

"Hörspielstudio" en miniature : le bruit visible du théâtre instrumental de Mauricio Kagel = sichtbarer Schall in Kagels "Instrumentalem Theater"

Autor(en): **Trubert, Jean-François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 100

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927751>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Hörspielstudio» en miniature – *Sichtbarer Schall in Kagels «Instrumentalem Theater»*

Ist die Antithese von Konsonanz und Dissonanz ein geeignetes Werkzeug, um Werke Mauricio Kagels zu untersuchen? Jean-François Trubert diskutiert Interaktionen zwischen Musik und Szene in jenen multidimensionalen, heterogenen Stücken, die Kagel vor 1973 komponierte.

« Le théâtre de la cruauté compte en revenir à tous les vieux moyens éprouvés et magiques de gagner la sensibilité. Ces moyens [...] ne peuvent obtenir leur plein effet que par l'utilisation des dissonances. »

Antonin Artaud¹

Si, dans son essai sur le rapport entre consonance et dissonance, Stumpf se garde de conclure de manière définitive², il rappelle cette définition de Helmholtz qui continue de trouver des échos dans l'histoire de la musique :

« La consonance est une sensation du son continue³ ; la dissonance, discontinue. »

Selon cette perspective, qui rejoint la conception riemannienne d'unité sonore (*Klangseinheit*), est dissonance tout ce qui occasionne une perturbation, une rupture dans le flux musical, l'apparition d'un événement qui ne tirerait pas sa substance de l'ensemble. Mais comme le langage musical du XXe siècle s'est justement attaché à se libérer d'un certain carcan du point de vue du matériau — et notamment dans sa recherche de l'inouï — il a contribué en même temps à la disparition de cette idée de dissonance. La modernité consisterait alors en ceci que la valeur « consonante » ou « dissonante » au sein d'un même morceau n'est plus fixée une fois pour toute, mais varie au cours du temps, et ne se justifie qu'en regard de sa position dans l'édifice général.

Le théâtre instrumental de Mauricio Kagel représente dans cette perspective un cas limite, dans la mesure où le compositeur utilise comme matériau un ensemble hétérogène : bruits, sons enregistrés, sons instrumentaux, proto-sons (sur instruments conventionnels mais qui sont volontairement imparfaits), conversations, etc. Dans cet univers sonore, l'auditeur perçoit cependant — inconsciemment ou non — la cohérence d'un système où les sons n'ont pas tous la même valeur car des éléments supplémentaires viennent coordonner l'ensemble : le geste et l'espace. Il se dessine dans ces œuvres un autre rapport dialectique entre consonance et dissonance, qui est en quelque sorte réinventée, et où la représentation conserve cet élément de tension agissante sur les spectateurs :

« Et c'est pour ça qu'enfin les musiciens et le public immédiat sont tellement furieux avec moi : parce qu'ils ont l'intuition que ce que je fais, c'est vraiment une attaque plus profonde contre la tradition musicale, et contre les formes de faire de la musique. [...] Quand je fais de la dérision, je le fais avec un tel niveau de professionnalisme que ça donne... douleur⁴... »

Ces formes d'« attaques » revêtent diverses apparences qui passent par un ancrage dans la tradition, où le rôle dévolu à certains sons est d'agir sur le spectateur. Il conviendra alors de définir ce qui est compris comme élément de rupture et de discontinuité dans cette musique, pour enfin proposer quelques réflexions sur l'originalité de cette écriture qui propose d'inscrire ce rapport consonance-dissonance dans l'espace scénique.

L'EFFET ESTHÉTIQUE

Dans le *Traité d'harmonie*, Schoenberg ne parle pas d'une « émancipation » de la dissonance mais d'un élargissement de la notion de consonance que ce soit dans l'harmonie ou dans la constitution d'une échelle. Il décrit notamment l'assimilation progressive des harmoniques supérieures — considérées comme dissonantes⁵ — dans la constitution des accords, alors qu'elles n'étaient que subodorées dans la résonance initiale des notes :

« Ce rapport [au phénomène sonore global] s'établit en fonction d'une contribution plus forte des harmoniques proches et plus faibles des harmoniques éloignées. [...] Ainsi que l'explique le calcul des oscillations, ils sont aussi peu antagonistes que ne le sont 2 et 10, et les expressions de consonance et de dissonance qui tendent à signifier un antagonisme se révèlent dès lors fausses⁶. »

Esthétiquement, cette dialectique dissonance/consonance est renvoyée à celle de l'inouï et du familier :

« C'est la vocation d'un véritable compositeur de n'écrire un agrégat sonore nouveau et insolite que parce qu'en lui une inéluctable pulsion le force à exprimer le neuf et l'inouï⁷. »

Au-delà de la notion acoustique, ce qui retient l'attention dans les chapitres ultérieurs c'est la manière dont Schoenberg emploie des agrégats sonores du moment qu'ils se justifient dans la construction globale. Quarante ans plus tard, ce sont les mêmes passages que commente Mauricio Kagel dans son article « Translation — Rotation », paru en 1960 dans la revue *Die Reihe* de Universal Edition. Kagel y souligne que, dans la problématique soulevée par Schoenberg quant à la perception des dissonances de l'accord d'*Erwartung*⁸, les dynamiques et le timbre jouent un rôle plus fondamental encore que l'étagement et la disposition des hauteurs. Mauricio Kagel revendique alors une approche esthétique motivée par la qualité intrinsèque du son et par sa réception par l'auditeur. Nous partons ainsi du postulat que le compositeur du théâtre instrumental est très conscient du

1. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 194.

2. Carl Stumpf, « Konsonanz und Dissonanz », dans *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, Heft 1, Leipzig, J. A. Barth Verlag, 1898, p. 108.

3. « Konsonanz ist eine kontinuierliche, Dissonanz eine intermittierende Tonempfindung » : Helmholtz, cité par Carl Stumpf, op. cit., p. 2.

4. Mauricio Kagel, « Une panique créateur II », dans *Musique en jeu*, 11, 1973, p. 58.

5. Selon Leipp, le spectre supérieur est perçu comme perçant et strident. E. Leipp, *Acoustique et Musique*, Paris, Masson, 1989, p. 151.

6. Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, (trad. de Gérard Gubisch), Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 39.

7. Ibid., p. 491.

8. Mauricio Kagel, « Translation-Rotation », dans *Die Reihe : Form-Raum*, 7, UE, 1960, trad. angl. : *Die Reihe, Form-Space*, 7, UE 26107e, p. 60.

phénomène sonore, et que c'est cette seule réalité qui l'anime dans ses travaux, quand bien même ils concerneraient la scène. Son œuvre ne peut se concevoir sous le seul biais d'une organisation structurale de gestes instrumentaux, et le travail aux studios Siemens effectué par Kagel dans les années 60-70 assume cette volonté d'introduire dans son univers sonore des éléments de tension.

La bande acoustique de *Antithese* est par exemple construite à partir de bruits de foule pré-enregistrés (*öffentliche Klänge*) comprenant des cris et des sifflets mêlés à de la musique électronique incorporant des passages de *Transición I*. Plus récemment, le fait que la bande de la pièce *Bestiarium* — réalisée uniquement à partir d'appeaux — empêche toute sensation de repos dans l'écoute repose sur une raison acoustique : l'absence d'instruments tempérés ne permet plus ici d'atténuer l'effet des frottements ou des battements, et le spectre sonore est sans arrêt cantonné dans les hautes fréquences ou aux frontières du bruit :

« Je ne veux pas écrire une musique qu'on trouve "belle", qu'on saisisse tout de suite et qu'on range après en un tour de main dans le tiroir de "l'entendu"⁹. »

Dans *Exotica*, les interprètes — musiciens occidentaux de grandes formations orchestrales — sont pris au piège par l'écriture qui exige des gestes d'interprétations dont ils ne sont pas familiers. Cris, vociférations et chants improvisés sont réglés sur des paradigmes structuraux précis, mais dont l'objectivation triviale déroutante : le public est mis à distance de ses propres réflexes¹⁰, dans une optique qui est volontairement provocante :

« Écoutez. On m'a accusé beaucoup de fois de destruction. Et d'un point de vue éthique je dirai toujours non ; d'un point de vue logique, oui¹¹. »

Dans une esquisse de *Staatstheater*, parmi des descriptions d'instruments non conventionnels, figure cette injonction : « Quietsch Geräusche !! » (bruits stridents !!), Kagel décrivant soigneusement de manière littérale les objectifs esthétiques auxquels les instruments doivent parvenir.

Mais ces matériaux, bien que très hétérogènes, sont rigoureusement façonnés par le compositeur ce qui contribue à en atténuer les effets dissonants. Même la pièce *Sur scène*, la première à porter la dénomination de théâtre instrumental, est en réalité extrêmement codifiée, structure qui — si elle était trop perçue — peut diminuer la portée de la pièce. Dans les pièces du répertoire du XX^e siècle, on assiste en effet à une homogénéisation du système musical dans le sens où tout ce qui forme matériau est considéré sans hiérarchie ni polarisation : seul le mode d'organisation musical instaure un ordre. Même l'utilisation de bruits — le « solfège » de Pierre Schaeffer l'a assez démontré — peut être transcendé dans une organisation sonore globale. Mais l'une des raisons pour laquelle l'auditeur est prêt à accepter que ce bruit possède dans l'organisation générale de la pièce une valeur fonctionnelle n'est pas uniquement lié à son rôle dans la structure, c'est également une conséquence de son mode d'émission et de sa répartition dans l'espace : comme tous les autres sons, il sort des mêmes haut-parleurs. Une démultiplication des sources et des modes d'émission permettrait alors de

recréer une tension interne dans l'œuvre, et de réintroduire une dialectique de la présence et de l'absence, permettant une dramaturgie interne. Le théâtre instrumental sera le lieu dans lequel ces rapports vont pouvoir être mis en jeu.

MATÉRIAU ET CONSISTANCE SONORE

Kagel met au point le théâtre instrumental pour catégoriser une forme de réalisation où les éléments de la scène sont intégrés aux processus d'écriture musicale et à une pensée séquentielle de ces mêmes événements, comme dans *Sur scène*¹². Ce procédé d'écriture se retrouve dans bon nombre d'œuvres de Kagel, et c'est également celui qui prévaut dans *Acustica*, même s'il n'apparaît pas ainsi dans la partition. La partition d'*Acustica* se présente comme un ensemble de fiches décrivant divers instruments, du tapis roulant jusqu'au trombone, et la façon d'en jouer à l'aide de petites portées (exemple 3). Dans les esquisses de la partition, Kagel a organisé la représentation par une permutation des possibilités de jeu, le but étant de permettre la mise en jeu de tout l'effectif instrumental, comme dans *Der Schall* où « Le point de départ essentiel de la composition était la non-répétition des combinaisons instrumentales¹³. »

Mais alors, le mode d'organisation traite effectivement toutes les possibilités à part égale, sans faire intervenir de notion de hiérarchie et, *a fortiori*, sans créer de réseaux de tensions entre des éléments exogènes et endogènes au système d'organisation des combinaisons instrumentales.

9. Mauricio Kagel, Interview Nyffeler-Kagel, *Dissonanz 4*, Zürich, 1970, p. 24, cité dans Ivanka Stoianova, *Geste-Texte-Musique*, coll. 10/18, Union Générale d'Édition 1978, p. 204.

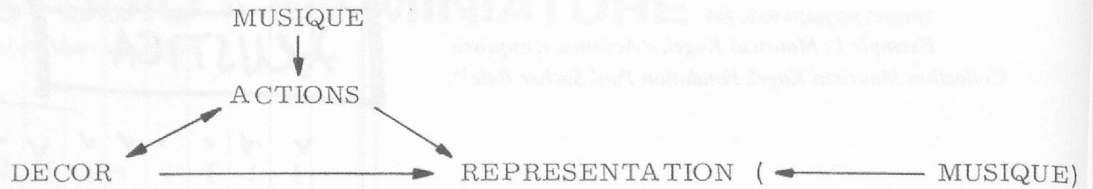
10. En mars 2007, Mauricio Kagel a donné une série de concert à Monaco dans le cadre de la manifestation du Printemps des Arts, notamment *Bestiarium*, *Exotica* et *Acustica*. Le compte-rendu du comité d'organisation fait état d'un spectateur outré qui s'est plaint par téléphone à la direction du festival !

11. Mauricio Kagel, « Une panique créateur », dans *Musique en jeu*, vol. 11, 1973, p. 45.

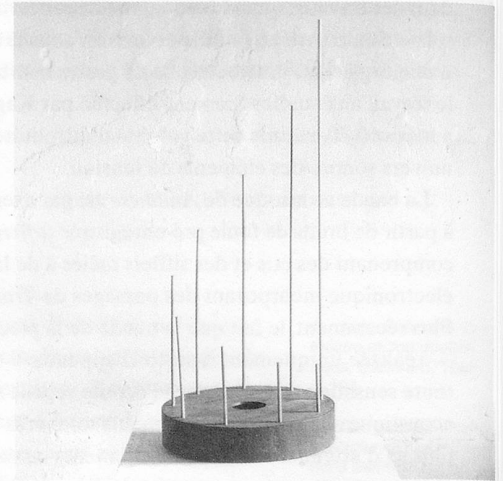
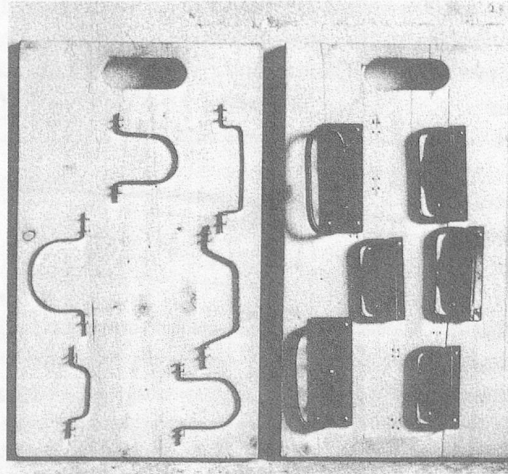
12. Matthias Rebstock, op. cit., p. 290-294.

13. Mauricio Kagel, *Der Schall*, livret, Disque DGG, coll. AvantGarde, 1969, 2561 039.

Exemple 2 :
Mauricio Kagel,
« Antithese »
(© Henry
Littolff's Verlag).



Exemple 3 :
« Acustica »
(© Wien, Universal
Edition).
Détail des
« instruments ».



La mise en œuvre de gestes et la composition des actions de cette forme musicale particulière — le théâtre instrumental — permet justement d'assurer ces différenciations.

Mauricio Kagel apporte en élément de lecture dans sa dernière note du livret de la partition d'*Antithese* qui date de 1962 :

« On pourrait reprocher ici à la musique d'*Antithese* de n'être en quelque sorte que musique ou bruit de coulisse, si l'on ne percevait que les actions prescrites ont aussi un caractère défini de "coulisse". La nature de ces actions est sans parti pris, en quelque sorte un gaspillage de temps ; elles représentent ainsi un pendant authentique de la deuxième forme d'organisation de la mise en scène, qui est élaborée indépendamment du morceau. »

On retient ici une des clés de lecture de cette pièce : le jeu théâtral sur scène, construit sans recours à une quelconque dramaturgie, repose sur un rapport antagoniste entre la musique et la mise en scène. Les différents univers plastiques et sonores coexistent sans que leurs interactions soient réglées

une fois pour toutes (exemple 2). Le livret de cette pièce possède la même dimension programmatique que le titre lui-même : il s'agit d'installer des rapports antithétiques entre ce qui est fixe — la musique, la bande électro-acoustique, l'organisation des événements — et ce qui ne l'est pas — les parcours d'action¹⁵, les interruptions sonores, les manipulations d'engins et de haut-parleurs, les « bruits de coulisse ». La bande sonore fait contrepoint avec les actions scéniques dont la succession indéterminée et absurde laisse le spectateur à distance.

14. Désormais nous utiliserons l'abréviation : SMK, PSS.

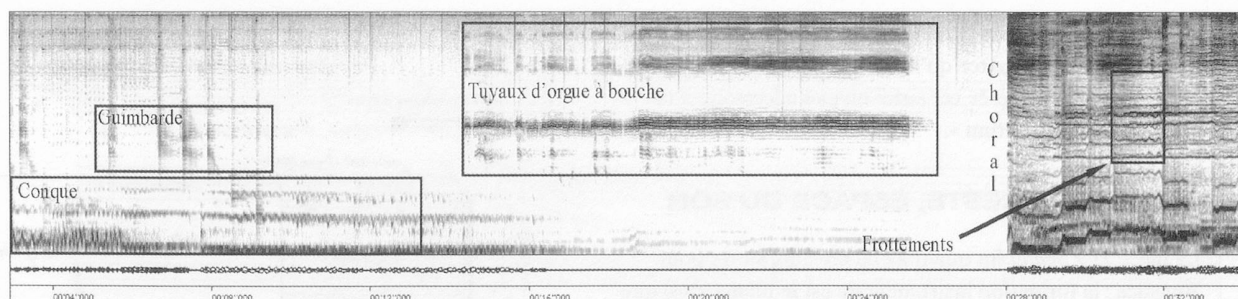
15. Je fais ici allusion au polyèdre de la partition de *Antithese*, représentant une des possibilités du parcours des actions. Mauricio Kagel, *Antithese*, Frankfurt, London, New York, Henry Littolff's Verlag/Peters, 1965, p.2.

POSSIBILITÉS D'INTERACTIONS ENTRE MUSIQUE, MISE EN SCÈNE ET ACTIONS

Les différentes sources sonores forment autant de systèmes d'organisation différents qui agissent les uns sur les autres de manière immanente. C'est la polarisation sur tel ou tel élément — visuel ou sonore, gestuel ou acousmatique — qui va créer des différenciations de nature et de fonction. Dans

Exemple 4 : « Acustica »
(© Wien, Universal Edition)
Détail de la partition.

Exemple 5 :
Sonagramme de
« Der Schall »
(1'00-1'20)²⁰.



Sur scène (1959-60), *Match* (1964), *Der Schall* (1968), *Acustica* (1968/70) et *Staatstheater* (1971), l'objet sonore est absorbé par le processus qui l'engendre, mais c'est un processus dont les mécanismes ne sont que très rarement livrés à la compréhension du public, ce qui l'entraîne à n'en percevoir que sa nature de surface, et sa connotation sémantique. Ce que Kagel déclarait à propos de la pièce *Unter Strom* en 1972 peut faire ainsi office de programme pour ces pièces de théâtre instrumental :

« Les interprètes semblent tout d'abord s'en tenir à des attitudes ludiques en face de ces attributs de la civilisation bourgeoise. La gamme de leurs comportements, très exactement prescrits, s'étend pourtant bien au-delà du jeu intime et délicieux avec leurs instruments : il faut y ajouter la fascination, le ridicule, l'admiration, et leur brusque renversement en peur *panique* et souffrance¹⁶... »

Dans la pièce *Acustica*, il n'y a pas de « musique » à proprement parler, si ce n'est la bande acoustique réalisée au préalable et qui vient en contrepoint des bruits issus du quotidien qui martèlent la pièce. Les « limites » sont donc fragilisées par l'intervention de diverses sources sonores. Bruit de fenêtre, de poignées ou encore de porte, un univers hétéroclite intégré dans la partition, et qui est pensé par Kagel en analogie au Hörspiel, c'est un « Hörspiel en miniature¹⁷ ».

L'idée d'une « musique pauvre » pourrait ici être appropriée d'un point de vue purement acoustique : les sons privilégiés par Kagel ne possèdent pas un champ harmonique étendu, mis à part les bruits. Les quelques sons possédant des vibrations périodiques sont réduits dans leurs partiels, et ne parcourent qu'une partie du spectre sonore. L'association de

l'ensemble crée le paysage final, formé de sons fluctuants, de vides dans le spectre, et de bruits¹⁸. Dans l'exemple ci-dessus (exemple 4) qui est tiré de *Der Schall*¹⁹, on voit dans l'analyse du sonagramme la répartition dans le spectre des productions sonores : la conque (coquillage percé pour former une trompe) ébauche une descente chromatique dans les partiels graves dont le temps n'est condensé que par la guimbarde ; viennent ensuite les tuyaux d'orgue à bouche qui n'occupent que les partiels hauts. Un moment plus tard, ce que van der Kooij a appelé un « choral » vient interrompre cette logique : un tutti instrumental non tempéré dont les fluctuations « frottent » les unes contre les autres.

Il y a donc un jeu sur l'espace, où rien n'est pensé sous le biais d'une éventuelle « harmonie », mais bien comme un éclatement, une fissure des éléments de la représentation. En ajoutant la dimension harmonique sonore — qui est résolument spatiale — les critères d'homogénéité sont compensés par la possibilité dans le déroulement de changer ces paramètres dans la disposition du jeu, la présence réelle ou virtuelle des sources sonores, et leur emplacement réel ou symbolique au travers des harmoniques. C'est au final cette différenciation qui s'instaure entre bruit réel ou virtuel, organisé ou visible, émission triviale ou acquise, qui renvoie aux rapports antithétiques entre dissonance et consonance issus de la tradition musicale.

La mise en forme passe par l'intégration de tous les éléments visuels participant à la représentation : déplacement, saisie des instruments, émissions sonores. Le bruit, le son et l'organisation sonore ne sont plus réellement délimités²¹, c'est la raison pour laquelle, d'un point de vue formel et esthétique, le développement du temps musical se fait à

16. Mauricio Kagel, « Une panique créateur », op. cit., p. 56.

17. PSS *Acustica* 2/13, [2], Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung.

18. Les typologies physique et perceptive des spectres de raies harmoniques de Leipp montrent que les spectres aux harmoniques partielles ou déficientes sont décrits par des termes négatifs par les sujets récepteurs. Leipp, *Acoustique et Musique*, op. cit., p. 151.

19. Début de l'œuvre. Ce sonagramme correspond très précisément au fragment de partition transcrit par Fred van der Kooij et qui figure à l'exemple 3 de son article, Fred van der Kooij, op. cit., p. 9.

20. Selon l'enregistrement réalisé en 1969 et dirigé par Kagel lui-même, que l'on trouve chez DGG, coll. Avant-Garde, 2561 039.

21. En référence à l'article de Fred van der Kooij, « "Les sons sont quoi ?", Le principe de la "dé-limitation" [Entgrenzung] dans "Der Schall" de Mauricio Kagel », dans *Dissonance*, n. 65, 2000, p. 4-13.

« *Acustica* ». Photo des répétitions.



un autre niveau : dans la réalisation scénique des gestes instrumentaux qui, parce qu'ils sont visibles et inédits, polarisent l'attention et crée cet autre niveau nécessaire à la création du « discontinu ».

ESPACE DU GESTE, ESPACE DU SON

La pièce *Der Schall* fut quant à elle un laboratoire pour Acustica : la formation instrumentale est la même ainsi que la répartition dans l'espace²². *Der Schall* (1968) exploite un montage hétéroclite d'instruments divers :

« La retransmission par bande magnétique et par disque rend caduque bon nombre des idées traditionnelles [sur la contrainte d'écrire des œuvres pour les instruments les plus courants possibles] puisque la reproduction d'une idée musicale à l'aide d'instruments et d'accessoires sonores ne dépend plus nécessairement de la possibilité de cette musique d'être "jouable". [...] Le choix des instruments dans "Der Schall" provient du désir de construire, non une formation utilitaire, mais une formation presque imaginaire, telle qu'il n'en existe guère dans la "réalité"²³. »

Comme le précise Kagel, l'ambition affichée est ici de défier les *habitus* d'écoute en opposant le jeu « réel » avec les sources sonores virtuelles (un thème qui apparaît dans *Acustica* également) :

« L'œuvre se compose de deux couches pratiquement séparées : l'une est construite par la diffusion d'une bande magnétique à quatre pistes avec un parcours définitif, tandis que la deuxième prend forme durant le jeu 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 œuvres de problématique semblable — que la fusion souhaitée de la musique électronique et instrumentale, était plus une pensée désirée par l'auditeur qu'une réalité (par contre cette fusion est tout à fait réalisable, si elle est produite par un haut-parleur)²⁴. »

On retrouve dans *Acustica*, d'un point de vue acoustique, cette tension qui est maintenue dans l'instrumentation et dans les expérimentations sonores, dans les frottements, dans les sons avortés, et qui est maintenue tout au long de la pièce. Elle possède à long terme une fonction formelle. Les différentes combinaisons sons-bruit s'établissent autour de vastes complexes de gestes et de jeux triviaux — par exemple dans *Der Schall* où la montée dans les aigus du sifflet de coucou évoque l'acte sexuel. Chaque instrument est donc à la fois une invention, et en même temps le fruit d'une réflexion de la tradition musicale historique. Le violon en tige (Nagelgeige) fait par exemple partie de cette univers sémantique. Il est accordé selon un tempérament non conventionnel (15 $\sqrt{8}$) [exemple] et possède des instructions de jeu très précises. Mais la spectacularisation de l'action de jouer provoque une distorsion dans le déroulement de la pièce.

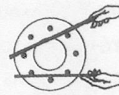
Le ballon que l'on dégonfle en tirant sur les extrémités renvoie lui par contre à l'univers enfantin, et démonte tout mécanisme de fascination qui pourrait s'emparer du spectateur. Le propos est ici éminemment féroce : le quotidien — sous forme de brûleur à gaz et de tourne-disque — est détourné et emporté dans une réflexion sur la forme et la réalisation de la musique moderne qui le dépasse. Le *Schallplatte* (le disque vinyl), est malmené par des peignes ou des cônes factices en guise de tête de lecture, et un tapis roulant fait tomber des lames métalliques, tandis que les bandes diffusent toutes sortes de sons et de bruits. L'illusion sonore

mit 2 Kontrabaßbögen streichen

NAGELGEIGE

pp mf

Wie ein Schnarchender vortragen, sehr periodisch ($\dot{=} = \text{ca. MM } 40$) mit gelegentlichen „Atemschwierigkeiten“



* Stellung der Stäbe zum Spieler ad lib.: 1 – 16 oder 2 – 15 oder 3 – 14, usw.

** Mit jedem Bogen „doppelstäbig“ streichen (z. B. auch zwei auseinanderliegende Stäbe: 4 + 7, 1 + 5, 2 + 6, usw.)

Mauricio Kagel, « *Acustica* » (détail de la partition).
© Wien Universal Edition.

1 2 3

gekürmtes Plastikrohr ($\dot{=} 6 \text{ cm}$) fest in das Schallstück einpassen: die angegebenen Tonhöhen werden den resultierenden Tönen kaum entsprechen.

POSAUNE

pp sempre

p Flatterzunge

ordinario blasen

f

pp

nur Luftstrom, kein Blasen

ppp so zart hineinpusten, daß das Wasser sich erst in Bewegung setzt, nachdem die Luft gestaut ist (unregelmäßiges Blubbern)

POSAUNE
PLASTIKROHR
WASSEREIMER

Mauricio Kagel, « *Acustica* ». © Wien, Universal Edition.

est réalisée par l'insertion de haut-parleurs dans les pavillons de trompettes et dans des mégaphones, donnant l'impression que celui-ci « parle » tout seul.

Si ces bruits viennent avec leurs caractères « crus²⁵ » déranger l'audition, et agissent en dehors du champ conventionnel de l'écoute, ce n'est pas parce qu'ils sont bruits en soi. L'organisation des bruits sur la partition renvoie d'ailleurs à une sphère musicale, ou en tout cas compositionnelle. Ainsi, le trait de trombone (exemple) qui est plongé dans une bassine est en réalité mûrement construit, et des esquisses ont été nécessaires à sa réalisation (exemple esquisses).

Le fait que ces bruits possèdent une fonction exogène par rapport au système d'écriture est donc lié à la nature visuelle de leur émission. En somme, parce que le public voit que ces bruits sont effectivement des bruits par le mode de production, une perturbation est créée. Lorsque dans *Acustica* l'un des interprètes fait tomber des lames métalliques dans une caisse, il fait un geste qui ne renvoie pas du tout à l'univers du concert, ni à celui de la performance, encore moins au geste instrumental. La lame métallique que je vois tomber, dont je vois l'action produite sous mes yeux sans aucune esthétisation apparente — alors que sur la partition tout est

22. On retrouve d'ailleurs dans les esquisses de réalisation de *Acustica* des segments qui proviennent de *Der Schall* (PSS SMK).

23. Mauricio Kagel, *Der Schall*, livret de disque, coll. Avant-Garde, Stereo 2561039.

24. Mauricio Kagel, Livret de représentation de *Acustica*, Archives PSS, matériels des représentations, SMK.

25. Au sens où l'entend Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 132-133.

26. Mauricio Kagel, « Une panique créateur II », op. cit., p. 61.



Mauricio Kagel,
« Acustica »,
manuscrit.
Collection
Mauricio Kagel,
Fondation
Paul Sacher
Bâle.

ACUSTICA

♩ = 116/60

möglichst regelmäßig anschlagen

I KASTAGNET

bei jeder Einsätze einzelne Kastagnetten betonen [♩.7] Alle Punkte wiederdrücken

II KONTRABASS

12 KONTRABASS: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Aufstellung: links → rechts

III

0" 4" 8" 12" 16" 20"

IV

fest in der

Der gekürzte Asthörn (φ 6 cm) wird so tief im Schallstock hineingepreßt, daß die Luft nur im Rohr fließt. Die angeschraubten Tonlöcher werden dann durch resultierenden Ton kaum unterbrochen

V POSAUNE

1: Posaune in das Wasser einbringen (→); 2: Rohröffnung in Berührung mit der Wasseroberfläche (~~~~); 3: Rohr langsam nach oben führen (↑)

soigneusement noté — apparaît hors de contexte, et vient perturber le sens que je pouvais donner à l'écoute dès le départ. Lorsque Mauricio Kagel parle de « sabotage avec des éléments visuels²⁶ », il ne désigne finalement pas autre chose. Les interactions entre la bande acoustique préenregistrée et les « instruments » producteurs de son font apparaître des moments de tension, dans le sens où les modes de production divergent. Au final, seule la cohérence sonore fait au contraire apparaître des moments de pseudo-résolution, dans le sens où la bande acoustique et les instruments peuvent contribuer à la manifestation d'un même paysage sonore formé d'un « grain » particulier : vibrations aperiodiques, dynamiques aux extrêmes, tempérament non égal, enveloppes sonores percussives, ou encore des nappes de sons aux partiels restreints. Cette polyphonie d'espaces d'exécution renoue avec le principe de la tension et de la détente, dont les données sont repensées pour ces formes particulières : le bruit visible ne se donne à entendre qu'une fois la totalité de la pièce écoulee, lorsque l'empreinte acoustique de l'ensemble a révélé sa cohérence.

DISCUSSION

L'abandon de la tonalité — ou son « élargissement » — a pour principale conséquence de rendre caduque la notion de dissonance comme élément de tension dans le nouveau système. Au point même qu'il est permis de considérer que l'idée acoustique de la dissonance a été progressivement remplacée au cours du XX^e siècle par celle de la « consistance », un paysage sonore qui est passé du point à la texture, construite par la pâte d'un matériau démultiplié, mais ce qui a de fait lissé l'ensemble des matériaux utilisables, comme le précise van der Kooij :

« La tentative de créer un continuum "chromatique" analogue dans le domaine des nuances ou de l'instrumentation remonte donc à une tradition séculaire, consistant à homogénéiser un matériau musical parfaitement disparate à l'origine²⁷ ».

Cependant, l'intervention d'éléments hétérogènes, ou étrangers au discours, aux usages, au goût dominant sont nécessaires à la mise en œuvre d'un mouvement et d'une dramaturgie de l'écoute qui passent par la résolution — ou non — de nœuds de tension. Le couple antithétique dissonance-consonance peut alors se nicher dans d'autres altérités — son contre bruit, musique électronique contre instruments, et, plus récemment, spatialisation contre emplacements fixes — et changer de nature, il reste et demeure nécessaire à la conduite du discours. Chez Kagel l'inscription dans la tradition musicale passe par une remise en question des acquis de la tradition, en remontant à des expressions épurées. La question de la dissonance — liée à une « consistance » sonore — est alors renvoyée sur un autre plan, sans renier la construction ni la méthode d'organisation des sons. La « destruction » d'un point de vue logique s'opère dans un abandon volontaire de l'effet esthétique, d'un point de vue « éthique », Mauricio Kagel met au point des édifices dans lesquels la modernité est soigneusement effacée derrière des masques grotesques, sans doute pour ménager un peu son auditoire :

« il y a beaucoup d'auditeurs qui [...] jamais n'ont été confrontés avec la vérité terrible d'entendre — parce que ça, c'est vraiment une vérité épouvantable²⁸ ».

27. Fred van der Kooij, « Les sons sont quoi ? », op. cit., p. 4.

28. Mauricio Kagel, « Une panique créateur II », dans *Musique en jeu*, vol. 11, 1973, p. 62.