



Photo : Christian Carpentier

DOMENICO SCARLATTI
VINCENT BOUCHER **SONATAS**
orgue | organ



SACD2 2341



ATMA *Baroque*

DOMENICO SCARLATTI

SONATAS

VINCENT BOUCHER

orgue | organ

1	Sonate en sol mineur / <i>Sonata in G minor</i> K 31 — Allegro	4:59
2	Sonate en sol mineur / <i>Sonata in G minor</i> K 35 — Allegro	3:17
3	Sonate en do mineur / <i>Sonata in C minor</i> K 84	3:43
4	Sonate en do mineur / <i>Sonata in C minor</i> K 58 — Fuga	3:42
5	Sonate en fa mineur / <i>Sonata in F minor</i> K 69	6:20
6	Sonate en ré mineur / <i>Sonata in D minor</i> K 517 — Prestissimo	3:52
7	Sonate en la mineur / <i>Sonata in A minor</i> K 61	4:07
8	Sonate en ré mineur / <i>Sonata in D minor</i> K 9 — Allegro	3:28
9	Sonate en fa majeur / <i>Sonata in F major</i> K 525 — Allegro	3:15
10	Sonate en ré mineur / <i>Sonata in D minor</i> K 1 — Allegro	2:50
11	Sonate en ré mineur / <i>Sonata in D minor</i> K 191 — Allegro	4:00
12	Sonate en ré majeur / <i>Sonata in D major</i> K 287 — Andante allegro. Per Organo	2:07
13	Sonate en ré majeur / <i>Sonata in D major</i> K 288 — Allegro	1:59
14	Sonate en si mineur / <i>Sonata in B minor</i> K 87	7:01
15	Sonate en do mineur / <i>Sonata in C minor</i> K 56 — Con spirito	4:13
16	Sonate en do mineur / <i>Sonata in C minor</i> K 99 — Allegro	5:22
17	Sonate en sol mineur / <i>Sonata in G minor</i> K 12 — Presto	4:18
18	Sonate en sol mineur / <i>Sonata in G minor</i> K 30 — Fuga – Moderato	4:41

DOMENICO SCARLATTI

18 SONATES

La première moitié du XVIII^e siècle a vu en Europe la plus extraordinaire floraison de très grands compositeurs de toute l'Histoire de la musique, nés en quelques années – la « génération de 1685 ». Haendel, Bach et Scarlatti cette seule année, mais aussi, entre 1678 et 1686, Vivaldi, Telemann, Mattheson, Rameau, Graupner, Durante, Alessandro et Benedetto Marcello !... Tous artisans de ce que l'on appelle l'apogée du « baroque tardif ». Dans ce concert de génies, Domenico Scarlatti occupe une place à part.

Singulier destin que celui de ce Scarlatti. Fils du plus célèbre compositeur napolitain de son temps, il est d'abord organiste et compositeur à la chapelle de la cour de Naples. Ses voyages dans la Péninsule le mènent notamment à Rome, puis à Venise, où il rencontre Haendel, Gasparini et Vivaldi, et de nouveau à Rome, où il dirige la Capella Giulia. Il est reconnu, auteur de nombreux opéras et sinfonias, et plus encore de musique religieuse, oratorios, cantates, messes, morceaux pour les vêpres. Compositeur mieux qu'honorable, il n'a cependant pas encore affirmé dans tout son éclat sa personnalité originale. Et voici que pour des raisons inconnues, il quitte l'Italie pour le Portugal.

Dix ans durant, on le voit maître de chapelle de la cour du roi du Portugal Jean V, à Lisbonne (1720-1729), où il a pour collègue le jeune Carlos Seixas. Il y est aussi le maître de musique de la jeune infante Maria Barbara de Bragance, remarquable musicienne, fort intelligente, à laquelle il restera attaché par une fidèle relation d'amitié affectueuse. Au cours de cette période, il se rend à deux reprises en Italie, la seconde pour y prendre femme, et n'y retournera plus dès lors. Lorsque Maria Barbara épouse l'héritier du trône d'Espagne, le futur Ferdinand VI, Scarlatti la suit à Séville puis à Madrid, restant à son service jusqu'à la fin de ses jours.

En 1738, le roi du Portugal, père de Maria Barbara, le fait chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Par reconnaissance, le « chevalier Domingos Escarlatti » publie à Londres, fin 1738 ou début 1739, un recueil de trente sonates pour clavecin, qu'il nomme *Essercizi per gravicembalo*, les seules sonates officiellement éditées de son vivant – d'autres pages seront publiées ici ou là, d'authenticité parfois douteuse. Le succès est immense, et ce cahier, d'un genre nouveau, impressionne l'Europe musicale, à commencer par Bach qui s'en souviendra dans ses *Variations Goldberg*.

Scarlatti s'éteindra à Madrid, dans sa soixante-douzième année, au terme d'une existence sans autre fait saillant qu'un amour immodéré pour le jeu – Maria Barbara s'emploiera régulièrement à éponger ses dettes.

Mais le plus singulier, en l'affaire, est qu'après avoir quitté l'Italie, Scarlatti n'aura plus écrit que des sonates pour le clavier, et quasiment rien d'autre. En combien de temps, à quelle époque, on n'en sait rien. Aucun autographe n'en a été préservé, seulement des copies calligraphiées, de 555 sonates. Passées dans la collection de sa protectrice, elles échurent à l'illustre castrat Farinelli, qui vivait à Madrid depuis 1737, avant d'en être chassé peu après la mort de la reine.

Par « sonate », il faut entendre ici « pièce à faire sonner sur un instrument », par opposition à cantate, « pièce à chanter ». Aucun rapport, donc, avec ce que sera plus tard la sonate classique, ni même avec ce que sont alors la *sonata da chiesa* ou la *sonata da camera*. Ces pièces sont brèves, presque toutes en un unique mouvement en deux parties avec reprises. Le musicien ne procède à aucune recherche formelle ; il paraît même apprécier cette contrainte de l'uniformité pour mieux faire jaillir sa pensée, son imagination et sa verve.

Leur concision tient parfois de l'aphorisme. Mais plus de la moitié d'entre elles ont été copiées, groupées par deux, parfois par trois, et tout porte à croire qu'elles ont été conçues ainsi. Rien n'interdit cependant, semble-t-il, de les jouer séparément, ou dans des groupages à imaginer pour en ordonner le discours. Ainsi, telle sonate en style fugué pourra-t-elle s'accommoder à merveille de telle autre, dans la même tonalité, lui servant de prélude. Tel autre groupage de trois sonates pourra évoquer un concerto italien...

Scarlatti aime le pittoresque, l'imitation d'autres instruments ou de la nature – la scène de chasse de la sonate K 525 le montre assez. Et s'il ne pratique pas la suite de danses, il en pratique avec délectation les mètres et les carrures: menuets et sarabandes, gîgues et courantes parsèment son œuvre. S'adressant à ses interprètes dans la préface de ses *Essercizi*, il précise bien « Ne cherche pas dans ces compositions une érudition profonde, mais plutôt un jeu ingénieux avec l'art qui te familiarisera avec la maîtrise du clavecin ». Ce jeu est celui d'une irrésistible poésie ou d'une fantaisie débridée, qui se manifeste dans une harmonie souvent très originale, avec ses contrastes inouïs et saisissants, une virtuosité étincelante, un discours sans cesse renouvelé.

Il y a un aspect expérimental en certaines de ces pages, comme nées de folles improvisations. Maître de l'imprévu et de la surprise, le musicien juxtapose sans développer ni déduire, provoque chocs et ruptures. Mais dans ces affects changeants et cet artisanat furieux, ces sautes d'humeur parfois jusqu'au délire, ne peut-on entendre les notations du journal intime d'une âme tourmentée?

Reste l'épineuse question de l'instrument. Que les *Essercizi* publiés soient destinés au clavecin ne fait aucun doute, comme d'ailleurs la plupart des sonates. Il n'empêche que dès sa jeunesse, Scarlatti avait découvert les pianoforte de Cristofori; et que la cour de Madrid possédait plusieurs de ces instruments. Farinelli préférait d'ailleurs être accompagné au piano plutôt qu'au clavecin. Il ne faut pas non plus oublier que

l'époque est celle d'une intense activité des facteurs d'instruments à clavier, dans les principaux pays d'Europe, avec de nombreuses nuances d'une production à l'autre. En ses appartements, Maria Barbara possédait douze instruments à clavier, sept clavecins et cinq pianos, tous de facture fort différente. Pour sa part, Farinelli en possédait trois, dont un *cembalo a martellini* (clavecin à petits marteaux, un pianoforte), et un *cembalo a penna* (clavecin à plume, d'un modèle nouveau). Quelques indications notées par un copiste, de *piano* et de *forte*, laissent à penser que la destination de quelques sonates au moins serait bien le pianoforte. On rencontre également dans des copies l'indication de *clavicordio*, mais il semble que le terme n'ait pas désigné ce que nous appelons aujourd'hui le clavicorde...

Ailleurs, ce sont des indications qui réclament l'usage de l'orgue. Ainsi des Sonates K 287 et K 288, en fait des fantaisies plutôt que des sonates. En tête de la première, on peut lire *Per organo da camera con due tastatura flautato e trombone*, ce qui revient à prescrire Pour un orgue de salon à deux claviers, l'un de flûtes, l'autre de jeux d'anche. On trouve aussi des indications précises de changements de claviers qui peuvent s'appliquer à l'orgue. Peu après l'édition des *Essercizi*, la Veuve Boivin publie à Paris un recueil de *Pièces choisies pour le clavecin ou l'orgue*, où Scarlatti voisine avec Dandrieu, Daquin ou Corrette. Clavecin ou orgue... Il est vrai que certaines sonates se prêtent fort bien à une exécution à l'orgue, qui en renouvelle l'approche, en particulier les fugues.

On pourrait donc risquer une hypothèse. A l'évidence, dans leur grande majorité, les sonates de Scarlatti sont spécifiquement destinées au clavecin, et toutes y sonnent à merveille. Exactement comme le *Clavier bien tempéré* de Bach, de peu antérieur. Mais on sait par des témoignages précis que certains préludes et fugues de Bach étaient, à la fin du XVIII^e siècle, joués à l'orgue. Dans la page de titre du premier Livre du *Clavier bien tempéré*, qui ne sera édité qu'en 1802, l'auteur ne donne d'ailleurs aucune indication d'instrument, alors qu'il le fait chaque fois que c'est nécessaire.

DOMENICO SCARLATTI

18 SONATAS

Les enregistrements de ce monument se partagent entre le clavecin, le piano, l'orgue et le clavicorde. En ce temps où les clavecinistes étaient aussi organistes, certains de leurs livres pouvaient ainsi s'adresser à l'un comme à l'autre instrument.

Claveciniste virtuose, Scarlatti pense ses sonates pour le clavecin. Mais ancien organiste, dans ses postes à Naples et à Lisbonne en particulier, il en réserve sans doute certaines à l'orgue, de même que sa connaissance du pianoforte doit lui faire également songer parfois à l'instrument moderne. L'artiste d'aujourd'hui peut ainsi considérer certaines pages de ce gigantesque corpus comme destinées à l'instrument de son choix, un choix qui doit prendre en compte la nature de l'écriture, le caractère de la pièce, la tonalité en fonction du tempérament de l'instrument, le sens musical et le bon goût.

Scarlatti conclut la préface de ses *Essercizi* par un salut : « *Vivi felice!* », « Vis heureux ! ». Impossible, aujourd'hui encore, d'échapper à son vœu !

GILLES CANTAGREL

Some of the greatest composers in the history of music were born in Europe within just a few years of each other. This extraordinary flowering of talent in the first half of the 18th century is known as the generation of 1685. In that very year Handel, Bach, and Scarlatti were born. Vivaldi, Telemann, Mattheson, Rameau, Graupner, Durante, and both Alessandro and Benedetto Marcello were born between 1678 and 1686. Amongst these geniuses of the late baroque, Domenico Scarlatti occupies a special place.

What a singular destiny was Scarlatti's! The son of the most famous Neapolitan composer of the time, he began his career as organist and composer of the court of Naples. His journeys in the Italian peninsula brought him, notably, to Rome, to Venice, where he met Handel, Gasparini, and Vivaldi, and then back again to Rome, where he directed the Cappella Giulia. He became well known for his numerous operas and sinfonias, and even more so for his religious music, which included masses and pieces for vespers, and his oratorios and cantatas. Though he was a more than creditable composer, he still had not yet demonstrated the full brilliance of his originality when, for reasons unknown, he left Italy for Portugal.

For some ten years (1720-1729) he was *maestro di cappella* at the Lisbon court of Joao V, King of Portugal. His colleague at court was the young composer Carlos Seixas. Scarlatti also served as music teacher to the *Infanta* Maria Barbara de Bragança. The king's daughter was a remarkable and highly intelligent musician, and Scarlatti formed a lasting bond of affectionate friendship with her. During this Lisbon period he twice returned to Italy, the second time to get married. He never went back to Italy again. When Maria Barbara married the heir to the throne of Spain, the future Fernando VI, Scarlatti followed her first to Seville and then to Madrid, and he remained in her service until the end of his life.

In 1738, the King of Portugal, Maria Barbara's father, honored Scarlatti with a knighthood in the Order of Santiago. In appreciation, "El Caballero Don Domingos Escarlati" published in London, at the end of 1738 or the beginning of 1739, a collection of thirty harpsichord sonatas that he entitled *Essercizi per gravicembalo*. These were the only sonatas of his to be officially published during his lifetime, though others have shown up here and there in publications of somewhat dubious authenticity. Scarlatti's collection was a huge success. Nothing quite like these sonatas had been heard before in musical Europe. Everybody was impressed beginning with Bach, who quoted them in his *Goldberg Variations*.

Scarlatti died in Madrid at the age of seventy-two. One remarkable thing about his life was his inordinate love of gambling—Maria Barbara regularly had to pay of his gambling debts. More remarkable is the fact that, after leaving Italy, Scarlatti hardly wrote anything but harpsichord sonatas. How much time he spent doing so, and exactly when, we just don't know. No autograph copies survive. All that has been preserved are handwritten copies of 555 sonatas. These copies, originally part of his patroness's collection, were passed on when she died. They ended up in the possession of Farinelli, the celebrated castrato, who lived in Madrid from 1737 until he was ousted just after the queen died.

"Sonata" here means a piece to be played on an instrument, as opposed to "cantata" which means a piece to be sung. There's no connection with the classical sonata, which came later, nor with what were known then as *sonata da chiesa* or *sonata da camera*.

Scarlatti's sonatas were short pieces, almost all in a single movement and subdivided into two parts and a reprise. He wasn't trying to innovate in form; he seems, rather, to have welcomed the constraint of uniformity and under its stimulus composed with intelligence, imagination, and verve.

The pieces are as concise as aphorisms. In the surviving copies more than half of them are grouped into sets of two, or sometimes three. There is no reason to doubt that Scarlatti organized them this way. There's nothing however, to stop an artist from playing

them separately, or from organizing them on fresh principles. One sonata in fugal style might go wonderfully with another sonata in the same key serving as its prelude. And why not put these three sonatas together to evoke a kind of Italian concerto?

Scarlatti liked the picturesque, and imitations of other instruments and of nature. We hear a clear example of this in the hunt scene from his sonata K 525. Though he did not write suites of dances, he did write in specific dance forms with solid rhythms: minuets, sarabandes, gigue, and courantes are scattered throughout his work. In the preface to his *Essercizi* he clearly explains his goal to his audience: "Don't look for deep erudition in these compositions, but rather for clever and artful diversions that will lead you to mastery of the harpsichord." His diversions are full of irresistible poetry and wild fantasy, with often highly original harmonies, fresh and striking contrasts, sparkling virtuosity, and a ceaseless flow of ideas.

There is an experimental feeling about some of these pages; they sound as if they originated in mad improvising. A master of the unexpected surprise, Scarlatti juxtaposes musical ideas without deducing or developing them; rather he delights in provocative shocks and sudden breaks. Maybe, in all this changeability and furious industry, these wild jumps from one mood to another, we glimpse the inner world of a tormented soul?

The question about the instrument for which Scarlatti wrote remains a thorny one. There is no doubt that, like most sonatas of the day, the *Essercizi* were published for the harpsichord. Nevertheless, Scarlatti had known the Cristofori pianoforte since his youth, and there were several pianofortes at the court in Madrid. Farinelli, it is worth noting, preferred being accompanied on the piano to being accompanied on the harpsichord. At that time, we must not forget, makers of keyboard instruments were intensely active in all the main countries of Europe, and no two makers made the same instrument. Maria Barbara owned twelve keyboard instruments, seven harpsichords and five pianos, and no two were alike. Farinelli,

for his part, owned three instruments, including a *cembalo a martellini* (a harpsichord with little hammers—a pianoforte) and a *cembalo a penna* (a new kind of harpsichord with quill plectrums). Occasional indications of *piano* and of *forte* noted in the copies of the Scarlatti's sonatas suggest that at least some of them were intended to be played on the pianoforte. We also find in the copies the indication *clavicordio*, but it seems that the term did not then designate the instrument that today we call a clavichord.

Other copyist's indications suggest the organ as intended instrument. Consider, for instance, sonatas K 287 and K 288—which are really fantasies rather than sonatas. The heading on the copy of the first of these reads *Per organo da camera con due tastatura flautato e trombone*—in other words, for a chamber organ with two manuals, one with flute voices and the other with reed voices. We also find precise instructions of keyboard changes that could well apply to the organ.

Not long after the *Essercizi* appeared, the widow Boivin published in Paris a collection which included works by Scarlatti, Dandrieu, Daquin, and Corrette. This collection was entitled *Pièces choisies pour le clavecin ou l'orgue* (Selected works for harpsichord or organ). Harpsichord or organ; and it is true that certain of Scarlatti's sonatas, particularly the fugues, sit particularly well on the organ. Hearing them on this instrument makes them sound fresh and accessible.

We can thus venture a hypothesis. The evidence indicates that the great majority of Scarlatti's sonatas were written specifically for harpsichord, and all sound wonderful on that instrument—as do the pieces in the Bach's *Well-Tempered Clavier*, which were written just before the *Essercizi*. But we know from reliable evidence that certain of Bach's preludes and fugues were played on the organ at the end of the 18th century. On the title page of the first book of the *Well-Tempered Clavier*, which was not published until 1802, Bach did not indicate any specific keyboard instrument though he always did so when he considered this necessary. Recordings of this monumental work have

thus been made on harpsichord, piano, or clavichord and in those days, when harpsichordists were also organists, some of their compositions may well have been equally intended for either instrument.

A virtuoso harpsichordist, Scarlatti conceived most of his sonatas for the harpsichord. But since he had also been an organist, particularly in his posts in Naples and in Lisbon, he may well have reserved some of his sonatas for the organ and similarly, since he was familiar with the pianoforte, he may well have thought of the modern instrument for some of them. The artist today is justified in playing certain of the pieces from Scarlatti's prodigious corpus of works on the keyboard instrument of the artist's choice—as long, of course, as that choice is informed by considerations of how the piece is written, its character, its key in relation to the temperament of the instrument, musical common sense, and good taste.

Scarlatti ended his preface to the *Essercizi* with the salutation *Vivi felice!* Hearing Scarlatti's music today it is still impossible not to do as he wished us to do, to live happily.

GILLES CANTAGREL

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

VINCENT BOUCHER organiste | organist

Natif de Montréal, Vincent Boucher mène une brillante carrière, tant en musique qu'en finance. Il a étudié avec les clavecinistes Dom André Laberge et Luc Beauséjour, l'organiste Bernard Lagacé, et a reçu deux Premiers Prix à l'unanimité du jury en orgue et en clavecin du Conservatoire de musique de Montréal dans la classe de Mireille Lagacé. Il s'est perfectionné à Vienne avec Gordon Murray et Michael Gailit, puis à Paris avec Pierre Pincemaille. Il complète actuellement un doctorat en interprétation à l'Université McGill avec John Grew et William Porter.

Très actif comme récitaliste, Vincent Boucher a donné des prestations remarquées au Canada, en Autriche et en France, entre autres, aux cathédrales de Valence, Chartres, Bourges et Notre-Dame de Paris. Il a remporté en 2000 le Premier Prix au Concours John-Robb du Collège Royal Canadien des Organistes, le plus ancien concours d'orgue au pays. De plus, il se voit décerner en 2002 le prestigieux Prix d'Europe de l'Académie de musique du Québec, qui n'avait pas été remis à un organiste depuis 1966. Son récital de retour a d'ailleurs été couronné l'un des cinq meilleurs concerts de l'année 2003 à Montréal par le critique du journal *La Presse*, Claude Gingras. En janvier 2005, il reçoit le Prix Opus « Découverte de l'année » du Conseil québécois de la musique, et est Artiste en résidence à la Société Radio-Canada. En septembre 2005, il représente le Canada et Espace musique lors du Concours « Nouveaux Talents » à Bratislava en Slovaquie, organisé par l'Union Européenne de Radio-Télévision.

Parallèlement à ses activités musicales, Vincent Boucher est analyste senior chez Ingénierie Financière Banque Nationale. Il détient un baccalauréat en finance et un diplôme d'études supérieures spécialisées en commerce électronique de l'École des Hautes Études Commerciales de Montréal, de même que les titres d'Administrateur Agréé, et de Chartered Financial Analyst.

A native of Montreal, Vincent Boucher has had a remarkable career both in music and in finance. He studied harpsichord with Dom André Laberge and Luc Beauséjour and organ with Bernard Lagacé, and received two unanimous First Prizes from the jury in organ and harpsichord when he was in Mireille Lagacé's class at the Conservatoire de musique de Montréal. He continued his studies in Vienna with Gordon Murray and Michael Gailit, and then in Paris with Pierre Pincemaille. He is now completing a doctorate in performance at McGill University with John Grew and William Porter.

A very active recitalist, Vincent Boucher has given remarkable performances in Canada, Austria, and France among other places, including performances in the cathedrals of Valence, Chartres, Bourges, and Notre-Dame de Paris. In 2000 he was awarded First Prize in the Royal Canadian College of Organists' John Robb Organ Competition, the oldest organ competition in the country. In 2002 he was awarded the prestigious Prix d'Europe by the Académie de musique du Québec, a prize which had not been awarded to an organist since 1966. As well, Claude Gingras, music critic of the *La Presse* newspaper, said that Vincent Boucher's homecoming recital was one of the five best concerts given in Montreal in 2003. In January 2005 the Conseil Québécois de la Musique awarded him its Opus Prize in the category "Discovery of the Year". He is now artist in residence at Société Radio-Canada. In September 2005, he will represent Canada and the Espace musique radio service in the New Talent competition organized by the European Broadcasting Union in Bratislava, Slovakia.

In parallel with his musical activities, Vincent Boucher is a senior analyst with National Bank's Financial Engineering. He has a bachelor's degree in finance, a graduate diploma in electronic commerce from the École des Hautes Études Commerciales de Montréal, and is accredited as a Fellow of the Canadian Securities Institute, a Chartered Administrator, and a Chartered Financial Analyst.

ORGUE CARL WILHELM 1993

Bien que conçu et réalisé selon les principes de la facture classique, cet orgue de 15 jeux n'est toutefois pas la copie servile d'un instrument historique. Attirés par les sonorités de l'école italienne à son apogée, le facteur d'orgues Karl Wilhelm et ses associés, Denis Juget et Jacques L'Italien, ont exploré la subtilité d'un *ripieno* typique, sa luminosité naturelle, ses timbres clairs et sa légèreté diaphane. Les rangs de flûtes et de principaux, contrairement à l'usage établi, sont ici disposés sur deux claviers distincts, permettant à l'instrument plus de souplesse et de flexibilité que le traditionnel clavier unique. Les tuyaux sont toutefois regroupés sur un seul sommier, ce qui favorise l'homogénéité sonore. Une mécanique suspendue, très précise et légère, même lorsque les claviers sont accouplés, assure à l'organiste un contact étroit et confortable avec l'instrument. Le pédalier de 30 notes, quant à lui, est doté de jeux qui lui sont propres.

Although this organ was designed and built in the classical tradition, it is not a copy of a particular historical instrument. Inspired by the sonorities of instruments from the Italian school of organ building in its apogee, organ builder Karl Wilhelm and his associates Denis Juget and Jacques L'Italien explored the subtle unforced brilliance of the distinctive *ripieno* and its purity and clarity of sound. Contrary to historical practice, the Principals and Flutes have here been divided between two manuals, allowing the performance of a larger repertoire than on the traditional one manual instrument. A single chest encloses the pipework in order to ensure the best possible blend. The suspended mechanical action provides a very responsive and sensitive keyboard action even when the manuals are coupled. The instrument has independent stops for the pedal and a 30 note pedalboard.

Clavier/ Manual I (56 notes) C-g'''

Principale	8'
Octava	4'
Decimaquinta	2'
Decimanona	1 1/3'
Vigesimaseconda	1'
Vigesimasesta	2/3'
Voce Umana	8' (c'-g''')
Tromboncini	8'

Clavier/ Manual II C-g'''

Flauto in selva	8'
Flauto in ottava	4'
Flauto in XIIa	2 2/3'
Flauto in XVa	2'
Cornetto	1 3/5' (f-g''')

Pédale/Pedal (30 notes) C-f'

Contrabassi	16'
Bordone	8'

Tremolo
 Usignoli
 I/Ped II/Ped II/I
 Pression / Wind Pressure – 45mm
 Tempérament A. Barca (1/6 c.s.)
 A=440Hz



Photo : Martin Laporte



Photo: Martin Laporte

Réalisation, enregistrement, et montage / *Produced, recorded and mastered by:* **Anne-Marie Sylvestre**

Église du Très-Saint-Rédempteur, Montréal (Québec)

1^{er}, 2 et 3 octobre 2004 / *October 1, 2, and 3, 2004*

Notes: **Gilles Cantagrel**

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Couverture / *Cover:* ©Getty Images