Document generated on 10/12/2024 5:07 a.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Un manuscrit musical québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap*

A Nineteenth-Century Québecois Manuscript: *Annales Musicales du Petit-Cap*

John Beckwith

Volume 19, Number 1-2, Spring–Fall 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006). Numéro spécial pour le 40e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1069882ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1069882ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Beckwith, J. (2018). Un manuscrit musical québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap*. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *19*(1-2), 129–143. https://doi.org/10.7202/1069882ar

Article abstract

The manuscript *Annales Musicales du Petit-Cap*, now in the Archives du Séminaire in Quebec City, contains melodies and lyrics of 131 songs. It was compiled by Mgr. Thomas-Étienne Hamel, one of the most eminent figures in church and university circles in his era. Despite his importance, biographical sources mention only briefly, if at all, his keen interest in music, while none of the commentators on this impressive compilation appear to have examined it closely. The first 66 songs in the collection belong to the repertoire of traditional or folk music. The second part of the volume consists of 65 pieces, among them chansons, romances, and even vaudevilles, drawn mostly from popular French repertoires of the time, among which eleven have attributions of composer and/or lyricist. A detailed account therefore suggests that the volume is really two volumes with two distinct intentions. The Archives catalogue dates the collection "between 1865 and 1908" but close perusal suggests a shorter compilation period, in the mid-1860s. The article is an appreciation and critical study, rather than an analysis along ethnomusicological lines.

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2020

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Un manuscrit musical québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap* [1]

John Beckwith
(Professeur émérite, Université de Toronto)

Le document dont il sera question dans cet article se trouve aux Archives du Séminaire de Québec. Il s'agit d'un gros recueil, relié, d'environ trois cents pages. La plupart de ces pages, dont 259 sont numérotées, contiennent des paroles et des mélodies sans accompagnement qui forment une collection de chansons. Si on en juge par l'écriture, celles-ci ont toutes été copiées par la même personne. On y trouve 96 chansons indépendantes, dont une n'a que les paroles et une autre, que le titre ; la majorité des 94 autres chansons contiennent à la fois la musique et les paroles. Certaines chansons offrent des mélodies de rechange (d'« autres airs ») qui peuvent être chantées sur les mêmes paroles, ce qui représente un ajout de 36 mélodies. Une chanson a été copiée deux fois dans le recueil, avec de minuscules différences. Nous avons donc (94 + 36 + 1) un total de 131 mélodies. Parmi les 259 pages numérotées, neuf ont été laissées en blanc. Après la page 259 paraissent encore une trentaine de pages en blanc, peut-être pour servir à des ajouts éventuels, mais jamais faits, à la collection. Quelques pages avant la fin, dans une autre écriture, il y a une liste partielle du contenu, allant jusqu'à la page 99 seulement.

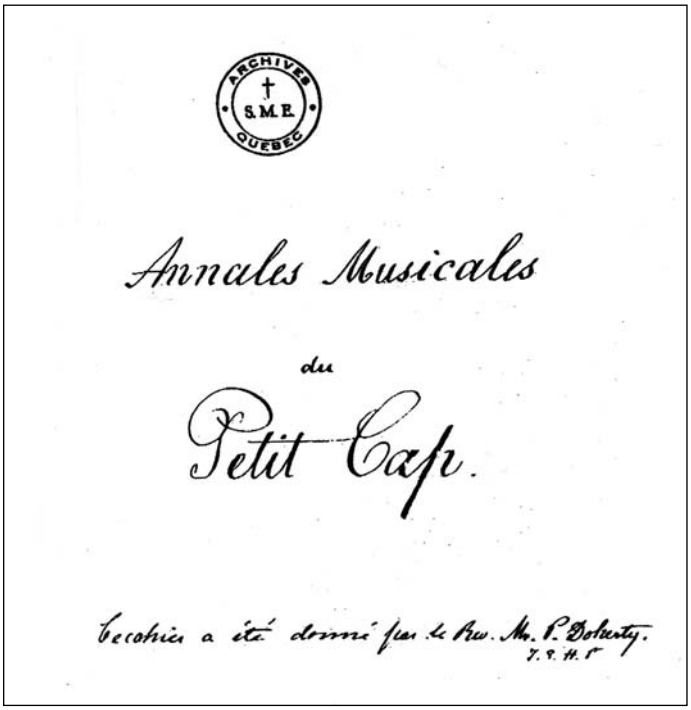

Figure 1. *Annales Musicales du Petit-Cap* (Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, MS-3, reproduction autorisée), page de titre.

La page de titre identifie ce recueil : *Annales Musicales du Petit-Cap* (voir figure 1). Sous le titre, une note : « Ce cahier a été donné par le Rev. Mr. P. Doherty », signée « T. E. H., Pr. ». Petit-Cap nous donne une indication géographique : c'est le nom d'une localité près de Saint-Joachim, juste à l'est de Sainte-Anne-de-Beaupré, où le Séminaire de Québec possède une villa qui sert de maison de vacances et de retraite. L'abbé Jean-Patrice Doherty (1838-1872) fut un jeune professeur au Petit Séminaire, et plus tard curé de paroisse à Saint-Roch (Provost, 1972, p. 254). Finalement, les initiales T. E. H. représentent l'un des personnages les plus importants de la vie ecclésiastique et universitaire du Québec dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Thomas-Étienne Hamel.

Hamel naît à Québec le 28 décembre 1830 et est élevé au Séminaire de Québec. À l'âge de vingt-deux ans, il accompagne, à titre de secrétaire, le supérieur du Séminaire, Louis-Jacques Casault, dans un voyage à Londres entrepris afin de négocier la chartre d'établissement de l'Université Laval. Leur séjour de cinq mois les mène aussi à Paris et à Rome. Hamel est ordonné prêtre en 1854, et la même année est envoyé à Paris pour entreprendre des études avancées en mathématiques et en sciences à l'École des Carmes. C'est alors qu'il rencontre un autre étu-

[1] Cet article est issu d'une conférence donnée dans la série « Présences de la musique », de la Société québécoise de recherche en musique, les 20 et 21 février 2002, respectivement à Montréal et à Québec. Je tiens à remercier Danielle Aubin et ses collègues au Musée de la civilisation à Québec de leur coopération, Simone Auger, pour la révision, et Juliette Bourassa, qui a contribué à l'identification de certains informateurs présentés à l'annexe 2.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent », décembre 2003, p. 9-22

diant québécois, Ernest Gagnon, pianiste, compositeur et historien, et son cadet de quatre ans. Tous deux se joignent à un cercle de jeunes québécois doués étudiant à Paris vers la fin des années 1850.

Reçu licencié-ès-sciences de la Sorbonne après quatre ans en France, Hamel revient à Québec, où il est nommé professeur de physique à Laval, et professeur de minéralogie, d'astronomie et de géologie au Petit Séminaire. En même temps, il assume les fonctions de secrétaire-général de la nouvelle Université sous son premier recteur, Casault. Pendant cette période, il enseigne également à l'École normale Laval. À partir de 1871, il devient de plus en plus actif comme administrateur de l'Église et de l'Université, cumulant les postes de supérieur du Séminaire, recteur de l'Université (où il succède à Casault) et vicaire-général du diocèse de Québec, mais il ne semble pas avoir réduit pour autant sa charge de professeur ni ses recherches scientifiques. En 1874, avec un collègue de Laval, le très brillant Joseph-Clovis-Kemner Laflamme, il assiste au congrès de l'American Association for the Advancement of Science à Hartford au Connecticut ; pendant ces mêmes années, Hamel publie plusieurs écrits sur des sujets historiques et scientifiques. En 1881, Hamel est à la tête d'une délégation à Rome pour présenter la position « lavaloise » dans un débat concernant les mesures d'autonomie de la division montréalaise de l'Université, la future Université de Montréal. Il fait partie des fondateurs de la Société royale du Canada, dont il est élu président en 1886. Hamel décède le 16 juillet 1913, à l'âge de quatre-vingt-deux ans[2]. L'archevêque préside à ses funérailles, auxquelles assistent « un grand nombre de prêtres, le lieutenant-gouverneur du Québec, […] et tout le corps universitaire, conduit par Monseigneur le Recteur » (Rouleau, 1913-14, p. 74).

Doué de multiples talents, Hamel fut un savant et un chef ecclésiastique brillant (voir figure 2, une photo vers 1875). Un de ses contemporains a dit de lui qu'il « se repose en travaillant » (Myrand, 1899 p. 101, note 1), un autre qu'il possédait « une capacité d'efforts étonnante » (Rouleau, 1913-14, p. 74). Une notice biographique nous offre une rare indication de sa personnalité : « De haute taille, figure plutôt austère, il n'en cachait pas moins un cœur d'or sous cette écorce un peu rugueuse. » (Allaire, 1908, p. 293). Il est surprenant que le *Dictionnaire biographique du Canada*, bien qu'il traite de ses contemporains principaux, ne donne aucune notice sur Hamel[3]. Son influence n'était pas purement locale : en effet, un collègue en vue du monde de la science, Sir Sandford Fleming, peu de temps avant sa mort l'a appelé « l'un des vieillards les plus distingués du Canada[4] ».

Figure 2. Thomas-Étienne Hamel (Photographie vers 1875, par Jules-Ernest Livernois, Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH 1998-0945, reproduction autorisée).

Chose singulière : dans plusieurs comptes rendus de sa carrière, on parle en détail de ses réussites scientifiques et de ses maintes contributions d'administrateur, mais on ne mentionne presque pas l'intérêt qu'il a toujours porté à la musique. L'une des notices biographiques dit en bref qu'Hamel « s'entendait bien aussi en musique vocale, avait un riche répertoire de chansons et collabora à des éditions de chant d'église » (Provost, 1964, p. 477) (la dernière affirmation ne semble pas être vraie). On signale les *Annales*, bien entendu, dans les ouvrages de référence concernant le folklore musical du Québec (en dépit du fait que le folklore ne constitue qu'une partie de leur contenu, comme nous le verrons), mais j'observe que personne n'a analysé le volume en profondeur, ni ne lui a assigné de date précise. De plus, les historiens ont ignoré les activités d'Hamel comme maître de chant au début de sa carrière. L'éloge du 17 juillet 1913, écrit par l'abbé Olivier-Elzéar Mathieu, constate qu'à l'époque où il prenait

[2] Ces notes biographiques ont été tirées des sources suivantes : Allaire (1908) ; Duchesne (1994, p. 611) ; Hamelin (1995) ; Mathieu (1913) ; Rouleau (1913-14).

[3] Dans l'index du *Dictionnaire* (1991), des volumes 1 à 12, se trouvent vingt-deux citations sous le nom d'Hamel. La majorité d'entre elles sont marquées avec un astérisque, indication d'une biographie à venir ; mais il n'y en a pas dans le volume 14, qui traite des individus décédés entre 1911 et 1920.

[4] « *one of Canada's grand old men* » (Morgan, 1898, p. 492).

son poste de professeur à Laval, le jeune Hamel « est en même temps directeur du Pensionnat de l'Université; il fait le chant du Grand Séminaire; il donne deux cours publics par semaine; il est choisi comme un des confesseurs des écoliers et il a la direction de la Société St-Louis-de-Gonzague » (Mathieu, 1913, p. 5). « Directeur », « direction », « un des confesseurs », « cours publics »… n'est-il pas remarquable que la musique ne soit mentionnée ici que brièvement?

À côté du recueil des *Annales* dans les Archives, il existe une petite collection de documents divers qui vient combler les lacunes sur les exploits musicaux d'Hamel. On y trouve trois recueils reliés:

(1) *Cours de chant* de Thomas E. Hamel Ptr., 1864, Divisions des Grands.

32 paragraphes sans exemples musicaux, intitulés « Notions élémentaires de Chant — Méthode Wilhem »;

Environ 4 pages sur 5 sont laissées en blanc.

(2) *Chant en 1864-5* — Thos. E. Hamel Pr.

8 pages de listes d'étudiants de plusieurs divisions de diverses classes de chant, avec les évaluations (« incapables de chanter », « il y a de l'espérance », « sans espérance »);

2 pages intitulées « Chœur de M. Gagnon », sans noms;

10 pages de plans de cours et de noms d'étudiants;

21 pages de plans semblables et de listes d'étudiants pour l'année 1865-1866, divisions des grands et des petits;

2 pages de plans intitulées « Plainchant »;

28 pages de titres de pièces de plainchant à étudier.

Des 102 pages numérotées de ce recueil, environ 45 sont laissées en blanc.

(3) *Cours de Chant* d'après Wilhem, Division des Petits, Thos. E. Hamel Ptr., 1864-1865[5]

24 paragraphes de notions élémentaires, y compris quelques illustrations de valeurs de notes et de clés.

9 pages sur 10 du recueil sont laissées en blanc.

À part ces trois recueils, la collection contient des écrits variés datés de quelques années plus tard: neuf pages de notes pour un discours, « Le Langage de la Musique », donné sous les auspices du Septuor Haydn le 22 octobre 1886; sept pages de notes pour une autre causerie, « Langage du geste », présentée à l'Institut Canadien le 3 décembre de la même année; quelques notes, sans date, intitulées « Voyelles et Conson [*sic*] », évidemment esquissant un cours de prononciation. Un bref dossier contient une liste de dix pages de chansons, qui semble liée à la compilation des *Annales du Petit-Cap*; treize « airs en canon », qui n'apparaissent pas dans les *Annales*; le programme de quatre pages d'un pot-pourri du Séminaire de Saint-Sulpice, à Paris, daté de 1857, période du séjour d'Hamel à l'École des Carmes; et quelques feuilles volantes contenant les copies manuscrites de dix chansons avec les paroles et la musique ou les paroles seulement, dont quatre sont incluses dans les *Annales*.

Les plans esquissés des cours et des leçons, et les listes de noms d'étudiants confirment que le jeune Hamel a enseigné des classes de chant et de solfège au Séminaire au milieu des années 1860. Ils renseignent aussi sur l'identité de ses collègues aux cours de chant, dont le camarade de ses années parisiennes, Ernest Gagnon. Il est fort significatif que les deux hommes aient travaillé ensemble dans la même institution, car c'était non seulement la période durant laquelle Hamel devait commencer ses *Annales* mais aussi celle où Gagnon préparait son œuvre pionnière, *Chansons populaires du Canada*, dont la première édition a paru en six livraisons entre 1865 et 1867.

En scrutant la formation musicale d'Hamel à Paris, on peut noter qu'il avait comme compagnons des étudiants en musique, qu'il a assisté à des événements musicaux et aussi qu'il s'est joint à l'église Saint-Sulpice, dont le personnel musical était réputé. Sur le plan musical, une importance toute particulière revient aux leçons qu'il suivait à Paris avec François Delsarte. Ces leçons traitaient principalement de « l'expression » oratoire et gestuelle, et n'étaient donc pas exclusivement musicales. Néanmoins, Delsarte s'était acquis à cette époque de nombreux adeptes, parmi lesquels figuraient non seulement des éminences littéraires tel Théophile Gautier, mais encore des comédiens, des politiciens et maints chanteurs d'opéra, pour ne pas mentionner des compositeurs renommés tels Berlioz et Wagner, qui ont tous deux reconnu son influence. Delsarte lui-même a commencé sa carrière comme chanteur. Hamel, qui le tenait en haute estime, a enseigné sa méthode d'expression à Québec pendant une trentaine d'années et, vers la fin de sa vie, a publié un court traité fondé sur ses idées (Hamel, 1906;

[5] La « Méthode Wilhem » était une méthode de solfège alors bien connue, basée sur le *Manuel musical* de G.-L. Bocquillon dit Wilhem (Paris, Perrotin, 1846).

voir la page titre, figure 3). Parmi les souvenirs d'Hamel préservés dans les Archives du Séminaire, il y a un buste de Delsarte ; une photographie en est reproduite dans le traité, où Hamel l'identifie comme une « copie d'un buste de Delsarte, donné à l'auteur par Delsarte lui-même, en 1858 » (Hamel, 1906, frontispice).[6]

COURS

D'ÉLOQUENCE PARLÉE

D'APRÈS DELSARTE

PAR

Mgr T.-E. HAMEL

Avec une Préface par M. l'abbé Camille Roy

QUÉBEC

IMPRIMERIE DE LA COMPAGNIE DE « L'ÉVÉNEMENT »

30, rue de la Fabrique

1906

Figure 3. Thomas-Étienne Hamel, *Cours d'éloquence parlée, d'après Delsarte*, 1906 (grâce à la John P. Robarts Library, University of Toronto), page de titre.

L'enthousiasme de ses premières années pour la musique, ses amitiés avec des musiciens professionnels, l'influence évidemment profonde de ses études chez François Delsarte, son assignation aux classes d'enseignement de chant pendant au moins deux saisons au Petit Séminaire (peut-être plus), tout ceci sans doute suffit à établir les talents et les accomplissements d'Hamel dans le domaine musical. On comprend dès lors qu'il se soit attardé avec succès à la compilation d'un album de chansons d'un grand intérêt historique même si ses qualifications étaient celles d'un amateur. Maintenant, examinons le contenu de sa collection de plus près.

Elle commence par la chanson à laquelle on peut s'attendre (voir figure 4), « À la Claire Fontaine ». Cette pièce inévitable occupe aussi la première place dans la collection d'Ernest Gagnon. Même si la Société Saint-Jean-Baptiste ne devait la déclarer « chant national » qu'en 1878 (Plouffe, 1993, p. 30), à partir des années 1840, elle était déjà populaire partout au pays. Gagnon, en la plaçant à la tête des *Chansons populaires*, remarque ceci : « On n'est pas Canadien sans cela » (Gagnon, 1908, p. 1). Cette première inclusion est suivie dans les *Annales* d'une dizaine de chansons, dont quelques-unes pourvues de quatre, cinq ou même neuf mélodies de rechange, à partir de quoi on peut conclure que le but principal du volume était la préservation des mélodies et des textes les plus connus du patrimoine québécois, et qu'il symbolise par conséquent l'esprit de patriotisme national si souvent décrit par les historiens du milieu du XIXe siècle. Les intellectuels de cette époque ont favorisé les chansons les plus populaires, les ont recueillies, préservées et beaucoup étudiées dans leurs versions variées, tandis que les compositeurs, pour leur part, les ont citées dans des fantaisies pour violon ou pour piano, dans la musique de danse et même dans la musique chorale d'église. Hamel semble s'être rattaché à ce mouvement quand il a recueilli plusieurs mélodies différentes pour chacun des textes suivants traditionnels et bien connus (je donne le nombre d'« autres airs » après chaque titre) :

« À la Claire Fontaine » (6)

« À Saint-Malo, beau port de mer » (5)

« Derrièr' chez nous y'a-t-un étang » (5)

« Quand j'étais chez mon père » (6)

« Mon père a fait bâtir maison » (4)

« Malbrough s'en va-t-en guerre » (9)

« M'en revenant de la Vendée » (1)

« Bal chez Boulé » (2)

« Il était un' bergère » (1)

[6] Concernant Delsarte et son système, voir aussi Stebbins (1886).

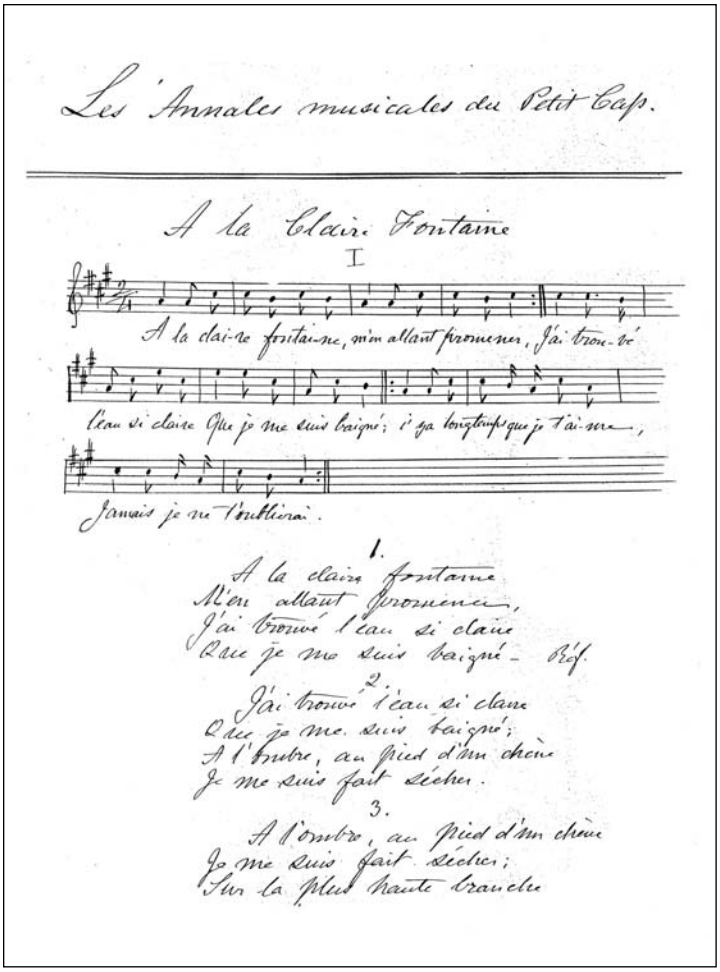

Figure 4. *Annales Musicales du Petit-Cap* (Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, MS-3, reproduction autorisée), page 1, « À la Claire Fontaine ».

D'autres chansons du répertoire traditionnel se trouvent aussi dans la collection, mais avec une seule mélodie : mentionnons « Le petit navire », « Trois p'tits tambours », « Mon moine [Si mon moine voulait danser] », « Vive la compagnie », « Madame m'envoyait au marché » et « Une perdriole ». Entre parenthèses, ajoutons que, malgré sa renommée à l'étranger comme chanson typiquement canadienne, « Alouette » ne figure nulle part, ni ici, ni dans la collection de Gagnon ni dans aucune des autres collections pionnières ; sa célébrité a commencé, paraît-il, seulement dans les dernières décennies du XIXe siècle.

Il nous semble évident qu'Hamel lui-même n'a pas collecté ces chansons traditionnelles, comme l'ont fait Gagnon et d'autres, en les retranscrivant après les avoir entendues lors d'exécutions par des chanteurs amateurs. Il a peut-être reproduit de mémoire plusieurs d'entre elles, étant Québécois de naissance et ayant grandi à une époque où elles se chantaient au foyer comme à l'école. Quant aux autres chansons, il note sa reconnaissance à l'égard des collègues de qui il les a apprises. Nous reviendrons plus loin à la liste de ses informateurs.

Malgré les versions indigènes que l'on peut rencontrer dans le répertoire des chansons traditionnelles les plus souvent reproduites, on ne trouve presque aucune référence à la vie au Canada ou à un lieu canadien particulier. Les personnages et les scènes ont tendance à être à peu près exclusivement européens, généralement français. Vue sous cet aspect, la collection d'Hamel s'accorde avec d'autres de son époque. Par exemple, parmi les *Chansons populaires* de Gagnon, tandis que les titres et les paroles mentionnent des lieux européens (France, Paris, Rouen, Nantes, Versailles, Bruxelles, Avignon, Saint-Malo…) et des personnages européens (la fille du roi d'Espagne, la fille du roi de France, Napoléon…), on ne trouve que deux lieux canadiens (Bytown, Rimouski) et un personnage canadien (« la Canadienne »). C'était, après tout, un âge colonial.

Cette catégorie couvre environ une moitié des mélodies des *Annales*. Mais c'est dans la moitié qui reste, qu'Hamel s'écarte de la majorité de ses contemporains. Il laisse ici derrière lui le monde des chansons tirées de la tradition orale pour entrer dans celui des chants populaires signés par des compositeurs et des paroliers connus. Ces pièces se trouvent dans des publications françaises de la période, mais Hamel semble les tenir de la mémoire orale de ses associés, plutôt que de sources imprimées. Dans certains cas, il indique la source des paroles ou de la musique, ou encore des deux. Nous pouvons dénombrer onze attributions (voir annexe 1). Parmi celles-ci, se trouve la mélodie pour le poème de Goethe, « Marmotte », composée par le jeune Beethoven vers 1790 et publiée à Vienne en 1805 en tant que no 7 de son opus 52. Les dix attributions qui restent sont plus difficiles à retracer. Les noms les plus fameux sont ceux de Giuseppe (ou Joseph) Concone,

qu'on se rappelle principalement comme l'auteur de maintes vocalises ; Ernest Boulanger, connu pour une série d'opérettes à succès et plus tard comme le père de Lili et de Nadia Boulanger ; et, seule compositrice représentée, Loïsa Puget, chanteuse renommée et auteure féconde de chansons sentimentales à Paris au milieu du XIXe siècle. Il semble probable que quelques chansons non attribuées aient été écrites par des compositeurs et paroliers contemporains ; par exemple, le style littéraire et musical recherché de « La Danse » excluait qu'elle puisse provenir de la tradition orale. En poussant plus à fond notre recherche, nous avons découvert qu'elle est issue d'une collection de romances de Louis Emmanuel Jadin, compositeur prolifique en France au temps de la Révolution.

Comme on peut s'y attendre, vu les intérêts extraordinairement variés d'Hamel, les chansons représentent une grande diversité de genres ; on compte des chants patriotiques (quelques-uns canadiens, mais davantage de provenance française) ; des chansons enfantines de jeu, d'énumération, d'imitation des animaux ; des ballades traitant de héros ; des récits lyriques fondés sur des contes de fées familiers ; des chansons associées à la nourriture ou aux repas ; des chansons comiques, parfois avec des détails macabres ou sinistres ; des chansons sentimentales, excluant celles d'amour romantique ; et des chansons traitant de la vie religieuse. La chose la plus près de l'édification religieuse offerte dans cette collection se trouve dans cette dernière catégorie : parmi la douzaine de chansons où figurent des prêtres, des religieuses, des monastères ou des églises, la seule pièce à offrir une morale spécifique prend la forme d'un dialogue entre deux prêtres, l'un âgé et l'autre plus jeune. Le titre en est : « La bonne et la mauvaise allure », et il est peut-être inévitable que le vieux gagne la partie, conseillant à son cadet dans la treizième (et dernière) strophe, « Oui, ce trouble est divin / Et de très bon augure. / Renonce donc enfin / À tout [sic] attache impure ». Du répertoire de noëls traditionnels, Hamel n'offre qu'un seul exemple, « Allons, bergers », comme texte de rechange pour une autre mélodie.

Ce sommaire nous suggère qu'en faisant sa compilation Hamel avait deux buts : l'un, d'illustrer le folklore musical de la région et de l'époque, et l'autre, plus ambitieux, de préserver, pour sa propre satisfaction et l'usage de ses étudiants, une collection de chants populaires typiques de la culture française d'alors et couvrant une gamme de genres assez large. Vu ainsi, son volume incorpore en vérité deux compilations distinctes. Notons qu'avant la page 100, les chansons sont tirées du répertoire folklorique ou traditionnel, tandis qu'à partir de la page 104 (approximativement) et jusqu'à la page 259, les exemples du genre ne forment qu'une très petite minorité (à peine une demi-douzaine au total), et que l'accent porte plutôt sur des exemples représentatifs du répertoire de chansons et de romances composées, en les rattachant souvent aux noms de compositeurs et de paroliers connus. Voilà pourquoi, peut-être, l'inconnu qui a fait la table des matières s'est arrêté à la page 99 ; le reste du volume avait un but et un aspect d'une autre sorte. Ernest Myrand s'est trompé un peu, donc, en prédisant que l'œuvre d'Hamel « sera d'un grand secours à nos musiciens désireux d'écrire plus tard l'histoire de la chanson canadienne-française » (Myrand, 1899, p. 101, note 1). Seule la première partie de la collection a trait aux traditions de « la chanson canadienne-française ». Le reste illustre, presque sans exception, un répertoire différent.

Il semble qu'Hamel ait été motivé par des intentions d'esthétique et de préservation culturelle plutôt que par des idées d'enseignement religieux. L'amour romantique, la sexualité, ce sont là évidemment des thèmes interdits. Mais apparemment, il n'en va pas ainsi de la violence ou de la cruauté, et s'il n'y a pas de chansons à boire proprement dites, plusieurs des pièces font allusion au vin sans désapprobation. La version que donne Hamel de la chanson « M'en revenant de la Vendée » ressemble de très près à « J'ai trop grand peur des loups » de la Collection Ermatinger, assemblée vers 1830 mais non publiée (Barbeau, 1982, p. 159-182) : trois voyageurs se demandent où ils vont passer la nuit ; quelqu'un les invite à la maison en leur promettant un bon repas et de bons lits — la version Ermatinger comporte une strophe finale indiquant que les lits seront partagés, mais Hamel préfère l'omettre.

Dans une chanson traditionnelle peu connue, « Le nez de Martin », le personnage du titre devient victime d'un hasard de l'hiver canadien : pendant qu'il travaille dans le bois, son nez gèle et demeure collé à un arbre. Bien que cela semble loufoque, il se libère en se coupant le nez. Puis trois nonnes passent, observent cet objet gelé et l'emportent chez elles, où elles se proposent d'en faire un éteignoir. Amusant ? Peut-être, pour ceux qui trouvent drôles les histoires de dégustation de bébés. La ballade « Le Petit Navire » aborde le cannibalisme au vers « À la sauc' blanche il fut mangé » ; une version de rechange du texte,

d'un nombre deux fois plus grand de strophes, omet délicatement ce détail. Dans « Il était un' bergère », une jeune fringante commet un excès en punissant le chat qui a dévoré son fromage et le bat à mort. Quand elle exprime son remords, son confesseur lui ordonne comme pénitence de manger l'animal. Dans « Marie-Puniçon », une femme s'étonne strophe après strophe de trouver des vêtements de son époux et, dans la strophe finale, de découvrir sa tête. Le deuil d'un époux ou d'une épouse forme également le sujet des chansons « I-a-tla-tla » et « Le ginque me prend ». Dans la première, le mari demande de l'aide auprès de plusieurs individus pour enterrer sa femme défunte : ses voisins, le bedeau, le curé et enfin le fossoyeur, qu'il dirige en disant : « Creusez-lui donc assez avant / Que jamais ell' n'en sorte ». Dans la deuxième chanson, une femme fixe son regard sur le cadavre de son mari en récitant une prière et finit par imaginer qu'il est vraiment revenu à la vie ; cependant, sa réaction en est une de terreur plutôt que de joie, et la chanson tient de l'humour spectral plutôt qu'elle ne célèbre un miracle religieux.

Du point de vue musical, toutes les chansons ne sont pas simples, mais beaucoup des mélodies traditionnelles favorisent des formations diatoniques procédant par notes voisines que la majorité des chanteurs pouvaient exécuter sans bénéficier d'une longue formation. Un coup d'œil sur les 66 mélodies des 100 premières pages du manuscrit, c'est-à-dire presque toute la portion « traditionnelle » du contenu, nous révèle que 15 mélodies utilisent seulement 6 notes différentes, cinq se réduisent à 5 notes, et 3 se chantent parfaitement avec seulement 4 notes (dont « À la Claire Fontaine »). De ces 66 mélodies, 51 (à peu près 80 pour cent) sont diatoniques, c'est-à-dire de caractère majeur ou mineur, et ne comportent aucune altération, tandis que 9 sont modales, c'est-à-dire qu'elles reflètent les modes médiévaux d'église plutôt que les gammes majeures ou mineures et qu'elles n'utilisent pas de note sensible. Le profil tonal de 5 autres mélodies peut être caractérisé d'ambigu, auxquelles s'ajoute enfin une mélodie pentatonique.

À une époque antérieure, les mélodies traditionnelles du Québec illustraient la persistance des modes d'église dans un contexte où l'on observait déjà les incursions de la musique tonale. Les annotations d'Ernest Gagnon soulignent la chose comme un trait de style méritoire. Une génération plus tard, Marius Barbeau fait de même dans quelques-uns de ses écrits (par exemple, Barbeau, 1944, p. 15-25) et, au milieu du XXe siècle, des chercheurs comme Andrée Desautels placent volontiers la modalité au nombre des marques distinctives de la musique populaire du Québec, d'où proviendraient certains des traits de style caractéristiques des compositeurs québécois (Desautels, 1965, p. 314 ; 1970, p. 87). Hamel choisit, dans à peu près quatre sur cinq de ses chansons des *Annales*, des mélodies diatoniques plutôt que modales. Néanmoins, en examinant de plus près les mélodies diatoniques, on s'étonne que plus de la moitié (29 sur 51) omettent la fonction de la note sensible toujours présente dans la musique tonale : quelques-unes de ces mélodies n'ont pas de sensible, tandis que dans quelques autres la sensible, bien que présente, évite sa fonction tonale qui est de mener à la tonique par un demi-ton. Ainsi, ces 29 mélodies diatoniques peuvent illustrer un type « quasi-modal », une tendance à la modalité comparable à l'évitement du septième degré par des compositeurs de la fin du XIXe siècle ou du début du XXe, comme Debussy ou Stravinsky.

L'altération de ton des textes, après la page 104 environ, se reflète dans la musique par des sauts d'intervalles plus grands (dans « L'Enfant et le loup » et « La Danse », par exemple), des lignes vocales plus ornementées (dans « Mon rocher à Saint-Malo » de Puget et « Le Roulier » de Letellier) et des notes chromatiques plus fréquentes (dans « Naples » de Masini et ailleurs). « Naples » (figure 5), en effet apparaît dans ce contexte comme une mélodie de concert assez compliquée. Dans « Les souvenirs du peuple », une ligne vocale pleine de notes chromatiques se termine de façon modale, ce qui suggère une référence recherchée et compositionnelle plutôt qu'une source quelconque de la tradition orale.

Ces observations suffiront à suggérer les différents genres de mélodies qui se trouvent dans la collection. Comme il en a déjà été question, les allusions à l'environnement canadien sont très rares dans ces chansons. Dans « Pierre Nicolas », l'allusion est indirecte quand le chanteur nous raconte ses sentiments « en revenant du Canada » (il ne mentionne aucun lieu particulier). Mais Hamel a recueilli trois chansons patriotiques bien connues : « Un Canadien errant », « Ô Canada, mon pays, mes amours » et « Sol canadien ». Il nous donne la première avec la mélodie à laquelle on l'associe le plus souvent et les deux autres avec des mélodies tirées du *Chansonnier des Collèges* dont la troisième édition a paru en 1860. Pour « Un Canadien errant », ré-intitulé ici « Le Canadien exilé »[7], Hamel suit exacte-

[7] C'est le titre qu'a adopté le *Chansonnier des Collèges*.

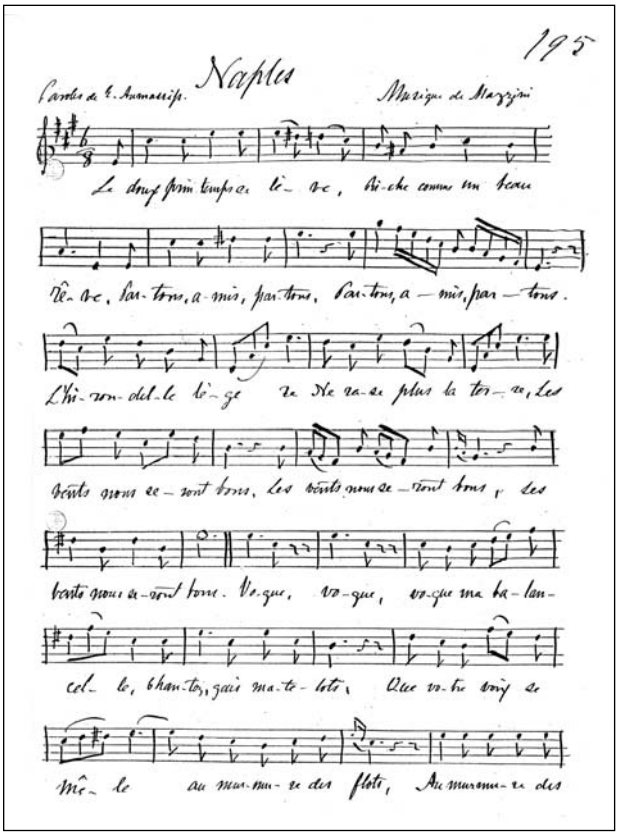

Figure 5. *Annales*, page 195, « Naples », paroles d'E. Aumassif, musique de Mazzini [F. Masini].

ment les trois premières strophes du texte d'Antoine Gérin-Lajoie, mais il fait des changements dans les quatrième et cinquième strophes, de sorte que leur expression de nostalgie patriotique devient plus personnelle et intime. On le remarque dans les lignes « Et ma patrie, hélas! / Je ne la verrai plus! » qui se transforment pour devenir plus banalement « Hélas, oui, je mourrai, / Je mourrai de douleur ». La version qu'a choisie Hamel de « Ô Canada, mon pays, mes amours » se modèle plus précisément sur la version du *Chansonnier des Collèges* que celle qu'en a fait Gagnon dans l'arrangement qu'il a publié séparément dans *Le Passe-Temps*[8] (cité par Willis, 1993, p. 2433). Gagnon reproduit cinq strophes du texte, dû à l'honorable Georges-Étienne Cartier tandis qu'Hamel en omet les troisième et cinquième (avec leurs allusions aux variations saisonnières du pays et aux attraits de sa population féminine), mais il en ajoute une quatrième inédite qui exprime l'espérance de la jeunesse. Les *Annales* incorporent une autre chanson nostalgique des lieux d'origine, cette fois français, et non pas canadiens, « Les Souvenirs », avec un texte de Chateaubriand qui contient les lignes suivantes: « qu'ils étaient beaux ces jours de France / Ô mon pays, sois mes amours toujours ». Est-ce une coïncidence que cette dernière ligne emploie les mêmes termes que le poème de Cartier? Peut-être, mais la ressemblance est toutefois frappante. À propos de « Sol canadien », et en dépit du fait que Théodore Molt ait publié quelques années plus tôt deux mélodies différentes pour ce texte d'Isidore Bédard (Poirier, 1987, p. 22-25), Hamel nous en offre une troisième, évidemment de provenance traditionnelle, tirée du Chansonnier de 1860, mais en omettant la troisième des quatre strophes de Bédard.

« Ouich' ta ouiche » (figure 6), dont le texte est attribué au donateur du recueil, l'abbé Doherty, aide à augmenter le faible nombre des allusions à des lieux canadiens. À première vue, c'est une chanson comique à propos d'un homme aux prises avec un mal d'estomac, mais le refrain s'éloigne de

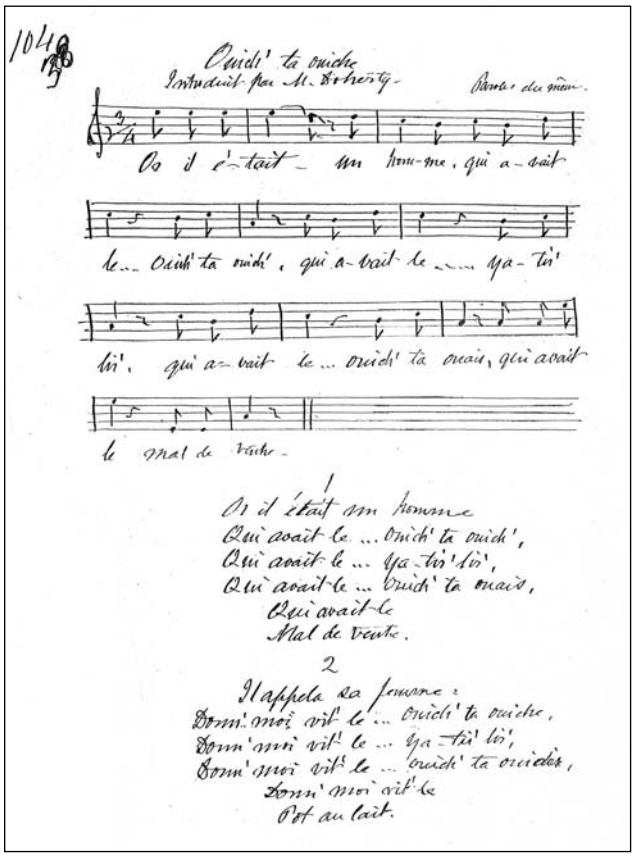

Figure 6. *Annales*, page 104, « Ouich' ta ouiche », paroles de Patrick Doherty.

[8] Québec, 21 juin 1913.

la convention en introduisant des syllabes amphigouriques, « Ouich' ta ouich' », qui peuvent nous rappeler celles de « Tenaouiche tenaga, ouich' ka ! », trouvée dans la collection de Gagnon (Gagnon, 1908 p. 124)[9], et dont les syllabes auraient été inventées pour imiter le langage des autochtones. Est-ce possible que ce soit aussi le cas du texte de Doherty[10] ?

Néanmoins, c'est la culture *française* qui fournit le modèle et les images pour la plupart des chansons. Les « Souvenirs d'un vieux militaire » sont ceux d'un soldat français, non pas canadien ; il en va de même pour les exploits picaresques de « Fanfan Latulippe » ; et les nombreuses chansons sur l'héroïsme traitent de personnages français plutôt que canadiens. La pièce théâtrale « Brutus » célèbre un personnage classique, bien entendu, mais les ballades historiques concernent des héros français (Jeanne d'Arc, Napoléon) et les ballades des contes de fées (« Cendrillon », « Le Petit Chaperon rouge ») émanent de traditions littéraires françaises, notamment de Perrault. Le titre « Les Plaisirs du village » paraît ironique : une jeune paysanne conseille à une Parisienne de rester là où elle est plutôt que de déménager à la campagne — le village en question étant, une fois de plus, français et non pas canadien. On peut conclure qu'aux yeux d'Hamel le Québec était culturellement une garnison coloniale plutôt qu'un environnement distinct. Il a sans doute connu des compositeurs de chansons qui ont publié au Canada pendant ces années-là, mais il n'a fait aucun effort pour les inclure dans sa collection.

À part l'absence de chants d'amour, la deuxième moitié des *Annales* nous rappelle une anthologie typique de chansons et de romances populaires, sans doute à cause des pièces comiques ou sentimentales qui y sont représentées. Parmi les chansons comiques, se trouve le portrait d'un vieux prêtre excentrique, « Papa-Mignon » ; une chanson qui raconte les funérailles d'un chat (« Le Trépas du chat ») ; deux chansons concernant des noces interrompues de manière hilarante (« Pinçon et Cendrouille », « Thomas et moi ») ; et d'autres chansons en patois d'un humour cru, ressemblant à celui du music-hall (entre autres, « C'est tout c'que j'peux fair' pour vous » et « Quand les poules auront des dents »). Dans les chansons sentimentales, « Les Cloches du monastère » deviennent une image du temps qui passe, et les « Petits Oiseaux », dans les arceaux de Notre-Dame (de Paris, bien sûr, pas de Montréal), se font demander de « prier pour nous ». « Le Paysan Lucas » vit dans le bonheur arcadien, un héros obscur qui sourit au monde pendant qu'il pleure intérieurement. Dans « La Dot de l'Auvergnat », un couple marié se résigne à se satisfaire de très peu, tandis que « Les Craintes maternelles » sont celles d'une mère qui espère que son enfant évitera les exploits et les engagements de la vie d'adulte. Elle le supplie : « Reste toujours petit ».

Les trois analyses suivantes peuvent montrer l'intérêt spécial que m'a offert le manuscrit d'Hamel. Les chansons ont été sélectionnées parmi une douzaine que j'ai choisies pour réaliser des arrangements de concert.[11]

« La boiteuse » (figure 7) est une chanson pourvue de ce que j'ai appelé une tonalité « ambiguë ». Elle commence par quelques notes associées au *do* majeur, mais les phrases successives tournent vers le *la* mineur — c'est-à-dire vers un *la* mineur naturel, avec une sensible bécarre — et la note finale est un

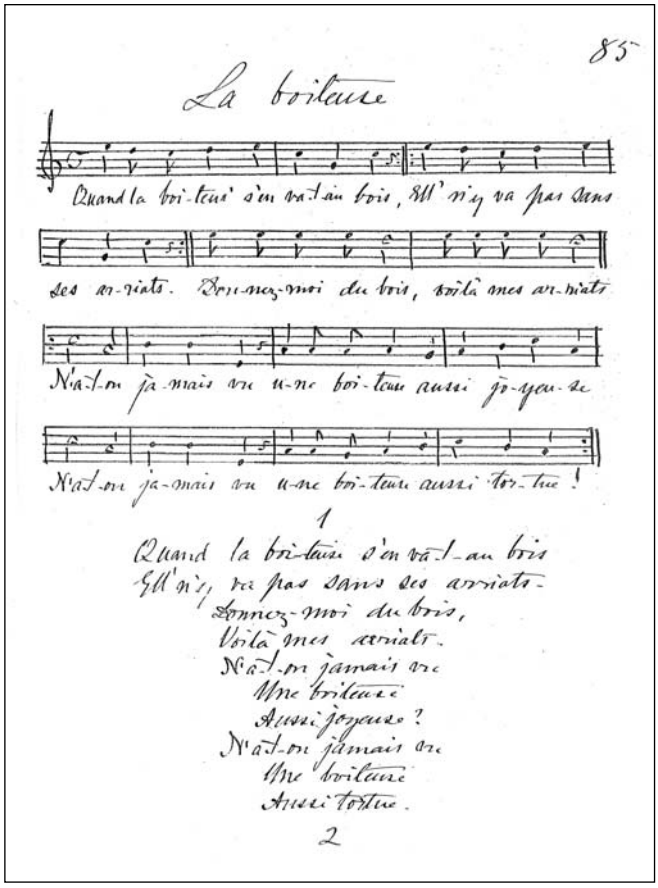

Figure 7. *Annales*, page 85, « La boiteuse ».

9 Le refrain est « ouich' ka ! ».

10 Mais il y a une autre hypothèse : le mot « ouich'ka » pourrait référer à l'anglais « *wish* » et à l'expression « *wish bone* » (l'os de poitrine de volaille que l'on casse en faisant un vœu). Le *Dictionnaire de la langue québécoise* (Bergeron, Léandre, 1980, Montréal, p. 347) donne « ouiche » : souhait ; et « ouiche-bône » : jouet avec os de volaille.

11 Mon intérêt pour la collection d'Hamel date d'il y a quinze ans environ, quand le professeur Gordon Smith, alors inscrit aux études supérieures à l'Université Laval, m'en a généreusement donné une copie. Par la suite, j'en ai tiré quelques chansons à arranger. Puis, en mai 2001, j'ai eu l'occasion d'observer l'original et de voir les documents attenants au dossier lors d'un séjour à Québec, et c'est alors que j'ai décidé d'entreprendre cette étude. Étant un chercheur amateur dont le métier principal est la composition, mes buts étaient d'en faire une évaluation et une observation critiques, et non pas une analyse poussée d'ethnomusicologue.

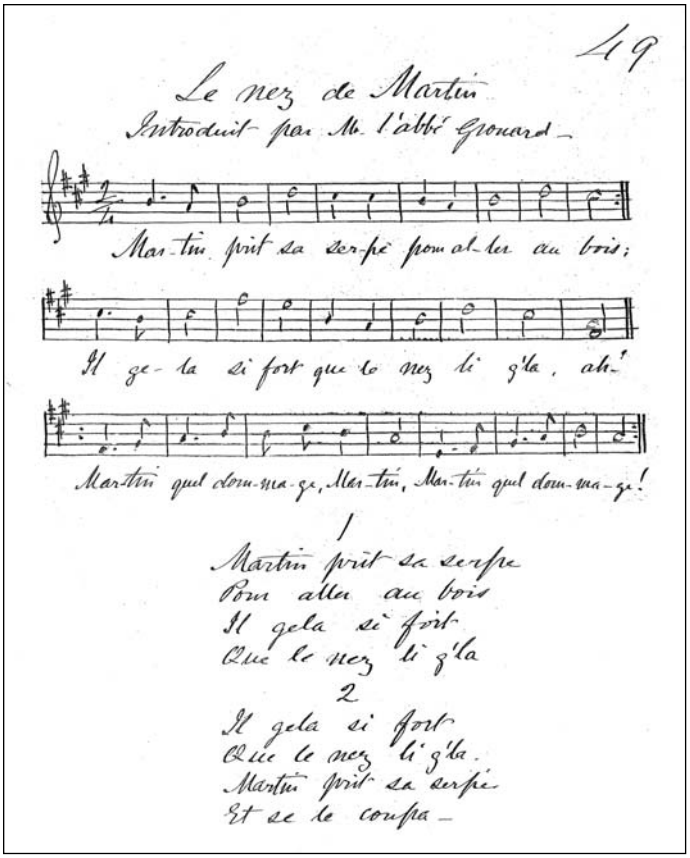

Figure 8. *Annales*, page 49, « Le nez de Martin ».

la. Les paroles ridiculisent-elles une paysanne handicapée? Pour la chanson voisine dans le volume, « Bonhomme, bonhomme », Hamel cite des gestes à exécuter en la chantant, ce qui nous donne à penser que des gestes pareils peuvent s'associer à « La Boiteuse », même peut-être une danse qui imite sa démarche gauche — exécutée, espérons-le, dans un esprit sympathique et non pas malicieux. Les rythmes de cette chanson m'ont amené à choisir un accompagnement instrumental avec seulement des castagnettes.

J'ai déjà abordé l'humour noir du texte dans « Le nez de Martin ». Ici (figure 8), la mélodie est encore une fois « ambiguë » avec, au commencement et à la fin, les associations tonales du *la* majeur (y compris sa sensible). Mais la ligne commence sur un *si*, et les phrases du milieu nous amènent vers les formations caractéristiques de *fa* dièse mineur, avec ce qui me semble une pause accentuée sur le *fa* dièse (même si le manuscrit ne le spécifie pas), là où l'exclamation « Ah! » apparaît dans chaque strophe. L'arrangement est pour un chœur d'enfants, et les trois parties se partagent la mélodie principale ainsi que le refrain (« Quel dommage, Martin! ») d'une variété de manières, tantôt se chevauchant, tantôt s'imitant.

Ces deux exemples tirés de la première moitié, folklorique, si l'on peut dire, des *Annales* m'ont beaucoup intéressé. Mais quelques-unes des chansons des dernières pages du volume ont aussi retenu mon attention. La chanson « Le Roulier » (figure 9), musique et paroles d'Henri Letellier, a sans doute été incluse à cause de son portrait amusant, en patois, d'un roulier de campagne mal à l'aise lorsqu'il se trouve conscrit dans l'armée. Il annonce à sa famille

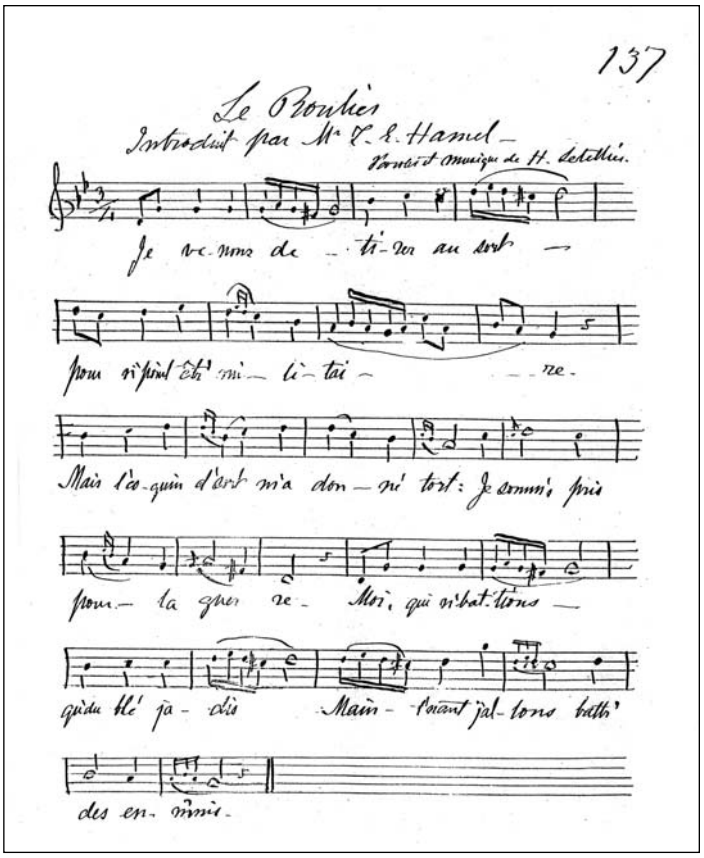

Figure 9. *Annales*, page 137, « Le Roulier », paroles et musique d'Henri Letellier.

et à sa fiancée : « Si je m'taisons, c'est différent, / Ce s'ra d'mauvais augure : / C'est que je s'rons mort – et, dans c'cas, / V'là pourquoi c'que j't'écrirons pas ». Mais, à mon avis, ce texte a un ton poignant : on est amené à croire que ce pauvre bougre ne survivra peut-être pas à son expérience de la guerre. La ligne vocale, telle que je l'entends, souligne cet esprit d'intensité : elle se déroule gravement comme un chant funèbre, ornementé de nombreuses petites notes. L'arrangement est pour voix de ténor et piano.

Soulevons en terminant quelques questions que suscite la collection. D'abord, comment Hamel l'a-t-il compilée? Quelques « feuilles volantes » se trouvent insérées dans la couverture du volume. Elles présentent des copies provisoires de chansons diverses — dont quelques-unes ont pourtant été incluses dans le volume, tout comme la musique ou les paroles (ou les deux) imprimées ou copiées à la main — d'un certain nombre d'autres chansons que le compilateur avait apparemment d'abord considérées mais plus tard rejetées. Il les avait assemblées, semble-t-il, quelques années plus tôt, avant de commencer la transcription destinée au volume. Ainsi, il désigne quelques collègues qui lui ont donné des mélodies à considérer. La liste des 32 informateurs (voir annexe 2) inclut des noms distingués du monde ecclésiastique ou bien en vue du Québec. Même si elle a été réalisée par un seul copiste, la collection d'Hamel n'en représente pas moins une entreprise collective. Les deux collections de chansons publiées dans la même décennie permettent une comparaison intéressante avec le manuscrit d'Hamel. Les *Chansons populaires du Canada* de Gagnon se réfèrent aux traditions européennes, mais Gagnon cite néanmoins dans ses notes des informateurs indigènes et fait état de variantes locales dans la musique ou dans les textes. Dans la compilation anonyme intitulée *Chansonnier des Collèges*, les chansons occupent la première position et sont tirées de nombreux répertoires nationaux, parmi lesquels environ une douzaine de chansons patriotiques canadiennes, dont plusieurs composées par des musiciens canadiens. Le volume d'Hamel n'adopte manifestement pas une telle approche.

Pourquoi Hamel l'a-t-il compilé? La vie à Petit-Cap a permis évidemment des séances de chant informelles, non pas à des fins d'édification ou d'instruction mais en vue de favoriser la camaraderie entre les étudiants du Petit Séminaire et leurs directeurs. Ernest Gagnon a remarqué, dans son annotation de la chanson « La Bibournoise » : « il était autrefois impossible à deux élèves du Petit Séminaire de Québec de se rencontrer en vacances sans chanter "La Bibournoise" » (Gagnon, 1908, p. 74). Hamel a sélectionné cette pièce pour sa collection comme mélodie de rechange pour « Quand j'étais chez mon père ». Il est en effet possible qu'il l'ait prise de la publication de Gagnon, car cette page des *Chansons populaires du Canada* se trouve parmi les « feuilles volantes » accompagnant le manuscrit des *Annales*. L'éventail des chansons choisies par Hamel comporte des exemples convenant aux groupes d'enfants, de même qu'aux étudiants ayant plus de maturité et des connaissances plus avancées en littérature et en musique. Le manuscrit lui-même, avec ses deux moitiés distinctes, apparaît comme un document destiné à être préservé, plutôt qu'un volume souvent manié qu'Hamel et ses associés auraient eu l'habitude d'utiliser en chantant. Les pages sont copiées avec soin, on n'observe qu'un nombre minime de ratures ou de corrections et le papier, bien préservé, ne montre pas de signes d'un usage excessif. La collection était-elle destinée à être publiée? La précision des lignes de musique et de l'écriture peut le suggérer, mais il faudrait alors accepter que l'auteur ait en quelque sorte dévié de son but, parce que le volume, malgré son vaste concept et son contenu bien organisé, semble dans un état inachevé (pensons aux pages laissées en blanc vers la fin).

Quand Hamel a-t-il réuni sa collection? Dans des ouvrages de référence musicale divers[12] et même dans le catalogue des Archives, on situe la période de compilation « entre 1866 et 1908 » — ce qui donne l'impression qu'Hamel a travaillé au projet pendant plus de quarante ans. La cohérence du style d'écriture suggérerait plutôt le contraire. Pendant les dix dernières années de sa vie, Hamel est devenu presque complètement aveugle, mais les paroles et les notes sont d'une écriture aussi ferme et les lignes des portées sont aussi droites dans les pages finales du cahier que dans celles du début. Le filigrane de l'élégant papier bleu porte la date de 1865 ; la collection n'était donc sûrement pas commencée avant cette date. Le titre *Annales* implique l'idée d'une chronique avec des ajouts annuels ; mais comment cela peut s'appliquer au manuscrit demeure un mystère. Il peut s'avérer que quelques-unes des chansons composées aient été écrites beaucoup plus tard ; sinon, je fais l'hypothèse que le volume entier a été préparé par Hamel alors qu'il travaillait comme professeur de musique au Séminaire, c'est-à-dire du milieu à la fin des années 1860.

Finalement : est-ce vraiment Hamel lui-même qui a assemblé et copié les chansons, ou s'agit-il d'un travail fait par quelqu'un d'autre sous sa direction? Cette question est plus difficile. Il devrait être possible de comparer des documents certifiés de la main d'Hamel avec l'écriture des *Annales*, mais je regrette de ne pas avoir encore pu le faire. La tradition — quelle qu'elle soit en regard de cette collection — voit en Hamel l'auteur qui l'a compilée, mais, détail fascinant, parmi les chansons qui portent les noms d'informateurs, plusieurs citent Hamel lui-même, *à la troisième personne*. Découvrir qu'en fait Hamel n'aurait pas été lui-même le copiste ne serait pas, je crois, lui enlever la responsabilité de l'idée et de l'ambiance esthétique de la collection. L'ouvrage reste un témoignage unique des goûts et des habitudes de chant dans un segment important de la société canadienne à une époque donnée. ◄

RÉFÉRENCES

ALLAIRE, Jean-Baptiste-Arthur (1908). *Dictionnaire biographique du clergé canadien-français*, Saint-Hyacinthe, Imprimerie de « la Tribune », 2 vol.

_____ (1920). *Le Clergé canadien-français*, nº 22, octobre.

BARBEAU, Marius (1944). « Modalité dans nos mélodies populaires », *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada*, vol. 38, p. 15-25.

_____(1982). *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, Ottawa, Musée national de l'Homme, vol. 2.

CAPELLE, Pierre Adolphe (1850). *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers*, 4e éd., Paris, A. Cotelle.

Le Chansonnier des Collèges mis en musique, (1860). 3e éd., Québec, Bureau de l'abeille.

DESAUTELS, Andrée (1965). « Les trois âges de la musique au Canada », Norbert DUFOURCQ (dir.), *La Musique*, Paris, Larousse, vol. 2, p. 314.

_____ (1970). « Histoire de la composition musicale au Canada de 1610 à 1967 », Gilles POTVIN et Maryvonne KENDERGI (dir.), *Aspects de la musique au Canada*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, p. 87.

DUCHESNE, Raymond (1994). « Laflamme, Joseph-Clovis-Kemner », Ramsay COOK et Réal BÉLANGER (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. 13, p. 611-12.

GAGNON, Ernest (1908). *Chansons populaires du Canada*, 10e éd., Montréal, Beauchemin.

HAMEL, Thomas-Étienne. *Annales musicales du Petit-Cap*, Archives du Séminaire de Québec (MS-3).

_____ (1906). *Cours d'éloquence parlée, d'après Delsarte*, Québec, Imprimerie de la Compagnie de « L'Événement ».

HAMELIN, Jean (1995). *Histoire de l'Université Laval*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

LAFORTE, Conrad (1977-87). *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 6 vol.

_____ (1995). *La chanson de tradition orale : une découverte des écrivains du XIXe siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Triptyque.

MATHIEU, O.-E (1913). « Éloge funèbre de Mgr Thomas-Étienne Hamel », 17 juillet, Archives du Séminaire de Québec (Séminaire 75, nº 70).

MORGAN, H. J. (1898). *The Canadian Men and Women of the Time*, Toronto, W. Briggs.

MYRAND, Ernest (1899). *Noëls anciens de la Nouvelle-France : étude historique*, Québec, Laflamme et Proulx.

PLOUFFE, Hélène (1993). « À la Claire Fontaine », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd., Montréal, FIDES, p. 30.

POIRIER, Lucien, dir. (1987). *Le Patrimoine musical canadien*, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, vol. 7, p. 22-25.

PROVOST, Honorius (1964). « Le Séminaire de Québec, documents et biographies », *La Revue de l'Université Laval*, Québec, p. 477-78.

_____ (1972), « Doherty, Patrick J. », Ramsay COOK et Réal BÉLANGER (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. 10, p. 254-55.

ROULEAU, Th.-G. (1913-14). « Son Excellence Monseigneur Hamel P. A., Vicaire Général du diocèse de Québec », *Annuaire de l'École Normale Laval*, Québec, p. 74-8.

[12] Notamment Laforte (1977-87), Kallman et Potvin (1993) et Smith (1989).

SMITH, Gordon E. (1989). « Ernest Gagnon (1834-1915) : Musician and Pioneer Folksong Scholar », thèse de doctorat, University of Toronto.

STEBBINS, Genevieve (1886). *Delsarte System of Dramatic Expression*, New York, Edgar S. Werner.

TANGUAY, Cyprien (1893). *Répertoire général du clergé canadien*, Montréal, E. Senécal.

WILHEM, Guillaume-Louis Bocquillon dit (1846), *Manuel musical à l'usage des collèges, des institutions, des écoles et des cours de chant*, 7e éd., Paris, Perrotin.

WILLIS, Stephen C. (1993). « Ô Canada, mon pays, mon amour », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd., Montréal, FIDES, p. 2433.

ANNEXE 1

Annales Musicales du Petit-Cap – compositeurs des chansons attribuées

[Les éléments sont donnés dans l'ordre suivant : numéro de page des *Annales* / nom du compositeur (années) / « titre de la chanson » / éditeur / références.]

128 / Ernest[-Henri-Alexandre] Boulanger (1815-1900) : « Le vieux curé » / MGG, Fé

133 / Paul Henrion (1819-1901) : « Le retour du printemps » / Gallet, Paris / NG2, Fé, Paz

137 / H[enri]. Letellier : « Le Roulier » / Labbé, Paris / Paz

174 / [Victor] Parizot : « Les bœufs »

179 / [Charles] Pourny : « C'est tout c'que j'peux fair' pour vous ! », Ch.s. (« chant seul ») / Paz, BN 1.450

182 / Louisa [Loïsa] Puget (1810-89) : « Mon rocher à Saint-Malo » / Schott / NG2, Paz, BN 1.455

195, 219 / Mazzini [F. Masini] (1804-63) : « Naples » / Schott, Joubert /Fé, Paz

203 / [Joseph (Giuseppe)] Concone (1801-61) : « Le chant du berceau » / NG2, MGG, Fé, BN 1.127

235 / Beethoven : « La Marmotte », op. 52 no 7 (Goethe)

246 / F[rançois (Francesco)]. Masini (1804-63) : « Silvio Pellico en prison » / Gallet, Noël, Schott / Fé, Paz

248 / Frantz Liouville : « Les Voraces et les Coriaces » / BN 1.344

Références

BN = Bibliothèque nationale, Paris

Fé = FÉTIS, François-Joseph (1883-84). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd., Paris, Firmin-Didot.

MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, c.1994-2002.

NG2 = SADIE Stanley, dir. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2e éd., New York, Grove's Dictionaries.

Paz = PAZDIREK, B. et F., dir. (1967). *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Hilversum, Knuf.

ANNEXE 2

Annales Musicales du Petit-Cap – informateurs

Informateurs d'Hamel	**Identification ; sources**
M. Ernest Audette	(l'abbé Ph.-E., 1845-76) All
M. l'abbé Louis Beaudet	Prov
M. l'abbé L. L. Billion	(Louis-Léon, 1814-82) Tang
M. l'abbé Bouchy	(? — Pierre-André, 1818-86) Tang
M. Chaisson	
M. Eudore Chouinard	
L'abbé Th. Darrieux	« Aumonier de la frégate française *La Naïade* »
M. (l'abbé Jean-Patrice) Doherty	*DBC* X ; Laf 1
L'hon. F(rançois). Évanturel	*DBC* XII
M. George Fraser	
M. l'abbé V. Godin	
Mr Jean Gosselin	« Curé de St Jean, I. O. »
M. l'abbé (« maintenant Mgr ») Grouard	
Mgr T.-É. Hamel	Compilateur ; Laf 1 ; Prov
Mgr (Edward John) Horan	DBC X ; Prov
M. l'abbé Joys	
Mgr J.-C.-K. Laflamme	*DBC* XIII ; Prov
M. l'abbé Aug. Laverdière	(? — né 1840) All ; Tang
Rév M. C. H. (Charles-Honoré) Laverdière	Prov
M. l'abbé H. Lecourt	(? — l'abbé Honoré Lecours, 1836-66) Tang
M. Cyrille (-Étienne) Légaré	Prov
M. l'abbé A. Lepage	(Athanase, 1836-82) All ; Tang
M. Jos. Edm. Marcoux	(Jean-Edmond?) Prov
M. l'abbé A(ntonin) Nantel	*DBC* XIII
M. l'abbé Palier, S. S.	
M. Henri Pâquet	(l'abbé André-Charles-Henri, né 1844) All ; Tang
M. l'abbé Louis-H. (Honoré) Pâquet	Prov
M. Pierre Roussel	Prov
M. Ferdinand Roy	
M. l'abbé Simard	(Henri?) Prov
M. Stanislas Tassé	Prov
M. M. Turcotte	

Sources

All = Allaire (1908)

Laf 1 = Laforte (1977, vol.1)

Prov = Provost (1964)

Tang = Tanguay (1893)

Résumé

Un manuscrit musical québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap*

John Beckwith (Professeur émérite, Université de Toronto)

Le manuscrit *Annales Musicales du Petit-Cap* se trouve dans les Archives du Séminaire de Québec. Il contient 131 chansons, paroles et mélodies, recueillies par Mgr Thomas-Étienne Hamel qui fut, dans la vie ecclésiastique et académique du Québec, l'un des personnages les plus renommés de son temps. Malgré son importance, les notes biographiques ne mentionnent que très brièvement l'intérêt qu'il portait à la musique, et les auteurs des commentaires musicaux ne semblent pas avoir examiné le manuscrit de près. Les premières 66 chansons du volume appartiennent au répertoire de chansons traditionnelles. Dans la deuxième partie du volume, on trouve 65 pièces qui comprennent des chansons, des romances, et même des vaudevilles, tirés pour la plupart du répertoire populaire français de l'époque, dont onze portent des attributions (compositeur et/ou parolier). Le volume se présente donc comme deux volumes séparés, aux intentions distinctes. Le catalogue des Archives situe la compilation de la collection « entre 1865 et 1908 ». Un examen plus détaillé suggère un laps de temps plus court, de deux ou trois ans seulement, soit au milieu des années 1860. L'article se veut une appréciation ou encore une série d'observations critiques, et non pas une étude ethnomusicologique.

Abstract

A Nineteenth-Century Québecois Manuscript: *Annales Musicales du Petit-Cap*

John Beckwith (Professor Emeritus, University of Toronto)

The manuscript *Annales Musicales du Petit-Cap*, now in the Archives du Séminaire in Quebec City, contains melodies and lyrics of 131 songs. It was compiled by Mgr. Thomas-Étienne Hamel, one of the most eminent figures in church and university circles in his era. Despite his importance, biographical sources mention only briefly, if at all, his keen interest in music, while none of the commentators on this impressive compilation appear to have examined it closely. The first 66 songs in the collection belong to the repertoire of traditional or folk music. The second part of the volume consists of 65 pieces, among them chansons, romances, and even vaudevilles, drawn mostly from popular French repertoires of the time, among which eleven have attributions of composer and/or lyricist. A detailed account therefore suggests that the volume is really two volumes with two distinct intentions. The Archives catalogue dates the collection "between 1865 and 1908" but close perusal suggests a shorter compilation period, in the mid-1860s. The article is an appreciation and critical study, rather than an analysis along ethnomusicological lines.

Biographie

John Beckwith

Université de Toronto

Professeur émérite de la faculté de musique de l'Université de Toronto, dont il a été le doyen de 1970 à 1977, il a composé plus d'une centaine d'œuvres, dont quatre opéras, de la musique pour orchestre, pour chœur, de la musique de chambre, etc. Il a souvent mis en musique des textes d'écrivains canadiens. Sa restauration de l'opéra-comique de Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (vers 1808), publiée en 1992 par Doberman/Yppan, a été présentée en français et en anglais, respectivement en 2000 et 2002. Il a dirigé la Société pour le patrimoine musical canadien, fondée en 1982, qui publie des anthologies de partitions et il a préparé deux ouvrages dans cette importante collection (1986 et 1995). Promoteur infatigable de la musique canadienne, il a publié de nombreux articles et critiques musicales, en plus de concevoir de nombreuses émissions de radio. Il est l'auteur de *Music Papers: Articles and Talk by a Canadian Composer, 1961-1994* (Ottawa, Golden Dog Press, 1997), *In Search of Alberto Guerrero* (Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2006) et *Unheard Of: Memoirs of a Canadian Composer* (Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2012). Membre de l'Ordre du Canada (1987), il a été nommé membre honoraire de la SQRM en 1997 et de la Société de musique des universités canadiennes en 1999.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
Volume 19 – Numéro 1 & 2 – 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)

(numéro spécial pour le 40e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM)

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial 9
Jean Boivin

« Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke » 13
Antoine Sirois
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 13-18)

« La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951) » 21
Marie-Thérèse Lefebvre
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 19-24)

« Serge Garant à Paris : Parcours d'un crucial apprentissage » 29
Jean Boivin
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 29-40)

« Serge Garant, directeur de la SMCQ » 43
Sophie Galaise
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 41-54)

« Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIXe siècle : La musique du lutrin et son temps » 59
Jean-Pierre Pinson
(parution originale dans le vol. 2, n° 1, « Musiques et sociétés », juin 1998, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 29-39)

« La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais » 71
Lucien Poirier
(parution originale dans le vol. 2, n° 2, « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier », nov. 1998 – Simon Couture, rédacteur invité, p. 17-27)

« Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 » 83
Jean Boivin et Patrick Hébert
(parution originale dans le vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef ; Sylvie Genest, organisatrice du colloque « Musique dans la rue », p. 75-90)

« La musique dans les rues de la Nouvelle-France » 101
Élisabeth Gallat-Morin
(parution originale dans le vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 45-51)

« Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919) » 109
Mireille Barrière
(parution originale dans le vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 53-60)

« *Lettre posthume de Conrad* de Michel Longtin : Aspects formels, narratifs et épiphaniques » 119
Sylvain Caron
(parution originale dans le vol. 6, nos 1-2, « Écrire sur la création musicale québécoise », sept. 2002, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef ; Michel Gonneville, rédacteur invité, p. 43-51)

« Un manuscript musical Québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap* » 129
John Beckwith
(parution originale dans le vol. 7, nos 1-2, « Un œil sur le passé, une oreille sur le présent », hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 9-22)

« Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941) » 145
Guylaine Flamand
(parution originale dans le vol. 7, nos 1-2, « Un œil sur le passé, une oreille sur le présent » (hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 23-31)

Caron, Sylvain : « Le chant liturgique au Québec après Vatican II » 155
Sylvain Caron
(parution originale dans le vol. 8, n° 1, « Patrimoine et modernité », sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 47-54)

« Patrimoine et modernité dans *La Patrie* des années vingt » 165
Hélène Paul
(parution originale dans le vol. 8, n° 1, « Patrimoine et modernité », sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 55-60)

« Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec » 173
Claude Dauphin
(parution originale dans le vol. 8, n° 2, « Réminescences », juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 21-34)

« La SQRM 1980-2005 : Une première approche historique » 189
Louise Bail
(parution originale dans le vol. 8, n° 2, « Réminescences », juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 69-92)