

MAURICIO KAGEL

20h30 : Introduction à "Acustica", par Mauricio Kagel

21h00 : "Acustica" pour sources sonores expérimentales et haut-parleurs (1968-70)

Das Kölner Ensemble für Neue Musik
Wilhelm Bruck, Christoph Caskel, Armin Rosin, Theodor Ross
Direction : Mauricio Kagel

ACUSTICA pour sources sonores expérimentales et haut-parleurs (1968-70).

Déjà, dans l'invention des sources sonores, se dégage une des pensées de base de cette composition : des nouveaux instruments, comme compléments naturels des générateurs de fréquence habituels (en même temps, des appareillages acoustiques expérimentaux, dont la manipulation suppose une activité musicale différenciée).

Quelques exemples :

Clavier de castagnettes avec un diamètre de 4,5 à 18 cm, qui peut être "accordé" au moyen d'une cheville de contrebasse, pour la tension de frappe (ce qui a pour résultat, que même les castagnettes graves sonnent distinctement, quand on les utilise très vite);

Deux jeux de planchettes ronflantes (l'un avec un profil aérodynamique, l'autre avec des morceaux de bois simples), lesquels fonctionnent avec la main et un élastique;

Violon de fer, avec une déviation du jeu de frottement "idiophonique", inventé vers le milieu du 18e siècle, muni de 16 pointes de fer de même épaisseur mais de longueur différente, entre 5,1 et 42 cm; tempérament $15 \sqrt{8}$, qui, frottées d'archets de cello et de contrebasse commencent à vibrer transversalement;

Rundstabgeige (violon à tiges rondes) une variante du violon de fer (9 tiges de bois entre 9,8 et 90 cm, tempérament $8 \sqrt{9}$);

Planche à poignées (crepitacolo), une planche de bois munie de manches en fer qui, selon la force du mouvement, active le battement de va-et-vient des parties en fer (une version nouvelle de la cloche d'église primitive);

Crécelle de 5 lamelles, avec vilebrequin commun, dont les fréquences de la roue d'engrenage sont accordées sur cinq degrés, de sorte que la force du bruit puisse être influencée par la modification de la position des lamelles;

Tourne-disques et membranes dans les formes les plus diverses (exceptée l'usuelle), afin d'élaborer la subfidélité supérieure : en outre, entonnoir en plastique et cavité buccale, plume-couteau, ukelele, papier d'émeri, pointe de punaise, allumettes, avec ou sans boîte;

Ventilateur, pour la modulation des couleurs de son des pages de livre; des ballons comme résonateurs pour instruments à vent et comme réserves d'air (récupéré) lors de la production de procédés oraux;

Arbre à sifflet, un tuyau mince d'environ quarante mètres de longueur, avec des embranchements, au bout desquels sont fixés des tuyaux d'orgue et des pipes-jouets, dont le courant énergétique se diffuse d'une bouteille à air comprimé d'un mètre cube (un "aérophone" pour usage collectif, où seulement des exécutants d'esprit généreux peuvent participer : si l'un des joueurs dévie le courant d'air pour lui tout seul, tous les autres se taisent);

Brûleur, soudeur à gaz, pour mise en vibration de tubes dont la fréquence de base peut être obtenue par la modification de la longueur totale;

Sourdines pour instruments à vent, avec haut-parleurs incorporés qui permet un contrepoint double, par une diffusion simultanée de bande magnétique sur laquelle sont enregistrés des sons d'instruments à vent;

Des mégaphones, également avec haut-parleurs incorporés également utilisables en faisant intervenir des enregistrements-cassettes, qui économisent de la force, afin de dépasser l'intensité sonore venant de l'autre côté;

Summenlautsprecher (summe = somme/summen = bourdonner) dont la membrane est travaillée avec différentes choses requises dans le cours du jeu (pour enfin utiliser l'appareil "haut-parleur" en tant qu'instrument).

L'oeuvre se compose de deux couches pratiquement séparées : l'une est construite par la diffusion d'une bande magnétique à 4 pistes avec un parcours définitif, tandis que la deuxième prend forme durant le jeu de deux à cinq instrumentistes, jeu qui, dans la composition du matériel acoustique et la manière de réagir réciproquement, peut varier d'une exécution à l'autre. J'ai voulu éviter intentionnellement la pénétration des deux couches, car j'ai toujours eu l'impression - comme dans mes oeuvres de problématique semblable - que la fusion souhaitée de la musique électronique et instrumentale, était plus une pensée désirée par l'auditeur dans la salle, qu'une réalité (par contre, cette fusion est tout à fait réalisable, si elle est produite par un haut-parleur).

La bande magnétique à 4 pistes fut produite dans le studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk en hiver 1969. Elle se compose d'un matériel de production purement électro-acoustique, ainsi que d'enregistrements de sons instrumentaux et vocaux non-manipulés (en dehors des instruments on perçoit les voix de Alfred Feussner et William Pearson).

Le point de départ de cette composition de la bande magnétique était la liaison la plus homogène possible de deux catégories sonores peu semblables dans la nature de leur production (une liaison qui me paraissait trop simplifiée, par exemple, produite au moyen d'une transformation de l'enregistrement effectif par filtrage, modulateur en anneau et transformation de la diffusion de la bande). On devrait plutôt pouvoir y accéder par un traitement semblable d'instruments et de production sonore électronique.

La ressemblance entre le processus, lors de la composition du matériel électronique et la manière dont j'employais les instruments et leur fonction de jeu, rendait inutile la transformation mécanique parce qu'électrique, activée à la main, des enregistrements de son. La partie instrumentale de l'oeuvre fut notée sur environ 200 fiches, où l'instrument principal correspondant est noté chaque fois par un symbole, sur la partie supérieure droite.

L'ordre des fiches et la manière du jeu d'ensemble ne sont pas définis, par contre chaque action est fixée de la manière la plus précise. Les joueurs définissent chaque fois le moment de leur intervention, cette liberté devant cependant être honorée d'une maîtrise parfaite du texte et contexte. Ainsi les exécutants dépassent la simple reproduction de leurs parties, en incluant la perception des autres dans leur jeu, comme s'ils étaient leurs propres auditeurs.

ACUSTICA, mon travail le plus complexe des dernières années, est écrit en mémoire à Alfred Feussner, mon ami si tôt disparu.

Mauricio Kagel

(traduction : I.L)