

SCHERZI  
FORASTIERI FLÛTE ALORS!





SCHERZI  
FORASTIERI FLÛTE ALORS!

**Giovanni Antonio Cangiasi** (?-1614 ou après)

Deux canzonas (*Scherzi forastieri per suonare a quattro voci*, op. 8, Milan, 1614)

1. *Canzon quinta, La Stella* [2:54]
2. *Canzon decima, La Guerra* [2:17]

**Cipriano de Rore** (1515 ou 1516-1565)

3. Madrigal *Signor mio caro* à 4 voix [2:53]  
(*Il primo libro di madrigali a quattro voci*, Ferrare, 1550) [aux instruments]

**Girolamo Dalla Casa**<sup>1</sup> (?-1601)

**Giovanni Bassano**<sup>2</sup> (v. 1558-1617)

**Orazio Bassani**<sup>3</sup> (avant 1570-1615)

Diminutions sur le madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore (<sup>1</sup> *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, Venise, 1584; <sup>2</sup> *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento*, Venise, 1585; <sup>3</sup> ms., s.d.) [3:30]  
[Arrangement Alexa Raine-Wright]

**Giovanni Antonio Cangiasi**

Quatre canzonas (*Scherzi forastieri...*)

4. *Canzon vigesima, La Furugada* [2:45]
5. *Canzon sesta, La Bussola* [2:39]
6. *Canzon nona, La Theorica* [3:52]
7. *Canzon seconda, La Consigliata* [2:05]

**Samuel Scheidt** (1587- 1654)

8. Fantaisie à 4 voix sur le madrigal *Io son ferito ahi lasso* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, SSWV 103 (*Tabulatura nova I*, Hambourg, 1624) [9:25]

**Riccardo Rognoni** (v. 1550-1620)

9. Diminutions sur le madrigal *Ancor che co'l partire* de Cipriano de Rore (*Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instromenti II*, Venise, 1592) [3:21]

**Giovanni Antonio Cangiasi**

10. *Canzon duodecima, La Bassa (Scherzi forastieri...)* [4:58]

**Nicolò Corradini** (v. 1585-1646)

Quatre canzonas (*Primo Libro de' canzoni francese a 4 & alcune Suonate*, Venise, 1624)

11. *Canzon settima, La Bizzarra* [2:37]  
12. *Canzon seconda, La Sartirana* [3:42]  
13. *Canzon sexta, La Sincopata* [3:36]  
14. *Canzon prima, La Pallavicina* [3:19]

**Girolamo Dalla Casa**

15. Diminutions sur la première strophe du madrigal *A la dolce ombra* de Cipriano de Rore (*Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, Venise, 1584) [2:56]

**Girolamo Dalla Casa**

16. Diminutions sur la deuxième strophe, *Non vide' il mondo*, du madrigal *A la dolce ombra* de Cipriano de Rore (*Il vero modo di diminuir...*) [3:08]

**Giovanni Antonio Cangiasi**

Trois canzonas (*Scherzi forastieri...*)

17. *Canzon decimaottava, La Alessandrina* [2:47]  
18. *Canzon vigesimaprima, La Pessa* [2:44]  
19. *Canzon quarta, La Marina* [1:58]

**FLÛTE ALORS!**

Flûtes à bec / *Recorders*

Vincent Lauzer  
Marie-Laurence Primeau  
Alexa Raine-Wright  
Caroline Tremblay

## SCHERZI FORASTIERI



Allégorie de l'amour (détail), tableau de Pieter Pourbus, v. 1547 (Wallace Collection, Londres)

« Je ne suis pas satisfait du Courtisan s'il n'est aussi musicien, et si, outre la capacité de lire une partition, il ne sait pas jouer de divers instruments. Car, si nous y pensons bien, on ne saurait trouver aucun repos des fatigues et aucune médecine pour les esprits malades qui soit plus honnête et louable en tout temps de loisir que celle-ci. »

Baldassare Castiglione,  
*Il Cortegiano* [Le livre du courtisan], Florence, 1528

Dérivée des genres vocaux polyphoniques, la musique instrumentale occidentale établit ses bases en Italie au cours du <sup>xvi</sup> siècle — si on exclut son accompagnement de la danse depuis la nuit des temps. L'aventure commence avec l'invention de l'imprimerie musicale à l'aube du siècle : les mises en partitions des chansons, motets et madrigaux facilitent en effet leur exécution aux instruments et les éditeurs tirent rapidement profit de cette nouvelle pratique, en proposant maintes adaptations de compositions vocales pour le luth, les claviers et divers ensembles, ou *consorts*, en particulier ceux formés par les instruments de différents formats d'une même famille, comme les violes de gambe ou les flûtes à bec.

D'autre part, les interprètes, tant chanteurs qu'instrumentistes, se sont depuis toujours prévalus d'une part d'improvisation, parant leurs prestations de divers « embellissements » selon les circonstances. Tenant compte de la complexité formelle des nouveaux genres musicaux, de nombreux traités, dès le milieu du <sup>xvi</sup> siècle, baliseront cet usage, donnant les meilleures manières de produire avec goût et intelligence les « diminutions » — *divisions* chez les Anglais, *glosas* chez les Espagnols —, ainsi qu'on nomme ces traits et *passaggi*, forcément en valeurs réduites, qui servent à combler les intervalles séparant les notes longues d'une ligne mélodique — technique qu'il ne faut pas confondre avec le procédé contrapuntique qui consiste à réduire la valeur des notes d'un plain-chant ou d'un thème dans une construction polyphonique.

Le plus souvent, c'est le soprano, ou *canto*, qui subit pareil traitement, les parties inférieures assumant le rôle d'accompagnement et de support harmonique. Mais ces diminutions, passages et ornements peuvent survenir à toutes les voix, successivement toutefois, chacune devant rester bien consciente de ses voisines pour éviter toute confusion. Et si ces élaborations, aussi extravagantes soient-elles, en viennent à beaucoup s'éloigner de la note principale, l'interprète devra veiller à respecter les règles du contrepoint, afin de ne pas causer de dissonances indues et d'éviter, par exemple, quintes et octaves parallèles. Au-delà de ces précautions, on peut voir dans cette nouveauté la préfiguration des moyens expressifs du Baroque. Selon Rémy Stricker, « que l'ornement prolifère et voici la virtuosité, [dans un] goût de l'éclat qui délivre une énergie émotionnelle en même temps qu'il s'enivre de son jeu ».

Ces traités élaborent leurs exemples à partir des madrigaux italiens et des chansons françaises les plus populaires à l'époque, comme *Un gai berger*, de Thomas Créquillon, *Suzanne un jour*, de Roland de Lassus, ou encore *Signor mio caro*, *Ancor che co'l partire* et *A la dolce ombra*, de **Cipriano de Rore**, qui, bien que né dans les Flandres, se présente comme le plus important madrigaliste vénitien de son temps. Ces trois derniers morceaux se retrouvent dans *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, de **Girolamo Dalla Casa**, paru à Venise en 1584, les *Ricercate, passaggi et cadentie*, que **Giovanni Bassano** publie dans la même ville un an plus tard, les *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instromenti*, de **Riccardo Rognoni** (ou Rogniono), paru en 1592 également à Venise, ainsi que dans un manuscrit d'**Orazio Bassani**.

Au même moment, la *canzona*, ou *canzon* — dont le sens premier et toujours actuel est « chanson » en italien — devient un genre instrumental autonome. Après avoir transcrit les chansons françaises à la mode, on se met à la composition de *canzoni da sonar* et de *canzoni francese* — les appellations sont nombreuses —, destinées tant aux claviers qu'aux ensembles instrumentaux les plus variés. Leurs premiers thèmes, ou sujets, sont traités en *fugatos*, débutant le plus souvent par le motif formé d'une note longue suivie de deux brèves qui caractérise leurs modèles parisiens. Mais elles ne conservent pas longtemps cette rigueur initiale, se développant en sections liées mais contrastées, avec de libres jeux d'imitations, des passages homophones, des échanges entre voix hautes et graves ainsi que des changements de tempo et de métrique, préfiguration des mouvements indépendants des futures sonates.

En constituent de parfaits exemples les 21 *canzonas*, parues à Milan en 1614 sous le titre de *Scherzi forastieri per suonare a quattro voci*, que **Giovanni Antonio Cangiasi** dédie « *alla nobilissima comunità di Castelnuovo di Scrvia* », et la dizaine que Nicolò Corradini publie à Venise dix ans plus tard dans son *Primo Libro de' canzoni francese a 4 & alcune Suonate*.

Cangiasi, moine franciscain d'origine milanaise, tint les orgues successivement de la cathédrale de Vercelli, de l'église San Francesco de Milan et de la *chiesa maggiore* de Castelnuovo Scrvia, petite ville située entre Milan et Gênes. Il laisse quelques recueils de musique vocale profane et sacrée, et c'est durant un séjour à l'abbaye de Locarno qu'il compose en 1611 ses *Scherzi forastieri*,



Un consort de flûtes à bec, gravure du traité *Fontegara* de Silvestro Ganassi (Venise, 1535)





Page de titre des *Scherzi forastieri* de Giovanni Antonio Cangiasi (Milan, 1614)

Corradini, *La Bizzarra*, avec le caractère alambiqué de son premier thème et sa conclusion *prestissimo* un peu excentrique, ou *La Sincopata*, avec son passage où les deux voix hautes sont décalées, la valeur des notes enjambant les barres de mesures.

Bien plus que la canzona, ce sont la fantaisie, le capriccio et le ricercare qui restent, dans le domaine du clavier et surtout en Allemagne, les dépositaires du vieux contrepoint. Rattaché toute sa vie à la ville de Halle, **Samuel Scheidt** y occupe divers postes d'organiste, puis de maître de chapelle et de directeur musical, une carrière cependant contrecarrée par les bouleversements de la guerre de Trente Ans. Le séjour qu'il effectue, tout jeune encore, en 1608

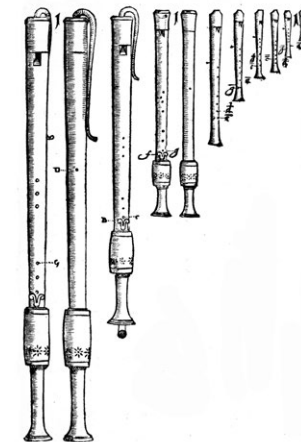
où il fait preuve d'une belle maîtrise du contrepoint et d'une souriante ingéniosité. Le titre du recueil, qui signifie « plaisanteries étrangères », s'expliquerait par le fait que Cangiasi venait, lui un étranger, d'être chaleureusement accueilli par les citoyens de Castelnuovo Scrivia, qu'il remercie dans sa dédicace. Les titres de ses canzonas rendraient hommage notamment au conseil municipal, au doyen de la cathédrale et à diverses personnalités du lieu.

**Nicolò Corradini** naquit et vécut à Crémone, où il fut organiste à l'église San Pietro, avant d'être nommé au même poste à la cathédrale de la ville. En plus de ses *canzoni francese*, on lui doit deux messes, un livre de madrigaux de 5 à 8 voix avec accompagnement de violes de gambe et des *ricercars* sur les douze tons ecclésiastiques. Les noms que les compositeurs donnent à l'époque à leurs canzonas relèvent davantage du compliment que du portrait, probables marques de reconnaissance ou d'amitié envers un notable ou une famille en vue. D'autres, plus rarement, semblent décrire la pièce elle-même, comme, chez

et 1609 à Amsterdam pour parfaire son art auprès de Jan Pieterszoon Sweelinck, le « faiseur d'organistes », en fera le dépositaire de l'art contrapuntique le plus achevé, mais ses compositions dans tous les genres vocaux et instrumentaux de son temps montrent son adhésion aux procédés les plus modernes du premier Baroque.

La monumentale *Fantaisie à 4 voix*, SSWV 103, bâtie sur un fragment mélodique emprunté au madrigal *Io son ferito ahi lasso* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, se présente comme une *fuga quadruplici*, c'est-à-dire une fugue en quatre épisodes avec chacun son sujet (ceux-ci apparentés), et elle se conclut par la réunion des quatre sujets dans une strette magistrale (*Concursus et coagmentatio omnium quatuor fugarum*). L'œuvre rappelle fortement la grande *Fantaisie chromatique* de son maître Sweelinck, avec son climat austère et marqué d'une pointe de mélancolie. Et Marc Desmet de commenter : « Scheidt extrait des merveilles à partir d'un matériau brut : plus la matière initiale semble simple, rebelle à l'ornement, plus la démonstration est éblouissante. »

L'œuvre parut à Hambourg en 1624 dans le premier des trois volumes de sa *Tabulatura nova*, le plus important recueil consacré à l'orgue jamais encore publié. Ce titre indique que les partitions imprimées ne proposent plus aux exécutants l'ancienne tablature des organistes allemands, mais comportent des portées modernes de cinq lignes, une par voix cependant. Cette présentation favorise l'interprétation par quatre instruments d'une même famille, et les flûtes à bec y sonnent avec autant de suavité qu'un beau jeu d'orgue.



La famille des flûtes à bec, gravure du *Syntagma musicum II* de Michael Praetorius (Wolfenbüttel, 1620)

## SCHERZI FORASTIERI



An Allegory of True Love (detail), painting by Pieter Pourbus, c. 1547 (Wallace Collection, London)

*"My lords, you must know that I am not content with the Courtier unless he be also a musician and unless, besides understanding and being able to read notes, he can play upon divers instruments. For if we consider rightly, there is to be found no rest from toil or medicine for the troubled spirit more becoming and praiseworthy in time of leisure, than this."*

Baldassare Castiglione,  
*Il Cortegiano* [The Book of the Courtier], Florence, 1528

Other than its use in accompanying dance—which it has been doing since the dawn of time—Western instrumental music derived from polyphonic vocal genres in Italy during the 16th century. Its story begins with the invention of printed music at the dawn of that century. Ready access to books of songs, motets, and madrigals made it easy to perform such vocal music on instruments. Publishers were quick to profit from this by offering adaptations of vocal compositions for various instruments such as lutes and keyboards, and for instrumental ensembles (consorts), and in particular for ensembles of different sizes of instruments of the same family, such as viola da gambas or recorders.

What's more, both singers and instrumentalists had always been keen on a share of improvisation—on adorning their performances, where appropriate, with various embellishments. In describing the complex forms of new musical genres, numerous treatises published from the middle of the 16th century onward discussed this practice, giving the most tasteful and intelligent ways of improvising what were known as divisions (*diminutions* in French, *glosas* in Spanish): passages (*passaggi*) in which each note of a melody is divided into several shorter, fast-moving notes. This technique should not be confused with the contrapuntal procedure of reducing the duration of the notes of a plainchant or theme in a polyphonic construction.

Most frequently the part ornamented by divisions was that of the soprano (or *canto*), while the lower parts provided accompaniment and harmonic support. But these divisions, *passaggi*, or ornaments could occur in all the voices, though one after another; to avoid confusion, instrumentalists had to stay well alert to what their neighbors were doing. If their elaborations strayed far from the original note, performers had to be careful to respect the rules of counterpoint, to avoid undue dissonance and violations such as parallel fifths and octaves. Above and beyond such precautions, one can see in this novel practice—with, in the words of Rémy Stricker, its "proliferation of ornaments, virtuoso playing whose brilliance both intoxicates and delivers emotional energy"—an anticipation of the expressive means of the Baroque.





Title page from the treatise *Il vero modo di diminuir* by Girolamo Dalla Casa (Venice, 1584)

keyboard or for quite varied instrumental ensembles. The opening themes, or subjects, of these pieces were treated as *fugatos*, and most often began with the signature rhythm of their Parisian models—one long note followed by two of half its duration. The *canzoni* did not keep their initial rigor for long. They soon developed into a sequence of linked but contrasting sections, liberally embellished by imitations, homophonic passages, exchanges between high and low voices, and shifts of tempo and meter and, in doing so, prefigured the independent movements of the sonatas of the future.

These treatises drew their examples from the most popular Italian madrigals and French *chansons* of the time such as *Un gai berger* by Thomas Créquillon; *Suzanne un jour* by Roland de Lassus; and *Signor mio caro*, *Ancor che co' l partire*, and *A la dolce ombra* by **Cipriano de Rore**, who, though born in Flanders, became one of the most important Venetian madrigalists of his day. The latter three pieces are found in *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, by **Girolamo Dalla Casa**, published in Venice in 1584; in the *Ricercate, passaggi et cadentie* that **Giovanni Bassano** published in the same city one year later; in the *Passaggi per potersi esercitare nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'instromenti* by **Riccardo Rognoni** (or Rogniono), also published in Venice, in 1592; as well as in a manuscript by **Orazio Bassani**.

At the same time the *canzona* or *canzon*—the original and still current meaning of these Italian terms is “song”—was becoming an autonomous instrumental genre. After transcribing popular French songs, composers turned to writing pieces, known by names such as *canzoni da sonar* or *canzoni francese*, for

Perfect examples of this form are the 21 canzonas of the collection entitled *Scherzi forastieri per suonare a quattro voci* by **Giovanni Antonio Cangiasi**, published in Milan in 1614, and dedicated “*alla nobilissima comunità di Castelnuovo di Scivia*”; and the 10 that Nicolò Corradini published in Venice ten years later in his *Primo Libro de' canzoni francese a 4 & alcune Suonate*.

Cangiasi, a Franciscan monk originally from Milan, was organist at, successively, the cathedral of Vercelli, the San Francesco church in Milan, and the *chiesa maggiore* of Castelnuovo Scivia, a little city located between Milan and Genoa. He left several collections of sacred and secular vocal music. During a stay at the abbey of Locarno in 1611 he composed his *Scherzi forastieri*, pieces that demonstrate both his mastery of counterpoint and his cheerful cleverness. Cangiasi, an outsider, had received a warm welcome in Castelnuovo Scivia. As well as dedicating his collection to the city’s “noble community” he paid homage to its municipal council, the provost of its cathedral, and various of its inhabitants in the titles of his canzonas; and he gave the entire collection a title which can be roughly translated as “a foreigner’s pleasantries.”

**Nicolò Corradini** was born in Cremona and was an organist there, first at the San Pietro church and then at the city’s cathedral. As well as his *canzoni francese*, he published a book of madrigals for five to eight voices with viola da gamba accompaniment, and *ricercares* in all 12 of the church modes. Almost all the titles composers gave their canzonas at that time refer to surnames. This was intended not as portraiture but as homage, as marks of respect for or friendship



Page from the treatise *Passaggi per potersi esercitare nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'instromenti* by Riccardo Rognoni (Venice, 1592)

with a prominent individual or family. A few titles, however, seem to describe the piece itself: *La Bizzarra*, for instance, with its convoluted first theme and rather eccentric *prestissimo* ending; or *La Sincopata*, with its passage in which the two high voices are offset, with notes spanning the barlines.

The instrumental genres in which the old counterpoint techniques were (in the domain of keyboard music and especially in Germany) conserved to a far greater degree than in the canzona were the fantasia, the capriccio, and the ricercare. **Samuel Scheidt** was associated during his entire life with the city of Halle where, during a career handicapped by the havoc of the Thirty Years War, he held various posts as organist, kapellmeister, and musical director. The year (1608-1609) that he spent in Amsterdam as a young man, perfecting his art with Pieterszoon Sweelinck, “the maker of organists”, made Scheidt a custodian of the complete art of counterpoint. His compositions in all the vocal and instrumental genres of his day, however, show his adhesion to the most modern procedures of the early Baroque.

Scheidt’s monumental *Fantasia for 4 voices*, SSWV 103, based on a melodic fragment from Giovanni Pierluigi da Palestrina’s madrigal *Io son ferito ahi lasso*, is in the form of a *fuga quadruplici*: that is, a fugue in four episodes each with its own subject (these subjects are related). In the conclusion of Scheidt’s *Fantasia* these four subjects unite in a magisterial stretto (*Concursus et coagmentatio omnium quatuor fugarum*). With its austere mood and touch of melancholy, the work is strongly reminiscent of Sweelinck’s great *Fantasia Chromatica*. “Scheidt pulls marvels out of his raw material,” writes Marc Desmet. “The simpler and unornamented the initial material seems to be, the more dazzling it becomes.”

The work was published in Hamburg in 1624 in the most important collection of organ works up to that time, the first of the three volumes of Scheidt’s *Tabulatura nova*. The “new tablature” of the title refers to the fact that the scores used not the letter notation of the German organists but modern five-line staves—with one staff for each voice, a presentation that facilitates performance by four instruments of the same family. The sound of recorders playing is every bit as sweet and suave as a beautiful organ stop.

© François Filiatrault, 2024  
Translated by Seán McCutcheon

Page from the *Tabulatura nova* by Samuel Scheidt (Hamburg, 1624)



## FLÛTE ALORS!

Ensemble dynamique et polyvalent, Flûte Alors! se compose de quatre flûtistes à bec bien établis dans le milieu de la musique ancienne au Québec: Vincent Lauzer, Marie-Laurence Primeau, Alexa Raine-Wright et Caroline Tremblay. Depuis sa création, l'ensemble suit un parcours exceptionnel, qui se distingue par l'audace de sa programmation et l'excellence de ses interprétations. Grâce à leurs qualités de communicateurs, les quatre musicien-ne-s font vivre à leur public des expériences originales et rafraîchissantes, tout en se faisant les promoteurs de cet instrument magnifique, étonnamment moderne et expressif qu'est la flûte à bec.

Depuis plusieurs années, Flûte Alors! récolte prix et distinctions tant au niveau national qu'international. L'ensemble est l'invité

de nombreux festivals au Canada et s'est produit en Allemagne, en France et aux États-Unis. Flûte Alors! a également parcouru le Canada dans le cadre de tournées Jeunesses Musicales Canada (2012-2013), Début Atlantique (2013-2014) et Prairie Debut (2016-2017). Le quatuor parcourt l'est du pays avec son spectacle jeunesse intitulé *Les athlètes de la flûte à bec*, coproduit avec les Jeunesses Musicales Canada.

Désirant faire connaître le riche répertoire de la flûte à bec, Flûte Alors! produit une série annuelle de concerts à Montréal, faisant se côtoyer musiques médiévale, de la Renaissance, baroque, contemporaine et jazz! L'ensemble collabore avec des musiciens et des artistes de divers horizons, commande régulièrement des œuvres à de jeunes compositeurs en plus de présenter ses propres arrangements d'œuvres choisies.

Les prestations de Flûte Alors! apparaissent comme autant de merveilleux voyages à travers les époques. Chacune offre un bouquet de saveurs et une palette de couleurs uniques, dans un périple éclaté, pour le plaisir et l'émerveillement de tous les publics.

*Dynamic and versatile, Montréal-based ensemble Flûte Alors! is composed of four recorder players, well-established in the Early Music scene of Quebec: Vincent Lauzer, Marie-Laurence Primeau, Alexa Raine-Wright and Caroline Tremblay. The ensemble has distinguished itself through the audacity of their programmes and the excellence of their performances. Through their masterful technique and extraordinary musicality, Flûte Alors! presents the recorder as an eloquent instrument capable of expressing the most extreme emotions and the subtlest of nuances.*

*Flûte Alors! has been awarded prizes and nominations at the national and international level. The ensemble has been featured in numerous music festivals, and has performed in France, Germany, and the United States. Flûte Alors! has performed extensively across Canada as part of the Jeunesses Musicales Canada 2012-2013, Debut Atlantic 2013-2014, and Prairie Debut 2016-2017 tour seasons. The ensemble is currently touring Eastern Canada with their show Recorders on the Run, a co-production with Jeunesses Musicales Canada for young audiences.*

*Dedicated to pushing the limits of the recorder and expanding the instrument's repertoire, Flûte Alors! performs music from the Renaissance and Baroque eras, as well as contemporary, jazz, and pop works. The ensemble often collaborates with other artists from diverse backgrounds, and frequently commissions pieces for recorder ensemble from the new generation of composers, in addition to creating their own arrangements.*

*Flûte Alors!'s performances embark on an eclectic voyage that traverses the ages, offering a bouquet of sonorities and a palette of colours to the delight of every audience.*

flutealors.com

À la mémoire de Zoé / *In memory of Zoé*

\_\_\_\_\_

Flûte Alors! chez / *on* ATMA Classique



Bach 'n' Jazz  
ACD2 2745

Nous reconnaissons l'appui financier du Gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).  
*We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).*

Flûte Alors! remercie le Conseil des arts de Montréal pour son parrainage fiscal qui lui permet d'accomplir ses activités artistiques. / *Flûte Alors! thanks the Conseil des arts de Montréal for its fiscal sponsorship which allows them to accomplish their artistic activities.*



Producteur / *Producer* **Guillaume Lombart**

Réalisation, enregistrement, montage et mixage / *Produced, recorded, edited and mixed by* **Anne-Marie Sylvestre**

Lieu d'enregistrement / *Recording venue* : Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada 7, 8 et 9 novembre 2023 / *November 7, 8 and 9, 2023*

Graphisme du livret / *Booklet design* **Adeline Payette Beauchesne**

Directeur général et artistique / *General and Artistic Director* **Michel Ferland**

Éditrice du livret et Directrice de production / *Booklet Editor and Production Manager* **Joannie Lajeunesse**

Photos © **Danylo Bobyk**