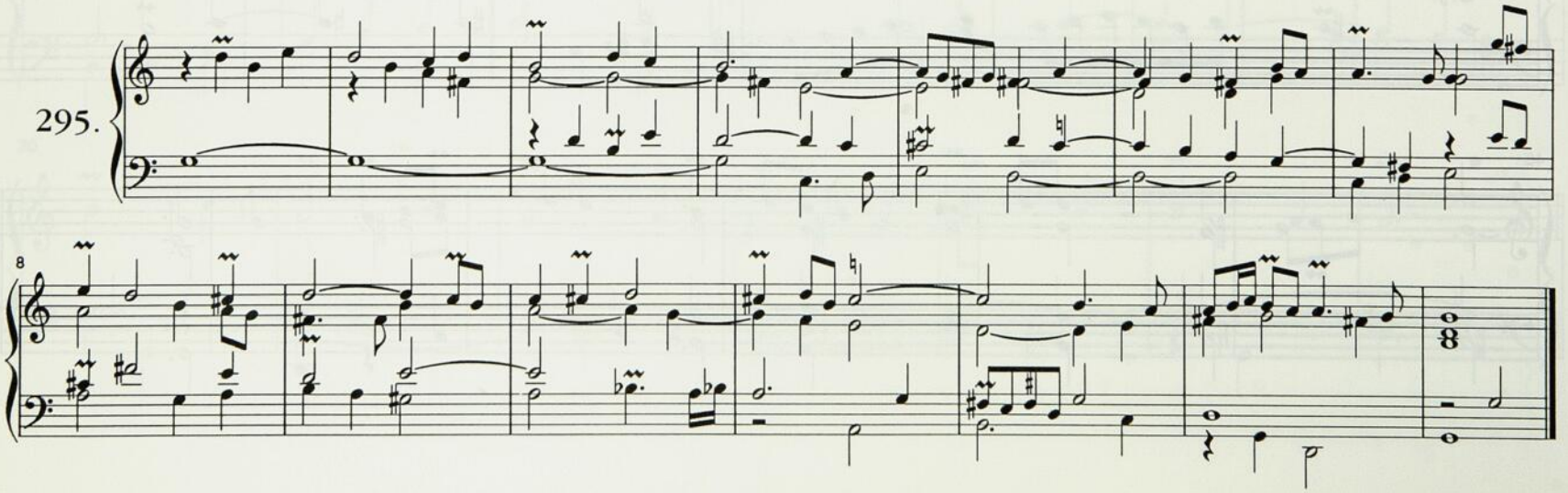



27
G.
34
P. J.
40
G. J.
46

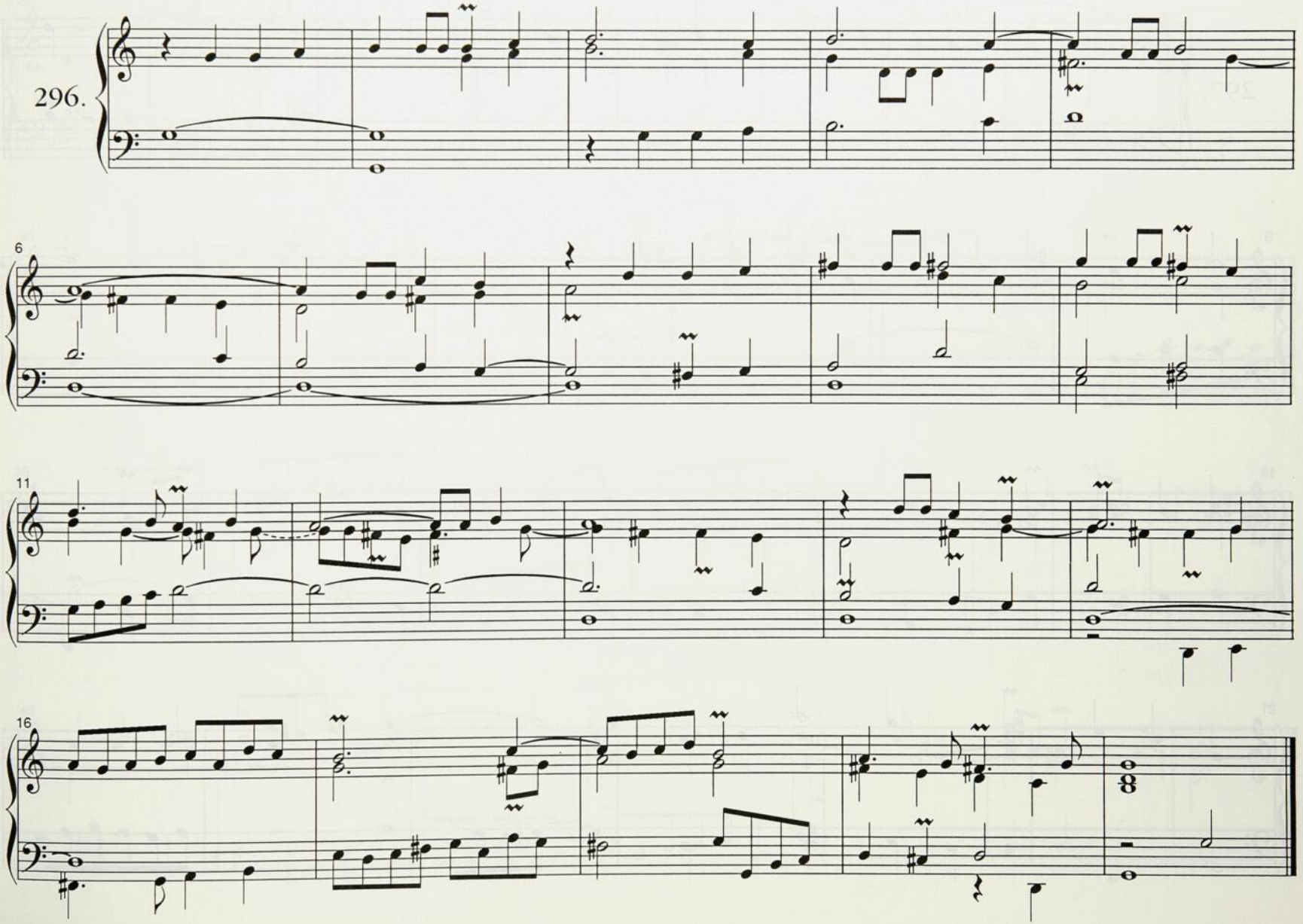
Plein Jeu - Et in terra



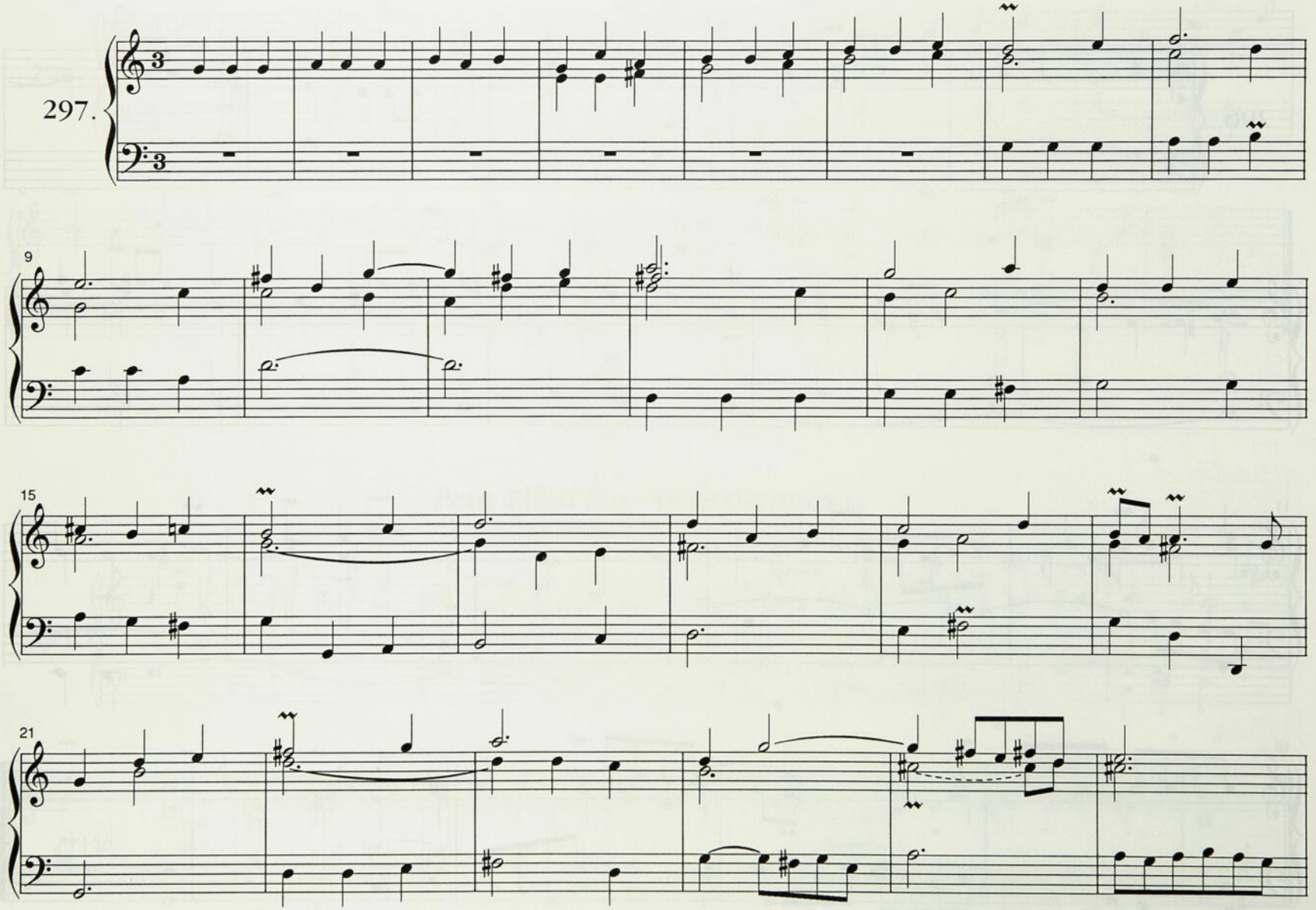
Petit Plein Jeu - Benedicimus te

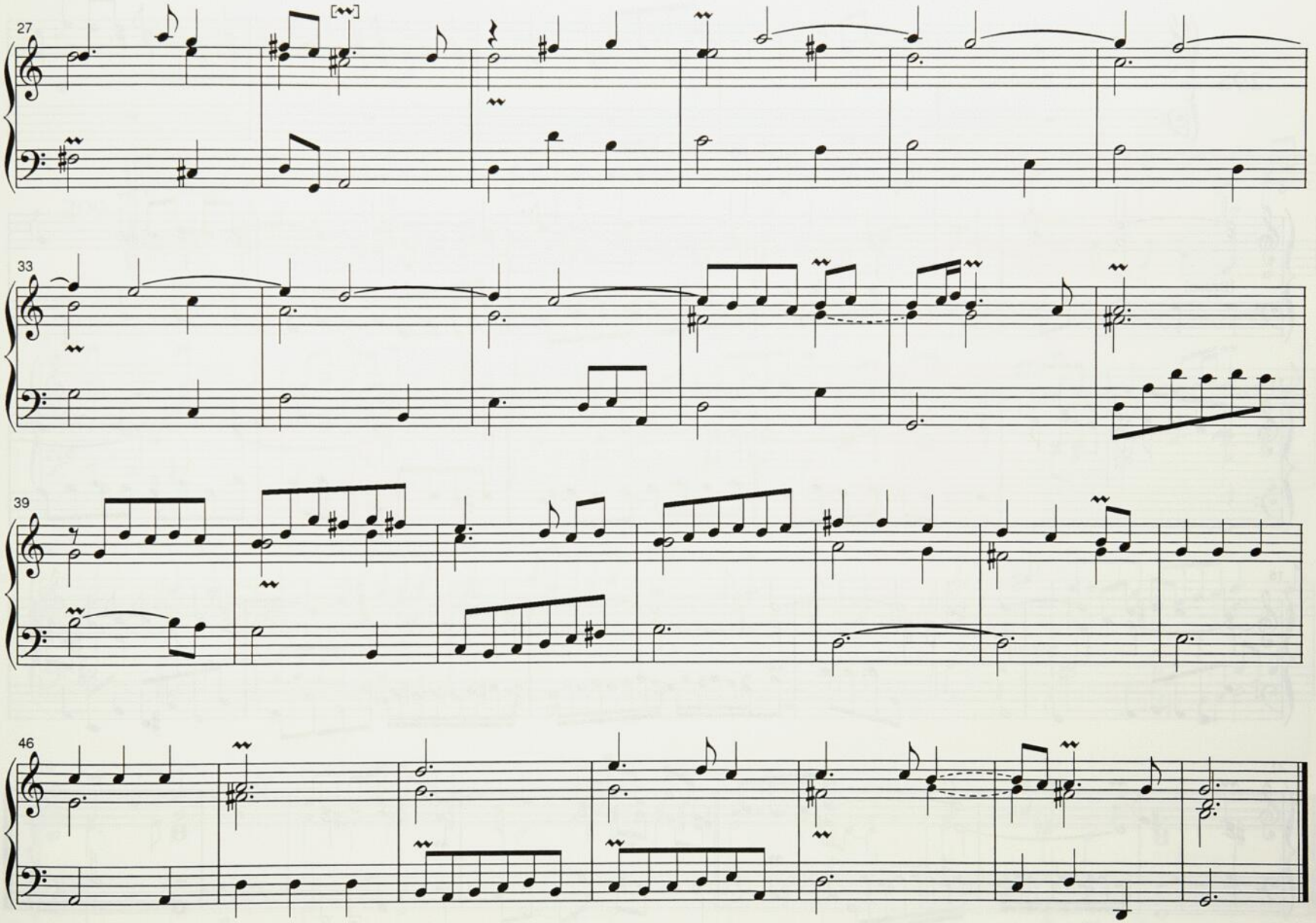


Trompette et Cornet [Fugue - Glorificamus te]

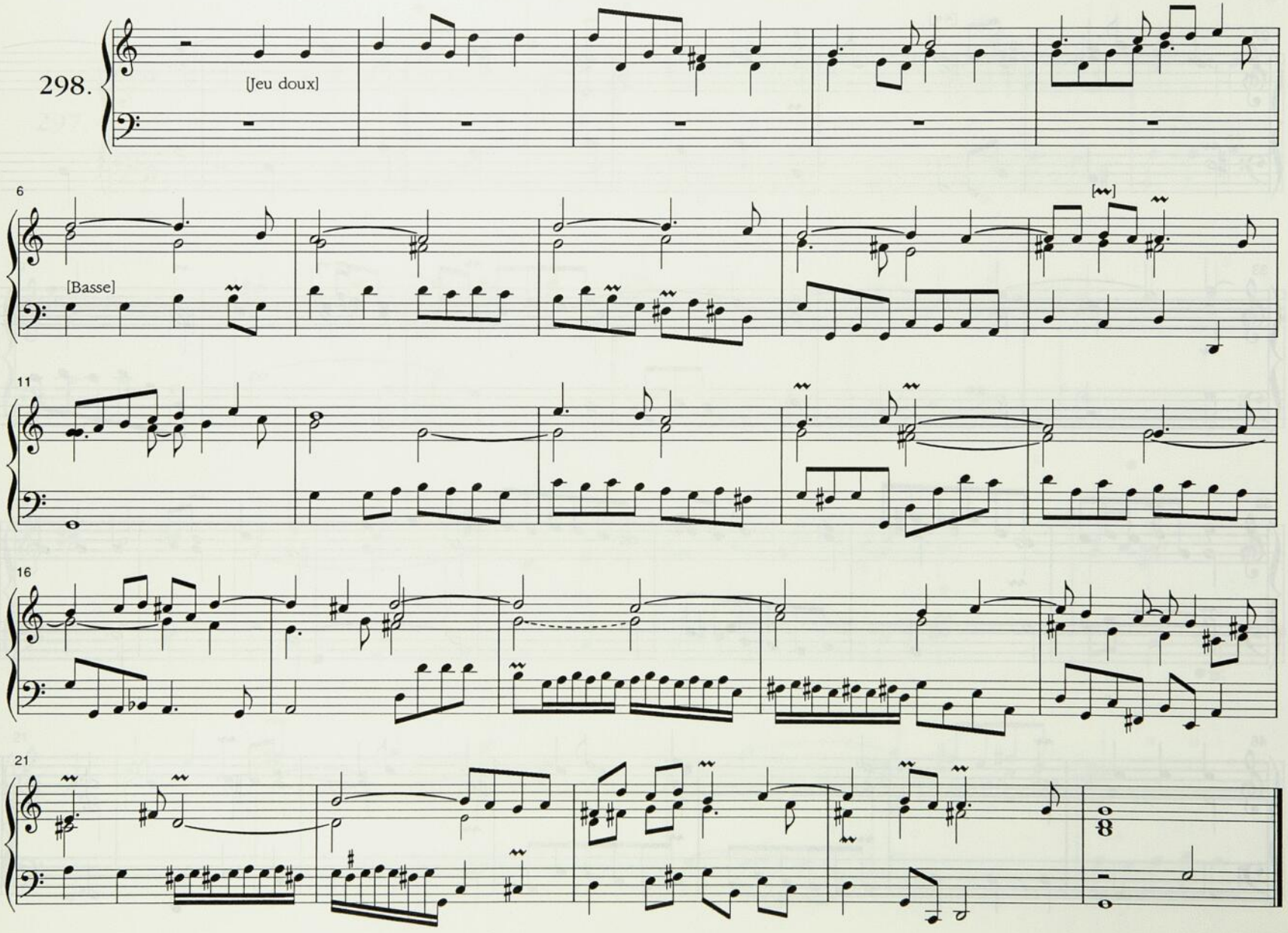


Trio - [Domine Deus rex]

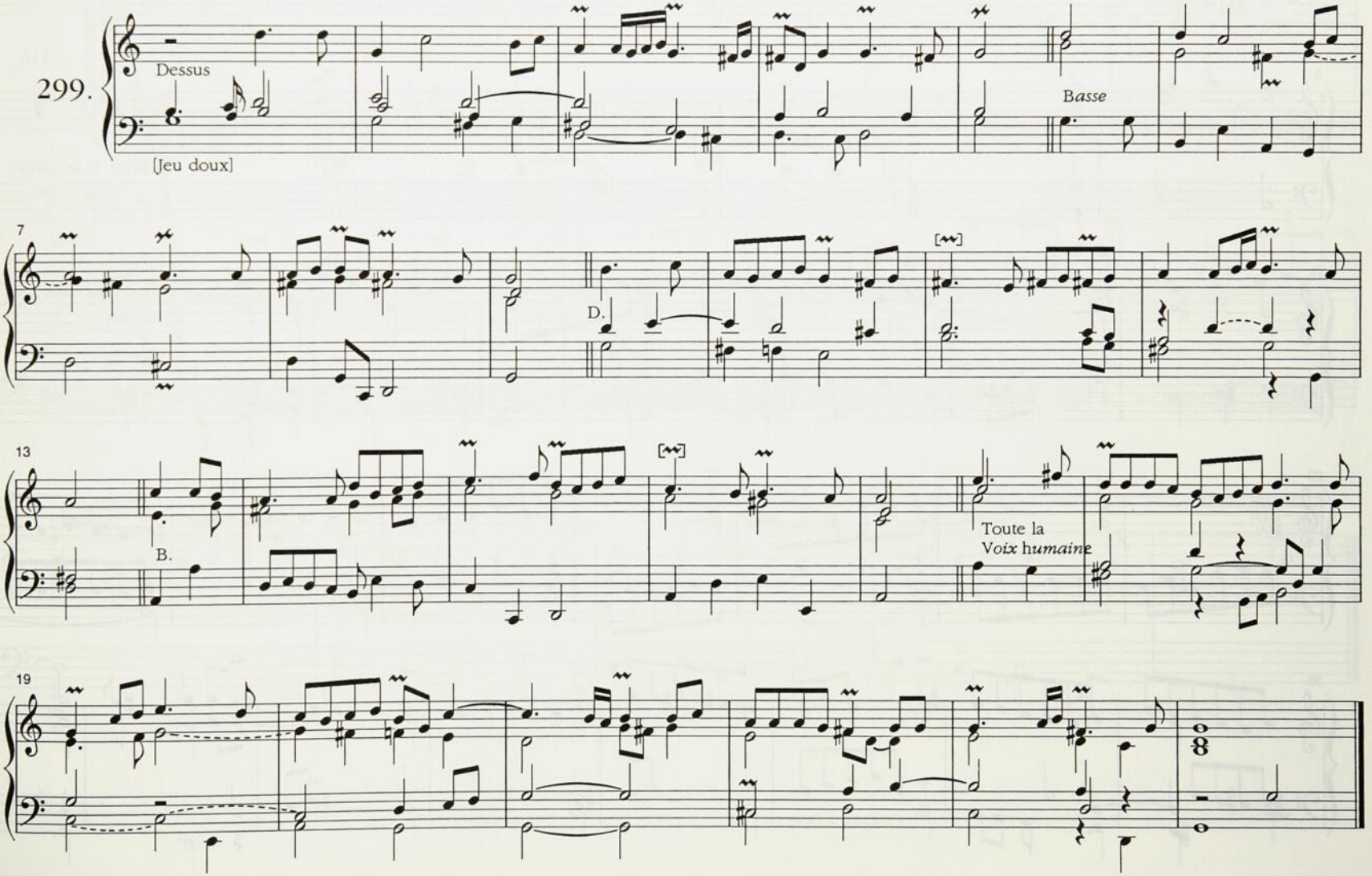



27
33
39
46

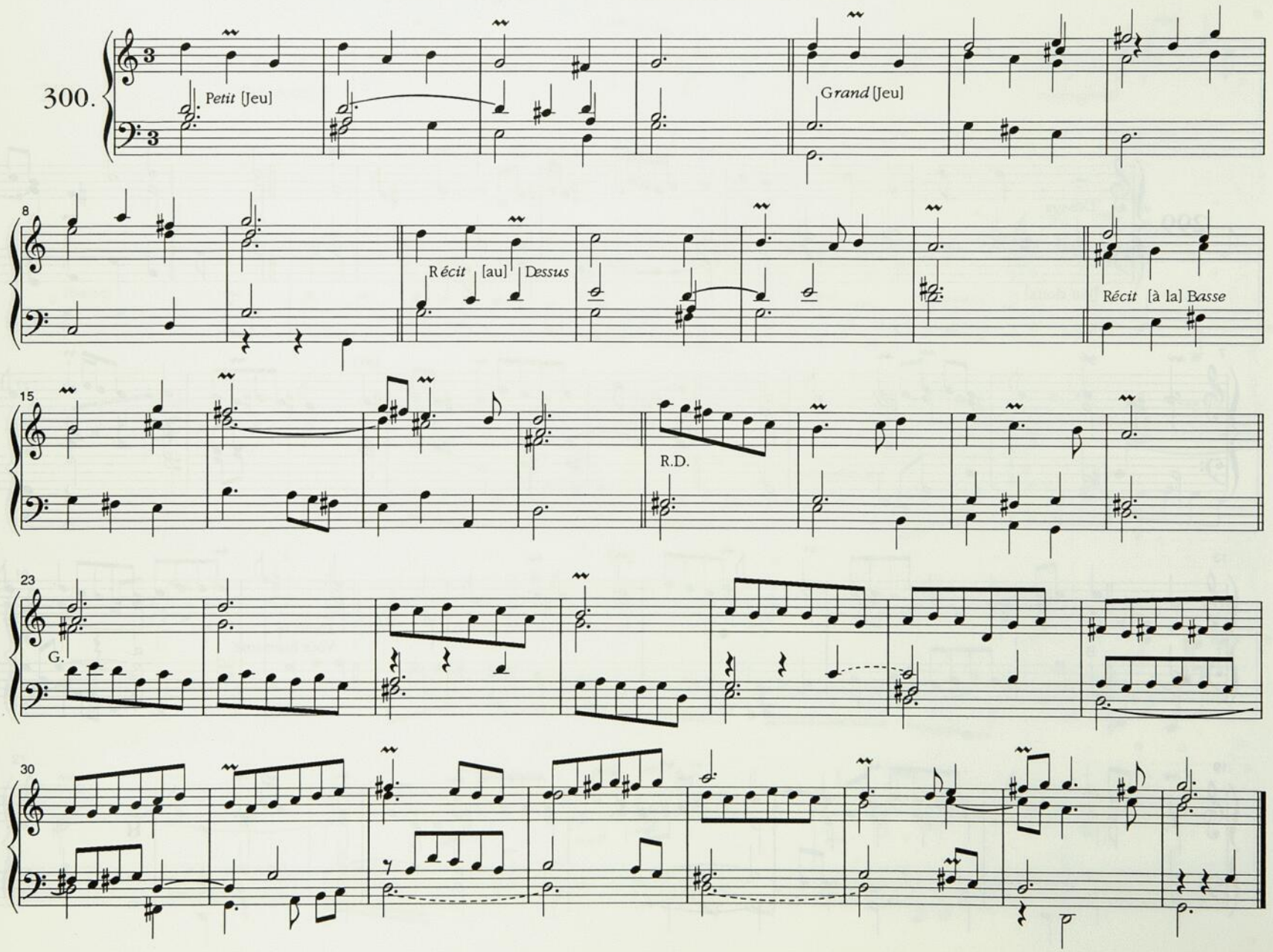
Basse - [Domine Deus Agnus]



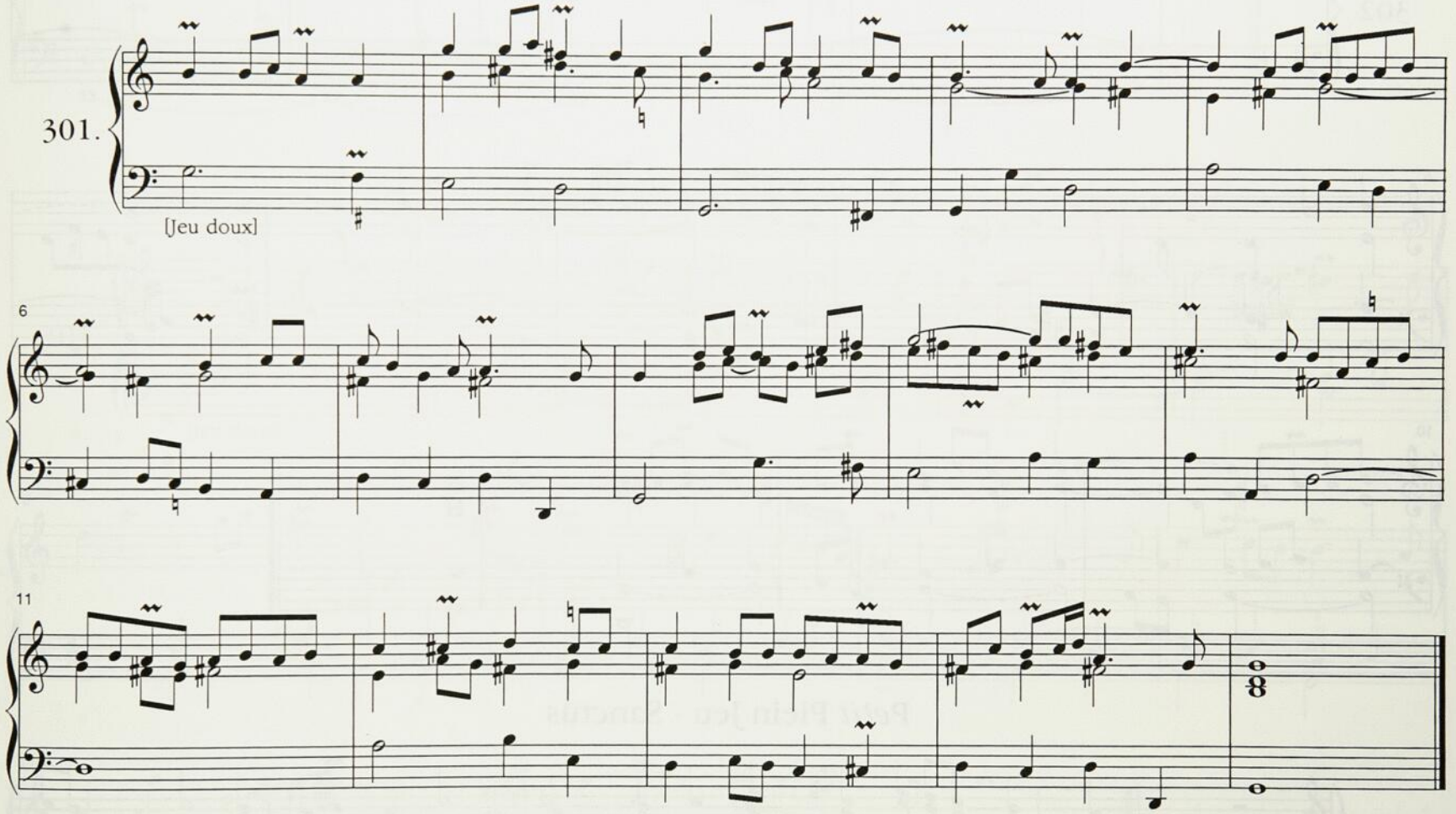
Récit de Voix humaine - [Qui tollis]



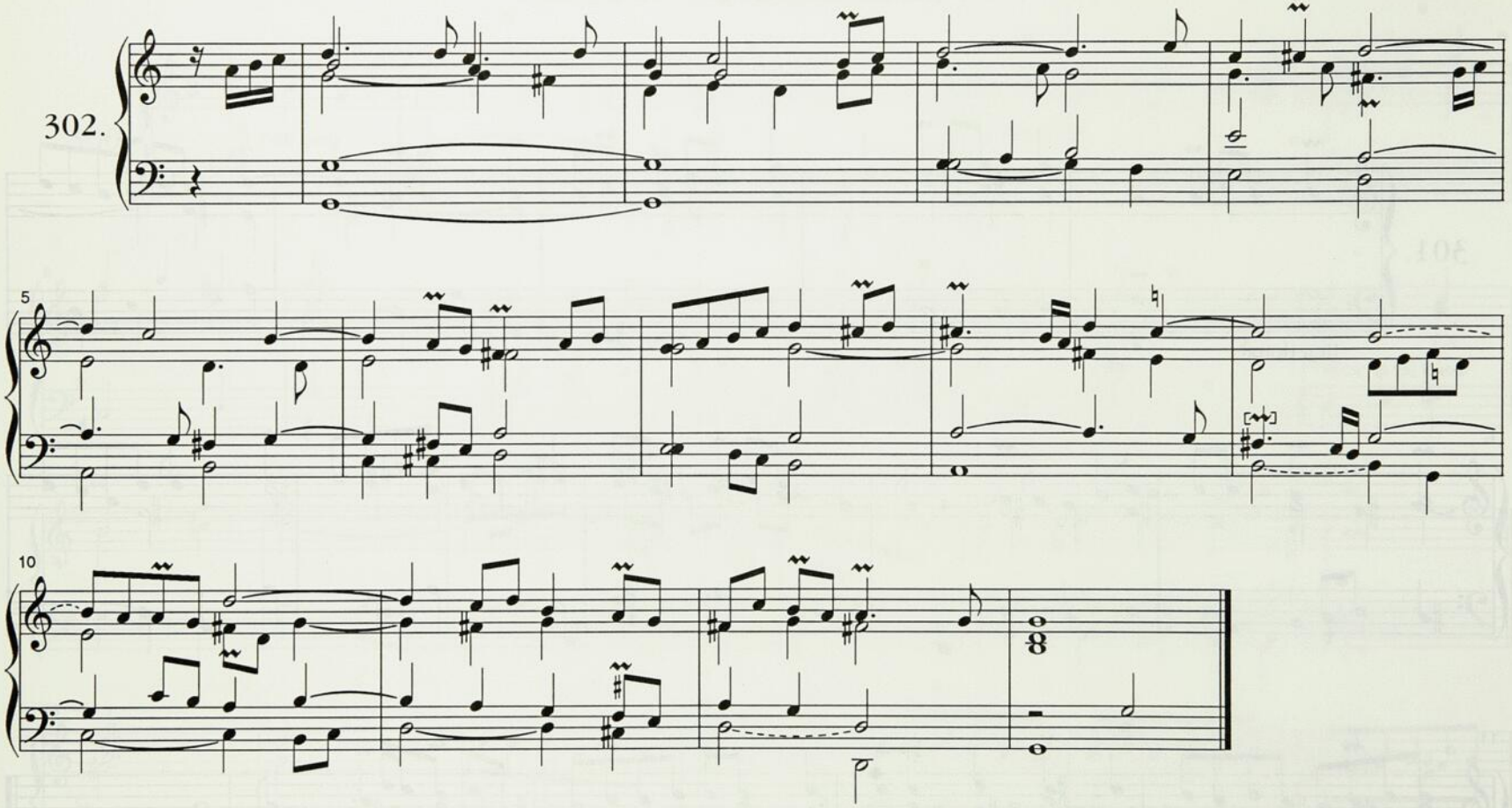
Dialogue - [Quoniam tu solus]



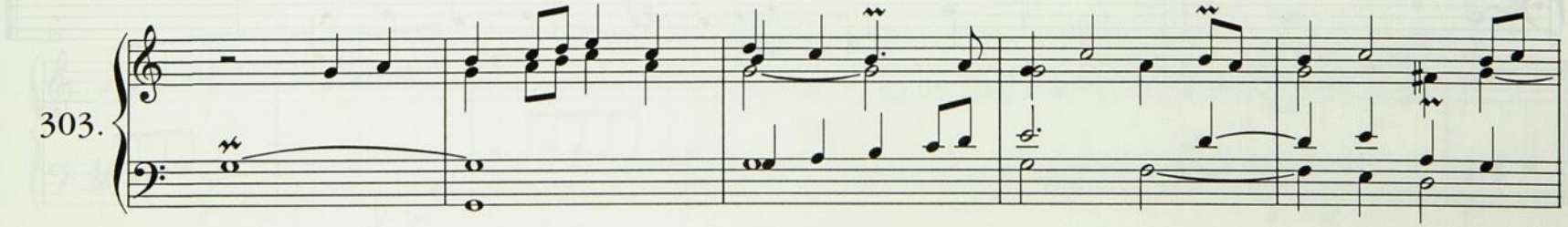
Dessus de Tierce - Tu solus

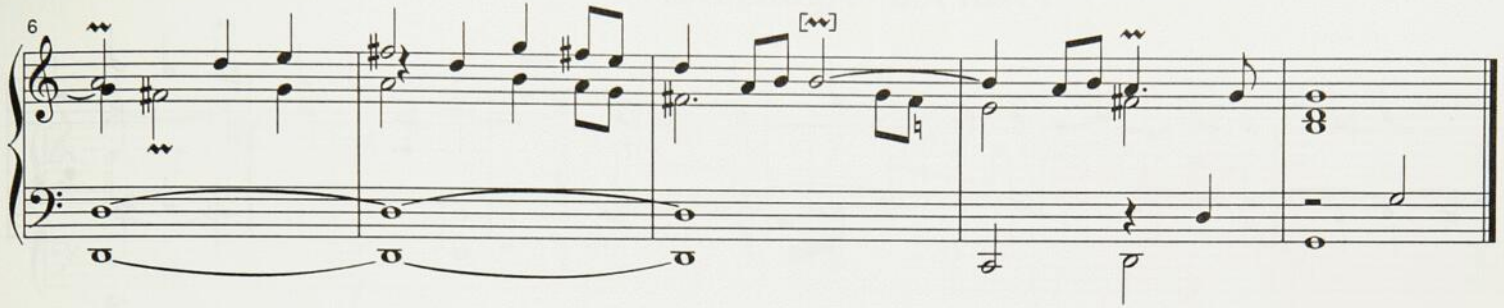


Plein Jeu - In gloria

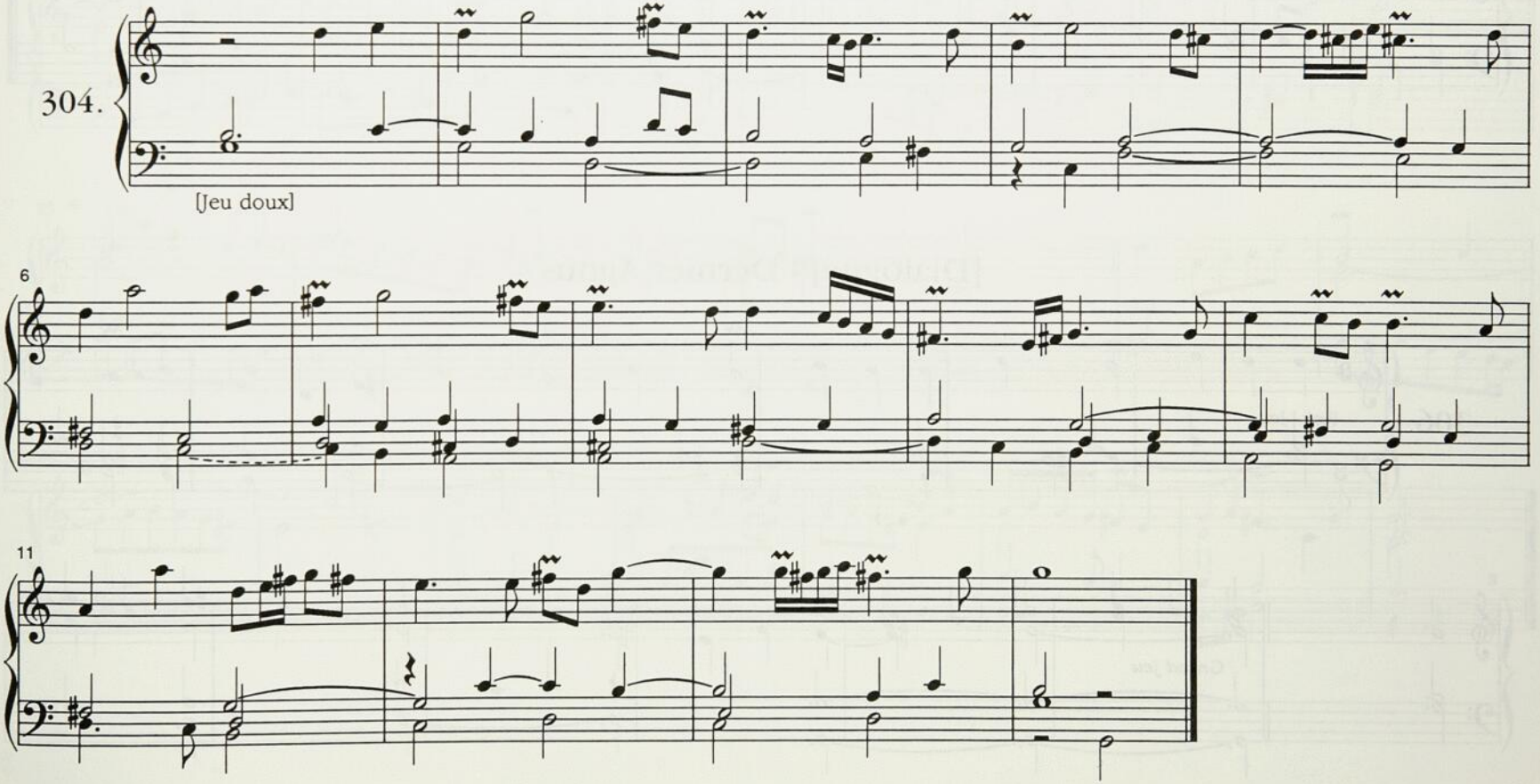


P*etit* Plein Jeu - Sanctus

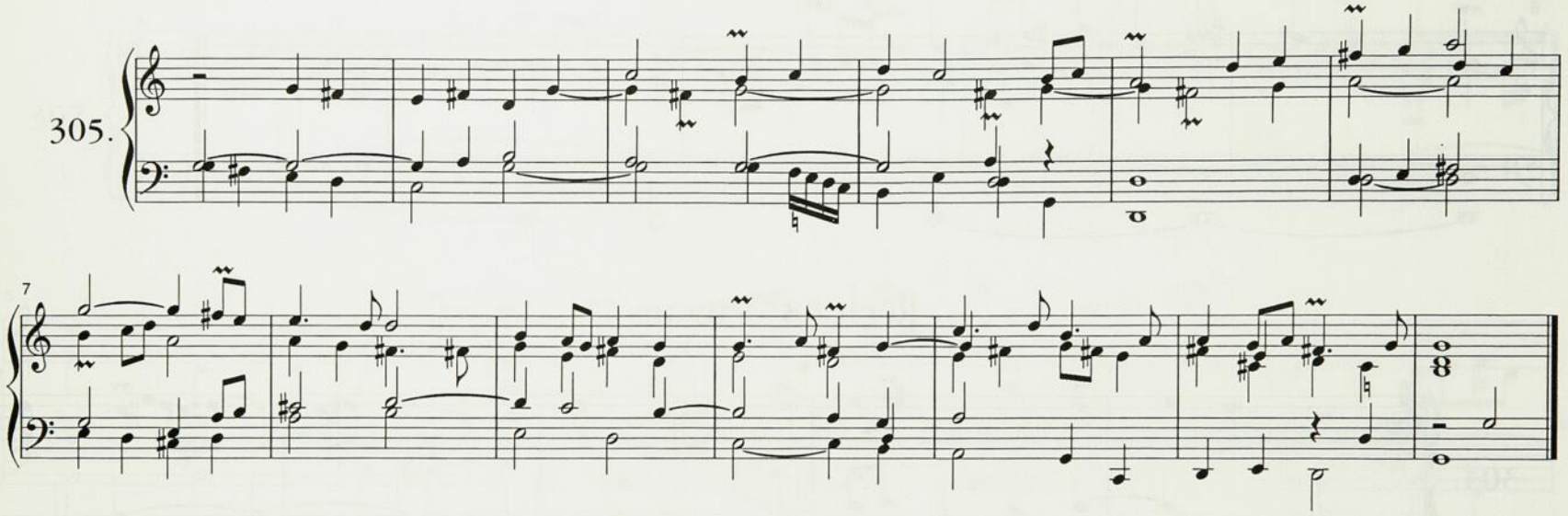




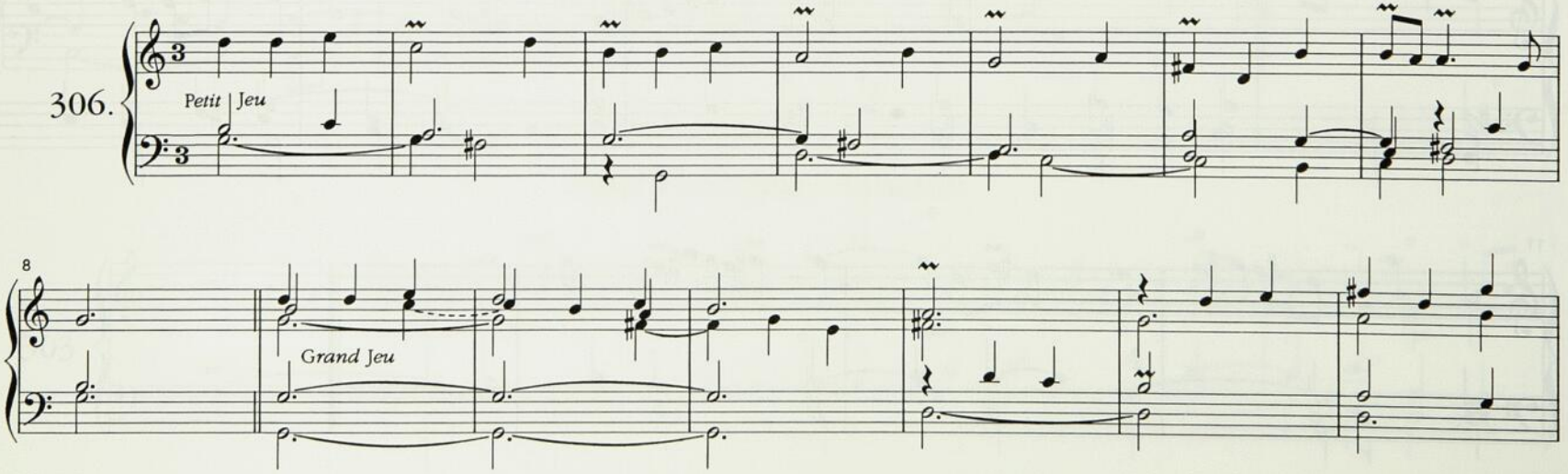
Récit - 3e Sanctus

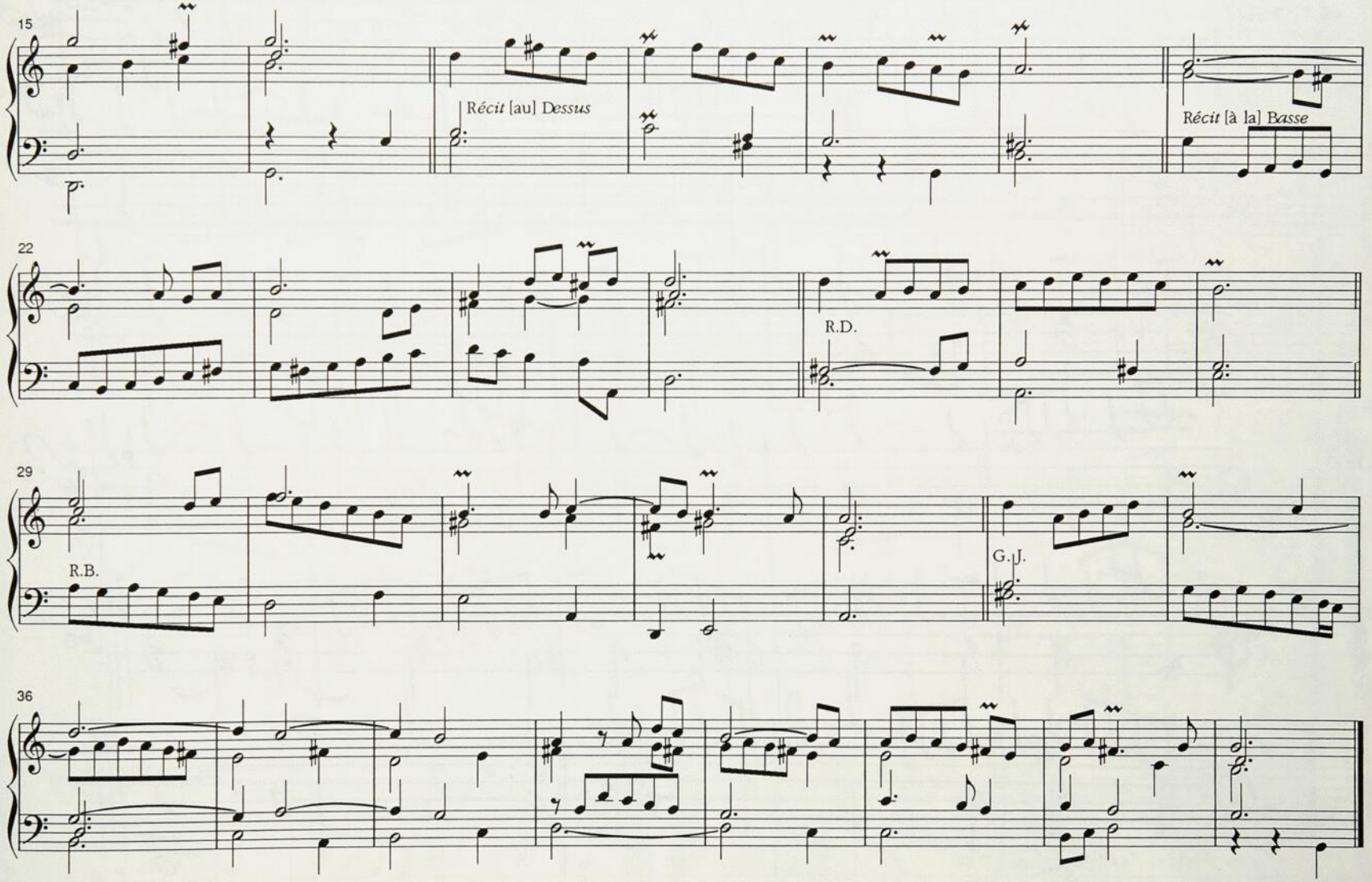


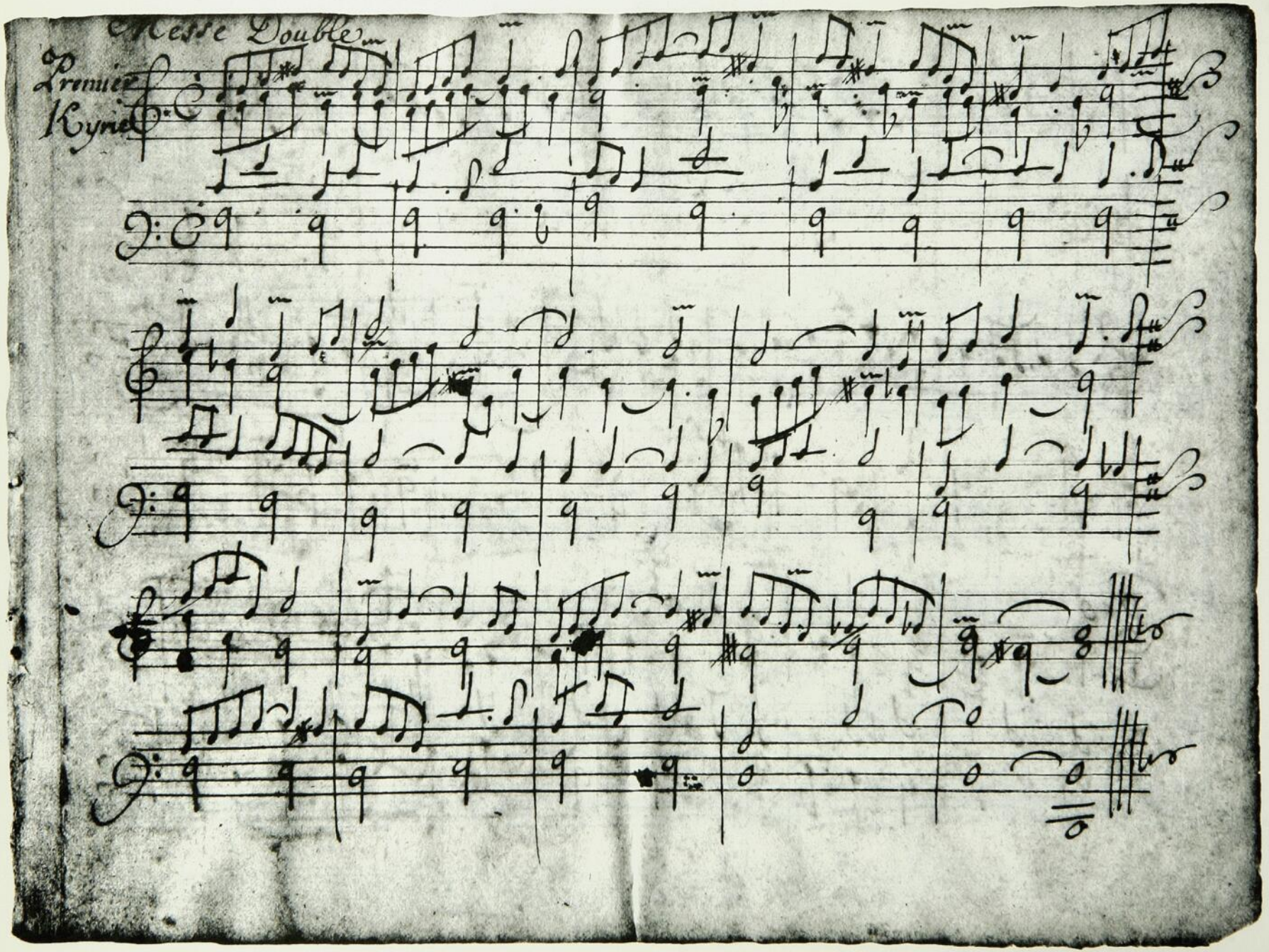
Plein Jeu - Agnus Dei



[Dialogue] - Dernier Agnus



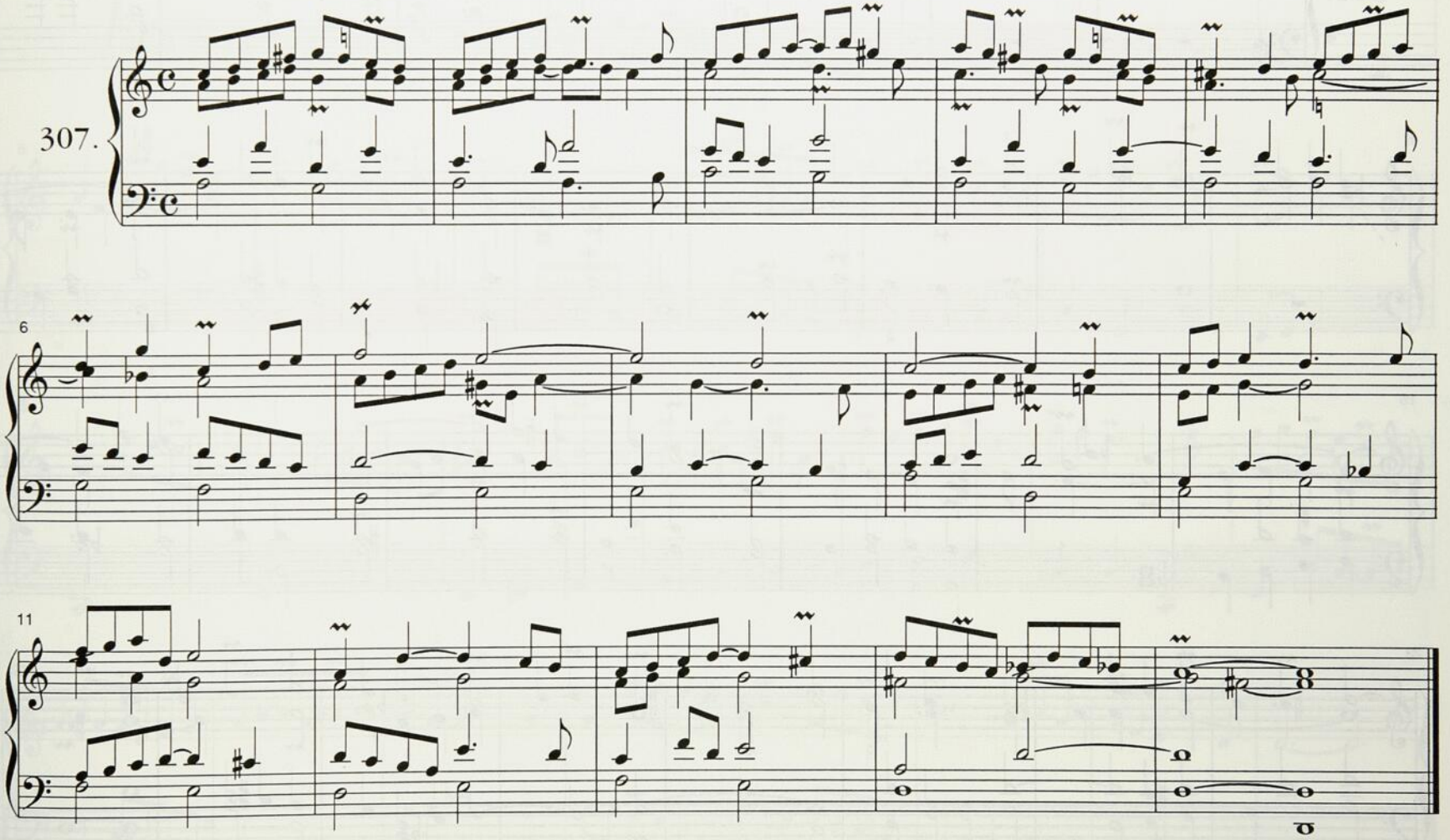

15
Récit [au] Dessus
Récit [à la] Basse
22
R.D.
29
R.B.
G.J.
36



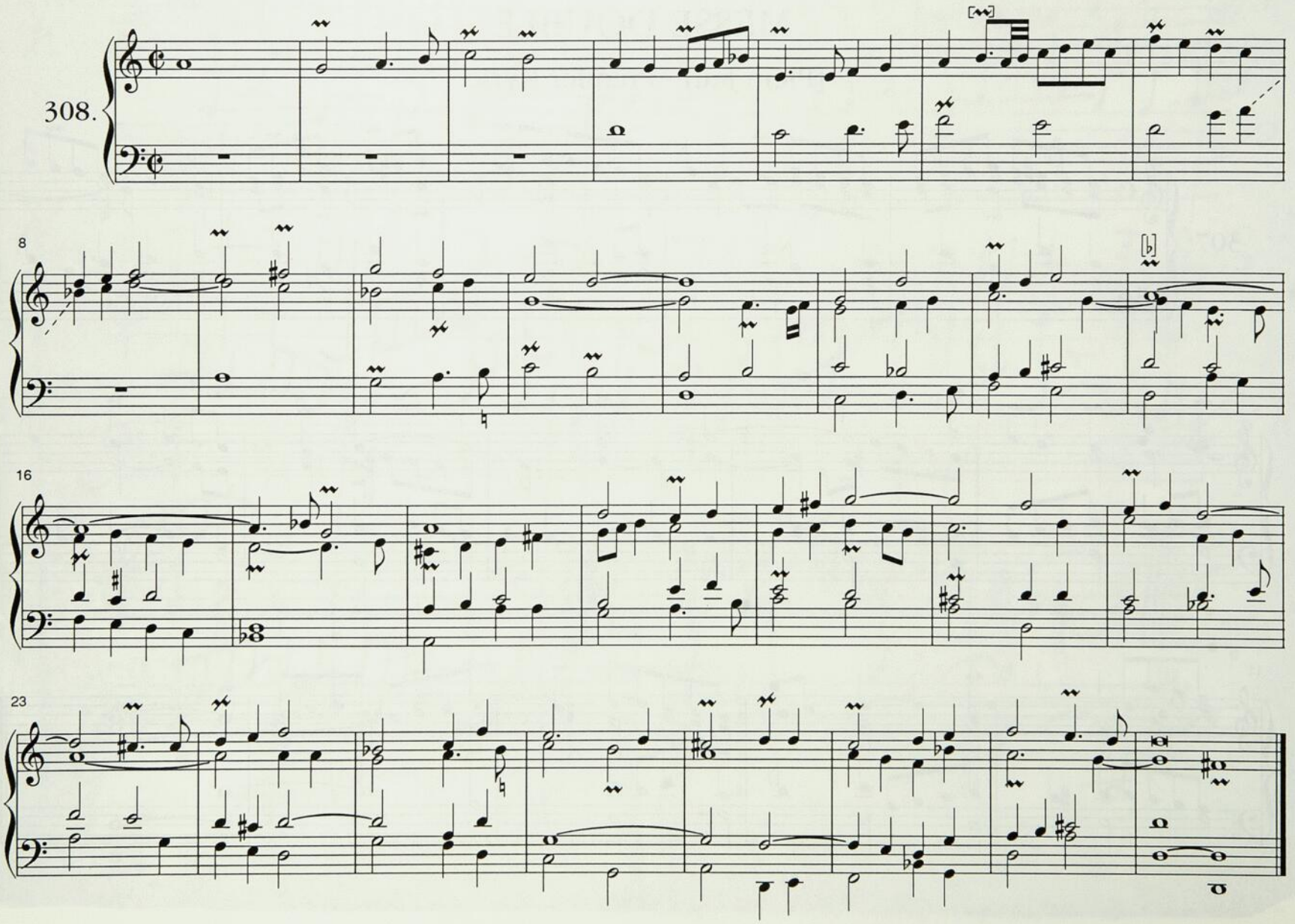
Messe double [Plein Jeu], Premier Kyrie, n° 307, p. 65

MESSE DOUBLE

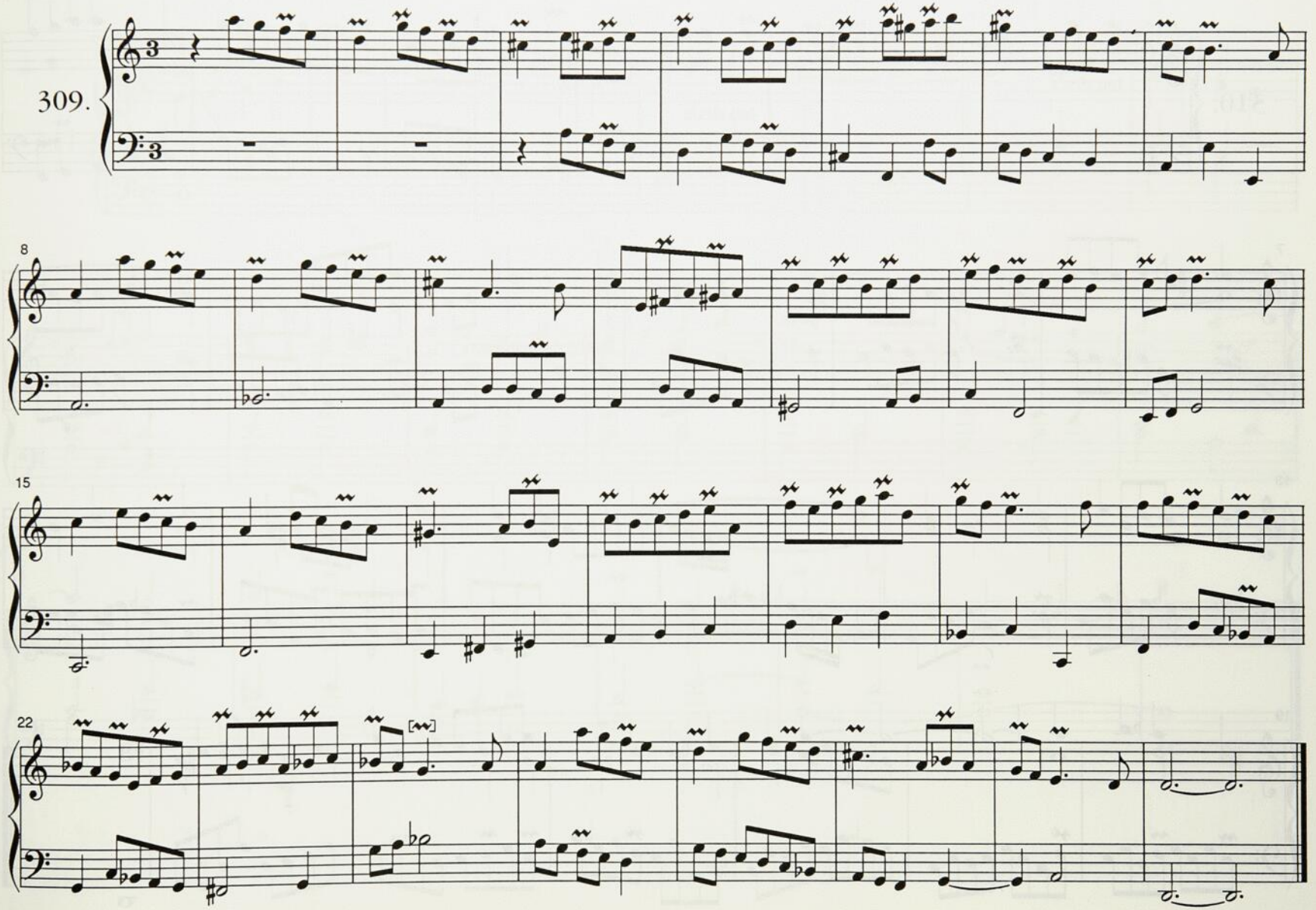
[Plein Jeu] - Premier Kyrie



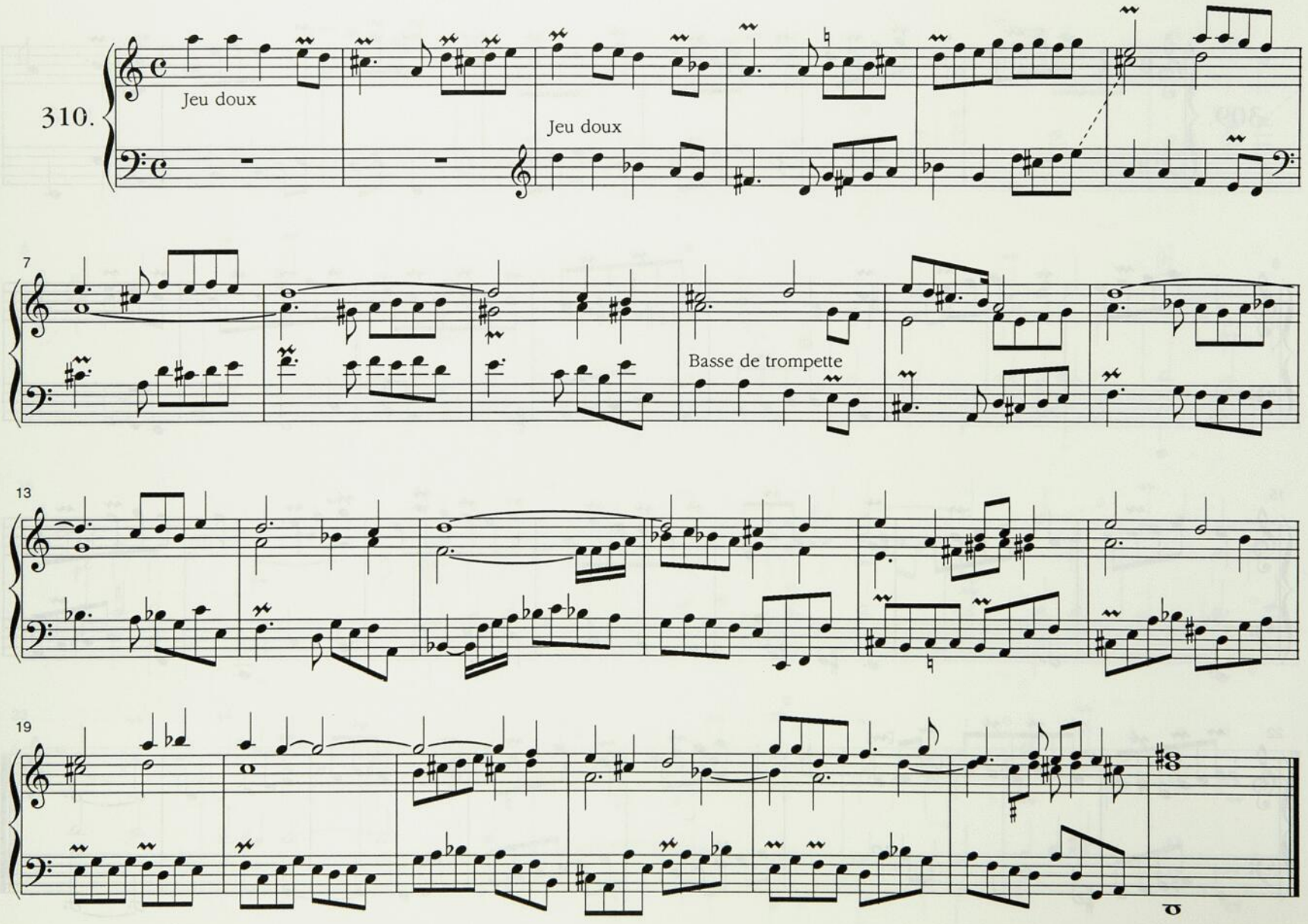
Fugue grave - 2e Kyrie



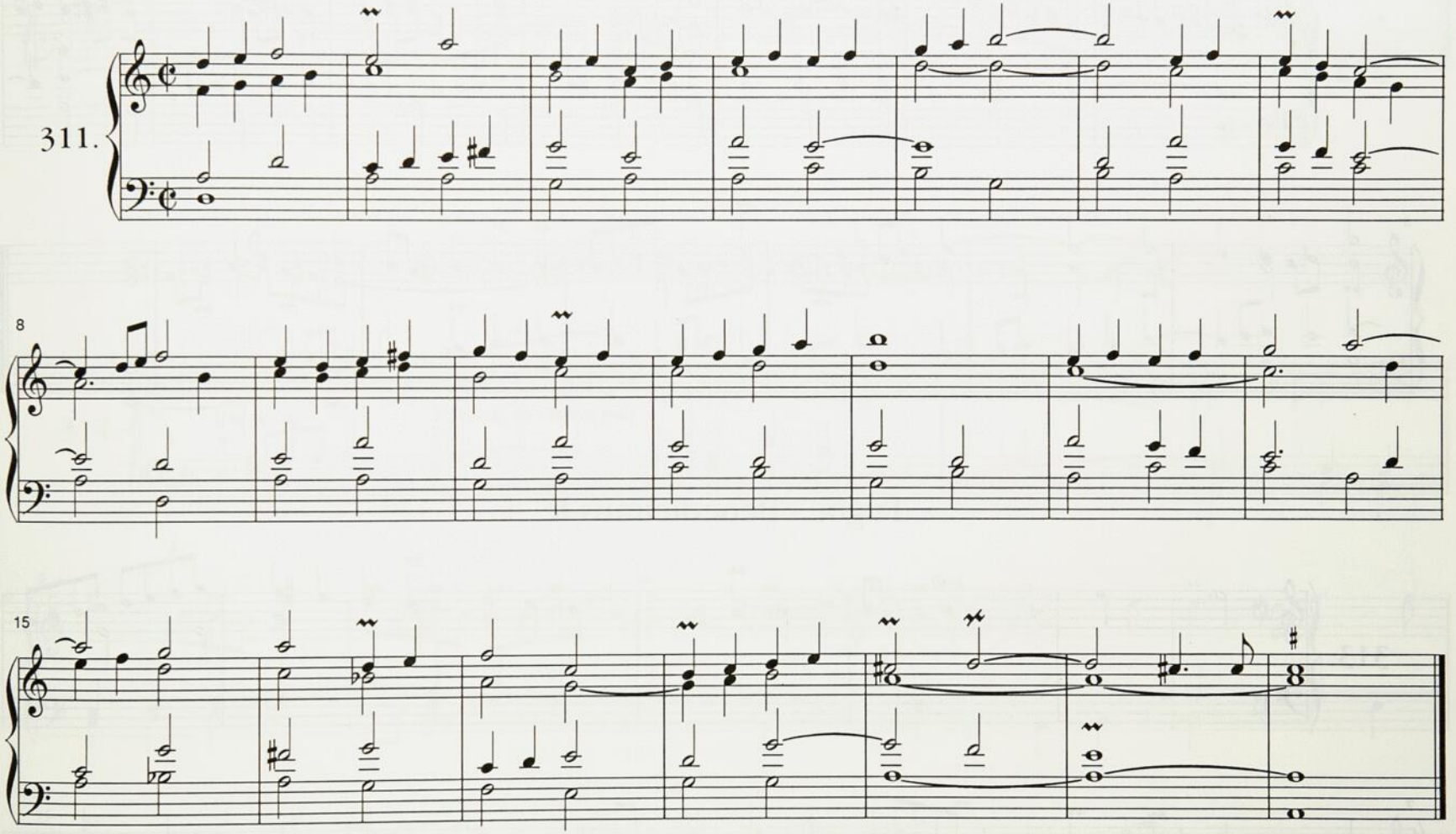
Duo - 3e Kyrie



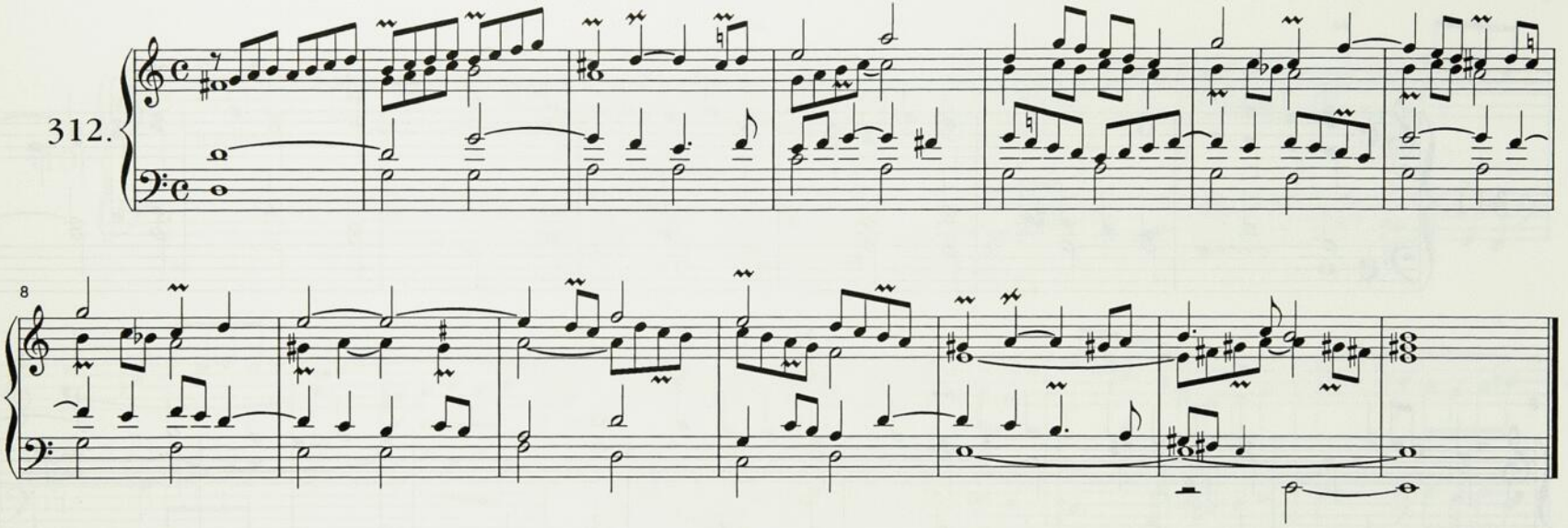
Pour la basse de trompette - 4e Kyrie



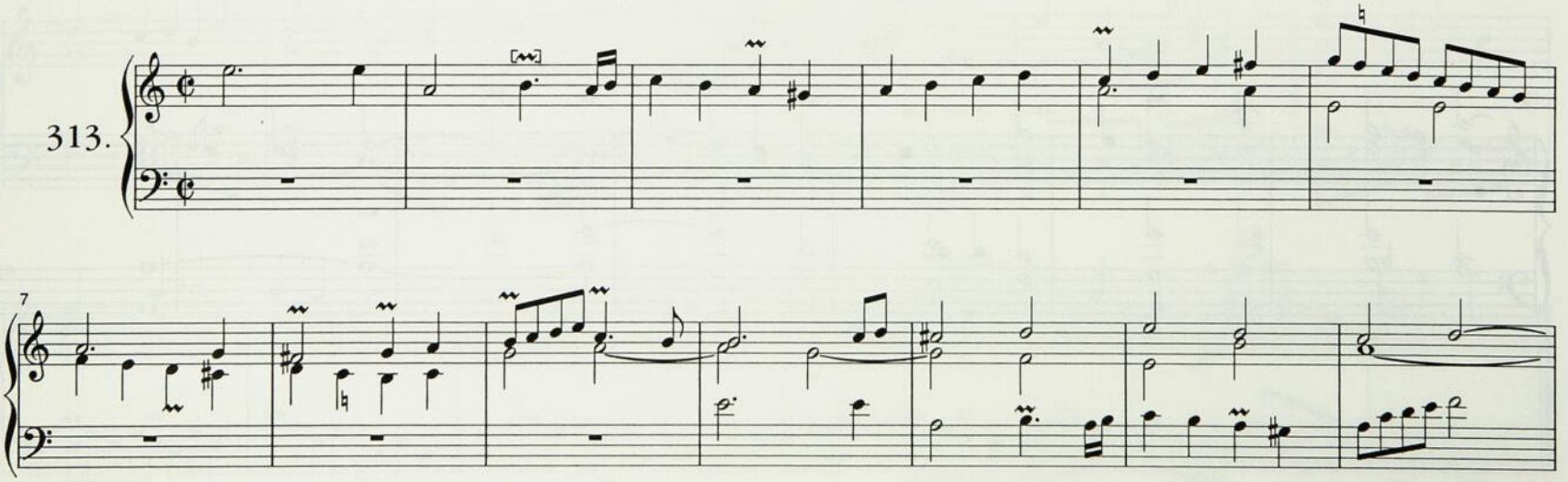
[Plein Jeu] - 5^{e} et Dernier Kyrie

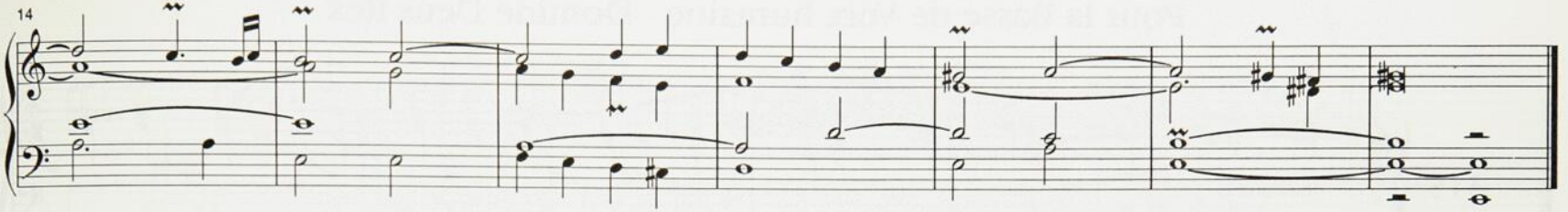


[Plein Jeu] - Et in terra pax

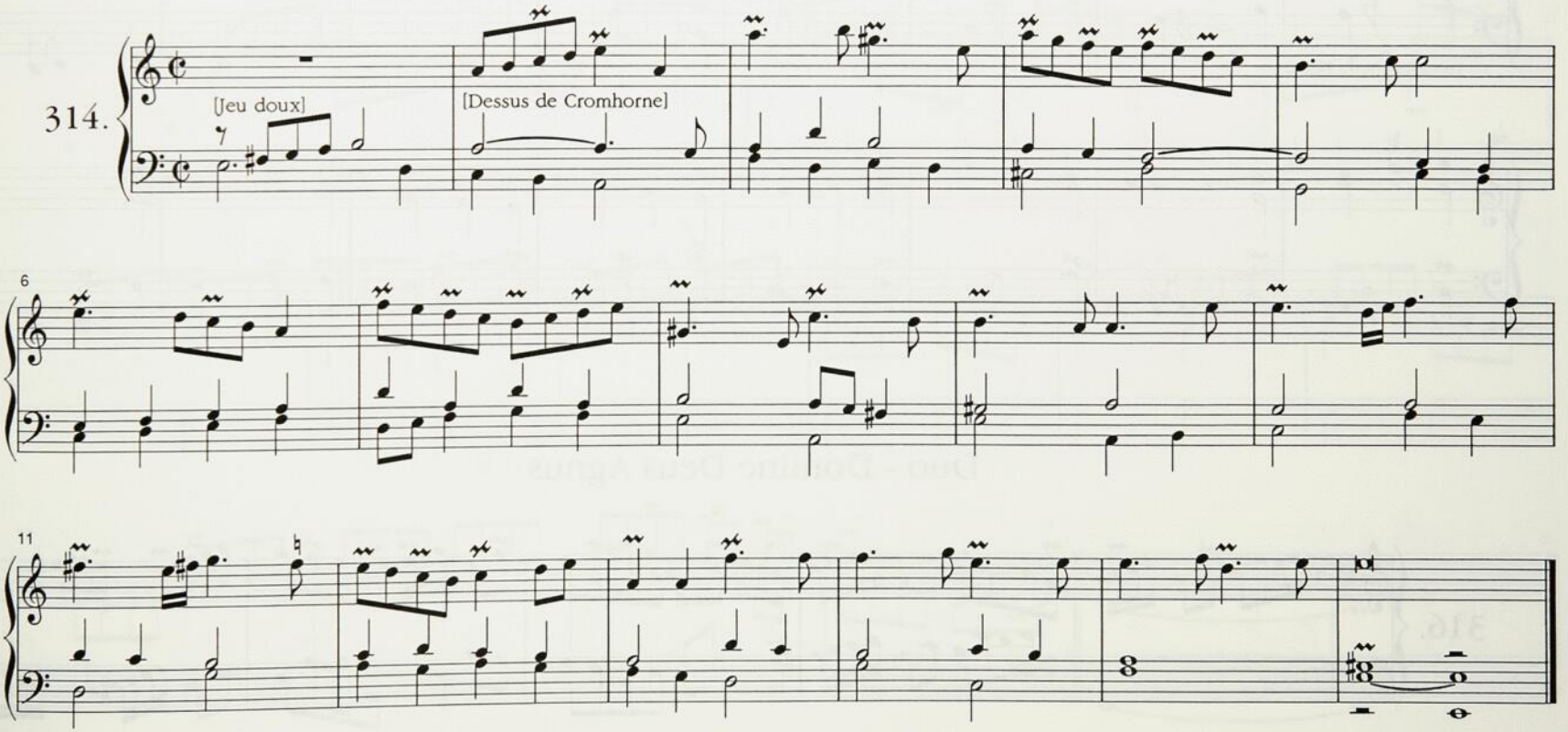


Fugue - Benedicimus te

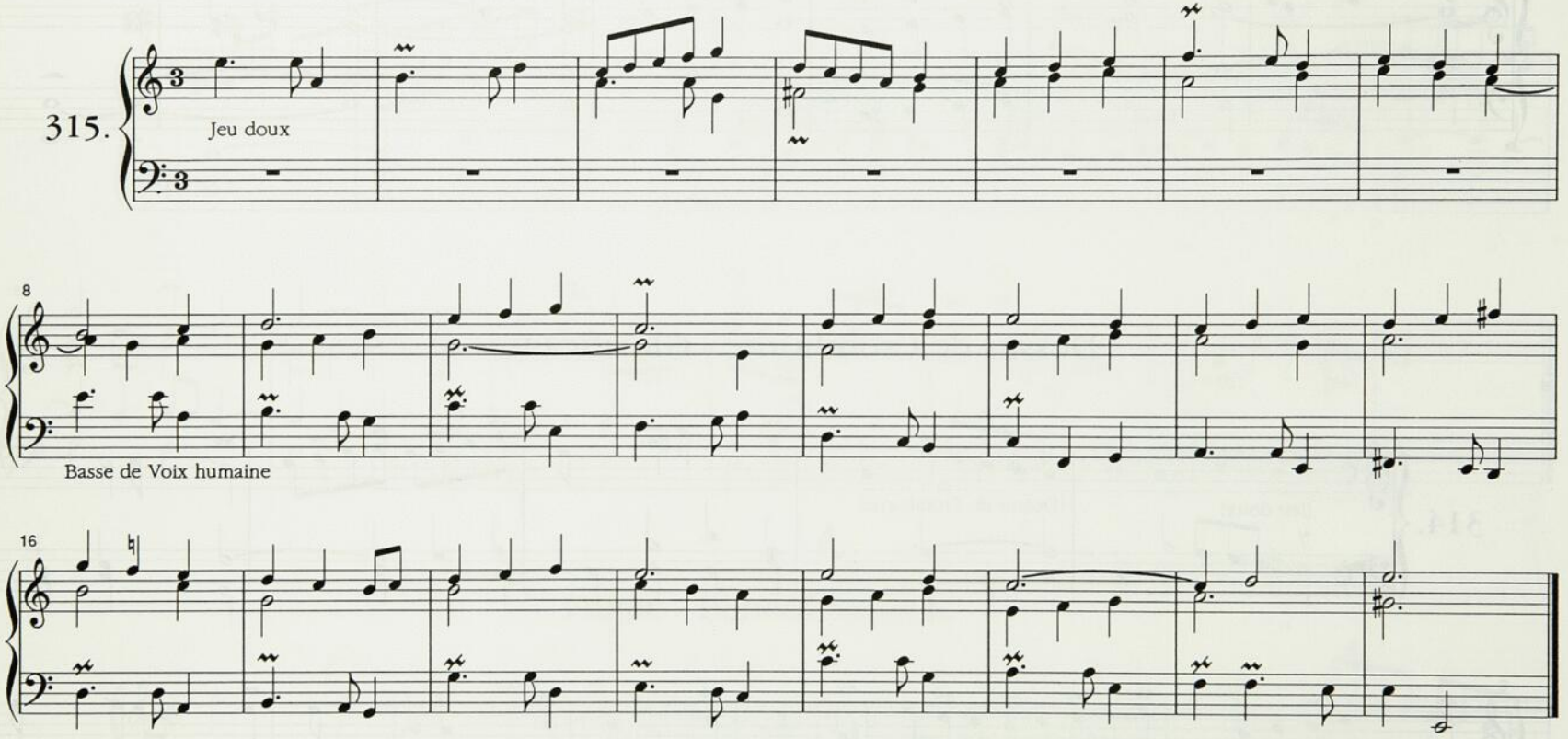




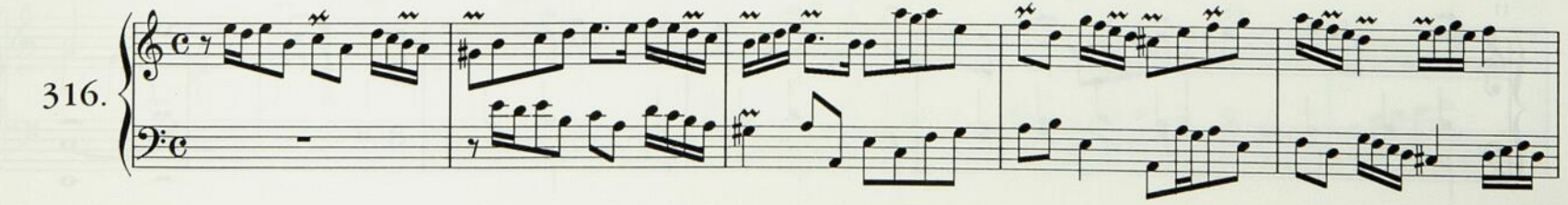
Dessus de Cromhorne - Glorificamus te

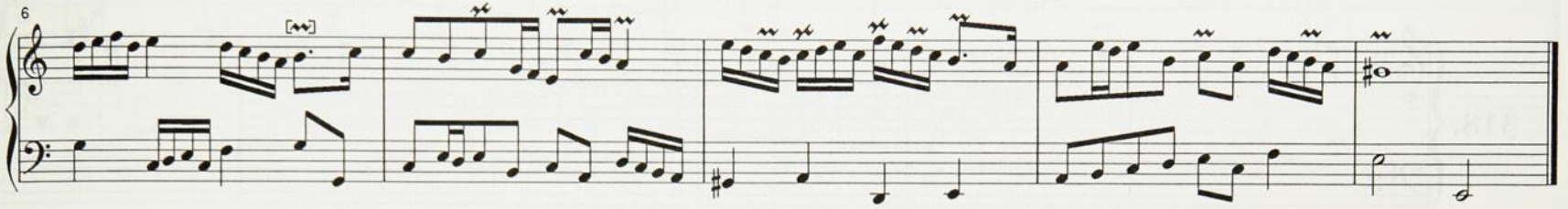


Pour la Basse de Voix humaine - Domine Deus Rex

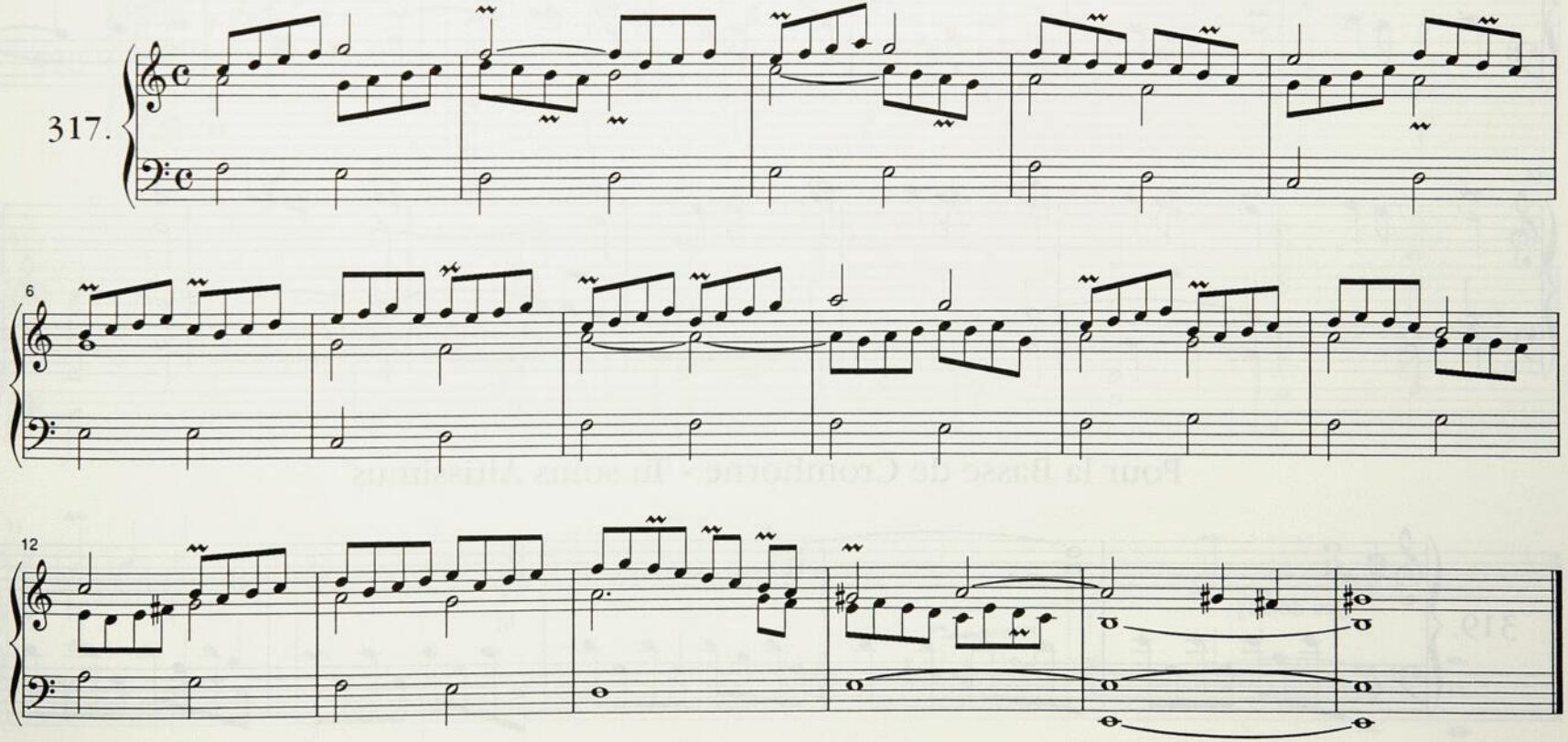


Duo - Domine Deus Agnus

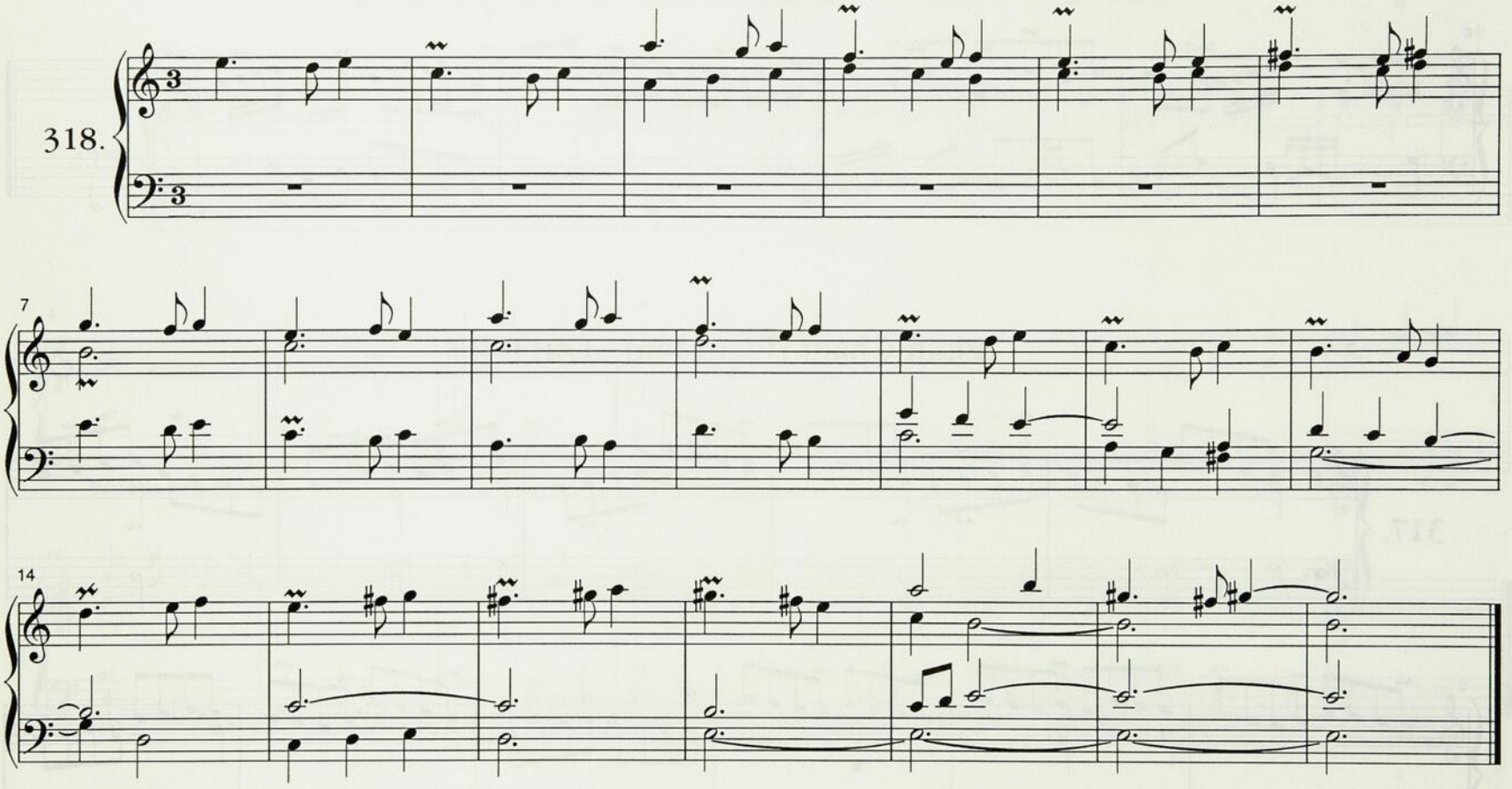




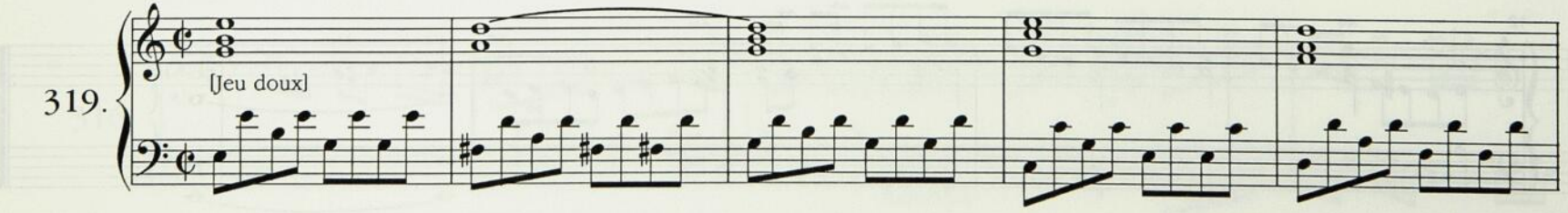
Plain Chant [Plein Jeu] - Qui tollis

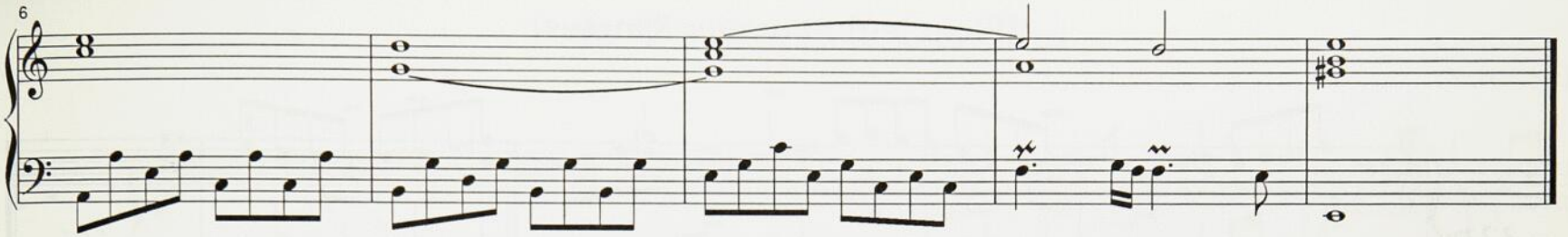


Fugue pour la tierce avec le tremblant - Quoniam tu solus

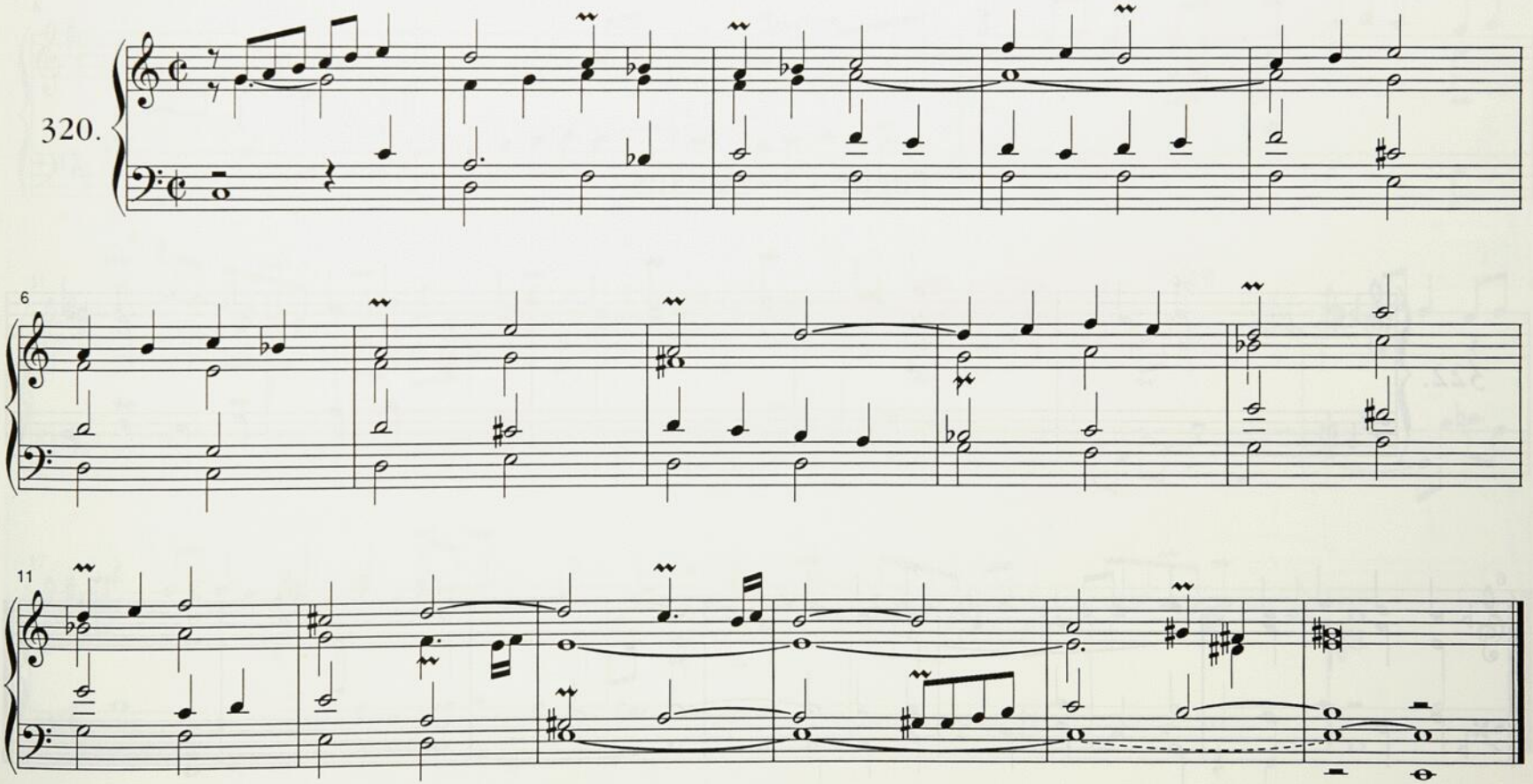


Pour la Basse de Cromhorne - Tu solus Altissimus

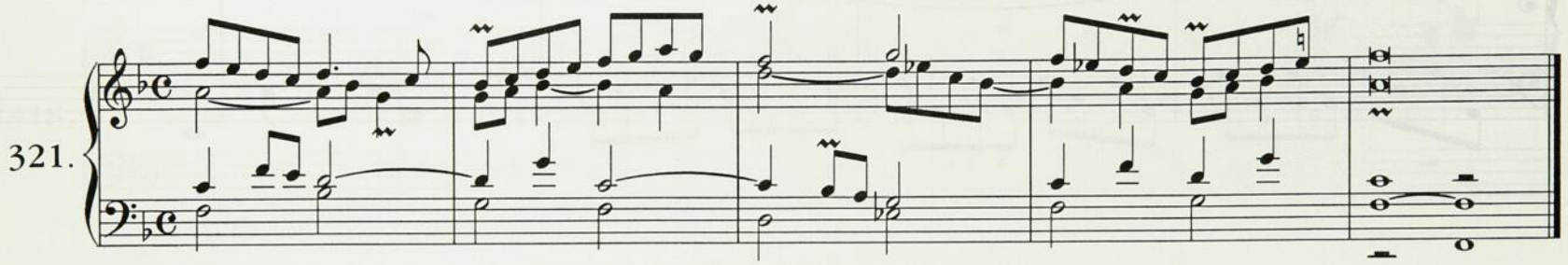




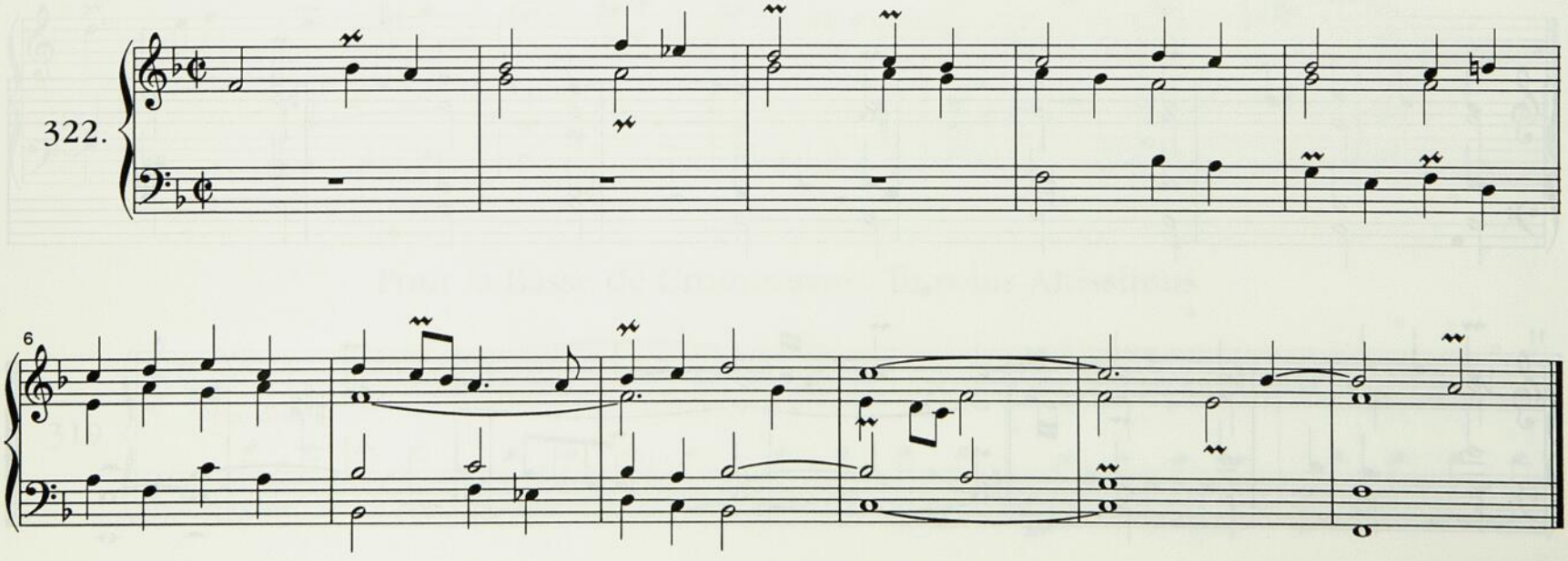
Plain Chant [Plein Jeu] - In gloria



[Plein Jeu] - Premier Sanctus

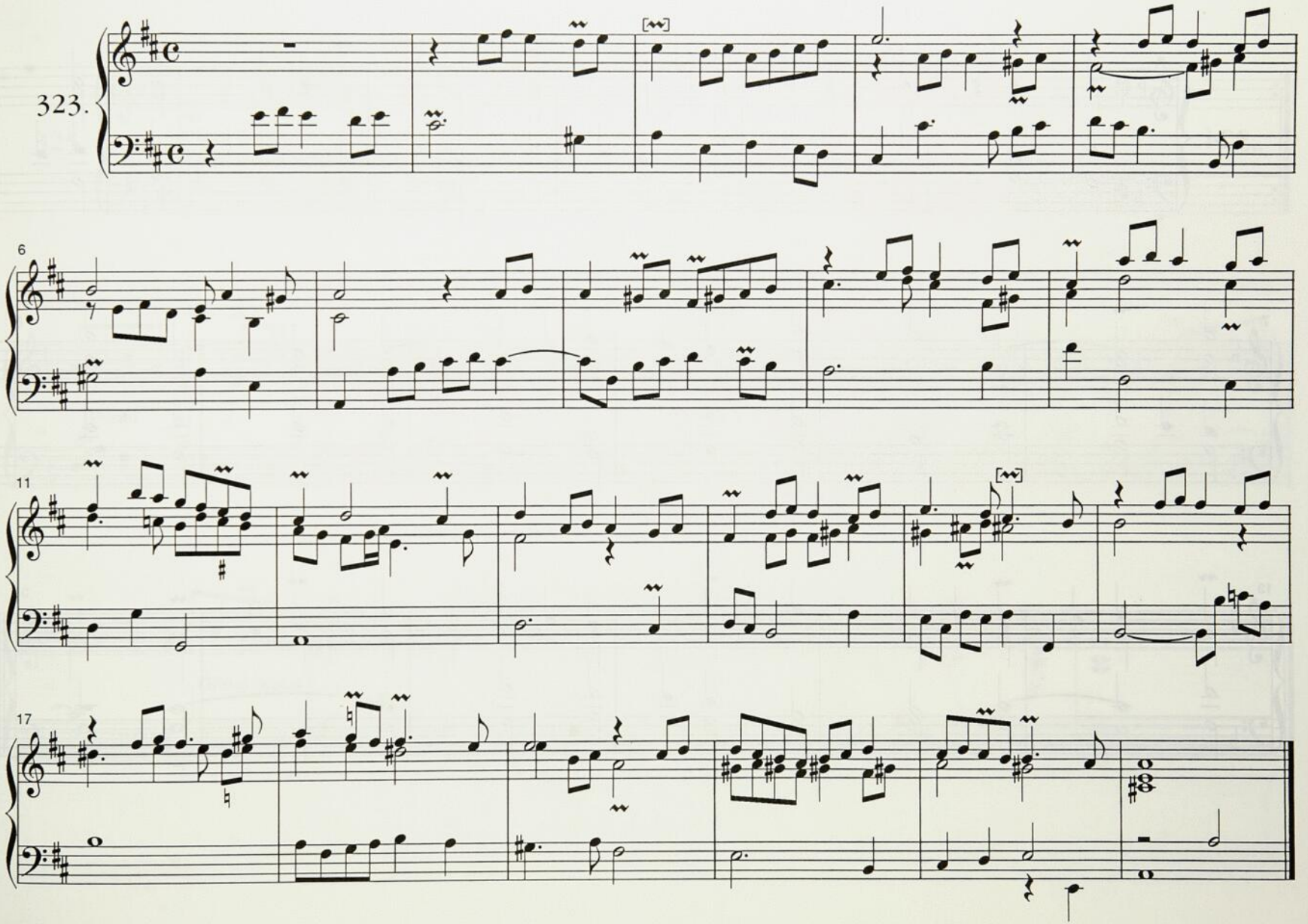


Fugue - 2e Sanctus

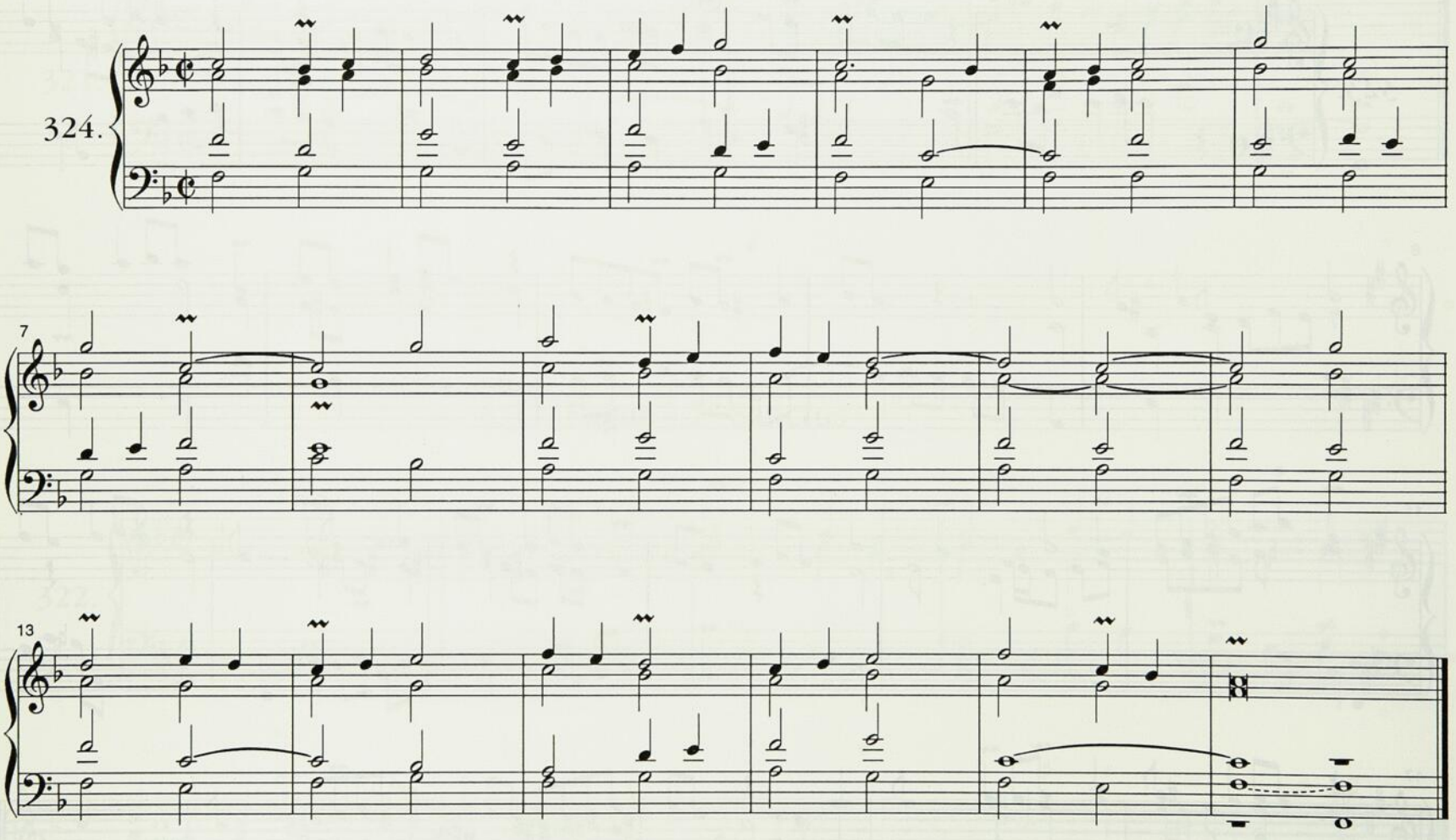


Petite Élévation en A mi la - Trio

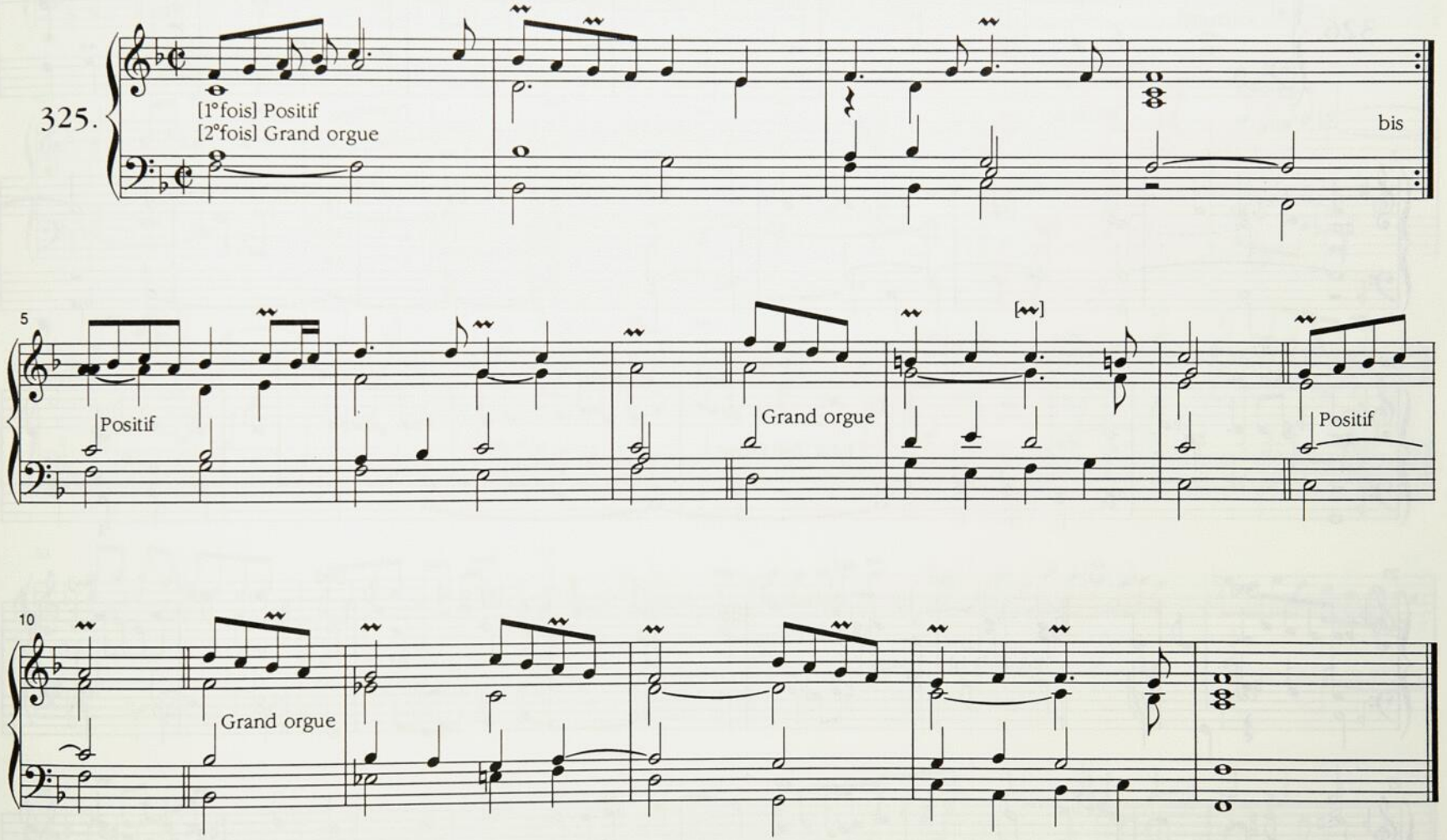
[N. Lebègue]



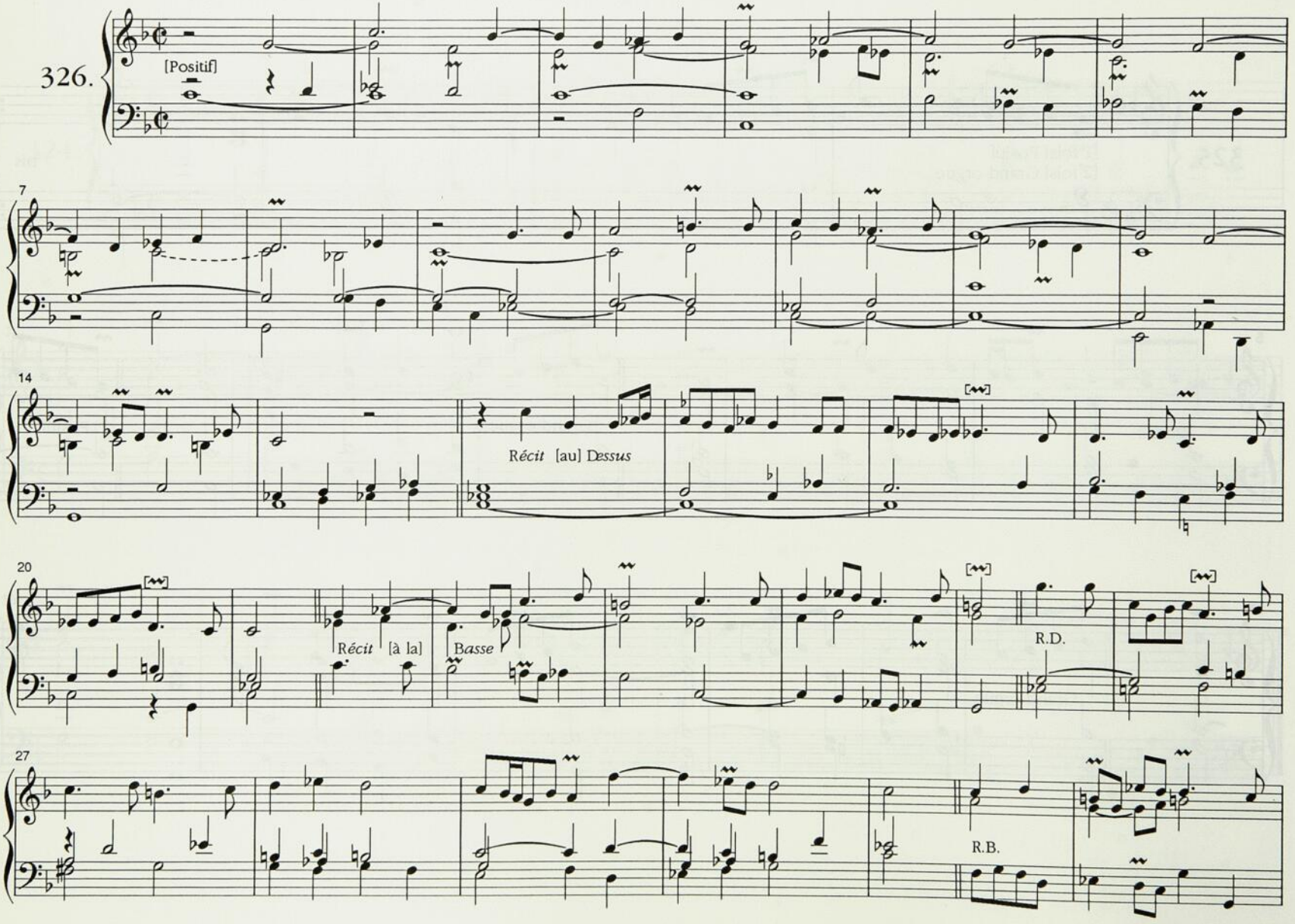
[Plein Jeu] - Premier Agnus

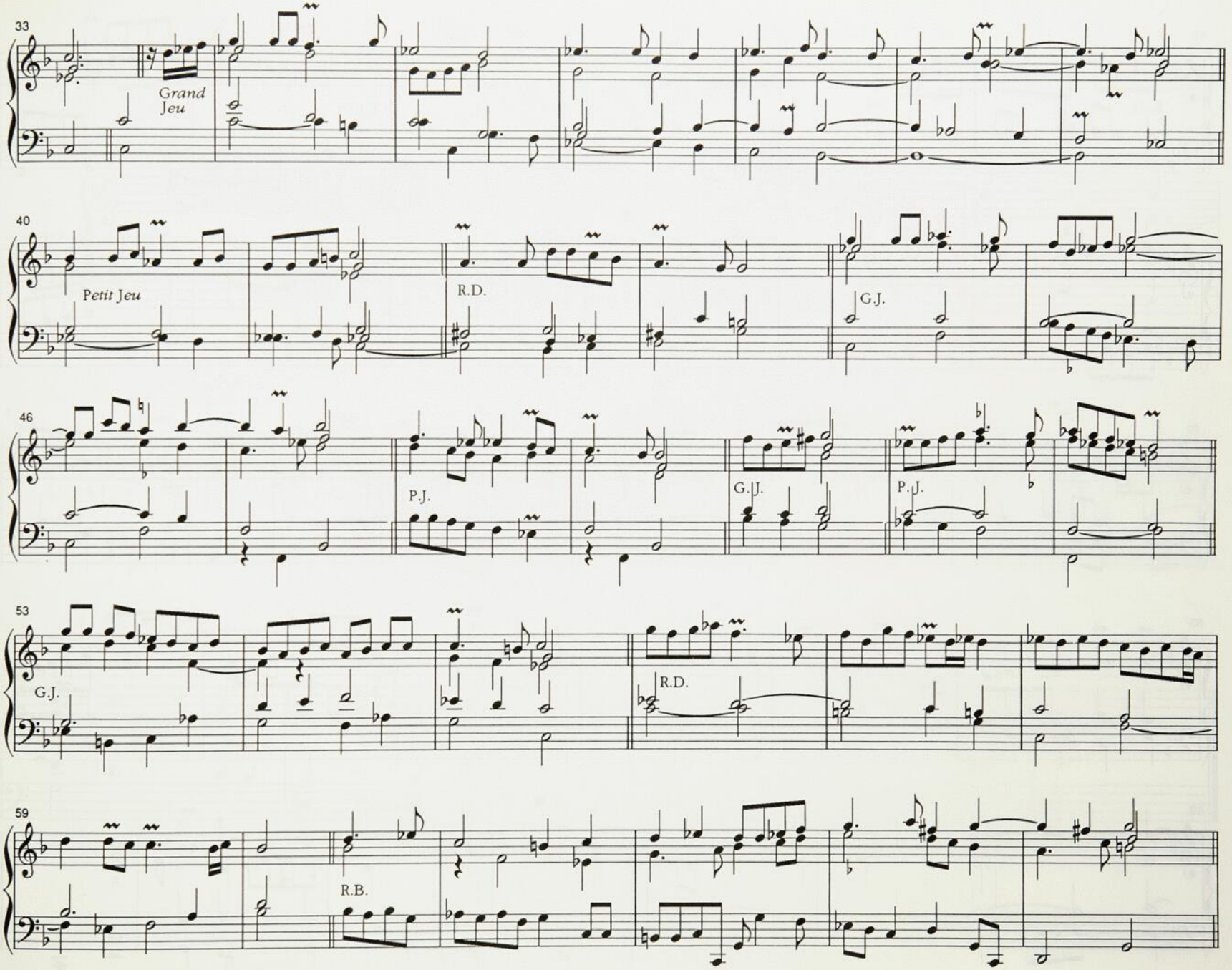


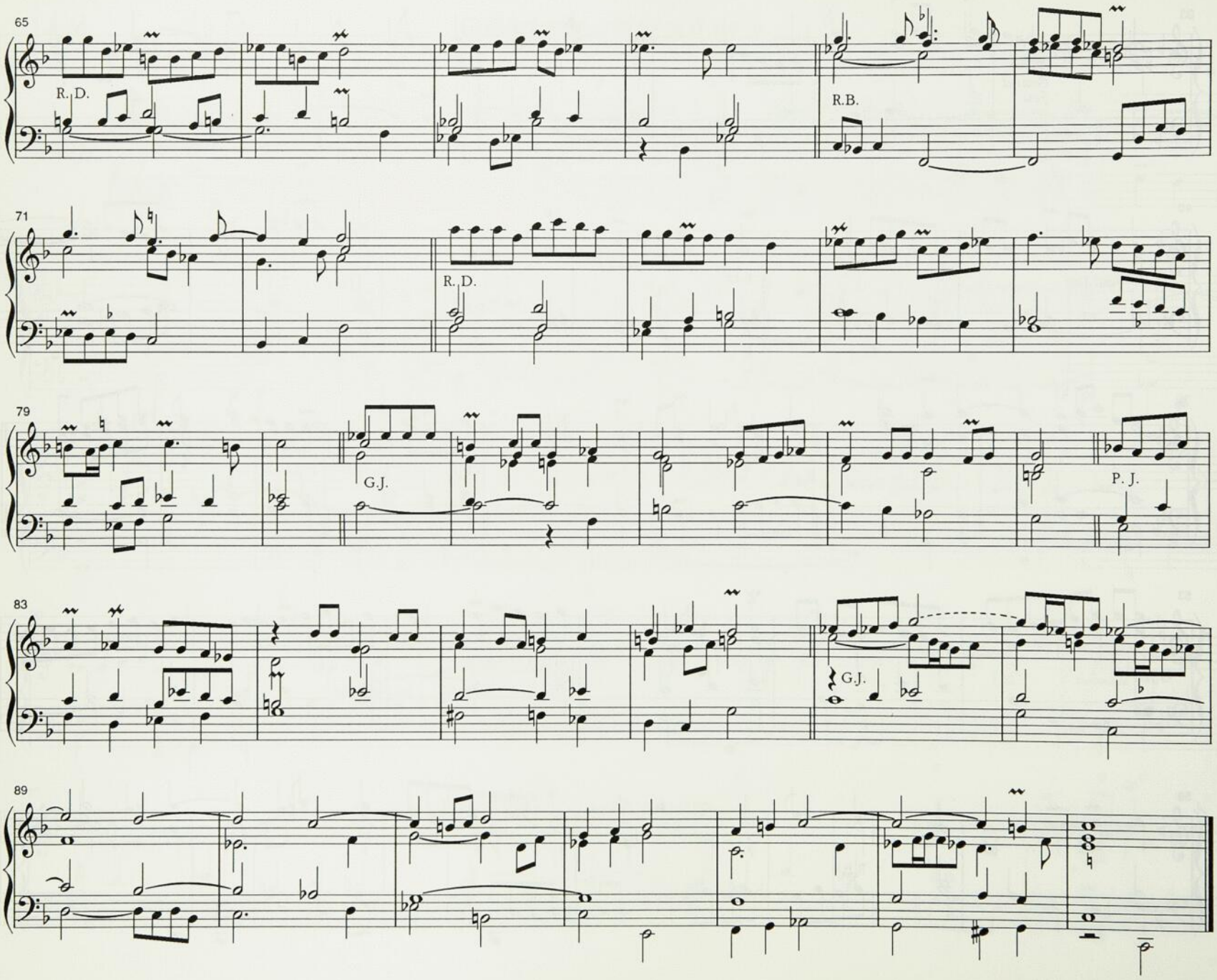
[Dialogue] à 2 chœurs - 2e Agnus



Offertoire en C sol ut ♭

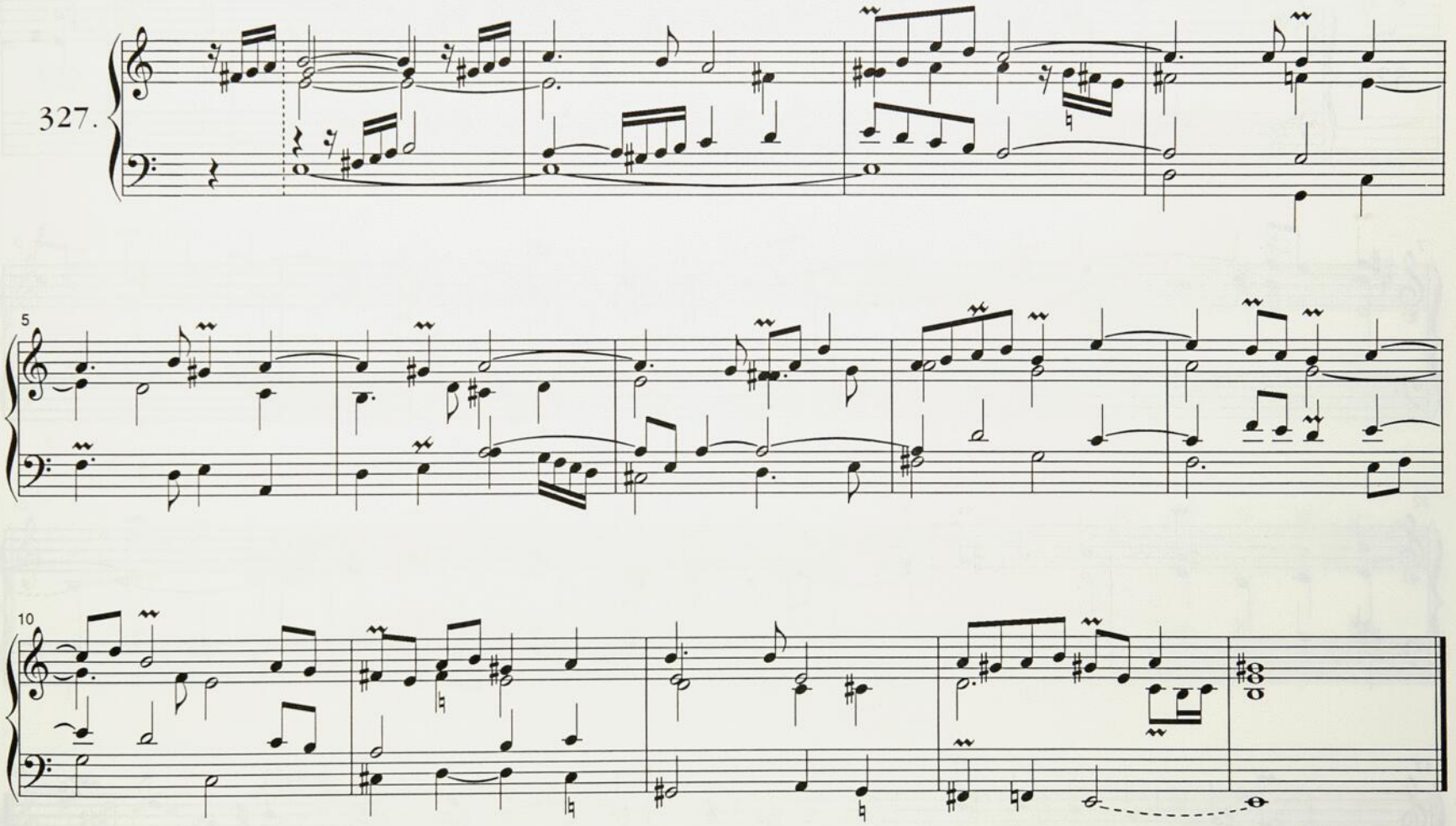



33
Grand Jeu
40
Petit Jeu
R.D.
G.J.
46
P.J.
G.J.
P.J.
53
G.J.
R.D.
59
R.B.

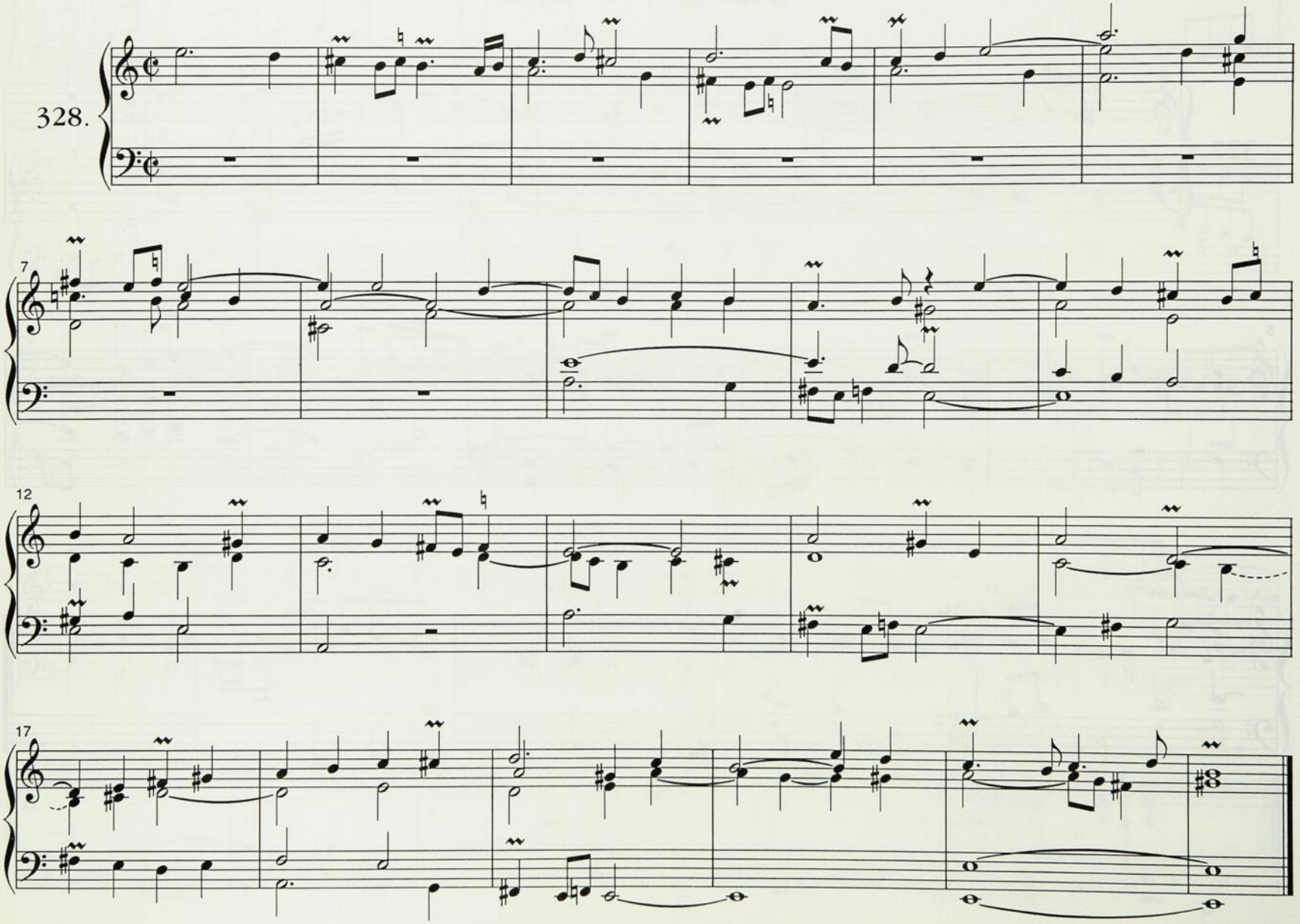

65
R. D.
R.B.
71
R. D.
79
G.J.
P. J.
83
G.J.
89

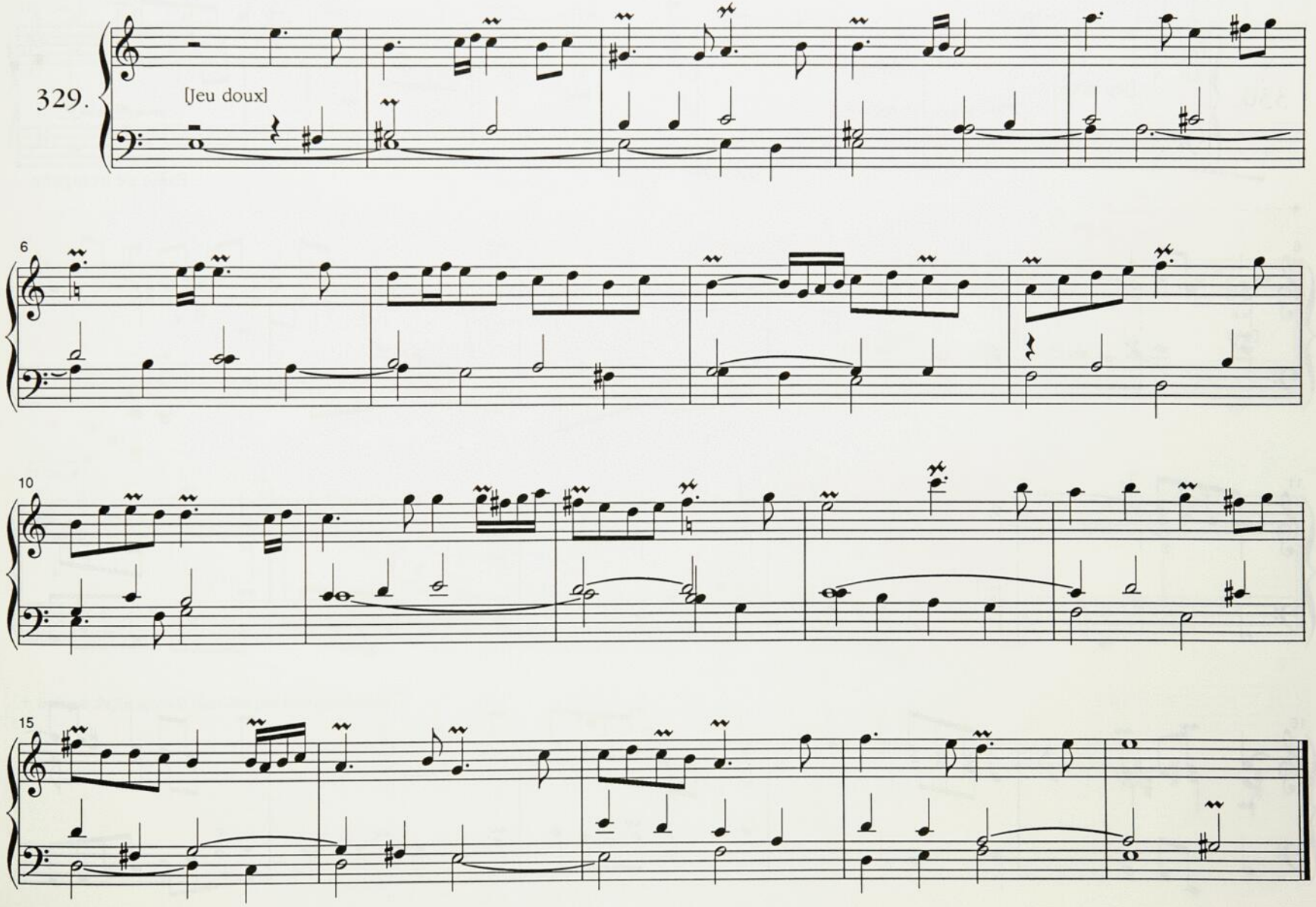
MESSE DU 4ME TON

[Plein Jeu] - 1er Kyrie

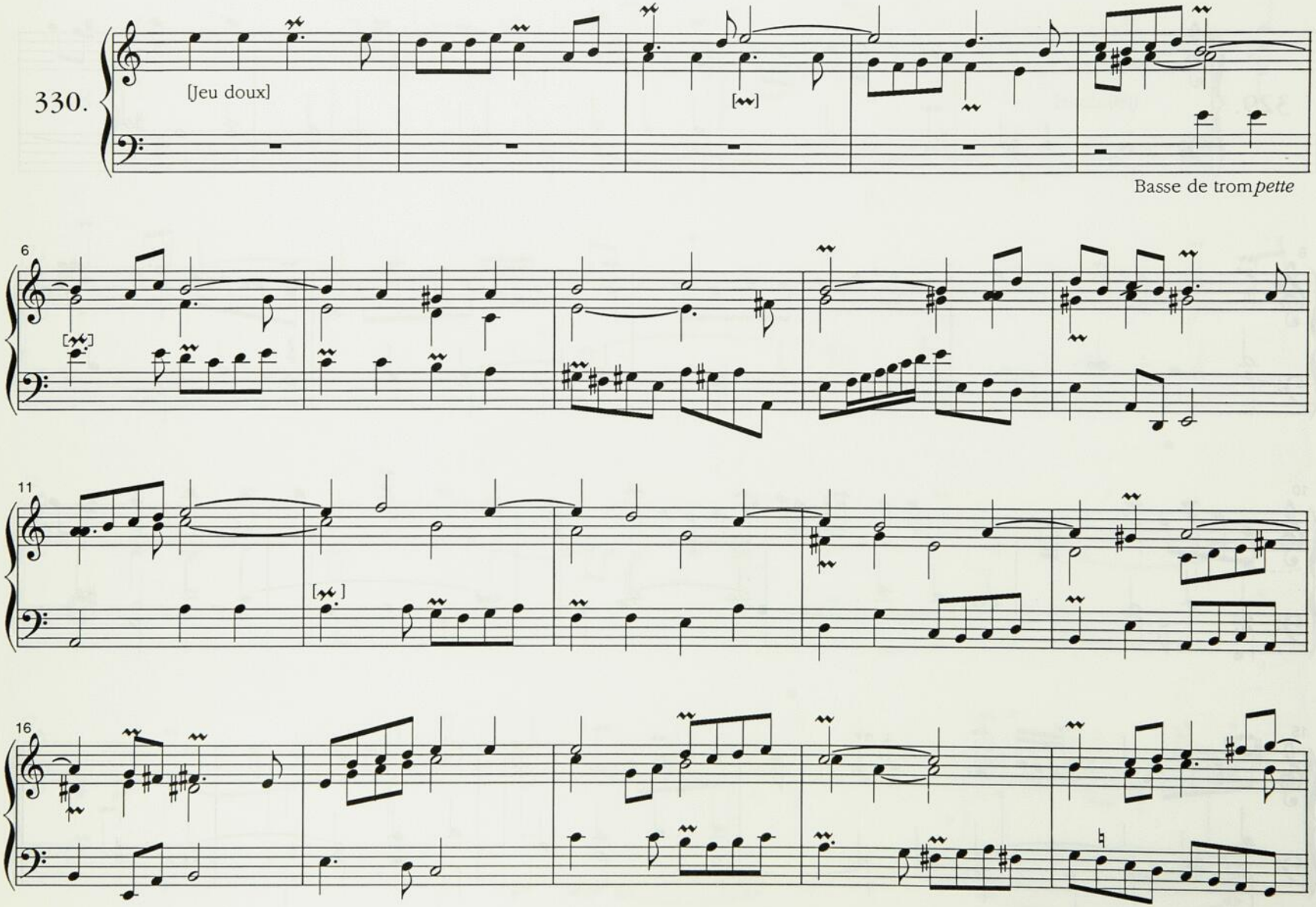


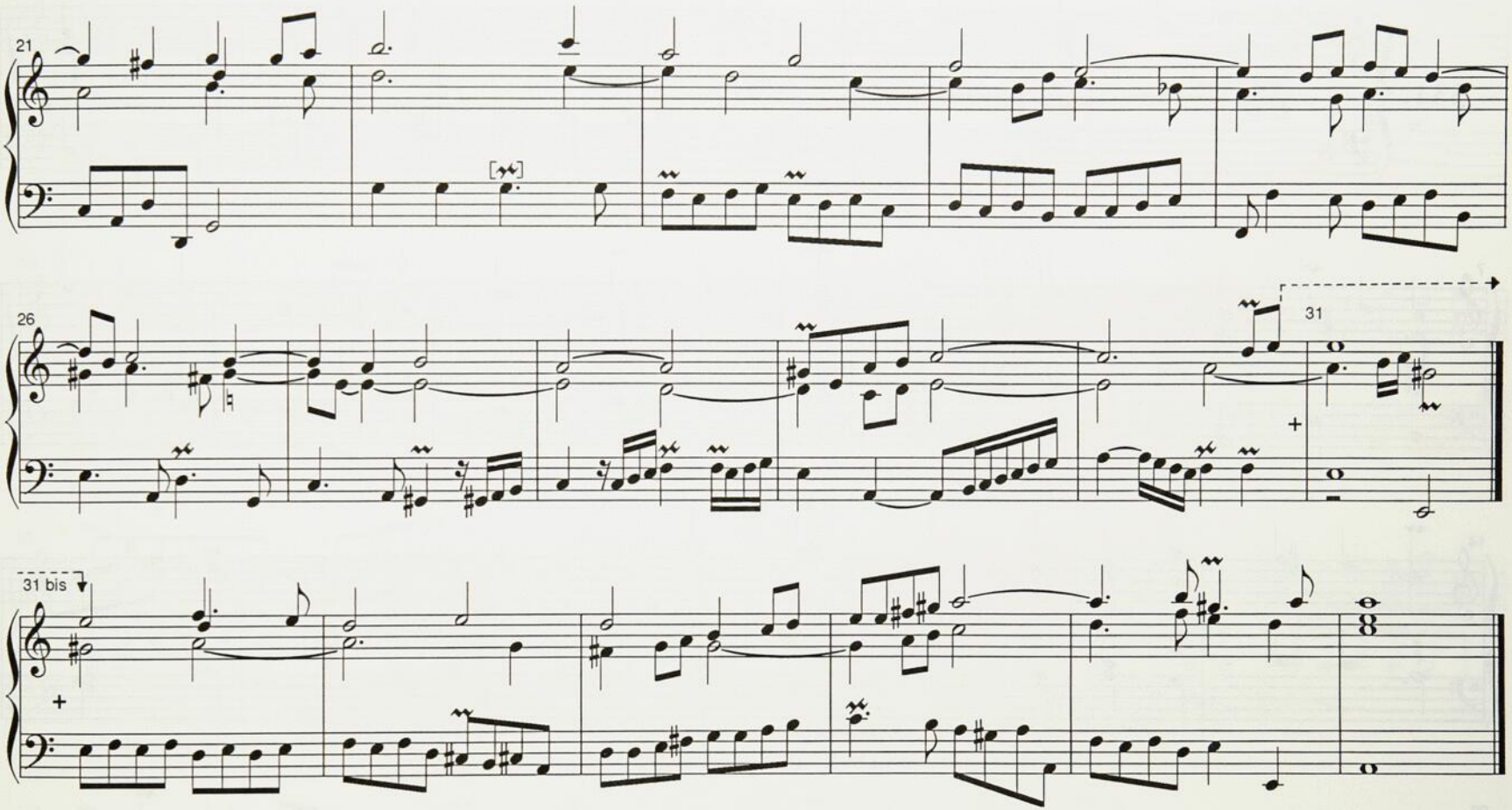
Fugue - 2e Kyrie




329.
[Jeu doux]
6
10
15

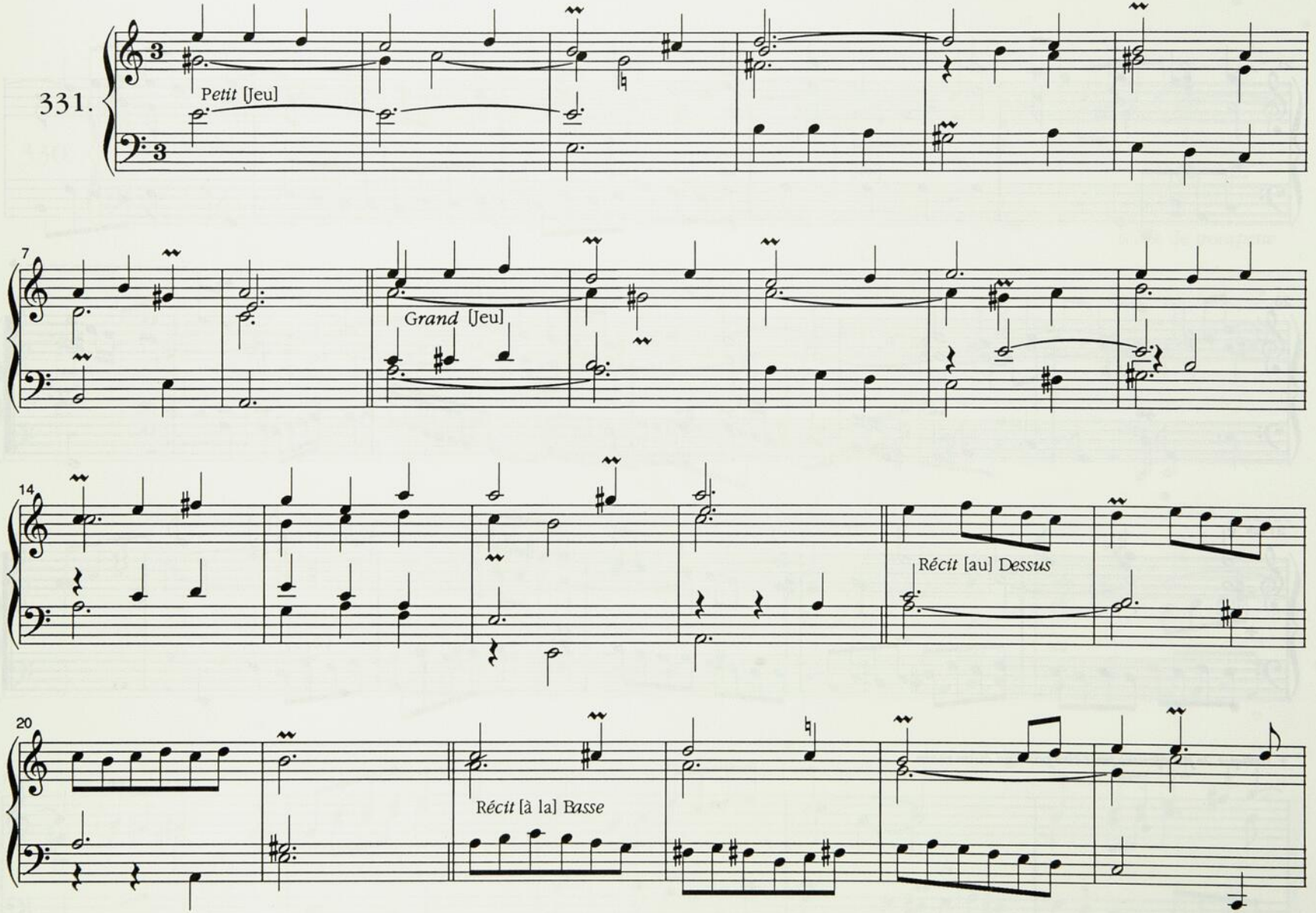
Basse de Trompette - 4^{e} Kyrie

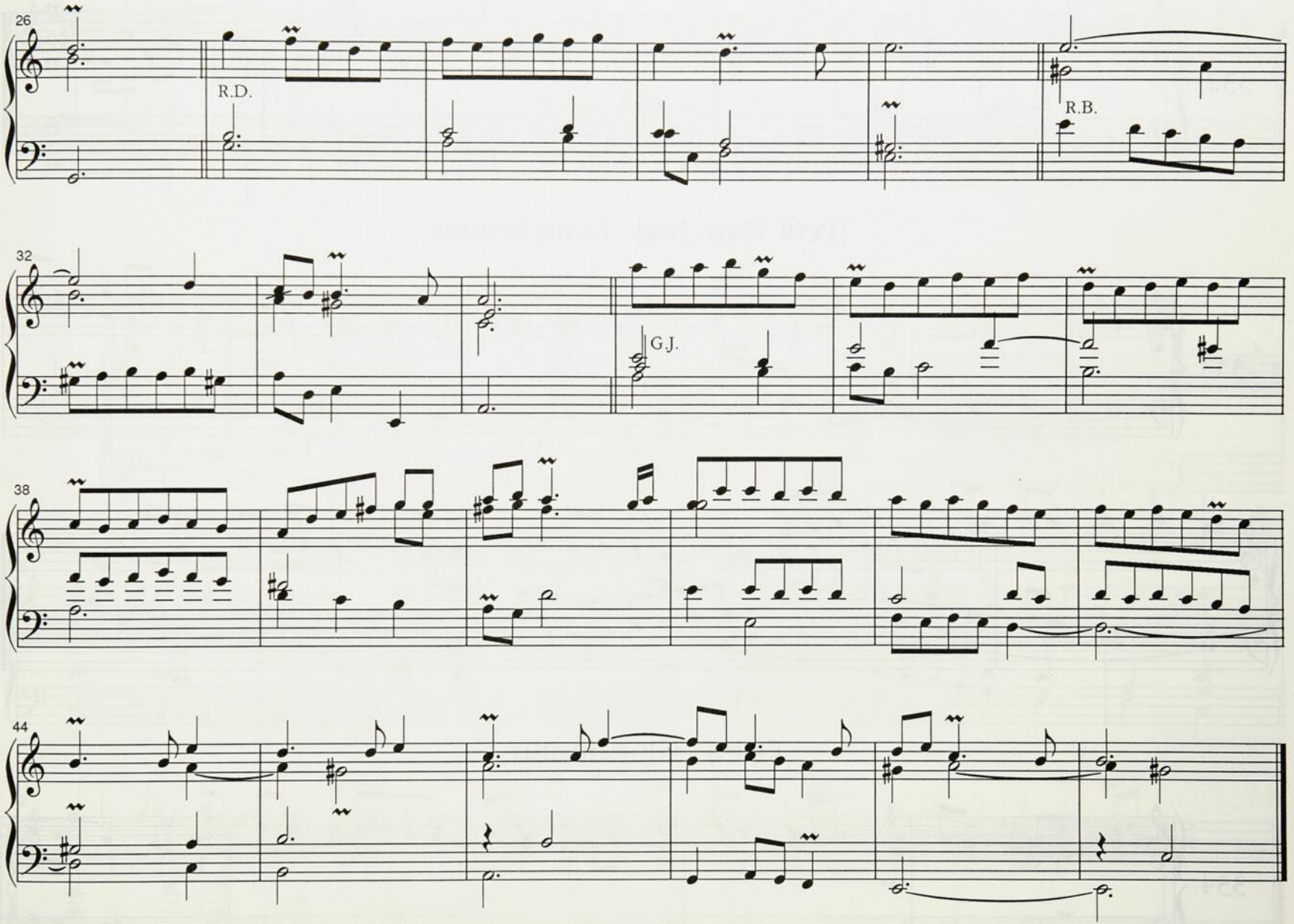




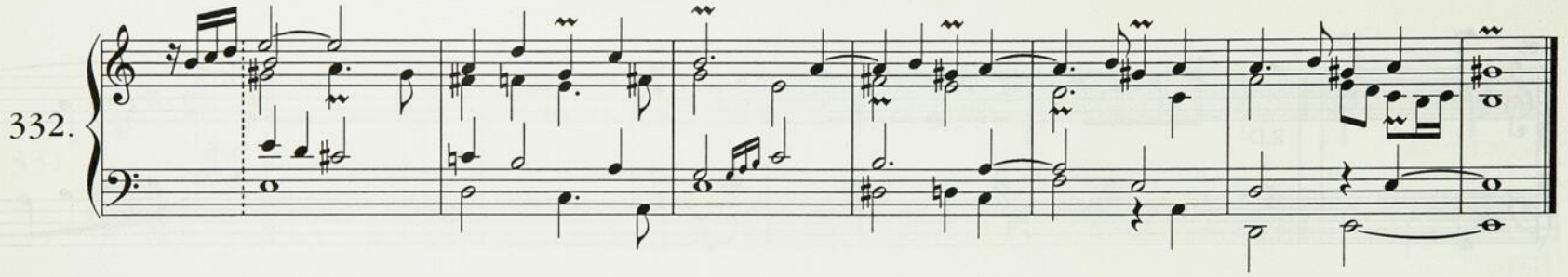
+ *indique 2e fin ajoutée peut-être par une autre main.*

Dialogue - Dernier Kyrie

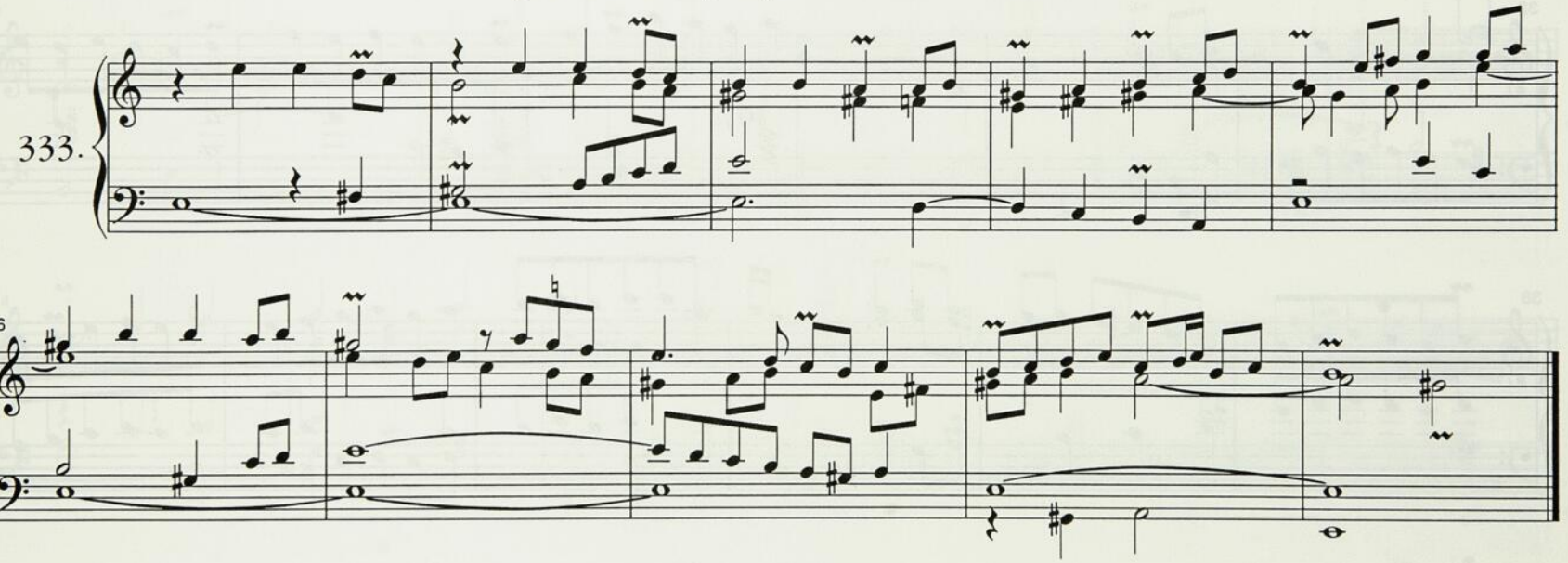



26
R.D.
R.B.
32
G.J.
38
44

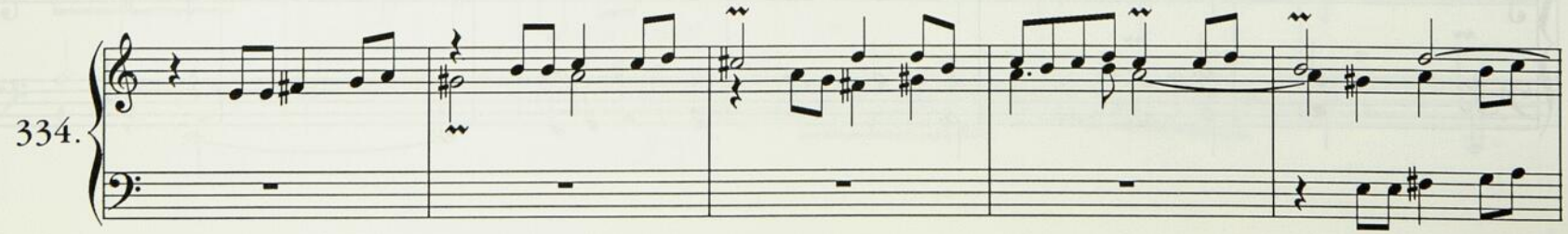
[Plein Jeu] - Et in terra pax

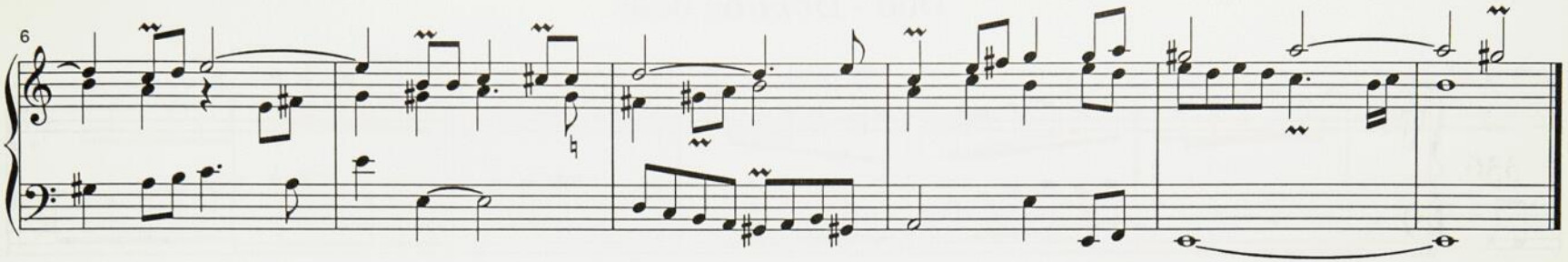


[Petit Plein Jeu] - Benedicimus

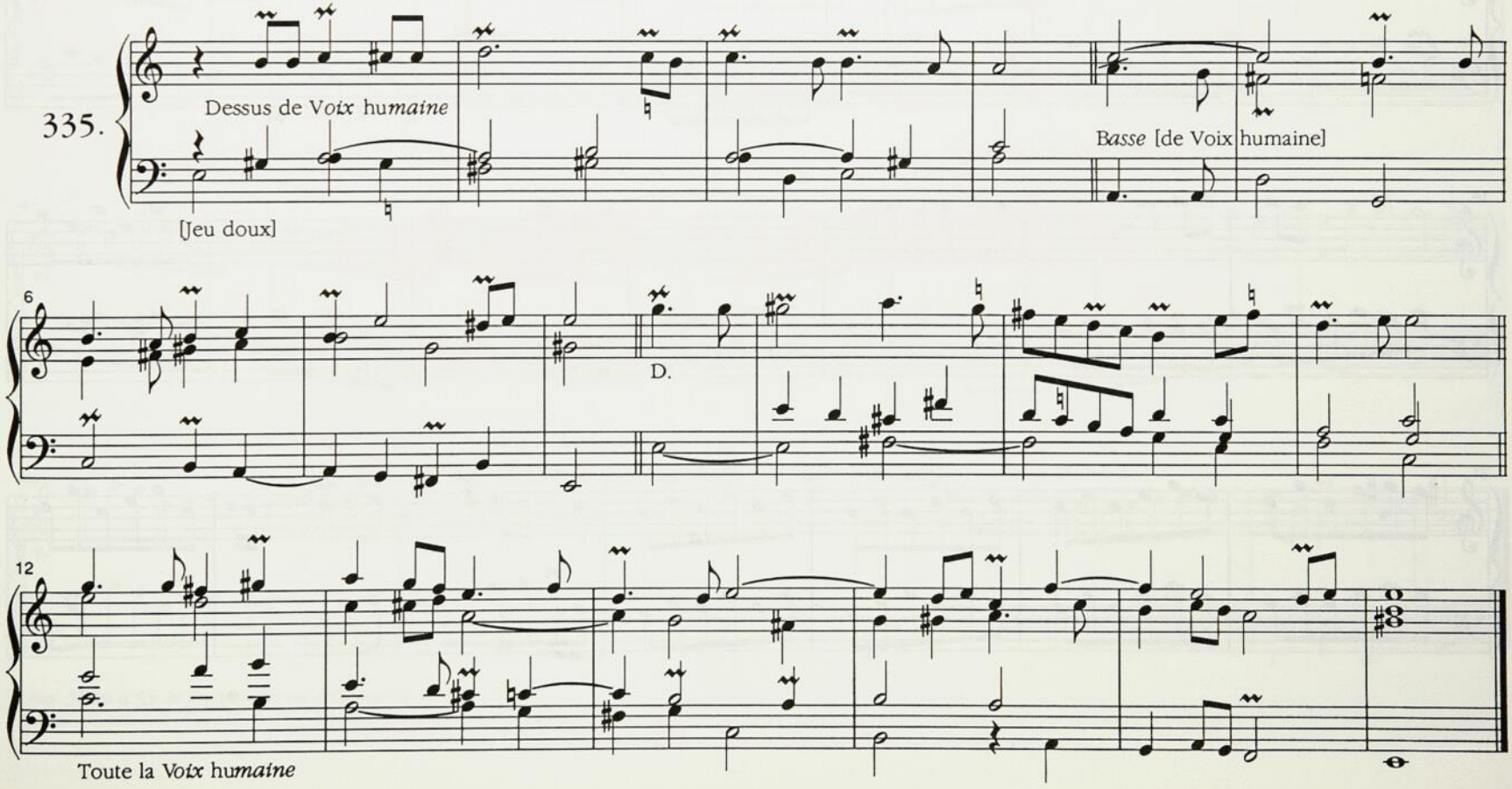


[Trio] - Glorificamus

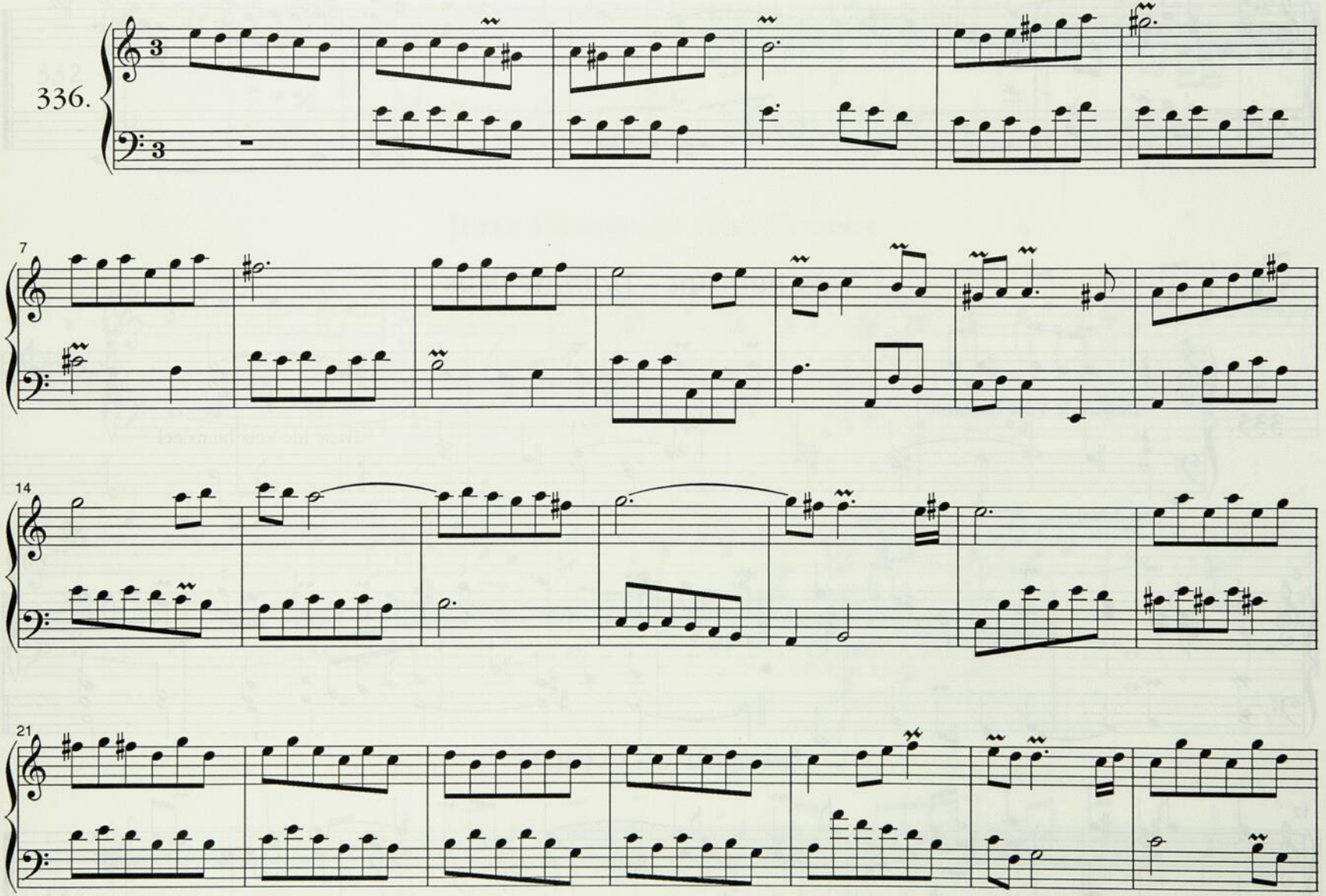


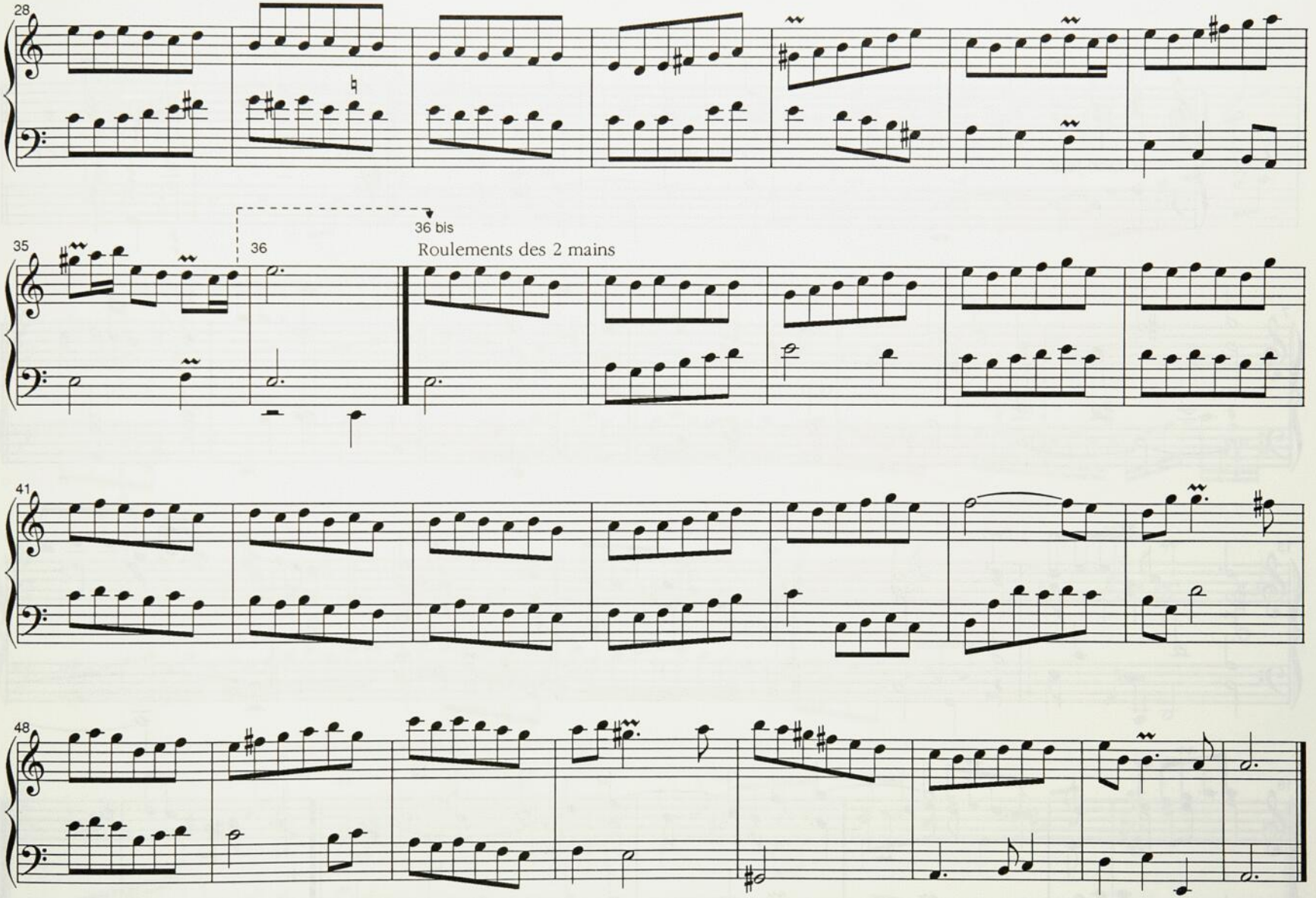


Voix humaine - D*omi*ne deus



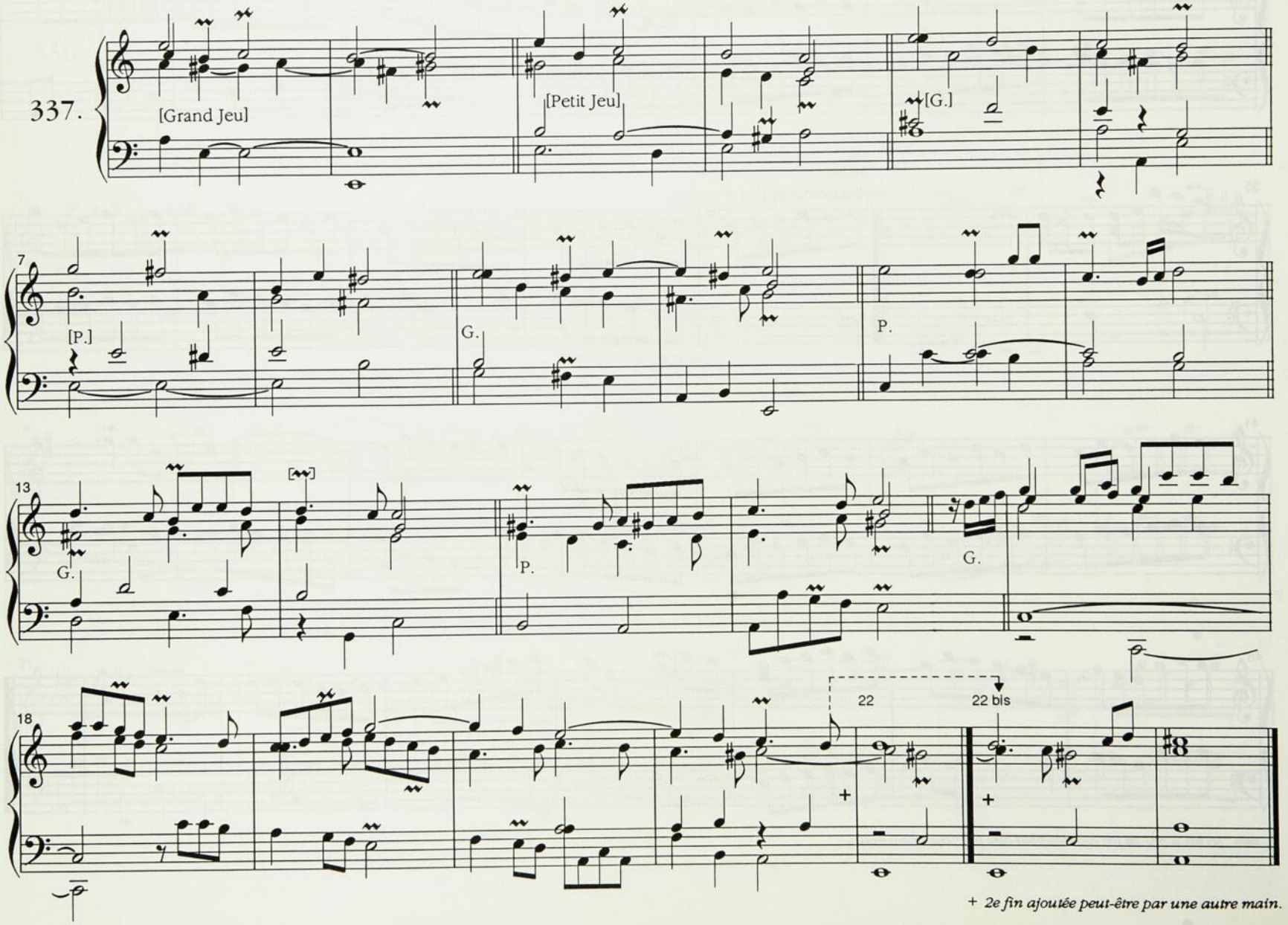
Duo - D*omi*ne deus





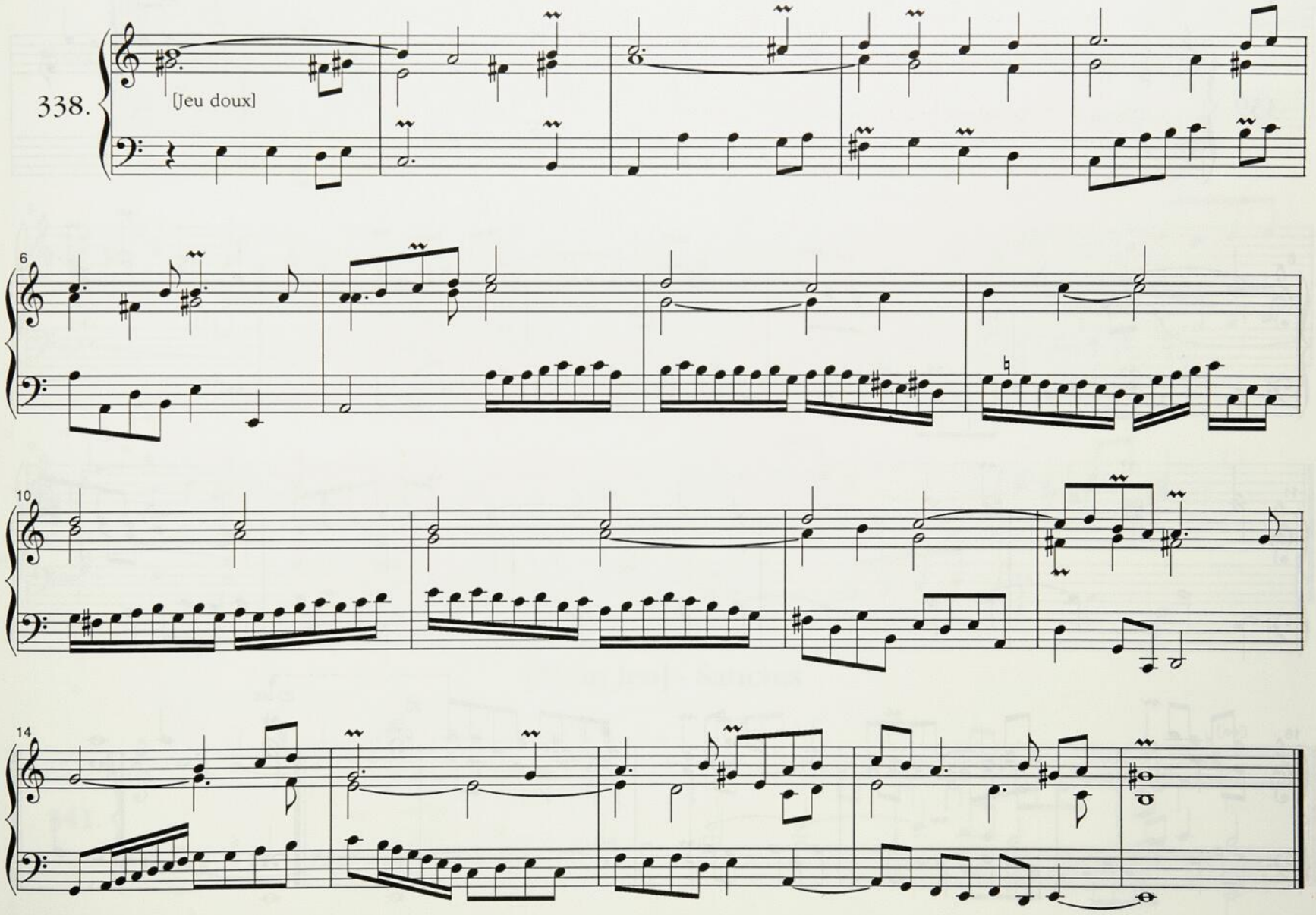
mes. 36 bis à 55: 2e fin ajoutée peut-être par une autre main.

Dialogue - Qui tollis

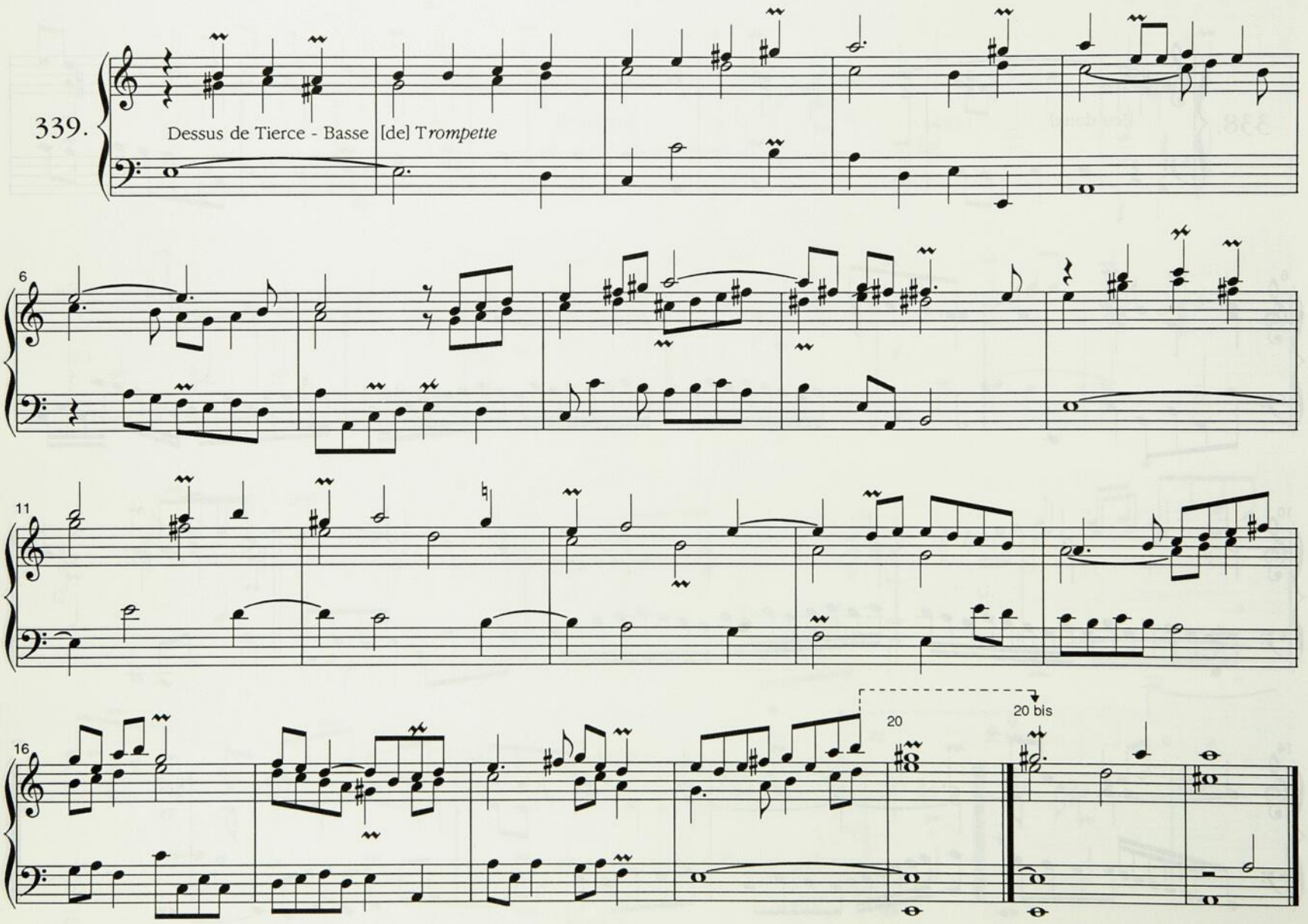


+ *2e fin ajoutée peut-être par une autre main.*

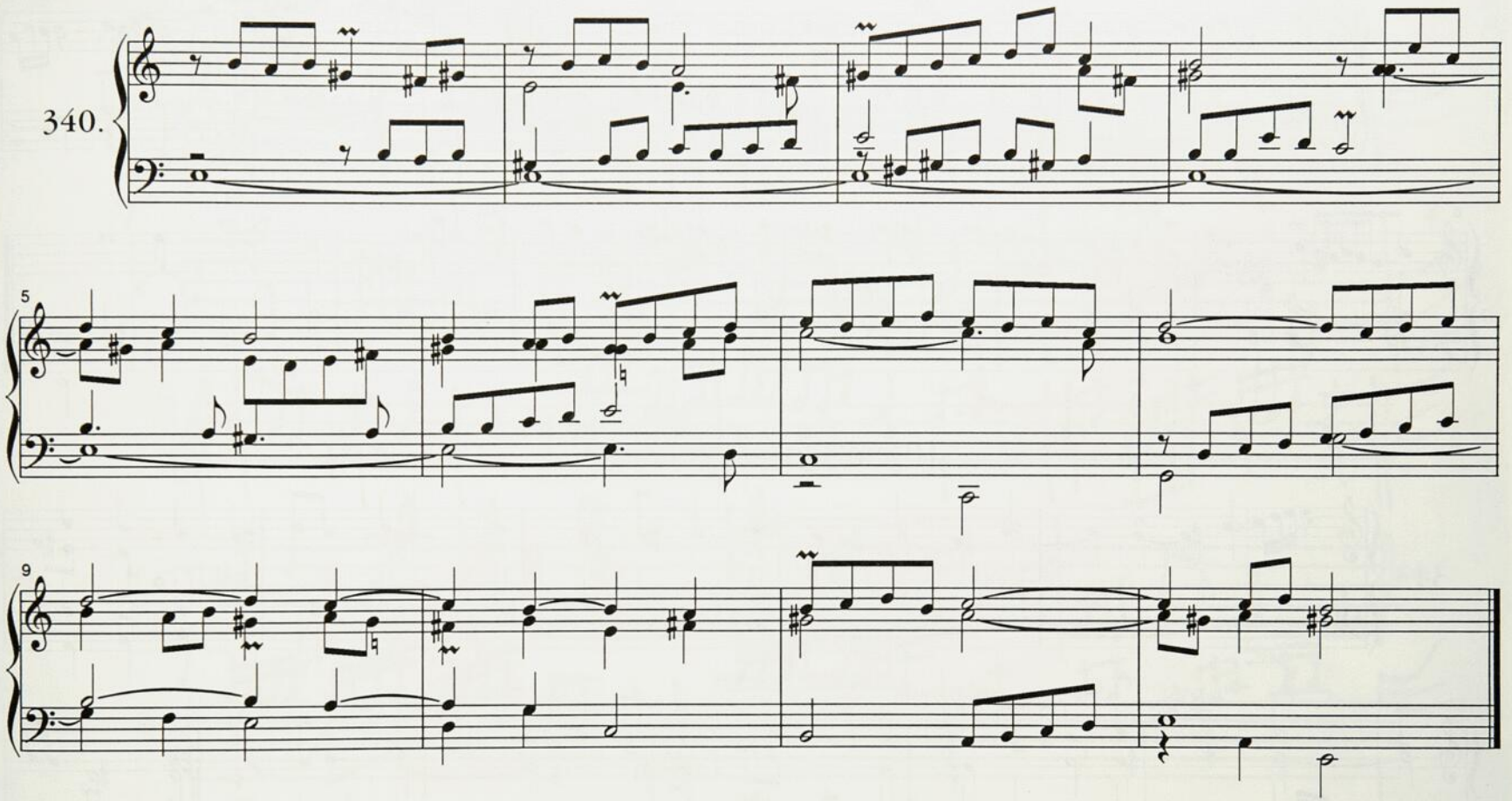
Basse - Quoniam



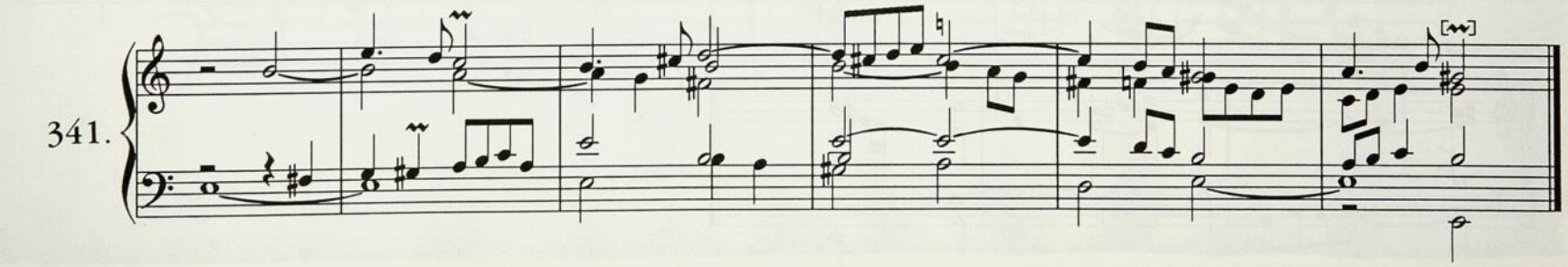
[Trio] - Dessus de Tierce - Basse de Trompette - Tu solus



Plein Jeu - In gloria



[Plein Jeu] - Sanctus



Récit - 3me Sanctus

342.

[Jeu doux]

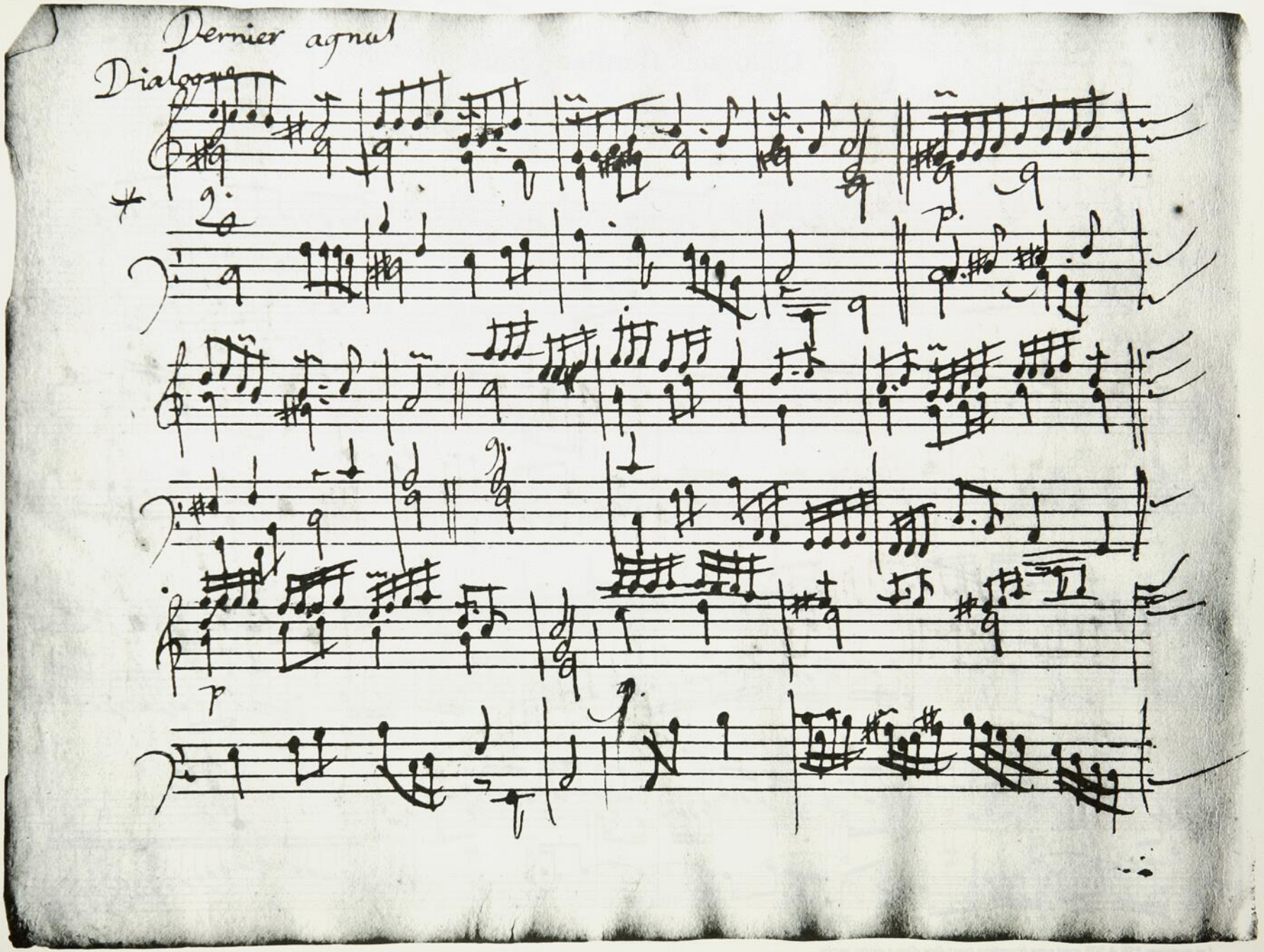
6

[Plein Jeu] - Agnus dei

343.

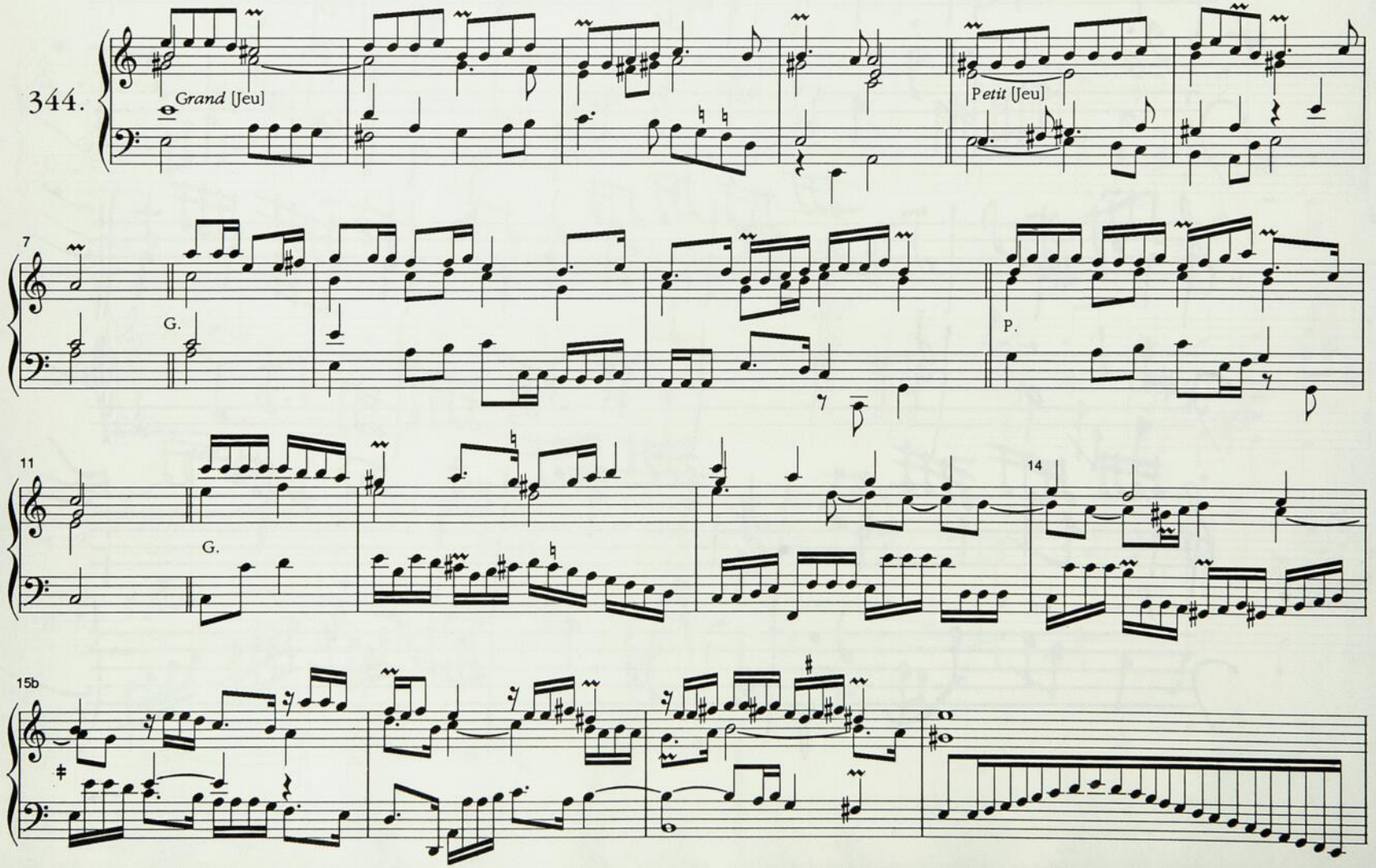
6

12

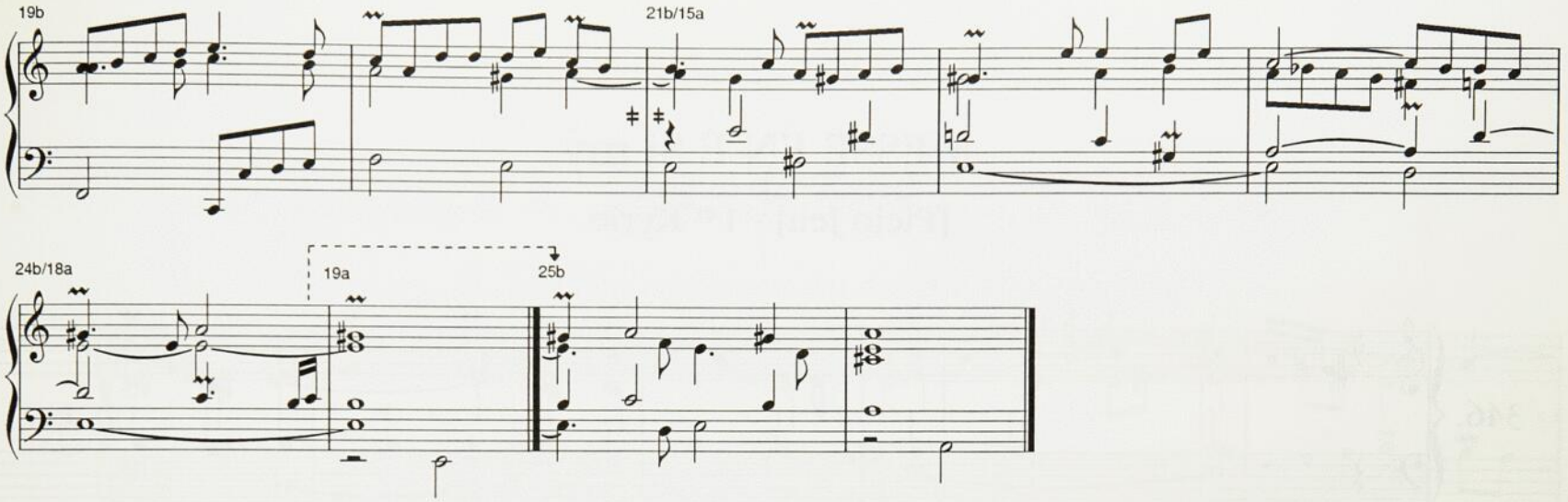


Messe du 4me ton, Dialogue - Dernier Agnus, n° 344, p. 100

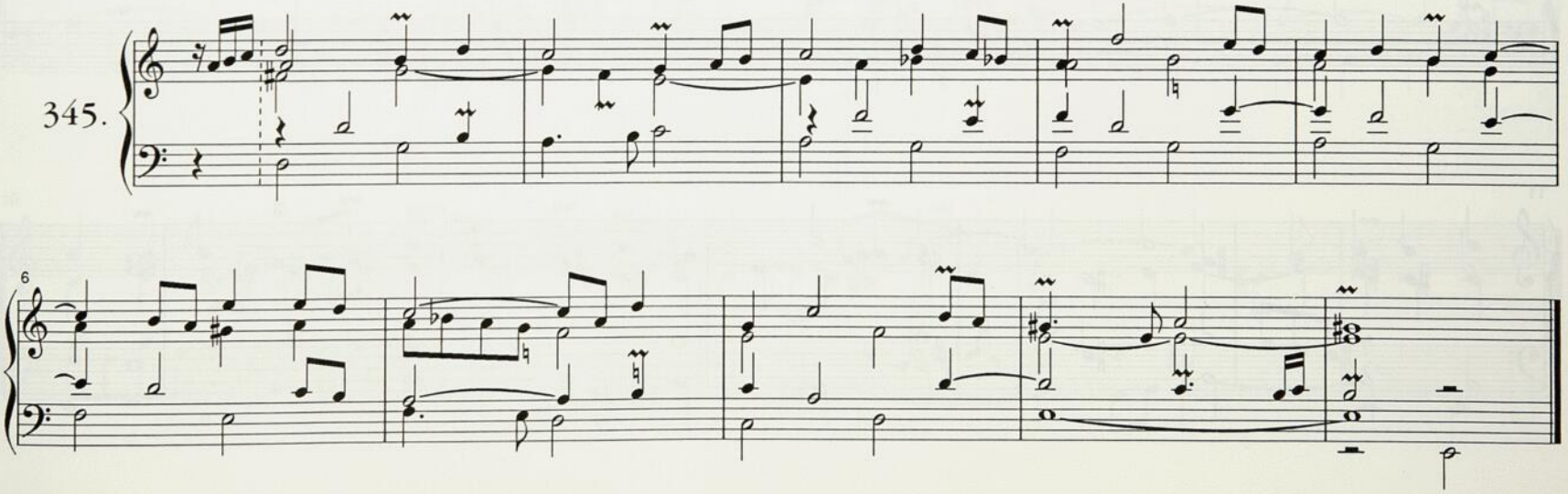
Dialogue - Dernier Agnus



Les mesures 15b à 20b sont une insertion peut-être d'une autre main.

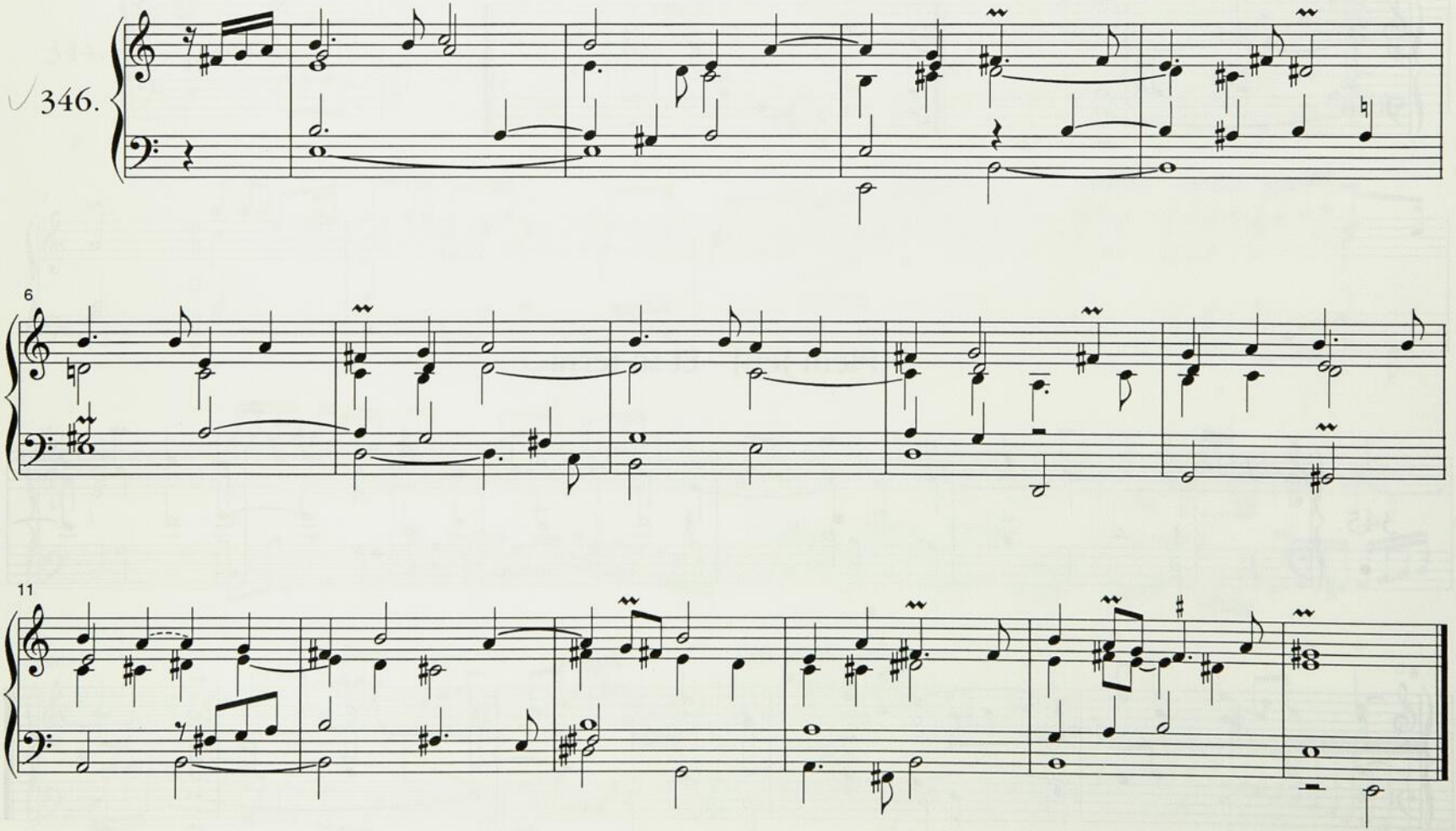


[Plein Jeu] - Et in terra

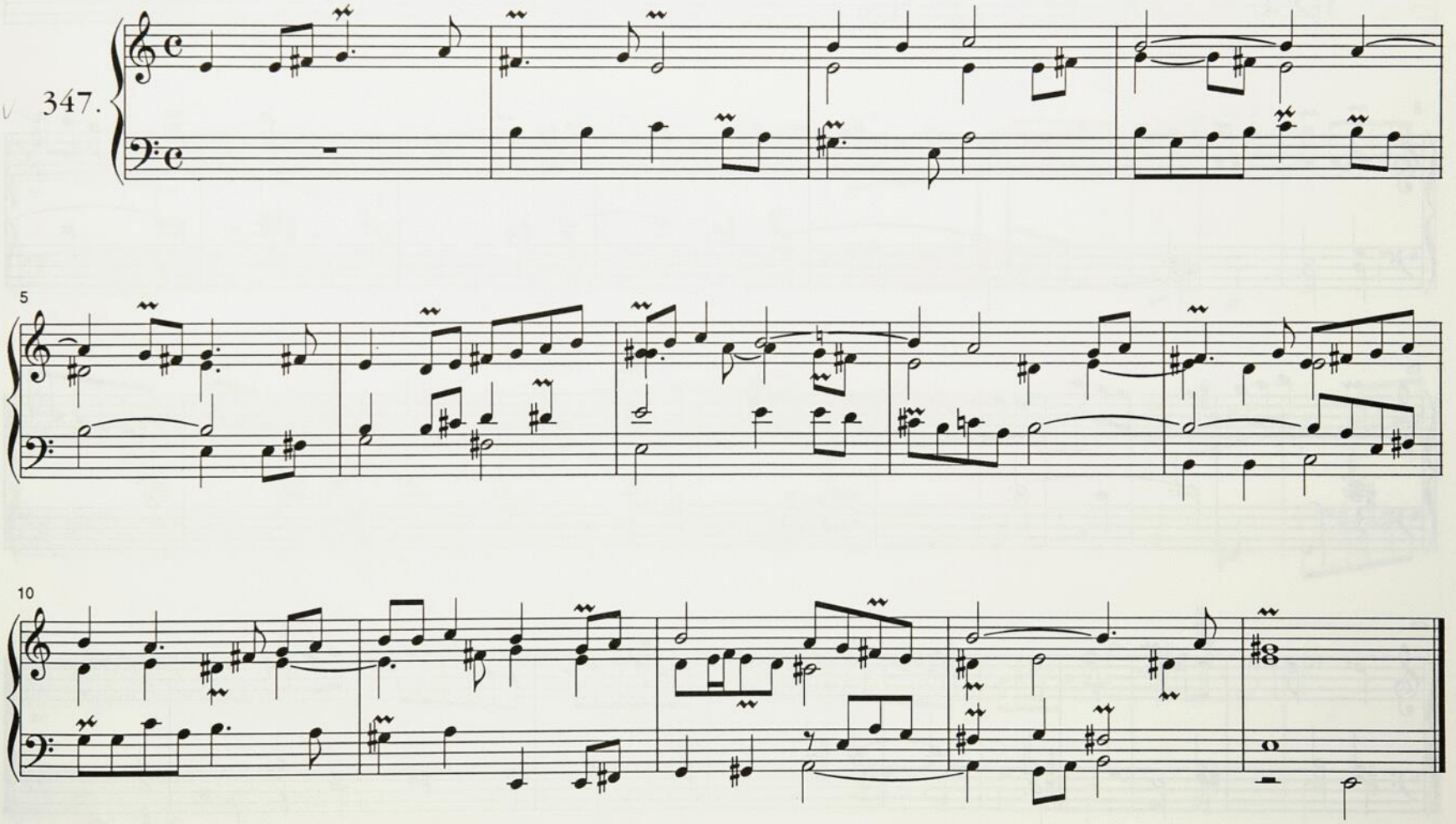


MESSE EN E Si my

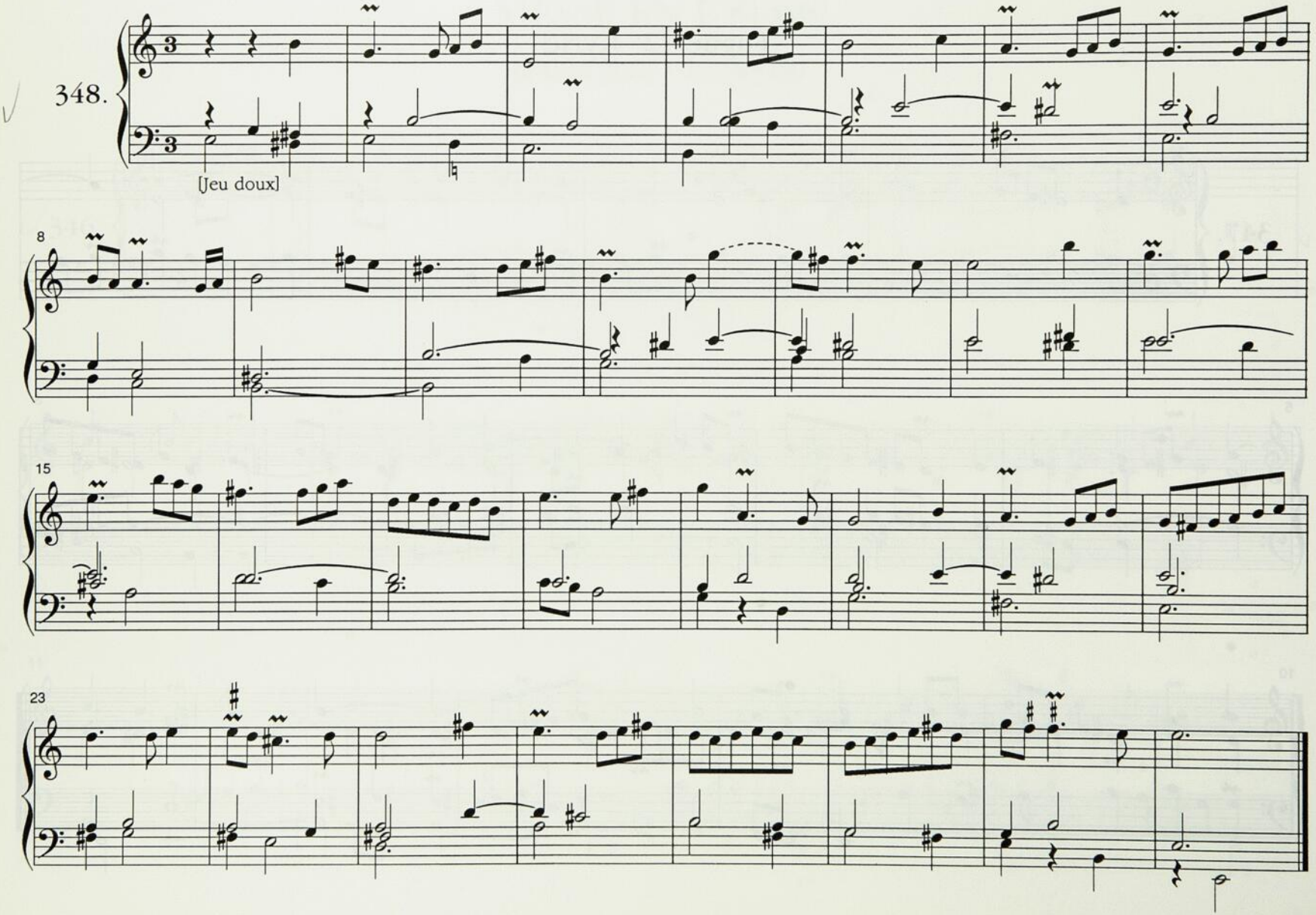
[Plein Jeu] - 1er Kyrie



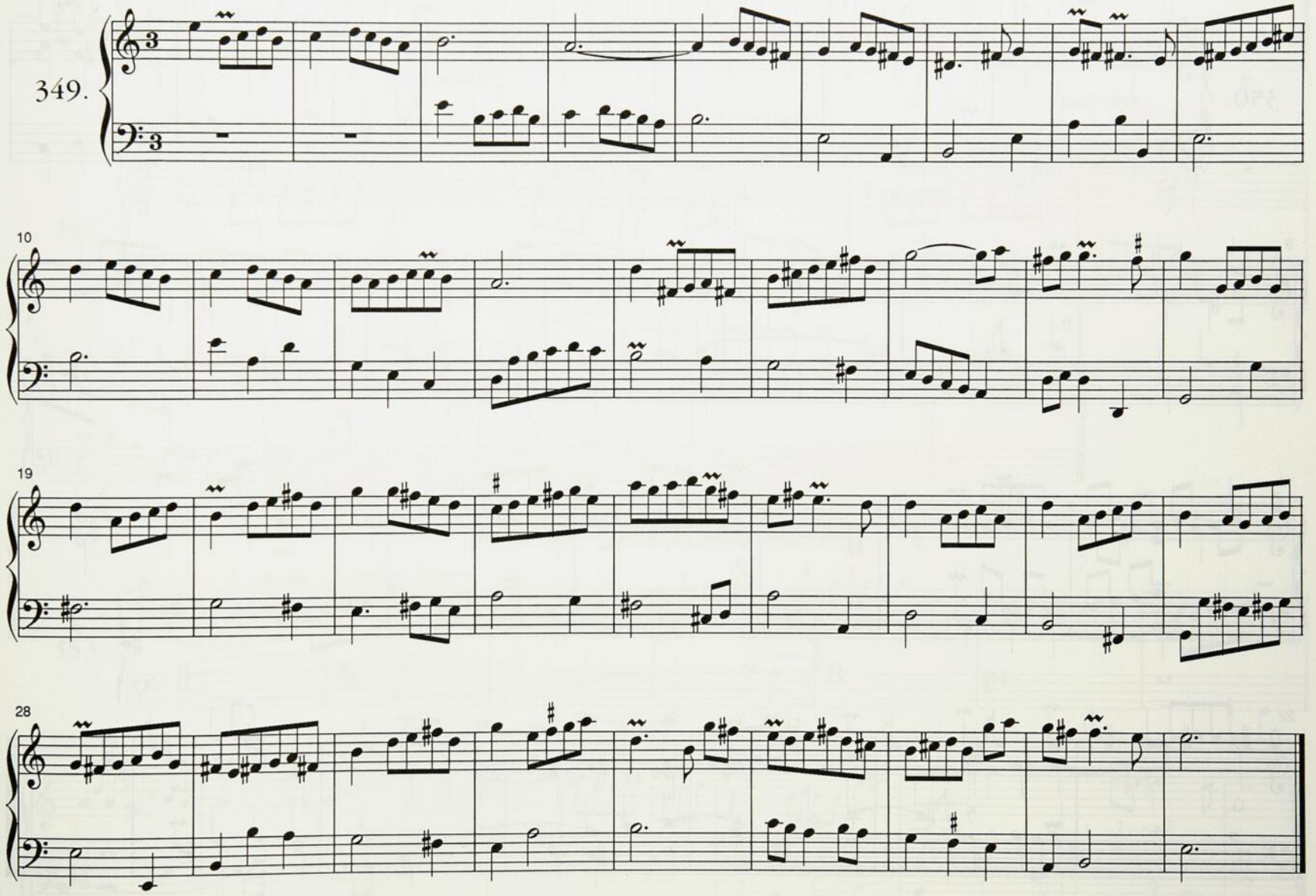
Fugue -[2ᵉ Kyrie]



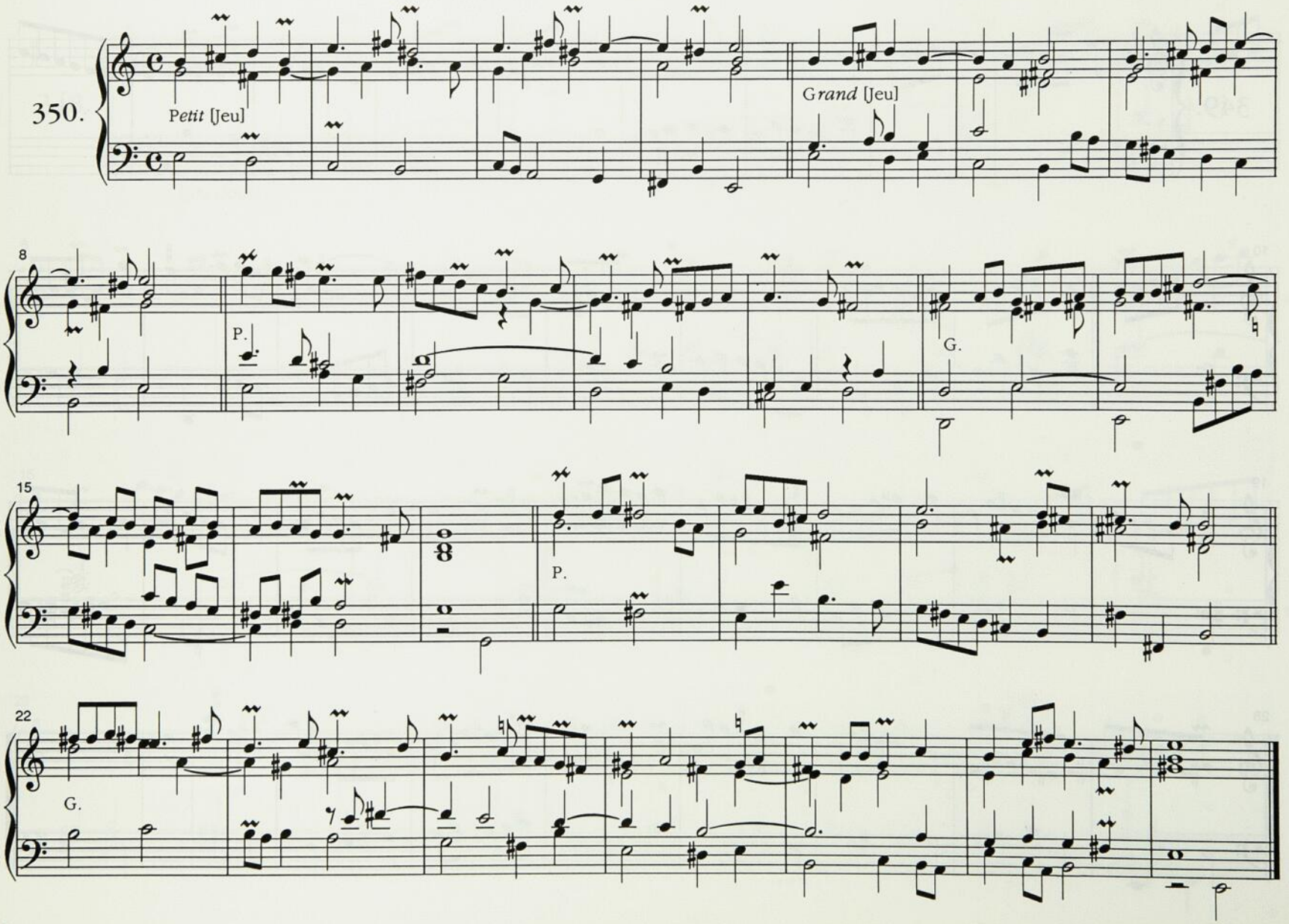
Récit - [3e Kyrie]



Duo - [4e Kyrie]



Dialogue - [Dernier Kyrie]



[Plein Jeu - Et in terra]

351.

[Trio - Benedicimus te]

352.

6

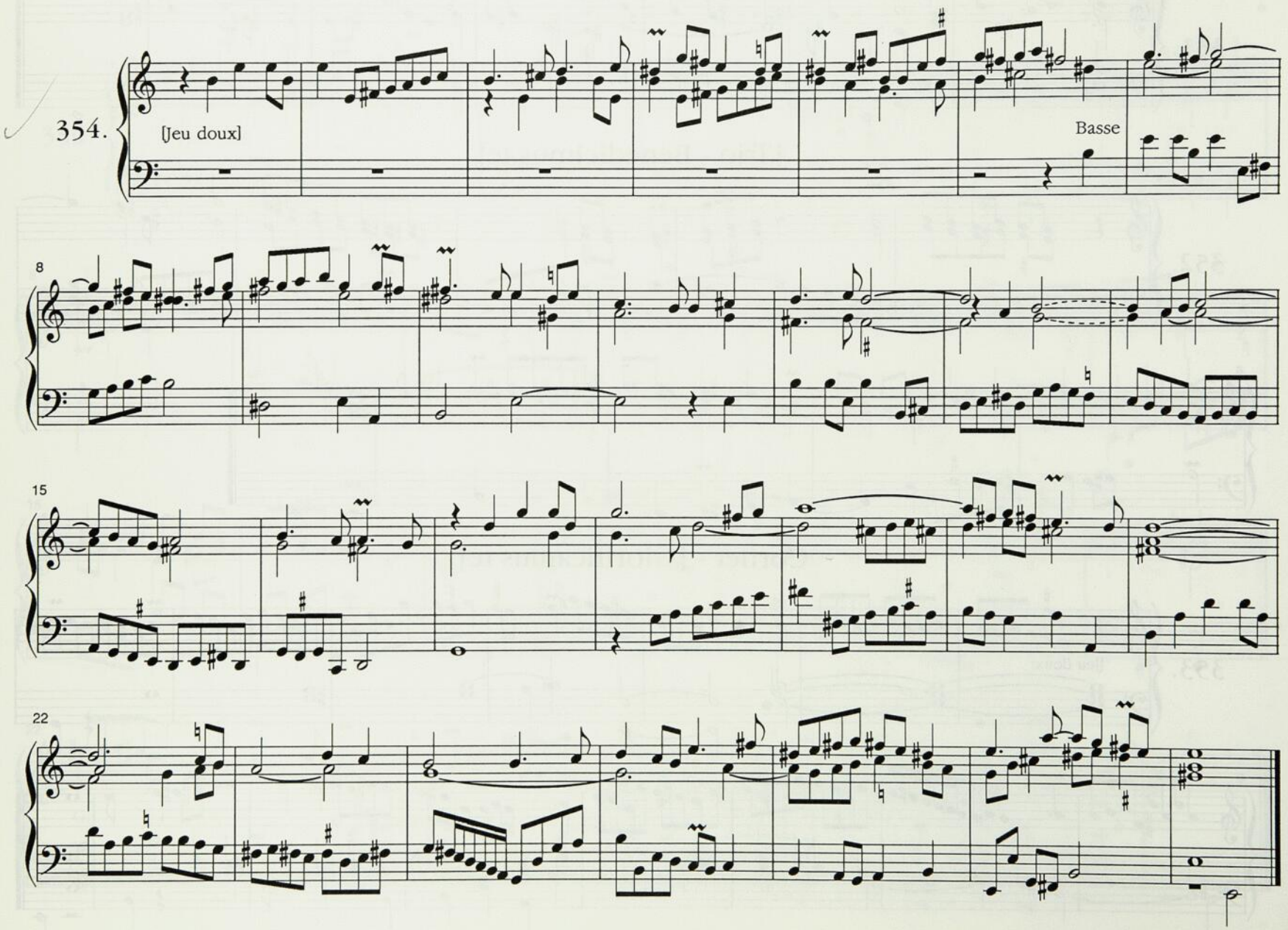
Cornet - [Glorificamus te]

353.

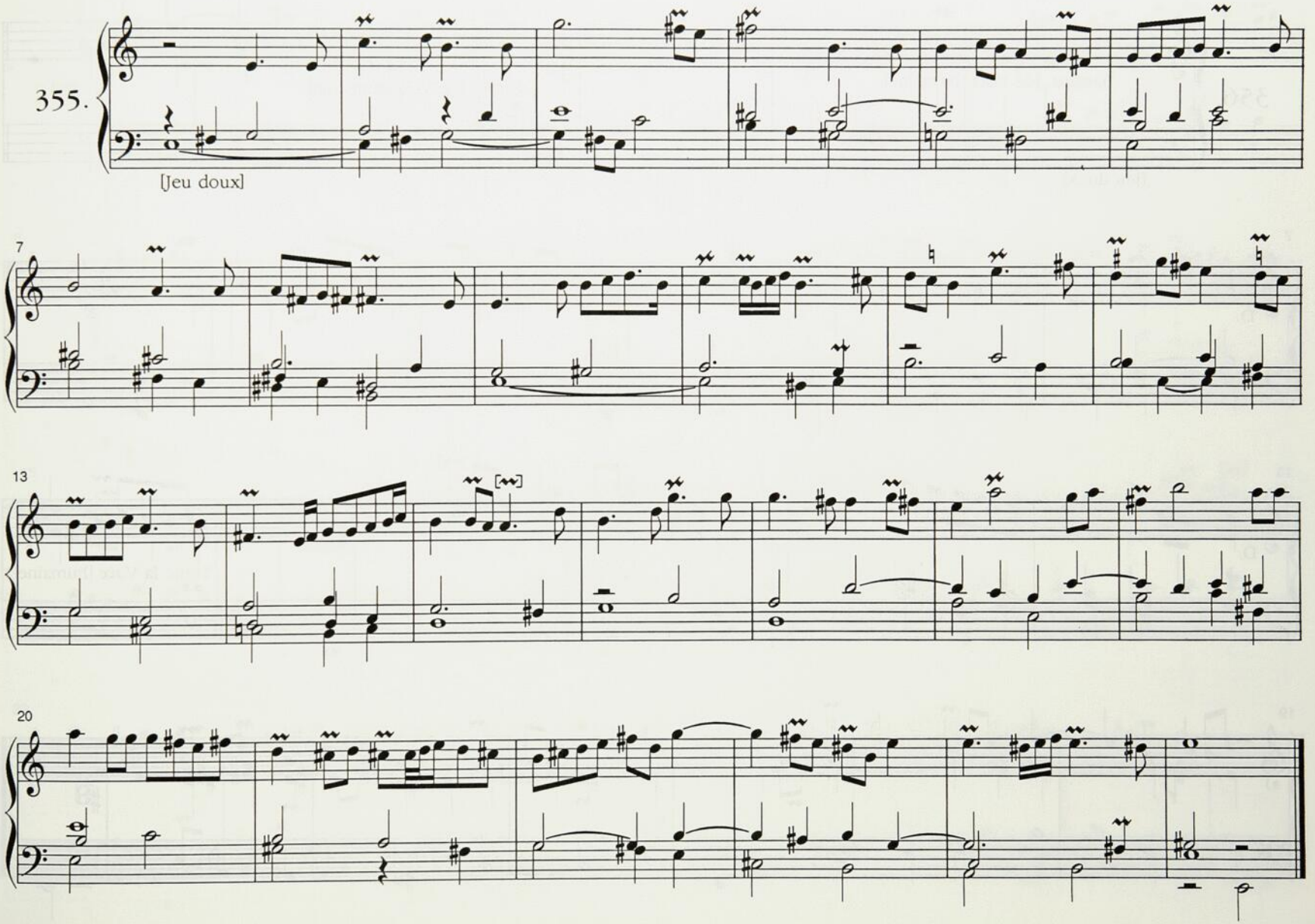
[Jeu doux]

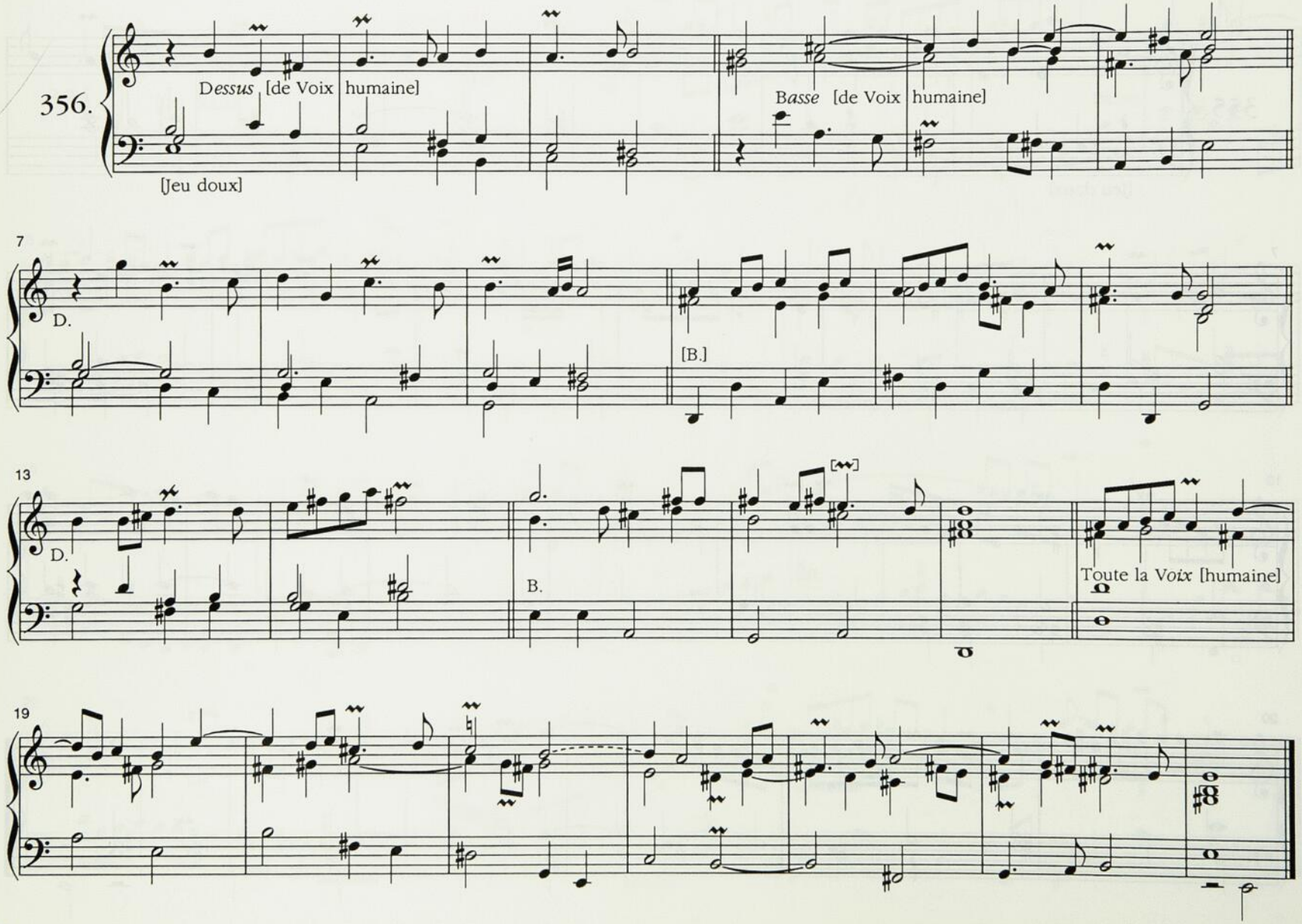
8

Basse - [Domine Deus rex]

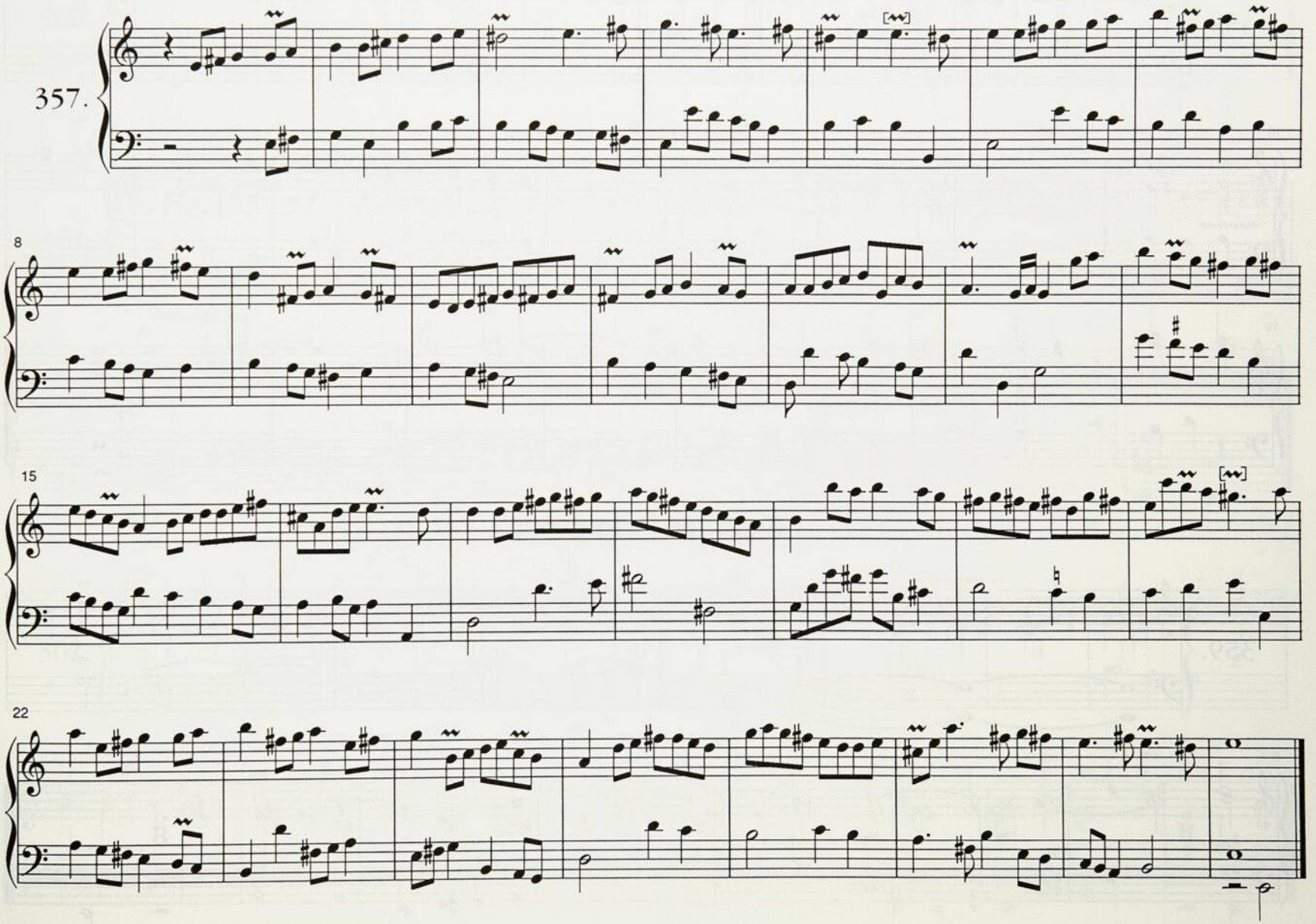


[Récit - Domine Deus Agnus]

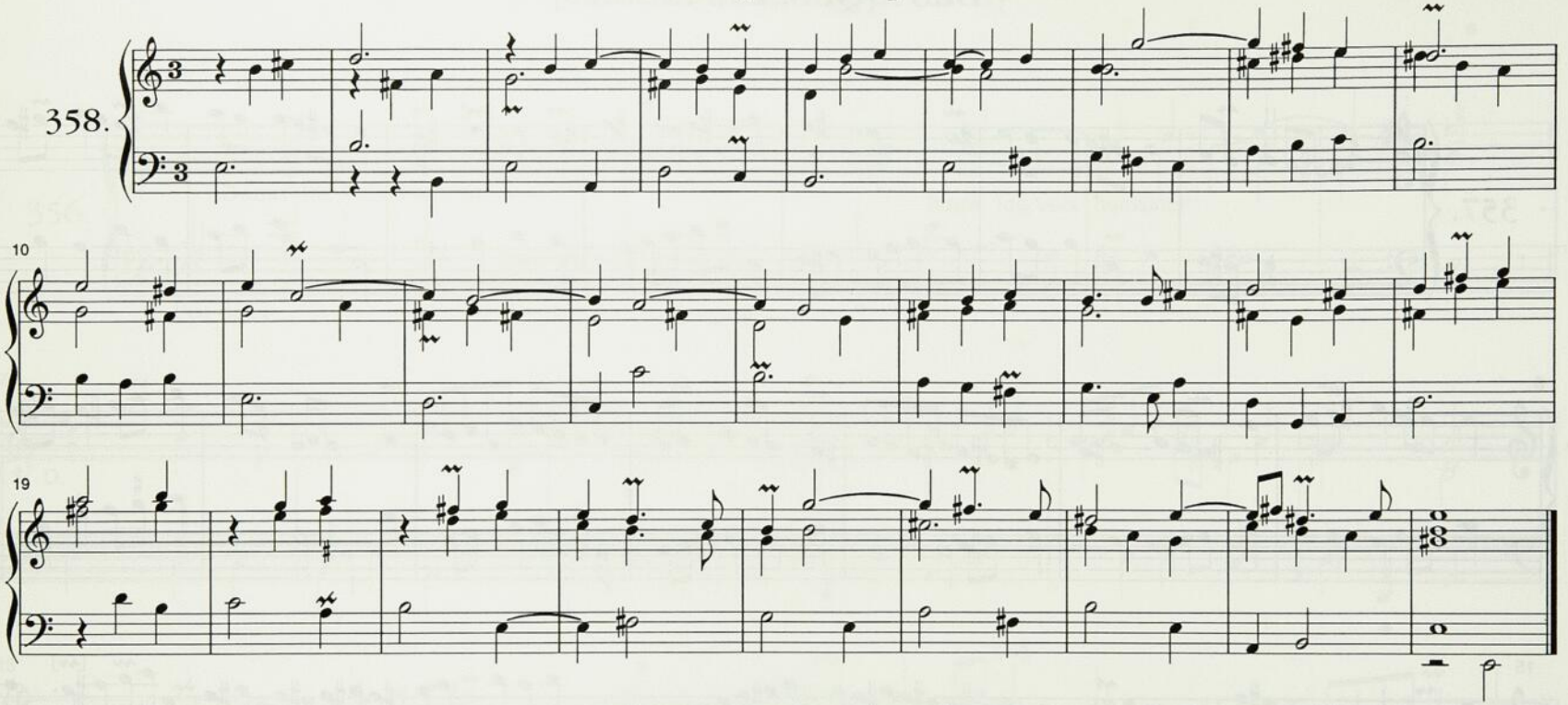



356.
Dessus [de Voix humaine]
[Jeu doux]
Basse [de Voix humaine]
7
D.
[B.]
13
D.
B.
Toute la Voix [humaine]
19

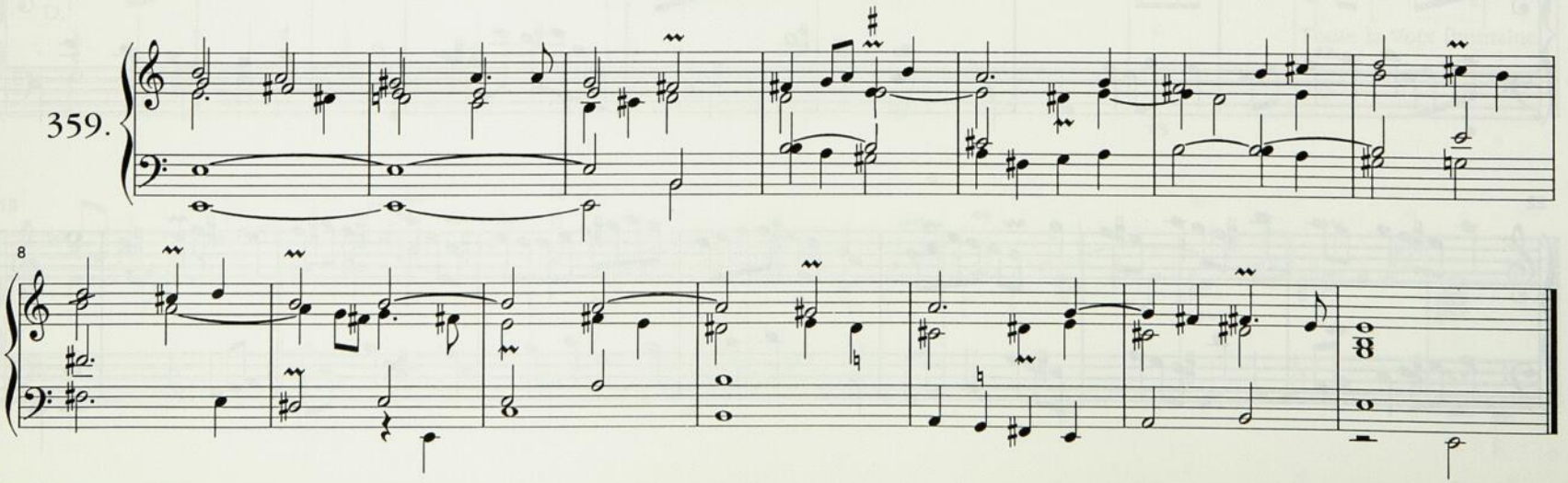
Duo - [Quoniam tu solus]



Trio - [Tu solus]



Plein Jeu - [In gloria]



[Plein Jeu] - Sanctus

360.

Récit - 3e Sanctus

361.

[Jeu doux]

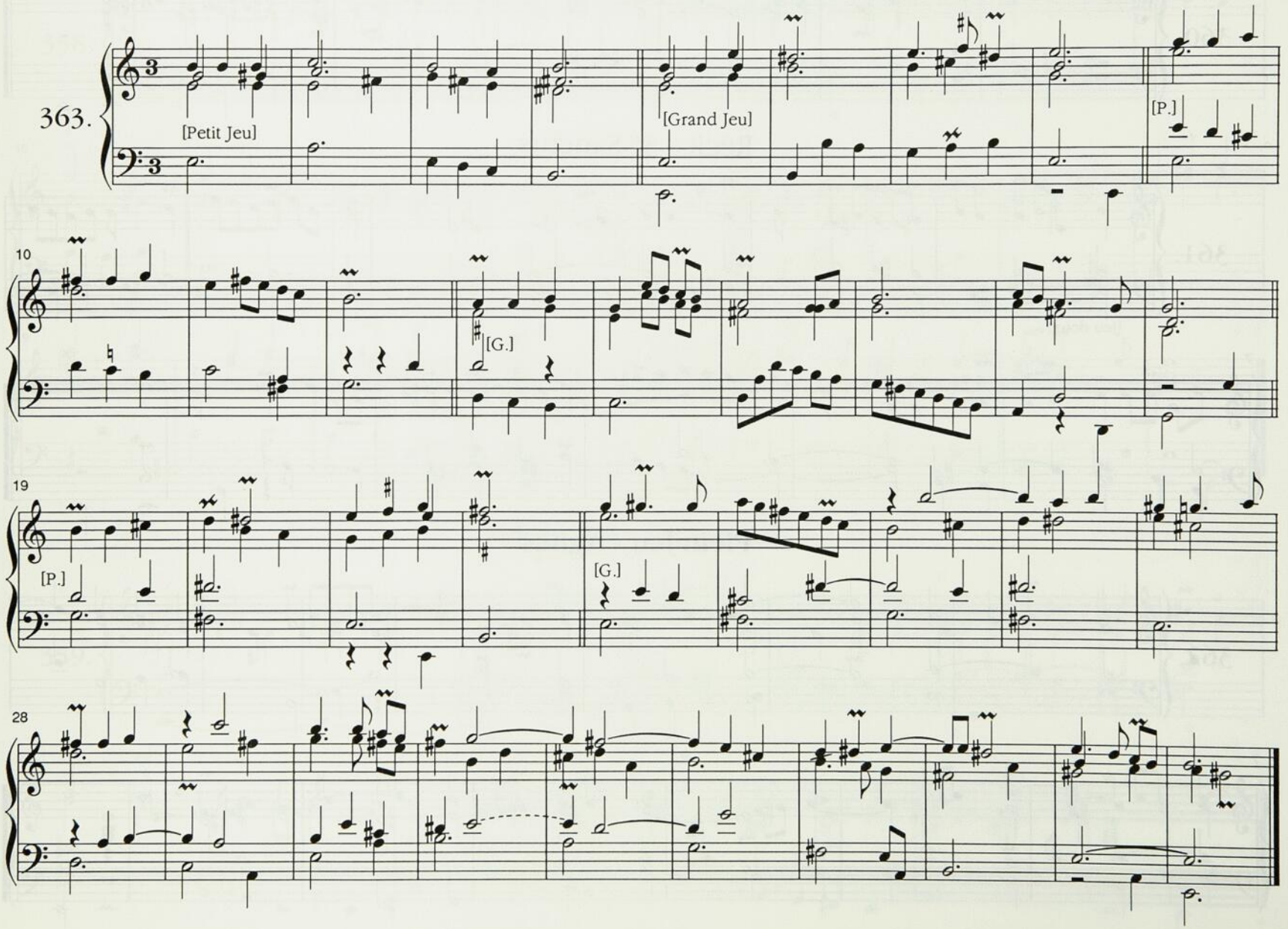
7

Plein Jeu - Agnus

362.

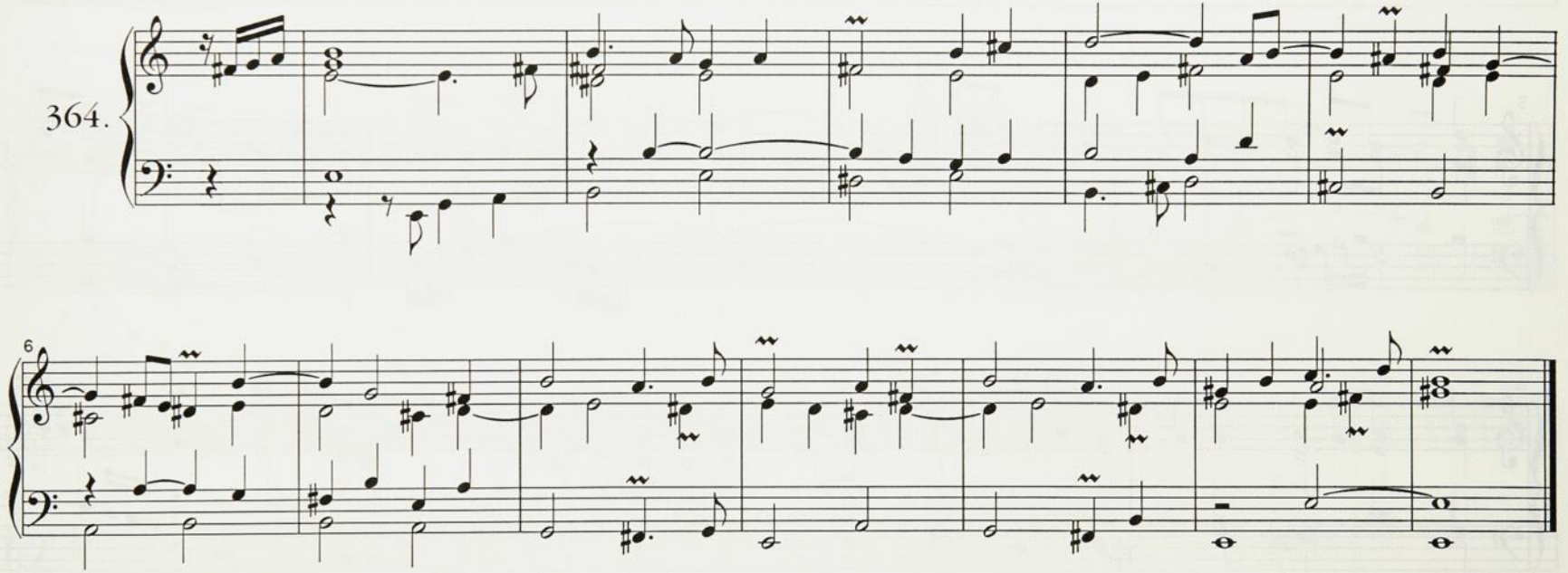
7

[Dialogue - Dernier Agnus]

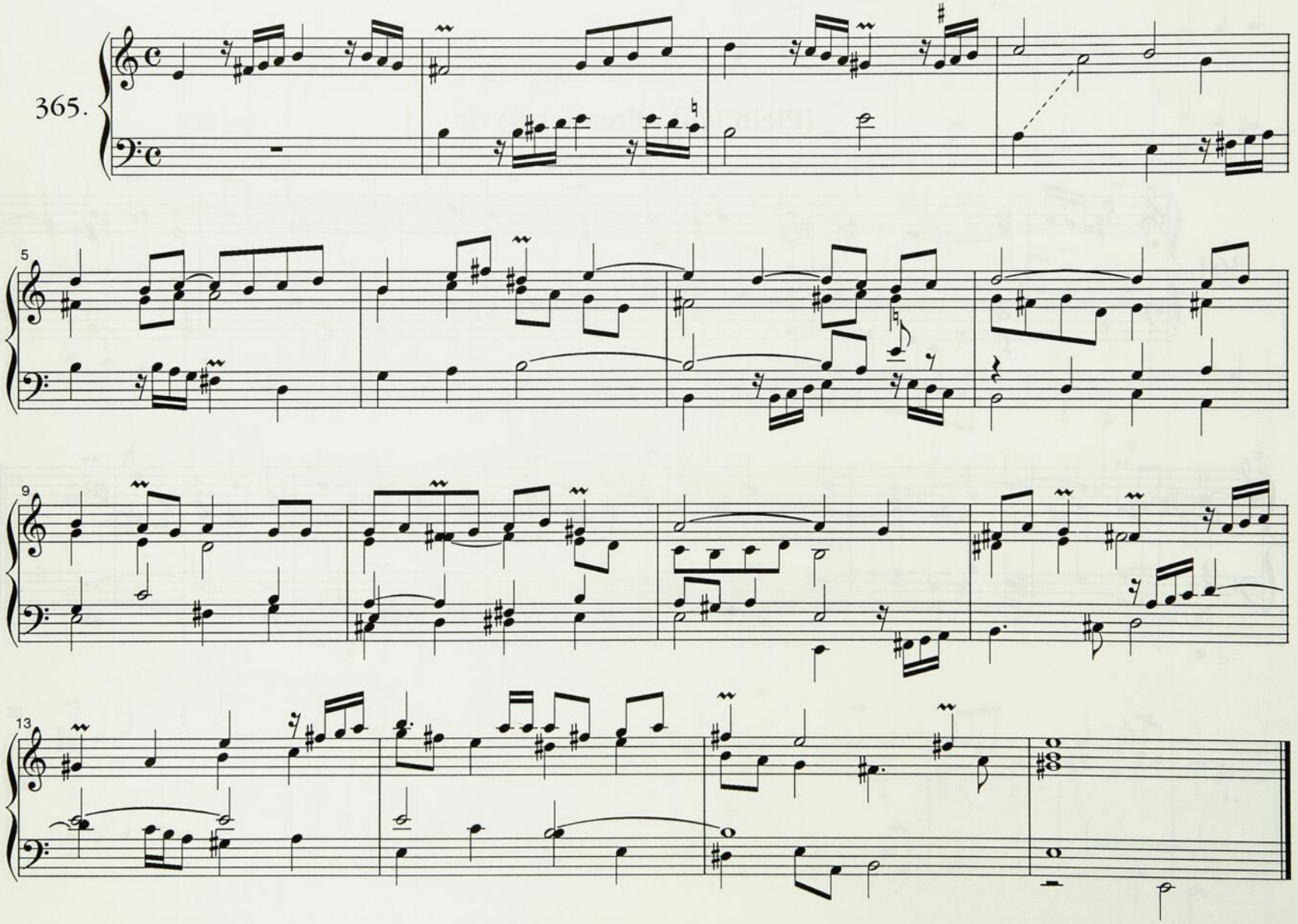


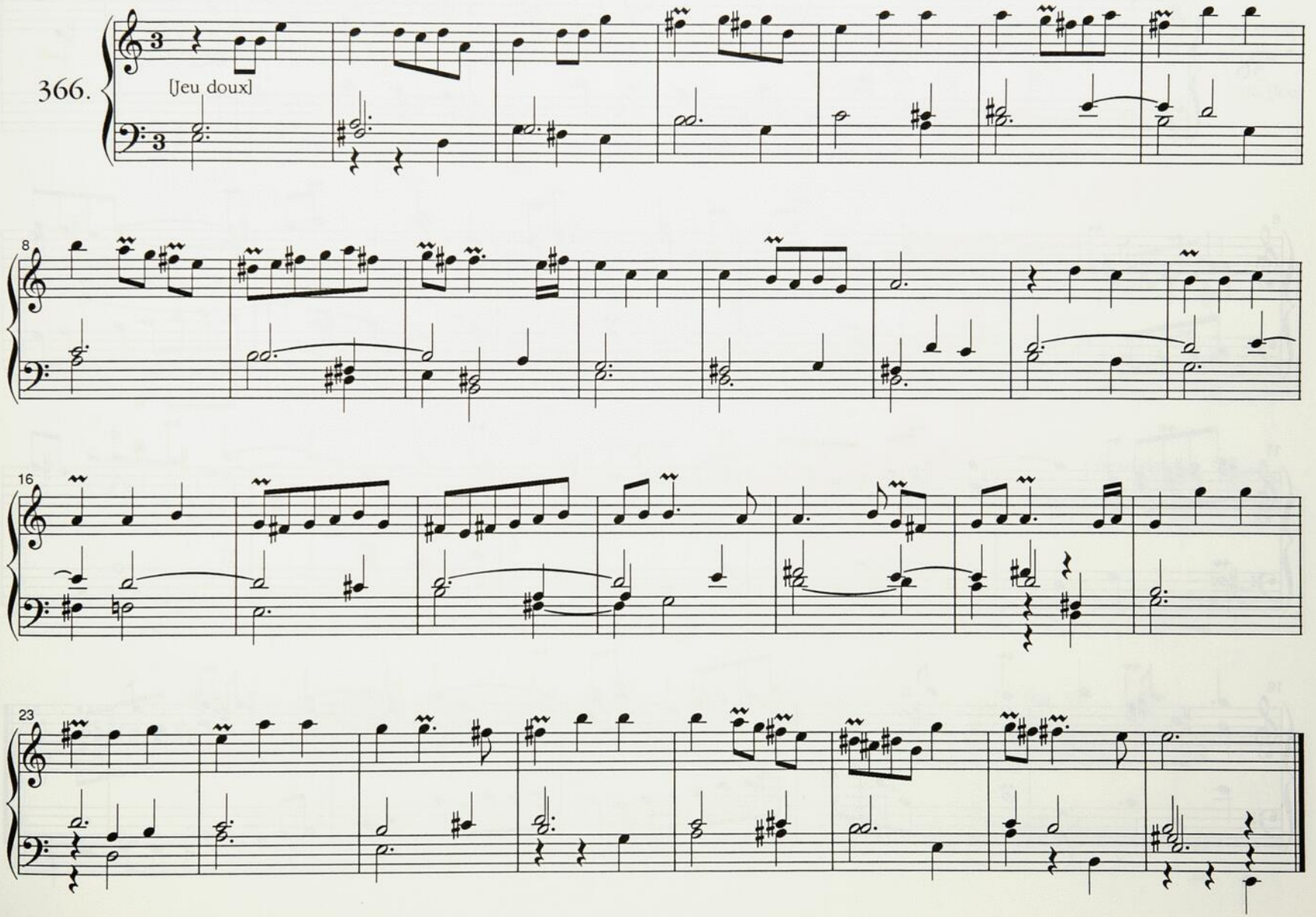
[MESSE EN MI]

[Plein Jeu] - Premier Kyrie

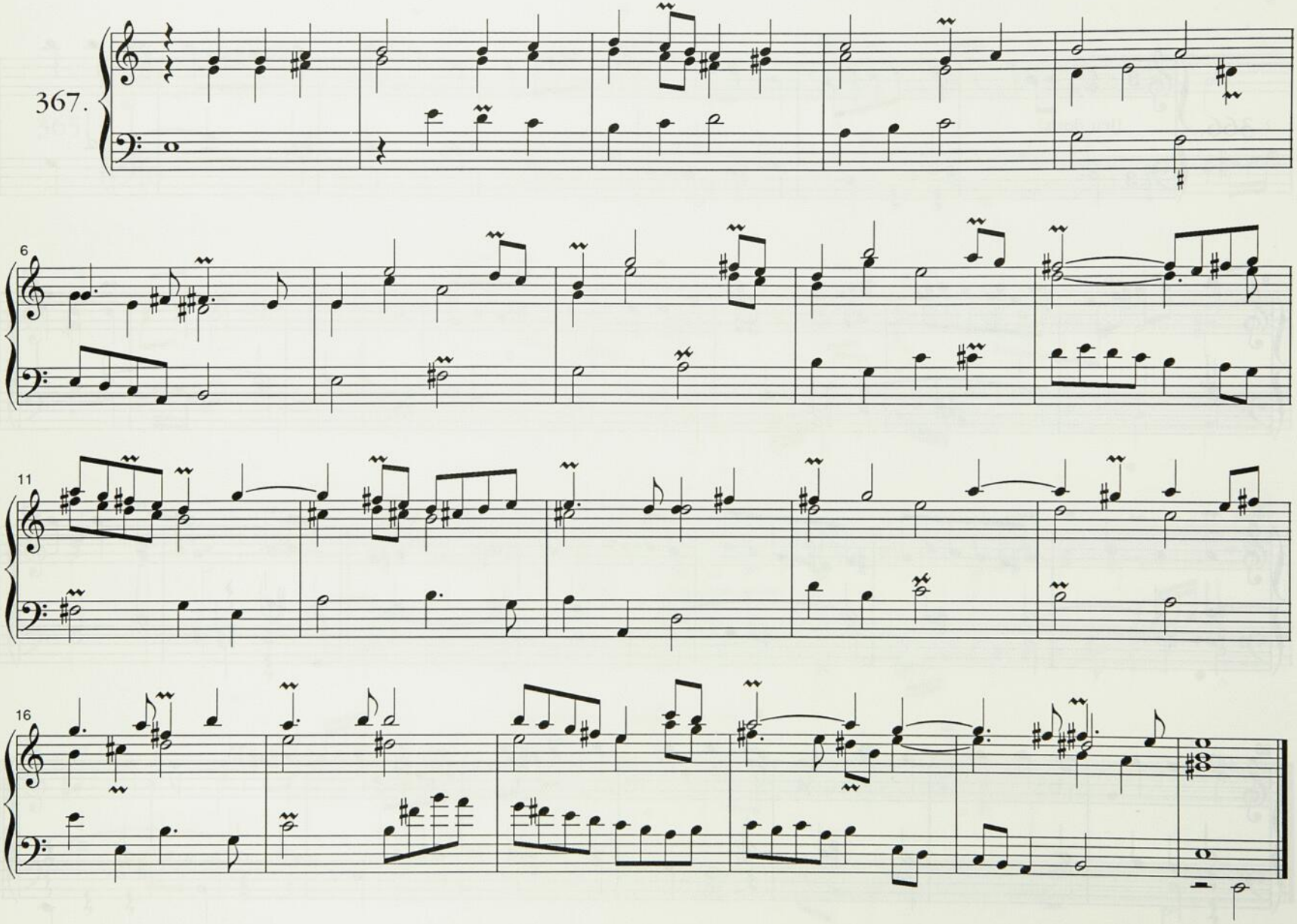


Fugue - 2me Kyrie

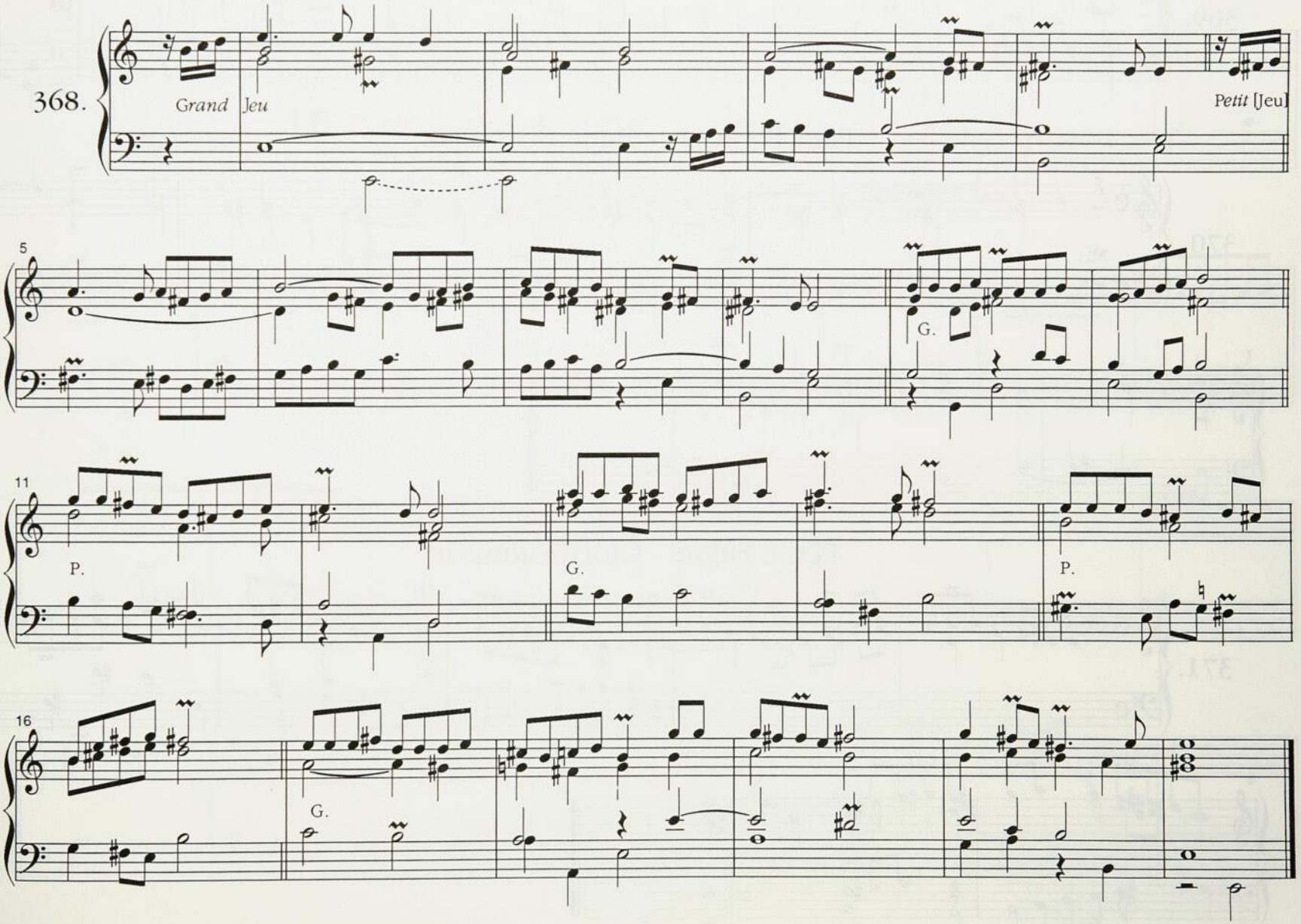



366.
[Jeu doux]
8
16
23

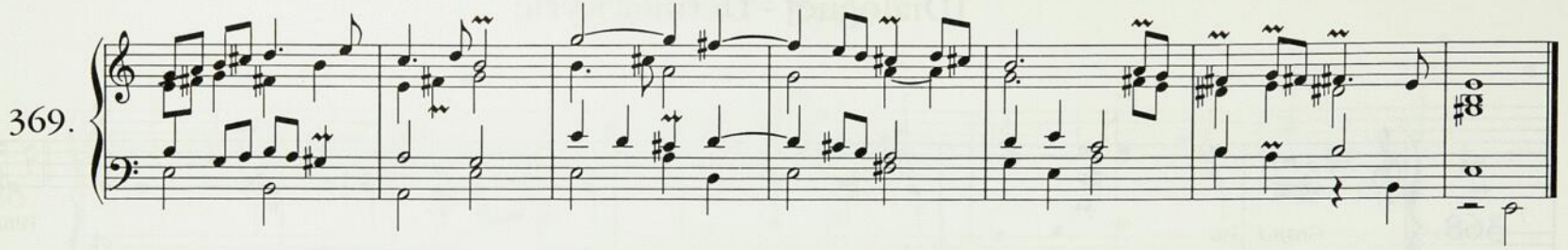
Trio - 4me Kyrie



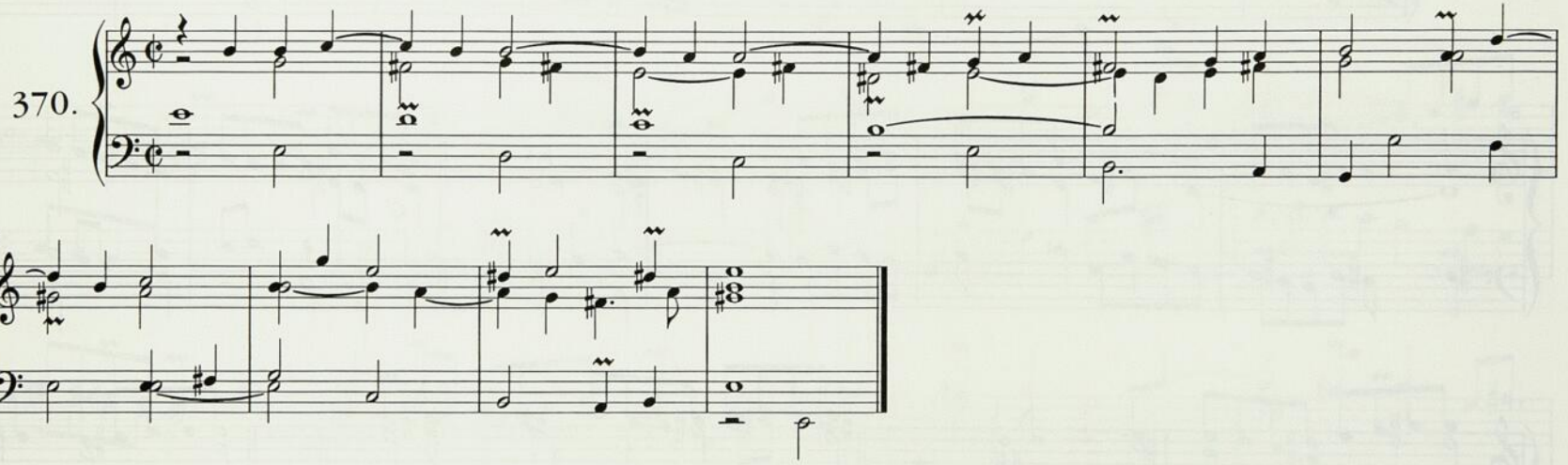
[Dialogue] - Dernier Kyrie



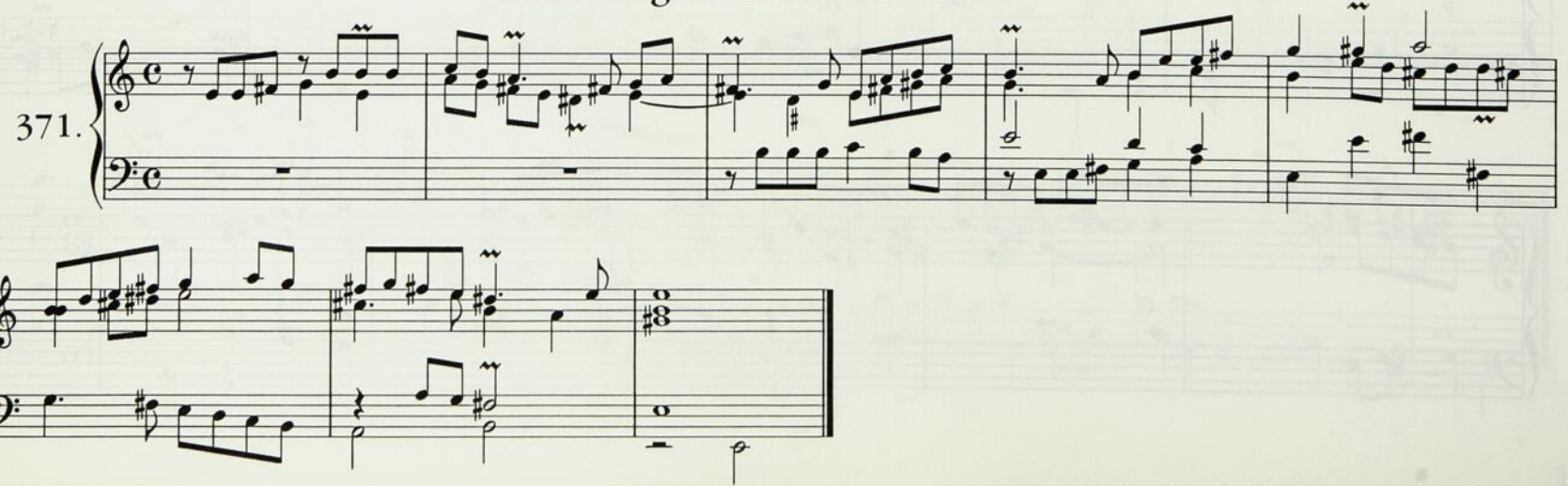
[Plein Jeu] - Et in terra pax



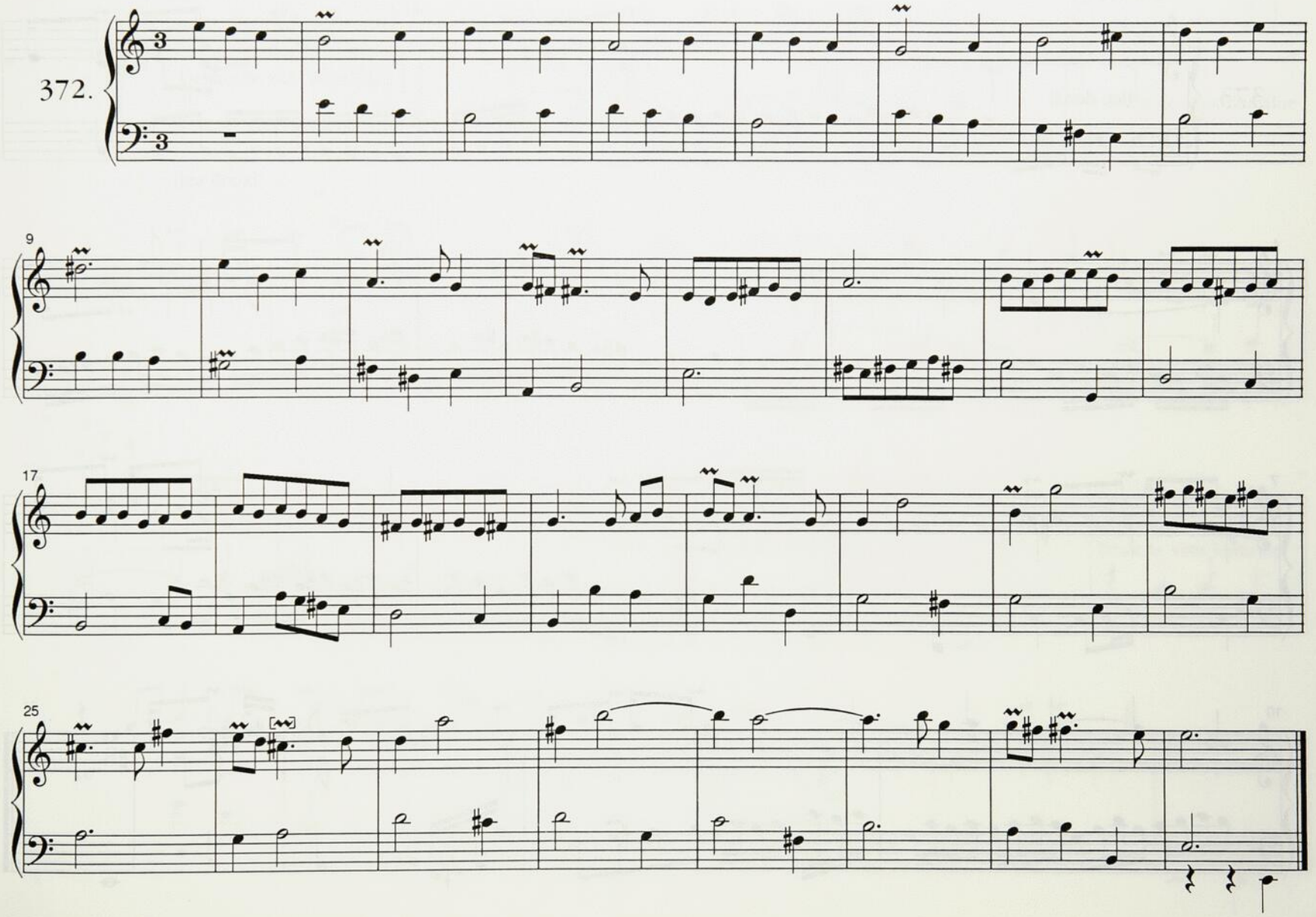
Petit Plein Jeu - Benedicimus te

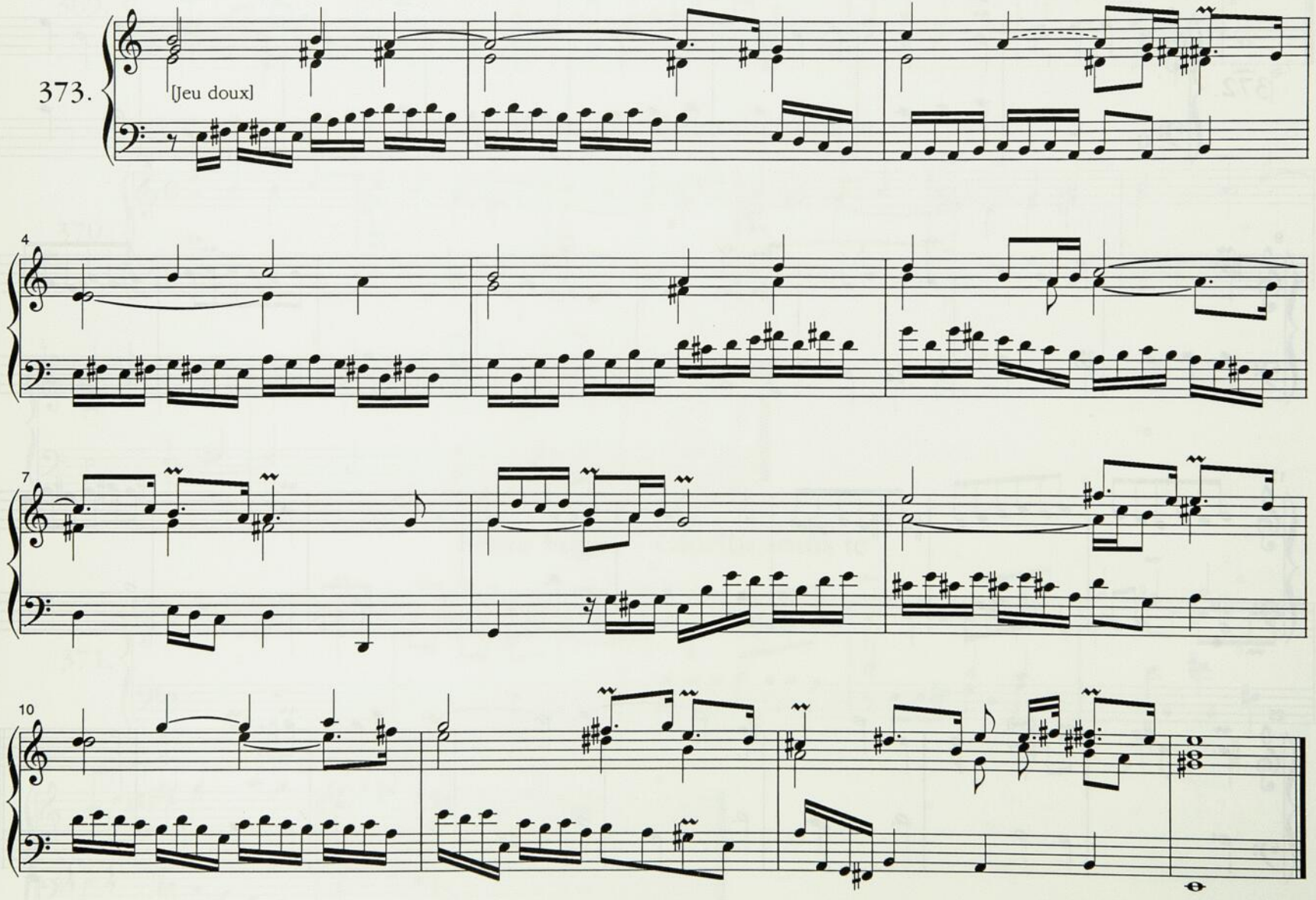


Petite Fugue - Glorificamus te

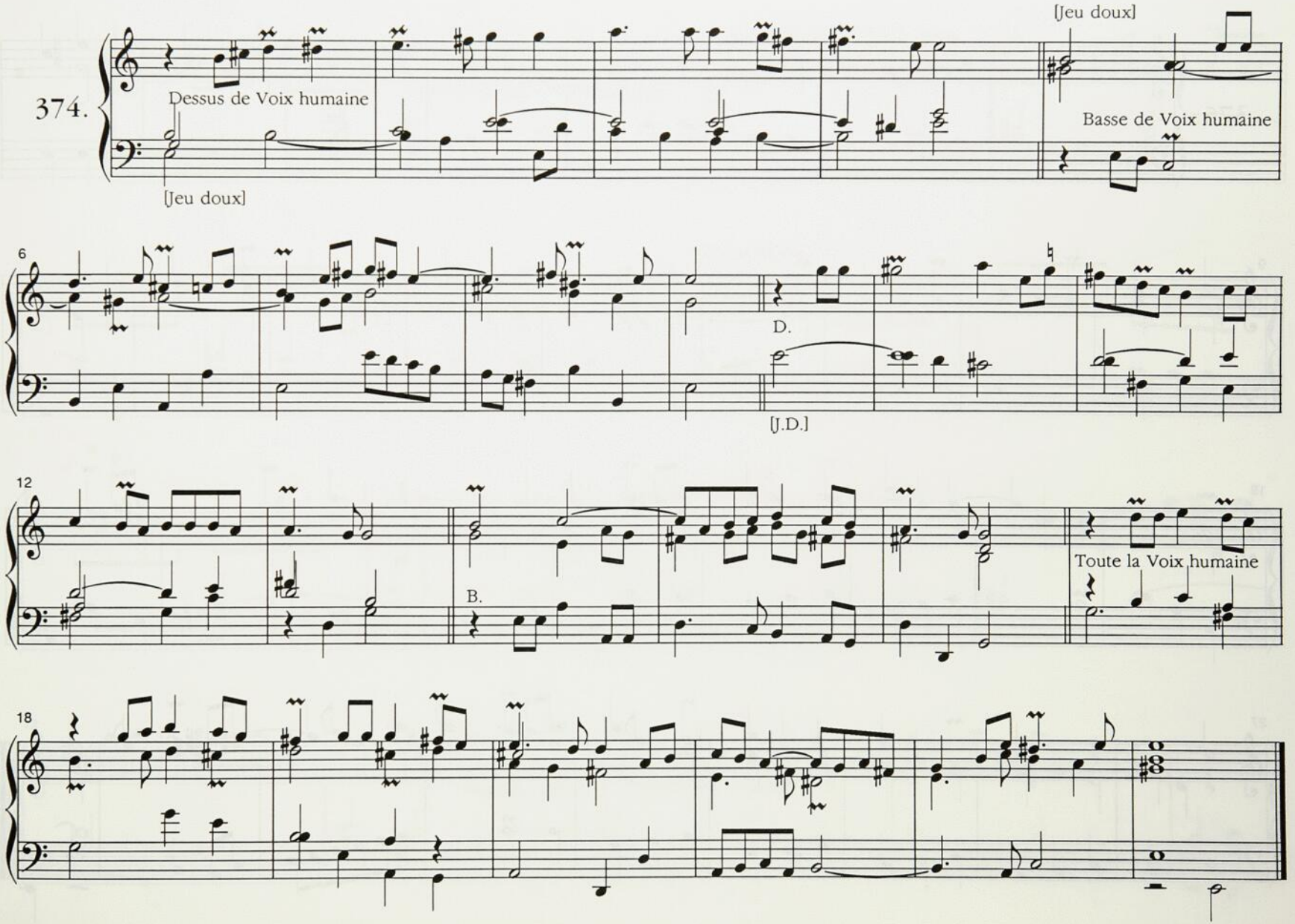


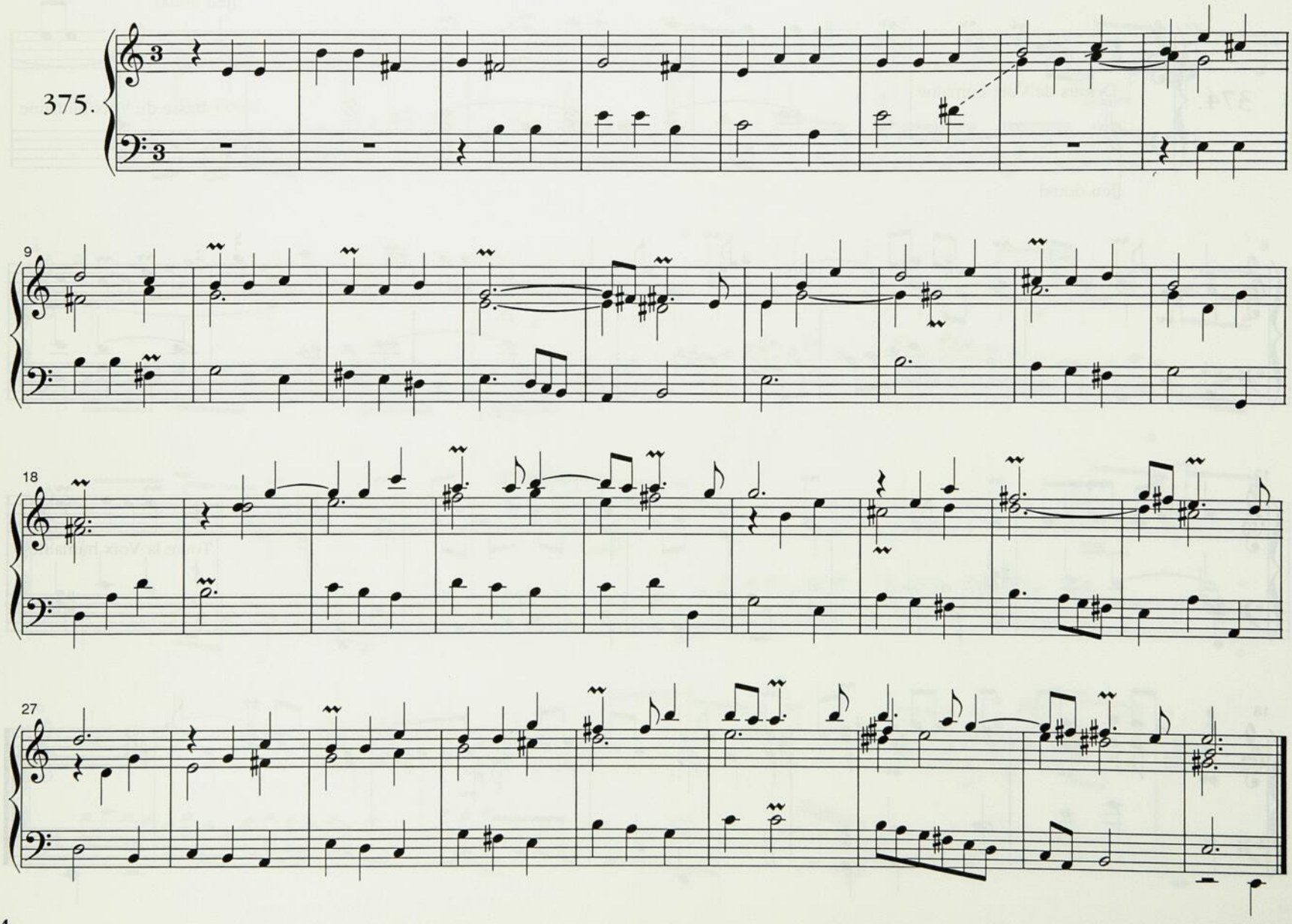
Duo - Domine Deus



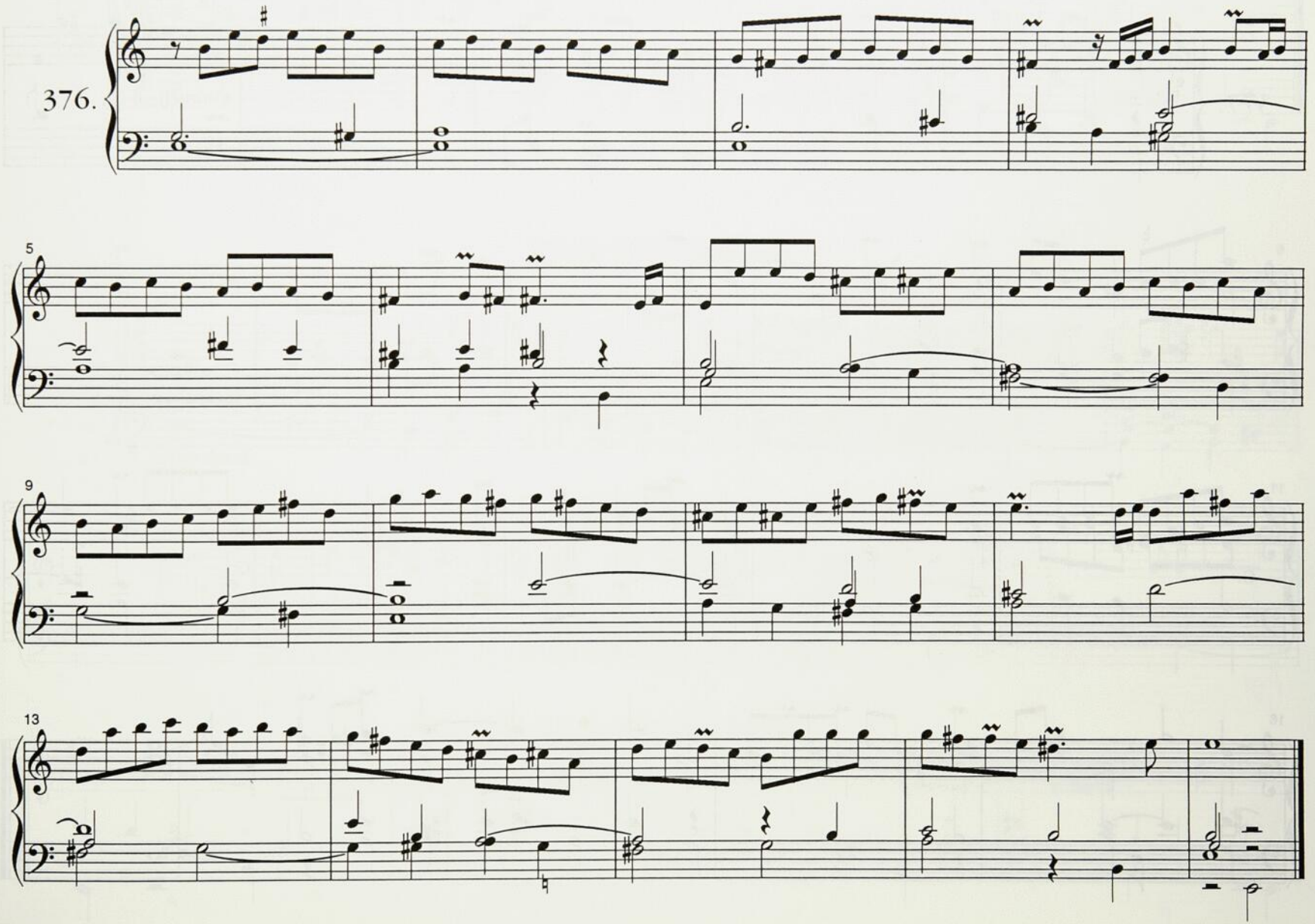

373.
[Jeu doux]
4
7
10

Voix humaine - Qui tollis

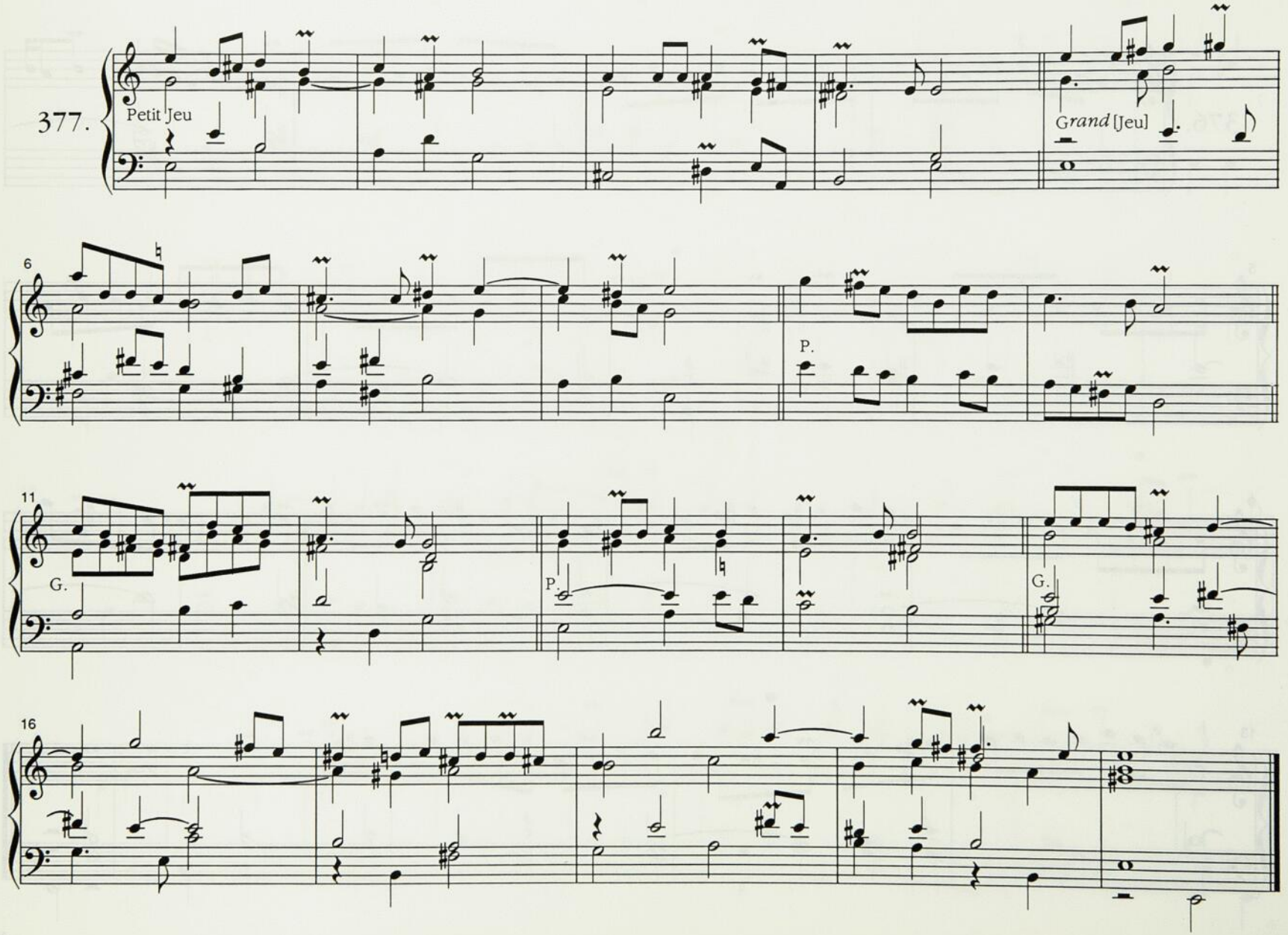



375.
9
18
27

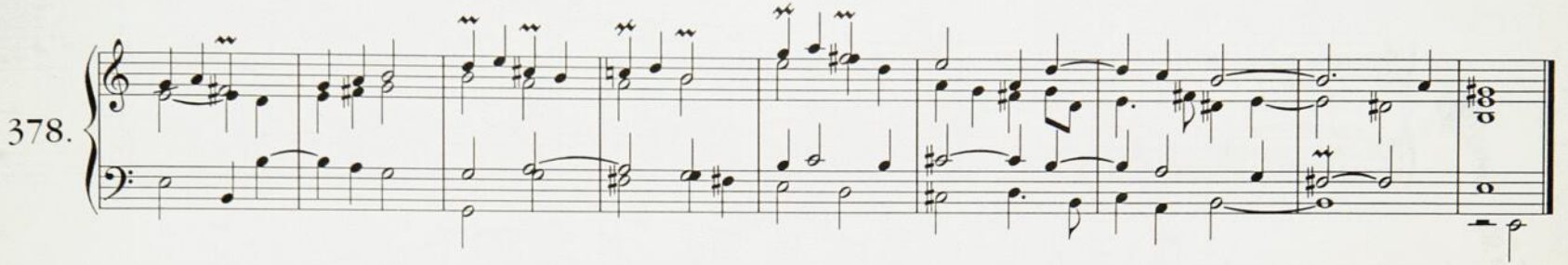
Cornet - Tu solus



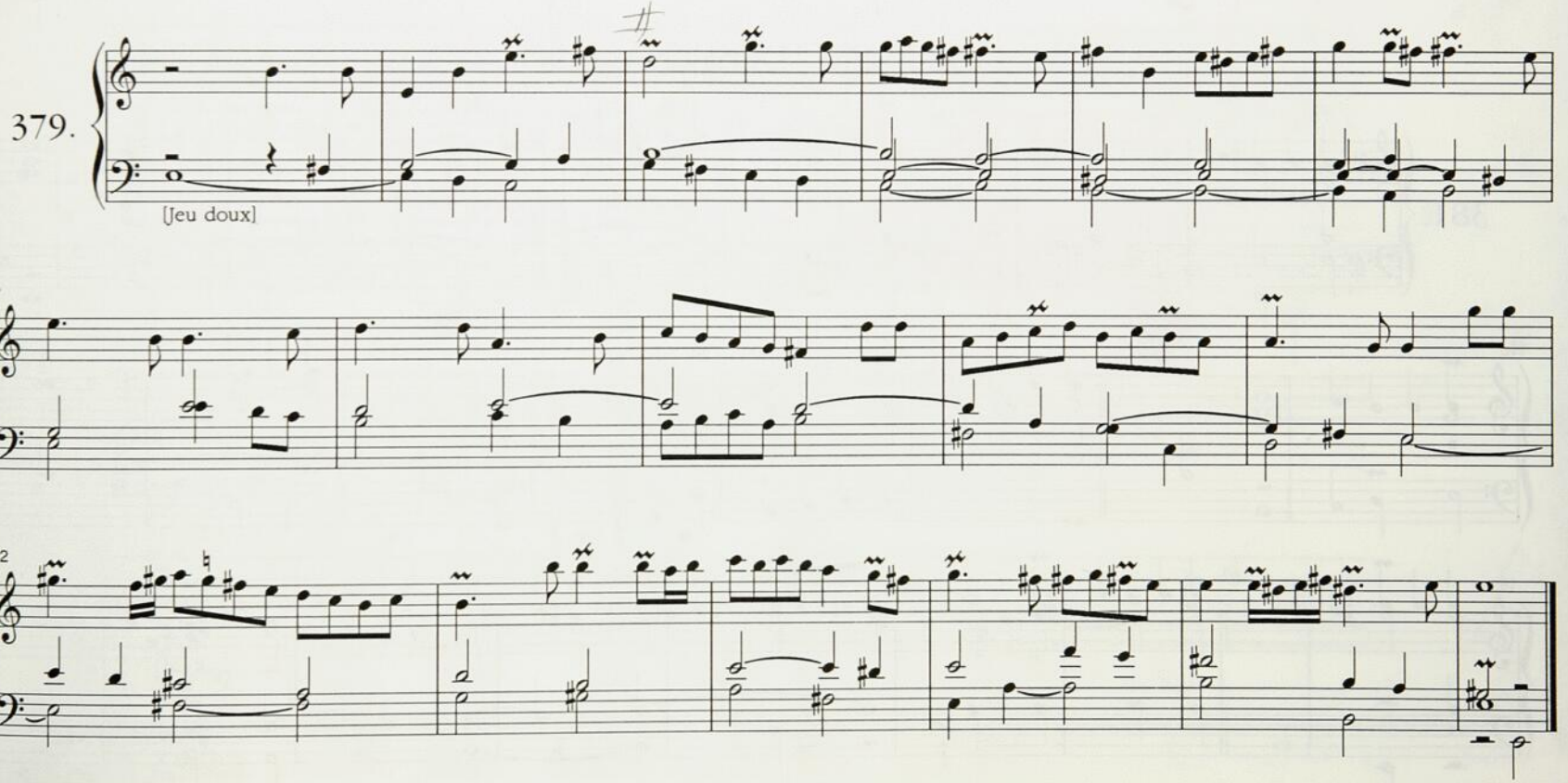
Dialogue - In gloria



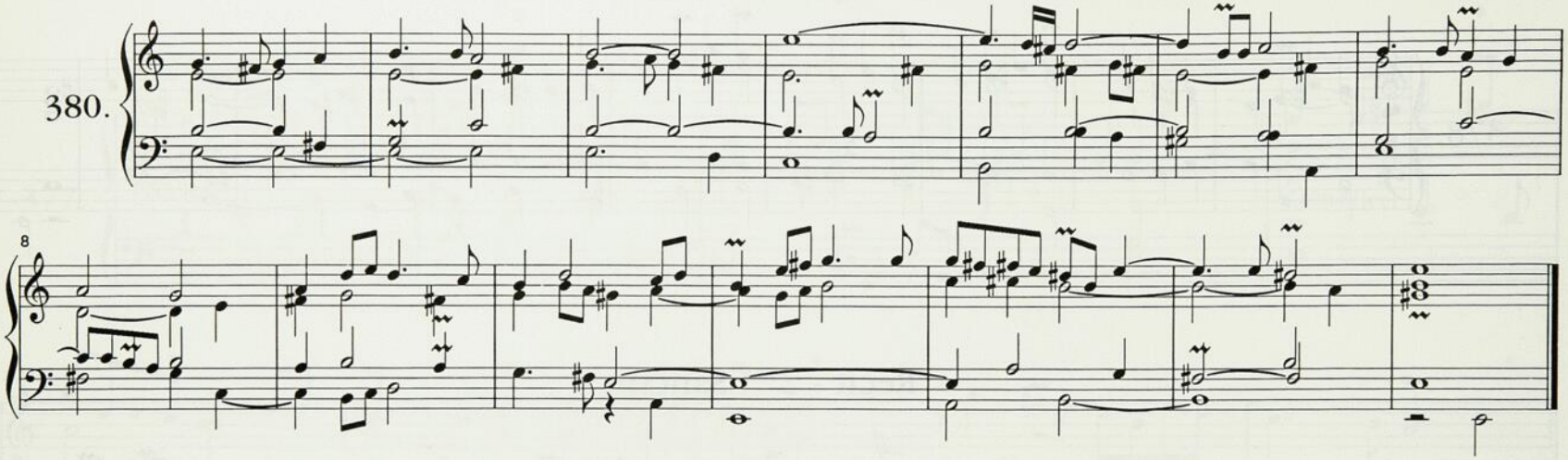
[Plein Jeu] - Premier Sanctus



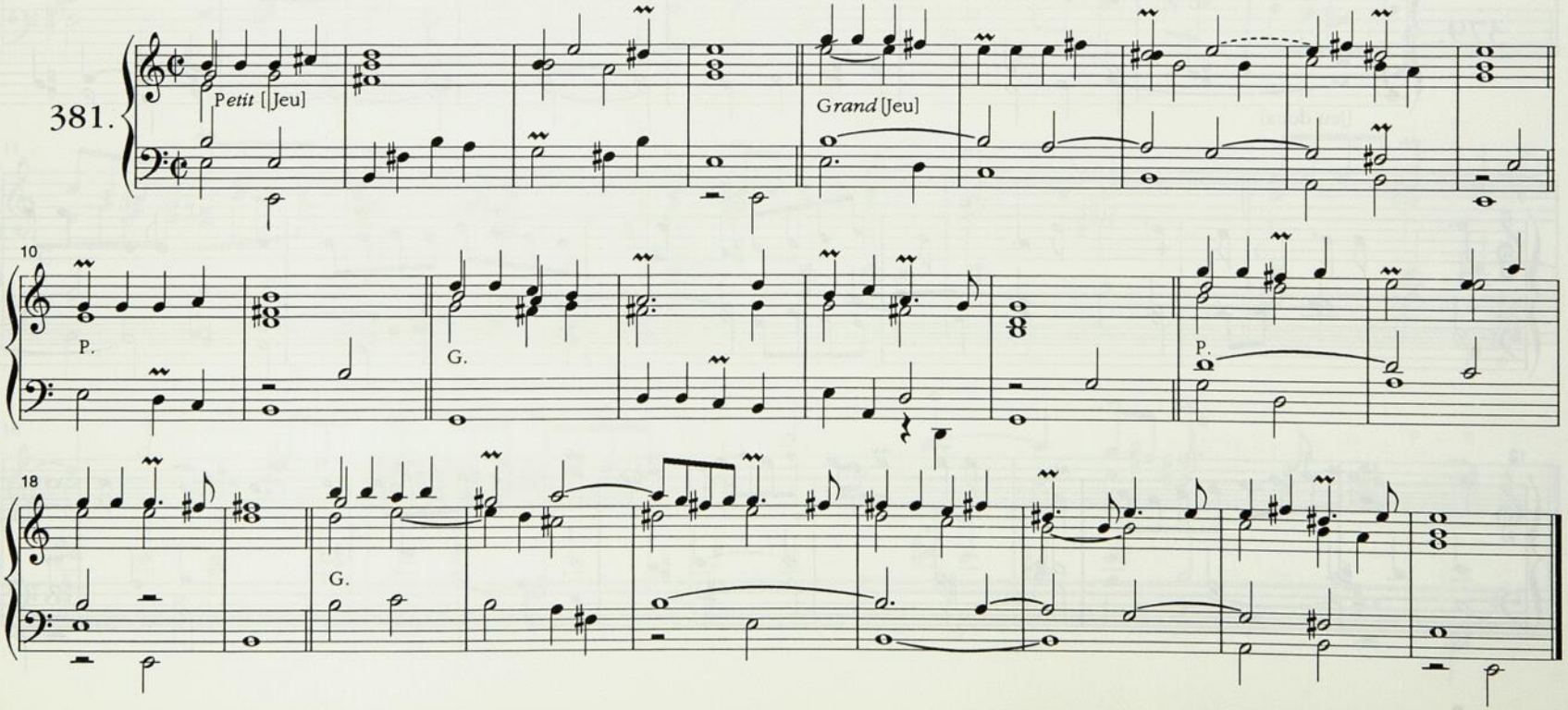
Récit - 2me Sanctus

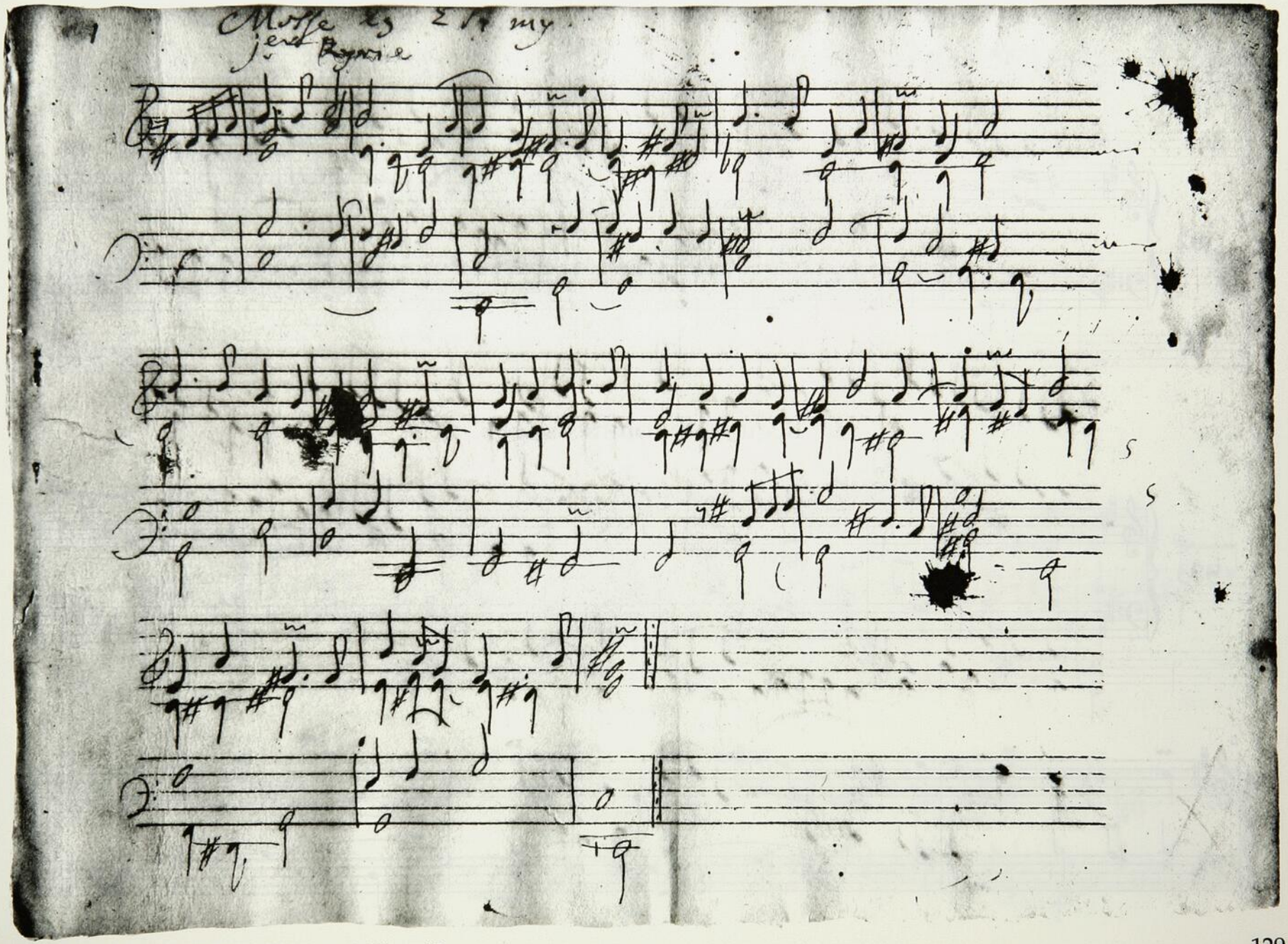


[Plein Jeu] - Agnus dei



Dialogue - Dernier Agnus

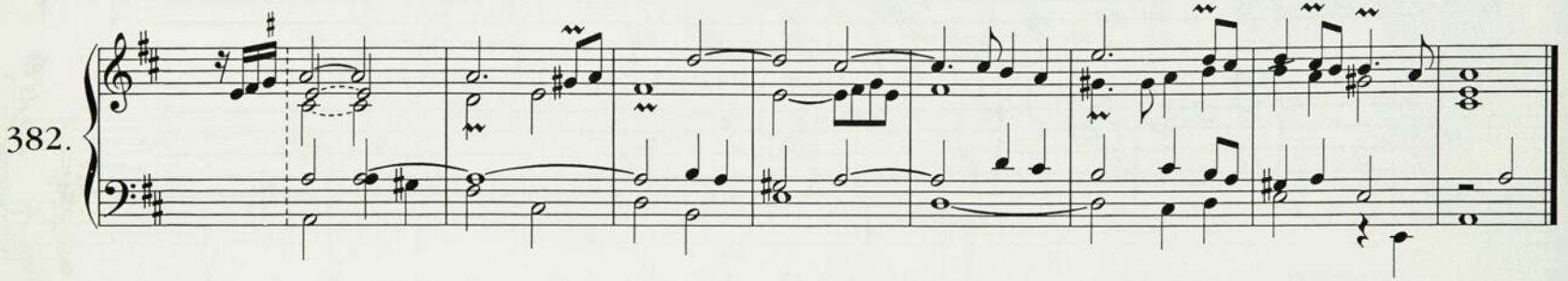




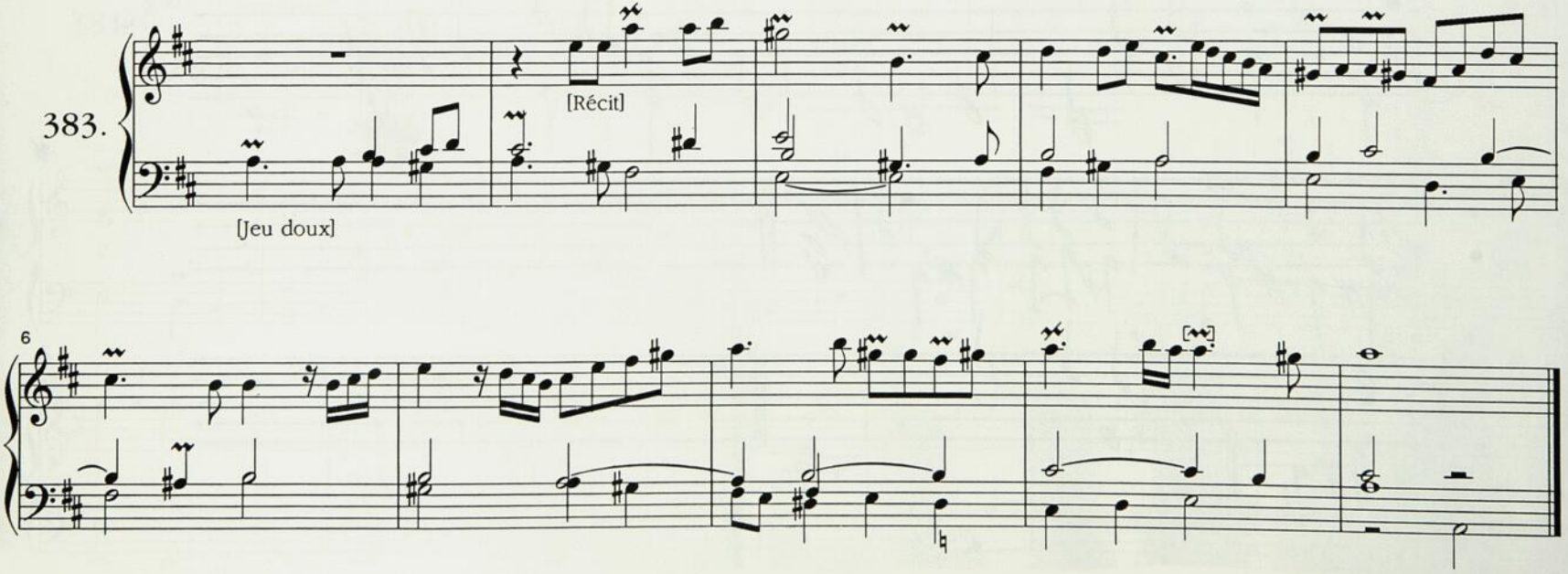
Messe en E si my, [Plein Jeu] - 1er Kyrie, n° 346, p. 102

TE DEUM

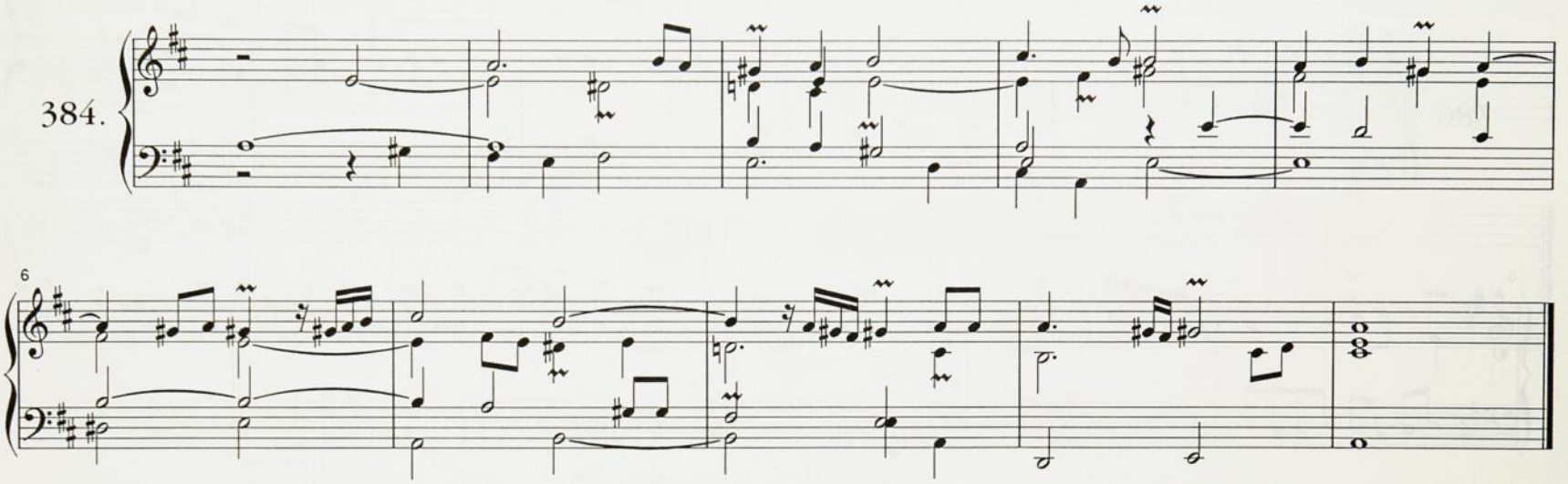
Plein Jeu - Te Dominum



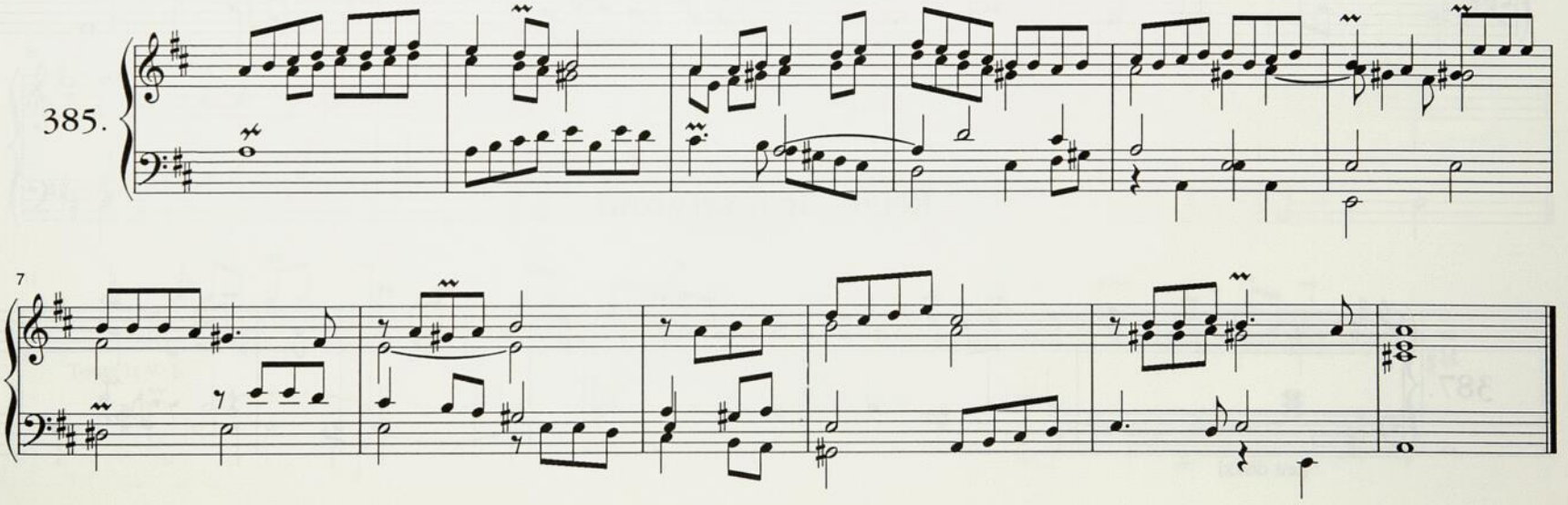
Récit - Tibi omnes angeli



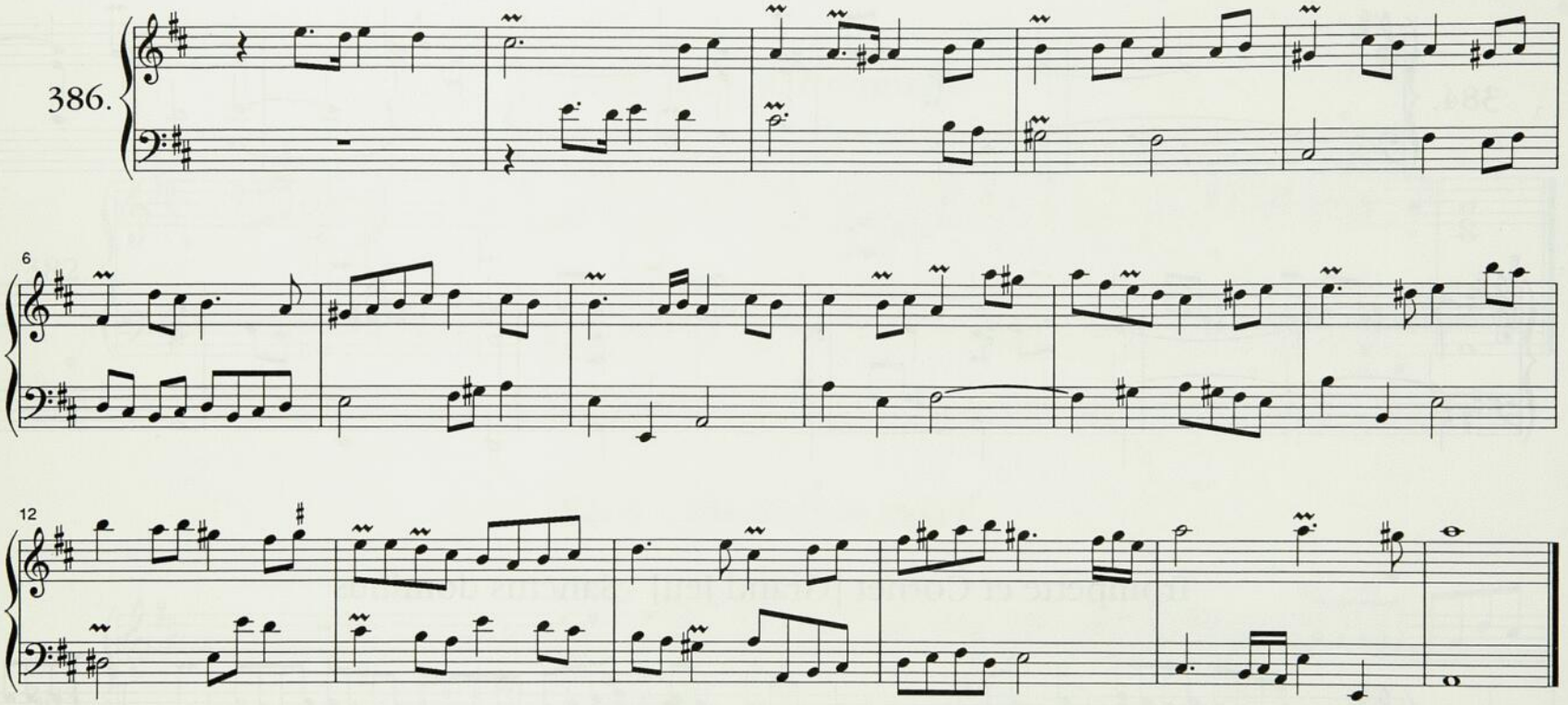
Plein Jeu - Sanctus



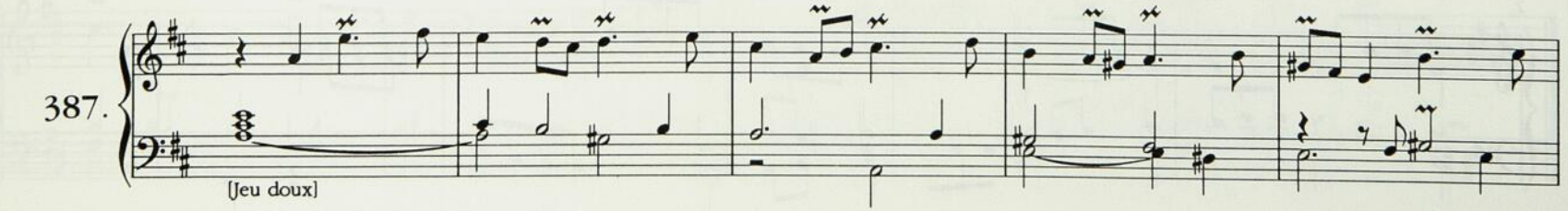
Trompette et Cornet [Grand Jeu] - Sanctus dominus

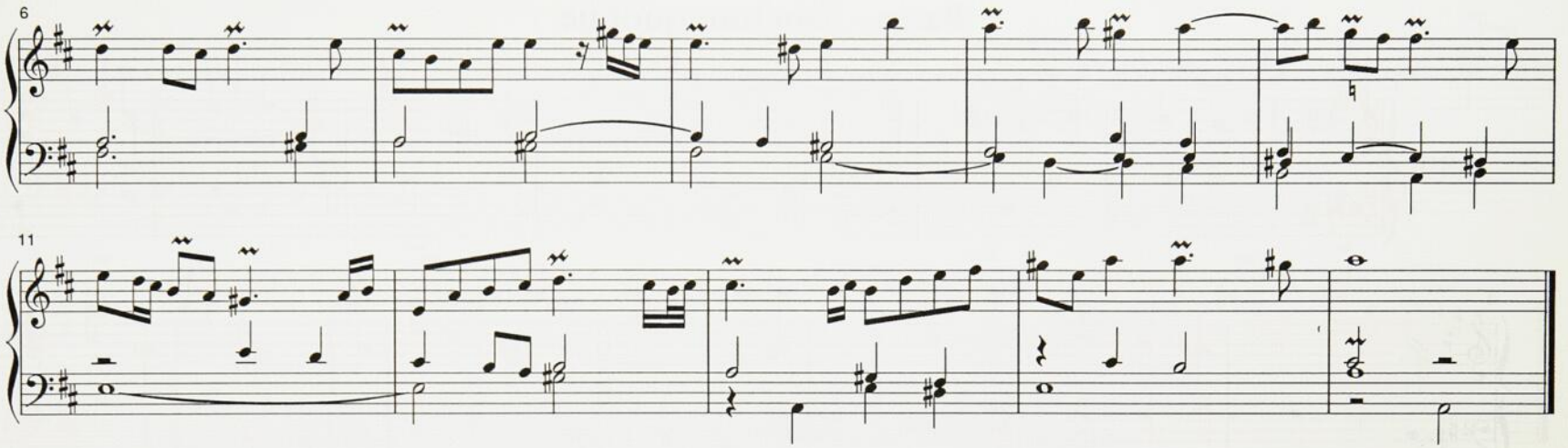


Duo - Te gloriosus

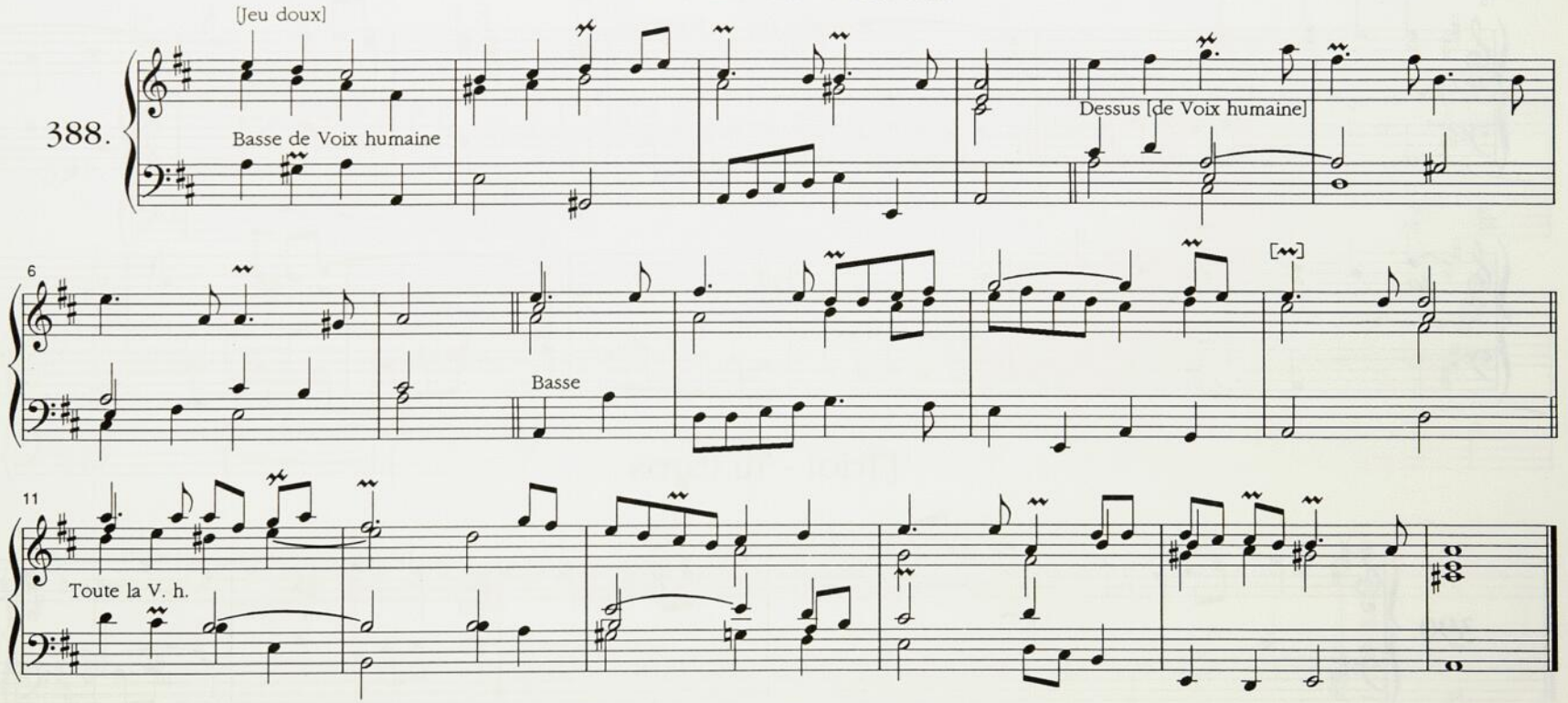


Récit - Te martyrum

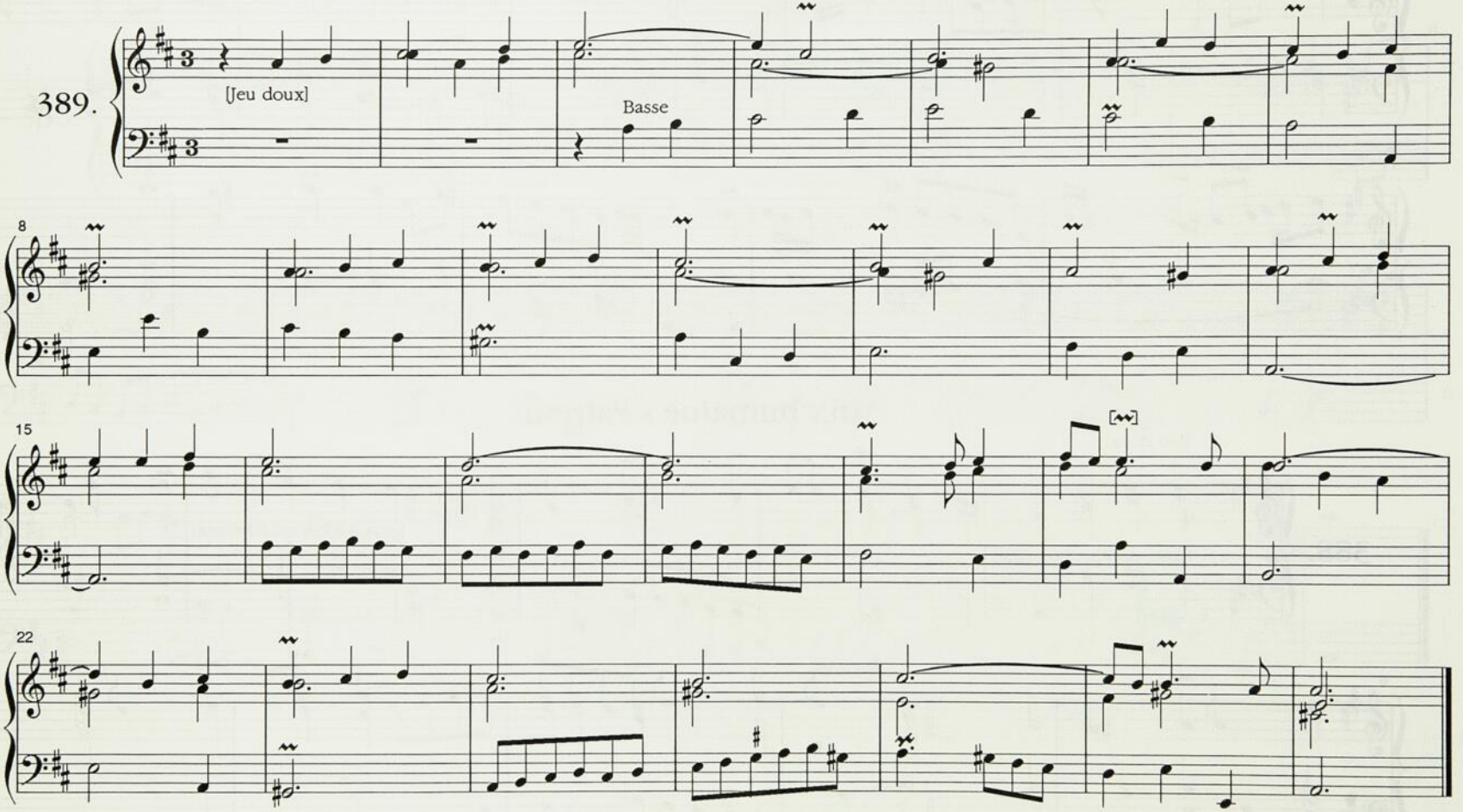




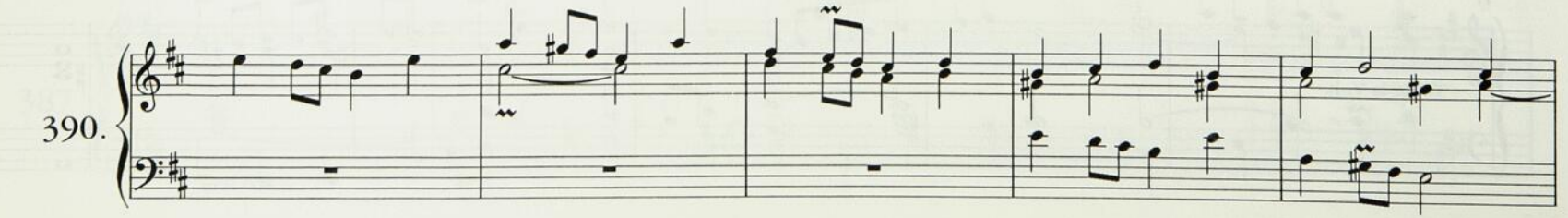
Voix humaine - Patrem

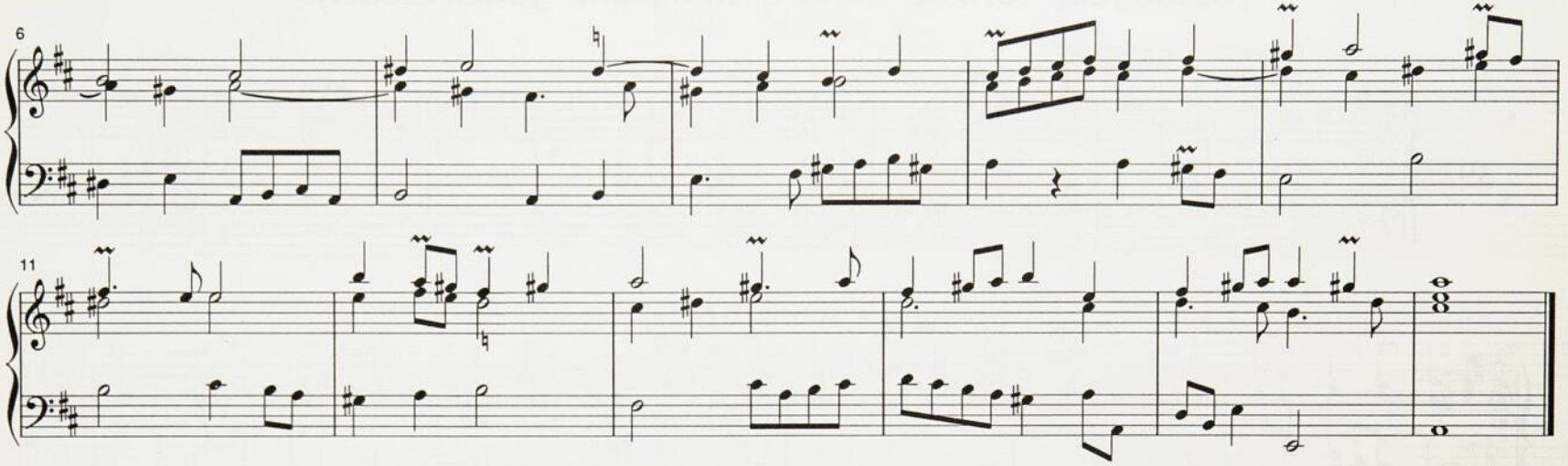


Basse - Sanctum quoque

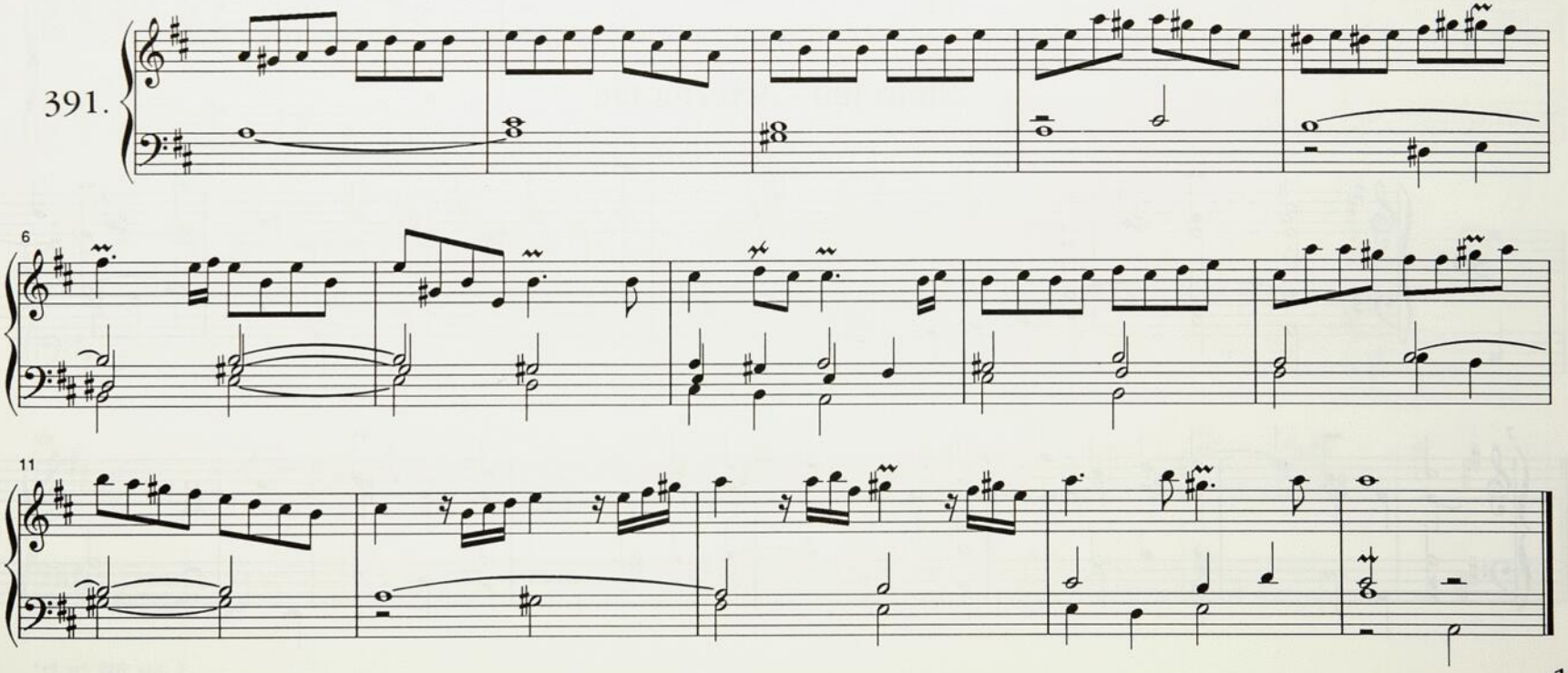


[Trio] - Tu Patris

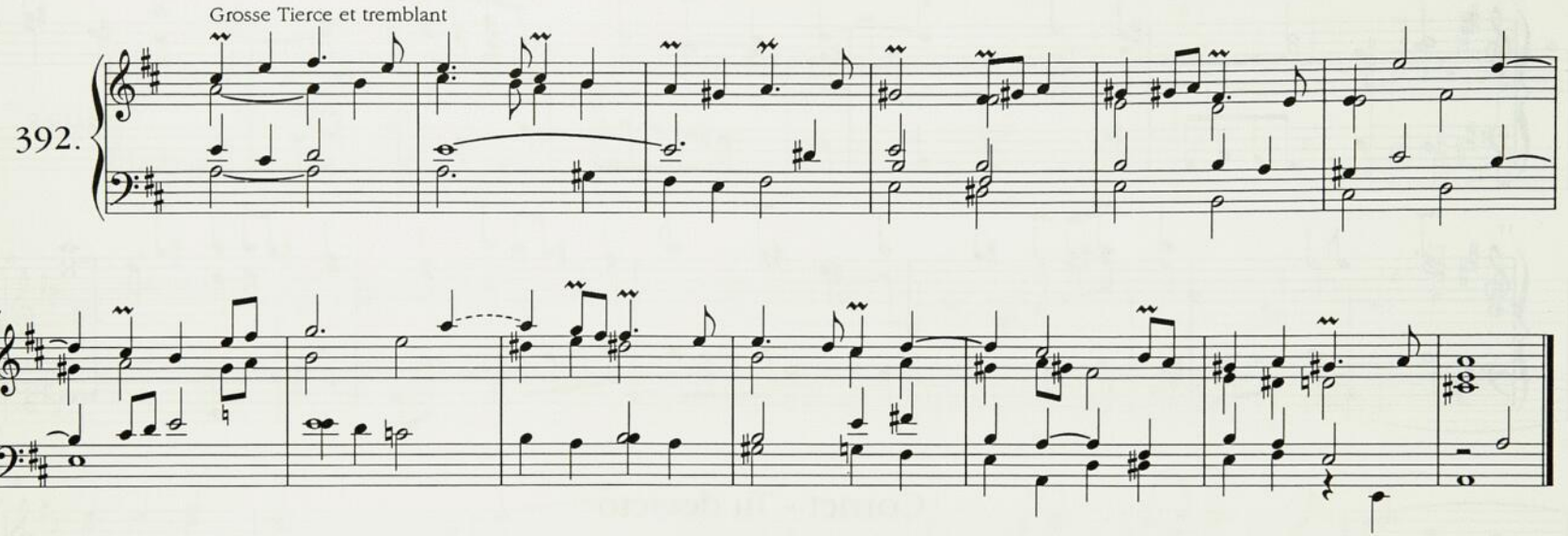




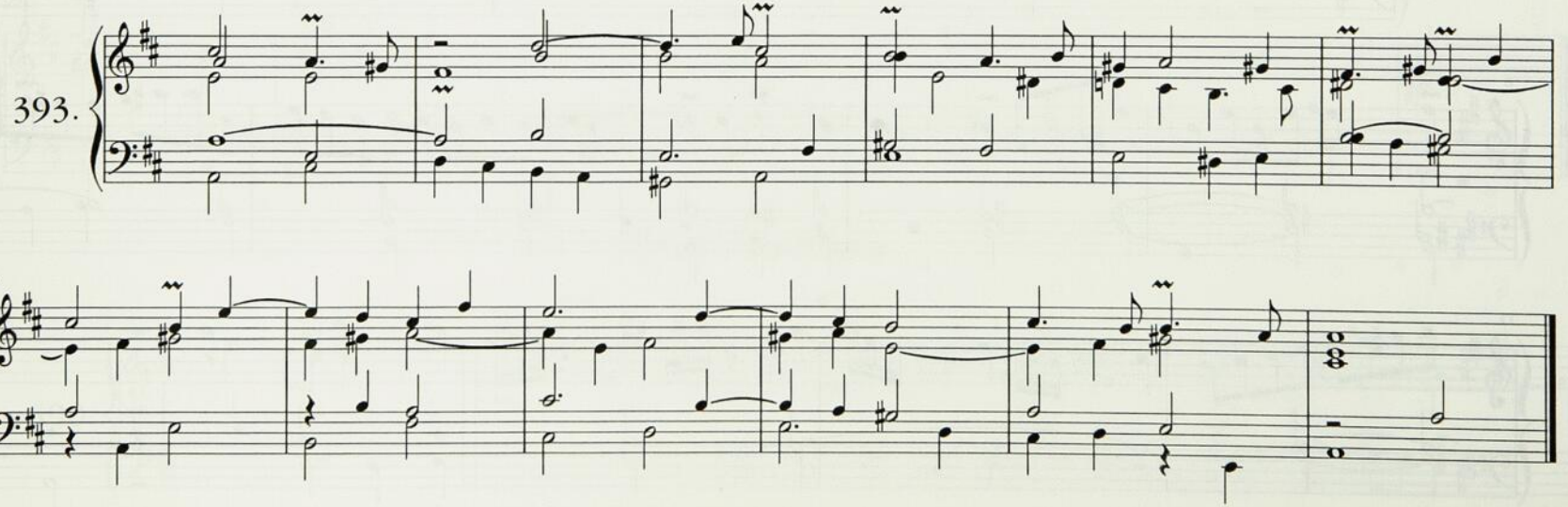
Cornet - Tu devicto



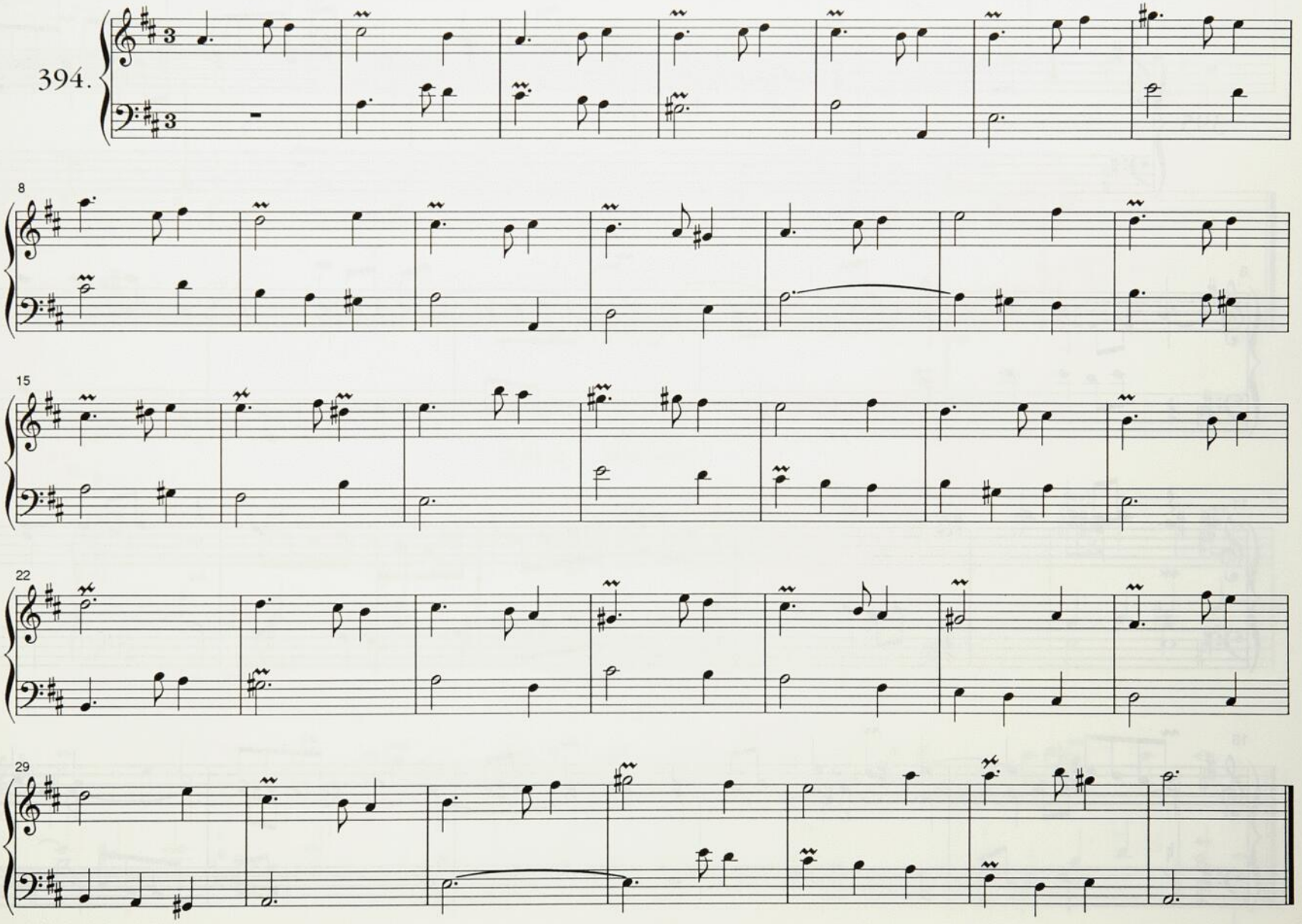
[Grand Jeu] - Grosse Tierce et tremblant - Judex crederis



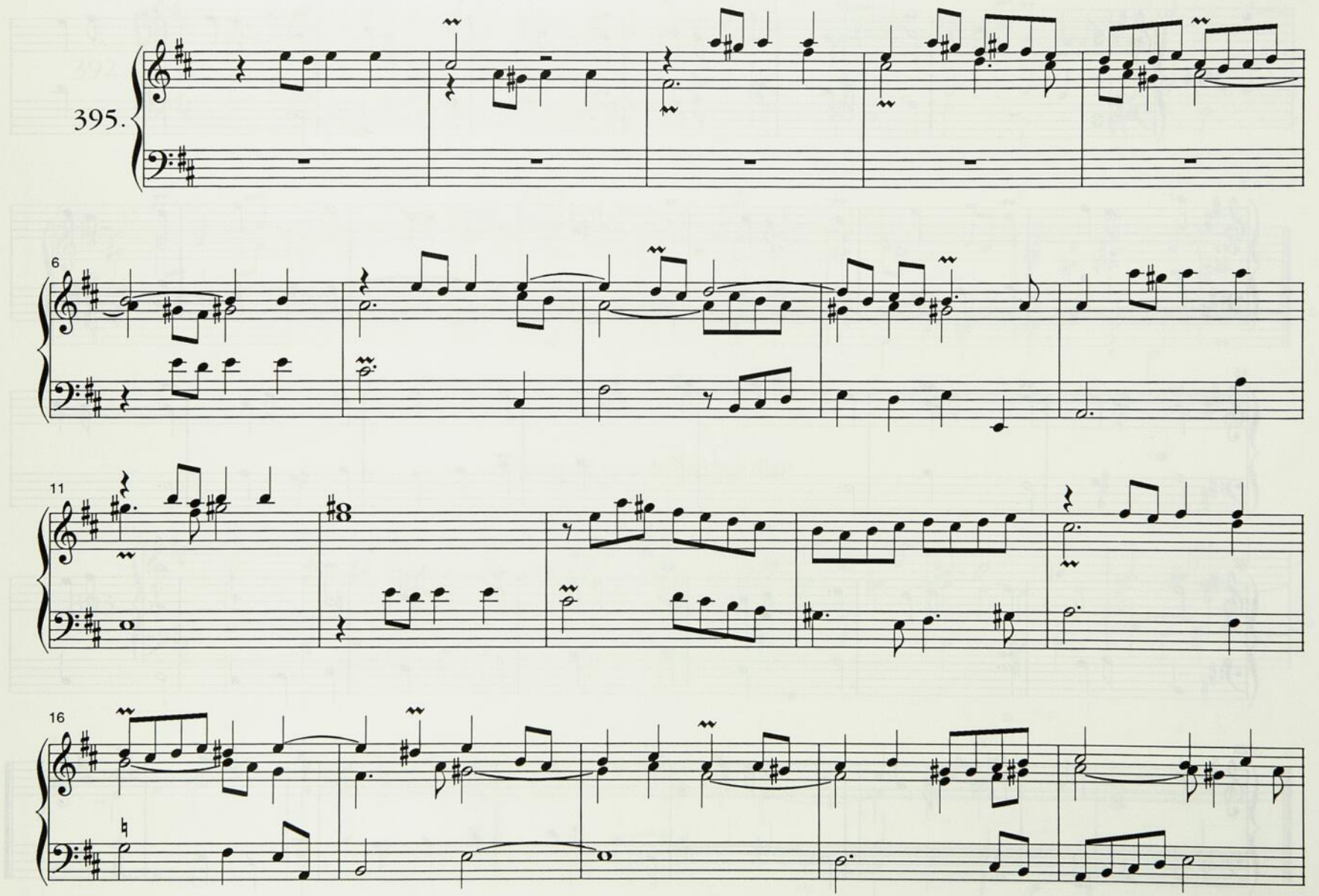
Plein Jeu - Aeterna fac

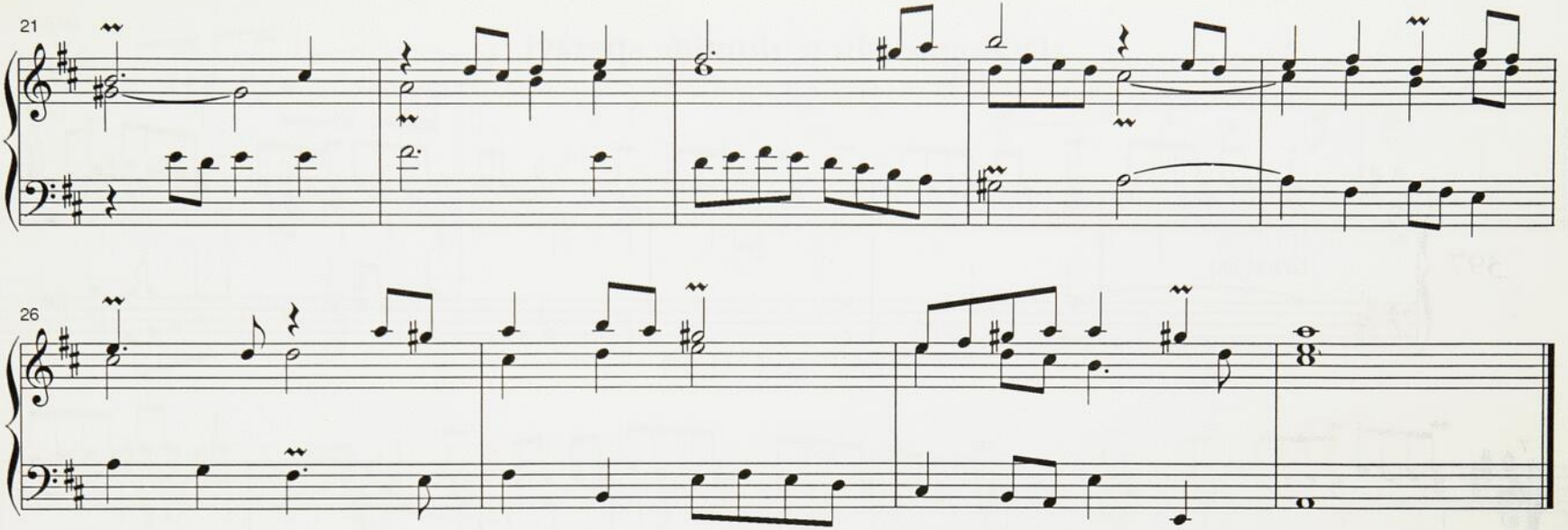


Duo - Et rege*

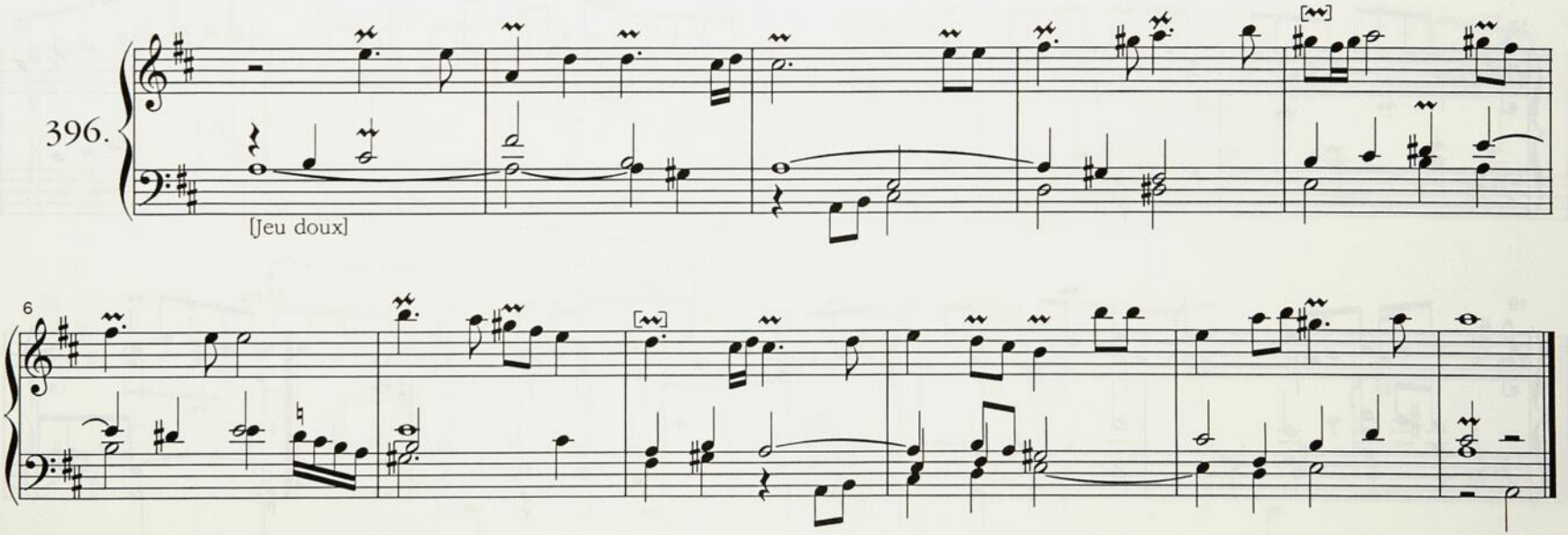


*cf. nº 226, vol. 2

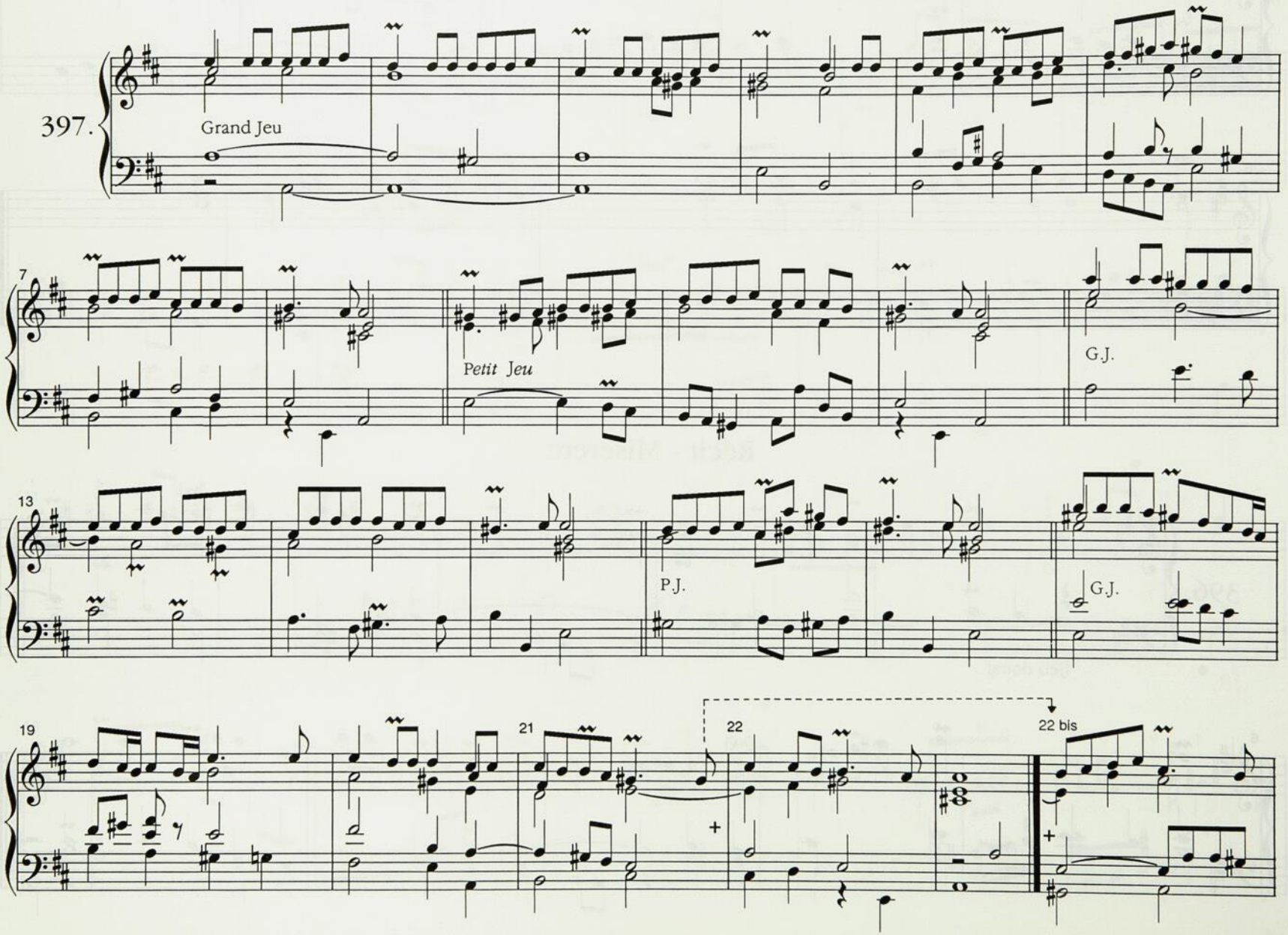

395.
6
11
16



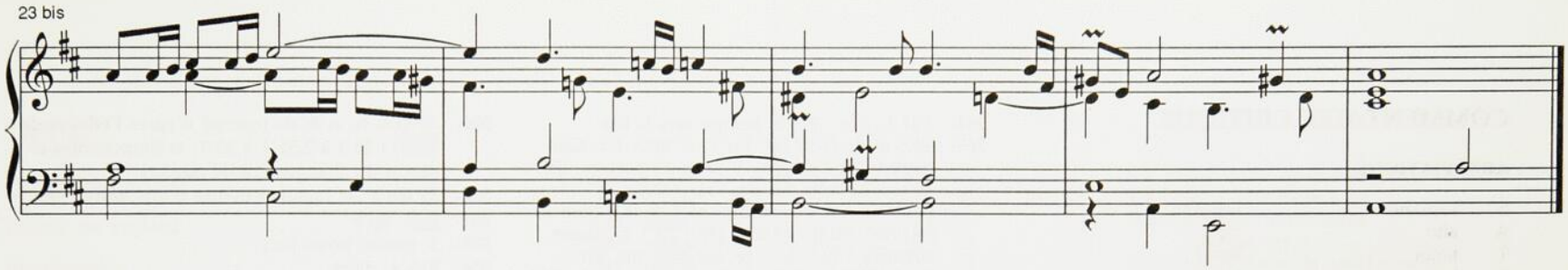
Récit - Miserere



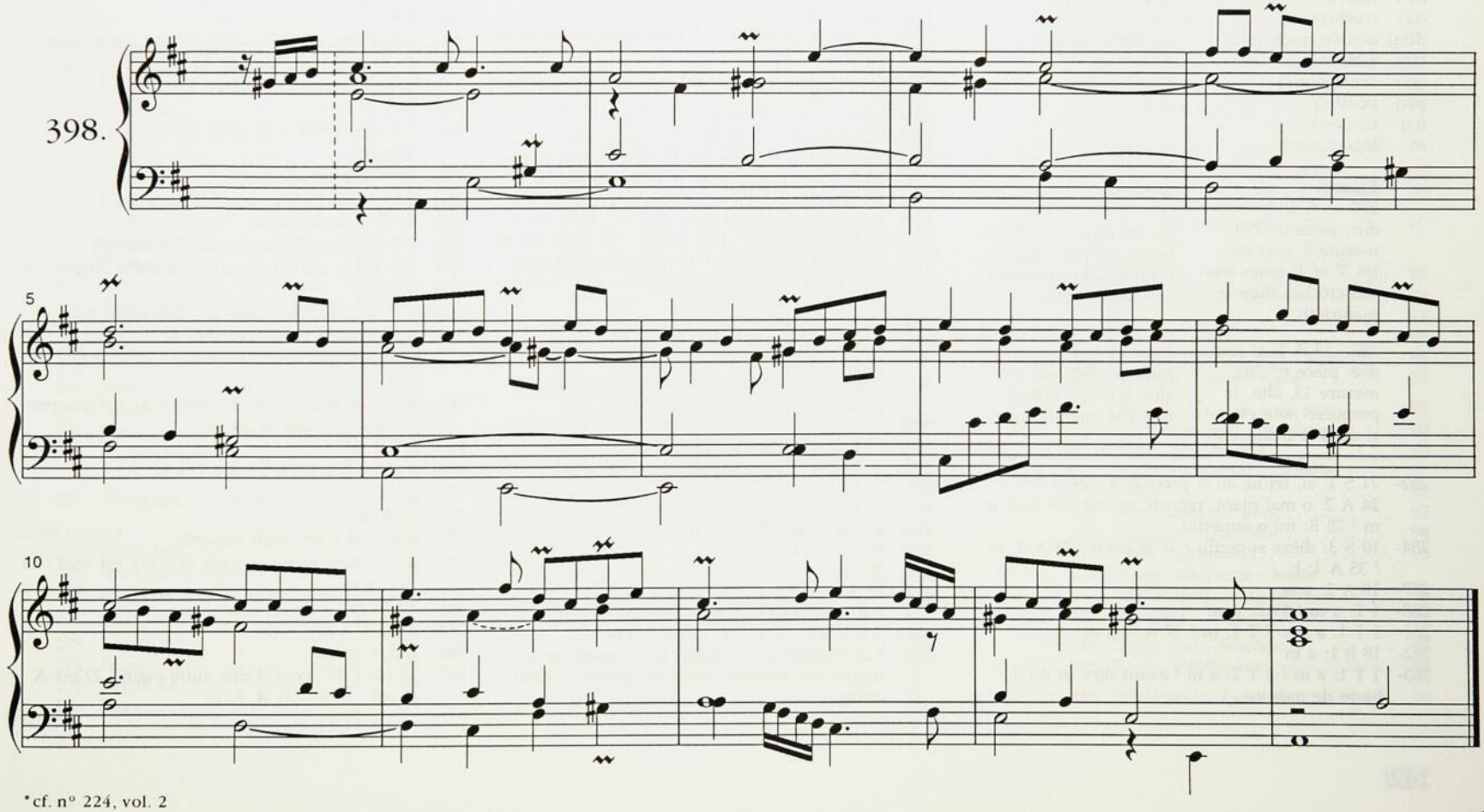
Dialogue - In te domine speravi



23 bis



Plein Jeu en a ♯



*cf. nº 224, vol. 2

COMMENTAIRE CRITIQUE

ABRÉVIATIONS

S	soprano	soprano
A	alto	alto
T	ténor	tenor
B	basse	bass
G	main gauche	left hand
D	main droite	right hand
r(s)	ronde(s)	whole note(s)
b(s)	blanche(s)	half note(s)
n(s)	noire(s)	quarter note(s)
c(s)	croche(s)	eighth note(s)
dc(s)	double croche(s)	sixteenth note(s)
a(s)	accident(s)	accidental(s)
o(s)	ornement(s)	ornament(s)
p(s)	point(s)	dot(s)
t(s)	tenue(s)	tie(s)
m	manque(nt)	missing

Exemples:

270 - 9 S 3, 4: cs *veut dire:* pièce n° 270, mesure 9, soprano, les 3e et 4e notes sont des croches dans le manuscrit.

282 - 13 A 1: si *veut dire:* pièce n° 282, mesure 13, alto, la première note est un si dans le manuscrit.

Examples:

270 - 9 S 3, 4: cs *means:* piece n° 270, bar 9, soprano, the third and fourth notes are eighth notes.

282 - 13 A 1: si *means:* piece n° 282, bar 13, alto, the first note is a B in the manuscript.

252- 21 S 1: si, tenue au si précédent / 24 S 1: n / 24 A 2: o mal placé, reporté sur S2 / 24 G 2: a m / 25 B: mi n superflu

254- 10 S 3: dièze superflu / 16 B 2: do / 28 A 2: fa / 35 A 1: b

257- 10 A 2: a m

258- 1 T: a m / 19 B: p m

261- 1 T 1: a m / 7 T 1: m / 17 A 3: a m

262- 18 B 1: a m

263- 1 T 1: a m / 5 T 2: a m / avant do c et do b: barre de mesure

264- 1 D 1: a m / 7 S 2: hampe vers le bas

269- 30 S 4: do (voir ms. Pn Vm7.1823, Éd. Guilmant (avec Lebègue, *3e Livre d'orgue*), p. 270) / 42 S 3; la (voir ms. Pn Vm7.1823) / 54 G 3: re (voir ms. Pn Vm7.1823) / 65 T 1: fa # (voir ms. Pn Vm7.1823) / 69 B 1: pm / 78 T 2: soupir superflu / 82 S 1, 2: fa, sol (voir ms. Pn Vm7.1823) / 140 D: double barre après 1 / 162 T 1, 2: mi, fa / 201 A 2: sol / 202 A: p superflu

270- 9 S 3, 4: cs / 23 T 1, 2: cs / 26 T 3: do

272- 24 G: mi b

277- 7 D 3: pincé

278- 2 D 2, 3: cs

282- 13 A 1: si

284- 1 G 3: tremblement / 5 T: b m mais t est écrite

285- 13 G 3: c

286- 15 A: p m / 20 A: p m

288- 16 S 1: b

291- 18 S 3 à 4: t superflue

296- 4 S 1: p m / 5 A 1: p m / 11 S 1: p m

297- 5 S 1: la / 9 S: p m / 12 S: p m / 14 A: p m / 34 & 35 A: p m / 39 A, S 1: la / 49 G 2: o reporté sur 1

298- 8 A 2: sol / 11 A 1: p m, A 2: n / 12 G 1: c / 20 S 4: n, A 4, 5: n, B 4: a m / 25 D: si, sol bs

299- 1 T: do n / 3 T 2: fa / 18: trois mesures séparées de la valeur d'une blanche / 21 S 5, 6: la, si

300- 6 D: a m devant do

306- 9 A 1 sol: p m / 14 S 2, 3: mi, fa / 20 B: p m / 35 G 6, 7: cs

307- 2 B 2: la b à l'origine, transformée en n pointée-c (note de passage)

308- 30 A 1: n, S: r

309- 11 D 2: o superflu / 29 D 2: m

310- 16 G 3, 7, 8: mi, sol, sol

313- 20 D: r

314- 16 D: r

316- 4 G 5, 6: cs / 10 G 1: n, 2: r

320- 5 A 1: r / 16 D: rs

321- 5D: rs

322- 11 S 1: n, 2 r

323- 7 A: m (corrigé d'après l'édition de 1685)

324- 3 T 1: sol / 18 D: rs, G 1 à 2: t m

325- 1 2e soprano 2: la / 1 bis: une mesure de la reprise est donnée, avec l'indication ''Grand orgue''

326- 30 D 4: n, A 4: do (corrigé d'après l'édition de 1685) / 33 1 à 2,52 T à 53 T: ts (impossibles en raison du changement de clavier)

330- 31 bis à 36: rajout peut-être d'une autre main

331- 9 G: do b

332- 3: petites notes (sic)

334- 5 G 4: dièze

336- 36 bis à 55: ajout peut-être d'une autre main / 52 D: une 7e c, do, superflue

337- 1, 3, 5, 7: P (Petit Jeu), G (Grand Jeu), P, G, erronés / 22 bis, 23: ajout d'une autre main

339- 21 A: a pas clair

340- 8 B 1: r

344- 15b à 20b, 25b-26b: ajouts d'une autre main

348- 11 B: p m / 20 B: p m / 24 D 1: l'a, qui est dans le manuscrit, affecte l'o

349- 8 G 3: do

351- 2 B 1: si / 5 A 1: le point est écrit, la note manque

353- 10 B 1: p m

354- 7 G 3: la / 19 B 2: 2e dièze superflu

355- 21 D 5, 6: dcs, 7: c

356- 7 B 2; mi corrigé en re dans manuscrit

359- 4 S 4: l'a, qui est dans le manuscrit, affecte l'o

360- 3 S 2: c

361- 5 D 4: o semble ajouté par une autre main

363- 6 D: double barre erronée / 12 B: p m / 14 S 4: o rajouté par une autre main / 21 T: p m / 28 B: p m / 37 A 1: b

364- 6 S 4: fa dièze, mais le guidon de la ligne précédente indique re dièze

368- 4 S 3: b

370- 7 B 1 à 2: t / 7 B 2 à 8 B 1: t m

373- 12 A 3: n

375- 34 B: b

382- 6 accord si-re: coulé superflu

385- 8 T 3: note manque, mais le dièze est écrit / 11 A 1: a m

386- 17 D: m

388- 15 D 1: a m

392- 2 A 1: p m

397- 22 bis à 27: ajout d'une autre main / 22 bis A 3: sol / 24 B 3: b, 4, 5: cs

TABLE

Page

Préface (en français) IV

Préface (en anglais) XII

Bibliographie XIX

Registrations et table d'ornement de N. Lebègue XX

Tableau synoptique des trois volumes XXIII

251 [Plein Jeu] *Agnus* 1
252 Voix humaine En D # 2
253 Basse 3
254 Dialogue 4

255 Duo 6
256 Récit 7
257 Trio 8
258 Récit 9
259 Basse Et Dessus de Tro.[mpette] . 10
260 Dialogue 11
261 Dialogue 12
262 Récit sur La trompette dessus Et Basse 13
263 Récit 14
264 Dialogue 15
265 Basse 16
266 Basse 17
267 Duo 18
268 Dessus de Tierce 19

269 Offertoire en f ut fa 20

Pange Lingua 28
270 [Plein Jeu] 28
271 Récit Sur le même chant 30
272 Dialogue Sur Le mesme chant ... 31

273 Fugue 32
274 Fugue En A 33
275 Fugue En A 34
276 Fugue 34
277 Fugue 35
278 Fugue 36
279 Fugue 37
280 Fugue 38
281 Fugue 38
282 Fugue 39
283 Fugue 40
284 Fugue 40
285 Fugue 41

286 [Flûtes] 42
287 Voix humaine 43
288 Dialogue 44

Messe En g. #
289 [Plein Jeu - *Premier Kyrie*] 46
290 Fugue - *[2e Kyrie]* 47
291 Récit - *[3e Kyrie]* 48
292 Duo - *[4e Kyrie]* 49
293 Dialogue - *[Dernier Kyrie]* 50

294 Plein Jeu - *Et in terra* 52
295 Petit Plein Jeu - *Benedicimus te* ... 52
296 Trompette et Cornet - *[Fugue-Glorificamus te]* 53
297 Trio - *[Domine Deus Rex]* 54
298 Basse - *[Domine Deus Agnus]* 56
299 Récit de Voix humaine - *[Qui tollis]* 57
300 Dialogue - *[Quoniam tu solus]* 58
301 Dessus de Tierce - *Tu solus* 59
302 Plein Jeu - *In gloria* 60

303 P.[etit] Plein Jeu - *Sanctus* 60
304 Récit - *3e Sanctus* 61

305 Plein Jeu - *Agnus Dei* 62
306 [Dialogue] - *Dernier Agnus* 62

Messe Double 65
307 [Plein Jeu] - *Premier Kyrie* 65
308 Fugue grave - *2e Kyrie* 66
309 Duo - *3e Kyrie* 67
310 Pour la basse de trompette - *4e Kyrie* 68
311 [Plein Jeu] - *5e et Dernier Kyrie* ... 69
312 [Plein Jeu] - *Et in terra pax* 70
313 Fugue - *Benedicimus te* 70
314 Dessus de Cromhorne - *Glorificamus te* 71
315 Pour la Basse de voix humaine - *Domine Deus Rex* 72
316 Duo - *Domine Deus Agnus* 72
317 Plain Chant - [Plein Jeu] - *Qui tollis* 73
318 Fugue pour la tierce avec le tremblant - *Quoniam tu Solus* ... 74
319 Pour la basse de Cromhorne - *Tu Solus Altissimus* 74
320 Plain chant - [Plein Jeu] - *In gloria* 75

321 [Plein Jeu] - *Premier Sanctus* 76
322 Fugue - *2e Sanctus* 76

323 Petite Élévation en A mi la - Trio 77

324 [Plein Jeu] - *Premier Agnus* 78
325 [Dialogue] à 2 choeurs - *2e Agnus* 79

326 Offertoire en C Sol Ut b 80

Messe du 4me ton 83
327 [Plein Jeu] - *1er Kyrie* 83
328 Fugue - *2e Kyrie* 84
329 Récit - *Christe* 85
330 Basse de trom.[pette] - *4e Kyrie* .. 86
331 Dialogue - *dernier Kyrie* 88

332 [Plein Jeu] - *Et in terra pax* 90
333 [Petit Plein Jeu] - *benedicimus* 90
334 [Trio] - *glorificamus* 90
335 V[oix] hu[maine] - *D[omi]ne deus* 91
336 Duo - *D[omi]ne deus* 92
337 Dialogue - *Qui tollis* 94
338 Basse - *Quoniam* 95
339 Dessus de Tierce - basse tr.[ompette] - *Tu solus* 96
340 Plein Jeu - *In gloria* 97

341 [Plein Jeu] - *Sanctus* 97
342 Récit - *3me Sanctus* 98

343 [Plein Jeu] - *Agnus dei* 98

344 Dialogue - *Dernier agnus* 100
345 [Plein Jeu] - *Et in terra* 101

Messe En E Si My 102
346 [Plein Jeu] - *1er Kyrie* 102
347 Fugue - *[2e Kyrie]* 103
348 Récit - *[3e Kyrie]* 104
349 Duo - *[4e Kyrie]* 105
350 Dialogue - *[Dernier Kyrie]* 106
351 [Plein Jeu - *Et in terra*] 107
352 [Trio - *Benedicimus te*] 107
353 Cornet - *[Glorificamus te]* 107
354 Basse - *[Domine Deus Rex]* 108
355 [Récit - *Domine Deus Agnus*] 109
356 V.[oix] hu.[maine] - *[Qui tollis]* .. 110
357 Duo - *[Quoniam tu solus]* 111
358 Trio - *[Tu solus]* 112
359 Plein Jeu - *[In gloria]* 112
360 [Plein Jeu] - *Sanctus* 113
361 Récit - *3e Sanctus* 113
362 Plein Jeu - *Agnus* 113
363 [Dialogue - *Dernier Agnus*] 114

[Messe en mi] 115
364 [Plein Jeu] - *Premier Kyrie* 115
365 Fugue - *2me Kyrie* 116
366 Récit - *Christe* 117
367 Trio - *4me Kyrie* 118
368 [Dialogue] - *Dernier Kyrie* 119
369 [Plein Jeu] - *Et in terra pax* 120
370 Petit Plein Jeu - *Benedicimus te* ... 120
371 Petite fugue - *Glorificamus te* 120
372 Duo - *Domine Deus* 121
373 Basse - *d[omi]ne fili unigenite* 122
374 Voix humaine - *Qui tollis* 123
375 Trio - *Quoniam* 124
376 Cornet - *tu Solus* 125
377 Dialogue - *in gloria* 126
378 [Plein Jeu] - *premier Sanctus* 127
379 Récit - *2me Sanctus* 127
380 [Plein Jeu] - *Agnus dei* 128
381 Dialogue - *Dernier Agnus* 128

Te Deum 130
382 Plein Jeu - *Te Dominus* 130
383 Récit - *Tibi omnes angeli* 130
384 Plein Jeu - *Sanctus* 131
385 Trompette et Cornet - *Sanctus dominus* 131
386 Duo - *Te Gloriosus* 132
387 Récit - *Te Martyrum* 132
388 Voix humaine - *Patrem* 133
389 Basse - *Sanctum quoque* 134
390 [Trio] - *Tu Patris* 134
391 Cornet - *Tu devicto* 135
392 Grosse Tierce et tremblant - *Judex crederis* 136
393 Plein Jeu - *Aeterna fac* 136
394 Duo - *Et rege eos* 137
395 Trio - *Et Laudamus* 138
396 Récit - *Miserere* 139
397 Dialogue - *In te domine speravi* ... 140
398 Plein Jeu En a # 141

Fac-similés
270 [Plein Jeu] - *Pange lingua* XI
289 [Plein Jeu], *(Messe en g. #)* 45
290 Fugue, *(Messe en g. #)* 45
307 [Plein Jeu] - *Premier Kyrie (Messe double)* 64
344 Dialogue - *Dernier Agnus (Messe du 4me ton)* 99
346 [Plein Jeu] - *1er Kyrie (Messe en E Si My)* 129

Commentaire critique 142

Gravure: Musigraphe Inc.
La gravure de la musique a été réalisée sur équipement Macintosh au moyen du logiciel ''Deluxe Music Construction Set''.

Conception graphique de la page couverture: Hélène Cusson
Achevé d'imprimer au mois de novembre 1988 par l'Imprimerie La Providence (1977) Inc., St-Hyacinthe, Qué.

ISBN 2-920907-08-5
Imprimé au Canada