

Musique Concrète und Pierre Schaeffer

- 5.10.1948 erste Sendung am Französischen Rundfunk *Radio Télévision Française (RTF)*
- 1948: Concert de bruits: <https://www.youtube.com/watch?v=CTf0yE15zzI>. Darin: **“Étude aux chemins de fer”** (Komposition aus Zuggeräuschen).
- Publikation: Pierre Schaeffer: *A la recherche d'une musique concrète*. Éditions du Seuil, Paris 1952.
- Schaeffer und Pierre Henry: **„Orpheè“** (1953). Dokumentation zum Uraufführungsskandal und allen darauf folgenden Diskussionen als „Orphée53.pdf“ im StudIP: 1953 UA mit Protesten, 1954 Auseinandersetzung in der Zeitschrift „Melos“, 1957 Ballett von Maurice Bejart erfolgreich, 1995 Henry's „Remix“ für Schaeffer, 2018 (posthum) eine Neuproduktion von Henry komplett in Youtube.

Bis 1951 wird nur mit Schallplatten produziert (500 Samples auf Platten mit Endlosrille). Dazu gab es: Schellack-Rekorder, Mikrofon, Audiomixer, Hallgerät (Spiralen), Filter, „Lautsprecher-Rotator“.

Tonband-Eigenentwicklungen des Studios: *Phonogène* = Bandschleifen können von einer Klaviatur aus auf Tonköpfe unterschiedlicher Geschwindigkeit abgespielt werden (Springermaschine); *Morphophone* = Delays, Filter und Rückkopplung von eine Tonbandschleife mit 12 Tonköpfen zum Auf- und Abnehmen und Löschen; *Pupitre d'espace or potentiomètre d'espace* = Induktionsschleifen zur Steuerung von Klängen im Raum (zunächst zweidimensional).

Noch heute wird Musique Concrète von der “Groupe de Recherches Musicales” GRM in eigenen Studios (mit neuen Technologien) weiter betrieben: <https://inagrm.com/en>.

Experimentelle Musik in den USA

Alle möglichen „Materialien“ werden in „Musik“ verwandelt, oft inspiriert durch einen Auftraggeber. Das Prinzip „Kunst(musik)“ oder „ernste Komposition“ wird komplett in Frage gestellt.

Material	Komponist/Komposition	Kompositionstechnik
Schallplatten mit variabler Geschwindigkeit, Pegeltonplatten, Klavier, Becken	John Cage: Imaginary Landscape 1, 1939	Reine Live-Aufführung: mit Tongeneratoren, Schallplatten etc.
„All environments sounds“ vom Filmmusikkomponisten Barron bekommen	John Cage: Williams Mix 1952	Tonbandausschnitte werden nach „I Ging“ geschnipselt und aneinander geklebt.
Live-Aufnahmen aus Mailand (Zoo etc.), überlagert im Mailänder RAI-Studio	John Cage: Fontana Mix 1958/59	Es gibt eine Partitur. Irgendwelche Solisten spielen zum vorgefertigten Tonband.
...ein (einziger) Wassertropfen	Hugh Le Caine: Dripsody 1955	„Rhythmusstudie“ durch die Verdichtung eines einzigen Geräuschs.
...nur Sinusschwingungen	Richard Maxfield: Sine Music 1959	Versuch die Kompositionsart von Anton Webern ausschließlich mit Sinusschwingungen zu reproduzieren.
„Wireless Code Signals“ des Rundfunks, die allgemein bekannt sind	Vladimir Ussachevsky: Wireless Fantasy 1960	“Produced on an old spark generator” im Auftrag von Broadcast Music.

DOKUMENTE

Pierre Schaeffer: Das Missverständnis von Donaueschingen. In: Melos 1954, S, 139-140.

Heinrich Strobel erklärte: "Wenn die Techniker nur die Komponisten arbeiten ließen, dann ginge alles gut." Ich bin nicht der Ansicht Dr. Strobels. Zur Zeit, da sich diese Musik im Entwicklungsstadium befindet, ist ein Techniker (der ich ja bin) förderlicher als etwa ein genialer Komponist. Unser technisches Material muß noch während vieler Jahre fortlaufend verbessert werden. Und die Komponisten sind uns gegenwärtig nur dann von Nutzen, wenn sie – wie Pierre Henry – dazu bereit sind, drei oder vier Jahre lang Tag und Nacht in unseren Studios zu arbeiten."

„Die beiden musikalischen Haltungen, die abstrakte und die konkrete, lassen sich in exaktem Vergleich einander gegenüber stellen. Wir wenden das Wort ‚abstrakt‘ auf die Musik im gewohnten Sinne an, weil sie zuerst eine geistige Schöpfung ist, dann theoretisch notiert wird und schließlich in einer Aufführung ihre praktische Realisierung erfährt. Unsere Musik haben wir ‚konkret‘ genannt, weil sie auf vorherbestehenden, entlehnten Elementen einerlei welchen Materials fußt und dann experimentell zusammengesetzt wird aufgrund einer unmittelbaren, nicht-theoretischen Konstruktion, die darauf abzielt, ein kompositorisches Vorhaben ohne Zuhilfenahme der gewohnten Notation zu realisieren.“ (Zitiert aus einem Artikel der Zs. „Polyphonie“ 12/1949, in: Pierre Schaeffer. *Musique Concrète*. Klett, Stuttgart 1974, S.18.)

John Cage: aus der Beilage zur EMI-LP „Music before Revolution“

„...obwohl Leute annehme, sie könnten Schallplatten als Musik verwenden, müssen sie schließlich begreifen, daß sie sie als Schallplatten gebrauchen müssen. Und die Musik lehrt uns, würde ich sagen, daß der Gebrauch der Dinge, falls er sinnvoll sein soll, eine kreative Handlung ist. Deshalb ist die einzig lebendige Sache, die mit der Schallplatte geschehen kann, daß man sie auf eine Weise gebraucht, die etwas Neues entstehen läßt. Wenn man zum Beispiel mit Hilfe einer Schallplatte ein anderes Musikstück machen könnte, indem man eine Schallplatte oder andere Geräusche der Umwelt oder andere Musikinstrumente einbezieht, dann würde ich das interessant finden, und tatsächlich habe ich in einem meiner Stücke diese Idee verwirklicht... unglücklicherweise benutzen die meisten Leute, die Schallplatten sammeln, sie auf ganz andere Weise: als eine Art tragbares Museum oder als beweglichen Konzertsaal.“

Eric Salzman: Ussachevsky's Electronic Works 1952-1975 (unter <http://www.dramonline.org/>)

Wireless Fantasy (1960) was commissioned by a group of early radio buffs and researchers known as the De Forrest Pioneers, named for Lee De Forrest, whose invention of the vacuum tube made modern radio and recording possible. The piece is meant to evoke the early period of radio communication by using wireless code as a primary sound source. For this purpose, Ussachevsky recorded signals tapped out by an early radio pioneer, Ed G. Raser, on old spark generators in his W2ZI Historical Wireless Museum in Trenton, New Jersey. The following signals can be heard extensively in the piece:

- QST, a stand-by call meant to alert listeners to a forthcoming broadcast or announcement of note;
- DF, the ID call of the Manhattan Beach radio station,
- WA NY for the Waldorf-Astoria Station, which started broadcasting in 1910;
- DOC DF, De Forrest's own code nickname;
- AR for "end of message" and "GN" for good night.

Under the montage of wireless signals, we hear a fragment of Wagner's *Parsifal*, electronically treated to sound like a short-wave transmission. With this, Ussachevsky is evoking the fact that Lee De Forrest used the music-drama, then being heard for the first time outside of Germany, for his first musical broadcast.

Wikipedia zu "Dripsody" von Hugh Lee Caine

Dripsody (1955), a piece of *musique concrète* based on the sound of a single drop of water that over the course of the piece is permuted and contorted into a variety of sounds. Le Caine used a metal wastebasket filled with two inches of water, held an eyedropper ten inches above the wastebasket, and tape-recorded the water drops for thirty minutes. After reviewing the resulting recording, Le Caine selected one of the water drops and spliced it onto a short tape loop. This allowed the water drop to repeat like a traditional ostinato figure.

Le Caine wrote down rhythmic figures he felt stimulated the sound of water drops then he decided how loud to make each figure, writing down a corresponding decibel number. He correlated the time values of the rhythms with different lengths of tape. Coming back to the tape recorder, Le Caine used that new tool to perform five kinds of operations or manipulations, all with a different effect.

The *first operation*, which was the changing of tape speed, was his primary technique. The faster the tape is played, the higher the pitch and vice versa. Tape speed is measured by ips or inches per second. So slowing a recording by half (7-1/2-ips), lowers all pitches by an octave. Le Caine created a three-octave keyboard that allows him to choose different speeds. All the different pitches during *Dripsody* were achieved by changing the tape speed. He, sometime in the process of creating the keyboard, assembled the pitches into a pentatonic (five note) scale pattern.

The *second operation's objective* was to play the recorded sound backwards, reversing the direction of the tape. Acoustically, the effect is to change the amplitude envelope. What we normally experience with amplitude is, for example, pressing a key on a piano, a loud sound emerges then slowly fades away; the second operation's objective is the opposite.

Le Caine also used four different tape loops to produce ostinato patterns heard in *Dripsody*. Three different speeds creates twelve different loops not needing to add additional splices. However, he did use splices as his fourth operation. Splicing different pitches resulted from different playback speeds of initial drop creates a twelve-note arpeggio. Only twenty-five splices were used to compose the piece, which made him very proud, and the multi-track recorder controlled all other variations.

The *fifth operation* was the use of tape delay, not to be confused with the same term used on the television world that means to postpone broadcasts. To Le Caine, it was an echo effect he produced by playing a sound on the recorder while re-recording the sound at the same time. The new recording had a lower amplitude and created an echo-like sound.

Le Caine spent one night manipulating his initial "drop" sound. The overall work could be considered programmatic, it is similar to the ebb and flow of a rain shower. There are various versions since he added a stereo mixing system to the multi-track. *Dripsody* is one of the most frequently played examples of *musique concrète*, but Le Caine remained modest. Once when asked why he chose the name *Dripsody* he replied, "Because it was written by a drip."

Pierre Schaeffers Systematik der musique concrète:

Ästhetik/Politik:

- Der Begriff des Musikinstruments,
 - die hergebrachte Notation,
 - der Kunstwerkbegriff,
 - die traditionelle Beziehung Komponist-Ausführender-Publikum
- ... sind in Frage gestellt und müssen *neu definiert* werden!

Drei Postulate:

1. Vorrang des Ohres (Slogan: „konkrete“ und nicht „abstrakte“ Musik),
2. Bevorzugung der realen akustischen Quellen („jeder Umweltschall“ kann zu Musik werden),
3. Erforschung der Sprache und Klangobjekte.

Vorgehen beim Komponieren:

1. Sammeln des „konkreten“ Klangmaterials:
 - a. überwiegend Schallereignisse der Umwelt,
 - b. Stimm- und Sprachlaute,
 - c. „vorgefundene Musik“.
2. Technische Fixierung des Klangmaterials.
3. Wissenschaftliche Erforschung des Klangmaterials.
4. Technische Verarbeitung des Klangmaterials:
 - a. durch Veränderung des Klanges selbst (Klangfarbe),
 - b. durch Veränderung der Form des Klangobjekts,
 - c. Transposition.
5. Montage: Klangmaterial in Elementarbestandteile zerlegen, verändern und neu zusammensetzen.

Die 1948 zur Verfügung stehenden Geräte:

1. Mikrofone: Primäre Aufnahme-Tools,
2. Schellack Rekorder: stellte Platten mit Endlosrillen her → allgemeine Klangbibliothek.
3. Mischpult: mischt Schallquellen, sendet sie gegebenenfalls über „Effekte“ an den Rekorder und an einen Monitorlautsprecher.
 - a. Plattenspieler: Abspielen vorwärts, rückwärts, in unterschiedlichen Geschwindigkeiten,
 - b. Mechanischer Hall: Platten oder (mehrere) Federn,
 - c. Filter: Hoch- und Tiefpassfilter (1/3 Oktav-Einteilung).
4. Daraus ergibt sich die für eine Musikstücke („spezifische“) Klangbibliothek.
5. Montage (Komposition): die Klangbibliothek „zerstückeln“, verändert neu zusammensetzen etc.