



Bach

Flûtes en fugue
Consort Brouillamini



Concerto pour clavecin en sol mineur BWV 1058, (transposé en ut mineur)	
1	<i>Allegro</i> 3'45
2	<i>Andante</i> 5'21
3	<i>Allegro assai</i> 3'58
4	Prélude en si b mineur BWV 867, (transposé en ré mineur) (Extraits du <i>Clavier bien tempéré Livre I</i>) 2'41
5	Fugue en do # mineur BWV 849, (transposé en ré mineur) (Extraits du <i>Clavier bien tempéré Livre I</i>) 2'35
Concerto pour orgue en la mineur BWV 593, (transposé en ré mineur) (D'après le Concerto pour deux violons en la mineur d'Antonio Vivaldi RV 522)	
6	<i>Allegro</i> 3'20
7	<i>Adagio</i> 2'54
8	<i>Allegro</i> 3'15
Concerto pour deux clavecins en ut mineur BWV 1060, (transposé en fa mineur)	
9	<i>Allegro</i> 4'46
10	<i>Adagio</i> 4'37
11	<i>Allegro</i> 3'39
12	« Dies sind die heiligen zehn Gebot » BWV 678 3'56
13	« Nun komm der Heiden Heiland » BWV 659 3'42
Concerto pour orgue en ré majeur BWV 972, (transposé en sol majeur) (D'après le Concerto pour violon d'Antonio Vivaldi RV 230)	
14	<i>Allegro</i> 2'11
15	<i>Larghetto</i> 3'30
16	<i>Allegro</i> 2'09

Transcriptions réalisées par les musiciens du Consort Brouillamini

Consort Brouillamini

Guillaume Beaulieu, Virginie Botty, Elise Ferrière, Florian Gazagne, Aránzazu Nieto Vidaurrázaga

Liste des instruments :

Ernst Meyer, Montreuil (France)

Alto en fa 440Hz d'après Denner en grenadille, 2014 [9-11 ; 12 ; 14-16]

Alto en fa 440Hz d'après Denner en buis, 2010 [1-3 ; 6-11 ; 14-16]

Alto en fa 440Hz d'après Denner en buis, 2009 [1-5 ; 10 ; 12-13]

Alto en fa 440Hz d'après Bressan en buis, 2015 [6-8]

Flûte de voix 440Hz d'après Bressan en buis, 2014 [2]

Flûte de voix 415Hz d'après Bressan en érable teinté, 2005 [1 ; 3 ; 9 ; 11]

Ténor en do 440Hz d'après Bressan en érable, 2006 [4-5 ; 6-8 ; 12-16]

Moeck, Celle (Allemagne)

Soprano en do 440Hz d'après Rottenburgh en ébène, 2016 [5 ; 10 ; 12]

Mollenhauer, Fulda (Allemagne)

Soprano en do 440Hz d'après Denner en buis, 2013 [5 ; 7]

Alto en fa 440Hz d'après Denner en poirier révisée par Patrice Allain, 2015 [4]

Grande basse en do 440Hz d'après Denner en poirier, 2014 [1-3 ; 6-11 ; 14-16]

Grande basse en do 440Hz d'après Denner en poirier, 2016 [4-5 ; 12-13]

Jean Luc Boudreau – Aesthé (Canada)

Basse en fa 440Hz en érable, 2012 [1-3 ; 6-11 ; 14-16]

Basse en fa 440Hz en érable, 2007 [4-5 ; 12-13]

Jeu de flûtes, jeu de « consort »

La pratique du jeu en consort puise son origine à la Renaissance où les instruments étaient regroupés en famille (violes, luths, violons ou encore flûtes à bec) et déclinés sous différentes tailles (sopranos, altos, ténors, basses). Les dimensions considérables du corpus pour consort de la Renaissance témoignent du grand engouement que cette pratique suscita : dans de très nombreux recueils contenant des pièces vocales à 4 ou 5 parties – aussi bien profanes que sacrées – il est stipulé que les instruments pouvaient se substituer ou accompagner les voix, permettant ainsi l'émergence progressive d'un répertoire à part entière.

L'ère baroque marquera peu à peu le déclin de cette pratique avec l'évolution des goûts musicaux : les instrumentistes prendront peu à peu le rôle de soliste virtuose et la facture instrumentale évoluera considérablement en faveur d'instruments plus puissants, plus stables, à l'ambitus plus étendu. Dans la famille des flûtes à bec, l'alto deviendra alors l'instrument de « référence » pour la majorité des œuvres de musique de chambre, orchestrale ou scénique. J. S. Bach nous en livre de précieux témoignages dans les concertos Brandebourgeois, les cantates ou encore la Passion selon Saint-Matthieu. Les grandes flûtes quant à elles (ténor, basse et grande basse) seront plus ou moins délaissées. Quelques exceptions subsistent, notamment le trio en fa majeur de C.P.E. Bach (Wq.163) où la flûte à bec basse est traitée tantôt comme un instrument de continuo, tantôt comme un instrument concertant.

La sonorité homogène et si particulière du consort n'est pas pour autant totalement passée de mode, en témoignent deux magnifiques exemples extraits des ballets royaux de Lully : « Le Triomphe de l'Amour » (1681) et « Les Amours déguisés » (1664) dans lesquels Lully ira jusqu'à employer quatre flûtes simultanément, de la grande basse de flûte à la taille (flûte à bec alto).

Transcrire les œuvres de Jean-Sébastien Bach

Aborder un monument tel que l'Œuvre de Bach est toujours un défi, en particulier pour de jeunes musiciens, mais ce corpus immensément riche ainsi que l'écriture somptueuse et dense de Jean-Sébastien

Bach, offre à tout musicien une source inépuisable de matériau musical pour réaliser des transcriptions. Notre choix s'est porté sur ces pièces car nos instruments permettaient d'en rendre tous les contours sans trop nous éloigner du texte original, dont la beauté a suscité notre intérêt.

De nombreuses transcriptions pour quatre flûtes à bec ont été réalisées ces dernières décennies – l'écriture à 3 ou 4 voix prédominant dans la musique pour clavier ou orchestre de cette époque – mais très peu l'ont été pour cinq flûtes. Notre formation atypique et originale nous a permis ainsi de puiser dans des œuvres jusque-là quasiment jamais entendues dans une telle configuration.

La transposition pour «consort»

Préalablement au travail de transcription à proprement parler, se pose la question de la tonalité, dont le choix doit se faire en respectant les tessitures de nos instruments.

Transposer était une pratique courante à l'époque baroque. Par exemple, de nombreuses éditions d'époque indiquent qu'il est nécessaire de transposer à la tierce supérieure les pièces pour flûte traversière si l'on souhaite les jouer à la flûte à bec (notamment à la flûte alto qui était la flûte la plus en vogue au XVIIIème siècle). Jean-Sébastien Bach a d'ailleurs eu recours à la transposition dans le but d'adapter ses propres pièces aux instruments qu'il avait à sa disposition, comme dans le Magnificat BWV 243 dont il existe deux versions : en ré majeur (version datant de 1733 qui est principalement jouée de nos jours) et en mi b majeur (première version datant de 1723). A ce sujet, dans sa première version, l'*Esurientes* est composé pour deux flûtes à bec mais celles-ci seront remplacées par deux flûtes traversières dans la version de 1733.

Les concertos pour clavecin et cordes, réalisé vers 1730 constitue l'un des plus remarquables exemples de transcriptions réalisées par le compositeur à partir de ses propres œuvres datant de la période de Köthen. Là aussi, les transcriptions s'accompagnèrent également de changements de tonalité (peut-être pour correspondre aux ambitus de certains clavecins), ainsi le concerto pour clavecin en sol mineur BWV 1058, dont le texte musical provient du concerto pour violon en la mineur BWV 1041.

L'adaptation et l'arrangement : deux catégories de transcriptions

Si certaines des pièces que nous avons enregistrées n'ont nécessité que peu de modifications par rapport au texte original (on parlerait plutôt d'*adaptations*), d'autres ont exigé un travail de réécriture plus important (il s'agit bien là d'*arrangements*).

L'*adaptation* représente le cas le plus « simple » et concerne les pièces originellement écrites pour clavier (les deux *Chorals*, le *prélude* et la *fugue* extraits du *Clavier bien tempéré*). Une répartition des 4 ou 5 voix du contrepoint respectant la tessiture de nos instruments aura suffi. Le défi fût essentiellement de se rapprocher au maximum du jeu d'un claviériste et de ne pas interrompre la fluidité de la ligne musicale circulant d'une flûte à une autre.

Le cas le plus complexe fut l'arrangement des quatre *concerti*. A de multiples reprises, une adaptation ne suffisait pas à obtenir une transcription suffisamment riche et intéressante. De ce fait, nous avons dû opérer plusieurs choix.

Les quatre *concerti* ont été composés pour des instruments dont la ou les parties de solistes dépassent largement l'ambitus de celui de la flûte à bec. Dès lors, plusieurs choix se proposaient à nous : soit nous transposions certaines notes à l'octave inférieure ou supérieure, soit nous choisissons de faire circuler la ligne mélodique aux autres parties de flûtes (ainsi, certaines flûtes jouant habituellement les voix intérieures d'accompagnement prenaient soudainement un rôle de soliste). Parfois, pour des raisons plus idiomatiques, nous avons fait le choix de modifier la ligne mélodique, allant même jusqu'à remodeler certains passages trop « violonistiques » ou « claviéristes » afin de les rendre plus « flûtistiques ». Notre démarche se situe dans la lignée des arrangements pour clavier des deux *concerti* de Vivaldi, dans lesquels Bach n'hésite pas à modifier intégralement la ligne mélodique virtuose du violon au profit d'une ligne mélodique plus appropriée au clavier.

Enfin, la dernière situation rencontrée était celle de la densité du contrepoint.

Devant certains passages écrits à 3 ou 4 voix, nous avons décidé d'enrichir le contrepoint par l'ajout de voix supplémentaires en s'appuyant sur les nombreux exemples de la main de Bach. On peut citer le

cas du mouvement lent du triple concerto en la mineur BWV 1044 dans lequel Bach reprend l'*adagio e dolce* de la sonate en trio en ut majeur BWV 527 pour orgue en y ajoutant une voix polyphonique supplémentaire.

On comprend ainsi que l'idée d'enrichir le matériel musical d'une œuvre déjà écrite est l'un des fondements de la pensée de J.S Bach : on enrichit, on perfectionne, on complexifie. Le cas du *Concerto pour clavier BWV 972* d'après Vivaldi est le plus représentatif de notre travail. Outre le fait d'avoir « mixé » les deux versions des deux compositeurs (Bach et Vivaldi), nous n'avons pas hésité à ajouter une ou plusieurs voix à l'arrangement final.

Un autre exemple peut être cité dans la ritournelle du troisième mouvement du *Concerto pour deux clavecins BWV 1060* composée à 4 voix. Nous avons souhaité composer une cinquième voix (en l'occurrence pour la voix de flûte basse) afin que celle-ci participe à cet épisode musical qui ouvre et clôture le mouvement.

Le cas inverse s'est également rencontré notamment dans certains passages que nous avons dû alléger en raison d'un contrepoint faisant dialoguer 6 ou 7 voix en même temps, la difficulté dans ce cas étant de garder toute la profondeur et la justesse du discours avec nos 5 instruments.

Pour conclure, rappelons-nous que la musique de Bach est un immense chantier, un fleuve auquel tous les musiciens viennent s'abreuver. Et si Bach était lui-même un musicien qui expérimentait (transcriptions, arrangements, constructions d'instruments, registrations d'orgue, arrangement d'œuvres d'autres compositeurs...), alors, pourquoi pas nous ?

«La tradition, c'est nourrir les flammes, pas vénérer les cendres.» - Gustav Mahler.

Consort Brouillamini

Le *Consort Brouillamini* est une formation atypique réunissant cinq flûtistes à bec issus du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon (CNSMD).

Au cours de ses études, l'ensemble a bénéficié de l'enseignement de flûtistes à bec de renommée internationale et a obtenu un Master de musique de chambre en 2010 mention très bien à l'unanimité avec les félicitations du jury.

S'appuyant sur l'étude des traités anciens, le *Consort Brouillamini* vise à retrouver une pratique musicale vivante des répertoires des XVI^e et XVII^e siècles. C'est également en proposant leurs propres transcriptions de chefs-d'œuvre des musiques baroque et classique que le Consort offre des programmes variés et originaux transportant ainsi l'auditeur dans des paysages sonores inattendus. L'ensemble attache aussi une attention toute particulière au répertoire contemporain. Il participera en septembre 2019 à la création du premier opéra de Benjamin Attahir au théâtre de la Monnaie de Bruxelles avec l'orchestre symphonique de la Monnaie.

Le *Consort Brouillamini* s'est distingué lors de concours internationaux : 1er prix et prix du public du Concours International de Musique Ancienne de Gijón (Espagne) en 2012, 1er prix du Concours International des Journées de Musiques Anciennes de Vanves en 2016. Il a également reçu le prix du public pour la saison musicale 2014/2015 de Musée en musique de Grenoble et a été invité en direct sur France Musique dans l'émission Génération Jeunes Interprètes, présentée par Gaëlle Le Gallic en mars 2015.

Le Consort a donné plusieurs concerts dans la région Rhône-Alpes et se produit régulièrement dans les festivals en France : Jeudis Musicaux de Royan, Festival baroque de Tarentaise, Sinfonia en Périgord, Toulouse les Orgues, Le printemps des orgues, Festival des Festes Baroques ainsi qu'à l'étranger : Gijón (Espagne), au festival Ecchi Lontani de Cagliari (Sardaigne).

Playing the recorders in a “Consort” setting

Playing music within a setting of instruments of a same family like viols, luths, violins and recorders was a common practice which reached its peak level during the Renaissance period. Those families of instruments of different sizes which covered the full range of tone from the highest to the lowest (soprano, alto, tenor and bass) were called “Consorts”.

A large amount of vocal music either sacred or secular of 4 to 5 parts were issued during this period; it is clearly mentioned amongst most of those collections of vocal pieces that they could be performed by instruments instead, or by instruments doubling the vocal parts, as a testimony of the enthusiasm for the instruments played in a Consort setting.

The evolution of the musical mood during the baroque period shaded the interest for the Consort practice, performers became more attracted by playing as soloists and by virtuosity allowed because of the large improvements of the instrument making which provided more powerfull and steady instruments with larger tonal abilities.

Small recorders (*sopranino, soprano and alto*) were still appreciated by composers of drama production or orchestral music like Bach did in his *Concertos Brandebourgeois, Saint Matthew Passion and Cantatas*, but large recorders (*tenor, bass & great bass*) were more and more neglected except in few works like the Trio in F major of C.P.E. Bach (Wq.163) where the bass recorder part is written sometimes as a continuo part and sometimes as a leading part.

But despite its decline, the Consort practice never disapeared totaly. Lully used a set of 4 recorders from Great Bass to “Taille” (Alto recorder) in his Royal ballet “Le Triomphe de l’Amour” (1681) and “Les Amours déguisés” (1664).

Transcriptions around Johann-Sebastian Bach works

Taking Bach works up is always a big challenge, especially for young musicians but his splendid repertoire and his unique musical idiom offer an inexhaustible source to make transcriptions.

We focused on Bach works since we were confident that our instruments could express a true frame of his works without getting out from Bach proper idiom whose beauty seduced us very deeply. Definitely, it's a great chance to play such a wonderful music for recorder players!

Numerous transcriptions were achieved those last 10 years for ensembles of 4 recorders but very few for 5 since Bach's music for keyboard or scoring was mainly written for 3 or 4 parts. Our unusual and original consort of 5 players allowed us to find out such works written in 5 parts quite never heard before in such a setting.

The Consort's key

Prior to transcribing it was necessary to determine if the pieces had to be transposed to fit the best keys in the tone range of our instruments.

Transposition was very common during the baroque period, a lot of period collection mention for example that the flute part must be transposed to a third up to be played by the recorder (especially the alto recorder which was the most popular in the 18th century). Johann Sebastian Bach used to transpose his own music in order to be played by the available performers he had, according to the instruments they practiced. The Magnificat BWV 243 is a good example since there are 2 versions each in 2 different keys : the 1st one in D major (1733) which is the most played nowadays, the 2nd one in Eb major (1723) which is the original version; in the original version (Eb major), the "Esurientes" is written for 2 recorders which will be replaced by 2 flutes in the later version of 1733 (D major).

We observe the same with the concerto for harpsichord in G minor BWV 1058 (1738) which comes from the concerto for violin in A minor BWV 1041 composed between 1717 and 1723, and we can find so many others examples; we know that quite all Bach concertos for one or more harpsichords come from original versions of them which are written one tone higher.

Adaptation or Arrangement: Two ways for transcriptions

Amongst all the pieces we recorded, certain needed more or less work depending on the original scoring complexity.

Adaptation was appropriate in the simplest case of the pieces written for keyboard like the 2 Chorals, the Prelude and the Fugue both excerpts from the *Well-tempered Clavier*, because their counterpoint is made of 4 or 5 parts; it was quite easy to dedicate each part to each recorder respectfully, and also since the parts seldom exceeded the *ambitus* of our instruments (*ambitus* designates the full range of notes which can be played by an instrument, from the lowest to the highest).

Arrangement was required for the most complex case of the 4 concertos because a simple adaptation could not make well the full transcription; we had to use several options.

The 4 concertos were composed for instruments whose soloist parts exceed too far the ambitus of the recorder; we solved this issue by transposing the problematic notes of the melodic line one octave up or down, or splitting the melodic line in different sections to be played by different recorders according to their ambitus (doing that way, recorders playing the intermediate parts usually become soloists sometimes)

According to idiomatic reasons, sometimes we had to modify the melodic line, sometimes we took the option to restructure certain sections too much proper to the violin or keyboard playing in order to make them proper to the recorder playing.

To justify our approach, we studied very carefully what Bach did in his arrangements for keyboard of the 2 concertos of Vivaldi, where he did not hesitate to change the entire melodic line of virtuosity led by the violin for a new one more appropriate for the keyboard playing.

The last issue we met was the counterpoint density: certain sections showing 6 to 7 parts in the same time had to be shrunk to make possible a transcription for 5 recorders. We met also the opposite case where certain sections were written for 3 or 4 parts that we decided to complete with a 4th or a 5th part; the most representative case where we used this is the *Concerto for keyboard BWV 972* from Vivaldi's one, apart

from the fact that we mixed both versions of the 2 composers (Bach & Vivaldi), we added one or several parts in our arrangement.

Another example is the *Ritournelle* of the third movement of the *Concerto for two harpsichords BWV 1060* which is originally composed for 4 parts. Our choice was to compose a 5th part for the bass recorder as we wished it to be a whole part of this intense page of music; keeping the work in 4 parts would have involved a same part to be played in unison by two recorders but this would have sounded unbalanced, or we could have muted one recorder, but this would have reduced the emphasis of the music dramatically.

Our arrangements options are based on what Bach did in the transcriptions and enlargement of his works where he never hesitated to add a new part, should a lack appeared; in the Adagio of his triple concerto in A minor BWV 1044, Bach reused the slow movement of his trio sonata in C major BWV 527 for organ by adding in an additional polyphonic part.

As a conclusion, we understand that the quest to improve the musical matter of a work already done is one fundamental of Bach's mind: the need to enrich, to enhance, to refine.

We must remind us that the music of Bach is an inexhaustible source of creativity to work with for any musician.

With such a diversified works in so many fields (transcriptions, arrangements of his own works and those of other composers, music instruments making, organ registering...), Bach was not only a musician but an experimenter, so why don't we ?

"Tradition is feeding the fire, not cherishing the ashes" - Gustav Mahler.

English translation by Philippe Beaulieu

The “**Consort Brouillamini**” is an unusual formation which gather five recorder player from the “Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse” of Lyon (CNSMDL).

During these studies, the formation received a high quality education, provided by international renowned teacher and obtain a master degree of chamber music with distinctions in 2010. Based on the study of former treaties, Consort Brouillamini aim to bring up to date the characteristic musical practice of XVIe and XVIIe century. They propose their own retranscriptions of masterpieces from the baroque repertory and from the classical one, in order to always demonstrate original and various programmes which may help the spectator to travel through the music. The formation is also focused on modern pieces. In september 2019, the ensemble will participate to the creation of the first opera of a young french composer, Benjamin Attahir, at the théâtre de la Monnaie in Bruxelles. The ensemble will join the symphonic orchestra of La Monnaie for this special event.

Consort Brouillamini obtained the first prize and the audience prize of the international contest of early music of Gijon (Spain) in july 2012 and the the first prize of the international contest of early music “*Journées de Musiques Anciennes*” of Vanves (France) in 2016.

Consort Brouillamini also received the audience prize for the musical season 2014 / 2015 of “*Musée en musique*” in Grenoble and performed a live on “*France Musique*” into the radio show “*Génération Jeunes Interprètes*”, animated by Gaëlle Le Gallic in 2015.

Consort Brouillamini already gave several live performance among the Rhône-Alpes region. They have been part of some musical festivals such as *Jeudis Musicaux de Royan*, *Festival baroque de Tarentaise*, *Sinfonia en Périgord*, *Toulouse les Orgues*, *Le printemps des orgues*, *Festival des Festes Baroques*, *Les concerts d’Anacréon*, *La note envolée*, ... The musical formation also performed abroad : Gijon in Spain and at the “*Ecchi Lontani de Cagliari*” festival in Sardegna.

Production : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son / Sound : Victor Laugier

Mixage / Editing : Lucie Bourély

Création graphique / Graphic design : Leo Caldi

Traductions / Translations : Philippe Beaulieu

Photographe / Photography : Alice Dardun - www.alicedardun.com

Cour des Voraces, Lyon, France

Enregistrement / Recording : 12, 13, 17 et 18 juillet 2017 en salle Varèse au
CNSMD de Lyon

Paraty Productions

contact@paraty.fr

www.paraty.fr

Remerciements / Acknowledgements :

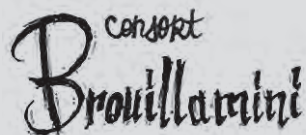
Un immense merci aux 112 donateurs et amis qui nous ont permis de réaliser ce projet.

Merci tout particulièrement à Anne et Philippe Beaulieu, Patricia et Jean-Marc Botty, Alain et Claudine Gazagne, Bénédicte Zamora-Gazagne, Christian et Colette Vieuille, Ginette Renaud, Didier Ramond, Josette, Michel et Marine Ferrière, Laurent Delinière, Francis et Martha Delinière, Rosine et Bernard Mercadier, Simon Pierre, José Ignacio et Estíbaliz Nieto-Vidaurrázaga, Jaime et Mariángela Vidaurrázaga-Borja, José et Menchu Rey-Vidaurrázaga, Paco, Yayi, Carmen et Rocío Mezquita-Nieto, Nacho et Susana Nieto-Rodríguez, Aurora et Gerhard Axmann, Maripaz et Guillermo Nieto Salinas, Hélène et Daniel Pierre, Jean Cucciniello, Sarah Dubus, Mireille Chopin, Jean Chvedoff, Nicolas Muzy, Emmanuel Mure, Anne Cleyet-Marrel, René Rouil, Ingrid et Hubertus Rosenbusch Romahn, Raymond Planchamp et Vincent Bernhardt.

Merci également à nos collègues et amis musiciens qui ont eu la gentillesse de nous prêter certains de leurs instruments : Marine Sablonnière, Jean-Eude Moret, Christian Donis, Béatrice Thimjo, le CRD de Bourg-en-Bresse et le Conservatoire de Chevilly-Larue.

Consort Brouillamini

www.consortbrouillamini.com
consort.brouillamini@orange.fr



©Thomas Breuvert

