



MAURICIO KAGEL *ACUSTICA*

TAM THEATER, Krefeld

PRIN
TEMPS
DES ART
DE MONTE
CARLO

| Violon à la pointe de fer / Nail violin

A musical score for 'Violon à la pointe de fer' (Nail violin). It features two staves of sixteenth-note patterns. The first staff is labeled 'ossia: col legno' and 'rall. molto'. The second staff is labeled 'acc. molto'. Above the staves is a small icon of a nail. To the right is a diagram of a circular object with five vertical bars, labeled 'RUNDSTABGEIGE'. Below the staves are two hand-drawn style diagrams showing hands interacting with a circular object.

| Crécelle à cinq lamelles / Five-tongued ratchet

A diagram of a 'Crécelle à cinq lamelles' (Five-tongued ratchet). It shows a rectangular frame with five horizontal bars extending from one side. Below it is the German name 'FUNKZUNGENGE RATSCHEN'. At the bottom, there is a musical score consisting of six vertical note heads connected by a horizontal line. The first note has a dynamic marking of [pp, ff]. The notes alternate between single vertical stems and stems with diagonal dashes.

| Feuille de tonnerre / Thunder sheet

DYNAMIC MARKINGS: *mf pp pppp f ff p mp fff PPP fffff*

INSTRUMENT: DONNERBLECH

| Pierres / Stones

| Seau avec de l'eau / Pail of water

PIERRES / STONES

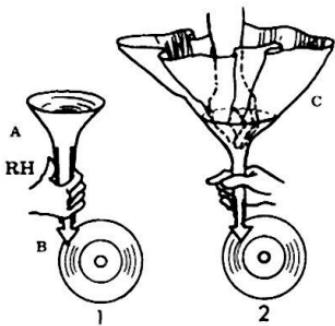
WASSEREIMER

AD LIB.

DYNAMIC MARKINGS: *[RH] (p) [LH] (f)*

MAURICIO KAGEL

ACUSTICA (1968-1970)



PLATTENSPIELER

LH: *p p f* ----- 1

2 ----- 1 ----- 2 ----- ,

MAURICIO KAGEL (1931-2008)

TAM THEATER, Krefeld

DURÉE TOTALE – 75'11"

ACUSTICA (1968-1970)

1	Première version	39'08"
2	Seconde version	36'03"



| Mauricio Kagel et Marc Monnet lors du mixage du CD.

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

Sous la présidence de
S.A.R. La princesse de Hanovre

Acustica représente une œuvre majeure de la production de Mauricio Kagel. De sources expérimentales à objets hétéroclites, nous avons donné cette pièce sous sa direction dans le cadre du Festival Printemps des Arts de Monte-Carlo en 2007, quelques mois avant sa disparition. C'est donc son dernier CD. Il a réalisé lui-même les dessins de la pochette, toujours avec autant de minutie et de perfectionnisme que son travail de compositeur.

Il avait souhaité faire deux enregistrements que nous trouvons sur ce CD : une version publique et une version enregistrée sans public.

Après une première publication en 2008 épuisée depuis, nous avons décidé de republier ce CD exceptionnel toujours dans le cadre de la collection du Festival.

Marc Monnet

DE L'ÉNIGME DES SONS

*Notes pour 'Acustica' pour sources sonores expérimentales et haut-parleurs
(1968-1970) de Mauricio Kagel*

Silence. Puis des sons. Pourquoi, après tout, commence la musique ? Pourquoi ces sons, justement, se suivent-ils ? Pourquoi la musique prend-elle fin à cet instant ? Mais aussi : pourquoi de telles questions s'imposent-elles justement à l'écoute de cette pièce ? *Acustica pour sources sonores expérimentales et haut-parleurs*, pièce majeure de Kagel, est un titre d'œuvre qu'on ne pourrait guère imaginer plus puissant ; il contient littéralement tout ce qui est sonore. Et pourtant, dès la première seconde, le titre satisfait ses hautes exigences. Le premier son, venu de nulle part, décoche un petit choc à l'oreille, attise aussitôt la plus vive tension et aspire l'auditeur dans un courant sonore, énigmatique jusqu'à la fin. Sommes-nous dans l'entrepôt d'une usine mystérieuse ? Croisons-nous des animaux préhistoriques ? Sommes-nous des témoins auriculaires de phénomènes extraterrestres ? Les actions des joueurs sont particulièrement surprenantes : ils « travaillent » des disques avec un couteau-plume, une brosse métallique ou un entonnoir en plastique. Placent un bloc-notes devant un ventilateur électrique. Plongent des chalumeaux dans des tubes. Soufflent au travers d'une embouchure de trombone dans un ballon gonflable. Penchent la tête en dessous d'un violon à bois rond en rotation. Ou encore serrent dans leur dos une tige de métal le long de laquelle – comme au prix d'un violent effort – ils glissent lentement vers le bas. Des activités apparemment absurdes. Comme si un tourne-disque ne fonctionnait pas avec un saphir, si un entonnoir ne servait pas à verser, un bloc à prendre des notes. Les interprètes, surpris de ce qu'ils voient pour la première fois, semblent rudoyer leur engin, contre tout usage habituel. Jamais encore l'observateur

écoutant, l'auditeur qui fait des rapprochements, ne découvrait pareilles combinaisons d'objets.

L'*« instrumentarium »* de la pièce provient de tous les temps et lieux possibles et imaginables : violon à pointes de fer (cette fabrication du XVIII^e siècle est constituée d'une boîte de résonance en forme de croissant, munie de pointes métalliques de différentes longueurs, lesquelles, frottées avec un archet d'instrument à cordes, produisent des sons) ; rhombes (planchettes ronflantes utilisées par les aborigènes australiens et par certaines tribus africaines qui font tournoyer dans l'air une planchette de bois fixée à une cordelette) ; « scabella » (des sandales à claquements à double semelle de bois, mises en action par les chefs de chœurs de la Rome antique) ; crècelle à cinq lamelles (un bruiseur populaire européen utilisé originellement à Pâques) ; clavier de castagnettes géantes ou mégaphone. Mais aussi : planchette à poignées, vibrer, planchette à cloches, oiseau bourdonneur, cymbales à main, trombone jouet, violon, tambour-joues (frappé avec les doigts), papier de soie, feuille à tonnerre, petite porte et petite fenêtre (des accessoires pour la production de pièces radiophoniques), soufflet, barre de sonnettes (de vélo), boîte à clous, seau, trompette à deux voix avec sourdine de haut-parleur, flûte de Pan (en métal), tapis roulant avec lames de glockenspiel et caisse-chute (une boîte d'emballage avec des pierres à l'intérieur), talkie-walkie, animal jouet. Kagel classe ces instruments populaires et archaïques dans un ordre systématique. Les castagnettes, par exemple, sont groupées *« selon un diamètre de 4,5 à 18cm (pas une division de l'octave en*

douze sons chromatiques, mais un tempérament différent) et peuvent être "accordées" pour la tension de frappe avec une cheville de guitare (il en résulte que même les castagnettes graves sonnent distinctement quand on les utilise très vite)». Ou bien les jeux de rhombes, «confectionnés selon deux principes différents (l'un avec profil aérodynamique, l'autre avec des morceaux de bois frustes, lesquels fonctionnent avec la main ou un élastique, s'étirant et s'étriquant d'eux-mêmes)», qui sont regroupés dans une échelle tempérée.

Outre les instruments de musique conventionnels et insolites, Kagel transforme des accessoires, des instruments électroacoustiques et des jouets en producteurs de sons. Leur utilisation est fixée de la manière la plus précise avec dessins et description verbale sur les quelque deux cents fiches qui composent la partition. Quand c'est possible et nécessaire, le résultat sonore est aussi exactement indiqué. Pour le violon à bois rond par exemple, nous avons cette indication :

- «1. Placer le moteur miniature en marche (roue dentée vers le haut) dans l'ouïe du violon à bois rond. L'instrument reste sur la table.
- 2. Des deux mains, soulever très lentement le violon, pas plus de 10cm, de la table.
Renouveler trois fois cette action.
- 3. Le violon repose pendant dix secondes environ...
- 4. ... puis est placé devant le visage. La tête est complètement penchée en arrière. Ne plus bouger.
- 5. Soulever le violon jusqu'à une distance d'environ 10cm de la bouche, puis le reposer.
Pendant cette action, chanter tout bas dans la hauteur du son du moteur.»

Ou bien :

«Prendre sans bruit une petite cymbale dans chaque main et ne plus bouger. N'exécuter le premier coup qu'après quinze secondes environ.

Après chaque coup, l'exécutant reste comme pétrifié jusqu'à la prochaine intervention.»

Autant les différentes actions sont déterminées de façon précise, autant leur suite et leur ordre de jeu restent libres. En conséquence, chaque interprétation d'*Acustica* sonne différemment. Les versions enregistrées à Monte-Carlo en avril 2007, reproduites ici, diffèrent radicalement de la création de l'œuvre, à Cologne en 1970. Cela vaut même pour la bande magnétique, qui est à l'intention des producteurs de sons. Certes les sons électroniques, concrets, instrumentaux et vocaux de la bande magnétique sont inchangables ; mais la bande intervient à des moments toujours changeants. Cette bande offre d'ailleurs un aspect historiquement significatif : le rapport de Kagel avec la musique électronique, laquelle, après tout, l'avait conduit d'Argentine en Europe. Quand la musique électronique atteint son apogée, à la fin des années 1950, Kagel travaille aussi au Studio électronique du Westdeutscher Rundfunk à Cologne. Mais il ne pouvait bien sûr partager l'optimisme de ceux qui croyaient aux possibilités illimitées de la production de musique électronique, que cette récente invention inspirait ; car alors déjà, Kagel en percevait les limitations. Dans *Acustica*, il essaie d'éviter des stéréotypes de la musique électronique en tournant le dos aux procédés mécaniques consacrés.

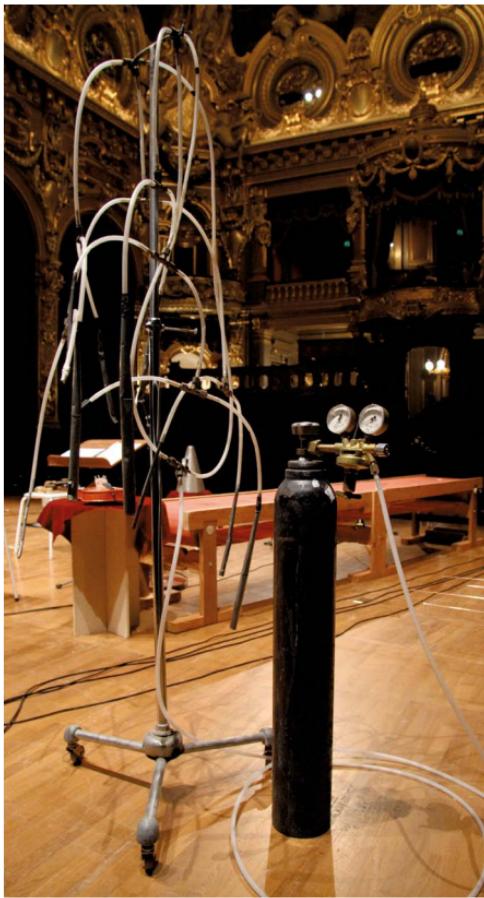
«Le point de départ de cette composition pour bande magnétique était la liaison la plus homogène possible de deux catégories sonores dissemblables dans la nature de leur production (une liaison qui me paraissait trop simplifiée, produite par exemple au moyen d'une distorsion des enregistrements concrets par filtrage, modulation en anneau et transformation de la diffusion

de la bande). La liaison devait être plutôt obtenue par un traitement semblable d'instruments et de production sonore électronique.»

Acustica devient une œuvre de musique électronique créée à partir de sources instrumentales.

Mais les poncifs sonores de la musique électronique ne sont pas le seul sujet de la composition ; il est aussi question de l'abstraction de sa production. Pour *Acustica*, «*j'essayai, théoriquement puis pragmatiquement, de cataloguer les possibilités – des plus courantes aux plus désespérées – de coupler entre eux tous les appareillages présents dans le studio et ce, pour me libérer de ce léger étourdissement qui m'assaille chaque fois que je mets le pied dans un studio de musique électronique. Une démarche "instrumentale" face à l'appareil le rendrait peut-être à nouveau accessible, à l'image, si l'on veut, des appareillages expérimentaux des cours de physique*». L'univers impénétrable des boutons et des générateurs d'un studio est ici rapetissé, humanisé ; le jeu d'ensemble des interprètes se substitue à l'engrenage d'un rouage. Cela concerne par exemple l'« arbre à sifflet (d'orgue) », non encore mentionné.

C'est «*un tuyau mince d'environ 40m de longueur, avec des embranchements, à l'extrémité desquels sont fixés des tuyaux d'orgues et des pipes jouets, dont le courant énergétique limité se diffuse d'une bouteille à air comprimé d'un mètre cube (un "aérophone" à usage collectif auquel seuls des exécutants désintéressés peuvent participer : si l'un des joueurs dévie le courant d'air pour lui tout seul, tous les autres, immanquablement, se taisent)*». En outre, les sons abstraits de la bande qui toujours se superposent comme un contrepoint aux actions des interprètes, servent de correctifs aux associations concrètes qui, dans *Acustica* ne sont pas univoques, mais faites de leur propre suspens.



Cette pièce est un flot presque ininterrompu de coloris, texture et densité changeants; un labyrinthe de bruits aux origines les plus diverses. Dans ce monde sonore fait de machines, les voix humaines véhiculent d'autant mieux l'expression des vivants. Ainsi l'incomparable imploration muette que le désespoir acère : ce monologue, paradoxalement, devient, vu le silence du vis-à-vis, un dialogue solo. Les sons et les bruits de la composition s'unissent, en une opulence de fragments, par origine directe ou ressemblance coagulante, les mondes sonores de la nature, du langage, des cultures musicales européennes et extra-européennes, de la civilisation tapageuse enfin. L'aliénation du média des 33 tours nous montre ce qui a changé pour longtemps l'existence de la musique, ainsi que sa diffusion technique. La note marginale de Kagel sur «le détour vers la plus haute sous-fidélité» – renvoi à *Acustica*, en même temps que commentaire ironique sur le fétichisme de la reproduction fidèle –, avance un ensemble de propositions relatives au traitement des disques avec un peigne, des ciseaux ou un entonnoir, des propositions qui concernent aussi *Acustica*. La notion de reproduction fidèle est une superstition, en ce qu'une transmission par un média, briguant l'immuable, est en contradiction avec la musique elle-même. Aucune image sonore, si authentique soit-elle, ne peut fixer le flux qui respire et les impondérables du jeu, ne peut figer l'espace enlaçant tous les sens. Aussi des chefs comme Sergiu Celibidache considéraient-ils le disque comme une invention diabolique. Pourtant, la forme ouverte d'*Acustica* dépend précisément d'une documentation fondée sur un média, parce qu'une partition discursive n'existe pas, comme dans le cas d'une symphonie de Brahms, grâce à laquelle on pourrait à tout moment reconstituer univoquement l'apparence de l'œuvre.

Le haut-parleur est tout bonnement le symbole d'une forme d'existence de la musique à travers un média. La musique électronique sérielle que Kagel découvre dans les années 1950 lors de son arrivée en Europe, non seulement proposait une abstraction sonore, encore

inconnue dans l'histoire de la musique ; elle procédait aussi à la suppression de la production visible de musique sur scène, où des haut-parleurs se substituaient aux interprètes en chair et en os. Le monde de Kagel ne correspondait pas à une telle dématérialisation de la musique. Il venait du cinéma et du théâtre, avait connu à Buenos Aires les studios de cinéma de l'intérieur, avait déjà tourné quelques films et avait fait à l'opéra, au Teatro Colón, des expériences précoces et marquantes. Le Kagel qui débarqua en Europe était *un homme de théâtre* [en français dans le texte] – il l'est toujours –, mais un homme de théâtre qui ne croyait plus à l'opéra conventionnel et à ses intrigues linéaires, avec début, milieu et fin. Kagel fonde alors le «théâtre instrumental» ; il avère la représentation de musique comme action théâtrale et intègre dans la composition l'espace, la lumière et le mouvement des interprètes. Jusqu'à présent, la plupart des œuvres de Kagel comportent des parties plus ou moins scéniques ; il écrit de la musique pour entendre et pour voir ; *Acustica*, c'est une véhémentement intensité sonore et un parfait exemple du théâtre musical très singulier de Kagel. «*Cette œuvre est du théâtre musical instrumental à l'état pur, quand même je n'ai pas donné un sous-titre correspondant à la partition. L'attitude des musiciens est à la fois éminemment musicale et "immanément" théâtrale – pour moi l'équilibre esthétique idéal.*»

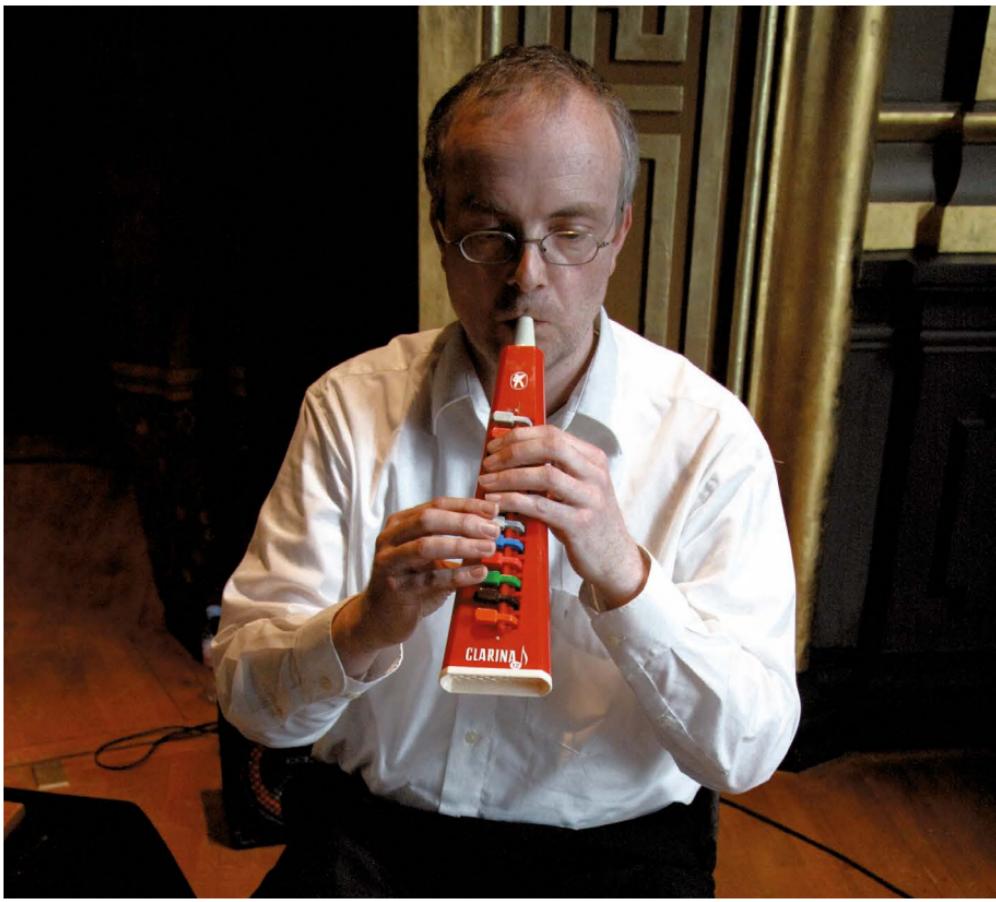
Des pincements, battements, frottements, secouements, tirs d'archets et soufflements des producteurs de sons émanent des gestes mesurés et concentrés auxquels colle continûment le regard des interprètes. Leurs actions sont dépossédées de toute désinvolture fonctionnelle ; elles sont mises en scène, selon quatre principes : «*Premièrement : les joueurs ne se regardent jamais. Deuxièrement : visages à la Buster Keaton pour tous les participants. Troisièmement : éviter scrupuleusement tout mouvement superflu. Quatrièmement : jouer par cœur.*» La Première Règle exprime l'exact contraire de ce qu'ont accoutumé de faire les interprètes

de musique de chambre. Comme il n'y a pas de chef d'orchestre pour indiquer le tempo et le moment de l'intervention, les exécutants doivent s'acquitter eux-mêmes de la synchronisation de leur jeu – avec des petits gestes du bras, des épaules, de la tête ou seulement des sourcils. Dans *Acustica* cette gestuelle n'est pas nécessaire, en ce que chaque musicien choisit lui-même le moment de son intervention. Connaissant leurs actions par cœur, à tout instant ils peuvent intervenir de façon spontanée dans le déroulement de la pièce. En résultent d'extraordinaires laps de surprise et de tension, encore renforcés par les Principes Deux et Trois. Comme des héros de western plantés là, debout, immobiles, le visage impénétrable avant de dégainer leur colt avec la rapidité de la foudre, ainsi les interprètes d'*Acustica* tout soudain, abrupts, agissent, comme surgis du néant. Un mouvement inutile, un sourire ou une tourne de page de partition (qui de toute manière doit être apprise par cœur), eh bien, cela seulement atténuerait la tension de l'œuvre. Au royaume de l'idéal, la musique jaillit de l'instant. Vu ses règles scéniques, *Acustica* approche cet idéal ; aussi cette pièce – outre sa sonorité encyclopédique – plonge-t-elle jusqu'aux racines de la musique.

L'isolement des joueurs qui ne communiquent pas entre eux, hors le fait d'écouter, intensifie bien sûr l'effet déjà produit par la sonorité de cette composition. *Acustica* se trouve aux croisées du bon sens et de la folie ; c'est-à-dire à la charnière de ce que nous nommons normalité (j'assisai un jour à la représentation de la pièce, la plus riche d'atmosphère si l'on veut, dans un hôpital psychiatrique). La sensation de l'absurde provient, outre de blocs erratiques imperturbables et esseulés, des regards des joueurs, qui pendant leurs actions s'agglutinent sur les appareils et, par là même, guident l'œil du spectateur ; le regard des interprètes est aussi ambigu que la musique elle-même. Ne font-ils que jouer avec leurs objets ? Vérifient-ils l'effet que produisent leurs actions ? Recherchent-ils des possibilités inconnues de production sonore ? Le sens et la signification des choses humaines ont racine dans la nécessité raisonnée

et le savoir empirique. Un chef d'orchestre abaisse son bras pour la première battue ; pour un premier accord un pianiste pose ses mains sur les touches : ces actions, il est clair que nous les jugeons sensées. Mais que signifie un joueur sur scène qui, loin d'être un plombier, dirige le jet de gaz enflammé d'un chalumeau dans un tube (ce qui d'ailleurs sonne comme une rafale de vent bien tempérée) ? La conviction de Kagel que « la musique est un art réaliste » se matérialise aussi dans *Acustica* par les objets insignifiants de la vie quotidienne : outils, jouets, mégaphone ou talkies-walkies. Chacun de ces objets affecte notre savoir empirique et éveille la force des synesthésies et champs sémantiques. Conjointement, le sens habituel des objets est annulé dans le contexte de la composition. Kagel s'engrène dans l'existence, à la manière du surréaliste Magritte : « *Change l'ordre des choses et aussitôt apparaît un nouveau visage du monde.* » Cela nous conduit immanquablement à la question de savoir quel est le « vrai » monde. Le monde palpable, le monde imaginaire d'un artiste ou encore le monde vésanique d'un psychotique ? La réponse de Kagel serait que tout cela n'est qu'« un puzzle de fictions ». En extrayant de petits éléments de la réalité et en les recombinant, en modifiant le comportement des interprètes lié à leurs rôles ou en changeant la fonction première des outils, Kagel révèle, tout en les voilant, des significations du réel ; et nous plonge ainsi dans l'incertitude face aux bâncées du sens. Peu après la composition d'*Acustica*, il déclarait : « *J'aime bien écrire de la musique qui stimule la pensée et qui est à compléter par la pensée.* » C'en est fini des rêvasseries romantiques.

Werner Klüppelholz



MAURICIO KAGEL

Né le 24 décembre 1931 à Buenos Aires, Mauricio Kagel ne figure pas seulement, depuis des décennies, au niveau international, parmi les compositeurs les plus renommés, il est aussi parmi eux celui dont l'œuvre est la plus diversifiée et la plus féconde en idées. Il a produit plus de 200 œuvres : de la musique pour la scène, de la musique de chambre, de la musique pour voix, pour orchestre et pour piano ; des films et des pièces radiophoniques (*Hörspiele*). De surcroît, il est l'auteur de nombreux textes (ayant surtout trait à son propre travail) et pédagogue : il occupa à partir de 1974 une chaire de Théâtre Musical ouverte pour lui à la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne où il vivait depuis 1957 et où il est mort le 18 septembre 2008. L'œuvre de Kagel ne se distingue pas seulement par une largeur de vue universelle et un intarissable flux d'idées surprenantes, mais aussi par l'originalité de sa méthode de composition. La réflexion de la réalité devient partie de la composition. Kagel y parvient par une ample théâtralisation de la musique, considérée comme théâtre visible ou imaginaire. Parmi ses thèmes principaux : la relation de la « Nouvelle Musique » à la tradition, la représentation esthétique de la réalité ou les processus de la transculturation mondiale. L'œuvre de Kagel fut maintes fois récompensée de prix et d'honneurs. Ainsi : le titre de Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres de la République française (Paris, 1985), le prix Erasmus (Amsterdam, 1998), le prix Maurice-Ravel (Paris, 1999), le Ernst von Siemens Musikpreis (Munich, 2000), considéré comme le prix Nobel de la musique, et le prix du Président de la République de l'Académie Charles-Cros (Paris, 2007).

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

UNDER THE PRESIDENCY OF
H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

Acustica is one of Mauricio Kagel's major compositions. The work, for experimental sound-producers and diverse objects, was performed during the 2007 Festival Printemps des Arts de Monte-Carlo, under the composer's direction, a few months before his death. It is therefore his last CD. He himself designed the cover artwork, with the same meticulousness and perfectionism that marks his work as a composer. Kagel wanted to make two recordings, both of which are found on the CD: a public version and a recording without audience. We have decided to republish this remarkable CD – out of print since its first publication in 2008 – as part of the Festival's CD collection.

Marc Monnet

THE RIDDLE OF SOUNDS

*Notes on Mauricio Kagel's 'Acustica' for experimental sound-producers and loud-speakers
(1968-1970)*

Silence. Then sound. Why does music begin at all? Why is it these particular sounds that follow one another? Why does music end at this moment? And: why is it this piece, above all, that raises such questions? 'Acustica', for experimental sound sources and loudspeakers, one of Kagel's major works, has about as powerful a title as one can imagine. It literally embraces everything that sounds. And yet: from the very first second, the title justifies its high claims. The first sound comes from nowhere, gives the ear a slight shock, immediately creates the utmost tension, and sucks the listener into a world of sound that remains mysterious to the last. Are we in some mysterious factory precinct, are we encountering prehistoric animals, are we ear-witnesses to extraterrestrial events? Equally strange are the players' actions: they manipulate gramophone records with fountain pens, wire brushes or a plastic funnel; hold a notepad in front of an electric fan; put gas blowpipes into tubes, blow into a balloon through a trombone mouthpiece; lower their head below a rotating round-peg violin or grasp a metal rod behind their back, sliding down it with great effort. Seemingly absurd actions. As if a record player was not meant to operate with a sapphire stylus, or a funnel to be filled, or a notepad written on. The interpreters seem to treat their equipment against all customary use, with the astonishment of someone seeing it for the first time. And never before has the listening observer, the listener making associations, seen objects combined in such a way.

The instrumentation of the piece draws on every time and place imaginable: nail violin (an 18th century construction, where iron rods of different lengths are hammered into a circular

resonator, and made to sound with a violin bow), bull-roarer (from Australian aborigines, who whirl a piece of wood attached to a rope through the air), scabella (the sound-producing sandals of ancient Roman chorus leaders, with double wooden soles), five-tongued ratchet (a popular European noise-maker, originally from the East), giant castanet keyboard and megaphones. In addition: handle-board, thumb piano, bell-board, humming-bird, hand cymbals, toy trombone, violin, cheek-drum, sandpaper, thunder sheet, miniature radio-door and radio-window, bellows, bell-stick, box of nails, pail of water, two-voice trumpet with loudspeaker mute, panpipe, conveyor belt with glockenspiel keys and impact box, walkie-talkie, and toy animals.

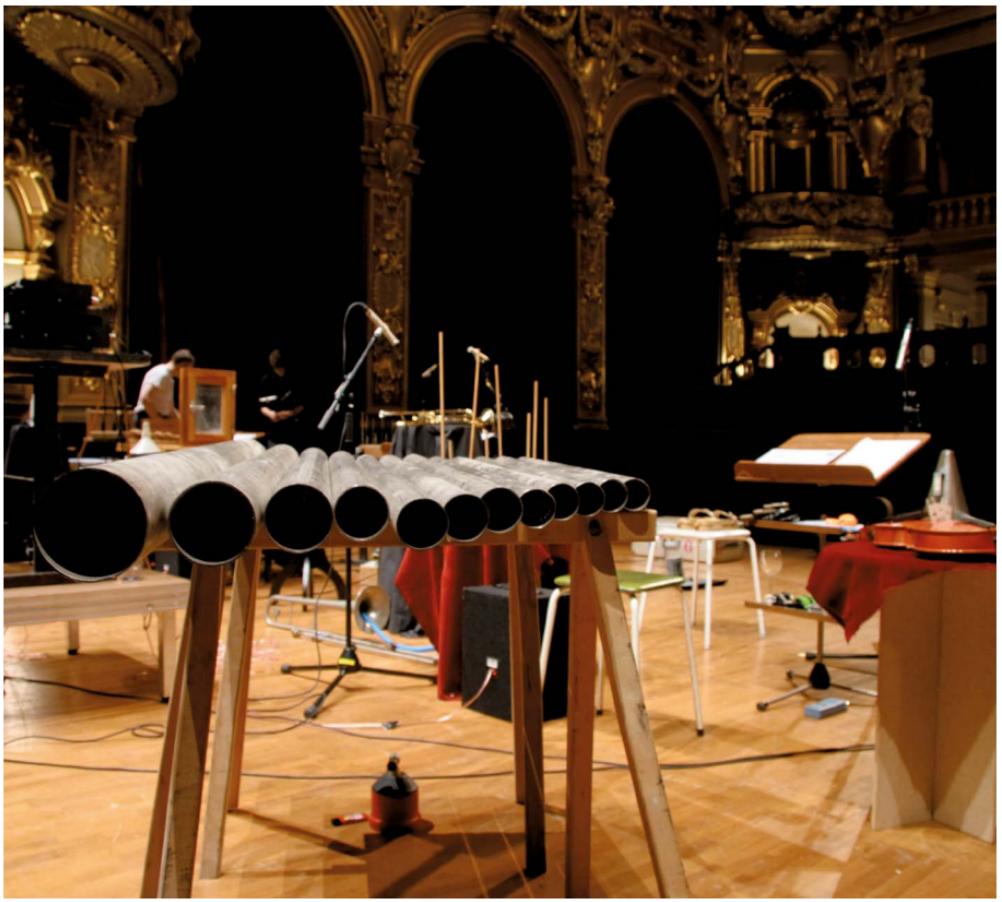
Even the folk or ancient instruments are systematically organised by Kagel. For example, the castanets are arranged "*in a scale of diameters from 4.5-18 cm, whose attack tension can be ‘tuned’ with a guitar tuning peg (such that even the lowest castanets sound clearly when activately extremely quickly)*". And the bull-roarer plates, "*constructed according to two different principles (one with an aerodynamic profile, the other with simple primitive bits of wood, operated by hand on a rubber band, and expands and contracts by themselves)*" are arranged in a tempered scale, alongside the musical instruments, both conventional and obscure, Kagel refunctionalises tools, electro-acoustic instruments and children's toys into sound-producers. Their use is very exactly specified – through drawings and verbal instructions – on the 200 filing cards that form the score. Where possible and desirable, the resulting sound is also exactly notated. For the round-peg violin, for example, he writes:

- "1. place a running motor (with the cogwheel upwards) in the resonance hole of the round-peg violin. The round-peg violin is placed on the table.*
- 2. With both hands, raise violin extremely slowly from the table – not more than 10cm. This action is to be repeated three times.*
- 3. The violin rests for c. 10 seconds on the table...*
- 4. ...and is then held in front of the face. Bend head right back. Stay still.*
- 5. Raise to c. 10cm. in front of mouth, and back again. During this, sing the pitch of the motor very softly."*
- Or:
- "Silently pick up a small cymbal in each hand. Stay still. Perform the first stroke only after c. 15 seconds. After each stroke, the performer remains quasi-petrified until the next stroke."*

However precisely determined the individual actions are, their successive or simultaneous occurrences are completely open. So all performances of 'Acustica' sound different. The recording made in Monte Carlo in April 2007, and presented on this CD, is quite different from the Cologne premiere in 1970. This even applies to the tape that supplements the sound-producers. It's true that the electronic, concrète, instrumental and vocal sounds on the tape can't be changed, but it is always brought into play at different points in time. In fact, the tape documents offer a historically significant aspect of this epoch: Kagel's relationship to electronic music, which is what brought him from Argentina to Europe in the first place. During the period in which it blossomed, at the end of the fifties in the previous century, Kagel too worked in West German Radio's electronic music studio in Cologne. The optimism about limitless possibilities for producing sound aroused by this new-fangled invention was something he frankly couldn't share: even back then, he saw the limitations in electronic music production. It is the latter's

stereotypes that Kagel seeks to avoid in 'Acustica', by not using the normal mechanical procedures. "The starting point for this tape composition was as homogeneous as possible a combination of two categories of sound that are by nature dissimilar in the way they are produced (a combination that I would have found it too simplistic to create by, for example, mutating specific recordings through filtering, ring modulation and changed play-back speed). Rather, the combination should be achieved through similar treatment of electronic and instrumental sound production." By this means, many passages in 'Acustica' become electronic music from instrumental sources. But it is not just the sonic clichés of electronic music that are a theme of the composition, but the abstract way they are produced: *For 'Acustica' I tried – just theoretically at first, then pragmatically – to draw up a catalogue of the possible ways of connecting all the equipment available in the studio, from the standard ones to the most hopelessly entangled ones, so as to liberate myself from the slight feeling of impotence that overcomes me every time I walk into an electronic studio. An 'instrumental' approach to the equipment may perhaps bring it back into the kind of accessible dimension found in the experimental apparatus of physics classes.*" The studio's impenetrable universe of knobs and generators is here adjusted back to human dimensions, and the interlocking of machinery is replaced by the interpreters playing together. An example is the 'pipe branch', not mentioned thus far.

This is a "thin hose, about 40m long, with offshoots that have organ mixture pipes and toy pipes fastened on at their ends, whose endless flow of energy comes from a compressed-air cylinder of 1 cubic meter capacity (an 'aerophone' for collective operation, where only performers who behave generously should be involved: if one player takes all the air supply for him-self, the others are inevitably silenced)." In addition, the abstract sounds of the tape, which keep providing a contrapuntal overlay to the players' actions, also serve as a corrective to any concrete associations, which in 'Acustica' are by no means unequivocal, but always in a state of suspension.



The piece is an almost unbroken stream of sound, with changing colours, composition and density; a labyrinth of noises with the most varied origins. In this machine-like world of sound, the vocal parts become, more than ever, carriers of human expression. Particularly so in the wordless pleading, pushed to the point of despair, a monologue that, through the silence of the person opposite, becomes a paradoxical solo-dialogue. Whether through their direct origins or their associative similarities, the composition's notes and noises unify the sonic worlds of nature, speech, European and non-European musical cultures, and ultimately, clamorous civilisation, in a wealth of fragments. The alienating medium of the gramophone record pushes its technological communication into the foreground, as something that has permanently changed the existence of music. A pointer to '*Acustica*', and at the same time an ironic commentary on the fetishism of faithful reproduction is found in one of Kagel's marginalia, "*The Twisted Path to Higher Sub-fidelity*", a collection of proposals for handling records with combs, scissors or funnels, just as happens in '*Acustica*'. The idea of faithful reproduction is a superstition, because fixed communication via the medium of music is a self-contradiction. No sonic image, however authentic, can ever capture the breathing flow, then imponderability of playing, or the way space embraces all the senses. That's why conductors like Sergiu Celibidache regarded gramophone records as downright diabolical. And yet, it's precisely the open form of '*Acustica*' that depends on media documentation, since a discursive score, from which, as with a Brahms symphony, the work can always be unequivocally reconstructed, does not exist.

The basic symbol of music's existence in media form is the loudspeaker. The serial-electronic music that Kagel encountered on arriving in Europe did not just offer a sonic abstraction unknown in previous music history. It also managed to abolish the visible production of music onstage, with loudspeakers taking the place of living performers. This kind of dematerialisation of music was not Kagel's world. He came from film and theatre, had got to know

the film studio from inside in Buenos Aires, had already shot his own films, and had early and enduring experiences in the opera house, at the Teatro Colón. Kagel landed in Europe as an 'homme de théâtre', which he still is, albeit as one who didn't believe in opera and its closeted fables. So Kagel became the founding figure of 'Instrumental Theatre', defining the performance of music as a theatrical act, and incorporating space, light and the interpreters' movements into the composition. The majority of Kagel's works to date have had scenic aspects, to a greater or lesser degree: he writes music to be heard and seen. For all its sonic intensity, 'Acustica' is a perfect example of Kagel's utterly unique version of music theatre: *"This work is unadulterated instrumental music theatre, even though I didn't give it a corresponding subtitle in the score. The demeanour of the musicians is both eminently musical and inherently theatrical – aesthetically, for me, a perfect balance."*

The plucking, striking, rubbing, shaking, bowing or blowing of the sound-producers is effected with sparse, concentrated gestures, on which the performer's gaze is fixed. There is nothing casual about what they do: it's exactly staged. This proceeds from four basic principles: *"First, the players should never look at one another. Second, all players should act facially like Buster Keaton. Third, strictly avoid all unnecessary movements. Fourth: play from memory."* Rule One is the exact opposite of what chamber music players normally do. For them, since there is no conductor to set the tempo and give cues, the players have to work out how to synchronise their playing for themselves: through little gestures with their arms, shoulders, heads, or even eyebrows. The need for such gestures disappears in 'Acustica'; since each player decides when he will come in. Since the actions have been memorised, he can respond spontaneously to what is happening at any time. Inherent in this is an enormous surprise-plus-tension factor, which is intensified by Rules Two and Three. Just as the heroes in Westerns stand motionless and inscrutable before, lightning-fast, they draw their revolvers, so too the

interpreters of 'Acustica' act 'from nowhere'. Here, every superfluous movement, smile, or turning of a score-page (though these have to be memorised) would reduce the tension. In an ideal world, music would be invented on the spur of the moment. It is through such rules of staging that 'Acustica' comes close to this realm; for this reason – along with its encompassment of every sonority – 'Acustica' is a piece that goes to the very roots of music.

The isolation of the players, whose only mutual communication is the one arising from listening, surely reinforces the effect that arises from the sound of this composition. 'Acustica' occupies the area where sense and madness intersect: the hinge and fulcrum of what we call normality (the most 'atmospheric' performance of the piece I ever experienced took place in a psychiatric clinic). In addition to this erratic lack of relationship, the impression of absurdity arises from the gaze of the players, fixed on their equipment, which also steers the eyes of the observer. The interpreters' gaze is as ambiguous as the music itself. Are they simply playing with their objects, are they checking the effect of what they are doing, are they seeking unknown possibilities in producing sound? The sense and significance of what people do arise from well-founded necessity and acquired experience. When a conductor brings down his arm for the first beat in the bar, or the pianist drops his hands on the first chord, it makes absolute sense to us that they do so. But what does it mean when a player onstage, who is certainly not a plumber, keeps the flame of a gas blowpipe in a tube (which actually sounds like a well-tempered gust of wind)? In 'Acustica', Kagel's conviction that "*music is a naturalistic art*" is materialised through unprepossessing everyday objects: tools, toys, megaphones or walkie-talkies. Any such object relates to our practical knowledge, and invokes whole fields of associated meanings. At the same time, in the context of the composition, the usual significance of these objects is set aside. Kagel intervenes in the existing world in the sense of surrealist painter Magritte: "*Change the way things are arranged, and immediately the world has a different face*". This, frankly, raises

the question of which world is the 'true' one. The tangible one, the artist's imagined one, or the crazy world of psychotics? Kagel's answer would be that everything is just a "*puzzle made of fictions*". By latching onto small elements of reality and rearranging them, by redefining the role of players or the function of equipment, Kagel offers possible interpretations of reality, but also enshrouds it, leaving us uncertain in the face of meaning's blank spaces. Shortly after creating 'Acustica', he put it this way: "*I want to write music that stimulates thought, and is supplemented by thought.*" That puts an end to romantic dreaming.

Werner Klüppelholz





MAURICIO KAGEL

Born on 24th December 1931, in Buenos Aires, Mauricio Kagel, has ranked for decades as not only one of the world's most renowned composers but also one of its most-multi-faceted and imaginative. He has written over 200 works, including music for the stage, chamber music, vocal, orchestral and piano music and music for films and radio (*Hörspiele*). He is also the author of numerous texts (primarily about his own works) and a teacher, having held, from 1974, a chair in New Music Theatre, created for him at the Hochschule für Musik und Tanz, in Cologne. He lived in Cologne from 1957 until his death, on September 18, 2008.

Kagel's output is notable not only for a universal breadth of vision and an inexhaustible flow of surprising ideas but also for the originality of his compositional method, where reflecting the real world becomes part of the composition. Kagel achieves this by extensive theatricalization of the music, which is treated as visible or imaginary theater. Prominent themes in his work include the relationship between "New Music" and tradition, the aesthetic representation of reality and the processes of global transculturation. Kagel's work has brought many prizes and awards, including the title of *Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres de la République française* (Paris, 1985), the Erasmus Prize (Amsterdam, 1998), the Maurice Ravel Prize (Paris 1999), the Ernst von Siemens Musikpreis (Munich, 2000) – regarded as music's Nobel Prize – and the *Prix du Président de la République de l'Académie Charles-Cros* (Paris, 2007).

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

UNTER DER SCHIRMHERRSCHAFT VON
I.K.H. DER PRINZESSIN VON HANNOVER

„Acustica“ stellt ein Hauptwerk der Produktion von Mauricio Kagel dar. Von experimentellen Quellen bis hin zu heterogenen Objekten führten wir dieses Stück unter seiner Leitung beim Festival Printemps des arts de Monte-Carlo 2007 auf, wenige Monate vor seinem Tod. Es ist somit seine letzte CD. Die Zeichnungen auf dem Cover hat er selbst angefertigt, immer mit so viel Akribie und Perfektionismus wie seine Arbeit als Komponist.

Er hatte zwei Aufnahmen machen wollen, die wir auf dieser CD finden: eine Version mit Publikum und eine ohne Publikum aufgenommene Version.

Nach einer Erstveröffentlichung im Jahr 2008, die inzwischen ausverkauft ist, haben wir uns entschlossen, diese außergewöhnliche CD neu aufzulegen, nach wie vor im Rahmen des Festivals.

Marc Monnet

VOM RÄTSEL DES SCHALLS

Anmerkungen zu Mauricio Kagels 'Acustica'
für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher (1968-1970)

Stille. Dann Klang. Warum beginnt Musik überhaupt? Warum folgen gerade diese Klänge aufeinander? Warum endet Musik in diesem Augenblick? Und: Warum drängen sich solche Fragen gerade bei diesem Stück auf? „Acustica“, für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher, ein Hauptwerk Kagels, ist ein Werktitel, wie er mächtiger kaum zu denken ist. Er umfasst buchstäblich alles Klingende. Und doch: Von der ersten Sekunde an löst der Titel seinen hohen Anspruch ein. Aus dem Nirgendwo kommt der erste Klang, versetzt dem Ohr einen kleinen Schock, erzeugt sofort größte Spannung und zieht den Hörer in einen Sog des Schalls, der bis zuletzt rätselhaft bleibt. Befinden wir uns in einer geheimnisvollen Fabrikhalle, begegnen uns prähistorische Tiere, sind wir Ohrenzeuge außerirdischer Prozesse? Entsprechend merkwürdig sind die Aktionen der Spieler. Sie bearbeiten Schallplatten mit Federmesser, Drahtbürste oder Plastiktrichter; halten einen Notizblock vor einen elektrischen Lüfter; stecken Lötbrenner in Rohre; blasen durch ein Posaunenmundstück in einen Luftballon; beugen den Kopf unter eine rotierende Rundholzgeige oder umklammern einen Metallstab hinter ihrem Rücken, an dem sie – wie mit großer Anstrengung – langsam abwärts gleiten. Absurd anmutende Handlungen. Als ob ein Plattenspieler nicht mit einem Saphir betrieben würde, ein Trichter nicht zum Einfüllen, ein Block nicht zum Schreiben diente. Mit dem Erstaunen des zum ersten Mal Geschauten scheinen die Interpreten ihr Gerät zu traktieren, gegen alle gewohnten Bräuche. Und noch nie erblickte der hörende Betrachter, der assoziierende Hörer derartige Kombinationen von Objekten.

Das Instrumentarium des Stückes entstammt allen erdenklichen Zeiten und Orten: Nagelgeige (eine Konstruktion aus dem 18. Jahrhundert, wo in einen halbmondförmigen Resonanzkörper Eisenstifte unterschiedlicher Länge eingeschlagen sind und mit einem Streicherbogen zum Klingen gebracht werden), Schwirrhölzer (von australischen Ureinwohnern, die ein an einem Seil befestigtes Holzstück durch die Luft wirbelten), Scabella (schallerzeugende Sandalen antiker römischer Chorführer mit doppelten Holzsohlen), fünfzügige Ratsche (volkstümlicher, ursprünglich zu Ostern benutzter Lärmerzeuger aus Europa), Riesenbastketten-Tastatur oder Megaphone. Daneben: Angelbrett, Swinger, Glockenbrett, Schwirrvogel, Handbecken, Spielzeugposaune, Geige, Backentrommel, Seidenpapier, Donnerblech, Kleine Hörspiel-Tür / Kleines Hörspiel-Fenster, Blasebalg, Klingelstab, Nagelschachtel, Wassereimer, zweistimmige Trompete mit Lautsprecher-Dämpfer, Panrohr, Förderband mit Glockenspieltasten und Einschlagkasten, Walkie-Talkie, Spielzeugtieren. Gerade die folkloristischen und archaischen Instrumente bringt Kagel in eine systematische Ordnung. Die Kastagnetten zum Beispiel werden angeordnet „mit einer Durchmesserskala von 4,5 bis 18cm, die mittels Gitarrenwirbel in der Anschlagsspannung ‚gestimmt‘ werden kann (mit dem Erfolg, dass auch tiefe Kastagnetten bei äußerst schneller Betätigung deutlich klingen)“. Oder die Schwirrholzsätze sind in temperierter Skala angeordnet „nach zwei verschiedenen Prinzipien aufgebaut (der eine mit aerodynamischem Profil, der andere mit schlicht primitiven Holzstücken, welche per Hand und Propellergummi angetrieben werden und die sich selbstständig ausdehnen und schrumpfen)“.

Neben den konventionellen und entlegenen Musikinstrumenten funktioniert Kagel Werkzeuge, elektroakustische Instrumente und Kinderspielzeug in Klangerzeuger um. Ihre Bedienung ist – mit Zeichnungen und verbaler Beschreibung – auf 200 Karteikarten, die die Partitur bilden, genauestens festgelegt. Wo möglich und nötig, ist auch das Klangergebnis exakt notiert. Für die Rundholzgeige beispielsweise heißt es:

„1. Laufenden Handmotor (mit dem Zahnrad nach oben) in das Schalldoch der Rundholzgeige stellen. Die Rundholzgeige steht auf dem Tisch.

*2. Geige äußerst langsam mit beiden Händen vom Tisch – nicht mehr als 10cm – heben.
Diese Aktion ist drei Mal zu wiederholen.*

3. Die Geige ruht ca. 10 Sekunden auf dem Tisch...

4. ...und wird dann vor das Gesicht gehalten. Kopf ganz zurückbeugen. Stillhalten.

5. Ca. 10cm vom Mund hochheben und wieder zurückführen. Dabei in der Tonhöhe des Motors sehr leise singen.“

Oder:

„Geräuschlos ein kleines Becken in jede Hand nehmen. Stillhalten. Erst nach ca. 15 Sekunden den ersten Schlag ausführen. Der Ausführende bleibt nach jedem Schlag wie versteinert bis zum erneuten Einsatz.“

So präzise die einzelnen Aktionen determiniert sind, so offen ist ihre sukzessive wie simultane Abfolge. Daher klingen alle Aufführungen von „Acustica“ unterschiedlich. Die Aufnahmen in Monte Carlo April 2007, die diese CD wiedergibt, unterscheidet sich durchaus von der Kölner Uraufführung im Jahr 1970. Das gilt sogar für das Tonband, das den Klangerzeugern beigelegt ist. Zwar sind die elektronischen, konkreten, instrumentalen und vokalen Klänge auf dem Tonband unveränderlich, aber es kommt an jeweils wechselnden Zeitpunkten zum Einsatz.



Gerade in diesem Tonband dokumentiert sich ein geschichtlich bedeutsamer Aspekt jener Epoche: Kagels Verhältnis zur Elektronischen Musik, die ihn ja überhaupt erst von Argentinien nach Europa geführt hatte. Zu ihrer Blütezeit Ende der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts hat auch Kagel im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln gearbeitet. Den Optimismus einer grenzenlosen Möglichkeit der Klangerzeugung, den diese neuartige Erfindung hervorrief, konnte er freilich nicht teilen, sondern er sah schon damals die Beschränkungen in der Produktion Elektronischer Musik. Deren Stereotypen versucht Kagel in „*Acustica*“ zu vermeiden, indem er eben nicht die üblichen mechanischen Verfahren anwendet. „*Ausgangspunkt dieser Tonbandkomposition war die möglichst homogene Verbindung zweier in der Natur ihrer Produktion unähnlicher Klangkategorien (eine Verbindung, welche zum Beispiel mittels Verfremdung der konkreten Aufnahmen durch Filterung, Ringmodulation und Veränderung der Tonbandwiedergabe hergestellt, mir zu vereinfacht erschien). Sie sollte vielmehr durch ähnliche Behandlung von Instrumenten und elektronischer Klangerzeugung erreicht werden.*“ Auf solche Weise wird „*Acustica*“ in manchen Passagen zu Elektronischer Musik aus instrumentalen Quellen.

Doch nicht allein die Klangklischees der Elektronischen Musik, ein Thema der Komposition ist auch die Abstraktion ihrer Hervorbringung. Für „*Acustica*“ „versuchte ich – nur theoretisch zunächst, dann pragmatisch – einen Katalog aufzustellen von den gängigen bis zu den hoffnungslos verstrickten Schaltungsmöglichkeiten aller im Studio vorhandenen Apparaturen, um mich von jener leisen Ohnmacht zu befreien, die mich jedes Mal überfällt, wenn ich ein Studio für Elektronische Musik betrete. Eine ‚instrumentale‘ Haltung dem Gerät gegenüber bringt dieses vielleicht wieder in jene Dimension des Zugänglichen, in der sich etwa Experimentier-Apparaturen der Physikstunde befinden.“ Das undurchdringliche Universum der Knöpfe und Generatoren eines Studios ist hier zurückgeschraubt auf menschliches Maß, das

Ineinandergreifen eines Räderwerks wurde ersetzt durch das Zusammenspiel der Interpreten. Zum Beispiel beim bislang unerwähnten „Pfeifenast“.

Das ist ein „ca. 40m langer dünner Schlauch mit Abzweigungen, an deren Spitzen Orgelmixtur- und Spielzeugpfeifen angebracht sind, dessen endlicher Energiestrom aus einer einen Kubikmeter fassenden Pressluftflasche fließt (ein ‚Aerophon‘ zur kollektiven Betätigung, wo nur großzügig handelnde Ausführende mitspielen sollten: Zweigt einer der Spieler den Luftstrom nur für sich ab, so verstummen alle anderen unweigerlich.“

Darüber hinaus dienen die abstrakten Klänge des Tonbandes, die die Aktionen der Spieler immer wieder kontrapunktisch überlagern, als Korrektiv der konkreten Assoziationen, die in „Acustica“ eben nicht eindeutig sind und in der Schwebe bleiben.

Das Stück ist ein nahezu ununterbrochener Klangstrom wechselnder Färbung, Zusammensetzung und Dichte; ein Labyrinth von Geräuschen unterschiedlichster Herkunft. In dieser maschinenhaften Klangwelt werden die Vokalstimmen um so mehr zum Träger menschlichen Ausdrucks. Unvergleichlich etwa das in der Verzweiflung gesteigerte, wortlose Flehen, ein Monolog, der durch das Schweigen des Gegenüber zum Paradox eines Solo-Dialogs wird. Die Töne und Geräusche der Komposition vereinigen, durch direkte Herkunft oder assoziative Ähnlichkeit, die Klangwelten der Natur, der Sprache, europäischer wie außereuropäischer Musikkulturen und schließlich der lärmenden Zivilisation in einer Fülle von Fragmenten. Die Verfremdung des Mediums Schallplatte rückt in den Horizont, was die Existenz der Musik nachhaltig verändert hat, ihre technische Vermittlung. Hinweis zu „Acustica“ und gleichzeitig ironischer Kommentar zum Fetischismus der getreuen Wiedergabe ist Kagels Marginalie „Der Umweg zur Höheren SubFidelität“, eine Sammlung von Vorschlägen zum Umgang mit Schallplatten mittels Kamm, Schere oder Trichter, wie sie auch in „Acustica“ zur Anwendung kommen. Die Idee getreuer



Wiedergabe ist deshalb Aberglaube, weil die fixierende Vermittlung durch das Medium der Musik selbst widerspricht. Kein noch so authentisches Klangbild kann den atmenden Fluss, die Unwägbarkeiten des Spiels, den alle Sinne umfassenden Raum jemals festhalten. Dirigenten wie Sergiu Celibidache hielten daher die Schallplatte für Teufelszeug. Und doch ist gerade die offene Form von „*Acustica*“ auf eine mediale Dokumentation angewiesen, denn eine diskursive Partitur, aus der die Werkgestalt jederzeit eindeutig zu rekonstruieren wäre wie bei einer Brahms-Sinfonie, existiert nicht.

Das Symbol schlechthin für die mediale Existenzform von Musik ist der Lautsprecher. Die seriell-elektronische Musik der fünfziger Jahre, auf die Kagel bei seiner Ankunft in Europa traf, bot nicht nur eine klangliche Abstraktion, wie sie in der Musikgeschichte bis dahin unbekannt war. Sie vollzog auch die Abschaffung der sichtbaren Produktion von Musik auf der Bühne, wo Lautsprecher den Platz lebendiger Interpreten einnahmen. Eine solche Entmaterialisierung der Musik war Kagels Welt nicht. Er kam vom Film und Theater her, hatte in Buenos Aires das Filmstudio von ihnen kennen gelernt, bereits eigene Filme gedreht und in der Oper, dem Teatro Colón, frühe und prägende Erfahrungen gemacht. Als Homme de théâtre, der er bis heute geblieben ist, landete Kagel in Europa; allerdings als einer, der an die konventionelle Oper mit ihren geschlossenen Fabeln nicht mehr glaubte. So wurde Kagel zum Begründer des „Instrumentalen Theaters“, indem er die Aufführung von Musik als theatralische Handlung definierte und den Raum, das Licht und die Bewegung der Interpreten in die Komposition einbezog. Bis heute hat die Mehrzahl der Kagelschen Werke mehr oder minder szenische Anteile, er schreibt Musik zum Hören und Sehen. „*Acustica*“ ist bei aller klanglichen Intensität zugleich ein exemplarisches Beispiel für das völlig einzigartige Musiktheater Kagels: „*Dieses Werk ist instrumentales Musiktheater in Reinkultur, auch wenn ich der Partitur keinen entsprechenden Untertitel gab. Die Haltung der Musiker ist zugleich eine eminent musikalische und eine*

immanent theatralische – ästhetisch für mich die ideale Balance“.

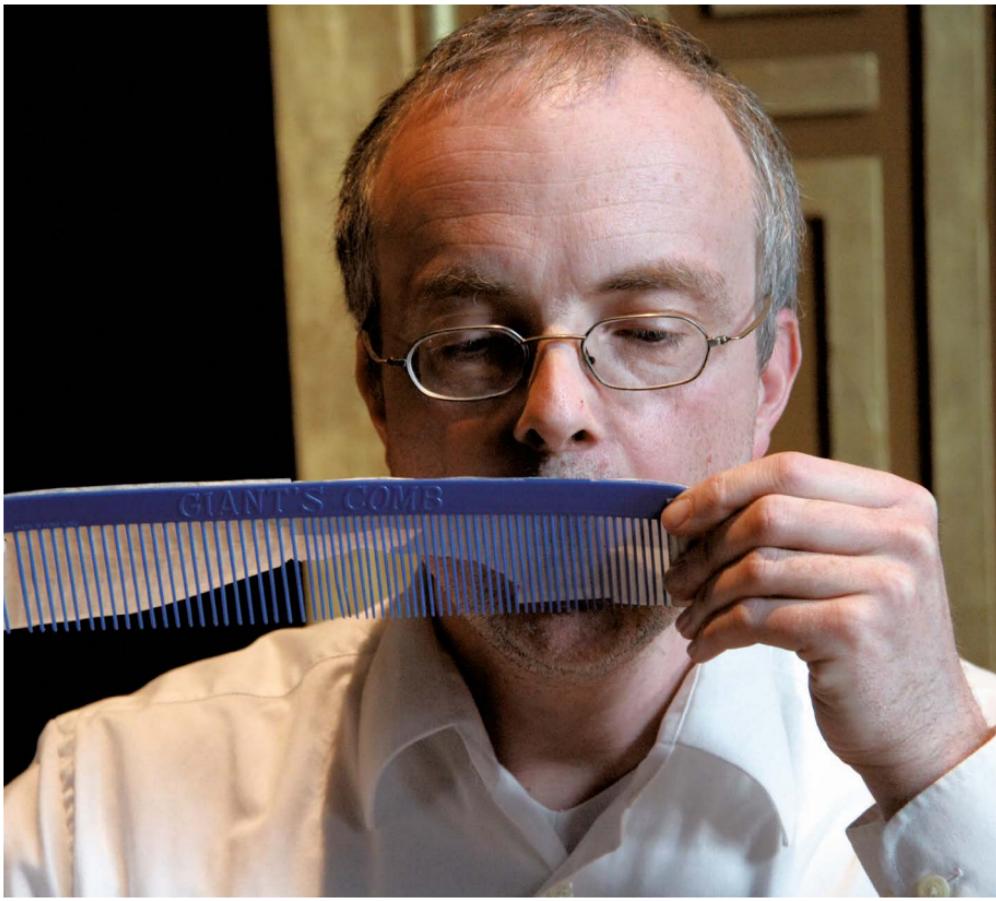
Das Zupfen, Schlagen, Reiben, Schütteln, Streichen und Blasen der Klangerzeuger geschieht mit sparsamen, konzentrierten Gesten, an denen stets der Blick der Ausführenden haftet. Ihr Handeln ist funktionaler Beiläufigkeit enthoben und in Szene gesetzt. Das erfolgt nach vier Prinzipien: „*Erstens: Die Spieler sollen sich nie anschauen. Zweitens: Buster-Keaton-Gesichter aller Mitwirkenden. Drittens: Überflüssige Bewegungen strikt vermeiden. Viertens: Auswendig spielen.*“ Regel Eins bedeutet das genaue Gegenteil dessen, was die Interpreten von Kammermusik gewöhnlich tun. Da dort ein Dirigent fehlt, der das Tempo und den Einsatz angibt, müssen die Spieler für die Synchronisation ihres Spiels selbst sorgen; mit kleinen Gesten des Armes, der Schulter, des Kopfes oder auch nur der Augenbrauen. Die Notwendigkeit solcher Gesten entfällt in „*Acustica*“, da jeder Spieler seinen Einsatz selbst wählt. Mit den Aktionen, die er auswendig gelernt hat, kann er jederzeit spontan ins Geschehen eingreifen. Darin liegt ein ungeheures Moment von Überraschung und Spannung, das noch verstärkt wird durch die Regeln Zwei und Drei. Wie Westernhelden bewegungslos und mit undurchdringlicher Miene da stehen, bevor sie blitzschnell den Revolver ziehen, so werden die Interpreten von „*Acustica*“ gleichsam aus dem Nichts heraus aktiv. Jede unnötige Bewegung, ein Lächeln oder das Umblättern der Partitur (die ohnehin auswendig zu lernen ist) würde dabei die Spannung nur vermindern. Im Reich des Ideals wird Musik aus dem Augenblick heraus erfunden. Durch solche szenischen Regeln nähert sich „*Acustica*“ dieser Sphäre; auch deshalb ist es – neben seiner allumfassenden Klanglichkeit – ein Stück, das an die Wurzeln der Musik geht.

Die Isolation der Spieler, die untereinander keine Kommunikation haben außer dem Zuhören, verstärkt gewiss die Wirkung, die bereits vom Klang dieser Komposition ausgeht. „*Acustica*“

steht an dem Punkt, wo Sinn und Wahnsinn sich kreuzen; also am Dreh-und Angelpunkt dessen, was wir Normalität nennen (Die sozusagen stimmungsvollste Aufführung des Stücks erlebte ich einmal in einer psychiatrischen Klinik). Die Anmutung des Absurden wird neben der erratischen Beziehungslosigkeit durch die Blicke der Spieler erzeugt, die bei ihren Aktionen an den Geräten haften und dabei zugleich das Auge des Betrachters lenken. So vieldeutig wie die Musik selbst ist der Blick der Interpreten. Spielen sie bloß mit ihren Objekten, prüfen sie die Wirkung ihrer Handlungen, suchen sie nach unbekannten Möglichkeiten der Klangerzeugung? Sinn und Bedeutung des menschlichen Handelns entsteht durch begründete Notwendigkeit und gelerntes Erfahrungswissen. Wenn ein Dirigent den Arm für den ersten Schlag im Takt, ein Pianist die Hände für den ersten Akkord auf die Tasten fallen lässt, sind solche Handlungen für uns ohne Frage sinnvoll. Doch welche Bedeutung hat es, wenn ein Spieler auf der Bühne, der kein Klempner ist, die Flamme eines Gas-Lötstellers in ein Rohr hält (was im übrigen klingt wie eine wohltemperierte Windböe)? Kagels Überzeugung, „Musik ist eine realistische Kunst“, materialisiert sich in „*Acustica*“ ebenfalls durch die unscheinbaren Gegenstände des Alltags, Werkzeug, Spielzeug, Megaphone oder Walkie-Talkies. Jedes solcher Objekte röhrt an unser Erfahrungswissen und ruft ganze Felder assoziativer Bedeutungen auf. Gleichzeitig wird der gewohnte Sinn der Objekte im Kontext der Komposition außer Kraft gesetzt. Kagel greift in das Bestehende ein im Sinne des Surrealisten Magritte: „*Verändere die Ordnung der Dinge, und sogleich erscheint ein neues Gesicht der Welt.*“ Das führt hier wie dort freilich zu der Frage, welches denn die „wahre“ Welt sei? Die greifbare, die Phantasiewelt eines Künstlers, die Wahnwelt eines Psychotikers? Kagels Antwort würde lauten, dass das alles nur „ein Puzzle aus Fiktionen“ sei. Indem er kleine Elemente der Wirklichkeit aufgreift und neu zusammensetzt, das Rollenverhalten der Spieler verändert oder Geräte umfunktioniert, präsentiert Kagel Bedeutungen der Realität, verhüllt sie zugleich und lässt uns vor den Leerstellen des Sinns

im Ungewissen zurück. Kurz nach der Entstehung von „*Acustica*“ formulierte er: „Ich möchte Musik schreiben, die zum Denken anregt wie durch Denken zu ergänzen ist.“ Das romantische Träumen hat damit ein Ende.

Werner Klüppelholz





MAURICIO KAGEL

Mauricio Kagel, geboren am 24. Dezember 1931 in Buenos Aires, zählt nicht nur seit Jahrzehnten zu den international bedeutendsten Komponisten der Gegenwart, sondern auch zugleich der dessen Werk das vielseitigste und gedankenreichste ist. Er schuf über 200 Werke, für die Bühne, Vokal-, Orchester-, Kammer- und Klaviermusik, Filme und Hörspiele; daneben schrieb er eine Vielzahl von Texten überwiegend zur eigenen Arbeit.

Ab 1974 hatte er einen eigens für ihn gegründeten Lehrstuhl für Neues Musiktheater an der Musikhochschule Köln, wo er seit 1957 lebte und wo er am 18. September 2008 starb.

Kagels Werk zeichnet sich nicht nur durch eine universelle Weitsicht und einen unerschöpflichen Fluss überraschender Ideen aus, sondern auch durch die Originalität seines kompositorischen Ansatz. Die Reflexion der Realität wird Teil der Komposition. Kagel erreicht dies durch eine breite Theatralisierung der Musik, die als sichtbares oder imaginäres Theater verstanden wird. Zu seinen Hauptthemen zählen das Verhältnis der „Neuen Musik“ zur Tradition, die ästhetische Darstellung der Wirklichkeit oder die Prozesse der globalen Transkulturation.

Kagels Arbeit wurde mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen gewürdigt. Dazu gehören der Titel Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres de la République française (Paris, 1985), der Erasmus-Preis (Amsterdam, 1998), der Maurice-Ravel-Preis (Paris, 1999), der Ernst von Siemens Musikpreis (München, 2000), der als Nobelpreis der Musik gilt, und der Preis des Präsidenten der Académie Charles-Cros (Paris, 2007).





Partition : Universal Edition, Vienne

Durées : 1^{re} version : 39'08" / 2^e version : 36'03"

TAM Theater, Krefeld

I • Gereon Bründl, II • Björn Kiehne, III • Gervin Kothen, IV • Alfred Pollmann, V • Pit Therre

Tape Playback : Mauricio Kagel



Enregistré les 31 mars et 1^{er} avril 2007 à l'Opéra de Monte-Carlo
dans le cadre du festival Printemps des Arts de Monte-Carlo

Prise de son : Franck Jaffrèses et Alban Moraud

Direction artistique : Mauricio Kagel et Franck Jaffrèses

Montage et mixage : Alban Moraud

Assistant : Francesco Coquoz

Traduction française : Jean-Noël von der Weid et Simone Strähle

Traduction anglaise : Richard Toop et Paul Snelgrove

Coproduction Zig-Zag Territoires / Printemps des Arts de Monte-Carlo
réédité sous le label Printemps des Arts de Monte-Carlo en 2021

Direction artistique : Marc Monnet

Printemps des Arts de Monte-Carlo, 12 avenue d'Ostende 98 000 Monaco

Tél. (+377) 93 25 58 04

www.printempsdesarts.mc

Photos : Franck Jaffrèses

Graphisme : atelier-champion.com / Réalisation : belleville.eu

MAURICIO KAGEL (1931-2008)

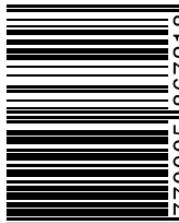
TAM THEATER, Krefeld

DURÉE TOTALE – 75'11"

ACUSTICA (1968-1970)

- | | | |
|---|------------------|--------|
| 1 | Première version | 39'08" |
| 2 | Seconde version | 36'03" |

PRI136



3 77005 867218

PRINTEMPS DES ARTS
DE MONTE-CARLO
12, avenue d'Ostende
98000 MONACO
T +377 93 25 58 04
www.printempsdesarts.mc

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE
CARLO

