

Holland
72
Festival

Aktueel Muziektheater
Mauricio Kagel

Amsterdam – Stadsschouwburg
woensdag 5 juli 1972 – 21.00 uur

Aktueel Muziektheater

Programma

Mauricio Kagel
1931–

Repertoire (1970)
szenisches Konzertstück

acteurs: Wilhelm Bruck
Helfrid Foron
Elmar Gehlen
Theodor Ross
Jasper Vogt

enscènering en technische assistentie:
Ursula Burghardt

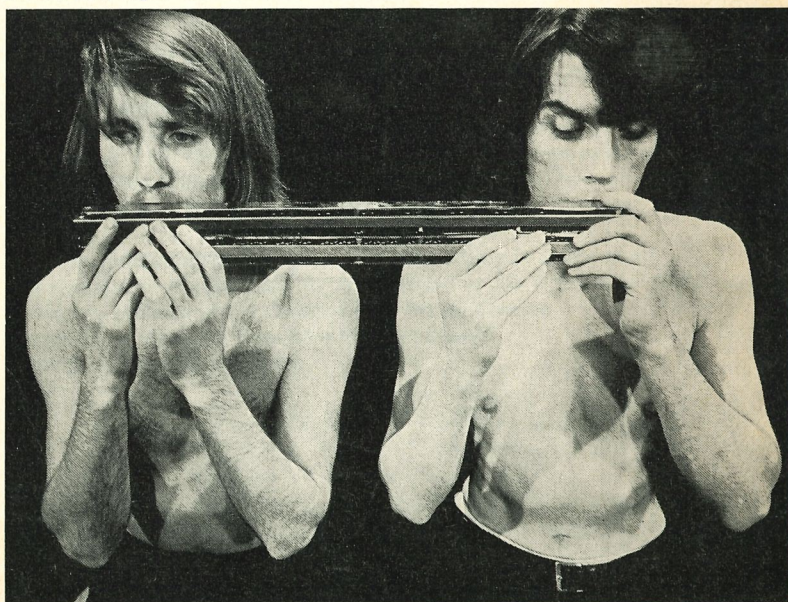
regie: Mauricio Kagel

Pauze

Tactil für drei (1970)
voor piano en twee gitaren

piano: Mauricio Kagel
gitaar: Wilhelm Bruck
Theodor Ross

Theodor Ross en Wilhelm Bruck



Mauricio Kagel

geboren 24.12.1931 te Buenos Aires;

- 1949 artistiek adviseur van de 'Agrupación Nueva Música (groepering voor Moderne Muziek) Buenos Aires.
- 1950 eerste toepassingen van electro-acoustische experimenten (concrete en gemanipuleerde klanken). Medeoprichter van de Cinemathèque Argentine. Koordirigent.
- 1955 Chefrepetitor bij de Kameropera en dirigent bij het Teatro Colón te Buenos Aires. Muzikaal adviseur van de universiteit te Buenos Aires en leider van de afdeling voor Culturele Werken.
- 1957 Beurs van de 'Deutsche Akademische Austauschdienst'. Sindsdien te Keulen gevestigd.
- Werkte bij de Studio voor Elektronische Muziek van de Westdeutsche Rundfunk, in Keulen, München en Utrecht. Dirigent bij het Rheinische Kammerorchester voor de concerten voor contemporaine muziek tot 1961.
- 1960-1966 gastdocent bij de internationale vacatiecursussen voor nieuwe muziek te Darmstadt.
- 1961-1963 uitgebreide voordracht- en concerttournee langs universiteiten in de Verenigde Staten.
- 1965 Leraar compositie aan de State University of New York te Buffalo
- Sinds 1967 gastdocent aan de film- en televisieacademie in Berlijn.
- 1968 Leider van de scandinavische cursussen voor nieuwe muziek in Göteborg.
- 1969 Leider van het Instituut voor Nieuwe Muziek van de Rheinische Musikschule in Keulen en tevens van de cursussen voor nieuwe muziek aldaar. Leider van het 'Kölner Ensemble für neue Musik' Regisseur van zijn eigen toneelwerk en films.

Mauricio Kagel

Born 24.12.1931 in Buenos Aires.

1949 artistic advisor to the 'Agrupación Nueva Música' (Society for New Music) in Buenos Aires.

1950 first electro-acoustic experiments (concrete and instrumental manipulated sounds). Co-founder of the Cinemathèque Argentine. Choirmaster.

1955 Corepetitor at the Chamber Opera and conductor at the Teatro Colón in Buenos Aires. Musical advisor to the Buenos Aires University and head of the cultural department.

1957 Grant from the German Academic Exchange scheme. Since then in Cologne.

Worked at studios for electronic music at the Cologne broadcasting station, Munich and Utrecht. Conductor of the Rheinisches Kammerorchester for concerts of contemporary music until 1961.

1960-66 guest lecturer at the International Vacation Courses for New Music at Darmstadt. 1961-63 extended lecture and concert tours at American universities. 1965 Snee Professor for Composition at the State University of New York at Buffalo. Since 1967 guest lecturer at the Film and Television Academy at Berlin.

1968 Directed Scandinavian courses for New Music in Gothenburg.

1969 Director of the Institute for New Music at the Rheinische Musikschule at Cologne, and also of the Cologne New Music Courses.

Director of the Cologne 'Ensemble für neue Musik'.

Directs his own plays and films.

Repertoire

'Repertoire' is het eerste onderdeel van Kagels 'opera to end all operas': 'Staatstheater' — een werk voor ca. 100 solisten, acteurs, mimespelers en musici, gecomponeerd in de opdracht van de door Rolf Liebermann geleide Hamburgse Staatsopera. De wereldpremière vond in het voorjaar van 1971 bij deze instelling plaats.

Enige opmerkingen uit de toelichting bij deze wereldpremière:

'Mauricio Kagels 'instrumentales Theater' kan niet verwisseld worden met een gebruikelijke opera. Terwijl daar een theatrale handeling door muziek geïllustreerd wordt, maakt hier de actie op het toneel het verloop van de muziek duidelijk. Daarbij wordt belangrijk wat vroeger in muziek een bijzaak was, namelijk de gebaren van de zangers en de instrumentalisten, de vorm van hun instrumenten, hun blikken en hun bewegen. (. . .) Hiermee bouwde Kagel zijn experimentele theaterstuk op. Hij maakte gebruik van eigen composities en bleef hardnekkig om zijn éne thema 'muziek' heendraaien. Daarbij opende hij twee basis-mogelijkheden tot het maken van theater: de gebaren van zangers en instrumentalisten worden op het toneel tot theater gemaakt, of voorwerpen als meubels en requisieten worden tot 'klinken' gebracht. (. . .)

Kagel heeft voor ballet, ensemble, koor, orkest, solisten afgesloten nummers geschreven, die op het toneel volgens een aparte partituur samengesteld, d.w.z. gecomponeerd worden. De stukken zijn in partituren voor muziek en in partituren voor handelingen verdeeld:

De muziekstukken zijn:

'Einspielungen', muziek voor luidsprekers

'Ensemble', muziek voor 16 stemmen (solistenensemble)

'Debüt', muziek voor 60 stemmen (koor)

De handelingsstukken zijn:

'Repertoire' scenisch concertstuk (100 handelingen voor acteurs en klinkende requisieten)

'Saison', zangspel in 65 taferelen (handelingen op de muziek van 'Ensemble' en 'Debüt')

'Spielplan', instrumentale muziek in handelingen (verzelfstandiging van de afzonderlijke instrumenten in handelingen, d.w.z. zij presenteren hun klanken en geluiden in kleine handelingen, scènes)

'Freifahrt', glijdende kamermuziek (ontbinding van het orkest: de musici glijden ieder afzonderlijk spelend over het toneel)

'Parkett', concertante massa-scènes (hierin probeert het 'volk' voor en achter het doek zijn rol te spelen)

'Kontra → Danse', ballet voor niet-dansers (een toespeling op de 'Unmöglichkeit des Balletts', tot uiting gebracht door niet-dansers, die niet verder komen dan een soort hobbelige gymnastiek).

Deze onderdelen worden nauwkeurig in elkaar gepast en het resultaat is 'Staatstheater'. Het begrip compositie is hier zeer letterlijk genomen. Kagel heeft niet alleen klanken, geluiden en handelingen gecomponeerd, hij componeert ook als zijn eigen regisseur, choreograaf, hij is dirigent en koorrepetitor. (. . .)'
(Marianne Kesting)

Kagels eigen (summier) toelichting in de totaal-partituur van 'Staatstheater', die bestaat uit een opsomming van de bovengenoemde onderdelen besluit met de opmerking:

'Een keuze uit bovengenoemde onderdelen is mogelijk.

'Repertoire' wordt steeds aan het begin van een uitvoering gespeeld. Is dit deel niet in de keuze opgenomen, dan kan men naar believen beginnen.

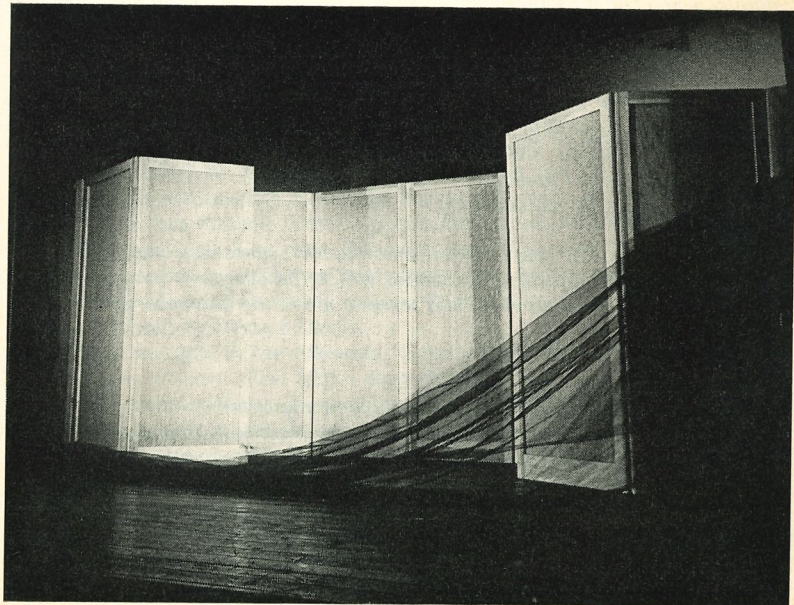
De duur van een uitvoering moet tot ca. 100 minuten beperkt blijven, Geen pauze!

Daar 'Repertoire' niet berust op enigerlei handeling in de gewone zins des woords, geven wij als notities bij de handelingen hierbij een uittreksel uit de toelichting die de componist bij dit deel heeft gegeven.

Repertoire-scenisch concertstuk

1. Dit werk bestaat uit op zichzelf staande handelingen in een niet vastgelegde opeenvolging.
- 1 (2). Een keuze uit de aangegeven aparte handelingen is mogelijk.
2. Voor een verloop zonder storingen zijn tenminste vijf medewerkers nodig.
- 2 (2). Aan de encenering wordt overgelaten, de acoustische gebeurtenissen achter de coulissen gelijktijdig met andere handelingen te laten verlopen. Ook kunnen verschillende handelingen op het toneel gelijktijdig gerealiseerd worden.
- 2 (3). In de regel moet slechts één uitvoerende zichtbaar zijn. Deze regel ten spijt moet men streven naar een opeenvolging zonder hiaten, door een voortdurend afwisselen van de afzonderlijke handelingen. Een grote rust en doorzichtigheid zijn gewenst.
3. Onder 'model' moeten instrumentale of scenische handelingen worden verstaan, die op basis van de notentekst verder ontwikkeld worden. De aangegeven partij dient steeds alleen maar als een wijzen op de in de actie latente mogelijkheden.
- 3 (1). De inzet van de met a), b), c) enz. aangegeven afzonderlijke handelingen wordt bij de repetities zowel in tijd, als ook in keuze en opeenvolging nauwkeurig vastgelegd.
- 3 (2). De opkomst op het toneel, die in de partituur is aangegeven met 'de uitvoerende gaat de voorgeschreven weg' of identieke formuleringen wordt in de encenering vastgelegd.
- 3 (3). Aanwijzingen van richting te zien van de zaal uit.
- 3 (4). Herhalingstekens bij het einde van een acoustiek betekenen hier een meermaals herhalen, dat zich richt naar de duur van de visuele handeling. Uitzonderingen zijn steeds aangegeven.
- 3 (5). Men moet zich zo nauwkeurig mogelijk houden aan metronoomwaarden. De tempi die met = MM (60) \leftrightarrow (92) aangegeven zijn, kunnen zowel fluctuerend, als ook regelmatig zijn.
4. Op het concertpodium, of op het toneel, moeten eenvoudige coulissen uit schermen worden opgesteld: breedte ca 5-8 m. Hoogte plm 2,30 m. De mogelijkheid van verschillende opkomsten moet aanwezig zijn.

Repertoire



'Repertoire'

'Repertoire' is the first part of Kagel's 'opera to end all operas': 'Staatstheater' – a work for about a hundred soloists, actors, mimics and musicians, composed on commission for the Hamburg State Opera led by Rolf Liebermann. The world première, performed by this institution, took place in the spring of 1971.

Some remarks from the explanatory notes for this world première:

'Mauricio Kagel's 'instrumentales Theater' cannot be confused with the usual opera. In the latter a theatrical act is illustrated by the music, whilst in this case, the action on the stage dictates the course of the music. Therefore the gestures of the singers and instrumentalists, the shape of their instruments, their glances and their movements, formally a secondary matter, here become important. (. . .) On this Kagel built his instrumental theatre up. He used his own compositions and persistently returned to his one theme 'music'. In this way he showed the way to two basic possibilities for creating drama: either the movements of singers and instrumentalists on the stage are taken as theatre, or artefacts such as furniture and stage-props are turned into sound. (. . .)

Kagel wrote separate items for ballet, ensemble, choir, orchestra, soloists which on the stage were combined according to a special score, that is to say, they were composed. The pieces are divided into scores for music and scores for acting: the musical items are:

'Einspielungen', music for loudspeakers

'Ensemble', music for sixteen voices (soloists ensemble)

'Debüt', music for sixty voices (choir)

The acting scenes are:

'Repertoire', acted concert piece (100 scenes for actors and musical stage-props)

'Saison', song act in sixty-five sketches (scenes to the music of 'Ensemble' and 'Debüt')

'Spielplan', instrumental music in scenes (independent treatment of the separate instruments in scenes, that is, their sounds and noises are presented in short scenes)

'Freifahrt', sliding chamber music (decomposition of the orchestra: the musicians slide along the stage each playing individually)

'Parkett', concertante mass scenes (in which the 'folk' in front of and behind the curtain try to play their role)

'Kontra → Danse', ballet for non-dancers (an allusion to the impossibility of the ballet, 'Unmöglichkeit des Balletts', exposed by non-dancers, who are unable to do more than a kind of clumsy gymnastics).

These parts fit in with each other precisely and the result is 'Staatstheater'. The idea of composition is taken very literally here. Kagel not only composed sounds, noises and acts, but he was also his own producer, choreographer, conductor and choir master. (Marianne Kesting)

Kagel's own brief explanation in the score of Staatstheater, which consists of a summary of the parts mentioned above, concludes with the observation: 'A choice from the parts mentioned above is possible. 'Repertoire' is always performed at the beginning of a performance. If this part is not chosen, then one can start as one pleases. The duration of a performance must be limited to about a hundred minutes. No interval.'

Repertoire is about 25 minutes long.

Since 'Repertoire' is not based on an action in the usual sense we print here the following excerpts from the explanations which the composer has provided for this section. All notes, drawings and remarks are in the composer's own handwriting.

Repertoire – scenic concert-piece

- 1 This work consists of individual actions in any order.
- 1.1 It is possible to make a selection from the given individual actions.
- 2 At least 5 performers are required for a smooth presentation.
- 2.1 The piece can be performed by instrumentalists and/or actors.
- 2.2 It is left to the producer to have the acoustic events sound backstage simultaneously with other actions. Various actions on stage can also be performed at the same time.
- 2.3 As a rule, only one performer should be visible. A continuous succession

should still be aimed at by perpetual alternation of actions. Complete calm and clarity are required.

- 3 *By Modell we mean instrumental or scenic actions which are to be developed further on the basis of the notation. The indicated part is merely a hint as to the latent possibilities in the action.*
- 3.1 *The actions marked a), b), c) etc. must start at a point in time that is exactly fixed; their selection and order must also be fixed.*
- 3.2 *The progress of the performers on stage, described in appropriate words in the score, is to be fixed by the producer.*
- 3.3 *Directional indications are seen from the auditorium.*
- 3.4 *Repetition signs in acoustic events mean that they are to be repeated several times, according to the duration of the visual processes. Exceptions are indicated.*
- 3.5 *Metronome indications are to be kept to as precisely as possible. Tempi marked MM (60) (92) can be both fluctuating and regular.*
- 4 *A simple arrangement of screens is to be set up on the platform (or stage). They should be approximately 15–24 feet wide, and about 7 feet high. There should be several provisions for entrances.*

Tactil

Ontstaan en betekenis, een gesprek met Mauricio Kagel

Vraag : Hoe is Tactil ontstaan ?

K: Tactil ontstond ongeveer 1¹/₂ jaar geleden. Men vroeg mij voor het Piano-festival in Bergamo (Italië) een compositie te schrijven. Ik vond het oerkomisch dat men juist mij hiervoor uitkoos, want mijn relatie tot de piano is nogal gecompliceerd. De meeste componisten beginnen met schrijven voor piano en dat wilde er bij mij niet in. Ook niet dat de leraren in compositie die bij de studenten aanwezige neiging nog aanwakkeren. Een piano klinkt altijd wel. Uit tegenzin – niet tegen pianospelen zelf, want ik speel graag het klassieke repertoire – heb ik voor dat instrument niets gecomponeerd. Ik ben ook van mening dat andere componisten zich al zo intensief met dat instrument hebben beziggehouden en dat er zo'n massa literatuur over bestaat, dat het niet nodig is dat anderen, of ikzelf, voor dit instrument nog composities schrijven.

Ik verzocht daarom, niet alleen voor piano te hoeven componeren en mij de mogelijkheid te bieden er nog andere instrumenten bij te nemen. Dat werd goed gevonden en ik koos bij de piano twee gitaren.

Dat was de aanleiding van buiten af. Maar op een of andere manier bleek dit ook beslissend voor wat ik later maakte, want de ingeving een stuk te componeren dat zo extreem niet-pianistisch en niet virtuoos is, hing samen met dat festival. Ik zei tegen mezelf: *Componeer nu in vredesnaam niets, dat Kagel laat horen als mechanische toetsentiller en toetsendrukker.*

Er zijn verder twee uitgangspunten, die voor Tactil van belang zijn. In de eerste plaats de klankencompositie. In de zogenaamde serieuze muziek bestaat geen stuk voor piano en twee gitaren. Op het tijdstip dat Tactil ontstond, was deze manier van schrijven voor piano om zo te zeggen niet 'in'. Men kende zoiets niet. Het was een noviteit. Ik heb die manier met opzet gekozen, omdat ik elementen van het ritme van de populaire muziek benutten wilde. De uitdrukking popmuziek is te vaag. Die heeft andere soorten muziek geusurpeerd. Onder popmuziek verstaat men *beat*; onder pop- of populaire muziek verstaat men vroeger de muziek, die de Boston Pops maakten, een soort betere café-muziek met een symfonisch sausje.

Met Tactil beoogde ik het volgende. Volksrhythmes en populaire rhythes tot geruis laten worden, door alleen deze rhythes zelf, doch nooit de melodie naar voren te brengen. Dat betekent, zo men wil, een constante frustratie van de toehoorder, omdat zowel de twee gitaren, als de piano begeleiden. Geen instrument speelt in dit stuk de boventoon. Ze begeleiden elkaar alle drie door het spelen van begeleidingsrhythmes. Het stuk is zo eminent zachtzinnig, dat die zachtzinnigheid eigenlijk een maximum aan agressiviteit is.

Het stuk wordt onderbroken door gebaren en die gebaren betekenen tevens het tweede uitgangspunt. Hiermee wordt bedoeld op een dimensie in de theoretische muziekgeschiedenis, die haar standpunt bepaald heeft tegenover de

'medische uitvoering en interpretatie' van muziek. Er bestond in Duitsland namelijk een serie boeken, die probeerden fysiologisch en medisch de problemen van muzikale opgaven en vooral van de beheersing van het instrument te benaderen. Er bestonden de zotste theorieën over, hoe men bijvoorbeeld moest leren vioolspelen. Dat hield gelijke tred met de popularisering van de wetenschap. Men dacht nu eenmaal dat men via een juist toegepaste natuurkundeles uitnemende pianisten kon brouwen. Dit bleek echter een misvatting te zijn, doch de boeken bleven. Ze zijn werkelijk erg komisch en ik heb me er door laten inspireren. Een laten zien van de bewegingen, die men moet maken om de instrumenten te kunnen beheersen en muziek te kunnen spelen.

Tegelijkertijd geeft de dimensie van het gebruik van rhythmes als geruis en het gebruikmaken van gebaren een zeer pregnante uitbeelding van wat men in het begin der twintiger jaren de jeugdbeweging noemde. Aangezien vooral gitaren een sterke ideologische werking hebben, gaf dat in Bergamo natuurlijk aanleiding tot de meest heftige reacties. Het werd een enorm schandaal. Wij vluchtten door een zijuitgang van het theater, maar verschenen daarna voor de hoofdingang, waar wij meer dan drie uur met het publiek gediscussieerd hebben. Vraag: Was het Uw bedoeling het festivalpubliek te choqueren?

K.: Nee. Dat interesseert me niet zo erg. Dat zou te goedkoop zijn. Ik sluit beslist geen compromis. Ik schrijf dat, wat ik voor noodzakelijk houd. Ik zou nooit willen beweren dat wat ik schrijf ook noodzakelijk is voor anderen, maar ik heb dat zelf nodig en wanneer het voor mij een noodzaak betekent, krijgt het ook zin. Het is een getuigenis waar ik volkomen achter sta. Ik componeer het niet, omdat ik er aanleiding toe heb gevonden. Wij zijn half naakt voor dat blasé publiek in rok verschenen, omdat dit een noodzaak was. Niet om te choqueren. Het had alleen maar de bedoeling om de gymnastische oefeningen die wij uitbeeldden goed te laten zien. Maar misschien was de tegenstelling in dit festival wel bijzonder kras.

Vraag: Tactil is nog een stuk muziek. Uw nieuwste werk heet 'Probe' en werd enige tijd geleden nog in Oslo voor het eerst opgevoerd. Is 'Probe' nog te vergelijken met een muzikale compositie in de eigenlijke zin des woords?

Tactil-Origins and Significance

An interview with Mauricio Kagel – Interviewer: Hedda Schatz

Hedda Schatz: How did you come to compose 'Tactil'?

Kagel: I composed 'Tactil' about 18 months ago. I had been asked to write a piece for the piano festival at Bergamo (Italy), and thought it terribly funny that they should ask me, because my relationship to the piano is extremely awkward. Most composers start by writing for the piano. This always disturbed me – so did the fact that composition teachers always encourage their students in this direction. The fact is, the piano always sounds good. This is why I had never written anything for the piano, not because I've anything against the piano – I enjoy playing the classical repertoire myself. I also feel that other composers have treated the piano so exhaustively, and that there is such an abundance of piano literature, that it is not necessary for others or myself to go on composing for the instrument. I therefore asked if I might add other instruments, and not have to write a piece for piano alone. Permission was granted, and I chose two guitars to go with the piano.

This was, so to say, the surface of the matter. But it somehow also influenced what I did later, because the idea of composing a piece that was not so extremely pianistically virtuous was stipulated by the festival. I said to myself that I should not write a piece that would just demonstrate Kagel as a mechanical raiser and presser of the piano keys.

Two further points of departure are important for 'Tactil' – first the composition of the sounds. In what we call serious music there is no music for piano and two guitars. At the time that 'Tactil' was composed, this type of music was not 'in' – it was unknown, a novelty. I chose it intentionally, because I wanted to use elements of rhythm from popular music. The term 'pop music' is too vague, and has usurped other kinds of music. By pop music we mean beat, by pop or popular music we used to mean what the Boston Pops used to do – better café music, really, with symphonic galantine. Here is what I wanted to do in Tactil:

to make folk and popular rhythms into noise by presenting these rhythms only, and never the melody. This means, if you like, a permanent frustration for the listener, since the two guitars accompany, and so does the piano. No instrument has the leading part in this piece. All three accompany each other by playing accompanying rhythms. The piece is so remarkably gentle that its gentleness is really the height of aggression.

The piece is interrupted by gestures, and these gestures are also the piece's second point of departure. This indicates a dimension of theoretical musica history which is concerned with the medicinal representation of music and interpretation. In Germany there used to be books in which an attempt was made to discuss, physiologically and medicinally, the problems of musical dication and especially the mastery of the instruments. There were the craziest theories about how, for example, the violin ought to be studied. This was at the same time as science began to be popularised. People simply believed that if physics lessons were tackled in the proper way, marvellous pianists would come out. Although this didn't happen, the books continued. They are terribly funny, and were a source of inspiration to me in representing the movements which players must make in order to master their instruments and play the music.

At the same time the dimension of the use of rhythms as noise and the use of gestures provide an extremely significant representation of what was known as 'Jugendbewegung' at the beginning of the twenties. Especially the guitars have a very ideological effect, which provoked strong reactions in Bergamo. There was a terrific scandal. We fled through a side-exit of the theatre, to reappear at the main entrance, where we discussed things with the audience for more than three hours.

Hedda Schatz: Did you intend to shock the festival audience?

Kagel: No. That sort of thing doesn't interest me very much. It is too cheap. I just don't make any compromises, that's all. I write what I really feel to be necessary. I should never say that what I do is necessary for others; it is necessary for me, and if it is necessary for me, it acquires a meaning. It is a statement that is perfectly legitimate for me. I do not compose it because of an opportunity. We appeared in front of this blasé audience in their evening dress halfnaked because it was necessary, not to shock them. We had to, in order to carry out the gymnastics which we had to perform. Perhaps, though, the contrast was particularly crass at that festival.

Hedda Schatz: 'Tactil' is still a piece of music. Your most recent piece is called 'Probe' ('rehearsal'). Can 'Probe' still be compared with a musical composition in the traditional sense?

Over Tactil voor drie

Vragen bij TACTIL, voor drie medewerkers.

1. Heeft U wanneer U speelt een gevoel van algemene onbeholpenheid en aarzeling?
2. Gehoorzamen Uw vingers niet naar wens?
3. Heeft U bij gladde loopjes en moeilijke overgangen een gevoel van zwaarte in de handen, van dik zijn in de gewrichten en van zwakte en vaak ook trillen van de vingers?
4. Lijdt U aan koude vingertoppen?
5. Kunt U ver uit elkaar liggende accoorden helemaal niet, of alleen maar met veel moeite grijpen?
6. Gaan grote sprongen van intervallen bij U er steeds naast?
7. Wordt U gauw moe, niet alleen in handen en armen, maar ook in de schouders en rug?
8. Voelt U zich na wat grotere werken niet bevrijd en opgewekt, doch in alle ledematen afgemat, tot uitgeput toe?
9. Om welke reden legt U de hele voorste helft van de duim in plaats van de top van de duim op de toetsen?

On Tactil for three

1. *When playing, do you have a general feeling of helplessness and timidity?*
2. *Do your fingers not do what you want them to do?*
3. *In smooth runs and difficult passages, do your hands feel heavy, your joints swollen and your fingers weak and trembling?*
4. *Do you suffer from cold fingertips?*
5. *Can you not stretch wide-spread chords, or only with great difficulty?*
6. *Do you always land on the wrong note when playing wide interval leaps?*
7. *Do you tire easily, not only in your hands and arms, but also in your shoulders and back?*
8. *After playing a big piece, do you feel free and exalted, or are all your members weary to the point of exhaustion?*
9. *Why do you lay the entire front part of your thumb on the key/string instead of the tip of the thumb?*

Ursula Burghardt

Ursula Burghardt werd in Halle/Saale geboren en woonde geruime tijd in Argentinië voordat zij zich in Keulen vestigde. Zij kreeg een opleiding tot schilderes en beeldhouwster in Buenos Aires, Parijs en Keulen, en exposeerde, zowel alleen als in groepstoonstellingen, in Buenos Aires, Santiago de Chile, Parijs, Genua, Wenen, Keulen, Aken en Frankfurt. Zij ontwierp enscènering en décors van de volgende werken van Kagel: 'Phonophonie', 'Hallelujah', 'Ludwig van', en 'Staatstheater'.

Wilhelm Bruck

Wilhelm Bruck werd in 1943 geboren en studeerde aan de Rheinische Musikschule (hoofdvak gitaar), en aan het conservatorium te Keulen. Momenteel is hij docent gitaar aan de Rheinische Musikschule. Hij maakt sinds 1965 deel uit van het Kölner Ensemble für Neue Musik.

Helfrid Foron

De pantomime-speler Helfrid Foron werd opgeleid door Etienne Decroux in Parijs, bekwaamde zich verder in acrobatie en koorddansen en maakte ook enige tijd deel uit van enkele toneelgezelschappen, w.o. de Theatergruppe Victor Garcia. In 1966 debuteerde hij in een solo-programma aan de Akademie der Künste te Berlijn en sindsdien maakte hij tournees door bijna alle landen van Europa en nam deel aan vele festivals. Hij werkt regelmatig samen met moderne componisten, onder wie Mauricio Kagel, en treedt ook op als regisseur. Onder meer enscèneerde hij in 1970 tezamen met Paul Pörtner 'Vader Ubu' van Alfred Jarry bij het Schauspielhaus te Zürich. In de televisiefilm 'Der Traumtänzer' van V. Jasny, waarvoor hij ook de choreografie ontwierp, speelde hij de hoofdrol.

Elmar Gehlen

Na een opleiding als graficus te hebben gehad en enige tijd als zodanig werkzaam te zijn geweest, nam Elmar Gehlen lessen in acteren en pantomime.

Hij was als acteur, mime-speler en choreograaf verbonden aan diverse Duitse theater- en televisie-instellingen. Op het ogenblik heeft hij zich in Hamburg gevestigd, waar hij o.m. de choreografie ontwierp voor Penderecki's 'Die Teufel von Loudun' bij de Hamburgse Staatsopera, en de enscènering van de televisieproductie 'Marat' van Peter Weiss. Hiernaast speelde hij de rol van Caspar in het gelijknamige stuk van Peter Handke.

Theodor Ross

Theodor Ross werd in 1947 in Duitsland geboren en studeerde aan het conservatorium te Keulen en aan de Akademie für Musik und Darstellende Kunst te Wenen. Sinds 1969 maakt hij deel uit van het Kölner Ensemble für Neue Musik.

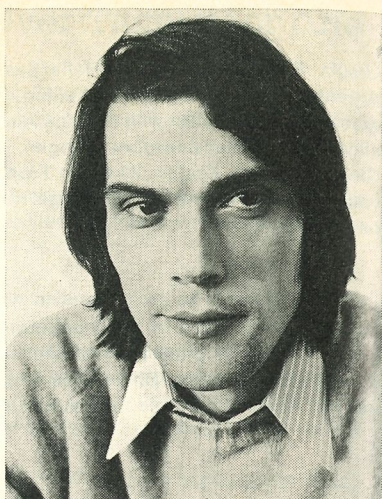
Jasper Vogt

Jasper Vogt werd in 1945 geboren en studeerde twee jaar Germanistiek en literatuurwetenschap in Hamburg. Hierna kreeg hij een drie-jarige opleiding tot acteur en reeds tijdens zijn opleiding werden hem engagements in Hamburg en Bonn aangeboden. Van 1969-71 studeerde hij aan de Musikhochschule te Hamburg. Naast diverse producties in samenwerking met Kagel, is hij bezig met de oprichting van een nieuw kinder- en jeugd-theater te Kiel. Bovendien werkt hij deze zomer mee aan een 13-delige Duitse televisie-serie.

N.B. Alle medewerkers aan dit programma hebben ook deelgenomen aan de wereldpremière van 'Staatstheater',



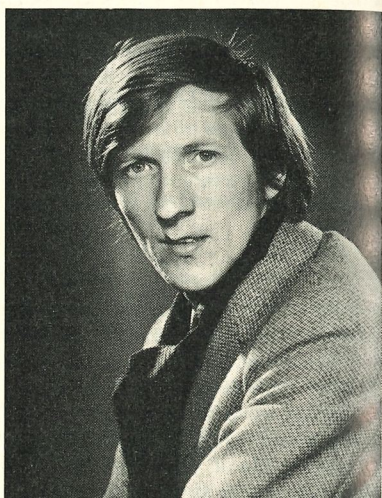
Ursula Burghardt



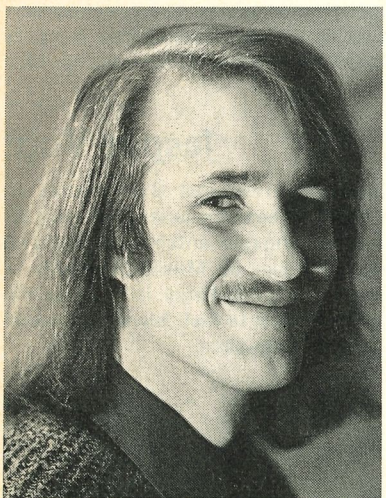
Wilhelm Bruck



Helfrid Foron



Elmar Gehlen



Theodor Ross



Jasper Vogt

Ursula Burghardt

Ursula Burghardt was born in Halle/Saale and lived for quite some time in Argentina before she settled in Cologne. She trained as a painter and sculptress in Buenos Aires, Paris and Cologne and exhibited her works in individual as well as group exhibitions in Buenos Aires, Santiago de Chile, Paris, Genua, Vienne, Cologne, Aachen and Frankfurt. She devised the stage-management and décor of the following works by Kagel: 'Phonophonie', 'Hallelujah', 'Ludwig van' and 'Staatstheater'.

Wilhelm Bruck

Wilhelm Bruck was born in 1943 and he studied at the Rheinische Musikschule (main study guitar), and at the conservatory in Cologne. At the moment he is guitar teacher at the Rheinische Musikschule. Since 1965 he is a member of the Kölner Ensemble für Neue Musik.

Helfrid Foron

The pantomime player Helfrid Foron was trained by Etienne Decroux in Paris, made further progress in acrobatics and tight-rope dancing and was for some time also a member of several theatrical companies among which was the theatre group Victor Garcia. In 1966 he made his debut in a solo performance programme at the Akademie der Künste in Berlin and since then he toured in almost every country in Europe and participated in many festivals. He works regularly in collaboration with modern composers including Mauricio Kagel and sometimes directs. Among other things, in 1970 he stage-managed 'Vader Ubu' by Alfred Jarry with Paul Pörtner at the Schauspielhaus in Zürich. He played the principal role in the television film 'Der Traumtänzer' (The Dream-Dancer) by V. Jasny, for which he also created the choreography.

Elmar Gehlen

After a training as graphic designer and working for some time as such, Elmar Gehlen took lessons in acting and pantomime. As actor, mimic and choreographer he was connected with various German theatre and television institutions. At the moment he has settled in Hamburg, where among other things he devised the choreography for Penderecki's 'Die Teufel von Loudun' performed by the Hamburg State Opera and stage managed the television production 'Marat' by Peter Weiss. In addition he played the role of Caspar in Peter Handke's piece of the same name.

Theodor Ross

Theodor Ross was born in Germany in 1947 and he studied at the conservatory in Cologne and the Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Vienna. Since 1969 he took part in the Kölner Ensemble für Neue Musik.

Jasper Vogt

Jasper Vogt was born in 1945 and studied Germanic studies and literature in Hamburg for two years. After this he took a three year course as an actor and already during his training engagements were offered to him in Hamburg and Bonn. From 1969-71 he studied at the Musikhochschule in Hamburg. Along with various productions in collaboration with Kagel, he is occupied with setting up a new children and youth theatre in Kiel. In addition, this summer he is working on a 13-part German television series.

N.B. All the collaborators in this programme took part in the world premiere of 'Staatstheater' in Hamburg.