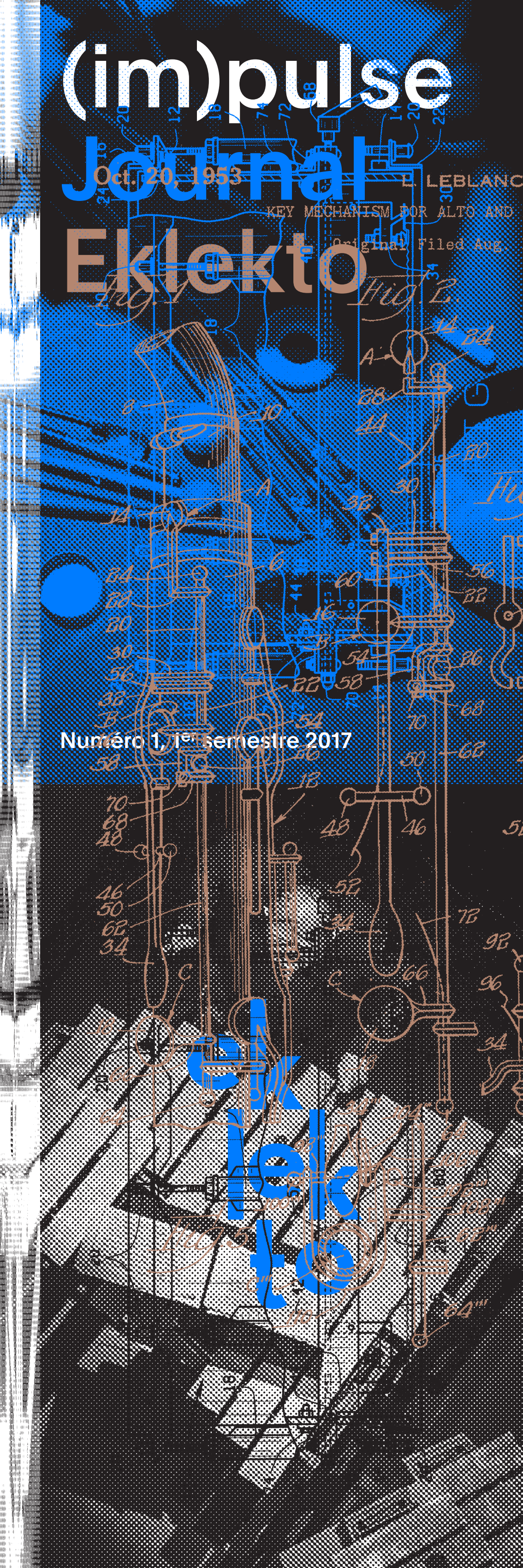




(im)pulse

Journal

Eklekto

Numéro 1, 1^{er} semestre 2017

Qu'est-ce qu'un concert de percussion aujourd'hui ? Eklekto, autrefois connu sous le nom de Centre International de Percussion, défend depuis plus de 40 ans la percussion contemporaine à travers des créations, des concerts, des rencontres, des workshops, des publications et une collection d'instruments hors norme. Un projet à l'époque hautement visionnaire. Aujourd'hui, paradoxalement, même si les ensembles de percussion contemporaine foisonnent à travers le monde, cet instrument demeure méconnu du grand public, ses incroyables possibilités restent encore en partie inexplorées. Ces dernières années, la scène musicale a beaucoup changé, les attentes des auditeurs aussi. Le public est avide de nouvelles formes, de remises en question. Qu'est-ce qu'offre Eklekto dans le paysage actuel ? Fort d'une tradition instrumentale de près d'un siècle, d'un contact permanent avec les créateurs de notre temps et d'un instrumentarium aux innombrables possibilités, chaque nouveau projet est l'occasion de renouveler notre approche du son. A l'heure où le concert de musique contemporaine n'occupe plus le devant de la scène, cette remise en question est plus que jamais nécessaire. Les projets du semestre de printemps 2017 reflètent notre besoin d'aller au-delà de notre pratique, qu'il s'agisse d'une déambulation urbaine (J'écoute la ville, Fête de la musique) ou de la rencontre entre percussion et clarinette contrebasse, instrument rare aux registres extrêmes (5+5, festival Archipel). Certes la forme classique du concert est discutée, une tendance aujourd'hui très commune (lire l'article de Jérémie Szpirglas « Réinventons l'écoute ! », p. 6). Eklekto présentait à la Fête de la Musique 2015 à Genève un concert dédié au silence. Cette année, le projet « J'écoute la ville » va jusqu'à annuler la situation de concert et le rapport entre musicien et public, ne laissant que l'auditeur, plongé dans le noir, à l'affût de son propre environnement sonore.

Alexandre Babel

Programme Eklekto

PATENTED SEP 4 1873

3,757,027

2.4.2017

Alhambra - Genève

5+5 Heure est
au grave

24-25.6.2017

Vieille ville - Geneve

J'écoute la ville

INVENTORS
JOHN J. MORENA
BY ROBERT N. GRAUSO

Attorney at Law
ATTORNEY

2.4.2017

Alhambra – Genève

5+5 L’Heure est au grave

Festival Archipel

A l’Alhambra, la scène et la salle vont fusionner lors d’une association peu commune ! Réunissant deux formations inusitées, un quintette de clarinettes contrebasses et un quintette de percussions, ce sont pas moins de cinq commandes à des compositeurs suisses : Thomas Kessler, William Blank, Oscar Bianchi, Ricardo Eizirik, Jürg Frey.

Pour cet après-midi « salon de musique » on pourra écouter les neuf pièces, discuter avec les musiciens et les compositeurs, participer à une émission radiophonique, découvrir cet instrument extrême qu’est la clarinette contrebasse en compagnie de ses plus grands virtuoses . A destination de tous les curieux, un moment extraordinaire, une exploration des possibilités sonores et expressives !

Clarinete contrebasse
Armand Angster
Hans Koch
Ernesto Molinari
Theo Nabicht
Olivier Vivarès

Percussion
Alexandre Babel
Sébastien Cordier
Louis Delignon
Florian Feyer
Dorian Fretto

Co-production
Eklekto Geneva Percussion Center
Festival Archipel

www.archipel.org

15h

L’Heure est au grave 1

Marcelo Toledo (AR)
Heterofonias (2009)
pour quintette de clarinettes contrebasses
création suisse

Oscar Bianchi (IT/CH)
Alteritas (2017)
pour clarinete contrebasse solo
création mondiale de la version pour clarinete contrebasse

William Blank (CH)
Psalm (2017)
pour clarinete contrebasse, percussion amplifiée et électronique
création mondiale

16h30

L’Heure est au grave 2

Peter Ablinger (AT)
Regenstück (2012)
pour 3 à 6 percussionnistes ou non percussionnistes

Jürg Frey (CH)
Architecture circulaire (2017)
pour cinq clarinettes contrebasses et cinq percussions
création mondiale

Mark Andre (F)
iv9.1 (2010)
pour quintette de clarinettes contrebasses
création suisse

18h

L’Heure est au grave 3

Thomas Kessler (CH)
Nouvelle œuvre (2017)
pour cinq clarinettes contrebasses et cinq percussions
création mondiale

Ricardo Eizirik (BR/CH)
Motors (2017)
pour clarinete contrebasse et percussion
création mondiale

Oscar Bianchi (IT/CH)
Work in Progress – étape 1 (2017)
pour clarinete contrebasse et percussion
création mondiale

24–25.6.2017

Vieille ville – Genève

J’écoute la ville

Fête de la Musique

La fête de la musique de Genève accueille chaque année près de 500 concerts en trois jours. L’occasion de déambuler dans les rues et de passer d’une scène à l’autre. Pour l’édition 2017, Eklekto propose une visite de la ville inédite où chaque participant est promené à travers les rues les yeux bandés. Le parcours est alors ponctué d’interventions des percussionnistes d’Eklekto, qui proposent un habillage sonore mêlé au grondement de la ville.

Avec l’écoute comme seul outil de perception, l’auditeur redécouvre son environnement urbain d’une manière originale, une expérience sensorielle inédite qui ne sera pas oubliée de sitôt.

Percussion
Loïc Defaux
Charles Gillet
Till Lingerberg
Jérémy Maxit
Sebastian Millius
Fabien Perreau

Conception et conseil artistique
Thomas Bruns

Co-Production
Fête de la Musique
Eklekto Geneva Percussion Center
Ensemble KNM Berlin

www.ville-ge.ch/culture/fm

Interview

Oct. 20, 1953

L. LEBLANC

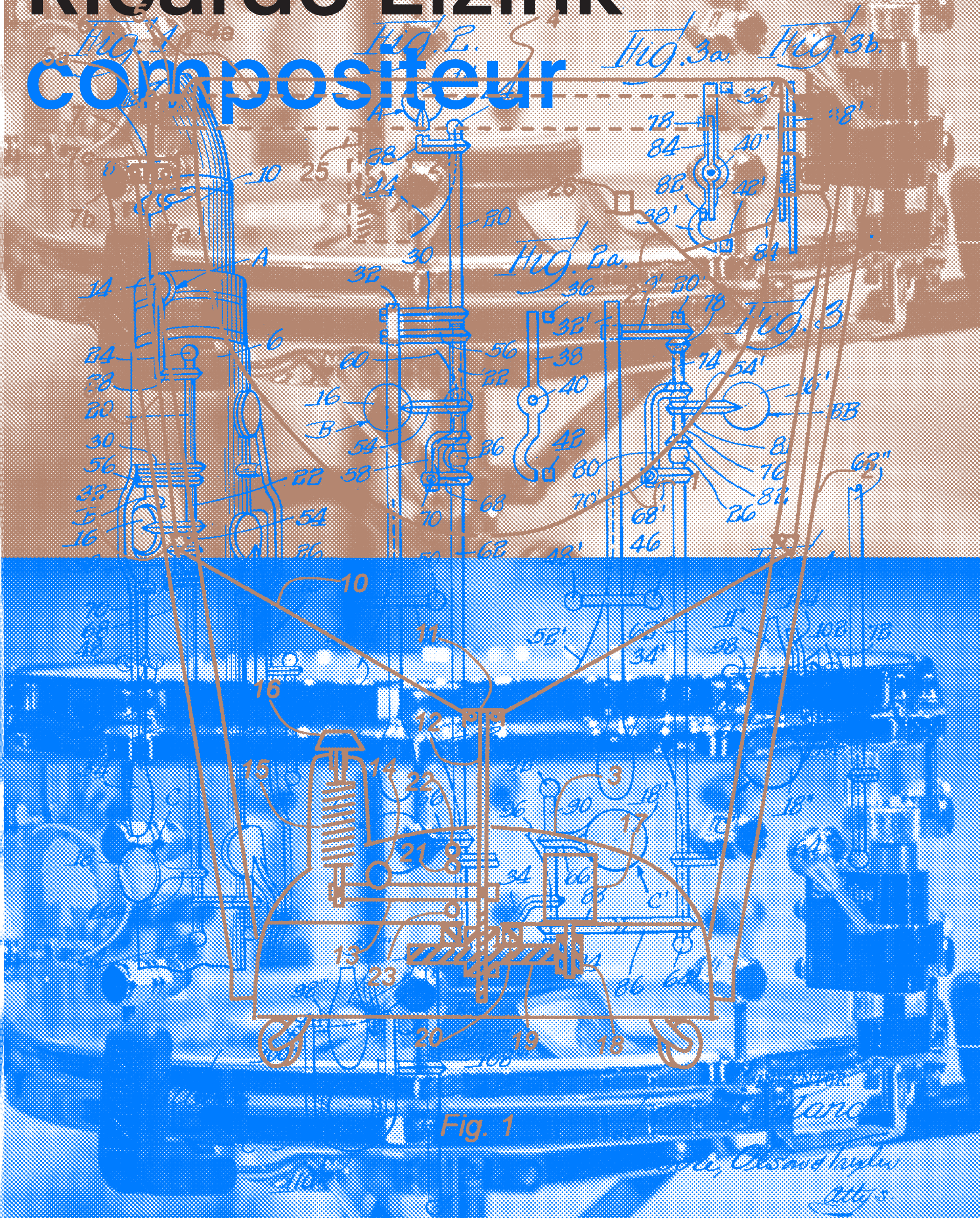
Re. 23,725

KEY MECHANISM FOR ALTO AND BASS CLARINETS

Original Filed Aug. 19, 1950

Ricardo Eizirik

compositeur



Pour le concert Eklekto, lors du Festival Archipel en avril prochain, cinq commandes ont été passées à cinq compositeurs. Ricardo Eizirik, compositeur d’origine brésilienne et zurichois d’adoption, est l’un d’eux. Alexandre Babel, directeur artistique d’Eklekto, l’a interrogé en pleine écriture à Berlin, en décembre dernier.

Alexandre Babel Ricardo Eizirik, tu écris une pièce pour clarinette contrebasse et percussion qui sera créée au Festival Archipel en avril prochain. Quand tu reçois une commande de composition, en quoi est-ce que l’instrumentation imposée influence ton travail, ta pensée musicale ?

Ricardo Eizirik Avec les années, j’ai remarqué que j’appréhendais cette question de deux manières. J’utilise beaucoup d’éléments extra-musicaux qui sont issus de mon quotidien que je collectionne. Et j’ai deux manières de me servir de cette matière première : soit j’ai une idée très précise pour une instrumentation ou un groupe de musiciens et j’attends de recevoir la commande qui corresponde au plus près à cette idée. Ou alors, comme ici avec Eklekto, j’ai devant moi une instrumentation qui s’adapte à plusieurs de mes idées. Dans les deux cas, ma conception de l’instrumentation est la même. J’ai une appréhension très terre-à-terre des instruments. Je ne pense pas à l’instrument au sens esthétique-historique du terme. Si j’ai à disposition une clarinette contrebasse et un percussionniste, je considère que d’un côté il s’agit d’un immense tube assorti de trous, et de l’autre côté d’un individu qui fait des choses avec ses mains. C’est mon point de départ.

AB Comment envisages-tu le travail avec les interprètes ?

RE C’est un point important. Je pense toujours aux interprètes en tout premier lieu. Je pense à des personnes sur une scène, à la manière dont ils se déplacent, ce qu’ils y font. Mon approche avec des interprètes prend souvent différentes formes. Je me réjouis toujours de travailler avec des musiciens qui réagissent activement à ma musique, qui proposent des alternatives, des options de réalisation, qui ne s’en remettent pas uniquement à mes seules idées. J’adore rencontrer des partenaires qui ne pensent pas comme moi. Un interprète ne doit pas jouer ma pièce, il doit s’en servir pour en faire sa propre pièce. C’est la situation de travail idéale pour moi.

En ce qui concerne l’instrument : ce n’est pas que je renie la charge historique d’un instrument, c’est plutôt que je ne cherche pas à développer le répertoire classique de recherche instrumentale. Autrement dit, je m’intéresse aux propriétés mécaniques ; la clarinette est un grand tube surmonté d’un bec. L’air circule depuis le bec à travers le tube et ressort par le bas. Les percussionnistes sont des individus qui travaillent avec leurs mains et leurs baguettes. Tout ce que je construis se fonde sur ce premier constat. Parfois mes pièces sont très virtuoses, mais toujours d’après ce point de vue très concret.

Tous les jours je réalise des enregistrements de mon environnement, des bruits de la rue. Cela constitue mon matériau de départ. J’en extrais des morceaux, je les transcris, les

transforme. Les sons qui m’intéressent le plus sont souvent en lien avec une forme de technologie. La porte d’un tram, un ascenseur en panne, la caisse d’un supermarché. La pièce que j’écris pour Eklekto s’appelle *Motors*, j’envisage des transcriptions d’après des enregistrements de différents moteurs de camions et autres machines motorisées.

AB La percussion a cela de particulier qu’elle ne représente pas un instrument, mais une collection d’instruments. Les percussionnistes incarnent à la fois cette profusion et à la fois un « non-instrument ».

RE Vous, les percussionnistes, vous êtes l’instrument.

AB Oui, et nous sommes sensés savoir tout faire ! Pour toi, cette multiplicité des possibles est-elle plutôt libératrice ? Ou à l’inverse, comment réagis-tu aux demandes très contraignantes, par exemple si je te demandais d’écrire pour flûte soprano et glockenspiel ?

RE Je réponds rarement positivement à ce genre de propositions. Ou alors j’essaie d’annuler l’instrument. Encore une fois en considérant le flûtiste comme une machine dotée d’une bouche et de deux mains, et le joueur de glockenspiel comme d’une autre machine dotée de deux bras. En partant de ce point de vue, je peux aborder ce genre de contraintes. Je pense beaucoup en termes de machines.

AB Dans ce cas-là, un orchestre c’est une usine ?

RE D’une certaine manière, oui.

AB Joues-tu toi-même d’un instrument ?

RE Je joue de la guitare électrique depuis tout petit. Cet instrument influence ma manière d’envisager les choses en plusieurs strates. La guitare est un objet, dont l’électricité va mettre en vibration les cordes, puis transmettre électriquement un signal à un amplificateur. Au moment de composer j’aime bien considérer chacune de ces étapes comme une entité en soi, et les traiter séparément. En jouant directement sur la membrane d’un ampli par exemple, ou en travaillant avec le câble électrique. Cela ressemble à la manière dont je conçois la musique en général. Une succession d’étapes, que l’on peut dissocier.

AB On peut aussi voir le processus de composition de cette manière, en plusieurs étapes : expérimentation, rencontres avec l’interprète, élaboration d’une partition...

RE Oui, pour moi, ces étapes sont très claires. Au début il y a ces enregistrements de bruits quotidiens, qui créent toujours l’étincelle de départ. A partir de ce point se dessine un concept, (le déplacement d’un tram, comment fonctionne un train, etc.), mais je n’essaie pas pour autant d’aller vers la musique concrète. Ces sons ne sont pas simplement transportés sur une scène tels quels, la finalité reste une composition musicale. Quand j’ai trouvé l’idée de départ, je me pose la question du discours à bâtir autour, et à partir de là je m’occupe des paramètres concrets. A ce stade, je vois plus de choses que je n’en entends. A quoi va

ressembler la scène, le nombre de participants, à quoi ressemblent les instruments, comment se déplacent-ils ? S’ensuit une phase de construction. Je suis très bricoleur, j’élabore des instruments « home made », des machines, des objets. La composition proprement dite et « l’étalage » de notes sur une partition constituent la toute dernière phase.

AB Et bien sûr les répétitions et le concert.

RE Oui. Et ensuite les corrections, révisions, et la deuxième exécution, en espérant qu’il y en ait une (rires) ! C’est une étape très importante pour moi, les révisions.

AB Dans quelle mesure le contexte du concert influence-t-il ton écriture ? Dans le cas d’Eklekto, la pièce sera jouée au festival Archipel à l’Alhambra, puis une deuxième fois à Berlin au Berghain, haut lieu de la culture techno ?

RE Je ne crois pas du tout que les objets existent pour eux-mêmes. Tout est sujet à modifications sous l’influence d’un environnement. Dans le cas d’une pièce de musique, l’endroit où la pièce est jouée, les œuvres interprétées avant et après, la lumière, tout a un effet sur l’objet. Mais je ne suis pas en mesure de contrôler tous ces effets ni ces changements.

AB Mais tu peux en avoir conscience à l’avance.

RE Plus ou moins... Les paramètres qui définissent un contexte sont très nombreux. Il y a un certain nombre de stratégies que l’on peut mettre en place pour donner une forme d’autonomie à une pièce, à la rendre jouable ou interchangeable quelle que soit la situation de son exécution. Je ne peux pas dire si c’est une bonne ou une mauvaise chose à considérer. Si la pièce a besoin de cette autonomie, alors soit. Personnellement, je dirais que cela n’appartient pas au compositeur de musique contemporaine de se soucier de tous ces paramètres. Je ne planifie pas mes pièces pour un lieu en particulier, comme du « site specific ». J’ai mes préférences contextuelles, bien sûr. J’aimerais bien que cela se passe comme-ci, comme-ça, peut être que ma pièce sonne mieux dans telle ou telle condition, etc.. Mais ce n’est pas du ressort du compositeur de planifier cela. Peut-être que mon attitude est liée à mes origines brésiliennes. J’ai étudié au Brésil, et je n’y ai jamais rencontré la situation idéale. Là-bas, si tu as un bon ordinateur, alors les enceintes vont être pourries, et vice-versa. Il y a toujours quelque chose qui ne marche pas, ce qui rend les choses impossibles à planifier. J’ai une grande compréhension de ce genre de conditions de travail. J’accepte de ne pas tout contrôler. Ou plutôt : ma responsabilité dans l’élaboration d’une pièce a ses limites. Et elle ne concerne qu’un certain pourcentage du résultat.

AB Les personnes avec qui tu travailles sont donc importantes

RE Elles sont déterminantes. Ce sont elles qui font la différence.

Réinventons l'écoute !

Le renouvellement des formats de représentation de la musique occidentale de tradition, et particulièrement des musiques de création, relève aujourd'hui d'une double nécessité, à la fois économique et artistique. La scène contemporaine fait en effet face à deux défis étroitement mêlés l'un à l'autre : un vieillissement du public, doublé d'une sérieuse érosion, d'une part, et un resserrement des budgets de l'autre. Si les institutions et autres politiques publiques ne prennent conscience qu'aujourd'hui de l'ampleur de ces deux défis, ils sont connus depuis longtemps par les principaux concernés, compositeurs et musiciens, à commencer par la génération née dans les années 1970 et suivantes. Ceux-ci ne se satisfont plus du cadre dont ils ont hérité et proposent deux réponses complémentaires.

D'abord le pluridisciplinaire qui, d'une simple tentation il y a encore une quinzaine d'années, est devenue une aspiration, voire une véritable ruée vers l'or, depuis cinq ans. Fatalité pour les uns (pour attirer le public, il faut soigner non pas le contenu mais le contenant, la pluridisciplinarité devenant alors le paquet cadeau d'une musique dont tout le monde se fiche bien et qu'on a renoncé à penser autrement qu'ennuyeuse), nécessité pour les autres (mutualiser les moyens financiers pour survivre en se nourrissant aux divers organismes de subventions, de la danse, de la musique, du théâtre, des arts visuels...), opportunité artistique encore pour quelques-uns (en représentant ainsi la musique, on déjoue les attentes du public trop habitué à la perfection lisse des enregistrements, et apporter un éclairage autre), véritable victoire aux yeux de certains (enfin, la musique est acceptée en tant qu'art vivant à part entière), occasion de rencontres au sommet, de passerelles entre des arts qui, autrement, ne se parleraient pas ou peu, alors qu'ils ont tant en commun — quelles qu'en soient les raisons, la quasi intégralité du monde des musiques contemporaines cède aujourd'hui aux sirènes du pluridisciplinaire. Avec des bonheurs variables.

Cela peut être une simple scénographie/mise en scène/spatialisation du concert — pour lesquels les musiciens travaillent leurs entrées, sorties et autres postures sur scène (citons à cet égard le travail d'ensembles comme le Quatuor Béla, qui va jusqu'à oser sortir la musique des lieux où on la confine habituellement, sur un lac, au fond d'une bergerie...). A ce titre, les concerts en déambulation dans l'espace public (que ce soit les musiciens qui se déplacent, ou le public qui évolue d'un groupe instrumental à un autre) ne sont pas une nouveauté. Mais, ajoutez-y une lampée de musique concrète et de musique écologique ou environnemental (laquelle saisit et organise des échantillons sonores du monde qui nous entoure), ainsi qu'une pincée d'arts de rue, et vous obtiendrez une expérience sensorielle inédite, à l'instar des parcours sonores *J'écoute la ville* proposés par Eklekto en

juin prochain. C'est-à-dire un concert sans concert, et sans réellement de musicien ou de public prédéfinis. Seulement une invitation à la promenade aveugle afin de redécouvrir un urbain familier à l'aide des seules oreilles — mais non sans quelques surprises inspirées d'Alvin Lucier pour ponctuer le parcours.

Mais le pluridisciplinaire peut bien évidemment aller jusqu'à une conception plus « spectaculaire » du concert, ou même de l'œuvre musicale en elle-même, au moment de sa conception. Pour certains compositeurs tels que Thierry De Mey, Pierre Jodlowski ou Benjamin Dupé, pour ne citer que ceux-là, les modalités traditionnelles de représentation de la musique sont devenues un rituel, sempiternel et vain : comment pourraient-elles rendre justice à des univers aussi variés qu'ils s'en créent tous les jours, a fortiori lorsqu'ils se réclament d'une rupture esthétique ? Leur volonté est manifeste de ne pas se satisfaire d'une musique qui ne serait qu'une simple « composition » de sons. En tant qu'art vivant, le lieu de la musique n'est pas uniquement dans le sonore, mais dans sa représentation, et la scène, avec tous ses paramètres, font partie intégrante de leurs boîtes à outils compositionnels au sens large.

Parmi les « spectacles musicaux », il faut également citer les ciné-concerts — qui reprennent en la revisitant la grande tradition de la projection du cinéma muet —, et les spectacles humoristiques (dans lesquels on peut aussi ranger certaines pièces de théâtre musical de Mauricio Kagel ou Georges Aperghis et même plus récemment des opéras, comme *Cachafaz* d'Oscar Strasnoy d'après Copi ou *Les Shadoks* de Denis Chouillet), voire les clowns musicaux qui se jouent autant du répertoire classique que du contemporain.

Cela étant, si certains spectacles sont d'indéniables succès, à tous égards — qui amènent à la musique contemporaine une vaste population qui ne la connaissait pas —, d'autres restent en revanche à l'état de « proposition » (pour employer ce terme emprunté aux arts performatifs) : c'est-à-dire une idée alléchante, mais une réalisation décevante, voire plate, où il n'y a de pluridisciplinaire que l'étiquette — piètre substitut à la médiocrité des diverses « propositions » qui la composent prises indépendamment les unes des autres. Ces fausses bonnes idées sont légion parmi quelques belles pépites programmées dans les théâtres et il n'est guère facile de séparer le bon grain de l'ivraie.

À côté de la pluridisciplinarité, qui apparaît parfois, on l'a dit, comme une fausse bonne idée, d'autres pistes sont lancées, la plupart du temps par les musiciens eux-mêmes : à commencer par le croisement des genres et les métissages stylistiques — partager le plateau avec des artistes issus d'autres scènes, voire d'autres cultures — qui re-

présentent au reste un bol d'air bienvenu pour certains créateurs. Ensuite, nombreux sont les musiciens désireux de s'affranchir du protocole empesé du concert, aspirant à une diversification des formats. Ils cherchent des alternatives à la représentation traditionnelle du concert, pour appréhender différemment la musique et offrir un éclairage nouveau : ils proposent ainsi des concerts dansés (le Cabaret Contemporain par exemple), des concerts couchés, ou de longs concerts enchaînés (avec éventuellement, entre deux œuvres, des petits espaces de liberté et d'improvisation), des journées entières remplies de petites formes... D'autres tentent de donner un sens à leurs programmes, et mettent en place des concerts conceptuels, c'est-à-dire qu'ils organisent autour d'une idée musicale (ou non) — notons que ce type de programme s'accompagne parfois de mises en espace, qui renvoient à la tendance au pluridisciplinaire dont nous parlions plus haut. Une autre piste est celle des « concerts tapas », comme des buffets musicaux présentant l'extrême variété des esthétiques contemporaines, projetées dans un même espace acoustique. Le défi est conséquent, à la fois pour les interprètes et pour le public, de passer ainsi d'un style à l'autre. Mais, en picorant parmi des goûts aussi variés, l'auditeur compose lui-même son programme, pour devenir quasi compositeur.

C'est dans ces deux dernières catégories que se range la série intitulée « L'Heure est au grave », que donnera Eklekto le 2 avril prochain dans le cadre du Festival Archipel. Le thème retenu relève de la contrainte programmatique : réunir deux formations inusitées, un quintette de percussions et un quintette de clarinettes contrebasses (d'où le titre). Un thème qui permet à la fois de susciter des commandes (à cinq compositeurs suisses : William Blank, Jürg Frey, Thomas Kessler, Ricardo Eizirik et Oscar Bianchi) et d'esquisser trois petites formes de « Salons de Musique » afin de ménager aux œuvres un écrin adapté, mais aussi de discuter avec les musiciens et les compositeurs, et d'aller à la rencontre de ces instruments extrêmes en compagnie de leurs plus grands virtuoses.

Tout bien considéré, on constate en vérité que c'est aux musiciens et compositeurs qu'il faut se fier : ce sont eux qui sont au mieux capables de distinguer les bons moyens de faire connaître cette musique qui est leur vie. Ce sont eux qui, le plus souvent, sont à l'origine de projets pluridisciplinaires ou d'action culturelle pertinents, et de programmes cohérents. Et que risquerait-on à leur redonner le pouvoir sur la programmation et la diffusion, au moins en partie ? Et si les musiciens n'étaient plus des solliciteurs auprès des directeurs de salle et bailleurs de fonds, mais bien des décideurs à part entière, en toute collégialité ?

Jérémie Szpirglas

5+5 rencontre abyssale

Depuis sa toute première apparition en 1808, la clarinette contrebasse a été en majeure partie négligée par l'histoire de la musique. Autrefois déjà, elle était trop chère à la fabrication, sa mécanique était délicate, ses anches trop fragiles, la perforation des trous dans l'instrument produisaient une intonation approximative, l'instrument était globalement difficile à jouer... Aujourd'hui encore, seuls quelques rares musiciens travaillent avec la clarinette contrebasse en bois sous sa conception originale. Pourtant, contre toute attente et malgré son exclusivité, cet instrument gagne en popularité, rencontre sans cesse de nouveaux amateurs. Cet intérêt est sans doute en grande partie motivé par l'étonnante rondeur de sonorité, par sa richesse de timbre et par son incroyable tessiture qui s'étend sur cinq octaves et demies, un record pour un instrument à vent.

Il existe aujourd'hui quatre variantes pour la construction d'une clarinette contrebasse. Les plus fréquemment utilisées sont les clarinettes en métal de la maison française Leblanc, mais on en trouve également à Munich une récente version construite par le facteur d'instruments Benedikt Eppelsheim. Reste le prototype traditionnel de la clarinette contrebasse en bois de la firme parisienne Selmer, instrument qui jusqu'à présent était seul à atteindre une pareille étendue de possibilités sonores. Plus récemment, une avancée dans l'ingénierie de la clarinette en bois a mené à la conception d'un nouveau venu. Sous l'initiative du clarinettiste Ernesto Molinari, en coopération

avec la marque Schwenk&Seggelke, l'ingénieur Daniel Debrunner et la Haute Ecole des Arts de Berne, la CLEX (Clarinet extended) a vu le jour en 2016 et offre un extraordinaire panel de possibilités inédites.

Depuis les années 1960, deux clarinettes contrebasse en bois sortent chaque année de l'usine Selmer et trouvent immédiatement acquéreur. Ce n'est cependant que rarement que l'on voit apparaître l'instrument sur scène ou au cœur d'un orchestre symphonique. Le rapport inégal entre l'investissement que demande la pratique de l'instrument et la faible fréquence de son utilisation en est probablement la cause. Il est à noter que l'Orchestre de l'Armée suisse possède une clarinette contrebasse Selmer dans son arsenal. Mais finalement, on est en droit de se questionner sur les raisons qui poussent un musicien à s'intéresser à un instrument pareil, si rare et si difficile à maîtriser? J'ai à cela une réponse: imaginez-vous le doux frémissement d'un son infra-grave se déplacer le long de la colonne vertébrale, une sensation oscillant entre indéfinissable chatouillis et pure volupté. Le plaisir de cette sensation est un argument suffisant. Rajoutez à cela un certain goût pour la curiosité (combien d'instruments aujourd'hui offrent des possibilités de développement aussi nombreuses?) et vous obtenez une réelle addiction pour la clarinette contrebasse.

A Genève, le 2 avril 2017, lors du concert 5+5 L'Heure est au grave, la clarinette contrebasse partage la scène avec la per-

cussion. Cinq clarinettistes rencontrent cinq percussionnistes, l'une des combinaisons instrumentales les moins conventionnelles, du moins pour ce type d'événement. Mais une des plus prometteuses. A travers mon travail de fond en duo avec le percussionniste Alexandre Babel, j'ai pu témoigner au cours des dernières années d'innombrables possibilités d'harmonie de cette association. En plus de nos propres expérimentations, les créations de nouvelles œuvres des compositeurs Michael Wertmueller ou Helmut Oehring ont mis en lumière la variété des possibles de cette combinaison à travers des pièces riches et tendues. Pour le concert avec Eklekto, le choix des compositeurs a été à la fois simple et complexe. D'un côté, nous avons cherché des personnalités avec une solide expérience de l'instrument et de l'autre, la curiosité nous a poussé à nous adresser à des créateurs avides d'expérimentations fraîches et de remises en question techniques. Avec William Blank, Ricardo Eizirik, Jürg Frey, Thomas Kessler et Oscar Bianchi, nous avons réuni ces compositeurs, chacun unique dans son esthétique et rassemblés par une commune ouverture à la nouveauté.

Theo Nabicht

Theo Nabicht est un clarinettiste berlinois. Infatigable passionné de la clarinette contrebasse, soliste dont on s'arrache les talents dans l'Europe entière, il est le co-instigateur du concert 5+5 L'Heure est au grave.



Eklekto c'est

...un collectif de percussion
contemporaine basé à Genève
...trente percussionnistes qui
forment un groupe à géométrie
variable...des musiciens pas-
sionnés et engagés qui jouent
le répertoire de demain...une
centaine de créations depuis
1974...des collaborations avec
des artistes et compositeurs
de notre temps...des concerts
et performances dans des lieux
habituels et des espaces aty-
piques...un instrumentarium
de plus de 1000 pièces...une
vingtaine d'ateliers de médiation
et découverte auprès du jeune
public...des centaines d'au-
diteurs qui découvrent et redé-
couvrent la percussion

Soutenez Eklekto

Vous souhaitez faire partie des
membres d'Eklekto ? Engagez-
vous à nos côtés et recevez
régulièrement nos informations !
Vous bénéficierez du Pass Eklekto
qui offre beaucoup d'autres avan-
tages en plus du plaisir de soute-
nir la percussion et son répertoire
en création. Détails et adhésion
par e-mail : admin@eklekto.ch

Location d'instruments

Plus d'informations sur
<http://instrumentarium.eklekto.ch>

Eklekto
Geneva Percussion Center
Rue de la Coulouvrenière 8
CH-1204 Genève
Tél. +41 22 329 85 55
www.eklekto.ch