



SIX
TRANS
CRIPTIONS

FRANCIS COLPRON
FLÛTE À BEC

ACD2 2677

ATMA Classique

SIX TRANSCRIPTIONS

FRANCIS COLPRON FLÛTE À BEC

NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840)

- 1 → Caprice pour violon n° 24 en *la* mineur [5:48]
Caprice for violin No. 24 in A minor
(24 CAPRICCI, MILAN, 1820)

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

- 2 → Fantaisie pour violon seul n° 8 en *mi* majeur TWV 40: 21 [6:36]
Fantasia for solo violin No. 8 in E major, TWV 40: 21
(12 FANTAISIES, HAMBOURG, 1735)
Piacevolmente – Spirituoso – Allegro

MARIN MARAIS (1656-1728)

- 3 → Variations sur *Les folies d'Espagne* pour viole de gambe
et basse continue en *ré* mineur [JOUÉES EN *SI* MINEUR – EXTRAITS] [12:19]
*Variations on Les folies d'Espagne for viola da gamba
and basso continuo in D minor* [PLAYED IN **B** MINOR – EXCERPTS]
(PIÈCES DE VIOLE, DEUXIÈME LIVRE, PARIS, 1701)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

- Partita pour flûte seule en *la* mineur BWV 1013 [JOUÉE EN *DO* MINEUR] [20:16]
Partita for solo flute in A minor, BWV 1013 [PLAYED IN **C** MINOR]
(MANUS., 1720-1725)

- 4 → Allemande [7:27]
5 → Corrente [4:04]
6 → Sarabande [5:39]
7 → Bourrée anglaise [3:06]

GIUSEPPE TARTINI (1692-1770)

- 8 → Variations sur la gavotte de la Sonate opus 5 n° 10 de Corelli
pour violon seul en *fa* majeur [JOUÉES EN *SI* BÉMOL MAJEUR – EXTRAITS] [11:03]
*Variations on the Gavotta from Corelli's Sonata Op. 5 No. 10
for solo violin in F major* [PLAYED IN **B** FLAT MAJOR – EXCERPTS]
(L'ARTE DELL'ARCO, PARIS, 1747, 1758, 1798)

GEORG PHILIPP TELEMANN

- 9 → Fantaisie pour violon seul n° 4 en *ré* majeur TWV 40: 17 [4:34]
Fantasia for solo violin No. 4 in D major, TWV 40: 17
(12 FANTAISIES, HAMBOURG, 1735)
Vivace – Grave – Allegro

TRANSCRIPTIONS

MOT DE FRANCIS COLPRON

Les transcriptions pour flûte à bec d'œuvres pour violon que je propose ici demandent quelques éclaircissements. D'abord, il faut dire que les musiciens se sont de tout temps servis des instruments dont ils disposaient et que les répertoires tablant sur les caractéristiques spécifiques de ceux-ci n'apparaissent, et fort lentement, qu'au cours du XVIII^e siècle. Et encore, cela n'a pas empêché ultérieurement les adaptations et arrangements de toutes sortes des morceaux les plus populaires, comme les transcriptions pour piano faites par Liszt des *Symphonies* de Beethoven, entre autres exemples.

À l'époque baroque, les compositeurs – ou les éditeurs, pour augmenter leurs chiffres de vente – proposent diverses façons de jouer leurs œuvres. Marin Marais indique dans la préface d'un de ses livres de pièces de viole que celles-ci peuvent se jouer à tous les instruments, et Telemann donne le choix aux interprètes dans quelques duos sans basse en mettant parfois deux clés sur la portée d'une partie de violon, la seconde sonnante une tierce plus haut pour accommoder la flûte à bec. Souvenons-nous que Bach lui-même a été un grand transcripateur des Italiens et qu'il nous a donné différentes versions de plusieurs de ses œuvres, ses concertos notamment.

En fait, bien que ce soit mon instrument, je déplore la relative pauvreté du répertoire de la flûte à bec; même si elle était très populaire jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, celui-ci n'est pas toujours intéressant ni très virtuose.

D'où la tentation de transposer des œuvres pour violon... C'est une musique dont je me sens proche et j'ai eu beaucoup de plaisir déjà à jouer des sonates de Fontana, d'Uccellini et de Schmelzer, parmi les grands violonistes du XVII^e siècle.

Mais les défis musicaux sont parfois de taille! D'abord, l'ambitus du violon est beaucoup plus étendu que celui de la flûte à bec, tant dans l'aigu que dans le grave. Puis, bien qu'il ne puisse jouer que deux sons à la fois – c'est le jeu de doubles cordes –, le violon peut rendre l'harmonie par des accords brisés, des figures de bariolage, des arpègements rapides, tandis que la flûte est totalement monodique. Enfin, la dynamique du violon est très étendue, alors que la flûte sonne un peu comme un tuyau d'orgue; il faut rendre le son souple et flexible et c'est un défi expressif tout autant que technique.

Malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énerve le sens! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie.

VOLTAIRE,
LETTRES PHILOSOPHIQUES, 1734.

Il n'y a donc qu'un moyen de rendre fidèlement un auteur, d'une langue étrangère dans la nôtre : c'est d'avoir l'âme bien pénétrée des impressions qu'on en a reçues, et de n'être satisfait de sa traduction que quand elle réveillera les mêmes impressions dans l'âme du lecteur. Alors l'effet de l'original et celui de la copie sont les mêmes; mais cela se peut-il toujours?

DENIS DIDEROT,
ÉLOGE DE TÉRENCE, 1762.

Je fais toutefois confiance à mon instrument ! On peut transcrire l'harmonie par des accords brisés, c'est-à-dire en jouant successivement et très rapidement les notes des accords, tout en mettant l'accent sur certaines notes plus importantes par un léger appui. C'est cette possibilité qui m'a fait choisir certaines des variations de Tartini sur une gavotte de Corelli – j'en joue une trentaine sur les cinquante proposées dans la dernière édition de *L'Arte dell'arco*. Quand on a au violon des passages en successions de tierces, permis par les doubles cordes, on garde bien sûr les notes porteuses de la mélodie, la tierce n'apportant qu'une couleur, qu'on essaiera de rendre par d'autres moyens.

Comme les autres instruments, la flûte peut jouer sur l'agogique – modifier légèrement la longueur des notes dans le cadre rythmique – tout aussi bien que sur la façon d'enchaîner les notes en exploitant toutes les nuances du legato au staccato. Sur la façon de faire les sons, Geminiani préconise aussi dans ses traités, parus en Angleterre, le « *swell* », autre nom de la *messa di voce*, jusque là apanage des chanteurs. Il s'agit d'augmenter et de diminuer l'intensité sonore d'une même note tenue plus ou moins longtemps, comme pour lui donner du relief ou mieux l'habiter. C'est difficile à faire sur la flûte à bec, mais pas impossible ; l'essentiel est de rester juste. On doit également changer parfois la tonalité du morceau original, prendre celle qui convient le mieux à la flûte, à son plus beau registre et à ses possibilités techniques.

Enfin, corollaire du choix tonal, on peut également choisir sa flûte, puisqu'elle existe en plusieurs formats. Pour la *Partita* de Bach – dont on n'est pas certain qu'elle ait été destinée à la traversière –, je prends la flûte la plus courante, une alto en *fa*. De même pour les *Variations* de Tartini et le *Caprice* de Paganini – une pièce de concours à laquelle j'ai dû me frotter pour mon examen de Premier Prix au conservatoire d'Utrecht et qui me fascine depuis. Pour *Les Folies d'Espagne* de Marin Marais, j'emploie une flûte en *sol* d'après Ganassi, et pour les *Fantaisies* de Telemann, une flûte « pastourelle » en *ré*. Ce qui est fondamental, dans cet emprunt amical au violon, c'est de garder le caractère de chaque morceau, qu'il soit ludique ou expressif.

En énumérant ces adaptations, un parallèle s'impose avec la traduction langagière : traduire demande la connaissance des deux langues, tant celle de départ que celle d'arrivée, pour rendre un sens équivalent, même, et peut-être surtout, en s'éloignant de la simple transposition littérale. Ce passage n'est jamais parfait – *Traduttore, traditore*. Chaque langue, en effet, a son génie propre, sa façon de découper la réalité, sans compter que plusieurs traductions sont possibles d'un même texte. Il y a peut-être une forme de trahison dans la transcription musicale, mais comme l'art des sons ne véhicule ni idée, ni concept, seul le plaisir change (un peu) de visage, ce qui ne risque de causer de tort à personne...

© FRANCIS COLPRON

PROPOS RECUEILLIS PAR FRANÇOIS FILIATRAULT

TRANSCRIPTIONS

SOME REMARKS BY FRANCIS COLPRON

This project, a recording of transcriptions for recorder of works for violin, requires some explanation. First, it's worth noting that musicians have always used whatever instruments are available to them. It was not until the 18th century that the practice of writing for specific instruments gradually began and, even since then, the practice of adapting and arranging the most popular pieces in multiple ways has continued unabated—for instance, to give just one example, in Liszt's transcriptions for piano of Beethoven's symphonies.

During the Baroque period, composers, or publishers seeking to boost sales, proposed various ways to play their works. In the preface to one of his collections of viol pieces, Marin Marais says that they can be played on all instruments. In several of his duos without bass, Telemann leaves the choice of instruments to the performers; sometimes he even overlays, on the same staff, both the violin part and the same music in a key a third higher, to facilitate playing it on a recorder. We should remember that Bach himself was a great transcriber of music by Italians, and left us several of his own works, particularly his concertos, in multiple versions.

I lament the relative poverty of the repertoire for my instrument, the recorder. Though it remained very popular until the middle of the 18th century, the music written for it was not always interesting or virtuosic. Hence the temptation to transpose violin pieces; I have always been fond of this repertoire and have immensely enjoyed playing sonatas by some of the great 17th-century violinists such as Fontana, Uccellini, and Schmelzer.

But the musical challenges of such transcriptions are sometimes sizable! The violin has a much wider range than the recorder, extending down to lower notes and up to higher ones. As well, though it cannot play more than two notes at a time—by double stopping—the violin can convey harmony by means of broken chords, bariolage (quick alternation between a repeated static note and the changing notes of a tune), or rapid arpeggios. The recorder, however, is totally monodic. Finally, the violin has a wide dynamic range, while the recorder sounds somewhat like an organ pipe; to produce dynamic effects you need a supple, flexible sound, and this poses challenges both of expression and of technique.

Yet I trust my instrument! One can transcribe harmony by means of broken chords; that is, by playing the notes in each chord in rapid succession, accenting the more important ones with gentle breath support.

Woe to the makers of literal translations, who by rendering every word weaken the meaning! It is indeed by so doing that we can say the letter kills and the spirit gives life.

VOLTAIRE
LETTRES PHILOSOPHIQUES, 1734

To translate, one must have a style of his own, for otherwise the translation will have no rhythm or nuance, which come from the process of artistically thinking through and molding the sentences; they cannot be reconstituted by piecemeal imitation. The problem of translation is to retreat to a simpler tenor of one's own style and creatively adjust this to one's author.

PAUL GOODMAN
FIVE YEARS:
THOUGHTS DURING A USELESS TIME, 1969

It is this possibility that led to me to choose 30 of the 50 variations on a gavotte by Corelli that Tartini published in the last edition of his *L'Arte dell'arco*. When the violin has a passage consisting of a sequence of double-stopped thirds, one keeps the melody notes, of course, and tries to render the color added by the thirds by other means.

Like other instruments, the recorder can produce agogic accents—that is, it can stretch notes slightly beyond their normal rhythmic values. It can, with equal ease, use all the nuances of legato and staccato in linking notes together. In his treatise on the art of violin playing, which he published in London, Geminiani advocated using the swell or *messa di voce*. Previously only used by singers, this technique involves making a crescendo and then a diminuendo while holding a single note for a longer or shorter duration, as if to savor and show it off better. On the recorder it's difficult but not impossible; the main thing is to stay in tune. Sometimes the original key of a piece has to be changed to one more suitable for the recorder because it sets the music where it sounds best or is technically easier to play.

Finally, a corollary of the choice of key, is the choice of recorder, for they come in several sizes. I use the most common size, an alto in F, for the Bach *Partita*—which may have been written for traverso, though we are not sure. I also use the alto for the Tartini *Variations* and the Paganini *Caprice*—a competition piece which has fascinated me ever since I first had to polish it up for my First Prize exam at the Utrecht conservatory. For *Les Folies*

d'Espagne by Marin Marais I use a G recorder (based on a Ganassi) and, for the Telemann *Fantasias*, a recorder in D known as a *flûte pastourelle*. In this friendly appropriation of violin music, the fundamental thing is to preserve the spirit, playful or expressive, of each piece.

In listing these adaptations, I recognize a parallel with the challenge of translating languages. The translator must know two languages, but usually, a literal one-to-one translation of the words of the original text into equivalent words of the target language fails to render the sense. *Traduttore, traditore*; translators, according to the Italian saying, are traitors. Each language, in effect, has its own spirit, its own way of classifying reality. And the same text can be translated in many ways. There may be a kind of treason in a musical transcription, but since neither ideas nor concepts are communicated by the sonic art, listening to a transcription just means a slight change in the quality of the pleasure experienced, and no-one risks being wronged ...

© FRANCIS COLPRON

INTERVIEWED BY FRANÇOIS FILIATRAULT

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

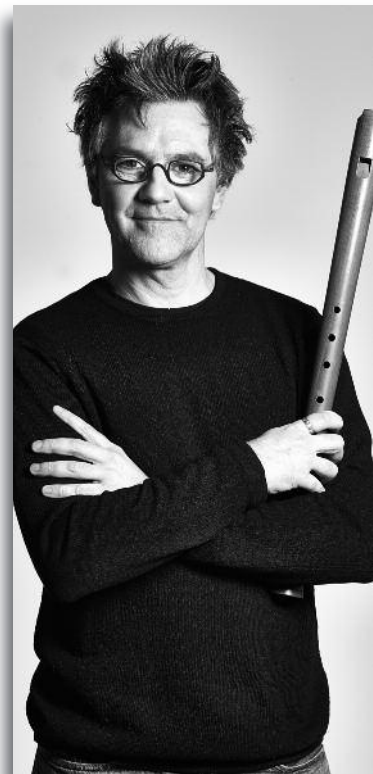
FRANCIS COLPRON

Francis Colpron est reconnu depuis plusieurs années comme l'un des instrumentistes les plus talentueux de sa génération. Son exceptionnelle musicalité et sa capacité d'innover sur le plan interprétatif sont acclamées tant par le public que par la critique. Il a fondé en 1991 l'ensemble Les Boréades de Montréal, dont il assure depuis la direction artistique, organisant chaque année une série de concerts très courus à Montréal. M. Colpron et Les Boréades enregistrent sous étiquette ATMA

Francis Colpron se produit en Amérique du Nord et en Europe. Flûte associée du Trinity Consort de Portland de 2000 à 2009, il est également l'invité d'autres formations musicales, parmi lesquelles Apollo's Fire, le Studio de musique ancienne de Montréal, l'Orchestre du Centre national des arts, Tafelmusik, Opera Atelier, Les Violons du Roy, le Symphony Nova Scotia et L'Harmonie des Saisons. Outre son activité pédagogique à l'Université de Montréal, Francis Colpron est fréquemment invité durant la saison estivale à enseigner dans des camps musicaux réputés tels qu'Amherst aux États-Unis, CAMMAC au Québec et Boxwood en Nouvelle-Écosse.

Francis Colpron, recorder and traverso player, is one of the most talented instrumentalists of his generation. His virtuosity and capacity to innovate both in the artistic and interpretative spheres have been acclaimed by the public, the critics, and the cultural establishment. In 1991, he founded Les Boréades de Montréal. This ensemble, of which he is the artistic director, runs a successful concert series in Montreal, tours in North America and Europe, and records on the ATMA label.

Francis was associate flutist with the Trinity Consort of Portland from 2000 to 2009, and is frequently invited to play with ensembles such as Apollo's Fire, the Studio de musique ancienne de Montréal, the National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Les Violons du Roy, Symphony Nova Scotia, and L'Harmonie des Saisons. He teaches at the Université de Montréal, and is a regular guest at prestigious summer music camps such as Amherst (United States), CAMMAC (Quebec), and Boxwood (Nova Scotia).



PARUS CHEZ ATMA | PUBLISHED BY ATMA

TABARINADES

ACD2 2658

«**LA GENIALE**»

ACD2 2606

FRUTTI MUSICALI

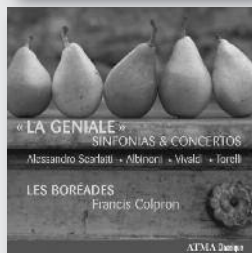
ACD2 2303

DIEUPART

ACD2 2234

BRAVADE

ACD2 2160



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).

© 2013 Sous licence exclusive avec Francis Colpron
Under exclusive license with Francis Colpron

Réalisation / *Produced by: Johanne Goyette*
Ingénieur du son et montage / *Sound Engineer and Editing by: Carlos Prieto*
Lieu d'enregistrement / *Recording venue: Église Saint-Augustin, Mirabel, (Québec), Canada*
Avril / *April 2013*
Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*
Responsable du livret / *Booklet Editor: Michel Ferland*
Photos : © **Sebastien Jurkovich**