

## TELEMANN MUSIC FOR FLUTE

### FRENCH LINER NOTES & BIOGRAPHIES

#### LINER NOTES

#### **Telemann, le langage des musiques traditionnelles et... la flûte pastorelle ?**

„de découvertes en découvertes... “

Interpréter la musique baroque : une fascinante question d'avenir devant l'ancienneté du contexte originel. Avec l'abondance et la diversité des traits et témoignages d'époque, et grâce à la créativité sans cesse éprouvée des artistes, les nouvelles propositions d'interprétation foisonnent.

Aussi, à l'écoute de ce disque, s'installe une réflexion sur des notions musicales précises : prononciation en musique, utilisation des timbres, nature du rythme et du mouvement, systèmes d'intonation, grément des instruments historiques utilisés, et enfin, influence des pratiques traditionnelles. Pour étayer cette réflexion, des explications sur les origines de la flûte de Pan et son usage à l'époque baroque sont jointes dans le livret.

Tout comme ils le firent dans leur précédent opus consacré à Antonio Vivaldi, Hanspeter Oggier et l'Ensemble Fratres se mettent au diapason joyeux, goulu et méticuleux d'un Georg Philipp Telemann, grand curieux et coloriste, à la musique savoureuse. Bienvenue dans cette vision de la musique, cohérente et ouverte, campée sur la résonance du cosmos infini : une fenêtre sur un autre monde.

#### **Telemann le coloriste**

„Vous lui avoit consigné une liste de plantes exotiques, pour vous les procurer, j'ay embrassé cette occasion avec beaucoup de plaisir, et j'ay eû soin de faire trouver cetttes plantes, et vous les auréz presque toutes.“<sup>1</sup> (lettre de Georg Friedrich Haendel à Georg Philipp Telemann, 20 septembre 1754). Beau portrait de

Telemann : voyons-y l'amabilité et la douceur d'un grand, aimé de ses congénères, l'amour collectionneur de couleurs, de formes et de parfums de la Nature, l'âme d'un peintre, la recherche d'une perfection, même quand le compositeur s'adonne à ce violon d'Ingres du jardinage, de 1740 à 1755, dans une période de retrait créatif, et avant les dernières grandes œuvres, quand il prend son petit-fils orphelin sous son toit.

Le même amour passionné des instruments comme une collection de fleurs, il le manifeste déjà dans sa jeunesse : „ô combien mon coeur se mit battre, quand je vis les murs et les angles de la pièce couverts d'instruments de musique“<sup>2</sup> ; et ailleurs : „d'excellents instrumentistes rencontrés ici et là me donnèrent envie de me perfectionner sur mes instruments; ce que j'aurais fait davantage, si un feu intérieur ne m'avais poussé à apprendre, en plus du clavier, du violon et de la flûte, le hautbois, le chalumeau, la viole de gambe, jusqu'à la contrebasse et au trombone basse.“<sup>3</sup>

Pour le voir faire le choix de la curiosité et non du perfectionnement ciblé, on en déduit une volonté aimable de produire des œuvres simples et accessibles à tous. Ce n'est pourtant pas une démarche superficielle : „il est nécessaire et utile“ dit-il encore, „de savoir / distinguer ces types dans leurs caractéristiques essentielles / (...) / personne ne pourrait / sans ce savoir / être rapide et heureux dans l'invention. La connaissance exacte de ces instruments est indispensable pour la composition.“<sup>4</sup> Et pour achever de dépeindre avec exactitude quel chercheur éclairé fut Telemann, il vous reste à l'entendre parler comme pionnier de l'ethno-musicologie, en souvenir de son voyage morave : „Lorsque la cour [de Sorau] se rendit pour six mois à Plesse, une propriété du comte Promnitz en Haute-Silésie, j'appris à y connaître, ainsi qu'à Cracovie, la musique polonaise et hanaque, dans son vraie beauté barbare.“<sup>5</sup> Et plus loin : „une personne attentive pourrait, en huit jours, y prendre des idées pour toute sa vie.“<sup>6</sup>

***De la Flûte de Pan au travers des âges jusqu'à nos jours : Organologie et appellations***

De longs développements étant nécessaires pour susciter un débat musicologique, le lecteur, dont l'objectif immédiat est l'audition du programme pourra, une première fois passer directement au point

***Raffinement de la musique de Telemann.***

Et donc on ne sera pas étonné de la probabilité d'une rencontre de Telemann avec la flûte de Pan en Moravie ou en Allemagne.

*Persistence de la flûte de Pan antique et médiévale*

Sa forme moldo-roumaine - le naï - la plus proche du modèle grec antique - les roseaux attachés, dits syrinx - a pu voir son ère d'utilisation étendue jusqu'en Moravie par les communautés de Valaquie morave ; Telemann l'a-t-il entendue ? Sa forme antique occidentale, développée sous l'Empire Romain, creusée dans la masse du bois - dite monoxyle - était encore commune en Moravie. Cette survivance est d'ailleurs très proche des témoignages médiévaux d'Europe, dits frestel (en latin fistula, „tuyau“), classés dans la famille des chalumeaux à cause du matériau, le calame (roseau ou chaume), comme le dit si joliment Philippe de Vitry :

*La s'assist Pan le Dieu des bestes*

*Et tint un frestel de rosiaux,*

*Si chelemoit il danziaux.*

Le frestel monoxyle fut longtemps joué en contexte savant, comme le montre la miniature du Liber divinatorum operum d'Hildegarde von Bingen, où il voisine avec l'organetto et le rebec.

*L'importance de la description du savant Mersenne*

Mais de plus, l'instrument était loin d'être inexistant dans la musique traditionnelle de France, d'Italie, voire d'Allemagne... À l'époque baroque<sup>7</sup>, l'intérêt n'est pas même émoussé, on cite la flûte de Pan partout : Pierre Trichet (vers 1640) la qualifie de „flageolet à plusieurs tuiaux“; Praetorius, en 1619, „fistula vel Satyri Pfeiffen“; Mersenne, en 1636, dans son Harmonie universelle, débute la description des instruments à vent par „instrument que l'on attribue à Pan & son usage." Ce n'est pas peu : cela établit sa noblesse et sa survie dans la pratique.

Mersenne prend d'ailleurs la peine de réfuter son paganisme : „il n'est pas nécessaire d'avertir les Musiciens & les Poètes qu'il n'y a qu'un seul Dieu ( ...) il n'y a nulle apparence que les Sages de l'antiquité n'ayent entendu autre chose par ce nom [de Pan] que la nature universelle, pour celui qui le premier a montré l'usage que les roseaux, & les chalumeaux peuvent avoir dans la musique.“ Chemin faisant, il nous donne la clef des difficultés onomastiques : l'instrument était-il joué à l'église en évitant le nom de Pan ? Le chalumeau (calame) est bien confirmé ici en tant que matériau : tout végétal dont la tige fait des nœuds, roseau et chaume. La flûte de Pan est donc en chalumeau et par extension un chalumeau.

Mersenne précise qu'en son temps, on l'appelle ordinairement sifflet de chaudronnier, parce que ceux qui sont de ce mestier en usent et en sonnent par les ruës“ ; il indique bien que l'instrument est bouché, comme à l'Antiquité, à l'une de ses extrémités, ce qui fait que l'air revient vers le menton du souffleur. On peut le faire en or, argent, cuivre, fer blanc („comme elle est maintenant“), aile d'oie, ou bois et céramique creusés. Ensuite de quoi, Mersenne passe à la description des chalumeaux simples, tantôt bouchés, tantôt ouverts, qui sont plus apparentés à la flûte de Pan qu'à la flûte à bec pour leur corps instrumental : il est fait à partir d'un tuyau droit issu de la nature, l'écorce d'un saule en sève, du blé, cela implique une perce plus ou moins cylindrique.

Le Dictionnaire universel du françois et du latin de Trevoux, dit dictionnaire des Jésuites, Nancy 1738-1742, reprend en partie le texte de Mersenne sur le sujet en y joignant la morphologie de type flûte de Pan :

„CHALUMEAU, se dit aussi d'un instrument de Musique champêtre, composé soit d'un, soit de plusieurs tuyaux de blé, soit de quelque matière déliée. Calamus, fistula pastoritia, Avena.“

Pour Mersenne, leur embouchure est variable, tantôt on souffle en biseau contre l'orifice nu, tantôt c'est une languette qui bat l'air, tantôt on augmente la résonance des hauteurs de son de la bouche grâce à une peau de cuir mince. Ce n'est qu'après l'analyse des flûtes, lesquelles s'éloignent des chalumeaux par leur complexité, qu'il aborde les chalemies, dont le nom descend du mot chalumeau, et qui ont l'anche simple de roseau, elles aussi plus complexes. Suivent enfin les hautbois aux anches doubles. Mersenne témoigne ici qu'en son temps la question des embouchures, ne constitue pas seule un critère de différenciation, mais sont aussi à considérer la perce de l'instrument, le matériau d'origine, le degré de sophistication.

*Particularité de la perce à l'origine de l'obscurité de la classification des instruments à vent*

La perce cylindrique fait aujourd'hui les caractéristiques des harmoniques de la clarinette, anche simple issue des chalumeaux, par rapport au hautbois, anche double, qui est à perce conique. De fait, la perce conique, propre depuis toujours à certains instruments en écorce, s'est tardivement étendue aux instruments complexes. Cette perce conique change le son en corrigeant l'harmonique de la tierce supérieure en harmonique de l'octave. La flûte à bec renaissance est encore à perce cylindrique ; la flûte à bec baroque passe à une perce conique inversée. Cependant la flûte de Pan, qui a ses harmoniques propres (l'octave et la quinte dominante), a évolué avant les autres, depuis la nuit des temps, par rapport à la perce cylindrique : sa propre perce est légèrement conique et en forme de bouteille quand les calames sont bouchés : l'air faisant l'aller et le retour par le trou du haut, il suit tantôt la forme du cône vers le bas et tantôt au retour vers le haut, inversé et non inversé. Les frestels médiévaux pouvaient même être à perce carrée sans que le son en soit affecté. La perce cylindrique devançant ancestralement la perce conique inversée des flûtes, la flûte de Pan reste ressentie comme appartenant à la famille des perces cylindriques, les chalumeaux.

*Témoignages de l'instrument traditionnel dans le répertoire baroque savant*

Mersenne ne fut pas le seul à donner la preuve qu'on pratiquait la syrinx couramment : Le Cerf de la Viéville<sup>8</sup> loue Lully d'utiliser avec bon goût les sifflets de chaudronniers dans les ritournelles de la scène VI à l'acte II d'Acis et Galathée (en 1686) pour caractériser Polyphème. Filippo Bonnani, en 1723, l'appelle „Ciufoli Pastoral“ (sifflets pastoraux), Gottfried Walther, cousin de Bach, dans son *Musicalisches Lexicon* (1723) reprend „Ciufoli pastori, eine aus verschiedenen Röhren bestehende Hirtenpfeiffe“, et citant Bonnani, il utilise directement le mot „flûte de Pan“ et traduit littéralement en allemand la description de Mersenne, jusqu'à l'histoire des chaudronniers.

Enfin dans la facture instrumentale traditionnelle italienne, un type de flûte de Pan existe sous le nom de flauto pastorale, tandis qu'une flûte pastorale aujourd'hui en France est un double calame. Dans les musées ligures, on trouve un instrument hybride dont tous les calames, bouchés au fond, ont des becs. Il fallait le jouer horizontalement, il donnait moins

de facilité pour le chromatisme. Cette flûte de Pan (fistella?) correspond, y compris dans la forme dialectale du titre (ligure?) à la composition savante „Partia pro Flauto a becco pastorelle del Sign Kuntzen“ en Mi majeur (1753). Opposé à l'instrument roumain bouché, ce flauto a becco pastorelle pose la question de l'ambiguïté des catégories : cette fois ce ne sont plus des chalumeaux réunis mais des flûtes à bec fermées assemblées... Quelle est donc la flûte pastorale ? Une allégorie recouvrant une multiplicité de réalités ? Quelle est vraiment cette fistula pastoritia que le dictionnaire de Trévoux classe dans les chalumeaux et qu'un autre jésuite, Lebrun, dans son propre *Dictionnaire universel du françois et du latin*, 1756 appelle fistula pastoralis, citée de Virgile, renvoyant, non loin de Pan, aux pasteurs élégiaques des Géorgiques ?

*Témoignages dans le corpus de Telemann*

Or Telemann écrit trois œuvres pour la flûte pastorelle<sup>9</sup>. La petite aria TWV 41:E3 permet de supposer l'instrument populaire chez les amateurs de musique, puisqu'il s'agit d'une parution dans le périodique *Der getreue Music-Meister* (1728). Comme chez Kuntzen, la pièce est en mi majeur, supposant un instrument diatonique à dix tons, peut-être de type fa, comme les flûtes à bec, mais avec diapason bas. La tonalité peut être toutefois un tropos (mode grec) de la joie champêtre et nous induire en erreur sur les caractéristiques de facture. Cette composition voisine dans le périodique avec d'autres pour chalumeaux, certainement parce que les joueurs de clarinettes avaient encore conscience que l'instrument pastoral était de la même famille : ce sont eux qui devaient le pratiquer par curiosité.

Telemann écrit pour le 100<sup>e</sup> anniversaire de l'amirauté de Hambourg, le 6 avril 1723, tout ce qu'il y a de plus merveilleux : une Wassermusik, et pour le banquet une serenata Admiralitätsmusik TWV 24:1, où il utilise d'ailleurs la flûte de Pan en accompagnement de l'aria de Neptune „Dein Wohlergehn, o Schönste“ (encore dans la même tonalité de mi) sous l'appellation de Flauto pastorale vel aquativo : c'est subitement l'évocation de toute l'iconographie antique. En effet les tritons jouaient de cet instrument tout autant que la conque. Un doute s'installe alors : la flûte pastorale, de type flageolets multiples, serait la solution la plus commune, mais la flûte aquatique pourrait évoquer directement la syrinx et le matériau aquatique du roseau, dont le nœud bouche une des ouvertures. Peut-on rêver que pour l'occasion Telemann a eu ou aurait

voulu avoir un naï roumain ? Avait-il à sa disposition une syrinx française, un sifflet de chaudronnier, telle que Mersenne l'a décrite ?

Enfin l'ouverture-suite TWV 55:Es2 en mi bémol, propose un instrument français une flûte pastorelle, et peut-être la tonalité, plus basse, serait un indice d'un diapason français extrêmement grave, les cordes s'accordant sur lui ? Plus étendue, mais dans une virtuosité moyenne, cette flûte double les violons. Sa présence au concert public est certainement une invention affriolante, un tour de force pour le joueur de chalumeau qui s'y est plié. On se plaît à imaginer Telemann lui-même. Mais ici nous attirons l'attention sur l'argument si évident et souvent oublié que la syrinx, demandant un niveau technique de jeu avancé, se trouve depuis l'antiquité chez les professionnels et les semi-professionnels ; c'est certainement ce qui lui a permis et lui permettra toujours de participer à la musique savante malgré l'éthos agreste (état d'esprit champêtre).

#### *Appel à une véritable recherche musicologique*

Il faudrait se rendre compte que dans l'état actuel de la recherche musicologique et de la facture instrumentale, on ne peut qu'attendre un sérieux bilan sur la question permettant d'enregistrer ces pièces avec la bonne flûte pastorelle. En attendant, la solution la plus sage pour suggérer la curiosité de Telemann pour un tel instrument, reste de suivre ses préceptes du respect „des canons techniques instrumentaux“, c'est-à-dire l'appropriation parfaite de l'écriture d'une œuvre avec les possibilités matérielles de chaque instrument ; c'est-à-dire, en fin de compte, choisir dans sa production les œuvres les plus appropriées à l'instrument de type roumain. Et comme un fait exprès, Telemann glisse dans de telles œuvres des réminiscences idiomatiques apparentées à notre instrument : c'est le cas avec les Passepieds de cet enregistrement qui semblent curieusement se rapprocher de danses typiques roumaines, avec leur structure rythmique alternant le binaire et le ternaire.

Du moins, le questionnement de ce disque permettra de pousser les musicologues à ne plus envisager la flûte de Pan comme hors d'usage ou trop limitée pour figurer dans la musique savante et s'ouvrir à des pistes de recherches meilleures quant à sa place réelle dans l'histoire moderne : Lully, Telemann et Kuntzen, seulement ? Entre autres pistes, quelle réalité instrumentale traditionnelle recouvrent les textes vénitiens latins utilisés par Vivaldi qui évoquent “fistula & tibia” pour gloser le Gloria RV 588 ? Ou encore la

“fistula agresti” évoquée dans le texte du motet RV 623 *Canta in prato, ride in monte* ? Quelle pratique de l'instrument auraient pu faire les académies antiquisantes ? Qu'en était-il des lettrés comme Marcello ou Martini ? Il faudrait chercher si les italiens n'ont pas utilisé un terme de notre champ lexical dans leurs concertos, chercher encore si un pluriel de chalumeau ne désigne pas quelque part une seule partie mélodique. En définitive, si “sifflet”, “fistule”, “calame” (roseau ou chaume) sont presque synonymes, restent, pour deviner la présence d'une flûte de Pan, le critère du pluriel de ces noms et le critère de leurs adjectifs “pastoral” ou “égreste” ou “aquatique”, substitués à “Pan” pour éloigner le paganisme. A vos plumes et ciseaux, musiciens, facteurs et musicologues : cherchez, discutez, réfutez, approfondissez !

#### ***Raffinement de la musique de Telemann***

Tout compte fait, avec la Syrinx, choix raffiné et non aisé, l'essentiel n'est-il pas de faire valoir aux oreilles du public combien Telemann, malgré sa réputation de douceur, élégance et facilité, est avant tout un chercheur obstiné et insatiable ? Il en découle même : combien est-il un compositeur profond ? En fait, il faut savoir le classer dans l'échelle antique des rhétoriciens pour ne pas se tromper dans notre appréciation.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on pensait en effet la musique entre atticisme et asianisme. C'était dans le souvenir des orateurs grecs attiques opposés à ceux de l'Asie mineure : c'est à dire un style pur, travaillé et élagué (atticisme), et un autre complexe, maniéré et pathétique (asianisme). Et le chant, lui aussi, pouvait revêtir deux aspects : *canto sodo*, „solide“, et *canto d'affetto*, „d'affects“. Et, comme le rapporte Christoph Bernhard<sup>10</sup>, élève de Carissimi et de Schütz, un style d'écriture romain, l'atticisme, correspond à une perfection construite avec le matériel minimum, sorte de classicisme ; le style napolitain correspond à l'expression luxuriante des sentiments du texte comme si l'on vivait les émotions sur le moment, sorte de baroque pur ; tandis que le style lombard, qui ajoute les fleurs de passages en petites notes improvisées (diminutions), est ressenti comme une prolongation du style napolitain, parce qu'il surajoute, mais se manifeste historiquement comme une pensée ancienne de l'expression des sentiments, manière plus distante et austère, ce pourquoi le style lombard navigue entre les deux autres styles. Or Telemann adopte une attitude tempérée : il est entre l'atticisme (style romain) et l'asianisme (style napolitain), non comme un lombard, trop archaïque, mais peut-être exactement comme un vénitien, ou comme l'orateur athénien Isocrate qui parlait du juste

milieu. Telemann, c'est, au sens noble du terme, la „mediocritas“, le juste milieu d'or.

À la différence de Bach, certainement asianiste déclaré, si l'on en juge par ses contributions savantes à la société de Mizler (Variations canoniques BWV 769) et au périodique télémanien *Der getreue Music-Meister* (canon énigmatique BWV 1074), à la différence de ce Bach-là, Telemann cherche à assimiler la langue musicale italienne, française, les apports traditionnels polonais etc., comme des langues maternelles simples et souples, et non pas à les adapter à sa propre langue germanique. Par exemple, là où Bach étalera le temps d'un mouvement de concerto, étirera le cadre harmonique, Telemann, esprit synthétique, ne sort jamais du minutage originel corellien ou lullyen. C'est le cas de la suite en La Mineur TWV 55:a2, qui peut nous faire comprendre pourquoi les Français l'ont accepté et invité à Paris comme l'un des leurs et que Boucon, Blavet, Forqueray, Guignon pouvaient avoir envie de faire toujours retentir son nom sur les rives de la Seine<sup>11</sup>. Cette suite en La peut, d'autre part, se montrer très instructive en tant que source d'inspiration de la suite en si mineur BWV 1067 de Bach. C'est le cas surtout des concis concertos en ré TWV 51:D2 et sol TWV 51:G2, on sent chez Telemann l'usage libre et raisonné d'une palette infinie de couleurs harmoniques, rhétoriques, mélodiques et rythmiques. Tout est là, à portée de main, et sans abus ; ce qui fait que même lorsque le compositeur se fait peintre caricatural, comme dans la suite 'la Bizarre' en Sol Majeur TWV 55:G2, rien n'est excessif, rien ne laisse à désirer : synthèse et vagabondage... ici, une rudesse mélodique, qu'aussitôt une grâce tempère, et pareillement dans les dialogues concertants, où toute surprise peut survenir, qui reste toujours harmonieuse. Et quand il construit, comme dans le vivace du concerto en ré, une complexité polyphonique au-delà du modèle italien, le petit jeu ne dépasse pas la capacité de compréhension de tout mélomane moyen de son époque. Telemann possède des idées ouvertes sur tout, comme la monade sans porte ni fenêtre du philosophe Leibniz, laissant tous les mondes possibles affleurer à l'existence. C'est la créativité pure, dans la plus grande rigueur, avec la hauteur de vue de l'ouvrier fidèle, comme il se nomme peut-être lui-même : *Der getreue Music-Meister*...

Aussi, la légèreté apparente de Telemann est l'aboutissement d'un travail perpétuel, le vernis d'une gravité toujours palpable, gravité de l'étude et de l'application. C'est à la fois une séduction et une barrière pour son écoute : à une écoute superficielle, certains préféreront Benedetto Marcello à Telemann; les esprits subtils voudront lui opposer Johann Sebastian Bach ; seuls ceux qui sentent la perfection de son équilibre et

son harmonie, dans le sens philosophique du terme, peuvent l'admirer à sa juste valeur en tant que le successeur allemand de Corelli.

© Cédric Costantino

Footnotes :

1 En français dans le texte avec cette orthographe.

2 „aber wie klopfte mir das Hertz, als ich Wände und Winckel der Stube mit musikalischen Instrumenten versehen fand!“ G. Ph. Telemann, *Autobiographie* 1740.

3 „Auch brachten mir, die hie und dort befindliche, treffliche Instrumentalspieler die Begierde bey, auf den meinigen stärker zu werden; worin ich aber weiter gegangen wäre, wenn nicht ein zu hefftiges Feuer mich angetrieben hätte, ausser Clavier, Violine und Flöte mich annoch mit dem Hoboe, der Traverser, dem Schalümo, der Gambe etc. biß auf den Contrebaß und die Quint-Posaune, bekannt zu machen.“ G. Ph. Telemann, *Autobiographie* 1740.

4 „Wie nöthig und nützlich es sey / diese Arten in ihren wesentlichen Stücken unterscheiden zu können / (...) / es könne niemand / ohne solches zu wissen / hurtig und glücklich im Erfinden seyn. Es ist auch die genaue Bekandschafft mit denen Instrumenten zur Composition unentbehrlich.“ G. Ph. Telemann, *Autobiographie* 1718.

5 „Als der Hof sich ein halbes Jahr lang nach Plesse einer oberschlesischen, promnitzischen Standesherrschaft, begab, lernete ich so wohl daselbst als in Krakau, die polnische und hanakische Musik, in ihrer wahren barbarischen Schönheit kennen.“ G. Ph. Telemann, *Autobiographie* 1740.

6 „Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen.“ G. Ph. Telemann, *Autobiographie* 1740.

7 Erich Benedikt, *La Flûte pastorelle*, TIBIA, *Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, 3/86, Moeck Verlag Celle.

8 Comparaison de la musique française et de la musique italienne, deuxième discussion, 1706.

9 Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste : Style, Genre, and Meaning in Telemann's instrumental*, Oxford University Press, 1 juin 2015.

10 *Von der Singe-Kunst, oder Maniera*, ca. 1650

11 Témoignage de Friedrich Wilhelm Marpurge, *Abhandlung von der Fuge, dédicace à Telemann*, 24 mai 1753.

## BIOGRAPHIES

### Hanspeter Oggier *flûte de Pan*

Né en Valais, Hanspeter Oggier commence l'étude de la flûte de Pan dans son canton d'origine avant de bénéficier de l'enseignement du maître Simion Stanciu « Syrinx » à Genève. Dès 2002, Hanspeter Oggier poursuit sa formation entre Genève et Zurich à la Société Suisse de Pédagogie Musicale (SSPM) et obtient, en 2006, un diplôme d'enseignement (classe de Simion Stanciu Syrinx). L'année suivante, il décroche un diplôme de concert (classe de Kiyoshi Kasai) et achève en 2010 sa formation musicale à la Hochschule Luzern-Musik par un Master of Arts mit Major Performance Klassik Panflöte auprès de la flûtiste Janne Thomsen.

Hanspeter Oggier mène à la fois une carrière de chambriste et de soliste : participation à la série de concerts Musik an der ETH (2009), collaborations fructueuses avec l'Ensemble Fratres (2010 et 2014), ou apparition remarquée au Flötenfestival Freiburg (2013), à l'invitation de la Deutsche Gesellschaft für Flöte. Lors de ses concerts, il est amené à se produire dans divers pays : Allemagne, France, Espagne et Autriche.

Avec le violoncelliste Mathieu Rouquié, il forme le Duo Rythmosis, créant une musique inventive, pour des lieux de prestation sortant du commun et pour un public choisi.

Parallèlement à ses activités de concertiste, il enseigne la flûte de Pan à la Hochschule Luzern-Musik.

Si Hanspeter Oggier montre un intérêt tout particulier pour la musique contemporaine dédiée à son instrument, entretenant d'étroites collaborations avec de nombreux compositeurs, la musique ancienne est devenue, au fil des années, la pierre angulaire de son travail de « chercheur-interprète », notamment à la suite de ses rencontres décisives avec l'ingénieur du son Jean-Daniel Noir, avec le claveciniste et pianofortiste Michel Kiener et avec le luthier et musicologue Luc Breton. Il est d'ailleurs l'un des seuls flûtistes de Pan à jouer sur des instruments accordés suivant un « tempérament baroque ». Hanspeter Oggier travaille beaucoup dans une direction, similaire à celle de l'Ensemble Fratres, qui consiste à intégrer autant que possible les caractéristiques du langage commun dans le langage musical, en s'inspirant notamment de la volonté permanente des musiciens de la Renaissance et de l'époque baroque d'imiter la voix humaine ainsi que de témoignages issus de la musique traditionnelle. Avec des instruments construits selon une méthode ancienne, il illustre son intérêt pour le lien qui relie la musique

baroque savante à la musique traditionnelle (avec pour exemple, la flûte de Pan roumaine : le nai).

Hanspeter Oggier est Lauréat de la Fondation Kiefer Hablitzel en 2007 et de la Raiffeisen Kulturstiftung Mischabel-Matterhorn en 2014.

Sa discographie voit paraître un premier enregistrement chez Musica nobilis en 2008, intitulé *Arpeggione*, en collaboration avec Marielle Oggier (flûte) et Mathias Clausen (piano), suivi du disque « Vivaldi Pan Flute Concertos » en collaboration avec l'Ensemble Fratres, paru 2015 sous le label Brilliant Classics.

### Ensemble Fratres

Fondé en 2010 par Nicolas Penel (violon), Laurent Galliano (alto) et Mathieu Rouquié (violoncelle), l'Ensemble Fratres accueille ensuite Flavio Losco (violon), Hanspeter Oggier (flûte de Pan), Maxime Alliot (violon), Cyprien Busolini (alto), Benoit Beratto (contrebasse) et Pierre-Louis Rétat (claviers).

Il travaille de concert avec le luthier et archetier Luc Breton, dont le métier et la connaissance forgent son homogénéité de son et un goût artistique fortement ancré dans les traditions des anciens. Le soutien et l'attention de l'ingénieur du son Jean-Daniel Noir, et du claviériste Michel Kiener (claveciniste et pianofortiste à la Haute École de Musique de Genève), leur apportent rigueur et justesse de propos musical.

Avec plus de 250 concerts à son actif, l'Ensemble Fratres livre une musique prenante. Ses interprétations sont le reflet d'un message optimiste et émerveillé, à l'attention d'un large panel d'amateurs de musiques. Il se produit au Festival des Flandres (Bruges, Maasmechelen, Anvers), festival AMUZ (intégrale des quintettes à deux violoncelles de Luigi Boccherini, Anvers – 2010), Printemps des Arts (Nantes), Fondation Concert Spirituel (Varsovie – Pologne), RadialSystem V (Berlin), Thüringer Bachwochen (Erfurt), Händel Festspiele (programme mêlant musique ancienne et musique électroacoustique, Halle – 2011). Nommé Ensemble en résidence de la saison musicale Amarcordes (Genève, Suisse), il y tient de nombreux concerts entre 2010 et 2014, notamment avec le projet Bach Filiation (intégrale des œuvres concertantes de J.S. Bach). Il se produit avec des musiciens de renom, tels Marie-Claude Chappuis, Maria Espada, Anna Stolarczyk, Nicolau De Figueiredo, Vittorio Ghielmi, Stephan Imboden, Margret Köll, Barthold Kuijken, Roberta Mameli, Carlos Mena, Michael Novak, Dorothee Oberlinger, Luca Pianca et l'Ensemble Zefiro.

En 2013, Hanspeter Oggier (flûte de Pan) invite l'Ensemble Fratres à s'associer à son nouveau projet discographique consacré aux concertos pour flûte d'Antonio Vivaldi et de G.P. Telemann. Le premier opus est paru en 2015 sous le label Brilliant Classics, tandis qu'un deuxième sortira sous le même label en décembre 2016. Le premier disque 100% Ensemble Fratres sortira en 2017, comprenant deux quintettes à deux altos de W.A. Mozart.

L'Ensemble Fratres se passionne pour la prononciation de la musique, sur tout instrument, grâce à un véritable vocabulaire de couleurs (voyelles) et d'attaques (consonnes). Ainsi, chuintements, sifflements, grattements, glissandi et autres jeux de tempéraments, s'invitent dans leur interprétation, grâce à des techniques appropriées et instruments spéciaux, faits pour parler de la sorte.

Avec ce langage musical, nourri de diversité et de relief, qui tient en haleine, imprévisible et accueillant, il découvre un swing, une vie harmonique et rythmique peu au goût du jour dans la musique classique : une proposition qui surprend et qui doit surprendre.

L'Ensemble Fratres est déclinable en formations variables, allant du trio à cordes à l'orchestre pré-romantique. À son répertoire, des œuvres baroques, et également des interprétations d'œuvres classiques et romantiques, tant en formation de musique de chambre qu'en disposition orchestrale:

Pergolese (Stabat Mater), Purcell (Didon & Énée, Abdelazer, Suite, Fantaisies), Telemann (Suites), Bach (Concerti, Messe en Si, Passion selon St- Matthieu et St-Jean, Oratorios de Noël), Vivaldi (Concerti, Stabat Mater, les Quatre Saisons), Haendel (Messie), Haydn (trios et quatuors à cordes, oratorio La Création), Boccherini (quintettes, Stabat Mater), Mozart (trio Divertimento, quintettes, Requiem, Messe du Couronnement), Schubert (quintettes, octuor, Messe en Mib), Brahms (sextuor), ainsi que Jean Cras (trio à cordes).

L'Ensemble Fratres est Premier prix au Concours de Musique de Chambre de l'Association des Amis et Anciens Élèves du Conservatoire Supérieur de Musique de Genève (2005), diplômé du Conservatoire Supérieur de Musique de Genève (classe de quatuor à cordes de Gabor Takacs-Nagy, 2006), Premier prix du concours de musique de chambre Musica Antiqua de Bruges (2006) et Diplôme d'honneur au Concours international de musique de chambre «Joseph Joachim » de Weimar (2005).

## BIOGRAPHIES

### Hanspeter Oggier pan flute

Born in Valais, Switzerland, Hanspeter Oggier began studying the panpipes in his home town and in 1996 commenced taking lessons from master panflutist Simion Stanciu "Syrinx" in Geneva. From 2002, Hanspeter Oggier continued his education in Geneva and Zurich at the Société Suisse de Pédagogie Musicale (SSPM), and obtained a teaching degree in 2006 (Simion Stanciu Syrinx class). A laureate of the Kiefer Hablitzel Foundation in 2007, he acquired an Artist Diploma in Music Performance the following year (class of Kiyoshi Kasai), and released his first record with *Musica nobilis*, entitled *Arpeggione*, in collaboration with Marielle Oggier (flute) and Mathias Clausen (piano). He completed his musical training at the Hochschule Luzern-Musik with a Master of Arts mit Major Performance *Klassik Panflöte* (2010) with flautist Janne Thomsen.

Hanspeter has built a career as a chamber musician and soloist. He has participated in the series of concerts of *Musik an der ETH* (2009), he has successfully worked with the *Ensemble Fratres* (2010 and 2014), and he has distinguished himself at the *Flötenfestival Freiburg* (2013) at the invitation of the *Deutsche Gesellschaft für Flöte*. In addition to his concert activities, he teaches panpipes at the *Hochschule Luzern-Musik*. Hanspeter Oggier has a special interest in contemporary music dedicated to his instrument, and works closely together with composers. Nonetheless, over the years, early music has become the cornerstone of his work as a "researcher-performer", especially thanks to his decisive meetings with sound engineer Jean-Daniel Noir, with harpsichordist and fortepianist Michel Kiener, and with luthier and musicologist Luc Breton. He is also one of the very few panflutists playing on instruments tuned to a Baroque temperament.

Like the *Ensemble Fratres*, Hanspeter Oggier is dedicated to integrating as much as possible the characteristics of the common language into the musical language. He derives his inspiration from the commitment of the musicians of the Renaissance and Baroque era to imitate the human voice as well as from testimonials from traditional music.

### Ensemble Fratres

The *Ensemble Fratres* had its origins in the *Quatuor Fratres*, founded in 2004 in Geneva by Timur Yakubov, Nicolas Penel, Laurent Galliano and Mathieu Rouquié. The quartet, playing on gut strings, has extensively studied the interpretation of a musical language "intelligible" and faithful to the expressive characteristics of the composers. Their work has been awarded with the First Prize at the *Musica Antiqua* competition of Bruges (2006) and with a Diploma of Honour at the *International Concours international de musique de chambre "Joseph Joachim"* in Weimar (2006).

Wishing to include other talents into their aesthetic project and wanting to embark upon works which require a larger ensemble, the quartet began to evolve from 2007. Among those who have joined since, special mention should be made of Flavio Losco, Konzertmeister of several Baroque ensembles in France and promoter of a bowing technique inspired by Paganini, all but forgotten in our time but with a direct link to the Italian Baroque school; and Michel Kiener, harpsichordist and fortepianist, a teacher of historical musical practice at the *Haute Ecole de Musique* in Geneva and an expert on playing techniques of the Baroque, Classical and Romantic periods. In order to benefit from the expertise and viewpoints from many expert musicians, the *Ensemble Fratres* has sought cooperation with luthier, bowmaker and musicologist Luc Breton – a renowned specialist on hunting horns - and with sound engineer Jean-Daniel Noir, who has developed advanced tools in the field of computer music. The ensemble frequently performs with the most prominent representatives of the international Baroque scene, such as Marie-Claude Chappuis, Maria Espada, Nicolau De Figueiredo, Vittorio Ghielmi, Margret Köll, Barthold Kuijken, Roberta Mameli, Carlos Mena, Dorothee Oberlinger, Luca Pianca and *Ensemble Zefiro*.

The *Ensemble Fratres* is frequently involved in both ambitious and innovative projects: residence from 2010 to 2014 as part of the *Amarcordes* season of concerts in Dardagny (Geneva); the *Bach-Filiation* project, dedicated to the complete interpretation of concert works by Bach; notable performances in the *Radialsystem V* in Berlin, at the *Thüringer Bachwochen* festival in Erfurt and at the *Händel Festspiele* in Halle (with original programmes combining ancient music and electronic music); and participation in the performance of the complete quintets for two cellos by Boccherini in Antwerp (AMUZ), organized by the ensemble *Exploration* Roel Dieltiens. Though the concert repertoire predominantly features Baroque music, the ensemble also gives authentic performances of Classical and Romantic works, both in chamber music and orchestral strength. Notable

concerts have been dedicated to Pergolesi (Stabat Mater), Purcell (Dido & Aeneas, Abdelazer Suite, Fantasias), Telemann (Suites), Bach (Concerti, Mass in B, St. Matthew Passion), Vivaldi (Concerti, Stabat Mater, the Four Seasons), Haydn (trios and quartets, the Creation), Boccherini (quintets, Stabat Mater), Mozart (trio divertimento, quintets, Requiem, Coronation Mass), Schubert (quintets, octet, Mass in E flat), Brahms (sextet).